PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XVII. 3/2010



VÝTVARNÉ UMĚNÍ ARCHITEKTURA HISTORIE POESIE



EDITORIAL

Milí čtenáři,

když před osmnácti léty začal náš časopis vycházet, neměl jednoznačný název. Šlo jak známo o periodikum novinového formátu, jehož titul bezprostředně informoval o konkrétním obsahu toho kterého čísla. Už od počátku však zahrnoval výtvarné umění a architekturu včetně urbanismu, a případné další kulturní sféry, jimž dané číslo novin věnovalo pozornost. V té době to byl zejména film, ale třeba i historie, kulturní politika nebo divadlo. Je třeba říci, že až po určitém váhání jsme přece jenom časopis (počínaje druhým číslem roku 1993) pojmenovali Prostor Zlín, byť již shodný název neslo trienálně pořádané výtvarné sympózium v exteriérech zlínského centra. Pojem Prostor Zlín byl bezpochyby pro činnost zlínské galerie, z pohledu odborné koncepce práce, kterou soustavně sledovala a otevírala, zcela určující a časopis se také stal její účinnou veřejnou publicistickou platformou. Bylo důležité, že na edici se vždy podíleli a podílejí přední čeští a nyní již i slovenští publicisté, badatelé, umělci a architekti.

Rád bych ale, alespoň ve stručnosti připomenul, v jakých souvislostech se onen pojem ustavil – totiž zmiňovaná výtvarná sympózia a výstavy Prostor Zlín. Úvodem musím zdůraznit, že tato trienálně probíhající sympózia byla výrazem soustavné odborné pozornosti galerie věnované jednak současnému umění a stejně tak jedinečnému urbánnímu prostředí Zlína -jeho architektuře a s ní spjatým kulturním a společenským tradicím. Vstupem současného umění do zlínského centra jsme rovněž chtěli tabuizovat jeho úžasné zelené plochy, zachránit je před různými možnými i zvažovanými podnikatelskými aktivitami. Pojem Prostor jsme přitom vždy vnímali ve smyslu možnosti – zejména v jeho otevřenosti kultuře a umění. Už první ročník (1991) se odehrál v přímém a účinném kontaktu aktuálního umění s prostředím Zlína. Šlo například o jistou reminiscenci na dobu kdy se město nazývalo Gottwaldov. Kurt Gebauer zde vytvořil téměř pětimetrový železný objekt Gottwklec a instaloval ho na mramorový podstavec v centru města, na němž předtím více než třicet let stávala Gottwaldova socha. Symbolickou očistu prostředí od neblahé minulosti ještě zvýrazňovala ohňová, světelná a zvuková akce, jež se skrze objekt odehrávala v rámci vernisáže. Zcela odlišně, ryze výtvarně, se k fenoménu Zlína vyjádřil Svatopluk Slovenčík. A sice svým projektem Plán, 4 metry širokým pruhem výrazné žluté barevnosti vedeným nejfrekventovanějším centrem města. Z jeho vlastního komentáře: „Vedu barvu po komunikaci... mezi bloky domů tak, abych svým Plánem ovlivnil a ovládl zvolený prostor města.“ Pamětníci zajisté vzpomínají i na rozsáhlou magickou Kresbu ohnivým provazem, kterou realizoval Eduard Ovčáček na zelené ploše před Domem umění, v rámci vernisáže Prostoru Zlín 1994, z něhož již dva objekty zůstaly trvalou součástí zlínského centra (J. Hovadík, K. Nepraš). Stejně tak Kubus od Lubomíra Jarcovjáka, který v rámci třetího ročníku sympózia zase vyrostl na zelené ploše naproti 21. budově (dnes sídlo Zlínského kraje). Svou vyváženou harmonickou formou (na bázi čtverce, trojúhelníka a kruhu) a použitým materiálem (kámen, vepřovice, pálená cihla) objekt symbolizuje duchovní hodnoty města – symbiózu staré regionální tradice s modernistickým rysem Zlína. Zcela zvláštní dimenzi měl Prostor Zlín 2001, který proběhl v redakci Kurta Gebauera a jeho školy. Vedle Gebauerovy desetimetrové Housenky raného kapitalismu, která vyrostla z „podhoubí“ bývalého Gottwaldova pomníku, bylo pro expoziční účel využito i celé jedno podlaží 15. tovární budovy. Tento vůbec první vstup výtvarného umění do továrního areálu (po něm následovaly i Nové zlínské salony) byl nepochybně důležitým signálem k jeho novému kulturnímu využití -včetně definitivního umístění Krajské galerie výtvarného umění.

První ročníky Prostoru Zlín tedy byly zcela jedinečné a -snad to mohu vyslovit- přímo impozantní akce, do jejichž realizace se galerii dařilo zapojovat nejenom nejpřednější umělce, ale i široké vrstvy přátel umění včetně představitelů veřejné a podnikatelské sféry. Jejich dopad byl značný. Počet návštěvníků vernisáže Prostoru Zlín 1991 například podstatně přesáhl kapacitu Domu umění (včetně schodiště a přízemí). Jednalo se také o všestranně náročné projekty, které oslovovaly diváka i svou monumentalitou. Nepoukazovaly pouze na památkový aspekt místa, ale i na jeho současnou aktuální hodnotu otevřenou duchovnímu prožitku či bytostné komunikaci. Vzhledem k významu trienále jsme se proto rozhodli připomenout ho několika snímky, otiskovanými na druhé straně obálky stávajícího ročníku periodika Prostor Zlín.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
Kulturního fondu města Zlína

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XVII. 3/2010

Marcela Macharáčková
Brněnská osmdesátá. Pohled do (výtvarné) kuchyně 80. let. . . . 3
Oldřich Bystřický
Výtvarná kultura ve skleníku . . . 8
Martina Vítková
Pohled do sbírky 19. století Galerie moderního umění v Hradci Králové . . . 12
Jiří Valoch
Ještě k brněnské výstavě Viktora Pivovarova . . . 17
Pavel Šopák
Grafická balada Josefa Barucha . . . 19
Daniela Čarná
Sám som sa stal otáznikom. . . . 22
Ivo Sedláček
Výstavy v Divadélku v klubu . . . 25
Jaromír Typlt
Půlstoletí překlenuté sochami . . . 27
Marek Šobáň
Haná žije před obrazy . . . 31
Sláva Sobotovičová, Terezie Nekvindová
Videoarchiv VVP AVU . . . 36
Ivan Neumann
Martin Čada - Cesta ke skrytosti místa . . . 38
Ladislav Daněk
Plochou prostorem. K obrazu Dalibora Chatrného - Variabilní kaligrafie . . . 41
Jan Sedlák
Architekt, který změnil standard nemocničního prostředí na Moravě . . . 43
Ladislava Horňáková
Osobnosti zlínské - gottwaldovské architektury III - Bohumír Kula, Hynek Adamec . . . 46
Růžena Dostálová
Odysseus Elytis (1911-1996) . . . 51
Jonáš Hájek . . . 56
Pavel Ctibor . . . 58
připravil Pavel Petr
Barbora Kárníková
Design na VŠUP - Diplomové práce 2010 . . . 60
English summary . . . 62
Don Nixon

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Výkonný redaktor: Martin Beníček / Redakce výtvarného umění: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaštík, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Marta Sylvestrová, Miroslav Zelinský / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: Rudolf Červenka / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská gal erie 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.kgvu.zlin.cz

Reprodukce
1. strana obálky: Viktor Pivovarov, Eidos s kapkou krve, 2003, olej, plátno, 75 x 57 cm
2. strana obálky: Eduard Ovčáček, Kompozice s ohněm, Prostor Zlín 1994, KGVUZ
3. strana obálky: První typy montovaných rodinných dvojdomků, Lesní čtvrť a Díly, typ dvojdomek Lindbeton 3438, Zlín, 1945-1947, KGVUZ
4. strana obálky: Ladislav Zívr, Sehnutá, 1931, sádra, v. 52 cm, Východočeská galerie v Pardubicích Sedící žena, 1931, sádra, v. 70 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Dům umění, 762 27 Zlín
tel.: 577 210 662, e-mail: kgvu.zlin@avonet.cz
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2010 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ..... ks výtisků.
Adresa odběratele: .....
.....
.....
tel.: .....
IČO: .....

.....

Podpis (razítko)

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

VÝTVARNÉ UMĚNÍ



Brněnská osmdesátá. Pohled do (výtvarné) kuchyně 80. let

Marcela Macharáčková

Dvě desetiletí normalizace v Československu po invazi v srpnu 1968 měla svůj specifický charakter. V sedmdesátých letech jsme byli svědky zostřeného tlaku mocenských struktur na věškeré společenské dění. Odpor proti němu vyústil v prohlášení Charty 77 a v následném potlačení jakýchkoliv svobodných projevů jak na poli kulturním, tak politickém. V průběhu osmdesátých let dochází k pozvolnému prolamování normalizačních ledů. Nová generace, která si vytváří vlastní prostor pro své kulturní aktivity, je převážně apolitická, ignoruje oficiální místa s jejich nesmyslnou zkostnatělou byrokratickou strukturou a ideologickými nařízeními. K postupnému oživení kulturního života dochází i díky proměnám v Sovětském svazu, kde Gorbačovova perestrojka rozložila komunistický systém zevnitř, a tím uspíšila jeho konec i ve střední Evropě.

Výstava Brněnská osmdesátá usiluje po dvaceti letech[1/] o zmapování brněnské výtvarné scény tehdejší mladé generace. Autorka výstavy se omezila na díla třiceti pěti výtvarníků (vesměs narozených po roce 1950), kteří začínali tvořit v Brně po roce 1980. Záměrem bylo postihnout zejména alternativní brněnskou výtvarnou a vizuální scénu, která se odehrávala zčásti mimo oficiální činnost Svazu českých výtvarných umělců.[2/]
V Brně vznikla v osmdesátých letech nejméně tři významná centra výtvarné kultury. První představovali absolventi Akademie výtvarných umění v Praze, kteří se poprvé prezentovali na společné výstavě *20 mladých malířů, sochařů, architektů, absolventů AVU v Praze.*[3/]

Výstava v Křížové chodbě v léte 1983, posvěcena záštitou tehdejšího náměstka primátora Miroslava Schnircha, nebyla shledána jako ideologicky zcela nezávadná, takže její druhý ročník se konal pod „větším“ dohledem oficiálních míst. Kokoliův plakát k výstavě byl skartován a připravený katalog nebyl povolen k vytištění. Nejvíce svou tvorbou provokoval Tomáš Ruller s instalací

Pohled do instalace výstavy Brněnská osmdesátá na Špilberku - díla bývalých absolventů Akademie výtvarných umění v Praze, kteří vystavovali na proslulé výstavě v Křížové chodbě Nové radnice v Brně v roce 1983 (díla v popředí Auto J. Sobotky, sochy Z. Řehoříka, O. Olivy, obrazy M. Kolaříka, R. Chadimové, V. Kokolii)



Pohled do instalace výstavy Brněnská osmdesátá na Špilberku – celkový pohled do místnosti s obrazy Petra Veselého, Petra Kvíčaly, Zdeny Höhmové a instalacemi Petra Veselého a Tomáše Rullera

písku (měkkou sochou *Kámen*). Také Otmar Oliva neuspěl, když chtěl prosadit jako exponát symbol křesťanství – monumentální kříž. Z hlediska stylu a výtvarného hledání představovali mladí absolventi AVU různorodou názorovou základnu. Z figurální kompozice vycházeli Vladimír Kokolia a Petr Veselý. První ztvárnil expresívním až futuristickým způsobem atmosféru lidské masy v pražském metru, tvorbu druhého poznamenal genius loci starého vesnického domu na brněnském předměstí. Jako figuralisté a portrétisté se představili také sochaři Jiří Sobotka, Radek Vavruša nebo Zdeněk Řehořík. Je zajímavé, že komise národního výboru, která výstavu schvalovala, byla schopna tolerovat expresivní abstraktní malby Radmily Chadimové, geometrickou abstrakci Vladimíry Sedlákové i monumentální vizionářské obrazy Milana Kolaříka, zatímco



Pohled do instalace výstavy Brněnská osmdesátá na Špilberku – obrazy Laco Garaje, Tomáše Rossí a Martina Sojky, socha Černobyl od Laco Garaje a Rostislava Čuřika z roku 1986

instalaci Tomáše Rullera vykázala z výstavního prostoru.

Ke zcela odlišným výtvarným řešením dospěli studenti výtvarné výchovy na pedagogické fakultě brněnské univerzity, kde působili po nuceném odchodu Igora Zhoře malíři Leonid Ochrymčuk a Miroslav Štolfa. Duchovním otcem skupiny mladých se však stal Jiří Havlíček, který v brněnských kavárnách a hospodách „vyučoval" své studenty teoriím „scatologie". Až na Milana Magni, který pracuje s čistě malířskými prostředky, v duchu minimalistické „malby pro malbu" samotnou, další výrazní představitelé této skupiny Josef Daněk a Ivo Sedláček kladli důraz na kresbu, v níž převažovala témata hlavy, lidské postavy a jejich vzájemné komunikace v surrealistickém duchu. Luboš Jarcovják pracoval v grafických technikách s minimalistickými znaky, přičemž se v deformaci a zpracování papíru inspiroval dílem Ladislava Nováka. Výtvarníci z „pajdáků" vydávali samizdaty, autorské knihy, na nichž se podíleli ilustracemi a společnými kresbami, pořádali happeningy, kterými často parodovali zavedené společenské rituály (*Otevření muzea Ivo Sedláčka v Žabčicích*, 1988).

Poměrně silná skupina „šuřáků", absolventů střední uměleckoprůmyslové školy, vytvářela hlavně práce na papíře. Osobnost učitele Dalibora Chatrného ovlivnila tvorbu nejen jeho dcery Dany Chatrné, která dospěla k zvláštní osobité lyrice v technikách tuší, olejem, tužkou a v mechanické destrukci povrchu papíru v tzv. *Broušených kresbách*. Miroslava Slámová patřila k výrazným talentům osmdesátých let, její křehké kresby, kombinované s letristickými prvky, zaujaly Igora Zhoře. Ke geometrizujícímu projevu v kresbách monumentálních tvarů tíhl také Zdeněk Halla. Krajina hrála rozhodující roli v rané tvorbě Zdenky Höhmové a Petra Kvíčaly, v níž nacházíme odkazy k tvorbě předčasně zesnulého Michala Ranného. Petr Kvíčala brzy nalezl svůj výtvarný program v motivech lidového ornamentu a jeho opakování na ploše obrazu. Přenášením struktur starého zdiva na obraz se inspiroval dílem Vladimíra Boudníka Libor Jaroš, jenž techniku frotáže, asambláže a aplikace přivedl k osobitým variantám lyrické abstrakce. K informelu a české grotesce měl blízko Pavel Luffer, ale také Vladimír Kokolia. Kokoliovy „křečovité" kresby lidských figur přetransformovaly po polovině osmdesátých let do zvláštních arabeskových kompozic, živelného prolínání organických struktur. Ke konceptualistům můžeme zařadit tvorbu Mariana Pally, jenž pověsil klasické muzicírování na hřebík a hledal ve svém jednoduchém a na první pohled až insitním díle nové přístupy k umění. Velký vliv na brněnské mladé výtvarníky měl Jan Steklík, který předával mladým v brněnských hospodách své zkušenosti konceptualisty a aktivního pořadatele přírodních happeningů ze šedesátých a sedmdesátých let. S výtvarníky provozoval hry, tzv. „dablovky", v nichž docházelo k náhodnému setkání dvou kreseb, nebo k záznamům společných šachových partií (obraz *Šachy* od Petra Veselého a další). Laco Garaj, Rostislav Čuřík a Josef



Ivo Sedláček, Jan Cee, Marcela Bayerová, Jiří Havlíček při „Otvírání Muzea Iva Sedláčka" v Žabčicích, 21. 5. 1988 (archiv Ivo Sedláčka)



Prostorová instalace Bohunky Olešové v přírodním atelliéru Jana Šimka Na Jurance: zleva Jan Šimek, MUDr. Ivo Černý, Sonny Halas, červen 1985 (archiv Bohunky Olešové)

Daněk vytvořili v Kamenné kolonii uměleckou kolonii, v níž pravidelně vystavovali v tamním kulturním domě. Mezi „divoké" autory můžeme řadit Laca Garaje, jehož nespoutaný temperament se projevoval v expresivních obrazech a kresbách gestického rukopisu, ve své brutalitě odrážející atmosféru brněnských periferií osmdesátých let. Rostislav Čuřík začínal jako fotograf, ve fotomontážích s tónováním a zlacením vytvořil sérii stylizovaných portrétů svých přátel básníků a malířů z Kamenné kolonie postihujících tvůrčí atmosféru této zapomenuté kulturní enklávy. V domě kultury v Kamenné kolonii vystavovala také Bohunka Olešová, její raná tvorba se vyznačovala živelností rukopisu založeného na liniích a šrafování demonstrujících vitalitu přírodních sil a vlnění.[4/]

Vedle Domu umění města Brna, Moravské galerie a několika oficiálních výstavních síní, ve kterých vystavovali zejména renomovaní výtvarníci a členové Svazu českých výtvarných umělců[5/], se brněnský výtvarný život odehrával v tzv. OKVS-kách (obvodní kulturně-výchovné středisko). Útočištěm mladých začínajících autorů se počátkem osmdesátých let stala také Galerie mladých v Brně, kterou kurátorka Ajka Gálová proměnila v tepající živý organizmus výtvarníků z celé

republiky. Kurátorka Galerie dovedla vytvořit nejen podmínky pro konání výstav, koncertů, performancí, ale také mladým umělcům pomáhala prakticky v mnoha životních situacích. Pravidelné *Přehlídky mladých brněnských výtvarníků*, na jejichž organizování se vedle Ajky Gálové později podílel také Jiří Valoch, se staly příležitostí pro prezentaci nejen tzv. profesionálních autorů.[6] K vyhledáváným klubům patřila také Šelepka, OKVS na Šelepově ulici, kde se kromě koncertů konaly také divadelní představení a svou činnost zde zahájil v roce 1985 Ochotnický kroužek pod vedením Jana A. Pitínského. S kroužkem spolupracovali a později v něm měli vlastní představení Blahoslav Rozbořil s Josefem Daňkem, jejichž tvorba na pomezí performance, divadla a scénické show reflektovala absurdity socialistické společnosti. V klubu na Musilově ulici (Musilka) rozvíjela Lenka Zogatová alternativní hudební scénu. Zorganizovala zde v roce 1988 malířské



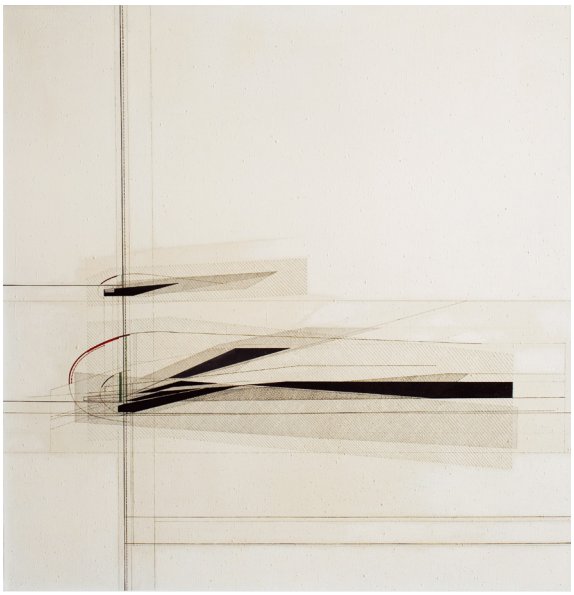
Vladimír Kokolia, Akt se čtyřmi ňadry, olej, plátno, 150 x 130 cm

sympozium velkoformátových obrazů *Ve dvoře*, jehož se účastnili Ivo Sedláček, Vladimír Kokolia, Petr Kvíčala, Blahoslav Rozbořil, Bohunka Olešová, Milan Magni a další.

Klub mládeže na Křenové ulici se stal v období totality dalším místem tvůrců alternativní kultury. V jeho prostorách vystavovali snad všichni mladí „neprofesionální“ výtvarníci, textové prezentace pořádali Blahoslav Rozbořil s Josefem Daňkem. Tomáš Ruller předvedl v roce 1983 v klubu na Křenové performanci *Mezi tím* doplněnou o světelnou show, za kterou byl úřady perzekvován a kvůli níž měl zákaz vystavovat v Brně.

Bez oficiálních povolení vznikaly v polovině osmdesátých let v Brně také soukromé galerie. Nejproslulejší byla „minigalerie“ Karla Tutsche v pavlačovém bytě na Václavské ulici. Tento galerista vystavoval vesměs díla zakázaných autorů české a slovenské výtvarné scény.[7] K výstavám vydával samizdatové katalogy, jež dnes patří k sběratelským bibliofiliím. Architekt Josef Chloupek s Bohunkou Olešovou provozovali v letech 1985 až 1989 soukromou galerii Ateliér na Tomešově ulici.

Při bohatem kulturním životě, který v Brně probíhal, nelze nevzpomenout aktivity Petra Oslzlého a Divadla na provázku. Ke zcela původnímu projektu patřily výstavy v malém obchodě na Kotlářské ulici – Drogerie Zlevněné zboží (1986–1988), podle něhož celá akce dostala název. Vystavující autoři prodávali koncem pracovní doby na vernisáži za hudebního doprovodu „zlevněné zboží“, po zavírací době se celá společnost odebrala do nedaleké hospody Praha, kde se promítaly filmy – dokumenty o jednotlivých vystavujících umělcích od Aleše Záboje, tvořící dnes jedinečný archiv filmových medailonů umělců osmdesátých let v Brně. K propojení výtvarného umění



Vladimíra Sedláková, AS III – OTB – 03, 1985, olej, plátno, 120 x 120 cm

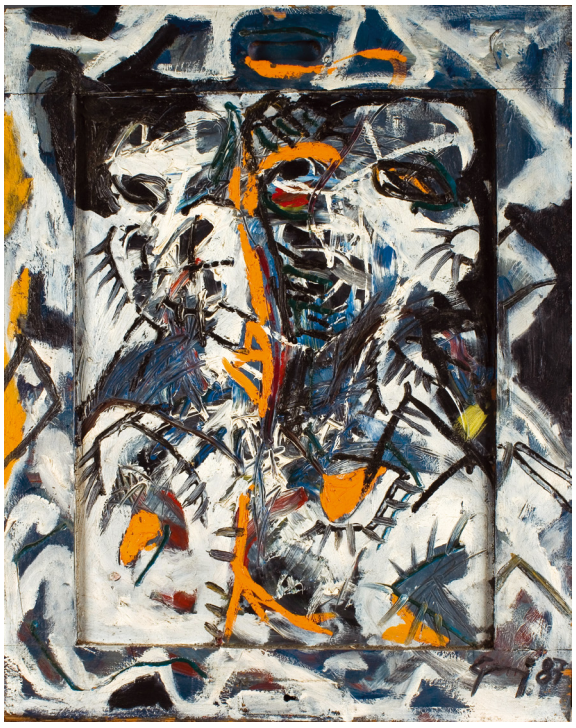
s divadelním docházelo na pravidelných letních setkáních *Divadla v pohybu* v Kapucínských zahradách pod Petrovem, jež inicioval opět Petr Oslzlý s Divadlem na provázku. Ve veřejnem prostoru v jarmarečních boudách vystavovali umělci spojeni pracovně s divadlem – Dušan Ždímal, Rostislav Pospíšil, Tomáš Ruller, Milivoj Husák, Aleš Lamr a další. V roce 1987 došlo za režie Evy Tálské přímo ke společnému účinkování herců a soch Jana Šimka ve scénické projekci *Sochy v pohybu*[8]. Podobně docházelo každoročně v červnu o slunovratu k jednodením instalacím a vystoupením na setkání herců, výtvarníků, zpěváků a literátů v přírodním ateliéru Jana Šimka v zahradě Na Jurance v Brně-Jundrově. V průběhu osmdesátých let narůstala svévole a neposlušnost vůči režimu až do *Otevřeného dialogu*, jehož se v roce 1988 ve Vysokoškolském klubu v Brně účastnili jak umělci, tak brněnští intelektuálové s jasně deklarovaným protirežimním programem. Je zajímavé, že většina výše popsaných aktivit vzala po sametové revoluci v Brně za své. Solidarita, jež spojovala

generaci osmdesátých let, se poznenáhlu vytratila. Svoboda a otevřená společnost přinášely umělcům nové možnosti realizace a vybízely spíše k individuálním počinům.

Autor fotodokumentace výstavy: Miloš Strnad, Muzeum města Brna.

Poznámky:

1. Pohlehy na brněnskou výtvarnou scénu bezprostředně po převratu přinesla výstava Ivany Raimannové B*rněnský okruh* s podtitulem *Mladí brněnští výtvarníci a jejich hosté* v Galerii mladých v Praze v roce 1990. Z výstavy vyplynuly pro brněnské výtvarné prostředí dva proudy. První zastupovali konceptualisté a minimalisté, druhý tvořili figuralisté se silným expresivním a existenciálním patosem.
   Vyčerpávající studii o brněnské kultuře ve dvacetiletém období normalizace přinesla stať Jiřího Valocha, Brněnský okruh, in: Milena Slavická a Marcela Pánková (ed.), *Zakázané umění I. Výtvarné umění*, 3–4/1995, s. 141–174. Valoch se zaměřuje zejména na okruh umělců „blízkých" jeho zájmu – na konceptualisty, na konkrétisty a umělce tzv. Nové citlivosti.
2. Výstava přináší jednak pohled na dobovou tvorbu 35 autorů



Laco Garaj, Trialog, 1987, olej, dřevěná deska, 69 x 57 cm

80. let v Brně – obrazy, kresby, grafiku, sochy, objekty a instalace. Zvláštní oddíl je věnovaný samizdatům – autorským knihám a katalogům. Z archivu Aleše Záboje jsou promítány filmy několika umělců, pořízených u příležitosti výstav v Drogerii Zlevněné zboží po roce 1986. Součástí výstavy jsou zvětšené dobové dokumentární fotografie připomínající výstavy, performance a důležiá místa kulturního dění v Brně.
3. Vystavovali: Josef Fronk, Zdenka Höhmová, Radmila Chadimová, Vladimír Kokolia, Dalibor Kyzlink, Pavel Luffer, Otmar Oliva, Jan Pospíšil, Božena Rossí, Karel Rossí, Tomáš Ruller, Zdeněk Řehořík, Vladimíra Sedláková, Jiří Sobotka, Oldřich Vašica, Radek Vavruša, Jan Velek, Petr Veselý, Miroslav Vochta, Roman Wenzel. Výstavu pořádal Krajský výbor SSM, odbor kultury JmKNV a NV města Brna. Předmluvu ke katalogu napsal Jaroslav Varaďa. Na výstavu navázali mladí „akademici" prvním brněnským plenérem, sochařským sympoziem na Brněnské přehradě v létě 1983. Účastnilo se ho 9 absolventů AVU a 7 neprofesionálních výtvarníků (L. Garaj, R. Vavruša, J. Sobotka, V. Sedláková, P. Luffer, V. Kokolia, V. Matoušek, V Odstrčil, M. Šebek, P. Veselý, M. Vochta, R. Wenzel ad.).
4. Igor Zhoř ve svém textu v katalogu Brněnský okruh (1990) zaznamenal dvě tendence v tvorbě nastupující generace osmdesátých let. Jednak to byli umělci hlásící se ke konceptuálním a minimalistickým programům (lyrická větev – P. Kvíčala, P. Veselý, M. Palla, a větev geometrická – P. Holouš, V. Sedláková). Zhořovi tento program připadal chudý a nedával mu šance na úspěch do budoucna. Více ho oslovila díla expresionistů-solitérů mezi něž řadil zejména tvorbu Vladimíra Kokolii, ale také Jiřího Sobotky, Tomáše Rossího, Milana Kolaříka a Ivo Sedláčka s Milanem Magnim. Za osamělé běžce označil performera Tomáše Rullera a „diabolického kreslíře" Josefa Daňka.
5. V Brně se vystavovalo v Malé galerii Čs. spisovatele, v Galerii Studánka obchodu n.p. Kniha na České ulici, v Minigalerii Výzkumného ústavu veterinárního lékařství v Brně-Medlánkách, kterou vedl J. H. Kocman, v Klubu školství a vědy B. Václávka. V roce 1982 vznikla Malá galerie Vysoké školy veterinární a o rok později Malá galerie Stavoprojektu. Na Lékařské fakultě UJEP byla Malá galerie Závodního klubu Antonína Trýba. K oficiálním výstavním aktivitám SČVU se řadilo Bienále tvorby mladých výtvarníků



Rostislav Čuřík, White, 1989, technika s fotogramem, zvětšení na tisk s rastrem, zlacení, modré tónování, 59,5 x 49,5 cm

Jihomoravského kraje (1981–1988), Brněnská malba a Trienále – národní přehlídka vytvarné tvorby mladých neprofesionálních výtvarníků, pořádané v první polovině 80. let Domem umění města Brna a kurátorem Zdeňkem Čubrdou.
6. Mezi profesionální umělce patřili v socialistickém Československu pouze absolventi AVU, VŠUP v Praze a VŠVU v Bratislavě. Absolventi středních uměleckých škol a pedagogických fakult s výtvarným zaměřením se mezi tzv. profesionály nepočítali. Z toho plynuly další nevýhody pro tzv. neprofesionály – nemožnost účastnit se spolkového života, vystavovat v oficiálních galeriích a nakupovat ve svazových prodejnách materiály pro umělce.
7. Od roku 1986 do konce roku 1989 vystavovalo Na bidýlku 35 českých a slovenských autorů, mezi nimi. J. Kovanda, J.G. Dokoupil, M. Rittstein, J. Sopko, S. Bubán, M. Šejn, z brněnských M. Magni, I. Sedláček, P. Kvíčala, M. Palla, M. Slámová a další.
8. Viz. Petr Oslzlý, *Jan Šimek – Příběhy soch*, Atlantis Brno, 1998, s. 73–76.

Výtvarná kultura ve skleníku

Oldřich Bystřický



Pohled do vstupní části výstavy v Trojlodí – oddíl Olomoucká groteska aneb Gottwaldovi vnuci, v popředí plastiky od Jiřího Žlebka, za nimi obraz Václava Stratila, foto Lumír Čuřík

Při příležitosti polistopadového dvacetiletí se v České republice objevilo několik výstavních projektů, využívajících výroční příležitosti k hodnocení. Expozice *Skleník / Kapitoly z olomoucké výtvarné kultury 1969–1989* se pokusila představit uměleckou scénu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Tento ambiciózní výstavní projekt je pokračováním v dlouhodobé a soustavné práci týmu Muzea umění Olomouc, jehož výstupem byl již dříve (1998) podobně obsáhlý celek *„Oznámení o Ikarově letu“ / Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*. Obě výstavy doprovázel také odborný katalog.

Kritická výstavní reflexe ve veřejných galeriích, vztahující se ke kontroverzím a specifikům normalizační doby, není zatím příliš běžná. Zatímco mnozí pamětníci pomalu mizí stejně jako díla oficiálního umění z veřejného prostoru, na retrospektivních výstavách a ve stálých expozicích odpovídající zhodnocení nalézáme jen zřídka. Výjimku tvoří snad jen 8. května 2010 otevřená výstava 1, 2, 3 v GASKu v Kutné Hoře, která však mapuje akviziční strategii Galerie středočeského kraje od poloviny 20. století. Oficiální tvorbě, kterou musela nakupovat, je věnován samostatný oddíl. Sádrová socha čtoucího děvčete – jistě pionýrky, v duchu sorely padesátých let, se nachází v přítomnosti obrazů ze sedmdesátých let 20. století, využívajících dobově typicky obsahově i formálně vyprázdněný malířský jazyk, někdy i překvapivě zcela abstraktní, s nezbytně symbolickými a agitačními názvy.

Ostatní expozice o 2. pol. 20. století většinou stále čerpají z porevolučních snah (1989) představit v plné šíři umění, jež bylo v době totality součástí undergroundu. To je jistě zcela legitimní splátka totalitního dluhu, avšak v mezičase některá svědectví mizí. Oddalují tak možnost vypořádat se s minulostí, je-li něco podobného vůbec možné, a uchopit kontext výtvarné kultury své doby vcelku. Propracovat se k potřebným interpretacím. Práce autorů a kurátorů, kteří v této době sami žili a tvořili, je obtížná a náročná, a to z mnoha důvodů, na které upozorňuje v úvodním textu i ředitel Muzea umění Olomouc Pavel Zatloukal. Hodnocení nejsou černobílá a ani jednoznačná. Již pouhé přehlédnutí současných pramenů člověkem, byť nepropojeného s dobou osobními vztahy, odhaluje hlubokou schizofrenii systému, ve kterém byla oficiální, neoficiální a polooficiální umělecká scéna v někdy překvapivě těsném vztahu. Nemyslím si, že by bylo nutné

a vhodné umělce lustrovat a podrobovat „konečnému hodnocení“. Spíše si jen připomenout to, co bylo typické a co bychom si raději už nikdy neměli chtít zopakovat.

