

PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XVI. 4 / 2009



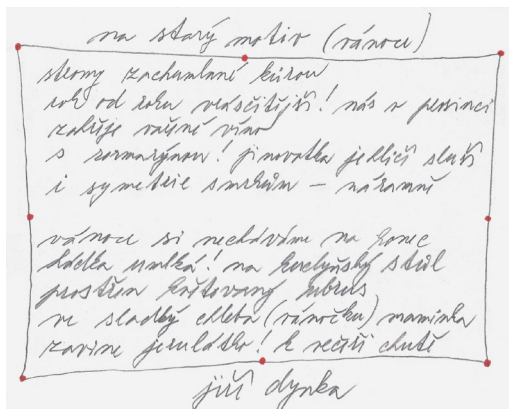
V Ý T V A R N É U M Ě N Í A R C H I T E K T U R A H I S T O R I E P O E S I E



Florida - Vase

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XVI. 4 / 2009



na starý motiv (vánoce)

stromy zachumlané kůrou
rok od roku vrásčitější! nás v prosinci
zahřeje vařené víno
s rozmarýnou! jinovatka jehličí sluší
i symetrie smrčkům – náramně

vánoce si necháváme na konec
hádky umlká! na kuchyňský stůl
prostřen květovaný ubrus
ve sladký chleba (vánočku) maminka
zavine jezulátko! k večeri chutě

jiří dynka

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

Blahoslav Rozbořil Zlínský obraz světa 1994-2009	3
Václav Mílek Objekt animace. Třetí smysl - Rozhovor s kurátory výstavy	6
Ludvík Ševeček Dětky a milění - Poznámka k jindřichohradecké výstavě Tomáše Švédy	10
Ludvík Ševeček Poznámka k výstavním a edičním aktivitám Jana Šmolky	13
Alen Krkošková Kresba Marie Filipovové	16
Jiří Valoch Česká premiéra Hartmuta Böhma	20
Jiří Valoch Cesta díla Michala Bauera	22
Hana Petlachová Miloslav Sonny Halas - umění jako hra a přirozenost	24
Martin Horáček Objevy: Malířství 19. století ze sbírek Kunstsammlungen und Museen Augsburg	27
Hana Bartošová, Nikolas Proksch, Gina Renotiére Listování	30
Pavel Netopil Labutí píseň za Galerii Brno	33
Kateřina Nechvilová V baru pod vlivem	36
Pavel Preisner Marek Pražák	38
Silvie Turková Speculum Justificationis	41
Miroslav Zelinský Mýty kunsthistorie - antilexikon	44
Jan Sedlák Znovuoobjevovaný Adolf Loos	47
Ladislava Horňáková Náměstí práce ve Zlíně IV - Návrhy dostavby od Josefa Gočára a Bohuslava Fuchse	50
Jiří Pulec Václav Černý a Host do domu	53
Lubor Kasal	56
Božena Správcová připravil Pavel Petr	58
Lenka Bydžovská Knihy pro moderní oko: Karel Teige a typografie	60
English summary Don Nixon	62

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Výkonový redaktor: Martin Beníček / Redakce výtvarného umění: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ladislav Daněk, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Marta Sylvestrová, Miroslav Zelinský / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: Rudolf Červenka / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín, telefon: +420 577 210 662 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 - 1398
www.kgvu.zlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Martin Čáda, Imaginární krajina I., 1999, olej, plátno, 140 x 95 cm, z výstavy Zlínský obraz světa 1994-1999, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
2. strana obálky: František Kobliha, V lese, kresba rudkou na papíře, 602 x 459 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
3. strana obálky: Adolf Loos, Jidelna v domě Jana Brummela v Pfzíně, 1927-1929, foto Martin Polák, 2007
4. strana obálky: Kateřina Duroňová, Mrtvá kuna, 2000, beton, délka 80 cm, z katalogu výstavy Zlínský obraz světa 1994-1999, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

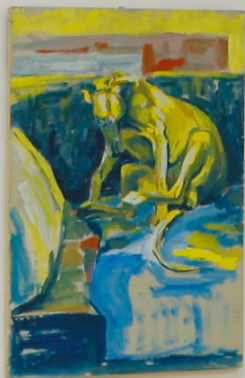
Redakce nabízí zájemcům starší ročníky nebo jednotlivá čísla Prostoru Zlín, jejichž malá část je ještě na skladě. Možnost zakoupení v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně nebo na adrese redakce.

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

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

Podpis (razítko)

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



Zlín s k ý

o b r a z

s v ě t a

1 9 9 4 – 2 0 0 9

B l a h o s l a v R o z b o ř i l

„Zlínská soukromá vyšší odborná škola umění“ (svým statutem je ZSVOŠU „obecně prospěšná společnost“) skládá veřejnosti účty ze svého patnáctiletého působení. Ve výstavních prostorech Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně (KGVU), v Grafickém kabinetu ve 2. patře zámku a ve foyer Městského divadla Zlín lze zhlédnout kolem padesátky studentských prací, jež nepřímo vypovídají o zaměření a programu školy. Nelehkého úkolu sestavit z materiálu shromážděného pedagogy ZSVOŠU ucelenou reprezentativní kolekci se s úspěchem zhostila Pavlína Pyšná, pracovníce KGVU.

Jubilující škola se hlásí k tradici Baťovy „Školy umění ve Zlíně“, činné v letech 1939–1952. Navazovat na ní lze samozřejmě pouze symbolicky. Podmínky, v nichž pracuje dnešní škola, jsou odlišné, a tedy i konkrétní cíle a strategie jsou s někdejší školou nesouměřitelné. Poukazy na předchůdce ovšem zviditelňují, aktualizují kontinuitu uměleckého vzdělávání ve Zlíně a také posilují legitimitu počínů obnovitelů školy.

Návaznost může být v úsilí o zasazování činnosti do praktického rámce, zejména tedy ve vědomém vztahování se školy k regionu. Také ji lze nacházet v humanistickém akcentu na ucelený rozvoj lidského potenciálu, zahrnující i duchovní a emotivní sféry. Jestliže někdejší škola umění chtěla humanizovat svět práce důrazem na estetickou dimenzi materiální produkce, dnešní škola chce být protiváhou pragmatickému světu práce v důrazu na pěstování dispozic k autorskému sebe-výrazu a k výtvarnému uchopování světa. Domnívám se, že to výstava zřetelně dokládá.

Jako specifikum zlínské školy bych viděl to, že její těžiště spočívá v tradiční volné tvorbě. To je aspekt nápadný v segmentu školství, opanovaném praktickou kvalifikační přípravou, logicky doplňující středoškolské vzdělání. V spektru výtvarného studia, jež takto zaměřené „vošky“ prostředkují, převládá restaurování, užitá grafika, umělecko-řemeslné zpracování dřeva, skla, kovu, textilu atd. Zlín se svým tří-oborovým výtvarným ateliérem (vedle něj, nezapomeňme, pracuje také

ateliér hudebně dramatického umění) se oproti tomu vyprofiloval jako škola volného umění. Studium stojí na tradičních formách, na kresbě, studiu podle skutečnosti, na zvládnutí klasických technik a technologií. Dokonce i v oboru nejutilitárnějším, v grafické tvorbě, je příprava na „digitální“ designérské řemeslo zaměřením v zásadě rovnocenným tradiční volné tvorbě (aniž to snižuje úroveň užité grafiky – jak lze na výstavě vidět). Podobně, jakkoli explicitní označení oboru za „užitou malbu“ poukazuje na praktické uplatnění v něm získaných dovedností, a jakkoli škola vede studenty k realizacím v architektuře, zdá se být v centru jeho studia zkoumání aktuálních možností média malby pro účely vlastního sebevyjádření (a jistě to není jen daň méně rozvinuté tradici nějakého muralismu v českém prostředí).

Je-li tomu vskutku tak, pak toto konstatování vyvolává otázky po opodstatněnosti, potřebnosti takové školy. Neschází škole ono zasazení do výrobního



Zdena Saletová, Ležící figura, 2003, beton, délka 168 cm

či řemeslného odvětví? Nebyla by lepší jistá technologická vyhraněnost, oborové zúžení?

Je to v textu řečnická otázka, ale klást si ji může být užitečné. Bilancování je dobrou příležitostí k znovu-promýšlení smyslu školy. Odpověď, již navrhuji, se může zdát paradoxní: neutilitární učiliště může být v důsledku praktičtější než přímočaře (aktuálně) zaměřené kvalifikační vzdělávání. Právě proto, že preferuje rozvíjení osobních dispozic před realizací vnějších, aktuálních představ a požadavků. Takové zaměření se zdá ale být přiměřené dnešnímu -rychle se proměňujícímu- světu, jehož osou už není ani tak práce, jako spíše volný čas, bobtnající rozsahem i rozmanitostí aktivit v něm provozovaných; světu, který klade smysl jedincova života do realizace vlastního potenciálu. Či, sociologičtěji artikulováno, přiměřené světu, v němž dochází k posunu od produkce ke konzumpci, kde význam estetické kultury přesahuje dřívější představu elitní činnosti.

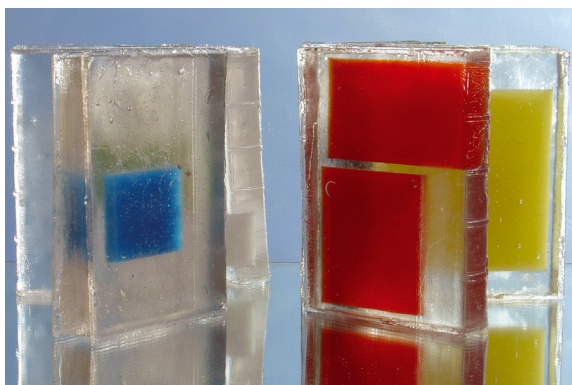
Jinou otázkou (vynořující se na pozadí nárůstu uměleckých fakult a proměn demografických parametrů) ovšem je, jaké šance má taková škola udržet si nějaký standard při přijímání uchazečů. „Voška“ se školným (jakkoli nízkým) nemůže konkurovat bezplatnému studiu veřejné vysoké školy, spojenému s tituly bakaláře a magistra



Kateřina Meletzská, z cyklu *Hudba*, 2003, olej, sololit, 33 x 50 cm



Kateřina Janošiková, *Inspirováno Freudem*, 2000, akvaticinta, papír, 225 x 214 mm



Eva Buchtová, *Světadily*, 2004, knihy - objekty, litá pryskyřice, 19 x 13,5 x 3,5 cm

umění (BcA, MgA), zatímco ona poskytuje svým absolventům málo respektovaný titul DiS. Když si vybírá mezi uchazeči, již „paběrkuje“ v prořídilých, dávno probraných kohortách adeptů umění. Těžko tak může držet exkluzivitu výběrového řízení. V tom jsou podmínky její činnosti mnohem těžší. Přesto, nebo možná právě proto, navrhuji spatřovat uplatnění školy právě zde.

Je dobrou zkušeností zlínské školy umění, že řada studentů (dokonce i z těch s méně přesvědčivým vstupním výkonem) se ponoří do studia a zabere do umělecké práce natolik, že pak přechází na vysokou uměleckou školu a po ní do umělecké praxe. Což může vést až k závěru, že ZSVOŠU je jakousi školou „druhého sledu“ schopnou vrátit do hry ty, kdo propadli výběrovým sítím škol „prvního sledu“ coby méně talentovaní (čímž se, mimo jiné, připomíná stále přehlížená neschopnost všech testů a zkoušek spolehlivě měřit dispoziční k úspěšnému studiu). Je-li takový závěr opodstatněný, pak by měl být především holdem ateliérovým pedagogům, schopným zaujmout, vytvořit atmosféru pro dychtivé objevování možností forem, nacházení vlastního výrazu.

Škola ovšem není jenom zařízením produkujícím odborníky. Je také prostředím, které soustřeďuje určitý tvořivý potenciál. Výtvarní pedagogové, které škola svedla dohromady, představují ohnisko uměleckého života; vzájemně se inspirují a podporují a svoje prostředí obohacují koordinovanými aktivitami výstavními a realizačními, ale i společenskými.

O čem ještě svědčí výstava? O velkém spektru poloh, v nichž se realizuje nacházení vlastního výrazu (a tedy nepřímo o svobodě, jež je studentům poskytována). O rozmanitosti malířských poloh vypovídá na jedné straně malba Petra Bařinky (cyklus „Bytosti“, 1999), ukázka komorní formy, hravé, malířsky kultivované, a na straně druhé šťavnatá, excelentní malba Tomáše Hrubíše, jež divákovi může asociovat F. Bacona či L. Freuda. Zvládnuté jsou jak velké formáty, vystavené ve foyer divadla, tak menší práce na zámku.

V sochařské expozici nacházíme vedle suverénních portrétních studií Evy Vavrečkové (dvě busty „Moji blízcí“, 2006) „Lesní hřbitov“ Aleny Pečivoové; její komorní, cínové plastiky vyzařují podmanivou, hravou imaginaci. Za zmínku stojí i materiálové rozpětí práce tohoto ateliéru, jež sahá od sádky a přechovaného cementu přes laminát (P. Jabůrek, M. Ospalík) a dřevo (T. Jurečka) až po kovolitecké realizace (Gerých, H. Schneiderová, Polák, Nevřívová, B. Večeřová, D. Hříčišková).

V grafické sekci zaujmou drobné barevné linoryty J. Juráškové-Potůčkové (barevné linoryty: *Trosečníci na duši*, *Záchranné čluny*, *Převozník* 1999–2000), lepty J. Bartuškové (2008), realistické studie M. Prokopové (2006), stejně jako lyrickými texty inspirované práce A. Ševelové (2005). Užitou grafiku pak přesvědčivě zastupují práce Ž. Drgové (2002), autorky jednotného vizuálního stylu pro město Zlín T. Pokorné (2007) nebo S. Holečkové (2006). Odvahu k experimentu vykazuje A. Loch (2005). Svěráznou osobnost tušíme také za knihou-objektem M. Kyrycha (DeBox, 2008).



Tomáš Juříčka, Dvojice, 2007, dřevo, plexisklo, v. 80 cm

Mohu-li se pokusit při vši pestrosti o nějaký sklenující komentář, pak se mi zdá, že se tu rýsují dva tematické póly, v nichž se studenti školy výtvarně nejčastěji „nacházejí“; první bych označil za citovou výpověď, zaujatou křehkým tajemstvím života, skrytými půvaby všedního (K. Plesníková, P. Brázdilová, M. Čada); druhou za ludické, groteskní či technicistní konstrukce (P. Bažant, P. Dulík, P. Kunčík).

Zlínská škola umění je úspěšně etablovaným projektem. Má svoje opodstatnění, své místo ve struktuře edukačních institucí. Zrcadlo jejího renomé představuje několik generací úspěšných absolventů. Za patnáct let svého působení vypustil výtvarný ateliér ZSVOŠ do světa na sto padesát

absolventů, z nichž minimálně tři desítky pokračovaly ve studiu vysoké školy uměleckého či výtvarně-pedagogického směru. Co je ale nejdůležitější, vystavené práce vypovídají o schopnosti posunout či kreativně otevřít i ty, kdo se v oboru umění viditelněji neprosazují. Co lze oslavenkyni k jejímu výročí popřát? Určitě v první řadě příliv talentovaných, přemýšlivých a poctivých zájemců o studium. Současně pak pochopení a přízeň všech institucí vytvářejících pro její práci dobré podmínky.



Pohled do instalace výstavy Zlínský obraz světa v Městském divadle Zlín

Objekt animace.

Třetí smysl

Rozhovor s kurátory výstavy

Václav Mílek



Pohled do instalace výstavy *Objekt animace. Třetí smysl*, Dům umění ve Zlíně, 2009

Výstava *Objekt animace. Třetí smysl* v Domě umění ve Zlíně se snaží prostřednictvím desítky prací mladých umělců představit několik z možných přístupů k médiu animace. Přístupů, které cílí na nejzazší základ animace a které zpravidla neodpovídají běžné představě o animaci, spojené s tvorbou „večerníčků“. Materiálová surovost architektonického řešení a prostota grafických materiálů k výstavě může způsobit v nepřipraveném návštěvníku značné rozpaky. Než komplikovaně vysvětlovat komplikované, rozhodl jsem se položit několik otázek přímo kurátorům výstavy, Martinu Mazancovi, Filipu Cenkovi a Jiřímu Havlíčkovi.

Výstava představuje jak animace samotné, tak modely, které stály u jejich zrodu. Někde jako obě varianty, někde jen jednu z nich nebo jejich část. Hra s vynecháním a doplněním hraje důležitou roli v konceptu projektu. Proč nebo čím byl pro vás právě tento princip při přípravě výstavy zajímavý? Může divákům něco napovědět o vašem chápání animace?

MM: Princip, který je skryt v názvu výstavy, odhaluje vztah mezi zobrazovaným a manipulovaným předmětem, což může být v mnoha případech ta samá věc. Když to zjednoduším, tak jde o vztah mezi loutkou a animací loutky. Kdybychom k tématu výstavy „objekt animace“ nebo

v přeneseném významu „model animace“ přistupovali historiograficky, mohli bychom zapůjčit filmové animační modely třeba z bývalých zlínských studií a přenést je do galerie. Výstava by byla lehce muzejní až nostalgická a paradoxně více konceptuální, než je tomu teď, čemuž jsme se i chtěli vyhnout. Popisnost, až kontextovou literárnost příběhů potencionálních animací jsme vynechali a soustředili jsme se na interpretaci 10 děl. Proměna nebo posunutí významu díla jeho instalací je pro mě asi nejdůležitějším momentem práce na výstavě. Ideální je, když v takovém případě můžete situaci konzultovat i s autory děl, což bylo u více než poloviny děl ve Zlíně možné.

FC: Už ve známé McLarenově definici se o animaci přemýšlí jako o umění zacházení s neviditelnými mezerami mezi jednotlivými obrazovými políčky, o ožívání atd., což může být východiskem k přístupu, který v otázce popisuješ. I obecně je to ale přece přirozeně žitý princip, pokud člověk chce u sebe a druhých vyvolat alespoň nějakou aktivitu, dát druhému prostor, zapojit ho do hry. Vynecháním dáš druhému možnost vyprolnout v chybějícím sebe (jeho paměť) a ve výsledném obraze vidět něco, co bude spíš nečekané (pro tebe i pro něj). Výstava není v tomto smyslu nijak zálučná, tendence jsou jasné, vždy vidíme dva body, které polohu třetího naznačují, tušené a dokazatelné se doplňují (nejen kvůli fyzikálně laděnému textu Laury U. Marks v doprovodné publikaci nebo poctivě měřené architektuře výstavy). Jednotlivá vynechání nemění věc zásadně, spíš celek zajímavě intonují (přesněji: silně výstavu jako celek intonují ty věci, kde nejde ani o vynechání, ale prostoupení modelu s animací, tedy zmizení jinou cestou než nevystavením, o kterém mluvíš v otázce).

JH: V posledních několika letech mě začal čím dál víc zajímat spíš model než samotná animace. Vychází to možná z méj osobní situace, ve které jsem se po určitý čas nebyl schopný dostat od modelu k výsledné animaci. Tahle zkušenost s modelem, jeho ohledávání, co to vlastně je model, to byly takové náhradní animační postupy, substituční modely. Vznikaly různé modelové situace. Když jsem třeba pracoval v knihupectví, začal jsem si promýšlet knihu-model, ale šlo to pomalu a nedostal jsem se v podstatě dál než k obálce s nápisem Model. Další modelová situace bylo postgraduální studium scénografie, resp. spolupráce s Johanou Švarcovou na audiovizuálním modelu s názvem Kočka. Najednou ta prostupnost mezi modelem a animací začala být hmatatelnější prostřednictvím loutky. Někdy v té době jsem na internetu narazil na článek s názvem *Třetí smysl* od Rolanda Barthesa. Ještě než jsem si ho přečetl, bylo mi jasné, že název celkem přesně vystihuje moje modelové situace, resp. téma připravované výstavy ve Zlíně. Souhlasím v podstatě s Filipem ohledně důležitosti prostoupení modelu s animací, i když je zajímavé, že v naší společné instalaci k němu došlo právě jednoduchým odebráním, prostým nevystavením.



Pavla Sceranková, *moving out*, 2007, 0:34 min.

Autorů, kteří by mohli být zastoupeni na výstavě věnované současné animaci, je celá řada. Je váš výběr něčím specifický? Čím především naplňuje vaše myšlenky v rámci této výstavy?

FC: Určitá omezení ve výběru je možné vysledovat jednoduše. Nejviditelnější je skutečnost, že jde o jednu generaci lidí, narozenou na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. A že jádro výběru pochází z absolventů Fakulty výtvarných umění VUT v Brně, kde jsme s Jirkou také studovali. Osobně nepovažuji za tolik důležité rozkrývat typologii výstavy, pokud jde o animační přístupy; snad nikdo ani nečeká, že by bylo možné je jednou výstavou ukázat ve větší šíři. Mně stačí, že se žádná z věcí na výstavě formálně ani tematicky neopakuje a že se nám často jednoduchou změnou kontextu vystavení díla podařilo ukázat jeho jinou kvalitu. Dělat výstavu v otevřeném, celoproskleném prostoru o půdorysu 23x17 metrů má svoje omezení, které jsme se pokusili využít ve prospěch smyslu výstavy: celodenním putováním slunce kolem Domu umění ve Zlíně nasvítit výstavu samotnou jako objekt animace. Výsledkem je jednoduchá (black-boxová, baťovsky modulová) náves, která vznikla kolem – pro výstavu emblematické – dřevěné poličky Petra Strouhala a která je v měřítku poskytnutého prostoru k výstavě asi maximem možného, pokud chceme jednotlivým pracím ponechat jejich autonomii a možnost vnímat je nerušeně (o celodenním, permanentním zkoušení s galerií sousedící zlínské filharmonie, která nechtěně vytváří soundtrack i k věcem, které

chtěly být mlčky, jsme jako přesporní neměli tušení...). Od začátku se tak uvažovalo o možnosti vystavit velkoryseji maximálně desítku prací; raději méně než více.

MM: Jak říká Filip, jde o určité generační sepětí, v jistém smyslu i nahodilost naší bezprostřední volby, která vychází ze skutečnosti, že každý jsme přišli s několika díly, která nám v rámci celku začala nekonfliktně fungovat dohromady. Něco/někoho jsme během příprav časem zamítli, někoho doplnili. Jak trefně poznamenáváš v otázce: *autorů, kteří se věnují v současnosti animaci, je celá řada*. Dokonce bych dodal, že autorů, kteří se nějakým způsobem věnují – „dotýkají“ animace, je dnes většina z těch, kteří pracují s pohyblivým obrazem videa nebo filmu. Výlučnost „oboru“



Viktor Takáč, *Are you telling the future continues in the past?*, 2009, 3:20 min.

animace je v dnešní době nahrazena její všudy-
přítomností a dostupností. Kdejaký program nám
umožňuje dříve produkčně náročné úkony realizo-
vat. Výběrem děl nám tedy šlo o gesta animace,
jejich hraniční a někdy zcela neuvědomované po-
doby. Taky mě zajímalo, jakým způsobem je pops-
atelný otisk animace do jiného média, kterým může
být onen objekt nebo socha či podoba instalace.

JH: Máš pravdu, že autorů by mohlo být víc. Po-
stupně docházelo z naší strany k zužování krite-
rií pro nominaci na výstavu. Ať už z praktických
organizačně-prostorových důvodů, nebo z důvodů
čistě estetických – viz méně je více. Generační
propojení se nám všem jevílo jako funkční mo-
del. Náš výběr je pro mě specifický hlavně urči-
tou „vztahovou estetikou“ naruby. Dát dohroma-
dy věci, který spolu tak úplně zjevně nesouvisejí.
Vznikají tu pro mě překvapivá spojení a kontex-
ty. Konceptuálně laděná práce Pavly Scerankové
prezentovaná v kontextu animace, prostorový

jsme daleko cíleněji pracovali na jiné animační
výstavě *Slabikář* v Moravské galerii v Brně v roce
2005 (viz <http://slabikar.fiume.cz>). Když tyto dva
kurátorské počiny teď srovnám, nedokážu o nich
mluvit ve stejných termínech a na rozdíl od br-
něnské výstavy jsme tentokrát s pojmem animace
pracovali přesně. Z cesty mezi objektem (mode-
lem) a animací ani na chvíli nesejdeme.

Přirozeně jsem dnes méně spekulativní a všechny
věci na výstavě se mi samotné líbí natolik, že je-
jich instalované spojení vzniklo v našem kuráto-
rském trojúhelníku téměř intuitivně, pochopitelně
i zčásti nuceně finančním rozpočtem a ochotou
řemeslníků realizovat architekturu výstavy.
A přestože jsme měli ještě před vlastní instalací
stavby nakreslenou představu prostorových vztahů
vybraných prací, nebáli jsme se pocitově měnit
jejich vazby den před vernisáží tak, aby na výsta-
vě nevznikla zbytečná zdvojení a celek nepůsobil
upovídaně. Za sebe jsem tomu opravdu rád, mým



Martin Vančát, *bez názvu*, 2008, 2 min



Petr Strouhal, *Polička*, 2007, 1 min.

objekt od animátora Honzy Šrámků nebo z pro-
středí internetu vytržená animace Martina Ko-
houta. Na druhou stranu zde samozřejmě chybí
některá jména. Svoji „dřevěnkou“ by si podle mě
zasloužili i další autoři jak z brněnského okruhu
(Matěj Smetana, Pavel Ryška, Filip Nerad), tak
pražského (Pavel Strnad, Vilém Kabzan) nebo os-
travského (Jan Vytiska).

*Tato výstava v porovnání s jinými projekty, které
byly představeny v posledních letech ve zlínské ga-
lerii, patří mezi ty obtížněji srozumitelné. Co je
toho podle vás příčinou? Může v tom hrát svou roli
vaše volné zacházení s pojmem animace?*

MM: Pokud jde o termín animace, tak jsme se
jeho pojetím a definicí zabývali velmi podrobně
v kontextu kinematografie i výtvarného umění.
Obtížnost v porozumění bych za touto výstavou
nehledal. Není o ničem jiném než o animaci po-
hyblivého obrazu, jeho předobrazu v podobě
animovaného objektu a jeho možné modifikaci.
Možná je sama výstava tak jednoduchá, až zaráží
svou přímočarostí a, přiznávám, jistou nekompro-
misností, až asketickou přísností v instalaci.

FC: Nemyslím, že jde o nesrozumitelnou výstavu, ani
se výstavou samotnou pro mě tento fenomén (čitel-
nost) netematizuje. Se zámlkami a vynecháváním

„tématem“ je dnes spíš úspornost (ekologie) než
tvořivý potenciál nečitelnosti (byť jsem si u těch-
to pojmů vědom jejich propojení). V tomto duchu
je pojednáno i okolí výstavy: černobilá doprovo-
dná publikace a její myšlenkový koridor. Tím ale
nechci hájit výstavu jako divácky vděčnou. Je asi
ve zpětném pohledu jasné, že mi obtížnější srozu-
mitelnost a nesnadnost nevadí, jen bych nechtěl,
aby ji někdo bral jako schválnost. Vlastně mi li-
chotí (zejména když ji vytrhnu z kontextu věty)
tvoje charakteristika výstavy v úvodu rozhovoru:
prostota a surovost.

JH: Volné zacházení s nějakým pojmem může vést
k nedorozumění nebo obtížnějšímu chápání, přes-
ně jak říkáš. Na druhou stranu musím přiznat,
že nechápu to rozdělení na výstavy srozumitelné
a výstavy nesrozumitelné. Výstava je vždy arti-
kulací nějaké myšlenky nebo záměru, pocitu, ná-
lady. Upřímně si myslím, že porozumění výstavě
se neodehrává na úrovni porozumění pojmům, ale
obrazům.

*Je pro výstavu, jako je tato, nezbytná určitá míra
nadsázky či provokace?*

MM: Nadsázky ve smyslu otevřenosti v přístupu
k tématu ano, ale nikoli ironické nadsázky nebo
dokonce provokace, to rozhodně ne. Nemám rád,

když dílo nebo výstava diváka uráží svou nepřístupností a jakousi zakrněle intelektuální umudrovaností. Takové umění považují často za zbytečné. V případě animace a zlínské výstavy mě zajímalo, za jakých okolností animace funguje jako otisk něčí práce, navíc ta díla považují ve většině případů i za primárně esteticky poutavá, což je vždy dobrý důvod u něčeho delší dobu postát...

FC: Pokud jde o mě, tak z předchozích odpovědí lze vytušit, že jsem k výstavě jako k provokaci nebo něčemu vyžadujícímu ironický nadhled nepřistupoval ani náznakem. Výstavě i jejímu různorodému vyznění upřímně a smířlivě věřím. Myslím, že spekulativní výstavy vypadají jinak.

JH: Neřekl bych, že je nadsázka nezbytná, ale je určitě možná. Provokace je spíš tak mimochodem. Není to žádná parodie, spíš takový hravý model jak ukázat něco, co není vidět. Martin mi ve Zlíně říkal, že podle něj vlastně animace neexistuje. Pokud bych to bral s nadsázkou, pak

vlastně je. A potom je tady sborník, kde jsme se více než na obrazovou prezentaci nakonec soustředili na zachycení našeho procesu uvažování. Nemyslím si, že bychom výstavou něco definovali, jsem ovšem rád za ten trochu ušmudlaný otisk gest animace, který jsme zasadili do pomyslného prostoru jejího vnímání.

JH: Ta výstava není důležitá ve smyslu nějakého zlomu v přemýšlení o výtvarném umění. Takhle už se nějaký čas o těch věcech běžně přemýšlí, akorát u nás je to spíš nekontinuální, přerušovaný myšlenkový proud. Možná se to mění, vlastně se to určitě mění, když se takhle „obtížněji srozumitelné“ výstavy můžou objevit v krajské galerii.

FC: I s časovým odstupem bude platit text Laurie U. Marks *Elektrony mají paměť*, ve kterém lze najít tolik inspirativních a úsměvných věcí týkajících se dnešní paměti (která onu budoucnost, na níž se ptáš, určuje), že pokud se na tuhle výstavu „zapomene“, nic zvláštního se nestane (tedy že



Roman Přikryl, *MLS I*, 2008, 1:30 min.

bych se musel sám sebe ptát, proč jsme tu výstavu vlastně dělali.

Můžete na závěr krátce shrnout, proč je tato výstava důležitá nebo co je jejím hlavním přínosem pro další přemýšlení o „objektu“ animace?

MM: Na výstavě mě těší asi nejvíc pohled na její celek a jistou komplexnost. Instalace black-boxů v kombinaci s dokonalostí zlínské modulové architektury. Úspěchem může být i skutečnost, že se povedlo pomocí dřevěných modulů zatemnit místa výstavního prostoru, ve kterém jsme přitom roztáhli všechny žaluzie. Návštěvník si připadá jako na sochařské výstavě a ono tomu tak trochu

na ni a její smysl doopravdy zapomenout už ani nejde; co s touto vzpomínkou kdo udělá, já neodhadnu). A také, že možná občas někoho napadne použít spojení objekt animace bez slova objekt v uvozovkách.

Objekt animace. Třetí smysl

*Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění
29. září 2009 - 15. listopadu 2009*

Doteky a míjení

Jindřichohradecká výstava

Tomáše Švédy

Ludvík Ševeček

k jeho nové, ryze duchovním tématům otevřené integrity.^{1/} Už tehdy se ustavil pro něho příznačný hluboký vztah k přirozenému světu, přírodě a jejím jevům, které svými pracemi povyšuje do roviny působivé a v poslední době až dramaticky vyhraněné umělecké vize.

Autor patřil k těm tvůrcům své generace, jež „normalizační hermetizace“ českého prostředí, zejména jeho izolace a násilné odtržení od aktuálního dění západně od hranic země, vedla nejenom k větší tvůrčí koncentraci, k rozvíjení a určitému přehodnocování tradic našeho i světového moderního umění, ale současně i k hlubšímu a citlivějšímu vnímání přirozených hodnot světa a především přírody s její vnitřní spjatostí s člověkem. Po recenzích tvorby Tomáše Švédy otištěných na stránkách Prostoru Zlín v předchozích letech, u příležitosti jeho velkých retrospektivních výstav ve zlínské galerii,^{2/} vztahuje se ta stávající k jeho nejnovějším a současným pracím,



Instalace Doteky a míjení, 2009, jednotlivé části, dřevo, kaširovaný papír, tempera, v. 5-50 cm

O tom, že malířské a kreslířské dílo pražského rodáka Tomáše Švédy (1947) patří ke skutečným hodnotám našeho umění, lze již dnes sotva pochybovat. Na autorovo nezaměnitelné postavení v kontextu širší umělecké generace nastupující na českou výtvarnou scénu v dramatické situaci let šedesátých nebo v následné „normalizační dekádě“ ostatně výrazně poukázaly již výstavy volného uměleckého seskupení 12/15 Pozdě, ale přece. Až v jejich rámci ovšem mohl, jako jeden ze zakládajících členů „hnutí“ (1988), vůbec poprvé zveřejňovat vlastní práce v generačních souvislostech. Ukázalo se, že už v té době, po letech nucené společenské izolace, dospěl v ústraní svého pražského ateliéru ke svým charakteristickým malířským kompozicím, jejichž hlavním stavebně-skladebným principem se stala barva, což dovršilo jeho cestu k abstrakci. Plnější emancipaci koloristických kvalit obrazu pak došlo i k organičtějšímu propojení jeho kresebných a malířských složek,

kteřé v září a říjnu tohoto roku představil pod názvem Nemožnost doteku v galerii Zámecký mlýn v Jindřichově Hradci.^{3/} Rovněž stávající autorova tvorba nastoluje, v návaznosti na předchozí jeho projevy, pro něho charakteristická poetická krajinná témata s lidskými (psychologickými) tématy. Jejich evokace se však děje z poněkud odlišných dobových východisek a výtvarných pozic. Umělcova malba a kresba se úžeji než kdykoliv předtím propojují a robustnost děl předchozích období je relativizována soustavným narušováním a rozpouštěním jejich materiálních aspektů světlem, což zvýrazňuje jejich existenciální dimenzi. Po cyklech obrazů a kreseb s břehy, kameny či sršícími kameny^{4/} tak v jeho nejsoučasnejších pracích zauímají významné místo i jevy, které otevírají téma kosmických souvislostí a pozemského dění. I to, co u něho často bývalo „sevrěno v prostoru“, se nyní nezřídka ocitá v konfrontaci s nekonečnem vesmírných horizontů.



