

10.6. – 9.8.2015

Disparátní proudy

Dům umění města Brna



Dům pánů z Kunštátu

DISPARÁTNÍ PROUDY

STREU 7 Ü 2 2 3

MAG

WELIC

LEAK 7 9 3

FLUXE 2

10.6. – 9.8.2015



Disparátní proudy
Streuflüsse
Magnetic Leakage Fluxes

Kurátoři *Curators:*
CAPRI Berlin (Ina Bierstedt, Bettina Carl)

Spolukurátorka *Co-curator:*
Klára Adamcová

Ideový text projektu a medailony umělců
Project's ideological text and artists' profiles:
CAPRI Berlin

Medailony českých umělců
Czech artists profiles:
Klára Adamcová (Rous, Chochola, Sterec)
Jiří Havlíček (Mikyta)

Překlad *Translation:*
Michelle Alperin, Bettina Carl, Karel Urban

Jazyková korektura *Language proofreading:*
Eva Krovová

Koordinace *Coordinator:* Terezie Petišková

Grafické řešení *Graphic Layout:*
Anymade Studio

Dům umění města Brna
The Brno House of Arts
Malinovského nám 2, Brno

Otevřeno *Open:*
út – ne 10 – 18 h
Tue – Sun 10 am – 6 pm

www.dum-umeni.cz

Statutární město Brno dotuje provoz Domu umění města Brna, příspěvkové organizace
The Brno House of Arts is a contributory organisation funded by the statutory city of Brno.



Tato mezinárodní skupinová výstava představí 19 umělců a zatímco většina berlínských umělců se již účastnila dřívějších projektů kurátorského týmu CAPRI, spolupráce s pražskou kurátorkou Klárou Adamcovou je na výstavě DISPARÁTNÍ PROUDY novinkou. Tým CAPRI má navíc tu čest na výstavě představit Svätopluka Mikytu, Janka Rouse, Pavla Sterece a Matyáše Chocholu. Velmi si ceníme příležitosti otevřít mezinárodní dialog mezi různými generacemi umělců, jejichž životní dráhy se pojí jak s bývalým Východem, tak Západem. Téměř 15 let ctí tým CAPRI kurátorskou zásadu vyhýbat se výměně myšlenek mezi jednotlivými umělci. Snažíme se naopak přinášet výstavy, jež jsou reakcí na konkrétní umělecká díla a představy, jež nás inspirují. CAPRI programově nepracuje s předem stanovenou tematikou. To byl také náš modus operandi při přípravě našeho posledního projektu DISPARÁTNÍ PROUDY.

„Disparátní proudy jsou všechny proudy, které se odchylují od dráhy vytyčené železitém jádrem“¹⁾

Název výstavy odkazuje na elektromagnetické zařízení: klubko drátů umístěné dovnitř transformátoru. Vinutím protéká usměrňovaný elektrický proud a indukční cívka po celou dobu propouští magnetické síly, které se vytrácejí do okolí – síly, které ovšem mají zásadní dopad na dané prostředí. Tento výjev, jež jsme si v zjednodušené podobě vypůjčili z fyziky, volně poukazuje na některé společné rysy výstavy.

DISPARÁTNÍ PROUDY jsou záměrně netematickým projektem. Jeho cílem je vytvořit spleť asociací, jež budou přesahovat konkrétní díla. Záměrem výstavy je zároveň zdůraznit nelineární charakter uměleckého experimentu. Umělecká díla se vyvíjejí v závislosti na příčině a následku, jež nutně neodpovídají našemu běžnému chápání logiky. Každé umělecké dílo je ale velkou měrou závislé na kontextu svého vzniku – pokud se o něm vůbec něco dá říct, pak to, že konkrétní dílo vytvořené umělcem může být parafrázováno jako úsilí o transformování společenských zážitků.

„(...) Už je tomu docela dlouho, co se jednou ze základních funkcí umění stala stimulace veřejné poptávky, a to do takové míry, že úplné uspokojení touhy musí být odloženo do budoucna (...)“²⁾

V této poznámce citované z knihy Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti z roku 1936 Walter Benjamin poukazuje zejména na rozšířené chápání strojů, které předcházely vynálezu kinematografie. Pokud uvažujeme o umění v obecné rovině a díváme se na současnost, Benjaminova formulace se dá vykládat i následovně: Hlavní funkcí umění je nabízet se – ať už je po něm poptávka či ne.

V otázce nabídky a poptávky se DISPARÁTNÍ PROUDY rozhodly pro oslavu neefektivnosti. Rozhazování a plýtvání jsou počínání, která jsou ve středu Evropy všudypřítomná. Nicméně tato slova v nás vyvolávají čistě negativní konotace. Jiné kultury mají rituály, při nichž si vychutnávají hýření jako symbol společného blahobytu a štěstí, ale naše společnosti si cení práva na hospodárnost: předstíráme, že naše zužitkování času, prostoru a surovin je přísně úsporné. Umělecké dílo se ovšem může jen stěží řídit těmito zásadami

– a to i ve chvíli, kdy se domníváme, že se umění dostává k veřejnosti, vstoupí na trh a poddá se jeho zákonitostem. Umělecké dílo znamená vždy příliš mnoho nebo příliš málo, přesahuje nebo nabourává jakoukoliv očekávanou poptávku. Přesto dopad umění nespočívá v samotném produktu, ale spíše v procesu jeho vzniku. Jeho hodnota tedy může dalece přesáhnout míru ocenění nebo nevšímavosti diváků vůči konkrétnímu předmětu nebo myšlence. Nikdo si nevyžádal žádnou speciální nabídku, a přesto umělci dál vytvářejí zásoby. Doprošují se pozornosti vůči svým podivným nebo naopak naléhavým myšlenkám a zabírají skutečný prostor a čas. Vyzdvihoval na veřejnosti nehospodárnost zřejmě není nic heroického. Ale umělci si alespoň zaslouží uznání za to, že se snaží jít příkladem v prosazování neúsporného jednání ve společnosti, která vidí jen peníze.

V tomto smyslu mají DISPARÁTNÍ PROUDY poněkud neskromné cíle. Některá díla prezentovaná na této výstavě pracují s domnělou kolektivní pamětí, jiná se odklánějí od individuálních jistot a vzpomínek – jenom proto, aby je převedla do obrazů plných dvojnáznosti a pochyb. DISPARÁTNÍ PROUDY chtějí nabourat naše chápání dobře známého a připomenout, že cílem umělce je dospět za hranice skutečnosti (dříve se tomu říkalo transcendence). Ke způsobům, jak toho dosáhnout, patří metody odklonu, sejítí z cesty, plýtvání energií a občas i nesprávného pochopení problému. Pokud se chcete zapojit, dobrovolníci jsou vítáni.

¹⁾ Citace z knihy Rudolfa Kuchlera „Die Transformatoren“, Berlín a Heidelberg: 1962, s. 58.

