



PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXV. 1/2018

VÝTVARNÉ UMĚNÍ ARCHITEKTURA HISTORIE POESIE

Otakar Lebeda

Výstavy a jejich kon/texty

Zakotvit díla v čase a prostoru

Za Jiřím Kolářem

Henri Matisse - Dopisy



1894
J. M. W. Turner
The Rain

Vážení čtenáři,
první číslo, kterým otevíráme už dvacátý pátý ročník našeho periodika, je věnováno vystavování klasiků. Záměrně necháváme otevřenou definici tohoto pojmu, jehož vymezení nebylo naším cílem a ani cílem některého z článků. Obecně snad můžeme hovořit o nesoučasné umění nebo také o dílech a autorech, kteří již našli své nezpochybnitelné místo v dějepis umění. Zatímco způsob instalace a prezentace současného umění je jakoby jeho součástí a v jeho reflexi se uplatňují podobná kritéria jako v reflexi umělecké tvorby, uvažuje se o vystavování staršího umění často pouze v technických kategoriích. Stejně jako u prvních čísel v minulých letech věnujeme první článek aktuální výstavě v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, tentokrát obsáhle prezentaci krajináře Otakara Lebedy. K otázkám, jak vystavovat nebo jak kurátorsky přistupovat k dílům nesoučasného umění, se vyjadřují studie dvou renomovaných historiků umění Tomáše Wintera a Nikolaje Savického a také rozhovor se zakladatelem tohoto periodika Ludvíkem Ševečkem.

Druhou stranu obálky, jak se stalo již tradicí, věnujeme seriálu spojenému se sbírkou nebo aktivitami Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně. V letošním roce budeme představovat grafiku Vojtěcha Preissiga. Volba tohoto autora není náhodná. V roce stého výročí od jejího vzniku nelze nevzpomenout osobní a mimořádné nasazení tohoto umělce pro Československou republiku. Náborové plakáty Československých legií nebo písmo, které Preissig vytvořil, mnohým rezonují jako esence vizuální kultury první republiky. První ze čtveřice děl je barevný lept „Duby v pološeru“ z roku 1900. Dílo se váže k Preissigovu pařížskému pobytu, který je vymezen lety 1898 a 1903. V tomto období začal intenzivně studovat grafické techniky, zejména lept a akvatintu, a experimentovat s jejich výrazovými možnostmi.

Václav Mílek

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXV. 1/2018

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

- téma** Jana Bojanovská Otakar Lebeda (1877-1901) 2
- téma** Tomáš Winter Výstavy a jejich kontexty 10
- téma** Nikolaj Savický Zakotvit díla v čase a prostoru: k otázce pojetí stálých expozic muzeí umění 14
- téma** Václav Mílek (připravil) Hlubší poznání či porozumění umění by měl být prvořadý cíl pořádání každé odborné založené výstavy. Rozhovor s Ludvíkem Ševečkem 20
- téma** Miloslav Topinka / za Jiřím Kolářem / 24
- Zora Rusinová Ladislav Černý: Schrödingerova mačka / mačkin Schrödinger alebo s Alicou v krajine zrkadla 27
- Silvie Stanická Komplet 31
- Eva Čapková Gabriele Münterová. Malování bez oklik. 34

PŘEDSTAVUJEME

- Ivan Bergmann Rubikova kostka Milana Hajdika. 38

JEDNO DÍLO

- Marie Bergmanová Kamil Lhoták, portrét Jiřího Koláře. 40

ARCHITEKTURA

- Karolína Juřicová Pár poznámek k architektonické tvorbě Davida Vávry 42

DESIGN

- Miroslava Kupčíková ZLÍN DESIGN MARKET 46

Z ARCHIVU

- téma** Pavlína Pyšná Henri Matisse. Dopisy 48

POESIE

- Milan Nápravník 56
- Ladislav Jurkovič 60
- připravuje Pavel Petr

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění: Pavlína Pyšná / Redakce designu: Vít Jakubiček / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ivan Bergmann, Martin Čada, Daniela Černá, Ladislav Daněk, Radek Horáček, Ladislava Horňáková, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaš, Václav Mílek, Pavel Petr, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová, Vít Jakubiček / Technická redaktorka: Barbora Mrázková / 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 01 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: Otakar Lebeda, Silnice se stádem ovcí (Návrat z pastvy), 1896, olej, plátno, 92×116 cm, KGVUZ (výřez).
2. strana obálky: Vojtěch Preissig, Duby v pološeru, 1900, barevný lept, papír, 308×422 mm, KGVUZ.
3. strana obálky: Pohled do výstavy Prostor Zlín 2001 - Kurt Gebauer, Státní galerie ve Zlíně / Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 2001.
4. strana obálky: David Vávra - Jaroslav Róna, Pomník Franze Kafky v Praze, bronz, 2003. Foto: Martin Polák.

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 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního 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 uhrady 1-3)

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína



O t a k a r L e b e d a

(1 8 7 7 - 1 9 0 1)

J a n a B o j a n o v s k á

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně a Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě se již čtvrtým rokem společně podílí na cyklu monografických výstav zaměřených na významné osobnosti české výtvarné scény přelomu 19. a 20. století.¹ Nyní tato volná série pokračuje představením tvorby Otakara Lebedy, malíře, který je považován vedle Františka Kavána a Antonína Slavíčka za nejnadanějšího žáka krajinářského ateliéru Julia Mařáka na pražské Akademii. Malíře, jehož tvorba je bezesporu svým obsahem i rozsahem zcela výjimečná a je právem řazena mezi hlavní vývojové mezníky českého umění. Malíře, jehož umělecká i životní cesta byla tragicky předčasně ukončena, a konečně malíře, od jehož narození v loňském roce uplynulo již 140 let.

Na výstavě je Lebedova malířská tvorba, vzniklá v rozmezí pouhých devíti let, prezentována výběrem více než 50 prací zapůjčených z předních státních institucí i od soukromých vlastníků. Velká část vystavených obrazů jsou studentské práce namalované v letech 1892–1897 v Mařákově krajinářské škole. V porovnání s poslední velkou retrospektivní výstavou Otakara Lebedy, kterou uspořádala Národní galerie v Praze v roce 2009,² je samozřejmě tato expozice svým rozsahem spíše komorní. Ovšem na významu jí jistě přidává ta skutečnost, že je zde představeno několik dosud nevystavených Lebedových obrazů a drobných studií ze soukromých sbírek, které byly ještě v době konání zmíněné pražské výstavy neznámé a veřejnosti nepřístupné. Uspořádání souborné přehlídky v současné době brání také samotný fakt, že stěžejní díla z galerijních sbírek jsou mnohdy součástí jejich stálých expozic, a jsou tedy, až na vzácné výjimky, pro krátkodobé výstavy nedostupná. Z koncepčního hlediska výstava sleduje autorovu krátkou cestu od počátečního realismu k náladovým krajinám, přes impresivní malbu až k závěrečnému příklonu k expresi ve figurálních motivech. V tomto ohledu si rovněž klade za cíl v širších souvislostech zhodnotit

a zařadit časově, tematicky a stylově Lebedovy práce nacházející se ve sbírkách obou pořadatelských galerií.³

Otakar Lebeda se narodil 8. května 1877 v Praze jako nejmladší ze tří synů Antonína a Marie Lebedových. Již ve svých dvanácti letech přišel o otce⁴ a jeho poručníkem se stal rodinný přítel František Vlk, který jej po celou dobu finančně podporoval, stejně jako maminka, o deset let starší bratr Antonín a další členové rodiny. Již v raném dětství a v době studia na reálce se v mnoha drobných kresbách tužkou a perem projevil Lebedův mimořádný talent. Díky němu jej také na podzim roku 1892 přijal profesor Mařák do své krajinářské školy, kam nastoupil v pouhých 15 letech, což bylo tehdy naprosto výjimečné. Mezi své o dost starší spolužáky velmi rychle zapadl, bavil je nejen trefnými karikaturami, ale získal si jejich přátelství a úctu i přes svoji plachou a uzavřenou povahu. Otakara Lebedu velmi výstižně popsal ve svých vzpomínkách malíř Alois Kalvoda: „Byl o něco mladší, ale talent měl pronikavý, oslnivý. Byl plachý, proto i v sebe uzavřený, tento romantický hoch, černovlasý, s tajemným pohledem oka, zacloněného dlouhými řasami. Již ve škole měl Lebeda mimořádné úspěchy...“ „...Lebeda vyhledával nejraději osamělá místa, kde mohl pracovat sám, nerušen. Tento zasněný samotář neměl rád při práci ani návštěvy spolužáků, aby se vyhnul všetečným jejich dotazům, třeba čistě odborným. Zatím co my ostatní jsme milovali i při práci pospolitost a s tím spojené různé veselé zážitky, chodíval Lebeda často malovat do přírody zcela opačným směrem. Způsobil tím větší překvapení studii, které přinášival ze svých samot. Jeho oko vytěžilo z tajemných zákoutí přírody tolik krásy, že jsme bývali ohromeni. ...“⁵

Nejranějším dílem výstavy je drobný obraz *V lese (Krajina s lesem)*, jehož vznik je datován do let 1892–1893, tedy do počátečního období autorových akademických studií. Ovšem u Mařáka začínal Lebeda převážně malbami zátiší, která profesor žákům sám sestavoval z ovoce, zeleniny a dalších předmětů. V *Zátiší s ovocem* se mladý



Otakar Lebeda, *Rybník Malý Dubovec*, 1894–1895, olej, plátno, 81×121 cm, sbírka Karlštejská a. s., soukromá sbírka.

student soustředil na zachycení světla a stínu na několika tvarově různých odrůdách dýní, vystupujících z neutrálního tmavého pozadí. Jistě zajímavou a přínosnou ukázkou Lebedovy počáteční tvorby je také obraz *Březová alej*, který vytvořil společně s Janem Honsou.¹⁶

V letních měsících se také účastnil pravidelných školních malířských exkurzí, jejichž cílem se stávala místa nedaleko Prahy, např. Zákolany a Okoř. Kromě toho podnikal také sám nebo s někým z přátel cesty do oblíbených míst krajinářů, ale rád objevoval i nové pohledy na českou krajinu. Tak vznikaly, ještě pod vlivem malby Antonína Chittussiho, například Lebedovy působivé náladové krajiny z jižních Čech nebo Krkonoš, kam se poprvé vydal v létě 1894. Usadil se ve Vysokém nad Jizerou, odkud se vydával na výlety do blízkého okolí. Zde vytvořil početný soubor prací, zastoupený na výstavě obrazem *Staré stáje Adéovy ve Vysokém*, který byl až do roku 2009 uváděn pod názvy *Z Krkonoš* nebo *Cesta ve vsi*.¹⁷ Vznikaly zde také drobnější studie, například *Lesní mýtina (Paseka)* nebo *Z Krkonoš*. Při dalším prázdninovém pobytu na jihu Čech se společně s Františkem Kavánem usadil ve vesnici Lužnice a maloval pohledy na okolní rybníky. Zde vznikl dnes hojně reprodukováný obraz velkého formátu *Rybník Malý Dubovec* nebo menší studie břehu *Rybník Rožmberk*. Za zmínku stojí také *Výlov rybníka (Lov rybníka Potěšila)*, kde zachytil až baladicky působivý výjev výlovu s množstvím postav v deštivém chmurném počasí.

Mnohdy se také nesoustředil pouze na rybník jako ústřední námět obrazu, ale začlenil jej do širšího krajinného pohledu, jako například na plátně *Podzim pod jalovým splavem u Rožmberka (Krajina s keřem)*, kde je vodní hladina zakomponována do podzimní krajiny s motivem detailního záběru na vegetaci v popředí.¹⁸ V létě 1896 opět pracoval se školou na Okoři a vrátil se také do okolí Zákolan, odkud se dochovalo několik datovaných obrazů, zastoupených na výstavě dílem *Skalnatý sráz (Kováry)*. V té době maloval jeden zdařilý obraz za druhým. Šedavé krajiny melancholických nálad krkonošských deštivých dnů doplňoval harmonickými barevnějšími obrazy z Okoře a Chodska, kam odjel z podnětu prof. Josefa Thomayera. Významný český lékař a sběratel umění jej pozval do rodného Trhanova a objednal si u Lebedy dva *Pohledy na Trhanov*, z nichž jeden je součástí expozice. Patrně posledním obrazem vytvořeným ve školním ateliéru s patrným ohlasem na dílo profesora Mařáka je dle V. Hulíkové větší plátno *Návrat z pastvy (Silnice se stádem ovcí)*, který z Lebedovy soudobé plenérové tvorby vybočuje námětem i malířským provedením.¹⁹ Kromě Františka Kavána a zvláště po jeho odchodu z Akademie maloval Lebeda často také s Antonínem Slavičkem, další vůdčí osobností krajinářského ateliéru, jehož dílo ho bezesporu také ovlivnilo. Návaznost na známé Slavičkovy motivy podzimních parků je patrná zvláště na obraze *Les*, zobrazující okraj listnatého lesního porostu s ženskou postavou ztrácející se v mlhavé krajině.



Otakar Lebeda, Podzim pod Jalovým splavem u Rožmberku (Krajina s keřem), 1895, olej, plátno, 46×66 cm, Galerie výtvarného umění v Náchodě.



Otakar Lebeda, Silnice se stádem ovcí (Návrat z pastvy), 1896, olej, plátno, 92×116 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.



Otakar Lebeda, Snopy na poli, 1897–1898, olej, karton, 32×47,5 cm, Galerie výtvarného umění v Náchodě.



Otakar Lebeda, Bahany v řece, 1896–1897, olej, plátno na lepence, 40×60 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě.



Otakar Lebeda, *Z Karlových Varů*, 1898, syntonos, papír, 51×72 cm, sbírka Karlštejnská a. s., soukromá sbírka.

Velkou kapitolou v životě Otakara Lebedy byla Paříž, kam se na studijní pobyt dostal jako vůbec první z Mařákových žáků. Okouzila jej natolik, že se sem ještě několikrát během svého krátkého života vrátil. Kromě Paříže později navštívil také Bretan a Normandii. Z jeho pařížského pobytu je známých pouze několik málo prací, z nichž dvě se podařilo získat na výstavu. Kromě malého obrázku s motivem *Versailles*, kam si odjel odpočinout před ruchem velkoměsta, je to především opět drobný formát *Trh v Paříži*, zachycující naopak rušný městský život. Tahy štětce zde uvolnil natolik, že se postavy na plátně staly pouhými barevnými skvrnami. Po návratu z Paříže pobýval Lebeda na začátku léta roku 1898 u svého bratra v Karlových Varech, kde maloval pod vlivem pařížských zkušeností prosvětlené obrazy, výjimečné nejen svou barevností, uvolněným rukopisem, ale i výběrem námětu. Tak například v obraze *Z Karlových Varů* zachytil rušný život na promenádě s množstvím postav, kavárenských stolků pod stromořadím a ženskou postavou v popředí. Kromě městských motivů zde Lebedu zaujalo také okolí, zejména nedaleký kopec Andělská hora se stejnojmennou zříceninou. Tam vzniklo několik obrazů pukajících skal a kamenných strání s křovisky, které zde zastupuje olej *Skály (Od Karlových Varů)*,



Otakar Lebeda, *Sedící stařena u kamen*, 1900, olej, lepenka, 65×50 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.



Otakar Lebeda, *Bechyňská obora I (Srnsky)*, 1899, syntonos, lepenka, 50×67 cm, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě.

charakterizovaný hutnou vrstevnatou malbou a monochromním koloritem. Odtud se Lebeda přesunul na Šumavu, například olej *Ze Šumavy (Na Kleti)*,¹⁰ poblíž Českého Krumlova, kde maloval interiéry bukových lesů, v nichž je dále rozvíjena inspirace francouzským impresionismem. Obraz krajiny se stával stále více přímým zrcadlením Lebedova citového stavu, což se projevilo stupňující se barevnou expresí a výrazností rukopisu, jako na obraze *Podzim*. Zde je hlavním motivem, objevujícím se v prvním plánu, osamělý, na stranu ohnutý kmen stromu bez koruny, předělující celý obraz. Na podzim odjel podruhé do Francie, až k Atlantskému oceánu, do rybářského městečka Concarneau. Tentokrát zde velmi hojně maloval a přivezl domů množství kreseb, studií i hotových obrazů s motivy rybářských lodí kotvících v přístavu, poklidného moře v zátokách i rušného života na nábřeží. Menšími obrazy *Pobřeží v Concarneau* a *Concarneau* navázal na své náladové krajiny z jižních Čech, stejně jako plátnem *Moře v Concarneau*, kde zachytil klidné moře v paletě růžových, bleděmodrých a hnědavých tónů. Největší je pak obraz *Na bretonském pobřeží (Po odlivu v Concarneau)*, kde jeho převážnou část zabírá pás odlivem obnaženého pobřeží.

Roku 1899 maloval Lebeda ještě naposled na Okoři s Antonínem Slavičkem a poté odjel portrétit do Francie, kde se krátce zastavil v Paříži při cestě do Fécamp v Normandii. Odtud patrně

pochází obraz *Moře*, který snad maloval podle skici až v Praze, jelikož se v té době u něj projevovalo první výrazné zhoršení psychického stavu, a tak se přes Concarneau vrátil domů. Na konci léta odjel do Bechyně, která se stala poslední delší zastávkou na jeho umělecké cestě. Lebedovo krajinářské dílo se zde uzavřelo početným souborem prací, kterými navázal na předešlé obrazy šumavských bukových hájů. Rád chodil malovat například do bechyňské obory, kde nalézal tolik potřebný klid pro svoji práci i duševní pohodu. Odtud pochází obraz *Bechyňská obora I. (Srnsky)* s nerušeně se pasoucí zvěří v poklidném lesním interiéru, prosvíceném slunečními paprsky postupujícími korunami stromů. Další zdařilé studie vznikly v údolí řeky Lužnice, obrazy *Bechyně* a *Údolí Lužnice* spojuje prosvětlená barevnost s použitím pastelových tónů modré, žluté, zelené a fialové barvy. Výjimku tvoří snad pouze plátno *Z obůrků (Tůň v Obůrkách u Bechyně)*, malovaný v jemné škále zelených odstínů, a především obraz *Stará pila u Bechyně*. Ten je odlišný nejen zvolenou kompozicí na čtvercovém formátu, ale také potmělou barevností a malířským podáním blízcím se k expresi.

Lebedovo dílo posledních dvou let života tedy charakterizuje kromě odklonu od krajinomalby výrazný expresivní tón ve figurální malbě, kde se mu hlavním námětem staly postavy venkovánů. Zájem o těžký úděl lidí na venkově provázel Lebedu celý život, jako městský člověk jim



Otakar Lebeda, *Moře (Z francouzského pobřeží)*, 1899, olej, plátno, 66×97 cm, GASK – Galerie Středočeského kraje.

byl fascinován a přitahován. Ukázkou autorova pohledu na život na vesnici je studie *Sedící stařena u kamen*, malovaná energickým rukopisem s výraznými světelnými kontrasty. Závěr jeho předčasně ukončeného díla tedy náleží figurálním kompozicím, především pak obrazu *Zabitý bleskem*, který svým expresivním pojetím hluboce přesáhl do 20. století a který je na výstavě připomenutý jednou z mnoha přípravných studií a skic. Práci na tomto rozměrném díle začal roku 1900 v nově získaném ateliéru na pražských Vinohradech. Výběr tragického námětu byl patrně ovlivněn bezprostředním zážitkem a neustále se vracející vzpomínkou na smutnou událost¹¹, ale do jisté míry také odrazem jeho duševního rozpokození a snad i předzvěstí tragického konce. Obraz již zůstal nedokončen.

Otakar Lebeda dobrovolně ukončil svůj život výstřelem z revolveru v lesíku nad pražskou Malou Chuchlí dne 12. dubna 1901, tedy krátce před 24. narozeninami.

Poznámky:

1. V minulých letech tak proběhly výstavy Jakuba Schikanedera, Antonína Slavička a v loňském roce Rudolfa Kremličky.
2. Otakar Lebeda (1877–1901), Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, 26. 6. 2009 – 24. 1. 2010. Výstavu připravila Mgr. Veronika Hulíková, která je rovněž autorkou obsáhlé reprezentativní monografie, vydané u příležitosti výstavy, jejíž součástí je také podrobný soupis Lebedových obrazů a kreseb.

3. KGVU ve Zlíně a OGV v Jihlavě spravují ve svých sbírkách shodně po dvou malbách, přičemž každá je zejména z hlediska datace, ale i námětu zcela odlišná.
4. Otec zemřel ve čtyřiapadesáti letech na mozkovou příhodu.
5. A. Kalvoda, *Přátelé výtvarníci. Vzpomínky a úvahy 1907–1929*, Praha 1929.
6. Jan Honsa (1876–1937), český malíř a grafik, krajinář, spolužák a přítel O. Lebedy v Mařákově krajinářském ateliéru.
7. V. Hulíková v katalogu k pražské výstavě uvádí, že obraz namaloval na cestě do vesnice Stará Ves u dodnes stojícího domu čp. 76, patřícího Adolfu Adéovi, starosty ve Vysokém. Z budovy stájí se dnes dochovalo pouze torzo.
8. V. Hulíková 2009, s. 58.
9. V. Hulíková 2009, s. 93.
10. Tento obraz byl v době konání pražské výstavy v roce 2009 nezvěstný a v soupisu Lebedova díla doložen pouze dobovou fotografií.
11. Roku 1897, během pobytu v jihočeské Hojné Vodě na Novohradsku, se stal svědkem zásahu blesku muže pracujícího na poli.

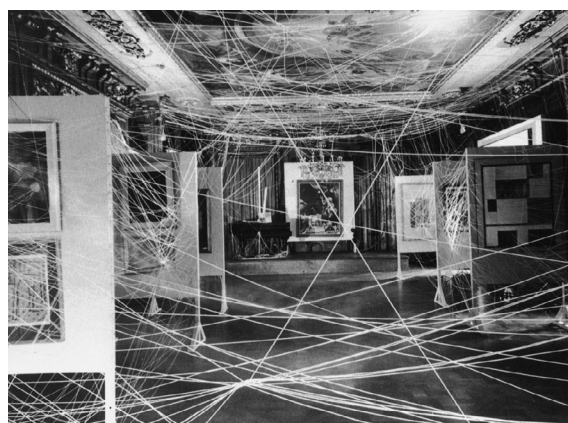
Otakar Lebeda (1877–1901)
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
 21. 2.–6. 5. 2018
Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě
 24. 5.–26. 8. 2018

Výstavy a jejich kon/texty

Tomáš Winter



Pohled do instalace Dada-Messe v Galerii Otto Burcharda v Berlíně, 1920



Marcel Duchamp, Mile provázku, instalace výstavy First Papers of Surrealism ve Whitelaw Reid Mansion v New Yorku, 1947

K nejčastějším formám zpřístupnění umělecko-historického bádání patří psaný text a formát výstavy. Obojí má svá specifika: text a výstava jsou odlišnými médii a v tomto smyslu je s nimi třeba zacházet. Přesvědčení, že lze psanou knihu pouze mechanicky překlomit do výstavy, pramení z neuvědomění si základních rozdílů a jeho výsledkem jsou většinou nepřesvědčivé instalace. Výstava je stejně jako psaný nebo mluvený text svébytným médiem s vlastními pravidly hry. Možností, jak může pracovat s uměleckými díly, je celá řada, což ukazují četné historické příklady. V následné úvaze se zaměřím pouze na jeden aspekt, a to na problematiku kontextu.

Když v roce 1980 publikoval Norman Bryson svou kritickou stať o kontextu, mimo jiné citoval slova Jacquese Derridy: „Toto je moje východisko: žádný význam nemůže být určen mimo kontext, ale žádný kontext neumožňuje jeho nasycení.“¹ Kontext, jak podotýkal též Bryson, je pro výklad uměleckých děl stěžejní i v současnosti. Otázkou je, jak se s ním vyrovnávají výstavy a jaký kontext vlastně zpřítomňují.

Jedním z tradičních způsobů je snaha simulovat původní účel a funkci uměleckých děl, tzn. zpřítomnit jejich originální kontext, ať již politický, společenský, liturgický, nebo umělecký.

V minulosti se s tímto přístupem setkáme již v druhé polovině 19. století, kdy vzniklo za tímto účelem spousta náročně koncipovaných instalací scénografického charakteru. Příkladem jsou slavné světové výstavy ve Vídni a Paříži, v českém prostředí pak Jubilejní zemská všeobecná výstava v roce 1891, výstava sbírek Emila Holuba v roce 1892 nebo Národopisná výstava československá v roce 1895. Řada instalací zde simulovala původní prostředí, v němž byly předměty prezentovány s ohledem na jejich prvotní význam a funkci, ať již šlo o objekty lidové venkovské kultury, nebo výtvořiny afrických domorodců. Přestože pro evropské „vysoké“ umění nebyla kontextuální prezentace obvyklá, uplatnila se již ve třicátých letech 19. století v muzeu v pařížském Hôtel de Cluny a v roce 1904 v Kaiser Friedrich Museum v Berlíně, za jehož koncepcí stál Wilhelm von Bode.² Na tento přístup narazíme v různých podobách i v současnosti (například volná imitace kunstkomory na výstavě Ferdinanda II. Tyrolského v Národní galerii v Praze), přičemž nové možnosti v tomto ohledu nabízejí digitální technologie typu holografických projekcí a podobně.

Druhým z nejtradičnějších způsobů je vyjmutí předmětu z původního kontextu a jeho představení v kontextu novém, tvořeném celou škálou

jednotlivostí, které utváření výstavu jako celek. Ty se pak chtě nechtě podílejí na interpretaci vystavených prací. Roli hraje samotný prostor muzea nebo galerie a přirozeně to, v jakých sestavách se díla nalézají, jaká sousedství, a tudíž jaká záměrná či nezáměrná spojení vytvářejí. Na výstavách středověkého umění jsou více méně stereotypními přístupy v tomto ohledu demonstrace uměleckého vývoje určitého ikonografického typu zobrazení nebo představení stylu v rámci okruhu určitého mistra nebo dílny.

Práce se samotným prostorem galerie přitom může mít zcela radikální podobu, která obsahuje kritiku galerijní instituce samé či média výstavy obecně. Mám na mysli především legendární Mezinárodní výstavu surrealismu v roce 1938 v Galerii Beaux-Arts v Paříži a výstavu First Papers of Surrealism v roce 1942 v New Yorku. Obě instaloval Marcel Duchamp a pojal je jako polemiku s tradičním chápáním galerijního prostoru.



El Lisickij, *Kabinet abstraktního umění*, instalace v Zemském muzeu v Hannoveru, 1927

Na první výstavě pomyslně převrátil prostor vzhůru nohama, když na strop instaloval „1200 pytlů s uhlím“ a lustr umístil na podlahu místnosti. V druhé expozici Duchamp galerii zasítoval jakousi pavučinou, tvořenou „míli provázku“, čímž de facto zamezil přístupu diváků k přítomným uměleckým dílům. Pro Briana O'Dohertyho znamenalo gesto s pytlí uhlí první příklad důsledného předvedení účinku kontextu na umění, obalu – tedy galerijního prostoru – na obsah. Obě instalaci spojil se šířeji sdíleným avantgardním přístupem ke galeriím jako k místům, „která fungují jako metafory pro vědomí a revoluci. Divák je zván do takového prostoru, v jehož rámci dochází k převracení obvyklých postojů. Dokonalým avantgardním aktem by snad bylo sezvat diváky a ty pak postřílet.“¹³

Marcel Duchamp měl přitom na co navazovat. Prvek revolty obsahovala již v roce 1920 výstava

Dada-Messe, konaná v berlínské galerii Otto Burcharda. Její vliv nebyl zanedbatelný, i když například ji inspirovaný Bazar moderního umění, připravený v Praze a Brně umělci Devětsílu, byl oproti ní v podstatě tradiční výstavou.¹⁴ Tento dojem příliš nenarušily ani dobře známé exponáty, které vedle obrazů, architektonických kreseb a dalších prací působily provokativně: kuličkové ložisko, kadeřnická panna a zrcadlo s nápisem „Váš portrét, diváci“. Jiný příklad, který má pro instalační praxi a způsoby kontextualizace výtvarných děl dopad dodnes, poskytuje variabilní kabinet abstraktního umění, který zrealizoval v roce 1927 v Zemském muzeu v Hannoveru El Lisickij. Způsob rozvěšení obrazů Pieta Mondriana, Lászlóa Moholy-Nagyho, Fernanda Légera a dalších umělců na speciálně upravené stěny s pohyblivými částmi záměrně aktivizoval diváka: přenášel ho z pasivity na rovinu aktivního vnímání a učinil z něj téměř spoluvůrce



Marcel Duchamp, *1200 pytlů uhlí*, instalace Mezinárodní výstavy surrealismu v Galerii Beaux-Arts v Paříži, 1938

vystavovaných děl. Zároveň je podstatné, že nastal posun v chápání muzejního prostoru: namísto kontemplativního, rituálního prostoru měla místnost povahu archivu.¹⁵

Při úvahách nad tím, co na výstavě tvoří kontext a co text (výtvarné dílo, které se interpretuje pomocí kontextu), ovšem musíme mít na paměti již zmiňovanou Brysonovu stať. Ukázala, že kontext nelze považovat za něco daného a stálého, do čehož se text pouze mechanicky konvertuje. S využitím starších závěrů Jonathana Cullera zdůrazňoval Bryson, že kontext vytváříme úplně stejně jako výklad uměleckého díla, že není příliš odlišný od textu, a je ho tudíž třeba interpretovat stejně jako text. Podle Brysona není kontext „nikdy přirozeně daný: je to něco,



Zbyněk Baladrán, instalace výstavy *Tenkrát v Evropě* v Západočeské galerii v Plzni, 2017. Foto archiv Západočeské galerie v Plzni / Karel Kocourek.

co vytváříme, ať už jsme diváci Salónu, nebo historici umění, pracující ve svých vlastních institucionálních kontextech“.¹⁶

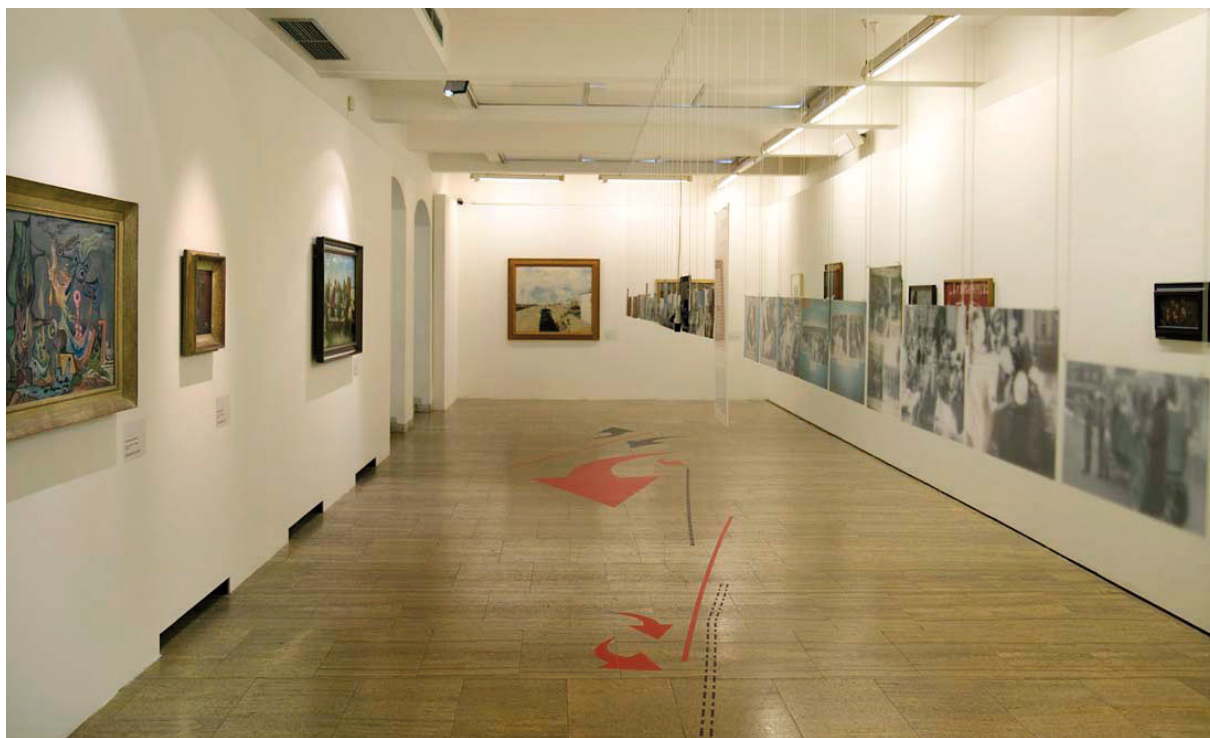
Téměř ilustrativně na vztah kontextu a textu poukazuje video Tomáše Svobody z roku 2010 s příznačným názvem *Síla kontextu*. Stále stejný sled opakujících se slov nádraží, vlak, vagón, žena, dítě ad. je textem, který získá konkrétní smysl až jeho kontextualizací. Ta se odehrává vždy v úvodním snímku každé sekvence, který zasazuje evokovanou scénu do různých konkrétních časů a míst. Umělcem zvolený kontext je zde ale zároveň také textem, který musí být divák schopen vyložit, jinak se obsah videa vytrácí (výklad ovšem nevyžaduje žádné speciální dovednosti, předpokládá pouze určitý všeobecný přehled). Současně si je třeba nejen v návaznosti na Brysona uvědomit, že Tomáš Svoboda mohl pro zvolený „text“ vytvořit ještě mnoho dalších kontextů.

