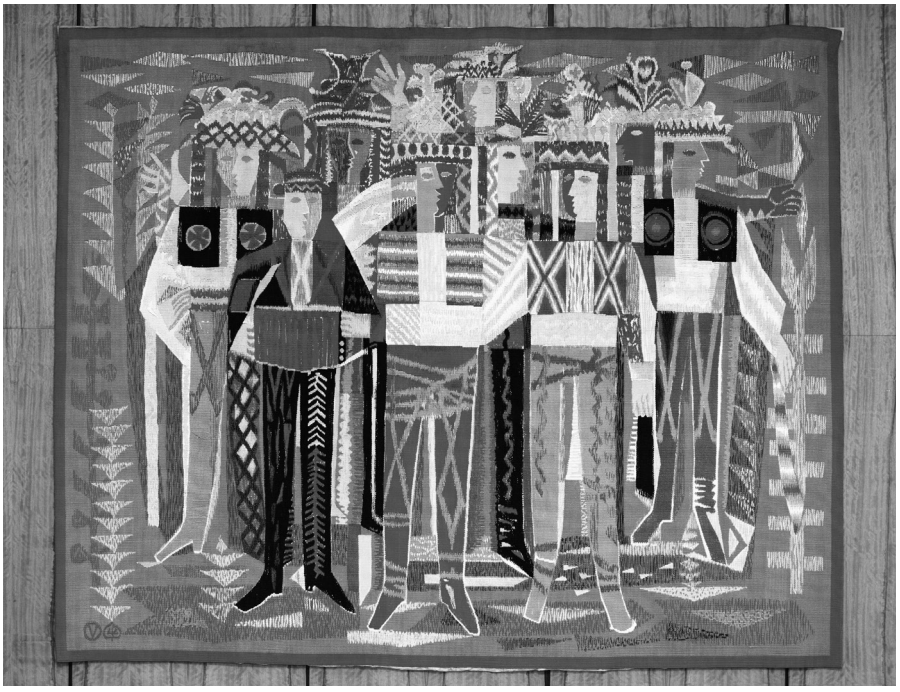


# PROSTOR ZLÍN

45 Kč
ROČNÍK XXI. 1/2014

VÝTVARNÉ UMĚNÍ ARCHITEKTURA HISTORIE POESIE





# PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXI. 1/2014



**VÝTVARNÉ UMĚNÍ**

**Václav Mílek** *Dojmy z nové expozice* . . . . . 2

**Ondřej Zatloukal** *Kabinet zahradní kultury. 500 let zahradní kultury v Kroměříži* . . . . . 10

**Ludvík Ševeček** *Jan Steklík. K životnímu jubileu ředitele Křižovnické školy* . . . . . 13

**Ivo Sedláček** *O tom nejdůležitějším se v Křižovnické škole nikdy nemluví – Rozhovor s Janem Steklíkem.* . . . . . 17

**Ivo Habán** *Mladí lvi v kleci – Splátka dluhu německy hovořícím výtvarníkům první republiky.* . . . . . 21

**Tomáš Herna** *Vzpomínka na Karla Holana* . . . . . 25

**Silvia L. Čúzyová** *Báječná syntéza* . . . . . 27

**Blahoslav Rozbořil** *Umění a peníze* . . . . . 30

**PŘEDSTAVUJEME**

**Pavel Netopil** *Mojdovy „bytosti" odjinud* . . . . . 34

**Martin Fišr** *Oldřich Bystřický* . . . . . 36

**JEDNO DÍLO**

**Anna Habánová** *Erwin Müller – Hokynářka* . . . . . 38

**ARCHITEKTURA**

**Lucie Šmardová** *Trávníkové zrcadlo Zlína – Gahurův prospekt a jeho proměny* . . . . . 40

**Arkadiusz Łuba** *«Orientálec z Východního Pruska» – Život a dílo Ericha Mendelsohna* . . . . . 46

**Z ARCHIVU**

**Robert Krumphanzl** *K bezúčelnosti poesie a naději v básních Zbyňka Hejdy* . . . . . 52

**POESIE**

**Jiří Gold** . . . . . 56

**Jindřich Zogata** . . . . . 58

*připravuje Pavel Petr*

**DESIGN**

**Lucie Šmardová** *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design* . . . . . 60


*EDITORIAL*

*Milí čtenáři,*

*sešitem, který se vám dostává do rukou, zahajuje Prostor Zlín jednadvacátý ročník a vstupuje tak již do třetí dekády své existence. Jeho stávající vzhled se, jak je mnohým z vás známo, utvářel postupně. Po celou dobu trvání, počínaje nultým číslem, vydaným v říjnu 1992, procházel zajímavým vývojem či spíše rozvojem, od novinového formátu až do nynější zavedené časopisecké podoby. O záměrech redakční rady periodika, obsahových i grafických inovacích jsem vás ostatně na tomto místě vždy průběžně informoval. Chtěl bych jenom při této příležitosti – s odstupem času – opět připomenout, že jeho ojedinělost v kontextu české a slovenské časopisecké produkce spočívá ve skutečnosti, že vzešlo z relativně široce založené galerijní praxe vydavatelské instituce, zlínské galerie a není edicí úzce specializovanou. I když se zaměřuje zejména na současné a novější výtvarné umění, neopomíjí ani starší umělecké hodnoty, architekturu a design, ale soustavně se třeba věnuje i poesii a už od počátku vede například také původní historickou či kulturně historickou rubriku dosud nepublikovaných dokumentů Z archivu. Zatímco odborná koncepce Prostoru, jeho obsahová skladba, se v zásadě ustavila již v průběhu prvních ročníků edice, docházelo naopak i v následných letech ještě k relativně častým pozitivním proměnám jeho vzhledu – formátu, rozsahu, grafiky – ale i periodicity. Tento rozvoj bezpochyby podmínila pevnější pozice časopisu, kterou v domácím kulturním kontextu postupně získal, a s tím související i jeho výraznější ekonomická -sponzorská a grantová- podpora. Zásadní změna z novinového formátu na časopis, s periodicitou šest čísel ročně, přišla již se čtvrtým ročníkem (1996) a po složité situaci, související s převedením zřizovatele zlínské galerie z Ministerstva kultury ČR na nově vzniklý Zlínský kraj, kdy bylo jeho vydávání dokonce na rok přerušeno (2001), se Prostor Zlín, počínaje svým desátým ročníkem (2003), definitivně deklaroval coby čtvrtletník. Postupně byl rozšířen i rozsah jednotlivých jeho sešitů ze 48 na nynějších 64 tiskových stran (2006) a s osmnáctým ročníkem (2011) pak získal i svůj stávající grafický tvar.*

*V nastoupené cestě budeme pokračovat, přes určitou nezbytnou aktualizaci jeho obsahové stránky, i v nastávajícím roce. Zachovány zůstávají prakticky všechny jeho tradiční rubriky. Pokud by ale přece jenom měla být zvýrazněna některá z koncepčních představ redakce (nejenom pro tento rok), řekl bych, že se budeme nadále snažit o co nejsoustavnější spolupráci s našimi slovenskými kolegy, již přikládáme značný význam i do budoucnosti. K zavedeným místům publicity v rámci Prostoru patří již tradičně i druhá strana jeho obálky. V roce, který končí čtyřkou, bychom na ní chtěli malířskými díly v architektuře připomenout čtyři významné, dnes již historické postavy českého umění, jež se svým původem nebo činností váží ke Zlínu nebo ke zlínskému regionu. V tomto čísle to je rodák z Jarošova u Uh. Hradiště, malíř, sochař, keramik, grafik a podnětný pedagog (1969–1974, SUPŠ v Uh. Hradišti) Vladislav Vaculka (1914–1977), od jehož narození uplynulo 3. ledna sto let. Nejprve studoval na Ukrajinské akademii výtvarných umění v Praze (1934–1938) a poté u prof. W. Nowaka na pražské Akademii (1938–1939), kde studium dokončil po válce, v ateliéru prof. J. Obrovského (1945–1946). Vaculka byl mimořádnou, široce založenou uměleckou osobností, tvůrcem vpravdě humanistické, renesanční ražby. V Uherském Hradišti, ve Zlíně i na dalších místech vytvořil také celou řadu pozoruhodných realizací v architektuře. K těm nejcharakterističtějším náleží dva rozměrné gobelíny (200 x 250 cm) Její Pastorkyňa a Maryša (oba 1964) z horního foyer Městského divadla ve Zlíně. Právě za ně, ale i za gobelíny ve Slováckém divadle v Uh. Hradišti, za plastiku před Výzkumným ústavem ve Zlíně-Loukách, kterou jsme na tomto místě připomněli v uplynulém ročníku (2/2013), a za art protis na Světové výstavě v Montrealu, mu byla v roce 1969 udělena Krajská cena Antonína Procházky. Do umělcova života se tragicky zapsala doba normalizace a jeho dílo zůstává dosud patřičně nezhodnoceno a nedoceněno. V příštích číslech jednadvacátého ročníku Prostoru Zlín připomeneme na druhé straně jeho obálky postupně také díla Svatopluka Slovenčíka (1934–1999), Vladimíra Jarcovjáka (1924–2007) a Vladimíra Vašíčka (1919–2003).*

*Ludvík Ševeček*
*šéfredaktor*


Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

Zlínský kraj · MINISTERSTVO KULTURY · zlín.

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění a designu: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Martin Fišr, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaštík, Václav Mílek, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Víchová, Vít Jakubíček / Technická redaktorka: Marika Blažková / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: (není-li uvedeno jinak) Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 0 Zlín, telefon: +420 573 032 220 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková
ISSN 1212 – 1398
www.galeriezlin.cz


*Reprodukce*

*1. strana obálky: Vladimír Kokolia, Lidový ornament, 1987, olej, akryl, plátno, 145 × 130 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Vystaveno ve stálé expozici.*

*2. strana obálky: Vladislav Vaculka, Její Pastorkyňa, 1964, Maryša, 1964, gobelíny, 200 × 250 cm. Vystaveny v horním foyer Městského divadla ve Zlíně.*

*3. strana obálky: David Moješčík, Rusalka, 2011, kombinovaná technika, polyester, ocel, epoxid, 130 × 180 × 142 cm. Foto: archiv autora.*

*4. strana obálky: Gahurův prospekt ve Zlíně. Pohled na revitalizované území z obchodního domu Prior. Autoři: Jitka Ressová, Hana Maršíková, Jan Pavézka / ellement. Foto: J. Ressová*

Redakce nabízí zájemcům starší ročníky nebo jednotlivá čísla Prostoru Zlín, jejichž malá část je ještě na skladě. Možnost zakoupení v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně nebo na adrese redakce.

**OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN**

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2014 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ..... ks výtisků.
Adresa odběratele: .....
.....
.....
tel.: .....
IČO: .....

.....
Podpis (razítko)

Předplatné uhradím: 1. u pokladny galerie 2. složenkou typ C
3. fakturou (nutno uvést IČO) - (Zakroužkujte číslo úhrady 1-3)


PROSTOR ZLÍN / SPACE ZLÍN
RADY VIDĚNÍ / ORDERS OF VISION
RADY VIDĚNÍ

# Dojmy z nové expozice

připravil
Václav Mílek

*Problematice stálých expozic i přípravě nové expozice v prostorách rekonstruované budovy 14 ve Zlíně jsme již na stránkách tohoto věnovali pozornost několikrát. V květnu minulého roku byla expozice otevřena. Podzimní setkání zástupců Rady galerií ČR, vesměs historiků umění, v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně poskytlo dobrou příležitost představit novou expozici početnému odbornému publiku. V nabitém programu oficiálního jednání senátu zmíněného sdružení nakonec nezbylo mnoho prostoru pro komentovanou prohlídku s kurátory expozice, což je pro velkou a mnohovrstevnatou expozici asi důležité. Přesto jsme požádali některé z účastníků o stručné vyjádření. Jak se ukázalo, na komplexnější hodnocení by všichni potřebovali delší čas k prohlídce i k vyjádření myšlenek. Přinášíme zde tedy alespoň několik podnětných reakcí.*

Budování stálé expozice přináší nemálo motivů, které stavitelé musí na omezené ploše postihnout. Zejména je to zabývání se prostorem svého působení, historií místa, širšími vazbami, nalezení vrcholů, ale i postihnutí drobných a zajímavých momentů. Vystavění cesty napříč stoletím, která vede od počátků moderního umění k současnosti, cesty, na která vedle vizuálního umění stojí architektura a užité umění, je nelehkým úkolem. Nová stálá expozice ukazuje, že zlínský prostor je nesmírně zajímavý, inspirativní spojením průmyslu a kultury, ale zejména že byl také významným způsobem utvářen právě působením samotné galerijní instituce. Její iniciační role je patrná v mnoha příkladech a současně závazkem pro budoucnost. Neobyčejný soulad dynamického běhu dějin a samotné instalace je natolik živoucí, že jistě pro návštěvníka představuje nejen prostor poznání, ale zejména místo mnoha podnětů a inspirace.

***Jiří Jůza,***
***ředitel Galerie výtvarného umění v Ostravě***




*Pohled do stálé expozice KGVU ve Zlíně, budova 14, plastika v popředí Karel Nepraš, Egypt – Giacometti – Nepraš (Velký kráčející), 1999–2000. Foto: archiv KGVUZ.*




*Pohled do stálé expozice KGVU ve Zlíně, budova 14, model v popředí František Lýdie Gahura, Památník Tomáše Bati, Zlín, 1933.*




*Pohled do stálé expozice KGVU ve Zlíně, budova 14, v popředí zleva Jan Kotík, Tabule, 1964–1965, Miloš Šimurda, Transit, 1966.*

Velmi se mi líbil stavební interiér patra stále expozice galerie – bělostně pročišťující a zářivě povznášející dojem z prostoru je pro architekta vyznamenáním. Velmi vhodně je koncipován též grafický kabinet, přirozeně působí přednáškový prostor a velmi užitečné a z expozičního hlediska praktické jsou vyvýšené kabinety po stranách budovy. Na fotografiích působí hrozivě přiznané rozvody technického zázemí budovy vedené u stropu, uvnitř samotné budovy je však jejich vnímání překvapivě zeslabeno a k industriálnímu charakteru budovy nakonec působí i patřičně. Čistý výraz, čitelnost a srozumitelnost dodávají expozici patřičný pocit kultivovanosti a navozují příhodnou atmosféru pro vnímání výtvarného umění. Koncepce expozice dělená na dvě části – jednu



*Pohled do stálé expozice KGVU ve Zlíně, budova 14, socha v popředí Vladimír Preclík, Velká partitura I, 1964.*



*Pohled do stálé expozice KGVU ve Zlíně, budova 14, vlevo v popředí Vladimír Janoušek, Černá oběť, 1958, obraz v pozadí Jiří Surůvka, Vnitřní neklid, 1997.*

zaměřenou na bližší reflexi místa působení instituce (Zlínsko) a druhá prezentující sbírku galerie s možností nahlédnutí k vývoji moderního českého výtvarného umění – mi připadá logické, správné a patřičné. Prostor expozice nabízí přehledné oddělení obou expozic již při vchodu, což je též velmi praktické a návštěvník si snadno může vybrat, čemu dá přednost, popř. čím začne.

Co se týče posouzení obsahu samotných expozic, musím přiznat, že jsem v důsledku zaujetí architekturou prostoru a zkoumání jeho řešení jejich vnímání upozadil. Abych se k nim mohl zodpovědně vyjádřit, budu potřebovat novou návštěvu, kdy už budu vnímat i tuto sféru galerijního prostoru.

***Daniel Novák,***
***ředitel Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě***




*Pohled do stálé expozice KGVU ve Zlíně, budova 14, panel vlevo Expanze firmy Baťa, socha uprostřed Josef Wagner, Země, 1938.*


Neoklasicismus / Neoclassicism



*Pohled do stálé expozice KGVU ve Zlíně, budova 14, uprostřed průhled výtvarným ateliérem (edukační místností).*



*Pohled do stálé expozice KGVU ve Zlíně, budova 14, uprostřed Miroslav Navrátil, Zdeněk Plesník, Soubor nábytku z bytu architekta Zdeňka Plesníka, 1949–1952 (zapůjčila Moravská galerie v Brně).*

Stálá expozice by měla být výkladní skříní galerie. Měla by vypovídat o jedinečnosti a neopakovatelnosti místa a sbírky, ale i přístupu jejích tvůrců. Měla by návštěvníkovi nabídnout příležitost ke vzdělávání, estetickému uspokojení, potěšení i meditaci. Měla by být živá, přitažlivá a všem otevřená. Nejen pro zasvěcené.
Moc se mi líbila dialogická koncepce muzea a galerie jako dne a noci, jako organické a geometrické formy. Již to samo o sobě vtiskuje místu pečeť jedinečnosti. Také důraz na architekturu a design a jejich prezentace prostřednictvím černobílých fotografií, bílých modelů a technicistních objektů přispívá k vnímání originality místa a obsahu. Vypovídá přesvědčivě o specifické tradici Zlína.

Neprašova *Kráčející* u vchodu je skvělá trefa. Plynoucí prostor ve skleněné obálce je velmi efektní. Bílá barva panelů a soklů expozici velmi sluší. Obojí však o něco více svědčí objektům, přístrojům, modelům, fotografiím apod. než klasickým artefaktům. To se projevuje spíše v části vpravo od vstupu do expozice, kde dominují obrazy a sochy skloubené do ne vždy ústrojných sousedství.

Celkově ale klobouk dolů, učinili jste ve srovnání s minulostí revoluční skok. Ať se vám tam dobře žije a pracuje. Také se mi líbí vložené skleněné „krabičky" pro práci s veřejností.

***Alena Potůčková,***
***ředitelka Galerie moderního umění***
***v Roudnici nad Labem***

Vaše nová expozice je zajímavá. Zaujalo mne propojení s rozvojem města (možná je ho v porovnání s díly trochu moc). Vývoj umění do roku 1950 byl sice stručný, ale myslím, že velmi přístupný. Druhá část (Řády vidění) byla však pro mne značně přehuštěná. Chvílemi mi pohyb mezi díly přišel i nebezpečný. Upřednostnila bych proto rozvolnění a jasnější koncept – snad formou obměnných dlouhodobých expozic? Máte úžasné obrazy i plastiky. Obdivuji též zastoupení současného umění.

***Petra Příkazská,***
***kurátorka galerie Moderního umění Hradec Králové***

Jako kurátorka sbírek grafiky a kresby oceňuji grafický kabinet, tedy prostor pro vystavování prací na papíře. Vytvořit ideální podmínky pro prezentaci mnohdy velmi choulostivých grafik a kreseb není vůbec snadné. Prostor lze skvěle využívat nejen k jejich prezentaci, ale i k samostatným krátkodobým výstavám obecně, v případě potřeby k videoinstalacím. Potěšily mě také menší prostory v čelech výstavního sálu využívané k promítání videí. Jsou příjemným oživením. Skutečnost, že se zlínská galerie zabývá také novými médii, což u podobných institucí není běžné, velmi oceňuji. Je skvělé, má-li možnost dát jim prostor také v rámci své stálé expozice, neboť jsou nedílnou součástí jejích sbírek.

Zlínskou galerii mám ale spojenou především s výjimečnými přehlídkami – s Novým zlínským salónem, Zlínským salónem mladých a také s Prostorem Zlín. Tyto přehlídky v Čechách zůstávají bez obdob a galerie by se jimi měla více chlubit. Proto mi ve stálé expozici chyběla výraznější zmínka o nich a pohled do jejich historie.

***Nina Michlovská,***
***kurátorka Galerie moderního umění***
***v Roudnici nad Labem***

Stručně o dojmech z vaší nové expozice. Pikantní je to, že teď jsem také musela vymýšlet expozici českého umění po roce 1945, takže vím naprosto přesně, co sestavení reprezentativní přehlídky skýtá za problémy. Je mi naprosto jasné, kolik možných i nemožných faktorů ovlivňuje její vznik.

Já jsem trochu skeptická k častým proměnám expozic. Velkým důvodem jsou finanční možnosti galerií a nedostatečné personální obsazení. Ono něco vymyslet taky stojí nějaký čas a úsilí. V každém případě by se v expozici vždy měly objevit stěžejní díla sbírky. To, jestli to bude v nějakých tematických celcích či chronologicky, asi není to nejdůležitější. Samozřejmě by v první řadě měla vyznít kvalita vystavených děl a možnost je obdivovat. Ovšem to dnes bohužel už asi nestačí. Doba a lidé si žádají doprovodné texty, interaktivní exponáty, zázraky všeho druhu.

A konkrétně k vaší expozici. Přiznám se, že jsem se v ní trochu ztrácela. Nenašla jsem tam žádný spojující motiv. Chvílemi jsem měla dojem, že je expozice dělaná po tematických celcích, najednou skok do architektury a designu, pak zase na začátek 20. století a rázem do let 60.? Jinak prostor vzdušný, dojem příjemný, což je důležité. Popisky na skle vypadají dobře. Velmi se mi líbilo řešení přednáškové místnosti přímo v rámci expozice. Velmi praktické.

***Markéta Kroupová,***
***kurátorka Oblastní galerie v Liberci***

Líbí se mi, jak je představena moderní sbírka. I člověk, který neví, jak silnou tuhle polohu máte, okamžitě získá dojem, že právě tohle je vaše silná stránka. Průřez autory je pestrý a v tom případě pro veřejnost i poučný a do jisté míry i značně obohacující.

Část expozice zahrnující umění od let 60. až do současnosti mi také připadala moc dobrá. Prezentujete také umělce vztahující se k městu a kraji, což je důležitá a velmi dobré. Také se mi líbí vyváženost mezi plastikami a obrazy. Je tam vzduch a zdravý čistý odstup. Možná jediná věc, která kazí ten celkový skvělý dojem, jsou sokly. U některých děl mi připadají dost naddimenzované a hmotné a především jejich výška je někdy pro návštěvníky nižších postav dost limitující. Tohle je opravdu malinko škoda, ale jinak jsem moc moc rád, že tahle expozice ve Zlíně je!

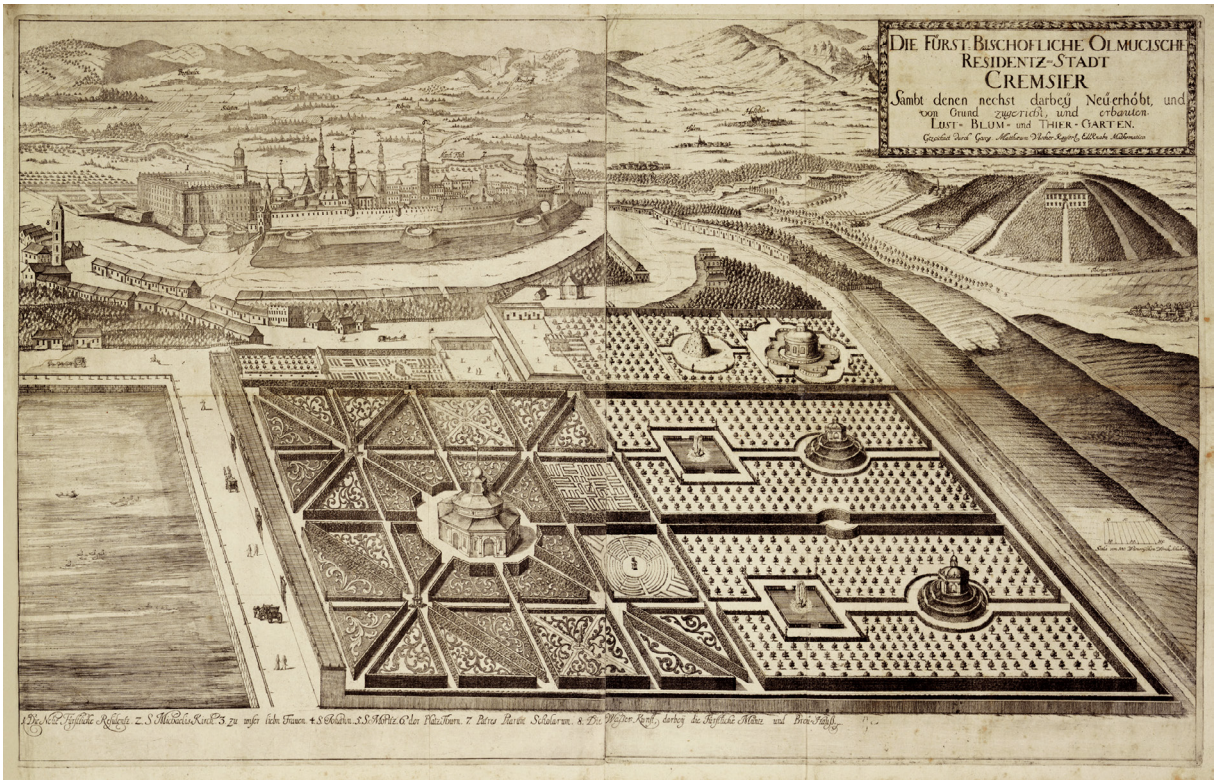
***Jan Kudrna,***
***kurátor Galerie výtvarného umění v Ostravě***

# Kabinet zahradní kultury 500 let zahradní kultury v Kroměříži

Ondřej Zatloukal

Národní památkový ústav ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc a Arcibiskupským zámkem v Kroměříži v roce 2013 připravilo rozsáhlou expozici mapující téměř půltisíciletou historii jednoho z nejucelenějších a zároveň nejpoetičtěji koncipovaných zahradních celků – zámeckých zahrad v Kroměříži (Květné a Podzámecké zahrady), který byl pro svou jedinečnost zapsán v roce 1998 na Seznam světového kulturního a přírodního dědictví UNESCO.

Expozice nazvaná Kabinet zahradní kultury je tvořena dvěma místnostmi v 2. patře Arcibiskupského zámku, které těsně přiléhají a do jisté míry i souvisejí se Zámeckou obrazárnou – exponáty zde vystavené jsou integrální součástí historických zámeckých sbírek. Výstava poprvé představuje širší veřejnosti formou stálé expozice historické materiály (plány, kresby, grafické listy, obrazy, sochy aj.) týkající se nejen obou zámeckých zahrad, ale i předních evropských




*Justus van den Nypoort podle Georga Matthiase Vischera, Pohled na knížecí Libosad od jihu, 1691.*

Historie zahradní kultury dosud patří k neprávem opomíjeným tématům v českém dějepise umění. A to i přesto, že zahradní kultura byla přinejmenším do první poloviny 19. století chápána jako vrcholné téma v rámci všech uměleckých disciplín a patřila k hlavním projevům tzv. vysoké kultury.

Bylo to právě zahradní umění, které jedinečným způsobem propojovalo a sjednocovalo většinu uměleckých druhů – architekturu, malířství, sochařství, poezii, hudbu a rovněž i filozofii. Především však dokázalo nejzřetelněji ztělesnit jednu ze základních lidských tužeb a idejí – vztah konkrétního člověka (s jeho vnitřním světem) ke světu obecnému, vnějšímu, tedy k Bohu.

zahradních areálů v rozmezí od 16. do 19. století. Nesmírně cennými a divácky atraktivními exponáty jsou i dva rozměrné modely obou kroměřížských zámeckých zahrad z jejich vrcholných období. První sál je věnován historii Podzámecké zahrady, druhý historii Květné zahrady. Přirozenými dominantami těchto prostor jsou modely obou zámeckých zahrad (u Květné zahrady byl zvolen rok dokončení – tedy 1692, u Podzámecké zahrady období, kdy byl park rozšířen do dnešní rozlohy – tedy rok 1850). Expozice je řazena chronologicky od nejstarších vyobrazení po současné návrhy na obnovu obou zahrad.

Jednotlivé historické etapy jsou konfrontovány s předními evropskými zahradními komplexy. Expozice tak na jedné straně naplňuje dnes

již tradiční vnímání kroměřížských zámeckých zahrad jako vrcholných reprezentantů dvou vyhraněných pólů zahradní kultury v Evropě, na straně druhé je jakousi didaktickou pomůckou pro návštěvníky zámeckého komplexu všech věkových kategorií. Expozice je doplněna rozšířenými popiskami v českém i anglickém jazyce a elektronickými kiosky, které dále prohlubují informace o celém zámeckém areálu. Vzhledem k charakteru většiny vystavených exponátů (papír), klimatickým podmínkám a délce vystavení (nejméně pět let) byly vytvořeny z originálních předloh faksimile (tzn. věrné kopie pořízené technologií řízeného tisku na archivní papíry s vysokou barevnou stálostí a věrností kopie oproti originálu). Pro architektonické řešení byl zvolen současný minimalistický design založený na elementárních tvarech výstavního fundusu, moderních osvětlovacích tělesech, skleněných vitrínách – vše v bílé a stříbrné barvě. Toto pojetí vytvořilo zajímavý kontrast mezi tradiční Zámeckou obrazárnou a samotnou expozicí. Z potemnělých táflovaných a vytapetovaných sálů obrazárny vstoupí návštěvník do světlých (v letních měsících) prosluněných sálů věnovaných zahradní kultuře. Na expozici navazuje i nově vytvořená edukační místnost spolu s WC.



*Pohled do expozice Kabinet zahradní kultury, Arcibiskupský zámek v Kroměříži.*

Květnou zahradu nechal vybudovat v druhé polovině 17. století olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelkorna (1664–1695). První fáze výstavby, jež představila hlavní část zahrady, proběhla mezi lety 1665–1675. Druhá, doplňující, v průběhu osmdesátých let 17. století. Zahajovací práce řídil italský architekt Filiberto Luchese, po jehož smrti se úkolu zhostil jeho mladší kolega a spolupracovník Giovanni Pietro Tencalla. Vedle těchto dvou výrazných osobností se na výzdobě zdejší zahrady podílela celá řada dalších, především italských a německých umělců.

