

PROSTOR

ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XIX. 1 / 2012

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





Gauguin

Milí čtenáři,

dovolte mi, abych v úvodníku prvního čísla dalšího, již devatenáctého ročníku našeho časopisu, obrátil vaši pozornost tak trochu i k vydavatelské instituci, s níž jeho existence úzce souvisí. K osobitostem *Prostoru Zlín* už od počátku jistě patří jeho převažující zaměření na dílo tvůrců, jež v rámci své odborné činnosti vesměs sleduje i zlínská galerie. Nejedná se však o nějaký, z její pozice jednostranně stanovený či předem striktně vymezený okruh autorů, jenž by nebylo možno překročit; ale spíše naopak o vzájemnou spolupráci, o devizu koncepčně se rozvíjející odborné činnosti galerie, jejímž důležitým, svým způsobem „průzkumným“ nástrojem se, počínaje první polovinou devadesátých let, stalo i samotné periodikum. Právě ono, také díky přitažlivosti pro četné významné externí spolupracovníky, zejména výtvarné publicisty z různých míst země, k nimž v posledních letech přibýli rovněž teoretické slovenští, nezřídka poukazovalo na různé, třeba i neprávem opomíjené nebo méně zavedené a známé autory, jejichž tvorba pak následně dobře zapadala do výstavního a případně i akvizičního programu galerie. Organickým propojením s galerijní institucí, jejíž činnost nezřídka stimuluje, hlavně svou otevřeností k důležitým výtvarným i dalším kulturním tématům, zaujalo periodikum - bez pochyby - ojedinělé postavení v kontextu soudobé české umělecké publicistiky. Nabýlo podobu zvláštní, tradiční galerijní praxi přesahující publikační platformy, s ambicemi vstupovat do aktuálního oborového diskurzu. Mám zato, že již samotnou koncepci, v jejímž duchu se rozvíjí, ukazuje na nové možnosti, které muzeum umění působící v regionu může „za určitých okolností“ skýtat nejenom místu své působnosti, ale i českému výtvarnému umění a vůbec výtvarnému dění v celé zemi.

Již letech 1991–2001, kdy bylo zřizovatelem zlínské galerie Ministerstvo kultury ČR, vnášela svou činností do regionu kritérium hodnot uměleckého oboru. Nejenom založením časopisu a původními výstavami celonárodního dosahu, ale i ustavením některých dalších zcela ojedinělých galerijních akcí, jejichž prostřednictvím mimo jiné zhodnotila a aktualizovala kulturní odkaz Batova Zlína. Nikdy se nejednalo o nějaké odtahové teoretizování, ale o sledování, dobově nosných kulturních cílů v praxi. Nejenom veřejnou činností, ale též koncepčním budováním vlastních sbírek instituce dlouhá léta posilovala své oborové pozice. Za určitých, mimo jiné také odpovídajících prostorových podmínek, je tak bezpochyby připravena rozvinout přitažlivou, svým významem hranice regionu i země přesahující činnost. Těchto možností jsme si my, pracovníci galerie, kteří jsme o její odbornou kondici dlouhá léta pečovali, byli plně vědomi a na úvahy stran definitivního prostorového řešení jsme již v předstihu reagovali prakticky, výstavou Kurt Gebauer a jeho škola, realizovanou v roce 2001 v jednom podlaží 15. budovy ve zlínském továrním areálu. Tedy v době, kdy jsme přecházeli pod nově ustavený Zlínský kraj. Měli jsme představu, že jednou snad už musí skončit veškerá prostorová provizoria, jež instituci pronásledují od jejího vzniku, a že třeba právě tuto budovu jednou získá, v souladu s povahou a rozsahem své činnosti, celou. Ano, zlínská galerie byla první kulturní institucí, která z vnitřní logiky svých odborných aktivit a s velkým pracovním nasazením vstoupila jako první do zlínského továrního areálu, a poukázala tak na jeho nové, tj. kulturní hodnoty a možnosti. Protože 19. ročník našeho periodika je také rokem dislokace zlínské galerie právě do této budovy (v říjnu 2012), přesněji do dvou jejích podlaží, rádi bychom vám, naši milí čtenáři, přinášeli v jeho průběhu na druhé straně obálky *Prostoru Zlín* pohledy do instalací některých z těch původních výstav zlínské galerie, jimiž v minulosti výrazným způsobem upoutala pozornost kulturní a uměnilovné veřejnosti. Mezi ně se bezpochyby zařadila i ve své době ojedinělá výstava *Sursum* 1910–1914, jejíž česká premiéra proběhla péčí galerie v roce 1980 ve zlínském Domě umění a repláža v dnešním Muzeu umění v Olomouci. Barevný dřevoryt Josefa Váchala *Kloaka ulice*, který otiskujeme na druhé straně obálky, byla použita na plakátu výstavy.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

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

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XIX. 1/2012

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Ladislav Daněk <i>Zamyšlení nad výstavou Plzeňská pěna – a nejen nad ní</i>	3
Tomáš Mikulaščík <i>Miloš Šimurda</i>	6
Marie Mžýková <i>Obrazárna zámku Vizovice</i>	9
Ivan Neumann <i>Miloš Alexander Bazovský – Lidé, země, věci</i>	12
Ludvík Ševeček <i>Adriana Šimotová a Zlín</i>	15
Martin Beníček <i>3 x podzemní výtvarno ve Zlíně...</i>	20
Alena Potůčková <i>Pocta Miloši Saxlovi</i>	22
Markéta Pastorová <i>Umělecké obory ve všeobecném vzdělávání – jak nezabít Romea a Julii</i>	25
Sabína Jankovičová <i>Nulté roky</i>	28
Pavel Preisner <i>Galerie Věž</i>	32
Jan Zálešák <i>Stíny zaslé slávy v pestrých barvách</i>	34
Martin Fišr <i>36</i>	36

PŘEDSTAVUJEME

Jiří Valoch <i>Opomíjený bratislavský konstruktér Pavol Maňka</i>	38
---	----

JEDNO DÍLO

Marie Mžýková <i>Jacob van Schuppen v obrazárně zámku Vizovice</i>	40
--	----

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková <i>Osobnosti zlínské – gottwaldovské architektury VII. Architekt Zdeněk Plesník</i>	42
Petr Pelcák <i>K výstavě Proudý avantgardy: Osa Brno – Žilina</i>	47

Z ARCHIVU

připravil Pavel Petr <i>Niměně doufám že bude sněžit – Ivan Martin Jirous – Magor</i>	51
---	----

POESIE

Ivan Schneedorfer	56
Rudolf Matys	58

připravuje Pavel Petr

DESIGN

Lucie Šmardová <i>Zemřel prof. František Chrák</i>	60
--	----

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redaktor výtvarného umění a designu: Martin Beníček / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poezie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čáda, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Martin Fišr Lubomír, Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová / Technická redaktorka: Marika Blažková / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín, telefon: +420 577 210 662 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 - 1398 www.galeriezlín.cz

Reprodukce

- 1.strana obálky: Václav Malina, *Vertikální moře*, 2009, olej na plátně, 200 × 1125 cm
- 2.strana obálky: Josef Váchal, *Ulice (Kloaka ulice)*, barevný dřevoryt, papír, 1912, repro: z katalogu výstavy *SURSUM*
- 3.strana obálky: Zdeněk Plesník, *Provozní budova Služeb města Zlína, perspektivní pohled*, 1977, foto: archiv KGVU
- 4.strana obálky: Světelná instalace dle „výtvarné geometrie“ prof. Františka Chráka, z výstavy „Kovářovi žáci“ ve Photogether Gallery, 2011, foto: archiv Jitky Ressorové

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: knihovna@galeriezlín.cz
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2012 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:
.....
tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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



Zamyšlení nad výstavou Plzeňská pěna - a nejen nad ní

Ladislav Daněk

K výstavě *Plzeňská pěna*, která od závěru listopadu loňského roku až do konce února toho letošního představila ve zlínském Domě umění současnou výtvarnou scénu Plzně a okolí, je možné přistoupit z několika pohledů. Tím nejněsnadnějším – v současné době převažujícím – je věcně ji popsat, roztrždit autory do příslušných trendů, ať aktuálních, či poněkud obstarožních, vypíchnout několik oblíbenců dle pisatelova zaměření a na závěr pochválit kurátora a pořadatele za nelehkou přípravu náročného projektu, neboť společné výstavy mají vždy mnoho úskalí, počínaje různými vrtochy vystavujících umělců... Vznikla by tak recenze nerecenze, dobrá akorát k uložení do archivu s oddechnutím, že úkol byl splněn a vynaložené úsilí nepřišlo vniveč, neboť se o výstavě přece psalo. Ostatně recenzent by byl asi taky spokojený, mna si ruce, že má další čárku do soupisu odborné způsobilosti. Upřímně řečeno, tato běžná praxe však v důsledku nevede k ničemu jinému než k nezájmu o umění samotné. Ze čtení recenzí (pokud jsou vůbec čteny ještě někým jiným než samotnými aktéry) se stalo až na výjimky téměř utrpení, mající za následek duševní netečnost. Abychom si tedy snad trochu zmenšili duševní újmu při čtení tohoto textu, pokusme se zamyslet nad otázkou, k čemu byla výstava *Plzeňská pěna* dobrá, řečeno s Václavem Havlem, zda byla *smysluplná*.

Začneme poněkud zšířoka nabízející se paralelou mezi zvoleným typem výstavy a krajovými či oblastními výstavami obdobného formátu za minulého režimu. Ty byly z podstaty totalitního režimu výběrové a jejich „demiurgovi“ se neřikalo kurátor, nýbrž komisař. Vystavovat mohli jen ti, kteří prošli složitým sítím schvalovacího řízení, na jehož konci žadatel získal razítko výtvarníka ve svobodném povolání. Tak měla být předem zajištěna *profesionální úroveň vystavovaných děl*, jak se hojně dočteme v dobovém tisku. Ti ostatní, kteří byli nomenklaturními výtvarnými komisemi vytěsněni do oblasti tzv. neprofesionálního umění, přestože řada z nich měla odborné výtvarné vzdělání, se tu a tam zúčastnili tzv. zájmových



Pohled do expozice výstavy. Zleva doprava: Stanislav Poláček, *Snídaně pro dva* (2005), Pavel Štýbr, *Vzpoura strojů* (2011), foto: archiv KGVU

výstav vžitých pod označením přehlídky amatérské tvorby. Paradoxem doby z dnešního pohledu ovšem je, že právě na těchto přehlídkách jsme se mohli setkávat s relativně svobodnou tvorbou výtvarníků, kteří dnes patří k celostátně renomovaným autorům (v případě *Plzeňské pěny* např. Milan Maur). Tato praxe, do krajnosti dovedená v 50. letech, zmírněná v následujícím desetiletí a opět utužená v 70. letech, se začala pozvolna měnit až v druhé polovině 80. let. A to jednak v důsledku *perestrojky* a rovněž pod vlivem opozičních i undergroundových aktivit, jejichž apel na právo svobody projevu nacházel sílící odezvu v tzv. šedé zóně. Po celé republice se začala šířit vlna různých polooficiálních aktivit, vznikala názorově pestrá volná seskupení výtvarníků, jež však většinou nespojovala společná výtvarná řeč, ale potřeba svobodného projevu. Založením skupiny Tvrdohlaví v roce 1987 byl pak prolomen do té doby v podstatě nedotknutelný kruh oficiální výtvarné praxe a vznik dalších skupin na sebe nenechal dlouho čekat. To všechno v návaznosti na radikální proměnu společenské situace po listopadových událostech v roce 1989 vedlo v průběhu první poloviny následujícího desetiletí k mimořádnému oživení výtvarného dění po celé republice. A to na té neoficiálnější bázi pozoruhodnou proměnou aktivit státních galerií a na té nejpřirozenější zakládáním výtvarných spolků či

názorově vyhraněných skupin. Duch doby přál i tomu, že tehdy aktuální západoevropská diskuse na téma vztahů mezi centrem a periferií našla odezvu také u českých teoretiků. A tak se zdálo, že různá lokální (krajová, oblastní) výtvarná specifika, vzešlá z toho či onoho *genia loci*, konečně dojdou svého patřičného uznání i z pohledu z věžičky pražského Mánesa. Nadšení pro specifika lokálních scén však v druhé polovině 90. let vzalo poměrně rychle za své a vědomí souvislosti vystřídal hegemonické prosazování úzkých skupinových zájmů vlivnými kurátory, působícími v centru dění. Prosazování tržních mechanismů a osobních pozic, spjatých – jak jinak – opět s propletením všemožných politických cílů a osobních konexí, v oblasti výtvarného umění zdánlivě korektně vysvětlovaných „objektivností“ provozu umění, je však v konečném důsledku nejen krokem zpět, ale především zjevným dokladem prohlubující se relativizace etického kodexu

kurátorskou ambici, neboť naopak vychází z hluboké znalosti jak práce jednotlivých vystavujících, tak historie vývoje moderního umění na Plzeňsku od nástupu moderny až po dnešek. Jeho metodika výběru nese pečeť víceméně objektivizujícího uměleckohistorického přístupu k danému tématu, což je hlavní klad i neuralgický bod celé výstavy. Za daných prostorových podmínek si totiž snad nelze ani představit, že by díla od více jak tří desítek autorek a autorů mohla být prezentována v takové míře a vývojové logice, abychom si udělali patřičnou představu o jedinečnosti uměleckého přínosu jednotlivých vystavujících, neřku-li o svébytnosti plzeňského *genia loci* vůbec. Názorová šíře a stylové pojetí představených děl je totiž natolik široké, že z autorských minikolekcí čítajících dvě až tři práce si i pozorný divák, neznající dobře plzeňskou scénu z jiných výstav či katalogů, může odnést v horším případě dojem, že v Plzni se dělá „všechno a nic“, v lepším



Katalog výstavy *Plzeňská pění* (2006, 2007), repro: KGVU



Katalog výstavy *Plzeňská pění 2* (2011), repro: KGVU

teoretické, uměleckohistorické a rovněž kurátorské práce. Místo slibně nastartovaného pokusu o pluralitní vnímání různě se mísících výtvarných stylů a generačních výpovědí jsme tak dnes znovu svědky nového nadřazování jednoho nad druhým...

Z pohledu výše řečeného lze výstavu *Plzeňská pění* vnímat jednak jako žádoucí pokus o resuscitaci pluralitního uvažování a zároveň jako důkladný pokus o zmapování a shrnutí toho nejdůležitějšího, co plzeňský okruh v širokém generačním rozpětí (od nestorů až po čerstvé absolventy vysokých škol) přináší do současného výtvarného dění.

