

PROSTOR

ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XX. 2 / 2013

POESIE

HISTORIE

ARCHITEKTURA

VÝTVARNÉ UMĚNÍ







EDITORIAL

Milí čtenáři,
v tomto roce, kdy uplyne šedesát let od ustavení Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně (20. listopadu 1953), vstoupilo zařízení konečně do vlastních, nových provozních prostor, ve 14. budově bývalého továrního areálu ve Zlíně. Je to bezpochyby přesahující oborová událost, která se nedotýká pouze Zlína či zlínského regionu. Už z toho důvodu, že vydavatelská instituce Prostoru Zlín spravuje řadu důležitých uměleckých kolekcí i jednotlivých děl českého výtvarného umění 19.-21. století, jež by zde měla vesměs nalézt své trvalé expoziční uplatnění, ale i proto, že výrazně působí také svou další, například badatelskou a s ní související výstavní činností, již se v uplynulých desetiletích zařadila mezi nejpřednější odborná galerijní pracoviště v zemi. Až dosud se přitom veškeré její aktivity odvíjely v podmínkách v mnohém improvizovaných. V jejich rámci byla jen díky maximálnímu nasazení pracovního kolektivu dodržována předepsaná bezpečnost provozu - manipulace a odborné práce s významnými uměleckými díly. Ať už se jednalo o exponáty, jež spravuje, anebo o zápůjčky z jiných významných veřejných sbírek či přímo od umělců a sběratelů umění. Právě pořádáním původních výstav, koncipovaných i z mimozlínských uměleckých fondů, jejichž reprízy nezdávka probíhaly také v dalších významných českých a slovenských galeriích a muzeích umění, si zlínská galerie už před listopadem 1989 vytvářela značné odborné renomé. Ve stávajícím sešitu Prostoru, který se u příležitosti dislokace instituce do nové budovy tak trochu ohlíží i do její minulosti, je proto právě výstavám, které probíhaly v průběhu více než padesáti let v Domě umění, věnován samostatný článek.

Dá se říci, že Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně se o vlastní, současné galerijní praxi odpovídající prostoru ucházela a zasloužila především svou dlouholetou soustavou a nezřídka i „novátorskou“ odbornou a veřejnou prací, na nejvyšší oborové úrovni, kterou podněcovala výtvarného umění a umělecké dění v místě své působnosti a současně reprezentovala město a region i „navenek“, na různých místech země, ale i v komunikaci se zahraničím. Lze si jenom přát, aby se instituci dařilo obdobně i v novém, prostorově i technicky dobře vybaveném pracovišti, aby udržela a případně i dále rozvinula všechny své důležité, „historicky“ utvářené přednosti, které se promítají i do jejích stávajících odborných aktivit. Mezi ně zcela jistě patří též vydávání v českém a slovenském prostředí ojedinělého periodika Prostor Zlín, který ostatně tímto rokem dovrší již dvacátý ročník své existence. Na druhé straně obálky jednotlivých čísel jubilejního ročníku otiskujeme reprodukce významných monumentálních výtvarných děl v architektuře, realizovaných ve Zlíně počínaje šedesátými léty minulého století. Po sovětské architektuře Miloslava Chlupáče přichází nyní na řadu pozoruhodná abstraktní plastika Vzkvétání - hovorově „molekula“ - (1967). Vytvořil ji přední český umělec, jarošovský rodák Vladislav Vaculka (1914-1977), který nejprve studoval na Ukrajinské AVU v Praze (1934-1938) a po válce (1945-1946) na pražské AVU; celoživotně působil v Uherském Hradišti. Plastika koncipovaná do prostoru před průčelí budov Výzkumného ústavu gumárensko-plastikářské technologie ve Zlíně-Loukách (architektonická spolupráce F. Pavelka) byla bohužel v normalizační době (v sedmdesátých letech) svévolně porušena zkrácením kovové stojky (uřezána) - někomu z tehdejších mocných údajně připomínala monstranci - a přemístěna do zavádějícího prostředí na sídliště Zlín-Podhoří, před nákupní středisko, kde se také dosud nachází.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína



PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XX. 2/2013

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Ludvík Ševeček Zlínská galerie v Památníku Tomáše Bati - Ohlédnutí za výstavami instituce v Domě umění 1957-2012	3
Lenka Bydžovská Jan Zrzavý: Božská hra	10
Petr Vaňous Motýlí efekt? Zákonitosti a nahodilosti současné malby	13
Petr Tomášek Obrazárna Salm-Reiferscheidtů na zámku v Rájci nad Svítavou	18
Daniela Čarná 4x Otis Laubert	22
Ladislav Daněk Radoslav Kutra - Bytí v malbě. Obrazy 2002-2012	25
Petr Slinták Cesta na Kunstseminar - Životní příběh malíře Radoslava Kutry	28
Pavel Petr Rozhovor s Adrienou Šimotovou	32
Leszek Wojacek Galerie Kaple	36

PŘEDSTAVUJEME

Martin Fišr Jan Brož	38
----------------------	----

JEDNO DÍLO

Pavla Pyšná K Fillovo obrazu Žaloval sa pták ptákovu ze sbírky zlínské galerie	40
--	----

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková Rozloučení s Domem umění aneb Od Památníku k Památníku	42
--	----

Z ARCHIVU

Ladislava Horňáková Z historie Památníku Tomáše Bati ve Zlíně 1933-1948	48
---	----

POESIE

Inka Machulková	56
Markéta Horáková	58
připravuje Pavel Petr	

DESIGN

Lucie Šmardová 10 let CZECHDESIGNU, 3 roky GALERIE/CZD	60
--	----

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce 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 Jarovoják, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavla Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová / Technická redakce: 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.galeriezlín.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Dům umění ve Zlíně, 70. léta
2. strana obálky: Vladislav Vaculka, Vzkvétání, kov, 1967, foto: archiv KGVU
3. strana obálky: Emil Filla, Jestřáb s krahujcem, 1945, suchá jehla, papír, 420 x 295 mm, Galerie středočeského kraje. © GASK - Galerie středočeského kraje, Kutná Hora.
4. strana obálky: Pohled od lesa k Památníku T. Bati a Studijnímu ústavu, snímek Josef Sudek, Zlín 1936, MZA SOKA Zlín

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
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2013 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:
.....
tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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



Zlínská galerie v Památníku Tomáše Bati

Ohlédnutí za výstavami instituce
v Domě umění 1957–2012

Ludvík Ševeček

Po pětapadesáti letech pobytu v Domě umění se novým sídlem zlínské galerie stala bývalá 14. budova zlínského továrního areálu. V jejích rekonstruovaných prostorách, slavnostně zpřístupněných 29. dubna 2013, našly místo rovněž ty činnosti instituce, jež byly po desetiletí spjaté s druhým jejím pracovištěm ve zlínském zámku, včetně depozitáře a stálé expozice českého výtvarného umění. V povědomí domácí, ale i zahraniční výtvarné veřejnosti je však nyní Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně spojována především s exkluzivní výstavní síní v Domě umění, kde se nacházelo také její ředitelství, odborné a administrativní pracovny. Budova, kterou s galerií sdílela Filharmonie Bohuslava Martinů, byla, jak známo, otevřena již v roce 1933, v den prvního výročí tragické smrti zakladatele světově proslulého obuvnického koncernu Tomáše Bati, jako jeho památník. Přední funkcionalistický architekt František L. Gahura touto stavbou, ke které posléze přibýly první dvě ze čtyř plánovaných budov Studijních ústavů (1936, 1938), nad městem vytvořil jakési jeho duchovní zastřešení, v němž gradoval ikonografický koncept jedinečného urbanistického celku moderního Zlína¹.

Odpor komunistického režimu k baťovským ideálům, snaha vytěsnit hvězdnou kapitolu historie Zlína z povědomí obyvatel města i české veřejnosti se projevila už v jeho přejmenování na Gottwaldov, ale vztahovala se i na jeho klíčové kulturní a vzdělávací instituce. Zrušení Studijního ústavu a uvolnění jedné z jeho budov po stranách Památníku – dislokací „transformované“ baťovské Školy umění do Uherského Hradiště – pro sídlo SNB (komunistická policie), dosud zůstává působivým mementem; příkladem trvalých jizev, jež zanechalo na tváři města zlovolné působení této doby². Dát nyní odpovídající náplň Památníku Tomáše Bati, hodnou jeho obnovenému názvu (po odchodu filharmonie a galerie), ale i pevné místo v obraze města, když například jeho sousedství se zlínskou Okresní policií ČR je již téměř nezvratné, bude

více než obtížné. Památník se ostatně stal trnem v oku ideologů nového režimu již vzápětí po únoru 1948 a praktický výstup tohoto zájmu na sebe nedal čekat dlouho. Přišel na pořad dne ještě před přejmenováním města, u příležitosti Krajského sjezdu kulturních pracovníků kraje, který ve dnech 5.–6. června 1948 organizoval Krajský akční výbor Národní fronty a na němž promluvili i ministři první komunistické vlády Z. Nejedlý a V. Kopecký. Sjezd vyvrcholil 6. června slavnostní vernisáží XI. Zlínského salonu, instalovaného právě v Památníku Tomáše Bati. Jejím dominantním aktem se stalo slavnostní otevření Domu umění, na který byla budova za ovací účastníků sjezdu přejmenována. Stejně nadšeně, už s několikadenním předstihem, o připravovaných změnách informoval místní i celostátní tisk³. Samotná výtvarná přehlídka již také do značné míry ilustrovala probíhající změny, určené kulturní politikou nastupujícího režimu. Právě jí se také ve Zlíně definitivně uzavřela éra historických zlínských salonů, ale na dlouhá léta i veškeré hodnotově orientované umělecké aktivity.

Určité změny ve společenské atmosféře města se v souladu s prvními příznaky politického „tání“ v zemi projevovaly až na sklonku padesátých let. To již za sebou měla první důležité krůčky i stávající zlínská galerie, kterou v roce 1953, pod názvem Krajská galerie kraje Gottwaldov, zřídilo Ministerstvo kultury ČSR⁴. Rozběh nové instituce není nikdy jednoduchý. V případě gottwaldovské galerie k tomu přistupovaly i provizorní prostorové podmínky v kroměřížském zámku, kde byla prozatímne umístěna, a zejména realita komunistického státu, který zřízením instituce sledoval především vlastní politický záměr. Rok 1953, v jehož průběhu byly na území tehdejšího Československa programově zakládány krajské galerie, bezpochyby patřil v mnoha ohledech k těm nejdrsnějším i ve sféře kultury a umění. Zájmy komunistického státu v nově zřizovaných galerijních zařízeních dozoroval hlavně Svaz československých výtvarných umělců, napojený přímo na ideologický odbor Ústředního výboru KSČ, a už od počátku měl kromě centrálního (pražského) ústředního výboru rovněž svá jednotlivá krajská střediska. Ta ve spolupráci s krajskými a okresními výbory KSČ kontrolovala veškeré výtvarné dění v zemi. V intencích nové kulturní politiky mělo též výtvarné umění sloužit bezzbytku komunistickému režimu, jeho propagaci formou tzv. socialistického realismu⁵.

Umělecké dědictví, jež galerijní instituce spravovaly a které pro režim představovalo především nezanedbatelnou hodnotu ekonomickou, však vyžadovalo i skutečnou kvalifikovanou péči, a tak se i v této sféře počínaje druhou polovinou padesátých let stále více prosazovala odbornost⁶. Výrazem těchto změn se stala i výstavní činnost tehdejší gottwaldovské galerie, která byla v únoru 1957 definitivně přemístěna z Kroměříže do horního podlaží gottwaldovského Domu umění, jenž se stal jejím hlavním pracovištěm. K němu pak v roce 1960 přibýly i prostory ve druhém podlaží

zlínského zámku. Odborné zaměření instituce na české a posléze i slovenské umění 19. a 20. století zprvu zrcadlilo ve výstavách děl klasiků 19. a případně přelomu 19. a 20. století, které nenarážely na odpor politické nomenklatury ani tehdejších představitelů svazu výtvarných umělců. Jejich angažovaná tvorba měla samozřejmě přednost jak při nákupu prací do galerijních sbírek, tak při jejich výstavní prezentaci. Už v té době šlo o „komunikaci“ galerie s angažovanými výtvarníky na bázi tak zvaných „úliteb“, která fungovala prakticky po celou dobu totality, snad s malou pauzou v letech šedesátých letech, až téměř do konce osmdesátých let. V praxi to znamenalo, že po uspokojení prominentů mohly být prostředky a prostor poskytnuty starší klasice a posléze, v souladu s politickým uvolňováními, klasikům moderního umění a samozřejmě též dalším, například regionálním, realisticky zaměřeným autorům. V žádném případě však ne žijícím,



Historik umění Jiří Grůza při projevu na vernisáži, 1962

experimentujícím tvůrcům, které dnes řadíme mezi klasiky českého či slovenského umění druhé poloviny 20. století. Pro jejich projev se vytvářely podmínky k prezentaci v oficiálních výstavních síních až v průběhu šedesátých let.

Uvedená kulturní situace zrcadlila i ve výstavní činnosti galerie v Domě umění. Řadu téměř dvou stovek výstav, které zde v její redakci proběhly, zahájila 20. února 1957 Výstava moravských výtvarníků. O tom, kdo na ní byl zastoupen, se dnes sice můžeme již pouze dohadovat, v kontextu s předchozími výstavami instituce však lze usuzovat, že se, alespoň z části, jednalo také o určitý retrospektivní pohled na výtvarné dění v daném regionu, ale do souboru byly zařazeny již i práce některých autorů usilujících o moderní výraz (Vladimír Vašíček, Ida a Vladislav Vaculíkoví). V témže roce se však v jeho prostorách například uskutečnila, z pohledu instituce nepochybně existenčně důležitá, nicméně ryze politicky motivovaná, výstavní akce s příznačným názvem Pozdrav gottwaldovských výtvarníků ke 40. výročí VŘSR. Vedle nezbytných přehlídek tvorby „angažovaných“ výtvarníků, ale i prací autorů bytostně spjatých s regionem (Jan Kobzán, František Podešva či Vladimír Hroch)

zařazoval zakladatel galerie Michal Plánka do výstavního programu i klasiky staršího českého, a od konce padesátých let také slovenského umění (Martin Benka, 1959), včetně velkých postav spjatých s prostředím východní Moravy (Joža a Franta Uprkové, Bohumír Jaroněk)⁷. Jako jedna z vůbec prvních regionálních institucí začala zlínská galerie věnovat pozornost také klasickému českému modernímu umění⁸. Po přehledné kolekci České moderní malířství (1959) se postupně dostalo i na monografické prezentace děl jednotlivých jeho představitelů. Šlo o tvorbu celé řady klíčových osobností českého umění dvacátého století, zejména o představení díla Vincence Makovského (1960), Antonína Strnadela (1961), Jindřicha Průchy (1961), Miloslava Holého (1962), Václava Špály (1962), Karla Svolinského (1963), Františka Tichého (1963), Emila Filly (1963), Karla Černého (1963), Josefa Čapka (1965), Rudolfa Kremlíčky (1967) či Vojtěcha Preissiga (1969).

Již na počátku šedesátých let se tak Dům umění stal přitažlivým místem pro milovníky moderního umění, které bylo už od dob protektorátu zakázáno a díky nástupu komunistického režimu z veřejného prostoru na dlouhou dobu zcela vytěsněno. Nedílnou součástí jeho prezentace byly i vernisáže, jež nezřídka probíhaly za přímé účasti samotných tvůrců i předních historiků umění (V. Makovský, K. Svolinský, M. Holý, J. Šetlík, J. Kotalík). V téže době se ve výstavních programech galerie již stále častěji objevovala jména významných představitelů soudobého umění, včetně tvorby mladé, nastupující umělecké generace. Hlavní výstavní síň instituce se tak stávala rovněž jedním ze zajímavých regionálních center aktuálního výtvarného dění v zemi. Již v roce 1964 se v ní, vůbec poprvé v plném obsazení, představila například skupina UB-12, kterou uvedl Jiří Šetlík. Gottwaldovské přehlídky se již zúčastnili i Václav Boštík a Jiří Mrázek, kteří nemohli ještě několik měsíců předtím vystavovat své abstraktní práce na ustavující prezentaci skupiny v Čsl. spisovateli v Praze. Pozoruhodná byla -dle pamětníků- i společná výstava Františka Grosse a Ladislava Zívra (1966), stejně jako přehlídka tehdejší tvorby Vladimíra Preclíka (1969). Výrazem této progresivní odborné orientace instituce, jejímž iniciátorem byl hlavně Antonín Grůza⁹, se staly především dvě celostátní přehlídky soudobého českého výtvarného umění, uskutečněné pod příznačným názvem Nové cesty I. a II. (1966 a 1967), které tak trochu upomínaly na baťovské výstavy mladých, pořádané v první polovině čtyřicátých let¹⁰. V jejich instalaci byla do českého kontextu začleněna také tvorba některých mladých tvůrců z dnešního zlínského regionu, například členů Skupiny 5 + 2, z nichž někteří inklinovali ke strukturální abstrakci¹¹. Jejich ustavující skupinová výstava proběhla v Domě umění v roce 1965.

Je třeba říci, že celá galerijní praxe instituce se v té době značně prohloubila a profesionalizovala. Orientovala se v podstatě stále na české umění 19. a 20. století a sledovala přitom zejména

dva okruhy výtvarné problematiky. Jednak otázky dané povahou vlastních uměleckých sbírek, jež dále rozvíjela, a na straně druhé se zaměřovala na výtvarná témata spjatá s místem či oblastí své působnosti. Oba trendy se již v průběhu padesátých a šedesátých let promítaly i do koncepce výstavní činnosti galerie. Zpočátku šlo hlavně o monografické výstavy výše zmiňovaných osobností spjatých s regionem a posléze též o přehlídky děl klasiků českého moderního umění. K výstavám současné tvorby tradičních regionálních výtvarníků přibýly v šedesátých letech navíc také přehlídky „modernisticky“ orientovaných místních autorů, jejichž tvorba osobitě vyznívala i v kontextech „probouzející se“ české výtvarné scény (Vladislav a Ida Vaculky, Vladimír Vašíček). Soustavná pozornost věnovaná historickým i současným výtvarným hodnotám místa a oblasti působnosti galerie vyústila v letech 1968–1982 také v osmi bienále pořádaných přehlídkách průmyslového návrhu, doprovázených odbornými sympozii, včetně edice sborníků s přednesenými příspěvky. S nástupem normalizace, která aktuální umění znovu vytěsnila z veřejného prostoru, se instituce koncentrovala především na klasické české umění. Sedmdesátá léta jsou z pohledu činnosti zlínské galerie dobou původních, povýtce odborně založených výstav s obsáhlými doprovodnými publikacemi, které představovaly další kvalitativní posun v tradiční práci tak zvané regionální galerie. Svědčí o tom řada původních výstav, realizovaných v letech 1972–1982 v Domě umění, jež byly nezdůvodněn reprodukovány i v dalších významných českých galeriích. Připomenu zde alespoň některé z nich: Sociální skupina, Antonín Chittussi, Antonín Slaviček, Soběslav H. Pinkas a Quido Mánes, Karel Svoboda, Jiří Trnka, Miloš Jiránek, Antonín Procházka, Bohumír Matal, Kamil Lhoták, Hanuš Schwaiger. Ale třeba i Sursum či Čeští malíři ve Francii I., které vůbec poprvé zpracovaly a v určitém celku prezentovaly danou problematiku.

Po ochabnutí normalizačních tendencí, jež galerii naplno zasáhly zejména v osmdesátých letech, se v instituci již v jejich závěrečné třetině opět postupně prosadila koncepční práce. Pomineme-li důležitou výstavu Josefa M. Navrátila a český romantismus, již se v galerii uzavřelo období „české klasiky“, stalo se jejím hlavním odborným stimulem především současné výtvarné umění. Nosným prvkem v té době se formujícího nového badatelského programu galerie se v blízké budoucnosti ukázalo i její zaměření na baťovskou architekturu a další kulturní aktivity funkcionalistického Zlína. Již v závěru dekády však v hlavní výstavní síni instituce proběhly některé důležité výstavy novějšího a současného umění. Především retrospektivy díla Vladimíra Jarcovjaka, Jiřího Johna či Václava Bartovského, ale i derniéra pozoruhodné výstavy Skupiny Ra, uzavřené besedou s jejími tvůrci hnutí, nebo repríza výstavy Střední věk, důležitá i z pohledu následné spolupráce instituce se současnou uměleckou scénou. Ta také v podstatě organicky, s jasnou koncepční představou o své další činnosti,

přešla po listopadu 1989 do nových společenských poměrů. Změny se odehrály pouze v rovině zřizovatele. Tou nejdůležitější změnou značného dosahu bylo, že k 1. lednu 1991 se jejím zřizovatelem stalo Ministerstvo kultury ČR a změnil se i její název na Státní galerie ve Zlíně, který si uchovala až do konce roku 2001¹².

V trendu stanoveném v závěru osmdesátých let instituce pokračovala i po listopadu 1989. Jednou z podstatných součástí výstavního programu galerie se staly velké monografické a kolektivní přehlídky tvorby význačných umělců a architektů spjatých se zlínským regionem. Především těch osobností, jejichž dílo nemohlo být v předchozím období z různých důvodů zveřejňováno či objektivně hodnoceno. V uvedených souvislostech je třeba upozornit, že náš článek se váže pouze k výstavám v Domě umění. Velmi pozoruhodné přehlídky výtvarného umění a architektury probíhaly už od počátku šedesátých



Ředitel galerie Michal Plánka, při projevu na vernisáži, 1962

let rovněž v grafickém kabinetu zlínského zámku a od sedmdesátých let až téměř do konce let devadesátých rovněž ve foyeru Městského divadla. V samotném Domě umění se již v prvních letech po listopadu 1989 dostalo na pořad dne například dílo Vladislava Vaculky, Jaroslava Hovádíka, Svatopluka Slovenčíka či Vladimíra Vašíčka. Proběhly tam však i ukázky děl klasiků českého sochařství (Josef V. Myslbek, František Bílek, Jakub Obrovský), ale třeba i širokým odborným průzkumem podložená premiéra výstavy Středoevropské malířství 1600–1730, z moravských sbírek. Z celé řady velkých přehledných či retrospektivních přehlídek, které ve své hlavní síni galerie v průběhu devadesátých let uskutečnila, bych rád zmínil ještě alespoň prezentaci tvorby Eduarda Ověčka, Nikose Arntidise a Vladimíra Kokolii, Otmaru Olivu a Karla Rechlika, dále Karla Nepraše, Jiřího Sopka a Jana Steklíka, ale i Ivana Ouhela nebo Adrieny Šimotové. Z architektonických výstav například Architektura rozumu – švýcarská architektura 1919–1939 nebo Miroslav Lorenc a Jaromír Krejcar – zlínská moderní architektura a pražská avantgarda. Architektuře a zejména trienálně pořádaným architektonickým výstavám a vědeckým konferencím



Umělecké památky východní Moravy, 27. 3.–1. 5. 1960



Umělecké památky východní Moravy, 27. 3.–1. 5. 1960



Výstava V. Hrocha a V. Makovského, 1960



J. Kotalík, V. Preclík, M. Plánka, 1968



Zahájení výstavy Z. Kováře, prof. Soukup z VŠUP v Praze, v pozadí ředitel galerie M. Plánka, 1977



Ředitel uměleckoprůmyslové školy v Uherském Hradišti Milan Geryk na výstavě V. Makovského, 1974



Malíř a grafik Kamil Lhoták na vernisáži své výstavy, s hercem olomouckého divadla Z. Vráblikem, 1980



Historik umění Ludvík Ševcůček při zahájení výstavy Sursim, v pozadí ředitel galerie M. Plánka, 1980



Zahájení výstavy Bohumíra Matala, 1982



Designér Zdeněk Kovář a František Chrák, 1987



Svatopluk Sloveňák, Jiří Sopko, Karel Nepraš, Jan Steklík, 1997



Ředitel galerie Ludvík Ševeček, primátor Zlína Vladimír Datka, prezident ČR Václav Havel, výstava 1. Nový zlínský salon, 1996



Manželé Karfíkoví, 1994



Adriana Šimotová při zahájení své výstavy S kolemjdoucím, 2000



Radek Kolařík, Kenneth Frampton, Rostislav Švácha, Ludvík Ševeček, 1995



Jiří Valoch, Dalibor Chatrný, Ludvík Ševeček, výstava D. Chatrného, 1991



III. Nový zlínský salon, 2002



Pohled do expozice výstavy Adriény Šimotové „S kolemjdoucím“, 2000



Pohled do expozice výstavy Fenomén Bata – zlínská architektura 1910–1960, 2010 (Ivan Martin Jirous). Foto L. Stavjanik.



Edukační program na výstavě 200 dm³ dechu, retrospektiva designérky Libuše Niklové, 2010

by měla být věnována samostatné pozornost, protože, alespoň v devadesátých letech, v jistém ohledu tvořily jakýsi svorník celé odborné činnosti zlínské galerie.

Současné s architektonickými výstavami a s nimi spjatými vědeckými konferencemi, a v nezbytné symbióze s nimi, byla započata rovněž trienálně pořádaná výtvarná sympózia a výstavy v Domě umění Prostor Zlín. Staly se výrazem dlouhodobé odborné pozornosti galerie, věnované jednak soudobému umění, ale současně i jedinečnému urbanistickému prostředí Zlína – jeho architektuře. Už první ročník trienále (1991) představoval impozantní vstup současného umění do veřejného prostoru města. Důležitou programovou složkou akce se stala rovněž její vernisáž, jež se „odvíjela“ od Domu umění, prospektem směrem dolů k podstavci, na níž stávala socha komunistického patrona města a na jejímž místě byla vernisáž ukončena slavnostním odhalením sochy Gottwklec od Kurta Gebauera. Expoziční součástí Prostoru Zlín se stal Dům umění i v následných jeho ročnících (1994, 1997, 2001). Značnou pozornost veřejnosti přitahovaly i první ročníky obnovených Zlínských salonů soudobého českého, resp. česko-slovenského výtvarného umění z let 1936–1948, které dodnes probíhají formou trienále, pod názvem Nový zlínský salon (1996) a Zlínský salon mladých (1997). Centrem pozornosti se stal Dům umění zejména 25. dubna 1996, kdy v jeho prostorech celou akci osobně otevřel prezident Václav Havel. Obnovené Zlínské salony od té doby probíhají pravidelně a v uplynulém roce se již uskutečnil šestý Zlínský salon mladých – vlastně v pořadí již dvanáctá přehlídka současného českého a slovenského výtvarného umění. Zaměření galerie na současné umění přivedlo do Domu umění i v posledních letech celou řadu významných tvůrčích osobností i mimo rámec obnovených salonů a Prostorů Zlín. Jeho návštěvníci se zde v průběhu první dekády našeho století mohli setkat třeba s rozsáhlými expozičními soubory tvorby Márie Kotrby, Dalibora Chatrného, Josefa Šnajdra ml., Karla Nepraše či Miloše Ševčíka, ale i s vybranými kolekcemi děl Radima Hankeho, Libora Jaroše, Richarda Konvičky, Petra Veselého, Tomáše Švédy, Lubomíra Jarcovjáka, Iva Sedláčka, Zdeňka Macháčka, Oldřicha Tichého, Petra Nikla a Libuše Niklové nebo s malířskými a kreslířskými díly Pavla Preisnera. Probíhaly zde i důležité výstavy architektury nebo expozice zlínské galerie u příležitosti padesátého výročí vzniku instituce, včetně prezentace tří významných soukromých uměleckých sbírek, českého staršího (19. století), moderního i současného umění. Uskutečnila se zde rovněž prezentace děl, jež získaly v průběhu let některou z cen Zlínského salonu mladých. K těm nejvýznamnějším akcím je možno přičíst též souborné výstavy koncipované ve spolupráci se slovenskými galerijními institucemi a kurátory slovenského moderního umění, například představení uměleckých sbírek Galérie M. A. Bazovského v Trenčíně, ale třeba i svého druhu jedinečnou, vůbec první společnou

přehlídku České a slovenské výtvarné umění šedesátých let, která prošla několika předními slovenskými a moravskými galeriemi. Doprovázela ji původní publikace-katalog, na jejíž koncepci a odborných textech se výrazným způsobem podílela právě zlínská galerie.

Výstavní aktivity zlínské galerie, zejména v posledních téměř třiceti letech, až na výjimky, vždy vycházely z odborné interní práce zařízení, z určité „průzkumné“ odborné koncepce, a výstavy v Domě umění tak proto mimo jiné úzce souvisely i s výstavami, které instituce realizovala v jiných prostorách, zejména v grafickém kabinetu a ve foyer zlínského Městského divadla¹³. Lze říci, že se vzájemně doplňovaly. Do jisté míry tomu tak ostatně bylo už v šedesátých letech, kdy třeba nemělo smysl vystavit strukturální a aktivní grafiky Vladimíra Boudníka v Domě umění, a tato zásadní výstava - i z pohledu akvizice - proto například proběhla v Grafickém kabinetu (1966). Navíc se jedná o nesmírně dlouhý časový úsek, v jehož průběhu se instituce v dobrém, ale i v negativním slova smyslu měnila - rozvíjela, ale i upadala. Pohled redukováný na výstavy v Domě umění je tudíž nezbytně torzovitý. Pro pisatele těchto řádek však Památník vždy byl nesmírně důležitou, inspirativní, vpravdě duchovní budovou. I přes zavádějící rekonstrukci z ní vyzařovaly stále hodnoty doby jejího vzniku. Inspirativní pro mě byla již samotná výstavní síň - můj „pracovní prostředek“ - kterou moji předchůdci někdy v šedesátých letech „očistili“ od výstavních kójí a uvedli do téměř původní „památníkové“ podoby. Ale neméně podnětný byl i výhled oknem z pracovní dolů, směrem k centru města, v intencích „gahurovské“ racionální, ale současné i snivé představy o ideálním bytí člověka ve světě průmyslové civilizace, v respektu a propojení se světem přírody.

Poznámky:

1. Srv. P. Zatloukal, Památník Tomáše Bati. In: Kulturní fenomén funkcionalismu, sborník příspěvků konference v roce 1994 (ed. L. Ševeček), Státní galerie ve Zlíně, 1995, s. 36n. L. Ševeček, Z historie výtvarného života Zlína, umělecké galerie ve Zlíně a jejich sbírek, před založením instituce v roce 1953. In: 50 let zlínské galerie 1953-2003 (ed. L. Ševeček), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2004, s. 11. Samotný F. L. Gahura se s odstupem deseti let o veskrze odhmotněné, graficky čisté prosklené budově Památníku T. Bati vyjádřil, že v ní dospěl na dosah doby „...která duchem ovládne hmotu“. F. L. Gahura, Estetika architektury, Zlín, 1943, s. 77.
2. K tomu více např. L. Ševeček, Princip Baťa - Zlínské výtvarné tradice a současné výtvarné umění. In: Otázky prezentace, interpretace a instalací současného výtvarného umění (ed. L. Ševeček), sborník příspěvků konference 25. - 26. 9. 1996, Státní galerie ve Zlíně, 1996, s. 38n.
3. Viz např.: Sjezd národní kultury ve Zlíně. Mladá fronta, 2. 6. 1948; jk., Ve Zlíně bude otevřen Dům umění. Lidová obroda, 2. 6. 1948; redakční články: I. Sjezd kulturních pracovníků ve Zlíně, Botostroj bude zfilmován. Naše pravda, 2. 6. 1948. K celkové atmosféře té doby ve Zlíně viz: L. Ševeček, Z historie Zlínských salonů. In I. Nový zlínský salon, katalog výstavy, s. 11n.
4. Dopis MK ČSR, č. 10.353/53. Archiv Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně.
5. V zásadě se, jak známo, zejména v padesátých letech jednalo

o kýčovitou idealizaci doby budování socialismu, včetně oslavy jeho dělnických hrdinů a vůdčích osobností (Stalin, Gottwald...) a také o heroizaci dějin „třídních bojů“ a revolucí. K tomu přistupovala i bezbřehá karikatura či kritika kapitalismu, zejména jeho „imperialistických vykořisťovatelů“ a konkrétních politických vůdců - podle aktuálních potřeb režimu.

6. Nové krajské galerie metodicky spadaly po NG v Praze, která se také stala jakýmsi oficiálním garantem odborné úrovně těchto institucí. Její odborní pracovníci byli také zpravidla členy jejich nákupních komisí a případných dalších poradních grémii pro galerijní činnost. Rovněž díky této „dvoukolejnosti“ se některé galerie, zlínskou nevyjímaje, postupně vymaňovaly z těsných ideologických vazeb na kulturní politiku komunistického státu. Více viz: L. Ševeček, Zlínská galerie v letech 1953-1989. In: 50 let zlínské galerie, cit. v pozn. č. 1, s. 27-33.
7. PhDr. Michal Plánka, narozen 28. února 1917 v Malých Karlovicích, studoval na Státní grafické škole v Praze (1944) a dějiny umění na FF UK v Praze (1945-1948) a UP v Olomouci (1948-1952), kde také získal doktorát filosofie (PhDr.). Zemřel 30. října 2007 ve Zlíně. V čele



Výstava 50. let zlínské galerie, 2004, T. Baťa a ředitel galerie L. Ševeček

- zlínské galerie stál od roku 1953 nepřetržitě až do 31. srpna 1980. Srv.: L. Ševeček, Odešel historik Michal Plánka. Prostor Zlín, XV, 2008, č. 1, s. 42n.
8. Důležitý impuls k rehabilitaci a prezentaci moderního umění poskytla objevená výstava Zakladatelé Českého moderního umění v brněnském Domě umění (1957), reprizovaná v následném roce také v Jízdně Pražského hradu. V tehdejší Československu nepochybně působila jako zjevení.
9. Historik umění Antonín Grůza (1931) pracoval ve zlínské galerii v letech 1960-1968.
10. Srv.: L. Ševeček, Místo salonu v odborném programu zlínské galerie. In: I. Zlínský salon mladých. Státní galerie ve Zlíně, 1997, s. 5n.
11. Skupinu 5 + 2 tvořilo pět výtvarníků a dva teoretikové z tehdejší Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově Michal Plánka a Antonín Grůza. Nejvýraznějšími výtvarníky skupiny byli Jaroslav Hovadík, Bedřich Baroš a Antonín Gajdůšek. Srv.: L. Ševeček, Skupina 5 + 2. Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Academia, Praha 1995, s. 753n.
12. V roce 1990 změnila galerie svůj název na Oblastní galerie výtvarného umění ve Zlíně a k 1. lednu, kdy zanikl JmKNV v Brně a jejím zřizovatelem se stalo Ministerstvo kultury ČR, přijala název Státní galerie ve Zlíně. L. Ševeček, Zlínská galerie v letech 1953-1989. In 50 let zlínské galerie, cit v poz. č. 1, s. 31.
13. K odborné koncepci činnosti galerie. Viz: L. Ševeček, Činnost instituce v nových společenských a oborových souvislostech po roce 1989. In: 50 let 50 let zlínské galerie, cit v pozn. č. 12, s. 43-57.