Centrální partii Květné zahrady, jež je koncipována na půdorysu protáhlého obdélníku s množstvím geometricky stříhané zeleně, tvoří dvě části – květnice a štěpnice. Hlavní osa zahrady, začínající vstupní sochařskou lodžií, je centrálně i po stranách akcentována množstvím doprovodných architektonických i výtvarných zastavení (okrasné partery, kašny Lví a Tritónů, Rotunda, labyrinty, Pstruží rybníky, kuželna a tzv. Jahodové kopečky). Toto základní formální rozložení organicky doplňují z východní strany (od města) další přilehlé okrasné či hospodářské prostory (Pomerančová zahrada, Holandská zahrada, skleníky, hospodářský dvůr, Bažantnice, Králičí kopeček a Ptáčnice). Květná zahrada v původní podobě ze 17. století reprezentuje přelomovou fázi vývoje evropského zahradního umění. Na jedné straně stále ještě připomíná pozdně renesanční či raně barokní italské a středoevropské památky (vila d´Este v Tivoli, vila Doria Pamphili v Římě, rezidenční zahrada v Mnichově, Hortus Palatinus v Heidelbergu, Neugebäude u Vídně a vila Anghiana v Belgii), na straně druhé se však již obrací k francouzskému barokně klasicistnímu typu (Versailles). Tato dvojí orientace činí zdejší zahradu zcela ojedinělou v širším evropském kontextu.

Výraznější proměnou prošla zahrada až ve čtyřicátých letech 19. století za episkopátu olomouckého arcibiskupa Maxmiliána Josefa Sommerau-Beeckha (1837–1853). Podle projektu ředitele arcibiskupského stavebního úřadu architekta Antona Archeho vyrostl na místě staršího



*Pohled do expozice Kabinet zahradní kultury, Arcibiskupský zámek v Kroměříži.*

hospodářského dvora komplex staveb, sestávající z ústřední správní budovy a dvou skleníků po stranách (teplého a studeného). Soubor objektů tak představoval v základním principu klasický motiv čestného nádvoří – *cour d´honneur.*

Revitalizace narušených částí Květné zahrady se ujal v padesátých letech 20. století architekt Pavel Janák. Na jeho práci navázali architekti Dušan Riedl a Otakar Kuča, když v roce 1964 připravili projekt celkové rehabilitace. Projekt však byl realizován pouze dílčím způsobem. V roce 1998 byla Květná zahradu spolu s Podzámeckou zahradou a zámkem zapsaná na Seznam světového přírodního a kulturního dědictví UNESCO. Snahy o rehabilitaci Květné zahrady, které probíhají od poloviny minulého století, vyvrcholily v novém tisíciletí vytvořením projektu Národního centra zahradní kultury a získáním finančních prostředků ze strukturálních fondů Evropské unie na obnovu podstatné části této jedinečné památky.

Podzámecká zahrada je jedním z vrcholných příkladů krajinářské parkové kompozice založené před polovinou 19. století na rozloze více jak 60 hektarů.

Historie zahrady je však výrazně starší. Počátky je nutné sledovat již v období renesance. První vyobrazení a písemné zmínky o její existenci se objevují v druhé polovině 16. století.

Zahrada byla vážně poškozena za třicetileté války a k její obnově v raně barokním duchu došlo za episkopátu biskupa Karla II. z Lichtensteinu-Castelkorna. Formálně geometricky řešená zahrada s ústřední fontánou, květinovými záhony a bohatou sochařskou výbavou se během 18. století pozvolna měnila dle vývoje barokního myšlení. Do zahrady se vstupovalo bohatě dekorovanou salou terrenou v přízemí zámku.

První olomoucký arcibiskup Antonín Theodor Colloredo-Waldsee (1777–1811) pod vlivem osvícenských myšlenek mezi léty 1790–1800 rozšířil a proměnil zahradu v sentimentálně laděný park. Zachoval pravidelně členěný parter před zámkem a navazující plochy upravil v tzv. „přirozeném“- přírodním stylu. Síť cestiček vinoucí se mezi stromy přiváděla návštěvníka k pestré paletě drobných staveb a uměleckých zastavení, např. k řeckému Chrámku přátelství, k umělým zříceninám, k Čínskému, Tahitskému či Rybářskému pavilonu, poustevně s květinovou zahrádkou, k labyrintu s deštníkem, selskému statku s ovocným sadem ad.

Ve třicátých letech 19. století přichází do Kroměříže arcibiskup Ferdinand Maria Chotek (1832–1836), který spolu s architektem Antonem Archem přistupuje k radikální proměně Podzámecké zahrady ve velkorysý krajinářský park. Po Chotkově náhlém úmrtí projekt v celé šíři realizuje jeho nástupce arcibiskup Maxmilián Sommerau-Beeckh (1837–1853). Mezi léty 1837–1850 je založena rozsáhlá krajinářská kompozice, jejíž srdce tvořila tzv. Maxmiliánova kolonáda. V parku se nacházela řada dalších staveb, sochařských děl a vodních ploch. Během tohoto období zaznamenala zahrada největší rozkvět a získala současnou rozlohu i uspořádání.

Dnešní podoba zahrady představuje návštěvníkovi velkorysou krajinářskou kompozici parku z poloviny 19. století doplněnou řadou architektonických i uměleckých prvků, ale i množstvím cenných dřevin. Postupně dochází k obnově rostlinné složky zahrady a opravám jednotlivých architektonických prvků.

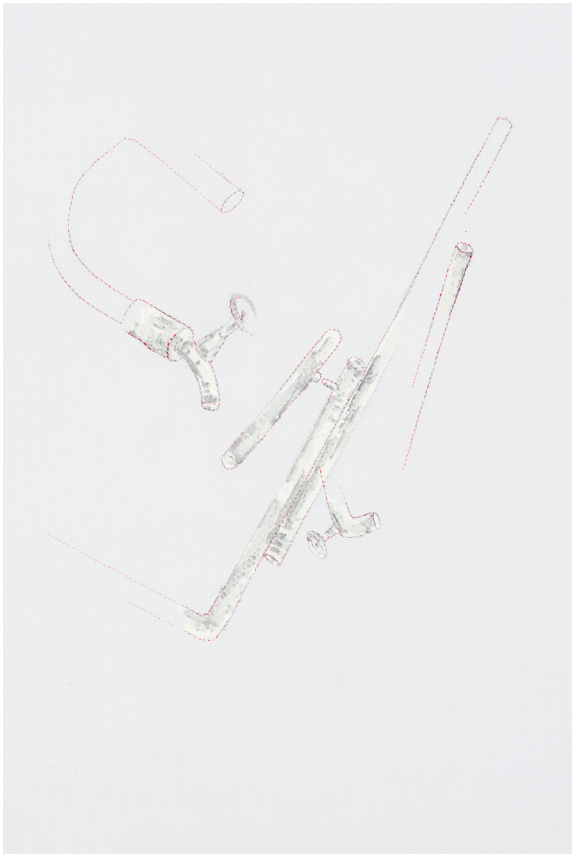
# Jan Steklík
# K životnímu jubileu ředitele Křižovnické školy



*Jan Steklík, Jiří Sopko, Karel Nepraš, Dům umění ve Zlíně, 1997. Foto: archiv KGVUZ.*

Ludvík Ševeček

Stěží uvěřit, že vitální ředitel Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu si v uplynulém roce připomněl již pětasedmdesátiny. Spolu se svým zesnulým „spoluředitelem“ školy, sochařem Karlem Neprašem (1932–2007), se stali jedinečnou, dnes již legendární uměleckou dvojicí. Poprvé se setkali v roce 1960 v pražském ateliéru Jana Koblasy. Tímto osudovým setkáním započalo jejich celoživotní přátelství a dlouholetá umělecká spolupráce. Již v té době se kolem nich a s nimi postupně formovalo celé nekonvenční umělecké hnutí. Vedle výtvarníků byli jeho nositeli básníci, hudebníci, herci, teoretikové, včetně dalších nonkonformních osobností i z mimoumělecké sféry. Samotná Křižovnická škola, do jejíchž aktivit se zapojovali, spatřila světlo světa s největší pravděpodobností už v roce 1963 na jednom z pravidelných „sezení“ zakládajících členů v dnes již neexistující hospodě U Křížovníků na Starém městě v Praze.[1/] „Umělecky“ vycházela ze „šmidrovského“ humoru dadaisticko-surrealistické ražby.[2/] Šlo o v českém prostředí zcela ojedinělé volné sdružení, o jakýsi český tvůrčí fenomén, na bázi propojování všednodenní reality s uměním, s ambicemi vstupovat do sociálního nebo přírodního prostředí, vyjevovat jeho rozpory, ale i jaksi splývat s ním, o zcela osobitou paralelu k hnutí Fluxus, o sdružení, v jehož kontextu se v redakci některých jeho účastníků prosazovala též estetika tzv. divnosti a které vytvářelo úrodnou půdu pro rozvoj české výtvarné grotesky. Její aktivity se také vesměs odvíjely v rozličných netradičních prostorách a prostředích, především v restauračních a pivních zařízeních nižších cenových skupin, ale třeba i cestou k památným přírodním a historickým místům českých zemí. Na rozdíl od většiny paralelních tvůrčích uměleckých skupin šedesátých let typu Trasa 54, UB-12 či Máj 57, jejichž existenci počínaje rokem 1960 zastřešil Blok tvůrčích skupin při oficiálním Svazu čsl. výtvarných umělců, měla spíše provokující charakter. Byla typickým undergroundovým seskupením, jež se stavělo proti jakýmkoliv formám politického a institucionálního establishmentu



*Jan Steklík, Střihy na Karla Nepraše, 2007, tuš, akryl, čínský papír, 380 × 270 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Foto: archiv KGVUZ.*

včetně oficiálních kulturních a uměleckých struktur, a v duchu svého postoje se programově vyčleňovalo na periferii komunistické společnosti. Jeho program se ale nevyčerpal šedesátými léty a většina účastníků hnutí ho i přes sílící společenskou diskriminaci úspěšně naplňovala též v časech normalizace. Žijící ředitel Křižovnické školy se s jejími principy natolik (bytostně) ztotožnil, že jejich zásady tvůrčím způsobem dále rozvíjí i v současnosti.

Jan Steklík se narodil 5. června 1938 v Ústí nad Orlicí, kde také v letech 1952–1955 studoval na textilní škole, kterou ale nedokončil, a začal



*Jan Steklík, Paramusica, 1965, kombinovaná technika, papír, 385 × 263 mm. Foto: archiv KGVUZ.*

se věnovat výhradně výtvarnému umění. Už od roku 1960 ale převážně žil a působil v Praze, kde se stýkal především s představiteli strukturální abstrakce z okruhu pražských Konfrontací. Do let 1967–1969, kdy již trvale pobýval v Brně, se datuje také umělcova úzká spolupráce s časopisem Host do domu a počátek jeho dlouhodobé komunikace s místní intelektuální a uměleckou scénou. Od poloviny sedmdesátých let vedle Brna žije a působí opět i ve svém rodišti. Obdobně jako další přední naši umělci, nastupující na výtvarnou scénu na sklonku padesátých let, hledal zprvu i Steklík východisko z kulturní izolace země a oporu pro vlastní tvorbu v moderním umění první poloviny dvacátého století. Zaujal ho expresionismus, ale i kubismus a v souvislosti s ním především dílo Kubištovo. Cesta za redukcí uměleckého tvaru a zejména úzký vztah k dobovým existenciálním myšlenkovým proudům ho po roce 1960 zprvu přivedly do blízkosti informelu, který ale vnímal zcela po svém. Křehké kresebné kompozice s prvky koláže a asmabláže, s propálenými místy a nedopalky cigaret, s natrháváním papíru či kresebnými texturami, jež vytvářel, nevyznívají nějak destruktivně. Jsou spíše intimními záznamy všednodenních aktů či různých s nimi spjatých poetických představ a prožitků, nezřídka i z pro něho charakteristickými ironizujícími kontexty. Obdobně je tomu třeba i v případě autorových kompozic dotvářených předmětnými artefakty, mezi nimiž na čestném místě figurují i jeho imaginární „para musiky“ či „beckhetovské“ inspirace, anebo na druhé straně zase pivní koláže, které použitými předměty, zejména pivními tácky a účtenkami, evokují hospodské situace. Zcela samostatnou a neméně důležitou kapitolu umělcovy tvorby představuje rovněž dlouhodobý, s ním neodmyslitelně spjatý eroticko-ironický cyklus kreseb Ňadrovky, jež mu již ve druhé polovině šedesátých let otiskoval na stránkách brněnského Hosta do domu jeho redaktor Oleg Sus.

Svůj „křižovnický“ koncept, na bázi totální tvůrčí svobody a nezávislosti na jakékoli autoritě, rozvíjel i v sedmdesátých a osmdesátých letech. Vznikaly jeho Nastřihovánky, v nichž kompaktnost papírové plochy ruší zásahy nůžek, ale třeba i další originální, křehké, ryze výtvarné kompozice, vytvářené s hravou poetickou nápaditostí, v nichž jakoby mimoděk zrcadlí fluidum přirozeného světa, jevy přírody i všednodenní reality. Ať už je to Uhlí, Zamalovánky, Nalepovánky, Zastřihovánky (Tráva) či Odstřihovánky (Kousnutí do jablka). K nim se tematicky řadí také další specifické výtvarné invence, jež nazývá Střihy na krajinu, které se v jeho ateliéru začaly objevovat v osmdesátých letech. Paralelně s nimi vznikaly již i první autorovy „průhledy do prostoru“, dřevěné Rámy a Rámečky, ozvláštňované subtilními malířskými krajinářskými vstupy, jež –obdobně jako třeba zmiňované „Střihy“ a některé další projevy– svým způsobem navazují na jeho landartové akce z počátku normalizace. Především na ekologicky motivované poetické vstupy do krajiny, na jejichž zaměření poukazují už samotné jejich názvy jako Léčení jezera, Letiště pro mraky, Ošetřování stromů. K nim se z druhé strany vázaly akce reagující s příznačnou



*Pohled do expozice Nepraš - Sopko - Steklík, část s exponáty J. Steklíka, v popředí jeho Ňadrovky, Dům umění ve Zlíně, 1997. Foto: archiv KGVUZ.*

steklíkovskou ironickou dikcí na dobovou politickou situaci jako Buzení blanických rytířů a zvláštní význam v kontextu jeho díla v tomto ohledu zaujímají i akce, které prováděl společně s Alešem Lamrem v letech 1974–1980 v Potštejně.[3/] Široce rozprostraněný invenční duch Jana Steklíka nalézal osobitý výraz ještě v celé řadě dalších výtvarných odvětví. Mimo jiné zasáhl také do razítkového umění (stamp art), korespondenčního umění a v poslední době i do mail artu a nelze pominout ani další jeho koncept, tzv. dablovky – invenční práce či hra na jedné společné kompozici s A. Lamrem nebo s J. Sopkem.

Počínaje devadesátými léty se umělcova tvorba rozvíjela a rozvíjí v intencích předchozích desetiletí a stále častěji i s partnery z jiných zemí, především s jedním ze zakladatelů německé větve Fluxu Benem Pattersonem nebo německou malířkou Annegret Heinl, což se odráží v širší prezentaci jeho díla v zahraničí. Až do své smrti byl pevným článkem těchto nových výstavních konceptů a aktivit rovněž Karel Nepraš, který se výrazně zapojil i do výstavy s příznačným křižovnickým názvem Soutoky a prameny, jež proběhla na přelomu devadesátých let a tohoto století vedle Domu U rytířů v Litomyšli a v pražské Galerii Gambit také v Kolíně nad Rýnem.[4/] Po smrti Karla Nepraše (2002) se v ateliéru žijícího ředitele Křižovnické školy objevily také pozoruhodné kompozice formované k umělcově poctě, nejspíš u příležitosti jeho první velké posmrtné výstavy Karel Nepraš a přátelé v Krajské galerii ve Zlíně.[5/] V nich prvky vzešlé z tvůrčí invence svého velkého kolegy Jan Steklík organicky a symbolicky, se svým osobitým espritem, včleňuje do vlastních objektových i kreslířských instalací a kompozic. Díky dlouholeté přátelské spolupráci galerie s umělcem zůstal tento rozsahem sice nevelký, nicméně důležitý soubor ve sbírkách pořadatelské instituce, a mohl tak významně doplnit konvolut jeho prací, jež získala v předchozích obdobích.[6/] Nekonvenční komunikace a spolupráce s přáteli je jedním z charakteristických rysů umělcovy osobnosti. Rovněž své životní jubileum si v uplynulém roce připomenul společnou výstavou s přáteli v Městském muzeu v České Třebové, v jejíž expozici se jeho výtvory setkaly nejenom s pracemi A. Heinl, B. Pattersona a A. Wilsonové, ale s odstupem času opět i s díly svého nežijícího spoluředitele. O tom, že přínos umělcova díla svým významem již přesáhl hranice země, svědčí i rozsáhlá přehlídka jeho tvorby šedesátých let, připravovaná chorvatskými kurátory na tento rok do Záhřebu. Není důvod pochybovat, že bude přehlídkou vskutku reprezentativní a objevnou, která opět doplní pohled na české výtvarné umění tohoto důležitého období o jeho další, zejména v zahraničí dosud méně známou a jaksi nově aktuální tvůrčí dimenzi.

Poznámky:

1. V roce 1991 provedli Jan Steklík spolu s „tajemnicí" Křižovnické školy Věrou Jirousovou jakousi písemnou inventuru hnutí, které při té příležitosti rozčlenili do celé řady sekcí. Vedle třinácti nejčastěji v souvislosti s ní zmiňovaných jmen v záhlaví této zprávy, v čele s oběma řediteli (O. Slavík, N. Plíšková R. Němec, M. J. Jirous, Z. Sion či E. Brikcius ...), uvedli na dalším místě ještě několik desítek dalších řádných členů rozličného mediálního a profesního zaměření. Vedle malíře A. Tomalíka, fotografa V. Chocholy, mima B. Hybnera, harmonikáře J. Čerta, cellisty L. Kozderky či klarinetisty P. Boreckého například zaznamenali i některé aktivní členy z mimoumělecké sféry, třeba MUDr. B. Ptáčka nebo psycholožku D. Němcovou. V následném členění členstva do sekcí pak figuruje velký počet dalších všeobecně známých kulturních osobností, ale i zcela netradičních účastníků hnutí. Na zaměření či cíle KŠ poukazují již samotné názvy jednotlivých sekcí: Brněnská KŠ, Teoretici KŠ, Hudební tělesa KŠ, ale třeba i Vrchní a hospodští KŠ. Viz blíže: Jan Steklík, ředitel KŠ, Věra Jirousová, tajemnice KŠ ... – bez vědomí Karla Nepraše, ředitele KŠ, Inventura Křižovnické školy. In L. Ševeček, Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu. Prostor Zlín, XIV, 2007, č. 3, s.54n. Dále také I. Jirous, Zpráva o činnosti Křižovnické školy. In Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, katalog výstavy, Středočeská galerie Praha, 1991.
2. Šmidrové se formovali již v průběhu roku 1954 na pražské AVU. Jádro tvořili K. Nepraš, J. Koblasa, B. Dlouhý a J. Vožniak. Jejich první provokativní vystoupení (Malmusheciáda) dadaistické ražby se uskutečnilo již 19. 12. 1954. Později (1957) bylo pojmenováno podle komické figurky policajta z dětského loutkového filmu na skupinu Šmidrů, která měla již širší obsazení. Vedle dalších výtvarníků k ní patřili zejména hudební skladatel Rudolf Komourous nebo historik umění Jan Kříž, viz např. L. Ševeček: Karel Nepraš a přátelé (text katalogu výstavy), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2007, s. 38.
3. Srv. J. Valoch: Lamr – Steklík, Potštejn 1974–1980. Praha 1981.
4. Srv. J. Valoch: Annegret Heinl, Karel Nepraš, Ben Patterson, Jan Steklík, Soutoky a prameny. Katalog výstavy, Dům U rytířů, Litomyšl, 1999, nestr.; V. Jirousová, Křižovnická škola v Gambitu, Annegret Heinl, Karel Nepraš, Ben Patterson, Jan Steklík – Soutoky a prameny, Galerie Gambit Praha, 2001 nestr.
5. Srv. L. Ševeček: Karel Nepraš... cit. v pozn. č. 2.
6. V současné době Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně vlastní, díky spolupráci s řadou členů Křižovnické školy, nejenom významná díla jejích ředitelů, ale třeba i důležité práce N. Plíškové, R. Němce, O. Slavíka, E. Brikciuse či Olafa Hanela. Do sbírek byly získány nákupem i dary ze samostatných i kolektivních výstav, včetně Nových zlínských salonů, pořádaných institucí v průběhu devadesátých let a v prvním desetiletí našeho století. Jde o svým způsobem jedinečnou uměleckou kolekci, s níž souvisí i další díla z galerijní sbírky, zejména obrazy J. Sopka, který byl přijat do Křižovnické školy formou společné výstavy s oběma řediteli právě ve zlínské galerii v Domě umění. Viz L. Ševeček, Setkání Karla Nepraše, Jiřího Sopka a Jana Steklíka ve zlínském Domě umění. Prostor Zlín, V., 1997, č. 2, s. 2–5.

# O tom nejdůležitějším se v Křižovnické škole nikdy nemluví

připravil
Ivo Sedláček



*Ošetřování jezera, 1970*



*Jan Steklík, červenec 2013. Foto P. Zbořil.*

**Motto: „Chlapi, máte silně vyvinutou slabou vůli.“ (Osvald Hoza)**

*Jan Steklík (nar. 1938 v Ústí nad Orlicí) byl v počátečních šedesátých letech zakladatelem a jedním z ředitelů, společně s Karlem Neprašem, Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu. Působil především v Praze a v Brně. Jako umělec se věnuje kresbě, malbě, tvorbě koláží, asambláží a objektů, od počátku 70. let jako jeden z prvních u nás realizoval akce v krajině. Jeho dílo je široce multimediální.*

***Počátkem 60. let jsi přišel z Ústí nad Orlicí do Prahy. Co bylo důvodem? Kdo tam byli první přátelé?***

No, tak ono to bylo přes Pardubice. Já jsem pracoval tehdy v Pardubicích v nějaký aranžovně a tam jsem se seznámil s malířem Jirkou Lacinou a to byl takový první přechod přes Jirku do Prahy. A to jsme neměli kde bydlet v těch Pardubicích a on bydlel na stole v aranžovně, měl takovou nafukovací matraci, která se do rána vypustila, tu si nafouk a spal na aranžérským stole a já s ním. A potom Tonda Tomalík. Já jsem znal samozřejmě Zdenka Berana, kterej byl z Ústí nad Orlicí jako já, takže už tam byla spojitost. To byl takovej přelom padesátých a šedesátých let. S Neprašem jsem se seznámil asi v šedesátým roce, to si dobře pamatuju, já jsem ale znal dřív Honzu Koblasu. Tam, kde bydlel, byla hospoda Na Špejchaře a přes ulici tam Honza bydlel ve sklepě v domě nějaký baronky a jednou někdo vykoukl do toho sklepního okýnka a měl takový veliký uši, a což byl Karel Nepraš. Já vím, že Naďa Plíšková *(pozn. Neprašova pozdější žena)* jednou, to jsme měli asi měsíc malých rumů, to bylo v době měsíce knihy, tak jsme pili u Křižovníků malý rum, ten byl povinnej, a jak Karel pil, Naďa povídá, ten vypadá, jako když startuje letadlo *(smích)*, s těma ušima nemůže sbalit žádnou holku. V tom se sekla!

***Tak tam jste se poznali s Neprašem a tehdy vznikla Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, tedy dnes již ta historie, kterou už všichni přímo notoricky známe?***

Tedy mimo nás, mimo Křižovníků (smích), protože my to nevíme. To je dost těžko říct, mě zrovna včera Franta Stárek promítal film, dělal ho Břéťa Rychlík, je to o začátku undergroundu a jiných aktivitách. Byli tam Šmidrové a Křižovnická škola. Jednou Ben Patterson nám říkal, my teď máme výročí, vy taky, a tak bychom to mohli oslavit nějak spolu dohromady s Fluxem, je to podobná doba vzniku, kdy vznikla Křižovnická škola, jenže my to oproti nim nevíme. Fluxusáci to věděli, myslím, že to byl termín jejich první výstavy ve Wiesbadenu. No jo, ale my tím vlastně máme výročí každý den, protože ten termín nevíme.

***Jak dlouhá byla tvoje pražská etapa a jak a proč ses ocitnul později v Brně?***

To byla v podstatě náhoda. Jednou jsem v raných šedesátých letech dostal dopis od Olega



*Jan Steklík, První koláž, 1969, kombinovaná technika, papír, 512 × 420 mm (reprodukovaná díla jsou ze sbírek KGVU Zlín).*

Suse a ten chtěl vydávat nějaký časopis a chtěl tam kresby, mám dojem, že ten kontakt byl přes Jašu Davida, ten měl tehdy malér s nějakou svojí výstavou v Brně. Dělal skvělý plakáty a odešel do Prahy, já se znal s Ivanem Vyskočilem a ten se zase znal s Jašou Davidem a tak jsme se nějak seznámili. A my jsme měli nějakou výstavičku s Neprašem a s Pavlem Falou, to byl kreslíř, v Divadle na zábradlí, asi v roce šedesát jedna nebo dva. To bylo ke hře Autostop, to byly takový scénický povídky, které napsal Ivan Vyskočil a Václav Havel, kterej tehdy byl Na zábradlí takovej technik nebo kulisák nebo všechno možný.

***Kdy ses tedy objevoval víc v Brně?***
No, tak to bylo přes toho Olega Suse a Hosta do domu, oni mě tam otiskli asi v šedesátým druhým nějaký kresbičky, takový padáky, on to nějak prosadil, vím, že s tím měl trochu potíže, on tehdejší šéfredaktor to neměl asi rád, takovýhle věci. No a potom náhodou, jak ty šedesátý léta šly, tak jsem poznal Skácela, Bártu, Uhdeho, Trefulku a ostatní a já jsem začal kreslit na obálky Hosta. No a potom v šedesátým sedmým jsme měli výstavu v Moravským muzeu *(v Brně)* s Karlem, no a já jsem tady v Brně potkal jednu kamarádku, která chodila v Praze na umprumku, pak ji nějak vyhodili, a ta měla jinou kamarádku, potom Karel odjel a já jsem tady zůstal. Já jsem tady seděl tejden, a jak jsme do toho Hosta kreslili, tak jsem se už s těma klukama v Brně znal. To jsem taky dělal Honzovi Skácelovi knížku pro brněnskej Blok, tak tady vazba byla pořád. To byl ten Jedenáctý bílý kůň.

***Ty jsi v Hostu byl tehdy členem redakce.***
Já jsem byl v redakci Hostu do domu takovej výtvarnej poradce, to bylo od šedesátýho sedmýho

až do uzavření Hosta, to bylo v šedesátým devátým. To se začal dělat i časopis Index, v Brně na Šilingrově náměstí.

***Rozdíl, z tvého pohledu – jak jinak, v prostředí Prahy a Brna?***
Já si jenom pamatuju první vjem z Brna. Když jsem poprvé přijel do Brna, tak mě zaujalo, jak vyjdeš z nádraží a jak mezi těma tramvajema chodí lidi. To v Praze nebylo, ulice byla ulice a chodníky byly chodníky, tady se to promíchává a nic se neděje, všechno to krásně funguje. A pak vím, že mě zaujal Zelnej trh, ten se mně hrozně líbil, ty stolky a ti trhovci.

***Honzo, jsi známý jako kreslíř, malíř, tvůrce objektů, koláží a asambláží, ale i akcí v krajině. Když jsi už v počátečních 70. letech realizoval u nás jako jeden z prvních land artové akce v krajině, jak to vzniklo? Byl jsi obeznámen s obdobným děním ve světě?***
No, trošku. My jsme tak nějak jako Křižovnická škola dělali jaksi to svoje, pořád se něco vymýšlelo, a že bychom nějak listovali v časopisech, tak to moc nebylo a taky jsme žádný ani neměli. No, ale do pražský menzy chodíval taky Franta Šmejkal nebo k Tomalíkovi nahoru na radniční schody, Tomalík tam bydlíval v podivným zrušeným krámku, taková to byla kopka, jenom výloha a roleta, okno nikde, prostě kopka, no a tam Franta Šmejkal přinesl katalog, Kassel. Ale také v menze prodávali kluci, myslím, za korunu černobílý fotky, pro nás to bylo vlastně hodně peněz, pivo tehdy stálo korunu čtyřicet, tam byli Buri a další informel. To jsme ale všichni viděli černobílý, až do chvíle, kdy Šmejkal přinesl barevnýho Buriho, a to byl docela šok. Kluci to dělali, já jsem měl jenom krátký období tohoto, udělal jsem taky pár těch věcí pomocí akronexu, to bylo pojidlo. Tomalík to dělal hodně, Nepraš, ten měl jen takovou krátkou chvilečku tohoto období.

***Vraťme se ale k land artu, jak jsi k tomu přišel?***
Je fakt, že jsem se blíže seznámil s jedním německým kunsthistorikem v Praze, Manfredem Reuterem, on byl později ředitelem muzea německého expresionismu, to je někde u Hamburku. To bylo věnovaný hlavně Emilu Noldemu a on měl rád Noldeho. Poslal mi knížku Arte povera. Tak v Praze byl Knižákův Aktual, Wittmann, Ságlová, Jirousovi, Brikcius, Němec, Chalupecký, Štembera, Mlčoch... To je všechno popsaný v knize Pavlíny Morganové Akční umění. V Brně byl Valoch, Kocman... Jirka Valoch tvrdil, že se zabývám ekologií, něco tam z toho taky je. Já jsem v té době dělal Ošetřování stromů nebo Ošetřování jezera, Letiště pro mraky. Je fakt, že jsme vždycky seděli a měli jsme projekty, nápadů bylo víc, ale realizace, která většinou nebyla, trvala hodně dlouho po nápadu. Například Letiště, to bylo náhodou. Přijeli jsme na zámek Lemberk, kdy byl kastelánem náš kamarád Láďa Placatka, ten tam měl role papíru, dal nám ho a mohlo se dělat Letiště. Byli tam, mimo jiných, Wilsonovi *(pozn. Paul Wilson)*



*Jan Steklík, Propalovaná kresba, 1969, pál. papír, náplasti, 500 × 405 mm.*

kanadští kamarádi a taky děti, ty dělaly malý mráčky.

