

Já to potřebuju

Kurátor: Michal Pěchouček

Vystavující: Vlasta Elmerová, Petr Fiala, Vojtěch Hrubant, Radek Jankovský, Tomáš King, Miroslava Klesalová, Samuel Kollárik, Artur Magrot, Martin Neduha, Jakub Rajnoch, Luděk Sedlář, Antonín Sondej, Markéta Soukupová, Pavel Šára, Tereza Šrámková, Vojtěch Trocha, Adam Trbušek, Ruslan Vysokikh, Magdalena Vovsová, Adam Wlazel

Výstava: 5. 9. – 3. 10. 2026

Komentovaná prohlídka: 24. 9. 2026

Galerie AVU Veletržní 61–63, Praha 7

otevírací doba: út–so 13:00–18:00

Z názvu výstavy trčí neúplnost. *Já to potřebuju* obvykle vyžaduje odpověď na otázku: Co? Nástroj? Materiál? Technickou znalost? Čas? Pomoc druhého člověka? Ponechme to zatím nepojmenované, zkrátka jako věc, která chybí, ale bez níž se nelze posunout dál.

Výstavu jsme prvotně zamýšleli jako přehlídku osobností, které pracují v dílnách, ale nakonec je podstatnější zviditelnění zvláštního pole mezi řemeslem, technologií, individuální tvorbou a neviditelnou prací, která běžně umožňuje vznik jiných uměleckých děl. Proto zde společně tematizujeme především moment zprostředkování. Dílo je často výsledkem infrastruktury, materiálového zázemí a konkrétních lidí, kteří umějí něco, co autor sám neumí. Jestliže dílo nevzniká jako autonomní a izolovaný akt, pak ani jeho podoba nemusí být chápána jako definitivně uzavřený výsledek. Může zůstat otevřená. Dílny jsou místem, kde věci nejsou hotové, ale kde se nacházejí ve stavu vzniku, proměny, pokusu.

Výběr děl je stejnou měrou rejstříkem poznávání materiálu a technologie jako nositelů individuálního výrazu. Odhlédněme od takzvané technické virtuozity ve smyslu „podívejte, co všechno umím vyrobit“. Vnímejme spíše sílu redukce, zdrženlivosti a schopnosti nechat promluvit materiál a použité techniky. Neřekl bych, že by bylo prvotní hledat mezi jednotlivými pracemi obsahovou a formální podobnost. Naopak. Jejich různorodost může být výhodou, pokud výstavu drží pohromadě jiná otázka: Co se stane, když lidé, kteří jsou obvykle součástí procesu vzniku cizích děl, vystoupí sami jako autoři?

Výstava *Já to potřebuju* je také určitým obrácením vztahu mezi pozadím a popředím, je změnou perspektivy. To, co obvykle zůstává v dílně, vstupuje do galerie. A s tím se do popředí dostávají také různé podoby individuální zkušenosti. Teprve zde se může objasnit, co všechno může ono neurčité „To“ znamenat.

Za ústřední, nebo snad transformační, lze v tomto smyslu považovat dílo **Magdaleny Vovsové**. Její edukativní model zpřítomňuje svět rukodělné i mechanizované práce. Médium grafiky zde paradoxně získává vlastní plastický rozměr. Scéna je přitom výsostně konkrétní: vidíme autora, který se chystá podle svého návrhu realizovat společně s ostatními svoji přípravnou kresbu. Výjev je dokumentární vzpomínkou na jeden okamžik i portrétem tří konkrétních osob. Vovsová svým modelem definuje dílnu AVU nikoli pouze jako technické zázemí, ale jako komorní sociální prostor, v němž se protíná individuální představa s prací druhých. Právě zde se abstraktní otázka výstavy stává konkrétní situací: autor něco potřebuje uskutečnit, přitom je závislý na přítomnosti druhého. Dílo nazvané

Mobilizace popisuje ateliérovou tvorbu a manufakturní výrobu jako jeden harmonický celek.

