

PROSTOR ZLÍN

45 Kč
ROČNÍK XIX. 3 / 2012

VÝTVARNÉ UMĚNÍ
ARCHITEKTURA
HISTORIE
POESIE





Milí čtenáři,

úvahy redaktora otiskované na tomto místě se, jak známo, už od počátku vesměs vztahovaly k samotnému periodiku, k obsahu jeho jednotlivých sešitů nebo ročníků. Především ale k formálním a koncepčním korekturám a proměnám, jimiž v minulosti procházelo, stejně jako k aktuálním oborovým, zejména galerijním tématům; nejčastěji s vazbou k vydavatelské instituci, zlínské galerii, z jejichž aktivit vzešlo a stalo se také postupně jejich účinnou veřejnou tribunou. K důležitým přednostem Prostoru Zlín však bezpochyby patří, že nikdy nebyl úzce specializovaným periodikem, třeba pro uměleckou kritiku, se zaměřením na současné výtvarné umění, i když zejména jemu je z pochopitelných důvodů na jeho stránkách věnována soustavná a největší pozornost. Už od prvního ročníku je Prostor Zlín programově koncipován v komplexnějším tvaru, jako šířeji založený kulturní časopis, s důležitými přesahy do dějin i jiných kulturních sfér a uměleckých oblastí. Rovněž to mu zajišťuje, spolu s napojením na odborné aktivity zlínské galerie, zajišťuje zvláštní postavení v rámci soudobé české a slovenské kulturní publicistiky. Dobré možnosti skýtá i jeho zmiňované tradiční zaměření na historii, která nalezla výraz nejenom v samostatné rubrice Z archivu, ale třeba i v pozornosti, jež redakce věnuje pravidelné prezentaci staršího umění. Rekl bych, že právě v dnešní době je taková pozornost více než žádoucí. V českých zemích, kde se v posledních desetiletích s oblibou dělají tlusté čáry za minulostí, to platí dvojnásob.

Minulost, zejména tu ne příliš vzdálenou a méně příjemnou, jak známo, nelze nikterak obelstít a když už, tak ne na trvalo. Dnes je již i největším optimistům zjevné, že pokud společnost není schopna či ochotna se stinnými stránkami své novější historie odpovídajícím způsobem zabývat a vypořádat, zůstává stále v jejich dosahu. Relikty minulosti u nás výrazně zrcadlily již v aktivitách „divokých“ let devadesátých a potažmo bují nejenom v projevech soudobé politické a ekonomické loby, ale jsou více než patrné v celém způsobu života, v „hodnotové“ orientaci vesměs materialisticky založené české společnosti. Ztráta historického vědomí, přítomnosti pozitivních hodnot a odkazů minulosti v soudobém bytí, jež se projevuje i v nekulturním chování velké části populace, nepochybně koření hlavně v době reálného socialismu, kdy vše, co je užji spjato s lidskou bytostí, bylo odsunuto do sféry nástavby. Umění například byla oficiálně přisuzována především ideologická funkce, role propagace režimu – všech „krás života v socialismu“, na cestě k absolutně dokonalému, všestranně harmonickému komunismu. To, co budovatelskému úsilí lidí překáželo, muselo ustoupit, anebo, jako třeba v případě barokního zámku v Odrách, doslova leželo popelem. Tento symbol poražené, z historie vytěsněné vykořisťovatelské feudální éry – jak byli přesvědčeni místní (a nepochybně nejenom místní) funkcionáři – byl v padesátých letech odstřelen, aby uvolnil místo symbolům nové éry, panelovým činžákům. Takové relikty „proti lidskosti“ je podle mého soudu třeba stále připomínat, protože i dnešní budovatelé „materiální základny“, kteří se od marxistické ideologie sice formálně liberalizovali, jsou stále, v případě nějaké osobní výhodnosti, schopni nemenších činů obdobné ražby. I proto v archivu tohoto čísla připomínáme státní mocí organizovanou destrukci celého významného historického města Most, z níž se komunistický režim navíc pokoušel kulturně těžit, když jednu z jeho významných památek – děkanský kostel – nákladně přemístil na jiné místo.

Historii jsou v tomto ročníku ostatně věnovány také druhé strany obálek jednotlivých čísel Prostoru Zlín, na nichž v roce dislokace zlínské galerie do nových prostor 14. budovy továrního areálu ve Zlíně připomínáme některé klíčové výstavní akce instituce z nedávné minulosti, které se výrazným způsobem zasloužily o zviditelnění města na kulturní mapě země a také o významné postavení zařízení v rámci českých a slovenských galerií. Ve stávajícím sešitu připomínáme jednu z velkých, mimořádných událostí, iniciovaných a odborně připravených tehdejší Státní galerií ve Zlíně, a sice slavnostní otevření a vernisáž I. Nového zlínského salonu, jehož expozice se vedle všech výstavních prostor galerie nacházely rovněž v telocvičně u škol (adaptované na výstavní síň), ve foyer Městského divadla a v exteriérech města. Šlo o obnovení slavných historických Zlínských salonů z batovské éry města. Záštitu nad akcí převzal a osobně ji otevřel prezident Václav Havel. Slavnostní vernisáž, která proběhla 26. dubna 1996, přesně v den šedesátého výročí zahájení prvního Jarního zlínského salonu (1936), se stala zcela výjimečnou kulturní a společenskou akcí, na níž byla zastoupena díla více než 250 nejvýznamnějších tvůrců českého umění ze všech míst země i ze zahraničí.

Milí čtenáři, ve druhém čísle našeho časopisu jsme na tomto místě připomněli první velkou výstavu zlínského funkcionalismu Bata, architektura a urbanismus 1910–1950 (1991). Na obálce však byla omylem otisknuta fotografie z instalace jiné, pozdější přehlídky batovské architektury. Tu správnou nyní otiskujeme spolu s fotografií vážící se k I. Novému zlínskému salonu. Omluvte nás prosím za toto nedopadnutí. Závěrem mi dovolu, abych vám jménem svým i jménem členů redakční rady Prostoru Zlín popřál příjemné prožití probíhajících letních dní, hezké kulturní zážitky z letních cest, z výstav, prázdninové četby či z dalších dovolenkových aktivit.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XIX. 3/2012

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Jan Zálešák	VI. Zlínský salon mladých 2012	3
Jiří Ptáček	AB, CD a EF	6
Ludvík Ševeček	Umělecké sbírky zlínské galerie	10
Ilona Vichová	Jiří Hilmar Jedna + jedna = jedna	16
Marie Mžýková	Ke sbírkám zámku Lešná u Valašského Meziříčí	18
Martin Fišr	Civilizované iluze	21
Petra Kosková Hamid	Sbohem, Dášo – Vzpomínka na fotografku Dagmar Hochovou	24
Ladislava Horňáková	Vzpomínka na Oskara Přindiše	26
Ladislava Horňáková	Zlín #32 – Kontexty v objektech Petra Stanického	28
Alice Stuchlíková	Neúspěchy jsou výzvy k řešení – Rozhovor s akad. mal. Zdeňkem Lhotským	30
Alexandra Brabcová	Muzejní pedagogika nebo Výchova ke vztahu	
	ke kulturně historickému dědictví?	33
David Valůšek	Galerie ve zlínském evangelickém kostele	36

PŘEDSTAVUJEME

Ladislav Daněk	Ludmila Padrtová – Návrat po padesáti letech	38
----------------	--	----

JEDNO DÍLO

Marie Mžýková	Conrad Sorgel von Sorgenthal v pojetí Hickelové	40
---------------	---	----

ARCHITEKTURA

Jerzy Ilkosz / Přeložila Soňa Filipová	Vratislavský modernismus 1900–1932	42
--	------------------------------------	----

Z ARCHIVU

Ivan Neumann	Most 1981	51
--------------	-----------	----

POESIE

Viktor Šlajchrt		56
Partrik Ouředník		58

připravuje Pavel Petr

DESIGN

Marta Sylvestrová	DAR (Husák trávu nekouřil) – Doprovodná výstava	
25. mezinárodního bienále grafického designu Brno 2012		60

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redaktor výtvarného umění a designu: Martin Beníček / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poezie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Martin Fišr, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová / Technická redaktorka: Marika Blažková / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: (není-li uvedeno jinak) Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín, telefon: +420 577 210 662 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 - 1398
www.galeriezlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Juraj Gábor, Sen o UNC 060, 2009, výřez, Cena Igora Kalného
2. strana obálky: Vernisáž výstavy BAŤA, architektura a urbanismus 1910–1950 v Domě umění ve Zlíně 12. září 1991 za účasti Tomáše Bati ml. / Slavnostní otevření I. Nového zlínského salonu 26. dubna 1996 za účasti prezidenta České republiky Václava Havla
3. strana obálky: Hans Poelzig, kancelářská budova, Vratislav, 1911, současná fotografie Stanislaw Klimek
4. strana obálky: Matyáš Chochola, Pohovory o nicotě, 2012, Cena Václava Chada

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, Dům umění, 762 27 Zlín
tel.: 577 210 662, e-mail: knihovna@galeriezlin.cz

Název: PROSTOR ZLÍN

Roční předplatné na rok 2012 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního a balného.

Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.

Adresa odběratele:

.....

.....

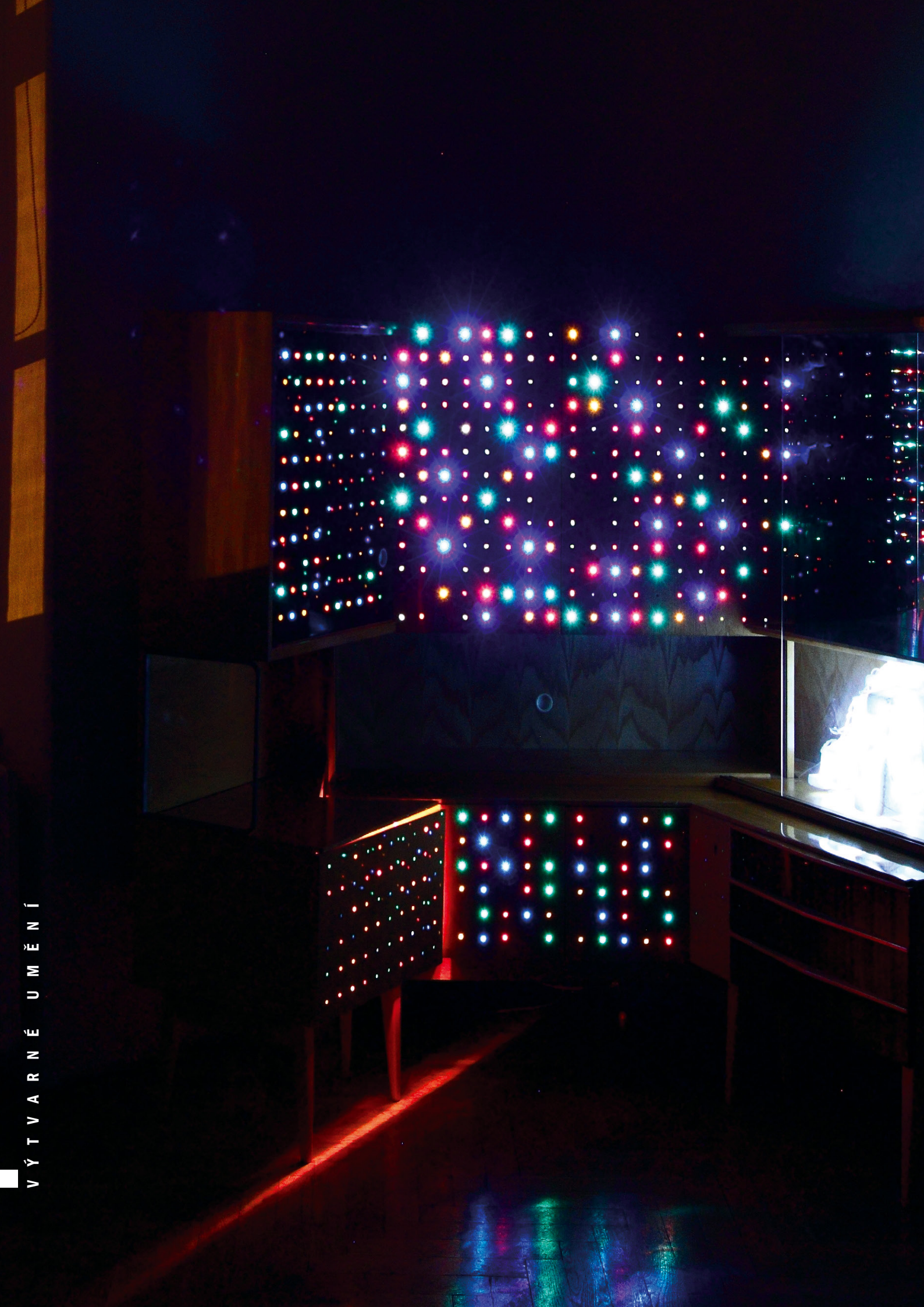
tel.:

IČO:

.....

Podpis (razítko)

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



VI. Zlínský salon mladých 2012

Jan Zálešák

Pro Zlínský salon mladých je to letos šťastná sezóna. V Praze se nekoná ani jedno bienále, v Brně je „jen“ grafický design a vůbec si až na několik výjimek letní galerijní provoz v české a moravské metropoli zcela zaslouží označení okurková sezóna. V letních měsících tak Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně nabízí největší koncentraci prací mladých umělců a umělekyní z Česka a Slovenska, s jakou se u nás letos můžeme setkat. Ještě než se dostanu k zamyšlení nad letošním ročníkem Zlínského salonu mladých (ZSM), připomenu alespoň stručně jeho historii. První ročník ZSM (navazujícího na Výstavu mladých, jež se ve Zlíně konaly v letech 1940 až 1943) se uskutečnil v roce 1997. Až do roku 2002 se zlínské přehlídky prací mladých umělců (výběr je omezen věkovou hranicí třiceti let) zaměřovaly na českou scénu, od čtvrtého ročníku v roce 2006 pak ZSM zahrnuje také práce autorů ze Slovenska. Dosavadní tři ročníky tohoto česko-slovenského salonu myslím jasně ukazují, že to bylo šťastné rozhodnutí. I když jsou dosud česká a slovenská část ZSM snad až příliš autonomní (jsou tu dvě oddělené jury, z nichž každá vybírá ze „svých umělců“ a rozhoduje o udělení „své ceny“), na výstavě samotné i v katalogu tvoří práce zástupců české a slovenské scény kontinuum, a mohou tak být vnímány bez použití apriorního národnostního klíče.

Vzhledem k tomu, že ZSM není postaven jako kurátorská výstava, ale jako pokud možno objektivní přehled toho nejlepšího z nastupující umělecké generace, je kladen důraz na způsob výběru nominovaných umělců. Ten je svěřen dvěma národním odborným jury – česká vybírá čtyřicet a slovenská dvacet umělců. V případě českého výběru byl na začátku návrh pětadvaceti kandidátů od každého z deseti členů české jury (těchto „základních nominací“ bylo celkem sto sedmáct, což svědčí o šíři nejmladší části naší scény současného umění). Třicet jmen z konečného českého výběru bylo určeno na základě celkového počtu nominací – uspěli ti, kdo byli zmíněni nejčastěji. I když jsou do jury záměrně vybírány

osobnosti reprezentující různé regiony, neúprosná logika „nejmenšího společného jmenovatele“ upřednostňuje při tomto způsobu výběru etablovanější umělce, kteří se vzhledem k poměrně vysokému počtu nominací objevují prakticky u všech (letos např. Eva Kořátková, Pavel Sterec nebo Jan Pfeiffer). To, že jsou ve výsledném výběru reprezentativně zastoupeni i umělci a umělkyně spojení svými studií či působením s regiony, je dáno především tím, že každý člen jury má možnost nominovat jednoho „svého“ kandidáta – při vědomí výše zmíněné logiky průměrování pak tyto individuální volby často vedly k upřednostnění regionů před centrem (píši to i s vědomím, jak zastarale a frázovitě to asi zní).

Z pohledu jednoho z členů jury mohu říci, že alespoň v rámci české části Salonu je jedním z aspektů, které hrají při výběru důležitou roli, proporční zastoupení jednotlivých uměleckých škol. Mapa současného mladého umění je celkem logicky postavena na místech, kde působí vysoké umělecké školy a fakulty – vedle pražských AVU a VŠUP jsou to umělecké fakulty v Brně, Ostravě a Ústí nad Labem, marginálnější pozice pak mají Plzeň, Liberec nebo Zlín. V důsledku se do výběru přehlídky podobného ražení prakticky nemohou dostat umělci, kteří některou ze zmíněných škol či fakult neprošli. Ještě zajímavější je v tomto ohledu pohled na slovenskou část ZSM, kde více než třetina nominovaných pokračuje v uměleckých studiích i na postgraduálním stupni (především na bratislavské VŠVU, ale také na Fakultě výtvarných umění v Banské Bystrici). Institucionální zázemí, volba správné školy, případně doplněná vhodnými stážemi, se zjevně stává nezbytným odrazovým můstkem kariéry v ohromně nabitém a konkurenčním profesním poli současného umění.

Škola je sice nezbytným východiskem, určitě ale není jedinou ingrediencí v receptu na úspěch. Další podstatnou položkou je výstavní činnost a v tomto směru letošní ZSM jen potvrzuje trend z předchozích let, že mezi nejúspěšnější mladé umělce se řadí ti, kteří se vedle vlastní umělecké



Roman Štětina, *Popis obrazu*, 2012, instalace, 300 ks autorských plakátů, malba 65 × 45 cm s názvem „Damien Hirst a Jeff Koons si dělí umělecký trh“, 21 x popis malby. Obraz podle popisu Michela Houellebecqa v knize *Mapa a území* namaloval Martin Herold. Reprodukci obrazu Martina Herolda popsali žáci 5. A. základní školy Karla Čapka v Praze-Vršovicích.

praxe věnují také kurátorské či jiné produkční činnosti. Boom malých /nezávislých/ off-space galerií vedených umělci, který v našem prostředí začal v polovině minulé dekády, již nepřitahuje tak velkou pozornost umělecké kritiky, mj. proto, že se zkrátka stal něčím samozřejmým, bezpříznakovým. Uvnitř nejmladší vrstvy umělecké scény se tak formuje dynamická a pro všechny outsidersy jen těžko zachytitelná struktura vazeb, které se snad nejlépe dají popsat skrze ekonomii daru, respektive jednoduché směny „něco za něco“. Umělci se zvou navzájem do výstavních prostorů, které provozují, vytvářejí vlastní ne-institucionální síť, která reaguje na přirozenou potřebu vystavovat, sdílet, bavit se. Tato síť pak slouží stále častěji kurátorům v zavedených institucích jako rezervoár, z nějž mohou vybírat čerstvá jména a témata.

Všechny zmíněné aspekty – specifický důraz na regionální pestrost, stále silící důraz na studium a ustavená struktura výstavních a produkčních aktivit v režii samotných umělců – se promítly do výběru i podoby umění představeného na ZSM. Projevuje se to např. tím, že mnoho vystavených prací je velmi poučených, skutečně chytrých (hodil by se anglický ekvivalent *smart*, který jsme si zatím zvykli používat hlavně ve spojení s mobilními telefony) a předpokládají diváka, který s autory přinejmenším

do určité míry sdílí referenční rámec současného umění a jeho teorie. Typickým příkladem je práce Kataríny Poliačikové *Barthes' Lover* (2011) vystavená na napětí mezi statickým a dynamickým obrazem, analogovým a digitálním médiem; mezi polaritou pojmů *studium* (základní, bezproblémové čtení fotografického obrazu) a *punctum* (místo, v němž je hladká struktura mechanického obrazu narušena, a otevírá se tak prostor pro silné emocionální reakce). I bez znalosti teoretických úvah o fotografii v podání Rolanda Barthesa zůstává Poliačikové video silné svou estetikou, svým centrálním motivem zmnožovaným v nových a nových variacích, přesto ale přidává ještě jednu rovinu čtení pro diváka poučeného a schopného ocenit intelektuální vrstvu sdělení. „Punctum“, i když bez jakéhokoli explicitního odkazu k teorii, je zásadní i pro video Viktora Takáče *Bílá je když* (2012). Na první pohled je to jen nesourodá směsice amatérských, turistických záběrů, které jdou odnikud nikam, poháněny jen touhou zaznamenat něco exotického. Po chvíli sledování můžeme odejít uspokojeni tím, že se jedná o další z mnoha videoprací založených na postprodukční práci s nalezeným materiálem. Že takové čtení je možné, ale ne dostatečně komplexní, signalizuje jen jeden malý detail. V jednom místě projekční plochy levitující v prostoru galerie Takáč vyhloubil otvor, skrze který projekce prosvítá i na vzdálenou stěnu. Tato zdánlivá formální hříčka je ve skutečnosti centrálním ideovým i kompozičním principem díla: veškerý obrazový materiál je komponován a střihán tak, aby světlo, které otvorem (bodem) prochází, bylo vždy bílé. Hra s „prázdným středem“ obrazu odkazuje na dlouhou tradici kompozičních meditací, které známe především z dějin malířství. Její síla je dána tím, jak je úspěšně a nenápadně aplikována na zdánlivě banální a nesmyslný sled záběrů.

Hravé a přitom konceptuálně bohaté práce, které se mimo jiné dotýkají tématu institucionální kritiky, na ZSM prezentovali např. Vojtěch Maša nebo Roman Štětina. První z nich se zaměřil na „administrativní“ téma smlouvy, které je tak důležité v tradici konceptuálního umění. Směnkou vytesanou do žulové desky se Mašovi podařilo propojit velmi osobní motiv (směnka je vystavena oproti dluhu bývalé přítelkyně) s výzvou pro případného sběratele, který riskuje, že po uhrazení dluhu bude nucen zakoupit umělecké dílo-směnku zničit. Štětina vzal jako východisko svého projektu pasáž z čerstvé knihy *Mapa a území* francouzského spisovatele Michela Houellebecqa, konkrétně popis obrazu *Damien Hirst a Jeff Koons si dělí umělecký trh*. Na základě spisovatelova popisu nechal obraz namalovat Martinem Heroldem. Vzniklou malbu pak nechal slovně popsat žáky 5. třídy základní školy. Výsledný propletenec obrazových a jazykových reprezentací představuje nejen komentář k sémiotické teorii umění, ale také k tomu, co je samotným předmětem centrálního obrazu, tj. k logice uměleckého trhu, specificky pak k otázce monetarizace kulturního kapitálu.



Viktor Takáč, *Bílá je když*, 2012, videoinstalace

V rámci výstavy snadno přehlédnutelné, přesto pozoruhodné byly také příspěvky Jana Brože a Vojtěcha Vaňka. První poslal ze stáže ve Spojených státech několik papírových řetězů, slepených z výstřižků z publikací o umění. Bylo jich jen několik a krátkých, jako dekorace se na výstavě prakticky ztratily. Stejně nenápadné byly Vaňkovy sofistikované a řemeslně dokonale zpracované objekty z knihařského kartonu. Objekty citující svou formou kubistické tvarosloví se na výstavě objevily důsledně v roli utilitárních předmětů – soklů, polic nebo sedátek. Oba umělci se tak po svém vyrovnali s tématem nespektakulárnosti, s jakousi aktualizovanou podobou „nenápadné tendence“, která již nenese žádný sociální apel ani vzdor vůči podobě provozu umění.

Šest jmen ze šedesáti představuje skutečně jen zlomek z rozsáhlé přehlídky. Vybral jsem práce vypovídající o tom, jak vysoké nároky na diváka dnes současné umění často klade. Samozřejmě že ZSM zahrnoval také velké množství kvalitních prací, jejichž autoři se nijak nezříkají estetické působivosti a jsou ve svém vztahu k modelovému divákovi přímočařejší. Obě jury nakonec zaujaly právě takové přístupy, ať už v případě kolekce skleněných objektů Matyáše Chocholy zasazených do „architektonického rámce“ připomínajícího neuměle vyrobenou normalizační nábytkovou stěnu (laureát Ceny Václava Chada), nebo u „fossilních grafik“ Juraje Gábora, parafrázujících jazyk socialistického realismu (laureát Ceny Igora Kalného). Celkově se ale nemohu zbavit dojmu, že to jsou právě práce „klasické“, především závěsné obrazy, které na ZSM nevyzněly tak silně, jak působí zpětně při listování katalogem (ten

je tradičně velmi přínosným a letos nově pojatým výstupem výstavy). Svůj podíl na tom mají nepochybně „materiální“ specifika zlínské přehlídky, jež se odehrává ve dvou jen těžko srovnatelných prostorách, které ani ve svém součtu neposkytují dostatek prostoru pro plnohodnotné představení práce šedesáti umělců. Zvláště práce umístěné v prostorách Domu umění trpěly dle mého názoru nedostatkem místa a někdy na sebe téměř narážely. S větším finančním zázemím by jistě bylo možné dosáhnout toho, aby do relativně hůře dostupného Zlína dorazilo větší množství umělců nejen na vernisáž, ale například i na instalaci nebo dokonce s předstihem na vytipování konkrétního místa či lokality. Právě místně specifické přístupy, které jsou důležitým rysem současného umění, jsou v kontextu ZSM nápadně potlačeny, což nelze přičítat nepoučenosti členů porot, komisařům výstavy z KGVU, kteří odvedli v daných podmínkách dobrou práci, nebo umělcům, ale zcela prostě nedostatku financí, které by umožnily podobným způsobem pracovat v měřítku adekvátnímu ambicióznímu mezinárodnímu výstavnímu projektu. Nezbývá než doufat, že do budoucna nezůstane Zlínský salon mladých jen u nezpochybnitelně důležitých snah o zachycení podoby nastupující generace současného vizuálního umění, ale bude moci svůj status podpořit i po všech stránkách dotaženou instalací, připravenou v lépe vyhovujících prostorách.

AB, CD a EF

Jiří Ptáček



Pohled do expozice VI. Zlínského salonu mladých, KGVU ve Zlíně, 2012 (5x). Vepředu zleva: Ondřej Oliva, *Aggressive Stance*, 2011, ocel, polyester; Barbora Kleinhamlová, *Zahradní trpaslíci jsou mrtvý trend, ale co takhle antické vázy?*, 2012, porcelán, kov.

Pražská kavárna Pavlač. Dva muži středního věku popíjejí kávu. AB kouří.

AB: Všechny ty přehlídky, bienále a umělecký ceny pro mladý umělce vymýšlejí starší. A starší rozhodnou, co od těch mladších stojí za to...

CD: Myslím, že mladí tím projdou, a až budou starší, tak sami rozhodnou, co je pro ně důležité. Napíší o sobě knihy, udělají si retrospektivní přehlídky.

AB: To si tak úplně nemyslím. Oni mají své koně už teď! Ale je fakt, že přehlídky a umělecký ceny většinou připravují starší, a je otázka, nakolik se jejich představy kryjí s představami mladé generace. Mladý zatím jsou v podřízeném postavení, ale pokud se současnej institucionální provoz nesype, přečkají to a jednou se sami zhodnotí. Udělají svoje Ostrovy odporu.

CD: Jo, vlastní Mohyly vítězství.

AB a CD: Ha, ha, ha.

CD: Jenže on se ten systém sesype.

AB: ----

CD: ----

AB: ----

CD: Zajímalo by mě, jestli v tom budeme hrát nějakou roli.

AB: V čem?

CD: No, jestli vlastně pro ně něco budeme znamenat.

AB: Nevím. Možná někdo.

CD: ----

AB: Mně se vlastně docela líbí, jak se staví ke starším generacím. Hlavně k předchozí. Nedělají za ní tlustou čáru, spíš její přístupy vstřebávají. Pochopitelně nechtějí dělat, co už se dělá, ale neodmítají to, spíš z toho vycházejí a posouvají tam, kde se s tím líp cítí.



Zleva: Lucia Tallová, *Deluge II.*, 2009, akryl, plátno; Monika Žáková, *Z cyklu Linea alba*, 2012, kombinovaná technika na plátně a 6x *Bez názvu*, 2011, koláž, papír; Johana Pošová, *Krajina bez jména*, 2012, tisk

CD: Možná to souvisí s metaforou sítě, která vystihuje celkovou proměnu myšlení a nakládání s informacemi, prohloubenou každodenním užíváním internetu. S představou obrovského množství informací uloženém na místě bez dohledného horizontu a dané hierarchie, které už vlastně stěží lze nazvat místem v tradičním smyslu...

AB: No, já si myslím, že významnější než samotná metafora sítě začala být představa o intuitivním pohybu v ní. Protože je síť bez horizontu, je nepředstavitelným abstraktem bez horizontu. Ale pohyb po ní je konkrétní zkušenost. Ale i to souvisí s vývojem digitálních médií a jejich šířením, při kterém se strašně dbá na možnost bezprostředního pohybu v jejich systémech. Myslím si, že právě proto se poslední dobou zase s větší důvěrou debatuje o intuici a subjektivních hlediscích. V tom šíleně roztráštěném a paradigmaticky neslučitelném prostoru jde čím dál víc o objevení spoju, jejichž vazby vyznívají bezprostředně.

CD: S vědomím, že se pohybují systémy a napříč mezi nimi.

AB: Tak nějak.

CD: Někde jsem čet, že tenhle exponenciálně narůstající archiv, teda jako všechny možný archivy, v důsledku vedou k jakýmsi zploštění představy o času, k tomu retru, který není historicismem zahleděným do nějaký konkrétní epochy, ale tak nějak komplexně do minulosti, protože všechno z minulosti je stejně dosažitelný, rychle, několika kliky, vlastně zpřítomněný. Bylo to o hudbě.

AB: To psal Klusák.

CD: Klusák nebo Turek. A opsal jsem to dost

zešíroka. Ale uvažuji, jestli to samý vede k té spoustě věcí obrácených do minulosti. Že aktuální není pocit, že všechno už bylo, to už je zažitý pocit, ale že ten dnešní pramení z té jednoduchý dosažitelnosti.

AB: No, proto je možná hodně věcí vztažených k paměti. Osobní, kulturní, osobní a kulturní v nějakým vzájemným převrstvení.

CD: A k času. Všimnul sis, kolik věcí je o času. V historický perspektivě i jako obecný téma spojený s prožíváním času a možnostmi upravovat jeho prožívání nástroji fikce.

AB: No a já si ještě myslím, že to všechno nakonec vede k nějakému opětovnému uvažování o elementárních principech lidského života a umění, ať už se to týká média a v nich vytvářených forem a obsahů. Jakože jsem si třeba všim, že se zase objevuje téma utopie, ale v nějaký jiný intonaci: jako něco dost osobního spojeného se zkoumáním, jak naložit s vlastními ideály. S jejich existencí a touhou po jejich realizaci.

CD: No, jo, vždyť oni se pokoušej nějak překonat dichotomii tradice a modernismu, mezi kterými téžavě oscilovala postmoderna.

AB: Oscilovala?

CD: Dost možná ještě osciluje. Ale jako by převládalo přání překročit její parametry.

AB: Libenter homines id, quod volunt, credunt.

CD: Ty vole, masakr. Ale chtěl jsem říct, že jsem už trochu přesycený témy odkazy k avatgardě. Já jim vlastně taky věřím, že tyhle věci znovu chtějí zhodnotit, že tím pojmenovávají, odkud se berou jejich představy o umění a jeho funkci, ale na druhou stranu se nemůžu zbavit pocitu, že když někdo chce sehrát nějakou habaďuru nebo



Zleva: Michaela Spružinová, *Never Tramping Story*, 2012, fotografie, papír, dřevo; Vojtěch Fröhlich, *XXX*, 2012, instalace, kombinovaná technika, plátno, sololit

nemá vlastní nápady, tak prostě sáhne po nějaký avantgardě a nějak do ní zamotá kolektivní paměť a nějaký rozměr intimního fetiše.

EF: Dáte si ještě něco?

AB: ----

CD: No, my se ještě rozmyslíme.

EF: Jasně, přijdu za chvíli.

AB: ----

CD: ----

AB: Byl jsi ve Zlíně na verní?

CD: Jo, dojeli jsme tam na poslední chvíli, ale stihli jsme to.

AB: Jakože i tu komisi na Chada.

CD: Jo, ale trochu mě sralo, že jsme tam nebyli všichni. Ani Pěchulda.

AB: No, to fakt nešlo. Já měl nějakou schůzku v Ostravě a pak už mi nic nejelo. Mě taky bylo líto, že jsme navrhovali, že to projdeme se Slováky



Zleva: Oldřich Morys, *Berg*, 2012, site specific instalace; Katarína Hládková, *Pet Theory*, 2012, C-print



Vzadu zleva: Tomáš Němec, *Nádoba*, 2011, olej, plátno; Marek Číhal, *Salónní obraz*, 2012, olej na plátně; Tomáš Bárta, *Bez názvu*, 2012, kombinovaná technika na plátně. Vepředu zleva: Richard Nikl, *New Posts*, 2012, různá média; Barbora Kleinhamplová, *Zahradní trpaslíci jsou mrtvý trend, ale co takhle antické vázy?*, 2012, porcelán, kov.

a budem si do toho hodnocení navzájem kecat, čímž bychom aspoň trochu překonali tu hranici, že Čechy nominují Češi a Slováci Slováci a že cenu udělují Češi Čechům a Slováci Slovákům. To by byl krok do neznáma. A to nešlo, protože jsme tam nebyli a vy jste přijeli pozdě.

CD: No, jo. Taky za ty prachy, co jsme jako komisaři dostali... to jako že nebylo moc motivační.

AB: Hele, to mi nevadí, prostě tyhle instituce jsou na tom špatně.

CD: Ale kdo už má udržovat nějaký standardy, když ne velký instituce!

AB: Tohle jsou standarty!

CD: No, tak jinak. Kdo by měl určovat standarty?!

AB: Ale to všechno je na zřizovateli. Galerie se to pak pokouší tak nějak udělat, aby dělali výstavy a třeba ještě mohli něco koupit.

CD: A zřizovatel většinou neví, kolik tyhle věci stojí. Takže to bere jako standardy. To jsou spojitý nádoby.

AB: Mě spíš irituje vlastní politika instituce vůči umělcům. Oni jsou mladí a protože jsou pozvaní na salon, tak nejde o nějaké samostatné výstavy, ale takový přehled jednohubek. Na vystavujících se nechává, jestli vystaví starou nebo novou věc, a proto není tak úplně důvod řešit, kolik jim na to přispět. Jenže pak si musí zaplatit i dopravu a pobyt. A pokud jsou důslední, jedou poprvý na instalaci a podruhé na vernisáž, aby akci podpořili. No a to už zatáhnou sami. Jenže právě kvůli tomu, že jim není ani třicet a jsou často ještě studenti, tak mají hluboko do kapsy, takže si pořádně rozmyslí, jestli do Zlína pojedou.

CD: To je pravda. Zlínskej salon je přeci jen pouze zastávka na jejich dráze. Pokud zrovna nedostanou cenu, jejich věc se nekoupí a neudělá se jim výstava, tak je to fakt spíš jejich služba perifernímu prostředí. Ne, že by nebyli rádi za to, že jsou vybraní, protože to přeci jen dokládá, že si o nich starší myslí, že patří ke špičce svojí generace, ale pořád: Salon ve Zlíně není akce, která je někam vystřelí. To je snad pořád jenom Chalupický, kde si jich všimnou kurátoři a galeristi, nebo nějaký výstavy v Praze a částečně v Brně.