***Fotografové se tam ocitli náhodou, nebo bylo domluveno předem, že se to bude dokumentovat?***
Člověče, to bylo víceméně... *(pauza)*, my jsme tam za Placatkou na Lemberk jezdili a Helena Pospíšilová Wilsonová, která tam byla, je prostě fotografka, tak to vyfotila a celou řadu dalších akcí. Že by to bylo připravený udělat, to nebylo. Kdyby tam nebyly ty role papíru a nedostali jsme je, tak jsme to asi nikdy neudělali.

***Takže to nebyl projekt plánovaný předem, který jste tam jeli zrealizovat.***
No, to jsme improvizovali na daný projekt.

***Lze ještě něco, co nebylo dodnes publikováno o Křižovnické škole, co lze pro úplnější obraz o ní dodat či doplnit?***
To mě teda moc nenapadá. Já myslím, že Ivan Jirous něco říkal v tom smyslu, že je to živej mýtus.

***Jaký vidíš jako pamětník po uvolňování systému v 60. letech následná 70. léta?***
Zákazy, rušení výstav. Taková pálivá pohlazení. No tak podívej, já jsem se vlastně do Brna vrátil kvůli Marii, když jsme se seznámili, to byli 70. léta a v té době byl v Praze trochu útlum. Pravdou je, že bylo zase období hospody U soudků, kde se hrály ty hry jako Fando, nezlob se, my jsme se nějak stýkali, ale útlum tam byl. Byla to doba taková likvidační, té činnosti, ať jsme to dělali my, nebo jiný okruhy, my jsme nebyli jediný, bylo víc okruhů, aspoň teda v Praze. Ale pořád se něco dělalo, například s Alešem Lamrem jsme během těch let udělali řadu akcí v Potštejně, jako Geometrie na vodě, Geometrická senoseč... A Pivo v umění s Neprašem byla průběžná činnost.



*Jan Steklík, Paramusica, kol. 1964, kombinovaná technika, papír, 624 × 450 mm.*

***V 90. letech i potom jsi často spolupracoval se zlínskou galerií, samostatnou výstavou v zámku nebo společně s Karlem Neprašem a Jiřím Sopkem v Domě umění, na zlínských salonech či při Poctě Karlu Neprašovi v roce 2007, jsi zastoupen v tamních sbírkách. Nedá mně se nezeptat pro časopis Prostor Zlín, jak vnímáš toto město, mohl bys to nějak zvenčí reflektovat?***
Tak hele, podívej. Zlín, Dům umění, prosklená místnost s výhledem na Zlín, Ševeček… a hned, jak jsme se tam objevili my, tak se objevila láhev slivovice na stole a s tím výhledem na Zlín. To se mi vybaví hned. Zlín, to bylo vždycky pro nás naprosto přátelský místo, kam jsme tak nějak přirozeně patřili, my ke Zlínu, a Zlín tím pádem i k nám. Nakonec Karel *(pozn. Nepraš)* tam dělal tu svou krásnou věc, která se částečně ničila a obnovovala a je škoda, že je za plotem. Ono to potřebuje prostor. Je to určitě jedna z nejhezčích Karlových prostorových věcí. Moc veřejných realizací nemá, Haška, patníky, on měl taky Ostravu, tu Rodinu na výletě, ale ta je rozbitá.

***Nedávno jsi měl k životnímu jubileu výstavu v České Třebové a chystá se výstava v chorvatském Záhřebu, jak ses tam dostal a co bude prezentováno?***
Tam je Avangarda muzeum, mně se ozval Marinko Sudal, že za mnou přijede, on teda přijel z Prahy a měl moje fotky z Národní galerie. Věci ze sbírky. On mě navštívil, že chce dělat taky knížku. Tam mají být vystaveny věci, hlavně šedesátý a sedmdesátý léta po dnešek. V České Třebové to bylo s Karlem Neprašem, s Helenou Wilsonovou a Anegret Heinl, tam byly vystaveny spíš současný věci. Udělali nám i krásný katalog.

***Co současná doba, co tě v nedávné minulosti obzvláště potěšilo nebo rozzlobilo?***
Podívej se, nevím, jak my Křižovníci jsme zrovna na to zlobení či těšení, v minulý době nebo v předminulý, my jsme si to řešili děláním svého vlastního světa. No tak já jsem včera koukal na ten Břeťův *(pozn. Rychlík)* film a tam taky něco o tom bylo, asi takhle, my jsme se o ně nezajímali, ale oni se zajímali o nás.

***Tak teda, co tě potěšilo?***
Tak třeba teď mě těší, že tady sedíme spolu u Švandy v Brně.

***A co tvoje současná tvorba? Kudy se ubírá? Je kontinuální? Nebo diskontinuální, jak je časté v postmoderní době?***
Já nevím. Podívej, já vždycky stavím na nápadu. Pokud jde o nápady, tak buď je mám, a když někdy nemám, tak někdy nevím, co mám dělat. Já vlastně to umění používám k tomu, abych mohl ty nápady realizovat. A protože, zaplaťpánbůh, pořád nějaký nápady jsou, tak pořád něco dělám a z tohodle hlediska tam kontinuita je, že jo. Jinak ty rozdíly jsou velký. V šedesátých, to zpracování, ty struktury, Tomalík ten zpracovával ty struktury…, je fakt, že asi teď to šlo víc k tomu konceptuálnímu, je to víc na těch nápadech a to zpracování jen do té míry, aby ten nápad byl realizovaný. Tehdy se hodně, jak jsem říkal, zpracovávalo.

***Možná proto jsi tak multimediální, protože každý nápad, myšlenka, potřebuje jiné médium.***
Je to tak, když potřebuješ krajinu, tak to uděláš v krajině, když papír, tak to uděláš na papír.

***Je otázka pro rozhovor, kterou ti doposud nikdo nedal a ty bys na ni rád odpovídal? Polož si ji, prosím, sám.***
*(Smích)* To je dobrý. Tak já nevím, jestli jsem rozhovorovej typ, i když je pravda, že u piva s kamarádama jsem toho napovídal hodně. To jsou rozhovory, které se nikde netisknou…

***Vzpomenu, že když jsme v 80. letech v Brně sedávali například v Neptunu, tak pro nás jako studenty ty dlouhý rozhovory měly velký význam, protože jsme se dozvěděli o tom, co se dělo v šedesátých, sedmdesátých letech a z literatury ani televize jsme se o tom nemohli dovědět.***
To jsem se dověděl, že Kokolia ve své jedné knížce říká to samý. O tom já nemůžu mluvit, já jsem povídal a už nevím, co jsem to všechno vám říkal, vy jste taky něco říkali a to zase bylo pro mě, to bylo vzájemný.

***Vraťme se k tomu zásadnímu sdělení na závěr, k poslední otázce.***
Tys mě dostal, teda. Ale křižovnicky bych se z toho snad dostal. Věra Jirousová jednou říkala, že o tom nejdůležitějším se v Křižovnické škole nikdy nemluví. To je celý. Jako jeden z ředitelů nemám právo to prozradit. Teď je otázka, jestli to vůbec vím.

# Mladí lvi v kleci

## Splátka dluhu německy hovořícím výtvarníkům první republiky

Ivo Habán



*Pohled do sálu věnovaného nové věcnosti, zleva doprava Hans Frohne, Jost Pietsch (plastika Klid), Fritz Krämer, Paul Gebauer, Erwin Müller, Franz Gruss.*

Myšlenka realizovat projekt, který by se věnoval německy hovořícím výtvarným umělcům z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období, vykrystalizovala postupně v letech 2010 až 2011. Na jejím počátku byla možnost učení na vysoké škole, které na rozdíl od strnulého prostředí většiny státních institucí funguje jako stimul, jenž kurátory nasměroval v roce 2008 do doktorského studia na semináři dějin umění v Brně. Motivací byla neprezentovaná a postupně systematicky restaurovaná sbírka „českých Němců“ v depozitáři Oblastní galerie v Liberci a snaha smysluplně prezentovat výsledky archivních výzkumů spojených s disertacemi.[1]

Že to asi půjde a je co objevovat, ukázala v roce 2010 příprava části expozice výstavy 100 let Domu umění v Brně, věnovaná německy hovořícím umělcům, kteří prošli brněnským Künstlerhausem v období 1909–1938.[2] Rešerše depozitářů veřejných institucí odhalily ležící potenciál, ale také jeho početní limity a nezřídka špatný stav uměleckých děl.

Významným stimulem pak byla podpora grantové agentury ČR, jíž Anna Habánová získala na výzkum Metznerbundu, bez níž by už asi rodinný rozpočet kurátorky Oblastní galerie v Liberci na mateřské dovolené a zaměstnance Národního památkového ústavu další výzkumy v zahraniční i vzdálených koutech někdejších Sudet nevydržel. Byli jsme naivní mladé nadšené nuly kdesi na periferii, pracující se zápalem na akademickém úkolu. Koncem roku 2011 jsme dokázali přesvědčit ředitele Oblastní galerie v Liberci Jana Randáčka, že připravíme mimořádně velkou výstavu s doprovodným programem, která bude ve všem jiná než dosavadní projekty OGL. Získali jsme prodloužený výstavní termín 13. 9–31. 12. 2013, poslední před plánovaným stěhováním Oblastní galerie v Liberci do nových prostor v budově bývalých městských lázní. Díky tomu se otevřela možnost rozšířit běžnou plochu pro proměnné výstavy a realizovat instalaci přes dvě patra s využitím části prostor stálé expozice rakouského a německého umění a chodby věnované tradičně grafickému kabinetu. Otevřela se tím plocha pro prezentaci více než 200 uměleckých děl, s pevně danou dispozicí historické neorenesanční budovy Liebiegova paláce z roku 1872.

Začátkem roku 2012 přišla nabídka prestižního nakladatelství Arbor vitae na vydání knihy věnované „českým Němcům“. Aniž bychom o tom předem věděli, přimluvila se za nás Hana Rousová, která jako první toto téma po roce 1989 otevřela. Práce na Mladých lvech tak dostaly

další spád. V té samé době, v lednu 2012, tedy více než rok a půl před začátkem výstavy, jsme uzavírali definitivní seznam zápůjčky z Národní galerie v Praze. Jednalo se o soubor 36 nezastupitelných děl z meziválečných nákupů Moderní galerie, jejich restaurování, fotodokumentaci a s tím spojenou administrativu. Byl mezi nimi i obraz *Mladí lvi v kleci*, jedno ze dvou existujících pláten Aloise R. Watznauera. Uviděli jsme ho a ve výtahu NG si řekli, že to bude ono. Jednání s NG trvala více než rok. Bylo to těžké rozhodování, jelikož výběr musel být definitivní. Dostupných dochovaných děl německy hovořících umělců sledovaného období je přitom značně omezený počet. Mnohá další zajímavá díla napříč republikou vyžadovala restaurování, k němuž bylo třeba přesvědčit ostatní instituce nebo na něj sehnat prostředky, které jsme neměli. Nebylo dlouho jasné, co budeme moci použít a co nikoli.

Od počátku jsme počítali s vystavením významného množství veřejnosti neznámých děl ze soukromých sbírek, k nimž jsme se za roky výzkumů a trpělivého odpovídání na dotazy postupně dostali. Nakonec tvořila tato díla třetinu expozice. Jedině tento materiál mohl spolu se zahraničními zápůjčkami posunout dosavadní obraz německočeské výtvarné scény meziválečného období někam dál od objevitelských výstav Moderní galerie tenkrát (1992), Mezery v historii (1994) nebo 90 let Domu umění v Brně (1999).[3]

Od počátku jsme měli jasnou představu, že hlavním tématem budou doposud uceleně nezpracované nejvýznamnější umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období a ty bude možné proložit dílčími tematickými exkurzy. Měli jsme jasné časové a teritoriální vymezení dané místem narození nebo převažujícího působení ve skupinách a spolcích. Neuvažovali jsme o architektuře, ačkoli souvisí, jelikož by se nevešla a projekt sám byl již i tak dost megalomanský. Umělecké řemeslo jsme vybírali pouze doplňkově v přímých souvislostech s autory. Hledali jsme konkrétní ikonická díla, která prošla dobovými výstavami, byla reprodukována nebo tvořila součást významných sbírek. V knize běží pod většinou reprodukcí vedle popisek ještě druhý šedý sloupec provenienčních údajů, ve výstavě už na to nebyl prostor.

Bylo zřejmé, že jsme si ukrojili hodně velký krajíc a směrem k akademické obci půjdeme „s kůží na trh“, že budeme nuceni k obtížné zkratce a kompromisům, které vzbudí námitky v regionech na kritéria výběru. Vznikl průřezový projekt Mladí lvi v kleci, sestávající z výstavy, knihy v české a německé mutaci a mezinárodní konference. Intenzivně jsme na výstavě začali pracovat od léta 2012. Snažili jsme se dokončit disertace, psát knihu, řešili jsme zápůjčky, granty ČNFB, MKČR, Goethe Institutu a další, bez nichž by výstava byla nemyslitelná. Největší část nákladů na výstavu ale i tak nesla OGL. Absolvovali jsme desítky většinou beznadějných schůzek s potenciálními sponzory. Díky Arbor vitae jsme navázali spolupráci s grafikem Janem Havlem, která fungovala výborně. Měli jsme jasnou vizi – jednotný vizuál všech propagačních materiálů, knihy, konference i výstavy. Celou produkci, zajištění propagace, tisku materiálů, řešení expozice, popisky, web výstavy atd. jsme si zajišťovali sami. Směrem k médiím pomáhala během výstavy agentura Parliamo. Byly to první zkušenosti s jednáním o cenách a kampani, o níž jsme velmi usilovali, ale neměli na ni prostředky, nebo jen velmi omezené. Poprvé v historii OGL se podařilo zrealizovat k výstavě billboard a citylight vitríny.

Během podzimu 2012 jsme se s portfoliem projektu pokusili oslovit vybrané instituce ve věci případné reprízy výstavy. Měli jsme kus knihy v šuplíku, informace o dílech, která skoro nikdo neznal, a za sebou téměř nic. Drážďany byly příliš vysoko, v Regensburgu a Chemnitz neměli zájem. Stejně tak nedopadl pokus v Národní galerii. Jednání o repríze s Muzeem města Brna jsme nakonec vzdali sami. Na další pokusy už jsme neměli kapacitu. Podařilo se vyjednat menší repríza cca 60 děl ze sbírek Oblastní galerie v Liberci a ze soukromí, která se uskuteční v Isergebirgs Museu v Kaufbeuren-Neugablonz (7. 3. – 15. 6. 2014), spřátelené instituci reflektující historii vysídlenců z Jablonecka. Tato repríza se bude muset obejít bez uměleckých děl z Národní galerie a ostatních sbírkotvorných institucí v ČR, jež nelze za současné právní situace bez složitých jednání půjčit do zahraničí. Je jistě možné dělat manažera, badatele, kurátora, producenta, právníka, ekonoma, webmastera a PR pracovníka dohromady, ale má to při zaměstnání a dvou dětech své meze, které nelze ani za cenu totálního sebeobětování sebe, normálního života a přátel překročit.

Ve čtvrtek 12. 9. 2013 jsme otevřeli výstavu v Oblastní galerii v Liberci a naskočili do tří a půl měsíčního každodenního kolotoče jejího opečovávání. Zajišťovali jsme sami nebo s pomocí externistů 12 čtvrtečních doprovodných programů, sestávajících ze specializovaných přednášek, autorských čtení, pamětnického setkání a hudebních vystoupení. Absolvovali jsme více než 20 oficiálních veřejných komentovaných prohlídek v českém a německém jazyce. K tomu desítky dalších pro nahlášené skupiny. Podnikli jsme množství pokusů s výstavou mediálně prorazit.[4] Kromě místního tisku nebylo otevření výstavy v médiích téměř reflektováno. Spolupracovali s námi liberecký Deník a Dětská televize Liberec.

Během října jsme uspořádali dvoudenní mezinárodní konferenci s názvem *Ztracená generace? Německočeští výtvarní umělci 1. poloviny 20. století mezi Prahou, Vídní, Mnichovem a Drážďany.* Podařilo se ji propojit s tradičním sympoziem Mezery v historii, zaměřeným na historiky umění sledující německočeskou tematiku. Až nečekaně rychle se během jara 2013 naplnil program. Téma konference přilákalo 19 převážně mladších historiků umění z České republiky, Polska, Německa a Rakouska. Díky Technické univerzitě

v Liberci bylo možné zajistit simultánní tlumočení a připravit k vydání kolektivní monografii.[5] Stovka účastníků a reakce domácích i zahraničních kolegů na konferenci i výstavu byly velkou psychickou vzpruhou.

Pět týdnů v tichosti probíhající výstavě paradoxně možná pomohlo i opožděné vydání katalogu, který jsme nezvládli připravit na vernisáž. Kniha Mladí lvi v kleci v české a německé mutaci má 440 stran a tvoří logickou součást projektu. Technickou redakci české verze zpracovala vynikajícím způsobem Marie Bergmanová. O výborný překlad do němčiny se zasloužila Anna Ohlidal. Návštěvníkům byla kniha k dispozici od konce října 2013.[6] Je pojatá jako samostatná výstava se vším, co lze v publikaci ukázat, ale co návštěvník na nohou už v expozici nesnese. Kniha přinesla to, co se z prostorových a finančních důvodů nepodařilo ukázat ve výstavě. Obsahuje 536 reprodukcí, včetně nezvěstných děl, a umožnila zájemcům proniknout hlouběji k tématu, přičemž však může fungovat i nezávisle.

Připravili jsme průřezový projekt, který se snažil v rámci možností pokrýt všechny regiony a ukázat obraz doby. Tomu byl přizpůsobený vizuál výstavy i specifická instalace na spodní linku se sochami u stěn, přesně v duchu meziválečných přehlídek v Krasoumné jednotě nebo brněnském Domě umělců.

Silou vůle a nasazením kurátorů (přece to teď nezabalíme, je potřeba ještě to a to) se podařilo dosáhnout úspěšné návštěvnosti – kritéria zřizovatele. Výstavu vidělo 6654 návštěvníků, což na liberecké poměry znamená jednu z největších návštěvností v historii instituce vůbec, avšak potenciál výstavy na jiném místě nebo s větším rozpočtem na propagaci by měl na víc. Z hlediska marketingu a produkce přinesla výstava jedinečné zkušenosti. Nejde jen o čísla. Jedna věc je absolutní návštěvnost, druhá odborná stránka projektu a ve hře je také otázka využití potenciálu rozpohybovaného momentální energií. Budování



*Svět klaunů, šašků, cirkusů a varieté*

Během výzkumu jsme reflektovali kolem 400 umělců, k 86 z nich se podařilo napsat medailony v knize. Výstava samotná nabídla 217 uměleckých děl od 107 autorů, představených v 16 tematických okruzích spojených dispozicí místností a doprovodnými texty. Ty byly záměrně koncipovány velmi stručně a velkými písmeny, tak, aby návštěvníka neunavovaly. Členství v uměleckých spolcích, výsledek základního výzkumu a leitmotiv projektu, odrážela na popiskách v expozici barevná spodní linka s názvy jednotlivých skupin, korespondující s linkou v medailonech v knize. V expozici bylo 43 nejzajímavějších děl opatřeno rozšířenými česko-německými popiskami s texty o délce 300 znaků.

image instituce je dlouhodobý proces. Je jasné, že se navzdory veškerému ujišťování pohybujeme na periferii. Na periferii zájmu společnosti, sponzorů, médií, daleko od centra, s minimem prostředků, bez nichž pouze z elánu dlouhodobě kvalitní projekty produkovat nelze.

O to zajímavější je, pokusíme-li se odtrhnout od reality financí a masové návštěvnosti a zaměříme se na reakce odborné akademické obce. Odhlédneme-li od osobně zainteresovaných jedinců a překvapivě příjemném zájmu ČRo Plus, tak první větší vlnu zájmu rozpoutala až říjnová konference a silný byl především závěr. Začátkem prosince se něco zlomilo i v médiích. Po Art+Antiques, Dějinách a současnosti, regionálním Deníku, Literárních novinách a Ateliéru naráz začala o výstavě referovat i do té doby netečná

regulérní masová média: Lidové noviny, MF Dnes, Respekt, ČTart, artalk.cz, ČRo Vltava. Ruku v ruce finišoval i vzrůstající zájem odborníků. Není možné ani spravedlivé přistupovat ke kunsthistorické obci jako celku. Každý projekt má své limity a prázdná chvála nikoho dál neposune. Navzdory tomu se dostavila řada velmi pozitivních reakcí, a to i z institucí kalibru Kunstsammlungen Dresden, produkujících velké výstavní projekty.

Nejčastější výtky směřovaly na otázku kvality vystavených děl, nikoli na absenci někoho dalšího. Většina kritiků kvality si přitom zřejmě neuvědomuje, že se nejednalo o efektní uměnovědný koncept, ale o průřezový projekt pokoušející se ukázat realitu doby, jež by na straně českých spolků a skupin meziválečného období pravděpodobně nedopadla o mnoho lépe. V tomto smyslu byl také projekt avizován. V případě německočeských autorů je navíc situace mnohem složitější, jelikož u řady z nich doslova pátráme po jakémkoli dochovaném díle. Podaří-li se jej objevit, následuje dilema, zda kvalitního autora „navždy" ocejchovat náhodně dochovanou průměrnou prací nebo ho ve výběru raději opomenout.

Troufám si říct, že jsme vystavili materiál, který mění zavedený pohled na československou scénu dvacátých a třicátých let, otevírá ožehavé téma meziválečných realismů a nové věcnosti, se všemi přesahy a niancemi směrem k sociálnímu umění, magickému realismu, tvorbě zapomenutých umělkyň atd. Jistě, skutečně špičkových děl a autorů je pouze několik, ale to samé platí i na české straně. Tento materiál je pro většinu badatelů zabývajících se sledovaným obdobím z části zcela nový a je třeba se s ním nějak vyrovnat. Stejně tak jako se s ním budou postupně vyrovnávat ve svých expozicích instituce, protože tvorbu německy hovořících umělců z Čech, Moravy a Slezska bude třeba konečně přinejmenším na teritoriálním základě přijmout jako pevnou a logickou součást příběhu dějin umění těchto zemí. Nebudeme-li se chtít nadále tvářit, že nás to podobně jako historie německého osídlení na našem území už nezajímá.

Smyslem Mladých lvů bylo nabídnout výsledky základního výzkumu, východisko pro postupnou splátku dluhu německy hovořícím umělcům. Právě proto je kniha spíše kulturně historická a méně subjektivní a interpretační. Nepochybně se dostaví kritika faktických chyb a opomenutí, jimž se v kvantu informací a daném časovém horizontu nebylo možné vyhnout. Každá věc vzniká v čase, Mladí lvi v kleci ho s ohledem na rozsah tématu neměli příliš. Mnozí historikové umění budou mít možná pocit, že předložený „jízdní řád" německočeského umění je málo uměnovědný, málo analytický, že je vlastně pouze historický. Domnívám se, že tomu tak není, a i v Mladých lvech kritika a hodnocení zaznívá. Efektní uměnovědné konstrukty nepochybně přijdou. Nemohou však stát na hliněných nohou a bez projektu typu Mladých lvů je nelze realizovat. Těším se na další výstavy a studie, které ukážou jiné tváře německočeského umění a potažmo celé československé scény v globálním středoevropském kontextu.

Mladí lvi v kleci. Umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období
Oblastní galerie v Liberci
13. 9. – 31. 12. 2013
kurátoři: Anna a Ivo Habánovi
www.ogl.cz/mlk/

V průběhu liberecké výstavy se otevřela možnost její rozdvojené reprízy v Galerii výtvarného umění v Chebu a Galerii výtvarných umění v Karlových Varech – v letohrádku v Ostrově nad Ohří. Milovníci umění, kteří nepochopili, že se Liberec pokusil na tři a půl měsíce stát středobodem kulturního světa ČR, tak budou mít možnost v době od 26. 6. do 28. 9. 2014 vidět obměněnou volnou reprízu, rozdělenou mezi dvě instituce v jiném, tradičně německy hovořícím regionu.

Poznámky:

1. Anna Habánová, *Liberec jako centrum německo-českého výtvarného umění v první polovině 20. století*, disertační práce, seminář dějin umění FFMU, Brno 2012. – Ivo Habán, *Fenomén německo-českého výtvarného umění 20. století (Die Pilger, Junge Kunst, Prager Secession. Pražská scéna a paralelní centra německy hovořících umělců v meziválečném Československu)*, disertační práce, seminář dějin umění FFMU, Brno 2012.
2. Ivo Habán, Brněnský Dům umělců jako výstavní centrum německy hovořících umělců z Moravy, Slezska a Čech, v: Lubomír Slavíček, Jana Vránová (ed.), *100 let Domu umění města Brna*, Brno 2010, s. 71–96.
3. Roman Musil (et al), *Moderní galerie tenkrát (1902–1942)* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1992. – Hana Rousová (ed.) *Mezery v historii, Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994. – Jitka Sedlářová, Vereinigung deutscher bildender Künstler Mährens und Schlesiens: „Scholle" – dějiny spolku německomoravských výtvarných umělců v letech 1909–1945, v: Jana Vránová, Lubomír Slavíček (eds.), *90 let Domu umění města Brna. Historie jednoho domu. Architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910–2000*, Brno 2000, s. 45–63.
4. Přehled mediálních výstupů je k dispozici na webu projektu: http://www.ogl.cz/mlk/napsalionas.html
5. Anna a Ivo Habánovi (eds.), *Ztracená generace? Němečtí výtvarní umělci 1. poloviny 20. století mezi Prahou, Vídní, Mnichovem a Drážďany,* Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2013.
6. Anna Habánová (ed.), *Mladí lvi v kleci. Umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období*. Řevnice – Liberec 2013.

# Vzpomínka na Karla Holana

Tomáš Herna

obrazy ze sbírek roudnické Galerie moderního umění. Ve své tvorbě zachycuje především melancholické prostředí pražské periférie, jejích poutí, hřišť a cirkusů, zapadlých lomů, dvorků a zákoutí. Později však Holanovu pozornost poutá i Praha historická, která dává vzniknout snad nejvýznamnějšímu (a dosud možná plně nedoceněnému) cyklu Karlova mostu.

Malíř se řadí do generace, jejíž vývoj poznamenala 1. světová válka (aby unikl válečnému běsnění, prostřelil si nohu a byl poté jako invalida vojenské služby zproštěn) a který vyústil k civilistnímu názoru na výtvarné umění.

Akademii výtvarných umění absolvoval tento rodilý Pražan, který „svému“ městu zůstal věrný po celý život, v roce 1921 u profesorů Pirnera a Krattnera. Důležitější než studium na Akademii byl pro Holana vstup do *Umělecké besedy* (tradičního nejstaršího českého spolku výtvarných umělců) v roce 1920, kde se formovaly první



*Karel Holan, Železnice nad Královskou oborou, kol. 1927, olej, plátno, 80 × 79 cm, Galerie moderního umění v Roudnici n. Labem.*

V loňském roce jsme si připomenuli 120. výročí narození a 60. výročí úmrtí Karla Holana (1893–1953), z jehož díla reprodukujeme dva

malířovy názory a kde se rovněž podílel na spolkové organizaci. V roce 1924 pak v *Besedě* vyvrcholil spor dvou odlišně orientovaných křídel,



*Karel Holan, Zima na Viničkách, 1952, olej, plátno, 81 × 100 cm, Galerie moderního umění v Roudnici n. Labem.*

tzv. „venkovského“ (v čele s Václavem Rabasem) a „městského“ (vedeného Pravoslavem Kotíkem): Holan se svými souputníky ve spolkovém časopise *Život* uveřejnil programové prohlášení *„K tendenci současného umění“*, v němž apeloval na poctivost a opravdovost v umění, které se nemůže oddělovat od reálného života, ale naopak má být jeho přirozenou součástí. Vznikla tak skupina *Ho-Ho-Ko-Ko* (rozpadla se v roce 1927), později označovaná jako *Sociální skupina* (jejími členy byli Karel Holan, Miloslav Holý, Pravoslav Kotík a Karel Kotrba).

V prvním období Holanovy tvorby zaměřené na sociální tematiku (přibližně v letech 1919–1925) se objevují stylizované figurální kompozice, kde krajina pouze na pozadí dotváří ústřední scénu. Patrný je zde vliv Henriho Rousseaua a Edvarda Muncha. Nefigurální obrazy tohoto období místy připomínají energický rukopis Vincenta van Gogha. Od 2. poloviny dvacátých let se z obrazů figura postupně vytrácí (kromě motivů poutí a stafáží z ulic dotvářejících městské prostředí) a hlavní úlohu v realističtěji utvářené kompozici přebírají barevný kolorit a podmaňující nálada. Převládají temné okrové, hnědé a šedé tóny. Od počátku třicátých let se v Holanově tvorbě častěji objevují působivé zimní motivy, jeho výtvarný projev se ustálí a malíř rozvíjí už jen obsahovou stránku obrazu. Jedinečným způsobem zhmotňuje proměny atmosféry vlivem počasí nebo různé fáze podob zimy.

