

## 7. Přílohy

### 7.1 Příloha I.

#### Soupis výstav v galerii MXM

- 1) 19. 6. – 4. 8. 1991 Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Jiří Kovanda, Jan Merta, Jaroslav Róna, Zorka Ságlová
- 2) 7. 8. – 8. 9. 1991 Jan Merta
- 3) 11. 9. – 20. 10. 1991 Martin Mainer, Petr Nikl, Antonín Střížek
- 4) 23. 10. – 24. 11. 1991 Tomáš Císařovský
- 5) 27. 11. 1991 – 5. 1. 1992 Stanislav Diviš
- 6) 15. 1. – 2. 2. 1992 Petr Lysáček, Michal Nesázal, Petr Písařík, Filip Turek
- 7) 4. 2. – 23. 2. 1992 Milena Dopitová, Jiří Kovanda
- 8) 26. 2. – 15. 3. 1992 Roman Buxbaum, Pavel Humhal
- 9) 18. 3. – 12. 4. 1992 Michal Gabriel
- 10) 15. 4. – 10. 5. 1992 Martin Mainer
- 11) 12. 5. – 9. 6. 1992 Jiří David, V čase své odvrácené tváře
- 12) 10. 6. – 28. 6. 1992 Milan Knížák – Kážínk Nalim, UFO – OFU
- 13) 8. 7. – 26. 7. 1992 Michael Kienzer
- 14) 31. 7. – 23. 8. 1992 Antonín Střížek
- 15) 26. 8. – 13. 9. 1992 Zorka Ságlová
- 16) 16. 9. – 11. 10. 1992 Petr Nikl
- 17) 27. 10. – 1. 11. 1992 Iva a Tomáš Procházkovi, IN MEMORIAM
- 18) 4. 11. – 29. 11. 1992 Bea de Visser – Henk Visch; vyšel katalog
- 19) 2. 12. 1992 – 3. 1. 1993 Karel Malich
- 20) 6. 1. – 31. 3. 1993 Stanislav Diviš
- 21) 3. 2. – 21. 2. 1993 Jiří Kovanda
- 22) 3. 3. – 24. 3. 1993 Stanislav Kolíbal, Kresby 68-78
- 23) 24. 3. – 4. 4. 1993 Jiří David, BIBIONIS-S
- 24) 7. 4. – 25. 4. 1993 Michal Nesázal

- 25) 28. 4. – 16. 5. 1993 Tomáš Císařovský, Erika Bornová
- 26) 19. 5. – 6. 6. 1993 Petr Nikl, Zemřelé hračky
- 27) 9. 6. – 27. 6. 1993 Jan Merta
- 28) 30. 6. – 18. 7. 1993 Milena Dopitová
- 29) 21. 7. – 8. 8. 1993 Andrea Ostermeyer, Plastiky
- 30) 9. – 19. 9. 1993 Antonín Střížek, Obrazy
- 31) 22. 9. - 10. 10. 1993 Jaroslav Róna, Plastiky a reliéfy
- 32) 11. 10. 1993 Jiří David, Poslední ráje a Hitlerovy oči (jednovečerní výstava)
- 33) 13. 10 – 31. 10. 1993 Lukáš Jasanský, Martin Polák, Fluxus
- 34) 11. – 21. 11. 1993 Michal Gabriel
- 35) 24. 11. – 12. 12. 1993 Tomáš Hlavina, Model pro systém otázek o islámských kobercích
- 36) 17. 12. 1993 – 9. 1. 1994 Milan Knížák, BMC
- 37) 19. 1. – 23. 2. 1994Vladimír Skrepl
- 38) 16. 2. – 13. 3. 1994Zorka Ságlová, Krajiny, zátiší
- 39) 23. 3. – 17. 4. 1994 Martin Kippenberger, Andreas Höhne, Classifizierung ´94
- 40) 20. 4. – 8. 5. 1994{Bohemia 95} (Tatjana Steiner, Thomas Zipp, Michael Calies, Kai Helmstetter, Valeria Heisenberg, Sven O. Ahrens, Thilo Heinzmann, Milena Vrtalová)
- 41) 13. 5. – 5. 6. 1994Martin Mainer
- 42) 10. 6. – 28. 6. 1994David Janeček, Nebezpečí života hloubka 1, 5 m
- 43) 10. 8. – 28. 8. 1994Až (Stanislav Diviš, Vladimír Skrepl, Václav Stratil, Antonín Střížek)
- 44) 7. – 31. 7. 1994Johannes Ziegler, Painting/ Malba
- 45) 31. 8. – 25. 9. 1994Antonín Střížek
- 46) 28. 9. – 24. 10. 1994Tomáš Císařovský, Naty, přepni to
- 47) 23. 11. – 18. 12. 1994Filip Turek, Z dějin umění
- 48) 21. 12. 1994 – 15. 1. 1995 Jaroslav Róna, Obrazy a kresby
- 49) 25. 1. – 19. 2. 1995 Pavel Humhal, Svět je lichý
- 50) 22. 2. – 19. 3. 1995 Jiří Kovanda
- 51) 22. 3. – 23. 4. 1995 Stanislav Diviš

- 52) 5. – 4. 6. 1995 Čistý zisk, reklama jako strategie stylu (Jan Svěrák, Tomáš Mašín, Tomáš Císařovský, Jiří David, Ivan Zachariáš, Lukáš Jasanský, Veronika Bromová, Jiří Kovanda, Petr Písařík, Filip Renč, Petr Lysáček, Igor Chaun, Pavel Reisenauer); vyšel katalog
- 53) 26. 10. – 20. 11. 1995 Petr Lysáček, Czech Out Memphis (fotografie David Horan); katalog
- 54) 11. 7. – 6. 8. 1995 Petr Nikl, Pip and Flip, Twins from Yucatan
- 55) 9. 8. – 3. 9. 1995 Petr Písařík
- 56) 6. 9. – 1. 10. 1995 Jan Merta – Marek Pokorný, Slasti III
- 57) 10. – 29. 10. 1995 Hipporeality – School of Bayonne (David Dann, Scott Endsley, Judith Harvest, Elizabeth Hardwick, Alena Havlin, Amy Hill, Alex Melamid, Steven Rotter, Barbara Shinn, Andrey Stone); katalog
- 58) 3. 11. – 26. 11. 1995 Jiří David, Nahý, navíc smutný letec
- 59) 29. 11. – 17. 12. 1995 Stanislav Kolíbal
- 60) 10. 1. – 4. 2. 1995 Karel Malich
- 61) 8. 2. – 25. 2. 1996 Mrkačka (Tomáš Císařovský, Jiří Surůvka, Tomáš Polcar, Filip Turek, Stanislav Diviš, Petr Lysáček, Tomáš Mašín, Jiří Kovanda, Jiří David, Věra Jirousová, Markéta Othová, Dita Štěpánová, Michaela Brachtová, Erika Bornová, Ester Polcarová, Lozinska, Jarka X, Veronika Bromová, Kristýna, Petr Písařík)
- 62) 29. 2. – 24. 3. 1996 Vladimír Archipov, Post-Folk-Archive; katalog
- 63) 27. 3. – 28. 4. 1996 Tomáš Hlavina, Atlas
- 64) 5. – 25. 5. 1996 David Walliker, Still Life?
- 65) 29. 5. – 23. 6. 1996 Okamžik zaostření (Herbert Brandl, Drena Čvorovič, Aviva Ronnefeld, Michal Novotný, David Adamec, Markéta Othová, Ivan Vosecký); katalog
- 66) 26. 6. – 21. 7. 1996 Petr Pastrňák, Jiří Černický, Ivan Vosecký
- 67) 31. 7. – 1. 9. 1996 Stanislav Diviš, Zbytky
- 68) 18. 9. – 13. 10. 1996 Milena Dopitová, Walnut Street
- 69) 16. 10. – 10. 11. 1996 Jiří Kovanda, Vladimír Skrepl, Bílý jídlo
- 70) 12. 11. – 8. 12. 1996 Beth Zondermanová, Hledej / Seek
- 71) 14. 12. 1996 – 12. 1. 1997 Jiří Georg Dokoupil, Slovanské šílenství

- 72) 15. 1. – 16. 2. 1997 Tomáš Císařovský, Viděno dvěma
- 73) 26. 2. – 23. 3. 1997 Jiří Surůvka, Jen jedenkrát
- 74) 9. 4. – 4. 5. 1997 Petr Písařík
- 75) 7. 5. – 1. 6. 1997 Jan Merta, Nová krása starých soust
- 76) 6. – 29. 6. 1997 Petr Pastrňák
- 77) 9. 7. – 3. 8. 1997 Luxsus (David Adamec, František Matoušek, Vilém Kabzan, Michal Novotný, Jakub Špaňhel)
- 78) 8. – 14. 9. 1997 Míla Preslová; katalog
- 79) 17. 9. – 19. 10. 1997 Antonín Střížek; katalog
- 80) 29. 10. – 30. 11. 1997 Michal Gabriel, Josef Švanda
- 81) 10. 12. 1997 – 11. 1. 1998 Nadílka (Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Michal Gabriel, Tomáš Hlavina, Jiří Kovanda, Petr Lysáček, Jan Merta, Petr Nikl, Petr Pastrňák, Petr Písařík, Vladimír Skrepl, Antonín Střížek)
- 82) 14. 1. – 8. 2. 1998 Petr Lysáček, První liga
- 83) 18. 2. – 8. 3. 1998 Stanislav Cigoš, Světlo
- 84) 18. 3. – 12. 4. 1998 Jiří Kovanda
- 85) 22. 4. – 17. 5. 1998 Jiří David, Loňská sezóna
- 86) 27. 5. – 28. 6. 1998 Diviš – Vidiš...
- 87) 7. – 2. 8. 1998 {{{{{{}}} (Thomas Zipp, Milena Vrtalová, Tatjana Steiner, Andrea Höhne, Kai Helmstetter, Valeria Heisenberg, Thilo Heinzmann, Michael Callies); katalog
- 88) 12. 8. – 6. 9. 1998 Pedro Penilo, Meteorologie
- 89) 10. 9. – 30. 10. 1998 Pode Bal, Drogy
- 90) 5. 11. – 10. 12. 1998 Tak daleko, tak blízko (Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, František Matoušek, Jiří Votruba)
- 91) 16. 12. 1998 – 29. 1. 1999 Karel Malich, Pastely, kresby; katalog
- 92) 2. 2. – 14. 3. 1999 Michal Kalhous
- 93) 17. 3. – 4. 4. 1999 Ateliér V. Skrepla, AVU (Andrea Cihlářová, Hana Císařová, Iveta Dučáková, Tomáš Fafek, Patricie Fexová, Jan Jírovec, Jana Laštovková, Jan Šerých, Františka Ševčíková-Gilman, Marek Ther)
- 94) 4. – 2. 5. 1999 František Matoušek, Obrazy; katalog
- 95) 4. 5. – 6. 6. 1999 Girls show

- 96) 16. 6. – 4. 7. 1999 Pode Bal, TGM chicken
- 97) 14. 7. – 8. 8. 1999 Kippenberger + 1x Jörg Schlick, Multiply
- 98) 9. – 3. 10. 1999 Petr Zubek, "Mappings"
- 99) 6. 10. – 31. 10. 1999 Andrea Ostermayer, Milé věci chlupaté
- 100) 11. – 5. 12. 1999 Jiří David, Obyčejné dny krásného léta
- 101) 15. 12. 1999 – 16. 1. 2000 Antonín Střížek
- 102) 19. 1. – 13. 2. 2000 Karel Malich, Prostor mého těla
- 103) 15. 2. – 5. 3. 2000 Ivan Vosecký
- 104) 8. 3. – 2. 4. 2000 David Janeček, Egg Two
- 105) 4. – 7. 5. 2000 Marek Kvetan, XXX
- 106) 9. 5. – 11. 6. 2000 Petr Pastrňák
- 107) 14. 6. – 9. 7. 2000 Tomáš Hlavina, Fyzika
- 108) 19. 7. – 13. 8. 2000 Skip Arnold, Performances, videos, photographs, documents
- 109) 16. 8. – 10. 9. 2000 Erika Bornová, Ivana Lomová, Pod dekou
- 110) 3. 10. – 29. 10. 2000 Petr Lysáček, Chutně praktický
- 111) 31. 10. – 3. 12. 2000 Petr Nikl, Netopýří princezny
- 112) 12. 2000 – 14. 1. 2001 Jan Merta, Rozhodčí ve věcech vkusu vystavuje obrazy Jana Mertty
- 113) 19. 1. – 5. 3. 2001 Karel Malich, Pastely, kresby
- 114) 3. – 8. 4. 2001 Denisa Lehotská
- 115) 18. 4. – 13. 5. 2001 Ján Mančuška, Já
- 116) 22. 5. – 24. 6. 2001 Alena Kotzmannová, Jiří David, Kyjev – Kiev; katalog
- 117) 27. 6. – 29. 7. 2001 Petr Písařík, Sory
- 118) 8. 8. – 16. 9. 2001 Petr Pastrňák, Jakub Špaňhel, Obrazy
- 119) 19. 9. – 21. 10. 2001 Tomáš Císařovský, Země, mraky a salsa
- 120) 24. 10. – 2. 12. 2001 Kamera skura, Čí je to dítě?
- 121) 12 – 13. 1. 2002 František Matoušek
- 122) 1. – 24. 2. 2002 Jiří David, Hory
- 123) 26. 2. – 24. 3. 2002 Ivan Vosecký, !Warning!
- 124) 9. 4. – 21. 4. 2002 Na papíře (Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Matoušek, Antonín Střížek, Jan Merta, Martin Mainer, Karel Malich, Petr Pastrňák, Jiří

David, Tomáš Císařovský, Stanislav Diviš, Petr Lysáček, Michal Gabriel, Jiří Kovanda, Petr Písařík, Vladimír Skrepl)

125) 23. 4. – 26. 5. 2002 Petra Feriancová, Pozdravy z Tranquitánie

126) 28. 5. – 23. 6. 2002 Míla Preslová, Blíženci

#### Výstavy v prostoru Florsalon

27. 5. – 3. 9. 1993 Tomáš Císařovský, Jiří David, Stanislav Diviš, Jaroslav Róna, Michal Gabriel, Zorka Ságlová, Antonín Střížek, Jan Merta, Martin Mainer, Petr Nikl

20. 10. – 21. 11. 1993 Petr Písařík, Petr Lysáček, Milena Dopitová, Michal Nesázal, Pavel Humhal, Petr Zubek, Jiří Kovanda

## 7.2 Příloha II.

Rozhovor s Janem Černým

### **Jak vlastně vznikl nápad založit galerii MXM?**

Galerii založil můj švagr, jmenoval se Tomáš Procházka, spolu s mojí sestrou. Tomáš byl právník, ona se jmenovala Iva Procházková a byla ekonomka. Vlastní myšlenka založit soukromou galerii vznikla na vojně, když se potkal Tomáš Procházka s malířem Ottou Plachtem. Otta ho na myšlenku svým způsobem trochu přivedl. Paradoxně Otta Placht později nikdy nepatřil ke členům galerie MXM. Když se Tomáš vrátil takto naočkovaný z vojny a ověřil si, že po revoluci žádná soukromá galerie v Praze neexistuje, dal se dohromady s manželí Ševčíkovými a společně vymysleli koncept galerie. Manželé Ševčíkovi sehráli velmi významnou roli, Tomáš, jako právník, se ve světě umění a umělců úplně neorientoval. První výběr a oslovení umělců pocházel od manželů Ševčíkových, se kterými se seznámil, a začal vznikat koncept – koncept galerie MXM.