AB: V tomhle to na periferiích mají těžký. Protože v blízkém okolí není tak úplně z čeho brát, aby to bylo dost silný a prosadilo se to, tak jim nezbyvá než reflektovat centra. No a to generuje určitý zpoždění. Jenže tohle by se právě dalo dorovnat tím, že je na periferiích umělcům poskytnutej komfort, jakej v Praze nemají. Tam by to mělo směřovat. Kraje by nakonec měly přijít na to, že do toho musí víc, aby to mělo zpětnou vazbu v centrech, a tím se to zviditelnilo. Když to nejde přes výrobu, tak to jde přes služby. To by bylo ideální.

CD: Jako to dělá Michal Škoda v Budějovicích.

AB: Ale ten nevystavuje mladý.

CD: To je pravda. Jako to chvíli dělal GASK.

AB: Přesně tak.

EF: Tak vybrali jste si něco?

AB: ---

CD: ---

EF: Dáte si ještě něco?

CD: ---

AB: Zaplatíme.

Umělecké sbírky zlínské galerie

Poznámka k historii, charakteru
a expozičním možnostem sbírek

Ludvík Ševeček

v separátních publikacích vydávaných institucí při různých příležitostech, tak na stránkách Prostoru Zlín i jiných odborných časopisů.^{1/} Rád bych nyní úvodem některé poznatky a myšlenky v nich obsažené, alespoň ve stručnosti opět zmínil.

Nemohu začít jinak než konstatováním, že umělecké sbírky by měly být, anebo přesněji musí být, těžištěm, jakýmsi „středobodem“ veškeré odborné práce každé sbírkotvorné galerie či muzea umění. Aby instituce - zejména typu zlínské galerie, zaměřené na novější a současné umění - plnila zřizovací listinou jí určené oborové poslání, musí své sbírky navíc soustavně doplňovat o nová hodnotná díla, rozvíjet je v duchu promyšlené akviziční koncepce. Bez odborně založené sbírkotvorné činnosti, od níž se nezbytně odvíjí další badatelské, publikační, vzdělávací, výchovné a další aktivity, galerie na toto své poslání do značné míry rezignuje a přestává fungovat jako odborná instituce. Umělecké sbírky a práce



Pohled do výstavy Umělecké sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v letech 2001–2007, v popředí zleva: Marius Kotrba, Ivan Ouhel, Dalibor Chatrný, KGVU ve Zlíně, 2007

Chvilé, kdy zlínská Krajská galerie zaujme místo v moderních prostorách rekonstruované 14. budovy továrního areálu, se rychle blíží. V uplynulém čísle Prostoru Zlín ředitel galerie Václav Mílek naznačil, z jakých pozic instituce přistupuje k prezentaci vlastních uměleckých sbírek, v nových (daných) prostorových limitech. Rád bych při této příležitosti, jako jeden z těch, kteří se na jejich tvorbě a charakteru v uplynulých letech podíleli, alespoň ve stručnosti poukázal na určité možnosti, jež „expozičně“ skýtají. Na možnosti, které byly ostatně při přípravě stálých expozic pro novou galerii zvažovány již před několika lety, tedy ještě za poněkud odlišnějších, výrazně příznivějších prostorových podmínek. Uměleckým fondům zlínské galerie, jejich historii, povaze a perspektivám - i těm expozičním - v polistopadových demokratických poměrech jsem se v posledních dvou desetiletích věnoval velmi soustavně v četných textech, jak

s nimi spjaté také galerii odborně profilují, dávají jí vlastní tvář v širších oborových souvislostech, především v rámci veřejných i soukromých galerijních institucí. Jde o činnost značně specializovanou, o badatelské aktivity podložené znalctvím a stálým kontaktem s aktuálními trendy v galerijní praxi. Specifický, zcela jedinečný sbírkový předmět, jímž umělecké dílo bezesporu je, předpokládá rovněž zvláštní odborný přístup, neboť problematika s ním spjatá vyvstává už v okamžiku konstatování jeho výtvarné či umělecké hodnoty. Práce s uměleckými fondy proto podléhá metodám v mnohém odlišným od postupů historika, etnografa nebo přírodovědce v muzeu. Vedle tradičních, ale též v kontaktu se soudobou aktuální výtvarnou problematikou se formujících umělekohistorických metod sehrává totiž v galerijní praxi důležitou roli i zvláštní schopnost historika umění-kurátora, jeho cit pro výtvarnou hodnotu, zvláštní schopnost, jíž nelze

nabýt pouze studiem nebo délkou praxe v oboru, ale jež mu musí být do značné míry vrozená. Tento přístup ke sbírkovému předmětu pak jeho práci v jistém ohledu sblíží s tvůrčí iniciativou výtvarníka, s nímž – i přes nezbytnost snahy o „nadosobní“ objektivitu – sdílí i určité riziko omylu, možnost nesprávné volby.^{2/}

Právě povahou svého sbírkového předmětu, který z principu nepodléhá jinému než hodnotovému kritériu, než určení, zda se skutečně jedná o umělecké dílo, zaujímají „veřejnoprávní“ galerijní instituce specifické postavení v rámci muzejního oboru. Spravují zcela jedinečné, teritoriálně nedělitelné hodnoty, a mají tedy i přesahující, integrující nadregionální společenský význam. Ač formovány jednotlivými galeriemi v regionech – na různých místech země –, tvoří organickou součást jednotného celku národního kulturního (uměleckého) dědictví. Tato charakteristika se plně vztahuje i na umělecké sbírky



Pohled do výstavy České a slovenské výtvarné umění 60. let 20. století, v popředí zleva: Bedřich Baroš, Bedřich Dlouhý, Vladimír Preclík, KGVU ve Zlíně, 2008

zlínské galerie, jež se formovaly téměř osmdesát let. I přes některé pochybné „vklady“, zejména let padesátých nebo období komunistické normalizace, tvoří pozoruhodný, relativně rozsáhlý soubor českého a v menší míře i slovenského umění 19.–21. století. Na jeho utváření se počíná je třicátými lety uplynulého století, kdy byly firmou Baťa položeny základy sbírky, podílela řada kurátorů. Vedle odborného přístupu k akvizicím šlo nezřídka o osobní nasazení a o odvahu, s níž se některým z nich dařilo získávat a začleňovat do sbírek, z pohledu obou totalitních režimů, jež od konce třicátých let naši zemi postupně ovládaly, zcela nežádoucí moderní umění, které je dnes pro galerii, pokud se ještě na uměleckém trhu vůbec objeví, z finančních důvodů prakticky nedosažitelné.^{3/}

Už v baťovských počátcích se důležitým zdrojem exponátů pro soustavně budovanou stálou městskou galerii staly zlínské salony, výstavy předních českých uměleckých spolků i jednotlivých umělců.^{4/} Tato zásada, která byla do jisté míry dodržována i po založení stávající zlínské galerie (1953), se ještě prohloubila po pádu totality, kdy instituce pořádala téměř výlučně původní výstavy, pojaté mimo jiné i jako odborný průzkum k akvizicím.^{5/} Lze říci, že již ve třicátých a čtyřicátých letech byly v důsledku promyšlené

akviziční politiky, spjaté s pozoruhodnou výstavní činností, položeny základy umělecké sbírky, jejichž hodnotové těžiště tvořily špičkové práce tehdejších umělců. Dnes již by to pro galerii byla z cenových důvodů naprosto nedosažitelná jedinečná díla klasiků českého a slovenského moderního umění, například Emila Filly, Jana Zrzavého, Vladimíra Sychry, Jana Baucha, Jindřicha Štyrského, Toyen, Františka Janouška, Františka Hudečka, Vincence Makovského, Bedřicha Stefana, ze slovenských klasiků zejména Jakuba Bauernfreunda, Ludovíta Fully, Bedřicha Hoffstädtera, Andreje Nemése nebo Kolomana Sokola. Sběrka, která zahrnovala i četné práce dalších významných autorů, pak v roce 1953 přešla do správy nově založené Krajské galerie Kraje Gottwaldov. Spolu se Salusovou sbírkou a dalšími díly 19. století, o něž byl soubor rozšířen, bezpochyby představovala skvělou výchozí pozici i pro další akviziční činnost.^{6/} Tu však,



Pohled do výstavy Umělecké sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v letech 2001–2007, v popředí zprava: Karel Nepraš, Jaroslav Hovadík, Svatopluk Slovenčík, KGVU ve Zlíně, 2007

jak známo, ještě nadlouho značně limitovaly politické a kulturní poměry v zemi podléhající komunistické ideologii.

Umělecké sbírky však naštěstí zcela neustrnuly ani v těchto složitých společenských poměrech a částečně se dále rozvíjely v intencích akvizičních trendů nastolených v předchozím období. Zejména od konce padesátých let, kdy kulturní politika komunistického státu, s nepřátelsky nasměřitelným postojem vůči modernímu umění, začala ztrácet na intenzitě a do sbírek se opět postupně dostávala též významná díla moderního a posléze i současného umění.^{7/} Je třeba říci, že klíčové výtvořky klasiků novějšího umění byly v té době, díky izolaci země a neexistenci uměleckého trhu, stále ještě dostupné, navíc za dnes až neuvěřitelně příznivých finančních podmínek. Vlastníci významných děl, jak známo, totiž neměli jinou možnost jejich prodeje než do státních uměleckých sbírek. Ne všechny české galerie dovedly z této zvláštní situace těžit. Dlužno poznamenat, že ta gottwaldovská mezi ně naštěstí nepatřila. Právě v padesátých a šedesátých letech tak do jejích fondů přibyla řada velkých děl českého umění první poloviny dvacátého století, včetně obrazů tzv. zakladatelské generace moderního umění, především Bohumila Kubišty, Josefa Čapka, Emila Filly, Antonína Procházky

nebo Jana Zrzavého, jež dosud patří i k časem a mezinárodně již prověřeným „ikonám“ zlínské sbírky.^{8/} Ostatně obdobně galerie získala i stěžejní práce představitelů mladších generací českého umění, třeba Františka Muziky, Jana Smetany, Bohumíra Matala, Bohdana Laciny, Václava Zykunda, sochařů Vincence Makovského, Ladislava Zívra či Karla Hladíka, ale i některých slovenských klasiků, hlavně Jána Želibského a Miloše A. Bazovského. V šedesátých letech však byly položeny rovněž základy sbírky současného českého umění. Také v jejich rámci figuruje řada dnes již nedosažitelných stěžejních děl předních českých tvůrců, například Vladimíra Boudníka, Jana Kotíka, Vladimíra Janouška, Jana Koblasu, Vladimíra Preclíka, Zdeny Fibichové, Richarda Fremunda, Josefa Jíry, Jiřího Johna či Mikuláše Medka.

Už od baťovských počátků se odborná práce instituce vždy úzce vážala také k místu své působnosti, ke Zlínu a východomoravskému



Pohled do výstavy České a slovenské výtvarné umění 60. let 20. století, zleva: Čestmír Kafka, Vratislav Varmuža, Aleš Veselý, Jaroslav Hovadík, KGVU ve Zlíně, 2008

regionu, případně – s určitými preferencemi – i k umění na Moravě vůbec. To ovšem v minulosti, zejména v padesátých letech, kdy demagogické akcentování „regionalismu“ umožňovalo nositelům socialistického realismu účinněji dozorovat výtvarnou scénu, vyznívalo vesměs neblaze, jak ve výstavní sféře, tak z pohledu rozvoje uměleckých sbírek. Přesto však do nich i v těchto nelehkých dobách, ale zejména v šedesátých letech, ve větší míře pronikala důležitá díla, vytvořená též autory spjatými se zlínským regionem.^{9/} Nejednalo se přitom již pouze o práce 19. a počátku 20. století, jejichž konvolut byl v rámci finančních možností vždy rozšiřován bez zásadnějších námitek ze strany „politického dozoru“ – ale více než záslužně též o díla, zaujímající nyní pevné místo v kontextu českého moderního umění. Pozornost věnovaná uměleckým hodnotám vytvořeným anebo vznikajícím v regionu, jejich podpora a práce s nimi se od konce osmdesátých let stala jednou z klíčových odborných aktivit zlínské galerie. Zrušení politických a ideologických omezení institucí umožnilo důsledně plnit i své regionální poslání. Přes značné finanční limity se kromě výstavní, publikační a výchovné činnosti, a v souladu s ní, začaly v tomto duchu – v návaznosti na pozitivní aktivity předchozích období – nově formovat i její umělecké sbírky.^{10/}

Vzhledem ke značně omezeným možnostem prosadit akviziční záměry instituce v rámci soudobého „uměleckého trhu“, ale současně i na základě skutečných potřeb vlastních sbírek, se zlínská galerie v devadesátých letech a na počátku 21. století zaměřovala hlavně na české a posléze opět i na slovenské poválečné umění, tedy na tvorbu, která, jak již bylo řečeno, nebyla před listopadem 1989 ve výstavních síních oficiálních galerií, ale ani v jejich depozitech příliš žádoucí. Důležitým nástrojem sbírkotvorné činnosti se stala koncepčnost výstavního programu galerie, badatelská povaha jejich původních monografických výstav prací jednotlivých osobností, které spolu s obnovenými zlínskými salony, výtvarnými sympózii Prostor Zlín a dalšími kolektivními přehlídkami moderního i současného umění, ale například i publikačními aktivitami na stránkách Prostoru Zlín, vedly k úzké spolupráci instituce s tvůrci různých generací, se sběrateli umění i sponzory. Vznikaly tak ideální podmínky i pro rozvoj sbírkových fondů, pro jejich obohacení o často zcela podstatná díla moderního i soudobého umění. Výrazně tak byl rozšířen i soubor děl klasiků moderního umění. Například o důležité, vývojově nosné práce takových osobností, jakými jsou Vincenc Makovský, Jan Kotík, Václav Boštik, Adriena Šimotová, Vladimír Janoušek, Radek Kratina, Robert Hliněnský, Miroslav Šnajdr, Dalibor Chatrný, Pavel Navrátil, Čestmír Kafka, Eduard Ovčáček, Jan Steklík, Karel Nepraš, Naděžda Plíšková, Rudolf Němec, Otakar Slavík nebo třeba Miloš Ševčík.

Zvláště účinně se tento nový přístup ke galerijní praxi projevil právě ve vztahu k uměleckým hodnotám spjatým s regionem. Galerie se jimi zabývala velmi soustavně. Nešlo pouze o prezentaci děl známějších osobností z historie východomoravského regionu, ale také o méně známé i neprávem opomíjené autory, včetně těch současných, anebo teprve nastupujících tvůrců nejmladší generace; a především o určení a zařazení jejich tvorby do patřičných názorových a významových kontextů českého umění. Realizovala tak množství výstav. Zprvu se jednalo zejména o osobnosti, jejichž dílo nemohlo být před listopadem 89 z různých důvodů zveřejňováno či objektivně hodnoceno. Po Miloši Boriovi, Václavu Chadovi, Bedřichu Barošovi nebo Svatoplukovi Slovenčíkovi, jejichž tvorbu se nám podařilo představit v příslušných uměleckých souvislostech již ve druhé polovině osmdesátých let, přišly na řadu další odborně založené přehlídky, nejenom umělců se vztahem k regionu, ale i předních českých tvůrců. Všechny podstatným způsobem přispěly k obohacení sbírek galerie o stovky důležitých uměleckých děl, získaných vesměs za mimořádně výhodných cenových podmínek, anebo přímo i formou darů.

Sbírky zlínské galerie se tak rozrostly o vybrané kolekce děl několika desítek umělců, kteří se nevážou pouze ke zlínskému regionu, ale patří bezpochyby i k osobnostem českého umění. Kromě výše uvedených autorů to v plné míře platí také o zásadním rozšíření souboru prací Vladislava

a Idy Vaculkových, Vladimíra Vašíčka, Vladimíra Jarcovjáka, Jaroslava Hovadíka nebo Jana Machalínka, k nimž v poslední době například přibýlo také dílo v Paříži působícího Karla Zlína (Machálka). Řada autorů, například František Nikl nebo Antonín Gajdůšek, byla ve sbírkách zastoupena díly z dřívějších akvizic. Do uvedeného konvolutu zlínského depozitu nezbytně patří i práce zlínských rodáků Borise Jirků, Petra Nikla, Oldřicha Tichého, kteří sice nyní působí spíše v Praze, ale ke svému rodišti inklinují a do jeho kontextů patří i výtvarně, obdobně jako s Valašskem spjaté obrazy Zdeňka Matyáše. Z umělců mladších generací s vazbou na Zlínsko, jejichž dílo si bezpochyby zaslouží uplatnění v expozici, v příslušných souvislostech českého umění, jsou ve sbírkách galerie reprezentativně zastoupeni zejména Marius Kotrba, Otmar Oliva, Radim Hanke, Zdeněk Macháček, Ivo Sedláček, Lubomír Jarcovják, Lubomír Janečka, Pavel Preisner,

významu. Posledně jmenovaná již byla zaměřena na hodnocení sbírek galerie a jejich možnosti z pohledu připravovaných stálých expozic v nových prostorách patnácté budovy zlínského továrního areálu.^{12/}

Dlouhodobá snaha galerie konfrontovat výtvarné hodnoty vznikající v místě její působnosti s českým uměním v jiných regionech včetně Prahy našla svůj výraz i ve skladbě uměleckých sbírek instituce, v jejichž rámci například zaujímají důležité místo i vybraná díla Kurta Gebauera, Jiřího Sopka, Jiřího Sozanského, Tomáše Švédy, Ivana Ouhela, Vladimíra Nováka, Jiřího Surůvky, Richarda Konvičky, Vladimíra Kokolii, Ladislava Daňka, Libora Jaroše, Lukáše Rittsteina, Víta Soukupa, ale i dalších osobností českého umění, včetně prací mladých českých a slovenských autorů oceněných na Zlínských salonech mladých. Na specifickém či jedinečném charakteru sbírek se významně podíleli, jak již bylo uvedeno,



Pohled do výstavy České a slovenské výtvarné umění 60. let 20. století, zprava: Vladimír Jarcovják, Jaroslav Hovadík, Jaroslav Kociš, Aleš Veselý, KGVU ve Zlíně, 2008

ale již i René Hábl nebo Jaroslav Kolář.^{11/} Díla všech těchto autorů již byla konfrontována na četných přehlídkách, iniciovaných nezřídka zlínskou galerií, s tvorbou dalších českých umělců. A to jak v instalacích stálých expozic moderního a současného umění, koncipovaných galerií v devadesátých letech a na počátku tohoto století, tak na dalších významných výstavách. Z nich za zvláštní zmínku stojí zejména rozsáhlé přehlídky Klenoty českého a slovenského moderního umění (1907–1939), České a slovenské umění šedesátých let dvacátého století nebo Umělecké sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v letech 2001–2007. Všechny byly doprovázeny rozsáhlými odbornými publikacemi trvalého

i kurátoři předchozích období. Díky Michalu Plánkovi byly –vedle již zmiňovaných akvizic– obohaceny například i rozsáhlejší kvalitním souborem děl umělců spjatých v době mezi válkami s Uměleckou besedou, jak pracemi tzv. venkovského (Vlastimil Rada, Václav Rabas), tak zejména městského křídla (Miloslav Holý, Pravoslav Kotík, Karel Kotrba), ale třeba i některými důležitými díly žáků Otakara Nejedlého. Po roce 1989 jsme věnovali právě uměleckým sbírkám značnou a mnohostrannou pozornost. Nejenom po technické stránce, ale zejména jejich dalšímu rozvoji, se zvláštním zřetelem k případné jejich stálé prezentaci, v kterou jsme věřili. Doufali jsme, že se v bližší či vzdálenější budoucnosti

bude muset uskutečnit. Po celá desetiletí jsme tudíž dělali vše pro to, aby se dále žádoucím způsobem vyvíjely a abychom je nějakým adekvátním způsobem zviditelnili, poukázali na jejich umělecký i přesahující kulturní a etický význam. Také z toho důvodu jsme, jak již bylo naznačeno, pořádali četné původní výstavy, včetně obnovených zlínských salonů, a navazovali tak důležité partnerské kontakty s předními umělci, což ve svém důsledku vedlo k obohacování sbírkových fondů za velmi příznivých finančních podmínek, ale –jak již bylo uvedeno– i formou darů. Nepominutelnou roli při propagaci této odborné činnosti instituce a uměleckých děl z jejich sbírek vždy sehrávalo též, svým způsobem ojedinělé, galerijní periodikum *Prostor Zlín*.

Když výstavou Kurt Gebauer a jeho škola galerie v létě 2001 vstoupila přímo do 15. budovy zlínského továrního areálu a počínaje rokem 2005 pak byly ve 12. tovární budově pravidelně

sporadicky. Některá jména jsem již výše uvedl a mohl bych k nim přidat Vladimíra Sychru, Vojtěcha Tittelbacha či Jana Trampotu. V daleko větší míře než dosud jsme chtěli v rámci stále přehlídky uplatnit i práce světově známých klasiků, například představitelů zakladatelské generace českého moderního umění, tedy využít další díla, zejména Emila Filly, Antonína Procházky, Václava Špály, Vincence Makovského anebo třeba Bohumíra Matala, jež často zůstávala z prostorových důvodů v depozitu. Vedle tvůrců s vazbou k regionu (Miloš Boria, Václav Chad, Vladislav Vaculka) jsme za určitých technických podmínek zvažovali také prezentaci prací na papíru, které tvoří začasté exkluzivní součást expozic i v předních muzeích umění západně od našich hranic. Další expozicí měla být stálá výstava českého umění druhé poloviny dvacátého století, jejíž jádro tvořila díla zmiňovaných již českých umělců, a to opět včetně těch, kteří



Pohled do výstavy Klenoty českého a slovenského umění (1907–1939), Galéria mesta Bratislavy, Josef Čapek, 2006, foto: archiv GMB

instalovány některé z expozic zlínských salonů, začal zřizovatel galerie Zlínský kraj – vedle jiných možností – zvažovat dislokaci instituce také do pro tento účel rekonstruované 14. nebo 15. budovy, což se nakonec ukázalo jako řešení nejspokojnější. Vedle jiných úkolů jsme poté dostali i zadání na využití jedné z těchto pětipodlažních budov pro účel zlínské galerie, včetně koncepce nových stálých expozic. Při jejich přípravě jsme vycházeli z výše naznačených možností uměleckých sbírek. Vedle rozsahem nevelké, ale kvalitní expozice českého umění 19. a přelomu 19. a 20. století jsme připravovali rovněž expozici českého moderního umění první poloviny dvacátého století, jež by zahrnovala také díla umělců, kteří se díky prostorovým limitům malých výstavních síní zlínského zámku dostávaly k divákovi jen

působí anebo působili ve zlínském regionu. Rovněž v jejím rámci se měly nacházet „práce na papíru a s papírem“. V případě dostatečně rozsáhlých výstavních prostor jsme zvažovali také expozici České umění dvacátého století na východní Moravě (pracovní název). V jejím rámci jsme chtěli návštěvníkům, v širším výběru, než to umožňují tři uvedené expozice, přiblížit umělecké osobnosti z moderní historie i současnosti regionu, ale též tvůrce mladších generací, kteří se na české umělecké scéně, i ve spolupráci se zlínskou galerií, teprve etablovali. V rámci stálých expozic by samozřejmě zaujala místo i rozsahem nevelká, nicméně kvalitní expozice Slovenského moderního umění. Těšili jsme se, že důležitá část uměleckého dědictví, na jehož konstituci a uchování bylo vynaloženo tolik úsilí a prostředků,

nebude ukryta před zraky veřejnosti v depozitu, ale že se s ním budou setkávat v instalacích uvedených stálých výstav a že i pro výměnné výstavy budou konečně určeny dostatečné prostory. Tak, aby milovníci umění z jiných míst, kteří navštíví třeba Nový zlínský salon, mohli ve stejné budově spatřit současně alespoň ty nejdůležitější části uvedených stálých expozic.

Jednou z exkluzivních možností odborných a výchovných, velmi žádoucí i z pohledu rozvoje turistického ruchu na Zlínsku, měla být též rozsahem svému významu odpovídající expozice baťovské architektury, včetně prostor pro výměnné a doprovodné výstavy, kterou galerie svou odbornou interní, výstavní a badatelskou činností soustavně připravovala více než 25 let. To je ale samostatné téma, nad rámec tohoto textu, téma, jež by si bezpochyby zasloužilo zvláštní odborné pojednání.

Poznámky:

1. Z poměrně dlouhé řady textů autora tohoto článku, vztahujících se k uměleckým sbírkám instituce, zde upozornuji alespoň na několik z nich: L. Ševeček, K problematice stálých expozic českého umění 20. století ze sbírek státních galerií, *Prostor Zlín*, I., 1993, č. 3, s. 8; Týž, Čtyřicet let zlínské galerie, *Prostor Zlín*, I., 1993, č. 12, s. 1 a 8; Týž, Princip Baťa. Zlínské výtvarné tradice a současné umění, in: Otázky prezentace, interpretace a instalaci současného umění, sborník příspěvků vědecké konference, Státní galerie ve Zlíně, 1996, s. 38-45; Týž, Umělecké sbírky v letech 1990-1997, in: L. Ševeček (ed.), Státní galerie ve Zlíně 1990-1997, aktivity instituce v nových oborových a společenských souvislostech, Státní galerie ve Zlíně, 1997, s. 12-15; Týž, Čtrnáct obrazů Salusovy sbírky definitivně zůstává ve zlínské galerii, IX, 2002, č. 1-3, s. 9-12; Týž, Z historie výtvarného života Zlína, umělecké galerie ve Zlíně a jejich sbírek před založením instituce v roce 1953; Týž, Zlínská galerie v letech 1953-1989 - oba texty in: L. Ševeček (ed.), 50 let zlínské galerie 1953-2003, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2003, s. 11-16 a 27-35; Týž, Rozvoj uměleckých sbírek zlínské galerie v letech 2001-2007 a s nimi spjatá odborná činnost, in: Umělecké sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v letech 2001-2007, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2007, s. 5-35.
2. Danými otázkami jsem se obsáhleji a přímo ve vztahu ke zlínské galerii naposledy zabýval v textu: L. Ševeček, Rozvoj uměleckých sbírek zlínské galerie v letech 2001-2007, cit. v pozn. č. 1.
3. Příznačné v tomto ohledu byly například akvizice z 5. Zlínského salonu (1940), mezi nimiž mimo jiné figuroval dnes už slavný obraz zlínské galerie Žaloval sa pták ptákov (1939), jehož autor Emil Filla byl v té době, zejména za svá protifašistická díla tohoto typu, již více než rok vězněn v německém koncentračním táboře. Důležitá díla moderního a tehdy i současného umění byla v éře socialistického realismu do sbírek zlínské galerie zase získávána formou tzv. „ulitby“ - proti zakoupení prací normalizačních autorů. O tom blíže např. L. Ševeček, Z historie Zlínských salonů, in: 1. Nový zlínský salon 1996, katalog výstavy, s. 6-13. Dále v několika textech in: 50 let zlínské galerie, cit. v pozn. č. 1.
4. Viz L. Ševeček, Umělecká beseda a Zlín, in: Eva Petrová (ed.), Umělecká beseda 1863-2003, katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 2003, s. 56-59.
5. Viz L. Ševeček (ed.), Státní galerie ve Zlíně 1990-1997, Aktivity instituce v nových oborových a společenských souvislostech, cit. v pozn. č. 1.
6. K tomu více zejména in L. Ševeček, Zlínská galerie v letech

1953-1989, cit. v pozn. č. 1; Týž, Obrazy sběratele Emila Saluse ve sbírkách zlínské galerie, katalog výstavy, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

7. K uvolnění kulturní politiky v komunistickém Československu jak známo začalo docházet - pomineme-li známé politické události v SSSR - hlavně po velkém mezinárodním úspěchu země na Expo 58 v Bruselu, na němž se výrazně podílely právě kultura, architektura a umění. Jistá proměna kulturní atmosféry byla posléze patrná též v regionech. Projevovala se i v odbornějších přístupech k akvizicím. V nákupních komisích jednotlivých galerijních institucí se na úkor místních prominentních výtvarníků a politiků již výrazněji prosazovali i odborníci, např. z Národní galerie v Praze. Značný podíl na začlenění významných děl do sbírek „gottwaldovské“ galerie v té době měl zejména její vedoucí a pozdější ředitel dr. Michal Plánka a posléze také autor výstav Nové cesty dr. Antonín Grůza. O tom blíže viz: L. Ševeček, Zlínská galerie v letech 1953-1989, cit. v pozn. č. 1.
8. Jedná se mimo jiné i o taková díla, jakými jsou Autoportrét v Haveloku (1913) od B. Kubišty, Harmonikář (1919) od J. Čapka, Ulice (1926) od A. Procházky nebo Zápas selmy s býkem (1938) od Emila Filly.



Pohled po výstavě *Klenoty českého a slovenského umění (1907-1939)*, zleva: Bohumil Kubišta, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, *Galéria mesta Bratislavy*, 2006, foto: archiv GMB

9. O tom blíže: L. Ševeček, Zlínská galerie v letech 1953-1989, cit. v pozn. č. 1.
10. Do 31. 12. 1990 byl zřizovatelem v té době Oblastní galerie výtvarného umění ve Zlíně Jihomoravský kraj. K 1. 1. 1991 přešlo zřizovatelství galerie na MK ČR a instituce nesla nové pojmenování Státní galerie ve Zlíně. K 1. 7. 2001, kdy zařízení přešlo pod Zlínský kraj, pak dostalo název Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, p. o. Všechny podstatné nové aktivity galerie, výtvarná sympozia *Prostor Zlín*, Zaměření na baťovskou architekturu, periodikum *Prostor Zlín* i oba obnovené zlínské salony a další činnosti, včetně nového pojetí akvizice, se ustavily a etablovaly již v průběhu devadesátých let.
11. Pisatel těchto řádek je si vědom, že v uměleckých sbírkách instituce jsou - a jinak to ostatně ani nemůže být - značné mezery. A to i v souboru českého umění spjatého s regionem. Zastoupeny nejsou například práce Jana Pospíšila, Kamila Mikela nebo Zdeňka Šmída, ale i řady dalších, zejména mladších autorů, přestože jejich tvorba už prošla řadou významných výstav včetně zlínských salonů.
12. Viz L. Ševeček (ed.) a kol., *Klenoty českého a slovenského umění (1907-1939)*, katalog výstavy, *Galéria mesta Bratislavy* ve spolupráci s KGVU ve Zlíně, ČMVU v Praze a GMAB v Trenčíně, 2006; Týž (ed.) a kol., *České a slovenské výtvarné umění šedesátých let 20. století*, katalog výstavy, GMAB v Trenčíně ve spolupráci se SNG v Bratislavě, GM Bratislavy, GFMB v Liptovském Mikuláši, KGVU ve Zlíně, GVVU v Ostravě a MU v Olomouci, 2008; Týž (ed.) a kol., *Umělecké sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v letech 2001-2007*, katalog výstavy, KGVU ve Zlíně, 2007.

Jiří Hilmar**Jedna + jedna****= jedna**(Topičův klub, Praha,
2. 4. – 11. 5. 2012)**Ilona Víchová**

Rudolf Valenta, Tomáš Rajlich, František Kyncl, Vladimír Škoda, a právě Jiří Hilmar. Mnozí byli členové Klubu konkretistů nebo se svou výtvarnou citlivostí ke konkretistickému hnutí hlásili. Tito pozdější emigranti už v době studií usilovali o překročení mantinelů oficiální tvorby a vymanění se z estetizmu. Za nezbytné považovali zjadrnění uměleckého jazyka a prožitek vnitřní dynamiky tvůrčího aktu. Svůj zájem upírali především k návratu ke kořenům, k výchozí formě primitivních národů a k výtvarnému uvažování zakladatelské generace české moderny.

Jiří Hilmar (1937) odešel z republiky v roce 1969. Svůj výtvarný názor rozvíjel nejdříve ve Frankfurtu a v Mnichově a od roku 1974 v Gelsenkirchenu v uměleckém sídlišti „Die Künstler-siedlung Halfmannshof“, kde působí dodnes. Vraťme se ale k začátkům jeho tvorby. Dětství prožil v Hradci Králové a v padesátých letech nastoupil na Vyšší školu uměleckoprůmyslovou

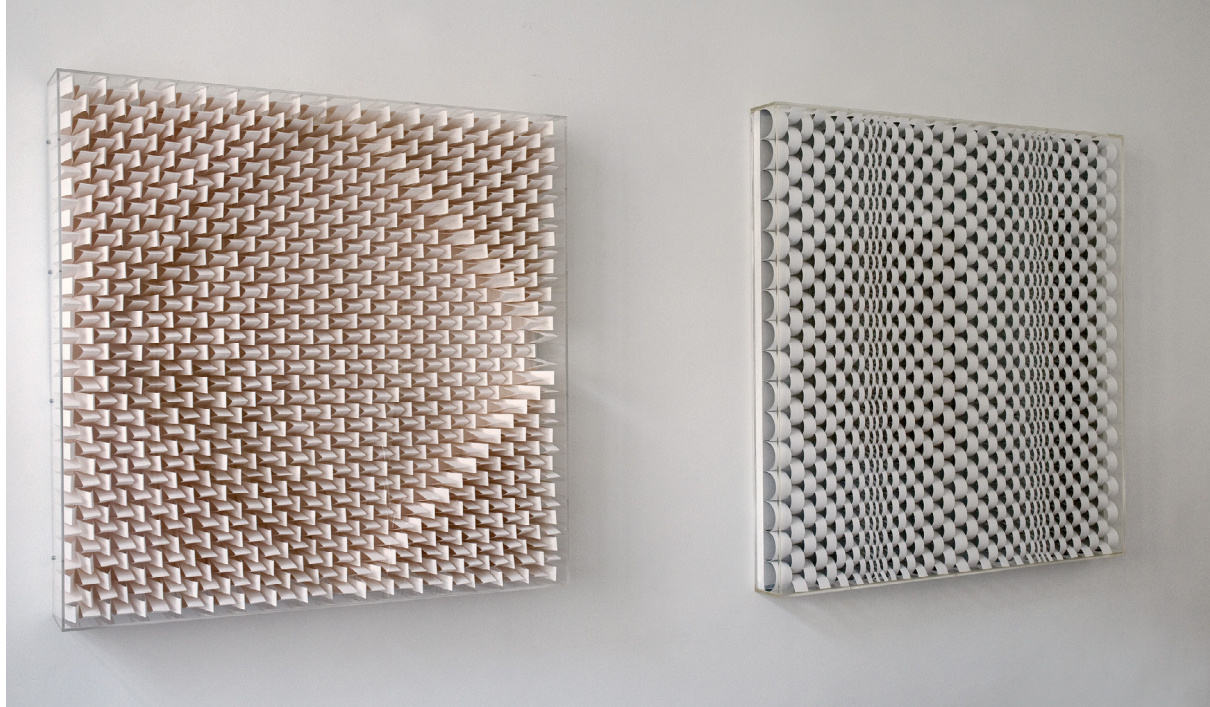


Jiří Hilmar, *Plody*, 1989 a 2006, třeshové a švestkové dřevo, foto: archiv autora

„Protože přírodu tvoří protipóly: hladký – hrubý; dlouhý – krátký; tvrdý – měkký; ale i stín – slunce; iracionální – racionální nebo ženský – mužský, nic pro mě není pouze pozitivní nebo pouze negativní. Všechno pozitivní v sobě zahrnuje i negativní části a naopak.“ Jiří Hilmar

Specifikum českého výtvarného umění druhé poloviny 20. století představují umělci, kteří v důsledku politických událostí roku 1968 odešli z domoviny a ve své práci pokračovali za hranicemi státu. Kromě umělců z okruhu neveřejných Konfrontací, jako byli Jan Koblasa, Antonín Málek, Čestmír a Eva Janoškovi nebo Jiří Valenta, kteří v počátcích šedesátých let utvořili českou redakci strukturální abstrakce tzv. informel a posléze směřovali k více či méně abstrahované figuře, to byli umělci pracující s reduktivní formou a geometrickým tvaroslovím. Sem patří

v Praze do ateliéru k prof. Richardu Pípalovi. Na příchod šedesátých let vzpomíná s optimismem: „*Praha byla nabitá novou energií. Ve vzduchu bylo cítit změnu, demokracii a důvěru, že se něco změní, že získáme svobodu myšlení. Věřili jsme v „socialismus s lidskou tváří.“* V té době byla Hilmarova práce ukotvena v oblasti optických papírových reliéfů, ale i kinetických objektů. Tyto pozoruhodné, pohyblivé objekty představují důležitou etapu umělcova výtvarného vývoje 60. let, bohužel zachovanou jen fragmentárně, takže jsou mnohým dokonce neznámé. Inspiračním zdrojem zde byly pro Hilmara polarizační fólie, konkrétně jejich iluzorní pohyb. Jako náhon použil obyčejný budík, který měl porušené soukolí, takže pohyb nevznikal v pravidelném pevném rytmu, ale nečekaně. Další kinetické objekty byly poháněny dvěma motorky naráz, které se však pohybovaly odlišně. Uplatněný princip svobody,



Jiří Hilmar, *Bez názvu*, 1976, papírový reliéf, plexi box, 105 × 105 cm; *Bez názvu*, 1976, papírový reliéf, plexi box, 124 × 124 cm, foto: Petr Zhoř

otevřenosti a práce s náhodou, respektive odchylkou představuje důležitý moment Hilmarova myšlení. V podstatě jde o komplementární prvek k racionalitě, která se výrazně prosadila v optických papírových reliéfech založených na seriálním řazení a striktním pravouhlém řádu. Půdorys čtverce, na kterém jsou vystavěny, však pro umělce neznamena vymezení a danost, ale naopak funguje jako anonymní formát, ve kterém se lze naprosto svobodně „pohybovat“. Oba principy – intuitivní otevřenosti a racionality – tedy Hilmar slučuje a využívá ve vzájemném účinku, kdy jedna hodnota je podmíněna existencí své protihodnoty.