Náročný výstavní projekt Václava Maliny skromně a v dnešní době nečekaně opomíjí vlastní

případě ho pak může zaujmout několik jednotlivostí. Jistě dobře miněný záměr vytyčit půdorys plzeňské současné scény tak vyzněl ve výsledku nepřiliš přesvědčivě a svou atmosférou na mě dýchl až poněkud předlistopadově. Toto zřejmě příliš příkré hodnocení však nemění nic na tom, že plzeňská scéna, ta minulá i současná, si právem zaslouhuje soustavnou pozornost. Abychom však mohli pochopit a vstřebat její specifika v plné míře, tak by bylo patrně vhodnější postupovat nejprve od dílčích sond do určité problematiky k následné syntéze. Na tomto místě se tedy nemohu ubránit názoru, že mnohem vhodnějším entree na půdě zlínské galerie by byla například volná repríza výstavy koncipované a realizované

Václavem Malinou a Jiřím Valochem v roce 2007 v Galerii města Plzně pod názvem *Jasná zpráva. Geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku*, která spolu s obsáhlým katalogem skvěle zúročila Malinův uměleckohistorický přístup a náhled na zdánlivě lokální uměleckou scénu v časovém řezu od 60. let až do současnosti. Po zásluze připomeňme alespoň ve stručném výčtu ještě další náročné tituly, díky nimž se Václavu Malinovi podařilo v minulých letech ve spolupráci s dalšími odborníky zpřítomnit pro dějiny českého umění do té doby nezpracovaná a pozoruhodná témata: *Ohlasy kubismu v Plzni* (2001), *Kolorismus. Jiří Patera a jeho škola v Plzni* (2003) a *Jiná skutečnost. Magický realismus a imaginativní umění v Plzni* (2008).

Zmínil-li se Václav Mílek na zahájení výstavy o tom, že *Plzeňská pěna* je úvodním projektem dlouhodobého dramaturgického záměru postupně představovat jednotlivé lokální scény z pohledu

3. 2. – 8. 2. 2012

Výstava: *Plzeňská pěna. Současná výtvarná scéna Plzně a okolí*. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně – Dům umění, 29. listopadu 2011 – 26. února 2012. Vystavující autoři: Vladimír Blažek, Štěpánka Bláhovcová, Pavel Falátek, Josef Haring, Josef Hrubý, Jan Jelínek, Petr Jindra, Anna Kocourková, Vladivoj Kotyza, Hana Kršňáková, Lukáš Kudrna, Vladimír Líbal, Václav Malina, Milan Maur, Luděk Míšek, Květa Monhartová, Barbora Motlová, Miroslava Nová, Stanislav Poláček, Dana Raunerová, Helena Seguens, Kateřina Slípková, Ladislav Sýkora, Jaroslav Šindelář, Naděžda Škardová, Marek Škubral, David Šlajs, Pavel Štýbr, Eva Štýbrová (společná malba s Ondřejem Basjukem, Miloslavem Čechem, Renatou Drahotovou, Karolínou Klimešovou, Vladivojem Kotyzou, Václavem Malinou, Květou Monhartovou a Danou Raunerovou), Benedikt Tolar, Šárka



Pohled do expozice výstavy. Zleva doprava: Petr Jindra, *Bez názvu* (2003), Luděk Míšek, *Spirála* (2010), Kateřina Slípková, *Přichází baroko* (2011), Václav Malina, *Plochy a čáry podle barev I* (2011), foto: archiv KGVU

jedinečnosti jejich vkladu do českého umění, pak je na místě tuto myšlenku (inspirovanou zřejmě právě dlouholetým úsilím Václava Maliny) uvítat a přát si, aby další výstavy byly „jasnou zprávou“.

Trčková, Ivan Vala, Helena Vendová, Luboš Větengl, Lukáš Weishäupl. Kurátor výstavy: Václav Malina. Úvodní slovo na vernisáži: Václav Mílek a Václav Malina. Doprovodné katalogy: *Plzeňská pěna*. Text Václav Malina. Plzeň, Galerie města Plzně [2006]. 68 stran, 55 bar. repr. – *Plzeňská pěna 2*. Texty Václav Malina, Jiří Valoch. Plzeň, Galerie města Plzně [2011]. 68 stran, 49. bar. repr.

Miloš Šimurda

Tomáš Mikulaščík

Miloš Šimurda se narodil 5. června 1924 ve Frenštátě pod Radhoštěm a strávil tam i dětství. Studoval na gymnáziu v Místku, to však bylo německou správou uzavřeno, a tak středoškolská studia ukončil maturitou na obchodní akademii ve Frenštátě pod Radhoštěm v roce 1943.

Po maturitě znovu narazil na socialismus, tehdy ještě hnědý, nacionální, a nezvolený osud ho zaval do ostravských dolů. Po válce zůstal v Ostravě a pracoval ve spořitelně. V roce 1948 se vrátil na Valašsko do Rožnova pod Radhoštěm, jehož občanem je doposud. Touha po výtvarném vzdělání se však nedala potlačit. Přihlásil se na AVU v Praze, ale nebyl pro své přesvědčení přijat. Odejel tedy do Bratislavy, kde byly jen talentové zkoušky, a pohovor odpadl. A tak roku 1950, ve svých šestadvaceti letech, začal studovat malířství na nově zřízené Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě v ateliéru profesora Jána Mudrocha. Školu absolvoval v roce 1955.



Miloš Šimurda, *Tranzit*, 1966, olej, koláž, sololit, 135 × 245 cm, KGVU Zlín

Hlavní podzimní akci zlínské galerie byla retrospektiva díla významného představitele československého umění druhé poloviny dvacátého století. Výstava byla zásadním výběrem ze sedmi desetiletí tvorby malíře Miloše Šimurdy. Vracíme se k ní upraveným textem úvodního slova, které zaznělo na slavnostním zahájení v Domě umění 20. září 2011.

Výstava měla za umělcovým jménem ještě podtitul „Obrazy 1958–2009“ a představila díla až malířovy tvůrčí zralosti, pět desetiletí, která na čáře umělcova života začínala v jeho pětatřiceti letech. Omezena prostorem vybrala pouze to podstatné z umělcovy hluboce prožité malířské tvorby, kterou od počátku naplňuje snaha sdílet vše podnětné z toho, co život přináší a co autor pečlivě promýšlel.

Dílo Miloše Šimurdy je hluboce zakotveno v rodném prostředí – nejen v malebném kraji, ale zásadněji i v lidském sledu generací.

Příklad učitele - zejména Mudrochův kolorismus - zanechal stopu i v díle Miloše Šimurdy. Další vliv na umělcův tvůrčí rozvoj mělo inspirující prostředí Bratislavy, která v některých aspektech měla přeci jen poněkud volnější a světu otevřenější atmosféru, než se v té době dalo očekávat. Kontakt s aktuálními výtvarnými snahami na české scéně však neztratil. Třetím významným základem rozvoje Šimurdova výtvarného názoru byly podněty, které si přinášel z rodného kraje.

Už v roce 1956 se Miloš Šimurda zúčastnil společné výstavy v Bratislavě a o dva roky později poprvé vystavoval samostatně: obrazy v Galerii Cypriána Majerníka a akvarely v Galerii mladých. Od té doby patří k bratislavské umělecké scéně a nezastupitelnou měrou se podílel na rozvoji československého výtvarného umění. Jeho dílo se stalo společně s tvorbou jeho generačních uměleckých vrstevníků významným prvkem rozvoje evropského umění u nás.

V šedesátých letech si Miloš Šimurda vyzkoušel i roli pedagoga, především se však vzdělával dále sám. V roce 1965 podnikl studijní cestu po Evropě a poprvé navštívil Itálii. Byl jí uchvácen a z útržků dojmů a vzpomínek namaloval následujícího roku obraz, který se stal předělem jeho tvorby, završil jednu etapu a otevřel cestu k novým tvůrčím výbojům. (Jedná se o obraz *Tranzit*, který je součástí sbírky KGVU ve Zlíně a stal se také hlavním motivem tiskovin k výstavě.)

O tři roky později, v době politického uvolnění v roce 1968, se do Itálie znovu vrátil na vyloženě studijní cestu, kdy se vydal na putování zejména za poznáním italského nástěnného malířství do Toskánska, Benátek, Říma, Neapole, Pompejí a Ravenny. Právě poslední místo se mu stalo osudem. Zaujaly ho úchvatné mozaiky a poblíž škola, v níž by bylo možno načerpat znalosti přímo u pramene. Chtěl této možnosti využít, poznat důkladněji tuto starobylou uměleckou metodu a naučit se

Dalším zásadním zlomem byla výstava v Dome kultúry v Bratislavě v r. 1979. Podstatná část této výstavy byla součástí i zlínské prezentace. Jednalo se převážně o monumentální figurální kompozice, na nichž jsou jednající spíše v běžných než vypjatých situacích zobrazení jako akty, jakoby rentgenovým průhledem, který vymazal i auto, v němž sedí. Každý obraz nese své poselství, vypráví svůj příběh. I celá výstava se stala dramatickým příběhem. Vyvolala velkou nelibost oficiálních kruhů, mimo jiných perzekucí byl Miloš Šimurda vyloučen ze Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Komisař výstavy Igor Gazdik na to doplatil existenčně a nakonec byl nucen emigrovat.

Miloši Šimurdovi se podařilo vyjet do Itálie na malířský pobyt ještě v roce 1981, poté se mu tato možnost na deset let uzavřela. Ze všech svých pobytů v Itálii si vždy přivezl hojnou námětovou i obrazovou zeň.



Pohled do expozice, Miloš Šimurda, *Spolujezdec*, 1971, olej, plexisklo, plátno, 120 × 200 cm, *Bez názvu*, 1979, olej, plátno, 160 × 228 cm

novým postupům. Po návratu domů se však brzy poměry změnily. Když si začal vyřizovat povolení k výjezdu na studium, potřeboval i doporučení Svazu slovenských výtvarných umělců. I když jej od tajemníka získal, nebylo to nakonec nic platné (a navíc to dotyčného tajemníka stálo místo). Vzápětí se dozvěděl o jiné možnosti: prostřednictvím a s podporou italského velvyslanectví v Praze jít v rámci kulturní výměny studovat do Itálie italštinu. To se zdařilo a v roce 1972 začal studovat na mozaikářské škole v Ravenně a souběžně samozřejmě rovněž italštinu. V tomto případě mu pomohl dobrý základ z gymnázia, kde se učil latině. Studium v Ravenně na Accademia di Belle Arti u profesora Giuseppa Saliettiho trvalo tři roky a vždy bylo spojeno ještě s kratším či delším pobytem na jiném místě Itálie. Už první rok 1972 byl velmi významný pobytem v Peschici u malíře Alfreda Bortoluzziho, který byl žákem Paula Kleea na Bauhausu.

Na Valašsku je znám především jako akvarelista. I na tomto poli prezentoval svou uměleckou virtuozitu na mezinárodních přehlídkách. Už od první přehlídky v roce 1983 pravidelně obesílal Trienále akvarelu v Novohradském muzeu a galerii v Lučenci. Za mezinárodní úspěch lze pokládat přihlášku a následnou výzvu k účasti na mezinárodní výstavě akvarelů v Trégastel ve Francii v roce 1993. Vystavil tři akvarely z cyklu *Útok na krajinu*, v nichž kombinoval klasický postup s koláží.

Miloš Šimurda žije a pracuje střídavě v Bratislavě a v Rožnově pod Radhoštěm.

Výstava obrazů Miloše Šimurdy, byť byla jen nepatrným zlomkem z nezvykle bohatého a všestranného malířova díla, přinesla základní výběr z jeho uměleckých názorů, které jsou nesený

harmonii klasicismu a modernismu; to nejpodstatnější, nejzávažnější z jeho tvůrčího vývoje. Chyběly akvarely z jeho putování krajinou, okrajově byla vystavena filozoficko-teologická tematika, výstava také zcela pominula malířovu mozaikářskou tvorbu. Prostor to neumožňoval, i když je nutno poznamenat, že Šimurdovo dílo je myšlenkově ucelené, v zásadě jednotné, a tedy i ve vývojově okrajových pracích neustupuje od nároků na výtvarnou kvalitu. Umělec vlastně vypráví jeden příběh různými slovy a rozmanitými tvůrčími jazyky. Noří se do filozofické abstrakce a na druhé straně vyslovuje konkrétní, odvážné a pevné slovo. Burcuje v souladu s myšlenkou Arnolda Schönberga: „Umění je výkřikem hrůzy těch, kteří na sobě zakoušejí osud lidstva.“ Není však tak extrémní, protože má niterně prožitou naději, která mu dovoluje lidsky scelit své poselství. Podle tradovaného výroku Joachima Winckelmanna stojí Evropa po pás v antice.

Miloš Šimurda vždy s respektem přistupoval k minulosti, ale svobodně a s nadějí směřoval do budoucnosti. Je tomu tak i dnes, kdy ve svých osmdesáti sedmi letech nemá potřebu sčítat úspěchy minulé, ač by na to měl plné právo, ale přijímá nové výzvy nepopsané obrazové plochy, které promýšlí, formuluje a předkládá všem, kteří jimi chtějí být osloveni.



Pohled do expozice

I tvorba Miloše Šimurdy je takto hluboce ukotvena ve starověkém abstraktním filozofickém myšlení, a to zejména v helénismu pozdní antiky. Sklání se před Aristotelovou logikou, obdivuje Pythagora, zkoumá novoplatoniky. Hluběji kotví v křesťanské, zejména novozákonní tradici, kterou v duchu textů apoštola Jana transponuje do slova – řecky logos. Obraz je to slovo, ve své rozmanitosti stále shodné, pevné a věrohodné. Autor se zamýšlí nad otázkami pravdy a pravdivosti. Vybízí ke zkoumání, k promýšlení a k meditaci, nepostrádá ani humor a ironii.

Miloš Šimurda byl vždy vnímavý k podnětům doby a citlivě se podílel na vývoji moderního výtvarného umění. Vždy se snažil svým uměním burcovat, a to nejen v umělecké rovině, ale i v rovině občanské. Nešlo o pouhé alegorie či příběhy ukryté uvnitř obrazového prostoru, prvotní byla vždy výtvarná stránka.

Miloš Šimurda, obrazy 1958–2009

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně,
Dům umění, 20. 9.–13. 11. 2011
(Derniéra z poetických textů Miloše Šimurdy
v přednesu Heleny Čermákové se konala 11. 11. 2011.)

Galéria M. A. Bazovského v Trenčíně,
9. 12. 2011–5. 2. 2012

Galéria mesta Bratislavy,
Pálffyho palác, 16. 2.–15. 4. 2012

Obrazárna zámku Vizovice

Marie Mžuková

Pro Moravu je příznačné, že nejvýznamnější barokní obrazárny mají sepjetí s duchovní šlechtou. Týká se to hlavně arcibiskupských obrazáren v Olomouci a Kroměříži, které mohly být iniciací a vzorem také pro církevní šlechtu na zámku Vizovice; vznikla zde výjimečná obrazárna, zahrnující středoevropské a italské mistry a kromě toho na čtyřicet děl z Nizozemí.

Vizovický zámek, jak jej známe dnes, začíná svou historii v polovině 18. století, tedy poté, kdy toto zadlužené sídlo získal v roce 1746 v dražbě vzdělaný a uměnilovný olomoucký kanovník Heřman Hannibal z Blümegenu. Jeho rod pocházel ze Severního Porýní – Vesfálska, odkud přesídlil do Dolních Rakous a na Moravu. Blümegenové se uplatňovali nejen podnikatelsky, ale také v aktuální politické rovině: bratři Heřmana Hannibala se postupně stali moravskými zemskými hejtmany, nejprve Jindřich Kajetán (1753–1763), který následně dosáhl postavení nejvyššího českého kancléře – pak Kryštof (1772–1782).