Potom už čistě technicky, protože se musel sehnat nějaký prostor nejlépe někde v centru Prahy, aby byl dosažitelný i procházkou, nejenom autem. Tak se objevil prostor na Malé Straně. Vlastní myšlenka tedy vznikla v roce 1990. To také byl název galerie latinsky. Proto se jmenuje MXM, nic jiného za tím nebylo. Tomáš Procházka to od začátku bral velmi vážně, seriózně, i přes úplné začátky zval k spolupráci významné lidi. A výběr to byl nesmírně dobrý, protože třeba logo, což se stalo zároveň trochu symbolem galerie MXM, vytvořil Aleš Najbrt. Dalším znakem galerie byla elipsa. Jak logo, tak i vnitřní prostor se vlastně přestavěl do podoby jakési elipsy, se čtyřmi výstavními místnostmi. To měl zase na starosti pan architekt Louda, který dal galerii uspořádání vnitřního prostoru. Pro „firmu“ je důležité mít takové symboly určitým způsobem charakteristické a zapamatovatelné. Takže písmo, které vymyslel Aleš Najbrt, a Loudova architektura galerie byly velmi důležité.

Rekonstrukce prostor skončila v roce 1991 a galerie se otevřela. Bohužel později došlo k tragické nehodě. Když Tomáš Procházka se sestrou cestovali za jedním umělcem do Rakouska, došlo k dopravní nehodě a oba dva při ní zemřeli. To bylo v roce 1992, vlastně jenom rok po tom, co se galerie otevřela. Já jsem tenkrát studoval vysokou školu

ekonomickou, když za mnou přišli umělci a kurátoři z galerie (my jsme se znali, já jsem pro MXM pracoval už jako student), jestli bych to na nějaký čas nevzal. Tak jsem na začátku souhlasil, že to bude na přechodné období několika měsíců, s tím, že tedy studuju vysokou někde ve třetím, ve čtvrtém ročníku. Ale z těch několika měsíců nakonec bylo asi 11 let, které jsem v galerii strávil.

Prvotní výběr umělců vycházel ze zkušeností, známostí a znalostí vizuálního umění manželů Ševčíkových. Byla to např. část Tvrdohlavých, což byl úplný základ galerie. Byl to Jaroslav Róna, Michal Gabriel, Jiří David, Stanislav Diviš, Petr Nikl, dále Jan Merta, Zorka Ságlová - ty tvořili takové jádro galerie. Úplně od začátku tam ovšem byla i generačně trochu mladší skupina, skupina Pondělí, tam zase patřil třeba Petr Písařík, Petr Lysáček, Milena Dopitová, Michal Nesázal, což byla generace o takových 10 - 15 let mladší než ta první. Ta doplňovala galerii takovým nejčerstvějším pohledem, protože v době, kdy my jsme začínali MXM, oni byli ještě studenti AVU. Ještě později se samozřejmě záběr té galerie rozšiřoval a nastoupila taková jména jako Malich, Kolíbal, ale dělal jsem výstavy i s paní Šimotovou atd. Původních umělců bylo asi deset nebo jedenáct, ke konci už jich bylo asi dvaadvacet, ale rozšiřování toho záběru bylo nutné, protože neustále otáčet výstavy a ukazovat ty samé umělce by nemělo smysl.

### **Dá se říci, že jeden z cílů MXM, bylo představovat nové mladé umělce?**

Ta galerie byla z části založená na tom, že se konečně budou prezentovat umělci, kteří neměli tolik příležitostí se prezentovat před revolucí. A druhá poloha té galerie byla vyhledávat talenty. Tam se právě hodně pracovalo se studenty z Akademie. Podařil se zajímavý průnik ven na Západ. Před rokem 89 byl kontakt umělců se Západem minimální a vzájemná představa o tom, co kde vzniká, byla jen velmi povrchní. Takže konfrontace byla hrozně důležitá a my jsme samozřejmě chtěli ukazovat také západní umělce - kam se dostali, kam postoupili, jak se liší od českého umění a zároveň jaké umění vzniká tady. My jsme výstav v západní Evropě a i ve Spojených státech vlastně udělali velkou řadu, protože to v té době bylo možná o chlup jednodušší, než v současné době. Západ byl otevřený tomu, aby se tam východní umění dostalo, dávali mu šance, takže se nám podařilo na některé větší výstavy, art fairy, nebo komerčnější výstavy dostat za lepších podmínek než je to v současné chvíli.



I tak to bylo neuvěřitelně drahé na tu dobu, ale určitě výhoda tam byla. Postupem času tosamozejmě všechno vyprchalo, ten zájem se přesouval dál na Východ. Po nás přišlo Rusko, které bylo zajímavé, mělo velká jména a ruští umělci se dostali do západního kontextu rychleji... Tohle se českým umělcům trochu vyhnulo, protože se nikdy nedostali na pozici světových hvězd. Dnes je přístup jiný, teď už nikoho nezajímá, jestli jsme Východ nebo Západ, ale samozřejmě se umělci musí prosazovat sami a to je asi ten rozdíl mezi začátkem 90. let a současností. I když dnes je spousta českých umělců, kteří se na Západě dokáží prosadit svou tvorbou.

### **Prodávalo se české umění do zahraničí?**

Prodávalo se na Západ, protože galerie MXM byla založená jako komerční galerie a bez prodeje by samozřejmě nevydržela. Takže my jsme byli odkázáni na prodeje. Někdy se podařilo prodat na Západ víc, někdy míň, na začátku to spíše bylo tak, že lidé ze Západu si kupovali české umělce spíše jako takovou kuriozitu než, že by věděli, co kupují. Postupem času i tady začala fungovat slavná jména jako třeba Karel Malich, toho se na Západ dařilo prodávat poměrně hodně, protože ta kvalita už byla ověřená z šedesátých let, takže to celkem fungovalo. U těch mladších to bylo složitější, častokrát docházelo k jednorázovým nákupům, ale nikdy se ti lidé nevraceli v tom pravém slova smyslu, sběratelsky.

### **Takže jste neměli stálou klientelu?**

Neměli jsme žádnou významnější stálou klientelu.

### **A státní instituce v Čechách?**

Státní instituce se v té době rozkoukávaly v nové situaci. Nemluvil bych o nějakém koncepčním postupu státních organizací, při sbírkové činnosti, ale vždycky se tam našel někdo, kdo měl vřelý vztah k umění, a byl na takové pozici, že mohl ovlivnit zájem o tvoření sbírky. V té době např. státní Česká spořitelna nakupovala umění. Měla už prvorepublikovou sbírku, ale po roce 89 se jí rozhodla znova začít obohacovat, takže tam hodně pomohl jeden člověk, který byl hodně zapálený do umění. Ještě bych mohl jmenovat Komerční banku, která se věnovala nákupům, ta byla v té době také ještě státní. Hodně významnou institucí bylo Ministerstvo zahraničních věcí, které se po roce 1990 dlouhodobě věnovalo nákupům umění, zase díky osvětlené osobě na ministerstvu, nikoliv jakokoncept. Zároveň se v té době

zakládala, nebo se obměňovala spousta ambasad, a tohle byla jedna z možností, jak tam to umění dostat. Takže ministerstvo má poměrně slušnou sbírku z 90. let. Vždycky se to pohybovalo na vlně ekonomického chování státu. Pokud byl nějaký ekonomický „boom“, tak se samozřejmě podařilo prodat těch věcí víc, pokud byla ekonomická recese, tak se to vždy promítlo do umění, jako do první věci, protože umění je věc nikoliv nezbytná, není potřebná, je to takový nadstandard, taková nadhodnota, která vždy reagovala velmi citlivě, na ekonomickou situaci.

### **Takže se vám podařilo udržet prodeje tak akorát, abyste pokryli náklady galerie?**

Je to bohužel tak, ale i díky tomu, že jsme se nezaměřovali čistě na komerční provoz, protože pak by člověk volil asi i jiné autory. Třeba skupina Pondělí, která tvořila významnou součást MXM, byla skupina, která se věnovala víceméně konceptům, instalacím. To jsou věci velmi těžko prodejné, protože instalace se většinou dělá na určitý prostor. Samozřejmě, že největší zájem byl o obrazy, protože jsou použitelné v interiérech a lidé vědí, co si s obrazem počít. S instalací je to daleko těžší.

### **Byly všechny výstavy opravdu prodejní?**

Všechny výstavy byly prodejní, ale ten artikl některých výstav byl sám o sobě v podstatě neprodejný, protože to se prostě prodat nedá. Samozřejmě, když se vystavovaly např. bronzy Jaroslava Róny, tak se prodávaly lépe, než když se tam udělal koncept, například instalace Petra Písaříka, který to pojal jako ukázkou svého bytu. Asi těžko budete chtít doma mít byt Petra Písaříka. Byli jsme tedy čistě komerční, platili jsme nájem, všechno bylo v režii MXM, že jsme vydávali katalogy, pozvánky, to všechno stálo obrovské peníze. Ten zisk nikdy nebyl velký, vždycky to tak vyšlo, že jsme si vydělali na svůj provoz a na účast na pár veletrzích.

Samozřejmě dneska by to člověk dělal možná trochu jinak, možná ne s takovým entuziasmem, ale s daleko větším přehledem o ekonomice. Musím říct, že v těch 90. letech jsme takhle přemýšlet neuměli, možná jsme ani nechtěli. Na začátku té MXM hrálo nadšení velkou roli. Dneska si myslím, že ve většině případů to tak není. Nebyla tam ještě tak definovaná role kurátora, galeristy a umělce. Řízení té galerie byla jakási permanentní schůze, kde se debatovalo mezi majitelem galerie, kurátory, umělci o dalších postupech, o dalších výstavách, byla to taková kavárna, kam umělci chodili.

Já jsem je tam měl pořád, což bylo únavné na jednu stranu, na druhou stranu to byl hodně blízký vztah postavený na jiné bázi, než je vztah galeristy a umělce třeba na Západě, že galerista je schopen nakoupit umění, se kterým potom pracuje, může si s ním tím pádem dovolit i víc věcí a může s tou cenou i víc manipulovat. U nás to takhle nefungovalo, fungoval tam princip, že umělec dával své artefakty k dispozici a teprve když se prodaly, tak se dělila procenta mezi galerií a umělcem. I z tohoto pohledu to bylo poměrně náročné, protože umělec chtěl vždycky hodně peněz získat, galerista se snažil vyjít vstříc klientovi a tak se snažil cenu přizpůsobit klientovi, klient se snažil ukecat co nejnižší cenu, takže výsledkem byl vždy kompromis. Nakonec člověk pochopí, že se tak velmi těžko zavděčuje jak klientovi, tak na druhé straně umělci. Z galeristy se stával takový mlýnský kámen, který byl obrušovaný z obou stran, a nebylo to vždy příjemné.

### **Koncept kolektivního fungování galerie tam byl od samého počátku až do ukončení jejího provozu?**

Ten byl od samého počátku, na začátku byl samozřejmě daleko silnější, protože všichni se hrozně těšili, jak to bude fungovat, takže i při vlastním budování té galerie byste tam potkala spoustu našich předních umělců, kteří tam v trenýrkách vozili kolečka se sutí a oklepávali omítky. Ten entuziasmus tam tedy hrál obrovskou roli. Takto to pár let fungovalo bez problému. V té době chodila velká spousta lidí na umění, protože to bylo novum.

Nám samozřejmě hodně pomohlo, že galerii otvíral pan prezident Havel, který se s některými umělci znal, takže i tohle otevřelo hodně dveří. Tento entuziasmus samozřejmě nemohl vydržet věčně, takže určitý posun k profesionalizaci a k určité „normalitě“ tam vidět byl a určitě k němu docházelo. Časem i já jsem pochopil, že ta kolektivní rozhodnutí nejsou vždy to pravé. Takže i určitá změna vztahu galeristy a umělce tam vznikala, to bezesporu. Nikdy tam nedošlo k žádným rozporům, ale tu koncepci jsme už začali řídit trochu jinak, protože bychom nepřežili ani tak dlouho, pokud bychom zůstali u toho starého modelu. Nicméně MXM byla založená jako takový dobový projekt, ona byla vázaná na porevoluční dobu i výběrem umělců i svou koncepcí.

Tam samozřejmě na konci sehrály roli povodně a také určitá únava. Tenkrát jsem se rozhodoval, jestli galerii znovu obnovit nebo dělat něco jiného, ale obnovovat ji v tom smyslu, v jakém fungovala před povodněmi, už jsem nechtěl, protože jsem to považoval za

uzavřený koncept. Rozhodoval jsem se tedy, jestli to otevřít znovu a jinak s větším důrazem na určitou profesionalitu vztahu galerista a umělec a řídit to celkově víc řekněme komerčně, protože postupem času zjistíte, že je to nutné. Aby byly peníze pro umělce, aby byly pro galerii, aby mohla nějakým způsobem růst, nějak se profilovat i vůči venkovním galeriím a účastnit se toho evropského uměleckého života, což znamená účastnit se spousty veletrhů atd., protože pokud nevstoupíte do povědomí západních galerií a nezačnete s nimi nějakým způsobem spolupracovat na výměně výstav, tak to nemá příliš smysl.

Zaměřit se pouze na českou klientelu jsem nikdy nechtěl. Sběratelů tu v té době nebylo mnoho. Takže jsem se nakonec rozhodl, že galerii obnovovat nebudu, že je to uzavřený koncept. Možná díky tomu si MXM zachovala své jedinečné jméno, možná díky tomu je považovaná za nejlepší soukromou galerii, která tu kdy byla, protože ty pozitivní vzpomínky hrají vždy obrovskou roli, sice bych to nepřeceňoval, ale dodnes to tak funguje a spousta lidí dnes na MXM vzpomíná v dobrém. Takže i vzhledem k tomu, že jsem nechtěl nějak pokazit ten koncept, který tenkrát byl, jsem se k tomu už nikdy nevrátil a zároveň jsem nikdy neprodal jméno MXM.

**Provoz galerie ovlivňovali výrazně manželé Ševčíkovi. Bylo to hlavně z počátku nebo po celou dobu?**

Ovlivňovali ji hodně dlouhou dobu. Oni vlastně několikrát vstupovali do stejné řeky, protože nejprve učili Tomáše Procházku, já jsem po jeho smrti v tom konceptu pokračoval, ale mě to museli naučit všechno znova. Koncepti opět tvořili Ševčíkovi. Je pravda, že ten vliv někdy slábl, někdy jsme se k tomu vraceli, spíš potom podle nápadu, co by se nám líbilo. Později jsem začal některé výstavy dělat samostatně ve spolupráci s umělci nebo se zahraničím, ale duší galerie od začátku do konce Ševčíkovi byli, to bezesporu.

**Oni Vás tedy z počátku zasvětili do uměleckého světa?**

Já jsem měl přednášky od rána do večera, několik let. Kdykoliv jsme někam jeli, třeba do Benátek, tak jsem povinně musel do všech muzeí, dostal jsem výklad o každém obraze, který tam byl, a zároveň o každém umělci, kterého jsme jen letmo zahlédli. Pro mě to byla nekonečná Akademie, protože obadva tam učili, takže já jsem absolvoval doopravdy neuvěřitelně hodin přednášek o umění, o historii umění, o všech možných i nemožných

umělcích. Já jsem se v životě tak neučil na VŠE jako na začátku v galerii, to bylo takových prvních pět let. Naštěstí Ševčíkovi byli hrozně příjemní lidi a musím říct, žei kouzelně lidský a byla s nimi velká sranda. Bylo to takovou velmi nenásilnou formou, ale někdyúnavnou. Musím říct, že mě pan doktor Ševčík i ve svých letech dokázal neuvěřitelně utahat a chtělpokračovat do dalších galerií, což jsem zatvrzele odmítal.

**V MXM jste pořádali celou řadu výstav zahraničních umělců, z počátku byl ten výběr také skrze Ševčíkovy?**

Určitě byl ovlivněný Ševčíkama hodně výrazně, Jiří Ševčík měl kontakty. Věděl, kdo jaké výstavy na Západě dělá, zároveň hned po revoluci těch kontaktů využil, protože se snažil dostat české umělce do zahraničí, takže si ty kontakty vybudoval. První výstavy, které se dělaly směrem ven, byly přes jeho kontakty, hlavně do Rakouska. On tomu Rakousku zůstal věren celý život, co já si pamatuju, protože tam byly poměrně významné osobnosti, ať už soukromí galeristé, to byl např. Peter Pakesch, který je dnes myslím šéfem celého komplexu muzeí a galerií v Grazu. Šéfem v Budapešti byl Lóránd Hegyi, to byl další Ševčíkův kontakt. Zase jsme dokázali přes ně udělat spousty výstav v Rakousku, kde si toho všimly jiné galerie a tak dále. To na sebe navazovalo. Tito lidé z Rakouska měli třeba daleko lepší přístup např. k lidem z New Yorku. Takže díky lidem v Rakousku jsme se dostali na výstavy do New Yorku, nebo do Německa.