V roce 1967 Jiří Hilmar společně s Tomášem Rajlichem, Radkem Kratinou, Miroslavem Vystrčillem a teoretikem Arsénem Pohribným založil Klub konkretistů. Stejněho roku pražská Galerie Fronta připravila Hilmarovu první samostatnou výstavu, na které představila zmíněné papírové reliéfy a kinetické objekty. V té době byl umělec ceněn i jako tvůrce plakátů a na české výtvarné scéně patřilo jeho jméno mezi respektované. V roce 1969 však v důsledku nové politické situace, stejně jako řada dalších umělců, odešel ze země. I v tomto rozhodnutí sehrála nakonec roli náhoda. „*Díky Klubu konkretistů jsme měli určité kontakty na západě a tak jsem začal o odchodu do ciziny uvažovat. Nebyl jsem rozhodnutý, spíše jsem vycházel z pocitu, že když chci dělat, to co chci, budu asi muset odejít. Zhruba rok po invazi jsem jako jeden z posledních dostal vízum pro vycestování na výstavu do Mnichova. Odjel jsem tam a pak se hranice zavřely. Moje rozhodnutí zůstat na západě se tak zpečetilo.*“

V novém prostředí byl Jiří Hilmar přijat jako důležitý představitel pražských konkretistů. Nejdříve krátce pobýval ve Frankfurtu a poté vzhledem ke spolupráci s galerií v Mnichově přesídlil do městečka Inning am Ammersee nedaleko bavorské metropole. Postupně dospíval k uvolňování pravouhlého systému, k jeho narušování a změkčování. Začala vznikat díla založená na vrstvení transparentního papíru, které je divák schopen rozlišit pouze v místech, kde

je některá z vrstev zvrásnělá, perforovaná nebo odchlípnuta. Tyto citlivé monochromy vznikaly po celé období 70. let a v umělcově vývoji představují důležitou fázi obdobného významu jako v šedesátých letech optické papírové reliéfy. Při jejich „čtení“ se divák dostává do stavu ztišení a maximální koncentrace, kdy získává schopnost intuitivně vnímat skutečnosti, které podvědomě pouze tuší, ale nemůže je empiricky ověřit.

Před polovinou 70. let se Jiří Hilmar seznámil s malířem a sochařem Ferdinandem Spindelem, který mu v gelsenkirchenské umělecké kolonii Halfmannshof nabídl svůj ateliér. Oblast Porúří zatížená těžkým průmyslem, přímá konfrontace s devastovanou krajinou v centru průmyslové zóny přiváděla umělce k úvahám nad porušeným vztahem člověk a přírody. Kromě papíru a kartonu začal uplatňovat další přírodní materiály, jako jsou šňůry, látky a dřevo, přičemž využíval jejich významových kvalit. Tak vznikají dva nosné okruhy Hilmarových dřevěných objektů. První nazývá Plody. Jejich základem je špalek z ovocného dřeva, jabloně, švestky, hrušky, ořechu, který umělec rozštípné přibližně na polovinu a k jedné části dosadí latěmi ze stejného dřeva chybějící polovinu. Broušením vzniknou dvě podobné koule, jejichž formu vnímá zakódovanou již ve tvaru koruny stromu. Druhý okruh dřevěných objektů je výstižně reprezentován v realizaci Rekonstrukce lesa, která vznikla sklížením střešních latí do tvaru kmene. V obou zmíněných procesech Hilmar sleduje napětí mezi přírodou a strojem, mezi organickou částí a částí z pravouhlých latí, spojených v jeden celek. Hlazení a tmelení povrchu je uzavřením procesu, ve kterém spojuje princip lidské síly (tvorby) s principem síly přírody (růstu). Toto vyrovnání sil Jiří Hilmar pojmenovává „jedna + jedna = jedna“. Rovnice ležící mimo hranice logiky a matematiky odkazuje k potřebě probudit mimosmyslové vnímání a vnitřní citlivost. První číslice označuje člověka, druhá přírodu a jejich součet nutnost znovuoobnovit původní jednotu.

Ke sbírkám zámku Lešná u Valašského Meziříčí

Marie Mžyková



Hlavní průčelí lešenského zámku s hospodářským dvorem kolem roku 1793, kolem 1900, perokresba, akvarel, 26,5 × 17,5 cm. Vsetín, Muzeum regionu Valašsko, ze sbírek zámku Lešná.

Novodobé dějiny velkostatku a zámku Lešná u Valašského Meziříčí^{1/} jsou od roku 1881 spjaty ze sloupskou větví rodu Kinských ze Vchynic a Tetova. Tehdy je koupí získal císařský komoří August hrabě Kinský (1817–1891)^{2/}. S velkým zálibením se věnoval nejen zámku, ale rovněž zahradnímu hospodářství a rozsáhlému anglickému parku, jenž obohatil výsadbou domácích i cizokrajných dřevin a rostlin (cypřišky, jalovce, zervavy, liliovníky ad.); vybudoval zde také skleníky pro květiny a založil ovocné školky.

Teprve jeho potomci věnovali více pozornosti vlastnímu vybavení zámku. Něco získali koupí, něco pocházelo z rodových akvizic a minulého – posléze i budoucího dědictví.

Sbírký nedávno nově zpřístupněného zámku byly předtím dochovány zhruba v počtu pěti set evidenčních čísel ve fondech Okresního vlastivědného muzea Vsetín ve Valašském Meziříčí. Stěžejní část fondu představovaly rodové podobizny Kinských^{3/}: mnohdy šlo o kopie zejména ze zámku v Chlumci nad Cidlinou či z vídeňských sbírek, doplněné podobiznami příbuzenstva (od Ferdinanda G. Waldmüllera, Josefa Švandy, Gabriely Murad Michalkowské, Marie Müller) a také produkci zejména vídeňské grafiky (zejména od A. Stadlera z doby kolem 1842, od V. Richtera a Josefa Kriehubera, Augusta Prinzfofera, dále od Josefa Bekela ad.). Další z obrazů měly příznačně náboženskou,

bitevní či loveckou tematiku, byly zde krajinomalby a veduty. Součástí tohoto souboru, nyní vráceného větší měrou do Lešné, bylo i někdejší umělecko-řemeslné vybavení zámeckých salonů, z nichž se dochoval nástěnný koberec vlámské proveniencce, dále sestava barokního, empírového i historizujícího nábytku, hodiny, zbraně, předměty z cínu, kameniny a porcelánu.

Příbuzenským propojením majitelů zámku s rodem Dubských z Třebomyslic došlo i k získání některých dalších sbírkových souborů.^{4/} Z nich lze připomenout akvizice ze zámku Zdislavice, které na Lešnou přišly ve třicátých letech 20. století jako dědictví po rakouském diplomatovi a sběrateli Viktoru Dubském. Ten hlavní část svých sbírek pořizoval ve Španělsku během své diplomatické dráhy, kdy byl mimořádně zplnomocněným vyslancem v Madridu.^{5/}

Pokud se však jednalo o sbírky Kinských, získané zároveň s koupí zámku Lešná, šlo průkazně o velkoformátové obrazy, víceméně tvořící součást specifického zámeckého vybavení. Sem patřil obraz ze západní části zámku, z místnosti, která sloužilo jako knihovna. Do jejího stropního zrcadla, dekorovaného štukovým páskovým ornamentem a rozvilinovými úponky – s erby, vztahujícími se k předchozím majitelům, Podstatským z Prusinovic^{6/} – bylo umístěno plátno s tématem *Bakchanálií*.

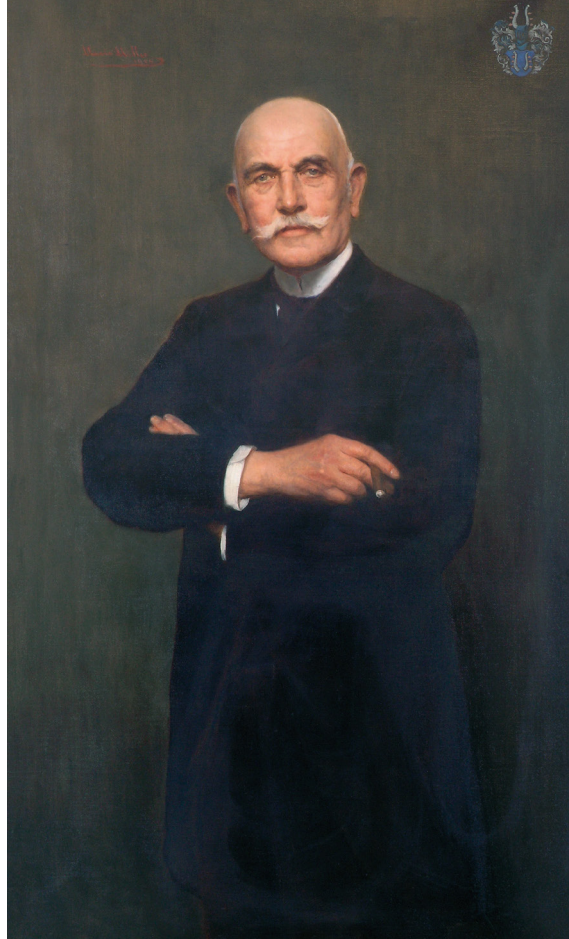
V reprezentativním piano nobile v 1. patře vstupního křídla zámku z druhé čtvrtiny 18. století v místnosti, která později sloužila jako jídelna, byl v nástrojném zrcadle obraz s námětem *Pád andělů* a za předsálím v nejhonosnějších velkém sále zámku, jenž byl za obrazárnou, bylo vsazeno plátno *Královna ze Sáby před králem Šalamounem*, řazeným k nevýznamnějším z obrazů, dosud spojovaných s tvorbou moravského malíře Karla Františka Töpfera (1682–1738).

Toto starozákonní téma (jež Řehoř Volný pokládá za *Rozsudek Šalamounův*) prozrazuje autorovu znalost soudobé italské malby. Můžeme poukázat na vzor – fresku Giovanna Battisty Tiepola z let 1747 až 1750 z benátského Palazzo Labia, *Hostina u Kleopatry*, k níž pouze v zrcadlově obrácené kompozici stoupá po schodech zakrslý mužiček, trpaslík – dokonce – jako na obraze z Lešné i za přítomnosti psa na schodišti.^{7/}

Z obrazů, připomínajících obyvatele zámku z následné doby (přiblížených zejména v uvedené literatuře), připomeňme alespoň zajímavosti: k těm patří podobizna, kterou jsme ztotožnili s Marií Antonii Kinskou (1732–1803), která se týden po svých dvacátých narozeninách, 8. února 1752, provdala za Christopa hraběte Erdödyho (1726–1777). Na svatbu ji doprovodila již jen matka, Marie Karolina, rozená hraběnka Martiničová (1701–1785), zatímco otec, Filip Josef hrabě Kinský (1700–1749), byl již tři roky po smrti. Obraz z Lešné porovnáváme s její identifikovanou podobiznou, jaká se nacházela na zámku Kinských v Budenicích (zde s ošatkou květů).^{8/} Zde v podobném dění terciářů třetího řádu vídeňský malíř Millitz vyobrazil v roce 1759 např. Marii Josefu Rosalii hraběnku Auerspergovou (přede



Marie Müller, PhDr. h.c. Marie von Ebner Eschenbachová (1830–1916), olej na plátně, 120 × 74 cm. Muzeum Valašské Meziříčí, ze sbírek zámku Lešná.



Marie Müller, Viktor hrabě Dubský z Třebomyslic, olej na plátně, 120 × 74 cm. Muzeum Valašské Meziříčí, ze sbírek zámku Lešná.

na kolovrátku), roku 1763 Mariannu hraběnkou Würben, rozenou Auerspergovou (krmí srnce), v téže době Marii Terezii kněžnu Poniatowskou (čtoucí knihu).

Zajímavé je, že Millitz prováděl kompozičně téměř identické varianty portrétů pánů a dam – v tomto početném souboru vždy s určitou charakterizační činností (vyšívání, malování, soustruhování kuliček růženců, krmení lesní zvěře apod.) – také pro šlechtu na Moravě. Například podobizna Františky kněžny Auerspergové, rozené hraběnkou Trautsonové (s pozdvíženou knihou) z roku 1759, je téměř totožná s podobiznou hraběnkou Podstatkové z Prusinovic, jakou – pouze v zrcadlovém obrácení – nacházíme v žerotinských sbírkách na zámku Velké Losiny. Millitz maloval terciáře III. řádu po celých Čechách a na Moravě. (Maně se vkrádá otázka, zda Millitz sám nebyl příslušníkem tohoto kapucinského laického řádu.)

Mezi dalšími sbírkovými předměty z Lešné, souvisejících s Kinskými, zaujme kuriózní Quodlibet s ústředním portrétem Filipa hraběte Kinského (1742–1827),^{9/} a to i s okolními vedutami rodových sídel, kostelů a staveb, například škol, které Kinští vlastnili, budovali či významně financovali. Tento hrabě Kinský se stal roku 1766 hejtmanem v pluku svého synovce, knížete Poniatovského a v roce 1798 byl jmenován generálem.^{10/} Dědictví po jeho prastrýci, Josefu Kinském, který byl nejvyšším lovčím, mu přineslo panství Sloup, po matce zase zdědil Chroustovice, kde podle návrhu své sestry Terezie kněžny Poniatovské vybudoval lovecký zámek „Teresienlust“. Tímto sympatickým vztahem k sestře se snad hrabě zcela vyčerpal: naopak jeho vztah k Terezii kněžně Dietrichsteinové, s níž se v roce 1787 oženil, se zato

nevydařil. Tato dáma, označovaná pro svou krásu u vídeňského dvora jako „la superbe déesse“, odešla od něj jako od nezvladatelného, vznětlivého šlechtice^{11/}. (Její podobu v roce 1793 zaznamenala proslavená portrétistka královny Marie Antoinetty, Madame Vigée-Le Brun,^{12/} která byla nucena emigrovat z revoluční Francie.)

Každý z oněch portrétů Kinských evokuje příběh zachytitelný v záznamech nebo v knihách od samotných členů rodu a příbuzenstva, či z historických souvislostí. Z nich do střeoevropského povědomí se nejvýrazněji zapsala nevlastní sestra hraběte Viktora Dubského z Třebomyslic, Marie Ebner-Eschenbachová, označovaná za rakouskou Boženu Němcovou. Narodila se dne 13. září 1830 na zámku ve Zdislavicích, avšak již dva týdny po jejím narození jí zemřela matka – Marie Vocklová.^{13/} Protože převážnou část života trávila s otcem ve Zdislavicích, rovněž i ve Vídni, měla především české chůvy a naučila se nejprve český jazyk, až posléze uplatňovala hlavně němčinu a hovořila i francouzsky. Po své vídeňské babičce zároveň se svou sestrou Bedříškou zdědila knihovnu a otec právě jí zadal úkol – sestavení katalogu knih. Tehdy se Marie výrazně ponořila do jejich četby a při svém literárním nadání pozvolna vplynula do utváření příběhů podle své fantazie a svých představ. Na tom pak postavila knihu *Meine Kinderjahre* (Moje dětská léta), vydanou v roce 1906. Tím začala spisovatelská dráha Marie Dubské, známé již se jménem, který přijala v roce 1848 při sňatku s Moricem, svob. pánem Ebner von Eschenbach (1815–1898). Ve sbírkách Kinských na zámku Lešné byla tato spisovatelka připomenuta zejména portrétem od Marie Müller, která rovněž vyobrazila hraběte Viktora Dubského.



Nástropní obraz s námětem Královna ze Sábý před Šalamounem, 2. čtvrtina 18. století, olej na plátně, 297 × 488 cm. Vsetín, Muzeum regionu Valašsko, ze sbírek zámku Lešná.

Na zámku Lešné se stal posledním majitelem Bedřich Kinský. Když došlo ke konfiskaci rodového majetku roku 1945 – prozatímním správcem velkostatku, majícím výměru 234,71 ha, se stal jistý František Jahn, později byl určen správcem lesní revident František Kincl. V následujících letech nastala pro nevyužitý zámek nepříznivá doba, za níž byly odvezeny a mnohdy odcizeny významné části sbírek. I v parku docházelo k devastaci a k úhynu mnoha vzácných dřevin.

Teprve nedávná doba dala příležitost k jisté rehabilitaci^{14/} této části historie, spjaté s Lešnou u Valašského Meziříčí, jejími obyvateli a památkami.

Poznámky

1. Domluvil, E.: Vlastivěda moravská II. Místopis. Val. Meziříčský okres. Brno 1914, s. 377–392; Bartoš – Trapl – Schulz: Historický místopis Moravy a Slezska, politický okr. Val. Meziříčí, sv. 7. Ostrava 1980. – Dušková, E.: Zámek v Lešné u Val. Meziříčí. In: Zpravodaj OVM 1991, s. 58–59. – Někdejší středověká vodní tvrz v Lešné byla již v druhé polovině 16. století přestavěna na zámek, v němž se vystřídala řada majitelů. Před Kinskými se zde výrazněji zapsali Beesové z Chobyně, kteří zde vytvořili rozsáhlý anglický park. Tématu jsme věnovali bližší pozornost v publikaci opisující devizu Kinských, Bůh – čest – vlast (2005).
2. Oženil se v roce 1878 v Luzernu s Františkou (1854 Kodaň – 1939 Sloup), dcerou Edmund hraběte Hartiga, s níž měl dvě děti, Marii a Julianu. Viz též Wurzbach, C.: Biographisches Lexikon der Kaiserthum Oesterreich. Wien 1864.
3. K tématu Mžýková, Marie: Šlechtické portréty ze sbírek hradů a zámků. K portrétům Kinských. In: Hrad a zámek v Čechách a na Moravě, 1991, č. 1, s. 29–46. Tam další literatura.
4. Radilová, P.: Osudy zámku a zámeckého inventáře Kinských po roce 1945. Magisterská diplomová práce, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity. Opava 2000.
5. Narodil se třetí manželce Františka Dubského z Třebomyslic (1784–1873), Eugenii, svob. paní von Bartenstein (1808–1837), a to 6. 3. 1834 ve Vídni, zemřel 16. 7. 1915 v Žadlovicích. Byl císařsko-královským komořím a tajným radou, posléze dosáhl postavení generála kavalerie a nakonec podmaršálka; stal se doživotním členem panské sněmovny. Zámek Žadlovice získal v roce 1891, roku 1901 mu přibýly Doubravice. Jeho portrét od španělského malíře Salvatora Martineze Cubellse (9. 11. 1845 Valencia – 21. 1. 1914 Madrid) v husarské uniformě z roku 1889 (olej na dřevě, 59,5 x 39 cm) je ve svazu Žadlovice na Velkých Losinách. Jeho choti byla Rosina (1848–1931), dcera Josefa Oswalda hraběte Thun-Hohensteina z Klášterce nad Ohří. Její akvarelový portrét od Emanuela Thomase Petera je rovněž ve sbírkách ze Žadlovic na zámku Velké Losiny.
6. Znak Rudolfa Podstatského z Prusinovic (čtvrcený štít, v 1. a ve 4. poli jelení parohy, ve 2. a třetím poli heraldicky vpravo hledící dvouocasý lev) a jeho choti Marie Anny, rozené Schafmannové z Heunerles (čtvrcený štít, v 1. poli polofigura vlevo hledícího berana, ve 2. poli polofigura vpravo hledícího lva s mečem, ve 3. a 4. poli trojice jetelových listků).
7. Téma zaujalo Vojtěcha Hynaise za jeho stipendijního pobytu v Itálii v roce 1874 tak, že provedl kopii. Toto jeho poškozené a nevhodnou přemalbou degradované dílo prošlo v 90. letech tohoto století několika pražskými aukcemi.
8. Dnes ve sbírkách Vlastivědného muzea ve Slaném. Viz např. František Komárek: Paměti panství a farní osady Budenické. Praha 1911.
9. Jde o přepis podobizny Josepha Müllera, kterou nacházíme na Chlumci nad Cidlinou – olejomalba, 62 x 50 cm.
10. Byl to poslední člen rodu, jenž byl pochován v chrámu sv. Salvátora v Praze.
11. Podle záznamu z deníku hraběte Karla Zinzendorfa z 10. března 1790 se dovidáme „o strašné výtržnosti, kterou šilený Filip Kinský v přítomnosti maršála Laudona a mnoha jiných pánů ztropil“. Viz publikace Z. R. Kinského: U nás. I. vydání Praha 1933, II. vydání 1948, obnovené vydání Jihlava 1995.
12. Portrét v majetku Norton Simon Foundation ou Museuf of Art a Pasadena v Kalifornii, byl publikován např. v Gazette des Beaux-Arts 1980, 96, s. 165.
13. Maria Rosalie, svob. paní Vockel (1801–1830), byla druhou chotí Františka Dubského z Třebomyslic.
14. Mimořádnou iniciativu týkající se rehabilitace zámku Lešná u Valašského Meziříčí po léta vyvíjel kastelán zámku Kunín, pan PhDr. Jaroslav Zezulčík.

Martin Fišr

na fotografii zaměřenou sbírku u nás, která v současnosti čítá úctyhodných více než sedm tisíc položek^{2/}. Tyto informace vzbudily pozornost přinejmenším u veřejnosti, která se o dění ve fotografii zajímá. Ve státě, kde neexistuje žádná stálá fotografická expozice, jsou všechny takto zásadní počiny s očekáváním sledovány.

Nejenom počtem sbírkových předmětů, ale i co se týká kvality, sbírce to důležité třetí místo určitě patří. Sbíрка soudě podle vyčerpávajícího výběru, který byl na výstavě představen, zahrnuje fotografie od většiny našich v současnosti nejznámějších fotografů. František Drtíkol, Josef Sudek, Jaroslav Rössler, Jaromír Funke, Alexandr Hackenschmied, Emila Medková, Jan Saudek, Tono Stano, Miroslav Tichý... Málokterý návštěvník hladový po velkých jménech z výstavy odcházel zklamaný. Tedy návštěvník toužící po encyklopedicky bohatém představení dějin fotografie. Z toho, jak je sbírka na výstavě představená,



Pohled do výstavy Civilizované iluze (vlevo Skryté podoby Jiřího Davida a fotografie z cyklu Pohledy Veroniky Bromové, uprostřed Řeholní pacient Václava Stratila).

Ve dnech 8. 3. – 20. 5. 2012 proběhla v prostorách Muzea moderního umění Olomouc výstava *Civilizované iluze*. Pod tímto trochu záhadným názvem představilo muzeum svou sbírku fotografie. Štěpánka Bielešzová, kurátorka představované sbírky a zároveň autorka výstavy, vysvětluje název jako „*esenci toho, čím si fotografie za celou dobu existence prošla. To znamená zápas o to, aby fotografie byla, přestože je technikou a technologiemi podmíněné médium, přijata mezi tzv. vysoká umění. Název tedy naznačuje propojení uměleckých ambicí fotografů s technickou stránkou média, jehož rozvoj umožnila právě civilizace a její pokrokové vynálezy.*“ Po představení sbírky autorských knih a sedacího nábytku je to v pořadí třetí velký projekt seznamující veřejnost se sbírkami Muzea umění^{1/}. Stejně jako v případě předchozích výstav se jednalo o skutečně důležité – premiérové představení sbírky jako takové. V propagačních materiálech se dočteme, že se jedná o třetí největší

vidíme snahu po ideálu úplnosti. Podchytit každé důležité období, každého zásadnějšího autora, hlavně nic podstatného neopominout. Tomuto ideálu samozřejmě nemůže dostát snad žádná sbírka a už vůbec ne taková, které se věnuje náležitá péče pouhých dvou polistopadových desetiletí. Vznik sbírky je o něco málo staršího data, a jak už to k zajímavým sbírkám patří, jedná se o poměrně zajímavý příběh v řadě detailů dobře vykreslující atmosféru doby. První fotografie se objevují ve sbírkách tehdy ještě Galerie výtvarného umění v šedesátých letech v souvislosti s pořádanými výstavami. S nastupující normalizací byla nákupní komisi fotografie označena za nevhodnou ke sbírání, z dnes poměrně obtížně pochopitelného důvodu: protože není uměním. Na delší čas se tak počet fotografií ustálil na osmi desítkách. S opravdu soustředěnou prací na sbírce se nezačalo ani ihned po roce 1989. V první etapě se začalo poměrně skromně především s mapováním



Hugo Demartini, *Demonstrace v prostoru*, 1968



Miroslav Tichý, *Bez názvu*, 80. léta 20. století

místní tvorby v podstatě většiny, pro olomouckou fotografii, důležitých období (jednalo se především o meziválečné období, 60. léta, ale také konec 19. století a časem i současnou fotografii). Důležitý byl také rozsáhlý soubor fotografií získaný v souvislosti s výstavou *Mezi tradicí a experimentem*^{3/}. Takto se do sbírky dostaly první konceptuálně orientované fotografie a dokumentace akcí. Od začátků nového tisíciletí je již sbírka budována soustavně. Kurátorkou sbírky byla jako první Helena Musilová a od roku 2006 již zmíněná Štěpánka Bielešová. Zásadním přínosem pro dnešní podobu olomoucké sbírky bylo získání části sbírky Anny Fárové. Počtem sedmdesáti kusů neveliký, ale kvalitou mimořádný konvolut fotografií doplnil především mezery v meziválečné a poválečné fotografii. Jedna z našich nejvýznamnějších teoretiček fotografie tak ovlivnila už druhou veřejnou sbírku fotografie^{4/}. To, že se tato významná kolekce nerozpustila v zahraničních aukcích a naopak jako celek obohatila sbírkový fond veřejné instituce, je velký přínos nejen pro vlastní Muzeum umění. Nicméně tímto formování sbírky neskončilo. Zájem se obrátil na autory střední a mladší generace a v souvislosti s přípravou Středoevropského fóra i na autory z dalších zemí střední Evropy.



Jiří Kovanda, *Bez názvu (Pokus o seznámení)*, 1976

Na pouhá dvě desetiletí obrovský kus práce s výsledkem, jehož výběr nám muzeum na výstavě *Civilizované iluze* předkládá. Částečně chronologický a částečně tematicky vystavěný přehled toho nejlepšího ze sbírky se povedlo nabit jmény, styly, náměty až k prasknutí. Fotografie střídá fotografií, sekce sekci a návštěvník po opuštění výstavních sálů odpočine snad až při odchodu z šatny, protože některé fotografie či projekce fotografií jsou roztroušené mimo samotný výstavní prostor. Navíc po část doby trvání *Civilizovaných iluzí* kavárnu Muzea umění obsadila díla nejmladší generace fotografů na doplňující výstavě *Regenerace. Současná fotografie ze sbírek Muzea umění Olomouc*.

Věřím, že bylo těžké redukovat teprve nedávno pracně poskládanou kolekci a vystaven mohl být pouze zlomek sbírky. I ten by ale potřeboval trochu víc prostoru, nebo ještě dále redukovat. Vydařeně je zařazení autorů spjatých s regionem. A tím nemyslím obecně známé autory jako Jan Svoboda, Jindřich Štreit nebo třeba Michal Kalhous, kteří se kontextu regionu zásadně vymykají a nejspíš nebudou chybět na žádné podobně koncipované a rozsáhlé přehlídce české fotografie. Díla méně známých tvůrců se v rámci výstavy, jejích jednotlivých sekcí, neztrácejí, a to ani vedle mnohem zvučnějších jmen. Na druhou stranu tak výstava nabývá na objemu a na potenciálně ikonická díla, která by mohla táhnout celou výstavu, nezbývá náležitý prostor.

Z celé instalace je cítit snahu ukázat sbírku v co největší možné šíři. Což si sbírka určitě zaslouží. Místy tím ale vynikne nerovnováha mezi

slabšími a silnějšími sekcemi. Mezi ty doopravdy silné, nejvíce vypovídající, patří sekce *Surrealismus a fotografie*, *Fotografie všedního dne* a především *Fotodokumentace akcí*. Tyto části sbírky by okamžitě mohly sloužit jako podklad „samostatných“ výstav. Můžeme doufat, že si sbírka udrží ve všech ohledech vzestupnou tendenci a po premiéře bude následovat kromě poctivého doplňování také řada výstav věnovaných dílčím, na této výstavě dobře naznačeným, tématům sbírky. Je radost vidět, že některé instituce, co se týče sbírkové činnosti, fungují na více než standardní úrovni. Bez nasazení a sběratelského nadšení by takto rozsáhlá kolekce, obsahující například i na první pohled již nedostupné fotografie meziválečné avantgardy, nemohla vzniknout. Výstavu navíc doplňuje, jak je v Muzeu umění Olomouc zvykem, kvalitně zpracovaný výpravný katalog.

Poznámky:

1. Jednalo se o výstavy *Listování. Moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc*, 10. 6.–11. 10. 2009. Muzeum moderního umění, Trojlodí a *Pro tentokrát nesedat. Sbírková užitá umění Muzea umění Olomouc*, 9. 6.–9. 10. 2011. Muzeum moderního umění, Galerie.
2. Ty dvě významnější veřejné sbírky spadají pod Uměleckoprůmyslové museum v Praze a Moravskou galerii v Brně.
3. *Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989*, 27. 2. 1997–1. 3. 1998, kurátoři Ladislav Daněk a Jiří Valoch.
4. V letech 1970–1977 pracovala v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, kde se mimo jiné výrazně podepsala pod koncepci sbírky fotografie. Navíc v roce 2000 UPM zakoupilo část její soukromé sbírky.

S b o h e m , D á š o

Vzpomínka na fotografku Dagmar Hochovou

Petra Kosková Hammid



Dagmar Hochová, z cyklu Děti

Průzračné kalifornské ráno. Děti jsem odvezla do školky, uvařila si kávu, otevřela počítač a začala číst lidovky. Šok, smutek. Strohé: Ve věku 86 let zemřela fotografka Dagmar Hochová. První dáma české dokumentární fotografie. Legenda.

Dášu, tak si ráda nechala říkat, jsem už delší čas neviděla. Co jsem se přestěhovala do Los Angeles, jsem s ní téměř ztratila kontakt. Věděla jsem, že má velké zdravotní problémy, ale spoléhala se na její obrovskou sílu vůle a neuvěřitelnou energii. Doufala jsem, že ji při své příští návštěvě Prahy uvidím.

Naposledy jsme se setkaly na pražské vernisáži jednoho z ročníků Czech Press Photo. Bylo to v době, kdy jsem cestovala mezi Prahou, Zlínem a New Yorkem a kdy jsem bydlela u tchána Alexandra Hammida. Její první otázka byla, jestli pořád peru Hammidům trenky. Tou otázkou mě pobavila. Od srdce jsme se obě zasmály. Dáša měla velký smysl pro humor. Nebála se v něm jít až do krajnosti, ale nikdy neubližila.

Její životní cesta byla předurčená k umění a fotografii. Narodila se 10. března 1926 v pražské

intelektuální rodině, která v ní vypěstovala úctu k demokratickým ideálům první republiky. Její otec Karel Hoch byl historik a novinář, dceru vychovával jako skautku a zároveň ji uvedl do světa informací. Fotografii studovala během druhé světové války na Státní grafické škole u Jaromíra Funkeho. Po skončení války se stala jednou z prvních studentek na právě založené FAMU. Fotografie se zde ještě nestudovala, navštěvovala tedy obor kamera u profesora Karla Plicky. Její fotografický názor byl formován světovou humanistickou fotografií a tvorbou agentury Magnum, převážně osobností Henriho Cartier-Bressona. Jejím hlavním tématem se stalo zachycení dětí a jejich světa. Dokázala se přiblížit dětské bezprostřednosti, a tím vyjádřit i svou rebelii vůči tehdejší společnosti. Později se věnovala tématům stárí, legionářů, řádových sester, fotografovala české osobnosti i události roku 1968. Zajímala ji pouze černobílá fotografie,



Dagmar Hochová, z cyklu Děti

technická stránka a kompozice zůstávaly pro ni vždy až na druhém místě. Nejdůležitější bylo zachytit rozhodující okamžik, který vypovídal o tématu. Nikdy nepoužívala blesk. Říkala, že ruší, že je pro ni moc agresivní. Těm, co fotografovala, dávala prostor se plně vyjádřit, nikdy nestylizovala. Mezi ostatními fotografy se stala za svou beprostřednost a humor váženou. Měla mnoho přátel z řad umělců i intelektuálů napříč generacemi. Na všechno si vytvořila svůj názor a v jeho vyjádření si nebrala servíky. K jejím českým oblíbeným fotografům patřil Josef Sudek, Josefa Koudelka a Jindřich Štreit.

Poprvé jsem ji poznala ještě jako dospívající dívka, když jsem tatínka fotografa doprovázela k uměleckým komisím v pražském Mánesu. Byla jednou z těch, kteří posuzovali uměleckou hodnotu fotografie. Na všechny se tenkrát usmívala, vtipkovala a přítomným fotografům se tuto potupnou činnost snažila co nejvíc zpříjemnit. Pomáhala, jak jen mohla.