²⁾ Citováno podle německého vydání: Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Frankfurt nad Mohanem: 2006, s. 63: „Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.“

STREUFLÜSSE
MAGNETIC LEAKAGE FLUXES
DISPARÁTNÍ PROUDY
at the Brno House of Arts is curated by CAPRI Berlin.

The group exhibition will include 19 artists mostly based in Berlin and Prague. While many of the Berliners have already participated in previous CAPRI projects, it is a novelty that for MAGNETIC LEAKAGE FLUXES we are cooperating with the Prague-based curator Klára Adamcová. Moreover, CAPRI is very proud to also present Svätopluk Mikyta, Janek Rous, Pavel Sterec, and Matyáš Chochola in the exhibition. We highly appreciate this opportunity to initiate an international dialogue between artists of different generations who are linked to both the former East and the former West.

CAPRI Berlin is a project run by artists Ina Bierstedt and Bettina Carl. For almost 15 years now, it has been vital to their curatorial practice to start from an exchange of thoughts between artists. Rather than operating around a preconceived thematic, we attempt to create exhibitions as a response to particular artworks and ideas that inspire us. This was also our modus operandi while developing our latest project, MAGNETIC LEAKAGE FLUXES.

“Magnetic Leakage Fluxes are all fluxes that deviate from the track determined by the ferrite core.”¹⁾

The exhibition’s title refers to an electromagnetic device: a bunch of cables is placed inside a transformer. The winding contains and directs electric current, while all the time the inductor leaks magnetic forces that keep going astray and end up having a substantial impact on their environment. This picture, borrowed from physics and simplified, refers to some common features of the exhibition.

MAGNETIC LEAKAGE FLUXES is a deliberately non-thematic project. It aims to create a mesh of associations reaching beyond the particular works. At the same time, the exhibition intends to emphasise the non-linear character of artistic experimentation. Art pieces evolve in relations of cause and effect that do not necessarily comply with our common sense of logic. Nonetheless, any artwork is largely dependent on the context of its conception — if anything, the actual work done by an artist might be paraphrased as an endeavour to transform societal experiences.

“(…) For some time already, it has become one of the prime functions of the arts to stimulate public demand to an extent that the desire’s full satisfaction has to be postponed to the future (…).”²⁾

In this remark quoted from “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” of 1936, Walter Benjamin chiefly referred to the popular viewing machines that preceded the invention of cinema. Considering art in general and looking at the present, Benjamin’s phrase might be adapted as follows: The prime function of art is to offer itself — whether there is a demand or not.

Concerning the issues of supply and demand, MAGNETIC LEAKAGE FLUXES sets out to celebrate inefficiency. In Central Europe, it is a very common practice to waste resources on a large scale. Nevertheless, the idea of squandering evokes plainly negative connotations for us. Other cultures have rituals to savour dissipation as a symbol of collective welfare and good fortune, yet our societies praise the prerogative of efficiency: we pretend that our utilisation of time, space, and materials is rigidly economised.

A work of art, however, can hardly meet these stipulations — even if we assume that whenever art meets a public, it will enter the market and submit to its structures. An artwork is always too much or too little, exceeding or subverting any expected demand. Yet the impact of art does not lie in the product itself, but rather in the process of its formation. Its value might indeed reach far beyond the spectators’ appreciation or disregard of a specific object or idea. No one has asked for a special offer, yet the artists keep bringing in supplies. They solicit attention for their weird or poignant ideas and they take up real space and time. Promoting inefficiency in public might not be heroic. But the very character of artistic work might qualify artists for serving as role models. They ought to be credited for endorsing uneconomical behaviour in a money-minded society. In that sense, MAGNETIC LEAKAGE FLUXES has rather immodest aspirations. Many works in the exhibition draw on the notion of a supposedly collective memory, while others depart from individual certitudes and recollections, only to render images full of ambiguities and doubts. MAGNETIC LEAKAGE FLUXES wants to unsettle our familiar assumptions and to remind us that an artist’s objective is to end up somewhere else (a process formerly known as transcendence). The methods of getting there include the practice of deviating, straying, wasting energies, and occasionally missing the point. Volunteers are welcome to join in.

¹⁾Quote from Rudolf Kuchler, “Die Transformatoren”, Berlin und Heidelberg: 1962, p. 58.

²⁾Quoted after the German edition: Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, Frankfurt am Main: 2006, p. 63: “Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.”



CAROLINE ACHAINTRE

FRG/F, 1969

Caroline Achaintre si získala uznání zejména díky svým barevným objektům ručně zdobeným chomáči vlny a díky jejich často až zrudné kráse. V posledních letech zaujala v tvorbě umělkyně důležité místo také keramika a i výsledky této její práce mají podobně záhadnou atmosféru. Caroline Achaintre často doplňuje tvrdý a lesklý povrch své keramiky kůží, látkou nebo kovem a ve slovních hříčkách si pohrává s odkazy na sexuální pomůcky a fetišistické masky. Na výstavě DISPARÁTNÍ PROUDY Caroline Achaintre vystaví dva objekty nazvané *Peres a Whalf*. Přestože tato jména znějí lehce povědomě, nebrání nám přiřadit je nějaké konkrétní postavě nebo předmětu, který opravdu známe. Stejně tak objekty samotné oscilují mezi rituálními kostýmy, výbavou sadomasochisty a brikoláží vytvořenou ve školce. Chápání špinavosti v objektech *Peres a Whalf* spolu s neškodnou přitažlivostí jejich dekorativní podoby a struktury mohou vyvolat touhu, stejně tak jako odpor. Nakonec záhadná povaha těchto děl vzdoruje jakémukoliv pokusu určit, čím vlastně jsou.

Caroline Achaintre has mainly acquired renown for her colourful, hand-tufted wool objects and their sometimes monstrous beauty. In recent years, ceramic has also become an important material for the artist, and the results have a similarly uncanny air. Caroline Achaintre often complements the hard and shiny surface of ceramic with leather, fabric or metal, punning and playing with references to sex toys and fetish masks. In *STREUFLUESSE*, Achaintre will show two objects titled “Peres” and “Whalf”. Although these names sound vaguely familiar, they won’t permit any clear assignment to some character or item we actually know. Likewise, the objects themselves oscillate between ritual costumes, a sadomasochist’s equipment and kindergarten bricolage. “Peres” and “Whalf’s” perceived filthiness, along with the innocuous attraction of their decorative forms and textures, might trigger desire as much as disgust. Ultimately, the pieces’ enigmatic characters resist any attempt to determine what they are.

MICHELLE ALPERIN

USA, 1971

Video Michelle Alperin *Work Suspended / Pozastavené dílo* je téměř šestiminutovou studií telefonické konverzace mezi dvěma mladými ženami, většinou zabíranými zblízka. Na začátku zazní jen jedna věta. Pak už se napjatá a zároveň komická scéna nemění, přičemž divák sleduje, jak němý dialog odhaluje nerovný vztah moci, strachu a agrese. Umělkyně sama popisuje „Work Suspended“ jako „experimentální video, které zkoumá povahu vyprávění, zobrazení a talentu herce ve vztahu k hereckému výkonu spočívajícím spíše v poslouchání než mluvení“.