**Takže v zahraničí bylo už určité povědomí o MXM?**

Měli už určité povědomí, protože my jsme veletrhů absolvovali hodně. To byl Kolín nad Rýnem, v Basileji jsme byli několikrát, v Hamburku, v Londýně, ve Spojených státech, takže těch výstav bylo hodně, a pokud sem někdo přijel ze Západu, tak tu moc galerií nebylo. Po nás vznikla galerie Behémót, která měla trochu podobnou náplň s jinými lidmi, vznikla také galerie Via Art, která funguje dodnes, ale když sem někdo přijel, tak tu moc šancí na to vidět současné umění v Praze neměl. My jsme byli ve všech průvodcích, stálo to teda velké peníze, ale návštěvníci ze Západu, kteří měli zájem o současné umění, většinou do MXM přišli. Galerie mezi sebou tolik nekonkurovaly. Pořádali jsme třeba i fotbalový – mezigalerijní turnaj. To byla ještě taková doba osobnějších vztahů.

**Galerie Behémót byla však často zmiňována jako váš největší konkurent...**

Ona byla konkurent jenom v tom smyslu, že zastupovala podobnou generaci, ale nikoliv stejné umělce. Konkurence je, když vyrábíte stejný výrobek, nebo výrobek podobných vlastností. Pokud byste měla srovnávat třeba Jiřího Davida a Margitu Titlovou, tak to nejde. Takže každý zastupoval jiné umělce. My jsme kolikrát vystavovali společně. Neřekl bych tedy největší konkurence, největší konkurencí jsme si byli my sami, tím trochu neprofesionálním přístupem. Tím, že jsme si mysleli, že to půjde samo, že o výstavy bude zájem a že umělci jsou tak dobří, že to půjde samo, to byl samozřejmě naivní pohled z naší strany. Tím si myslím, že jsme uškodili sami sobě do budoucna asi nejvíc, nikoliv konkurencí tady, to tím nebylo.

Dneska, když se podívám na fungující galerie, to je profesionálně vedený byznys. To je třeba Galerie Kodl, nebo Zdeněk Sklenář, to jsou (a to nemyslím nijak pejorativně) kšeftaři, kteří to umí, kteří jsou schopní prodat cokoli a mají vybudované kontakty, jsou schopní starat se o své sběratele, tomu my jsme se nevěnovali a to byl kámen úrazu.

**V roce 1993 jste otevřeli ještě další prostor – Florsalon. Jak jste se k tomuto prostoru dostali a s jakým cílem jste jej otevírali?**

Dostali jsme nabídku prostoru zdarma a tak jsme v roce 1993 otevřeli takovou druhou galerii, ale ono to trochu postrádalo smysl, protože galerista nemůže být na dvou místech najednou...Nicméně byl to prostor, kde se MXM ukázala, představila, ale jinak jsme s tím ztratili určitou koncentraci a mě to stálo spoustu času. Nebylo to špatné, ale byl to takový krok do slepé uličky, ze které jsme zase vycouvali. Daleko přínosnější pro mě bylo například rozjet projekt s panem architektem Pleskotem. Kdysi se to jmenovalo galerie MXM a AP ateliér uvádějí výstavu, protože u pana architekta Pleskota je krásný prostor ve staré továrně jeho dědečka, kde má i on ateliér, takže je to čistý výstavní prostor. Začínali jsme v roce 1994 a ty výstavy pokračují dodnes, samozřejmě bez MXM.

**Vy jste dělali ještě řadu jiných výstav v Praze a v Čechách?**

Výstav v Čechách byla spousta. My jsme spolupracovali i s jinými galeriemi, třeba Galerií Sýpka, kde byla velká výstava, nebo jsme pořádali výstavy v Mánesu. Dělali jsme takové projekty, kdy jsme si půjčovali v Praze továrny a dělali jsme výstavy v továrních halách. Dělali jsme například velikou performance akci po celé Praze včetně Špálovky. To byla opravdu

veliká akce v roce 2000, kdy jsme sem pozvali světové špičky, obsadili jsme kostely v Praze a dělali jsme tam performance večery.

### **Vycházely k výstavám v MXM katalogy?**

Odhadem mohlo být těch katalogů za celou dobu 25 – 30. Někdy vycházela dvoustránka, kde byly složené obrázky, někdy vyšel normální katalog, ale ne ve smyslu monografie, na to nebyly prostředky.

### **Ještě jste vydali tři ročenky**

To bylo představení autorů MXM, což sloužilo jako propagační materiál. Tam byli představení všichni umělci, které jsme zastupovali.

### **Bylo v té době vnímané, že patřit do stáje MXM, je něco prestižního?**

Bylo, hodně. Například umělci, se kterými jsem začal spolupracovat později, nebo skoro na konci MXM mi říkali, že dostat se do stáje MXM byl jejich sen. Takže to byla opravdu prestižní záležitost.

### **MXM si vybudovala své jméno poměrně rychle. Bylo to i díky tomu, že se první vernisáže zúčastnily významné osobnosti?**

Tak samozřejmě, ale nejenom díky tomu. Protože svět umění v Praze není příliš velký a opravdu mnoho z významných osobností tehdejší doby do galerie chodilo. Kousek od Národní třídy byl třeba milionářský klub Golem. My jsme měli příležitost, protože jsme se znali s Michalem Kocábem a s Martinem Kratochvílem, ten klub vyzdobovat. Takový malý klub tomu zařídil poměrně velkou prestiž. To platilo i v případě Komerční banky, tam byl Richard Salzman, osvědčený generální ředitel, který se také obrátil na MXM. Takže takové povědomí tu v té době bylo velmi silné. Galerie dosáhla vrcholu někdy ke konci devadesátých let, kdy byla opravdu hodně známá.

### **V té době byla ale také údajně kritizovaná za to, že nějakým způsobem manipuluje s výtvarným světem u nás.**

Když jste do jisté míry „úspěšný“ v nějakém oboru, tak to s sebou samozřejmě přináší i tuto kritiku, ale nikdy tomu tak nebylo. My jsme jenom ve své době byli silnější než ostatní, pokud

to berete tak, že jsme lidem vnucovali, co je správné umění, tak jsme jim ho asi vnucovali nejsilněji, ale jenom proto, že jsme byli nejaktivnější.

### **Jak se Vám v komplikovaném prostoru MXM vystavovalo?**

Strašně špatně. Byl to velmi problematický prostor, který sám o sobě byl silný architekturou, ale spoustu věcí pohřbíval. My jsme s tím bojovali v podstatě od začátku až do konce, ale vzhledem k tomu, že jsme měli ještě spoustu dalších výstavních možností, tak to zas tolik nevadilo. MXM byla prostě takový intimní prostor na krásném místě a nějak jsme se s tím museli vyrovnat.

### **Proč si Tomáš Procházka vybral konkrétně tento prostor?**

Prostě poptávka – nabídka, byl k dispozici. Původně tam stál mlýn, možná původně gotický, postupně přebudovaný v renesanci, nakonec přestavěný na secesní domy. Přestavba vnitřků byla nutná, potřebovali jsme výstavní plochy a ne pouze spousty výklenků, zdí a příček.

### **Byly nějaké výstavy, o kterých můžete říci, že byly nejdůležitější nebo nejúspěšnější?**

To se asi takhle nedá říct. Každá výstava vedla k něčemu většímu, třeba na ni navazoval větší projekt. Samozřejmě člověku je něco bližší, něco méně. Já jsem měl rád například skupinu Kamera Skura, PodeBal, Marka Kvetana, to byli hosté galerie. Samozřejmě Martin Kippenberger, to byla obrovská persona. Pokud se na to koukáte čistě z hlediska prodeje, tak úspěšné výstavy byly především výstavy malířské, jako byl Antonín Střížek, Tomáš Císařovský, Jiří David. Pak hrála roli i moje vlastní satisfakce - já si třeba vzpomínám na Marka Kvetana, to byl vlastně moc hezký koncept. On vzal filmy a ty nechal promítat na jedno fotoplátno, pak nechal to fotoplátno vyvolat, takže v něm bylo v podstatě milionsnímků. A bylo velmi zvláštní, že na těch obrazech se objevila atmosféra toho filmu. Byl to vlastně celý film v jednom obraze. Například Blade Runner měl takovou tmavě zelenou barvu, nebo Na samotě u lesa měl úplně jinou atmosféru. Nebo František Matoušek dělal obrazy tak, že vytrhával džínovinu. On vytrhal buď bílá, nebo modrá vlákna z džínoviny a tím vytvářel naprosto realistické obrazy.

Pro mne byly příjemné společné výstavy. Třeba „Nadílky“ v roce 1997 se zúčastnila spousta lidí, takže když jsme na ní spolupracovali, v jeden okamžik tam bylo třeba 15 umělců. Na



výstavě Čistý zisk jsem se zase seznámil s filmovými režiséry. Pak jsem s nimi spolupracoval ještě několikrát.

Ale výstav v jednom roce tam bylo až moc...Některý rok tam bylo třeba 18 výstav a každá vernisáž stála peníze na občerstvení, pozvánky a tak dále. Takhle to vůbec nemuselo být, mohli jsme dělat pět výstav za rok a možná, že by byly důkladněji připravené. Ale taková byla doba a také jsme se snažili vyhovět umělcům.

**Snažili se Vás ostatní přesvědčit, abyste po povodních v roce 2002 galerii znovu obnovil?**

Já jsem nikdy nechtěl, aby jméno MXM skončilo špatně, protože by to poskvřilo nejenom mojí práci, ale i Tomáše, který ji založil. Vstoupit do projektu stejné galerie by bylo nemožné, prodat jsem ji nechtěl, obnovit ale tenhle úspěšný projekt už nelze.

## 7.3 Příloha III.

Rozhovor s Jiřím Ševčíkem

### **Jaký byl váš motiv k založení galerie MXM?**

Nám se zdálo, že tady není úplný provoz umění. Jednak tady nebyly žádné soukromé galerie a pak tady byla pořád ta oficialita/neoficialita a generační skupiny. My jsme toužili po tom udělat nějakou galerii, protože když člověk sledoval to, co se děje venku, tak první co ho napadlo, bylo, proč je tam tolik galerií. Když jsme v roce 1988 vyjeli na benátské Bienále (to bylo poprvé, kdy nám po roce 1968 povolili odjezd), jeli jsme se tam už podívat po soukromých galeriích (měli jsme od přátel daný itinerář, které navštívit).

K založení galerie došlo tak, že jsme kontaktovali naše dva umělce, kteří byli tehdy ještě v emigraci: Jiřího Dokoupila a Milana Kunce. Jirka Dokoupil byl už tehdy slavný (to byla ta kolínská expresivní skupina), ten nám ale moc nemohl pomoci. Nakonec jsme se několikrát scházeli kvůli tomu, jak bychom to udělali. Já jsem pak svolal do Domu U Kamenného zvonu, kde jsem tehdy byl, schůzku umělců, se kterými jsme tehdy pracovali, že potřebujeme člověka, který by tu galerii vedl. A oni tam tehdy přivedli Tomáše Procházku. Tam jsme se tehdy dohodli, že Procházka se ženou galerii povedou. Procházka byl právník, sice nebyl vzdělaný v umění, ale všeobecné nadšení ho na to pasovalo. To byla docela příjemná schůzka, kde jsme se rozhodli, že do toho jdeme, že to bude MXM a že to Procházka vezme.

My jsme nechtěli být galeristi. Já jsem odmítal jakékoliv komerční věci s tím spojené, ačkoliv nám to pak přičítali. Samozřejmě jsme radili Procházkovi, který nebyl zorientovaný. My jsme dokonce zařídili jeho ženě takovou stáž v Grazu v profesionální galerii, aby se trochu rozkoukala, jak to vypadá.

To Rakousko nám bylo tehdy velmi nápomocné, Graz sehrál důležitou roli. I mimo nás, protože tam byla první Kabakovova výstava na Západě. To bylo v Kunstvereinu v Grazu. Oni se snažili zmapovat celý Východ. Já jsem sice s Kabakovem ve styku nebyl, ale v GHMP měli dělat výstavu k říjnové revoluci a chtěli vystavit sovětské umělce, což nikdo nechtěl dělat. Já jsem pak Fatkovi řekl, že bych to udělal, ale vyberu si umělce, které budu chtít. Tak jsem jel do Moskvy, kde jsem se seznámil s Medhermenautikama a s dalšími skupinami. Potom tedy

vznikla výstava k říjnové revoluci na Staroměstské radnici, kde byla Medhermenautika, dvě jejich kamarádky a Anufriev.

Tak to byl takový začátek. Ty přede hry byly takové, že sem začali jezdit lidi. Určitou roli tady sehrál také Viktor Pivovarov, který tehdy odešel z Ruska na Západ, do Čech. Už tehdy byl známý a skamarádil se také s mladými umělci. Sem jezdili i někteří galeristi a zvědaví umělci, dokonce i z Ameriky, kteří se tu s námi i s Pivovarovem potkali. Takže jsme byli už do určité míry zorientovaní a věděli jsme, jak ta galerijní struktura na Západě vypadá.

### **Jak jste se do Grazu dostali?**

Kunstverein v Grazu vedl tehdy Peter Pakesch a Elisabeth Printschitz. To bylo výborné centrum - Forum Stadtpark se to jmenovalo, kde byl ještě Jörg Schlick. Kupodivu do Rakouska, které bylo tehdy periferie, jezdili důležití lidé. Albert Oehlen, Martin Kippenberger, ta celá nová malba tam jezdila. My jsme se tam seznámili s místními lidmi, kteří pak přijeli do Prahy, kde jsme jim ukázali ateliéry. Peter Pakesch, tomu se tehdy líbil Standa Diviš. Současně přijeli ještě z Polska - Anna Rottenberg, takové naše zrcadlo v Polsku.

Nám šlo vlastně o to, dostat se na Západ, přitáhnout na Západ do galerií naše umělce a pokusit se jestli můžou fungovat v tom kontextu. Přede hru to mělo ale v architektuře. To jsme dělali překlady Jenckse a Venturiho.

### **Spolupracovala Galerie MXM na přehlídkách, které jste s Janou Ševčíkovou připravovali v Čechách a zahraničí? Často jste tam zahrnovali kmenové umělce z MXM.**

My jsme samozřejmě byli spojení s MXM hodně. Současně jsme dělali výstavy v zahraničí a tam jsme zařazovali umělce nejen z MXM, ale i jiné. Šlo o to nějak formulovat tehdejší změnu atmosféry a nový způsob myšlení v umění. My jsme byli spojovaní s MXM téměř jako společníci obchodní, ale to vůbec takto nebylo. Ale s umělci z MXM jsme pracovali hodně, to je pravda.

V MXM bylo místo, kde jsme se scházeli a kde se scházeli i umělci. Když se začaly dělat pravidelné výstavy v MXM, tak to bylo výborné, to mělo docela ohlas, ale i spoustu nepřátel, protože říkali, že je to zmanipulované, že je to dost jednostranné. Ale my jsme nechtěli dělat žádný objektivní program.