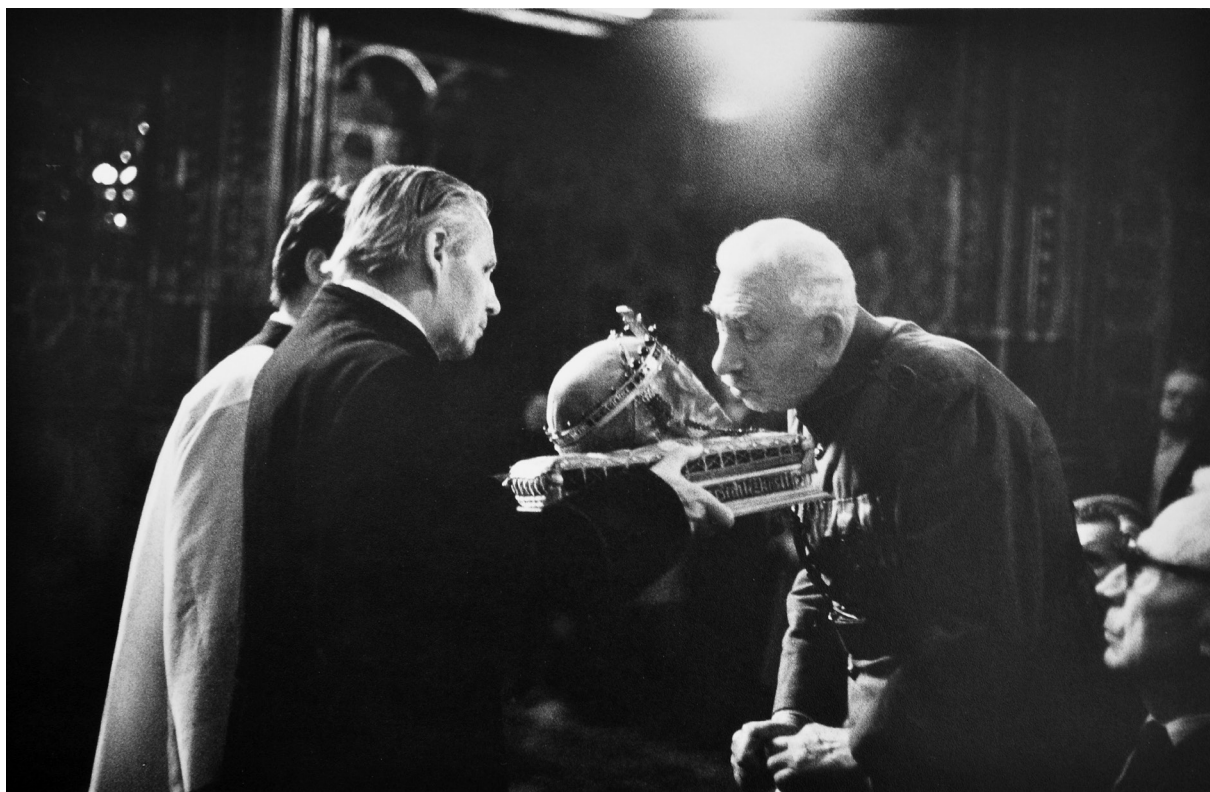
Osobně jsme se poznaly v osmdesátých letech. Navštívila jsem ji v jejím inspirativním bytě ve věži na Rašínově nábřeží, kde bydlela s manželem ing. Zdeňkem Reinhardtem. Děлил nás velký věkový rozdíl, a i když já jsem většinou na ni jen hleděla a přikyvovala, i tak jsme se spřátelily. Ona se pro mě stala vzorem, profesorkou

fotografie. Člověkem, který v době všobecné ne-normálnosti viděl věci tak, jak doopravdy jsou, a nebál se to vyjádřit. Všechny události, které se v Čechách odehrály po roce 1948, v ní vyvolaly velký vzor. Fotografování se jí stalo protestem. Zachycovala pravdivě a bez jakéhokoliv stylizování pravdu. Děti a jejich svět, který byl naprosto svobodný, legionáře a řádové sestry nesoucí dál utlučené myšlenky a víru, staré lidi, jejichž moudrost obdivovala, zatímco společnosti byli na obtíž. Za to jsem si jí nesmírně vážila. Imponoval mi i její osobní život, její krásný vztah s manželem. Používala sice dívčí jméno Hochová, ale v občanském průkazu se jmenovala Reinhardtová.

V létě 1987 mě Dáša navštívila u rodičů ve Zlíně a odtud jsme společně vyrazily fotografovat na hostýnskou pouť a do ústavu pro postižené na Velehradě. Jako dávná skautka přijela jen s malou taškou plnou foťáků a filmů a s kartáčkem

Občanského fóra. Svoboda jí přinesla satisfakci za dlouhá léta. Řadu svých fotografií mohla konečně vytáhnout ze šuplíku a ukázat je veřejnosti. Za peníze získané v restituci vydávala knihy svých fotografií a vystavovala. V roce 1995 se nám podařilo uspořádat její výstavu ve zlínském Diosu. Přijela autobusem v mrazivém lednu se svou hřejivou energií. Vernisáž a setkání s ní byl pro všechny velký zážitek. Její názory a nadhled jí přinesly v té době další zajímavou životní zkušenost. Stala na dva roky poslankyní České národní rady. Významným oceněním její osobnosti i díla byla v roce 2000 medaile Za zásluhy v oblasti umění, kterou obdržela od prezidenta Václava Havla. Poslední roky života strávila na lůžku, bojující se zhoubnou nemocí, odkázána na péči svého manžela. Zemřela 16. dubna 2012.

Milá Dášo, nestihla jsem se s Vámi rozloučit. Pokaždé, když vkládám do pračky prádlo svého muže a syna, si na Vás ale s láskou a úsměvem



Dagmar Hochová, legionář líbá lebku sv. Václava, z cyklu Síla věku, 1980

na zuby. Přivezla mi krásnou keramickou mísu Rosenthal do výbavy a mojí mamince složila kompliment, že tak čisto v bytě v životě neviděla. Pamatuji si, jak už ji tenkrát bolela kolena, ale početné schody vedoucí k poutnímu kostelu na Hostýně vyběhla nahoru i dolů několikrát. Fotografovala babičky v šátcích a obyčejné poutníky s velkým citem tak, aby nikoho nerušila. Stejným laskavým způsobem přistupovala k řádovým sestrám pečujícím o postižené na Velehradě. Všimla si jemných reakcí a tiše se je snažila zachytit. Byla ve svém přístupu nesentimentálně lidská.

Sametovou revoluci prožila Dáša s foťákem na krku, sledovala a fotografovala dění kolem

vzpomenu. Jsem vděčná za každou chvíli, kterou jsem mohla prožít ve Vašem stínu. Sbohem.

Vzpomínka na Oskara Přindiše

Ladislava Horňáková



Oskar Přindiš na zahájení výstavy *Krajní mez únosnosti* v Domě umění ve Zlíně, 2. listopadu 2001

Ve věku 65 let opustil 8. dubna 2012 výtvarné dění malíř, kreslíř, sochař, tvůrce asambláží, objektů i prostorových instalací Oskar Přindiš. Jeho život a tvorba byly spojeny především s Olomoucí, kde se 19. září 1947 narodil. Koncem šedesátých let se pod dojmem společenských proměn u nás i v zahraničí snažil prostřednictvím výtvarného umění reagovat na stávající realitu. Zpočátku byl ovlivněn především surrealismem, vliv českého informelu posunul jeho tvorbu do imaginativnější roviny. Po krátkém experimentování s gestickou malbou se začalo stále výrazněji u Přindiše jako absolventa střední strojírenské školy (1966) projevovat jeho technické zaměření. Uplatnil ve svých kresbách geometrizující a technicistní prvky a racionální postupy se vztahem k technické konstrukci a jejímu řádu, které stále varioval a rozvíjel. Od počátku sedmdesátých let získal svým nekompromisním postojem k politické situaci a především svým dílem významné místo v podnětných nonkonformních olomouckých kruzích. V roce 1971 měl se svým bratrem první samostatnou výstavu v Galerii pod podloubím, jako autodidakt ovšem za minulého režimu prezentoval svoji tvorbu mimo tehdejší oficiální kulturní dění a ani řada Přindišových přátel o jeho výtvarných aktivitách mnoho nevěděla.

Na důsledně propracované kresby s náznaky technologických procesů a schémat navázal

záznamy prožitků z rockové hudby a poezie provedené formou deníkových záznamů v hustě změti znaků. Od počátku 80. let nabyla na významu jeho kresebná tvorba, reflektující na vrstvy podvědomí a jejich promítání se do průmyslových a potažmo i společensko-sociálních mechanismů. Myšlenkový obsah díla podtrhl ještě důslednějším užíváním znaků i písma a také jazykem geometrie v cyklech hyperrealistických kreseb. Přijímal stále nové impulsy pro svou tvorbu, ať už se jednalo o postindustriální hudbu *Einstürzende Neubauten*, poststrukturální hudební novotvary Toma Waitse, dílo W. S. Burroughse, podněty akčního umělce Steva Manna, či teze soudobých francouzských filozofů Jeana Baudrillarda a Paula Virilia a jejich interpretace fenoménu postmoderní společnosti.

Jeho kresebné a malířské vyjádření se postupně rozšířilo o trojrozměrné asambláže, později



Pohled do instalace výstavy *Krajní mez únosnosti* v Domě umění ve Zlíně, 2001

objekty a prostorové instalace. V kompozičně vyvážených asamblážích spojil znalosti technického kreslení s obdivem ke složitým mechanismům i obyčejným věcem. Asambláže vzbuzovaly zdání prvotní účelnosti, byly to však imaginární prostory plné interakcí a vizuální mystifikace. Začal spojovat předmětnost se společenskými procesy a systémy. Postupně rozvíjel metaforu společnosti jako absurdní mašinerie. Na konci osmdesátých let vznikly první Přindišovy trojrozměrné svařované kompozice z hutního materiálu pro sochařská sympozia. Spjoval a kombinoval kovové materiály se dřevem, kamenem, sklem apod. v nové trojrozměrné kompoziční celky. Byly perfektně řemeslně provedené a propracované minuciózně do nejmenších detailů. Každý použitý materiál či předmět včleňoval do určité struktury způsobem, který na jedné straně vedl ke vzniku abstraktních kovových monster, připomínajících postavy sci-fi (*Malý muž s velkým rohem* - *Malý muž* Lionel, 2000, *Vetřelec* - *Hostitel*, 2001), na straně druhé koncipoval v duchu postmodernismu složité konstrukce měst nebo lodí-mobilů se stále častější aplikací přírodních motivů (*Skalní města I a II*, 2000/2001, *Ztroskotání*, 2001, *Koráb*, 2001).

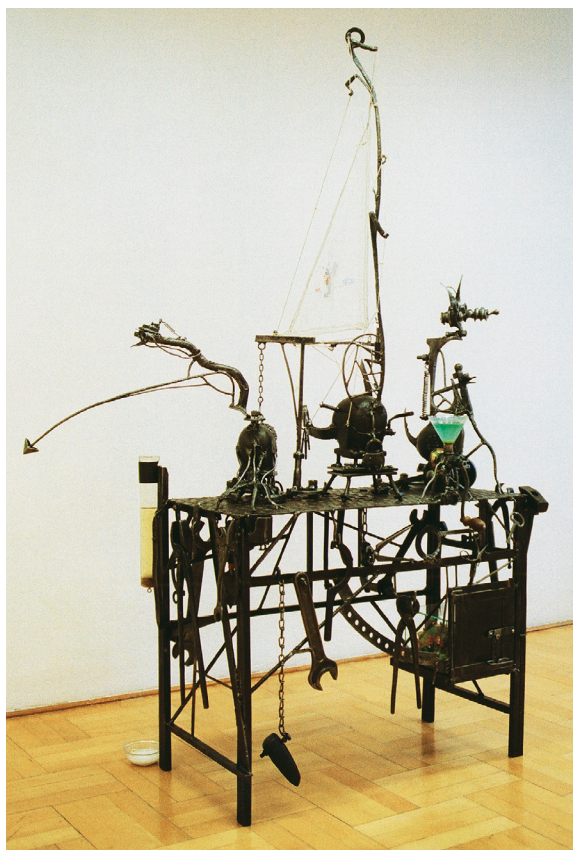
Do širšího povědomí vstoupil Oskar Přindiš jako výtvarník rozsáhlým projektem *Interzóna* na přelomu let 1998-1999. Ve spolupráci

s Ladislavem Daňkem byla k prezentaci vydána také publikace, mapující podrobně jak autorovu dosavadní tvůrčí cestu, tak i jeho biografii, výstavy a bibliografii.¹ Oskar Přindiš se v roce 2001 představil také zlínské veřejnosti. Pro prezentaci své tvorby v Domě umění zvolil název *Krajní mez únosnosti*.² Výběrově a dalo by se říci v určitém kruhu přiblížil v promyšlené a působivé instalaci prostřednictvím 80 prací všechny oblasti své tvorby od konce 80. let do roku 2001.

Ve svém díle reagoval Oskar Přindiš vždy na závažné sociálně-psychologické a etické problémy a zachytil své úvahy o povaze současného světa a o možnostech a nebezpečí jeho uchopení. I když se jeho výtvarné aktivity odvíjely v duchu neustálého zájmu a obdivu ke světu techniky, bylo v nich zakódováno také varování před jejím nekontrolovatelným dopadem na společnost. Apeloval na vzrůstající konflikt jedince

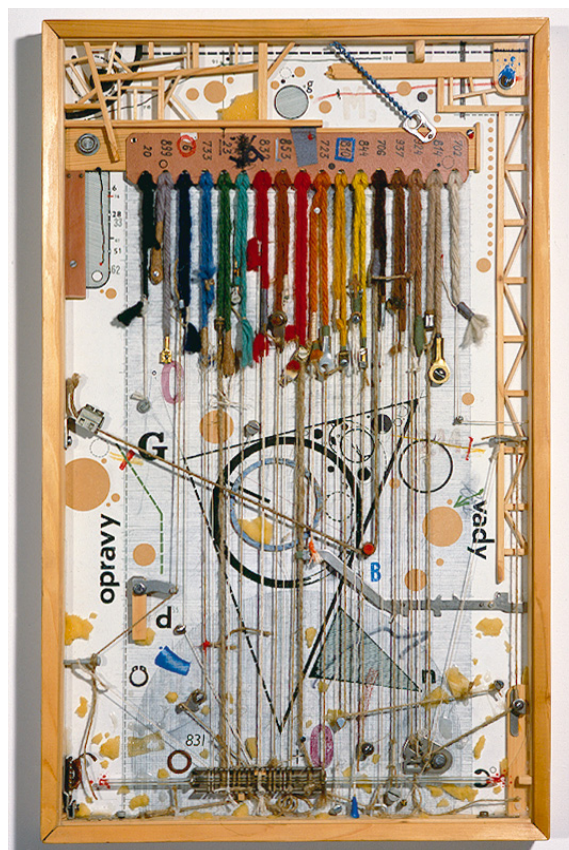
Když se Oskar Přindiš v roce 1997 přestěhoval, především z ekonomických důvodů, z bytu v centru Olomouce do rodinného domku v Horní Loděnici u Moravského Berouna, sliboval si nový tvůrčí prostor i existenční a technické zázemí pro svou tvorbu. Tvrdé povětrnostní podmínky, vzdálenost od Olomouce a odloučení od společenského dění i řady přátel a kontaktů byly ovšem pro tělesně hendikepovaného umělce velkými překážkami. Přesto, tak jako vždy, se věnoval výtvarné tvorbě a bojoval s danou situací a se zdravotními problémy až do konce svých sil. Oskar Přindiš překročil krajní mez únosnosti svého bytí 8. dubna 2012.

V roce 1991 byl jedním ze zakládajících členů Spolku olomouckých výtvarníků a výrazné olomoucké Galerie Caesar. V podloubí před touto galerií byl na konci dubna letošního roku zahájen prezentací jeho sochy *Lampa samurajka* (1999/2003) nový dlouhodobý výstavní projekt



Oskar Přindiš, *Tři Grácie aneb Mlýnek mele vodu*, 2004, svařované železo, kombinovaná technika, 200 × 150 × 60 cm

a společnosti a touhu po zachování vlastní identity vůči jakékoliv manipulaci a formě násilí a současně upozorňoval na jeho eskalaci. Ona úzkost ze zmanipulování lidského života byla vázána k Přindišovým metafyzickým úvahám a meditacím o záhadách lidského bytí. Stále s větší nálehavostí vnímal proces odcizování se přirozenému světu a reagoval na něj svým specifickým přístupem. Ve svém díle symbolicky anticipoval také globální společenské změny po roce 1989, kdy se statický geopolitický systém změnil v dynamický globální proces, přinášející řadu nových nebezpečí.



Oskar Přindiš, *Bez názvu (více možností)*, 1993, assembláž, překližka, 60 × 40 × 8 cm

s názvem *Místo pro sochu*. Jedna z jeho charakteristických plastik, svařovaných z kovových součástí, tak symbolicky připomíná odchod tohoto svěbytného výtvarníka.

Poznámky:

1. Oskar Přindiš 1968–1999, publikace k výstavám – Výstavní síň Synagoga, Hranice; Galerie Caesar, Olomouc; Galerie Titanic – Divadlo hudby, Olomouc; Galerie Octopus, Rýmařov, text Ladislav Daněk, Votobia 1999, Olomouc 48 str.
2. Oskar Přindiš – *Krajní mez únosnosti*, Dům umění 2. října – 25. listopadu 2001, stejnojmenný Katalog k výstavě, text Ladislava Hornáková, Votobia, SGZ, 2001, nestr. (4)

ZLÍN #32

Kontexty v objektech Petra Stanického

Ladislava Horňáková

Architektonicky specifický industriální charakter Zlína byl a stále je podnětným prostředím pro tvorbu řady umělců, mapujících jeho génia loci. Výstavní projekt Petra Stanického (1975) v prostorách galerie s názvem Kabinet T.¹ v bývalém továrním areálu firmy Baťa patřil mezi další zajímavé realizace, mající nejen výtvarný potenciál, ale i schopnost vyjadřovat se ke specifické architektuře. Autora oslovil především charakter významné památkově chráněné 21. administrativní budovy i samotné výstavní industriální prostory původně výrobní tovární budovy číslo 32. Tyto impulzy pro něj neznamenal jen abstraktní rámec pro umělecké dílo, byly výzvou a staly se součástí jeho site specific objektů, reagujících na konkrétní prostorové vlastnosti a kontexty místa. Rozvíjel otázky prostoru, perspektiv, iluze a architektonických struktur. Vložil do nich osobní zážitky ve své původní podobě nereprodukovatelné, neopakovatelné a nezachytitelné. Prostor Kabinetu T. se stal médiem – nástrojem, se kterým konceptuálně pracoval. Díky neobyčejnému citu pro charakter daného místa se autorovi úspornými prostředky podařilo s naprostou lehkostí propojit vnitřní prostor s prostorem vnějším a upozornit na vzájemné konotace, na významnou památku meziválečné architektury i jedinečnou atmosféru průmyslových objektů, často dnes necitlivě přestavovaných. Plastika z vrstveného tabulového skla a ocelových sítí s názvem #21, nainstalovaná v první místnosti, reagovala na architektonické i z pohledu historie výrazné vyznění 21. budovy od významného architekta Vladimíra Karfíka. Přesáhla prostor uzavřený stěnami galerie a velkými prosklenými okny se opticky prolomovala ven. Současně díky průhledům a zrcadlení byly do děje vtaženy a součástí prezentace se staly i okolní budovy, především dominantní stavba „21“. Důmyslným vyvažováním hmotného a nehmotného se mu tak podařilo zachytit statickými prostředky událost plynoucí a měnící se v čase. Objektem Rozhraní, nainstalovaným v návazném výstavním prostoru, opět poukázal na architektonické a estetické hodnoty industriálních prostor



Petr Stanický, *Rozhraní*, 2012, sklo, desky Cetris, 195 × 125 × 60 cm,
foto Lubomír Ančinec

a propojil a zviditelnil místa, jejichž magický potenciál často uniká naší pozornosti. V plastice s názvem Vyhořelé prostory zakódoval autor navíc své osobní vzpomínky.

Petr Stanický² má sochařské a sklářské školení, postupně ale pracuje s celou řadou výtvarných technik a materiálů. Nejvýznamnější místo mělo ve zlínských prezentacích tabulové sklo, kombinované s ocelovými sítěmi, dřevem a deskami Cetris. Zvolené materiály odrážely také jeho stálý zájem o nové tvůrčí postupy. Práce s materiálem a redukce podnětů k jasnému a silnému vyjádření jsou pro něj příznačné. Jeho tvorbou se prolíná jasné definování prostoru a tvaru a lapidárními prostředky se snaží vždy dospět k jádru věci. V architektonicky orientovaném díle je patrná jeho úcta a láska k městu či podobně vznikajícím a fungujícím strukturám. V této oblasti jeho výtvarný pohled značně ovlivnil studijní pobyt v New Yorku, městě se zvláštním urbanistickým uspořádáním pravoúhlého rastru. S podobnou strukturou se setkal i ve Zlíně. Jako architektonickou strukturu vnímá ale také zavedení systémů v prostředí života ovládaného chaosem a v centru jeho zájmu zůstává téma člověka a lidského bytí. Na počátku vzniku expozice pro Kabinet T. stála reakce na firmenní architekturu – architekturu železobetonu, skla a cihly, architekturu opakujících se struktur, spojenou s inspirací a hlubokou vnímavostí k civilizačním a přírodním souvislostem.

I když Petr Stanický není původem ze Zlína a působí zde teprve od roku 2008, vytvořil svoji instalaci v kontextu s místem a upozornil na řadu vzájemných vazeb a souvislostí. Jeho dílo se od tohoto prostoru odvíjelo a reagovalo na něj. Autor textu v katalogu k výstavě Ladislav Daněk napsal: „... Objekty Petra Stanického jsou tedy navzdory svojí hmatatelnosti a hmotnosti svým způsobem nehmotné...Tabulové sklo několikanásobně vrstvené



Petr Stanický, #21, 2012, sklo, ocel, 220 × 220 × 90 cm, foto Lubomír Ančinec

v ústředním objektu a dále vrstvené v okolních fasádách je tak prostým a zároveň nenápadně velkolepým poukázáním na jedinečnost zdejšího genia loci.^{4/3} V době globalizace, celosvětové unifikace života a ztráty intimity, tedy převahy ne-místa nad místem, byla jeho instalace návratem k zájmu o to, jak fungují výtvarné artefakty ve spojení s konkrétním místem a časem, jaký má pro ně význam. Jeho výtvarný projekt byl úspěšnou snahou o prezentaci mimo tradiční výstavní prostory. Rozvíjel změny ve vztazích mezi umělcem, místem, kde se nachází a tvoří, a divákem. Přesto na rozdíl od mnoha site specific realizací mohou jeho jednotlivé objekty-plastiky fungovat i jako samostatná umělecká díla. Nepřenosný a neopakovatelný je ovšem autentický dojem, který v daném místě instalace vyvolala a který byl umocněn, pokud procházel návštěvník expozici sám, nikým nerušen.

PETR STANICKÝ / ZLÍN #32

22. 05. 2012–24. 06. 2012, Galerie Kabinet T.

Poznámky:

1. Galerie Kabinet T. vznikla v roce 2008 ve Zlíně a jejím provozovatelem je SPOLEČNOST KT, o.s. Zaměřuje se na pro-

gresivní autory na současné výtvarné scéně nejen v ČR a pořádá autorské výstavy, k nimž vydává vlastní katalogy. Mezi autory, kteří zde představili svoji tvorbu, patří například Jiří Petrbok, Dominik Lang, Jiří Valoch, Igor Korpaczewski, Eva Kořátková, Jiří Kovanda nebo zlíňští autoři Lubomír Jarcovják a Radim Hanke. Galerie nabízí také přednášky a autorská setkání. V současné době má sídlo v 32. budově továrního areálu v centru Zlína. www.kabinett.cz

2. Petr Stanický (nar. 1975) vystudoval SUPŠ v Uherském Hradišti (1989–1993, obor Kamenosochařství), VŠUP v Praze (1993–2000, ateliér Sochařství, prof. Kurt Gebauer a Sklo v architektuře, prof. Marian Karel) a absolvoval postgraduální studium v New York Academy of Art (2005–2007). Od roku 1995 do roku 2000 spolupracoval na sochařských projektech Olbrama Zoubka a Jiřího Beránka. V letech 2000–2003 pracoval jako vedoucí ateliéru designu skla na SUPŠ sklářské ve Valašském Meziříčí. V letech 2007–2008 byl asistentem sochařských projektů Jeff Koons Studio v New Yorku. Od roku 2008 je vedoucím ateliéru Design skla na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Samostatně vystavuje od roku 1999 a účastnil se i řady kolektivních výstav. Dílo Petra Stanického je zastoupeno ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Východočeského muzea v Pardubicích, v Crystalexu Nový Bor, Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně, v Thomas More College a Kinsey Institute v USA. Od roku 2009 je členem Umělecké besedy. www.petrstanicky.com
3. Ladislav Daněk, Čím jsou či mohou být práce Petra Stanického?, Petr Stanický, ZLÍN#32, katalog k výstavě, Zlín 2012, 4str.

Neúspěchy jsou výzvy k řešení

Rozhovor
se Zdeňkem Lhotským

Alice Stuchlíková

Čím je vaše studio proslulé a známé ve světě? Co vám přivádí zákazníky?

Jednak tím, že realizujeme díla našich kolegů umělců, což není ve světě běžně zvykem, protože lidé sice taví na pískách – ta technika je velmi rozšířená – ale taví většinou svoje věci. Aby se někdo zabýval tím, že bude tavit pro druhé lidi, tak to je velmi řídký jev. To je jedna věc. A druhá věc je, že si myslíme, že ve velikosti tavených děl, která jsme tady schopní udělat, jsme patrně asi nejlepší na světě. Ony se ty informace hrozně těžko dohledávají, ale my pochopitelně velmi, velmi pečlivě studujeme svoji konkurenci a zaznamenáváme všechny jejich úspěchy a tak dále, takže si myslíme, že v tomto oboru jsme opravdu někde na světové špici. Ale to se všechno hrozně rychle modifikuje, protože nám šlape na paty strašně moc konkurence. Pakliže si myslíme, že jsme někde nejlepší, znamená to, že musíme být neustále krok napřed před konkurencí. Vývoj



Zdeněk Lhotský ve svém Studiu tavené skleněné plastiky v Pelechově u Železného Brodu - týmová konzultace nad jedním z modelů, foto Alice Stuchlíková

Zdeněk Lhotský (nar. 1956) je absolventem speciálního ateliéru sklářského výtvarnictví u prof. Stanislava Libenského na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a zakládajícím členem skupiny Tvrdohlaví. Jeho umělecká tvorba zahrnuje mj. sklářský design (tavené misky, fúzované lehané talíře a umyvadla) a tavené skleněné plastiky. Návrhy Lhotského i dalších umělců realizuje Studio tavené skleněné plastiky v Pelechově u Železného Brodu, jehož je Zdeněk Lhotský od roku 1994 majitelem.^{1/}

^{1/} Rozhovor vznikl jako součást projektu *Galerie na cestách za znevýhodněnými skupinami* (součást projektu specifického výzkumu číslo MUNI/A/1033/2009 *Rozvoj kreativity ve školní i mimoškolní výtvarné pedagogice* katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity) za primárním účelem reprodukce klientům v sociálních zařízeních spojené s prezentací originálního díla daného umělce.

v tomto oboru je docela překotný a kontinuální. Důvodem, proč tedy realizujeme i věci ostatních umělců, je to, že kdybychom dělali jenom ty moje, tak bychom hodně brzo skončili (*smích*), protože na tuto technologii je potřeba mít tým zkušených, opatrných a poučených pracovníků, protože jedinec je v tomto oboru naprostě nic. Je potřeba mít kolektiv, který je schopný zvládnout velké těžké kusy, nejenom jejich výrobu, ale třeba i včetně montáže. Dokonce není řídkým jevem, že tady za ty umělce vymýšlíme koncepci, tedy nejenom jak dílo tavit, to je pochopitelně náš byznys, ale také co s ním potom dál. To znamená, jak to pak třeba zarámovat, jak je upevnit, jak ho fixovat do architektury a tak dále. Takže



Ukázky fúzovaných lehaných taliříů značky Lhotský, foto Alice Stuchlíková

jde o velice odbornou práci a dělat jenom moje věci vůbec nejde, takže je potřeba mít neustále dostatek zakázek, aby se v tom systému nějaké peníze točily, abychom tady vůbec mohli být. Ale moje věci děláme pochopitelně taky, protože jinak by ten život byl strašná nuda. Já vlastně nejsem podnikatel, já jsem výtvarník nebo umělec, nebo bůhví jak to chcete nazvat, nebo tvůrce. Nemám rád ani jedno z těch slov, ale... (smích) neumím to pojmenovat jinak. Takže si tady vymyslím nějaké vlastní věci, které vznikají jako vedlejší produkt toho hlavního produktu. A výsledkem je tavená skleněná plastika a dodávky pro umělecký obor do celého světa.

Kolik lidí ve svém studiu zaměstnáváte?

Momentálně zde pracuje šestnáct lidí. Musím to zafukát, protože v této době se mi to jeví jako zázrak a nevěřím tomu, že se nám to třeba podaří úplně vždycky takto udržet. Ale tak to je. Není výjimkou, že stavy, personalistika pulsuje. Někdy je doba horší, někdy lepší. Musí se to prostě uvolnit. Uvidíme, kam nás pustí budoucí středo-pravicová vláda, protože Zákoník práce momentálně jaksí vůbec nepřeje zaměstnanosti, protože podnikatelé se bojí, že by museli propouštět, což je velice drahé, tak radši nezaměstnávají... Tak, Horáčku, prosimtě (napomenutí kocoura, pozn. aut.). Momentálně je stav šestnáct lidí. Což je neuvěřitelné, protože jsem tady začínal jen s pár lidmi a dnes už je ten obrat opravdu veliký.

A jaké jsou tu všechno profese? Sklářny pomalu zanikají...

Bohužel rychle. Profese jsou tady takové základní. Pochopitelně úplně na začátku technologie je formování, to znamená: někdo musí zpracovat pomocné formy, modely, pak vytvořit formy na tavení. Potom jsou lidé, kteří se starají o nakládku do pecí, to jsou většinou dva chlapíci, kteří připravují formy, usazují je do pecí, nakládají do nich sklo a tak dále. Pak je taková hodně důležitá část – tavení a hlavně chlazení a křivky, což dělám já s jedním kolegou, který je teď bohužel dlouhodobě nemocný, takže je to celé na mně. Po tavně se k dílu znova vrátí ti hoši, kteří ukládali formy, a vydolovávají sklo z forem, což je taky hrozně důležitá práce, protože musejí být strašně opatrní. Jeden neopatrný pohyb jakýmkoliv nástrojem může věc zničit během zlomku vteřiny. Jako další nastoupí brusiči, kteří udělají „cold work“, jak se říká v angličtině. Sem patří všechno, co se dělá za studena a směřuje k zušlechtnění toho kusu, to znamená broušení, řezání, nějaké leštění... No a pak se věci balí, expedují, exportují, to zas prochází tady přes účetní kancelář. To je ve stručnosti. Občas dojde k takové celkem pitoreskní hádce, co je (smích) pro tu technologii nejdůležitější, protože lidé mají pochopitelně tendenci myslet si, že zrovna jejich část je tím podstatným, co dělá tu technologii. A já jim vždycky říkám: Hele, je to úplná blbost, prostě důležité je všechno, protože všichni děláte (přestože to jsou třeba různá

řemesla) jeden obor. Ten výstup je jasný a nedá se rozdělit podle sekcí. Tady je opravdu důležité úplně všechno, protože každý úsek může nějakou neopatrností ten kus prostě zničit, opravdu během zlomku vteřiny zničí věc za několik milionů, a to je docela drsné. Takže je to trochu adrenalin a není to moc k vyspání, ale už se v tom takto koupeme.

Všichni nebo většina jsou absolventi sklářských škol v okolí?

Není tomu tak, jak by to mohlo vypadat. Absolventy sklářských škol máme čtyři, ostatní zaměstnanci přicházejí z různých profesí, jako třeba náš nejlepší brusič a šéf dílny je původně zedník-obkladač, ale jelikož je i geniální řemeslník a jde mu úplně všechno, věnuje se právě této práci. Je to opravdu hrozně různé. Někteří zdejší lidé jsou vyučení, v našem studiu pracuje i zotechnik... Ale to je tím, že ještě donedávna se tato technologie prakticky nevyučovala. A jako technologický obor se v podstatě nevyučuje ani dnes. Na některých školách se taví, ale systematicky jako obor se tady v Železném Brodě přestala vyučovat někdy v roce 1965, tím pádem nabíráme lidi z okruhu, který se nám nabízí. A hodně si tedy i vybíráme. Vybírám si je hlavně podle IQ, protože, ať člověk chce, nebo nechce, tak stejně kupuje „zajíce v pytli“, protože pokud uvedeného člověka třeba už pár let neznám a nemám od něj žádné reference, tak těžko posoudit, jestli je takový nebo makový, ale ono se to vždycky docela rychle zjistí, kdo jaký je.

S kterými tuzemskými výtvarníky spolupracujete? Třeba s Ladislavem Olivou...

Pan profesor Oliva tady něco dělá. Domácích výtvarníků, se kterými spolupracujeme, není moc, protože v jádru ta technologie není úplně nejlevnější na světě. Ale jezdí sem hodně cizinci. Z domácích umělců bych teď strašně nerad někoho jmenoval, protože zrovna teď se všechno přestrukturovává, ale kromě mě zde taví třeba Anička Matoušková, Vladěna Klumparová. Moc toho opravdu není. Občas sem jezdil dělat Ivan Mareš. Pochopitelně základ veškeré této spolupráce tvořila autorská dvojice Libenský – Brychtová, u kterých to všechno začalo, protože když jsem tady v roce 1994 s kolegou Plívou začínal, tak jsme z 99 % tavili právě jejich práce. A teď už neděláme skoro vůbec, protože Stanislav odešel, Jaroslava je už celkem unavená z té celoživotní dráhy, protože to byla ona, kdo modeloval všechny ty věci a ona se také starala o to, aby to dostalo tři rozměry, takže teď už toho moc nevzniká a úplně se to celé přehodilo, přestrukturovalo. Ale to je taková věc, že my se v rámci možností docela věnujeme marketingu, protože takto malá firma na marketing moc možností nemá a to, v jakém je to stavu, je právě důsledek marketingu. Takto to je. V zahraničí děláme pro řadu lidí do celého světa, takže tam to je celkem jednoznačné.

Mohl byste jmenovat někoho z těch zahraničních...

Mezi naše věrné klienty patří například Karen LaMonte se svým manželem. To je americká umělkyně, která se pro zajímavost kvůli Pelochovu přestěhovala do Prahy z New Yorku, Peter Bremers z Holandska, Howard Ben Tré ze Spojených států, Odile Kinart z Belgie. Strašně nerad bych na někoho zapomněl, někoho smrtelně urazil... (smích), ale je to opravdu takových patnáct, dvacet lidí. Ty věci se strašně rychle mění, teď v době krize ve Spojených státech, kdy ztroskotalo hrozně moc galerií, i nás opustila část klientely a zůstala nám jenom ta část, která s prodejem nemá až takový úplný problém, ale takový ten normální galerijní provoz, který v New Yorku běžel, už dávno neběží. Vloni, když jsme tam byli, zrovna vyšel článek o tom, že zkrachovalo 80 % galerií, což je tedy docela bomba. A my jsme pochopitelně na ten byznys navázání, protože v našem ateliéru si objednávají ti lidé, kteří díla prodávají, a tak se to teď trochu přesměrovalo a byznys malinko ustrnul, takže jsme vlastně byli nuceni zastavit všechny investice, protože bychom si rádi kolektiv ponechali v takové formě, v jaké je. Člověk nikdy neví, jak to dopadne. Trošku se to mění, z galerijních klientů se nám teď pár zákazníků vrátilo, ale nevím, mám pocit, že to do tohoto oboru teprve všechno přijde. Sklářský obor má velkou setrvačnost a neustále nám kolem nosu lítají tři obrovské zakázky, ale stále se to jakoby zdržuje, takže uvidíme.