Od konce třicátých let a zvláště pak v období protektorátu se Holan vedle motivů periférie věnuje také obrazům historické Prahy, kdy vznikají např. panoramatické obrazy s výhledem na městské jádro nebo pohledy do malebných míst a ulic v centru Prahy. Zvláště hodnotný je pak cyklus Karlova mostu, který Holan soustavně rozvíjí od počátku třicátých let. Malíř si hledá neobvyklé a neokázalé pohledy na objekt mostu, řeší neustálé atmosférické proměny během dne i roku.

Z hlediska kompozice mívají Holanovy obrazy pevné určení a bývají malovány z odstupu či nadhledu. Popředí bývá často prázdné. Navrch získává barva (charakteristická je „holanovská šeď“, stříbřitě šedavý, jemně tónovaný odstín). Oblíbenou technikou Holana je malba à la prima, s jejíž pomocí dosahuje působivé bezprostřednosti a živosti v podání námětu. Vždy usiluje o zachycení jednotného obrazového celku, upouští od detailů a drobných popisností. Dokonale vystihuje povahu místa, důležitou roli hrají vzduch, odlišnost klimatu, denní či roční ráz, zvláště působivé jsou jeho obrazy zimní Prahy. Nejvýraznějším inspiračním zdrojem se pro Holanovu krajinnou tvorbu stává Maurice Utrillo a v portrétní a figurální tematice, vyznačující se rovněž lapidárním obsahovým účinkem, pak Amedeo Modigliani.

Z celkového pohledu se Holanovi dostává i kladného přijetí výtvarnou kritikou, kdy je ceněn jeho výrazný temperament, upřímnost, schopnost nearanžovat a přitom objevovat, stejně jako cit pro barvu, pro smyslový lyrismus, při kterém však proniká do hloubky a pod povrch věcí.

Holanův výtvarný odkaz je přesvědčivý a virtuózní zároveň, poutá svou dovedností výtvarné zkratky i mocí vyvolat až smyslově naléhavou iluzi (např. mokrého sněhu, zmrzlé půdy, syrového vzduchu, mlhavého oparu apod.). Jeho dílo následující příklad Antonína Slavíčka si naši pozornost i dnes bezesporu zaslouží.

# Báječná syntéza

Silvia L. Čúzyová

Čarnej však bola osviežujúcou výnimkou. Bola nielen nápaditá, kvalitná a zábavná, ale v duchu autorke vlastnom (samozrejme) aj didakticky nasýtená. D. Čarná vybrané diela kurátorsky obohatila viacerými osobnými i osobitými vkladmi – ako kunsthistorička dominantne sa venujúca neoficiálnemu slovenskému umeniu 2. pol. 20. storočia, tiež ako dlhoročná galerijná pedagogička a na tomto poli u nás aj jedna z priekopníčok a do tretice ako dieťa známeho slovenského konceptuálneho umelca, pedagóga a metodika nového typu výtvarnej výchovy Ladislava Čarného – pozná teda pertraktovanú umeleckú problematiku z autopsie, a divákom tak nenásilne a prirodzene, avšak s profesionálnym odstupom, ponúkla aj cenný pohľad zvnútra.

Kto bratislavskú výstavu nestihol, môže si zalistovať v rovnomennom dvojjazyčnom katalógu-knižke, ktorý nielen jasne sprostredkúva základné myšlienky a nuansy expozície, ale pridáva



*Zľava: 1. Ľubo Stacho so synom Ondrejom (8 r.): Autoportrét s Ondrejom, 1989. Fotografia na papieri, 30,5 × 40,1 cm; 2. Vladimír Kordoš so synom Samuelom (3.r): Voľná interpretácia barokového motívu, 1998. Fotografia na plátne, 81 × 116 cm. Majetok autora. 3. Vladimír Kordoš so synom Samuelom (9r.): Muzicírujúci anjel. Interpretácia diela Rossa Fiorentina, 2004. Fotografia na plátne, 80 × 60 cm, Majetok autora. 4. Pavlína Fichta Čierna s dcérou Johankou (11 r.): Jemnoduchý tréning, video, 11 min. Majetok autorky. Foto: archív GMB.*

Kolektívna „multižánrová“ výstava súčasného umenia s názvom „*Zostane to v rodine*“ a podtitulom „*Vstupy detí do tvorby rodičov-umelcov (a naopak)*“ prebehla na jeseň (5. 9.–27. 10. 2013) vo svojej domovskej Galérii mesta Bratislavy. Autorsky ju pripravila Daniela Čarná – kurátorka, teoretička umenia a galerijná pedagogička GMB. Kolegovia spoluskeptici budú iste súhlasiť, že málokedy u nás na Slovensku vidíme tuzemskú výstavu, ktorej nie je čo vyčítať. Výstava D. aj malý textový exkurz do dejín „spolupráce detskej tvorivosti a výtvarného prejavu“ od polovice 19. storočia po súčasnosť. Diela dvadsiatich siedmich participujúcich umelcov (M. Bočkay, E. Binder, G. Binderová, L. Čarný, A. Čierny, P. Fichta Čierna, R. Fila, D. Filová, D. Fischer, K. Fulierová, J. Jankovič, M. Kern, M. Knut, J. Koller, V. Kordoš, S. Masár, J. Meliš, E. Cisárová-Mináriková, R. Ondák, V. Popovič, P. Rónai, V. Rónaiová, R. Sikora, D. Sochorová, Ľ. Stacho,



*Rudolf Fila so synom Vítom (4 r.): Bez názvu, 1964. Ceruzka na papieri, 31,1 × 43,7 cm, Majetok autora. Foto: archív GMB.*



*Július Koller s vnukom Michalom Hrapkom (3 r.): Lietacia kultúrna situácia, 1983. Fotografia na papieri, 33 × 49 cm, Pozostalosť autora. Foto: Květa Fulierová.*



*Zľava: 1. Emöke Vargová s dcérou Laurou (5 r.) : Hrdinovia: vojak, 2010. Textil, tepelne upravené hračky, 116 × 126 cm, majetok autorky. 2. Rudolf Fila s vnukom Lukášom (7 r.) : Pocta van Goghovi I – II. Olej na plátne, 105 × 105 cm. Zbierka Stredoslovenskej galérie v Banskej Bystrici. Foto: archív GMB.*

D. Tóth – Monogramista T. D., E. Vargová), ktoré vznikli v spolupráci s ich deťmi alebo vnúčatami, priblížili nielen kvalitné reprodukcie, ale aj archívne fotografie a prehľadné biografické identifikovanie všetkých, vrátane detských účastníkov tohto výstavného dobrodružstva. Pre maximalizovanie zážitku z predstavených diel a naopak, pre pedagogicky ladenú snahu o minimalizovanie prípadných nejasností či nedorozumení sú niektoré reprodukcie opatrené krátkou vysvetľujúcou informáciou.

Kurátorka načrtla aj zrod a modifikáciu ústrednej línie výstavy: *„Na začiatku skúmania spolupráce umelca a dieťaťa stála snaha nájsť autorov, v ktorých tvorbe sa vôbec vyskytuje. Ako sa však ukázalo, výnimkou sú skôr autori, v ktorých repertoári aspoň jedno takéto dielo absentuje.“* Výstava teda predstavuje precízny selektívny rez najmenej dvomi generáciami slovenských výtvarníkov a výtvarníčok (a to bez zarátania generácie ich potomkov), *„u ktorých sa viac či menej intenzívne objavuje fenomén priameho integrovania tvorivosti vlastných detí“*. Značnú variabilitu umeleckých oblastí, postupov a stratégií (kresba, maľba, objekt, súčasná a počítačová grafika, videoart, konceptuálna a dokumentárna fotografia, textilná tvorba, reštaurovanie, konceptuálne a participatívne umenie, umenie v krajine, apropriácia, interpretácia, citácia a i.) sa kurátorke podarilo prepojiť do fungujúceho celku na neveľkej ploche dvoch výstavných miestností.

Ako zábavný sa mi zdal pokus spraviť si súkromné kategorizovanie spoluprác umelcov a ich ratolestí (čitateľ odpustí deformáciu teoretika umenia). Viacerí participujúci umelci nechali svoje deti zasiahnuť do diela, alebo boli od počiatku až do konca v úlohe spoluautorov (L. Čarný, J. Jankovič, D. Fischer a i.). V niekoľkých prípadoch sú deti hlavnými aktérmi alebo spoluaktérmi diel (J. Koller s vnukom odfotení na balkóne ako dvaja „vážni ufonauti“ s otáznikmi pomaľovanou loptou, atď.). Pôvabné sú detské tvorivé reakcie na diela rodičov (detská ikona, ktorú vytvoril syn D. Filovej na základe pozorovania mamy pri reštaurovaní ruskej ikony, alebo tkané „objektíky“ synov E. Cisárovej-Minárikovej. Vtipné je vidieť malého syna V. Kordoša – legendárneho interpretátora námetov z historických malieb a plastík – v úlohe pôvabného barokového dieťaťa „inštalovaného“ do ovocno-zeleninového zátišia.) Špecifickými sú apropriácie detských prác do výsledných diel rodičov (detská kresba ako trompe l'oeil u M. Bočkaya a V. Rónaiovej). Zaujímavá situácia nastala pri manželských dvojiciach umelcov, keď každý z rodičov spolupracoval so spoločným dieťaťom podľa vlastných predstáv (E. Binder, G. Binderová, A. Čierny, P. Fichta Čierna) a niektorým sa to natoľko páčilo, že pokračovali v tvorivých interakciách nielen s deťmi, ale aj s vnúčatami (R. Fila).

Odkaz tejto nekomplikovanej a priateľskej, no napriek tomu pozoruhodnej výstavy je v dnešnej post-postmodernej dobe nečakaný – ešte stále sú aj v umení veci, ktoré nepostrádajú zmysel...

# Umění a peníze

Blahoslav Rozbořil

Většinou se má za to, že „svět umění“ a „svět ekonomie“ jsou sféry, které se vylučují nebo míjejí. Že to nemůže být až tak úplné míjení, je ale zřejmé. Vedle práce na zakázku a tržního prostředkování děl zájemcům, tj. situací, kdy producent dostává peníze za své dílo, hlavní průnik světa umění a peněz představuje ekonomické investování a spekulace, ať již jde o současné umění, či antikvity. Pozornost široké veřejnosti přitahují aukce, na nichž umělecká díla dosahují závratných cen[/1]. Terciární trh s uměním tu přesvědčivě ukazuje, že umění může být lepší uchovatel hodnot než drahé kovy či kameny. Tento text chce ale poukázat spíš na analogie umění a peněz jako sfér komunikace. Objekty umění spojují sociální aktéry; také tím, že přecházejí od jednoho k druhému, cirkulují v kolektivitě, a vytvářejí tak sociální a ekonomické významy.

Z distribučních forem[/2] (Murphy 1998; Polányi 2003), jež rozlišuje ekonomická antropologie, se v umění vedle *tržní směny* uplatňuje i *reciprocita,* čili tzv. ekonomie daru. Dar a směna se sice jeví být protiklady (Bauman 1996), ale nejde o skutečnou (natožpak příkrou) dichotomii. *Ekonomie daru* (reciprocita) patrně *směnný systém* historicky předcházela a zvolna se v něj proměňovala[/3], aniž přitom vymizela; existuje souběžně s ním. Vypadá jako naturální směna či – jazykem dnešní ekonomie – jako *barter*, nicméně je to specifická forma, jež se vymyká této ekonomické představě. Dar může být žádoucí a hodnotný statek přinášející obdarovanému praktický prospěch. Nicméně smyslem jeho dávání není (alespoň ne pouze) uspokojit něčí *potřeby* a zájmy, jako spíš vytvářet a potvrzovat *sociální pouto*. Proto může, a dokonce má, být nepraktickou, zato symbolicky výmluvnou entitou[/4]. „Vlastnictví“, jež dar konstituuje, se tu jeví (ještě nesamozřejmou) sociální institucí[/5]. V *tradiční* pospolitosti, stejně jako v rodině, je dar důležitým principem generujícím předivo *sociálních závazků*, principem posilující vzájemnost. V tradiční komunitě se stvrzované závazky ovšem týkaly spíš právnických (kmen, rod, rodina) než fyzických osob (jednotlivci reprezentovali komunitu či role), což nám dnešní individualistické vnímání zastírá. Oproti ekonomické racionalitě, ztělesněné „kalkulem prospěchu“, charakterizuje ekonomii daru „imperativ cti“, požadavek nezištnosti, *gratuity*, který nelze s kalkulem smířit; obezřetnosti je tu třeba nikoli proto, „abychom se neošidili“, nýbrž proto, „abychom neurazili“. Dar se nesmí odmítnout a jeho přijetí má provázet rituální chvála. Čest potom velí dar oplatit, ovšem ne hned a nikoli stejnou formou (jen v přibližně podobné hodnotě). Závazek trvá, dokud nedojde k recipročnímu obdarování (jež ho obnoví, ale přenese na druhou stranu). Nesplacený (a hlavně neoplatitelný) dar poskytuje dárci respekt a vliv, zřetelnou moc[/6].

Tržní směna je naproti tomu principem vyvazujícím, osvobozujícím (Bauman 1996, 2004, Giddens 1998), nebo, jak říkají kritici tržní společnosti, *odcizujícím*. Při tržní směně je správné otevřeně usilovat o *ekvivalenci* směňovaného, funguje totiž opačně: místo utváření sociálních závazků garantuje *nezávislost*, umožňuje *indiferentnost* vůči druhým. Simmel (2011) připisuje takové působení přímo penězům. Monetarizace společnosti přispěla (vedle urbanizace) zásadně ke kultuře „zdvořilé nepozornosti“[/7]. Peníze umožňují materiální transakce bez vytváření vztahů, umožňují modernímu člověku uchovat si maximum autonomie. To není zanedbatelné ve společnosti, pokládající *svobodu* za větší hodnotu než *zabezpečenost*.[/8] Explicitnost a věcnost tržní směny je v ní pro většinu lidí přitažlivější či přijatelnější než „dobrovolně povinná[/9] a (alespoň vnějškově) „nezbytně štědrá“ směna darů.

Lewis Hyde, citovaný v úvodu knihy Suzi Gablik (1995), patří k těm, kdo vyhlašují, že *umělecké dílo není zboží, ale dar.*[/10] To je problematický nárok, jakkoli lze Hydeově deklaraci snadno rozumět: „dispozici vytvářet umění“ běžně označujeme za *na-dání* (slyšíme v tom dar), jež může být oplacena jedině nezištnou prací pro společnost, obětavým zhodnocením vlastního talentu[/11], ba přímo „investováním se do díla“. Chtít z talentu „vytlouct kapitál“ by bylo jeho zneužitím – v reálu asi řídkým, vzácnějším než „zakopání vlastního talentu“; většina autorů přece beztak nuzuje anebo se musí živit jinou činností a těch pár vysoce přeplácených za to vděčí spíš nevypočitatelnému trhu a agentům či jiným institucionálním distributorům, a nikoli vlastní „touze po penězích“ (ne že by umělci byli prosti chtivosti, ale ta se týká spíš než bohatství, cti – ocenění, slávy a uznání).

Obchod s uměním se tržnímu systému v řadě aspektů vymyká; mimo jiné právě tím, že je v něm enormně velké množství darů a podpor[/12]. Hydeova teze pak nevypadá ani tak normativně jako spíš deskriptivně – ovšem, subvence a dary deformují tržní fungování světa umění.[/13] Hans Abbing, umělec a ekonom z univerzity v Amsterodamu, ve svých textech (2002, 2012) tvrdí, že na tuto distorzi ekonomie umění má zásadní vliv *mytologie umění*. Podle ní je umění tajemnou, posvátnou a životní praxi vzdálenou, luxusní




*Zdeněk Sedláček, bez názvu, 2. polovina 70. let (realizováno znovu 2014), text, bankovka, papír, 297 × 210 cm.*

záležitostí. Je říší svobody, a tedy přímo principielně darem, to jak ve smyslu talentu od Boha, tak nesobecké oddanosti tvorbě. Na rozdíl od trhu jako nízké, profánní sféry má systém darů vysoký status daný relací k *oběti* a k *poslání*. Dotek trhu kontaminuje, devalvuje a ničí sakrální povahu umění. Aktéři světa umění proto usilují sféry oddělit a zóny doteku zahalit. Olav Velthuis (2006), další nizozemský autor zkoumající ekonomii umění, popisuje, jak se v prodejních galeriích separují výstavní prostory od prodejních a jak profesionálové (dealeři umění) přepínají z kunsthistorického diskurzu do ekonomického. Abbing v této souvislosti používá výraz „duální ekonomie“ (v uměleckých dílech se spojují aspekt zboží a významu, přičemž ty druhé, symbolické statky, se vzpírají klasické ekonomii); podobně užívá Bourdieu pojmy „symbolická alchymie“ (1998) a „inverzní ekonomie“ (2010). Zastírání praktického ekonomického zájmu souvisí s (romantickou) mytologií umělce: ekonomický neúspěch se zdá být příslibem umělecké kvality (a posmrtného uznání – vlastně spásy) a naopak úspěšné profitování z tvorby predikuje pozdější (věčné) zavržení (byť pouze dějinami umění). Bourdieu zdůrazňuje, že to charakterizuje mentalitu a hodnoty jen části „pole umění“ – té části, jíž charakterizuje vysoká *autonomie* (tj. dominance hodnot kulturních, jež je spojená s despektem k hodnotám ekonomickým), kdežto *heteronomní* část pole umění je ekonomickým hodnotám vně světa umění otevřená (oceňuje např. profesionalitu producenta chápanou jako schopnost uživit se vlastní tvorbou).

Autonomie, jíž umění v závěru 19. století dosáhlo, sebou nese mj. to, že autoři necítí odpovědnost vůči žádné vnější instanci vyjma svého svědomí či senzibility. Liessmann ukazuje na Schlegelových tezích o romantickém umění (1798), co je jednou z hlavních programových zásad moderního umění: „absolutní suverenita umělce, který nad sebou nesnese žádný jiný zákon než svoji libovůli“ (2004: 40). Pocit zavázanosti, z nějž by měla vyvěrat vděčnost a snaha společnosti (lidem či Bohu) „dar oplatit“, se stává tím posledním, co má moderní umělec pociťovat[14]. Anebo to má pociťovat jen skrytě a vyjadřovat paradoxně – přes projevy nezávislosti a odporu. Historické avantgardy propast mezi autory a diváky ještě víc prohloubily, když svoji (čím dál víc dehumanizovanou a esoterní) produkci spojily s okázalou indiferentností či nepřátelstvím vůči veřejnosti.

Umění ale, aniž by to byl důsledek vědomé intence autorů, stejně generuje sociální vazby[15].




*Marian Palla, Malování ceny, 2008.*

Jen je třeba dodat, že pokud lidi spojuje, pak „některé s některými“, a ty zase odděluje od jiných./16 To se ostatně velmi podobá tomu, co dělají peníze. V tom jsou stejně jako umění nástrojem komunikace, propojování lidí. Co jim schází na obsažnosti (charakterizující umění), to kompenzují účinností. Ač se to nezdá, peníze jsou médiem v zásadě demokratizačním, vše zpřístupňujícím (jako to nepřímo ukazuje i kritika s pojmem *nivelizace*).

Tradiční ekonomické teorie vykládala peníze jako „specifický druh zboží“ – to je jistě mylné. Jejich podstata přesahuje kovové plíšky a pestře potištěné papíry. Mnohem přesněji to postihuje Sokol (2004, 2007): peníze jsou „institucionalizovaná důvěra“ ve smyslu „čisté relace obracející se ven od aktéra k druhým“ (srv. s principem *exogamie* uplatňované při koupi či přesněji „směňování“ nevěsty). Peníze propojují napříč časem a prostorem – právě toto *inkluzivní* (v kvantitativní dimenzi ale exkluzivní) působení je sociálně definuje. Peníze mají v každé době úzké korelace k politice, etice či náboženství, ke kolektivní identitě společnosti. Tím, že vyjadřují hodnoty, propojují kulturu a hospodářství: přitom poukazují na hodnoty *mundánní* (odstupňovaně vyjádřené cenami) i *spirituální* (nebýt ve sféře peněžních transakcí již samo indikuje „vymykání se světu profánních hodnot“).

Tajemná moc peněz, Marxem označená za *fetišový charakter*, dokáže poznamenat, nakazit, čeho se dotkne. Podvědomě cítíme, že dotek peněz (jejich neosobnost, lhostejnost) kontaminuje, poškozuje transcendentno; *proto*, zdá se, Ježíš vyhnal penězoměnce z chrámu (jeho útok asi mířil na ducha „sebejistého pragmatismu“ spíš než na peníze samotné); ty se právem jeví být nástrojem zvěcnění, odkouzlení světa (*Entzauberung*): vše proměňují v *zboží*. Jak je tato schopnost *absolutní metamorfózy* pohoršlivá, tak je i fascinující, ba magická, numinózní. Peníze vládnou jakožto „bezbožné božstvo“; v tom smyslu lze přitakat steskům, že peníze jsou Bohem naší doby. Kvazi-sakrální povaha jim umožňuje včlenění do kultu: jsou *obětinou*/17 i *expresivem odříkání* (bohatství bylo bráno jako adekvátní reprezentace Boží slávy, ale na druhé straně byla zase zbožnost asociována s chudobou). „Myšlenka Boha má svůj hlubší základ v tom, že veškeré rozmanitosti a protiklady života v něm dospívají k jednotě,“ píše Simmel (1997: 20): „podle slov Mikuláše Kusánského […] Bůh je *coincidentia oppositorum*.“

V moderní době to postřehnul Georg Simmel ve Filosofii peněz (1900, resp. 2011). Jeden ze zasvěcených simmelovských badatelů, Hannes Böhringer (1984), říká, že Simmelův text lze pojímat jako estetickou teorii. Vylíčení peněz se v něm jeví být užitečnou analogií moderního umění, zejména tím, že objasňuje jeho rozštěpení na *umění fluxu* a *umění objektu*/18 a celkový *tah ke konceptuálnímu*. Konceptualizace umění, která artefakt mění na lhostejný, zaměnitelný prostředek (jeho smysl je zredukován na pouhý ukazatel ideje) se podobá povaze mincí a bankovek, jejichž finálním smyslem bytí je také jen rozlišit (označit) nárok na jistý objem jednotek nějaké měny. Prostředkem konceptualizace je odhmotnění a virtualizace, procesy, jež lze vztáhnout na umělecká díla stejně jako na oběživo. Informace peníze a čas se tak blíží k nerozeznatelnosti, ke splynutí (Raap 2000); peníze a duch se dostávají do nanejvýše úzkého vztahu příbuznosti. Ostatně Raap dává i jejich zavedení do souvislosti s rozvojem abstraktního myšlení.

Jakkoli peníze slouží jen jako *prostředek* k nějakému *účelu*, mají být vydány, obětovány pro nabytí žádoucího statku – přesto se mohou stát (a jak dobře víme, lehce stávají) účelem samy o sobě. To podle Böhringera dokládá, že peníze rozkládají *vztah účelu a prostředku*. Rozrušení tohoto vztahu ale operuje i obráceně: co je směnitelné za peníze, může fungovat také jako peníze, lze tím platit. Peníze ruší vztah prostředku a účelu stejně jako moderní umění ruší vztah formy a obsahu, stejně jako podvrací vztah pravidel a hodnot.

Použitá literatura:

Abbing, H.: (2002) Why Are Artists Poor?: The Exceptional Economy of the Arts.

Bauman, Z. (1996) Darování a směna in: Myslet sociologicky. Netradiční uvedení do sociologie. SLON, Praha.

Bourdieu, P.: (1998) Teorie jednání. Karolinum Praha.

Bourdieu, P.: (2010) Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole. Host, Brno.

Böhringer, H.: (1984) Die Philosophie des Geldes als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst. in: Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt (Hrsg.): Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien, Frankfurt a. M., s. 178.

Gablik, S.: (1995) Selhala moderna? Votobia, Olomouc.

Giddens, A.: (1998): Důsledky modernity. SLON, Praha.

Goffman, E.: (1999) Všichni hrajeme divadlo. Nakladatelství studia Ypsilon.

Hyde, L.: (1979) Gift. Creativity and the Artist in the Modern Word.

Kester, G.: (2004): Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art.

Liessmann, K. P. (2000: 40) Filosofie moderního umění. Votobia, Olomouc.

Mauss, M.: (1999) O daru Esej o daru, podobě a důvodech směny v archaických společnostech, SLON, Praha.

Murphy, R. F.: (1998) Úvod do kulturní a sociální antropologie. Slon, Praha.

Polányi, K.: (2003) Velká transformace. Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno.

Raap, J.: (2000) Die transzendentale Bedeutung des Geldes. In: Kunstforum 149/2000: Das Schicksal des Geldes (Kunst und Geld- eine Bilanz zum Jahrtausendwechsel).

Simmel, G.: (2011) Filosofie peněz. Academia, Praha.

Simmel G.: (2006) Peníze v moderní kultuře a jiné eseje. SLON, Praha.

Sokol, J.: (2007) Moc, peníze a právo. Aleš Čeněk, Plzeň.

Sokol J.: Co jsou peníze? Sociologický časopis 4, 40/2004.

Thompson, D.: (2010) Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů. Prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů. Kniha Zlín.

Velthuis, O.: (2006) Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art.

Poznámky:

1. O jejich pozadí píše Thompson, D.: (2010) Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů. Prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů. Kniha Zlín.
2. Třetí formou je alokace shora: v archaické společnosti náčelník rozděluje kořist, stejně jako v moderní společnosti stát přiděluje benefity.
3. Na převládnutí ideálu parity (ekvivalence) jako hlavního principu transakcí se asi podílela řada tendencí: vedle racionalizace (usilující o maximum účelnosti) i urbanizace (město znamená koexistenci cizinců) a demokratizace (občanství předpokládá rovnost, zatímco dar dobře koresponduje s nerovnostmi postavení).
4. Mauss píše, že dar je spojen se závazným předstíráním víry v nezištnost, jakkoli aktéři vědí o závazku protidaru (srv. Bourdieu 1998).
5. Poučná je tu souvislost s mocí: vlastnictví je sice „uskladněná moc“ – vzdát se ho ale demonstruje vlastníkovu moc mnohem působivěji než lpění na věcech a majetku.
6. Texty o daru, počínaje Maussovým textem, zdůrazňují, že dar je také nástrojem boje a soupeření, vyvolávajícím pocity nejistoty a ohrožení.
7. Goffman 1999.
8. Skeptici by asi poukázali na to, že vysoké oceňování svobody je nejspíš důsledkem pocitu zabezpečenosti, kterému se těší běžný jedinec v moderním světě a jež si nárokuje.
9. Tato rozpornost či ambivalence je pro sociální svět spíše typická: dobrovolně povinná kooperace charakterizuje vztahy v rodině i ve spontánně formovaných skupinách (příkladem mohou být příkazy zdvořilosti a vstřícnosti).
10. Celé motto (na str. 4) zní: „Umělecké dílo není zboží, ale dar... Každý moderní výtvarník, který se rozhodl chápat umění jako dar, si dříve nebo později musí položit otázku, jak ve společnosti ovládané trhem přežít. Jsou-li mu darem i plody tohoto daru, z čeho pak má žít – spirituálně i materiálně – v době, jejíž hodnoty jsou hodnotami trhu a trh se sestává téměř výhradně z nákupu a prodeje zboží?“
11. Což je mimochodem historická monetární veličina – jednotka váhy zlata či stříbra, podobně jako hřivna, užívaná ve stejném metaforickém smyslu.
12. Podle Abbinga (2002) je víc jak polovina příjmů v oblasti umění tržních.
13. Ve svém vyznění je Abbingova práce spíše obhajobou tržní distribuce umění; na holandském pokusu o zavedení státních subvencí pro umělce ukazuje, že finanční podpora umělců je kontraproduktivní.
14. Gablik si ale klade otázku, zda moderna v odkouzlení společnosti, v tržním zvěcnění nechybovala, čili s daným stavem polemizuje jako s negativním jevem.
15. Výčty redukující sociální funkce umění na minimum uvádí: 1) generování sociálních skupin (vytváření hranic mezi nimi) a 2) pojednávání hodnot (např. Golka, M.: Socjologia artysty. Wyd. Ars Nova, Poznań, 1995).
16. Bourdieu (2010) v této souvislosti mluví o schopnosti umění vytvářet distinkce, vést a udržovat hranice mezi lidmi.
17. Podle Sokola (2004) nejstarší peníze nebyly praktickou inovací usnadňující směnu, ale spíš prostředkem, formou náboženské oběti – velikost jejich hodnoty a často i neskladnost jsou v rozporu s „praktičností“.
18. Jako příklad fluxové povahy umění uvádí dadaistické a surrealistické asociativní postupy včetně „écriture automatique“, dále action painting, informel až po umění happeningu a events. Umění objektu podle něj „krystalizuje především v „ready made“ a „objet trouvé“, v magii věcí jak „picture metafysica“, tak i „Neue Sachlichkeit“, v malířství shaped-canvas“, v minimálovém a objektovém umění, ale také ve fotorealismu a pop-artu (dobovost výčtu je zřejmá – text vznikal v první polovině 80. let, kdy se vzedmula vlna „nového čtení Simmela“).

# Mojdovy „bytosti“ odjinud

Pavel Netopil

pojímaná socha jako prostorové zobrazování ve vztahu k samotnému člověku nezanikla a i přes přítomnost stále víc sofistikovanějšího vizuálního průmyslu má společensky nezastupitelné místo. Mezi několik málo domácích sochařů, kteří si v této nelehké době přízvisko skutečný sochař zaslouží, náleží i David Moješčík, který si od dob studií nechává od přátel říkat Mojda[4]. Je bytostný figuralista a obratný modelér, který v tradičním souladu považuje zobrazování lidského těla za projev smyslu existence. Jeho umělecké vize a projekty mají nezaměnitelný charakter – jsou jako by ovlivněny odkazy postmoderně vnímaného romantismu a konotacemi až symbolicko spirituálního rozměru.