Desetiminutový telefonní hovor mezi dvěma herečkami byl sestříhán tak, že akcentuje ty části, v nichž herečka poslouchá, aniž by byl ukázán dialog mimo kameru. Narušením běžné filmové konvence se dílo snaží odhalit, zda jsou herecké výkony dostatečně evokativní na to, aby i bez dialogu udržely dramatický oblouk.

Michelle Alperin's video piece "Work Suspended" is an almost six-minute long study of a telephone conversation between two young women, mostly shot in close-ups. Only one short sentence is uttered at the beginning. Then the tense and also comic situation does not change anymore, while the viewer observes how the speechless dialogue reveals an uneven relation of power, fear and aggression. The artist herself describes "Work Suspended" as "an experimental video that investigates aspects of narrative, representation, and the actor's craft in relation to the performance of listening rather than speaking.

A ten-minute phone conversation between two actresses was edited mainly emphasizing the listening parts and without including off-screen dialogue. In disrupting this filmic convention, the work seeks to discover whether the performances are evocative enough to sustain the dramatic arc of the conversation without dialogue."

INA BIERSTEDT

DDR (GDR), 1965

V obrazech Iny Bierstedt se již po nějakou dobu opětovně vrací motiv krajiny, v kombinaci abstraktních a figurativních prvků. V posledních letech, od té doby, co pořizuje soupis uměleckého odkazu svého otce Wolfganga Bierstedta (1936-1983), se umělkyně zaměřuje na okolnosti, jež ovlivňují umělcův vývoj. Ina Bierstedt obrátila svůj zájem zvláště k značně represivním metodám na Umělecké škole Weissensee v Berlíně v období prvních několika dekád existence Východního Německa. Co se týče otcovy umělecké pozůstalosti „nejvíce Inu Bierstedt fascinují jeho šanony. Do nich ukládal vlastní úhledné rukopisné poznámky ke svým jednotlivým počínům spolu s fotografiemi z výstav a drobnými skicami. Ina Bierstedt na tento materiál nahlíží jako kurátorka s historickým odstupem, a přesto není vůbec nestranná. Navrhuje vstoupit do uměleckého dialogu s odkazem svého otce. Mezi jejími posledními díly se stále nacházejí krajiny, některé však připomínají interiéry, v nichž se ozývá prázdnota vzpomínek na něčí život a rozporuplnost společenské paměti.

For some time now, landscape has been the recurring motif of Ina Bierstedt's paintings, combining abstract and representational elements. Since cataloguing the artistic legacy of her father, Wolfgang Bierstedt (1936-1983), she has recently been focusing on the circumstances prejudicing an artist's development. Ina Bierstedt took a special interest in the rather repressive situation at the East Berlin School of Art Weissensee, during the first decades of East Germany. Concerning her father's artistic remains, Ina Bierstedt has been most fascinated by his files: there he collected neatly handwritten reflections about all his particular undertakings, along with photographs of exhibitions and small sketches. Viewing this material from a historical distance and as a curator, yet not being detached at all, Ina Bierstedt also proposes to enter into an artistic dialogue with her father's legacy. Among her latest paintings there are still landscapes, while others resemble interiors, echoing the voids of an individual life recalled and the ambiguities of a society's memory.

BETTINA CARL

FRG, 1968

Instalace vystavená v brněnském Domě umění navazuje na cyklus Bettiny Carl nazvaný *Den alten Bekannten / Starým známým*. Její dílo vytvořené přímo pro tento prostor nese podtitul *Happy Knowledge / Šťastné poznání* a točí se kolem několika otázek dosti dalekého dosahu: Je štěstí podníceno poznáním? Jsou lidé schopni poučit se z historie? Měli by se ptáci učit od lidí? *Happy Knowledge* sestává z několika velkoformátových kreseb uhlem zobrazujících ptačí klec vzhůru nohama, mraky, stíny a pár ptáků. Kresby jsou doplněny několika výtvořů bric-a-brac, látkovými záplatami a třemi krátkými texty pocházejícími z různých zdrojů. Jeden úryvek cituje knihu Jeana Baudrillarda *Agonie des Realen* (Merve Berlin: 1978) (Simulakra a simulace), která mluví o síle obrazu skrývat prázdnotu, která leží za ním. Druhou citací je strofa z básně T. S. Eliota *Gerontion* napsané po 1. světové válce, jež je monologem zatrpklého starce. Autorem třetího textu je anonym. Na podlahu před tyto kresby mezi ostatní drobnosti umělkyně umístila malou porcelánovou knihu. Na otevřených stránkách knížky můžeme číst tyto verše: 'Glad days — sad days / Are all brighter made / With the Happy Knowledge / That our friendship will not fade'.

The installation exhibited at the Brno House of the Arts continues Bettina Carl's series titled "Den alten Bekannten / To the old acquaintances". Her site-specific work is subtitled "Happy Knowledge" and it revolves around several rather far-reaching questions: Does knowledge foster happiness? Are humans able to learn from history? Should birds learn from humans?

"Happy Knowledge" is comprised of some large format charcoal drawings depicting an upside-down birdcage, clouds, shadows and some birds. The drawings are accompanied by a few pieces of bric-a-brac, patches of fabric and three short texts taken from different sources. One passage cites Jean Baudrillard's "Agonie des Realen" (Merve Berlin: 1978) (English "Simulakra and Simulation", 1982), referring to the power of images to dissimulate the emptiness behind them. The second quotation is a stanza from T. S. Eliot's post-World War I poem "Gerontion", which is the monologue of a bitter old man. The author of the third text is anonymous. On the floor in front of the drawings, among other trinkets, the artist has put a little porcellaine book. The book's open page bears the lines 'Glad days — sad days / Are all brighter made / With the Happy Knowledge / That our friendship will not fade'.

MATYÁŠ CHOCHOLA

CZ, 1986

Instalace *Full of Drahokams* evokuje artefakty nalezené na dně oceánu. Těmto artefaktům, které už dávno ztratily svou původní barevnost a z jejichž dřívějšího lesku a slávy zbylo už jen torzo, Matyáš Chochola navrácí výraz. Předměty díky němu získávají novou povrchovou úpravu, kterou jim navrácí po důkladnějším studiu psychických jevů i vlastního výtvarného rukopisu, jež se v instalaci propojují v jeden celek. Celá instalace je odrazem jakýchsi architektonických konstrukcí letících vesmírem, ať už postavených před dávnými věky na zemi atlantskými kulturami, nebo jen jako architektonické struktury symbolizujících děje odehrávající se v krajině našeho vědomí a podvědomí. Přinášejí z vesmíru podivné nesrozumitelné informace. Možná spirituální odkaz aktuální pro dnešní dobu.