Jan Zrzavý: Božská hra

Lenka Bydžovská

obdobích výstavního a publikačního půstu se pak Zrzavý od konce padesátých let postupně vracel na domácí kulturní scénu a zejména po rozsáhlé retrospektivě roku 1963 si zde získal status nejznámějšího žijícího českého malíře. Rozhovory a záznamy besed se Zrzavým vycházely v kulturních listech i v denním tisku a v nejrozmanitějších populárních dobových časopisech. Zrzavý pózoval fotografům a účinkoval v dokumentárních filmech. Neobvyklé spojení jeho veřejné a soukromé tváře ukazuje záznam „1. televizní výstavy“ v závěru filmu Zamyšlení, který roku 1973 natočil Jiří Patočka. Výstava, uvedená vlastním plakátem, byla umístěna v neutrálním, téměř sterilním světlém prostoru, ve kterém byl neformálně nainstalován výběr vrcholných děl Jana Zrzavého, upevněných na stojanech, opřených o stěny nebo zavěšených. Do tohoto prostředí svižně vchází Jan Zrzavý v typickém černém



Pohled do výstavy Jan Zrzavý: Božská hra. Foto: Vladimír Šulc, Galerie výtvarného umění v Ostravě.

Vnímání osobnosti Jana Zrzavého (1890–1977) v sobě obsahuje určitý rozpor: na jedné straně platil za plachého, introvertního autora, na straně druhé cíleně budoval vlastní vnější obraz a pro českou veřejnost se stal ukázkovým ztělesněním umělce nejen díky přitažlivé tvorbě, ale také pro svůj originální zjev a vystupování. Přestože byl postupně členem různých skupin (Sursum, Tvrdšíjní) a střídal členství ve spolicích Mánes a Umělecká beseda, působil vždy především jako individualita nadřazená jednotlivým institucím. Již od své první samostatné výstavy u Topiče v roce 1918 budil ohlas u kritiků, historiků umění a sběratelů. Zvláště nadšeného obdivovatele měl v nakladateli Otakaru Štorchu-Mariemovi, který jej během dvacátých let všestranně podporoval a prosazoval. Na začátku okupace, kdy se konala Zrzavého retrospektiva k padesátinám a vyšla velká monografie s texty od nejvýznamnějších teoretiků, stalo se jeho dílo symbolem českého umění. Po následujících

oděvu a baretu, se Zeyerovou holí v ruce: kamera jej zachycuje, jak si pozorně prohlíží své obrazy, laská se s nimi, dotýká se jich, vzpomíná, medituje. Hraje dvojroli autora a současně jediného návštěvníka v představení určeném pro televizní diváky, tedy pro mnohem širší publikum, než jaké se dostaví do skutečné galerie. Jde o jedinečnou ukázkou narcismu Jana Zrzavého a zároveň o novátorský příklad, jak zveřejnit uměleckou tvorbu.

Při přípravě souborné výstavy Jana Zrzavého, kterou pořádala Galerie výtvarného umění v Ostravě od poloviny prosince 2012 do začátku března 2013, jsme se rovněž rozhodli pro nekonvenční přístup. Zvolili jsme odlišné hledisko, než jaké představuje obvyklé chronologické řazení jednotlivých prací do vývojových etap. Pokusili jsme se rozvrhnout jeho dílo podle obsahových zřetelů, životních pocitů a vnitřních motivů, zachycených ve vzájemné provázanosti a komplementaritě. Tento návrh vyplynul z povahy

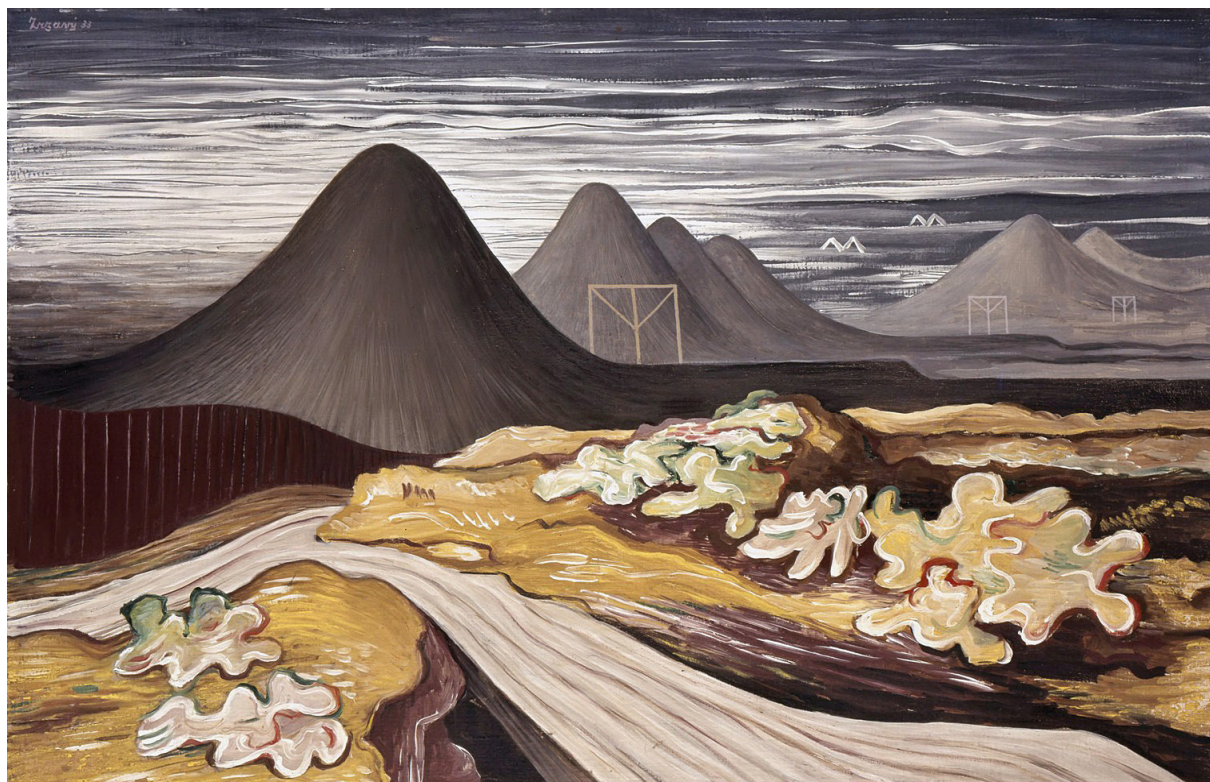


Pohled do výstavy Jan Zrzavý: Božská hra. Zleva doprava: Kleopatra II, 1919, Národní galerie v Praze; Kleopatra I, 1912–1942, NG v Praze; Kleopatra II, 1940–1946, NG v Praze.
Foto: Vladimír Šulc (GVUO).

Zrzavého tvorby, ze způsobu jeho výtvarného uvažování. Pro Zrzavého bylo typické, že se důležitými náměty a kompozicemi zabýval ve velkém časovém rozpětí a v průběhu mnoha let se k nim opakovaně vracel: platí to jak o Kleopatře, již se v různých variantách a proměnách věnoval po půl století, tak o četných dalších obrazech a kresbách, ať šlo o Svatou večeři, Poutníky do Emauz, Zvěstování nebo o rozvinutí zeyerovských inspirací.

Základní rámec výstavy odkazoval k malířovu soustředění na niterné prožitky a představy, promítající se do fyziognomie a výrazu vlastní tváře. Zrcadlily se v ní vášně a touhy, smyslnost i askeze. Svůj vzhled malíř stylizoval a propojoval s biblickými, mytickými či literárními postavami. Souběžně v dalších portrétech vyjadřoval vztahy k nejbližším přátelům a uměleckým vzorům. Tváře výstavu symbolicky otvíraly a také ukončovaly, ohraničovaly cestu, kterou Zrzavý během téměř sedmi tvůrčích desetiletí prošel.

Mezi úvodními a závěrečnými podobiznami se vrstvily další tematické okruhy. Na určující psychické naladění se zaměřil oddíl nazvaný Melancholie, po němž následovala Podobenství, čerpající náměty z bible a křesťanských legend, při jejichž zpracování se Zrzavý nikdy nedržel doslovně předloh, ale rozněcoval svou představivost a osobním způsobem mířil k podstatě duchovního sdělení. Eroticky vypjatou protiváhu přinášela část pojmenovaná Rozkoš, již dominovala monumentální kresba Kleopatry z let 1940–1946. Samostatná vsuvka pak připomněla zvláštní vztah Jana Zrzavého k Leonardovi jako „učiteli“, který se zjevoval v jeho snech, aby jej utvrdil v nastoupené malířské cestě. Zrzavý jeho díla studoval a kopíroval – Jana Křtitele maloval v Louvru ve dvacátých letech, Monu Lisu kreslil podle reprodukce v Praze na přelomu čtyřicátých a padesátých let. K umělcům minulosti, především k Giottovi, Fra Angelicovi a Dürerovi, měl silnější osobní vazby než k mnohým současníkům.



Jan Zrzavý, *Ostravské haldy II*, 1933, olej, plátno na překližce, 66 × 100 cm. Foto: Vladimír Šulc, Galerie výtvarného umění v Ostravě.

Nejrozsáhlejší oddíl ostravské výstavy dostal název Místa. Zahrnoval exotické rajské scenérie i rodnou Českomoravskou vysočinu, rozpínal se mezi oproštěným bretaňským pobřežím svědčícím o síle živelů, syrovými ostravskými haldami a vysoce kulturními městskými krajinami, jak je zastupovaly motivy z Benátek a pražské Loretánské náměstí s kapucinským klášteřem. Na toto široké téma samostatně navázalo Řecko, které Zrzavého mimořádně uchvátilo v šedesátých letech: k fascinujícímu vztahu mezi pevninou a mořem se připojilo malířovo zaujetí počátky evropské kultury, chrámy, sochami, antickými hrdiny.

V celkovém výběru děl připadla důležitá úloha kresbám jako podstatné součásti Zrzavého díla. Na výstavu byly zařazeny jednak pozoruhodné definitivní kresby k obrazům ve velikosti 1:1, jednak stěžejní ilustrace z let dvacátých (Máj, Kytice) a padesátých (Shakespeare, Zeyer). Závěrečný oddíl Tváře II pak sestával výhradně z kreseb, protože Zrzavý ve vysokém věku již nemaloval, ale pracoval s uhlím, pastelkami, křídami, pastelem, někdy pouze dotečky prstů. Jemnou, citlivou technikou vytvořil odhmotněné autoportréty, hlavu Krista, Trpitele, Krále i soubor duchovních podobizen Julia Zeyera, jehož považoval za světce.

Skutečnost, že byl Jan Zrzavý ve druhé polovině minulého století velmi populární, předem nezaručovala jeho nynější odezvu, naopak: často mají mladší generace potřebu měnit dosavadní hierarchii, objevovat jiná jména a s časovým odstupem zpochybňovat ta dříve uznávaná. Ukázalo se však, že Zrzavého tvorba si uchovala svou vnitřní energii a schopnost oslovit současné diváky, potvrdilo se, že je stále otevřena novým

výkladům. Díky počtu téměř 31 000 návštěvníků se Zrzavého retrospektiva stala nejúspěšnější výstavou v historii Galerie výtvarného umění v Ostravě.

Jan Zrzavý: Božská hra

Pořadatel: Galerie výtvarného umění v Ostravě ve spolupráci s Národní galerií v Praze

Místo a data konání: Dům umění, Galerie výtvarného umění v Ostravě, 12. 12. 2012 – 10. 3. 2013

Koncepce výstavy: Karel Srp, Vojtěch Lahoda, Zuzana Novotná a Lenka Bydžovská

Architekt výstavy: Tomáš Svoboda

Grafika výstavy: Belavenir

Kniha k výstavě: Karel Srp (ed.), Jan Zrzavý: Božská hra, Arbor vitae, Řevnice – Galerie výtvarného umění v Ostravě 2012, 332 stran, grafická úprava: Belavenir

Motýlí efekt? Zákonitosti a nahodilosti současné malby

Petr Vaňous

vztahu k věcnosti v současné malbě, ve Fundamentech & Sedimentech průzkum reduktivních postupů v tvorbě různých umělců různých generací (nikoliv pouze malířů). V Motýlím efektu? byla pozornost zaměřena na obraz jako rozporný celek, který se neustále rozpadá, a proto je znovu a znovu, nově a jinak „formátován“, čímž se mění i jeho „způsob a režie vyprávění“.

Démon převrstvení

Výstava odhaduje stanoviště současného umělce, nejisté a neustále těkající místo, odkud vede své intervence do malířského světa forem. Čím je ale dnes tento „malířský svět forem“? Především čímkoli, co je dostupné, k dispozici, nejčastěji ve formě reprodukce. Motivy z databank reprodukováného oběživa jsou umělcem vyjímány, separovány, opět přetvářeny a integrovány do obrazu, který se zákonitě mění. To není mechanická činnost, ale aktivita, která má své skryté motivace,



Martin Gerbec, *Konec dětství (Pinnocchiova smrt)*, 2012, akryl, tuš, olejový pastel, papír na plátně, 150 × 230 cm

Výstava Motýlí efekt? kontinuálně navazuje na starší autorské projekty. Lze ji považovat za určité dovršení trilogie větších kurátorských výstav – *Resetting/ Jiné cesty k věcnosti* (Praha, GHMP, 2007–08); *Fundamenty & Sedimenty. Vzpoura hraček 2011* (Praha, GHMP, 2011); *Motýlí efekt? Obraz jako různosměrná dekonstrukce celku* (Praha, Galerie Rudolfinum, 2013). Všechny tři projekty propojuje zájem o obraz a proměnu jeho konstituce v rámci současné vizuální kultury. Každý z nich si vyžádal jiné metodické uchopení a koncentraci na jiný počet umělců a děl. V Resettingu to byl průzkum rozpornosti

a tedy také zákonitosti. V takto vnímané roli malířského média zmizela hranice mezi figurací a abstrakcí, neboť samotná figurace je pouze zastupným atributem (přejímanou předlohou) pro evokaci abstraktních myšlenkových operací. Jinak řečeno, forma se zdá být známá, srozumitelná, evokuje však dění, které je ve svém převrstvení daleko komplikovanější, a které proto nelze slovy ani jednoduše popsat, ani přesně pojmenovat. Naopak, tato situace má, zdá se, vliv na proměnu samotného jazyka v jeho kritické a reflexivní schopnosti. Jazyk se při interpretaci sám sobě stává zrcadlem a pastí, nebo je provokován ke hře.



Daniel Pitin, *Jump*, 2011, kombinovaná technika, 175 × 230 cm, sbírka AmC Collezione Coppola, Itálie

Otázky založené v dílech

Výstava si klade následující otázky: Jak se tvůrčím procesem prolomit do své vlastní doby a zanechat v ní identickou stopu? Jaké výrazové prostředky jsou potřeba k tomu, abychom byli schopni prorazit mediální zapouzdření reprodukovatelného světa a rozkrýt přitom mechanismy, které nás mystifikují, aniž bychom byli touto mediální bažinou pohlčeni? Jak rozkrýt falešný pocit vědomí, zakládání, reprodukování a distribuování prostřednictvím modelových situací a předpřipravených reakcí? Jak obejít prvotní automatické reflexy na podněty a ponořit se do zkušenosti jiným způsobem, nežli jejím automatickým přejímáním, pasivním konzumováním a dalším bezmyšlenkovitým reprodukováním? A jak se přitom vyhnout omezující výrazové redukci?

Malba dnes, pokud není pouze estetickým cvičením (což často je), vychází ve své konstituci zákonitě z konkrétně budovaného vztahu, který zakládá a rozšiřuje, nebo který podrobuje rozkladu a proměnám. Obraz je na jedné straně vysoce integrační médium, které je schopno sjednocovat protiklady. Na straně druhé se rozpornost dostává do samotné konstituce současného obrazu, a to různým způsobem. Především proměňuje jeho vizuální podobu. Ta není pouhou vnější estetickou ekvilibristikou, ale vychází z daleko složitěji provázaných vnitřních vztahů. Současný obraz je pastišem, který divákovi nabízí na první pohled „známý“ banální povrch, ale

zároveň zastírá možnosti jeho různosměrného, protože dekontextualizovaného čtení. Je, více než kdy jindy, rozhraním, které je ambivalentní, a proto vhodné pro pojmenování rozpornosti. Do prostoru mezi umělce, dílo a diváka vstupuje víceznačnost a mimovolnost. Jakoby současný umělec potřeboval rozstřelit a rozbít vyprázdněné formy a výrazové postupy a nastavit jejich konstelace jiným způsobem, aby v nich zazněla současnost. Odtud tendence k dramatizaci děje a k iritaci, která má diváka probudit z letargie a znovu ho aktivovat k myšlenkové svěbytnosti.

Vztah k minulosti: chronologie a cykličnost

Šest umělců vystavených v Rudolfinu spojuje úsilí o nové zformátování obrazu, které by reflektovalo o současnosti a zároveň se vyhnulo úzu reduktivní moderní reprezentace, tj. kritického odmítnutí všeho, co se již v umění událo. Vztah k minulosti je tu, zdá se, klíčový. Různé vzdálené minulosti je zde v různých formách znovu vyplavována na povrch, vyorávána z hlubin kolektivní i osobní paměti, ve fragmentech aktualizována a přetvářena. Vztah ke chronologii dějin je tu narušován vstupem osobní mimovolné paměti, která na jedné straně rozkládá materialistickou koncepci času jako všeobjímající kolektivně závaznou dějinnost (patos dějin), na straně druhé vyjímá a zvětňuje některé z časových momentů jako svěbytné komponenty současného díla. Tak vzniká metoda koláže a montáže, která pracuje



Lubomír Typlt, Červená trojice, 2012, olej na plátně, 240 × 180 cm

s časem jinak, jako se zvěcnělým materiálem zapojeným do nově se ustalující soustavy. Lze tu hovořit o rituální činnosti, která se sice cyklicky opakuje, ale zároveň strukturálně proměňuje. Čas je tu vyjadřován metaforicky. Zastupuje ho vědomá i mimovolná reflexe reprodukce a reprodukování jako procesu nečistého poznání, které se mechanicky a rychle šíří různými médii. S tímto tvůrčím pohybem souvisí název výstavy.

Modelová situace s otazníkem

Motýlí efekt je termín spojený s teorií chaosu. Je popisem modelové situace, kde nepatrná příčina (mávnutí motýlího křídla) může dát vzniknout

velkým následkům (bouře). Tento model musí mít pro vyhodnocení výsledku jasně stanovený začátek a konec sledované trajektorie. Umění se ale z podstaty nemůže omezovat pouze na modelové situace, jejich naplňování a vyhodnocování, protože nezná své skutečné začátky, ani konce, ani samotné průběhy; ty vyvozuje zpětně z konkrétně stanovených chronologií a kauzalit, které v sobě ale zase reprodukuji proměnlivý vztah současnosti k minulosti, a jsou tedy v neustálém kritickém pohybu. Proto je název motýlí efekt vnímán obecněji, metaforicky, jako pojmenování určitých pravidel, která jsou v chaosu obsažena, a proto je použit v názvu výstavy současného



Jiří Petrbok, *Objekt (Strom)*, 2012, acrylic na plátně, 300 × 210 cm

umění, kde tento model nelze důsledně aplikovat, pokud se nechceme dopustit jisté totalizace, s otazníkem.

Elastičnost celku

Současný obraz se vymezuje vůči chaosu novým formátováním. Je otevřenou platformou,



Adam Štech, LCF, 2009, olej na plátně, 170 × 180 cm, sbírka manželů Zemanových

kteřá usiluje o sjednocování. Na jeho konstituci se podílí zkušenosti různých vizualit. Cesta k zobrazení je od počátku zprostředkovaná. Obraz je tedy vysoce integračním médiem, které je neustále nakročeno ke své vnitřní transformaci. Lze si ho představit jako neustále se bortící a znovu obnovovanou rovinu. Proto je na místě hovořit zde metaforicky o defragmentačních postupech, s kterými současný malíř vědomě pracuje. Umělec nikdy nezačíná od nuly, ale vždy vstupuje do nějaké kulturní situace, z které integruje do svého díla reflektovanou i mimovolnou zkušenost. Vyprávění o prožívané rozpornosti odpovídá rozporné konstituci obrazu. U Vladimíra Vély je to cyklické odvíjení událostí v samotném malířském procesu, u Adama Štecha jsou to anachronické intervence do reprodukováných dějin uměleckých slohů, u Martina Gerboce je to re-politizace obrazu a obsahová rozpornost kabaretní formy, u Lubomíra Typlta mimovolná dekonstrukce paměti malířskými prostředky, u Daniela Pitína mediální překrývání a rozklad příběhu a u Jiřího Petrboka varianty a vize nových obrazových syntéz založených na nové recyklaci a přepracovanosti známých a méně známých motivů a jejich vztahů.

Nové formátování obrazu jakoby v sobě ohlašovalo elastické hranice každé další uchopované situace coby vnímatelného celku. Průnik obrazu a chaosu ohlašuje ve sféře imaginace novou naléhavou zkušenost, která, zdá se, nerozlišuje výrazové prostředky na abstraktní a figurální, protože sleduje podstatnější cíle za hranicemi jazykového rozlišení.

Autorský kurátorský text ke koncepci výstavy Motýlí efekt?, která je součástí bloku tří projektů prezentujících v Galerii Rudolfinum současnou malbu (Beyond Reality. British Painting Today; Motýlí Efekt?; Nightfall. Nové tendence ve figurativní malbě)

Motýlí efekt? Obraz jako různosměrná dekonstrukce celku

Praha, Galerie Rudolfinum

Kurátor: Petr Vaňous

Umělci: Vladimír Věla, Adam Štech, Martin

Gerbec, Lubomír Typlt, Daniel Pitín, Jiří Petrbok

18. 1. – 10. 3. 2013

www.galerierudolfinum.cz

O b r a z á r n a

Salm-Reifferscheidtů na zámku v Rájci nad Svitavou / 1

P e t r T o m á š e k



Jacob Alt, *Knížecí zámek v Rájci, kolem 1855, litografie, papír, 22,8 × 29,7 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: archiv autora.*

Zkoumáme-li podrobně šlechtické umělecké sbírky, dospějeme brzy k poznání, že přes některé společné rysy dané obecně sdílenými konvencemi a možnostmi, jaké v určitých dobách nabízely místní i mezinárodní umělecký trh, jedná se vždy o více méně originální celky, v jejichž struktuře se odráží jak historie příslušných aristokratických rodů včetně často složitých dědických vztahů, tak osobní preference jejich jednotlivých členů. V případě obrazárny státního zámku Rájec nad Svitavou je tím šlechtickým rodem starohraběcí a knížecí rod Salm-Reifferscheidt, respektive jeho moravská větev.¹² Zakladatelem rájecké rodové větve se stal Antonín Karel Josef ze Salm-Reifferscheidtu (1720–1769),¹³ se kterým spojujeme i vlastní počátky sledované obrazové sbírky. Právě starohrabě Antonín Karel Josef, nejvyšší císařský komoří a hofmistr obou manželů Josefa II., totiž v roce 1763 zakoupil od příbuzných své ženy, hraběnky Rafaely z Roggendorfu (1718–1807), panství Rájec a Jedovnice (v roce 1766 k nim připojil ještě manský statek Blansko). Bezprostředně poté nechal v letech 1763–1769 podle projektu francouzského architekta působícího ve Vídni Isidora Marcella Amanda Canevala vystavět novou reprezentativní zámeckou rezidenci s oktogonálním sálem

uprostřed hlavní budovy a dvojicí křídel, na které navazují nižší funkční budovy obklopující „court d'honneur“ (čestný dvůr). Budova je vystavěna v progresivním francouzském stylu, jenž se tehdy prosazoval napříč západní Evropou, přičemž stavebník chtěl očividně spojit francouzský typ venkovského sídla „maison de plaisance“ s tradičním středoevropským typem vrchnostenské rezidence.¹⁴ Se stejnou velkorysostí, s jakou realizoval tento náročný stavební podnik, se starohrabě zaměřil i na vybavení nového sídla obrazy a dalšími uměleckými předměty. O tom, že byl starohrabě v dvorských kruzích považován za skutečného znalce umění a muže vkusu svědčí i to, že radil manželce Josefa II. Isabelle Parmské při sestavování její vlastní umělecké sbírky, obstarával pro ni obrazy, kresby a další artefakty, nebo ověřoval jejich pravost.¹⁵

Antonín Karel Josef starohrabě ze Salm-Reifferscheidtu se dokončení novostavby rájeckého zámku nedožil.¹⁶ O dovybavení budovy a další rozšíření obrazárny se pak postaral jeho syn Karel Josef ze Salm-Reifferscheidtu (1750–1838), který v roce 1790 pro rájeckou pošlost rodu získal dědičný knížecí titul. Byl mužem vysokého společenského postavení a mnoha zájmů. Jako svobodný zednář a zastávce konzervativního aristokratického osvícenství se věnoval nejrůznějším vědním i pseudovědním oborům, pěstoval alchymii, magii, přírodovědu a práva, byl diletujským architektem – mj. shromáždil vynikající sbírku architektonických kreseb a plánů, z větší části pocházejících z pozůstalosti brněnského pozdně barokního architekta Františka Antonína Grimma.¹⁷ Především se zasloužil o podstatné rozšíření rájecké knihovny, jejíž fondy, hlavně knihy z přírodovědné a technické oblasti, tvořily jeden ze zdrojů pozoruhodné kontinuity vědeckých a kulturních zájmů rájeckých Salm-Reifferscheidtů, sledovatelných až do druhé poloviny 19. století.¹⁸ Můžeme mu také nejspíš připsat některé akvizice italské, francouzské a středoevropské malby. Rájecká obrazová sbírka se tak brzy po svém vzniku zařadila mezi několik nejvýznamnějších šlechtických kolekcí na Moravě a jako taková vzbuzovala oprávněný zájem poučených současníků.¹⁹ Její jádro tvořily převážně rodové portréty Roggendorfů a Salm-Reifferscheidtů, dále krajiny, obrazy se zvířecími a loveckými motivy či malby s náboženským a mytologickým obsahem. Největší zastoupení, a to jak v originálech, tak v četných kopiích, měla díla nizozemských malířů (Cornelis Lelienbergh, Adriaen de Gryeff, Gaspar Peeter Verbruggen, Hendrick van Minderhout, Balthasar van der Bossche, Isaac Vogelsanck ad.), dále obrazy italských, francouzských a zejména středoevropských autorů.¹⁰ Tento pozoruhodný, pozdně barokní obrazový soubor byl pak v průběhu 19. století dále rozšiřován a obohacován převážně o díla soudobých umělců.

V roce 1811 se správy moravských panství ujal Hugo I. František starohrabě ze Salm-Reifferscheidtu (1776–1836), vzdělaný a mimořádně podnikavý syn knížete Karla Josefa, který

se zasloužil nejen o zvelebení rodových statků a hutnických provozů, ale také o zkvalitnění vědeckého, ekonomického a společenského života na Moravě vůbec. Tento neúnávný inovátor průmyslového a zemědělského podnikání byl aktivním členem Moravskoslezské hospodářské společnosti a ve funkci jejího předsedy prosadil mj. myšlenku založení Františkova muzea v Brně, kterému rovněž věnoval velké množství předmětů z oborů přírodovědy, historie a výtvarného umění.¹¹ Obrazový inventář rájeckého zámku byl v době působení starohraběte Huga I. Františka obohacen o obrazy Hanse Veita Schnorra von Carolsfeld a jeho syna Ludwiga Ferdinanda, Petera Fendiho, Karla Russe nebo Josefa Führicha, většinou na historická témata z dějin Habsburského rodu nebo na literární náměty Ludwiga Tiecka (Jenováfa), Johanna Wolfganga Goetha (Faust) či Gottfrieda ze Štrasburku (Tristan a Isolda). Tato unikátní galerie obrazů převážně rakouských raných romantiků vznikla na Rájci z popudu jeho přítele, historika, publicisty a politika Josepha von Hormayr.¹² Hormayr se sblížil se starohrabětem Hugem I. Františkem v době svého nuceného pobytu v Brně na Špilberku, kde byl od roku 1813 internován z politických důvodů za podíl na plánování protinapoleonského povstání, které mohlo ohrozit zahraniční politiku kancléře Metternicha. Po Napoleonově pádu v roce 1814 bylo Hormayrovi umožněno vyměnit zdi špilberského vězení za dvouletý nucený pobyt v Brně, zpestřený střídavými pobyty u Salm-Reifferscheidtů v pohostinném prostředí rájeckého zámku. Rájec se stal i místem, pro které Hormayr postupně v ateliérech spřátelených umělců objednával obrazy. A to buď pro svoji vlastní sbírku, kterou však po definitivním přestěhování do Bavorska v roce 1829 zanechal v Rájci, nebo pro Marii Josefu starohraběnku ze Salm-Reifferscheidtu, rozenou Mac Caffry of Keanmore (1775–1836), citlivou a uměnímilovnou manželku Huga I. Františka. Její nemalý podíl na utváření rodinných uměleckých a intelektuálních poměrů v první třetině 19. století stále čeká na své zhodnocení.

Baron Joseph von Hormayr své nadšení pro historii, literaturu a výtvarné umění přenesl také na oba syny Huga I. Františka ze Salm-Reifferscheidtu. V době jejich vídeňských studií v letech 1818–1824 navštěvovali prvorozený Hugo II. Karel Eduard (1803–1888) se svým o rok mladším bratrem Robertem (1804–1875) ateliéry soudobých výtvarníků, kam je Hormayr brávil podle vlastních slov téměř denně.¹³ Pod vedením malíře Ludwiga Ferdinanda Schnorra von Carolsfeld se navíc vzdělávali i v praktickém zvládnutí výtvarných technik. Výuka probíhala od října 1819 a brzy přerostla ve vzájemné dlouholeté přátelství mladých šlechticů s o generaci starším malířem. V této době se rovněž utvářel jejich kritický přístup k výtvarnému umění jako běžné součásti každodenního života. Na jejich objednavatelskou a sběratelskou činnost mělo podstatný vliv také prostředí, ve kterém se pohybovali. Mladší syn Huga I. Františka, starohrabě Robert, působil jako úředník v Nové Gorici

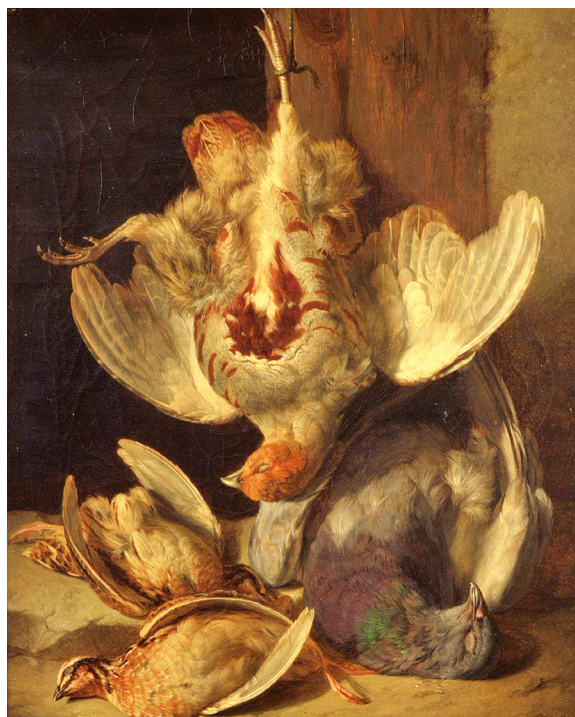
(Görz), od listopadu 1826 pak dlouhodobě jako praktikant při zemském guberniu v Terstu a poté v letech 1839–1843 v Miláně. V dopise, který napsal 14. června 1839 z nového působiště svému bratrovci Hugovi II. Karlu Eduardovi, zmiňuje, že se na cestě z Terstu do Milána zastavil v Benátkách a zakoupil zde dva obrazy s alegorickými ženskými postavami, které považoval za vynikající práce italského barokního malíře Carla Dolciho.¹⁴ Obě plátina dnes patří k chloubám rájecké obrazárny, i když byla recentně připsána Dolciho bratranci Onorio Marinarimu,¹⁵ a představují zatím jediné doložené akvizice starého umění v tomto období. Starohrabě a pozdější kníže Hugo II. Karel Eduard ze Salm-Reifferscheidtu nastoupil v roce 1826 úřední kariéru v Praze, kde se usadil a žil zde s rodinou až do revolučních událostí let 1848–1849. V české metropoli se aktivně zapojil do společenského a kulturního života. Byl např. členem Průmyslové jednoty,



Josef Führich, *Rodinný portrét starohraběte Hugo II. Karla Eduarda ze Salm-Reifferscheidtu*, 1832, olej, plátno, 48 × 41,5 cm, Státní zámek Rájec nad Svitavou. Foto: Miroslav Zavadil.

zájem o výtvarné umění ho zase přivedl do řad Společnosti vlasteneckých přátel umění, kde působil od roku 1841, v letech 1850–1852 dokonce ve funkci jednatele. Umělci, kteří ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století pro Huga II. Karla Eduarda pracovali, pocházeli přirozeně z pražského uměleckého prostředí.¹⁶ Na prvním místě to byl čerstvý absolvent pražské akademie Josef Führich, který pro něj kromě dvou kresebných cyklů ilustrujících Tieckovy novely *Skřítkové* (Elfen) a *Runová hora* (Runenberg) vytvořil v roce 1832 pozoruhodnou rodinnou podobiznu. Ta však nebyla objednavatelem pozitivně přijata, takže o dva roky později podle ní vznikla podobizna nová, jejímž autorem byl Josef Vojtěch Hellich.¹⁷ V souvislosti se zakoupením bývalého Schaffgotschského (dnes Kounického) paláce v Praze na Panské ulici (čp. 890/II) v roce 1843 a jeho následnou adaptací objednal Hugo II.

