

PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXII. 2 / 2015

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





Milí čtenáři,

dovolte mi, abych začal vzpomínkou. Před časem - nahlíženo někým mladším to ale může být již docela dávno - totiž někdy před polovinou devadesátých let -, pojmenovala tehdejší moje mladá kolegyně svou výstavu v prostorách zlínské galerie na zámku Všude samé zátíši. Byla instalována v závěrečné místnosti, přiléhající ke stálé expozici českého umění dvacátého století. Realizace takových nevelkých tematických (kurátorských) přehlídek, koncipovaných vesměs z děl pořadatelské instituce, doplňovaných obvykle zápůjčkou z ateliérů umělců, byla vedena především snahou prezentovat, v co možná největší míře, vlastní sbírky a rozvinout přitom v závěru stálé výstavy, vesměs z prostorových důvodů v ní pominutou, anebo jen naznačenou uměleckou tendenci o další její možné aspekty. Výstavy doprovázely jednotné katalogové listy, z nichž měla být po určité době sestavena malá publikace. Vedle představování důležitých maleb či soch, jež by jinak z větší části zůstávaly nezveřejněny - „utajeny“ ve skrytu depozitu -, šlo přitom, díky zápůjčkám prací od současných tvůrců, rovněž o jakýsi neformální průzkum k akvizicím. Vernisáže těchto přehlídek navíc jejich návštěvníky opakovaně přiváděly i do stálé expozice. Připomínka jak promyšlené a soustavné instituce po celá desetiletí budovala své umělecké sbírky a jak využívala veškeré možnosti pro jejich prezentaci, se mi jeví jako případná. Otázka akvizic, rozvoje uměleckých sbírek sbírkotvorných institucí působících v regionu, je dnes více než aktuální, neboť stav této statutem jim určené tradiční hlavní činnosti, je přímo alarmující; zejména v případě českých galerií a muzeí umění zřizovaných nyní kraji.

To jsem se ale poněkud odklonil od vytyčeného tématu a proto „obráťím list“. Při pohledu na výstavní programy různých českých galerií a muzeí umění v první polovině tohoto roku se mi totiž vybavil výše zmíněvaný název, který bych s malou úpravou (a nadsázkou) mohl použít pro název recenze „Všude samý zlínský umělec“ - ovšem s dodatkem - „střední generace“; to abych nemusel pátat po výstavách dalších autorů souvisejících nějak se Zlinem. Posuďte sami. Například v únoru byla ukončena velká retrospektiva tvorby zlínského rodáka Oldřicha Tichého (1959) v GHM Prahy a 14. května zahájena další samostatná expozice jeho obrazů v Galerii Synagoga v Hranicích na Moravě (do 25. června). Současně autor připravuje i reprezentativní výběr z díla pro svou samostatnou výstavu v Bruselu. V předchozím měsíci - 17. dubna - byla zase derniérou ukončena v Krajské galerii ve Zlině přehlídka pozoruhodných maleb dlouhodobého spolupracovníka instituce Zdeňka Macháčka (1960), kterou nazval Makulatury. Jen o něco později, 20. dubna, pak proběhla v renomované již Galerii Orlovna v Kroměříži vernisáž společné přehlídky tvorby dalších dvou zlínských výtvarných protagonistů, sochaře Radima Hankeho (1963) a malíře Ivo Sedláčka (1961). K celostátně sledované výstavní sině bezpochyby patří i Galerie Morzin ve Vrchlabí, kde se od 24. dubna do 16. května uskutečnila výstava prací, kterou jejich autor, zlínský tvůrce Lubomír Jarcovják (1962) nazval Soukolí. Další se Zlinem spjatý malíř René Hábl (1968) se - tentokrát i svými sochařskými kompozicemi -, představil v Optice Mezírka ve Zlině (2. března - 31. května). Do „konvolutu“ Zlínského okruhu patří též střednímu věku se blíží Martin Čada (1978), který se svými smyslově založenými malbami zase prezentoval v březnu-dubnu v kyjovské Galerii Doma. A konečně ve zlínské Alternativě se Zcestnou výstavou (5. května - 6. června) představil rovněž - v Praze dlouhodobě působící - zlínský autor Boris Jirků (1955). Alespoň tolik, když na obsažnější recenze či recenzi není dostatek času, a ani místo.

Na druhé straně obálky tentokrát reprodukuje významnou bronzovou kompozici Negativní reliéf (1964), od předního českého sochaře Karla Hladíka, jež zřejmě musela zůstat v depozitu galerie, i když, dle mého soudu mohla (a měla) spolu s umělcovým Dolmenem (1963), na nějž v expozici místo vyšlo, tvořit jedinečnou, vskutku reprezentativní vzájemně se doplňující sochařskou dvojici. Kompozice se řadí k umělcovým stěžejním volným dílům, a jako taková zaujímá nezaměnitelné místo v rámci českého sochařství šedesátých let a druhé poloviny uplynulého století. Karel Hladík se narodil 22. června 1912 v Králově Lhotě v severovýchodních Čechách, v kraji braunovských sochařských tradic. Nejprve se vyučil kameníkem, v letech 1940-1943 studoval sochařství u J. Laudy na UMPRUM v Praze (1940-1944) a poté na AVU v ateliéru K. Pokorného (1945-1947), kde také od roku 1961 až do své předčasné smrti 27. dubna 1967, působil jako profesor.

Ludvík Ševeček, šéfredaktor

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXII. 2/2015

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Martina Schneiderová Tajemné dálky o krok blíž	2
Marcel Fišer Nová podoba expozice moderního umění GAVU Cheb v roce 2012	8
Vojtěch Márc MOJE VĚC 3 Petry Brázdilové	12
Ladislava Horňáková Zdeněk Macháček Makulatury atd.	16
Jiří H. Kocman In marginae vzácné autenticity: Tvůrce a experimentátor Rainer Pretzell & nakladatelství Rainer Verlag	20
Ivo Sedláček Rozhovor s Jiřím H. Kocmanem - Těší mě dělat „něco decentního“ rukama.	24
Silvia L. Čúzyová Výstava hlavolam: P90 alebo Paradox 90. Kurátorské koncepcie v období mečiariizmu (1993-1998)	28

PŘEDSTAVUJEME

Kateřina Čermáková Malíř živelných gest	32
Nina Michlovská Karolína Mikesková	36

JEDNO DÍLO

Martina Schneiderová František Tavík Šimon - Oči vidící a oči viděné (1900)	39
--	-----------

ARCHITEKTURA

Petr Všeťka Před projektem Libušina Rok od požáru Jurkovičova emancipačního díla na beskydských Pustevnách	41
Radomíra Sedláková František Cubr - architekt styl	46

DESIGN

Jiří Hulák Zlin - prostor pro design/prostor Zlin(a) - prostor designu	48
---	-----------

Z ARCHIVU

Jonáš Hájek Filip Sklenář.	52
---	-----------

POESIE

Jiří Stránský	58
Ivan M. Havel	60

připravuje Pavel Petr

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlině, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění a designu: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poezie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Lucie Šmardová, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová, Vít Jakubiček / Technická redaktorka: Barbora Mrázková / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: (není-li uvedeno jinak) Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlině, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín, telefon: +420 573 032 220 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková
ISSN 1212 - 1398
www.galeriezlín.cz

Reprodukce

1. strana obálky: František Urban (1868-1919), Anděl, 1902, olej, plátno (soukromá sbírka)
2. strana obálky: Karel Hladík, Negativní reliéf, 1964, bronz, v. 136,5 cm, neznac., KGVU Zlín
3. strana obálky: Petra Brázdilová, Utajená historie, 2014
4. strana obálky: Dušan Jurkovič: Pustevny - Libušín, studie obnovy objektu po požáru, vizualizace, TRANSAT architekti, květen 2014

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 Zlině nebo na adrese redakce.

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2015 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:
.....
tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína





Tajemné dálky o krok blíž

prostor z lín 2 / 2015 3

Martina Schneiderová

„Hleďte blázna: v době páry, elektřiny zá-
zraku/ honí rýmy, za obrazy létá kdesi v obla-
ku!“¹ Těmito ironickými verši komentoval v roce
1890 Jaroslav Vrchlický rozkol mezi společností
a umělcem. Otto M. Urban ve svém novém vý-
stavním projektu *Tajemné dálky. Symbolismus
v českých zemích 1880–1914* snesl všechny tyto
„blázny“ pod jednu střechu olomouckého Muzea
umění a pod jeden hřbet doprovodné knihy při-
pravené ve spolupráci nakladatelství Arbor vitae
a Muzea umění Olomouc, která vyšla v české
i anglické mutaci.

Nelze tvrdit, že by léta 1880–1914 byla v čes-
kém dějepise umění neznámá. V rámci rehabili-
tace secese se symbolismu dotkli Jiří T. Kotalík
Česká secese: umění 1900 (1966), Petr Wittlich
Česká secese (1982) nebo Tomáš Vlček *Praha
1900* (1986). Existují monografie o Moderní re-
vue, Volných směrech, o jednotlivých umělcích
(Preisler, Bílek) a skupinách (Sursum) či čes-
kých Němcích (*Mezery v historii*). Nicméně vý-
stava a syntetizující katalog zaměřené výslovně
na symbolistní umění v takovém rozsahu chyběly.
Urban navázal na výstavu *V barvách chorobných*
(2006), v níž mapoval dekadenci u nás. Myšlen-
ka zaměřit se na symbolismus krystalizovala už
při přípravách této výstavy, neboť Urban narážel
na mnoho děl, která do dekadentního konceptu
nezapadala; neakcentovala tolik negativní strán-
ky lidské existence (nemoc, smrt, perverzní se-
xualitu, šílenství apod.) jako spíše aspekty jem-
nější a méně vyhrocené (sen, pohádku, mýtus,
náladu).

Expozice

Samotná výstava byla koncipována tematicky, za-
tímco publikace chronologicky. Z hlediska méně
probádaného tématu je to šťastné řešení. Výstava
je spíše vizuální záležitostí, kde divák s radostí
objevuje vztahy mezi umělci a díly, které od sebe
může dělit i několik desetiletí. Urban, jak je pro
jeho instalace typické, rozdělil díla do několika
částí s poetickými a zároveň výstižnými názvy:
Soumrak nymf, Ztracený ráj, Přízraky noci, Květy



Pohled do expozice. Foto: archiv Muzeum umění Olomouc.

intimních nálad, Subtilnost smutku, Libri et anima. Vztah k dobové literatuře je evidentní.¹²

Tato vazba symbolistního umění k literatuře byla také jedním z důvodů, proč byl symbolismus přibližně do 60. let 20. století považován za konzervativní směr. Z pohledu avantgard byl symbolismus příliš „obsahový“ směr. Tato optika je zjednodušená a chybná, přesto vztahy mezi výtvarným a literárním symbolismem jsou nepopíratelné a mají své opodstatnění. Však také Vrchlického verše uvedené výše to velmi dobře naznačují. Umělec uniká z rozbíhající se civilizace do světa fantazie, do oněch tajemných dálek, které objevuje v literatuře, v poezii i ve svém nitru. Umělci sami chápali sepětí s literaturou jako inspirativní, ale svobodné, jak dokládají slova Karla Hlaváčka: „Moderní ilustrátor přestal být řemeslníkem, který otrocky kopíruje tužkou to, co řeklo již autorovo slovo.“ Takoví ilustrátoři podle Hlaváčka „symbolizují vnitřní své psychické procesy“ a pokračuje „Moderní ilustrátor je samostatný, tvořivý umělecký senzitiv, který chce svou kresbou sugerovat diváku svůj dojem, jaký v něm povstal zákonem psychické rezonance po zažití psaného nebo slyšeného cizího uměleckého díla. Vyjadřuje tedy v první řadě sama sebe (...).“¹³

Přestože Hlaváček hovoří pouze o ilustraci, je z jeho slov patrné, na co symbolisté kladli důraz. Především je zajímavá silná individualita, psychika a subjektivní dojmy, které měl tvůrce

poeticky (pomocí jinotajného zobrazení) zprostředkovat divákovi, a tím vystavět nové umění v kontrastu k historické, realistické či naturalistické malbě. Jak se tento zásadní rys symbolismu podařilo představit v Olomouci?

I když byla výstava vymezena lety 1880–1914, byl časový rozptyl děl ještě poněkud větší. Nejstarším dílem olomoucké výstavy byl olej Gabriela Maxe *Mučednice na kříži* (1865) a naopak nejmladším dřevoryt Františka Koblihy *Pokusení svatého Antonína* (1925). Divák tak měl možnost na poměrně malém prostoru konfrontovat přístupy hned několika generací. Pohádkově, až mytologicky laděný svět nymf, víl a faunů nebo biblické náměty zakladatelské generace (Pirner, Knüpfer, Liška) se u mladších umělců mění v přízraky, duchy a halucinace (Panuška, Váchal, Hlaváček), v nichž se ozývá dobový zájem o duši. Romantizující krajina s poutníkem od méně známého Raimunda Antonína Wolfa se u krajinářských následovníků psychologizuje a stává se krajinou duše (Kaván, Hudeček, Drtikol). Už to není drobný kajicník uvězněný v nesmírnosti skal, pustých dálav a propastí, už to jsou krajiny bolestně krvavé (Kavánovo *Zoufalství* 1898–99), kde barva je drásáním duše. Takových srovnání vzniklo bezpočet právě díky důkladně promyšlené instalaci, která brala v potaz mnoho úhlů pohledu. Nebylo možné si nevšimnout, jak dokonale komunikují s vystavenými díly i sochy. Absence některých autorů (Alfred Kubin, raný



Pohled do expozice. Foto: archiv Muzeum umění Olomouc.



Pohled do expozice. Foto: archiv Muzeum umění Olomouc.

Emil Filla) bude nejspíš napravena přechodem do Anežského kláštera v Praze, kde má výstava své pokračování (duben–září 2015). Do publikace však tito umělci zařazeni byli.

Publikace a její výzvy

Protože se jedná o první rozsáhlejší monografii o českém symbolismu, je chronologické uspořádání na místě. Jádrem publikace tvoří tři základní kapitoly dělené generačně. V první čteme o počátcích symbolismu, jehož autoři vycházeli z akademického prostředí, dále je zkoumán vztah symbolismu k moderně a nakonec k avantgardě.¹⁴ Každá kapitola je doplněna o antologii dobových textů a obrazový katalog s krátkými medailony autorů spolu se základní literaturou k nim. Následují další tři kapitoly o literatuře, divadlu, užitém umění a architektuře. Knihu ukončuje kalendárium a bohatá bibliografie.¹⁵

Přínos publikace je mimo jiné v tom, že odhaluje prázdná místa v českém dějepise umění, zejména v monografickém zpracování některých umělců. Ostatně představit méně známé autory či díla bylo jedno z lákadel, které vyzdvihovaly oficiální i hodnotící texty o výstavě. Z nejstarší generace jsou těmi méně prostudovanými například Jan František Gretsche, Emil Holárek, František Urban, ale i jména známější jako Viktor Oliva nebo Emanuel Krescenc Liška. Z generace 90. let je to pak například Josef Mandl a z generace těch nejmladších jmenujme Roberta Schlossera,

Ferdinanda Staegera, Adolfa Gärtnera nebo básníka Františka Gellnera. Urban však upozorňuje na to, že i význační tvůrci nemají řádné monografie (Maxmilián Pirner, Beneš Knüpfer, Jaroslav Panuška, Quido Kocián, Ladislav Šaloun, František Kobliha a další).

Internacionalismus

Význam českého symbolismu spočívá i v tom, že jeho představitelé se programově hlásili k širšímu evropskému symbolistnímu hnutí. Generace 90. let, především pak platforma časopisu *Moderní revue*, se v debatách o nacionálním a internacionálním umění rezolutně odkláněla od národního a vlasteneckého směřování. To vše bylo podporováno literárními překlady a prezentací zahraničních umělců na stránkách časopisů i v samostatných knižnicích. Karel Hlaváček odmítal, že by existovalo něco takového jako česká nebo francouzská duše. Věřil v existenci pouze jediné duše, která nerozlišuje rasy ani národnosti. Tento unanimitický koncept byl v moderním umění ještě několikrát zopakován. Je zřejmé, že tyto debaty vyvěraly z dobového zájmu o psychické (vždyť počátky vědecké psychologie se datují přibližně do 80. let 19. století).

Navzdory všem těmto inovačním tendencím v dobové kritice polarita národního a cizího zůstala a přes všechny snahy byla díla stále hodnocena prizmatem českosti. Tenhle postoj pak krutě ovlivnil například život Beneše Knüpfera,



Pohled do expozice. Foto: archiv Muzeum umění Olomouc.

který se, fascinován mořem a dílem Arnolda Böcklina, přestěhoval do Itálie, kde maloval proslulné mořské scény, radostné idyly kentaurů a nymf. Jeho dílo však bylo u nás odmítáno jako cizí a Knüpfer se postupem času propadl do hluboké deprese. Svou malbou *Poslední kentaur* (1909), řítící se do propasti, tak předznamenal svůj osud. Po neúspěšné souborné výstavě spáchal sebevraždu skokem do moře.

Odpovědi na Vrchlického verše, které jsme uvedli v úvodu, by tak mohla být Knüpferova malba *Fauni prchající před automobilem* (1905). Přestože starý svět zanikl a pod nápořem pokroku se i umění dramaticky měnilo, něco z odkazu symbolismu stále čas od času proplouvá na povrch, ať už je to surrealismus, imaginativní umění 60. let, nebo fantaskní tendence v současném umění. Výstava i publikace *Tajemné dálky* je tak významným počinem, který inspiruje nejen jednoho umělce, badatele či milovníka umění k dalšímu odkrývání vrstev českého symbolismu.

ráj zase románem Jiřího Karáska ze Lvovic, *Květy intimních nálad* jsou sbírkou Antonína Sovy a *Subtilnost smutku* je jednou z básní v próze ze sbírky *Pozdě k ránu* Karla Hlaváčka.

3. Karel Hlaváček, *Předmluva k cyklu Prostibolo duše*, 1897, in: Otto M. Urban, Karel Hlaváček. *Výtvarné a kritické dílo*, Praha 2002, s. 195.
4. Skupina Sursum, tedy tzv. druhá symbolistní generace, se díky uspořádání látky stává třetí symbolistní generací.
5. Katalog obsahuje pár drobných chyb z nepozornosti: špatná datace Knüpferova obrazu *Poslední Kentaur* (1919), autor zemřel v roce 1910. Sci-fi životopisná data Otto Peterse (1882-1870) a zdvojená informace o výstavě Sursa v kalendáriu k roku 1910.

Poznámky:

1. Jaroslav Vrchlický, *Dolů s křídly!*, Lumír, 1890 in: *Česká literatura od počátku k dnešku*, Praha 2000, s. 383.
2. *Tajemné dálky* si vypůjčily název od stejnojmenné sbírky Otokara Březiny. *Soumrak nymf* je názvem sbírky Pierra Louÿse, francouzského parnasisty a symbolisty, *Ztracený*

Nová podoba expoziční moderního umění GAVU Cheb v roce 2012

Marcel Fišer



Pohled do první části expozice, věnované umění 1. pol. 20. st.

Od svého založení v roce 1962 prezentovala chebská galerie své sbírky moderního umění v prvním patře svého sídla – městského paláce Giovanniho Battisty Alliprandiho. Padesáté výročí jejího vzniku v roce 2012 se stalo vhodnou záminkou, aby požádala zřizovatele o mimořádné finanční prostředky na její reinstalaci. Ta byla potřeba už jen proto, že v celé galerii dosluhovala elektroinstalace, kterou bylo nutno postupně vyměnit, nebo – jak jsme nakonec postupovali my – nahradit novou, vedenou po zadní straně paneláže. Šlo o komplexní proměnu podobnou té,

jakou o rok dříve prošla galerijní kavárna. Změnilo se téměř vše: celková koncepce, dispozice prostorů, výstavní architektura, osvětlení, pojetí popisek... Už předtím jsme odstranili pokojové květiny a červený koberec, rezidua 60. let, která do galerie vnášela nepříjemný odér zámecké prohlídky s průvodcem.

Nová stálá expozice pro nás znamenala ještě něco víc než jen fyzickou proměnu. Šlo o důležitý krok, který nám otevřel a naznačil cestu na další roky. Jestliže kavárna byla ještě financována z vlastních investičních prostředků, přesvědčivý



Sochy O. Gutfreunda, E. Filly, J. Puchmertla, L. Zivra a V. Makovského. V pozadí obrazy V. Špály a K. Čapka.

výsledek reinstalace galerii zajistil každoroční investiční příspěvek zřizovatele na postupnou proměnu dalších částí v podobném duchu. Hned příští rok jsme přišli s odvážným, zároveň však logickým návrhem přesunout stálou expozici gotiky z barokního kostela sv. Kláry do hlavní budovy. Expozici, která se ani ne deset let předtím vybudovala za miliony z Evropské unie! Důvody byly finanční i estetické. Celoroční vytápění kostela bylo z ekonomického hlediska zcela absurdní. A špatně nasvícené sochy zbavené polychromií uzavřené v masivních skleněných vitrinách působily v bílém prostoru odsvěceného chrámu jedna jako druhá. Další rok následoval hlavní výstavní prostor, tzv. Velká galerie, letos Malá galerie v přízemí, vyhrazená současnému umění. A konečně: když se loni uvolnil sousední historický dům a my jsme přišli s nápadem na jeho využití, město nám jej dalo zdarma do nájmu a kraj nám přidělil prostředky na jeho renovaci. Zde by mělo ještě před koncem roku vzniknout Retromuseum - muzeum designu a životního stylu od bruselského EXPA 58 do sametové revoluce.

Ale vraťme se k té první expozici. Její vznik byl radikálním zásahem do organismu domu, jehož výsledek nebyl dopředu vůbec jistý. Do barokních interiérů, kde nebyla jediná souvislejší zeď, jsme vložili paneláž, která prochází všemi místnostmi a tvoří jeden kontinuální prostor. Vnější svět je odstíněn plátnými žaluziemi v oknech, hladina světla se snížila, takže barokní stropy se ztrácejí v pološeru, zatímco obrazy získaly optimální galerijní nasvícení. Vzniklo tak

ztišené prostředí, v němž divák není při vnímání umění ničím rušen.

Ke spolupráci na koncipování expozice jsem vyzval Ondřeje Chrobáka. Právě v té době nastoupil do Moravské galerie se zadáním vybudovat zde jedno z oněch metodických center, která vznikala při ministerských institucích, takže se našla i formální platforma pro spolupráci. A na expozici se dále podílel tým, který se ustavil hned v počátku mého působení v GAVU, tedy grafik Petr Kolář a hlavně architekt Miroslav Vavřina.

Sbírka moderního umění GAVU Cheb není nikterak široká, obsahuje však mimořádné kusy. Většina z nich byla získána před rokem 1989, některé z nich se zásluhou předchozího ředitele Jiřího Vykoukala podařilo koupit i v devadesátých letech; dnes by tato díla byla pro veřejná muzea zcela nedostupná. Platí to zejména pro obraz Opuštěné doupě od Toyen (1937), nejvýznamnější kus sbírky, zásadně se rozrostla kolekce informelu, kterou obohatily např. dva vynikající obrazy Mikoláše Medka nebo Gehinnom Roberta Piesena. Ovšem nákupy se zastavily v generaci 12.15, a ani ta už nebyla v předchozí verzi stále expozice zastoupena. Její dolní časovou mez určovala generace 90. let 19. st. (Hudeček, Preisler, Bílek), respektive pozdní obraz Jakuba Schikanedera, na druhém konci divák doputoval do malého sálu s geometrickými tendencemi 60. let (Demartini, Boštík).

Základní principy nové podoby expozice lze shrnout do několika bodů, na kterých jsme se



E. Filla, *Diváci*, 1912, olej na plátně, 48×58 cm.

s kolegy shodli: Budeme vystavovat jen muzejní kusy od zásadních autorů, kvalita bude základním hlediskem výběru. Budeme se snažit, aby tato díla maximálně vyzněla, tj. za pomoci architektury a světla vytvoříme podmínky pro jejich klidné vnímání, a zde jim dáme dostatečný prostor. Z tohoto důvodu pak bylo nezbytné část prací přerámovat. Základem bude chronologické hledisko, nebude však uplatňováno ortodoxně. Charakter sbírky si však nakonec řekl o to, že na dlouhou vstupní stěnu jsme umístili solitérní autory, respektive raná nebo naopak pozdní díla významných autorů, která se základní chronologii podle směrů a období vzpírala (Zrzavý, Holan, Kubín, Čapek, Tichý atd.).

Z předchozího plyne, že vzájemné vazby mezi vystavenými díly mají v podstatě estetickou nebo tvarovou povahu, související s dobovým *Zeitgeistem*; nejsou zde hledány či dokonce simulovány nějaké obsahové kontexty. Pozdní Sklenář je vložen mezi obrazy ze stejné doby od Medka a Piesena, protože všude najdeme obdobnou práci s *belle matiére*; podobně kafkovské *Město-vězení*, rané dílo Vladimíra Preclíka, sousedí se Sekalem, op-artová pulsující plocha Františka Hudečka zase s chvějícím se Boštikovým Polem. V první části jsme dokonce sochy z různých období od Gutfreunda po Zívra s Puchmertlem soustředili

na jeden dlouhý sokl, kde jsou uspořádány pouze podle velikosti.

Novým začátkem expozice už neměli být (zjednodušeně řečeno) mařákovci, nýbrž Emil Filla, ve sbírce zastoupený velmi silně. Zhruba o rok později se však posunul na stejnou úroveň, když jsme do ní zahrnuli i chodbu s panelem, který byl předtím vyhrazen výstavám jednoho díla „opus magnum“, a menší vstupní místnost, kde dřív byla tiráž. Zásadním obohacením této části se stal mimořádný obraz Miloše Jiráka *Na jezu*.

Expozice je barokním schodištěm rozdělena na dvě části. Zatímco v předchozí verzi byla dělítkou mezi nimi první světová válka, nyní se jí stala válka druhá, která spolu s 50. lety představuje mnohem výraznější předěl. Na opačné straně jsme expozici dovedli až k umělcům, kteří nastoupili po roce 1989, tedy dnešním čtyřicátníkům. To znamenalo tato díla nakoupit a k tomu i umění let 80. Záměrem je tyto závěrečné části expozice vždy po několika letech obměňovat dalšími nákupy, což nám udává i direktivu akviziční činnosti.

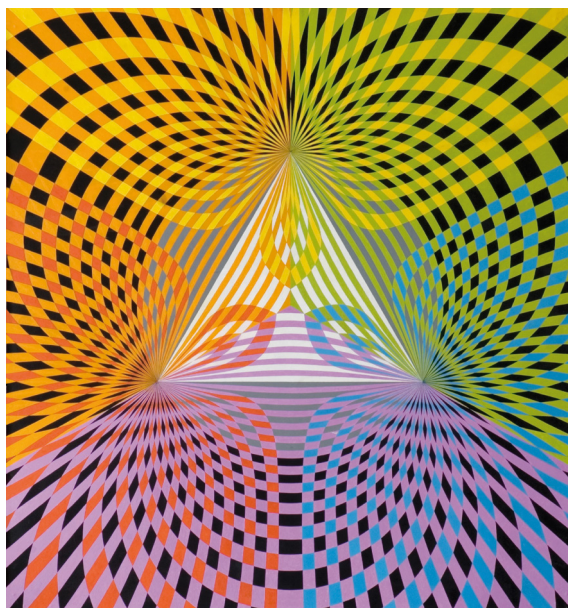
V druhé části expozice jsme provedli dvě zásadní dispoziční změny. Předtím se procházelo postupně všemi místnostmi, na konci se návštěvník musel po stejné trase vrátit. Díky tomu, že z chodby lze přímo vstoupit i do v pořadí druhé místnosti, umístili jsme vchod tam; z první místnosti



Pohled do druhé poválečné části expozice s díly K. a J. Válové a J. Načeradského.

se tedy stala jakási odbočka či appendix. Vyhradili jsme ji pro proměnné výstavy z depozitáře v rozsahu cca 10–20 děl, které do stálé expozice vnesly proměnný prvek. Druhá změna spočívala v přidání závěrečné místnosti, dříve depozitáře, díky níž se prohlídková trasa „zacyklila“, což umožňuje mnohem příjemnější vnímání celé expozice.