Hlavy - Mijeni, 2005-2006, pětídílná kompozice, olej, akryl, plátno, 190x190 cm

Vedle rozměrem nevelkých i zcela subtilních, dynamicky, v gestické malířské dikci formovaných kompozic, jako jsou některé jeho malby na papíře z roku 2007 nebo plátna z cyklu Sršící kameny (2007), ale také v témže roce vznikající drobné obrazy ze souboru Horizonty, se však v rámci tohoto pojetí již plně prosazují hlavně rozměrné, monumentálně citěné jednotlivé i vicedílné obrazové kompozice, jež také patřily ke stěžejním exponátům jindřichohradecké výstavy. Přestože jsou v souladu se svým rozměrem utvářeny v pevněji vymezené formě, podléhají v zásadě obdobnému principu prostorové otevřenosti jako jejich bezprostřednější, „maloformátové“, spontánněji vytvářené protějšky. Rovněž jejich vznik je iniciován náhodným přírodním nebo přirozeným aktem, jakým může být pád kamene do vody, kdy se vodní hladina stává místem doteku, jakousi racionálně nedefinovatelnou energetickou rovinou, místem zářivých střetů, prožitkem, jehož prostřednictvím se malířovy vyjevuje jeho téma, které ve volném

tvaru písmene „V“ zrcadlí nad hladinou i pod ní, kde se v souladu s propadem kamene vodním živlem postupně zužuje a jako „echo“ ztrácí. Dramatické, po výtce malířské a často až gesticky formované zrcadlení přirozeného světa je však současně i jakýmsi „úžasu plným“ podobenstvím s přesahujícími a zneklidňujícími symbolickými dosahy. Otevřený umělecký tvar, který nám autor svým viděním a bezprostředním vizuálním prožitkem světa přírody vyjevuje, jakoby v sobě implicitně zahrnoval i určité všeobecné lidské aspekty spjaté s bytím člověka, určité jeho aktuální duševní stavy – psychologické hodnoty existenciální ražby.

Ty jsou pak v poněkud odlišné podobě přítomny i v rozměrných, monumentálně citěných, méně dramaticky formovaných kompozicích, u nichž se „hladiny-horizonty“ vesměs podstatně snižují a uvolňují místo vesmírnému prostoru s jeho světelnými hvězdnými signály. Plátna se více upínají k řádu, jak svou čitelnější skladebností, tak barevně-světelnou kvalitou vyznařující z vesměs



Tomáš Švéda, Kresba 2009, pastel, pap., 350x270 mm

v modrých nebo červených, ale i v zelených tónech pojednaných obrazových ploch, jako tomu je třeba u „volného“ triptychu Hladina I.–III. z let 2008–2009. Nejvýrazněji se však v jeho nejnovější tvorbě prosazuje atmosféra jakési existenciální nejistoty. Řečeno „názvoslavím“, jímž Tomáš Švéda pojmenovává své práce, jde o „nemožnost doteku“, plnějšího úchytu v řádu přirozeného světa, který již není „k dohlédnutí“, a pokud lze jeho téma otevírat, tak spíše verbálním diskurzem, ale prožívat pouze neveřejně -u sebe- v řádu srdce, duše, anebo skrze umění. Dokladem této proměny autorova projevu jsou v jiskřivé kresebné dikci koncipované, dynamické obrazové kompozice, vytvářené (příznačně) v čase těsně před instalací a zahájením jindřichohradecké výstavy, které jakoby svou dramatičností a věcností přímo reagovaly na historické prostředí výstavní síně, s jejími až do renesance sahajícími prostorovými hodnotami i novějšími rustikálními tesařskými a zednickými prvky.

Daný posun v umělcově projevu, jeho transformaci a určitou radikalizaci, lze interpretovat i jako autorovu intuitivní reakci na zvěcnění lidského bytí. Snahou o důslednější a důraznější komunikaci s konkrétním prostředím i divákem tento trend v rámci výstavy reprezentovala především instalace Nemožnost doteku – Míjení (2009). Stávala z řady v prostoru volně zavěšených plochých, ve dřevě provedených a malířsky pojednaných objektů, formou i malířským provedením totožných s tvary, jež se vyskytují na jeho obrazech; v autorské stylizaci svého tvůrce představují lidské hlavy. Kompozice, která byla instalovaná ve zvláštní, k hlavní výstavní síni přilehlé místnosti, mimo jiné kalkulovala s proměnou světelných podmínek v průběhu dne, ale i s případnými



Tomáš Švéda, Horizonty VIII. 2008–2009, akryl a ol., pl., 80x60 cm

přirozenými pohyby objektů způsobenými prouděním vzduchu nebo dotyky návštěvníků.

Výstava nejnovějších prací Tomáše Švédy upozornila nejenom na jejich „inovační“ význam v kontextu jeho dosavadního díla, na autorovo úsilí o účinnější dobově nosnou komunikaci s vnímatelem, zrcadlící hlavně v zaujetí prostorovými vztahy, v narůstající věcnosti, dynamice až expanzivité a otevřenosti jeho projevu danému prostředí, ale poukázala i na nebyvalou malířskou jistotu tvůrce, na jeho sebevědomí, jež ho nezdědka vede až k zásadnímu omezování sobě vlastních, tradičních výrazových prostředků, k maximálnímu zvěcnění jeho uměleckých vizí, k jejich důsledné dynamizaci a potažmo až tvarové „atomizaci či tříštivosti“, až k jakémusi „odvážnému“ pokusu o průnik na hranu vlastního uměleckého bytí.

Poznámky:

1. Soustavněji jsem se proměňám tvorby Tomáše Švédy věnoval zejména v následných textech: L. Ševeček: Tomáš Švéda – k výstavě autorových maleb a kreseb ve Zlíně, Brně a Karlových Varech. Prostor Zlín, XI., 2004, č. 4, s. 3–7; Týž: Kresby a objekty v díle Tomáše Švédy. K autorově výstavě ve zlínské galerii. Prostor Zlín, XIV., 2007, č. 3, s. 3–5.
2. Viz pozn. č. 1. Jednalo se o výstavu: Tomáš Švéda, malba a kresba. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 21. 10.–28. 11. 2004 (reprízy Galerie Brno, 14. 1.–13. 2. 2005; Galerie umění Karlovy Vary, 25. 3.–1. 5. 2005). Obě výstavy byly doprovázeny obsáhlými výstavními katalogy.
3. Srv. Tomáš Švéda – Nemožnost doteku. Katalog výstavy galerie Zámecký mlýn Jindřichův Hradec, 5. září – 4. října 2009, výstava byla o několik týdnů prodloužena. Byla doprovázena obsáhlým katalogem, který vydal Tomáš Švéda.
4. Srv. I. Neumann: Sršící kameny blízko středu. In: Tomáš Švéda, malba-kresba. Katalog výstavy, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2004, s. 91n.

P o z n á m k a

k v ý s t a v n í m

a e d i č n í m

a k t i v i t á m

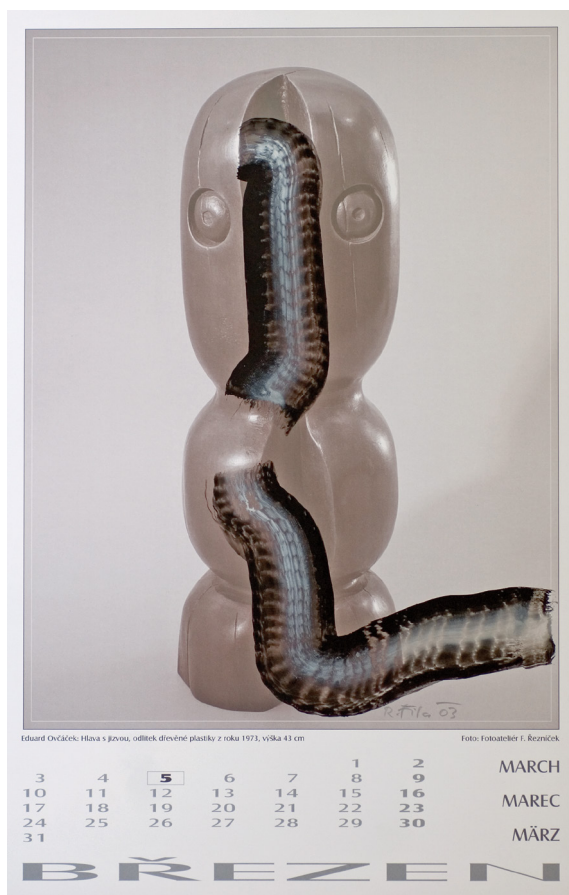
Jana Šmolky

Ludvík Ševeček

Dnes už dávno neplatí ona okřídlená fráze z doby totality, která „černou“ Ostravu pasovala do pozice železného či ocelového srdce republiky. Město již také není doménou popílkových spadů, začouzených putyk a děs vyvolávajících poutačů s „třídně nesmiřitelným“ a budovatelským obsahem, místem, kde náhodný poutník setrval jen nezbytně nutný čas a rychle se přemístil do vlídnějších končin. Ostrava se v průběhu posledních dvou desetiletí evidentně a zásadně proměnila, městské prostředí se kultivovalo. Domácím to tak možná nepřipadá, ale nám, kteří přicházíme odjinud, jsou tyto stále probíhající změny více než patrné. Je nepochybné, že Ostrava se, vedle některých s ní od nepaměti spjatých průmyslových tradic, stále více prosazuje především jako místo živého společenského ruchu a jedno z ambiciózních center kulturního života země. Svůj podíl na tom mají nejenom skvělé divadlo, filharmonie anebo dynamicky se rozvíjející univerzita, což ostatně svědčí o narůstajícím kulturním a intelektuálním zázemí města a regionu, ale neméně (a v souvislosti s tím) i jeho rozvoj ve výtvarné oblasti. Od pozornosti věnované stavebním památkám až po prostor, který Ostrava v poslední době skýtá třeba uměleckému školství nebo soudobému vizuálnímu umění. Kromě silicích pozic transformující se Galerie výtvarného umění o tom svědčí například i ustavení ambiciózní Fakulty umění Ostravské univerzity, která zúročuje předchozí snahy v oblasti výtvarné pedagogiky, jež ve městě probíhaly z iniciativy některých uměleckých osobností téměř dvacet let a u jejichž počátků stál –jak je dnes třeba připomenout– zejména profesor Eduard Ovčáček.

K pozitivnímu kulturnímu obrazu města však v polistopadové éře výrazným způsobem přispívají také četné privátní výtvarné instituce, galeristé a sběratelé, kurátoři výstav i výtvarní editoři a k nim už od počátku devadesátých let bezpochyby patří i Jan Šmolka (1945). Ač absolvent ostravské Vysoké školy báňské a Stavební fakulty VUT v Brně, zasvětil značnou část života právě výtvarnému umění. Práce, kterou na tomto poli odvádí, je

nejenom z pohledu výtvarného dění města a regionu, ale i v širších oborových kontextech zcela nezastupitelná. Již v letech 1990–1993 působil jako kurátor ostravské Galerie d, jež dnes pokračuje ve své činnosti pod názvem galerie Sokolská 26. Výstavní program, který zde uskutečnil, těžil z jeho důvěrné komunikace s předními soudobými českými umělci, které po nucené odmlce v časech normalizace představoval ostravskému publiku. Jména jako Věra a Vladimír Janouškoví, Karel Valtr, Miloš Chlupáč, Vladimír Komárek nebo Ivan Ouhel se tak i díky jeho koncepční výstavní činnosti znovu dostávala do povědomí širší veřejnosti. Zvláštní pozornost by si zasluhovaly též proslulé výstavy, které pořádal v Hranicích na Moravě, především v tamní synagoze, ale i ve výstavní síni Gotický sál a v prostorách zámku. Více než čtyři desítky prezentací tvorby významných českých i slovenských autorů, jež zde v jeho kurátorské redakci a ve spolupráci s předními kritiky a historiky umění v letech



Rudolf Fila: Přemalba

2003, akrylová běloba a tuž na reprodukci fotografie bronzového odlitku plastiky dřevěné plastiky E. Ovčáčka Hlava s jívou z roku 1973 (odlitek 2001) na papíře, 420 x 297 mm, album Edas 2003 (vydáno v roce 2003) kresba je ve sbírkách Galerie výtvarného umění v Ostravě, sbírce serigrafii Ostravské univerzity, Středočeské galerie (Českého muzea výtvarných umění) v Praze a Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

1995–2000 proběhly, byly již doprovázeny i nezbytnými katalogovými listy s informačními texty. Vedle zmiňovaných již umělců zde byla představena třeba tvorba Jitky a Květy Válových, Václava Boštíka a Jiřího Seiferta, Oldřicha Smutného, ale i nežijících již umělců Františka Ronovského nebo Jana Smetany. Z poněkud mladších tvůrců pak mimo jiné práce



Jitka Válová: Souznění s Květou
2009, barevná litografie, vytištěno 50 číslovaných a 10 autorských tisků, obrázek 228 x 169 mm, arch 421 x 298 mm
album Květa (vyjde v lednu 2010)

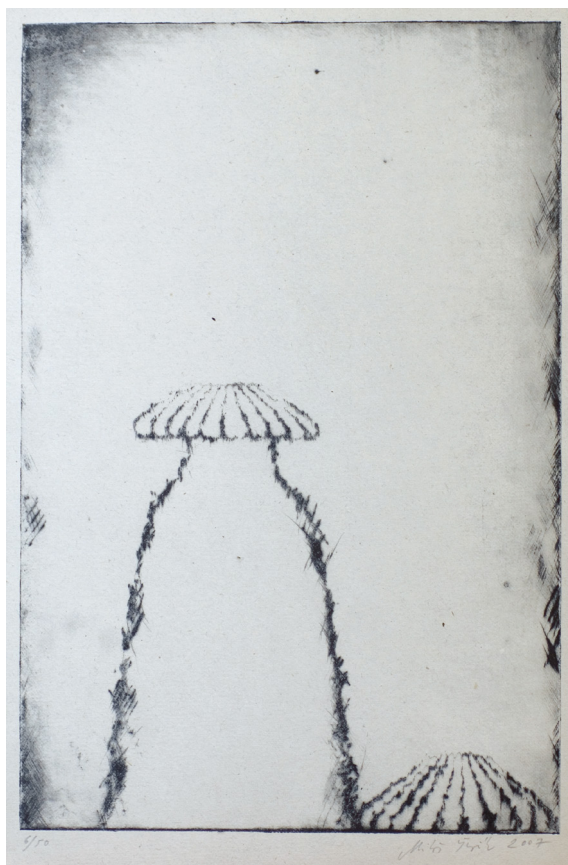
Jiřího Sopka, Františka Hodonského či Richarda Konvičky. Mimořádnou pozornost jako vždy věnoval i v Hranicích českým umělcům spjatým

s ostravským regionem. Svědčí o tom výstavy děl Eduarda Ovčáčka, Eduarda Halberštata, Antonína Kroče, Daniela Balabána, Zbyňka Janáčka a dalších

tvůrců. Na pořad dne se však dostávala i prezentace tvorby slovenských autorů (Jozef Jankovič, Stanislav Balko) nebo „Prahou opomíjených“ umělců z různých českých a moravských regionů, z toho zlínského například Svatopluku Slovenčíkovi a Jaroslavu Hovadíkovi.

Rozhodující kapitolu v rámci výtvarných aktivit Jana Šmolky však bezpochyby tvoří jeho spolupráce s ostravskou Galerii Magna, započatá v roce 2000. Vzhledem k jejímu rozsahu a významu ji na tomto místě nemohu rozvádět v úplnosti, i když pozornost by si zasloužila už pro počet výstav českých a slovenských autorů, které zde proběhly (více než osmdesát) a navíc jsou mezi nimi i četná nová jména – včetně podstatných autorů mladších generací, ale též kolektivní přehlídky pořádané Galerii Magna v jiných výstavních sítích a institucích (např. Kontakty I. – II.). Do stejného roku jako spolupráce s Magnou se však klade i počátek náročné a plodné vydavatelské činnosti Jana Šmolky, které vzešla z jeho prohlubující se spolupráce s předními českými a slovenskými umělci, teoretiky a historiky umění – na bázi vzájemné důvěry a přátelství. Vedle souboru grafických listů od 26 českých a slovenských autorů vydaných Galerii Magna již v roce 2000 (v několikadesítkovém nákladu) to byla hlavně alba grafických listů určená k poctě velkých uměleckých osobností obou zemí. Již v pořadí prvního z nich, vydaného v roce 2001 k poctě Františka Štorka – k prvnímu výročí jeho úmrtí – se „subskripce“, tedy grafickým listem v několikadesítkovém nákladu, zúčastnilo 15 umělců (mimo jiné V. Janoušková, E. Ovčáček, O. Kulhánek, J. Pešicová či V. Komárek) a úvodním textem k souboru i Eva Petrová. Album Pocta pro Radka Kratinu (2002) s úvodními texty Richarda Druhyho a Jiřího Valocha a grafickými listy od 19 autorů (např. D. Chatrný, J. Jankovič, R. Fila, R. Sikora, V. Mirvald, J. Kubiček, E. Ovčáček, J. Severová), se již dostalo i do uměleckých sbírek Českého muzea výtvarných umění v Praze a Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně. Obdobně tomu bylo i v případě alba vydaného k osmdesátinám Věry Janouškové (2002) s úvodními texty M. Clupáče, J. Šetlíka a O. Zoubka. Mezi 19 autory grafik můžeme – z těch dosud nejmenovaných – registrovat například H. Hamplovou, J. Hendrycha nebo M. Šnajdra.

Ediční činnost Jana Šmolky vzbuzuje maximální oborový respekt a stala se důležitou komunikační možností, zajímavou zejména pro samotné zúčastněné umělce. Plně se to projevilo v případě subskripce Edas 2003, uspořádané k sedmdesátinám Eduarda Ovčáčka, s úvodními texty Jana Kříže, Jiřího Machalického a Ludvíka Ševečka, do níž se zapojilo 27 autorů. Namátkou je možno zmínit J. Meliše, R. Filu, R. Valentu, Roberta Urbáška, S. Balka, J. Mžyka nebo J. Štrajta. Vedle uvedených zlínských a pražských galerií se díky editorovi například dostala také do sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě. Zvláštní místo v kontextu edice zaujalo album Ludvík Kundera: Tolik nocí, s textem Rudolfa Fily a souborem suchých jehel a leptů. Mimořádně úspěšný byl rovněž soubor



Miloš Ševčík: Znovu
2007, suchá jehla, vytištěno 50 číslovaných tisků, obrázek 365 x 245 mm, arch 420 x 297 mm, album Pocta Karlu Valtrovi (vydáno v roce 2007) grafický list je ve sbírce Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou
pozn.: poslední grafický list autora

Pocta Karlu Valtrovi, vydaný u příležitosti prvního výročí umělcova úmrtí, s texty Ludvíka Kundery, Ivana Neumanna, Evy Petrové, Karla Valtra a Jana Valtra (2007). Mezi 25 zúčastněnými umělci se kromě tradičních spolupracovníků edice objevila i jména I. Bukovského, J. Hladíkové, R. Měříčky, P. Mühlbauera a dalších osobností naší i slovenské výtvarné scény.

Právě v těchto dnech je ovšem v přípravě – dle soudu editora – možná jeho závěrečná subskripce, album k poctě Květy Válové, kterou chystá ve spolupráci s Jitkou Válovou a do níž jsou opět zapojeni přední umělci obou zemí. Honzovi Šmolkoví komplikuje v posledních letech život stále více vážná nemoc a nakonec ho, ve chvíli, kdy se pomalu blíží jeho „pětašedesátiny“, nutí uvažovat o rezignaci na náročnou editorskou a kurátorskou práci. Nám, jeho přátelům, nezbývá než doufat, že stane-li se tak skutečně, tak bude pokračovat, alespoň v řadě dalších svých „neveřejných“ (skrytých) aktivit a inspirativní domácí prostředí, v němž kraluje se svou paní, prostředím se skvělými uměleckými díly a příběhy, zůstane i nadále nakloněno našim přátelským setkáním a meditacím.

Kresba

Marie Filippovové

Alena Krkošková



Marie Filippová, *Zrnka pisku*, 2007, papír, lavírovaná kresba barevnými tušemi, 831 x 586 mm

V moravském prostředí měli ještě v průběhu druhé poloviny dvacátého století výtvarníci - a zejména knižní grafici - poněkud svízelnou pozici. Kdo nezůstal po studiích v Praze, věnoval se častěji výuce než volnému povolání. Vlastní výtvarná tvorba byla postavená na „vedlejší koleji“ a probíhala souběžně s výukou, která však na druhou stranu byla i zdrojem motivace a možností denně komunikovat s kolegy z pedagogického sboru. Jediným velkým ohniskem výtvarné aktivity v Brně byla původně, vlastně až do vzniku FaVU VUT (1993), Škola uměleckých řemesel, dnes Střední škola umění a designu, založená Obchodní a živnostenskou komorou v roce 1924 jako odnož Uměleckoprůmyslového muzea. Pedagogicky zde působilo mnoho klíčových

osobností brněnské výtvarné scény, jako např. František Kaláb, Jaroslav Král, Bohdan Lacina, Dalibor a Ivan Chatrní, Jiří Šindler, Emanuel Ranný, st., ale také grafička Marie Filippová¹. Kresbu, které se autorka věnuje především v posledních deseti letech velmi intenzivně, vlastní například NG v Praze, Muzeum města Brna, Ministerstvo kultury ČR, Muzeum umění v Olomouci, Museum of Modern Art San Francisco, Gallery of Modern Art Cabo Frio, Muzeum Majdanek a soukromé sbírky doma i v zahraničí.

Hned v úvodu katalogu velké retrospektivní výstavy Marie Filippovové v Křižové chodbě brněnské Staré radnice² uvádí Anna Janišťinová informaci, která bývá s výtvarnicí spojována častěji. Vysvětluje, proč grafička, která studovala v Praze, měla zde přátele a tvůrčí příležitosti, nakonec zůstala vrodném Brně: „...učinila tak s ohledem na stárnoucí prarodiče a jejich malý dům“. Příčině se skutečně nelze divit, rodinné vazby jako jednu z nepomijivých hodnot mezilidských vztahů jistě stojí zato upevňovat. Ale pod označením „jejich malý dům“ si člověk, který na náměstíčku ukrytém za neforemnými paneláky na Staré Osadě nikdy nestál, sotva kdy představí poezii, která je v tom domě zakleta. Patrový secesní dům s výkladní skříní se staženou roletou vévodí skupince menších staveb v patřičném a úctyhodném odstupu. Dodnes však atmosféra domu budí dojem, že se v něm čas zastavil právě před sto lety - možná někdo záměrně podržel spěchající ručičku starých kyvadlových hodin v obývacím pokoji a dům usnul. Ani vlaky projíždějící v moři kolejnic nad horizontem dvorního traktu nedokázaly dům z jeho klidu vyrušit. Anna Janišťinová se také neubránila zmínce o domě hned v následující pasáži svého katalogového textu, když konstatuje, že se výtvarnice kromě pedagogické činnosti na ŠUŘ pilně zabývala vlastní kreslířskou a grafickou tvorbou: „...v onom domě u dráhy nedaleko předměstského nádraží, který jakoby vystoupil z ikonografie Skupiny 42,...“ Toto přirovnání je skutečně přiléhavé. Pohledem z okna směrem ke stanici „zadrátované“ nekonečnou spleť horizontálních linií kolejí a elektrického vedení spatří překvapený návštěvník to samé, co kdysi učarovalo Matalovi, Lhotákovi, Hudečkovi, ale i později Bedřichu Petrovanovi. Přestože styl toho domu je secesní, kulisa nádraží za oknem s háčkovánými záclonami připomíná dobu válečnou. Není divu, že mnohé z ranějších grafik Marie Filippovové jsou tímto místem inspirovány - nalézáme v nich variace na secesní zábradlí schodiště, pohled z okna, lavičku před domem a dokonce ještě i v několika lavírovaných kresbách ze současnosti obrys hlavního průčelí tohoto tajuplného domu.

Původní výtvarný styl práce Marie Filippovové byl svázán s realitou - v grafikách se objevovaly konkrétní figury i předměty, náměty souvisely i s literární tematikou - tak, jak by se dalo očekávat od čerstvé absolventky grafické a knižní speciálky u Antonína Strnadela. Její ilustrace často měly až vypravěčskou dikci (mnohé grafiky byly řazeny rukopisným způsobem podobným psaní dopisu, ale místo písmen obsahovaly znakovou symboliku - srdíčka, slzy, kapky rosy na pavučině apod.). Do nejstarších grafik výtvarnice vepisovala i texty, např. v suché jehle *Staniče* z roku 1969 použila slova básně Ivana Blatného³.



Marie Filippová, *Stoa*, 2009, instalace, papír, lavírovaná kresba barevnými tušemi

Písmo a psaný text provázejí její tvorbu vlastně neustále – celou řadu let 1974–1996, kdy Marie Filippová pedagogicky působila na brněnské ŠUR, kromě volné a užité grafiky písmo a kaligrafii dokonce učila. Její specifickou vlastností je schopnost vnímat a aplikovat poezii slova jako výtvarně významový prostředek. Sémantické hříčky, aliterace, homonyma s jejich absurditou rozpracovala v pozdějším grafickém cyklu *Nebo nebe* (1984, grafiky *Noc co noc měsíc* nebo *Sní sny s ní a další*) z kategorie vizuální poezie, která byla v brněnském prostředí ještě v osmdesátých letech intenzivní zálibou celé řady výtvarníků.

Literárně inspirovaná ilustrátorská tvorba by se byla pravděpodobně stala celoživotní doménou

umělkyně, kdyby se v Brně v šedesátých letech pro ni našlo více pracovních příležitostí. Tehdy zde fungovalo jen nakladatelství Blok a pražští vydavatelé knih preferovali v Praze žijící tvůrce. Přesto v ateliéru výtvarnice vznikaly ilustrace „do šuplíku“, ke knihám, které ji zaujaly. Postupem času však sama od ilustrátorských záměrů upustila a původní literární odkazy zaměnila za vlastní volnou tvůrčí abecedu. Literární i figurativní odkazy ve svých grafikách začala modifikovat do jednoduchých symbolů a síťovitě řazených elementárních kresebných prvků, které s literární předlohou nebyly propojeny. Tato proměna se objevila ve volných grafických reflexích na Ovidiovy *Listy Héroin*, z nichž některé

poprvé vystavila na World Print Three v San Franciscu 1980.

Důkladnou analýzou tvaru očistila autorka základní výtvarné prostředky do minimalistické podoby – zejména v kresbách začala preferovat barevný bod, který se společně s liniemi a jejich sčítáním stal hlavním aktérem osobitých výtvarných sdělení. Tyto základní prvky interaktivně seskupené autorka vrství podle předem zvoleného konceptu s vědomím možnosti využít v procesu tvorby i jeho dílčí porušení. Respektování objeveného a následně aplikovaného řádu, jemuž je autorka schopna podřídit s naprostou odevzdaností celý tvůrčí proces, však není otrockým a netrpělivým mechanickým vykonáváním pravidel, je to radostné, hravé a ke všem nahodilostem a detailům všímavé zaujaté soustředění. Je plně očekávání, ve které chvíli bude naplněn původní estetický zájem ozvláštněný nečekanými proměnami a vedlejšími produkty práce, pokud jsou tyto přijaty a posléze i záměrně využívány. Procesualita tvorby se pak pro výtvarnici stává stejně důležitou jako sám výsledek. Přestože kreslířská metoda Marie Filippovové prošla mnoha vývojovými proměnami a rozhodně nepůsobí stereotypně, s trochou minimalistické ironie jsme přinuceni konstatovat, že bod je skutečně tím výtvarným prvkem, který se dodnes v autorčině práci objevuje nejčastěji. Bod ve všech svých podobách – jako průsvit v ploše papíru vzniklý jeho propíchnutím jehlou, jako zhmotnělý bod v podobě papírového kulatého květu, ale hlavně jako bod vzniklý stékající barvou na plochu namočeného papíru, jako zmnožený a vrstvený bod, který se rozpíjí podle technologických podmínek, stanovených autorkou. I když by se zdálo, že tento minimalistický přístup by mohl omezit bohatství výtvarných možností, pravý opak je pravdou. Autorka k prezentaci bodu přistupuje s vědomím, že drobné technologické změny v předem stanoveném konceptu mohou proměnit výsledek velmi markantně. Těchto jemností pak s chutí využívá k tvorbě dlouhých cyklů lavírovaných kompozic, v nichž mění barevnost, seskupení, vrstvení či soustřednost jednotlivých bodů v ploše, rytmizaci, pohyb vzniklý řazením bodů ve směrech apod.

Při vnímání výsledků práce jak na grafických listech, tak zejména na těchto akvarelovaných lavírovaných velkoformátových kresbách je nutno si uvědomit, že jejich pracovní postup vyžaduje také striktní dodržení patřičných technologických podmínek. Protože autorka pracuje skoro výhradně barevnou tuší, která umožňuje zvýraznit okraje lavírované skvrny a vzájemně vrstvit takto pojaté body, záleží i na způsobu, jak je papír navlhčen, jak je tuš řídká, jaké je momentální ovzduší v ateliéru a na dalších faktorech.

Pole působnosti, které si autorka zvolila pro svoji celoživotní práci, je poměrně úzce vymezeno papírem a prací s ním a na něm. Přesto jsou výsledky jejích záměrů pestré a rozmanité. V jednotlivých tvůrčích etapách dokázala vystřídat mnoho technik a přístupů, které papír nabízí, v poslední době pro sebe objevila jeho prostorově plastické využití pro krátkodobé instalace. Tyto křehké a éterické instalace dávají vyznít typickým vlastnostem papíru, jako je jeho pomíjivost, vzdušnost, tvárnost, a autorka představuje tajuplná „kouzla s ním“. Publikum svých

výstav překvapila „barevnými květinovými loukami“ – koberci ze skládaných plastických květinových papírových koulí pohozených na podlahu výstavní síně, kterými oživuje jinak nebarevný výstavní prostor. Na těchto barevných papírových loukách je nutno obdivovat kromě prvotního a živelně působícího estetického vjemu i tvůrčí vlastnosti autorky – nesmírnou trpělivost, pečlivost a důslednou cílevědomost v práci.

V instalaci *Jde vlna za vlnou*, 2000 (projekt k přelomu tisíciletí ve Státní galerii Zlín), s minimalistickou čistotou jen ohýbala prázdné bílé archy papíru, zatížila je kameny vypůjčenými z pravěkého výšinného sídliště a pomalovala je škrobem a vodovými barvami. Tak pomocí jednoduchých prostředků symbolizovala proměnlivý, vláčný a ustavičný pohyb mořských vln. Pro instalaci *Plavkyňe*, 2000, pak „do vln“ položila ještě dvě dětské panenky. Jindy autorka vrstvila skládané papíry spojené kancelářskými sponkami a nazvala je *Podušky pro denní snění* (2003, Obchod s ručním papírem, galerie Písařství, Praha). Důležitými instalacemi jsou i papírová sloupová nazvaná podle starořeckých sloupových síní – *Stoa*, kdy své velkoformátové kresby barevnou tuší autorka srolovala do jednoduchých válcových sloupů a postavila pro konfrontaci do historických prostor (Setkání v okamžiku – instalace pro 556. úterek Umělecké besedy, Foerstrova síň Praha, 2008.) S autorčiným zájmem o vodu jako živel, který je mimo jiné i nezbytným výtvarným prostředkem při práci s barevnou tuší, souvisí téma deště, toku i vodopádu. Instalace s pomalovanými pásy papíru s nekonečnou lineární a proměnlivou kresbou vertikálně svěšenými z červené dřevěné konstrukce stojanu navozuje symbolickou představu nazvanou *Dopad vodopádu* (poprvé vystavena roku 2002 v Galerii v Kapli v Bruntále) v grafickém kabinetu, v Galerii u Dobrého pastýře Brno 2006 či v projektu Dialog Karlsruhe – Prag (5 českých malířek) Prinz-Max-Palais, Karlsruhe 2005.