Karel Eduard u Engelberta Seibertze, německého malíře působícího v Praze, malířskou výzdobu knihovnických skříní a také několik reprezentativních podobizen. Obrazy se dodnes dochovaly na rájeckém zámku spolu s portréty, které Seibertz vytvořil na zakázku starohraběte Roberta. Nejspíš také k výzdobě pražského paláce pořídil v letech 1843–1853 Hugo II. Karel Eduard na výročních výstavách Krasoumné jednoty v Praze kolekci pozdně romantických obrazů, převážně krajinomaleb mnichovské (Christian Morgenstern, Eduard Schleich st., Max Haushofer ad.), méně již düsseldorfské (Johann Wilhelm Schirmer, August Wilhelm Leu ad.) školy. Z českých malířů zakoupil pouze díla Bedřicha Havránka, obrazy dalších autorů (Oswald Achenbach, Robert Eberle ad.) pak získal při slosování akcí Galerie žijících malířů, součástí Společnosti vlasteneckých přátel umění zaměřené na soudobou tvorbu. Na výstavách Krasoumné jednoty



Andreas Lach, *Lovecká zátíší s mrtvými ptáky*, 60. léta 19. století, olej, plátno, 48 × 39 cm, Státní zámek Rájec nad Svitavou. Foto: Miroslav Zavadil.

nakupovali také další členové rodiny a některé ze získaných obrazů jsou dodnes součástí rájecké obrazárny (Friedrich Voltz, Julius Köckert).

Ve druhé polovině 19. století se umělecké sbírky Salm-Reifferscheidtů rozrostly především o portréty jednotlivých členů rodiny, ojedinělé obrazy zvířat, krajin a zátíší. Hlavní motivací pro akvizice obrazových děl byla především potřeba reprezentativní výzdoby interiérů zámku Blansko, případně dalších rodinných nemovitostí. Blansko si za své sídlo vyvolil syn Huga II. Karla Eduarda, starohrabě a kníže Hugo III. Karel František ze Salm-Reifferscheidtu (1832–1890), který zde spolu s manželkou Alžbětou, rozenou princeznou z Liechtensteinu (1832–1894), trávil především letní měsíce. Vedle exkluzivních podobizen, jejichž autory byli tehdy nejuznávanější

portrétisté panovnických a aristokratických rodů Heinrich von Angeli, Franz von Lenbach nebo Franz Schrotzberg, získali Salm-Reifferscheidtové do svého majetku převážně díla autorů, s nimiž je pojilo přátelské pouto. Mezi malíři, kteří opakovaně pobývali na jejich moravských panstvích a spolu se spřátelenými literáty a hudebníky tvořili na zámku Blansko pozoruhodný společenský salon,¹⁸ nalezneme např. rakouského malíře zvířat a portrétistu Rudolfa Carla Hubera, malíře zátíší Andrese Lacha, německého krajináře Louise Gurlitta či norského malíře krajin Johana Nielssena. K přátelům Salm-Reifferscheidtů patřil třeba i slavný vídeňský kníže malířů (Malerfürst) Hans Makart, jehož díla se však na rájeckém zámku nedochovala, stejně jako dnes velmi postrádáme dva v literatuře doložené obrazy švýcarského malíře Arnolda Böcklina, se kterým se Hugo III. Karel František seznámil na konci sedmdesátých let 19. století ve Florencii.¹⁹

Po smrti Huga III. Karla Františka ze Salm-Reifferscheidtu v roce 1890 již k většímu rozhojnění rodových uměleckých kolekcí nedošlo, „rájecká sbírka obrazů se v tomto období stává ze sběratelského hlediska uzavřeným, dále již neobohacovaným celkem“.²⁰ Cenné artefakty byly pouze postupně soustředěny z několika rodinných sídel (Blansko, Vídeň, Mödling) na zámek v Rájci,²¹ kde jim byla věnována náležitá pozornost a péče. Většinu obrazů v letních měsících 1922–1924 přímo na místě opravoval vídeňský restaurátor Josef Balla, o čemž informují štítky na rubových stranách děl. Ačkoli lze z dnešního pohledu některé jeho zásahy považovat za zbytečně razantní, angažmá profesionálního restaurátora svědčí o významu, jaký byl tehdy obrazárně přisuzován. Osudy uměleckých sbírek Salm-Reifferscheidtů po jejich zestátnění v roce 1945 tvoří samostatnou kapitolu, které se zde věnovat nebudeme. Nicméně je dobré na tomto místě připomenout, že představené umělecké poklady jsou z velké části přístupné veřejnosti v rámci prohlídkových tras státního zámku Rájec nad Svitavou, jednoho z turistických cílů překrásné oblasti Moravského krasu.

Poznámky:

1. V současné době probíhá vědecké zpracování rájecké zámecké obrazárny podpořené Grantovou agenturou České republiky – projekt č. P409/12/2017: Vědecký katalog obrazárny v Rájci nad Svitavou a sběratelství rodu ze Salm-Reifferscheidtu v 18. – 20. století, v jehož rámci vznikl i tento příspěvek.
2. Z dosavadní literatury k rájecké obrazové sbírce srov. např. Oldřich J. Blažiček, *Zámecká obrazárna v Rájci nad Svitavou. Katalog*, Praha 1957. – Lubomír Slaviček, *Státní zámek Rájec nad Svitavou. Katalog obrazárny*, Brno 1980. – Jitka Sedlářová, *Rakouští romantikové 1. polovina 19. století. Katalog k výstavě Rakouská romantická malba devatenáctého století. Ze sbírek hraběte Salmů na hradech a zámcích jižní Moravy* (interní tisk SPÚ), Znojmo 1999. – Renata Bezděková, *Sbírka Hugo Františka Salm-Reifferscheidta. Rakouská romantická malba v Rájci nad Svitavou v první polovině devatenáctého století* (magisterská diplomová práce), FF MU Brno 2002. – Petr Tomášek, *Malířství 19. století na zámku v Rájci nad Svitavou. Sběratelská*



Christian Morgenstern, Úvozová cesta v pohoří Vogézy v Alsasku, před 1851, olej, plátno, 108 × 156 cm, Státní zámek Rájec nad Svitavou. Foto: Miroslav Zavadil.

- činnost Salm-Reifferscheidtů v letech 1836–1890 (magisterská diplomová práce), FF MU Brno 2002. – Idem, Podíl pražského kulturního prostředí na formování obrazové sbírky rájeckých Salm-Reifferscheidtů kolem poloviny 19. století, *Opuscula historiae artium* F 47, 2003, s. 45–59.
3. Dějiny rodu Salm-Reifferscheidt přehledně zpracovává Michal Konečný, *Stručné dějiny knížat ze Salm-Reifferscheidtu*, Brno s. d. [ca. 2007], nestr.
 4. K tomu srov. Jiří Kroupa, „Lieu de plaisance“ a barokní Morava. *Pronikání a vliv francouzské kultury v architektuře 18. století na Moravě a ve střední Evropě* (habilitační práce), FF MU Brno 1993–1994, s. 244–252. – Jiří Kroupa, „Lieu de plaisance“ und das barocke Mähren. Notizen zu einem „französischen Modus“ in der Architektur des 18. Jahrhunderts, *Umění* 43, 1995, č. 4, s. 317–337, zvl. s. 331.
 5. Tomáš Cidlina, *Josef II. a Isabella Parmská v korespondenci starohraběte Antona Josefa ze Salm-Reifferscheidtu* (bakalářská diplomová práce), FF MU Brno 2005, s. 9, 24, 35–37.
 6. Podle pozůstalostního inventáře z roku 1769 shromáždil Antonín Karel Josef starohrabě ze Salm-Reifferscheidtu v Rájci do své smrti 144 obrazů. Lubomír Slaviček, Inventáře dvou obrazových sbírek 18. století na Moravě, *Vlastivědný věstník moravský* 30, 1978, s. 297–302, zvl. s. 299.
 7. Srov. Jiří Kroupa, *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810*, Kroměříž–Brno 1987, s. 62–77.
 8. K rájecké knihovně srov. Bohumír Lifka, Empirová zámecká knihovna v Rájci, in: Hugo Rokyta – Taťána Kubátová – Oldřich J. Blažíček (eds.), *Rájec nad Svitavou. Státní zámek a okolí*, Praha 1953, s. 10–11. – Bohumír Lifka, K dějinám salmovské knihovny v Rájci nad Svitavou, *Sborník Národního muzea v Praze* (Řada C – literární historie) I, 1956, s. 5–12 [zvláštní číslo, Praha 1957].
 9. Srov. např. Johann Peter Cerroni, *Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österr. Schlesien II.* (xerokopie rukopisu), Moravský zemský archiv v Brně, fond G 12 – Sbirka Cerroniho, sign. I-33, fol. 162–163, s. 141–143. – Cecilie Hálová-Jahodová (ed.), Andreas Schweigl, *Bildende Künste in Mähren*, *Umění* 20, 1972, č. 2, s. 184. – Ernst Hawlik, *Zur Geschichte der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrathume Mähren*, Brünn 1838, s. 73.
 10. Lubomír Slaviček, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě*, Brno 2007, s. 110–111.
 11. K založení obrazárny Františkova muzea a darům Huga I. Františka ze Salm-Reifferscheidtu srov. Josef Hájek, *Dějiny obrazové sbírky Františkova muzea v letech 1817–1841* (magisterská diplomová práce), FFMU Brno 1997, s. 4–15, 141–143. – Dále srov. Petr Tomášek (ed.), *Moravská národní galerie. 194 let od založení* (kat. výst.), Brno 2011, s. 15–16, 51–52, 63–66, kde je také uvedena starší literatura k tématu.
 12. K osobnosti barona Josepha von Hormayr zu Hortenburg srov. např. Dušan Uhlíř, Joseph von Hormayr a jeho podíl na rozvoji moravské historiografie v první polovině 19. století, in: *Muzeum Brněnska. Sborník 2009, Předklášteří 2009*, s. 21–28. – Ke společenskému pozadí vztahu Hormayra k Hugovi I. Františkovi ze Salm-Reifferscheidtu srov. Jiří Kroupa, Počátky raného liberalismu na Moravě. Poznámky k pojmu a jeho vymezení, *Studie Muzea Kroměřížska* '90, 1990, s. 117–125.
 13. Joseph von Hormayr, *Lebensbilder 2. Carl Russ, Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* 34 (Neue Folge 16), 1845, s. 95–96.
 14. Dopis Roberta ze Salm-Reifferscheidtu bratrovi Hugo II. Karlu Eduardovi ze Salm-Reifferscheidtu ze dne 14. června 1839, MZA, fond G 150 – Rodinný archiv rájeckých Salm-Reifferscheidtů, kart. 125, inv. č. 542, fol. 62–63.
 15. Obrazy připsal a v rámci přípravy vědeckého katalogu rájecké obrazárny podrobně katalogizoval Zdeněk Kazlepka.
 16. Zapojení Salm-Reifferscheidtů do pražského spolkového a uměleckého života spolu s rozborem obrazových zisků z tohoto období představuje Petr Tomášek 2003 (cit. v pozn. 2).
 17. Okolnosti vzniku obou portrétů podrobně shrnuje Petr Tomášek, „Pintsch ist vortrefflich, er soll künftig Thiere malen.“ Několik poznámek ke vzniku dvojice podobizen rodiny Huga II. Karla Eduarda ze Salm-Reifferscheidtu od Josefa Führicha a Josefa Vojtěcha Hellicha, *Opuscula historiae artium* 2012, č. 2 (v tisku).
 18. Popis blanenského salonu Salm-Reifferscheidtů uvádí např. Ludwig Gurlitt, *Louis Gurlitt. Ein Künstlerleben des XIX. Jahrhunderts*, Berlin 1912, s. 461–463.
 19. Rolf Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basel–München 1977, s. 28, 404–405, kat. č. 325, s. 415, kat. č. 340. – Srov. Petr Tomášek, Sběratel, umělecký historik a šlechtic Christian ze Salm-Reifferscheidtu, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009, s. 740–742.
 20. Slaviček 1980 (cit. v pozn. 2), nestr.
 21. Některé původně rájecké obrazy se v minulosti dostaly do majetku vedlejší větve rodu se sídlem v Budkově u Jemnice. K uměleckým sbírkám budkovské sekundogenitury srov. Tomášek 2009 (cit. v pozn. 19).

4 x Otis Laubert

Daniela Čarná

Otisa Lauberta za sebou, pod názvom *Štyri ročné obdobia*. Vznikli v kurátorskom dialógu s Mariánom Meškom, pričom každá predstavila jednu z mnohých podôb autorovej tvorby.

Galéria 19 vznikla v roku 2009 v centre Bratislavy a za jej kvalitným výstavným programom stoja výtvarníci z okruhu Skupiny A-R, Marián Mudroch, Vladimír Kordoš a Marián Meško, ktorí sú zároveň kurátormi väčšiny výstav. V komornom, funkcionalisticky čistom priestore doteraz formou autorských výstav predstavili renomovaných autorov viacerých generácií slovenskej aj českej scény (napr. Rudolf Fila, Adriena Šimotová, Jiří Valoch, Václav Cigler, Milan Paštěka, Štefan Schwartz, Milan Bočkay, Emöke Vargová, Mária Čorejová, Marcel Mališ a i.).

Každá z jednotlivých výstav Otisa Lauberta mala vlastný koncept. Prvá pod názvom *Zaváraníky* ukázala aj v odborných kruhoch neznámu a doteraz nevystavenú kolekciu kresieb zo 60. rokov



Pohľad na výstavu Otisa Lauberta *Už mi došlo čo mi došlo* v Galérii 19 v Bratislave. Foto: Peter Piovarczy.

Jedným zo spoločných znakov výstav Otisa Lauberta z posledných rokov je, že sa stávajú očakávanými udalosťami odbornej, ale aj širšej kultúrnej scény, čo je vo svete súčasného umenia na Slovensku stále tak trochu vzácnosťou, ale aj dobrým znamením. Dokladom záujmu sú Laubertove výstavy z posledných rokov v Galérii umenia v Nových Zámkoch (2007), v Galérii P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši (2008) či v Dome umenia v Bratislave (2010), ktoré prišli po dlhšej výstavnej odmlke na domácej pôde. Každá výstava „zberateľa“ Otisa Lauberta, ktorý vychádza zo živého a aktuálneho duchapovského odkazu, je totiž iná a niekedy prekvapí aj tých, ktorí jeho tvorbu dlhodobo sledujú. Bratislavská Galéria 19 pripravila na prelome rokov 2012–2013 nezvyčajne hneď štyri výstavy

20. storočia, z čias štúdia na Strednej škole umeleckého priemyslu v Bratislave (1961–1965) a po jeho ukončení, ktorá vznikala ešte bez aktívneho kontaktu s vtedajšou výtvarnou scénou. Druhá, nazvaná *Z cudzej záhrady*, prezentovala nečakane diela iných autorov z Laubertovej zbierky, ktoré dostal, kúpil, alebo vymenil, bez zberateľskej ambície vytvárať ich akúkoľvek hierarchiu. Tretia výstava *Už mi došlo čo mi došlo* predstavila tematickú mail artovú líniu tvorby Otisa Lauberta, ktorá vzniká od konca 70. rokov 20. storočia. Posledná výstava *Nové ovocie* ukázala tvorbu uplynulých dvoch rokov.

Otis Laubert je známy svojou obľubou tematických výstav. Tvorbu totiž rozvíja v tematických cykloch (napr. Kvety, Bleknavajť, Aucájder, Mail art, Mapy, Japonské série, Interpretovaný textil),

ktoré sa špirálovite vinú jeho tvorbou. Aj jeho monografia je členená na základe tém, podobne ako jedna z výstav v Banskej Bystrici z roku 1994 niesla názov *Témy*. Z tohto pohľadu, ako aj z hľadiska autorom využívaných stratégií tvorby, najucelenejšiu koncepciu predstavila tretia výstava mail artových diel, ktorú ako samostatný celok autor doteraz neprezentoval. Je jeho príspevkom k tendencii mail artu (poštovému umeniu), rozvíjanému od 60. rokov 20. storočia, ktoré je považované za jedno z najdemokratickejších médií, existujúcich nezávisle na štruktúrach múzei a galérií. Otis Laubert však nevyužíva na komunikáciu primárne poštové služby. Pracuje s ready-mades, získanými a nájdennými predmetmi zo sveta pošty. Svoj depozit v ateliéri si roky systematicky buduje. Zahŕňa tisíce predmetov, roztriedených na základe kritérií farby, veľkosti či funkcie, ktoré tvoria arzenál jeho tvorby. Tvorivo aktualizuje tradície dadaizmu, pop-artu, Fluxu,

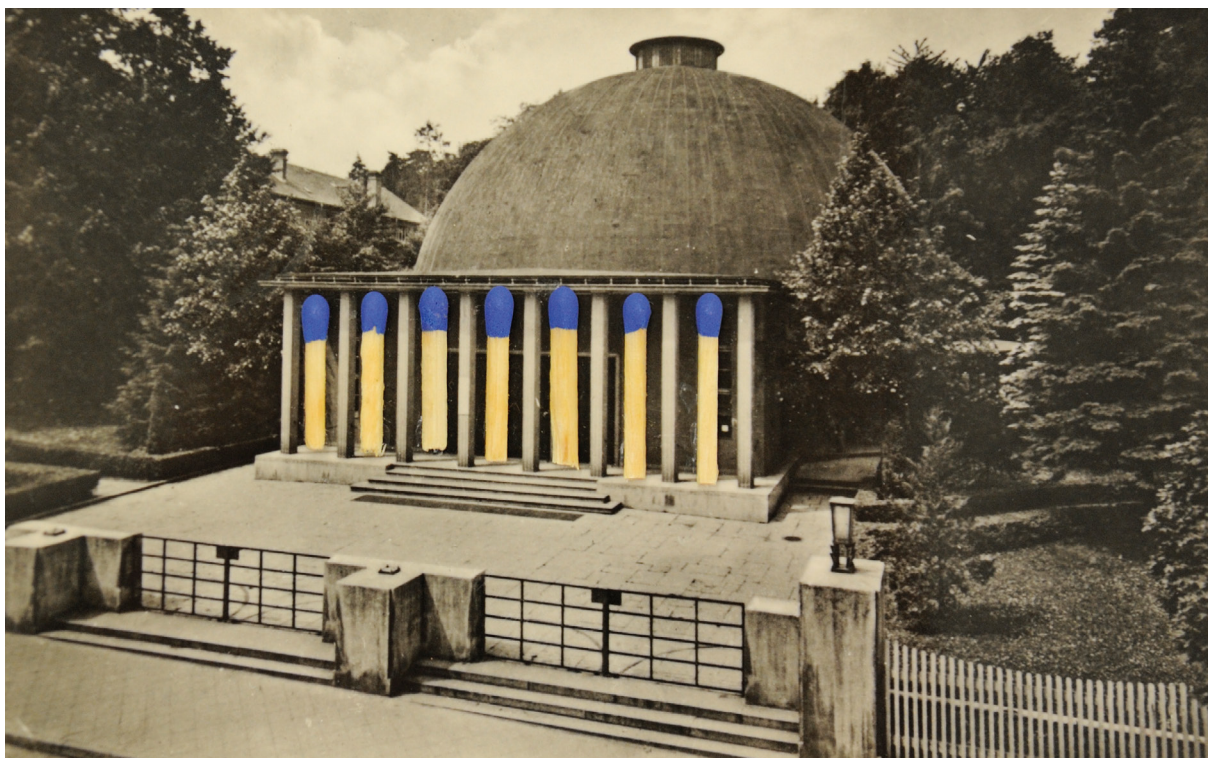
vizuálneho denníka, komentára k svetu okolo seba, ktorý si autor permanentne vedie a necháva doň nahliadnuť aj nás. Práve mailartovú polohu tvorby Jana Geržová, autorka Laubertovej monografie, hodnotí ako celok, na ktorom „sa dajú vystopovať Laubertove imaginatívne pochody i stabilné znaky jeho výtvarných stratégií“. V práci s poštovými artefaktami využíva celý repertoár techník. Od ich prezentovania ako ready-made, cez koláž, dekoláž, krkváž, akumuláciu, perforáciu, asambláž či výšivku. Použité obaly z balíkov „dekonštruuje“, rozkladá a lepením na papier z nich vytvára nové, abstraktné tvary (so vzdialenou analógiou k obrazom Mariána Meška). Z pohľadníc kolážou vytvára nové mestá, otvorené obálky, s podozrením narušenia listového tajomstva, radí vedľa seba a necháva vizuálne vyznieť ich farebne a graficky riešené dekoratívne výstelky. Čestné miesto v poštovom cykle však patrí predovšetkým známke. Znamka je



Bez názvu (Zo série Mail art), 1990–2012. Objekt, 40 × 15 × 10 cm. Foto: Peter Piovarczy.

či umenia odpadu. Použitý obal z balíka, obálka, list, pohľadnica, korešpondenčný listok, telegram, pečiatka a nimi prenášané informácie, a samozrejme poštová známka. To sú (v dnešnom svete nových technológií už čiastočne zabudnuté) predmety, ktoré Laubert v sledovanom cykle pretvára a necháva ich vojsť do sveta nových významov. Vzácné i nepotrebné poštové artefakty, ktoré dostal, našiel alebo kúpil v antikvariátoch či na blších trhoch, využíva ako slová do vizualizovaných veršov básní a viet svojich novovznikajúcich príbehov. Tie nesú fragment svojho vlastného osudu, aj príbehov ich adresátov, odosielateľov a doručovateľov. Recykluje a zároveň ich obdarúva novými významami na kvalitatívne aj vizuálne novej rovine, spôsobom, ktorému nechýba zmysel pre humor, hru a iróniu. Sú formou

prezentovaná na listoch, ale aj v zberateľských albumoch, v niektorých s „malevičovskými“ štvorcami s bielymi ozubenými rámkami s vyrezanými, alebo prepálenými obrazmi. Medzi nimi sa vyníma zberateľská vzácnosť *Modrý Mauricius*, s patričnou úctou aj iróniou prezentovaná ako jediná v celom albume. Známkami autor tapetuje a „christovsky“ balí aj celý rad predmetov bežného použitia – od kuchynského riadu, cez hodiny, klobúk, kravatu, vešiak, obuvák až po pokrytie celého saka, ktoré je formou autorského stotožnenia sa s témou a tvorí premostenie k celej sérii sák „podľa profesií“, ako aj k sérii interpretovaného textilu. Okrem aktuálneho *Poštára* (1985) je to *Zberateľ* (sako pokryté odznakmi, 1996) či *Hasič* (sako pokryté zápalkami, 1996). Poštová známka, reprezentujúca krajinu svojho vydania,



Bez názvu (Zo série Mail art), 2005. Pohľadnica, zápalky, 9 × 13 cm. Foto: Peter Piovarcny.

zas odkazuje na sériu s témou zástav a kartografie, ktorá je ďalšou silnou Laubertovou témou.

Jedna z črt tvorby Otisa Lauberta je, že ňou možno viesť symbolické rezy rôznymi smermi a témami, ktoré sa v istých bodoch stretávajú a dekódovať v nej vzájomné vzťahy, súvislosti a presahy. V mailartovom cykle dominuje hra

ako princíp autorovej tvorby, ale aj ako spôsob jeho komunikácie s divákom, ktorý má možnosť k jeho objektom pridávať vlastné interpretácie. Hra v podobe práce s materiálom, ale najmä s potenciálom nových významov, ktorých ambivalentnosť či iróniu často naznačuje názvami diel, ktoré sú slovnými hračkami. Jeho tvorba môže fungovať aj ako návod, ako získať tvorivý pohľad na zdanlivo všedný každodenný svet okolo seba, ktorý autor denne reflektuje vo svojich konceptuálnych denníkoch. Vo svojom okolí ho rozširuje aj formou novoročných PF-iek, ktoré po zlatých časoch pred rokom 1989 sú dnes tiež už skôr raritou, ktorá u neho pretrvala. Podobne ako Laubertove výstavy sa vyznačujú tým, že každá jedna je unikátom.



Viditeľná zbierka, 1983. Objekt, 40 × 40 cm. Foto: Peter Piovarcny.

Radoslav Kutra -

Bytí v malbě

Obrazy 2002–2012

Ladislav Daněk

Když se v roce 2005 uskutečnila v prostorách Muzea umění Olomouc první rozsáhlá retrospektiva Radoslava Kutry k jeho osmdesátinám,¹ mnozí návštěvníci žasli nad velkorysým pojetím a vitalitou autorových posledních obrazů. Jiní naopak pochybovali, zda bilancující malíř ještě dokáže novou cestu, kterou sám označil za „vědomý krok do prázdna“ (R. K., 2005), dovést dál. Od té doby uběhlo sedm let a na pochybovačné hlasy malíř odpověděl výstavou v olomoucké Galerii Caesar (včetně přilehlých prostor kavárny), na které představil velmi přesvědčivý soubor obrazů z let 2002–2012, jehož jádro tvořila velkoformátová plátna (164×200 cm a 140×170 cm) z předminulého a minulého roku. Než k nim upřeme více pozornosti, je nezbytné připomenout zásadní milníky Kutrova tvůrčího příběhu a kréda, na kterých svou tvorbu stavěl a vychází z nich nadále, neboť obojí nám umožní lépe pochopit poselství jeho současných, koloristicky mimořádně vzrušujících maleb.

V roce 1945 byl Kutra přijat na Akademii výtvarných umění v Praze a po roční přípravce začal studovat v ateliéru profesora Vlastimila Rady. Od počátku studia pilně kreslil, hodně četl a později se zajímal i o moderní vážnou hudbu (F. Poulenc, D. Millhaud, I. Stravinský). Z literatury ho přitahovali především autoři české katolické moderny, zejména J. Durych, a tzv. konvertité 19. a 20. století (L. Bloy, E. Hello, G. K. Chesterton). V oblasti výtvarného umění studoval Rembrandtovo kreslířské a grafické dílo a obdivoval pozdní sochařské práce Michelangela. Z moderních malířů byl fascinován P. Picassem a G. Rouaultem. Vlivy obou mistrů pak byly v určitých vlnách patrné v jeho tvorbě až do závěru 50. let.

V roce 1949 byl Kutra z politických důvodů vyloučen ze studia a po nelehkém období stalinismu a různých tvůrčích peripetiích došlo v roce 1957 v jeho tvorbě doslova k tvůrčí explozi, když plně navázal na orientaci své tvorby z konce 40. let. Vedle biblických motivů tehdy začal také rozvíjet jedno ze svých dlouhodobých témat – téma milenců. V těchto pracích malíř záhy dosáhl osobité syntézy výše uvedených vlivů a zároveň je v nich

patrný prožitek existenciální úzkosti, ale také touha po harmonii a řádu.

Od roku 1960 pak začal Kutra výrazně experimentovat, což bylo pro jeho práci charakteristické až do konce 60. let. Laboratoří pro jeho do mnoha stran rozběhnutých experimentů se stalo zejména médium kresby v rozpětí od tušových kreseb přes akvarel a pastel až po monotyp. V olejomalbách pak postupně redukoval své oblíbené figurální motivy až na dřevě významově nosného sdělení, a tak se jeho tvorba ocitla po polovině šedesátých let téměř na hranici čistého abstraktního výrazu, jež však filozoficky odmítl a vrátil se zpět k figuraci.

Tu je nutno zdůraznit, že v letech 1961–1963 Kutrovo experimentování vyústilo do dvou komplementárních poloh. Na základě studia praktického i teoretického díla P. Cézanna a P. Mondriana totiž začal promýšlet v úzké spolupráci s filozofem Karlem Flossem vlastní teoretické postuláty na základě originální teorie *triadického systému*,²



Radoslav Kutra při práci v letním ateliéru v Toskánsku, 2011

kteří ve své tvorbě prakticky rozvíjel až do konce 90. let. Promýšlení tohoto filozofického systému Kutru nakonec dovedlo k svébytné poloze geometrické abstrakce, když lidskou figuru redukoval v letech 1963–1965 do znakové podoby, a vytvořil tak v podobě *Spirituálů*, *Monologů* a *Materializací* jedny ze svých vrcholných malířských cyklů ze 60. let. Druhou, ještě radikálnější polohu pak tvořil téměř souběžný cyklus *Klíčů* (1963–1965), v němž vědomě navazoval na odkaz Mondrianův. A to tak, že svůj tvůrčí potenciál soustředil na to, aby člověka jako symbol lidského rodu převedl do formy sdělného, literárních příměsí naprosto zbaveného metaznaků, obdobně jako Mondrian usiloval o metaznak přírody. Šlo-li Mondrianovi o vztah mezi prostorem a obrazem, pak Kutru zajímal především vztah mezi hmotným tvarem a plochou. Sám malíř svoje úsilí v roce 1966 vyjádřil následovně: „Mondrian dospěl k abstrakci přírody – chtěl bych dosáhnout abstrakce člověka.“

Na tuto polohu pak Kutra pozoruhodně navázal o mnoho let později, v roce 2002, v gesticky pojatém cyklu olejů *Schritt ins Nichts / Krok do prázdna*, které můžeme považovat za jakési předznamenaní duchovní podstaty jeho současných obrazů. Ale vraťme se ještě zpět do 60. let.

Koncem roku 1968 malíř, nesouhlasící s vývojem v Československu po okupaci vojsky Varšavské



Radoslav Kutra, *Gezeiten VII / Proměna VII*, 2012, olej, plátno, 140 × 170 cm

smlouvy, odešel do Švýcarska, kde se nejprve živil jako učitel kursů malování ve večerních školách v Oltenu, Aarau a následně v Luzernu. V letech 1969–1970 pak Kutra přece jen na čas vstoupil na půdu čisté abstrakce a v rozsáhlém cyklu kvašů (*Abstrakte Guasche / Abstrakní kvaše*) a několika olejích, které uvozovaly celou výstavu, můžeme vidět další zárodek jeho monumentálně působících obrazů z posledních let. Nicméně toto spojení dobře vidíme až dnes, neboť v následujících dvaceti letech se Kutra vedle vedení vlastní výtvarné školy *Kunstseminar Luzern*, kterou založil v roce 1973,¹³ v různých polohách a mnoha tematicky jasně vymezených cyklech zaobíral figurativní tvorbou (např. *Höhlenmotiv / Jeskynní motiv*, 1974; *Decke / Strop*, 1974; *Malerin / Malířka*, 1979; *Innerschweizer Spaziergänge / Procházky centrálním Švýcarskem*, 1982; *Mutter und Kind / Matka a dítě*, 1983; *Reiter aus der Apokalypse / Jezdec z Apokalypsy*, 1988; *Píseň písní / Das hohe Lied*, 1992; *Kreuz I–VII / Kříž I–VII*, 1992; *Reminiszenzen / Reminiscence*, 1992–1993).

Kutrův návrat k abstraktnímu výrazu se shodou okolností odehrál až v době jeho dočasného působení v jeho rodné vlasti, když v letech 1993–1995 působil jako vedoucí malířského ateliéru na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. V tomto období pracoval na významném cyklu *Figur abstrakt / Abstrakce figury*,¹⁴ v němž navázal tentokrát v barevné poloze na své vrcholné cykly ze 60. let. Myšlenku o malířském ztvárnění *abstrakce člověka* (R. K., 1966) tak dovedl v souboru olejů na plátně do nové roviny vnímání lidské postavy, neboť v obrazech se pokusil syntetizovat znak člověka s mystickým tajemstvím Kříže.

Což podtrhl barevnou skladbou jednotlivých pláten, sestávajících maximálně ze tří základních barev, černé a bílé. V nejradikálnějších obrazech Kutra pracoval už jen s kontrastem dvou barev, například červené a bílé, a tak se z ryze formálního hlediska ocitl na území čisté geometrické abstrakce, s jejíž dnešní tzv. postkonceptuální podobou ovšem nemají jeho obrazy vzhledem k duchovnímu obsahu zhola nic společného.

Na střídavá plátna z cyklu *Figur abstrakt / Abstrakce figury* pak Kutra reagoval v roce 1996 neobyčejně barevnými a pulzujícími kompozicemi v cyklu *Stadt / Město*, které svým způsobem tvoří další, jakýsi volný pandán k jeho současným obrazům založeným na vymanění barvy z pravoúhle komponované obrazové sítě. A o několik let později, ve svých sedmdesáti sedmi letech, maluje první pastózně hnětené černobílé obrazy, v nichž organicky působící znaky lidských figur evokují tajemné malby pravěkých kultur na skalních stěnách.

To se však už obloukem pomalu vracíme ke v úvodu zmíněnému Kutrovu „*kroku do prázdna*“, jež však nemůžeme vnímat jako skutečný krok do prázdna (výraz *Schritt ins Nichts* nelze významově adekvátně převést do češtiny), nýbrž jako pokus či spíše bytostnou potřebu malíře vykročit po všech nabytých zkušenostech novým směrem, který by mu bez nánosu jakékoliv rutiny, již se po jistém čase nevyhne zřejmě žádný umělec, otevřel nový, netušený prostor pro sebevyjádření.

A tak v následujících letech, přesněji od roku 2002, Kutra s velkým malířským nasazením nejprve rozbíjí vertikálně-horizontální výstavbu obrazové plochy a dává plný průchod spontánnosti a radosti ze smyslového a koloristického účinku



Radoslav Kutra, *Gezeiten II / Proměna II*, 2012, olej, plátno, 140 × 170 cm

zářivé barevné hmoty. V rozsáhlých cyklech olejů a kvašů na papíře (*Schritt ins Nichts / Krok do prázdna*, 2002; *Auferstehung / Vzkříšení*, 2004; *Das andere Licht / Jiné světlo*, 2004; *Improvisation / Improvizace*, 2004 ad.) tak velmi přesvědčivě otevírá novou kapitolu svojí tvorby a rovněž uvádí do praxe své teoretické přesvědčení o malířské nosnosti *nového impresionismu*, jehož základním předpokladem je podle Kutry neustálé *malířské třibení* zrakového vnímání světa a rovněž požitků z *bytí v malbě*, která je – přes veškeré pochyby teoretiků – jako médium nenahraditelná. A vedle toho jsou malířovy obrazy z posledního desetiletí dozajista i hmatatelným a přesvědčivým důkazem Kutrovy teoreticky hluboce podložené teze o *novém impresionismu*.

