

PROSTOR

ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XVIII. 2/2011



KRAJSKÁ
GALERIE
VÝTVARNÉHO
UMĚNÍ
VE ZLÍNĚ



P O E S I E
H I S T O R I E
A R C H I T E K T U R A
V Ý T V A R N É U M Ě N Í



Mili čtenáři,

není jisté od věci si čas od času připomenout některé okolnosti, jež souvisí s Prostorem Zlín a jeho vydavatelem - zlínskou galerií. Samotný název se poprvé objevil už nějaký čas před vznikem časopisu, na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Vystal z širší odborné představy, v jejímž duchu se v té době počala rozvíjet nová koncepce činnosti galerie, nový odborný program, zaměřený na aktuální stránky zlínské moderní historie. Byli jsme si vědomi, že se nejedná o typicky regionální, ale o hranice místa i země přesahující odborné téma, s určitými praktickými možnostmi pro současnost či do budoucnosti. Tedy nejenom v jeho dočasných dobových, organizačních, průmyslových a obchodních zřetelích, ale šlo nám především o nadčasové kvality nebo „slohotvorné“ aspekty daného tématu, o kulturní dosah batovského způsobu podnikání, o jeho jedinečný a trvalý přínos civilizační. K jeho objektivnímu hodnocení scházelo odpovídajícím způsobem založené, soustavnější sociologicko-historické bádání. Z pozice nezávislé odborné sbírkotvorné galerijní instituce, jejímž zřizovatelem se stalo ministerstvo kultury, se do našeho zorného úhlu už od počátku dostával zlínský funkcionalismus, jeho, dobu svého vzniku přesahující hodnoty, zejména architektura a pozoruhodné aktivity na poli výtvarného umění, které ve městě položily základ profesionální galerijní, tj. sbírkotvorné a výstavní činnosti, a v jejichž duchu byl v roce 1939 ustaven i český „Bauhaus“ - Škola umění firmy Bata.

První zveřejnění tohoto programu, jak si mnozí asi ještě pamatují, proběhlo na jaře 1991, a to ve třech rovinách. Jednak v podobě výstavy Bata, architektura a urbanismus 1910–1950, doprovázené obsáhlým výstavním katalogem, jež vůbec poprvé představil sledované téma ve všech jeho podstatných aspektech, a samotná výstava pak byla s redicí katalogu reprizována i na několika místech v zahraničí. A jednak šlo o výtvarné sympózium Prostor Zlín, jehož se zúčastnilo několik předních českých umělců. Impozantní díla vznikla v jeho rámci byla instalována ve funkcionalistickém centru města. Třetí složku programu představovala mezinárodní konference Zlínský funkcionalismus, která se vázala, jak dokládá sborník na ní přednesených příspěvků, i k otázkám značně přesahujícím téma architektury a urbanismu. Toto široké odborné zaměření instituce se měnilo v promyšlený, do budoucna otevřený projekt označovaný pracovním Prostor Zlín. Všechny tři akce tak probíhaly pravidelně každé tři roky, formou trienále. Samotný pojem prostor byl míněn ve smyslu možností - prostor pro etické a potažmo estetické hodnoty, pro kulturu a zejména (z pohledu galerie) pro architekturu a výtvarné umění. Ne však v regionálním smyslu, ale v intencích nejlepších batovských tradic. Pečovat o rozvoj českého umění a v tomto duchu formovat umělecké sbírky galerie. Vnášet tak do místa působnosti instituce kritérium umělecké hodnoty a podněcovat v něm výtvarný život. Výtvarné hodnoty, které v regionu vznikají pak přednostně začleňovat do patřičných aktuálních uměleckých souvislostí. Účinnou (operativní) publicistickou platformou, takto náročně postaveného odborného programu, se postupně stávalo zejména galerijní periodikum s příznačným názvem Prostor Zlín (počínaje rokem 1993). K němu se následně přidaly i obnovené Zlínské salony. Nový zlínský salon (1996) a Zlínský salon mladých (1997). Rovněž „obnovené salony“ respektují trienální periodicitu. Ten právě probíhající Nový zlínský salon je tak v pořadí už šestý. Přičteme-li k němu pět uskutečněných již Zlínských salonů mladých, dospějeme k číslu jedenáct, což odpovídá celkovému počtu historických batovských a poválečných salonů z let 1936–1948. A to je co říci - už z toho důvodu, že galerie není firma Bata nebo se stovkami miliónů hospodářské ekonomické institucí. Všem, kteří se o udržení salonů a zlínského programu galerie i v minulosti nějak zasloužili, kteří mu věřili, proto patří velké uznání a naše upřímné poděkování.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

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

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XVIII. 2/2011

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Václav Mílek VI. Nový zlínský salon	3
Dáša Lasotová Pojem Jiří Valoch	5
Daniela Čarná Nie som autor, som metafora	8
Tomáš Mikulaščík Poutnice v labyrintu	11
Ivana Jonáková České malířství 19. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni	14
Pavel Preisner Jiří Krtička - Nekonečnost prostoru	18
Ludvík Ševeček My - Jitka a Květa Válový	21
Marcela Chmelařová Čeká pardubické muzeum a galerii nerovný sňatek?	24
Petra Šobánková Současné problémy české muzejní pedagogiky	27
Katarína Beňová Kaštieľ v Strážkach	30
Pavel Preisner Výstavy v Domě knihy Portal	34

JEDNO DÍLO

Petr Jindra Bohumil Kubišta Vzkříšení Lazara	36
--	----

PŘEDSTAVUJEME

Ladislav Daněk Daniela Mikulašková/Obrazy?	38
--	----

ARCHITEKTURA

Petr Všečka Obnova Jurkovičovy vily - Centrum Dušana Samo Jurkoviče	42
Pavel Zatloukal Všetechův Jurkovič	45
Jan Sedlák Brněnské stopy Adolfa Loose	46

Z ARCHIVU

Katarína Beňová Denníky maliara Ladislava Mednyánskeho	50
--	----

POESIE

Ewald Murrer	56
Lukáš Marvan	58

připravuje Pavel Petr

DESIGN

Barbora Kárníková, Jitka Ressořová Cesta TONu k designu	60
---	----

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 poezie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Lubomír Jarcovský, Tomáš Mikulaščík, 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, Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín, telefon: +420 577 210 662 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 - 1398
www.galeriezlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Monogramista T-D, Načieranie noci, 1979, akryl na plátně, 90 × 65 cm
2. strana obálky: Rudolf Červenka, z cyklu Zlín 1973, černobílá fotografie
3. strana obálky: Adolf Loos?, Karel Lhota, vila JUDr. Josefa Winternitze, Praha Smíchov 1931-1932, foto archiv MuMB
4. strana obálky: Jurkovičova vila, pohled do zrekonstruovaného interiéru vily, foto: Toast Images, 2010

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 2011 (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 uhradit: 1. u pokladny galerie 2. složenkou typ C
3. fakturou (nutno uvést IČO) - (Zakroužkujte číslo úhrady 1-3)



VI. Nový zlínský salon

Václav Mílek

zamýšlenou, či mimovolnou. Bez komplikovaného dokazování přecházím rovnou k závěru. Byla to nejširší veřejnost, především obyvatelé města Zlína. Slovem nejširší přitom nemyslím blíže nespecifikovaná, ale spíš veškerá. Devadesát tisíc návštěvníků^{1/} ve městě, v němž nežije ani poloviční množství obyvatel, ukazuje, můžeme-li údaji vůbec důvěřovat, že vedle vydatné pomoci z jiných míst a krajů museli mnozí z nich na výstavu přijít i několikrát. Ať už si tento údaj vykládáme jakkoliv, lze předpokládat, že výstava byla přístupná masám, tedy nabízela v určité míře lehce stravitelnou podívanou. Snad právě naprostá různorodost a obsahová šíře propůjčila salonu charakter vizuálního spektaklu, v němž nakonec každý mohl najít to „své“. V této souvislosti se mi připomíná výtisk katalogu sedmého Zlínského salonu z roku 1942 v naší galerijní knihovně, kde neznámý návštěvník výstavy, zřejmě zájemce nebo pověřený nákupem pro nějakou společnost,



Pohled do expozice VI. Nového zlínského salonu, druhé patro zlínského zámku, 2011, zleva: Petr Lysáček, *Charismatic*, 2009; Marek Meduna, *daj;lh;ldsh;o154545DS5454SSJusa;nsaSDUDoooyěžě15NFDS*, 2011; Pavel Hayek, *Jablka*, 2010; Radim Hanke, *Černá hlava*, 2011.

Před tři čtvrtě stoletím se ve Zlině v budově Strojního ústavu konal I. Jarní salon. Přehlídka současného umění, jaká neměla v tehdejší Československu obdoby. Především rozsahem, ale i organizačně představovala něco mimořádného. Výstava přilákala rekordní počet návštěvníků, a protože velká část děl na výstavě byla prodána, byla pro vystavující umělce zajímavá i po ekonomické stránce. Především v místním tisku o ní referovala řada článků a je jisté, že kulturní život Zlína své doby zasáhla jako máloco před ní. V celostátních médiích bylo zmínek pochopitelně méně. V odborných, respektive oborových časopisech, jako *Volné směry*, revue *Život* nebo *Veraikon*, bychom recenzi hledali marně. Nabízí se tak otázka, možná zbytečná a možná banální, koho vlastně tato výstava oslovovala, kdo byl, řečeno dnešní terminologií, její cílovou skupinou, ať už

glosoval některé z katalogových položek lakonickými poznámkami: *pěkné, dobré, slabé, hrozné!*^{2/} Jistě vás zajímá, jaká díla tohoto rezolutního kritika zaujala. Mezi lépe hodnocenými autory najdeme třeba Vlastimila Radu, Pravoslava Kotika nebo Jana Kobzáně. Naopak nejhůře byl vnímán třeba František Hoplíček nebo Hanuš F. Herink. Většina děl, mezi nimi i taková, která by nás dnes minimálně podle jména svého tvůrce zaujala, však zůstala neokomentována, například dva obrazy Kamila Lhotáka.

Trienále Nový zlínský salon, konající se od roku 1996, je koncipováno jinak než „staré“ Zlínské salony. Mnohem více se klade důraz na kvalitu vystavených děl, odborný vklad do koncepce přehlídky a reflexi v oborové diskuzi. Snad o to víc si ovšem klademe otázku, pro koho to vlastně děláme a co naše návštěvníky zajímá. Je lepší široká

Pohled do expozice VI. Nového zlínského salonu, 32. budova továrního areálu, 2011, zleva: Dušan Zahoranský, *There and Than*, 2010; Martin Horák, *Další cinknuté kostky*, 2009.

přehlídka, v níž si každý najde svou „superstar“, nebo přísná koncentrace na několik přístupů, které část odborných kruhů považuje za znak aktuálnosti. Má smysl usilovat o celkový pohled na současné umění a v rámci toho zvát umělce všech názorů a směřování? Kolik jich vlastně je a kde jsou jejich hranice? Co lze považovat za současné a aktuální? Tyto otázky, byť na ně neexistuje jednoznačná a definitivní odpověď, jsou velmi důležité. Pomáhají totiž odhalit fundamenty a motivy stojící za naším úsilím. Zkusme se na celý salon dívat prozaičtěji. Každé instituci, galerii jde o to, aby její program byl vnímán jako kvalitní, přesněji, aby byl vůbec vnímán. Odtud pak snaha dělat něco, co se jinde nedělá, něco mimořádného, jít až na samé hranice možností, podstupovat riziko, že se něco třeba nepovede. Pro zlínskou galerii je tímto významným a jedinečným, co spoluutváří její jméno v očích veřejnosti, Nový zlínský salon. Přehlídka s problematičtým názvem,

Nový zlínský salon, šlo o navázání na název a rozsah spíš než o obnovu někdejší baťovské přehlídky. Způsob výběru autorů a hlavně cíle výstav se totiž dost zásadně liší. Nový zlínský salon není veletrhem umění, ale především se snaží o cílený a názorově jasně ukotvený výběr toho, co se má vystavovat a co ne. Jeho základní metodika, jak je zachycena v katalogových textech všech ročníků, je postavena na vědomí neustálého vývoje. Mění se členové jury, mění se výběr umělců, zrovna tak jako se v uměleckém provozu mění pohledy na aktuálnost problémů, strategií a technologií. Díky těmto jednoduchým, ale jasným principům nejenže se našim předchůdcům podařilo realizovat skvělou výstavu, ale založili tradici, která nevyčerpává svůj potenciál předáváním sebe samé.

Letošnímu šestému Novému zlínskému salonu se budou věnovat další články v Prostoru Zlín. V tomto čísle se zaměří na Jiřího Valocha a Monogramistu T•D, kterým byla v rámci salonu



Pohled do expozice VI. Nového zlínského salonu, druhé patro zlínského zámku, 2011, Tomáš Vaněk, particip. č. 128, Kateřina Šedá, Nedá se svítit, 2010–2011; Alena Kotzmannová, Magnet, 2009–2010; Milan Salák, Uncontain II., 2011.

který na jednu stranu celkem přesně vymezuje hranice jejich sdělovacích možností a na druhou často s pejorativně vnímaným nádechem shazuje její skutečný obsah. Tím jsou vesměs kvalitní umělecká díla, která nadto představují živou a aktuálně akceptovanou část umělecké scény České republiky a Slovenska. Jestli má přehlídka v podobě salonu nějakou nezpochybnitelnou výhodu, pak je jí možnost vystavit zde díla, která se do kurátorských výstav většinou z různých důvodů nehodí. Díky tomu se spolu s množstvím zastoupených umělců zlínský salon stává jedinečnou výstavní akcí, která kromě rekapitulace stavu místní (české a slovenské) výtvarné scény za poslední tři roky uvádí i v jistém smyslu objevné a nové pohledy. Dalším pozitivem, které už nesouvisí s formou, nýbrž s organizačními principy a koncepcí, je otevřenost vývoji sebe sama. Když Ludvík Ševeček se svými spolupracovníky v polovině devadesátých let začal připravovat

uspořádána samostatná výstava v Domě umění ve Zlíně. Svým výběrem chce jury salonu vyjádřit uznání a poukázat na význam jejich dlouhodobé tvorby pro současné výtvarné umění našich dvou zemí.

VI. Nový zlínský salon 2011

Jiří Valoch – Art Is Here Now

Monogramista T•D – Nezabudni sa obzrieť!

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně,

3. květen–28. srpen 2011

Poznámky:

1. Srov. -zel., Co bude na Zlínsku? Ráz letošního Salonu „Krása práce“, *Zlín*, 7. 4. 1939, s. 3. Trochu reálnější údaj uvádí článek I. zlínský salon nejúspěšnější uměleckou výstavou, *Zlín*, 4. 9. 1936, s. 3, kde se uvádí že „krátce před zakončením“ dosáhl počet návštěvníků „neuvěřitelné číslice 60 000“.
2. VII. Zlínský salon (kat. výst.), Zlín 1942, (knihovna KGVU ve Zlíně, inv. č. K 1794). Na tužkou psané poznámky v katalogu děl mě upozornil Martin Fišr.

Pojem

Jiří Valoch

Dáša Lasotová

Za název článku vděčím slovům Kamila Drabiny, expertovi, milovníku a sběrateli umění, který v hluboké znalosti celé působnosti a významu činnosti Jiřího Valocha pronesl: „*Valoch, to je pojem.*“ Jiří Valoch je ve světě umění skutečně pojmem.

Přijetí této metafory nabízí i přijetí hry s kvazilogikou doslovnosti, a jestliže je tedy pojem určen definicí a označován slovy a symboly, pak by mělo být možné „pojem“ Jiří Valoch rovněž definovat a slovy a symboly určovat. Za nejzajímavější považuji cestu sledování toho, jak a která slova a symboly J. Valoch sám používá, a tím i utváří své dílo teoretické, umělecké, svůj život a sebe samého. Erudované zkoumání, komparování a definování teoretické a umělecké jazykové tvorby J. Valocha očekávám od Zbyňka Sedláčka, sama se pokusím o nástin „definice pojmu“ Jiří Valoch.

Jiří Valoch se narodil se v roce 1946 v Brně, v rodině významného archeologa Karla Valocha. Bohemistiku, germanistiku a estetiku studoval v letech 1965–1970 na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. V letech 1972–2001 působil jako kurátor v Domě umění města Brna, kde kromě koncipování a realizací výstav pořádal pro diváky setkání, na nichž probíhaly akce přibližující koncepty a sdělení vystavených děl. Touto činností je blízký významné brněnské „škole zprostředkování umění“, již utvářel Igor Zhoř. V současné době pracuje J. Valoch v Národní galerii v Praze jako kurátor sbírky, kterou galerii věnoval. Vedle již zmíněné kurátorské činnosti je teoretikem, kritikem, publicistou, sběratelem a samozřejmě umělcem.

„Pojmová mapa“ Valochovy umělecké tvorby je vymezována termíny poezie a poezie vizuální a konceptuální, autorské knihy, strojopisné texty, textové symetrické koncepty, textové instalace a projekty, vrstvené texty, počítačová grafika, body poems, fototexty, konceptuální fotografie, fotografická haiku, konceptuální akce, minimální

akce, akce a intervence v přírodě, time pieces, kresebné concentrations, konceptuální kresby, verbální partitury, grafické partitury, objekty... Převažujícími prvky vyjmenovaných forem jsou slova a texty zkoumané v nově stavěných sémantických, prostorových a materiálových vazbách. Klasické konceptuální principy získávají ve Valochových realizacích až poetický rozměr. Roman Gajdoš (2010) tento aspekt vyjádřil takto: „...na jedné straně předpokládá vědeckou systematiku práce s textem, na druhé straně je tato tvorba obohacená o mentální a psychologické procesy, které se takovým způsobem zacyklují a retrotendují zpět k literárnímu myšlení. ...postupně dochází k nové formulaci, která upřednostňuje stejně emotivní, jakož i intelektuální básnické proporce.“ (přel. dl)

Tvorba J. Valocha je známa nejen u nás, vystavoval od roku 1966 mimo jiné v Itálii, Maďarsku, Německu, Polsku, Rakousku, na Slovensku, a jak uvádí ARTLIST, je zastoupen ve sbírkách



MG Brno; MU Olomouc; VČG Pardubice; Staatliche Kunstsammlungen – Kupfertischkabinett, Drážďany; Muzeum Sztuki, Łódź; Stedelijk Museum, Amsterdam; Städtische Galerie, Stuttgart – Archiv Sohm; Nationalgalerie Preussischer Kulturbesitz, Berlin – Archiv Richard; Sackner Archive, Miami Beach; Museo d'arte moderna, Bolzano; Herbert Distelès Museum of Drawers, Bern-Curych.

Mapu cest, jež J. Valoch absolvoval na poutích do výstavních prostor, v nichž zahajoval výstavy nebo za výstavami přišel a zanechával v knihách návštěv vzkaz vystavujícím autorům, křížovou mapami cest do pracoven a ateliérů umělců

slovo

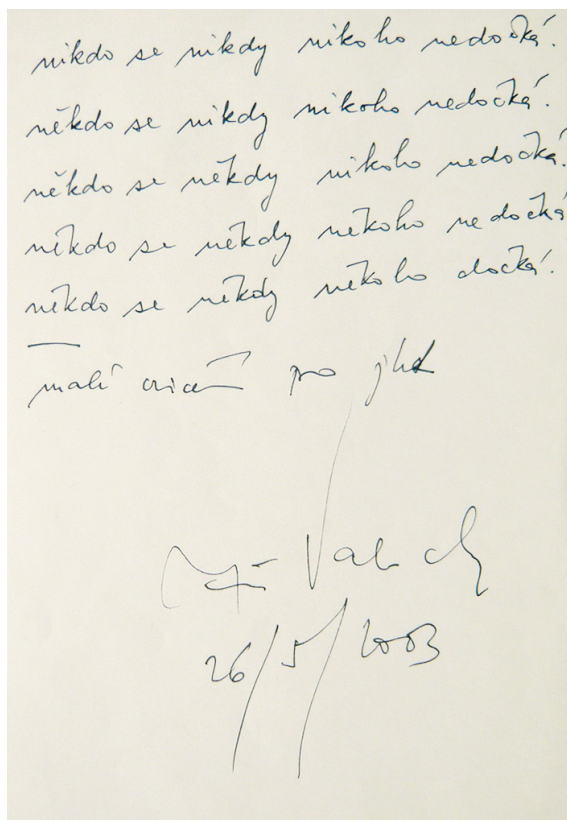
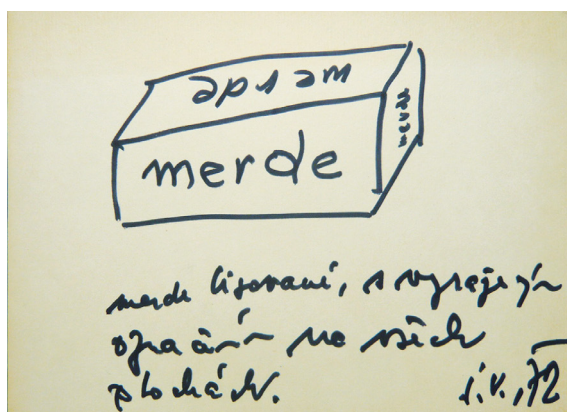
neurčitě formy

renomovaných i tvůrců docela neznámých a jím objevených a uváděných na výtvarnou scénu, lze jen těžko vytvořit. Snad je možné jen v představách nad mapou Evropy propojovat města a místa dohledatelná v bibliografiích, katalozích. A kdyby se podařilo nakreslit síť co nejpřesnější, bude chybět rozměr intenzity, neboť kdo ví, kolikrát od roku 1969 do dneška přeježděl J. Valoch například trasu Brno–Třinec a zpět.

„Osvětová“ dimenze jeho oscilování nespočívá jen v předávání informací a výměně názorů v těchto setkání, ale také v neúnavném převážení a velkorysě „distribuci“ katalogů aktuálních výstav. Jiří Valoch tak vytváří další síť, síť nových vztahů mezi jednotlivými autory.

Ze spisovatelské a publicistické činnosti J. Valocha lze jmenovat monografie věnované dílu Eduarda Ověčka, Ladislava Nováka, Rudolfa Fily, Běly Kolářové, Kláry Bočkovy, Lubomíra Přibyla, Zorky Ságlové, které J. Valoch napsal nebo na nich významně spolupracoval. Velmi nesnadno by se zjišťovaly všechny další texty publikované v katalozích, antologiích, časopisech, novinách... Nejúplněji se zatím soupisem teoretického díla J. Valocha zabýval Ladislav Daněk. Pokud vím, jeho práce nebyla publikována.

Valochova vášeň pro umění se projevuje i v touze a potřebě přebývat s uměním pod jednou střechou. Ze svých cest přiváží kromě publikací o umění také díla, jimiž se obklopuje a s nimiž žije. Sběratelstvím se vracíme kruhem k prvnímu tématu „definování“ pojmu Jiří Valoch, k jeho sbírce věnované Národní galerii v Praze. Moci být prospěšný sobě i druhým konáním a prací, která se stane přirozenou součástí existence, je nutnou podmínkou vlastního života, je, myslím, projevem laskavého osudu. Jiří Valoch je velkým pojmem ve světě umění a tento svět mu vděčí za rozšíření hranic, za obohacení v oblastech tvorby, teorie, kritiky... Za jednu z nejvýstižnějších charakteristik působnosti Jiřího Valocha považují slova Milana Knížáka [1988]: „Pro mne je J. Valoch především člověkem posedlým uměním. Člověkem, který umění zasvětil vše. Který umění snídá, obědvá, večeří, za uměním putuje, s uměním spí, umění slouží, umění zaklíná a sní sny prosycené šedými čárkami tichého umění. ...Všichni víme, že bez Jiřího Valocha by nevypadalo nedávné a současné moravské umění tak, jak vypadá. A asi proto, že jeho osvětová až buditelská činnost je tak rozsáhlá a mnohotvárná, je jeho umělecký projev strohý a tichý. Až nejtišší...“



Nie som autor, som metafora

Daniela Čarná

„...moju možnosť byť autorom som roztrhal na fragmenty, z ktorých niekto iný zloží obraz básnika.“

Monogramista T·D

Monogramista T·D je po Ivanovi Štěpánovi a Jurajovi Bartuszovi tretím slovenským autorom, ktorého tvorba je v týchto dňoch prezentovaná na Novom zlínskom salone, v rámci pravidelne udeľovanej pocty za celoživotnú tvorbu vybranému autorovi slovenskej a českej výtvarnej scény. Táto symbolická pocta prichádza v období, kedy vychádza aj autorova dlho očakávaná monografia. V nej sa, rovnako ako na výstave, v Zlíne stretáva s výtvarne blízkym autorom, teoretikom a výtvarníkom Jiřím Valochom, ktorému je udelená pocta za českú stranu a ktorý je zároveň, spolu so Zorou Rusinovou, spoluautorom textovej časti Monogramistovej monografie.^{1/}

Na tvorbu Monogramistu T·D (1946) sa dá nazeráť cez viaceré okruhy a témy jeho tvorby. Ich spoločným menovateľom je zaznamenávanie fragmentov reality v jej rôznych podobách a objavovanie často paradoxných možností, ktoré v sebe tak pre autora, ako aj pre diváka skrýva. Neodhaľuje nám ju totiž v jej definitívnych podobách. Do svojej tvorby ju necháva vplynúť v podobe metafor, otvárajúcich stále nové možnosti interpretácií. Pojem metafora znamená podľa slovníkovej definície prenesenie významu slova na základe vonkajšej podoby. Tú však Monogramista nahrádza hlbšími vrstvami príbuzností, ktorými (pre seba i pre nás) odhaľuje nevšednosť všedného. Princíp svojej tvorby objavuje už počas štúdia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a vzhľadom na dobu aj nezávisle na ňom.^{2/} Ako zástupca najmladšej generácie, poznačený konceptuálnym myslením, sa dva roky pred ukončením školy zúčastňuje dnes už legendárneho 1. otvoreného ateliéru v roku 1970 v dome Rudolfa Sikoru na Tehelnej ulici 32 v Bratislave,^{3/} inštaláciou Nedážd', vyskladanou z novodurových dažďových kvapiek, zavesených na šnure na prádlo. Využíva v nej hravú poetiku vo vizuálnej aj sémantickej

rovine, v práci so slovom a jemnými posunmi jeho významov, ktoré charakterizujú aj (ale nielen) jeden z jeho prvých cyklov Ochrana prírody (od r. 1970). S citlivým a hravým prístupom k prírode do nej vstupuje v landartovej performancii Sneha na strome v roku 1970,^{4/} ktorý Radislav Matuščík nazval aj rokom akcií.^{5/} Slovo sneh píše v rôznych jazykoch vápnom na strom. Performancia je poctou prírode, tautologickou hrou, kde prináša sneh v podobe slova do zasneženej prírody. V porovnaní s kolektívnymi akciami Alexa Mlynárčika či Jany Želibskej majú však Tóthove akcie, realizované väčšinou osamote, bližšie skôr k intímnejšej línii performancií Petra Bartoša či Michala Kerna, s ktorými ho spájal vzťah úcty k prírode. Udalosťami v prírode participoval Tóth aj na Terénach (1982-85), mapujúcich akčný prejav na Slovensku, ktoré inicioval Radislav Matuščík s Júliusom Kollerom a Petrom Meluzinom.

Monogramista T·D je autorom, ktorý sa neobmedzuje na vopred určený okruh médií a tém. Využíva možnosti maľby, kresby, koláže, fotografie, objektu, inštalácie, performancie, divadla či textu, pracuje s prítomným okamihom, ale aj pamäťou miest, vecí, osobnou históriou a kolektívnou pamäťou. Cyklus Ochrana prírody sa svojou témou voľne stretáva s čierno-bielym cyklom Banality (1974-82), ktoré tvoria jadro zlínskej prezentácie s názvom Nezabudni sa obzrieť! Tieto maľby, kreslené latexom na plátno, vychádzajú z každodennosti, do ktorej Monogramista T·D citlivo preniká, zaznamenáva ju a eviduje formálnym, úradníckym administratívnym jazykom, pretlmočeným do jazyka vizuálneho poézia. Odkrýva nové vrstvy významov a pohľadov na svet v jeho veľkoleposti aj všednosti, závažnosti aj banálnosti, ktorá sa v jeho interpretácii mení na záznam niečoho výnimočného až posvätného. Banality sú „...dôsledkom iného myslenia“. Iné myslenie je pre rozum hobby. Je to to, čo vzniká po pracovnom čase, v tomto prípade po myslení.“^{6/} Zaznamenávajú blízke stretnutia muža a ženy, prelínanie nocí do dní, merania dĺžky autorovho spánku, odlietanie vtákov, triedenie abecedy podľa ročných období, ... Do tajničky svojej tvorby nám Monogramista umožňuje dosadiť si svoj vlastný význam. Dáva nám vizuálne hádanky, odhaľuje tajomstvá, skrývajúce sa pod povrchom vecí, ich posolstvá kóduje už do samotných názvov, ktoré by sa dali vnímať aj samostatne: Bodka za zimou, Modlitba za koncami viet, Načieranie nocí, Ústriedok ticha, Agónia hviezd, Pregíganie mozgu.