Many elements in the installation "Full of Drahokams" look like artefacts retrieved from the bottom of the ocean. Only a remaining plaster torso seems to testify to these objects' past glory, but Matyáš Chochola seems to bestow new meanings on these discoveries of dubious origins. In his thoughtful restoration treatments, the artist has applied his thorough studies of psychological phenomena, as well as his own aesthetics, and thus created an installation whose components form a new ensemble, a whole. Overall, the installation's features and functions remain widely enigmatic. Had the Atlantic cultures built this architectural device once upon a time and then launched it into the cosmos, before it again landed back here? Or does this arrangement merely symbolise motifs from the landscape of our consciousness and subconsciousness? The "Drahokams" might want to reveal some strange information from outer space, and perhaps they carry a spiritual message that could be relevant today.

DIETMAR FLEISCHER

FRG, 1967

***Dranbleiben*, to je název video-projekce Dietmara Fleischera na schodišti brněnského Domu umění. V němčině *dranbleiben* znamená vydržet, nepřestávat, zůstat v kontaktu a tento obrat se vždy používá a chápe v pozitivním smyslu. Ale vytrvalost nepřináší vždycky vítané výsledky. I přesto je však rada „nevzdávat se snadno“ v pedagogických příručkách něčím, na čem se všichni shodnou a o čem se nediskutuje – stejně jako je naprostá rozkoš z rozmlácení věcí na kusy touhou, jež je hluboce zakořeněná v lidské povaze. V tomto smyslu může video Dietmara Fleischera demonstrovat svobodné herecké vyjádření naprosto přirozeného impulzu a zároveň potvrdit smysluplnost výchovného principu založeného na selském rozumu.**

“Dranbleiben” is the title of Dietmar Fleischer’s video piece projected in the Brno House of the Arts’ staircase. In German *dranbleiben* means to hold on, to keep going, to stay in touch and the term is always used and understood in a positive way. But persistence does not always yield a welcome result. Still, in pedagogic guidebooks, “not giving up easily” is advice agreed on beyond dispute — just as the immense pleasure to smash things is a desire deeply rooted in the human character. In that sense, Dietmar Fleischer’s video may demonstrate the free acting-out of a completely natural impulse while proving at the same time the worthiness of a common-sense educational principle.

ANNA GOLLWITZER

FRG, 1968

“Im Erinnerungshain — nicht still” („Na hřbitově – není klid“) je název sochařské intervence Anny Gollwitzer , kterou na výstavě DISPARÁTNÍ PROUDY vytvořila jako reakci na stávající projekt Iny Bierstedt a zároveň jako jakési jeho rozšíření. Anna Gollwitzer ovšem přistupuje k otázce vzpomínky a konzervace velmi odlišně, přičemž se soustředí spíše na proporce prostoru, na perspektivu, vzdálenost a blízkost, na ohraničení a objem, tedy na kategorie odkazující k fyzické přítomnosti diváka. Hlavní prvek v její instalaci připomíná skříňku obsahující umělecká díla někoho jiného: 18 dřevořezů v červených rámech od Wolfganga Bierstedta, jež jsou ilustracemi k básni Friedricha Schillera *Das Lied von der Glocke / Píseň o zvonu (1798)*. V této jedné z nejdelších a nejoblíbenějších německých básní se popisuje náročné odlévání zvonu, oslavuje se řemeslná zručnost a vyzdvihují se občanské ctnosti. Jsou to však pouze okraje červených rámu, jež jsou jedinou viditelnou částí Bierstedtových grafik. Zůstává tudíž otevřená otázka, jestli Schillerův a Bierstedtův „Zvon“ tvoří podstatu této instalace, nebo pouze plní funkci náhodně vybraného materiálu použitého ke stafáži. Komoda funguje také jako výkladní skříň, po jejímž obvodu je vystaveno několik barevných tisků. Dále pak na okraji instalace umělkyně představuje mobilní pomůcky připomínající trakaře a chodítka. Tyto „Schrittoptionen / Volby přístupu“ vybízejí návštěvníky, aby si zvolili různé pozice a úhly pohledu na skříň stojící uprostřed.

“Im Erinnerungshain — nicht still” (“In the Memorial Grove — Not Silent”) is the title of Anna Gollwitzer’s sculptural intervention in STREUFLUESSE which she developed as a response and extension to Ina Bierstedt’s current project. Anna Gollwitzer, however, approaches the issues of remembering and preservation idiosyncratically, focusing rather on ratios of space: perspective, distance and proximity, enclosure and containment, are categories that also refer to the physical presence of the viewer. The major element of her installation resembles a cupboard, and it actually contains someone else’s artworks: 18 red-framed woodprints by Wolfgang Bierstedt illustrating Friedrich Schiller’s “Das Lied von der Glocke / Song of The Bell” (1798). One of the longest and most popular German poems, “Die Glocke” recounts the elaborate casting of a bell, praises craftsmanship and upholds civil virtues. The cupboard doors also function as display boards, presenting a selection of colour prints. Moreover, at the installation’s periphery, the artist offers mobility aids recalling sack barrows and wheeled walkers: these “Schrittoptionen / Step Choices” encourage the visitors to assume various positions and perspectives in relation to the central cubicle.



photographer: Bettina Carl

IRÈNE HUG

CH, 1965

Když se procházíme kterýmkoli městem světa, obklopují nás texty, které vyžadují naši pozornost. Napůl vědomě si zasouváme jejich otravná sdělení do koutů své mysli a víme, že už jen samotné množství jmen, reklam a příkazů nám neumožní vzpomenout si na detaily. Takže jejich naléhání zůstane většinou nevyslyšeno. Irène Hug se ovšem rozhodla na ně reagovat. Obnažuje tyto výzvy na holé formy a materiály: typografie na zdech, poutače nebo neóny se mění v prostředky jejich vlastních sdělení. Podtexty, které vkládá do fotografií městských lokací zahuštěných písmem, mohou být citacemi z filosofických textů nebo hesly glosujícími regionální či globální politickou situaci. Výsledek je jak znepokojující, tak velmi zábavný, občas připomínající hemžení města ve výjevech Pietera Brueghela staršího. A ačkoliv se zdá, že její fotografie městských scénérií často vyjadřují nevyslovitelné nebo že reinterpretují scénu na fotografii, slogany, jež Irène Hug maluje na zdi, proměňují samotný výstavní prostor v kulisy. V brněnském Domě umění představí Irène Hug rozměrnou nástěnnou malbu vytvořenou konkrétně pro tento galerijní prostor, jež bude oslovovat návštěvníky přímo a možná některé z nich zaskočí.