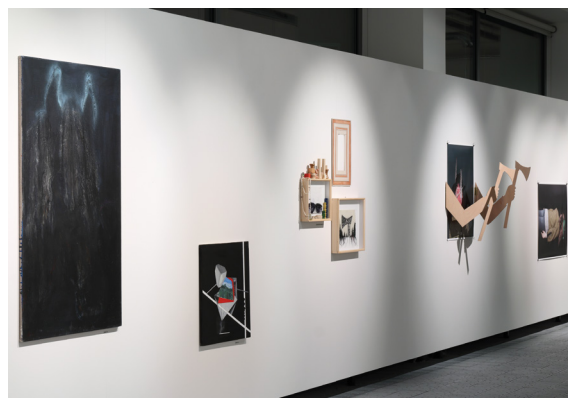
Zatímco v první části expozice divák po reinstalaci najde z velké části ta samá díla jako předtím (vedle zmíněného Jiráňka jsme z depozitáře vytáhli obraz Vlasty Vostřebalové-Fischerové *Ženy v lázních*, který se stal tvářící její nedávné retrospektivy v Praze a Brně), druhá část se proměnila mnohem podstatněji. Důležitá díla přibyla zejména v sále geometrických tendencí, které dostaly větší prostor (zde přibyla zmíněná op-artová kompozice Františka Hudečka z 60. let). Nově vznikl sál autorů spojených s novou figurací, kde jsou vystaveny např. dva z nejznámějších obrazů sester Válových, které v Chebu zůstaly po jejich důležité výstavě v roce 1983, obraz Adrieny Šimotové z 60. let, z nových akvizic pak největší ze série *Běžců* Jiřího Načeradského či zásadní obraz Dalibora Chatrného. Osmdesátá léta nezastupují umělci 12.15, nýbrž Skrepl, Stratil, Kovanda či David, tedy autoři, jejichž dílo pak silně rezonovalo po roce 1989 i mezi nastupujícími generacemi tvůrců. A v posledních dvou místnostech jsou k vidění práce Filipa Turka, Jiřího Surůvky, Jiřího Černického, Michala Pěchoučka, Josefa Bolfa, Kryštofa Kintery a od března 2015 i Václava Girsy.



František Hudeček, *Trojúhelník barev*, 1968, olej, plátno, 122×115 cm.

MOJE VĚC 3

Petry Brázdilové



Pohled do instalace výstavy, Foto: Dalibor Novotný, archiv KGVUZ.

Vojtěch Márc



Pohled do instalace výstavy: Z prava fotografie - Intelektuálka, 2014, Lovkyně I, 2014, Moderátorka, 2014. Foto: Dalibor Novotný, archiv KGVUZ.

Petra Brázdilová „je první ženou, která představuje své dílo na samostatné výstavě v nově otevřených prostorách KGVU ve Zlíně“. Výsledek naštěstí nepřinesl jen naplnění povinných kvót, ale i rozvíření řady otázek, se kterými se „ženské umění“ spojuje. Namísto opakování kritických schémat, která se sice vztahují ke stále nezhojeným ranám na těle společnosti, ale nadužíváním již ztratila značnou část své symbolické síly, otevírá Petra Brázdilová v intimní expozici témata, která jsou zároveň osobní i obecná. Známa feministická poučka klade rovnítko mezi soukromé a veřejné. Dnešnímu „ženskému umění“ nestačí ji jednoduše opakovat. Mělo by naopak směřovat k rekonfiguraci poměru mezi veřejným a soukromým, která vychází ze stávající situace

a klade si za cíl její proměnu. Brázdilová ve své práci přeskupuje osobní a společenské, vnitřní a vnější. Těmito sférami prochází stejně plynule jako různými uměleckými technologiemi a materiály, které ve své tvorbě používá. Absolvovala sice pražskou UMRUM v ateliéru malby, ve Zlíně však vystavila i fotografie, sochy a objekty.

Etymologická spřízněnost pojmů gender a žánr vystupuje u Brázdilové na povrch. Několik různorodých sérií sjednocuje především postava autorky, která se zpřítomňuje v otázce, jakých podob může nabývat autoportrét. Takový výzkum navazuje na tradici autoportrétu jako laboratoře genderových otázek, kterou známe z tvorby řady moderních umělkyní a umělců. Autoportrét v jejich podání neznamena pouhé



Lovkyně 2, 2014.

sejmutí otisku – je to naopak aktivní sestrojování vlastní identity. V anotaci k výstavě připomínaná Cindy Sherman se ve svých „fotorskách“ stylizuje do postav z hollywoodských filmů. U Sherman se umělost inscenace každého snímku skrývá v povědomosti zachycených výjevů, které tak neodbytně připomínají filmy, na které si nemůžeme vzpomenout. Fotografické autoportréty Brázdilové naproti tomu odhalují švy bezprostředněji. Jako by své rekvizity nacházela v zákulisí ochotnického divadla, anebo si zkoušela špatně padnoucí šaty po dědečkovi. Za atributy tak přijímá klobouk s pírkou, kamizolu či valašku. Folklórní motivy mohou odkazovat k regionu, kde umělkyně nějaký čas žila a kam se teď vrátila s výstavou. Fungují přitom i obecnější coby znaky původu, tradice nebo mužství, které si Brázdilová přivlastňuje. Její něžný transvestitismus se staví proti normativní jednotejnosti předepisované středoproutou propagandou.

Na většině velkoformátových fotografií není umělkyni vidět do tváře, ať ji skrývá za bambitkou

či poletujícími peříčky, anebo se prostě obrací zády. V libidinózní ekonomii pohledů, jak ji popisují psychoanalyticky orientovaní kritici a kritičky, sleduje mužský pohled ženu jako pouhý objekt touhy, a zplošťuje tak skutečné rozměry její osobnosti. U Brázdilové proti tomu sledujeme spíš hru na schovávanou, ve které neviditelnost není příznakem přehlížení nebo rovnou popření, ale manévrovacím prostorem pro tvůrkyni i její diváky. Série menších snímků předkládá odlišnou taktiku: umělkyně se vkrádá do starých fotografií, a stává se tak součástí dějin, ve kterých nevidí nezvratný tlak drtící přítomnost, ale výsek příběhu s otevřeným začátkem i koncem.

Asambláž s dřevěnými kostkami v rámu stvrzuje rozšíření pojmu malby a zároveň mění prostor galerie v jakýsi dětský pokoj. Temná malba koňské hlavy pak připomíná pervertovaný plakát visící nad postelí prepubertální dívky. Dětsství, jaké vystavuje Petra Brázdilová, nepůsobí přes určitou okázalou naivitu sentimentálně: prostředkuje mezi mužským a ženským, aniž by se



Pohled do instalace výstavy: Cyklus Valašky, 2012–2014. Foto: Dalibor Novotný, archiv KGVUZ.

samo zbavovalo pohlavnosti. V práci Petry Bráz-
dilové se dětství stává vlastním předmětem hry
Freudova malého synovce, který ze své dětské
postýlky zahazuje hračku a zase si ji přitahuje
provázkem, aby tak podle strýčka v symbolické
rovině kompenzoval reálně neřešitelný problém,
že jeho maminka musí tak často opouštět byt a
nechávat ho samotného. V rytmu pomyslného
fort! da! si umělkyně pohrává s časem dětství.
Jednotlivé prvky vývojové série dětství – dospě-
lost – stáří se přeskupují ve skotačivém rytmu
autorčiny práce.

Dvojsměrný pohyb odlišnosti od ostatních a vnitřní rozrůzněnosti se jasně ukazuje v sérii drobných sošek-figurek, které zalidnily jednu z galerijních zdí. Postavičky, zřejmě zpodobňující autorku v různých situacích, by mohly sloužit spíš jako hračky než jako modly. Jejich formálně naivní zpracování nedává vyvstat novým archetypům, ale ironizuje některé stereotypy. Odráží společenské role i vnitřní rozpoložení autorky – jejich zvěčnění je pak předpokladem pro jejich možné rozehrání. Z lidí se stávají předměty a předměty zase mohou ožít: stačí přidat ruce



Z Cyklu Valašsky, 2014.



Z Cyklu Valašky, 2012.



Domáci oltář (ovčí rouno), 2014.

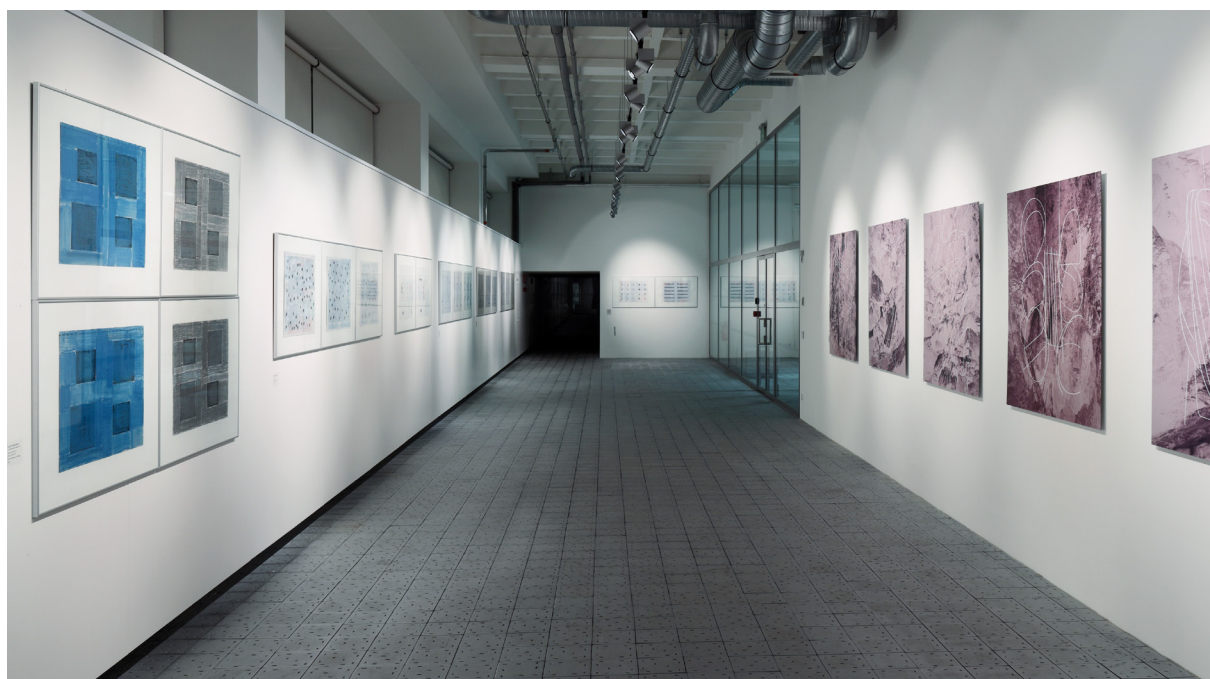
nebo oči. „Mariánská“ postava matky s dítětem je sice vyvýšena nad ostatní, splývá s nimi však svým civilním projevem. Maskovaná členka Pussy Riot v poloze klečmo poněkud přichází o svůj revolučního osten. Vnucuje se srovnání s figurkami výtvarnice Eriky Bornové (*Udělám vše*, 2007), které nesou otevřeně erotický náboj, u Brázdilové toliko latentní. Zatímco se náhražková touha spotřebovává v předepsaných gestech a polohách a vzrušení z polotovaru ochabuje, hra se vrací v konejšení dětí, svádění milenců i zabíjení nudy.

Literární teoretička Julia Kristeva souhlasí s psychoanalytikem Jacquesem Lacanem, že neexistuje Žena s velkým Ž, ale zároveň ho doplňuje, že existují *ženy*, dokonce množství žen v každé jedné. Právě tohle množství lze uvidět na zlínské výstavě Petry Brázdilové. Dospívání, mateřská dovolená, návštěva prarodičů je umělecké dílo.

Zdeněk Macháček

Makulatury atd.

Ladislava Horňáková

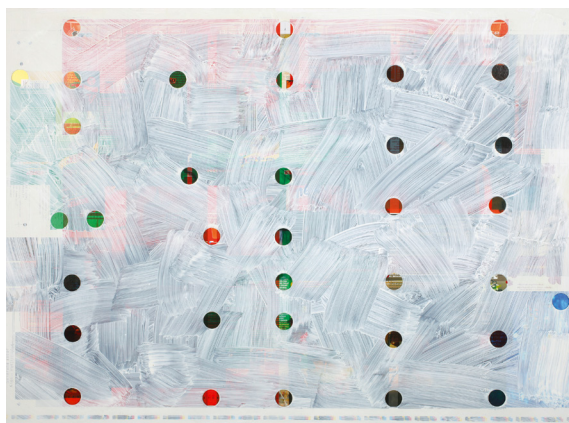
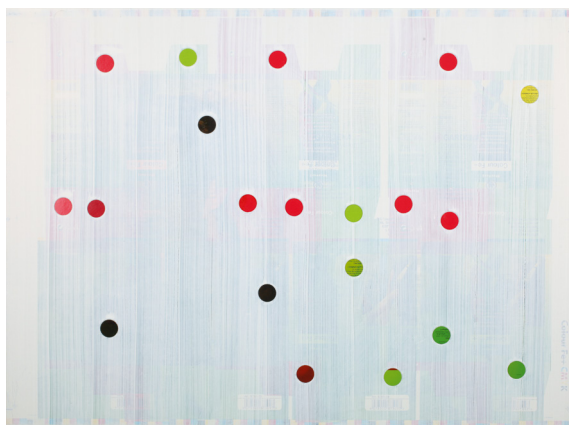
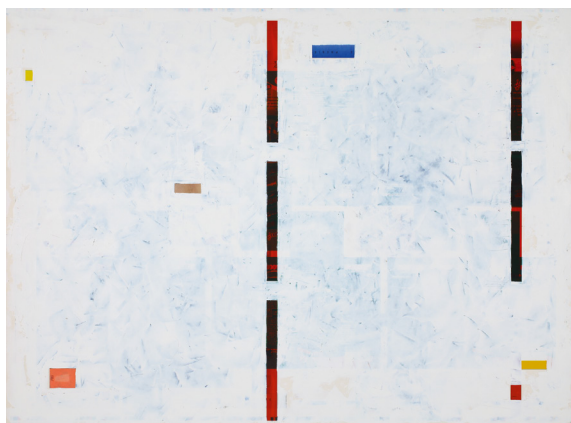


Pohled do instalace výstavy *Makulatury atd.* v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně. Foto: Dalibor Novotný.

Pro vstupní část výstavních prostor krajské galerie ve Zlíně koncipoval Zdeněk Macháček (*1960) na sklonku února tohoto roku instalaci, umožňující poznat část z jeho rozsáhlé výtvarné tvorby. Tato prezentace v nových prostorách poukázala na jeho soustředěnou a intenzivní práci posledních let a byla i ohlédnutím zpět. Umožnila poznat jak část z jeho nového cyklu „Makulatur“, tak výběr z cyklu „Město v zahradách“. Tento zlínský malíř, kreslíř, grafik a fotograf se věnuje volnému umění od počátku osmdesátých let a svou tvorbu představil na řadě samostatných i kolektivních výstav. Souběžně se věnuje svému profesnímu zaměření na grafický design. Za grafické úpravy publikací získal již řadu ocenění, např. cenu Magnesia Litera nebo cenu Gloria musaealis za publikaci k výstavě *Fenomen Baťa*. Je autorem výtvarného pojetí nových stálých expozic galerie i muzea ve Zlíně

ve 14. budově BAŤOVA INSTITUTU. Muzejní expozice *Princip Baťa* byla v roce 2014 i díky jeho tvůrčímu grafickému designu oceněna prvním místem v soutěži Gloria musaealis. Je také výtvarným redaktorem tohoto galerijního periodika *Prostor Zlín*, kterému dal charakteristickou vizuální podobu. Ve zlínské galerii vystavuje potřetí, ale vždy přichází s novým konceptem. Rozsah a stále nové směřování v jeho tvorbě bylo překvapením i pro ty, kteří jeho dílo sledují průběžně.

Výtvarný názor Zdeňka Macháčka je stále na jedné straně formován reflexí přírody a jejích dějů, na straně druhé urbánním prostředím a architekturou jeho rodného města i jejich vzájemnou koexistencí. Stročnost funkcionalistických staveb Zlína se promítla do jeho prací už v 80. letech, kdy na kubické formy domů a urbanistickou koncepci města reagoval neméně



Zdeněk Macháček, z cyklu *Makulatury*, ofsetový karton, tisk, olej, grafit, perforace, 50×70 cm, 2010–2012.

strohými malbami. Reprezentativní výběr ze svých rozsáhlých cyklů maleb, kreseb i fotografických záznamů poprvé představil ve Zlíně v galerii na přelomu let 2001–2002. Název „Od přírody k rastrům“ charakterizoval názorové směřování i dvě základní linie vizuální podoby jeho tvorby.¹ Od roku 2000 začal soustředěně a velmi intenzivně vytvářet rozsáhlé cykly, celé stovky prací. Ke klasickým malířským i grafickým technikám přistoupil nekonvenčně a snažil se přitom vždy postihnout svůj záměr co nejúspěšnějšími výtvarnými prostředky. V dalším projektu pro zlínskou galerii s názvem „Devětsetdevadesátdevět – prostor v prostoru / 999 kreseb / propojil tradiční postupy i s novými médii. Koncipoval ho přímo pro výstavní prostory v Domě umění ve Zlíně. Zprostředkoval návštěvníkům souběžné vnímání svých „reálných“ výtvarných děl i jejich digitálního obrazu.²

K realizaci zvoleného konceptu své stávající prezentace v galerii s názvem *Makulatury* atd. využil prostředky konstruktivní minimalistické skladby. Zdeněk Macháček patří zřejmě k poslední generaci, ovlivněné kouzlem klasického tisku a tiskařských postupů, které podrobně profesně poznal. Ve své systematicky se rozvíjející tvorbě se v posledních letech zaměřil na tzv. *Makulatury*. Když v roce 1975 vstoupil na odborném učilišti poprvé do tiskárny, atmosféra tohoto pracoviště na něj silně zapůsobila. Zaujalo jej mimo jiné také vyřazování zcela potištěných a nepotřebných archů papíru do velkých košů nebo plnění kontejnerů zbytky odřezků a vysekaných částí papírů. Souhrnné pojmenování pro všechny tyto vadné výtisky a tiskové archy, které neodpovídají požadavkům na tisk a proto nesmějí být dodány odběrateli a musí být vyřazeny, je *makulatura*. Vyřazené archy začal zpracovávat



Zdeněk Macháček, *Bílá Opava 2*, 16. 8. 2000 / 2015, Flexaret – negativ Kodak 6x6, kresby A3 – grafít, karton, skenování, digitální tisk, dibond, 120×120 cm.

a zhodnocovat vlastními zásahy do předtištěných kompozic. Vznikl poměrně rozsáhlý cyklus experimentálních grafik s využitím tzv. výplní tiskařských matic, který vytvořil v letech 1981–1982 během vojenské služby.¹³ K makulaturám se vrátil po třiceti pěti letech v roce 2010 a toto téma začal rozvíjet v rozsáhlých cyklech. Znovu se snaží reagovat na různě potištěné archy papíru, tentokrát je již ale vybírá podle zvoleného klíče. Pracuje současně na více identicky potištěných arších. Vznikají rozsáhlé cykly na základě jednoho zvoleného postupu, ale výsledek je vždy u každého jednotlivého listu odlišný. Většinou se snaží vrátit makulturním potiskům prostřednictvím nánosů bílého titanového oleje a vrstvenými tahy štětce jejich původní nepotištěný charakter a docílit bílou plochu, kterou však nechá prosvítat podklad jako tajuplný mezoprostor, téměř shodný v celém cyklu, ale překvapivě vždy odlišně působivý. Jindy nechává prostoupit určené části tisku vzniklým rastrem, plochami či liniemi a překrývá je, další naopak zašrafuje

grafitem nebo mastným pastelem nebo archy perforuje a následně slepuje. Plocha pro budoucí zásah v něm vyvolává napětí, zvědavost i touhu po novém výsledku.¹⁴ Výsledné cykly, sestavené většinou do trojic, mají přesvědčivou malířskou kvalitu a jsou osobitým a jedinečným objevem s až nečekaným nábojem a výtvarným účinkem.

Výraznou součástí instalace byl také soubor pěti fotozáznamů s kresebnými zásahy. Zdeněk Macháček fotografuje od osmdesátých let. Při pobytu v Jeseníkách jej oslovily organicko – geometrické struktury vegetace a především údolí Bílé Opavy. Fotografie vodopádů, četných kaskád a přejí, skalních útvarů a romantických zákoutí lesa, které zachytil fotoaparát Flexaret na negativ 6x6 cm, doplnil po návratu kresbami míst, která mu zůstala v paměti. Jeho výtvarné záznamy vznikly spontánně a rychle, nepromýšlel předem kompozici a pracoval intuitivně od konkrétního impulsu k vlastnímu výtvarnému pojetí. Při počítačovém propojení kresby grafitem na kartonu formátu A3 a fotografie daného



Pohled do instalace výstavy *Makulatury atd.*, z cyklu *Město v zahradách „Noc a den“*, laťovka, olej, grafít, mastný pastel, 8x - 125×200 cm, 2014. Foto: Dalibor Novotný.

místa došlo k zajímavé a nečekané souhře. Výsledné spojení přenesl formou skenování a digitálního tisku do nové vizuální podoby. Tyto záznamy byly zakoupeny do sbírek Muzea výtvarného umění v Olomouci a pro zlínskou výstavu byly znovu reprodukovány.

Na závěr prezentace představil autor výběr ze svých velkoformátových obrazových desek cyklu *Město v zahradách*. Viděná realita se pro něj stala určitým systémem, strukturou a řádem, které formuluje prostřednictvím svých maleb a kreseb a zkoumá jejich možné vizuální podoby. Proti hutným monochromním malířským zásahům stojí subtilně modifikované kresebné záznamy grafitem nebo volně vrstvené kaligrafické struktury. Obě linie rastrů – geometrické a organické – se navzájem střídají v chronologickém sledu v barevných variantách a modifikacích. Zároveň evokují i další kontrasty – mezi dokonalou a přísnou architekturou a volně bující vegetací se stálým opakováním ročních období, koloběhem, vznikem a zánikem, počátkem a koncem a mezi přísnou technologií a klasickými výtvarnými postupy.

Jeho stále se rozrůstající a vrstvicí cykly stvrzují kontinuitu práce, vztah k místu působení, profesnímu zaměření i zvoleným námětům a inspiračním zdrojům a především vždy jeho soustředěnou a intenzivní práci a ponoření se do vlastního světa. Vedle výrazově subtilních a křehkých maleb se druhá poloha v jeho malbě vyznačuje dynamickým rukopisem a často sytou barevností. V cyklech tiskne, maluje a kreslí od začátku své tvorby (od roku 1982) a vrací se

ke zvoleným tématům tak dlouho, dokud je zcela nevyčerpá. K některým i se značným odstupem a často jej inspiroují a děle směřují.

Zdeněk Macháček patří k autorům, kteří přinášejí do současného českého umění nové přístupy a svébytnou kvalitu. Ve svých nejradikálnějších dílech se pak jakoby zcela zbavuje původního východiska a tematizuje už jen proces malby samotné. Jiří Valoch napsal na závěr jednoho ze svých textů v katalogu: „Tvorba Zdeňka Macháčka je důkazem, že kategorie subjektivně modifikované a přitom skutečně elementární abstrakce má stále své nezaměnitelné místo v plejádě současné, dobře s námi komunikující tvorby.“⁵ Potvrdila to i jeho současná prezentace.

Poznámky:

1. Ladislav Daněk, *Od přírody k rastrům*, katalog výstavy, KGVUZ 2002.
2. Ladislava Horňáková, *Devětsetdevadesátdevět, prostor v prostoru*, katalog výstavy, KGVUZ 2004.
3. Podrobně viz článek Zdeněk Macháček. *Monotypy a fotografie 1981–1982*, s průvodním textem autora a Jiřího Valocha, *Revolver Revue* č. 96, podzim 2014, ročník XXIX, str. 56–76.
4. Zdeněk Macháček. *Z cyklu Makulatura. Kruh se pomalu uzavírá?* *Revolver Revue* č. 86/2012 str. 113–120.
5. Jiří Valoch, *Zdeněk Macháček, Z cyklu Rastry 2001–2003*, katalog výstavy, Slováké divadlo Uherské Hradiště, 2003.

Zdeněk Macháček, Makulatury atd.
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
25. února–3. května 2015.

In marginae vzácné autenticity: Tvůrce a experimentátor Rainer Pretzell & nakladatelství Rainer Verlag

Jiří H. Kocman



Pohled do výstavy *Nakladatel Rainer Pretzell. Tvůrce a experimentátor. Autorské knihy* v Galerii Muzea umění Olomouc – Muzea moderního umění. Foto: Lumír Čurík.

Jméno Rainer Verlag jsem poprvé slyšel někdy v roce 1983 z úst Jiřího Valocha, když mi radostně sděloval, že mu šéf tohoto nakladatelství Rainer Pretzell¹ nabídl vydání autorské knihy v jeho malé edici formátu A6.² Přitom mu zdůraznil, aby věnoval přípravě tiskových podkladů náležitou pozornost, neboť „naše nakladatelství deklaruje skutečnost, že ve svých knihách nikdy nemělo žádnou chybu.“ Jiří Valoch se touto připomínkou cítil přímo dotčený,³ což mi sděloval tak expresivně, že si na tuto citaci ještě dnes po 42 letech živě pamatuji. Když po roce přišly autorské

výtisky čerstvě vydaného bibelotu *jiří valoch: word works*,⁴ byli jsme oba nad výsledkem dojati.⁵

V této době jsem už věděl, že v Západním Berlíně je mimořádně aktivní organizace DAAD,⁶ kterou jsem požádal o informace o jejich výstavách. Tak mi začaly chodit pozvánky na vernisáže a občas také nějaká publikace. Tak například katalog *Penck-West in Berlin* (z roku 1987) měl opět ono decentní orámování kartonové obálky a nemohlo tomu být jinak, než abych v tiráži nenalezl nakladatelství Rainer Verlag. Touto

cestou jsem se dozvěděl, že Pretzell je dvorním tiskařem řady katalogů pro prestižní instituci DAAD, z nichž některé jsem mohl příležitostně vidat i u Jiřího Valocha.

Když jsem na podzim roku 2005 navštívil Neues Museum Weserburg v Brémách, tak mi jeho laskavý ředitel Dr. Thomas Deecke (s nímž jsem byl řadu let v korespondenčním styku) věnoval pro můj archiv asi 50 publikací, z nichž mne nejvíce zaujal titul *Die Bücher der Künstler*, jejíž součástí je jedna bohatě ilustrovaná kapitola věnovaná Rainer Verlag. V jeho charakteristice bylo mimo jiné uvedeno: „Nakladatelství je známo především svojí malou řadou v kapesním formátu a také řemeslnou precizností svých knih.“¹⁷ Tato informace byla již poslední kapkou k tomu, abych (dne 14. 1. 2006) Rainerovi Pretzelovi napsal osobní dopis, kde jsem mimo jiné uvedl: „Vaše nakladatelská produkce mne fascinuje a rád bych ji zadal jako téma diplomní práce.“¹⁸ V této

Když jsem u příležitosti svého třetího výměnného pedagogického pobytu v Mainzu (uskutečněného v rámci programu Sokrates/Erasmus na jaře 2008) opakovaně zavítal do Gutenbergova muzea, měl jsem jako vždy na programu návštěvu další instituce skryté v této budově: Mainzer Minipressen Archiv. Ohlásil jsem se u tamějšího vedoucího Jüngera Kippa a požádal ho o nahlédnutí do jejich fondů Rainer Verlag s tím, že se chystám na toto téma zpracovat diplomní práci. Kipp se úplně rozzářil a nadšeně pravil: „To je úžasné, pro náš archiv objednávám hned jeden exemplář.“ V této mezinárodně významné instituci jsem si také uvědomil, jakou vážnost jen vyslovení jména Rainer Pretzell vzbuzuje.

Příležitost k osobnímu setkání s Rainerem Pretzellem se mi poprvé naskytla až na vernisáži vynikající výstavy *Listování*, konané dne 10. 6. 2009 v Muzeu umění Olomouc, kde osobně uváděl část výstavy věnované jeho nakladatelství.¹⁰



Pohled do výstavy *Nakladatel Rainer Pretzell. Tvůrce a experimentátor. Autorské knihy* v Galerii Muzea umění Olomouc – Muzea moderního umění. Foto: Lumír Čuřík.

souvislosti jsem ho požádal o poskytnutí materiálů o jeho ediční činnosti. Odpověď nepřišla korespondenčně, ale telefonicky. Byl to asi půlhodinový hovor a přes můj sluchový handicap jsem dobře rozuměl skvělé korektní němčině, která měla nevidaný energetický náboj. Pretzell mne a diplomantku zval na pobyt v jeho novém maďarském domově, kam přestěhoval i celý archiv Rainer Verlag, včetně velmi cenných sbírek. Děkoval jsem mu s tím, že přijedeme na dva dny, což on korigoval s tím, že to musí být minimálně týden.¹⁹

Kuloárově jsme spolu mluvili jen krátce, avšak během těch několika minut na mne přenesl mimořádně silný energetický potenciál charismatu své osobnosti. V této souvislosti si vzpomínám, jak jsem kdysi na gymnáziu prvně četl výrok Vítězslava Nezvala, který pronesl při své první návštěvě u tehdejšího surrealistického guru André Bretona: „Jedna hodina strávená zde pro mne znamená povzbuzení na celý život.“

Když se ohlížím za svojí letos právě padesátiletou systematickou tvůrčí prací v oblasti výtvarného umění, stále výrazněji si uvědomuji,



Část edice malých formátů nakladatelství Rainer Verlag z majetku Muzea umění Olomouc. Foto: Lumír Čuřík.