Historičky umění Hana Rousová a Marie Klimešová zařadily video *Síla kontextu* na výstavu *Tenkrát v Evropě*, kterou v roce 2017 připravily spolu se Zbyňkem Baladránem v Západočeské galerii v Plzni. Její pojetí bylo inovativní především v tom, že se pokoušela skrze historické události v letech 1932–1952 přímo vyjádřit k aktuální současnosti: k uprchlické krizi a jejím důsledkům. Konkrétní dobové skutečnosti byly zpřítomněny reprodukcemi dokumentárních snímků, zachycujících tehdejší nedobrovolné migranty a vystěhovalce, jejichž osud byl povětšinou tragický.

Originální instalace těchto reprodukcí, spočívající v jejich zavěšení doprostřed výstavních sálů, z nich vytvořila jakousi více či méně prostupnou hranici. Po jejich obou stranách byly na zdech rozvěšeny obrazy. Svobodovo video do výstavy skvěle zapadlo, a to nejen tematicky.

Záměrem autorek výstavy bylo, aby „srážka černobílého, respektive šedého záznamu skutečnosti s kontrastním barevným světem idejí zbavila obrazy umělecké exkluzivity a multiplicitní fotografie zdání zaměnitelnosti. Jedno posiluje a opodstatňuje druhé“.¹⁷ Toto úsilí je ambiciózní, avšak bylo skutečně naplněno, lépe řečeno, lze ho vůbec naplnit? Tomáš Pospiszyl se v recenzi výstavy domníval, že „podobné řešení – přes mnohá fascinující jiskření – přispívá ke čtení fotografií jako pouhého ilustračního materiálu, skrze který pak čteme vlastní umění“, a tudíž na pomyslnou otázku odpověděl záporně. Fotografie se mu v podstatě zdály být tím, co vlastně tradičním způsobem zhmotňuje kontext, v jehož rámci je text (obrazy na stěnách) vyložen.¹⁸

Na danou otázku je možné hledat odpověď i v teoretičtější rovině. V zásadě jde o to, zda můžeme současně vysvětlovat umění a společnost: zda můžeme pomoci umění hovořit o společnosti a zároveň mluvit o umění prostřednictvím společnosti. Michael Baxandall došel při interpretaci Lorenzettiho fresky v sienském Palazzo Pubblico k závěru, že „umění“ a „společnost“ jsou „nehomologické systematické konstrukce, které spočívají na vzájemně se prolínajících



Zbyněk Baladrán, instalace výstavy *Tenkrát v Evropě* v Západočeské galerii v Plzni, 2017. Foto archiv Západočeské galerie v Plzni / Karel Kocourek.

skutkových podstatách“.⁹ Podle Baxandalla je vždy nutné vybrat si, co z této dvojice – obraz nebo společnost – budeme vysvětlovat, protože vysvětlovat obojí najednou považoval za nemožné. Řešení viděl v modifikaci jedné ze skutečností a přirozeně v uvědomění si, v čem taková modifikace spočívá: „Jestliže mám plně respektovat strukturu jednoho, druhému se pak mohou věnovat pouze nesoustavně, těkavě, astrukturalně, způsobem postrádajícím jakýkoli význam, budu ze systému vyjímát jednou ten a podruhé onen fragment.“¹⁰

Pod vlivem Baxandalova textu mám dojem, že výstava *Tenkrát v Evropě* tuto modifikaci provedla u umění, nikoli u společnosti. Vysvětlila ho totiž a paradoxně nakonec i představila pouze velmi fragmentárně a jeho vrstevnatější významy zůstaly pro tentokrát skryty. Osobně se na tuto skutečnost nedívám kriticky, ale vidím ji jako přirozený výsledek inovátorského přístupu, který Hana Rousová s Marií Klimešovou vyzkoušely a o něj by mělo jít autorům výstav do jisté míry vždy. Jak bylo řečeno, výstava je autonomní médium, dovolující zacházet s kontexty i texty nejrozličnějším způsobem. Velmi důležité je přitom uvědomění si toho, co se v jejím rámci vlastně s textem i kontextem děje.

Poznámky:

1. Jacques Derrida, *Living On: Border Lines*, cit. z: Norman Bryson, *Umění v kontextu*, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 1997, s. 260.
2. Ladislav Kesner ml., *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, Praha 2000, s. 220–222.
3. Brian O'Doherty, *Uvnitř bílé krychle. Ideologie galerijního prostoru*, Praha 2014, s. 67.
4. Petr Ingerle, *Brněnský Devětsil – lokální kapitola v historii mezinárodní avantgardy*, in: Petr Ingerle – Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*, Brno 2014, s. 25–29. – Hana Rousová, *A(bs)trakce. Čechy mezi centry modernity 1918–1950. Nejen o vztazích volného a užitého umění*, Praha 2015, s. 20–21.
5. Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloch, *Umění po 1900. Modernismus, anti-modernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 210.
6. Norman Bryson, *Umění v kontextu*, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 1997, s. 260.
7. Marie Klimešová – Hana Rousová, *Tenkrát v Evropě. Čeští umělci v totalitních režimech 1938–1953*, noviny k výstavě, Západočeská galerie v Plzni 2017, s. I.
8. Tomáš Pospiszyl, *Uprchlíci na cestě*, <http://artalk.cz/2017/10/18/uprchlici-na-cestě/>.
9. Michael Baxandall, *Umění, společnost a Bouguerův princip*, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 1997, s. 140.
10. Tamtéž, s. 143.

Zakotvit díla v čase a prostoru: k otázce pojetí stálých expozic/¹ muzeí umění

Nikolaj Savický

Jean Clair, vlastním jménem Gérard Regnier, napsal tuto ironickou glosu roku 1983. Měl za sebou čtrnáctiletou praxi kurátora dvou světově proslulých sbírek moderního umění a šestnáct let v čele pařížského Musée Picasso ho ještě čekalo. V téže době (od roku 1984) probíhala v Praze řada retrospektivních výstav českého umění 20. století. Tehdejší ředitel Národní galerie v Praze Jiří Kotalík se jimi snažil suplovat absenci stálé expozice moderního umění. V letech 1990 až 1991 na jeho dílo již bez ideologických omezení navázali Jaromír Zemina a Stanislav Kolíbal expozicí *České umění 1908–1968, osobnosti a hodnoty*.³ Vytvářela přechod mezi krátkodobou výstavou a stálou expozicí, neboť byla v Jízdárně Pražského hradu k vidění déle než rok.⁴ Diváky na ní symbolicky vítala monumentální *Dvoubarevná fuga* Františka Kupky.

Začátek 90. let minulého století přinesl příležitost seznámit širší publikum s díly, která



Expozice výstavy *Stavy mysli / Za obrazem*, GASK Kutná Hora 2017. Copyright: Tomáš Souček.

„Na začátku třetího tisíciletí by jeden převratný projekt mohl vypadat následujícím způsobem: postavila by se budova. Byla by prostá, mírně majestátní. Byla by postavena z kamene, měla by zdi, dveře a okna, aby nenápadně zdůraznily vznešlost jejího poslání. (...) Na zdech by v přiměřené výši byly pověšeny obrazy, žádné jiné předměty aspirující na umění. Neuplatňovalo by se žádné kritérium novosti – byly by tu k vidění fajumské portréty i Giacomettiho obrazy. (...) Muselo by se tam mluvit potichu, nebylo by dovoleno dotýkat se děl, kouřit ani jíst v jejich blízkosti. Na druhé straně byste se na ně mohli dívat dosyta a za těch nejlepších podmínek. A nad vchodem této budovy nového typu by visel název *‘Muzeum malířství’*.“²

z cenzurních důvodů zůstávala po desetiletí v depozitářích. Každá výstava podobného typu byla tehdy vnímána především jako splátka informačního a morálního dluhu. Čas debat o smyslu stálých expozic umění 20. století ještě nenadešel. Nastal teprve po otevření expozice Národní galerie v Praze *České moderní umění 1900–1960* ve Veletržním paláci roku 1995. Lenka Bydžovská, Vojtěch Lahoda a Karel Srp ji pojali jako ilustraci dějin meziválečné avantgardy s chronologickými přesahy v obou směrech. Kritika, která se tehdy snesla na jejich hlavy, byla částečně oprávněná. Hned ve dvou směrech však tato muzejní expozice víc než splnila svůj účel: inspirovala řadu kurátorů, aby se vůči ní vymezili ve vlastních

výstavních projektech, a zároveň byla vyjádřením názoru a zdůrazněním estetické hodnoty vystavených děl. Časem se stala přirozeným etalonem, k němuž se další výstavní projekty v České republice chtě nechtě vztahovaly.

Od té doby uplynulo více než dvacet let, během nichž probíhala dlouhá debata o potřebě změny přístupu ke koncipování stálých expozic. Z této debaty se zrodily inspirativní publikace,¹⁵ ale také promyšlené apologie tradičně chápaných stálých expozic muzeí umění. Petr Tomášek z Moravské galerie v Brně jednu z nich formuloval v roce 2013 takto: „Umělecká díla z různých období a regionů sama o sobě legitimizují existenci expozice, a to minimálně do doby, než umění ztratí svůj výjimečný společenský status. Expozici proto nebude sloušet složitá ideová koncepce a intelektuální ekvilibristika, ale jasně a přehledně členění a jednoduché, nikoli však triviální sdělení“.¹⁶

Richard Drury vysvětlil svou koncepci při rozsáhlé inovaci expozice v prosinci 2017 takto: „Místo 'encyklopedického' sledu děl řazených podle časové či slohotvorné posloupnosti je koncepční stavba expozice založena na pestrém spektru citových a myšlenkových stavů člověka. (...) Jde tu především o to, aby diváci porozuměli uměleckému projevu jako něčemu, co promlouvá k nadčasově aktuálním rovinám lidské existence.“ Drury měl vynikající výchozí pozici. Když GASK v roce 2010 v Jezuitské koleji začínal, připravila zde Marie Bergmanová expozici *Sbírka 123, Stopy historie v akvizicích*. Uspořádání podle data akvizice sice přineslo objevnou publikaci se značnou informační hodnotou,¹⁸ ale také chaotickou a místy přeplněnou expozici, pro nezasvěceného diváka prakticky nepochopitelnou. Richard Drury otevřenou cestu úspěšně využil.

Sály a chodby Jezuitské koleje v Kutné Hoře, respektující původní dispozici barokní budovy



Expozice výstavy *Stavy mysli / Za obrazem*, GASK Kutná Hora 2017. Copyright: Tomáš Souček.

Je příznačné, že v nedávné době vzbudily pozornost dva náročné projekty stálých expozic v regionech. Nejprve to byla instalace Galerie Středočeského kraje (GASK) *Stavy mysli / Za obrazem*, kterou v květnu 2014 v Jezuitské koleji v Kutné Hoře realizoval Richard Drury, a po ní v listopadu 2016 nová stálá expozice Galerie moderního umění v Hradci Králové *Proměny obrazu / Obrazy proměn*, kterou v radikálně přestavěném interiéru někdejší bankovní budovy uvedl Tomáš Rybička. Obě byly oceněny v rámci soutěže Gloria musaealis a obě těží ze specifické výhody českých regionálních galerií, které mohly před rokem 1989 uplatňovat liberálnější akviziční politiku než přísně kontrolované centrální státní instituce.¹⁷ Tím však podobnost končí.

z přelomu 17. a 18. století a ponechané bez samostatných expozičních schválností, daly jeho konceptu náležitě vyniknout. Mimo jiné i proto se působivá Druryho vize setkala prakticky pouze s pozitivním odborným ohlasem. Například šéfkurátor Moravské galerie v Brně Ondřej Chrobák ji v létě 2014 uvítal takto: „Pokud chronologické expozice zavánějí školometskou rutinou, v případě Druryho expozice se jedná o čistou vizuální poezii ve 3D. Pokud se najde divák naladěný na metafory a syntax této básnické sbírky, prožije v expozici patrně velmi příjemné chvíle.“¹⁹ Jako originální krátkodobý výstavní projekt je Druryho koncept znamenitý; otázkou však zůstává, zda splňuje to, co očekáváme od stálé expozice.



Expozice *Proměny obrazu / Obrazy proměn*, Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2017.

V Hradci Králové spolupůsobily hned dvě příznivé okolnosti. Tomáš Rybička mohl stálou expozici založit na znamenité akviziční činnosti předchozího ředitele Josefa Sůvy,¹⁰ díky níž disponuje tamní galerie skvělou sbírkou českého malířství od období kolem roku 1900 až po 60. a 70. léta 20. století. Navíc se architektu Pavlu Tušlovi podařilo v architektonicky cenné budově z roku 1912 od Osvalda Polívky, původně rozčleněné na malé místnosti kolem stavebně odděleného světlíku, od prvního patra výš vytvořit velkolepý výstavní prostor, aniž by přitom jakkoliv narušil secesní charakter vestibulu nebo impozantní fasádu někdejšího domu Záložního úvěrového ústavu. Vznikla tak perfektní, víceméně chronologicky řazená expozice českého malířství, založená vesměs na naprosto špičkových dílech a sahající – poněkud odlehčeně řečeno – od impresionismu k informelu. „*Lázně ducha a cvičebnice oka*,“ jak se o ní vyjádřil jeden kritik.¹¹ Bohužel to nemyslel příliš pochvalně.

Rybičkova stálá expozice, nadšeně přijatá diváky, u odborné kritiky zdaleka tak příznivou odezvu nenalezla. Například Martin Vaněk se do její koncepce pustil razantně: „*Výběr děl se zaměřuje především na osvědčená jména a prověřené hodnoty. Expozice nebucuje k přemýšlení, nýbrž servíruje obrazy na stříbrném podnosu. Nic neproblematizuje. (...) Muzeum umění, které je politické a zneklidňující, kde je dán prostor otázkám rasové, genderové a sexuální identity, nebo muzeum, které se ptá, co je jeho úlohou a smyslem, je bohužel zatím pro kurátory z Hradce Králové absolutní science-fiction.*“¹² Vaněk vytýká hradecké

expozici, že je chápána jako „*chrám umění*“ a nestala se dosud „*kulturně společenským středobodem, kde se prezentují především výsledky kritického myšlení*“.

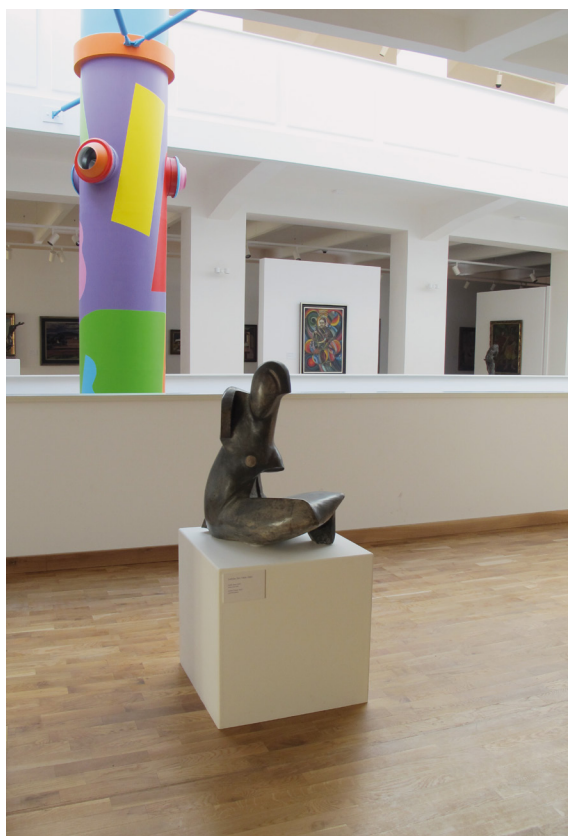
Vaňkovy výtky jsou dílem nespravedlivé, dílem paradoxně ospravedlňují Rybičkovu koncepci. Není účelem dlouhodobé muzejní expozice veřejné instituce dávat primárně prostor „*otázkám rasové, genderové a sexuální identity*“ či zpochybňovat smysl vlastní existence. K podobné polemice jsou v galerijním provozu určeny krátkodobé výstavní projekty, tvůrčí dílny, konference a publikace. Posláním „stálých“ muzejních expozic je naopak prezentovat vrcholná umělecká díla v logických souvislostech. Mají ustavovat paradigma, které sice bude časem překonáno, ale relativně dlouhou dobu bude divákům sloužit jako mentální konstrukce, umožňující jim orientovat se ve vývoji umění pomocí reprezentativního výběru autentických děl. Martin Vaněk tedy nechtě konstatoval, že tato expozice plní účel, k němuž je zřízena.

Závažnější výhradu vyslovil již citovaný Tomáš Klička, který hradeckou expozici označil mimo jiné jako „*informačně dietní*“ a s odkazem na Ivana M. Jirouse namítl, že vystavená díla nevznikala ve vakuu.¹³ Skutečně: v jinak velmi zdařilé expozici návštěvník nenajde prakticky žádná kontextuální vodítka. Bohužel chybějí i základní informace o autorech či o kulturním a uměleckém zázemí, z něhož vystavená díla vycházela. U takto koncipované expozice, která má ve všech ostatních ohledech mimořádný edukativní potenciál, je to ke škodě věci.

Tato situace odráží jakési baconovské *idolum*, které je charakteristické pro poměrně obvyklý přístup muzejních pracovníků a kurátorů výstav. Mnohá opakovaně vystavovaná a publikovaná díla totiž často automaticky chápeme jako notoricky známá, aniž bychom brali v úvahu, že to nemusí být pravda. Poznatky z jiných historických disciplín nám přitom občas mohou o těchto obrazech prozradit mnohem víc, než o nich dosud víme. Někdy může identifikaci námětu díla posloužit zdánlivě zcela kuriózní motiv. Například výletní parník se z ikonografického hlediska může jevit jako naprosto bizarní záležitost – dokud nás neusvědčí z mylných interpretací nebo nám neposkytne nový pohled na zdánlivě dobře prozkoumanou epochu.

K nejznámějším obrazům sbírky moderního umění Moravské galerie v Brně patří plátno Josefa Šímy z roku 1923, které v akademických *Dějínách českého výtvarného umění* figuruje pod názvem *Parník na Seině*.¹⁴ Od května do července 1923 přitom Josef Šíma maloval v Praze;¹⁵ pařížský motiv lze v tomto případě snadno vyloučit. Od Světové výstavy 1867 tvořily parníky součást pařížské hromadné dopravy.¹⁶ Tehdejší *bateaux mouches* byly bez výjimky vrtulové lodě s černým trupem. Měly patrovou nástavbu po celé délce trupu, jejich komíny byly pevné a téměř nevýčnívaly z obrysu lodí. Parník na obraze Josefa Šímy je bočnokolesový, s vysokým sklápěcím komínem a má nezaměnitelné červenobílé zbarvení lodí Pražské paroplavební společnosti. Navíc vykazuje znaky, které měla jen dvě plavidla na Vltavě: paprscité výřezy a asymetricky umístěná okénka na kolesnici. Jedná se proto buď o legendární parník *Primátor Dittrich*, nebo o jeho sesterskou loď *Ferdinand Dobrotivý*, která se po roce 1918 plavila pod jménem *Štěchovice*. Obě byly postaveny v roce 1891, ale protože byl *Ferdinand Dobrotivý* výrazně poruchový, pravděpodobnost hovoří ve prospěch *Primátora Dittricha*. Snadno určíme i lokalitu: přes řeku se diagonálně táhne hráz Šitkovského jezu. U protějšího břehu Vltavy rozeznáme smíchovskou vodárenskou věž, Dětský ostrov a vjezd do tehdy nové smíchovské plavební komory. Na místě, kde Šíma parník zachytil, je kotviště i dnes.

Jiné známé dílo představuje obraz *Parník* Karla Holana ze sbírky Galerie moderního umění v Hradci Králové, jedna z dominant její dřívější i současné stálé expozice. V tomto případě lze doložit nejen to, o jakou loď se jedná, ale dokonce i jedinečnou příležitost, při níž je zobrazena. Kormidelní kolo na kapitánském můstku lodí prozrazuje Holanův pozorovací talent. Jde totiž o parník *František Josef I.* z roku 1887 na skluzu smíchovského přístavu. Na jaře 1928, kdy obdržel jméno *Praha*, pod nímž se plavil až do roku 1970, byl jako jediný ve své kategorii na Vltavě vybaven kormidelním kolem na kapitánském můstku. Všechny ostatní pražské lodě této konstrukce měly až do roku 1937 kormidelní kolo umístěné na speciální nástavbě na zádi. Hledaje na průmyslovém předměstí malebné téma naražil Karel Holan v polovině dubna 1928 náhodně



Expozice *Proměny obrazu / Obrazy proměn*, Galerie moderního umění v Hradci Králové, 2017.

na námět, jehož prostřednictvím nevědomky zdokumentoval vývojově důležitý okamžik v dějinách pražské osobní lodní dopravy.

Nemusí se jednat jen o zajímavý kontext z dějin techniky nebo o přesnější určení místa vzniku díla. Třetím malovaným parníkem, který zasluhuje pozornost, je málo známý obraz Otakara Mrkvičky z roku 1943. Národní galerie v Praze ho eviduje pod názvem *Vltavské nábřeží s parníkem*. Jde o malý třicetimetrový parníček *Stefanie* z roku 1883, posádkou i pasažéry familiérně nazývaný *Štěpánka*. Protože byl pojmenován po manželce korunního prince Rudolfa Habsburského, v letech 1918 až 1952 sloužil pod jménem *Modřany*. Mrkvička jej zachytil – i s aktuálním názvem na kolesnici – po rozsáhlé přestavbě z roku 1937, kdy dostal mimo jiné větší okna zadního salonu. Zobrazenou lokalitou je obec Davle na levém břehu vodního díla Vrané. Na protějším břehu jezera vidíme krátký úsek trati Posázavského pacifiku, výletní vláček mezi dvěma tunely těsně pod soutokem Záhořanského potoka s Vltavou. Rekreatanti a vodáci jsou stejně autentičtí jako krajina za nimi. Idyla, kterou prožívají, je téměř hmatatelná.

Mrkvičkův estetizovaný výjev budí mrazení v zádech. V době jeho vzniku uplynul takřka přesně rok od vyhlazení Lidic. Na východě se schylovalo k bitvě u Kurska, ve Středomoří se Spojenci chystali k vylodění na Sicílii. Vrcholil holokaust, a jakkoliv byl jeho rozsah v té době pro běžného člověka nepředstavitelný, o perzekuci Židů věděl každý. Zájem Pražanů o rekreaci v oblasti Vranského jezera (Wraner See) však neutuchal.

Jednadvacet parníků pražské paroplavby – mezi nimi i obstarožní, ale stále čilá *Štěpánka* vulgo *Modřany* – během plavební sezóny 1943 přepravilo na jih od Prahy 787 700 pasažérů. Od roku 1940 počet přepravených osob neustále vzrůstal. Kulminoval roku 1944, kdy pražské parníky poprvé od roku 1925 dopravily do rekreačních oblastí na Vltavě nad Prahou téměř jeden milion cestujících.¹⁷ Léto 1943 na Vranské přehradě: ostrůvek pohody uprostřed rozvichřené Evropy. Až dosud se tento Mrkvičkův obraz přes své nesporné malířské kvality nikdy nepropracoval do stálé expozice. Přitom právě díla tohoto druhu jsou jako stvořená k tomu, aby – opatřena kontextuálními informacemi – pomáhala podvracet konvenční představy a bořit tradované mýty.

Parníky v tomto případě pochopitelně posloužily pouze jako zábavný příklad. Podobnou roli mohou sehrát prakticky jakékoliv datovatelné či místně určitelné motivy, mezi nimiž se technické

aby daly dílům vyniknout v dobových a místních souvislostech, by měly být instalovány stálé expozice muzeí umění.

Chronologicky či vývojově uspořádané stálé muzejní expozice zůstávají nenahraditelné i ve věku zpřístupňování uměleckých děl prostřednictvím jejich reprodukcí. Žádná uměleckohistorická publikace ani *online galerie* nemůže divákovi nahradit kontakt s autentickým dílem. Stálá expozice, průběžně inovovaná tak, aby dokázala znovu zaujmout i ty, kteří už ji dobře znají, v ideálním případě vytváří referenční mřížku. Ta milovníkům umění poskytuje příležitost zařadit umělecká díla do relevantních vývojových souvislostí – a to nejen uměleckohistorických, ale také historických v nejširším slova smyslu. Regionální galerie v České republice, které díky specifickým historickým podmínkám často získaly sbírky dalece přesahující lokální či regionální význam,¹⁸ jsou k instalaci podobných expozic přímo předurčeny.



Josef Šíma, *Parník na Seině*, 1923, olej na plátně, 94,8×150 cm, Moravská galerie v Brně.

artefakty pro 20. století vysloveně nabízejí. Stejnou funkci může splnit nejen letadlo či motocykl, ale také psací stroj, telefonní přístroj, viněta na láhvi, titulek novin či nápis na krabici od zápalek.

Kurátorům ambiciózních výstavních projektů často schází pokora před dílem. Obraz, socha či kresba bývá redukována na ilustraci velkolepého koncepčního záměru tvůrce výstavy. Výpověď díla samotného o době jeho vzniku, o jeho tvůrci či o prostředí, v němž vznikalo, bývá mnohdy potlačena ve prospěch nově konstruovaného kontextu. To je samozřejmě svaté právo kurátorů, ale na druhou stranu právě za tím účelem,

Punc novosti nemusejí stálé expozice, postavené na kvalitních sbírkových fondech, získávat jenom převratnými kurátorskými přístupy a instalačními experimenty. Ukotvit precizně v čase a prostoru díla instalovaná ve stálé expozici se může projevit jako mnohem méně banální úkol, než bychom mohli soudit z výroků některých kritiků, a výsledky takového postupu mohou být překvapivé a inspirující i bez ohromujících formálních experimentů.

Poznámky:

1. Pojem „stálá expozice“ používám pouze z tradičních důvodů. Mám jím na mysli průběžně obměňovanou a modernizovanou muzejní expozici s technickou a morální životností v rozmezí od čtyř do osmi až deseti let.
2. Jean Clair, *Úvahy o stavu výtvarného umění, Kritika modernity*, Brno 2006, s. 15–16.
3. Lenka Bydžovská, Vojtěch Lahoda, Karel Šrp (eds.), *České moderní umění 1900–1960*, Praha 1995, s. 18–19.
4. Od 28. října 1990 do 17. listopadu 1991.
5. Např. Ondřej Horák (ed.), *Místa počínů, Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*, Praha 2010.
6. Petr Tomášek, *Stálá nebo dlouhodobá expozice muzea umění? Zveřejněno na serveru Artalk 9. října 2013*.
7. Viz např. Michal Koleček, *Muzea umění od totalitního dirigismu k institucionální anarchii*. In: Ondřej Horák (ed.), *Místa počínů, Historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*, Praha 2010, s. 79.
8. Marie Bergmanová, *Sbírka/Collection 123 Stopky historie v akvizicích/The Track of History in Acquisitions*, Kutná Hora 2010.