Monogramista T·D (ešte ako Dezider Tóth) aktívne prispieval k formovaniu neoficiálnej výtvarnej scény. V roku 1967 s Dušanom Grečnerom založili divadlo Pomimo – divadlo po Einsteinovi. Po vystahovaní Rudolfa Sikoru z domu na Tehelnej v roku 1975 (kde sa konal 1. otvorený ateliér), začal Tóth v roku 1976 organizovať tvorivé stretnutia a výstavy vo svojom bratislavskom byte na Moskovskej 1 pod názvom Depozit. Konali sa do roku 1977, kedy boli zásahom štátnej moci zakázané. Nadviazal naň v rokoch 1979-86, keď inicioval tzv. Posuny alebo Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu, ktoré, napriek tomu, že významne prispeli



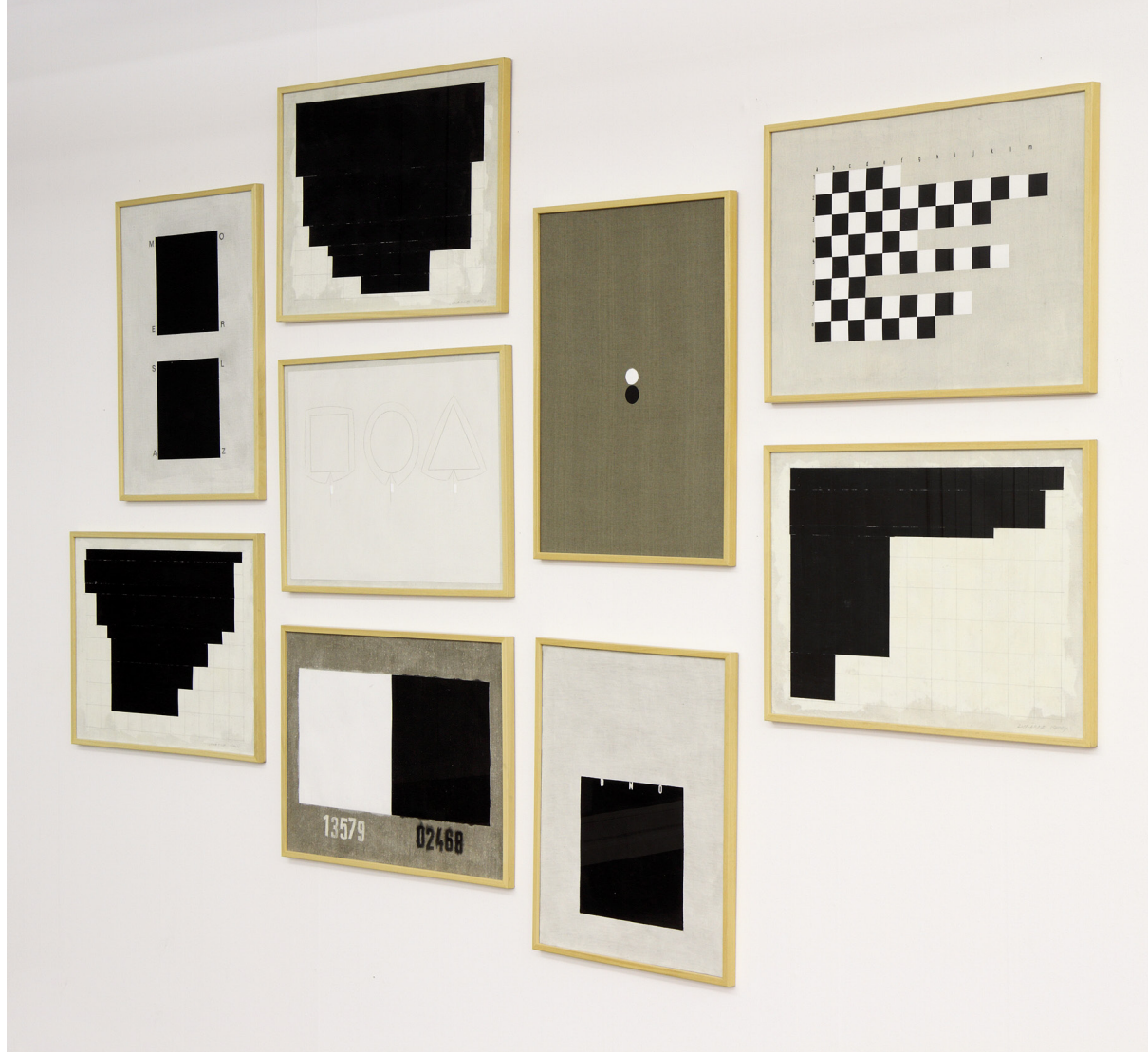
Pohľad na instaláciu výstavy *Monogramista T-D, Nezabudni sa obzriet!*, Dům umění Zlín, 2011, foto: Dalibor Novotný

k formovaniu neoficiálnej scény, dodnes nie sú dostatočne zhodnotené.^{7/} Ich spracovanie sťažuje aj fakt, že na stretnutiach Posunov bolo (aj z bezpečnostných dôvodov) zakázané fotografovať. Do Posunov II až IX sa zapájali vopred vyzvaní autori neoficiálnej scény, ktorých jadro tvorili umelci neskoršej Skupiny A-R, ktorá vznikla v roku 1991 (Tóth bol jej členom do roku 2004). Posuny vyzývali k vytvoreniu interpretácie ľubovoľného diela z histórie umenia na zadanú tému, v období počas symbolických 9 mesiacov, ohraňovaných Medzinárodným dňom žien (8. 3.) a Mikulášom (6. 12.).^{8/}

Od čerstvej monografie *Monogramista T-D* sa toho očakávalo veľa. Jedným z dôvodov je aj práca s knihou, ktorá je podstatnou súčasťou jeho tvorby, ako autora textov,^{9/} ilustrácií,^{10/} koncepcií a grafických návrhov mnohých publikácií, no predovšetkým niekoľkých desiatok autorských kníh (napr. 125 krajín, 1979; Kniha v prenatálnom stave, 1983; Interpretované knihy, od 1983). Monografia, ktorú môžeme vnímať aj ako výtvarný objekt, sa začína notársky potvrdeným čestným prehlásením autora z roku 1997 o zmene mena na *Monogramista T-D*, ktorým od tohto roku

signuje svoju tvorbu. Jej koncepcia je postavená na vizuálnom materiáli, ktorým sa monografia tak trochu netradične začína. Ten nie je členený chronologicky, ale na základe 14 tém, cez ktoré môžeme sledovať autorskú interpretáciu tvorby. Ich symbolika sprostredkovane odkazuje aj ku križovej ceste, putovaniu, ktorým autor do dnešných dní za vyše 40 rokov tvorivých aktivít prešiel a ktorú využil aj pre svoju tvorbu (14 zastavení, 1982). Napokon, i keď nezamýšľane, monografia vyšla pred Veľkou nocou, podobne ako vopred nekalkulované načasovanie krstu monografie vyslanca Argilie pre Asteroid 329, Piatu planétu malého princa^{11/} na deň 50. výročia prvého výstupu človeka do vesmíru.^{12/} Banality, Praesidium Naturae, Partitúry, Koany, Dychovky, Autorská kniha, Bagately, Rezrvácia, Cvaot, Schránky, Sťahovania a núdzové úniky, ale aj kategórie Slovo, Zraniteľnosť a Racionalita, ktoré sú autorskými „rezmi“ naprieč tvorbou.

Textovému bloku je vyčlenený priestor v závere a uzatvára ho komplexný súpis akcií (pod názvom Udalosť, výzva, hra, ozvláštnenie), aktivít (Od 1. ateliéru po Majstrovstvá Bratislavy v posune



Pohľad na instaláciu výstavy Monogramista T-D, Nezabudni sa obzrieť!, Dům umění Zlín, 2011, foto: Dalibor Novotný

artefaktu), autorských kníh, grafických návrhov, výstav a bibliografie. Biografia je nevšedne vysunutá na zadnú predsadku knihy, kde sa stáva skôr grafickým dielom, vizuálnou stopou so zastávkami osobných a profesionálnych milníkov. Zastávok, križovatiek a prestupných staníc od témy k téme by sme našli v Monogramistovej tvorbe mnoho. Nakoniec, aj obálka monografie je koncipovaná ako cestovný poriadok. Ostáva na nás, či sa rozhodneme pristúpiť, a stať sa tak účastníkmi na dobrodružstve myslenia, divania sa a divenia sa nielen nad autorovými, ale aj vlastnými objavmi, vyskladanými z fragmentov jeho tvorby, ku ktorým nás Monogramista T-D svojou tvorbou nenútené pozýva. Tak ako jedno z jeho prvých diel, prezentovaných na 1. otvorenom ateliéri ako Projekt pre ľubovoľného organizátora.

Poznámky:

1. Zostavovateľ: Dezider Tóth, Boris Meluš, autori textov: Jiří Valoch a Zora Rusinová, grafická úprava: Boris Meluš, Vydavateľstvo O.K.O v spolupráci a Vydavateľstvom Slovart, Bratislava 2011. 472 s. ISBN 978-80-88805-09-0.
2. Dezider Tóth študoval maľbu na VŠVU v Bratislave v rokoch 1966-1972 u prof. Petra Matejku.
3. 1. otvorený ateliér bol „novou formou tvorivej participácie v prostredí mimo výstavných siení“, ktorého sa zúčastnili 19 autori troch umeleckých generácií. Sikorová, E.: Nástup jednej generácie. In: Mudroch, M. – Tóth, D., ed.: 1. otvorený ateliér. SCCA Bratislava 2000. s. 13.
4. Performancia bola súčasťou výzvy Milana Adamčiaka Pax et Gaudium, ktorý vyzval umelcov individuálne alebo skupinovo reagovať na obdobie Vianoc v roku 1970.
5. Matuščík, R.: ...Predtým, Prekročenie hraníc 1964-1971. Žilina 1994, s. 110.
6. D. Tóth, In Monogramista T-D, Bratislava 2011, s. 6.
7. V prednáške v SNG a v zborníkovom texte Prvý čiže druhý posun alebo o citátoch a citovaní sa téme venoval Juraj Mojžiš. In: Kolesár, Z., Mrenicová, E., ed.: Umenie sedemdesiatych rokov. VŠVU Bratislava 1997, s. 51-57.
8. Tóth, D.: 1979-86, Súpis autorov diel a akcií účastných na 2. – 9. Majstrovstve Bratislavy v posune artefaktu. Strojopis, 1988.
9. Tóth, D.: Nemá kniha, Afad Press, VŠVU Bratislava 2005.
10. Publikácie pre deti: Tóth, D.: Urob si masku, Mladé letá, Bratislava 1989. Tóth, D. – Klimáček, V.: Noha k nohe, Hevi, Bratislava 1996; O.K.O, Bratislava 2005. Kniha bola poľskými kritikmi zaradená do kánonu 50 najlepších detských kníh sveta.
11. Argiliu, konceptuálnu hlinenú krajinu odnikiaľ ustanovil v roku 1974 Alex Mlynárčik a ktorá má svojho kráľa a vyslancov.
12. Krst monografie spolu so sprievodnou výstavou sa konal 12. 4. 2011 v aukčnej spoločnosti SOGA v Bratislave.

Poutnice v labyrintu

*„Iracionalita je matkou
moudrosti.“*

„Jasná hlava je nejlepší opiát.“

Petr Pavlík

Tomáš Mikulaščík

Ve výstavním sále Domu umění ve Zlíně probíhala od 15. února do 10. dubna 2011 profilová výstava díla svěbytného převraceče barev a tvarů, významů, hodnot i citů, vjemů a svých souběžných existencí Petra Pavlíka.^{1/} Jeho postava putuje labyrintem světa už pětadesát let, do ráje umění začal soustředěněji nahlížet již během svých středoškolských studií. Pouť – ne zcela přímočará – probíhala v nadějeplných šedesátých letech a umožnila mu vytyčit cíl. Na Akademii výtvarných umění v Praze začal studovat až čtyři roky po maturitě v roce 1967 a ani tam nepostupoval po očekávané přímce. Přešel z krajinomalby v ateliéru Karla Jiroudka na monumentální malbu a plastiku u Arnošta Paderlíka, aby nakonec, po krátkém intermezzu v ateliéru fotografie Jána Šmoka na FAMU, absolvoval roku 1973 malbu na AVU sebezkoumavým metajazykem: cyklem obrazů „Malující malíř“. O tom, jak do světa vstupoval (intervenoval), jak z něj naopak odstupoval a se záměrnou distancí jej pozoroval a glosoval, mluví vedle životopisných dat hlavně jeho texty.^{2/} Z postupu let snad můžeme vyzvednout alespoň jeho podíl na kulturním životě v rodné obci a spoluúčast při založení Volného seskupení 12/15 Pozdě ale přece! Od roku 1995 se věnuje i pedagogické činnosti – nejprve příležitostně, později soustavně.^{3/}

Ostatně umělec svou výtvarnou tvorbu uzavřel – vystavené obrazy byly vytvořeny převážně v průběhu osmdesátých let a nesou data 1975–1993. Zahrnují nosná témata Pavlíkovy tvorby, která se po svém dobrovolném zacelení změnila v interpretaci, přesněji řečeno v exegezi. Jak sám (interpretující) název výstavy říká, je to zejména Poutnice, silná ve své křehkosti a osamělosti, postavená do světa ne zcela nepřátelského, ale přeci jen manipulujícího. Prochází jím jako labyrintem – zjevným či jen hrozícím, aby našla svůj cíl. Nabízejí se jí Kameny, Malá žlutá krajina, Praúkryt, Příbytek – obydlí, Vstup do labyrintu, Pulzující labyrint i Labyrint ozářený sluncem. V kontrastu k Poutnici stojí Vohnouti – tento šťavnatý termín z hlubin kritické racionality a všeobjímajícího



Pohled do instalace výstavy, na panelu vlevo: *Velká Poutnice*, 1989, olej, plátno, 155 × 110 cm



Petr Pavlík, *Autoportrét*, 1989, olej, plátno, 155 × 110 cm

nevědomí má paradoxně předpověděný osud zlehčeného vtipku, bezmyšlenkovitě a povrchně odsuzujícího nejistou existenci uvnitř tyranizujícího světa.^{4/}

V třetím rozměru pak byl nosným tématem výstavy Kosmogenní kuboid v bronzu i sádře, ba i na obrazovém záznamu; koncepčně stále stejný, a v nepřehledném počtu variant – „Krystal středoevropského časoprostoru“.^{5/}

Uzavřením umělecké činnosti se Petr Pavlík zaměřil na výklad podstaty v kantovském smyslu, interpretace věci o sobě i věci pro sebe. Tak si ujasnil smysl (života i tvorby) a návštěvníkům výstavy poskytl mnohohrstevnatý, zářivý zážitek stability v proměnách ubývajícího lidského času.



Petr Pavlík, *Bílá Poutnice II*, 1983-2010, olej, plátno na dřevě, 96 × 67 cm

Poznámky:

- 1) Výstava byla uspořádána ve spolupráci s Galerii umění Karlovy Vary, kde měla premiéru 25. 11. 2010 a trvala do 30. 1. 2011. Koncept připravil autor ve spolupráci s PhDr. Ivanem Neumannem, který byl rovněž autorem textu v katalogu a výstavu na obou místech zahajoval. Výstava navazovala na rozsáhlou retrospektivu, která se konala ve Veletržním paláci v Praze v dubnu a květnu 2010, k níž byla vydána níže citovaná publikace.
- 2) Vedle publikace k výstavě v NG je to zejména: Petr Pavlík & Pavel Petřík, *Umění a život v Čechách aneb umění žít v Čechách*, Praha 1997.
- 3) Příležitostně: AVU v Praze, FaVU v Brně, FF UK v Praze; soustavně: 1999–2003 VŠUP Praha, od 2004 DAMU Praha, katedra scénografie.
- 4) Petr Pavlík / *Poutnice v labyrintu*, Gallery Praha 2010, s. 319: Vedle „lovu duší“ a řešení problému času byl můj malířský „rotátor“ i formou reakce na média, osobní polemikou s postupující „tekutostí doby“. Tyto nové komunikační technologie totiž na jedné straně neuvěřitelným způsobem zrychlily zpětnou vazbu, na druhé straně však skutečnost rozsekaly na „klipovou“ řezanku, ze které se vytratily vnitřní souvislosti. A ve svém důsledku svou „tyranii okamžiku“, neboli kolotočem permanentních inovací, degradovaly lidské oslovení na úroveň sofistikované informace. Jinými slovy – byla porušena rovnováha mezi znakem a věcí: nad trvání věci byl nadřazen její dynamický dobový znak. A s trváním a kontinuitou – „s dlouhými čarami vinoucími se časem“ – vzaly za své i související vyšší duchovní kategorie (absolutno, nekonečno, věčnost), bez kterých je tvůrce jen otrokem svých emocí a privátních vášní či nádeníkem své doby. Za toto rouhání ovšem stihla umělce Boží odplata – poztráceli nesčetné subjekty diváků.
- 5) Tamtéž, s. 230. Na rozdíl od obrazů vznikaly Kosmogenní kuboidy i později. Datovány jsou rozmezím let 1975–2010.

Petr Pavlík je sebeinterpretem. Dva z jeho textů se významně dotýkají základních témat výstavy. Jsou stručné a pro svou výstižnost nenahraditelné. Otiskujeme je v plném znění:

O Vohnoutech

Zpětně mám dojem, že víc než malířem jsem byl jakýmsi amatérským přírodovědce, který se v laboratoři svého ateliéru pokouší v časové zkratce postihnout evoluční proces, který v přírodě probíhal miliony let. Mí Vohnouti, jacísi předchůdci či předkové pozdějších hybridů, mutantů a klonů, jsou navíc výrazem mého individuálního vzdoru proti společenskému marazmu. Jak jsem byl, jako všichni ostatní, totalitním režimem manipulován, deformován, lámán a vohýbán, tak jsem podvědomě vytvářel obraz tohoto nepřírozeného a zničujícího tlaku, který v konečném důsledku přinášel všeobecně známou destrukci člověka, schizofrenii, pocit odcizení a ztráty identity. I tak a také proto se rodili mí Vohnouti v ambivalentní krajině před naším světem nebo po něm.

(Petr Pavlík / *Poutnice v labyrintu*, Gallery Praha 2010, s. 100)

O Poutnici

Poutnice je pravým opakem zmanipulovaného Vohnoutu. Je symbolem svobody. Smířená, ponořená do sebe, nevzrušená až netečně, ale hlavně svobodomyšlně kráčí nepoznanou krajinou a myslí si své. Vyjadřuje prostor, pokoru a úctu k přírodě a našemu světu. Neohroženě a bez otázek prochází nebezpečnou krajinou, reflektuje ji, ale nehodnotí; nic ji nevyruší z jejího rozjímání, nic ji nevzruší, ba ani nepřekvapí. To ona je v tom všeobecném chaosu garantem jistoty a přirozeného vývoje života. Jednou působí melancholicky, jindy spíše vesele, ale vždy tajemně, protože, odkud jde a kam, je pro mne hádankou. Nevím, kde se vzala, tu se vzala. Jednoho dne prostě vyšla do mých obrazů. Trvalo mi dlouho, než jsem si zpětně uvědomil, že je to vlastně moje matka. Tak jsem ji v dětství viděl. Přicházela a odcházela s kloboukem na hlavě a s kabelkou v ruce do světa „tam venku“, který byl pro mne plný tajemství a nebezpečí.

Poutnice se zdá být bezbranná, naivní, ale v jejím vytrvalém putování krajinou plnou nástrah a nebezpečí lze tušit velkou sílu. Nevíme, odkud a kam míří, a proč vlastně, přesto nepochybujeme o tom, že její cesta má hluboký smysl. Jde o podobenství životní poutě každého z nás.

(Petr Pavlík / *Poutnice v labyrintu*, Gallery Praha 2010, s. 134)



Petr Pavlík, *Labyrint ateliéru*, 1987-2009, olej, plátno, 120 × 165 cm



Petr Pavlík, *Slavnostní průvod Vohnoutů, hybridů, mutantů a klonů*, 1991, kaseinová tempera, plátno, 155 × 215 cm

České malířství

19. století

ve sbírce

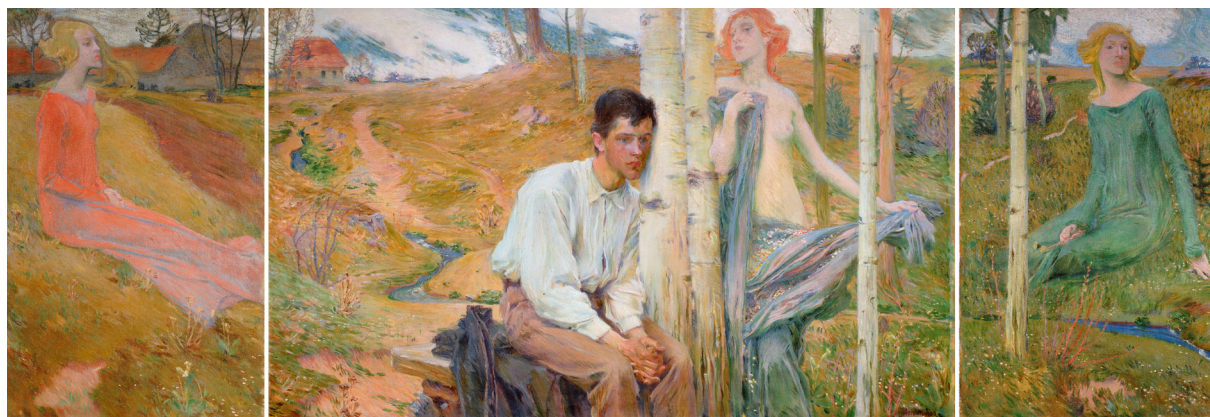
Západočeské

galerie v Plzni

Ivana Jonáková

Druhým velkým celkem byly obrazy přejaté roku 1954 jako tzv. depositum města Plzně, do-
dnes označené inventárním číslem začínajícím
DO. Jednalo se o exponáty z bývalé Obrazárny
královského města Plzně založené po vzoru Mo-
derní galerie v Praze z iniciativy Spolku přátel vý-
tvarného umění v Plzni roku 1912. Sbírká čítající
kolem sto dvaceti děl se zaměřovala na národní
klasiku, generaci Národního divadla a regionál-
ní umění. Odtud pochází obrazy *Čapí sněm* Julia
Mařáka, Brožíkovo *Přijímání pod obojí*, rozměrné
plátno Emanuela Krescence Lišky *Hagar a Isma-
el na poušti*, Knüpferovy obrazy *Soupeři*, *Samota*
a *Nábřeží Ponte Margherita* a také velký tempero-
vý návrh pro lunetu *Žalov* od Mikoláše Alše.

Různými cestami se do galerie dostala také díla
původem ze soukromých plzeňských sbírek. Roku
1954 ji daroval plzeňský lékař Karel Schwing cel-
kem třináct děl z 19. století, z toho pět krajin
Antonína Waldhausera, díla Chittussiho, Brožíka



Jan Preisler, *Jaro* (triptych), 1900, olej, plátno, 186 × 70 cm

Kresba a malba 19. století a umění přelomu 19. a 20. století spolu s předválečnou a meziválečnou modernou tvoří těžiště sbírek Západočeské galerie v Plzni. Od začátku existence samostatné galerie, která zahájila svoji činnost roku 1954 (tehdy pod názvem Krajská galerie v Plzni), tvořilo umění 19. století zcela nepochybně základ fondu. Důležitou roli v tom sehrál velký soubor děl 19. století přejatý ze sbírky Západočeského umělec-
kopřůmyslového muzea v Plzni, jejíž historie se
datuje od konce 70. let 19. století. Tato kvalitní
a systematicky budovaná sbírka vznikla přede-
vším zásluhou dvou erudovaných ředitelů muzea.
Od roku 1888 tuto funkci zastával architekt Josef
Škorpil, který byl zároveň i autorem ve své době
velmi moderní budovy plzeňského muzea. Roku
1923 po něm nastoupil Jindřich Čadík (do roku
1948), uznávaný zakladatel klasické archeologie
na Univerzitě Karlově.

První přírůstek tedy tvořilo kolem šedesáti
obrazů zejména malířů generace Národního di-
vadla, uznávaných regionálních umělců, jako byli
Augustin Němejce a Jaroslav Špillar, plzeňských
rodáků Františka Sequense, Huga Boettingera
a Josefa Mandla, ale i sester Piepenhagenových
nebo ve své době oblíbených krajinářů Josefa Ull-
manna, Václava Radimského či Aloise Kalvody.

a Schikanedera. V letech 1955 a 1956 se uskuteč-
nily nákupy obrazů z proslavené umělecké sbírky
Matouše Mandla, v letech 1917–1919 posledního
plzeňského purkmistra, politika a právníka. Tím
se sbírka 19. století obohatila o jedenáct děl, mezi
nimiž se nacházel *Dívčí boj* Petra Maixnera, Pirne-
rova *Poezie a krása* a samozřejmě několik pláten
sběratelova mladšího bratra malíře Josefa Mandla.

Posledním velkým přírůstkem bylo roku 1962
třiatřicet děl z majetku bývalé Plzeňské banky
s velkými soubory Václava Brožíka a Augustina
Němejce.^{1/}

Od 50. do 80. let se řediteli galerie Oldřichu
Kubovi dařilo získávat díla z 19. století od sou-
kromých osob a z obchodů se starožitnostmi.

Po roce 1989 počet akvizic z oblasti 19. století
mírně klesá. V období 1990–2010 bylo zakoupeno
kolem čtyřiceti obrazů, mezi nimi však kvalitní
díla Karla Purkyně, Augusta Bedřicha Piepenha-
gena, Amálie Mánesové a Huga Ullika. Význam-
ným ziskem bylo bezesporu rozměrné plátno
Františka Sequense *Zavraždění sv. Václava* z roku
1863 a v minulém roce nákup obrazů Miloše Ji-
ráňka, Jaroslava Špillara či jednoho z opičích
žánrů Gabriela Maxe s názvem *Siesta*.

Sbírka 19. století, pro Západočeskou galerii
v Plzni od začátku klíčová, byla systematicky



Jaroslav Čermák, Černoohorská domácnost, 1865, olej, plátno, 116 × 89 cm

doplňována po celou dobu existence galerie a spoluurčovala do jisté míry také výstavní plán, do nějž byly vždy zařazovány výstavy jednotlivých autorů i témat spadajících do tohoto období.

Malířství 19. století bylo do roku 1986 součástí stálé expozice umístěné v sálech historické budovy muzea v Kopeckého sadech, o kterou se galerie v minulosti dělila se Západočeským muzeem v Plzni. Od té doby však prostory pro stálou expozici postrádá, a tak je sbírka 19. století uložena v depozitáři. Alespoň částečně byl tento handicap nahrazen myšlenkou tzv. dlouhodobých expozic představujících sbírkový fond ve výstavní síni Masné krámy. Tento projekt zahájený roku 2000 byl podnětem k odbornému zpracování sbírek

malby a kresby 19. století a přelomu 19. a 20. století, které pro Západočeskou galerii v Plzni provedly Naděžda Blažíčková-Horová a Jana Orliková.^{2/}

Pro úplnost by bylo na místě také zmínit, jak si v otázce 19. století stojí ostatní sbírky, tj. plastika, grafika a především kresba. Kresba tvoří co do rozsahu, kvality a zastoupení autorů rovnocenný protějšek sbírky malby.^{3/} Představa o grafice 19. století je velmi útržkovitá, nejpočetnější jsou veduty, žánry a historické obrazy z počátku 19. století a díla grafiků přelomu 19. a 20. století. Sbírká plastik spadájících zejména do období přelomu století nemá více než třicet položek. Nechybí však jména významných sochařů, kteří jsou tu



Maxmilián Pirner, *Šílenství - Nenávisť - Smrt (Alegorie Ikarovy smrti)*, 1886-1893, olej, plátno, 129 × 121 cm

zastoupení někdy jen jedním nebo dvěma, nicméně kvalitními díly.

Sbírka Západočeské galerie v Plzni v současnosti představuje přehledný obraz o vývoji českého malířství 19. století a přelomu 19. a 20. století. Jsou tu zastoupeni takřka všichni hlavní představitelé jednotlivých uměleckých směrů, proudů a etap včetně osobností z Plzeňska a západních Čech. Zahrnuje přes šest set inventárních čísel. Sbírka se tak řadí po Národní galerii v Praze mezi nejlepší tohoto druhu v České republice.

Přelom 18. a 19. století, období klasicismu a raného romantismu představují ideální krajiny Františka Xavera Procházky a gotické chrámové interiéry Ludvíka Kohla. Portrétní tvorbu 30. a 40. let 19. století zastupuje několik podobizen Antonína Machka.

Do sbírky se postupně dostala díla všech členů rodiny Mánesů. Bohatá je kolekce děl Josefa Navrátila: malé kvašové i olejové krajinky, naturalistická zátěže a humorné žánrové výjevy z pražských ulic a divadla. Naopak pouze dvěma obrazy je zastoupen jeho celoživotní přítel krajinář August Bedřich Piepenhagen.

Velkou skupinu tvoří díla žáků Haushoferovy krajinářské školy, zejména jeho nejvýraznějších

žáků Adolfa Kosárka a Julia Mařáka. Pod dojmem z cesty na Rujánu roku 1856 namaloval Kosárek dnes nezvěstný obraz *Hřbitov u moře*, k němuž se v plzeňské sbírce dochovala studie zachycující romantický motiv polorozbořeného hřbitova na skalnatém útesu nad rozbouraným mořem. Další působivou krajinou, posledním za jeho života vystaveným dílem, je *Zimní večer* z roku 1859.

Tvorbu žen-malířek v 19. století ve sbírce dokládají krajinářky sestry Piepenhagenovy a Amálie Mánesová a malířka květinových zátěží Jenny Schermaulová.

Několik obrazů z Černé hory a z Bretaně zastupuje rozsáhlé dílo Jaroslava Čermáka. Především je to dvojice obrazů zachycujících ženskou a mužskou stránku života v Černé hoře – *Černohorská domácnost* a *Černohorský glavar s koněm*, které Čermák namaloval v Dubrovniku roku 1865 pro barona Morpurga.

Ve sbírce nechybí zástupci realismu Karel Purkyně, Soběslav Hyppolyt Pinkas, Viktor Barvitijs, krajináři Antonín Chittussi a Antonín Waldhauer, ani hlavní představitelé generace Národního divadla Josef Tulka, František Ženíšek, Mikoláš Aleš, Vojtěch Hynais a Adolf Liebscher.

Jeden z nejpočetnějších souborů tvoří dílo Václava Brožíka, k němuž se Plzeň vždy hlásila jako ke krajanovi, vzhledem k tomu, že pocházel z Železného Hamru u Třemošné. Jsou tu historické scény, řada studií, podobizen (*Hermína Brožíková ve žlutých šatech*, kolem 1894, *Anna Marie hraběnka Thun-Hohensteinová*, 1894), současné i historizující intimní pohledy do interiérů, malované pod vlivem nizozemských žánrů 17. století (*Domácí koncert*, 1879, *Návštěva ateliéru*, 1878–1879), krajina i venkovský žánr (*Dívka z Normandie*, kolem 1890, *Dívka v řepném poli*, 1899).

Dalším velkým celkem je dílo Augustina Němejce, rodáka z Nepomuku, který žil v Plzni a většinu života se věnoval národopisnému žánru na Plzeňsku. Soubor obsahuje školní práce z dob studií v Mnichově a Paříži, národopisné studie, obrazy ze života venkovského lidu na Plzeňsku (*Beznadějná láska*, 1891), studie k dekorativním



August Bedřich Piepenhagen, *Zasněžená krajina*, 40–50. léta 19. století, olej, plátno, 33 × 43 cm

obrazům pro výzdobu plzeňských veřejných budov i krajiny.

Novoromantismus, dekadence a melancholický nádech příznačný pro konec 19. století se odráží v dílech Beneše Knüpfera, Emanuela Krescence Lišky, Maxmiliána Pirnera a Jakuba Schikanedera.

Kolekce přelomu století se opírá o dva významné autory, vůdčí osobnosti své generace, Antonína Slavička a Jana Preislera. Soubor děl Antonína Slavička je početný a zahrnuje mimo jiné několik krajin z Kameniček a okolí a čtyři pražské motivy. V případě Jana Preislera jsou zmapovány všechny úseky jeho tvorby. Soubor obsahuje jednu z variant *Cyklu o dobrodružném rytíři*, obrazy s motivy milenců, černého jezera, koupání, svádění a pokušení, netradiční *Kopanou* a především triptych *Jaro* namalovaný roku 1900 na objednávku architekta Jana Kotěry pro interiér Peterkova domu na Václavském náměstí v Praze.

Pozoruhodná je kolekce krajinářů, zejména Mařákovy školy (František Kaván, Otakar Lebeda, Jan Honsa, Roman Havelka, Alois Kalvoda, Stanislav Lolek, Josef Ullmann či Jaroslav Panuška, Antonín Hudeček, Václav Radimský, Miloš Jiránek, Oldřich Blažíček a další).

Vzhledem ke svému přímému vztahu k plzeňskému regionu patří k nejlépe zastoupeným autorům bratři Jaroslav a Karel Špillarové. Zejména Jaroslav Špillar coby „malíř chodského lidu“ stojí na předním místě. Sbírka jeho děl zahrnuje vedle pohádkového motivu *Vodník v zimě*, monumentálních kompozic *Chodská svatba* a *Kozina před Lomikarem*, portrétů, obrazů z cest a souboru zimních krajin zejména výjevy z běžného života na Chodsku a studie lidských typů.

Zcela jiného, poněkud pochmurně pesimistického ražení je dílo další osobnosti spjaté s Plzní, dosud nepřiliš známého Josefa Mandla, malíře z významné plzeňské rodiny, který studoval u Maxmiliána Pirnera, dvěma alegorickými obrazy se podílel na výzdobě foyer plzeňského městského divadla a celý život si podržel novoromantický názor.



Václav Brožík, *Přijímání pod obojí*, 1892–1893, olej, plátno, 166,5 × 246,5 cm

Poznámky:

1. Celý soubor byl převeden roku 1962 z Národní galerie v Praze.
2. Naděžda Blažíčková-Horová, *České malířství 19. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni*, Plzeň 2000 (při příležitosti otevření I. části stálé expozice „České malířství 19. století“ v Západočeské galerii v Plzni, ve výstavní síni Masné krámy, 12. 12. 2000–1. 6. 2003) – *České malířství přelomu 19. a 20. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni*, (kat. výst.), autorka textu Jana Orliková, Západočeská galerie v Plzni, výstavní síň Masné krámy, 27. 11. 2007–10. 8. 2008. – *Kresba 19. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni*, 1. část, (kat. výst.), autorka textu Jana Orliková, Západočeská galerie v Plzni, výstavní síň Masné krámy, 16. 12. 2004–20. 3. 2005. – *Kresba 19. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni*, 2. část, (kat. výst.), autorka textu Jana Orliková, Západočeská galerie v Plzni, výstavní síň Masné krámy, 29. 11. 2005–26. 2. 2006.
3. Úplný soupis sbírky je přílohou 2. části katalogu *Kresba 19. století ve sbírce Západočeské galerie v Plzni* (cit. v pozn. 2). K nejvýznamnějším celkům patří zhruba osmdesát kreseb Mikoláše Alše, z nichž více než čtyřicet tvoří kartony ke sgrafitům, která navrhoval v letech 1892–1903 pro novorenesanční fasády plzeňských domů stavěných architektem Rudolfem Štechem. Dále jsou to kresby a pastelky Maxmiliána Pirnera včetně čtrnáctidílného pohádkového cyklu *Hans Heiling*, akvarelové pohledy na Plzeň od Václava Jansy, ilustrace, návrhy i volné kresby Ludka Marolda a Alfonse Muchy, soubor dekorativních návrhů Celdy Kloučka z let 1880–1893 či kresebná pozůstalost Hugo Boettingera čítající přes čtyři tisíce položek.