**Tomáši Procházkovi a posléze Janu Černému jste radili s výběrem umělců. Nepřemýšleli jste také nad tím, zahrnout mezi kmenové umělce z MXM sestry Válovky, s kterými jste dělali řadu výstav?**

Válovky pro nás byly docela důležité, protože jsme je objevili jako absolutní „outsidery“. Oni pro nás byly trochu takovým mostem k novým, narativním, pseudomytologickým věcem. Nás tehdy hrozně zajímali italové – Enzo Cucchi, Paladino ... to byla taková osobní mytologie u toho Cucchiho. Nám se zdálo, že u těch Válovek, které jsou úplnými outsidersy na Kladně, že to co oni malovaly jako dělnické momenty, připomínalo spíš Légera, než něco socrealistického. My jsme si je objevili a udělali jsme jim výstavy, např. velkou výstavu v Chebu. To bylo hodně diskutované, protože jsme se tím tehdy spontánně vymezili vůči českým klasikům uznávaným v cizině – vůči Adrianě Šimotové, Stanislavu Kolíbalovi... Válovky jsme přiřadili také na výstavu do Esslingenu, Tschechische Malerei heute. Zde byli mladí umělci a ze starých Válovky, Zdeněk Sýkora, Milan Knížák. To byla taková drzost, ale myslím, že to fungovalo. Měli jsme pocit, že je možné přeskočit abstrakci a takovou nespokojenost s režimem někam jinam. Z těch starších jsme tedy dělali Válovky, Milana Knížáka a Malicha. Malicha jsme dělali i mimo MXM, ale ta jeho osobní, naprosto střelená mytologie, se tam docela hodila. Milan Knížák, který měl v MXM dvě výstavy, se tam hodil pro novou malbu. Tehdy měl dobré, takové rozsekané obrazy a dělal dobrý nábytek. Kolíbal měl zase takovou zvrhlou geometrii. Dělal takové štukolustrované plochy, do kterých byly inkrustované kovové tyčky. Byla to geometrie, ale trochu absurdní. My jsme to přeinterpretovávali k tomu, jak ta nová vlna vypadala. Válovky se ale nepotřebovaly s MXM spojovat.

**Většinu výstav zahraničních umělců, kteří vystavovali v MXM, jste dělali vy, nebo jste je nějak zprostředkovali?**

My jsme to trochu zprostředkovali a trochu spoluurčili. Myslím si, že jsme to drželi na slušné úrovni a v takové interpretaci, o kterou jsme byli ochotni se bít. Tam nebyly moc kompromisy.

**S MXM jste spolupracovali intenzivně až do roku 2002 nebo spíše z jejího počátku?**

Intenzivněji z počátku, kdy jsme v podstatě spoluurčovali program. Ale oni se tam lidi dost scházeli, někteří tam trávili svůj veškerý volný čas. To byl Jiří David, Antonín Střížek, Stanislav Diviš, Tomáš Císařovský – ty jsme potom vystavili na výstavě Popis jednoho zápasu.

**Proč jste se hned na první výstavu rozhodli mezi umělce z generace Tvrdohlavých zařadit také Zorku Ságlovou?**

Ona se tam hodila, tím zvláštním pozadím tapisérie a ty její zajíčci byli bezvadní. My jsme o ní moc nevěděli, věděli jsme samozřejmě, že dělala ty performance. Její bratr byl hlava undergroundu. Tak jsme se s ní seznámili, šli jsme se k ní podívat a udělali jsme jí několik výstav.

**MXM se podílela organizačně na výstavě Second exit. Co pro Vás tato výstava znamenala?**

Second exit byla pro nás důležitá výstava a myslím, že byla dobrá. Tam přibyli ještě Slováci – Koller a Rónai. Ty tam měli krásnou instalaci Panevropa. Koller tehdy našel manifest z 20. let – Panevropu, který napsal nějaký hrabě Coudenhove-Kalergi. To byl člověk, který vydával časopis Paneuropa, což vycházelo někdy ve 20. letech a byla to taková utopie, že vzniknou tři bloky – Amerika, Asie a Evropa a že to budou taková kulturní ohniska. Koller tam jeden časopis Paneuropa roztrhal a nalepil ho na stěny. Orazítkované to bylo Kollerem UFO, který to takhle poznačil.

V tom zahraničí byl důležitý také Lóránd Hegyi, ten nám byl velmi blízký. Vlastně to, co my jsme dělali tady, on dělal v Maďarsku. My jsme s ním byli seznámení přes jednu známou. To byl úplný mladíček, který působil v ústavu dějin umění v Budapešti. Tam měl podobnou partu jako my tady v MXM, to byla dobrá skupina, kterou vystavoval. Podařilo se mu také navázat kontakt s Rakouskem, které bylo důležitým mediátorem v té době. My jsme také jezdili do Maďarska na výstavy, protože tam byly výstavy, které nemohly být tady. Tam jsme viděli poprvé naživo např. divokou německou malbu. V Budapešti jsme se tedy seznámili s Lórándem, se kterým jsme potom dohromady dělali některé výstavy na Západ. V té politické situaci nám všechno dobře hrálo do karet. Dokonce ministr kultury Busek ve Vídni, osvícený člověk, který pěstoval styky s Východem, byl pro to, aby se do vedoucích kunsthistorických či umělecky činných míst dostal někdo z Východu. Tak udělali Lóránda Hegyi ředitelem muzea moderního umění ve Vídni. Některým lidem ale připadal, že je pro ten Západ trochu naivní.

Nerespektovali všechno, co tam zařadil. Občas tam i zařadil české umělce a to bylo dobré, ale některým připadalo, že je to příliš východní.

Jednu z prvních výstav, kterou jsme dělali s novou malbou, byla vlastně výstava s maďarským uměním. To jsme uspořádali společně se známými z Maďarského kulturního fóra v Praze, ale i s Lórándem Hegyi. To byla velká výstava, která se úplně zapomněla, ale byla dobrá. Nejdříve byla v Karlových Varech v galerii a tady jsme ji dělali v Praze v Klementinu. My jsme tehdy pracovali jako bobři. Obešli jsme všechny výstavy, co vůbec byly možné. Ateliéry v Maďarsku jsme všechny vymetli, tak jsme měli docela slušný přehled.

Kolem té MXM to tedy fungovalo poměrně dobře, sice někteří lidé to považovali skoro za mafii. To šlo někdy až tak daleko, že když jsme přišli do hospody, kde seděl Sozanský, tak si odsedával od stolu se svou partou.

### **Pamatujete si na ostravskou Galerii 761? Tam byla také navázána jakási spolupráce s MXM?**

Ano, ta byla v Ostravě u nádraží. Já jsem tam taky zahajoval nějaké výstavy. To byla galerie, co vystavovala mladý kluky z té ostravské skupiny. Tam byl Surůvka, René Rohan, My jsme také udělali velkou výstavu ostravského umění v Ostravě i v Praze v Mánesu, která se jmenovala Ostrava?.To souviselo s hledáním věcí i na periferii, které ukazovaly nějaký přelom.

### **Vy jste koncem 80. let vedli také jakousi galerii v ulici Krakovská. Co to bylo za prostor?**

Naše první kontakty s Rakouskem byly vlastně přes Krakovskou. Nás pozvali na velkou výstavu do Grazu, kde byl i Standa Diviš. Tam jsme se seznámili s Jörgem Schlickem, který patřil do skupiny těch velkých srandistů - Lord Jim lóže, a s ním jsme spolupracovali. V Krakovské ulici pronajali byt, kde jsme dělali výstavy. Byla tam spousta zajímavých lidí ze Západu i Východu. To bylo takové první nadšení těsně po převratu, kdy jsem se svými dětmi po Václaváku vylepoval plakáty, že v Krakovské je mezinárodní výstava. Byli tam i čeští autoři, ale ze zahraničních tam byl např. Peter Weibel, který tam měl významnou, takovou radikální instalaci Festung Europa/ pevnost Evropa, což byla mapa Evropy a strašné nadávání na Evropu, která spustila světové války a zničila miliony lidí. Tam byli dobří umělci, sice na zahájení chodilo málo lidí, ale přece jen jsem tam některé dokopal. To trvalo tak dva, tři roky.

Byly k tomu hezké plakátky, které tiskla Petra Schachner z galerie v Grazu. Ty měli dost peněz, protože její muž tam byl takový spiritus agens, který měl výrobu dopravních značek, což bylo velké ryto, takže nás mohl podporovat. Ty umělci ale jezdili spontánně, zadarmo. Vycházely k tomu takové sešitky, to dělala Elisabeth Fiedler, která byla potom kurátorka Neue Galerie v Grazu. To byli lidé, kteří se seznámili celkem zevrubně s tím českým prostředím. Je pravda, že jsem je vzal všude do ateliérů a oni měli o to upřímný zájem. Rakousko absurdně jako staré mocnářství, konzervativní země, která ještě v 60. letech vyhostila vídeňské akcionisty, bylo najednou důležitým iniciátorem, který to spojoval.

### **Jakou roli podle Vás sehrála MXM v českém prostředí?**

Myslím, že sehrála generačně důležitou roli, tam se prováděla revize toho pojetí umění, to tam probíhalo spontánně. Účastnilo se toho hodně lidí, což bylo dobré. Jednu dobu to dalo smysl a naději tomu, že se objevuje jakýsi nový kontinent, který byl jiný, což se spojovalo s postmodernou. Postmoderna přinesla důležitou terminologii a hlavně v té architektuře. Ty některé knihy, které jsme četli, byli pro to hrozně důležité. Ve filozofii to šlo potom taky. Já jsem se vždycky opíral o Jenckse a Venturiho - Jazyk postmoderní architektury a Poučení z Las Vegas - byly pro nás důležité knihy, a četli jsme i filozofii. V českém prostředí je pro mě doposud klíčová figura Václav Bělohradský. Ten to nejlépe formuloval. Programově hlásal potřebu solidarity proti metodě, ta solidarita vzít v úvahu i věci, které nejsou jednoznačně řečené. Vzít vyvržené věci znovu do hry.

My jsme byli tím převratem tak nadšení, že jsme s sebou strhávali lidi. Řada lidí se taky dostala ven, kde byla celá řada galeristů, třeba italové, kteří potom do Itálie pozvali třeba Kokoliu, Císařovského, Jirku Davida... My jsme v té době pořád někam jezdili, každý týden jsme byli někde v zahraničí. A ačkoliv jsme často byli na slavných místech, kam jsme se před tím nemohli dostat, stejně jsme se tam nepodívali, protože jsme se museli setkat s galeristy. Já mám ještě obrovskou dokumentaci z těch zájezdů.

## 7.3 Příloha IV.

Rozhovor s Jiřím Davidem

**Jak jste se ke schůzkám v Domě U Kamenného zvonu vlastně dostal? Oslovili Vás přímo Ševčíkovi? Jak dlouho asi tyto schůzky probíhaly?**

Já si už samozřejmě konkrétně nepamatuji, jak přesně schůzky probíhaly. Ale probíhaly nejen U Kamenného zvonu, ale u Ševčíků přímo doma, na Budějovické. Tam se koncipovala nejen MXM, ale i AVU, když ještě Ševčíkovi komunikovali otevřeně a bez nějaké zášti mezi sebou i s Knížákem. Takže už u zrodu nové Akademie, myslím pedagogicky a koncepčně nové, vlastně vznikal už i zárodek galerie. Říkali jsme si, že je nutné zkoncentrovat všechny ty Konfrontace, které probíhaly předtím od začátku 80.let do druhé půlky 80.let. Zkoncipovat a zkoncentrovat do nějakého tvaru, formy, která by připomínala běžnou privátní galerii. Ze začátku to nebylo myšleno komerčně, ale bylo to dělané s tím záměrem, že se tam zkoncentrují zajímaví lidé, kteří si budou, nejen sobě, mít co říct, a to tak taky fungovalo. Takže byl jsem u toho, když se hledalo, jaký člověk by to zaštil, jaký člověk by galerii mohl vést, protože Ševčíkovi jako kurátoři, kunshistorici a zároveň potom i pedagogové na Akademii, už do toho logicky nechtěli jít. Ale už si nevzpomenu, možná to budou vědět Ševčíkovi nebo Standa Diviš, jak jsme „vygenerovali“Tomáše Procházku. Osobnost Tomáše Procházky byla výborná volba, rychle a hlavně vnímavě se učil, co znamená současné umění (byl vystudovaný právník) a začalo ho to velmi bavit. Měl zároveň charisma, byl velmi empatický a příjemný v jednání. Byla to postava, která byla "k nezaplacení". Po tom neštěstí (zahynul se svou ženou na cestě do Vídně, kam jel pro kontakt na jednoho umělce a bohužel i v mé prastaré Škodovce!)to byl pro nás všechny strašlivý zlom.

**Jmenoval jste Stanislava Diviše. Vzpomenete si ještě na nějaké další umělce, kteří se na těch schůzkách objevovali?**

Co se týká toho úplného základu, tak tam byl Standa. My jsme se Standou dělali před rokem 1989 ony neoficiální výstavy s názvem Konfrontace a tím pádem jsme byli hodně propojení. Ševčíci tehdy, konkrétně Jirka Ševčík, přišel jednou na Konfrontaci v Krymské. To jsme se ještě neznali. Jako studenti Akademie jsme pak inkognito navštívili přednášku, kterou měl Jiří



Ševčík na ČVUT. Přednášel studentům architektury o naší Konfrontaci v Krymské. Samozřejmě nás zajímalo, jak na to nazírá. Vzpomínám si, že studenti architektury byli na této přednášce velmi kritičtí k tomu, co jim Jirka Ševčík z Krymské promítal. Víím, jak se jim to snažil přiblížit a od té doby se spolu známe a respektujeme. Tomáš Procházka se k tomu všemu logicky dostal až mnohem později.

### **Koncepce celé galerie, programu, vznikala asi dost kolektivně, že?**

Vznikala skutečně hlavně u Ševčíků, kam jsme se Standou docházeli. Tam jsme jmenovali i autory z naší generace, jako například: Jan Merta, Tomáš Císařovský, Antonín Střížek, o kterých jsme byli přesvědčeni, že by tam měli být zastoupení. Ševčíci znali lépe starší generaci - Malich, Knížák, Kolíbal a Ságlová. Takže u nich v domečku to vše vznikalo a narůstalo a potom jsme se seznamovali s dalšími lidmi. Byli tam i Pondělníci (skupina generačně mladších umělců, Písařík, Humhal, Dopitová, Nesázel, Lysáček) a další lidi okolo Tvrdohlavých. Postupně se galerie skutečně stala takovým vzájemně sdíleným fórem, kde se scházeli i další lidi – teoretici Martin Dostál, Marek Pokorný, Radek Váňa. To bylo hrozně důležité a příjemné a do dneška to vlastně chybí.

### **Tato setkání byla pravidelně organizovaná?**

Spontánně. Samozřejmě, že některé věci byly na základě výstav nebo projektů. Jezdilo se i do zahraničí - hlavně do Německa, Rakouska, protože Ševčíci byli na tu zejména germánskou stranu. Prostě jsme si zavolali nebo se nějak jinak dohodli a scházeli jsme se. Bylo to skutečně hodně živé, příjemné a zajímavé, inspirativní.

### **A kde jste se vlastně scházeli? V té zadní místnosti galerie?**

Ano, přesně tam. Byla to v podstatě taková kancelář. Dali jsme tam, co se dalo. Bylo tam například moje první kanape z domu. A protože Jirka Ševčík přednášel na architekturu, znal se s progresivními mladými architekty, tak architekt Louda vytvořil celý tento prostor a později i stůl a další vybavení. Celé to bylo takové přátelské. Ale samozřejmě, sebekriticky, nebyli jsme žádný klub důchodců, že bychom si tam neustále klepali na ramena, jak jsme výborní. Kupříkladu s Behémótem, což byla konkurenční galerie, kde byli jiní umělci, jsme se navštěvovali vzájemně. Ale samozřejmě naše výhrady byli i vzájemně mezi galeriemi kritické.

Někdy tak vznikala i taková „drsnější“ rivalita. U zrodu Behémótu stál Karel Babíček, který k sobě přizval teoretičku Vlastu Čihákovou. Ale Karel Babíček byl v tomhle korektní.