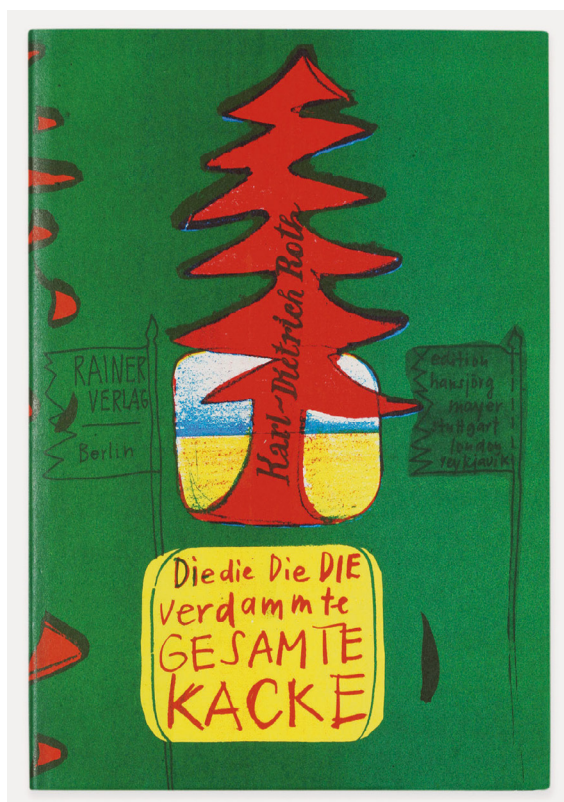
že největší satisfakcí tohoto úsilí byla pro mne (kromě řady mých „privátních tvůrčích objevů“) především množina fascinujících osobních setkání s mimořádnými osobnostmi. Rainer Pretzell k nim rozhodně patří – a to nejen svým mimořádným životním dílem, ale i svým vyzařováním toho, s jakou láskou a autenticitou je vytvářel.

Zvláštním zadostiučiněním pro mne bylo, když u příležitosti návštěvy své loňské retrospektivy v olomouckém Muzeu umění¹¹ projevil také zájem zajeť za mnou do Brna. Stalo se tak 9. 7. 2014 a dodnes na ně s dojetím vzpomínám.

U této příležitosti bych rád poděkoval vedoucím pracovníkům Muzea umění Olomouc za jejich zázračnou akviziční aktivitu, s níž se podařilo získat unikátní „Rainer Pretzell & Rainer Verlag kolekci“. Primární dík však patří Raineru Pretzellovi za to, že Českou republiku obdařil tímto naprosto jedinečným a mimořádně velkorysým darem. Olomouckému muzeu totiž díky vstřícnému postoji a také entuziasmu kurátorky autorské knihy Giny Renotière postupně věnoval kompletní kolekci produkce Rainer Verlag, kterou ve stejné úplnosti nevlastní žádná jiná instituce na světě.¹²

Poznámky:

1. Rainer Pretzell se narodil 20. 8. 1939 v Berlíně. V roce 1966 založil nakladatelství Rainer Verlag, kde osobně tiskl jedinečné edice, a významně se podílel také na společenském životě západoberlinské kulturní komunity. V roce 1995 nakladatelskou činnost ukončil a přestěhoval se do rodného místa své manželky Agens, tedy do obce Abaliget v jižním Maďarsku.
2. Přesný formát A6 (148 x 105 mm) to nebyl, neboť typografické normalizovanou řadu formátů A (jakožto „banální“) nesnáší, ale někdy se k ní přiblíží. V případě Rainer Verlag má jeho půvabná malá edice rozměry 150x100 mm.
3. Pravda, Jiří Valoch mívál při dodávání svých textů do tiskáren obligátně časové skluzu, ale korekturám věnoval skutečně úzkostlivou pozornost. Například když v delším textu po sloupcové korektuře při „lámání sazby“ náhodně vypadla jedna čárka, byl z toho doslova zdrcen.
4. Celá je psána, respektive tištěna, malými písmeny (takřkajíc minuskami), které Jiří Valoch ve funkcionalisticko-bauhausovském stylu drahná léta preferoval a důsledně nepoužíval písmena velká (takřečené verzálky).
5. V této půvabné knížečce se snoubí minimalistický obsah, který představují jednoslovné, až jednořádkové „sentence“ s decentní typografií a perfektním tiskem. Čistě je provedena i paperbacková adjustace v šedé kartonové obálce na přední straně orámované černou linkou v odsazení 6 mm od okrajů a sazbu titulu na osu.
6. DAAD = Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Tato organizace byla založena v roce 1965 se záměrem přivést do svým způsobem kulturně izolovaného západního Berlína významné zahraniční umělce. Výtvarní umělci, spisovatelé, skladatelé a filmaři byli zváni na dobře finančně zajištěné, vesměs roční rezidenční pobyty, kde se od umělců očekávalo, že vytvoří nějaké dílo, které v závěru pobytu veřejně odprezentují. K těmto vernisážím, respektive premiérám, vycházely kvalitní katalogy, které ve velké míře realizoval Rainer Verlag. Z českých výtvarníků bylo DAAD stipendium uděleno Jiřímu Kolářovi, Milanu Knížákovi, Stanislavu Kolibalovi a Kateřině Sedě.
7. Glasmeier Michael: *Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1994, str. 216.
8. V rámci svého působení na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně jsem rád zadával studentům svého ateliéru papír a kniha jako témata teoretických diplomních prací nezmapované oblasti oboru papír a kniha.
9. K této cestě žel z důvodů mé zdravotní indispozice nedošlo a diplomantka si nakonec zvolila jiné téma.
10. Katalog výstavy *Listování* vydalo toto muzeum ke stejnojmenné výstavě v roce 2009. V této jedinečné publikaci je 16 stran věnováno Raineru Pretzellovi, respektive Rainer Verlag. Úvodní studie kurátorky Giny Renotière k této kapitole byla donedávna (viz pozn. 12) jediným odborným pojednáním k tomuto tématu v českém písemnictví. Viz Gina Renotière: Sbirka Rainera Pretzella. In: Nikola Prosch (ed.) – Hana Bartošová – Gina Renotière et al.: *Listování. Moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc | Turning Pages. Modern Book Culture in the Collections of the Olomouc Museum of Art*. Olomouc, Muzeum umění, 2009, s. 130–135, ISBN 978-80-87149-25-6. V tomto katalogu zájemci najdou rovněž medailon Rainera Pretzella (s. 138) a přepis ústního závažného rozhovoru, který s ním 23. 8. 2008 v Abaligetě vedla tatáž pisatelka (s. 139–143).
11. Výstava *Nakladatel Rainer Pretzell. Tvůrce a experimentátor. Autorské knihy* se uskutečnila v Galerii Muzea umění Olomouc – Muzea moderního umění od 15. května do 14. září 2014. Její repríza se díky iniciativě její kurátorky Giny Renotière konala pod názvem *Der Reiner Verlag Berlin. Künstlerbücher und Literatur aus der Sammlung des Muzeum umění Olomouc* v Sala Terrena in Universität für



Karl-Dietrich Roth, *Die die die verdammte gesamte Kacke*, 1975. Majetek Muzea umění Olomouc. Foto: Lumír Čuřík.

angewandte Kunst ve Vidni od 2. října do 15. listopadu 2014.

12. Kolekce obsahuje 129 titulů. Vedle mnoha dalších jmen najdeme mezi autory jednotlivých titulů nejvýznamnější tvůrce autorských knih, jako jsou Dieter Roth, A. R. Penck, Emmett Williams, Marcel Broodthaers, Ann Noël, Endre Tót, Jan Voss, Martin Rosz či Ben Vautier. Bližší viz katalog výstavy Gina Renotière: *Publisher Rainer Pretzell. Creator and Experimentator Artists' Books. An Insight into the Collections of the Olomouc Museum of Art II / Nakladatel Rainer Pretzell. Tvůrce a experimentátor. Autorské knihy*. Olomouc, Muzeum umění, 2014, ISBN 978-80-87149-76-8. Vedle autorských knih obsahuje samostatně vyčleněná kolekce Rainera Pretzella v podsbírce autorské knihy Muzea umění Olomouc rovněž plakáty od 39 autorů, které byly vydány k 20. výročí Rainer Verlag. Tyto plakáty byly součástí zmíněných výstav (pozn. 11).

Těší mě dělat „něco decentního“ rukama

Rozhovor s Jiřím H. Kocmanem
vedl Ivo Sedláček



Jiří H. Kocman, *Touch study of my surroundings*, 1971, černobílé fotografie, 180×240 mm (2x). Foto: Dušan Klimeš.

Doc. MVDr. Jiří Hynek Kocman. Narozen 6. 8. 1947 Novém Městě na Moravě. Vystudoval Vysokou školu veterinární v Brně (1965–1971). 27 let pracoval v oboru klinické farmakologie, legislativy, registrace a informatiky veterinárních léčiv na Ústavu pro státní kontrolu veterinárních biopreparátů a léčiv v Brně. Výtvarným uměním se intenzivně zabývá od roku 1965; od lyrické a strukturální abstrakce přešel v roce 1970 ke konceptuálnímu umění, ke knihám-objektům a později k paper-artu. Soukromě studoval estetiku u Jiřího Valocha (od roku 1965), nauku o papíru a uměleckou knižní vazbu u Jindřicha Svobody (od roku 1976), restaurování papíru a knih

u Tomáše Vyskočila (od roku 1979). Svoji tvorbu prezentoval na 22 samostatných výstavách doma a na 12 v zahraničí, účastnil se 132 společných výstav doma a 192 v zahraničí. Na FaVU VUT v Brně působil v letech 1993–1998 jako externí pedagog a v letech 1997–2013 jako interní pedagog. V roce 1996 se habilitoval v oboru konceptuálního umění na Akademii výtvarných umění v Praze. V roce 1997 založil Kabinet papír a kniha, který se od roku 1998 profiloval v Ateliér papír a kniha, který byl ve svém konceptuálním pojetí ojedinělý v celoevropském univerzitním prostředí. Lit.: Jiří Valoch: *J. H. Kocman. Papíry, knihy / Handmade Papers, Artists' Books*, (katalog výstavy), Brno, Český fond výtvarných umění – Dílo Brno 1991. – Pavel Büchler: *Jiří H. Kocman. Pure Experiences* (katalog výstavy), University of Reading, 1992. – Jiří Valoch: *J. H. Kocman. Autorské knihy a papíry / Artists' Books and Papers*, (katalog výstavy), Praha, Galerie Rudolfinum 1997. – Josef Kroutvor: *Šumavsko-váchalovské interpretace J. H. Kocmana (Šumava umírající a romantická Josefa Váchala v „paper-re-making“ interpretacích JHK)*, (katalogový list), Praha, Galerie Ztichlá klika 2011.

Jiří, co tě vedlo k tomu, že ještě jako student Vysoké školy veterinární v Brně ses začal tak intenzivně věnovat oboru úplně odlišnému, výtvarnému umění. Tehdy lyrické a strukturální abstrakci, později konceptu, knihám-objektům a mnoha dalším velmi progresivním aktivitám... Jaké byly tvoje motivace a inspirace?

Na základní škole jsem byl vášnivým biologem, zaměřeným především na botaniku, což se vyvíjelo až do té míry, že v patnácti letech jsem uměl většinu „běžných kytíček“ latinsky. Na Střední všeobecně vzdělávací škole v Brně (což bylo vlastně jakoby dnešní gymnázium) mě posléze začalo přitahovat mikroskopování. Souhrou náhod jsem se seznámil s MVDr. Ladislavem Pivníkem, který mi umožnil docházet na Vysokou školu veterinární „dívat se do mikroskopu“, což vyústilo v samostatnou práci na kolekci komparativních histologických preparátů, což posléze determinovalo moje další studium. Vedle těchto „přírodovědných zájmů“ jsem se začal zajímat o výstavy výtvarného umění. Realistická tvorba mne nikdy nepřitahovala, ale zaujala mne spontaneita například surrealistů, kteří mne „pobídli“ k takzvaným automatickým kresbám, a tak jsem začal experimentovat s lavírovanými tušemi, které vyústily do lyrické abstrakce. Další rolí náhod jsem se stal členem klubu Mladých přátel výtvarného umění při Domě umění v Brně. Tam jsem se v roce 1963 seznámil s Jiřím Valochem, který sehrál zásadní roli v mém směřování. Vzpomínám si, jak mi kdysi řekl: „Proč se kamarádíš s těmi omšelými surrealisty? Najdi si něco jinšího!“ Tehdy jsem mu nerozuměl, ale posléze jsem si něco jinšího našel. Byla to experimentální grafika směřovaná na strukturální abstrakci, a když jsem se v roce 1966 setkal s dílem Vladimíra Boudníka, kterého jsem pak měl možnost poznat také osobně, bylo moje směřování dovršeno.

Jak se tedy dál ubíralo tvoje směřování?

Zlomový byl pro mne rok 1970, kdy jsem započal s prvními konceptuálními pracemi, i když jsem tehdy pojem konceptual art neznal. Tehdy začaly vznikat mé první autorské knihy-objekty, razítka, „komentované“ fotografie apod. Jiří Valoch mi poskytl kontakty do zahraničí, a tak jsem mimo jiné vplul i do světa mail-artu. V roce 1971 jsem promoval a nastoupil do Ústavu pro kontrolu veterinárních biopreparátů a léčiv v Brně, kde jsem se specializoval na klinickou farmakologii, která mě odborně velmi těšila. Nikdy jsem neuvažoval o působení na volné noze, neboť moje tvorba nikdy neměla dekorativní či komerční charakter.

Vím, i jako pamětník, že různé umělecké komunikace až do roku 1989 probíhaly především soukromě ve skupinách vzájemně sympatizujících tvůrců. To byla tehdy myslím průkopnická pozice, „našlapování do prázdného prostoru“, v porovnání

konceptualizovat“ – byli to třinečtí Karel Adamus a Jan Wojnar, z brněnského okruhu pak Zdeněk Sedláček, Jan Steklík, Pavel Rudolf a Pavel Holouš. Doslova zázračným zjevením bylo pro mě posléze seznámení se s tvorbou Mariana Pally, jehož ateliér na Kotlářské ulici v Brně jsem poprvé navštívil 5. 3. 1977. Z nevelké mansardy vytvořil Marian během krátké doby „konceptuální enviroment“ (no, přesnější by bylo říci spíše „kontextuální enviroment“), který nechci popisovat, neboť by to vyznělo nejspíše groteskně. Další fascinací pro mě bylo v roce 1981 setkání s Milošem Šejnem, k němuž mě přivedlo mé „slídění“ po autorských knihách Josefa Váchala. Brzy jsme však oba zjistili, že máme ještě mnoho dalších společných zájmových okruhů a stali jsme se blízkými přáteli. Velmi lituji toho, že se v širším obecném povědomí M. Šejn jako Váchalovský skutečně super-znalec a navíc jako svěbytný umělec neprosadil. Jeho velmi komplexní



Jiří H. Kocman při tvorbě autorského papíru metodou lití, 1988. Foto: Marie Kratochvilová.

s podobou tehdejšího oficiálního českého výtvarného umění.

Brněnský kontext výstižně popsal Jiří Valoch ve své studii Brněnský okruh: „První manifestační projevy nového chápání uměleckého díla v brněnském prostředí se objevily v roce 1970; jako příklady nám poslouží Osmihodinová výstava Dalibora Chatrného, kolektivní landartová realizace (projektu J. Valocha – pozn. red.) na Pálavských kopcích 10 bílých čtverců a první umělecké razítko J. H. Kocmana (tvořené slovem „touch“, napsaném v kruhu).“¹ Byli jsme tehdy skutečně osamělí a v této „triádě“ jsme si vzájemně „drželi nohy“. Později k nám přibyli další, kteří „se začali

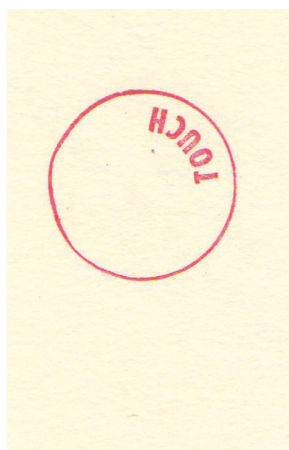


Jiří H. Kocman obklopen svými 19 knihami-objekty z cyklu Váchaliána, který interpretuje faksimile knih Josefa Váchala, 2011. Foto: Irena Armutidisová.

výtvarná tvorba dokládá, že se jedná o osobnost evropského formátu! Patrně nejintenzivnější duchovní přátelství mě dodnes váže k již jmenovanému Karlu Adamusovi – jeho „třinecká dislokace“ a introvertní založení jsou pravděpodobně hlavním důvodem toho, že jeho unikátní dílo není patřičně známé. Dost dobře nechápu, proč zatím žádného kurátora nenapadlo uspořádat komparativní výstavu trojhvězdy Jiří Kolář – Ladislav Novák – Karel Adamus, která by prokázala, že Adamusova tvorba je kvalitativně srovnatelná s jeho staršími slavnými kolegy.

Vraťme se ještě podrobněji k tvořbě ze 70. let. Mohl bys prosím vypíchnout ze svého osobního pohledu, co s odstupem let považuješ za nejdůležitější realizace z tohoto období? Mimochodem, v jedné shrnující studii Jiřího Valocha o tvořbě jsem se dočetl, že ses počátkem 70. let výrazně podílel na vzniku stamp artu a zorganizoval jsi vůbec první antologii autorských razítek na světě. A pak následovala řada jedinečných knih-objektů...

Pravda, stamp art je patrně nejradikálnější oblast mojí umělecké činnosti a je také mezinárodně nejznámější. V roce 1972 jsem pod titulem *JHK / STAMP ACTIVITY* uspořádal skutečně 1. mezinárodní antologii, které se účastnilo 25 „razítkářů“ z celého světa originálními otisky svých razítek – ta existuje jen ve 30 exemplářích, z nichž 25 kusů se vrátilo autorům jako výtisky autorské. Ale abych se vrátil k jádru tvého dotazu. Je pro mě velmi obtížné něco z mojí tvorby 70. let „vypíchnout“, neboť za důležitější než některé z mého



Jiří H. Kocman, *TOUCH*, 1972, autorské razítko, papír, razítková barva, průměr razítka 25 mm. Foto: Archiv autora.

pohledu vydařené artefakty považuji způsob svého „zacházení“ se svými dílčími „tématy“. Proto jsem velmi časně začal tyto „tematické okruhy“ označovat jako „aktivity“. Ale kdybych měl přece jen něco akcentovat, tak tedy *Touch Activity*. Nejilustrativnější je asi často publikovaný cyklus fotografií *Touch Studies*, kde jsou zaznamenány doteky mých rukou, které jsem na dlaních zabarvil razítkovou barvou, která pak vizualizovala dotýkání. Byly to jakoby bezděčné doteky v mé tváři, na šálcích čaje apod. Retrospektivně soudím, že nejpodstatnější v mém díle je právě jakási „takilní linie“ – ta se táhne od mých raných strukturálních grafik až k zájmu o haptické aspekty percepce papíru a knih, které jsou báží mojí tvorby v posledních 35 letech.

V tomto ohledu bych se rád zeptal, co zde sehrálo určující roli?

Bylo to setkání s někdejší nestorem umělecké knižní vazby, profesorem Jindřichem Svobodou.

V roce 1976, kdy jsem pracoval na „samizdatové bibliofilii“ s titulem *JHK: O PAPÍRU (About Paper Sensibility)*, mě do jeho půvabné knihařské dílny na brněnském Petrově doporučil Dalibor Chatrný, který s ním působil na brněnské ŠURce. V textu k mým padesátinám jsem napsal tuto vzpomínku, kterou rád opakovaně cituji: „Setkal jsem se tam s dědečkem, který cosi šil... Jako dědeček z pohádky mi taky řekl vše, co bylo potřeba, a ochotně mi půjčil i to, co se na setkání jen tak nepůjčuje. Když jsem přicházel znovu, stále více mě fascinovalo, jak bere věci do rukou – jemné doteky papíru, pohazení kůže a naopak přísné držení řezáku. Začal jsem si uvědomovat, že není krejčí, který šije šaty nebo knihy, ale že knihy adjustací komponuje, že kniha má svoji architekturu, tektoniku“...¹² Potom mne vlídnými kroky vyučil knihařskému řemeslu, ale především „onomu dotýkání se“ papíru a knih. Na Petrov jsem chodil obvykle dvakrát měsíčně, až do odchodu pana profesora, tedy celých 25 let, a každé to setkání bylo pro mne obohacující a dojemné.

Jedinečnou oblast Tvé tvorby tvoří autorské papíry. Jakým způsobem jsi k nim došel a čím či proč tě tato poloha stále přitahuje?

K tvorbě ručních papírů mne inspiroval můj druhý knihařský učitel Tomáš Vyskočil, který byl nejen umělecký knihař, ale i restaurátor knih a papíru. V tomto punktu mi nezbývá než opět sebe citovat: „Jsem stále fascinován tím zázrakem, že zplstěním vlákenek vznikne list papíru a že z několika listů lze udělat knihu.“ Důležitým momentem je i to, že velmi rád dělám „něco decentního“ rukama.

Přesuňme se do doby po roce 1989. Od roku 1992 začala tvoje oficiální spolupráce s Fakultou výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně (FaVU VUT). Jaké byly později motivace pro tak neutilitární krok, odchod do výtvarného školství z oboru veterinárního lékařství, kde jsi úspěšně působil již 27 let? To dnes jsme spíše svědky opačné orientace mnoha lidí, pragmatické inklinace k oborům finančně zajímavým.

Při zakládání FaVU jsem byl Igorem Zhořem a Daliborem Chatrným vyzván, abych se účastnil konkurzu na vedoucího ateliéru konceptuálních tendencí. Situace byla tehdy nejistá, a tak jsem „na zkoušku“ nabídl jen externí spolupráci. Svůj perspektivní obor jsem již tehdy nazval „papír a kniha“ s tím, že nepůjde a priori o řemeslnou stránku věci, ale o její přesahy, respektive o konceptuální pojetí. Tak začaly mé večerní přednášky, semináře a později i praktická cvičení. Můj úvazek se léty z původních dvou hodin týdně rozšířil na osm hodin, což se časem ukázalo jako neúnosné. Posléze jsem se habilitoval v oboru konceptuálního umění, a když se v roce 1997 stal děkanem Igor Zhoř, nabídl mi zřízení samostatného ateliéru, což jsem přijal posílen šestiletou zkušeností pedagoga-externisty. K 1. 9. 1998 byl tedy Ateliér papír a kniha otevřen. Ve svých padesáti letech jsem opustil veterinární farmakologii, s níž jsem se „rozloučil“

článkem ve stavovském časopise *Veterinářství*, ve kterém jsem rekapituloval svůj přínos tomuto oboru a na závěr jsem konstatoval „... že jsem byl povolán na FaVU, abych tam konstituoval nový obor „papír a kniha“ s tím, že bych rád podzim svého života naplnil předáváním svých uměleckých zkušeností generaci další...“³⁾ Hlavním hmatatelným důsledkem mého odchodu z veterinárního ústavu bylo na jedné straně ponížení mého platu o třetinu, na straně druhé získání spousty času pro moji tvůrčí uměleckou činnost. Pravda, tento luxus jsem si mohl dovolit především proto, že pěstuji „staromládeneckou trajektorii“.

Jak jsi profiloval nový a původní obor na FaVU a jak se to zdařilo?

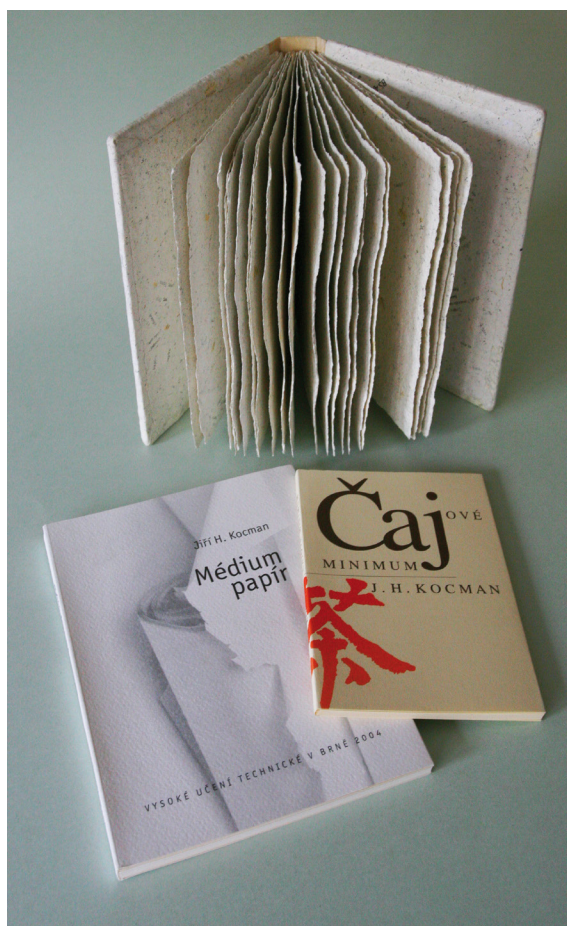
Je pro mne poněkud obtížné o tom psát, neboť s příchodem nového děkana Milana Housera byl můj Ateliér papír a kniha v roce 2011 zrušen, respektive nahrazen Ateliérem grafický design II. Přitom analogických designerských ateliérů je ve střední Evropě více než 500, kdežto Ateliér papír a kniha byl svým konceptuálním pojetím v Evropě jediný. K tomuto tématu jsem vedl teoretickou diplomní práci, která dokladuje, že ty ateliéry, které se knihou nebo papírem zabývají, jsou zaměřeny buď typograficky, ilustrátorsky, restaurátorsky, papírensko-sochařsky apod., nikde však konceptuálně! Specifikem mého pedagogického vedení byla svérázná zadání (např. Kniha o knize, Kniha za 100 hodin, Setkání v knize nebo Setkání v papíře), časté konzultace a speciálně zaměřené exkurze. V ateliéru vznikly stovky mimořádně zdařilých prací, z nichž jsme 73 prezentovali v roce 2005 na výstavě *Blätter und Bücher* v jedné z nejvýznamnějších evropských galerií zaměřených na Paper-Art, a to v Galerii Zanders v německém Bergisch Gladbachu.

Myslíš si či víš, z vlastní zkušenosti s výukou, že lze na uměleckých školách vyučovat tvůrce konceptuálnímu umění či myšlení? Nemluvím o výuce historiků umění.

Po své dvacetileté zkušenosti s výukou konceptuálního umění jsem toho názoru, že umění sui genesis učit nelze. Adepty lze vzdělávat o tom, co už existuje, mohou se analyzovat různé tvůrčí přístupy nebo způsoby myšlení, ale nedá se někomu říci, jak to umění má dělat. Já jsem primárně učil technologie a pod jejich rouškou jsem studenty „konceptuálně směřoval“. Nejbanálnějším příkladem budiž například zadání Kniha o pampelišce, přičemž bylo zapovězeno pampelišku „portrétovat“. Když se vymyslel koncept díla, musel se také „nějak“ realizovat v materiálu a vyřešit „nějak jako kniha“...

Co současnost, máš asi více času na svoji tvorbu. Jak vypadá? Co jsi vytvořil v posledních letech nového?

Stále knihařím a papírničím, ale musím se přiznat, že svoji výtvarnou tvorbu minimalizuji. Sice mě stále těší dělat „něco decentního“ rukama, není to už jako dříve ono odhalování tajemství, které mi přinášela především tvorba



JHK's Paper-Re-Making Book No: x83x, 2007. Kniha-objekt vytvořená z autorských ručních papírů, vzniklých „recyklací“ poškozených exemplářů dvou knih: JHK: Čajové minimum, 6. vydání, Sursum, Tišnov 2000 a JHK: Médium papír, 2. vydání, Vutium, Brno 2004. Polopergamenová autorská vazba (18,7×11,4 cm).

knih-objektů, neboť za ta drahá léta disponuji značnou zkušeností. Minimalizuji také své výstavní aktivity, neboť vystavovat knihy ve vitrinách a papíry pod sklem považuji čím dál více za absurdní. Svoji tvorbu jsem vždy chápal jako komorní a k dnešku ještě čím dále více jako intimní činnost. A co jsem vytvořil nového? No, popsat slovy to nejde – musíš přijít na návštěvu a pak si moje „novinky“ vezmeš do rukou...