Jiří Krtička - Nekonečnost prostoru

Hvězdárna - Zlín

5.3.-15.4. 2011

Pavel Preisner

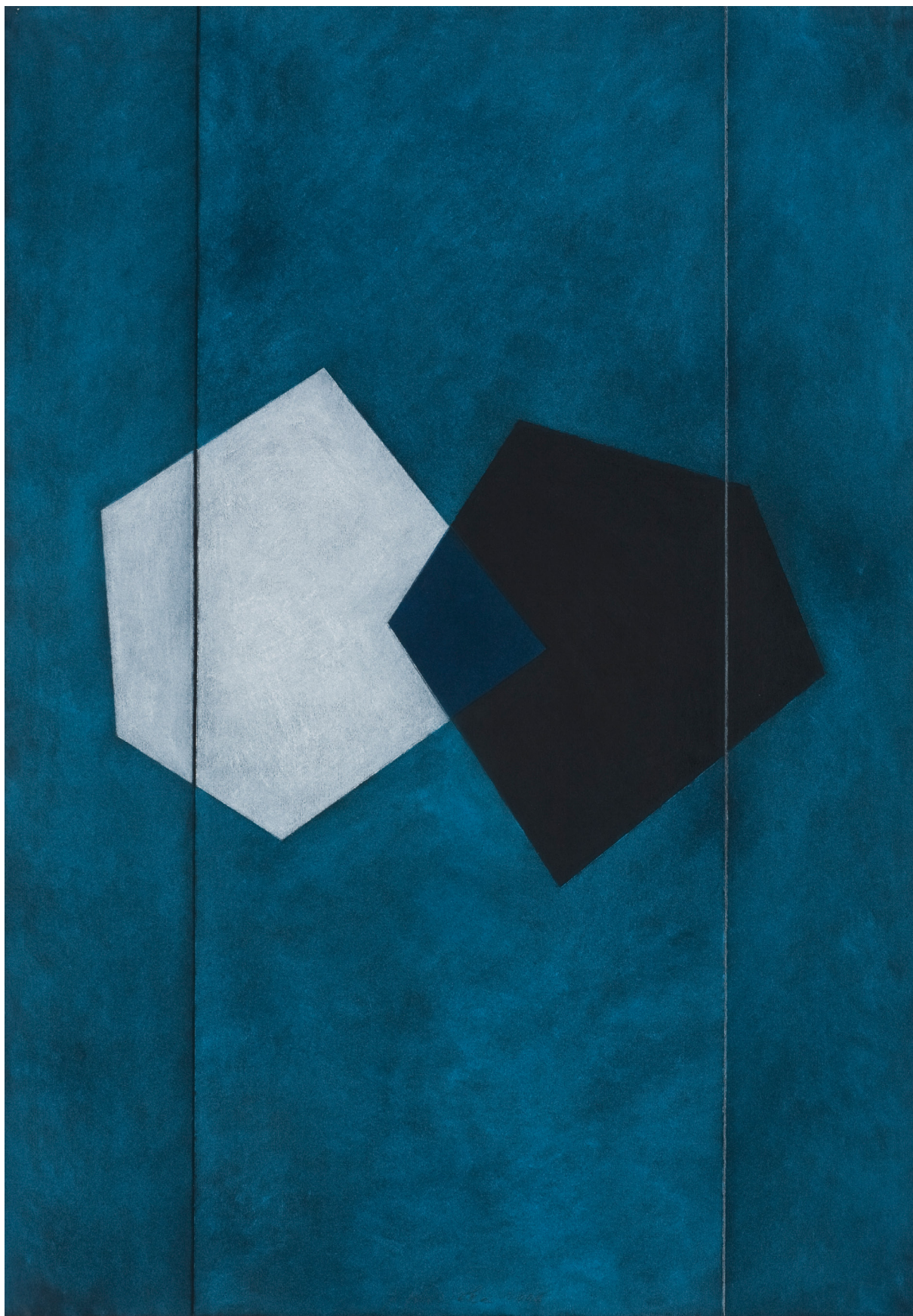


Jiří Krtička, Bez názvu, 2006, pastel, 70 × 100 cm

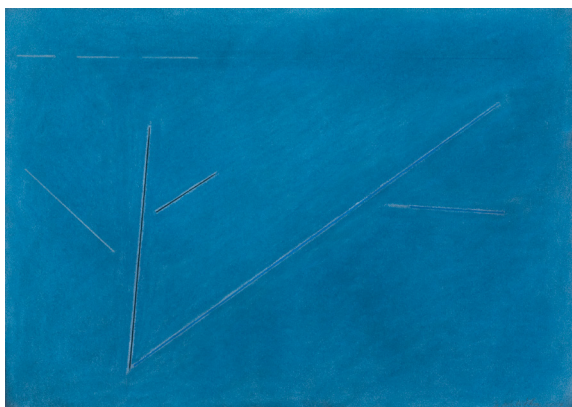
Jiří Krtička je můj učitel. Schválně neříkám byl. Jeho působení na mne trvá. Myslíval jsem si ve škole, že on zná tajemství malby. Myslím si to stále.

J. Krtička, původem krajinář, přímo plenérista, dospěl v malbě až k tomu, co bylo v pastelech k vidění na hvězdárně. V jeho rodokmenu se uvádí Václav Rabas, Antonín Slavíček, Jaroslav Průcha, Karel Malich, Václav Boštík, Josef Šíma. Pozastavil bych se u Šímy. Ti, kteří znají východiska, impulsy vzniku některých Krtičkových obrazů, by porozuměli. Myslím si, že Jiří Krtička je jedním z dědiců Josefa Šímy. Příbuznost s některými pracemi Václava Boštíka není dána inspirací,

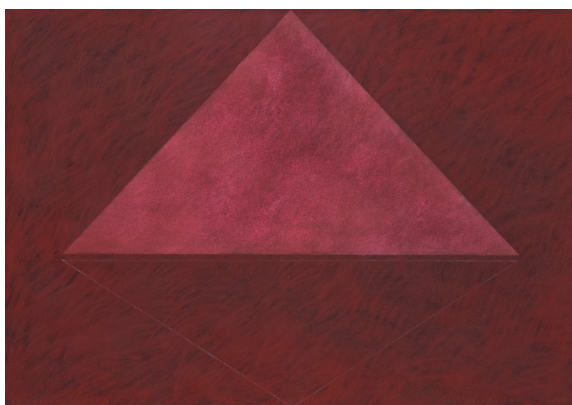
předobrazem, ale vyrůstáním ze stejného základu. V obrazech krajin, tehdy již značně redukovaných, které začal malovat po škole (AVU 1973–1978) kolem roku 1980, byl rukopis, způsob zacházení se štětcem a barvou vzdušný i při malbě toho, po čem se chodí, toho, co vedle zra-ku a sluchu poznáváme i hmatem chodidel. Tehdy měl malíř v oblíbě zem zelenou českou. Kráčel po zemi, pak pokračoval všemi směry až do nekonečna. Dominantní postavení mezi barvami získává coelinova modř. Nejprve krajina, pak krajina jako zátiší a pak se vše rozpouští do barevných chvějivých polí.



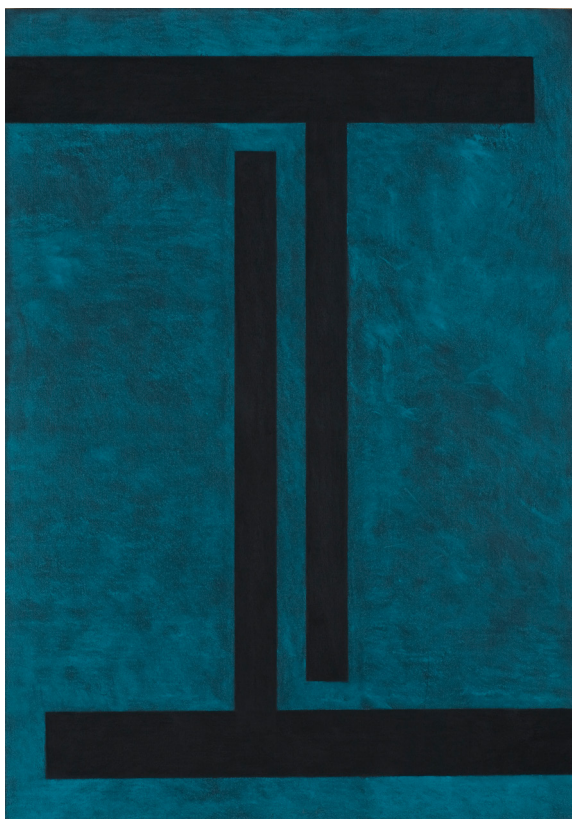
Jiří Krtička, Bez názvu, 2006, pastel, 100 × 70 cm



Jiří Krtička, Z cyklu *Linie*, 2007, pastel, 50 × 70 cm



Jiří Krtička, Z cyklu *Inverze*, 2007, pastel, 70 × 100 cm



Jiří Krtička, Z cyklu *Deich*, 2003 pastel, 100 × 70 cm

Malířský prostor: V. Boštík nazýval plochu obrazu energetickým polem...

Prostor Jiřího Krtičky: Autor v díle přítomný, ale neviditelný. Autor v prostoru reálném, tedy v tom, co nás obklopuje a co námi i prochází (dýcháním). Pohledem k zemi – dolů i vzhůru, k nebi i dál, mapuje pohybem očí fragmenty přírodní i civilizační, ale možná mimoděk segmenty nekonečna. Toto je posléze malířsky transformováno, komponováno do obrazu. Dříve převážně olejomalbou, v posledních deseti letech pastelem. Prozatímní zadržení pohybu stop štětce v rámci pravoúhlého formátu. Hemžení, které fakticky zůstává v klidu, obsahuje, zachovává energii provedení. Navíc pohyb, těkání sugeruje. Někdy je víření svedené do pruhů, vodivých linií, kdy černý papír prozrazuje to samé, ale jinak. Minimalističtěji, chcete-li.

Autor v prostoru obrazovém (tělesná akce), kdy se promalovává jinam, možná do hloubky.

V tom, co dělá Jiří teď (ale i dřív), je prostor tvořen jeho malířským rukopisem. Prostor je namalovaný, promalovaný, chvějivý. Pastelem na černý papír. Tím, že se dle jeho vlastních slov do obrazu vmalovává, je to jeho prostor, který poskytuje k prohlédnutí (tady je potřeba si v kontextu toho, co je zde uvedeno, uvědomit mnohoznačnost slova prohlédnutí, prohlédnout).

Působením Jiřího zručnosti a citu je možné v jeho obrazech, někteří by je mohli považovat za abstraktní, či konkretistické, spatřit prostor iluzivní. Iluzivní prostor v obraze většinou bývá proveden vzdušnou perspektivou. Tady je tomu jinak. Jiří Krtička i tím, jak maluje, promalovává fixativem, který má pro jiné hlavně ochrannou funkci, čaruje. Při poslední návštěvě u Jiřího jsem viděl, kromě toho aktuálního, i starší a staré věci. Mnohé z nich jsem znal. Musím říct, že nezestárl. Tak jak J. K. používá pastel, dříve olej, jeho vmalovávání se daleko hluboko jej činí výjimečným malířem. Dnes se často umělecké dílo hodnotí tím, jak reflektuje současnost. Jiří Krtička ji reflektuje v kosmickém rozměru. Aktuálnost, potřeba vývoje se u něj naplňuje stále stejným způsobem, který – jak autor potvrzuje – se stále nevyčerpá.

My - Jitka a Květa

Válový

Zlínské ohlédnutí
za Jitkou Válovou

Ludvík Ševeček

a začala opět tvořit. Přicházela přitom s jistým, u ní nečekaným novým prvkem, s jakousi robustností či zemitostí malířského a kreslířského tvaru, tedy s rysem charakteristickým spíše pro práci její zesnulé sestry. Intuitivní přítomností Květy v Jitčině projevu jakoby měla i nadále pokračovat ani smrtí nenarušená hluboká duchovní integrita jejich díla, symbolizovaná navenek zmiňovaným slůvkem My. Nemohu v těchto souvislostech nevzpomenout na setkání s Jitkou Válovou ve Zlíně v květnu 1999, u příležitosti výstavy Pocta Květě a Jitce Válovým, instalované v Domě umění v rámci II. Nového zlínského salonu.^{1/} Nevelký odstup od úmrtí sestry byl na ní v té době ještě více než patrný.

Při formování díla sester Válových ve složité a svým způsobem až kruté společenské situaci čtyřicátých a padesátých let svou roli bezpochyby sehrávaly též některé osudové okolnosti, jež významně zasáhly do jejich života i umění. Bylo



Pohled do instalace výstavy Pocta Květě a Jitce Válovým, Dům umění ve Zlíně, 1999, v levé části instalace obrazy Jitky, v pravé obrazy Květy

Úmrtím Jitky Válové se 27. března tohoto roku definitivně uzavřelo pozemské bytí dvojčediného fenoménu české výtvarné scény, jedné z jejích výjimečností a hodnotových jistot. Ty se nám bezpochyby vždy vytanou na mysli při vyslovení jména Válovky i v budoucnosti. Jitka se svou sestrou Květou, jejíž životní pouť se naplnila 6. září 1998, jsou tak spolu opět neoddělitelně spjaty, tentokrát ale nezvratně – sférou věčnosti. Nedělitelná ostatně byla i jejich existence vezdejší. Narodily se jako jednobuněčná dvojčata 13. prosince 1922 na Kladně, kde také trvale žily. Ve slovníku, který používaly, se příznačně téměř nevyskytovalo zájmeno „já“. Vždy o sobě hovořily v akordu, v bytostné či personální jednotě, s pro ně charakteristickým úvodním slůvkem „My“. Rovněž to, spolu s jejich nevšedním charismem daným eticky založeným lidským příběhem propojeným s uměním, ale i s dramaty složité doby, kterou žily, a jež v něm zrdcadlí, z nich udělalo legendární dvojici, u níž hledaly přátelské porozumnění a duchovní oporu četné kulturní osobnosti, zejména ve zlých časech komunistické normalizace. Obdobně ostatně harmonovaly a vzájemně se doplňovaly i samotné jejich umělecké projevy. Bylo proto obdivuhodné, že po smrti svého „druhého Já“ Jitka postupně dokázala mobilizovat své síly

to hlavně studium v ateliéru Emila Filly na pražské uměleckoprůmyslové škole (1945–1950), kde vedle podstatného výtvarného školení získaly také důležité podněty k vlastní umělecké orientaci a nezbytný širší oborový rozhled, ale navázaly i důležitá životní přátelství, která vedla již počínaje rokem 1954 k postupnému ustavení skupiny Trasy, jednoho z prvních tvůrčích generačních seskupení v rámci nově se formující české výtvarné scény. Nelze v těchto souvislostech pominout, že osobitost jejich projevu už v rámci skupiny -to, že se v šedesátých letech staly nezaměnitelnými personami na poli české existenciální figurace - v mnohém určoval i hluboký vztah, který je celoživotně poutal k jejich rodišti, k hornickému městu Kladnu. K místu, kde se děje moderní doby, svět práce, průmyslu a techniky - navíc v éře totality a s ní související izolace - citlivému vnímateli nezbytně musely vyjevovat v návaznosti na obecnější problémy, ve zvláštní symbióze s úsilím člověka o uchování vlastní tváře, s úsilím o smysl a hodnotu lidského bytí. Právě ve vztahu ke Kladnu, k jednomu z monstrózních, ale současně i magických symbolů industriální společnosti, se přes vzájemně shodná životní i ideová východiska už od počátku projevovала též určitá vzájemná diference mezi sestrami, která nalézala výraz v jejich



Jitka Válová, *Výškok a pád*, 1995, olej, plátno, 200 × 145 cm

výtvarné praxi, v tom, jak na podněty, jež jim místo jejich inspirace skýtalo, reagovaly jejich odlišně založené, nicméně i vzájemně se doplňující umělecké mentality.

Zatímco způsob vidění lidského tématu byl u Květy Válové zcela přímočarý a až hapticky bezprostřední a naléhavý, oslovovala Jitku spíše duše tématu, ryze duchovní, abstraktní lidské či „alegoricky lidské“ děje, jež postupem času vyjadřovala stále více odhmotněnými figurativními formami. V počátcích a v první etapě své tvorby se -ostatně v souladu s dobovou atmosférou, v duchu obnovující se moderny- ještě zaměřovala na naturalisticky, věcně citěná malířská témata, z nichž



Květa Válová, *Naděje*, 1991, olej, plátno, 135 × 162 cm

zvláštní význam i v kontextu dalšího jejího díla měly například kompozice s postavami zápasníků (1958–1959) anebo obraz *Poražený býk* (1957), obdobně jako další na ně navazující práce, které mimo jiné poukazují také na autorčin silný vztah k dílu Emila Filly. Šedesátá léta se odehrávala především ve znamení prohloubeného uměleckého dialogu mezi oběma sestrami, který pak v následných normalizačních dekádech a v letech devadesátých nabyl podobu strhující existenciální výpovědi, vedené v linii jakéhosi malířského kontrastu – v rovině vnitřně souhlasných a vzájemně se doplňujících prožků, v reakci na aktuální jevy a děje současnosti. Zatímco Květa v polovině šedesátých let zaujaly možnosti techniky strukturální abstrakce, práce se syrovou barevnou hmotou, s latexy a s propalováním, těžila Jitka z poněkud odlišných stránek soudobého informelu, a sice z možností, který skýtal bezprostřední, a v jejím případě hlavně liniární záznam bytostných hodnot, tak trochu na bázi psychického automatismu, nikdy však v ryze abstraktním tvaru, ale v působivé a od poloviny šedesátých let už pro autorku charakteristické umělecké licenci. Svou roli při formování těchto jejich dematerializovaných, povýtce duchovních, manýristicky protažených „gestických“ symbolických figur bezpochyby sehrály i její kresby se záznamy hudby, včetně obrazu na motivy Stravinského *Petrušky* (1965)^{2/}.

V sedmdesátých a osmdesátých letech Jitka Válová v této nové tvarové dikci, a s určitými významovými posuny, formovala také některá svá tradiční celoživotní témata, především zmiňované „zápasy“, ale dokladem tohoto názorového posunu se stal například i nově pojatý symbolický obraz *Poražený býk* (1978). Zvláště přínosná se z pohledu celého jejího díla stala rovněž technika lité kresby, kterou využívala i v závěrečném období své tvorby. Jejím hlavním stimulem však vždy byla především existenciální sféra lidského bytí. V intencích toho přístupu se v její malbě osmdesátých letech prosadila (ostatně obdobně jako v díle Květy) také náboženská a hlavně novozákonní tematika – *Dávný příběh*, *Kalvarie* (oba 1983). V té době, v čase normalizace a hermetizace českého prostředí, se již Válovky, jak byly v přátelských kruzích nazývány, dostaly do pozice žijící legendy. Přes existenční problémy, jež na ně -ostatně obdobně jako na řadu dalších tvůrčích osobností- v době normalizace dolehly, neupadaly do pasivity a staly se tak jednou z trvalých jistot naší neveřejné umělecké scény. Svými eticky založenými lidskými a uměleckými postoji významně působily hlavně na mladou a nastupující uměleckou generaci.

V osmdesátých letech se také poprvé objevily na půdě tehdejší Oblastní galerie v Gottwaldově. Stalo se tak v roce 1987, u příležitosti životní výstavy jejich přítele a kolegy z Trasy, zlínského rodáka Vladimíra Jarcovjaka.^{3/} Dlužno zmínit, že nezanedbatelnou roli v rámci zlínské komunikace s Válovkami, která měla pokračování i v dalších letech, sehrávala dnes už rovněž legendární osobnost jejich zlínského přítele Josefa Janouška, dynamického sběratele současného umění



Jitka Válová, *Smiření*, 1998, olej, plátno, 200 × 154,5 cm

a po listopadovém převratu pak zakladatele uher-skohradištského knihkupectví a galerie Portál. U něho našly vždy potřebný azyl, včetně důležité možnosti přenocování. Kromě zmiňované „Po-cty“ proběhla již předtím také rozsáhlá přehlídka díla Jitky a Květy Válových ve zlínském Domě umění (1993).^{4/} Uzavřená životní pouť těchto subtilních, lidsky křehkých, nicméně výtvarně monumentálně citících velkých postav českého moderního umění tedy měla i svá -byť ne zásadní- nicméně nepřehlédnutelná zlínská zastavení. Je třeba jen litovat, že jsme nenalezali „dostatek sil“ dokládat je trvalejším způsobem, odpovídajícím zastoupením jejich obrazů a kreseb ve zlínské ga-lerii.

Poznámky:

1. Srv. Jana Ševčíková, Jiří Ševčík, Pocta Květě a Jitce Válo-vým. In: L. Ševeček (ed.), II. Nový zlínský salon. Katalog výstavy, Státní galerie ve Zlíně, 1999, s. 18n.
2. Srv. Marie Klimešová, Marie Bergmanová, Dvojjediná síla malby: Jitka a Květa Válové. In: Jitka a Květa Válové (ed. M. Klimešová), Galerie Pecka ve spolupráci s NG v Praze, 2000, s. 56.
3. Srv. Ludvík Ševeček: Vladimír Jarcovják, obrazy, objekty, grafika (1956–1987). Katalog výstavy, OGVU v Gottwaldově, 1987.
4. Srv. Alena Potůčková: Jitka a Květa Válové. Katalog vý-stavy Středočeská galerie v Praze, 1993. Repríza ve Státní galerii ve Zlíně, 1993.

Čeká pardubické muzeum a galerii nerovný sňatek?

Po padesáti letech zase spolu?
A co dál?

Marcela Chmelařová



Dům U Janáče patří ke galerii od r. 1972

Východočeské muzeum a Východočeská galerie sídlí vedle sebe na pardubickém zámku desetiletí. Panuje mezi nimi, jako v mnoha podobných případech, dlouholetá rivalita a lehká přezíravost. U muzea z pozice většího a silnějšího, u galerie pak z pozice strážce „opravdových hodnot umění“. Jejich důsledky teď budou zásadní lekcí pro obě instituce.

Koncem března proběhla snad všemi celostátními médii další z řady „slučovacích kauz“ na kulturní frontě. Poté, co byly v posledních letech podobné pokusy o spojení galerií a muzeí vyhodnoceny jako nežádoucí v Ústeckém a Plzeňském kraji a dokonce i v Praze, stejná věc teď málem prošla v Pardubicích. Chybělo málo. Zdejšími radním se totiž celý záměr podařilo před veřejností do poslední chvíle utajit. Poté, co na svou funkci

koncem února nečekaně rezignovala ředitelka galerie Simona Vladíková, dostal se návrh na vypracování „analýzy sloučení“ do jednání Rady kraje prakticky ze dne na den. Už měsíc poté, 28. března, pak měla Rada o jeho uskutečnění, bez jakékoliv diskuse s odbornou veřejností či zástupci města, hlasovat. Pod tlakem médií nakonec radní o návrhu nehlasovali. Usnesli se však vytvořit odbornou komisi, jež se má k záležitosti týkající se nejen sloučení, ale celého zámeckého komplexu do konce srpna vyjádřit.

Analýzu, o níž se celý návrh spojení opírá, přitom v Pardubicích nikdo neviděl. Nedostalo ji k dispozici vedení ani jedné z institucí, nemohli se k ní tedy ani vyjádřit. Na naléhání bylo zástupcům médií sděleno, že jde o pracovní materiál, který prozatím nebude zveřejněn. Zaměstnanci obou subjektů chápou od počátku celou věc jako předem rozhodnutou. Pod tlakem personálních změn se bojí cokoliv veřejně komentovat. Jejich opatrnickví a rezignovanost jsou příznačné, přitom zkušenosti a názory podané bez emocí by mohly diskusi jen prospět. Dokonce i ředitelky obou institucí k celé věci mediálně vystoupily až v okamžiku, kdy k tomu byly okolnostmi přinuceny. Pardubická veřejnost naopak o kauzu projevila pozoruhodný zájem a jasně se vyjádřila proti takto překotně realizovanému záměru.

Pardubické dvě mouchy

Co kraj k takovému rozhodnutí vede? Hlavní příčinou zdaleka nejsou jen avizované úspory a dlouhodobá nespokojenost s chodem galerie, a nakonec i muzea. Celou věc nelze chápat jen negativně. Některé změny, pokud by byly skutečně zodpovědně uchopeny, by paradoxně mohly oběma aktérům i prospět. Jsou jimi například navrhovaná společná pokladna, informační systém, dnes aktuální „přeposílání návštěvníků“. Nabízí se i spolupráce při propagaci, tvorbě doprovodných programů, různých zámeckých festivalů atd. Jistě však lze takové kroky realizovat beze změny zřizovacích listin.

Muzeum a galerie fungují vedle sebe na zámku jako samostatné instituce od roku 1953. Navazovaly na předválečnou tradici pardubického Muzejního spolku a Obrazárny. Ve své historii už jeden nežádoucí „sňatek“ zažili. Dlouho nevydržel. Paradoxně tomu bude letos v červenci přesně padesát let, kdy byl po pouhém roce fungování rozpuštěn nefunkční slepenec muzea, galerie a památkového ústavu, figurující pod dobovým názvem „Krajský vlastivědný ústav“. Při územní reorganizaci roku 1961 pak byly muzeum a galerie opět osamostatněny. Letos v létě to bude navíc deset let, kdy obě instituce získal do své správy delimitačním protokolem Ministerstva kultury Pardubický kraj.

Od 50. let se ve vedení Východočeské galerie vystřídala desítky ředitelů. Za ta léta má na kontě dlouhou řadu celostátně úspěšných projektů. Cílem posledních dvou konkurzů v letech 2004

a 2007 bylo získat do vedení silnou osobnost pro plánované investice. Dvojici nových ředitelů se díky jisté regionální a sbírkotvorné „neposkrvněnosti“ podařilo realizovat řadu zajímavých výstav a získat část mladého vzdělaného publika, které galerii dříve míjelo. Plánovala se stavba nové budovy, poté velkorysá rekonstrukce stávajících prostor. Aktuální nadregionální program pomohl zvýšit odborný kredit instituce, i když neustálé změny a personální fluktuace značně přispívaly k její vnitřní nerovnováze. Zejména za vedení Martina Dostála byly prosazeny pozitivní úpravy ve výstavních prostorách, personální struktura i vnější prezentaci. Jeho nástupkyni Simoně Vladíkové se zase podařilo zaujmout odbornou veřejnost některými velmi vysoce hodnocenými výstavními projekty. Důsledky přílišného rozletu a nadregionálního přesahu vedení obou ředitelů dojíždějících z Prahy se úředníkům časem znelíbily. Poté, co galerie přišla na podzim 2010 i o přidělenou státní dotaci na opravu stávajících prostor zámku, začali hledat „jiné“ řešení.

Hnací motorem slučovacích změn ovšem není jen potřeba vymazat s konečnou platností opakovaně vznikající otazník nad chodem galerie. Jako klíčový motiv uvádějí zástupci kraje snahu ulehčit oživení zámku jako celku, zmenšením počtu subjektů ulehčit do budoucna situaci pro získávání finančních prostředků do areálu a, především, snahu zatraktivnit a zpřístupnit celek z hlediska „cestovního ruchu“. Proč? Pardubický kraj se totiž dlouhodobě umísťuje v žebříčku turistické návštěvnosti na posledních příčkách. V samotném městě je pak v blízkosti centra z urbanistického hlediska několik mírně řečeno „nedotažených“ lokalit a o jiném než sportovním turismu zde nemůže být ani řeči. Otevření podobného tématu je zde proto pochopitelné. Atraktivita zámku a nabízené programy mají zkrátka vytrhnout turistický trn z paty celého regionu.

Je potřeba oživení?

Ačkoliv argumentace kraje opírající se o „stagnující“ počet návštěvníků zámku příliš ve světle čísel neobstojí, je celkem evidentní, že celému areálu chybí cosi jako „návštěvníkový rozměr“. Muzejní část zámku sice působí po nedávné rekonstrukci velmi reprezentativně, neexistuje zde však například jakýkoliv *důstojný* informační systém, ani cokoliv tak triviálního jako přehledný plán celého areálu. Přespolní návštěvník neví, kam má jít, kde koupit lístek, co uvidí. Nabízené expozice a okolí sice skýtají program na celé odpoledne, pranic vás však nenutí zůstat a posedět pod renesančními arkádami. Jediné „občerstvení“ široko daleko je „káva“ z letitého prodejního automatu, dovedně ukrytého v posledním patře zámku. Nepřátelské pohledy kustodů vás ovšem varují: Pístroj už je zřejmě sám muzeálním exponátem.

Před několika lety zřízená kavárna v průchodu do vnitřního nádvoří se provozovatelům nejspíš příliš nevyplatí, a tak je její existence spíše

virtuální. Usilovat o zřízení příjemné občerstvovny je sice záslužné, nikdo však už nechce ztrátový provoz dotovat. Přes uspokojivá čísla návštěvnosti totiž celý areál za dlouhých letních dní často doslova zeje prázdnotou. A tak možnost koupit do jednoho kilometru od zámku třeba zmrzlinu, rohlík, tatrunku či pítí dětem je prostě z říše sci-fi. Ještě donedávna zde totiž nebylo ani kde si sednout.

Nevyřešená je také řada dalších oblastí. Ať už například důstojné parkování v okolí, na něž by vás městské značení navedlo, nebo nulová návaznost na další turistické cíle města či kraje. Všude jinde vás při návštěvě doslova zahrnou letáky doporučující další spřátelné destinace, akce a slevy, nikoliv tak zde. Tady vůbec můžete považovat za štěstí, pokud se vám podaří v poměrně komplikované zdejší dopravní situaci zámek najít a v okolí zaparkovat.

Jmenované výtky stran komplexního informačního systému a návštěvníckých služeb jdou de facto vesměs na vrub muzea jako správce areálu. Na jeho adresu zazněly z kraje také závažné výhrady stran neatraktivních dlouhodobě neměnných stálých expozic a problematického využívání části historických prostor pro depozitární a skladové účely. Stálé expozice jsou dnes celostátně diskutovaným problémem a jako takový je třeba jej nahlížet. I když muzeum přichází v poslední době i s řadou atraktivních krátkodobých výstav, je nasnadě, že cílovým segmentem pro návštěvu jeho expozic a krmení pávů na nádvoří jsou téměř bezvýhradně rodiny s malými dětmi a senioři. Přivést na zámek ve větší míře žádoucí střední věkovou vrstvu se příliš nedaří. Dokázaly to v posledních letech snad jen galerijní projekty typu Antonína Slavička nebo Josefa Čapka. Ostatně rodinami s malými dětmi není nutno jako segmentem úplně opovrhovat. Dokáží být dostatečně „finančně“ atraktivní. Jen by bylo potřeba se na ně více programově zaměřit, třeba v doprovodných pořadech. Dát do expozice dva listy papíru a polámané pastelky opravdu nestačí.

Přinutit spolupracovat, o to tu běží

Hlavním argumentem kraje pro sloučení je dlouhodobá neschopnost obou institucí vzájemně spolupracovat. Faktem je, že zatím nebylo nic, co by je k obdobné spolupráci nutilo. Ve světle některých historicky sporných otázek vzájemné kontakty příliš nevyhledávaly. Asi byste nezastihli ředitele muzea na vernisáži galerie a naopak. Teď pod tlakem okolností budou nuceny najít společnou řeč, obhájit své pozice a přijít s novými koncepty. Jinak se vystaví riziku, že přijdou o mnoho: svou dlouholetou samostatnou tradici a možná i odborný kredit.