Heřman Hannibal z Blümegenu setrval na duchovní dráze. Od roku 1751 byl již proboštem olomoucké kolegiální kapituly, pak infulovaným proboštem (mající právo nosit mitru a berlu) sv. Petra a Pavla kolegiální kapituly v Brně.

Zájem o umění a sběratelství zejména obrazů jej ovšem provázely od mládí. Již ze studií v Římě si přivezl svou podobiznu od Gottfrieda Eichlera. Při formování obrazové sbírky mohla být hraběti nejbližší právě Itálie, kam se vzhledem ke svému duchovnímu poslání vracel a kde také podle svých možností nakupoval. Hlavně šlo o zpravidla nábožensky laděná díla pozdně barokních mistrů, jako byli Giuseppe Bartolomeo Chiari, Giacinto Brandi, Girolama Pesca, Alessandr Magnasco nebo Pietro Antonio de Pietri. Když pak v roce 1748 navštívil Řím jako postulátor při blahorečení Jana Sarkandra, pro zámeckou kapli Nanebevzetí Panny Marie přivezl obraz Mučení Jana Sarkandra.

V intencích dobového vkusu hrabě ovšem inklinoval k Francii. Proto někdejší vizovické sídlo Říčanských a Golenů, stojící na místě někdejšího

gotického kláštera, se rozhodl zvelebit ve smyslu venkovského odpočinkového „maison de plaisance“. Novou trojkřídlou stavbu zámku s čestným dvorem projektoval uznávaný brněnský stavitel František Antonín Grimm. Právě on včleňoval do svých projektů nejen soudobé vídeňské, ale také francouzské vzory. (Ostatně ve francouzském ladění byl ve Vizovicích utvořen i zahradní parter, francouzské motivy podle grafických listů z Blümegenovy sbírky se objevily i v rokokové výmalbě hlavního sálu, kam byl umístěn i nábytek s aubussonsými tapisériemi s výjevy podle La Fontainových Bajek.) Francouzské akvizice kromě grafik se podařilo shromáždit v menším počtu – mimo jezdecké šarvátky, spojované s proslulým bataillistou Jacquesem Courtoisem zvaným Il Borgognone (Bourguignon), dále obrazů mořského pobřeží, spojovaného s Claudem Josephem Vernetem; na Vizovice později přibýly portréty sester Marie Antonie a Marie Anny z rodu



Willem van Aelst kolem (1625– po 1687), *Zlaté šperky*, 1651. Olej na dřevě, 45,7 × 33 cm. Zámek Vizovice. Foto G. Čapková

Podstatských-Liechtensteinů od „vagantního“ Francouze, působícího převážně v Prusku, Edouarda Dubuissona (kopie v Telči-Veselíčku a v Lešné).

Blümegen byl daleko úspěšnější při nakupech děl středoevropských mistrů. Mezi nejvýznamnější obrazy z této řady patřilo Škrétovo dochované Příbuzenstvo Kristovo, zatímco Brandlova díla zmizela již na počátku 19. století. Konsignace (*Consignation*) pořízená deset let po úmrtí Heřmana Hannibala z Blümegenu zahrnuje také čtyři malby spojované s Janem Kupeckým. Těmito díly se již mohl porovnávat s arcibiskupským dvorem v Kroměříži, s nímž i vzhledem ke svému postavení udržoval styky. Odtud pro svou sbírku pořídil některé z charakteristických drubežích žánrů

kroměřížského dvorního malíře, Karla Josefa Adolfa. Vedle toho Blümegen získal díla dobově oblíbených autorů vojenských scén (August Querfurt) nebo na druhé straně úlevná dekorativní zátiší (Franz Werner von Tamm, Carl Roettenbach).

Než bylo roku 1764 potvrzeno jmenování hraběte papežem Klementem XIII. za královehradeckého biskupa, Vizovice byly využívány jako letní sídlo, byť k dokončení zamýšlené přestavby došlo až mnohem později, roku 1770 (kaple 1777). Hýčkaná obrazová sbírka hraběte proto zůstala pouze chloubou jeho brněnského bytu, ve Vizovicích byly převážně grafiky a menší počet obrazů.

Nepochybný vztah k umění měl i bratr hraběte, Kryštof z Blümegenu, jenž po úmrtí Heřmana Hannibala měl právo doživotního užívání zámku. Po třech letech sem přemístil své umělecké sbírky se svou oblíbenou kolekcí děl císařského dvorského mistra, Christiana Hilfgotta Branda. Sbírkou zahrnovala i vklad jeho choti, Marie

Johanna Joachima Winckelmanna ještě umocnila jeho zájem o již těžce dostupnou antikou; přesto drobné sošky, které získal, doplňovaly umělecké předměty a kolekci obrazů, v úhrnu se blížící někdejšími kabinetům kuriozit. Sledoval a ke své potřebě pochopitelně využíval hlavně vídeňské aukční nabídky.

I přes svou vytíženost úředními povinnostmi kultivovaný hrabě vytvářel kvalitní sbírku především mnohdy drobnomalebně pojatých obrazů. Toho druhu je i série šesti kabinetních maleb na břídlíci od italizujícího Nizozemce Leonaerta Bramera zv. Leonardo delle Notti, rozvíjejících náboženská témata. Sem patřilo např. i dílo připisované rudolfinskému mistru Hansi von Aachenovi nebo třeba propracovaná malba Madona s dítětem Jana Rudolfa Byse. I díla dalších uznávaných mistrů, např. na mytologické téma, měla spíše menší formát (od Johanna Heinricha Shönfeldta, Marca Liberioho ad.). Oživením sbírky byla rovněž nevelká, přesto efektní zátiší od Ferdinanda de Hamiltona. V menší míře byla získávána i díla současných zejména vídeňských autorů, např. působivá, efektní zátiší Johanna Drechslera.

Snad i snaha o budování obrazárny vedla Petra z Blümegenu k tomu, že od roku 1811 převážně pobýval na Moravě, a to již jako prezident moravskoslezského apelačního soudu.

Obohatil obrazárnu hlavně o cenný soubor děl vlámských a holandských umělců, zejména žánry a zátiší, což tvořilo nejcennější část sbírek. Z holandského prostředí pocházely akvizice děl Abrahama Begeyna, Willema van Aelsta, Jacoba Toorenvlieta či Jacoba Ducka ad. Z Vlámka byla získána nábožensky motivovaná díla Franse Franckena ml., Balthazara Bescheye, zátiší Franse Ykense a Jana van Kessela st., žánry Davida Tenierse ml., dále např. krajinářské práce Pietra van der Hulsta, Hendrika Franse van Linta. Bohužel právě tento soubor byl podle informace od správkyne zámku, paní Jany Pluhařové, ochuzen při krádeži 32 obrazů a dalších uměleckých předmětů (zejména florentské mozaiky, zpracované technikou pietra dura), k níž došlo 30. června 1990. Ztráta se kvalitativně dotkla zejména souboru nizozemských obrazů: zmizely dva obrazy Jana Breughela st. – Klanění tří králů a Trh v poříčním městě, Veerbeckovy žánrové scény, lovecká zátiší Jana Fyta. Zcizeny byly obrazy italských náměstí od Gaspara Adriansze van Wittela. Ztráty postihly také sbírku středoevropských autorů, z nichž zmizel portrét muže v kožešinové čapce, spojovaný s Kupeckým, díla Querfurtova ad.

Bylo nutné instalační přepracování části obrazového fondu. Už od přestěhování sbírky obrazů z brněnského bytu Heřmana Hannibala z Blümegenu došlo k jejich symetrickému, panelovému umístění do dámského sálu a následně do sálu kulečnickového, dále pak do tzv. malé pracovny; v sousedících kabinetech byla vystavena grafika.

Petr z Blümegenu také sestavil bohužel dnes již ztracený katalog obrazů v počtu 385 děl, psaný nikoliv v němčině, jak by se dalo očekávat, nýbrž ve francouzštině. Je otázkou, nakolik mu byl ku pomoci soupis významného moravského



Frans Ykens (1601–1693), Květinová kartuš se sv. Jeronýmem, po polovině 17. století
Olej na plátně, 93,5 × 69 cm. Zámek Vizovice. Foto G. Čapková

Antonie: ostatně právě ona v roce 1781 zviditelnila svůj vztah k Vizovicím založením kláštera Milosrdných bratří.

Generálním dědicem celého vizovického panství se stal její nevlastní syn, c. k. komoří a rada u dolnorakouského zemského soudu, přisedící brněnského moravského tribunálu, Petr z Alkantary hrabě Blümegen (1754–1813). Svě působistě přesouval také na Moravu, kde zastával úřad moravskoslezského rady u apelačního soudu, zároveň měl vysokou funkci ve Vídni, kde byl dvorským radou u Nejvyššího soudního dvora.

Petr z Alkantary již vykazoval výrazné uměnovědné znalosti, opřené o lexikografickou a odbornou literaturu. Četba děl klasického archeologa

historika a sběratele pramenů Giovanni Pietro Cerroniho, který rovněž pořídil soupis na vizovickém zámku. Nepochybně vycházel z dřívějších pozůstalostních spisů, z nichž přebíral mnohé atribuce světoznámých autorů, jako byli Leonardo da Vinci, Parmigianino, Tintoretto, Caravaggio, Rubens či Watteau. Obrazy v kapli pak byly spojovány se jmény prvořadých umělců - Carracci, Rubens, Brandl či Kupecký. Lze však dodat, že soupis zahrnoval jak obrazy, tak grafické přepisy děl slavných mistrů. Kolem roku 1845 a v období před druhou světovou válkou se uskutečnila oprava obrazové kolekce.

Když došlo k úmrtí Petra Alcantary z Blümege-
nu (6. července 1813), byl pořízen soudně-znalec-
ký soupis obrazů i grafik; tehdy panství i s umě-
leckými sbírkami přešlo na Josefa hraběte Schaff-
gotsche. Teprve po jeho smrti majetek převzala
Petrova choť Františka z rodu Stillfriedů z Ra-
tenic, kteří zde setrvali do konce druhé světové

vytváření nové instalace sem byly po roce 1962
začleněny i předměty z tzv. svozů z veřejnosti
nepřístupných zámků, zejména z Klečůvky (por-
tréty z 19. století), Přílepu (portréty císařů, např.
Ferdinanda V., Schrotzbergovy portréty Peiatze-
vichů von Vernöczy, akvarely F. Alta, R. Mösm-
era), z Nové Horky (obrazy a grafické listy), dále
sbírky z Liptálu, Napajedel, Kýchové, Dinotic či
Kunína. Vybavení ze zámku Kunín bylo v deva-
desátých letech 20. století vesměs vráceno zpět
(portréty Hohenemsů ad.).

Vizovice zejména skrze svou obrazárnu zcela
mimořádných kvalit patří mezi nejcenější pa-
mátkové objekty v naší republice.

Z literatury: Renata Dostálová: *Malířská sbírka
na zámku ve Vizovicích*. Diplomová práce Uni-
verzity Palackého. Olomouc 2010; Theodor von
Frimmel, *Die Gemäldesammlung in Wisowitz*. Blät-
ter für Gemäldekunde IV. Sommer 1908, 7 Heft;



Emmanuel Dubuisson (1699-1785), Marie Antonie Podstatská-Liechtensteinová (1758-1790), Olej na plátně, 69 × 52,5 cm. Zámek Vizovice. Foto J. Slaviček

války. Ačkoli obrazárna nebyla doplňována jako
za předchozích majitelů, byly sem začleňovány
jednotlivé pozoruhodné obrazy. K nim patřila
např. podobizna arcivévodkyně Marie Karolíny
od Antona Einsleho, bohužel zcizená v roce 1990.

Stillfriedové přizvali v roce 1908 na zámek Vi-
zovice ceněného vídeňského historika umění The-
odora von Frimmela k vyhodnocení uměleckých
sbírek. Rozsáhlejší práce byla ukončena, když na-
stalo řešení finančních otázek zadluženého pan-
ství. Následkem toho došlo k odprodeji některých
významných obrazů např. od Lucase van Leydena.

Po roce 1945 byl konfiskovaný zámek zařa-
zen do sítě veřejnosti zpřístupněných objek-
tů. Na rozdíl od převážné části zámků nedošlo
k rozvozům sbírkových předmětů. Naopak, při



David Teniers ml. (1610-1690), Sedláci při hře, kolem poloviny 17. století. Olej na dřevě, 38,5 × 50 cm. Zámek Vizovice. Foto G. Čapková

Antonín Jirka: *Státní zámek Vizovice: katalog ob-
razárny*. Krajské středisko státní památkové péče
a ochrany přírody, 1982; Antonín Jirka: *Vlámské
a holandské malířství XVII. století z moravských
sbírek*. Gottwaldov, Oblastní galerie výtvarné-
ho umění [výstava] Dům umění Gottwaldov
II.-III. 1981; Kamila Králová: *Grafická sbírka
zámku Vizovice*. Diplomová práce Univerzity Pa-
lackého. Olomouc 2002; *okolí*. Praha 1964; Marie
Mžýková: *Sbírky hradů a zámků na jižní Moravě*.
Rukopis 2005; M. Vilímková: *Galerie a interiéry
státního zámku ve Vizovicích. Vizovice, státní zá-
mek a okolí*. Praha 1964.

Miloš Alexander Bazovský

Lidé, země, věci

Ivan Neumann



Pohled do expozice

Dílo Miloše Alexandra Bazovského se v Čechách představilo již na řadě výstav společných i samostatných. Všechny jeho výstavy byly vždy znovu a znovu objevem ve své malířské svrchovanosti, neokázalosti, soustředěnosti a hloubce. První samostatná výstava v Praze se uskutečnila v roce 1932 v Topičově salonu, tedy osm let po absolvování pražské Akademie a čtyři roky po první samostatné výstavě v Lubochni. Jeho poslední výstava v Praze se uskutečnila tuším vloni ve Slovenském institutu.

Zdánlivě úzce teritoriálně vymezená témata Bazovského tvorby se ukazují jako to, co se vzrušivě dotýká podstatných univerzálních hodnot a obsahů lidského života. Myslel jsem na to ve chvíli, když jsem vloni na jaře znovu unesen viděným stoupal cestou do „grůňa“ mezi Rabčou a Oravskou Polhorou. Jako by svět byl především to, co nám ukáže malíř, dokonce snad jako by ho sám malíř svým gestem stvořil. Myslel jsem taky na autorovu neuskutečněnou výstavu proponovanou do Prahy na podzim 2009. Zabránily jí zcela vnější zásahy.

Proto je pro mne obzvláště potěšující, že velmi aktivně se projevující Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem otevřela ve svých prostorech výstavu právě tohoto zcela mimořádného

díla zakladatelské osobnosti slovenského výtvarného umění. Popud k uspořádání výstavy Lidé, země, věci, kterou připravila Danica Lovišková, ředitelka Galérie M. A. Bazovského v Trenčíně ze sbírek galerie a ze zápůjček za Slovenské národní galérie v Bratislavě, vzešel od Aleny Potůčkové, ředitelky roudnické galerie.