When we stroll through any city in the world, texts all around us vie for our attention. We half-consciously shuffle their tedious messages in some recess of our brain, knowing that the sheer amount of names, ads, and orders will help us to forget the details. So their pleas remain largely unanswered. Irène Hug, however, has taken on talking back to them. She strips these appeals down to mere forms and materials: typography on walls, banners or neon signs, is turned into a vehicle for her own messages. Her subtexts inserted into photographs of densely lettered urban places may be quotes from philosophical texts or catchphrases addressing the local or global political situation. The effect is both disturbing and very entertaining at once, resembling at times the teeming town scenes by Pieter Brueghel the Elder. While Hug's photographs of urban sites often seem to express the unspoken, or to reinterpret the scene in the image, her slogans painted on walls turn the very exhibition space into a setting. At the Brno House of the Arts, Irène Hug will present a large site-specific mural, directly addressing the visitors, and maybe catching some of them off-guard.

www.irenehug.com

SOFIA HULTÉN

SE/UK, 1972

Náš obsedantní vztah k věcem a naše pokusy tyto obsese zvládat jsou tématy, jimiž se Sofia Hultén zabývá ve svých videoprojekcích, fotografických cyklech a sochách. Jedním z příkladů uměleckých trpělivých, pedantických a absurdních experimentů využívá starého prádelníku, který sama oddaně zrenovovala jenom proto, aby přesně zreprodukovala známky poškození, které dříve tento kus nábytku nesl. Sofia Hultén tento proces několikrát zopakovala. V úsilí negovat linearitu času ukázala umělkyně základní hodnoty, jež informují náš étos o práci a řemesle – přesnosti a péči –, aby tak dospěla na samý počátek k akumulaci maximální míry odcizení před konečnou dekompozicí objektu. Podobné a dokonce ještě více znepokojující podráždění vyvolává i její aktuální cyklus videí pojmenovaný Matter is Plastic in the Face of the Mind/ Hmota je tvárná tváří tvář mysli, který představí na výstavě DISPARÁTNÍ PROUDY. Každodenní rutina práce u počítače se skládá ze sledu jednoduchých gest. Ve své roli obyčejného člověka předvádí Sofia Hultén tato gesta s odpovídající lhostejností. Řád nebo syntax těchto pohybů byly ovšem dekonstruovány a znovu poskládány naprosto nesprávným způsobem. Možná je to zábavné, nicméně hledíme na to se studem: hrůza z toho, že člověk zešílí, je možná ten nejhorší strach ze všech.

www.sofiahulten.de

Our obsessive relationship to things and our attempts to manage these obsessions are the issues Sofia Hultén deals with in her video pieces, photography series and sculptures. An example of the artist's patient, pedantic and absurd experiments involves an old chest of drawers which she devotedly refurbished, only to also precisely reproduce the damage the furniture formerly bore. Hultén repeated this procedure several times. In an effort to negate the linearity of time, the artist demonstrated the core values informing our ethos of work and craftsmanship - accuracy and diligence - only to arrive at the very start, accumulating a maximum of alienation before the object's final decomposition. A similar, even more disquieting irritation derives from her current series of video pieces titled "Matter is Plastic in the Face of the Mind", presented in STREUFLUESSE. The daily routine when working at our desktop comprises a sequence of simple gestures. Acting as the Everyman again, Sofia Hultén performs those gestures with adequate indifference. The order or syntax of those movements, however, has been deconstructed and re-assembled in a completely wrong way. This could be funny but we are watching in shame: the dread of going insane is maybe the worst fear of all.

ANDREAS KOCH

FRG, 1970

Dílo Andrease Kocha se zaměřuje na prostorovou zkušenost našeho bezprostředního bydliště. Jeho videa, fotografie a instalace s sebou nesou chladnou auru technické přesnosti, a také proto vynikají svým mistrným provedením. K tomuto pocitu dokonalosti stojí mnohé z jeho objektů, jež patří do dosti omšelého světa obyčejných domácností, v ostrém kontrastu. Andreas Koch často tvoří fotografie a videa, která má divák za záznamy interiérů. Na první pohled se tato díla jeví tristně jednoduchá, dokud si člověk neuvědomí, že taková scéna předpokládá naprosto nemožný úhel pohledu, a tudíž se jedná o vysoce kultivovaný výtvar.

Výstava DISPARÁTNÍ PROUDY v brněnském Domě umění představuje Kochovo dílo *Duschvorhang / Sprchový závěs* v hlavním výstavním sále. A protože tento prostor věrně připomíná chrámovou loď, člověk by nebyl překvapen, kdyby vepředu na zdi uviděl oltář. Na místě ikonostase jsou však v měřítku jedna ku jedné Kochovy fotografické reprodukce starého sprchového závěsu, jehož původně bílá barva dostala lehce nazelenalý nádech. Při pohledu na tyto fotografie si divák možná vybaví obrazy čistoty, představí si mokrá těla, jež závěs kdysi zakrýval, nebo bude přemýšlet o vyobrazených drapériích na starých obrazech – možná si dokonce vyvolá v paměti bílá plátna Cy Twomblyho. Nakonec ale tyto fotografie nevypovídají o ničem více než o kovové konstrukci, která je drží.

Andreas Koch's work focuses on the spatial experience of our immediate living environment. His videos, photographs and installations have the cool aura of technical precision, and indeed they stand out for their masterly execution. Strongly contrasting with this air of perfection, many of his subjects belong to the rather shabby world of ordinary households. Andreas Koch often creates images and videos which the viewer takes for recordings of interiors. At first sight, these works appear unnervingly simple, until one realises that the scene presupposes a completely impossible point of view, and thus is a highly accomplished invention.

STREUFLUESSE presents Koch's "Duschvorhang", a 1:1 photographic reproduction of an old shower curtain. These photographs are presented like the thing they depict. While contemplating the installation, the spectator may recall notions of cleanliness, imagine the wet bodies the curtain once hid, or think about the realness of photography.

SUSANNE LORENZ

FRG, 1969

V němčině má slovo Übertragung mnoho významů, od přenosu, nákazy a vysílání až po převedení, a to je jen několik z nich. Susanne Lorenz cestuje vertikálně dějinami umění a zaobírá se přenosem tvarů, které si vybrala z historických kontextů. Své nálezy pak přestavuje do současných objektů, a tím redefinuje jejich význam a funkci. Její exponát na DISPARÁTNÍCH PROUDECH nazvaný *Mährische Bank / Moravská lavice* se odvíjí od jednoho středověkého obrazu vystaveného Moravské galerii v Brně: Susanne Lorenz si z obrazu vybrala malou perspektivou pokřivenou lavici a vytvořila trojrozměrný kus nábytku, přičemž se snažila zachovat věrnost předloze, jak jen to bylo možné. Tento postup může být chápán jako jisté kouzlo obrácené naruby: Kolem roku 1480 anonymní autor vymyslel fiktivní objekt, který slouží jako malý doplněk uprostřed biblické scény na jeho obraze, a dnes jeho nápad dostal tvar ve skutečném kuse dřeva, který nám stojí v cestě. Po pěti stech letech své existence ve fiktivním chrámu se nyní skutečný stůl nachází v sekulárním kontextu, jenž přeci jen vede k domněnce, že exponáty jsou něco jako posvátné předměty. Ovšem namísto rabínů, kteří na obraze diskutují v chrámu, jsou to dnes návštěvníci brněnského Domu umění, které se shromažďují kolem tohoto oltáře. A místo dvanáctiletého Ježíše na celou scénu shlíží jen fotografie původního obrazu.