Hlavním rizikem sloučení není dočasná organizační nestabilita, ale především důsledky plynoucí z velmi rozdílného odborného zaměření, zájmů a výstupů a rozdílného charakteru sbírek. Zatímco statisícové sbírky muzea mají ve své většině

spíše dokumentární hodnotu, hodnota méně početných galerijních sbírek, obsahujících řadu unikátních děl, je nevyčíslitelná a stále roste. Je téměř jisté, že by jedna větev odborné činnosti, evidentně ta galerijní, v důsledku ekonomické závislosti strádala. Finanční potřeby personálně silnějšího muzea byly totiž vždy řádově vyšší. Zatímco příspěvek na provoz muzea jakožto správce areálu činil v roce 2010 celých 28,2 milionů korun, v galerii to bylo na oba její objekty 7 milionů. Poměr zaměstnanců byl ve stejném roce 59 ku 14! Je nasnadě, že za těchto podmínek by bylo přesnější mluvit nikoliv o „sloučení“, ale píše o „připojení“. To daleko přesněji vystihuje fakt, že jedna z organizací je nástupnická a druhá se stává její součástí.

Ačkoliv zaměření muzea a galerie je rozdílné a vůle ke spolupráci zde v minulosti příliš nebyla, hlubší kontakt a výměna zkušeností by oběma



Pardubický zámekský areál

institucím prospěly. Galerii chybí vědecký rozměr činnosti muzea, muzeu zase její práce s veřejností. V galerii patří odborné zpracování sbírek s patřičným publikačním výstupem a jejich kvalifikované doplňování, také díky rozpočtovým limitům, k dlouhodobě vůbec nezanedbávanější oblasti. Až příliš dlouho funguje jen jako jakási „kunsthalle“, zapírající své vlastní atraktivní sbírky. Naopak rozsahem, úrovní a tradicí doprovodných programů a animací by mohla jít muzeu příkladem. Také profesionální úroveň obslužného personálu expozic a pokladen a jakási „otevřenost návštěvníkům“ je zde díky několikeré obměně vedení na výrazně vyšší úrovni.

Slučování „en bloc“

Nikoho asi nepřekvapí, že kraj užívá pro zdůvodnění svých slučovacích zájmů účelovou zkreslenou argumentaci typu: Výstavní prostory galerie jsou delší dobu zavřeny, probíhá málo výstav... Přitom opomene zdůraznit, že v domě U Jonáše probíhá od podzimu 2010 rekonstrukce a že na zámku bylo již vše přichystáno ke generální rekonstrukci, když na poslední chvíli vláda škrtla přidělenou, původně 178 milionovou, dotaci. Zlom z původní částky, jenž bude z krajských prostředků do zámku investován, nakonec nepůjde do havarijních prostor galerie, ale do vybudování

restaurace a chybějícího návštěvnického zázemí areálu.

Nešťastné jsou příklady, které na stránkách kraje uvádí radní pro školství a kulturu Jana Pernicová jako modely „úspěšně“ fungujících spojení muzea a galerie v regionu: Muzeum a galerie v Rychnově nad Kněžnou a Muzeum a galerie v Poličce. Ty ovšem nehrají, tedy alespoň na poli galerijním, ani první, ani druhou ligu... Doufejme jen, že to není i osud Pardubic. Nějak se nám tu v průběhu let potichu vytratila dříve tak jasná funkce „krajské“ instituce. Díky svému výsadnímu postavení a odborné garanci byla vždy něčím víc než jen běžnou výstavní síní, kterou si dnes může otevřít kdokoli. Takové úvahy jsou také daní doby, v níž je kultura něčím na okraji zájmu. V Pardubicích už nemá ani svého samostatného zástupce v krajské Radě. Funguje jako „přívazek“ resortu školství a jako o takové je o ní rozhodováno: Slučují se školy, slučuje se v kultuře.

Příznačná je i dobová hodnotová nivelizace: Samotné slovo „galerie“ už asociuje daleko spíše nákupy a zábavu než spojení s kvalitním uměním. Proč by vlastně Pardubičtí měli o víkendech jezdit na zastrčený zámek, když mají v centru novou „nákupní galerii“? A s bezproblémovým parkováním? Obávám se, že více návštěvníků dnes na zámek přivedou oni hrdinní pávi než nabízené expozice. V tom mají zastupitelé pravdu. I v rámci galerie jako celku měli vždy výrazně vyšší návštěvnost a ohlas projekty v domě U Jonáše, na dostupném náměstí s jakýmsi návštěvnickým komfortem, než výstavy na zámku.

Zbývá jen doufat, že se odborné veřejnosti, případně zástupcům muzejní a galerijní obce v nově jmenované expertní komisi, podaří zastupitele přesvědčit, že riskantní sloučení není nezbytným krokem k vyřešení jmenovaných problémů. Ostatně by to byl v Čechách novodobý národní precedent. Dobrá vůle k jednání a dostatečný časový horizont může přinést kýžené výsledky i při zachování současného statu quo. Jako samostatné mohou totiž obě instituce přinést regionu daleko větší prestiž než v podobě nesourodé „sloučeniny“. Doufejme, že už jen fakt, že se podobná věc zatím nikde jinde „nepodařila“, bude pro radní dostatečným varováním před unáhlenými kroky. Jmenovaná komise bude mít bohužel na sběr potřebných dat a vytvoření funkčního projektu přibližně 4 měsíce, zasahující navíc do letních prázdnin. Kraj se ostatně ani nevyjádřil ve smyslu, že by její výstupy měly být pro jeho rozhodování závazné. Pokud se tedy za těchto limitujících podmínek nepodaří celou věc odborně uchopit, skončí pardubické muzeum a galerie k výročí svého „rozvodu“ opět jako starí manželé: po padesáti letech zase spolu.

Současné problémy české muzejní pedagogiky

Petra Šobáňová



Fotografie z konference Muzea Jihovýchodní Moravy ve Zlíně (16. 3. 2011), svůj projekt prezentuje B. Petráková, organizátorka konference, foto autorka

V souvislosti s 5. ročníkem konference Muzea Jihovýchodní Moravy ve Zlíně *Muzeum a škola aneb Expedice domů*, která se konala ve Zlíně ve dnech 16. a 17. března 2011, je na místě krátce zrekapitulovat současný stav české muzejní pedagogiky. Problematické věnoval Prostor Zlín pozornost již v několika předchozích číslech, v nichž konkrétní edukační aktivity svých muzeí představili autoři O. Kubelková, M. Šobáň a B. Svátková či A. Stuchlíková. Tento text je pokusem o souhrnný pohled na využívání edukačního potenciálu českých muzeí a galerií a jeho teoretickou reflexi.

Edukační aktivity mají dnes v českých muzeích své pevné místo. Snaha využívat sbírek veřejných muzeí k výchovným účelům je stejně stará jako tyto instituce samotné. Muzea od počátku spolupracovala především s univerzitami; jejich sbírky využívali ke studiu budoucí umělci, historici umění nebo adeпти přírodních věd; požadavek zaměřit se i na účinnější osvětu žáků nižších stupňů vzdělávacího systému nebo lidových vrstev se zohledňuje až později, a to v kontextu postupné demokrati- zace celé euroamerické společnosti. Přes některé výrazné výjimky (např. působení A. Lichtwarka) zůstává prakticky do 2. poloviny 20. století výchovná činnost muzeí v Evropě omezena na samotnou tvorbu expozic, případně na pořádání

skromných doprovodných akcí, kterými byly typické muzejní přednášky či besedy. Popisky u exponátů či tištěné katalogy tak často představovaly jedinou pomoc laickým návštěvníkům s porozuměním tomu, co muzeum vystavuje.

Přibližně od 60. let se rozšiřuje spolupráce se školami, avšak znamená většinou pouhé umožnění vstupu, poskytnutí nezbytných informací učitelům a pro žáky jen pasivní prohlídku expozice. Postupně však muzea sama přebírají iniciativu a hledají možnosti, jak návštěvníka více oslovit a zaujmout. Vzniká samostatná profese muzejního pedagoga a dochází k zřizování specializovaných edukačních oddělení při muzeích. Pod vlivem USA vznikají dětská muzea a edukační činnost muzejních institucí se stává invenční a přitažlivou, a proto i vyhledávanou a žádanou. Koncem 20. století se již ve světě setkáváme s bohatým využitím edukačního potenciálu muzea a lze konstatovat, že vzdělávací úloha muzeí i dnes stále roste. Spolu s rozvojem muzejní edukace se rozvíjí i její teoretická reflexe a jako samostatná součást pedagogických věd vzniká muzejní pedagogika. Tato disciplína dnes již nezůstává pouze popisem či reflexí svého předmětu, ale je také zdrojem poznatků o edukační realitě v muzeích a jejich přesazích do dalších vzdělávacích kontextů.

Jaký je stav muzejní edukace a pedagogiky v ČR? Lze konstatovat, že kvalita vzdělávacích aktivit muzeí se stále zvyšuje a že muzejní edukace (ve smyslu praktické edukační činnosti muzeí) daleko předbíhá muzejní pedagogiku (ve smyslu vědy o muzejní edukaci). Některá zajímavá konkrétní data přineslo výzkumné šetření Komise pro práci s veřejností a muzejní pedagogiku (při Asociaci muzeí a galerií ČR) z roku 2004. Bylo zjištěno, že v daném roce tvořily děti a mládež v českých muzeích plných 30 % z celkového počtu návštěvníků (Fialová, Stehlik, 2005). Průzkum dále ukázal, že téměř 50 % institucí již má k dispozici speciálního pracovníka pro práci s veřejností a že edukační aktivity českých muzeí jsou spojeny s těmito převládajícími rysy: projektovým vyučováním, objektovým učením, pojetím muzea jako „regionální učebnice dějin“, přípravou pracovních listů pro školy, pořádáním výtvarných dílen pro děti i pro učitele, užíváním metod artefietického vyučování a vytvářením speciálních programů pro rodiče a děti (tamtéž).

Že kvalita i rozsah muzejní edukace je v českých muzeích na vzestupu, ukázaly také projekty prezentované na zmíněné konferenci Muzea Jihovýchodní Moravy ve Zlíně *Muzeum a škola aneb Expedice domů*. Pozornost upoutaly zejména edukační projekty Krajina za školou (Centre for Modern Education), Jak se žije domů (Muzeum Mladoboleslavska), Mezi pražci Mladějovské úzkokolejky (Průmyslové muzeum Mladějov), „Zpátky ni krok!“ (Regionální muzeum a galerie v Jičíně) nebo Zapomenutí hrdinové (Muzeum města Ústí nad Labem). Nevšední didaktickou pomůckou v podobě haptického modelu relikvie sv. Maura disponuje Státní hrad a zámek Bečov nad Teplou, příběhy sbírkových předmětů příkladně

zpřístupňují publikace pro děti, které připravuje Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně. Současné edukační aktivity muzeí vedou návštěvníky k hlubšímu porozumění vystaveným předmětům a k osobní komunikaci s nimi, protože právě ony jsou jako autentičtí nositelé kulturních hodnot zdrojem specifického poznání a obohacení jedinců přicházejících do muzea. Je zřejmé, že tyto „dílní“ interakce umožňují návštěvníkům získat vhled i do komplexních společenských procesů a jevů.

Zaměříme se nyní krátce ještě na muzejní pedagogiku coby teoretickou disciplínu zkoumající muzejní edukaci – ani ta nezůstává stranou dynamického vývoje. Teoreticky navazuje jednak na práci muzeologa J. Beneše (1980), který v podstatě předběhl současný zájem o muzejní edukaci a její rozvoj, a jednak na odbornou činnost autorů Vladimíra Jüvy (1994, 2004) a Radka Horáčka (1998), jejichž publikace u nás dosud představují základní zdroj informací o muzejně pedagogické problematice.

Bylo již řečeno, že v zahraničí existuje muzejní pedagogika jako věda s vlastním bohatým výzkumem již několik desetiletí. U nás atributy skutečně vědní disciplíny získává jen pozvolna, protože kromě neustálené terminologie a malého množství literatury ji trápí také nedostatek podpůrných nástrojů, nezbytných pro existenci jakékoliv vědní disciplíny. Patří k nim např. fungování specializovaných odborných (univerzitních) pracovišť, existence odborného recenzovaného časopisu, databáze výzkumů či pravidelné konání odborných fór, na nichž je možná diskuse odborníků spojená s výměnou jejich poznatků. Prakticky jediným pravidelným fórem muzejních pedagogů stále zůstává již zmíněná zlínská konference *Muzeum a škola*, i když spíše přináší prezentaci konkrétních edukačních aktivit muzeí než teoretická a výzkumná sdělení. Odborné články nacházíme roztroušené v nejrůznějších časopisech a sbornících, činnost Ministerstvem kultury zřízeného Metodického centra muzejní pedagogiky při Moravském zemském muzeu je dosud prakticky neviditelná.

Přesto však lze s uspokojením sledovat některé postupné kroky kupředu: dorůstá nová generace badatelů zabývajících se problematikou zpřístupňování kulturního dědictví a mnohá univerzitní pracoviště (zvláště na pedagogických fakultách) berou spolupráci s muzei za svou. Teoretici, kteří se zabývají výchovným potenciálem muzea – ať již muzeologové, nebo muzejní pedagogové, se dnes věnují mnoha výzkumným a teoretickým otázkám souvisejícím s oborem. Postupně se objevují výsledky empirických muzejně pedagogických výzkumů, jejichž častým tématem je spolupráce muzea a školy (Vavrdová, 2009, Šobánková, 2009, Doulik et al., 2009).

Zajímavá a velmi aktuální je problematika komunikačních procesů probíhajících v muzeu, zejména téma vizuální komunikace, interpretace a mediace muzeálií. Pohledem vizuálních studií nahlíží na muzeum L. Kesner (2000, 2005), a otevírá tak narůstající problém omezené komunikability

návštěvníků. Zabývá se tím, jak nové technologie a vizuální (pop)kultura s invazí dynamických obrazů pozměňují mechanismy vnímání návštěvníka, na což by muzea měla reagovat změnami svých prezentačních postupů. Velmi aktuální je v současné muzejní pedagogice téma vizuální gramotnosti návštěvníků, zpracovat bude třeba podklady nastolené teorií a praxí objektového učení (učení z předmětů). Je třeba zkoumat, jaké postavení má edukační činnost v celku muzejní instituce, jaké je personální zázemí této činnosti, zda muzea nabízejí podporu také svým návštěvníkům se specifickými vzdělávacími potřebami a jaké podoby má a může mít kooperace s dalšími, zejména formálními vzdělávacími institucemi.

Za důležitý teoretický problém považujeme také vymezení specifík práce s uměleckým dílem oproti muzeáliím jiných typů. Přestože muzeí zaměřených na umění je pouhých 7 % z celkového počtu muzeí (Waidacher, 1999), většina české literatury (např. nejčastěji citovaná kniha R. Horáčka, 1998) se vlivem silné tradice orientuje právě na problematiku zprostředkování uměleckého díla. Aktuální je rovněž problém vzdělávání muzejních pedagogů a tvorba jejich profesiogramu; k jeho řešení již existují dílčí příspěvky a praktické pokusy na olomoucké a brněnské pedagogické fakultě. Obor lze studovat na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (obor galerijní pedagogika a zprostředkování umění, prezenční magisterské studium) nebo na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (obor muzejní a galerijní pedagogika, studium k rozšíření odborné kvalifikace).

Stále však postrádáme podrobné a precizní teoretické vymezení poznávací domény muzejní pedagogiky a velmi potřebné sjednocení terminologie. Je nutné věnovat se teoreticky také samotným základům, tedy filozofii muzejní edukace, vymezení specifík muzejní edukace, problematice jejího obsahu a cílů, a nejen problematice forem a metod muzejní edukace, které jsou již rozpracovány poměrně dobře (Horáček, 1998, Šobán, 2007, Hrbek, 2007). Zajímat by nás měla důležitá věc: má muzejní pedagog usilovat v první řadě o výchovu a jí „podřídit“ muzeálii (tedy umělecké dílo či jiný sbírkový předmět) coby didaktický prostředek, anebo spíše skrze intenzivní pozornost věnovanou muzeálii (její interpretaci a zprostředkováním, podporou komunikability muzeálií a návštěvníků) můžeme dospět k výchovnému efektu? Je zde muzeálie cílem, nebo prostředkem? Anebo obojím?

Více diskutovat by se mělo také o možnostech souvisejících s rozvojem nových technologií, které muzeím umožňují digitalizovat své sbírky a volně je zpřístupňovat na internetu. Ohromné možnosti internetu nejsou našimi muzei dosud plně využity, zatímco v zahraničí je komunikaci prostřednictvím webových stránek věnována maximální pozornost: kromě kvalitních fotografií sbírkových předmětů a řady doprovodných informací mohou návštěvníci – dle svého věku a zájmů – využívat třeba interaktivní hry či kvalitní edukační materiály související s tématem expozic.

Muzea nepochybně disponují ohromným edukačním potenciálem a je v zájmu široké veřejnosti, aby se hledaly stále nové možnosti, jak jej naplňovat. Zatímco ještě před několika lety byla efektivita výchovného působení muzeí nízká (zpravidla se nereflektovaly základní pedagogické poznatky, v muzeích chyběl specialista, nejčastější metodou byl výklad, dnes tolik populární animaci nikdo neznal), v současnosti se setkáváme s řadou diverzifikovaných forem muzejní edukace, která nabízí návštěvníkům nevšední vzdělávací příležitosti. Muzea se prostřednictvím svých sbírek podílejí stále větší měrou na všeobecném vzdělávání a kultivaci svých návštěvníků, rozvíjejí jejich receptivní schopnost a stávají se inspirativním prostorem využitelným k jejich celoživotnímu učení.

HRBEK, David. Prvky dramatické výchovy v kontextu muzejní pedagogiky. In *Škola muzejní pedagogiky 6*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 57–85. ISBN 978-80-244-1871-1.
JŮVA, Vladimír. *Vývoj německé muzeopedagogiky*. Brno: Paido, 1994. 158 s. ISBN 80-901737-2-1.

JŮVA, Vladimír. *Dětské muzeum : Edukační fenomén pro 21. století*. Brno : Paido, 2004. 264 s. ISBN 80-7315-090-5.

KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo a Národní galerie v Praze, 2000. 258 s. ISBN 80-7035-155-1 (NG) 80-7203-252-6 (Argo).

KESNER, Ladislav. „Teorie“, vizuální zobrazení a dějiny umění. In *Vizuální teorie: Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H&H, 2005. s. 11-70. ISBN 80-7319-054-0.

SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefaktiky. 1. díl*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2001. 282 s. ISBN 80-7290-066-8.

STUHLÍKOVÁ, Alice. Profesionální profil muzejního a galerijního pedagoga v České republice v roce 2008 z hlediska pohlaví, věku, vzdělání a pracovního zařazení. *Acta musealia Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně: Muzeum a škola*. 2009, 3, s. 24–27. ISBN 978-80-87130-08-7.



Příklad interaktivní expozice vstřícné k návštěvníkům – výstava Petra Nikla a spol., která se pod názvem *Play* uskutečnila ve výstavní síni Mánes (2011), foto Karel Dočkal

Použitá literatura:

BENEŠ, Josef. *Muzeum a výchova*. Praha: Ústav pro informace a řízení v kultuře, 1980. 309 s. ISBN neuvedeno.

DOULÍK, Pavel, et al. Muzeopedagogika v Ústeckém kraji z pohledu učitelů a žáků 1. stupně základních škol: výzkumná studie. In BÍLEK, Martin, et al. *Muzejní didaktika přírodovědných a technických předmětů: Přírodovědná a technická muzea a možnosti jejich využití ve vzdělávání*. Hradec Králové: Gaudeamus, 2009. s. 28–40. ISBN 978-80-7041-935-9.

FIALOVÁ, Dagmar, STEHLÍK, Michal. Role muzeí ve výukovém procesu - výsledky výzkumu práce muzeí s dětmi a mládeží. *Acta musealia Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně: Muzeum a škola aneb Nebojte se muzea*. 2005, 3, s. 10–17. ISSN 0862 - 8548.

HORÁČEK, Radek. *Galerijní animace a zprostředkování umění*. Brno: Akademické nakladatelství Cerm, 1998. 142 s. ISBN 80-7204-084-7.

ŠOBÁŇ, Marek. Stručná teorie a praxe muzejní pedagogiky. In *Škola muzejní pedagogiky 6*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 11-55. ISBN 978-80-244-1871-1.

ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Edukační potenciál muzea*. Olomouc, 2009. 286 s. Dizertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta.

VAVRDOVÁ, Alena. Význam spolupráce školy a muzea při poznávání regionu. *Acta musealia Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně: Muzeum a škola*. 2009, 3, s. 38–40. ISBN 978-80-87130-08-7.

WAIACHER, Friedrich. *Průručka všeobecné muzeologie*. Bratislava: Slovenské národné múzeum – Národné múzejné centrum, Vydavateľstvo SNM, 1999. 477 s. ISBN 80-8060-015-5.

Kaštieľ v Strážkach

Katarína Beňová



Monogramista P.B.: Portrét dievčata zo Strážok, 1650–1700, SNG.
 Foto: Fotoarchív SNG

Kaštieľ v Strážkach je súčasťou Slovenskej národnej galérie a popri Zámku vo Zvolene, Galérii E. Fullu v Ružomberku a Galérii insitného umenia v Pezinku patrí medzi jej vysunuté pracoviská. V malebnom prostredí v okolí Kežmarku, pod tatranskými končiarmi sa nachádza pri obci Spišská Belá kaštieľ s rozľahlým anglickým parkom, ktorý od roku 1972 spravuje SNG. Po dlhotrvajúcej rekonštrukcii tu bola v roku 1991 sprístupnená stála expozícia diela maliara Ladislava Mednyánszkeho ako aj historická knižnica, portrétna galéria a v parku prehliadka sochárstva 20. storočia.^{1/} Kaštieľ Strážky patrí do jedinečného zachovaného komplexu, kde sa cez cestu nachádza i gotický kostol a renesančná zvonica.

Kaštieľ v Strážkach je spojený práve s osobnosťou maliara Ladislava Mednyánszkeho (1852–1919), ktorý tu prežil svoje detstvo, mladosť a pravidelne ho navštevoval aj počas svojho dramatického života. Napríklad jeho švagor, manžel

umelcovej sestry Miri, spisovateľ a politik Štefan Czóbel si napísal 21. januára 1889 v jednom svojom liste: „V čase, keď bol Ladislav doma niekoľko týždňov, urobil vynikajúce kompozície: skice, z ktorých niektoré bude teraz v Pešti maľovať pre parížsky Salón, kde bude mať vystavené 4 diela, dúfam, že tento veľký umelec bude mať raz vytúžený úspech.“^{2/}

Expozícia je výberom z obsiahleho súboru Mednyánszkeho diel, ktoré pochádzajú predovšetkým z raného obdobia jeho tvorby a dokumentujú jednotlivé vývinové etapy a cestu hľadania maliarovho umeleckého štýlu. Umelcová rodina spravovala veľkú zbierku jeho diel zachovaných v pomerne kompaktnej podobe s dôrazom na diela vytvorené v rokoch 1875–1900. V neskoršom období svojej tvorby Mednyánszky sám už niektoré ranejšie diela nepredával ani nevystavoval. Počas druhej svetovej vojny bola časť zbierky zničená a ďalší, pomerne veľký súbor diel bol vyvezený z Trenčína do Veľkej Británie. Po smrti umelcovej netere Margity Czóbelovej v roku 1972 prešli Strážky a väčší počet jeho diel do majetku SNG. V roku 2000 bola obohatená o súbor malieb zo zvyšku tzv. strážskej pozostalosti.^{3/}

Maliar Ladislav Mednyánszky^{4/} patrí medzi hlavných predstaviteľov stredoeurópskeho maliarstva poslednej tretiny 19. a začiatku 20. storočia, ktorý ako jeden z nemnohých reagoval bezprostredne na vtedajšie aktuálne maliarske prúdy. Dokázal ich nielen prijímať, ale i pretvárať v rámci svojej tvorby a ovplyvňovať ďalších umelcov. Ladislav sa narodil manželom Eduardovi Mednyánszkemu a Márii Anne, rod. Szirmayovej, 23. apríla 1852 v Beckove.^{5/} Mladá rodina žila v beckovskej kúrii, pričom často navštevovala matkinho otca Baltazára Szirmayho v kaštieli v Strážkach, kam sa po jeho smrti (1861) presťahovala natrvalo. Silná osobnosť starého otca, sčítaného a scestovaného človeka, mala vplyv aj na mladého Mednyánszkeho. Baltazár Szirmay okrem bežných jazykov monarchie ovládal aj niektoré orientálne jazyky. Pri porovnávaní jeho charakteru s Mednyánszkym nachádzame viacero podobností. Oba počas celého svojho života pomáhali ľuďom v tiesni, zaujímali ich sociálne problémy spoločnosti a obaja veľa cestovali. Podobne ako starý otec si aj Mednyánszky písal denník (prevažne v maďarskom jazyku, avšak gréckou abecedou), ktorý je zaujímavým zdrojom poznania jeho osobnosti.^{6/}

Prostredie Strážok fascinovalo teda umelca už od detstva. Okrem kaštieľa s rozľahlým parkom sa snažil mladý Mednyánszky spoznávať okolité prostredie dotvorené výraznou tatranskou prírodou, ktorej premenlivosť sa stala jeho celoživotným námetom. Zaujímali ho však aj jednoduchí ľudia, ktorí žili na okolí, alebo pracovali v kaštieli.^{7/} V roku 1863 prišiel do Strážok na pozvanie rodiny viedenský maliar a akvarelista Thomas Ender (1793–1875), v tom čase už na dôchodku, ktorého zaujal Mednyánszkeho talent. Rozhodol sa prispieť k Ladislavovej umeleckej výchove a poslal z Viedne niekoľko sadro- vých odliatkov antických hláv a reliéfov, pričom



Ladislav Mednyánszky: Tatry od Strážok, 1890-1900. SNG. Foto: Fotoarchív SNG

následne korigoval Mednyánszkeho kresby, ktoré rodičia posielali do Viedne. Mednyászky pociťoval kopírovanie antických modelov, ale jeho naturelu bola čoraz bližšia okolitá príroda. Jeho stretnutie s viedenským umelcom mu pomohlo vo výtvornom rozvoji a upriamilo pozornosť na kresbu a akvarel. S podporou rodiny Mednyánszky študoval najskôr na akadémii v Mníchove (1872-1873). Keďže mu časom prestal vyhovovať mníchovský akademický štýl, zapísal sa v roku 1873 na parížsku École des Beaux Artes do ateliéru prof. Isidora Písla (1813/15-1875), maliara historických a vojenských tém. Po profesorskej smrti v roku 1875 školu opustil a najal si svoj prvý samostatný ateliér v Paríži na Montmartri, pričom prvýkrát zostal sám bez podpory rodiny.

Parížsky pobyt (1875-1877) zohral dôležitú úlohu v Mednyánszkeho umeleckom vývine. Spoznal diela impresionistov a postimpresionistov, neskôr ho ovplyvnila secesia a symbolizmus. Spočiatku začal pod vplyvom francúzskej intímnej krajinomaľby z okolia Barbizonu (Jules Dupré, Camille Corot) maľovať lesné interiéry, zákutia, jednoduché pohľady do krajiny. Mednyánszky si počas pobytu doma zriaďuje v Strážkach ateliér, vybudovaný nad hospodárskym krídlom kaštieľa, kde tvorí, ale i dokončuje diela privezené z Francúzska.

Už od začiatku Mednyánszkeho tvorby boli Strážky obľúbeným motívom jeho diel. Okrem dominant obce (napr. renesančná veža) ho zaujímalo okolie kaštieľa, park, najbližšia príroda, motívy ohybu rieky Poprad pri Strážkach. Táto lokalita vyhovovala jeho samotárskej povahe, keď sa mohol celé hodiny túlať po okolí a študovať

premenlivosť prírody. Rovnako aj akási melanchólia tohto miesta, vzdialeného od väčších centier, a intelektuálna samota ovplyvnili jeho tvorbu.

V priestoroch kaštieľa v Strážkach poriadala umelcova sestra, barónka Miri Czöbelová pravidelné stretnutia umelcov a literátov, tzv. salóny.^{8/} V roku 1883 reagoval Mednyánszky na smrť svojej matky veľkoformátovými kompozíciami. Zasiahnutý stratou sa až do roku 1887 Strážkam vyhýbal, kým sem neprišiel opatrovať chorých počas epidémie cholery, pričom sám ochorel na zápal pľúc. Do roku 1889 striedal pobyty v Strážkach, Beckove, Budapešti a Viedni. V rokoch 1889-1892 okrem prázdninových zastávok doma trávil väčšinu času v Paríži. Po návrate do Strážok (1892) a keď zomrel Mednyánszkeho otec (1895), vznikli diela s tematikou smrti, so silne melancholickým až mystickým nádychom. Do popredia sa dostáva spišská štylizácia katafalkových portrétov, aké nachádzame aj v strážskej rodovej galérii.

Okolo roku 1900 pod vplyvom impresionizmu vznikajú svetlé kompozície rozkvitnutých sádov a viníc. Odpútal sa od chmúrnych tmavých kompozícií a začal používať farby s jasnejším odtieňom. Zlom v stvárnení krajiny nastal v období okolo roku 1910, keď na jednotlivých kompozíciách nenachádzame symetriu predchádzajúcich období, ale omnoho energickejšie ťahy štetca. Dochádza k zmene v Mednyánszkeho tvorbe, a to najmä v prístupe k témam. Jednotlivé motívy abstrahuje na základné symboly, pričom používa široký štetec, ktorým voľne nanáša farbu. Jeho tvorbu uzatvárajú diela z predvojnového a vojnového obdobia, na ktorých splýva figurálny a prírodný motív v jeden.



Ladislav Mednyánszky: Zvonica v Strážkach, 1875-1885. SNG. Foto: Fotoarchív SNG

Po roku 1900 sa Mednyánszky zdržiaval v Strážkach zriedkavejšie. Väčšinu času trávil na cestách, alebo v Budapešti či vo Viedni, kde ho zastihla prvá svetová vojna. Ako 62-ročný sa prihlásil do vojenskej služby, kde pôsobil ako frontový novinár. Na jar 1918 unavený zo zranení a napätia odišiel do Strážok. Po rekonvalescencii sa vrátil do Budapešti, kde naďalej tvoril. Na konci roku sa jeho zdravotný stav zhoršil a 19. apríla 1919 zomrel vo Viedni.

Vystavený súbor diel v tejto jedinečnej stálej expozícii pochádza priamo z kaštieľnej rodinnej pozostalosti a je dotvorená ďalšími nákupmi SNG zo súkromných zbierok.^{9/} Expozícia je doplnená i o bohatý archívny a fotografický materiál s dôrazom na Mednyánszkeho život a tvorbu v kontexte Strážok. Dôležitou súčasťou expozície je i zachovaná tvorba maliara Ferdinanda Katonu (1864-1932), ktorý patril k Mednyánszkeho žiakom a často tiež maľoval v okolí Strážok. V samotnom kaštieli žila až do svojej smrti i Margita Czóbelová, maliarova neter, ktorá sa tiež venovala umeniu. V stálej expozícii sú zastúpené jej pastelové práce s námetom Strážok.^{10/}

Okrem expozície Mednyánszkeho diela sa nachádza v kaštieli torzovito pôvodný mobiliár, ako aj umelecko-remeselné predmety. V záujme vytvorenia štýlovo ucelených interiérov dopĺňajú pôvodnú pozostalosť kaštieľa ukážky historického porcelánu, skla, kobercov, hodín a cenné kusy historického nábytku zo zbierok SNG. Stručná historická expozícia zoznamuje návštevníkov s dejinami obce i kaštieľa, s vývojom rodov, ktorým kaštieľ patril – predovšetkým Horváth Stansith, Szirmay, Mednyánszky a Czóbel. Počiatky významnej slovenskej *historickej knižnice*, ktorá je súčasťou expozície siahajú do poslednej štvrtiny 16. storočia.^{11/} Knižnica sa kontinuálne vyvíjala 400 rokov a dnes má okolo 8500 zväzkov, časopisov a máp.