Poznámky:

1. In: *Výtvarné umění - Zakázané umění I.*, 1995, č. 3-4, s. 141-174.
2. Nejen o knihách a papíru. S J. H. Kocmanem rozmlouval Karel Fabel, *Umění a řemesla*, 1997, č. 1, s. 16-20.
3. Jiří Kocman: Informatika v oblasti veterinárií, *Veterinářství*, 1998, č. 7, s. 300-302.

Výstava hlavolam: P90 alebo Paradox 90. Kurátorské konceptie v období mečiarizmu (1993 – 1998)

Silvia L. Čúzyová



Vzdelávací program pre rodiny na výstave Paradox 90. Foto: archív KHB.

Na jeseň roku 2014 bola za veľkej pozornosti slovenských médií i verejnosti otvorená prvá výstava v novej bratislavskej Kunsthalle. Bola to dlho pripravovaná udalosť. Zmapovať dvadsaťročné snahy o založenie galérie alebo múzea umenia typu Kunsthalle v Bratislave by určite vydalo na obsiahly samostatný článok. Nuansy sú podrobne zmapované na stránke iniciatívy *Dvadsať rokov od nežnej neprebehlo* (napr. kauza súkromnej galérie *Danubiana* a jej podpora štátom ako potenciálnej Kunsthalle v roku 2011, ktorá ostro polarizovala celú slovenskú umeleckú societu). K založeniu inštitúcie po rokoch diskusií, rokovaní i protestov nakoniec došlo, hoci Bratislavu v medzinárodnom formáte „Kunsthalle“ predbehla východoslovenská metropola Košice (mesto Košice ako Európske hlavné mesto kultúry 2013 sprevádzkovalo okrem iného aj

Kunsthalle/Halu umenia - autor projektu: Vladimír Beskid a kol.) a „o chlp“ aj mimoriadne aktívne stredoslovenské centrum kultúry v Žiline (*Nová synagóga/Kunsthalle Žilina*, autor projektu: Marek Adamov a kol.).

Kunsthalle Bratislava je tradične slovenský hybrid (čitateľ odpustí tiež asi tradičnú skepsu domorodca). Vzniklo niečo nové, čo je pozitívne, ale v tomto prípade nie na „zelenej lúke“ ako v Žiline alebo Košiciach, ale ako svojský facelift staršej organizácie. Pokúsme sa teda zorientovať v situácii: Názov inštitúcie je Dom umenia / Kunsthalle Bratislava, pretože sídli v centre hlavného mesta, v budove bývalého(?), čiastočne zrekonštruovaného Domu umenia (Domu kultúry?), kde si možno stále zájsť aj do kedysi legendárneho, dnes však len nostalgicky-občas prevádzkovaného V-klubu (nápisy všetkých organizácií nájdeme na fasáde budovy). Organizačne spadá Kunsthalle pod Národné osvetové centrum a Ministerstvo kultúry, financovaná je zo štátneho rozpočtu (príspevková organizácia) a je galériou Slovenského centra vizuálnych umení.

Úradujúcim riaditeľom KHB je po dvoch výberových konaniach Juraj Čarný (nar. 1974; kurátor a galerista; od roku 1999 viedol sedem rokov jednu z prvých súkromných galérií na Slovensku: *SPACE/Gallery Priestor for Contemporary Arts*; od 2006 je šéfredaktor česko-slovenskej mutácie časopisu *Flash Art*; od roku 2009 je riaditeľom slovenskej sekcie AICA; je zakladateľom a v súčasnosti „lektorom“ *Art Academy*, súkromného „mostíku k umeleckému vzdelaniu“). J. Čarný sa vo veci bratislavskej Kunsthalle dlhodobo angažoval, ako poverený riaditeľ ju pripravoval a v septembri 2014 aj otváral. Bolo preto prekvapením, keď ako jediný kandidát na riaditeľa tento post na prvý krát nezískal. (Čo u nás väčšinou znamená, že sa naráchlo bude hľadať ešte iný kandidát.) V druhom výberovom konaní „so sprísnenými kritériami hodnotenia“ a dvomi konkurujúcimi uchádzačmi, Čarný opäť uspel a získal post riaditeľa na päť rokov. Internetom a médiami prebehli krátke väčšinou strohé a odťažité vyjadrenia v duchu: kompetentní karty neodkrývajú a outsideri nevidia vnútorné súvislosti...

Oveľa intenzívnejšie verejné emócie priniesol o niečo skorší, marcový konkurz, ktorým boli obsadené miesta kurátorov a ďalších odborných pracovníkov KHB. Jeho výsledky priniesli trpké články typu „Familienhalle“: „Kunsthalle na základe výsledkov výberového konania do svojho tímu prijala Mgr. Richarda Gregora (na pozíciu kurátora I), Mgr. Ninu Vrbanovú (na pozíciu kurátorky II), Mgr. Katarínu Trnovskú (na pozíciu manažérky výskumných, dokumentačných a publikačných aktivít) a Mgr. Danielu Čarnú, PhD. (na pozíciu manažérky vzdelávacích programov). Výberovú komisiu tvorili Jana Geržová, Mira Sikorová-Putišová, Alena Vrbanová, Martin Knut a Juraj Čarný (poverený riaditeľ kunsthalle). Výsledky konkurzu priniesli zaujímavé zistenia. Na pozíciu kurátorky II bola prijatá Mgr. Nina Vrbanová, dcéra členky komisie Aleny Vrbanovej, a na miesto manažérky vzdelávacích



zľava: Karol Pichler: *Cupio Dissolvi*, 1997, Daniel Fischer: *Príbeh obrazu, ktorý sa počas jedného roka živil poriadkom svojho okolia*, 1996–97, vzadu: Peter Meluzin: *Trump Tower (Classical Migraine)*, 1997, majetok autorov, (pôvodne súčasť výstavy *Mimo Limity*, ŠG BB 1998). Foto: Martin Marenčin.

programov Mgr. Daniela Čarná, PhD., sestra člena komisie a povereného riaditeľa kunsthalle Juraja Čarného. Polovicu postov teda obsadili rodinní príslušníci členov komisie.“ (cit.: M. Rehúš - Artalk.cz). Treba poznamenať, že táto kritika bola oprávnená len čiastočne. Daniela Čarná patrí k nemnohým priekopníkom a predným slovenským odborníkom v oblasti galerijnej pedagogiky. Jej vzdelávacie programy pre verejnosť všetkých vekových skupín, ktoré skoncipovala pre KHB, suplovali viaceré nedostatky výstavy *Paradox 90*.

Štartovací výstavný projekt KHB, „Paradox deväťdesiate“, nemapoval trendy súčasného slovenského umenia jednej dekády, ako by sa dalo čakať (alebo ako by mohol naznačovať starší projekt takmer rovnakých autorov v rovnakých priestoroch – *Nulté roky*, 2011). Časové vymedzenie bolo zúžené na päťročnicu „obdobia mečiarizmu“ (so začiatkom v roku vzniku SR: 1993–1998), ktoré bolo, podľa slov jedného z hlavných kurátorov Richarda Gregora, spojené „so snahou centralizovať a ovládnuť všetky kultúrne inštitúcie“. „Počas obdobia ‘mečiarizmu’ sa zdalo, že ideologická povaha umenia, dobre známa z čias socializmu, sa opäť prejaví na úkor nezávislej a slobodnej umeleckej tvorby. Nestalo sa tak aj vďaka výtvarníkom a kurátorom, ktorí si svoje umelecké a odborné vzdelanie spolu so slobodou vážili viac, než podporu, ktorú by mohli dostať od štátu za prisluhovanie.“

Kurátorský tím KHB sa zameriaval na niekoľko zrealizovaných výstav, niekoľko „regionálnych“ inštitúcií a niekoľko kurátorov/kurátoriek, ktorí sa v stanovenom časovom období „venovali prevádzke súčasného umenia“ a využívali podporu iných dobových finančných zdrojov (SCCA, Pro Helvetia, British Council Slovensko, Veľvyslanectvo USA Bratislava, a pod.). Neboli preto, alebo len v malej miere, závislí od štátnych dotácií a preferencií. *Paradox 90* tak predstavil súvystavie ôsmich výstav, ktoré pripravili okrem

šéfkurátorov (R. Gregor & J. Čarný) aj dve „KHB domáce“, a ďalšie prizvané kurátorky: Daniela Čarná, Barbora Geržová, Beáta Jablonská, Nina Vrbánová, Lýdia Pribišová a Mira Sikorová-Putišová. Každý z participujúcich teoretikov a teoretičiek si vybral jednu výstavu alebo cyklus výstav, spĺňajúcich sledované kritériá a podľa svojho odborného alebo osobného uváženia urobil staršej výstave aj jej kurátorovi akúsi hommage. Jednotlivé výstavy, „pocty projektom a ich hlavným osobnostiam“, boli v priestore inštalované jedna za druhou a kurátorské apropiačné stratégie sa od seba značne líšili – od reinštalácia takmer celej výstavy, jej časti, iba dvojice autorov; cez svoju skú kurátorskú-dokumentárnu interpretáciu (veľkoplošné materializovanie umelcovho nákre-su pôvodne realizovanej inštalácie); až po oslavnú reinštaláciu výstavy, ktorá sama o sebe už vlastne bola oslavnou reinštaláciou inej výstavy. Pripadnú komplikovanosť percepcie mal divákovi vyvážiť informačný systém výstavného podujatia, v podobe zaškolených mediátorov (VŠ študentov, ktorí strážili i vysvetľovali), a rozmerných plagátových popisiek, uvádzajúcich názov pôvodnej výstavy (cyklu výstav), ich pôvodného kurátora a vystavujúcich umelcov, nového KHB kurátora, jeho aktuálny výber z umelcov a stručné tematické posolstvo pôvodnej výstavy, s naznačeným ideovým presahom do súčasnosti. Okrem umeleckých diel a ich autorov, tu boli čiastočne prezentovaní aj teoretici umenia a kurátori - pre záujemcov tak bolo pripravených hneď niekoľko rovin informácií. Ťažko však posúdiť do koľkých sa bežnému divákovi skutočne podarilo preniknúť (a či pri tom pomohol zábavno-kontroverzný nápad nazvať oficiálnu stránku KHB „nerozumiem.sk“). Poskladať si súvislosti a fakty dalo detektívnu prácu aj poučenému návštevníkovi. Mimoriadne dôležitou súčasťou podujatia sa tak stali „vzdelávacie“ programy pre verejnosť, ktoré výstavné „výlomky“ spojili príbehmi do kompaktnějších a lepšie stráviteľných celkov.



Ivan Csudai: *Umierajúce slnko*, zbierka SNG, *Teddy*, súkromná zbierka, 1995–96 (pôvodne súčasť výstavy *Mimo limity*, ŠG BB 1998). Foto: Martin Marenčin.

Stručne predstavme jednotlivé časti výstavného projektu P90: Vo vstupnej sále návštevníka pravdepodobne zaujalo farebne naličené okno, resp. presklená stena. Šlo o hommage site-specific inštalácii *Luminia* (1997) od Doroty Sadovskej, ktorá prislúchala k hlavnej výstavnej sále Domu umenia/KHB. V tomto pomerne monumentálnom priestore však nebolo nainštalované nič. Vlastne zdanlivo nič. Na podlahe bola viac než desiatka „nálepiek“ a prítomný mediátor ponúkol záujemcom tablet. Laici videli očíslované nálepky, odborníci rozpoznali špeciálne QR kódy, ktoré im spolu s tabletom umožnili virtuálne sa pohybovať v inom priestore, než v tom, v ktorom sa práve fyzicky nachádzali. Sálu s názvom *Umenie aury*, *Pamäť miesta*, *Vymedzenie priestoru*, kurátorsky skoncipoval Juraj Čarný a odkazovala na legendárne site-specific výstavy Jany Geržovej, ktoré sa konali v trnavskej Synagóge, svojho času Centra súčasného umenia, dôležitého výstavného priestoru Galérie Jána Koniarka v Trnave (1995–2000). Juraj Čarný z mnohých vybral a dal vizualizovať päť (Monogramista T.D. – *Cvaot/Zástup*, Dorota Sadovská – *Luminia*, Anton Čierny – *Svitane*, Ilona Németh – *Labyrint*, Monika a Bohuš Kubinskí – *Story*) a týmto ľahko prenosným projektom dokonale predviedol ako má vyzeráť stratégia bratislavskej Kunsthalle v praxi („Výstavy, ktoré má novovznikajúca galéria ambíciu vyvážať do zahraničia...“; Sálu na celý november Mesiac fotografie zbalili a po skončení výstavy *Slovenská nová vlna* zase nalepili.)

V dlhom a kontinuálnom výstavnom priestore prvého poschodia Domu umenia/KHB sa na začiatku nachádzala hommage kurátorky (pôsobiacej v PGU) Miry Sikorovej-Putišovej, ktorá predstavila „trilógiu“ Kataríny Rusnákovej, v uvedenom čase riaditeľky Považskej galérie umenia v Žiline. *Paradigma žena*, *Fyzický / mentálny*, *Medzi mužom a ženou* (1995–1997), v deväťdesiatych rokoch tematizovali a pre súčasnosť pripomenuli „tendencie ovplyvnené súdobým

euro-americkým umením – najmä problematiku rodu.“ Mimoriadne zaujímavé bolo sledovať reakcie návštevníkov, ktorí museli prejsť po 120 bielych vankúšoch, stať sa tak (často proti svojej vôli) súčasťou interaktívnej inštalácie Ilony Németh: *Naše sny*, a intenzívne zažiť vlastný rušivý zásah do intímne kódovaného priestoru. Druhé predstavené dielo v tejto časti patrilo Jane Želibskej.

Nasledovala hommage výstave *Mimo limity / Limitlos* (1997–1998 inštalovaná v Kunsthalle Dresden a reprízovaná v Štátnej galérii v Banskej Bystrici, kde bola dlhoročne riaditeľka Alena Vrbánová) pre P90 apropriovaná kurátorkou KHB Ninou Vrbánovou. Pôvodne vytvorená jednou z najlepších súčasných slovenských historičiek a teoretičiek súčasného umenia Zorou Rusinovou, ktorá „v koncepcii výstavy aj vo výbere diel reflektovala najmä problém prekračovania hraníc tradičných umeleckých druhov, ako aj geografických vzdialeností a odlišných kultúrnych kontextov umenia v postmodernej situácii“. (Z pôvodne vystavujúcich umelcov boli vybraní: I. Csudai, D. Fischer, O. Laubert, P. Meluzin, K. Pichler.)

Posledný na prvom poschodí bol fragment výstavy *Sen o múzeu?* (1995–1996, Považská galéria umenia v Žiline), ktorú pre KHB aktuálne interpretoval Richard Gregor, ako výstavnú hommage na druhú (mala pravdepodobne odkázať aj na našu dnešnú situáciu v rámci galerijných inštitúcií). Kurátorská výstava Radislava Matušтика a Kataríny Rusnákovej bola už sama „odkazom k optimizmu porevolučného projektu *Sen o múzeu* (1991). Oba, každý v inom historickom momente, poukazovali na inštitucionálne možnosti založiť ideálne múzeum umenia nezávislé od politických či miestnych (regionálnych) podmienok...“ Výstava mala verejnosti predstaviť „výhradne najprogresívnejšie trendy súdobého vizuálneho umenia“ ako potenciálne zbierkové umelecké predmety budúcnosti. Hoci niektoré diela trochu „zostarli“ (nie je jednoduché vysvetliť dnešným školákom akým hitom bol teletext),



Ilona Németh: Naše sny, 1996, majetok autorky (pôvodne súčasť výstavy Paradigma žena, PGU Žilina 1996). Foto: Martin Marenčin.

iné pripomenuli ďalšie zaujímavé výstavy deväťdesiatych rokov (napríklad intarzované stolíky Ivana Csudaia, ktoré svojou podobou pôvodne reagovali na historický interiér galérie Heiligenkreuzehof vo Viedni, v rámci výstavy *Fragmente*; Ďalší KHB vybrali autori boli: J. Bartus, P. Meluzin, P. Rónai.)

Výstavná sála druhého poschodia začínala reinterpretáciou výstavy *60/90 - štvrtá výročná výstava Sorosovho centra súčasného umenia Slovensko* (1997, rôzne galerijné i alternatívne priestory v Bratislave), ktorá pôsobivo odštartovala kariéry toho času ešte študentiek dejín umenia, dnes mienkotvornej kritičky a kurátorky Petry Hanákové a generálnej riaditeľky Slovenskej národnej galérie Alexandry Kusej. Pre KHB výstavu oprášila Lýdia Pribišová (kurátorka Tranzit.sk) a z množstva pôvodne zúčastnených umelcov skúsene vybrala len dvojicu najaktuálnejších exportných artiklov slovenského umenia - Júliusa Kollera a Romana Ondáka, ktorá „jediná ostala vysoko aktuálna i dnes“.

Daniela Čarná si vybrala Projekt *Šedá cihla 35 / 1992* (1993, Galéria Júliusa Jakobyho v Košiciach a Záhorská galéria v Senici), ktorý „nadviazal na tradíciu výstav českých a slovenských autorov tzv. neoficiálnej scény, ktorí v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia vystavovali v ohniskách alternatívnej kultúry v Čechách a na Slovensku.“ Kurátorka za Slovensko bola pôvodne Zuzana Bartošová a v celkovej koncepcii výstavy P 90 mal tento fragment poukázať na „deväťdesiate roky ako obdobie splácania dlhu voči autorom tzv. neoficiálnej scény“ a „premostenie s predchádzajúcim prednovembrovým vývinom“. (Na výstave boli zastúpení: K. Bočková, V. Havrilla, J. Koller, R. Sikora, Monogramista T.D.)

Trefou výstavou vo výstavných priestoroch druhého poschodia bola *Alternatívna grafika*, výstava, ktorú pre KHB vybrala Beáta Jablonská. Pôvodnú výstavu (1997–1998, Štátna galéria Banská Bystrica) koncipovala Alena Vrbánová,

ktorá pravidelne sa opakujúce výstavné podujatie, adorujúce „imaginatívno-fantazijný grafický realizmus“, kurátorsky zastrelila v roku 1993, prevzala „zodpovednosť za vytvorenie nového a naliehavšieho obrazu súčasnej grafiky“ a „inštitucionalizovala kategóriu alternatívnej grafiky.“ (Vystavujúci umelci: I. Csudai, P. Fichta Čierna, V. Havrilla, L. Stacho.)

Kontinuálne nasledoval fragment posledného výstavného projektu *Interiér versus Exteriér* alebo *Na hranici (možných) svetov*. V roku 1996 ho pripravila vtedajšia riaditeľka Sorosovho centra súčasného umenia Slovensko Mária Hlavajová spolu s riaditeľkou SCCA v Prahe Martou Smolíkovou (v továrni spoločnosti Cosmos), ktoré „pred bielou kockou zavedených galerijných inštitúcií uprednostnili negalerijný industriálny priestor“. „Výročná výstava podobne ako je predchodkyne nebola koncipovaná z existujúcich diel, ale z prác vytvorených priamo na zadanú tému, ktorá akcentovala nielen jednoduchú kontrapozíciu interiéru verzus exteriéru, ale aj prepojenie troch svetov - umenia, vedy a filozofie.“ Pre KHB ju vybrala Barbora Geržová (kurátorka Nitrianskej galérie) a reinstalovala diela M. Blaža, I. Németh, B. Ondreičku a P. Rónaia.

Nie je ľahké posúdiť ako odborná a laická verejnosť prvú výstavu v Kunsthalle Bratislava prijala. Zvolený formát výstavy, viackrát sa opakujúci umelci a diela, ktorým návštevníci z rôznych dôvodov stále nerozumejú, boli asi trochu máťuce. Isté je, že ju videlo vyše päťtisíc divákov. Jednoznačne pozitívne je zmapovanie určitých umeleckých trendov, prostredníctvom rozhovorov s niektorými kurátorkami pôvodných výstav a textov, ktoré sú publikované v objemnom sprievodnom katalógu k výstave P90. Vďaka nim je možné doložiť ďalšie fakty do zatiaľ nedokončenej mozaiky „kultúrnej prevádzky“ deväťdesiatych rokov 20. storočia na Slovensku.

Malíř živelných gest

Kateřina Čermáková



Po sezóně, 2012, papír, akvarel, 42×59,5 cm.

Dílo Jiřího Pikouse, absolventa atelieru figurální malby Fakulty výtvarných umění VUT v Brně u profesora Jiřího Načeradského, představuje originální malbu expresivního pojetí. Mnohvrstevnatost umělcových obrazů, ve které nalézáme převahu niterné individuální poetiky, upozorňuje na více momentů. Ty je nutné si uvědomit, už jen proto, aby divák nebyl ochuzen o celé spektrum témat, kterých se autorovo dílo dotýká.

Jiří Pikous čerpá ze svých vlastních prožitků, reálné prvky nebo jejich výseky komponuje do nových souvislostí. Viděné transformuje a dotváří

prostřednictvím bohaté imaginace. Jeho přístup je nekonvenční a velkorysý. Stále hledá i podstupuje riziko nejistého výsledku. Téma je na jedné straně důkladně promyšlené, na straně druhé se jedná o dynamickou spontánní a hravou tvorbu, jež si neklade žádné hranice. Malbě velmi často předchází studie v akvarelu nebo kvaši. Množství drobných skic dává rukám volnost k intuitivní malbě.

Ať již vlivem profesora Načeradského, a jím představované vlny *Nové figurace* v Čechách nebo doznívajícimu klimatu osmdesátých let minulého století, nacházíme v Pikousových malbách

modernistické postupy. Ty se prolínají právě s vlami druhé poloviny 20. století, již jmenované *Nové figurace* nebo skupiny *Neue Wilde* a dalších, ale především s vlnou tzv. *České grotesky* v osmdesátých letech. V souvislosti s nimi je nutné poznamenat, že autor přejal též jejich tradiční technologickou stránku. Na přírodních podkladech provádí rychlou podmalbu temperou a poté maluje olejem. U kvašů a temper na papíře nezachovává k materiálu takový respekt. Pracuje zde i s náhodou a tu volně rozvíjí.

Pokud se zaměříme na určitou námětovou spojnicí, nejdříve si všimneme zobrazení bytosti, lidských či zvířecích, které autor uvádí do dramatických, mnohdy hraničních situací. Aktéry konfrontuje s něčím, „vně“ nebo s jejich vlastním momentálním stavem. Často je zanechá napospas okamžiku, ale svým přístupem, určitou formou situaci komentuje. Jde o princip příběhu, kdy se skrze objekt, člověka, neurčitou bytost

Velké téma řeší na malé soukromé konfrontaci a zase naopak, niterný pocit ilustruje na dramatictější poli. I v podstatě civilní námět nese téměř divadelní prvky.

Autor ve zpodobnění svých „postav“ spěje k takové míře výtvarné abstrakce, v níž rezonuje jeho subjektivní pojetí a emotivní zážitky, transformované do svébytného autonomního uměleckého výrazu. Ten se stal příznačný pro Pikousovu tvorbu a ta v expresivních, subjektivně exponovaných vibracích dosahuje vrcholného naplnění. Jeho práce jsou plné citového vzrušení, odvážných nadsázek i podmanivých dramát. Autorovo malířské pojetí obsahuje různorodé zacházení s barvou, od potlačované barevnosti přes brilantní modelaci až k fauvistické malbě, čistých pronikavých skvrn, které dovedou skvěle ovládnout hluboké prostory, vyjádřit masu figury i její lehké nahození, stísněnost interiéru či neurčitost prolínání více prostředí. Kultivovaný



Masopust, 2009, papír, kvaš, 30×20,5 cm.

nebo oživlou věc, vyjadřuje jak vnitřní rozpoložení samotného aktéra, tak širší vyznění směrem k obecnému tématu. Ony bytosti se stávají herci na scéně, která abstrahuje určitý „problém“, jenž je takto metaforickým způsobem pojmenován. Vyznění námětu není doslovné, často je přítomen podtext, který může být vysvětlen samotným názvem obrazu, někdy je jen tušený. „Portrétovaná“ bytost se ocitá nejen v imaginárním prostoru nesoucím prvky reálií, ale jedná se o průnik do více prostředí. Rozostřené, neurčité, neuchopitelné evokující prolínání snu a skutečnosti.



Loutky ve skříní, 2009, papír, akvarel, 59,5×42 cm.

rukopis se střídá s živelným až brutálním gestem. Bravurní znalost figury je prostředkem k perspektivním zkratkám, mnohdy záměrně deformující anatomii. Touto formou je podtrženo vyjádření obsahové, které má až literární vyznění. Jistou roli hraje také zacházení se světlem, které nedokresluje pouhou orientaci v prostoru, ale je schopno „vetřít“ se mimo rámec fyzikálních „zákonitostí“ a umocnit situace; zaujmout jako rovnocenný vyjadřující element, podtrhující atmosféru. To se týká jak olejomalb, tak akvarelů. Jako příklad lze uvést obrazy *Figura v křesle*



Dívka s myší, 2010, olej, plátno, 150×140 cm.

nebo *Dívka s myší*. Přesto, že se náladou a motivem liší, jsme v prostoru, který je jak blízký a intimní (může být „změřen v metrech“), tak i vzdálen na versty. Je zde zaujatá či odevzdaná figura ve svém osobním tichu, avšak v zcela běžné situaci. Volba akcentovaných detailů slouží k prostorovým a kompozičním účelům a až v druhé řadě ke zkonkrétnění námětu. Tento souboj empatie a intuitivnosti s racionem, autora zjevně baví, ale není to jeho jediná cesta k poetice obrazu.

Proměnlivé přístupy k figurálnímu zobrazení jsou zřetelné v dalších dílech, kterým zůstává působivá expresivní zkratka. Umocňuje se však více malířské gesto, schopnost vyjádřit vnitřní napětí určitou deformací a dynamikou. Tento projev najdeme mimo jiné v *Rozpolcenosti* i u obrazu *Babiččina kočka*. V uvedených příkladech

autor promění figuru v barevnou masu, ve které již téměř nejsou patrné stopy anatomie. V obraze *Babiččiny kočky* takto naddimenzovaná figura zesiluje téma paradoxu důvěry – pocitu bezpečí, který je deformován prostřednictvím babiččiny figury, v ochranu nebezpečně pohlcující. Tímto způsobem je opět vyjádřena jistá nejednoznačnost zdánlivě nekomplikovaného výjevu a klamného zdání. Rozpolcenost svým malířským gestem kopíruje pojem samotný. Obraz *Myslivec* je „kyticí“ atributů lovce a jeho trofejí. Bytost je karikatura, jejíž horlivost vyznívá směšně, když si uvědomíme, že sedící s flintou si zachovává stále agresivní gesto i v případě, kdy je z divočáka dávno předložka. Dynamické světelné efekty přispívají k dramatizaci celkové scény, která je sarkastickým komentářem k relativně běžné zálibě.



Figura v křesle, 2010, olej, plátno, 120×110 cm.

Pokud bychom měli shrnout Pikousovu tvorbu, můžeme konstatovat, že autor je schopen neobyčejného vhledu do příběhu, prostřednictvím něhož jsou „řešeny“ rozpory samotné existence člověka, a to na detailním niterném prožitku nebo vygradovaném vnitřním konfliktu. Všednodenní záležitosti, spíše komorního charakteru, stojí v kontrastu k vypjatým momentům. Oboje zachyceno s velkým soustředěním a nebývalou obrazotvorností. Situace je prožita i ztvárněna v celé své obnaženosti. Zachycuje bolest, krutost, hořkost, napětí, smutek i melancholii. V námětech je rovněž využíváno symbolické vyjádření, ne přímo prostřednictvím symbolů, ale celkovým vyzněním díla. Témata otevírají řadu otázek, které provokují. Odpovědi přicházejí v náznaku, ale i v celé syrovosti. Jindy autor skrze obraz

pouze „konstatuje“. Kritický postoj v dílech, kde je patrna určitá společenská reflexe či morální aspekt, je ventilován ironií až sarkasmem. V některých dílech autor nechává diváka vydechnout svou laskavostí, nadhledem a humorem, díky němuž dochází k hledané duševní očištění. Recepce díla je zde založena na okamžitém zaujetí, postupně se prohlubujícím, kdy se odkrývají překvapivé momenty, popírající občas samy sebe a v podstatě nikdy nepostrádající značný emocionální náboj.

Jiří Pikous, ročník 1978, se věnuje malbě, grafice a kresbě. Žije a tvoří v Tišnově.