### **V průběhu existence galerie MXM jste Vy osobně mohl zasahovat do jejího programu?**

Samozřejmě jsme tam sedávali a každý dával nějaké návrhy, jaká výstava by tam mohla být. Objevovali se tam i výstavy lidí, kteří nebyli členy MXM. Většinou to byli lidé ze zahraničí, například Martin Kippenberger, což je vlastně neuvěřitelné, že tato figura (dnes už nežije) současného světového umění vystavovala v MXM. Pak tam byli i rakušani, holanďani a další. Tyto věci se generovaly právě z našich vzájemných diskuzí. Ševčíkovi v tom měli jistý prim, ale program skutečně vznikl po společné diskuzi.

### **Vy jste vlastně s Bea De Visser vystavoval v GHMP v roce 1990. To byl také kontakt skrze Jiřího Ševčíka?**

Asi ano? Už si to nepamatuji. Pak jsem ještě s Beou vystavoval v Haagu. Ona nám pak právě dohodila i důležitého umělce té doby, Henka Vische.

### **Jak fungovala spolupráce s MXM? Pan Černý mi říkal, že tam nebyly žádné smlouvy, že to bylo dané gentlemanskou dohodou.**

Ano, smlouvy jsme skutečně neměli a byl to "Gentleman agreement" s tím, že se to myslím ctilo, ale nedám za nikoho ruku do ohně. Každopádně v době existence MXM, pokud chtěl někdo moje věci, tak to šlo přes MXM. Nepamatuji si přesně, jak to bylo procentuálně, myslím, že MXM mělo 30% z prodeje, ale jistě to nevím. Těch prodejů zas tolik nebylo, ale nějaké situace se vyskytly, hlavně ze zahraničí, protože na počátku 90. let zahraničí mělo pocit, že po revoluci se tu zrodí něco významného. To trvalo cca do roku 1993, takže ty komerční kontakty, zejména do institucí, ale i soukromých sbírek byly. Vlastně to fungovalo, ale nebylo to nějaké přehnané a potom to najednou utichlo. Jen někteří umělci se pak prosazovali samostatně do zahraničí a já mám štěstí, že jsem mezi ně trochu taky patřil.

### **Organizovala Vám veškeré výstavy MXM?**

Nebylo to tak úplně. Pokud v tom MXM hrála nějakou roli, tak ano. Ale pokud jsem měl nějakou samostatnou výstavu nezávisle na MXM, tak mi pomáhali. Třeba tehdy se nesmělo vyvážet umění bez tzv. ATA karnetu, což byly takové obrovské, strašné komplikované celní

papíry. A to MXM vybavovala. To vypisování bylo strašné, pamatuji si i převážení. Ale samozřejmě, byly i situace, kdy si to člověk dělal úplně sám.

### **V MXM byly nějaké prostory, kde byl "depozitář"?**

Ano, byl tam takový „depozitář“, který byl totálně přečpaný. Bylo to na místě, kde byla hlavní prostorová elipsa, kterou obklopoval materiál, takzvaný děrovaný akulit, ve kterém byla dvířka a mezi tímto akulitem a protilehlou stěnou, byl prostor maximálně 1,5 metrů široký a na délku tak 4 metry. Takže tam to bylo různým způsobem poskládané.

### **Díla, která jste vystavoval v MXM, jste tam většinou nechával?**

Na ukázkou tam nějaká zůstávala, ale jinak jsem to měl v ateliéru. Když přišel někdo přes Honzu Černého (u Tomáše Procházky už si to nějak nepamatuji), tak Honza šel s tím člověkem ke mně do ateliéru.

### **MXM se zúčastnila řady zahraničních veletrhů. Byl jste zastoupený na každém veletrhu?**

Pamatuji si, že jsem byl na mnohých, ale nevím, zda na všech. Každopádně jsem pomáhal Honzovi, když do toho vstoupil, protože on byl profesní novic a jelikož z právního hlediska galerie patřila rodině Tomáše Procházky a jeho ženě. Honza byl bratr manželky Tomáše a jistě by se vydal na zcela jinou profesní dráhu. Bylo to pro něj hodně nečekané a tudíž i z počátku obtížné. Potom už se Honza postupně zlepšoval, věděl jak fungovat a bavilo ho to. Co se týče organizace, tak se snažil být velmi akurátní a byl v tom přesvědčivý. Postupně, jak odumíral obecně zájem o umění, bylo to těžší a těžší i pro Honzu. Bylo to pomalé umírání, někdo by tomu mohl říkat transformace.

### **Jakým způsobem probíhal výběr autorů, kteří byli zastoupeni na veletrzích?**

To byla vždy bolavá věc. Protože v MXM bylo zastoupených přibližně 15 lidí. Vždy to bylo dané tím, jestli už ten člověk měl v zahraničí nějakou stopu. A ta stopa určovala i to, že ti lidi, kteří na veletrhy jezdí, se lépe zorientují i podle jména. Byl tam určitě Malich, Kolíbal, i má práce. Postupně samozřejmě i další, takže pokud si dobře pamatuji, tato situace byla formovaná i tímto způsobem.

### **Vzpomenete si na Florsalon, druhou pobočku MXM?**

Ano, to bylo ve spojení se sběratelem Petrem Zemanem a jeho ženou, kteří teď žijí na Tenerife. Dodnes jsou to významní sběratelé českého současného umění. Pokud si dobře vzpomínám, tak ten jejich prostor, který chvilkově propůjčili MXM, byl na ulici Milady Horákové. Prostor to byl pěkný a hlavně větší než v MXM, takže šlo vystavovat i rozměrnější věci.

### **Jaké Vaše výstavy konané v MXM byly pro vás nejdůležitější?**

Kromě Hidden image - půlených tváří pro mě byla důležitá výstava Poslední ráje a Hitlerovy oči. To byla vlastně jednodenní výstava, ale pro mě důležitá z několika pohledů. Hlavně jsem si vyzkoušel instalační věci, které jsem potom mohl rozvíjet i na jiných svých tamních sólo výstavách, jako například v mé výstavě Bibionis. Chápal jsem vždy MXM jako tělo. Jako takový organismus, takovou měňavku, biologickou buňku. Vždy jsem se snažil, aby v té buňce fungovaly nějaké mechanismy. Takže vznikaly takové tělesné instalační momenty, které pro mě byly důležité. Což vlastně praktikuji dodnes, pokud to jen trochu jde.

### **Na výstavě Bibionis byl záznam vašeho kardiografu?**

To souviselo s tím, že jsem tehdy napsal text, který se v katalogu, který k tomu vyšel, jmenoval Lyrická patologie v čase morbidní něhy. Mimochodem, MXM se někdy snažil dělat menší katalogy, když byla ve spojení s Karlem Kerlickým. Takže jsem si tehdy nechal natočit přes kardiogram můj velmi dlouhý záznam. A do něj jsem balil můj katalog. Jednoduše křivka mého srdce.

### **Nebyla výstava Poslední ráje a Hitlerovy oči spojená s nějakým filmem?**

Ano. Byl to dokument, myslím, že se jmenoval Něco z postmoderny, nevím. Byly to medailony některých lidí - Střížek, Císařovský, já, Diviš... Teď si nejsem jistý, jestli tohle je ta výstava, kterou jsem uváděl přímo z televizního studia ČT? V galerii byla umístěna televizní obrazovka a pro příchodící diváky (a tehdy mimochodem do MXM chodily davy lidí!) jsem svou výstavu zahajoval skrz kamery ze studia ČT.

### **Výstava Obyčejné dny krásného léta, to byly krajiny?**

To jsme tehdy dlouhodobě rekonstruovali rodinný domeček za Dobříší, Daleké Dušníky, kde jsme přebývali celé léto s rodinou. A já jsem si jednou řekl, že zkusím jít s malířským stojanem, barvami a plátnem přímo do krajiny a zkusím ji „obyčejně“ namalovat. Jestli je to vůbec ještě možné... Na základě toho vznikly menší obrazy, které potom byly v MXM prezentovány. Z toho je taky katalog.

**To vypadá, že katalogy k výstavám v MXM vycházely. Měla jsem za to, že z finančních důvodů příliš nevycházely...**

Samozřejmě, některé katalogy samostatných výstav vycházely také s finančním přispěním autorů. Takže jsem přispíval.

**V roce 2001 jste měl společnou výstavu s Alenou Kotzmanovou nazvanou "Kyjev". Co to bylo za výstavu?**

Nevím, jak se nám to tehdy podařilo, na jakém podkladě jsme s Alenou Kotzmanovou tenkrát byli na týdenním pobytu v Kyjevě a fotili jsme. Snažili jsme se někdy fotit tu samou situaci, ale každý ze svého pohledu, to bylo zajímavé. A na základě toho vznikla tato výstava. Vznikl tak i velmi malý katalog.

**Poslední výstava byla nazvaná Hory**

To jsem na menší plátna (až na jednu výjimku, kterou dodnes postrádám a nevím kde je) maloval štíty Alp a různých jiných hor. Z mého pohledu hodně naturalisticky ztvárněné věci, často na holých plátnech. Byly to volně plující fragmenty hor. Hory jsem během pár let v MXM vystavoval v různé inovaci, dvakrát.

**Jak se Vám v tom specifickém prostoru galerie MXM vystavovalo?**

Já jsem k tomu přistupoval vždy specificky, takže jsem se snažil přizpůsobovat většinou mými výstavami tomu prostoru a jeho fluidu. Bylo tam obtížné vystavovat, protože to byly vlastně většinou zakulacené prostory a pár rovných. Někdy jsem vystavoval i v takových výklencích, které byly v centrální elipsovité části, kde byla i toaleta a komůrka na náradí apod. Byla tam přeci jen i jedna větší rovná pevná zeď, kde se dalo vystavovat ve větším formátu, nebo něco i promítat. Neustále to vybízelo spíš k instalačním věcem než k zavěšování příliš velkých obrazů či kresby.

### **Ty výstavy v MXM byly vždy aktuální? Jednalo se představení nejnovějších děl?**

Z mé strany ano. To dělám dodnes. Ale pokud tam byla nějaká souhrnná výstava, vždy jsem tam dal za mě něco, co nebylo nikdy vystavené. Za ostatní nevím.

### **V tom jste měl volnou ruku, jakým způsobem to pojmout?**

Když byly koncepční výstavy, např. Mrkačka (kurátor M. Dostál, myslím) tak se předem hovořilo, diskutovalo, co by se mohlo kontextuálně uplatnit, případně zcela nově vytvořit. Když jsem vystavoval sám, tak jsem si to dělal sám...Krajiny, Bibionis, Půlené tváře atd.

### **MXM byla hned z počátku přijímána velice kladně, jak si to vysvětlujete?**

Hlavně bylo přijímané to, že je to jedna z prvních pražských privátních galerií s Behémótem. Nevím, která z nich vznikla vlastně dříve (MXM?) nebo později. První privátní (oficiálně utajena) galerie Na Bidýlku však, pokud se zcela nemýlím, vznikla ještě před rokem 1989 a vedl ji skvělý člověk, který už bohužel taky zemřel, Karel Tutsch. A přijetí MXM bylo dané taky samozřejmě tím, jaký měla galerie výstavní program a jací lidé tam tím pádem vystavovali. Což už byli respektovaní lidé ze starších generací, ale z těch nově se rodících. Vždycky bylo zajímavé, co dělá Behémót nebo MXM. Do MXM a Behémótu se prostě hromadně chodilo.

### **Jaký význam měla galerie MXM pro Váš umělecký vývoj?**

Samozřejmě zásadní. Tam si člověk mohl spoustu věcí vyzkoušet, ověřit na divácích, konfrontovat s teoretickou bází českého teoretického zázemí a mohl se k tomu kriticky postavit. Bylo to pro mě zkrátka zásadní a důležité. Předrevoluční neoficiální Konfrontace byly ty prvotní, pak to logicky přerostlo do této koncentrované podoby. Přeneslo to ta kvalitavně vyselektovaná osmdesátá léta do nových devadesátých let. Díky za to, bez sentimentality!

Kdybych nebyl v MXM, byl bych patrně trochu jinak chápaným umělcem, MXM měla vliv na spoustu dobových situací i velkých výstav mimo MXM. Logicky, neboť z MXM, skrze „jejich“ lidi sálala energie, chuť nadšení. Dělalí, stimulovali, iniciovali neočekávatelné věci i vize.

### **Myslíte si, že má MXM nějaký význam i pro současnost?**

To si nejsem zcela jistý, i když tomu v zásadě věřím. Kdyby zde existovalo zdravé prostředí pak jistě ano. MXM v sobě nese stigma převrstveného zapomnění do dnešních dnů. Samozřejmě, že u lidí, kteří MXM aktivně prošli, to nese nadále jistý svůj étos důležitosti. Ale možná, že přenos „ducha“ MXM do současnosti je v tom, jak se její energie, poznání, přeneslo v „jejích“ lidech do jejich současných prací tak, aby to i dnes obstálo.

## 7.5 Příloha V.

Rozhovor se Stanislavem Divišem

**Zajímaly by mě začátky před založením galerie, kdy jste se scházeli U Kamenného zvonu.**

**Byl jste také v této skupině?**

Tomáš Procházka, který chtěl tu galerii založit, nejdřív asi kontaktoval Jirku Ševčíka, nebo Ševčíkovy. V té době Jiří Ševčík dělal v GHMP, proto se ty schůzky dělaly tam. Ty první schůzky byly spíš takové oťukávání, protože jsme nevěděli, jak to Tomáš myslí. Nakonec po několika debatách nastolil nějaká pravidla. Začátek fungoval tak, že jsme se dohodli, že mu předáme všechny kontakty, které máme. A upřímně řečeno, nebylo jich buhví kolik, v roce 1989/1990 žádné fronty sběratelů nebyly. Dali jsme mu tedy to své „know-how“, aby měl z čeho začít. Z jeho strany to bylo tak, že na začátku bude galerie profitovat 30%. Všude jinde ve světě to bylo 50% a víc, ale tady nebyly žádné soukromé galerie. Potom Ševčíci dohodili architekta Loudu, který začal řešit prostor na Kampě, který si Tomáš našel. Takže se vytvořila galerie a v tom 90. roce zahájila činnost. Na těch schůzkách šlo tedy o to, že Tomáš řekl, co chce a pak se dohodla nějaká pravidla. Dohodlo se i to, že nebude žádná exkluzivní smlouva, protože nikdo nevěděl, jak to bude fungovat a co od toho očekávat. Platila tedy „gentleman agreement“.

Tomáš se s manželkou na cestě do Vídně zabili v autě, tak musela MXM nakonec změnit majitele. To byl velký rozdíl, když nastoupil jeho švagr Honza Černý. Honza sice chtěl vést galerii a vedl jí, myslím, úspěšně, nicméně měl jako ekonom úplně jiný vztah k těm autorům a k celému provozu. Tomáš byl právník a byl absolutní nadšenec, nejen že měl umění rád, ale ty autory, které získal, respektoval. On s námi jednal úplně jiným způsobem. A za výběrem umělců si stál, protože byl hluboce přesvědčený, že je to super kvalita, že tu nic lepšího není. Když se vezme, co tam měl za autory, tak to byla opravdu koncentrovaná sestava autorů. Včetně starých - byli tam Kolíbal, Knížák, Ságlová i Malich, to bylo opravdu nabitý. Postupně, když to převzal Honza, se doplňovali i mladší autoři, jako skupina Pondělí. Pak ale MXM hodila trochu výhybku tím, že Ševčíci přestali dělat naší generaci a začali víc teoretizovat, protože měli možnosti vyjíždět i ven a měli z toho nějaký karierní možnosti. Největší nabídka, která přišla pro Jirku Ševčíka, byl post ředitele muzea 20. století ve Vídni, kterou on tehdy po



nějakém váhání nevzal. A dostal to Maďar Lóránd Hegyi, který tam potom protlačil celou skupinu maďarských umělců. Když byly mezinárodní výstavy, tak tam vždy někdo z těch Maďarů byl, zároveň z té pozice dělal výstavy i různě po Evropě, kde tyto umělci taky vždycky byly. Nejen, že my jsme přišli o tuhle možnost, ale navíc Ševčíci začali teoretizovat do konceptu a do věcí, které s námi už tolik nesouvisely. A musím říct, že z mého pohledu to i tu galerii zvláštním způsobem uzavíralo.