Někteří protagonisté soudobé kultury by na tuto kapitolu dějin možná nejraději zapomněli. Jiní si ji budou rádi idealizovat. Oproti historikům umění či zároveň pamětníkům těchto let je zde dnes generace mladých umělců, která vnímá oficiální tvorbu doby normalizace, podobně jako architekturu této doby, jako téma hodné reflexe. Barbora Klímová, Skupina Ládví, Dominik Lang, Daniela Baráčková a mnozí další se vyjadřují k době, jejíž výtvarná a vizuální kultura utvářela prostředí jejich dospívání a ze kterého pocházely první podněty. Zpochybňují obecně zažitá klišé a automatismy ve vnímání a kvalitativním hodnocení. Zároveň již však mohou pracovat, doufejme, s určitým odstupem. Je příznačné, že paradoxy i kvality výtvarné kultury po roce 1970 se pro ně staly tématem dříve, než k reflexi stačili přistoupit historikové umění. Některá témata v aktuálním diskurzu umění naznačují interpretace a kladou otázky, ke kterým přehlídky, připravené historiky umění, zatím v širší míře nenalezly odvahu.

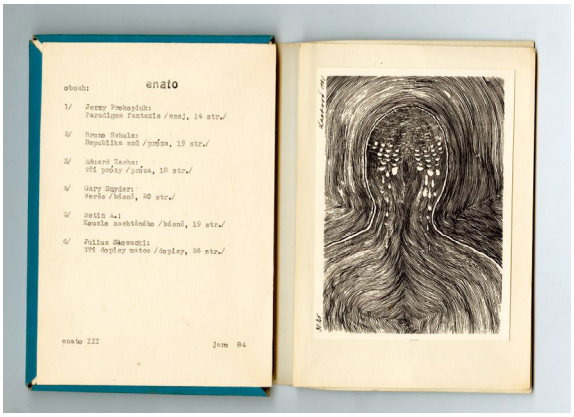
Velkým přínosem výstavy v MUO je pečlivě připravená publikace, která je sborníkem nejen tematických textů k jednotlivým výstavním oddílům, ale také zdrojem dalších informací, medailonů významných osobností či rozhovorů a vzpomínek pamětníků. Její reflexí se již více zabývala *Helena Musilová* v časopise *Ateliér č. 5/2010* a tato pozoruhodná kniha by si zasloužila i zcela samostatnou recenzi.

Jak se však podařilo veřejnosti zprostředkovat obsáhlý celek uměleckých děl v kontextu současné galerie a jak se podařilo přiblížit kontext doby svého vzniku na samotné výstavě? Již její úvodní poetický název, převzatý z obrazu Oldřicha Šembery, naznačuje, jak tísnivý pocit mohl v soudobé Olomouci panovat. Tomuto textu jsem dal název, jež parafrázuje titul i podtitul výstavy. Ačkoliv prezentovala olomouckou výtvarnou kulturu, od rétoriky oficiálního časopisu doby normalizace – *Výtvarné kultury,* vycházejícího od roku 1977 a vydávaného *Svazem českých výtvarných umělců* (SČVU) – by se autoři výstavy pochopitelně distancovali. Distancoval se od ní mimo jiné i kurátor Ladislav Daněk v rozhovoru, který s ním vedl David Voda (A2 č. 5/2010). Oficiální umělecké tvorbě byl do trojlodí Muzea moderního umění Olomouc až na výjimky (např. obchodní dům Prior) zapovězen vstup. Setkat jsme se tak mohli s artefakty, které vyhovují náročným požadavkům na kvalitu. Nikoliv tedy kontrast a zpochybnění, ale aspirace na věčnost. Měřítko nadčasové kvality bylo na této části výstavy určující.



Pohled do závěru výstavy v Trojlodí – oddíly Olomoucká kresba aneb Metropolí intimity a Olomoucká geometrie aneb směřování k nadpozemskému, zleva práce Václava Stratila, Zbyňka Kulvaita., Tomáše Vážana, Ladislava Daňka, Ondřeje Michálka a Pavla Herynka (vitrina), foto Lumír Čuřík

Mezi ukázkami architektury byla v *trojlodí* prezentována i kresba bývalé olomoucké *České státní spořitelny a celnice (1977–83)* od brněnského architekta Josefa Chloupka. Původně byla v její hale monumentální hliníková plastika Vladimíra Janouška, která byla při přestavbě v roce 2003 (?) vyvezena do šrotu. O jejích osudech nebyla na výstavě zmínka – pochopitelně –, výstavní sály jsou nepříliš velké a prezentovat v nich vyčerpávající vzorek výtvarné tvorby své doby, s ohledem na obsáhlost, je nemožné, natož se zabývat detailními přesahy do současnosti. Nešťastný osud Janouškovy plastiky je však dobrým poukazem na ambivalenci doby samotné – pražský umělec na politickém indexu, který realizuje jednu z největších veřejných zakázek v Olomouci, zároveň reprezentuje dnešní



Rostislav Valušek (úpravce edice), Dagmar Knobová-Havlíčková (frontispis), Enato III, 1984, samizdat, 210 x 145 x 13 mm, soukromá sbírka Olomouc, foto Lumír Čuřík

nevyjasněný přístup úplného nepochopení smyslu a hodnoty takového díla jedné ze stěžejních osobností českého sochařství 2. poloviny 20. století.



Ondřej Michálek, 4 červené hromady, 1980, barevný linoryt, papír, 505 x 744 mm, Muzeum umění Olomouc, foto Lumír Čuřík

Podobný osud možná čeká neblaze proslulý olomoucký Prior, jehož vznik je ve výstavním katalogu podrobně a v souvislostech rozpracován v hodnotícím textu Pavla Zatloukala a který by se mohl stát symbolem neschopnosti, nemožnosti a především arogance politické a ekonomické moci v prostředí státem regulované konzumní společnosti druhé kategorie. Výtvarně poměrně zdařilá stavba (1973–82) brněnského architekta Jana Melichara, opožděně imitující brutalismus (nikoliv surový beton, ale pouze hrubá omítka) i skleněné fasády z doby končícího mezinárodního stylu, vzbuzuje u obyvatel Olomouce, laiků i odborníků z celé země i téměř po třiceti letech vášnivé reakce a plánovaná rekonstrukce se možná přiblíží snu o jejím zbourání. Bude převlečena do „elegantního“ zrcadlivého celoskleněného pláště, který nám připomene fakt, že i dnešní běžná architektonická produkce dlí v zajetí bezradnosti, povrchnosti a formálního klišé.

Výstava *Skleník* (...) znovu potvrdila vysokou kvalitu umělecké scény Olomouce 70. a 80. let, včetně pozoruhodných ukázek tvorby emigrantů, u nichž bohužel chyběly jakékoliv popisky, které by jejich vztah k Olomouci více přiblížily, tím spíše, že některá jejich díla byla prezentována poprvé. I u této části jsou vztažné informace obsaženy v doprovodné publikaci, již jsme si na výstavě mohli prohlížet na soklu při vstupních dveřích.

O těchto kvalitách olomoucké scény se již cosi ví, ale jaké vztahy byly mezi touto kvalitní tvorbou a oficiálním uměním ve skutečnosti? Realizace pro architekturu, které byly vrcholným a ideálním úkazem totalitní kulturní politiky a které plnily stránky časopisu Výtvarná kultura, byly na výstavě *Skleník (...)* vykázány do malého prostoru *Salonu*, který více než výstavní prostor připomíná větší kancelář. Vedle ukázek soudobých katalogů ve vitrínách, fotografií z listopadu 1989 a řady samizdatů nebylo zcela jasné, jakou úlohu zde prezentace fotodokumentací oficiální tvorby plní. V trojlodí jsme si mohli být kvalitou, hodnocenou z dnešních pozic, téměř bezvýhradně jisti. Co nám však říkaly autentické fotografie z dobového archivu MUO na speciálních kartách? Podle jakého klíče byly vybírány? Tato oblast olomoucké výtvarné kultury zde nebyla jednoznačně interpretována . Mezi autory realizací do architektury jsme se mohli setkat i s osobnostmi prezentovanými ve výstavním trojlodí – jak nebezpečný vztah měli výborní umělci Oldřich Šembera, Ondřej Michálek či Jiří Lindovský s režimem, když navrhli designové řešení osvětlovadel v hotelu nebo nápis či výklad v nějakém obchodě? Vedle nich se ocitají fotky agitačních soch Rudolfa Doležala ml., které čerpají z vyprázdněné sorely ještě v osmdesátých letech a také dekorativní paneau, art protis či keramika v obřadních síních někdejších MNV nebo závodních klubovnách.

Existence takto podrobné dokumentace je překvapující, ale její prezentace měla jednu vrásku – ceny těchto realizací do architektury, součást původních karet, byly opatřeny páskou cudnosti – lehkou žlutou přelepkou. Měla snad ochránit dosud žijící autory před závistí? Myslím, že tento krok je jedním z typických příznaků nemožnosti vyrovnat se přímo s tímto autentickým materiálem. O provokaci by jistě nebyla nouze – náklady na umělecká díla v architektonickém začlenění nebyly nízké. Cena průměrné velké mozaiky byla 50 000 korun. Pískovcová plastika „*Olomoucká Flora*“ Rudolfa Chorého před hotelem Flora stála v roce 1980 126 000 korun. Keramické stěny Idy Vaculkové tamtéž 80 000 korun. Otázka autorského honoráře, i přes zmínky v katalogu, tak není zodpovězena a možná by ještě více zkomplikovala možnost kvalitativního hodnocení. Pokud však autoři výstavy chtěli ukázat víceméně nahodilý výběr fotodokumentací prací pro architekturu, měli zhotovit faksimile fotek a ty nově adjustovat. Pokud chtěli skutečně svobodně ukázat dobový katalog realizací, z nichž velká většina byla v období po roce 1989 zničena, mohli nechat zhotovit kopii, kterou by si návštěvník mohl sám prohlížet. Větší interaktivita by slušela i ukázkám výstavních katalogů oficiálních i polooficiálních galerií v Olomouci. Jejich vystavení v zasklených vitrínách návštěvníkovi nemůže skutečně nic říct – nejsou to žádné výkvěty grafického designu, pouze konstatování své nedostupné přítomnosti. Jejich přínos je dokumentační a informační. Měly proto být také vystaveny jejich kopie. Celá



Vladimír Janoušek – Spořivost. Reliéf nad schodištěm haly Spořitelny a celnice Olomouci (arch. Josef Chloupek) 2. pol. 70. let 20. stol. Patinovaný hliníkový plech. Foto ze soukromého archivu architekta Josefa Chloupka

tato část výstavy mohla být studijním prostorem i s ukázkami oficiálního tisku s výběrem textů o regionu. Zpřítomnila by se tak soudobá vizuální kultura i její reflexe opravdověji než v případě sterilní prezentace v lehce omšelých vitrínách. Možností seznámit se přímo v kontextu ostatních vystavených děl s těmito materiály a nakonec třeba i s reprodukcemi unikátních a jistě zajímavých samizdatů, do nichž by návštěvník mohl nahlédnout, by nabídla daleko aktivnější interpretační prostor než pasivní sledování knih pod sklem. Schizofrenie této doby i kontrast mezi vyprázdněností otřepaných floskulí zasloužilých umělců a texty či uměleckými díly lidí, kteří do své tvorby dávali přeci jenom více srdce, by lépe vyniknul.

I přes tyto výhrady výstava nabídla mnohé a neviděné a doufám, že při přípravě výstav v Středoevropském kulturním fóru bude více myšleno i na diváka, který nečetl – a nakonec ani nemohl číst – obsáhlý, byť skvěle připravený katalog a očekává, že samotná výstava, její architektonické a grafické i koncepční řešení zprostředkuje co nejdokonaleji svůj obsah a nabídne možnost se vzdělávat a prožít téma více a lépe. I proto by celky, které byly kurátory vymezeny a také poeticky nazvány, měly být doprovázeny vysvětlujícím textem. I pro diváky, obeznámené s kontextem místa, jsou mnohá spojení hádankou.

V případech, kdy je potřeba přitáhnout pozornost veřejnosti k neatraktivnímu nebo spornému tématu, by bylo možné uvažovat o netradičním způsobu výstavní prezentace: V případě Olomouce udělat výstavu v bývalém domě ČSSR–SSSR Družby *(arch. Ivan Hroš, 1971–75)* – dnes firemním skladu – jako site specific instalaci. Oživit místo někdejšího marastu oficiality a servility umění, stigmatu přítomnosti okupačních sovětských vojsk v olomouckém „skleníku“, jež připomíná dnes jen naddimenzovaná a rozpadající se „holubice míru“ brněnského sochaře Jiřího Marka s přiměřenou prezentací informačního aparátu. A nebo se ještě více propracovat k sociálnímu pozadí umění - prezentovat výtvarnou kulturu sedmdesátých a osmdesátých let v paneláku. To již však není nápad z mé hlavy...



Ida Vaculková – Zahradní slavnost nebo Radost z květin (1980), keramická mozaika cca 300 x 150 cm, vstupní hala hotelu Flora Olomouc.

Pohled do sbírek 19. století

Pohled do sbírky 19. století Galerie moderního umění v Hradci Králové

Martina Vítková



František Skála : Horská krajina s jezerem, nedat., olej, plátno, 73,5 x 103,5 cm

Galerie moderního umění v Hradci Králové získala své zaměření na umění moderny po nástupu PhDr. Josefa Sůvy do funkce ředitele v roce 1963. Toto určení bylo nepochybně výrazem osobních preferencí, ale také rozhodnutím pragmatickým. Myšlenka galerie se totiž odvinula od velkorysého daru královéhradeckého biskupa Josefa Doubravy až v roce 1921 a samotná instituce galerie byla založena rokem 1954. Do té doby město biskupovu osobní kolekci obrazů, rámovaných grafických listů a několika plastik zhruba o 100 položkách provizorně uchovávalo v budově muzea, kde byla zřízena Obrazárna. Městská galerie byla roku 1929 vyprojektována Josefem Gočárem, měla stát souměrně s budovou muzea od Jana Kotěry hned u Pražského mostu přes řeku Labe, a vytvářet tak vlastně muzejní čtvrť. Vzhledem ke krizi a válce tato vize bohužel nebyla nikdy realizována. Na místě galerie figuroval po roce 1945 tank Rudé armády.

Meziválečnou akviziční činnost prováděly různé subjekty a dárci, nejvýznamněji Spořitelna, jejímž velkolepým příspěvkem je rozměrné Repinovo **Křížové procesí**, dnes vystavované se sbírkou ruského malířství v náchodské galerii. Sbírka staršího umění není tedy v Hradci Králové budována cíleně, většinou pochází právě z těchto prenatálních galerijních časů, ale sporadicky se díla 19. století objevovala v nákupních komisích až do konce 80. let. Sbírka 19. století se díky řadě zásadních autorů (Kupka, Mucha, Preisler, Pirner, Myslbek, Kocian) zcela přirozeně přelévá i do století dvacátého, které tvoří gró dnešní podoby galerie.

Starším sbírkám dominují **portréty a krajiny**. **Historická malba** je zastoupena méně než **malba náboženská**, která odráží osobní vkus Josefa Doubravy. Biskupská sbírka měla ve své době nepochybně skvělý zvuk, velmi dobře o ní byl informován Dr. Prokop Toman, autor Nového slovníku čsl. výtvarných umělců.

Ve sbírce hradecké galerie jde většinou o díla středoevropské provenience, velmi často dokonce



František Sequens : Panna Maria s Alžbětou, 1860, olej, plátno, 72 x 104 cm



Josef Mánes, Květiny, (1866–1870), olej, plátno, 41 x 51 cm

o díla autorů tak či onak spojených s Hradcem Králové a okolím. Hojně je obrazy a kresbami zastoupen například **Jan Nowopacký** z Nechanic, který vyučoval v císařské rodině a byl kustodem sbírek vídeňského muzea. Hodně cestoval a po výslužbě se v roce 1895 usadil v Ústí nad Orlicí. Dobová kritika o něm psala jako o svědomitém turistovi a malíři Alp, který překonal Mánesovy žáky. Další z regionálních autorů **Adolf Russ** z trutnovské rodiny Russů byl v letech 1851–78 prvním učitelem kreslení na hradeckém gymnáziu. V 1. polovině 60. let tu založil fotografický ateliér specializovaný na portréty a pohledy na město. Do této skupiny patří i jeden z posledních nazarénů **Josef Scheiwl**, jehož otec byl kostelníkem při hradeckém chrámu P. Marie, a původně hořický **Petr Maixner**, historický malíř, jenž se v portrétech manželů Winternitzových představil jako realista.

Ale linie zájmu hradeckých biskupů o malíře pocházející z diecéze se vine už od konce 18. století, kdy biskup Jan Leopold Háj nechal mladého **Antonína Machka** vyučit se u svého malíře Václava Zitty. Později Machek rozšiřoval portrétní galerii zdejších biskupů. Ve sbírce galerie je od něj ovšem pro Hradec Králové také velmi podstatné dílo, portrét dlouholetého hradeckého purkmistra a majitele 11 právovárečných domů a lihovaru, Aloise Kemlinka s chotí. Zatímco se mužská podobizna zachovala v původním stavu, portrét manželky se měnil s předlohou. Díky zásadním změnám v ženské módě byl čepec paní Kemlinkové nahrazen novým modelem z rukou **Aloise Špuláka**.

Nejstarší **krajiny** jsou připsány **Augustu Bedřichu Piepenhagenovi** a jeho dceři **Louise**. Od **Josefa Navrátila** je ve sbírce několik kreseb, včetně detailního návrhu opony, a dvě půvabná zátiší. **František Skála** (1817–?) patrně z rodiny Zlatníčků z Písku je podepsán pod vizuálně úchvatnou krajinou s horským jezerem, ale on sám i autorství obrazu zůstává nadále hádankou.

Ve sbírce jsou zastoupeny i kresby a obrazy hvězd malířského nebe 19. století. Studie květin **Josefa Mánesa**, který po celý život hledal planou žlutou růži se zeleným srdcem, subrosu luteu, byla dominantním motivem na land-artové výstavě Miloše Šejna. Signovaný a datovaný obraz **Milton diktuje** (Ztracený ráj) z díla romantického malíře Černohorců **Jaroslava Čermáka** poněkud vybočuje, patrně odráží vliv učitele Františka Čermáka. Půvabným zasněním je ***Čtenářka se psy*** **Václava Brožíka**. Lehký sentiment a soustředění na ženskou figuru se opakuje i v krajinném výjevu ***Zvonice ve Vilamé v Normandii***. Určitou zajímavostí je rozměrná **Brožíkova** studie k obrazu **Kryštof Kolumbus na dvoře španělském**, dnes v Québecu. Studie se drží historických pramenů mnohem výrazněji než

finální obraz. Na něm si kompoziční důvody vynutily změnu barvy vlasů Kolumba z hnědé na blond.

Josef Václav Myslbek už během studia pracoval pro hradecký chrám sv. Ducha. Ve sbírkách galerie je model pro ***pomník politika Riegra,*** model slavného ***Krucifixu***, který získal cenu na pařížském Salonu a byl vykoupen smrtí syna. Depozitáře skrývají také několik drobných prací: sádrovou skicu k ***Hudbě*** a cínovou masku ***Svaté Ludmily***. Drobný ***Amorek*** (Mílek) z roku 1889 byl míněn jako svatební dar a představoval vítaný oddych při práci na monumentálním sousoší Svatého Václava. Pohled na Myslbekovu práci dotváří ***Vlastní podobizna*** se špachtlí a portréty několika blízkých osob na nízkém soklu. Soutěžní varianta knížete Václava žehnajícího v míru svému národu pro monumentální pomník na Koňský trh od **Bohuslava Schnircha** sklidila stejný ohlas jako vítězný Myslbekův bojovný kníže. **Stanislav Sucharda** je ve sbírkách reprezentován nízkými reliéfy na motivy Erbenovy Kytice a dřevěnou stélou se dvěma bronzovými reliéfními výjevy z balady ***Poklad***. Je zde také rodinovský akt od **Josefa Mařatky** a vedle mnoha sádrových modelů **Quido Kociana** také ***Šárka*** z hadce a bronzový ***Úděl umělce***.

V Doubravově sbírce byly i práce malířů oltářních obrazů ovlivněných nazarénismem, např. ***Pieta*** **Antonína Krisana** a křehké ***Zvěstování*** **Zikmunda Rudla.** ***Panna Marie u Alžběty*** **Františka Sequense** pochází patrně z roku 1860, kdy malíř pobýval na Klarovo stipendium v Římě. Profesor pražské uměleckoprůmyslové školy **Emanuel Dítě** ml. vytvořil pro biskupa Doubravu několik oficiálních portrétů různého stupně dekorativní reprezentace. Ty skutečně slavnostní jsou dodnes v majetku biskupství. Ve sbírkách galerie je portrét velmi civilní, patrně byly ovšem všechny vytvořeny podle fotografií v období mezi příchodem Doubravy do Hradce roku 1903 a rokem 1913. (V této době pracoval pro Doubravu i Max Švabinský.) Ovšem portrét biskupa po malířské i psychologické stránce bledne vedle o desítky let staršího portrétu ***Pia IX.*** (před 1875) od vídeňského malíře **Antona Romaka**.

Návštěvníci se už tradičně obdivují krajinám **Antonína Chittussiho.** Krom jediné: pohledu na Hradec Králové z roku 1887. Ve srovnání s obrazem **Karla Liebschera** malovaným v roce 1885 z prakticky stejného stanoviště je odhalena velkorysá nadsázka jednoho a historická přesnost druhého přístupu. Jezero posledního romantika **Antonína Waldhausea** je zrcadlem krajiny duše. **Městské žánry** reprezentují kresby **Luďka Marolda** ***Dvorek*** a ***Uhelný trh*** moderního realisty **Vojtěcha Bartoňka**.

Tři nádherné malířsky bravurní a světlem prozářené **maríny Beneše Knüpfera** přímo dýchají solí, a to přesto, že si ve vlnách nehrají böcklinovské nájady. Ve sbírkách se nachází jedna z lunet ze soutěže na výmalbu Pantheonu Národního muzea v Praze od **Františka Ženíška**. Svatý Metoděj na ní diktuje v Římě roku 885 svým žákům překlad Písma svatého do slovanského jazyka. A několik rozměrných kreseb z cyklu **Alegorie pojišťovnictví** od stejného autora. **Hanuš Schwaiger** vypráví příběh **Svatého Huberta** v trochu fiktivním duchu



Bohuslav Schnirch : Sv. Václav, 1894, bronz, v. 42 cm

barona Munchausena. **Maxmilián Pirner** je autorem velebného ***Ukřižování***, patetického ***Mytologického motivu*** a eroticky laděných pastelů ***Rytíř a víla*** nebo ***Krakonoš***.

Madona v růžích **Františeka Urbana** je velmi živý a nejen nábožensky kontrovezní oltářní obraz. Pozornost si zaslouží také obrazy ***Malířská škola*** **Ludvíka Kuby,** skicy **Viktora Barvitia**, rozměrná uhlová studie Jiříka z Poděbrad od **Mikoláše Alše** nebo kresba a grafický cyklus ***Mor*** **Felixe Jeneweina**. Skutečným skvostem je mezi drobnými skicami **Alfonse Muchy** obraz ***Nero pozoruje hořící Řím***, na němž jakoby krvácelo celé město. Karikatura z cyklu ***Peníze*** (vídeňské období) a malba ***Ženy s vyčesanými vlasy*** (počátek pařížského období) jsou dílem **Františka Kupky**, rodáka z nedalekého Opočna. Ženská busta v bílé říze s květy je noblesně secesní a zároveň nese vliv orientální duchovní filozofie. Má blízko i k Whistlerovým harmoniím v bílé.

Ze starších sbírek jsme v posledních letech zformulovali tři částečně se prolínající kolekce (tzv. Mistrovská díla, Náboženské obrazy a krajiny a Měšťanský žánr – podobizny a zátiší), které se pravidelně v zimním období střídají jako dočasná expozice v komorním sále galerie. A i když slávu hradecké sbírky založily akvizice meziválečného umění a 60. let nebo sbírky děl Josefa Váchala, Bohumila Kubišty a Karla Šlengera, rozsahem nevelká kolekce staršího umění vždy fungovala jako rámec a pozadí pro velký příběh moderny. S tím, jak se postupně i moderna stává minulostí a v pomoderní době se zcela proměňují úhly pohledu, dokážeme znovu a nejspíš i lépe ocenit šarm a význam tradičního zobrazení.

Ještě k brněnské výstavě Viktora Pivovarova

Jiří Valoch



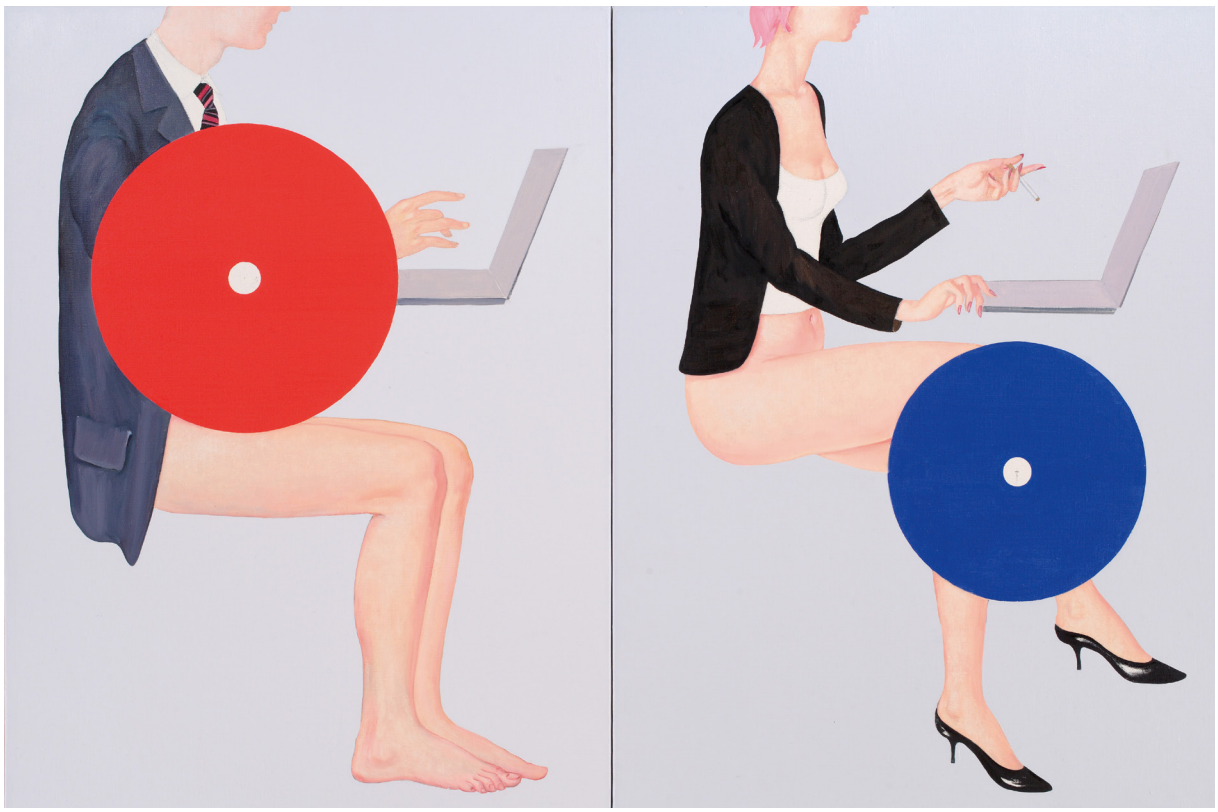
Viktor Pivovarov, Vyznání lásky, 2005, olej, plátno, 75 x 110

O významu a závažnosti tohoto umělce jsem nikdy nepochyboval – proto jsem také začal připravovat jeho první brněnskou výstavu v Domě pánů z Kunštátu hned, jakmile jsem ji domluvil s umělcem – bohužel zrovna do ní přišly politické změny u nás, a tak vzbudila menší pozornost, než zasloužila ... Byla pro diváky překvapivá, záměrně jsem představil především na řadách pultů celá rozložená alba, protože jsem (byl) přesvědčen, že i přes trochu náročnější vnímání jdeme správnou cestou: jsou totiž jedinečnou formou, která se v moskevském konceptuálním okruhu především díky Pivovarovovi a Kabakovovi stala symptomatickou formou komunikace, vyžadující individuální soustředění „jako při čtení knihy“, a zároveň přinášela skutečně jedinečnou vizualitu i sémantiku ... Vlastně to byl pravý opak direktní autonomizace verbalizované informace u zakladatelů newyorkského konceptuálního umění ... Moskevská alba byla také novou komunikační formou, ovšem od počátku mnohovrstevnou, překontextovávající vytržené, a tím ozvláštněné významy, posunuté do nových vztahů, někdy absurdních, paradoxních atd. v souladu s realitou místa, kde začala vznikat. Mezitím se postupně tento umělec stal „naším“ – a z obecného kulturního hlediska za to můžeme být vděčni, protože je to tvůrce mimořádný a naše vlastní umělecké kontexty obohacující ... Ale využíváme toho někdy asi bez vědomí širších souvislostí – když jsem byl loni v Benátkách nadšen množstvím ironicko-utopických kreseb umělcova syna Pavla Pepperštejna (a referoval o tom v Ateliéru), stále se divím, že zatím nikoho nenapadla konfrontační výstava obou umělců, jež by byla originální, mimořádně kvalitní a představila dvě generace moskevského konceptualismu – jako by tento fenomén, který shodou okolností máme „po ruce“, nikoho u nás nezajímal, i když tyto vazby jsou samozřejmě velice podstatné a umělecky skutečně jedinečné ... Ale zrovna tak se příliš nepodařilo vnímat soustavně Viktora Pivovarova jako jedinečnou součást našeho kontextu – pouze ve Veletržním paláci má vystavenu adekvátní kolekci ... Ale jinak zůstává jaksi zvláštně „mimo“, což se pochopitelně projevuje i při interpretaci jeho díla – sama recenzentka též píše o umělcově „návratu“ ... Proč je tomu tak? Jakoby byl příliš vzdálený problémům naší, bohužel



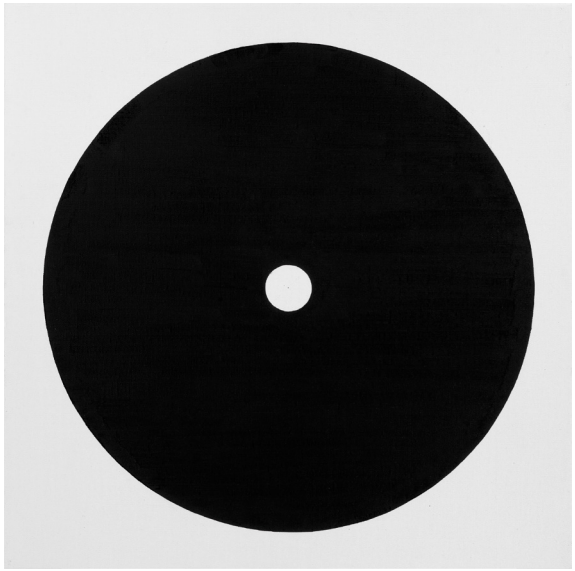
Viktor Pivovarov, Eidos s hádkem, 2001, olej, plátno, 120 x 95

již tradičně mimořádně sebestředné, „zapouzdřené“ scény, v Praze zejména ... Přitom i nynější brněnská výstava stvrzuje, jak se jeho „postmoderní polymorfie“ velice citlivě obohacuje o stále nová témata: „malevičovská“ artikulace jeho „postav“ je jiná než velký humor Pavlův, prezentujícího velkou utopii avantgardy jako něco, co se má zřejmě postupně uskutečňovat, Viktor dřív mnohem vážněji a snad mohu napsat smutněji užívá „malevičovskou“ stylizaci jako své alter ego, sice také s mnoha fascinujícími výtvarnými nebo dřív, můžeme říci, konceptuálními komunikačními detaily při formování každé postavy, které jsou evidentními nositeli vizuálních informací (alespoň jeden příklad: Eidos s nožem, 2009, kde jsou do hlavy zavedeny elektrické vedení a žárovka) a tak můžeme interpretovat každou figuru tohoto cyklu ... Ale především se objevuje úplné novum: v celku obrazu jsou poprvé figury konfrontovány s „čistými abstraktními formami“, a to výhradně



Viktor Pivovarov, Kalifornie, 2008, olej, plátno, 120 x 92

kruhovými plochami různých monochromních barev (Anglický pulover, 2008) – to je úplně nový, polysémantický celek s nesmírnou škálou odkazů a konotací ... V několika obrazech je toto nové „překontextování“ vlastním sdělením, možná zpochybňujícím a relativizujícím obě složky, takže vzniká nový vztah ... Samozřejmě je možné, že tohle skutečně je reflexe pražského kontextu, zvláště když úvodní sál výstavy tvoří konfrontace s řadou mnohem subtilněji barevných, skoro bychom řekli „boštíkovských“ kruhových ploch jako jediné téma obrazu ... Svým přesným ohraničením dřív odkazují k ruským avantgardám, subtilní barevností dřív k české tradici... Tuto místnost ovšem musíme vnímat jako celek, jako metastrukturu, v níž se zviditelňují relace mezi několika dalšími jazyky výtvarného díla. Neboť Viktor Pivovarov se samozřejmě nestal náhle zastáncem geometrické abstrakce, ale „pouze“ objevil další, významově velice exponovaný prvek do své „velké hry“ s výtvarným uměním, s jeho různými rovinami a jeho individuálními jazyky. A právě interpretace této nejnovější polykontextové skutečně „velké hry“ se světem umění i se životem kolem nás mi bohužel chyběla v referátu Silvie Šeborové v Ateliéru (Návrat Viktora Pivovarova, 2010, str. 1), i když je naznačen, byť možná nikoliv optimálně, i na obálce katalogu ... Ale buďme rádi, že tento umělec šťastnou shodou okolností žije mezi námi a přináší svá jedinečná, někdy skutečně velice polyvalentní poselství. Stejně by zasloužil ještě komplexnější, analytičtější pohled ...