Jiný typ harmonické prostupnosti nabízí ve svém inverzním diptychu také **Antonín Sondej**. Jde o tisk z hloubky i z výšky z jedné totožné matrice, tedy o zpřítomnění variability a prolínání grafických materiálů a technologií. Matrice samotná vznikla zcela pragmaticky i náhodně: pozorujeme abstraktní stopy reálné aktivity, jež předchází vědomému autorskému rukopisu. To, co mohlo zůstat pouhým pracovním odpadem nebo vedlejším produktem procesu, se stává samotným východiskem obrazu. Podobná experimentální otevřenost má v prostředí grafických dílen a ateliérů vlastní tradici; výrazně ji připomíná například období krátkého pedagogického působení Dalibora Chatrného. Experiment zde nepředstavuje opak znalosti nebo řemeslné zkušenosti. Naopak: může být jejich přímou součástí.

Paradigma nahodilé stopy v ploše je obsaženo také v práci **Miroslavy Klesalové**. Listy z cyklu *Odřeniny* směřují naši pozornost k hranici lidského těla, kterou dotyk – někdy až zraňující – zároveň potvrzuje i narušuje. Červené linie se na téměř prázdné ploše objevují jako záznam tlaku, tření nebo narušení povrchu. Nezobrazují samotný akt, ale spíše jeho následek. Právě tato zdrženlivost je podstatná. Klesalová pracuje s minimem prostředků, přesto její kresby nesou výraznou fyzickou intenzitu. Plocha papíru se tak stává jakýmsi zástupným povrchem těla – místem, na němž se setkání se světem zapisuje jako jizva. Klesalová toto mnohovrstevnaté téma ve svém dosud nedokončeném cyklu odkrývá s citlivou péčí a zároveň mimořádnou stručností.

Lidské tělo je rovněž středobodem kreseb a grafik **Samuela Kollárika**. Jeho postavy v různých konfiguracích ztělesňují maskulinitu v její trochu nefunkční, sebestředné a melancholické poloze. Nejde tu o tělo heroické ani jednoznačně definované. Figura se u Kollárika neukazuje jako stabilní organismus, ale jako nahromadění, zauzlení a téměř zápas jednotlivých částí těla mezi sebou. Postava zde není pevným obrazem identity, ale spíše místem vnitřního napětí a neustálé proměny. Malý formát přitom paradoxně jejich fyzickou přítomnost nezmenšuje. Naopak: tělo je do plochy sevřeno tak těsně, až jednotlivé figury získávají téměř monumentální váhu. Monumentalita zde nevzniká z měřítka, ale z koncentrace.

Tento princip vidění se jiným způsobem rozvíjí v litografické dvojici **Petra Fialy**. Základním motivem jeho existenciálně laděných krajin jsou hory – tedy něco, co tradičně spojujeme s monumentalitou, vznešeností nebo svobodou. Nejsilnější důraz však autor klade na kontrast mezi krajinou a tím, co se odehrává v jejím popředí. Z divokosti přírody zde vystupuje cosi bezbranného – jakési poselství v podobě ptáka a květů. Listy *Vztah* a *Velký úkol* mohou být metaforou okamžiku, kdy člověk stojí před něčím, co ho přesahuje – a přesto se musí orientovat a nějakým způsobem pokračovat v cestě.

Od grafiky je k malbě, včetně té expresivní, někdy jen nepatrný krok. U **Tomáše Kinga** se samotná malba stává událostí a přestává být pouze obrazem. Je téměř kusem materiálu, stopou dlouho trvajícího fyzického zápasu, zároveň něčím mezi malbou, textilií a nalezeným objektem. Není přitom čistou abstrakcí: objevují se zde a opět rozpadají náznaky těl, hlav nebo zvířecích forem. Obraz tak působí jako vnitřní krajina, jako prostor, kde se věci ještě nestihly definitivně pojmenovat.