Poděkování Moravské galerii za laskavou podporu při vzniku díla.

In German, the term Übertragung refers to a long list of English equivalents, ranging from transfer, contagion and broadcast, to assignment, among many others. Vertically cruising the history of art, Susanne Lorenz is interested in the transfer of shapes she has picked from historic contexts. Lorenz remodels her findings into contemporary objects, thus re-defining their meaning and their function. Her exhibit in STREUFLUESSE, titled "Mährische Bank" departs from a medieval painting displayed in Brno's Moravian Gallery: Lorenz chose a small distorted bench from that picture and constructed a 3-dimensional furniture, trying to stay as faithful to her reference as possible. This procedure might be seen as some kind of reversed magic trick: Around 1480, an anonymous artist invented a fictional object to serve as a minor prop within the biblical scene on his picture, and now his idea is morphed into a real piece of wood, standing in our way. After more than 500 years of its existence in a fictional temple, the actual bench now appears in a secular context that all the same assumes the exhibits are quasi sacred objects. However, instead of the temple's rabbis discussing in the painting, today there are visitors of the Brno House of the Arts gathering around the bench. And in place of 12-year old Jesus, only a photograph of the original painting oversees the scenario.

We are also thankful to the Moravian Gallery for kind support during the origin of the work.

ALENA MEIER

DDR (GDR), 1972

Histoire de ma vie / Příběh mého života je instalace, která kombinuje černobílé fotografie v různých podobách a z různých zdrojů. Ve verzi z roku 2015 je „Histoire de ma vie“ stále ještě kombinací několika nedokončených skládaček. Ve chvíli kdy je fragment ve svém rozměru povýšen na nemožný celek, dávají prázdná místa tušit příběhy, které nikdy nikdo nepoví – ale na oplátku nabízejí nové vazby. Alena Meier se vydala po stopách Giacoma Casanovy (1725–1798) do Severních Čech na zámek Duchcov, kde tento Benátčan strávil poslední roky svého života, osamělý, znužený a frustrovaný, zaměstnaný jako knihovník Hraběte Valdštejna. Alena Meier byla zklamaná klasicistní podobou zámku, kterou dostal při renovaci, a tak se uchýlila do nedalekého cisterciáckého kláštera v Oseku, jenž je dodnes skvělým příkladem českého baroka. Během umělčiny návštěvy v roce 2001 žilo v Oseku jen pár mnichů. Klášter sloužil hlavně jako útulek pro stárnoucí muže, z nichž většina sem přišla z daleka. Některé z fotografií v instalaci Aleny Meier nabízejí pohledy do zahrady kláštera, fragmenty barokní architektury a podzimní vegetace. Ty kombinuje a staví do protikladu s útržky fotografií z jednoho starého amerického westernového filmu: dostavník se převrátil, koně a kovbojové padají na zem. Ranější verze „Histoire de ma vie“ byla vystavena v prostorách projektu CAPRI v Berlíně v roce 2002 a její nejdůležitější část zabírala celou podlahu prostoru, přičemž sledovala neobvyklý půdorys galerie. Tato extravagantní asambláž vytvořená ve photoshopu, která skýtá pohled na bahnitě jezero z ptačí perspektivy je nyní nainstalována na konstrukci v ústředním sále brněnského Domu umění připomínající jeviště. Odkazuje na začátky projektu CAPRI a zároveň poslouží jako platforma pro panelové diskuse nebo performance v době výstavy.

“Histoire de ma vie / Story of my Life” is an installation combining black and white photographs in various forms and from different sources. In its 2015 version, “Histoire de ma vie” is still a mix of several incomplete jigsaw puzzles. Upgrading the fragment in proportion to an impossible whole, the voids are hinting at tales that will not be told — but in return they allow for new relations.

On the trail of Giacomo Casanova (1725 -1798), Alena Meier travelled to the Northern Bohemian Duchcov Chateau where the Venetian spent the last years of his life, lonely, bored and frustrated, employed as the librarian of Count Waldstein. Disappointed by the castle’s classicist renovation, Alena Meier turned to the nearby Cistercian monastery of Osek, which has remained a true example of Bohemian baroque. During the artist’s visit in 2001, only a few monks were living at Osek and it mainly served as a shelter for elderly men, most of whom had come there from far away.

Some of Meier’s photographs in the installation show views of the monastery’s garden, fragments of Baroque architecture and autumnal vegetation. She combines and contrasts them with fragments of a film still from an old American western: a wagon has been turned over, horses and cowboys tumble and fall.

An earlier version of “Histoire de ma vie” had been exhibited in CAPRI’s project space in Berlin in 2002, and its most prominent part covered the entire floor of the space, tracing the gallery’s peculiar floor plan. Showing the aerial view of a muddy lake, this extravagant Photoshop-made assemblage is now mounted on a stage-like construction in the central hall of the Brno House of the Arts. Here it recalls CAPRI’s beginnings and will also serve as a platform for panel discussions or performances during the exhibition.

SVÄTOPLUK MIKYTA

ČSSR, 1973

Zájem Svätopluka Mikyty se v poslední době přesouvá od estetiky politické propagandy směrem k propagačnímu průmyslu. To, co zůstává, je hra s odkazem polygrafie a nespolehlivostí naší paměti. Části interiérového designu, knižní reprodukce a jednobarevné podklady plakátů vytvářejí z jeho instalací nejisté prostředí. Na první pohled spolu jednotlivé fragmenty příliš nesoúvisí, barevností však připomenou časoprostorový CMYKový vzorník. Vějíř obrazových vztahů, rozprostřený napříč historií minulého století. Vystavené *Monochromy* nazvané *Installation Wand* představují rozměrné, jednobarevné obdélníky v dřevěných rámech. Nedokončené propagační poutače ze sedmdesátých let minulého století, pozůstatky tehdejší tiskařské produkce. Obrazy, které neměly čas se vyjevit a jejich místo navždy zaujaly sytě barevné podklady. Nikdy se nedozvíme, zda to byla snaha zbavit se politicky nežádoucích motivů, nebo jen náhlá změna výrobního plánu. Osudné monochromy nebo bezúčelné abstrakce.