Viktor Pivovarov, Černý kruh na bílém, 2007, olej, plátno, 75 x 75

Grafická balada Josefa Barucha

Pavel Šopák

Okouzlení ze znovunabyté svobody po první světové válce a ze vzniku samostatného československého státu generovalo specifický výtvarný projev, projev, jenž se ovšem záhy v očích tehdy nastupující umělecké avantgardy jevil jako osudové pomýlení (Karel Teige), jako trestuhodné opuštění formové kázně a věcnosti, tudíž jako epizoda bez praktického významu; Architektura a užité umění se následně rychle zbavily teritoriální vázanosti, dekorativní funkce, nacionální intence, literárního syžetu, tedy komponent, z nichž se „československé“ *art deco* – jak bychom tento stylový modus nebo vzájemně se křížící stylové projevy (počítaje k nim i v architektuře se uplatňující *rondokubismus*) mohli nazvat – a zakotvily v bezozdobé, puristicko-funkcionalistické architektuře a jí komplementární bytové kultuře, typografii a designe, zdůrazňujících materiálovou podstatu díla, jednoduchost a morfologický minimalismus. Teprve tento styl se stal výrazem mravního étosu i sociální naděje československého státu. Výtvarný projev grafika, kreslíře, uměleckoprůmyslového návrháře a pedagoga Josefa Barucha (1894–1966) se ovšem utvářel právě v oné předcházející a kontrastní – uměnovědnou literaturou i výstavními aktivitami dlouho opomíjené a teprve v posledních letech doceňované – stylové epizodě, ohraničené na straně jedné vznikem republiky (1918), na straně druhé československou přehlídkou na Výstavě dekorativního umění v Paříži (1925). Spolu s Baruchem a jeho vrstevníky ji reprezentují architekti vzešlí ze školy Jože Plečnika, někteří Kotěrovi žáci (Pavel Janák, Josef Gočár), absolventi pražské uměleckoprůmyslové školy, Baruchův učitel František Kysela, dále Vratislav Hugo Brunner a protagonisté pražského Artělu a celá moravská větev *art déco*, spjatá s uměleckým spolkem Koliba (v architektuře reprezentovaným mimo jiné Bohuslavem Fuchsem, Jaroslavem Gruntem nebo Josefem Místeckým, v grafice zejména Ferdišem Dušou). Zdroji morfologie tohoto stylového modu byl předválečný kubismus, lidové umění a – ač se to přiznává s menší intenzitou – středoevropský biedermeier; funkce umění se pojila tak, jak tomu bylo u moderny přelomu století, s panestetickou utopií, nyní konkretizovanou do služby „československému“ národu a jeho státu. Úkol, jenž si výtvarníci vytýčili, byl tedy velice ambiciózní: novou, minulý vývoj okázale negující výtvarnou řečí artikulovat vše, co společnost potřebuje, celou sféru bytové a oděvní kultury, utváření privátního i veřejného interiéru, podobu knih a časopisů, dárkových a upomínkových předmětů i hraček, jakož i diplomů, standard a státní symboliky…; v této rozšířené perspektivě pak docházíme k závěru, že dílem, jež toto stylové úsilí reprezentuje a které máme nejčastěji před očima, aniž bychom si jeho zakotvení v dobové kulturní a estetické situaci dnes vůbec uvědomovali, je dnešní česká státní vlajka…

To, co se jeví být pro pražský umělecký kontext epizodou, na Moravě zůstalo trvaleji zakotveno v mentální a intelektuální situaci tamní české společnosti a jejích elit. Proto bylo vplynutí Josefa Barucha (zdůrazněme, že od dob studií trvale spjatého s Prahou!) do vod československého *art deco* s jeho všemožnými úkoly a s publicistickou aktivitou (s jeho jménem se setkáváme v časopise *Drobné umění*, resp. *Drobné umění – Výtvarné snahy*) docela přirozené. Rovněž jeho dlouholeté pedagogické uplatnění a sama virtuózní práce s materiálem, zejména dřevem, jsou povinnými atributy aktivity výtvarného umělce ve službách „národního dekorativismu“. Právě Baruchův případ dobře ukazuje, jak se něco, co se jevilo jako v lepším případě experiment, v případě horším scestí výtvarné



Jožka Baruch, z cyklu ilustrací ke Slezským písním Petra Bezruče, Kantor Halfar, kolorovaná kresba na papíře



Jožka Baruch, z cyklu ilustrací ke Slezským písním Petra Bezruče, Maryčka Magdonova, kolorovaná kresba na papíře

kultury, které je třeba rychle zažehnat usilovnou tvůrčí aktivitou zcela jiného rodu a jiné perspektivy, proměnilo v hodnotu, v autentický umělecký projev, jenž je nyní třeba složitě objevovat.

Baruchova výtvarná tvorba reaguje na podněty lidové kultury a prožitek moravské přírody, zejména na podhorský kraj Beskyd. Odtud náměty jeho grafik a kreseb, odtud ona morfologie, jejímž základem je rozvilina, vlnící se linie jako by se secesní reminiscencí, někdy s odkazem k biedermeieru. K ní přistupují rastry, body a linie, koncentrické rámy, šachování, krokvice, obloučky, jetelové a jiné lidové motivy, kompoziční jistotu poskytuje rytmus, symetrie nebo gradace prvků, ta pak zvláště v stylizovaných krajinných záběrech s motivem trojvrší. U Barucha je tento motiv heraldicky určitým symbolem Slovenska, opírajícího se o motiv zemského znaku někdejších Horních Uher, a současně kvaziheraldickým vyjádřením rodných Beskyd, resp. bez přesné topografické vázanosti vyjádřením slovanského Východu; funguje tedy jako jakási grafická zkratka, jako logo snové Země mýtopoetické zkušenosti, světa pohádek a dětské fantazie, kde se potkávají rekové se zvířaty a v níž se symboly vymykají historickým významům (vždyť Radhošť, k němuž se několikrát obrátil jako vděčnému motivu, je obestřen tolika vzpomínkami na pohanské časy!). K tomuto základu se připojuje celá baruchovská ikonografie, k níž náležejí světci stejně jako zbojníci. Někdy chce být prorocky přísný, jindy jako by navazoval na baroko tím, jak narušuje tektoniku anebo překrývá tektonické plány. Nejen ve výlučně dekorativní, nýbrž i v syžetové tvorbě se neustále něco děje: linie se potkávají a kříží, plocha je chápána jako vzrušená scéna, v níž vše ovládá hybnost, podpořená světelným valérem. Lesní scenérie se neobejde bez drobných kvítků v popředí a podivný neklid stoupá přes siluety stromů až k oblakům; celá krajina je ve zvláštním napětí a vzrušení, ožívá jako bytost. Tato obsahovost nemůže nepřipomenout výtečného grafika Arnošta Hrabala (1886–1969), okouzleného ve 20. a 30. letech jesenickou přírodou, který vytvořil řadu skutečně brilantních dřevorytů. U Hrabala je zdroj přírodního dramatu zřejmý: je to boží přítomnost ve světě, jakýsi zvláštní panteismus, poutaný ke katolické tradici diskrétním biblickým nebo obecně náboženským motivem, naproti tomu u Barucha je to mýtus stvoření a trvání v ustavičném obrozování.

Josefa Barucha zaujala literatura, zvláště ta díla, která osobitým způsobem rozvíjejí baladickou tradici. Je zaujat její fatalitou i morálním poselstvím. Nemohlo být ani jinak, že jej spolu s Karlem Jaromírem Erbenem upoutal Petr Bezruč – což pro stopování Baruchova místa v soudobé výtvarné kultuře otevírá další příležitost konfrontace s jinou výraznou postavou meziválečné grafiky, totiž s Ferdišem Dušou. Bezručovský motiv je div ne konvence, ale pro celou Baruchovu generaci představuje Bezruč zdroj spolehlivé hodnotové orientace. V očích dnešního diváka může tato vázanost na literární předlohu umenšovat sílu výtvarného sdělení. Nicméně Barucha tato práce



Jožka Baruch, logo Moravské gobelínové manufaktury, tisk

zjevně bavila, stejně jako se zaujetím zpracovával oficiální témata: několikrát se vyrovnal s tématem státního znaku, kreslil a ryl v rozličném aranžmá znak Československé obce sokolské, tedy vážné motivy – a přesto i zde patos vlastenectví je zmírněn nějakou významovou nadsázkou a ve své obsahové prvoplánovosti narušen silnou grafickou



Jožka Baruch, ex libris Alois Kučík, tisk

stylizací a tvarovou expresí a konfrontací s nějakým banálním, leč vtipným detailem, jenž nadlehčuje tíhu oficiality a patosu.

Josef Baruch, který zasvětil život především knižní kultuře (počítaje v to obálky, frontispice a ilustrace, nejrůznější značky, viněty a iniciály a konečně i ex libris), ale vytvářel i návrhy na koberce a obrazové gobelíny pro Moravskou gobelínovou manufakturu ve Valašském Meziříčí, dodnes nemá knižní monografii; výstava zahájená v roce 2009 ve Valašském Meziříčí v prostorách Galerie Sýpka (potrvá do 1. července 2011) a poté reprízovaná v Hranicích je proto také pobídkou k hlubšímu zkoumání této zdánlivě jednolité, vnitřně složité a interpretačně náročné umělecké osobnosti.

Sám som sa stal otáznikom

„Mojím cieľom je: vyjadriť umelecky pravdu o dobe, a tým ju preskočiť do budúcnosti.“
JK

Daniela Čarná



Július Koller, Antiobraz (Heslá na múroch). 1968. Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny

Joseph Beuys hlásal, že každý človek môže byť umelcom, pokiaľ v sebe objaví zdroj tvorivosti. Pre Júliusa Kollera je každý človek ufonautom, no nie každý si toto poslanie uvedomuje. On sám sa s ním stotožnil. Nepovažoval sa za umelca s veľkým U, hranice umenia rozšíril na pojem kultúry a do umenia začlenil všetko, čo k životu patrí. Vrátane toho, čo ho presahuje.

Július Koller (1939–2007), v minulosti protagonista neoficiálnej výtvarnej scény, je v súčasnosti vyhľadávaným autorom zastúpeným v najvýznamnejších domácich a medzinárodných zbierkach. Vyše štyri desaťročia komentoval udalosti každodenného života počas socializmu aj po jeho páde prostredníctvom antiobrazov a antihappeningov, textilných obrazov, textových oznamov, kultúrnych situácií, športových udalostí či Univerzálnokultúrnych Futurologických Operácií (U.F.O.). Ich reprezentatívny výber predstavuje výstava Vedecko-fantastická retrospektíva v Slovenskej národnej galérii v dvojkurátorstve Aurela Hrabušického a Petry Hanákovej, s ambíciou putovať po (zatiaľ bližšie nešpecifikovaných) renomovaných medzinárodných inštitúciách. Pri zrode výstavy stála potreba reflektovať autorovu pozostalosť, ktorá okrem artefaktov zahŕňa množstvo dokumentačného materiálu a materiálu denníkového charakteru, na hranici medzi umením a dokumentom, ktoré autorova partnerka Kveta Fulierová rozdelila medzi štyri inštitúcie – Slovenskú národnú galériu, Múzeum umenia v Olomouci, Spoločnosť Júliusa Kollera a Nadáciu súčasného slovenského výtvarného umenia pri zbierke Prvej slovenskej investičnej skupiny. Kollerovmu odkazu bola venovaná aj medzinárodná konferencia Július Koller: U.F.O.-naut?, ktorá sa konala na pôde galérie v apríli minulého roka.

Príbeh umelca Kollera, po návštevách kurzov kreslenia a oddelenia grafiky na Škole umeleckého priemyslu v Bratislave, pokračoval štúdiom maľby na Vysokej škole výtvarných umení u prof. Jána Želibského, ktoré ukončil v roku 1965. Popri civilistických maľbách a portrétoch ešte ako študent namaľoval dnes legendárny textový obraz More (1963–64) s neodadaistickou poetikou a v roku 1964 realizoval provokatívny ready-mades Pohár vody (škoda že na výstave prezentovaný prázdny), nabúravajúc tradičný model chápania umenia. Tvorba a uvažovanie Júliusa Kollera sú názorovo blízke tvorbe Petra Bartoša, Petra Meluzina, Ľubomíra Ďurčeka, Milana Adamčiaka či Petra Rónaia. Spolupracoval s nimi pri viacerých projektoch a s poslednými dvomi založil v rokoch 1990–93 združenie Nová vážnosť. Celou Kollerovou tvorbou sa prelínajú komentáre doby v podobe antihappeningov (od r. 1965), reagujúcich na dobovú módnu vlnu happeningov v podobe textových kariet a oznamov, ktoré pracujú so slovami a posunmi ich významov:

POROZ UMENIE, NEDOROZ UMENIE, UMENIE, či skratkou U.F.O. – Univerzálna Fantastická Okupácia, Univerzálny Futurologický Ornament, Univerzálna Fyzkultúrna Organizácia, Univerzálne Futurologické Oznámenie. Znejú takmer ako hra, návod pre dosadenie vlastného významu. Príznačný otáznik ako signatúru a symbol svojej tvorby Koller permanentne používal od roku 1969: *„Špecializoval som sa na pochybovanie o všetkom, na spytovanie sa, na otázky. Otáznik sa stal mojím podpisom, sám som sa stal otáznikom.“* Maľoval ho na plátno (Otázniky, 1969), na vlastné čelo (U.F.O.-naut J. K., 1983), ako ornament na čičmiansku drevenicu (Univerzálno Folkloristické Otázniky, 1978), na pingpongovú raketu, do prírody (Myšlienka, U.F.O., 1981), alebo ho zložil do živej plastiky vytvorenej deťmi, v ktorej sa sám zmenil na bodku tohto znaku (1978). V roku 1970 sa stáva ufonautom a v prijatej roli sa objavuje v celej sérii fotograficky zaznamenaných situácií a autoportrétov: *„Čo nemožno zobraziť maliarstvom, namaľovať farbami, to treba urobiť vlastnou osobou.“* Pre komunikáciu s UFO civilizáciami využíval každú príležitosť v interiéri, no najmä v exteriéri: na streche domu, na pohorí Sandberg na okraji Bratislavy, či na balkóne na najvyššom, štvrtom poschodí svojho bytu a zároveň ateliéru dúbravského sídliska na Kudlákovej 5, (kam „postúpil“ presťahovaním zo suterénneho bytu svojej mamy z Klobučníckej 5 a kde prežil väčšinu svojho života). Na plošine tatranského vrchu s názvom Galéria Ganku v roku 1980 vytvoril fiktívnu UFO-galériu, ako *„prvú galériu pre kozmohumanistickú kultúru, komunikačné médium medzi nebom a zemou“*. Ako podklad pre textilné anti-obrazy (od r. 1968), ktoré kategorizoval na latextily, textiláže, textilkoláže a farbobrazy, mu slúžili zvyšky textilných materiálov z predajne textilu, kde pracovala jeho mama. Ich predtlačený vzor využíval na hravé interpretácie týchto „nájdených“ predmetov, keď ich, natiahnuté na podrám, premieňal na Sídliská (1968), UFO (1969) či Futbal (1973). Reaguje v nich aj na dobovú politickú situáciu. V deň príchodu vojsk Varšavskej zmluvy na bodkovanú ružovú látku maľuje latexom mapu Československa (21. 8. 1968), pomaľováva ich heslami (Anti-obraz, Heslá na múroch, 1968).

Súčasťou celoživotného konceptu Kollerovej tvorby bolo nielen jej komentovanie, ale aj zbieranie informácií v podobe kníh, katalógov a časopisov, ktoré najmä s nárastom možností ich získavania po revolúcii postupne zabrali každý kút jeho panelákového bytu a podľa Petry Hanákovej viedli až k informačnému pretlaku, ktorý nebolo možné spracovávať. Zaujímavý a doteraz neznámy materiál predstavujú autorove denníky, ktoré výstava i sprievodná monografia sčasti sprístupňujú. Siahajú od komentárov k osobnému a celospoločenskému životu, histórii, hodnoteniu oficiálnej a neoficiálnej výtvarnej scény, k zásahom do kníh, doslovným prepisom zaujímavých statí, rebríčkom hudobných hitparád a samozrejme aktuálnej sci-fi problematike. Autori neoficiálnej scény sa počas minulého režimu živili zväčša pedagogickým pôsobením na Ľudových školách umenia, Škole umeleckého priemyslu, či realizáciami do architektúry. Július Koller sa od roku 1974 osemnásť rokov venoval práci s amatérskymi výtvarníkmi a paralelne so svojim konceptuálnym programom na neoficiálnej scéne maľoval obrazy s motívmi Bratislavy a Vysokých Tatier, určené pre vtedajší oficiálny trh, predajňu Dielo.



Július Koller, Československo. 21. 8. 1968. Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny



Július Koller, JK akademický/konceptuálny maliar. 70. roky 20. storočia. AVU SNG Bratislava

V textovom ozname Univerzálno-kultúrna Futurologická Operácia: Totálne maliarstvo (1970), akomsi „manifeste", v poslednom bode píše: *„U. F.O. T.M . je „obraz" ktorý zanecháva o sebe profesionálny maliar vo vedomí iných ľudí."* Obraz, ktorý Július Koller – maliar, konceptualista, ufonaut, dokumentarista a komentátor každodenného života, po sebe zanechal, sa predčasne a nečakane uzavrel. Otvorila sa tým možnosť pre ďalšie sondy do jej neznámych a neprebádaných vrstiev. Jeden z možných obrazov o autorovi nám prináša výstava, ktorá Kollera predstavuje (na okrových stenách) komunikatívnym, divácky atraktívnym, na charakter autorovej programovo „anti-umeleckej" a anti-estetickej tvorby azda až príliš uhladeným spôsobom. Ďalší z obrazov ponúka reprezentatívna monografia. Popri zasvätených textoch kurátorov a rakúskeho teoretika Georga Schöllhammera je oživená rozhovorom kurátorky s celoživotnou partnerkou a múzou Júliusa Kollera, grafičkou a fotografkou mnohých Kollerových akcií, Kvetou Fulierovou (ich vzťahu, ktorý sa prirodzene premietol aj do Kollerovej tvorby, je na výstave venovaná samostatná časť). V závere živého rozhovoru s románovým názvom Žila som s ufonautom na otázku kurátorky, ako vážne to vlastne Koller so svojim ufo projektom myslel, jeho tajomstvo taktne uchováva, keď odpovedá, že i pre ňu to ostáva tajomstvom a otáznikom zároveň. A Koller by možno dodal: *„mne nevadí neznámo."* Alebo by odpovedal príznačne – ďalším otáznikom.

K výstave Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva. Slovenská národná galéria, Bratislava, 23. 4.–20. 6. 2010. Kurátori: Aurel Hrabušický a Petra Hanáková.



Július Koller, Slnko-Zem. 1963. Zoya Gallery Bratislava

Výstavy v Divadélku v klubu

Ivo Sedláček

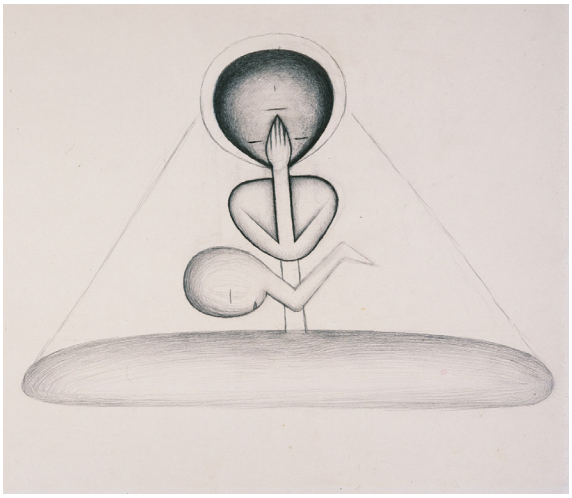
V cyklu článků o galeriích a výstavních prostorách ve Zlíně a okolí se již dostáváme do poněkud nedávné minulosti, jak ostatně i text „Archa Zlín“ v předešlém čísle, a to do roku 1988 s trváním asi do poloviny 90. let, kdy se konaly menší výstavy prací na papíře (vzhledem k velikosti prostor a možnosti ochránit práce skly) v prostorách a přilehlé chodbě Divadélka v klubu, scéně tehdejšího zlínského Divadla pracujících po roce 1990 přejmenovaného na Městské divadlo.

Oblastní galerie výtvarného umění ve Zlíně (od r. 1990 Státní galerie ve Zlíně a od r. 2001 Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně – dále jen KGVUZ) realizovala od poloviny sedmdesátých let výstavy obrazů ve foyeru zlínského divadla, charakter tohoto prostoru, výška a velké odstupy umožňoval i instalaci rozměrných obrazů, tak jak to do našeho kontextu přinesla hlavně 80. léta a po lekci konceptuální a minimalistické obnovený zájem o malbu či obraz (zde jsem připravil malířské prezentace např. V. Kokolii, A. Lamra, P. Kvíčaly, P. Nikla, B. Jirků, L. Jaroše, P. Veselého, O. Tichého, J. Machalínka, R. Hábla a dalších), pozornost však chci nyní věnovat hlavně menším výstavám v Divadélku v klubu, jež často vhodně doplňovaly pro diváka obraz o tvorbu na papíře autora představeného, ať už ve foyeru divadla, nebo kmenových prostorách zlínské galerie (Dům umění nebo zámek). Jako tehdejší správce sbírky kresby a i díky prostoře v Divadélku v klubu jsem měl možnost navštěvovat autory a nahlížet do jejich kreslířské práce, a tím i provádět průzkum pro akviziční činnost, nemálo kreseb (grafik apod.) z těchto výstav je nyní ve sbírkách KGVUZ. Od zmíněného roku 1988 se spolupráce s divadlem rozšířila i o prostory Divadélka v klubu, přestože dnes to vypadá samozřejmě, tak musím podotknout, že tehdejší ředitel Josef Mikeš, mírně řečeno, nebyl nadšen aktivitou svého nového „samostatného historika umění“ (tak znělo pracovní zařazení, tehdy ještě nebyli „kurátoři“) a za první dvě akce – výstavy kreseb Jiřího Havlíčka a poté Josefa Daňka mně vynadal a můj pobyt v divadle při instalaci, sám

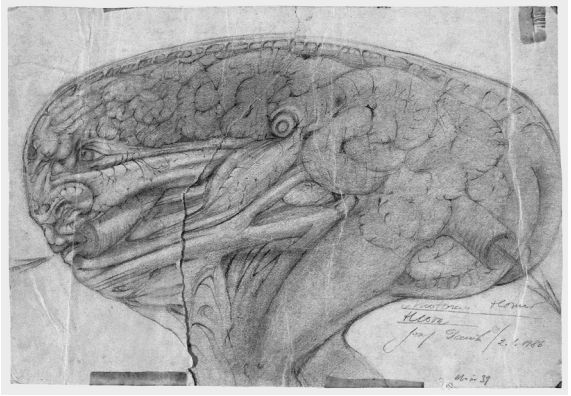


Jiří Havlíček, Golem, 1991–1993, barevné tuše, papír, zlacení, Fotoarchiv KGVUZ

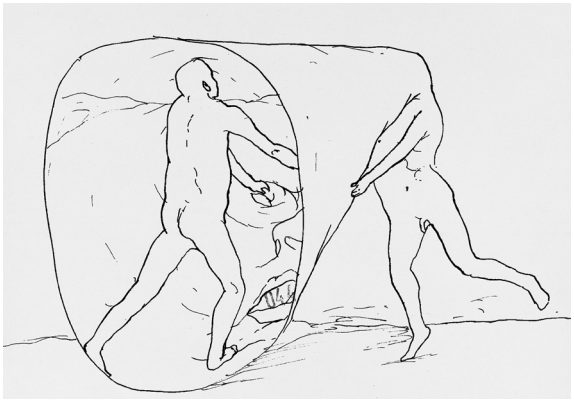
jsem kresby pověsil, se snažil vyhodnotit jako neúčast na pracovišti (jinak se tomu říkalo „áčko“). Později se tato spolupráce mezi divadlem a galerií legalizovala smlouvou, zdůvodnili jsme to tehdy jednou ze složek poslání tehdejších oficiálních galerií, tj. „metodickou a poradenskou činností galerie v oblasti své působnosti“ a také že „koordinovaným působením divadelního a výtvarného umění zhlédnou výstavy tisíce návštěvníků divadelních představení“, což je sice tehdejší fráze, ale i fakt, že návštěvnost v divadle byla mnohokrát větší než v galerii (pozn.: tehdy byla sledovaná návštěvnost „pracujícími“ z důvodů



Petr Nikl, Hlava, 1988, papír, tužka, Fotoarchiv KGVUZ



Josef Daněk, Anatomie-homo-hlava, 1986, papír, tužka, Fotoarchiv KGVUZ



Vladimír Kokolia, Kresba VIII, 1983, papír, tuš, Fotoarchiv KGVUZ

výtvarníků. Ve sbornících je zastoupeno 26 kreslířů, kteří se soustavně zabývali kresbou jako svéprávnou výtvarnou disciplínou (Kresba I – J. Daněk, Z. Halla, J. Havlíček, V. Kokolia, I. Kříž, P. Kvíčala, P. Nikl, B. Rozbořil, I. Sedláček, P. Veselý; Kresba II – J. Bružeňák, R. Čuřík, M. Gabriel, L. Jaroš, B. Jirků, M. Magni, Z. Macháček, M. Palla, S. Slovenčík, M. Šnajdr ml.; Kresba III – L. Daněk, L. Garaj, V. Havlík, A. Lamr, B. Olešová, J. Valoch). Jistým vrcholem spolupráce s těmito autory byla výstava s katalogem v Domě umění ve Zlíně (od června do září 1991) představující v jednom prostoru ve větším rozsahu jejich práce, od tradičních kreseb (např. Jirků, Kokolia) přes instalace z kreseb (Kříž, Jaroš), barevné kresby na pomezí malby (Lamr) po objekty utvořené z pokreslených papírů (Olešová), minimální kresby (Veselý), jinde spojené se slovem a jeho sémantikou (Valoch), zkrátka ukázky použití média kresby, různorodosti přístupů i konečných podob, výchovných a ideologických, nějaká kultura musela být, vždyť měli závaznou teorii o nadstavbě, dnes je návštěvnost opět ostře sledovaná novodobými manažery, a to z důvodů komerčních či finančních; opět nikoliv ze samotného přesvědčení o významu umění pro společnost, zájmu o umění či prezentaci kvality nebo duchovních hodnot). Za dobu trvání výstav v Divadélku v klubu jsme představili několik desítek výtvarníků hlavně mladší (tehdy byl statut mladého umělce většinou do 35-ti let) a střední generace, autorů místních a také odjinud, představujících široké rozpětí podob a poloh převážně v tehdejší kresbě. Vzpomenul bych výstavy dvou výše zmíněných brněnských tvůrců, Jiřího Havlíčka, Josefa Daňka, k nim patří působištěm i Petr Veselý, Jan Bružeňák, Zdeněk Halla, Petr Kvíčala, Milan Magni, dále z místních (působištěm či rodištěm) to byli Zdeněk Macháček, František Petrák, Marcel Gabriel, Luděk Maschio, Josef Sládek, René Hábl, Boris Jirků, Petr Nikl a z autorů pražských tehdy střední generace bych uvedl Aleše Lamra, Kurta Gebauera či Ivana Kafku. Tato aktivita a průzkum v oblasti kresby vyústila ve vydání tří sborníků Kresba I–III (1989–1991 ve spolupráci s již neexistujícím Okresním kulturním střediskem Zlín), zabývajícími se podobami tehdy současné kresby ve spojení s texty k daným reprodukcím od samotných rozšíření tak pohledů na kresbu jako na autonomní vyjadřovací prostředek, jenž nemá jen studijní či přípravnou funkci v procesu výtvarné tvorby. Výstava byla doplněna texty (úvahami) vystavených autorů k problematice kresby či kreslení.

Výstavy v tomto menším alternativním prostoru probíhaly zprvu pravidelně asi ve dvouměsíčních cyklech asi do poloviny 90. let, později byly prokládány výstavami divadla, jež prezentovalo svoje akce (fotodokumentacemi, plakáty apod.), polevení zájmu ze strany autorů o tento prostor byl i ve vzniku dalších (exkluzivnějších a větších) výstavních možností po roce 1989. Přesto jsem přesvědčen o významu menších nekomerčních prostor pro výtvarné umění i dnes (vzhledem k představě mnoha zřizovatelů galerií o „tržnosti v umění“, představě, že co nejvíc vydělá, je nejlepší umění, lhostejno jestli prodejností či na vstupném; ve světle tohoto názoru byli ve své době nejhorší takoví umělci jako například Vincent van Gogh!). Konkrétně ve Zlíně by jistě měla opodstatnění menší galerie prezentující současné mladé začínající umění, které není pro komerční a ani sbírkotvorné instituce tak zajímavé (něco jako Galerie mladých v Brně a dříve byla i v Praze). Částečně tuto funkci nyní nahrazují i soukromé galerie, některé byly v minulosti připomenuty i na těchto stránkách.

Půlstoletí překlenuté sochami

Jaromír Typlt

„Je spokojený před usnutím," napsal v roce 1946 o sochaři Ladislavu Zívrovi Jiří Kolář v textu, který byl součástí většího cyklu básnických portrétů přátel ze Skupiny 42. V tom zdánlivě prostém postřehu se tají zvláštní rozpor. Skoro jako by šlo o tiskovou chybu: s obvyklou představou moderního umělce se přece „spokojenost" spíše vylučuje. „Spokojenost" představuje scestí, ústup od rizika, zdá se být protikladem tvůrčího neklidu a nutného střehu přede vším, co už je jen pohodlný zvyk. Jak potom Kolářovo tvrzení o Zívrovi číst? „Teprve večer, když skočila jeho dřina, dokáže se cítit spokojen?"

Kupodivu musím na tato slova myslet při každé retrospektivě sochařského díla Ladislava Zívra. Protože retrospektiva, to je právě ona „spokojenost před usnutím". Ohlédnutí za tvorbou, která je úctyhodně rozsáhlá, ale přitom vcelku přehledná a zklidněná ve své uzavřenosti. Jenže pak se z ní vytrácí rozměr, který nutně potřebujeme, aby se nám nezměnila v něco příliš samozřejmého: rozměr autorské úzkosti. Vědomí času, kdy ještě o ničem nebylo rozhodnuto. Návrat pochybností a nejistoty. Znovuprožití obav, zda nepřijde opět nějaký „úkol doby", hmotná nouze, nemoc nebo jiné neočekávané vyrušení. Na desítkách deníkových zápisků z celého života by se dalo doložit, jak Zívra neustále přepadala hrůza, že bude nucen opustit svoje dílo v půli, takže zůstane torzovité a nepřesvědčivé.

Z pohledu návštěvníka retrospektiv se toto všechno příliš snadno mění v kapitoly z dějin. A je těžké přijít na způsob instalace, který by takové vnímání dokázal narušit. Jak navodit stav, aby divák s napětím očekával, zda vůbec něco přijde dál?