Vývoj dějin umění Kutra totiž chápe tak, že od vzniku impresionismu a ztvárnění nového vidění světa Cézannem žijeme na počátku nové, velkolepé éry *nadčasového malířství* a že úsilí předválečné i poválečné avantgardy de facto vyústilo do slepé uličky. Tento Kutrův programový postoj, uplatňovaný v jeho tvorbě už od šedesátých let na základě výše zmíněného filozoficko-teoretického konceptu *triadického systému*, je založený na představě, že každé velké umění, tudíž i malířství, je svou povahou nevyhnutelně náboženská.¹⁵ Tím ovšem malíř nemá na mysli úzkou vazbu umění na církev. Naopak, přímá služebnost díla jakékoliv ideologii je mu cizí.

Dokážeme-li se tedy na Kutrovu současnou kolekci převážně velkoformátových obrazů podívat optikou i toho, co jim předcházelo, pak by nám zřejmě nemělo uniknout, že přes jejich zjevnou spontaneitu, kterou laik žel může z neznalosti

vývoje a zásad malířství považovat za čirou „bláznivost“, jsou jeho malby budovány rovněž s vnitřní kázní. Ba dokonce bychom mohli poněkud troufale říci, že umělci se podařilo v těchto až hudebních opusech, založených na triádě barva – rytmus – světlo, skloubit impresionistickou lehkost Moneta s vážností Cézannovy nové, revoluční traktace obrazové plochy. A v tom je Kutrův přínos malířství, jak on ho chápe, nepřehlédnutelný, neboť jeho nové obrazy překypující vitální energií zároveň přitahují vnímavého diváka malířovou neochvějnou vírou v moc umění.

Poznámky:

1. Radoslav Kutra / *Barva - tvar - duch. Obrazy, kvaše, kresby 1941-2005*. Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění – Trojlodí I, II, 20. 10. 2005 – 5. 2. 2006. Koncepce a kurátor výstavy Ladislav Daněk. Doprovodná publikace: Radoslav Kutra. *Barva - tvar - duch. Obrazy, kvaše, kresby 1941-2005*. Texty Ladislav Daněk (ed.), Karel Floss, Peter Killer, Pavel Zatloukal. Olomouc, Muzeum umění 2005.
2. Radoslav Kutra: *Die Schule des Sehens*. Frankfurt am Main, Peter Lang 1994. – Radoslav Kutra: *Viditelný čas*. Praha, Arista 2003. – Radoslav Kutra: *Slovník školy vidění*. Brno, Soliton 2005.
3. Školu vedl až do roku 1985, kdy odešel do důchodu. Od tohoto roku školu vede jeho žena, malířka Christiane Kutra-Hauri.
4. Radoslav Kutra: *Figur abstrakt*. Luzern, Kunstseminar Galerie 1995.
5. Viz pozn. 2.

Cesta na Kunstseminar – Životní příběh malíře Radoslava Kutry

Petr Slinták



Radoslav Kutra ve svém prvním ateliéru, 1947

V životním příběhu malíře Radoslava Kutry se odráží složité osudy mnoha českých umělců konfrontovaných se společenskými změnami, které nastaly po druhé světové válce. Pro osobnosti typu Radoslava Kutry – nábožensky orientovaného malíře snažícího se o syntézu moderní teorie umění s osobitým pojetím víry – byla doba poválečného dvacetiletí na jednu stranu obtížná, na stranu druhou mu především v 60. letech nabídl také řadu radostných okamžiků.

Radoslav Kutra se narodil 13. března 1925 v Holici u Olomouce. Lásku k malování mohl přitom rozvíjet už od raného dětství a jistě na tom měl zásluhu i jeho otec, velký milovník umění. Jak ovšem pamětník podotýká, ke skutečnému rozvoji talentu u něj mohlo dojít až na měšťanské škole a později na olomoucké reálce, kde měl štěstí na výborné učitele kreslení. Přízeň rodiny chlapcově zálibě byla tak velká, že Radoslavův návrh pokračovat ve studiu na výtvarné akademii přijali všichni bez výhrad. Po skončení druhé

světové války proto Radoslav Kutra odchází z poklidné Hané do kulturně kypící Prahy a začíná studovat malbu na Akademii výtvarných umění (AVU).

„Tehdy samozřejmě nikdo nevěděl, co bude. Byla to doba, kdy se konala spousta přednášek, různých společenských akcí, divadla... a to jsme žili, to jsme všechno vnímali, navštěvovali. Ovšem vřelo to pod povrchem. Komunistická strana pracovala na tom, aby mohla převzít vládu, a toto se odráželo i v našem ateliéru, který sestával z dvaceti lidí. Mezi nimi totiž byli tři, kteří otevřeně komunismus propagovali a přesvědčovali ostatní. Ovšem většina byla neutrální, nebyli ani pro, ani proti, ani ryba, ani rak. A pak jsem tam byl já, který zastupoval protikomunistickou pozici otevřeně.“¹

Atmosféra na AVU byla tehdy inspirativní. Radoslav Kutra se přihlásil do ateliéru prof. Vlastimila Rady a brzy se v tvůrčím kolektivu aklimatizoval. Aktivně se zapojil také do debat, které se na akademii vedly. Často se tam diskutovalo nejen o umění, ale také o tématech obecnějších, včetně ideového směřování státu. Mladý malíř z Hané přitom v často vášnivých diskusích nebyl k přehlédnutí. Mimo jiné i proto, že se svým světonázorem vymykal dobovým konvencím. Radoslavovy postoje do jisté míry formovaly i přednášky, které v té době navštěvoval u pražských dominikánů, v tehdy významném centru českých teologických studií. Podstatné bylo i malířovo přátelství se spisovatelem Jaroslavem Durychem, kterého mladík začal po svém příjezdu do Prahy pravidelně navštěvovat.

„Hlavní bylo, že jsem se v té době stal tím, co se nazývalo konvertita. To neznamená, že bych přešel od nějakého jiného náboženského přesvědčení do církve nebo podobně, ale prostě jsem křesťanství začal brát vážně. Jako někteří spisovatelé: Leon Bloy, Chesterton, u nás Durych. Tito autoři se stali mým ideálem. Čili já měl v sobě prostě nový, živý světonázor. Nejenom takové to křesťanství papírové, ale něco, pro co jsem žil, co mně dávalo smysl existence, smysl práce.“²

Relativní svoboda trvala až do února 1948, kdy se KSČ plně chopila moci a nařídila v mnoha institucích personální prověrky. Jak Radoslav Kutra vzpomíná, v případě AVU je vedli jeho někdejší kolegové, s nimiž často polemizoval. Jak pamětník později zjistil při prověrkách, jeho názory zaznívající při svobodných diskusích si mladí komunisté zapisovali, aby je posléze použili proti jeho osobě. Nedobrovolný odchod z akademie byl pro Radoslava Kutru nepříjemným koncem krátkého pobytu v Praze. Ještě více byl z vývoje událostí zklamán malířův otec, který coby rozený idealista po skončení války vstoupil do komunistické strany. To, že partaj, jejíž politiku podporoval, při svém mocenském tažení odstavila z nastoupené cesty sice polemického, ale jinak v podstatě neškodného studenta umělecké malby, nedokázal pochopit. Byla to pro něj první rána osudu, následovat měly další.

Radoslav Kutra se tak v roce 1949 vrací do Olomouce, kde se živí, jak se dá. Není již sám a má odpovědnost za rodinu. Radost jemu a manželce

Ludmile přináší narození syna Petra, tvůrčí potěšení pak výtvarná spolupráce s divadelními scénami, pro které vytváří návrhy kostýmů a scénografii. Důležité také je, že se stává členem olomoucké pobočky Svazu československých výtvarných umělců, čímž získává statut profesionálního umělce a může se oficiálně věnovat tvorbě. Čemu se mladík ovšem nevyhne, je vojenská služba. Tu v roce 1950 nastupuje v Českém Krumlově. Na základě politických prověrek je po dvou měsících však zbaven zbraně a převelen k pomocným technickým praporům. U takzvaných „černých baronů“ stráví dva roky, nejdříve jako horník v Libušíně u Kladna, posléze pracuje u pozemních staveb v Pardubicích. Společnost pětépáků byla složena povětšinou z kulackých synků, různých podnikatelů, vyloučených studentů či zavržených intelektuálů. Jak je přitom pro život Radoslava Kutry typické, opět se v marasmu na něj usmála trocha štěstí. Podařilo se mu částečně vyvázat z fyzicky namáhavé práce a byl zařazen do tvůrčí oddílové skupiny. Tam se pak mohl věnovat alespoň přípravě propagačních plakátů. Protože ve fárání do dolů se obden střídá s kolegou, i fyzická námaha byla mnohem snesitelnější.

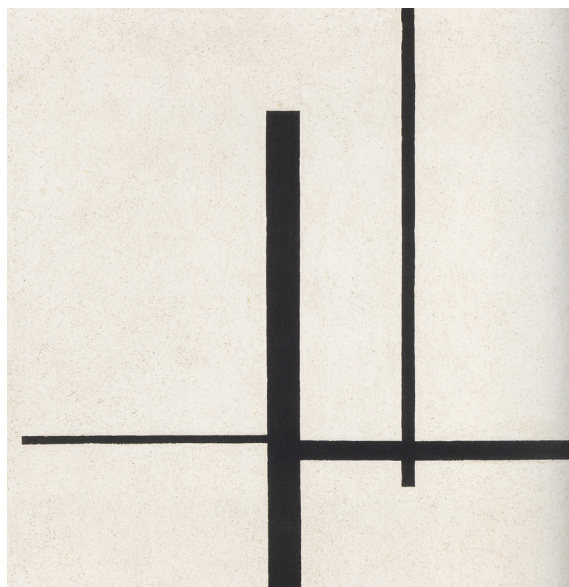
„Jistým způsobem to byl život intenzivní, nic neutrálního. Prostě jasná atmosféra, která se dala dýchat. No a ten typ lidí, se kterými jsme se stýkali, ty poměry, to bylo něco ohromně zajímavého a silného. Ti chlapi vykonávali práci, která se dávala za trest lidem, kteří nebyli politicky spolehliví. Ale ten horník, ten byl v podstatě v tomto smyslu svobodný. Nemusel se bát něco říct proto, že by s tím narazil a že by ho poslali do dolů. Ten už se nepotřeboval bát, ten už v těch dolech prostě byl.“¹³

Po návratu do Olomouce se malíř raduje nejen z narození druhého syna Jana, ale také z práce na Křížové cestě, kterou připravuje ve skrytu svého ateliéru. Studie k ní mají bohaté formální rozpětí od velmi živých skic až po definitivní kresby rembrandtovského ražení. Na toto téma maluje i několik obrazů, opět v širokém formálním rejstříku. Vedle biblických motivů malíř realizuje spoustu tušových kreseb zachycujících každodenní život.¹⁴

Protože jako začínající výtvarník „na volné noze“ nedokáže rodinu dostatečně zabezpečit, nastupuje v roce 1953 coby reklamní grafik do oddělení názorné agitace podniku Sigma Lutín. Sotvaže je přijat, umírá J. V. Stalin. Jedním z prvních úkolů se tak stává realizace symbolického katafalku určeného k pietnímu umístění na nádvoří továrny. Po následné smrti Klementa Gottwalda má výtvarník práci ulehčenou: katafalk jen opráší a drobně upraví. Výtvarná práce realizovaná na základě kritérií socialistického realismu Radoslava Kutru sice vnitřně nenaplnuje, ale v dané situaci není zbylí. Vyšinutá doba ovšem čas od času navozuje situace, které tíží první polovinu 50. let dodávají i „vtipnější“ rozměr. Když například propagační dílna dostala od kádrového oddělení za úkol vypracovat návrh podnikového exlibris určeného pro zasloužilé zaměstnance, Radoslav Kutra úkolem pověřil

asistenta – mladíka, který si chtěl kvůli přihlášce na akademii vylepšit posudek praxí v továrně.

„Protože on rád kreslil starý stromy, tak tam nakreslil jeden s takovým velkým, silným, ale vykotlaným kmenem. Tak jsem si říkal: no to bude zajímavý. Šli jsme to tedy těm kádrovákům ukázat. Oni tam byli sice dva, ale byl tam zrovna přítomen jenom jeden. Ten se na to podíval a povídá: „No soudruhu, vždyť to vypadá, jako kdyby socialismus byl takovej starej vykotlanej strom, ne, ne, to nepůjde.“ A já na to: „No tak pokusíme se udělat něco jiného...“ Vzal jsem to, chtěl jsem odejít a v tom tam přišel ten druhý kádrovák: „No tak co, jak to vypadá? Máte už něco?“ Já jsem mu to ukázal a on na to: „Výborný, to je ohromný.“ A já povídám: „No jo, ale tady soudruh to nechce, že to vypadá, jako kdyby socialismus byl starej vykotlanej dub.“ A on: „Ne, ne, to musíš chápat jinak. Ten starej kmen, víš, to je kapitalismus. Ale ty větve, ty živý větve tady, to je socialismus.“ Takže tím pádem byl ten



Radoslav Kutra, Klíč, 1965–1966, olej, písek, plátno, 90 × 90 cm

návrh schválen a bylo všechno v nejlepším pořádku.“¹⁵

V roce 1955 získává Radoslav Kutra statut umělce ve svobodném povolání a díky tomu se může vyvázat ze zaměstnaneckého poměru. Živí se především zakázkami v oblasti užité grafiky a v dalších letech také vytváří několik výtvarných realizací v rámci architektury. Tyto jsou však stále poplatné oficiálním požadavkům. Doba se však proměňuje. Pro umělecký vývoj Radoslava Kutry je důležitý rok 1959, kdy spolu s dalšími třemi malíři zakládá výtvarnou skupinu Experiment a proniká i za hranice regionu.¹⁶ Veřejnost v hlavním městě zaujme polemika nad jeho obrazem ztvárňujícím téma mateřství, který je prezentován na výstavě Umělecké besedy. Kutrovo experimentální dílo konfrontované s podobným, ovšem dobově poplatným námětem jiného grafika je odsouzeno v recenzi kritika deníku Večerní Praha. Vedle odsudků se mu však dostává i uznání. Časopis Květen otiskne rozsáhlý pozitivní článek a z Radoslava Kutry se rázem stává

bojovník za moderní umění. Příznačné je, že vydávání zmíněného mládežnického periodika je brzy poté zastaveno. Jak malíř dodává, v tehdejší kultuře docházelo k jakémusi vlnění – přišlo uvolnění, aby se pak vše opět začalo „šroubovat“.

Pod vlivem západních vzorů a upozaděné sovětské avantgardy, kterou v českém prostředí začíná propagovat teoretik Josef Čisařovský, se malířovo tvůrčí experimentování rozvine do několika poloh. Přispívá k tomu také inspirace z výjezdů členů uměleckého svazu do Moskvy či Leningradu. Na základě studia díla Cézanna a Mondriana umělec promýšlí v úzké spolupráci s filozofem Karlem Flossem vlastní teoretické postuláty. Mnohé z nich jsou přitom založeny na principu klasické triády a opírají se o umělcovu náboženskou podstatu. Od trojice typu Otec – Syn – Duch svatý nebo Víra – Naděje – Láska odvozuje i hierarchii svého oboru: kompozice – kresba – barva a jindy látka – prostor – čas:

„V prvé fázi co možná nejpřesněji formuluji určitou myšlenku, v představě vyřeším koncepci díla a jeho kompozici. Poté přistupuji k realizaci. Tu dochází k střetnutí ideje s materiálem, k zápasu o překonání odporu hmoty, o zvládnutí její chaotické struktury a uspořádání podle zvoleného řádu. Práce. U mne především kresba jako dominantní prostředek realizace kompozičního záměru. Teprve pak se dostane do akce barva, která dílo sjednocuje a uzavírá, uděluje smysl všemu, co bylo předtím na obraze vykonáno, a současně vyznačuje nepřekročitelnou mez možností autorského záměru.“⁷

V šedesátých letech vedle tvorby kvašů či portrétů velkých literátů (Baudelaire, Poe, Dostojevskij, Kafka) zpestřují výtvarnou činnost Radoslava Kutry humoristické kresby pro brněnský časopis Host do domu a tvorba exlibris určená namnoze zahraničním zájemcům. I díky výtvarným monografiím či katalogům, které mu poštou zasílají zákazníci z Dánska či Itálie, se umělci dostává do rukou jinak nedostupná kunsthistorická literatura a otevírají se nové výtvarné obzory. Život v olomoucké výtvarné komunitě šedesátých let je pestrý a naplňující. Otevřené polemické debaty napříč profesemi se začínají množit. U akcí pořádaných Radoslavem Kutrou se schází jeho přátelé a to, že je někdo katolík a někdo komunista, začíná většině zúčastněných vadit čím dál méně.

V roce 1965 dochází v životě Radoslava Kutry k významným změnám. Nejenže se seznamuje se svou druhou ženou Zdeňkou, ale jako externí učitel začíná působit na katedře výtvarné teorie a výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Umělecká pedagogika a vedení začínajících výtvarníků se od té doby stávají podstatnou součástí malířova profesního života. V roce 1967 je Radoslav Kutra politicky rehabilitován a 21. června mu rektor Akademie výtvarných umění v Praze vystavuje diplom absolventa v oboru malířství. Následně se umělec stává profesorem kreslení na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti.

Působení na škole, která má takřka vysokoškolskou úroveň, pro malíře znamená dosažení postu, po kterém léta toužil. Vedle nezbytného

dohledu nad tvorbou studentů získává dostatek prostoru pro vlastní tvorbu. Toho také využívá a mimo jiné vydává svůj neznámější grafický cyklus *Život a čas*, k němuž píše úvodní slovo historik umění František Dvořák. Šťastné tvůrčí období však netrvá dlouho. Jednadvacátého srpna 1968 se umělec probouzí do reality okupovaného státu. Stejně jako většině ostatních lidí se i jemu hroutí naděje vkládané do demokratizace socialistického Československa.

„Já si koupil balík kreslicích papírů, láhev černé tuše, štětec a začal pod tímto dojmem dělat bezprostřední kresby. Představil jsem si, že ta moc, která sem přišla, to je něco jako kuře, velké kuře bez hlavy. Jako když se kuřeti usekne hlava a ono ještě skáče nějakou dobu po dvoře i bez ní. To velké kuře s autem bez hlavy, to byli pro mě okupanti. A teď jsem si vymýšlel různé situace. Kuře s malířem, kuře přijde do rodiny, kuře vtrhne někam, kde se lidé koupají, leží na pláži, a nebo přijde do společnosti, do hospody. Toto kuře ohrožuje prostě všechny, kteří chtějí normálně žít. A tak jsem strašně rychle vytvořil cyklus o stovkách kreseb. Dělal jsem jenom takový černý skvrny, který dostaly podobu toho kuřete nebo podobu těch postavček.“⁸

Několik dní po okupaci byla společnost odhodlaná k morálnímu odporu. Vycházely svobodné noviny a časopisy, přechodně vysílala nezávislá televize i rozhlas. Jak Radoslav Kutra podotýká, jeden týden mělo Československo skutečnou vládu lidu, onu dlouhá léta proklamovanou lidovou demokracii. Nadšené odhodlání k odporu zavládlo i na hradištské uměleckoprůmyslové škole. Proti okupaci se postavil její ředitel i další profesori – včetně skalních členů KSČ. Rozjela se podpisová akce odsuzující napadení Československa. Nálada lidí i přes tragédii oněch dní nabíjela všechny odhodláním vzdorovat. Jak se později ukázalo, marně. Když se z Moskvy vrátila československá vláda a prosadil se smířlivý postoj vůči vojenské agresi, bylo jasné, že několikaměsíční „Pražské jaro“ končí. Všichni se začali připravovat na příchod „ruské zimy“.

„Já jsem si uvědomoval, co to znamenalo, když mě vyhodili z akademie, co jsem během těch dvaceti let po Únoru musel prodělat, aby jsem se dostal k tomu, že jsem tady mohl být profesorem kreslení a mít zajištěnou existenci. Na škole v Hradišti se mi líbilo, já tam měl velkou svobodu a já teď viděl, že když jsem toho dosáhnul, tak mě zase vykopnou. Protože já souhlas s okupací nepodepisu, tak budu muset začít odznova. Toto byl hlavní motiv, proč jsem začal uvažovat o odchodu. Protože, když mě vyloučili v osmačtyřicátém z akademie, tak jsem prostě bral všechno, jak to přišlo. A přitom jsem nevěděl, co přijde. Ale teď jsem věděl, co přijde. Teď jsem to věděl už předem a to byl pocit, se kterým jsem se nemohl ztotožnit.“⁹

Z kraje zimy 1968 Radoslav Kutra odchází s novou rodinou a oběma syny na pozvání svého známého dr. Ledergerbera do švýcarského Oltenu. Protože alpská země v té době povoluje mimořádnou azylovou politiku pro uprchlíky z Československa, nadstandardního přijetí se

dostává i této pěti příchodích. Oltenští je vítají s otevřenou náručí a nabízí nezbytnou pomoc při adaptaci v novém prostředí. V městské galerii je poměrně záhy uspořádána prodejní výstava z tvorby R. Kutry. Podstatné je, že z jejího výtěžku česká rodina dokáže vyžít po celý následující rok. Cyklus srpnových kreseb *Okupace* výtvarník převádí do linorytu a vydává jako grafické album. Originály souboru zakoupí vláda kantonu Solothurn, jejíž sídlo toto dílo zdobí do dnešních dnů. Pod dojmem emigrace vzniká cyklus štetcových kreseb černou tuší s názvem *Útěk*.

*„Prostě z toho olomouckého prostředí, kde byl silný pocit kolegiality, kde člověk zapadnul do té společnosti jako kamarád svých přátel malířů, jsem se najednou ocitnul v prostředí, kde jsem se taky znal s některými malíři, ale ti mně nikdy neprojevili kolegialitu toho druhu, jakou jsem pocítoval v Olomouci. Například tam, když přišel někdo nový, my jsme ho okamžitě vzali za svého a hned nějak zaangažovali a zařadili do party, z čehož jsem ve Švýcarsku nepoznal ani tu nejmenší částčku.“*¹⁰

Zájem o československé emigranty obecně a rovněž o tvorbu nově příchodího umělce ze strany švýcarské společnosti postupem času upadal a český malíř musel řešit existenční problémy. Volnou tvorbou nebylo možné se uživit, a tak si přivydělával jako lektor v kurzech malování. Ke komplikacím dochází i v rodinných vztazích. Oba synové se rozhodnou využít emigrantské amnestie čs. vlády a na jaře roku 1969 se vrací do rodné země. Rozpadá se i druhý manželský vztah Radoslava Kutry. Umělec tento zážitek reflektuje ve zvláštním malířském cyklu. V první polovině sedmdesátých let prochází duševní krizí. V malbě se vrací k figuraci až surrealizujícího zabarvení, ovšem s temným existenciálním podtextem.¹¹ V roce 1973 se rozchází se svou druhou ženou a odchází do Luzernu, kde zakládá vlastní výtvarnou školu Kunstseminar. Sedmdesátá a osmdesátá léta jsou pro Radoslava Kutru dobou, ve které se umělec systematicky věnuje pedagogickým aktivitám spjatým s luzernským Kunstseminarem. V rámci něj uplatňuje specifickou metodiku výuky, jež se výrazně liší od způsobu, jakým ve Švýcarsku se studenty pracují tradiční instituce.

*„Švýcaři jsou posedlí po užitém umění. Oni jsou ve světě známí jako autoři plakátů, a potom i to, co se maluje jako obrazy, nejsou sice plakáty, ale v podstatě je to taky užité umění, protože oni je tak malují. Ty obrazy sice nic konkrétního jako plakáty neprodávají, ale prodávají samy sebe, jsou namalovány tak, aby se prodávaly. V tom byl ten rozdíl mezi jejich a mojí školou. Umění se nikdy nenabízí, umění se nikdy neprodává! Já jsem po krátké době ve Švýcarsku viděl, že náš systém kulturní politiky byl i za socialismu nesrovnatelně lepší než jejich kapitalistický systém. Protože to není systém, ale džungle. Ten rozdíl byl obrovský.“*¹²

V posledních letech se Radoslav Kutra soustředěně věnuje tvorbě ve vlastním švýcarském ateliéru. Své umění a znalosti tvůrce uplatňuje taktéž v rámci kurzů tzv. školy vidění. Výtvarnou



Radoslav Kutra, *Bez názvu (Prorok)*, kol. 1948, olej, dřevo, 41 × 28,3 cm

výukou se zabývá nejen v luzernském Kunstseminaru, ale také v rámci tvůrčích dílen, které pořádá na letním sídle v Toskánsku. Za zmínku stojí i fakt, že kurzů Radoslava Kutry se účastní nejen lidé pocházející ze Švýcarska, ale také studenti z bývalých socialistických zemí, kterým se umělec snaží vycházet vstříc.

Poznámky:

1. Redakčně upravený výtah z rozhovoru s Radoslavem Kutrou (Vzpomínky R. K.), který byl natočen v rámci orálně historického projektu *ÚSTR Paměť a dějiny totalitních režimů*. Rozhovor byl realizován ve švýcarském Luzernu 5. 3. 2009. Ukázky z rozhovoru spolu s doprovodnými fotografiemi jsou prezentovány na webové stránce: <http://www.ustrcr.cz/cs/radoslav-kutra>
2. Vzpomínky R. K.
3. Vzpomínky R. K.
4. Daněk Ladislav (ed.): *Radoslav Kutra. Barva - tvar - duch. Obrazy, kvaše, kresby 1941-2005*. Olomouc, Muzeum umění 2005, s. 63.
5. Vzpomínky R. K.
6. Viz Daněk, s. 63.
7. Zatloukal Pavel: Zabýváme-li se tvorbou teoretizujících umělců. In: Daněk Ladislav (ed.): *Radoslav Kutra. Barva - tvar - duch. Obrazy, kvaše, kresby 1941-2005*. Olomouc, Muzeum umění 2005, s. 11..
8. Vzpomínky R. K.
9. Vzpomínky R. K.
10. Vzpomínky R. K.
11. Viz Daněk, s. 65.
12. Vzpomínky R. K.

Rozhovor s Adrienou Šimotovou

Pavel Petr



Vladimír Holan, *Nokturnál*, Odeon, Praha 1980, ilustrace, frontispis, 9 listů, kresba. Foto: Martin Polák.

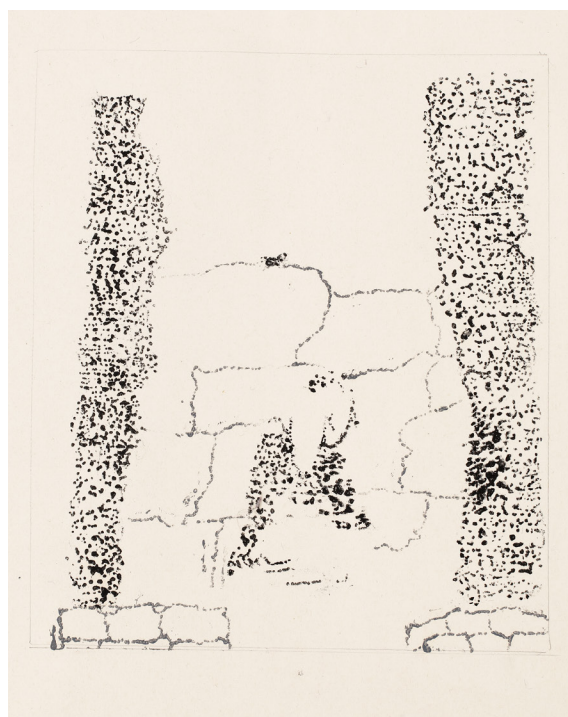
Mám před sebou slavnou edici spisů Vladimíra Holana, kde v jednom svazku je váš výtvarný doprovod, předpokládám, že k účasti na knize jste byla vyzvána Vladimírem Justlem. Připadla pro vás úplně závěrečná část básnickova díla.

To setkání bylo skutečně iniciováno Vladimírem Justlem. Obrátil se na mne, když se začalo vydávat Holanovo dílo. Kniha, o kterou šlo, byla myslím osmým číslem v celkovém pořadí spisů. Domnívám se, že Vladimír Holan tehdy moji práci neznal. Dohodli jsme se tak, že já prostě najdu nějakou sérii kreseb, které souvisejí s literaturou, a že Justl je následně vezme Holanovi ukázat, jestli budou Holana zajímat. A ty kresby, já to slyšela jen zprostředkovaně, ho velice zaujaly a souhlasil s tím, že bych se pokusila udělat ilustrativní doprovod k *Nokturnálu*.

Setkání zcela jistě významné, na jaře v roce 1980 básník umírá, ale vaše kresby ještě viděl.

Ano, Holan zemřel v roce, kdy *Nokturnál* vydávali. Pro mě to byla čest, že mě k tomu Justl tehdy přizval, a kdyby mně někdo řekl, aniž by znal, aniž by věděl tu historii, co bych si bývala přála – jakého autora bych si přála a chtěla ilustrovat, tak bych řekla – Vladimíra Holana. Setkání to bylo pro mou práci životně důležité, přímo mě inspirovalo i k určitému kresebnému způsobu, který jsem potom prohlubovala dál. A týká se to i technických postupů, jako je to například u perforovaných kreseb, kde linie byly utvořené z malých bodů, uhlových nebo přímo proražených skrz papír, takže to bylo vlastně takové Braillovo slepecké písmo.

Důležitým slovem a obrazem je motiv zdi, ten motiv u Holana předznamenávající verše nesoucí v sobě tolik bolesti – Mluvil jsem patnáct let



Vladimír Holan, *Nokturnál*, Odeon, Praha 1980, ilustrace, frontispis, 9 listů, kresba. Foto: Martin Polák.

do zdi – a zeď tu vláčím sám/ ze svého pekla/ aby teď ona vám/ všechno řekla... Vy jste s obrazem zdi, v kresbách, kde jakoby jemností vlasů byla zeď prostoupena, jakoby to bolest samoty mírnilo, tak s tímto motivem jste pracovala.

Holanova báseň, ve které mluví do zdi, tak to byl naprostý objev, který byl zároveň pro mě objevem vizuálním. Existenciální pohled na skutečnost, kde třeba roh místnosti jakoby ten vnitřní prostor uzavíral i otevíral, to mě na tom velmi zaujalo. Obdobných motivů je v těch básních samozřejmě více a já jsem v nich hledala duchovní stránku tvorby Vladimíra Holana. Ale třeba i Rainer Maria Rilke měl obdobné polohy taky, patřil pro mne do stejného mentálního prostoru. Holanův motiv zdi je motiv, který mě podstatně zaujal, byl pro mě tématem, který mohl být použitý jak v tom vizuálním, tak ve slovním vyjádření.

Když jsem četla báseň o zdi, těch veršů je u Holana víc, já myslím teď takovou tu úhelnou báseň, tak jsem měla pocit, že nacházím nějaké stanovisko a že mě překvapuje, jak osobně a jak přímo mě to oslovuje.

Dále byly u Holana verše, které už pro mne nebyly tím prvotním objevem, vycházely z toho, co už jím bylo pojmenované. I z nich jsem některé přijala za svoje, jako slovo, které je vlastně hotové a definitivní.

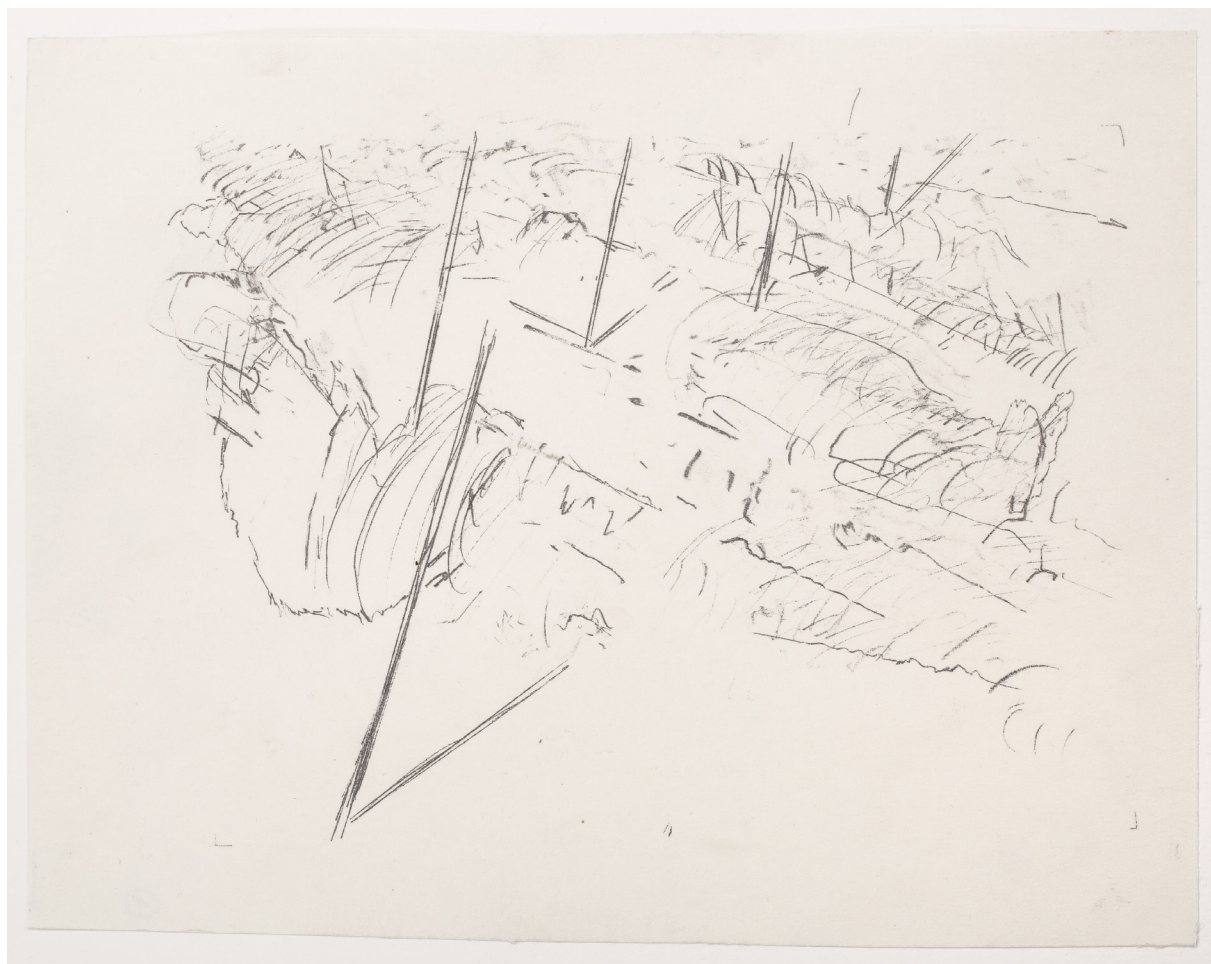
Vlastně jsem se už předtím pokoušela dělat nějaké kresby, kde jsem použila třeba motiv zdi, které už něco příbuzného vyjadřují. Já jsem měla štěstí, že když jsem dělala k něčemu kresby, tak mě vyzvali vždycky k nějakému autoru, který mně opravdu byl blízký. V té době taky nic moc nevycházelo. Pamatuji se, když se tenkrát uvažovalo právě o Holanovi v Odeonu, tak výtvarný redaktor říkal, jestli to vydáme, tak skončíme v ostravských dolech. Tak na doly to přece jenom

Vrátím se do doby, kdy jste se prvně seznamovala s literaturou.