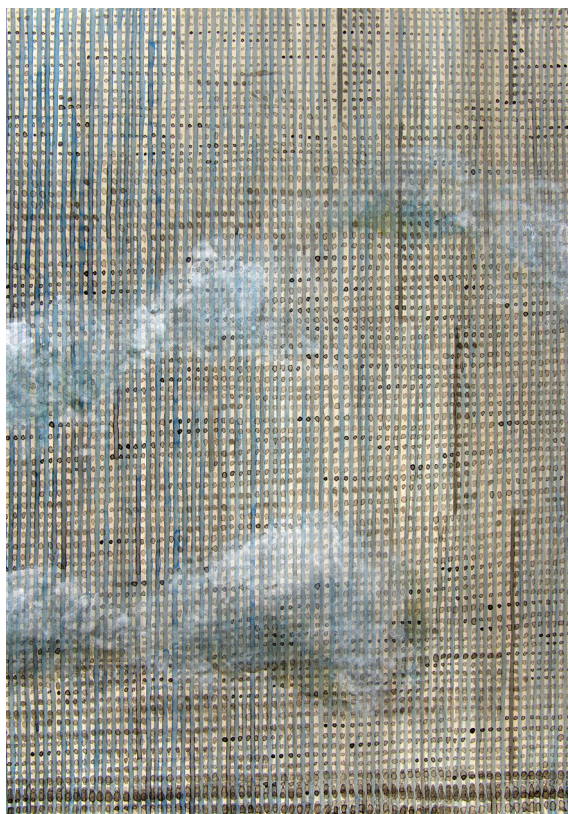
Velkým zážitkem byla pro autorku návštěva USA v roce 2007. Z reflexivní potřeby výtvarně uchopit známé téma Manhattanu vznikla instalace s jednoduchými tvary síťovaných mozaik mrakodrapů z papíru. Mraky, barevnost nebe a moře odrážející se ve struktuře skleněných fasád znázorněné na listech papíru záměrně postavených do prostoru jsou zhmotněním zážitku, který inspiroval mnoho evropských tvůrců. Sklo budov z ocelových skeletů je ve výstavě paradoxně zastoupeno ve funkci artefaktu dotvářejícího atmosféru a zároveň i jako krycí plocha akvarelovaných kreseb.

Instalace Marie Filippovové jsou minimalisticky čisté a s cíleným záměrem. Základní výchozí složkou je původně nový čistý arch papíru, jehož proměnami vznikají rozmanité artefakty. V jejích trhaných a perforovaných kompozicích pak nechýbí ani prostor vcházející do papíru. Kultivované destrukci papíru se autorka věnovala koncem tisíciletí, její soustředěná práce vyústila ve známý *Otevřený projekt* v roce 1997 s alegorií holocaustu. Toto téma svou společenskou angažovaností poněkud vyčnívá z dosavadní ryze výtvarné tematiky. Projekt konceptuálního charakteru, několikrát reprizovaný na našem území i v Polsku, měl symbolizovat židovský pogrom za druhé světové války⁴. Každý vpich do čisté bílé papírové plochy znamenal krutě zmařený život jednoho člověka.

V kresbách Marie Filippovové se častěji objevují odkazy na přírodniny, trávy, písčité plochy, vodní tok. Z jejich reálného pozorování výtvarnice vyvozuje metody opakovaného a precizně řazeného prvku-symbolu, který množením vytváří vcelku rovnoměrnou plochu, charakteristickou pro jednotlivé druhy přírodnin. Pokud bychom chtěli hledat, kdy poprvé se v autorčině práci tyto plošné koberce objevily, nabídne se jako východisko opět již zmiňovaný grafický cyklus k Ovidiovým *Listům Héroin* a mezi nimi zejména velkoformátový lept *Trávy*. V něm každý rukopisný tah je individuální záležitostí s drobnými nuancemi, a přesto působí celek jako pravidelný „koberec“ charakterizující jako v přírodě určitý druh rostlinného pole. Domnívám se, že tento grafický cyklus skutečně patří ke stěžejním pracím umělkyně, který spojuje většinu z následujících tvůrčích přístupů, které autorka posléze rozvíjela dílčím způsobem: úsilí o individuální a konkrétní podobu jednoduchého prvku při jeho repetitivním sčítání a současně zájem o jeho stejnorodé vyznění v množstevním strukturálním výskytu, meditativní trpělivé soustředění na precizní rukopis podle pečlivě hledaného a svobodně zvoleného řádu s možností výjimky, která oživuje celek v organickou jednotu, snaha o náznak nekonečného pokračování struktur i mimo formát papíru, o křehkou éteričnost, vzdušnost a připomínku vzájemné relativnosti a pomíjivosti všeho v čase.

Názvy kreseb naznačují i konkrétnější určení, atmosféru a souvislosti: *Mezi plazy*, *Zrna písku*... Ve svém soustředěném zaujetí pro charakteristickou jemnost a snahou o multismyslové vnímání výtvarného díla autorka objevila i způsob, jak papír spojit s konkrétními esenciálními vůněmi a okvětními lístky barevných usušených rostlin. Před rokem 2000 začala vytvářet poeticky vyznívající „knihy“ bez textů, kde jen barevné nuance na struktuře papíru jsou nositeli sdělení. Slovní doprovod jako návod pro pochopení významu sdělení se objevuje pouze v názvech: *Malá knížka o vášni*, *Stará knížka poezie 2005*, *Velká prázdninová knížka z roku 2005* (v majetku GVV Olomouc), *Deník 2006*, *Chvála léta 2007*. Protože knihy-deníky obsahují barvivo okvětních lístků, podle druhů použitých rostlin i voní.

Pokud by se měla tvorba Marie Filippovové vymezit vzhledem k aktuálním trendům v současném umění, pak je nutno konstatovat, že metoda její práce se řadí do širšího proudu, který vrcholil v českém umění v osmdesátých a devadesátých letech dvacátého století a spočíval ve využití principu série, jak je popsala Kaliopi Chamonikola ve výstavním projektu *Příběhy bez konce. Princip série v českém výtvarném umění* z roku 1993. I když výtvarnice tehdy (jako mnoho dalších) v projektu nefigurovala, zpětně nutno konstatovat, že metoda její práce dlouhodobě tomuto širšímu trendu odpovídá a rezonuje s ním, jak při utváření jedinečného výtvarného díla vzniklého sériovým opakováním jednoduchého znaku, tak tvorbou nesčetných variant jednotlivých listů cyklu. „*Monotónní, konejšivý klid, pocit trvání podřízený pravidlům všeobíhajícího vnějšího řádu a jeho hierarchii, perspektiva věčnosti a směřování k rovnováze, uspokojující přirozený lidský pud toužící po harmonii je to, co obvykle přýští z pravidelných, stereotypně se*



Marie Filippová, *Manhattan*, 2008, lavírovaná kresba barevnými tušemi, 830 x 580 mm

střídajících rytmů a izometrických kontinuálních řad obrazových motivů a co nás na tomto umění asi nejvíce fascinuje.⁽⁵⁾

Co říct závěrem, snad to, že dnes, po mnoha letech od počátečního rozhodování Marie Filippovové lze konstatovat, že její volba zůstat v Brně byla šťastná. Svůj původně ilustrátorský záměr přetavila do konceptuální volné umělecké podoby, kterou dokázala upozornit na nespočetné možnosti výtvarné práce v úzce vyměřeném prostoru. Studnice jejích nápadů zdaleka není vyčerpaná a soustředěné tvůrčí myšlení je předpokladem pro další poetické variace na téma papír, bod a linie. Za svoji celoživotní uměleckou práci byla Marie Filippová v roce 2008 poctěna Cenou města Brna.

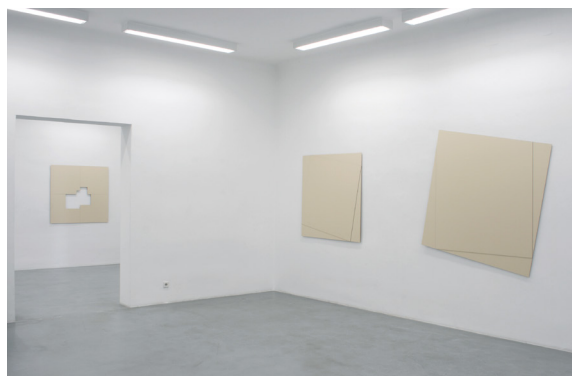
Poznámky:

1. Narodena 26. 7. 1938 v Brně. V letech 1953–1957 studovala na výtvarné škole v Praze, v letech 1957–1963 studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u prof. Antonína Strnadela
2. Anna Janišťinová: Retrospektiva. Marie Filippová, Křížová chodba na Nové radnici, Dominikánská 1, Brno 15.–25. červenec 2008, nestr. Výstava byla uspořádána Marií Filippovou při příležitosti nominace na udělení Ceny města Brna v oblasti výtvarného umění, kterou získala v roce 2008.
3. („...znáš dálku? Já ji znám. A znám ji se vším všudy...“) verše ze sbírky básní Ivana Blatného, *Melancholické procházky*, 2. vydání, Brno 1968)
4. Výstavu Otevřený projekt v kulturním domě v Miroslavi zahájil Jiří Hlušíčka, úvodní řeč publikována v 55. Bulletinu MG roku 1999, s. 163–164.
5. Kaliopi Chamonikola: *Příběhy bez konce. Princip série v českém výtvarném umění*. Moravská galerie v Brně, Místodržitelský palác 9. 9.–31. 10. 1993. Moravská galerie v Brně, Brno 1993, s. 5.

Česká premiéra Hartmuta Böhma

Dům umění České Budějovice
13. 5. – 14. 6. 2009

Jiří Valoch



Pohled do instalace výstavy Hartmuta Böhma, Dům umění České Budějovice, foto Jan Mahr

Dalším z „žijících klasiků“, který se představuje v mimořádné dramaturgii Michala Škody v českobudějovickém Domě umění, je Hartmut Böhm (1938), v poslední dekádě žijící v Berlíně. K nejdůležitějším osobnostem, reprezentujícím na skutečně internacionální scéně novou, aktuální problematiku, patřil již na samém počátku šedesátých let, kdy se obrátil nejen k netradičním materiálům, především plexisklu, ale zejména proto, jak je dokázal využít pro nové estetické poselství v neosobní artikulaci struktury, tvořené repetitivními sestavami základních geometrických elementů, přičemž jako u jednoho z mála takto orientovaných umělců můžeme konstatovat, že jeho díla byla již tehdy naprosto rovnocenná s tím, co přinášel americký minimal art, především v reliéfech s programově „monotónními“ sestavami identických obdélníků. Tuto oproštěnost a lapidárnost syntaxe jsme právem vnímali jako novou estetickou hodnotu, reprezentující první velkou kapitolu jeho díla. V Českých Budějovicích ovšem vidíme, jak se jeho problematika časem modifikovala tak, že lapidární geometrická syntax je zároveň cestou k artikulaci vztahů mezi užívanými elementy – a vztahy, to je vlastně již nová, konceptuální problematika, byť je artikulována krajně redukovanými geometrickými elementy, resp. jejich sounáležitostí. Poprvé se tato nová sémantika důsledně tematizovala ve skutečně

reprezentativních dílech, jejichž reprezentativní podobou jsou především Progrese proti nekonečnu (Progression gegen Unendlich) pod různým stupněm, vznikající od osmdesátých let ... Jsou to na první pohled také velice lapidární řazení několika zhmotnělých, většinou kovových linií, artikulující celou stěnu nebo podlahu výstavního sálu – tam se potom samozřejmě mohly uplatnit i jiné elementy, třeba beton (autenticitu určité sestavy stvrzují pak lapidární, ale subtilní kresby s přesně uvedenými parametry). Snad nejstriktnější podobou umělcovy jedinečné schopnosti spojit minimální geometrickou sestavu s novým konceptuálním významovým zakotvením jsou jeho Protipostavení (Gegenüberstellung, 1990–1993), v nichž zhodnotil dvojí možnou polohu dvou identických elementů z obyčejného zrezavělého železa jako dva významy – horizontálně a vertikálně. Zatímco někteří evropští umělci, pracující s jazykem geometrie, jako by stále více estetizovali možnosti vlastní vizuální artikulace (proto oceňujeme právě ty, jichž se to netýká!), je Böhm stále překvapivý a objevný, nesený specifickou konceptuální sémantikou: pro České Budějovice jsme vybrali zcela nové, dosud nikdy nevystavené monumentální geometrické reliéfy ... Morfologie samozřejmě opět respektuje minimalistickou oproštěnost, třeba na dva identické obdélníky – jejich poselství je pak určeno skutečně vnímavému divákovi, jenž pochopí, jaký vzájemný vztah je mezi nimi, determinovaný přesně místy doteku při jejich překrytí a respektování zvolené osy. Další práce je lapidární progresí postupně zvětšovaného čtverce, vyřezávaného ze stále stejné výchozí čtvercové plochy ... Jiná pak konfrontuje dvojí velikost čtvercového „rastru v pozadí“, takže výsledek je kontrastem čtyř a tří čtverců, ovšem různých velikostí. To jsou nejnovější podoby umělcova zkoumání – ale protože představujeme tohoto fascinujícího umělce u nás poprvé, nemohli jsme opomenout i mnohem hravější, na první pohled možná až překvapivé koláže z nalezených tištěných materiálů – jakoby náhle objevil „svůj“ jazyk geometrie v těchto samozřejmě mimo svět umění



Pohled do instalace výstavy Hartmuta Böhma, Dům umění České Budějovice, foto Jan Mahr



Pohled do instalace výstavy Hartmuta Böhma, Dům umění České Budějovice, foto Jan Mahr

vzniknuvších, nalezených podobách utilitárních struktur nejrůznějších předtištěných rastrů a de facto pak svým konceptuálním gestem propojil obě hlavní linie moderního umění, tu duchampovskou i tu malevičovskou ... Celá série vznikala již asi před patnácti lety, ale je to zase odlišný přístup, skutečně jedinečný objev vzorníků čtverečkových nebo obdélníkových rastrů na obyčejném papíře, původně samozřejmě určených k utilitárnímu použití ... O to více asi lákalo právě tohoto striktního, ale konceptuální vztahy do „svých“ elementů, nejčastěji čtverců nebo obdélníků, vždy perfektně vnášejícího umělce, když pouhým ohnutím listu papíru mohl v nově vzniklé ploše konfrontovat dva typy geometrického rastru, počínaje různě velkými čtverci. A naprosto specifické možnosti nalezl dokonce u papírů pазovacích,

protože je objevil v několika barevných variantách. Tak mohl zase konfrontovat pro změnu dokonce barevné vztahy několika vrstev „svých“ čtverečků. Ovšem tentokrát sféru odkazů a konotací ještě obohacoval jejich původ ve světě kolem nás, ve světě banálně utilitárního (obyčejný milimetrový papír, že ano?), ze kterého jej přenesl do výsostného, uměleckého světa umění. Nalezené materiály s jejich škálou konotací již uplatnil při práci se železnými elementy – tentokrát dostala komorní povahu, ovšem komunikativně skutečně jedinečnou ... Dílo Hartmuta Böhma je již ověřenou hodnotou, což nejlépe stvrzuje jeho zastoupení v nejvýznamnějších internacionálních muzeích a sbírkách. O to je závažnější, že se konečně představilo také českému publiku.

Cesta díla

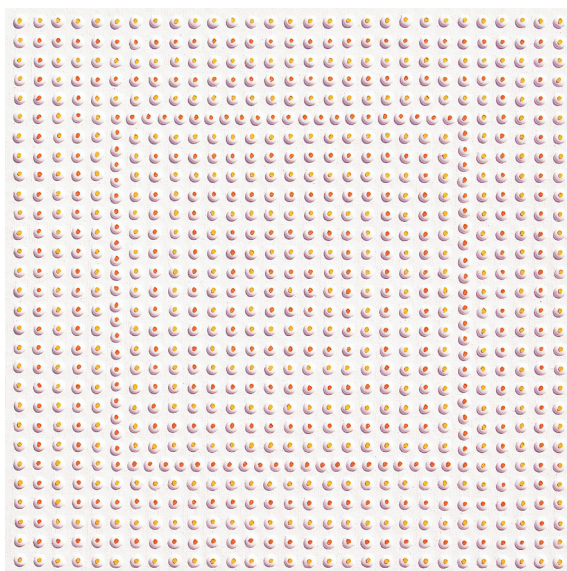
Michala Bauera

Michal Bauer: Obrazy

(v autorskej koncepcii)

Centrum Kolomana Sokola,
Liptovský Mikuláš

Jiří Valoch



Michal Bauer, *Posun*, 2008, plátno, 45x45 cm

Galerie v Liptovském Mikuláši si vybrala umělce, jehož význam se v posledních letech stvrdil výstavami a jejich katalogy jak v Brně a Praze, tak ve Zlíně, s nímž se svým trvalým působištěm v rodném domě v Ostrožské Nové Vsi přirozeně cítí odborně a institucionálně spjat. Z technických důvodů se nakonec výstava odehrávala v koncepci samotného autora – a ukázalo se, že to byl zcela adekvátní přístup. Michal Bauer (1969, Uherské Hradiště) svoji malířskou tvorbu rozvíjí zcela soustavně od studentských let, i když tehdy jí musel obětovat hodně času vedle stejného náročného designu. Nakonec se mu ovšem podařilo věnovat se jen malbě a žít ve svém krásně a účelně zrekonstruovaném ateliéru – v rodném domě ... A zájem o jeho tvorbu evidentně narůstá, i když víme, jak houževnatě se propracovával k autonomní problematice. Dnes již o oprávněnosti jeho místa ve sféře soudobé české abstrakce i o možnostech ověření jejich kvalit v širším kontextu zainteresovaní nepochybuji ... Michal Bauer si je dobře vědom, že již máme za sebou postmoderní

lekci, a že se tedy můžeme nově vztahovat k problémům a fenoménům, jež byly ještě v letech šedesátých prakticky identifikovatelné s individuálním konceptem určitého autora, u nás třeba Václava Boštíka či Zdeňka Sýkory. Dnes takovou hru s velkým humorem rozehrává u nás především Antonín Kopp (1962). Ale na první pohled vidíme, že cesta a její výsledky jsou u Michala Bauera jiné a subtilnější, i když záměrné odkazy k těmto a dalším významným tvůrcům u něj též najdeme ... Výstava v Liptovském Mikuláši byla skutečně přesvědčivým pohledem na výsledky jeho usilování z posledních let. Je to samozřejmě také malba konceptuální, a to ve dvou aspektech – Bauerovy obrazy rozpoznáme na první pohled: přijal fenomén struktury tak, jak se formovala od šedesátých let dodneška, ale podařilo se mu objevit vlastní způsob její artikulace, jedinečný, nesmírně jemný, pracný – a relativně hodně komplexní ... Charakteristické elementy, které asi před deseti lety objevil a postupně modifikoval, jsou zřejmě na první pohled: prostorové maličké bochničky akrylové hmoty, na nichž potom umisťuje ještě další barevnou stopu dotekem jediného nástroje, pokaždé mírně odlišnou, tuším špachtle, takže každá stopa je mírně, ale patrně odlišná ... Sama tato originální metoda již zajišťuje, že jeho obrazy vnímáme jako naprosto autentické. Tohle je tedy jedna podoba jeho konceptu: objevil skutečně jedinečný způsob artikulace barvy na plátně, jež vstupuje do interakce s plochou podkladu jako dalším fenoménem. Tím druhým, tak říkajíc velkým konceptem, je totiž právě vztah mezi plochou, ponechanou pokrytou pouze určitou monochromní barvou, a škálou možných syntaktických řešení aplikace reliéfních elementů, struktur nebo jejich variant. Nikoliv náhodou pojmenoval svého času jeden obraz *Manifest*, protože v něm konfrontoval čistou bílou plochu, která je právě u Michala Bauera samozřejmě jednou z určujících složek celkové artikulace díla, s horizontálním členěním pruhem monochromní červené a vertikální strukturou jeho charakteristických vypouklých elementů s doteky barvy žluté – tento druhý konceptuální vztah pak umělec tematizuje v celé škále možných řešení, které jsou jeho osobitým, skutečně podstatným příspěvkem ke sféře aktuálního výtvarného usilování u nás. Tak vznikly série maleb, v nichž jsou různé elementární, „minimalistické“ geometrické tvary vždy monochromně barevných ploch konfrontovány s jeho osobitými strukturami (příklad: *Prostorové objekty*, 2008) ... To je, myslím, jedno z autorových velkých témat, v subtilnější, ale tím působivější podobě pro ně objevil osobitou artikulaci v kruhových plochách „svých“ typických barev (příklad: *Velký řád a malá náhoda*, 2008, v němž již klasický fenomén geometrického umění posledních desetiletí, ryzí náhodu nebo její modifikace, přeartikuloval do své syntaxe i svého způsobu artikulace). Proto se v poslední době Michal Bauer stále více také dotýká přinejmenším dvou krajních pólů soudobého geometrického umění: jakési procesuální proměnlivosti, artikulované ovšem většinou pouze změnou barevného

doteku na vrcholcích jeho „bochánků“ (příklad: Dva, 2008) a samozřejmě nejstriktnější možnosti i cestou nové artikulace monochromu jeho vlastními elementy. Tím je samozřejmě monochrom bílý : celý takový cyklus již vznikl na dřevěných destičkách formátu 20x20 cm, které jsou vlastně jakýmsi jeho skicákem, v němž hledá nové možnosti – na výstavách se objevují, když chce jasně demonstrovat svoji tvůrčí cestu nebo podrobněji prezentovat určitý specifický fenomén. Tyto čtverčky přináší různé syntaktické možnosti, artikulace je stejná: podklad bílou barvou, na něm různá uskupení bílých kapek, na jejich vrcholcích pak další doteky bílou barvou ... Na tomto principu ryzí bílé monochromie také již vznikla řada obrazů ... V Bílém čtverci na bílém pozadí, 2008, rozehrává vztah základní, neporušené plochy a rozvinutí svého způsobu artikulace jemným uvolněním řazení reliéfních kapek i překrývání mnohem hustší strukturou doteků, přesahujícími

ale mimořádně závažnou sféru, což jistě nic nemění na důležitosti dalších způsobů jeho zkoumání ostatních, vizuálně možná atraktivnějších podob užívání jazyka geometrie pro naši současnou výtvarnou scénu.

V galerii autor využil výborného světla a čistého prostoru, takže v prvním sálu prezentoval vlastně „čisté“ struktury (a osmnáct Fragmentů, instalovaných vodorovně uprostřed sálu), ve druhém soubor vzájemně souvisejících Vertikál, ve třetím struktury, kombinované s barevnými plochami, a tak adekvátně představil celou svou problematiku, novou krásu aktuálních podob formování jazyka geometrie.

Na Slovensku si pak jistě připomenuli v souvislosti s touto výstavou průkopnická zkoumání Stanislava Bubána (byť mezitím již ukončená), věrnost fenoménu monochromie v díle Roberta Urbáska i doteky k ní v tvorbě jeho otce Miloše Urbáska, stejně jako skutečnou soustavnost v orientaci



Michal Bauer, *Linie energie*, 2009, plátno, 135x195 cm

přes kapkami vymezený čtverec, a vnáší tak do celku narušení pravidelného, předem zformulovaného řádu en detail, v Bílém čtverci na bílém pozadí – 2401 doteků minimalismu, 2008 naopak zachovává přesnost syntaxe, a tak vědomě parafrázuje především Kazimira Maleviče a jeho legendární Bílý čtverec na bílém podkladu, jednu z ikon zakladatelských avantgard. Rozvinutí celé série bílých monochromů je díky autorově nové, jedinečné artikulaci cenným příspěvkem k diskurzu o stále závažnosti monochromie, u nás prakticky trvale opomíjené ... V díle Michala Bauera představují bílé monochromy samozřejmě jednu,

na tento fenomén u Vanesy Hardy, de facto spojující Bratislavu a Prahu. Zatím zcela nepublikovaný zůstávají monochromy opavského solitéra Dušana Urbaníka – určitý kontext, stojící za pozornost, tedy i u nás tato součást díla Michala Bauera také má a čeká na adekvátní prezentaci.

Miloslav Sonny Halas

- umění jako hra a přirozenost

Hana Petlachová



Potrét Miloslava Sonnyho Halase, foto archiv SŠUR, 1995, Brno

Podrobit svéráznou a rozmanitou tvorbu výtvarníka Miloslava Sonny Halase (1946–2009) serióznímu uměnovědnému rozboru se může jevit jako ne zrovna patřičné, nebo dokonce směřující proti vlastní podstatě jeho výtvarné činnosti, kterou zcela plynule navazoval na svou prostou existenci. Jak také vážně popisovat konání umělce, který tvoří třeba ze sirek a popsaného papíru nebo nechá motivy svých pláten převést v ručně pletený svetr? Ve chvíli, kdy je již bohužel suma jeho díla úplná, je však potřeba pokusit se shrnout a zasadit práci tohoto nekonvenčního tvůrce do kontextu současného českého umění, kam bezesporu patří, i když léta zůstával solitérem a odpadlíkem od tzv. uměleckého provozu, do kterého se nedokázal spořádaně zařadit.

Tvořivost Sonnyho Halase byla doslova explozivní, a kdyby všechny své nápady dále rozvíjel a zužitkovával, byl by výčet jeho děl nekonečný.

Mohl se stát tvůrcem surrealistických objektů, ironických koláží, plakátů či primitivizujících maleb, on však hnán nevysychající energií své imaginace se stále zmocňoval nových podnětů v podobě zážitků, stavů a zajímavých předmětů a přetvářel je v nejrůznější svérázné artefakty. Jeho uvolněnost ve volbě výtvarných prostředků možná pramenila z přístupu umělce autodidakta, který nebyl ovlivněn jakýmkoli autoritami.

Na počátku jeho umělecké cesty ho zaujaly kubizující formy a poté především surrealismus.

V 60. letech 20. století maloval temně imaginativní obrazy s nezbytnými surrealistickými rekvizitami. Ke své inspiraci se přímo přihlásil jednou malbou s dramatickou dalíovskou tváří. Vytvářel také klasické surrealistické objekty, asambláže a koláže, ve kterých však už začal prosakovat příznačný ironický odstup a humorná hravost.

Mladý autor časem opustil přepjatou surrealistickou fantastičnost. Od záznamů snových krajín se v 70. letech posunul k vizím prostoru naznačeného jen plochou oblohy, linií horizontu a pásem půdy. Krajina je schematizovaná a liduprázdná. Někdy připomíná mapu – to když je protkaná liniemi naznačujícími cesty vedoucí odnikud nikam. Jindy to vypadá, že se autor pokouší naznačit vnitřní stavbu krajiny – v analytických řezech nahlíží pod povrch krajiny a do malby vlepuje skutečné kameny nebo textilní struktury.

V současné době už není úplně jednoduché rekonstruovat další průběh Halasovy tvorby. Většina obrazů je u soukromých majitelů a zbyly jen fotografie, které postrádají datování a názvy obrazů. Víme však, že jeho činnost byla v 80. a 90. letech velmi různorodá – kromě kresby a malby navrhoval plakáty, experimentoval s grafikou a kresebnými intervencemi do fotografií a uskutecňoval happenings a performance.

Způsob jeho výtvarného vyjádření se v té době naprosto uvolnil, oprostil se od všech řemeslných nároků i estetických očekávání. Inspirací jeho maleb, kreseb i objektů se stala příroda, do které co nejčastěji z města vyrážel. Sonny Halas záměrně zjednodušil svůj projev na úroveň připomínající dětské malování. Barevnost se omezila na zářivé základní barvy, přírodní prvky jsou zobrazovány prostřednictvím naivizující zkratky a značky nebo sumárních geometrických a organických tvarů. Velikostní a prostorové poměry neodpovídají skutečnosti, ale řídí se významem věcí. V množství kreseb a obrazů byl stvořen zcela originální svět Sonnyho „naturny“. Krajina tu sestává z pestrobarevných útvarů, které působí dynamicky – jakoby příroda teprve vznikala. Formují se drůzy, vrstvy a skrumáže, které odhalují průniky pod povrch země. Šňůrky cest spojují vzdálená místa. Bují tu roztočivé květiny působící jako inteligentní bytosti a nad tím vším kolují hvězdy a září slunce vyvedené jako v dětské omalovávce. Pozorujeme spojitost všech věcí – nebe přechází v zemi, duha sestupuje na pole a kameny startují ke hvězdám. Zdá se to naivně hravé, ale možná se zde skrývá pochopení podstatných přírodních jevů a celostních vztahů, o kterých jinak složitě bádá věda. Halasovy obrazy mnohdy přecházejí z roviny plátna



Miloslav Sonny Halas: Jaro je za dveřmi, (70. léta 20. století)
Záznam akce, černobílá fotografie,
Muzeum umění Olomouc



Miloslav Sonny Halas: Pohled do jiné země 9. 5. 1970
Záznam akce, černobílá fotografie, 180x240 mm, 235x172 mm, 180x240 mm
Muzeum umění Olomouc

do reálného prostoru – jakoby neklidný malíř nedokázal ukázněně setrvat na omezené ploše. Vznikají obrazy-objekty, do kterých jsou zapojovány nejrůznější předměty, přírodniny a struktury kombinované s malbou.

Neméně zajímavé jsou Halasovy objekty z tohoto období – vytvářel je přímo v plenéru z nalezených kamenů a dřeva a často zanechaly stopu jen na fotografiích. Tyto stavby z kamenů nebo jednoduché konstrukce z větví se zcela po svém blíží myšlence landartu.

Všezahrnující nutkání tvořit a vyrábět se uskutečňovalo i ve skromnějších objektech sestavených z pomalovaných špalíků a dřevěk. Bylo úžasné sledovat, jak z několika klacíků, pírků a provázku vzniká mocí imaginace „opravdový“ pták letící do nebeského blankytu.

Na fotografiích z umělcovy dokumentace můžeme vidět i objekt z naprosto minimálních prostředků, který patrně vznikl na některém hospodském stole a má neopakovatelný náboj – složený popsaný papír s vetknutými sirkami tvoří jednoduchou figurku. V podobném duchu dokázal Halas vytvořit artefakt i z šátku napjatého mezi větvemi nebo z pahýlu stromu na kraji potoka omotaného barevnou plastovou páskou.

Základem všech těchto svěžích tvůrčích počínů je spontánní hravost a potřeba kreativního gesta jako způsobu existence a vyrovnání se se skutečností. Tak jako v dětské hře nebo v primitivním umění tu v magickém momentu vzniká nová realita. Sonny Halas se nesnažil být progresivní, co se týká nových uměleckých médií, materiálů nebo aktuálních témat. Vystačil si s barvou, pastelkami nebo základními přírodními materiály. Jediněná u něj ale byla přímá cesta mezi výtvarným nápadem a jeho realizací, navíc prostá kalkulací a korekcí. Umění stojí na rozmanitých principech – může být emocionální expresí, rozumovou konstrukcí, kritickým komentářem, vyprávěním příběhu nebo snahou o estetickou dokonalost. Pro Sonnyho Halase bylo umění nejspíš hlavně hrou. Takovou hru nesmíme podceňovat jako nevážnou a od života odtrženou zábavu. Každá hra v sobě



Barevná stopa gravitace, 24. 6. 1971, 18.-19. hodin, park u Antroposu – Brno

naopak obsahuje zásadní momenty skutečnosti a hlavně znamená svobodu, nenucenost, invenci a tvořivost. Prvek hry se nejotevřeněji projevoval v Halasových konceptuálních projektech, akcích a performancích, které se významně zapojují do kontextu undergroundu 70. a 80. let a byla jim věnována výstava v brněnské galerii U dobrého pastýře v roce 1996.

Miloslav Sonny Halas nebyl typem teoretizujícího umělce, ale svůj názor na podstatu umění dokázal shrnout lapidárními a výstižnými větami. Za jeho prohlášením – „Prvními umělci byli ptáci.“ stojí představa umění rozehrávaného s lehkostí jako volné poletování myšlenek a představ. Jednu ze svých kreseb Sonny Halas nazval

„Velký modrý pták se zeleným pirkem pro Jeana Dubuffeta“. Tato dedikace vyjadřuje názorovou spřízněnost s francouzským umělcem, který jako jeden z prvních ocenil tvorbu neškolených umělců, děti i psychicky nemocných a zdůrazňoval na ní hlavně spontánní tvořivost a svobodu neomezenou kulturními konvencemi. Tvrdil, že umění si uchovává svou svěžest a moc, dokud není spoutáno kulturním aparátem. „To je pro kulturu charakteristické – nedovede snést poletující motýly.“ – říká Dubuffet. Nekonvenční výtvarník M. S. Halas jako takový nepolapitelný motýl či pták těkal mezi svými rozmanitými výtvarnými nápady a hříčkami. Charakterizoval ho tvůrčí neklid a pohyb poskytující svobodu. Nezavíral se do ateliéru, ale fantazíroval, snil a tvořil pod širým nebem, při putování krajinou Tišnovska, kterou znal důvěrně od dětství a kam se stále vracel.

Obraz přírody u Sonnyho Halase byl značně výtvarně transformovaný (pestré barvy, znaky a geometrické tvary), autor však zdůrazňoval, že vždy vychází ze skutečnosti. Mnoho jeho kreseb ostatně vznikalo přímo v plenéru, za chůze, na speciální podložce připevněné na popruhu. Neimitoval krajinu podle zobrazovacích konvencí realismu, přesto nebo právě proto se dostával až k jejímu jádru. V sérii maleb a kreseb „Sferoblasty“ například použil snímky reálných buněčných struktur, které barevně a kresebně přetvořil v makroskopický obraz planety Země. V jeho pojetí krajiny nešlo o vnější zrcadlový odraz přírody, jaký by vytvořila klasická krajinomalba, ale spíš o vizuální demonstraci přirozenosti, s jakou se člověk může vyjádřit o světě prostřednictvím tvořivého gesta, které se objeví tak samozřejmě jako nádech a výdech.