Občas ale překvapivě napomůže výstavní prostor. Procházím-li ve vzpomínce instalaci zatím poslední Zívrovy retrospektivy, která letos v březnu skončila v Oblastní galerii v Liberci, vybavují se mi určitá drobná narušení chronologie a nečekaná setkání, k nimž kurátora donutilo samo uspořádání místností a chodeb. Tak bylo po opuštění prostoru věnovaného sochám z období Skupiny 42 nutné vrátit se jakoby o krok zpět k Zívrovi z prvních let protektorátu, k onomu zvláštně „lunatickému" období prožívanému ve znamení romantismu Karla Hynka Máchy a výtvarně velmi spřízněnému například s poetikou Jana Zrzavého. V bezprostředním sousedství soch ze 60. a 70. let let vyšlo najevo, že k některým naznačeným tématům se Zívr vrátil třeba až s dvacetiletým odstupem, jako by si s nimi musel počkat na vhodnější čas. A tak si díky zdánlivě nelogickému přesmýknutí dvou období v instalaci výstavy mohl divák lépe uvědomit, jak složitě a nepředvídatelně se ve skutečnosti odvíjí tvůrčí dráha.

Připomínám, že liberecká výstava uzavřela řadu tří retrospektiv, které byly Zívrovi uspořádány k loňskému stému výročí narození (23. 5. 1909 v Nové Pace – 4. 9. 1980 ve Ždírci u Staré Paky), a to z iniciativy Galerie moderního umění v Hradci Králové. Asi jen těžko se nám podaří porozumět tomu, proč se s tak významným výročím minula Národní galerie v Praze. Ta nachystala velkou retrospektivu díla Ladislava Zívra do Letohrádku královny Anny v roce 2007, tedy s předstihem pouhých dvou let. Vtírá se otázka, jestli se toho času nedalo využít k prohloubení koncepce retrospektivy i katalogu a jestli tehdy Národní galerie opravdu využila všechny svoje možnosti, aby Zívra prosadila do povědomí české veřejnosti jako neprávem opomíjeného souputníka dnes už hvězdných jmen české avantgardy.



Ladislav Zívr, Muž u přístroje, 1948, pálená hlína, v. 61 cm, Muzeum umění Olomouc, Muž se strojem, 1948, pálená hlína, v. 48 cm, Oblastní galerie v Liberci, Muž u přístroje, 1948, pálená hlína, v. 41 cm, Regionální muzeum a galerie v Jičíně, Podobizna matky, 1929, pálená hlína, v. 49,5 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Podobizna Františka Horáka, 1933, pálená hlína, v. 48 cm, Oblastní galerie v Liberci, Hrnčíř, kolem 1947, pálená hlína, v. 60 cm, Galerie Středočeského kraje

Podle mého názoru byl v Letohrádku až příliš zdůrazněn předěl z konce 40. let, daný zánikem



Ladislav Zívr, Pocta fotografovi M. Hákovi, 1976, pálená hlína, v. 60 cm, Městské muzeum Nová Paka

Skupiny 42. Zívrovo sochařské dílo se tak rozpadalo jakoby do dvou částí. První sledovala jeho vývoj od pozdního kubismu přes gutfreundovský civilismus a surrealismus až po skupinové téma „člověk-stroj“. Druhá část pak zahrnula tvorbu od 60. let až do roku 1980, které můžeme pro zjednodušení říkat „ždírecké období“ podle osamělé usedlosti ve Ždírci u Staré Paky, kde Zívr žil a pracoval od roku 1963. Toto období si vyžaduje zvláštní pozornost už jen tím, že co do počtu soch představuje určitě nejbohatší část Zívrova díla, ale také proto, že sám autor ho vnímal jako konečné nalezení sebe sama. Jeho pocitu ale výstava v Letohrádku nevyšla vstříc, dokonce naopak: ždírecké období zde působilo skoro až dojmem přebujelosti a bezvarosti, ve které jako by už nemělo smysl hledat řád. Těžiště bylo jednoznačně položeno do civilizační poetiky Skupiny 42.

Výstava v Hradci Králové, kterou kurátorsky zaštítil Tomáš Rybička, už byla k Zívrovu ždíreckému především k regionálním galeriím, kde jsou zastoupeny mnohé důležité práce ze Zívrova gutfreundovského i surrealistického období. Jedinečně vynikl například reliéf Delfín a oko (1934) ze sbírek Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou, který by svou rozrýhnutou hmotou i strukturní patinou mohl být považován za přímou předzvěst pozdějšího českého informelu. Právě tento reliéf ale z Hradce do Liberce už nedoputoval, protože byl mezitím vybrán na reprezentativní výstavu francouzského a českého surrealismu ve Wilhelm-Hack-Museu v Ludwigshafenu u Mannheimu.

Převozem do Liberce – přes Horáckou galerii v Novém Městě na Moravě – se ovšem Zívrova výstava proměnila mnohem zásadněji než jen v pouhých jednotlivostech. Stala se variantou s novou koncepcí: kurátor Jan Červinka se rozhodl představit Zívra v širším rozsahu jeho experimentů, a tak původní soubor obohatil zápůjčkami z Národní galerie, z několika soukromých sbírek i ze Zívrovy pozůstalosti.



Ladislav Zívr, Bios, 1967, bronz, v. 92 cm, soukromá sbírka, Kresba k plastice Rozervaná, 1960, kresba tužkou, papír, 64 × 44 cm, soukromá sbírka



Ladislav Zívr, Nohatec s hlavou, 1977, pálená hlína, v. 63 cm, soukromá sbírka

okouzlení přírodními silami podstatně vnímavější, a to se přitom v základním rozvrhu sochařova díla do dvou částí s koncepcí Letohrádku vlastně shodovala. Hradecká galerie se každopádně mohla opřít o kvalitní výběr z vlastních sbírek, neboť její někdejší ředitel Josef Sůva Zívrův vývoj od poloviny 60. let soustavně sledoval a podporoval četnými nákupy. Je proto v řádu věci, že interpretačním textem od Josefa Sůvy se otevírá i výstavní katalog. Tomáš Rybička se pro další zápůjčky obrátil

Mezi tvarové studie figur a tváří, vypracované v první polovině 30. let pod vlivem kubismu, tak vstoupil ostře kontrastující prvek, ztělesněný proslulým objektem Srdce inkognito (1936). Setkání se surrealismem a jeho zájmem o nalezené objekty totiž přimělo Zívra k výraznému „porušení pravidel“ – místo trpělivé modelace hmoty se začal zabývat zdánlivě nahodilým uskupováním nalezených předmětů, což bylo tehdy gesto otevřeně protiumělecké i protisochařské. Víme, že podobných „surrealistických l´objet“

ve 30. letech vytvořil víc, ale o nich si představu bohužel můžeme udělat už jen podle fotografií.

K jiné úvaze zase vybídlo nápadné umístění plastiky Minér (1948) do prostoru věnovaného Skupině 42. Dal se z ní vyčíst dobře míněný, ale předem marný pokus sloučit civilizační téma s ochromujícími příkazy socialistického realismu. I tak byla plastika ocejchována jako „formalistická“ a sochaři nezbylo, než si dočasně najít seberealizaci mimo umění – u preparátů pod mikroskopem se „abstrakce“ dala provozovat beztrestně i v nejhorších letech stalinismu.

Žádná Zívrova retrospektiva samozřejmě nemůže obejít zvláštní kapitolu, kterou představují portréty jeho blízkých přátel – malířů Františka Grosse a Františka Hudečka, fotografa Miroslava Háka nebo básníka Josefa Kocourka – a také jeho ženy, spolupracovnice a inspirátorky Jitky (1924–2009). Zvlášť bez její podpory by se Zívrova samota jistě stala nesnesitelnou a zničující.

A soubor kreseb z posledních let a dní jeho života, kdy už byl upoután na lůžko a musel se vzdát práce na velkých plastikách, dost přesvědčivě dokládá, že ani tehdy si autor příliš neužil stavů „spokojenosti“. Je zřejmé, že do posledka žil představou o díle mnohem rozsáhlejším a rozmanitějším, než jaké mu bylo dopřáno za sebou nechat. Vždyť už několik desetiletí předtím, v lednu 1943, si Zívr do deníku zapsal: „Myslím, že se bojím nežít a bojím se smrti jenom proto, že bych už nemoh´ dělat sochy.“

Hradec Králové, Galerie moderního umění 26. 3.–14. 6. 2009; Nové Město na Moravě, Horácká galerie 25. 6.–30. 8. 2009; Liberec, Oblastní galerie 10. 12. 2009–28. 3. 2010



Ladislav Zívr, Sedící žena, 1931, sádra, v. 70 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Srdce inkognito, 1936, dřevo, drát, kůže, v. 61 cm, Národní galerie v Praze, Minér, 1948, sádra, v. 120 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Hlava se smutečním závojem, 1934, sádra, kov, tkanina, v. 53 cm, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou

Plastikám ze ždíreckého období v Liberci jednoznačně prospělo rozdělení do několika menších místností. Porozumění tu mohlo jít dál než jen k základnímu pocitu, že je to období barevné a mnohotvárné, vycházející z nepřeberné zásoby rostlinných a živočišných forem. Kolem plastik jako Hlava Gorgony (1963), Mandrepora (1965), Sezobnuté oko (1968) nebo Thanatos (1975) se v uzavřeném prostoru vytvořilo zvláštní pole, do něhož se nedalo vstoupit bez pocitu znepokojení nebo dokonce ohrožení. Zívr rozhodně neustrnul na tom, že by měl obratem k přírodě „vyřešeno“, jaké poselství chce svými díly předat.

Haná žije před obrazy

Marek Šobáň

Velmi stručné dějiny animací v Muzeu umění Olomouc

Edukační oddělení Muzea umění Olomouc započalo svoji činnost v roce 2000. V nově zrekonstruované budově na Denisově ulici se již dopředu počítalo s lektorskou činností, proto bylo v návaznosti na největší výstavní sál, tzv. Trojlodí, zřízeno Studio, ve kterém mohly probíhat muzejně pedagogické aktivity. S výhledem na vybudování Arcidiecézního muzea se zvýšil počet lektorů a oddělení začalo aspirovat na výrazné vzdělávací centrum střední Moravy v oblasti umění. Během několika let si edukační pracovníci vybudovali síť pravidelných návštěvníků z celé řady místních a postupem času i vzdálenějších škol olomouckého regionu. Dá se říci, že nyní přijíždějí na animační programy zájemci z celé Moravy. Nebylo tomu tak ale vždy. V počátcích se museli edukační pracovníci vypořádat s jistou nedůvěrou k nezvyklým aktivitám v muzeu. Do škol vyráželi s tzv. ***výjezdovými animacemi*** a názorně pedagogům předváděli, co je vlastně v muzeu čeká. Lektoři na tento způsob osvěty přistoupili i s vědomím, že nemůže být splněna jedna ze zásad animačních programů – práce před originálním uměleckým dílem. Velmi motivační pro získání důvěry pedagogů byly také tzv. ***komentované prohlídky výstav pro učitele***. Kurátoři aktuálních výstavních projektů provedli zájemce expozicí a zodpověděli případné dotazy. Poté se pedagogů ujali lektoři a předvedli ukázkový animační program. Tento způsob práce s učiteli se jim rozhodně osvědčil. Dnes je vzájemná komunikace bezproblémová, pedagogové sami vyhledávají potřebné informace na webových stránkách muzea, a pokud chtějí, jsou zařazeni do databáze lektorského oddělení a jsou jim čtvrtletně zasílány aktuální informace o výukových programech. O tom, že je dnes Edukační oddělení Muzea umění Olomouc stabilním a prověřeným partnerem muzejního vzdělávání pro školy, svědčí návštěvnost animačních programů. Jen v uplynulém roce se jich aktivně zúčastnilo 5743 žáků a studentů.

Nejvíce navštěvovaným typem muzejních aktivit, které lektoři nabízejí zejména školním skupinám, jsou samozřejmě ***animační programy***. Snaží se jimi pokrýt veškeré výstavní projekty Arcidiecézního muzea a Muzea moderního umění. Připravují je jak ke krátkodobým výstavám, tak i ke stálé expozici. Tímto způsobem je možné oslovit jakoukoli skupinu návštěvníků, od nejmenších dětí až po penzisty. Nejpočetnější klientelou tohoto druhu programů jsou ale bezesporu školní skupiny. Právě žáci základních a studenti středních a vysokých škol uvítají, když je jim výtvarné dílo představováno zajímavou a interaktivní formou.

Struktura animačního programu není dopředu svázána pevnými pravidly, při jeho vytváření se tak může naplno projevit osobnostní zaměření a oborová priorita tvůrce, tedy lektora. Metody pro zprostředkování zvolených témat nejčastěji autor nachází v oblastech výtvarné nebo dramatické výchovy. Reflexivní dialog vedený přímo před exponáty rozvíjí mimo jiné také komunikační dovednosti žáků. Výkladovou část, která vždy zohledňuje věkové kategorie žáků a studentů, ve většině případů doplní praktická činnost v ateliéru. Během ní vzniká osobité výtvarné dílo tematicky provázané se zprostředkovávanou výstavou. Vlastní kreativní činnost tak ještě více zafixuje nové poznatky získané během programu. Kvalitně vystavěná animace nesmí v žádném případě rezignovat na prožitek zúčastněných. Právě na emoční část lidské osobnosti přece umělecké dílo nejvíce působí. Teoretické poznatky mohou emoční vnímání pouze podpořit, příp. napomoci zájemcům v lepší orientaci ve světě umění. Záleží na umu a zkušenosti lektora, nakolik se podaří inscenovat setkání před uměleckým dílem jako výjimečnou událost.

Devadesát minut aneb Rychlokurz

Pod tímto záměrně trochu shazujícím názvem se skrývá jeden z animačních programů, jenž aktuálně nabízí Arcidiecézní muzeum školním skupinám. Přiblížíme si nyní jednotlivé jeho části, budou tak zřejmější způsoby edukace, které využívají lektoři ve zmíněné instituci.

Cílem programu, tak jak je zformulován v anotaci, je seznámit účastníky s náměty, motivy, výtvarnou symbolikou, kompozicí, světelnou a barevnou skladbou několika obrazů, které jsou nainstalovány v expozici Olomoucká obrazárna III./ Středoevropské malířství 16.–18. století z olomouckých sbírek. Lektorský výklad doplní drobné zážitkové etudy zakončené velkým fotografickým úkolem. Program je určen pro žáky druhého stupně základních škol a středoškolské studenty. Těm druhým může posloužit jako trochu odlehčená forma přípravy na maturitní zkoušku z dějin umění, společenských věd či dějepisu.

Na začátek programu je zařazena tzv. ***vstupní evokace,*** neboli *ledolamka*. Ta v tomto konkrétním případě neslouží ani tak k „prolomení ledu“ mezi lektorem a účastníky, ale spíše dává možnost návštěvníkům projít a „zabydlet“ prostory Obrazárny. Účastníci jsou lektorem rozděleni do menších skupin a poté vyzváni, aby přiřadili předem rozdané fragmenty reprodukcí několika obrazů k patřičným originálům. Během hledání se tak mohou poprvé seznámit i s díly, o nichž se více dozví při výkladu, navíc si při hledání soustředěněji prohlédnou i obrazy, které by možná za jiných okolností minuly bez většího zájmu.

Následuje ***výkladová část programu***. Objasněná rostlinná a zvířecí symbolika obrazu Madona se zvířaty dává současným dětem nahlédnout do promyšleného systému uvažování autora poloviny 16. století. Babočka kopřivová na rozrazilu, zde pojatá jako symbol Kristova zmrtvýchvstání, ukazuje také invenční naroubování křesťanského mýtu na děje odpozorované v živé přírodě. Většinou se v každé skupině najde alespoň jeden posluchač, jenž bez výraznější pomoci ze strany lektora nalezne souvislost mezi prázdným hrobem vzkříšeného Ježíše a motýlem, který opouští svou kuklu. Dramatický děj zavraždění Svatého Václava podle Gumpoldovy legendy přítomné vytrhne z meditativních chvilek před prvním obrazem a vrhne přímo do dynamiky díla barokního. Oba obrazy byly vybrány záměrně právě kvůli řadě protikladů, které se na nich objevují a mohou být divákovi názorně ukázány. Setkává se tu až kontemplativní klid s výraznou gestikulací postav přehrávajících scénu úkladné vraždy, plynule rozptýlené světlo s temnosvitem, tlumené přechody barevných tónů s ostrými kontrasty. Na závěr výkladu jsou účastníci vyzváni, aby se pokusili jediným slovem charakterizovat představené obrazy. Své odpovědi napíší fixem na pás balicího papíru. Lektor je předem vyrozumí o tom, že zapsaná slova budou použita při ***praktickém úkolu*** v samotném závěru animace. V této chvíli se už program přelévá do druhé, spíše kreativně zaměřené části. Jako drobná tvůrčí rozcvička je zařazena etuda, při níž se účastníci přiřazují ke zmíněným obrazům podle barvy svého oblečení a momentální nálady. Hra pokračuje před obrazem Mystické zasnoubení sv. Kateřiny Alexandrijské. Po kratičkém seznámení s legendou se posluchači stávají téměř svědky zobrazené události. Jsou totiž lektorem vyzváni k tomu, aby si připravili vhodnou pózu s výstižnými gesty a přímo před plátnem vytvořili pokračování děje formou tzv. *živého obrazu*. Pomocí těchto několika výtvarně dramatických etud se aktéři programu připravují na závěrečný, fotografický úkol. Jako výtvarné médium je při něm využíván, samozřejmě k velké radosti zúčastněných dětí, fotoaparát v mobilním telefonu. Další pomůckou je lektorem zapůjčený prázdný rám od obrazu. Každá ze skupin si zvolí jako námět jedno ze slov zapsaných na balicích papírech a společnými



Inscenovaný „živý obraz“ před barokní malbou Mystické zasnoubení sv. Kateřiny Alexandrijské během animačního programu Devadesát minut aneb Rychlokurz, foto Zdeněk Sodoma

silami vytvoří příslušný živý obraz, který vždy jeden z nich vyfotí tak, aby vzniklou kompozici na fotografii ohraničil právě onen vyřezávaný rám. Zmiňovaný prázdný rám zde nemá pouze funkci zdobnou, při práci s ním musí účastníci řešit celou řady ryze výtvarných problémů. Jakou vzdálenost a úhel při fotografování zvolit, aby se do orámovaného výseku vlezla celá skupina? Jak naložit s daným prostorem, ve kterém fotografování probíhá? Jakou část místnosti zvolit za pozadí? Je potřeba využít pro vybraný námět celou skupinu, a nebo lze pracovat pouze s omezeným počtem lidí a námět co možná nejvíc zjednodušit? Jaké gesta vybrat, aby co nejlépe vyjádřila záměr tvůrců? Děti spolu vyjednávají, přou se, snaží se obhájit své názory, probíhá velmi užitečný tvůrčí dialog a přitom se nenásilnou a spontánní formou rozvíjejí nejen výtvarné, ale i komunikativní dovednosti. Jestliže je to potřeba, lektor tvůrčí činnost usměrňuje a pro možná



Účastníci animačního programu Devadesát minut aneb Rychlokurz píší jednoslovné asociace k obrazu Madona se zvířaty, foto Zdeněk Sodoma

řešení odkazuje k poznatkům nabytým během teoretického výkladu. Pokud se dílo zdaří, jednotlivé skupiny si z muzea odnášejí originální památku – akčně pojatou fotografii ve svém mobilu. Při ***závěrečné rekapitulaci*** celého programu je ještě čas ujasnit některé nově získané poznatky a sdělit si prožitky z jednotlivých částí animace. A pokud celá akce překročí oněch názvem garantovaných devadesát minut, je to taky dobře. Přeci jenom ne vždy a na všechno lze uplatnit techniku dnes tak populárních rychlokurzů. Možná ani po našem „jen“ devadesátiminutovém programu nebudou zodpovězeny všechny otázky. Je dobré, když si účastníci animace sami uvědomí, že pokud nechceme zůstat při cestě za poznáváním výtvarného umění pouze na povrchu, musíme vynaložit určité úsilí, nešetřit časem a v galeriích a muzeích strávit před uměleckými díly třeba i dlouhé hodiny a opakovaně se tam vracet.

Kouzlo Muzejních nocí a jiné

Arcidiecézní muzeum od svého otevření nabízí ***komentované prohlídky***, během nichž jsou zájemcům představeny nejen vybrané exponáty stálé expozice, ale i původní historické objekty rozsáhlého areálu. Jedná se především o reprezentativní prostory bývalého kapitulního děkanství, působivý suterén s ruinami přemyslovského Nového hrádku či Zdíkův biskupský palác se zachovalými románskými okny. Společně s průvodcem se návštěvníci dostanou i na místo ne vždy dostupné, na tzv. Krvavou pavlač připomínající zavraždění



Probíhá lektorský výklad před obrazem Madona se zvířaty v rámci animačního programu Devadesát minut aneb Rychlokurz, foto Zdeněk Sodoma

posledního Přemyslovce, ze které se nabízejí impozantní výhledy na severní stranu města s dominantní siluetou Klášterního Hradiska, a pokud je dobrá viditelnost, také na barokní baziliku na Svatém Kopečku. Během několika let se Arcidiecézní muzeum stalo cílem zájezdů ze všech koutů republiky, prohlídky s komentářem měli objednané mj. zájemci ze Slovenska a Polska. Mnohdy se komentovaná prohlídka AMO stane součástí kulturního programu u příležitosti konferencí a seminářů, které v Olomouci pořádají rozmanité profesní skupiny.

Pokud chtěli lektoři Edukačního oddělení pořádat ***komentované prohlídky pro dětského návštěvníka***, bylo dopředu jasné, že musí najít jejich příznivější, aktivizující formu. Byly připraveny pracovní listy, jejichž prvotní verze obsahovala pouze půdorysy třech podlaží areálu s řadou čísel, pod nimiž se skrývaly názvy důležitých exponátů. Úkolem malých účastníků prohlídky bylo spojovat jednotlivá čísla se správnými názvy vystavených předmětů, které našli také předtištěné vedle půdorysů. Postupně se tato verze obohacovala o další úkoly a vlastní prohlídku začaly zpestřovat kratičké animační etudy. V současné době je možno objednat komentovanou prohlídku ve dvou verzích: pro první stupeň a mateřské školy s vlastním pracovním listem a pro žáky druhého stupně a středních škol také s osobitou verzí edukačního materiálu. Byť je forma čistého animačního programu pro návštěvníky, ale i pro samotné lektory daleko zajímavější způsob výchovy uměním, je zřejmě, že v případě Arcidiecézního muzea budou dětské a studentské komentované prohlídky důležitou položkou programové nabídky Edukačního oddělení i nadále. Samotná stálá expozice, prezentující výtvarná díla několika historických epoch a zachované původní objekty s výraznými znaky románského, gotického, renesančního a barokního slohu k tomu jistě sama vybízí.

Edukační oddělení Arcidiecézního muzea také pružně reaguje na vlnu oblíbených ***Muzejních nocí***. Lektoři se snaží každým rokem přijít s přitažlivým programem, který by divákům chvíle v expozicích v tomto netradičním čase ještě více ozvláštnil. Kromě koncertů a divadelních představení v sále Mozarteum jsou připravovány pro tyto akce i specifické animační programy pro rodiny s dětmi. Předem objednaní zájemci se vydají na objevné putování stálou expozicí i aktuálními krátkodobými výstavami. Na několika místech jsou pro ně připravena stanoviště s krátkými aktivizujícími úkoly, při jejichž plnění lépe poznají dané místo či vybraný exponát. Úkoly jsou záměrně koncipovány tak, aby spolu museli malí a velcí vzájemně kooperovat, což může být pro některé účastníky velmi zajímavá zkušenost. Pro velký zájem ze strany veřejnosti o účast na programu a jeho omezenou kapacitu byla letos lektory připravena ještě jedna souběžně probíhající akce. Rodiče s dětmi, kteří přišli do muzea bez předběžné objednávky, obdrželi u pokladny pracovní list s pastelkami a mohli se podle instrukcí v něm uvedených sami vydat za tajemstvím nočních expozic. Vyplněný pracovní list jim zůstal jako upomínka na netradiční návštěvu v muzeu po zavírací době.



Děti otesávají pórobetonové tvárnice. Právě probíhá tradiční letní workshop, tentokráte je zaměřený na poznávání sochařských technik, foto Zdeněk Sodoma

Již stálé místo mají v nabídce Edukačního oddělení ***jednodenní či několikadenní workshopy*** pro rozmanité věkové kategorie. Nejčastěji se stávají doprovodnými programy k vytipovaným výstavním projektům. Pro děti je většinou připravena tvůrčí dílna inspirovaná výstavou, rodiče a ostatní dospělí se vydají společně s kurátorem rozmlouvat před vystavená díla. Zatím nejvíce doprovodných programů tohoto typu měla loňská výstava *Luk*

a lyra/ Ze sbírek Arcidiecézního muzea Kroměříž. Dílna nazvaná *O co se hraje v mýtu* byla převážně dramatická. Pod vedením herců a výtvarníků divadla Continuo účastníci zpracovávali formami tvořivé dramatiky mýtus ztvárněný na slavném Tizianově obraze Apollo a Marsyas. Druhý workshop, tentokrát zaměřený výtvarně, seznámil zájemce praktickou formou s technikou olejomalby. Určitě pro ně bylo motivující tvořit v těsné blízkosti děl starých mistrů z kroměřížských sbírek.

Během letních prázdnin jsou pořádány oblíbené výtvarně dramatické dílny pro děti. Zpracovávaná témata jsou rozmanitá. Někdy vycházejí z aktuální výstavy, někdy jsou inspirována třeba několika díly stálé expozice nebo historickými objekty Arcidiecézního muzea. V minulých letech si například děti pohrávaly s možnými příběhy, které se na bývalém přemyslovském hradě či přilehlém Kapitulním děkanství mohly kdysi odehrát, nebo na motivy několika obrazů z Obrazárny točily krátké animované filmy. O letošních prázdninách čeká účastníky Léta dětí v muzeu dílna nazvaná trochu tajuplně Zobrazobraz. Předmětem společného tvůrčího zájmu se stane několik malířských děl starého, ale i moderního umění. Na poslední den týdenního programu je vždy připravena vernisáž výstavy vzniklých výtvarných prací pro rodiče zúčastněných dětí a jejich přátele.

Muzeum a univerzita

Velmi slibně se rozvíjí také spolupráce s Univerzitou Palackého Olomouc, zejména s katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty. Studenti navštěvují animace v rámci své praxe, většinou se programu také aktivně zúčastní. Osobně tak poznávají osobitou formu vzdělávání, kterou mohou později využívat jako funkční doplněk vlastní výuky.

Systematičtější spolupráce mezi Muzeem umění a univerzitou se projevila v rámci projektu *Kvalitativní inovace výtvarně-pedagogických studijních oborů*, zaměřeného na rozšíření profilu absolventů katedry o oblast muzejní a galerijní pedagogiky. Už při plánování výuky a přípravě studijních materiálů bylo lektorům jasné, že největší devízou muzejní instituce jako partnera v projektu bude zprostředkování kontaktu účastníků s fungujícím lektorským oddělením. Z náslechů animačních programů si mohli studenti sami udělat obrázek o tom, co je podstatou práce muzejního pedagoga a jakou problematikou se dennodenně zabývá. Zhlédnutá praxe jim poskytla řadu inspirativních momentů, které později mnozí využili při tvorbě svých vlastních projektů.

Na úvodních přednáškách byla účastníkům představena stručná teorie oboru. Postupně se seznamovali s rozmanitou škálou programů, které muzejní instituce nabízí školám i široké veřejnosti. Důraz byl kladen především na animační programy. Struktura animace, typologie animačních programů, metody práce s dětským návštěvníkem, to jsou jen některá z témat, jež byla při přednáškách a poté i na praktických seminářích v muzeu se studenty rozebírána. Školitelé uvedli své posluchače do rolí návštěvníků animačních programů, ti si tak mohli na vlastní kůži zažít některé z metod zprostředkování uměleckých děl. Postupně jim představili vybrané programy z aktuální nabídky lektorského oddělení. Protože výuka probíhala souběžně v Arcidiecézním muzeu a Muzeu moderního umění, setkali se účastníci s animacemi jak starého, tak moderního umění.

Iniciativa se postupně přelévala z muzejního pedagoga na jeho posluchače. Studenti prezentovali své vstupní evokace, hledali možná výuková témata k vybraným exponátům, vybírali vhodné metody zprostředkování atd. Plněním těchto dílčích úkolů se připravovali k úspěšnému zvládnutí své závěrečné práce.

Během zimního semestru si vždy dvojice studentů vybrala v prostorách Arcidiecézního muzea exponát či skupinu exponátů, na které v průběhu semestru letního začala připravovat animaci pro vybranou skupinu klientů. Bylo dohodnuto, že při závěrečné prezentaci studenti předloží podrobně zpracovaný scénář animace, v němž musí být zaznamenány všechny důležité části programu a před zvoleným exponátem předvedou krátkou ukázkovou etudu. Výsledek bude posouzen jednak muzejní pedagogem, jednak také přítomnými studenty při následné reflexi.

O tom, že spolupráce mezi Muzeem umění a olomouckou alma mater bude pokračovat i v následujících letech, svědčí například zařazení rozšiřujícího studijního oboru Muzejní a galerijní pedagogika do nabídky Centra celoživotního vzdělávání PdF UP v Olomouci. Jako lidé znalí praxe by v něm měli pedagogicky působit právě lektoři Muzea umění Olomouc.

A co se ještě chystá?

Výše popsané řádky představily rozmanité aktivity vzdělávacího oddělení Muzea umění Olomouc. Jeho lektoři se ale nespokojují s dosavadním stavem a neustále hledají nové možnosti, jak využít potenciál sbírek instituce pro další formy edukace. Během letních měsíců by měl být připraven Dětský průvodce Arcidiecézním muzeem, v procesu výroby je několik edukačních pomůcek, které budou ve výstavních prostorách k dispozici především rodinám s dětmi. Sada samoobslužných pracovních listů se na podzim objeví také v expozicích Arcidiecézního muzea Kroměříž. A pokud to bude jen trochu možné a na parcele vedle Muzea moderního umění vznikne úplně nová budova Středoevropského fóra (SEFO), dočkají se možná obyvatelé města také prvního Dětského muzea umění v ČR. Ale to zatím hodně předjímáme. Dnes je především důležité, aby odborní pracovníci Edukačního oddělení přicházeli stále s přitažlivou nabídkou animačních a jiných programů, udrželi jejich vysokou úroveň, a plnili tak svou neodmyslitelnou úlohu v oblasti kulturního a společenského života Olomouce, blízkého i vzdálenějšího okolí.

Videoarchiv VVP AVU

Terezie Nekvindová
Sláva Sobotovičová

Když v roce 2008 napsal Martin Mazanec v kulturním týdeníku A2, že „neexistuje žádný archiv, kde by se mohl člověk seznámit s českým ‘historickým‘ videoartem nebo se současnými video pracemi“, neměl úplně pravdu. Nemohl vědět, že už několik měsíců vzniká ve Vědecko-výzkumném pracovišti Akademie výtvarných umění v Praze (VVP AVU) videoarchiv, který zatím svou existenci veřejně nedeklaroval. V květnu letošního roku byla zpřístupněna on-line databáze, v níž širší odborná veřejnost může zjistit, co tento videoarchiv dosud obsahuje. Vítáme nabídku redakce tohoto časopisu, abychom zde za VVP AVU mohly blíže vysvětlit pohnutky ke vzniku tohoto specializovaného archivu, jeho poslání, náplň a budoucí směřování.

Archiv se dá rozdělit na dva základní oddíly. Shromažďuje díla zejména českého videoartu a videodokumentaci k výtvarnému umění. Časově je vymezen přibližně od 80. let 20. století do současnosti. Neobsahuje tedy pouze umělecká videa, ale i záznamy přednášek, performancí, návštěv v ateliérech, podobu jednotlivých výstav či rozhovory s umělci. Našim hlavním cílem je dokumentovat a zpřístupňovat veřejnosti jednu z významných částí českého umění i dokumentaci k němu v médiu „pohyblivého obrazu“. Naší vizí je vybudovat studijní centrum pro kurátory, teoretiky, studenty, pedagogy a další zájemce. Videa je možné prezenčně zhlédnout na VVP AVU po předchozí domluvě. V případě zájmu o další použití materiálů zprostředkujeme spojení s autorem.