Díky reliéfům **Vojtěcha Hrubanta** se pak pozvolna dostáváme do téměř opačné polohy. Autor přitom nevychází primárně ze sochařského modelování, ale z kresby a grafického myšlení. Reliéf je redukován, sevřený a velmi fyzický. Hrubant pracuje s něčím, co se

nachází na hranici mezi obrazem, stopou a archeologickým fragmentem. Situace formálním zjednodušením proměňuje v univerzálnější, téměř archetypální obraz. Jeho anonymní bytosti se pohybují, bloudí nebo překonávají překážky.

Od reliéfu je už jen krok k plně prostorové práci. Zatímco u předchozích děl zůstává hmota nositelkou stopy, obrazu nebo znaku, práce autorů spojených s modelárnou, štukatérskou, zámečnickou a truhlářskou dílnou tuto hranici definitivně překračují. Materiál zde již není polem, na němž se něco odehrává, ale stává se hmatatelným prostorem díla.

Plastika **Terezy Šrámkové** působí skoro jako trojrozměrná kresba ve vzduchu. Její organicky rozvětvená forma jako by zachycovala pohyb, který nelze jednou provždy stabilizovat. Hydra je bytost, jejíž tělo se vzpírá představě jednoty. Je mnohonásobná, rozvětvená a schopná dalšího růstu. Podobně ani samotné dílo není završeno okamžikem svého dokončení. Poté, co byla plastika vystavena působení venkovního prostředí, začala reagovat na čas a klimatické podmínky. Původní povrch degraduje, získává nové barevné odstíny a stává se záznamem svého vlastního pobytu ve světě. V tomto smyslu se zde znovu vrací i jedna z ústředních otázek výstavy: co všechno je ještě součástí vzniku díla a kde tento proces vlastně končí?

Konkrétně práce **Vlasty Elmerové** vyžaduje pro své naplnění přímou účast diváka. Objekt ve tvaru stojanu s pohyblivým trychtýřem je možné uvést do pohybu a zároveň do něj nahlížet. Uvnitř se nachází soustava zrcadel, průhledné dno a barevné střeby, které se při změně polohy neustále přeskupují. Princip krasohledu je zde přenesen do tělesného měřítka. Obraz není před divákem, ale vzniká až uvnitř konstrukce a je závislý na jeho pohledu a pohybu. Každá změna polohy otevírá novou konfiguraci barev, odrazů a fragmentů.

Jiný typ proměny materiálu představuje plastika **Milady Wlazelové a Adama Wlazela** s názvem *Princezna*. Její výchozí podoba vznikla bez sochařského nástroje – prostým okousáním mrkve. *Princezna* tak ironicky obrací představu sochařského modelování. Výsledná forma sice připomíná drobnou figurální plastiku, její „model“ však vznikl procesem, který je současně tělesný, náhodný a banální. Dílo tak vzniká jako řetězec zprostředkování – od úst přes fotografický záznam a digitální model až k trojrozměrnému tisku. Autorský zásah zde není jedním původním aktem, ale souborem navazujících transformací.

Vedle těchto technologických a materiálových transformací stojí **Ruslan Vysokikh** a jeho sochařské gesto v bezprostřednější podobě. Ruslan pracuje s hmotou, modelováním a figurou. Ani zde však nejde o stabilní, uzavřený tvar. Plastiky hlav oscilují mezi konkrétním a neurčitým, mezi tělem a materiálem. Anatomické jednotlivosti zde nemusí vytvářet portrét konkrétních osob, ale spíše obraz kolektivu. Fyzickou sevřenost jeho hlav zároveň kontrastně doplňují jednoduché kovové konstrukce, na nichž jsou plastiky umístěny. Těžká, organická a nepravidelná hmota se zde setkává s racionálním systémem konstrukce. I zde se tak znovu protínají dvě polohy, které jsou pro prostředí dílen podstatné: bezprostřední práce rukou a technologické či konstrukční myšlení.

Plastika se obvykle soustřeďuje do jediného stabilního a kompaktního objemu, rozměrná prostorová struktura **Vojtěcha Trochy** tento princip obrací. Hmota se zde rozvolňuje a rozbíhá do všech směrů. Celek zde není předem daným, pevně uzavřeným tvarem. Spíše se podobá organismu, jehož každý jednotlivý prvek je relativně samostatný, jeho poloha však zároveň závisí na napětí a směru všech ostatních. Konstrukce se tak stává situací vzájemné podpory, v níž žádná část neexistuje zcela izolovaně. Trochova zavěšená struktura opouští pevnou půdu a vstupuje do prostoru galerie jako kinetický objem.