Miloš Alexander Bazovský (1899–1968) přišel studovat do Prahy na Akademii výtvarných umění v roce 1919. Ocítl se tu ve vzrušené poválečné atmosféře hlavního města nového státu, která jistě přinášela řadu nečekaných myšlenkových a kulturních podnětů. Během pražských studií prošel M. A. Bazovský ateliéry prof. V. Bukovace, M. Švabinského a absolvoval ve škole M. Pirnera. Poznal tedy učitele velmi různých výtvarných orientací, převážně spíše konzervativních. Jak to vždy bývá, nejen sama výuka formovala mladého umělce, ale také celková atmosféra školy a spolužáci, s nimiž se setkával a konfrontoval své názory. Potkával tu budoucí spolutvůrce podoby rodícího se slovenského moderního umění Janka Alexyho, Ludovíta Fullu či Mikuláše Galandu absolvujícího u prof. Brömseho v roce 1927. Jistě ale také potkával ty, kteří záhy spolutvářeli podobu českého výtvarného umění první poloviny minulého století – Miloslava Holého, Jana Bauchy absolvující u Maxe Švabinského, Martina Salcmana nebo Jindřicha Štyrského od prof. Kratnera. Pro stvrzení pestrosti akademického prostředí si dovoluji jako zajímavost uvést, že ve stejném roce jako Bazovský ukončil studia u prof. Pirnera i budoucí nejvýznamnější český restaurátor Bohuslav Slánský. M. A. Bazovský přerušil pobyt v Praze v roce 1921, který strávil ve Vídni v soukromé malířské škole prof. Deluga. Po ukončení pražských studií se vrátil Bazovský na Slovensko do rodného kraje, do míst, která mu byla niterně blízká a byla mu hlubokou inspirací. Slova o inspiraci mohou znít omšele, snad i prázdně, ale u Bazovského se toto oduševnění prostorem fundamentů vlastního života proměnilo ve výtvarně velké, ba vnitřně monumentální dílo. A to bez ohledu na skromné dimenze jeho obrazů, pastelů a kreseb. Právě to myslím ukazuje výstava v roudnické galerii.

Převážná většina vystavených děl náleží do velké kolekce díla Miloše Alexandra Bazovského čítající přes 1 000 děl, která je uložena v trenčínské galerii. Přešla sem z pozůstalosti Miloše Alexandra Bazovského, který v Trenčíně strávil poslední léta života.

Výstava je situována do zadní části prostoru bývalé jízdárny roudnického zámku. Tam byl z uměření postavených, cihlově červených panelů, jejichž barva podivuhodně harmonuje s barevnou škálou Bazovského malby, vytvořen výstavní prostor podporující celkový výraz expozice obsahující převážně drobné formáty.

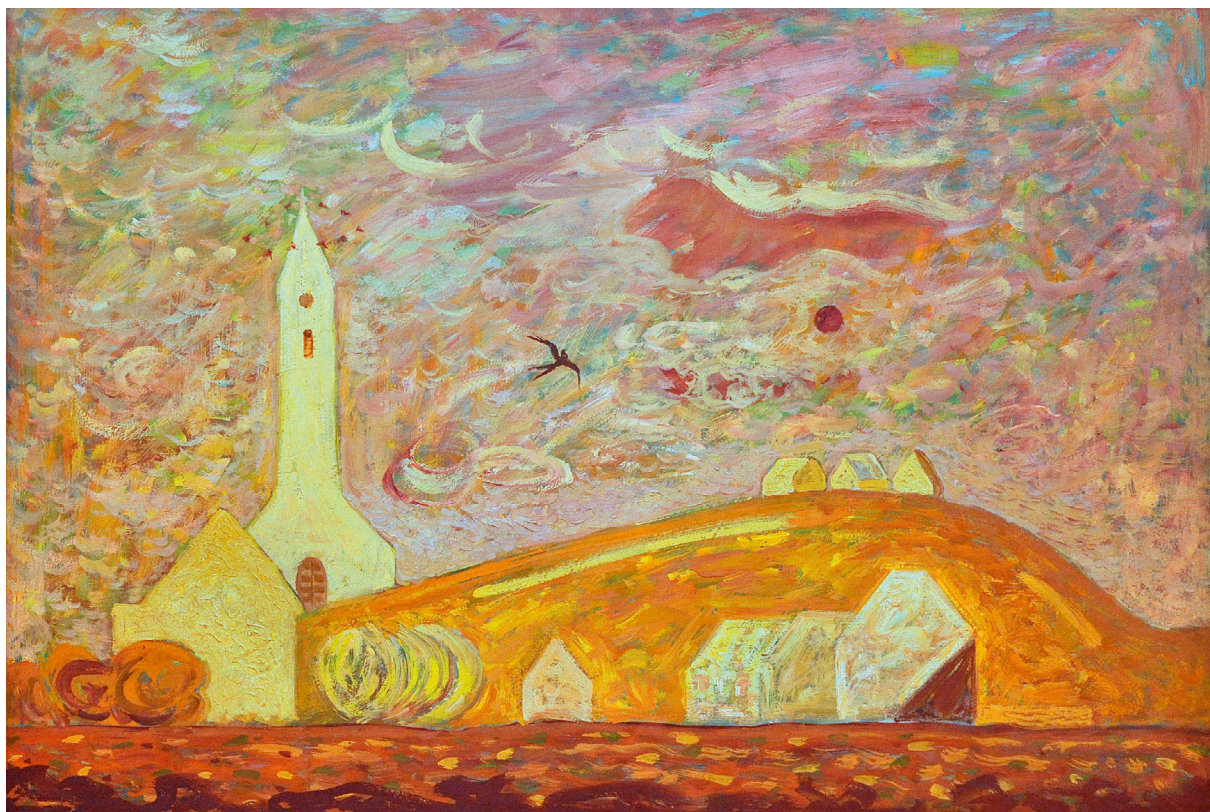
Čelo celého takto vytvořeného prostoru je věnováno nejčasnějším obrazům z celé expozice. Jedná se o tvorbu třicátých let, z níž Slovenská národní galéria v Bratislavě zapůjčila i mimořádně důležitá díla. Je to pro Bazovského tvorbu perioda velkého vzepětí, hledání a nalézání vlastního výtvarného výrazu propojeného s úsilím řady

slovenských umělců toho času, hledajících adekvátní výtvarný výraz pro osobitost a charakter národa nacházejícího nové sebevědomí. Obecně uznávanou charakteristickou osobností tohoto formotvorného úsilí byl Martin Benka. V inspiračním přírodním prostředí Turce, Liptova, Oravy, Dětvy nebo Horehroní hledal Bazovský osobní moderní malířský výraz. Umělcovy výtvarné prostředky se postupně zjednodušují, zbavují se rysů ještě vázaných na dobu studií, forma je pregnantní, symbolický význam barvy zesiluje.

V obrazech jako *Dolina* (1929–30), *Z kostela* (1932) nebo *Pobožnost* (1933) se Bazovský soustřeďuje na pevnou formu velkých objemů a klidných barevných ploch beze stopy gesta. Největší význam je přikládán kompozici, ke klasicismu se odvolávající vyváženosti. Výjevy z venkovského života v sobě mají jistou velebnost, ba posvátnost. Rodná zem je zjevně pro umělce hodnotou duchovní. Jasně o tom promlouvá právě obraz

Alexandra Bazovského. Zápůjčky ze SNG v Bratislavě jsou především základem upozorňujícím na výchozí pozice malířova uměleckého směřování. Před tímto pozadím se vlastně klene síť autorova následného díla, jehož podoby se zrcadlí v trenčínské kolekci. A také tak, jako síť, vyznívá i nápaditý, neotřelý způsob instalace. Autorova tvorba čtyřicátých a padesátých let se tu jeví jako mimořádně silný, autentický vklad do panoramatu evropské moderny.

Vedle základních děl 30. let zní již novými, zcela osobními tóny obraz *Tři panny Oravy* z roku 1948, jehož osu tvoří skála Oravského hradu tyčícího se na pozadí žlutavého nebe s rudým sluncem. Po stranách před skalou stojí frontálně dvě ženské figury. Obraz je malován nervními hutnými doteky štětce. Ireálná barevnost jej staví do pozice vidiny, zjevení. Tato hra s barvou, její naprosto volné užití mimo zaběhnuté představy o její funkci při zpodobování viděných věcí



Miloš Alexander Bazovský, *Krajina z okolia Martina*, 1952–54,

Dolina z rozmezí 20. a 30. let. Jeho osové centrální uspořádání není ve skutečnosti zpodobněním krajiny, tradiční krajinomalbou, ale je to hieratizovaná podoba domoviny, matky země, pramenu života a síly. Jsou tu pak další obrazy z let 30., *Chudá pastva* (1932), *Za humny* (1935), *Jarmark* (1935), *Zlatý den* (1939) až po *Požehnaný podzim* (1939–40). Jistě je možné do konce 30. let ještě zahlédnout odlesky vyzařování Benkova díla nebo i souznění s generačními vrstevníky Fullou nebo předčasně zesnulým Galandou, ale především tu již pod povrchem doutná nezaměnitelná Benkova osobitost následujícího uměleckého vývoje.

Roudnická expozice není v pravém slova smyslu monografickou studií o životě a díle Miloše

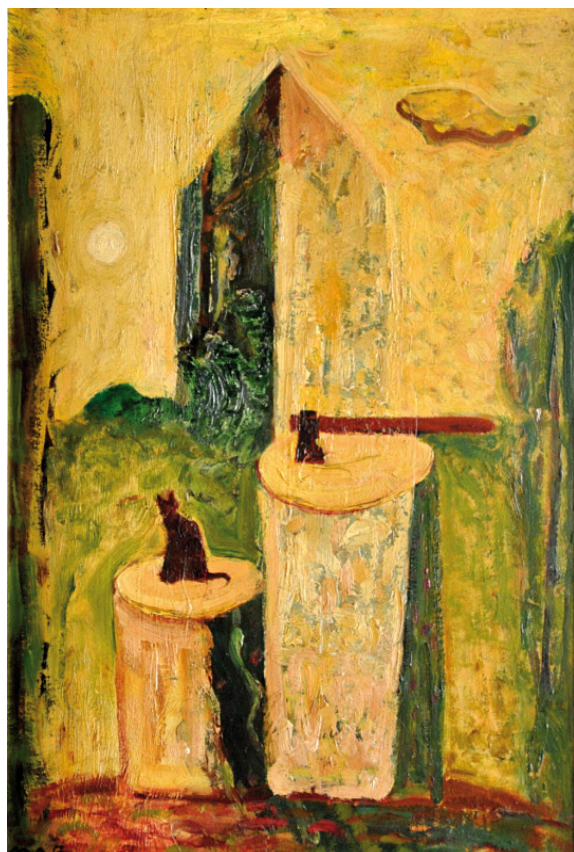
světa bude, myslím, pro další Bazovského tvorbu charakteristická. Malířský rukopis je nyní volný, nervní, vzrušený. Jako by se Bazovský osvobozoval od svazujících obecně sdílených představ, jak se co má.

Hned z následujícího roku pochází zcela mimořádný obraz *Malatinský býk*. Obraz zřetelně symbolický, jakoby z času mýtu, kde se mezi dvěma stromy ocitá figura muže a býka jako černých siluet. Prostor obrazu je tvořen hutnou barevnou texturou v horní polovině opět žlutavou, planoucí, se srpkem měsíce. V dolní polovině pak okrové, červenavé a zelenavé tóny horizontálních tahů štětcem jsou znamením země, půdy. Ale nic z toho není pevné a jasné, vše je fluidní kromě

temné mužské figury a býka jako znaků pevnosti, vitality a síly, síly až posvátné. Kdo by si nevzpomněl na prehistorickou Altamiru nebo projevy archaických prehistorických středomořských kultur, kde měl býk v kultech zcela mimořádné postavení.

Udivující je svoboda a suverenita Bazovského tvorby v nejkrušnějších časech 50. let, kdy bylo vše oktrojováno a kontrolováno. Mohlo se jistě zdát, že se umělec svou tvorbou dotýká života prostého venkovského lidu, jak to bylo dobově žádoucí, ale M. A. Bazovský se nezajímal o pouhý povrch věcí a jevů, o zpodobování dochovaných folkloristických zajímavostí, odlišností od všednosti industrializací proměňované společnosti. Jeho obrazy svědčí o tom, že byl přesvědčen, že ve zvolna mizejícím světě slovenského venkova se může dotýkat podstatných bodů lidského údělu ve světě, dotýkat se pramenů vlastní identity. Jeho tvorba dává najevo, že věděl, že toto prostředí

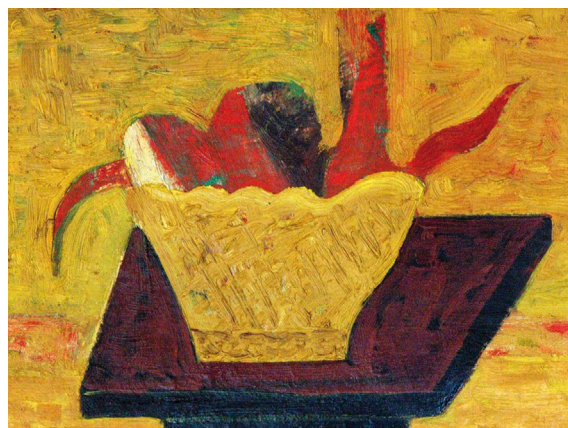
místo oběti, smrti i jejího přesažení. V případě druhého obrazu je samota zcela oddělená od světa, pluje v prostoru, který nemá souřadnice, je útočištěm, domovem v cizotě světa, v cizotě kosmu. Motiv uzavřenosti míst až posvátných, motiv útočiště je častým v Bazovského tvorbě 50. let. Toto tuskulum se většinou ocitá v jakési planoucí, spalující, žhnoucí materii, (jakési) „kosmické polévce“, o níž mluví současní astrofyzikové, z níž se rodil kosmos. Prostor Bazovského obrazu nemívá navyklé souřadnice novověkého vnímání prostoru. Jako by to byla (jakási) osobní zjevení, která malíř vynáší před naše zraky, abychom i my viděli zázrak vynořování světa. Toto vyjevování se (světa) nepotřebuje pomístné situování, děje se mimo naše dosavadní znalosti a pojmy. Pro Miloše Alexandra Bazovského bylo každé setkání se světem poukazováním k jeho nejhlubšímu smyslu. Toto neustálé vyvstávání dosud neznámého ve známém nebo povědomém zaznamenáváme



Miloš Alexander Bazovský, *Rabča - Zafatá sekera*, 1952

stále uchovává možnou cestu k rozumění sobě samému a k pochopení nutnosti transcendence i v tvrdosti pozemské lopoty.

Řada obrazů této periody zachycuje motivy z oblíbených malířových krajin Turce, Horehroní či Oravy. Ale nejsou to krajinomalby, nejsou to portréty míst, jsou to podobenství o světě, o lidském údělu, o tom, co člověka přesahuje a co ho také ospravedlňuje. Prostý motiv Samota (1951) nebo Samota se stromem (1953) se stává podobenstvím o světě i vesmíru. V prvním případě plane obraz podivuhodnou mlžnou září se sluncem, nad staveními statku se tyčí Kalvárie, Golgota-lebka,



Miloš Alexander Bazovský, *Zátíšie s košíkom*, 1950-1952

při bedlivém vnímání na řadě obrazů. Hospodyně (1953) rozprávějí v prostoru před jakousi budovou na rudozlatavém pozadí oblohy, snad strom napravo se mění v přízrak, prostupný oblak. V podobně záhadné útvary se v podvečer mění běžné věci a přírodní jevy tohoto světa na řadě Bazovského obrazů. Vše je oživeno, vše podléhá proměně, jako například na obrazech *Za stodolou* (1953), *Keř v podvečer* (1953-54).