Karolína Mikesková

Nina Michlovská

v časovém sledu v několika řadách na desku stolu. Obdobným způsobem představila také cyklus *Bez názvu* (2011). Čtenářské zátiší s atmosférou proměňující se v závislosti na proměnách světelných podmínek v průběhu dne a barvy světelného zdroje konfrontovala s pohledem na brizolitovou fasádu domu, měnící se ve svitu pouliční lampy v hvězdnou oblohu. Lehce ironický nádech dodává celému souboru sloupec snímků zachycující omšelé obálky titulů z červené knihovny. Fotografie se mění v útržky nevyřčeného příběhu a děj se v závislosti na sledovaných liniích rozbíhá různými směry. Ztrácíme a znovu nacházíme důkazy o tom, kdo je hybatelem děje večerů pod lampou. Nevyřčený příběh jako bychom tušili také ve videu *7. 6. 21:49 - 21:54* (2011). Mohlo by být jedním ze záznamů osobního obrazového deníku. Evokuje vzpomínku, která se navrácí v podobě intenzivního pocitu, vizuálního vjemu, melodie. Konkrétní momenty a situace jako by



Karolína Mikesková, *Na lodi v zálivu Akaši*, 2014, instalace. Foto: Radek Jandera.

Z prvních let studii Karolíny Mikeskové (1990) na pražské akademii pochází soubor prací, které s časovým odstupem a trochou ironie označuje jako výsledky „*snění po setmění*“. Jsou mezi nimi zastoupena krátká videa a dva časosběrné fotografické cykly. Snímky ze souboru *Bílá Labuť* (2011) zachycující pohled na městské panorama s nenápadnou dominantou neonového poutače, jenž se vyjevuje teprve s přibývajícím tmou. Karolína tyto fotografie prezentovala jednoduše. Rozmístila je

ale rozostřil čas. Přicházející noc nabízí příhodnou chvíli pro vlastní (dez)interpretaci i dostatek prostoru pro divákovu imaginaci. Proměnu citlivosti spojenou s přibývajícím tmou Karolína sleduje také v trojici krátkých videí inspirovaných jevy na nočním nebi. Ve videu *Bolid* (2010) inscenuje pád hvězdy. Navozuje prožitek prchavé chvíle, v níž se vyjevují všechny naše skryté tužby. Prostřednictvím videa *Severní koruna* (2010) a dvoukanálové projekce *Vlasy Bereniky*

(2011) se vrací k příběhům starověkých mýtů, jež ozřejmují vznik stejnojmenných souhvězdí. Konfrontuje vlastní zkušenost s tou tradovanou, kolektivní. Jako by opětovným prožitkem zkusila proniknout skrze romantickou auru dávnověkého příběhu, pokusila se o jeho demytizaci.

V roce 2010 představila Karolína společně s Romanem Štětinou v pražské Galerii Fenešter instalaci *Kabinet* (2010). Do struktury uměle vytvořených minerálů promítla kompozice předních děl českého výtvarného umění 20. století. Svůj nevšední cit pro materiálové kvality a práci s prostorem prokázala také výstavou *Živé hodiny* (2012) realizovanou opět ve spolupráci se Štětinou v Galerii 35M2. Karolína a Roman v ní vedli dialog o stejnojmenné knize vědce Maxe Rennera pojednávající o experimentech se včelami. Zaujaly je především pokusy s vizuálními znaky, jejichž prostřednictvím biolog testoval orientaci hmyzu. Roman nechal znaky nalezené v knize vytvořit z ušlechtilého opakního skla. Karolína vyskládala na podlahu pět kruhů, které odlila z umělé pryskyřice. Teprve při jejich bližším ohledání našel divák v hmotě epoxidu zakonzervované květiny a listy, vytvářející různorodé struktury. Karolína tím nasměrovala jeho pohled z roviny abstrahovaného sdělení k samotné podstatě. Ve svých kruzích se záměrně dotkla také témat romantiky a sentimentu, která silně zarezonovala již ve výše zmíněných fotografických cyklech a videích.

Od roku 2012 se autorka začala kontinuálně zabývat obrazovou skladbou. Východiskem se pro ni stalo pozorování krajinných kompozic v dílech známých mistrů i na romantických reprodukcích. Nejprve se rozhodla přestavět a barevně sladit vybavení vlastního bytu. Výsledná zátiší zachytila na sérii barevných fotografií nazvaných dle zobrazeného námětu *Bystřina v horách* (2012), *Starý most na vřesovišti* (2012), *Marina* (2012). Následně zaměřila pozornost na abstrahovanější zachycení krajiny v tušových malbách japonských mistrů. Výjevy z krajinomaleb transformovala skrze síto vlastního vnímání a vizuální zkušenost pozorovatele vycházející z evropské tradice zobrazování. Ve strohém prostředí ateliéru nejprve sestavila z nalezených materiálů – lišt, desek a igelitové plachty *Krajinu s vodopádem* (2012). Výsledek zaznamenala opět na fotografii. Obdobný námět se stal předobrazem také pro instalaci *Kikuči Keigetsu* (2012) realizovanou v olomoucké Vitřině Deniska. Její charakter je však s expresivitou předchozí práce v silném kontrastu. Olomouckou krajinu s vodopádem vystavěla na vizuální asociaci spojené se specifickými kvalitami materiálu – saténové tkaniny evokující splývavý rukopis japonské tušové malby – a poučkách z učebnice pro studenty oboru aranžérství. Své sdělení formulovala jazykem okolní nákupní třídy.

V instalaci *Sesshu Toyo – Krajina v kurzivním stylu* (2012) Karolína poprvé plně prolomila bariéru plošného zobrazení směrem do prostoru. Jednotlivé prvky kompozice vyvázala z plochy, fragmenty přemodelovala nebo odlila do podoby

drobných objektů, které sestavila na kaskádě z výstavních soklů do nových prostorových vztahů. Působí jako by v nich zachytila nejen jednotlivé, abstrahované motivy tradiční japonské krajiny, ale i osvobozené tahy štětce. Tento princip rozvedla v subtilní sochařské instalaci *Na lodi v zálivu Akaši* (2014) představené v Galerii Jelení. V první z výstavních prostor zavěsila na stěnu polici a na ni postavila drobnou porcelánovou vázičku s motivem krajiny, která se stala východiskem pro instalaci v druhé místnosti. Situováním kompozice do jejího středu přirozeně definovala ohnisko divákovy zájmu a zároveň mu ponechala dostatek prostoru, aby ji mohl prostudovat ze všech stran, pozorovat krajinu i její jednotlivé prvky z různých stanovišť, jako by jí sám procházel.

Na objevnou cestu se ve svých prostorových instalacích vydává i sama Karolína. Zaměřuje se na hledání nových možností práce v prostoru



Karolína Mikesková, *Kabinet*, 2010 (ze série), polyesterová pryskyřice, sádra, písek, 11,5×12×6 cm, podle předlohy: Josef Čapek, *Hlava ženy*, 1915, olej na plátně, Národní galerie v Praze.

a hmotě. Její počínání může připomínat meditativní cvičení. S trpělivostí ohledává výrazové rozpětí materiálu, zkoumá jeho tvárnost. Právě důmyslná práce s materiálem se stává v poslední době její doménou. Projevuje se nejen v prostorových instalacích sestavených z rukodělných objektů, výrazným způsobem utváří také charakter Karolíniných fotografických obrazů.



Tavík František Šimon, *Oči vidící a oči viděné*, 1900, lept, papír, 10×20 cm, GASK, Kutná Hora.

František Tavík

Šimon - Oči vidící a oči viděné (1900)

Martina Schneiderová

František Tavík Šimon (1877–1942) se jako žák Maxmiliána Pirnera prosadil nejen jako malíř, ale především jako grafik. Byl to muž zcestovalý (v polovině dvacátých let podnikl dokonce cestu kolem světa). Vedle Bosny a Černé Hory pobýval později také v Belgii, Itálii či v Londýně. Nejvíce mu učarovala Paříž, kde od roku 1904 do začátku první světové války žil. Do českého umění se zapsal hlavně jako spoluzakladatel českého spolku grafiků Hollar a stal se jeho prvním předsedou. Proto si tohoto umělce připomeňme jeho raným leptem *Oči vidící a viděné* z roku 1900.

Když se na tento lept zadíváme, spatříme dvě v sobě se zrcadlící tváře muže a ženy, snad milenců, kteří jsou do sebe zahleděni tak, až se vše kolem nich ztrácí. Jejich vlasy se přeměňují v temné proudy, což je téměř munchovské téma, ale zde nevyznívá ani trochu hroživě. Kompozice je rámována dvěma březovými kmeny, jejichž suky ne náhodou připomínají oči, které hledí přímo na diváka, zatímco hlavní aktéři si jej nevšímají a noří se do vlastního světa. Tomáš Vlček o této grafice poznamenal: „Vzájemným pohledem milenců Šimon vyjádřil vztahy vnějšího zahledění a vnitřního zření, které se staly podstatnou částí poetiky českého symbolismu.“¹

Představa, že se umělec dívá na svět jinak, nebyla vlastní jen symbolistním tvůrcům. U symbolistů však dochází k časté tematizaci pohledu jako brány do duševního světa člověka i k tematizaci vnitřního zraku. Odklon od realismu a naturalismu způsobený zrychlujícím se tempem moderního světa se v umění na dlouhou dobu usadil; ještě v roce 1914 píše František Drtikol v dopise své milé tyto řádky: „A tak můj život plynul mezi dvěma světy, jedním vysněným, krásným a druhým skutečným, drsným.“²

A právě do tohoto vysněného světa se noří oba milenci. Jejich cit dovoluje, aby se svět kolem nich proměnil v krásnou fantazii. Už za dob Platónových bylo šílenství lásky připodobňováno k šílenství umělce (básníka); jsou to totiž formy božského šílenství. Jejich společným jmenovatelem je odpoutání se od hmotného těla

a rozpomínání se na svět idejí. Motiv odpoutání se od vlastního těla spatřujeme jak na Šimonově leptu, tak i v dalších dílech symbolismu, které krátce představíme, neboť tak Šimonův lept ještě lépe ukotvíme.

Jedním z nich je olej *Zavřené oči* (1890) od Odilona Redona, který můžeme chápat jako nepsaný manifest symbolismu. Vztah mezi vnějším a vnitřním světem je navozen vodní hladinou. Do ní se dívka zvolna noří, noří se do světa snění. Ačkoliv fyzicky pod hladinou ještě není, duševně už ano, což naznačují její zavřené oči. Snová obraznost je zde navozena i pozadím. Vše se rozpouští ve fantaziích potenciálních vidin podobně jako na Šimonově leptu. Z českého umění vzpomeňme i snění s otevřenými očima, jaké známe z Preislerova *Jara* (1900). Jinoch zírá do prázdna, které však prázdnotou není, neboť naslouchá svému nitru a hledí do něj. Zajímavým je však v tomto ohledu především dřevoryt Josefa Váchala *Fantazie* (před r. 1912). V nehlubokém prostoru u okna sledujeme postavu se zavřenými očima. Její výraznější kontury značí, že patří do našeho prozaického světa. Na ni se však napojuje fluidní postava, která má na rozdíl od té první oči doširoka otevřené, a tedy vidoucí. Umělec zde zachytil podstatu tvůrčí vize. Nový svět plný fantazie uvidíme, když zavřeme oči nebo když se i s očima otevřenými vnoříme do svého nitra a nebo pohlédneme do očí milovaného člověka. A právě do této linie lze zařadit i Šimonův lept, neboť i láska může být tvořivá.

Poznámky:

1. Vlček, Tomáš, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha 1986, s. 244.
2. Birgus, Vladimír, *František Drtikol*, Praha 2000, s. 6.



Před projektem

Libušína

Rok od požáru Jurkovičova
emancipačního díla
na beskydských Pustevnách

Petr Všeťka

V Jurkovičově díle zaujímají realizace na Pustevnách významný předěl mezi jeho etnografickým zaujetím v prvním desetiletí architektonické praxe a počátkem jeho vlastní tvůrčí éry po roce 1900. V objektech turistické „útulny“ Maměnka a jídelny Libušín, vybudovaných Pohorskou jednotou Radhošť v letech 1897–1899, můžeme vidět jak završení retrospektivních snah konce devatenáctého století, tak i počátek moderní architektury století dvacátého, mezi jejíž průkopníky se Jurkovič svými díly jednoznačně zařadil. Silně vžitý symbolický význam Pustevny byl původně výsledkem národnostního soupeření mezi slovanským a německým živlem, které se po odsunu německých obyvatel z Československa stalo minulostí. Pustevny a Radhošť pak zůstaly významným poutním cílem Moravy a Slezska a střediskem zimních sportů i ve druhé půli dvacátého století, a díky rozsáhlé obnově Jurkovičových staveb Valašským muzeem v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm získaly novou energii na počátku století jednadvacátého. Výmluvné pojmenování „Libušín“ dává objektu jídelny výrazný mytologický přesah, a budeme-li pro něj hledat významový ekvivalent, dospějeme překvapivě až k pražskému Národnímu divadlu, otevřenému v roce 1881 premiérou Smetanovy Libuše. Obě tyto profánní stavby spojují silné sakrální asociace: zatímco divadlo navržené Josefem Zítkem v novorenesančním duchu dostojí lidovému sousloví „zlatá kaplička“ volněji, zejména svým monumentálním vstupním portikem a vydatou pozlacenou střešní, přebírá Jurkovičova horská jídelna svůj archetypální křížový půdorys s apsidou přímo z lidových kostelů a uprostřed je korunována věží, prosvětlující původně strop jídelny na principu lucerny. Požár Libušína i probíhající sbírka na jeho obnovu pak naznačený vztah k Národnímu divadlu zesilují.

Požár v noci z 2. 3. na 3. 3. 2014 znehodnotil podstatnou část objektu Libušína a zastřešení sousední Staré Pustevny. Největší újmou je ztráta celého monumentálního interiéru jídelny a její střešní roubené věže. Silně poškozena byla také mladší dvorní křídla kuchyně a zázemí zaměstnanců. Jen díky směru větru se oheň nerozšířil



Dušan Jurkovič: Pustevny – Libušín, stav před obnovou v 90. letech.
Foto: Rudolf Červenka, KGVUZ, 1987.



Dušan Jurkovič: Pustevny – Libušín, interiér jídelny, reprodukce z alba „Pustevny na Radhošti“ Klubu přátel umění, Brno, 1900.

i na velmi blízko stojící objekt Maměnky. Příčiny požáru, jehož epicentrum bylo v blízkosti původního komína s kachlovými kamny, dosud objasněny nejsou, vyloučeno ale bylo úmyslné zavinění.

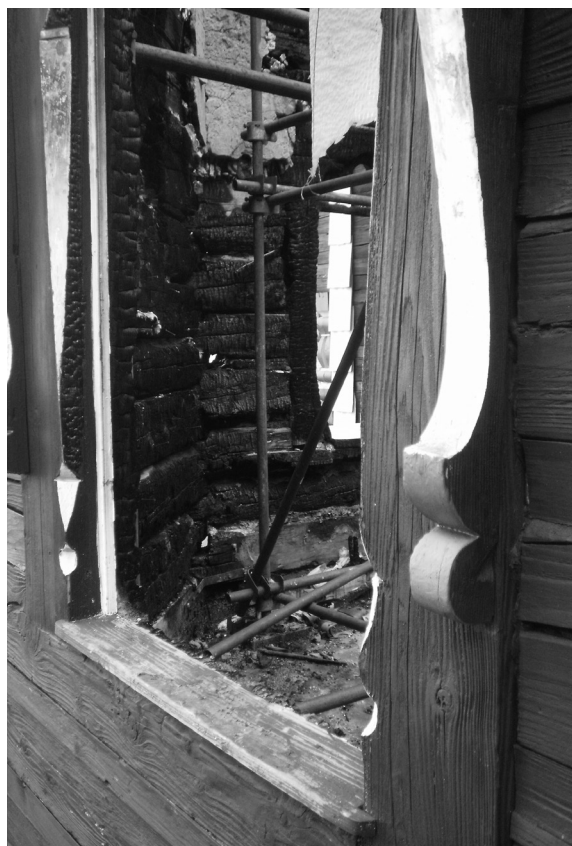
Na tom, že bude Libušín obnoven do původní podoby, panovala široká shoda prakticky od prvních hodin po uhašení ohně: společenská rezonance vyjádřená silnou vlnou solidarity potvrdila, že v očích veřejnosti představuje stavba mimořádnou hodnotu. Ve spolupráci se správcem objektu – Valašským muzeem v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm – jsme ve dnech bezprostředně po požáru provedli několik kroků k budoucí vědecké rekonstrukci stavby: prvním bylo rozhodnutí ponechat torzo Libušína tvořené silně poškozenými obvodovými sroubenými stěnami v úplném stavu na místě, a to i přes návrh statika konstrukci odstojit a částečně strhnout. Torzo bylo pouze vyklizeno a následně zajištěno vnitřním lešením proti zřícení nejvíce poškozených částí. Dále bylo rozhodnuto o provedení provizorního zastřešení ochrannou montovanou ocelovou halou, a to až do doby stavební obnovy, resp. i během ní. Hala pak byla realizována v letních měsících roku 2014. V měsíci dubnu a květnu 2014 zpracovala kancelář TRANSAT architekti¹ ve spolupráci s dalšími specialisty² předprojektovou dokumentaci obnovy vyhořelého souboru.

Její součástí bylo podrobné zaměření jednotlivých prvků tvořících torzo Libušína, zpracování stavebně-historického vývoje objektu, jeho umělecko-historické vyhodnocení, zkoušky a průzkumy materiálu a jeho povrchového zpracování, stanovení vhodných metod obnovy a koncepce vědecké rekonstrukce. Porovnávány byly i obdobné zkušenosti zahraniční. Ve spolupráci s Hasičským záchranným sborem ČR ve Zlínském kraji, Národním památkovým ústavem v Kroměříži a Odborem kultury a památkové péče Zlínského kraje byla autory předprojektové dokumentace vytvořena architektonická studie možné budoucí podoby souboru staveb Libušína.

Koncepce obnovy

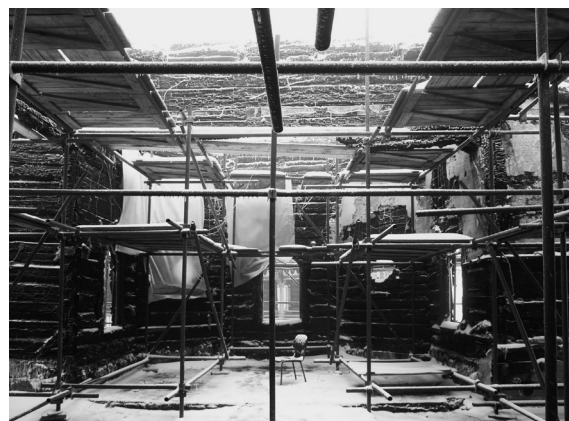
Koncepce obnovy Libušína má několik vrstev, na které nelze pohlížet odděleně. Jsou to: Koncept příkladné „vědecké rekonstrukce“ vycházející z poslání Valašského muzea v přírodě

Libušín je součástí souboru rostlého v čase, proto byly v rámci předprojektové dokumentace zpracovány stavebně-historický vývoj objektu a jeho umělecko-historické hodnocení. Na jejich základě byla jako poslední architektonicky hodnotná fáze výstavby vyhodnocena podoba souboru z roku 1925, s tím, že ve dvorních traktech (později zaniklých) je podoba z roku 1925 známa jen objemově. **Z hlediska tvarové autenticity by tedy měla logicky být cílem obnovy podoba objektu z roku 1925**, s rozdílným přístupem k architektonickému pojetí dochovaných/doložených částí (přesná rekonstrukce s maximálním využitím původní materie) a částí známých jen v jejich objemové skladbě (autorský novotvar v původní hmotové konfiguraci). Tam kde by obnova stavu z roku 1925 způsobovala technickou nebo provozní kolizi, nebo tam, kde původní řešení zaniklo v souvislosti s logikou provozu nebo údržby objektu, je možné původní řešení modifikovat



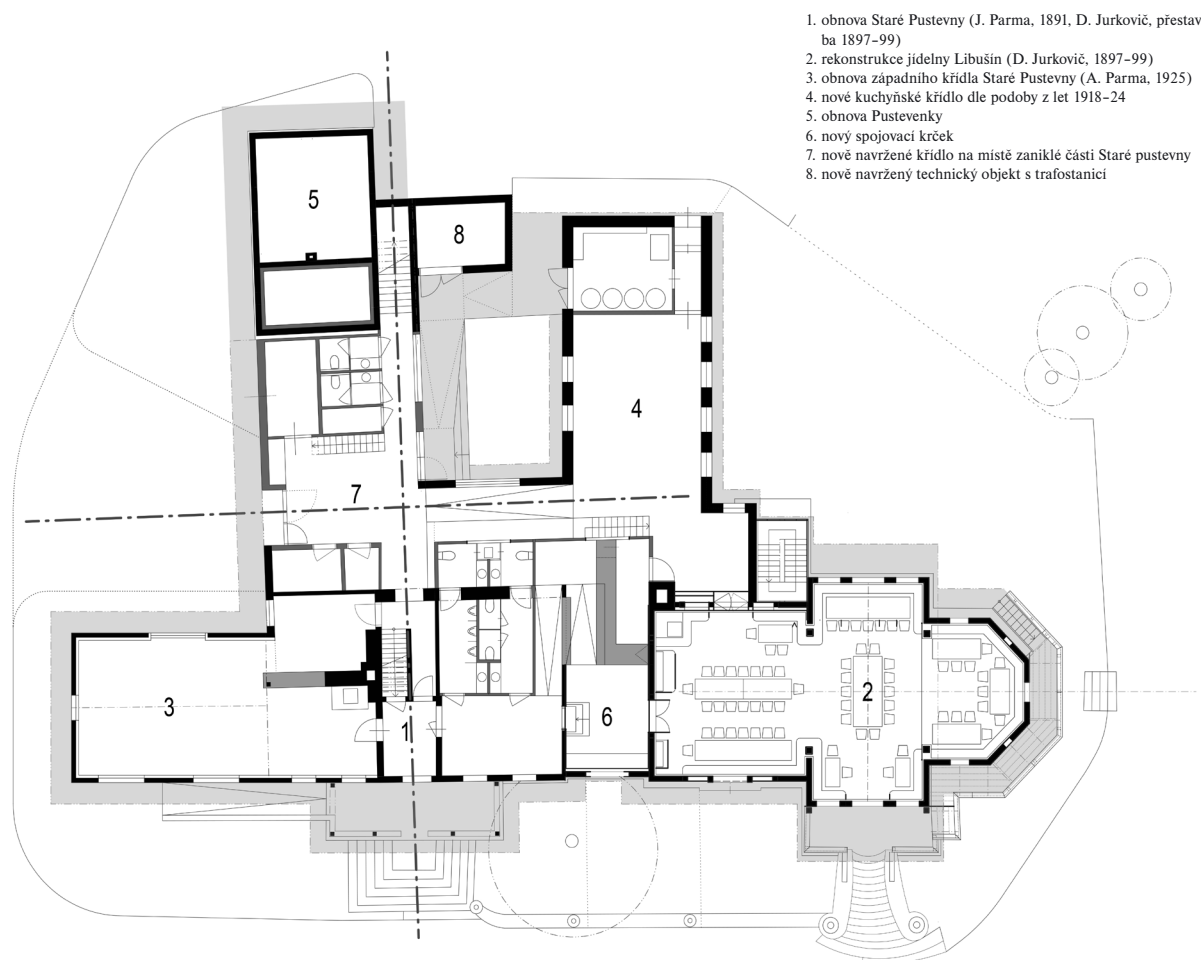
Dušan Jurkovič: Pustevny - Libušín, srovnání stavu dřeva exteriéru a interiéru jídelny. Foto: Petr Všecká, 2014.

jako veřejné organizace pověřené metodickou prací v oboru péče o historické dřevostavby. Koncept **památkové obnovy** národní kulturní památky, vycházející z evropského pojetí autenticity na počátku 21. století. Zachování **obrazu místa** se zažitou siluetou. Zachování **původní funkce objektu**, přitom zdokonalení jeho provozních vazeb. Nové **zpřístupnění památky bez bariér**. Nové **zabezpečení proti požáru** - preventivní i pomocí aktivních systémů. V podrobnějším rozpracování to mimo jiné znamená tato přijatá rozhodnutí:



Dušan Jurkovič: Pustevny - Libušín, torzo jídelny po požáru zajištěné lešením. Foto: Petr Všecká, březen 2014.

kontextuálně pojatým novotvarem. S ohledem na **tvarovou i materiálovou autenticitu exteriéru** a jeho poměrně značnou souvislou zachovalost v nejexponovanějším jihozápadním pohledu má být zvolena obnova původních konstrukcí objektu na místě a jejich začlenění do rekonstruovaného celku. Udržena má být maximální dosažitelná **autenticita materiálu**, což vyvolá **specifické stavebně-statické řešení jídelny**, které by nebylo konstrukčně již zcela shodné s původní stavbou. Nová konstrukce má být provedena výhradně ze dřeva a vložena mezi vnější roubenou „slupku“ (po požáru již nenosnou) a nově zhotovenou repliku interiéru. Související významnou problematikou je výběr vhodného dřeva pro nové konstrukce a řada opatření proti nežádoucím tvarovým změnám nového dřeva v čase. Doplněny budou některé původní prostorové a architektonické prvky, které předchází obnova v letech 1996-1999 vynechala, zejména **prosklení stropu jídelny s bazilikálním osvětlením**. Tvarová přesnost replik chybějících částí bude rovněž v některých detailech důslednější než při obnově v letech 1996-1999 (dosažitelná je díky existenci řady původních prvků v depozitáři muzea a díky rozsáhlé archivní fotodokumentaci). S tím souvisí



1. obnova Staré Pustevny (J. Parma, 1891, D. Jurkovič, přestavba 1897-99)
2. rekonstrukce jídelny Libušín (D. Jurkovič, 1897-99)
3. obnova západního křídla Staré Pustevny (A. Parma, 1925)
4. nové kuchyňské křídlo dle podoby z let 1918-24
5. obnova Pustevny
6. nový spojovací krček
7. nově navržené křídlo na místě zaniklé části Staré pustevny
8. nově navržený technický objekt s trafostanicí

Dušan Jurkovič: Pustevny - Libušín, studie obnovy objektu po požáru, půdorys, TRANSAT architekti, květen 2014.

i návrh návratu k pravdivějšímu barevnému výrazu objektu, který bude navržen na základě nových průzkumů původních povrchových úprav provedených pomocí mikronábrusů. Hlavním rozdílem oproti dnešnímu stavu bude větší zastoupení lazurních barev, používaných původně Jurkovičem, oproti barvám krycím v exteriéru objektu. Neštěstí ze dne 3. 3. 2014 je součástí historie objektu a mělo by v něm být zaznamenáno architektonickými prostředky: vytvořením stropního podhledu ve věži z **transferovaných ohořelých trámů** - zbytků původní věže. Toto řešení je volnou asociací k Jurkovičovu umístění mlýnského kola do stropní konstrukce restaurace (bývalého mlýna) Peklo u Náchoda.

Dispozice souboru

Půdorysný rozvrh souboru objektů Libušína a Staré pustevny se organicky rozvíjel zejména v prvním čtvrtstoletí jeho existence v souvislosti se silícím návštěvnickým provozem. Nejvýraznější změnou byl v tomto období přesun kuchyně ze Staré pustevny do nové dvorní přístavby a proměna drobného spojovacího krčku pro obsluhu mezi jídelnou a Starou pustevnou v hloubkově orientovaný spojovací objekt s nízkou pultovou střechou s problematickým odvodněním. S tím souvisí i časově neurčená **změna pohybu návštěvníků v domě** - původní vstup přímo do jídelny po schodišti se sochami labutí byl alternován či nahrazen vstupem přes Starou pustevnu a spojovací objekt.

Ve druhé polovině 20. století je pak výrazně **změněna hmotová konfigurace přístaveb zázemí** okolo dvora, zejména zaniká křídlo mezi Starou pustevnou a Pustevenkou a nádvoří se tak stává z jedné strany otevřeným.

Návrh stávající funkční koncepci mění co nejméně, pracuje ale se dvěma nutnostmi - bezbariérovým zpřístupněním návštěvnické části a protipožárním zabezpečením souboru.

Dvůr by měl být znovu stavebně uzavřen v souladu s historickým stavem. Navržené dispoziční řešení celého zázemí je založeno na jasné artikulaci **dvou kolmých komunikačních os**. První - historická - směřuje od hlavního vchodu ke schodišti do Pustevny, druhá - nová - pak propojuje nový zásobovací vstup s kuchyní. Tyto osy tvoří zároveň dvě strany nádvoří a přivádějí do přilehlých prostor světlo několika velkorysými prosklenými plochami.