Těžko bychom hledali pro originální tvorbu Miloslava Sonnyho Halase paralely a srovnání. Stál ostatně záměrně poněkud v distanci od aktuálního uměleckého dění. Přesto pořádal množství výstav a akcí, zaujal publikum i odborníky a jeho „umění“ diváky vždy „bavilo“, což vůbec není málo. Jeho tvorba byla především intenzivním a nespoutaným realizováním představ, nápadů a hříček. Charakterizuje ji především lehkost, vtip a nakažlivá radostnost. Každý, kdo navštívil „Sonnyho“ v jeho bytě-ateliéru, byl okouzlen rázovitým výtvarníkem a prostředím naplněným artefakty, přírodninami a různými kuriozitami, které kolem sebe shromáždil. Sonny Halas byl typem permanentního a bytostného tvůrce trvale propojujícího prozaický život a magickou kreativní hru. Jádrem jeho výtvarné činnosti byl přímo moment tvorby – samotné vytváření věcí. Historik umění E. H. Gombrich tento stav označil za základ moderního umění: „Umělec chce mít pocit, že udělal něco, co předtím neexistovalo. Tedy nikoli jen napodobeninu skutečného předmětu, byť sebedovednější, nikoli jen kus výzdoby, byť sebedůmyslnější, nýbrž něco významnějšího a trvalejšího... Chceme-li takové rozpoložení mysli pochopit, musíme se vrátit do dětství, do doby, kdy jsme si uměli udělat věci z kostek a písku, kdy jsme z násady koštěte udělali kouzelný proutek a z několika kamenů začarovaný hrad.“

Objevy: Malířství 19. století ze sbírek Kunstsammlungen und Museen Augsburg

Martin Horáček

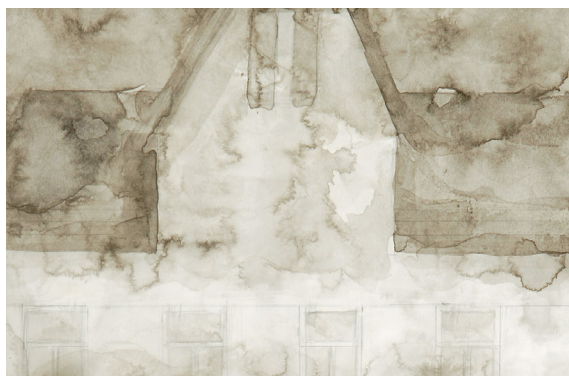
Ve dnech 30. dubna až 20. září 2009 se v přízemí Liebigova paláce, sídla Oblastní galerie v Liberci, konala výstava *Objevy: Malířství 19. století ze sbírek Kunstsammlungen und Museen Augsburg*. K vidění byly čtyři desítky obrazů od autorů převážně německého původu, zapůjčené z bavorského Augsburgu, partnerského města severočeského Liberce.

Proč „objevy“? Kunstsammlungen und Museen Augsburg, instituce zastřešující sedm muzeí s artefakty od antiky po současnost, na svůj fond umění 19. století v průběhu posledních dekád poněkud pozapomněla. Teprve výstava *Sehen ist Alles: Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus Liberec / Reichenberg (Vidět znamená vše: Mistrovská díla 19. století z Liberce)*, jež proběhla 24. června až 4. listopadu 2007 v rokokovém Schaezlerově paláci v Augsburgu a představila špičkové obrazy z někdejší kolekce továrníka Heinricha Liebiga, probudila v místních zvědavost ohledně vlastní sbírky umění z příslušného období. Intenzivní znalecký průzkum pod vedením kurátora Shahaba Sangestana přinesl zhruba po roce pozoruhodné výsledky, které prezentovala právě výstava *Objevy / Entdeckungen*, nejprve doma v Schaezlerově paláci (24. ledna – 19. dubna 2009) a následně v Liberci. Mezi přibližně dvěma sty padesáti obrazy z 19. století, které augsburská muzea vlastní, se – v depozitářích a mezi kusy kdysi zapůjčenými pro výzdobu kanceláří městských institucí – „objevilo“ překvapivě velké množství kvalitních děl jak od lokálních umělců, tak od reprezentantů mnichovské školy, někdy velmi zvučných jmen. Některá byla díky *Objevům* prezentována veřejnosti vůbec poprvé.

Augsburská kolekce malby 19. věku nebyla, na rozdíl například od sbírky barokní, soustavně budována. Vznikla z darů soukromníků, několika uměleckých pozůstalostí (malíři Johann Moritz Rugendas nebo Johann Geyer), příležitostných nákupů a několika dlouhodobých zápůjček. Výstava *Objevy* vyváženě prezentovala spektrum zastoupených námětových poloh, od měšťanských portrétů přes krajinomalbu, žánr, dekorativní kompozice až po výpravnou a ve své době nejvýše ceněnou historickou nebo mytologickou malbu. Liberecká instalace,

připravená kurátorem Oblastní galerie Janem Červinkou, nepostupovala chronologicky, nýbrž – s ohledem na výběr materiálu případněji – kombinovala žánrové hledisko s autorským; v komorních místnostech výstavní budovy se tak podařilo vytvořit nejen esteticky přitažlivé, ale i didakticky efektivní celky s podrobnými popisky vhodně doplněnými reprodukcemi prací představených výtvarníků z majetku liberecké galerie.

Připomeňme jednotlivá jména a díla: větším počtem byli přirozeně zastoupeni malíři delší dobu usazení v Augsburgu. Johann Geyer (1807–75) byl vedle *Autoportrétu* (kolem 1844), *biedermeierové Dámy u okna* a retrospektivní anekdotické *Návštěvy malířova ateliéru* představen většími historickými plátny *Radní po zasedání* (všechny tři jmenované obrazy nedatovány) a *Král Ludvík IV. (císař Ludvík Bavor) se uchyluje pod ochranu říšského města Augsburgu* (1844), kde se deklaruje dobově příznačným způsobem, totiž pomocí historizující aluze,



Liebigův palác, sídlo Oblastní galerie v Liberci, v době konání výstavy *Objevy*

loajalita magistrátu panovnické dynastii Wittelsbachů, aktuálně pro druhou čtvrtinu 19. století tedy vůči králi Ludvíku I. Od dalšího autora, Liberata Hundertpfunda (1806–78), bylo možno spatřit *Autoportrét v ateliéru* (1849), podobiznu starožitníka *Fidelise Butsche* (1838) a skupinový portrét rodiny téhož (1833), jakož i programové zátěši *V ateliéru* (nedatováno). Skromnější talent třetího augsburského malíře, nepříliš známého Christiana Rebela (1824–77), odhalujeme díky *Autoportrétu* (1854), pohledu na *Horní zámek ve Füssenu* v Alpách (nedatováno) a toporně podanému výjevu z německého rytířského středověku *Eberhard a Ulrich* (1875). Augsburský rodák Johann Moritz Rugendas (1802–58) delší dobu pobýval v Jižní Americe: z této etapy pocházejí skicovitě *Jihoameričanky v Limě* (1842) a snad také *Mladá dívka v zahradě*, zvaná *Peruánka* (asi kolem nebo po 1828–29).

První ligu mnichovského akademismu reprezentovala bravurní skica od Ferdinanda Pilotyho (1828–95) pro nástěnnou malbu v prvním Bavorském národním muzeu (dnes Státní národopisné muzeum v Mnichově) *Doba rozkvětu Augsburgu v 16. a počátku 17. století* (1862–65), kde se potkává několik generací mecenášů, vzdělavců a umělců ze zlatého věku města. Další akademik Wilhelm von Kaulbach (1805–74) namaloval portrét právníka a rektora mnichovské univerzity *Franze Xavera*



Carl Rottmann, *Kopajské jezero*, 1845–50, olej na plátně, 35 x 48,8 cm

Zengera (kolem 1840–45), jeho neméně úspěšný synovec Friedrich August von Kaulbach (1850–1920) mnohem svižnější podobiznu paní *Berty Riedingerové-Ortové* (kolem 1895), ikonu propagačních materiálů výstavy. Stejnou ženu zachytil (1889) i jiný módní mistr, Franz von Lenbach (1836–1904) – oba portréty manželka zámožného augsburského továrníka prodala posléze městskému muzeu. Dosud neznámá drobná skica *Odpočinek na útěku do Egypta* (kolem 1876–77) pochází od Hanse Makarta (1840–84), dalšího z *Malerfürsten* poslední třetiny 19. století. Specialista na exteriérové fresky Ferdinand Wagner (1819–81) namaloval *Portrét velitele bavorských myslivců* (1848–55), jeho jmenovec Ferdinand Wagner mladší (1847–1927) čtveřici markatovských dekorativních panelů s putti (nedatováno). Spoluzakladatel mnichovské secese Albert von Keller (1844–1920) je autorem whistlerovské podobizny *Madame Benazky* alias *Studie v červené* (před 1912).

Levočský rodák Károly Markó (1791–1860) přenesl diváka do klasicistní *Ideální krajiny s koupajícími se nymfami* (1854). Do salonu předbřežnové doby nahlížíme v *Hodině hudby* (kolem 1840–45), připsané významnému nazarénu Philippu Veitovi (1793–1877). Vděčné téma mediteránní veduty a krajinomalby reprezentovala *Ulice v Seville* a *Španělská městská krajina* (oba obrazy po 1841) Belgičana Françoise Bossueta (1798–1889) nebo *Pohled na antický tunel pod Posillipem* (1828–30) Friedricha

Mosbruggera (1804–30). *Pahorky jižní Francie* (po 1851) učarovaly Johannu Wilhelmu Schirmerovi (1807–63), Alpám zůstal věrný Mnichovan Carl Millner (1825–95, *Horské jezero*, 1880). *Rezidenční bankéře Erzbergera* (1824), jednu ze zaniklých předměstských klasicistních vil před hradbami Augsburgu, objevujeme na drobném plátně blíže neznámého monogramisty I. St., sloužícím původně jako obrazové hodiny. Téměř cézannovsky pojatou *Plachetníci na laguně* (kolem 1910–15) vytvořil příslušník novodachovské malířské školy Ludwig Dill (1848–1940). Žánr zastoupil holandsky citěný výjev *Před přepadením* (1865–70) Wilhelma von Dieze (1839–1907), *Sedláci na rozcestí* (nedatováno) Johanna Friedricha Voltze (1817–86), *Krávy u napaředla* (nedatováno) jeho syna Richarda (1859–1933) nebo *Selka* (1885–94) Johanna Sperla (1840–1914). Celek doplňoval soubor kreseb zastoupených autory, vystavený v samostatném prostoru.

Tři, respektive čtyři obrazy stojí za to zmínit zvlášť. Pohled do noblesně vybaveného interiéru byl ztotožněn s *Ložnicí v královských komnatách zámku v Drážďanech* (kolem 1827) na základě konzultací, detailní analýzy zobrazeného nábytku a srovnávání s historickými fotografiemi – katalogové heslo historika umění Stephana Reinerta se proměnilo v detektivní příběh, kde vedle identifikace místa další neznámé představovaly datace (kolem 1827) a jméno autora (patrně drážďanský Gottfried Moritz Jentzsch, 1770 – asi 1842). Dvojice protějškových

pláten v Itálii naturalizovaného Johanna Michaela Wittmera (1802–80) *Odpočinek u kašny* (kolem 1864) a Raffael kreslíci *Madonnu della Sedia na sudu* (1864) ukazuje k dobově populárnímu syžetu tzv. umělecko-historického anekdotického malířství; katalogové heslo augsburské badatelky Yvonne Schülkeové je současně malou studií na téma kult Raffaela, pokládaného za „největšího malíře všech dob“ (Ernst von Houwald, 1820).

Za kvalitativní vrchol výstavy budiž v této recenzi považováno *Kopajské jezero* (1845–50) od Carla Rottmanna (1797–1850), jedna z replik enkaustické malby ze slavného cyklu řeckých krajin, zhotoveného na objednávku krále Ludvíka I. pro mnichovskou Novou pinakotéku. Pomocí omezených prostředků (redukovaný kolorit s určující hnědou, barevná perspektiva, převažující rychlé, avšak přesně kladené a ostře ohraničené široké štětcové tahy) malíř dosahuje sugestivního výsledku – právě takové artefakty poskytují divákovi nejen silný

Kunstverlag, München – Berlin 2009, 248 s.). Úvodní kapitulu o osudech malby 19. století v augsburských sbírkách následují hesla od týmu dvanácti badatelů a užitečné medailony umělců. Je velkou zásluhou liberecké galerie, že připravila nezkrácenou českou verzi katalogu (editor Jan Červinka), s identickou grafickou úpravou. České vydání je doplněno o seznam děl vystavených autorů ve fondu OG v Liberci, místy se dokonce zpřesňují technické údaje oproti originálu (s. 117: stránkování v bibliografickém odkazu). V několika případech překladatelka bojovala s květnatými umělecko-historickými popisy a rozvinutými přívlastky (s. 196, 216), na s. 210 jsou Wackenroderovy a Schlegelovy estetické spisy mylně pokládány za obrazy. Jde však pouze o drobnosti. Liberecká galerie poskytla zcela profesionální a vzorný servis, k výstavě připravila bohatý doprovodný program, sestávající z komentovaných prohlídek, animačních lekcí a výtvarných dílen, hudebních koncertů a odborných přednášek.



Franz von Lenbach, Berta Riedinger-Ort, 1889, olej na lepence, 98 x 69 cm

a netriviální prožitek, nýbrž, v případě odborníka, posouvají jeho umělecko-historický zájem od genetické faktografie a technologických aspektů směrem k obecným, řekněme gombrichovským otázkám povahy iluzivního zobrazení a podmínek jeho účinného fungování, také s odvoláním na nové neuropsychologické poznatky o formování prostorové představy a subjektivním stanovení její estetiké kvality a s ohledem na aktuální diskusi o pojmové redefinici „výtvarných“, potažmo „vizuálních“ umění na umění „prostorová“.

K výstavě *Objevy* byl vydán vědecký katalog (Christoph Trepesch – Shahab Sangestan ed., Deutscher



Johann Michael Wittmer, Raffael kreslíci *Madonnu della Sedia na sudu*, 1864, olej na plátně, 137 x 99,5 cm

Kulturní a také politický přínos akce je mimořádný a pro jiné domácí výstavní instituce jistě inspirativní: deklarovaného partnerství měst Liberce a Augsburgu dokázaly pořádající organizace produktivně využít nejen k obohacení vlastního výstavního programu o atraktivní zahraniční zápůjčky, ale i k prohloubení odborné práce, přitom samotná skutečnost německo-české kulturní výměny stojí za velkou pochvalu, vzpomeneme-li na opětovné jitření válečných a poválečných resentimentů ze strany politických odpůrců Lisabonské smlouvy. Nuže, více takových objevů!

Listování

Hana Bartošová

Nikolas Proksch

Gina Renotiere

stala výstava Česká avantgarda 1922–1938 (MUO 1996). Jádrem sbírky se tak stalo období mezi dvěma světovými válkami, její časové rozpětí se později rozšířilo směrem do minulosti k přelomu 19. a 20. století až k nové vlně knižních úprav v šedesátých letech 20. století. Na výstavu Listování bylo vybráno cca 300 exemplářů rozdělených do pěti větších okruhů.

Krásná kniha období secese směřuje k naplnění ideálu „Gesamtkunstwerku“ – propojení obsahu knihy s jejím výtvarným řešením v harmonický celek. Inklinace k přirozené kráse a ladnosti přírodních tvarů se v době secese promítá i do knižní výzdoby (*Zdenka Braunerová, František Kupka, Vojtěch Preissig*).

Pro symbolismus a dekadenci jsou charakteristické knižní ilustrace umocňující obsah knihy, který je orientován zejména na motivy božstva a pekla, přírody, otázky bytí, meditace, introspekce. Knižním úpravám se věnují zejména umělci



Instalace autorské knihy na výstavě Listování

Muzeum umění Olomouc připravilo pro rok 2009 několik výstav zaměřených na knižní kulturu a výstava nazvaná Listování (10. 6.–11. 10. 2009) odkryla přímo dvě jeho hlavní knižní sbírky. Jde o sbírku Kniha 20. století a sbírku Autorské knihy. K nim se ještě přidal výběr z knihovny a pozůstalosti olomouckého překladatele a bibliofila O. F. Bablera. Celý výstavní projekt připravila trojice kurátorů muzea (Hana Bartošová, Nikolas Proksch, Gina Renotiere) a instalační řešení navrhl Zbyněk Baladrán. K výstavě rovněž vyšel stejnojmenný česko-anglický katalog.

Sbírka Kniha 20. století, vedená jako speciální oddíl fondu knihovny Muzea umění Olomouc, byla založena v roce 1994 a tvoří ji kolekce knih, časopisů a sborníků, na jejichž úpravě se podíleli významní představitelé výtvarného umění 20. století. Ve sbírkovém fondu je v současnosti evidováno cca 700 svazků. Impulsem ke vzniku sbírky se

soustředění v okruhu časopisu Moderní revue a sdružení Sursum (*Karel Hlaváček, František Kobliha, Jan Konůpek, Josef Váchal*).

Vliv německého expresionismu se projevil i v české knižní tvorbě, do knižního umění vnáší ostřejší, syrovější a civilnější rysy (*Václav Mašek, Zdeněk Rykr*). Kubistický knižní design se přiklání k charakteristickým lomeným liniím, abstrakci a geometrizaci ornamentu; důraz je kladen na zkratku, stylizaci figurálních i obrazových kompozic (*Jaroslav Benda, Vratislav Hugo Brunner, Vlastislav Hofman, Method Kaláb, František Kysela*).

Ruský konstruktivismus a německé hnutí Bauhaus (*El Lisickij, Alexandr Rodčenko, László Moholy-Nagy*) nasměrovaly i české typografy k funkcionalisticky orientovanému knižnímu designu; jejich vůdčí osobností se stal *Karel Teige*. Zcela odlišnou atmosféru mají knihy, jejichž výtvarnou stránku navrhli umělci tvořící v duchu

surrealismu a poetismu (*Josef Šíma, Jindřich Štyrský, Toyen*). V meziválečném období zažívá vzestup také užití fotografie a fotomontáže na knižní obálce, tzv. typofoto (*Zdeněk Rossmann, Ladislav Sutnar, Jindřich Štyrský, Toyen*). Po první světové válce se česká kniha vydala různými cestami, které se však občas protnuly, a vznikla tak originální česká avantgardní kniha (obrazová báseň, v níž Karel Teige spojuje poetismus s konstruktivistickou typografií). Výjimečná a nezařaditelná do určitého směru je tvorba *Josefa Čapka*.

Koncem padesátých let nastupuje v české knize tzv. nová vlna avantgardy, neboť v době nesvobody byla knižní úprava pro mnohé umělce jednou z mála možností prezentace na veřejnosti. Na knižní obálku často přenášejí principy své volné tvorby (*Zbyněk Sekal, Zdeněk Sýkora*), oblíbenou technikou je koláž, fotomontáž (*Jiří Kolář*), nově se na knižní obálce objevují prvky lettrismu,

nutno instalovat rozevřené pro ukázkou titulního listu s frontispisem nebo ilustrací.

Přechod mezi prezentací dvou sbírek vytvořila simulace Bablerovy knihovny. Otto František Babler (1901–1984) byl významný olomoucký překladatel, básník a bibliofil, jehož knihovnu a pozůstatost převzalo muzeum v roce 2006 do své péče. Z takřka sedmitisícové knihovny bylo vybráno necelých sto bibliofilských tisků, které představily Bablerovu roli v bibliofilském hnutí nejen na jeho ediční řadě *Hlasy* či v jeho překladatelských aktivitách, ale též vymezily okruh výtvarníků a tiskáren, s nimiž O. F. Babler spolupracoval. Reálnost simulace umocnilo i zakomponování Bablerova pracovního stolu a samotných knihovnických regálů přímo v expozici spolu s dobovými černobílými fotografiemi jeho pracovní knihovny.

Druhým sbírkovým fondem, jehož podstatnou část Muzeum umění Olomouc na výstavě *Listování* vůbec poprvé představuje veřejnosti, jsou tzv.



Pohled do Bablerovy pracovní knihovny

snaha o překonání konvenčního vidění a chápání písma (*Jiří Balcar, Jiří Rathouský*). Originální kreslené písmo používal s oblibou *Zdeněk Seydl*, který se věnoval knize po všech stránkách, od typografie přes ilustrace až k obálce. Vynikající výtvarné zpracování obálky mají i celé ediční řady jako *Světová literatura*, *Malá řada soudobé světové prózy* nebo *Otázky a názory*.

Dlužno poznamenat, že díky spolupráci se Zbyněkem Baladránem se podařilo vyřešit instalaci tohoto velmi různorodého materiálu tak, aby výstava knih nebyla jen nepřehlednou řadou vitrín. Baladrán navrhl orientační rozčlenění výstavního sálu podle jednotlivých okruhů pěti panely barevně laděnými od světle šedé po černou, na nichž byly zavěšeny knihy v plastových krabičkách. Paneláž byla nasměrována v sále úhlopříčně a vytvářela tak dojem rozevřené knihy. Tyto panely pak po stranách doplnily vitríny s knihami, které bylo

autorské knihy, tedy žánr, který se vymezil v rámci výtvarné avantgardy 60. let 20. století jako samostatná umělecká kategorie. Expozice autorské knihy s názvem *Cesta k modrému kontejneru* (což je i titul té části katalogu *Listování*, která se věnuje autorské knize) reprezentuje více než 120 exponátů, vedle jedinečných autorských přístupů (Dalibor Chatrný, Rudolf Fila, Milan Knížák, Květa Pacovská, Miloš Šejn, Dezider Tóth ad.) jsou zastoupeny konceptuální (Petr Babák, Vladimír Havlík, Jiří H. Kocman, Vladimíra Sedláková, Jiří Valoch, Jan Wojnar ad.) či lettristické polohy práce s autorskou knihou (Jan K. Čeliš, Jiří Hůla, Josef Volvovič, Ladislav Novák, Václav Vokolek ad.). Další linii tvoří díla, která se zabývají vztahem výtvarného umění a hudby (Milan Grygar, Petr Pokorný), hraniční oblast mezi autorskou knihou a objektem představují práce autorů z významného mezinárodního hnutí Fluxus (Bici

Hendricks, George Brecht, Robert Watts a další), které dnes patří ke klasickým a zakladatelským dílům v oblasti autorské knihy.

Samostatnou součástí sbírky jsou autorské knihy z berlínského vydavatelství Rainer Verlag, které patřilo po celou dobu existence (1966–1995) k nejvýznamnějším vydavatelstvím autorských knih vůbec a pro svůj tvůrčí a experimentální přístup je vyhledávala řada dnes slavných autorů (např. Dieter Roth, A. R. Penck, Emmett Williams, Marcel Broodthaers, Ann Noël). Muzeum umění Olomouc je jedinou institucí na světě, která díky daru Rainera Pretzella vlastní úplnou sbírku autorských knih Rainer Verlag.

K výjimečnosti instalace *Cesta k modrému kontejneru* mají přispět i některé, nazvěme je premiérové instalace. Jednou z nich je instalace již několikrát vystavované knihy objektu *Betonové knihy* Milana Knížáka s pootevřenými deskami a vyňatou částí archivního materiálu hnutí Aktual,

Rainer Verlag Berlin u velkého bílého stolu, který v místě křížení transeptu, mezi horizontální částí s českými a slovenskými autory a vertikálním pokračováním představující zahraniční autory, tvoří jakýsi ideový a koncepční svorník.

Název expozice autorské knihy *Cesta k modrému kontejneru*.

Mezi levou stranou věnovanou sbírce knih z produkce Rainer Verlag a pravou stranou s exponáty zahraničních autorů vede v zadní části expozice *cesta k modrému kontejneru*, stojícímu na konci celé expozice. Modrý kontejner je opatřen textem, který pomáhá divákovi v orientaci při setkání s tímto provokativním prvkem výstavy: *Při našich (GR) debatách s Guyem Schraenenem o autorských knihách a o hledání nové neotřelé koncepce jejich prezentace dospěl tento vydavatel a sběratel až ke krajnímu, samozřejmě ironickému návrhu – vystavit knihy v odpadkovém kontejneru. Jako autor četných mezinárodních knižních výstav a instalací viděl možnost přímého ataku diváků v provokativní formě, kterou jsem parafrázovala (s českými reáliemi) v názvu expozice: Cesta k modrému kontejneru. V době, kdy jsou kniha i proces čtení a vnímání textu zatlačovány novými médii rychlé percepcie, může výstava autorské knihy nastínit přitažlivou a ne právě všední cestu k rehabilitaci knižní kultury. Modrý kontejner je zároveň i symbol procesu recyklace – znovuzrození. Oživení významu knihy a jejího „čtení“ nabízí v kontextu vývoje moderního umění druhé poloviny 20. století právě autorská kniha jako ideální prostředek pro porozumění době a k její interpretaci. Tvůrčí prostor autorské knihy poskytuje jak divákovi, tak jejímu tvůrci širokou škálu výkladů a možností konfrontace subjektivních přístupů i komunikace mezi odvětvími umělecké tvorby, založenou na využití nekonvenčních technik a materiálů.*

Modrý kontejner je působivou jak vizuální, tak ideovou tečkou celé expozice.

Význam olomoucké sbírky dokládá i skutečnost, že pozvání na zahájení výstavy přijalo několik renomovaných osobností v oblasti autorské knihy a součástí vernisáže byla beseda s umělci, jejichž autorské knihy dnes již patří ke světové klasice žánru, i s teoretiky autorské knihy evropského významu: Rainer a Agnes Pretzell, Ann Noël, Konrad Balder Schäufellen, Nathalie Amae a Marie Delaunay.

Potvrzením kvality našeho fondu je rovněž pozvání, aby letošní mezinárodní salon autorské knihy *ArtistBook International* v Centre George Pompidou v Paříži doprovázela výstava autorských knih ze sbírky Muzea umění Olomouc. Každoroční přehlídka fenoménu autorské knihy v New Yorku a ve stejné době konané v Evropě v Beaubourgu představuje od roku 1994 jedinečnou událost v podzimním kulturním programu Paříže. Letošní evropský salon, který zprostředkuje prezentaci 60 nakladatelů z 15 zemí světa, doprovází výstavou kolekce autorských knih ze sbírky Muzea umění Olomouc a kurátorka sbírky (Gina Renotière) s Rainerem Pretzellem a Ann Noël se zúčastní debat a přednášek v doprovodném programu A.B.I.



Albertine Sarrazin, *Astragal* (obálka Zdeněk Sýkora)

instalované chronologicky podle datace od roku 1964 v horizontálním pásu na zdi. Další premiérovou instalací je vystavení 36 signovaných tisků-plakátů spolupracovníků nakladatelství Rainer Verlag Berlin, vzniklých u příležitosti 20. výročí existence vydavatelství v roce 1986. Tisky doplňují vystavené exponáty těchto autorů v části věnované knihám Rainer Verlag. Také vystavený obraz terHella a grafiky Dietra Rotha, vše z daru Rainera Pretzella Muzeu umění Olomouc, můžeme v tomto kontextu považovat za premiérové.

Přímý kontakt s knihou umožňuje prohlížení originálních autorských knih, duplicitních exemplářů darovaných Rainerem Pretzellem z produkce

Labutí píseň za Galerii Brno

(rozhovor s kurátorkou
Ilonou Vichovou-Czakó)

Pavel Netopil

Tím myslím, že prostředky nebývají využívány správně. Nechme se ale překvapit, jak tomu bude v případě této banky. Moc ráda bych se dožila toho, že její vedení bude kromě golfu podporovat také umění, jako je tomu běžné např. u našich sousedů v Deutsche Bank.

Vaši poslední akcí byla výstava Jiřího Valenty - Antropometrické meditace, výstava autora, který žil a zemřel v emigraci. Vystavila jste obrazy, koláže a kvaše především ze 70. let; velmi se mi líbilo zařazení u nás neznámých Valentových fotografií. Výstavu doprovázel reprezentativní katalog s odborným textem a dopisem zemřelému od Jana Koblasy. Vraťme se však na začátek. Kolik jste pro Galerii Brno připravila výstav?

To můžeme odvodit z webových stránek galerie. Ročně jsme připravili šest až sedm výstav a vznikli jsme v prosinci roku 2003.



Pohled do výstavy Víta Soukupa - Katalog, Galerie Brno, 2004, kurátor Ilona Vichová-Czakó, foto: Petr Novotný

K poslednímu září tohoto roku ukončila Galerie Brno svoji činnost. V památkově chráněném domě v centru města totiž přibude další banka. Rozhodnutí změnit provozní charakter domu je však záležitost na výsost privátní, stejně jako někdejší úmysl realizovat galerii. Na serveru archiweb jste se vyslovila k současnému stavu jako k „překonání ducha hmotou...“. Nechcete to dále rozvést?

Dualita hmoty a ducha je téma na mnoho stran. V tiskové zprávě jsem jej použila s nadsázkou, a chtěla jsem tím poukázat na kámen úrazu dnešní doby. Neustále totiž nejsme ochotni tento dualismus překročit. Hmota (finanční prostředky) jsou nutné, je to základ, aby duch (umění) mohl existovat. Přístup u nás je pořád jaksi polarizován.

Počítám-li dobře, bude jich téměř čtyřicet. Jaký byl program?

Je přirozené, že současně s galerií se tříbil a upevňoval i můj názor. Po studiích dějin umění jsem nastoupila v KGVU ve Zlíně jako kurátorka sbírky obrazů. Už tehdy byl mým velkým tématem Dalibor Chatrný, kterému jsem se věnovala v diplomové práci: *Dílo Dalibora Chatrného ve sbírce Jiřího Valocha*. Později jsem studii rozšířila a udělala si malý doktorát. A tak asi začalo mé směřování. Dalibor Chatrný se stal měřítkem mého pohledu na umění i na svět a tím stále zůstává. Když jsem pak získala nabídku vést Galerii Brno, měla jsem v úmyslu zahájit provoz Chatrného výběrovou retrospektivou. Ale protože jsme

se s ředitelem galerie dohodli na přípravě obsáhlé monografie Dalibora Chatrného, jejíž zpracování vyžadovalo spoustu času, tak úvodní výstavu jsem nakonec věnovala projektu Jiřího Davida. Pro začátek splnil žádoucí manažerské gesto, ačkoliv paradoxně nereprezentuje linii umění, která je mi úplně blízka.

Tomu rozumím, Jiří David je umělecky a určitě i mediálně známá a zdatná osobnost. A druhý krok?

To byl Vítek Soukup. Tehdy ve své generaci patřil mezi vynikající a slibné malíře.

Ano, Soukup byl slibný malíř. Současně se i stal tragickou postavou již v mladém věku. Napadá mě otázka, zda-li se Soukupovi i v jiných galeriích dostávalo tak výrazné podpory. Tím třeba myslím obsáhlý katalog.

Musím říci, že v Galerii Brno se katalogy k výstavám vydávaly celkem pravidelně a Soukup jiný



Pohled do výstavy Krištofa Kintera, Galerie Brno, 2008-2009, kurátor Ilona Vichová-Czakó, foto: Petr Novotný

velký katalog asi neměl. Nezapomenutelné jsou přílohy časopisu Divus – drobné knížečky zaměřené na jednotlivá témata (Jídlo, Ženy, Dobrodružné prázdniny a Život na jihu). Byl to takový vtipný koncept s umělcovým textem. Z větších publikací se mi vybavuje společný katalog s Janem Kadlecem, vydaný ve Zlíně v roce 2002. Tehdy byl Soukup laureát Ceny Václava Chada a dostal příležitost uspořádat obsáhlou retrospektivu. Jmenovala se *Posmrtná výstava*. To, co se zdálo být nadsázkou, se o pár let později ukázalo – k lítosti nás všech – jako symbolické. Soukupovu výstavu v Galerii Brno vnímám jako dobrý počín – pro mne intuitivní záležitost. Šlo o určitý malířský koncept, v němž se pracovalo s limitem času. Všechny obrazy Vítek namaloval během několika týdnů, kolem Vánoc. Pracoval v hangáru Čestmíra Sušky, v šileném mraze, oblečen do lyžařské kombinézy. Maloval téměř bez přestávky. Je neuvěřitelné, jak dokázal zmobilizovat síly.

A dál?

Třetí výstavou byl Jiří Načeradský, který svou pedagogickou činností na FaVU zanechal v Brně nesmazatelnou stopu. A pak přišla čtvrtá výstava: Dalibor Chatrný.

Monografie Dalibora Chatrného patří jistě k nejobsáhlejšími publikacím, co s přičiněním Galerie Brno vznikly.

Do Chatrného monografie přispělo více autorů. Nosný je Valochův text, já jsem se zabývala Chatrného ranou tvorbou a editorskou činností. Velmi si vážím básně Ludvíka Kundery a také příspěvku Jaromíra Zeminy, který do monografie vnesl důležitý privátní pohled. V době příprav této publikace se vůbec všechno slibně rozvíjelo. Galerie Brno se po určitou dobu také stala pořadatelem malířských symposií. Realizovali se tři ročníky. První probíhalo v době konání Chatrného výstavy, a sice na hradě Veveří. Pozváni byli mladí umělci z okruhu Jiřího Davida. Chtěla jsem tak propojit první symposium s úvodní výstavou. Vedle Petra Pastrňáka, Jakuba Špaňhela, Františka Matouška a Milana Saláka se zúčastnil taktéž Soukup, kterého s Davidem spojovalo působení na pražské VŠUP. Postupem času jsme navázali úzkou spolupráci s brněnskou FaVU a pravidelně jsme jim poskytovali prostor k absolventským výstavám.

Kdo byl zřizovatelem Galerie Brno?

Galerii Brno nejdříve provozovala obchodní firma Mediagate, s. r. o., která se soustředila na reklamu a marketing. Od loňského roku přešla Galerie Brno pod Nadační fond současného umění, který nyní provozuje Wannieck Gallery.

Takže sběratelství Richarda Adama, uměleckého ředitele Wannieck Gallery, čerpá ze stejného zdroje. Vzhledem k časové posloupnosti bychom snad mohli hovořit o Galerii Brno jako o prvopočátečním podnikatelském záměru...

Ano i ne. Člověk, který galerii založil, pan Lekeš, je v první řadě schopný obchodník. Ale důležitou roli sehrála i druhá rovina jeho osobnosti, kterou je láska k umění. Již v době, kdy se rozhodl založit galerii, vlastnil rozsáhlou fotografickou sbírku. Osobně jsem neměla možnost si ji blíže prohlédnout, ale vím, že obsahuje velmi zajímavé akvizice, i ty meziválečné. Ostatně, prvotním záměrem pana Lekeše bylo založit fotografickou galerii.