Roudnická výstava nás znovu upozornila na pozoruhodné zakladatelské malířské dílo Miloše Alexandra Bazovského, které reprezentuje autentické hodnoty slovenského výtvarného umění, mnohými styčnými body živě spojeného s uměním českým.

Adriena Šimotová

a Zlín

Ludvík Ševeček

V návaznosti na činnost zlínské galerie byl i s ní úzce propojený galerijní časopis vždy veden snahou objevovat a představovat aktuální umělecké hodnoty. Nerozhodovalo přitom, zda vznikají v Praze, ve Zlíně nebo v některém jiném regionu, a důležitá nebyla ani generační, názorová nebo skupinová provenience autora, ale především vnitřní opodstatněnost jeho výtvarného projevu, jeho autenticita, zjevná i v širším kulturně historickém kontextu. Takto nastavený odborný program vedl instituci již v minulosti ke spolupráci s řadou mimořádných uměleckých osobností, s jejichž tvorbou se tak paralelně setkávali i čtenáři Prostoru Zlín. Svým bytostně založeným dílem se mezi takové osobnosti jednoznačně řadí i česká malířka Adriena Šimotová. Právě dnes, kdy akutně hrozí ztráta důvěry ve skutečně bytostné hodnoty a samotná výtvarná scéna se nezřídka utápí ve více méně povrchních, spekulativních či „marketinkových“ aktivitách, je její z hloubky bytí či prožitku světa vytavené dílo bezpochyby více než aktuální. Již nejméně pět desetiletí tak patří umělkyně, která si v uplynulém roce připomněla své významné životní jubileum^{1/}, k rozhodujícím postavám českého výtvarného umění a její dílo je také zastoupeno v uměleckých sbírkách několika nejvýznamnějších světových galerií a muzeí umění. Tvůrčí počátky autorky spadají do složitého období padesátých let, ale ani následná léta odehrávající se „v duchu socialistického realismu“ nebyla modernímu umění příliš nakloněna, a tak odpovídajícího ocenění se jí dostává až v posledních desetiletích.^{2/} Teprve od konce osmdesátých let se konečně i její práce postupně dostávaly do popředí zájmu významných veřejných galerijních a muzejních uměleckých institucí jak doma, tak výraznějším způsobem i v zahraničí.

Se zlínskou galerií váže Adrienu Šimotovou již dlouholetá spolupráce, jejíž počátky lze vysledovat až do šedesátých let, kdy v prostorách zlínského Domu umění proběhla výstava skupiny UB-12 (1964). Šlo patrně o vůbec první výstavu tohoto tvůrčího seskupení, již zúčastnili všichni jeho členové. Tedy včetně Václava Boštika a Jiřího



Z vernisáže výstavy Adriena Šimotová *S kolemjdoucím* v Domě umění, 1999. Zprava: A. Šimotová, L. Ševeček a představitelé firem Vitar a Limova manželé Poláškoví

Mrázka, kteří jako představitelé abstraktního umění nemohli vystavovat na předchozí ustavující výstavě skupiny v Praze v Čsl. spisovateli.^{3/} Užší spolupráce umělkyně se zlínskou galerií však započala až ve druhé polovině osmdesátých let, v souvislosti s přípravou vůbec první významnější posmrtné retrospektivní výstavy tvorby jejího manžela, předního českého malíře a grafika Jiřího Johna, která se uskutečnila v Domě umění (1988).^{4/} Prohloubená vzájemná komunikace pak v roce 1999 vyústila v autorčině tematické výstavě *S kolemjdoucím*, z níž galerie několik důležitých obrazových kompozic získala i do svých uměleckých sbírek.^{5/} Přátelské kontakty umělkyně s institucí se nepochybně promítly i v její účasti na Novém zlínském salonu 1996 a v rámci jeho pátého ročníku se uskutečnila doprovodná výstava *Pocta Adrieně Šimotové*.^{6/} Zlín se tak stal -díky porozumění autorky a také z iniciativy zlínské galerie- jedním z míst, na němž zanechala svou čitelnou, a zastoupením ve sbírkách galerie i trvalou stopu. Její nedávné životní jubileum proto z našeho zlínského pohledu nelze pominout. Rád bych jí při této příležitosti, za zmíněnou a pro mě osobně nesmírně důležitou a podnětnou zlínskou spolupráci poděkoval ale -spoň tím, že si s odstupem času, v rámci daných možností, opět dovolím připomenout příběh



Pohled do instalace výstavy Pocta Adrieně Šimotové u příležitosti V. Nového zlínského salonu v roce 2008 v prostorách zlínského zámku

jejího přesahujícího, s životem úzce spjatého uměleckého díla na stránkách Prostoru Zlín.^{7/}

Adriena Šimotová se narodila 6. srpna 1926 v Praze, a náleží tedy ke generaci českých tvůrců, jejichž cesta za uměním se odvíjela v době světové války a dvou po sobě jdoucích totalitních režimů a byla nezdědka cestou vpravdě trnitou. Jí samotné navíc osud nebyl příliš nakloněn ani v soukromém životě. To, že si i v časech osobních tragických prožitků, spjatých se smrtí svých nejbližších, dokázala uchovat vnitřní identitu, se nezaměnitelně promítlo i do charakteru jejího výtvarného projevu, do jeho pozitivního, jakoby z bytostných hlubin vlastního Já se formujícího uměleckého tvaru. Značný vliv na utváření autorčina životního i uměleckého postoje, jak sama vzpomíná, mělo rodinné prostředí, z něhož vyšla. Určující a v jistém ohledu i stimulující roli v jejím životě sehrávala zejména babička Mathilde Berenstecherová, která -původem švýcarská Francouzka- vnášela do její výchovy především důležité širší evropské povědomí. Za protektora studovala na pražské Státní grafické škole (1942–1945) a následně absolvovala VUPŠ v Praze (1945–1950) u profesora Josefa Kaplického, kde mimo tolerantní a tvořivou atmosféru, kterou v jeho ateliéru nasávala, navázala také životně důležitá přátelství. Například s Jiřím a Deisy Mrázkovými, Vladimírem a Věrou Janouškovými, Václavem Boštikem či Václavem Bartovským a zejména s Jiřím Johnem, za něhož se později provdala. Již za studia na uměleckoprůmyslové škole se tak vlastně formoval základ budoucí tvůrčí skupiny mladých členů Umělecké besedy UB-12, která se ustavila v první polovině šedesátých let a s níž pravidelně vystavovala.

Šedesátá léta měla pro Adrienu Šimotovou značný význam lidsky i umělecky. Už tím, že v jejich úvodu se jí narodil syn Martin (1960) a tehdejší Československo se v průběhu této dekády začalo poněkud uvolňovat z bezpodmínečné závislosti na Sovětském svazu a jeho bolševické ideologii. Tento proces doprovázela snaha vymánit zemi z mezinárodní izolace. Do značné míry na něm byla účastna i kulturní sféra. Je to také období postupné emancipace české a slovenské umělecké scény a jejího napojování na mezinárodní umělecké dění. Autorka v té době navázala další důležité kontakty s předními uměleckými osobnostmi doma i za hranicemi země. Především s Čestmírem Kafkou a Olgou Čechovou, Evou Kmentovou, Karlem Malichem, ale třeba i s Josefem a Nadine Šimovými v Paříži. Výrazně se již uplatňovala i v kontextu dobového výtvarného dění a to hlavně cykly svých grafik, ale též kresbami a pastely, a postupně stále více i obrazovými kompozicemi, jejichž tématem se stala lidská postava, vždy při nějakém všednodenním aktu (Zrcadlo, 1962; Česání, 1969), a které lze vnímat i v souvislostech s novou figurací. V jejím rámci však zaujala zvláštní postavení už způsobem svého výtvarného pojetí, úhlem pohledu na lidskou tematiku. Jde o povýtce osobní projev, o jakousi subtilní malířskou meditaci se sebou samou, v níž jakoby lidské gesto všedního dne splývalo s řádem přirozeného světa, jehož je nedílnou součástí. Už tyto časné obrazy tak vykazují i určité psychologické či existenciální rysy, jež v jejím díle v následných desetiletích ještě narostly.

K jejich prohloubení nepochybně přispěla sovětská okupace země, která přerušila probíhající liberalizační proces v zemi a vedla k nastolení



Dva pohledy do instalace výstavy Adrieny Šimotové S kolemjdoucím ve zlínském Domě umění, 1999

komunistické normalizace, ale neméně významně i předčasná smrt jejího životního partnera Jiřího Johna (1972). V sedmdesátých letech se však zprvu převážně věnovala grafice, která jí přinesla i řadu mezinárodních ocenění, což jí – přes obstrukce ze strany normalizačních úřadů – umožnilo vykonat i několik pro ni důležitých zahraničních cest. Společenská izolace, do níž režim představitelů aktuálního umění vytěsňoval, a touha po přirozené mezilidské komunikaci autorku v závěru sedmdesátých let přivedla k prostorovým ateliérovým instalacím a realizacím, jejichž „výrazovou“ součástí se, vedle instalovaných děl

a interiéru samotného, programově stávali i přítomní hosté (dům na Mlynářce v Praze). V té době vytváří rovněž figurální obrazy-koláže s prostřihávanými plány (Vymezení člověka, 1977) nebo posléze také šité, do podoby jednoduchých oproštěných siluet formované objekty (Vymezení a Komunikace, 1977), které demonstrují její silici zaujetí duchovní dimenzí lidského bytí. Značný význam pro ni v této souvislosti měly rovněž tvůrčí kontakty navazované s mladými autory, jež jí umožňovaly širší konfrontaci výsledků vlastní práce. Tak například započala i její dlouholetá tvůrčí spolupráce s Václavem Stratilem. Tíživá dobová

atmosféra autorku současně obracela k hlubším psychologickým tématům, k otázkám spjatým s duchovní identitou lidské osobnosti, což ji v průběhu osmdesátých let přivedlo až k práci s otiskem vlastního těla a obličejů do plochy papíru a plátna. Tomuto pojetí v její tvorbě předcházely už závažné prostorové figurální realizace, koncipované či vrstvené z rolí karbonového papíru, s citově vypjatými malířskými vstupy. Vytvářela je zejména v letech 1984–1989 ve františkánském klášteře v Hostinném v Podkrkonoší (Podpírání, 1984). Tam se vedle této již prvoplánově výrazně introvertní, psychologizující koncepce současně zaměřovala i na svět věcné reality, který jí otevíral nové komunikační kontexty. Jednalo se o kresby-frotáže všednodenních předmětů – stůl, židle, šálek –, jež ovšem opět pojímala v duchovním smyslu. Byly pro ni jakýmiś atributy či symboly bytí člověka –pevné záchytné body paměti– stopami lidské přítomnosti. V polovině osmdesátých let pro sebe objevila také nový materiál, hedvábný papír, který dobře vyhovoval jejím snahám o existenciální reflexi vnitřního světa člověka (např. Hlavy, 1988).

V devadesátých letech se Adrieně Šimotové dostalo odpovídajícího uznání a ocenění na domácí i mezinárodní scéně. Připomínám jen, že se mimo jiné stala laureátkou prestižní Herderovy ceny vídeňské univerzity, nositelkou Řádu rytíře pro umění a literaturu Francouzské republiky a z rukou prezidenta republiky obdržela rovněž Státní cenu České republiky za zásluhy. Její umění se dále rozvíjelo v návaznosti na témata předchozího období. Předmětná realita v něm tvoří nepřipadnou jednotu s realitou duchovní. A to jak v případě dřevěných polychromovaných objektů (Posvátný stůl, 1990), tak v souborech kreseb (např. Dotyky věcí, 1991). Lze říci, že psychosférický řád univerza se v nich v harmonické rovnováze pojí se světem věcné reality. V polovině devadesátých však dochází ke změně. Dalším neblahým mezníkem autorčina života se totiž stal rok 1994, kdy náhle umírá její syn Martin. Tragiku osudu však Adriena Šimotová opět dokázala (jako po roce 1972) vyvažovat pozitivním úsilím – v rovině umělecké tvorby. Vznikají její krystalicky čisté, křehké obrazové a kresebné kompozice, koncentrované na oblast psychiky. Autorčin záměr zrcadlí už v samotných názvech jednotlivých prací, ale i z nich koncipovaných výstav, jako například O blízku a vzdáleném, Co mizí a zůstává či Paměť člověka. Dominantní postavení v jejich rámci zaujala lidská postava a vztahují se především k vědomí člověka a potažmo k fenoménu stárnutí a času. Obdobný trend demonstruje i další námětový okruh její tvorby z konce devadesátých let. Váže se k lidské hlavě a jejím jednotlivým částem, především k obličejí anebo přímo k očím nebo rtům. Jde o cykly obrazových kompozic Vytrácení podob (1997), První hlasy nebo Rozhovorem (oba 1998).

Novou transpozici těchto „genetických“ rysů autorčiny tvorby dokládá soubor obrazů Kolemjdoucím (1999). Postrádají již jakékoli barevné pigmenty. Jsou vytvářeny vesměs jen grafitem

na ručním papíru, s koncentrací na atributy personální komunikace. Jejich křehká výrazová konstituce signalizuje, že jde o jakousi introspektivní reflexi, o etické prohloubení tématu, s ambicemi bezprostředního oslovení „kolemjdoucího“. V křehké instinktivní rovině „dotyků a znamení“ jsou formovány rovněž její kompozice z posledních let. Záznam či otisk stop fyzické lidské přítomnosti je u nich přímočaře bezprostřední. Působí už svou autenticitou, pravdivostí výpovědi o člověku – svou oproštěností. Její tvorba se pozoruhodně rozvíjí i přes určité zdravotní limity, jež musí v posledních letech překonávat. Úspěšná mezinárodní výstava Já, bezesporu..., uskutečněná v uplynulém roce v pražském Rudolfinu i za její účasti, včetně zvláštní doprovodné výstavy jejích novějších prací, znovu poukázala na nezeměnitelné místo, jež svým dílem zaujímá nejenom v kontextu českého umění, ale i v konfrontaci s předními osobnostmi světové umělecké scény.