Svätopluk Mikyta’s interest has recently shifted from the aesthetics of political propaganda to the advertising industry. What remains is a play on the legacy of commercial and propaganda printing and on the unreliability of our memory. Svätopluk Mikyta’s installations are uncertain places. The artist combines disparate elements, like reproductions of books and pieces of furniture, and arranges them on monochromatic backgrounds. In this approach, he also refers to conventions of interior design. At first glance, the individual fragments do not have much connection, although their chromaticity is reminiscent of a time-space CMYK-like colour chart – a fan of pictorial relationships spread across the history of the last century. The Monochromes in this exhibition are large-scale monochromatic rectangles in wooden frames – these unfinished promotional banners from the 1970s are remnants of that era’s printing production. They are images-to-be that never manifested themselves, and whose place was taken by brightly colourful backgrounds. We will never know whether those images fell victim to political censorship or whether a sudden change in the production plan inhibited their realisation: these artworks are fraught with historical issues, yet they could just as well be abstract images, not alluding to any external thematic.

CORA PIANTONI

FRG, 1975

Video Cory Piantoni *Musterhaus/ Modelový domov* je dokumentárním projektem, v němž vystupují manželé Zachovalovi. Od roku 1958 žije rodina Zachovalova v jedné z vil na Babě, v residenční čtvrti na severním okraji Prahy. Sídliště Na Babě postavené v letech 1932 až 1936 bylo významným projektem, jehož cílem bylo zhmotnit estetické principy československého funkcionalismu, přičemž i vybavení interiérů těchto domů bylo navrženo v přísném souladu s těmito novátorskými myšlenkami. Mnozí obyvatelé první generace museli po německé okupaci v březnu 1939 odejít, přesto však většina domů zůstala dodnes netknuta a nepozměněna. Rodinná historie Zachovalů se úzce pojí s jejich domem a odráží politické změny v poválečném Československu a dnešní české společnosti.

Cora Piantoni's video "Musterhaus/Model Home" is a documentary portrait featuring Mrs. and Mr. Zachoval. Since 1958, the Zachoval family has been living in one of the villas of the Baba Werkbundsiedlung, a residential district in a northern suburb of Prague. Constructed between 1932 and 1936, the Sídliště Na Babě was a major project aiming to materialise the aesthetic principles of Czechoslovakian Functionalism, and the houses' interior furnishings had also been designed in strict accordance to these novel ideas. Many of the first generation of inhabitants had to flee after the German occupation in March 1939, yet most of the buildings have remained intact and unaltered to the present. The Zachoval family's history is closely linked to their home, and it also echoes the political changes in post-war Czechoslovakia and the actual Czech society.

JANEK ROUS

CZ, 1981

Instalace Janka Rouse *bez názvu (Evropa)* se sestává z přibližně ze šedesáti černobílých fotografií jezdeckých pomníků, posbíraných z celé Evropy. Na všech fotografiích byly samotné jezdecké pomníky vymazány a v jejich charakteristickém, rozeznatelném prostředí byly ponechány jen „bílé stíny“. Sochy, přestože zbaveny své kýžené působnosti, jsou přítomny ve svém prostředí jako chybějící, avšak stále automaticky vnímané a přijímané ikony minulosti, jejichž otisk chtě nechtě zůstává navěky zapsán v podvědomí každého, kdo místo navštíví. Instalace je doplněna modelem Van der Graaffova generátoru, pomocí kterého se neustále generuje napětí statické elektřiny a mezi jehož kopulemi proskočí každých cca 20 sekund silný záblesk. Tyto záblesky představují určitou absurdní metaforu pomíjivosti a odkazují ke stále aktuálnímu fenoménu stavění jezdeckých pomníků všemožným hrdinům minulosti, jejichž osudy a zásluhy jsou proměnlivě přijímány a odmítány podle kontextu dané doby.

Poděkování paní PaedDr. Haně Vítové, ředitelce Základní školy Na Smetance, Praha 2, za laskavé zapůjčení modelu Van der Graaffova generátoru.

Janek Rous's installation combines approximately 60 black and white photographs of equestrian monuments he found all over Europe. In each photograph, the monument was erased and instead only a "white shadow" was left, framed by its local environment. Deprived of their originally intended impressiveness, the monuments remain present in their environment as missing. They are still automatically perceived and accepted as icons of the past, whose imprint, like it or not, leaves a mark in the subconscious of every passer-by.

The photographs are accompanied by a Van de Graaff generator, an apparatus that constantly generates a static electric voltage, accumulating the charge so that a bright flash leaps between its domes every 20 seconds. These flashes may represent a sort of absurd metaphor of transience. They also refer to the still topical phenomenon of erecting equestrian monuments to honour heroes of the past. As times are changing, however, the fates and assumed merits of those horsemen may evoke either admiration or disdain.

Our thanks to PaedDr. Hana Vítová, directress of the Elementary School Na Smetance, Prague 2, for kindly lending us a model of the Van de Graaff generator.

IVAN SEAL

UK, 1973

Obrazy Ivana Seala jako by ukazovaly vždycky jen jednu věc. V duchu tradičních zátiší umisťují objekt před monochromní pozadí. Trocha stínu po stranách předmětu a pod ním musí stačit na to, aby byly vystavěny jednoduché prostorové kulisy. V mnoha případech tvoří spodní část objektu podstavec, který zdůrazňuje jejich tíhu a pozici. Toto všechno vyzývá ke snadnému čtení a opravdu okamžitě uvěříme tomu, že víme, co je zobrazováno. Pak se dostaneme do úzkých. Díváme se na nějakou drobnost, nebo na pomník stalinistických rozměrů? Co se zde zobrazuje, pokud vůbec něco? A proč skulpturní objem, který jsme tak rychle rozpoznali, ztrácí najednou svou plasticitu, čím blíže je středu obrazu? Zde, velmi blízko před našima očima, se zdá, že se domnělý objekt vytrácí a stává se pouhým povrchem, hustou strukturou tahů štětce a škrábanců, která neguje jakoukoliv představu hloubky a připomíná plátno od Pollocka, Johnse nebo váleček od Richtera. Plátna Ivana Seala vycházejí z různých malířských tradic, které před nás bezostyšně staví jako jasné odkazy. Nakonec ale tyto citace vtáhnou diváka zpátky do obrazu samotného.

Ivan Seal's paintings seem to show but one thing at a time. In the fashion of traditional still lifes they place an object in front of a monochrome background. A bit of shadow underneath and at the item's side must suffice to construct a simple spatial setting; in most cases the lower part of the objects form a pedestal, emphasising their weight and position. All this invites an easy reading, and indeed, we immediately believe we know what is being depicted. But then we get stuck. Are we looking at a trinket or at a monument of Stalinist dimensions? What is represented, if anything at all? And why does the sculptural volume we have so readily identified lose all its plasticity towards the picture's centre? Here, very close to our eyes, it seems the alleged object disappears and becomes a mere surface: a dense texture of brush-strokes and scrapings, negating any assumption of depth, and resembling a patch of Pollock, Johns or squeegee Richter. Ivan Seal's canvasses draw on a variety of painterly conventions which he handles like blatantly obvious signposts. Eventually, however, these quotations draw the viewer back into the painting itself.