Karel Holan, *Parník*, 1928, olej na plátně 80×100 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové.



Otakar Mrkvička, *Vltavské nábřeží s parníkem*, 1943, plátno na dřevě, 54×88 cm, Národní galerie v Praze.

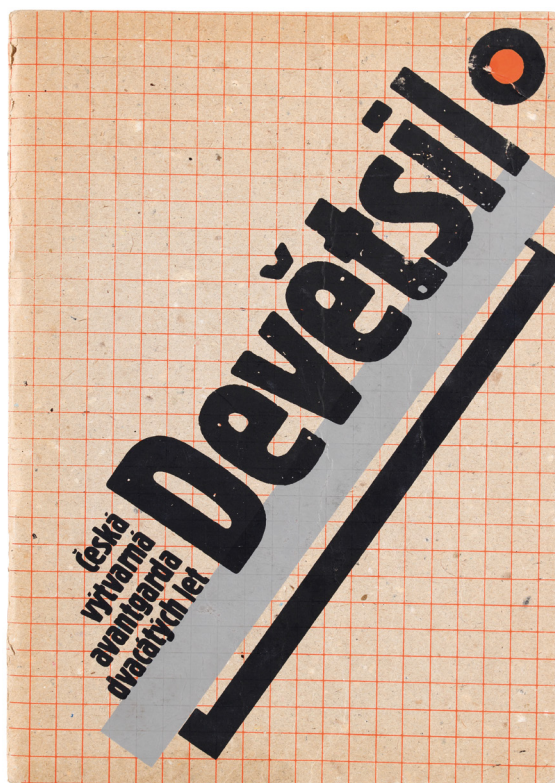
9. Ondřej Chrobák, *Od slov k činům, Nové stálé expozice moderního umění v regionech*. In: *Art + Antiques*, 9/2014, s. 40.
10. Stál v čele Galerie moderního umění v Hradci Králové v letech 1963 až 1997.
11. Martin Klička, *Sázka na jistotu*. In: *Art + Antiques*, 2/2017, s. 55.
12. Martin Vaněk, *Back to the 90s*. Zveřejněno na serveru Artalk 2. února 2017.
13. Martin Klička, *Sázka na jistotu*. In: *Art + Antiques*, 2/2017, s. 55.
14. Vojtěch Lahoda, *Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*, Praha 1998, s. 98. Pod názvem *Parník na Seině* bylo toto dílo k 30. prosinci 2017 vedeno i v online katalogu Moravské galerie v Brně.
15. František Šmejkal, *Josef Šíma*, Praha 1988, s. 60–62 a 388.

16. Byly dokonce natolik charakteristické, že se imitovaná zadní paluba jednoho z nich stala pod nohama Ingrid Bergmanové a Humphrey Bogarta symbolem Paříže při retrospektivních záběrech legendárního filmu Michaela Curtize *Casablanca* z roku 1942.
17. Jiří Svoboda, *Pražská paroplavební společnost a její cestující*. In: Nikolaj Savický (ed.), *Umění paroplavby po řece Vltavě 1865–2015*. Praha 2015, s. 164.
18. Viz např.: Roman Musil, *Operace „Kubišta“; Ke genezi sbírky českého kubismu v Západočeské galerii v Plzni*. In: Petr Jindra, Vojtěch Lahoda (eds.), *Kubismus 1910–1922, Kubismus ve sbírkách Západočeské galerie v Plzni*, Plzeň 2009, s. 9–19.

Hlubší poznání či porozumění umění by měl být prvořadý cíl pořádání každé odborně založené výstavy

Rozhovor s Ludvíkem Ševečkem

Připravil
Václav Mílek



Obálka katalogu výstavy Devětsil, Galerie hlavního města Prahy a Dům umění města Brna, 1986.

Výstavy klasiků, obecně nesoučasného umění, jsou tématem tohoto čísla Prostoru Zlín. Na rozdíl od výstav současného umění, které jsou nově už prezentovány díly, může být tento výstavní formát vnímán jako statický. Avšak i výstavy staršího umění zpravidla usilují o nějaký pojem aktuálnosti. S otázkami na toto téma jsem se pro jeho dlouhé kurátorské zkušenosti obrátil na Ludvíka Ševečka.

VM: Pociťujete nějaké změny v přístupu ke koncipování výstav tvorby klasiků výtvarného umění? Osobně se mně zdá, že od děl jednotlivých autorů se pozornost kurátorů stále více přesouvá k představení kontextů, v nichž díla vznikala nebo v nichž existovala.

LŠ: Na danou otázku určitě neexistuje nějaká jednoduchá či jednoznačná odpověď. Celá výtvarná scéna se bezpochyby v průběhu let proměňuje. Stejně jako se, a v posledních několika desetiletích velmi dynamicky, mění povaha umění a jeho postavení ve společnosti. Neděje se tak samozřejmě jenom v českých zemích, i když u nás po pádu železné opony došlo v umělecké sféře k zásadním historickým změnám. Jejich dosah jsme na přelomu osmdesátých a devadesátých let ostatně intenzivně zažívali i v rámci galerijního oboru. Některé muzejní či galerijní instituce se na ně – víceméně intuitivně – připravovaly už v závěrečných letech totality a brzy se v nových poměrech relativně dobře orientovaly. Jsem přesvědčen, že k těm úspěšným lze v tomto ohledu, i s odstupem času, zařadit také zlínskou galerii; to je ale specifické téma, řekněme, nad rámec našeho rozhovoru. Nicméně, liberalizace výtvarného provozu vedla k jeho nebývalému rozvinu a vnitřní diferenciaci. Padla dlouhodobě fungující ideologická omezení aktuální tvorby ze strany státu. Začal významně působit volný umělecký trh, se všemi svými pozitivními, ale i negativními dopady. Do popředí se znovu dostávala tradiční zásadní otázka, co vůbec umění, zejména to současné, v dnešním globalizovaném a na druhé straně kulturně atomizovaném světě, vlastně je. Jakou roli v něm sehrává, anebo by mělo sehrávat. Nezastupitelné místo v kontextu tohoto dobového diskurzu určitě zauímají klasické, časem již prověřené umělecké hodnoty, tedy tvorba předchozích období, včetně děl některých současných žijících osobností. V devadesátých letech k takovým českým „žijícím klasikům“ bezpochyby patřili například Václav Bošтік, Jan Kotík, sestry Válovы, Zdeněk Sýkora, Dalibor Chatrný, Adriana Šimotová nebo třeba i na východní Moravě působící Vladimír Vašíček. Poukazovat na jejich tvorbu, na její nezaměnitelnost v dobových a historických souvislostech domácího a postupně i zahraničního moderního a novějšího umění bylo velmi žádoucí a podnětné rovněž z pohledu současné tvorby, která se postupně prosazovala ve veřejném prostoru, a v posledních letech před pádem komunistického režimu již i v některých oficiálních výstavních síních a galerijních institucích. S proměnou paradigmatu a s tím souvisejícím novým tázáním se po umění – řečeno richtrovsky, „proč a jakými díly se dnes umění ve světě děje“, asi souvisí, že kurátoři výstav prací klasiků se nezřídka snaží zkoumat a představit nějakým způsobem rovněž historický kontext jejich vzniku. Ne vždy však nutně musí takový přístup k nim přispívat k hlubšímu poznání či porozumění umění, což by měl samozřejmě být prvořadý cíl či důvod pořádání každé odborně založené výtvarné výstavy. Výstava koncipovaná ze vzácných uměleckých

děl je ale podmíněna také technicky. Náročná manipulace s nimi – cesta z depozitářů nebo stálých expozic i samotná instalace ve výstavní síni – s sebou nesou rovněž určité riziko, dané již změnou klimatických podmínek, a i přes sebepečlivější profesionální nakládání s vzácnými uměleckými exponáty nelze nikdy zcela vyloučit ani jejich mechanické poškození. Představování tvorby klasiků moderního i staršího umění by proto dle mého přesvědčení mělo mít zvláštní odborné opodstatnění. Mělo by třeba přijít s novým, duchovními proudy naší doby vyvolaným pohledem na hodnotově již určené dílo, přinést o něm nějaké nové poznatky, případně připomenout jeho, z dnešního pohledu aktuální historické kontexty. Nemyslím si, že by se měly pořádat výstavy klasiků bez hlubšího opodstatnění, bez odborné koncepce; vystavit třeba jenom díla, která se podařilo zapůjčit a zaštitit je jménem jejich velkého, nezpochybnitelného tvůrce. Každou prezentaci klasického umění by proto měla doprovázet adekvátní publikace či výstavní katalog, který i po ukončení výstavy zůstane její trvalou devizou.

VM: Vedle badatelských cílů, které sledují kurátoři, hrají roli v procesu pořádání výstav také očekávání publika. V době, kdy existuje řada monografií a přehledové literatury, mohou vystupovat do popředí jiné funkce výstav, krátkodobých nebo stálých expozic, než tomu bylo ještě před pár desítkami let. Jak to vnímáte z časového odstupu?

LŠ: Především nevidím nějaký příkrý rozdíl mezi badatelským, tedy odborným přístupem k realizaci výstav a cílem naplnit očekávání veřejnosti. Pokud samozřejmě tím cílem (očekáváním) není míněno podbízění se většině nebo nějaké nomenklatuře, jak to dobře známe z doby totality. Skutečně badatelsky – ostatně jak jinak? – založená výstava klasické tvorby, vedle nezpochybnitelné hodnoty vystavených exponátů, by totiž vždy měla prezentovat a přinášet také něco navíc. Zdůvodnění, proč se s nimi manipuluje. Třeba poukaz na dosud skryté, nepublikované souvislosti, ať už mezi samotnými díly navzájem, či šířeji v dané časové rovině, anebo třeba na určité výtvarné konotace doby jejich vzniku s dneškem. Zejména novými pohledy na dílo, jež taková výstava otevírá, oslovuje nejenom úzký segment odborné veřejnosti, ale též vnímavější část širšího kulturního publika. Mám za to, že bez tvůrčího přístupu kurátora k prezentaci klasického umění postrádá výstava nejenom hlubší odborný, ale i výchovný smysl. Výtvarné dílo je uměním, jakousi svébytnou -vizuální- poezií, s níž se mnozí – bohužel – mýlí a inklinují třeba ke kýči. Je to dlouhodobý problém, jímž by se ale kurátor nemusel prvoplánově až tolik trápit. Prezentace výtvarného umění, ať už formou krátkodobých výstav, nebo stálých expozic, na rozdíl od monografií a dalších odborných textů uvádí diváka do bezprostředního kontaktu se skutečným, živým uměním, ať už tím klasickým, či současným. V tomto ohledu sehrávají výstavy nezastupitelnou roli. Je proto dobře, že se dnes klade takový

důraz na jejich výchovné a vzdělávací zhodnocení. To se samozřejmě dělo i v předchozích desetiletích, ale ne tak programově jako v posledních letech. V galeriích, snad až na nějakou výjimku, nebyli žádní kvalifikovaní pracovníci, kteří by se na edukační činnost přímo specializovali. Dříve tuto funkci vykonávali samotní kurátoři, což sice bylo náročné a ne každý z nich měl ty potřebné pedagogické vlohy a zkušenosti, ale mělo to i své nesporné výhody, zejména v případě původních výstav, k nimž neexistovaly, anebo nebyly příliš dostupné potřebné materiály. Vzpomínám si, že v době totality, v sedmdesátých a osmdesátých letech, pokud se takové výstavy vůbec podařilo prosadit, jsem ve spolupráci s tehdejšími okresními školskými metodikem pro výtvarnou výchovu uspořádal přímo v instalaci, například výstavy Sursum (1980) nebo Čeští malíři ve Francii (1982), jakýsi výkladový seminář pro učitele výtvarné výchovy, z nichž mnozí pak



Plakát k výstavě Sursum, Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, 1980.

do Domu umění v rámci výuky přiváděli své žáky a patřičnou formou jim význam výstavy, včetně vybraných děl, prostředkovali. Zkušenosti, které kurátor svými výklady získal, ho navíc vedly k takové instalaci expozice, jež má vnitřní logiku, aby témata, která zahrnuje, do sebe dobře zapadala, a mohl je tak školákovi nebo laikovi relativně snadno zpřístupnit. Odbornost je také v tomto ohledu velmi důležitá. Mám pocit, že se dnes tato, i existenčně významná stránka činnosti sbírkotvorných galerijních institucí, dost podceňuje. Výchova uměním je tvůrčí záležitost a neváže se samozřejmě jenom k výstavám

a jejich exponátům. Ty však pro ni vytváří důležité inspirativní prostředí. Nicméně, když procházím některými expozicemi koncipovanými z významných uměleckých děl, je mi líto těch komplexně uvažujících edukačních pracovníků, kteří by si připustili povinnost hovořit o nich zodpovědně – pozitivně, z výchovně vzdělávacích pozic jako o celku. Jsem přesvědčen, že dualitu kurátor a na druhé straně galerijní či muzejní edukační pracovník, která má bezpochyby své důležité oborové opodstatnění, bude třeba ještě v mnohém sladit.

VM: *Dokázal byste si vzpomenout na nějakou výstavu z minulosti, která byla pro vás významná z metodologického hlediska? Které své vlastní výstavy, mimo současné umění, si z tohoto pohledu nejvíce ceníte?*

LŠ: Jistě, v uplynulých desetiletích proběhla řada pozoruhodných výstav, které přinášely něco

let působil na odborně zavedené (tehdejší) gottwaldovské galerii, kde jsem získal základní profesní dovednosti, jímž nebyla na fakultě při studiu dějin umění věnována náležitá pozornost. Už tehdy jsem si uvědomoval, že to, co se z akademických pozic označuje metodologií, nemůže existovat samo o sobě – jaksi volně k použití; metoda, volba výstavy a postup při její realizaci by měly bezpochyby být adekvátní jejímu obsahu. Myslím, že ne vždy se to daří. Každá prezentace, zejména klasického umění, musí nezbytně respektovat, a o tom jsem přesvědčen, obecně platné galerijní zásady. Výběrem určitých exponátů počínaje, jejich odbornou katalogizací a instalací konče. To jsou prvotně důležité, byť spíše technické záležitosti a dovednosti získané praxí. Kurátor by se měl v prvé řadě vyhýbat jakýmkoli exhibicím – rádoby objevným, nezdědka povrchním autorským manipulacím s uměleckými hodnotami. Neměl by do sféry hodnotové v podstatě



Pohled do výstavy Prostor Zlín 2001 – Kurt Gebauer, Státní galerie ve Zlíně / Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 2001.

nového, což si vyžádalo také zvláštní, odbornému záměru odpovídající způsob prezentace – někdy se to týkalo i méně tradičních uměleckých a dalších kulturních či historických exponátů. V souvislosti s tím bych si ale dovilil krátkou obecnější poznámku. Při prezentaci umění výstavou má použitá metoda bezesporu zásadní význam. Měla by však vždy respektovat určité obecně platné odborné zásady. Pro mě bylo v tomto ohledu důležité, že jsem od počátku sedmdesátých

již určeného umění vnášet nějaké objevitelské kurátorské záměry, obdobné projektům nezdědka manipulujícím se současnými autory a jejich výtvarnými projevy. K těm nadčasovým prezentacím moderního umění, jež na mě v minulosti zapůsobily i z metodologického hlediska, bych zařadil například výstavu Devětsil, která proběhla v polovině osmdesátých let v Galerii hlavního města Prahy, v redakci Františka Šmejkal a s ním spolupracujících dalších předních historiků

umění. Expozice, doprovázená u nás v té době ojedinělou publikací, vůbec poprvé zhodnotila slohotvorné úsilí české avantgardy dvacátých let ve všech jejích názorových sekvencích a uměleckých odvětvích. Z oblasti starého umění bych asi vyzvedl rozsáhlou přehlídku díla Karla Škréty, která proběhla v Praze přibližně před deseti lety. Její přínos, vedle představení všech závažných umělcových děl a studií, třeba i obrazů pašijového cyklu z chrámu Sv. Mikuláše v Praze na Malé Straně, spočíval rovněž v jejich expoziční konfrontaci s díly některých umělcových současníků. Byl to zdařilý pokus poukázat na tvorbu velké osobnosti českého baroka v evropských souvislostech. Pozoruhodnou součástí výstavy byla rovněž rozsáhlá doprovodná publikace. Z řady velkých zahraničních výstav mě – s lítostí, z české pozice – zaujala před deseti lety obrovská výstava italského futurismu v milánském muzeu umění, která umně a metodologicky důsledně představila celý tento moderní italský národní kulturní fenomén v celé jeho šíři. Kromě volného umění a architektury třeba i scénografii, užité umění a grafiku, módu, film či hudbu. Výstava měla reprezentovat Itálii i v cizině. Mimo jiné v Německu, výměnou za expozici expresionismu. Nicméně, našince při takové příležitosti nezbytně napadne: a co český kubismus?, je za ta dlouhá léta již odpovídajícím způsobem – komplexně – zpracován, abychom výměnou za něj mohli v pražské Národní galerii navštívit třeba výstavu italského futurismu? Pokud je mi známo, propagoval český kubismus výstavami v zahraničí, ještě ve složité politické situaci před listopadem 89, tehdejší ředitel pražské NG Jiří Kotlík a v Německu Pavel Liška. To je však pouhé postesknutí a reálně nejspíš záležitost Ministerstva kultury a Národní galerie. Z řady původních prezentací staršího umění, které jsem v průběhu let uskutečnil, bych v intencích položené otázky jmenoval alespoň obsáhlou obrazovou výstavu Josef Navrátila a český romantismus, s katalogem, v němž byly vedle úvodní studie i stručné medailony jednotlivých malířů. Díla některých z nich byla vůbec poprvé zveřejněna. Reprízy výstavy proběhly v několika českých galeriích (1987–1988). Důležitá pro mě byla také výstava Antonín Procházka (1882–1945); zahrnovala obrazy, kresby a plastiky ze všech umělcových tvůrčích období a domnívám se, že mimo jiné úspěšně rehabilitovala jeho, v té době poněkud podceňované, pokubistické dílo. Byla rovněž doprovázena relativně obsáhlým katalogem s hodnotící studií a proběhla v několika předních českých a moravských galeriích (1979). Na základě rozsáhlejšího průzkumu jsem uspořádal v té době docela objevnou a odvážnou výstavu Sursum (1910–1914), která v návaznosti na studie Františka Šmejkalů vůbec poprvé v širším výběru představila dílo předních členů tohoto seskupení, představitelů takzvané druhé vlny českého symbolismu. Doprovázena adekvátním, na tehdejší poměry rozsáhlým katalogem, proběhla vedle zlínského Domu umění (1980) následně, v poněkud redukované podobě, rovněž v nynějším Muzeu umění v Olomouci.

VM: Občas se setkávám s názorem, že se na výstavách klasiků vystavuje neustále to samé, tedy nejznámější díla z veřejných sbírek. Zároveň je však občas zpochybňována spolupráce galerií s aukčními domy nebo i se soukromými sběrateli. Jak se na vztah veřejných galerií a soukromých nebo komerčních subjektů díváte?

LŠ: K prezentaci děl klasiků jsem se již do jisté míry vyjádřil v odpovědích na předchozí otázky. Pole působnosti historika umění v této sféře je prakticky nekonečné. Jen mít skutečný důvod do ní vstoupit. Manipulovat s vzácnými výtvarnými artefakty, instalovat je na různých krátkodobých výstavách, koncipovaných mechanicky, bez hlubšího odborného důvodu, je ale krajně nezodpovědné a kontraproduktivní, může to vést až k jakémusi jejich znehodnocení v očích veřejnosti. Něco jiného jsou stále expozice veřejných galerií sbírkotvorných institucí. Ty milovníci umění i širší obec zájemců, často i ze vzdálenějších



Pohled do výstavy *Pocta Jitce a Květe Válovým (II. Nový zlínský salon)*, Státní galerie ve Zlíně, Dům umění, 1999.

míst, navštěvují právě pro konkrétní známá díla, nezřídka ikony dané sbírky, jež musí být vždy v její instalaci zastoupeny. V případě, že jsou díla restaurována nebo zapůjčena na nějaké důležité krátkodobé přehlídce, například v zahraničí, měla by instituce na příslušném místě expozice návštěvníkovi o tom podat informaci. Na druhé straně i stálá expozice by měla být čas od času, třeba z důvodů nových poznatků nebo významných akvizic, obměňována, měla by nějak žít a překvapovat. Stěžejní díla, jimiž již galerie vstoupila do povědomí výtvarného publika, by však vždy měla zůstat její součástí. Aukční domy a soukromí sběratelé tvoří důležitou, nezaměnitelnou a v principu pozitivní sekvenci soudobého uměleckého provozu. Souvisí s uměleckým trhem a vedle „ekonomických či tržních specialistů“ ji převážně reprezentují milovníci umění. Jsem přesvědčen, že žádná veřejná galerie nebo muzeum umění, které pracují s uměleckými sbírkami a hodnotami, se bez nějaké spolupráce nebo kooperace s nimi nemůže obejít. Sbírkotvorná veřejná instituce si přitom samozřejmě musí uchovat svou nezávislou, statutem jí danou pozici. Já osobně mám na takovou přátelskou spolupráci ty nejlepší vzpomínky.

/ za Jiřím Kolářem /

Miloslav Topinka



Jiří Kolář, Zámek ztraceného mládí, konfrontáž, 30×40 cm, 1965, sbírka Jana Kukala. Foto: František Martancík.

Jiří Kolář o sobě:

„Kolik jsem měl zaměstnání? V sedmi letech jsem začal jako pomocník pekaře, potom jsem byl najat jako česač ovoce, šlapal jsem zeli, sbíral tenisové míčky, učil se truhlářem, psal kovbojky a detektivky, byl jsem nezaměstnaným, pomocným dělníkem na stavbě, redaktorem, sluhou, flákačem, kanalizačním dělníkem, poslíčkem, pomáhal jsem na poli a v lese, tahal káru, truhlářil, vozil náklady, pracoval jako nádeník u bagru, betonoval, tesařil, byl jsem hlídačem, číšníkem, spisovatelem, ošet-

řovatelem, funkcionářem mládežnické organizace, ochomýtal jsem se v řeznictví, holičství, redakcích, byl jsem kolportérem, konferenciérem, vedl jsem týdeník, redakci nakladatelství a píšu básně.“

„Myslím, si, že každý tvůrce se jednoho dne musí chtět nechtět pokusit o to, čemu se říká převrat: o přebudování a znovuvystavení celého básnictví – jako v mém případě, ať už to mělo jakoukoli dosavadní platnost, velkou či malou. Je to naprosto osobní věc básníka, jako to bylo i mou osobní věcí.“



Jiří Kolář, Koláři, Koláři, co to máš na tváři?, muchláž, 30×29cm, 1979, sbírka Jana Kukula. Foto: František Martančík.

Nikdo mě o to nežádal a nikdo se o nic podobného v mé práci ani nezajímal. Ale cítil jsem, že takový převrat musím uskutečnit, že na něj musím vsadit.

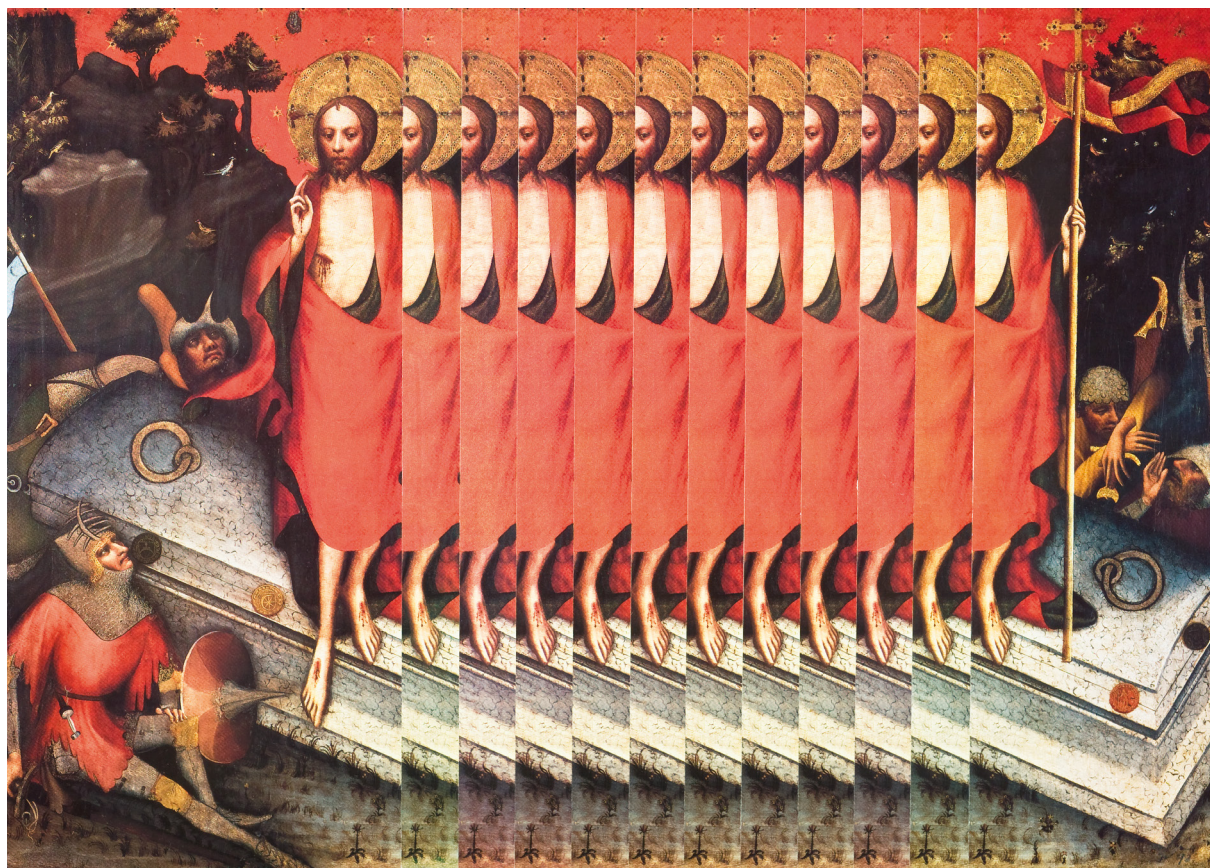
Že za to, co dělám, musím vzít tu největší zodpovědnost.“ „Svět vás zasahuje přímo, roztrhává vás a znovu sestavuje. Pro vyjádření tohoto stavu mi nejlepší připadala koláž.“

„Teprve v Paříži ve svých 65 letech jsem poznal, co je svoboda, nemusel jsem si ji vymýšlet, nemusel jsem považovat kulturní zubožení a životní mizérii za vymoženosti, strastiplnost za náplň života, nesouhlas za zradu, krach za vítězství. Prostě jsem poznal rozdíl mezi šokem a údivem, že zeje propast mezi harmonií a rytmem, mezi filozofií a mudrováním, hrou a nezbytností atd. A podřídl jsem tomuto poznání svou práci.“

Jiří Kolář

Zemřel český básník.

Protože za vším, čeho se Jiří Kolář dotkl, co zůstává, je poesie, nebo spíš to, čemu tak ostýchavě říkáme. „Poesie mě sežrala celého,“ prohlásil už kdysi. Je nejen v tom, co Jiří Kolář napsal, ale i v tom, co se dnes vnímá již jako nedílná součást světového výtvarného umění dvacátého století. V jeho kolážích, rolážích, prolážích, chiasmážích, polepených objektech. Je tam, kudy se vydal, když slova, psaná poesie selhala. Surový zážitek všednosti, pekla holocaustu, pod nímž se mu rozbil jazyk. Otřesný zážitek z návštěvy osvětinského muzea, který je přítomen někde hluboko za jeho asamblážemi. Něco, na co poesie nikdy nestačila a snad ani stačit nebude. Možná se toho dotkl Dante.



Jiří Kolář, *Pocta Mistru Třeboňskému, roláž*, 26×37 cm, 1993, sbírka Jana Kukala. Foto: František Martančík.

„Poesie je i zvláštní druh vnímání,“ napsal Jiří Kolář. Úžasná citlivost básníka, naprosto si vědomého nutnosti proměny. Poesii se mu stává vše, je v čemkoli, lze ji dělat z čehokoli. Dopisy Boženy Němcové, dopis adresovaný bratrovi Karla Hynka Máchy, v němž je popsána Máchova smrt, autentická svědectví z koncentračních táborů. Deníky, holé záznamy, dopis, který přišel, útržek z novin, tramvajový listek, náhodná událost zahlédnutá na ulici. Stopa, záznam, svědectví. Odkrývání nových vrstev. Něco o tom napsat, zaznamenat to.

A zároveň to zvláštní ticho, nepřítomnost řeči. Poesie nového vědomí. „Čekám nové umění, které možná nebude mít s tím, čím je dnes, mnoho společného. Něco docela jiného. Zatím sám nevím co.“

Ale právě Jiří Kolář přesně zaznamenává, co mu říká František Halas v červenci 1949, pár měsíců před svou smrtí: „Mně už nějak nejde o poesii, ani o pravdu, něco je za tím vším, co je víc než toto všechno dohromady, to důležitější v životě.“ A byl to Halas, od koho v době, kdy mu pomáhal s vydáním první knížky, slyší: „V některých okamžicích je pro mě básníkův charakter víc než jeho talent.“

Snad nikdo, ani ten Halas, nekladl na poesii a na básníka takové morální nároky jako Jiří Kolář. Jindřich Chalupecký o něm napsal, že je „etický maximalista“. „Nejsem k ničemu lhostejný. V tom je smysl tohoto světa,“ odpovídá Jiří Kolář. Kategorický požadavek opravdovosti, to je základní zkušenost básníka. Hluboká odpovědnost za všechno, co dělám. Bez sebemenšího kompromisu. „Odpovědnost za vše, co tě potká. Za to, co si myslíš, i za to, co se ti jen zdá.“

Snad je zde určující i zkušenost hladu, toho skutečného, i hladu po lásce, spravedlnosti a svobodě. „Jako děti jsme za první republiky na Kladně nosili na zádech, jako „anděličky“, do školy kamarády, jejichž rodiče neměli na boty,“ vzpomíná. Anděly miloval po celý život. Voněli mu po jablkách, jejich křídla vnímal v šustotu spadlého listí, zrcadlila se na vodní hladině.