Na to se mi dost těžko odpovídá, protože to není jednoduché. Literatura se ke mně dostala jistě v prostředí rodiny, my jsme byli taková střední vrstva, ale kultivovaná. Tím, že moje babička byla Francouzka, tak se ke mně také dostala francouzská literatura, a to už v dětství, například pohádky jsem znala částečně i z francouzské strany. A samozřejmě ještě musím vzpomenout na hudbu, k níž jsem měla také hodně blízko. Když mi bylo čtrnáct, to bylo v půlce gymnázia, tak se v naší rodině uvažovalo, jestli bych při dalším studiu měla volit výtvarný obor, nebo studium hudby, hudební interpretaci.

Zájem o literaturu byl zcela jistě společnou věcí, kterou jste posléze sdíleli s Jiřím Johnem.

Konec války, ten mně nejvíc otevřel znalost literatury, poznala jsem dílo Marcela Prousta,



Saint-John Perse, *Zpěv pro rovnodennost*, Odeon, Praha, 1987, ilustrace – frontispis (dvojlist), 9 listů, kresba. Foto: Martin Polák.

nebylo... Velmi blízký mi byl už zmiňovaný Rilke. Dál bych mohla jmenovat Ungarettiho. Přitom než jsem jeho básně ilustrovala, znala jsem jej málo. Je nádherný.

Je někdo z básníků, kdo vás provází celým životem, na co neomylně byste sáhla?

Například je to právě Vladimír Holan nebo Rilke, ovšem to jsou klasici, že ano...

poznala jsem celou řadu lidí a literatura mě v té době oslovovala možná někdy víc než výtvarné umění. Zajímavé bylo, že John měl velice těsný vztah k literatuře a že pro něj vlastně poesie, básně znamenaly tehdy ještě víc než pro mě, já jsem myslela spíše vizuálně. John měl velkou a opravdovou znalost literatury, obdivuhodnou na to, že to byl chlapec z malého města, vyučený zámečník. K literatuře dospěl nějakou cestou,

která někam směřovala. Já jsem s ním o literatuře mohla mluvit, on mně ty knížky nosil, pak jsme si je četli nebo jsme o nich mluvili, společně jsme je sdíleli. Nebylo to takové, že bych mu jen řekla, že jsem nějakou knihu četla. Společně jsme to nějak prožívali. Pamatuji se, že mi Hledání ztraceného času Jiří John koupil v antikvariátě, to bylo ještě takové staré vydání v papíru, chudé.

Znala jste tehdy nějakého básníka osobně?

Koncem války jsem se znala s Janem Vladislavem, s jeho generací jsem se přátelila.

Takže také jste se znala s Bohumilou Grögerovou nebo s mladší Violou Fischerovou, oběma jste doprovázela jejich knihy, Viole Fischerové jste vytvořila obálky tří posledních knih.

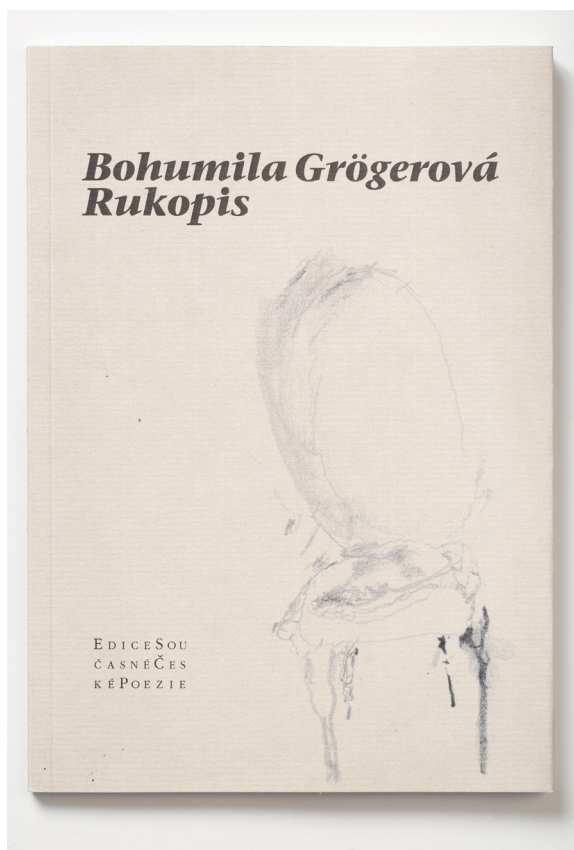
Já jsem se vlastně s mnohými poznala důvěrněji až později. Kresby k básnickému textu

jsem nežárlila, protože to byl nesmysl. Na Johna se to vůbec nehodilo.

S Violou jsem se poznala víc až v devadesátých letech, dokonce jsem byla i v jejím domečku na Elbě, tam bylo velice krásně, tam to bylo takové skromňoučké, tam mě pozvala, strávila jsem tam tři krásné neděle. Věci použité na obálky jejích posledních sbírek si vybírala sama.

Francouzské prostředí vás spojuje s Věrou Linhartovou.

Těch setkání bylo bohužel hrozně málo. My jsme se obě potkaly po Srpnu, než ona odjela. Někaké náhodné setkání bylo v Národní galerii, kde mně byla představena, byla tam tehdy se Šmejkallem. Oni tenkrát, řekněme, že vycházeli ze surrealismu a ten můj výchozí bod byl trochu jinde. Považuji ji za opravdu nesmírně důležitou osobu v literatuře. Já bych to teď nedokázala dobře rozebrat čím a proč, ale je to zajímavé, že mně byla bližší než Viola Fischerová – a zase



Bohumila Grögerová, *Rukopis*, Nakladatelství Pavel Mervart, 2008, ilustrace – obálka, 2 listy, kresba. Foto: Martin Polák.

Bohunky Grögerová jsem vytvořila, vlastně až když jsme obě dvě byly už pokročilého věku, oběma nám bylo přes osmdesát. Přitom Bohunku jsem vlastně znala dlouho. S Violou jsem byla v užším vztahu až později. Samozřejmě jsem ji znala jako básničku, o její osobě jsem ale skoro nic nevěděla, jenom se pamatuji, že jednou přišel Jiří John z nějaké vernisáže, myslím, že z Balcarovy výstavy. Jiří John přišel domů a sdělil mně, že objímal Violu Fischerovou, teda že ona objímala jeho, on říkal – já jsem tak couval a ona nedala a nedala... Byl takový roztomilý, jak mi to sděloval, a byl zvědavý, jestli budu žárlit, a já



Rainer Maria Rilke, *Dopisy a sny, Aulos, Praha, 1994*, bibliofilie, 50 ks, ilustrace – 4 listy, barevný lept. Foto: Martin Polák.

ta měla v sobě něco, co bylo v Linhartové uzavřené. Takže psát o těchto dvou ženách mně připadá, že by bylo strašně zajímavé... Já jsem později ilustrovala několik jejích knih, které editoval Vladislav Zdrobíl, a to jsem dělala moc ráda.

Prostřednictvím Jindřicha Chalupeckého jste se poznala s Jiřinou Haukovou, kterou nelze v určitém našem výčtu vynechat.

No samozřejmě, ty básně jsou velice působivé.

Mně se zdá, že nejdůležitější věci napsala na samém sklonku života.

To je docela možné. Já jsem ji znala přes Chalupického. Někdy jsem k nim zašla a byly jsme spolu samy, ale ten kontakt nebyl lehký, protože člověk nevěděl jak – nevěděla jsem vlastně co chce, co chce slyšet... Jindřich Chalupický a Jiřina Hauková, to byly dvě velmi různé osobnosti, a přitom každý z nich svým vlastním způsobem sdělují nějakou skutečnost.

Z mladších autorů předpokládám, že vám může být blízký Miloslav Topinka?

Topinku mám moc ráda, jeho texty, Trhlina se mně moc líbila. On občas přijde, vždycky se dohodneme, že se uvidíme, a on je potom takový plachý, jako by měl pocit, že mě nemůže vyrušit, že by mě neměl vyrušovat. To musíme napravit...

Mého vrstevníka bych rád zmínil – básníka Martina Langera.

navíc a něčeho je tam míň, kdežto John je na toho Perseho jako ušitý, naprosto přesný.

Nejspíš jednou z blízkých autorek vám bude Emily Dickinsonová. Její uhranutost tématem smrti se mně zdá, že není v rovině strachu, ale snad ani smíření, objevuje se tam smrt v básních jako přirozená věc, dokonce bych řekl jako konstatování, smrt je všudypřítomná – myslím teď na konkrétní báseň, kde Emily Dickinsonová říká, že když ona je někde pryč, tak hrob už na ni čeká, na jejím polštáři... Hrob mě vždy předešel, / najal můj nocleh a než já / usedla na lůžku, / čekal tam hrob, už uložen / na moji podušku.

Spočinutí. Pokora. Setkání s poesíí Emily Dickinsonové pro mne patřilo k těm prvořadě důležitým.

Původní poesie v sobě nese základní lidové kořeny, buď se tím inspiroje, nebo je proti, nebo se



Emily Dickinsonová, *Jsem nikdo! Kdo jsi ty?* Aulos, Praha, 2002, bibliofilie, 30 číslovanych výtisků. Foto: Martin Polák.

Občas mi přinese básně nebo nějaké obsáhlejší textové celky, vyjadřuje se myslím přesně o tom, co chce.

Vracím se ještě ke knihám, které jste ilustrovala, napadá mě v tuto chvíli jeden vzácný autor, na jehož díle jste pracovala jak vy sama, tak i Jiří John – a tím básníkem je Saint-John Perse.

To považuji za mimořádné, co znám knižní vydání Perseho, tak ten doprovod Jiřího Johna se mně líbí nejvíc, připadá mi, že to naprosto vyjadřuje, co to vyjadřovat má. U mě je tam něčeho

moderním způsobem vymezuje proti nim, ale nemůže tento jazykový závazek minout. Slyšel jsem teď od Pavla Brunclíka o vaší babičce, že vám vždy v dětství říkala francouzské lidové přání dobré noci...

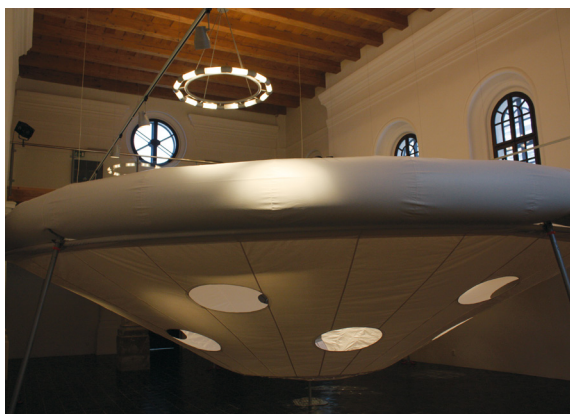
Dors bien, que bon Dieu te garde, bonne nuit, je te souhaite de bons rêves.

Spi sladce – ať tě Pánbůh ochraňuje a dej nám krásné sny...

(Praha, 11. prosince 2012, za pomoci při rozhovoru děkuji Pavlu Brunclíkovi)

Galerie Kaple

Leszek Wojaczek



Pohled do výstavy Michala Gabriela – Sochy. Foto: archiv galerie.

V renesanční budově, kde historicky sídlila vězeňská kaple ženské věznice (mezi trestankyněmi si údajně odpykávala trest i hlavní hrdinka hry bratří Mrštíků Maryša), funguje od prosince roku 2009 galerie současného umění. Kapli, která je součástí zámeckého areálu zámku Žerotinů ve Valašském Meziříčí, nechal postavit roku 1611 Jetřich ze Žerotína. V roce 2008 získala její rekonstrukce ocenění „Stavba roku Zlínského kraje“. Z náměstí ve Valašském Meziříčí je to přes arkádový dvůr trojkřídleho zámku k výstavám jen pár metrů.

Čistý a zároveň majestátný prostor se svou nezaměnitelnou atmosférou nejlépe hodí k prezentaci současného vizuálního umění. Galerie Kaple přináleží Kulturnímu zařízení, které je příspěvkovou organizací města Valašské Meziříčí. Celková plocha o výměře 300 m² se skládá z hlavního prostoru kaple o rozměru 19 × 9 m, kruchty, dvou sklepních podlaží a salónku. Galerie Kaple se zabývá výhradně organizací a prezentací samostatných výstav umělců, kteří se vyjadřují různými médii – malbou, sochou, videem, instalací, fotografií či performancí (výjimku tvoří pouze Czech Press Photo). Nabízí jim prostor k představení svých nejnovějších projektů a umožňuje s prostorem experimentovat. Galerie se nezabývá sbírkovou činností ani se neúčastní

žádných mezinárodních přehlídek. Má ambice vytvořit kulturní instituci dlouhodobějšího charakteru s občasnými přesahy i na mezinárodní scénu (letos Holanďan Chiel Kuijl či Vlasta Žáková ze Slovenska). Za krátkou dobu svého působení se stala jednou z nejvýznamnějších galerií Zlínského kraje. V plánu galerie se většinou objevuje šest dvouměsíčních výstav ročně. Definici výstavního programu a dlouhodobý plán výstav připravuje tým odborníků v oblasti umění: kurátor Leszek Wojaczek, vysokoškolský pedagog Jiří Surůvka, konceptuální umělkyně Kateřina Šedá, vysokoškolský pedagog Petr Stanický a galeristka Vlasta Červenková. Svým programem se galerie zaměřuje na prezentaci zejména aktuálních trendů současného umění. Kaple si zakládá na jasné koncepci (vtahuje do diskuse pojmy, témata, sporné body, přesahy...), kvalitním marketingu i propagaci. Ve strategii galerie jsou jasně formulované základní vize a krátkodobé i dlouhodobé



Pohled do výstavy Lenky Klodové – Příběhy žen. Foto: archiv galerie.

cíle. Jedná se zejména o důstojnou prezentaci toho nejlepšího, co je k vidění v širokých vodách české výtvarné scény. Záměrem je rovnou měrou rozdělovat zájem mezi mužské i ženské autory a především mezi všechny výtvarné disciplíny, počínaje malbou, sochou, fotografií, konceptem, instalací a novými médii konče. Cílem není budovat výstavní koncepci pouze na základě zvuchých jmen, která jsou odborné i širší veřejnosti již notoricky známá, ale představit také autory, kteří ač svou tvorbou výrazní a pozoruhodní, jsou mnohdy neprávem opomíjeni nebo odsouváni na okraj zájmového spektra výtvarné teorie. Nezanedbatelnou část návštěvníků tvoří žáci a studenti místních uměleckých škol (ZUŠ, UMRUM, ateliér UTB). Proto je samozřejmé, že programová skladba galerie musí být velkou měrou cílená na mladé publikum. Dá se říci, že se jedná o koncept v kontextu galerijního vzdělávání, jakousi galerijní edukací, úzce propojenou s výchovně vzdělávacími programy škol. Vazbou na kulturní programy celého Kulturního zařízení sídlícího právě v zámku Žerotinů jsou výstavy a vernisáže propojeny s dalšími žánry jako divadlo, hudba, tanec. Vytvářejí se tak multižánrové bloky, jejichž kulturní dopad zvyšuje atraktivitu a rozšiřuje nabídku společensko-kulturních aktivit ve městě. Finance, management, marketing,

to vše je součástí Kulturního zařízení města Valašské Meziříčí, jež s galerií spolupracuje na velmi dobré úrovni.

Nápad vytvoření galerie v prostorách bývalé kaple vzešel z absence instituce, která by ve Valašském Meziříčí prezentovala současné umění. O potřebě existence svědčí počet návštěvníků proběhnuvších výstav. V současnosti ve „Valašských Aténách“ zdárně fungují již dvě dobře spolupracující galerie: Kaple a Sýpka. V únoru a březnu 2013 proběhla v Kapli výstava velkoformátových kreseb na plátně finalistky Ceny kritiky 2012 Dany Sahánkové nazvaná „Cave Béstias“ a hned vedle, v galerii Sýpka, se skoro ve stejném termínu prezentovala svou experimentální malbou (a nejenom malbou) Kamila Rýparová v expozici „Kitchen Stories“. Rýparová získala v Ceně kritiky v roce 2012 druhé místo. Není určitě náhoda, že tyto dvě mladé umělkyně, silné svým projevem, vystavují vedle sebe. Svědčí to

zejména o Akademii výtvarných umění a Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, Fakultu výtvarných umění v Brně, Fakultu umění Ostravské univerzity a Univerzitu Tomáše Bati ve Zlíně. Kromě častých vzájemných návštěv jde především o přípravy a realizace výstav absolventů (Vytiska, Sahánková, Krausová) nebo prezentace celých ateliérů (ještě letos se chystá výstava ateliéru Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě a v roce 2014 své práce vystaví studenti ateliéru Designu skla zlínské UTB). V minulosti již ve Valašském Meziříčí vystavovaly ateliéry Vladimíra Kokolii, Petra Kvičaly, Jiřího Surůvky, Františka Kowolowského či Václava Stratila.

V galerii Kaple již proběhlo celkem 20 výstav. V prvním roce působnosti (2010) v Kapli vystavoval Michal Gabriel (Sochy), Pavel Korbička (Tu a tam), Miloslav Fekar (Plně prázdné), Veronika Bromová (Rehabilitace), Martin Velišek (Odezdi kezdi), Denisa Krausová (Lokalita: Zahrádka).



Performance během vernisáže, Jiří Surůvka – Gotham City !!! Foto: archiv galerie.



Pohled do výstavy Aleše Hudečka – Koherence. Foto: archiv galerie.

o kvalitní a koncepční kurátorské práci celého týmu kolem obou galerií. Vstupné do obou galerií je jen jedno, a to opravdu pouze symbolické. Pro žáky, studenty a seniory je vstup zdarma. Skoro všechny výstavy jsou doprovázeny komentovanými prohlídkami, kdy ve většině případů je lektorem samotný autor. Nedílnou součástí progresivního programu galerie jsou doprovodné akce: přednášky, workshopy, lektorská činnost, prezentace a projekce. Mnoho z těchto akcí se zaměřuje zejména na děti a mládež. Programy, zaměřené na zprostředkování výtvarného umění široké veřejnosti v expozicích a na výstavách prostřednictvím co nejrozmanitějších typů doprovodných akcí, jsou vždy kvalitní. Vytváří se tak inspirativní prostředí, které přináší nové podněty.

Tento interaktivní model se zcela určitě podařilo nejlépe realizovat při projektu Kateřiny Šedé „č14“. Každodenní přednášky a prezentace, někdy trvající i několik hodin, pomyslně otevíraly laické veřejnosti „uzavřené dveře“ v chápání současného umění. Během projektu Kateřiny Vincourové „Poslouchat očima“ se v prostorách objektu určeného pro „společenský prostor“ konalo deset žánrově různorodých koncertů (k velkému a milému překvapení samotné autorky).

Velmi důležitá je pro galerii Kaple úzká spolupráce s vysokými uměleckými školami. Jedná se

V roce 2011 to byly výstavy: Petr Stanický (Netopýr, svitek a visící muž), Lenka Klodová (Příběhy žen), Federico Díaz a výtvarná skupina Rafani (Adheze), The Best of Czech Press Photo, Josef Bolf (Nevyřešené případy) a Jiří Surůvka (Gotham City!!!). V minulém roce v Kapli vystavoval Aleš Hudeček (Koherence), Kateřina Šedá (č14), Jan Vytiska (Černý sabat), Kateřina Vincourová (Poslouchat očima) a proběhla i výstava posledního ročníku Czech Press Photo. Galerie Kaple se tak stala jedinou galerií na Moravě, kde lze každé léto zhlédnout nejnovější ročník této prestižní fotografické soutěže (další expozice probíhají v Praze a Bratislavě).

Z programu je zřetelné, že se galerie ráda pochlubí i umělci, kteří žili či tvořili ve Valašském Meziříčí: Petr Stanický, Jan Vytiska, Pavel Drda. Galerie Kaple ve Valašském Meziříčí chce fungovat jako živý organismus, který se neustále obměňuje a láká veřejnost na novinky. Základem je ovšem jasně definovaný výstavní program daný na dva roky dopředu. K aktivní spolupráci patří i dialog a snaha připojit se k evropskému či světovému trendu. V současné době probíhá výstava expresivního malíře Jakuba Špaňhela (do 13. 6. 2013), poté se návštěvníci mohou těšit na další ročník přehlídky Czech Press Foto 2012 (21. 6. 2013–30. 8. 2013).

Jan Brož

Martin Fišr



Jan Brož, Přetisky, edice síťotiskových plakátů 100 × 70 cm, 2012, z projektu Nezvaný host

Obvykle v této rubrice představujeme umělce, kteří, přestože by si to zasloužili, nevstoupili do širšího povědomí umělecké veřejnosti. Příčiny opomíjení jsou různé. Zřejmě nejčastěji za vše může odloučení těchto autorů od aktivnějších uměleckých scén, jaké se u nás utvářejí v tradičních kulturních centrech jako je Praha, Brno či Ostrava. Lokální umělecké scény to mají v tomto ohledu poněkud těžší.

Tentokrát dojde na představení autora, který není opomíjený. Ale přestože působí v Praze, tak se ke vztahu regionu a současného umění alespoň okrajově dostaneme. Jan Brož (nar. 1988) patří v nastupující generaci umělců k těm známějším. Přestože ještě nedokončil svá studia na AVU, kde právě připravuje diplomovou práci v Ateliéru malba 2 Vladimíra Skrepla a Jiřího Kovandy, má za sebou již pěknou řádku výstav. To je ostatně věc, která je pro nejmladší autory společná. Vystavování v určitých galeriích je bráno jako samozřejmost. Mezi ty správné můžeme počítat i místa, kde v poslední době Brož vystavoval: Galerie Jelení, Školská 28, Karlin Studios a Futura v Praze, nebo v posledních letech výrazněji se profilující Galerii mladých v Brně. Studenty AVU, kteří směřují spíše ke konceptuálnímu umění, zmíněný ateliér přitahuje již od nástupu zmíněné dvojice pedagogů v roce 1997. Pro ateliér je charakteristická názorová otevřenost. Zaměření zdejších studentů sahá minimálně od přísnějších konceptuálních přístupů

k silně expresivní poloze malby a dalších tradičních médií. Otevřenost je důležitý prvek i ve tvorbě Brože. Splnil také již skoro povinnost strávit alespoň část studia v zahraničí. I přes znovu nalezené a nepoměrně exotičtější země bývalého východního bloku, začínající umělci stále tíhnou k pobytu na „skutečném západě“. Brož takto strávil loni půl roku na Cooper Union, School of Art v New Yorku, dva roky před tím na Hochschule Für Gestaltung v Karlsruhe.

O Brožově tvorbě by se dalo zjednodušeně napsat, že nelpí dogmaticky na jednom přístupu či směřování. Nejedná se o potvrzování předem určené hypotézy, ale o živé hledání dalších vrstev právě zkoumané oblasti. Hledání provází pečlivé studium řešené problematiky a více či méně přesná volba forem a prezentace. Co je na jeho v podstatě (neo)konceptuálním směřování výjimečné, je intenzivní zájem o kresbu.

Většinou jsou jeho projekty dlouhodobé. Jejich forma se navíc v průběhu může výrazně proměňovat. U Brože zcela převládají projekty, ve kterých se soustředí



Jan Brož, Dvojníci (detail), ohýbané sklo, kovové stojany, 2012, z projektu Nezvaný host

na témata z minulosti. Ještě konkrétněji lze napsat, že z nejrůznějších úhlů prozkoumává modernitu. Období moderního umění od uměleckých avantgard počátku 20. století po doznívající pozdní modernu jaká se u nás skrývala pod pojmem brusel, rozloží, přeskládá a složí zpátky. Postprodukce s modernistickým materiálem probíhá různě. Někdy z výsledku cítíme obdiv, jindy spíše chladnější odstup. Stejně tak se v ní mísí tradičníjší výtvarné (rukodělné) postupy jako třeba kresba s novými médii.

Výrazným projektem, kde si pohrává s již zmíněnou modernitou, je *Svatozář* (2009–2010). Termín „projekt“ se pro rozsáhlý soubor čítající 8mm film, 3D render – video, fotografii, plakát a v neposlední řadě autorskou esej, které dohromady tvoří jeden celek, hodí asi nejlépe. Předmětem zkoumání není nic menšího než aura uměleckého díla. Rozvíjí v něm silné benjaminovské téma originálu. Jako materiál autorovi slouží první verze *Černého čtverce na bílém pozadí* Kazimira Maleviče z roku 1915. Dílo zásadního významu pro výtvarné umění nejen dvacátého století. Spolu s *Bílým čtvercem na bílém pozadí* jej v množství citací (a také vtípů) poráží snad jen Duchampova díla jako třeba *Fontána* (1917), nebo *Sušák lahvi* (1914). Brož rozvíjí na modelovém případě slavného díla pokusy s aurou. Nejprve pomocí 3D renderu rekonstruuje ideální podobu této lidskému zraku jinak skryté záležitosti. Poté se pomocí filmových triků



Jan Brož, *Nezvaný host* (pohled do instalace ve Vlastivědném muzeu v Šumperku) 2013

(Dolly zoom) pokouší auru najít, nebo spíše rovnou vytvořit na místě – přímo v Trefjakovské galerii v Moskvě. Tento filmařský efekt byl poprvé uplatněn v Hitchcockově filmu *Vertigo* (1958) pro intenzivnější ilustraci závratě hlavního hrdiny. Stejně jako Malevičův obraz je důležitý pro vývoj výtvarného umění, tak také užítí efektu představuje významný milník pro film. A v případě Brožova projektu další rovinu modernity. Filmuje navíc bez povolení v maximálně možném utajení před kustodkami a milicionáři. Používá (analogovou) Super 8 mm kameru, jejíž rozměry nejsou ani zdaleka tak nepatrné, jako u běžných digitálních kamer v současnosti. Což samozřejmě s nutností dodržet daný postup muselo proměnit návštěvu galerie v hodně adrenalinovou záležitost. Výsledné video se pro změnu přibližuje „dokumentární“ ruční kameře, která se v Hollywoodu hojně využívá k vytvoření iluze autenticity od komerčního úspěchu filmu *Záhada Blair Witch* (1999).

Za projekt *Redefinice art-deco* (2010) byl Brož nominován na Essel Award v roce 2011. Instalaci tvoří bezmála padesátka kreseb a video-přednáška. Část kreseb probíhá prostorem v podobě zvětšeného leporela a zbytek visí podobně odevzdané na sušáku prádla. V těchto kresbách autor volně pracuje s tvaroslovím nejen art deca, nebo spíš všeho kromě toho, co si pod art decem představujeme. Mimo oblíbenou modernu se do asociativního řetězce nápadů dostal třeba arabský vtíp o blondýnkách, notový zápis písničky od Radiohead nebo uhrančivé oko Michaela Foucaulta. Kresby tvoří se svými názvy nedílný celek. Citace, i ty neuvědomělé, zpracovává Brož s nadhledem a notnou dávkou vtípu.

Brožovým doposud nejucelenějším a nejdélhodobějším projektem je *Nezvaný host* (od 2010). Podobně jako v jeho v předchozích dílech si můžeme vybírat úhly pohledu z hodně bohaté nabídky. Základem této výkladové bohatosti přitom není pouze formální rozsáhlost projektu, který vyústil do třech výstav. V první fázi, kterou shrnuje výstava v Brněnské Galerii mladých (2010) a především stejnojmenná publikace, do které svými texty vedle Brože přispěli i Jan Zálešák a Jan Wollner, se jedná spíše o výsledek výzkumu fenoménu „bruselských lustrů“. Stranou nezůstala historie, design ani technická stránka věci. Jako pokračování měl následovat pokus o obnovení výroby těchto lustrů v nedávno opuštěné továrně.

Brož se tímto dílem vrátil do regionu, odkud pochází. Výrazné lustry, jeden z emblémů bruselského stylu, se vyráběly v rapotínské sklárně pár kilometrů od místa, kde vyrůstal. Rapotín se nachází v podhůří Hrubého Jeseníku v Sudetech. Z podniků, které přežily 2. světovou válku, následný odsun německého obyvatelstva a o necelé půlstoletí ztrátu jistých trhů, ať již v rámci



Prapor sklářů rapotínské továrny, výšivka, látko, píka, 1918 (vyparáno 1945). Zapůjčeno z Vlastivědného muzea v Šumperku. Součást projektu *Nezvaný host*.

RVHP nebo samotného Československa, moc nezůstalo. Sklárny byly jeden z mála velkých provozů v okolí, a co se týče osvětlovacího skla, dokonce jeden z největších v republice. Místní mohli být pyšní také na kvalitu produkce. Výtvarnou i technologickou. Brože zajímá i tato sociální rovina věci. Jedním ze skutečně silných zážitků z posledních dvou výstav *Nezvaného hosta* je bezesporu prapor sklářů rapotínské továrny z roku 1918. Po odsunutém německém osazenstvu továrny zůstal na dvoj-jazyčném praporu z německé verze nápisu „Sklářští dělníci všech zemí spojte se“ jenom obrys a diakritika. Pokud se posuneme v čase do nedávné minulosti, obdobně po kdysi prosperujícím podniku zůstala prázdná továrna s negativním půdorysem v místě, kde stávala jeho největší výrobní technologická chloubka – KOLM (karuselový ohýbač ložnicových mís).

Z utopické představy o obnovení výroby lustrů (byť jenom dočasné) v původní továrně nakonec sešlo. Přesto Brož několik mís nechal vyrobit. Bez zmíněného stroje, který skončil ve sběrně, není již sériová produkce možná. Došlo tak na ruční výrobu, kdy známé geometrizující tvarosloví bylo na skleněné mísy tištěno za pomoci původních zachovaných sít. Se všemi nedostatky, které ruční bytí notně exkluzivní malovýroba s sebou nese. Brož si navíc vyzkoušel roli designéra. V několika případech se nejenže nedržel původní barevnosti, ale použitím černého podkladu funkci lustrů značně znejistil. Podobně jako v *Redefinici art-deca* pracuje s modernistickým tvaroslovím, navíc zde již s plně přiznanou dekorativní funkcí. Ta byla jasná i v době vzniku lustrů a dnes s vlnou zájmu o vše bruselské se to jenom zvýraznilo.

Název *Nezvaný host* vzniknul z autorova dojmu, který jej provázel při shánění informací do projektu a pokusu o organizování obnovy výroby lustrů. To, co je pro autora tvorbou uměleckého díla, bylo pro místní spíše otevíráním ještě nezahojených ran. Nevítané připomínání možná i vlastního selhání. Druhá část projektu byla představena v pražském Centru pro současné umění Futura a v pozměněné repríze ve Vlastivědném muzeu v Šumperku. Nechci soudit podle návštěvy vernisáže, ani podle ochoty a přístupu šumperské pořádající instituce, ale „návraty domů“ jsou občas stejně těžké jako pro umělce z regionů dostat se do obecného povědomí někde jinde.



Emil Filla, Žaloval sa pták ptákovi, 1939, olej, plátno, 130 × 97 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

K Fillovu obrazu Žaloval sa pták ptákovi ze sbírky zlínské galerie

Pavlaína Pyšná

I když oficiálním datem vzniku Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně je rok 1953, významná část jejich sbírek byla formována již v průběhu první poloviny 20. století zásluhou představitelů Baťova koncernu. Jejich sběratelským úsilím byla získána řada děl, jež se řadí k nejhodnotnějším ve sbírkovém fondu současné galerie. Pozornost zde budu věnovat jednomu z nich, rozměrné obrazové kompozici Emila Filly (1882–1953) s názvem *Žaloval sa pták ptákovi* z roku 1939, jejíž okolností vzniku a cestu do sbírky lze nazvat menším dobrodružstvím.

V souvislosti se snahou o systematickou sbírkotvornou činnost firmy Baťa byly založeny Zlínské salony, pravidelné prodejní přehlídky soudobého českého a slovenského výtvarného umění. Mezi lety 1936 až 1948 se uskutečnily celkem jedenáctkrát. Jejich „zlatou éru“ symbolizují ročníky předválečné, kdy počet vystavujících i návštěvníků a rozsah realizovaných nákupů děl dosahoval vsutku úctyhodných rozměrů.^{1/} Válečná léta zánik salonů naštěstí nepřinesla, určitým změnám se ale vyhnout nemohly. Kromě snižování počtu prezentovaných prací a omezení jen na české výtvarné umění se desetičlenné kuratorium muselo zodpovídat německé správě za nezávadnost uměleckých děl. A i přesto zcela mimořádného obsahu nabývá Zlínský salon v pořadí již pátý. Odehrál se v roce 1940 ve Studijním ústavu ve Zlíně (28. 4.–31. 8.). V čele výstavní poroty, která se podílela na přípravě a rozhodovala o přijetí jednotlivých děl, stanul jeden z ředitelů Baťových závodů ing. Hugo Vavrečka. Členy poroty byli jmenováni architekti F. Kadlec, B. Fuchs a F. L. Gahura, malíři R. Wiesner, V. Hroch a J. Kousal a sochaři V. Makovský a J. Jaška.