Dobře, byl tu tedy jistý podnikatelsko-sběratelský zájem Miroslava Lekeše, jehož zájem se soustředil na fotografii, a vaše malíčkovství, která se fotografickému médiu profesionálně nevěnuje. Co vás tedy spojilo, jak jste se seznámili?

Pokud vím, pan Lekeš se na nejrůznější doporučení kontaktoval s doktorkou Macharáčkovou na Špilberku (Muzeum města Brna), a ta ho nasměrovala ke mně. I když zprvu hledal galeristu-muže, stalo se, že po oboustranném jednání ještě ve Zlíně oslovil mě.

Vraťme se znovu k výstavám. Nelze vzpomínat na všechny, chcete však některé připomenout?

Vedle autorů, o kterých jsme již hovořili, to byl brněnský fotograf Vojtěch Sláma, u kterého mě fascinuje vzácná vnitřní pokora, nepodbíživost a hluboce prožitá osobní rovina v jeho práci. Opětovně Dalibor Chatrný, tentokrát s Pavlem Korbičkou: *Prostorem – pohybem*. A také Vladimír Vašíček,

kterého si vážím, že ač připoutaný v regionu, dosáhl významu autorů působících třeba v Praze. Vašíčkovu výstavu se mnou kurátorsky připravil Ludvík Ševeček, kterého jsem vždycky vnímala jako garanta už od dob svého působení ve Zlíně. Neméně důležitým tématem byli pro mě také autoři jakoby zapomenutí (Teodor Rotrekl) anebo zdánlivě nedostupní. Sem patří zejména linie emigrantů (Antonín Málek, Jiří Nečas, Jiří Valenta).

Nemohu se ubránit dojmu, že jste se soustředila na stále starší generaci. Na autory mimo centrum a kteří se ocitli na okraji.

Ano, chtěla jsem připomínat i ty, kteří, ač kvalitní, jsou opomíjeni. Netočít pořád dokola těch několik jmen, která již všichni znají. Chtěla jsem přesvědčit, že zde existuje i kvalita, která není vázána k centru. Kupříkladu jsem do budoucna připravovala výstavu Pavla Rudolfa, na níž by Rudolf nebyl autorem „jazyka geometrie“, ale představitelem lyrické abstrakce! Tuto jeho polohu veřejnost neočekává a téměř nikdo ji nezná.

Tomu docela rozumím. Je záslužné se vracet a sbírat v mentálních vodách nespravedlivého zapomnění... Přesto se musím zeptat, kým byla určována linie výstavního programu? Existovala v Galerii Brno např. galerijní rada?

Dramaturgie galerie byla po celou dobu moje záležitost. Vlastně si vybavuji jeden případ, kdy jsem realizovala neočekávanou výstavu. Šlo o sklo japonské umělkyně Kaori Okano.

To zní dobře a ideálně, naplňovat vlastní program. Mít volnou ruku a bez nečekaného rizika určovat vlastní strategii!

Ano, této příležitosti jsem si nesmírně vážila. Přestože Galerie Brno existovala pouhých šest let, byla pro mě školou poznání i manažerského uvažování. Na jedné straně tu byl výběr výstav a jejich příprava – tedy odborný pohled. Druhou rovinou byl chod galerie z provozního hlediska, aby se vše stihlo a všechno fungovalo – od pozvánek až po katalog. Zahrnovalo to spolupráci s grafikem, svozy, přípravu vernisáží a komunikaci s médii. Z krajské galerie jsem byla zvyklá, že na provoz a produkci existoval tým lidí. V Galerii Brno jsem všechno zvládala sama.

Zbývá ještě připomenout budování sbírky...

Autoři, kterým Galerie Brno připravila výstavu, jsou zastoupeni ve sbírce. Sbírkou a akvizice jsou vždycky odrazem a dokumentem galerijní praxe. Měli jsme ambici kolekci vystavit, ale bohužel se uzavřela předčasně, takže některé vnitřní linie v ní nejsou dotaženy. Ze starších autorů mi tam schází hlavně Adriena Šimotová a ze střední generace především Václav Krůček, Jiří Matějů a Tomáš Hlavina.

Václav Krůček a Tomáš Hlavina i Jiří Matějů jsou již zastoupeni ve Wannieck Gallery. Jak se vlastně liší výstavní i akviziční přístupy obou podniků s jedním zřizovatelem?

Galerie Brno budovala sbírku přírůstky z realizovaných výstav. Na počátku tu byl úmysl zřídit galerii a spolu s její činností se pak rozrůstala sbírka. U Wannieck Gallery to bylo jinak. Galerie vznikla především z podnětu již existující sbírky Richarda Adama. Takže kolekce Galerie Brno je odrazem kurátorského zaměření jedné historicky umění a přírůstky Wannieck Gallery jsou zase výsledkem zájmu jednoho sběratele.

Osobně rád vzpomínám na výstavy Václava Stratila s Janem Nálou, Michala Pěchoučka i na Křištofa Kintera. Poslední jmenované dnes zastupuje Galerie Jiří Švestka. Jak výrazně jsou zastoupeni ve sbírce Galerie Brno?

Michal Pěchouček je zastoupen několika obrazy a cyklem fotografií. Od Křištofa Kintera je ve sbírce jedno dílo, reprezentativní jiskřící zástrčka (It's beginning).



Pohled do výstavy Michala Pěchoučka - Playtime, Galerie Brno, 2006, kurátor Ilona Vichová-Czakó, foto: Petr Novotný

Kdysi, v dětském věku, když se něco mělo pochválit, se říkalo: „Zasloužíš si jedničku jak Brno!“ Jak vlastně vznikl název galerie, která dnes, jak říkáte, z ekonomických důvodů ukončuje svoji činnost?

Chtěli jsme s panem Lekešem jasný název, nic nekomplikovat! Jednička jak Brno je opravdu vtipné pořekadlo. Tyto souvislosti nás při promýšlení názvu snad ani nenapadly.

Když něco končí, tak i něco začíná. Jaké jsou vaše plány?

Myslím, že v době ekonomické krize nemůže plánovat nikdo. Takže na vlastní galerii se zatím dívám dost skepticky. V první řadě bych chtěla trochu zvolnit, soustředit se na sebevzdělání a věnovat se doktorandské práci. Také připravuji velkou retrospektivu Huga Demartiniho k jeho významnému životnímu výročí. Výstava bude ve Wannieck Gallery v roce 2011 a pozoruhodné je, že pan Demartini dosud tak rozsáhlou přehlídku neměl. Takže mým plánem a zároveň mottem je odvádět práci, která bude přínosem.

V baru pod vlivem

Kateřina Nechvílová



Vernisáž výstavy *Naše milé fetiše*, bar U pštrosa, 2009, foto: Jiří Renza

Článkem o galerii v baru U pštrosa bych chtěla volně navázat na seriál o netradičních výstavních prostorách ve Zlíně a okolí. Tento malý zlínský bar útočí na smysly kolemjdoucích hledačů zajímavostí skrze skleněnou výlohu. Jednou zevnitř blikají a svítí podivné předměty, jindy z oblaku kouře vystupují linky osobitých kreseb. Na malém prostoru se zde střetávají dvě odlišná prostředí –

hospoda a galerie, z čehož vzniká napětí vnášející do místa zvláštní energii.

Bar U pštrosa, undergroundové doupě s hracími automaty, se v roce 1995 rozhodl jeho majitel Tomáš Martinů změnit ve „slušný podnik“. Pravá změna však nastala až ve chvíli, kdy se Tomáš Martinů spojil se zlínským rodákem Janem Mikulčíkem, konceptuálním umělcem a performerem, brněnským odchovancem (VUT Fakulta výtvarných umění – ateliér konceptuálních tendencí a ateliér video, prof. Rónai) a společně proměnili pochybnou putyku v místo, kam chodí studenti denně na kávu. K této proměně nemalou měrou přispěly stěny baru, které už skoro dva roky ochotně nastavují své hřbety malbám, kresbám, fotografiím a různým jiným formám projevů současného umění. Nejde tu sice o pojem současné umělecké tvorby, jak ho známe z médií (tedy o uzavřenou skupinu lidí z prestižních uměleckých škol, mezi které není úplně snadné proniknout), přesto si ale galerie U pštrosa po celou dobu drží velmi vysokou kvalitativní úroveň. Jména, která se zde objevila (BLAZE.cz, Petr Ferebauer, John Indiano a Pavel Magor, Jaroslav Čevora, Čert a Káča, Marcel Krešta, Josef Řezníček, Puk – Puk), by se dala zařadit do kategorie „*kultury okrajového zájmu, ale nezanedbatelného významu*“.

V dnešní době, která s potěšením stírá rozdíl mezi vysokým a nízkým uměním, je už úplně samozřejmé, když se v časopise, který vydává prestižní „kamenná“ galerie, objeví článek o výstavním prostoru v zakouřené hospodě. Rozdíl mezi oběma typy galerií ale nezmizel. Takže v čem ho vidím já, jejich pravidelná návštěvnice?

Zamíříte-li na výstavu do osvědčené galerie, přiměje Vás k tomu pravděpodobně buď kladná recenze, jméno autora nebo dobré jméno samotné galerie. Ve vznešeném prostoru výstavní síně si sice sami tvoříte názor, ale záruku kvality už obsahuje fakt, že se galerijní instituce rozhodla toto umění vystavit. Při návštěvě galerie počítáte s tím, že každému dílu věnujete čas, necháte ho na sebe působit, budete před ním rozjímat a dáte mu šanci, aby k vám promluvílo. Ale v baru, kam

zajdete s přáteli? Jakou startovací pozici na cestě k vaší pozornosti má umělecké dílo vystavené tam? Zaštiťuje ho maximálně působivá atmosféra lokálu. Pokud vaši pozornost tady mezi spletením kouře, hlasů a hudby dílo upoutá, nestane se tak pravděpodobně z vaší iniciativy. Stane se to uprostřed rozhovoru, kdy najednou zjistíte, že od jednoho objektu proudí energie přímo k vám. Nebo se může stát, že si to uvědomíte až doma, při vzpomínce na večer. Vybaví se vám záblesky situací a v nich – obraz nebo výjev z díla.

V bílých provzdušněných prostorách muzeí a galerií nalézají návštěvníci předměty vytržené z kontextu, osamocená torza, která přestala sloužit svému původnímu účelu. Vystavená zde plní svůj hlavní úkol – být uměleckým dílem. Naopak v baru získávají díla opět svou funkci – jednoduše výzdnou.

Málokterý návštěvník muzea nebo galerie si dnes uvědomuje, co všechno formuje jeho vnímání

slova amatér, což znamená milovník. Stalo se tedy už nejdnou, že autor děl, která vystavila galerie U pštrosa, se ocitl se svými pracemi na veřejnosti poprvé.

Díla vystavená v baru jsou také mnohanásobně zranitelnější. Pozice díla na prodej není stejná jako pozice úzkostlivě strážného, ve sterilním prostředí odděleného díla v klasické galerii, nehledě na to, že v baru není úplně neobvyklé, když návštěvník zasáhne do díla vlastní propiskou. Na tuto skutečnost reagovala koláž v zadní místnosti baru, kde nůžky a lepidlo položené na stole vyzývaly návštěvníky, aby se osobně zapojili.

Zatím poslední projekt, se kterým přišla galerie U pštrosa, je výstava Naše milé fetiše. Plánovaná akce dovolila umělcům i návštěvníkům spontánně vystavit kultovní předměty ze svého života. Zároveň počítá s interaktivním propojením, a naznačuje téma „nedotknutelnosti“ vystavených uměleckých děl.



Vernisáž výstavy Naše milé fetiše, bar U pštrosa, 2009, foto: Jiří Renza

uměleckého díla. André Malraux v článku *Imaginární muzeum* z roku 1965 napsal: „Muzea hrají v našem postoji k uměleckým dílům ohromnou roli, a my si proto nedokážeme vůbec představit, že tam, kde moderní evropská civilizace byla anebo do dnes je neznámá, tato role vůbec neexistovala a že i u nás se uplatňuje necelých dvě stě let.“

Prestížní galerie, ať se nám to líbí, nebo ne, jsou spjaté s patologickým společenským jevem, kterému se říká snobismus. Tento jev prostředí baru nízké cenové skupiny likviduje. Jan Mikulčík v roli kurátora dává příležitost komukoli, kdo mu za to stojí, a svůj přístup nazývá „probouzení smyslů beze jmen“. Pokouší hranici amatérismu, přičemž se odkazuje na původní význam francouzského

Marek Pražák

Pavel Preisner



Relace Radia Hitů - multimediální bibliofilie, text písně Hledám velerybu, vydal Galerie Langův dům - Frýdek-Místek, 2002

Marek Pražák (*1964) je původem z Ostravy a zde taky působí. Vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, přesněji její detašovaný ateliér průmyslového designu v tehdejší Gottwaldově (1986–1992). Od druhé poloviny studia se zabýval tvorbou sochařských multimediálních objektů. Je součástí ostravské scény výtvarné (J. Surůvka, P. Lysáček, D. Balabán aj.) i literární (P. Hruška, J. Balabán, I. Motýl aj.). Přitom zůstává na rozdíl od výše jmenovaných více ponořen v místních podzemních vodách, odkud intenzivně zní. Bývá považován za multimediálního umělce. Oblasti, ve kterých operuje: kresba, malba, grafika, film, text, hudba (zvuk), by samy o sobě postačovaly k tomu, abychom ho mohli za multimediálního umělce označit. On je však pro mne



Performance k výstavě Hostie, Důl Michal Ostrava, 2001



Člověk květ, bronz, vypalovaná barva, 2005, výška 250 mm

především Marek Pražák. Při jeho vystoupeních, kdy nosí svou kůži na trh, kdy bývá chlapecký i hrozný najednou, připomíná se mi Duchampova věta: „Nezajímá mě umění, ale umělci.“

To, co je obsaženo v Markových kresbách (úzkost, majestátní děs, odčarovávání chmur, divný vtip, podivná domácnost), expresivně črtaných různými kreslicími materiály, v jeho tiscích (stříkané tisky...), znevažujících vážné, vážené i dobré, boдрé, veselé, co radost lidem rozdávají, v designu (Dizajn z Ostravy), který je funkční i vyprávějící, povídavý, v sochách a objektech – to všechno umí svým hlasem vrhnout do prostoru, ve kterém se právě coby majitel dávného zvuku („...tady už jsme jednou byli ... v podobě psa ... a nebo krahujce ... Mazačo počkej ... s povozem



Trojprásá dóza - Liberté, Egalité, Fraternité, aluminium, foukané sklo, bronz, 2000, rozměr: 500x300x300 mm



Krajina Ostrava - Orel a motýl, detail, akryl, dřevo, 2009, rozměr: 1500x2200 mm

chvíli ... u krčmy na rohu ... než půjdem ... hledat svou ... minulou podobu..."^{1/}) nachází.

Marek Pražák působil nebo působí v souborech Elvis Epileptik Band, Barovka, Svoz řepy, v kabaretu Návrát mistrů zábavy, ve skupině Norská trojka, a především sólově. Zpěv, recitace, performance nejsou to pravé pojmenování pro Markovo zacházení s hlasem, se sebou samým. Hlas prostoru Pražákovy vnitřku je hlasem obrazotvorným. Bývá to strašlivé i k popukání.

Marek zpřítomňuje minulé až pravěké (či ještě dřívější) plus minulé poměrně nedávné, už sentimentální. Těká od jedné polohy, disciplíny k další a zase zpátky. Právě tím těkáním se v souhrnu stává akčním meditujícím. Je možné ho pozorovat zakonzervovaného v klipech, krátkých filmech, kde během pár chvil prostupuje - zcela po svém - reáliemi Ostravy, jako samozvaný moderátor nebo metafyzický milec. Když sketuje, rapuje, breptá text, je sotva srozumitelný, když si jen tak pod nos cosi drmolí, není možné ho nepochopit.

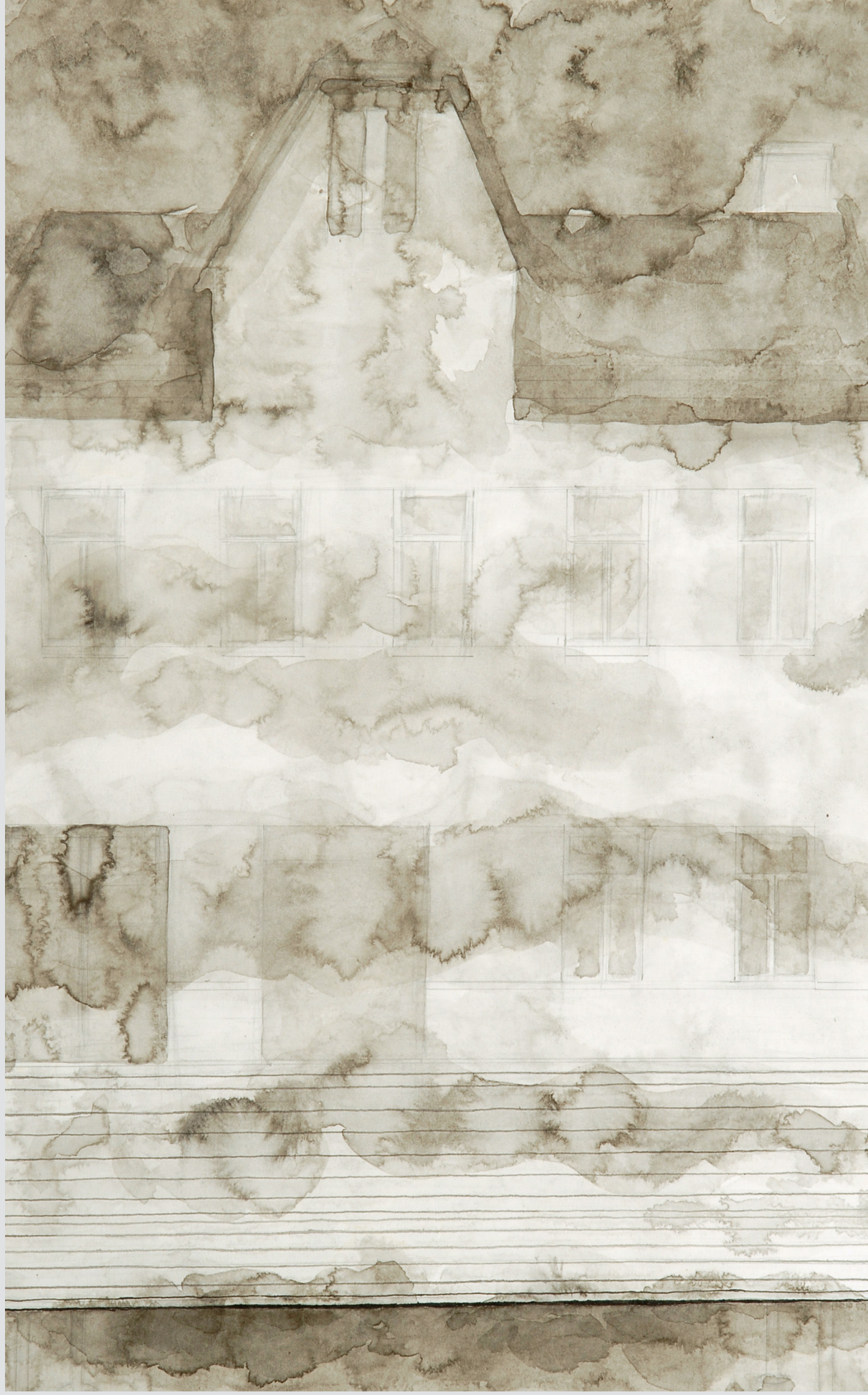
Přes jeho sebestylizaci, vypůjčování si při vystoupeních různých identit, připadne mi Pražákovy počínání přirozené. Od civilního projevu k patetickému. I když jeho patos je patos skosený kosou kmotřiččinou až na kosočtverec...



Nádražní ulice, detail, sběrný obraz, akryl, dřevo, 2009, rozměr: 850x1350 mm

Poznámky:

1. „Mazačo“, text ze zpěvníku M. Pražák: *Relace Rádía hitů*, bibliofilie, vydala Libuše Olšáková, Galerie Langův dům, Frýdek-Místek, 2002.



Silvie Turková

Oltář *Speculum Justificationis*¹ patří mezi nejvýznamnější památky 17. století na Slovensku.² Jeho objednavatelem byl jeden z nejmocnějších uherských aristokratů, palatin Jiří Thurzo³, zároveň nejvyšší představitel evangelické církve augsburského vyznání v Uhrách. Oltář byl určen pro Thurzovu kapli na Oravském hradě, která byla dokončena v roce 1611.⁴

Jedná se o 10 metrů vysoký a 4,6 metrů široký objekt. Vzhledem k tomu, že se z hlediska Jiřího Thurza jedná o sebereprezentační počin, nechybí zde ani dedikační nápis, který se nachází pod ústředním obrazem a informuje nás o donátorovi: „ILL[USTRIS]MUS D[OMI]N[U]S COM[ES] GEORGIUS THURZO DE BETTLEHEMFALWA (sic!), COM[ES] DE ARWA, EIUSDE[M]Q[VE] COMIT[A]T[US] SUPREM[US] COMES / PERPETU[U]S, REGNI HUNGARIAE PALAT[INUS] IUD[EX] CUM[ANORUM] SAC[RAE] REG[IAE] M[AIES]T[A]TIS CONS[ILIARIUS] INT[IMUS] AC PER HUNG[ARIAM] LOCUMT[ENENS] / PRO ORNAMENTO CAPELLAE NOVITER EXTRUCTAE IN ARCE ARVE[NSI] HOC ALTARE FIERI CURAVIT Anno MDCXI die.“⁵ Název oltáře není náhodný, otázka „Speculum Justificationis“ zaměstnávala mnoho teologů v disputacích po celé 16. století zabývající se lutherskou interpretací Písma.

Oltář je složen z architektonicky členěného trojdielného retábulu stojícího na menze, navrchu je oltář ukončen architrávem a nádstavcem ve štítě. Celá střední část je vyplněna ústředním obrazem, jenž je po stranách oddělen dvěma sloupy od užších pevných křídel. V bočních křídlech jsou umístěny dva obrazy nad sebou s půlkruhovým horním zakončením.⁶ Obrazy jsou střídány citáty v nápisových rámech. V levé části je vyobrazení Jonáše vyvrhnutého velrybou na břeh s nápisem: „QUOS PREDESTINA / VIT HOS ET VOCAVIT, / QUOS VOCAVIT HOS / ET IVSTIFICAVIT“ a Samson zápasí se lvem s nápisem „EX FORTI DULCEDO“. Pravá část oltáře je vyplněna obrazy Vyhnání Adama a Evy z ráje a k němu se vztahuje nápis „PER INCREDULITATEM / FRACTI

SUNT TU AU / TEM FIDES STAS, NOLI AL / TUM SAPERE, SED TIME“. Druhým obrazem je Ukřižovaný Kristus s Marií a sv. Janem. Nápis zní „MORTUUS EN VIVO“.

Ve spodní části oltáře se nachází obdélníkový obraz s tématem Poslední večeře, přičemž ještě po stranách je doplněn menšími osmiúhelníkovými obrazy se starozákonní tematikou.⁷ Klasický výjev Poslední večeře s Kristem a dvanácti apoštolů sedících okolo stolu je ještě doplněn o další postavy. Je zde zachycen sluha nesoucí podnos s jídlem (vpravo), dva psi a postava neurčitěho pohlaví se zkříženými rukama vedle Krista. Na levé straně scénu doplňuje chlapec se džbánem. V pozadí můžeme ještě rozpoznat další postavu muže při levém okraji obrazu. V obraze je možné pozorovat pozdější sekundární zásahy do malby. Jak již bylo výše zmíněno, horní část oltáře je zakončena architrávem s nádstavcem ve střední části. Ten je vyplněn obrazem s tématem Posledního soudu. Po stranách, v osách sloupů, jsou dvě oválné kartuše s rodovými erby donátora Jiřího Thurza a jeho druhé manželky Alžběty Czoborové de Szent-Mihály.⁸

Ikonografickým těžištěm celého oltáře je samotný ústřední obraz s tématem *Speculum Justificationis* (olej na plátno, 3,8 x 2,6 m). Název obrazu je přímo vepsán na kladí nad malbou. Výjimečnost díla spočívá v tom, že se naprosto vymyká jak obsahem, tak i formou běžně znázorňovaným schémátům. Dá se říci, že obraz zde přebírá funkci ilustrovaného letáku. Latinské nápisy a citáty z Bible nejsou uvedeny mimo, ale jsou přímo vepsány do obrazu a jsou nedílnou součástí jeho kompozice. Kompozice sleduje symetrickou osnovu, a vyjadřuje tak významové vazby zobrazených symbolických motivů.

Jádrem kompozice je diagram, jehož geometrická osnova je symbolickým vyjádřením základní myšlenky. Je tvořen dvěma vzájemně se pronikajícími, proti sobě otočenými rovnostrannými trojúhelníky, které tvoří hexagram. Ten je navíc opsán kružnicí. Geometrickými křesťanskými symboly⁹ je zde zároveň kompozičně vyjádřený vztah hlavních



Oltář Speculum Justificationis, 1611, polychromované dřevo, Nepřely, evangelický kostel. Foto Ján Urda

zobrazených postav.¹⁰ Postavy jsou ještě doplněny písmeny A-B-C, na které se odvolávají jednotlivé nápisy. Nastíněná geometrická osnova vyjadřuje Trojediného Boha a jeho spojení prostřednictvím Kristovy oběti (AB) k člověku (BC) a zpět k Bohu (CA). Kompozice je potom rozváděna dalšími figurami, vázanými významovou symetrií. Postavy stojí kolem Mojžíše s Desaterem na straně hříšného člověka (Adama) a Sv. Jan Křtitel je zobrazen na straně Krista, po pravici Boha.

Všechny obrazy jsou dílem jednoho, bohužel neznámého autora.¹¹ Byly hledány paralely k ostatním podobným dílům, které by snad vedly k objasnění totožnosti autora, ale dosud bezvysledně.¹² Stejně jako autor díla, tak i autor ideové předlohy k oltáři není znám (zejména k jeho ústřední části). Zde se jen můžeme dohadovat, zda to byl nejbližší Thurzův teolog Eliáš Láni, či byla předloha převzata z německých protestantských oblastí, se kterými byl Jiří Thurzo v kontaktu.¹³ Poslední výzkumy ukázaly, že stejnou předlohu měl i velmi podobný oltářní obraz v Pegau v Německu z roku 1621.¹⁴ Oba obrazy se téměř shodují včetně latinských nápisů až na nepatrné odlišnosti. Komparace obou obrazů jasně prokázala, že vycházejí ze stejné předlohy. Ta byla nakonec také odhalena. Jedná se o mědirytinu z roku 1585, která vznikla podle předlohy rytce a vydavatele Josta Ammana v Norimberku.¹⁵ Nechal ji udělat luteránský teolog Kaspar Melissander jako zobrazení věroučných tezí evangelické církve augsburského vyznání.¹⁶

Přes všechny dosud nevyjasněné otázky, které *Speculum Justificationis* provázejí, patří oltář se svojí protestantskou ikonografií k nejvýznamnějším a ojedinělým památkám tohoto druhu na Slovensku.

Poznámky:

1. *Speculum Justificationis*, lat. - Zrcadlo ospravedlnění.
2. Pozornost historiků umění upoutal oltář až poměrně nedávno. Touto problematikou se zabývá v podstatě pouze Jozef MEDVECKÝ: *Speculum Justificationis. Thurzov oltár z roku 1611 a jeho protestantská ikonografia*, in: ARS 1, 1994, s. 78-102, TÝŽ: *Speculum Justificationis. Thurzovský oltár z kaplnky Oravského hradu a jeho ikonografia*, in: Zborník Oravského múzea XII, 1995, s. 53-67, nejnověji TÝŽ: *Addenda k Thurzovmu oltáru „Speculum justificationis“ (predlohy a realizácia)*, in: ARS 2, 2003, s. 92-119.
3. Jiří Thurzo (1567-1616) patřil mezi nejvlivnější aristokraty v Uhrách. Zastával funkci rádce císaře Rudolfa II. (od 1598), byl jmenován hlavním kapitánem předdunajských vojsk (1602). Značnou měrou se podílel na uzavření míru se Štěpánem Bočkajem v roce 1606. Jeho politická kariéra vyvrcholila v roce 1609, kdy se stal uherským palatinem a byl druhým nejmočnějším mužem po panovníkovi. Udržoval úzké styky s univerzitou ve Wittenbergu, podporoval vznik škol, umění a mnohé další. V roce 1610 svolal jako palatin synodu do Žiliny, která se stala nejdůležitějším mezníkem uherské reformace (došlo k organizačnímu konstituování evangelické církve augsburského vyznání). Je pochován v kapli sv. Michala na Oravském hradě.
4. Dnes kaple sv. Michala v dolní části hradu. Podle záznamu v deníku Jiřího Závodského byla kaple vysvěcena 15. května 1611. Oltář zde byl umístěn až do poloviny 18. století, kdy došlo ke stavebním úpravám a nahrazení protestantského oltáře pozdněbarokním katolickým s obrazem sv. Michala.

V roce 1752 se oltář *Speculum Justificationis* dostal do kostela v Necpalech, kde je dodnes.

TURKOVÁ, S.: *Jiří Thurzo - stručný portrét uherského šlechtice*, Olomouc 2003 (diplomová práce).

5. „Velkomožný pan hrabě Jiří Thurzo z Bethlenfalvy, hrabě oravský, téhož komitátu dědičný hlavní župan, palatin Uherského království, soudce Kumánů, dvorní rada jeho královské výsosti a uherský místodržitel, pro ozdobu nově zřízené kaple na Oravském hradě dal zhotovit tento oltář roku 1611.“
Dedikační nápis byl nahrazen obrazem Poslední večeře.
6. Menší tabulové obrazy jsou olejomalby na dřevu.
7. Jsou to obrazy Mojžíš vyvádí vodu ze skály a Soslání many.
8. Právě Alžběta Czoborová se zasadila o to, aby ostatky Jiřího Thurza byly v roce 1622 přeneseny na Oravský hrad, a nechala vyhotovit druhý umělecký skvost oravské kaple - posmrtný epitaf Jiřího Thurza.
9. Trojúhelník symbolizuje sv. Trojici a kruh obraz světa (*Imago Mundi*).
10. Bůh - Otec, Kristus - Vykupitel, hříšný člověk - Adam.
11. Maliřská složka oltáře umělecky zcela dominuje, řezbářská část je spíše marginálního významu.
12. Jozef MEDVECKÝ: *Speculum Justificationis. Thurzov oltár z roku 1611 a jeho protestantská ikonografia*, in: ARS 1, 1994, s. 89. Všechny starší spekulace se ukázaly jako nepodložené.
13. Thurzo byl jeden z největších podporovatelů studentů na protestantských školách v Německu, jeho syn Imrich se stal dokonce rektorem univerzity ve Wittenbergu a udržoval velmi široké kontakty s protestantskou šlechtou v Německu.
14. Jozef MEDVECKÝ: *Addenda k Thurzovmu oltáru „Speculum justificationis“ (predlohy a realizácia)*, in: ARS 2, 2003, s. 92-119.
15. Samotný grafický list byl zhotoven kreslířem a rytcem Alexandrem Mairem tamtéž.
16. Zde se nabízí odpověď na to, jak se Thurzo mohl dostat k této předloze. Melissander „svůj“ mědiryt vydal i v rámci latinského spisu *Exegis Speculi Iustificationis*. Jiří Thurzo vlastnil velmi rozsáhlou knihovnu (465 svazků), ke které nechal sepsat podrobný katalog (Hummel, 1611), v té však Melissanderův spis nefiguruje a není ani jinde zmiňován. Je tedy nutné předpokládat, že se Thurzo dostal k tomuto námětu jinou cestou.

Mýty kunsthistorie

- antilexikon

(seriál od sousedů)

M i r o s l a v Z e l i n s k ý

Dnes počtvrté a naposled se setkáváme s dalším heslem z pozoruhodného slovníku, který připravila parta mladší generace německých kunsthistoriků nad aktuálními pojmy současné vědy o umění. V předchozích číslech letošního ročníku revue *Prostor Zlín* jsme představili, co si myslí o Struktuře, Moderně a Odmitání. Dnes tedy Současnost. A aby byla idea antilexikonu (v německé podobě byla hesla seřazena abecedně, leč retrográdně) dotažena i v naší verzi, publikujeme také teprve teď úryvek úvodního slova jednoho z redaktorů časopisu.

Tristan Weddigen

Antilexikon

„Co dělá kunsthistorik? Odpověď: Píše.“ Psaní a mluvení o umění a světě je naše zaměstnání, na tom se shodneme. Encyklopedie, lexikony, slovníky, glosáře o umění a umělcích slouží popisování a normování, ano, disciplinaci naší řeči.

Pozoruhodným interdisciplinárním a transdisciplinárním rozšířením našeho badatelského pole se ovšem mnohostranně rozvinuly také pojmy a problémy oboru, a tím byla také zpochybněna komunikace uvnitř našeho oboru a jeho sociální identita. Politicko-ekonomická situace vysokoškolského vzdělávání přinesla pravidla, která žádají, aby týmy i jednotlivci jako v komerční firmě vstupovali do konkurenčního boje o prostředky, aby jejich duchovní a literární produkty vstupovaly do tržního prostředí.

Bráníme se sugestivní moci slov také tím, že bychom chtěli použítá slova, nikoliv bezpodmínečně, nahradit novými. Začarování skrze řeč nemusí být nutně zrušeno „meta- Belzebubem“. Potřebujeme pojmy, spotřebováváme je a potřebujeme zase nové. Toto číslo *Kritische Berichte* chce přispět k větší kritičnosti ducha, k méně náivní a také vypočítavé důvěře v pojmy.