Protipožární zabezpečení je navrženo kombinací preventivních opatření (přemístění trafostanice do zcela samostatného objektu), detekčního systému monitorujícího interiér i exteriér a aktivního systému - stabilního hasicího zařízení. Vzhledem k odlehlosti objektu a tedy dlouhému (a v extrémních zimních podmínkách někdy i nemožnému) dojezdu hasičů vyžaduje stabilní hasicí zařízení vybudování kapacitního podzemního zásobníku vody mimo objekt. Pro umístění strojovny a záložního zdroje (společného pro



Dušan Jurkovič: Pustevny – Libušín, studie obnovy objektu po požáru, vizualizace, TRANSAT architekti, květen 2014.

Libušín i Maměnku) je v návrhu zvolen objekt Pustevny, díky své poloze na okraji dispozice souboru a dobré dostupnosti samostatným vchodem. Toto řešení nevytváří nutnost vybudovat v areálu Pustevny nový soliterní objekt, pro který by bylo obtížné najít v celkovém obrazu místa vhodnou polohu.

Věž nad jídelnou přístupná samostatným venkovním schodištěm je v návrhu vyčleněna pro komorní expozici Jurkovičova díla.

Architektonické řešení

Architektonické řešení celého souboru má dát vyniknout autorskému rukopisu Dušana Jurkoviče. To je mimo jiné důvodem navrženého náročného konstrukčního řešení, zachovávajícího torzo exteriéru **jídelny**. Tvarová důslednost bude uplatněna i v případě požárem zcela zničených částí jídelny navržených Jurkovičem, neboť jsou obnovitelné díky rozsáhlé fotografické i plánové dokumentaci.

Podobně má být přístupováno ke vstupní fasádě s předsíní a štítem **Staré pustevny**, které jsou rovněž Jurkovičovým dílem.

Objekt **snídnárny (malé jídelny)**, tedy západní přístavby Staré pustevny, navržené stavitelem Parmou, byl požárem poškozen méně a je relativně dobře obnovitelný v původním tvarosloví.

Přístavba **kuchyně** obsahuje jen málo původních konstrukcí, je nicméně s historickým stavem (1925) objemově shodná. Návrh počítá s jejím nahrazením adekvátní hmotou s replikami původních oken,

Mladší přístavby zázemí restaurace a trafostanice by měly být strženy a nahrazeny novými objekty v prostorovém uspořádání blízkém historickému stavu.

Architektonické řešení nových objektů má přiřazovat dobu vzniku, snahou ale není kontrast, nýbrž **kontextuální výraz**, zejména volbou materiálu, technologii jeho zpracování (roubení) a architektonickým detailem. Nové části kompozičně vycházejí z daností horizontů Staré pustevny

a Pustevny a svými čtvercovými okenními otvory rozvíjejí původní proporcionalitu Jurkovičova řešení, vycházející z aditivního řazení čtvercových prostor karpatských vernakulárních staveb.

V návrhu je také nově pojat **spojovací krček** mezi Starou pustevnou a jídelnou. Důvodů je několik: technická nedostatečnost dochovaného řešení (nefunkční odvod deště a sněhu), jeho nepůvodnost a nízká architektonická kvalita (stavebně jde o novotvar pocházející z doby obnovy v letech 1996–1999, volně napodobující Parmovo starší řešení, patrně na úvodní fotografii tohoto textu) a značné poškození požárem. Krček byl původně postaven jako úzká spojovací chodba mezi kuchyní ve Staré pustevně a jídelnou a byl kryt nízkou sedlovou střechou (trojosá rámová konstrukce vyplněná okny a plnými parapety). Mladší (zřejmě Parmova) podoba krčku souvisela s jeho zvětšením po výstavbě nové kuchyně, kdy se také změnila jeho funkce – stal se vstupní předsíní pro návštěvníky. Tehdy také vzniklo nízké pultové zastřešení, které existovalo až do požáru, a které bylo nejslabším článkem stavebního řešení celého souboru (uhnívání sousedních štítů nad krčkem vlivem nasákání a zatékání z nízké pultové střechy). Přístup návštěvníků do jídelny přes Starou pustevnu a krček je přitom logický, zejména v zimě, neboť Jurkovičův hlavní vstup do jídelny neobsahoval žádnou předsíň. Nové řešení krčku vychází z úvahy o vhodném tvaru jeho střechy, který by umožnil odvodnění podobné ostatním střechám souboru, přitom ale zachoval čitelnost obou historických hmot – Staré pustevny i jídelny. Je proto navržena sedlová střecha s hřebenem sníženým pod oba hřebeny sousední, adekvátně je snížena úroveň římsy, a krček je odsazen za úroveň sousedních fasád, aby dal vyniknout nárožním konzolám střechy jídelny. V architektonickém pojetí nového krčku je vyjádřena změna jeho funkce – je hlavní vstupní předsíň monumentální jídelny, proto je včleněn do celkového rytmu hlavního průčelí jako

jednoosý, se středovým oknem čtvercové proporce, doplněným osovou čtvercovou lucernou v hřebeni střechy, v pyramidální kompozici. Tím je vázán i do velkého světelného a výškového rytmu Jurkovičova, který střídá nižší a tmavší prostory s prostory vysokými, shora osvětlenými. V obraze místa je krček vyjádřením pomlky, prodlevy mezi bohatě zdobenými objekty Staré pustevny a jídelny, jejichž formám má dát svým klidným výrazem vyniknout. Zároveň je průhledem do nitra stavby, doprostřed dění, tedy do kuchyně. Doslovné citaci Jurkovičovy fasády původního krčku se návrh vyhýbá s ohledem na změněné dimenze interiéru této předsíně a tvaru jejího zastřešení.

Stavební a konstrukční řešení

Návrh počítá se zachováním větší části torza jídelny (kromě severovýchodní stěny) přibližně do úrovně římsy na místě, bez rozebrání. Do této úrovně bude odstraněna vnitřní ohořelá vrstva dřeva a vnitřní lic sroubených stěn srovnán do roviny tak, že celkové ztenčení konstrukce bude cca o 5cm. Ostatní poškození požárem budou řešena lokálními opravami. Vhodné technologie budou vybrány zkouškami, předpokládá se kombinace strojní a ruční tesařské práce (s atypickými pomůckami vertikálních vodítek apod.). Specifickým problémem bude vyčištění a vyplnění kaveren prohořelých až do exteriéru v místech tesařských spojů. Tato místa jsou z exteriéru překryta šindelem a umožňují proto volbu šetrnějších metod než tesařskou náhradu protézováním (např. otryskání povrchu suchým ledem, vyplnění hlinou apod.), v závislosti na detailním statickém posouzení a zkouškách. Součástí odstranění vnitřní ohořelé vrstvy bude i ověření dostatečné likvidace pachu spáleniny, kterým nesmí být obnovený interiéru kontaminován. Cílem uvedeného postupu je zachovat exteriér v původním autorském zpracování a z interiérové strany vložit novou dřevěnou nosnou konstrukci stavby tak, aby celkové navýšení tloušťky stěny směrem do interiéru bylo minimální, v řádu centimetrů. Nová konstrukce je ze statických důvodů sloupková, resp. rámová, s minimem kovových prvků (v Jurkovičově řešení převažovalo roubení, pro vynesení věže nicméně sloupky na několika místech použil také). Navržený princip se podobá tzv. „podstávkovým domům“, byť je pořadí vrstev obráceno. Na nové vnitřní nosné konstrukci by pak byla provedena replika původních omítek a výdřev interiéru. Venkovní srubová pohledová konstrukce bude s novou nosnou konstrukcí spojena po její výškové stabilizaci takovým způsobem, aby bylo možné i v budoucnu měnit spodní trámy roubení, které jsou trvale vystaveny vlhkosti. Součástí projektového řešení bude i trvalá možnost kontroly stavu dřeva obou vrstev a obnovování jeho impregnace. Zaniklá věž nad jídelnou bude provedena zcela nově formou repliky, opět jako roubená, tradičním způsobem. Kamenné části původní stavby nevykazují známky většího poškození požárem, s výjimkou komínů. Jejich kamenné zdivo je popraskané a nelze



Dušan Jurkovič: Pustevny – Libušín, studie obnovy objektu po požáru, vizualizace interiéru nového spojovacího krčku, TRANSAT architekti, květen 2014.

předpokládat jejich plnohodnotnou opravu do funkčního stavu bez újmy na tvarové autenticitě. Protože jsou ale komíny pozoruhodným dokladem dobového způsobu práce a významně se podílejí na architektonickém výrazu objektu, uvažuje návrh s ponecháním alespoň hlavního komína Jídelny v původním stavu a jeho restaurátorským zpevněním, a vytvořením nového lehkého komína buď uvnitř původního tělesa, nebo mimo něj. Komín Staré pustevny bude obnoven do funkčního stavu (s maximálním využitím původního kominového zdiva). Komín západního křídla (vynesený po obnově v letech 1996–1999 jen konstrukcí krovu a zřícený při požáru) bude obnoven do původního vzhledu pouze nad úroveň střechy (s ohledem na změny dispozice), tedy ve stavu nefunkčním, pro možné vyústění ventilací apod.

Projekt

V roce 2015 probíhá projektová příprava obnovy souboru, bez účasti autora tohoto textu a týmu zpracovatelů předprojektové dokumentace. Vedení Valašského muzea v přírodě od závaznosti navrženého řešení pro následný projekt upustilo, výsledná podoba se tedy bude od výše popsané koncepce v mnohém odlišovat, a to jak technologicky, tak architektonicky. Interpretační pole je u památky zničené požárem široké, výsledek zvoleného přístupu bude možné zhodnotit až ve fázi dokončené realizace, neboť prubířským kamenem zvolené metody bude teprve průběh fyzické stavební obnovy jako takové. Sebelépe vyprojektované rozebrání torza se (například) může ukázat jako cesta k jeho ztrátě, neboť nebude vlivem deformací zpětně sestavitelné, apod. Kritérium tvarové a materiálové autenticity by přitom mělo být těm ostatním vždy nadřazeno.

Poznámky:

1. Petr Všecký a Robert Václavík, spolupráce Markéta Čermáková a Karel Menšík.
2. Zoja Matulíková (průzkumy povrchů), Tatjana a Karol Bayerovi (laboratorní průzkumy), Jan Mattuš (statika), Luboš Dostál (hasicí zařízení) a další.

František Cubr - architekt stylu

Radomíra Sedláková



František Cubr, Zdeněk Pokorný, návrh centrály vývozní společnosti Baťa – Kotva, variantní studie, pohled do ateliéru výstavního oddělení, Zlín, 1940, snímek Sbírka architektury NG v Praze.

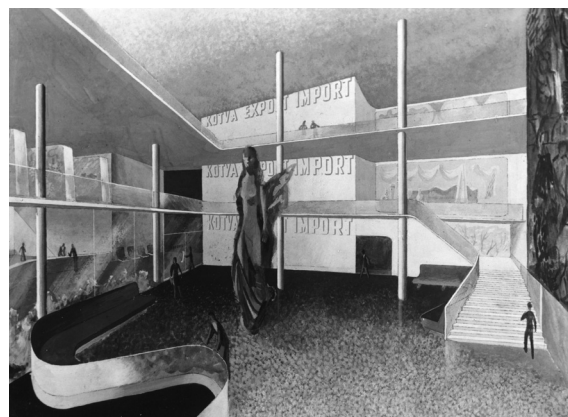
Málokterý architekt tak významně zasáhl do života lidí 60. let jako on. Právě on byl se svými kolegy tvůrcem stavby, jež pak našla svůj ohlas v tzv. bruselském stylu, jehož projevy je dodnes možno nalézt v lidové tvorbě.

František Cubr - bezesporu jeden z nejdůležitějších tvůrců české architektury 2. poloviny 20. století. Když se řekne Cubr, zazní jako doplněk Hrubý, Pokorný. A pak samozřejmě - Brusel. Josef Hrubý a Zdeněk Pokorný byli jeho dlouholetí spolupracovníci, Brusel byl městem, kde se v roce 1958 konala první poválečná světová výstava EXPO, které se Československo rozhodlo účastnit. Ze soutěže pro několik vyzvaných týmů vzešel vítězný návrh právě této zmíněné trojice (zatím nikdo neoceníl, jak prozíravá musela být porota soutěže, když v dobách sice už doznívajícího, ale stále silně patrného historismu tzv. socialistického realismu vybrala pro realizaci právě tento návrh). Úspěch pavilonu byl impozantní, posbíral zlaté medaile snad za vše, za co se udělovaly, a k tomu spoustu dalších ocenění pro jednotlivé exponáty, včetně skvělé kuchyně v restauraci. Jména architektů najednou byla doma velmi známá, vysoce uctívána a bruselský vliv, podpořený přenesením všeho z Bruselu do Prahy, zahájil vítězný tažení tehdejšího Československem.

Výstava v pavilonu v Bruselu byla ojedinělá novým přístupem. V jedné expozici se setkávalo výtvarné umění, průmyslové výrobky, nové materiály - nejrozmanitější všehochoť. Cubrův tým vše shrnul jako výsledky kulturní aktivity a tak je i představil - kultura nejen v onom uměleckém slova smyslu, ale kultura práce, kultura života všedního dne, kultura jako základní projev existence společnosti. Ve své době to bylo nové, bylo to úchvatné. To vše v nové, elegantně jednoduché stavbě, s jemně elegantním interiérem křehkých tvarů měkce tvarovaných základních geometrických tvarů. V jasných základních barvách.

Takže není divu, že následovaly reprezentativní výstavy doma i v zahraničí, úpravy nejrůznějších interiérů a několik staveb. Jenomže...

Budeme-li dnes po stavbách Františka Cubra pátrat, moc nám toho nezbude. Jeho první stavba, na níž byl spolupracovníkem Zdeňka Hölzela



František Cubr, Zdeněk Pokorný, návrh interiéru centrály vývozní společnosti Baťa – Kotva, Zlín, 1940, snímek Sbírka architektury NG v Praze.

a Víta Obrtela v Praze v Žitné ulici, stále stojí, jen už ne s noblesním travertinovým, ale trochu suchopárným keramickým obkladem. A pak až z konce jeho tvorby - mezinárodní telefonní a telegrafní ústředna v Praze, budova velvyslanectví v Athénách, obě stavby ovšem již zrekonstruované - čili proměněné.

Vše ostatní vzal čas. Jistě, výstavy byly plánované dočasné, ale mnohé bylo, byť ne vždy rozumně, určeno na delší dobu. Bruselský pavilon, s takovou slávou znovu postavený v Praze na Výstavišti, shořel v roce 1992, restaurace, která byla v Praze oddělena a stala se ozdobou Letenských sadů, nepřežila divoká léta malé privatizace. Na jejím místě dnes stojí nepovedený obraz jí samé, sloužící jako kancelářská budova. Zmizel ve své době oslnivý interiér divadla Laterna magika, zmizel světlý a laskavý interiér Hradní obrazárny, zmizela citlivá instalace starého a barokního umění v Jiřském klášteře. Stejně tak zmizely úpravy strahovského vrchu pro celostátní spartakiády. Zbyly sice původní šatny, druhotně využívané jako studentské koleje, ovšem i ony procházejí (v tomto případě velmi potřebnou) proměnou.

Někde jsou možná úkryty báječné návrhy plakátů na textil společnosti Miltex.

A pak jsou plány, které František Cubr spolu se Zdeňkem Pokorným vytvořil pro Zlín. Něco bylo realizováno, byť k vidění už to také není – expozice firmy Baťa na Světové výstavě v New Yorku v roce 1939, s monumentálním panó Zlín – City of Action, sešitým z různých druhů kůže. Na kresbách expozice už je cítit to, co pak oslnilo v Bruselu, architekt hledal novou estetiku a prostředky výrazného působení na diváka už tam. A pak byly projekty konkrétních staveb. Něco realizováno nebylo, byť bylo připraveno – jen jen začít stavět, kdyby nepřišla válka. Na prvním místě je exportní centrála Kotva, jež měla být postavena v Rotterdamu. A především ve Zlíně, kde měla být součástí konečně dotvořeného náměstí Práce, toho náměstí, které Zlín dodnes nemá. Kotva na něm měla být jednou z dominant. Přitom to měla být budova už ne v tradičním baťovském konstrukčním systému a s typickým výrazem založeném na sloupech, cihelných



František Cubr, Zdeněk Pokorný, ideový návrh Československého pavilonu pro Světovou výstavu v New Yorku, 1939, snímek Sbírka architektury NG v Praze.

výplních a průmyslových oknech. Kotva měla být jiná. „...Není možno pokračovat v dosavadním stylu donekonečna. Místo stálých ozvěn doporučuje se harmonie kontrastu,“ napsali František Cubr se Zdeňkem Pokorným v roce 1944.

Pro návrh stavby se zamysleli nad celým městem, z toho vzešly poznámky k výstavbě nového Zlína, s kresbami a grafy na téma Jak formuje prostředí naši stavbu s trochou stavební taktiky či Způsob zastavění parcely s trochou stavební strategie. Považovali za jeden z úkolů architekta, aby určil základní standard, v němž stavba bude provedena. Kromě toho se věnovali také komunikacím, nejen ve stavbě a bezprostředně kolem ní, ale stejně významně komunikační síti celého města. Je škoda, že náměty dvojice Cubr – Pokorný zůstávají poněkud ve stínu námětů Gahurových či Karfíkových.

Je až s podivem, že osobnosti Františka Cubra nebyla dosud věnována žádná publikace. Po oslňivém úspěchu v Bruselu vyšla útlá publikace Otakara Nového a Jiřího Šetlíka s příznačným názvem Cubr – Hrubý – Pokorný. To však bylo v roce 1960, poněkud dávno. Čtyřicáté výročí bruselské výstavy připomněla malá výstava Národní galerie v Praze, doprovázená katalogem, Život v rytmu atomu. Pak osobnost Františka

Cubra připomněla výstava Art and Interior v roce 2007, jen o rok později bylo připomenuto 50 let od „Bruselu“ výstavou Bruselský sen. Jako by dílo architekta bylo omezeno jen na jednu úspěšnou výstavu.

Teprve nyní vyšla přehledná a dosti podrobná publikace, která mapuje práci architekta v celku. Postupně provází čtenáře jednotlivými etapami architekta života, jeho působením pedagogickým, připomíná i proces přípravy jednotlivých projektů. Nabízí dostatek ilustrací (jen škoda, že výhradně černobílých) a stručný přehled literatury. Kniha je to hodně významná, hodně potřebná.

Iniciovala ji architekta dcera, akademická malířka Magdalena Cubrová, která pro ni otevřela rodinný archiv, stejně jako otcovu tvůrčí pozůstalost, která je dnes uložena v Národní galerii v Praze. Napsáním a sestavením knihy pověřila osobu nadmíru povolnou – Petra Volfa,



František Cubr, Zdeněk Pokorný, část panelu Zlín – the City of Action z expozice firmy Baťa na Světové výstavě v New Yorku, snímek Sbírka architektury NG v Praze

který opět dokázal, že architektura je mu blízká a že ji umí dobře přiblížit čtenáři.

Petr Volf: František Cubr – architekt stylu. Vydalo nakladatelství Gasset – Allan Gintel, Praha 2014. Náklad a cena neuvedeny.

Prostor Zlín(a) - prostor designu

Jiří Hulák

osobností ateliéru, které v loňském roce náhle odešly z tohoto světa: sochaře Bořka Zemana (12. 2. 1950–30. 5. 2014) a designéra prof. Pavla Škarky (26. 1942–8. 9. 2014), zakladatele ateliéru, jednoho z iniciátorů samotné Univerzity Tomáše Bati a prvního děkana Fakulty multimediálních komunikací.

Výstava tedy zároveň zachytila jednu uzavřenou etapu v dějinách zlínského designu. Etapu, která začíná odchodem prof. Pavla Škarky ze zlínské katedry designu VŠUP, resp. vznikem historicky druhého vysokoškolského ateliéru průmyslového designu ve Zlíně.

Design, tvarování - a Pavel Šarka

Jak potom vymezit etapu předchozí? Nabízí se samozřejmě listopad 1989, po němž střídá Zdeňka Kováře v čele katedry právě tehdejší docent Pavel Šarka, dosavadní vedoucí ateliéru tvarování strojů a nástrojů.



Část instalace ateliérových prací v prostorách rektorátu UTB (pohled z ochozu), UTB ve Zlíně. Foto: Ateliér průmyslového designu, FMK.

Výstava 15 let ateliéru průmyslový design. Zlín, rektorát Univerzity Tomáše Bati, 20. 1.–15. 2. 2015. Autoři Martin Surman, Ondřej Podzimek, Martin Mikeš, Ondřej Puchta, Jakub Hrdina, Daniela Lašůtová, Hana Fialová

Velkorysé prostory budovy rektorátu Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně hostily počátkem tohoto roku výstavu k 15. výročí existence ateliéru průmyslového designu Fakulty multimediálních komunikací. Ale i k připomínce dvou pedagogických

Je ale možné vymezit ji i generačně – dominancí designérů narozených vesměs ve čtyřicátých letech. V šedesátých letech začala tato generace studovat – vesměs právě ve zlínském ateliéru tvarování strojů a nástrojů při VŠUP, v sedmdesátých a osmdesátých letech střídala první, průkopnickou generaci designérů ve většině našich průmyslových podniků a od počátku let devadesátých určovala směřování většiny vysokoškolských ateliérů designu od Plzně po Bratislavu.

K této generaci náležel i Pavel Škarka, který byl ke studiu detašovaného ateliéru tvarování strojů a nástrojů VŠUP v Gottwaldově (jak se Zlín v letech 1949–1989 oficiálně jmenoval) přijat v roce 1961.

V tomtéž roce byl natočen film Tvar a účel, v němž Zdeněk Kovář ostrým zrakem a pevnou, leč citlivou rukou zkoumá model nýtovačky bruslí jednoho z prvních žáků svého vysokoškolského ateliéru Františka Vaňka. Model jakoby z oka vypadl pracím samotného profesora nebo jeho asistenta Gustava Hlávky, brilantního modeláře, který Kovářovo organické tvarosloví dovedl do krajnosti.

... „Škarkova generace prošla složitým vývojem. Školila se v duchu klasických tradic, ale její dozrání už bylo poznamenáno dalekosáhlými technologicko-ekonomickými změnami ve struktuře průmyslu i novými proudy interpretace designu ve struktuře kultury,“ podotýká ve své drobné, ale průkopnické publikaci *Průmyslový design* z roku

O tři roky později vyšlo první vydání učebnice výtvarné geometrie Františka Crháka, rok nato řešili nerozluční přátelé a v budoucích letech také nejbližší spolupracovníci Pavel Škarka a Miloslav Šindler společnou diplomovou práci souboru výrobků pro podnik Laboratorní přístroje v Praze. Konzultantem byl tehdejší hlavní externí výtvarník tohoto podniku – Petr Tučný. Pozoruhodný, mnohostranný a tehdy již mezinárodně úspěšný designér. A ovšem také naprostý Kovářův protiklad v přístupu k designu, k životu a navíc – což není vzhledem k výše uvedenému žádný div – jeho zapřísáhlý protivník.

Smiřování zdánlivě nesmiřitelného – taková charakteristika se hodí nejen k zvláštní situaci, v níž se oba přátelé a dlouholetí spolupracovníci shodou náhod ocitli, ale také k situaci, do níž se dříve nebo později dostal snad každý svědomitý, talentovaný designér v průmyslové praxi Československa období reálného socialismu. A konečně



Autor koncepce výstavy, současný vedoucí ateliéru průmyslového designu FMK UTB, absolvent a dlouholetý asistent prof. Škarky Mga. Martin Surman, ArtD., spolupracuje s výrobci a vývojáři v různých oblastech našeho průmyslu. Značná část jeho tvorby je však zaměřena i na design nábytku. Foto: APD, FMK UTB ve Zlíně.

1985 teoretička užitého umění a designu Milena Lamarová.

A lze říci, že ony změny byly i změnami viditelnými. Pavel Škarka přišel do zlínského ateliéru v roce 1962¹ – a patřil ke studentům, kteří v ateliéru dosud zcela ponořeného do organických tvarů odstartovali doslova „hranatou revoluci“. „Bedny korigovat nebude!“ tak podle vzpomínky Škarkova spolužáka Miloslava Šindlera reagoval sám profesor Kovář.

zřejmě vystihuje i vzácnou schopnost Pavla Škarky.

Jak vzpomíná Miloslav Šindler, Škarka dokázal velmi dobře vyjít s lidmi a nikdy se nerozčilil. Pokud se naopak rozčilil někdo v jeho okolí, pak se jen smál...

Cesty (do) Zlína

Dovolím si nyní osobní vzpomínku. Zanedlouho tomu bude dvacet let, kdy jsem poprvé



Zdeněk Kovář (druhý zleva) se studenty u modelu nýtovačky bruslí Františka Vaňka. Záběr z průběhu natáčení filmu *Tvar a účel*, 1961. Foto: archiv Národního technického muzea.

myslím, že nejnížší z inventárních čísel sbírky průmyslového designu NTM má jeho motorová koloběžka ZOOM.

V pozdějších letech cest na Moravu ubylo – mimo jiné i v důsledku zrušení Design centra ČR v roce 2007 (což byl mimochodem krok, který v civilizovaných průmyslových zemích tohoto světa nemá obdoby).

Do Zlína jsem se ale začal vracet – jako člen komise pro hodnocení klauzurních a semestrálních prací ateliérů katedry designu VŠUP.

To ale neznamená, že bych se tehdy s pracemi studentů průmyslového designu na FMK UTB neseťkával. Naopak – již nedlouho po založení ateliéru se jejich jména začala zhusta objevovat v seznamech vítězů nebo přinejmenším velmi úspěšných účastníků národních i mezinárodních designérských soutěží. Prvním držitelem Ceny Národního technického muzea v soutěži Národní cena za studentský design, udělované od roku 2007, byl celkem

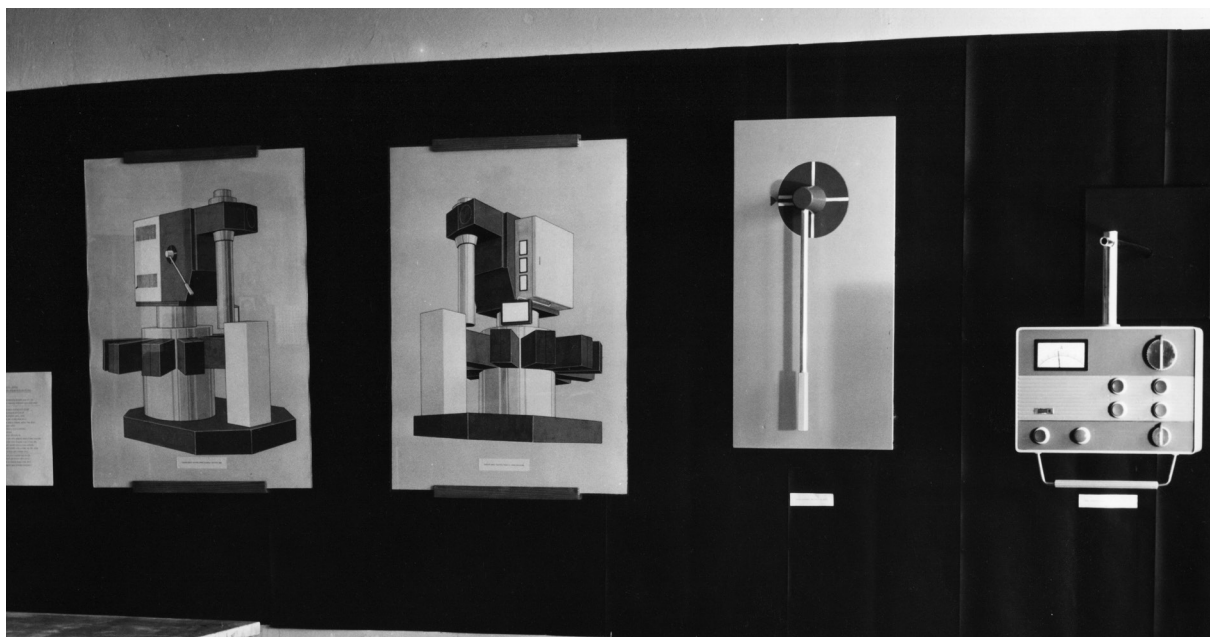


Ukázka charakteristického tvarového pojetí prací ateliéru tvarování strojů a nástrojů VŠUP. Zdeněk Kovář (druhý zprava) a Gustav Hlávka (uprostřed snímku) u rozpracovaného modelu nýtovačky bruslí Františka Vaňka (autor zcela vpravo). 1961. Foto: archiv NTM.

přijel služebně do Zlína. Tedy jako zaměstnanec oddělení průmyslového designu Národního technického muzea v Praze, uvedeného v život jinou výjimečnou ženou, která vykonala mnoho pro český design – Johannou Pauly. Seznámili jsme se s profesorem Kovářem, prof. Crhákem, pány Hlávkou, Šuterou, Vajdákem a dalšími a naše návštěvy se opakovaly. Záhy jsme zavítali i do tehdejšího zlínského ateliéru průmyslového designu VŠUP za prof. Pavlem Škarkou. Mimochodem,

jednoznačně Jan Škola se svým vozíkem Active pro handicapované sportovce. Zcela v souladu se zněním ceny – „za společensky odpovědný a originální design technického výrobku“. A navíc – autor dokázal svůj návrh dovést do sériové výroby.