Poznámky:

1. Adriena Šimotová se narodila 6. srpna 1926 v Praze a její životní jubileum tedy –v souladu s periodicitou časopisu– připomínáme našim čtenářům s určitým časovým odstupem.
2. Výstavy předních českých tvůrců v době normalizace probíhaly díky zaujetí a odvaze představitelů různých, někdy i s uměním nebo kulturou přímo nesouvisejících institucí. Značný význam tyto prezentace neměly pouze pro příznivce současného umění, ale především pro samotné vystavující autory. V době společenské izolace jim umožňovaly určitý odstup, pohled na vlastní tvorbu v expozičních souvislostech a samozřejmě důležitou komunikaci s divákem. Adriena Šimotová tak vystavovala například v olomouckém Divadle hudby (1979), v Ústavu makromolekulární chemie ČSAV v Praze (1980) nebo třeba v té době rovněž proslulých alternativních výstavních prostorách Ústředního kulturního domu železničářů v Praze (1989). Důležité z pohledu dalšího rozvoje autorčiny tvorby byly především výstavy její aktuální tvorby v Hostinném (1980, 1985), kam pravidelně dojížděla.
3. Srv. M. Slavická: Adriena Šimotová, Hlava k listování. Gema Art/OSVU, 1997, s.16n. L. Ševeček, Umělecká beseda a Zlín, in Umělecká beseda 1863–2003, ed. E. Petrová, katalog výstavy, GHM Prahy, 2003, s. 59.
4. Výstavy uspořádané u příležitosti nedožitých 65. narozenin J. Johna proběhla vedle tehdejší OGVU v Gottwaldově (22. 11. 1988 – 5. 2. 1989) rovněž ve VČG v Pardubicích, HG v Novém Městě n. Mor. a v GV v Jihlavě. Viz Jiří Hohn, obrazy a grafika, katalog výstavy, úvodní text L. Ševeček, OGVU Gottwaldov, 1988.
5. Viz Adriena Šimotová – S kolemjdoucím, katalog výstavy, úvodní text L. Ševeček, Dům umění ve Zlíně, 28. 9.– 28. 11. 1999, SG ve Zlíně.
6. Adriena Šimotová se zúčastnila I. NZS 1996 a Pocta Adrieně Šimotové proběhla v prostorách zlínského zámku. Viz P. Brunclík: Adriena Šimotová, in V. Nový zlínský salon, katalog výstavy, KGVU ve Zlíně, 2008, s. 21–27.
7. Poslední článek v „Prostoru“ vztahující se k autorce – L. Ševeček: Adriena Šimotová, S kolemjdoucím. Prostor Zlín, VII., 1999, č. 4, 5, 6, s. 11–13.



3 x podzimní výtvarno ve Zlíně...

Martin Beníček



Pavel Preisner, Dvě území, olej na plátně, 2011, foto: TOAST

Text reaguje nejen na bohatý výstavní program na podzim 2011 ve Zlíně, ale také chce upozornit na existenci „malých“ galerií, které tvoří jistou dramaturgickou platformu vůči KGVU. Nezbytné je poděkování lidem, kteří za uvedenými galeriemi stojí, a popřát jim mnoho energie do budoucnosti.

V červeném městě vzniklo v období posledního roku několik menších galerií, které však jsou charakteristické jasnou orientací ve světě výtvarného umění. Fotografický atelier TOAST (Dušan Tománek, Libor Stavjaník) v prostoru tzv. Komunálu představil (po prvních dvou výstavách)¹ na počátku listopadu (3. 11. 2011–2. 1. 2012) tvorbu Pavla Preisnera, dobře známého nejen zlínskému výtvarnému publiku, pod názvem ...ROZPRODÁVÁ SE. Zdálo by se zbytečné tvorbu Pavla Preisnera (jednoho z kmenových autorů tohoto periodika) teoreticky popisovat, přesto si neodpustím několik poznámek. Výstava představila na 17 obrazů z posledních dvou let a Preisner nechal diváka nahlédnout do svého niterného světa, kde vstupují na scénu „bizardní“ věci (kostra, mystická zvířecí bytost, zvířecí artefakt, např. paroží, bezpohlavní figurky či figura připomínající hmyzí tvar, amorfni obličej, lidsko-zvířecí forma,

vegetabilní prvky, části imaginární fauny)² a prožívají ve vymezeném prostoru plátna svůj specifický příběh. Jednotlivé obrazy a prvky v nich obsažené nemají nějaký společný kontext, každý z nich a každý prvek v nich byl svébytný svou existencí v místě a čase. Autor divákovi nenabízí jasnou formulaci malířského záměru či jeho interpretaci, spíše mu v obrazech nabídl cestu do fantaskního světa faunů a snových stvoření. Napadá mě asociace, že po jistém vstoupení do světa obrazů Pavla Preisnera si citlivý „vizuální čtenář“ může připadat jak Alenka Lewise Carolla. Pro mě osobně bylo nesmírně vzrušující pokusit se do jednotlivých pláten/příběhů vejít a zažít tajemství. Je snad zřejmé, že překvapení na konci „cesty“ může být dobré či třeba rozpačité. Ale pocit barevné pozitivnosti nás přímo k vlastnímu bádání a snad i poznávání sebe sama vybízí. Bylo by fajn vstupovat do Preisnerova světa častěji. Naděje je a bude. Jak píše autor textu v katalogu: „Pavel Preisner směřuje



Pohled do expozice výstavy Vojtěcha Skácela, foto: Ondřej Hruška

stále k novému hledání a ztvárňování lidských příběhů v rovině představ a snů ...“

Ve Photogether Gallery Zlín, která je zaměřena na prezentaci studentů především uměleckých škol, vystavoval 26. 10.–18. 11. 2011 Vojtěch Skácel své LANDeSCAPE. Už samotný název výstavy byl zajímavým podzimním jazykovým oříškem. Dal by se přeložit (podle odborného překladáče) jako ZEMĚeSTVOL (což by odpovídalo Skácelovu naturelu) a po jisté slovní parafrázi se dá interpretovat jako ZE MĚ ÚTĚK. Vojtěch Skácel svou další výstavou ve Zlíně (poslední pod názvem: GREEN IS GOLD, U Pštrosa, 2010) neutíká, ale směřuje do „civilního krytu“, který definuje možnosti a nabízí specifické PROSTORY. Do tohoto technického spíše než civilního prostředí, na volné zdi Skácel pověsil svoji starší tvorbu – obrazy a instalace, které už na studiích definovaly jeho směřování a zájem.³ Tím stále zůstává inspirace krajinou, přírodou, prostorem, ve kterém žije, a svým způsobem přetváří či parafrázuje (zanechává pomyslnou stopu) a samozřejmě dokumentuje. Ať už se jedná o fotografické, malířské, nebo videozáznamy Vojtěcha Skácela do krajiny aktivně vstupuje a samozřejmě své PROCESY prožívá.



Pohled do expozice výstavy Dominika Langa, foto: Jaroslav Světlík

PROCESY INSTALACE jsou další rovinou, která Skácela zajímá a které byly divákovi na výstavě nabídnuty. Jedná se o využití prostoru „bunkru“, pomocí transformace nesourodých věcí v jednu /technické vedení klimatizace a podzimní jablka/ či použití věcí, které zbyly z minulých výstav či akcí a byly jen přeloženy jinam. Pro mě nejzajímavější však byly věci vzniklé na místě samém, pro místo samé v čase, kdy Vojtěch bunkr obýdlel - a byl v něm. Dehtové lepenky pálené pomocí hořáku na stěnu galerie a doplněné typickým Skácelovým slovním hraním (Fakulta hygieny a ekologie, Global šaman). Jakési výtvarné černo v čar-nu. Z této galerijní černě, kdy popravdě nevíte, co je a co není umělcův autorský zásah - předpokládejme, že téměř vše, Skácel vychází ven. Svou výstavu ambivalentně posouvá do dalších rovin, do rovin happeningů (pomyslné přednášky na univerzitě, neustálé čtení textu v kavárně, výlet a hledání domu Svatopluka Slovenčíka, scénická čtení...). Pravdou je, že na to není sám. Velké díky patří kurátoru galerie Ondřeji Hruškovi a pozvaným hostům. Tím celá věc dostává jakýsi živý charakter, stav bytostné existence, který autora snad zajímá nejvíce. Nejedná se o jedno konkrétní dílo, o jednu specifickou akci. Jde o celý cyklus zřetězení všeřečení a všedělání. Konečným cílem Skácelova projektu není výstava samotná. Paralelně měl vzniknout PROCESNĚ dokumentující katalog, který byl chápán jako legitimní součást Skácelova vystoupení. Jako um. Jako další dílo. Jako další z možných cest umělcova vyjádření. Jako... očekávání dalšího dne, očekávání Skácelovy další AKCE.

Asi největší „eso z rukávu“ pro návštěvníky připravila galeristka Lenka Tutschová. V KabinetuT prezentoval svou tvorbu a vlastní instalace Dominik Lang pod názvem Místní muzeum (8. 11.-8. 12. 2011) za kurátorské spolupráce Jiřího Ptáčka. Lang, známý svou účastí na benátském bienále, finalista Ceny Jindřicha Chalupce-kého a také vedoucí Ateliéru sochařství na VŠUP (spolu s Edith Jeřábkovou) v „místním“ muzeu umění pokračoval v přetváření a vytváření nových souvislostí nejen v prostoru galerie, ale hlavně se samotným chápáním umění. V textu kurátora se dočteme, že: „...může docela dobře vyvolávat

dojem, že na ní schází Dílo“.⁴ S touto reakcí „nepoučeného diváka“ autor jistě počítá, když prezentuje prázdné sochařské sokly, dokumentační záznamy procesních věcí vzniklých jinak než bylo záměrem či neuskutečněných vůbec, zdánlivě nedokončenou bustu, ... Na stranu druhou je to však zajímavé přenesení významové roviny do okolí těchto „artefaktů“. Odvedení od motivu vlastního uměleckého díla vybízí k vytváření otázek a hledání odpovědí. CO VLASTNĚ CHCE AUTOR NÁM DIVÁKŮM ŘÍCI? Že smyslem konceptuálního umění (ačkoliv osobně bych tuto výstavu za konceptuální nepovažoval) je představení myšlenky v daném či přeneseném kontextu již víme. Uvědomění si, že základním sochařským technickým prvkem je sokl či bedna na hlinu, nosná konstrukce je také zřejmé. Vymezení obsahu a významu, tedy DÍLA, se uskutečňuje pomocí klasického „ochranného prvku galerií“ - zábradlí, zamezující divákovi přistoupit blíže (naštěstí dnes snad už jsou „zátarasy“ v propadlišti dějin). Tímto poměrně jednoduchým vymezením již není sokl pouhou dřevěnou konstrukcí, ale objektem samotným, věcí povýšenou. Příkladem dalšího využití „fundusu“ je změna charakteru prázdných rámců či nevybalených obrazů na praktickém převozním vozíku (autora nenapadl vhodnější termín), který působí jako by jej někdo zapomněl uklidit do depozitu. Opak je však pravdou, vystaven je záměrně s tou samou myšlenkou a nabídnutím nespočetných množství konotací spojených s DÍLEM, POJMEM A UMĚNÍM samotným. Snad nejbližší se formálnímu termínu *sochařství* (ačkoliv již víme, že Lang a formální pojetí jsou dva neslučitelné pojmy) blíží monumentální busta, jejíž jednou, čtvrtinovou částí je Marcel Duchamp. Využití „Duchampa“, zakladatele „fyzického sochařství“ je snad až příznačné. Stejně tak v Langově Místním muzeu bylo důležitější myslet než pouze vidět věci.

Poznámky:

1. Prvním vystavujícím byl fotograf Rudolf Červenka, druhá byla věnována ručně malovaným plakátům u UMPRUM Uherské Hradiště.
2. Viz katalog výstavy, který slovem opatřil Leoš Lang.
3. Ateliér intermediálních forem u Petra Lysáčka - Fakulta umění OU, Ateliér environmentu u Vladimíra Mertý a Mariana Pally - Fakulta výtvarného umění VUT Brno.
4. Viz úvodní text kurátora Jiřího Ptáčka v katalogovém listu výstavy.

P o c t a

M i l o š i S a x l o v i

Výstava k nedožitým devadesátinám
prvního ředitele Galerie moderního
umění v Roudnici nad Labem

A l e n a P o t ů č k o v á

architektem Antoniem Portou v poslední čtvrtině 17. století. Oběma mužům svorně náleží hrdý titul zakladatele. Osobnosti Augusta Švagrovského se věnoval předloňský galerijní program, vlani jsme vzdali hold velkému dílu Miloše Saxla. Oslavili jsme jeho nedožitě devadesátiny a třicet let od doby, kdy skončil svou profesionální dráhu v roli ředitele, jíž se ujal v roce 1958. Obě výročí jsme si připomněli komorní výstavou, dokumentující Saxlův kulturně historický odkaz městu Roudnice a katalogem, jenž je zároveň sborníkem vzpomínkových textů z pera jeho souputníků, přátel a „žáků“.^{2/} Vydali jsme rovněž v digitální podobě jeho texty o architektonickém a urbanistickém vývoji Roudnice a dalších uměleckohistorických tématech, jež vycházely od roku 1965 do roku 1980 v Roudnickém kulturním měsíčníku.^{3/}

Miloš Saxl se spolu s architektem Pavlem Mošťákem zasloužil o získání prostor bývalé jízďárny



Slavnostní otevření galerie 13. června 1965

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem oslavila v roce 2010 jako třetí nejstarší veřejná sbírkotvorná instituce se zaměřením na výtvarné umění u nás sté výročí vzniku.^{1/} Jubileum si mohla připomenout zejména díky dvěma výjimečným mužům. Tím prvním byl sběratel a mecenáš August Švagrovský, který na počátku 20. století založil roudnickou sbírku, pyšníci se mimo jiné unikátní kolekci šedesáti obrazů Antonína Slavička, tím druhým pak první ředitel galerie Miloš Saxl (11. 5. 1921 v Železném Brodě – 1. 8. 1992 v Roudnici nad Labem), jenž 13. června 1965 zahájil novou etapu v dějinách galerie slavnostním otevřením rekonstruované budovy v bývalé lobkowiczské jízďárně, postavené italským barokním

lobkowiczského zámku a jejich modernistickou adaptací pro účely galerie. Inteligentní nadčasová vize, pocházející z období vstřícných šedesátých let, přejících rozkvětu kultury, nadlouho přešla svou dobu. Svědčí o tom více než čtyřicetileté bezproblémové fungování instituce i neměnný půvab vzhledu bílého prostoru se zaklenutým stropem a horním osvětlením, jež dodává všem výtvarným počinům zvláštní, spirituální rozměr. Zdařilá rekonstrukce, založená na syntéze účty k historickému odkazu s moderním tvaroslovím, v sobě skrývá řadu chytrých fines, umožňujících variabilní řešení galerijního provozu. Nešlo však jen o krásnou schránku, ale také o její náplň. Miloš Saxl stál u počátků skutečně profesionální

galerijní práce. Významná byla jeho akviziční politika, kterou navázal na Augusta Švagrovského. Podařilo se mu vytvořit mimořádně kvalitní soubor uměleckých děl zejména z období mezi válkami a ze zlaté éry šedesátých let. Špičková díla pak prezentoval v moderně koncipované stálé expozici, která ve výstižné zkratce provázela návštěvníka dějinami českého umění 20. století od unikátní kolekce krajinomalby z jeho počátků přes mnohotvárnou kolekci „ismů“, meziválečné avantgardy a nástup poválečných skupin až k nejnovějším tendencím pop artu a nové figurace šedesátých let, aby tak na nejvyšší kvalitativní úrovni naplnila své estetické i vzdělávací poslání. Akviziční práci Miloš Saxl vyvažoval atraktivním a leckdy i odvážným výstavním programem. Řada výstav, zejména z období normalizace, je dodnes považována za legendární.