A kdyby se to mělo brát na státy bez ohledu na krizi, tak obyt je tak nejvíc kde? V Japonsku?

V Japonsku jsme nějakou zakázku měli, teď momentálně je ale asi nejvíc objednávek ze Spojených států, myslím, že asi tak 60 až 70 %, a pak také z Holandska, Belgie a Švédska.

A když přehlédnete svoji tvorbu, ještě zdaleka ne uzavřenou, tak kdybyste měl vybrat tři věci, na které jste opravdu hrdý, že jste je udělal...

Já toto tak nemám... (smích). Mě ty věci zajímají, když vznikají, a v momentě, kdy už se vyrábějí nebo už se zjistí technologický proces a je to schopné, tak mě to v podstatě docela přestává zajímat. Já jsem rád, že jsou, ale že bych to měl rád jako svoje dítě... Mě to nejvíc vzrušuje, když to vzniká. To nevidím, neslyším a dělám na tom. A pak to vznikne a začne to být nuda. Zároveň mě obrovským způsobem oslovují neúspěchy tady, protože to je výzva k nějakému řešení. Jakmile se vám věci daří, to je dobré, ale už to není to vzrušení. Tím nechci říct, že bych byl tedy rád, aby se tady sekal jeden neúspěch za druhým. Mě spíš baví řešit ty krizové situace, technologicky nebo nějak z tvůrčího hlediska, než takový ten normální denní provoz, a jak říkám, tím, že nejsem podnikatel nebo duší podnikatel, tak mě věci baví, když jsou ve stavu nějakého zrodu nebo nějakého vzniku.

Muzejní pedagogika nebo Výchova ke vztahu ke kulturně historickému dědictví?

Alexandra Brabcová

dědictví byla poprvé diskutována na konferenci OSN v roce 1972. V tomtéž roce byla schválena *Úmluva o ochraně světového kulturního a přírodního dědictví* (The Convention concerning the Protection of World Cultural and Natural Heritage), která vstoupila v platnost v roce 1975. *Úmluva* sdružuje 178 států. Jejím hlavním posláním je povinnost smluvního státu zabezpečit označení, ochranu, zachování a předávání kulturního a přírodního dědictví **budoucím generacím**.

V rámci *Úmluvy* je kulturní dědictví definováno jako hmotný nebo duchovní, přírodní nebo uměle vytvořený doklad, jemuž je přikládán estetický, historický, vědecký nebo duchovní význam.

Pokud má zůstat toto dědictví zachováno a rozvíjeno, je zapotřebí, aby současné i budoucí generace rozpoznávaly jeho význam a vnímaly jeho smysl pro svůj vlastní život. Náplní výchovy ke vztahu ke kulturně historickému dědictví



Barokní slavnost v parku - tanečnice menuetu, projekt Muzea luhačovickeho Zalesi - Muzea jihovýchodni Moravy ve Zlině, 2011, foto Vlastimil Kříž

V České republice i na Slovensku se v současné době dynamicky rozvíjí vzdělávací aktivity muzeí, jimiž si tyto instituce vychovávají své budoucí návštěvníky a zprostředkovávají jim své vědění. V této souvislosti se často mluví o muzejní pedagogice. V tomto úvodním článku bych se ráda zaměřila na stěžejní obsah tohoto vzdělávání, jímž je -podle mého soudu- výchova ke vztahu ke kulturně historickému dědictví. Samotná muzejní pedagogika jako disciplína pak spíše zachází s formou, konkrétními metodickými postupy a dílčími obsahy této výchovy. Svěbytnou disciplínou v rámci muzejní pedagogiky je výchova uměním, která patří do sféry muzeí umění a galerií.

Kulturně historické dědictví

Myšlenka spojit péči o ochranu přírodních a kulturních památek lidstva, tedy jakéhosi **světového**

(jako integrující disciplíny muzejního vzdělávání) by mělo být umožnit mladým lidem získat takové vědomosti, dovednosti a schopnosti, které jsou důležité pro to, aby se mohli zapojit do života daného místa a porozuměli ojedinělosti jeho kulturně historického vývoje - jeho odlišnosti a unikátnosti. Je zapotřebí, aby k místu, kde žijí uměli také vztáhnout historii své rodiny i svou budoucnost. Aby se naučili vnímat sebe sama jako jeho součást - a tím mohli přispívat k jeho uchování, ochraně a rozvoji a nacházet v něm pro sebe sama uplatnění.

Výchova ke vztahu ke kulturně historickému dědictví by měla a mohla přispět k takovému rozvoji jejich osobnosti, který je předpokladem k činění kompetentních voleb a rozhodnutí v osobním, profesním a zejména občanském životě.



Barokní slavnost v parku - historické uniformy a kostýmy; projekt Muzea luhačovického Zálesí - Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíni, 2011, foto Vlastimil Kříž

Poznávání světa na základě studia vlastní lokality

Historické prostředí okolo nás bylo vytvořeno někdejší lidskou aktivitou, může se jednat o vesnici, město nebo zemědělskou oblast. Je důležité, aby děti porozuměly tomu, že historické prostředí je všude kolem nich. Studium místního historického charakteru nabízí vynikající příležitosti pro spolupráci muzea a školy. Vztahuje se k přítomnosti stejně jako k minulosti i budoucnosti a týká se vlastní zkušenosti dětí. Každá lokalita má budovy a krajinu, movité i nemovité památky - a jejich studium by mělo být zakořeněno ve vlastním prostředí dětí, mělo by je vtahovat do historie místa, kde se odehrává jejich život, a směřovat je k rozhodnutím, která mohou učinit o své vlastní budoucnosti.

Jedná se o téma, které je natolik zajímavé, aby přitáhlo osmileté a zaujal osmnáctileté. Může být založeno jak na praktické, tak na teoretické práci, zavádí je mimo školní třídu a do komunity. Jeho obsah může mladé lidi silně zaujmout a stimulovat zapálenou diskusi. Představuje také přímý a hmatatelný způsob, jak je připravit na občanství. A, co je nejdůležitější - umožňuje práci v terénu, která je levná a přístupná. Téměř každá lokalita má nějakou historickou budovu v pěší vzdálenosti a budovu muzea či památku s mobiliářem, dostupnou veřejnou dopravou.

Historické prostředí leží všude kolem nás. To, co se různí, je rozsah, v jakém zůstalo zachováno v současném prostředí a to, jak jsme schopni si jej v něm uvědomit. Téměř všechna místa, ať již městská, nebo venkovská, vrchoviny, či nížiny, industriální, nebo zemědělské oblasti obsahují důkazy o některých stránkách lidské činnosti v minulosti. Na mnoha místech se nachází zřejmě důkazy minulosti v budovách a struktuře města nebo vesnice. V jiných městech mohou být tyto důkazy stejně významné, ale skryté a dají se objevit technikami terénní práce. Artefakty a doklady lidské činnosti v muzeu tyto všechny roviny propojují, proto by muzeum mělo být základnou, z níž je možno konat poučené výpravy do okolí a vracet se zpět k dalšímu prohloubení ukořistěných poznatků s nenásilnou radostí z poznávání.

Obsah výchovy ke vztahu ke kulturně historickému dědictví je tvořen třemi vzájemně provázanými obsahovými rovinami:

- kulturně historické dědictví, život a společenství vybraného místa či lokality (umožňuje poznávat a zkoumat kulturně historického dědictví v souvislosti s životem daného regionu či vybrané lokality a příběhem konkrétního místního společenství)

- **místní paměťové a kulturní instituce** (umožňuje děti a mladé lidi naučit využívat tyto instituce k získání informací vztahujících se k životu regionu, osvojit si poznatky o jejich fungování ve společnosti a porozumět významu jednotlivých společensko-vědních disciplín a jejich informačnímu potenciálu)
- **paměť žijících generací** (umožňuje zachytit paměť žijících generací v dané lokalitě prostřednictvím orální historie a napomáhat budování sounáležitosti v rámci daného místního společenství, formování komunity, která sdílí nejenom společnou historii, ale i postoje a hodnoty, a pomáhá tím formovat společnou budoucnost).

Projekty učící vztahu ke kulturně historickému dědictví by si měly klást za cíl:

- naučit mladé lidi uvažovat jasně a hluboce o místě, kde žijí
- naučit je objevovat vlastní společenství (komunitu) jako prostředí, kde se odehrávaly dějinné události
- pěstovat vztah k životnímu a přírodnímu prostředí, kulturně historickému dědictví, včetně nehmotného, které se objevuje v tradicích, slavnostech, zvycích a místní kultuře.

Přínos výchovy ke vztahu ke kulturně historickému dědictví k rozvoji osobnosti dětí a mladých lidí tak spočívá v mnohovrstevnaté nabídce, která rozvíjí vědomosti, dovednosti, schopnosti, postoje a hodnoty dětí a mladých lidí. Málokterá instituce má v této oblasti potenciál takové nabídky jako právě muzeum.

Oblasti, které Výchova ke vztahu ke kulturně historickému dědictví rozvíjí jako nabídka pro školu

Vědomosti, dovednosti a schopnosti:

- umožňuje rozvíjet vnímavost vůči okolnímu prostředí
- rozpoznávat jeho kulturní a historickou mnohovrstevnatost
- oceňovat jeho jedinečnost a porozumět tomu, co je v něm hodnotné a proč
- porozumět významu detailu pro celkový vzhled budov a prostranství, a v designu
- umožňuje pochopit a zakusit místní kulturní historii jako zajímavou a zábavnou zkušenost
- vede k pochopení složitosti a rozpornosti vývoje kulturní historie a jejich širších souvislostí v daném místě
- vede k osvojení si dovednosti komunikovat se staršími spoluobčany a profesionálními pracovníky z institucí
- umožňuje získat odůvodněné sebevědomí příslušníka určitého místa a společenství
- vytváří představu o tom, proč se kulturně-historický vývoj místa ubíral daným směrem
- učí využívat potenciál paměťových institucí pro vlastní potřeby
- přispívá ke schopnosti ocenit zkušenost a životní příběh starších generací

Postoje a hodnoty:

- rozvíjí emocionální citlivost k vlastnímu městu a regionu, schopnost zakoušet a rozpoznávat emoce, které v dětech vyvolává
- vede k uvědomování si hodnoty vlastního místa, kde žák bydlí, vytváří pocit odůvodněné hrdosti
- napomáhá k uvědomění si toho, co je v něm osobně nenahraditelné a mělo by zůstat zachováno pro vlastní pocit zakotvenosti
- přispívá k vnímání proměn místa, k pochopení příčin těchto proměn a vytvoření vlastního postoje k nim
- podněcuje, prohlubuje schopnost se vlastním osobitým způsobem k místu vztahovat tvořivě jej uchopit ve vlastní tvorbě
- přispívá k utváření emocionálně mnohovrstevnatější osobnosti
- vede k odpovědnosti za místo svého života, učí vnímat jeho kvality a estetické hodnoty
- stimuluje, koriguje, ovlivňuje předsudky nebo ignoraci vůči hodnotám místa svého života.

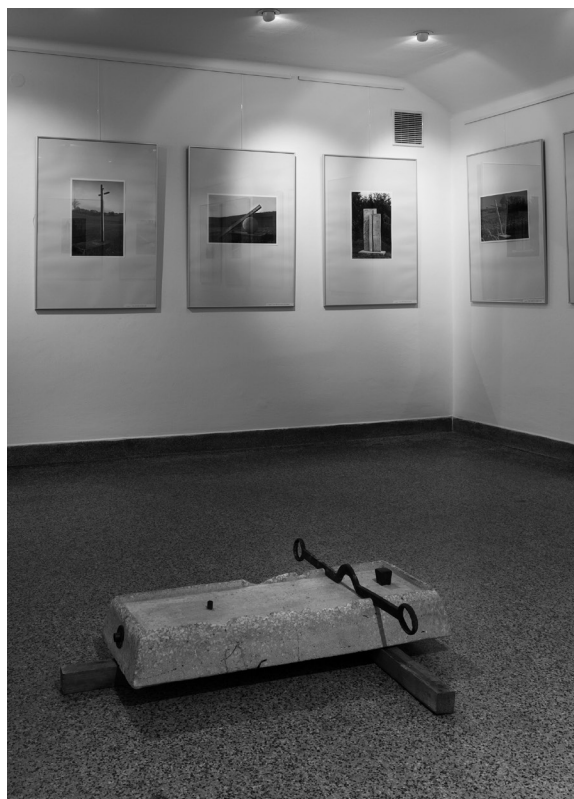
Modelové projekty Výchovy ke vztahu ke kulturně historickému dědictví by měly umožnit dětem a studentům pracovat s texty a pracovními listy za účelem interpretace pramenů z různých zdrojů: dokumentů, artefaktů, různých předmětů z vytvářeného prostředí. Jiným pramenem je orální historie, zachycení svědectví pamětníků, která zároveň pěstuje jejich vztah ke starší generaci a její zkušenosti. Studenti mohou využívat i vizuální materiály jako prameny informací o minulosti a současnosti. Muzeum ve spolupráci se školou také může organizovat návštěvu památek jako nástroj interpretace, analýzy a evaluace. Ve školním kurikulu mohou tyto projekty sloužit jako konkretizace učební látky v předmětech jako je dějepis, zeměpis, občanská výchova, výuka jazyků, výtvarná nebo dramatická výchova. Dalším obohacením je společné učení a vytváření kulturní gramotnosti dětí a studentů.

Článek byl zpracován s přihlédnutím k metodice materiálů English Heritage London.

Teze Výchovy ke vztahu ke kulturně historickému dědictví v oblasti vzdělávacích kompetencí byly zpracovány jako nabídka průřezového tématu do Školních vzdělávacích programů ve spolupráci s PaedDr. Markétou Pastorovou, VÚP, nyní Národní pedagogický ústav Praha.

Galerie ve zlínském evangelickém kostele

David Valůšek



Pohled do výstavy Lubomíra Jarcovjaka *Bukovany – Křížová cesta*, 2012,
foto Libor Stavjaník

Město Zlín oplývá celou řadou významných funkcionalistických budov, postavených v období rozkvětu firmy Baťa. Režná cihla a stavební modul velikosti 6,15 x 6,15 m se postupně staly architektonickým logem meziválečného Zlína. Evangelický kostel, postavený v letech 1936–1937 dle projektu Vladimíra Karfíka za výrazné materiální i finanční podpory firmy Baťa, se z klasického zlínského modelu poněkud vymyká. Stavba, umístěná ve svažitém terénu východně od historického centra města, je charakteristická složením ze tří různých hranolů vytvářejících dokonale harmonický a plně funkční celek. Hlavní horizontálu rovnoběžnou se silnicí tvoří takzvaný malý sál, na nějž kolmo navazuje velký sál

kostela částečně zapuštěný do stoupajícího terénu. Sklon parcely navíc architekt Karfík využil pro kostelní prostor nanejvýš nezvyklým způsobem, neboť lavice nejsou umístěny v rovině, nýbrž stoupají způsobem, který známe z kinosálů. K tomuto řešení byl nepochybně inspirován zlínským Velkým kinem, postaveným roku 1932 dle návrhu Františka Lydie Gahury.

Výraznou horizontálu evangelického kostela tvoří hranolová věž. Hlavní vstup do kostela je umístěn vpravo od věže a kromě vestibulu byl původně vybaven šatnou, umístěnou přímo proti vchodovým dveřím. Nevíme, jak dlouho šatna sloužila svému účelu, nicméně v první polovině 90. let 20. století se tento prostor využíval především jako improvizované odkládiště více či méně potřebných věcí. Karfíkova stavba je totiž na jednu stranu vysoce funkční, o čemž svědčí téměř intaktní podoba interiérů včetně drobných detailů i po 75 letech existence kostela, nicméně není



Pohled do výstavy Karla Cudlína *Izrael*, 2011, foto Pavlína Pejlová

vybavena prakticky žádnými úložnými prostory. Nebylo tedy divu, že nefunkční šatna nalezla právě takové uplatnění. Ovšem návštěvníkům kostela se po otevření hlavního vchodu naskýtal nikterak vábný pohled na skříně nejrůznějšího provedení, naskládané židle a další předměty.

U příležitosti oslav 70 let postavení kostela se roku 2007 konala celá řada akcí připomínajících toto výročí. Tehdy bylo rozhodnuto, že se skladiště v místě někdejší šatny zruší a vyčištěný prostor bude využit pro výstavu připravenou k výročí kostela. Spojili jsme se s architektem Ivanem Bergmannem, který vytvořil návrh na nové osvětlení, poskytující maximální variabilitu využití daného prostoru. Výstava byla slavnostně otevřena 4. listopadu 2007 a předpokládali jsme, že se stane stálou expozicí spíše muzejního charakteru. Jenže po několika měsících, kdy zájem ze strany pravidelných účastníků nedělních bohoslužeb logicky opadl, se ukázalo, že výstava vlastně nemá koho oslovovat, protože kostel je po většinu týdne široké veřejnosti nepřístupný.

Tehdy přišel kurátor evangelického sboru Jiří Pejla s nápadem, že bychom mohli občas výstavní prostor nabídnout některému výtvarníkovi, který by na čas vystřídal stálou expozici věnovanou dějinám evangelíků na Zlínsku a okolnostem vzniku kostela. Jelikož je Jiří Pejla člověk, který nejen přichází s nápady, ale umí je také uvádět

v život, ujal se zorganizování první takové výstavy, jejíž vernisáž se uskutečnila 15. června 2008. Plzeňský výtvarník Pavel Falátek prezentoval cyklus fotografií nazvaný Doteky světa, které doplňovaly básně Marcely Kašparové a Zdeňka Svobody. Nové využití vstupního prostoru vzbudilo velmi příznivý ohlas a výstava Pavla Falátka vlastně stála na počátku vzniku galerie.

Na přelomu let 2008 a 2009 jsme stáli před důležitým rozhodnutím, jakým směrem se při využívání galerijního prostoru v evangelickém kostele vydat. Ozývaly se legitimní hlasy, aby se vestibul stal také místem pro prezentování výtvarných pokusů členů zlínského evangelického sboru či dalších neprofesionálů, což by pro ně mohlo být povzbuzením v jejich úsilí. Jinou alternativou bylo naopak směřování k čistě výtvarné galerii, která by vnášela do typicky uměřeného až strohého prostoru evangelického kostela uměleckou kvalitu, vstupující do dialogu

umění ve Zlíně získala naše galerie díky pravidelně vydávaným minikatalogům a plakátům, jejichž grafickou koncepci navrhl a po celou dobu realizuje Zdeněk Macháček ze zlínského Studia 6.15.

Prostor naší galerie je specifický svou kompaktností a určitou intimitou. Není nijak rozměrný, a výstavy proto mají poměrně sevřený tvar. Nevelký počet prezentovaných děl umožňuje divákům soustředění, které není rozptylováno zvědavostí, co bude dál. V letech 2009–2011 jsme zorganizovali 8 výstav – Otilie Demelová-Šuterová: Křížová cesta; Miloš Šimurda: Mozaiky; Jindřich Štreit / Miloš Vavrečka: Otevřeno, prosím; Miroslav Kubíček: Jizvy a stigmata; Karel Cudlín: Izrael; Karla Palátová: Ohlédnutí; Naďa a Dušan Cendelínovi: Keramika / grafika; Petr Bělohávek: Zapomenutá místa. Postupně jsme vyzkoušeli, že prostor je vhodný k prezentaci velmi různorodých výtvarných technik a stylů.



Pohled do výstavy Radima Hankeho Cyril a Metoděj / Jan, 2012, foto Libor Stavjaník

jak s čistým funkcionalistickým prostorem vestibulu, tak i s pravidelnými návštěvníky nedělních bohoslužeb. Dalším argumentem pro vznik stálé galerie bylo mnohem větší zpřístupnění této vynikající památky moderní sakrální architektury veřejnosti.

Zárukou udržení výtvarné úrovně pořádaných výstav se stalo navázání úzké spolupráce s Krajskou galerií výtvarného umění, která znamenala významnou materiální a praktickou pomoc při přípravě a instalaci výstav, a v osobě PhDr. Tomáše Mikulašika jsme získali zasvěceného znalce místní výtvarné scény při pořádání prvních výstav. Nezaměnitelnou vizuální tvář hned od počátku spolupráce s Krajskou galerií výtvarného



Pohled do výstavy Maria Kotrby Dobrý pastýř, 2012, foto Libor Stavjaník

V letošním roce jsme uspořádali triptych výstav pod společným názvem „socha v krajině“, v němž mapujeme vznik sochařských děl s duchovními náměty v různorodém prostředí: tradiční venkov a abstrakce (Lubomír Jarcovják Bukovany – Křížová cesta), sochy významných historických osobností v krajině městské i venkovské (Radim Hanke Cyril a Metoděj / Jan). V poslední výstavě nedávno tragicky zesnulého akademického sochaře Maria Kotrby Dobrý pastýř sledujeme zrod monumentální čtyřmetrové brozové sochy Dobrého pastýře, která je umístěna poblíž dálnice u Lipníku nad Bečvou. V intimním výstavním prostoru je monumentalita sochy naznačena přítomností dvou artefaktů ze sádrového modelu 1:1 (noha a ovečka), celek je prezentován malým sádrovým modelem v měřítku 1:10. Důležitou a svým způsobem stěžejní částí výstavy je pak série kreseb, které divákům zpřítomní autorovo promýšlení tématu sochy, propracovávání se k podstatě Dobrého pastýře a k výsledné skladbě motivů. Výstava v žádném případě není pouhou ilustrací vzniku jednoho ze stěžejních autorových děl, nýbrž svěbytným uměleckým tvarem, fascinující cestou sochaře k velkému dílu. Výstavu je možné zhlédnout do konce září v sobotu a neděli od 9 do 12 a od 13 do 17 hodin.

Ludmila Padrťová

Návrat po padesáti letech

Ladislav Daněk



Ludmila Padrťová, *Ponižená suplika*, květen 2011, suchý pastel, papír, 145 × 171 mm

Přestože by měla být malířka a kreslířka Ludmila Padrťová (*1931) právem považována za první dámu české poválečné lyrické abstrakce, tak tomu tak bohužel zatím zcela není. Její jméno a dílo totiž poprvé připomněl – a tím pro nás i objevil – teprve v roce 1997 Jiří Valoch. V následujícím roce pak inicioval autorčinu vůbec první samostatnou výstavu v Galerii moderního umění v Hradci Králové, po níž následovaly další výstavy v Lounech, Galerii Klatovy / Klenová a nakonec i v Praze. Přiznejme, že v odborných kruzích nevyvolaly větší ohlas, přestože to bylo v době, kdy vrcholil, zvláště po vydání knihy od Mahuleny Nešlehové *Poselství jiného výrazu. Pojetí informelu v českém umění 50. let a první poloviny 60. let* (Praha 1997), o toto umění odborný i sběratelský zájem. Příčinu této jistě zdrženlivosti vůči dílu Padrťové můžeme přičíst nejen tomu, že v té době bylo podle Valocha známo vedle kreseb jen asi 10 jejích obrazů, ale také tomu, že v pražských kruzích byla autorka spíše vnímána jako žena teoretika umění Jiřího Padrty (1929–1978). A rovněž se tradovalo, že malířka většinu své tvorby zničila již počátkem 60. let. Nebýt Valocha, zřejmě by nikoho jiného nenapadlo zajít za ní, aby zjistil, že její práce nepřišly



Ludmila Padrťová, *Křížák*, 2012, suchý pastel, papír, 246 × 230 mm



Ludmila Padrťová, *Krmení mláďat*, září 2011, suchý pastel, papír, 126 × 144 mm

zcela nazmar, neboť vedle zmíněného počtu obrazů zůstalo po desetiletí skryto ve složkách přibližně 250 kreseb... Další záslužný pokus o autorčino zpřítomnění v dějepis českého poválečného umění učinil v roce 2003 Zdenek Primus, který jejím kresbám poskytl náležitý prostor na výstavě *Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let*, uskutečněné v Jízdárně Pražského hradu. Zde, v sousedství zvůčných jmen, počínaje Vladimírem Boudníkem, považovaném za hlavního protagonistu strukturální abstrakce v 50. letech u nás, se zřetelně ukázalo, že tvorba Padrťové byla ve své době neméně odvážná a zároveň měla jiná východiska než práce téměř o sedm let staršího Boudníka. Svěbytností a podrobným zpracováním autorčina díla z 50. let se pak v poslední době zabývala Helena Meistrová, která v diplomové práci nazvané prostě *Ludmila Padrťová* (Brno 2010) snesla řadu cenných poznatků o vývoji, povaze a rozsahu autorčina díla, včetně toho, že se jí podařilo podchytit téměř 40 porůznu rozptýlených obrazů.

Přiložená fotodokumentace odborníkům do té doby neznámých obrazů dokládá nejen Valochův a Primusův odborný čich pro doposud ostatními

nepotvrzenou kvalitu, ale i to, že autorčino výtvarné myšlení bylo vzácně vnitřně konzistentní a že primárně nevytvářelo – na rozdíl od jejich tehdejších kolegů – ani tak ze zájmu o sledování toho, co takřikajíc viselo ve vzduchu (i když díky svému muži a přátelům nebyla bez informací o výtvarném dění na západ od našich hranic), nýbrž z jejího nadání vidět v okolní realitě to podstatné.

Přestože v úvodu byla řeč o tom, že Padrtové by mělo patřit výjimečné místo v dějinách české poválečné abstrakce, tak zároveň trochu provokativně dodejme, že zrovna tak autorka byla a je, jak se dočteme dále, výsostnou tvůrkyní reflektující ve své tvorbě svět přírody.

Padrtové schopnost pozorovat přírodu a otisknout si její obraz do paměti se ostatně neprojevovala jen v jejím díle považovaném donedávna za uzavřené, ale k našemu radostnému překvapení se jinak a naplno rozeznává v autorčiných

pohyb vázek nad vodní hladinou nebo ptáky rozrážející rozlehlou oblohu či pohyb pavouka v trávě. Druhou neméně výraznou polohu v jejím současném usilování bychom pak mohli vnímat jako kvazifigurativní, v níž se mimo jiné snoubí autorčin jedinečný smysl pro humor s životní moudrostí. Ať tak či onak, zjevné je pro zkušené oko už na první pohled především to, že autorčina otevřenost vůči darům života nachází v jejích nových kresbách pozoruhodné naplnění díky její mimořádné schopnosti *vidět a vyjádřit podstatné*.

Ludmila Padrtová tak patří bez ohledu na uměleckohistorické zařazení a dobové souvislosti k velikým solitérům českého poválečného umění, jakými byli například Bohuslav Reynek (1892–1971), Robert Hliněnský (1908–1979), Anna Zemánková (1908–1986) či Olga Karlíková (1923–2004), pro něž přírodní řád byl zároveň zrcadlem řádu duše.



Ludmila Padrtová, *Starý pavouk*, 2012, kombinovaná technika, zelený papír, 246 × 230 mm

současných kresbách, vznikajících od února loňského roku. Díky opakovaným výzvám galeristy a sběratele Milana Mikuše se totiž autorka rozhodla po padesátileté odmlce opět vzít do ruky papír a pastel, aby do dneška vytvořila, jak sama říká *namajstrovala*, něco kolem 450 kreseb a několik obrazů.

V souladu se svým výtvarným ustrojením pochopitelně nejprve navázala tam, kde kdysi přestala. Ale zároveň už od prvních pokusů můžeme pozorovat, že její současné práce, postupně vytvářené nejen suchými pastely, ale také tušemi, temperami či různě kombinovanými technikami, mají poněkud jiný ráz, vyznačující se duchovní usebraností a zvláštní barevnou jemností. Změnilo se i to, že kresby, byť mnohdy téměř miniaturních rozměrů, působí mnohem dějověji, což potvrzuje autorčin trvalý zájem o *zachycení pohybu v prostoru*, a svým způsobem až křehce monumentálně, což může znít zdánlivě paradoxně. Podíváme-li se ovšem na její kresby pozorně, tak nám nemůže uniknout, že v na první pohled abstraktní změti čar najednou spatříme například



Ludmila Padrtová, *Přelet plameňáků*, 2011, suchý pastel, papír, 94 × 112 mm

Ludmila Padrtová

Narozena 14. září 1931 v Třeboni.

Malířka, kreslířka, fotografka.

Studia: 1945–1949 Reálné gymnázium v Třeboni. Zastoupení ve veřejných sbírkách: Národní galerie v Praze – sbírka Jiřího Valocha, Muzeum umění Olomouc, Galerie Klatovy / Klenová.

Lit.: Jiří Valoch: Ludmila Padrtová. Zapomenutá osobnost českého informelu. *Prostor Zlín*, 1997, č. 6, s. 14–15. – *Ludmila Padrtová. Obrazy, kresby*. [Katalog výstavy]. Text Jiří Valoch. Hradec Králové, Galerie moderního umění 1998. – Zbyněk Sedláček: Průkopnické práce Ludmily Padrtové. *Ateliér*, 1998, č. 25–26, s. 4. – *Ludmila Padrtová. Obrazy, kresby 1955–1960*. [Katalog výstavy]. Text Jiří Valoch. Praha, Kant 1999. – Věra Jirousová: Informel jako životní možnost. *Ateliér*, 1999, č. 23, s. 5. – *Lyrická abstrakce a konvulzivní kráska. 2 komplementární svědectví Ludmily Padrtové a Aloise Nožičky – kresby a fotografie z let 1957 až 1965*. [Katalog výstavy]. Text Zdeněk Primus. Olomouc, Galerie Caesar 2003. – Zdeněk Primus, Ladislav Daněk: *Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let*. Praha, Kant 2003, s. 22–25, 298. – Helena Meistrová: *Ludmila Padrtová. Magisterská práce*. Brno, Masarykova univerzita – Filozofická fakulta – Seminář umění 2010. – Marie Klimešová, Miroslav Petříček, Hana Rousová (red): *Roky ve dnech. České výtvarné umění 1945–1957*. Řevnice – Praha, Arbor vitae – Galerie hlavního města 2010, s. 404, 411.



*Josef Híckel: Conrad Sorgel von Sorgenthal, 1794
olej na plátně, 74 × 57 cm.
Muzeum Valašské Meziříčí, ze sbírek zámku Lešná.*



*Gabriela Murad Michalkovská: Porcelánový salón v paláci Dubských v Brně,
1914, akvarel a kvaš, 58 × 45 cm.*

Conrad Sorgel von Sorgenthal v pojetí Hickelově

Marie Mžýková

Většinou bývá uváděn jako rakouský malíř: Josef (Joseph) Hickel. Narodil se v roce 1736 v České Lípě tak jako o něco později jeho bratr Antonín (1745–1788), rovněž malíř. Šlo o celkově uměleckou rodinu. Základní zkušenosti v malířské technice získali oba výtvarně talentovaní bratři u svého otce, Josefa Hickela staršího, který maloval především náboženské obrazy. Takové školení však pro úspěšnou dráhu v oboru nestačilo. A protože v Čechách ještě neexistovala možnost vyššího uměleckého vzdělání, nejprve Josef odešel studovat do Vídně na malířskou akademii, vedenou specializovaným – původem švédským – portrétistou Martinem van Meytensem. Josefův zřetelný talent se prosadil do té míry, že posléze navázal na Meytensovu dráhu a jako on se stal „císařským a královským“ malířem, čili dvorním portrétistou císařovny Marie Terezie, posléze i Josefa II. Oba několikrát portrétoval. V roce 1769 došlo k jeho jmenování členem florentské akademie, přičemž získal uplatnění i na vídeňské akademii. Vědom si svého postavení, mohl využít svůj vliv i uvnitř oboru: snažil se o reformu v rámci účelnějšího studia na akademii. Přitom se zde v roce 1758 zapsal ke studiu i jeho bratr Antonín. A protože jeho talent i ctižádost byla snad ještě výraznější než u Josefa, nestačilo mu pracovat v jeho stínu a v roce 1779 se rozhodl Vídeň opustit. Zamířil do Mnichova, kde upoutal bavorského kurfiřta Karla Theodora (portréty v mnichovské rezidenci a na zámku Nymphenburg). Nicméně zvolil dráhu vakantního malíře a skrze další německé a švýcarské zastávky doputoval až ke dvoru francouzské královny Marie Antoinetty – sestry císaře Josefa II., pro nějž také krátce pracoval – a na této dráze stačil portrétovat královninu nejméně příteľkyni, Marii-Louisu princeznu de Lamballe (v liechtensteinských sbírkách ve Vaduzu).

Jeho bratr Josef se zatím pilně věnoval portrétní malbě: údajně vytvořil na tři tisíce podobizen, mezi nimiž je i portrét papeže Pia VI.

Nás však zaujal kulturně historicky mimořádně cenný portrét osobnosti, která stála u vrcholu

tak významné umělecko-řemeslné produkce, jakou v průběhu 18. století představovala výroba evropského porcelánu, zpočátku ceněného zlatem. Šlo o vídeňskou porcelánku. Ta sice již za Du Paquierova vedení (1714–1744) prodělala zajímavé období, nicméně nejhodnotnější produkce měla vznikat až v tzv. druhém období Sorgenthalově, to jest v letech 1784 až 1805. Pod vedením původem norimberského důstojníka a posléze podnikatele Conrada Sorgela von Sorgenthala (1735–17. 10. 1805), měla tato manufaktura zastíňovat i slavnou míšeňskou produkci, přičemž již po jeho odchodu z jejího vedení nastával jistý úpadek. (Že si to Vídeňané zpětně uvědomili, v roce 1932 po něm v 21. okrese pojmenovali jednu z ulic.)

Jestliže šlo o tak významnou osobnost, nebylo divu, že se ocitla na repertoáru Hickelově. Na jeho podobiznu Sorgenthala ze sbírek zámku Lešná u Valašského Meziříčí jsme připadli při zpracování katalogu *Bůh – čest – vlast/ Kinských ze zámku Lešná* (2005). A jakže se sem dostala? Vysvětlení je nasnadě. Šlo o sbírky rodu, spřízněného s Dubskými z Třebomyslic, kteří se pyšili právě proslulým porcelánovým salonem v jejich brněnském paláci, hlavně porcelánem z tzv. Sorgenthalova období (1784–1805). Dcera ředitele porcelánky, Conrada von Sorgenthala, Konradina (1805–1825) se totiž provdala za majitele panství Zdislavice, Františka svob. pána Dubského (1784–1873), roku 1834 povýšeného do hraběcího stavu. (Zajímavostí pro nás zůstává, že právě on se v dalším manželství stal otcem věhlasné spisovatelky, známé pod jménem *Marie Ebner von Eschenbach*.) Avšak vybavení „porcelánového salonu“ začalo být pořízováno před rokem 1730. Zahrnovalo tuto produkci už z rané fáze du Paquierovy vídeňské manufaktury, založené v roce 1718. A i tato starší kolekce porcelánu vešla do majetku Dubských z Třebomyslic zvláštním způsobem, skrze manželku ovdovělého presidenta zemského soudu v Brně, Františka Dubského (1749–1812), již se stala Antonie Piaty z Drnovic (1773–1843), která po vymření rodu Piaty zdědila v roce 1807 Lysice a Drnovice – právě v tom roce, kdy umírá malíř Josef Hickel. Tak přešlo do vlastnictví Dubských i starší vybavení „porcelánového salonu“, které získal již hrabě Piatti z pozůstalosti hraběte Czobora pro palác, který si dal postavit Anton Amand hrabě Serényi. Zdejší sbírky byly doplňovány až do poloviny 19. století. Díky tomu, že ještě v roce 1914 krajinářka a vedutistka Gabriela Murad-Michalkovská (nar. 1877 v Litenčicích na Moravě) pořídila akvarelly porcelánového salonu, zůstaly dochovány tyto barevné záznamy jedinečné dokumentární ceny. Po zboření tohoto paláce za Albrechta hraběte Dubského za kvapné asanace v letech 1914 až 1915 bylo jeho vybavení uchováno, dnes je zahrnuto do sbírek Museum für Angewandte Kunst ve Vídni. Hickelova bezmála zapomenutá podobizna Conrada Sorgela von Sorgenthala z Lešné s připomínkou porcelánového salonu Dubských má nepochybnou souvislost.