Většinu položek v archivu tvoří současný český videoart, nyní je to kolem 700 prací. Může tak sloužit především pro kurátory, kteří při prvotním průzkumu k výstavě najdou většinu prací na jednom místě, aniž by museli přímo oslovovat jednotlivé umělce, o které se zajímají. Stejně tak pro představitele sbírkotvorných institucí při hledání nových akvizic nebo pro badatele zajímající se o tento materiál teoreticky. Díla získáváme na základě osobních i veřejných výzev. Archiv není z principu výběrový, zařazujeme do něj veškeré nabyté práce, aby vznikla co nejkomplexnější sbírka. Důležitými položkami jsou i starší díla (například filmy Petra Skaly nebo Vladimíra Havlíka), které dokumentují videoart před rokem 1989.

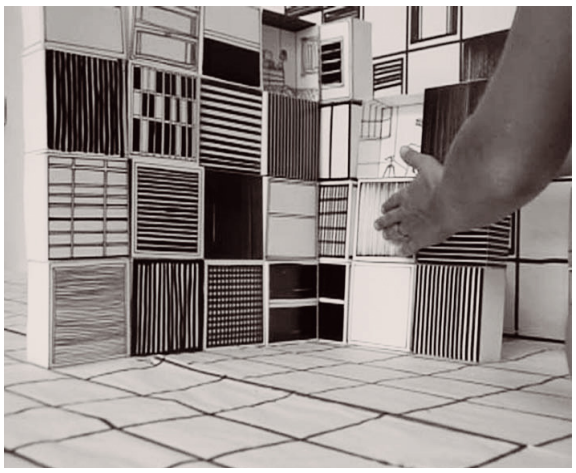
Druhou, menší část tvoří dokumentace umění především z převzatých soukromých archivů nebo jejich částí. Jsou to například archiv Aleše Záboje (vernisáže v brněnské galerii Drogerie – Zlevněné zboží a dokumenty o vybraných umělcích 80. let), Jiřího Ševčíka (české i zahraniční výstavy zejména 90. let), Jiřího Surůvky (záznamy akcí, které spoluorganizoval především v 90. letech: proslulé ostravské kabarety, performance, festival Malamut apod.) nebo Tomáše Rullera (kromě jeho vlastních projektů například také práce studentů brněnské FaVU a mimopražských umělců).

Starší práce, dokumentace a převzaté archivy jsou sice zatím dílčími útržky celkového obrazu o vývoji českého umění posledních desetiletí, ale přikládáme jim velkou důležitost především proto, že jsou z málo dostupných zdrojů nebo existovaly pouze na starších médiích, takže musely být digitalizovány, a proto budou prakticky ke zhlédnutí pouze ve videoarchivu VVP AVU. K některým jsme se dostali náhodně nebo na doporučení oslovených odborníků a umělců. Doufáme, že tato část archivu co nejrychleji poroste a že vznik archivu přispěje nejenom k evidenci a prezentaci těchto prací, ale i k jejich záchraně a uchování. Oceníme proto nabídky dalších autorů, v případě potřeby jejich záznamy převedeme do novějších médií.

Část našeho archivu je ke zhlédnutí na internetové televizi Artyčok.tv, se kterou spolupracujeme. Jedná se zatím především o umělecká videa současných českých autorů, u nichž máme souhlas s poskytnutím práce pro tuto televizi. Prezentovaná videa dále ještě podléhají kurátorskému výběru Artyčoku. O umístění všech videí nebo jejich náhledových částí na našich stránkách zatím neuvažujeme především z důvodu autorských práv. Naše mediatéka má primárně sloužit jako archiv a dokumentační centrum, které videoart



Záběr z videa Mária Chromého Život je jen náhoda, 2006



Záběr z videa Pavly Gajdošíkové XYZ, 2009



Záběr z dokumentačního videa pořízeného na výstavě v galerii PaceWildenstein v New Yorku (autorka instalace: Maya Lin), z archivu Jiřího Ševčíka, 2009



Záběr z dokumentačního videa pořízeného na výstavě v galerii Donald Feldman FA v New Yorku (výstava Allana Wexlera), z archivu Jiřího Ševčíka, 2009



Záběr z dokumentačního videa pořízeného na výstavě Osemdesiate v Bratislavě (pohled do instalace Dezidera Tótha), produkce VVP AVU, 2009

a videodokumentaci umění shromažďuje, archivuje, uchovává pro budoucnost a zpřístupňuje ke studijním účelům. Je jednou z částí archivu VVP AVU, který zahrnuje textový archiv obsahující zhruba 2500 kopií klíčových textů k českému umění posledních sedmdesáti let, archiv umělců shromažďující dokumentaci k několika desítkám vybraných současných umělců, archiv institucí uchovávající pozvánky na výstavy, katalogy, tiskové zprávy apod. a obrazový archiv s několika tisíci fotografiemi, jehož základem je digitalizovaná část soukromého archivu fotografa Martina Poláka.

On-line databáze videoarchivu se stala součástí databáze současného českého umění i-datum, která obsahuje také informace o vybraných umělcích, institucích, důležitých výstavách a periodikách zaměřených na výtvarné umění. Databázi najdete na adrese www.i-datum.cz, vyhledávat je možné fulltextově, nebo podle specifických kritérií (jméno autora, název práce, rok vzniku, jazyková verze apod.). Informace o získaných videích doplňujeme postupně, takže pokud v nejbližší době v databázi nenajdete, co hledáte, můžete nás kontaktovat přímo. Veškeré zájemce o studium ve videoarchivu VVP AVU srdečně zveme k jeho návštěvě.

Martin Čada
Cesta ke skrytosti místa

Ivan Neumann



Martin Čada, Krajina V, 2009, akryl a olej, plátno, 110 x 140 cm



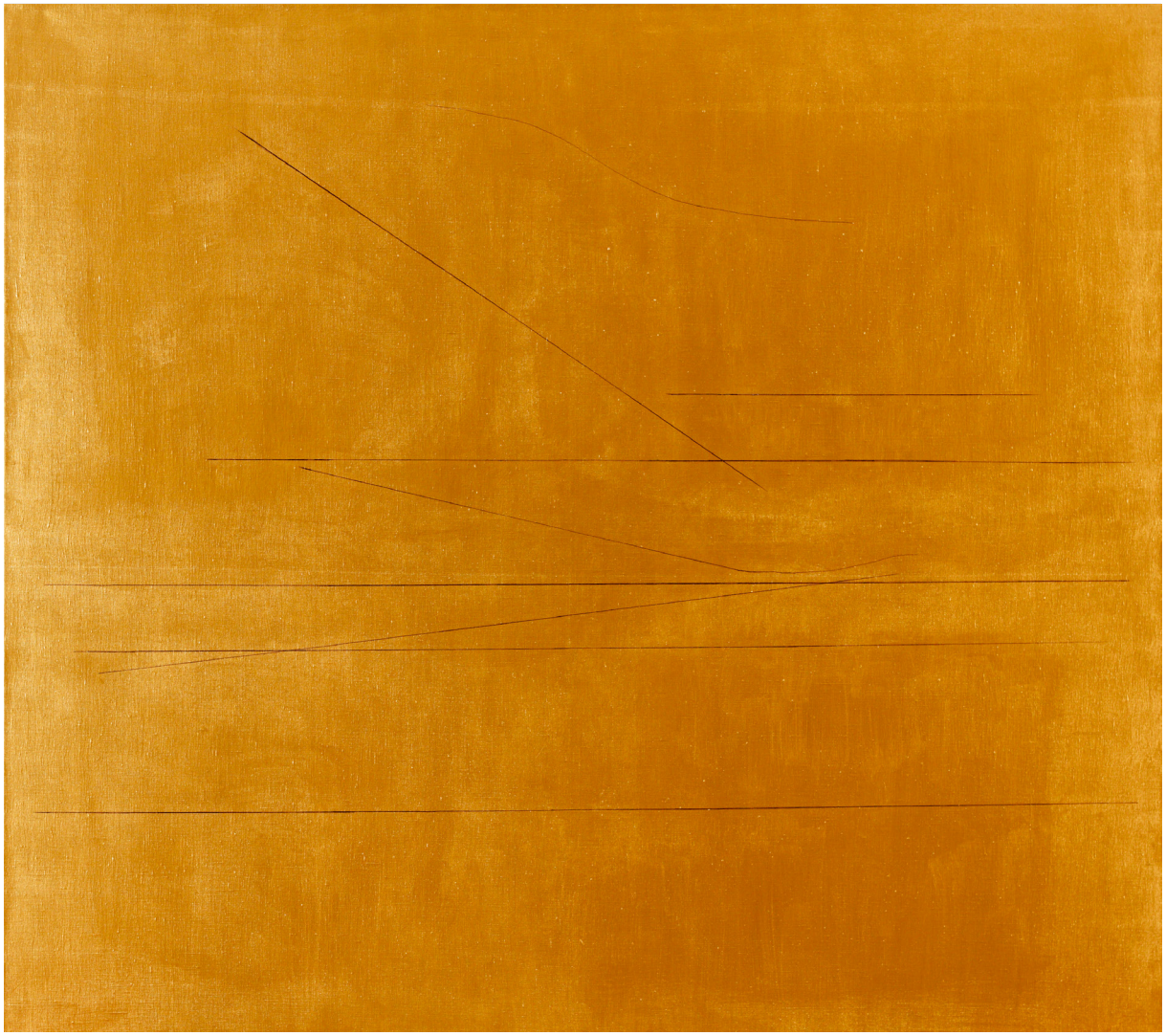
Martin Čada, Hory, 2009, kombinovaná technika, plátno, 35 x 45 cm

Velký formát obrazu pokrytý zlatou barvou s názvem „Krajina I“ Martina Čady z roku 2007, jehož plocha je narušena takřka neviditelnou, řídkou sítí několika, většinou horizontálních čar na sebe kdekoliv nutně strhne pozornost poučeného i zcela neznalého diváka. Ten obraz se na první pohled jeví v souvislostech současného českého, chtělo by se říci většinového výtvarného projevu jako troufalost. Když pomineme v českém prostředí dnes tak běžné znevažování obrazu a malby, pak je také troufalé použití minimalistického, konceptuálního zásahu do jednolité zlaté plochy. Naposledy ve středověku bylo zlato v obraze znamením nekonečna, znamením věčnosti, a tedy nejzazšího bytí, znamením boží přítomnosti. Je tedy velkou odvahou pokusit se zlaté ploše, a vlastně tím i obrazu, znovu dát možnost být takovým znamením. Obraz „Krajina I“, a nejen on, jak ještě uvidíme, je také demonstrací odvahy, s jakou Martin Čada přistupuje k malbě, k obrazu, ke zkoumání jeho možností i zkoumání svého vlastního talentu, naladění a směřování.

Martin Čada měl zřejmě velké štěstí na jednotlivá učiliště, na kterých studoval, a učitele, které tam potkal. Na Střední umělecko průmyslové škole v Uherském Hradišti studoval v letech 1992–1996 obor propagační grafika, který nepochybně položil základy jeho ukázněnosti, přesnosti, smyslu pro vyváženost a jasnost. Poté pokračoval v letech 1996–1999 ve studiu na Zlínské soukromé vyšší odborné škole umění, jejíž absolventi již mnohokrát svými výsledky potvrdili její kvality. Tady se Martin Čada setkal s otevřenou atmosférou a erudovanými učiteli, kteří byli schopni svým studentům zprostředkovat jak vědomí hluboké sounáležitosti se světem umění, tak odvahu k vlastní svobodné tvorbě. Na Vysoké škole umělecko průmyslové v Praze se Martin Čada setkal se dvěma profesory vlastně protichůdného naladění a rozdílných generačních východisek. Pavel Nešleha náležel generačně k mladší vrstvě české strukturální abstrakce 60. let, která v našich zemích vykazovala silné vazby na surrealistická východiska. Obě tyto složky Pavel Nešleha dále rozvíjel v osobité syntéze, někdy až věcné imaginaci. Stanislav Diviš je umělec svázaný s generací, která do českého prostředí vědomě vnesla kolem poloviny 80. let premisy postmoderny. Dospěl k velmi osobitému, ryze obrazovému výrazu, jehož emotivní složky jsou pevně ovládnuty a zapojeny do obrazového organismu. Snad se dá hovořit o jisté orchestraci, jež může skrývat možnou explozi.

V roce 2005 ukončil Martin Čada studia na VŠUP v Praze v ateliéru Stanislava Diviše sérií obrazů s titulem „Plačící“. Celým cyklem, který vzbuzuje dojem jakéhosi komiksu, jehož políčka tvoří jednotlivé obrazy, putuje postavička přenesená zřetelně ze světa dětského výtvarného projevu a dětských představ do tvrdého světa přírodních živlů i světa dospělých. Prostor žití na hranici snu a reality se v těchto obrazech ukazuje jako nezadržitelně proměnný v mnoha formách, naléhavý, často tísnivý, ba útočný ve tvarech i velmi důrazné barevnosti. V řadě obrazů se objevují jakési industriální periferie někdy svou formou a užitou barevností vyvolávající vzpomínku na české civilistní umění 40. let. U Čady se ovšem zdá, že jde dnes spíše o těžce zkoušenou psychiku současného člověka než o důvěru v pozitivní sílu technické civilizace.

Cyklus „Bitva“ vznikl v tomtéž roce a malíř i v něm rozvíjel jakousi komiksovou seriálnost diplomové práce. Jakoby sestoupil do školních let, kdy jsme si při vyučování potajmu rádi kreslili,

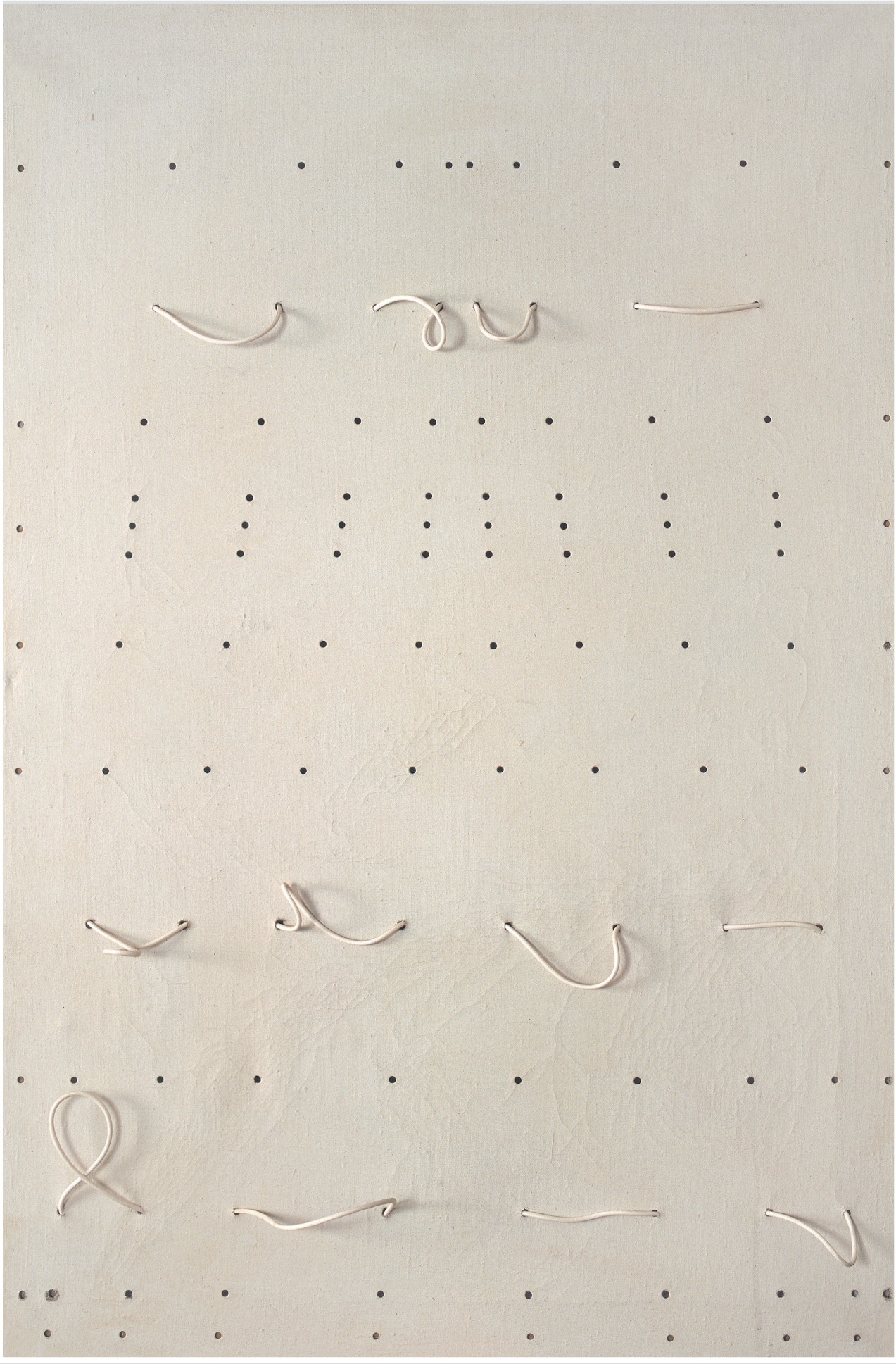


Martin Čada, Krajina I, 2007, akryl a propisovací pero, plátno, 145 x 170 cm

vojáky a bitvy obzvlášť. Čistota dětské naivity tu zůstává, stejně jako průzračné vyjadřování touhy. Z dětinské zábavy se ale nyní stává téma obrazového cyklu, přesně v duchu situace umění po moderně. Důrazně barevně vybudované obrazy jsou naplněny pevnými, zjednodušovanými, důrazně konturovanými tvary válečných strojů nebo panoramaty bojišť. Vše balancuje na hranici hry, pošklebku a děsu.

Během roku 2006, kdy se Martin Čada účastnil malířského symposia „Obrazy z Nového Dvora II“ v Miloticích, kde vzniklo několik obrazů, které se zdají být novým nakročením signalizovaným v proměňující se organizaci obrazové plochy, rostla také obsáhlá série Místo – Město, pokračující i v roce 2007. Ta vychází od výrazné, malířsky zdůrazněné struktury hmot, která nás všude obklopuje, která je na první pohled to, čemu jedině můžeme přiznat ve světě důležitost. Ve hmotě, její strukturovanosti, které se můžeme dotýkat, se ukrývá smysluplná poznatelnost světa. Jako by se jen v empirii, drsném doteku vyjevovala cesta k pravdě. Nicméně vývoj Čadovy tvorby opět potvrzuje, že malba, obraz, není pouze zpodobováním, konstatováním hmotnosti světa, ale je neverbalizovatelným rozvažováním skrze dar vidění. Tak se v sérii Místo – Město objevují záhy obrazy, v nichž svět již není hotovou pevnou, krystalickou strukturou, která měla dosud většinou podobu urbanizovaného prostoru, industriální zóny, ale otevírá se jako nový počátek, téměř jako tušení bodu nula. Nejde tu o popření předchozího obrazu světa, jde o stvrzení jeho mnovrstevnatosti, o prohlubování rozumění. V novějších obrazech cyklu není svět zaplněn, nevnucuje se, neútočí, ale znovu se tvoří v plné svobodě čárou a barvou, jeho určení a smysl je nalézán a zadržován v gestu malířovy ruky. Přestože je v této řadě častým názvem „Krajina“, vlastně o krajinu nejde. Jde spíš o přírodu jako mocnost, z níž se krajina, a všechno v ní právě rodí, a malíř stojí uprostřed té události.

Martinu Čadovi tak zjevně nejde dnes o zpodobování, ale o poukazování k úžasu z veškerého stvoření, o poukazování k němu samému. Vedle sebe tu stojí prázdno několika čar ovládajících plochu obrazu i explozivní koloristické zauzlení jeho celé naplněné plochy, všade vybuchují silokřivky, vitální čára právě tvoří svět. Obojí je jedno a totéž rozumění tomu, co je, je to jedna a táž cesta, na níž v obraze svět znovu a znovu vyvstává, tedy existuje.



Plochou prostorem
K obrazu Dalibora Chatrného Variabilní kaligrafie

Ladislav Daněk

Tvorba Dalibora Chatrného (* 1925) je natolik rozsáhlá a vzhledem k jeho neutuchající zvídavosti tak proměnlivá, že ji nelze snadno postihnout. Chatrný je totiž typem tvůrce, který se důsledně a neokázale zaobírá výtvarnou reflexí jevů či činností, které ovlivňují naše vnímání světa. Svou tvorbou vizualizuje – nikoliv však popisným či didaktickým způsobem – myšlenkové a citové procesy vnímání například času, prostoru, plochy, zemské přitažlivosti, magnetismu, osové souměrnosti, dýchání, psaní…

Chatrného tvorba vychází z evropské myšlenkové a kulturní tradice, ale umělec zároveň ví, že to není jediný model poznání. Proto se stále znovu a znovu zaobírá výše zmíněnými fenomény. Plodem jeho průzkumnictví je pak svobodný vnitřní pohyb napříč zavedenými formami umění. Chatrného zjištění, že síly a principy, které nás formují, nejsou vlastně jednou provždy uchopitelné, je tak v něčem paralelní s dálně východními kulturami.

Na obraze Variabilní kaligrafie je dobře patrný zejména umělcův trvalý zájem o postižení možností vnímání plochy a prostoru. Plochu vnímá nikoliv jako dvojrozměrnou veličinu, ale naopak jako fenomén, v němž je latentně přítomen třetí rozměr. Řečeno jinak: plochu vnímá především jako složku prostorutvornou. V naší ukázce latentní přítomnost prostoru doslova „materializoval“ tím, že do plochy bíle našepsovaného plátna prorazil otvory. Prostor se stal součástí plochy a plocha součástí prostoru… Toto prolnutí Chatrný podtrhl rozmístěním jednotlivých průrazů, které na reprodukci vnímáme jako černé body. Perforace v nejhořejší řadě je zdánlivě plošná a klidná, ovšem průrazy v nižších řadách se čím dál víc rozbíhají od pomyslné středové osy, kolem které se de facto vše „točí“. Rozbíhající se body-otvory tak vzbuzují na sítnici pocit pohybu a přecházení plochy do prostoru. Spojitost plochy a prostoru Chatrný nakonec ještě zdůraznil provlečením bílé bužírky některými otvory. Zároveň se tímto krokem dotkl ještě další otázky, a to nových možností vnímání kaligrafie, která je tradičně spojována především s tušovou kresbou na papíře. „Kresbou v prostoru“ tedy Chatrný posunul i tuto zavedenou kategorii do oblasti navyklými stereotypy nezatíženého vidění. Přičemž umělcova osobnost je skryta kdesi za plátnem, neboť tvůrčí akt je pro něho – potažmo i pro nás – především stále novým uvědomováním si naší sounáležitosti s vesmírem a jeho silami.

Dalibor Chatrný, Variabilní kaligrafie, 1969, šepsované plátno, perforace, šňůra z PVC, 108,5 x 72 cm, majetek Muzea umění Olomouc, inv. č. O 2164



Architekt, který změnil standard nemocničního prostředí na Moravě

Jan Sedlák

Dva dny před Štědrým dnem loňského roku se za mimořádně početné účasti odborníků i veřejnosti uskutečnila v brněnské Galerii architektury vernisáž výstavy *Bedřich Rozehnal 1902–1984*. Pořadatel, volné architektonické sdružení Obecní dům v Brně, zahájilo touto akcí druhou desítku záslužných a už populárních výstav věnovaných vůdčím osobnostem architektury meziválečného Brna. (Na sklonek letošního roku plánuje výstavu Jaroslava Grunta.) Autorem Rozehnalovy retrospektivy byl Jindřich Chatrný, vedoucí Oddělení dějin architektury a urbanismu Muzea města Brna. I tentokrát byl při zahájení připraven pro zájemce obsažný katalog, jehož editory byli Petr Pelčák, Vladimír Šlapeta a Ivan Wahla. Prvně jmenovaný napsal předmluvu, z níž jsme si vypůjčili název našeho referátu, a otiskl několik cenných rozhovorů s Rozehnalovými žáky a spolupracovníky (Sirotek, Prnka, Žertová) a s jeho dcerou Evou, hlavní stať připravil Vladimír Šlapeta; Pelčák s Wahlou se postarali o grafickou úpravu publikace. Jindřich Chatrný doplnil výběr životopisných dat umělce, výběr z jeho architektonického díla, přehled jeho vlastní publikační činnosti (zčásti přetištěné) a výběrovou bibliografii. Nechybí ani dokumenty z archivu VUT, Rozehnalovy dopisy z vězení na Pankráci a jeho korespondence s Ernstem Wiesnerem. Tradiční velikost katalogů zůstala zachována, byl však zvolen ležatý formát z důvodu lepší reprodukovatelnosti Rozehnalových rozměrných plánů nemocničních komplexů. Již v předchozích letech věnovala umělcova dcera Ing. arch. Eva Rozehnalová Muzeu města Brna plánovou a fotografickou dokumentaci celoživotní architektonické a urbanistické tvorby umělce. Během přípravy výstavy poskytla ke studiu také pracovní a rodinný archiv architekta, který rovněž darovala téže muzejní instituci. Monografii (katalog) dedikovali autoři památce českých a slovenských architektů perzekvovaných a uvězněných komunistickým režimem, kteří ve vězení nuceně pracovali v „Basoprojektu“. Mezi nimi zaujímal Rozehnal výjimečné, téměř legendární postavení.

Bedřich Rozehnal, Fakultní dětská nemocnice, Brno - Černá Pole, 1947–1954

Pozdější renomovaný architekt pocházel z chudých venkovských poměrů, na vysokoškolské studium si musel vydělávat, a proto ve srovnání se svými spolužáky absolvoval zhruba s pětiletým zpožděním až v roce 1931. O to dynamičtější byl jeho následující tvůrčí a společenský vzestup. Během praktikování v kanceláři Vladimíra Fischera se podílel na projektu Domu útěchy, léčebny pro potírání zhoubných nádorů, na Žlutém kopci v Brně, který nakonec přepracoval a samostatně dokončil. V polovině třicátých let se tím rozhodlo o jeho specializaci na nemocniční stavby, kde se stal v domácích poměrech průkopníkem, jenž nenašel rovnocenného konkurenta. Započala čtvrt století trvající vrcholná etapa umělcovy kariéry, vyplněná intenzivní prací na projektech regionálních a klinických nemocnic na Moravě, završená po válce Dětskou klinickou nemocnicí v brněnských Černých Polích. Zájem na budování nemocnic nepominul ani za války, takže Rozehnal byl zřejmě jediným architektem, který i v první polovině čtyřicátých let realizoval v mimořádné míře své projekty. Tyto úspěchy završilo v roce 1945 jmenování profesorem na Odboru architektury a pozemního stavitelství Vysoké školy technické dr. Edvarda Beneše v Brně, kde se stal záhy nejoblíbenějším pedagogem. Byl prvním absolventem této školy, který na své alma mater dosáhl tohoto postavení, pouhých čtrnáct let po absolutoriu. Od komunistického puče v únoru 1948 se však postupně prosazovaly negativní skutečnosti, jimž samotný architekt nepřisuzoval zpočátku zásadnější význam, ale které se naplno projevily o deset let později. Rektor tehdy již Vysokého učení technického Vladimír Meduna rozvázal v roce 1959 s Rozehnalem pracovní poměr *„v důsledku zvýšených požadavků kádrových a politických, kladených na učitele vysokých škol“*. Vzápětí následovalo jako důsledek justiční zvůle Rozehnalovo odsouzení k trestu odnětí svobody na čtyři roky pro údajné honorářové a daňové nesrovnalosti v souvislosti s projekční činností na vysoké škole. Bylo smutným paradoxem, že realizované projekty z pobytu v Basoprojektu představovaly architektovy poslední stavby.

Po propuštění z vězení mohlo by se sedmé desetiletí Rozehnalova života jevit jako úspěšné: zaměstnání získal na rektorátě Univerzity J. E. Purkyně v Brně, kde byl v roce 1966 jmenován vedoucím kabinetu tvorby životního prostředí, později ředitelem Ústavu tvorby životního prostředí VUT, na jehož Fakultu stavební se vrátil jako profesor, v roce 1970 byl v plném rozsahu rehabilitován, získal městské, krajské a celostátní ceny a vyznamenání, vedl a zasedal v četných oborových komisích, byl vysílán na studijní cesty a zván k přednáškám do zahraničí a podobně. Od propuštění až do konce života ale hlavně intenzivně projektoval, bohužel všechny jeho plány zůstaly na papíře. Na prahu politické normalizace se vrátil do čela VUT opět Vladimír Meduna, který s ním rozvázal pracovní poměr a zrušil Ústav tvorby životního prostředí. Posledním útočištěm se Rozehnalovi stalo projekční oddělení Krajského ústavu národního zdraví, kde se ho ujal jeho žák Karel Volavý.

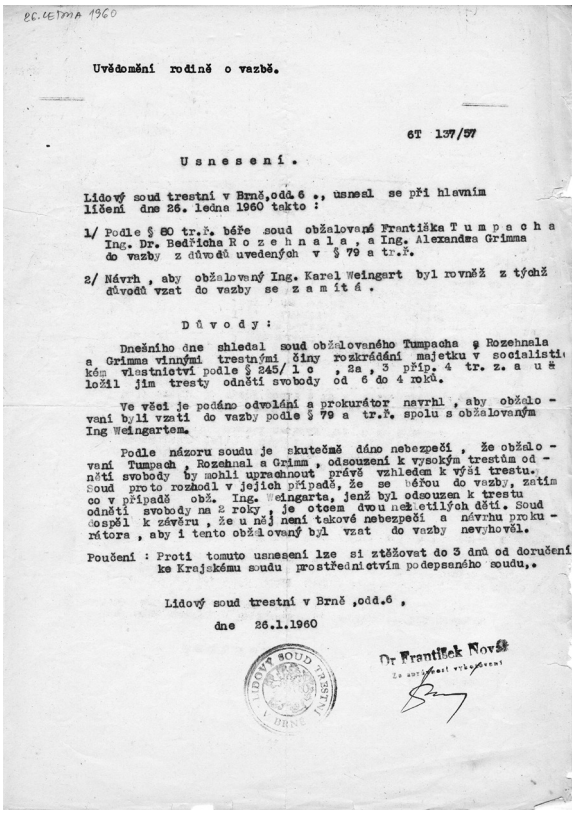
Ještě v době Rozehnalova aktivního života se o jeho dílo začali hlouběji zajímat historici



Pohled do expozice výstavy díla Bedřicha Rozehnala v Galerii architektury v Brně

architektury. Zdeněk Kudělka inicioval v roce 1967 první výstavu celoživotního díla u příležitosti umělcových pětašedesátých narozenin a napsal její katalog. Z Kabinetu architektury Domu pánů z Kunštátu v Brně byla přenesena do Liverpoolu a poté do Fragnerovy galerie v Praze. Později pak Kudělka věnoval architektovi studii ve sborníku brněnské filozofické fakulty a jeho žačka Anna Janištinová se zabývala jeho nemocničními stavbami ve své diplomové a disertační práci. Od roku 1980 propagoval Rozehnalovo dílo Vladimír Šlapeta statěmi v časopisech, výstavami, katalogy a hesly v encyklopediích doma i v zahraničí. Když v roce 1983 uspořádal v Helsinkách výstavu brněnských funkcionalistů, žil z deseti prezentovaných tvůrců už jen Rozehnal. Pomineme-li menší výstavu na půdě brněnského Stavoprojektu v roce 1988, pak větší akcí před poslední expozicí byla výstava v Kabinetu architektury Galerie Stará radnice v Brně, uspořádaná v roce 1992 Obcí architektů Brno a dalšími institucemi k Rozehnalovým nedožitým devadesátým narozeninám. Katalog, na němž s Vladimírem Šlapetou spolupracoval Miroslav Gilwann, vyšel až o dva roky později. V čem spočívá přínos poslední výstavy a katalogu, které následovaly v relativně krátké době půldruhého desetiletí po předchozí akci? Vladimír Šlapeta plně využil větší plochu, kterou měl k dispozici pro studii o životě a díle umělce. Vyzvednout je třeba jeho charakteristiky jednotlivých děl, na prvním místě nemocničních komplexů z hlediska komplikovaných provozních a technických nároků. Dále je to architektonická stránka Rozehnalových řešení, Šlapetou zasazená do širokého kontextu domácí a světové architektury. Ukazuje se, že umělcova orientace měla široký záběr a že byl informován o všem, co se v oblasti jeho architektonického zájmu dělo. Zatím nepublikované písemnosti a interview poskytly řadu informací doplňujících a upřesňujících dosavadní poznatky. Ve větším rozsahu, formátu a polygrafické kvalitě mohly být reprodukovány Rozehnalovy plány a fotografie staveb. Tentokrát ale nebylo prezentováno umělcovo výtvarné dílo, patrně z důvodu, že by katalog přesáhl limitovaný rozsah.