Práve história samotného kaštieľa je natoľko pútavá, že tu bola zriadená i stála *expozícia portrétov zo 17.-19. storočia*, prezentovaná v priestoroch kaštieľa v Strážkach. Pozostáva z veľkej časti diel pochádzajúcich z rodovej galérie predchádzajúcich majiteľov kaštieľa v Strážkach – už spomínaných rodov Horváth-Stansith, Szirmay, Mednyánszky a Czóbel, ako i spišských rodín Csáky,



Ladislav Mednyánszky: Ohyb rieky Poprad v okolí Strážok, 1895–1900. SNG. Foto: Fotoarchív SNG

Esterházy a pod. Jednotlivé rodiny, ktoré v minulosti kaštieľ vlastnili, alebo boli navzájom v príbuzenskom zväzku, podporovali portrétné umenie objednávkami u miestnych i zahraničných umelcov, ako napríklad Ján Gottlieb Kramer, Daniel Woge, Jozef Friedrich Wagner a ďalší. Unikátnou prácou je aj Epitaf rodiny Horváth-Stansith.

Viacero portrétovaných patrí medzi významné osobnosti kultúrohistorického, politického a ekonomického života v minulosti Spiša. Rodovú galériu dopĺňa kolekcia portrétov z 19. storočia, ktorá sa viaže k danému umeleckému prostrediu. Ide predovšetkým o portréty maliara dánskeho pôvodu Jána Jakuba Stundera, ktorý mal vplyv na celý Spiš. Ďalej jeho nasledovníkov Jána Rombauera, Jozefa Czauczika, Karola Tibellyho, Maximiliána Ratskaya, Imricha Rotha. Expozícia je doplnená i dielami portrétistov, ako Peter Michal Bohúň alebo Karol Brocký.

V pôsobivom anglickom parku, voľne nadväzujúcom korytom rieky Poprad na okolitú krajinu, postupne buduje SNG *exteriérovú expozíciu sochárstva*, v ktorej prezentuje práce významných slovenských sochárov druhej polovice 20. storočia z vlastných zbierok. Návštevník má takto možnosť nielen preniesť sa do minulosti, spoznať významný architektonický objekt, dokumentujúci vývoj názorov na obytnú, reprezentačnú a fortifikačnú funkciu šľachtických sídiel od neskorogotických po barokovo-klasicistné podoby.

Poznámky:

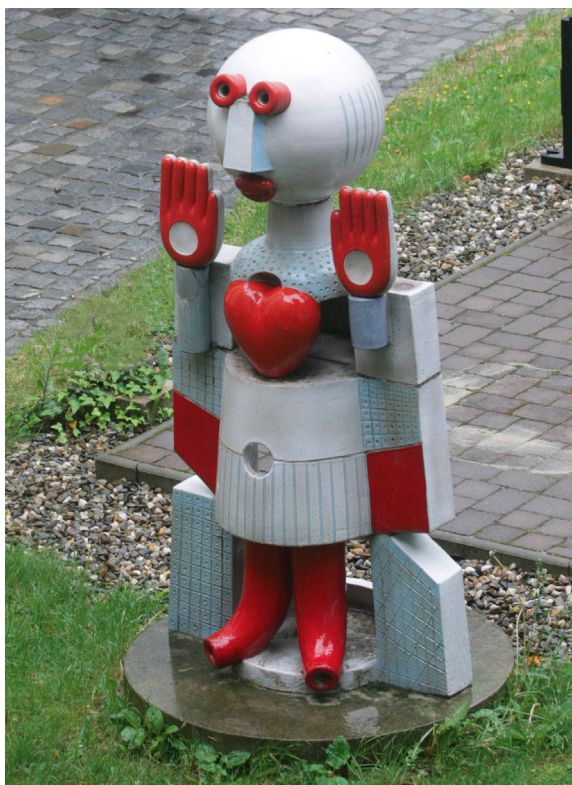
1. Pozri napríklad katalóg k stálej expozícii: Katarína Beňová: *Ladislav Mednyánszky (1852–1919)*, SNG Bratislava 2009.

Staršie spracovania: Anton Glatz: *Ladislav Mednyánszky*, SNG Bratislava 1991; Anton Glatz: *Portrét 17.–19. storočia na Slovensku*, SNG Bratislava 1991.

2. József Margócsy: *Egy régi udvarház utolsó gazdái*. Nyiregyháza 1988, s. 118–119.
3. Vďaka podpore štátu bolo možné získať pomerne obsiahlu kolekciu diel. – *Akvizície SNG 1989–2000. Staré umenie*, Kurátori: K. Beňová, D. Buran, A. Hrabušický, K. Chmelinová, D. Poláčková, A. Schrammová, SNG Bratislava 2001.
4. K životu a tvorbe maliara pozri: Csilla Markója (ed.): *Mednyánszky 1852–1919*, SNG Bratislava 2004. Katalóg vyšiel zo vzájomnej spolupráce Slovenskej národnej galérie a Maďarskej národnej galérie i v maďarskom, nemeckom a anglickom jazyku.
5. Pri krste 4. mája získal tradičné rodové mená Szirmayovcov a Mednyánszkych Ladislaus Josephus Balthasar Eustachius.
6. Mednyánszkeho denníky vyšli najnovšie – István Bardoly – Csilla Markója (ed.): *Mednyánszkeho denníky 1877–1918*, Bratislava 2007. Pozri aj text v tomto čísle: s. 50–55
7. Od útleho veku sa vyvinuli silné priateľské putá medzi ním a miestnymi kočišmi či sedliakmi. Napriek svojej otvorenosti a zvedavosti bol Mednyánszky pomerne plachý a ostýchavý človek a taký zostal po celý svoj život.
8. Pokračovaním skupiny Mednyánszkeho portrétov sú zobrazenia rodiny a rodinných priateľov – švagra Štefana Czóbela, Imricha Czóbela alebo Zsigmunda Justa. Blízky vzťah Justha k Mednyánszkemu dokumentuje aj fakt, že spisovateľ opísal umelca vo svojom románe Fiumus z roku 1894, kde vystupuje pod menom Lipót Czobor.
9. Katarína Beňová: Akvizície diel Ladislava Mednyánszkeho v SNG za posledné roky. In: *Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2007–2008*, Bratislava 2008, s. 75–78; Katarína Beňová: Zberateľstvo Mednyánszkeho diel na Slovensku, In: *Mednyánszky 2004*, s. 254–263.
10. V zbierke umenia 19. storočia ako aj v archíve SNG sa nachádza rozsiahla kolekcia diel M. Czobelovej. Na rok 2011 pripravuje SNG i monografickú výstavu barónky.
11. Táto fáza súvisí hlavne s rodinou Horváth-Stansith, ktorá založila v Strážkach významnú školu a knižnicu.

Výstavy v Domě knihy Portal

Pavel Preisner



Ida Vaculková, Kouzelník, 1981, 80 × 45 × 170 cm, glazovaná keramika, stálá instalace v atriu Domu knihy Portal, Nadace Idy, Vladislava a Bety Vaculkových



Chodba Domu knihy Portal, stálá expozice kreseb a soch Vladislava Vaculky
foto Jan Karásek



Interier Cafe Portal, pohled do instalace výstavy Noc a den – Zdeněk Macháček, 2010

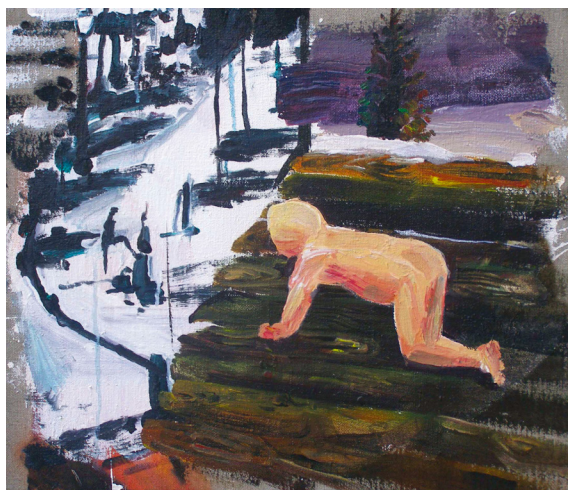
Na Masarykově náměstí v Uherském Hradišti, v původním měšťanském domě, byl nejprve krámk, malé knihkupectví v přízemí, které časem knihami vystoupalo nahoru, do třetího patra, a dalo tak vzniknout Domu knihy. Výtvarné umění, galerijní činnost s knihkupectvím od jeho počátku úzce souvisí. Majitel Josef Janoušek, milovník obrazů a soch, též sběratel, dokázal o výtvarném umění nejen svérázně vykládat, ale taky hned od začátku provozování knihkupectví organizovat v jeho prostorách výstavy. Velmi živě si pamatuju, jak v roce 1992 coby muž za pultem připravuju kávu pro Idu Vaculkovou, která přišla za Josefem, Pepou na kus řeči. Zápůjčka jejích keramických soch tehdy tvořila první expozici v interiéru obchodu. Nejprve se tedy vystavovalo v nevelkém knihkupectví a na stěnách průjezdu (vstup do budovy krytou chodbou, kde byla po levé straně první místnost budoucího Domu knihy). Dnes se knihy prodávají naproti v místnosti větší, kde se nevystavuje, ale zato je tu velký výběr výtvarných publikací.

V první galerii Portalu byly k vidění práce Věry Janouškové, Čestmíra Kafky, Olgy Čechové, Karla Malicha, Dalibora Chatrného a jiných. V roce 1997, po povodních, se Portal stěhuje o patro výš, začíná tak fungovat Galerie na schodišti. Byl zde

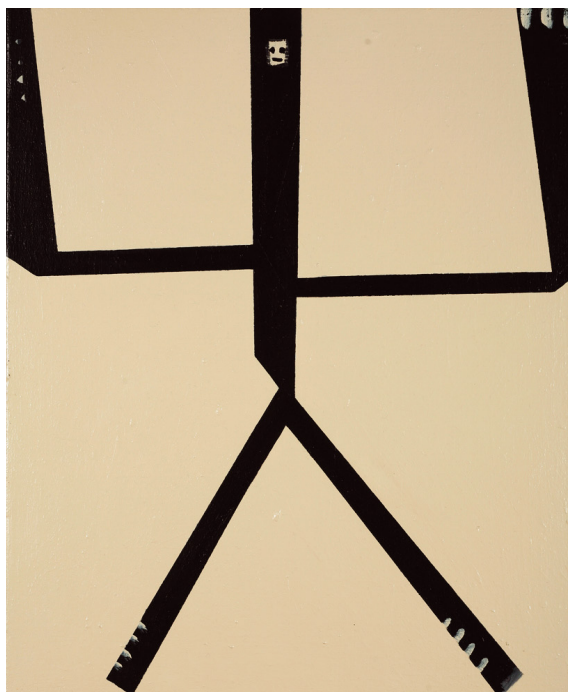
vystaven průřez dílem Vladislava Vaculky, dílo Otmara Olivy, Jiřího Johna a dalších. V současnosti je na stěnách Galerie stálá expozice prací na papíře Vladislava Vaculky (jsou to díla ze čtyřicátých let dvacátého století). V roce 1999 vznikla nadace Portal pro umění Idy, Vladislava a Bety Vaculkových, která mimo jiné pořádá v dvouměsíčních intervalech výstavy v Domě knihy. Postupem času, kdy v druhém patře domu začíná fungovat antikvariát, oddělení dětské knihy a v třetím patře prodejna odborné literatury a učebnic, se výstavní činnost přesouvá právě sem, do třetího patra. Prostor je to pro vystavování asi největší. Následně se tu vystřídala početná řádka autorů různého ražení i věku. Za všechny: Vilém Velecký, Dana Chatrná a Dalibor Chatrný, Jan Pospíšil, Zdeněk Macháček, Zdeněk Tománek, Jaroslav Šerých, Tomáš Měšťánek, Svatopluk Slovenčík, Patrik Hábl, Libor Stavjaník, Vladimír Franz, Lubomír Jarcovják, Jan Sem.

V roce 2006 Pepa, Josef Janoušek umírá. Tehdy nás opustil člověk, který měl, jak již bylo řečeno, rád výtvarné umění, měl na tyhle věci nos. Nejen. Byl to fanfarón, který udělal velký kus práce. S umělci se přátelil, uměl jim naslouchat i nalít. Pořád mluvil... Podnik převzal se stejnou péčí jeho syn Richard, který pokračuje v pořádání výstav. A stejně jako jeho otec nebere prezentaci umění jako pouhou výzdobu interiéru. Richard vystudoval na pražské VŠUMPRUM design. Jako student bydlel v podnájmu v ateliéru Věry Janouškové, obklopen dílem jejím i dílem jejího manžela Vladimíra. Díky přirozenému přicházení s výtvarným uměním do styku je Richard člověk s názorem, citem tříbeným. Když se o někom doslechne, na někoho narazí, neváhá jeho dílo prozkoumat a případně následně vystavit. Po pietní „Výstavě pro J. J. (zvaného Markýz Géro)“, konané u příležitosti nedožitých 62. narozenin Josefa Janouška – byla to výstava různých autorů, přátel výše jmenovaného, vzpomínutého –, ve třetím patře vystavovali: Jan Slovák, Petr Dosoudil, Radim Hanke, František Petrák, Lubomír Jarcovják. Z těch mladších pak Jana Jurášková, Petr Kunčík, Daniela Mikulášková-Kopková, Michaela Spružinová, Hana Linhartová, Bronislava Šnajdrová. Od září 2009 střídavě v kavárně ve 2. patře nebo kombinovaně v kavárně i ve 3. patře: Tomáš Absolón, Thomas Jan, Ivana Knotková, Zdeněk Macháček, Thomas Welch, František Petrák, Michal Bauer, Zdeněk Matyáš, Vendula Chalánková a Radkin, Martin Čada. Od roku 2006 k výstavám Richard vyrábí ve spolupráci se Zdeňkem Macháčkem pozvánky formátu A 5, které jsou zároveň drobným katalogovým listem. Vernisáže, zvláště pak ty v jarních a letních měsících, jsou setkáními přátel s felliniovskou atmosférou (pocit autora tohoto textu).

Podobně jako tomu bývá u prezentace výtvarného umění v klubech a v jiných negalerijních místech, i tady divák vchází do prostoru „nenačystaný“ na výstavu, a díky tomuto nezatížení, díky této nepředpojatosti může vidět víc, než když jde za uměním cíleně.



Tomáš Absolón, Vlčí dítě, 2009, akryl, plátno, 50 × 40 cm



František Petrák, Štíhlý muž, 2010, akryl, 45 × 55 cm



Martin Čada, Keře, 2010, akryl, propisovací pero, tuš, plátno, 60 × 45 cm



Bohumil Kubišta, *Vzkříšení Lazara*, 1911–1912, olej, plátno, 163,5 × 126,5 cm, Západočeská galerie v Plzni, ©Západočeská galerie v Plzni

Bohumil Kubišta

Vzkříšení Lazara^{1/}

Petr Jindra

K nejvýznamnějším souborům z fondu Zápa-
dočeské galerie v Plzni patří kubistická sbírka.
Jejím vrcholem je monumentální obraz **Vzkříšení
Lazara (1911–12)** od Bohumila Kubišty. Dílo re-
flektuje klíčové otázky, které si na přelomu prv-
ního a druhého desetiletí 20. století kladla česká
avantgarda spjatá s Osmou a později Skupinou
výtvarných umělců a které do jisté míry sdílela
s moderním proudem v širším středoevropském
prostoru. Realizace monumentálního plátna
na téma, které bylo po středověku v evropském
umění málo frekventované a v moderním umění
se prakticky neobjevuje, měla programové opod-
statnění. Roku 1911 zesílil odmítavý postoj od-
borné a širší kulturní veřejnosti k progresivním
snahám nové generace. Kubištu zasáhl vývoj situ-
ace osobně. Byl napadán konzervativními kritiky
a umělci, malíř Josef Ullman jej fyzicky inzultoval
na chodbě kavárny Union, v níž se scházela ná-
zorově otevřená literární a umělecká společnost.
Zatímco však generační druhové a přátelé z Osmy
v reakci na tuto situaci organizují nový spolek,
Kubišta se od jejich aktivity distancoval a stáhl
se do vnitřního tuskula. Od roku 1911 se v jeho
tvorbě objevují obsahově význačná témata, sou-
visející se smrtí nebo s duchovní či psychickou
sílou. Tehdy také sáhl po monumentálním plátně,
na němž zůstala starší nedokončená malba *Prome-
náda v Riegrových sadech*, aby na jeho rub namalo-
val velkou figurální kompozici *Vzkříšení Lazara*,
kterou si připravil v několika studiích. Srovnání
obou maleb dokládá změnu Kubištova uvažování,
k níž došlo v rozmezí tří let. Civilní námět první-
ho obrazu odpovídající dobovému zájmu o berg-
sonovský „élan vital“ v proudu každodennosti
ustoupil nadčasové ideji ukotvené v křesťanské
duchovní tradici. Reaktualizaci tohoto námětu
mohl Kubišta vyjádřit eschatologicky zabarvenou
nadějí v obnovu duchovního stavu umění a spo-
lečnosti. Osobitě aplikované kubistické tvarosloví
má význam spiritualizace obrazové stavby.

Formálně a výrazově byla základnou výtvarné
koncepte obrazu reaktualizace El Greca, souvise-
jící s dobovým zájmem o odkaz velkého manýristy

(již v prvním čísle Uměleckého měsíčníku v roce
1911 vyšel článek Emila Filly *Domenico Theoco-
puli, El Greco*, Volné směry otiskly v roce 1912
stať Julia Meier-Graefeho *Grecův Barok*. El Greco
je v nich hodnocen jako předchůdce moderny).
Grecův inovativní formální jazyk a spiritualizo-
vaný projev byl blízký myšlenkám středoevrop-
ské moderny jak svou formotvornou odvahou, tak
i duchovním obsahem. Kubišta ve svém obraze
aktualizoval expresivní náboj jeho malby a pře-
vzal i typy a gesta některých Grecových postav.
Moderní kritika si povšimla paralely mezi proje-
vem El Greca a středověkým uměním, k němuž si
generace českých moderních malířů rovněž nale-
zla cestu. Tyto názory podporovala dobová teorie,
(Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*,
1911), která měla na příslušníky generace silný
vliv. Vynikajícím dokladem těchto tendencí je
právě Kubištovo *Vzkříšení Lazara*. Postavou Kris-
ta, která je modernistickou licenci středověké



Bohumil Kubišta: *Promenáda v Riegrových sadech*, (1908), rubová strana obrazu
Vzkříšení Lazara, olej, plátno, 126,5 × 163,5 cm, Zápaadočeská galerie v Plzni

výrazové formy, vyjádřil Kubišta myšlenku svr-
chované spirituální moci. Přímým východiskem
kompozice v prostorovém řešení a charakterizaci
postav byl, jak se nově ukázalo, Rembrandtův lept
Vzkříšení Lazara z r. 1642 (Hamburger Kunsthäl-
le, Kupferstichkabinett).

Vzkříšení Lazara Bohumila Kubišty se jeví
jako velkolepé „mixtum compositum“, celek slože-
ný z disparátních formálních a výrazových částí
od středověké symbolické formy, přes Poussinův
racionální klasicismus, niterný výraz rembrandtov-
ského temnosvitu, El Grecovu spiritualizaci formy
až po kubizující rytmický dynamismus. Všechny
tyto aspekty se autorovi podařilo vzájemně smířit.
Obraz je programovou apologií duchovního náro-
ku moderního umění formulovanou v době, která
byla pro Bohumila Kubištu obzvlášť surová.

Poznámky:

1. Příspěvek vychází ze stati autora „Vado ut a somno exsu-
scitem eum“. Bohumila Kubišty *Vzkříšení Lazara*, in: Petr
Jindra (ed.), *Kubismus 1910–1925* ve sbírkách Zápaadočes-
ké galerie v Plzni, Plzeň 2009

Daniela Mikulášková / O b r a z y ?

Ladislav Daněk



Daniela Mikulášková, Červená krajina I., 2006, bavlnka na plátně, 45 × 55 cm

Již při zběžném pohledu na práce Daniely Mikuláškové (*1974) mě napadlo, že se dívám na cosi zvláštního, co se vzpírá běžné představě, co je a co není umění. Mluví o pracích, přestože by mohla být řeč třeba o obrazech anebo o níťových reliéfech. O Daniele se po Brně říká, že vyšívá. Kdo se však podívá na její práce nezapomene, zřejmě se nad tím pousměje, neboť Daniela nejspíš maluje, aniž by potřebovala paletu. Je tomu však opravdu tak?

Dívám se na jedno z Danieliných děl nazvané *Bouře*, snované pouze červenou bavlnkou na poloprůhledném silonu, a pokouším se pochopit, oč tu vlastně jde? Proč vlastně bavlna, a ne akryl či olej? Proč je přiznaný podrám a proč nikde ani stopy po podkresbě? Mnoho otázek a odpověď žádná. Ta zvláštní věc visící na stěně je záhadná.

Záhadou číslo jedna je Danielina trpělivost. Trpělivost bylo totiž asi první slovo, které mě před jejími plátny napadlo. Nyní mě však připadá, že Daniela zas až tak trpělivá není. Jednotlivé tahy jehlou jsou rychlé (ale neukvapené), měkkost bavlny se chvěje přebytkem energie. Vodivá elektrická síť, do níž není radno upadnout naznak.

Tím se dostáváme k záhadě číslo dvě: k energii. Existuje řada úvah o tom, že umělecké dílo vyzařuje nepopsatelnou energii, zkrátka že má

auru. Může mít ale na rozdíl například od renesančních goblenů auru něco tak prostého, jako je řídký silon prošíty červenou bavlnkou bez zdánlivého ladu a skladu? Aniž se dočkáme odpovědi, tak už se do popředí dere záhada ústřední: totiž zvolené materiály.

Není to tak dávno, kdy jsem při prohlídce královského hradu Wawelu stanul v němém úžasu právě před renesančními gobelíny, jež nikoliv z důvodu svých značných rozměrů zastíňovaly většinu obrazů rozvěšených na stěnách. Jaké to překvapení pro oko, zajímavější se především o malbu! A tak, při vzpomínce na zájezd do Krakova, se otazníky hnedle rozplývají, protože mi najednou přijde jaksi nepodstatné, že šitá kresba bavlnkou na prosvítající látce není v pravém slova smyslu ani obrazem ani reliéfem, neboť především je svébytným polem utkaným z fantazie, emocí a jen nezbytné míry trpělivosti, držící na uzdě energii podmořské sopky.

Napsal jsem kresba červenou bavlnkou... Aha, že by Daniela přece jen spíše vyšívala než malovala netradičním způsobem? Jenže za vyšívku v nejobecnějším slova smyslu považujeme práci „otrocky“ vyvedenou podle dané předlohy předepsaným způsobem, například křížkovým nebo goblenovým stehem. Daniela si naopak své vize nepředkresluje a druhy jednotlivých stehů jsou jí volné. Jehla s bavlnkou se po látce pohybuje naprosto svobodně, ač paradoxně po přímkách – kratších, delších i dlouhých, jak ji zrovna vede její představa. Ruka pokračuje vpřed po úsecích, přičemž dění na látce se koncentruje do určitých míst, zvrstvené přímky se zakulacují a jakoby prolamují do prostoru za obrazem. Rub prosvítajícího silonu včetně prostoru mezi podrámem a zdí se stává součástí jeho lince...

Najednou mě napadá, že síť, nad jejíž umností oko žasne, není možná tím, o co jde Daniele v první řadě. Zdá se mi totiž, že to nejpodstatnější se odehrává kdesi v prostoru mezi okem a myslí diváka a sítí. A zrovna tak za ní, v nekonečnosti světa za zrcadlem, jakkoliv si ho každý představujeme po svém.



Daniela Mikulášková, Mozek, 2006, bavlnka na plátně, 40 × 50 cm



Daniela Mikulášková, Taška, 2006, bavlnka na plátně, 55 × 65 cm



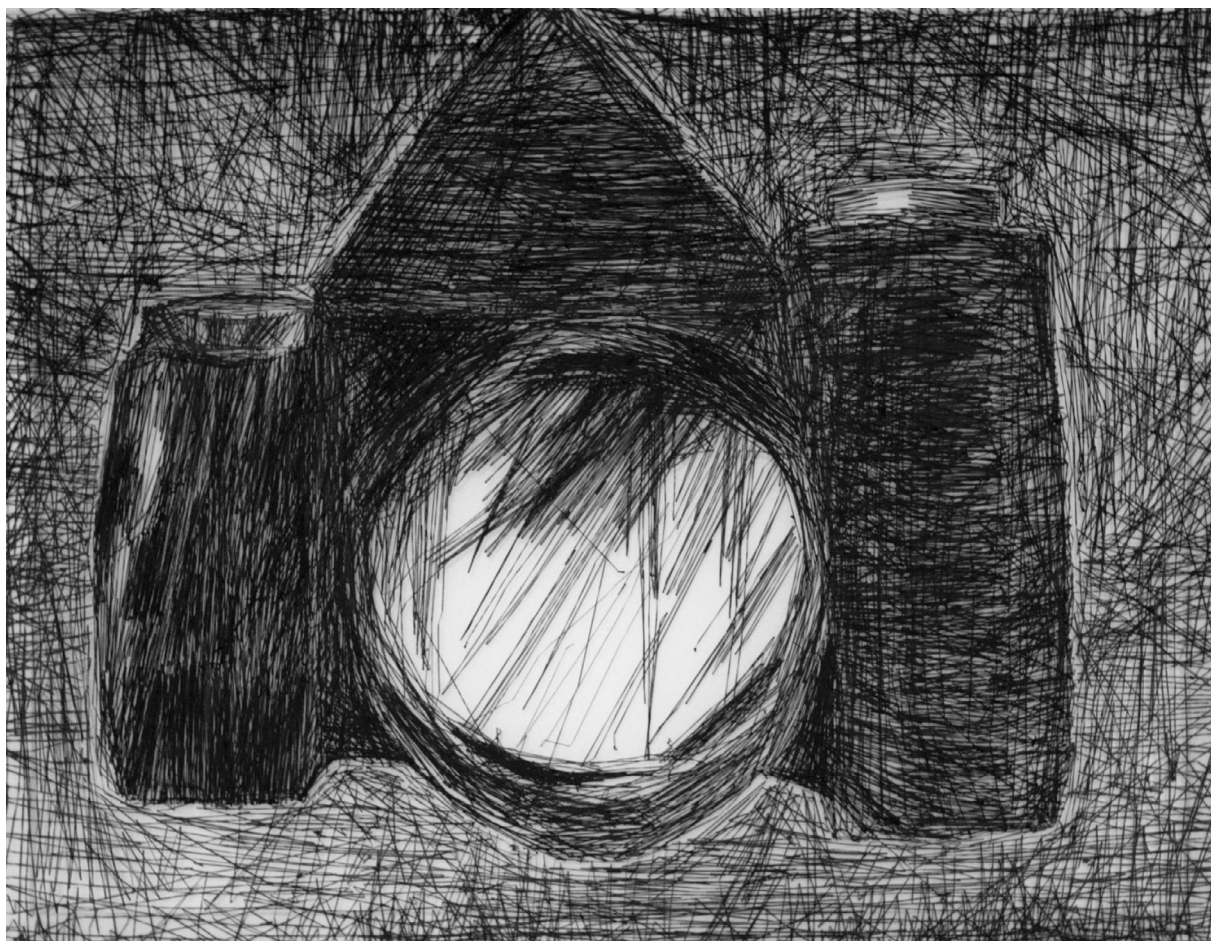
Daniela Mikulášková, *Bouře*, 2007, bavlnka na silonu, 55 × 65 cm



Daniela Mikulášková, *Grafiti*, 2005, bavlnka na plátně, 40 × 50 cm

Po těchto úvahách však nakonec dospívám k názoru, že Danielino počínání přece jen nestojí v zásadním protikladu vůči tradičnímu malířství, neboť jeho skutečným smyslem rovněž není napodobit vnějškově viděné. Malíř, stojící s paletou v ruce před plátnem, totiž každodenně podstupuje přetěžký úkol proměnit hmotu barev kladených na pevnou, světlo nepropouštějící podložku v duchovní poselství. A zrovna tak Daniela – z vlastní zkušenosti znala úskalí tradičního malířství, kterému se rovněž věnuje – se ve svých „šitých obrazech“ po svém a pozoruhodně vyrovnává s problémem odhmotnění malby, neboť její sítě, v jejichž předivu můžeme spatřit třeba bouři, jindy ozvuk krajiny, anebo také nákupní tašku, fotoaparát či postavy nebo zvířata, jsou odrazem vnitřní skutečnosti, skrze níž nahlížíme na okraj věčnosti.

Vysvětlení se zdá rozumné, ale přesto v něm něco nesedí. Zamyslíme-li se totiž nad technickou podstatou malířství, pak můžeme zjednodušeně říci, že v jádru v něm jde o kladení barevných ploch či skvrn na dvojrozměrnou podložku. To se ovšem v případě Danieliných obrazů, o nichž byla řeč, neděje. Hmota barvy, respektive bavlnky je totiž oddělena od podkladu, jakkoliv



Daniela Mikulášková, *Pentax*, 2007, bavlnka na silonu, 105 × 125 cm

je s ním fyzicky a pro nás i opticky svázána. A pak je zde ještě jeden rozdíl. Daniela se vyjadřuje výhradně lineárními prostředky, čili protikladně vůči nejobecnější představě o malířství. Zřejmě tedy přesnější a výstižnější bude, když o jejích pracích budeme hovořit jako o kreslených obrazech. Jenže, ani to není výstižné. Podíváme-li se totiž na její plátna velmi pozorně, zjistíme, že Daniela mistrně pracuje s rezonancí mezi hustotou sítě a podkladovou plochou. A to tak, že plocha plátna se stává součástí sítě a síť je nedílnou součástí podkladu. Tím se opět dostáváme zadními vrátky k malířství. Neboť hledáním jednoty mezi podkladem a barvami na něj kladenými se usilovně zabývalo mnoho moderních mistrů. I přes zmíněné rozpory tak z výše řečeného snad vysvítá, že Daniela Mikulášková má díky svému nekonvenčnímu přístupu k otázkám malířství všechny předpoklady k tomu, aby k nim byla v blízké budoucnosti přiřazena, neboť od roku 2006, kdy vznikly její první šité obrazy, pozoruhodně navazuje jak na tradici moderní malby, tak na její experimentální polohy ze 60. a 70. let, které u nás reprezentují v různém pojetí zejména tři dámy – Adriena Šimotová, Zorka Ságlová a Anna Zemánková.

Daniela Mikulášková. Narodena 11. května 1974 v Bruntále. Studia: Filozofická a Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, obor česká filologie – výtvarná výchova (1992–1998, diplomová práce na téma „Krajina-malba / olejomalba“ u doc. Jiřího Krtičky); magisterské studium na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, Ateliér prostředí (1999–1998, ak. mal. Vladimír Merta). Spolu s Hanou Linhartovou a Kateřinou Tmějovou je od roku 2006 členkou umělecké skupiny BOA. Literatura: BOA. *Stratifikace / Stratification*. Katalog výstavy. Texty Pavel Preisner, Alexander Kalchant, Jan Zálešák. Ostrožská Nová Ves, Galerie Dolmen 2009.



Obnova

Jurkovičovy vily - Centrum Dušana Samo Jurkoviče v Brně

Petr Všeťka



Jurkovičova vila - pohled od severu. Foto Toast Images, 2010.

Vlastní vilu architekta Dušana Jurkoviče získal stát do svého majetku dnem 30. 8. 2006, téměř přesně 100 let od jejího dokončení. V našem prostředí je dům svébytnou reflexí myšlenek britského hnutí Arts and Crafts a dobového etnografismu, současně je programovým projevem emancipující se slovanské inteligence.

Cílem projektu, realizovaného Moravskou galerií v Brně díky prostředkům z tzv. Norských fondů, byla nejen celková obnova a restaurování domu jako jedinečného exponátu, ale především jeho zpřístupnění pro veřejnost jako živého kulturního a studijního místa - Centra Dušana Samo Jurkoviče, a to v souvislostech středoevropských. Současně má projekt posílit identitu brněnského vilového

Jurkovičova vila - pohled od jihovýchodu. Foto Toast Images, 2010.

předměstí vytvořením komunitního prostoru a volně přístupné zahrady. Vše je provedeno bez bariér.