Zvláštní význam přináší V. Zlínskému salonu pro jeho důkladně promyšlenou selekci děl. V instalaci více jak tří stovek prací od 147 autorů se prosadily i výtvarné realizace zaměřené protiválečně. Především to byly dva obrazy Emila Filly *Žaloval sa pták ptákovi* a *Na trávníčku na zeleném*. Oba náleží k pozoruhodným dílům z cyklu *Balady, národní písně a říkadla* vytvořeném v r. 1939. Jejich autor přitom v době konání salonu již několik měsíců zápasil o svůj život v koncentračním táboře v Buchenwaldu, kam byl odvečen na samém počátku druhé světové války. *Žaloval sa pták ptákovi*, dílo umělce těžce zkoušeného nacistickou zločinností bylo tehdy dokonce zakoupeno do sbírek Zlínské galerie. Obrazová kompozice se slovním doprovodem reflektovala píseň, v níž si krahujec stěžuje jestřábovi na svůj tragický úděl.^{2/} V obraze malíř zachytil dva ptáky v protikladné pozici na spleťtém větvičce dubu, jak zoufale

lkají nad opuštěným hnízdem evokujícím trnovou korunu, zatímco vlevo v rámci tvořeném výškovým obdélníkem zapsal slova písně. V době, kdy naši zemi trpce sužovalo nebezpečí fašismu a války, nabylo téma lidové písně jasněho společensko-politického významu. V reakci na bezprostřední ohrožení celé země a národa se zrodila díla, jež měla především povzbudit odkazy k národní kulturní tradici. A zároveň zde rezonoval i jakýsi varovný akcent, neboť jak bývá v lidové písni časté, do nešťastného údělu zvířete je zaklet tragický osud lidský.

Emil Filla se na svou osudovou cestu burcovat zemi k bdělosti před nebezpečím fašismu vydal již v polovině třicátých let. Kromě cyklu *těžiči* ze zdrojů lidové tvorby našel tyto aktivity svůj výtvarný odraz i v sérii malířských, grafických a sochařských děl *Boje a zápasy* (1936–1939). Nejen pro ně byl E. Filla v hledáčku gestapa poměrně dlouhou dobu a k jeho zatčení došlo hned 1. září 1939. A navzdory všem tíživým okolnostem se Fillovy naléhavé výzvy prosazovaly v rámci výtvarných přehlídek ještě v roce 1940. Při příležitosti V. Zlínského salonu se jeho písně představily veřejnosti vůbec poprvé. V nesrovnatelně větším rozsahu byl tento cyklus, včetně Zlínského plátna *Žaloval sa pták ptákovi*, prezentován až po válce. Stalo se tak v létě 1945 na Fillově samostatné výstavě, která se uskutečnila v Praze jako první výstava SVU Mánes v osvobozené republice.^{3/}

Celé válečné období strávil Emil Filla v koncentračním táboře bez možnosti životních a uměleckých svobod. Do výtvarných aktivit se opět mohl pustit po návratu z Buchenwaldu v květnu 1945. Protože nebyl fyzicky schopen malovat, vleže na lůžku se nejprve soustředil na grafické listy v technice suché jehly nebo lepu. V tiscích mnohdy menšího formátu, oproti dřívějším rozměrnějším listům, opakoval vybrané předválečné náměty. Jedním z prvních uměleckých návratů k lidové poezii byla právě grafická replika obrazu *Žaloval sa pták ptákovi*. Jedná se o suchou jehlu datovanou rokem 1945, jejíž slovní dekorace se soustředila pouze na první verš písně.^{4/} Ke sledovanému dílu se motivicky vztahuje také obraz *Litoval se brat bratovi*^{5/} z doby o více jak desetiletí pozdější, přičemž verše převedené v něm do malířského jazyka odkazují k další variaci oblíbené písně.^{6/} Toto dílo však již náleží ke stylově zcela jiné kapitole Fillovy tvorby orientované na národní písně. Je reprezentována cyklem monumentálních výškových obrazů malovaných kombinovanou technikou na hedvábí nebo na papír, které umělec vytvářel na Peruci od roku 1948 do roku 1951.

E. Filla byl moravskými a slovenskými lidovými písněmi poután trvale již od studentských let. *Žaloval sa pták ptákovi* a řada dalších z nich přitom v jeho tvorbě zaujala konstantní místo a doprovázela jej téměř na samotný práh života.

Poznámky:

1. Historii Zlínských salonů se v řadě studií zabýval Ludvík Ševeček.
2. Text písně je až na čtvrtou sloku, která je v obraze navíc, totožný s písní z Velkých Karlovic. Srv. František Bartoš, *Národní písně moravské, v nově nasbírané*, Brno 1889, číslo 561.
3. *Emil Filla, Obrazy a kresby dosud nevystavené z let 1938–1939* (kat. výst.), Praha 1945. Autorem úvodního textu byl Vincenc Kramář. Na podzim téhož roku byla výstava včetně katalogu rezipována v menším rozsahu v Brně.
4. Emil Filla, *Jestřáb s krahujcem*, 1945, suchá jehla, papír, 420 x 295 mm, Galerie středočeského kraje, Kutná Hora. Existuje i kresebný ekvivalent: Emil Filla, *Žaloval se pták ptákovi*, 1946, tužka, pauzovací papír, 422 x 299 mm, s poznámkou: volný list ze sešitu Entwurfblock, Galerie Benedikta Rejta, Louny.
5. Emil Filla, *Litoval se brat bratovi*, 1951, kombinovaná technika na hedvábí, 181 x 78 cm, Galerie Benedikta Rejta, Louny. Repro In: Čestmír Berka, *Emil Filla. Zbojnické písně slovenského ľudu*, Bratislava 1980, obr. nestr.
6. Jedná se o píseň od Kyjova. Srv. František Sušil, *Moravské národní písně*, Brno 1853–59, číslo 2069.



Rozloučení s Domem umění aneb Od Památníku k Památníku

Ladislava Horňáková

poválečné osudy této budovy, která byla postavena v roce 1933 jako Památník Tomáše Bati. Stavba patřila k nejvýznamnějším architektonickým dílům meziválečného Zlína i Československa. Její historii do roku 1945 a především její výjimečnost přibližuje text v tomto čísle v rubrice Z archivů.¹² V této části je pozornost věnována budově památníku po přestavbě na Dům umění a následným změnám interiérů pro účely filharmonie a galerie. V lednu 2013 se rozloučily obě instituce – filharmonie slavnostním koncertem a galerie výstavou – s Domem umění společně s veřejností a budově byl opět po 65. letech symbolicky vrácen primátorem města název Památník Tomáše Bati.

Stavba sloužila svému původnímu účelu do válečných let. Na sklonku války byl památník silně poškozen a zničena celá řada skel. Na několik měsíců bylo v roce 1946 dokonce zadrženo celé první podlaží, protože nebyly ani prostředky ani



F. L. Gahura, Památník Tomáše Bati, 1933. Foto: archiv Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně.

„Dokonalé čistoty zlínské konstrukce, souladu konstrukce a formy bylo dosaženo v budově bývalého Památníku Tomáše Bati od F. L. Gahury, využívaného dnes jako Dům umění. Prosklený vzdušný zjev této ušlechtilé stavby působí dodnes přesvědčivostí své tektonické logiky a výtvarné dokonalosti.“¹

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně opustila v březnu tohoto roku Dům umění, v jehož prostorách působila tato instituce téměř 55 let. Odstěhovala se do nových zrekonstruovaných reprezentativních prostor ve 14. budově v bývalém továrním areálu firmy Baťa. Ve svém příspěvku bych chtěla připomenout

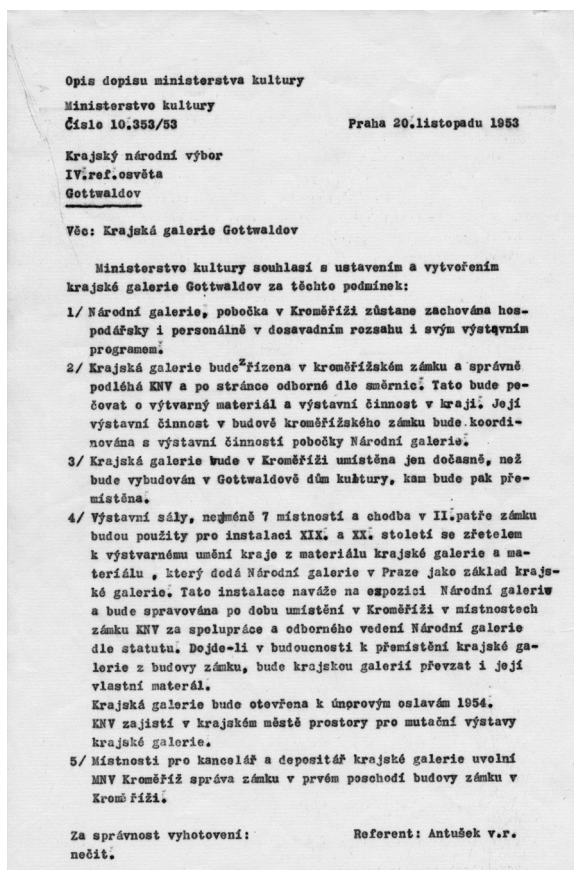
materiál pro poválečnou obnovu. Téměř celá fasáda musela být přesklena a změnilo se i předělení svislých polí. Původní tzv. katedrální zasklení je dnes zachováno pouze v několika místech ve třetím podlaží na východní a západní fasádě.

V padesátých letech byla s ohledem na politickou situaci snaha o odstranění veškerých zmínek a památek, vázících se k osobnosti a rodině Tomáše Bati. V roce 1946 se dobový tisk ptá: *„Co s památníkem T. Bati ve Zlíně? Naskytá se otázka, co je dnes vlastně v zamčeném památníku T. Bati. Nešlo by použít prostorných místností k nějakému účelu, kterým by se posloužilo celé zlínské veřejnosti. Máme za to, že by zde našlo uplatnění mnoho*



Poškozený Památník T. Bati po bombardování 20. listopadu 1944. Foto: archiv KGVUZ.

věcí celku prospěšných a užitečných. Proto naše anketa. Napište nám. Jaký je váš názor na nevyužitý památník, jak vy se díváte na věc a k čemu by se dala jeho budova v dnešní bytové tísní použít. Vaše dopisy a námět otiskneme."¹³ Podle evidovaných



Listina k ustavení Krajské galerie kraje Gottwaldov, 20. listopadu 1953

návrhů měly být prostory využity pro Muzeum obuvi a obuvnické výroby nebo pro Památník zlínské práce. Měl být změněn nejen název památníku, ale i jeho exteriér, interiéry a především jeho obsah. Letadlo, ve kterém zahynul Tomáš Baťa při leteckém neštěstí, bylo odvezeno a rozebráno. Sbírky z památníku byly postupně přemístěny.¹⁴

6. června 1948 byl Památník Tomáše Bati přejmenován na Dům umění, adaptován pro pořádání výstav umění a slavnostně otevřen vernisáží XI. Zlínského salonu. Úpravy provedli architekt František Kadlec a stavitel Josef Gargulák.

Ve III. etáži byly uloženy obrazové sbírky Baťa, n. p., tedy sbírky bývalé firmy Baťa. V letech 1949–1953 spravovalo Dům umění propagační oddělení n. p. Svit. V jeho prostorách byly pořádány výstavy, hudební programy a koncerty Filharmonie pracujících (založena v roce 1946).

29. června 1953 bylo rozhodnuto o stálém sídle filharmonie v Domě umění. V letech 1954–1955 proběhla radikální rekonstrukce a dostavba Domu umění, jejímž autorem byl architekt Eduard Staša.¹⁵ Do skeletu s unikátním kontinuálním prostorem byl vestavěn sál s varhanami a došlo k odstranění západní a východní skleněné fasády přistavěním dvou přístavků. Ve východním byly vstupní prostory, v západním zázemí orchestru. Změněno bylo i vnitřní schodiště. V roce 1955 se stal Dům umění novým sídlem filharmonie. V dobovém tisku vyšly v roce 1955 tyto komentáře: „V sobotu 19. listopadu bude slavnostně otevřen Dům umění v Gottwaldově.



Prostory filharmonie, abonentní koncert se Soňou Červenou, SSOK, 6. 12. 1956

...SSOKG (Státní symfonický orchestr kraje Gottwaldov) otevřením adaptovaného Domu umění získá hudební stánek, v němž bude mít takové podmínky pro další práci, jako málokteré hudební těleso v naší republice. Dokončuje se instalace nových varhan, které budou nejmodernější v ČSR. V koncertním sále bude asi 550 míst, s balkonem asi 680 míst. Skvělé vybavení Domu umění..."¹⁶

„Dům umění je vskutku krásný.

Gottwaldovští občané, kteří se zúčastnili 19. a 22. listopadu slavnostních zahajovacích koncertů v přebudovaném Domě umění, odcházeli odtud se silnými zážitky.

Prekvapil je už samotný Dům umění. Bývalý Baťův památník, postavený na obdiv podnikatelských úspěchů zlínského velkokapitalisty, se dostavbou a nákladnou vnitřní úpravou změnil na krásný stánek hudebního a výtvarného umění. Původní skleněná hala se proměnila v dokonalou koncertní síň, v jejímž čele jsou vybudovány velkolepé varhany. Matný lesk jejich píšťal, štíhlé sloupy zakončené u stropu ozdobami, četné lustry zaplavující sál bohatým světlem, malířská výzdoba stropu a vlisu nad podiem – to všechno přispívá k tomu, že návštěvník je udiven vtípem a vkusem, a jakým architekti a ostatní pracovníci k přestavbě přistoupili...

Přejeme si jen, aby byla brzy v domě umění dokončena i úprava prostor pro účely výtvarných



Dům umění, Zlín, 2011. Foto: archiv KGVUZ.

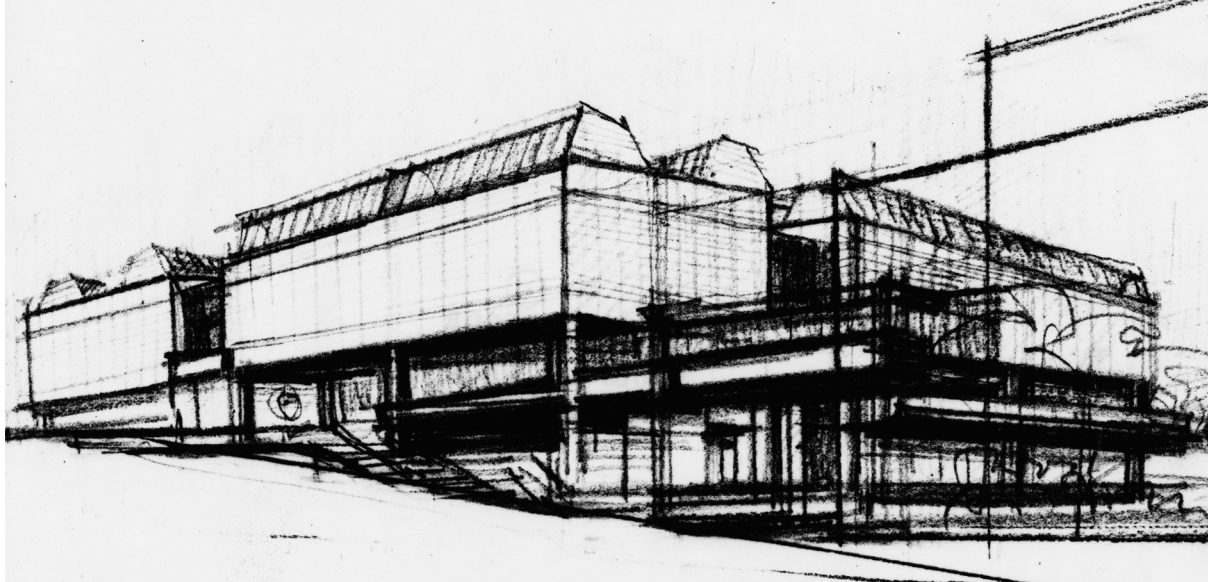
výstav, aby tak co nejdříve skončila doba, kdy Gottwaldov postrádal i vyhovující výstavní místnosti...“⁷

Výstavy se v nových prostorách Domu umění začaly pořádat již na sklonku roku 1955 a od února 1957 se stal Dům umění hlavním pracovištěm galerie. Krajská galerie kraje Gottwaldov byla oficiálně ustavena 20. listopadu 1953 delimitací Krajského vlastivědného ústavu. Jejím prozatímním sídlem byl nejprve kroměřížský zámek (do roku 1958), kde byla v roce 1954 otevřena i stálá expozice českého malířství a plastiky 19. a 20. století. V letech 1954–1960 spravovala galerie ještě dvě pobočky – Jaroňkovu galerii v Rožnově pod Radhoštěm a galerii ve Strážnici. Od roku 1957 rozvíjela galerie svou systematickou výstavní a sběratelskou činnost v adaptovaných prostorách Domu umění. První významnou prezentací v nově upravených prostorách byla v únoru 1957 přehlídka moravských výtvarníků nebo I. J. Repin a ruští malíři XIX. století na přelomu let 1957–1958. Hned na začátku roku 1958 proběhla výstava České malířství 19. století a poté následovala první z architektonických výstav *Návrhy na stavbu Divadla pracujících v Gottwaldově*, které pokračovaly až do roku 1968. Od roku 1957 do ukončení činnosti galerie v těchto prostorách proběhlo každoročně v Domě umění 4 – 6 souborných přehlídek a monografických výstav předních československých umělců a pravidelně i souborná přehlídka zahraničního umění. Pozornost věnovala galerie od roku 1968 také užitému umění a průmyslovému designu v návaznosti na tradice Zlínské školy umění a pořádala výstavy průmyslového návrhu, které byly doprovázeny

odbornými konferencemi.⁸ V roce 1960 byla přemístěna a reinstalována stálá expozice z Kroměříže do II. patra zlínského zámku, kde byly v roce 1964 umístěny i depozitáře z Domu umění.

Nároky na nové dispoziční uspořádání a modernizaci si vyžádaly nové úpravy výstavního sálu a zázemí galerie ve III. podlaží. Jejich autorem byl v letech 1964–1965 zlínský architekt Jiří Čančík.⁹ Rozdělil nově příčkami celý prostor na část pro výstavy a kanceláře a změnil původní funkčně nevhodné zařízení výstavního sálu. Zrušil pevně zabudované kóje kolem celoskleněných stěn, které bránily přístupu světla, a vznikla jedinečná otevřená výstavní prostora s variabilními panely. V této podobě fungovala s drobnými interiérovými úpravami výstavní síň galerie až do odchodu z prostor Domu umění v tomto roce.

Poslední modernizace společných návštěvních prostor v přízemí a patře byla provedena v letech 1972–1973 opět zlínským architektem Jiřím Šindlerem. V přízemí byl zrušen bufet a zřízeno odpočinkové sezení, upraveno bylo zázemí šatny a pokladny. Byla položena mramorová dlažba. V patře byly nově zřízeny kanceláře filharmonie. Hala v patře byla upravena pro občerstvení. Místnosti určené původně pro sklady obrazů byly přestavěny na ředitelnu a archiv filharmonie. Stěny byly obloženy dřevěnými obklady v přízemí a v patře a byla doplněna nová svítidla. Na čelní stěnu proti vstupu byla umístěna skleněná stěna signovaná J. Gajdoš 73, proti schodišti zrcadlová stěna a nad podestou schodiště barevná vitráž s motivem hudebnice signovaná LŘ Brno, P. Dohnal, B. Zachrle, K. Čestnější, T. Mitvalský.¹⁰



Ivan Přikryl, návrh dostavby galerie, Zlín, 1981. Foto: archiv KGVUZ.

Vize nového Domu umění - návrhy rekonstrukcí a dostaveb¹¹

Prostory pro filharmonii a galerii byly v osmdesátých letech již nedostačující a měly také řadu provozních problémů. Rozhodnutí o umístění filharmonie a galerie v budově památníku nebylo v padesátých letech šťastné z řady důvodů: konstrukce fasády v památníku byla odsazena od čela stropní desky a nedalo se zabránit akustickému mostu a všechny části budovy byly zvukově propojeny. Nebyl možný nerušený provoz ani pro galerii a její návštěvníky, ani pro filharmonii a její posluchače. Skleněná fasáda nebyla rovněž vhodným akustickým prostředím pro filharmonii a jednoduché opláštění vytvářelo naprosto nevhodné klima pro vystavování uměleckých předmětů v galerii z důvodů velkého kolísání teplot a nemožnosti zajištění klimatu požadovaného pro umělecká díla. Navíc prostory nabyly dostatečné pro obě instituce ani z kapacitních důvodů. Začalo se uvažovat o další přestavbě a dostavbách Domu umění.

Pro všechny tři návrhy dostaveb bylo společné, že očistily Dům umění od bočních přístavků, respektovaly jeho transparentnost a novou přístavbu umístily za jižní fasádu stávajícího objektu a daly mu novou náplň.

1. Dostavba galerie, architekt Ivan Přikryl, 1981

Cílem navrhované dostavby bylo vyřešit nedostatek výstavních ploch v galerii. Architekt navrhl za Domem umění nové prostory pro stálou expozici průmyslového designu a pro příležitostné výstavy, prostor pro venkovní výstavy plastik a další vědeckou a restaurátorskou činnost. Nová třípodlažní budova 36 × 36 metrů byla včleněna do značně svažitého terénu jižně od Domu umění. Výškových rozdílů bylo využito k diferencování nástupů a vytvoření venkovních ploch a teras.

2a) Přístavba pro filharmonii a galerii, architekti Ivan Bergmann a Marek Šlesinger, 1994

Architekti navrhli využití pro koncertní a galerijní účely. Vlastní Památník pojali jako propojovací vstupní část multimediálního charakteru. V novém objektu byly navrženy koncertní sály Filharmonie Bohuslava Martinů a prostory galerie. Přístavba z režného zdiva je koncipována jako kontrast objemu ke skeletu Památníku.

2b) Dostavba Filharmonie Bohuslava Martinů, architekti Pavel Mudřík, Petr Stibora, Pavel Šiška, 1994

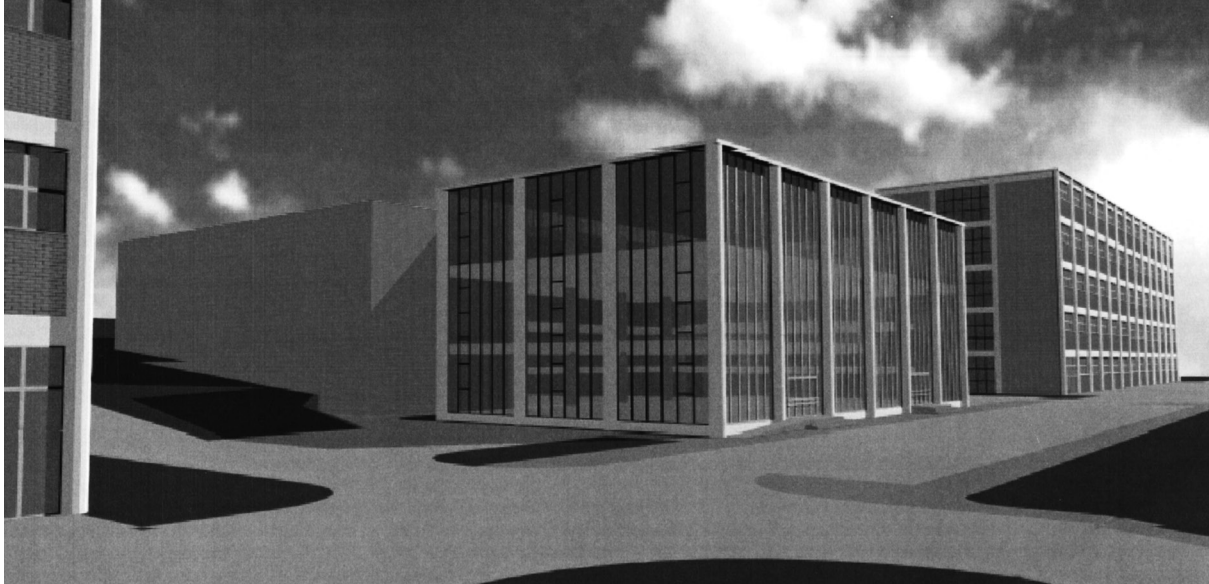
Autoři ve svém návrhu vrátili do původní podoby jak dispoziční, tak vzhledové uspořádání Památníku Tomáše Bati. Využili svažitého terénu a vytvořili v předpolí za komunikací suterénní podlaží s restaurací a barem a možností venkovního posezení s výhledem na město. Část památníku navrhli podsklepit a využít pro šatnu, hygienické zařízení a společný vstup do nové filharmonie i do galerie. Nový objekt filharmonie navrhli jako nenápadnou a přitom kvalitní dostavbu za původním památníkem, která dávala vyniknout jeho kvalitám.

Záměr obnovy Památníku Tomáše Bati ve Zlíně

V roce 1985 byl Dům umění zapsán do státního seznamu kulturních památek.

Poté, co jeho prostory nyní opustila filharmonie (1955–2011) a galerie (1958–2012), je snahou města Zlína vrátit jednu z nejvýznamnějších památek meziválečné funkcionalistické architektury do původního stavu. Posvěcením těchto aktivit bylo navrácení k původnímu názvu budovy v lednu 2013. Filharmonie Bohuslava Martinů se přestěhovala do nových prostor v Kongresovém centru od Evy Jiříčné. Galerie našla nové prostory na konci letošního března. V souvislosti s touto situací se intenzivně řeší záměr obnovy Památníku Tomáše Bati, který by měl opět získat svou cennou architektonickou podobu.

Obnova Památníku bude podle stávajících plánů jednoznačně směřovat k návratu do původní podoby v době jeho vzniku formou restaurování jednotlivých stavebních prvků. Hlavní důraz je kladen na obnovu kontinuálního prostoru včetně možného vrácení repliky havarovaného letadla Junkers jako základu architektonické kompozice budovy. Důležité bude vyřešení předsazené zasklené fasády včetně návratu původního členění. Rehabilitován by měl být i standardizovaný nosný železobetonový skelet. Je plánováno obnovit např. i původní podlahu v nejvyšším podlaží včetně barevnosti. O tom, jaká expozice zde bude, by se měly ještě vést odborné diskuze. Problémem bude vyřešení nutného zázemí výstavních prostor, včetně sociálních zařízení, které tu



Ivan Bergmann a Marek Šlesinger, návrh přístavby pro filharmonii a galerii, 1994. Foto: archiv KGVUZ.

v době vzniku vůbec nebyly, tak jako požadavek bezbariérovosti přístupu do jednotlivých podlaží. Samozřejmě musí být řešeno i okolí Památníku s ohledem na jeho zakomponování do volné krajiny a s tím souvisí i rekultivace okolí Památníku.¹²

Podobně jako rekonstrukce budovy 21 bude neméně významným počinem obnova památníku do původní podoby. Tyto dvě stavby se zapsaly do dějin architektury jako jedny z nejvýznamnějších funkcionalistických staveb nejen u nás, ale i v evropském kontextu. Zrestaurovaný památník s novou expozicí spolu s rekonstruovanou budovou 21 a továrními budovami 14 a 15 by se v budoucnu měly stát hlavními turistickými body funkcionalistické architektury Zlína.

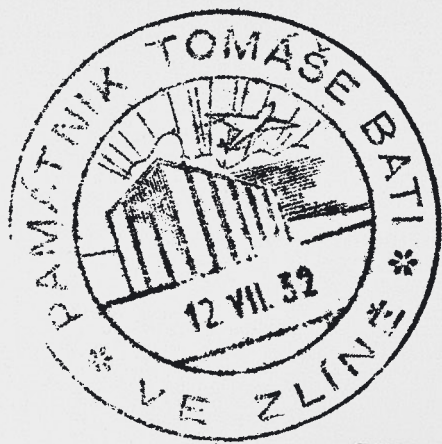
Poznámky:

1. Crhonek Iloš, Zlín, město konstruktivismu, in Zlínský funkcionalismus, SG ve Zlíně, 1991, str. 41.
2. Str. 49.
3. Naše pravda, 18. 6. 1946.
4. Podrobněji se osudem sbírek zabýval Zdeněk Pokluda v příspěvku Cesta k založení muzea, in Gottwaldovsko od minulosti k současnosti, 5.svazek, 1983.

5. Eduard Staša, 19. 9. 1917 Zlín – 13. 10. 1998 Zlín, vystudoval architekturu na VŠUP v Praze, působil ve Zlíně a patřil k jeho předním projektantům. Navrhl úpravu náměstí Míru, rekonstrukci Domu umění, Směrný územní plán Zlína a Podrobný územní plán Zlín – střed. Vydal publikace Kronika moderní architektury Gottwaldova, Od starého Zlína k dnešnímu Gottwaldovu a Kapitolky ze starého Zlína.
6. Naše pravda 18. 11. 1955.
7. Naše pravda 20. 11. 1955.
8. Podrobný soupis všech výstav a činnosti galerie viz publikace 50 let zlínské galerie 1953–2003, Zlín 2003 a Umělecké sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v letech 2001–2007.
9. Jiří Čančík, 18. 7. 1922 Bratislava – 22. 8. 2001 Zlín, od roku 1948 projektoval v Baťově ateliéru v Luhačovicích, realizoval sídliště Mojmir v Uherském Hradišti, budovu Stavoprojektu a rekreačního střediska Sigmý v Luhačovicích, krematorium na Lesním hřbitově ve Zlíně aj.
10. Viz dokumentace z archivu FBM).
11. Zpracováno podle textů architekta Pavla Nováka, pozůstalost uložena v archivu architektury KGVU ve Zlíně
12. Volně podle oficiálních stránek Magistrátu města Zlína, Dagmar Nová, Záměr obnovy Památníku Tomáše Bati ve Zlíně <http://www.mestozlin.cz/page/31240/>.



Pavel Mudřík, Petr Stibora a Pavel Šiška, návrh dostavby Filharmonie Bohuslava Martinů, Zlín, 1994. Foto: archiv KGVUZ.



Z historie Památníku Tomáše Bati ve Zlíně 1933 – 1948

Ladislava Horňáková

„Památníkem Tomáše Bati“ opětně procházejí proudy obyvatelů Zlína i návštěvníků města práce. Celý Zlín je pomníkem práce Tomáše Bati, ale v „Památníku“ dalo Baťovo město svému tvůrci viditelnou záruku, že nikdy nezapomene na dílo, jež bylo základem jeho rozvoje.“¹

Řada budov v rámci své historie často odráží nejen dobu svého vzniku, ale také dějinné události. Budova Památníku Tomáše Bati ve Zlíně má nejen významné místo v rámci československé meziválečné architektury, ale stala se také jedním z výrazných symbolů, dokládajících nejen vyspělou stavební kulturu, ale i pohnutou historii Zlína v minulém století. Na tom není nic neobvyklého. Architektura byla využívána vládnoucími systémy snad odnepaměti. Na druhé straně symbolizovala ušlechtilé ideje, přinášela morální poselství nebo reprezentovala úspěšné selfmademany a moderní demokratické státy, jakým bezpochyby bylo i meziválečné Československo, které se mimo jiné ztotožnilo i s progresivní architekturou a přijalo ji za svou.

Ojedinelou stavbu Památníku Tomáše Bati navrhl po tragické smrti zakladatele firmy a významného československého podnikatele zlínský architekt František Lýdie Gahura² v duchu tradice firemní architektury. Tomáš Baťa zahynul při leteckém neštěstí 12. července 1932. S výstavbou památníku se začalo 21. března 1933 a byl slavnostně otevřen v den ročního výročí smrti 12. července 1933. O tempu výstavby, které bylo u firmy Baťa pověstné, svědčí i to, že žádost o stavbu byla podána 19. března 1933, stavba byla započata 21. března 1933 a za tři měsíce byla zpřístupněna. Zcela dokončena byla 1. října 1933 a zkolaudována 9. října 1933. Bylo ji přiděleno číslo popisné 2570.³

Výrazný solitér byl F. L. Gahurou koncipován jako nejvyšší pocta zakladateli Zlína. Při aplikaci standardního konstrukčního modulu v kombinaci se skleněnou výplní dosáhl dokonalé čistoty architektury, souladu konstrukce a formy, působivosti a přesvědčivosti, výtvarné dokonalosti

exteriéru i interiéru. Vnitřní halový prostor byl rytmizován pouze sloupy a ponechán zcela volný. Akcentem interiéru bylo jednoramenné schodiště, koncipované tak, aby při čelním pohledu vytvářelo písmeno Z jako Zlín. Nejvýstižněji vyjádřil charakter a ideový význam stavby sám architekt:

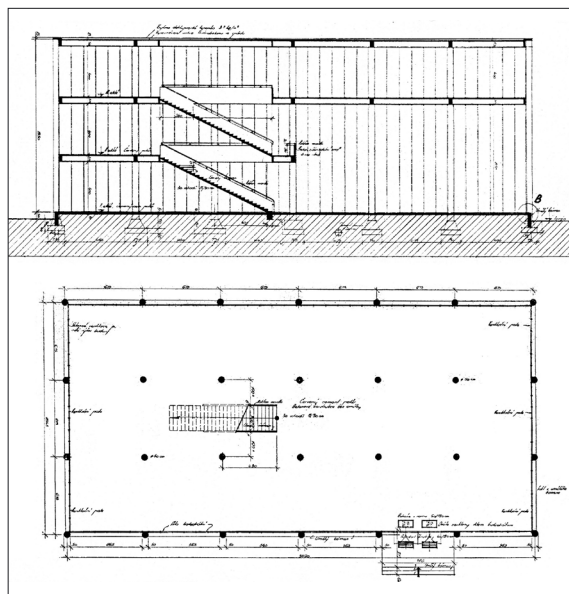
Architektonické pojetí budovy Památníku Tomáše Bati
Rozhovor s F. L. Gahurou

Navštívili jsme v našich technických odděleních p. architekta Gahuru, projektanta budovy Baťova Památníku, a předložili mu několik otázek, souvisejících s architektonickým pojetím stavby, jejíž model jsme otiskli v minulém čísle.

Čím jste byl veden při řešení budovy, podle modelu zjevně jednoduché?

Sledoval jsem ideový účel budovy – Památníku Tomáše Bati.

Konstruktivně je to náš „standard“. Budova se bude ale velmi lišit od ostatních budov. Bude to – dobře



F. L. Gahura, Památník Tomáše Bati, řez a půdorys, 1933. Foto: archiv KGVUZ.

vyjádřeno – „variace na stejné konstruktivní thema“. Chci vám to blíže vysvětlit. Hleďte – máme v okolí mnoho budov. Všechny jsou stavěny stejně konstruktivním způsobem a přece každá má jiný charakter – jinou tvář. A to dle svého účelu a služby, kterou nám přináší. To všechno jsou „variace na stejné konstruktivní thema“. Tyto variace jsou voleny tak, že dávají budovám ráz, který odpovídá jejich účelu.