V rozpětí let 1946–1971 vypracoval Rozehnal celkem čtyři studie Fakultní nemocnice v Brně-Bohunicích. Nebýt změny politických poměrů, mohla se realizovat již první z nich. Projekt a následná stavba připadly ale od pozdních šedesátých let Miroslavu Spurnému, dnes nejstaršímu žijícímu absolventovi brněnské architektonické fakulty (nestudoval u Rozehnala, ale u Kuriala) a doyena mezi brněnskými i moravskými architekty. I když Spurný *„už dělal v jiné době, s jinými přístroji, s jinými lidmi, s jinými věcmi“* (Jaromír Sirotek), stálo by za posouzení, zda a nakolik mu byl Rozehnal příkladem nebo zda vlivem změny celého komplexu závažných podmínek musel volit vlastní řešení, případně čerpat z aktuálnějších zdrojů. Odpovědí na tuto otázku se zatím nikdo nezabýval.



Uvědomění rodině o vazbě.

6T 137/57

U s n e s e n í .

Lidový soud trestní v Brně,odd.6 ., usnesl se při hlavním líčení dne 26. ledna 1960 takto :

1/ Podle § 80 tr.ř. béře soud obžalovaný Františka T u m p a c h a Ing. Dr. Bedřicha R o z e h n a l a , a Ing. Alexandra Grimma do vazby z důvodů uvedených v § 79 a tr.ř.

2/ Návrh , aby obžalovaný Ing. Karel Weingart byl rovněž z týchž důvodů vzat do vazby se z a m í t á .

D ů v o d y :

Dnešního dne shledal soud obžalovaného Tumpacha a Rozehnala a Grimma vinnými trestnými činy rozkrádání majetku v socialistickém vlastnictví podle § 245/ 1 c , 2a , 3 přip. 4 tr. z. a u š ložil jim tresty odnětí svobody od 6 do 4 roků.

Ve věci je podáno odvolání a prokurátor navrhl , aby obžalovaní byli vzati do vazby podle § 79 a tr.ř. spolu s obžalovaným Ing Weingartem.

Podle názoru soudu je skutečně dáno nebezpečí , že obžalovaní Tumpach , Rozehnal a Grimm , odsouzení k vysokým trestům odnětí svobody by mohli uprachnout právě vzhledem k výši trestu. Soud proto rozhodl v jejich případě, že se běřou do vazby, zatím co v případě obž. Ing. Weingarta, jenž byl odsouzen k trestu odnětí svobody na 2 roky , je otcem dvou nezletilých dětí. Soud dospěl k závěru , že u něj není takové nebezpečí a návrhu prokurátora , aby i tento obžalovaný byl vzat do vazby nevyhověl.

Poučení : Proti tomuto usnesení lze si stěžovat do 3 dnů od doručení ke Krajskému soudu prostřednictvím podepsaného soudu.

Lidový soud trestní v Brně ,odd.6 ,

dne 26.1.1960

Dr František Novák

Uvědomění rodině o vazbě Ing. Dr. Bedřicha Rozehnala, Lidový soud trestní v Brně, 26. 1. 1960

Osobnosti zlínské – gottwaldovské architektury III

Bohumír Kula
Hynek Adamec

Ladislava Horňáková



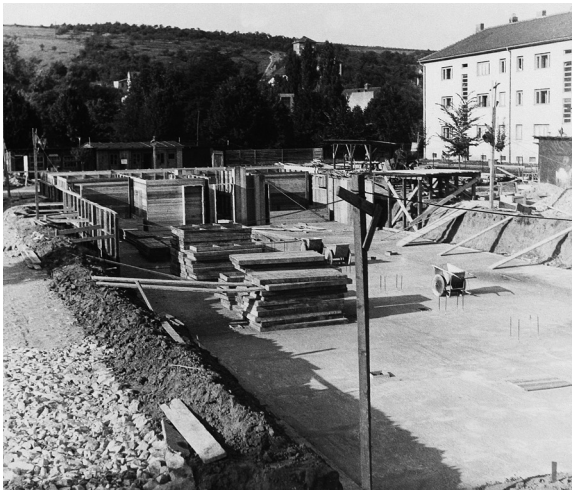
Bohumír Kula, Hynek Adamec, montovaný panelový G-dům, celkový pohled, Gottwaldov

„Většina z nás má jediné přání: dobře bydlit. To je ostatně známo nejen nám, ale všem, kdož řídí osudy města a státu. V době po osvobození vyvstávala tato otázka denně a byla den za dne palčivější. Musila být vyřešena v době co možno nejkratší. Nedostávalo se bytů pro ženaté ani pro svobodné. Ve Zlíně i v jiných městech se všemožně snažili přejít tuto krizi, ale nepodařilo se to ani při největším vypětí sil. Jediným východiskem z nouze byly novostavby. Musíme stavět! ozývalo se ze všech stran. Musíme stavět, a to rychle." Těmito slovy charakterizoval v roce 1946 poválečnou bytovou nouzi v Československu autor článku Stavíme z betonu a železa v dobovém zlínském tisku.[1] Řešení viděl ve stavbách montovaných domků z prefabrikovaných betonových dílů po vzoru zlínských stavbařů.

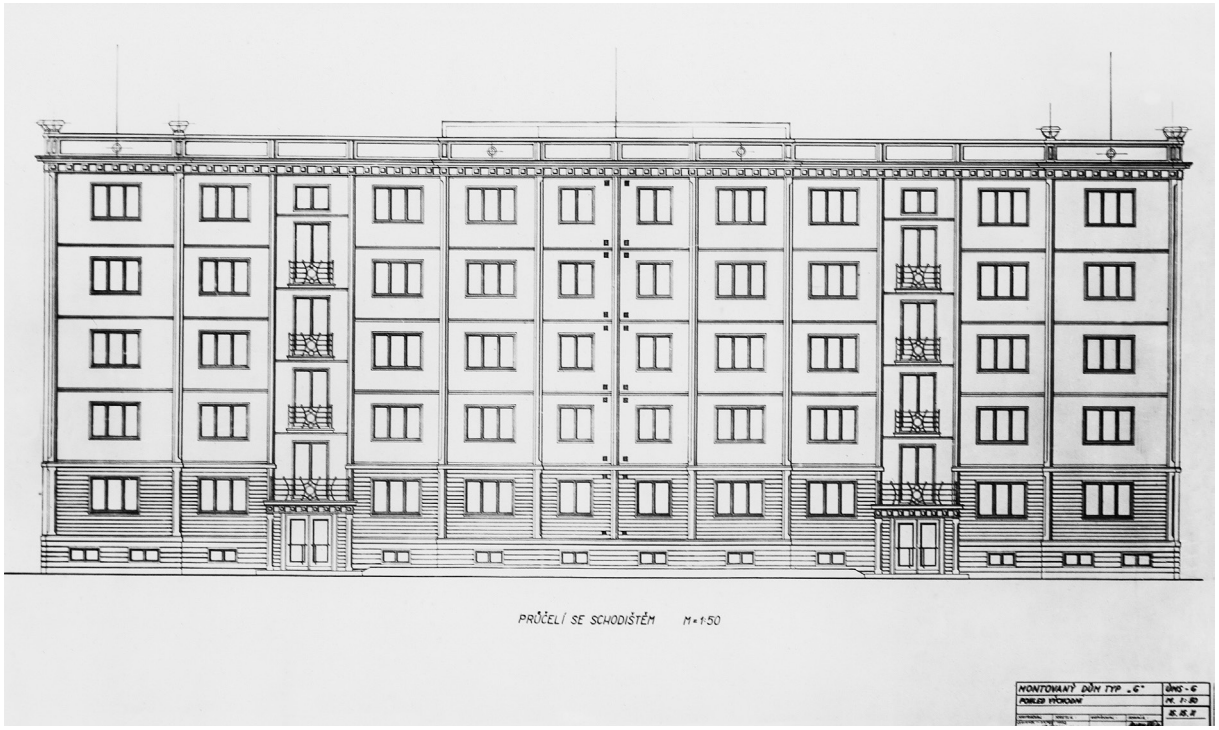
Vývoj a výstavba montovaných domů měly ve Zlíně svoji předválečnou a válečnou tradici. Touto problematikou se stavební oddělení firmy Baťa začalo zabývat na sklonku 30. let. V roce 1939 nejdeme ve zprávě stavebního oddělení přehled o činnosti výzkumného ústavu pana profesora Kallaunera... *„Hlavním však vynálezem je vytvoření standardních typů domečků a jejich betonování, které prvně provedeme v dřevěném bednění.*

Současně pracujeme na betonových přípravcích. Hlavní však zde úsilí je získati hmoty a tyto máme tři: 1./ LINDBETON vyráběný z kynuté hlíny a tvoření pórovitého štěrku, 2./ Druhý materiál máme p. prof. Kallaunera, tj. z naší elektrárny - kynutí škváry 3./ Třetí druh materiálu jsou cihly z popele p. Dra Kallaunera, ze kterých chceme vyráběti tvárnice."[2]

Podmínkou pragmaticky založené firmy bylo, že realizace montovaných staveb musí být ekonomičtější a rychlejší než výstavba zavedených cihlových domků. Montované domky z prefabrikovaných betonových dílů, realizované po vzoru zlínských stavbařů, se nabízely jako jedno z východisek řešení bytové nouze po druhé světové válce v Československu. Jejich pracovní postupy byly převzaty v celorepublikovém měřítku. Mezi architekty, kteří se systematicky výrobě prefabrikátů a jejich využití věnovali, patřili především Bohumír Kula a Hynek Adamec.



Bohumír Kula, Hynek Adamec, montovaný panelový G-dům, snímek z výstavby, Gottwaldov, 1953



Bohumír Kula, Hynek Adamec, montovaný panelový G-dům, průčelí, Gottwaldov, 1953

Výsledky teoretické i praktické přípravy montovaných konstrukcí a celých domků byly poprvé ve Zlíně představeny v roce 1943 ve Štefánikově třídě, kde byly zkušebně postaveny montážním způsobem tři dvojdomky. Při jejich realizaci bylo čerpáno nejen z firemních pokusů, ale také navázáno na zkušenosti s vývojem těchto typů domů v zahraničí. Dalších šest montovaných dvojdomků bylo postaveno podle návrhů vypracovaných pracovní skupinou pod vedením Bohumíra Kuly a Hynka Adamce v roce 1946 v Lesní čtvrti. Hotové dílce byly smontovány na staveništi za pomoci železné kostry za 13 pracovních dní pomocí pojízdného jeřábu. Dvojdomky měly tradiční bytový standard třípokojového bytu o rozměrech 78,5 m^2. V přízemí byla kuchyň, obývací pokoj, šatna a WC a v patře dvě ložnice a koupelna. K jejich realizaci byly využity železobetonové panely s vnější povrchovou úpravou, na vnitřní strany domu byly připevněny izolační desky. Výhodou bylo, že tyto domky mohly být po dostavbě ihned obývány. Rovněž bylo zdůrazňováno, že i přes zimní měsíce, kdy nelze stavět, je možno si připravit jednotlivé montážní části a také není pro jejich kompletaci potřeba tolika kvalifikovaných stavebních sil, jako při klasické výstavbě rodinných domků.

V průvodní zprávě k projektům se píše: *„Montované stavby jsou výsledkem několikaleté pokusné práce stavebního oddělení n. p. Baťa. V roce 1946 se přešlo z pokusného stadia k sériové výstavbě montovaných domků. Konstrukce montážních staveb je rozdělena na část nosnou a isolační. Vnější nosný obal stavby tvoří železobetonové desky na celou výšku etáže. Obvodová nosná deska je vyztužena*

žebry. Její vnější povrch je již při výrobě upraven tak, že jakákoliv úprava fasády je po osazeni všech tvárnic zbytečná. Horní část obvodového rámu tvárnice je rozšířená, spodní část naopak zúžená pro získání větší ložné plochy k uložení stropních tvárnic. Zvláštní kusy tvoří rohy, překlady, parapety, komínovky, vnitřní nosné rámy, stropnice a římsovky. Jednotlivé kusy jsou k sobě přisazovány a sešroubovány. Montáž začíná osazením a zajištěním rohů, k nimž jsou střídavě na obě strany osazovány a přišroubovány příslušné desky. Do konických drážek na obvodu rámu tvárnic vloží se před sešroubováním dřevěné impregnované lišty pro upevnění vnitřního tepelně isolačního obkladu, které také zlepšují tepelnou isolaci spáry. Pod tímto obkladem se natáhne po celé ploše lepenková isolace, jež se rovněž připevní k dřevěným lištám. Tato konstrukce je zdokonalení původně užívaných železobetonových desek 11 cm silných se svislými kruhovými otvory. Poněvadž tyto desky nebyly dostatečně stabilní, bylo nutno před osazováním tvárnic zřídit pomocnou konstrukci (vodicí rámy), ke které se desky provisorně zajišťovaly drátem. Svazující etážový věnec se osadil na zhlaví tvárnic až po úplném zmontování etáže. Tuhosti stavby se dosáhlo až po osazení stropnic a provedení záklopů. Tento pracovní postup zdržoval montáž a zdražoval stavbu. V nové konstrukci je tuhost stavby vyřešena naznačeným tvarem desek a jejich sešroubování na místo spojení věncem, který včetně pomocných konstrukcí odpadá. Osazování desek, které váží 480 kg a veškerá doprava různých materiálů, je provedena pojízdným jeřábem o vyložení 14 m a s nosností 750 kg. Po montáži hrubé stavby se provede vnitřní úprava stavby, a to obklad stěn tepelně isolačními materiály a montáž příček. Pro tyto isolace se používají materiály u nás dosažitelné, které byly již vyzkoušeny. (Pěnobeton, plynobeton, insulit, pilinobeton, pazderobeton atd.) Způsob osazování může býti různý a to buď do dřevěné kostry nebo přímo přibíjením a přichycením příponkami do dřevěných impregnovaných lišt. Současně se osazují okna, dveře, schody, postupně se provádí instalační práce a ostatní dodělávky jako isolace proti vodě, dlažby, potěry atd.

Abychom se co nejvíce přiblížili požadavku naprosté suchosti, opouští se od použití malty. Vnitřní povrch se upravuje buďto přímým otapetováním isolačních obkladů nebo obložením různými tvrdými deskami na př. sádrovicemi, lignatem, karlitem, katrinitem a pod. Z těchto materiálů jsou také provedeny podhledy stropu. Hospodárnost montovaných staveb ve srovnání se stavbami cihelnými nemohla se dosud uplatnit pro malý počet uskutečněných montážních domů.



První typy montovaných rodinných dvojdomků, Lesní čtvrť a Díly, typ dvojdomek Lindbeton 3438, Zlín, 1945–1947

Sériové použití montovaných staveb má prokázat podstatně snížený stavební náklad oproti cihelným stavbám při vlastnostech, které se již osvědčily na pokusných domcích: rychlost výstavby, suchost a možnost okamžitého bydlení, tepelně isolační schopnost, lehkost, malá spotřeba materiálu a dostatečná trvanlivost."[3]

K většímu rozšíření těchto typů ale nakonec nedošlo. Brzy se zásadně změnila politická situace

i stavební strategie. Rodinným domům přestala být věnována pozornost a prioritou se stala hromadná výstavba. Jejich pořizovací náklady se také nepodařilo snížit natolik, aby konkurovaly tradiční cihlové výstavbě. Ve Zlíně byly v poválečných letech 1946–1951 postaveny třietážové domy, navržené Vladimírem Karfíkem a Miroslavem Drofou, Drofovy apartmánové a věžové domy a Kolektivní dům od Jiřího Voženílka. Přesto se znalosti a řada zkušeností s prvními pokusnými domky uplatnila při vývoji a realizaci prvních celopanelových staveb.

Mezi architekty, kteří se otázkou montovaných domů ve firmě Baťa zabývali, patřili firemní architekti Miroslav Drofa a Jiří Voženílek systematicky se této problematice věnovali se svou pracovní skupinou především Bohumír Kula a Hynek Adamec. V Gottwaldově byly pod jejich vedením realizovány v roce 1953 první velké bytové domy, seskládané z panelů. První prototyp nesl označení montovaný panelový G-dům (podle Gottwaldov). Opět byla hledána nejvhodnější konstrukce a hlavně nejrychlejší a nejlevnější stavební technika. Ne náhodou vznikl právě v Gottwaldově Výzkumný ústav montovaných staveb (VÚMS), ve kterém našla uplatnění řada pracovníků bývalého oddělení výzkumu Baťovy firmy. Přesto, že zlínské-gottwaldovské panelové domy ještě nebyly dokonale propracovány, a to především po stránce architektonického řešení, došlo z důvodů akutní potřeby výstavby a poválečné obnovy velmi rychle k jejich masovému celorepublikovému rozšíření. V průběhu desetiletí byly postupně ještě upravovány (typy G-40, G-57, G-59).[4]

Bohumír Kula (2. listopadu 1914 v Orlové-Lazech – 16. září 1996 ve Zlíně) vystudoval Vyšší průmyslovou školu stavitelskou v Brně (1933–1937). Od roku 1939 pracoval ve stavebním oddělení firmy Baťa ve Zlíně. V roce 1941 se stal výzkumným pracovníkem nově zřízené výzkumné skupiny, zabývající se využitím různých stavebních materiálů při stavbě standardních typů rodinných domků a řešením montovaných staveb patrových firemních jednodomků a dvojdomků. Od roku 1942 byl vedoucím stavební skupiny. V roce 1949 po delimitaci stavebního oddělení firmy Baťa pracoval jako vedoucí pracovník technicko-technologického výzkumu ve Výzkumném ústavu československých stavebních závodů Praha, dislokované pracoviště ve Zlíně. V letech 1974–1975 byl poradcem ředitele Výzkumného ústavu průmyslových staveb. Výzkumná činnost byla zaměřena na zprůmyslnění stavební výroby. Byl spoluautorem pěti patentů a autorem řady odborných článků v podnikovém tisku. Realizoval pokusné montované domky a dvojdomky firmy Baťa ve Zlíně, Díly II (1942), montované domky v Lesní čtvrti společně s Hynkem Adamcem (1946), montovaný patrový dvojdomek „K“ ve Zlíně (1947), montovaný dům „G 40“ spolu s Hynkem Adamcem (1953, celostátní typ od roku 1960), montovaný dům „G 55“ (1955, spolu s Z. Myslivečkovou), montovaný dům G 56 – Brno (1956); série 11 objektů montovaných panelových domů G 57 (1957, spolu s Arnoštem Kubečkou, celostátní typ od r. 1958).

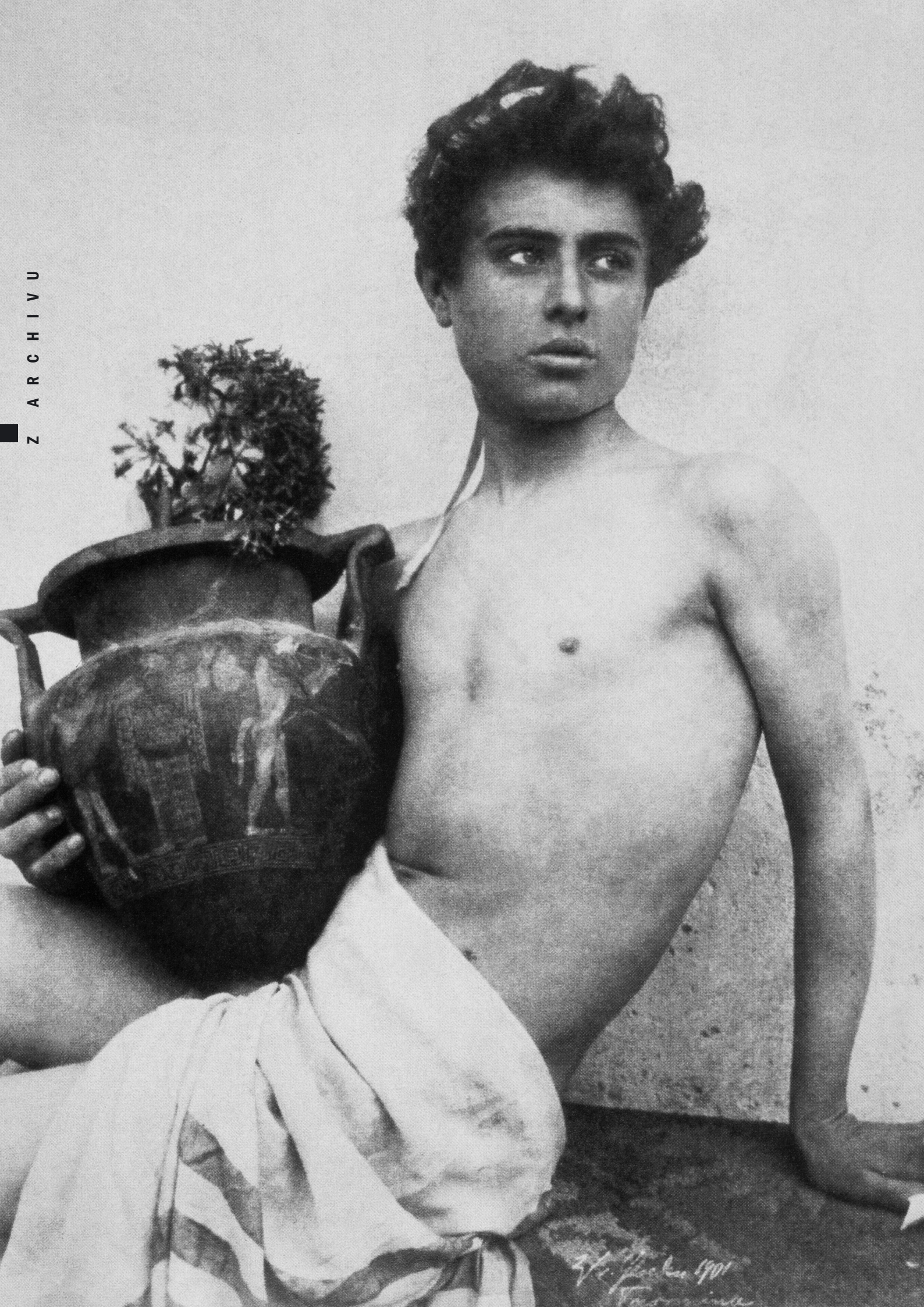
Jeho významným spolupracovníkem byl **Hynek Adamec** (13. července 1910 v Rokytnici – 21. listopadu 1960). V roce 1938 absolvoval Britský královský institut architektury. Byl zaměstnancem firmy Baťa, do Zlína přišel před zahájením druhé světové války s početnou skupinou architektů a podílel se na řadě firemních výzkumných projektů. Na tuto činnost navázal i ve zlínském Výzkumném ústavu montovaných staveb a ve Stavoprojektu. Spolupracoval na realizaci montovaných dvojdomků na Štefánikově třídě a v Lesní čtvrti. V roce 1951 realizoval třietážový montovaný dům na Podvesné IV, v roce 1953 s Bohumírem Kulou montovaný bytový dům G 40 na Benešově nábřeží a v roce 1957 na témže nábřeží rohový dům G 55. Projektoval budovu ČSAD, stojící vedle zlínské polikliniky.



První typy montovaných rodinných dvojdomků, Lesní čtvrť a Díly, typ dvojdomek „A“, Zlín, 1945–1947

Poznámky:

1. Stavíme z betonu a železa, Tep, Zlín, 18. 11. 1946.
2. Moravský zemský archiv v Brně, pracoviště Zlín, Stavební oddělení firmy Baťa 1939–1940 XV/61.
3. B. Kula, H. Adamec, album staveb montovaných domků, archiv architektury KGVUZ.
4. Podrobně viz Sedláková, R.: Zlín – Gottwaldov. Proměny architektury v letech 1945–1960. In Fenomén Baťa – Zlínská architektura 1910–1960, str. 181–182.



Odysseus Elytis (1911–1996)

Růžena Dostálová

Řecký básník Odysseus Elytis (vlastním jménem Od. Alepudelis, 2. 11. 1911–13. 3. 1996) se stal po G. Seferisovi (1963) druhým řeckým nositelem Nobelovy ceny za poesii (1979). Patří mezi nepříliš četné moderní řecké autory, s jejichž díly se mohli prostřednictvím překladů seznámit evropští čtenáři. Elytis pocházel z bohaté rodiny na ostrově Lesbu, která odešla do Iraklia na Krétě, kde se Elytis narodil. Po osvobození Kréty od Turků (1912) se rodina přestěhovala do hlavního města Řecka, do Atén. Studia na právnické fakultě básník nedokončil, protože vše jej táhlo k básnické činnosti.

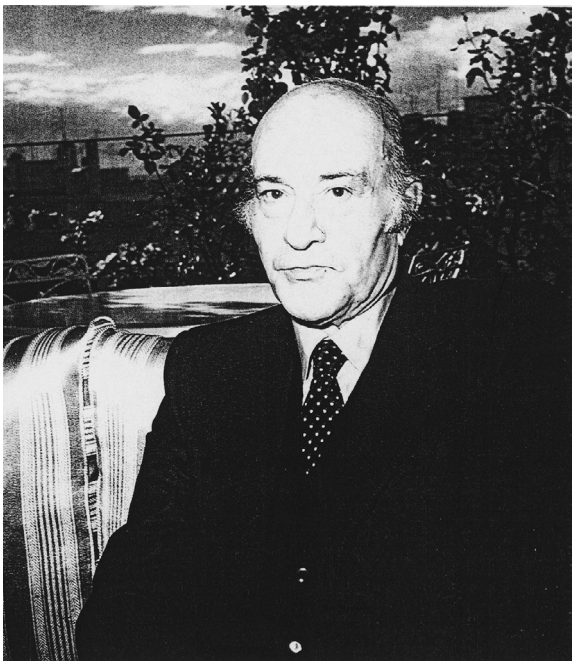
Už za studií trávil básník prázdniny na některém z četných ostrovů Egejského moře a dojmy, které zde čerpal – moře, slunce, světlo, modrá a zelená barva – se často objevují v jeho verších. V té době působil na řeckou poesii francouzský surrealismus, zvláště A. Breton a Eluard. Jej si snad básník zvolil za vzor, protože prvními hláskami jeho jména začínají řecká slova Ellada / Řecko/, eleftheria / svoboda/ a elpis / naděje/. Snad i jménu Eluard přizpůsobil svůj pseudonym Elytis. S francouzským surrealismem se mohl básník dobře seznámit i za svých pobytů v Paříži v letech 1948–1951 a 1969–1971.

Jako u mnoha lidí jeho generace se mezníkem v jeho životě stala válka – v roce 1940 s Itálií, kdy se Elytis zúčastnil bojů na albánské frontě a na základě svých vojenských zkušeností napsal poemu Hrdinský žalozpěv nad podporučíkem padlým v Albánii (1945, Asma iroiko ke penthimo ja ton anthypolochago chameno stin Albania), která je inspirována řeckými folklorními žalozpěvy /mirologia/, ale je i oslavou řecké touhy po svobodě a čerpá rovněž z náboženské tradice východního křesťanství, jak to bude ještě patrnější v jeho rozsáhlé skladbě Je hodno (1959, Axion esti), na níž pracoval po celých deset let (1948–1958).

Obě tyto básně spolu s dalšími ukázkami jeho poesie vyšly v českém překladu v nakladatelství Mladá fronta (2003, Bláznivý granátovník – název podle jedné z básní), v němž se s nimi čtenář může seznámit. Zde se zmíníme jen o tom, že tuto skladbu, podobně jako verše jiných básníků, zhudebnil slavný, i u nás kdysi v rozhlasu často hraný řecký skladatel Mikis Theodorakis (nar. 1925). Právě v letošním roce 21. února předvedl česko-německo-polský mládežnický soubor Europera v Kulturním domě v Liberci u nás poprvé tuto skladbu s česky recitovanými prozaickými vstupy. Posluchači tu měli k dispozici v programu i český překlad německy zpívaných textů.

V roce 1972 odmítl Elytis přijmout cenu založenou diktátorským režimem, podobně jako v roce 1977 nabídku stát se členem Aténské akademie.

Vraťme se stručně k dalším Elytisovým sbírkám, z nichž zčásti čerpáme naše ukázky: Orientace (1940, Prosanatolismi), Slunce první (1943, Ilios o Protos), „R“ erótu (1972, Ta ró tu eróta), Nevlastní sourozenci (1974, Ta eterothali), Malý námořník (1985, O mikros naftilos). V těchto letech Elytis napsal ještě jednu větší skladbu



Odysseus Elytis

z roku 1978 a řadu menších sbírek, např. rok před svou smrtí sbírku Na západ od smutku (Dytika tis lypis).

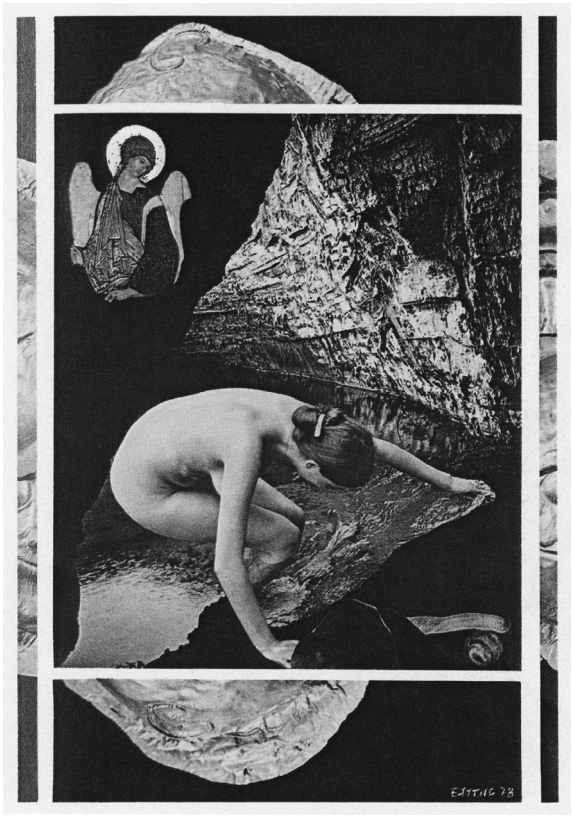
Elytisovy prozaické útvary, z nichž rovněž přinášíme několik ukázek významných pro jeho tvorbu, vyšly ve svazcích Vyložené karty (1974, Anichta chartia) a Bianco (1992, En lefko).

Vedle poesie se Elytis zabýval i malířstvím, s nímž se může čtenář seznámit alespoň na některé z našich ukázek, které doprovázejí antologie jeho básní.



Odysseus Elytis, autorské značky k souborům - Orientace, Slunce První, Otevřené karty

Wilhelm von Gloeden, Chlapec s květinami, fotografie, 165x220 mm, 1900



Odysseus Elytis, V mořské jeskyni, papír, koláž

Odpoledne

Jeho vladařská osamocenost,
jeho láska k větrům,
jeho nebezpečná aureola.
Nic nechť nepřijde Nic
nechť neodchází.

Všechna čela jsou holá
a soucit je jako křišťál.

Druhá příroda

Čas je rychlý stín ptáků,
mé oči jsou široce otevřeny na jeho obrazy.
Kolem šťastné zeleně listů
motýli prožívají velká dobrodružství,
zatím co nevinnost
se zbavuje poslední lži.
Sladké je dobrodružství. Sladký je
Život.

Epigram

Dříve než byly mé oči, bylas světlem,
dříve než byl Erós, byla láska,
a když tě uchvátil polibek,
stala ses Ženou.

Chión

Zmizely naše oči, ale před námi šly naše duše
a když se setkaly uprostřed nebes,
zazářil čistý okamžik,
úzkostné chvění,
věrný obraz našeho nitra.

Výše

V svorné samotě hvězd
trůní Mír.
Protože jsme jej zbavili naše tělo,
protože jsme jej vyčerpali z našich nadějí,
protože jsme mu zaslíbili naši Ideu,
znovu rodí naše city.

Výročí

…even the weariest river
winds somewhere safe to sea!

Až sem jsem donesl svůj život
na toto místo, jež zápasí
vždy poblíž moře.
Mládí nahoře na skalách nastavuje větru
vždy svou hruď.
Kam má jít člověk,
který není ničím jiným než člověkem,
který počítá po kapkách své zelené
okamžiky vodami vidění
svého sluchu, křídly své výčitky.
Ach, život dítěte
dítěte, které se stává mužem,
stále poblíž moře, když slunce
je poučuje, aby se nadechovalo tam, kde se ztrácí
stín racka.