Prodeje MXM, tak aby uživily nějakého autora, nebyly velké. Těch autorů bylo v galerii dost, takže nakonec dohoda „gentleman agreement“ nemohla ani fungovat, protože by nikdo z těch lidí nepřežil. Tehdy sbíraly banky, které nakupovaly přes MXM, ale pak byli lidé, kteří přicházeli soukromě za umělcem. Byly tak dvě ceny za dílo - byla autorská cena a galerijní cena, na které si galerie přirážela. Běžná praxe v Evropě je (a měla by být i tady, ale není do dneška), že cena autorská je už galerijní. Procenta, která si galerie bere, jsou odečítaná z autorské ceny. Tím pádem, jestli přijde člověk do ateliéru nebo do galerie, je úplně jedno. Tím je galerie v podstatě chráněná. Pak se dělí lidi na ty, kteří chtějí koupit dílo přímo od toho autora, chtějí se s ním seznámit, a pak jsou velcí sběratelé, kteří chtějí mít to institucionální zaštitění od galerie, protože ona tomu dává nějakou prestiž. Dodneška ta pravidla, která by měla být, uplatňuje minimum autorů. Takže sběratelé hledají, lobují, neustále chtějí nějaké slevy. To už vlastně bylo tehdy, jen ceny byly úplně jiné než dneska. Když Tomáš prodával středně velký obraz 160x140, tehdy mohl stát 50 tisíc, dneska stojí přes 200 tisíc.

### **Měla MXM nastavené nějaké pevné ceny za díla?**

Já právě myslím, že ne. Jedinou konfrontací povědomí o cenách, kterou jsme získávali, byla na zahraničních veletrzích. Hned od začátku MXM usiloval Tomáš Procházka o to, aby se galerie účastnila veletrhů. Takže jsme jezdili do Kolína, Frankfurtu, Hamburku... Tehdy na to nebyly žádné dotace, takže se sháněli sponzoři. Je pravda, že na těch veletrzích se málokdy něco prodalo, ale MXM tím získávala kontakty a určitou pozici ve vztahu k jiným galeriím. S MXM pak třeba spolupracoval Peter Pakesch, který je dnes ředitelem Kunstvereinu v Grazu a předtím byl v Baselu. Pakesch byl taková šedá eminence toho germánského okruhu. Když přijel do Prahy, objel i okruh lidí, kteří později byli v MXM. To byl rok 1988 a Peter Pakesch od té doby scénu v Čechách sledoval. Tehdy si vybral také mě na výstavu do Grazu, což byla

pro mě první větší mezinárodní výstava. Byl ale problém, abych vůbec vyjel, protože jsem do té doby nikdy povolení k výjezdu nedostal. Věci jsem na výstavu dopravil v solomitových deskách, které jsem přišrouboval k sobě a nesl je jako zavazadlo na Hlavní nádraží. Tam mě to celníci donutili rozbalit. A když jsem to v Grazu rozmontoval, tak jsem zjistil, že jsem ten obraz, který se jmenoval Dvanáct apoštolů, prošrouboval, protože jsem ho dal na celníci zpátky obráceně. Takže v těch Dvanácti apoštolech byla řada děr. Ten obraz pak šel na veletrh do Frankfurtu, kde se prodal. Ředitel nějaké mezinárodní charitativní organizace byl tou příhodou tak nadšen, že si obraz koupil.

### **To bylo na tom veletrhu ve Frankfurtu v roce 1992 ještě s Tomášem Procházkou?**

Ano, to bylo ještě s ním. To, co popisuju, to byl rok 1988. Pak v roce 1989 dělali Ševčíci do Esslingenu první velkou výstavu toho průřezu. Tam byli Válovky, Sopka, Kolíbal a z těch mladších Skrepl, Pištěk, Jirka David, já...To byla super výstava. Vlastně ten okruh lidí pak přešel (mimo Sopka) do MXM. Válovky ty nebyly s nikým, ale na těch dalších výstavách je Ševčíci používali.

### **V Olomouci je významná Galerie Caesar, která vznikla ve stejné době jako MXM. Pamatujete si, že by více spolupracovala s MXM? Vy konkrétně jste tam měl asi dvě výstavy.**

Skoro všichni tam měli výstavu. Já myslím, že Šubrt přišel za Honzou Černým. Určitě tam nějaký kontakty byly, protože MXM byla značka, ale že by nějak významněji kooperovali, to si nepamatuju. To samé bylo s Behémótem, dělaly se takové fotbalové zápasy. My jsme se samozřejmě všichni znali, ale byla tam i trochu řevnivost. Karel Babíček jako podnikatel měl zdroje, takže mohl podpořit své autory tak, že nakupoval jejich díla. Tohle si Tomáš Procházka nemohl dovolit.

### **Měl jste možnost nějakým způsobem zasahovat do uměleckého programu MXM?**

Do toho jsme moc nezasahovali. Nejčastěji do toho zasahoval Jirka David, který občas někoho doporučoval. Tomáš Procházka i Honza Černý nejvíce probírali program s Ševčíkovými. Ševčíkovi to hodně ovlivňovali, protože měli kontakt na Rakousko, takže tam vystavovali i rakouští umělci. Dnes známý Roman Buxbaum, který se proslavil tím, že získal fotky od Tichýho, tam vystavoval jako umělec. Tehdy ho ještě nikdo neznal. Když tam

Ševčíkovi prosadili „Pondělníky“, tak se tam objevovaly i výstavy konceptuální. Takže program byl utvářený spíš mezi těmi teoretiky. Pak se tam dostal i Marek Pokorný a Martin Dostál, který tam realizoval nějaké výstavy. Takže to byl tento okruh teoretiků.

**V rámci „stáje“ MXM, tam někteří autoři vystavovali častěji, někteří podstatně méně často.**

**Čím to bylo dané?**

Ty, co tam byli déle, se prezentovali častěji, protože se prodávali (aspoň občas) víc než ti mladší, takže to bylo i pragmatické. Když o někoho byl zájem, tak se snažil prezentovat, aby ukazoval novou práci a ti sběratelé to viděli. Záleželo tedy na tom, jak se prodávali a jak na to nahlíželi teoretici. Roli hrály samozřejmě různé faktory. Také je potřeba nezapomenout na to, že ne všichni měli tolik práce, aby mohli vystavovat pořád. Třeba Honza Merta, maloval dříve obraz třeba tři měsíce. Když měl výstavu v jednom roce, tak těžko mohl udělat další rok jinou. Já si myslím, že jestli tam byl lobbismus, tak byl spíš z pohledu galeristy. Třeba Jirka David tam měl asi nejvíc výstav ze všech. Jeho výstavy byly občas kontroverzní, takže se sice neprodávaly, ale psalo se o nich.

**Probíhala tam i různá diskusní setkání. Konala se nějak pravidelně?**

To bylo hlavně v souvislosti s časopisem Detail. To dělal Pokorný, Dostál, Ševčíkovi a další. Jednu dobu tam byla ta setkání častá a do jisté míry se tam konala pravidelně. Já jsem se jich ale moc neúčastnil, protože jsem tady ani moc nebyl, jezdili jsme pryč, protože jsme měli bydlení na Moravě. Ale Jirka David se jich určitě pravidelně účastnil, a ti teoretici také. Kdo chtěl, tak tam mohl přijít. Ale já jsem tam moc nechodil.

**Výstavy v Čechách i v zahraničí byly většinou organizované přes MXM?**

Úplně ne. MXM dělala hlavně veletrhy a těch bylo docela dost. Zahraniční výstavy, které byly průřezové, to dělali Ševčíkovi a bylo to zaštiťováno státem – např. GHMP, když tam Jirka dělal. Nebo byli Ševčíkovi pozvaní zvenku - to byl ten Esslingen, Mnichov, Varšava, Moskva, ve Vídni byla velká výstava Znak v pohybu, která pak putovala do Budapešti a Slovinska. To byly akce, které dělali Ševčíkovi. MXM tam měla lidi, ale nepodílela se na tom organizačně, ta dělala především veletrhy. I Později byly výstavy v Grazu, kam Ševčíkovi dělali výstavy. Tam jsme vystavovali s Jirkou Davidem a výstavu tam měl i Tomáš Císařovský. V 90. letech jsem měl v Kunstvereinů dokonce samostatnou výstavu. Jirka David byl zase v Benátkách na

bienále, Martin Mainer byl v Holandsku na takové symposiální akci, ale jinak z těch lidí nikdo moc samostatně nevystavoval v cizině mimo ty společné výstavy.

Takže na individuální výstavy do zahraničí byli zváni autoři osobně, kolektivní organizovali Ševčíci na základě pozvání galerií a MXM dělala veletrhy a výstavy tady. Do toho jsme vystavovali s Tvrdohlavými, to jsme si do roku 1991 dělali sami.

**Pamatujete si veletrhy, na kterých jste byl zastoupený? Podle čeho se dělal výběr autorů, kteří vystavovali na veletrzích?**

Kromě Frankfurtu jsem byl ještě v Kolíně, v Braunschweigu, Hamburku a na pár dalších. Pak jsem se nezúčastňoval, když se vystavovalo víc těch konceptuálních projektů. To se vystavovalo třeba v Albánii, tam byl Jirka David. Pak dělal akce také Flash Art, to se vystavovalo v hotelu, kdy se na den, dva pronajal hotelový pokoj. Tam jsem ale nebyl a ani jsem nechtěl, abych se přiznal.

**Jak často se tyto přehlídky konaly?**

Skoro každý rok, bylo jich hodně. Kolín, ten byl víckrát. Ve Frankfurtu byla MXM myslím taky minimálně dvakrát, pak byl Hamburk, Basilej, Braunschweig, Madrid...

**Pamatujete si prostor Florsalon?**

Pamatuji, protože jsem tam dokonce prodal nějaké obrazy Petru Zemanovi, kterému ten prostor patřil. To byl zahradní architekt. Kdysi dělal velkou akci U Hybernů, kde byla výstava zahradních architektů a my jsme tam měli takovou velkou prezentaci. Zemanovi hodně sbírali, dnes mají obrovskou sbírku. Florsalon byl dvoupodlažní prostor, nahoru se šlo po točitých schodech, nebylo to ale moc veliké. To bylo na Milady Horákové, kousek od Akademie. Netrvalo to ale moc dlouho.

**Pamatujete si, co jste tam vystavoval?**

Planetky. Ten obraz, co se tam prodal, byla oranžová plocha asi 160x140 cm a v ní byly jenom černé a různě barvené rozházené kruhy. Možná tam byla i nějaká menší věc, kterou Honza vybral z depozitu, možná něco úplně nového.

### **Prodávaly se Vaše věci v rámci MXM?**

Čas od času. Tehdy začaly sbírat banky a já jsem se dostal do toho výběru. S nákupy tehdy pomáhal Richard Adam, který pomohl také nákupům pro Komerční banku. Někdy fungoval také „výměnný obchod“. Já jsem v té době přišel o ateliér, a protože MXM tehdy prodávala Investiční bance, tak mi Marek Šoltés sjednal, že mi Investiční banka platila na Bílé hoře ateliér a brala si mé obrazy. Trvalo to asi dva a půl roku, pak jsem se nastěhoval do svého. Ale bylo to samozřejmě fajn, že jsem to nemusel řešit. I když si vzali obrazy v mnohonásobně vyšší částce, než kolik byl ten nájem. V té době Richard Adam s Honzou Černým a lidmi z bank dělali také takové kolekce, kde se postupně prodalo docela dost věcí. Katedrály se tam prodaly, Azyly jsem tam prodal. Kdybych byl jen závislý na galerii, tak by mě to neuživilo, ale myslím, že jsem byl z těch prodávanějších. MXM ale přežila hlavně díky tomu, že nás bylo hodně, tak čas od času někoho prodala. Jinak bylo sběratelů málo. Sbírala Investiční banka, nakoupila Komerční banka, Pojišťovna a některé firmy: Subterra, Metrostav...

### **Pamatujete si, co jste vystavoval na první výstavě v MXM?**

Na zahájení jsem měl Azyly. Víím, že jsem byl první, kdo něco prodal a byl to zrovna tenhle obraz. Prodalo se architektovi, jehož syn je teoretik Karel Císař. Architekt Císař byl nicméně první, kdo si v MXM koupil obraz a zrovna můj. Měl ho vystavený v kanceláři, někde tady v Košířích.

Na další výstavě jsem měl meláž různých krajin a měl jsem tam takové cvičenky. To byla série retro obrázků podle ilustrací z knížek pro ženy za první republiky, kde byly návody, jak mají trávit volný čas. Byly tam ilustrace různých cviků, které jsem přemaloval. Na další výstavě jsem měl třeba Střepy paměti, to byl cyklus, který jsem ze začátku dělal podle fotografických předloh z různých kultur: z Neolitu, Egypta...Vždy jsem si vybral nějaký detail z historických materiálů. Měl jsem např. nashromážděné fotografie nástěnných maleb z raně křesťanských římských katakomb. Na nich se mi líbilo, jak byly různě opadané. Podle toho vznikla kompozice obrazu. Vždy to byl určitý fragment - proto Střepy. Ta série je pořád otevřená. Potom jsem dělal i díla podle Fernanda Légera, který používal do podkladů barevné pruhy. Já jsem z těch pruhů sestavoval kompozici. V této sérii jsem potom vycházel i z českého kubismu. Z kreseb Procházky, Kubišty, Filly nebo Gutfreunda jsem dělal výřezy, z kterých vytvářím barevné kompozice. Buď je překresluji pastelem, akvarelem nebo si kresbu

naskenuju a dělám barevnou postprodukcí v počítači. Takových variant, které nemám namalované, mám asi 500 nebo 600.

### **V roce 1996 jste měl v MXM výstavu nazvanou Zbytky.**

Když Marek Pokorný dělal výstavu v Aši, v rámci příprav na výstavu, která se k tomu městu vztahovala, jsme navštívili ašské muzeum. Tam jsem objevil zakázkovou knížku nějaké textilní manufaktury z přelomu 19. a 20. století, která se mi hrozně líbila. Oni tam měli asi osm takových knih, takže jsem tam dorazil ještě jednou a ofotil jsem si je. Látky v těch knížkách byly sice prožrané od molů, někde byly odlepené, ale výtvarně to vypadalo neuvěřitelně. Maloval jsem tedy to, co zůstalo, takže Zbytky. Na této výstavě byly první obrazy z této série, pak jsem v ní ještě pokračoval a zachycoval jsem jen kompoziční rámec. Tahle série také není úplně uzavřená, protože podkladů mám ještě celou řadu.

### **Na Vaší poslední samostatné výstavě v MXM jste představil výběr z díla z roku 1992 - 1998. Jmenovalo se to Divíš - vidíš a kurátorem byl Martin Dostál. Jak tato výstava vznikla?**

Nebyl to typický koncept výstavy v MXM. Tam bylo všechno možné. V té době jsem nějakou dobu neměl samostatnou výstavu, tak Martin Dostál z toho mezidobí vybral obrazy, které nikde vystavené nebyly. Dostál měl nějakou dohodu s Honzou Černým, proto to byl průřez. Honza výstavy nikdy nedělal, ten to nechal na nás a většinou chtěl, aby se ukázaly novější věci.

### **Byla pro Vás nějaká z Vašich výstav v MXM významná?**

V té době to mělo úžasnou atmosféru, v MXM se scházelo hodně lidí. Já to беру jako celek a nemůžu říct, že nějaká z těch výstav pro mě měla větší význam. Třeba Zbytky nebo Katedrály jsem měl vystavený v Telči na Židovském hřbitově v márnici. Myslím, že to pro mě bylo důležitější, protože tam byly vystavené poprvé a celá kolekce. Nejdůležitější výstavu jsem měl ale ve Vaňkovce, kde bylo 130 věcí. Byla to výstava, ze které vlastně nic nevzniklo (ani prodej), ale byla pro mě hodně důležitá. Vystavit víc věcí naráz se v průřezu moc nedaří. Ale třeba i výstavy, kdy se vyváželo ven, byly skvělé. Ať už to byla výstava v Esslingenu nebo v Mnichově, Znaky v pohybu, nebo když jsem vystavoval s Mikem Kellym v jedné místnosti v Grazu...