To, co myšlenkově ovlivňovalo Mojdu – Davida Moješčíka, bylo bezesporu duchovní zázemí v rodině. S duchovními praktikami se setkával již od dětství, jeho otec, Miloslav, se vážně zabýval jógou[5]. K důležitým životním okamžikům jistě



*Pohled do výstavy: David Moješčík Mojda - Devas. Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava 2013. Zleva: Levitace II, 2005, polyester, laminát, nerez ocel, akrylát, výška: 47,5 cm; Levitace III, 2009, polyesterový gel, laminát, ocel, akrylová a olejová barva, výška: 200 cm; Malá mořská víla, 2010, polyesterový gel, laminát, porcelán, životní velikost; Levitace I, 2005, polyesterový gel, akrylát, sklo, životní velikost; Ctnost ctností, 2012, polyesterový gel, laminát, nerez ocel, akrylát, životní velikost. Foto: Ivo Wobořil.*

Sochařství dnes představuje menšinový obor – skuteční sochaři náleží k ohroženému druhu. Většinou veřejné zakázky neexistují a veřejné soutěže téměř vždy skončí slepou uličkou... Rovněž řešení útěkem do iluzívně obrazových představ mělo i má svá úskalí. Již v minulosti dovedlo celou řadu osobností k fatálním obětem společenskému mechanismu[1]. Ve druhé polovině 19. století, v převratné době ofenzivního nástupu neuměleckých technických obrazů[2] a ještě před nástupy formalistických přístupů moderny a avantgard, přednesl Charles Baudelaire veřejnosti otázku: *„Proč sochařství nudí?“*[3] Modernistické 20. století pak přineslo nové impulsy, které zdaleka nemusejí být vyčerpány, ale s vizuálními vjemy generovanými a šířenými současnými technologickými prostředky se hmotný sochařský artefakt stává téměř přežitkem. Přesto tradičně patřilo i setkávání se s Vladimírem Preclíkem na FaVU VUT v Brně; po jeho odchodu a pokračování studií v Gabrielově figurálním ateliéru[6] mu tamní náplň plně vyhovovala. Obeznámil se tam se současnými technologiemi a naučil se používat předností polyesterových hmot. Naučil se pracovat v souvislých řadách a své postavy krok za krokem obměňuje v málo obvyklých pozicích. Finální vzhled tak podřizuje nacházení vztahů v poměru detailu k celku, nachází jej v klasicisticky pojímané normě a v ideálu souladu vnější i vnitřní – zpravidla nahé – dívčí krásy.[7] Jeho figury jsou tzv. dokonalé – přitom mohou na diváka působit až odtažitě, jako by byly k nám uváděny z dosahu každodennosti, z pocitu „druhého břehu“. Pocit z vnější intervence snad násobí i viditelný okamžik strnutí postavy, latentní tušení nenásilného, přitom však silně expanzivního

okamžiku, který, jako když po výdechu následuje nádech, „musí“ sic přijít! Přímo ukázkové jsou Moješčíkovy Levitace[8] – ženské akty v jogínské pozici. Vyrovnávají tíhu gravitace jen letmo, na třech minimálních bodech – v malíčku nohy a prostředníčcích pravé a levé ruky. Vizuální vjem účinku nadnesení vlastního těžiště násobí prokomponovávaná spleť živě vedených obrysových linií figury, které jako by s hmotou těla rotovaly zevnitř ven a kolem středu. Jak již bylo naznačeno, David Moješčík své dílo rozvádí v opakovaných nebo mírně pozměněných pozičních variantách a různých velikostech i materiálech. Myslím, že tyto postupy vyplývají i z voleného tématu, který je tak narativně rozvíjen až k mezním hranicím. Ve variantách zkoumá tenzi v hmotě a povrchovou plasticitu v účincích světla. Volí a kombinuje různé materiály, nevyhýbá se až naturalisticky „živým“ vstupům – hledá optimálně vrstvenou barevnost povrchu, domalovává či vkládá svým plastikám skleněné či jiné oči, v minulosti opatřoval dokonce své sochy i vlasovou parukou.

V posledních dvou letech David Moješčík své téma bytostí odjinud dále rozšiřuje: retro inspirace k dění v epoše fin de siècle jsou – myslím – dost čitelné. Nakolik se jedná o současně aktualizovanou obsesi bergsonovského *élan vital*, o umělecké (qasi)vize biologicky vnímaného spiritualismu, morfologických pamětí reálné i fantazijní fauny a flóry – anebo jen o divadelně narativní krok vstříc vkusu a poptávce „podivuhodných podivností“ – netroufám si říct. Do Moješčíkova mentálního světa „zvěčnělého člověka“, který osudově kráčí hierarchicky danými kruhy (např. *Poutník, 2013*), tyto představy a realizace[9] nepochybně patří.



*David Moješčík, Poutník, 2013, kombinovaná technika, 60 × 70 × 53 cm. Foto: archiv autora.*



*Pohled do slévárenské dílny: David Moješčík, Bludička, 2013, bronz, nerez ocel, výška: 229 cm. Foto: archiv autora.*

Poznámky:

1. *„Je to jakési dějinné fatum, které dopadá na sochaře a kosí je zprvu bezbranné...“.* Wittlich, P. *Sochařství.* In.: *Praha národního probuzení.* Panorama, Praha 1980, s. 208.
2. Flusser, V. *Moc obrazu. Výbor z filosofických textů z 80. a 90. let.* Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, Praha 1996.
3. Baudelaire, Ch. *Úvahy o některých současnících.* Odeon, Praha 1968.
4. David Moješčík (1974, Frýdek-Místek) se v roce 1991 vyučil na SOU kamenickém v Žulové, v roce 1992 studoval na SPŠ stavební v Ostravě, obor propagační výtvarnictví, roku 1993 přešel na SUPŠ v Ostravě na design, odkud v témže roce odešel na Střední průmyslovou školu kamenickou a sochařskou v Hořicích v Podkrkonoší, kde maturoval v roce 1996.
5. Ing. Miloslav Moješčík (1947–2009) byl cvičitelem jógy (Yoga in daily life) s mezinárodní certifikací.
6. Po maturitě byl David Moješčík přijat na brněnskou FaVU VUT do ateliéru Vladimíra Preclíka. Po Preclíkově odchodu z Brna (1998) zakončil svá sochařská studia absolutoriem (2002) u Michala Gabriela.
7. Pamatuji si, že již na FaVU VUT Moješčíkovy sofistikované figury zaujaly. Pokud jsem správně pochopil situaci, nešlo zde o realistickou studii podle daného modelu, ale o hledání idealistické formy lidského těla, jehož finální podoba byla jako by složená na základě výsledků studia lišících se modelů.
8. Moješčíkova plastika Levitace 2010, výška 200 cm, patří k zatím nemnoha autorovým veřejným realizacím v bronzu a je osazena před nádražní budovou v Ostravě- Svinově. Dílo bylo financováno Statutárním městem Ostrava, architektonické řešení: Ing. arch. Petra Ševcůjová a Ing. arch. Pavel Malina. Dílo odlila firma Waller – Matějíček, ateliér uměleckého lití.
9. Bronzovou plastiku Bludička, 2013, v. 229 cm, odlil Jiří Sovinec pro soukromého investora v Beskydech.

# Oldřich Bystřický

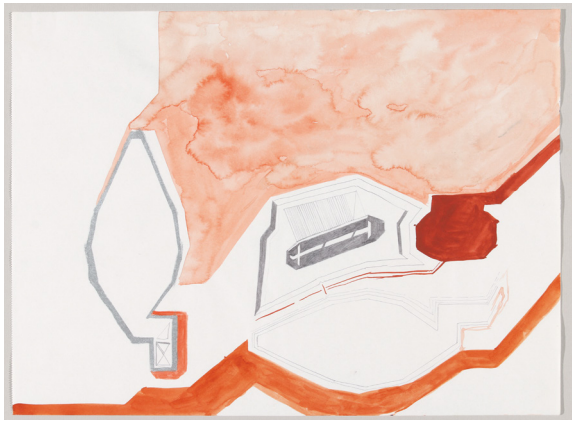
Martin Fišr



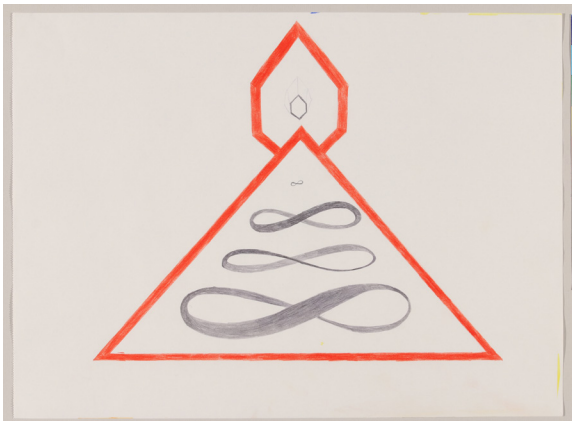
*Oldřich Bystřický, Zvířený červený prach, 2011–12, instalace.*

Oldřich Bystřický (*1981) vede celkem obvyklý život. Alespoň na „běžného“ absolventa umělecké školy (Katedra výtvarné výchovy UP v Olomouci a Ateliér malby I na brněnské FaVU). V téhle kategorii obvyklý pro jistotu hned v několika rovinách, ať už se jedná o kočování mezi jižní Moravou a hlavním městem, nebo jeho vztah k uměleckému provozu. Nevystavuje zrovna nejčastěji, přesto nechybí tam, kde se něco zajímavého děje. Od ukončení studií žije a pracuje převážně v Praze s nezbytnými cestami do Žeravic, odkud pochází. V Žeravicích tráví nejvíc času na zahradě. V Praze ve Veletržním paláci působí jako lektor sbírky moderního umění.

V tvorbě Bystřického se prolínají zkušenosti stále ještě čerstvého a neotupělého obyvatele velkoměsta se zkušeným měšťákem, který musí umět ctít roční období. Přestože se jeho umělecká produkce postupně vyvíjí a proměňuje, najdeme několik témat nebo spíše celých oblastí, které ho neopouštějí. První takovouto oblastí je sběratelství. Objektem jeho sběratelské vášně nejsou věci ověřených hodnot a dokonce ani žádné objevy posouvající hranice toho, co by se ještě vůbec dalo sbírat. Není to kolekce schovaná někde za sklem vitrínek, ale naopak je praktickou součástí majitelova běžného života. Ten si tak může dopřát čaj ze sutnarovských šálků a posedět na krásně zachovalé chromové židli ze stejných let. Tvorba a sbírání jsou v jeho případě dvě tváře budování si vlastního mikrosvěta. Prolínání sběratelství s tvorbou dobře dokresluje pružnost jednotlivých položek za roky shromážděné kolekce. Běžně se některá z položek této sbírky plynule přesune z jídelního stolu do instalace v galerii, nebo ukončí svou existenci během performance. Za připomenutí stojí výstava v brněnské galerii Umakart s názvem *Zvířený červený prach* (2011–12), kdy galerii okupující jednu výlohu kancelářské budovy Bystřický zaplnil instalací složenou právě ze své sbírky. Kolemjdoucí tak mohli nahlédnout autorovi ne do ateliéru, ale rovnou do pokoje. Vlastní tvorba je v podstatě logickým vyústěním tohoto specifického sběratelství.



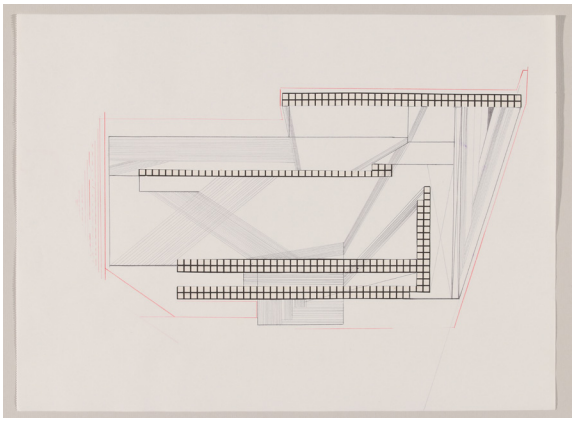
*Oldřich Bystřický, bez názvu (18. 2. 2012), 2012, akvarel, inkoustová tužka, fix.*



*Oldřich Bystřický, bez názvu (25. 9. 2012), 2012, pastelka, inkoustová tužka.*

Zároveň je tento sběr a z něho vycházející vlastní tvorba obranou proti plíživé ztrátě detailů. V architektuře, stavebnictví a v podstatě v celém městském prostoru. Nejde jenom o detaily, které jsme přestali vidět, ale i o ty, které zmizely pod vrstvou polystyrenu a dalších postupů stále rychlejšího stavebnictví. Právě architektura je dalším velkým tématem v tvorbě Bystřického. Ještě v Olomouci vytvářel papírové objekty, kterými intervenoval do výrazných staveb. V rámci diplomové práce na Katedře výtvarné výchovy v Olomouci takto doplnil zdejší chátrající Památník Rudé armády nebo třeba nejluxusnější skate park ve střední Evropě – prostor po Stalinově pomníku na pražské Letné. Zároveň se věnoval architektuře také v tradičnějších médiích. Ve vytváření architektonických kompozic pokračoval v malířském ateliéru v Brně. Perspektivní pohledy do budov i složitějších celků se jednou přibližují architektonickým studiím, tedy těm před vlnou počítačových manipulací, tak jak je známe ze současných vizualizací nejrůznějších projektů. Jindy se dostáváme k poměrně autonomním geometrickým abstrakcím. V některých dílech jsme mohli rozpoznat prvky existujících staveb, nebo alespoň jejich náznaky. Často se objevují sloupy na půdorysu rovnoramenného kříže, jinak charakteristické pro tvorbu Ludwiga Miese van der Rohe. I když i ty zde zastupovaly archetypy moderní architektury. Nedá se o těchto drůzách architektonického tvarosloví říct, že by byly neutrální. Spíše jsou pojednány se zvláštní směsicí pocitů. Stroje na nebydlení vykreslené v nejjasnějších barvách. Souběžně s malbou a kresbou se v tomto období věnoval vytváření objektů-mobilů, které by nemohly vzniknout bez prostředí, pro které byly určeny, podobně jako řada jeho performancí. Tyto objekty se objevily v site-specific instalacích, jako byla *UN/Utility* v Benzince u Slaného (2007), *Bufet Brno – Budapest* v rámci akce Cargo, Art in Box Budapešti (2008) a další.

V aktuálních záznamech ze skicáku se tento setrvalý zájem o architekturu opět posouvá o něco dál. Pohledy do neexistujících městských krajin nebo prázdných interiérů se schovaly mnohem hlouběji a vrací se nekontrolovaně jako další podvědomý zdroj těchto v podstatě automatických kreseb. Výsledkem jsou kompozice blízké avantgardní typografii. Na své loňské výstavě *Co připomíná minulé a už k ničemu není* v Galerii Jelení Bystřický představil kresebné a malířské záznamy z posledních let. Většina původně patřila



*Oldřich Bystřický, bez názvu (04. 2013), 2013, inkoustová tužka, pastelka, koláž.*

do skicáku, který zaplňoval od předchozího roku. Sbírá a intuitivně rozvíjí nejrůznější motivy. Ty rostou na papíře někdy skoro nekontrolovaně, organicky. Jindy jsou to přepečlivě konstruované záležitosti. Stejně tak se střídají přímé záznamy gesta s obsesivním zaplňováním papíru, vrstvením a dalším přetvářením nebo i zakrýváním původních motivů. Gesto, jednou rokokový ornament, orientální kaligrafie, jindy spíš tag, graffiti podpis z ulice, doplňuje pomalá malba akvarelem. V záznamech se mísí různé přístupy k expresi zároveň s jejím popíráním – schováním pod další uhlazenější vrstvy. Bystřického zajímá víc rytmizace plochy než iluzivnost. Vedle ornamentů, vypůjčených z nejrůznějších časových období, možná i kultur, kresbami proplouvají podobně nesourodé symboly a také nápisy.

Autor se při práci dostává znovu do stejného rozporu jako při hromadění nejrůznějších artefaktů. Touha vlastnit (vyhozené dlaždice z Gillarova činžáku ze třicátých let, další čajové servisy, staré fotografie, nerosty...) je podobná touze zachytit všechny obrazy, které volně proplouvají nad postupně se zaplňujícím listem skicáku. V obou případech soupeří s přáním nenechat se tím vším úplně zahltit a svázat.



*Erwin Müller, Hokynářka, 1926, olej, plátno, 70 × 85 cm, Oblastní galerie Liberec.*

# Erwin Müller

# Hokynářka

Anna Habánová

Liberecký rodák Erwin Müller (1893–1978) patří dnes k zcela neprávem zapomenutým malířům meziválečného období. Tento stav byl způsoben vývojem událostí po druhé světové válce a odsunem obyvatel považovaných za Němce, který vedl ke zcela záměrnému „vytěsnění“ umění německy hovořících obyvatel z Čech, Moravy a Slezska. Erwin Müller pocházel ze staré liberecké rodiny, jejíž historie sahala do 17. století. Početná rodina bydlela v dnes již neexistujícím domě v místech nynější Fügnerovy ulice, kde sídlila také rodinná tiskařská dílna. Všeobecné vzdělání získal Erwin na libereckém německém gymnáziu a na podzim 1913 navázal studiem malířství na vídeňské Akademii výtvarných umění u Hanse Ticheho a Rudolfa Bachera. Ta však přerušila první světová válka, které se Erwin aktivně účastnil. Na sklonku desátých let 20. století se pak usadil natrvalo v Liberci. Rekonstrukce dalších životních osudů a případných studijních cest, které by zároveň dovolily ozřejmit vznik Müllerova díla, naráží na absolutní absenci písemných pramenů. Jediným zdrojem tak zůstává dílo samo.

Díky řízení osudu je jeho největší část uchovávána v Oblastní galerii Liberec. Jedná se o více než čtyři desítky grafik, kreseb a obrazů. Jedním z nich je i v dobovém tisku opakovaně publikovaný obraz Hokynářka (V kupeckém krámě, Greislerin). Poprvé se s ním mohlo seznámit liberecké publikum na výstavě skupiny Oktobergruppe v Severočeském muzeu v roce 1926, posléze byl prezentován také například ve vídeňském Domě umělců v dubnu 1927 anebo na Výstavě soudobé kultury v Brně v roce 1928. Obraz vychází z nové věcnosti a dobové sociální kritiky, jak ji teoreticky mohl Müller osobně poznat v nedalekých Drážďanech, o čemž ale chybí relevantní důkazy. Je logické, že sociální umění jako směr objevující se ve dvacátých letech napříč Evropou našlo ve své době především v příhraničních oblastech svou živnou půdu. V této souvislosti se nabízí srovnání s českým sociálním uměním, například se skupinou HoHoKoKo, jejíž členové v polovině dvacátých let Německo navštívili.

Znázorněná trojice patří k prototypům Müllerova díla, jednotlivé postavy se samostatně opakují také v dalších obrazech. Snad se jednalo o osoby z jeho nejbližšího okolí. Figurální náměty tvoří velkou a nejdůležitější část jeho tvorby. Na počátku to byla ještě především biblická a mytologická témata. Od poloviny dvacátých let převážil zájem o člověka na pomezí sociálního civilismu a ruralismu. Opakovaně se v nich objevuje určitá typologie lidských postav, jejich spojujícím leitmotivem jsou kontrasty vyplývající z běžných životních situací – spojení venkovského a městského, chudého a bohatého, vážného a bezstarostného. Müllerovi blízký sarkasmus se v nich projevil více než sociální kritika.

Jedinečný liberecký konvolut doplněný o díla ze soukromí bude poprvé vystaven na podzim 2014 v nově zrekonstruovaných libereckých bývalých městských Lázních, kam se liberecká Oblastní galerie stěhuje. Kromě figurálních témat bude představena i krajinomalba na hranicích magického realismu. Do té doby bude obraz *Hokynářka* součástí nově koncipované stálé expozice.



# Trávníkové zrcadlo Zlína Gahurův prospekt a jeho proměny

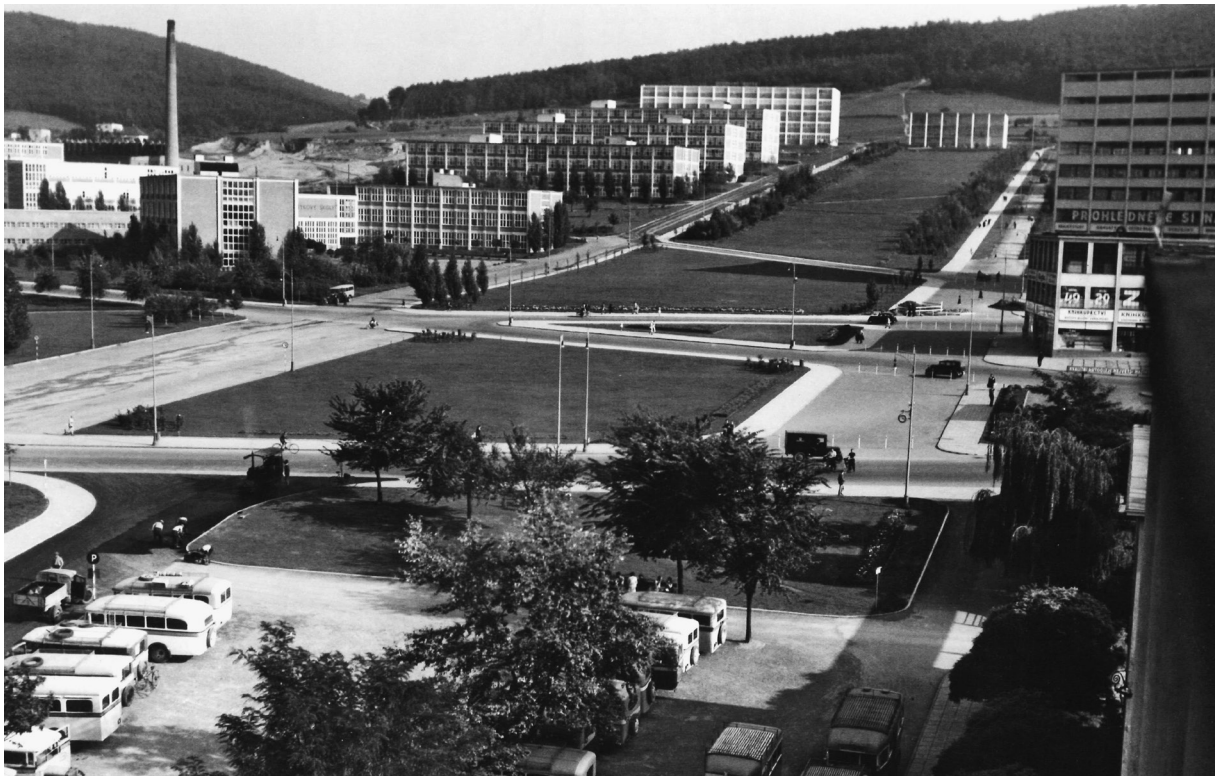
Lucie Šmardová

Když psal v srpnu roku 1937 František Lydie Gahura (1891–1958) *Přehled vývoje průmyslových a zahradních měst* a *Vznik a vývoj myšlenky Průmyslového - zahradního města*, zařadil se tak mezi ostatní československé propagátory zahradních měst anglického vzoru.[1] Vedle inspirace ze slavné knihy Ebenezera Howarda, *Garden Cities of To-morrow* ve svém textu upozorňuje také na ruského urbanistu Nikolaje A. Miljutina, který ovlivnil řadu (nejen) českých teoretiků a architektů. V knize *Socgorod*, která v Rusku vyšla v roce 1930, a hned v následujícím roce byla přeložená do češtiny, je město rozděleno do šesti paralelních pruhů, tzv. zón, konkrétně se jedná o 1. zónu železnice, 2. průmyslovou zónu, 3. zelenou zónu, 4. obytnou zónu, 5. zónu parků a sportovního zázemí a 6. zemědělskou zónu. Právě urbanismus průmyslových a administrativních částí města Zlín byl ve 30. letech (kromě funkcionalismu, který se rovněž snaží řešit problémy starých měst dostatkem zeleně, vzduchu a slunce, tedy tím, o čem Le Corbusier mluví jako o *„les joies essentielles“)* ovlivněn především Miljutinovým konceptem *pásového města,* ač ani toto pojetí nebylo použito automaticky. Spíše se lze přiklonit k výčtu tří vlivů, které popisuje Zdeněk Chládek, díky nimž nabyl Gahurův urbanismus výsledný tvar, jsou to: „lokalizace nového společenského středu města, univerzalita a standardizace jako nástroje udržení vysoké stavební kultury a respekt k původnímu sídlu i přírodnímu rámci.“[2]

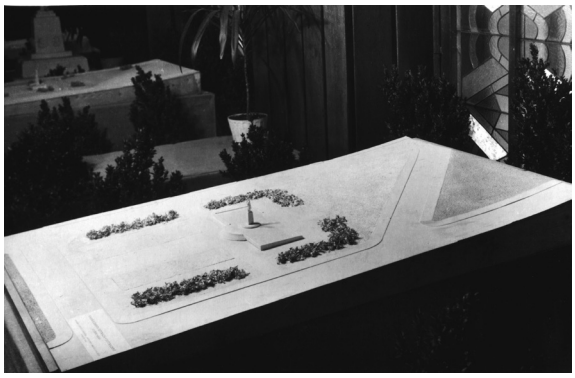
Gahurův prospekt (GP) je zrealizovaným příkladem souvislého pásu zeleně nacházející se v centru města. Území vymezené dvěma řadami budov bývalých baťovských internátů je v nejvyšším bodě zakončeno objekty bývalého Studijního ústavu. Jedná se o místo k odpočinku vytvořené primárně pro svobodné muže a ženy, kteří obývali internáty (v původním plánu bylo vystavět 18 velkých budov).[3] Pokud by byly plány F. L. Gahury naplněny, obklopovala by náměstí zeleň a město les spojený v jeden celek. „*Les přitažen z Barabáše až k Masarykovým školám přechází*




*Dolní část Gahurova prospektu po revitalizaci řešené kanceláří ellement. Foto: Dorota Špinková.*



*Celkový pohled na Gahurův prospekt z roku 1938. Foto: archiv MZA Zlín.*



*Vítězný návrh na architektonické řešení okolí pomníku K.Gottwalda od architektů J. Kadlece a F. Rozhona z roku 1956. Foto: archiv MZA Zlín.*



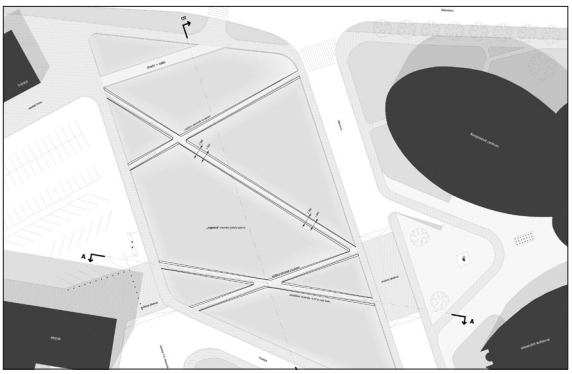
*Dolní část GP po r. 1961. Foto: archiv MZA Zlín.*

*v trávníkové zrcadlo až k vyasfaltované ploše velkého komunikačního uzlu, do kterého se soustředí všechny průběžné i lokální cesty města. Les, který bude tvořiti jižní stranu náměstí, spojí se s nynějším lesem na Barabáši. Jest snahou, aby všechny lesy dnes na jednotlivých kopcích kolem Zlína lokalizované byly spojeny v jeden celek, a sevřely tím město ve své svěží objetí, vytvořily zelený pás.*“[4] Les, jenž měl tvořit jižní stranu náměstí, však nevzrostl. Po smrti Tomáše Bati završil zelený pás reprezentativní prosklený památník, chlouba funkcionalistického Zlína. V padesátých letech však došlo k necitlivému přebudování na Dům umění a prostory filharmonie.[5] Proměna Gahurova odkazu začala a pokračovala v roce 1961, kdy byl v dolní části prospektu osazen pomník Klementa Gottwalda. Podobně jako se tomu stalo v Hradci Králové, kde monument stejného pohlavára narušil vynikající urbanistický celek Ulrichova náměstí od Josefa Gočára, zůstal i ve Zlíně prostor narušen, trávníkové zrcadlo rozbito. „Doporučuje se provést definitivní pomník tak, aby výška vlastní postavy byla 3,50 m a plyntus 20 cm,“ uvádí se v zápise z jednání komise, která posuzovala maketu pomníku v řešeném prostoru (už) na náměstí Rudé armády.[6] Místo pomníku se mělo stát základnou pro vytvoření nejvyšší partie budoucího náměstí. K dobru komise, která o pomníku rozhodovala a jejímiž členy byli například architekt Jaroslav Frágner nebo sochař Karel Pokorný, můžeme dodat, že byl kladen „důraz na docílení výtvarné jednoty celého zeleného prospektu a na úměrnost použitých prostředků, zejména aby nedošlo k přemíře užívání kamenného materiálu na úkor sadového okolí.“ Nejspíše z toho důvodu došlo k realizaci architektonického řešení druhého oceněného J. Kadlece a F. Rozhoně namísto vítězného spolupracovníka Zdeňka Krybuse Františka Crháka.[7]

I když byla socha prvního dělnického prezidenta sesazena už v lednu roku 1990, dlouhá léta po ní zůstaly zbytky betonového podstavce

lemované okrasnými keříky. Prostor zůstával dlouhodobě nekultivován a občany nevyužíván. Revitalizace GP (přesněji jeho dolní části) začala až vypsáním veřejné architektonické soutěže na jaře roku 2011. Jejími vítězi se stali Jitka Ressová, Hana Maršíková a Jan Pavézka ze zlínské kanceláře ellement.