V první designérské soutěži spoluorganizované časopisem *Auto-Design & Styling* – Allivision 2009 – získal za svůj futuristický až fantaskní či vědeckofantastický projekt automobilu-skleníku druhé místo (a zároveň největší sympatie



Ukázka „hranaté revoluce“ v ateliéru tvarování strojů a nástrojů VŠUP. Společná klauzurní práce Pavla Škarky a Miloslava Šindlera z r. 1965, obhájená před prof. Kovářem za významné podpory Františka Crháka. Foto: archiv NTM.

většiny členů poroty) další tehdejší student FMK UTB Michal Vlček. Tehdy už měl za sebou designérské řešení realizovaného prototypu prvního „dospělého“ studentského automobilu v ČR v týmu Student Car Technické univerzity v Ostravě.

Konečně poslední příklad: prvním designérem z ČR, který získal nejprestižnější evropskou cenu Red Dot za studentskou práci, byl v roce 2011 David Polášek s diplomovým projektem zemědělského traktoru.

Výčet by mohl pokračovat – ale již tak je zřejmé, že úspěchy studentů a absolventů designérského ateliéru z UTB nejsou dílem náhody. Čeho tedy? Jednou z příčin bude zřejmě další vklad prof. Škarky – dovednosti ve zdolávání složitého terénu designérského povolání vymezeného přáními i ambicemi zákazníků, možnostmi výroby, ale i tlakem konkurence – ať už ze strany ostatních výrobců, či ostatních designérů. A schopnost předávat tyto dovednosti druhým.

Zvýšená koncentrace designu

Výstava byla otevřena 19. ledna tohoto roku. Na vernisáži nechyběla podstatná část současné zlínské designérské scény, což rozhodně není nadnesené sousloví.

Ve Zlině nebo blízkém okolí totiž mimo jiné sídlí jak firma s druhým největším firemním designérským pracovištěm v naší zemi (tedy Tescoma), tak jiná celosvětově úspěšná firma, kterou dva designéři dokonce založili a dodnes řídí její chod a výrobní program (MM Cité). Pracují zde pospolu absolventi „Baťovky“ i „Umprumky“ – a další zakládají nové firmy nebo s jinými aktivně spolupracují. Studenti UTB mohou na domácí půdě navštěvovat přednášky z dějin designu na nejvyšší úrovni a všichni se mohou přesvědčit, že na stejné úrovni jsou i počiny průkopníků zlínského designu a jejich pokračovatelů. A to díky nové expozici – i díky



„Tři kapitoly zlínské výuky designu“ – zleva jubilující šedesátník Zdeněk Kovář, gratulující František Crhák a Pavel Škarka (v pozadí jeden z prvních absolventů Kovářovy středoškolské výuky tvarování strojů a nástrojů Alois Richta), 1977 (archiv NTM).

tomu, že instituce, která „průmyslový návrh v Československu“ kdysi soustavně sledovala – Krajská, druhy Oblastní galerie výtvarného umění, má doslova po desítkách let opět kurátora designu.

To vše je jistě dostatečný důvod k přesvědčení, že ke Zlinu patří slovo design – byť zde nevzniklo a původně se zde nepoužívalo – už stejně nerozlučně jako jméno Baťa.

Poznámky:

1. Přijetí adepti všech ateliérů Vysoké školy uměleckoprůmyslové tehdy absolvovali první ročník všeobecné přípravy v Praze.



připravil

Jonáš Hájek

Dobrodruh a internetový prokletec Filip Sklenář (1978–2009) vydal za svého života knižně román Červené dlaždice (Agave 2005) a – jako ghost writer – knihu o Radovanu Krejčířovi. Jeho zásadní kniha však dosud čeká na sestavení z básní, krátkých próz i dalších fragmentů a diskusních a polemických příspěvků, roztroušených na internetu. První průřez z této budoucí knihy přinesla revue Souvislosti, druhý předkládáme na tomto místě. Filip Sklenář působil na internetových serverech Totem, Britské listy, Christnet ad. O Vánocích roku 2009 spáchal sebevraždu.

Magdalena Henkel: Vzpomínka na mladšího bratra

Když se mě Jonáš Hájek zeptal, jestli můžu taky něco o Filipovi napsat, přišlo mi to jako dobrý nápad. Byla jsem euforizovaná čtením v pražském klubu Cross a vůbec mi nedošlo, co jsem si to na sebe ušila.

Tak tady sedím, vedle sebe hrnek kafe, pohled urputně přišpendlený na obrazovku a výraz minimálně tak zarputilý, jaký ho mívával pouze Filip, když se soustředil a psal s vědomím, že tentokrát už ale opravdu změní dějiny literatury.

Nedá se nic dělat, byli jsme si fyzicky velmi podobní. Podoba jiná, ta vnitřní, mi dochází až dnes, po letech.

Probírám se články, které vyšly v poslední době, a ptám se sama sebe, co můžu ještě sdělit víc. Čeho si čtenář žádá? Víc Filipovy hysterie? Víc rozervanosti, nenávisti, provokace, nebo lásky, oddanosti, vášně, soucitu? Věcho měl na rozdávání. Žil zběsile rychle, intenzivně, bez ohledu na ztráty. Nutno podotknout, že nejméně ho mrzely ztráty cizí, v případě vlastních už tak velkorysý nebyl.

V každém z oněch příspěvků (v revue Souvislosti 4/2014, pozn. red.) ho vidím... V Tomanově Jinochovi, trochu vyplašeném, v podstatě skromném klukovi, který měl velké sny a plány. Filip jako Indruchův Narcis, který dokázal stejně rychle své okolí pohltit a nadchnout a úplně stejnou rychlostí, ba snad ještě větší, od sebe tytéž lidi odehnat. A Filip Jana Ondráčka; smutný, zklamaný,

toužící a osamělý. Všechny tyto polohy jsou mi důvěrně známé. Málokdo z nás dokázal rozpoznat, kdy je Filip skutečným Filipem a kdy je Filipem pozérem. Dnes si myslím, že nejautentičtější byl ve svém smutku. Filip byl zranitelný a ani my nejbližší jsme si to ne vždy uvědomovali.

Jaký byl tedy Filip? Filip byl valící se láva, horká, divoká a spalující. Všechno a všechny. A nejvíce sebe samého. Jeho intenzita lásky, jakož i nelásky dokázala dotyčnému nahnat skutečný strach, jenž onoho citem poctěného jedince většinou přinutil k rychlému ústupu.

Pamatuju si ho jako nádherné, blondáté, upovídané dítě. Filip byl křehký, neuvěřitelně bystrý a nadaný a všemi bezmezně milovaný.

Pamatuji si ho poznamenaného drogovou závislostí, vážícího šedesát kilo (Filip měřil 193 cm), slibujícího, že tentokrát už je to naposledy. A tehdy to bylo naposledy. Celé dny ležel na gauči v obýváku, potil se, brečel. Nechával se zamykat doma a na ulici vycházel pouze s doprovodem. Za několik týdnů byl konec. Tehdy jsme mysleli, že má, že máme vyhráno. A Filip se snažil, snažil se být právoplatným, plnohodnotným občanem chodícím denně do práce, snažil se mít přítelkyni, což byl naprostý sebeklam, snažil se být „dobrým“ synem. Vydržel to asi osm měsíců, pak se všechno rozpadlo. Láva v něm byla silnější. K drogám, aspoň těm tvrdým, se už Filip nevrátil.

Pokusů o tzv. spořádaný život následovalo ještě několik.

Pamatuji si, jak dokázal kvůli pár tisícům, které nutně potřeboval, Filip potřeboval všechno nutné, porážet svého otce tak, že ten už mu to nikdy v životě neodpustil. A pamatuji si tu paniku a hrůzu v jeho očích, když stál v nemocnici u postele toho stejného otce a bál se, že ho vidí naposledy. Náš otec přežil, nemoc mu vzala zdravý úsudek. Nikdy se nedozvěděl, že jeho syn zemřel. Nikdy se neusmířili.

Pamatuji si, jak takhle po ránu, dobře naladěný, s jednou rukou ještě v trenýrkách, v druhé ruce třímál knihu, recituje naší upracované matce, která se právě vrátila z desáté noční, Manifest svobody. Skončilo to, jak muselo, scénou a opětovným nedostatkem pochopení našeho domácího Seneky.

A pamatuji si, s jakou něhou a pro mě až nepochopitelnou láskou se staral o Jirku, psychicky těžce nemocného kluka, kterému skutečně zasvětil poslední dva roky svého života. Filipova láska k Jirkovi prošla všemi formami citu, jichž je člověk schopen, od lásky milenecké až po lásku, dalo by se říci, mateřskou. Dala jeho životu bezpochyby u Filipa nevídanou sebekázeň a smysl, ale stejně tak mu vzala zbytek iluzí a sil.

Jako děti na pokraji dospělosti jsme k sobě měli velmi blízko, jako dospělým se naše cesty zásadně rozcházely. Bylo těžké Filipovi odpouštět, chápat ho. Pouze v určitých vypjatých situacích, kdy šlo o tzv. vyšší zájmy, jsme se dokázali semknout. Bratr a sestra. O to bolestnější byl pak další rozkol, další pád. Dnes vím, že pro nás oba.

Miluji chlapce ne ženy ne muže

Miluji chlapce ne ženy ne muže
Neměnné jsou moje temné choutky i když
Mé sestře bude brzy třicet let a já sám už také
Mladý burčák co příznak podzimu ochutnávám

Občas mi lidé říkají pane a hoši které miluji ti říkají:
„Promiňte pane nemáte navíc cigaretu?“

Mé sestře bude letos třicet let a já se dosud
nenaučil

Krotit své přízraky a demony a touhy
Ztracený v Plzni kdesi mezi přeslady anděly
Bez šance peněz se vzteklymi psy v patách

Ti psi jsou moje slabiny a něha

Občas mi lidé říkají pane je to čímśi v očích
Požehnána buď babičko Wando touhy co mě rvou
A bída a nejistota to ke šlechtictví patří

Mé sestře bude třicet let a z toho je mi úzko
Dnes koupil jsem si nové boty snad ti dva
američtí hoši

Dopravdy přijdou

Nenávidí tu velkou AMERIKU stejně jako já
Je jim sedmnáct a takové ročníky do lahví
nestáčeji

Miluji je zvlášť když jsou laskaví
Jak Matouš symbol krásy být tam fotograf
Co řekl včera: „Nelíbí se mi to příliš
ale nechci abys trpěl --- pomohu ti.“

Jsem tedy zřejmě romantik (mám totiž bledé tváře)
a bohém (prázdnou kapsu a pověst průseráře)

Valentinka pro Jonáše Hájka

Varování pro Jonáše Hájka v den svatého
Valentina, k němuž mi poslal SMS gratulaci
mull-Ahmad As-Safi Al-Chattib, přímý potomek
Muhammada, příbuzný Muhammada IV.,
marockého krále, islámský právník, jenž vlono
zahodil moc a výsady šariátu, šlechtický titul
mulla a šajch, aby se stal tulákem, dej mu Bůh
tam v Barceloně mír a hory srandy.

Dusím se pravdou

Nechci prorokovat, i když mám k tomu právo,
protože na rozdíl od vašich pastorů jsem ten
hlas slyšel já už byl vytržen ze spaní já jsem se
m u s e l p t á t p r o č j á

Ale proroctví a kouzla patří časům, které
minuly a víze jsou určeny výstředníkům, kteří
po nich touží

Ptal jsem se zda musím křičet a prorokovat
a TEN hlas řekl víceméně

Starej se o své zdraví chlapče mám tě rád ale
nemůžu ti mnoho pomoci

A dělej co chceš podstatné děje teď nikdo
neovlivní všech dvanáct táhne za jeden provaz
To je dobré konečně po tisíciletí A víc pravdy
už není

Já tedy píšu knihu abych se nenudil knihu
odlišnou od této divné básně

Slovníky nelžou, jen klamou a matou
Jejich významy jsou

Pouhým klíčem k poznání
Celou pravdu nelze nikdy říci jedním slovem ani
dvěma

Což Creeleyho poezii řadí kamsi do oblasti
směšnosti



Portrét Filipa Sklenáře.

Dobře to víš...
Viš, co to slovo znamená (Mesiáš)
Znamená - Znovuzakladatel státu Hebrejů

Jejich příští král jejich král z rodu jejich
velkého krále z rodu pastýřů

Všichni bůžci od Čandry, Krona přes Dia až
po Peruna byli v pozemském životě náčelníky,
králi, boháči a bojovníky a Mesiáš jím býti má
v budoucnu

Hle, žádný div, tak to tam stojí,
m l a d á ž e n a počne syna

A národ Hebrejů bude mít krále, který jim
pomůže vypudit Palestince, kteří tam žili dříve,
Al-Filistýnu je totiž česky Palestinec žádný
Filištýn ani Pelištejec mnoho pravdy je skryto
v jazyce Arabů a mnoho křivdy v židovském
zákoně

Který prorok Ježíš nepřišel zrušit ale naplnit
do puntíku

Nerad bych tu prorokoval, že Ariel Šaron
je Mesiáš, když je to hnusný hajzl, ale titul
mesiáše mu z hlediska Židů patří a může
v budoucnu být udělen. Jsem zvědav, co si s tím
počnou křesťané, až se Hebrejové rozhodnou,
kdo že je to spasil. Možná G. W. Bush a možná
Oppenheimer až Izrael získá jadernou berlu
Hospodina Pasáka Národů

O Ísovi - tedy Ježíši - se vypráví mnoho legend

Nejkrásnější jsou arabské

Jak svým dechem oživil hliněného ptáčka

A odcestoval do Východních zemí v Indii
v Kašmíru dodnes ukazují hrob tohoto slavného
proroka můžeš tam docestovat i vlakem stojí to
sotva tisíc euro tento krásný výlet mezi Sikhy,
kteří pohrdají všemi

Moc pěkné pohádky o něm vyprávějí na Blízkém
Východě zdědili to po Řecích jen ta židovská
kultura je příznejme si trošku nechutná viz
Starý Zákon

A Tomáš, jehož evangelium spadlo z oltáře

Když je biskupové házeli z tribun, aby odlišili
pravá od padělku

Tento Tomáš Od Onoho Dne Pouze Apokryfni

Říká zase, že byl onen vůdce nesmírně ošklivý

Rezatý, ješitný a nevrlý

A o jeho divech - krom toho zázraku s ptáčkem
- ví jen velmi velmi málo

Žádné ani nebyly nikdy se nedějí zázraky

Jsou jen věci náhodné nebo málo
pravděpodobné nedomyšlené do konce

Ale žádný zázrak kromě zázraku Hasana
Sabbaha, který TO dokázal

A založil dokonalou a funkční, smrtonosnou
mafii čistých, trestající paži Boha, která
nedělala rozdíl mezi křesťany židy muslimy
- jsi vepř chamtivec kradeš vodu zem rozrýváš
svým rypákem chceš vládnout?

Smrt tobě Velký Bůh je srandista a řezník
vepřů.

Jenže když už si povyskočil i na Salahdína
a jeho mafie operovala až ve Francii smetli ho
kočovníci táhnoucí z východu

Byla to záplava které ani Jitřní Hasan - mrtvolý
vepřů lidé nacházeli ráno v jejich domech
a úřadech, proto Jitřní - nedokázal čelit

A zbytky této tradice mezi marockými Berbery
jsou i místním obyvatelům tajemstvím

Já nejsem lhář

Následující zpověď ať ukáže kolik v sobě nosím
čistoty a pravdy a bezelstnosti

byl jsem podvodník a zloděj a překupník drog,
odhalovatel tajemství mezi nohama a hýžděmi
svých spolužáků, student mystiky, přelstil jsem
španělské fyzly, marocké fyzly, francouzské
fyzly, kila a kila hašiše byly v Evropě prodány
a vykouřeny mou zásluhou, student mystiky,
byl jsem tulák, později taky narkoman a byl
bych v kriminále, nebýt sakramentsky dobré
advokátky, co mi sehnala sestra, ale pořád jsem
byl i student mystiky, žák Azzizův žáka žáka
žáka žáka Hasanova, živý a skutečný žebrák
na křižovatce světa mezi Průlivem a Cestou,
student mystiky, měšťák a dříč, v neuralgickém
momentu kdy se loukotě kola pootočily
na správném místě a čistý jako dnes nejsem,
byl jsem hlupák, nadrženec, student mystiky
nadrženec a poznal jsem všechny tváře lži
a všechny je nenávídím

ale nejvíc tu jednu

protože je-li jeden zvláštní druh osolené vody
posvěceným

pak všechna další vodstva mohou vyschnout být
otrávena zaniknout

a je-li další život pak tento není skutečným a je
spíše hoden opovržení

a je-li jeden národ vyvolený pak půl milionu let
evoluce bylo k ničemu

a já nenávidím tuto hloupou lež

příliš miluji měkké lůno Velké Bohyně

příliš miluji stojící a střikající ptáky Velkého Boha

a rád si lehám mezi tento božský pár

stvoření světa byla totiž sranda, hlupáci,
a o randu pořád běží

i když tu a tam jde do tuhého – Srandista je
krutý

a bůh chce více rozkoše barely rozkoše
nákladáky rozkoše a tankery rozkoše, jméno
bolesti je Safra Nepovedlo Se a nikdo ji
po nikom nechce

odkud to vím to vysvětluji níže nejspíš do jisté
míry přímo od Něj

protože já jsem prošel uchem TĚ jehly

odešel TAM, byl jsem TAM v jedné botě
a v jedné košili bez peněz a viz a perspektiv

a vrátil se odtamtud bez bot

protože ty své jsem dal jednomu který měl nohy
rozedřené do krve

a – jak myslím – uhnal jsem si přitom lehkou
prorockou psychózu

Jsem ale vcelku neškodný prorok nesvolávám
na nikoho bědy a utrpení

Které stejně sesílá Náhoda

A nevysvětluji nikomu, co jemu určeno není,
a protože ta velká vize byla pouze pro mne, pak
díky Azzizi, oni by si s ní stejně neporadili,
jako si neporadil Kuba a přeskočilo mu (protože
Filip i Jakub tam byli)

Ale mám trošku nakvašený obličej, prorocky
znehucený ksicht, když tohle píšu

Šeptám do ucha Jonáše Hájka jehož tvář jsem
neviděl ale duši mám před očima

(ty vize zní někdy jako metafory)

O kterého cítím spirituální strach, bůhvíproč
otcovský pocit, když vidím že velký jed, velký
nepřítel, plíživá smrtka, licoměrník, otravuje
pořád ještě mozky nedovrášněné až svůdně
a pindoury mladistvé, něžné žaludy trčící
bezbranně když je předkožka dole

vleče do temné propasti nudy na stranu Velkého
dábla mrazu stacionárního vesmíru ticha Zla
Zla Jediného Zla ticha

Jenže B ů h je srandista a není třeba říkat mu
dvakrát co chceme srandista žádný vtipálek
žertěř pozor! Žádný komediant klaun

Srandista je veselý ale srandista je kručas
srandista není totéž co kardinál Teploušek

Velký Srandista má velké koule a dřív než
pomyslíš na Paříž už běžíš po jejím předměstí

Tak pozor...

Možná že Tě volám z přílišné výšky ale níže už
sestoupit nemohu a co říci dokážu to si pro sebe
neponechám, mám to v horoskopu, Hermés je
dobrý bůh

14. únor 2004

Zpověď

Musím se ohradit, když někdo naznačuje nebo
tvrdí, že jsem prostě jen blázen. Tak jednoduché
to skutečně není. Moje jednání je plné výstřel-
ků a rozporů, ale moje myšlení a osobnost si při
tom všem uchovávají dostatečnou míru kontinu-
ity a zdravě realistického nadhledu, aby nebylo
možné – přinejmenším prozatím – mluvit o pravé
pomatenosti. Často se ovšem, právě jako v tuto
chvilu, potýkám s pocitem neurčitěho děsu, že se
v příštím okamžiku něco v mém mozku přetrhne
jak žilka při mrtvici a celé moje vědomí se zhroutí
do světa nekonečně temných preludů, nebo v lep-
ším případě odplyne kamsi do narůžovělé, lyricky
rozkvetlé debility. V tomto nepřetržitě strachu,
že zítra věci nemusí být tím, čím jsou dnes, žiji
v podstatě po celou dobu. V dětství jsem propa-
dal záchvatům paniky za bílého dne: s vytřeš-
těnými očima, dezorientován v prostoru i čase,
jsem běhal po domě, narážel do zdí a lomcoval
zamčenými dveřmi. Strach, před kterým jsem utí-
kal oknem polonahý nebo v punčocháčích, neměl
konkrétní podobu, nebyla to halucinace ani spe-
kulace, byla to ryzí hrůza tady a kolem, v každé
molekule vzduchu, v každém předmětu, v každém
– nebo přesněji v celém tom jediném, nekonečném
– okamžiku. Jsou tři hodiny ráno a v bytě, který
pro mne koupila sestra, se svítí. Světlo mé úzkosti
zmírňuje. Ale lehám-li do postele zcela střízlivý
a sám, nedokážu se nebát, světlo, nesvětlo. Trísk-
nutí výtahových dveří mě dokonale vyvádí z míry
stejně jako zvuk startéru z parkoviště pod oknem.
Usínám vždy s protivným pocitem ohrožení z oné
části prostoru, kterou mám za zády, a ve chvíli,
kdy zavírám oči, z prostoru vůbec.

To je ovšem jen malá část indispozic, které mi
komplikují život soukromý i veřejný. Často –
a většinou bez závažnější příčiny – podléhám
zoufalství tak paralyzujícímu, že se mi smrt zdá
jako jediné a nejlepší východisko. Ne, že by se
mi svět zdál tak chmurný, ale proto, že si na něm
připadám tak zbytečný já. Mluvím samozřejmě
o lidském světě, o světě idejí i reálně chápaných
organizačních struktur, ve kterém probíhá moje

skutečné každodenní drama – střet přičetného, realisticky uvažujícího duševně nemocného člověka s armádou zcela duševně zdravých pomatenců. Tato hrozivá groteska, ve které jsem už napřed odsouzen k roli nakopnutého šaška usmaženého ve vlastním potu, tvoří existenciální rámec mého bytí.

Nevím, kdy a jak se z mého bytí vytratil pocit samozřejmosti. Mám pocit, že jsem kdysi měl nějaké přátele, se kterými jsem trávil volný čas bez pocitu, že jsem na obtíž já jim, anebo oni mně, a že to, co se odehrává, je skutečné a spontánní, že to není jen loutkohra zombií, ze kterých dávno vypřchal život, loutkohra neviditelných prstů pro nepochopitelné publikum. Mohu se mýlit. Třeba je to právě naopak a těch několik lidských bytostí, které mě z diskretního povzdálí provázejí dneškem, jsou praví přátelé, zatímco to první, na počátku, byla jen plytká hysterie nezralosti. Vážím si svých přátel a miluji je, ale přesto cítím, jak můj život nezadržitelně staví zeď mezi mne a ostatní a já se propadám stále hlouběji do cizoty a osamělosti v roli delikatesy, kterou si střídmy dopřává jen zřídka, anebo ještě přesněji bordelu, do kterého se sice chodí s radostí, ale nemluví se o tom.

Choroba, projevující se kromě jiného také silnou přecitlivělostí a přebujelou fantazií, měla od raného dětství i další projevy, které mě už napřed vyřadily ze soutěže o intelektuální vavříny. Jedním z nich byly úporné, setrvalé výpadky paměti a bloky. Byl jsem nejednou zbit za nepořádek a lajdáctví, když jsem po tisíci prvé zapomněl polovinu učebnic, sešitů i úkolů bez ohledu na to, jak pečlivě jsem se domníval mít vše připraveno. Můj intelekt a výmluvnost jasně svědčily proti mně. Představa, že značná chápavost může jít ruku v ruce s celou řadou jiných závažných poruch, tenkrát patřila plně do mytologického světa šílených vědců, ale s každodenní realitou si ji nikdo nespojoval, stejně jako si ji příliš nespojuje ani dnes. Společnost je schopna ještě jakž takž chápat endogenní depresi nebo paranoidní schizofrenii s rozvinutými bludy, ale subtilnější neurologické poruchy (označované tradičně nesprávným pojmem poruchy duševní) nechápe, nezajímá se o ně, a pochopit je nechce.

Bylo by velice snadné obořit se na rodinu a prostředí, které mě obklopovalo. Nakolik je můj život trapná fraška, natolik to není divadlo jednoho herce a já v něm nikdy nebyl principálem, spíš zbloudilým statistou vrženým před publikum bez nejmenšího tušení, jaký se tady vlastně má hrát kus. Velmi rád bych odpustil, ale nedokážu. Mohu vzít na vědomí všechny okolnosti, mohu utřít, uzavřít, mohu svou žalobu nepodat, ale odpustit nedovedu. Snad někde na konci té cesty, ať už pomyslné, nebo neodvratitelně skutečné, najdu nějaké smíření, ale jsem k této možnosti nejvýš skeptický. Začnu-li jednou své dětství nebo lidi kolem sebe vidět v nazlátlých barvách romantického filmu, bude to znamenat, že jsem úplně zhloupl. Že můj mozek nevydržel ten každodenní tlak, tu nestvůrnou samotu, tu bezvýchodnost, to pohrdání za to, co jste mi udělali vy jen proto, že já se vám nedokázal bránit, a – vypnul se.

Nikdy jsem nechtěl psát o sobě. Pripadalo mi to nedůstojné a trapné nejen kvůli nedůstojné a trapné povaze mého vlastního bytí, ale z jakéhosi neostře pocíťovaného principu. Reportáž je úplně nejnížší literární žánr a s látkou jen minimálně zajímavou ji učiní čitelnou každý druhý osel. Úměrně zajímavosti látky klesá potřeba ji umně zpracovat. Literární dílo jsem viděl vždy jako v sobě uzavřený svět víceméně podle aristotelských požadavků. Svět, ve kterém podivuhodný kouzelník šťouchne tágem do klubka charakterů a příběh se rozletí v tisíci nečekaných kolizích. Problém je v tom, že se na nic takového nedokážu soustředit. Už dlouhé roky nejsem v podstatě schopen číst beletrii. Většina literárních postav mi přijde jako spolek idiotů, jejichž problémy by vyřešila jedna dobře miněná facka.

Nedokážu všechny ty pomatence, jejichž pomatenost je mnohem ostudnější než moje, protože s polovinou vypětí, které já musím vynakládat



Portrét Filipa Sklenáře.

na to, abych svou osobnost udržel v jakžtakž konsolidovaném stavu, by se každý jeden z nich proměnil v perlu mudrců, ani milovat, ani nenávidět. V jejich pomatenosti nevidím nic roztomilého, ani děsivého – je pro mne nudná, únavná, prostá jakékoliv poetiky a ošklivá. To neustálé „ale ty, ale oni“ a vyhlávání se z prostého faktu vlastní spirituální nedokonalosti, podle kterého neomylně poznáme magora, ve mně neprobouzí vůbec žádné strýcovské sympatie, ale na druhou stranu není ani příčinou mojí beznaděje. Moje skepse k lidem není úplně bez optimismu. Myslím, že mají šanci. Mám ji ale já taky? Kde je moje vysvobození a moje světlo. Konec mého strachu, naplnění mého bytí. Co tady vlastně u všech kurev dělám. To nejsou otázky malé ani banální. Nemohu mluvit za jiné – kdo by nakonec stál o takového mluvčího. Mohu ale mluvit za sebe, pro sebe, o sobě a k sobě. A zdá se, že mi žádná jiná možnost nezbyvá. Že všechno ostatní je z hlediska problémů, kterým každodenně čelím, jen bezvýznamná ztráta času.