Současnost

Wolfgang Brückle a Rachel Mader

(kráceno)

Před několika lety zahajovala Kathrin Hoffman-Curtius konferenci německých kunsthistoriků přednáškou *Současnost* jako výzva. Také při jiných příležitostech vyžaduje obor a jeho provoz, abychom se prokazovali jako současníci. Množství takových výzev k presentismu je pozoruhodné: v r. 2006 zasedali kolegové ve Stuttgartu nad *Klady a zápory současnosti*, na začátku tohoto r. (2007, pozn. překl.) se podnětem k diskusi stala ročenka curyšské Hochschule für Gestaltung und Kunst s názvem *Choulostivá pozice současnosti* a krátce na to následovalo ono setkání na univerzitě v Brémách, které jsme již názvem *Současnost* jako výzva zmínili. Můžeme tedy mluvit o konjunktuře tohoto pojmu v našem oboru. Současné se dá ovšem stěží vystopovat, zda umělci, kterým původně za vědomí současnosti jako podnětu k estetické produkci vděčíme, nad tímto postojem ještě hodně zamhuřovali oči. Odrhovačka Tina Sehdala na benátském bienále 2005 *Oh, This is so Contemporary!* vypovídá o poklesu hodnot v tomto směru. K tomu patřil také velký nárok na současnost, u Sehdala v groteskně ironické litanii. Kdysi to byla topika sebepopisu u avantgardních umělců. „Il faut etre de son temps“ (Je třeba jít s duchem doby.) Tak to chtěl v roce 1828 Emile Deschamps. O generaci později nahradil v jinak stejně znějící větě Emile Zola jen slovo „čas“ slovem „věk“. Nakonec přestal být takový postoj populární, protože výrazem zadostiučinění nového výrazu už není jeho dostatečná velikost. Goetz Adriani malíři Anselmu Kieferovi, ovšem také už před dvaceti lety, chlubitě potvrdil, že chtěl udělat z určitých obsahů opět „obsahy současně reflektované“. Zcela jistě si ale Adriani nebyl sám jist, co tím mínil, neboť jedním dechem mluví o tehdy údajně „nečasovém“ umělcově malířství.



Nečekaný přehled - co činí umění současným?

Julian Schnabel - Owl (Sova) 1980



Věda o umění ještě pořád, jak jsme viděli výše, plní tímto pojmem přednáškové sály. Ale co to vlastně je „současnost“? Současní přece jsme tak nějak pořád. Mimo jiné přirozeně také současníci umění, starého i nejnověji vznikajícího. Zmíněná přednáška Kathrin Hoffmann-Curtius nám odpověď na tuto otázku nedává.

Radost ze současnosti se v posledním desetiletí rozšířila jako lesní požár také do oblasti na reflexe jinak chudobné, jako je např. umělecký provoz. Např.: Ženevský spolek přátel současného umění dvacet let lobboval v lokální politice, až v r. 1994 mohlo být otevřeno Mamco jako první švýcarské muzeum současného umění.

A tak vznikla v úžasné spolupráci mezi milovníky současného umění, odvážnými sběrateli, movitými mecenáši, municipální podporou a umíněnými a tendenci znalými kurátory skvělá síň současného umění (Bâtiment d'art contemporain). V průběhu spolkového angažmá o otevření Mamco se vedla silná agitace ve prospěch uznání současného umění a probíhaly aktivity v dalších směrech: členství napomohlo k bližším kontaktům s tvůrci (návštěvy ateliérů), vedlo ke shromáždění cenných papírů, slávu a úspěch získala síť podporovatelů (večeře se sponzory). Stejný vzor použili i četní zakladatelé dalších muzeí. Jedná se o skvělý příklad, kdy se idealistické angažmá mění v investiční politiku: současnost se dnes vyplácí. To ví také art-investor, který tím upozorňuje na to, že průměrná aukční cena, které dosahují Julian Schnabel nebo Damien Hirst, zůstává daleko např. za impresionisty. Mizející atraktivita starých mistrů pro kapitálový trh čelí muzea žijící ze starých dobrých časů zabydlováním svých prostor mladými návštěvníky.

Sběratel Adam Lindemann říká: Na trhu se současným uměním je nádherné to, že tvé rozhodnutí koupit objekt, dílo, má vliv na možné místo umělce v dějinách umění. Stejně rychle se věda ovšem nedá ze svého výsostného území vyhnat. Tak jednoduché to totiž není. Došlo k volání po nové epoše: moderna – postmoderna – druhá moderna. A Jörg Heiser má obzvláštní zásluhu,

když objevuje ve spolunažívání veselého a hloupého jasná hodnotová měřítka. Právě v titulu jeho knihy je zřetelné, že tento muž zná odpovědi: „Neočekávaně taková přehlednost. Co dobrého současné umění činí.“ Zde je nám konečně nabídnuto vysvobozující vysvětlení, neboť Heiser slibuje: „Určím, které proudy, kteří umělci a která díla současného umění přetrvávají a co nikoliv, a zdůvodním to.“ Kdo z kolegů si to vyzkoušel a takováto vyhlášení nevzal na vědomí, měl by se na chvíli zastavit. Neboť je potřeba se v každém případě ptát, proč jsou jmenováni právě umělci, kteří jsou uměleckou kritikou nejčastěji přehlíženi (a nikoliv úplně na okraj, kteří vedou žebříčky prodejnosti). A také bychom neměli opomíjet, že Heiser používá aktuální pojmy a metody výkladu převzaté z ctihodných vědeckých prací. Kritik píše dějiny umění, zatímco kunsthistorik přispívá k určujícímu ratingu. Tím chce přispět k rehabilitaci kunsthistorika Stefana Germera označovaného jako historicko-kritický hybrid. Tato osobnost však byla s takovým přístupem spíše výjimkou.



Z n o v o b j e v o v a n ý

Adolf Loos

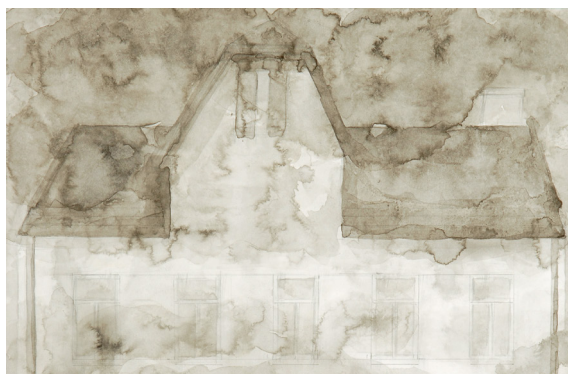
47

prostor z l í n 4 / 2 0 0 9

Jan Sedlák

V roce 1995 světilo Město Praha nejslavnější realizaci architekta Adolfa Loose v českých zemích – Müllerovu vilu do správy Muzea hlavního města Prahy (MHMP), které zahájilo přípravu její obnovy. Koncepční úvahy vyústily v požadavek navrácení exteriérů, interiérů a zahrady důsledně do původní podoby s tím, že stavba bude sloužit jako veřejnosti přístupný památkový objekt, v němž bude navíc působit Studijní a dokumentační centrum Adolfa Loose, jehož kurátorkou byla jmenována Maria Szadkowska. Základem fondu se staly obsáhlé materiály získané a zpracované v souvislosti s rekonstrukcí, k nimž přibýly navíc poznatky odhalené až během jejího provádění. V řadě případů byl tak Adolf Loos jakoby znovu objeven. V rámci akce Praha – evropské město kultury 2000 představovala dokončená rekonstrukce nejdůležitější příspěvek hlavního města, oceněný prestižní cenou Europa Nostra. V domě vznikl památník světového významu, věnovaný nejen umělci, ale i jeho spolupracovníkům a stavebníkovi. Všechny aspekty tohoto výjimečného počínu shrnovala kolektivní publikace redigovaná Karlem Ksandrem, Václavem Girsou a Petrem Urlichem.

Neméně přínosné se ukázalo také následující úsilí studijního a dokumentačního centra. Komplexní metodika provázející obnovu Müllerovy vily se stala impulzem ke zmapování celého Loosova díla v českých zemích. K práci byla přizvána americká profesorka Leslie Van Duzer, spoluautorka první monografie o vile. Výčet všech činností, jež tento projekt zahrnoval, by zabral hodně místa: plánová, fotografická a písemná dokumentace ve veřejných a privátních archivech, prověření stávajících soupisů architekta díla, rešerše literatury, průzkum v terénu, provádění restaurátorských a technologických sond, svědectví dědiců a pamětníků a mnohé další. Podařilo se nalézt řadu nových materiálů, jež nejednou upřesnily a doplnily dosavadní představu o Loosově životě a tvorbě. Již v roce 2003 mohlo Muzeum hlavního města Prahy u příležitosti sedmdesátého výročí umělcovy smrti uspořádat v Plzni mezinárodní sympozium o jeho díle a rekonstrukci. Fond Loosova centra se však rozrůstal i nadále, takže MHMP uspořádalo od října loňského do dubna letošního roku výstavu *Adolf*



Dům Marie Loosové v Nedvědicích, 1900, foto Martin Polák, 2008

Loos – dílo v českých zemích. Připravila ji trojice autorek: ke dvěma již jmenovaným badatelkám se připojila Dagmar Černoušková z pracoviště Vila Tugendhat Muzea města Brna, jež se již předtím zabývala Loosovým moravským dílem. Stovky prezentovaných exponátů – plánů, fotografií, modelů, korespondence – stavěly návštěvníka výstavy spíše do role čtenáře než diváka, takže hlubší studium materiálů umožňuje čtyřsetstránkový česko-anglický katalog, vydaný ve spolupráci pořadající instituce a Nakladatelství KANT.

Menší první část katalogu tvoří souhrnné stati, přičemž Maria Szadkowska se věnuje Loosovým aktivitám v Čechách, zatímco Dagmar Černoušková pojednává o umělcových pracích na Moravě a připojuje ještě medailon o architektově otci, brněnském sochaři a kamenickém mistrovi Adolfu Loosovi st. Mezi oba texty je vložena obecněji koncipovaná úvaha Leslie Van Duzer, z níž stojí za ocitování, že „největším odkazem Adolfa Loose není jeho podivuhodná hra s prostorem nebo jeho šíziravé, nadčasové eseje, ale spíše jeho schopnost bez studu a rozpaků znovu a znovu citovat sám sebe. Po třicet pět let si Loos nanejvýš soustavně a uvědoměle hleděl svého hesla: ‚Dost bylo originálních géníů! Pojďme se bez ustání opakovat!‘ [...] Jen zřídka – pokud vůbec kdy – prošel nějaký architekt tak omezeným vývojem za tak dlouhé tvůrčí období.“ Ve všech textech prolínají do charakteristik Loosovy tvorby důležité osudové okamžiky, dobové i pozdější reakce na jeho dílo a další detaily dokreslující jeho

osobnostní profil. Přes tři sta stran pak vyplňuje katalog o 44 položkách s jednotným uspořádáním: záhlaví obsahuje název realizace nebo projektu, lokaci, dobu realizace, jméno stavebníka, jméno současného vlastníka a označení nynějšího stavu. Následuje podrobnější charakteristika stavebníka z hlediska společenského postavení, profesního zaměření a zájmů, které sledoval výstavbou domu či budovy. Těžiště textu pak spočívá v pasáži věnované projektu, v některých případech rozdělené na exteriér a interiér. Hesla uzavírají kompletní seznamy pramenů a literatury. Krátce řečeno, katalog obsahuje vše, co je známo o Loosově díle na našem území, přičemž, jak uvádí Leslie Van Duzer, převážná část odborného výzkumu je zde prezentována vůbec poprvé.

Na rodné Brno byl Loos vázán jen do ukončení středoškolských studií, od roku 1896 žil ve Vídni, avšak do Brna, na Moravu a do Čech se pravidelně vracel, aby vyhověl početnému okruhu stavebníků. Z téměř čtyř desítek zakázek byla zhruba polovina

výročí založení odboru architektury a pozemního stavitelství České vysoké školy technické, dnešní Fakulty architektury Vysokého učení technického v Brně, lze připomenout pomíjenou skutečnost, že Loos v roce 1923 začal na mladé brněnské fakultě přednášet dějiny umění a že jeho žák Karel Lhota, pozdější spoluautor Müllerovy vily, byl v letech 1923–1925 konstruktérem ústavu pro pozemní stavby užitkové profesora Vladimíra Fischera a současně projektantem v kanceláři pro výstavbu Masarykovy univerzity.

Přes všechny věhlas a přízeň bylo Loosovo dílo v českých zemích provázeno z hlediska fyzické podstaty nepřízní osudu více než kdekoli jinde. Ponejvíce kolem roku 1970 došlo k zničení řady jeho realizací. Paradoxně se tak stalo v době, kdy architekt František Kalivoda připravoval velkolepé mezinárodní oslavy stého výročí umělcova narození, které měly proběhnout v Brně. Jejich konání ale zabránil začínající proces politické normalizace. Avšak roku 1973 a 1974 otiskl Zdeněk Kudělka



Vila ředitele cukrovaru JUDr. Viktora Bauera v Hrušovech u Brna, 1914, foto Martin Polák, 2008

realizována, zbytek zůstal na papíře. Z hlediska umístění šlo o patnáct lokalit, přičemž vůdčí postavení měla Plzeň, po ní Praha a poté Brno. Loos se u početného okruhu klientů, architektů, historiků a teoretiků architektury, žáků z jeho soukromé architektonické školy a spolupracovníků, ale i politiků setkával s přízní, pochopením i podporou. I nejradikálnější představitelé domácí avantgardy, kteří se přirozeně nemohli plně identifikovat s jeho zásadami, jeho osobnost respektovali. Stejně tak evropská avantgarda kolem CIAM psala o Loosovi s úctou. Do smrti však nemohl architekt odpustit německému Werkbundu, že nebyl přizván k projektování kolonie vzorových domů pro výstavu Die Wohnung ve Stuttgartu roku 1927. V souvislosti s právě probíhajícími oslavami 90.

v uměnovědné řadě sborníku filozofické fakulty brněnské univerzity rozsáhlou stať o činnosti Adolfa Loose v Československu, jež se dočkala uznání i v zahraničí. O deset let později publikoval v časopise Umění studií o pojetí obývaného prostoru u Adolfa Loose, kterou hodlal přednést na světovém kongresu dějin umění ve Vídni roku 1983, jehož jedna sekce byla věnována Loosovi u příležitosti padesátého výročí jeho smrti. Kudělka nakonec svou účast na kongresu odřekl. Loosovým vlivem na českou meziválečnou architekturu a zdejší působností jeho žáků se zabývali zejména Vladimír Šlapeta a Rostislav Švácha. Z dalších, kteří v průběhu let přispěli k poznání a propagaci Loosova odkazu v českých zemích, lze jmenovat alespoň Věru Běhalovou, Václava Girsu, Karla

Ksandra, Bohumila Markalouse, Antonína Matějčka, Jana Sapáka, V. V. Štecha, Petra Urlicha, Jana Vaňka, Ladislava Žáka, přičemž ve výčtu by bylo možno dále pokračovat.

Na zásadní přínos výstavy a katalogu bylo zatím poukázáno obecně. Na závěr nebude na škodu uvést v omezeném rozsahu některé nové atribuce, datace a korektury. Dagmar Černoušková uvedla jako první položku katalogu plán domu Marie Loosové v Nedvědici, postaveného na sklonku předminulého století v sousedství tamního kamenolomu, který si pronajal v šedesátých letech její manžel a zřídil při něm filiálku své firmy. Plánu ale chybí pravý dolní roh, kde se nepochybně nacházel podpis stavitele, případně architekta a datace. Romantický styl tohoto komorního obydlí nemá ale s Loosovým pojetím nic společného a nezdá se ani pravděpodobné, že by začínajícího architekta ovlivnil odlišný vkus jeho matky. V šedesátých letech oživil zájem o Loose František Kalivoda publikováním domu na Jiráskově ulici č. 26 v Brně, na

autorství k rezervovanému stanovisku. Z pohledu dnešní znalosti Loosovy tvorby se zdá být atribuce Dagmar Černouškové věrohodná; v tom případě by se jednalo o architektovu první známou brněnskou realizaci. Patrně k nejzásadnějšímu objevu jmenované patří česky psaný vlastnoruční zápis hrušovanského starosty Františka Edlera, v němž potvrzuje dokončení vily Viktora Bauera v Hrušovanech u Brna v říjnu 1914. Datování první stavby s rovnou střechou na Moravě se dosud pohybovalo mezi léty 1914–1918. K ranému vročení se přiklonili již v roce 1982 Burkhardt Rukschcio a Roland Schachel v zatím největší monografii o Loosovi, ale bez jakékoli argumentace. Neméně cenné výsledky přinesl výzkum a rekonstrukce umělcových realizací v Čechách, což se týká na prvním místě plzeňských bytových interiérů.

Výstava a katalog Loosova díla v českých zemích představují další svědectví o rostoucím odborném a památkovém zájmu o zdejší moderní architekturu. K architektonickým sbírkám při muzeích a galeriích



Interiér obývacího pokoje rodinného domu č. 26 na Jiráskově ulici v Brně, 1910, foto Martin Polák, 2008

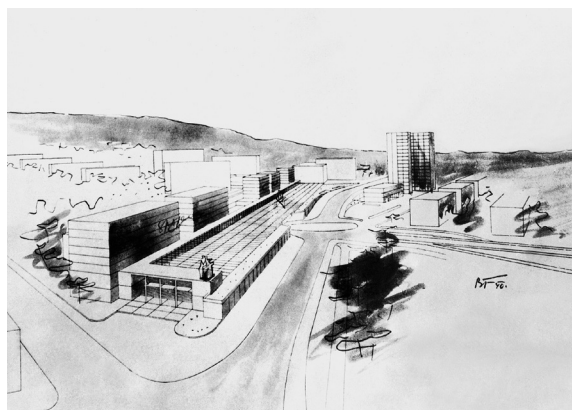
jehož částečné přestavbě a interiérovém vybavení se měl architekt kolem roku 1910 podílet. Připsání se opíralo o písemné sdělení advokáta, jenž při prodeji domu sepsával kupní smlouvu, jejíž součástí byl seznam předmětných věcí a bytového zařízení, které měl navrhnout Loos, jemuž však byla prodávajícím uhrazena jen polovina honoráře, zatímco zbytek se zavázal zaplatit kupující. Zmíněný účet se dosud nenašel. Kalivoda dále odkazoval na svědectví architekta Roberta Hlawatsche, Loosova žáka, který po prohlídce domu pokládal přístavbu jeho zahradního traktu a některé další části za dílo svého učitele. Loos však zřejmě zakázku nedokončil, což učinil jiný neznámý architekt ve stylu pozdní vídeňské secese. Právě jistá stylová dichotomie vedla starší badatele v otázce

v Praze, Brně, Olomouci, Zlíně a ke stálé expozici brněnské meziválečné architektury na Špilberku se přiřadil příkladně obnovený soliterní objekt se studijním a dokumentačním centrem. K obdobnému cíli spějí v současnosti i rekonstrukce vily Tugendhat a Jurkovičovy vily v Brně. Zdá se, že také dílo ostatních moderních architektů na našem území se postupně dočká odpovídající péče a prezentace.

Náměstí Práce ve Zlíně IV

Návrhy dostavby od Josefa Gočára
a Bohuslava Fuchse

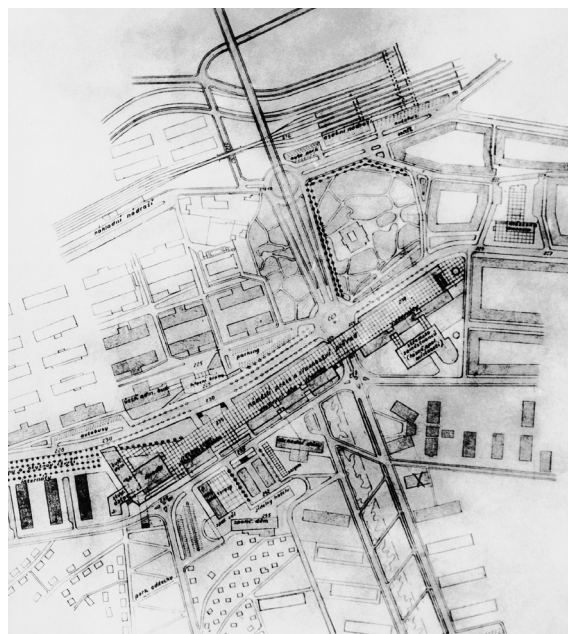
Ladislava Horňáková



Bohuslav Fuchs, návrh řešení náměstí Práce, foto kresby, Zlín, 1940, MZA Zlín

Ve Zlíně uplatňovala firma Baťa poprvé dlouhodobě koncipované myšlenky výstavby ideálních průmyslových měst. Hlavní náměstí mělo být duchu těchto zásad umístěno mezi vstupem do továrny a obytnými čtvrtěmi a vytvářet obchodně společenský „filtr“ při odchodu pracovníků z továrny. V historické části Zlína s původním náměstím nebyly od roku 1924 po postavení Gahurovy radnice realizovány žádné významné veřejné stavby a jejich výstavba se soustředila před nově rostoucí tovární budovy. Staré náměstí postupně ztrácelo svůj význam. Výstavba nového náměstí, nazvaného podle firemní filozofie příznačně náměstí Práce, byla od počátku 30. let neplánovaná a nahodilá. Stály zde spíše solitéry, než funkčně a koncepčně spojené budovy: první obchodní dům firmy Baťa (tržnice), Obchodní dům a Velké kino (F. L. Gahura) a Společenský dům (M. Lorenc a V. Karfík). Podle vizi vedení firmy se toto náměstí mělo stát nejen obchodním a kulturním centrem, ale i velkým shromaždištěm. V duchu těchto idejí bylo navrženo mezi lety 1936 a 1946 firemními i mimofiremními architekty několik variant řešení, které byly postupně představeny v letošním ročníku Prostoru Zlín. Jako poslední z celého cyklu prezentujeme dva významné, ale opět nerealizované návrhy architektů a urbanistů Josefa Gočára a Bohuslava Fuchse.

Josef Gočár¹ byl po smrti Jana Kotěry jmenován v roce 1930 poradcem pro architekturu ve Zlíně a funkci vykonával do roku 1939, kdy byl penzionován. Jeho spolupráce spočívala především v posudcích malých i velkých projektů pro firmu, ale podal i několik vlastních návrhů.² Již v roce 1927 navrhl pro plánované společenské centrum Zlína v prostoru před tehdejší vstupní tovární branou (později náměstí před Masarykovými školami) nové uspořádání s budovou společenského domu, kina a školy. Z dostupných materiálů nelze zjistit, zda toto urbanistické řešení nově se rozvíjejícího centra je původním Gočárovým řešením nebo pouze začlenil svůj návrh jednotlivých staveb do Františkem L. Gahouro předem dané urbanistické struktury. Rozvoj firmy a celého továrního komplexu ovšem během dvou následujících let přinesl zcela nové požadavky. Vstup do továrny a tím pádem i nové centrum Zlína byly přeneseny západním směrem do stávajícího prostoru náměstí Práce.



Bohuslav Fuchs, návrh řešení náměstí Práce, situace, Zlín, 1940, MZA Zlín

Za druhé světové války v době složitých existenčních podmínek architektů byly Josefu Gočárovi jako dlouholetému spolupracovníkovi zadány honorované projekty, především návrh dostavby náměstí Práce (1940), kostela a památníku Tomáše Bati v Bačově – Otrokovicích (1940) nebo návrh Hlavního nádraží pro Zlín (1942 a 1944).

Gočárův návrh dostavby náměstí Práce z roku 1940 respektoval stávající stavby. Přístavbou ke Karfíkovu Společenskému domu dosáhl osovou symetrii s protilehlou administrativní 21. budovou. Mezi tyto dominantní stavby vložil další tři objekty – obchodní dům, budovu pro sport a tanec a dům služeb. Vytvořil shromažďovací prostor, který ohraničil ze západní strany náměstí dalšími novými budovami výzkumného ústavu, divadla a kina. S ohledem na množství zastavěné plochy a předimenzovaný objem hmot to nebylo příliš šťastné řešení.

Komplexně a velmi razantně, bez ohledu na Gahurovy urbanistické osy, přistoupil k řešení centra nového Zlína ve stejném roce Bohuslav Fuchs³. Spolupracoval s firmou Baťa stejně jako Josef Gočár již dříve. Po ustavení Regionálního sboru zlínského v roce 1936, zahrnujícího deset okresů, zpracoval spolu s Jindřichem Kumpoštem regionální plán údolí Dřevnice. Byl to urbanistický projekt, který u nás poprvé vycházel z mnohostranných studií historického i soudobého stavu města a jeho širokého okolí. Zlín začal se systematickým průzkumem svého okolí a komplexním plánováním rozvoje jako první město v republice. Tento plán byl vysoce ceněn a vzbudil i mezinárodní pozornost na kongresu mezinárodní architektury z jihozápadní Evropy. Bylo konstatováno, že je svým pojetím tak unikátní a ojedinělý, že bude prezentován u příležitosti výstavy CIRPAC v Paříži.

Bohuslav Fuchs byl tedy přesně obeznámen s urbanistickou, ale i dopravní situací ve Zlíně,

i v dnes, kdy je otázka regulace městského centra stále aktuální.

Poslední Fuchsovou urbanistickou prací pro firmu Baťa byl zastavovací plán vstupu do Zlína od Malenovic, který mu byl firmou zadán 30. 4. 1943. Za tento návrh řešení západní části města mu bylo vyplaceno 50 tisíc korun a dalších deset tisíc za zhotovení modelu.^{5/} Do projektu začlenil i kostel Kamila Roškota, oceněný ve firemní soutěži na římsko - katolický kostel pro Zlín.

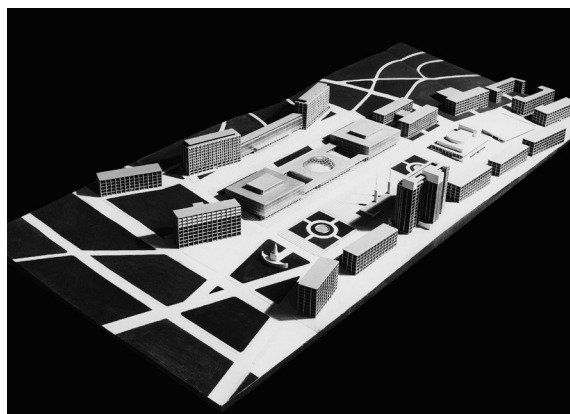
Poznámky:

1. Josef Gočár (13. 3. 1880 v Semíně u Přelouče - 10. 9. 1945 v Jičíně). Významný český architekt, urbanista a návrhář nábytku. Od roku 1924 profesor Akademie výtvarných umění v Praze.
2. V roce 1920 byla městem vypsána architektonická soutěž na projekt nové radnice. Gočárov návrh v duchu rondokubismu získal druhou cenu. K realizaci byl doporučen návrh zlínského rodáka F. L. Gahury. V době výstavby radnice se stal Tomáš Baťa starostou (1923) a firma začala podstatně



Bohuslav Fuchs, návrh řešení náměstí Práče, foto modelu, Zlín, 1940, MZA Zlín

a pojal zadání soutěže na dostavbu náměstí Práče jako řešení a vzájemné propojení celého městského centra i dvou náměstí - původního historického i nově se formujícího v jeden funkční celek. Vytvořil zvýšené plató přes náměstí Práče a celý park Komenského, funkčně i opticky spojující oba prostory⁴. Toto zvýšené velkoplošné shromaždiště bylo ohraničeno dvěma trojicemi staveb s občanským vybavením, doplňujícím stávající strukturu v centru města. V západní části místo budovy kina navrhl nový hotel se společenskými sály a vedle rozsáhlé parkovací plochy. Přejechod mezi továrnou a obytnou zónou na Letné vytvořilo šest budov internátů a zelený pás s parkovišti, který měl svůj protipól v parku kolem zámku. Fuchs uzavřel a oddělil Gahurův prospekt s internáty a Památkem Tomáše Bati. Fuchs se v tomto projektu tedy opět zaměřil na organizaci města a krajiny, snažil se o vytvoření optimální prostorové skladby s předpokladem dokonalé organizace provozu. Forma vznikla z funkce, které měla vyhovovat. Usiloval o vznik harmonického životního prostředí a spojení technických a výtvarných aspektů. Jeho návrh na úpravu celého zlínského centra obsahoval řadu smělých urbanistických myšlenek a byl ze všech projektů nejradikálnější. Zaslouží si pozornost



Josef Gočár, návrh řešení náměstí Práče, foto modelu, Zlín, 1940, MZA Zlín

ovlivňovat život města. V roce 1929 byla firmou vypsána architektonická soutěž na Dům služby v Brně, Gočár vypracoval vlastní projekt, byl i hodnotitelem soutěže. Podílel se na projektu obchodního domu firmy Baťa na Václavském náměstí v Praze (1928 - 1930 - Ludvík Kysela, Josef Gočár, F. L. Gahura, Arnošt Sehnal a stavební oddělení firmy Baťa), na úpravách průčelí a půdorysů Domu služby firmy Baťa v Karlových Varech (1930). Josef Gočár vypracoval na žádost firmy také 2 alternativy plánů Ideálního průmyslového města (1937). Se jménem Josefa Gočára jsou spojeny počátky výstavby strojírny a satelitu firmy Baťa v Sezimově Ústí (1940). Pro toto nově budované průmyslové firemní město navrhl vstupní bránu do továrny s vратnicí, která byla jako jeden z mála jeho návrhů pro firmu realizována a je po dílech úpravách součástí továrního areálu dosud.

3. Bohuslav Fuchs (24. 3. 1895 ve Všebovicích - 18. 9. 1972 v Brně). Významný český architekt, urbanista a teoretik urbanismu. Účastnil se soutěže na návrhu domu služeb firmy Baťa v Brně (1929). V letech 1938 - 1940 působil jako profesor Školy umění ve Zlíně. V roce 1938 připravil pro nový Studijní ústav ve Zlíně spolu s manželkou Drahomírou Fuchsovou a Františkem Kalábem instalaci výstavy Kultura v Bydlení (4. 12. 1938 - 10. 1. 1939). S firmou spolupracoval na řadě urbanistických plánů a studií.
4. Barevné originály plánů s názvem Ideový návrh regulačně - architektonické úpravy náměstí Práče jsou uloženy v Muzeu města Brna, i. č. 223.962 a 223.963.
5. Pozůstalost F. L. Gahury, archiv architektury KGVUZ., MZA v Brně, pracoviště Zlín, I - Ea 6 - 3, 6 - 4 Opět se jednalo o finanční podporu spolupracovníků firmy Baťa v době okupace.

Roč. 3/4/52

T. Z. 1. 1. 1967
(F. Plurke) 11/1/6

Praha dne 28. října 1967

Vážení a milý pane kolego,

pozdrav! Právě jsem si koupil Horta 10: co v tom Nepojmenovatelní natropili, je hrůza! No, doufáme, že i tak tomu zůstal nějaký smysl - jasný je váš nájezd a mínění Etendů? Napíšte mi laskavě co je s Vámi, ostatními, Hortem av. či vlastně jistě? A co čekáte pro Horta v čáři přístěch? Nemáte zákaz mne tisknout?

Posílám podle dohody solo "EXS-IGR". Měl by to být trháč, vyjde-li to vůbec. Zcela neznámý sáz Masarykův! A Masaryk poprvé u nás po dví ne přiletěl! No, uvidíme! Ale kdo pravím něco mezi námi: odmluvte-li cenu, nebo dokonce-li mi vezm, je to neprospě, přičemž mi stihli i hned zpět a nedávaje nikomu číst: mám ten text u Karla Čapka, jsem jeho deponitorem, nechtěl, aby koloval, byl opísnán atd. Ať je buď vytištěn anebo nic: vznyšit musíme čekat! Bylo by to jinak obrovské vyrušení Saldara rohu u nás, nic podobného nikdo druhý měl nebo, rezervoval jsem to pro Horta. - Je to trochu dlouhé, ale ne zas příliš: u Horta text Masarykův [- je označen zahříváním po straně -] odděluje od zbytek článků, mnižší články tisknout mniž text např. pitilem, nemajdelu-li jímů vřelost. Dělat do dvou čísel nelze; také - pravím - ne krátit, souhlasil bych případně jen s tím, aby odstavec na stranách 2-3 [od "Ale my, navedem s číste dokumentu..." až po "... Evramm Pergama" byl vynechán].

Malý dotaz: nedávno vyšel sborník o pučismu [uspořádal Ládvík a spol.]. Nechtěli byste, ať už o něm, a vůbec pučismu napíše ve Horta článku? K tištění metody po Novém roze. Museli byste mi něm sborník zaslat [alespoň půjčit]. Měl bych to snad spíjet i s tím Orlovem.

Napíšte! Žiji velmi omezeně, málo vím. Proto mi Nepojmenovatelní ~~se~~ odvěřili už do Saň je, ať se za mne informovala sama francouzská francouzská ambasáda. A přece nic, je tole nudný! Jsem zhněm.

A Vám přeji mnoho štěstí.

Váš

VZ

Václav Černý

a Host do domu

Jiří Pulec

V třetím čísle loňského ročníku Prostoru Zlín byl uveřejněn stručný medailon estetika a literárního vědce Olega Suse spolu s edicí jeho korespondence se spisovatelem Egonem Hostovským. Z rozsáhlé a kulturně historicky velmi hodnotné písemné pozůstalosti Olega Suse, která je uložena v Archivu Masarykovy univerzity, jsme pro toto číslo vybrali soubor dopisů Václava Černého z let 1964–1969, které tato mimořádná osobnost české vědy a kultury 20. století zasílala Olegu Susovi jako členu redakční rady brněnského literárního časopisu Host do domu, odpovědného za teorii literatury a estetiku. Listy, jejichž Susovy protějšky žel nejsou zachovány, tak dokládají především Černého vztah k tomuto časopisu.