Jiří Kolář nikdy nedostal nic zadarmo. Od malička byl zvyklý pořád něco dělat. Pracovat na textu, trhat rukama papír na koláže, muchlat, řezat, lepit, doslova „dřít jako s kladivem nebo lopatou“, jak napsal. Když se ho ptali na smysl toho všeho, citoval van Gogha, který mu byl tak blízký: „Přišli jsme sem něco udělat, a ne pro cokoli jiného.“

Jiří Kolář si stále silněji uvědomoval právě význam onoho nepřítomného. Průnik, otvor, trhlinu. Díry ve skutečnosti, díry v těle, „díry ve mně“. „Umřela mi matka, sestra, umřeli mi přátelé. Z toho všeho jsou ve mně díry. Jsem děravý ementál.“ „Díry v sobě cítím jako nikdy. Zvětšené,“ zapsal si do diáře před dvěma lety.

Díra, trhlina v řeči. Trhlina v tichu. Do něčeho, co je za tím vším, za onou hranicí, mezi, kdy mluvíme o poesii. Zůstává tu prázdno. Poesie jako trhlina v prázdnu.

15. 8. 2002

Jiří Kolář – Aristokrat umění, legenda světové koláže, ze sbírek Jana Kukala, ve spolupráci s Památkovým ústavem v Praze a Muzeem Kampa, Nadace Jana a Medy Mládkových, Krajská galerie ve Zlíně, Grafický kabinet 20.9.–26.11.2017

téma

Ladislav Čarný: Schrödingerova mačka / mačkin Schrödinger

alebo s Alicou v krajine zrkadla

Zora Rusinová

katoptrických efektov založené na zrkadlení malieb na hranoloch s trojuholníkovým profilom a súčasné efekty lenticulárnej tlače. Akoby chcel pripomenúť fakt, že to, čo vidíme, vždy závisí od pozície toho, kto sa pozerá a ako sa pozerá, i to, že zrkadlu v tejto rovnici stále pripadá rola neznámej, magického prahu k inej skutočnosti. Preto vyznačil na dlážke líniu a bod, kam sa mal divák postaviť, aby sa obrazy visiace pred ním rozkryli v celej svojej metaforickej parafráze. Vtedy sa totiž teória spočívajúca na obrazovej symetrii odrazu pri pohľade na zrkadlený objekt ukázala ako zradná: obraz, na ktorý sa divák priamo pozerá, sa v zrkadle nielenže neodrazil, ale zmenil sa na celkom iný výjav. Čarný tu využil fakt (ktorý osvetlil už Umberto Eco), že zrkadlo možno využiť aj ako informačný kanál, ako protézu rozširujúcu dosah oka, lebo ak je postavené v správnom uhle, tak nám priblíži to, čo z daného stanoviska nevidíme (princíp periskopu).

prostor z lín 1 / 2018 27



Grünwaldov Ježiš, inštalácia, maľba akrylom 210×200 cm, zrkadlová plocha 210×200 cm, 2017. Foto: archív autora.

V októbri toho roku sa v Galérii 19 v Bratislave predstavil svojou výstavou priestorových inštalácií obrazov Ladislav Čarný (nar. 1949). Ako naznačuje už názov výstavy, aj tentoraz ako už mnohokrát predtým si pre diváka pripravil diela, ktoré testujú jeho vnímanie a podnecujú intelektuálnu aktivitu. Prepojením rozmerných pomalovaných dosiek so zrkadlami sa tu opäť predviedol ako tvorca fascinovaný nielen sugestívnymi dielami minulosti, ale aj tajomstvami prírodných zákonov a pokusmi vedcov formulovať ich podstatu. Využil pritom osvedčené princípy

„Za“ obrazom, na ktorý sa divák práve pozerá, tak Čarný odkryl ďalší skrytý obraz namaľovaný na odklonenej strane zvislých profilov, ktorého fragmentarizované maľované pruhy sa zjednotili v celistvom „novom“ obraze na ploche zrkadla.

Prostredníctvom takto vygenerovaného semi-ozického javu, vďaka ktorému vidíme zrkadliť sa niečo, čo v skutočnosti nevidíme, voviedol Čarný diváka do hlbšej sémantickej roviny svojho posolstva, do sveta fyzikálnych zákonitostí. Vo svojich obrazoch sa totiž obsahovo sústreďil na vizualizáciu paradoxov, ktorými oplývajú



Halbstein, inštalácia, 2 maľby akrylom 210×100 cm, zrkadlová plocha 210×195 cm, 2017. Foto: archív autora.

také pre nás zväčša nepochopiteľné oblasti, ako je napríklad kvantová fyzika. Tá pripúšťa súbežnú existenciu mnohých rozdielnych a zjavne rozporných situácií, existujúcich v akejsi tieňovej alebo potenciálnej realite, takže mačka v škatuli, ako to formuloval jej známy predstaviteľ Erwin Schrödinger, môže existovať v stave, keď je zároveň potenciálne živá i mŕtva. Čarného

obrazy *Schrödingera mačka* i jej protipól *Mačkin Schrödinger* potom vďaka zrkadlu fungujú nielen ako vizuálna ilustrácia tohto paradoxu, ale zároveň pripomínajú, že to vlastne v istom zmysle platí na všetko živé a že aj tvár autora tohto známeho paradoxu v sebe zrkadlí symbol smrti – lebku, ktorú v sebe ukrýva. Napokon toto zrkadlové memento mori môže pripomenúť i mrazivo výstižné slová Jeana Cocteaua: „Nikdy si nevidel smrť? Pozri sa každý deň do zrkadla a uvidíš ju ako včely pracujúce v sklenom úli“. V tejto súvislosti ani ďalšie Čarného dielo – citácia hlavy Ježiša z Grünewaldovho Isenheimského oltára – nie je náhodným výberom, ale významovým reverzom predchádzajúceho: expresívne črty trpiaceho Ecce homo sa vďaka zrkadlu ako magickému prahu zmenia na zlatistým jasom zaliatu nadčasovú tvár Krista večne živého z jeho výjavu Zmŕtvychvstania. Túto vzájomnú relativitu života a smrti akoby potvrdzovala napokon aj Čarného tretia vizuálna leš pod názvom *Halbstein*: divák čelil dvom častiam napoly rozrezanej tváre Alberta Einsteina ako keby rozpolteného medzi dvoma teóriami usilujúcimi sa vysvetliť pochody sveta v pojmoch rozdielnych predstáv času: Newtonovou mechanikou a kvantovou fyzikou. Vážnosť výrazu tohto slávneho fyzika sa však prostredníctvom zrkadla okamžite mení na citáciu jeho populárneho sarkastického portrétu s vyplazeným jazykom – akoby sa vysmieval všetkým, ktorí počas života podceňovali jeho intelekt a schopnosť vidieť to, čo iní nevidia.

Azda aby si divák tak trochu oddýchol od veľkých vizuálnych šokov, dopĺňali výstavu aj dve skromnejšie vyznievajúce inštalácie, ktoré



HermAfrodit, inštalácia, busta Herma a Afrodity, polopriepustné zrkadlo v. 100 cm, 2017. Foto: archív autora.



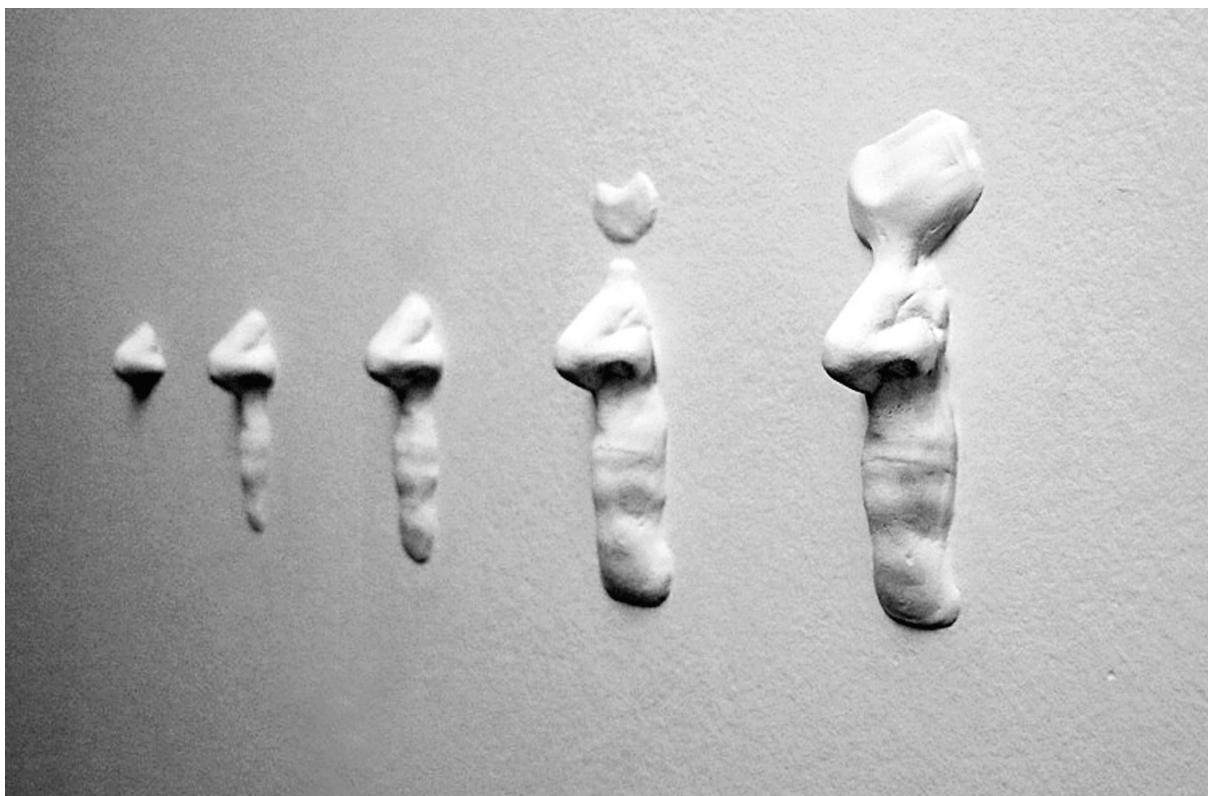
Mačkin Schrödinger, inštalácia, maľba akrylom 210×200 cm, zrkadlová plocha 210×130 cm, 2017. Foto: archív autora.

spadajú do okruhu Čarného tradičných tvorivých dialógov s umeleckými dielami minulosti. Jednou je antická hlava *HermAfrodit*, ktorej pohľad do zrkadla formuluje otázku o dvojjedinej rodovej identite z pozície jungovskej interpretácie animy a anima v jednom. Najminimalistickejšie z hľadiska výrazu potom vyznievala inštalácia *Nosy*: zo steny postupne sa vynárajúce odliatky fragmentov tváre Messerschmidtovej charakterovej hlavy, ktorej základnou konštantou sa stal nos. Ako hovorí sám autor, v kontexte výstavy fungovali „ako zdôraznenie steny, rozhrania pred a za stenou, rozhrania, ktoré je prestupné (vychádzajúc z paleontologickej teórie, že v jaskynných 'svätyniach' pračloveka stena predstavovala hranicu medzi svetom človeka a svetom duchov, ktorí sa z nej vynárali v podobe tieňov).“

Čarného vizuálne hry a práce postupy však v súčasnej konjunktúre aktivisticke priamočiarych gest, redukovanej reči neokonceptu, či naopak formálne elegantných efektov elektronického umenia môžu pôsobiť tak trochu anachronicky. Azda aj preto mu na vernisáži kurátorka výstavy Jana Geržová položila verejne otázku, prečo nevyužil na svoju demonštráciu vybraných paradoxov napríklad fotografiu a prečo si vybral maľbu takých „masívnych“ obrazov (navyše, dodajme, zväčša obrovských formátov, pri ktorých realizácii sa určite musel „nadiereť“). Áno, to, že Čarný, ktorý už pred dvadsiatimi rokmi štepil papierové odliatky Messerschmidtových hláv hnilobnými baktériami, vyrábala antické hlavy z ľadu alebo maľoval na steny neviditeľné obrazy fosforovou maľbou, zasa prišiel s niečím hravým a zároveň „zložitým“, nikoho neprekvapilo, skôr

si zrejme viacerí kladli otázku, prečo si tentoraz vybral to „staré“ rukodielne médium, ktoré kedysi už opustil. Zrejme však práve tá ničím nezastupiteľná výrazová „emocionalita“, ktorú vie vyčariť azda len olejomaľba, bola od začiatku nevyhnutnou súčasťou jeho vízie presvedčivých trikových efektov, ktorými akoby zámerne materializoval nepostihnuteľné sféry paradoxov kvantovej fyziky. A je otázne, či by práve fotografia, ktorá sama je vlastne stopou zrkadlenia, otlakom a teda zmrazeným odrazom, bola tým správnym médium inscenovaných a na semióze založených vizuálnych referencií na skrytý obraz v obraze. Výberom média akoby totiž Čarný chcel zároveň pripomenúť, že popri vedcoch to boli práve maliari, čo už dávno objavili rôzne vizuálne paradoxy a vedeli ich demonštrovať prostredníctvom svojich vlastných techník. Hoci mnohí pravoverní majstri štetca by sa pri pohľade na jeho veľké obrazy mohli uškŕňať: jeho maľba totiž nie je oslavou dobre trénovaného remesla, ale podobne ako sa postupuje pri iluzívnych kulisách, je urobená tak, aby to stačilo presvedčiť diváka. Ako sám hovorí: „...obrazy som však maľoval vždy len dovtedy, pokiaľ som dosiahol výraz, ktorý som považoval za dostatočný z hľadiska koncepcie inštalácie. Preto sú časti obrazov, ktoré sú len načrtnuté, časti obrazov, v ktorých využívam modeláciu, lazúrnu maľbu a sfumato. Nesnažím sa o vlastný štýl maľby (identifikujem sa skôr s autor-ským štýlom myslenia ako realizácie)...“.

Hoci vďaka premyslenej stratégii inštalovania ani v pomerne malom priestore galérie výstava nepôsobila preplnená, bola možno až trochu príliš obsahovo nabitá sémantickými posolstvami,



Nosy (odliatky z charakterovej hlavy F. X. Messerschmidta), sadra na stene, š. 100 cm, 2017. Foto: archív autora.



Schrödingerova mačka, 125 x 83 cm, lentikulárna tlač, 2017. Foto: archív autora.

skrátka, „naložila“ divákovi, a to dokonca aj takému, ktorý je v intenciách „dvojitého kódovania“ naladený na niečo viac, než len povrchné čítanie témy.

Laco Čarný aj touto svojou výstavou ukázal, že ostáva predovšetkým autorom, ktorý sa vždy stavia k pojmom ako metafora, zmysel diela, tradícia, interpretácia, hĺbka sémantického posolstva s istým pátosom zodpovednosti. Hoci v každodennom živote sa často výrazne občiansky angažuje, jeho výstava v čase nástojčivých požiadaviek po spoločensky aktivistickom umení vyznieva ako obhajoba umelca zotrúvajúceho v ateliéri tak trochu mimo problémov súčasného sveta. Jej podoba stavia alternatívu voči apodiktickosti niektorých aktuálnych umeleckých trendov, obhajuje tradičné právo na umenie chápané nie ako zbraň, ale ako cesta k transcencii. Z tohto zorného uhla môže pôsobiť trochu ako tvorba v slonovinovej veži, obhajujúca zoči voči novým funkciám umenia romantickú rovinu osobnej emancipácie umelca. Aj takýto postoj, myslím si, ostáva v súčasnom umení legitímny. Všetci zabúdame, že napríklad aj Duchamp v čase prvej svetovej vojny hľadal štvrtú dimenziu v roztočenom kolese z bicykla a pohrával sa s možnosťami ako pretlmočiť ľúbostný akt do mobilného mechanizmu. Nechcem porovnávať Čarného s Duchampom, obaja však, hoci každý v inom období a pod tlakom iného politického konfliktu majú niečo spoločné – podrávajú hodnoty masovej konzumnej spoločnosti svojimi vlastnými prostriedkami takrečeno na vlastnú päšť a z druhej, menej nápadnej strany.

Silvie Stanická

Ve dnech 20. července až 20. srpna 2017 měli návštěvníci možnost navštívit výstavu s názvem *Komplet* na zámku v Bystřici pod Hostýnem. Jak již sám název evokuje, jedná se o projekt tří umělců, jež spojuje rodinné pouto – Irena Armutidisová, Nikos Armutidis a Irena Armutidisová mladší. Uvedená výstava je znovupředstavením projektu *Střed-t zájmů*, který se uskutečnil 19. ledna až 26. února 2017 v Domě umění v Opavě. Prostory zámku v Bystřici pod Hostýnem však nabídlly nové možnosti řešení výstavy. Vystavující měli k dispozici rozsáhlé prostory, což se promítlo do většího množství vystavených objektů.

Autorka na výstavě představila jeden ze svých posledních fotografických cyklů *Horizonty mlhy*. Tematicky a formálně se dotýká světelných a atmosférických vjemů v krajině, kterou léta prochází a důvěrně zná. Venkovská krajina je zachycována v působivém okamžiku, kdy do ní vstupuje beztvář mlžný opar. Fotografie představují neurčité a ambivalentní situace, momenty, kdy určité místo ovládá, anebo naopak opouští zastírající mlžný opar. Mlha ale není jen elementem, který zobrazenou skutečnost zahaluje. Zároveň je také pozoruhodným prostředkem odhalujícím pozoruhodnou strukturu cest, větvení stromů, příkopů, polí či zastřené sluneční světlo. Na první pohled mohou fotografie vypadat jako prosté přírodní a přirozenou mlhou zahalené záběry, které ukazují až nečitelné scény. Ovšem na druhé straně odhalují podstatné stopy, které v této krajině zanechal člověk – stopy jízdy, elektrické vedení. Stopou člověka jsou ovšem i samy fotografie, které lidské intervenci do krajiny a jejímu „přisvojení“ dávají další rozměr. „*Po opadnutí mlhy se nakonec v moderní krajině před námi zjeví především lidsky obhospodařovaná krajina. A právě okamžik střetnutí přírodních sil s člověkem pozměněným krajinným místem fotografické obrazy Ireny Armutidisové zpřítomňují.*“¹

Sochař Nikos Armutidis (1953) vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Bradáčka. Veřejnosti se představil počátkem



Pohled do expozice výstavy. Foto: Irena Armutidisová.

devadesátých let společným projektem s Vladimírem Kokoliou na Sovinci.

Armutidis klade důraz na figurativní složku – je vynikajícím portrétistou, o čemž svědčí řada jeho veřejných realizací. Od devadesátých let se věnuje volné plastice, kde ale sleduje opačnou, nikoliv mimetickou tendenci, ale naopak abstraktní, formální tvarosloví s výrazným osobitým rukopisem. Zabývá se zde především problémem abstrahovaných tvarových struktur. Zejména tato část Armutidisovy tvorby je prezentována na výstavách, Bystřici pod Hostýnem nevyjímaje. Prezentované objekty zajímavě experimentují s různorodým mapováním hmoty a prostoru geometrických mnohostěnů, ukazující v tom bytostný princip sochařské tvorby. Jakoby



Pohled do expozice výstavy. Foto: Irena Armutidisová.



Pohled do expozice výstavy. Foto: Irena Armutidisová.



Pohled do expozice výstavy. Foto: Irena Armutidisová.

logickým důsledkem takového „ohmatávání“ možností formy a hmoty se stává maximálně zjednodušení plastické struktury, které se pohybuje až na hranici sochařského minimalismu. Ovšem jen zdánlivě. Povrch objektů z různorodého materiálu – sádra, laminát, bronz – je zpracován, ve shodě s jejich osobitými materiálovými kvalitami, jako bohatě detailně prokomponovaná textura drobné plastické modelace v podobě rozmanitého spektra čar, rýh a výstupků. Právě v nich našel Jiří Kroupa, autor textu k výstavě, onu zásadní hodnotu: *„Když se osobně a subjektivně snažím o porozumění těmto výtvorům, vyhledávám právě onen detail vždy zajímavé a podivuhodné povrchové textury. Vizuální význam tak může být pochopen v různorodém a proměnlivém kontrastu obecného sochařského tvaru a vizuálního působení textury povrchu.“*

Sochařka Irena Armutidisová ml. (1988) je absolventkou ateliéru figurálního sochařství profesora Jana Hendrycha na pražské Akademii výtvarných umění. Je rovněž vynikající portrétistkou a tvoří expresivně laděné reliéfy. Těžištěm její aktuální tvorby, představené i na bystrické výstavě, jsou figury zvířat, groteskně propojené s atributy lidského života, v duchu středověkého, ale i renesančního motivu „světa vzhůru nohama“, kde zvířata komicky a někdy i moralistně vstupují do světa lidí či jej dokonce nahrazují. Autorka v Bystřici pod Hostýnem vystavila cyklus inspirovaný se La Fontainovými bajkami. Zvířata

v těchto dílech vystupují ze svého přirozeného prostředí a stávají se součástí lidské společnosti. Inspiraci k takovým pracím autorka nachází především mezi kuriózními zmínkami z denního tisku. V nich se zvířata dostávají do paradoxního a problematického vztahu k lidem: „šimpanz z ruského kasina, který musel na protialkoholickou kúru“ – „liška, která se marně snaží dostat svou hlavu ze sklenice“ – „lama, s níž jezdí podnapilí mladíci v noční tramvaji“ a řada podobných situací, která nezapře tradici této komiky, jež sahá několik staletí zpátky.

Výstava prací trojice těsně spřízněných osob tak ukázala, jak velmi pestré možnosti – formální, materiálové, ale i významové – se mohou „urodit“ na plodné půdě jediné rodiny.

Poznámky:

1. Jiří Kroupa, text k výstavě Střed-t zájmů (20.1.–26. 2. 2017), Dům umění, Opava.

KOMPLET

Zámek Bystřice pod Hostýnem
15. 7. 2017–20. 8. 2017

Gabriele Münterová.

Malování bez oklik

Eva Čapková

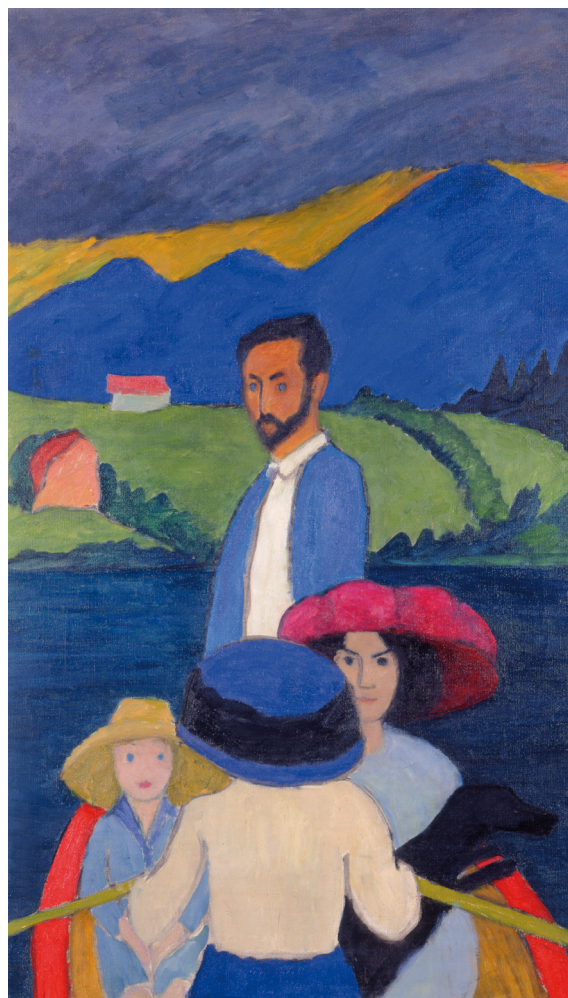


Gabriele Münter, *Portrét Marianne von Werefkin*, 1909, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München. Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

Mnichovská městská galerie Lenbachhaus vystavuje od 31. října 2017 do 8. dubna 2018 dílo malířky a grafičky Gabriele Münterové. Münterová je známá především jako žena, jejíž osobní život byl spjatý se slavným ruským malířem Wassilym Kandinským a její tvorba s uměleckou skupinou Der Blaue Reiter. Výstava si však klade za cíl osvobodit umělkyni od těchto jednostranných pohledů a ukázat šíři a rozmanitost jejího díla, které není omezeno pouze dobou, kterou prožila společně s Kandinským.

Gabriele Münterová se narodila 19. února 1877 v Berlíně. S rodinou se později přestěhovala do Herfortu a pak do Koblenze. V roce 1897 začala navštěvovat uměleckou školu pro dámy Willyho Spatze v Düsseldorfu. Studium však po roce přerušila, protože zemřela její matka. Münterová zůstala nejprve několik měsíců doma u své rodiny, pak se společně se svojí starší sestrou Emmy vydala na cestu do Ameriky, aby tam navštívila příbuzné z matčiny strany. Během této cesty fotografuje, vznikají také její první kresby a skici. Münterová a její sourozenci měli štěstí, že byli díky dědictví po rodičích, otec zemřel již v roce 1886, finančně nezávislí.

V roce 1901 se Münterová usadila v Mnichově. Zájemkyně o umění jako ona směly na rozdíl od mužů, kteří měli přístup na státní akademie, navštěvovat pouze speciální školy pro ženy, nebo si najít soukromého učitele. Münterová se přihlásila na malířskou školu sdružení umělekyní – Künstlerinnen-Vereins. Následně přestoupila do školy



Gabriele Münter, *Kahnfahrt*, 1910 (Na člunu), olej na plátně, 125,1×73,6 cm, Milwaukee Art Museum, Gift of Mrs. Harry Lynde Bradley, Inv.-Nr. M1977.128, Foto: Efraim Lev-er, © Artists Rights Society (ARS), New York /ADAGP, Paris, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

„Phalanx“, kterou spoluzakládal Kandinský. V roce 1903 se s ním zasnoubila, a to i přesto, že byl ženatý se svojí sestřenicí Anjou Šemjakinovou, s níž se rozvedl až o osm let později. V roce 1909 koupila Münterová pro sebe a Kandinského dům v Murnau, kterému se dodnes říká „Münter-Haus“ nebo



Gabriele Münter, *Im Garten in Murnau*, 1911 (*V zahradě v Murnau*), olej na plátně, 50,5×69,3 cm, Neue Galerie New York. This work is part of the collection of Estée Lauder and was made available through the generosity of Estée Lauder, Inv.-Nr. EL.51, Foto: Hulya Kolabas, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

„Russenhaus – Ruský dům“. V Murnau a okolí, malebné krajině Předalpí, umělci trávili především letní měsíce, čerpali zde svoji inspiraci a přijímali své přátele. Patřili mezi ně Marianne Werefkinová a Elež Javlenický, Franz Marc, August Mack nebo komponista Arnold Schönberg. Po vypuknutí války v roce 1914 byl Kandinský označen za „nepřátelského cizince“ a musel Německo překotně opustit. Münterová ho naposledy viděla v roce 1916 ve Stockholmu. Rozešli se. Svůj slib, že se s ní ožení, Kandinský nesplnil, a nikdy tak zpětně nelegitimoval jejich vzájemný vztah, což pro Münterovou znamenalo nejednu nepříjemnost. Později se od přátel dozvěděla, že se Kandinský v roce 1917 oženil s mladou Ruskou Ninou Andreevskou.

Po rozchodu s Kandinským žila Münterová střídavě v Mnichově, Kolíně nad Rýnem a Murnau. Stíhaly ji deprese. Na přechodnou dobu přestala i malovat. Přes právní zástupce se dohadovala s Kandinským o tom, jak rozdělit společnou domácnost. Zejména obrazy, které musel v Murnau zanechat, byly hlavním důvodem jejich sporů.

Potom, co se v roce 1925 odstěhovala do Berlína, poznává filosofa a historika umění Johannese Eichnera, který se stává jejím druhým životním partnerem. S ním se stěhuje zpátky do Murnau. Představy národních socialistů o výtvarném umění a eliminace moderních uměleckých tendencí ve společnosti ji však zahání čím dál více do soukromí. Na veřejnost znovu vstupuje až po válce. V roce 1949 byla zastoupena na retrospektivní výstavě Modrého

jezdce v Mnichově. Roku 1955 reprezentovala Německo na Documentech I v Kasselu. U příležitosti osmdesátých narozenin v roce 1957 věnovala městu Mnichov svá díla a práce svých přátel, především přes osmdesát obrazů Kandinského, které zachránila před národními socialisty ve svém domě v Murnau. Mnichovský Lenbachhaus se tak rázem stal světově proslulou galerií.

Chronologický přehled díla korespondující s osudy umělkyně však výstava prezentovat nechce. Kurátoři se snaží zabránit tomu, aby se biografie znovu stala nástrojem interpretace její tvorby, a proto se rozhodli pro tematické uspořádání výstavy. První část se skládá z fotografií z Ameriky, které měly vytříbit Münterové umělecký pohled a ovlivnit malířské práce pozdějších let. Dalšími tematickými celky jsou krajinomalba, portréty, interiéry, primitivismus, experimenty a variace, nový způsob vidění, práce a technika, abstrakce a cesty uměleckého díla Gabriele Münterové.