Obnova domu

Pietně obnovit dům, o jehož celistvé autorské podobě víme mnoho, ale zdaleka ne vše, znamená tvořivě promyslet jeho strukturu, funkci, konstrukci, tvar, povrch, hierarchii, život, energii, každý detail. A stále si klást základní otázky, ještě i během stavby, k velké radosti zúčastněných. Při stavbě se totiž - byť máme již před jejím začátkem podrobné průzkumy - dozvídáme o domě nejvíce.

Je nemožné se původnímu tvůrci vplížit do myšlení a rozvíjet dům v jeho duchu. Tato cesta by nutně vyústila v náruči sentimentu. Opak - možnost nově do domu vstoupit - je ale obtěžkán všemi vinami modernismu na historické architektuře. Na Jurkovičově domě byla po stu letech vedle



Jurkovičova vila - terasa s oknem hlavní haly. Foto Toast Images, 2010.

nezpochybnitelných autentických kvalit i taková místa, která již původními významy nenaplníme.

Máme-li mluvit o metodě obnovy, měli bychom hned na začátku říci, že je neopakovatelná a příští hledání z nás nesejme.

Jurkovič si postavil dům, který měl být (a byl) přivlastněn určitým jazykovým prostředím. Tento motiv, na první pohled nearchitektonický, je pro obnovu domu důležitý. Jakým jazykem bude dnes hovořit? Všeobecná obliba domu a jeho tvarosloví v českém jazykovém prostředí je potvrzením Patočkovy teze o Čechách.^{1/} Podle něj jsou národem vyrostlým zdola, národem nearistokratickým. Zrození modernity jde u Jurkoviče podobnou cestou jako u Leoše Janáčka: jeho východisko

v lidovém stavitelství není nepodobné Janáčkově inspiraci nářevky řeči. České prostředí má ale i své limity, a tak Jurkovič publikuje v britském The Studio a Janáčkovu hudbu šíří německy hovořící Max Brod (ostatně – slovy Jana Nerudy – „do básnictví světového jsou přijímáni jen ti, kdo přicházejí v kroji svém osobitém, řekněme národním“²¹). „Zdola“ budovaná modernita je poselstvím, na které nelze tvořivě navázat bez vědomí těchto souvislostí a jejich následujících projevů.

Nejméně bychom Jurkovičovu dílu prospěli jednostrannou interpretací, neboť ono je mnohознаčné. Proti mýtu „básníka dřeva“ můžeme směle postavit jeho brilantní eposy v kameni (Štefánek, Björnson, Halič) či pokorný vztah k historické aristokratické architektuře.

Snahou o mnohознаčnost je veden i způsob obnovy domu. Projekt obnovy předcházela rozsáhlá komplexní průzkum a inventarizace, které nasměrovaly další úvahy o možnostech prezentace,

zařízení domu a byly dochovány jeho fragmenty (hlavní hala s knihovnou), je interiér obnoven do své úplnosti: torza originálů zařízení restaurována a doplněna stylizovanými replikami chybějících částí. Tam, kde je informací o interiéru méně, jsou místnosti restaurovány bez nábytku a doplněny novou expozicí.

K historickým interiérum přibýly prostory nově pojaté: půdní vestavba badatelská – dokumentačního centra, která nahradila dožilou podkrovní místnost z osmdesátých let, a v suterénu návštěvnícké zázemí, které nahradilo vestavbu krytu z padesátých let a zahrnuje i další sklepní prostory. Pro bezbariérové zpřístupnění celého domu přibyla na jihovýchodní fasádě rampa do podzemního podlaží a uvnitř domu výtah. Nově vložené formy vedou se stavbou „strukturální dialog“, od původního domu je odlišuje mimo jiné bílá povrchová úprava v různém zpracování. Na fasádu byla v novém autorském pojetí navracena



Jurkovičova vila – pohled od severozápadu s rozáriem. Foto Toast Images, 2010.

interpretace a metody obnovy domu. Vnitřní prostory byly rozděleny podle míry autenticity a architektonického významu do čtyř kategorií (1 - plně obnovitelné s mobiliářem, 2 - plně obnovitelné bez původního mobiliáře, 3 - převážně neautentické, podružné, 4 - využitelné pro nové vestavby). Zásadou projektu bylo nepřepisovat původního autora a nezastírat navrstvenou historii domu. Co nebylo zjištěno s jistotou, bylo ponecháno raději nedopovězeno či stylizováno. Hlavní obytné prostory přízemí jsou představeny v podobě blízké počátku dvacátého století, kdy je obývala Jurkovičova rodina. Tam, kde existuje přesná fotografická a plánová dokumentace

chybějící skleněná mozaika na námět pohádky Bača a Šiarkan.

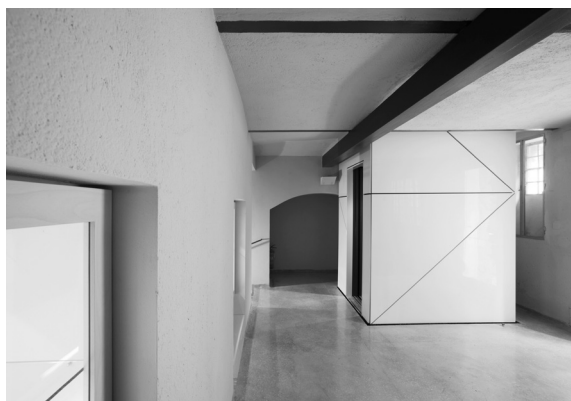
Podstatou restaurátorských zásahů bylo odkrytí původních lazurních povrchů dřeva a původních výmalb, aniž by byly provedeny celoplošné sjednocující úpravy. Dům tak částečně získal zpět své pozoruhodné barevné řešení, založené na kombinaci přírodních povrchů materiálů s lazurními a krycími barvami, a to jak v interiéru, tak i v exteriéru. Retuše byly minimalizovány i za cenu vizuální nedokonalosti či nedokončenosti.

Stavební obnova domu zahrnovala kompletní sanaci vlhkosti suterénu, posílení stropních konstrukcí, opravu střechy, obnovu a doplnění

technických sítí (včetně automatického hasicího systému). Rozsah poškození krovu vyžadoval sejmutí krytiny na více než 2 měsíce, a ochrana stavby si tedy vyžádala postavení dočasného „domu nad domem“. Kvalitní venkovní škrábaná omítka provedená v letech 1965–68 na křehkém původním korkovém podkladu byla ponechána a vyspravena.

Při obnově interiéru bylo nutné omezit na minimum zásahy do původních omítek a korkových desek pod nimi, proto byly pro rozvody všech sítí využity podlahy, odkrývané i z důvodů statických. Technologickým jádrem domu je suterén. Originální funkční litinová tělesa byla ponechána a doplněna novým zdrojem tepla a oddělenou regulací. Torza tří elektrických lustrů (z haly, knihovny a arkády), nalezená na půdě domu, byla restaurována a doplněna do úplného a funkčního stavu.

Podobně jako u obnovy domu byly i v zahradě ponechány stopy uplynulých sta let v podobě



Jurkovičova vila – vstupní hala v suterénu. Foto Toast Images, 2010.

vybraných kvalitních mladších dřevin, které zahradu kompozičně neporušovaly (například vistirie na arkádě, javor v jihozápadním rohu zahrady, řada ovocných stromů a některé jehličnany). Pod tímto pomyslným vzrostlým horizontem byla „archeologicky“ obnovena zaniklá původní kompozice cest a dosazena většina původního sortimentu výsadeb podle dochovaného Jurkovičova plánu.

Autoři: TRANSAT architekti – Petr Všečka, Robert Václavík, Karel Menšík, Alena Všečková (autoři obnovy domu a zahrady, restaurovaných a nových interiérů), Martina Lehmannová (kurátorka), Tomáš Jiránek (spoluautor obnovy zahrady), Josef Bolf (autor mozaiky na průčelí domu), Marek Štěpán, Jan Martínek (autoři expozice), Tomáš Machek (autor grafických prvků)

Místo: Jana Nečase 2, Brno-Žabovřesky

Investor: Moravská galerie v Brně (podpořeno grantem z Norska)

Realizace: 2009–2010

Projekt: 2007

Článek je upravenou verzí textu z publikace Dušan Jurkovič – Architekt a jeho dům, vydané Moravskou galerií v Brně.

Více informací včetně virtuální prohlídky, manuálu obnovy, 3d modelu a videocyklu zachycujícího obnovu domu nabízí samostatné stránky Jurkovičovy vily

<http://www.moravska-galerie.cz/jurkovicova-vila.aspx>

Poznámky:

1. Jan Patočka, Co jsou Češi?, Praha, 1992.

2. Tamtéž, s. 90.

V š e t e č k ů v

J u r k o v i č

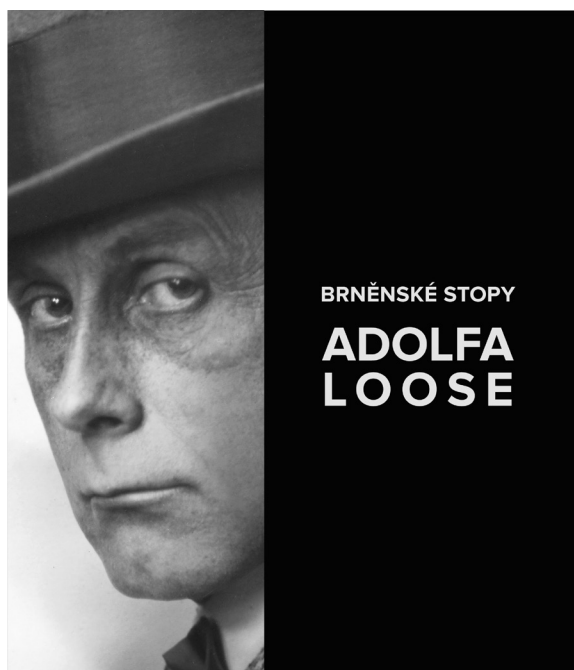
P a v e l Z a t l o u k a l

Když se Dušan Jurkovič po několikaletém pobytu v Brně rozhodl, že si tady vystaví vlastní obydlí, zvolil si romantické stavení na tehdy nezastavěném území vzdáleného předměstí, na úpatí zalesněného kopce s výhledem do luk u řeky. Bravurně vyzkoušené a pro něj tak charakteristické inspirační podněty – niterný vztah k lidové kultuře a poučení britskou modernou – zde opět jednou spojil se svým příznačným smyslem pro pohádkovou zakouzlenost a současně koncepční jasnost do osobitého celku. Krátce po 1. světové válce dům prodal. Před několika lety stavbu získala Moravská galerie v Brně, která před pár týdny zpřístupnila rekonstruované stavení veřejnosti. Vedle Hoffmannova rodného domu v Brtnici je to již její druhý instalovaný komorní objekt spjatý s významným tvůrcem přelomu století. To je obdivuhodné. Stejně obdivuhodné je, že byla rekonstrukce obou domů svěřena špičkovým brněnským architektům. A obdivuhodný je také jak brtnický, tak brněnský výsledek. Projektovní tým vedený Petrem Všečkou dokázal být současně uměřeně pokorný i velkorysý, precizní („architektura začíná tam, kde se dvě cihly kladou pečlivě na sebe,“ říkával Mies), technicky střizlivý i meditativní, dokázal domu vrátit Jurkovičova ducha a nesklouznout přitom k sentimentu (což je u pohádek zvlášť obtížné). A v neposlední řadě – jak o tom svědčí předchozí řádky – umí svoje dílo představit tak výstižným a přesvědčivým způsobem, že k tomu nemá umělecký historik téměř co dodat.

Brněnské stopy

Adolfa Loose

Jan Sedláček



Obálka publikace *Brněnské stopy Adolfa Loose*

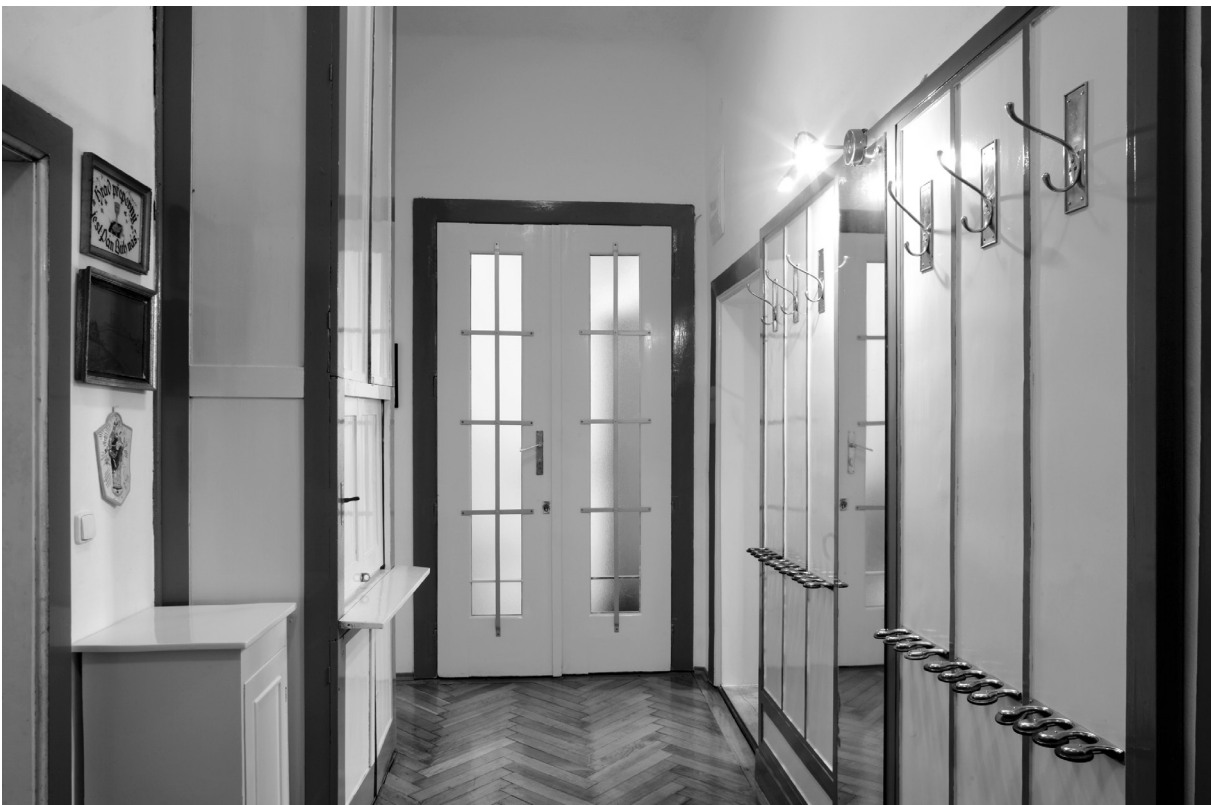
V předminulém ročníku *Prostoru* jsme referovali o výstavě *Adolf Loos - dílo v českých zemích*, konané v Muzeu hlavního města Prahy od 1. října 2008 do 5. dubna 2009 (Znovuobjevovaný Adolf Loos, *Prostor Zlín* XVI, 2009, č. 4, s. 47–49). Jednalo se o akci v rámci dlouhodobého výzkumného, publikačního a výstavního projektu, na němž se podílelo Studijní a dokumentační centrum Adolfa Loose se sídlem v Müllerově vile v Praze ve spolupráci s Muzeem města Brna. Následně vyšel obsáhlý katalog v redakci Marie Szadkowské, kurátorky Loosova centra. Zmíněný projekt zahrnilo přenesení pražské výstavy do prostor Muzea města Brna na Špilberku (18. srpna–31. října 2010). Nejednalo se o pouhou reprízu, ale o počín s řadou nových aspektů, jak už prozrazoval název výstavy a publikace/katalogu – *Brněnské stopy Adolfa Loose*. Do publikace, na niž soustředíme pozornost, přispěli vedle Marie Szadkowské

a Dagmar Černouškové, jež byly hlavními autorkami pražského katalogu, ještě Jindřich Chatrný a Miroslava Menšíková z Muzea města Brna, spolu s Černouškovou autoři monografické kapitoly o sochaři a kamenickém mistrovi Adolfu Loosovi st., přičemž prvně jmenovaný napsal také stať *Adolf Loos a Jan Vaněk* a s Černouškovou se zabýval akcemi, které připravoval architekt František Kalivoda v roce 1970 ke stému výročí Loosova narození. Opět se osvědčilo přizvání zahraničních, tentokrát vídeňských uměleckých historiků – Markuse Kristana (úvod), kurátora Loosova archivu v Albertině, a Iris Meder, jež pojednala o brněnských stopách Loosových žáků. Těžiště publikace představovaly stati o umělcových projekčních a realizačních aktivitách v Brně z pera Dagmar Černouškové, k nimž autorka tradičně přiřadila areál cukerní rafinerie v Hrušovanech u Brna, kde Loos navrhl vilu ředitele Viktora Bauera a hlavní tovární budovu. Autoři přiznali, že iniciovali vydání publikace také z toho důvodu, že v průběhu několikaleťového systematického výzkumu Loosova odkazu získali velké množství písemných a plánových dokumentů a řešerši z literatury, které nechtěli nechat „zapadnout“.

Název publikace *Brněnské stopy Adolfa Loose* by se na první pohled mohl jevit jako nadnesený, nepostačující pro samostatný titul. Tato pochybnost by mohla vzejít z toho, že první brněnskou práci – úpravu staršího rodinného domu továrníka Karla Herolda z let 1910–1911 – architekt patrně pro neshody se stavebníkem nedokončil a ze stejných důvodů zůstal „dům na střeše“ Jindřicha Jordana v Masarykově čtvrti ve stádiu pouhého předprojektu (1931). Přestože už od doby před první světovou válkou spojovaly Loose úzké kontakty s JUDr. Viktorem rytířem von Bauerem (Hrušovany u Brna), nedospěly ani úpravy starobrněnského záměčku cukrovarnického podnikatele do definitivní podoby. Avšak vazby umělce na Brno se týkaly i jiných skutečností, jež vyzdvihuje právě komentovaná publikace. Brno nebylo jen rodištěm budoucího architekta, ale i místem,



Karl Hofmann, Felix Augenfeld, Rodinný dům P. a M. Himmelreichových, zahradní průčelí, Brno – Černá pole 1928, foto Miloš Strnad 2010



Adolf Loos, úprava rodinného domu Karla Herolda, předsíň v patře, Brno 1910-1911, foto Martin Polák 2008

kde strávil šťastná léta svého nejtělejšího mládí na dvoře kamenické dílny milovaného otce, kde byly jeho nejoblíbenější hračkou úlomky kamene. Předčasná otcova smrt toto období rázem ukončila. Dílnu i synovu výchovu převzala ovdovělá matka, přísná a bezcitná, již se Adolf záhy odcizil a kterou později zcela ignoroval. Na německé Státní průmyslové škole se mu na stavebním oboru podařilo složit maturitní zkoušku, i když jen s dostatečným prospěchem.

Markus Kristan v úvodu přiznává, že stopy světoobčana Adolfa Loose v Brně se týkají narození, školní docházky a několika málo staveb, ale kladě si podstatnější otázku: jaké stopy zanechalo Brno v umělcově myšlení a jednání. Spatřuje je v kamenické tradici Brna, odkud, pomineme-li architektova otce, pocházeli dva nejvýznamnější rakouští sochaři – Anton Pilgram a Anton Hanak; Kristan připomíná ale i dalšího brněnského rodáka – o rok mladšího architekta Jana Kotěru.

na parcele asanovaného domu a dílny na dnešní Kounicově ulici zbudován hotel Continental. Při hloubení základů byly objeveny kvádry z Loosovy dílny a instalovány kolem hotelové novostavby; pilíř u vstupu byl opatřen pamětní deskou připomínající rodný dům architekta.

Kromě projektů a realizací spojovaly Loose s moravskou metropolí rovněž kontakty a spolupráce s brněnskými architekty a umělci; tvorbu některých z nich více nebo méně ovlivnil. Na podzim 1923 seznámil Bohumil Markalous s Loosem Jana Vaňka, zakladatele *Spojených UP (Uměleckoprůmyslových závodů)* v Brně. Ten jej učinil zástupcem firmy v Paříži a členem redakční rady časopisu *Bytová kultura*, který vydával. Loos zde otiskl stati *O šetrnosti a To druhé*. V lednu 1925 proslovl v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně přednášku *O ekonomii v architektuře* v rámci přednáškového cyklu *Za novou architekturu*, kterou spolu s UP závody organizoval pražský



Adolf Loos, úprava zámku na výstavišti, interiér jídelny, Brno 1930, foto Martin Polák 2008

Kapitola o životě a díle otce slavného architekta je vlastně první monografií osobnosti, jejíž kariéra se odvíjela souběžně s budováním brněnské okružní třídy. Trojice již uvedených autorů určila staršího Loose jako autora sochařské výzdoby řady veřejných budov v Brně i mimo ně a naznačila jeho rozsáhlou produkci náhrobků, která ještě čeká na detailní zpracování. Prosperitu dílny neoslabil ani smrt jejího zakladatele, neboť ji převzala ovdovělá Marie Loosová a poté její vnuk Waltr Pirschl, jehož na přání matky architekt adoptoval, aby pod jménem Loos dále pokračovala činnost dílny, jejíž úplný zánik nastal až v roce 1952. V raných šedesátých letech byl

Klub architektů. Vaněk respektoval Loosovy nadstandardní finanční požadavky, což ho nakonec stálo místo hlavního ředitele UP závodů. Roku 1926 ale založil *Standard bytovou společnost (S. B. S.)*, která později zhotovila část zařízení Müllero-vy v Praze. Vlastním nákladem vydal Vaněk v roce 1929 český překlad umělcovy monografie od Karla Marilauna.

V Paříži se Loos z českých umělců stýkal zejména s Janem Zrzavým a Františkem Foltýnem, jehož dva abstraktní obrazy vlastnil. V metropoli na Seině se s Loosem setkal také Vladimír Karfík. V redakci *Bytové kultury* se s ním seznámili Jaroslav Grunt a Jan Víšek; druhý v některých

svých realizacích poučeně aplikoval princip Raumplanu. Pravděpodobně už v době před první světovou válkou došlo k seznámení a přátelství Loose s Ernstem Wiesnerem, jemuž v polovině dvacátých let svěřil projednávání a přípravu stavby domu Tristana Tzary v Paříži, kde s ním spolupracoval také na nerealizovaném projektu obchodního domu Heleny Rubinsteinové a patrně i blízké prodejny parfumerie. V Brně poznal Loos rovněž Karla Lhotu, později svého hlavního spolupracovníka na Müllerově vile, jenž byl v letech 1923–1925 zaměstnán v Ústavu pro pozemní stavby užitkové na České vysoké škole technické v Brně, vedeném profesorem Vladimírem Fischerelem, a v letech 1924–1925 zde pracoval ve stavební kanceláři pro výstavbu Masarykovy univerzity.

V brněnském prostředí však zanechali stopu i žáci z Loosovy privátní školy, konkrétně rakouští architekti Karl Hofmann a Felix Augenfeld, projektanti vily manželů Paula a Marietty Himmelreichových z roku 1928 na Schodové ulici. Přestože byl dům ve své době publikován v časopise *Moderne Bauformen*, unikál pozornosti českých badatelů. Iris Meder uvedla, že tito židovští autoři studovali na vídeňské technice, protože Wagnerův ateliér na akademii byl antisemitský; na technice museli zase ignorovat zákaz svého učitele Carla Königa navštěvovat Loosovu školu. Stavba v nejstarší brněnské vilové čtvrti ale postrádá jakýkoli Loosův vliv a je stylově afinní pracím Oskara Strnada a Josefa Franka.

Rekapitulace Loosových svazků s Brnem, jak je vystopoval autorský kolektiv publikace, je záporná, neboť vyvrací shora naznačené pochybnosti. K tomu přistupuje i podíl brněnských badatelů na zkoumání umělcova odkazu. Troufáme si prohlásit, že je přinejmenším rovnocenný tomu, co vykonali pražští historici architektury, ale i zahraniční specialisté. Mezi Brňany převládají kunsthistorici, ale nechybějí ani architekti (Bohuslav Fuchs, František Kalivoda, Dušan Riedl, Jan Sapák). Všichni jako by si byli vědomi toho, že Loos byl sice znám jako světoobčan a vskutku jeden z prvních Evropanů, ale po celý život si ponechal v Brně domovské právo. Vyzvednout lze alespoň dvě jména. Architekt František Kalivoda vůbec jako první publikoval již v roce 1964 názor, že Loos mohl být autorem úprav rodinného domu továrníka Karla Herolda; současné bádání se k této hypotéze přiklání. V roce 1970, kdy uplynulo sto let od narození umělce, připravoval Kalivoda *Dny Adolfa Loose*, týdenní program kulturně společenských akcí, které však v důsledku nastupující normalizace byly redukovány na koncert, výstavu a besedu. Promarněna zůstala jedinečná příležitost – příslibená účast druhé umělcovy ženy Elsie Altmann-Loosové, malíře Oskara Kokoschky a „starých“ členů *Mezinárodních kongresů moderní architektury (CIAM)*. V raných sedmdesátých letech publikoval Zdeněk Kudělka v uměnovědném sborníku filozofické fakulty brněnské univerzity studii o činnosti Adolfa Loose v Československu, na niž navázaly jeho další analytické a materiálové příspěvky, které ve své době oceňovala a dodnes vysoce hodnotí také mezinárodní obec badatelů.

Publikace Brněnské stopy Adolfa Loose představuje důstojné pokračování této tradice a stane se nepochybně trvalou, nepominutelnou položkou loosovské bibliografie. Také její křest měl zcela nevěšdní průběh. Nejdříve se uskutečnil 10. prosince 2010 v Müllerově vile v Praze přesně v den 140. výročí narození architekta. Tři dny nato proběhla druhá prezentace v brněnském HaDivadle, přičemž obě akce se setkaly s mimořádným zájmem odborníků a veřejnosti. Součástí křtu bylo kuriózní hudební vystoupení: skladatel Mario Buzzi zkomponoval několik skladeb v duchu Arnolda Schönberga a dalších Loosových hudebních přátel, které spolu s violoncellistou Miroslavem Tesařem jedinečným způsobem interpretoval.



Náhrobek rodiny Morgensternovy, Židovský hřbitov Brno – Židenice, sign. Loos, foto Petr Špunar 2010



Denníky maliara Ladislava Mednyánszkeho

Katarína Beňová

Pre českú výtvarnú obec je meno maliara, baróna Ladislava Mednyánszkeho (1852–1919) pomerne neznáme.^{1/} Veľký počín pri jeho propagácii mala hlavne Slovenská národná galéria, ktorá v spolupráci s Maďarskou národnou galériou pripravila v rokoch 2003–2004 obsiahlu prehliadku jeho diela.^{2/} Po prvýkrát sa tak spojil výtvarný materiál zachovaný v Maďarsku a na Slovensku, ktorý bol dovtedy len parciálne prezentovaný. Slovenská národná galéria má už od roku 1972, po smrti umelcovej poslednej priamej príbuznej, neteri Margite Czóbelovej, v správe rodový kaštieľ v Strážkach pri Kežmarku. Po rozsiahlej rekonštrukcii tu boli slávnostne otvorené stále expozície viažuce sa hlavne k Mednyánszke-
mu, k miestnej humanistickej knižnici a portrétnej galérii.

Večne „túlajúci“ sa umelec, ktorý výrazne zasiahol do výtvarného umenia bývalej Rakúsko-Uhorskej monarchie, pôsobil vo Viedni, Budapešti, Beckove a Strážkach i na mnohých iných miestach Európy. Okrem veľkého oeuvre diel po sebe zanechal i jedinečné denníkové záznamy. Mednyánszkeho zápisky sa nachádzajú hlavne v zbierke Maďarskej národnej galérie, Slovenskej národnej galérie a v súkromnom majetku. Prvýkrát vyšiel ich výber už v roku 1960, kedy ich čiastočne vydala Ilona Brestyánszky.^{3/} Boli publikované v skrátenej podobe. Zameriavala sa hlavne na zápisy o umelcovom diele a spôsobe tvorby, pričom podliehali dobovej cenzúre. Preto sa napríklad informácie o umelcovej „inakosti“, prípadne o jeho politických názoroch vôbec neobjavili.

Počas niekoľkoročného výskumu pri príprave výstavy o Mednyánszkom sa pristúpilo k novému „čítaniu“ maliarových denníkov. K vydaniu ho pripravili v roku 2003 bádatelia István Bardoly a Csilla Markója, ktorí Mednyánszkeho záznamy nanovo prepísali.^{4/} Celý text tak bol obohatený o poznámkový aparát, v ktorom sa bližšie vysvetľujú osoby, miesta, udalosti, ktoré Mednyánszky v texte spomína. V roku 2007 bola do tlače pripravená slovenská verzia denníkov,^{5/} ktorá nakoniec vyšla spoločne s vydavateľstvom Kalligram.

V spolupráci s maďarskými zostavovateľmi došlo k ďalšiemu prepracovaniu poznámok, ktoré boli doplnené o nové informácie a výskumy. Významným doplnkom sa stali novozískané zápisky z majetku Slovenskej národnej galérie, ktoré z gréčtiny a maďarčiny prepísala a preložila Žofia Kiss-Szemán.^{6/}

Mednyánszky si písal denník už od začiatku svojej kariéry. On sám sa k spôsobu písania vyjadril napríklad na Zelený štvrtok, počas pobytu v Ríme, v apríli 1880. „Čo sa denníka týka, sústreďujem sa na uplynulé časy, nakoľko sa dejú zaujímavé veci. Usporiadúvanie denníka. I. pripravovanie knihy, do ktorej budú nalepené strany podľa čísel. Okrem toho doplnenia: tieto doplnky sa budú robiť dvojakým spôsobom (I) všetky nové spomienky, ktoré mi napadnú, budú zaznamenané, (II) pomocou daných nákresov a iných približujúcich kombinácií budú klasifikované, úsilie použité k objasneniu čo najväčšieho množstva bodov opäť



L. Mednyánszky pri práci. Majetok SNG. Foto: Fotoarchív SNG

o hodný kus rozšíri môj obzor.“^{7/} Ukrýval tu svoje myšlienky nielen na tvorbu, ale i na spoločnosť, robil si škice a cestovateľské záznamy. Jeho túlavá povaha ho priviedla do rôznych kútov Európy. Ako formu svojich zápisov si zvolil grécku abecedu. Pravdepodobne tak nadviazal na spôsob vlastného starého otca z matkinej strany, grófa Baltazára Szirmayho (1793–1856), ktorý si tiež písal denník gréckou abecedou, ale aj po grécky. Mednyánszky využil len špecifickú formu abecedy, keďže po prepise do latiniky sú jeho záznamy prevažne v maďarskom, alebo nemeckom jazyku.