DIE WILHELMSTADT

nach ihrer Vollendung.

Eigenthum der Breslauer Baubank.



V r a t i s l a v s k ý

m o d e r n i s m u s

1 9 0 0 - 1 9 3 2

Jerzy Ilkosz

Přeložila Soňa Filipová

V rámci cyklu věnovaného polské meziválečné architektuře publikujeme na stránkách Prostoru Zlín text přednášky, přednesený k výstavě „20 na 20“, prezentující práci vratislavských architektů po pádu komunismu. Autor přednášky Jerzy Ilkosz (17. 6. 1953) vystudoval dějiny umění na Historicko-filozofické fakultě Vratislavské univerzity, pracoval v univerzitní knihovně, v Oddělení konzervace památek ve Vratislavi, byl ředitelem stavebního archivu města. Od roku 2000 je ředitelem Muzea architektury ve Vratislavi, napsal řadu odborných studií a publikací a je autorem řady architektonických výstav.(red.)

Vratislav, jako hlavní město slezské provincie, které patřilo až do začátku 14. století knížecímu rodu Piastů, se později stala součástí polského království. Již ve 13. století však tyto země osídlené Slovany začalo kolonizovat obyvatelstvo z německých území. Slezsko, Vratislav nevyjímaje, bylo od roku 1339 formálně součástí zemí Koruny české. Když se Čechy dostaly pod nadvládu Habsburků, podlehla Vratislav vídeňským vlivům. V první polovině 18. století, po skončení slezských válek vedených mezi Rakouskem a Pruskem, se Slezsko stalo součástí Pruska. Od té chvíle již nové umělecké tendence nepřicházely z Vídně, nýbrž z Berlína. Po roce 1945 bylo v souladu s dohodami uzavřenými na Jaltské a Postupimské konferenci německé obyvatelstvo ze Slezska vysídleno a na jeho místo přišlo obyvatelstvo polské, které bylo většinou také vyhnáno z východních území Polska, jejichž kulturním centrem byl Lvov.

Vratislav, ležící u východní hranice Německého císařství, zaujímala v jeho rámci nejednoznačnou pozici – na jedné straně s pýchou zdůrazňovala svůj status největšího města a obchodního a průmyslového centra východní provincie a na druhé bolestně pociťovala provincionálnost vůči rozvinutějším centrům západních území Německa.

Počet obyvatel tohoto třetího největšího pruského města v období hospodářské prosperity zkladatelského období z pochopitelných důvodů

vzrostl z 200 tisíc v roce 1870 na 515 tisíc v roce 1910 a za tu dobu se rozloha města zvětšila ze 30 km² na 50 km². To s sebou přineslo naléhavou potřebu rozšíření městské infrastruktury. Místní výrobci betonu byli schopni zajistit technické prostředky pro inovativní stavební řešení. V roce 1904 byla ve Vratislavi založena stavební firma Baugesellschaft für Lolat-Eisenbeton GmbH, zaregistrovaná v roce 1907, která postavila mimo jiné městské tržní haly (1906–1908) a administrativní budovu Hanse Poelziga na Junkenstrasse (1911–1913) a kromě hlavního realizátora stavby – firmy Dyckerhoff & Widmann – se podílela také na stavbě Haly století. Obdivuhodným způsobem se to podařilo dokončit v letech 1906–1908 během stavby dvou městských tržních hal, které přes svou stále ještě historizující cihlovou vnější podobu (podle projektu Richarda Plüddemanna, tehdejšího hlavního architekta města Vratislavi) v interiéru překvapují přiznanou betonovou



Letecký pohled na vratislavské Staré město v současnosti, foto Stanisław Klimek

konstrukcí spojující parabolické oblouky se svislými nosníky, jejímž autorem je inženýr Heinrich Küster. Soukromí investoři stavěli moderní kancelářské budovy a obchodní domy, z nichž nejvíce vyniká novátorská budova na ul. „Ofiar Oświęcimskich“ (Junkernstrasse), kterou navrhl Hans Poelzig (1911–1913). Její horizontální struktura, v níž se střídají okenní pásy s pásy zdíva, je rovněž založena na železobetonové skeletové konstrukci.

V letech 1891–1912 měla Vratislav předvídaného a vizionářského starostu G. Bendera, který vedl úspěšnou stavební a kulturní politiku. Pod jeho vedením se městská rada odvážila podporovat architektonické experimenty, aby město dosáhlo takové urbanistické úrovně, která by mu umožnila soutěžit se západním Německem. Něco takového bylo možné jen v atmosféře oživeného kulturního života, který se začal rozvíjet kolem roku 1900 díky šťastným personálním rozhodnutím města. V jeho rámci plnila důležitou úlohu Královská škola umění a uměleckých řemesel (Königliche Kunst- und Kunstgewerbeschule). Jejím tehdejším ředitelem byl vídeňský rodák, architekt a projektant dekorativních forem Hermann Kühn. Mladí umělci se soustřeďovali nejprve kolem ateliéru malíře Albrechta Bräuera, kde studovali bratři Fritz a Erich Erlerové, Eugen Spiro, Hermann Völckerling, Moritz Heymann a Heinrich

Wolff, kteří později pokračovali ve studiu v Mnichově, kde se připojili k umělcům tvořícím v duchu secese. V té době byl díky snahám Slezského ústředního svazu řemesel realizován program obnovy uměleckých řemesel. Ve vřatislavské škole se začaly organizovat řemeslné dílny v duchu zásady Hermana Obrista, že „jediná skutečně dobrá metoda, jak někoho naučit uměleckému řemeslu, je dílenská praxe“. V roce 1900 pozval Hermann Kühn do Vřatislavi berlínského architekta Hansa Poelziga, kterému v Královské škole umění a uměleckých řemesel nabídl místo učitele architektonické kresby. V roce 1903, krátce po smrti dosavadního ředitele školy, převzal Hans Poelzig jeho místo a v roce 1911 ji transformoval na Akademii umění a uměleckého řemesla. Mimo území akademie se šířily nové umělecké proudy v salonu manželů Neisserových – Alberta, profesora dermatologie a milovníka hudby, a Toni, která se vášnivě zajímala o výtvarné umění. V jejich vřatislavském domě, kde často pobýval také Poelzig, hostili vynikající hudebníky, jako byl Richard Strauss nebo Gustav Mahler, ale především vřatislavské umělce a profesory z Královské školy umění a uměleckých řemesel a rovněž bohému z krkonošské umělecké kolonie v čele se spisovateli Carlem a Gerhartem Hauptmannovými.

Hans Poelzig se narodil v roce 1869 v Berlíně a patřil ke stejnému pokolení architektů jako Theodor Fischer, Fritz Schumacher, Peter Behrens, Richard Rimmerschmid a Max Berg. Studoval architekturu na Vysokém učení technickém v Berlíně-Charlottenburgu u Carla Schäfera. V letech 1896–1899 pracoval na pruském Ministerstvu veřejných prací. Již od začátku svého působení na vřatislavské škole usiloval o reformu způsobu vyučování studentů v duchu ideí vypracovaných anglickým hnutím *Arts and Crafts*. Po vzoru Johna Ruskina a Williama Morrisa chtěl zrušit dělicí čáru mezi řemesly (*arte mechanicae*) a krásným uměním (*artes liberales*), která platila od středověku a odvolával se na středověkou tradici, kdy byl umělec pyšný na své rukodělné mistrovství. Poelzig, stejně jako Theodor Fischer a Fritz Schumacher, vycházel ve své tvorbě z étosu řemeslníka. Reforma vyučování na vřatislavské Akademii umění spočívala v tom, že pro každého studenta byl připraven individuální program, který byl sestavován na učitelských konferencích. Poelzig se snažil rozvíjet kreativní schopnosti studentů. Jeho reforma umělecké výuky tak předjímala ideály Bauhausu ve dvacátých letech.

Mimo své působení na akademii byl tento invenční architekt mnohokrát iniciátorem a organizátorem domácího uměleckého života. V roce 1908 se zasloužil o založení Svazu slezských umělců (*Künstlerbund Schlesien*), který soustřeďoval zároveň vynikající slezské umělce a místní milovníky umění. V kruhu působnosti této umělecké skupiny se nacházeli renomovaní umělci, zastánci modernismu, jako například architekt Max Berg, malíři Max Wislicenus, Hans Rossmann, Alfred Nickisch, Eugen Burkert, Heinrich Tüpke nebo sochař Paul Schulz. Svaz neměl jednotný umělecký program, naopak – jeho členové zastupovali

různé směry. O přijetí mezi členy svazu rozhodovala osobnost umělce a vysoká umělecká úroveň jeho tvorby. Svaz slezských umělců úzce spolupracoval se slezskou pobočkou Svazu na ochranu vlastenecké kultury (*Bund für Heimatschutz*). Posledně jmenovaný podporoval stejné tendence jako německý *Werkbund* nebo „hnutí zahradních měst“ (*Gartenstadtgesellschaft*). Vždyť Hans Poelzig byl vlastně zakládajícím členem německého *Werkbundu* – organizace, která se o šíření ideje reformy a renesance umění a architektury a jejich propojení s průmyslem zasloužila nejvíce. Právě díky Poelzigovi se vřatislavské umělecké prostředí poměrně rychle zapojilo do diskusí na téma budoucí podoby umění a i přes odpor konzervativní části společnosti znamenalo velký přínos pro rozvoj moderního uměleckého myšlení.

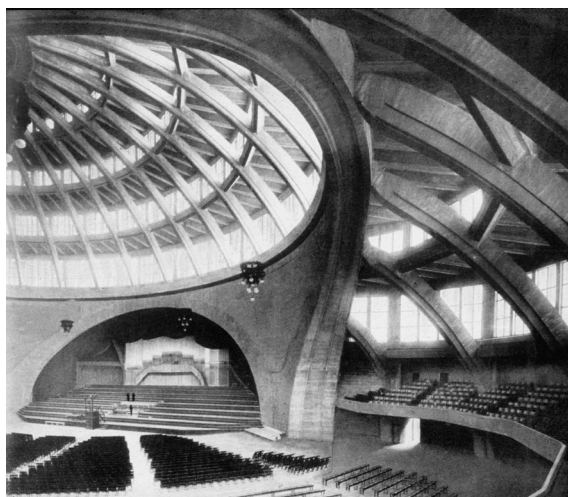
Největšího úspěchu dosáhli slezští umělci sdružení v tomto svazu během velké Výstavy století, která se konala v roce 1913 ve Výstavním areálu, který pro ni byl vybudován a který navrhli členové Svazu slezských umělců – Hans Poelzig a Max Berg. Tento „geniální tým“ zajistil městu vřhlas sahající daleko za německé hranice.

Nejlepší vřatislavskou stavbou však tehdy byla Hala století, nyní nazývaná Lidová hala, kterou v roce 1910 navrhl Max Berg. Max Berg, který se narodil v roce 1870, patřil ke stejnému pokolení architektů jako Hans Poelzig. Studoval na Technické univerzitě v Berlíně-Charlottenburgu pod vedením novogotického architekta C. Schäfera, který své studenty učil citu pro souvislosti mezi formou a konstrukcí, což je téma, kterým se po celý profesionální život zabýval jak M. Berg, tak i H. Poelzig a které bylo rozvíjeno v jejich návrzích a teoretických komentářích. V roce 1900 se Max Berg stal stavebním inspektorem (*Stadtbaunispektor*) městského úřadu ve Frankfurtu nad Mohanem, kde navrhl několik veřejných budov. Při práci na tomto úřadě se setkal s novými architektonickými myšlenkami, které měl později podrobněji rozpracovat a rozvinout ve Vřatislavi. Seznámil se s novými tendencemi v urbanistice, zvláště pak s koncepcí „zahradního města“ a urbanistickými teoriemi Camilla Sitteho. Osvojil si styl neobiedermaieru, který propagovali intelektuálové soustředění kolem hnutí *Heimatschutz*, a navázal kontakty s reformátorsky smýšlejícími umělci působícími v organizacích *Dürerbund* a *Deutscher Werkbund*. Když přišel Max Berg do Vřatislavi, probíhala zde již diskuze o stavbě výstavní haly, na jejíž realizaci měl v příštích letech soustředit svou tvůrčí pozornost.

Budova vznikla v souvislosti s organizací velké historické výstavy pořádané u příležitosti stého výročí porážení Napoleona. Na její stavbu byla použita průkopnická železobetonová konstrukce a litý beton. Hala byla zastřešena ve své době největší kopulí na světě, o průměru 65 metrů, zkonstruovanou ze železobetonových žeber. Byla to první železobetonová konstrukce takových rozměrů vyrobená z materiálu dosud používaného zejména v inženýrských stavbách. Stala se výchozím bodem mnoha moderních staveb 20. století,

především hal, stadiónů apod. Anglický historik architektury Nikolaus Pevsner o hale a jejím staviteli napsal, že „tvůrci Haly století se v letech 1910–1912 podařilo prostřednictvím železobetonu to, co dokázal (Peter) Behrens pomocí ocelových konstrukcí. Vytvořil ušlechtilé a monumentální dílo, přičemž nezakrýval smělost své konstrukce. [...] Podpěry, rozpětí i křivky oblouků se vyznačují elegancí, kterou předjímají budoucí práce Piera Luigiho Nervi.“

Halu století není možné jednoznačně stylově ani ideově zařadit. Formálně i obsahově odráží velmi různorodé inspirační prameny. Max Berg se ve svém díle mimo jiné vracel k antice, když za jeho pravzor považoval Panteon. Kopulová struktura Haly je rovněž blízká centrálním byzantským stavbám, především chrámu Hagia Sofia v Konstantinopoli. Zjevné jsou také analogie s bazilikou sv. Petra v Římě, zvláště s návrhy Bramanteho či Michelangela. Návrat ke klasickým



Max Berg, Hala století, 1911, fotografie z dvacátých let 20. století, MA Vratislav



Max Berg, Hala století, 1911, současná fotografie: Stanisław Klimek

tradicím byl součástí hledání inspirace pro nový styl, který by odpovídal současnosti a který by byl opakem končícího 19. století a efemérní secese a zároveň se hodil k rodící se avantgardě. Jednoduchý a přiznaný materiál byl heslem doby. Berg nenapodoboval vzory z dob minulých, avšak čerpal z nich tak, že uznával pravidla proporcí a harmonie.

Hala století byla postavena na půdorysu symetrického čtyřlístu. Tetrakoncha, jako jeden z půdorysů centrálních prostor, je obklopena ochozem, který opisuje její obrys. Hala je, podobně jako kostely, orientovaná. Na dvou kolmých osách sever-jih a východ-západ jsou umístěny vchody do budovy s jednoduchým závěrem. Analýza

půdorysu naznačuje, že architekt použil model, který je přibližným průměrem podstavy kopule (vnitřního kruhu čtyřlístu). Tato veličina byla základem, ze kterého se vypočítávaly a rýsovaly ostatní rozměry stavby. Půdorysné prvky vzniklé z takto vytvořeného obrysu a jejich vzájemný vztah je blízký „zlatému řezu“.

Při popisu svého návrhu Max Berg zdůrazňoval především funkčnost, která spočívala v konstrukčních základech Haly. Budova měla splňovat dvě hlavní úlohy, měla sloužit jako výstavní interiér a zároveň shromažďovací prostor. Architektem záměrem bylo, aby celá konstrukce byla vyrobena ze železobetonu a všechny stěny, u kterých to bylo možné, ze skla.



Erich Mendelsohn, obchodní dům společnosti Petersdorf, 1929, zdroj: „Die Form“

Hala má dvě základní části - podpěrnou základnu a hlavní kopuli. Obě jsou samonosné a konstrukčně na sobě nezávislé. Spodní část se skládá ze čtyř hlavních podpěr, které tvoří čtyři velké arkády otevírající se do apsid, na něž je těsně osazen patní věnec zakončující spodní část stavby. Na něm spočívá žebrová kopule s mírně sploštělým vrchlíkem. Na třech úrovních jsou žebra spojena zpevňujícími prstenci, které je chrání před zkrácením a které zároveň vyznačují úrovně okenních zón. Mezi prstenci spinajícími žebra jsou umístěny čtyři okenní zóny, které se směrem nahoru postupně zužují a jsou zakončeny stropem. Takové uspořádání umožnilo osvětlení interiéru shora i ze stran.

Stejně jako Petrus Berlage nebo později Adolf Loos, i Berg odmítal ornament a v Hala století ukázal železobeton v celé jeho kráse s charakteristickými stopami po bednění, aniž by ho schoval pod omítku. Max Berg, podobně jako mnoho představitelů ranného modernismu, v jistém smyslu vyznával kult materiálu. Zatímco jiní se omezovali na teorii, Berg v praxi vdechl život pravidlu o „poctivém materiálu“. To však neznamenalo, že byl proti veškerému dekorování. V interiérech, po vzoru gotického chrámu, připouštěl použití sochy nebo malby. Z pramenů vyplývá, že v surovém stavu plánoval ponechat pouze vnější část budovy, zatímco interiér měl v plánu pojednat freskovou a sochařskou výzdobou, kterou chtěl svěřit Oskaru Kokoschkovi. Celková koncepce však nebyla z nedostatku finančních prostředků realizována.

Max Berg udržoval blízké kontakty s umělci kolem předního berlinského časopisu „Der Sturm“, který propagoval moderní umění v Německu. Pravděpodobně prostřednictvím jeho vydavatele Herwartha Waldena poznal Oskara Kokoschku a Paula Scheerbarta. Literární vize „skleněných domů“ Paula Scheerbarta zřejmě inspirovaly jak Maxe



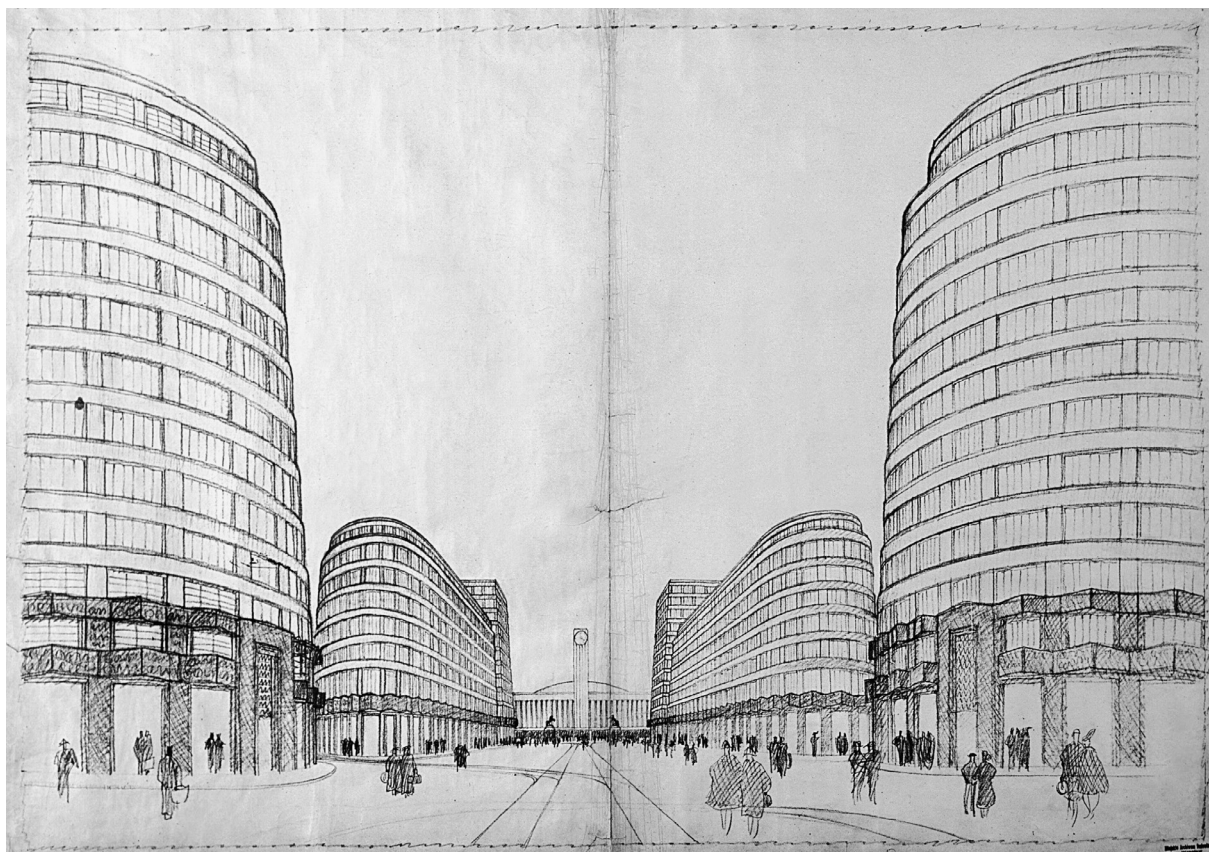
Erich Mendelsohn, bývalý obchodní dům společnosti Petersdorf, 1929, současná fotografie: Stanislaw Klimek

Berga, tak Hanse Poelziga - v noci se osvětlená Hala století mění v hmotu krystalického světla, a tento efekt by byl ještě intenzivnější, kdyby bylo použito původně plánované barevné prosklení. Spolu s Hornoslezskou věží Hanse Poelziga, postavenou na Východoněmecké průmyslové tržnici v Poznani v roce 1911, patří Hala století k prvním stavbám v Německu, v nichž nabyla skleněná architektura nový formální a konstrukční rozměr. Byl to další výsledek intenzivní spolupráce obou architektů. Koncepce haly poznaňské věže může odkazovat na stupňovité, prosklené prstence kopule Haly století. Hornoslezská věž a Hala století ukazují, jakým způsobem se Hans Poelzig a Max Berg vzájemně inspirovali. Hans Poelzig navazoval na Halu století také ve svých mnohem pozdějších dílech, ve Velkém činoherním divadle (Großes Schauspielhaus) v Berlíně, v projektu Tržního pavilonu v Berlíně či stavbě obchodního domu Tietz ve Vratislavi. Věž a Hala století se staly inspirací pro jejich mladší kolegy, což platí zejména pro „skleněnou architekturu“ (Glasarchitektur) výstavních pavilónů Bruna Tauta na Stávební výstavě v Lipsku v roce 1913 a na Spolkové výstavě v Kolíně v roce 1914, ale i pro jeho utopické *Stadtkronen* z meziválečného období. V tomto smyslu byly Hala století a věž Hanse Poelziga prvními vyspělými díly expresionistické architektury. Hala století nebyla jen milníkem moderní architektury z betonu, ale také jednou z prvních modernistických staveb v Evropě, které byly plánovány pro masové publikum nových městských společností. Max Berg ve vystoupeních propagujících Halu století zdůrazňoval, že tisíce diváků budou moci najednou prožívat stejnou estetickou zkušenost a shromažďovat se na místě, kde nejsou patrné společenské rozdíly. Architektův záměr korespondoval se sociologickými teoriemi, které v tehdejší Německu šířili zejména Max Weber a Werner Sombart. V tomto pojetí bylo centrální

uspořádání Haly století současnými kritiky považováno za dokonalou odpověď na potřeby nového diváka (tedy širokých mas), kde prostoro-
vá jednota interiéru symbolizovala společenskou harmonii. Protože se experimentální německé divadlo zabývalo stejnými otázkami, byl na místě nápad přizvat ke spolupráci v rámci Výstavy století jednoho z tehdejších nejslavnějších divadelních reformátorů Gerharta Hauptmanna (Slezana, nositele Nobelovy ceny za literatury z roku 1912), jehož hru nazvanou *Festspiel in deutschen Reimen* pojednávající o osvobozeneckých válkách režíroval Max Reinhard. Bratři Carl a Gerhardt Hauptmannovi patřili k protagonistům vřatislavské umělecké scény, a zároveň byli jejím pojítkem se světem berlínské bohémy. Drama *Festspiel in deutschen Reimen* se kromě Historické výstavy stalo hlavní uměleckou událostí Výstavy století. Jestliže Hauptmannova divadelní hra navazovala na antické drama starého Řecka, tak půlkruhový

před výbuchem 1. světové války, v období silícího německého nacionalismu, vyvolalo horlivou diskusi. Vyprovokovalo také politický skandál – představitelé monarchistických a militaristických kruhů považovali *Festspiel in deutschen Reimen* za příliš pacifistickou hru s nádechem sympatie pro Napoleona, což vedlo k zákazu jejího uvádění. Liberálové, levičáci, ale především umělci a intelektuálové, mezi nimi také Max Berg, vystoupili na dramatikovu obranu. Konflikty narůstající kolem budovy Haly století a inscenace hry G. Hauptmanna upozornily na rozpor mezi očekáváními *ancien régime* a umělců, kteří již umění a architekturu nepovažovali za nástroje glorifikace síly a vládnoucích tříd.

Projekt Maxe Berga pro výstaviště byl součástí jeho plánu na zlepšení a rozvoj Vřatislavi, na kterém pracoval od roku 1910 a ve kterém vycházel ze strategického umístění města mezi západními a východními evropskými kulturami. V roce 1910



Max Berg, projekt obchodní třídy pro Vřatislav, 1919, MA Vřatislav

amfiteátr Maxe Berga odkazoval na řecké kruhové hlediště *cavea*. Expresionistická idea „divadla pro pět tisíc“, jejímž zastáncem byl Max Reinhardt, nabyla v Hale století reálnou podobu. V závěrečné scéně hry Gerhardta Hauptmanna se herci a publikum sešli na scéně. To, co Max Berg započal svou halou a divadelní scénou v jednom, se stalo cílem hledání mnoha umělců, kteří inklinovali k expresionismu, a rovněž umělců spojených s Bauhausem, jako byli například Walter Gropius a Erwin Piscator a jejich „totální divadlo“.

Povedenou premiéru 13. května 1913 vidělo kolem šesti tisíc diváků. Drama uváděné krátce

se zúčastnil soutěže na plán rozvoje Velkého Berlína (Groß-Berlin), pro kterou zpracoval tři základní směry jeho dalšího urbanistického rozvoje rozdělením města na tři zóny: 1. zónu bydlení (*Wohnstadt*), která se opírala o ideu „zahradního města“, 2. pracovní zónu (*Arbeitsstadt*), rozdělenou na obchodní (*Geschäftsstadt, city*) a průmyslovou (*Industriestadt*) zónu, a 3. monumentální zónu (*Monumentalstadt*), která měla sloužit pro kulturní, oficiální a administrativní účely.

Díky industrializaci dosáhla Vřatislav ve 2. polovině 19. století rozměrů velkého města. S tím se měnila také její tvář. Historické jádro města

se proměnilo v administrativní a obchodní centrum. Jen v roce 1892-1912 bylo postaveno 60 kancelářských budov a obchodních domů, především podél hlavních obchodních ulic: „Świdnicka“, „Oławska“ a „Ruska“ (Schweidnitzer Str., Ohlauer Str. a Reusche-Str.). Na Rynku (hlavním vratislavském náměstí) si bratři Baraschovi otevřeli obchodní dům, který svými secesními formami a gigantickou svítící zeměkoulí na střeše dělal skutečně dojem. O něco později (1911-1913) se do historie architektury zapsal Hans Poelzig kancelářskou budovou na ulici „Ofiar Oświęcimskich“ (Junkernstr.), když navrhl skeletovou konstrukci se střídavými vodorovnými pásy zdí a oken, čímž dal vzniknout prototypu architektury obchodních domů 20. let 20. století – ve Vratislavi ho najdeme ještě v obchodním domě Petersdorff na ulici „Szewska“ (Schuhbrücke) z roku 1927, jehož autorem je Erich Mendelsohn, a v obchodním domě Wertheim od Hermanna Dernburga na Kościuszczově náměstí (Tauentzienplatz, 1928-1929).

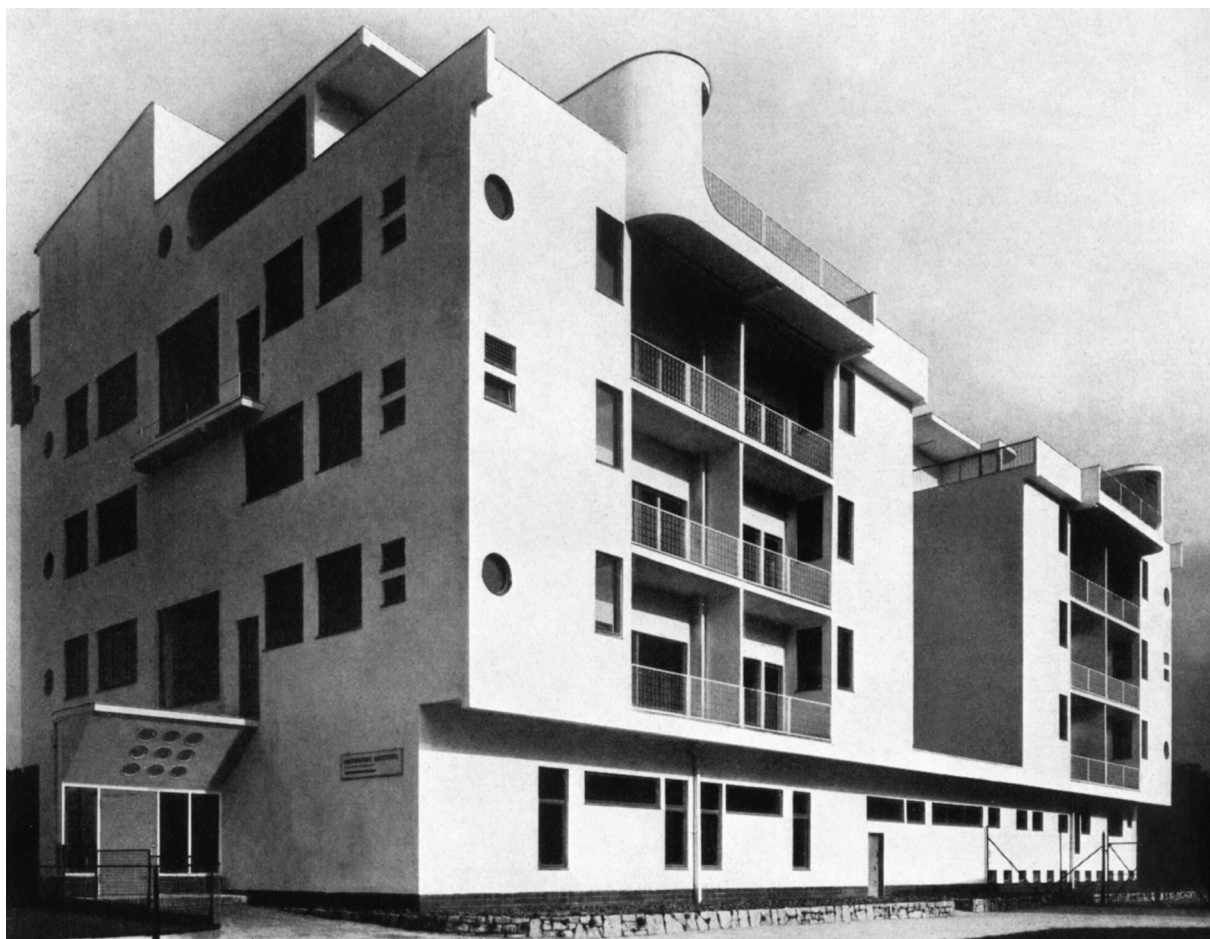
V tomto městě zahájil svou kariéru Ernest May, který v se v roce 1919 stal ředitelem bytového družstva Schlesische Heimstätte (Slezský domov), které vedl až do roku 1925, kdy odešel do Frankfurtu nad Mohanem. Právě ve Slezsku vypracovával tento propagátor „Neues Bauen“ zásady budoucích frankfurtských sídlišť a minima sociálních bytů. Nevelká sídliště s typovou zástavbou vesnických domků umisťoval na daleké periferie městských aglomerací. May, žák Raymonda Unwina, se pokoušel vlastním způsobem rozvíjet anglickou ideu „zahradních měst“. Časopis „Schlesische Heim“, který vydával, sehrál v meziválečném období vedle „Ostdeutsche Bauzeitung“ zásadní roli v propagování nových tendencí v urbanismu a architektuře. Byly v něm publikovány projekty levných domů pro dělníky, které byly stavěny ve vesnickém prostředí. Autorem většiny z nich byl May v letech 1919-1924. Družstvo Schlesische Heimstätte vybudovalo ve Vratislavi několik malých sídlišť, z nichž nejzajímavější existují dodnes.

Po první světové válce Max Berg pokračoval v práci na ideji monumentální architektury, přičemž navazoval na vlastní zkušenosti s betonem, ocelí a sklem, které se osvědčily v Hale století. V letech 1919-1921 společně se svými asistenty Ludwigem Moshamerem a Richardem Konwiarzem vypracoval nový urbanistický plán rozvoje Vratislavi jako ideálního města – jeden z prvních v Německu –, v němž byly navrženy výškové budovy, které měly v rámci jeho struktury tvořit dominanty. Rostoucí zájem o architekturu mrakodrapů inspirovaný americkou metropolí bylo možné postřehnout v Německu již kolem roku 1910. Byla to fascinace, která souzněla s monumentalismem vilémovské architektury. Avšak teprve po první světové válce vypukla skutečně horlivá diskuse o výškových budovách, tak všude přítomná, že se jí začalo říkat „mrakodrapová horečka“ (*Hochhausfieber*). Tématu nevěnovaly pozornost pouze odborné časopisy, ale také denní tisk. Důvody tohoto zájmu nebyly jednoznačné.

Mnoho architektů a umělců vkládalo naděje do nového demokratického řádu. Max Berg, který se stejně jako Bruno Taut a další architekti mladé generace považoval za sociálního demokrata, snil o tom, že se mrakodrap stane „katedrálou práce a nového společenského života“. Zdůrazňoval rozdíly ve společenské a politické sféře mezi německou vizí a americkou realizací výškových budov – pro Maxe Berga byl americký mrakodrap symbolem divokého kapitalismu kšeftujícího s pozemky. Aby se předešlo spekulacím s nemovitostmi, měly být německé mrakodrapy povoleny pouze na veřejných pozemcích. Stavba, a později i správa těchto budov, by zůstávala v rukou veřejných stavebních firem. Touha předvést nadřazenost německé urbanistiky poukazuje na nacionalistický prvek, který také sehrál důležitou roli v *Hochhausfieber* – německé mrakodrapy měly demonstrovat nezlomnou moc národa bez ohledu na prohranou válku. Nebyla to tedy pouhá souhra okolností, že první německá soutěž na výškovou stavbu byla vyhlášena v květnu roku 1920 v Gdaňsku, v městě odděleném od Německa versailskou smlouvou. Mnoho návrhů přihlášených do soutěže záměrně navazovalo na pruskou architekturu z období působení řádu německých rytířů, čímž zdůrazňovalo německost tohoto území.