Účel Památníku je ideový. Proto je potřeba dát použitému konstruktivnímu standardu ideovou náplň i formu. Chtěl bych, aby architektura Památníku vyjadřovala velkorysost, jasnost, vzlet, optimismus i prostotu – to byly všechno zvláštnosti Tomáše Bati.

Jak a čím to bude vyjádřeno?

Velkorysost – vyloučením zbytečných kombinací stavebních materiálů. Omezují použité materiály na železo – beton – sklo. Jsou to výhradně moderní stavební materiály. Jejich užitím je vyjádřena moderní technická kultura, jejímž byl Tomáš Baťa průkopníkem. Tyto materiály dovolují velké formy k docílení velkorysosti a monumentality.

Ideové schema instalace památníku T. B.

1./ I. etage:

1. koje - Tomáš Baťa jako osobnost
/katalog: životopis
2. Foto diagramy a modely vývoje Zlína
/katalog: Krátká historie Zlína/
katalog jako průvodce po památníku
i jako průvodce po Zlíně.
3. Život ve Zlíně / katalog statistiky/
4. Veřejná práce v souvislosti s potřebami města a kraje. / v katalogu pojednání o potřebách kraje - regionalismus/.

2./ II. etage:

1. Pod heslem „Od nástroje k strojům“,
/katalog vysvětlení k vystaveným
předmětům/.
2. Výroba - postup - polotovary.

3./ III. etage:

1. Historická obuv /Historie obuvi/
2. Historie obuvi výroby Baťa a.s.
3. Dnešní výroba Baťa a.s.

~~4. Městské muzeum - /předmětům vystavených předmětů/~~

Památník Tomáše Bati, návrhy uprav F. L. Gahura, 1940. Z archivu Muzea města Brna.

Sloupům přidávám velkorysosti tím, že je osvobozuji od stropní konstrukce, postavením jejich před ni. Sloupy vystoupí následkem toho v průčelí plným svým objemem. Průčelí přibude na plastičnosti a jasněji vyjádří tím vertikální rozčlenění průčelí. Vertikální linie působí při své monumentalitě vždy optimisticky. Vertikální linie je vlastně zde symbolem osvobození od tíhy země - symbolem vzletu, iniciativy volného ducha.

Kompoziční jednoduchost, kterou působí jednosměrné členění, dává průčelí jasnost a prostotu výrazu. To všechno byly vlastnosti Baťova ducha.

Proč jste volil skleněné stěny místo obvyklých oken s podezdívkou. Bude to mít ráz vitriny?

Budova, která slouží k uložení sbírek, je vlastně velkou vitrinou a tož to bude tedy správné.

Nerad bych taky porušil jednoduchost kompozice novým materiálem - vyzdívkou - cihlami, jak jsem již ze začátku řekl; chci omezit stavební materiály jen na stavební hmoty výlučně moderní a cihla je materiál příliš - „museální“. A to nemá být museum. To má být Památník.

Mimo toho více světla bude vždy spíše k užitku než ku škodě.

Bude vyřízeno postupně do 28/8.1941, Za vyřiz.zodpověd.:arch.Gahura

Týká se úpravy památníku Tomáše Bati.

Přízemí bude věnováno Tomáši Baťovi a vývoji podniku až do dnešní doby. V zásadě rozdělení zůstane tak jak je dnes, pouze fotografie je třeba nahradit dokonalejšími. Předložte větší množství k výběru p. Čipero-
vi.

U statistik městských omezit se na statistiky bázu technického, t.j. počet obyvatel, počet domů, počet živnostníků, počet žáků a pod. a vynechat údaje hospodářské. Přísl. nápisy na statistikách české a německé. Knihy ponechat pouze české a německé, jinojazyčné odstranit. Není námitek proti tomu, aby vitrinek využil Tisk reklamě, aby tam byly umístěny knihy vztahující se na Tomáše Baťu, závody a Zlín s označením kdy a kde byly vydány atd.

Na dlouhou stěnu, kde byly vyloženy plány dráhy a kanálu dát plány Dunajsko-Oderského kanálu.

„Od nástrojů k strojům.“

V I. patře zřídit museum obuvnických strojů a umístit zde i znázornění postupu výroby obuvi. Vývoj obuvnických strojů dát do čela. Velký obraz malovaný na dřevě umístit ve Společenském domě na Baťově / v salonku v čele bud. / Ostatní věci / plakáty, statistiky a j., jež s museem nesouvisí, odstranit.

V II. patře zřídit museum v e š k e r é obuvi. Sestavit pokud to lze naši výrobu obuvi od prvních začátků chronologicky, při čemž ovšem z doby, kdy kolekce obnášela již několik set párů, ponechat jen několik charakteristických druhů tak, aby si laik-neodborník z výstavy krátkou prohlídkou mohl udělat představu o vývoji výroby obuvi. Ponechat z naší obuvi pouze ty druhy, které se skutečně vyráběly a vyrábí, fantasie odstranit. I do úzkých vitrinek, kde jsou nyní fotografie vystavit obuv na skleněné desky / a chy / U historické obuvi uvést co je původní, co kopie. Noviny, reklamy a pod. odstranit. Rovněž gumové hračky odstranit.

Poněvadž nápisy ve vitrinách působily by rušivě, vydat katalog o celém památníku a všech tam vystavovaných předmětech. Ve vitrinách dát pouze čísla k vystavovaným předmětům a v katalogu podat bližší vysvětlení. V katalogu umístit i fotografie ze Zlína a dát popisy a vysvětlení, aby katalog mohl sloužit současně co průvodce po Zlíně. Katalog musí být bezvadně vypraven, pečlivě vytištěn a musí být hotov před otevřením památníku.

Památník Tomáše Bati, návrhy úprav F. L. Gahura, 1940. Z archivu Muzea města Brna.

Sklo má být vloženo do vertikálně probíhajících nosníků, bez přerušení jakoukoliv horizontální linií od základů až po římsu. Čímž se ještě více zdůrazní vertikální kompozice průčelí. Slyšeli jsme, že snad kostra budovy, sloupy a stropy nemají být omítány?

Ponecháním vzhledu surového materiálu, neupraveného (ličením a p.), má být vyjádřena jeho prostota a jeho zřejmou, neskrývanou solidností poctivost a pravdivost. Ty všechny byly dalšími charakteristickými znaky Baťova ducha.¹⁴

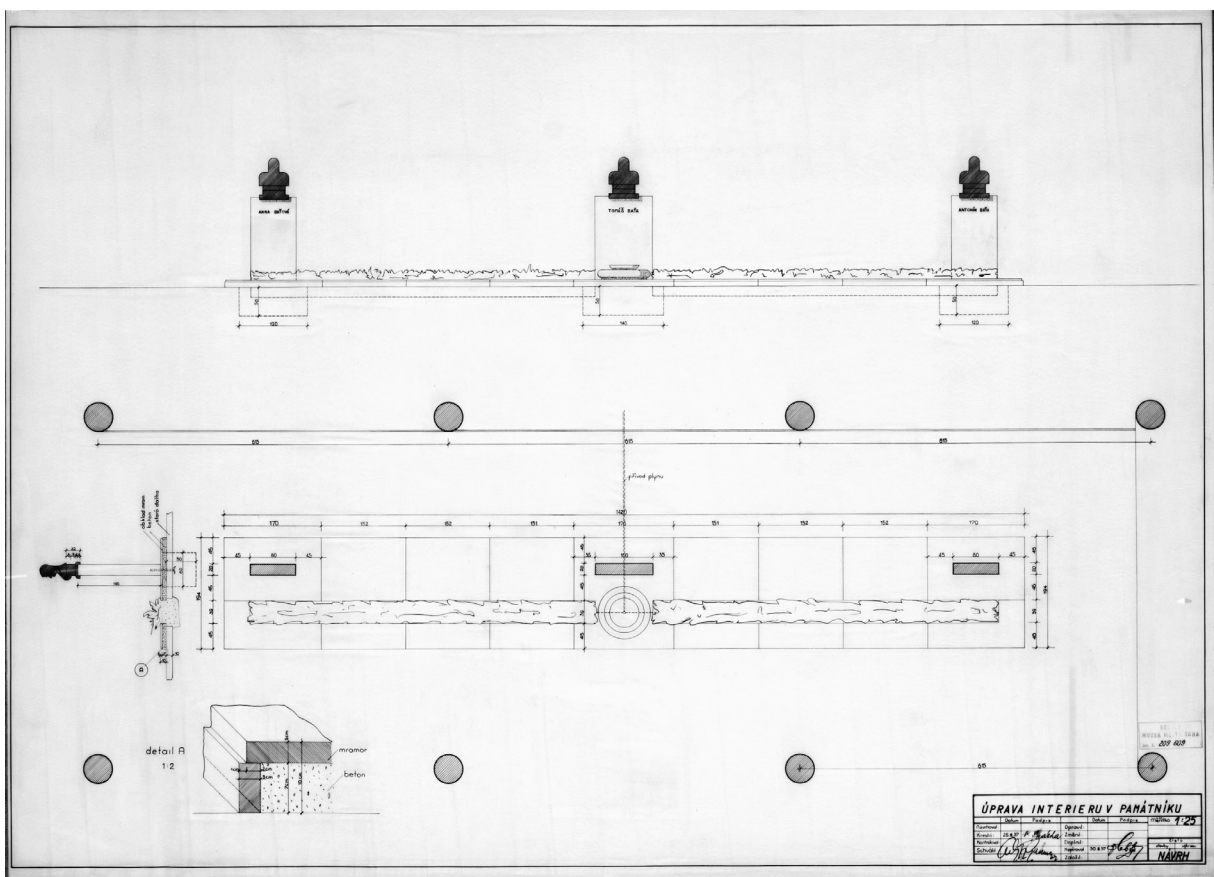
Památník se stal praktickou aplikací architek-
tových názorů na estetiku architektury, zformu-
lovaných Gahurou o desetiletí později v knize
Estetika architektury.¹⁵ Přestože je objekt Památ-
níku nevelký, menší než budovy internátů a bý-
valých Studijních ústavu, působí díky vertikálně
koncipovanému skleněnému plášti, který je v jas-
ném kontrastu s horizontálami okolních budov,
monumentálním dojmem, což je navíc umocněno
jeho mistrným osazením a dominancí na vrcholu
osy zeleného, tzv. Gahurova prospektu. Ne náho-
dou byl srovnáván s antickým chrámem.¹⁶ Budova

je v Gahurově pojetí trojrozměrná skulpturální záležitost s citem pro měřítko a citlivé souznění s okolím. Využitím katedrálního skla dokázal, že světlo až magicky prostoupilo celým vnitřním prostorem jako v katedrále. Emotivně působila především instalace s letadlem Junkers F 13ge, ve kterém Tomáš Baťa zahynul. I když se do této stavby promítá jako součást pocty racionální přístup, dosáhl architekt využitím katedrálního skla produhovnění celého prostoru a s ohledem na poslání stavby do ní zakódoval téměř transcendentální poselství. Odborným rozbořem stavby se nejpodrobněji zabýval Pavel Zatloukal. „...pokuste se na architekturu památníku podívat prostřednictvím Gahurových osobitých názorů na estetiku, jež formuloval o desetiletí později. Projevily se již v případě urbanistické koncepce; vertikálnost památníku (prvek podle architektovy teorie dynamický) kontrastuje s horizontálností (tedy naopak se statickým prvkem) sousedních studiíjních

architektura se tedy skládá ze dvou čtverců, obsahujících 3 x 3 moduly. Každý modul skleněné pláště pak člení 6 vertikálních a 9 horizontálních polí a dokonce i ventilačních klapek měl každý z modulů po šesti.

V případě Baťova památníku tedy Gahura vytvořil memoriální objekt, vybízející k mnohostranné kontemplaci a domýšlející navíc významnou část evropského duchovního dědictví.¹⁷ Zajímavé teze a rozbor jak k architektonické, tak urbanistické koncepci a kompozici památníku přinesli také architekti Petr Všecká a Robert Václavík na stránkách Prostoru Zlín.¹⁸

K otevření Památníku byla uspořádána velkolepá slavnost, na niž se sjela celá řada významných hostů z celé republiky. Památník se stal cílem výletů a cest řady zlínských obyvatel i návštěvníků. Do konce roku 1933 ho navštívilo kolem 50 000 osob. Návštěvnost byla každoročně pečlivě sledována a zaznamenávána.



F. L. Gahura, Návrh úprav interiéru, 1937. Z archivu Muzea města Brna.

ústavů... Architekta však především zajímalo něco jiného. Podobně jako Le Corbusier uvažoval i Gahura o staronovém problému univerzálního měřítka... Jak vztah památníku k hmotám studiíjních ústavů, tak vzájemné vazby jednotlivých částí vlastní budovy se bez výjimky odvíjely z principu zlatého řezu. Koncepci však především ovládá ještě další prvek. V symbolice čísel vždy zaujímala výjimečné postavení magická trojka. Památník je třípodlažní, kratší průčelí jsou trojosá, delší dvojnásobná – tedy šestiosá, půdorys druhého podlaží je rozdělen na dvě části po 3 (9) polích,

„...Kolik návštěvníků projde ročně Památníkem? Dokud se slavily ve Zlíně první máje, prošlo za tři dny Památníkem přes sto tisíc lidí. A během roku kolem šedesáti tisíc. Celkem lze počet návštěvníků za deset let odhadnout na půl druhého milionu.“¹⁹

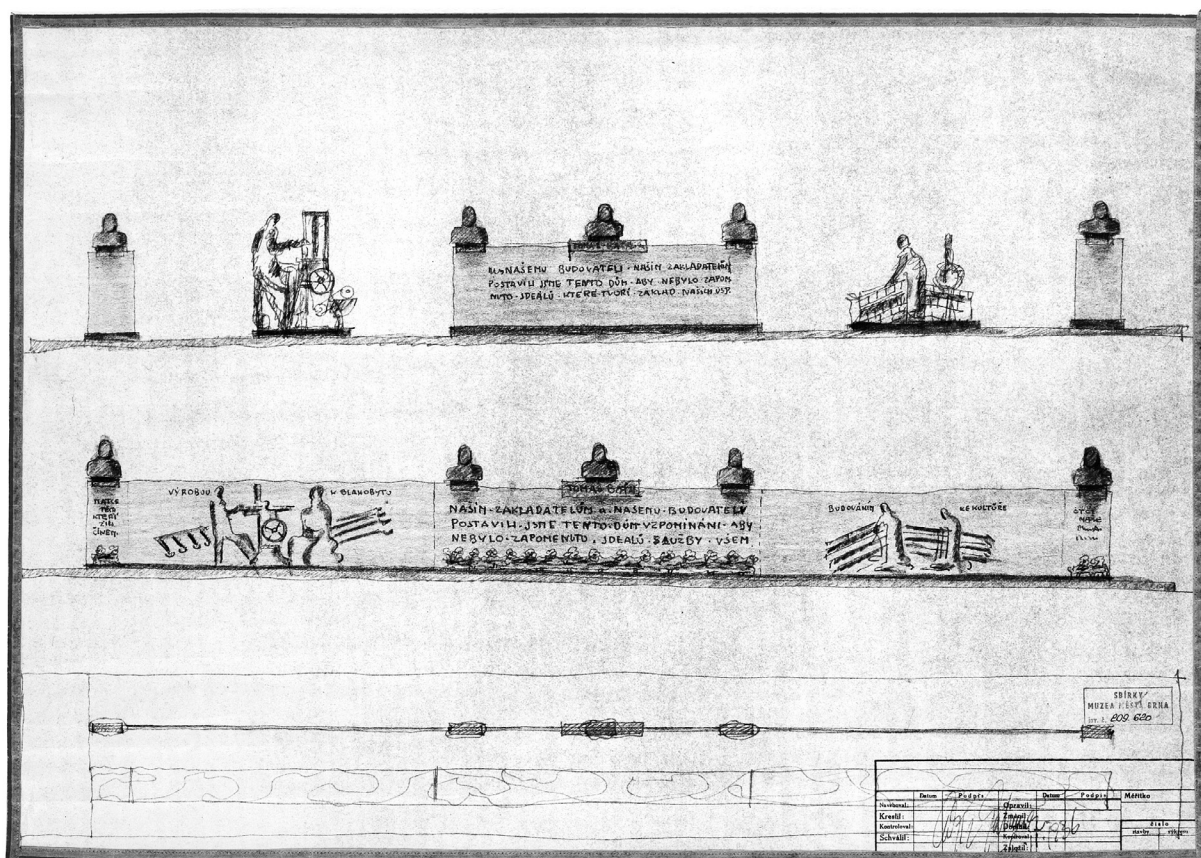
Jak už bylo výše zmíněno, stal se Památník završením „zelené“ severojižní reprezentační urbanistické osy se školami a internáty a byl viditelný ze středu města. Gahura jako architekt urbanistické koncepce Zlína od roku 1924 konci- poval nově také centrum Baťova Zlína křížením

dvou os: komunikační západovýchodní a reprezentační „zelené“ severojižní osy. Stoupala jako široký prospekt nad údolí a byla završena budovou památníku. Je nutno připomenout, že původně samozřejmě neplánovaný památník¹⁰ se měl stát součástí komplexu společně se dvěma a později dokonce se čtyřmi dalšími objekty Studijních ústavů, z nichž byly v době nástupce Tomáše Bati Jana Antonína Bati zrealizovány v letech 1936–1938 pouze Studijní ústav I. technologický a Studijní ústav II. Škola umění (dnes zde sídlí Gymnázium T. G. Masaryka a Policie ČR). Památník měl s nimi být dokonce propojen dvoupodlažní prosklenou chodbou a sloužit jako impozantní vstup do „továrny na vzdělání“. V roce 1935 byl uveřejněn tento záměr v publikaci Urbanismus a architektura závodů Baťa, a. s., ve Zlíně: „Studijní ústav Tomáše Bati ve Zlíně je myšlen jako přístavba Památníku T. Bati, který má tvořit ideový i dispoziční vstup do studijního

zařízení, dokumentaci o historickém vývoji Zlína aj. V té době byly do památníku přeneseny ze zlínského zámku (Klubovního domu) také sbírky obuvnického muzea firmy Baťa, kde byly sbírky vystaveny od jara 1931. Postupně byly prováděny a plánovány úpravy expozice. První ideovou koncepcí expozice byl pověřen v říjnu roku 1933 architekt Zdeněk Rossmann a na základě jeho návrhů byla upravena v roce 1934.¹² Část věnovanou obuvi rozšířili v následujících letech pracovníci firmy Baťa pánové F. Hýl a J. Labuť.¹³ Při další úpravě v letech 1940–1941 byly v I. etáži umístěny exponáty spojené s osobností Tomáše Bati, ve II. etáži expozice s názvem Od nástroje ke stroji a ve III. etáži sbírky obuvi. Podrobně celou instalaci popisuje dobový tisk:

Svědectví velkého díla. K novému uspořádání Památníku Tomáše Bati

...Proud návštěvníků ustal na podzim loňského roku, ježto „Památník“ bylo nutno opravit a sbírky



F. L. Gahura, Návrh úprav interiéru, 1936. Z archivu Muzea města Brna.

ústavu lidové školy Tomáše Bati.“¹¹ Nebýt dalších nepříznivých dějinných událostí, vznikl by ojedinělý vzdělávací celek. Přestože zůstal nedokončený, položil ve Zlíně základy středního a vysokého školství.

Proti původnímu záměru F. L. Gahury ponechat památník téměř prázdný, pouze s letadlem Junkers, byly v průběhu let rozšiřovány a doplňovány jednotlivé instalace. V Památníku byla postupně realizována část expozice v přízemí věnovaná Tomáši Baťovi. Další části se věnovaly rozvoji jeho závodů včetně ukázek strojního

nově uspořádat, aby odpovídaly výsledkům stálého vývoje.

Od letošního května jest opět „Památník“ přístupný, když rozsáhlé úpravy byly dokončeny... Polovinu první a druhé etáže zaujímá vstupní síň vysoká 8,50 metru. Ihned při prvním kroku uvítá návštěvníka velké Junkersovo letadlo, v němž Tomáš Baťa osudného červencového rána našel smrt. Památky na osobu a práci Tomáše Bati shlédne návštěvník v první etáži, v níž v první půli dominuje Junkersovo letadlo, upevněné na železných sloupech pod stropem haly, takže se zdá, jakoby se



Arch. J. Kumpošt a B. Fuchs před Památníkem T. Bati, Zlín, 1933. Z archivu Muzea města Brna.

v každém zlomku vteřiny mohlo rozletět k modrým dálavám oblohy a do širokého světa, kam oceloví ptáci Tomáše Baťu kolikrát nesli za prací.

Průčelí interiéru pohledově uzavírá proti vchodu busta Tomáše Bati, po stranách jsou pak sochy matky budovatele moderního Zlína a jeho bratra Antonína.

Tisíce iniciativních myšlenek vyšlo z pracovny průkopníka moderního podnikání. Pracovna je znázorněna instalováním pracovního stolu s křeslem. Při své práci myslel Tomáš Baťa na celý svět, a proto na pracovním stole stojí globus. Řada diapositivů znázorňuje zakladatele zlínských závodů v rodině, při práci v továrně i při budování města, ve společnosti i při nejrůznějších příležitostech, tak často se vyskytujících v životě neúnavného pracovníka.

Ve vitrině shlédne návštěvník rukopis Tomáše Bati, památky, které měl u sebe ve chvíli smrti, jako například hodinky, zastavivši se ve chvíli, kdy naposledy vydechl jejich majitel. Baťova práce pro Zlín bude vždy připomínána četnými snímky, na nichž je zachycen při budování nových staveb i různých veřejně prospěšných zařízení...

Tomáš Baťa pracoval vždy podle plánu a stejně tomu bylo při práci i pro kraj, region. Práci tuto

připomínají schémata problémů dopravních, školských, zdravotních, vodohospodářských i správně politických doplněných přehledným regulačním plánem Podřevnického údolí od Příluk až po Baťov. Dva plastické modely Zlína jasně vykreslují Zlín před prací Tomáše Bati a po ní.

Druhá etáž umožňuje důkladný pohled do vývoje zlínské práce při výrobě obuvi. Je uvedena heslem „Od nástroje ke strojům“ od ševcovské dílny a jednotlivých nástrojů přeházíme ke strojům, kterými byla výroba obuvi tak zdokonalena. Práce strojů se znázorňuje tím, jak materiál je každým strojem zpracován. Zde vidíme přímo před očima, jakým pozhárnáním jsou stroje pro lidi a jejich snažení, Třetí etáž se vyznačuje bohatostí exponátů různých druhů obuvi. Poskytuje přehled vývoje, jak se lidi obouvali na celém světě. Je zde na 500 párů bot z celého světa, abychom poznali, co kde lidé nosí na nohou. Získali je zlínské nákupci na svých cestách za prací světem křížem krážem. Časový postup vývoje obouvání znázorňují boty, které se nosily před 2000 lety až po ony, jež nám slouží dnes...¹⁴

...Nad schodištěm upoutá každého třistaletý strom ševcovské rodiny Baťů i s ovocem ševcovských výrobců své doby...¹⁵

Po dvouletých přípravách bylo 3. února 1944 v Památníku otevřeno také Městské muzeum ve Zlíně. ...*patřily k němu sbírky shromážděvané radnicí od roku 1924, mj. historické obrazy Zlína, archeologické nálezy, plastiky, památky na F. Bartoše, nověji byl získán tkalcovský stav atp.*¹⁶

Na sklonku války byl skleněný plášť Památníku silně poškozen při bojích o Zlín. Většina sbírek zde ale zůstala uskladněna, i když budova byla mimo provoz. Přízemí bylo dokonce obezděno a rozhodovalo se o jejím dalším poválečném osudu. Ale to už je další kapitola. Poválečným osudům Památníku Tomáše Bati a jeho adaptaci na Dům umění je věnována pozornost v části Architektura v tomto čísle Prostoru.

Památník byl jednou z posledních prací F. L. Gahury ve firemním stavebním oddělení. Architekt přestoupil z továrního prostředí k novému starostovi města Zlína Dominiku Čiperovi, který převzal tuto funkci po zesnulém Tomáši



Památník Tomáše Bati, interiér ve vstupní části. Foto: archiv KGVUZ.

Baťovi. Gahura se stal vedoucím stavebního úřadu města Zlína a prvním městským architektem a začal se zabývat především rozsáhlými urbanistickými úkoly. I kdyby Gahura zanechal ve Zlíně jen stavbu památníku, patří toto dílo pro svou výjimečnost k tomu nejhodnotnějšímu, co bylo v tomto městě i v celé československé architektuře realizováno. Pro jeho architektonické hodnoty ho navštívila řada významných osobností, zabývajících se architekturou. Vždy se o něm vyjadřovaly s obdivem. Ve své době se památník neplánovaně stal také příkladem moderní muzejní budovy¹⁷ a i dnes překvapuje svou nadčasovou architekturou a moderností.

...*Na pozadí údajného prvoplánového zlínského pragmatismu se mimo jiné rozvinul racionalizující, klasicizující funkcionalismus, který souzněl jak se severoamerickou, tak například i se soudobou italskou architekturou. Někdejší žák v historii zakotveného Josipa Plečnicka, František Lýdie Gahura, vizionář, který se pokoušel spojit novou formu s dávným, tisíciletými prostupujícím duchovním pozadím, dospěl stavbou Baťova památníku k práhu absolutní architektury.*¹⁸

Poznámky:

1. Svědectví velkého díla. K novému uspořádání „Památníku Tomáše Bati“ Zlín, velké vydání, č. 2, 28. 5. 1941, středa.
2. František Lýdie Gahura, architekt a sochař, 10. 10. 1891 Zlín – 15. 9. 1958 Brno, studoval pražskou VŠUP, speciálku J. Plečnicka a AVU u Jana Kotěry. Od roku 1924 byl zaměstnán u firmy Baťa. Nejvýznamnější představitel zlínského funkcionalismu. Dílo: regulační plán Velkého Zlína, zlínská radnice, nemocnice, obchodní dům, Velké kino, vily a bytové kolonie ve Zlíně, Památník T. Bati, teoretické práce Estetika architektury.
3. Viz protokoly uložené v Archivu stavebního odboru Magistrátu města Zlína složka č. p. 2570.
4. Architektonické pojetí budovy Památníku Tomáše Bati, část z rozhovoru, uveřejněného v novinách Zlín, pátek 24. 3. 1933, str. 16.
5. Gahura F. L., Estetika architektury, Zlín (1943).
6. Například v článku Deset let Památníku Tomáše Bati. Zlín č. 33, 27. 8. 1943.
7. Zatloukal Pavel, Památník Tomáše Bati, in Kulturní fenomén funkcionalismu, SG ve Zlíně, 1995, str. 36–37.
8. Všečka Petr, Památník Tomáše Bati: Testament i manifest, věnováno Pavlu Novákovi, Prostor Zlín 1/2007, str. 39–43.



Památník Tomáše Bati, interiér III. podlaží. Foto: archiv KGVUZ.

Všečka Petr, K estetice Památníku Tomáše Bati, Prostor Zlín 1/2007, str. 49–55.

Václavík Robert, Rozbor kompozice Památníku Tomáše Bati, Prostor Zlín 1/2007, str. 44–47.

9. Deset let Památníku Tomáše Bati, Zlín č. 33, 27. 8. 1943.
10. Ještě v Regulačním plánu Zlína, velké urbanistické studii od F. L. Gahury z roku 1931, bylo počítáno jen se dvěma řadami internátů a škol pokračujících postupně po obou stranách prospektu.
11. Urbanismus a architektura závodů Baťa, a. s., ve Zlíně, uspořádal Josef Setnička, nákladem sdružení architektů, vydavatel časopisu Stavitel, Praha, nedat.
12. Budování kolekce historické obuvi měl na starosti ve 30. letech J. Labuť. Polední list. 19. 3. 1943.
13. Zdeněk Rossmann, architekt, grafik, scénograf, fotograf. Studoval na Bauhausu v Dessau. Pedagog na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Bratislavě (1932–1938) a v Brně (1939–1943). Člen Devětsilu, přinesl funkcionalistickou koncepci do typografických úprav.
14. Zlín, velké vydání, č. 2, 28. 5. 1941, středa.
15. Deset let Památníku Tomáše Bati, Zlín, č. 33, 27. 8. 1943.
16. Pokluda Zdeněk, Tradice zlínského muzejnictví, Magazín Zlín, 6, červen 2001, roč. VII, str. 17.
17. Přestože se vedení firmy a všichni zainteresovaní bránili tomu, aby byl památník považován za muzeum v tradičním pojetí tohoto typu, charakter jeho expozic byl muzeální, i když mapoval i současnou situaci firmy a její budoucí vize. O tom, že památník měl původně sloužit spíše jako moderní sakrální prostor a vstup do Studijních ústavů, svědčí i to, že se zde nepočítalo s žádným technickým a hygienickým zázemím.
18. Zatloukal Pavel, Památník Tomáše Bati, in Kulturní fenomén funkcionalismu, SG ve Zlíně, 1995, str. 37.

Inka Machulková

připravuje
Pavel Petr



Narodila se 8. listopadu 1933 v Praze.

Po maturitě na Divčím reálném gymnáziu E. Krásnohorské v Praze studovala na Vysoké škole chemicko-technologické, zprvu řádně, od 1956 dálkově při zaměstnání; absolvovala v roce 1960. Od 1956 po konec 60. let prošla celou řadou zaměstnání i obdobími nezaměstnanosti, nejčastěji pracovala jako vývojářka, také jako závoznice, pomocná dělnice, laborantka a technická překladatelka v Ústavu pro výzkum motorových vozidel. Na konci 60. let byla zaměstnána ve Filmovém studiu Barrandov (mj. jako statistka ve filmu Františka Vlášila Markéta Lazarová). Po několika měsících 1964, kdy byla bez pevného zaměstnání, se podílela na provozu poetické vinárny Viola. V září 1968 emigrovala a usídlila se v Mnichově. Zprvu pracovala jako dělnice v mnichovském filmovém studiu Bavaria Atelier GmbH, později byla referentkou v oddělení chemické dokumentace firmy Linde AG u Mnichova (1969–73) a v oddělení marketingu a informací pro obchod s Východem u firmy Siemens v Mnichově (1973–82). Po období nezaměstnanosti pracovala v Bavorské státní knihovně v Mnichově (1985–87). Pak byla znovu nezaměstnaná pouze s příležitostnými výdělky za překlady hlavně technické literatury (z angličtiny a ruštiny). Na počátku 90. let byla učitelkou češtiny na mnichovské jazykové škole. Vydala knihy básní: Na ostří noci (Krajské nakladatelství, České Budějovice 1964), Kahúců (Československý spisovatel 1969), Kámen komediantů (Poezie mimo domov, Mnichov 1979), Jako šimi odpouštíme (2008), Neúplný čas mokré trávy (Host, 2006).

Inka Machulková žije v Mnichově.

INU JÓ

Tolik básníků
v tak malé zemi!

Stalo se mi kdysi,
že jsem od prodavačů v pražských Kotcích
dostala za básničku pytlík brambor.

Dneska si říkám:
Kéž by tak básníci mohli
zaplatit svými verši,
když jsou bez peněz-

V tak malé zemi
pěstují básníci v předměstí brambory.

DRIVE-IN-CINEMA

(Evě Kay-Štádlerové)

V pravé poledne
nic mi tu nepřipomene
ten film a song
V pravé poledne.
V Portage la Prairie
Ze stříbřidlem zvětšených bání kostelíka
se rozdují nahrávka zvonů z katedrály.
Až k horizontu.
Hlaholem rozvlní rovinu letní
Manitoby---

Až v tichu uvidím
domek poblíž:
Do šeda zubožený,
za oknem děti tvářemi na skle
přilepené. Obrázky vybledlé,
matkou vkládané do sepraných modliteb.
Zšedlými šátky obmotaná
vybíhá a vybídné nás
jít s ní.

Eva se vyzná:
„Ukrajinka,“ šeptne mi, „chce nám něco
ukázat,“ a jdeme ke keři,
který rozhrne:
„Look at it, ladies! Aren't they
beautiful?, a v očích opakuje modrou
krásu tří vajíček v hnízdě.

Pak uzavře zas keřem vchod.

Eva jí podá odhadnuté vstupné
a sjíždíme zpátky k highway.
Vyprahlou ulicí
vrávorá k domku
indiánský míšenec
Eva je pozná.

„K hotelu 200 mil,“ řekne
a na highway přidá plyn.

Za námi kulisa k filmu,
příliš krátkému pro nějaký song.

Sníh je bílá
zimní voda na větvích

Aby je bylo vidět:

noc je těžká tma,
na očích.

Leden je úmor bílý.

* * *

(zatím bez názvu)

Dva cizí
při snídani na lodi.
Dva stoly mezi nimi

Nemůžou víc
než pohledem.

Zachytí její oči svýma
Tak modromodřýma
A vyzývá:

Jejich je jen pár vteřin.
Jen pro ně
je to víc.

Kolik zlomků světelných vteřin
je odsud k místům
tak přesně určeným
nezrušeným údivem -

B E Z N Á Z V U

(pro Františku, už bez ní)

ŽÁDNÁ MORANA
její dcerky:
Smrtiholky,
pouchy a pentlemi ozdobené,
z uchlých stromečků od vánoc
dětskými prsty vyrobené,
do potoka vhozené.
A voda je odnáší dál
a dál,
až v ledové tříšti vystydne její čaj.
U stolu,
v její kuřimské kuchyni.

Je tady s námi,
ještě rok.

Vidí už,
kam ji odnášejí?

Jsou dětskou písničkou,
panebože,
zdobené.

„Máš hlad? Tak ho hlad a
říkej mu Malej!“ zasmála se.
Malej zaštěkl, vyskočil
a dítě povalil. Nedal se pohladit,
neměl to rád,
od cizího dítěte.
I on měl hlad
ale stůl s jídlem byl vysoko.
I pro něj.
Měl hlad,
a nedostal nic, Malej.
Koho měl pohladit?
Olízl dítě, zavrčel na ně „Malý, Malý“
a vyběhl ven.
Velká sestra zavřela dveře
do zahrady.
Dítě bylo Malý.
„Nevrč!“ zakřikla je sestra.
V zámku zarachotil klíč:

Za dvojtečkou je víc
než moje přímá řeč:
„S panenka jsem si stejně nehrála.
Škoda, že psa jsme nikdy neměli.“

Ř Í K A J Í

V Bavorsku, že dům nic
neztratí. Snad mají pravdu,
doplněnou poznámkou:
Ale zapomene,
kam to dal.
Pomáhám,
hledám ty drobnůstky:
Měly by být červené;
jen mi jich přibývá,
až byt by byl celý červený.
A hledání začíná
znova.