PAVEL STEREC

CZ, 1985

Práce Pavla Sterce nazvaná *Na minulé životy nevěřím* představuje tři velkoformátové fotografie konců slepých uliček uvnitř dolu v Příbyslavi. Těžba zde probíhala ve středověku a práce v dole trvaly s největší pravděpodobností po dobu deseti let. V dole se nic našlo a nejspíše šlo pouze o omyl prospektorů. Z šachty, která měří 130 metrů, vede několik slepých odboček. Fotografie představují záznam cesty Pavla Sterce do příbyslavského dolu, během které navštívil všechny tři slepé konce a zdokumentoval místa, ve kterých po deseti letech dělníci odložili nářadí a vzdali dlouho trvající a zcela marnou práci.

Pavel Sterec's work, "I Don't Believe in Past Lives," consists of three large-format black and white photographs of the three tunnel dead ends leading off a 130-metre long central mine shaft. For about 10 years in the Middle Ages, miners dug in the depths of the Příbyslav mine for silver. However, nothing was found there and the desired silver was probably just an illusion of the prospectors. These photographs document Pavel Sterec's visit to all three dead ends. In photographing the places where the miners finally put down their tools, giving up their tedious and strenuous work, he recorded the spots where they were forced to admit that their labour had turned out to be completely wasted.

WOLF VON KRIES

FRG, 1971

Wolf von Kries ve svých instalacích a experimentech zkoumá součinnost přírodních, tj. fyzických sil a lidských pochybení, která mohou vést k takovým jevům, jako je znečištění vzduchu nebo vynález polystyrenu. Na DISPARÁTNÍCH PROUDECH představuje Wolf von Kries poněkud melancholickou instalaci s názvem *MayDay*. Jak říká sám autor, *May Day* (1. květen) je Mezinárodním dnem práce, ale tento obrat se často ve světě používá jako poplašné heslo v rádiové komunikaci – vlastně vzniklo z francouzského *venez m'aider / přijďte mi na pomoc*. V brněnském Domě umění představuje *MayDay* videoprojekci dešťových kapek, které padají do louží, a před tímto lehce se pohybujícím obrazem jsou vyskládány na podlaze konzervy s jídlem. Všechny mají stejné datum spotřeby, a konzervy tak smutně ukazují na společnou budoucnost ztracenou v minulosti.

In his installations and experiments, Wolf von Kries explores the coincidences of natural, i.e. physical forces and human failures, which may result in phenomena like air pollution or the invention of polystyrene. In STREUFLUESSE, Wolf von Kries shows a rather melancholic installation titled "MayDay". As the artist states "May Day (1st of May) is the International Workers' Day, and the term is also used internationally as an emergency code word in voice procedure radio communications — it actually derives from the French venez m'aider / come here and help me". At the Brno House of the Arts, "MayDay" comprises a video projection of rain drops falling into puddles, and in front of the slightly moving image there is an assembly of food cans on the floor. All bearing the same expiry date, the preserves sadly point to a common future lost in the past.

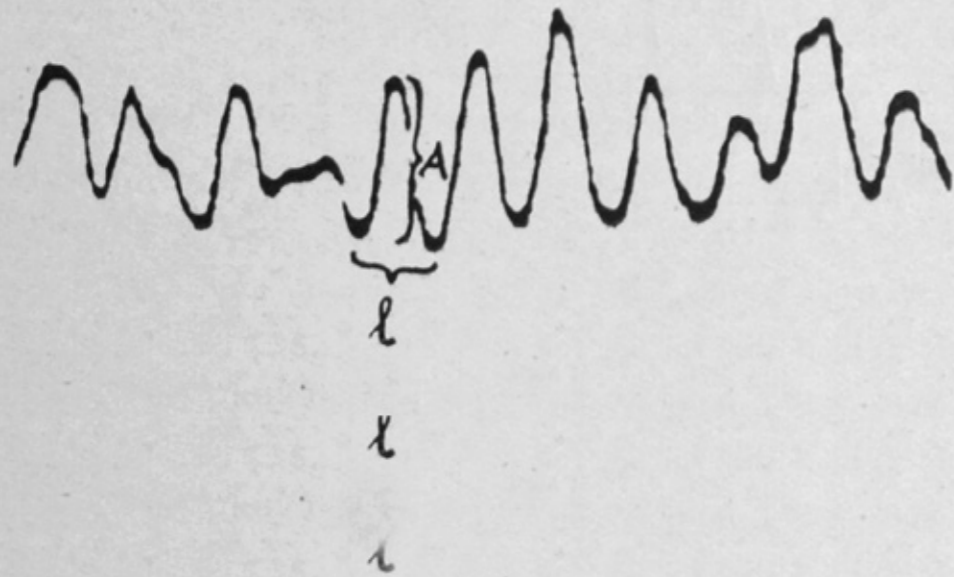
ILONA WINTER

FRG, 1961

Už téměř dvacet let tvoří abstraktní malířka Ilona Winter a videoumělec Dietmar Fleischer tým, který vytváří společná umělecká díla. Jejich úsilí dalo vzniknout různým videoprojekcím, performancím a instalacím vytvořeným na konkrétních místech. Mezi jejich videi vyčnívá ilustrovaná práce *1000 Titles / 1000 názvů*. Mezi jejich performance se řadí i nechvalně známé poradenské představení *Don't call us — we call you / Nevolejte nám — my se vám ozveme*, které vysvětluje umělcům, jak by se měli chovat na dnešním globalizovaném trhu

For almost 20 years now, the abstract painter Ilona Winter and the video artist Dietmar Fleischer have regularly teamed up to create collaborative works of art. Their endeavours have generated various video pieces, performances and site specific installations. Among their video works, their illustrated "1000 Titles" stand out. Their performances include the infamous "Don't call us — we call you", a counselling show explaining how artists should behave on the globalised market-place. At the Brno House of the Arts, Ilona Winter and Dietmar Fleischer will surprise the public with either a brand-new piece or a classic sample of their previous artistic cooperation.

plitude“
nge“ im
ographi-



- 01 CAROLINE ACHAINTRE
- 02 MICHELLE ALPERIN
- 03 INA BIERSTEDT
- 04 BETTINA CARL
- 05 MATYÁŠ CHOCHOLA
- 06 DIETMAR FLEISCHER
- 07 ANNA GOLLWITZER
- 08 IRÈNE HUG
- 09 SOFIA HULTÉN
- 10 ANDREAS KOCH
- 11 SUSANNE LORENZ
- 12 ALENA MEIER
- 13 SVÄTOPLUK MIKYTA
- 14 CORA PIANTONI
- 15 JANEK ROUS
- 16 IVAN SEAL
- 17 PAVEL STEREC
- 18 WOLF VON KRIES
- 19 ILONA WINTER