Přestože se výstava zaměřuje na malířské práce, je poznat, že Münterová byla velice dobrou kreslíčkou, což je nejlépe patrné na jejích portrétech. Své blízké zachycovala dvojím způsobem, vytvářela portréty v klasickém slova smyslu, ale své modely zasazovala i do určitého rámce. Namátkou můžeme uvést obrazy *Kandinský u stolu s čajovým servisem* z roku 1910 nebo *Přemýšlející* z roku 1917, ve kterých se prostředí stává stejně důležitým jako sám člověk. Poznamenejme, že Münterová si portrétováním přivydělávala, a to především po první



Gabriele Münter: *In der Erdbeerzeit*, 1919 (*V čase jahod*), malba na textilu, 60,9x50,5 cm, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. V 97, Foto: Lenbachhaus, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

světové válce a ve třicátých letech. Její kresliřský um se manifestuje i v dalších pracích, kde pomocí tmavé obrysové linie modeluje prostor a redukuje barvu do jednotlivých ploch. Zajímavé je také porovnání několika jejích obrazů s dětskými kresbami, které využila jako předlohy. Působivá jsou zátiší s holubicí, symbolem Svatého Ducha, zařazená společně s malbami podle dětských kreseb do tematického celku primitivismus. Dřevěná soška holubice se nacházela v Münterové a Kandinského sbírce lidového umění a umělkyně ji udělala hlavním tématem několika svých prací. Že se jedním motivem zabývala opakovaně, a to nejen z uměleckých, ale i ryze praktických důvodů, ukazuje část nazvaná „experimenty a variace“.

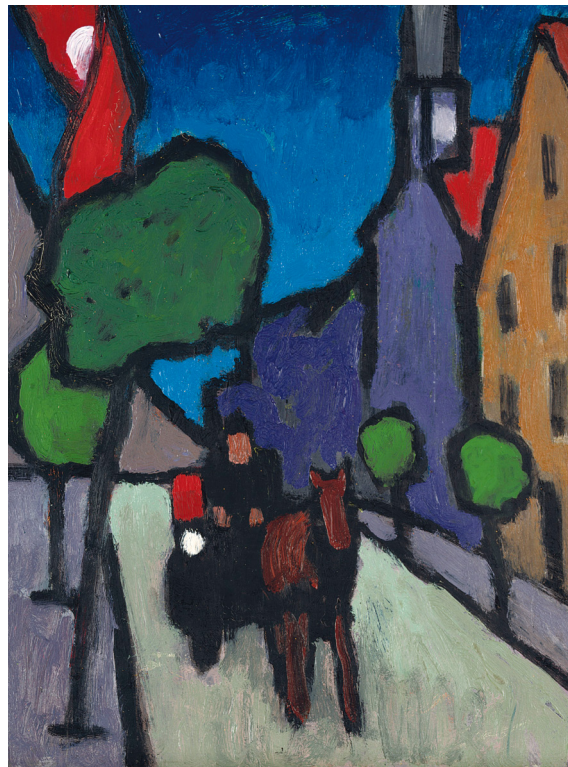
Všechny tematické celky propojuje ta skutečnost, že Münterová malovala to, co ji obklopovalo, například krajiny svých cest i domova, své přátele a známé, interiér domu v Murnau, různá zátiší, které často komponovala. Münterová nebyla umělkyní, která by provokovala své diváky, nebyla ani teoretikem jako Kandinský, ale ve světě umění a uměleckých teoriích své doby se dobře vyzнала. Z těchto vědomostí a jejího talentu vyplývaly její nezaměnitelný rukopis a vlastní umělecký názor.

U vystavených obrazů můžeme rozeznat dvojí způsob malířského provedení. Některé, především větší formáty zapůsobí dokonalým malířským zpracováním, zatímco jiné, menší formáty připomínají spíše skici. Pod energetickými tahy štětce prosvítá plátno či dřevěná podložka, na které dokonce někdy chybí i základní nátěr. Barvou jako by Münterová šetřila. Proč umělkyni někdy stačilo, aby vytvořila jen jakýsi letmý záznam viděného, zatímco jiná plátna pečlivě vypracovala až do posledního detailu, však výstava nevysvětluje.

Nedostatek informací se ale týká i dalších tematických okruhů, což je hlavním problémem celé

výstavy. Kurátoři chtěli ukázat širší a samostatnost Münterové tvorby, a proto se v charakteristice jednotlivých témat zcela vyhýbají otázce vzájemného vlivu mezi Münterovou a Kandinským, a to i přesto, že je Kandinský přítomen prostřednictvím několika obrazů přímo ve výstavním sále. Kandinského ze života Münterové vymazat nemůžeme a bylo by dozajista lepším řešením dílo obou umělců konfrontovat, tím spíše, že se někdy přibližují svým malířským stylem, což je vidět na jejich postimpresionisticky pojaté rané tvorbě, či se dotýkají stejných motivů, o čemž svědčí Münterové obrazy s názvy: *Zátiší se svatým Jiřím* z roku 1911 či *Boj s drakem* z roku 1913. Oba dva motivy měl totiž ve svém repertoáru i Kandinský, který se jimi opakovaně zabýval. Doba, kterou Münterová s Kandinským prožila, byla dobou jejího uměleckého hledání a krystalizace vlastního uměleckého názoru. Tato skutečnost se zamlčovat nedá. Neznamená to však, že jen přebírala nápady a malířské postupy svého partnera a snažila se s nimi pracovat. Vzájemný vztah totiž rozhodně nebyl jen jednosměrnou záležitostí. Aby mohlo být poukázáno na jedinečnost malířského pojetí Münterové, je nutné srovnání jejího díla s pracemi jejích kolegů.

Problematická je rovněž prezentace tematického okruhu „Práce a technika“, do kterého jsou zahrnuty obrazy s náměty jako: pracující při výkopových pracích, stavebníci s bagry, ale také například žně v Horním Bavorsku. Podnětem k těmto malbám měla být výstavba železnice mezi Murnau a Garmisch-Partenkirchenem a také silnice tzv. Olympiastraße, která byla budována u příležitosti Zimních olympijských her v roce 1936. Hry se konaly pod přímou kontrolou ministerstva propagandy Říše „starajícího se o veřejnou osvětu“. Tuto skutečnost



Gabriele Münter: *Murnauer Hauptstraße mit Pferdegespann*, 1933 (Hlavní ulice s koňským povozem v Murnau), olej na dřevě, 35,5x27,5 cm, Privatsammlung Süddeutschland (soukromá sbírka), © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

stejně jako fakt, že výstavba infrastruktury byla jedním z Hitlerových plánů ke zmírnění hospodářské krize z roku 1929, výstava nepřipomíná. Protože se tato problematika dále nerozvádí, diváků zůstává volný prostor ke spekulacím ohledně politického postoje umělkyně, který ještě umocňují dva obrazy z roku 1933. První má název *Hlavní ulice v Murnau s koňským povozem*, druhý *Procesí v Murnau*. Na obou můžeme i přes abstrahující způsob malby rozeznat červené vlajky s bílým kruhem a trochou černé barvy. I když hákové kříže jasně vyobrazeny nejsou, můžeme je lehce asociovat. Vlajky třetí říše zaměnit nejdou. Malovala Münterová jen to, co viděla kolem sebe? Jaký byl její vztah k národním socialistům? Může takový obraz viset ve výstavní síni nekomentován? Navíc v Mnichově, městě s bolestnou historií, ležícím v zemi, která je na nacistické symboly velmi citlivá (připomeňme například poslední skandály Bundeswehru)? Proč neříct, že Münterová ve třicátých letech trpěla chudobou, že byla závislá na prodeji svých prací, a proto se snažila přizpůsobit požadavkům své doby, k čemuž jí radil i její nový, pragmaticky založený partner. Münterová nejspíš nechtěla, aby mezi ní a jím vznikly nesoulady jako kdysi ve vztahu s Kandinským, a proto vycházela vstříc Eichnerovým návrhům. Národní socialisty nikdy nepodporovala, s jejich ideologií nesouhlasila, snažila se spíše neprovokovat, být nekonfliktní, „neviditelnou“ a „něco prodat“, aby mohla nakoupit to, čeho se jí nedostávalo, a tím byly potraviny. Celou dobu také opatrovala díla svých kolegů, avantgardních malířů, která dostala visačku „entartete Kunst“ a byla konfiskována nejen ve veřejných institucích, ale i v soukromých sbírkách.

Jako smutná tečka na závěr vyznívá poněkud matoucí plakát, který zve na výstavu Gabriele Münterové obličejem Mariane Werefkinové, určitě jednoho z nejzdařilejších Münterových portrétů. Münterová ale tak pro mnohé ztrácí svoji tvář. Autoři si navíc vybrali malbu ze začátku dvacátého století, tedy doby prožité s Kandinským, doby, ze které chtějí Münterovou vysvobodit.

Gabriele Münterová byla bezesporu nadaná umělkyně. Nezávislost její tvorby na Kandinském dokazuje již fakt, že v ní pokračovala po rozchodu s Kandinským až do své smrti v roce 1962. Tematická koncepce výstavy však nebyla nejlepším řešením, jak na tuto skutečnost upozornit, zvláště když sama není konsekvantní a v jejím rámci najdeme i úsek nazvaný „Nové vidění? Gabriele Münterová a nová figurace dvacátých let“. Klíč k řazení jednotlivých obrazů ke skupinám není navíc vždy zřetelný. Dílu umělkyně, o které je všeobecně známo jen málo, by jednoznačně lépe prospěl chronologický pohled na její dílo. Münterová prožila dvě světové války, během nichž ztratila dobré přátele (Auguste Macke zemřel v roce 1914, Franz Marc v roce 1916), „ztratila“ i svého snoubence, zažila životní zklamání, hledala nová východiska ve svém životě. Tyto zvraty ji musely určitým způsobem poznamenat. Bylo by dobré vidět, jak a zda na ně ve svém díle reagovala. Přitom mi v žádném případě nejde o biografický výklad tvorby, ale o pochopení souvislosti a vývoje díla.

Gabriele Münterová po sobě zanechala na 2200 olejových obrazů, četné kresby, akvarely, grafiku, malbu na sklo, fotografie a výšivky. Velká část ze 140 obrazů, které mnichovská výstava prezentuje, byla naposledy vystavována před desítkami let a pochází především z pozůstalosti, kterou spravuje Nadace Gabriele Münterové a Johannese Eichnera. Tuto kolekci pak kurátoři doplnili mezinárodními výpůjčkami. Souborná prezentace prací je největším přínosem výstavy, která byla již dlouho nutná. Výstava však nesplnila očekávání ani nároky, které si na sebe sama uložila. Je na ní sice nepopíratelně cítit snaha dokázat, že Münterová nebyla „jen“ ženou vedle velkého muže, ale osobitou malířkou, která nečerpala svoji invenci pouze ze svazku s Kandinským, přesto však Lenbachhaus promarnil šanci ji od těchto předsudků osvobodit. Zdá se totiž, že tvůrci výstavy byli Münterové nakloněni natolik, že upozadili objektivní a kritický pohled, snažili se vyhnout ožehavým tématům a eliminovali



Gabriele Münter: *Stilleben vor dem gelben Haus*, 1953 (Zátíší před žlutým domem), malba na textilu, 46,5×54,5, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Inv.-Nr. S 19, Foto: Lenbachhaus, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

každou maličkost, která by mohla vrhnout byt jen malý stín pochybností na jejich úsilí. Nepodařilo se jim proto vykreslit živý portrét umělkyně, ale vzniklo cosi, co vyvolává spíše rozpaky. Je velká škoda, že se právě pro tuto malířku, která pro Lenbachhaus a mnichovskou kulturní scénu udělala tak mnoho, nepodařilo uspořádat výstavu, jež by divákům zprostředkovala nezkreslený pohled na její život a tvorbu. Gabriele Münterová, která patří k úzkému okruhu žen, které se kolem roku 1900 rozhodly vzít svůj osud do vlastních rukou a aktivně spoluutvářet svůj život, si bohužel na svoji rehabilitaci před širším publikem bude muset ještě chvíli počkat.

Gabriele Münter. Malen ohne umschweife

31. října 2017–8. dubna 2018

Städtische Galerie im Lenbachhaus a Kunstbau Mnichov

Kurátoři: Isabelle Jansen a Matthias Mühling

S laskavou podporou Förderverein Lenbachhaus e. V.

Rubikova kostka

Milana Hajdíka

Ivan Bergmann



Interview: Maruška, olej, akryl, plátno, 210×210 cm, 2017. Foto: Milan Hajdík.

Tomu, kdo alespoň trochu sleduje současnou ostravskou výtvarnou scénu, nemůže již být jméno Milana Hajdíka úplně neznámé. Jeho obrazy se objevují na nejrůznějších výstavách již od roku 2009¹. V roce 2013 se dostal mezi finalisty Ceny Rudolfa Schlatta². Na výraznější prezentaci svých děl si však Hajdík musel počkat až do loňského roku, kdy se v galerii Sýpka ve Valašském Meziříčí dočkal první větší samostatné výstavy. Nesla poněkud příznačný název Signál³, neboť tvorba Milana Hajdíka si pozornost zaslouží.

Milan Hajdík (narozen 14. 6. 1985 ve Vsetíně) pochází z obce Jablůnka, kde má i ateliér. Žije však v nedalekém Valašském Meziříčí. Základům malířského řemesla se naučil na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti (2002–2006), obor Užitá malba u Miroslava Maliny. Následně jeho kroky vedly na Fakultu umění Ostravské univerzity (2007–2012), kde si vybral ateliér Malby II, vedený Františkem Kowolowskim, jehož konceptuální smýšlení mu bylo blízké. A konec konců koncept je jedním ze stěžejních a zřejmých prvků rezonujících v jeho pracích.

Již Hajdíková diplomová práce, nazvaná „Alter Ego“, se vyznačuje jistým malířským rukopisem. Ve figurálně pojatém tématu, inspirovaném slavnými díly starých mistrů, jakoby si Hajdík vnitřně uzavírá compendium získaných vědomostí a vlivů. Zároveň si sám sobě nastavuje zrcadlo. V postavách ztvárňuje sám sebe a stává se např. na obraze Pieta zároveň Ježíšem, Pannou Marií i andělem. Objevuje se zde i motiv autoportrétu ve vojenském maskovacím oblečení, který hojně používal ve starších dílech. Maskování zde zároveň slouží jako přirozený rastr. Hajdík jako by revoltoval vůči všemu standartnímu a zažitému a nabádal, že vše je jinak. Nehledá vzorce zvenčí, ale vytváří vlastní, což je pro něj typické. Hajdík to charakterizuje jako bytostné dobrodružství, v kterém myšlenka může organizovat hmotu, prostor i čas. V jeho diplomové práci se tak již zlehka objevuje typický prvek, a to bytostné využívání rastrů a netradičních materiálů, konkrétně gumoasfaltu.

Obrazy Milana Hajdíka se vyznačují veristickým pojetím. Očividné je to v jeho melancholicky romantickém cyklu z roku 2013 nazvaném „Krajina sebevrahů“, v němž zobrazil skutečná místa, ve kterých se udála lidská tragédie. Krajina je zde pouze nositelkou tohoto sdělení. Narace je na první pohled vyprázdněná, přesto přítomná, avšak jen v koexistenci mimo obraz skrze zřejmou asociaci nebo jiné médium. Na divákovi tak stojí interpretace, daná jeho vlastním bytím.

Výzkum reality, kterou záměrně defragmentuje, aby ji následně opětovně složil, je podstatnou esencí Hajdíkových posledních obrazů, vytvořených od roku 2016, které představil na již zmíněné výstavě Signál v Galerii Sýpka. Sám autor tento proces přirovnává k hraní si s Rubikovou kostkou. Zobrazovanou skutečnost, často odosobněnou, ale přesto důvěrně známé snové lesní krajiny či zátiší, rozbíjí a znejišťuje používáním rastrů a nejrůznějšího kódování, někdy až na hranici čitelnosti samotného obrazu. Vedle klasické olejomalby či akrylu se ve větší míře uchyluje k používání nemalířských materiálů a prostředků – nitrolaků a netkané plastové textilie. Rastry vznikají sprejováním či malbou přes perforované plechy a sítě. Jde v tomto případě o jakýsi způsob primitivního sítotisku.⁴

Dominantou a zároveň symbolickým završením Hajdíkovy výstavy byla bezesporu dvojice velkoformátových portrétů. Na realisticky pojatý portrét zde nasazuje šachovnicovou síť plnou rastrů a kódů. Některé z nich jsou pak přímo funkční QR kódy, skrze které si divák může přečíst někdy až velice intimní rozhovor mezi autorem a zobrazenou osobou. Psychologická vrstva obrazu, přesahující samotný rám plátna, je zde neodnímatelnou součástí díla.

Dosavadní dílo Milana Hajdíka svým důrazem na konceptuální složku obrazu a hledání hranic malby, vycházející z její minulosti, jasně ukazuje na myšlenkové sepětí s Kowolowského ateliérem a odosobněnou ostravskou industriální krajinou či spíše periferií jako takovou. Hajdíkovy práce vykazují konzistentní kvalitu a svědčí o formální i myšlenkové zralosti, schopné cíleného vyjádření.



Ufo, akryl, flotát, plátno, 170×170 cm, 2016. Foto: Milan Hajdík.



Pieta, olej, plátno, 185×250 cm, 2012. Foto: Milan Hajdík.

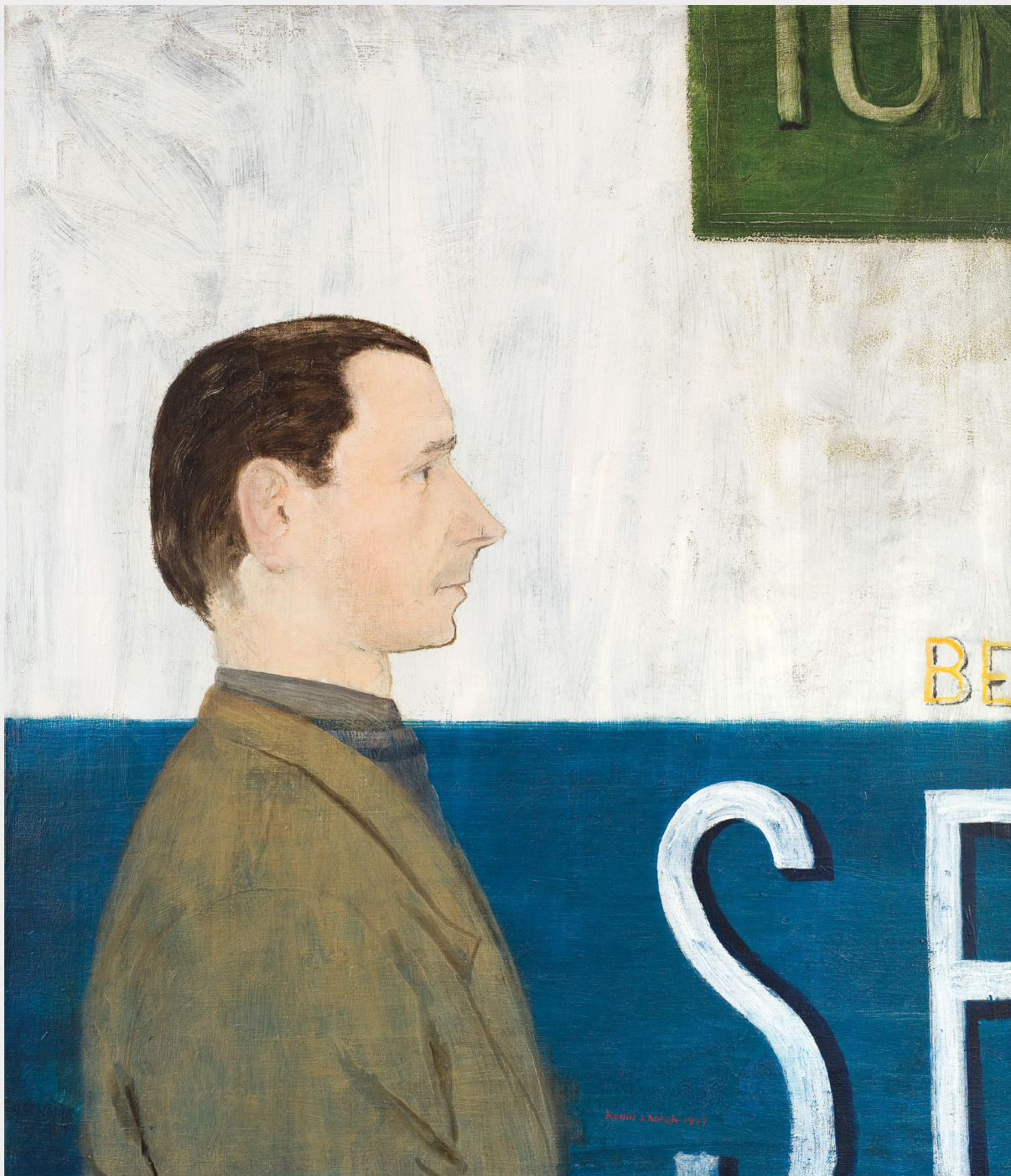


Tlamovci, olej, akryl, plátno, 120×230 cm, 2016. Foto: Milan Hajdík.

Poznámky:

1. Výběr z výstav: Next wave, Galerie G99, Dům pánů z Kunštátu, Brno (2010); Diplomky 2012, The Chemistry Gallery, Praha (2012); Milan Hajdík, Krajiny sebevrahů, Galerie Jáma 10, Ostrava (2014); Hranice malby, Bratislava a Ostrava (2017 a 2018).
2. Cena Rudolfa Schlattaueera je udělována vítězi Trienále Valmez, které pořádá město Valašské Meziříčí od roku

- 2008, přičemž první ročník byl ještě míněn jako bienále. O udělení ceny rozhoduje odborná komise. Vítězné dílo je zakoupeno do sbírek města Valašské Meziříčí a autoru je umožněna v následujících letech samostatná výstava v Galerii Sýpka. Vítězi se postupně stali: Marcela Podzemná (2008), Jaroslav Kolář (2010), Pavla Malinová (2013), Petr Hajdyla (2016).
3. Milan Hajdík, Signál, galerie Sýpka Valašské Meziříčí, 6. září–19. listopadu 2017.
4. Hajdík se díky svým rodinným kořenům přirozeně pohybuje v průmyslovém prostředí a tento vliv je v jeho díle patrný. Jedna z jeho výstav se jmenovala příznačně Automotive (evangelický kostel, Pržno, 2015).



Báseník Jiří Kolář, 1947, olej na plátně, 60×70 cm. Museum Kampa - Nadace Jana a Medy Mládkových: Z podsbirky Jiřího a Běly Kolářových. Foto: Archiv Musea Kampa.

Kamil Lhoták

portrét

Jiřího Koláře

Marie Bergmanová

Mezi členy Skupiny 42, do níž od jejího založení Kamil Lhoták a Jiří Kolář patřili, se rozvinula velká přátelství, vzájemná podpora od formulování podobně vnímaného smyslu umění až ke zcela praktickým výpomocím, jakými byly Kolářem vyráběné obrazové rámy pro kolegy.¹ Stejně tak se ale od prvních zakládajících schůzek projevily mezi členy neshody, spojené s nechutí důsledně se podřizovat závaznému skupinovému programu nebo s odlišnými představami o jeho naplnění. Kolář svou poezií program formuloval v drsnější a syrovější podobě než například Lhoták s nostalgickým pohledem na město. Kolář se k okruhu vznikající Skupiny 42 připojil jako autodidakt a dělník z proletářského Kladna, zatímco někteří jiní už měli za sebou surrealistickou zkušenost včetně účasti na výstavách. Na skupinových aktivitách se Kolář podílel jako básník a společných výstav se neúčastnil. Postupně ale získával respektovanou pozici jako inspirativní autorita a po rozpadu skupiny se stal „udílečem rad“ a budil obdiv i obavy. Vzpomínky pamětníků zachycují kontrast mezi nenápadným zjevem úředníka v brýlích a štědrým zdrojem podnětů a nápadů pro ostatní. Již během skupinových let z jeho popudu namalovali Lhoták s Vladimírem Fukou a Karlem Součkem několik společných obrazů. Po roce 1948 v důsledku odlišného názoru členů na nový komunistický režim skupina skončila. Přesto když se sešla v roce 1970 u příležitosti výstavy Znovu po 22 letech, Kolář opět konstatoval, že to bylo „nejkrásnější společenství“.²

Kamil Lhoták portrétoval v poválečných letech své přátele nejen ze Skupiny 42 a řada portrétů se postupně rozrostla až k padesáti obrazům. Často jsou to statické profily stojících polopostav (kromě Koláře třeba Josef Hiršal), ale také sedící figury (Jindřich Chalupecký v poušti mezi krabičkami od tabáku) nebo en face (Zděnek Urbánek v Londýně a František Tichý před cirkusovým stanem). Za Kolářem, básníkem Skupiny 42, je plocha zčásti pokryta velkými tiskacími písmeny. Koláře Lhoták portrétoval v roce 1947 po návratu z Paříže, kdy se chvíli zdálo, že se po složitých válečných letech otevřely hranice a přišla doba svobodného uměleckého života.

Kolář věnoval svým kolegům básně (ve sbírce *Dny v roce*, 1946–1947) a také zachytil mnoho svých přátel ve svém fotografickém deníku z let 1957–1958. Celoživotní vztah s Lhotákem prošel i řadou vyhraněnějších



Josef Hiršal, 26. IV. 57, foto Jiří Kolář



Kamil Lhoták, 28. I. 58, foto Jiří Kolář

období a ostřejších konfrontací, kdy se po rozpadu Skupiny 42 širší okruh spřízněných umělců a teoretiků scházel po kavárnách, často i v bytech, kde diskutovali o filozofii, literatuře a výtvarném umění, a Kolář mezi nimi postupně získával značný respekt. Jeho autoritativnost u pověstného stolu v kavárně Slavie ale některé členy pak odrazovala do té míry, že do společnosti přestali docházet. Básník Josef Hiršal označil vztah Kolář – Lhoták za typickou „heisseliebe“, kdy „jiskry létaly sem tam“. Kolář vyčítal Lhotákovi naivitu, ten ho posílal s radami domů, do Kročehlav a zlehčoval jeho první pokusy o převedení poezie od psaných slov do obrazových koláží.³ V závěru života ale Kolář vzpomínal na Lhotáka mezi nejbližšími, jejichž odchod v něm zanechal díry, jako na přitele, kterého „všichni obdivovali... nenechal si od nikoho radit, vždycky nás překvapoval“.⁴

Poznámky:

1. Například dopis Kamila Lhotáka z 20. dubna 1943: „... Do tohoto rámu obléknu obraz, který si u mne koupila herečka Matulová – je tedy přirozené, že jí chci přidat pěkný rám, ježto řekla, že v tom ohledu spoléhá na mne. A já zase spoléhám na Tebe.“
2. Eva Petrová, *Skupina 42*, Praha 1998, s. 105.
3. Josef Hiršal, *Víněk vzpomínek*, Praha 1991, s. 244.
4. Alena Plavcová, Velké jablko Jiřího Koláře, *Lidové noviny*, příloha Pátek, 28. 1. 2000.



P á r p o z n á m e k

k a r c h i t e k t o n i c k é

t v o r b ě

D a v i d a V á v r y

Karolína Juřicová

V březnu letošního roku se v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně otevře retrospektivní výstava Davida Vávry (* 9. 3. 1957), která představí jeho osobnost především jako architekta a designéra. Idea vytvoření této putovní výstavy byla podpořena šedesátými narozeninami tohoto architekta, herce, divadelníka, výtvarníka, sportovce a obdivovatele architektury, které oslavil v březnu loňského roku. K výstavě *David Vávra - Běžet s domy* patří také samostatná publikace, sepsaná formou katalogu, prezentující skoro všechny projekty a realizace, na kterých David Vávra pracoval se svým architektonickým studiem nebo participoval s dalšími umělci. Zdařilý dokumentární snímek České televize doplňuje výstavu o vlastní komentáře Davida Vávry při dialogu s dalším propagátorem architektury Adamem Gebrianem. Výstava putuje z pražské Galerie Jaroslava Fragnera a brněnské Galerie architektury právě do Zlína. Ke Zlínu má David Vávra vřelý vztah, což také ukazuje jeden z natočených dílů v rámci televizního cyklu *Šumná města*. Navíc se společně s architektem Svatoplukem Sládečkem ml. a přítelem Jiřím Tomášem Kotalíkem zamyslel nad zlínskou architekturou, přičemž si každý z nich uvědomil deset bodů, které považují v dějinách architektury za nejdůležitější inspiraci v jejich tvorbě. Jiří Tomáš Kotalík přidal ještě jedenáctý bod jako mezník toho, co architektura není. Asi nejkrásnějším bodem je hned ten první: „Bohem stvořená krajina - tedy ta, do které Bůh vsadil člověka s darem geometrie v abstraktních zákratech mozku.“¹

S obrovským přehledem a subjektivním pohledem se také pustil do psaní knih o architektuře, které vyšly v nedávné době. Za zmínku stojí knihy *Tři cesty za architekturou* a *Jedeme k moři*, s níž zažijete dovolenou na jadranském pobřeží. Každou doprovází bohatý výtvarný repertoár autorských skic a náčrtů, které jsou výchozími podněty k dopracování přesných plánů pro členy jeho ateliéru. David Vávra sám rád přiznává, že je pro něj nejvíce inspiračním místem

kavárna s krásným výhledem na náměstí, v níž se zapáleným doutníkem kreslí své představy na černý papír barevnými pastely. Svou hravost nezapře při žádné tvůrčí činnosti, vytvářející velmi rafinované projekty.

Za knihou a kurátorskou koncepcí retrospektivní výstavy stojí dvojice Davida Vávry a hlavní kurátorky pražské Galerie Jaroslava Fragnera Kláry Pučerové. Z tištěného knižního katalogu vybrali pro seznámení veřejnosti stěžejní architektonické práce, doplněné o modely, pastelové skici, koláže, plány a designérské prvky. Jeli-kož David Vávra myslí na každý detail, pracuje ve většině případech také na uspořádání interiérů, designuje nábytek a řeší barevnou stránku celého vyznění. Netají se ovlivněním význačné etapy šedesátých let minulého století, kterým byl bruselský styl. Svou lehkostí, moderností a svobodou jej uchvacuje až dodnes.