### **Jaký pro Vás MXM měla význam?**

Obrovský význam měla pro všechny. Protože se rozjelo to, co by mělo být normální. Myslím galerii současného umění, která měla snahu propagovat autory a uživit je. To byl úplně první pokus. Za to jsem obrovsky vděčný. My jsme taky měli další aktivity, přinesli jsme tu synergii do MXM, pomohli jsme jí, aby fungovala, to byla samozřejmě společná práce. Kdyby nebyla, tak to bude úplně jinak. Rozebíraly by nás jiné galerie, nebo bychom v galeriích ani nebyli. Všem nám to hodně pomohlo, protože sběratelé se o galerii zajímali, tím pádem znali jména, která jsou tam zastoupená.

Byl to krok, který se musel udělat. A udělal ho Tomáš Procházka a pak pokračoval Jan Černý. Tomáš to byl hrdina, to byl člověk, který tomu bezmezně věřil.

**Jakou roli myslíte, že sehrála na české umělecké scéně? A jaký přesah to mělo do současnosti?**

Tím, že byla první a následovaly jí další. Myslím, že kromě Behémótu mohla málokterá konkurovat. I tou aktivitou, co se týkalo veletrhů, to ostatní nezvládali. Myslím, že se teď zpětně na MXM hodně vzpomíná. Málokterá galerie má dnes takový program jako MXM. Základ je v tom, že program byl průřezový: byli tam jak staří, střední generace, tak ti v tu chvíli nejmladší. Galerie, co fungují dnes, se soustředí jen na ty nejmladší. Nemají zájem propagovat to spektrum. Dokonce to tehdy nedělal ani Behémót. Myslím, že to je důvod, proč se o MXM pořád ví. Tímto se podle mě zapsala do historie. Byla otevřená, ne jen generačně zaměřená, což bylo důležité i pro autory. Být ve společné „stáji“ jako Kolíbal, Malich a Ságlová, to mělo svůj význam.

## 7.6 Příloha VI.

Rozhovor s Markem Pokorným

### **Jak jste se dostal k okruhu MXM a kdy?**

Asi se dá mluvit o nějakém okruhu MXM, i když je to takové vágní pojmenování. Se mnou je to trošku složitější, protože jsem vstupoval na výtvarnou scénu úplně odjinud. Dlouhá léta jsem se zabýval teorií umění a estetikou, zejména s orientací na literaturu, a protože jsem nedokončil dizertačku, začal jsem fungovat jako výtvarný kritik (po revoluci ve dvaadevadesátém nebylo úplně nejzajímavější dělat věci teoretické, protože se otvíraly jiné možnosti). Když jsme si pro deník Prostor dělili oblasti, Jiří Peňás o výtvarném umění nevěděl nic a já jsem se přece jen o to nějakým způsobem zajímal vždycky (respektive jsem se vracel v té době k výtvarnému umění), tak na mě padlo výtvarné umění. Neprošel jsem žádnou institucionální strukturou a to co mě zajímalo, byla interpretace uměleckého díla, respektive význam a pohyb v tom, co je důležité a co je méně důležité (kromě věcí, které se vyťahovaly ze sedmdesátých, osmdesátých, šedesátých let). Bylo jasné, že ta generace Tvrdohlavých, je nějaký orientační okruh. Do toho se samozřejmě scéna začala orientovat jinak s nastupujícími generacemi - s Pondělím atd. Tak jsem začal psát recenze, které se týkaly toho, co se odehrávalo v nově vznikajících prostorách nebo institucích ať už to byl Behémót, MXM, Nová síň, nebo aktivity u Řečických.

K MXM jsem se dostal úplně jednoduše. Ozval se mi Jirka David, poslal mi pozvánku na nějakou výstavu, tak jsem do MXM přišel a tam jsme se seznámili. To muselo být v dvaadevadesátém roce. Nejdřív jsem tam poslouchal ty starý bardy, kteří byli na té scéně opravdu dominantní, ale postupně jsem začal zjišťovat, že jejich vzdělanostní vybavení není zase tak skvělé, jak si člověk představoval, a že mám k tomu občas co říct. Kromě těch vernisáží a neformálních setkání na místě se tam občas konala taková odpoledne nebo debaty, kdy Jirka Ševčík přijel ze zahraničí a promítal tam nějaké věci. Na základě takových sezení jsem se začínal zapojovat do debaty v okruhu lidí, kteří se tam scházeli. V MXM byly formativní vernisáže a tahle setkání. Názorově nebo i kvalitou mi to přišlo důležité a řekněme koncepčnější než jiná místa. Bylo to spojené s nějakým systémovějším uvažováním, i když intuitivním. Nebylo to tak, že bych participoval na nějaké dramaturgii, ale tím



průběžným zájmem řekněme zvenku toho recenzenta nebo výtvarného kritika jsem byl pak i názory nejbližší k MXM. Čili bylo to velmi jednoduché, velmi přirozené, nemělo to žádnou formální vazbu. Z lidí, kteří vystavovali v MXM, mě zajímali někteří autoři, s některými jsem začal dělat výstavy i mimo MXM. Prvním projektem, který byl vyloženě spojený s MXM, byla taková drobná skupinová výstava, kterou jsem si řešil svůj problém se západními Sudetami, kde jsem vyrostl. Byl to projekt, který byl opřený o můj text, který se vztahoval k Aši, kde jsem žil. Výstava se dělala nejdříve tam v textilním muzeu, a pak se přesunula v nějaké variantě do MXM. Byli to lidé z okruhu MXM s výjimkou Václava Stratila, který mě vždycky zajímal jako solitér. Já jsem si držel zároveň od MXM trochu distanc. My jsme byli obviňováni, že prosazujeme nějaký jednotný názor nebo že je tam nějaké mocenské hnízdo, což bylo přirozeně tím, že tam byli důležití kurátoři, důležití umělci pro tu dobu, řekněme i důležití výtvarní kritici. Přece jen v té době (ať už to byla Lenka Lindaurová nebo já) jsme psali přes media, která byla v té době sledovaná a psali jsme o MXM daleko častěji než o jiných místech, ale spíš proto, že nám to přišlo důležité, než že bychom byli napojení na nějaký provoz toho prostoru.

### **Jak byste srovnal MXM s galerií Behémót, která byla v jistém smyslu konkurenční galerií?**

Já o Behémótu vlastně tolik nevím, chodil jsem tam na výstavy, o spoustě těch výstav jsem i psal, ty lidi byli pro mě extrémně zajímaví. Myslím, že jedna z nejlepších výstav Václava Stratila, Nuda, byla tam. Vlastně všechny galerijní projekty z devadesátých let byly v zásadě hybridy. Zájem o umělecké dílo jako artefakt nebo výstavu jako prostor pochopení a setkání s uměleckým dílem byl na prvním místě a neuvažovalo se o provozním zázemí, v těch institucionálních aspektech toho nově se strukturujícího celku. Moc jsem nepřemýšlel o tom, co to vlastně znamená, když vzniká nějaký okruh, když mají k sobě lidé nějak blízko, když hrají různé role najednou. Z tohoto pohledu byla MXM vlastně galerií svým způsobem nejčistší. Na jednu stranu samozřejmě prosazovala určitý umělecký názor nebo vidění toho, jaké to umění v té době je, jak má vypadat a jak se má dělat, ale byla od začátku cílená jako galerie komerční, privátní. Myslím si, že dokonce v té době tam nebyl ani ten „korupční potenciál grantové politiky“, takže to bylo posazené na obchodu. Ale já jsem do toho neviděl a nikdy mě to vlastně ani nezajímalo. Ctil jsem to, že to není můj projekt a že to není věc, do které mám co mluvit. Takže na jednu stranu to byl model privátní galerie, který hrál roli referenčního bodu pro to, co to umění je. Začalo se to zahušťovat až potom kolem půlky

devadesátých let, kdy se tenhle systém začal nějak vlastní vahou bortit, protože tyto hybridní modely tou dobou nefungovaly a vždycky když se přidala nějaká další funkce, tak to způsobilo spoustu dalších problémů.

U toho Behémótu a jiných galerií vlastně nebylo jasné, co to je. Tam to bylo méně profilované názorově, nebo ten názor pro mě nebyl tak silný a tak perspektivní. Strukturované to bylo asi trochu podobně, ale nebyla tam témata, která by mě osobně tak zajímala. Ani s tou kurátorskou nebo teoretickou základnou nebyla pro mě možná nějaká zajímavější debata. Vlasta Čiháková-Noshiro udělala spoustu věcí, ale není to strukturované, není tam nějaký perspektivní názor a oni ani do toho okruhu lidi nepouštěli. MXM byla paradoxně nejotevřenější tomu, co je zajímavé – to bylo obousměrné. Kdežto Behémót měla tendence se zacyklovat. V MXM se vytvořila daleko širší škála lidí, kteří podobně přemýšleli nebo lidí, které to víc zajímalo, kteří byli vždycky vítáni v nějaké diskuzi nebo k otevřenějšímu přemýšlení o tom, co se s tou scénou, s tím uměním má udělat. Samozřejmě tam hrálo velkou roli to, že na půdě MXM nebo v těch jejích prostorách vznikaly první koncepty nebo se konaly první schůzky týkající se Detailu, který potom vzniknul. To byl asi druhý nejzásadnější krok, který byl spojen s MXM, protože se to opíralo přirozeně o lidi, kteří byli kolem, to znamená o Ševčíky, Radka Váňu a Martina Dostála. Ty schůzky se odehrávaly v MXM, na té první vznikl název. Honza Černý byl dokonce spoluzakladatelem občanského sdružení, které začalo Detail vydávat, a měl vést účetnictví, což se mu úplně nedařilo. To bylo v první fázi. Posléze jsem zjistil, že ty lidi nemají kapacitu to organizačně, redakčně a provozně táhnout. Postupně se to tedy oddělilo od toho zakládajícího sdružení a v zásadě to byl potom projekt, který byl můj. Měl vazbu na MXM, protože byl přirozeně napojený s těmi lidmi, ale organizačně a koncepčně už to šlo mimo MXM. Detail vznikl z nějaké obecnější potřeby než z potřeby té galerie. MXM byla jen takovou přirozenou základnou a přirozeným místem, ve kterém se něco dalo uskutečnit, protože s tím nikdo neměl žádnou zkušenost a tam přece jenom nějaké provozní zázemí, byť z dnešního pohledu směšné, bylo.

**O založení nějaké podobné platformy, jako byl Detail, jste přemýšlel už před vznikem MXM?**

Ne, určitě ne. K tomu jsem dospěl postupně tím, že jsem se čím dál více zabýval výtvarnou scénou. Tady chyběl koncem devadesátých let nějaký strukturovaný prostor, který by

alespoň trošku aktuálně kriticky referoval nebo se zabýval výtvarnou scénou. Na jedné straně tady byl Ateliér, který měl na tu dobu luxusní zázemí redakční a provozní, ale po nějakých pokusech tam publikovat nám, celé řadě lidí přišlo, že to nemá hlavu ani patu, dramaturgii, názor, jasnou hierarchii, nebo pokud tam jsou akcentované některé věci, tak z našeho pohledu nejsou akcentované správně nebo adekvátně, a ty pro nás důležité věci se v tom ztratí. Výtvarné umění byl na začátku magazín, futrovaný i teoreticky nebo kriticky, ale na jednu stranu doháněl věci z minulosti a na druhé straně nebyl s to z hlediska výrobních lhůt pružněji reagovat na to, co se v tu chvíli dělo. Pak asi z ekonomických důvodů přešel na formát tematických sborníků, které byly zajímavé, ale zase nebyl prostor na aktuální výměnu pozic. Takže pocit, že by mělo vzniknout nějaké médium, které by tu scénu komentovalo nebo reflektovalo nebo se jí zabývalo z nějakého pevněji vymezeného bodu nebo perspektivy, tu byl od toho roku devadesát tři, devadesát čtyři poměrně intenzivně na různých místech. Nebylo to jenom, že jsem o tom přemýšlel já, bavili jsme se o tom se Ševčíkovými, ale i Marta Smolíková tehdy uvažovala o založení nějakého časopisu Soros, ale to moc nefungovalo, potom v jednu chvíli když skončilo Výtvarné umění, tak se o něco podobného pokoušela i Milena Slavická. My jsme to ale v tu chvíli dotáhli nejdál tím, že jsme si řekli, že prostě není nic, proto něco musíme začít dělat. Z hlediska výroby nám pomohl Karel Kerlický z Kantu, který byl po té technické stránce spojený s MXM, protože produkoval fotografické knihy spojené třeba s Jirkou Davidem. Souběžně s tím vznikl Divus, potom Umělec vlastně z jiné strany od Ivana Mečla, to byl anarchistický projekt, který vznikl asi půl roku po nás.

### **Vy jste se tedy nejvíce účastnil diskuzí v MXM v první polovině devadesátých let?**

V podstatě ano. To byly takové přátelské vztahy založené na společných zájmech. My jsme hodně věcí probírali se Ševčíkovými ne ve vztahu k MXM, ale k tomu co se děje v umění. Vlastně taková další platforma byla u nich doma, kdy ještě z konce osmdesátých let dojíždělo neinstitucionalizované přátelské prostředí, které sloužilo jako platforma pro debatu. Já jsem se tam u nich doma objevoval poměrně často a potom v rámci MXM už to bylo hodně řídké. I tím, že psaní člověka vyčerpává, když se tím živí, zvláště v deníku a navíc jsem měl na starosti časopis. Spíš to bylo blízké přátelství a vztah k umění, které MXM prezentovala.

### **Jakým způsobem jste se dostával k výstavám, které jste v MXM připravoval?**

To vzniklo spontánně, ale já jsem tam moc výstav nedělal. To byl jen ten Až, s Honzou Mertou jsme dělali výstavu Slasti, to byly moje texty a jeho obrazy nebo kresby, a jinak jsem participoval jen na výstavě Čistý zisk s Martinem Dostálem. Potom už byla jenom výstava Asi takhle, ale s rezervou, to byla z mého pohledu strašně zábavná výstava. Myslím, že to muselo být někdy v roce 96/97. To vzniklo tak, že tam byl prázdný termín a nikdo neměl žádný nápad, co by se tam dalo udělat, nikdo neměl nic, co by tam bylo. Nakonec byl koncept takový, že každý z těch umělců (asi 5 lidí tam bylo) přinese z domova nějakou nejmíň povedenou věc, nebo něco nejdivnějšího co v tuhle chvíli dělají. Vznikl takovýhle rámcový koncept a pak jsme se strašně trápili tím, jak se to bude jmenovat. Tak jsme udělali takový domácí úkol, že každý napíše nějaký název. Já jsem napsal takový seznam názvů a pod to jsem udělal poznámku: asi takhle, ale s rezervou. Všichni se shodli, že tohle je vlastně přesně ono, že to je název pro tu výstavu. Já to zmiňuji proto, že je to takový dobrý příklad, že když potom člověk koncepčně a reflektovaně pracuje s tímhle přístupem, který vzniká v takových situacích, kde si to ani neuvědomuje, tak přichází na princip, který se stane součástí běžného instrumentáře, kterým si pak bude pomáhat celý život. Myslím, že tento projekt není nikde moc zaznamenán. Pochybuju, že o tom někde někdo napsal. Myslím, že spousta lidí to i zapomněla nebo se k tomu neznají, ale pro mě to je důležité, protože to byl jeden z těch vyloženě kurátorských příspěvků nebo příspěvků ke kolektivnímu kurátorování projektů v situaci, která potřebuje zachránit. To mě na té věci baví dnes víc, než dělat projekty na základě rešerší a koncepcí. Takže to byla velmi důležitá výstava z hlediska koncepce. Ještě jedna věc, na které jsem se vyloženě podílel, byl Michael Kienzer. To byla výstava, kde přehradil vchod velkými skleněnými tabulemi opřeny o sebe a různí lidé, které vyzval, nebo požádali Ševčíci, na ně psali texty o Praze. Takže to bylo všechno napsané přes sebe a nebylo to čitelné. Já jsem psal nějaký drobný poetický text. Tam jsem se tedy nepodílel jako kurátor, ale jako autor textu, jako součást instalace. Ještě jsem pořádal výstavu Petry Feriancové. To bylo proto, že jsem ji potkal v Římě a přišlo mi to dobré. Tak jsem požádal Honzu Černého, jestli v MXM bude mít prostor, že by to stálo za to tady její věci ukázat. To jsem také dělal jako kurátor. Byl to vlastně takový remake výstavy, která byla v Římě.