Na vývoj Ladislavovej osobnosti mal veľký vplyv práve jeho starý otec Baltazár Szirmay, veľký cestovateľ a humanista. Ako spomína umelcova sestra: „Mnohé z jeho zvyklostí, spôsob uvažovania, široký rozhľad a zvláštny humor po ňom zdedil môj brat, barón Ladislav Mednyánszky. Vráťane jeho nekonečnej a nespútanej lásky k slobode, záľuby v peších túrach, bláznivých potulkách a lásky ku gréckemu jazyku. Všetky svoje zápisky písal po grécky.“^{8/} Ladislav si starého otca pravdepodobne nemohol veľmi pamätať, lebo zomrel, keď bol ešte maličký, ale z rozprávania rodiny, denníkov a artefaktov, ktoré ostali po ňom v Strážkach, sa mu stal veľmi blízkym. Okrem iného ho s ním spájalo súcit so sociálne slabšími vrstvami,

ako aj záľuba v cestovaní či skôr túlaní sa po krajine.^{9/} Svedčia o tom maliarove pravidelné výlety po Uhorsku (od Tatier až po nížinu), Sedmohradsku, alebo po talianskom či juhoslovanskom území i po Francúzsku.^{10/}

Túlavá duša maliara, baróna Ladislava Mednyánszkeho si svoje dojmy, myšlienky, zážitky zapisovala a zaznamenávala do množstva denníkov, skicárov, zošitkov. Práve ich čítaním sa tak odкрýva ďalšia vrstva poznania a interpretovania maliarovho zachovaného diela. Jeho privátne zápisky a poznámky napomohli presnejšie určiť jednotlivé motívy v jeho tvorbe ako aj k datovanie diel. Ako píše v úvode vydania denníkov Csilla Markója: „*Táto kniha je dokumentom o zvláštnom vzťahu Ladislava Mednyánszkeho, čudáckeho aristokratického maliara, a jeho „drahej, čistej duše“ Bálinta Kurdiho, lodníka vo Váci. Je to príbeh lásky, ktorej bola každá iná láska iba predobrazom, lásky, ktorá po smrti milovanej osoby v roku 1906 vzbĺkla po druhýkrát: od tej chvíle patrili Mednyánszkeho myšlienky, ktoré si gréckym tajným písmom zapisoval na papier do zošitov s kockovanou alebo čiernou väzbou, iba Bálintovi, jeho „Nyulimu“ (Zajkovi).*“^{11/} Potom, ako sa maliar spoznal s mladíkom z Vácu^{12/}, sa výrazne zmenil jeho vlastný život. Získal tak spriaznenú dušu, ktorej aj po jeho smrti naďalej adresoval svoje myšlienky. O ich vzťahu písal už Mednyánszkeho monografista Ernő Kállai takto: „*Ich známost pokračovala v nasledujúcom r., keď Bálint Kurdi slúžil v Három Nyúl-kaszárnya [Kasárne U troch zajacov] na Ulici Fő [v Budapešti]. Možno práve podľa týchto kasární nazýval dôverne Mednyánszky Bálinta Kurdiho Nyuli, ale je možné aj to, že meno mu vnukol mierny duch dobrého priateľa. [...]*“^{13/} Po smrti milovaného priateľa sa Mednyánszky ešte viac upäť na jeho osobu a väčšinu svojich záznamov v denníkoch venuje práve jemu. Podľa Markója „*Vtedy druhýkrát rozkvitla jeho láska k Nyulimu a skončila až umelcovou smrťou r. 1919. Od r. 1906 bol každý Mednyánszkeho denníkový záznam modlitbou k Nyulimu, ktorého v duchovnom zmysle vnímal ako svojho vodcu.*“^{14/} Bálint Kurdi je považovaný za osudový Mednyánszkeho vzťah. V jeho rodisku Váci ho maliar často navštevoval a podporoval celú jeho rodinu, aj keď býval označovaný za „čiernu ovcu rodiny“ kvôli vzťahu k Mednyánszkemu.^{15/}

Spôsobom, akým Mednyánszky maľoval a kreslil, často až s obsedantnou potrebou stoviek až tisícok diel, si písal aj svoje zápisky. Jeden z jeho priateľov, spisovateľ a politik Gyula Pekár (1867–1937) spomína na umelcov prístup k námetom a tvorbe napríklad takto: „*...Nuž, Medi si maľoval pod bránami, na rohoch ulíc vo výčapoch pálenky a my, čo sme boli okolo neho, sme sa primerane ošuntelo pretvarovali. Rola sa nám páčila: kamarátili sme sa s darebákmi, priekupníkmi, pili sme pivo s verklikármí; u zapadnutých mäsiarov sme jedávali spolu s hľtačmi mečov, kde Medi za naše jedlo – metre tlačeníek a safaládok – portrétoval surové či údené živnostnícke mäso v podobe prerastených ženských a mužských modelov.*“^{16/}

Obsah Mednyánszkeho denníkov je plný záznamov o jeho cestách, ľudoch, ktorých stretol, námetoch, ktoré ho zaujali. Veľmi dôkladne pristupuje napríklad k opisom dojmov z farieb, pôsobenia svetla. „*Jeden námorník prišiel k studni po vodu. Na jeho postave, vystupujúcej z perleťových farieb večernej hmly, bolo čosi zvláštne: keď sa človek lepšie prizrel, videl, ako sa kaluže povylievanej vody na kameni jagajú. Keď sa námorník vrátil, opäť sa na veľkom sivom priestranstve zjavila osvetlená postava a s ňou mnoho vízií. Videl som vo svojich predstavách zaujímavé postavy a výjavy v sivom pološere. To je skutočný figurálny obraz, ktorý mi patrí.*“^{17/} Podobne jeho spôsob uvažovania popisuje napríklad list z 28. mája: „*Všetko sa maľovať nedá, to je jasné. Preto treba sledovať istú predurčenú líniu.*

1-) Čo hľadám v krajine? Určité farebné zlúčeniny a nálady.

2-) Čo hľadám v postavách? Určité pôsobenie z farieb a vášne. Nakoľko by som mal právo urobiť prísny rozdiel medzi nimi? Nakoľko bolo oprávnené, že keby som pokračoval iba v krajine, snáď by som sa rýchlejšie dostal ku koreňom. Štúdovanie niektorých nálad, živá forma. Ako by pôsobili postavy v tých kompozíciách, ktoré som teoreticky robil doma, alebo ktoré som si vybral z denníka.“^{18/}

Mednyánszkeho denníky ponúkajú čitateľovi i zaujímavý „cestopis“ množstva jeho pobytov v rámci Európy. Okrem záznamov z autopsie sa k niektorým miestam rád vracal v myšlienkach aj neskôršie. S jednotlivými miestami sa mu viazali i asociácie na myšlienky prevedení námetov jeho tvorby. Napríklad v roku 1893 si zaznamenal nasledovné: „*Začiatky nových základných reforiem sa počítajú od leta, ktoré som strávil v Normandii. Spočiatku ma zamestnávalo rozvinutie nálady a fyziológia farieb. Z toho sa potom dostali do popredia úvahy o reforme techniky, neskôr zaradenie motívov a maliarskych škvŕn. Analýza nových a starých motívov, zjednodušenie sa stali heslami. Syntéza. (Obrazové série). Potom som sa zmieril s pravdou, že totiž v budúcnosti jediným cieľom pikúry bude nálada. ...Na jar som sa začal podľa nových teórií a praktík zaoberať aj postavou a tým, ako ju dostať z predošlých ťažkopádnych šablónovitých spôsobov. V tomto ohľade znamenala najdôležitejší krok predovšetkým spiritualizácia, použitie postavy ako kvintesencie bez akýchkoľvek reálnych fyzikálnych atribútov. ...Podľa realistického chápania (animálny rytmus) sa zahĺbiť do ideálneho sveta emócií (reminiscencie z mladosti). Aj tento realizmus sa zakladá na čistej nálade a s realistickými atribútmi sa podľa možnosti má v oboch smeroch zaoberať slobodne, takisto v čisto spirituálnej nálade, ako v náladovom realizme. Dôležité je zaradiť a systematizovať jednotlivé typy.*“ Pokračuje tým, ako sa dajú uplatniť tieto jeho nové postupy v praxi: „*Postup v praxi: I. Vypracovať správny model (teoreticky) a na ten nanášať glazúrovanú žiaru reminiscencií. II. Zahĺbiť sa do nejakej nálady reminiscencií a potom zostaviť psychologicky správny typ. Vytvoriť sériu teoreticky správnych skupín maliarskych škvŕn, vystaviť ju pôsobeniu reminiscencií, kým sa jedna alebo druhá pestrá žiara*



Ladislav Mednyánszky - Štúdia hlavy chlapca, lavírovaná kresba tušom, bieleba, 255 × 200 mm, okolo roku 1890, súkromá zbierka, foto Dalibor Novotný

neukáže ako dobrá. Písať si zoznam prežitých nálad, chronologicky a podľa rovnakého charakteru s prihliadnutím na ich miesta, čas, ročné obdobie a hodinu.“^{19/}

Pre pochopenie Mednyánszkeho diela i jeho osobnosti je veľmi dôležité sa zamerať aj na jeho vlastné štúdia duchovných a filozofických vied. Ako píše Markója „Celý svoj život zasvätil ‚oslobodzovaniu sa od fyzickej fascinácie‘. Na dosiahnutie tohto cieľa využil v celej úplnosti teozofiu, ktorú objavil po prečítaní Tajnej náuky Heleny Petrovny Blavatskej. Neustále smeroval za svojimi asketickými ideálmi.“^{20/} Helena Petrovna Blavatská (1831–1891) bola populárna ruská mystička, filozofka a zakladateľka teozofie.^{21/} Dôležitejší než umenie sa preňho stal život ako slobodná hra síl a energii. V denníku z 14. septembra 1898 písanom v Budapešti napríklad spomína: „Rozmýšľanie v časovom a duchovnom zmysle. Rozmýšľanie v čase je stavanie z neznámeho materiálu. Vo svojich následnostiach je mnohokrát logické, ale vždy sa zakladá na domnienkach. Celé má schematický význam. Materiál spozná človek iba na základe duchovného rozmýšľania a intuície. A ak si na následnosti dáva vopred pozor. ...Namiesto domnienok tu vzniká všetko na základe rozvinutého inštinktu, vnútorného presvedčenia, ktoré sa mení na poznanie. Podielom je čisté rozmýšľanie v čase. Rozmýšľanie v duchovnom zmysle je podielom a menovateľom naraz. ...Idea sama je ako Večnosť, aktuálna, vplyvná sama o sebe. Iba tvorba tuší večné pravdy. Skúšobné strely mierené do riše ideí a hypotéz. Myšlienka má hodnotu iba vtedy, ak sa spája s istými predstavami a predtuchami. Abstraktná myšlienka (nie v duchovnom zmysle) je štrukturovaná línia, ktorá je bezpodmienečne potrebná, ale nemá hodnotu sama o sebe. Myšlienka sa iba vtedy zmení na niečo,



Ladislav Mednyánszky - Portrétna štúdia, ceruzka, tuš, 380 × 245 mm, okolo roku 1880, súkromá zbierka, foto Dalibor Novotný

ak jej prislúcha rad predstáv. [...] Bez ohľadu na rôzne podmienky (prekážky) sa musím povzniesť nad momentálne nevýhodné stavy a musím sa preniesť do atmosféry, ktorú som si vybral sám.“^{22/}

Výber z Mednyánszkeho denníkov:

[Neskoré leto roku 1877, Strážky]

O štvrtéj prišli hrať do dvora Cigáni. Jedného z nich som nakreslil vo svojom ateliéri A. Bol zvláštny, štramák, z čoho som usudzoval, že bol určite aj vo väčšom meste. Doobeda som sa člnkoval, vzduch bol čistý a voda priehľadná.

V mieste nad veľkými stromami pozdĺž priehrady vznikali malé zátoky, ktorým piesok a pobrežné rastliny spolu s priesvitnou vodou prepožičiavali zvláštnu príjemnú náladu.

Slnko čisto svietilo, cítil som sa ozaj šťastný.

Myslel som na piatok a zamestnával ma hlavne výraz, ktorý som videl na (J), keď vychádzal z vody. Strieborný svit denného svetla a neobyčajne jagavý plameň sviece vytváral v tieňoch akési zvláštne priesvitné teplo.

Večer som odprevadil rodičov do Popradu. Videl som obzvlášť pekný efekt. Na pokosenej lúke zbierali ženy a deti zabudnuté klasy. Slnko kleslo, zapadlo. Farebnosť strniska bola veľmi teplá a jasná, kontúry postáv vystupovali v ostrých farbách. Zaujala ma najmä jedna starena, držala pod pazuchou kopu klasov, na hlave tmavá šatka, sukňa tmavomodrá, lajblik hnedožltý, biele rukávy na košeli, z hĺbkych kde-tu presvitala blúзка.

To sa už nebo v pozadí rozprestrela vo svojich podvečerných farbách.

Hviezdy boli úžasné.

Jeden dojem (a:) pomarančovožltý po západe slnka, (b:) veľmi studené a tmavé oblaky, (c:) zelenkavo

modro-sivý, až príliš svietivý, (d:) cesta, teplá sivá, o niečo tmavšia ako oblaky, (e:) tráva, plevel, zelenkavá, tmavšia ako cesta, (f:) stromy sú teplé ako bitumen, až priesvitné a tvoria najtmavšie časti obrazu.^{23/}

28. mája [1880] Via Flaminis 44, Rím

Včera a dnes ma opäť veľmi silno pochytila túžba robiť okrem maľovania aj niečo iné, čo by malo nejaký všeobecný úžitok.

...

I. V každom prípade treba vidieť *neapolský kraj*, keď sme tak blízko neho...

Bolo by sa treba trochu zoznámiť s juhotalianskou prírodou a miestnymi krojmi. Rím a okolie Ríma. To všetko, zdá sa, by som oveľa viac chcel vidieť ako maľovať, ale berúc všetko do úvahy, domáca príroda mi vlastne ponúka viac materiálu.

V súvislosti s lesom?

V súvislosti s priestorom určite. Čo sa týka nálady a ľudových krojov, nemôžem posudzovať, kým neuvidím Neapol.

Zvyky a život ľudu sa ani nedajú porovnávať. Zrátajúc všetko ostatné, rozhodujú iba dve veci:

I:) či sa dá okrem maľovania doma urobiť aj niečo iné, čo by niekomu prinieslo významnejší úžitok;

II:) zhrnúť všetko videné a maľovaniahodné, aké súvislosti budú užitočné a vlastne v akom pomere sú tunajšie pomôcky oproti domácim.

Čo by sa dalo v tomto období urobiť?

Potom, ako som dokončil Starenu, mohol som si položiť túto otázku; Starena I.) veľký obraz II.) krčmový výjav: dva spolovice z minulosti, jeden budúci. Nakoľko by sa hodil tento krčmový výjav do mojich plánov? Tu by rozhodol maliarsky moment.

Nakoľko rovnocenný je napríklad krčmový výjav a ranený vojak? Alebo veľký obraz krajiny a výjav z cintorína???

Všetko sa maľovať nedá, to je jasné. Preto treba sledovať istú predurčenú líniu.

1:) Čo hľadám v krajine?

Určité farebné zlúčeniny a nálady.

2:) Čo hľadám v postavách?

Určité pôsobenie z farieb a vášne. Nakoľko by som mal právo urobiť prísny rozdiel medzi nimi? Natoľko bolo oprávnené, že keby som pokračoval iba v krajine, snád by som sa rýchlejšie dostal ku koreňom.

Študovanie niektorých nálad, *živá forma*.

Ako by pôsobili postavy v tých kompozíciách, ktoré som teoreticky robil doma,

Alebo ktoré som si vybral z denníka.^{24/}

1. januára 1901, Budapešť

„So zvláštnymi zmiešanými pocitmi opúšťam toto storočie, alebo skôr toto storočie opúšťa mňa.

Dnes ešte bolo zo všetkého trochu.

a) Uponáhľaná práca.

b) Teozofia.

c) Starosti.

d) Veľa triezvenia.

...To všetko sú skúsenosti a poučenia. Z nich vyplýva:

1. Že svojimi vecami sa má zaoberať každý sám.

2. Že celé pechorenie sa na zemi je hlúposť.

V praxi to znamená, že:

1. Predajný systém treba trochu riadiť s pomocou Malonyayho a Lyku, neskôr aj Tigrika.

2. Že sa treba utiahnuť do samoty a robiť lepšie.

3. A hlavne, že ťažisko treba premiestniť na kontempláciu, lebo konečný cieľ nie je piktúra ani nijaká podobná aktivita.^{25/}

„Nepotrebujem cestovať, ale meniť miesta a spôsob života. Úplná samota tiež nie je dobrá, ale je raz za čas potrebná zmena prostredia/okolía. Cestovanie preto netreba, lebo je potrebný určitý čas na spoznanie kraja a ľudí. Povrchný pohľad je skôr neprijemný ako prijemný. Nie telo, ani rozum či myslenie, ale moja povaha je chorá, preto mi robí dobre zmena miesta, nové prostredie. Zmenu si praje čisto duchovný smer, pokiaľ súvisí s povahou umelca, lebo inak si povaha privykne na okolie a nenájde nové oživenie. Rozhovory v spolkoch, vedené v záujme všeobecných cieľov, zatiaľ nie sú aktuálne, lebo z mojej strany sú zatiaľ bezcieľne. Berúc do úvahy všetko, dospel som približne k tomuto výsledku:

I:) Asketický život k stupňovaniu zdravia a energie.

II:) Rozumná práca na základe doterajších skúseností.

III:) Miesto, čiže zmena ateliéru.

IV:) Stretávanie sa s múdrymi, rozmýšľajúcimi ľuďmi (teozofia) a s ľuďmi s vedeckou objektivitou.

V:) Pokiaľ možno, nebrať do úvahy pominuteľné ľudské veci, lebo som sa s nimi už aj tak príliš dlho zaoberal, aj som z nich ochorel. Treba sa usilovať o ľudský nadhľad a duchovnú zmenu/prechod do sveta ideí. Iba tak sa môžem dostať z toho stavu, v ktorom som.“^{26/}

9. marec 1915, Brzesko

Praktické prostriedky? Písať? Dalo by sa písať o určitých postrehoch? Vyvodíť určité dôsledky? O určitých zmenách smerovania, ktoré citlivejšie predvídajú? Umelecké závery? Prekvapenia?

a:) všetky umelecké skúsenosti a závery *vztahované a uplatňované* na terajší predmet

1:) kresba a akcia

2:) farba a nálada

3:) vplyv škvrn (romantika) (dramatické pôsobenie)

4:) využitie skutočných protikladov (cykly obrazov)?

Spôsob prezentácie:

línia na mäkkej kresbe

tón (škvrna) perokresba

farebný akvarel

ilustratívny tónovaný papier

náladový olej

Povolená individualizácia

fialová (J) dodáva čisto malebnému hlbší ružovejší obsah (myšlienky s textom) modrá
 Príbeh kočiča. Príbeh pešiaka. V obrazových cykloch. *Kontemplatívny prvok uprostred akcie. Život jednotlivcov v zákopoch. Slovom, oživenie naratívneho umenia.*

Zohľadniť budúcnosť, mierové časy???

Po skončení vojny sú pravdepodobné zápasy a povinnosti vyplývajúce [tu chýba text] vystupňovaný boj druhov vo forme spoločenských hnutí. Narastajúci význam morálnych hodnôt. Význam písaného a hovoreného slova, vzrastajúci vplyv umenia po ukončení otvoreného násilia skončilo, opäť porastie.

Cykly ako celkom nová forma.

Zúčastniť sa nebezpečenstiev? Kresba lietadiel??? Čln?

Kresba ako doplnok fotografie v službách pátracieho oddielu letectva??? Vzhľadom na to, že kreslič je takpovediac živý premýšľajúci stroj?? Proti slnku si pomáha tmavými okuliarmi, v hmle logikou. Zmena farebnosti lietadiel? Zospodu nech je na nich nalepený čierny kruh, treba ho zakryť bielym papierom alebo tkaninou, tie sa navlhčia, budú priesvitné.^{27/}

27. máj 1917, Svätodušná nedeľa, Viedeň

Môj sladký, drahý, dobrý druh, priateľu, syn môj, vodca, čistá dobrá duša, Nyuli!

Už tretí deň po večeroch obdivujem zlatistý kosák mladého mesiaca, je taký krotký, taký čistý a pekný ako tvoja duša!

Po dlhej, únavnej práci pôjdem po 7-ej hodine k Dunajskému kanálu, odkiaľ dovidieť na viedenské vrchy (Kahlenberg a Leopoldsberg). Vidno stromy, trochu voľnej prírody. Za vodou, v Brigittenau, okná domov odrážajú svetlo večernice. Tam sa na nejakú tú štvrtťhodinku zasnívam.

Po tom, čo slnko zmizlo, sa opäť vraciam späť.

Tam, na tom tichom mieste sa predom mnou vinie minulosť, pekná májová spomienka z mojej mladosti!

Prijemná melanchólia.

Kam sa podela tá šťastná hodina? Kam sa podeliť, s ktorými som tieto šťastné hodiny prežil?^{28/}

Poznámky:

1. Pozri napríklad Beňová, Katarína: Ladislav Mednyánszky a demony jeho života a tvorby. In: *Vražedná realita. Zločin a trest v českém výtvarném umění 1800–1914*, Ed. Peisetová, Lucie – Petrbock, Václav – Randák, Jan, Praha 2010, s. 148–158
2. Na výstave spolupracoval obsiahly tím odborníkov z obidvoch krajín. Katalóg nakoniec vyšiel až v štyroch jazykových mutáciách v maďarskom, nemeckom, slovenskom a anglickom jazyku. Pozri: Markója, Csilla (Ed.): *Mednyánszky 1852–1919*, SNG Bratislava 2004.
3. *Mednyánszky László naplója (Szemelvények)*. Zost., úvodom a poznámkami doplnila Ilona Brestyánszky. Budapest 1960.
4. *Mednyánszky László Feljegyzései 1877–1918*, Ed. Bardoly István – Markója, Csilla, Budapest 2003.
5. *Ladislav Mednyánszky Denniky 1877–1918, Výber z umelcových*

zachovaných denníkov, Zost. Bardoly, István – Markója, Csilla, Bratislava 2007.

6. Ibidem, s. 461–498. – Tieto nové materiály sa nachádzajú v zadnej časti publikácie a úplne prvý záznam je datovaný do obdobia okolo roku 1872. To posúva dátum najstaršieho zachovaného zápisu Mednyánszkeho myšlienok o niekoľko rokov neskôr ako v prvom vydaní (1877).
7. Mednyánszky 2007, (cit. v pozn. č. 5), s. 51.
8. Mednyánszkeho sestra opisuje vo svojich spomienkach starého otca Baltazára Szirmayho ako čudáka, ktorý sa vyhýbal spoločnosti, žil pre svoje knihy a štúdiá. – Czöbel, Istvánne Mednyánszky Margit: László – Brouillon (visszemlékezés). In: *Enigma*, 7, 2000, č. 24/25, s. 56.
9. „Jednou z hlavných záľub Boldisara Szirmayho bolo to, že pochodiac všetky krémy a zlopovestné miesta starej peštianskej periferie, prednášal o vyšších ľudských mravoch a cnostiach. A keď mu potom niektorí spustli šviháci povedali, že by nekradli, keby mali peniaze alebo zamestnanie, tak im Szirmay najprv dal peniaze a potom chodil dovtedy, kým im nepomohol dostať nejaké miesto.“ – Malonyay, Dezső: *Mednyánszky*. Budapest 1905, s. 14.
10. Pozri Csilla Markója – „(...) pritom zohrával určitú úlohu aj jeho túžba po zmene a slobode zdedená



Ladislav Mednyánszky, skicár - Figurálny námet. Okolo 1880–1890. Majetok SNG, Foto: Fotoarchív SNG

po vetve Szirmayovcov. – Markója, Csilla: Baró Mednyánszky László különös élete és még különösebb művészete (1852–1919) előszó a Mednyánszky-olvasókönyvhöz. In: *Enigma*, 2000, č. 24–25, s. 15.

11. Mednyánszky 2007, (cit. v pozn. č. 5), s. 12.
12. Lodník Bálint Kurdi (1860–23. 12. 1906), alias Nyuli (Zajko) sa narodil vo Váci, jeho rodičia boli roľníci. S Mednyánszkym sa zoznámil v r. 1881 vo viedenských Rudolfových kasárňach, prostredníctvom vojaka menom Herbacssek. Zomrel mladý 23. decembra 1906 na ťažký zápal pľúc a je pochovaný na cintorine vo Váci. Mednyánszky mu neskôr dal urobiť náhrobný kameň a kúpil si miesto pre svoj hrob vedľa neho. Jeho posledným želaním bolo, aby ho tam pochováli. – Ibidem, pozn. č. 185.
13. Kállai, Ernő: *Mednyánszky László*. Budapest 1943, s. 28.
14. Mednyánszky 2007, (cit. v pozn. č. 5), pozn. č. 185.
15. Ibidem. – „...rovnako ako jeho „orientácia“, neostala vo Váci tajomstvom.“
16. Pekár, Gyula: Laurina vina. In: *Vasárnapi Újság*, 19. október 1919, s. 322.
17. Mednyánszky 2007, (cit. v pozn. č. 5), s. 140.
18. 28. mája [1880] Via Flaminis 44, Rím, Ibidem, s. 52–53.
19. Ibidem, s. 474
20. Ibidem, s. 16–17. dátum
21. Blavatsky, Helena, Petrovna: A tiktos tan (részletek). In: *Enigma*, 10, 2003, č. 35, s. 110–130; Gellér, Katalin: Teozófus szintan. In: *Enigma*, 10, 2003, č. 35, s. 99–100.
22. Mednyánszky 2007, (cit. v pozn. č. 5) s. 99–100.
23. Ibidem, s. 22–24.
24. Ibidem, s. 53–54.
25. Ibidem, s. 104–105.
26. Ibidem, s. 120–121.
27. Ibidem, s. 347–348.
28. Ibidem, s. 428–429.

Ewald Murrer

připravuje
Pavel Petr



Snímek - autorská koláž - E. M. v roce 1983 a 2011

Narodil se 24.července 1964 v Praze.
V letech 1980–85 byl učněm Středního odborného učiliště zahradnického, od roku 1985 do roku 1990 byl zahradníkem při Kanceláři prezidenta republiky, od roku 1991 působil v časopise Iniciály, od roku 1993 byl jejím šéfredaktorem. Dále pracoval v nakladatelství Mladá fronta, v rádiu Echo, od roku 1996 jako redaktor Českého rozhlasu, od roku 1997 působí v magazínech Mladé fronty, Quo, v časopisech Můj dům, Rodinný dům a Rodinný dom.

Vydal knihy básní a básní v próze – *Mlha za zdí*, Mladá fronta, 1992, *Vyznamenání za prohranou válku*, Vokno 1992, *Zápisník pana Pinkeho*, Inverze 1993, *Situace*, Krásné nakladatelství 1995, *Sny na konci noci*, Petrov 1996, *Modrá knížka aneb Jeblo mu*, Eminent 2000, pod jménem Michal Wernisch, *Nouzové zastavení času* 2007.

Dále vydal knihu – *Miláčkové a jejich hvězdy*. Rozhovory o psech a dalších mazlíčcích, Eminent 1998, pod jménem Michal Wernisch.

Ewald Murrer žije v Praze.

TMA SE NÁS DOTÝKALA

(Pan Pinke a hrabě Lusperto putují k jitru)
Výbor básní z let 1980–2010
Ukázky z připravované knihy

Mrtvolky pavouků dojaly
stařenky před kostelem,
„Vypadá jako pan farář“
ukázala jedna na křížáka.

M Ě S Í C

Nejsi ty měsíc?
Máš tak bílou tvář.
Viděl jsem tě za lesem
A ty jsi utíkal.

Nejsi ty měsíc?
Máš tak bledou tvář.
Spatřil jsem tě
stát v naší ulici
a plakat...

Jdou psi do vsi,
na kopci se ohlédnou.

Jednou, jednou.
Psi se ohlédnou,
oči tam někde
zůstanou,
již dál nepůjdou.

V E Č E R

Večer se život stáhnul
do kaváren a šenků.

Kůň unavený denní károu
vjel kopytem do kláves.

Zvířata zmožená honem,
zazpívala tesknou píseň.

O H N I V Ý Z A M E K

Já nemám dům se zahradou,
nemám stáj s koňmi,
nemám salon s klavírem.

Ale určitě mám krb
a v tom krbu oheň,
v ohni plameny,
v plamenech barevné obrazy,
střepy z rozbitých očí
mého smutku.

Křišťálový lustr,
Zářící z toho ohně,
v němž chodím po sálající zahradě,
jezdím na plamenném koni
a v Hořicím saloně hraji
poslední píseň,
na křehkém klavíru
ze žhavého popela.

VE SNU A PROBUZENÍ

Někde přšelo,
ptáci letí mokří.

Někde daleko je ten dům,
kam chodím ve snu.

A blízko
před mýma očima
Je zahrada,
šedivá, ponurá -
- tam chodím ráno,
tam se probouzím.

Někde přšelo,
ptáci letí mokří.

Mraky se nakupily na obloze
v obrazce,
připomínající venkovskou postel.
Kupu teplého husího peří.
I hlavy husí občas vykukují
ze záhybů látky,
i křídla,
a vůně rybníčního bahna
je zřejmá.
Tedy zazívám a vzpomenu,
že jste odjela
a vaše lože je prázdné.
Vykloním se z okna
a spatřím -
kůstky kuřat -
pozůstatek výživné polévky,
kterou jste zaháněla zimnicí.
A také obojek,
hodící se právě tak
na můj krk.

NOC, KDY JSOU DĚTI NEKLIDNÉ

V tělech stromů nehybnost,
v těle cesty vítr.

Za oknem sedí barevní ptáci
s lidskýma očima.
Dravci
s lidskýma rukama,
lidským hlasem.

Spící děti se procházejí parkem,
v náručí drží postavy andělů.

Někde daleko hoří oheň.
Je noc světél,
noc, kdy jsou děti neklidné.

Nad mojí hlavou létají ptáci,
možná však ryby,
neboť vidět v této mlze je obtížné
a hustota vzduchu
a vlhkost je mimořádná.
Tak mimořádná, že je na místě
věřit tomu,
že toto, po čem jdu,
je říční dno,
a tyto rostliny, které mímám,
jsou chaluhami.
A vítr, který mlhu žene až do nitra útrob,
je vodní proud.
A to tušené vysoko nad hlavou
nejdou hvězdy,
ale mihotání drobných vlněk

NÁHLÝ PODZIM

Zkus otevřít ústa
a zvolat
nějaké jméno.

V ulicích je chlad
a mlha již se do nich vlévá
a ruce stařen jsou na okenních římsách
zkřehlé.
Zkus vyvolat nějakou bytost
zvoláním jejího jména.
Je ticho mlhy,
které pohlcuje slova.

Je podzim
se svojí akutní melancholií.
To omšelé klišé,
stav sevření hrdla
a polykání chloupků z kavárenského čalounění,
nuticích k dávení.

Posunování ruky po šachovnici
je velmi pomalé.
Nepostřehnutelný pohyb
směřující k vítězství
či k neodvratné prohře.

Skok zvířete v záblesku soumraku
je rychlejší.
Chvatné zatažení šachového krále do brlohu,
trhání údů
na hromadě kostí peonů, koní, střelců, věží
a dam.

19. října 2002

Je říjen, měsíc ve kterém větry se stromů
shazují poslední purpurové listy
a poslední růže umírají dechem prvního mrazu.
Dcera Rosalie z barevného listí splétá dlouhé
hady
soustředěná jako tibetský mnich.
Do večera je blízko
a vzlétnout do oblak je dnes tak snadné.

16. února 2005

Procházíme s Veronikou branou do koncentračního
tábora v Oswieczimi-Brzezince.
Již jsme si prohlédli prodejnu suvenýrů
- trička s pecemi, pohledy s nápisem Arbeit
macht frei!
Jsme ponořeni v hrůze zakonzervované
v každém centimetru zdi
a zaražení a mlčící utíkáme pryč
šťastni, že zase můžeme odejít,
v čase který si sami určíme.
Svobodně nasednout do svého německého auta
a odjet do nejbližšího supermarketu.
Zapomenout na vše
při očištném obřadu nakupování.
Čaj za Sárú, salám za Izáka,
chleba za Jákoba, čokoláda za Chaima...

STÝSKÁ SE MI

Stýská se mi
po cestě, na kterou prach kreslí obrazy,
po šepotu olší,
po křiku ptáků náhle vyplašených.

Smutek přišel jako tichý host,
hrající pro mne píseň zoufale monotónní...

Lukáš Marvan

připravuje

Pavel Petr



Snímek Jan Benda

Narodil se 4. dubna 1962 v Písku.

Vystudoval gymnázium a Vysokou školu zemědělskou, pracoval jako laboratorní technik a programátor. V roce 1990–2002 pracoval jako novinář v řadě deníků, týdeníků a televizi. Na přelomu let 2002 a 2003 žil na Sri Lance jako buddhistický mnich. Nyní pracuje jako mluvčí Hasičského záchranného sboru Ústeckého kraje.

Vydal knihy básní – Levhart nebo leopard, Český spisovatel 1993, Stíny a příběhy, Torst 1998, Je to napsáno v čarách světa, Petrov 2000, Noční cesta denní krajinou, Petrov 2003, Klášter v džungli, Concordia 2004, Deník Avatára, Druhé město 2010, a prózu Mnich – Deník ctihodného Mantakusaly, Eminent 2004 – jak jsem se stal, byl jsem a jak jsem přestal být buddhovým mnichem. Lukáš Marvan žije v Ústí nad Labem.