Až sem jsem donesl svůj život,
bílý výpočet, černý součet,
několik stromů, několik
horkých oblázků,
lehké prsty hladí čelo,
čí čelo?
Celou noc proplakaly naděje a už jsou pryč,
nikdo už není,
kdo by uslyšel svobodný krok,
kdo by vydal klidný hlas,
aby na zádi lodí chrlil nápis
jméno napsané modrým písmem.
Málo let, málo vln,
citlivé veslování
v přístavech kolem lásky.
Až sem jsem donesl svůj život.
Trpká čára v písku, jež zmizí.
Kdo viděl, jak dvě oči se dotýkají jeho mlčení
a pak smísil jejich světlo uzavřením tisíce světů,
ať připomene své světlo jiným sluncím
bližším světlu.
Existuje úsměv, který živí plamen,
ale zde na bezděčném místě, které se ztrácí
na otevřeném a beznadějném moři
těží úspěch
vážení křídel

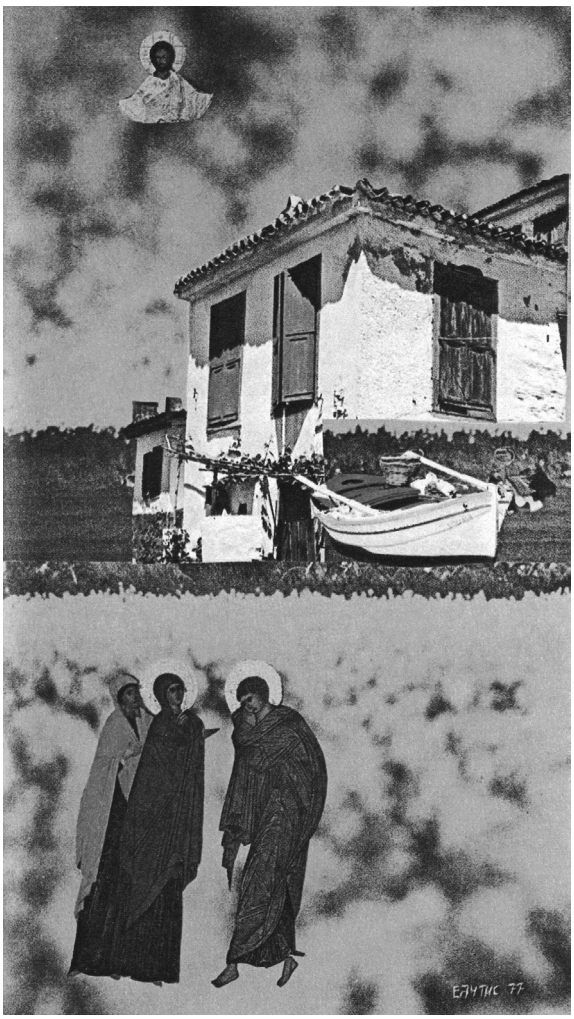
i okamžiků daných půdě,
pevné půdě pod netrpělivými chodidly,
půdě vyvolávající závrať,
mrtvé sopce.

Až sem jsem donesl svůj život
kámen pohřbený v mrtvém živlu
dále za ostrovy,
níže pod vlnami
v sousedství kotev.
Když plují lodě a vášnivě lámou
novou překážku a vítězí nad ní,
se všemi delfíny roste naděje
a vítězí slunce v lidském srdci.
Sítě pochybností vytahují
solnou podobu
s námahou vytesanou,
lhostejně bílou,
která se vrací do moře a upírá
své prázdné oči
k nekonečnu

/ze sbírky Orientace/

Tělo léta

Už je tomu dávno, co jsme slyšeli poslední déšť
padat na mravence a ještěrky,
teď slunce bez konce pálí,
ovoce tam barví své rty,
póry země se pomalu otvírají
a kromě vody, jež slabikuje jen po kapkách,
obrovský svět se dívá slunci do očí.
Kdo to tam leží na vzdálených písčinách
na zádech a kouří listy olivy zbarvené dýmem
a stříbrem,
cikády se ohřívají v jeho uších,
mravenci pracují na jeho hrudi,
ještěrky klouzají po zeleni jeho podpaždí,
po řasách jeho nohou rychle plyne vlna,
vyslaná malou sirénou, která zpívala :
Ach, nahé tělo léta, spálené,
požírané olejem a solí,
tělo skály a chvění srdce,
prudký vítr ve vlasu vrbového proutí,
dech bazalky nad kučeravým pohlavím,
plným hvězdiček a jehličí borovic,
tělo plující v hloubce dne!
Přicházejí tiché deště, prudká krupobití,
pevniny jsou bičovány sněhovými bouřemi,
které černají v hlubinách divokých vln,
pahorky se ponořují do plných vemen mraků,
ale za tím vším se nepozorovaně usmíváš
a znovu nalézáš svůj nesmrtelný čas,
když slunce tě znovu vidí na písčitém břehu,
a také nebe v plné nahotě tvého zdraví.



Odysseus Elytis, Mystické setkání, papír, koláž

Zahrada vcházela do moře

Zahrada vcházela do moře,
mys jako tmavý květ karafiátu,
tvá ruka odcházela s vodou,
aby oblékla moře do svatebního roucha,
tvá ruka otvírala nebe.
Andělé s jedenácti meči
pluli vedle tvého jména,
štěpili kvetoucí vlny,
stahovali dolů bílé plachty
při náhlých nárazech východního větru
s bílými ostny růží
jsi šila třásně naděje,
o vlasech pahorků své lásky
jsi říkala : kadeřnice světla
je na zemi pramenem, který nás těší.
Ukradený člunek, skandál úsměvu,
vnouček starého slunečního svitu,
mezi stromy ses dotýkala kořenů,
otevírala jsi kornouty vody
mrskajíc plody zapomenutí.
A zas je noc s marnotratnými houslemi,
uvnitř zchátralých mlýnů
jsi tajně mluvila s kouzelnicí
ve svých ňadrech jsi skrývala půvab,
jímž byl onen měsíc.

Měsíc zde, měsíc tam,
hádanka, kterou luští moře.
Jen kvůli tobě
zahrada kráčela do moře,
mys jako tmavý květ karafiátu.

Hrál jsem si se sněhem Chelmu

Hrál jsem si se sněhem Chelmu,
opálil jsem se v olivových hájích Lesbu,
házel jsem bílé oblázky do Myrtojského moře,
splétal jsem zelené vlasy na horách Aitólie.
Místa, kde jste mě vychovali s měsíční bylinou
zapomnění
a se šťávami slunce
dnes zde o vás sním
očima,které se s vámi sdruží krásnějším světlem.
Oči pro krásnější procházku,
noci ryjí do vašeho nitra
obrovské rytiny:
ten, kdo přijde a řekne: určuji, aby život
nebyl přesekáván sekyrou smrti,
ten, kdo s hrstí jasného vzduchu
řekne, aby se zrodila holá růže,
a ta se zrodí,
ten bude mít v prsou sto věků,
ale bude mlád,
mladý jako hlásek právě zrozené vody,
která se vylévá z boku dne,
mladý jako výrůstek nedotčené větve,
mladý bez vrásky země či stínu
či bez rozkoše hříšné radosti.

Všechno si odnesl letní čas

Všechno si odnesl letní čas,
na mořské vlně tvůj divoký vlas,
naši schůzku v jednu hodinu.
Všechno si odnesl letní čas,
tvé černé oči, tvůj šátek,
kostelík a v něm kahánek,
všechno si odnesl letní čas,
i nás dva ruku v ruce zas.

Všechno si odnesl letní čas
se slovy, jež uhasla zas,
i s roztrhanými plachtami lodí.
Uprostřed poprašku pěny a řas
vše odnesl někam do dáli
i přísahy, které se ve vzduchu třásly.
Všechno si odnesl letní čas
i nás dva ruku v ruce zas.

/ze sbírky Slunce První/

Racek

Na vlny chodí spát
nemá se čeho bát.
Měsíc přichází, měsíc odchází,
on je racek, který se prochází.

O válce neví už,
ani co to je nůž.
Bůh mu řasy dal
a kamení oblýskal.

Ach běda, běda nám
v našem světě tam
žádné řasy nevoní
ani se neblyští kamení.
Dva tisíce mužů nás střeží,
nemluví jen na tebe hledí,
Dnes jsi králevic,
zítra už nebudeš nic.

Dva ráje

Dva jsou ráje,
jak říká i báje.

Jeden v nebi se rozkládá,
ani rozum to pochopit nezvládá.

A kam, bratře, odejít máš,
to rozhoduje tvůj papas.

Je tu však ještě kdosi výš,
i když ho nikdy nevidíš.

Horám, mořím i skalám
se trochu podobá a vše to ovládá.

Jsou tam lilie i fialky,
serafíni i housličky.

Má sladká i bláznivá
ďáblova děvčata.

Zdá se malý, ale má vše,
aby sis vzal, co ti připadne.

/ze sbírky „ R“ erótu/

Malý námořník

Až tě zahubí, svět bude ještě krásný
kvůli tobě
tvé srdce – opravdové
srdce na místě toho, jež nám vzali,
bude ještě bít a laskavost
stromů, jichž ses dotkl, na nás bude vrhat stín.
Ach, uvolněný blesku, jak tě znovu spoutají!
Neznám už vzduch, ani přátelství zvířete
ani ztracený blesk dřevorubce.
Slyším, jak proudí voda,
snad přichází od Boha

/a já se rouhám/ nebo přichází z úst
nějakého mnicha, který si vzal tajemný klíč
vrcholu hor
a otevřel jej.
Proto se obracím k Tobě,
v podvečer velikonočního úterý – proti mně je moře.

Se světlem i se smrtí

Tato kamenná hlava a rozbité květináče,
slunce zapadající v době,kdy se zalévají květiny
na Aigině nebo Lesbu – tato směs
jasmínu, medunky a růžového květu,
jež udržuje nebe vzdálené,
jsi-li opravdu tím, jenž v téže chvíli
kráčí vysoko nad střechami,
podivný člun s plnými plachtami.

Písně dívek plné půdy,
kde slzy září jako souhvězdí Medvědice,
a zbývající krása nebes, po níž jsi kdysi šel,
tu zůstává navždy
připojená k tvému řeckému panství.
Pakliže jsi tím, kdo opravdu žije
a žije přes zbytečné věci a dny,
levý Ježíš, ach, pak mne pochopíš.

/ze sbírky Malý námořník/

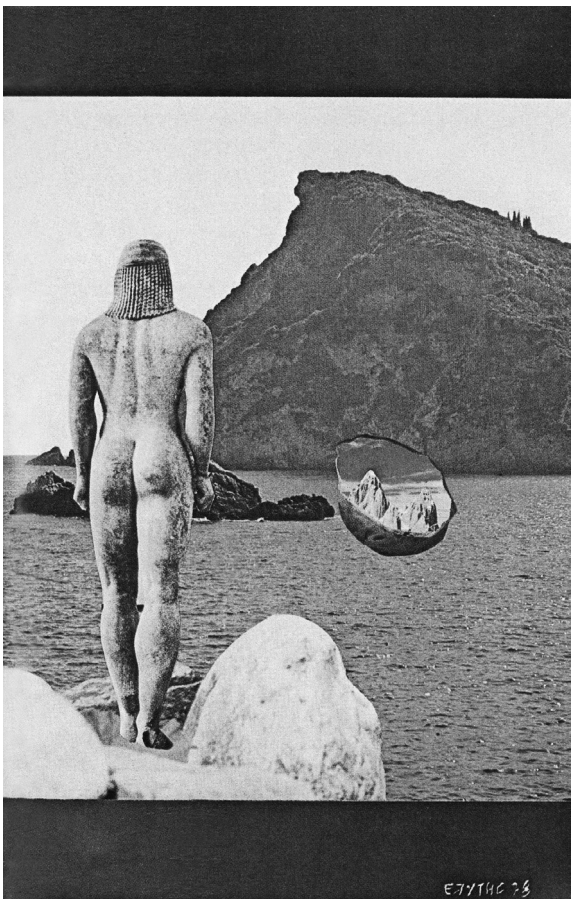
Úryvky z esejů Vyložené karty

Jedna utkvělá pravda o Řecku jsou např. jeho dějiny, jak je vykládají oficiální zástupci Řecka. Jiné, jeho rovněž utkvělé dějiny jsou ty, jak nás představují Evropané. Myslím, že pravda se opět nachází v jeho dějinách, jak je objevuješ ty a jak vycházejí z tvé osobní zkušenosti, v níž události a památky jsou jen ilustrací.

Láska k poesii ke mně přišla zdaleka a lze-li to tak říci z oblasti mimo literaturu. Uvědomil jsem si to jednoho dne, když jsem procházel sály Britského muzea a stál jsem náhle před jedním papyrem... na němž byl napsán dost jasně úryvek ze Sapfó... Jako bych se znovu nacházel na břehu ostrova Lesbu a poslouchal zpívající dceru našeho zahradníka.

Proč píši? Protože poesie začíná tam, kde smrt nemá poslední slovo. Je to jen konec jednoho života a začátek jiného, který je stejný jako ten první, ale zasahuje do velké hloubky, až k nejzazšímu bodu, kde lze nalézt duši, na rozhraní protikladů, tam, kde Slunce a Hádes se navzájem dotýkají.

Několik veršů, nějaké místo zůstanou vždy z každé poesie. Když se na ně podíváš zvětšovacím sklem, vidíš, že to, co jsi považoval za stromy a řeky, se pomalu mění... a že se stávají tím, co byly od počátku – prostě zhuštěné pocity.



Odysseus Elytis, Kuros, papír, koláž

/úryvky z interview pro revue Books abroad ze dne 27. 3. 1975/

Moře je pro nás něčím velmi důvěrným a vůbec ne divokým. Všimněte si, že je ve své poesii často uvádím jako zahradu... Moře je dědicem řecké tradice.

Slunce mělo vždy centrální postavení v mé poesii, nazval jsem ji „sluneční“ metafyzikou... Evropané a Západní nacházejí mystérium vždy v temnotě, v noci, kdežto my Řekové je nacházíme ve světle - - - snad je to něco jedinečného pro toto místo – mystérium světla, to mám na mysli, když mluvím o sluneční metafyzice.

My Řekové samozřejmě patříme politicky k Západu. Jsme částí Evropy, částí západního světa, ale zároveň není Řecko jen tím. Vždy existovala východní složka, která zaujímala významné místo v řeckém duchu.

Přeložila Růžena Dostálová
Připravil Pavel Petr

Jonáš Hájek

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 12. listopadu 1984.
Absolvoval Pražskou konzervatoř, obor violoncello, a vystudoval hudební vědu na Filozofické fakultě UK. Pracuje jako redaktor v hudebním nakladatelství. Působí v redakci internetové revue A tempo, překládá německého básníka Güntera Eicha.
Vydal básnické sbírky - Suť v nakladatelství Fra (Cena Jiřího Ortena), 2007, Vlastivěda v nakladatelství Fra, 2010.
Jonáš Hájek žije v Praze.

Fikce

Toto jsou tedy tvoje prsa.
Toto jsou chlupy na mé hrudi.
Setkání po patnácti letech – no
ano. Chci být tak sentimentální.
Mluvit o dávných klíčích na krku.
Obrázku mimozemšťana na tobolce s mincemi.
Napodobovat tamtu – jenže napodobuju tamtoho.

Jenže mně nebudeš klást nohy do klína.
Jenže mně nebudeš já z tebe vyrostu.
Vracíme se... Gesta se promítají
na vhodném pozadí té kavárny.
S vyzbrojenými těly zaraženi
do věty jak nějaký smajlík.
Napíšu veselý konec.

Závěsný obraz

Stále tře oči
takže jsou zarudlé a unavené
jak po pláči
Stele si v uších
škvor
Obrůstá útroby
tvrzení a tužba
takže jsou v jedné velké pálivé slupce
Dobývá rozum
bez pokory okoralý
Křiví úsměv
jako podaný míč
jako

Ta snůška vlastností
dobře známých
definovatelných
odůvodnitelných
Ne zamotané klubko
skládačka která skládá
závěsný obraz
který nosíš který
tě jednou utahá
Přitom se tu nic zlého neděje
Pohled na park se malinko hne
Děti běhaj po hřišti Alegorie
tmy s obnaženou pýchou v čele

přivírá oči zarudlé a unavené
jak by si chtěla něco vybavit
jako bych měl si něco vybavit
co souviselo s mým nepřítelem

Netečný obraz
tlačí na vzpomínky
nečekaně se zjeví během odpařování
Odbourává varianty
jednou provždy jasnými tahy
které se překrývají
jako se překrývaly ty vzpomínky
dokud někdo nenačrtnul
Hold stinným stránkám v učebnici vícehlasu
který nevymyslel
jako nevymyslel to místo
kudy jsme se dostali
k moři

Pamatuješ
Převlékali jsme se na hřišti
jeden šel za keř druhý hlídal věci
Po kamenech běhaly
nějaké hodně mladé Němky
přihrávaly si míč
jako
Dokud někdo nevytáhl nůž
a nepodřezal šikmou věž v Pise
neboť to bylo deset kilometrů odtud
pár minut autobusem
kolem topolů
Nebe se zalilo minulostí
a nebylo rázem vůbec jako
Nechceš snad po mně říkat víc než to
žes podřezal šikmou věž v Pise

Moc toho neuvidíš
za obrazem
který je dáno nést
chci říct nám
chci říct jako kříž
ale to je nesmysl
Když já ho maloval
a neobdaroval
jasnými tahy
tak ho ponesu a ty
jen půjdeš vedle mě
Ještě párkrát
zavadím rámem
o tvoje rameno

Obraz získává kontury sám
zvolna a zcela samozřejmě
Třeba k něčemu bude dobrý
máslo napsaný na skříních

Bude to legrační podívaná
Viď já zůstanu za obrazem
nikomu nepřijde nic divné
Prosím tě sviť své olihni

2007/2009

Pavel Ctibor

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 25. března 1971.
Profesí je fyzik. V 90. letech publikoval sbírky tři básní - Takže, 1991, Zvířátka z pozůstalosti, 1993, Předkus, 1996.
Vydal knihu různých zápisů pozorování sebe a svého pohledu na okolí – Silentbloky (nakladelství Dybbuk, 2009). Postupně zaznamenává a samizdatově šíří různé své hudební experimenty.
Pavel Ctibor žije v Praze.

Brr…dar *(radar I - podzim 2007)*

Vem slunce do kleští
přednostně do štípaček,
přecvakni na obloze drát

Už už jsem měl dojem, že stojí ten radar
v Brdech,
ale byl to odraz mé hlavy v okýnku vlaku,
zjistil jsem, že i mé nitro
ploché má nohy,
v žilách že za tkaničky
tahám klikatou krev

a jestli srdce bije, umí to co pěst

Kulatý nesmysl *(radar II - podzim 2009)*

Nový velodrom, nová cementárna,
nový synchrotron – hadrony v jámě pod zemí,
v dolíčku Vršovic hlavička hadrákem
1905
- krtčí slepotou prokouknout to želví tempo,
pojeďme do Olbramovic rychlíkem, dokud tam staví,
batole dokolečka žvatlá
Obamovice, Obamovice!

Stroj mravů
(Petrovi Štenglovi)

Barevná hudba nad hrobem skutečného požitkáře
- kolik kalorií spotřebuješ na jeden verš,
večeře dušená bez poklice,
v ledničce vakuově balená slovní zásoba
- kolik národů ožebračils, aby tvá ruka
svištěla po klávesnici gazelím skokem,
150-wattová žárovka v pracovně literáta
spuštěná těsně nad stolem
a druhá taková u stropu, aby Mistr měl přehled,
co se kolem něj děje
- myšlenky v oparu kouře z cigára
motaného svraštělýma rukama stařenek
z Maghrebu,
úsilí přepsat z notýsku vázaného hadí kůží
těch pár slok postřehů o Robbe-Grilletově strohosti
rozmázne se po stránce
- vykřičník je tvá verze zamáčknuté housenky,
mez, jež by tě správně neměla pustit, leč
stroj mravů jde reverzním chodem
– básník není svědomím národa, nýbrž obráceně

Zápis procesů ve spaní (rok 2004)

Ve snu ze 17. na 18. 9. 04 jsem začal nahlas dýchat polo-ucpaným nosem. Zároveň se mi zdálo, že jsem jednomu člověku umožnil útěk z vězení a teď jsem pronásledován. Hvízdavý zvuk mého dechu jsem slyšel jako blížící se pronásledovatele a zrychloval svůj běh, vzlétl, ale zabrzdil o korunu stromu a probudil jsem se v momentě, kdy už bylo nutné vyčistit si nos.
- Tedy ve snovém spánku je člověk takto ztotožněn víc se smysly (zde sluchem) než s vlastním dechem (?).

Jednotlivý případ

Vyrábíš abstraktní, zobecňující úvahy, a přitom ale používáš obrazotvornost, tj. nedržíš se té tíže, ani té milosti, jak o nich píše Weilová. Dopouštíš se takových zjednodušení, jako například, že když někde není dost evidentních jevů pro zobecnění, zobecníš nějakou jednotlivost na základě metafory, která je pro ni přiléhavá. Vytvoříš tím množinu, která může mít jen dva prvky – jednotlivý případ a metaforu, pomocí níž je možné tento jednotlivý případ učinit názornějším. Jako kdybys metaforizoval: Lachtaní srst se leskne jako klidná vodní hladina a vzápětí bys vytvořil seznam předmětů, jež se lesknou – lachtaní srst, klidná vodní hladina. Ta klidná vodní hladina je tam proto, že třeba na začátku jsi chtěl obyvatelům suchozemských končin umožnit pomoci představit si lachtaní srst prostřednictvím něčeho, co mají příležitost znát, a to je klidná vodní hladina jezer, rybníků a přehrad.

Šotkové

Myšlení i mluva se nadále fragmentarizuje. Natáčeli se mnou televizní šot. To se donedávna říkalo v češtině běžně – šot. Ať už se to do češtiny dostalo jakkoliv, v ní to zahnízdilo kvůli té evokaci něčeho malého. Šot jako šotek, což je nějaký skřítek, takový pidižvýk, často i jméno pro psa malého plemene. Malý, ale ne úplně nepatrný. No a dnes. Dnes mě lákali na natáčení televizního spotu. Tj. anglicky bodu. Už je to opravdu jen ten jediný bod, jenž je v matematice i fyzice bezrozměrným objektem. – Nadrobili jsme naše uvažování i mluvu vrabcům, těm šotkům ptactva.

Nohy mraků nepáchnou

Nohy mraků nepáchnou, anebo jen jemným elektrizujícím roznícením nozder, neboť jsou to blesky. Klouby těch nohou jsou velmi ostré až ke kotníkům, které se vyvrtnou o hromosvody našich příbytků.
Je velmi zřídkavě je jich tolik pohromadě, že si zahrajou fotbal kulovým bleskem.
Družstvo tmavomodrého západního obzoru proti družině ocelově šedých chuchvalců hnaných severním větrem.
A hrom za nima, to je portmonka stržená zlodějem z džín i s kusem látky, s kapsou na prdeli.
Síra je pracím práškem neviditelných přívalů vody hrnoucích se ze tmy. Ve výběhu s elektrickým ohradníkem se těsně po bouři červená vyplazený jazyk dobytčete.

Klesavé a stoupavé proudy

Sen z 22. 2. 2010 mezi 5:30 a 6:45 ráno. Nastydlost.
Zdálo se mi, že ležím v místnosti s velkými střešními okny. Obloha je místy jasná a v jiných místech jsou černé mraky. Pozoruju jejich pohyb. Postupně se z nich začínají oddělovat jednotlivé tmavé proudy a směřují dolů k zemi. Jeden takový doráží i na střešní okno mého příbytku. Říkám si – tak tohle jsou ty silné klesavé proudy, ten pověstný downbrust, co shazuje letadla z oblohy. Jen je mi trochu divné, že jsou ty proudy tak černé. Po chvíli se vzezření oblohy mění ve smyslu, že ty černé pásy jsou rovnoběžné se zemí, jsou to prostě vrstvy oblačnosti, ale pohybují se dál k zemskému povrchu kolmo, to znamená, že ho atakují prudkými výpady – tentokrát schopnými celou velkou lokalitu doslova „zalehnout“. Přitom jsou černé ne již jako nejčernější mrak, nýbrž jako krém na boty – husté naprosto černé proudící masy. Najednou pociťuju, že nemůžu dýchat, že do mě proudí ta černá věc. Probouzím se jako z toho snu v bytě svých rodičů, venku je tma, zvedám se z postele, ale nelepší se to, dál není co dýchat. Teprve, když je ve snu mé tělo ve vzpřímené stojící poloze – že jsem se jako vzbudil, teprv tehdy mám možnost si uvědomit, že ještě stále spím. Probouzím se tedy doopravdy v posteli ve Kbelích. Měl jsem zcela zacpaný nos a navíc ležel tak nepřirozeně, že jsem si bradou skřípl krk, což v kombinaci způsobilo nemožnost dostat do plic dostatek vzduchu.

Zříceninový mramor, rozuměj landscape marble

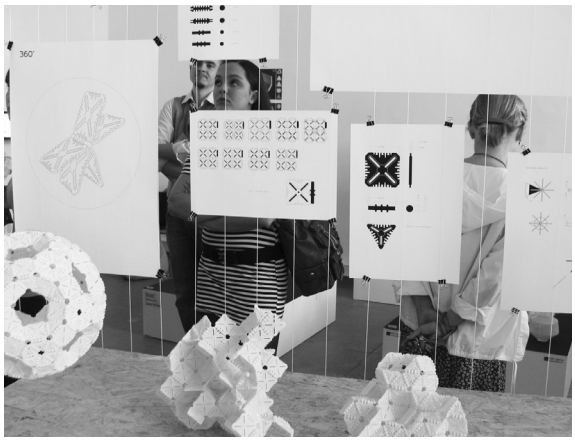
Michal Téra píše v knize „Perun“, že na bájné postavy starověku je možné se dívat dvojím způsobem, kteroužto podvojnost přirovnává k pohlížení na zříceniny staveb. Buď „vnímat je jako integrální součást svého okolí, (tj. jejich vlastního okolí)“ anebo „pokoušet se rekonstruovat jejich původní podobu a funkci“. – Ve vsi Holštýn severně od Brna je na jedné straně od vesnice zřícenina hradu Holštýna a na druhé straně od vesnice jsou skály vypadající jako části zdí. Když člověk přichází v očekávání zříceniny hradu, nezná to tam vůbec a přichází zrovna z toho směru, kde jsou ty skály, jeví se mu z povzdálí ty skály být hradem. Možná dokonce víc než později hrad sám. – Člověk bez humanitního vzdělání anebo bez klasického přístupu humanitního intelektuála ke skutečnosti zachází chtě nechtě prakticky se vším tak, že v kontextu svrchu uvedeného přirovnání považuje ten který jev za integrální součást okolí onoho jevu. Dělá to takhle proto, že snaha rekonstruovat původní podobu a funkci jevu je odsouzena k nezdaru a nemůže se stát než paskvilem. – Toto nerekonstruování původní podoby a funkce jevu vede k tomu, že se vztahujeme k např. Egonu Hostovskému skrze to, zda měl ve zvyku houpat se na židli (na jejích zadních nohách) anebo skrze to, zda si košile do prádelny nosil anebo posílal. Postmoderní analýza kontextu osobnosti a tvorby je a bude muset zůstat takováto, když znalost archaických jazyků a znalost dějin, znalost mýtů a znalost doložitelnosti hypotéz relevantních v té či oné uplynulé době, není těžištěm vědomostí současníků, jakkoli zde jsou míněni současníci přirozeně inteligentní a ne tupci.

Design na VŠUP – Diplomové práce 2010

Barbora Kárníková



Instalace diplomových prací ateliéru D3. Foto: Jitka Ressová



Tomáš Hovorka: Stavebnice. Foto: Jan Pavézka

Ve středu 23. 6. 2010 se v Praze na Vysoké škole uměleckoprůmyslové konaly obhajoby diplomových prací tří ateliérů designu výrobků. Celkem deset studentek a studentů představilo širokou škálu témat a přístupů a všichni své práce obhájili. Z ateliéru D1, který vede Ivan Dlabač, obhajovali Jaromír Materna, Denisa Merklová a Anna Bornová. Jaromír Manterna se věnoval návrhu pojízdného baru. Denisa Merkelová představila svou kolekci oblečení pro street sporty a Anna Bornová se zabývala tématem Estetika nových technologií. Z ateliéru D2, který vede František Burian, obhajoval Michal Bačák, Boris Klimek a Jindřich Vodička. Michal Bačák se inspiroval tematikou sci-fi a vytvořil sadu interiérových předmětů (křeslo, knihovna a váza) pro čtenáře knih tohoto žánru. Boris Klimek představil širokou kolekci předmětů volně čerpajících z několika tematických okruhů, zastřešených názvem Poezie všedního dne. Jindřich Vodička se pustil do tvorby v oblasti interaktivního designu a navrhl „živou“ lampu Tvor. Z ateliéru D3, který je veden Michalem Froňkem a Janem Němečkem, obhajovali letos Tomáš Hovorka, David Nevařil, Jana Černá a Zuzana Kynčlová. Tomáš Hovorka zaujal svou inovativní stavebnicí pro dospělé i děti. David Nevařil představil práci na téma Folklor a suvenýr. Jana Černá zpracovala téma Návštěva, kde se zabývala rozložením interiérových prvků, a Zuzana Kynčlová předvedla práci se sklem inspirovanou četbou knihy Petera Hoega Cit slečny Smily pro sníh.

Design výrobků je velmi široké pole, kam se vejdou předměty od zubního kartáčku až po automobil. Je tedy těžké hodnotit předložené práce nějak celkově, protože studující navrhovali různorodé produkty. Proto se v dalším zamyšlení budu věnovat několika pracím, jež mě zaujaly a které ukazují nové směry a inovace v designu.

Práce Anny Bornové Estetika nových technologií se věnovala zcela novému trendu v navrhování, tzv. parametrickému designu. Jádrem její práce bylo, že uživatel může v rámci stanoveném designérem upravovat podobu výsledného produktu, a tím ho učinit osobitým. Práce designéra či designérky spočívá v definování parametrů, které budou stabilní, a těch, které si bude moci zákazník upravit podle svého. Výsledný produkt je vytištěn speciální technologií na 3D tiskárně. Parametrický design je propojením práce programátora a kreativity designéra, která se může, ale nemusí, sloučit v jedné osobě. Anna Bornová ve snaze zastat obě tyto role se ponořila do studia programu a nastínila možné použití, ale v samotném navrhování produktu zůstala na začátku. Otázky, které si tato práce klade, jsou o proměně vztahu mezi designérkou/designérem a zákazníkem, který přestává být pouhým koncovým uživatelem výrobku, ale aktivně se podílí na jeho podobě. Nové technologie přinášejí do designu nové způsoby zpracování a proměny vztahů a bude jistě zajímavé sledovat jejich další vývoj.

Jindřich Vodička také posouvá hranice designu novým směrem, když se zabývá tzv. interaktivním designem. Podle jeho vlastních slov je pro něj interaktivní design „o vytváření živých věcí“ a takovou živou věcí je i jeho lampa Tvor. Tvor je pomocí speciálního softwaru naprogramován, aby vyhledával nejtemnější místo v místnosti, kam se vydá a ozáří ho svým světlem. Tím místo přestává být nejtemnějším a Tvor se znovu vydává na cestu do nejtemnějšího bodu. Neustále tedy putuje a prosvětluje temnotu. Trochu nedotažený model, který se lišil od krásně zpracované vizualizace, trochu ubral na jinak velmi dobrém dojmu této

diplomové práce. Doufejme, že již doladěného Tvora uvidíme letos na Designbloku. Tvor je objekt na pomezí designu a umění a ukazuje další z možností použití nových technologií.

Ukázkou inovace byla také práce Tomáše Hovorky, který se zabýval vývojem stavebnice pro dospělé i děti. Tomáš Hovorka analyzoval dosud vytvořené stavebnice na základně vyhodnocení jejich výhod a nevýhod, navrhl stavebnici vlastní. Stavebnice umožňuje vytváření nekonečného množství modelů jak abstraktních struktur, tak konkrétních objektů, při malé variaci základních dílků. Rozvíjí u uživatele prostorovou představivost, a může být tedy kvalitní učební pomůckou pro základní školy i pro studující architektury (či designu). Tomáš Hovorka se věnoval jasně vytyčenému problému – vytvořit stavebnici, která by byla snadno použitelná pro co nejširší publikum a nabízela co největší možnosti pro vytváření modelů.