Architekt David Vávra, plný živoucího entuziasmu a zájmu o mnoho rozličných oborů, dokázal pro českou architekturu nemálo. I přesto zůstává velké části společnosti zaznamenán v paměti pouze jako herec a divadelník, eventuálně jako propagátor kvalitní architektury. Málokdo ví, že stojí za skvělými architektonickými projekty a už přes 20 let vede svůj ateliér společně s Kateřinou Vajčnerovou, Robertem Daňkem a dalšími kolegy. Má na svém seznamu také nejrůznější spolupráce s českými předními výtvarníky. Například za spolupráci s umělcem Františkem Skálou dostal v roce 1997 cenu Interiéru roku za restauraci Akropolis v Praze. V roce 2004 byl oceněn s Jaroslavem Rónou cenou Grand Prix v kategorii Výtvarné dílo v architektuře za osazení sochy Franze Kafky na Starém Městě v Praze. Byl také nominován na cenu Klubu za starou Prahu jednou mimo-pražskou realizací, a to novostavbou lávky s vyhlídkovou věží v Chebu.²

To, že tento architekt procestoval několik zemí světa a celou Českou republiku, je mnoha lidem známo především díky popularizačním pořadům o architektuře - *Šumná města* a *Šumné*



Městské divadlo Kladno, foto: Filip Švácha

stopy s Radovanem Lipusem v produkci České televize. V nich dokázal David Vávra propojit všechny své profese v jedno. Neotřelým způsobem přiblížil důležité památkové hodnoty a cenu konkrétních budov a prostředí,



Restaurace Paláce Akropolis v Praze, foto: Jan Šilar

kteří na svých cestách navštívil. V knize *Tři cesty za architekturou*¹³ se snaží podnitit čtenáře k užívání si cestování a poznávání nových zemí, které člověk navštíví. Mnohdy jimi člověk jen projde či si je vyfotí, místo toho, aby nasál tamější atmosféru. Tento průvodce doplněný hlavně pastelovými kresbami a textovými zápisky funguje jako cestovní deník, který vzbuzuje v čtenáři touhu po vytvoření si vlastního. Zmíníme jako příklad druhou cestu do Řecka. David Vávra přemýšlí nad ohromnou fragmentaritou starověké architektury, která je v Řecku přítomna na každém rohu. Ta podle něj vzbuzuje představivost a dovoluje poznat důvěrněji proporce jednotlivých částí architektury.

Co přimělo Davida Vávru stát se architektem? Byla to skutečnost, že jeho tatínek se touto profesí sám živil. Nadaný a všímavý syn architekta prošel studiem na ČVUT v Praze a také na pražské AVU školou architektury. Vzápětí absolvoval roční stáž v Paříži u profesora Guye Naizota, člena pařížské skupiny „Le groupe 7“. Po vojně nastoupil v roce 1985 jako projektant v družstvu DRUPOS. Po odchodu z tohoto zaměstnání se rozhodl otevřít vlastní architektonický ateliér s několika

kolegy. Za zmínku také stojí výstavy *Urbanita*, uskutečněné v roce 1986, 1988 a 1990, kterých se účastnil s ostatními členy DNA /Dílky nejmodernější architektury.¹⁴ Výstavě předcházela architektonická soutěž uspořádaná časopisem *T'86*. Soutěžící se měli zamyslet nad způsobem „polidštění“ hrubých sídlištních útvarů. Skupina architektů (Martin Šarbort, Jan Hrubý, David Vávra a Igor Dřevíkovský, v roce 1988 i Karel Kameník) ve zkratce DNA se stala vítězem soutěže. Jejich mnohdy až konceptuální návrhy byly plné hravosti, nadsázky a pracovaly i s principem náhody.¹⁵

Ráda bych zmínila některé projekty a realizace, které ukazují důležité užívané aspekty provázející architektonickou tvorbu Davida Vávry. Za prvé s velkým citem a pokorou vstupuje do konkrétního terénu. Dalším aspektem je dodržování humánního měřítka místo upřednostnění monumentálního architektonického gesta. Na závěr bych upozornila na delikátní zacházení s barevnými kombinacemi zejména v interiéru, pojímaném mnohdy jako divadelní scéna. Snad bychom si mohli tohoto houževnatého člověka dovolit přezdívat renesančním souslovím „*uomo universale*“, jenž dokáže v jednom zadání snoubit několik estetických hledisek a požadavků objednavatele, bez téžkopádnosti a prvoplánovosti. Ostatně samotná úvodní báseň zmíněné publikace *Běžet s domy* popisuje jeho subjektivní pohled na architekturu, pojímající v sobě každý předmět:

„Architektura
Je denní hmotný chléb
Architektura
Městský salón
Ba i Kristův chlév
Architektura
Na nočním stolku lampa
Architektura
V lese celta trempa
Architektury
Se celý život nezbavíš
Nakonec
Náhrobek Ti děti postaví.“¹⁶

David Vávra má na svém kontě několik zakázek pro soukromé objednavatele, kteří si od něj nechali postavit svůj domov. Za zmínku stojí vila z roku 2001 v Praze-Hodkovičkách, také zvaná přizviskem „*Magor*“. Parcela na jižním svahu využívá svého terénu. Vila je navržena tak, aby okolní zástavbě nestínila. Stavba postupně padá s každým svým patrem po svahu, který kopíruje. Celek připomíná zaoceánskou loď, což potvrzuje i vykonzolované zábradlí v dynamickém tvaru vlny. S odkazy nautických prvků si vila vypůjčuje charakter funkcionalistických staveb první republiky.¹⁷

V roce 2002 organizovala Lenka Žižková ve Veletržním paláci krátkodobou instalaci, která se zaměřila na propagaci mobiliáře koupelen – vany, obkladačky a dlaždice. David Vávra na projektu spolupracoval a téma očisty metaforicky

využil jako duchovní osvěžení a soustředění. Diagonálně umístil vanu, čímž symetricky rozdělil prostor na dvě části. Doplňujícím prvkem se staly japonizující mističky s nápojem. Všechny zdi místnosti obíhala vrstevnice z čar, navozující neuchopitelnost světa.^{/8}

Do realizování zadaných projektů vstupuje David Vávra také jako výtvarník a designér. Výtvarná činnost je pro něj meditací. Ať už vyrábí užité předměty každodenních potřeb, kterými může být například porcelánová souprava, skleničky, koláže či pastelové grafiky, vždy tomu přikládá velkou váhu. Oblibu má ve vytváření fusingových skleněných desek, které vznikají spékáním čirého a barevného skla, drcených skleněných úlomků, tyčinek a skelného prachu. Asi největší fusingovou realizaci vytvořil v rámci přestavby kostela českobratrské církve evangelické v Praze-Modřanech roku 2006. Dominantní výplň desetidílně prosklené stěny s motivem ryby symbolizuje Ježíše Krista.^{/9}

Za velmi vydařenou architekturu považují proměnu Městského divadla v Kladně. Městské divadlo v Kladně navrhli architekti Emil Hrabě a Jaroslav Rössler. V letech 1910–1912 trvala jeho výstavba. V následujících dekadách na stavbě proběhly různé úpravy.^{/10} David Vávra při rekonstrukci v roce 2016 prodloužil zadní část divadla o přístavbu, zdůrazněnou a přiznanou odlišnou červenou barvou oproti světlé fasádě původní stavby divadla. Díky prosklení vrchních částí vstupních pylonů se vtáhlo do budovy přirozené světlo. Co se týče interiéru, důležitým zknizkováním hlavního jeviště to nekončí. Vznikly zároveň dvě další divadelní scény – alternativní namísto bývalé zkušebny a druhá literární jako součást kavárny, čímž se stavba propojila s přilehlým parkem, který znovu oživily také dvě nová venkovní pódia. Úpravami prošly i toalety pro veřejnost, vytvořily se reprezentativní salónky pro setkávání s návštěvníky a místnost na čtené zkoušky. Památkářským způsobem se zachovaly všechny interiérové detaily, aby se pouze doplnily o barevná fusingová skla a lustr. Výrazným uměleckým gestem bylo vymalování stropu obrysy souhvězdí, která symbolizují vývoj dramatu od antiky po současnost. K realizaci se využily historické fotografie z místního divadelního archivu. Smysl je ve vzájemné podobnosti hvězd a hvězdiček na nebi a na jevišti.^{/11}

Mimo jiné se David Vávra umí postavit i do role kurátora a architekta výstavy. Na sklonku roku 2015, společně s kurátorkou Irenou Veverkovou, pořádali v Galerii Jaroslava Fragnera v Praze výstavu a sympozium *Antonín Raymond 7x* věnované dílu architekta českého původu Antonína Raymonda (1888 Kladno – 1976 New Hope, USA). Výstava se dále přesunula do Galerie architektury v Brně a následně se stala základem stálé expozice v Raymondově rodném Kladně. Kurátoři představili výběr z velkého množství realizací staveb z Japonska a Filipín. Konkrétní výběr poukázal na specifické rysy kosmopolitního architekta. David Vávra také o samotném Antonínu Raymondovi natočil dva díly a dále tři



Lávka s vyhlídkovou věží v Chebu, foto: Lubomír Fuxa

díly o jeho spolupracovnících v rámci televizního seriálu *Šumné stopy*.^{/12} Samozřejmě i samotná koncepce výstavy *David Vávra – Běžet s domy* je v režii architekta, na které máte možnost poznat jeho hravou architekturu.

Poznámky:

1. David Vávra, *Běžet s domy*, Praha 2017, s. 10.
2. Ibidem, s. 157.
3. David Vávra, *Tři cesty za architekturou*, Praha 2015.
4. Viz (pozn. 1), s. 156.
5. DNA, Úvod, <https://sites.google.com/site/1986dna/home>, vyhledáno dne 9. 1. 2018.
6. Viz (pozn. 1), s. 3.
7. Ibidem, s. 20–21.
8. Ibidem, s. 104.
9. Ibidem, s. 88–89.
10. Městské divadlo Kladno, http://www.theatre-architecture.eu/cs/database.html?filter%5Blabel%5D=&filter%5Bcity%5D=kladno&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bontology%5D=1&filter%5Bontology_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=44, vyhledáno dne 12. 1. 2018.
11. Viz (pozn. 1), s. 68–73.
12. Tisková zpráva, Galerie Jaroslava Fragnera, www.gjf.cz/storage/files/TZ_24_10_Antonin%20Raymond%207x.doc, vyhledáno dne 11. 1. 2018.

ZLÍN DESIGN MARKET

Miroslava Kupčíková



Autorem vizuálního stylu Zlín Design Marketu je Zdeněk Macháček, STUDIO 6.15 Zlín.

Jedna z činností, které se věnuje obecně prospěšná společnost Zlínský zámek, je i Zlín Design Market. Koná se pravidelně v předvánočním čase v zámecké budově přímo v centru Zlína. Je to prodejní výstava autorské tvorby designérů, začínajících, ale i značek na českém trhu etablovaných. Jednotliví autoři zde představují koncept vlastní tvorby v oblastech užitého designu. I u předmětů každodenní potřeby je žádoucí vyhledávat originální vizuální stránku, kvalitní české zpracování a materiály odpovídající funkci zvoleného výrobku. Produkty zde prezentované spadají do několika kategorií, které se s každým dalším ročníkem rozšiřují – móda, šperk a doplňky, grafický design a knižní ilustrace, produktový a průmyslový design, interiér aj. Záměrem a hlavní vizí je budovat pravidelnou platformu pro setkávání všech generací a sdílení trendů přinášejících tvůrci nejen z Česka a Slovenska. Prostřednictvím tohoto počínu se organizátoři snaží navrátit ke kořenům zlínského designu a tradici města Zlína, kde tvořila celá řada významných osobností, jež nás ovlivňují dodnes. Jednou z ikon českého i mezinárodního designu působících na Moravě se stala i Libuše Niklová, jež oslovila svými produkty a novou technologií výroby širokou veřejnost a nadčasovými liso- vanými hračkami okouzila nejen dětské publikum. Nyní

v jejich šlápějích pokračují mladí a talentovaní umělci a designéři, kterým se otevřela nová možnost prezentace vlastní tvorby před laickým i odborným publikem přímo v centru dění – na zlínském zámku. Poctu Libuši Niklové, i jejím dědicům, vzdali organizátoři projektu prostřednictvím vizuálu – Kocoura, který neodmyslitelně patří k tomuto projektu, a rovněž letos nově k připravenému stylovému dětskému koutku pro naše nejmenší plného originálních nafukovacích křesílek v podobě zvířátek od společnosti Fatra.

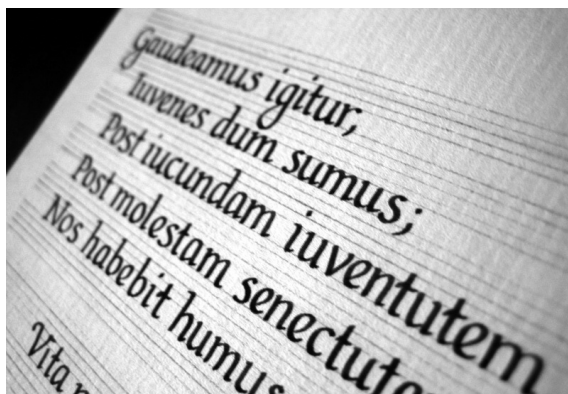
Do prostor zlínského zámku přilákal návštěvníky Zlín Design Market (v té době ještě pod názvem Zlín Design Weekend) poprvé v roce 2014. Za podpory partnerů, Statutárního města Zlína a europoslankyně Marty Dlabajové, která převzala záštitu nad celým projektem, mohlo vzniknout ve Zlíně něco nového, něco, co tu doposud nebylo nikdy organizováno. První ročník nebyl pouze o prodejní výstavě 33 vybraných designérů a umělců, ale dokázal propojit i doprovodný program plný různých aktivit tak, aby si každý návštěvník našel to své. V rámci připravených workshopů (kaligrafie, hlubotisk, origami, leptání skla) byly účastníkům interpretovány základní informace ohledně materiálů, technologických postupů i praktických zkoušek. Touto cestou je dodnes veřejnost pravidelně seznamována s různými surovinami a pracovním procesem určitých uměleckých technik. Nedílnou součástí akce jsou i výstavy. V souladu s konceptem projektu prvního ročníku byly připraveny výstavy *Fotografie 1950–90. Taková jsme byli?* a výstava mezinárodně uznávaného českého skláře *Stanislav Libenský – Kresby*. Z pohledu návštěvníků i designérů se stal první ročník úspěšným a navštívilo jej přes dva tisíce zájemců, kteří si přišli prohlédnout netradiční tvorbu, nakoupit vánoční dárky, sami si vyzkoušet výtvarné techniky nebo si jen tak užít předvánoční přátelskou atmosféru. Všechny tyto dílčí podměty přispěly k tomu, aby byl o rok později připraven další ročník.

Druhý ročník byl ve znamení hned několika novinek. Projekt získal nový název Zlín Design Market, který lépe vystihl podstatu akce a odlišil se od ostatních projektů pořádaných ve Zlíně. Další novinkou v rámci doprovodného programu byla módní přehlídka ateliéru Design oděvu na UTB ve Zlíně reagující na aktuální dění v módním průmyslu, kterou ocenilo obecnstvo velkým zájmem v účasti všech věkových kategorií. Své milovníky si našlo i promítání studentských filmů ateliéru Animovaná tvorba. Animace dobře naznačily, jak se mladí autoři učí trpělivosti a hledání nových způsobů tvorby, jak vyjadřují své představy a myšlenky. Tuto fantazii se snažili předat pomocí animovaných snímků divákům. Rozšíření programu přilákalo návštěvníky i na sérii přednášek, zaměřených především na dění ve Zlíně – *Baťovská škola pro podnikatele v uměleckém průmyslu – Zlínská škola umění, 1939–1949*, přednáška zlínské kanceláře *element* v oblasti architektury a designu, *Recycl3 project*, který vdechuje nový život odpadovým materiálům, a seznámení se s tvorbou slovenského vizuálního umělce a mezinárodně uznávaného skláře *Patrika Illa*. V kontextu Školy umění ve Zlíně připravila Galerie Václava Chada jedinečnou výstavu *Václav Chad – „Nevěděli jsme, kdy skončí válka“*, která seznámila milovníky umění s tvorbou tohoto autora během pouhých pěti let jeho působení, rozsahem a podobou řadící se k významným projevům českého umění první poloviny čtyřicátých let dvacátého století. Hlavní náplň marketu zůstala zachována v podobě

selektivního výběru přihlášených designérů a umělců v celkovém počtu čtyřiceti pěti. Prezentována zde byla především tvorba v oblasti módy, šperků a doplňků, své místo si zde našly i ručně vyráběné bloky nebo porcelánové doplňky do bytu. Druhý ročník navštívilo přes tři tisíce pět set návštěvníků.

Třetí ročník, který probíhal v roce 2016 již standardně v prostorách zlínského zámku, byl nově rozšířen i do prostor přilehlého parku Svobody, kde vybraní designéři prezentovali svou tvorbu ve výstavních KOMA modulech. Celkový počet prezentujících se autorů se vyšplhal na šest desítek s různorodým zaměřením od autorské módy, přes stylové doplňky, přírodní českou kosmetiku, originální vybavení do postýlek nebo interiérové doplňky pro dospělé i nejmenší. Postupné rozšiřování projektu láká každý rok stále větší počet zájemců o tuto tradiční akci, která neodmyslitelně patří k předvánočnímu Zlínu. Jak bylo uvedeno, Zlín Design Market není zaměřen jen čistě prodejně, ale má i svůj vzdělávací a kulturní program zaměřený především na výstavy,

počínem byl program ve spolupráci se zlínskou sitotiskovou dílnou *Fabrika na trika*. Na přelomu podzimu a zimy 2017 byla vyhlášena grafická soutěž *PRINT HARD LOVE HARD* ve spojení s tiskem limitovaných sérií triček. Grafici do ní mohli zasílat své návrhy na trička a ty nejlepší šly do tisku, přičemž poprvé byly prezentovány a dostupné k prodeji právě na Zlín Design Marketu 2017. O umění, designu a architektuře se mohli zájemci více dozvědět z knih se zaměřením na umění od iUmění.cz, který je unikátním informačním portálem pro odbornou i laickou veřejnost zaměřeným na současné umění. Předložili zde rozsáhlou nabídku publikací pro děti i dospělé nejen od českých autorů a ilustrátorů, ale i novinky ze zahraničí právě uvedené na trh. V rámci výstavní činnosti připravila Galerie Václava Chada novou prodejní galerii, která bude otevřena po celý rok. Nejen pro návštěvníky Zlín Design Marketu je k vidění na zlínském zámku výstava českého sochaře a skláře *Petra Stanického - Zpřítomnění* a dlouho očekávaná první retrospektivní výstava malířky *Milady Schmidtové Čermákové - Autoportréty a portréty*



Workshop kaligrafie pod vedením Lenky Baroňové, Zlínský zámek o.p.s.

přednášky a workshopy. V průběhu tohoto projektu měli návštěvníci speciální příležitost zhlédnout průřez celoživotní tvorbou předního českého grafika na výstavě *Jan Rajlich - Hloubka plochy*, připravenou Galerii Václava Chada, a interaktivní výstavu *Orbis Pictus Play Zlín*, koncipovanou Petrem Niklem v prostorách 2. NP zlínského zámku. Nádvorí pak oživila performance *Adély Lakomé - Co se urodilo?*, při níž byla možnost pozorovat autorčin zájem především o pomíjivost času a o kombinaci odlišných a neobvyklých materiálů pro výtvarnou tvorbu, jako je karamel a mýdlo. Společným prvkem pro zvolené přednášky bylo především působení vybraných značek ve Zlíně a okolí, ať už značek začínajících, nebo prosperujících na českém trhu (*Playbag, KoloLoco, Kouzelná animace, Design Dictat*). Účastníci workshopů měli možnost se seznámit s netradičními materiály a technikami (experimenty s fotogramy, kaligrafií, prací s latexem, experimenty s fotogramy nebo výrobou šperku z kůže).

Letošní již čtvrtý ročník byl inspirován velkým zájmem o workshopy ze strany návštěvníků v předchozích letech. Rozšířená možnost si nejen vánoční dárky nakoupit na zlínském zámku, ale přímo si je i vyrobit zaujala jak dospělou, tak i dětskou část zlínské populace. Připraveny byly cílené workshopy (brože pro každou příležitost, drátované vánoční ozdoby, výroba bloků s koptskou vazbou, bylinné sovičky k provonění domova) a celodenní výtvarné dílny, které bylo možné navštívit kdykoliv v průběhu akce (malování na sklo a porcelán, malování na plátěné tašky, výroba vánočního prádla). Novým



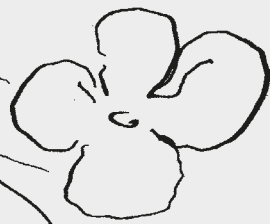
Módní přehlídka studentů ateliéru Design oděvu na UTB ve Zlíně, Zlínský zámek o.p.s.

připravená ve spolupráci s Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně. Zcela novou částí doprovodného programu se staly pohybové aktivity pro děti a dospělé v Pohybovém studiu Kinesis, které nabídlo speciální dráhu pro děti, jógu pro rodiče s dětmi a jógu pro dospělé. Velmi oblíbenou částí, která oslovila zejména naše nejmenší, byl nově koncipovaný dětský koutek plný her, různých hraček i nafukovacích zvířátek od společnosti Fatra. Za pozitivní je považován velký zájem designérů a umělců, kteří se přihlásili, a tudíž bylo možné vybrat jen to nejlepší. Šedesátka vybraných autorů vystavila například porcelánové a interiérové doplňky, autorskou módu, šperky z tradičních i netradičních materiálů, produkty zaměřené na vlasový design nebo výrobu desek pro skateboarding aj. Téměř polovina značek byla na Zlín Design Marketu představena poprvé, a došlo tak ke konfrontaci značek začínajících a již etablovaných. Silný zájem byl i ze strany návštěvníků, kdy se přišlo podívat přes čtyři a půl tisíce milovníků a příznivců českého umění a designu. Poprvé se jim otevřely prostory všech tří podlaží, které byly nově průchozí, a celý prostor zlínského zámku tak ožil českým designem a uměním.

Zlín Design Market je určen pro širokou veřejnost. Letos byla jedinečná příležitost se zapojit do tvůrčí a kreativní činnosti, zhlédnout připravené výstavy, užít si přátelskou předvánoční atmosféru a nakoupit kvalitní a originální produkty pro každodenní potřebu. Cílem Zlín Design Marketu je budovat a rozvíjet pravidelnou platformu, v níž se setkávají a propojují všechny generace.



jeune de fleurs il y a une
fleur de géranium
rouge qui chante.
Voilà mon atelier



Z A R C H I V U



Pavlaína Pyšná

Jakkoliv je v českém prostředí setkání s uměleckým odkazem Henriho Matisse vzácné, objevila se nyní příležitost k bližšímu poznání autorovy tvorby i života prostřednictvím části jeho korespondence. Cenné dokumenty se nachází v soukromé sbírce na území České republiky a veřejnost s nimi poprvé seznámila výstava *Henri Matisse - Dopisy*, pořádaná Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně od 13. prosince 2017 do 25. února 2018.

Výstava shromáždila celkem dvacet jedna dopisů, které pokrývaly období od konce roku 1910 do poloviny třicátých let uplynulého století. Podstatnou část prezentované kolekce tvořily dopisy adresované Amélii Parayre (1872–1958), s níž se umělec oženil v roce 1898. Společně s nimi se dochovaly dva přepisy dopisů od jednoho z prvních stoupenců Matissovy tvorby, moskevského sběratele a mecenáše Sergeje Ščukina (1854–1936). Soubor doplnil list, který Matissovi zaslal v roce 1910 syn Jean, a také tři dopisy pro Marii a Emila Kasovi (event. Kašovi či Kášovi), manželský pár z Čech, který Matisse zaměstnal ve své rodině v roce 1933 nebo 1934. Právě tato dvojice předurčila onu spojnici mezi Matissovou písemnou pozůstalostí a českou privátní kolekcí.

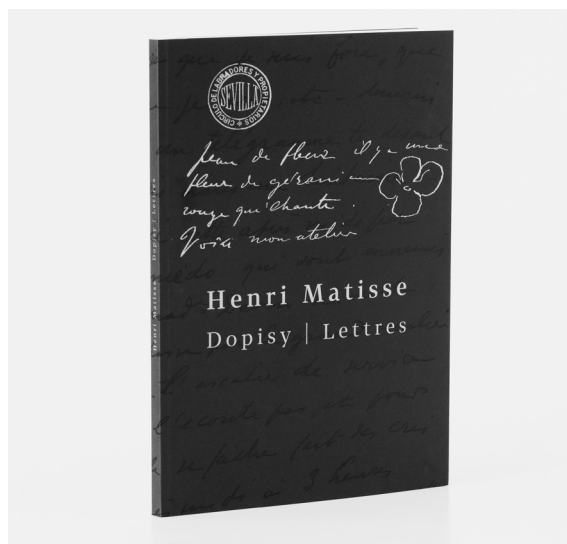
Přestože všechny dopisy byly při příležitosti výstavy publikovány knižně, a to včetně jejich českého překladu opatřeného poznámkovým aparátem a zasvěcených úvodních studií,¹ přinášíme pět z nich v rámci této rubriky.

Důležitý a po stránce obsahové velmi zajímavý pramen představuje Matissova korespondence se Sergejem Ščukinem.² Jejich vzájemný písemný kontakt je dokumentován dvěma Ščukinovými dopisy z 20. října a 23. prosince 1910, které Matisse vlastnoručně přepsal a zaslal své manželce, aby ji zprávil o aktuálním jednání se sběratelem. Zásadní okruh problémů, kolem něhož se korespondence soustředila, se týkal reflexe obrazů, které na objednávku ruského průmyslníka vznikly, nebo dalších nových zakázek či stanovení jejich adekvátního honoráře. V dopisech se přesvědčivě zrcadlí Ščukino vizionářství, jeho osobní

vkus a výjimečný cit pro umělecké hodnoty, které navzdory nepochopení okolí ocenil v době, kdy na své bezvýhradné přijetí teprve čekaly.

Oba Ščukiny listy provázely dopisy pro manželku Amélii, z nichž tři zde taktéž publikujeme. Reprezentují další cenný pramen pro mapování kontaktů se Ščukinem, ale i s jinými významnými aktéry tehdejšího uměleckého dění. Zároveň lze v jejich obsahovém kontextu vytušit skryté obavy člověka, který oddán své práci musí čelit dlouhému odloučení. Dopisy se tak stávají poutavým dokladem o lidské touze po takřka každodenním spojení s nejbližší rodinou a vzájemném sdílení všednodenních situací a prožitků. Dochované písemnosti rovněž přibližují pozoruhodné lokality, v nichž Matisse čerpal podněty pro svou tvorbu, jako např. ve španělské Seville. V prosinci 1910 zde celostránkovou kresbou zachytil podobu svého ateliéru, jehož výjimečné světelné podmínky pobízely k práci.

Dopisy v rubrice Z archivu nejsou, na rozdíl od publikace, řazeny chronologicky, nýbrž podle adresáta a s ohledem na obsahové souvislosti.³



Obálka publikace *Henri Matisse: Dopisy*, vydané Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně v roce 2017.

Reprodukce 1. strany dopisu, který Henri Matisse zaslal manželce Amélii ze Sevilly začátkem prosince 1910 (výřez).


 Moscou, 20th X^{bre} 1910
 Cher monsieur!
 Vos tableaux sont arrivés et placés. L'effet n'est pas mauvais. Malheureusement le soir, à la lumière électrique, le bleu change beaucoup. Il devient sombre presque noir. Mais en somme je trouve les panneaux intéressants et j'espère de les aimer un jour. J'ai pleine confiance en vous. Le public est contre vous, mais l'avenir est à vous. Maintenant je voudrais vous proposer une affaire. Je pense faire une chambre avec vos décorations. Elle n'est pas grande mais on y pourrait placer 3 tableaux de la grandeur de la chambre longue. Pourriez-vous les faire? Et quel sera votre prix? Il faudrait les regarder de près (la chambre a la distance moins de 5^m Garri.) Quel sujet? Pas de nu. Des figures habillées. Réfléchissez et donnez moi votre avis. La chambre est peu éclairée et par une voûte percée en haut. J'espère que

vous êtes bien revenu de l'Espagne, que votre santé est bonne et que j'aurai bientôt deux autres mots de vous. Mes compliments à Mad^{me} Matisse. Votre dévoué
 S. Ste.
 P.S. Je suis un peu malade à cause de vous. On dit que je fais tort à la Russie et à la jeunesse russe, en achetant vos tableaux. Mais un jour j'espère en vaincre, mais il faudra quelques années de lettres. Le sujet des 3 panneaux est à vous à choisir. Que pensez vous de "La Jeunesse", "l'âge mûr" et "la Vieillesse". ou "les Printemps, l'été et l'automne"?

Dopis pro Henriho Matisse od Sergeje Ščukina

Moskva 20. října 1910

Drahý pane!