K mimořádným počínům náleželo uspořádání památného *1. mezinárodního malířského symposia*,



Miloš Saxl s pracovní četou, která prováděla přestavbu jízdárny na výstavní síň mezi lety 1961–1965 (19. dubna 1961)

kteří se konalo v době od 25. května do 18. června 1970.^{4/} Miloš Saxl si k promýšlení koncepce přizval dva spřátelené poradce: malíře Václava Boštíka a historika umění Jaromíra Zeminu, kteří mu pomáhali s výběrem účastníků. Nakonec do Roudnice dorazili malíři ze šesti zemí: Václav Boštík, Miloš Ševčík, Otakar Slavík, Karel Machálek (Zlín) a Bohdan Kopecký z Československa, Marian Bogusz a Stanislaw Fijalkowski z Polska, Endre Bálint z Maďarska, Gradimir Petrovic a Branko Miljuš z Jugoslávie, Jacques Busse z Francie a Lorenzo Taiuti z Itálie. Výstavní prostor se proměnila v jeden společný ateliér. Zaklenutá hala barokní jízdárny s horním osvětlením poskytovala všem zúčastněným umělcům nejen výjimečný prostorový komfort a povznášející pocit z historické dimenze místa, ale i popud k tvůrčímu gestu nebývalého rozsahu. Otakar Slavík tu doslova vychrlil 12 vynikajících obrazů, Václav Boštík sérii unikátních vizí vibrujících kosmických energií, Endre Bálint početnou kolekci asamblážových obrazů a Karel Machálek soubor novofigurativních fotoplátén. Miloš Ševčík vytvořil díla monumentálních rozměrů, Lorenzo Taiuti velké prostorové objekty-instalace, Marian Bogusz experimentální obrazy „malované“ plamenem svíčky. Jen těchto několik příkladů svědčí o jedinečném vlivu genia loci a o šťastné

atmosféře setkání. V průběhu symposia vzniklo 96 děl, jejichž velká část byla na závěr představena na velkorysém přehlídce. Řadu z nich věnovali umělci roudnické galerii.

První ročník symposia, jehož idea vyrostla z kulturní atmosféry vstřícných šedesátých let, usilujících v celé Evropě o překonávání bariér, se naneštěstí odehrál na počátku normalizačního bezčasí. Radikální proměna okupované společnosti, která se na více než dvacet let ocitla v izolaci a v područí rovnostářského režimu, znemožnila realizaci smělých úmyslů, které měly do Roudnice přivést další zahraniční i československé umělce a postupně rozšiřovat kolekci evropského umění. Ta měla vytvořit aktuální pandán k roudnické lobkowiczské sbírce zahrnující skvosty starého italského, flámského a španělského umění. Nepříznivé dějinné zvraty zabránily návratu lobkowiczské sbírky do roudnického rodového sídla i růstu kolekce současného evropského malířství v Galerii



Václav Boštík maluje na 1. mezinárodním malířském symposiu obraz *Zakřivený prostor I*, který se stal součástí roudnické sbírky

moderního umění. Saxlova velkolepá idea však zůstává v kulturním povědomí jako hodnota sama o sobě. Svědčí zároveň o kreativitě jeho osobnosti, která dokázala invenčně pracovat s uměleckou tradicí od historických epoch po nejaktuálnější projevy. V leccems se odvolává k dědictví Augusta Švagrovského, jenž dokázal na začátku 20. století předvídavě ocenit kvality nejmodernější tvorby, reprezentované Antonínem Slavičkem, stejně jako díla barokních mistrů.

Miloš Saxl se zapsal do dějin galerie a Roudnice nad Labem také svým hlubokým zájmem o dějiny a uměleckou tradici města i širšího regionu. Do svých statí, publikovaných v letech 1965 až 1980, vložil své znalosti o výtvarných tradicích Podřipska v 19. století, úvahy o budování stálé expozice galerie, ale hlavně o urbanistickém a architektonickém vývoji města. Byl prvním, kdo komplexně zpracoval základní materiál, sloužící dodnes k vytváření povědomí o důležité časoprostorové definici místa a k ukotvení dnešního života v dějinném zázemí. Dokládá v něm, že „kulturní metropole“ Podřipska, již byla Roudnice nad Labem ještě v době mezi válkami, má své kořeny v bohaté tradici středověku, kdy byla sídlem pražských arcibiskupů, i v etapě barokní, kdy tu vznikl velkolepý zámecký areál s první veřejně přístupnou šlechtickou sbírkou v Evropě.^{5/}

Miloš Saxl si velice dobře uvědomoval, jak je důležité šířit poznatky o kulturním dědictví a předávat je zejména mladým lidem. Kolem jeho osoby a galerie vznikl okruh zájemců, který se časem rozrostl na širší společenství studentů. Říkalo se mu „zahrádka“. Miloš Saxl v ní vypěstoval celou řadu uměnímilovných a kultivovaných lidí, z nichž mnohé ovlivnil při výběru životní a profesní orientace. Připomeňme tu na prvním místě – to ještě z doby před „zahrádkou“ – Miroslavu Hlaváčkovou, Saxlovu dlouholetou spolupracovnici a posléze následovnici v ředitelské roli, dále pak Evu Brodskou, významnou autorku tapiserie, a jejího bratra Jiřího, restaurátora, který dodnes úzce s galerií spolupracuje, či Jiřího Brožka, mistra filmového střihu. Ze samotné zahrádky pak mimo jiné pocházejí Lenka Bydžovská a Jan Royt, kteří se pod Saxlovým vlivem vydali později na akademickou, resp. pedagogickou dráhu.^{6/} Z téže líně ostatně pochází i autorka tohoto textu.



Pohled do instalace výstavy *Nové přírůstky a nákupy roudnické galerie* (od 26. dubna do 11. června 1967)

Všichni výše jmenovaní přispěli svými texty do katalogu – sborníku, jenž vyšel k výstavě v rámci volného cyklu *Genius loci*. Obzvláště cenný příspěvek představuje vzpomínka architekta Pavla Mošťáka, iniciátora a autora rekonstrukce bývalé lobkowiczské jízďárny pro sídlo galerie, jenž přivedl Miloše Saxla k jeho roudnické misi i k památkovému průzkumu a psaní o urbanistickém vývoji města Roudnice. Do pomyslné diskuse zasahují svými nejrůznější koncipovanými pohledy Saxlovi blízcí i vzdálenější spolupracovníci. Bohužel již do ní mnozí přispět nemohou. Na prvním místě malíř Václav Bošтік, s nímž sdílel spirituální náhled na problematiku umělecké tvorby, blízký druh, s nímž jistě mimo jiné konzultoval svou zálibu v malování, jemuž se mohl intenzivně věnovat až po skončení profesionální dráhy. A dále pak jeho roudničtí přátelé a spolupracovníci: sochař Jiří Bradáček a malíř Jan Kalous. Oba významně přispěli k formování nové, moderní tváře galerie a k jejímu úspěšnému společenskému fungování i renomé na tehdejší výtvarné scéně. Jiří Bradáček zanechal svůj otisk ve zvlnění ozdobné mříže ve vstupních železných dveřích, jež cituje v modernistickém přepisu dynamický slovník radikálního baroka, Jan Kalous zase

v dekorativním paneau, které vytvořili spolu s Milošem Saxlem pro foyer galerie. Tam se také nyní po čas výstavy vrátilo, aby spolu s konceptuálně pojatými kresbami připomnělo další fasetu Saxlovy osobnosti.

O Miloši Saxlovi by se jistě rád v dobrém vyjádřil i bývalý ředitel Národní galerie Jiří Kotalík, který dle vzpomínek pamětníků choval k roudnické galerii vřelý vztah, i historik umění, dlouholetý vedoucí oddělení regionálních galerií Národní galerie v Praze, Miloslav Racek, jenž pomáhal v Čechách a na Moravě budovat síť těchto institucí, která postupně vznikala od konce padesátých let do poloviny let šedesátých a která představovala ve své době velké kulturní dílo evropského významu. Budování roudnické galerie, provázené složitými peripetiemi, představuje jen střípek z celé mozaiky podobných osudů. Vznik těchto stánek umění stál a padal s osobnostmi typu Miloše Saxla, tedy s lidmi zapálenými pro věc, jež přesahuje horizont jejich života a osobních zájmů, lidmi uměnímilovnými, vzdělanými a odpovědnými. Lidmi, kteří nebudují své kariéry, ale s nasazením ochraňují kulturní dědictví a vytvářejí inspirativní prostředí pro rozkvět umění nového. Lidmi, kteří dokáží zaujmout veřejnost a získat ji pro věc kultury a umění. Lidmi, kteří chápou svou roli jako misi.

Poznámky:

1. Text se z části opírá o autorčin úvod ke katalogu *Pocta Miloši Saxlovi*, který roudnická galerie vydala ke stejnojmenné výstavě v roce 2011.
2. *Pocta Miloši Saxlovi*. Galerie moderního umění 29. 11. 2011–22. 1. 2012. (Texty Eva Brodská, Jan Brodský, Jiří Brodský, Lenka Bydžovská, Jiří Fejt, Miroslava Hlaváčková, Jiří Holeňa, Ladislav Materna, Pavel Mošťák, Alena Potůčková, Jan Royt, Bedřich Saxl, Zbyšek Sion, Dana Ševčíková-Jandová, Jaromír Zemina.) Soupis výstav konaných v roudnické galerii v éře ředitele Miloše Saxla (1958–1981). Roudnice nad Labem, GMU 2011.
3. Texty vycházejí poprvé souborně na CD. Zabývají se urbanistickým a architektonickým vývojem Roudnice nad Labem, malířskými tradicemi od středověku po 19. století na Podřipsku a v Roudnici nad Labem a koncepcí stálé expozice roudnické galerie. Na tváři Roudnického kulturního měsíčníku, později po rozšíření působnosti na širší region Kulturního měsíčníku, se galerie od roku 1965 výrazně podílela a v letech 1969–1980 jej dokonce vydávala. Časopis přinášel příspěvky významných regionálních autorů z oboru historie, dějin umění, přírodovědy apod.
4. Této události se věnovala výstava *Vzpomínka na 1. mezinárodní malířské symposium Roudnice '70*, kterou galerie uspořádala ke čtyřicátému výročí v jubilejním roce 2010. Viz katalog výstavy s textem Andrey Turjanicové, vydaný GMU v Roudnici nad Labem.
5. Vybudovala ji Polyxena z Lobkowicz, která vlastnoručně sepsala itinerář sbírky. Veřejně přístupnou sbírkou se stala až v 18. století. Viz text Pavla Mošťáka v katalogu výstavy *Pocta Miloši Saxlovi*, s. 28.
6. Oba autoři napsali texty do katalogu výstavy, kterou roudnická galerie připravila Miloši Saxlovi k jeho životnímu jubileu v roce 1991. Viz *Miloš Saxl*. (Texty Lenka Bydžovská, Miroslav Kudrna, Jan Royt.) Roudnice nad Labem, GMU 1991.

Umělecké obory ve všeobecném vzdělávání - jak nezabít Romea a Julii

Markéta Pastorová



Zdi III, z cyklu Deníků - Gymnázium Jana Nerudy v Praze 1, foto: Simona Svatošová

Umělecké školství ve vzdělávacím systému plní dvě základní funkce: připravuje experty, výkonné umělce a podílí se na všeobecném vzdělávání populace.

Jak jsme na tom s uměním

Na to, že umělecké školství připravuje umělce, jsme si všichni zvykli a jsme za tuto skutečnost spíše tiše rádi. Stále je ještě dost těch, kteří si ze školy pamatují, že umění a kultura jsou zde od pradávna a také proto, abychom si občas mohli povzdechnout, jak rádi bychom zašli na koncert,

do divadla či na výstavu, kdybychom nebyli tak pracovně přetížení a nemuseli večer odpočívat aspoň u televize. A také proto, abychom se při sledování cestopisného dokumentu zaradovali, že poznáme architektonické skvosty, dokážeme určit jejich sloh a vybavíme si i ostatní slavná díla věhlasného umělce. To ale asi nejvíce platí pro generaci středního věku, tedy moji. Mladší populaci láká internet, počítačové hry, 3D projekce a ostatní nově vznikající technologie, které strhávají daleko více pozornosti než nehybné sochy a budovy, strnulé řádky v tištěných knihách, komplikované kompozice vážné hudby. A přesto mnoho prostředků, které upoutávají naši pozornost – výrazné barevné kompozice, rytmická řazení prvků, pohybující se a proměňující se objekty, překvapivé kontrasty tvarů a materiálů –, mají daleko větší vazbu na umělecké prostředky, než by se nám mohlo na první pohled zdát. Jsem výtvarný pedagog, tak proto příklad z výtvarného umění.



Zdi IV, z cyklu Deníků - Gymnázium Jana Nerudy v Praze 1, foto: Simona Svatošová

Jsem však také posluchač stanice Vltava, a když jsem nedávno na dotaz, kdo tuto stanici poslouchá, zvedla ruku, viditelně jsem se zařadila k lidem z minulého století. Půvabná dívka se na mne otočila a sympaticky prohlásila: „...než moderátorka dopoví větu, tak mám umyté nádobí.“ A to jsem si myslela, jak kontakt se současným výtvarným uměním udržuje moje tempo v kondici.

Umění umět se učit Uměním

Před pěti lety vstoupily v platnost Rámcové vzdělávací programy pro základní vzdělávání a před čtyřmi roky Rámcové vzdělávací programy pro gymnázia. Tyto kurikulární dokumenty poprvé

definovaly Umění a kulturu jako vzdělávací oblast rovnocennou všem dalším 8 vzdělávacím oblastem,^{1/} protože stejně jako ony přináší tato oblast poznání. Hudební a Výtvarná výchova a Dramatická výchova byly do té doby vnímány jako esteticko-výchovné předměty. Na skutečnost, že tyto předměty mají žáky vychovávat ke vztahu k umění a přitom je učit specifickým dovednostem, jsme si zvykli, to, že tyto obory také vzdělávají, vzbudilo nedůvěru a obavy. Aby byli lidé vzdělaní, potřebují ovšem stejně jako vědecké poznání i poznání, které jim poskytuje umění. Zkusme si představit, že půjdeme s žáky do divadla a místo vnímání a prožitku z dramatu *Romeo a Julie* si budeme představovat chemické procesy, které probíhají v těle zamilovaných. Stejně tak bychom byli rozpačití, kdybychom namísto Dürerovy Růžencové slavnosti před sebou měli výčet vlnových délek barevného spektra barev využitých v obraze.



Glamour, z cyklu Deník - Gymnázium Jana Nerudy v Praze I, foto: Simona Svatošová

„Modelem skutečnosti je nejen vědecká teorie, nýbrž bezpochyby i umělecké dílo.“ (Miroslav Petříček)

Víme, co se naše děti učí?

Vzdělávací obsah oblasti Umění a kultura je v podobě vyučovacích předmětů zařazen jako povinná součást vzdělávání v 1.–9. ročníku základní školy (1.–4. ročníku osmiletého a 1.–2. ročníku šestiletého gymnázia) a v 1.–2. ročníku čtyřletého gymnázia. Dramatická výchova byla od počátku zařazena do Doplnujících vzdělávacích oborů a je možné ji realizovat jako další, nepovinný vyučovací předmět. Doplnující vzdělávací obory s vazbou na oblast Umění a kultura byly od září 2010 obohaceny o Filmovou/Audiovizuální výchovu (pro základní školy a pro gymnázia) a Tanec a pohybovou výchovu (pro základní školy). Je velmi potěšující, že existuje koncepčně pojatý a systematizovaný vzdělávací obsah vycházející ze všech druhů umění (Výtvarné umění, Hudba, Dramatické umění, Film, Tanec).