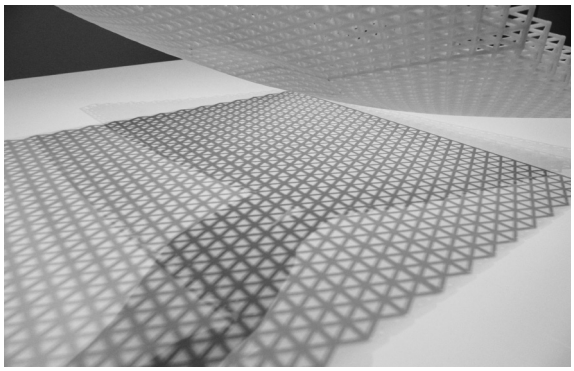


Jindřich Vodička: Tvor – vizualizace (Jindřich Vodička)

Za zmínku stojí rovněž práce Borise Klimka, který obdržel cenu katedry designu za nejlepší diplomovou práci. Věnoval se tématu Poezie všedního dne a navrhl velmi širokou škálu produktů pro každodenní použití. V kolekci můžeme nalézt úspěšně zrealizovanou a již vyráběnou taburetku v několika barevných odstínech zelené, která je volně inspirovaná kupkou sena či zásobník na nasekané dřevo z plastu v podobě špalku, do kterého je zaseknutá sekyra. I přes pestrou paletu nápadů a modelovou dotaženost vybraných produktů jsem se však u Borise Klimka nemohla ubránit pocitu jisté tematické rozmělněnosti práce a jakési prvoplánovosti mnoha navržených produktů. Díky široce stanovenému tématu bylo možné do práce zařadit celou řadu volných asociací a autor si nakonec pro prezentovanou kolekci předmětů vybral jako pojící prvek téma venkova. Podle mého názoru je však stojací lampa v podpoře na mladé stromky odkazem k prvku spíše městskému než venkovskému a plastový koš na dřevo rovněž k venkovu odkazuje jen velmi povrchně. Nabízí se tedy jakási líbivá variace na idealizovaný venkov pro městského člověka, který ho zná jen z televize. Možný sociálně enviromentální kritický potenciál, který by bylo možné v takovém tématu realizovat, autor bohužel nevyužil vůbec.

Ačkoliv se o odpovědnosti designéra k lidem i okolí mluví ve světovém designu minimálně od 70. let minulého století, zdá se, že v našich podmínkách je toto téma nové a možná i lehce kontroverzní. Z diplomujících se nikdo (snad až na Annu Bornovou, která zmínila možné budoucí výrobní aspekty parametrického designu) nezabýval výrobními, spotřebními ani likvidačními důsledky navrhovaného produktu. Ačkoliv je to právě designér/designérka, kdo má vliv na proces výroby a způsob užívání produktu, a může tak významně ovlivnit dopady na životní prostředí.

Zhlédnutí obhajob mě vedlo k přemýšlení o úloze designu ve společnosti a jeho směřování v rámci VŠUP. K čemu design slouží? Jaké hodnoty má ztělesňovat a jakými problémy se má zabývat? A vnucuje se i otázka základní – co je design? Koncepce toho, jaký by design měl být, je vždy bojem o moc, o prosazování určitých cílů a hodnot. Neexistuje žádná objektivní pravda či „správný“ design. To není špatně, jen musíme umět formulovat teoretická východiska a kulturně/historické pozadí designérovi práce. Sebereflexe je důležitým nástrojem designéra, který by měl být schopen vidět svou práci v kontextu dalších tvůrců současných i minulých. Kritické hodnocení vlastní i cizí práce by mělo být, podle mého názoru samozřejmostí. Design vnímám nejen jako projev invence jednotlivého tvůrce či tvůrkyně, ale jako výraz sociálního procesu zakotveného v určitém čase a prostoru. Prezentované diplomové práce jsou výsledkem působení vzdělávací instituce na budoucí profesionálky a profesionály v oblasti designu a umění. Ukazují nejen míru kreativity a nabyté řemeslné dovednosti studujících, ale také hodnoty, ke kterým byli během studia vedeni. Pozitivně lze hodnotit snahu studujících o aplikaci nových přístupů a technologií v navrhování, jejich aktivitu a kreativitu. Jako určité nedostatky vnímám stále nízkou míru uvažování nad nezamýšlenými důsledky navrhovaných věcí, uvažování nad problémy, které mohou produkty nejen řešit, ale i způsobovat. V dnešní době je neoddiskutovatelným faktem, že koloběh spotřeby a výroby ovlivňuje nejen naše bezprostřední okolí, ale vlastně celý svět skrze výrobní systémy, distribuci, spotřebu i konečnou likvidaci nepoužívaných věcí. V moci designéra/designérky je tento proces výraznou měrou ovlivnit a podle mého názoru by taková zodpovědnost měla být ve výbavě budoucích profesionálek/profesionálů.



Anna Bornová: Estetika nových technologií, parametrická mísa Foto: Jitka Ressová

Brno Eighties. A Glimpse into the (Art) Cuisine of the 1980´s

Marcela Macharáčková

The exhibition entitled Brněnská osmdesátá (The Brno Eighties) maps the Brno art scene of the then younger generation. The curator of the exhibition was limited to the works of thirty-five artists who began creating in Brno since the beginning of 1980. The goal was to illustrate the alternative art scene in Brno that appeared apart from the official Union of Czech Visual Artists (Svaz českých výtvárných umělců).
In the 1980´s, three famous art centres were established in Brno. The first presented the students of the AVU academy in Prague. One could see the figural compositions of Vladimír Kokoli, Petr Veselý, as well as the sculptures and portraits of Jiří Sobotka, Radek Vavruša and Zdeněk Řehořík.
The second circuit included the art students from the Pedagogical Faculty of the university in Brno. The head of the group was Jiří Havlíček. With the exception of Milan Magni who worked only as a painter, other important representatives of the group included Josef Daněk and Ivo Sedláček. Luboš Jarcovják explored minimalist graphic techniques.
The strength of the group of graduates of the School of (SUPŠ) was primarily the students´ work on paper. Miroslava Slámová was one of the most talented students from the 1980´s. Zdeněk Halla gravitated toward geometric displays in his large monumental shapes. Landscapes played an important role in the early works of Zdenka Höhmová and Petr Kvíčaly, as well as the works of the now late Michal Ranný. Pavel Luffer and Vladimír Kokolia explored informel and Czech grotesque and we can see conceptualism in the work of Marian Palla.
JanSteklík had a great influence on the young artists in Brno. He provided them with opportunities to explore conceptualism and participated in many of the happenings in nature. Laco Garaj, Rostislav Čurík, Josef Daněk and Bohunka Olešová regularly displayed their works from the Kamenná kolonie (Stone Colony) at the Culture House.
In addition to the House of Art in Brno, the Moravian Gallery and other official exhibition spaces, the District Cultural-Educational Centres (OKVS - Obvodní kulturně-výchovné středisko) were also important in the art life of Brno. Young artists could also display their works at the Gallery of the Youth (Galerie mladých) curated by Ajka Gálová. The amateur club of the cultural education centre located on Šelepová street was opened in 1985 and was led by Jan A. Pitínský. Lenka Zagotová promoted the alternative music scene in the Club on Musilová street. In 1988, she organised a painting symposium of large format picture entitled In the Courtyard which included the artwork of Ivo Sedláček, Vladimír Kokolia, Petr Kvičala, Blahoslav Rozbořil, Bohunka Olešová, Milan Magni and many others.
Private galleries that did not have an official approval also emerged in the 1980´s. The most famous of these was the "mini-gallery" of Karel Tutsch in a house on Václavská street. This gallery curator primarily exhibited the works of Czech and Slovak artists. The private gallery Ateliér on Tomešová street was curated by architects Josef Chloupek and Bohunka Olešová from 1985 to 1989.

The Culture of Fine Art in the Greenhouse

Oldřich Bystřičký

The critical reflection of exhibitions in public galleries, those that are related to the controversies and specifics of the normalisation era, is not really that common. While many of the people who were witness to this period have disappeared, as well as the official works of art in public spaces, the retrospective exhibits and permanent exhibits that are considered to be adequate reflections are very rarely found. Most of the expositions from the second half of the 20th century are still perceived as "post-revolutionary attempts" of presenting the broad spectrum of art that was considered underground during the totalitarian period. This is still clearly a completely legitimate repayment of the totalitarian debt, even though some of the witnesses have disappeared. They have delayed the opportunity of dealing with the past, if something similar will ever be possible, and of grasping the context of the art culture of that time altogether.
The exhibition *Greenhouse /Chapters from the Art Culture in Olomouc 1969-1989* tries to present the art scene of the 70´s and 80´s. This ambitious exhibition is a long-term project and is a result of the systematic labour of the team from the Museum of Modern Art in Olomouc, whose approach was quite similar in the past *("Announcement of the Flight of Icarus" / Olomouc in the 1960´s as a Reflection of Art"* - 1998). A great benefit to the exhibition at the Museum of Modern Art was the detailed publication, that serves as a collection of thematic texts not only to the individual parts of the exhibition, but is also a source of other information, medallions of the famous personalities and interviews with witnesses from that particular era.

View to Art Collection 19th Century of the Gallery of Modern Art in Hradec Králové

Martina Vítková

When PhDr. Josef Sůva was appointed director of the Gallery of Modern Art in Hradec Králové in 1963, the institute began to focus on modern art. The idea had already come about in 1921 from a generous donation from Josef Doubrava, a bishop in Hradec Králové, and the independent institute was founded in 1954. The collection of older art had not yet been specifically built. Apart from the large Procession of the Cross by **Repin** in the Hradec Králové Gallery collection, we can find a great deal of art works that originate from Central Europe. The oldest landscapes are from **A.B. Piepenhagen** and his daughter **Louise**, but the landscapes of **F. Skála, A. Chittusi, K. Liebscher** and **A. Waldhause** also deserve special attention. The portrait painters **A. Machek** and **K. Maixner**, complete the collection, as well as the romantic paintings of **J. Manes, J. Čermák,** the works of the National Theatre generation (**V. Brožík, F. Ženíšek,** sculptors **J.V. Myslbek** and **B. Schnirch**). The collection also includes the works from the 90´s (**J. Mařatka, S. Sucharda**, **Q. Kocian, M. Pirner, H. Schwaiger**). A special section includes the religious paintings from the bishop´s collection and the portraits of some priests (**A. Krisan, Z. Rudl, F. Sequens, E. Dítě,** Jr., **A. Romako, F. Urban**) and the marina of **B. Knüpfer**. The work of **L. Marold** and the paintings of **V. Bartoněk** represent the urban genre in the collection. The paintings and drawings of artists living at the end of the century in France are also quite remarkable (**A. Mucha, F. Kupka**).

Something to Add to the Viktor Pivovar Exhibit in Brno

Jiří Valoch

The exhibition in Brno confirms how the post-modern polymorphism of Viktor Pivovar sensitively adds a new theme: "the ´Malevich-like´ articulation of his ´characters´ through many more serious, and I could perhaps write sadder, uses the stylisation of his alter ego with many fascinating visual or communicative details in the forms of every character that is evidently a carrier of visual information (*Eidos with a knife*, 2009)... But primarily something brand new appears: the figures in the entire image are first confronted with ´pure abstract forms´, and there are only circular monochromatic areas (The English Pullover, 2008) – this is completely new and ´multi-semantic´ with an entire range of references and connotations... In some pictures, we see his ´pre-contextual communication´, perhaps questioning the revitalisation of both components, thus creating a new relationship... it is perhaps a reference to the Russian avant-garde, and the subtle colours to the earlier Czech traditions... Viktor Pivovar certainly did not become a supporter of the geometric abstract, but ´merely´ discovered other very characteristic elements to incorporate into his own large works, with their various surfaces and individual languages. Let's be glad that through some lucky coincidence this artist lives among us and brings his unique, sometimes very polyvalent message to us.

Graphic Ballads of Josef Baruch

Pavel Šopák

The artistic expression of graphic artist, designer and instructor Josef Baruch (1894-1966) was developed during the emergence of the First Republic (1918) and the Czechoslovakian display at the Exhibition of Decorative Arts in Paris (1925). Together with Baruch and his peers, the exhibit presented architects, coming from the school of Jože Plečník, some students of Kotěr, graduates from the Academy of Applied Arts, Baruch´s teacher František Kysela, and the protagonists of Prague's Artěl and the entire Moravian branch of art deco. The sources of the morphology of this particular style of fashion was pre-war Cubism, folk art and Central European Biedermeier.
Baruch´s artistic creations respond to the implications of folk culture and the experiences of the Moravian countryside, primarily the highland region of Beskyd. From there, the subjects of his graphic work and drawings were based on broken lines that are reminiscent of art nouveau and sometimes Biedermeier. To this, he implemented grids, points and lines, checkering and other folk motifs, a composition of clarity provides a rhythm, symmetry and even a gradation of the elements.
Josef Baluch was interested in literature, primarily those works based on the personally developed ballad tradition. He had the opportunity to travel with the important literary figures Karel Jaromís Erben and Petr Bezruč. Baruch enjoyed this work, as well as his passion to address official themes: he compared some of them with the national symbol; he drew and engraved the symbol of the Czechoslovak Sokol that was a very serious motif.
Josef Baruch dedicated his life primarily to the literary culture (including envelopes, frontispieces and illustrations, various symbols/logos, labels and initials, and eventually ex-libris). But he also created and designed carpets and tapestries for the Moravian Tapestry Manufacturing Company in Valašské Meziříče. The exhibition was opened in 2009 in the Galerie Sýpka in Valašské Meziříče and will run until July 1st 2011. It will then reopen in Hranice and will become an incentive for a deeper examination of the unique, inherently complex artistic personality.

I myself have become a Question Mark

Daniela Čarná

"My goal is: to express artistic truth about the time and jump ahead to the future."
JK

Julius Koller (1939–2007), a former protagonist of the unofficial art scene, is currently a very popular author who is represented in major national and international collections. For over four decades, he has commented on the events of everyday life of socialism - even after its collapse – through works such as "anti-portraits", "anti-happenings"", textile images, announcements, cultural and sporting events, as well as the "Universal-Cultural Futurologist Operations (UFO)". These include representative science fiction selections in the Slovak National Gallery curated by Aurel Hrabušický and Petra Hanáková, with the aim of travelling to various renowned international institutions. The need to reflect the author's own personal collection, which includes many documentary materials, eventually arose, and the author's partner Květoslava Fulierová, divided between four organisations – the Slovak National Gallery, the Museum of Art in Olomouc, the Julius Kollar Society and the Foundation of Contemporary Slovak Art from the collections of the First Slovak Investment Group. Koller's reference a part of the international conference *Július Koller: U.F.O. – naut?* that took place in the gallery earlier in April of this year.

The Exhibitions in the Club of the Divadélko (Theatre Club)

Ivo Sedláček

From 1988 until about the mid-1990´s, many smaller exhibitions of works on paper could be seen in the spaces and foyer of the Theatre Club (Divadélko v klubu), previously known as the Divaldo pracujících (Theatre of the Workers) now the City Theatre of Zlín, primarily because of the size of the space and ability to protect the art with glass). The Regional Gallery of Fine Arts in Zlín (since 1990 the State Gallery in Zlín and since 2001 the Regional Gallery of Zlín) has continued to prepare exhibitions in the foyer of the theatre in Zlín. Few drawings (graphic designs, etc.) shown in the Theatre Club have now been added to the collection of the Zlín Gallery.
We have presented several dozen artists (primarily from the younger and middle generations, local and foreign artists), since the exhibitions took place in the Theatre Club. The author of the article recalls the work of well-known artists as Jiří Havlíček, Josef Daněk, who has also worked with Petr Veselý, Jan Bruženák, Zdeněk Halla, Petr Kvičala, Milan Magni, as well as Zdeněk Macháček, František Petrák, Marcel Gabriel, Luděk Maschio, Josef Sládek, René Hábl, Boris Jirků, Petr Nikl and other artists from Prague (Aleš Lamr, Kurt Gebauer, and Ivan Kafka).

Statues that Span a Half Century

Jaromír Typlt

"*He is happy just before he dozes off," writes Jiří Kolář about sculptor Ladislav Zívr in 1946.*
If I were to walk in the memories of the installation of the latest retrospective of Ladislav Zívr that took place in the Regional Gallery in Liberec in March, I would recall the chronology of the some of the minor interruptions and unusual encounters. After leaving the space devoted to the statues from period of the Group 42, it is necessary to return back to Zívr´s earlier works at the beginning of the protectorate era, to what became known from the poets Karel Hynek Mácha and Jan Zrzavý as the "lunatic era". Soon after the sculptures appeared in the 60´s and 70´s, Zívr returned to some of the themes that he had abandoned twenty years prior.
The author recalls that the exhibition in Liberec concluded a series of three retrospectives that commemorated the anniversary of Zívr´s birth (May 23, 1909 in Nová Paka – September 4, 1980). The exhibition in Hradec Králové (curator Tomáš Rybička) could rely on the quality of the selection of the collection of its then director Josef Sůva. Sůva followed and supported Zívr and his work since the mid- 1960´s. Tomáš Rybička lent the works to other regional galleries, where many of the important works from Zívr´s Gutfreund and surrealist eras were on display.
Zívr´s exhibition fundamentally changed when it travelled to Liberec from the Horáček Gallery in Nové město in Moravia. It became a variant with a new concept: curator Jan Červinka decided to present a broader spectrum of Zívr´s experimental work, and also works on loan from the National Gallery, Zívr´s estate and several private collectors enriched the exhibition.
No retrospective of Zívr´s work can omit a special chapter that includes the portraits of his dearest friends – painters František Gross and František Hudeček, photographer Miroslav Hák or poet Josef Kocourek – as well as his wife Jitka (1924–2009).
The collection of paintings from the last years and days of his life quite convincingly demonstrate that even the author was not completely "satisfied" with the condition of life. It is clear that, until the very end of his life, he lived on the idea of his works that were much larger and more varied than he perhaps had wanted. Several decades back, in 1943, Zívr wrote in his journal: "I think that I'm afraid not to live and I'm afraid of death only because I would not be able to sculpt".

Haná lives before Images
A Very Brief History of Animation in the Museum of Art in Olomouc
Marek Šobáň

In his article, the author introduces our readers to the operations and programming of the Educational Department of the Museum of Art in Olomouc. The author provides more information about the many animation programmes that the Department offers school groups. He presents the structure of the programme and briefly describes his own personal experience with its implementation. The article also deals with other types of educational programmes that are offered to the general public. These include guided tours for adults and children, one-day or several day workshops and Museum Nights. He also addresses the well-developed cooperation with the University of Olomouc, in particular the successful project of the Art Department from the Pedagogical Faculty. The project expands on the qualitative innovation of art education where instructors from the Museum of Art work together to prepare a practical components to teaching art. The final part of the article includes suggestions for possible ways to further utilise the educational potential of the organisations.

The Video Archives of the Academy of Fine Arts in Prague VVP AVU
Terezie Nekvindová, Sláva Sobotničová

In 2008, the Science and Research Department of the Academy of Fine Arts in Prague (VVP AVU) created the "historical" and contemporary video art archives. This May, an on-line database was prepared, providing the general public with broader opportunities to see what is contained in the video archives. The archives are divided into two basic sections. The first section contains the *works of Czech video art and the video documentation of fine art*, covering the period from the 1980´s until today. It contains art videos, as well as lectures, performances, studio visits, individual exhibitions and interviews with artists. The main goal behind the archives is to document and make accessible one of the most important parts of Czech art and document this information in the form of "moving pictures". The vision of AVU is to establish a learning centre for curators, theoreticians, students and pedagogues. The video can be viewed on the premises of the VVP AVU, and if possible even with the presence of the author of the video. Some of the older works (i.e. Petr Skála and Vladimír Havlík that document video art before 1989) are important acquisitions of the archives.
The second, smaller part consists of the *documentation of art acquired from private archives.* These include the archives of Aleš Záboj (gallery openings and documentaries from the 1980´s), Jiří Ševčík (Czech and foreign exhibitions from the 1990´s), Jiří Surůvka (events that he co-organised in the 1990´s) and Tomáš Ruller (his own events as well as student activities).
The on-line database of the video archives has become a part of the database of contemporary Czech arts and contains information about selected arts, institutions, important exhibitions and magazines focusing on the fine art activities. The database can be found at www.i-datum.cz.

Martin Čada
A Journey to a Secret Place
Ivan Neumann

Martin Čada was probably very lucky in each of the schools he attended and with the teachers whom he met. He studied at the Secondary School of Applied Art (SUPŠ) in Uherské Hradiště from 1992 to 1996 in the Department of Promotional Graphics, continued his studies at the Zlín College of Art and later studied at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague.
Martin Čada finished his studies at the Academy of Art in 2005 in the studio of Stanislav Diviš with a series of pictures entitled "The Weepers". The entire series, reminds one of comic books, each shelf creating individual pictures - a character wanders through the world that is clearly a child-like perception and presented with child-like imagination until one reaches the harsh world of natural phenomena and the world of the adult. The series entitled "The Battle" came about the same year and the painter developed a comic book series to present his graduate work. The artist seems to have relegated back to his school years, when we all secretly doodled soldiers and battles during our lessons.
In 2006, when he attended the painters symposium "Images of a New Court II" in Milotice, he created several new pictures that were the seed to his new project entitled The Place – The City (Místo – Město), that continued until 2007. This series emerges from the strong, painting emphasizing the structure of matter that surrounds us everywhere that we can only recognise its importance in the world at our first glance.
The painting entitled *"The Landscape (Krajina)"* from 2009 is covered in a gold colour – the spectator's eyes are drawn to its surface that is distorted by almost invisible, loose networks of various horizontal lines. When we take today's Czech countryside as an average disparaged pictures and paintings, the use of minimalist, conceptual interferences in the gold surface is somewhat presumptuous. In the Middle Ages, gold was an image of infinity, eternity and thus was a symbol of God's presence. It is therefore a very courageous attempt to try once again to give the gold surface, in effect the entire picture, such a symbol.
For Martin Čada, it is not about the images, but a reference to the view of all creation, the view to one's own self. Beside one's self stands an emptiness of a few lines that control the surface of the painting as well as several colourfully explosive knots and vital lines that seem to create the world. Both are one. At the same time, they are understood as being on the same path, where the world is displayed over and over again.

Variable Calligraphy – The Pictures of Dalibor Chatrný
Ladislav Daněk

Dalibor Chatrný is the type of author who does not specify a particular way of working, but in his own special way, he visualizes thought processes and emotional activities that affect our perception of the world. His work stems from the European cultural and intellectual tradition. Chatrný has but an endless curiosity streak and the result is the exploration of movement through diverse art forms.
The picture *Variable Calligraphy (Variabilní kaligrafie)* is Chatrný´s polemic with surface and space. To an artist, the surface is two-dimentional, but rather as a phenomenon in which the third dimension is latently present. The presence of space materializes through proffered holes that symbolize the space as part of the surface and the surface as a part of the space. The author emphasizes the relationship between the two aspects by pointing ot some of the threading of white tubing through the wholes. The entire composition instills the feeling of movement and crossing from surface to space.

The Architect who changed the Standards of the Ailing Environs in Moravia
Jan Sedlák

The exhibition entitled *Bedrich Rozehnal 1902–1984* could be seen at the Gallery of Architecture in Brno last year. The organiser, the Obecní dům Architecture Society in Brno, opened the exhibit with a second series of accompanying exhibits dedicated to the leading figure of the inter-war architecture in Brno. The author of the Rozehnal retrospective was Jindřich Chatrný. An extensive catalogue edited by Petr Pelčák, Vladimír Šlapeta and Ivan Wahla was also prepared to accompany the exhibit.
The late renowned architect graduated in 1931. During his internship in the office of Vladimír Fischer, he participated in the project Dům útěchy, a cancer clinic on the Žlutý kopec in Brno that he eventually redesigned and completed. He never found any other local competitor, as he became a pioneer in the field of the specialisation on the construction of hospitals. He participated in various hospital projects, including medical clinics in Moravia, culminating after the war with the Children´s Clinic in Brno. These achievements climaxed in 1945 when he was appointed professor of the Department of Architecture and Civil Engineering at the Eduard Beneš Technical University in Brno. He was the first graduate of this school who achieved the status of alma mater and this only 14 years after he graduated. After the Communist coup in 1948, negative experiences gradually were asserted, which the lone architect never attributed to the beginning of the initially crucial, but later appeared ten years later. In 1959, the employer/employee relationship between the rector of the then High School of Technical Education Vladimír Meduna and Rozehnal had come undone. The result was Rozehnal´s conviction to four years in prison. It was a sad irony that the implemented projects from his stay in the Basoproject represent his last architectural works.
Even when Rozehnal was still alive, his work was of great interest to historians of architecture. In 1967, Zdeněk Kudělka initiated the first exhibition of the lifelong work on the occasion of the artist's 50th birthday. Kudělka later dedicated a study to the architect in an anthology prepared by the Philosophical Faculty in Brno. His fellow classmate Anna Janištinová focused on his hospitals in her dissertation. Since 1980, Vladimír Šlapeta promoted Rozehnal´s work in his essays in magazines, exhibitions, catalogues and in encyclopaedias at home and abroad. Rozehnal was the only one still alive out of the ten artists who were exhibited at the exhibition of Brno functionalism in Helsinki in 1983. Other exhibits have also taken place including the Stavoproject in Brno in 1988, the exhibition at the Faculty of Architecture at the Old Town Hall Gallery in Brno, the Brno Society of Architects in 1992, and other institutions that celebrated the 90th anniversary of the late artist's birthday.

Zlín–Gottwaldov Personalities Architecture III
Bohumír Kula
Hynek Adamec
Ladislava Horňáková

The development and construction of the prefabricated houses became a unique pre-War and wartime tradition. The range of activities of the Baťa Building Department in the late 1930´s also began to address this issue. The pragmatic condition-based company felt that the realisation of the prefabricated buildings must be more economical and faster to build than the other brick houses. Prefabricated houses, created from concrete elements and based on models developed by Zlín architects, offered the first of many solutions to the housing shortage in Czechoslovakia that followed World War II. These working practices were incorporated nation-wide. Bohumír Kula and Hynek Adamec were among those architects who were dedicated to the systematic production of the prefabricated buildings and their use. Bohumír Kula (born Nov. 2 1914 in Orlová Lazy, died Sept. 16 1996 in Zlín) was a builder who was co-author of the five patents. He realised Baťa´s experimental prefabricated dwellings and duplexes in Zlín and the prefabricated houses known as G 40, G 55, G56 and G 57 that were soon found all across the country. His famous co-author was Hynek Adamec (born July 13 1910, died Nov. 21 1960 in Rokytnice).

Archive
Translated by Růžena Dostálová, Prepared by Petr Pavel

The Archives column continues to introduce the classics of Modern Greek literature; this time the third poet, who is presented in a translation by Růžena Dostálová. The author is Odysseus Elytis, an important poet and cultural figure of Greece and winner of the Nobel Prize for Literature in 1979. Elytis comes from a wealthy family from the island of Lesbos. He lived in Paris, where he encountered French surrealism; later as a contemporary author, he was influenced by his experiences in World War II. We have selected his poems and have added a few examples of his prose works as well as some of his thoughts and reflections. The entire column is accompanied by drawings and collages created by the author, who was also a painter over the course of his life. His work can be found here in the Czech Republic in a book entitled *Crazy Pomegranate*, translated by Růžena Dostálová.

Poetry
Pavel Ctibor
Jonáš Hájek
Prepared by Petr Pavel

In this issue of *Prostor Zlín*, we are publishing the works of Pavel Ctibor, a representative of the middle generation of poets. We have known about him since the early nineties, when the possibility of being published in magazines and books in professional publishing houses arose. He is an author of a remarkable book containing poetry, prose and reflections entitled *Silentbloky*. Ctibor also enjoys creating musical pieces.
He has much in common with Jonáš Hájek, the other author, cellist and one of the youngest poets that is published here in the Czech Republic. Hájek has published two books by the Fra Publishing House. The first book *Suť (Debris)* received the Orton Award, and his latest book of poems, entitled *Vlastivěda (Geography)*, was released this year.

Design at VŠUP (Academy of Arts, Architecture and Design) – 2010 Graduate Work
Barbora Kárníková

The graduate work of the three design studios of the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague recently took place. A total of ten students presented a wide range of topics and approaches and each presented his or her entire work. In the Studio D1, led by Ivan Dlabač, Jaromír Manterna defended his design of a rolling bar; Denisa Merkelová presented her collection of street sport attire; and Anna Bornová focused on the theme of the Aesthetics of New Technology. Studio D2, led by František Burian, presented the works of Michal Bačak who was inspired by science fiction and created a set of furniture pieces (an armchair, bookshelf and vase) for readers who are also fascinated with this genre; Boris Klimek presented a large collection of subjects under the theme of Poetry of Everyday Life; and Jindřich Vodička began working in the field of interactive design and presented his „living" lamp known as Creature (Tvor). Studio 3, led by Michal Froněk and Jan Němeček, presented the works of Tomáš Hovorka with his innovative construction kits for adults and children; David Nevařil presented his work based on the Folklore and Souvenirs; Jana Černá worked on the theme of The Visit where she worked on elements of interior design; and Zuzana Kynčlová demonstrated her glass works that were inspired by Peter Hoeg´s book *Miss Smilla´s Feeling for Snow*.
Although the author of the article examines the quality of the graduate work, it still remains surprising that out of all the graduates, no one (with the exception of Anna Bornová) dealt with the production, consumption or liquidation of the results of the designed products. It is actually the designer who determines the production process and influences how the product is used, and can thus significantly make an environmental impact. The perspectives of how the graduates defended their work resulted in the author re-examining the role of design in society and its direction at the Academy of Arts.

PROSTOR Z(I)LIN(A)

UMĚLECKÉ INTERVENCE DO VEŘEJNÉHO PROSTORU

13. 7. – 12. 9. 2010

2. patro zlínského zámku
Otevřeno denně mimo pondělí od 9 do 17 hodin
www.kgvu.zlin.cz

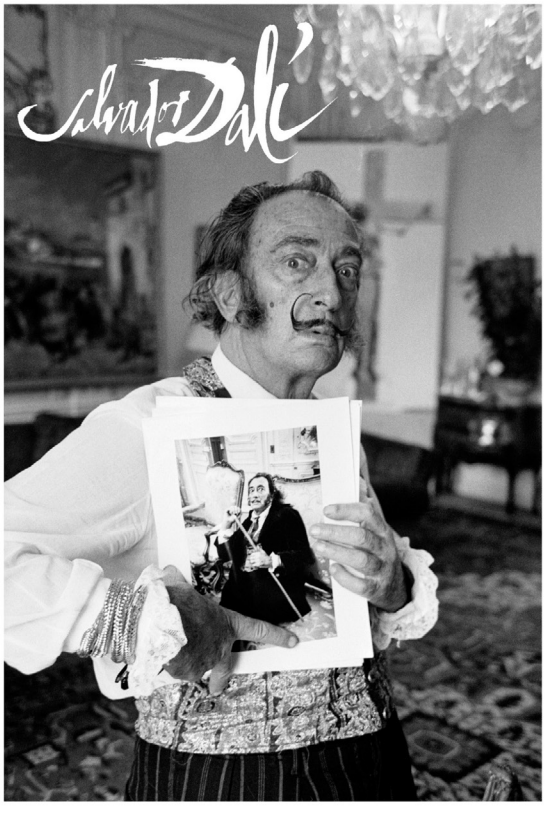
Představení výsledků sympozia v úterý 13. 7. v 18 hodin ve 2. poschodí zlínského zámku a exteriérech města

PROS FOR ZLIN A

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, p. o.

PROGRAM CEZHRANIČNEJ SPOLUPRÁCE 2007 2013 SLOVENSKÁ REPUBLIKA ČESKÁ REPUBLIKA
EURÓPSKA ÚNIA EURÓPSKY FOND REGIONÁLNEHO ROZVOJA SPOLOČNE BEZ HRANÍC
euroregion BÍLÉ - BIELE KARPATY
KRAJSKÁ GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE ZLÍNĚ
Považská galéria umenia v Žiline
Zlínský kraj
ŽILINSKÝ samosprávny kraj

„TENTO MIKROPROJEKT JE SPOLUFINANCOVÁN EVROPSKOU UNIÍ, Z PROSTŘEDKŮ FONDU MIKROPROJEKTŮ SPRAVOVANÉHO REGIONEM BÍLÉ KARPATY“



Božský komediant

Muzeum Kroměřížska, Kroměříž

21. 5. – 15. 8. 2010

S díly světově proslulého surrealisty **Salvadora Dalího** se můžete seznámit v **Kroměříži** na **Východní Moravě**. Chybět nebude kompletní originální soubor ilustrací k Dantově Božské komedii, Dalího keramika, bronzové sochy a spousta dalších unikátních děl. Výstava je doplněna známými fotografiemi Václava Chocholy. K vidění bude kolem dvouset děl. Své umění budou moci v dětském koutku předvést i děti.
Tak neváhejte a seznamte se s životem a dílem tohoto významného katalánského malíře.

www.vychodni-morava.cz

Východní MORAVA
Kroměřížsko
ROP Střední Morava
Evropská unie a Evropský fond pro regionální rozvoj jsou partnery pro váš rozvoj.



KRAJSKÁ
GALERIE
VÝTVARNÉHO
UMĚNÍ
VE ZLÍNĚ



Zlínský kraj