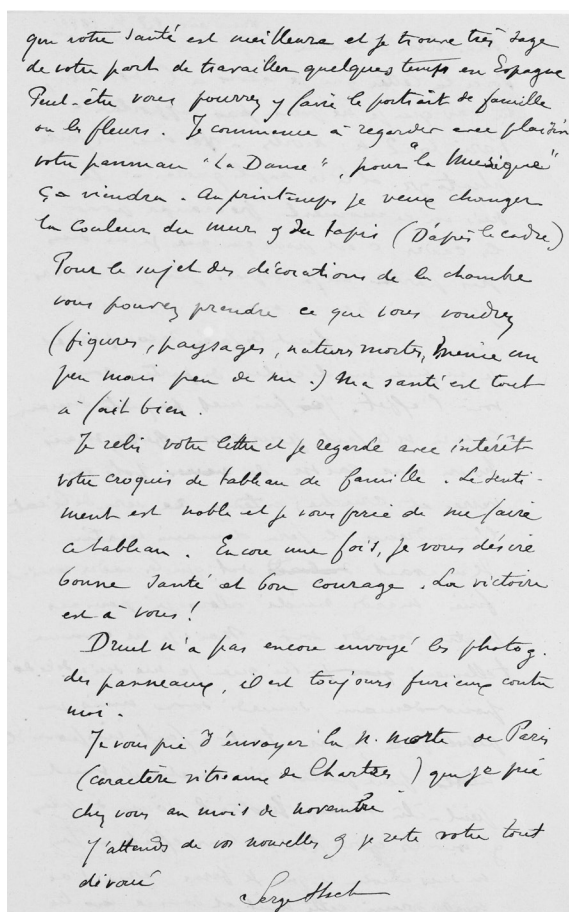
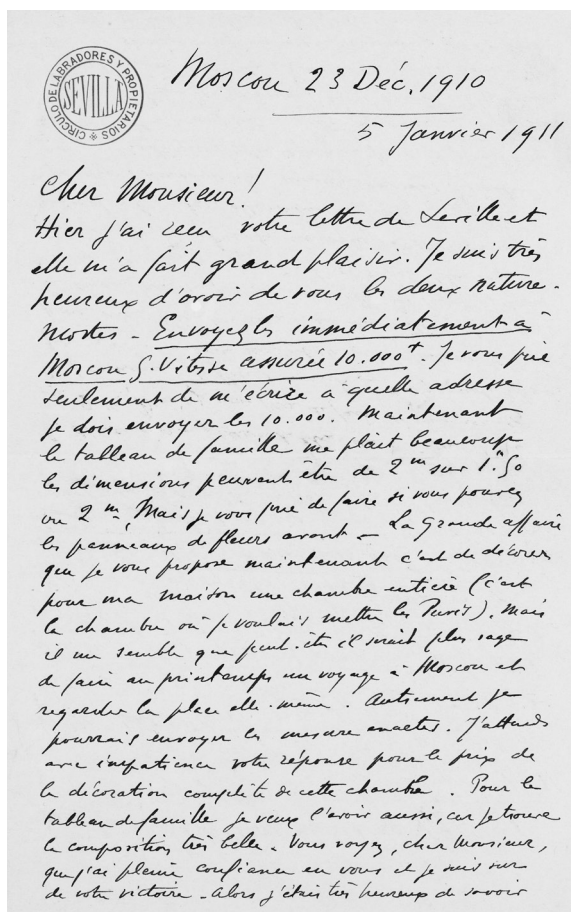
Vaše panó došla a byla umístěna. Výsledek není špatný. Bohužel, večer při elektrickém osvětlení se modrá velice mění. Stává se temnou, téměř černou. Celkově však shledávám panó zajímavými a doufám, že jednoho dne si je zamiluji. Mám ve Vás plnou důvěru. Veřejnost je proti Vám, ale Vám náleží budoucnost. Nyní bych Vám chtěl nabídnout následující věc. Zamýšlím upravit jeden pokoj Vašimi dekoracemi. Není velký, ale bylo by možné tam umístit 3 obrazy o velikosti těch z červeného pokoje. Můžete je zhotovit? A jaká bude Vaše cena? Bude třeba se na ně dívat zblízka (pokoj má rozlohu méně než 5 metrů čtverečních). Jaký námět? Ne akty. Postavy oblečené. Rozmyslete si to a dejte mně vědět. Pokoj je málo osvětlen, nahoře v otevřené klenbě.

Doufám, že jste se v pořádku vrátil ze Španělska, Vaše zdraví je dobré a budu mít brzy Vaše dvě zátiší. Má pozdravení Madame Matisse.

Váš oddaný S. Stech.¹⁴

potřeba několika let bojů. Pokud jde o námět na ta 3 panó, je na Vás, abyste si vybral. Co si myslíte o námětech „Mládí“, „Zralý věk“ a „Stáří“, nebo „Jaro“, „Léto“ a „Podzim“?

P. S. Zacházejí se mnou kvůli Vám tak trochu špatně. Říkají, že nemám pravdu, pokud jde o Rusko a ruské mládí, když kupuji Vaše obrazy. Doufám, že jednoho dne zvítězím, ovšem bude



Dopis pro Henriho Matisse od Sergeje Ščukina

Moskva 23. prosince 1910

Sevilla 5. ledna 1911

Drahý pane!

Včera jsem dostal Váš dopis ze Sevilly a moc mě potěšil. Jsem velmi rád, že mám od Vás ta dvě zátiší. Pošlete je ihned do Moskvy, expres a pojištěné na 10 000 franků. Prosím Vás jen, abyste mně napsal, na jakou adresu mám poukázat těch 10 000. Obraz rodiny se mi teď velmi líbí. Rozměry mohou být 2 m na 1,5 m nebo na 2 m. Prosím Vás však, abyste udělal, pokud můžete, ta paná s květinami dříve. Velká zakázka, kterou Vám teď nabízím, je výzdoba jednoho celého pokoje v mém domě (je to ten pokoj, kam jsem chtěl umístit Puvisovy⁵ obrazy). Zdá se mi však, že by bylo rozumnější, kdybyste na jaře vykonal cestu do Moskvy a podíval se na místo samotné. Jinak bych Vám mohl poslat přesné rozměry. Čekám netrpělivě na Vaši odpověď ohledně ceny za celkovou výzdobu pokoje. Pokud jde o obraz rodiny, chci ho mít také, protože kompozice se mi zdá velmi krásná. Tak vidíte, drahý pane, mám ve Vás plnou důvěru a jsem si jist Vaším vítězstvím. Byl jsem též velmi potěšen zprávou, že Vaše zdraví se zlepšilo, a považuji za velmi rozumné, že chcete pracovat nějakou dobu ve Španělsku. Možná byste tam mohl udělat rodinný portrét nebo květiny. Začínám se dívat s potěšením

na Vaše paná Tanec, pokud jde o Hudbu, to přijde. Na jaře změním barvu zdí a koberce (podle ráků). Pokud jde o námět výzdoby pokoje, můžete si zvolit, co budete chtít (postavy, krajiny, zátiší, dokonce i trochu, ale jen málo, aktů). Mé zdraví je naprosto dobré.

Čtu znovu Váš dopis a se zájmem se dívám na skicu rodinného obrazu. Ten cit je vznešený a prosím Vás, abyste mně obraz zhotovil. Ještě jednou, přeji Vám dobré zdraví a hodně odvahy. Vítězství bude Vaše!

Druet⁶ ještě nezaslal fotografie těch paná, stále se na mě zlobí.

Prosím Vás, abyste mně zaslal zátiší z Paříže (to zátiší typu vitráží z Chartres),⁷ o které jsem Vás požádal v měsíci listopadu.

Čekám na zprávy od Vás a zůstávám Vám zcela oddaný

Serge Stchoukine⁸

Ma chéri Amélie, ^{vendredi 13 J. 1911}
Voici la lettre que je reçois à l'instant, tu vois que je ne puis pas rapporter à Paris les 2 k. reçus - Je vais la faire photogr. et la te enverrai - Je suis en ce moment préoccupé pour les cadres c'est pour ça que je ne suis pas parti depuis plusieurs jours. J'ai enfin trouvé comme je t'en ai dit hier, mais il faut les faire découper et je ne puis me décider à partir sans voir l'effet. J'ai fait mes paquets demain à peu près fait pour mes effets, mais pour une caisse de ~~mes~~ pots en verre et cruches entera ce sera délicat. L'encadreur la fera demain matin. Il m'aurait ~~d'ailleurs~~ dit que les cadres seraient finis mardi midi alors je pourrais partir mardi soir. Mais je ne me sens tellement ~~pas~~ sûr que je ne suis décidé pour demain samedi soir mais je pense que ça sera tout à fait impossible alors. Pour partir dimanche il vaudrait mieux attendre 2 jours de plus et voir si les cadres finissent leur effet. Je ne sais même ce que je ferai car, j'ai mal dormi cette nuit, et dans ce cas tu

connais mon indécision - Le mieux serait de rester jusqu'à mardi. Mais comme je sais que vous m'attendez avec impatience et que moi aussi j'en ai assez je voudrais partir ce soir. Tu vois comme ça n'est pas commode. J'ai peur que tu te fâches encore, et ça ne serait pas plus raisonnable que la 1^{re} fois - Enfin aussitôt décidé en partant je t'envoie un télégramme quand tu aura cette lettre si je ne suis pas en route je serai tout fini - C'est que me manque beaucoup c'est de ne pas avoir de bonnes nouvelles assurées. Tu dis que tu n'espères rien. Mais je t'assure que j'en souffle et mon travail aussi. Enfin je voudrais être à Issy - Je pense souvent à Pierrot. Je suis sûr et le médecin me l'a dit ici, que vous ne vous voyez pas assez. Fais lui gôber en plus de la nourriture 4 ou 5 fois de plus par jour. Prends les 5 sous d'ici la nuit, va le chercher ou tu voudras, mais fais le, je t'en prie. Au revoir. Ton cher homme p. l'ami ~~Henri~~ ^{Henri} ~~qui~~ ^{qui} toute la maison et à bientôt H. M.

Dopis Henriho Matisse manželce Amélii

Sevilla 13. ledna 1911

Má drahá Amélie,

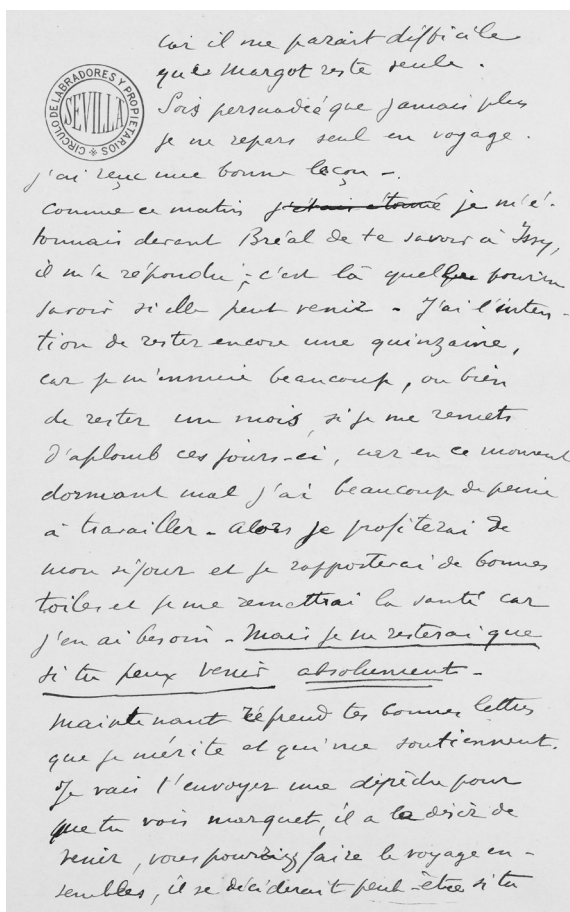
tady je dopis, který jsem právě teď dostal,⁹ vidíš sama, že nemohu ta dvě zátiší dovézt do Paříže. Nechám je vyfotografovat a dám Ti k nim vysvětlení. V téhle chvíli se zabývám především rámy, to proto jsem už neodjel před několika dny. Jak jsem Ti včera sdělil, nakonec jsem je objevil, musím je však dát uzpůsobit a nemůžu se rozhodnout k odjezdu, aniž bych viděl výsledek. Zítřa si připravím balíky, to bude v důsledku rychle hotovo, ale v případě jedné bedny se skleněnými hrnkami a hliněnými džbánky to bude delikátní záležitost, úpravce rámu to udělá zítra ráno. Řekl jsem si, že když budou rámy hotové v úterý v poledne, mohl bych odjet v úterý večer. Je mi to tu však tak dlouhé, že jsem se rozhodl odjet zítra, v sobotu večer, ale myslím si, že to bude zcela nemožné, a tak, než odjet v neděli, myslím, že je možná lepší zůstat 2 dny navíc, vidět dokončené rámy a to, jaký mají efekt. Nevím ještě, co udělám, protože jsem dnes v noci špatně spal, a v takovém případě Ty víš, jak jsem nerozhodný. Nejlépe by bylo zůstat až do úterý. Poněvadž však vím, že na mě netrpklivě čekáte a já toho mám také dost, chtěl bych odjet dříve. Vidíš, není to nic jednoduchého.

Obávám se, že se zase budeš zlobit, a nebylo by to o nic rozumnější než tehdy poprvé.

Jakmile se rozhodnu, pošlu Ti těsně před odjezdem telegram. Až tenhle dopis dostaneš, budu na cestě nebo už budu velmi blízko. Co tu velmi postrádám, jsou dobře prospané noci, možná se tomu směješ, ale ujišťuji Tě, že tím velmi trpím a moje práce též. Chtěl bych být věru v Issy.¹⁰ Myslím často na Pierrota.¹¹ Jsem si jistý, a lékař zde mně to i řekl, že nejíme dost. Připravuj mu denně k pití za syrova, mimo běžnou stravu, 4 vajčka navíc, zaplať za ně třeba víc peněz a sežeň je, kde budeš moct, ale udelej to, prosím Tě.

Na shledanou, má drahá ženo, libám Tě, stejně tak i všechny doma.

Tvůj dopis z dnešního rána byl moc milý, ten, ve kterém píšeš o Purrmannovi.¹² Napiš do Elne.



1. strana čtyřstránkového dopisu

Dopis Henriho Matisse manželce Amélii

Sevilla 31. prosince [1910]

...^{/13}

Neboť mně se zdá nesnadné to, že by Margot^{/14} zůstala sama.

Bud' si jista, že už nikdy neodjedu na cestu sám. Dostalo se mi dobrého ponaučení. Dnes ráno, protože jsem se podívil před Bréalem,^{/15} že jsi ještě v Issy, odpověděl mně – tam právě bude moct poznat, jestli může přijet. Mám v úmyslu zůstat ještě čtrnáct dní, je mi to tu velmi dlouhé, nebo možná zůstanu měsíc, jestli se dám opravdu v těchto dnech do pořádku, poněvadž kvůli tomu, že teď špatně spím, je pro mě velmi těžké pracovat. Tak aspoň využiji svého pobytu, přivezu dobrá plátna a dám si do pořádku zdraví, toho mám zapotřebí. Avšak zůstanu jedině tehdy, budeš-li moct přijet.

Teď se dej znovu do psaní dopisů, zasloužím si je a posilují mě. Pošlu Ti depeši, aby ses domluvila s Marquetem,^{/16} ten touží přijet, mohli byste cestovat spolu, možná by se rozhodl, kdybys jela Ty. Poté, co jsem Ti napsal, abys přijela, neubráníl jsem se pomýšlení na nevýhodu toho, že bys opustila dům; i když, kdyby maminka chtěla nebo mohla zůstat, možná by to šlo. Byla by to velká služba, kterou by nám tím prokázala. Mé zdraví je v téhle chvíli slabé, mám opravdu nemocné nervy. (Škrtám „opravdu“, abych nepřeháněl.)

Výdaje, které bys měla, rychle nahradím, budu-li zdrav. Tak vidíš, jak jsem na tom.

S Marquetem byste mohli jet druhou třídou do St Sébastien, tam přespat, protože Marquet říká, že není zrovna odolný, a pak až do Sevilly první třídou (s platbou podle kilometrů). Je potřeba se podívat na výpisy z banky, které jsou ve sloze v mém pokoji, protože jsem řekl, že se má prodat za 3 000 franků (od) Rusů, a nevím přesně, jestli to tam takhle je. Myslím, že ano. Bylo by třeba mně je poslat v doporučené obálce. Piš mi ty své dobré dopisy. Maminka mně dnes napsala a ptá se, co je u mě nového, ovšem já jsem jí psal každý den na adresu Madame Matisse-matka do Issy. Mé dopisy tedy nedostala?

Pište každý den, kdybyste věděli, jak dlouhý je den bez jediného dopisu!

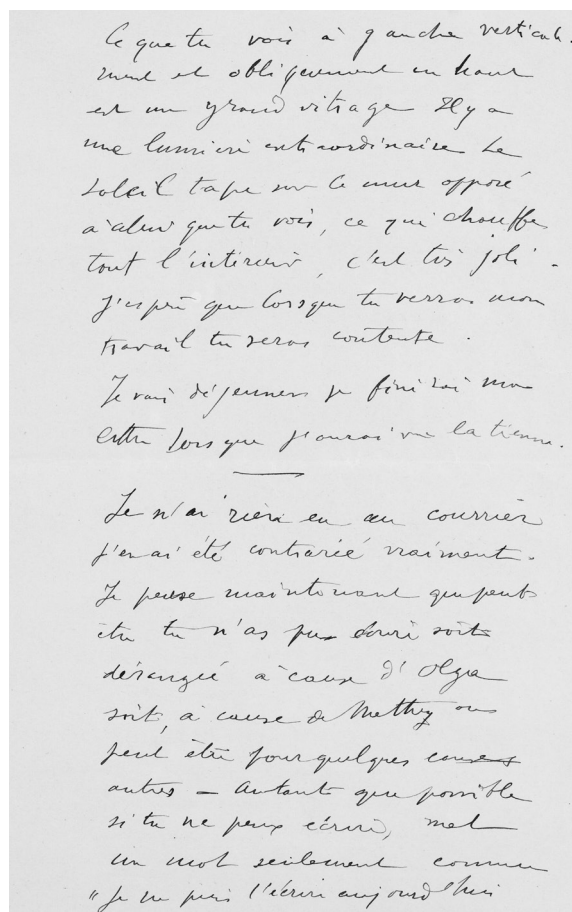
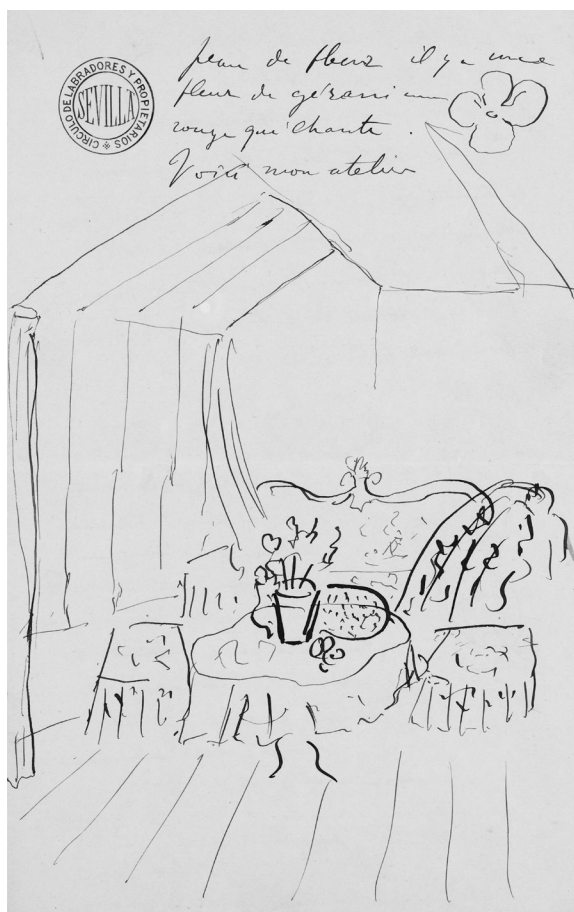
Jsem rád, že děti jsou hodně, budou za to odměněny. Banka Ti dá 1 500 franků, mně pošle 1 500 franků. Mám strach, že nebudete mít dost, ale potřeboval bych výpisy, abych mohl vidět, co je s prodejem. V každém případě, kdybys přijela, možná bys měla dost, já tu budu mít 1 500 franků. A pak, můžu napsat Stchoukinovi, v každém případě zašle peníze, až dostane zátiší. Zítra Ti napíšu rozhodnějším způsobem – všechno závisí na mém zdraví, jak jsem uvedl výše. Jestli zůstanu, přijedeš a já budu pracovat. Jestli mně nebude lépe, vrátím se, a v tom případě nejedzi, rozuměj tomu. Záleží to také na domácnosti. Jestli však nemůžeš přijet, vrátím se.

Jistě jsi viděla z mých dopisů, které jsem napsal před dvěma dny do Cahors, že Stchoukine se mnou jedná o nové objednávce v objemu jako pro červený pokoj, o 3 panó. Čekal jsem, než mu odpovím, na to, abych se s Tebou viděl. Ptá se mě na cenu, to je delikátní věc. Piše mně, abych si to rozmyslel, tak můžu pár dní počkat.

Dostal jsem Tvůj dopis z Cahors,^{/17} kde mně sděluješ, že Terrus^{/18} se na vás přijel podívat. Jsem rád, že Berthe^{/19} se má dobře, zaslouží si to. Dnes 31. prosince řekni mamince, že na ni myslím, stejně tak na vás.

Končím rychle psaní.

Váš – všech – Henri
Bréal Tě pozdravuje.



Dopis Henriho Matisse manželce Amélii

Sevilla [začátek prosince 1910]

Spousta květin; je tu jeden květ červeného muškátu a ten přímo zpívá.¹²⁰ Tohle je můj ateliér.¹²¹

To, co vidíš vlevo visle a šikmo nahoře, je velké prosklené okno. Dává ohromné světlo. Slunce svítí na opačnou stěnu, na tu, kterou nevidíš, a tak vyhřívá celý interiér. Je to velmi hezké. Doufám, že až spatříš mou práci, budeš spokojená. Půjdu se naobědvat a dokončím dopis, až otevřu ten Tvůj.

V poště jsem neměl nic. Opravdu mě to zamrzelo. Teď si myslím, že jsi nemohla asi psát buď proto, že Tě vyrušovala Olga¹²² nebo Matthey,¹²³ anebo kvůli něčemu úplně jinému. V rámci možností, když už nemůžeš psát, napiš aspoň pár slov, třeba „Dnes Ti nemohu napsat, ale vše je v pořádku. Tak zítra!“ Ty asi nemyslíš na to, že by se mi mohlo stýskat; a jestli jsem tady, není to kvůli zábavě, ale kvůli práci. Myslím si, že musíte mít dlouhou chvíli, a tak mám dlouhou chvíli ze sympatie s vámi. Budu potřebovat hodně kuráže, abych tu zůstal měsíc, ale přeji si to.

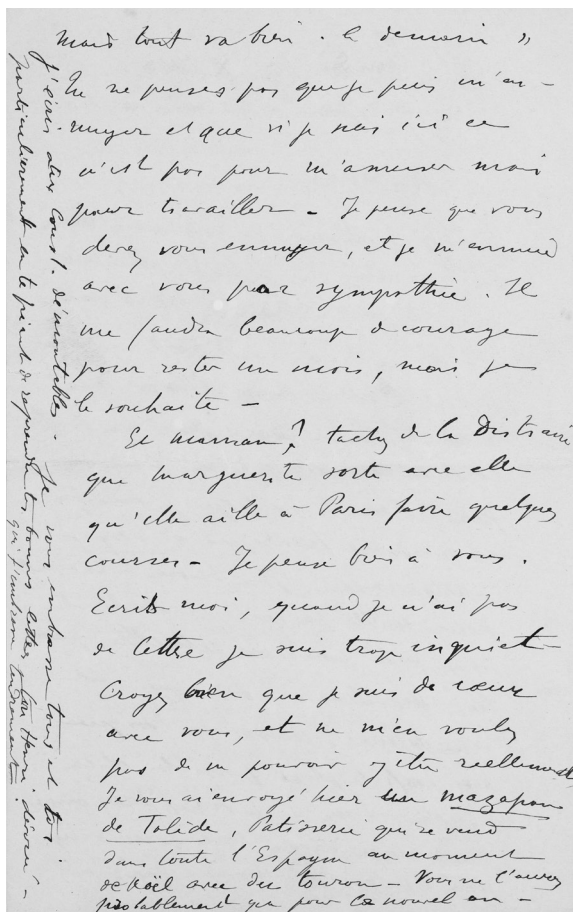
A co maminka? Snažte se ji zabavit, ať s ní Marguerite¹²⁴ chodí ven, ať si zajede do Paříže na nákupy. Opravdu na vás myslím. Piš mně, když nedostanu dopis, jsem příliš neklidný. Věřte tomu, že srdcem jsem opravdu s vámi, a nesmíte

se zlobit, nemůže-li to být ve skutečnosti. Včera jsem Vám poslal toledský mazapán;¹²⁵ je to cukroví, které se prodává v době Vánoc v celém Španělsku spolu s turrónem.¹²⁶ Pravděpodobně ho však dostanete až na Nový rok.

Pišu dva...¹²⁷

Všechny vás líbám, a Tebe zvlášť, a prosím Tě, abys zase začala psát dopisy.

Tvůj oddaný Henri, jenž Tě něžně líbá.



Poznámky:

1. Henri Matisse. Dopisy, úvodní texty Petr Vašát, Václav Mílek, Milan Knížák, Jiří Hlušíčka, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2017.
2. Sergej Ščukin (1854–1936), moskevský průmyslník, sběratel a mecenáš, začal svou uměleckou kolekci budovat již v posledních letech 19. století a do roku 1917 shromáždil více jak dvě stě padesát děl od vrcholných představitelů impresionistických, postimpresionistických a modernistických směrů. Kromě 38 děl Matisse (včetně proslulých kompozic *Tanec* a *Hudba* z roku 1910) získal obrazy Moneta, Cézanna, Gauguina, Van Gogha, Rousseaua, Deraina, Picassa a řady dalších klíčových osobností světového umění. Sbírkou po říjnové revoluci 1917 zkonfiskoval ruský stát, přičemž doklad o jejím znárodnění osobně podepsal V. I. Lenin a Ščukin následně uprchl do Francie. V současnosti se díla ze Ščukinovy sbírky nachází v petrohradské Ermitáži a v Puškinově muzeu v Moskvě. Od října 2016 do února 2017 byla jejich podstatná část představena v rámci výstavy *Icons of Modern Art*, kterou připravila Fondation Louis Vuitton v Paříži a doprovodila ji katalogem.
3. Dopisy publikujeme v překladu, který připravila PhDr. Lenka Froulíková, francouzštinářka a slavistka působící na univerzitě v Nancy, ve spolupráci s francouzskou malířkou Marie-France Louis. Rovněž jsou autorkami poznámkového aparátu, který osvětluje údaje z publikovaných dopisů.
4. Zkratka Sergeje Ščukina. Matisse v dopisech převádí Ščukinovo ruské jméno do francouzštiny pravopisně různě.
5. Pierre Cécile Puvion de Chavannes (1834–1898), francouzský malíř.
6. Eugène Druet, galerista.
7. Francouzské město Chartres zdobí gotická katedrála Notre-Dame, ve které se nachází jedinečná kolekce vitráží ze 13. století.

8. Dopis je psán na jednom listu spolu s následujícím dopisem manželce Amélii.
9. Dopis od Sergeje Ščukina zasláný z Moskvy 23. prosince 1910.
10. Issy-les-Moulineaux, městečko ležící na řece Seině při severozápadním okraji Paříže.
11. Zdrobnělina jména Pierre.
12. Hans Marsilius Purrmann (1880–1966), německý umělec, malíř, dekoratér a architekt interiérů. Do Paříže přijel v roce 1906, stal se žákem H. Matisse a zůstal jeho přítelem po celý život.
13. Zřejmě chybí první strana dopisu.
14. Varianta jména Matissovy dcery Marguerite, narozené 1894.
15. Auguste Bréal (1869–1941), syn pařížského filologa Michela Bréala. Nedokončil studia v Cambridgi, protože se začal věnovat malířství. Stal se velmi dobrým přítelem H. Matisse.
16. Marquet, malíř, který bydlel ve stejném domě jako Matissova rodina.
17. Cahors je starobylé městečko v jihozápadní Francii.
18. Etienne Terrus (1857–1922), malíř, autor olejů a akvarelů.
19. Berthe, teta ze strany Amélie, Matissovy manželky.
20. Kresba květu. Sloveso zpívat se užívá ve francouzštině ve smyslu krásy, která přitahuje pohledy.
21. Kresba ateliéru přes celou stránku.
22. Pravděpodobně Matissova studentka Olga Merson, jejíž portrét umělec namaloval v roce 1911.
23. Pravděpodobně keramik André Matthey (1871–1920). V roce 1906 otevřel ateliér v Asnières a dal v něm malířům k dispozici svou keramickou pec. Henri Matisse se s ním stýkal i v letech 1908 a 1909.
24. Marguerite, dcera Henriho Matisse, narozena 1894.
25. Toledský mazapán je španělské tradiční cukroví, které je typické pro vánoční období. Jde o hmotu z rozdrčených oloupaných mandlí a cukru, prodává se v plátech.
26. Francouzsky touron, španělsky turrón, sladkost s mandlemi a oříšky, jež se podobá vláčnému nugátu.
27. V dopise nečitelné.

téma



Pohled na expozici Henri Matisse - Dopisy, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 13. 12. 2017–25. 2. 2018.

Milan Nápravník

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 28. 5. 1931 v Německém (dnes Havlíčkův) Brodě. Po maturitě na reálném gymnáziu v Praze-Michli (1951), studoval dramaturgii na pražské FAMU (1952–1957) a třech letech externí spolupráce s Československou televizí nastoupil v dubnu 1960 do této instituce jako dramaturg redakce vysílání pro děti a mládež; od roku 1966 zde působil jako redaktor. V rámci své profese pobýval delší dobu v Moskvě, Berlíně a Paříži. Po okupaci republiky v roce 1968 emigroval. Na podnět Güntera Grasse mu bylo uděleno roční akademické stipendium v Německé spolkové republice, v letech 1969–1970 hostoval v uměleckém programu DAAD („Německé akademické výměnné služby“) v západním Berlíně. Posléze žil krátkodobě v Paříži a v roce 1970 se trvale usadil v Kolíně nad Rýnem, kde pracoval jako rozhlasový redaktor. Od poloviny osmdesátých let byl malířem, sochařem a uměleckým fotografem ve svobodném povolání, několikrát po řadu měsíců pobýval v Indonésii, kde se soukromě věnoval etnologickým studiím na ostrovech Kalimantanu, Javě, Sulavesi a Bali a v Irian Jaja. V devadesátých letech žil střídavě v Praze a Kolíně nad Rýnem, po roce 1996 se natrvalo vrátil do Německa.