Václav Černý, přední český literární historik a kritik, romanista a komparatista, se narodil 26. března 1905 v Jizbici u Náchoda. Volbu jeho budoucí vědecké dráhy do značné míry ovlivnilo už studium na lyceu Carnot v Dijonu. V letech 1924–1929 studoval češtinu a francouzštinu na Univerzitě Karlově a již v době svých studií (v roce 1928) na základě disertační práce Bergson a současná francouzská poezie dosáhl doktorátu. Ani mimořádně úspěšné vysokoškolské studium, které mu přineslo trvalou přízeň a podporu F. X. Šaldy, však Černému bezprostředně nemohlo zajistit vysokoškolskou kariéru. Po krátkém působení na brněnské reálce v Křenové ulici tedy nastoupil do funkce sekretáře v Institutu des études slaves v Ženevě a tamního pobytu využil k habilitaci na Ženevské univerzitě, na níž potom i přednášel až do svého návratu do Prahy v roce 1934. Ženevskou habilitaci ovšem na české vysoké školy přenést nebylo možno, a tak se Černý v roce 1936 opět habilitoval, tentokrát u F. X. Šaldy na Filozofické fakultě UK (Černý se stal vůbec jediným docentem, kterého tento velmistr české literární kritiky kdy habilitoval). Habilitace otevřela Černému cestu k přednášení nejen na Univerzitě Karlově, ale také na Masarykově univerzitě, která jej také v roce 1939 navrhla na profesuru (ta se však pro uzavření vysokých škol nerealizovala). V době války se



Václav Černý (foto: rodinný archiv)

Černý aktivně zapojil do odbojové činnosti, za niž byl v závěru války vězněn na Pankráci.

Po válce byl krátce členem České národní rady. Otevírala se před ním vysokoškolská kariéra, s nabídkou přispěchaly obě české univerzity, Univerzita Karlova i Masarykova univerzita. Černý zvolil první z nich a byl ještě v roce 1945 na její Filozofické fakultě jmenován profesorem obecné a srovnávací literatury. V té době už byl mezinárodně uznávaným vědcem. V roce 1946 mu udělila čestný doktorát univerzita v Montpellier a téhož roku byl zvolen řádným členem České akademie věd a umění. Vysokoškolská kariéra Václava Černého však v důsledku politického vývoje netrvala dlouho. V roce 1951 byl z univerzity propuštěn, na přelomu let 1952–1953 byl dokonce zatčen a souzen. Na dalších patnáct let se potom stalo Černého útočištěm pracoviště akademie věd, Kabinet pro moderní filologii ČSAV a Komise pro soupis rukopisů při Ústředním archivu ČSAV, v níž se k dělné spolupráci spojila celá řada profesorů propuštěných z vysokých škol. S činností v komisi souvisí i Černého významný objev dvou do té doby neznámých rukopisů největšího španělského dramatika Pedra Calderóna de la Barca v zámecké knihovně v Mladé Vožici.

Teprve rok 1968 znamenal návrat Václava Černého, který se mezitím stal i zahraničním členem Královské španělské akademie, na Univerzitu Karlovu. Ale ne nadlouho, už v roce 1970 byl penzionován. Podpis Charty 77 pak Václavu Černému znemožnil cokoliv publikovat v komunistickém Československu. V závěru svého života pracoval na svých rozsáhlých pamětech, které vycházely v brněnském nakladatelství Atlantis v letech 1992–1994. Václav Černý zemřel 2. července 1987.

Černý byl i významným překladatelem ze španělštiny (Cervantes, důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha – 1931) i z italštiny (Fr. De Sanctis, Dějiny italské literatury – 1959). Do dějin české literární kritiky se významně zapsal Kritický měsíčník, který Černý založil a řídil v letech 1938–1942 a 1945–1948. Literární a umělecká kritika byla také tématem Černého rozsáhlé činnosti publicistické. Publikoval například v Lidových novinách, v níž v 30. letech vedl literární rubriku, v Lidové demokracii, ale také v Hostu do domu. Právě tuto kapitolu Černého literární činnosti odrážejí jeho dopisy zde poprvé uveřejňované. Jedná se tedy o víceméně tematicky sevršený soubor, do něhož nebyly zařazeny dopisy z následujícího období – vzájemná korespondence po kratší odmlce pokračovala i v 70. letech, kdy oba významní literární vědci – Václav Černý i Oleg Sus – sdíleli stejný osud nuceného zapomnění v oficiální české kultuře.

Host do domu, měsíčník pro literaturu, umění a kritiku, pojmenovaný podle sbírky Jiřího Wolkera a zároveň svým názvem připomínající předválečný brněnský avantgardní časopis Host, vycházel v Brně v letech 1954–1970. Po celou dobu, kdy s časopisem intenzivně spolupracoval Václav Černý, stál v jeho čele básník Jan Skácel, pod jehož vedením se časopis stal jedním z nejlepších, nejvyhledávanějších a nejčtenějších časopisů doby.

Černý Susovi

Praha 20. března 1966

Milý pane kolego,

srdečný pozdrav a dík za dopis. Pěkný pozdrav i Skácelovi. Se mnou to tedy bude asi tak:

Do 4. dubna budete mít jistě článek „Don Quijote a quijotismus“. Rozsah rukopisu na stroji kolem 15 stran. Bylo by pěkné, kdybyste to mohli tisknout v jediném čísle (petitem jakkoliv malým) a to v čísle květnovém. Ještě krátce předtím by mi text posloužil k přednášce k Cervantesovu výročí, o kterou jsem v Praze žádán, ale to se děje před omezeným počtem posluchačů, a spíš by to podnítilo zájem o příslušné číslo Hosta. Myslím, že úryvek z Unamunovy Ethiky by – spolu s mým článkem – zabral příliš mnoho místa, ostatně se o Unamunově koncepci ve své přednášce zmiňuji. Celý duben strávím potom v Paříži, kam jsem pozván a zdejšími činiteli po velikých překážkách nakonec – zdá se – i propuštěn. Zůstanu tam možná i na pár dní v květnu. V druhé půli května musím do Vídně, jsou tam ty Wiener-Festwochen, v jejich rámci premiéra Calderóna a chtějí přednášku. Už jsem tím vším velmi zabrán, odpusťte tedy stran těch Lásek a nenávisť: napíšu to, ale později.

Mohl bych pro zářijové číslo (k výročí) počítat s místem pro studii o Jiřím Ortenovi? Měli byste mu věnovat celé číslo: ať už je ta záležitost jednou celá vyřízena, a raději Vámi než z Prahy, kde se k té příležitosti liknavě chystají všichni naši slimáci.

V létě napíšu článek o Janu Skácelovi, a ten si zařadíte kdy budete chtít. Nejlip na podzim, na začátek nové literární, ediční atd. sezóny.

Všechny srdečně zdravím a přeji mnoho zdaru.

Václav Černý

Černý Susovi

Praha dne 4. září 1967

Milý pane kolego, srdečný pozdrav poprázdňinový. Máte jistě již v rukou korekturu první části té mé studie o Dostojevském, mám za to, že ji chystáte pro zářijové číslo Hosta. Bojím se, že bude více obtíží s částí druhou – co tomu říkáte? Ale na Slovensku celá studie vyjde bez zásahu jako doslov k slovenskému překladu Běsů. Dnes Vám píšu však hlavně stran Šaldovského (prosincového) čísla Hosta. Chystáte je a platí naše dohoda? Já jsem přes prázdniny napsal tu studii

„T.G.M. – F.X.Š.“, její centrální částí je tedy Masarykova kritika „Loutek a dělníků Božích“, text naprosto neznámý, velmi zajímavý. Bylo by ohromné, aby Host měl neví, po kolika desetiletích text od Masaryka, a úplně novom! Ale dohromady s mou studií je to hodně dlouhé – 32 strany – a trhat to nesmíme. Myslím, že to číslo Hosta bude pěkné a plné, když krom textu ode mne bude mít ještě tu studii Vaši, o významu F.X.Š. pro naši mladou generaci. Napsal by Skácel báseň? Anebo textík po svém osvědčeném způsobu? Venkoncem by to dohromady stačilo. Pozdravujte přátele a napište mi slůvko.

Srdečně Václav Černý

Černý Susovi

Praha 27. září 1967

Milý pane kolego,

srdečný dík za zprávy. Deváté číslo Hosta mám už v rukou, na desáté jsem zvědav stejně jako Vy: kdyby bylo usilováno o odstřel, braňte se tím, že na Slovensku celý a neporušený článek vyšel jako doslov slovenského překladu Běsů, a dokonce poslední číslo Kulturního života přináší o mé studii obšírnou recenzi. Že to vše nebylo bez značných obtíží, nemusíte říkat.

O Ortenovi jsem ochoten napsat, knížku pošlete. Chvilku to ovšem bude trvat, neví, co čeho dřív. O Sartrovi se mi psát nechce, ať ho vezme kozel! Brzo pošlu toho T.G.M. – F.X.Š., to je pro prosincové číslo. Po Novém roce vymyslím něco nového, našeho, sám: Kundera – Vaculík? Co říkáte poslednímu událostem ve Svazu spisovatelů a ve spisovatelstvu vůbec? A co jim říká Skácel?

Pozdrav a zdar všem. Váš vč

Černý Susovi

Praha dne 30. ledna 1968

Milý pane kolego,

posílám „F. X. Šaldu a Simonnetu“, tiskněte, jak chcete, jako článek (petitem?) nebo jako poznámku (glosu). Jestli se nehodí, pošlete klidně zpět – může to chvilku zůstat ležet, pak umístím jinak. Pošlu ještě glosičku, reagující na toho milého pana Mokeše. A pak mi dopřejte z Hosta oddech: mám hodně práce, a s tím poetismem si dát na čas (5 neděl).

Ale dnes ještě dotazy: poslal mi před časem Jan Čep z Paříže tři nové povídky, krátké. Jistě by mu chudákovi pomohlo, kdyby se z něho u nás něco objevilo – snad by to už šlo. Chcete-li, pošlu Vám to. Vy si vyberete (nebo si necháte vše). Zbytek mi pak vrátíte a já nabídnou Plameni v nové redakci. To vše proto, abyste měli to nejlepší a první. Napište! Pozdravy Zcela Váš Václav Černý

Černý Susovi

Praha dne 20. března 1968

Milý příteli,

dík za list. Pozdrav Skácelovi. Můj dopis Al. Dubčekomu tisknout můžete, chcete-li. Do Brna v dubnu jsem ochoten přijet. Promiňte můj spěch a stručnost: v neděli odlétám do Paříže na deset dní, přišlo to náhle (Sorbonna atd.).

Vše dobré Vám všem

Václav Černý

Černý Susovi

Náchod 3. 7. 1968

Milý pane kolego, pozdrav. Děkuji Vám za Váš článek pro Esprit i za Vaše poslední zprávy. Vyřídíte, prosím, můj dík za básně i Skácelovi. Článek o knize Poetismus pošlu do tří neděl, snad i dřív. A ještě toto: v listopadu bude tomu 50 let, co zemřel Apollinaire. Pošlu o něm studii: co vlastně byl – pro listopadové číslo – jsem teď na dovolené v rodných Orlických horách. Bohužel musím pobyt neustále přerušovat a vracet se periodicky do Prahy. Napište!

Váš V. Černý

Černý Susovi

Česká Černá 20. 7. 1968

Milý pane kolego,

Pozdrav! Díky za zprávy! Poetismus už asi máte, Apollinaire bude jistě, a to už v září. Co se toho článku k padesátinám ČSR týče, neví, (totiž zač to chytit a jak na to jít), ale budu se snažit a vymýšlet. Dám vědět včas. Vaše studie jsem dostal, děkuji – zabývám se právě francouzským strukturalismem, dám jednou do té souvislosti v delší studii. K těm Windstriche: běží o Valéryho knížku aforismů a minuskulních úvah, již dal titul z odborné terminologie oceánsko-mořeplavecké – knížka se jmenuje „Les Rhumbs“. Slovo

anglické, nepřeveditelné, námořní věda ve všech řečech užívá anglického výrazu „rhumby“? Jsou to tuším větrné závany, porvy, krátké a pomíjivé větrné proudy. Pozdrav Skácelovi a Uhdemu.

Váš Váš vč

Černý Susovi

Praha dne 30. ledna 1968

Milý pane kolego,
posílám „F. X. Šaldu a Simonnetu“, tiskněte, jak chcete, jako článku (petitem?) nebo jako poznámku (glosu). Jestli se nehodí, pošlete klidně zpět – může to chvíli zůstat ležet, pak umístím jinak. Pošlu ještě glosičku, reagující na toho milého pana Mokeše. A pak mi dopřejte z Hosta oddech: mám hodně práce, a s tím poetismem si dát na čas (5 neděl).

Ale dnes ještě dotazy: poslal mi před časem Jan Čep z Paříže tři nové povídky, krátké. Jistě by mu chudákovi pomohlo, kdyby se z něho u nás něco objevilo – snad by to už šlo. Chcete-li, pošlu Vám to. Vy si vyberete (nebo si necháte vše). Zbytek mi pak vrátíte a já nabídnu Plameni v nové redakci. To vše proto, abyste měli to nejlepší a první. Napište! Pozdravy

Zcela Váš Václav Černý

Černý Susovi

Praha dne 20. března 1968

Milý příteli,
dik za list. Pozdrav Skácelovi. Můj dopis Al. Dubčkovu tisknout můžete, chcete-li. Do Brna v dubnu jsem ochoten přijet. Promiňte můj spěch a stručnost: v neděli odlétám do Paříže na deset dní, přišlo to náhle (Sorbonna atd.).

Vše dobré Vám všem Václav Černý

Černý Susovi

Praha dne 9. dubna 1968

Milý příteli,
přijedu ve středu dne 17. dubna ve 13.03. Prosim o nocleh na jednu noc. Na shledanou.

V.Černý

Černý Susovi

Náchod 3. 7. 1968

Milý pane kolego, pozdrav. Děkuji Vám za Váš článek pro Esprit i za Vaše poslední zprávy. Vyřídte, prosím, můj dik za básně i Skácelovi. Článek o knize Poetismus pošlu do tří neděl, snad i dřív. A ještě toto: v listopadu bude tomu 50 let, co zemřel Apollinaire. Pošlu o něm studii: co vlastně byl – pro listopadové číslo – jsem teď na dovolené v rodných Orlických horách. Bohužel musím pobyt neustále přerušovat a vracet se periodicky do Prahy. Napište!

Váš V. Černý

Černý Susovi

Česká Černá 20. 7. 1968

Milý pane kolego,
Pozdrav! Díky za zprávy! Poetismus už asi máte, Apollinaire bude jistě, a to už v září. Co se toho článku k padesátinám ČSR týče, nevím, nevím (totiž zač to chytit a jak na to jít), ale budu se snažit a vymýšlet. Dám vědět včas. Vaše studie jsem dostal, děkuji – zabývám se právě francouzským strukturalismem, dám jednou do té souvislosti v delší studii. K těm Windstriche: běží o Valéryho knížku aforismů a minuskulních úvah, již dal titul z odborné terminologie oceánsko-mořeplavecké – knížka se jmenuje „Les Rhumbs“. Slovo anglické, nepřeveditelné, námořní věda ve všech řečech užívá anglického výrazu „rhumby“? Jsou to tuším větrné závany, porvy, krátké a pomíjivé větrné proudy. Pozdrav Skácelovi a Uhdemu.

Váš vč

Černý Susovi

Č. Černá 22. 7. 1968

Milý pane kolego,

Jan Čep pověřil zastupováním svých lit. zájmů u nás, a tedy i přijímáním honoráře buď svého bratra prof. Dr. Václava Čepa anebo spisov. Dr. Bedřicha Fučíka. Jejich adresy naleznete v pražském telefonním seznamu.

S pozdravem Váš vč

Černý Susovi

Česká Černá u Náchoda 31. 7. 1968

Milý příteli, pozdrav. Článek jubilejní bude do konce srpna, zaměřený však jinak. Ten strukturální je ještě hudba budoucí. Všem zdar.

Váš vč

Černý Susovi

Praha dne 17. srpna 1968

Milý pane kolego,

dlouho jsem neváhal a napsal tedy pro Hosta článek k výročí Republiky: napište mi krátce, hodí-li se. Rozhodnete-li se pro tisk, dejte to sázet nějakým větším písmem než ten Poetismus, to není vůbec k přečtení, já podobné články vůbec nečtu. Jinak pozdrav všem Vám, Skácelovi, Uhdemu na prvním místě.

Váš vč

Černý Susovi

Praha dne 19. listopadu 1968

Milý pane kolego,

pozdrav! Díky za zprávy. Byly nějaké nesnáze s článkem „Zvonili jsme na zvony...“ v minulém hostu a vůbec s hodnocením T. G. M.? Zmiňte se o tom příležitostně! Rád napíšu o tom brněnském sborníku o baroku, pošlete! Připojte tu antologii, vyšlou v Bloku. Sám se pokusím vypůjčit si tady německou Škarkovu edici Michny z Otradovic. – Jiné přesné plány na příští rok dosud nemám, chystám se na ten strukturalismus, ale ještě jsem se k tomu nedostal, bude to však asi řada článků či článků. Přesně v téhle době a za daných okolností plánovat nelze, ponechám to trochu vývoji. Studie o Palivcovi. Vyjde totiž jeho básnický soubor a nějaká knížka vzpomínek a próz v Budějovicích. Článek o literárním experimentu? Uvidíme. Zpráv o našem materiálu pro číslo Espritu nemám, vjel do toho zatraceně srpen. Až zvím, sdělím. Prozatím mlčí.

Pozdravujte přátele!

Váš vč

Černý Susovi

Praha 21. ledna 1969

Milý pane kolego,

srdečný pozdrav. Jak Vám je? Mně tak, že na sebe dá článek o těch barokistických publikacích asi chvíli čekat – musíte mi prominout – nedovedu se přinutit, abych z těch knih, o kterých chci psát, a je jich celá hromádka, přečetl denně víc než dvacet stránek. Snad se z toho brzo dostanu, m u s i m, ale prozatím se prostě utíkám do čtení a psaní v jiných jazycích, pour me dépayer, abych se myšlením i prací ztratil odsud, zůstat zde a nemoci nic dělat, je prostě nesnesitelné! Vybřednu z toho jistě, ale bude to potřebovat chvíli. A pak se znovu do toho dám, asi z úplně jiné strany, a třeba i zase jen pro šuple. Tak tedy strpení. Říkáte, že Hosta proměňte ve čtrnáctideník: je to uvážené? To musíte vědět sami. Také čtu, že jste se uvázal v redakci Vědy a života. To je samo o sobě výborné, ale stačíte na to všechno? Máte asi za to, že stačit m u s i t e, což je možná ta jediná rozumná odpověď. Asi před měsícem mne přítel upozornil, že v prosinci uveřejnil v LL Miroslav Petříček článek o té mé knížce o kritice. Je to hloupě lživé a úskočné, velmi ve stylu vašich strukturalistů, ale mně se pod prvním dojmem zdálo, že to stojí za odpověď. Napsal jsem ji – pak do toho přišel ten nešťastný Palach – a já nevím, nemá-li tu naši žalostnou klikařinu poslat k čertu a mlčet a vykašlat se na všechno. Mám Vám ten článek – je krátký – zaslat? Otiskl by jej Host? anebo Věda a život? A v jaké lhůtě? Nejlepší by bylo, abyste si to přečetl a sám uvážil a mně přátelsky sdělil Svůj názor. Chápu marnost těchto polemik v tuto chvíli, ale na druhé straně je jisto, že se to klikami u nás už zase hemží, to je prozatím j e d i n ý zjevný výsledek obrodného procesu u nás, v nejlepším rozběhu zaškráceného – a strukturalistická tlupa kašle na všechno a jde za svým, a jako vždy metodami, které u nás právě ona přivedla na svět. Nu, uvážil byste sám, já opravdu nemohu říci, že bych v dané situaci uvažoval chladně. Napište mi! Kdyby se článek nehodil, vrátíte mi jej – a je dobře.

Pozdravujte Zavřela, Uhdého, Trefulku. Co chystáte sám?

Váš

Václav Černý

Černý Susovi

Praha 12. února 1969

Milý pane kolego,

pozdrav! Tak zde je to baroko, jež jsem mimo nadání napsal v jediném rozběhu. Zestručňoval jsem obsah, vylehčoval výraz. Můžete-li, tiskněte c e l é v jediném čísle, vždyť i při omezeném rozsahu čtrnáctidenního Hosta budete do každého čísla potřebovat j e d e n delší článek, s o u v i s l o u úvahu: nepropadněte zcela démonu aktuálnosti. Můžete tisknout i petitem: Jestliže musíte dělit, tedy na stránce 9.

Zdar Vám, Hostu, přátelům

Váš vč

L u b o r K a s a l

připravuje

P a v e l P e t r



Snímek Martin Langer

Narodil se 24. ledna 1958 v Praze.

Po maturitě na gymnáziu studoval dva semestry stavební fakultu ČVUT, v roce 1984 absolvoval Pedagogickou fakultu UK v Praze. Byl jazykovým a nakladatelským redaktorem. Od roku 1990 pracoval jako redaktor časopisu Tvar, od roku 1993 do konce roku 2000 byl jeho šéfredaktorem. Od roku 2001 do března 2002 působil v dřevozpracujícím průmyslu, od listopadu 2003 do dubna 2005 byl redaktorem Postmoderní revue, od roku 2005 je opět šéfredaktorem Tvaru.

Vydal knihy básní – Dosudby, Mladá fronta, 1989, Vездејstina, Protis, 1993, Hlodavci hladovci, Horizont, 1995, Jám, Petrov 1997, Hladolet, Petrov, 2000, Bláznův dům, Host, 2004, Orangutan v to-várně, Dybbuk, 2008.

Přeložil knihu – Ivo Frbežar, Kamenuj kamenné, Volvox Globator, 1997.

Lubor Kasal žije v Praze-Strašnicích.

1

Černá noc a šedé ráno
šedé ráno v den se smeklo
černou nocí podebráno

– Vidiš tuhle malou páčku?

Cvak a budiž světlo

Leze slunce na houpačku
tam se potí kývá vrtí
od rána k večerní smrti
než zas znova z černé hory
nad lidi i nad pítvory
vybourá se vybourá

– Tak si Mirku podrž pind'oura
ty Jiřino zase pizdu
Kupujte lístky na naši prodlouženou jízdu!

– Co že to dělá?
Ukuté hlísty nanáší modrou ženou hvizdu?

– Ech kuš tetřeve hlava se ti motá
padesát let tu jezdíš v kuse
a zbyla po tobě nečistota
slova už nedrží ti v puse

– Cože?
Pleva až naprší mi uschne?
Kdekomu leje se hnůj ze sanic
a neděje se vůbec nic
To je teda spravedlnost

– Dost!
Kdo to má v tom vedru uklízet tady to!?

Vážně je teplo a v lunaparku nabito

2

...a už přichází dvanáct turistů
raz a dva raz a kulh raz a raz
dvanáct pístů
dvanáct žláz

– Přistupte blíže velevážení přátelé
dvojhlavý pes si sedne na tele
křídla ptačí promění se v dračí
pak přiskotačí paroháči
nakonec gibbon probodne je kordem

Dvanáct turistů kráčí
pod billboardem:
„Nemožné se stává možným“

– Jasně jo už griluju už rožním
kam se na mě slunce hrabe
todle je teprv vo kultůře
proklatě dobrý kuře
hej Arabe!

Dvanáct turistů v rozkroku se škrábe
dvanáct žláz s vnitřní sekrecí
dvanáct pístů v motoru

– Hej nasadil jsem si hlavu zvířecí
a na nose mám bramboru

Turisté mizí v davu

– Hej holku ti upeču až pustí šťávu
to nikdo jinej nedovede
hej Švéde!

3

Ó tenhle lunapark
v němž procházejí se měsíce
a všude rostou částice
proton hadron kvark
zde hle nejedna krčice leze
a v trávě červic tisíce
všecko se tlačí do plurálu
plechovky v reklamní kombinéze
a piva v dámském overalu
fedrpuše na ropuše
a plastové lahve hrající na píšťalu
tra-li-li try-la-la
nějaká obálka sem také přistála

– Milá maminko a tatínku
předem mého dopisu
se mám moc dobře
je tady moc dobře
jíme tady dobře
a nemůžu to vydržet

Ale poštovní známka řekne do větru:

– Mnnneé
to je falešné kilometr k milimetru
ať zvítězí svoboda

– Co to je za ksichta?
Co je to za bledýho maroda
bez krvetvorby?
Co to je za šlichta?
Ty jeho lícní torby!
Co je to za bratrance
goriliho alfa samce?
A navrch dědek ukňouraná

– Mnnneé ehén
letí mi pták a je to pan vrána

Na poštovní známce
šedivý ježek prořídlý
nese si banán na bodlinách
zeblemtá povidly
a hned slizu celá řeka matlaniny tůň

– Mnnneé ehén ách
tak mi ho vsuň
spoluobčane
Svobodu svobodným projektům

–Cože?
V sobotu odolný per rektum?

Nad měsíčním parkem plane
slunce potem slané
září i v hluchých tetřevích
i ve střevích

4

Obrovský měch duje
oblohou okázale namodralou
tu je
nafukovací bezvědomí
nafukovací nádvoří domy
zahrady a v nich pévécé-túje
nafukovací hrad s katedrálou
nafukovací čestná stráž
a turisté hledící na vitráž
svatá Ludmila polymeruje
svatý Vojtěch slepen z gumy
Václav z plexisklových střepů

– Marná sláva Češi všecko umí
ať třepu jak třepu
nijak se nerozmlátí
ti jejich svatí

Nad řekou skákací hrad

– Kdopak by ho neměl rád?
Chraň tě ruka páně zkusit ho rozbourat
To je taková naše okrasa
Hopsá hopsá hopsasa

(Z dosud nedokončené básně s pracovním názvem
Dvanáct)

Božena Správcová

připravuje

Pavel Petr



Narodila se 22. září 1969 v Praze.

Vystudovala obor vědecké informace a knihovnictví na VŠE v Praze. Pracuje jako redaktorka v časopise Tvar.

Vydala knihy básní – Guláš z modré krávy, Mladá Fronta 1993, Výmluva, Český spisovatel, 1995, Večeře, Host, 1998, Požární kniha, Trigon, 2004. Prózu – Spravedlnost, Host, 2000.

Připravila knížku rozhovorů s Ivanem Štampachem – Čaroděj dřímá v každém z nás, 2004 a Janem Jeřábkem – Sítě vnitřního umění, 2005 – obojí vydal Lubor Kasal.

Božena Správcová žije v Praze.

V ý c h o d

*hrdinský epos
(úryvek)*

(...)

Ú k o l e m j e

Přes oranici.

Jenže když se Lyka za výkřikem ohlédne,
směje se tam ďábel v rudém pláštiku,
svázal Svata ještě s jedním břichy k sobě! Teď na
Lyku cení shnilé dásně.

Arana mrtvá hrůzou zaútočí, urve mu kus boku.
Jeho vlastním nožem
odřízne ty dva od sebe.
Můžou utíkat s ní,
teda jestli chtějí.

*

Lyka se vrací domů.
Zas je jí o trochu líp.
Zase je smrti blíž.
S modrookou vyhlízejí noční tramvaj.
Nad čínžáky se vznáší dvoumetrový kožený motýl,
křídla má - jak jinak? - červenohnědá,
jedno z nich poznamenané temnou skvrnou.
S plácnutím padá do kolejí.

*

Tramvaj vjede do slunce,
poslední zastávka před koncem světa.
Lyka prochází s modrookou
prosklenými sály výletní restaurace.
U posledního stolu se bratr Lucius vzteká
s číšníky.
Lyka s modrookou raději odcházejí,
tu je cesta po navigaci.
Je nutno projít úzkým místem,
aby nás to nerozmázlo
o hrubé betonové skály,
aj, poslední výběžek pevniny.
Jen slunce a loď.
Voda je průzračná,
na dně pulsují tlustá chlupatá lana,
převalují se zbytky lodí,
slídí rychlí potápěči.
Nízko po nebi táhnou vážní sádelnatí draci.
Ještě zbývá ta milost.
Milost!

*

Ano, Lyka teď sama sobě udělí milost.
Moš si chrání srdce květinou
vystřiženou z černého plechu.
Houslové město. Zoufalé ááá.
Ne srna.
Pes je moje žena - cokoliv uloví, pokouší se žrát.
Zkouší se tím stát.
Svatova trýzeň zvoní jak šedé perly.
Zvoní jak olovo, chraň srdce před Lykou,
před perlou.
Ale... Ale... Ale jak je to doopravdy? Chce vědět Lyka,
pořád s tím votravuje.

Tak už si sundejte masky! Dejte pryč to divadlo!
Jakýpak masky, moje Milá? Směje se Mistr Svat.
I Moš se usmívá: Rozdáváš!
Budem ti knězem i obětí.
Milost nás zcelí,
a proběhne tak:
V černé tmě vyjmeš tři klasy z vázy plné krve.
Až klasy zašustí, rychle je sežvejkaš.
Krví to zapíšeš do dna.
Potom se rozsvítí veliký jantar...
Ale už jeď!
U paty nádoby čeká ta oktávka bez znaku,
šedivě stříbrná, ach, tolik netrpělivá. Lyka už
nehledá klíče,
nehledá jména,
ona je má.
Má,
ale nepotřebuje.

Ale kdež.
Milost, co zcelí,
proběhne tak:
Je.

L e t

Vyprávění z východních krajin,
Krajin Smrti:
Vyprávění,
jak nízko nad silnicí za svitu oranžových
mlhových světél
nedaleko Nové Paky sežrala Lyka
Aranu a zároveň Arana Lyku,
obě se tomu radostně chechtaly,
křičely v povětrí,
letěly s větrem o závod,
hulákat do Polska,
na Ukrajinu,
do Rusi
do stepi
do Tuvy
pod kopyta, pod kopyta.
Mlhař zvaný Cihla
sedí teď ve větvích nezřetelné hnědočervené borovice,
dlouho, přemýšlivě,
s očima červenozlatýma, hnědozlatýma,
a když je to akorát přesně,
sleze,
vezme ze silnice ta křídla,
ty letky, a rozloží je s něhou
a pozorností sobě vlastní na slunci,
aby se leskla jednotlivá pírká,
aby oschla do posledního písmenka.
Moši!
Vem si moje cigára, a... a...
tu jantarovou kostičku, no ten... poklad..., však víš,
ohlíží se naposled a dojíká ještě v povětrí Lyka,
Černá Arana se po ní ožene zobákem.
A housle... fňuká teď už zcela nepokrytě Lyka,
moje housle si prosimtě vem!
A je fuč.
Ale docela rád, Milá, pomyslí si mistr Mlhař
a strká to do kapsy u kalhot.
Pak taky odlétá.

Na západ? Na sever? Na jih?
To je mu podobné.
Na východě právě vstává
nádherně sytý,
nažraný
dosti modrý a oranžový,
svalnatý,
pružný mladý
král,
stonásobně větší a stonásobně tlustší
než by si kdo pomyslel,
stonásobně živější a stonásobně významnější
nežli Socha Svobody,
nežli vůbec jakákoliv socha.
A jak se tak protahuje, rozmarně zařve,
až ve starých sopkách
zažbluňká: Plomp!
Až ve starých horách zapraští:
Krrrch!

(...)

V ý c h o d

*Všechno mi tě připomíná:
Kámen v poli, spadlá větev.
Chlapec Spadlá větev.
Chlapec Jestřáb nad lesem,
chlapec Vítr v uších.
Roztrískané zvířátko na silnici. Drobná činnost
uvnitř stepi.*

*Zloduchu ovcí.
Příteli mlhu sedlající.*

*Všechno mi to připomíná
můj dávný sen o mně:
Ach naschvál těžké boty.
Ach před sebou ukryté drobounké kosti. Hnusné hadry
světlo nepropustí.
Dívka Zakláním šedou hlavu v jízdě na vlčích.
Dívka Nerozeznám lišky od psů, Nerozliším písň
od dobytčat.
Už cítí pohyby prvních sebeklamů, vin.*

*Nechám vás táhnout tou krajinou.
Nemyté, pajdající. Převázané drátem.
Přes drápance stesku, přes paráty touhy,
přes peřeje studu. Poženete k východu,
probíjet se hlušinou.
Úkolem je:
nepolíbit se silněji než se na kumpány sluší.*

*Dívko Ukládá se do mě. Země.
Chlapče Vítají až na dno! Jako zvony znějí všechny
studny.*

*Pálí Rakev slastně otevřená.
Úkolem je:
Stanout lehčí. Vzduchem zasvištět. Uvidět.
Úkolem je
let.*

(K vydání připravuje nakladatelství Trigon)

Knihy pro moderní oko: Karel Teige a typografie

Lenka Bydžovská

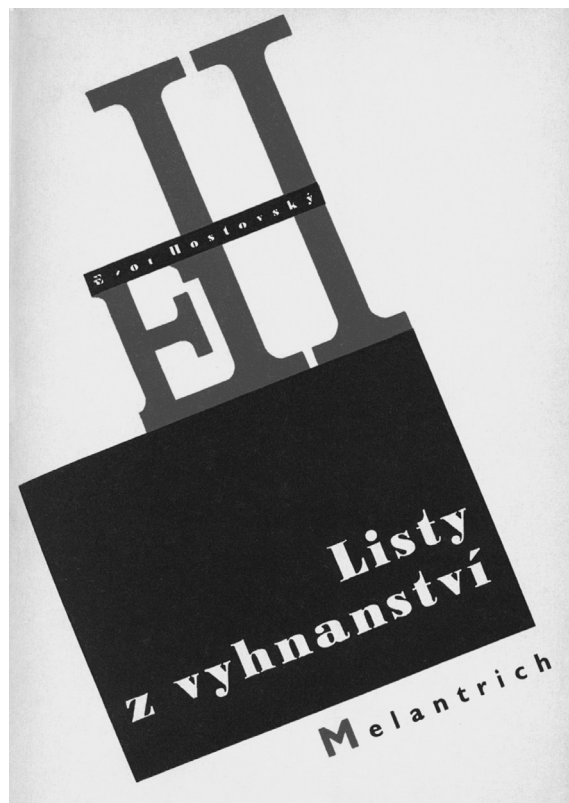


Pohled do instalace výstavy Karel Teige / Zbyněk Baladrán: Asymetrická harmonie, Galerie hlavního města Prahy, dům U Zlatého prstenu, 2009, diagramy Teigových knižních úprav spisů Egona Hostovského a F. X. Šaldy

Karlu Teigovi (1900–1951) patří výjimečné místo v dějinách meziválečné avantgardy nejen pro jeho teoretickou, kritickou a organizátorskou činnost, ale také jako radikálnímu průkopníkovi nové typografie. Zatímco jiným výtvarným žánrům se Teige věnoval pouze v určitých životních obdobích, počínaje ranými kresbami přes devětsilské obrazové básně až po surrealistické koláže, knižní tvorbou se zabýval soustavně po tři desetiletí, od přelomu desátých a dvacátých let až do své předčasné smrti. V celkové avantgardní strategii jí přisoudil důležitou úlohu, když do ní promítl převratné umělecké i společenské programové záměry: knižní nebo časopisecké obálky a úpravy, na první pohled zcela odlišné od dobové české produkce, sloužily k názornému šíření zásad, jež vyznávala mladá generace, a v etapě, kdy Teige vyhlášoval konec závěsného obrazu, přejímaly roli umění dostupného pro všechny sociální vrstvy.