Zkusím to se zelenou, je zdravá
pro oči,
říkají všude.

Jdu koupit barvu,
ale je vyprodaná.
Všude:

Podmínkou uložený trest.

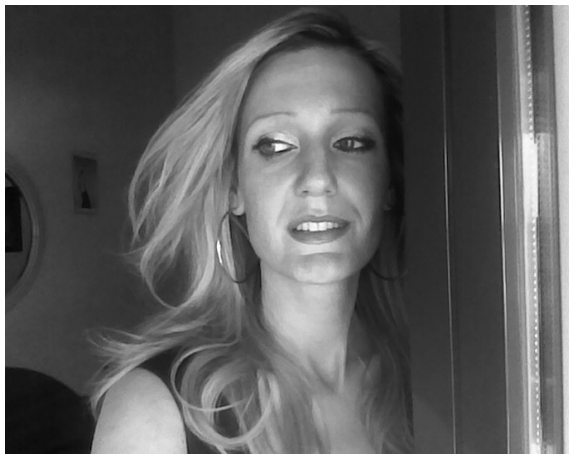
T O R Č E N Í

Mezi slepými jednooký
králem.
Tak dlouho,
dokud mu je nevypíchnou.

Ale co se změní,
když epigramem doplním?

Markéta Horáková

připravuje
Pavel Petr



Narodila se 15. července 1980 v Jeseníku. Vystudovala knihkupeckou školu v Luhačovicích, pracovala jako externí novinářka, televizní a rozhlasová redaktorka ve Zlíně, dále pracovala jako administrativní pracovnice a učitelka na základní škole, v letech 2002–2003 pobývala jako aupair v Itálii, od roku 2004–2012 studovala v italském Bergamu a Miláně. V současné době pracuje jako lektorka italského a anglického jazyka a zahraniční dopisovatelka. Vydala knihy básní – *Empyreum*, *Mladá Fronta* 1998, *Pastýři mloků*, *Host*, 2002. Markéta Horáková žije střídavě v Itálii, Indii a ve Zlíně.

ŽALM

Jsi obilným kamenem i kšticí máku
létavou jak čínský drak
sirotkem skořice i záhnědovým vínem mraku
ne snad že by smrti stačilo stupátko
když žizní stíní mrak.

KYTICE DŘÍVÍ

Ptáš se Ho, je-li více smrtí
A oni s Ním smlouvají o kytice dříví.
Jen v bolesti jsme si rovni,
my z jednoho žebra?
Těsně před strnutím mrazu brv.

SANTA MARIA MAGGIORE

(Città Alta, Bergamo)

Co buclatým zlatem oděno je
A přísaháno znavením andělů,
podobá se snu či popelu?

PRVNÍ DROBEK ADVENTNÍ

Cožpak v moci snu není
Ultrazvuk severáku a houní lnění?
Mezi anděly se přece ví,
že prosík bývá děravý
a že teplo koriandru ještě perník není.

KAKOFONIE

Prostěno je prostě a rezně,
pravda bez círátů hostí,
podáváje příbor stínu
ve zčernalém stříbře kosti.

RADĚJI

Je poezie upsaná ďáblu pod výšivkou ran?
Je sladší loutkařské dřívko než ono křížové?
Andělé z vánočních štol mrkají mandlemi
Sníh přiletel komínem vyhrátý na karamel.

VERŠORODKA

Je vtrůněna!
Ale vzhlíží k oblakům
Plaše jen ve zdviží
Letky k psaní
Nebe na dlani
Strmé orané sudičkami.

ROZPITÉ ZAŘÍKADLO

*(na ochranu lombardských kosů,
aby neskončili jako razničí na rozmarýnu)*

Kosí píseň odíraná deštěm,
déšť mezi oděrkami
cupitá a špitá,
kos načechrá se a dosedne ještě,
aby vykloval splíny městu,
jemuž denně svítá.

PŘESNÉ STROJE

Šroubení frézařů
poráží sny
beztak už práchnivé
ještě, že papír je obětní...
Mušle, rokokově objemné i jemné,
obtáčí si romantiky kolem schránek
čekání na perlu
si obouvá náš práh
Co víc si přát, když před fabrikou
čenicí hnědá liška?

CHLEBA S INDULONOU

Být chlebem
když vnady bolí
být solí když pravda se drolí
je masochismus
O masopustu aspoň
vodí medvěda po ledě
říkal to Herr Pretzel
a mazal přitom mechanikům
indulonu kolem huby.

ODŘÍKANKA

Bez ní stále šátráš v ryskách dlaně,
nivy přebolí, rostou-li planě,
vítr kosí třísla obroku,
zatímco koniklec přidal do kroku
a raší na kopýtku laně.

ČECHRÁNÍ VOLAVEK

Čechrání volavek
Na pupeční šňůře říčky
Jakoby ji chtěly
Pramen po pramínku
Uvázat
Oblomit proudění.

ČNĚNÍ

Mezi smíchem a éterem
vážně hrubozrnnost popela,
sotva se nadechnu,
sype se mi na pěšinku
popílek šedavých cherubinků,
ale miji klín...
Propasti a propasti se miji,
my se od nich učíme čnění.

ŠALAMOUN

Převrácené sedlo větru
Hvízdají na sebe z ran do jizev:
úroda snu věští málo stinných míst ke snění.
Jen on se uklonil
A naplnil lůno kanopy
Duchy písku a mosaznými stálicemi.

J I Ž A N Ě

Slyšte hymnus
výskaný klávesnicí plejtváka!
družičky v jehelníčcích zahnízdlily
štedrou, klínatou alejí projíždí veselí,
pečetě zase vykvetly do růžových slavobran -
ta jejich starorůžová dojetí,
až zhýralá vůle se kát...
ve výšivkách trnou svědci,
na kopytech řítí se oltář.

DOBROPIS

Jsi diamantem mých zlotřilostí
Jsi rukojetí zrcadla a já jeho rukojmím
jako ve snách plachtím k únavám
abych mohla obejmout tvé dobro
nirvána tě nezná a tudíž nezve
do svých šroubovic
nikoho netlačí tvé kroky
aby se musel brodit v zákopech sněhu
jako já.

MUNNAR

Kerála, Indie

Kam s baldachýnem,
když mi spadl do klína?
Ptám se muže s oblými křídly
z mastného papíru,
který pěstuje mikrobanány a smaragdové
papričky.
Místo, aby mě prodrál na stříbrné plátno,
raději roztouženě podepisuje tajné smlouvy
kudrnatým písmem Arju.

10 let CZECHDESIGNU, 3 roky GALERIE/ CZD

Lucie Šmardová



Průčelí Galerie/CZD. Foto: Marie Bauerová.

Rozhovor s manažerkou CZECHDESIGNU Janou Vinšovou a s kurátorkou GALERIE/CZD Janou Mattasovou.

1. V roce 2003 začínalo občanské sdružení CZECHDESIGN.CZ provozem webových stránek, jejichž cílem bylo informovat veřejnost o novinkách v oblasti designu. Jak jste se dostali k pořádání výstav? Kterou výstavu z prvních let vaší činnosti považujete za přelomovou?

JV: Součástí webových stránek, které byly tehdy jediným webovým portálem informujícím o dění v oblasti designu u nás, byl také adresář českých designérů. Výstavy, které jsme pořádali na začátku našeho působení, např. ve Vidni nebo Londýně, vznikaly spontánně. Vždy ale bylo cílem představit naši mladou designérskou tvorbu. Designéři sdružení v našem adresáři tak přirozeně získali možnost představit své práce v zahraničí. Za přelomovou považujeme výstavu v roce 2006, kterou jsme připravili v rámci AC Expo v Národní galerii. (Projekt dnes už neexistuje.) Výstava s názvem Design Match byla ukázkou přátelského zápolení českého a slovenského designu. Díky

úspěchu této výstavy jsme za dva roky na projekt navázali, tentokrát s rozšířeným výběrem dalších zemí. Zapojili jsme do projektu i Rakousko a Maďarsko a po těchto zemích výstava i cestovala.

2. Na podzim roku 2010 jste ve Vojtěšské ulici v Praze otevřeli nový prostor. Kromě odborné knihovny se hned na začátku stala součástí také galerie, jaké je její zaměření?

JM: GALERIE/CZD je v podstatě jeden z projektů občanského sdružení CZECHDESIGN. Jsme jediná nezávislá, nestátní a neprodejní galerie designu u nás. Jedná se o komorní prostor, který se věnuje převážně prezentaci mladé tvorby. Skvěle u nás fungují různé akce, vernisáže, besedy a workshopy. Takže jsme také důležitým místem setkávání, kde se potkávají designéři, studenti, firmy i výrobci.

3. Kdo tvoří výstavní plán? Kdo patří do kurátorského týmu CZECHDESIGNU a jaký je výstavní plán a ambice do budoucna?

JM: Výstavní plán je vlastně naplňování našeho cíle prezentovat mladý český design. V loňském roce se nám podařilo získat podporu od ministerstva kultury, Městské části Praha 1 a Státního fondu kultury. Mohli jsme tak uspořádat celoroční výstavní program, který byl doprovázen přednáškami, besedami a workshopy pro širokou veřejnost. Snažíme se do našich projektů zapojit nejen mladé designéry, ale dáváme příležitost i mladým a začínajícím kurátorům. Kromě našeho týmu CZECHDESIGN tak získávají příležitost i kurátoři „zvenčí“. Snažíme se tak zajistit pestrý a objektivně koncipovaný program. Mám-li konkrétně jmenovat, tak kromě mne, Jany Vinšové, Radky Pitrmucové nebo našeho vídeňského kolegy Michaela Vašků vloni dostaly příležitost představit se např. Tereza Volná nebo Kateřina Šlaurová. Radíme se ale i se zkušenějšími odborníky např. z Uměleckoprůmyslového muzea nebo jiných institucí. Rádi bychom navázali zahraniční spolupráci nejen s galeriemi, ale hlavně s institucemi podobného zaměření, např. chceme rozvinout hlubší spolupráci se zahraniční sítí design center.

4. V GALERII/CZD představujete nejen designéry z pražských škol, ale i z Ústí nad Labem, Plzně nebo Zlína, účastníte se klauzur atd. Kterou školu nebo ateliér považujete za zajímavý? Překvapil vás některý? V čem jsou pražské a regionální školy rozdílné?

JM: Z našeho hlavního cíle představovat mimopražské designérské školy v Praze se rozvinul dlouhodobější projekt s názvem „My v Praze“. Snažíme se je konfrontovat s pracemi z pražského prostředí a v letošním roce i v mezinárodním kontextu. Už z podstaty projektu vyplývá, že cítíme potřebu dát těm mimopražským možnost prezentovat se v Praze, a tím je podpořit.

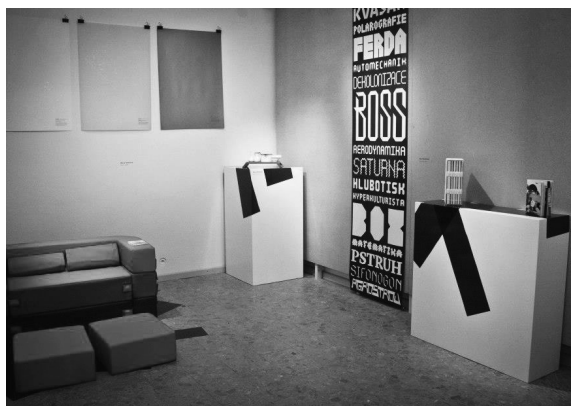
JV: To je těžká otázka, v samotné tvorbě žádný velký rozdíl není. Mimopražské školy mají větší komplikovaný vztah k hlavnímu městu, necítí se tak sebejistě. To jsou důvody, proč tam

jezdíme a podporujeme je. Snažíme se vždy navázat spolupráci nebo alespoň podpořit nějaké subjekty. Letos se tomu věnujeme už druhým rokem a pořád je co objevovat.

5. Vytvořit zajímavou instalaci produktového, grafického designu nebo šperku není jednoduché. Jak těžké je instalovat design, aby neskončil na soklech nebo ve vitrínkách?

JV: Dělat výstavu je jako navrhovat nový produkt. Je to složitý proces, který má u nás navíc mnoho omezení. Mimo jiné i malý prostor a omezený rozpočet. Pro instalace výstav, ale i pro jejich vizuální styl oslovujeme mladé talentované designéry, kteří se umí s těmito omezenými podmínkami poradit. Skvělou zkušenost máme třeba se studiem deForm.

6. Ve spolupráci s Fakultou multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně jste se



Z výstavy fud (26. 9. 2012–26. 10. 2012). Foto: Jan Hromádko.

minulý rok podíleli na vytvoření nové značky NE-WINTAGE. Jak tato spolupráce vznikla a plánujete do budoucna podobný projekt zopakovat a vytvořit další značku?

JM: Projekt Newintage vznikl v rámci už zmíněného projektu *My v Praze*. Náš kolega Michael Vašků se studenty uspořádal workshop, kde byly základy této značky položeny. S výsledkem jsme byli velmi spokojeni. Dnes už projekt žije svým životem, jeho pokračování jsme nechali na studentech. Představili ho na několika mezinárodních přehlídkách a my sami jsme teď zvědaví, zda budou Newintage rozvíjet dál.

JV: Už delší dobu sledujeme práci i vzdělávací systém na našich vysokých školách a hlavní nedostatek vidíme v tom, že studenti nejsou dobře připraveni do praxe. Studenti designu spíš sledují své umělecké ambice a neumí při navrhování správně uvažovat o cílové skupině a zákazníkovi. Chybí jim komplexní uvažování a celistvý přístup ke klientovi. Tyto souvislosti jim nejsou blízké a někteří o nich ani uvažovat nechtějí. Přesně na toto jsme chtěli poukázat a projektem Newintage v tom studentům pomoci. Zaměření na vintage bylo zvoleno záměrně, jako nástroj pro atraktivní prezentaci. S Univerzitou Tomáše Bati nadále spolupracujeme a připravujeme prezentaci pro již zmíněný veletrh v Miláně.

7. Součástí vašich workshopů se stal „boj za rovný design“, kde se prostřednictvím zahraničních příkladů snažíte přiblížit koncept navrhování předmětů pro seniory, maminky s dětmi apod. Jak tento koncept pokračuje?

JV: Toto uvažování je celosvětový trend. U nás jsme ale jediná, kdo se tomu věnuje, a např. do škol ještě tyto myšlenky nedorazily. Suplujeme tak aktivity, které v jiných zemích dělají státem podporovaná design centra. Obecně nejen v designu a grafice, návrzích obalů, ale už i v přístupu velkých společností jsou důležité sociálně orientované aktivity. Projekt Equal design kromě toho sleduje i bezbariérovost a ekologická hlediska. Takový přístup je pro nás velmi důležitý a je leitmotivem veškerých našich aktivit. Chceme se zasadit o napravení reputace designu a jeho vnímání veřejností. Letos připravujeme festival, který proběhne v září. Zaměříme se v něm i na otázky problémů seniorů. Součástí festivalu



Výstava Kde je ta grafika (26. 9. 2011–28. 10. 2011). Foto: archiv Galerie/CZD.

bude i výstava „Design v nejlepších letech“, která bude po skončení festivalu putovat po celé ČR.

8. Jak se podle vás proměnilo vnímání designu u širší veřejnosti?

JV: Evidentně zájem o design jako takový roste. Náš cíl a poslání je, aby bylo jeho vnímání správné. Je třeba ho trochu pozměnit. Pořád je na design v širší společnosti nahlíženo jako na něco nedostupného, drahého, co je vhodné jen do lifestyle časopisů a navrhováno pro hledáčky fotoaparátů. Skutečnost je ale jiná, design nás obklopuje v podobě všech věcí. Ty by měly být navrženy tak, aby nikomu při jejich používání nekladly žádné překážky.

To je cíl, ke kterému směřujeme, a snad se brzy dostane do podvědomí i širší veřejnosti.

Zlin Gallery at the Memorial Pavilion of Tomáš Baťa Looking Back at the Institution's exhibitions at the House of Art from 1957 to 2012 Ludvík Seveček

After fifty years of operating at the House of Art in Zlín, the Regional Gallery of Art in Zlín has relocated to the newly renovated Building No. 14 in the former Baťa factory grounds in Zlín. The Gallery, established by the Ministry of Culture on November 20, 1935, was housed in the House of Art in 1957. The building itself was first opened as the Tomáš Baťa Memorial Pavilion in 1933, one year after the tragic death of the world famous shoe entrepreneur. In 1949, the Communist coup transformed the memorial pavilion into the House of Art. This article, divided into three eras, focuses on the various exhibitions of the Zlín gallery that took place in this building: the end of the 1950's and the subsequent decades were a period of relative ease, both politically and culturally; the period of the Communist normalisation, after the country's occupation by the Soviet army; and finally, the period after the fall of the Communist regime (1989), when the exhibition activities of the institution evolved to include, among other things, the renewal of the historic Zlín Salon of Contemporary Art after 30 years. The institute also began focusing on functionalist architecture.

Jan Zrzavý: The Game of the Divine Lenka Bydžovská

During the preparation of the comprehensive exhibition of artist Jan Zrzavý (1890–1977), organised by the Gallery of Graphic Arts in Ostrava from December 2012 to the beginning of March 2013, we have chosen a different perspective than what would normally present a chronological arrangement of the individual works in their developmental stages. Zrzavý's work was divided taking into consideration the contents of the works, the fundamental feelings of life and internal motifs, captured in the mutual interdependence and complementarity. This design is a result of the artistic way of thinking of Jan Zrzavý. For him, it was very typical to repeat the important subjects and compositions in a large time frame. The framework of the exhibition reflects on the artist's narcissism, expressed in numerous self-portraits that are often combined with Biblical, mythical and literary figures. Between the exhibition's introductory and closing sections with the same name *Faces (Tváře)*, the spectator could discover many other themes – *Melancholy*, which reflects the painter's defining moods; *Parables of the Bible*, the erotically intense *Delight (Rozkoš)*, the *insertion of Leonardo*, reminiscences of Zrzavý's exceptionally powerful personal ties to his past, a large part of the exhibition was entitled *Places (Místa)* spread out from the fantastic exotic scenery through to the Breton landscapes modelled by elements to the high cultural themes of Venice, and eventually Greece, the place that had influenced the painter's works at the end of his life.

The Butterfly Effect? – Regularities and Coincidences of Contemporary Painting Petr Vaňous

The exhibition entitled *The Butterfly Effect?* poses the question of the possibilities of the present day. The exhibition carries a variety of cultural impulses and traces from various distant pasts, whose origins cannot be retroactively identified due to many numerous layers and the velocity of data distribution. In their artwork, these six painters from three generations react to this situation, seeking ways of deconstructing or defragmenting this vanishing unity as a common certainty. In his own way of painting, each artist articulately brings to mind the uncertainty of the unknown. This is manifested through irritating topics, in collages of various levels of times, in the decay of chronological thinking, and in the appropriation and deformation of material things. Here we become witness to a more general transformation and its regularities that we have not sufficiently been informed.

The Salm-Reifferscheidt Portrait Gallery at the Castle in Rájec nad Svitavou Petr Tomášek

The history of the portrait gallery at the Rájec nad Svitavou Castle takes its roots from the Salm-Reifferscheidt family from Moravia. The gallery's founder was Antonín Karel Josef of Salm-Reifferscheidt (1720–1769). From 1763 to 1769, he built the representative residences and filled them with paintings and other pieces of art. The later expansion of the gallery was taken over by his son Karel Josef of Salm-Reifferscheidt (1750–1838), and thus the Rájec gallery collection, soon after it was

established, became one of the most significant aristocratic collections in Moravia. It continued to grow in the period of Hugo I. František of Salm-Reifferscheidt (1776–1836), with the works of H. V. and L. F. Schnorr von Carolsfeld, P. Fendi, K. Russ and J. Führich. Later, Hugo II. Karel Eduard of Salm-Reifferscheidt (1803–1888) commissioned painter E. Seibertz to decorate the book cases for the newly purchased palace in Prague, and also paint several representative portraits. During the annual Exhibitions of Fine Arts in Prague (exhibitions of Krasomná jednota), he purchased a collection of late Romantic works of art, predominantly landscapes from the schools in Munich (Ch. Morgenstern, E. Schleigh Sr., M. Haushofer) and Düsseldorf (J. W. Schirmer, A. W. Leu, etc). During the second half of the 19th century, the newly acquired paintings primarily served as a source of ornamentation for the interiors of the representative Blansko Castle, home of Hugo III. Karel František of Salm-Reifferscheidt (1832–1890). In addition to the exclusive portraits from the leading portrait artists of that period (H. von Angeli, F. van Lenbach, F. Schrotzberg, and others), the Salm-Reifferscheidt family added the works of the friendly painters (R.C. Huber, A. Lach, L. Gurlitt, J. Neilsen, A. Böcklin, etc.) to its collection. After 1890, the gallery became a place for the expansion of the collection dedicated to the awareness of restoration treatment (1922–1924). In 1945, the castle in Rájec, together with its artistic furnishings, became nationalized and has since that time been accessible to the public.

4 x Otis Laubert Daniela Černá

Just before Christmas and into the New Year, the Gallery 19 in Bratislava prepared four consecutive exhibitions of Otis Laubert entitled *The Four Seasons (Štyri ročné obdobia)*. Each exhibition introduced one of the many strategies of the artist approach to creating. The third exhibition, *I realised what I realised (Už mi došlo, čo mi došlo)*, presented Laubert's work which featured mail as the subject. The artist does not, however, use the primitive postal services as a way of communicating. He utilizes ready-made, acquired and found subjects from the postal world. While working with postal artifacts, he uses a complete array of techniques that he presents as „ready-made“ art, exploring the techniques of collage, „decollage“, crumpled paper, accumulation, perforation, and assemblages. Laubert's cycle of mail-art is dominated by an element of play on the principles of creation, but also as a way of communicating with the spectator, who is given the opportunity to add new meaning and interpretation to the objects. His work can perhaps function as instructions for acquiring a creative perspective to the seemingly banal everyday world around oneself.

Radoslav Kutra / Being in a Painting. Paintings 2002–2012 Galerie Caesar, Olomouc, March 7th to 28th, 2013 Ladislav Daněk

The text by Ladislav Daněk is a reflection of the recent exhibition of Czech-Swiss painter Radoslav Kutra (born 1925) that took place at the Galerie Caesar in Olomouc. The exhibition presented a very compelling series of the artist's latest works from 2006 to 2012. The core of the exhibition included a large-format canvas (200cm x 164cm!) that the artist created last year and the year before. Olomouc native Radoslav Kutra fled the country in 1968 and moved to Switzerland, where he first began working as an evening course painting instructor in Olten, Aarau and finally in Lucerne. In 1973, he founded his own school Kunstseminar Luzern in Lucerne, where he continued working until his retirement in 1985. In the 1960's, Kutra was one of the most famous, philosophically-based Moravian artists. Together with philosopher Karl Floss, he created his own painting theory, known as the triadic system that originated from Christianity. Throughout his career, he developed this system both figuratively and abstractly. Over the course of the last ten years, his theory has expanded upon similar timeless painting that he applies in his works. This is rather the association of an attempt to synthesize a common thread between the founders of the modern art (Monet, Cézanne) into the form of (in his own words) a new impressionism.

Journey to the Kunstseminar / The Life Story of Painter Radoslav Kutra Petr Slinták

The difficult lives of many Czech artists who were confronted in the country's social changes that occurred after World War II are reflected in the story of the life of painter Radoslav Kutra. For part of the generation of painters who were inspired by the diverse artistic styles of the interwar era, the year 1948 marked a breaking point. The one-time creative liberalism of the various avant-garde aesthetics was replaced by a dictatorship and artists were left to face personal dilemmas. The need for livelihood forced

many to make compromises; the desire for freedom of expression was thus challenged by the structures of the official culture. For personalities like Radoslav Kutra – a religiously oriented painter who aspired towards the synthesis of modern art theory with a personal concept of faith – the period after the war was a difficult period of two decades, on the one hand; yet on the other hand, it still provided with many joyful moments, primarily in the 1960's.

An Interview with Adriena Šimotová **Prepared by Pavel Petr**

The interview that we are publishing was conducted at the end of 2012 and was recorded at the workshops of Adriena Šimotová with the help of Pavel Brunclík. The interview covers the fundamental scope of Adriena Šimotová's book illustrations. Her work has accompanied the work of many Czech and other world famous poets; one can also be reminded her fundamental contribution to the poetic works of Vladimír Holan. From the circle of artists from her generation, she has illustrated books for such poets as Jiřina Hauková, Viola Fisherová, and Věra Linhartová. Her international contributions include the unforgettable Saint de Perse, whose work had been previously illustrated by her husband Jiří John. We become closer to learning more about the artist after learning about the origin of all these illustrations. The interview also contains examples of the artist's illustrations.

The Chapel Gallery (Galerie Kaple) **Leszek Wojaczek**

Under the leadership of Leszek Wojaczek, this Renaissance building – that was once a female prison chapel – has served as the gallery of contemporary art since December 2009. Wojaczek focuses exclusively on the organization and presentation of individual exhibitions of artists who express themselves through various types of media – painting, sculpture, video, installation, photography and performance. The gallery tries to support young artists as well as artists from the middle generation. Its ambition is to create a long-term cultural institute and emerge onto the international art scene.

Introducing: Jan Brož **Martin Fišr**

Jan Brož (born in 1988) is one of the more famous artists of his generation. Even though he did not complete his studies in the Painting Ateliers 2 at the Academy of Fine Arts, he has already had a number of exhibitions. One can easily write about the Brož approach to creating art and that he rigidly adheres to one particular approach or direction. This is not a confirmation of a predetermined hypothesis, but rather a living search for other layers of what he is exploring. His "search" is accompanied by a careful study of problem solving, and a more or less clear choice of form and presentation. What is exceptional in his fundamental approach of his (neo) concept is his intense interest in drawing. The Uninvited Guest (Nezvaný host) from 2010 is by far the most comprehensive and most project to date. In the first phase, it is rather the result of research of the phenomenon of the "Brussels chandeliers". He did not omit the history, design nor the technical side of things. As sequel, he should follow the attempts to renew the production of these lighting fixtures in the recently abandoned factory.

The Painting by Emil Filla *Sound Advice (Žaloval sa pták ptákovi)* from the Zlín Gallery Collections **Pavla Pyšná**

The column, *One Work*, is dedicated to the painting by Emil Filla (1882–1953) entitled *Sound Advice (Žaloval sa pták ptákovi)* from the cycle *Ballads, Folk Songs and Rhymes* (1939). The anti-war piece of art was exhibited at the Zlín Salon V. in 1940; the Nazis had sentenced the artist to a concentration camp in Buchenwald for several months. The painting was eventually purchased by the Baťa company to add to its collections during the exhibition and in 1953 became a part of the newly founded regional gallery in Gottwaldov/Zlín.

Architecture **Bidding Farewell to the House of Art or *From Monument to Monument*** **Ladislava Horiňáková**

The Zlín Gallery conducted its operations in the House of Art for nearly 55 years. This March, the organization relocated to the newly renovated spaces in the former Baťa factory premises. In this contribution, special attention

is dedicated to the history (it was established in 1953) and its operations in the spaces of the House of Art. One can divide the organization's history into four different eras. The first occurred between 1953 and 1960, when the gallery was transformed into a relatively independent institute. After its first location in the Kroměříž Castle, it acquired new spaces in the original Tomáš Baťa Memorial Pavilion, together with the Philharmonic orchestra, and the space was eventually renamed The House of Art. Part of the former Baťa collections made up the foundation of the gallery's art collections, including 19th century paintings from the Collection of Emil Salus. Later the collection grew with the acquisition of works from the Zlín Salons and other important contemporary art exhibitions. The activities that took place in the House of Art during the following years included not only a series of major purchases for its collection, but also the important exhibitions and showcases of contemporary art. It eventually became one of the leading Czech galleries. One of the primary goals of the institute's concept was to stimulate the artistic life in the region.

From the Archive **From the History of the Tomáš Baťa Memorial Pavilion in Zlín, 1933–1948** **Ladislava Horiňáková**

Many buildings over the course of their history often reflect not only the era of their origin, but also the historical events of that period. The Tomáš Baťa Memorial Pavilion has a significant place in Czechoslovak architecture between the wars, and has become one of the significant symbols that exhibit the heightened culture of construction, as well as the city of Zlín's turbulent history during the last century. The memorial pavilion changed its mission as well as its content. The significant solitary gem was designed by architect František Lýdie Gahura after the tragic death of founder of the firm and famous entrepreneur, Tomáš Baťa, and was officially opened on July 12th, 1933, which marked the first anniversary of Baťa's death. The building served its original purpose in the years leading up to World War II. In the 1950's, there was a great attempt to remove all references to the personality and memory of Tomáš Baťa in the city of Zlín, and the name of the pavilion, as well as its exteriors, interiors and - most importantly - its contents, had changed. The pavilion became of The House of Art – the home of the gallery and the Philharmonic orchestra. When the institutes vacated these spaces in 2013, it was once again officially named the Tomáš Baťa Memorial Pavilion.

Poetry **Inka Machulková / Markéta Horáková** **Prepared by Pavel Petr**

The second issue of *Prostor Zlín* provides excerpts from the works of two female poets, representatives of very different generations. The first author is Inka Machulková, known primarily for her first publication that emerged during the Czech Beat generation of the 1960's and the Prague jazz scene. She was able to publish two poetry books in her country before she emigrated in 1968; she still lives in Munich. She returned to her homelands with her poetry books published by the Host publishing house. The selection of her works in this issue has never been published. The next author is several years younger – Markéta Horáková – who has been associated with the city of Zlín throughout her entire life. Her first book was published in Prague by the Mladá fronta publishing house, and the second by Host. Once again, we are including her verses that have never before been published.

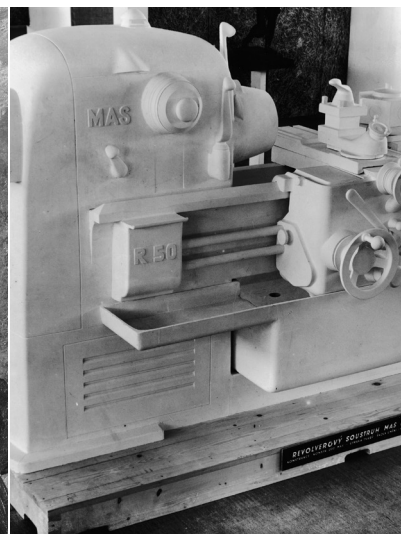
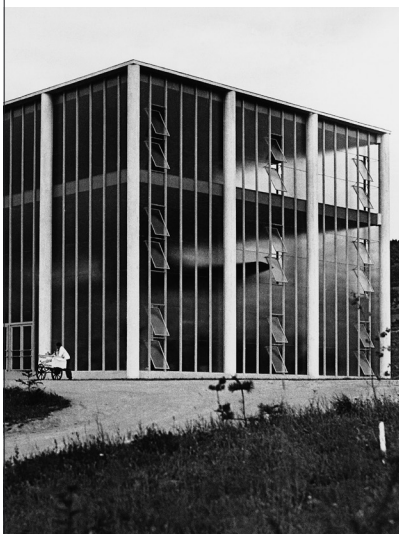
10th Edition of CZECHDESIGN, 3rd Edition of GALERIE/CZD **Lucie Šmardová**

The civic association is presented in this interview with Jana Vinšová, manager of CZECHDESIGN, and Jana Mattasová, curator of GALERIE/CZD. In this contribution, we also learn more about the activities of the gallery and the specifics of exhibiting industrial and graphic designs. After ten years of operation, the managers reflect on the changes that the organisations have undergone, that the broader public has undergone in its understanding of design, as well as the differences between the schools in Prague and the other regional schools.

14 15
BATŮV INSTITUT

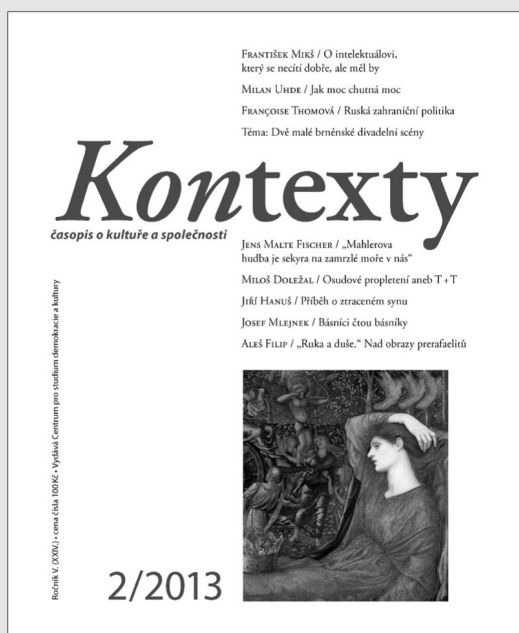


KRAJSKÁ GALERIE
VÝTVARNÉHO UMĚNÍ
VE ZLÍNĚ



KVĚTEN 2013 | OTEVŘENÍ NOVÉ STÁLÉ EXPOZICE PROSTOR ZLÍN | ŘÁDY VIDĚNÍ

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* 2/2013

FRANTIŠEK MIKŠ / O intelektuálově, který se
necítí dobře, ale měl by

MILAN UHDE / Jak moc chutná moc

TÉMA: Dvě malé brněnské divadelní scény

JENS MALTE FISCHER / „Mahlerova hudba
je sekýra na zamrzlé moře v nás“

MILOŠ DOLEŽAL / Osudové propletení aneb T + T

JIRÍ HANUŠ / Příběh o ztraceném synu

JOSEF MLEJNEK / Básníci čtou básníky

ALEŠ FILIP / „Ruka a duše.“ Nad obrazy prerafaelitů

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



Žaloval sa
pták ptákovi
Krahulček
jestřábovi

2/60

21. 11. 45. 45.



Zlínský kraj

www.galeriezlín.cz