Vydal knihy – Básně, návštějí a pohyby. 1958–1960 (1966, nakl. Atlantis 1994), Moták (1969), Beobachtungen des stehenden Läufers (1970), Der Wille zur Nacht (1980) – česky Vůle k noci (1988), Na břehu. Surrealistické protokoly (nakladatelství Atlantis, 1992), Inverzáž (1995), Příznaky pouště (2001).

Milan Nápravník zemřel 27. října 2017 v Kolíně nad Rýnem.

T R Á V A

I.

Ukryl se do mechu.
Do prachu. Do vlasů.
Schoval se do zubů. Do hvizdu.
Do strachu.
Nade dnem kráteru vítr.
A vánice.
V okolí vulkánu skulptury z ornice.
Je tu už na štěstí docela sám.
Sám svírá předivo úzkostí do pěstí.
Nikdo ho nestraší.
Nikoho nevidí.
Ticho ho neleká. Pokleká.
Neplaší.
V morénech strání. V kamení vzpomínek.
V kořenech přání.
Světlo se sklání.
Setmí se.
Každého dne bude zvečera.
V odlehlých ozvěnách. Na ruinách statků.
Odtrhne závěsy stínů.
A zmatků.
Pohromy sklesů.
Polomy mlýnů.
Dere se k přežití. Zapleten do nití.
Zapleten do vlastních závratí.
Nezbytí.
Do vlastních hrstí.
Do vlastní srsti.
Jednoho večera. Anebo rána.
V spirálách sněhu.
V zástupech svistů.
Z praskliny čela se vyklube vrána.
Sekání do skrání.
Zadrží něhu.
Schová se do zubů. Do hvizdu.
Do strachu.
Vrána se posléze zvedne a odletí.
Cosí mu zůstane.
Úkladné prokletí.

V komorách z olova.
 Opleten hadry.
 Na drti závětí, květín a sádry.
 V podkrytém ponětí.
 V krtinách souvětí.
 Na smetí zásad a vychladlé paměti.
 Odkrývá.
 Souhlasí. Okno se přivírá.
 Na stěnách skvrny. Moře.
 A pobřeží.
 Pisčíté pobřeží, vlny a duny.
 Olízne ruku. Zdá se mu o tuku.
 O hluku předměstí.
 O mládí v rozpuku.
 Na stěnách moře a pohoří. Pukliny.
 Chýlí se k půlnoci.
 Brodí se bezmoci.
 Odvrátí hlavu.
 Šustí v ní hobliny.
 Odhalí pohlaví. Vteřiny času.
 Zdá se mu o krvi.
 O zdravém žebroví.
 O dravém hledání. Syrovém masu.
 Na prahu odvahy.
 Obludné shledání. Uroní.
 Pozvedne. Narovná záda.
 Zahýbá prsty a pomalu usedne.
 Poláme představy.
 Pobledne poledne.
 Na zbytcích představ pak zažehne plameny.
 Zažene svědomí.
 Odvrátí myšlenky.
 Ohniště obloží chladnými kameny.
 Setrvá nehybný.
 V objetí vodněnky.
 Nábřeží porostlo plstěnou protěží.
 Z arkýřů paláců.
 Z komínů pekáren. Vzpomínky.
 Zatuchlá plivadla čekáren.
 Odevšad odešel. Odpadl.
 Hlady.
 Sedí sám na drti.
 Na zbytcích představ.
 V popelu ohniště.
 V děravém ponětí.
 Sedí sám bez rady.
 Ráno ho uškrtí.

V úžasu oněmí.
 Stojí tu v pokoji. Hodiny stojí.
 A roucha se rojí.
 Stojací divák. Odlehlé komnaty.
 Posedlé výhledy.
 V složitém stroji.
 V podivném soukolí cvakají páky.
 Zvedají pyje.
 A klesají háky.
 Na loži nožů.
 Živly tu obživly.
 Z odnoží trnožů vyhřezly máky.
 Za lesy závěsů krystaly velmožů.
 V krystalech vidění. Dění.
 A dělení.
 Právě se chystají rozpárat psici.
 Svíjící psice se dotýká lavice.
 Pozvedá hlavu.
 Krutě se usmívá.
 Zápěstí sevřená do žhavé vidlice.
 Vycení zuby.
 Slina je omývá.
 Dlaně má pokryty pocely milenců.
 Svírá v nich čepele z arabské oceli.
 Na chodbách chátřejí retorty vzlyků.
 Karafy vzdechů.
 A křivule zvyků.
 Přitlmí se zpřítomní.
 Zahání trvání.
 S úděsem rozdirá zranění na skrání.
 V hoři, jež dohoří modravým plamenem.
 V poli, jež poleví.
 Stane se kamenem.
 Nečeká.
 Strhne se k druhému útěku.
 V úleku vrhne.
 A utíká v pokleku.
 Úžas žhne v ženě.
 Žezlo zla oželi železné kužely.
 V útrobách vateně.
 Trojnožka olova.
 Shrnutá předkožka.
 V ďábelském úskoku. V roznožce.
 Otoku.
 Automat skříně se rozpřadá v žíně.
 Obrazy vraždy.
 Podivné bible.
 Zrcadla odrazů. Pavoučí židle.
 Za srůstu na krbu. Na svícnech.
 Na rubu.
 Ve stroji rachotí kliky jak v souboji.
 Spustí se závaží.
 Ustrne v postoji.
 Stojací divák.
 Divokým pohybem.
 Pokročí k psici.
 V ruce má křivák.

IV.

Zapadlo slunce.
 Zavlály stíny.
 Strávily traviny. Zčernaly hlíny.
 Rodí se obrazy.
 Ve větvích stromů. Ve zbytcích domů.
 Ve zpustlých zahradách.
 Pod pletí námrazy.
 Pošeptnu. Za okny. Tlumené povzdechy.
 Svalnaté nárazy.
 Pohnutky ptáka. Kůže se odkrví.
 Kroky se kradou.
 Brodí se zradou.
 Prochází zahradou. Ovocným sadem.
 Nemocný sítěmi.
 Zkroucený hladem.
 Má uši na duši. Slyší, co nevidí.
 Vzdechy a prosby a polibky.
 Hrozby.
 Spoutané ruce a vztažená kolena.
 Tvář plnou mušek.
 Krvavá semena. Jde mezi náhrobky.
 S lucernou v ruce.
 Slyší ten neklid. To svírání srdce.
 Za vraty taneční síně zní klavíry.
 Chrastí tu klestí a cvakání čelistí.
 Zurčí v něm stružky. Doutnají papíry.
 Tichý let ptáka, jenž mlčí.
 A loví.
 Padání listí.
 A lstí mezi slovy.
 Sténání slastí. Tichý pláč dětí.
 Cvakání pastí.
 Pochody snětí.
 Nezkrotnost propastí.
 Chlad vstává z prohlubní.
 Noc padá po schodech do sklepů.
 Do studní.
 V sítinách pavučin mrtvolý pavouků.
 Bílých jak plesnivé povlaky palouků.
 Záclony ostružin.
 Proutěná zákoutí.
 Mechová závětrí.
 Záhony něhy.
 Odplouvá po proudu.
 Voda s ním otáčí.
 Noří se do spánku.
 Sám mezi břehy.

V.

Pod bledou lampou.
 V gotické ulici.
 V poryvech větru.
 Pozvedne palici.
 Louská své ořechy.
 Stíná své stíny.
 Vyráží vzdechy a zaráží klíny.
 Nahmatá dlaněmi zpocenou stěnu.
 Sročené larvy.
 Souženou ženu.
 Kluše.
 Kroky zní dutě a hluše.
 Za okny hrozny. Brodí se semeny.
 Dusí se.
 Zápasí s živými řemeny.
 V červeném světle. V zelených šupinách.
 V plazivých skulinách.
 S černými vemeny.
 V žilnatém území nikoho. Zvrací.
 Snaží se odstranit travnaté hodiny.
 Nemá moc času. Nezná moc naděje.
 Doufá, že odpoutá pozornost prací.
 Z šalebných listin tu trhá trs šalvěje.
 Dolévá oleje do lampy z vlasů.
 Uskočí do rohu.
 Ulomí polohu.
 Obmění pohlaví. Podnoží.
 Rasu.
 Z bludného oka se do roka vyplaví.
 Vyloví z potoka mučivou řasu.
 V bezmocném mávání rukama ztrácí.
 Vody ho nesou.
 Domy se třesou.
 Za okny drásají veselé vdovy.
 Kostely hýkají.
 Židle se kácí.
 Travnaté hodiny bují a jásají.
 Ve věžích leží žal vycpané sovy.
 Pojednou ticho.
 Z děsu se probudí.
 Nadzvedne hlavu a nahmatá břicho.
 Z gotické ulice slyší šum jezu.
 Opilé kloktání.
 Otoky rezu.
 Oknem mu vhodili k posteli balík.
 V balíku zabité nemluvně.
 Cvalík.
 Ze stropu visí pár ostnatých koží.
 Stůl zvolna obrůstá trní a hloží.
 Z obrazu nárazu bují zlé traviny.
 Z knih plných moudrostí padají piliny.
 Drolí se omítka.
 Převlečník krvácí.
 Krb krčí rameny.
 Stěna se potácí.
 S údivem hledí na drolící ruce.
 Hořkost ho zasype tvrdými kameny.

VI.

Uprostřed noci. V Ohyzné kleci.
 Pod temnou oblohou.
 Sám mezi stromy. Kosí.
 Dlouhými švihy žne traviny.
 Ostřicí praviny.
 Hořící trsy.
 Otvory země se svírají. Děsí.
 Příkopy lemují obludné sektory.
 Na svahu stvrzují stíny svou převahu.
 Ticho se rozkládá v krupějích rosy.
 Nahlédne do okna.
 Do dvora. Do noci.
 Cihlovou podlahu porostly krokusy.
 Dům páchne parfémem mrtvého plamene.
 Sípotelem dřeva.
 A černými pokusy.
 V polici zapomněl piják svou sklenici.
 Na prahu zanechal vrah svoje střeva.
 Stojí jak přikován.
 Nemůže promluvit.
 Dívá se. Vlasy mu rostou až k zemi.
 Vidí svou ruku. V nestvůrném dotyku.
 Pot stéká po krku.
 Po břichu stěny.
 Sám mezi židlemi.
 Sám mezi stoly.
 Sám mezi kosami, cepy a vidlemi.
 Slyší, jak bzučí. Šeptají.
 Tleskají.
 Vzdychají touhou.
 A proskočí obručí.
 Tu a tam vyšlehnou modravé světlo.
 Coś ho pohladí.
 Odhodí. Mučí.
 Tichý běh vlků.
 Hladové kňučení. Padání popela.
 Bledý shluk hluků.
 Ve stinných paprscích černého měsíce.
 V kosatcích záhonů.
 Ve zlomu střevíce.
 Snaží se odervat. Slyší hvízd vlaku.
 Zapadá do bahna podoben vraku.
 Zvrácené dveře.
 Keře se vyvrací.
 Stojící kyvadla. Hoře se pozvrací.
 V podivném mumlání.
 V postřiku výkřiku.
 Kozel zlých kouzel. Hrozil se.
 Vzpouzel.
 Odhání paniku.
 Pne žílu na čele.
 Vyhlíží jako kříž v rozpadlém kostele.
 Ve věku hada.
 Ve věku srpu.
 Ve věku nevděku.
 Dohnije v pokleku.

VII.

V prostorném otvoru.
 V přístěnku zasnění.
 V přimračeném obraze. V korytu.
 V podlaze.
 V důsledku odluky. Kaluže.
 Proluky.
 Dívá se na suky.
 Obraz se promění.
 Z dlažby tu vyrostly masité vraždy.
 V kořeni boření.
 Stvoření v náznaku.
 V panice běží. Žene se ženami.
 Mraky se scelí a svalí. A zbělí.
 Louky se loučí.
 Lesy se zběsí.
 V hovorech s horami ochraptí.
 Svěsí.
 Ruce jsou k ničemu.
 Rozum je v koncích.
 Nohy jsou bez vlohy k útěku. K pokleku.
 Naduté dudy tu dudlají bludy.
 Pištec se vine.
 A zblbne. A zhyne.
 V rukou má neštěstí. Svíjí se neřestí.
 Jazyk se ztopoří.
 Póry se znetvoří.
 Zuby mu pískají jak divá písmena.
 Písně si stýskají. Spékají ramena.
 Přibíty na vratech.
 V trní a poupatech.
 Čpí jako zvíře, jež olízlo mříže.
 V zuřící černi.
 V jedové žluti.
 Spásá svou spásu a sní podle chuti.
 Rozezněl zrození.
 Zhrozil se plození.
 Omílá mateřský jazyk svým jazykem.
 Protkáva nocí moc, kterou tu potkává.
 Mateřské prsy však rozřezal povykem.
 Oplodní mateřské lůno a znehybní.
 Doufá, že slovy svou samotu zalidní.
 Kam oko dohlédne, jen plodné roury.
 Prožívá nádherné hodiny vzpoury.
 Nezná než vzpřímení.
 V příšerném zasnění.
 V horečném úsměvu.
 V krutosti z prodlení.

Ladislav Jurkovič

připravuje
Pavel Petr



Foto: Hynek Štrait

Narodil se 10. října 1938 v Brně.
(vlastním jménem Ladislav Soldán, používá též pseudonym L Selvet)
V roce 1956 maturoval na JSŠ, v letech 1957–1961 studoval na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně filozofii a dějepis. Poté působil jako učitel na základní škole v Petrově nad Desnou a ve Sloupě, od roku 1964 jako odborný asistent Katedry marxismu, od roku 1967 Katedry společenských věd Inštitutu lékařov a farmaceutov v Bratislavě. Předmětem jeho zájmu byla problematika vztahu filozofické antropologie a Frommovy neoanalýzy k medicíně. Po roce 1990 se věnoval dílu Olega Suse.[1]
V posledních letech pedagogicky působil na Ústavu bohemistiky a knihovnictví Slezské univerzity v Opavě.
Vydal odborné práce – Ke genezi kritika, mladý Bedřich Václavek a F. X. Šalda (1977), Jaroslav Hašek (1982), Karel Dostál-Lutinov a Nový život: dva sloupky Katolické moderny (2000), Od konce století před práh milénia (2001) Podílel se na Lexikonu české literatury a Přehledných dějinách literatury II, III. V poslední době pracuje hlavně na editování kritického díla Miloše Dvořáka.
Vydal knihy básní – Ještě naposled (Brno – Žilina 1999), Bydliště slov (Gloria, Rosice u Brna 2003), Pismeny proti zdi (Knihař, Brno 2005), A do třetice pleskot vět (L. Marek, Brno 2008), Polibky, plivance a jiné zvyklosti spíše místní (Sursum, Tišnov 2016), Krajiny a zvyklosti spíše místní (Tribun EU 2017), Zase se slovy aneb všehochuť (Tribun EU 2017), Stáel se slovy (Tribun EU, Brno 2018).
Ladislav Jurkovič žije v Brně.

P r o c h á z k a

(23. 5. 1959)

Jít s Vámi noci
znamená na měsíc zapomenout
a místo tisíce hvězd
vidět tisíce očí obdivujících
Vaši krásu
vidět tisíce zrcadel
a v každém z nich
kdovíjak zkřiveným písmem
číst Vaši krásu

Těším se tedy na chvíli
kdy jenom zrcadlo
sklo samoty nás dvou
nám zbude
bychom je nejlehčím dotykem
do tisíce hvězd
a temnot roztržili

A zbyli ve střepích
sami dva
Jít s Vámi noci znamená
bezmocně rozbítet
tisíce hvězd

B a j k a

(2. 5. 1959)

Žaluji na žaluzii
která mi skryla
kus měsíčního syra
do jámy této hříčky –
bděním hloubené pasti

Vrcholy hloubek
též mohou zmásti
stejně jak hloubka výšky
Co je však hloubka
A co je výška
Kdo je zde havran
A kdo je liška?

V s e t í n

Tak sem s tím Vsetínem
Toužím po komunikaci
Mariňáka si pletu s Martinem
U Bečvy na navigaci
Řeku pak vidím až v Přerově
Když jedu vlakem z Lipníka
Jak lucernička na hrobě
Poslední vagon zabliká
Koleje v dálo mizí
Vlak jede jižním směrem
A malíř v Kroměříži
Bečvu namísto Moravy
Kreslí svým jemným perem

Z a s e s e s l o v y

(Aneb hon ve třech lečích)

Ach ano
S čím může zápasit básník
Zase jen se slovy
A bát se musí
(kromě jiného)
Aby mu slova neklesala
Stejně jak klesá hlas
Více než bát
Musí se zlobit
(hněvat je málo)
Když se mu slova
Promění v podivnou změt
Oproti níž
Surrealismus
Je něco podivuhodného

LEČ řekněte mi
Někdo kdo se kdesi
Dobře prospal
S trochou chytrosti
Co to znamená
Když se něco
Promění nikoli v nic
(neboť rovněž nic
Může být množina
Byť tak zvané jakási)

Nýbrž V NIVEČ

Podruhé LEČ:
Odkud jsi vzal to sousloví
Autore této slátaniny?

Inu odkud se vzalo
Tu se vzalo
Někde jsem je vyčetl

Ostatně
Ať má být
(anebo nebýt)
Sám se nikoli v nic
Leč potřetí LEČ
(co by věž)
SÁM SE V NIVEČ PROMĚNÍM

S t ř e l n i c e

Z poutí ve Sloupě pamatuji si coby kluk
Již v dětství obrylený taky střelnici
Byl to komediantský vůz
Přijíždějící s nákladem předmětů na pomezí
Mezi hodnotami uznávanými v dětském věku
A na straně druhé dary
Dávanými K upomínce

Jako terče sloužily třeba růže z papíru
Nabodnuté na dřevěných špejích
A takovou špejli jsi musel trefou přerazit
Z cenností jsi nevystřelil nic drahého

Nejvíce hodinky tak za stovku
Dnes bychom řekli Od Vietnamců
Ale ti byli tehdy doma
Ještě na svém poloostrově
A prali se ve hře Buď Anebo

Největší zájem děti
A také davů poutníků i místních
Vzbuzovaly dle úředního označení
Perkusní pušky
Rozuměj vzduchovky
Teprve až jsi pušku „ zlomil“
A rozdělil na dvě části
Mohl jsi nabíjet a střílet
Zvláštním typem broků - diablek
Anebo ostrých špiček
Se štětinami na konci

Ale ta střelba to bylo pro nás
Venkovské i městské kluky a holky
Obrýlené i s bystrými očima
Něco víc než slavnostní salva
Hlavně poté když se někdo střelil
A odnesl si výhru k dalšímu stánku

D v ě m a b á s n í k ů m b a v l a s t n ě t ř e m

(Zase co nejstručněji)

Karel Šebek prokletý básník
Často nacházející tusculum
V blázincích
Někdy před koncem
90. let minulého století
Zmizel v tzv. nenávratnu
A není po něm
Živém či mrtvém
Ani potuchy

Pavel Řezníček as skvělý básník
Můj kdysi krajan asi pořád žije
Jenže
Nevím proč
Ale on známa to vzteklna
Dvakrát autorovi této básně
Praštil sluchátkem telefonu
Když mu volal

Vzkazuji nevztekle Pavlovi
A stejnou měrou Karlovi
Jsoucimu asi jinde
Oběma tedy vzkazuji
Nikoli ovšem v duchu
Julia Fučíka
Anebo jeho potomků
Živých či mrtvých
A zároveň vinšuji
Oběma pozemsky i pohrobně:
Bájnou směsku vody i vína
Ze stolu dvanácti apoštolů
Tu nejvíce zbožňovanou třináctým
Úplně jiným básníkem
Jiřím Kuběnou

Otakar Lebeda (1877–1901) Jana Bojanovská

The Regional Gallery of Fine Arts in Zlín and the Vysočina Regional Gallery in Jihlava continue their exhibit series that present important personalities from the Czech art scene at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. This particular exhibition is dedicated to the works of Otakar Lebeda. Like František Kaván and Antonín Slavíček, Lebeda was a painter who is considered to be one of the most talented students who attended Julius Mařák's landscape atelier at the Academy in Prague. He was a painter whose artistic career and life came to a prematurely tragic end. He was a painter whose work was undoubtedly unique in terms of its content and scope and is rightfully ranked among the fundamental landmarks in the development of Czech art. Lebeda's artwork displayed in the exhibition came into existence over the course of nine years. The showcase presented a selection of more than 50 pieces on loan from various public galleries as well as private collections. The theme of the exhibition follows the artist's short journey from early realism to his moody landscapes, from his impressive paintings and final inclination to his expressions in figural motifs.

Exhibitions and their Con/texts

Tomáš Winter

This contribution provides an insight into the way an exhibition is prepared – with the problems of its context and how it is visualized. In addition to attempting to stimulate the original context of the artwork, there is an approach that excludes the objects from their original context. They are presented in a new context, created by a complete range of individual elements that create the exhibition as a whole. Here, the independent museum or gallery space plays the role, through which the work can take on a rather radical shape. We can find historical examples that contain the criticism of the gallery institution itself, or the exhibition media in general (especially Duchamp's surrealism installation in New York). When considering what the context creates and what creates the text (the exhibited work that is interpreted through this context), it is naturally not possible to avoid Norman Bryson's influential perspective of the context. Through the findings and the theories of Michael Baxandall, the text critically concludes with one of the contemporary installations that established the relationship between text and context in a very original way: the exhibition *Tenkrát v Evropě (Back Then in Europe)*, that took place at the Gallery of West Bohemia in Pilsen in 2017.

Works of Art in Time and Space: Towards the Concept of Permanent Exhibitions of Art Museums

Nikolaj Savický

There is a relatively dense network of modern art museums found throughout the Czech Republic. Although its origin dates back to the 1920s, its main development did not start until the 1950s and 1960s. These museums have exceptionally rich collections of Czech art from cubism to surrealism and informal, from the beginning of the 20th century to the period of the 60s and 70s. This is the result of the specific political development in the former Czechoslovakia between 1948 and 1989.

Central state institutions, including the National Gallery as an art museum, have been subject to strict censorship. On the other hand, regional galleries have often been able to avoid ideological surveillance. This was reflected in their acquisition policy, which laid the foundations for their current collections.

The professional discussion about how to exhibit these collections began in the Czech Republic in connection with the opening of the first permanent exhibition of modern and contemporary art of the National Gallery in Prague in 1995.

Over the past two years, two large Czech regional art museums have opened their new permanent exhibitions: GASK in Kutná Hora and GMU in Hradec Králové. GASK's modern permanent exhibition, designed by Richard Drury, is built on various contradictory states of the human mind, illustrated by the works from the collection of the Kutná Hora Art Museum, regardless of the chronology of their origin. This exposition has been installed in the traditionally located halls of the Jesuit College.

The permanent exhibition of GMU in Hradec Králové, designed by Tomáš Rybička, is chronologically conceived. The great innovation in this case is the radical solution of the exhibition space, which was rebuilt from an Art Nouveau building to a modern exhibition space, without changing the façade and parts of the headquarters, that are protected as a cultural heritage.

The study points out that individual works of art, which are presented in these exhibitions, have arisen in the specific historical circumstances. The article is illustrated by the example of three paintings whose subjects can be precisely dated due to the motif of typical passenger steamers found on the Vltava river. These images have been exhibited for decades without the historical context of their creation being known. In the view of the author of the study, artworks in permanent exhibitions of art museums should be exhibited with a precise determination of the time and place of their creation. Permanent expositions should create a consistent picture of the development of art in historical and developmental contexts by classifying the works and providing necessary contextual information.

After Jiří Kolář

Miloslav Topinka

Last year, the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín prepared a small exhibition of the collages of the famous artist and poet, Jiří Kolář from the collections of the renowned sports figure and collector of modern art – tennis pro Jan Kukal. Poet Miloslav Topinky takes a look back at the exhibition as well as at the life of Jiří Kolář. In the article, we are publishing his texts on the request of Bela Kolářová that were written after his death. The accompanying pictures are taken from the exhibition – Jiří Kolář – An Aristocrat of Art.

Laco Čarný: Schrödingerova mačka / mačkin Schrödinger / Schrödinger's mother

Zora Rusinová

Last October, Ladislav Čarný (born 1949) presented an installation in the exhibition spaces located at the Galérie 19 in Bratislava. As the name of the exhibition suggests, Čarný prepared a piece of work that challenges the spectators' perception and stimulates their intellectual activities – something that he has done several times before in his previous exhibitions. An interconnection of massive, painted boards with mirrors, once again appeared as the artist appeared to be fascinated by his suggestive works from the past, but also by the secrets of the laws of nature – in particular, paradoxes associated with quantum physics. For this particular demonstration, he explored the confirmed principles of catoptric effects using mirrors with his paintings on triangular prism profiles, as well as the recent effects of lenticular printing (holograms).

COMPLETE

Silvie Stanická

The article focuses on the exhibition of photographer Irena Armutidisová, sculptor Nikos Armutidis and sculptor Irena Armutidisová, Jr., that was presented in a collection entitled *Complete*. The exhibition took place from July 20th to August 20th, 2017 at the Chateau Bystrice pod Hostýnem. As the title itself evokes, the project presented the three artists who share a common family bond. The exhibition re-presents the project entitled *Střed-t zájmů* (*Centre of Interests*) that could be seen at the House of Art in Opava in 2017.

Gabriele Münter. Painting to the Point

Eva Čapkova

German painter and graphic artist Gabriele Münter (1877–1962) is known primarily as the woman who lived and worked alongside Russian painter Wassily Kandinsky. The Städtische Galerie im Lenbachhaus in Munich prepared an exhibition of her work, trying to expand her reputation in another direction than only this one-sided perspective of her life. The exhibition contained approximately 200 works that were divided into ten different themes that illustrated various periods of the artist's life. This enabled spectators to expand their awareness of her artwork that is not only from the period of the Blue Rider. Half of the 130 works in the exhibition were last on display when Münter was still alive, and some have never been shown to the public.

Milan Hajdík's Rubik's Cube

Ivan Bergmann

Milan Hajdík was born on June 14th, 1985 in Vsetín. From 2007 to 2012, he studied at the University in Ostrava at Faculty of Art, the field of Painting II (František Kowolowski). He had his first large solo exhibit in the fall of 2017 at the Sýpka Galerie in Valašské Meziříčí. Hajdík has demonstrated that his work exhibits consistent quality. This bears witness to his formal and psychological maturity. With emphasis on the conceptual aspect of his painting and search for the borders of painting, this clearly demonstrates Hajdík's thoughtful relationship to the Kowolowski atelier and the depopulated industrial landscape of Ostrava, or rather its peripheries as such.

Kamil Lhoták – A Portrait of Jiří Kolář

Marie Bergmanová

Many great friendships have emerged among the members of Skupina 42 (Group 42), that was founded by Kamil Lhoták and Jiří Kolář – all this in spite of the often-different ideas of the program. In his poetry, Kolář was able to formulate his ideas in a more raw and harsh form than Lhoták who, for example, had a much more nostalgic perspective of the city. In the years following the World wars, Lhoták created portraits of his friends – not only those members of the Group 42. This series of portraits gradually grew to a total of more than fifty pictures. Kolář dedicated his poetry to fellow colleagues (in the collective work *Dny v roce / Days in the Year, 1946–1947*) and also captured many of his friends in a photographic diary that he took from 1957 to 1958. His life-long relationship with Lhoták also underwent a series of more intense periods and sharp confrontations, as Kolář gradually became a great authority and never criticized on anything except the initiatives and ideas of others.

A Few Notes about the Architectural Work of David Vávra

Jurčicová Karolína

The article discusses the retrospective exhibition David Vávra – *Běžet s domy* (*Run with Houses*), that can be seen at the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín from March until the end of May. Curator Klára Pučerová, put together this exhibition with David Vávra (born 9. 3. 1957) to mark the jubilee celebrations of the author's birthday and present his architectural and artistic creations. The public is more likely to know him as a promoter, a traveler, an actor, theater performer and writer, who corrects the presentation of models, plans, sketches and design elements of particular buildings. The publication *Běžet s domy* was also released, summarizing all the realizations and projects that the author has devoted himself to in his architectural studio.

Zlín Design Market

Miroslava Kupčíková

The Zlín Design Market is an exhibition of designers and artists living and working in the Czech Republic and Slovakia. The market attracts visitors of all ages to come, see and buy original and quality Czech and Slovak designs for their everyday needs. The project had an accompanying program that included workshops, exhibitions and performances.

Henri Matisse: Letters

Pavla Pyšná

In this issue's Archive section, we publish five of Henri Matisse's letters that were taken from a private Czech collection and are on display for the first time in the exhibition *Henri Matisse – Dopisy (Letters)*. The exhibition was organised by the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín from December 13, 2017 to February 25, 2018. The exhibition contains a selection of 21 letters that date back to the years between 1910 and 1935. A fundamental part of the collection is the correspondence addressed to Amélie Parayre (1872–1958), whom the artist later married in 1898. Letters written by the two Matisse were preserved by Sergej Ščukin (1854–1936), a Moscow collector, patron and supporter of Matisse during the early part of his career. The works on display are supplemented by three letters addressed to Marie and Emil Kas, a married couple from Bohemia, who had worked in the Matisse household from 1933 or 1934, as well as a letter addressed to Matisse from his son, Jean.

Poesie

Milan Nápravník

Ladislav Jurkovič

Připravuje Pavel Petr

Our regular column that presents contemporary Czech poetry presents excerpts of the works of two other poets. The first poet is a surrealist, an author who has been living in exile for several years – Milan Nápravník. This poet passed away last year, and as a tribute to him, we have selected some verses from his collection entitled *Báseň, návštěví a pohyby* (*Poems, signals and movements*), published by the Atlantis publishing house in Brno.

The second author is the leading literary scholar and essayist, Ladislav Soldán – who writes his verses and published works under the pseudonym Ladislav Jurkovič. The verses that we have selected are taken from his last three books, and also his most recent book that was published this year to celebrate his eightieth birthday.



Otakar LEBEDA (1877–1901)

21. 2.–6. 5. 2018

Krajská galerie výtvarného umění
ve Zlíně

14|15 BAŤŮV INSTITUT
přízemí budovy 14



stálé expozice
PROSTOR ZLÍN
ŘÁDY VIDĚNÍ

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

14|15 BAŤŮV INSTITUT