V projektu, který byl realizován od července do listopadu loňského roku, autoři navázali na Gahurův odkaz, dále ho rozpracovali podle dnešních potřeb a možností. Hlavním záměrem kanceláře *ellement* se stalo naplnění základní a na první pohled jednoduché ideje *„Projít a nepřerušit“*. *Projít* – umožnit lidem volný pohyb v prostoru, který je kultivovaný, čistý, přehledný a funkční, *nepřerušit* – cíleně reagovat na koncepci F. L. Gahury a dál ji rozvinout ve stávajících podmínkách, tedy vztahovat projekt jak k lidskému měřítku, tak k urbanistickému. Tento



*Půdorys vítězného návrhu kanceláře ellement.*

Nové chodníky navazují na již existující cesty v horní části GP, které v diagonálách protínají travnatou plochu a spojují jednotlivé objekty internátů po obou stranách. GP je místem křížení a pohybu většího počtu lidí, proto je i v návrhu zdůrazněn moment křížení protínajícími se



*Dolní část GP před revitalizací v r. 2011.*

záměr byl realizován prostřednictvím modelace terénu plynulým vypnutím tvaru travnatých ploch do podoby mírných kopečků a vybudováním nových chodníků, které jsou zapuštěny pod úroveň původního terénu. Z dálky jsou nově vzniklé cesty díky svému zapuštění téměř neviditelné. Pro vzdáleného pozorovatele vzniká dojem, že svah je zatravněný a celistvý. Pás zeleně se opticky sčítá a vytváří efekt trávníkového zrcadla. Uvnitř GP naopak nově vzniklý terén chrání odpočívajícího chodce od rušné křižovatky. Místo klasických lavic byly k odpočinku použity zvýšené obrubníky opatřené šedým, plastovým sedákem. V rámci GP je to vůbec poprvé, kdy si lze v prostoru sednout a relaxovat.

cestami pro pěší. Směry nových cest-chodníků vycházejí z analýzy pohybu pěších přes dané území. Cesty navazují na trasu směřující do historického centra města a zároveň jsou souběžné s podélnými osami čtveřice významných budov po stranách území – budov Tržnice, Prioru, Univerzitní knihovny a Kongresového centra. Chodníky jsou vyrobeny z litého betonu, pro exaktní vyznění všech detailů byl na vytvoření obrubníků zvolen kompozitní materiál – sklocement, který se stal nosičem uměleckého díla Jiřího Valocha.

Jádro kanceláře ellement tvoří dvě architektky a designér. Díky mezioborové spolupráci se produkce ateliéru pohybuje v širokém rozmezí




*Pohled na GP od křižovatky Třídy T.Bati. Realizovaný koncept „Projít a nepřerušit". Foto: Dorota Špinková.*

od urbanistických studií, přes návrhy interiérů, rodinných domů, jejich rekonstrukce až po produktový, nejčastěji nábytkový design. Výsledky tohoto spojení jsou viditelné i v důsledném zpracování detailů uvnitř GP. Přesné navázání použitých materiálů a povrchů, integrování veškerých technologií pod sklocementové kryty nebo atypické dekorativní řešení pítek pro občany i jejich psí doprovod[8] nakonec působí dojmem interiérového řešení uprostřed veřejného prostoru.

Aniž by o tom autoři projektu věděli, svým řešením jakoby naplnili směrnice Otokara Fierlingera, jednoho ze zakladatelů moderní české zahradní architektury, jenž stál na počátku českého územního plánování a který v srpnu roku




*Pohled na uměleckou intervenci Jiřího Valocha. Foto: Dorota Špinková.*

1937 navštívil Zlín. Z této návštěvy je dochován tento záznam: *„1. Keřovitou i květinovou výzdobu umístit vždy na obvod nejširšího prostoru. Uvolnění dalekých pohledů. 2. Uprostřed prostorů ponechat co nejvíce nerušených trávníkových ploch. 3. Květinové skupiny, zvláště souvislé záhony, umístiti pouze podél kontur dálkových cest. 4. Chodníky, které řežou příčním směrem trávník, směřující nahoru k Památníku, zapustit pod plochou trávníkovou a okraj ještě trochu zvednout, aby se při pohledu ze spodu chodník skryl a nebyl viditelný, poněvadž porušuje linii celé plochy.“*

Modelovaná travnatá plocha je výtvarným prvkem sama o sobě. Minimalistické architektonické řešení vedlo k rozhodnutí nenarušovat prostor samostatnou skulpturou nebo objektem, ale dílem, které by se automaticky stalo jeho součástí. Tento požadavek, vybízející ke konceptuálnímu řešení, od začátku určil i výběr umělce. Tímto autorem se stal Jiří Valoch (1946), konceptuální umělec, kurátor výstav, teoretik a kritik umění, tvůrce vizuální, konceptuální a fotografické poezie, autor fotografických konceptů, textových instalací a konceptuálních kreseb a významně se podílel na utváření moravské umělecké mapy. Důsledná práce s textem, která je pro Valocha typická, byla jedním z důvodů, proč byl k intervenci osloven. Jednoduchý bezpatkový font futura, který Valoch ve svých instalacích používá, vytvořil Paul Renner v roce 1927, tedy jen o několik málo let dříve, než byl projektován GP. Jiří Valoch je vášnivý chodec, důvěrně zná město, jeho historii a prostory. Dílo, které pro GP vytvořil, je pokračováním jeho prací v galeriích, kde proměnil prostory výstavních síní v poetickou architekturu či krajinu. Dílo tvoří krátké sdělení – *„pokaždé úplně jiná slova“*, které je šestkrát zopakováno napříč celým prostorem na kolmých stěnách obrubníků. Text, kolem něhož lze procházet, je jednoduchý, srozumitelný, jasný každému a pokaždé jinak. Místo a okolnosti jeho čtení se mění, pohyb diváka je určující. Význam díla je otevřený mnoha interpretacím – věta může vyvolat emoci, nést osobní sdělení diváka, chodce, který se v prostoru nachází. Valochův text jako by spouštěl vnitřní řeč. Když připomeneme výtvarné práce, které se v prostoru nebo kolem něj v minulosti nacházely a nachází (Klement Gottwald, T. G. Masaryk, „Koželuh“ pod hotelem Moskva, neznámý vojín v Komenského sadu a J. A. Baťa a T. Baťa v blízkém okolí), můžeme „pokaždé úplně jiná slova“ chápat jako memento, připomínku poukazující na relativitu a pomíjivost veřejných pomníků, politických systémů – i relativitu samotných slov.




*Zaústění chodníků u místa přecházení. Foto: Libor Stavjaník.*

Poznámky:

1. Hlubšími společenskými, ekonomickými, hygienickými i estetickými ideály zahradních měst byl veden vznik pražské Společnosti pro zakládání zahradních měst v republice Československé (1919). Mezi nejaktivnější zastánce koncepce zahradních měst vedle Františka Fabingera patřili Alois Kubiček, Zdeněk Wirth, Vladimír Zákrejs a Otokar Fierlinger, který se podílel na vydání českého překladu knihy Ebenezera Howarda (Howard, 1924). Rozdíl mezi reformními ideály zahradních měst a jejich na výnosy zaměřenými realizacemi neunikl později Ladislavu Žákovi, který zahradní čtvrtě horlivě kritizoval od konce 30. let (např. Žák, 1942).
2. Zdeněk Chládek, Urbanismus - věc veřejná, *Prostor Zlín*, 2006, č. 1, s. 37.
3- Zdeněk Pokluda, Baťovské projekty, představy, vize, *Prostor Zlín* 2008, č. 2, s. 55.
4. Zlín, 1. 5. 1931, č. 18, s. 14.
5. Přebudování Památníku v Dům umění – popis.
6. Revitalizovaná část Gahurova prospektu se dnes nachází na náměstí T. G. Masaryka, dříve pojmenovaného jako náměstí Rudé armády, do roku 1939 náměstí Průkopníků, v baťovské éře bylo používané označení „nad internáty“, případně internátní ulice nebo „hrady“, mezi lety 1934–1939 ponecháno bez názvu.
7. S vítězným autorem sochy Zdeňkem Krybusem soutěžil ve dvojici František Crhák, naopak druhé místo na figuru K. Gottwalda získal Miloš Zet s architekty Kadlecem a Rozhoněm.
8. Nezužitkovaná pitná voda se zachytává v misce opatřené přetokem, takto zachycená voda je určena pro psí doprovod.

# «Orientálec z Východního Pruska» – Život a dílo Ericha Mendelsohna

Arkadiusz Łuba

*Probíhající stoleté výročí první realizace architekta Ericha Mendelsohna logicky vyústilo v řadu aktivit, které připomněly jeho život i dílo. V Saské Kamenici (Chemnitz) na začátku měsíce října roku2013 proběhla mezinárodní konference nazvaná* ***Salman Schocken/ Archeologie německo-židovského života a jeho kontext,*** *která se uskutečnila v čerstvě opraveném „mendelsohnově" objektu bývalého obchodním domu Schocken a dnešním sídlu Národního muzea archeologie, kde více než třicítka odborníků a nadšenců z Německa, Švýcarska, Luxemburgu, Polska, Česka, Velké Británie, Izraele a USA připomněla mezi jinými význam a přínos vztahu stavitele Salmana Schockena a architekta Ericha Mendelsohna. Byla to taky příležitost, jak připomenout osmdesátileté výročí vzniku obchodního domu Bachner v Ostravě a zároveň představit výjimečnému auditoriu knihu Ity Heinze-Greenberg,* ***Erich Mendelsohn ... ze života,*** *která z iniciativy Spolku pro ostravskou kulturu-SPOK/ Kabinetu architektury se objevila nejen v češtině, ale také poprvé v jazyce autorčina rukopisu, čili německy. Níže uvedený rozhovor je dalším příspěvkem k již dříve v Prostoru I/2013 uvedenému tématu. (Tadeáš Goryczska)*

Slunečný den počátkem podzimu. S Itou Heinze-Greenbergovou, specialistkou na život a dílo Ericha Mendelsohna, se scházím v domě dr. Bejacha v Berlíně-Steinstückenu. Tady pravděpodobně naposledy. Zdejší Bernhard-Beyer-Straße 12 platila ještě donedávna za adresu nadace Ericha Mendelsohna. Teď se dům prodává a insolventní nadace zanikne. Mě sem přivedlo stoleté výročí vzniku Mendelsohnovy první stavby a vydání knihy «Erich Mendelsohn... ze života». Dobrá příležitost promluvit si o díle a životě jednoho z největších architektů současnosti.

***Arkadiusz Łuba (A.Ł.):*** *Učíte dějiny umění a architektury na Institutu pro dějiny a teorii architektury na ETH v Curychu. Studovala jste dějiny umění a filozofie v Bonnu. Roku 1984 jste o Erichu Mendelsohnovi promovala. Jak jste se k němu dostala a co vás na něm a jeho díle fascinovalo?*

**Ita Heinze-Greenbergová (I. H.-G.):** K Erichu Mendelsohnovi mě přivedl pozdější školitel mé disertační práce Christoph Luitpold Frommel, který tehdy přednášel na univerzitě tři semestry o moderní architektuře. Během nich se také důkladně zabýval Erichem Mendelsohnem. Začala jsem pak číst Mendelsohnovy dopisy jeho ženě. Už tehdy na mě jako na mladou studentku zapůsobila Einsteinova věž. To mě zaujalo. Tak jsem se jím zkrátka dál zabývala a oslovila jsem prof. Frommela, zda by si dovedl představit, že bych u něho skládala doktorát na téma Erich Mendelsohn.

***A. Ł.:*** *Právě jste se zmínila o Einsteinově věži. Co vás na téhle Mendelsohnově stavbě uchvátilo?*

**I. H.-G.:** Ta věž se samozřejmě vymyká z rámce, je to takřikajíc Mendelsohnův debut, nebereme-li v úvahu Bet Taharu v olštýnském Allensteinu. Byla to stavba, jíž se Mendelsohn zabýval už během 1. světové války a která se pak stala v pravém slova smyslu ikonou expresionistické architektury. Mě fascinovalo, jakou měl tenhle architekt odvahu přijít s úplně novým architektonickým jazykem a postavit něco, co tu ještě nikdy nebylo. Říkala jsem si, že se s ním musím blíž seznámit a poznat, kdo vlastně je.

***Ł.:*** *Jste autorkou a vydavatelkou několika knih o Erichu Mendelsohnovi a od něho. Především vaše Mendelsohnova biografie vychází ve více variantách a jazycích, nedávno v pečlivě edičně zpracovaném dvojjazyčném vydání, které připravili Tadeáš Goryczka a Jaroslav Němec ze Spolku pro ostravskou kulturu v Ostravě. Mendelsohn měl vzrušující život, poznal různé země a města a navrhl řadu architektonických projektů. Co byste označila za výjimečné atributy jeho života?*

**I. H.-G.:** Až později jsem hlouběji pronikla do Mendelsohnova života s jeho vzrušujícími proměnami poměrů, situací a lokalit. Roku 1933 uprchl z Německa, jako Žid nemohl v nacistickém Německu už existovat. Dalšími zastaveními byly Amsterodam a Londýn. Z Londýna odjel do Izraele, několik let vedl dvě kanceláře, v Londýně a Jeruzalémě. V roce 1941 přišlo další stěhování do Ameriky. To jsou různá místa na naprosto rozdílných kontinentech. Pokaždé se musel jako architekt přeorientovat, a taky to udělal. Vždycky se mu podařilo proniknout do místních poměrů. Samo o sobě už je dostatečně napínavé, jak architekt přizpůsobí svou architekturu příslušnému místu, jak dokáže jako moderní architekt vstoupit do regionální historie a tradic; z toho vyplynou syntézy tradice a moderny, starého a nového, to, čemu se později začalo říkat „kritický regionalismus". Tyhle pozice mě uchvacovaly.

***Ł.:*** *Jak je možné, že se Mendelsohn dokázal zorientovat na tolika různých místech a prostě tam pracovat?*

**I. H.-G.:** Tak jednoduché, jak to vypadá, to vůbec nebylo. Určitě nejobtížnější byla emigrace do USA, kde nesměl zpočátku pět let jako architekt



*Einsteinova věž, dnes Astrofyzikální ústav Postupim, detail fasády. Foto © Arkadiusz Łuba 2013.*



*Dům dr. Bejacha, přední průčelí, Berlín-Steinstücken. Foto © Arkadiusz Łuba 2013.*

pracovat. Povolení stavět je v USA vázáno na americké státní občanství, které pak po pěti letech obdržel. Do té doby musel vystačit s penězi, které vynesla nějaká stipendia a příležitostné přednášky na univerzitách. Útěk z Německa byl z finančního hlediska celkem v pořádku.



*Dům dr. Bejacha, schody do horního patra, Berlín-Steinstücken. Foto © Arkadiusz Łuba 2013.*

Mendelsohn byl ve 20. a 30. letech na vrcholu kariéry a velmi dobře vydělával. Měl zřejmě nějaké úspory, a tak se dokázal udržet několik měsíců nad vodou, a navíc hned dostával další zakázky. V Londýně rovnou vyhrál velkou soutěž, a zajistil tak provoz tamní kanceláře. V Jeruzalémě se setkal se svými dřívějšími objednavateli, především se Salmanem Schockenem, který mu zadáním stavby soukromého domu a knihovny zajistil bezprostřední finanční existenci. To byl základ navazující tvorby.

***Ł.:*** *Mendelsohn se odjakživa zajímal o umění. Potvrzují to jeho skici. Rychlé skicovité zachycení architektonické myšlenky mělo blízko k tehdejším snahám v expresionistické malbě. V letech 1912–1914, kdy žil v Mnichově, udržoval rovněž přátelské kontakty s umělci z okruhu umělecké skupiny* Modrého jezdce *(jako např. s Vasilijem Kandinským, Franzem Markem nebo Alfredem Kubinem). Vyznačoval se nesmírně bohatou představivostí, což bylo patrné na jeho prvních expresionistických projektech. Poněkud netypické u architekta, že? Nebyl nakonec víc umělcem než architektem?*
**I. H.-G.:** To máte určitě pravdu. Už během studií často pochyboval o tom, zda je pro něho architektura to pravé. Existují dopisy jeho pozdější ženě Luise, v nichž píše: „Nejsem si ještě jistý, snad bych se měl přece jen dát na malířství. Ale říkám si, že v malířství bych už nemohl vstoupit na neznámou půdu." Tam už byli totiž lidé, zčásti i ti, které jste jmenoval, kteří přešli k abstraktnímu malířství a prolomili tradici, která platila od renesance. Mendelsohn provedl něco podobného v architektuře.

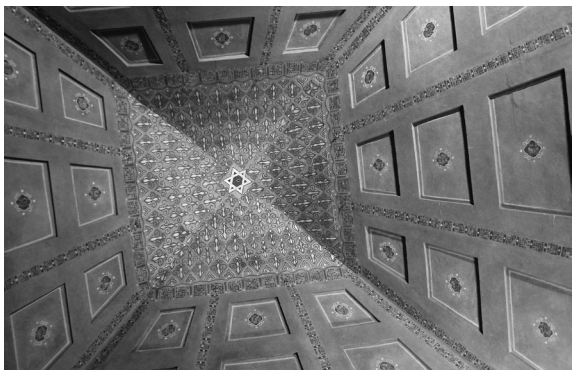
***Ł.:*** *Takže se dlouho nemohl rozhodnout, jestli má být architektem, nebo malířem. Jeho otec se domníval, že „architektura není povolání pro Žida". Erich se měl stát „obchodníkem jako on, nebo právníkem". Nakonec se stal architektem, ale byl silně spojen s uměním. Vážil si Bacha, se svou ženou – byla cellistka – organizoval svého času koncerty, takzvané „Bachanalie", při nichž hrál na housle i Albert Einstein. Co měl Mendelsohn nejraději?*
**I. H.-G.:** Myslím že *Umění fugy* si cenil nejvíc. Své návrhy vypracovával vždy při hudbě. Stáhl se do své pracovní klausury, a tam stál gramofon. Měl velkou sbírku desek, z nichž polovinu tvořil Bach, jinak Beethoven, Mozart, Haydn a další klasický repertoár. Bacha si cenil nejvíc, protože v něm se zjevně sešlo něco, co sám hledal, totiž syntéza vášně, zanícení a matematiky. To je nejspíš velmi typické i pro Bacha. A převedeme-li to do architektonických pojmů, můžeme říct, že Mendelsohn při tom hledal dynamiku a funkčnost. Hudba pro něho úzce souvisela s architekturou. Měla jsem štěstí, že jsem ještě před její smrtí poznala Mendelsohnovu vdovu Luisu a mohla s ní hovořit. Jasně mi tyto apollinské a dionýské prvky v souhře hudby a architektury vyložila. Z toho je i vidět, jak důležité pro jejich vztah toto propojení hudby a architektury bylo. Mendelsohn občas zasedl za klavír a spontánně hrál, ačkoliv neměl hudební vzdělání.

***Ł.:*** *Ve skicách vyhotovených za 1. světové války Mendelsohn zachytil své vize. Jak píšete ve své biografii, pokoušel se v nich dospět ke zcela novému, revolučnímu architektonickému jazyku. Říká se rovněž, že jeho náčrtky změnily pohled na architekturu. Jak máme tomuto novému jazyku rozumět? A jak je možné, že mohlo k něčemu takovému dojít?*
**I. H.-G.:** Rozumět mu můžeme, pokud vezmeme v úvahu kvality nového stavebního materiálu betonu. Beton byl pro Mendelsohna monolitický a tekutý materiál, který umožňoval vtisknout architektuře zcela nové, skulpturální kvality. Mendelsohn byl určitě jeden z prvních, kdo to

vyzkoušel. Znamenalo to rozchod s tradičními nosníky a zátěží, se skeletovým systémem, který později využili jiní u architektury betonu. Mendelsohn chtěl s betonem pracovat elasticky. Tím učinil krok směrem ke skořepinové architektuře. Bohužel musel uznat, že je na to ještě příliš brzy, neboť tradiční stavitelství a stavební inženýři nedokázali ještě skořepinovou architekturu zrealizovat. Začínalo to už tím, že nedokázali prohnout dřevěné bednění. Einsteinova věž byla z velké části vyzděna a omítnuta tak, že vypadala jako skulptura, ale nebyla odlévaná, jak by si to byl Mendelsohn přál. U následujících staveb se pak vrátil k mnohem tradičnější statice. V 50. letech dospělo stavební inženýrství dál a Mendelsohn by se býval rád ke skořepinám vrátil. To mu však už nebylo bohužel dopřáno, protože ve třiapadesátém zemřel.
Ke své expresivní kresbě a pro něj tak charakteristickým architektonickým fantaziím se dostal za 1. světové války. Nejprve sloužil na východní frontě, později zažil peklo západní fronty. V důsledku obrovského psychického vypětí tam zřejmě dospěl ke svým explozivním architektonickým náčrtkům, které vyhotovoval na papír. Dovést je později k naplnění zřejmě nebylo to hlavní, co ho jako architekta na stavění vzrušovalo. Jednou vyslovil krásnou větu: „Stavění přináší pocit blaha.“ Z toho promlouvá nesmírná síla a sebedůvěra. Při všech svých cestách, migracích a nových začátcích se vždy spoléhal na svou tužku. S tím souvisí historka, kterou sám rád šířil: Prchal nočním vlakem z nacistického Německa do Amsterodamu a na nádraží tam potkal známého, který se ho udiveně ptal, co tam hledá. Mendelsohn vytáhl z náprsní kapsičky tužku a řekl, že právě přestěhoval svou kancelář do Amsterodamu.

***Ł.:*** *„Přemýšlet architektonicky znamená snít o prostoru“, napsal Mendelsohn v jednom dopise. A vy jste k tomu ve své biografii dodala: „Jeho limitem se zdála být otevřená hvězdná obloha nad hlavou.“ Jak ovládal architektonický prostor?*
**I. H.-G.:** Řekneme-li architektonický prostor, mluvíme o vnitřním prostoru. To je něco, co je u Mendelsohna nejslaběji rozvinuto. On sice svou architekturu vnímal jako objemovou strukturu, ale viděl ji vždy v jejím skulpturálním obrysu. Velmi zřídka například začínal s návrhem architektury od půdorysu. Také od něho existuje jen velmi málo náčrtů půdorysů. Pokaždé vlastně začínal s vnější stavbou. Nejdůležitější bylo, jak se bude jevit vnějšímu pozorovateli. To neznamená, že by Mendelsohnovy stavby a prostory nefungovaly uvnitř. Ale hlavní pozornost upíral k vnějšímu prostoru, jako sochař.

***A. Ł.:*** *Od návrhu, skici, k hotové budově. Jaký byl jeho způsob práce?*
**I. H.-G.:** Mendelsohn potřeboval vždy velmi dobré inženýry, kteří dokázali provést to, co si představoval, i když po Einsteinově věži byl v tom, co lze taky skutečně provést, už realističtější a pragmatičtější. Sám jednou řekl, že si za studií veškerá cvičení ve statice a výkresy detailů oken



*Dům očisty Bet Tahara, dnes sídlo kulturního spolku «Borussia», bohatě dekorovaný klenutý strop v Sále rozloučení, Olštýn. Foto © Arkadiusz Łuba 2013.*

kupoval od studentů, kteří byli ještě chudší než on. Mohlo by se říct, že si tím budoval vlastní mýtus, ale tohle bych mu věřila, protože těmhle věcem opravdu nerozuměl. Skutečně se soustředil a omezoval jen na návrh. Byl v tomhle směru



*Dům očisty Bet Tahara, dnes sídlo kulturního spolku «Borussia», interiéry, Olštýn. Foto © Arkadiusz Łuba 2013.*

jako renesanční architekt, který věnuje veškerou svou pozornost návrhu, a jak se to nakonec spočítá a provede, už mu je vlastně víceméně jedno. Měla jsem možnost mluvit s jeho inženýry, kteří dosud žijí v Jeruzalémě, a ti mi to potvrdili. Mendelsohn zřejmě v noci při Bachově hudbě kreslil své návrhy a pak je ráno přinesl do kanceláře, hodil je inženýrům na stůl a řekl, tak a pusťte se do toho. A oni museli jeho vize provést. On pak jen přišel a zkontroloval celek, jestli odpovídá tomu, co si představoval.

***Ł.:*** *Mezi téměř 50 zrealizovanými stavbami najdeme nejrůznější tvary. I funkce jsou různé. Nákupní a kancelářské domy, synagogy, nemocnice, vily, knihovny, továrny, univerzity. Ale všechno to začalo v jeho rodném Allensteinu ve Východním Prusku, dnes polském Olštýnu. Přesně před sto lety tam byl otevřen Dům očisty a zahradní domek na židovském hřbitově. Je zajímavé, že Mendelsohn se o tomto svém prvním projektu nikdy nezmínil. Proč asi, co myslíte?*

**I. H.-G.:** Mendelsohnův Bet Tahara v Olštýně/Alleinsteinu je vlastně jeho debut, který vytvořil ještě jako student a v seznamu svých děl dlouho neuváděl. Když tu stavbu srovnáte s Einsteinovou věží, nemůže vedle ní co do revolučního ducha obstát. Představíte-li takovou věž jako svůj debut, udáváte tím i směr další kariéry. Tady někdo vyplouvá k novým břehům; je to fascinující a bouřlivý začátek, už jen pro to stavitelovo jméno: Einstein. A výrazný milník na počátky kariéry. Nemyslím, že by se za své první dílo styděl, má to prostě tenhle didaktický důvod.

Ale sama o sobě je to krásná stavba, především její interiér, který je teď i nově barevně upraven. Zde Mendelsohn poprvé zrealizoval sám sebe. Pro nás kunsthistoriky je to chybějící článek mezi rozbujelými tvary secese a Einsteinovou věží. Neboť i Mendelsohn ze secese vychází. To je nejlépe patrné na vnitřním vybavení Bet Tahary – především na stropě, který tam vytvořil, je možné rozpoznat secesní ornamentiku. Tvarový svět secese Mendelsohn později proměnil v plastický objem – a to je právě Einsteinova věž.



*Einsteinova věž, dnes Astrofyzikální ústav Postupim. Foto © Arkadiusz Łuba 2013.*

Zvláštní na téhle stavbě je jakási stanová kopule nad hlavním prostorem. Myslíme-li stan, myslíme přirozeně i efemérní „budovu“, kterou s sebou Židé vzali na svou čtyřicetiletou pouť pouští, než došli do země zaslíbené. Jestli o tom takhle uvažoval i Mendelsohn, nevíme, nikdy se k tomu nevyjádřil.

***Ł.:*** *Když jsem ukázal fotografie Domu očisty v Olštýně jednomu příteli, studentu architektury v Tel Avivu, tvrdil, že je to velmi židovská stavba. Ne že by v sobě nesla velké dědictví, ale je prý velmi židovská. Co můžeme v Mendelsohnových budovách vidět, co je za jejich fasádami?*

**I. H.-G.:** Já bych na tomhle místě ani o fasádě nemluvila. Protože ta je vždycky něco dvojrozměrného, a Mendelsohn myslel jen trojrozměrně. To se na vnějším vzhledu Bet Tahary ještě tolik neprojevuje. Naprosto extrémní je to ve skulpturální kvalitě Einsteinova domu. I Mendelsohnovy následující stavby jsou velmi promyšlené. Mají vždy velmi dynamickou odezvu. Jen v Palestině je klidnější, vyžaduje to místní tradice, nejsou tu taky žádné metropole. V metropolích musí budova odrážet dynamiku místa. V Palestině to Mendelsohn vyjadřuje jinak, přesouvá pozoruhodně dynamiku na cestu, po níž se blíží pozorovatel. Vodí ho kolem svých staveb. Než pozorovatel dospěje ke vchodu, ukáže mu co nejvíc stran stavby, ne-li rovnou dokonce všechny.

Mendelsohn se vždy pokouší sladit své extrémně městské budovy s povahou daného stavebního kontextu. Takovým může být například automobilový



*Einsteinova věž, dnes Astrofyzikální ústav Postupim. Foto © Arkadiusz Łuba 2013.*

provoz. Mendelsohn řekl, že horizontální linii oken je třeba přizpůsobit projíždějícím autům. Vertikální okna vyvolávají u rychle projíždějícího řidiče třpytivý efekt, horizontální naproti tomu – klid, neboť se zdá, že jakoby provázejí pohyb auta. V Palestině zase hrála zahrada kolem domu extrémně důležitou roli. Byla to myšlenka zahrady ráje, kterou bylo třeba převést do pouště. Mendelsohn využíval ve svých plánech zahrad vždy jen místní flóru.

***Ł.:*** *Studenti architektury cestují po světě, aby si prohlédli Mendelsohnova díla a inspirovali se jimi. Ta patří nedílně ke studiu architektury, což nelze říct o každém. Co bylo a zůstává stále tak nové, inspirující a specifické na jeho stavbách, že dodnes neztrácejí na významu?*
**I. H.-G.:** Vzhledem k jeho četným cestám a díky tomu, že žil a stavěl na různých kontinentech, je svým způsobem katalyzátorem mezinárodního architektonického dialogu. Pro něho byly všechny jeho cesty ve své době průlomy. Pro nás jsou něčím, co nás může svést dohromady. Mendelsohn své stavby navrhoval vždy jakoby znovu a opět poprvé, u něho nelze vysledovat architekturu ani styl, který by byl průběžně obsažen všude. Každá z jeho budov vypadá jinak, protože vždy přicházejí s novým řešením pro danou funkci a místo. A to je asi to, co by se od něho měli studenti především naučit: přistupovat ke každé nové zakázce a novému místu pro každého stavitele nově a vyvíjet vždy nová řešení. To je podle mého možné se právě od Mendelsohna velmi dobře naučit.