Kam to odcházíme

Kam to odcházíme
do jakých tajemných světů
abychom přišli zpět
proč tolik umíráme
při hledání místa míru
na strastiplných cestách
kde hoří a hoří sen
o tomto světě
a o nás
kteří jsme sami věčným mírem
až k pláči

* * *

Byl to sen o hromadném hrobu
mrtví příbuzní
byli naskládáni v kamenné vaně
a všechno to bylo nehluboko
takže jsem cítil dech
který ze země vycházel
„někdo je tam živý“ řekl jsem
a viděl že se pod zemí
něco pohnulo
přesvědčovali mě že
to se tak mrtví občas hýbou
že nikdo živý tam není
dokonce těla odkryli
abych se na mrtvé podíval
jak hníjí
nepodíval jsem se
ale ten živý mohl ven

* * *

Ty placky na zdech
jsou obrazy
a ta protáhlá krabice
hodiny
to zeli v rohu jsou kytky
a ta ohnutá věc nahoru
židle
ta průhledná hustá věc to je vzduch
a ta zářivá pohled do místnosti
příjemné a nepříjemné citění vědomí a myšlení
pohybují se hodně
okolo toho těla
ve kterém sedím jako v kombiku
nikde nikde není prázdno
a přitom všude

* * *

Všichni mají pravdu
a nejsou si jisti
a pravdu neznají
žijete a mluvíte jen pravdu
i když ji nikdo nevidí
máte ji
to je zoufalé a bolí to

* * *

Měsíc se dívá na západ slunce
a slunce vidí blednout měsíc přes černé pole
ve Velkých Popovicích
pod nimi stojí ten kdo to vidí
ráno a večer vždycky někdo někde
musí být
jinak nic není

* * *

Každé ráno ještě za tmy
sestupuji po schůdcích skrz rostliny a stromy
jen malý terč světla
každé ráno hledám srdce
poslouchám jak se rozvíjí
poslední v kraťoučkách řadě mnichů
opakovat slova
do tmy jakoby to bylo světlo
a naopak

* * *

Z lidí kteří byli zastřeleni
kapala krev jako ze zabitých zvířat
v mezihvězdném prostoru
není vzduch který by se dal dýchat
poslední paprsky dopadají na východní stranu
rostliny roztahují listy
většina lidí nevěří
že je smrt
chtějí k mamince
nevědí že je to ona

* * *

I hmyz který nemá křídla
umí létat
prostě se pustí

U z n á v á m e ž e s v ě t n e n í n á š

Tam kde se probouzejí
zapomenutá místa
ve městech i uprostřed polí
domy krajina
lidé kteří dávno zemřeli
kterým jsme drželi místa
přicházejí se svými zvířaty
slunce leží na podlahách
stoletá jablka švestky
s těmi co přijdou na podzim
poničeni odcházíme
uznáváme že svět není náš
tramvaj tiše míjí výzkumák lesík stoh slámy
vyhýbá se řece
na břehu pod listy dýní
se vyhřívají ryby

* * *

Ulice plná lidí
kamarád Vladimír měl sen
že jede na kole nemůže otevřít oči
kličkoval snažil se nešlo to
a tak se začal dívat dovnitř
uviděl tvary barvy ze kterých šel strach
ale do nikoho už nenarazil

* * *

Ve snu jsme lyžovali na břehu
sníh klouzal ostrůvky se měnily tak prudce
že nějaký člověk s dítětem
sjeli na saních až do moře
skrz čirou vodu bylo vidět jak bezradně stojí

* * *

Čtvrt na jedenáct rozsvícené okno
muž dohraje karty sám se sebou
a zhasne
tma vdechne světlo
muž ulehne a kolem domu
začnou kroužit sny
někdy dlouho než jim muž dovolí vstoupit
hraje v nich karty sám se sebou ...

* * *

Pokoušíme se pochopit pocity druhých
a proto žijeme špatně
až druzí budou první
pokvetou stromy jako když hoří

* * *

Dneska je středa
co je to středa?
nevím to se tak říká
takové znamení
třeba včera jak padal sníh ...
co je to včera?
to jsou ty suché rostlinky
co trčely ze sněhu

* * *

Jsme venku v noci
pes čenichá ve tmě
měsíc pálí trávu
skvrna u vrátek
dva chlapíci
loučí se když je míjíme
mám vztek na psa chce zrovna čurat
tahám za vodítko i pes teď pospíchá
jak rychle jde asi ten člověk za námi
otočím se
nikdo
pes stojí a oddaně civí
jestli budeme dál pospíchat

* * *

Věž kostela míří do prázdného nebe
v hloubce visí jen pár mraků
místnost v síti oken a židlí
znamení nalepená na stropě
kříž
věci rozházené v chodbě
studený vzduch
stará jablka nebo sklenice
schody z oblékaného kamene
to prázdné místo je babička

* * *

Sešli jsme se ve Slivenci na zahradě
„jak dlouho už o tom víš“
nahore na postelích ležely sny
sešli jsme se na zahradě
a pozorovali jak na ulici dopadá slunce
„vítám tě“
sny se táhly po obloze jako mraky
místo ale zůstalo v proudu nedotčené
Lucka vůbec netušila proč je mezi námi
vítř pohyboval jabloněmi
noční obloha jako úsměv
usmívali jsme se

Cesta TONu k designu

Barbora Kárníková,
Jitka Ressová



Olgoj Chorchoj, Sánky, 2010, foto: archiv TON

Firma TON (Továrna na ohýbaný nábytek) je jedna z nejznámější českých nábytkových firem a může se chlubit mnohaletou tradicí výroby zejména sedacího nábytku. TON navazuje svou výrobou v Bystřici pod Hostýnem na rakouského výrobce židlí a stolů z ohýbaného dřeva Michaela Thoneta, který tuto jedinečnou technologii rozvinul a zdokonalil.

V současné době na sebe firma upozornila vítězstvími v našich i zahraničních soutěžích designu a nábytku a spoluprací s řadou mladých designérů a designerek. Na přehlídce současného designu Designblok 2010 vyhrál TON v kategorii Nejlepší nový nábytek z a kolekci nábytku 2010, sánky od studia Olgoj Chorchoj byly oceněny jako Nejlepší nový výrobek a instalace výrobků v režii téhož studia byla nominována v kategorii Nejlepší instalace. Na Czech Grand Design 2010 TON zvítězil v kategorii Výrobce roku a studio Olgoj Chorchoj, které pro TON navrhovalo kromě sáněk také židle Simple a Shanghai, obdrželo cenu Designér roku 2010 a Grand designér roku 2010. Cenu veřejnosti na Czech Grand Design

dostal René Šulc, který pro TON navrhl redesign novou židli Era. Z mezinárodních úspěchů designérů TONu je významné prestižní ocenění Red Dot Design Award 2011 udělené židli Merano designéra Alexe Guflera. V této soutěži byl oceněn také němý sluha Petalo od italské návrhářky Eugenie Minervy, jenž získal zvláštní cenu Honorable Mention v kategorii Product Design 2011. V dalších zahraničních soutěžích získala ocenění Interior Innovation Award 2011 barová židle Rioja od Lounge Designgroup.

Podle Michala Fronka z návrhářského studia Olgoj Chorchoj stojí za úspěchem designových výrobků od TONu nové směřování firmy směrem ke zkvalitnění výroby, „vedení firmy se rozhodlo pro tuto velmi náročnou strategii: začít konkurovat firmám ve středním a vyšším segmentu trhu s nábytkem,“ říká Froněk. Začíná být tedy patrné, že firma TON mění přístup ke svým návrhářům/návrhářkám nábytku a také ke způsobu prezentace designových produktů. Na počátku změny marketingové strategie bylo aktivní vyhledávání nových návrhů na různých veletrzích nábytku

a jejich realizace firmou TON. Záslouhou ředitele Milana Dostalika a dalších se takto do výroby dostala židle Stockholm Madse K. Johansena, která byla jeho diplomovou prací, i oceněná židle Merano Alexe Guflera. Následovalo vypsání soutěže mezi vybranými designéry o nový design nábytku TON. Z této soutěže vzešlo několik zdařilých produktů. Je to např. židle Era od Reného Šulce, objekt/věšák Petalo od Eugenie Minervy, houpací křeslo Wave Michala Riabiče nebo barová židle Rioja studia Lounge Designgroup.

Viditelný přerod od starého TONu k novému je patrný např. na vzhledu jejich internetových stránek i ve staronovém katalogu 2010/2011. Na webových stránkách můžeme najít seznam designérů, se kterými TON spolupracoval a spolupracuje, ale v jejich medailoncích není vždy uvedeno, které kusy jsou jejich dílem. A naopak v záložkách produktů se dozvíme popis a technické rozměry,

slibuje, ale přináší také určité komplikace spojené s tímto procesem proměny prezentace firmy.

Spolupráce s designéry/kami je nejen o komerčním úspěchu designu, ale i o zkvalitňování a inovacích. Právě zde mohou návrháři/ky uplatnit své znalosti a zlepšit výrobky TONu. Ačkoliv je krása subjektivně zakoušenou kategorií, snažit se dosáhnout jí, a zároveň zachovat či vylepšit funkčnost, je to, co podporuje vývoj a inovace produktů. Navíc kupující designové věci získává přidanou hodnotu v tom, že zná autora/autorku „svého“ nábytku. Designové řady nábytku jsou atraktivním vybavením do nově navrhovaných moderních interiérů, ať už soukromých, nebo veřejných, protože splňují estetické i kvalitativní nároky klientů i architektů.



René Šulc, Židle Era, 2010, foto: archiv TON



ale bez jména designéra. Jen v sekci novinek je pospolu popis nábytku i jeho autor/ka. Podobně v katalogu 2010/2011 designéry u jednotlivých produktů nenajdeme, jsou uvedeni až na poslední stránce v úsporném seznamu. Ukazuje to, že obrat TONu k produktům s tváří a jménem návrháře/ky je opravdu čerstvou novinkou, která mnohé

Aktuálně se firma TON prezentovala na veletrhu Salon del mobile v Miláně, který probíhal od 12. 4. do 17. 4. 2011, kde představila své nové a nejnovější produkty. Kromě výše zmíněných předvedli i židli 002 od Jaroslava Juřici (která je vítězem soutěže „Bentwood no limits“) a stůl Smilda od Eugenie Minervy. Autorem konceptu výstavního stánku jsou opět Olgoj Chorchoj.

VI. New Zlín Salon

Václav Mílek

Seventy five years ago, the First Spring Salon (I. Jarní salon) took place in the Study Institute (Studijní ústav) in Zlín. The showcase of contemporary art students did not have its own context or form during the era of the former Czechoslovakia. The exhibition attracted a record number of 90 thousand visitors. Eventually, a broader spectrum of artistic works with no reference to quality was thus put on display. The New Zlín Salon, that has taken place every three years since 1996, is associated with the historic salon only by name. The exhibition is now focused on quality and timeliness. A jury selects the artists according to this particular criterion that is then reviewed every year. For this reason, this year's salon may appear more different than the previous years. Individual exhibits of two selected artists also take place within the framework of the Salon. This year, the selected artists are Jiří Valoch (Czech Republic) and Monogram artist T.D. (Slovakia).

The Concept of Jiří Valoch

Dagmar Lasotová

Jiří Valoch is a famous personality in the world of visual culture - an artist, theoretician, publicist, curator and collector from the end of the 1960's. The artistic creation of J. Valoch is focused on the work with text, primarily on the level of conceptual poetry, text projects and spatial interior installations. He has exhibited in Europe and overseas, and we can find his work in private collections as well as in galleries here in the Czech Republic as well as abroad. The theoretical texts of J. Valoch are identified by their precise formulation of the newly discovered and defined creative principles of Moravian, Slovak and Czech artists. It was he who brought many of these artists to the artistic stage, and our culture owns him, among other individuals, a great deal for their discoveries. The theoretical work of J. Valoch has been published in magazines, exhibitions catalogues, artist catalogues and monographs. The continuing work belongs to the famous, fundamental sources of documentation, and classification of the conceptual and geographic tendencies of art of the last forty years.

I am not an Author, I am the Metaphor of a Resume

Daniela Černá

"...I tore my ability of being an author into fragments, fragments from which someone else creates a picture of a poet."

Monogram artist T-D

After Ivan Štěpán and Juraj Bartusz, monogram artist T-D is the third Slovak author whose works are presented in the New Zlín Salon that regularly pays tribute to the successful artists on the Czech and Slovak art scene. Many different themes and areas can be seen in the works of monogram artist T-D. Their common thread is the documentation of the fragments of reality in other forms as well as the revelation of their paradoxical opportunities that are often hidden in the artist and spectator. The principle of his work appeared during his studies at the Academy of Fine Arts in Bratislava. Monogram artist T-D is an artist who is not confined to predetermined media and themes. He explores the possibilities of painting, drawing, collage, photography, objects, installations, performance theatre and text, and works in the present, as well as with the memory of places, things, personal history and the collective memory. In the black and white cycle *Banalitý (1974-1982)*, which creates the core of the Zlín presentation entitled "*Don't forget to look back!*", these paintings, latex painted on canvas, depict everyday life, through which Monogram artist T-D sensitively passes, recording it, and creating a formal, official administrative language of visual poetry.

The Girl Pilgrim in the Labyrinth

Tomáš Mikuláščík

"Irrationality is the mother of wisdom".

"Clarity is the best opiate."

Petr Pavlík

An exhibition of the works of Petr Pavlík, an original "transformer" of colours and shapes, meanings, values and emotions, sensations and parallel existences, could be seen at the exhibition hall of the House of Arts in Zlín from February 15 to April 10 2011. In 1967, he began his studies at the Academy of Fine Arts in Prague four years after he graduated from high school and graduated in 1973 from AVU with a self-taught meta-language: with a cycle of paintings entitled "The Painting Painter". As the title of the article suggests, the exhibition is about a female Pilgrim, strong in her own fragility and loneliness, brought into a world not quite hostile but still rather manipulative. She passes through it as though through a labyrinth - offering Stones, A Little Yellow Landscape, The Ancient Shelter, The Abode - Dwelling, The Entrance into the Labyrinth and The Labyrinth of the Pulsing Sun.

19th Century Czech Painting - the Collections of the West Bohemian Gallery in Pilsen

Ivana Jonáková

19th century drawings and paintings and art from the turn of the century, together with the pre-war and inter-war modernism, create a great part of

the collections of the West Bohemian Gallery in Pilsen. Art from the 19th century created an unmistakably large part of the collection when the gallery first began its independent activities in 1954. It received a large part of these works from the collections of the West Bohemian Art Museum in Pilsen, whose history dates back to the end of the 1870's. The first acquisition was made up of approximately sixty paintings from painters of the National Theatre generation, well-known regional artists such as Augustin Němec and Jaroslav Špillar, and František Sequens, Hugo Boettinger and Josef Mandl (Pilsen natives), as well as the Piepenhagenová sisters. It also featured popular landscape artists such as Josef Ullmann, Václav Radimský and Alois Kalvoda. Art work from the former Art Gallery of the Royal City of Pilsen (Obrazárna královského města Plzně), founded in 1912, made up a great portion of the second great acquisition of the gallery. Other artworks from private collectors in Pilsen made their way into the gallery's collection. Between the 1950's and the 1980's, the gallery director Oldřich Kuba succeeded in acquiring works from the 19th century from private collectors as well as antique stores. After 1989, the number of acquisitions from the 19th century gradually decreased.

Currently, the gallery lacks the space to have its own permanent exhibit and thus the 19th century collection has been placed in storage. This handicap was partly replaced by the notion of a so-called "long-term" exhibit, displaying the collection in the exhibition hall of the Masné krámy (Meat Market). This project was launched in 2000, prompted by the stimulus to the display the collection of paintings and drawings from the 19th century and the turn of the 20th century, prepared for the West Bohemian Gallery in Pilsen, by Naděžda Blažicková-Horová and Jana Orliková. Currently, the collections of the West Bohemian Gallery in Pilsen present a clear overview of the development of Czech art of the 19th century and the turn of the 20th century. Here one can find all of the major representatives from the individual artistic movements and eras, including personalities from Pilsen and West Bohemia. More than 600 pieces of art have been catalogued here. The collection is also administered by the National Gallery in Prague, which is one of the best of its kind in the Czech Republic.

Jiří Krtička - The Infinity of Space

Observatory - March 5 - April 15, 2011

Pavel Preisner

The space of Jiří Krtička: the artist is present in part, but also invisible. Realistically the artist is in space, namely in what surrounds us and what we move through (and breathe). A view of the earth - above and below, in space and beyond, mapping the fragments of nature and civilisation with our eyes, but perhaps also unconscious segments of infinity. This is the transformation of painting, the composition to the picture. Previously he explored primarily oil paintings, but for the past ten years he delves in pastel. He is able to temporary arrest the movement of the brushes in a rectangular format. A bustle that remains calm, containing, maintaining the energy of the presentation. In addition a movement, suggesting a vaporisation. Sometimes, it channels into swirling stripes, conducive lines, where the black paper reveals something similar yet different. More minimalistic, if you like.

Us - Jitka Válová, Květa Válová

Zlín Looks Back at Jitka Válová

Ludvík Ševeček

The article recalls the painting and drawing works of two of the greatest personalities of Czech modern art - the twins Jitka and Květa Válová - who were born on December 13, 1922 in Kladno. Květa Válová died on September 6 1998 and her sister Jitka passed away on March 27th of this year. For this reason, the text focuses primarily on her work. Both artists were two of the leading representatives of the new Czech figures of existential impressions. They were graduates of the Emil Filla atelier at the School of Applied Arts in Prague (1945-1950). In 1954, they became the founding members of the group Trasa 54. The industrial environment of their home town, the mining town of Kladno, significantly influenced the works of the Válová sisters. The text also contains their correspondence with the Prostor Zlín publishing company of the Regional Gallery of Zlín that prepared an accompanying exhibit entitled *In Hommage to Květa and Jitka Válová* during the New Salon II in the Gallery of Art in 1999.

Will the Museum and Galleries in Pardubice be Unevenly United?

Marcela Chmelařová

The East Bohemian Gallery and East Bohemian Museum have been located in the Pardubice Castle since 1953. Historically, there has been more of a rival competition rather than cooperation between the two organisations. The regional administration has now appointed a commission of experts who have until August to consider the possible merger of the two institutions. The reason is cost cutting, a simplification of the communications and an attempt to make the entire locale more attractive to the tourist sector. The entire complex does not have guest services and the elements of public relations; the unchanging permanent exhibition is continually criticised. These problems have not been addressed on the basis of maintaining a status quo; two independent institutions in their own respective fields bring far more prestige to the community. The merger would be a very substandard measure with a series of undesired effects.

Current Problems of the Czech Museum Education

Petra Šobánová

The text provides an overview of the educational potential of Czech museums and galleries, in association with the success of the conference *Museum and School or The Exposition Home* that took place on March 16 and 17, 2011 at the Museum of Southeast Moravia in Zlín. The article also summarises the current state of Czech museum education, which today has not only remained as a description or reflex of its subject (museum education), but is rather a source of new knowledge about educational realities in museums and its overlapping into other educational contexts.

The Manor House in Strážky

Katarina Beňová

After the building's reconstruction in 1991, the Manor House in Stránský exhibited Slovak painter Ladislav Mednyánszky (1852–1919), and also had a library, portrait gallery and a presentation of 20th century sculptures. Ladislav Mednyánszky lived in the Manor house in Strážky for only part of his life. He was a famous representative of Central European painters from the last third of the 19th century and the beginning of the 20th century. He was fascinated by the region of the Tatra Mountains and the ordinary people of the community that surrounded him. His work was influenced by his stay in Paris (1875–1877), where he discovered the works of the impressionists and post-impressionists. His work is melancholically tuned.

Exhibitions in the Portal House of Books

Pavel Preisner

There is a building located at the Masarykovo náměstí in Uherské Hradiště that was once a house that was first filled with shops, then a small bookstore on the main floor, that over time moved its books to the third floor. The building eventually became known as the House of Books. Since it was first built it has always been connected with art and gallery activities as well as its gallery bookstore. Just as the space featured presentations of visual art in the club and in other non-gallery spaces, spectators would enter the space “unprepared” for an exhibition and thanks unencumbered, impartiality, the spectator may discover more than if he were to visit a space designed specifically for art.

Bohumil Kubišta, The Resurrection of Lazarus

Petr Jindra

The collection of Cubist art is one of the most significant from the East Bohemian Gallery in Pilsen. The highlight is the monumental painting of *The Resurrection of Lazarus* (1911–12) by Bohumil Kubišta. The work is a reflection of the key question posed in the early 1900's by the Czech avant-garde and that was associated with *Osma* and the following group of artists, who to some extent shared the modern trends in the broader central European space. Kubišta's *The Resurrection of Lazarus* may appear to be a grandiose “mixtum compositum”, entirely made up of disparate formal and expressive components of medieval symbols, Poussin's rational classicism, the inward expression of Rembrandt's darkness, El Greco's forms of spiritualism, and the dynamic Cubist rhythm. However, the artist was able to reconcile all of these aspects with each other. The painting is a programmed apologia of the spiritual demands of the modern art form of the day that was particularly brutal for Bohumil Kubišta.

Daniela Mikulášková / Pictures?

Ladislav Daněk

After experiencing a fleeting glance of the work of Daniela Mikulášková (born in 1974), it occurred to me that I am looking at something special, something that defines the common notion of what is and isn't art. In Brno, they say that Daniela is an embroiderer. Whoever looks at her work without bias, will probably smile, for Daniela does rather paint, but without the need of a palette. A painter, standing with a palette in her hand in front of a canvas, daily undergoes the task of transforming a piece of material by placing colours on a solid, light-proof mat in a spiritual mission. And at the same time Daniela – from her own experience has come to know the pitfalls of traditional painting (an art form that she also explores) – in her “tailored images” and most notably deals with the problems of dematerialized painting, or their nets, in whose fabric we can catch a glimpse of a storm, in other places a resonating landscape, or even a shopping bag, camera or the characters of an animal. These make up the inner reality through which we can see the edge of eternity.

The Jurkovič Villa Renovations – Dušan Samo Jurkovič Centre

Petr Všečka

The state acquired the house of architect Dušan Jurkovič in Brno-Žabovřesky on August 30, 2006, almost 100 years after its completion. In our environment, the house is a peculiar reflection of the ideas of British Arts and Crafts and contemporary ethnography, in parallel to the programmed manifestation from Slavonic intelligence. The aim of the project, realised at the Moravian Gallery in Brno, was not only a complete renovation and reconstruction of the building as a unique exhibit, but primarily making it accessible to the public as a living cultural and educational place – the Dušan

Samo Jurkovič Centre and the central European context. The renewal of the house took place in 2009/2010 on the basis of a project designed by the Transat Architectural ateliers. The authors tried to preserve the indisputably authentic qualities of the building, but also to fulfill its new mission. The way in which the building was renewed was led by an attempt of ambiguity. According to the research, the inner spaces were divided into four categories according to the degree of authenticity and the architectural significance (1. completely renewable with the furnishing, 2. completely renewable without the original furnishings, 3. mostly unauthentic, subsidiary, and 4. used for new additions). The principle of the project was to overwrite the original author and not cover up the history of the house. The historical interiors of the house were added to the newly developed spaces: the renovated attic reading room – a documentation centre that replaced the attic spaces from the 1980's, and a visitor centre in the basement, which replaced the cellars built in the 1950's. Wheelchair access is also now available throughout the entire building, via means of a ramp on the Southeast side of the building to the underground floor and an elevator inside the building.

Adolf Loos' Footsteps in Brno

Jan Sedlák

The exhibition entitled *Adolf Loos – Works in the Czech Lands* was one of the events that took place during the long-time research, publication and exhibition project of the Adolf Loos Study and Documentation Centre located in the Villa Müller in Prague in cooperation with the Brno City Museum. The reprise of the exhibition *Adolf Loos' Footsteps in Brno* in the Brno City Museum also featured a catalogue edited by Maria Szadkowská. We would like to draw attention to the publication that, in addition to the texts by Marie Szadowská and Dagmar Černoušková, included the contributions of Jindřich Chatrný and Miroslav Menšík from the Brno City Museum. Once again, the organisers invited international guests to contribute on the publication: Markus Kristan (introduction) from Vienna - art historian and curator of the Loos archives in Albertine, and Iris Meder, who addresses the issue of the traces of Loos' students' work throughout Brno. The publication maps the traces of the cosmopolitan Loos throughout Brno and makes references to his childhood and birth, education and several smaller buildings. The traces throughout Brno reflect the artist's notions and activities. In addition to the projects and realised buildings connected to Loos with the Moravian metropolis contacts and work with Brno artists and architects; many of whose works he greatly influenced.

The Diaries of Painter Ladislav Mednyánszky

Katarina Beňová

For the Czech painting community, the name of painter Baron Ladislav Mednyánszky (1852–1919) is relatively unknown. It was primarily the Slovak National Gallery, together with the Hungarian National Gallery, who brought him to the limelight when they prepared an exhibition containing his works in 2003 and 2004. For the first time, his exhibition materials preserved in Hungary and Slovakia were brought together; they had only been partially presented in the past. Since 1972, after the death of the artist's last living relative, his niece Margita Czóbelová, the Slovak National Gallery has had possession of his works at the administration of the ancestral castle in Strážky při Kežmarku. After extensive renovations were carried out in the building, the festive opening of a permanent exhibit took place in the manor house. The exhibition placed particular emphasis on the works of Mednyánszky, and also contained a local humanist library, as well as a portrait gallery. In addition to the large oeuvre works, he left behind a unique journal. His works were primarily borrowed from the collections of the Hungarian National Gallery, the Slovak National Gallery as well as other private collections.

From the poetic works of

Ewald Murrer

Lukáš Marvan

Prepared by Pavel Petr

In the regular column of the works of Czech poets, we present two important representatives of the middle generation. Both individuals began publishing their works in the early 90's – in periodicals as well as books. The first author Lukáš Marvan debuted with the title *Levhart or Leopard*. After travelling through Asia several times – in particular to Buddhist monasteries - he is now employed in the fire brigade in southern Bohemia. The second author is a poet who goes by the name Ewald Murrer – his most famous book is a book of poems entitled *The Journal of Mr. Pinky*. In the beginning of the 90's, he founded the *Iniciály* literary revue, and he currently works in Prague as an editor.

From TON to Design

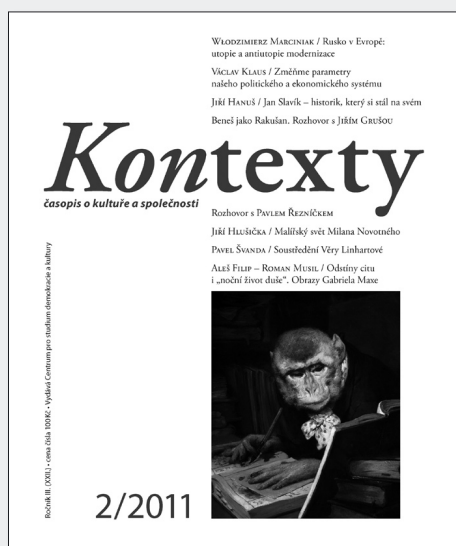
Barbora Kárníková, Jitka Ressová

Recently, TON, the Czech producer of chairs and tables, has been in the spotlight at various events dedicated to design here at home (receiving an award at the Design Blok 2010) and abroad (Red Dot Award 2011). The company is now working with selected designers, such as Jan Němeček and René Šulc and are trying to make their presence known in the world of furniture production. The article describes the success of the firm in the design world as well as its other orientations in this field.

DŮM UMĚNÍ VE ZLÍNĚ
ZLÍNSKÝ ZÁMEK
32. BUDOVA TOVÁRNÍHO AREÁLU

ŠESTÝ NOVÝ KRAJSKÁ GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE ZLÍNĚ ZLÍNSKÝ SALON PŘEHLEDKA SOUČASNÉHO ČESKÉHO A SLOVENSKÉHO UMĚNÍ WWW.GALERIEZLIN.CZ 3.5–28.8–2011

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Ukázkové číslo zdarma!

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

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

Z obsahu čísla *Kontexty* 2/2011

WŁODZIMIERZ MARCINIAK / Rusko v Evropě

Beneš jako Rakušan. Rozhovor s JIŘÍM GRUŠOU

JIŘÍ HANUŠ / Jan Slávek – historik,
který si stál na svém

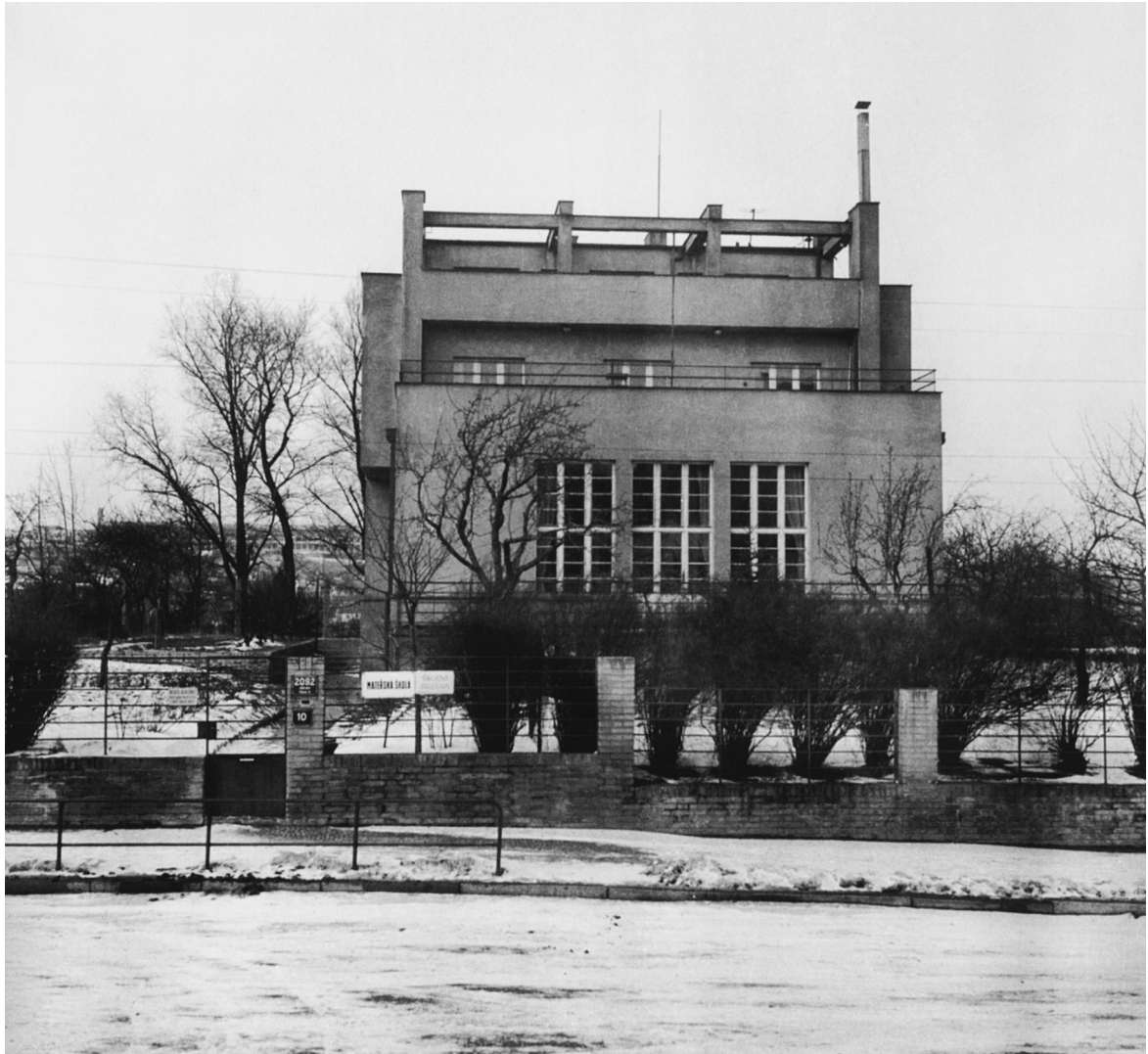
Rozhovor s PAVLEM ŘEZNÍČKEM

JIŘÍ HLUŠIČKA / Malířský svět Milana Novotného

PAVEL ŠVANDA / Soustředění Věry Linhartové

ALEŠ FILIP – ROMAN MUSIL / Odstíny citu
i „noční život duše“. Obrazy Gabriela Maxe

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





Zlínský kraj

www.galeriezlín.cz