Jiří Stránský

připravuje
Pavel Petr

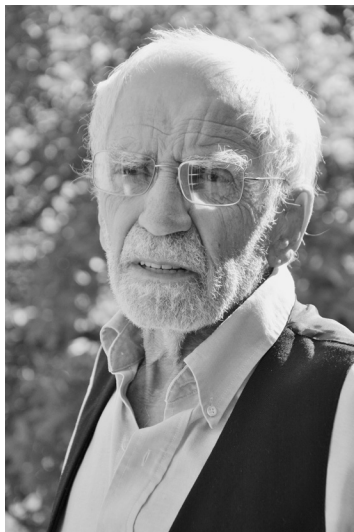


Foto: Dana Mojžíšová

Narodil se 12. srpna 1931 v Praze. Studoval gymnázium, měl maturovat v roce 1950, byl však ze školy těsně před maturitou z politických důvodů vyloučen. Živil se pak manuálně, později nastoupil do tiskového oddělení pražského propagačního podniku, kde pracoval až do odvodu do lidové armády k PTP útvarům. V lednu roku 1953 byl zatčen a obviněn z velezrady. Za tento vykonstruovaný zločin byl komunistickou justici odsouzen na osm let vězení. Ve vězení prošel několika pracovními tábory včetně jáchymovských uranových dolů. Roku 1960 byl amnestován. Po propuštění se živil jako kopáč u Vodních staveb, od roku 1965 pracoval u Benziny, při této práci externě spolupracoval jako asistent s filmovým studiem Barrandov. Roku 1974 byl za údajné rozkrádání odsouzen na tři a půl roku do vězení (podmíněně propuštěn po polovině trestu). Po návratu z vězení pracoval jako technik v Československém státním souboru písní a tanců až do roku 1990 a v této době dále externě spolupracoval s filmem. V roce 1990 se stal spisovatelem z povolání, ale ještě téhož roku přijal nabídku vedoucího v zahraničním oddělení Českého literárního fondu. V roce 1992 byl zvolen prezidentem Českého centra Mezinárodního PEN klubu a roku 1995 se stal předsedou Rady Národní knihovny, které předsedal do roku 1998. V roce 2011 na Valném sněmu Junáka v Kolíně obdržel Jiří Stránský za dlouholetou práci pro skautské hnutí, za život podle skautského slibu a zákona a za celoživotní příklad ostatním nejvyšší skautské ocenění – řád Stříbrného vlka. V roce 2013 byl oceněn Cenou Josefa Škvoreckého za čtyři řady seriálu Zdivočelá země, dále je nositelem Ceny Egona Hostovského (1992) a Ceny Karla Čapka (2006), Rytíř české kultury (2015). Vydal knihu básní – Za plotem, psáno ve vězení (1953–1960) publikováno 1999. Vydal knihy – Štěstí, 1969, Zdivočelá země, 1970, Aukce, 1997, Přelet, 2001, Povídky pro moje slunce, 2002, Tichá pošta, 2002, Povídky pro Klárku, 2004, Perlorodky, 2005, Srdceváč, 2005, Stařec a smrt, 2007, Oblouk, 2009, Tóny, 2012. Jiří Stránský žije v Praze.

Až uvěříš

Až uvěříš
že hvězdnou mlhovinou
připíjel jsem ti z měsíční číše
a z mraků stříbrnou violinou
že hrával jsem ti v nocích tiše
že měl jsem tu moc
postavit přímo před Orion
obrovitý orchestrion
aby ta noc
všechno co očím dala
tobě vyzpívala

až uvěříš
že větrem jak páčidlem
jsem jak domorodec z dalekých moří
rozevřel ulitu mraků
a v zářící bělosti perletě polité duhou že jsem
našel

největší perlu světa
měsíc

až uvěříš
že z darů noci
jak zručný zlatník
jsem zhotovil pro tvé oči
zdá se že trochu posmutnělé
náhrdelník s jedinou mračnou slzou
jako přelud průsvitnou
a přesto neprůhlednou
takže jen matně a tiše září
svítí ale nejiskří
že jednou tu slzu na stužce z měsíčního okruží
zavěším mezi tvá nadra
že kdokoli pak tu slzu uzří
pozná
že ti srdce
přeteklo radostí

až uvěříš
že jsem celé toto údolí proměnil v oblázek
vybílený paprsky
a s tebou před očima

že jsem jej zamyšleně házel
do černé tůně lesů
až se rozvlnila ve stříbrných záblescích

až uvěříš
že svítivými střelami meteorů
zabil jsem v sobě pochybnosti
že nejsem dost dobrým dlaždičem
abych ti mohl vydláždit život
barevnými kostkami štěstí

až uvěříš
že do dlaně noci jsem sebral
všechna lidská světla
a jako to dělají děti s jeřabinami
navlékal je
na nit tvého toužení
a přes tu bolavou tmavou dálku
k tobě se připoutal
nejdelším náhrdelníkem na světě

až uvěříš
že do noci jsem se nořil
jak do vlhého a chladivé vody
abych byl kdykoliv připraven
předstoupit před tebe čistý

až uvěříš
že já sám jsem tou strunou
napjatou mezi nebem a zemí
kterou tys rozechvěla k písni bez konce
dlouhým smyčcem čekání

až tomu uvěříš
pak snad pochopíš
ty jíž jsem protkán jako bezmračná noc stehy
hvězd

proč jsem ti řekl
že tě miluju stejně
jako básnickovy oči
milují jasné nebe

Bytízské ráno

Támhle
To není nevzhledný dům
to je satyr
Hoví si v podušce obzoru
leží si naznak a špulí rty k nebi
a šalmají vítá mrazem zmodralé ráno

Ta jeho píseň není nic moc k poslechu
spíš pro oči
Vždyž je to satyr
A píseň stoupá po mladičké modři
v narůžovělém nápěvu
nadýchaném jak závoj královny Titanie

To opravdu není kouř z nevzhledných komínů
Támhle

To jen satyr a jeho šalmaj malují na nebi
lehounkou píseň kterou hraje
na obyčejný kouř ze čtyř obyčejných komínů
vycházející slunce

Meditace I.

Noc za prahem března
do níž nebe vdechlo ještě zimní mlhu
je hlubinou moře
kde světélkují ryby

A po dně si zvolna kráčí člověk
bez obav z utonutí
neboť líp než nejlepší dýchací přístroj
chrání jej zalknutí sebou samým

Chvíle mlhy
chvíle mých zalknutí
zalknutí láskou
zalknutí bolestí
nikdy prosím nedopusťte
abych byl prázdný
Jinak i pod sluncem
utonu
Přestanu

Meditace II.

Vy chvíle této noci a její mlhy
vy chvíle matných světél
děkuju vám za vědomí
že tu stojím jen natolik sám
aby to nebylo příliš
aby mě to nebolelo

Neboť já
vy léta mého citu
stojím sice v této noci
na dně moře a mlhy
ale jsem ostrovem na slunci
laskaném a obmývaném
příbojem jiného moře

Tvéma očima

/I když jsou tak daleko/

Meditace III.

Horko dusno a sucho
kdekoho do temene bodá
slunce falešné víry

Potřebovalo by zapršet
chladná vláha zklamání
spláchla by prach zapomnění

Odpustíš-li nezažhyneš
zapomeň...a konec

Zahyneš jak náměsíčník
jenž zahleděn do své luny
zapomněl že patří zemi

Ivan M. Havel

přípravuje
Pavel Petr

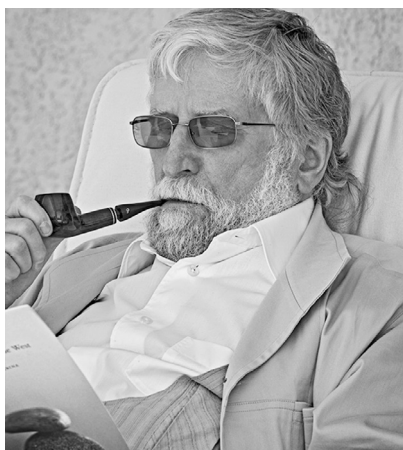


Foto: Washek Pfeffer

Narodil se 11. října 1938 v Praze.

Vyučil se jemným mechanikem a v roce 1966 absolvoval večerní studium na Elektrotechnické fakultě pražské techniky. Pokračoval na Kalifornské univerzitě v Berkeley, kde roku 1971 získal doktorát z počítačové vědy. Po návratu pracoval několik let jako výzkumný pracovník v Československé akademii věd, poté jako domácí pracovník. Za normalizace organizoval bytové semináře a podílel se na vydávání samizdatových knih. Po listopadu 1989 působil půl roku v Koordinačním centru Občanského fóra, poté se vrátil k vědecké práci. Byl jedním ze zakladatelů Centra pro teoretická studia, sdruženého pracoviště Univerzity Karlovy a Akademie věd, jehož byl do r. 2008 ředitelem a v němž dodnes pracuje jako vědecký pracovník. Je docentem University Karlovy, kde přednáší na Matematicko-fyzikální fakultě. Od roku 1990 je šéfredaktorem přírodovědeckého časopisu Vesmír. V současnosti se zabývá hlavně kognitivní vědou, filosofií myšlení a teorií vědy.

Knižně vydal mj. monografii Robotika (1980), filosofické dialogy se Zdeňkem Neubauerem Sidonia a Sakateky Čtrnáctero vykročení (2004), tři soubory esejí na téma vědy Otevřené oči a zvednuté obočí (1998), Zvednuté obočí a zjitřená mysl (2005) a Zjitřená mysl a kouzelný svět (2013), dále dva dialogy s Michalem Ajvazem Snování – rok dopisů o snech (2008) a Sindibádův dům (2010). Dodatečně vydal též svou prozaickou juveniliu z roku 1957 Arsemid (1997, 2. rozš. vyd. 2004).

Ivan M. Havel žije v Praze.

Uspávanka

Kdykoliv usnu,
vždy žasnu,
že mluvím ze snu.

Jak ale užasnu,
že ani nehlesnu,
až zesnu!

(1985-87)

Zachování dat

Skupina dat
v bázi dat
svůj rod dat
chce zachovat.

A tak jedno z dat
za jiné z dat
v bázi dat
touží se vdát.

Ale jak oddat
v bázi dat
ta dvě data
nestydatá?

(2015)

Tůňicí čas

V hloubi tůně hloubá,
klouby hloupě dloubá,
hloubá na dně tůně,
na svém trůně trůně.
Dloubá, stůně, okouní,
hloubá, co je za tůňí --

(1988)

Pavlu Koubovi

Co je pro to, co je,
být?

Je pro to, co je, ale co by nemuselo být,
být stejné,
jako je být pro to, co je a co musí být?

Je pro to, co je a co musí být,
být stejné,
jako by bylo být pro to, co není,
ale co by mohlo být?

Bylo by pro to, co není a ani nemůže být,
ale co by bylo, kdyby to mohlo být,
být stejné,
jako je být pro to, co je,
ale co by nebylo, kdyby to nemuselo být?

Kdyby to, co není a co by nemělo být,
bylo,
bylo by pro to být stejné,
jako je být pro to, co sice je,
ač by bylo lépe,
aby to vůbec nebylo?

(2002)

Sl ů n í v ě c

Na hlině líně
sluní se slůně.
Nudí se, dumá
o smyslu slona.

Hlavu kloní, marně loví
slova sloní,
jaké to bude,
až vyhynou sloní.

(2002)

By lo ne by lo

Volky nevolky
stvůra nestvůra
cestou necestou
pádila.

Tvora netvora
chtě nechtě
hlava nehlava
mlátila.

(2004)

Aby se koza nažrala a vlk zůstal celý
Aby vlk zůstal celý a koza měla hlad
Aby koza měla hlad a vlk se nenažral
Aby se vlk nenažral a koza se dávila
Aby se koza dávila a vlk se nedivil
Aby se vlk nedivil a koza zpívala
Aby koza zpívala a vlk se roztančil

(2004)

Rozplechtěnost

Jednoho dne Jiří Fiala zakoupil v antikvariátě etymologický slovník. Jakmile v něm začal listovat, vypadl malý lístek s nápisem těchto slov: nevy-počtenost, vyčtenost, zapletenost, popletenost, spletenost, rozpletenost, změtenost, uhnětenost, chtěnost, upachtěnost, šlechtěnost. Z uvedených slov jsem si vyšlehtil slova nová a z těch jsem uhnětl následující báseň:

Věčně nedochtěná rozmětenost znalostí
se hroutí s neplechtěně ušlepetnou rychlostí,
zatímco rozplachtěně uměchtěný spěch
se skrývá v upačtěně nesplechtěných snech.

(2006)

A proto se smějte!

Karlu Schwarzenbergovi

Moc ponocných
noc bezmocných.

Sežraná koza
hladový vlk.

Nemluvně nemluvě
vzdoruje pomluvě

Ti co si hrají, smějí si hrát!
Ti co se smějí, smějí se smát!

Boje se boje
zalezlo zlo.

(2009, 2012)

(Ze sbírky „Hry a hračky“)

Mysterious Distances

Martina Schneiderová

The exhibition entitled “Mysterious Distances”, prepared by Otto M. Urban for the Museum of Art in Olomouc, was an inspiring achievement. Not only because it presented lesser known artists, but also because it revealed how many “white places” that still remain in the history of Czech art, primarily in the monographs prepared by personalities of Czech symbolism. The relationship of the visual symbolism to literature was one of the reasons why symbolism for a very long time has been considered as moving in a conservative direction. The growing interest in symbolism, that we can date back to the end of the 1960's, however confirmed its international significance as well as its importance to the evolution of art in the 20th and 21st century, that is either emerging from symbolism or else can be perceived as a return to it.

The New Face for the Exposition of Modern Art GAVU in Cheb in 2012

Marcel Fišer

In 2012, the 50th anniversary of the founding of the Gallery became an appropriate pretence for the reinstallation of the permanent exhibit at the GAVU in Cheb. Almost everything has been changed: the entire concept, the disposition of the space, the exhibit architecture, lighting, labels, etc... Panels were added to the Baroque interiors throughout all the rooms, creating one continuous space. In this new exhibit, emphasis is placed on the quality of the individual pieces of art, their highest tone and a quiet viewing atmosphere. The exhibition is roughly conceived in chronological order; however this perspective is not very orthodox. A new element of the exhibition is the collection of the group of artists who have emerged since 1989. One fundamental change was a room that was previously the gallery's depository and is now allocated for the use for exhibitions. In addition to this, the former depository was renovated and added to the tour, allowing spectators to make a complete circle.

Petra Brázdilová

Vojtěch Márc

The review of the exhibition *My Thing 3* by Petra Brázdilová deals with the question of the contemporary “feminine art”. Instead of repeating those critical schemes that still relate to the unhealed wounds on the body of society, but whose overuse has lost much of its symbolic force, Petra Brázdilová opens themes in the intimate exposition themes that are personal and yet universal. The famous feminist proposition finds the similarities between the private and the public. Today, it is simply not enough to repeat “feminine art”. This would in turn lead to the reconfiguration of the relationship between the public and the private that emerges from the current situation and aims toward its transformation. The exhibition of Petra Brázdilová was the first by a woman who presents her own works at a solo exhibition in the newly opened spaces of the KGVU in Zlín.

Waste Paper, etc.

To accompany the exhibition of Zdeněk Macháček

Ladislava Hornáková

Since the early 1980's, Zlín painter, draftsman, printmaker, and photographer Zdeněk Macháček (1960) has dedicated himself to the liberal arts in addition to concentrating on his professional career of on graphic design. On one hand, his artistic view is formed by the reflexes of nature and its activities; on the other hand, by the urban environment and architecture. As the opening part of the exhibition space of the gallery, he conceived a presentation that enabled the possibilities of encountering a segment of his extensive cycle *Waste Paper (Makulatury)*. He makes an attempt at reacting to printed sheets of paper that were selected based on a particular quality. The entire series occurs on the basis of one of these selected processes, but the end result is always different on every single sheet of paper. The resulting series has an unexpected artistic consequence. A significant part of the exhibition also includes the series of five photos entitled *Bílá Opava (White Opava)* in which he also worked with other materials. When he connected the drawings and photos to a certain place using a computer, a very interesting and unexpected harmony occurred. The presentation concluded with large format paintings. The monochromatic paintings combined subtle modifications of the paintings in the cycles *City in the Gardens (Město v zahradách)* and *Night and Day (Noc a den)*.

In marginae – A Rare Authenticity: Creator and Experimenter Rainer Pretzell & the Rainer Verlag Publishing House

Jiří H. Koeman

In this personal article, the author of this text, an internationally recognized author of artists' books and a specialist on the medium of paper, recalls his personal relationship with Rainer Pretzell. The text originated as a contribution to the exhibition entitled *Rainer Pretzell Publisher. Creator and Experimenter. Artists' Books* that could be seen at the Olomouc Museum of Art from May 15 to September 14, 2014. It was then relocated to the Sala Terrena at the Universität für Angewandte Kunst in Vienna from October 2 to November 15, 2014, under the title *Der Verlag Berlin Reiner. Künstlerbücher und Literatur aus der Sammlung des Arts Museum in Olomouc*. The curator of both exhibitions was Gina Renotière, whose enthusiasm and also Rainer Pretzell's generosity made it possible for the Museum of Arts in Olomouc to gradually acquire the complete collection of the works of Rainer Pretzell – a feat that has never been accomplished by any other organisation in the world. Rainer Pretzell was born on August 20, 1939 in Berlin. In 1966, he founded the Rainer Verlag Publishing House that later became famous all around the world. Here he personally printed unique editions and was a significant participant in the social life of the West Berlin cultural community. In 1995, he ended his publishing activities and moved to the hometown of his wife, Agnes – the region of Abaliget in the southern part of Hungary.

Exhibition Conundrum: P90 or Paradox 90. Curator's Concept during the Mečiar Era (1993–1998)

Silvia L. Čúzyová

The opening of the first exhibition in the new Kunsthalle in Bratislava (KHB) in the fall of 2014 became the centre of attention for the Slovak media and the general public. After two selection competitions, Juraj Čarný took over the position of acting director of the KHB. He was engaged in many issues that have been associated with the Kunsthalle in Bratislava. As the appointed director, he has been involved in the preparations since the space newly opened. The opening exhibition project entitled *„Paradox of the Nineties“* did not map the trends of contemporary Slovak art throughout the decade, as one may anticipate. The time frame was narrowed down to the five-year period of the „Mečiar era“. *P90* presented eight partial exhibitions that were prepared by eight curators (Richard Gregor and Juraj Čarný as the main curators and other invited curators: Daniela Čarná, Barbora Geržová, Beáta Jablonská, Nina Vrbánová, Lýdia Pribišová, and Míra Sikorová-Putišová). Each of the participating theorists chose one exhibition, or a series of exhibitions, from a theorist who in the 1990's „did not succumb to nor pander the state“ and created an older exhibition paying tribute to that curator. The *P90* exhibition project and its accompanying catalogue can be illustrated by other facts associated with the unfinished mosaic of „cultural service“ of the 1990's in Slovakia.

Jiří Pikous – Painter of Natural Gestures

Katerina Čermáková

The expressive works of Jiří Pikous emerge from his own experiences, from renderings that are associated with those genuine elements that are reshaped by his rich imagination. It is a particular spontaneity of the gesture that contrasts with the cultivated presentation and thoughtful composition - a gradually increasing drama of a broader social context with individual poetics that focus on detail. The author places emphasis on the figurative painting, on the accent of colour and the work with light. In the work, it is an evidently existential plane with a partially symbolic message and considerable emotion.

Karolína Mikesková

Nina Michlovská

From those works created during the first years of her studies at the Prague Academy, Karolína Mikesková has prepared a collection whose results can be called “dreaming after twilight” – if one takes into consideration the lapse of time and looks at the exhibition with a bit of irony. In her series of photographs and in the three video installations inspired by the events of the night sky, she analyses primarily the transformation of the sensitivity of perception that is associated with the change of light conditions and with nightfall. In the video *Bolide* (2010), she staged a falling star. She invoked the experience of those fleeting moments in which all of our hidden desires are revealed. In the video *Corona Borealis* (2010) and the two-channel projection *Coma*

Berenices (2011), she returned to the tales of ancient myths that illustrate the emerging constellations of the same name. She confronts her own experience with those that have been collectively handed down. To Karolína Mikesková, it is her own remarkable impression to the quality of the material and to the work within the space. She demonstrates this through the placement of the displayed objects in the exhibitions *The Specimen Cabinet* (2010) and *Life Clock* (2012), both realised together with Roman Štětina. Since 2012, she has been continuously engaged in composition. She began by observing the composition of the landscape in the works of the famous masters, in the reproductions of the Romanticists and in the Japanese landscape artists. She transforms the elements of the landscapes, through the filter of her own perceptions and visual experiences of an observer emerging from the European traditions of exhibiting work, to the special installations captured in photographs or presented directed in the gallery spaces. She patiently probes into them with an expressive range of materials, examining their shapes. Sophisticated work with material has become her domain. It is manifested not only in the installations and objects, through the use of shapes, but also in the character of Karolína's photographic works.

Bolid (2010) – Bolide (2010)

Severní koruna (2010) – Corona Borealis (2010)

Vlasy Bereniky (2011) – Coma Berenices (2011)

Kabinet (2010) – Specimen Cabinet (2010)

Živé hodiny (2012) – Life Clock (2012)

One Work – Simon – Eyes Seeing and Eyes Being seen

Martina Schneiderová

Next to Vojtěch Preissig, painter and graphic artist, Tavík Šimon is conserved to be one of the founders of Czech modern graphic art. He primarily focused on the theme of landscapes, which can be reflected by his love for travel. In his paintings, we can discover French impressionism that he knew from its very source, as he lived in Paris before the First World War. In the following text, however, we can see his earlier etchings that refer to the popular symbolic theme of the inner vision or the plunge into one's own self, into the depths of imagination.

One Year after the Fire of Jurkovič's Architectural Gem in the Beskydy Mountains

Petr Všecká

The fire that occurred on the night of March 2nd and 3rd 2014 depreciated a substantial part of the roof and construction of the Libušín building and the neighboring Old Pustevny. The greatest loss of the exceptional work of architect Dušan Jurkovič was the monumental interiors of the Canteen (Jidelna) and its tower made out of timbers. Thanks to a broad social consensus and solidarity, a form of scientific reconstruction is assisting in the return of the Libušín building back to its original state. Immediately after the fire, a decision was made to keep the skeleton of Libušín in its entirety on its current location. The torso was cleaned and scaffolding was then placed inside to prevent the collapse of those damaged areas. A temporary roofing, in the form of a prefabricated steel hall, was then put into place. The structure also houses the offices of the TRANSAT architects where documentation for the renewal of the burnt structure was conducted before the actual renewal project began. This documentation includes a detailed orientation of those individual elements that create the torso of Libušín, processing the architectural-historical development of the object, conducting tests and research of materials and their surface treatment, determining appropriate methods of renewal and the conception of the scientific reconstruction. Comparisons were made to similar projects conducted abroad. In collaboration with the firemen and the conservationists, an architectural study of future scenarios of the files of the Libušín building was conducted as the basis for the next phase of preparations. The new proposal enables wheelchair accessibility and returns to the basis elements of the building complex dating back to the 20th century. The authentic exterior of the damaged building has been preserved and a new wooden bearing wall has been added to the interior of the building, concealed beneath a replica of the original interiors. A replica of the long-vanished tower has been reconstructed out of timber. Simultaneously, a new fire protection system has been implemented into the entire building complex.

František Cubr – An Architect of Style

Radomíra Sedláková

Very few architects have had such a significant affect on the lives of people in the 1960's as František Cubr. He and his colleagues created

buildings whose designs are directly associated with the city of Brussels and the architecture of the city. It is surprising that no book has ever been published that focuses on the personality of this famous Czech architect. After the dazzling success of the exhibition pavilion in Brussels, a rather thin book entitled *Cubr – Hrubý – Pokorný* was published by Otakar Nový and Jiří Šetlík. A catalogue accompanied the small exhibition, *Life in the Rhythm of the Atom*, prepared by the National Gallery in Prague to commemorate the 40th anniversary of the Expo in Brussels. And in 2007, the exhibition *Art and Interior* recalled the work of František Cubr, just one year after the 50th anniversary of the "Brussels" exhibition of "The Brussels Dream". In a way, it appears that the work of the architect had been limited to only one successful exhibition. Now, a comprehensive and reasonably detailed publication *František Cubr – Architect of Style* has been published by the Gasset – Allan Intel Publishing House in Prague. The book was initiated by the architect's daughter and academic painter Magdalena Cubrová, and Petr Volf commissioned the book and wrote the text. Once again, he demonstrated that architecture is very dear to him and that he truly has the talent to acquaint his readers with this art form.

Prostor Zlín(a) – prostor designu

Jiří Hulák

From January 20 to February 15, 2015, an exhibition was prepared in the building of the rector's office at Tomáš Baťa University in Zlín. In addition to commemorating the 15th anniversary of the founding of the Faculty of Multimedia Communications design studio, the exhibition also paid tribute to two instructors, who left us abruptly last year: sculptor Bořek Zeman and design professor Pavel Škarka – founder of the atelier and the first Dean of the faculty. During his studies in the Zlín atelier, Škarka moulded the generation of artists, contributing to the shaping of machines and tools to the "revolution of the square" in Czech design. Over the course of the following two decades, he dominated the professional design scene in our country. As a professor, Pavel Škarka taught many young designers, who have themselves been successful in both domestic and international student competitions, as well as in the difficult terrain of their own design practice. In addition to the studio designs, the exhibition also presented the works of Pavel Škarka, Bořek Zeman and other instructors from the studio, including the current manager Martin Surman.

From the Archives

Poet Filip Sklenář

Prepared by Jonáš Hájek

In the column *From the Archives*, we are providing you with samples of the manuscripts found in the estate of poet and prose writer Filip Sklenář. He took his own life at a very young age. The editor, poet Jonáš Hájek, is well acquainted with Sklenář's verbal work and compiled the entire contribution. The selection is composed of samples of Sklenář's prosaic works as well as his verses; we supplement the article with memoirs written by his younger sister Magdalena Henkel. We are also publishing a series of preserved portraits as a source of illustration. The Archive has become a source of extraordinary talent and a glimpse at those personalities filled with contradictions.

Poetry

Jiří Stránský

Ivan M. Havel

Prepared by Pavel Petr

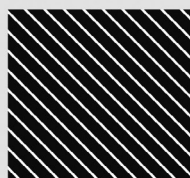
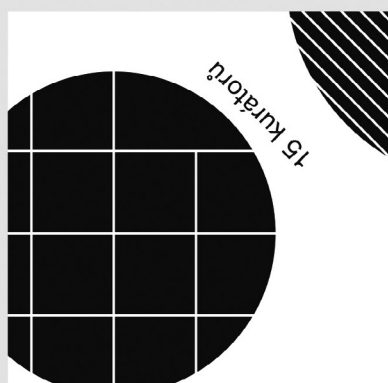
In this year's second issue of Prostor Zlín, we present two authors who are more famous for other associations, more as personalities of Czech social events and Czech history rather than as poets, per se.

The first author is a prose author, a long time prisoner of the Communist criminality, a former chairman of the International Pen Club – Jiří Stránský – who is primarily perceived as a television personality from the television series *Zdivočelá země* (The Land Gone Wild) based on his novel. We have selected some verses from one of his books written during his time in prison – *Behind the Fence* (Za ploty).

The second poet is a scholar primarily engaged in cognitive science, the philosophy of thought and science theory, the editor in chief of the magazine *Vesmír* (Space) and last but not least, the younger brother of the former President of the Czech Republic and playwright Václav Havel. Ivan M. Havel is primarily famous for his scientific activities, in addition to publishing several books about the philosophical dialogues and juvenilia – *Arsemid*. Here we have selected poems from his manuscripts.

7. ZLÍNSKÝ SALON MLADÝCH

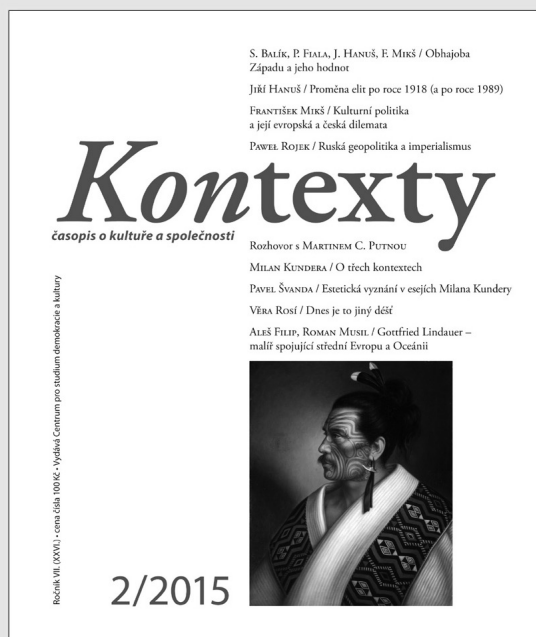
společná přehlídka českých
a slovenských umělců do 30 let



20/5-20/9

2015

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* 2/2015

JIŘÍ HANUŠ / Proměna elit po roce 1918
(a po roce 1989)

FRANTIŠEK MIKŠ / Kulturní politika
a její evropská a česká dilemata

PAWEŁ ROJEK / Ruská geopolitika a imperialismus

Rozhovor s MARTINEM C. PUTNOU

MILAN KUNDERA / O třech kontextech

PAVEL ŠVANDA / Estetická vyznání
v esejích Milana Kundery

ALEŠ FILIP, ROMAN MUSIL / Gottfried Lindauer –
malíř spojující střední Evropu a Oceánii

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