Německé koncepce se však od amerických lišily také v kategoriích čistě architektonických a urbanistických. Mrakodrap měl obohacovat a kompozičně sjednocovat panorama města. Ani historizující manýra stylu *École des Beaux Arts*, ani koncepce města hustě zastavěného mrakodrapy nenacházely v Německu své stoupence. Ta druhá byla v příkrém rozporu s návrhy, které razili reformátoři na začátku 20. století, jako například hnutí „zahradních měst“, které pro města požadovalo světlo a zelené plochy. Za povšimnutí stojí, že dokonce ani v největších německých městech nebylo potřeba hustější síť mrakodrapů, protože zde nebyl takový problém se stavebními pozemky jako v amerických metropolích. Max Berg upozorňoval na rozdíly mezi evropskými a americkými městy a byl přesvědčen, že moderní evropská města by měla vytvářet prostřední systém mezi vertikalizmem a horizontalismem. Architekt zároveň kladl velký důraz na roli výškových budov v rámci městské struktury – rozhodnutí o stavbě vysoké budovy by měla předcházet příprava obecného plánu rozvoje města. Příslušné stavební předpisy měly chránit města před chaotickou výstavbou mrakodrapů (jako se to stalo v Americe), která by zničila historicky utvářenou podobu města a drasticky zhoršila životní podmínky v něm. Pro optimální využití kladů výškových budov vypracoval architekt následující pravidla: 1. dostatek světla v interiérech, 2. dostatek světla pro sousední budovy, 3. optimální vztah užitných a obytných prostor. Aby se mu lépe dařilo tyto podmínky splnit, vytvářel si M. Berg modely ve formě geometrických náčrtů výškových budov.

Všeobecný zájem o koncepci mrakodrapů nevyvolaly fantastické vize B. Tauta a okruhu sdružení *Gläserne Kette* (Skleněný řetěz), nýbrž vycházel z uveřejňování projektů vypracovávaných pro



Adolf Rading, dům s apartmány pro výstavu WUWA, zdroj: „Die Form“

konkrétní místa, a to i v případech, kdy bylo již od začátku jasné, že nemají velkou šanci na realizaci. Důležitou roli v tomto procesu sehrály Bergovy články publikované v několika časopisech v letech 1920–1921. V textu *Stayba výškových kancelářských budov za účelem zmírnění problému nedostatku bytů s vřatislavskými příklady* navrhl architekt koncentraci kanceláří ve výškových budovách. Díky tomuto řešení získalo mnoho bytů, které dosud plnily náhradní úlohu kanceláří, zpět svou původní funkci. Max Berg byl prvním německým architektem, který uvedl do souvislosti otázku mrakodrapů s problémem nedostatku bytů, který trápil poválečné Německo, zvláště Vřatislav, do které přišlo mnoho uprchlíků.

Plánovací vize Maxe Berga předpokládala změnu systému vřatislavských komunikací prostřednictvím proměny a rozšíření ulic a vytvořením nových obchodních center v podobě různých vysokých budov o výšce od osmi do třiceti pater. Městské mrakodrapy umístěné na velkých náměstích, na březích Odry či městského vodního příkopu se měly stát středisky budoucích administrativních, obchodních a kulturních center. Dominantou vřatislavského Starého města měla být výšková budova umístěná v těsné blízkosti gotické radnice. Vysoká budova na Lessingplatzu (nyní náměstí „Powstańców Warszawy“) měla být středobodem budoucího *Monumentalstadtu*, skládajícího se z nového muzea umění a řemesel, univerzitního kampusu a dalších budov. Na druhé



Heinrich Lauterbach, jednorodinný dům pro výstavu WUWA, 1929, dobové foto, MA Vřatislav

straně řeky měly vstupu na Císařský most (nyní most Grunwaldzki) předcházet dvě vysoké budovy, které by tvořily bránu vedoucí na Lessingplatz. Takto vytvořená kulturní čtvrť měla převzít roli Rynku, a zároveň se stát symbolem nové doby a nové architektury. Mrakodrap vedle nynějšího Šwiebodského nádraží měl být místem, do něhož budou přijíždět cestující, a tato stanice se v budoucnosti měla stát hlavním vřatislavským vlakovým nádražím. Mrakodrap u městských hradeb (Podwale Świdnickie) byl zamýšlen jako pomocné centrum pro Staré město. Dvě vysoké věže u Haly století měly odlišovat výstaviště jako hlavní centrum obchodu a kultury celého kraje.



Hans Scharoun, ubytovna pro svobodné pro výstavu WUWA, 1929, zdroj: „Die Form“



Hans Scharoun, ubytovna pro svobodné pro výstavu WUWA, 1929, současná fotografie: Stanislaw Klimek

Max Berg, stejně jako Bruno Taut a Walter Gropius, mrakodrapy srovnával s gotickými katedrálami a velkými farními kostely. Jako ony čnely nad středoevropskými městy, měly podobným způsobem dominovat mrakodrapy administrativnímu centru (*Geschäftsstadt*) moderního města jako chrámy lidské práce. Z formálních vlastností gotiky vnímané jako triumf vertikality však Max Berg převzal pouze pásy pilastrů zakončené vlnitými a špičatými prvky nebo ostře zakončené okraje střech (například u mrakodrapu na Lessingplatzu). Jeho projekty předjímaly pravidla hnutí *Neues Bauen* z pozdních 20. let 20. století. Architekt odlehčil stěny zavedením pásových oken, čímž odhalil skelet budovy. Jeho největším úspěchem na tomto poli byl projekt obchodního domu u nynějšího Šwiebodzkého nádraží (Breslau Freiburger Bahnhof) z roku 1920. Podél široké ulice Max Berg naplánoval osmi až dvanáctipatrové budovy, v nichž byly vertikální prvky zcela zastoupeny horizontální strukturou vytvořenou střídáním pásů oken a zdíva. Tyto charakteristické formy se zabíjenými nárožními budov předjímaly slavný obchodní dům navržený Erichem Mendelsohnem.

Východím bodem Pro Maxe Berga byla již výše zmíněná kancelářská budova Hanse Poelziga.

Vratislavské projekty Maxe Berga inspirovaly mnoho německých architektů, což nejlépe dokládá soutěž na mrakodrap v blízkosti berlínského vlakového nádraží na Friedrichstrasse, vyhlášená v roce 1921, kterou vyvrcholila německá „mrakodrapová horečka“. Vliv měly také na koncepci přihlášené v letech 1921–1922 do soutěže na rozvojový plán Vratislavi – několik soutěžních návrhů počítalo se zavedením mrakodrapů do panoramatu města.

Ani výškové budovy, které Max Berg navrhoval, ani jeho vizi nového města magistrát neuznal za hodny realizace. Hlavní argument odpůrců, na který – nejen ve Vratislavi – návrhy výškových budov narazily, byl čistě pragmatický: nejdůležitějším problémem města, který si žádal rychlé řešení, byl nedostatek bytů. Podle Maxe Berga Vratislav potřebovala postavit dvacet tisíc nových bytů ročně, ale jeho nápad s mrakodrapy, který by zmírnil problém s nedostatkem bytů, městskou radu nepřesvědčil. Tváří v tvář finanční krizi prvních let Výmarské republiky se správně rozhodla vynaložit veřejné náklady na stavbu obytných čtvrtí.

Finanční aspekt však nebyl jedinou příčinou neúspěchu Bergova projektu – jeho nápad, který počítal se dvacetičtyř až třicetipatrovým mrakodrapem na vratislavském Rynku umístěném v těsné blízkosti gotické radnice, vyvolal silný odpor magistrátu. Ambiciózní projekt odrážel umělecké krédo Maxe Berga: „Nikoli historická forma – ať už románská, gotická, barokní, nebo současná – rozhoduje o harmonii uměleckých děl různých dějinných dob a stylů. Důležitý je umělcův cit pro správnou formu. Kvalitně navržená architektura se k sobě vždy hodí, nehledě na dobu svého vzniku.“ Obecně těch několik málo mrakodrapů, které se na začátku 20. let v Německu objevilo, například Wilhelm-Marx Haus Wilhelma Kreise

v Düsseldorfu (1922–1924) nebo Chile Fritze Högera v Hamburku (1922–1924), mohlo podle závazných předpisů dosahovat nejvíce devíti až dvanácti pater. Ve Vratislavi se objevily ještě další podmínky. Těžká hospodářská a politická situace po 1. světové válce vyostřila konflikt mezi avantgardou a tradicionalisty, který se projevil již během Výstavy století. Ve městě docházelo ke zmenšení společenské a politické podpory pro neobvyklé projekty. Ztráta pozemků, které dříve tvořily zázemí Vratislavi (v důsledku ustanovení nových hranic), měla nejen ekonomické, ale také psychologické následky a přinesla spíše konzervativní přístup k urbanistice. Panoval názor, že by si Vratislav měla zachovat historický ráz „německého“ města. Napětí mezi M. Bergem a vedením města a omezení jeho tvůrčí působnosti prostřednictvím oficiálního architektonického statutu města v roce 1925 přispěly k jeho rozhodnutí z Vratislavi odejít. Jak poznamenal architekt a profesor vratislavské Akademie umění Adolf Rading, význam Maxe Berga pro Vratislav byl doceněn až ve chvíli, kdy tvůrce Haly století město opustil. Teprve na konci desetiletí politici znovu začali vnímat moderní architekturu jako nástroj reprezentace, známku současnosti a pokroku, která stavěla Slezsko na roveň ostatnímu německému území. Bergovy urbanistické projekty pro Vratislav byly také základem pro přípravu ve Slezsku první soutěže na tzv. *Master Plan* – představbu města v roce 1921. V rámci ní se objevily dvě novátorské koncepce, které přispěly k rozpoutání diskuse na téma moderního utváření měst. Byly jimi projekty Ernesta Maye a Adolfa Radinga, které se podstatně lišily jak formálně, tak ideově. Rading usiloval o stavbu obytných částí města ve formě tradičních bloků umístěných na velkých tepnách. May předložil koncepci deglomerace města, chtěl kolem Vratislavi vytvořit komorní, vzájemně nezávislé obytné komplexy oddělené od města pásem zeleně. Tyto komplexy, v anglické terminologii nazývané *satelity*, měly být ekonomicky nezávislé a zároveň spojené s centrem Vratislavi příhodnými komunikacemi. Vratislavská soutěž, první tohoto typu ve Slezsku, přispěla ke vzniku projektů na regulaci a představbu měst, jejichž součástí byly realizace nových obytných čtvrtí.

„Vítězství nového stavebního stylu“ v architektuře a interiérech kancelářských budov způsobilo, že po dlouhých vyjednáváních a také díky Hansi Poelzigovi přijalo nový způsob stavění za své i vedení Vratislavi. Především z prostředků Vratislavského stavebního družstva, a. s. (*Siedlungsgesellschaft Breslau A. G.*), jehož hlavním podílníkem bylo město, mělo na okraji Szczytnického parku vzniknout modelové sídliště podle stuttgartského sídliště *Weissenhof*, v němž měly být předvedeny nové architektonické formy a stavební materiály. V roce 1929 zorganizovala slezská pobočka německého *Werkbundu* za významného přispění Akademie umění výstavu *Wohnung und Werkraum* (WuWA). Iniciátorem akce byl Poelzigův žák Hans Lauterbach, který byl vedoucím slezské pobočky *Werkbundu* a přednášejícím

didaktiky na Akademii. Společně s Radingem sestavili obecný plán výstavy. Podobně jako ve Stuttgartu, i zde se očekávala mezinárodní účast, ovšem vedení města souhlasilo s dofinancováním akce pouze pod podmínkou, že se bude vystavovat „německá kultura jihovýchodní hranice Říše“. Nakonec se jí zúčastnili pouze vratislavští architekti: kromě Lauterbacha, Radinga a Scharouna to byli také Moritz Hadda i Emil Lange, Theo Effenberger, Paul Häusler, Paul Heim a Albert Kempter, Ludwig Moshamer a také Gustav Wolf, který byl v té době ředitelem Městské školy uměleckého řemesla. Na východ od Haly století vznikl komplex bytových a řadových domů a volně stojících rodinných domů. V areálu výstaviště vznikla kolem Haly století rozsáhlá výstava. Ve srovnání se Stuttgartem byla novinkou ukázka moderních pracovních prostor, mezi jinými i celého statku. Vystaveny byly také sociální instituce jako mateřská škola a dům dětí a mládeže. Avšak stejně jako ve Stuttgartu mnoho domů nesplňovalo postulát, aby byly projektovány nejmenší možné, avšak pohodlné byty, jak si to doba žádala. Nejkontroverznější byly v tomto ohledu Radingův mrakodrap a Scharounův dům pro svobodné.

WuWA získala mezinárodní ohlas. Pod jejím vlivem se vratislavská bytová družstva, jejichž architekti se zčásti na výstavě podíleli, odvážila použít moderní formy. Příkladem toho je bytové sídliště „*Księża Małe*“, společná práce P. Heima, A. Kemptera, Hanse Thomase a G. Wolfa, nebo bytové sídliště na ul. „*Hubska*“ Albrechta Jägera. Ve Vratislavi však vůdčí role Akademie, jejíž učitelé a žáci nejvíce ovlivnili výstavu WuWA, vyvolala nedorozumění a konflikty. V agresivní novínové kampani byl vedení Akademie vyčítán protekcionismus. Tzv. „krize prominentů“, jak bývá nazývána, nakonec vedla k vystoupení H. Lauterbacha, J. Molzahna, A. Radinga a H. Scharouna ze slezské pobočky *Werkbundu*. Noviny však neutočily jen na konzervativní kruhy – jedním z nejostřejších kritiků byl absolvent Akademie a Radingův žák Günter Hirschel-Prottsch, aktivista Komunistické strany Německa (DKP), který ještě nedávno práci Akademie horlivě bránil.

„Krize prominentů“ byla symptomem nedostatečné spolupráce Akademie s vlivnými kruhy a osobnostmi města, které neudělaly mnoho pro to, aby předešly zavření školy v roce 1932. Ihned poté část umělců, např. Oskar Schlemmer a Oskar Moll, opustila město; Rading a Scharoun dále vedli ateliér architektury až do roku 1933. Převzetí moci národními socialisty definitivně rozprášilo vratislavské umělecké kruhy. Rading ještě v tomtéž roce emigroval do Francie a později do Palestiny; Hugo Leipziger odjel do USA a Heinrich Tischler zemřel po propuštění z koncentračního tábora Buchenwald. Moritz Hadda byl po deportaci v roce 1941 zavražděn v okolí Rigy. Scharoun, Lauterbach a Jäger mohli svobodně pracovat teprve po roce 1945.



Ivan Neumann

V roce 1964 nebylo u nás asi mnoho lidí, kteří by věděli o existenci vládního usnesení č. 180 z března téhož roku, kterým bylo definitivně rozhodnuto o likvidaci historického města Most. Jeho tragédie pak naplno vypukla v roce 1967, kdy začaly bourací práce. Možná ale má zkáza města svůj počátek už v prvních letech 19. století, kdy byl na jeho pozemcích otevřen první hnědouhelný důl Zlatá trojka.

Letos uplyne třicet let od završení výtvarných akcí v postupně destruovaném Mostě, jejichž inspirátorem a organizátorem byl Jiří Sozanský. Měl již zkušenosti s podobnými aktivitami v nejrůznějších prostředích a v nejrůznějších výjimečných místech. Ty nejvýznamnější akce uskutečnil v Malé pevnosti v Terezíně.

Jiří Sozanský náleží k nejvýraznějším postavám umělecké generace nastupující na českou výtvarnou scénu kolem poloviny 70. let. Ta opouštěla relativní bezpečí Akademie výtvarných umění v době, která byla stále nevlidnější, nevraživější k jakémukoliv projevu svobodomyšlnosti, svěprávnosti a tvořivosti ducha.

Umělci generace Jiřího Sozanského se sice ocitli na prahu samostatné tvorby ve velmi nepříznivé době tuhnoucí „normalizace“, ovšem již jako tvůrci, jejichž základní orientace byly formovány uměleckými souvislostmi druhé poloviny šedesátých a počátku sedmdesátých let. Jejich výtvarný názor se tak počal konstituovat v situaci, kdy české umění vstřebalo většinu impulzů světového výtvarného vývoje a často je osobitým způsobem modifikovalo. Bohužel někdy rovněž rozměnilo a zamlžilo. V této mnohosti a různosti osobních a skupinových stylů se objevovaly i velmi silné individuální projevy stojící mimo vždy proměnlivé domácí kategorie zaručené aktuálnosti. Právě ty nejvíce upoutávaly pozornost nastupujících umělců a jejich nositelé se časem stávali v šeru nastalé normalizace jich spojenci a účastníky nejrůznějších neoficiálních aktivit.^{1/}

V otevřené situaci českého umění, jak se jevila do začátku 70. let, ztratilo již pro příslušníky této generace vyrovnávání se světovým vývojem důvod

a přitažlivost. Jejich zkušenosti a palčivému životnímu pocitu již ani nekonvenovaly časté domácí sklony k intelektuálním estetizacím, které jim připadaly vzdálené životní realitě. Záhy po vstupu do samostatného výtvarného života se přesvědčili, že jejich tvorba musí vycházet z nejosobnějších životních zkušeností, nikoliv jen z rozhledu a orientace ve výtvarných názorech doma či ve světě. V hluku mnohosti bylo pro ně nezbytné obracet se k vlastním kořenům, k vlastní interpretaci tradice, k nejhlubším vrstvám osobní i umělecké zkušenosti. Obrat byl zřejmě žádoucí až před všechny formotvorné a stylové avantgardy moderní doby. Cítili, že moderna skončila.^{2/}

Někdy od poloviny 70. let lze zaznamenat postupné vynořování jednotlivých členů generace na veřejnosti. Některé sólové prezentace, většinou v neobvyklých prostorách, prozatím neupoutaly pozornost dohlížitelů nad kulturou. To se ale začalo měnit v roce 1976. V listopadu toho roku se



Václav Bláha, *Siluety, Most, 1982*

uskutečnila výstava Konfrontace I v Makromolekulárním ústavu ČSAV v Praze, která spojovala tvorbu mladé generace s tvorbou respektovaných předchůdců (Bošтік, Kmentová, Kolíbal, Kroča, Ouhel, Paderlík ml., Smejkal, Sozanský, Šimotová, Zoubek). V tomtéž roce Jiří Sozanský poprvé vstoupil svou tvorbou do prostor Malé pevnosti Terezín. Bylo to vlastně neobyčejně troufalé, nejen proto, že to bylo místo silně využívané dobovou propagandou, povinně zařazované na program podnikových i školních zájezdů, ale také proto, že je to místo až po okraj naplněné děsivou pamětí kladoucí na jakýkoliv artefakt mimořádný nárok. Je proto velmi náročné být uměleckým gestem právě takovému prostředí. Jiřího Sozanského ale takové prostředí vždy enormně zajímá, přitahuje ho dodnes kontakt uměleckého díla s neupravenou realitou,


Jiří Sozanský, Pád, Most, 1981

kde dílo přestává být pouze vystaveným artefaktem k libému obdivování a proměňuje se při setkání v strukturu jinak, nově, překvapivě osvětlující hlubinu tajemství místa i našeho života. V roce 1978 se Jiří Sozanský nejen vrátil do Malé pevnosti v Terezíně, ale také inicioval spolu s Petrem Pavlíkem výstavu Konfrontace II v Mikrobiologickém ústavu ČSAV v Praze. Tato konfrontace se již zcela soustředila na nastupující uměleckou generaci a bylo na ní zastoupeno 22 autorů (Bláha, Beránek, Blabolilová, Bukovský, Gebauer, Janečka, Janůvová, Knotek, Kouba, Krejčová, Kroča, Novák, Ouhel, Paderlík ml., Pavlík, Peroutka, Rittstein, Salachnová, Smolík, Sozanský, Švéda, Tomková). Vzbudila ovšem neobyčejně hostilní reakci moci a hrozilo nejen její zavření, ale i osobní postihy umělců. O pomoc byl tehdy požádán prof. Jiří Kotalík, který skutečně celou situaci zvrátil tak, že nikdo nebyl postižen, ale výstava byla uzavřena.

Takové štěstí neměla výstava uspořádaná Jiřím Sozanským v Malé pevnosti Terezín v roce 1980. K této, nyní již obsáhlé, promyšlené prezentaci přizval řadu dalších autorů různých generací i umělecké orientace (Bukovský, Kovář, Dolejšek, Beran, Kulhánek), poradcem projektu byl prof. Jiří Kotalík. Hudbu k němu složil Petr Eben. Celá akce rozpoutala mimořádně zlostné reakce režimu. Byla uzavřena, artefakty naveny do skladiště brambor

a ještě dlouho byla uváděna jako odstrašující příklad rozvracečské aktivity nepřátelských živlů. Ani tato zkušenost však neodvrátila Jiřího Sozanského od rozhodnutí vstoupit uměleckými aktivitami do posledních zbytků likvidovaného města Most.^{3/}

Podle vlastních slov znal Jiří Sozanský Mostecko již od 70. let, kdy tam několikrát pobýval s malířem Jiřím Novákem. To již bylo samozřejmě v době, kdy se tato krajina měnila v hromady hlušiny a obrovské díry s vrstvami uhlí, kde i monstrózní těžební stroje vypadaly jako dětské hračky. Už i město Most bylo okusováno a v roce 1981 ho již zbývalo jen málo. Vše bylo zpěvráceno, země, krajina i lidé. Žádné zakořenění, žádné doma. Do téhle materiální zkázy, která byla i obrazem zkázy lidského ducha, vstoupili autoři svými uměleckými intervencemi, které tu zkázu vykřičely do světa a zároveň s ní i splynuly. Splynuly s místem až do jeho úplného zničení. To byl jeden z charakteristických a u nás do té doby zcela mimořádných rysů celé akce: dílo, artefakt, tvůrčí čin vstupuje do veřejného prostoru, do žitého prostoru, tady devastovaného, a zaniká spolu s prostředím, jehož tragédii svou přítomností křičel do světa. Ukazuje se, že vlastně ani výtvarné umění ve 20. století pracující s tradičními prostředky už nemůže nadále počítat se zajištěnou trvalostí díla.

Do stále ještě zbývajících torza města vstoupilo několik umělců, které Jiří Sozanský k akci přizval, řadou objektů, instalací i kreseb. Reagovaly na místa a prostory, v nichž ještě stále zůstávaly, byť matně, stopy života. Václav Bláha postavil do zbytků kostry jakési skladové či výrobní haly vysoké plechové profily tří labilních, nakloněných figur, jejichž povrch se stal plochou pro hutně traktovanou barevnou malířskou strukturu. Rodný list vystavily figurám série Bláhových obrazů a kreseb Běžců a Sprchounů hovořící o hluboké existenciální tísni. Mostecké Siluety jsou velmi blízké tomu, co vystavil téhož roku na první generální výstavě jednoduše nazvané *Obraz v Galerii umění v Karlových Varech*^{4/}. Té výstavy se ostatně účastnil i Jiří Sozanský. Bláhovy Siluety kompletní destrukci Mostu přecházely. Tragičnost místa, kde poprvé stály, však mají v sobě, myslím, dodnes.

Zkázu města a takřka všech uměleckých intervencí do jeho prostoru přecházely, tuším, i kresby neobyčejně nadaného sochaře Lubomíra Janečky. Vznikaly na základě bezprostředních prožitků děsivého místa. Bohužel během 80. let odešel Lubomír Janečka do emigrace a usadil se v USA.

Nejobsáhlejší soubor prací vytvořil v Mostě mezi červencem a zářím 1981 a v červenci a v září 1982 Jiří Sozanský ve spolupráci s Jiřím Novákem a Jiřím Borlem. V řadě místností opuštěných obytných domů a bytů postupně vznikaly jednotlivé Příběhy, jež se rodily z jakési možné rekonstrukce osudů lidí, kteří své domovy opustili a zanechali tam i hmotné zlomky svých životů i jakousi smutně vibrující energii. Vratká torza se skládají především z končetin, žádné trupy, žádná těla, žádné hlavy. Naprostá ztráta individuality. Hlavním materiálem objektů-torz byla sádra, tak charakteristický materiál českého neoficiálního umění 60. a 70. let.

Velmi častým motivem objektů i celých environmentů Jiřího Sozanského je žebřík, motiv stoupání, nebo zde spíše sápní se v zoufalství kamsi vzhůru, pryč z toho marasmu. V jednom případě, v presbytáři barokního kostela, je žebřík svědkem pádu, zřícení člověka. A to právě v tomto nejposvátnějším místě chrámu, jako by instalace volala „Lidé, zanechte vši naděje“. V torzu bývalých skladů u likvidovaného mosteckého nádraží bylo v instalaci Únik žebříků několik a po nich se sápoú lidé s pramalou nadějí na záchranu, jeden s figurou v záklonu již také padá. Byl jsem v pokušení myslet na Jákobův žebřík, ale ten vedl skutečně do nebe a stoupali po něm andělé. Žebříky v Mostě vedou kamkoliv pryč, ale Hospodin tu není. Tady byl spolupracovníkem Jiřího Sozanského Jiří Borl. V tomto prostoru pak se také uskutečnila performance, kde sádrovým torzům zoufalců sekundovali živí nazí lidé. Po této akci se zachovala dobrá fotografická dokumentace Jiřího Putty. I tato performance, stejně jako instalace a environmenty, byla v českém prostředí zcela zvláštní a ojedinělá, svým způsobem iniciační. A v této intenzitě nemají u nás dodnes následovníky. Vedle Jiřího Putty se aktivit v Mostě ještě účastnili jako fotografové Ivan Dolejšek, Pavel Jasanský a architekt Petr Kovář.

Největší environment vytvořil Jiří Sozanský ve spolupráci s Jiřím Novákem zřejmě v prostorách

bývalých kanceláří a nazvali ho Proces. Odvolání na Franze Kafku je tu zcela zřejmé. V místnostech zaneřádných rozdrčenými nepotřebnostmi, pozůstatky jakýchsi, možná nesmyslných, činností vytvořili velmi tísnivé podobenství trpkého lidského údělu. Veškerý možný pohyb člověka je tu osudově určen, vedou ho místnostmi dráty splétané do mřížek a sítí. Nemilosrdné ohradníky života. Podobenství tehdy velmi srozumitelné. Z fotodokumentace je zřejmé, že by srozumitelnost nepostrádal ani dnes. A možná ani dnes by nebyl žádoucí.

V jedné z posledních stojících mosteckých ulic vedoucích do Nikam vznikla instalace, opět vytvořená spolu s Jiřím Novákem, s názvem *Panika*. Z oken rozpadajícího se domu se zoufale tlačí a derou v panice lidé. Změt rukou a nohou se snaží prorazit zazdivky a mříže. I oni se pokoušejí o únik. Ano, nakonec se únik všem podaří, vše, co ještě zůstalo, vyletí řízeně do vzduchu.



Jiří Sozanský, *Skladiště, fáze 2, Most, 1981*

Vlastně právě tím, co vypadá tak apokalypticky, exploze měnící vše v sutiny a prach, se zcela naplnil smysl celého díla v Mostě, které již vykonalo své. Ale přesto i dnes je třeba na to všechno nezapomínat.

Poznámky:

1. Více viz: katalog výstavy *Umění zastaveného času, Česká výtvarná scéna 1969–1985*, České muzeum výtvarných umění v Praze, Praha 1996.
2. Více viz: *Česká spojka, O generaci sedmdesátých let*, Ivan Neumann, Alena Potůčková, in: katalog výstavy *Záznam nejrozmanitějších faktorů, JPH, Rada galerií ČR, Praha 1993*.
3. Viz poznámka č. 1.
4. *Obrazy, Galerie výtvarného umění Karlovy Vary, Kulturní dům Sokolov, 1981*, text katalogu Ivan Neumann.

Viktor Šlajchrt

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 30. dubna 1952 v Praze. Vystudoval Pedagogickou fakultu v Ústí nad Labem (obor český jazyk, výtvarná výchova) a několik let učil v Krušných horách. Po návratu do Prahy vystřídal řadu zaměstnání, byl mimo jiné uklízečem na metru, cestákem Knižního velkoobchodu, vedoucím obchodu a propagace v nakladatelství Odeon. Po roce 1992 pracoval jako novinář. Působil převážně v kulturní rubrice Respektu, v současnosti nejčastěji spolupracuje s Revolver Revue. Vydal knihy – Suroviny laskominy, Milenium Publishing, 2000, Bankrot, Edice Revolver Revue 2011, Putování pomezím, Protis 2008. Roku 1998 vyšel výběr z jeho starší poezie Pomalý pohyb, Dauphin. Uspořádal válečné vzpomínky svého dědečka MUDr. Bedřicha Opletala Zápisky z velké války (Paseka), které připravil k vydání. Krom toho je autorem či spoluautorem řady obrazových nebo publicistických knih. V roce 2011 obdržel Cenu Ferdinanda Dobrotivého. Viktor Šlajchrt žije v Praze.

HUSY SOUMRAKU

Husy, jež v slunci zářily
objemnou důstojností,
proměnil soumrak v bledé stíny
chvějící se ve tmě:
Gänsedämmerung.

SMYSL VĚCÍ

Křídlem dveří odhrnuji
navátý sníh. Vstupuji neznám
do noci.

Bílé pláň prosvítají temnem,
nízká mračna odrážejí
matnou zář.

Naslouchat mohu smyslu věcí:
náhlým poryvům větru,
praskotu větví přetížených sněhem.

* * *

Jde prase jde.
Je černé, beztvaré a bledé.
Odkudsi kamsi jeho cesta vede
a končí kdoví kde.

Jde prase. Oblak růžový
valí se šedí mračen,
ostrov, jenž hledá ostrovy,
aby je zmáčel pláčem.

Odkudsi kamsi prase jde,
rochá se k lidem šírou zemí,
k těm šťastným i k těm ublíženým,
Odkudsi kamsi... Vždycky zde.

Jde prase. Těžkým krokem duní
po pavučinách cest.
Čeká naň ostrá čepel luny
a zuřivý hlad hvězd.

TUZEMSKÁ VARIACE

Viděl jsem nejlepší mozky své generace
nejasně. Jako ve snu.
V pravidelných rozestupech pokrývaly plochu,
přebytečné byly už dávno vyplety.
Viděl jsem nejlepší mozky své generace
vyrůstat jako karfioly
na zahrádce pořádkumilovného blba.
Kvílel jsem smíchy.

MALÁ MŮRA

Sedím nad papírem, lampa svítí,
oknem horce dýchá noc.
Zázrak života, napíšu
a zarazím se.
Nějak moc hladce
sklouzává tenhle valounek
do jakékoli prázdnoty.

Ani jsem nepostřehl,
že na papír slétla malá mūra.
Smetl jsem ji dlaní -
jak vlákno tabáku, jak popel
nebo chlup.
Přes zázrak života se nyní táhne
šedohnědá šmouha.

ŠVARCVALDSKÁ LIDOVÁ

Býk bytí spásá jsoucí pastviny.
Nejsoucí miji. Proč by žvýkal nic?
S nezdolnou vůlí kroky volnými
kol volů jde za pachem jalovic.

Nástěnných hodin netřeba bát se,
sedí v nich Martin, kostelníkův syn.
Když spočte tikot, zakuká krátce,
kam právě sahá pozdní doby stín.

Pak padne noc a do ní padne býk,
svalí se těžce - vratký otazník,
který se ve tmě mění v černý flek.

Hodiny na zdi zvuk svůj také mění,
Martin z nich hlásí blízkost projasnění
a nutnost znovu pástí dobytek.

NOKTURNO

Tma ve všech koutech.
Dole postávají chlapi.
Ve dne tvrdě dřeli, nyní pokuřují.
Ve svetrech, zpocení, skoro nejsou vidět.
A nad nimi, vysoko na nebi
růžové okno.
Kotví, nebo pluje?
Andělé v bílých košíkách
a černém spodním prádle,
sestřičky kurvy...
Věčná Ukrajina na cestách.
Nekonečná Ukrajina.

TELLUS

Pod slupkou hlíny svíjejí se
kořínky jako klubka zmijí.
Přichází v šatu z metelice
zas další jaro. Pořád žiji.

Na keřích jívy taje jíní,
údy lodyh se topoří.
Ďábel se chechtá ukryt v síni,
jak brouskem sjede hříchů břit.

Země si sňala bílou masku,
hrdlička v hrdlo lže svou lásku,
mršinám červí lásku lžou.

Břich před svátky se pústem léčí
a z chlívků pravdu tence bečí
beránci, než je podřežou.

STARÝ BRACH

Umrtili jej, vzali do kleští
a bezbolestně vytrhli.
Zub moudrosti, starý a zkažený,
si stejně nic lepšího nezasloužil.
Sbohem, veteráne!
Vzpomínáš? Těch soust a doušků!
Těch polibků!

Mizí společníci, s nimiž
jsme ochutnávali radost.
Na žal, bolest a smrt
si zůstaneme sami.

Z POSLEDNÍCH ZÁPISKŮ

Už léta vím,
že nejsem člověk na svém místě.
Ale kdo patří tam, kde zrovna jsem?
A kam patřím já?

*

Duchové zemřelých všude kolem
neviditelně přihlížejí, jak lidé
čurají, kadí, prdí, masturbují...
To je panečku život! říkají si.

*

Panstvím své paměti bloumám po libosti
přes krásné vyhlídky, útulná údolíčka
až k močálům a děsuplým roklím -
obcházím, co mám nažito...

Patrik Ouředník

připravuje
Pavel Petr

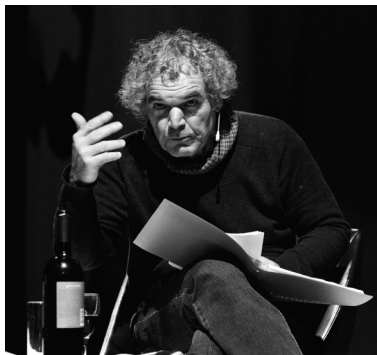


Foto © Petr Machan, 2012

Narodil se 23. dubna 1957 v Praze.

V sedmdesátých letech vystřídal řadu různých zaměstnání, jako signatáři petice VONSu za propuštění politických vězňů mu bylo odepřeno vysokoškolské vzdělání. V roce 1984 emigroval do Francie, kde vystudoval francouzštinu a dějiny idejí. V roce 1992 podnítil založení Svobodné univerzity v Nouallaguetu, kde od roku 1995 přednáší.