Proměňuje tak vztah mezi objektem a divákem: není zde jeden privilegovaný pohled ani jediná definitivní podoba.

Zcela opačný režim tvorby přináší do výstavy **Pavel Šára**. Jeho socha z ořechového dřeva *Skřítek* se vrací k archetypálnímu sochařskému gestu: k práci ruky, nástroji a materiálu, z něhož postupně vystupuje konkrétní bytost. *Skřítek* otevírá prostor mezi lidským a nelidským, mezi konkrétní postavou a imaginární bytostí, která se pohybuje někde na hranici mezi řezbářskou tradicí, fantazií a osobním mytologickým světem autora. To, co se u jiných autorů a autorek projevuje prostřednictvím technologií, konstrukčních spojů nebo procesuální proměny, se zde odehrává v přímém vztahu mezi člověkem a dřevem.

Práce **Radka Jankovského** nás od přímé práce s materiálem přivádí zpět k jeho stopě – prezentuje frotáž kmene stromu na téměř dvoumetrovém pásu průsvitné organické látky. Těžký a masivní objekt Jankovský překlápí do téměř nehmotné podoby. Socha se tak paradoxně vrací do plochy, materiál do obrazu a konkrétní objekt do paměti. Zvláštní význam má přitom samotný původ předlohy. Obří špalek, jehož část je na látce zachycena, již delší dobu leží na zahradě Akademie výtvarných umění jako pozůstatek něčí diplomové práce. Jankovského dílo zachycuje vrstvení různých časů. To, co mohlo zůstat nepovšimnutým zbytkem nebo odpadem, získává prostřednictvím otisku novou přítomnost.

Markéta Soukupová do výstavy vstupuje autorským zinem, který se pohybuje na pomezí kuchařky, osobního archivu a praktického návodu. Jednotlivé recepty autorka sama označuje za fúze a variace již existujících postupů. Její publikace není zamýšlena jako manifest gastronomické odbornosti a virtuozity, ale jako lehce ironický dokument každodenního experimentování. Jediným skutečně pevným pravidlem je u Soukupové ultimátní používání toastového chleba. Toto omezení se stává produktivním rámcem práce – tedy něčím, co již existuje, co přebíráme, upravujeme a skládáme znovu dohromady.

Od individuálního receptu je pak už jen krok ke společnému stolu. **Artur Magrot, Adam Trbušek, Jakub Rajnoch a Martin Neduha** umísťují do časoprostoru této výstavy *PRVNÍ PRAŽSKÝ SNÍDAŇOVÝ KLUB*. Vznikl při příležitosti první celodenní společné snídani v květnu roku 2023. Událost se postupně rozvinula do konceptu „akupunktury města“: série veřejných událostí situovaných do konkrétních míst. Příprava a sdílení jídla otevřela kolektivu PPSK cestu, jak dočasně aktivovat určitá místa a vytvořit kolem nich společenství. Do galerie tak nevstupuje hotové autonomní dílo, ale fragment živé infrastruktury. Dočasná architektura snídaňového klubu vytváří prostor mezi interiérem a exteriérem, mezi soukromým úkonem přípravy a veřejným setkáním.

Právě zde se možná nejdoslovněji vracíme k názvu celé výstavy. Co je ono neurčité „to“, které potřebujeme? PPSK na otázku odpovídá jednoznačně. Jasně ukazuje, že mnoho věcí vzniká právě proto, že něco sami neumíme, nemáme nebo nedokážeme uskutečnit bez druhých. *Já to potřebuju* není jen věta o nedostatku. Je to přiznání závislosti. Přiznání, že tvorba nezačíná a nekončí u jednotlivce.

Michal Pěchouček

Loga na zadní stranu: MKČR, SFK, Praha 7, AVU