Z tvůrčího hlediska znamenala kniha pro Karla Teiga vrchol kultury, pokud vznikala za těsné spolupráce básníka s výtvarníkem a prokazovala totožnou podstatu všech druhů umění. To platilo pro poetismus stejně jako pro surrealismus. Sám Teige vtiskl podobu stěžejním devětsilským básnickým sbírkám – *Pantomimě* Vítězslava Nezvala (1924), *Na vlnách TSF* Jaroslava Seiferta (1925), proslulému samostatnému vydání Nezvalovy *Abecedy* s fotografiemi tanečních kreací Milči Mayerové (1926)

či Bieblovým knížkám *S lodí, jež dováží čaj a kávu* a *Zlom* (1928). Zatímco s Nezvalem a Seifertem vymýšlel hravě typografické básně, Bieblovy verše doprovázel konstruktivistickými typografickými obrazy, jež u přednostních výtisků ručně koloroval. Jeho postupný příklon k surrealismu se pak odrazil v ojedinělé řadě úprav knih Vítězslava Nezvala, vydávaných během třicátých let nakladatelstvím Františka Borového. Teige v nich propojoval xylografické reprodukce s fotomontáží a sbírky často rozšiřoval o kolážové ilustrace. Díky své mnohostrannosti mohl dosáhnout jednoty slovního a výtvarného sdělení rovněž u vlastních knih, jak dokládá konstruktivistická úprava *Stavby a básně* (1927) nebo pojetí *Nejmenšího bytu* (1932), jež přesně odpovídalo nejzajímavějším soudobým zahraničním pracím o architektuře. Zvláště obdivuhodný výkon, umožněný ovšem téměř „sebevraždou“ obětavostí nakladatele Jana Fromka¹, podal Teige ve třech ročnících nejdůležitějšího časopisu české avantgardy *ReD*



Karel Teige, obálka knihy Egona Hostovského *Listy z vyhnanství*, Melantrich, Praha 1946, 20 x 13,5 cm

(1927–1931), který redigoval, do značné míry zaplňoval vlastními texty či překlady a zároveň graficky upravoval.

Teigovo velmi rozsáhlé typografické dílo, přecházející od konstruktivismu a poetismu k surrealismu a funkcionalismu, obsahuje vedle originálních úprav generačních básnických sbírek či programových publikací avantgardy, patřících k vrcholům evropské typografie 20. století, také stovky dalších titulů, často anonymních, které podle Teigových písemných návodů mohl provést kdokoli jiný. Svobodu pro takto široce otevřený přístup Teigovi zajišťovaly vlastní promyšlené postoje, odmítající formalismus a dekoraci. I u četných zakázek, jež

mu sloužily jako zdroj obživy, si zachovával názorovou soudržnost a uplatňoval principy, jež souvisely s jeho přesvědčením o poslání knihy. Neupravoval pokleslé nebo měšťácké autory, ale soustředil se na naučnou literaturu a odborné příručky. Ve své práci zúročil jak hledisko literáta a výtvarníka, tak zkušenost vášnivého a zároveň systematického čtenáře. Upozorňoval na rozlišení mezi bibliofilskými knihami, „které jsou koníčkem sběratelů a jejichž cena spočívá převážně ve vnějších atributech (luxusní papír, krásná grafická úprava, nádherná vazba atd.)“, a běžnými, zejména odbornými knihami, označovanými v knihkupecké terminologii za užité: „Nebojme se ‚poškodit‘ si knihy tím, že v nich zaškrtáváme a děláme poznámky. Jen povrchní čtenář a bezmocný mozek chce mít nedotčené knihy. Nedotčená kniha je pro čtenáře neplodná. Přílišná ohleduplnost ke knize je svědectvím pramalé ohleduplnosti k našemu vlastnímu duševnímu životu.“^{1/2} Teige vyznával nutnost aktivní četby: „Každá

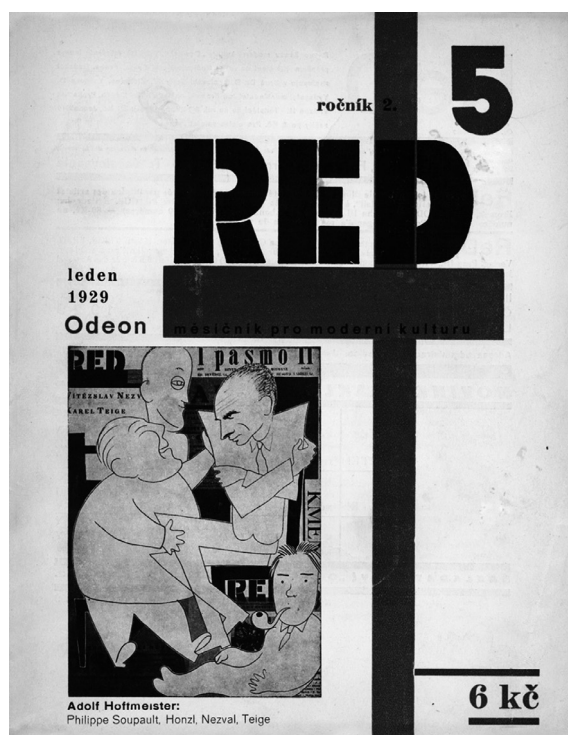


Otakar Mrkvička a Karel Teige, obálka knihy *Ilji Erenburga Lásky Jeanny Neuillové, Komunistické nakladatelství a knihkupectví, Kladno 1925, 18,5 x 13,5 cm*

literatura je vlastně dialektickou jednotou tvůrčí i čtenářské činnosti, syntézou autora se čtenářem, knihy s lekturou.“^{1/3}

Přestože byl Teige v oblasti typografie samoukem, dokázal zásadně proměnit její podobu v českém prostředí a navíc se bezprostředně včlenil do mezinárodního hnutí, když se stal hostujícím členem německého, moderně orientovaného profesního sdružení Ring „neue werbegestalter“, jehož výstav se do roku 1931 pravidelně účastnil. Zaujal pozornost jednak vlastní tvorbou, jednak četnými teoretickými úvahami, jimiž vstupoval do evropských diskusí o nové typografii. Mnohé ze zásad, jež prosazoval, přetrvaly jeho dobu (užití asymetrie a diagonály), jiné měly jen dočasnou platnost (prohlášení grotesku za nejvhodnější typ, uplatnění malopisu).

Na rozdíl od zahraničních představitelů nové typografie, jejichž dílo je důkladně teoreticky zpracováno, Teigově roli se dosud nevěnovala dostatečná samostatná pozornost. Zaplnit tuto mezeru si vytkla za cíl rozsáhlá monografie *Karel Teige a typografie: Asymetrická harmonie*, jejímž hlavním autorem je Karel Srp^{1/4}. V letošním roce ji vydalo nakladatelství Arbor vitae ve spolupráci s nakladatelstvím Filip Tomáš – Akropolis, grafické úpravy se ujal Luboš Drtina. Knihu, obsahující rovněž antologii Teigových textů o typografii a soupis jeho typografického díla od Polany Bregantové, doprovázela výstava *Karel Teige / Zbyněk Baladrán: Asymetrická harmonie*, která se konala na jaře 2009 v Muzeu umění Olomouc a na podzim v obměněné verzi v Galerii hlavního města Prahy. V instalaci navázal Zbyněk Baladrán na své předchozí konceptuální projekty, zahrnující mimo jiné osobité současné přístupy k vybraným idolům avantgardy (včetně Karla Teiga). Teigovu typografickou tvorbu rozčlenil do



Karel Teige, obálka časopisu *ReD 2, 1928–1929, č. 5, 22 x 17 cm*

zvláštních nástěnných diagramů a vzniklé celky vždy jedinečným způsobem uspořádal v daném prostoru. Na několika místech je doplnil videem, v němž jeho ruka pomalu listuje knihou upravenou Teigem, čímž z ní vlastně činí před našima očima – po svém, a přesto zároveň v teigovském duchu – opět knihu „dotčenou“, zasahující dnešního diváka či čtenáře.

Poznámky:

1. Viz Aleš Zach, Karel Teige a nakladatelství Odeon, Jarmark umění, č. 5, prosinec 1994, s. 1–2. – Týž, Odeon, in: Odeon, dříve SNKLU, Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1967, s. 107–118.
2. Karel Teige, *Osvobozování života a poezie*, ed. Jiří Brabec – Vratislav Effenberger, Aurora, Praha 1994, s. 567.
3. Tamtéž, s. 566.

Zlin Picture of the World 1994–2009

Blahoslav Rozbořil

The exhibition organized to celebrate the 50th jubilee of the Zlin School of Art allowed visitors to discover the works of almost fifty students throughout the exhibition spaces of the Regional Gallery of Art in Zlin and in the foyer of the Municipal Theatre of Zlin.

The organization in Zlin, with its three artistic disciplinary ateliers (painting, sculpture, graphic arts and also the musical dramatic arts), considers itself a unique school of liberal arts. The studies stand behind the traditional forms, on drawing, studies based on reality, and the mastering of classical techniques and technology. The school is a way of focusing on a pre-defined creative potential. The creative instructors and their students, whose school rises together, present a focus of the artist's life; mutually, they inspire and support one another and their own environment is enriched by the coordinated activities of the exhibitions and realizations.

The exhibition is a witness to the great spectrum of layers in which the students can realize the discoveries of their own expression (and here indirectly through the freedom provided to the students).

The Zlin School of Art is successful because of its established projects. It has its own foundation, its own place in the structure of the educational institution. Since it opened fifteen years ago, the school has seen more than one hundred and fifty graduates leave the institution to enter the Czech arts scene.

Object Animation. The Third Sense (Objekt animace. Třetí smysl)

An interview with the exhibition curator

Václav Mílek

The exhibition entitled *Object Animation. The Third Sense (Objekt animace. Třetí smysl)* is an attempt to bring the work of dozens of young artists together and present their unique approaches of animation. These approaches, shown using the extreme fundamentals of animation and that generally do not correspond to the regular approaches of animation, are associated with the creation of "večerníček (bedtime stories)". The material brutality of the architectural renderings and the simplicity of the graphic materials can truly perplex the unprepared spectator. In this interview, the curators of the exhibition Martin Mazanec, Filip Ceněk and Jiří Havlíček explain how they perceive animation, what role the combination of animation and the animated model played in the exhibition, how they selected the artists, the problems surrounding comprehensibility and what they wanted the exhibition to convey.

Contacts and Passages

A Note to Tomáš Švéda's Exhibition in Jindřichův Hradec

Ludvík Ševčík

After two large retrospective exhibitions of the work of Prague native Tomáš Švéda (1947), who has recently gone through several leading Czech galleries (2004-5 and 2007), the author, one of the founding member of the liberal artist group "12/15 Late, but Certain (12/15 Pozdě ale přece)" has arranged a showcase of his newest works. The exhibition could be seen at the Zámecký mlýn in Jindřichův Hradec from September 5 to October 4, 2009. More than two dozen sizable pictures were presented in the installation, in addition to the collection of drawings and paintings on paper, as well as the site-specific installation featuring the pictorial images. Both the installation, as well as the other large exhibited works, were created in 2009 and supported the interesting transformation of the artist's current artistic concept: a defined poignant, spacious and dynamic painting display as an attempt at more effective communication. The oldest work of the exhibition dates back to 2005, and a Czech/English catalogue accompanies the exhibition.

Curator and Editor Jan Šmolka

The Activities of the Author in Context of Contemporary Visual Arts

Ludvík Ševčík

The curating and publishing activities of Jan Šmolka (1945), currently living in Ostrava, has substantially since the beginning of the 1990's been involved in the creative life of the city. First and foremost as curator of the Galerie d (1990-1993), now the galerie Sokolska 26. Šmolka introduced the public to leading artists – both Czech and Slovak – as a curator of other exhibition spaces. In the late 1990's, the active 'vities took place in the exhibition spaces of the Synagogue in Hranice na Moravě, and since 2000 he has been curator at the Gallery Magna in Ostrava. He has worked with leading experts of contemporary art to publish catalogues for every exhibition. He has currently been working on an album with graphic pages of leading artists commemorating the crucial personalities of contemporary Czech and Slovak arts scene, including Radek Kratin, Eduard Ovčáček, Věra Janoušková and Karel Valtr, just to name a few. He is currently working on a new volume commemorating the work of Květa Válová.

The Artwork of Marie Filippová

Alena Krkošková

Graphic artist and illustrator Marie Filippová is one of the irreplaceable personalities on the Czech art scene. She returned to Brno after completing her studies of graphic art and book design under the tutorage of Antonín Strnadl at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. There she became a celebrated personality when she began to dedicate her special artistic activities to group movements. In her first large illustrated work – graphic illustrations in the book *Those Who Prefer Nettles (Ti, kteří raději kopřivy)* – she discovered unique poetics and a sense of linear fantasy. Later in the publication of Ovid's *The Pages of Heriodes*, she fully applied her unique method of using surfaces of repetitive symbols to create a growing net-like structure. In addition to graphic art, the artist also devotes her talent to painting, primarily manœuvre watercolour paintings, where she has bravely mastered the technical principles of acquiring poetic dream-like images of structurally minimalist abstractions without any dependence to the objective world. Her paintings entitled *Rain (Dešť)*, *Sand (Písek)*, *Among the Reptiles (Mezi plazy)*, *Water (Voda)*, and *The Fall of the Waterfall (Dopad vodopádu)* formally advert to products of nature, never associating herself in the sense of the illustrative concept, but her works are equipped with characteristic attributes and qualities of these natural elements that are transferred onto the paper. Most recently, the author has devoted herself to applying her methods in space and environment. The project entitled *A Wave Against a Wave (Jde vlna za vlnou)* from 2000, demonstrated that her invention is not limited by the boundaries of a confined surface, but can be unrolled to create three-dimensional presentations. For this, she used similar minimalist elements, which are always dominated by paper, whether it be freely rolled, associated with paper clips or stapled and folded into shapes of typical hortenzie blossoms, are spread freely throughout the exhibition space. The characteristic qualities of Marie Filippová's work are fragility, airiness, frailty and lightness of being, of which the author evidently is able to present.

The Czech Premiere of Hartmut Böhm

The House of Art in České Budějovice

May 13 – June 14, 2009

Jiří Valoch

Dramaturg Michal Škoda introduces yet another „living classics“ in the České Budějovice House of Art – Hartmut Böhm (1938), now living in Berlin. As one of the most important personalities representing the international „new scene“, he was very active at the beginning of the 1960's when he used non-traditional materials (Plexiglas, etc.) to create a new aesthetic in the impersonal articulation of structure, creating a repetitive arrangement of basic geometric shapes.

The curator selected new never before exhibited monumental geographic reliefs for the České Budějovice audiences. The specific possibilities of using tracing paper also brought the discoveries of various variations of color. The artist could also confront the change of colorful relationships of various layers.

The work of Harmut Böhm is already proven valuable, and what's more binds its representation to the most famous international museums and collections.

The Journey of Michal Bauer's Creations

Michal Bauer: Pictures (in the author's conception)

Koloman Sokol Centre, Liptovský Mikuláš

Jiří Valoch

The Gallery in Liptovský Mikuláš presented the exhibition of Michal Bauer and his unique artistic concepts. Michal Bauer was born in 1969 in Uherské Hradiště and continues to develop his works in the newly renovated ateliers in his family dwelling in Ostrožská Nová Ves.

We have heard of the artist already from his post-modern lessons and we can also refer to the problems and phenomena that were still practically identified in the 1960's with the individual concepts of such noted artists here in the Czech Republic as Václav Boštik and Zdeněk Šýkora. But at first glance, we see that the journey and its results are for Michal Bauer different and more subtle, even when we can find references to them and other famous artists.

The exhibition in Liptovský Mikuláš was truly a convincing look at the results of his recent aspirations. In the gallery, the artist used professional lighting and a clean space; in the first hall, he presented a "pure" structure (and eighteen Fragments, an installation of "horizontal environment in the space), in the second collection, he presented the Vertical (three structures that combined the colors of the area) and also adequately presented his entire dilemma (the new beauty of the recent forms of the language of geometry).

Miloslav Sonny Halas – Art as a Game and Nature

Hana Petlachová

Miloslav Sonny Halas is one of those artists that is very difficult to classify, but is truly a very unique personality of contemporary art. Just when the sum of his various works was complete, it became necessary to try to summarize his work of this specific creation to a broader context, where it undoubtedly belongs and where it has remained alone for several years. At the beginning of his artistic career, Sonny Halas was primarily interested in the forms of cubism, but later his interest turned towards surrealism. In the 1960's, he painted dark imaginative pictures with unavoidable surrealistic elements, and in the 1970's his pictures became simplified with skies, horizons and strips of land. During the 1980's and 90's, his work acquired a broader spectrum – apart from paintings and drawings, he also ventured into posters, created sculptures, experimented with graphic design, photography, happenings and even performance art, but nature always remained the source of inspiration for his art. He also explored objects and was drawn closer to landscape art – in the middle of the natural environment; he created simple constructions using rocks and other found materials. The element of play appeared in his conceptual projects, actions and performances, where he became involved in the underground art world in the 1970's, 80's and 90's. The foundation of all of the creations of Sonny Halas is spontaneity the need of a creative gesture as a means of existence and comparison to reality.

Revelations: 19th Century Masterpieces from the Kunstsammlungen und Museen Augsburg Collections

Martin Horáček

The exhibition entitled *Revelations: 19th Century Masterpieces from the Kunstsammlungen und Museen Augsburg Collections* could be seen at the Regional Gallery in Liberec from April 30th to September 20th, 2009. On display were four dozen paintings from primarily German artists that were on loan from Liberec's partner city of Augsburg (Bavaria). The exhibition was a revised and new appraisal of the once-neglected Augsburg collection of paintings from the 19th century and was a follow-up to the previous exhibition *Sehen ist Alles: Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus Liberec (Seeing is Everything: 19th Century Masterpieces from Liberec)*. The latter exhibition could be seen in Augsburg in 2007 and presented masterpieces from the collections of the Regional Gallery in Liberec. The intensive specialised research was a great merit that surprisingly "unveiled" numerous quality pieces from local artists as well as famous representatives of the Munich schools, including sometimes very well-known names. Thanks to the *Revelations* exhibition, some of these works were presented to the public for the very first time. The well-balanced exhibition presented a spectrum of represented thematically locations from city portraits, landscapes, genres, and decorative compositions to narrative historic and mythological paintings. The greatest merit of the work was the representatives of the longer era in Augsburg (Johann Geyer, Liberat Hundertpfund, Christian Rebel, Johann Moritz Rugendas). The first league of the Munich academics was represented by Ferdinand Piloty, Wilhelm von Kaulbach, Friedrich August von Kaulbach and Franz von Lenbach. We can mention Hans Makart and Carl Rottmann, whose *Lake Copais (Kopaiské jezero)* in Greece obviously presented the highlight of the entire exhibition. A scholastic catalogue was published to accompany the *Revelations* exhibition (Christoph Trepesch – Shahab Sangestan ed., Deutscher Kunstverlag, München – Berlin 2009, 248 p.) and an identical edition is also available in Czech (editor a kurátor Jan Červinka, OGL 2009). The cultural and political contribution of the event is exceptional and for other exhibiting institutions is clearly an inspiration: because of the declared partnership between the cities of Liberec and Augsburg, the organisers demonstrated how they could productively profit from their own valuable exhibition programmes of attractive foreign works on loan, and also contribute to the void of professional work, whose solitary reality of Czech-German cultural exchange stands for a great appreciation.

Leafing through the Olomouc Museum of Art

Hana Bartošová, Nikolas Proksch, Gina Renotiere

The Museum of Art in Olomouc prepared several exhibitions in 2009, primarily on book culture. The exhibition entitled *Turning Pages (Listování)*, which ran from June 10 to October

11, 2009, revealed two of its main book collections: *The Book in the 20th Century* and *The Author's Book* collection. The exhibition also included selections from the library and the latest acquisitions from Olomouc translator and bibliophile O. F. Babler.

The impulse behind *The Book in the 20th Century* was taken from the exhibition *Czech Avant-garde 1922-1938* that could be seen at the MUO in 1996, but the collection has since expanded to include books not only from the period between the World Wars, but also books from the 1960's. Over 300 books are divided into five different circles, including „Gesamtkunstwerk“, books influenced by cubism, symbolism, decadence, expressionism and even constructivism. It is important to mention the interesting exposition of Zbyněk Baladrán that evokes a minimalist level by using specific colorful tones of the open book.

Otto František Babler (1901-1984) was a well-known translator, poet and bibliophile from Olomouc. The Museum acquired his collections of books in 2006.

The exhibition also showcased another collection entitled *The Journey to the Blue Container* that presented more than 120 pieces that explored the unique approaches to this intermedia art-form by various artists, whether it be conceptual or „lettristic“.

Another line of creativity included the relationship between visual art and music, the borderline between the book and the object, presenting the works of various author's of the famous Fluxus firm.

A special part of this collection consists of authors' books from Rainer Verlag publishing, providing direct contact with the books. These included Czech and Slovak authors and also introduced other international authors – creation as a sort of ideological and conceptual key. The opening of the exhibition featured the invitation of many renowned authors including Rainer and Agnes Pretzell, Ann Noël, Konrad Balder Schäuffelen, Nathalie Amae and Marie Delaunay.

Galerie Brno Pavel Netopil

The activities of the Galerie Brno came to surprisingly abrupt halt on September 30th of this year. Another bank will take the place of the gallery that was located in the centre of the Moravian metropolis. The article concerns the completely private decision, as the Galerie Brno was run by the Mediagate advertising and marketing agency, later by the Foundation of Contemporary Art in the Wannick Gallery, Brno. In the interview, the now former curator Ilona Vichová-Czakó describes the events surrounding the formation of the gallery and its operations since December 2003. Here she recalls the important events, as well as the smaller artistic personalities on the local creative scene, primarily those who have become models and positive contributions (in particular Dalibor Chatrný). Ilona Vichová-Czakó was the curator of gallery since it first opened, presenting forty exhibitions and several symposiums. Most of the gallery's exhibitions were regularly accompanied by catalogues.

Under the Influence in the Bar The Gallery in the U pštroša Bar (Near the Ostrich Bar) Katerína Nechvilová

Tomáš Martinů, owner of the U pštroša Bar (Bar Near the Ostrich), an underground den with gambling machines, decided to transform the space into a “more decent” establishment. The right change took place when he joined forces with Jan Mikulčík, a conceptual artist and performer from Zlín. Together they transformed the dive into a place where students can come for coffee on a daily basis. The walls of the bar contributed to the not-so-minor transformation. Here for almost two years, the walls have been graced by the artist's core works of paintings, drawings, photographs and various other forms of displays of contemporary art. It is not really about the idea of modern art, as we recognize it from the media (then a closed group of people from prestigious art schools that are not entirely easy to get into). But in spite of this, the Gallery U pštroša has managed to retain a level of very high quality for the entire time. Names that have appeared here (BLAZE. cz, Petr Ferebauer, John Indiano a Pavel Magor, Jaroslav Čevora, Čert a Káča, Marcel Kresta, Josef Řezníček, Puk – Puk) could be placed into a category of “cultures of marginal interest, however indispensable meaning”. As curator, Jan Mikulčík gives opportunities to anyone he feels is deserving and calls this approach “the awakening of senses without names”. He provokes the borders of amateurism, while making a reference to the original meaning of the French word *amateur*, which means lover. The latest project of the gallery U pštroša comes in the form of an exhibition entitled “Our Dear Fetishes (Naše milé fetiše)”. The planned activities enable several people to spontaneously exhibit cult subjects from all over the world. At the same time, it relies on interactive connection and suggests a theme of “untouchability” of the exhibited art works.

Marek Pražák Pavel Preisner

Marek Pražák was born in Ostrava in 1964 and still continues to live there. He studied at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, more precisely in the (at that time) Gottwald ateliers from 1986 to 1992. He is a part of the arts scene in Ostrava (along with J. Surůvka, P. Lysáček, D. Balabán) and also the literary scene (P. Hruška, J. Balabán, I. Motýl). What makes him different from the previously mentioned artists is that during this time, he has remained more grounded in the local ground waters that can be heard intensively. He was once considered a multimedia artist, and has become engaged in such areas as: painting, drawing, graphic art, film, text, and music (sound). But he is, first and foremost to the author of this article, Marek Pražák, and the words of Duchamp come to mind when he thinks of him: “I am not interested in art. But in the artist.”

Speculum Justificationis The Altarpiece from the Orava Castle Silvie Turková

The *Speculum Justificationis* altarpiece is one of the most famous Protestant monuments from the 17th Century to be discovered in Slovakia. Its owner was one of the most powerful aristocrats in the Uherské Hradiště, palatine Jiří Thurzo. The altarpiece dates back to 1611 when the St. Michal Chapel in the Orava Castle was first completed. The wooden altarpiece is 10 meters high and 4.5 meters wide and contains paintings depicting the fundamental teachings of the Lutheran faith. The painting stylishly inclines toward Mannerism. The author is an unknown painter. The altar is divided into three architectural components. The central part takes the central picture that is separated on each side by a strong thin column. There are two semicircular halves of one complete painting located above each side wing. The altar remained in the Orava Chapel until 1752, when Jiří Erdődy replaced the Late Baroque Catholic altar with a painting of St. Michael. The Cathedral in Nečpaly acquired the *Speculum Justificationis* where it still remains today.

The Rediscovery of Adolf Loos Jan Sedlák

In 1995, the City of Prague acquires the most successful realizations of architect Adolf Loos in Bohemia – the Müller villa was entrusted to the administration of the Museum of the City of Prague. The aforementioned building was returned to its original state and then became one of the listed buildings, where one can now find the Adolf Loos Study and Documentation Centre. The materials acquired and catalogued during the renovations became the foundation of the organization's collection. In a series of cases, Adolf Loos was also somewhat of a discovery. During some events in Prague – the European City of Culture in 2000 - the complete renovation process was presented as one of the most important contributions of the City of Prague, and received the Europa Nostra Award. The complex renewal of the Müller Villa became an impulse to the mapping of the entire collection of Loos' works here in the Czech Republic. The Museum of the City of Prague prepared the exhibition *Adolf Loos – The Works in Bohemia* that could be seen from October 2008 to April 2009. It was prepared together with a catalogue written by three authors: Maria Szadkowska from the Adolf Loos Studies and Documentation Centre, American professor Leslie Van Duzer and Dagmar Černoušková from the Vila Tugendhat Museum in Brno. The catalogue is in both English and Czech and was published by the KANT Publishing House, providing an even more indepth study of the series of famous and unpublished materials.

Náměstí Práce in Zlín IV Designs by Josef Gočár and Bohuslav Fuchs Ladislava Hornáková

František L. Gahura, Emanuel Hruška, Vladimír Karfik and Jiří Voženilek participated in the competition for the design for the building of the famous náměstí Práce urban space in Zlín. We have presented their designs in previous issues of *Prostor Zlín*. Two other famous architects and urban planners who participated in the competition were Josef Gočár and Bohuslav Fuchs. Neither of these original and inspiring architectural plans were realised and their sets remain in the archives. While Josef Gočár respected the existing structure of the newly formed square and created a large assembly room using other expressive materials, Bohuslav Fuchs solved this task in the most radical way of all the architects; he violated F. L. Gahura's concept of urbanism and placed a diagonal through the centre of the city, connecting the náměstí Práce with the historic square in the city of Zlín. It was an interesting and innovative concept. None of the designs for the building of the square were ever realised and to this day, the location still remains undeveloped.

Václav Černý and Host do domu (Guest in the House) From the correspondence between Oleg Sus and Václav Černý Jiří Pulec

A significant part of the written estate of aesthetician Oleg Sus (his medal was printed in Prostor Zlín 3/2008) that is now located in the Archives of the MU, is his correspondence with leading personalities of science and culture from the second half of the 20th century. That correspondence reflects not only Sus' friendships, social contacts and scholastic interests, but also his public activities, including the editorial series of the Brno literary publication *Host do domu* (Guest in the House). Letters from Professor Václav Černý taken from Sus' editorial correspondence (Sus' reactions to these letters are not available) are printed here for the first time. Václav Černý, one of the more famous students of literary historian, critic and novelist F. X. Šalda, was a leading personality of Czech cultural and scholastic life of the 20th century. In addition to his literary, historic and critical activities (he was the editor of the famous *Critical monthly* /*Kritický měsíčník*), Černý became famous because of his discovery of two unknown manuscripts of famous dramatist Pedro Calderón de la Barca. Černý worked from the impulse of Oleg Sus in his editorials for *Host do domu*, rom 1964-1969. The edition of his epistles does not only document Černý's participation in the high level of the magazine during his prime time. It is also an important witness to the Czech culture of the second half of the 1960's. It ultimately illustrates the friendship of two famous kindred spirits who were suppressed during the period of normalisation. A shame to the Czech culture.

Poetry Lubor Kasal Božena Správcová prepared by Pavel Petr

In this year's final issue, we present two middle-aged Prague poets – the first is Libor Kasal, a long-time Editor in Chief of the literary magazine Tvar, who is currently mapping the Czech literary scene critically, through his published polemics, as well as through the presentation of the works of contemporary artists. He has published eight of his own collections of poems. The second poet is his editorial associate Božena Správcová, who has published her own poetry as well as one book of prose. She has also published two books containing interviews. Both authors are associated with the Prague cultural environment of critical analysis of the relationship of Czech literature.

Books for the Modern Eye: Karel Teige and Typography Lenka Bydžovská

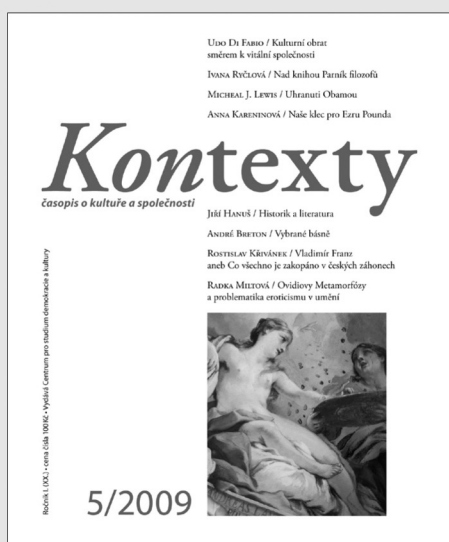
The most important representative of the inter-War avant-garde was Karel Teige (1900-1951). He was known as a theoretician, critic and organizer, and was continuously engaged in the work and theoretic reasoning of typography. Even though he did not receive a formal education in this field, he still managed to influence the form of Czech avant-garde books and magazines and at a very early age, he became involved in the international movement of new typography. He was a member of the German, modern oriented profession association Ring “neue werbegestalter”, regularly displaying his works in the exhibitions until 1931, and actively participated in the discussions at these events. Teige's very extensive typographic works, ranging from constructivism and pietism to surrealism and functionalism, contains original arrangements of generational poetic collections and avant-garde titles. His own thoughtful position supported the freedom for such a broad open approach, denying formalism and ornamentation. Now for the first time, Teige's work can be seen in an extensive publication written by Karel Šrp, *Karel Teige and Typography: The Harmony of Asymmetry*.

Krajské kulturní a vzdělávací centrum ve Zlíně

přihlášené návrhy
architektonické soutěže

2. prosince 2009 – 24. ledna 2010
Dům umění ve Zlíně

Nový 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* 5/09

UDO DI FABIO / Kulturní obrat směrem k vitální společnosti

RADKA MILTOVÁ / Ovidiovy *Metamorfózy*
a eroticismus v umění

JIŘÍ HANUŠ / Historik a literatura

JIŘÍ GRUŠA / Moravské pole aneb Jak nám zabili Otokara

ANNA KARENINOVÁ / Naše klec pro Ezru Pounda

PETR MOTÝL / Avantgardy vítězně?

ANDRÉ BRETON / Vybrané básně

PAVLA DOLEŽALOVÁ / Co dnes s krásnou literaturou –
tři francouzské názory

JOAN BROSSA / Zrcadlo v manéži

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