Jeho dílo zahrnuje básnické sbírky *Anebo* (1992), *Neřkuli* (1996) a *Dům bosého* (2004), pohádku *O princí Čekankovi*, jak putoval za princeznou, a o všelijakých dobrodružstvích, která se mu přitom přihodila (1993), prózy *Rok čtyřadvacet* (1995), *Europeana*. *Stručné dějiny dvacátého věku* (2001), *Příhodná chvíle, 1855* (2006) a *Ad acta* (2006), eseje *Hledání ztraceného jazyka* (1992) a *Utopus* to byl, kdo učinil mě ostrovem (2010), divadelní hru *Dnes a pozítří* (2012) a lexikografické práce *Šmírbuch jazyka českého* (Paříž, 1988) a *Aniž jest co nového pod sluncem* (1994). V současné době připravuje nakladatelství Torst výbor z jeho článků a rozhovorů pod názvem *Svobodný prostor jazyka*. Ouředníkovy prózy i poesie byly přeloženy do mnoha jazyků a dočkaly se řady zahraničních ocenění.

to při mluvení

To při mluvení hlahol lidský bývá jest tak různý a toliko zevní podobností nadaný, že dva stejné hlaholy vlastně nejsou: ti mluví tlustě jako kamení válení, a jiní tence, jako by řídkého bláta neb drti utrušovali; ti jinochům zeleným, oni zas více kurvám se při tom podobají; jiní zas nechávají, aby jim z hrdla hlahol se valil, jako by hoven byli sudové plní, a čep upadl; ti zas hledají, jak pomoci svému hlaholu k lepší hladkosti činiti, ale ouha to zmáhají a z většiny jen oči třeští; oných manýrové jsou na zrak příjemní, ale na omak plní trní a bodláčí; těm zas se hlahol klátí jako rákos v obdužném mluvení, a podobně ledví jejich a myšlení tajné: a jak to vše snášeti a pomíjeti mlčením?

na poli

Můj přítel roste na poli při kraji lesa,
opřený o lískový keř.
Gestikuluje a mluví a mluví a mluví a mluví.
Čas od času projede závozník, projde
houbař.
Přibrzdí, pozastaví.
A oba si říkají : Lidské slovo je nejkrásnější
dar.
Co by si chudák počal, kdyby byl němý?

a však pozor
(ze zápisů lékaře)

Tak ještě v ústech prohmatáme bedlivě každé slovo – chutno-li neb nelibo? studeno neb vřelo? – a nezřídka na poslední chvíli je spolkneme. A jakmile jednou proplíží se požerákem a sklouzne v hloub, zapadne jakoby do bezedné tůně zapomenutí a nevědomosti. Avšak pozor! O tom nemáme ani potuchy, že žaludek náš zaplaví nebohý žvanec spoustami různých moků, zpěvrátí jej v sobě na rub i líc, hněte jej a cedí, a posunuje!

po letech

a tluče na dveře.
večírek v plném proudu,
ještě tři a budem komplet,
volá jarda.

a mávaje ušima
kaloň rudý
přisedá.

už tenkrát,
šeptá kdosi komusi
a srká blivajz.

a tluče na dveře.
vampýr nosatý, ta stará vojna,
drti pracku ostruše.

ale že to má břink.

a hle, tluče na dveře.
zpola jaře zpola plaše,
kotul s nehetnatkou.

pamatuješ?
vece makak.

ale že to má břínek.

s n í d a n ě v t r á v ě

den ze dne
ráno z rána
co třtina na bahně:

přes obzor šero kráčí,
v prdeli svítá,
řeč se líhne, páchne zub
a do večera daleko.

a c h !

ach! kdyby den
mohl mluvit!

hlásal by
noc

s l o v a

čas od času
otevřou zemi a vypustí je zpět.
a zatnou nám je do žeber,
slova vlhkem zrezivělá.

a tak umíráme.
hloupě, ale užitečně.

m o j e ř e ě

šeroranní
srkání chrchlání otírání
koutků rukávem
pohledy
stranou mlčení úkosem -
a hle, čísi ústa se otvírají
nově a jinak
a hle,
hrtanem se dere slovo
škrábe se přes ohryzek
proniká dutinou
klouže po jazyku
cpe se mezi zuby
skapává ze rtu
stéká po bradě
padá do polívky
a
na poslední chvíli
těsně jen taktak o chlup o psí přirození
na dva palce stát se masným okem
otáčí se a volá:

ano
tak nějak jsem to chtělo říct

ó a n o , v y

ó ano, vidím ty bytosti, které vás porodily,
mladé, plné uhrů,
s prasečím čelem a čnicími nadry,
s jediným faldem na prdeli,
na způsob předzvěsti.

a c h d ě t i , d ě t i

slyšíš?
z hřiště zvučí bujný křik
a z blízké hospůdky pod kaštany
tátů chlapeckých hlasů ryk.
slyšíš? slyšíš?
v ulicích stromy šumí,
ve větvích cvrliká si kos,
vzduch vlhým létem voní,
jako by chtěl říci cos.
slyšíš? slyšíš?
i z jatek zní jen zpěv a smích,
a tichoulince z porodnice
pukání namrdaných břich.
slyšíš? slyšíš?

A v H o r a ž d o v i c í c h

A v Horažďovicích šel jeden do hospody a tam
seděl a pivo pil, a druhý mu povídá, máš ty ale
vytlemené oči, já ti ty oči sezobám, a sezobal.
Potom přišel bratr toho vyzobaného a zaplakal
a zabil ho, a s ním tři další, kteří se tomu smá-
li, a čtvrtého probodl náhodou tulichem, jak se
rozháněl. A toho potom vrchnost dala utratit,
a když bylo po popravě, hrom udeřil do katova
pacholka a všechny diváky rozplašil, že se tři za-
bili po té rychlé cestě, jak utíkali. A tak z pití
piva se tragédie stala, když deset chlapů konec
vzalo smrti, a nezůstalo než toho slepého s vyzo-
banýma očima, který se stal v Sušicích lékární-
kem a tloukl tam prach a mísil vody.

A j i n ě h o z R a d e š o v a

A jiného z Radešova probodl četník ve výslužbě,
a tak šel domů a kázal ženě se svléci, aby se vzpa-
matoval. Žena k němu: Ó můj muži, nač bych se
svlékala, vždyť jsi umrlý. Ale on k ní: Než toto
mi je, ženo, velmi divné, mám chutě, a měl bych
býti umrlý, svlékni se, ó mé milé líčko, a tak k ní
mluvil, až se svlékla. A potom spolu leželi a on
ji píchal, ale pořád mu to bylo v hlavě. A večer
šel za sousedem a tázal se, zda může býti umrlý,
když vlastní ženu může píchat. A soused se roz-
zuřil a řekl: Vždyť tě propíchl, ty umrlče umrlá,
co mi sem lezeš, a vzal ho potěhem. A po celé
vsi se nemluvalo než o něm, o tom umrlci, a jeho
žena měla ostudu, že ležela s umrlcem. A nikdo
se s ním už nechtěl bavit a děti po něm házely
kameny.

DAR

(Husák trávu
nekouřil)

Doprovodná výstava

25. mezinárodního bienále
grafického designu Brno 2012

Marta Sylvestrová



Zorka Ságlová, *Plastic People of Universe – Psychedelic Band of Prague*, 1971, ofset, 82,5 × 59 cm, sbírka grafického designu MG

Český hudební plakát od sedmdesátých let do současnosti aneb normalizace, McDonaldizace a pokusy o normalitu. Projekt zajímavý se o vše, co narušuje strnulost minulých i dnešních společenských systémů a vzbuzuje neklid establishmentu.

Výstava DAR (Husák trávu nekouřil) chce vzbudit nejen zájem veřejnosti, ale především těch, kteří „byli u toho“ – výtvarníků, muzikantů, náhodných i skutečných sběratelů a posluchačů – a aktivně se zapojili do vybudování unikátní sbírky, která se stává součástí bohatého sbírkového fondu grafického designu Moravské galerie

v Brně. Autor Karel Haloun připravil ve spolupráci s Moravskou galerií v Brně výstavu hudebních plakátů, které vznikly v naší zemi v posledních čtyřiceti letech v návaznosti na výstavu Zdenka Primuse Papež kouřil trávu – Rocková hudba a alternativní vizuální kultura 60. let (v Domě U Zlatého prstenu, Galerii hlavního města Prahy v roce 2005 a v Místodržitelství MG v roce 2006).

Na stejném místě o šest let později mají návštěvníci možnost nechat se teleportovat prostřednictvím vystavených hudebních plakátů do doby počínající a dvě desetiletí zuřící normalizace, která, jak říká Karel Haloun v katalogu výstavy, už nebyla veselá, jako doba „dětí květin“, a už vůbec nebyla šťastná, což samozřejmě zanechalo otisk na grafické podobě vystavených děl. Následující dvě dekády po pádu totality poznamenaly tvůrčí jazyk grafického designu „mocnou prací silou“ komercializace. Nezávislá hudební subkultura si opět musí hledat cestu ke svému publiku polooficiální cestou prostřednictvím xeroxovaných grafických sdělení, digitálních tisků, divokého plakátování a neuvěřitelně efektivně zejména prostřednictvím sociálních sítí, kde se jí skvěle vede díky nadšenému týmu „nikým nevolených aktivistů“ (cit: www.zitbrno.cz).

Projekt je členěn na tři okruhy, nazvané výstižně DAR, FUNDUS a APENDIX. Výstavní kolekce, nazvaná DAR, zahrnuje plakáty, sesbírané Karlem Halounem, včetně velké kolekce jeho vlastních. Protipól DARu vytváří sbírkový fond Moravské galerie v Brně doplněný o zápůjčky soukromých sběratelů, díky němuž výstava současně dokumentuje doklady oficiální hudební propagace popových hvězd, jazzových, art-rockových, symfonických, lidových, dechových orchestrů, estrádních hudebních show a zaznamenává účinkování hvězd showbyznysu v současné reklamě. Třetí částí je APENDIX, v němž jsou zařazeny plakáty, které se podařilo získat do sbírek Moravské galerie v průběhu práce na výstavě a výstavním katalogu. Katalog, připravený Karlem Halounem a Janem Čumlivským, ve spolupráci s Václavem Havlíčkem a Martou Sylvestrovou, je díky trojici Haloun – Čumlivski – Havlíček, výzkumnou laboratoří grafického designu, v níž Havlíček vybral z Halounova daru 20 plakátů a ty pak výtvarně různými tvůrčími postupy interpretoval. Jeho výběr Haloun s Čumlivským podrobili formálnímu průzkumu na základě obměny grafických procesů, jejichž smysl vtipně zformulovali do teorii, které uzavírají sofistikovaným poznáním: „Pro nás je smyslem této knihy zjištění, že nezáleží na počtu obskurních cest, neboť vedou k jedinému cíli. Říkáš to krásně, ale divně to zní.“

Katalog dále obsahuje biografie grafiků, hudebníků a umělců, kteří hudební plakáty zařazené do projektu vytvořili, ať už se jim věnovali programově, a nebo jsou dílem náhody a aktuální potřeby, ať již se propagace skupiny ujal hudebně obdařený grafik, a nebo výtvarně nadaný muzikant.

Karel Haloun v katalogu k výstavě:

„Po zhlédnutí Primusovy výstavy hudebních tiskovin, mapující období dětí květin, v němž i „papež kouřil trávu“, konané napřed v Praze a posléze i v Moravské galerii v Brně, se mě zmocnila touha na ni nějakým způsobem navázat. Prohlédl jsem si svoji sbírku, v níž dominovaly místní plakáty z doby, v níž Husák trávu rozhodně nekouřil, a uvědomil si, že mám pro navazující expozici téma i jméno. Se svým záměrem jsem seznámil jistý okruh vytipovaných jedinců, o jejichž práci jsem si přál stávající kolekci rozšířit. Někteří přispěli ochotně a obratem, jiní ne.“

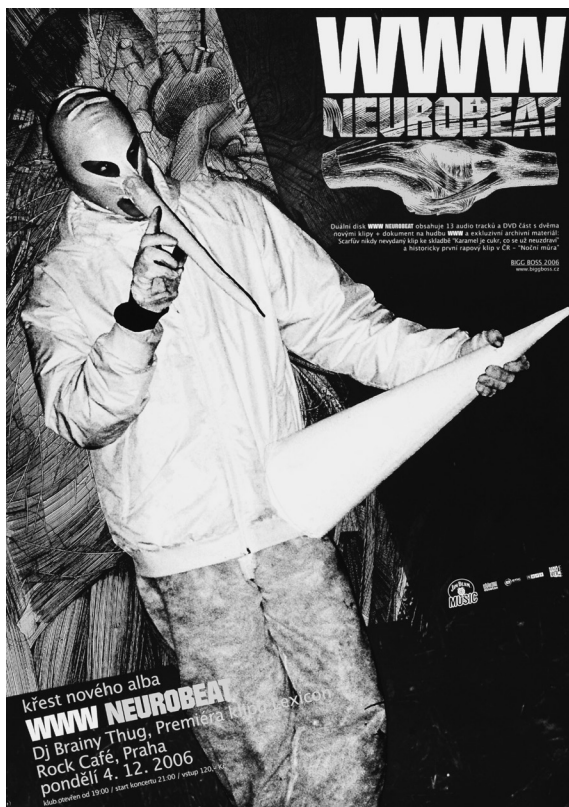
Od té doby uplynulo dost času, ale chuť žádat někoho z nich o příspěvek znovu jsem nenašel. Navíc mě už tak vlažná sběratelská vášeň opustila docela. Rozhodl jsem se, že ochota přispět do sbírky bez dlouhého okolkování bude hlavním kritériem, jímž se bude její charakter řídit. Původní „ctnost z nouze“ se postupem času ukázala

asi dvě desítky lidí, kteří projevíli zájem o koupi jednoho nebo více plakátů, ač můj záměr byl zcela opačný. Až na drobné výjimky jsem proto považoval sběr za ukončený.

Následná jednání o vhodném termínu pro uspořádání výstavy, spojené se slavnostním předáním sbírky do majetku Moravské galerie v Brně (jak jsem to od samého počátku zamýšlel), zabrala téměř tři roky. Čím víc se však datum jejího konání vzdalovalo od Primusovy iniciační výstavy, tím víc mi bylo zřejmé, že zamýšlený název Husák trávu nekouřil ztrácí smysl, neboť návaznost na „kouřícího papeže“ se stává každým dalším dnem méně zřetelná. Při hledání přílehavějšího názvu jsem chtěl upozornit na skutečnost, že kolekce je především darem Moravské galerii, který se stane přirozenou osou výstavy, rozšířené o exponáty z jejího majetku a zápůjčky soukromých sběratelů.“



Karel Haloun, *Visací zámek, pan K.*, 2008, barevný xerox, 100 × 70 cm, dar K. Halouna do sbírek MG



Vladimír 518, *WWW Neurobeat*, 2006, ofset, 84 × 59 cm, dar K. Halouna do sbírek MG

být klíčem k pochopení stavby kolekce, která si neklade za cíl být systematická, ani časosledná, natož pak objektivní. Stala se totiž, více méně vlastní vnitřní energii, mapou totalitního bezčasu i ukázkou porevoluční globalizace.

V roce 2008 jsem v rámci hudebního festivalu United Islands of Prague uspořádal v pražské MeetFactory z části sbírky výstavu, nazvanou Husák trávu nekouřil a co bylo potom. Dovětek reflektoval skutečnost, že nejméně její polovina už se týkala porevoluční produkce. Měla být jakousi zprávou o výstavě budoucí a zároveň poslední žádostí o příspěvky, tentokrát ze strany návštěvníků. Na kontaktní adresu se mi ozvaly

Výběr autorů zastoupených na výstavě:

Vladimír Ambroz, Bratrstvo, Petr Bosák, Tomáš Brousil, Pavel Büchler, David Cajthaml, Michal Cihlář, Jan Dungel, Jiří Eliška, Jakub Hošek, Karel Haloun, Pavel Fuksa, Adam Hoffmeister, Václav Houf, Jaroslav Hutka, Tomáš Chory, Ivo Janík, Robert Jansa, Miroslav Jiránek, Ivana Jurná, Miroslav Kloss, Jef Kratochvil, Petr Krejzek, Klára Kvizová, Jan Kříbek, Luděk Kubík, Zuzana Lednická, Jan Malý, Boris Mysliveček, Aleš Najbrt, Robert V. Novák, Jan Pacák, Zdeněk Paták, Rudo Prekop, Jaroslav Prokop, Zorka Ságlová, Joska Skalník, František Štorm, Petr Váša, Dušan Ždímal, Vladimír 518 ad.

VI. Zlín Youth Salon 2012

Jan Zálešák

It was a very lucky period for the Zlín Youth Salon this year. Not one biennale will take place this year in Prague, and the “only” graphic design biennial is happening in Brno. Except for a few exceptions, the summer operations of galleries throughout the Czech and Moravian cities deserve a relaxed summer season, here in the Czech Republic – the “cucumber season”. During the summer, the Regional Gallery of Art in Zlín offered the largest concentration of works of young artists from the Czech and Slovak Republics, with whom we have the opportunity of meeting this summer. Special emphasis was placed on regional diversity, the ever-increasing emphasis on studies and the ever-increasing established structure of exhibition and production activities carried out by the artists themselves. This was reflected in the selection of the forms chosen by the artists who were on exhibition at the Zlín Youth Salon. This was a manifestation, ie. that many of the works on display were very enlightening, truly “intelligent” (we could perhaps use the term *smart*, but these days that expression is often associated with mobile telephones) and they require to a certain extent that the spectator shares in the referential framework of contemporary art and theory with the artists. On the other hand, the exhibition leaves one with the impression that this truly is “classic” art, especially those pictures that were hung and that did not come across that strongly during the Salon, but still have a great appeal if one were to leaf through the catalogue (which is always very beneficial and was a new contribution to the exhibit this year). The “material” specifics of the Zlín exhibition, that takes place in two incomparable spaces, have their own particular share, but which still did not provide enough space for an adequate presentation of the work of the sixty artists. In my opinion, the work on display at the House of Art suffered because there was not sufficient space and sometimes the work interfered with each other. We can only hope that the future of the Zlín Youth Salon will still continue to try to capture the forms of the emerging generation of artists of contemporary visual art, but will also be able to support itself even after all aspects of the installations are prepared in better, more sufficient spaces.

AB, CD and EF

Jiří Ptáček

The article is an imaginary conversation of two jury members from the VI. Zlín Youth Salon, an interview of two curators during a meeting in a Prague café. The conversation informally reflects on the main gallery exhibition as well as provides an insight into the situation of gallery operations of contemporary art. The author also discusses all the contradictions, speculations and criticism that he associates with the exhibition. The first part deals with the situation of the contemporary youth scene and the second part critically focuses on the function and the significance of the Salon.

The Zlín Gallery Art Collection

A Note to the History, Characteristics and Exhibition Possibilities of the Collections

Ludvík Ševcůk

The Regional Gallery of Fine Arts in Zlín plans to relocate its newly renovated spaces of the Building 14 in the former Bata Factory in Zlín either at the end of this year or early next year. Contrary to the original intentions, the spaces will utilise only two floors of the building. The author of the article reflects upon the nature and scope of the institute’s art collections and refers to the possibilities. This enables the presentation of such a collection in the form of originally designed permanent exhibits that attribute the institute by the entire five story building. Part of the art collection of the Zlín Gallery includes international and highly valued classic works of Czech art (A. Mucha, B. Kubišta, E. Filla, J. Čapek, V. Špála, J. Štyrský, Toyen, and K. Nepraš), as well as significant works of even lesser important artists who once again do not receive opportunities to exhibit their art. These are all artists who have worked (or who are working) outside the cultural centre of the country (M. Boria, Vaculka, S. Slovenčik, etc.)

Jiří Hilmar, One + One = One (Jedna + jedna = jedna)

Topič Klub, Prague – April 2 to May 11, 2012

Ilena Vichová

The specifics of the Czech art of the second half of the 20th century feature artists who left their homeland as a result of the political events of 1968. In 1969, Jiří Hilmar (1937) emigrated to Frankfurt and Munich in order to develop his creative ideas. Since 1974, he has been living in Gelsenkirchen in the “Die Künstleriedlung Halfannshof” artist colony, where he still continues to work today. Just before he emigrated (and also during the beginning of the 1970’s), his work was anchored in the field of kinetic sculpture and in particular paper relief. In this art form, he has been able to use the principle of serial sorting and strict rules of the right angle. Over the course of the 1970’s, Jiří Hilmar began to use other materials - in addition to paper and cardboard - including cords, textile and wood, using their semantic characteristics. In 1974, he moved from Munich to Gelsenkirchen located in the region of Ruhr. His wooden sculptures began to appear in context with the devastated region, located in the centre of an industrial zone. Hilmar tied cords to the wooden slats made from tree trunks, connecting and joining them to a new component. “Fruits (Plody)” appear in this same principle. The base of the work is the blocks of wood from fruit trees - apple, plum, pear, even walnut - that have been cut in half. The artist then binds wooden slats from the same wood to the remaining half. Their inner message is the call for rejuvenation between man and nature.

The Collections of the Lešná Castle near Valašské Meziříčí

Marie Mýzková

In the article, focusing primarily on the collection of paintings and drawings of the Lešná Castle in Valšské Meziříčí, the author discusses the works that were acquired

and purchased from the Kinský family of Vchynice and Tetov in 1881. At the same time, they were also the last owners of the estates that had been confiscated in 1945. The Kinský family purchased the castle and also some of its furnishings; many large format Baroque paintings were also a part of the furnishings. In addition, they also received several collections from the Dubský family from Třebomyslice, to whom the Žadlovce Castle had belonged. From a cultural and historical point of view, we can find a very unique significant reminder of the famous writer, Marie von Ebner Eschenbach.

Civilised Illusions

Martin Fišr

The exhibition entitled *Civilised Illusions* could be seen at the Museum of Art in Olomouc from March 8th to May 20th, 2012. The museum presented its collection of photography under this particular title. Štěpánka Bielešová, curator of the exhibition, clarifies the exhibition’s title as “the essence of that which photography has survived over the course of its entire existence. This means a struggle: although it may be a technique or a medium conditioned by technology, photography should be adopted as a form of the so-called “high art”. The title indicates the connection of artistic ambitions of the photographers with the technical side of the medium, whose development enables the current civilisation and its innovative inventions”. The third major project, that follows the presentation of the collection of the author’s books and seating furniture, is the exhibition of the Museum of Art’s own collections. This is the third largest photographic exhibition that is aimed at our own collections that currently contains more than seven thousand impressive exponents. Not only in terms of its number, but also in terms of its quality, it is of great significance that this collection belongs in third place. According to the exhaustive selection that was presented, the exhibition contains the photographic works of almost all of our famous, contemporary photographers. An extensively informative catalogue accompanies the exhibition.

Farewell Dáša: Memories of Photographer Dagmar Hochová

Petr Kosková Hamid

The article takes a look back at the First Lady of Czech documentary photography, Dagmar Hochová, who passed away on April 16, 2012. Born in Prague in 1926, her intellectual family brought her up with respect for the democratic idealism of the First Republic. Her life was thus destined for art and photography. She studied in Prague during the Second World War under the guidance of Jaromír Funke, and became one of the first females to graduate from the field of camera studies that had recently been founded at the FAMU Academy. Her photographic perspective of the world was shaped by the humanist photographs of the world and by the works of the Magnum Agency founded by Henri Cartier Bresson. For her, the main subjects became children and their world. She was able to bring herself closer to the naturalness of children, and thus express her rebellion toward the society of that time. Her later themes were seniors, legionnaires, a photo series of nuns; she also photographed Czech personalities and the events that occurred in 1968 and 1989. She was primarily interested in black and white photography; to her, the technical aspects and composition always took second place. The most important thing to her was the ability to capture the deciding moments that answered to the particular topic. She never used flash in her work; she said that it is interrupting and thought it too aggressive. She gave those whom she photographed the space to fully express themselves, and never imposed any kind of stylisation. Among other photographers, she became esteemed for her sense of humour and immediacy. She had many friends who were artists and intellectuals from many different generations. She formulated her own opinions of everything and never minced words when she expressed her points of view. She was a person who at the time of “general abnormality” knew things as they really were and was not afraid to express this. All of the events that occurred in Bohemia following 1948 caused her to have a great defiance and photography thus became her form of protest. She was able to truthfully capture her subjects without using any form of stylisation. Children and their completely free world, legionnaires, and the series of nuns continue on; their ideas and beliefs, the older people whose wisdom she admired, at a time when society was in great despair. The legend of Czech photography Dagmar Hochová passed away at the age of 86.

Memories of Oskar Prindiš

Ladislava Hornáková

Artist, painter, draftsman, sculptor and installation artist Oskar Prindiš (born 19.9.1947 in Olomouc, died 8.4.2012 in Horní Loďnice), has died at the age of 65. At the beginning of the 1970’s, he began working in the non-conformist circles in the artistically challenging environment of Olomouc within the official cultural environment of that era. He received broader recognition primarily with his project *Interzone* in 1998-1999, where a publication also emerged in cooperation with Ladislav Daněk. The general public had the opportunity of discovering his works in the gallery space of the House of Art in Zlín. In his works, he reacts to the grave socio-political and ethical issues of the 1990’s. His work captures his reflections of the nature of contemporary society as well as the possibilities and dangers of its grasp. He points out the technological “bureaucratization” of life, which in its own consequences has led to a distinct yet dangerous solution to the critical situations. His artistic activities have unfolded in the spirit of constant interest and admiration of the world of technology, but also in the awareness of the impact of its uncontrollable collapse of the social consciousness.

ZLÍN #32

Contexts in Petr Stanický objects

Ladislava Hornáková

As part of the celebrations of the 70th anniversary of the building of the Evangelical Church in Zlín in 2007, the former cloakroom in the entrance of the church was renovated to serve as an exhibition space. It was intended to be the space of a permanent exhibition documenting the construction of the building as well as the history of the Evangelical Church in Zlín. The church was designed by architect Vladimír Karfík, and is one of the most outstanding examples of sacred functionalist architecture in Czechoslovakia from the period between the wars. Since 2008, the space has been used for other art exhibitions. About a year later, the Church began cooperating with the Regional Gallery of Art in Zlín and the Evangelical Church exhibition space has been transformed into a real gallery space that can host three exhibitions every year. The gallery brings an element of modern art in the otherwise sombre and austere space of the church. It appeals primarily to the regular visitors of the Sunday services, but has also opened itself up to the general public as an exceptionally interesting monument of modern architecture.

Failures Can Be Seen as Challenges

An Interview with Zdeněk Lhotský

Alice Stuchlíková

Zdeněk Lhotský (born 1956) is a graduate of the Prof. Stanislav Libenský's unique atelier of glass design department of the University of Applied Arts in Prague and is one of the founding members of the *Tvrdohlaví (Hard Headed)* group of artists. His art features glass design (cast bowls, plates and sinks) and molten glass sculptures. The *Molten Glass Studio (Studio tavěné skleněné plastiky)* in Pelichov near Železný Brod realises the designs of Lhotský and other artists. Lhotský has been the owner of the studio since 1994.

The Pedagogy of Museums or the Educating the Relationship towards a Cultural Historical Heritage?

Alexandra Brabcová

Dynamic educational activities in museums have recently been developing in the Czech Republic and Slovakia. These institutions have begun to educate and convey knowledge to their future visitors. In this context, one can speak about the pedagogy of museums. The author of the article focuses on the core content of these learning practices, as well as the education on the relationship of cultural historical heritage. Museum pedagogy itself treats this more or less with a unique form, using specific practical methods and partial contents of this education. Art education, which is a part of museum art and galleries, is a distinct discipline within the framework of the pedagogy of museums.

Gallery of the Evangelical Church in Zlín

David Valůšek

Petr Stanický has created a series of sculptures in the Kabinet T. spaces located in Building 32 of the former Bata factories, reacting to the characteristics of the industrial buildings in the city of Zlín. His glass and metal sculptures installed in the first space encompass the area enclosed by the gallery's glass walls and the large glass windows optically extend the artwork the outside into the free space. At the same time, due to the mirrors and openings, part of the presentation includes the surrounding buildings, primarily the dominant administrative building number 21 located opposite the gallery. Thanks to the artist's extraordinary sense of space and genius loci, he has succeeded in economically utilising resources that connect the inner and outer spaces. With this sophisticated balance of the tangible and intangible, he has captured a static way of creating an event that flows and alters over the course of time. The sculptures installed in the adjacent exhibition space highlight the architectural and aesthetic values of the industrial space. As a sculptor and glass artist, Petr Stanický has been working in Zlín since 2008 as the Head of the Glass Design Studio. He is one of many artists who have reacted and inspired the industrial character of the architecture in Zlín by using a site-specific installation.

Ludmila Padrtová: A Return after Fifty Years

Ladislav Daněk

The introduction of this article reminds us of the works of artist and painter Ludmila Padrtová (born in 1931), who is one of the most famous personalities of Czech lyrical abstraction of the late 1950's. Her work from the period between 1955 and 1960 was recently discovered in 1997 by theorist Jiří Valoch. Ladislava Padrtová, considered by many as the First Lady of the *Czech Informel*, decided to end her career in 1960, as she was convinced that the lyrical abstraction had become fashionable. She then destroyed a major part of her artwork. Only about 40 paintings and 250 drawings from her early period survived. From 1973 to 1980, she donated some of her photographs, primarily nature and water surfaces. The second part of the article is devoted to the artist's recent works from the last two years. L. Padrtová once again began to create in February 2011, thanks to gallery operator and collector Milan Mikuš. Since that time, she has created a total of approximately 450 drawings and paintings. Ladislava Padrtová's recent work is more or less built on her early work, but is connected to her deep relationship to nature.

Hickel's Concept of Conrad Sorgel von Sorgenthal

Marie Mžýková

The article focuses on the almost forgotten portrait of the most significant representative of the Viennese factories from the Neo-Classical period, Conrad Sörgel

von Sorgenthal, created by the court painter of Empress Marie Theresa and Joseph II. The portrait was painted by Czech artist Josef Hickel and has considerable cultural-historical significance. It has become a part of the collection of the Lešná Castle, which belonged to the Kinsky dynasty, relatives of the Dubský family, eventually coming here via Sorgenthal's daughter Konradina, married to František Dubský of Trebomyslice.

The Modernism of Wrocław 1900-1932

Jerzy Ilkosz / translated by Soňa Filipová

The region of Silesia and the city of Wrocław became part of Prussia during the first half of the 18th century. Since that period, no new artistic tendencies have come from Vienna, but from Berlin. From 1891 to 1912, the mayor of Wrocław was the visionary G. Bender, who supported architectural experiments in order that the city could achieve an urban level that could be considered competitive to West Germany. The Royal College of Arts and Crafts, whose director in 1903 was Hans Poelzig, had an important role to fulfill. In 1911, he transformed the institute into the Academy of Arts and Crafts. Thanks to him, the artistic environment in Wrocław quickly joined in on the discussions on the theme of the future state of art. The Centennial Exhibition took place in 1913, and the exhibition grounds were designed by Hans Poelzig and Max Berg. This ingenious duo ensured the city with a fame that reached far beyond the German border. Berg's Centennial Hall (1910) was considered the best building in Wrocław. The pioneering method of using reinforced concrete and cast concrete was implemented during the construction of the building. Max Berg's project was a part of his plan for the improvement and development of the Wrocław that he had been working on since 1910. In the period from 1892 to 1912, 60 offices and department stores had been built by either Hans Poelzig or Erich Mendelsohn alone. Ernest May began his career in this city; Hans Scharoun and other significant architects realised their designs.

Most 1981

Ivan Neumann

In 1964, there were not that many people here who knew that about the existence of the government resolution to definitively liquidate the historic town of Most. The awareness of this particular tragedy became full-scale in 1967 when the demolition work commenced. But perhaps the destruction of the city actually first began in the very early 19th century when the first lignite coal mine was opened in the city's region. This year marks the 30th anniversary since the climactic artistic events took place in the city of Most, inspired and organised by Jiří Sozanský. Several other artists, whom Sozanský invited to join the event (ie. Václav Bláha, Lubomír Jančka), entered into the remaining core of the city with their works – this included a series of sculptures, installations and drawings. Together with Jiří Novák and Jiří Borel, he created the most extensive collection of artwork in Most in 1981 and 1982. The project entitled *Stories (Příběhy)* gradually took shape, located in many rooms of the abandoned houses and apartments. These "stories" were born out of the reconstruction of the fate of the people who were forced to abandon their homes, and symbolically left behind fragments of their lives. Jiří Sozanský is one of the leading art figures entering the Czech art scene in the mid-1970's, during the unfavourable "normalisation" period. He already had experience with similar activities in a variety of exceptional locations (ie. the *Confrontation Exhibition* at the Macromolecular Institute and the Microbiological Institute of CSAV in Prague). He participated in the most famous event of the Small Fortress in Theresienstadt (Terezín).

Poetry

Viktor Šlajchrt

Patrik Ouředník

Prepared by Pavel Petr

In the third issue of Prostor Zlín, we are publishing the works of two poets from the older generation. Viktor Šlajchrt is a poet, an author of many books and essays for which he has received the Ferdinand Dobrotivý Prize. He has had many different professions, and most recently has worked as a journalist for the *Respekt* magazine, and has closely cooperated with the *Revolver revue* publication. He has recently compiled the war memoirs of his grandfather Bedřich Opletal. He published his poems in the book entitled *Pomalý pohyb (Slow motion)*. We are taking the liberty of sharing some of his unpublished works.

The second poet is Patrik Ouředník – a highly regarded novelist here in the Czech Republic and in the rest of the world, who is currently living in France. After signing the VONS petition, he was unable to study, and in 1984 he immigrated to France, where he was able to study French literature in Sorbonne. Many of his books have been translated into several different languages, and his most famous book *Europeana – A Brief History of the 20th Century*, has been adapted into a theatre performance. Patrik Ouředník has selected the poems that we are publishing.

DAR – Husák Never Smoked Dope

The 25th Biennial of Graphic Design, Brno 2012

Marta Sylvestrová

As a part of Zdeněk Primus' exhibition entitled *The Pope Smoked Dope – Rock Music and Alternative Visual Culture of the 1960's* (at the Dům U zlatého prstenu of the Gallery of the City of Prague from June 3rd to September 18th, 2005), Karel Haloun has prepared an exhibition of music posters that appeared in the Czech Republic over the past forty years. This exhibition was prepared in cooperation with the Moravian Gallery in Brno during the 25th Brno Biennial (June 22nd to October 28th, 2012). On exhibit is a collection entitled DAR, featuring posters of all possible musical genres from concerts to festivals and other musical events, as well as promotional posters of the individual musical groups.

Záštitu nad VI. Zlínským salonem mladých převzali ministryně kultury České republiky Alena Hanáková, hejtmán Zlínského kraje Stanislav Mišák a primátor statutárního města Zlína Miroslav Adámek.

Projekt se uskutečňuje za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky a Nadace Tomáše Bati.

www.galeriezlín.cz

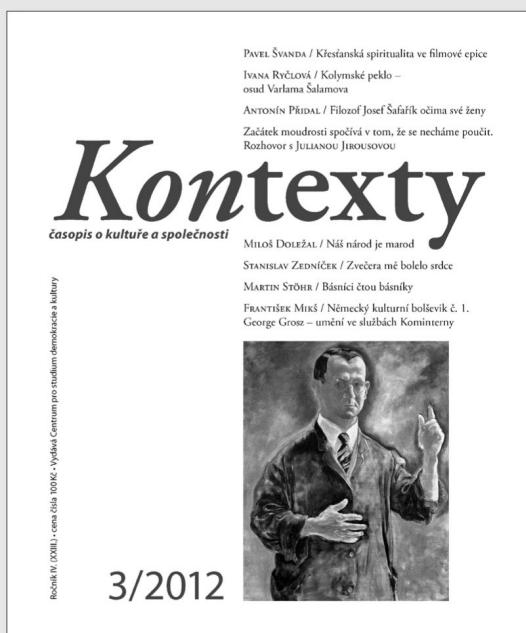
VI. Zlínský salon mladých 2012

Společná přehlídka
českých a slovenských umělců
do třiceti let
15/5—30/9/2012

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Dům umění ve Zlíně, 2. poschodí zlínského zámku
Otevřeno denně mimo pondělí
od 9 do 17 hodin, ve čtvrtek do 18 hodin

30

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Ukázkové číslo zdarma!

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

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

Z obsahu čísla *Kontexty* 3/2012

IVANA RYČLOVÁ / Kolymské peklo –
osud Varlama Šalamova

ANTONÍN PŘIDAL / Filozof Josef Šafařík
očima své ženy

Začátek moudrosti spočívá v tom, že se necháme
poučit. Rozhovor s JULIANOU JIROUSOVOU

MILOŠ DOLEŽAL / Náš národ je marod

STANISLAV ZEDNÍČEK / Zvečera mě bolelo srdce

MARTIN STÖHR / Básníci čtou básníky

FRANTIŠEK MIKŠ / George Grosz –
umění ve službách Kominterny

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