***Ł.:*** *Svou biografií a dalšími knihami o Erichu Mendelsohnovi nejenže představujete život a dílo tohoto výjimečného architekta, ale rovněž na něho upozorňujete a popularizujete ho. Čeho tím chcete dosáhnout?*
**I. H.-G.:** Zpracování života a díla Ericha Mendelsohna mi vždy leželo – a dodnes leží – na srdci. Když jsem se svým výzkumem v 80. letech začala, měl už sice Erich Mendelsohn místo v mezinárodních encyklopediích architektury. Byly v nich zmínky o Einsteinově věži a o obchodním domě Schocken ve Stuttgartu. Všechno ostatní ale scházelo. Dnešní představa je už naštěstí jiná. Existuje řada výzkumných prací zabývajících se v širokém spektru jeho dílem. Myslím, že úkolem kunsthistoriků je vynášet zapomenuté na světlo. Záměrem biografie, kterou jsem o Erichu Mendelsohnovi napsala, bylo zpřístupnit ji čitelnou a zajímavou formou širšímu publiku. Určit mezní oblast mezi zábavnou a akademickou literaturou pro mě bylo zvláštní výzvou a činilo mi velkou radost.

*rozhovor Arakdiusze Łuby s Itou Henze-Grenberg o životě a díle architekta Ericha Mendelsohna přeložil z němčiny do češtiny Radovan Charvát*

Poznámky:
**Ita Heinze-Greenbergová** – studium historie umění a filozofie v Bonnu. 1984 dizertace o Erichu Mendelsohnovi. 1934–1941 stavby a projekty v Palestině. 1984–1992 asistentka ve Výzkumném středisku architektonického dědictví Technion v Izraelském technickém institutu v Haifě. 1993 přednášky na Akademii Bezalel v Jeruzalémě. 1994–1998 výuka dějin umění a architektury na Fakultě architektury a městského plánování na Technionu v Haifě. 1999 přednášky na Uměleckohistorickém institutu na univerzitě v Augsburku. 2000–2003 spisovatelka na volné noze. 2003–2006 stipendium nadace Gerdy Henkelové (výzkumná práce: Eretz Izrael jako pokusná laboratoř evropských osídlovacích koncepcí). 2004–2005 výzkumná pracovnice v Design Knowledge Systems Research Centre na TU v Delftu. 2008–2012 vědecká asistentka na katedře teorie a dějin architektury, umění a designu, TU v Mnichově. Od srpna 2012 výuka dějin umění a architektury na Institutu pro dějiny a teorii architektury na ETH v Curychu.

**Arkadiusz Łuba** – vystudoval obor literárních věd, teatrologie a pedagogiky na vysokých školách v Olštýně a Curychu; novinář, překladatel, cestovatel; redaktor překladatelského



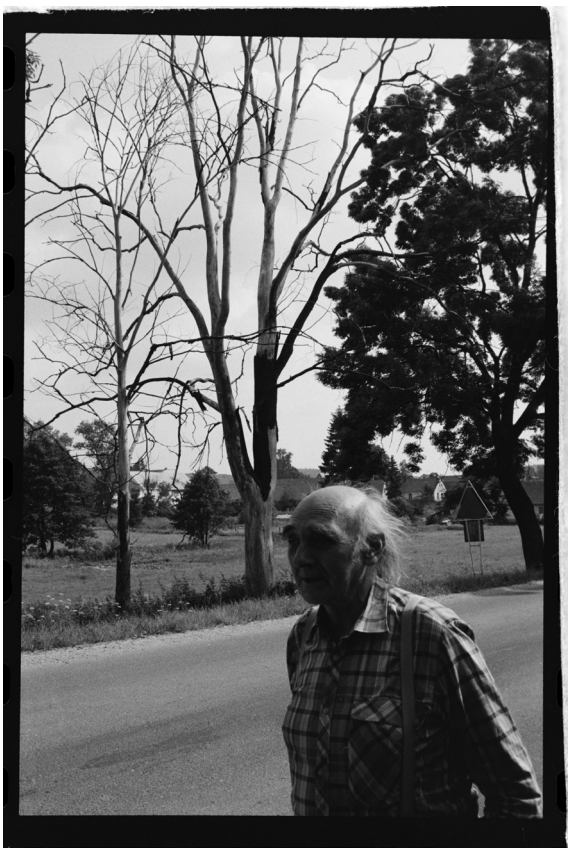
*Einsteinova věž, dnes Astrofyzikální ústav Postupim. Foto © Arkadiusz Łuba 2013.*

oddělení kulturně literárního časopisu „Portret“ (1997–2003); zakladatel a první redaktor, který vedl vysílání programu „Allensteiner Welle“ v Olštynském rozhlase (2001–2012); absolvent mnohých stipendií a autor publikací se zaměřením na kulturu, filozofii a umění; je autorem knih „Ślady. Antologia przekładów“ (Olštýn 2003) a „Okno na Joyce“ (Olštýn 2007); v současnosti působí jako novinář a zpravodaj pro Deutschlandradio Kultur a je berlínským korespondentem Polského rozhlasu pro zahraničí v jeho německojazyčné redakci.


BÁSNÍKU
BLÍZKOSTI
SMRTI

# K bezúčelnosti poesie a naději v básních Zbyňka Hejdy

Robert Krumphanzl



*Zbyněk Hejda, Horní Ves, 1993. Foto: Libor Stavjaník.*

Literární dílo Zbyňka Hejdy stojí na třech vzájemně se ovlivňujících „žánrech“: básně, deníku a snu. (Stranou ponecháváme autorovu esejistiku a publicistiku, tvořící autorův nebásnický hlas, který je v mnohém s poezií komplementární, avšak zároveň jde pochopitelně o jiný druh promluvy.) Toto vnímání celku o třech opěrných žánrech nebo spíš výrazových polohách zvýraznilo jak vydání *Cesty k Cerekvi*, „prázdninových deníků“ z raných šedesátých let, tak poslední samostatné knihy, výboru *Sny*... Jejich paralelita a prostupování pak vytváří onen pro Hejdu charakteristický hlas, jednotný básnický výraz.

Poesie Zbyňka Hejdy se „hlásí k tradičnímu typu poesie-zpovědi, mostu mezi čtenářem a autorem“, jak to pojmenoval nad Hejdovými prvními sbírkami *A tady všude muziky je plno* a *Všechna slast* na počátku šedesátých let Bohumil Doležal/[1], je to poesie oslovující a komunikativní, nikoli poesie odstupu a sošného či jiného chladu. Připadá mi důležité zdůraznit, že tomuto východisku zůstal básník celoživotně důsledně věrný. V roce 1961 v próze *Nikoho tam nepotkám* napsal: „V poslední době mě často zneklidňuje vztah, který je v básni mezi vyznáním a tím, co přesahuje do platnějšího sice, ale o to míň srozumitelného světa. Báseň, myslím si, tak, jak je symbolem a obrazem a přestává mít co společného se svým básníkem, tak je i prostým vyznáním a je s ním navždy spjata. Není to šifra, do níž se básník skrývá, on se vyznává z nemoci duše, snad se vyznává špatně, málo a na nepravém místě, snad ještě nemá dost odvahy... Odpovědí na toto vyznání není rozhřešení, odpovědí na ně je ticho, ticho tak hluboké, že se podobá smrti, je to jako cesta noční spící vsí, nikde nikdo se ti neozývá, ty voláš, ale je ticho, ticho, ticho...“/[2] Pokud bychom chtěli k této vyhraněné formulaci básníkovy *art poétique* něco dodat, pak to, že odpovědí na ni – odpovědí, která je buďto práva, nebo nepráva uvedenému –, jedinou možnou odpovědí je básníkovo dílo: naplňující vyznání nebo před ním uhýbající. Dokazující buďto platnost vyřčeného, nebo ji vyvracející./[3]

Zbyněk Hejda jednou napsal, že „poesie je také hra, bezúčelná hra, což neznamená, že je beze smyslu, ale že má smysl sama v sobě“/[4] a po desítkách let to zopakoval slovy: „Poesie ... není zacílena k nějakému přesnému, určitému cíli. Jediný cíl je poesie sama.“/[5] Tato obrana svébytnosti poesie je ve vztahu k jejímu pojetí u Zbyňka Hejdy jako symbolického a obrazného vyjádření a jako vyznání, jako svědectví, velice důležitá právě proto, že chce její vlastní pole uchránit účelového výkladu, zneužití pro takový výklad, který by zfalšoval smysl poesie a učinil z ní něco jiného než to, co je jí nejvlastnější: totiž obracet naši vnímavost k přehlíženému, k diferencovanějšímu a pozornějšímu vnímání a pohledu.

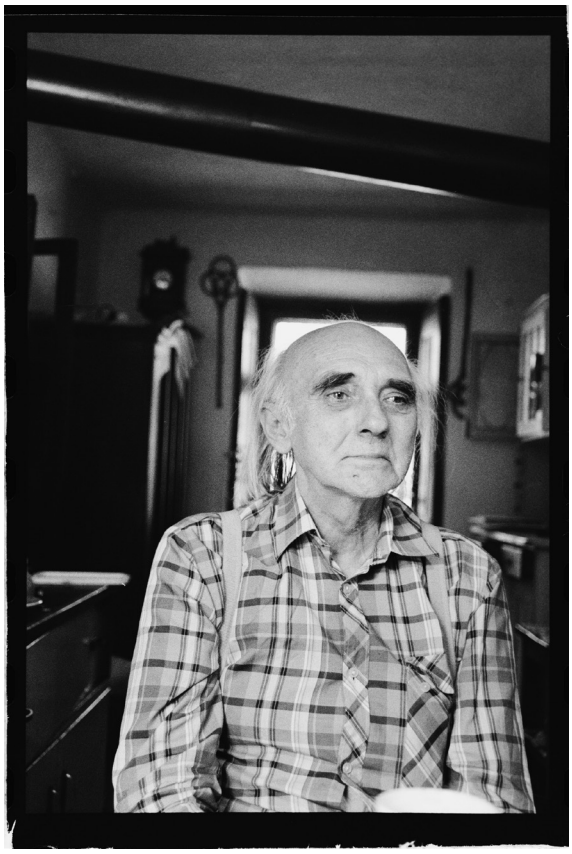
V básni nazvané Na skutečnou událost čteme verše: „A já myslím na lásku, / já myslím na smrt, / já myslím na zrození / do velké naděje, která je. / Já nemám naději / a v sobě zatemněn / a pro nikoho, / sám sobě osudem, / sám sobě nadějí.“/[6] Čtyři verše o naději tu následuje pět veršů o beznaději. A v jiné básni: „Svět nemá naději, řekneš, / ale jsi to ty, kdo nemá naději, / jaký je to svět, že nemám naději, / ale jsi to ty, kdo to říká“ a jinde: „vykoupení není, / jen tlít je naděje“. V případě snů pak na místo reflexe nastupuje (až na naprosté výjimky) holá, nevysvětlující obraznost. V mnoha snech přicházejí mrtví. Kým jsou, u básníka, který tak střídmě, ba odmítavě reaguje na cokoliv, co by mohlo být explicitním vyjádřením lidské naděje v posmrtný život?

A také ještě: „Smysl byl v tom, co se nedělo, ale co bylo“ napíše v jednom ze snů. Soustředění

*Viktor Karlík, Básníku blízkosti smrti, 2007–8, bronz, 73 × 49. Foto Ondřej Přibyl.*

k bytí, pobývání ukazuje člověka jako bytost holou, nejištěnou držením věcí, neukotvenou v dění – „nic mě neudivovalo ani neznepokojovalo, jak to bylo všechno tiché a klidné a celé jako bez významu“.[7] Odtud pak vědomí, že ani naději „nemáme“, že není něčím, čím můžeme disponovat, čím se lze blahosklonně zaštítit, vědomí, které básník mimořádně zvýraznil. Pokud něco opravdu je, pak to není v naší moci.

Tak je tomu i s dobrem a krásou, o nichž napsal tyto verše: „Co bylo krásné a dobré, / nebylo ze mne. / A jako živé neumím to v sobě podržet. / A ač se toho dotýkám jen lehce, / i tak to zaniká. / Zato věci spáchané, ty zlé, / vyvstávají z minulosti ostře. / Jsou nevývratně skutečné / a přítomné / jak smrt.“[8] Zděšení ze zla se stává vyjádřením úžasu nad krásou a dobrem – a lze to říci i naopak –, básník ovšem dodržuje vlastní rozvržení. Krása a dobro existuje, a to jedině proto, že není v moci člověka jako jeho výtvor a výsada, a jako jeho držba.

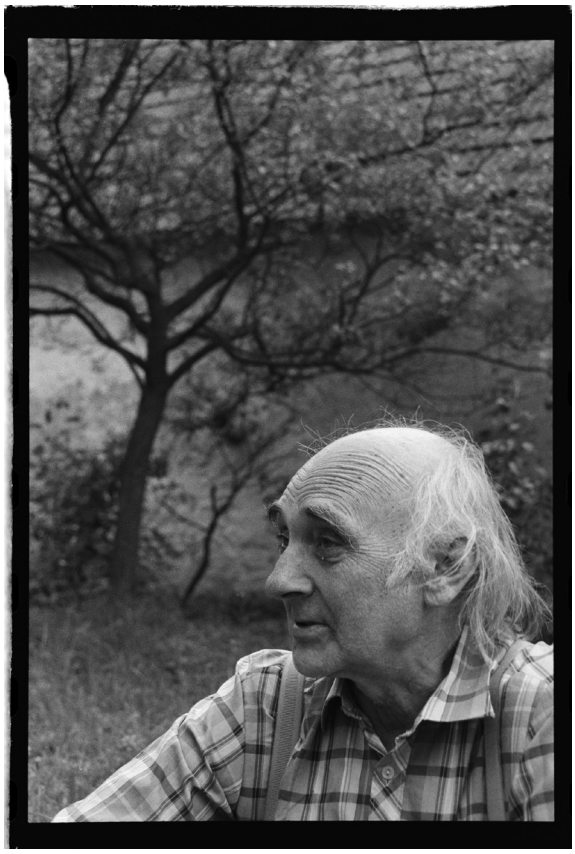


*Zbyněk Hejda, Horní Ves, 1993. Foto: Libor Stavjaník.*

Nejde o to vytrhnout „morálku básnického díla“ z oblasti morálky jako takové. Avšak ten prvotní a původní postoj člověka proviňujícího se, uvědomujícího si vlastní slabost a nehledajícího výmluvy – tak jak tomuto postoji dal s mimořádnou poctivostí a otevřeností výraz Zbyněk Hejda – nelze identifikovat s oním „platnějším sice, ale o to míň srozumitelným světem“, právě při vědomí odlišnosti zacílení poezie. V „platnějším světě“ můžeme věřit v milost a odpuštění. Ovšem i v něm zůstává tato naše víra vždy sekundární, „méně srozumitelnou“, a tedy slabší skutečností než vlastní, tolik přítomná a svazující „nemoc duše“.

Možnost smyslu básně ani básnického díla určitě nespočívá v jeho rozložitelnosti na dílčí motivy či témata. Nejde v něm nakonec o to správně poskládat kostky jednotlivých výřezů roztroušených tu a tam v básních. Výsledek výkladu nebo čtení, který nemíjí jeho podstatný, celkový smysl, neznamená, že se povede dílo přeskládat do zřetelnější podoby či k obrazu čtenáře-vykladače.

Jistěže existují básně i prózy – a představují široký proud řinoucí se snad od dob, kdy sama literatura vznikla –, v nichž takovéto aleatorně založené a na mechaniku hlavolamu, byť sebesofistikovanějšího, ponížené pojetí záhady stojí v prvním, „zcizujícím“ plánu. Ale i tyto básně, jsou-li něčím víc než jenom hříčkou, jenom projevem nápaditosti, jenom vtipu a slovní či zvukové ekvilibristiky, obsahují vždy něco víc: celkový smysl, který nedovedeme zcela uchopit ani tak, že báseň rozebereme na detaily, ani tak, že na ni budeme jen soustředěně nazírat. Obojím způsobem se smyslu můžeme i nemusíme přiblížit, ale jen těžko ho vyčerpáme.



*Zbyněk Hejda, Horní Ves, 1993. Foto: Libor Stavjaník.*

Básně Zbyňka Hejdy bývají charakterizovány jako temné – zachycují bolest a úzkost, chlípnost a krutost, trýzeň viny, otupění z triviality a mechaničnosti, hrůzu ze smrti. Podávají plastickou a věrohodnou, otřásající anamnézu lidské duše. Avšak věrohodnost neplyne ze záliby v ošklivosti, daleko spíš míří k tomu sesadit člověka z piedestalu vlastní suverenity a sebezálibnosti. Za povšimnutí stojí už to, že Hejdova otevřenost není nikdy kluzká, jejím tónem není zhnusení

ani malost. Ze své povahy křehce a bezbranně pak na pozadí temnoty vystupují motivy cesty a domova, něhy či úsměvu. Jako v básni To je zas jiná cesta, v níž básník uprostřed sněhu hovoří se čtyřletým dítětem o jeho bolesti v dlani, která „bolí jen tak“.[9]

*Proslov přednesený při Hejdově autorském čtení v rámci cyklu Básníci v prostoru Zlín 6. 5. 2011 v Domě umění ve Zlíně. Název a poznámky pod čarou doplněny dodatečně.*

Poznámky:

1. Bohumil Doležal, Poesie mimo kontext, in *Tvář* 2, 1965, č. 2, únor, s. 39, knižně in: týž, *Netrpěná literatura.* Ed. Petr Šrámek. Praha, Torst 2007, s. 124.
2. Zbyněk Hejda, Nikoho tam nepotkám (1960–1961), in *Prózy a překlady*. Ed. Robert Krumphanzl a Jiří Soukup. Praha, Triáda 2013, s. 18.
3. Srov.: „Každý básník píšící o své vlastní *art poétique* může doufat jen v to, že vysvětlí, racionálně zdůvodní, obhájí či prosadí svou vlastní praxi: to znamená svou vlastní básnickou tvorbu“ atd. Thomas Stearns Eliot, Od Poea k Valérymu, in: týž, *O básnictví a básnících*. Přel. Martin Hilský. Praha, Odeon 1991, s. 283.
4. Zbyněk Hejda, O čtení veršů nahlas, in *Slyšet se navzájem*. Ed. Vladimír Justl. Praha, Orbis 1966, s. 210. Cit. dle: týž, *Kritiky a glosy*. Ed. Michael Špirit. Praha, Triáda, 2012, s. 109.
5. Nemyslím, že by se čtenář bez mých veršů neobešel (se Zbyňkem Hejdou hovoří Antonín Petruželka), *Revolver Revue*, 1997, č. 35, září, s. 120. Cit. dle: týž, *Kritiky a glosy*, o. c., s. 199.
6. Tato a následující dvě citace ze sbírky *Všechna slast* (1957–1959), in *Básně*, Ed.Antonín Petruželka, Triáda 2013, s. 38–39, 28, 51.
7. Obě citace: Zbyněk Hejda, Sen měl klidný spád..., ze sbírky *Lady Felthamová* (1969–1973), o. c., s. 180. (Srov. závěr snu Bylo to v tom roce...: „pamatuju si ale původní pocit, že to tak *jest,* a to *jest* znamená, že to tak bylo, jest a bude“, in *Sny...*, Praha, Edice RR 2007, s. 10.)
8. Zbyněk Hejda, Pour S., ze sbírky *Pobyt v sanatoriu* (1974–1987), in *Básně*, o. c., s. 191.
9. Zbyněk Hejda, To je zas jiná cesta, ze sbírky *Všechna slast* (1957–1959), in *Básně*, o. c., s. 29–30.

***
Když zjara poprchává,
je ještě chladný vzduch, zlatý déšť rozkvete,
vyrazí první zelená tráva,
je to velmi, opravdu velmi pěkné na světě.

Potom najednou rozkvete všechno,
nejpěkněji bezy.
Unikavě,
zato až ke zbláznění sladce
pod okny červené cihlové vily
voní jasmín.
Bratránci jsou doma.
Starší hraje na piáno sladkou sonátu,
a je to,
jako by nikdy už neměla skončit,
naopak,
to všechno je teprve příslib
budoucích radostí.
A potom v červnu lípy,
a teď ponechám stranou vůně,
rozzvučí měděný vzduch
bzukot včel
a jiného různého hmyzu.

A pak co?
Prásk
a je mi sedmapadesát.

## VARIACE NA BLATNÉHO

Na konci prázdnin pozdní léto září,
pak návrat do města a vlak a vlak a vlak
a potom přestoupit a v Brodě na nádraží
už voní koprem prosycený okurkový lák.

A zahradnický déšť a zahradnický skleník
a tenisový kurt - nálada předměstí.
A je to jako nic, docela nic to není,
a přece - jak to říct, že píšu o štěstí.

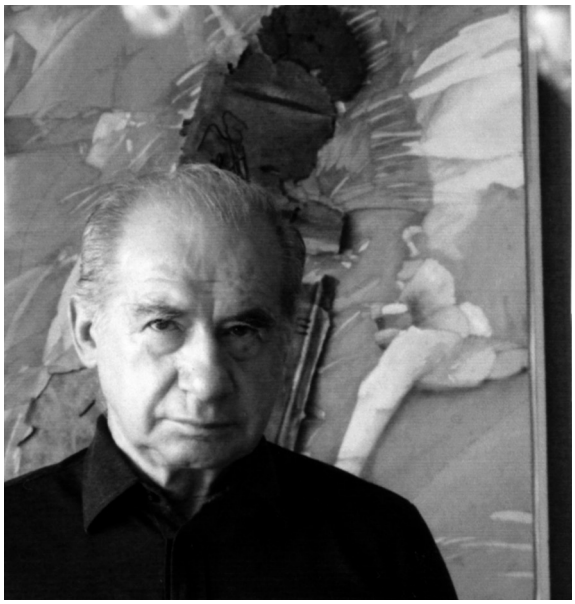
A teď: kde jsou a co, mí všichni, co tu byli.
Vracet se z prázdnin zblízka Jihlavy.
O tuto letní navečerní chvíli
kéž mi Bůh věčnost nastaví.

***
Mácha je v pekle,
i Gellner je v pekle,
v pekle jsou mnozí mí bozi.
Poslední Holan.
Ten tam
sám
daemony ještě děsí.
Kdežto kníže
moderní české poezie a přilehlého okolí
vesele blábolí
na nebesích.

***
Smělé oblouky nad očima,
nádherné rudé loďky úst…
Nadejde zima, přejde zima
a ledy strhnou most…

# Jiří Gold

připravuje
**Pavel Petr**



Narodil se 17. ledna 1936 v Ostravě.
Po maturitě na Jedenáctileté škole v Sušici (1954) studoval rok na Vysoké škole železniční v Praze a v letech 1955–1960 dramaturgii na pražské FAMU. V letech 1962–1991 pracoval jako dramaturg v Krátkém filmu Praha, 1991–2003 ve stejné funkci v Československé, později České televizi.
Vydal knihy básní – Nebe jasně zelené (1964), Minotaurus (1967), Noci dní (1994), Samospád samoty (1998), Mezery v mlčení (1998), Sutě: písky: drtě (2000), Ze dna na den (2003), ...in vento scribere (2004), Skvrny a dotyky (2009).
Jiří Gold žije v Praze.

## VYSTOUPIL SÁM

Ze sebe: tvář
skrytou
v hlavě: dlaň
z kovu: prst z kamení: díra
v papíru: oko
rozkročený úmysl
zády k budoucnosti
hledá
v tom co minulo
zítřek: v předklonu
zavalen
sunoucí se lavinou
nehybnosti: stojí
jde
jako by stál
a nikomu
se nevyhýbá
všemi obcházen

***

STROM: vyvřelá
čerň úzkosti: pod ním
barvy
srážející se
ve varování: tam

ležíš
opásán
zteřelým
nazelenalým úmyslem

sám
sraženina
zředěného odhodlání
průnik roků
s prohlubněmi
myšlenek: s vypouklinami
slov

## I TY JSI OBĚTÍ

trpělivého šílence
který v koutě pitevny
s láskou a představivostí
listonoše chevala
staví ideální palác
lidského těla
kam by ukryl
svůj trakař: tvé srdce

## PŘIJĎ NA JAŘE

až všechno pokvete

podzimní barvy
se nehodí
na portrét: ztrácejí se
v mlze: kdekdo
by tě poznal

## NA BÍLÉ PLOŠE

bílý stín
a tiše mizí
v hloubi: kam jde

ta černá postava
rozmlouvající
s ptáky?

slyšíš křik
který tě oslňuje
oči: co vidíš

stěžuje si
otázkami na to
co už nechceš vědět?

na bílé ploše
bílá písmena: dlaň

probitá hřebem: začátek
brailovy abecedy

propíchanýma očima
číst svět
až svět
lo ti zaroste
do krvavých dlaní

## SINALÉ POSTAVY

vydrásané
holými prsty
do stěny nečasu
nasáklé bělobou
tvých mrákot: všechno
vyhaslé / o němž sis myslel
že je zapomenuto/ vzplanuvší
do květu plesniviny
provonělo
tvé vzpomínání
na dobu
rozdupaných záhonů
odkud
sem zabloudila bytost
kutálející pozpátku
ozubené kolo osudu
a skandující
semknutými ústy
hesla
zduřelého nadšení
znovu
od vyhnilého začátku
k žalostnému konci

## SAMOSPÁD SAMOTY

možnosti mušlí
v hlubinách hrdel
roky rtů
pouště paží
smyčky očí
světla těl
větvemi vět
v křoví křiku
na drolivých drnech
běh dechu
pod zplanělým plotem
záplavy vlasů
můj stud stydnoucí
hněte tvůj oheň
ne stavět: vztyčovat
snižováním: ne běžet
stát: a nechat propadat se
svět: ne vědět
postarat se aby zhloupli druzí
hadi z tvých vlasů
mým uchem
ven: něžné sny
z písku
do tvých očí: po kom jsme zdědili
tu nehybnou přítěž
která nám brání
vyjít k širokým obzorům
prohřátých pouští
když naše kameny v nepřetržitém stínu
už dávno nevedou
k ostrovu
s věčně zeleným stromem?

## ZE DNA NA DEN

bdění na dně spánku
třírohá pozornost
s kouty plnými pavoučitých
hodin: zdáš se mi
jaká nikdy nebudeš

nepřijdeš si na mě:
mám za očima: nadosmrti
na všechno zapomínám
příliš pozorně

čekaje na svůj hlas
prchám
nasáklý slovy
tvým vyschlým mlčením
boře se

až po hlasivky
do svého němého osudu

znamení trav
seschlý čas na tváři kamene
smrt na dosah: na kopci hrob
v hrobě voda
ve vodě živý obraz
strachu: stojíme tu

jako skály
na nichž zkouší sílu
víra světců: každý

v duši průrvu
kudy za ním může
čert

z jakési čmáranice
uhadování harmonie
dialogu: doteky
laskající: slast tmy
a překvapení: po kom
to na mně chceš
své nechtění: po troškách
volaje mne k pořádku: ty
nepořádek sám

# Jindřich Zogata

připravuje
**Pavel Petr**



Narodil se 6. srpna 1941 v obci Jaworzynka v Polsku.
Vyrůstal v rolnické rodině, žijící na národnostně smíšeném území česko-polsko-slovenského pomezí, kde od dětství na něj působila svérázná kultura beskydských horalů.
Po maturitě na Jedenáctileté střední škole v Jablunkově (1957) vystudoval agronomii na Vysoké škole zemědělské v Brně (1957–1962), kde potom v letech 1962–1963 působil jako asistent v Československé akademii zemědělských věd. V letech 1963–1965 pracoval jako soukromý rolník, poté působil jako kulturní referent Okresního národního výboru ve Frýdku-Místku (1965–1966) a v Karviné (1967–1969). Pro podpis 2000 slov byl ze zaměstnání propuštěn a pracoval pak v různých dělnických profesích (betonář, kulisák, řidič tramvaje, soukromý rolník apod.). V roce 1974 se vrátil do Brna, kde se stal mistrem Střediska veřejné zeleně při městské Technické a zahradní správě. Od roku 1993 byl správcem parku na hradě Špilberk.
Vydal knihy básní – Dvory (1985), Veřejná zeleň (1988), Obrázky na skle (1990), Šípkový růženec (1990), Dým ohnic (z let 1959–1989, 1991), Samoty vzdálené až na počátek (1993), Psí víno (1994), Den světelného roku (1994), Díry. Památce malíře Antonína Tomalíka (1994), Mýtiny (1995), Dědictví zmizelých pišťal (1996, 1. díl trilogie), Oves na střechách (1996, 2. díl trilogie), Rozsochy (1996), Zvony odletěly do krajin (1997), Hlídače květin nikdo neuhlídá (1997), Dřevěné pyramidy (1998, 3. díl trilogie), Černý vzduch (1998), Když kvetou fazole (1999), Podnájem v panelové pustině (1999), Zdaleka blízké (2000), Cirkus DNA (2000), S koně dolů /vězni špilberští/ (2001), Sporá místa (2002), Lámání biochleba (2002), Liduprázdno. Akční vakuum (2006), Oheň křičí tmu (2007).
Jindřich Zogata žije v Brně a v Hrčavě.