### **Výstava Čistý zisk, na které jste se spolupodílel, měla poměrně ohlas.**

To vycházelo z nějaké fascinace popkulturou a světem reklamy nebo jiného diskurzu, který tady nebyl úplně obvyklý. Také to byla asi reakce na debaty hloubka versus povrch, takže to

byla trochu provokace ve vztahu k těm starším generacím a debatám o autenticitě a hlubokých významech a metafyzice v umění. Spousta těch lidí začala tehdy pracovat na základě toho vizuálního ataku z televize, z reklamy, konzumu. Nemyslím si, že ta výstava byla úplně dobrá, ale jako dobové gesto to mělo význam. Umělecká díla z této výstavy nepatřila k vrcholu nebo k něčemu, co by profilovalo tu dobu, spíš šlo o nějaké diskurzivní gesto, které bylo pro nás důležité. Byla to fascinace pokleslostí nebo přítomností něčeho, co jsme jako děti nezažily. Proto jsme si to kompenzovali v té druhé půlce devadesátých let.

Já jsem od toho 96. / 97. roku už vlastně intenzivně o výstavách v MXM buď psal, nebo na ně chodil (až na Petru Feriancovou, ale to už bylo spíš jako náhodný nebo jednorázový počín). Od 98. jsem začal být takový odtažitý, protože už jsem měl svůj jiný program, chtěl jsem jiné věci. I ten Honza Černý, tam byl velký zlom. Já jsem ještě zažil Tomáše Procházku, což byl takový sympatický, velmi chytrý a společensky dovedný a příjemný člověk. Tou smrtí se to všechno téměř zhroutilo, všichni byli šokovaní. To byl velký zlom. Ten Honza do toho spadnul úplně odjinud a od toho 98. už bylo vidět, že to není pro něj. Z mého pohledu to začalo ztrácet energii. Ševčíkovi si tam, když potřebovali, odehráli nějaká svá témata, ale v zásadě si myslím, že nechali Honzu se v tom plácet. On nebyl schopen vytvořit kolem sebe nějaký background, který by dokázal dlouhodobě udržet. Existence galerie hodně závisela na nákupu bank, občas i nějakých sběratelů, což ale moc nefungovalo. Trh s uměním v té době téměř neexistoval. Druhá půlka devadesátých let byla z mého pohledu krizová, protože ten systém se vlastně nestačil ustavit v nějaké pevné podobě, jako byl do té půlky devadesátých let. Pak samozřejmě začaly být externality jako nefunkční grantové systémy nebo absence strukturovaného trhu s výtvarným uměním, politické problémy a deziluze kolem toho 98. a se sarajevským pučem. To všechno začalo tlačit na tu scénu, která se jakoby rozšiřovala, neměla pevné institucionální ať už teda privátní, nadační nebo nějaké veřejnoprávní zázemí. To všechno začalo doléhat na všechny okolo včetně té MXM. Tím, že Honza nemá ten „drive“ a bylo to na něm, tak to postupně degradovalo a samozřejmě i nastupovaly nové generace, které měly jiné potřeby. Myslím si, že MXM to úplně nereflektovala a kolem toho roku 2000 už vlastně byla mimo nějaký hlavní proud. I když se tam objevil i Mančuška.

My jsme měli Mančušku také v rámci Detailu, kde fungoval takový drobný prostor v roce 98/99, který měl dramaturgicky na starosti Radek Váňa. Byly tam výstavy Veroniky Holcové, Tomáše Svobody, Jána Mančušky.. To bylo u Vilímka v Opatovické ulici, tehdy tam byla

tiskárna, která nám pomáhala. My jsme byli ve 4. patře, kde byla redakční místnost a vedle byla taková pěkná malá místnost galerijního typu.

Generace právě kolem Mančušky, kolem budoucích „displejů“ měla už jinou generační základnu. Kolem roku 2000 tedy přišel takový zlom, který byl zásadní pro všechny. Ten závěr MXM já úplně neznám, protože jsem odjel v roce 2000 do Itálie. Původně to v podstatě rozhodly, ale k nějakému konci to už nějakou dobu šlo.

Vím, že už tehdy ke konci MXM jednal s Honzou Černým o nějakém převzetí buď toho místa, nebo i té značky Michal Mánek, který se začal víc angažovat, ale jak to bylo přesně, to nevím. Vím jen, že Michal zmiňoval, že jedna z alternativ na pokračování MXM byla, že by do toho nějak vstoupil.

### **Viděl jste výraznou změnu v koncepci za Tomáše Procházky a Jana Černého?**

Tam se nestačila nějaká koncepce vyprofilovat, bylo to vyloženě postavené na některých lidech z generace Tvrdohlavých, s kterými Ševčíci chtěli pracovat. Tomáš začal přemýšlet, jak to koncepčně bude dělat, protože neměl žádnou velkou zkušenost. On byl právník a nevím, jak ho vlastně našli. Úplné začátky neznám. S Tomášem jsme měli dvě nebo tři menší debaty, abychom se poznali a možná (to je taková alternativní historie) by se tam vytvořil širší konsensus na určitém konceptu té galerie. Tomáš byl takový otevřený, vnímavý a sám by byl asi schopný si to strukturovat, ale na základě vícero hlasů, víc by se bavil o koncepci i s jinými lidmi než jenom s Ševčíkovými. Z toho by si udělal nějaký závěr.

### **Je zajímavé, že už od samého počátku MXM se psalo, že je to galerie s opravdu jasnou koncepcí...**

To bylo těmi Ševčíky, kteří chtěli něco takové udělat. Myslím si, že si nebyli úplně jistí, jestli to chtějí udělat oni sami. Jirka s Janou jsou v tom myšlení, v té profesní trajektorii také klasický hybrid. Na jednu stranu jsou to akademičtí pracovníci, na druhou stranu to jsou lidi, kteří vstupují do přímého kontaktu, přímého formování nějakých programových věcí. Estetika je tam silný aspekt, zároveň v těch devadesátých letech bylo jasné, že to umění potřebuje opěrné body včetně obchodu s uměním. Do toho ještě ambice nebo aspirace u Jiřího Ševčíka na vedení Veletržáku. Čili to je takový klasický hybrid. Já jsem se od toho odtáhnul kolem devadesátého osmého roku, kdy mi došlo, že ten hybrid je neživotný. Že je

to krátkodobě efektivní, zajímavé, ale že je nutné, než se něco začne míchat, vytřídit ty role, pozice, funkce a profilovat jako tu jednu funkci. Vlastně jsem přestal dělat výstavy víceméně v 98. roce, kdy už jsem se pak neangažoval jako kurátor, protože ta role najednou neměla ukotvení. Ty instituce nefungovaly, jak měly, kurátor nefungoval, jak měl, umělec nefungoval, jak měl, kritik nefungoval, jak měl a zároveň tam bylo pořád nutné někoho přesvědčovat a dělat to dobrovolně. Je jedno, jestli to byly projekty v Mánesu nebo někde jinde, vlastně to byly takové nečitelné věci a mě přišlo, že je to úplně špatně, že to degraduje a degeneruje celé prostředí. Soustředil jsem se tedy na Detail, aby bylo jasné, že je to nějaký kritický diskurzivní prostor, ve kterém se realizuju, a který zaujímá pevné stanovisko jako projekt.

### **Vy jste Detail dělal opravdu čistě ze zájmu?**

No, já jsem ho financoval ze svého. Všichni honili moc zajíců, platil jsem lidem z redakce, potom už ke konci nebylo možné, aby se to dělalo úplně na koleně, takže já jsem dělal granty, organizaci, měl jsem tam potom jednu asistentku. Tomáš Winter tam jednu chvíli dělal takové zázemí, takže já jsem je všechny platil, občas jsem platil i nějaký honorář, podle toho, jak byly peníze z ministerstva, nějakou inzerci jsme tam měli na čestné slovo, ale já jsem si snad z toho nevyplatil nikdy nic. Dlouhodobě to nebylo únosné. Ale prostě byla to taková daň za to, že jsem se rozhodl, že nechci přispívat na nějakou věc, která podle mě nemá smysl, nechci udržovat status quo a prodlužovat projekty, které z mého pohledu nemají perspektivu, a samozřejmě jsem se tím realizoval.

To byl problém MXM i všech ostatních – debaty o tom, jak má vypadat Nová síň, jak mají vypadat ti pohrobci nadace Českého fondu výtvarných umění... MXM byla aspoň čitelná, bylo jasné, že je to privátní, že se to živí prodejem věcí a navíc to má ještě nějakou názorovou linku, ale oproti tomu existovala galerie Ruce, kterou vedl Krbůšek, což byla privátní galerie za účelem prodeje, tam byly pěkné věci taky, ale on paralelně dělal kurátora Špálovy galerie, kde byly grantové peníze. MXM bylo vyčítáno, že hraje nějakou nečistou silovou hru, protože má velkou oporu v médiích, ale na druhou stranu tady byly daleko větší problémy na jiných místech, které vlastně nebyly takhle vyprofilované. To samé vlastně Jirka Švestka, Karel Babíček a Nová síň. Jirka už tehdy začal přemýšlet o nějakém byznysu s uměním, Babíček stál za Behémótem a potom se vlastně dali do holportu s Jiřím Švestkou a měli k dispozici Novou

síň nějakou dobu. Neříkám, že to byly věci, které oni prodávali, ale pomohlo to. Taky mě to hned nedocházelo. Když tady byla taková pěkná věc od Matta Clarcka, tehdy to byl zázrak to vidět v Praze, ale já si myslím, že to byl nějaký byznysový záměr, že to byla věc, která byla volná, která se tady ukázala a pak s tím Švestka předpokládám pracoval byznysově dál.

Tam u Detailu byl v roce 99 nebo 98 zásadní zlom, kdy už jsem si přiznal, že to je vyloženě můj projekt. Sice tam byla nějaká redakční rada, ale já tomu dával nějakou hlavní podobu a strukturu. Přešli jsme také na velký černobílý novinový formát. Tam už zase z mého pohledu byla artikulovaná potřeba po nějakém teoretičtějším přístupu k současnému umění. Bylo to postavené méně na reflexích nějakých konkrétních projektů a víc to bylo opřené o teoretické texty.

### **Redakce v Detailu zůstala stejná od počátku?**

Tam se to trochu změnilo, byl tam zpočátku ještě Michal Koleček a Terezie Petišková, ale v zásadě to byla formalita. Protože vždycky jsme se dobře pobavili o umění, ale nakonec nikdo nic neudělal. Samozřejmě v té době byl velký problém s lidmi, kteří byli schopni psát. Zázemí kritiků nebo nějakých recenzentů nebo teoretiků bylo naprosto minimální. Takže i naplnit to bylo docela peklo. Což je i dneska samozřejmě, ale těch lidí, co se zabývají nějakými vizuálními studii, je o tisíc pět set procent víc než tehdy. Byl to takový zoufalý pokus o něco v době, kdy to vůbec nešlo. Já myslím, že v tu dobu to nemělo žádný zásadní vliv, mělo to nějaký dopad na konkrétní umělce. Myslím si, že až zpětně se ukáže nebo už se ukazuje, že v Detailu jsou přítomna taková témata, která potom začalo pořádně řešit vědeckovýzkumné pracoviště na AVU. To, o čem se teď baví Tranzit Display, tak tímhle směrem se už vlastně vykročilo v roce 98, 99, to skončilo tím, že jsem odjel. Všechno to ale vzniklo díky intenzivním kontaktům s MXM, protože tam najednou byl zájem, byly tam emoce, silné důvody proto, zabývat se uměním. Vlastně díky MXM jsem se zorientoval ve scéně nejmladší, to byl pro mě klíčový vstup do toho světa. Měl jsem nějaké teoretické vybavení, ale nesledoval jsem to současné umění zblízka.

### **Jakou roli podle Vás sehrála MXM v českém prostředí?**

Já myslím, že MXM sehrála klíčovou roli v těch devadesátých letech. I Behémót i Art galery, kterou dělala Milena Slavická, to byly všechno projekty, které byly víc svázané s osobnostmi



těch zakladatelů a relativně úzkým okruhem lidí, kteří se měli rádi a kteří si rozuměli a řešili si svůj vlastní problém. V MXM šlo daleko více o obecný problém toho, jak zacházet se současným uměním v nové situaci, bylo to i otevřené generačně i různým typům osobností a různým přístupům. I když to vypadalo podobně, tak ti lidé dneska vlastně fungují na různých místech poměrně výrazně. To mělo asi největší vliv. Že to bylo vnímané řekněme kontroverzně, nebo jako to mocenské a silové pole, tak i tím to sehrálo docela zásadní roli, protože se s tou skutečností museli všichni vyrovnávat.

## 7.7 Příloha VII.

Přehled výtvarných děl zakoupených Ministerstvem zahraničních věcí v Galerii MXM v letech 1994-99

1. E. Bornová: Královna, olej/plátno 120x95
2. T. Císařovský: Pozitivní dvojník, olej/pl.131x121
3. T. Císařovský: Pozitivní dvojník, olej/pl. 136x126
4. T. Císařovský: Portrét, olej/plátno 120x110
5. M. Gabriel: Plastika bronz, v 44 cm
6. J. David: Na stole, olej/pl. 120x141
7. J. David: Za Skalicí, olej/pl. 60 x 90
8. J. David: Pochybnost, mixmedia,120x120
9. J. David: Z cyklu GENY, mixmedia/pl,35x30
10. J. David: Z cyklu GENY, mixmedia/pl,35x30
11. J. David: Z cyklu GENY, mixmedia/pl,35x30
12. J. David: Z cyklu GENY, mixmedia/pl,35x30
13. J. David: Z cyklu GENY, mixmedia/pl,35x30
14. J. David: Žlutá krajina, komb. tech. 90x115
15. J. David: Odpočinek, olej/plátno 100x90
16. J. David: Černá zrcadla, akryl/plátno 135x120
17. S. Diviš: Hynčina 7, akryl/plátno 135x150
18. S. Diviš: Hynčina 6, akryl/plátno 135x150
19. S. Diviš: Vyobrazení 5/B, olej/pl. 145x135
20. J. Kovanda: Černá myš, 60x42
21. J. Kovanda: Kus ledu 60x42
22. J. Kovanda: Orchidej 60x42
23. J. Kovanda: Šunka, serigrafie 50x35
24. K. Malich: Světlo, 1990, pastel 122x93
25. K. Malich: Světlo, 1994, pastel 122x93
26. K. Malich: Uviděl jsem to, 1993, pastel 122x93
27. K. Malich: Uviděl jsem žebřík, pastel 101x73
28. K. Malich: Uviděl jsem to, 99,5x69,5
29. K. Malich: Energie, pastel, 117x85 cm
30. K. Malich: Uviděl jsem to, 1993, pastel 100x70
31. K. Malich: Bez názvu, pastel 100x70
32. K. Malich: Světlo, pastel 100x70
33. K. Malich: Bez názvu, pastel 1993 100x70
34. K. Malich: Událo se to, pastel 100x70
35. J. Merta: A uloupil její srdce, akryl/plátno 175x310
36. Střížek: Metafyzické zátiší I. olej/pl.110x155
37. Střížek: Metafyzické zátiší II. olej/pl.110x160
38. Střížek: Zátiší se skleničkou, olej/plátno 70x85
39. Střížek: Sova, olej/plátno 89x110