## Epištoly

Při rozdělování rozumu
Stvořitel šetřil na lidech
Věděl proč
Mohli bychom si lépe rozumět
K poslednímu soudu by nikdo
bez eskorty strážního vojska andělů
nepřišel

## Plané roky

Slova nezapouštějí kořeny
Ani stromy ne
Vesmíru na Zemi
propadá počet dne

Pustiny po Slovu
a tvorech vzešlých z něj
ztrácejí pokoru
danou na výprodej

Vichry burz do numer
fukarují dno banky
životů na úvěr
účtu poštovní schránky

Nezrezivěly nikdy
železné panty trhu
nastřádat jaloviny
odsev a myrhu

## Nikdy není dost

Motoroví vlci vtrhli do lesa
Trhají stromy vlevo vpravo
Krev pilin crčí po cestách

Chuchvalce mlhy valí oblohu
Krápe z ní olej pomazání
řetězu zubatého osohu

Po břiše lezou vlčí psi
lesem seřetězení mezi třísky
kmenů orvaných na kosti

Stromy padají přes sebe a stonem
loučí se s věkem letokruhů
hasnoucích pod děravým zvonem

Holiny obíhají vlčí smečky
Není kdy a není co
Zuby čistí si do olejné dečky

Vlčí řetězy vrčí vzteky
Po břiše motory se plazí
pohořím dlouhé heuréky

Není kam zuby vtrhnout dál
Za spouští pňů četyny a kůry
padají srázy skal

## Hlas

V dětství slyšel jsem zpěv
Horami chmury rval
tisíce let
a dál

Slyším hlas stále
bez osnovy not
radosti nenadálé
pro život

## Extravilán v intravilánu

Odkutý plán
jistiny druhu
sklízí intravilán

Věší na háky čísel
snopy a kýty
krajinou třísel

Život a smrt
urnových hájů volby
proniká městskou čtvrť

Zvonice pytle žluči
o sloupy beder
od panděr fučí

Vidci vidinám!
Zasetý vítr
žne extravilán

Panely spouští
útažné šrouby
prosmilnit roští

Žír ve rži
prochrochtal lány
chutnější režim

Rez metá spory dat
od štětin kovu
bezdrát vyhmatat

a zbytí krade
prastaří zdiva
bonsajným sadem

## Obzory

X: Vejde se něco mezi reklamy?
Y: Nová reklama
X: Zbude prostor?
Y: Pro příští generace reklam

X: Z čeho tyjí
Y: Ze sebe
X:Křiklavé prázdno?
Y: Hýřící pusto?

## Metro podle Lysohlávky

Denně přestavovaná
výrobna vzduchu a vody
ventilátory obíhá náves
k čističce kejdy za humny

Denně přesazované stromy
keře a chlebové růže
nezapustí kořeny
a jsou jinde

Vítr lokty seje
lysohlávky na hnoji
denního podsevu
strkanic stoletím

Na červenou duní
ujeté rychlovlaky
tunely kolejnic
přehozených výhybek

Náves humny zhoustla
Sklizeči denních výnosů
obzírají bydla
Hnoje utrhnou si

Lysohlávky voní
stejnou potřebou
stále stejným linkováním
žábr v podhlávce

## Jak má být tak být má

V městečku při stadtwaldu
pekař s uzenářem
hladí si bradu
před notářem

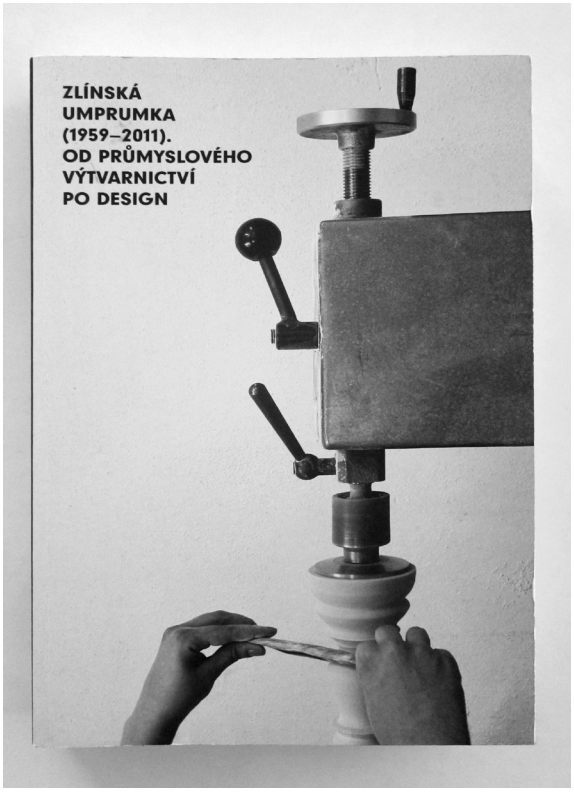
Jak má být tak být má
učitelský sbor
i zelinář a cukrář zajímá
Šumí bor a chór

A po všem méblu v hrobce
zdřímli si srovnat lokty
i železář a šenkýř v poctě
otázky: dokdy

Dlouho je čekat
na zmrtvýchvstání
farář a meblař spěchá
lesem po vyrubání

# Zlínská umprumka (1959–2011) Od průmyslového výtvarnictví po design

Lucie Šmardová




Když se v červnu roku 2011 stěhovala katedra designu fungující jako detašované pracoviště Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze ze Zlína do svého centra, našlo by se nemnoho těch, kteří si byli vědomi historie, která se tímto krokem uzavírá. Po padesáti dvou letech byla ukončena kapitola nejstarší české instituce, jež vychovala nejen řadu významných designérů a designérek, ale významně se podílela na vzniku metodiky výuky průmyslového designu a jeho začlenění mezi ostatní umělecké obory nejen na VŠUP v Praze. Kniha *Zlínská umprumka (1959–2011): od průmyslového výtvarnictví po design* se k této historii vrací a zkoumá ji nejen z pohledu praxe, ale i teorie a metodiky výuky designu 20. a 21. století. Protože jsem sama autorkou několika rozhovorů a jedné z kapitol v této knize obsažených, není tento článek recenzí, ale spíš upoutávkou, upozorněním na nový ediční počin.

O historii českého průmyslového designu dosud nebylo vydáno mnoho publikací. I když se konkrétní osobnosti a jejich práce staly součástí několika sborníků a katalogů, můžeme tuto oblast stále považovat za nepříliš probádanou.[1] S vědomím, že poslední souhrnná publikace věnovaná zlínským ateliérům vyšla v roce 1985 při příležitosti pětadvacetiletého výročí založení oboru a stého výročí založení školy,[2] vidíme, že se zde odkryla velká časová propast, kterou bylo nutné překonat, probádat a podrobně popsat. Klasické členění knihy je právě v tomto ohledu pochopitelné a odůvodněné. Komplexní historické bádání se neobejde bez znalosti dějin institucí, právě proto zvolily editorky a pedagožky školy Lada Hubatová-Vacková, Martina Pachmanová a Jitka Ressová kritický způsob zkoumání vlastní historie, a to nejen v textové, ale i vizuální části knihy. Kromě bližšího pochopení uměleckého školství a vzdělanosti si publikace klade za cíl *„posílit vědomí, že vizuální kultura – ať má podobu malovaného obrazu, industriální stavby, fotografie, nebo chirurgického nástroje – nevzniká v institucionálním vakuu, ale má své mocné a také mocenské institucionální rámce.“*[3]

Kniha je rozdělena do pěti oddílů. „Kapitoly z dějin zlínské umprumky. Od „prehistorie školy po konec 90. let“ je první a nejobsáhlejší částí, na níž se podíleli nejen historici umění (Lada Hubatová-Vacková, Vít Jakubiček, Lucie Šmardová), ale i muzejní odborníci a historici designu (Johanna Pauly a Jiří Hulák). Kromě studií věnovaných chronologickému zkoumání jednotlivých období školy v československém kontextu se dozvídáme také o kontextu světovém. Podrobně jsou analyzovány slavné momenty Kovářovy kariéry, například cesta do Velké Británie v roce 1959 a jeho setkání s designérem Gordonem Russellem nebo jeho mise do Jižní Ameriky, kde prezentoval kromě své práce rovněž produkci a metodiku školy, kterou vedl. Lada Hubatová-Vacková ve svém textu dochází k závěru, že koncepci zlínské školy lze považovat za originální. *„Vůči mezinárodním institucím podobného zaměření si pěstovala rozeznatelnou identitu i teoretické zázemí, a přitom se přirozeně integrovala do široké názorové škály skutečných průkopníků průmyslového designu, a to mimo schematizující topografické a ideologické dělení na Východ a Západ.“* Zdeněk Kovář, zakládající osobnost zlínské školy a českého designu, nikdy nepřistoupil na modernistické řešení, které v padesátých a šedesátých letech prosazovala Ulmská škola designu. Ještě vzdálenější byl pro Kováře a zlínskou výuku radikalismus a svobodnější překračování designu, které ve škole našlo odezvu opožděně až s příchodem Františka Buriana v roce 1999. Právě závěrečnému období je věnována samostatná (čtvrtá) kapitola.

**Zlínská škola v teorii**

Druhý oddíl, který edičně zpracovala Martina Pachmanová, tvoří kritické texty a dokumenty. Autory vybraných příspěvků, zachycující období od konce čtyřicátých do konce osmdesátých let, jsou nejen teoretici a historici umění (Jindřich Chalupecký, Ludvík Veselý, Zdeněk Kostka a Milena Lamarová), ale také Zdeněk Kovář. Vzhledem k časovému rozpětí, v němž se texty pohybují, jsou rozebíranými tématy strojová krása, organičnost, překonávání hranic umění a stroje nebo spolupráce výtvarníků s konstruktéry, důležitá je ergonomie, zlidšťování pracovního prostředí člověka, humanizace stroje – tedy témata aktuální zejména pro padesátá a šedesátá léta, spjatá s dobovou ideologií. Vzhledem ke konceptuálnímu charakteru ateliéru D2, který vedl František Burian mezi lety 1999–2011, by se mohlo zdát, že zde chybí text zabývající se kritickým či konceptuálním designem, text, který by do českého prostředí přinesl podobně kritické myšlenky jako v Itálii radikální design. Podobně kritický text, který by tuto situaci objasňoval, zde však není. Tato absence je v publikaci nahrazena rozhovory s důležitými osobnostmi, které prošli školou buď jako pedagogové, nebo jako studenti, nebo obojí. Velký prostor zde dostává právě ateliér D2, který vedl prof. František Burian. Nedávná historie zde na rozdíl od té minulé zůstává otevřena novým interpretacím a studiím. Ostatně sama M. Pachmanová v závěru svého příspěvku píše *„na hlubší teoretickou reflexi této proměny je však třeba si ještě počkat.“*[4]




*Vnitřní strany publikace, grafické řešení: Anežka Hrubá Ciglerová.*




*Vnitřní strany publikace, grafické řešení: Anežka Hrubá Ciglerová.*

**Obrazová dokumentace**

Zkoumáme-li historii uměleckých škol a ateliérů, je obrazový archiv jedním z nejdůležitějších zdrojů, kterým je nutné se zabývat. V případě zlínské umprumky tento archiv dochován nebyl. Informace do roku 1987 společně s obrazovou fotodokumentací studentských prací je z části uložen v Národním technickém muzeu, konkrétně v pozůstalosti Zdeňka Kováře, který si po celou dobu svého působení ve škole vedl archiv soukromý. Obrazová příloha mapující nedávnou minulost byla proto doplněna v samostatné kapitole. Jitka Ressová společně s Janem Pavézkou nashromáždili a vybrali studentské práce, které v ateliérech D1 a D2 vznikly mezi lety 2000 až 2011. Právě tento obrazový materiál slouží jako názorná ukázka specifik obou ateliérů a v porovnání s historickou částí, kde je fotodokumentace ve znamení přísného tvarování „kovářovy školy“, dostáváme se zde nejen k jejímu protikladu v pracích studentů z ateliéru D2, který vedl František Burian, ale i v jejím pokračování pracích z ateliéru D1, jenž vedl Ivan Linhart a později Ivan Dlabač. Ve společných tématech, která oba ateliéry zpracovávaly, potom můžeme nalézt rozdílné způsoby přemýšlení a výsledného zpracování.

Závěr knihy tvoří cyklus fotografií Ondřeje Hrušky. Zobrazeny jsou poslední týdny před stěhováním školy do Prahy. Na lesklém, tenkém papíře jsou zachyceny kompozice z nalezených nebo zapomenutých věcí, nepořádek v ateliéru, na chodbách nebo v sádrovně. Tímto souborem je zaznamenán prostor školy v posledních momentech svého fungování a dohromady s momentkami, které těmto stranám předcházejí, se publikace i její autoři loučí s výjimečnou komunitou lidí, která tu napříč půlstoletím vznikala.

Poznámky:

1. Jedná se například o sborník Věda a technika v českých zemích v letech 1945–1960 vydaným NTM v Praze, katalogy samostatných Zdeňka Kováře (1987), Františka Crháka (2006) nebo skupinových výstav organizovaných J. Pauly a J. Hulákem (1999, 2000).
2. Zdeněk Kovář, 100 let Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, 25 let katedry tvarování strojů a nástrojů v Gottwaldově, Gottwaldov, 1985.
3. Lada Hubatová-Vacková, Martina Pachmanová, Jitka Ressová, *Zlínská umprumka,* Praha 2013, s. 13.
4. Lada Hubatová-Vacková, Martina Pachmanová, Jitka Ressová (pozn. č. 1), s. 120.

*Zlínská umprumka (1959–2011),*
*Od průmyslového výtvarnictví po design,*
*VŠUP, Praha 2013, 384 stran.*

## Impressions of a New Exhibition

**Prepared by Václav Mílek**

A new long-term exhibition of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín was opened in May 2013.

The autumn meeting of the members of the Gallery Council, primarily made up of art historians, held in the gallery's new location – the newly renovated Building No. 14 – was a great opportunity to introduce a new exhibition to the large specialised public. However, there was not that much room for a guided tour of the space with the curators of the exhibition, which was perhaps very important for this multi-faceted exhibition. Nevertheless, we asked some of the participants for their brief comments. As it turned out, everyone needed to have more time to conduct a comprehensive assessment to the tour and to express his or her ideas. The article presents some rather thought-provoking responses that not only praise the significant achievement, but also pays attention to the critical and technological shortcomings and the conceptual ambiguities.

## Cabinet of Garden Culture – 500 Years of Garden Culture in Kroměříž

**Ondřej Zatloukal**

The National Heritage Institute (Národní památkový ústav), together with the Olomouc Art Museum and the Archiepiscopal Chateau in Kroměříž, prepared a grand exhibition outlining the almost 500 year history of one of the most comprehensive, and at the same time most poetically conceived, gardens – the Chateau gardens in Kroměříž (the Flower Gardens and the Chateau Gardens) that due to their uniqueness, were added to the UNESCO World Natural and Cultural Heritage List. The exhibition was prepared with the support of a structural fund of the European Union. This is the first attempt to exhibit the phenomenon of garden culture in the Czech lands on such a grand scale. The permanent exhibition provides the general public with historic materials (plans, drawings, graphic sheets, pictures, sculptures, etc.) associated with not only the two chateau gardens, but also with other important European gardens from the 16th to the 19th centuries.

## Jan Steklík – Commemorating the Jubilee of the Director of the Order of Crusaders for Pure Humor without Banter and its non-art

**Ludvík Ševeček**

The article draws attention to one of the leading Czech artists from the past few decades Jan Steklík, who celebrated his seventy-fifth birthday on June 6th. Steklík was born in 1938 in Ústí nad Orlicí in Eastern Bohemia. He is the only surviving, at least in the Czech environment, director, of the informal underground group called the Order of Crusaders for Pure Humour without Banter and its non-art (Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu), that he founded in 1963 with co-director and sculptor Karel Nepraš (1932–2002). The members of the Order of Crusaders developed activities that were similar to those of the international Fluxus movement. The text evaluates the author's broad-based creation, built on combining art with everyday reality, and covers the period of his work from 1960 to the present day. It focuses primarily on his completely original interpretation. One example is his collage from the Paramusica Cycle, burned off pieces with cigarette butts from the 1960's, a composition based on tearing the materials, but also his personal invention such as Cut-Outs (Nastřihovánky), Colouring Books (Zamalovánky) or Sticker Books (Nalepovánky). The artist's characteristics also include his lifetime achievement in his sketches from his poetry-erotic cycle entitled *Little Cleavage (Ňadrovky),* but also his environmentally motivated conceptual drawings, *Patterns on the Landscape (Střihy na krajinu*), or his direct artistic input to particular landscapes, in the Normalisation period (1970's), which he created under such titles as *Healing Lakes (Léčení jezera), Airports for Clouds (Letiště pro mraky)* or *A Treatment for Trees (Ošetřování stromů)*. The treatise also recalls the long-term artistic collaboration with the Prostor Zlín publishing house and the Regional Gallery in Zlín.

## He Doesn't Speak about the Most Important Aspect of the Order of the Crusaders for Pure Humour – an Interview with Jan Steklík

**Prepared by Ivo Sedláček**

Jan Steklík was born in 1938. At the beginning of the 1960's, he was the founder and, together with Karel Nepraš, was the director of the Order of the Crusaders for Pure Humour without Banter. He primarily worked in Prague and Brno, but is now currently living in his hometown of Ústí nad Orlící. As an artist, he dedicated his work to painting, collage, assemblage and objects; at the beginning of the 1970's he was one of the first Czechs to realise an event in the landscape. His work is broadly multi-media.

## Young Lions in a Cage – Repaying Debts to the German Speaking Artists of the First Republic Exhibition, book, conference

**Ivo Habán**

The Liberec exhibition, Junge Löwen im Käfig, Künstlergruppen der deutschsprachigen bildenden Künstler aus Böhmen, Mähren und Schlesien in der Zwischenkriegsziet (Young Lions in a Cage, Artistic Group of German Speaking Artists from Bohemia, Moravia and Silesia from the Inter-War Period) showed the possibilities, as well as the limitations of the long underestimated and neglected art works of Czech Germans. The exhibition covers the period of the stable part of the contemporary culture of the then-Czechoslovakia until 1945. The text provides a summary of the curatorial project of Anna Habanová and Ivo Haban, and looks back at one of the major exhibitions of 2013.

## Memories of Karel Holan

**Tomáš Herna**

Last year, we were reminded of the 120th anniversary of the birth and the 60th anniversary of the death of Karel Holan (1893–1953), an outstanding artist from Prague and author of the unique cycle of pictures of the Charles Bridge. Holan belonged to the generation that was marked by the First World War and whose past experiences were influenced by the Social civilism views on art. At the beginning of his artistic career, he was influenced by such artists as Vincent van Gogh, Henri Rousseau, Edvard Munch, and Maurice Utrillo, who had a strong impact on his personal ballads of the urban landscape. Even before he completed his studies at the Prague Academy of Arts, he became a member of the Umělecká beseda (an artistic association); the greatest benefit to him (as well as to his companions) was the establishment of the Social Group Ho-Ho-Ko-Ko (1924–27), where he was able to shape and completely develop their collective programme. Holan's earlier works record the austere, highly stylised figural scenes; later the social orientation tended toward their own cores of the urban landscape. Here, especially in the winter landscapes, he was able to create an unprecedented depth and a sensitive will. A high quality and persuasiveness are characterised by Holan's motives of historical Prague, which he continued to develop from the beginning of the 1930's. We can consider one of the highlights of Holan's work to be his comprehensive treatment of his extraordinary collection of pictures of the Charles Bridge, which is reflected in his unique genius loci.

## Wonderful Synthesis

**Silvia L. Čúzyová**

The collective „multi-genre" exhibition of contemporary art entitled, „It Stays in the Family *(Zostane to v rodine)*" and subtitled „Children's Approach to the Works of their Parent Artists (and vice versa) *(Vstupy detí do tvorby rodičov-umelcov (a naopak)*", took place in the fall (Sept. 9th – Oct. 27th, 2013) in the City Gallery in Bratislava. Curator, art theoretic and GMB pedagogue Daniela Čarná prepared an exhibition that was creative, quality and fun, but, in the spirit of the author of this article, was saturated with its own didactic. It presented a precise, selective cross-section of at least two generations of Slovak artists "who more or less intensively reveal a direct phenomenon of their own children's integrated creativity." The works of twenty-seven participating artists, developed together with their own children or grandchildren, in the accompanying catalogue, brings the spectator closer to the quality of the reproductions, but also brought out a sense of adventure to the exhibition through the use of photographs and biographical information. The curator succeeded in combining a wide variety of artistic fields, techniques and strategies into one functioning whole: drawing, painting, construction, contemporary and computer graphics, video-art, conceptual and documentary photography, textile art, restoration art, conceptual and participatory conceptual art, landscape art (appropriation, interpretation, citation, etc.). In today's post-modern times, this association is unexpected – still, some things remain in art that are not devoid of meaning.

## Art and Money

**Blahoslav Rozbořil**

The article advocates art form in the context of economic distribution. In addition to monetary exchange, the gift of economy arises as a special,

possible form: anthropology emphasises that the exchange of gifts contributed to the solidarity in ancient communities. Whatever form of gift was associated with art (Hyde states that art is not a commodity, but rather a gift), the text draws attention to those effects that alienated money in Simmel's description, which reverses Marx's perspective and could be expressed in terms of liberation and autonomy. The resistance to the perpetuating commodification of the works (with reference to Bourdieu and Abbing) then appears to become a manifestation of "the art of mythology". Given the social-cultural nature (institutionalised trust) of money, it is possible to examine it as a communication medium. At the end of the text, we can discover Böhring's interpretation of Simmel's "Philosophy of Money", a remarkable analogy between money and art.

## Mojda's „Being" from Elsewhere

**Pavel Netopil**

Sculpture today is a discipline that can be considered a minority – a real sculptor is quickly becoming an endangered species. In spite of the decline in the number of sculptures produced here, there are still a few real sculptors, among them David Moješčík (1974, Frýdek-Místek), who is better known by his nickname Mojda. He is inherently a figural and versatile modeller; his artistic visions and projects retain their own unique characteristics. These seem to be influenced by the perceived associations to the Romanticism perceived as post-modern and by the connotations of the symbolic-spiritual dimension. Moješčík studied in the sculpture studio of Vladimír Preclík and Michal Gabriel at the Fine Arts Academy in Brno from 1996 to 2002. Today, he often creates thematic series; his subjects generated in small common attitudes or in concrete yoga positions. Their ultimate appearance thus subordinates to the Classicist conceived norms, in the spirit of the ideal consistency of the external and internal – as a rule naked – the beauty of young women. He has recently resorted to the retro inspirations, building on the mental world of the wondrous, formalist associations between reality and fantasy, as it has been in the fin de siècle.

## Oldřich Bystřický

**Martin Fišr**

Oldřich Bystřický (*1981, Kyjov) is a graduate of the Department of Art Education UP in Olomouc and the Painting Studio I at the Brno Faculty of Fine Arts. Since graduating, he has been living and working primarily in Prague. In Bystřický's work, his experience as a still fresh and sober resident of the city is overlapped by that of an experienced bourgeoisie, one who must be able to honour the seasons. In his artistic productions of a broad spectrum of media – from drawing to construction, installation to performance – we can find at least two major areas. One is collecting, and the other is architecture.

## One Work
## Erwin Müller, Hokynářka, 1926, oil, canvas, 70 x 85 cm, Regional Gallery of Liberec

**Anna Habánová**

In connection with the Young Lions in a Cage, it was possible to restore and display the artwork that has been almost completely forgotten since the end of the Second World War, and was hidden in the gallery depositories. One of these pieces is the Liberec native Erwin Müller's *Hokynářka*, representative of the new pragmatism and social civilism. The picture recently became part of the permanent exhibit of the Regional Gallery in Liberec.

## Zlín's Garden Mirror – The Gahura Prospekt and Its Transformation

**Lucie Šmardová**

The article brings us closer to the history known as the Gahura Prospekt from its first designs drafted in the 1930's until the realisation of its lower part, which took place last year. The GP space forms a unique, continuous green belt in the centre of the city of Zlín, and is an illustration of a segment of the so-called "belt city". The text recalls the original concept and F.L. Gahura's sources of inspiration, as well as its transformation in the 1950's when the Klement Gottwald Memorial was located in the lower part of the GP. After the statue was thrown out in 1990, the space remained unresolved until 2011, when a public architectural competition was called. The winning design came from the ellement office based in Zlín (authors of the project: Jitka Ressová, Hana Maršíková, and Jan Pavézka). The concept, which can be summarised as "Walk through and Don't Interrupt" is described in detail, together with the artistic intervention that conceptual artist Jiří Valoch has brought to the space. Gahura's reflection remains unchanged; people can find themselves in the centre of a garden mirror.

## «The Oriental from East Prussia» – The Life and Work of Erich Mendelsohn

**Arkadiusz Łuba**

The ongoing centennial anniversary of the first work of architect Erich Mendelsohn logically resulted in a series of activities that commemorated his life and work. At the beginning of October 2013, an international conference entitled *Salman Schocken / Archaeology of German-Jewish Life and its Context*, took place in Chemnitz in the newly renovated „Mendelsohn", the former Schocken Department Store, and today the location of the National Museum of Archaeology. Experts from Germany, Switzerland, Luxembourg, Poland, the Czech Republic, Great Britain, Israel and the U.S. recalled, among other issues, the important relationships between builder Salman Schocken and architect Erich Mendelsohn. This was also an opportunity to introduce the exceptional auditorium book by Ita Heinze-Greenberg , *Erich Mendelsohn ...from life* to the exceptional audience. The book was published due to the impulse of SPOK – Association for Ostrava Culture / the Cabinet of Architecture. The book was published in Czech, but also in the author's own native language – German.

The author of the book's interview with Arkadiusz Łuba is another contribution to a previously published article in Prostor 1/2013.

## The Futility and Hope in the Poems of Zbyněk Hejda

**Robert Krumphanzl**

One of the most Czech important poets of the 20th century, Zbyněk Hejda, died at the end of last year. Robert Krumphanzl takes a look back at the poet´s life and work, gradually put together by the Triad publishers in three volumes of Hejda´s entire poet works, prose and essays. This recollection is based on the author´s essays offered in the Zlín Gallery – an evening of the poetry of Zbyněk Hejda at the House of Art, in the cycle of Poets in the Prostor Zlín. In addition, we are publishing a few excerpts of Hejda´s poems. All of the photographs that accompany the article were taken by Libor Stavjaník, and we are also printing the art of Viktor Karlík – as homage to Zbyněk Hejda.

## Jiří Gold / Jindřich Zogata

**Prepared by Pavel Petr**

In our regular column of this year´s first issue of Prostor featuring the works of Czech poets, we are presenting two poets from the older generation, whose works are not that well-known. The first poet is professional film dramaturg, script writer and director Jiří Gold, who is often presented as a dark lyric, a tough diction and as a rational, sceptical, philosophical type of poet.

The second poet is Jindřich Zogata, whose lyrical creations that are closely linked to the City of Brno and also his home environment – the borders between the Czech Republic, Poland and Slovakia. His poems relate to the life of the Beskydy Mountain dwellers. The central theme of his poetry is primarily the clash between civilisation and nature.

## The Zlín UMPRUMKA (1959–2011). From Industrial Creation to Design

**Lucie Šmardová**

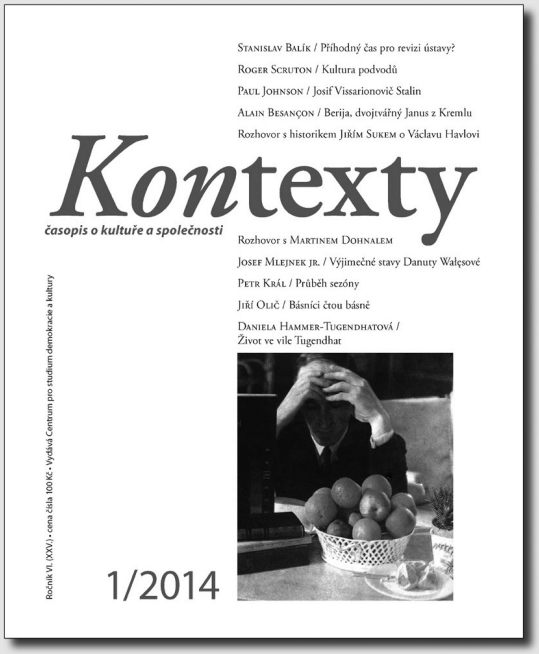
The Department of Design, operating as a detached workplace of the Academy of Arts (UMPRUM) in Prague, recently moved from Zlín to its own centre. The last chapter of the oldest Czech institute came to a close after fifty two years. The school taught many famous designers (both male and female), but also significantly participated in establishing teaching methods of industrial design and integrating it with other artistic disciplines in schools other than the Academy of Arts in Prague. The book, *Zlínská umprumka (1959–2011): from industrial creation to design* was edited by Lada Hubatová Vacková, Martina Pachmanová and Jitka Ressová. The publication provides ample information about the history of the organisation and examines the perspective of the practice, as well as the theory and methodology of teaching design in the 20th and 21st century. The article pays special attention to a new endeavour of the publishers.







**Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)**




**Nový ročník 2014, ukázkové číslo zdarma!**

Časopis navazuje na to nejlepší z časopisů *Střední Evropa – brněnská verze*, *Proglas* a *Revue Politika*.

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

**Z obsahu čísla *Kon*texty 1/2014**

Daniela Hammer-Tugendhatová / Život ve vile Tugendhat

Roger Scruton / Kultura podvodů

Paul Johnson / Josif Vissarionovič Stalin

Alain Besançon / Berija, dvojtvářný Janus z Kremlu

Rozhovor s Martinem Dohnalem

Rozhovor s historikem Jiřím Sukem o Václavu Havlovi

Josef Mlejnek / Výjimečné stavy Danuty Wałęsové

Jiří Olič / Básníci čtou básně

Pavel Švanda / Blouznivý básník blouznivého století

**Objednávky:** CDK, Venhudova 17, 614 00 Brno, tel.: 545 213 862, e-mail: objednavky@cdk.cz, **www.cdk.cz**





Zlínský kraj

www.galeriezlin.cz