„Vzdělávací oblast Umění a kultura umožňuje žákům jiné než pouze racionální poznávání světa a odráží nezastupitelnou součást lidské existence – umění a kulturu... Vzdělávání v této oblasti

přináší umělecké osvojování světa, tj. osvojování s estetickým účinkem... Dochází k rozvíjení specifického citění, tvořivosti, vnímavosti jedince k uměleckému dílu a jeho prostřednictvím k sobě samému i k okolnímu světu. Součástí tohoto procesu je hledání a nalézání vazeb mezi druhy umění..., schopnosti vcítit se do kulturních potřeb ostatních lidí a jimi vytvořených hodnot...“ (RVP ZV).

Proces umělecké tvorby má zažít každý

Tak jako matematika má své algoritmy, tak i tvůrčí proces má své postupy. Předpokladem pro jakoukoli tvůrčí činnost je, aby si žáci byli schopni uvědomovat si sebe sama jako tvůrčí bytost a aby škola nebo rodina tuto přirozenou schopnost nepotlačovala. Tvůrčí aktivity jsou významné tím, že nám jejich výsledky přináší v sociální rovině uspokojení, nebo alespoň „zaměření“ sebe sama v sociálních vztazích. Nezablkujeme-li se, pak jsme otevřeni inspiracím a nápadům, které stojí za to realizovat. Pak může nastoupit fáze tvůrčího hledání – experimentální praxe, kdy pro nové skutečnosti objevujeme nová pojmenování. Vzniká výsledné, autorské dílo, které zapojujeme do procesu komunikace. Co se tedy tvůrčím procesem žáci učí? To, co v každém z nás je ukryté a často jen intuitivně tušené, se vyjadřovacími prostředky umění stává zřetelným, označeným a pro druhé zachytitelným obsahem. Tvůrčí procesy pěstují navíc naši osobní paměť, kontinuitu proměn našeho života.

Uměleckou tvorbou k člověku

Pokud je tvůrčí proces součástí školní výuky, má ještě jeden význam. Při tvůrčí práci se nemění jen sám tvůrce, ale ovlivňují se všichni navzájem svou energií a vším, co na ně působí. Proto se tvorbě daří v atmosféře, která dává individualitě dítěte prostor, respektuje jej jako lidskou bytost, nespojuje jej do předem daných norem a „šablon“. Tvůrčím procesem jsme prostoupeni, je součástí našeho myšlení, skutečnosti, ve které žijeme. Učme se uměním „Dát pojmu lidství v nás, ať už v čase našeho života, nebo za jeho horizontem, stopami živoucího působení, jež po sobě zanecháváme, co největší možný obsah.“ (Wilhelm von Humboldt – citát převzatý z knihy K.P. Liessmanova „Teorie nevzdělanosti“)

Nebylo by však nic horšího, než aby se z tvořivosti stala ideologie...

Autorka je pracovnící Národního ústavu pro vzdělávání www.nuv.cz

Poznámka:

1. Jazyk a jazyková komunikace, Matematika a její aplikace, Informační a komunikační technologie, matematika, Člověk a jeho svět, Člověk a společnost, Člověk a příroda, Člověk a zdraví, Člověk a svět práce

Literatura použitá a odkazující na téma článku:

Rámcový vzdělávací program pro předškolní vzdělávání. [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2006. 48 s. [cit. 2011-10-12].

Dostupné z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVP_PV-2004.pdf

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání (se změnami k 1. 9. 2007). [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007. 126 s. [cit. 2011-05-25].

Dostupné z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPZV_2007-07.pdf

Filmová/Audiovizuální výchova pro základní vzdělávání. [cit. 2011-10-12].

Dostupné z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/PV_Filmova_audiovizualni_vychova_VUP.pdf

Filmová/Audiovizuální výchova pro gymnázia. [cit. 2011-10-12].

Dostupné z WWW: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/GKHE/9953/FILMOVAAUDIOVIZUALNI-VYCHOVA-PRO-GYMNAZIA.html>

Rámcový vzdělávací program pro gymnázia se sportovní přípravou. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007. 103 s. [cit. 2011-10-12].

Dostupné z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPGSP-2007-07_final.pdf

Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání. 1. vydání. [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2010. 63 s. [cit. 2011-09-15].

Dostupné z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/PRM_RVPZUV_NAWEB.pdf

LIESSMANN, K.P. Teorie nevzdělanosti. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1677-5

PETRÍČEK, M. Myšlení obrazem. Praha: Hermann a synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5

PRŮCHA, J. (ed.) et al. Pedagogická encyklopedie. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-546-2

PRŮCHA, J., WALTEROVÁ, E., MAREŠ, J. Pedagogický slovník. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-772-8



Zdi I, z cyklu Deníků - Gymnázium Jana Nerudy v Praze I, foto: Simona Svatošová

Taneční a pohybová výchova pro základní vzdělávání. [cit. 2011-10-12].

Dostupné z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/DVO_tpv.pdf

Dramatický obor pro gymnázia. [cit. 2011-10-12].

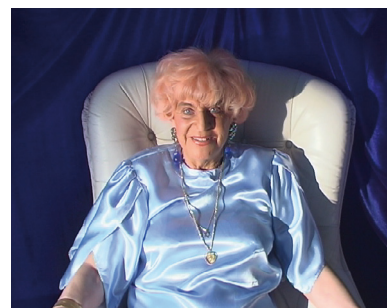
Dostupné z WWW: <http://clanky.rvp.cz/clanek/s/G/371/DRAMATICKY-OBOR.html>

Rámcový vzdělávací program pro gymnázia [online]. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2007. 100 s. [cit. 2011-10-12].

Dostupné z WWW: http://www.vuppraha.cz/wp-content/uploads/2009/12/RVPG-2007-07_final.pdf

Nulté roky

Sabina Jankovičová



Pavlína Fichta Čierna, *Dáma v modrom*, 2005, video, 14 min

Výstava *Nulté roky* je spoločným projektom štyroch generačne spriaznených kurátorov. Juraj Čarný, Gabriela Garlatyová, Richard Gregor a Mira Sikorová-Putišová absolvovali štúdium v rovnakom čase a od konca 90. rokov sledujú aktuálne výtvarné dianie predovšetkým u mladej generácie výtvarníkov. Všetci štyria kurátori aktívne prispievajú k formovaniu obrazu slovenskej výtvarnej scény, či už výstavnými projektami, alebo kritikou. Je prirodzené, že sa rozhodli podať svoj pohľad na uplynulú dekádu prostredníctvom výstavy, ktorá rekapituluje, ale aj nepriamo polemizuje s aktuálne dominantným hodnotením daného obdobia.

Výstava je uvedená podtitulom *Od Priestoru po Beskida*. Táto šifra je samozrejme čitateľná len pre odbornú verejnosť (presnejšie len pre výtvarnú obec na Slovensku), a preto by bolo možné tento pochybovať o zmysle tohto trochu bulvárneho sloganu. Má naznačiť a vysvetliť, respektíve obhájiť tému výstavy, ktorou je jednoducho dekáda 2000–2010. Galéria priestor, založená v roku 1999 a vedená až do súčasnosti (dnes ako Galéria SPACE) Jurajom Čarným, prezentuje súčasných slovenských a českých výtvarníkov a zastupuje svoj okruh autorov. Jej aktivity sú považované za zásadné v kontexte diania na súčasnej výtvarnej scéne, ale je možné pochybovať, či sú však jediné a najzásadnejšie natoľko, aby tvorili métu pre vymedzenie. Rovnako aj uvedenie mena Vladimíra Beskida, odvolaného začiatkom roku 2011 z postu riaditeľa regionálnej galérie regionálnymi

úradníkmi, je skôr gestom solidarity ako zásadným zlomom, pretože nejde bohužiaľ o prvý prípad odvolania riaditeľa z postu miestnymi úradníkmi – táto prax sa stáva v podstate bežnou, odkedy sa štátne galérie v regiónoch ocitli pod správou väčšinou konzervatívne insitne orientovaných, a teda odborne neznalých úradníkov miestnych zastupiteľstiev. Odvolanie Beskida vyvolalo protesty výtvarnej obce, ale znova nepredstavuje zásadný bod zlomu v dianí na scéne.

Príťažlivý podtitul výstavy je možné teda považovať skôr za pomocný a efektný, ale bez skutočného významu pre reálne vymedzenie zvolenej dekády. Navyše daná výstava podobné lacné vysvetlenia pre svoju realizáciu nepotrebuje – jej téma aj koncepcia sú dostatočne zaujímavé a príťažlivé rovnako pre zainteresovaných ako aj bežné laické publikum. Tým prvým prináša odvážnu sondu a nové pohľady na umenie prvej dekády a širokej verejnosti poskytne dostatočne informatívny prehľad o súčasnom umení, respektíve o poslednej dekáde.

Spojenie štyroch individualít kurátorov, ktorí priznávajú svoje osobité a osobné prístupy, bez násilného nivelizovania v prospech jednotnosti výstavy je nezvyčajným momentom výstavy, nejednotnosť je otvorene priznaná. Spoločný projekt prezrádza spoločné myšlienkové súznenie, ale aj odlišnosť názorov, má teda aj vnútornú koherenciu, ale aj skryté pnutia. Napriek tomu istá názorová spriaznenosť je evidentná. Spoločná je snaha vymedziť sa voči tým výstavným projektom,



Igor Ondruš (*1972) – *Born natural children*, 2006, olej na plátne, 90 × 120 cm, súkromná zbierka, foto: Daša Barteková

ktoré prinášajú stále tie isté mená a pomaly zabetónovali obraz umenia posledných rokov do nemennej podoby. Spoločná je teda skrytá kritika daného stavu a cieľ priniesť nový obraz, prinajmenšom začať diskusiu so zámerom korigovať vznikajúce mýty.

Ďalším nezvyčajne priznaným momentom výstavy je priznaná subjektivita výberov jednotlivých kurátorov. Subjektívne sú totiž na Slovensku všetky kurátorske výbery, ktoré majú za cieľ poskytnúť prehľad o konkrétnej téme či období – či už ide o výstavy venované jednotlivým médiám, alebo dokonca súťaž – všade je konečný výsledok odrazom kurátorských preferencií či zloženia poroty. Nulté roky sú v tomto aspoň úprimné – neskrývajú subjektivitu za vyhlásenia o podaní objektívneho prehľadu.

Výstavná realita na Slovensku ukazuje, že každý projekt nesie pečať svojho tvorcu. Každý kurátor má svoju stajňu koní, na ktoré sa vždy spolieha. Samozrejme môže vládnuť konsenzus, že zrovna tie konkrétne kone sú tie kvalitné. Niekdy je však zhoda o výnimočnosti istých tvorcov výsledkom skôr módného trendu ako reálneho zhodnotenia a odhadnutia kvality do budúcnosti, práve tieto trendy podrobujú Nulté roky kritike – ostentatívne boli vynechaní najvyčytenejší predstavitelia mladej maľby – celkom právom – keďže ich význam a vplyv bol posledných rokoch značne nadhodnotený a čas preveruje ich reálny význam a predovšetkým schopnosť zostať nápaditým a inovatívnym.

Nulté roky vzbudzujú teda pozornosť skrytou aj otvorene deklarovanou provokatívnosťou. Výber autorov jasne naznačuje kritiku kurátorských výberov a trendových výstav posledných rokov a samotné vyhlásenia štyroch kurátor nepopierajú, že ich cieľom je provokatívne začať diskusiu o tom, čo v skutočnosti z umenia poslednej dekády je prínosom.

Výstava nechce byť bilancujúcou, skôr začiatkom procesu zhodnocovania. Očakávanie niektorých odborníkov, že výstava má priniesť vyčerpávajúci informatívny prehľad o danom období, sú neprimerané vzhľadom na zámer výstavy. Navyše štyria kurátori nepripravovali projekt s takým inštitucionálnym a finančným zázemím, aby bolo možné podobné rozsiahle bilancujúce výstupy pripraviť. Výstavu sprevádza katalóg s kurátorskými textami, ktoré zdôvodňujú výber a názory jednotlivých kurátorov, navyše text Richarda Gregora je rozsiahlejšou analýzou daného obdobia. Iste je možné vyčítať ostatným textom prílišnú stručnosť, pre zvolené mantinely výstavy však sú dostatočné.

Výstava mala premiéru v Považskej galérii umenia a následne bola presunutá do Domu umenia v Bratislave. To umožnilo rozšíriť výber autorov, zároveň bola pozmenená koncepcia v tom zmysle, že autori boli prezentovaní v tematických skupinách, nie v ucelených výberoch kurátorov.

Čo je možné výberu vytknúť, že v zásade pokrýva skôr druhú polovicu nultých rokov, tá sa dostáva jednoznačne do popredia. Vo výbere všetkých

kurátorov je badať dominanciu autorov rezonujúcich na scéne najmä posledné dva-tri roky. Samozrejme nielen pre svoj vek či krátkosť aktívnej tvorby – mnohí z nich skutočne aktívne tvorili už v prvej polovici dekády, ale vtedy nepatrili k tým „vyvoleným“. Až pluralitnejšie vnímanie „toho najaktuálnejšieho“ umenia druhej polovice dekády umožnilo výstavnú činnosť aj týmto autorom. Hoci Nulté roky definuje „veľký návrat maľby“ (čo je zase len ďalší módný pojem, keďže sami maliari sa ohradzujú, že oni maľovať nikdy neprestali, to len kurátorov maľba v 90. rokoch nezaujímala), v skutočnosti návrat maľby znamenal zase len presadenie sa len určitej línie, názoru, formy a pluralita stále zostávala v pozadí. Až súčasnosť v podstate prehodnocuje tento stav a otvárajú sa možnosti pre skutočne rozmanité podoby nielen maľby, ale začína byť znova akceptovaná aj socha či iné klasickejšie polohy (kresba, objekt), nielen nové médiá.

nespochybniteľný, či však skutočne zapadajú medzi prejavy tých najmladších je otázne, napriek tomu, že ich formálne aj názorové postoje majú stále dostatočne „mladistvú“ podobu. Ani Nulté roky teda celkom nepopru názny opakovania už zabehnutého. Tí prehliadaní autori, ktorým sa nepodarilo preraziť ani v posledných troch rokoch čoraz väčšej výstavnej plurality, stále chýbajú, hoci ich mená aj diela sú známe, dokonca už aj vystavované.

Ako vyzerali výbery štyroch kurátorov? Len v skratke: Juraj Čarný staval na „svojich“ silných autorov, čiže mená známe aj v zahraničí (aj českej verejnosti, kde boli prostredníctvom Galérie SPACE viac razy uvedené): Richard Fajnor, Marek Kvetan, Marko Blažo, Dušan Zahoranský, Roman Ondák – všetko vyhranení autori. Ďalej nechýbal Svätopluk Mikyta kombinujúci kresbu, inštaláciu a nájdený objekt s jasným konceptuálnym zámerom, Dorota Sadovská, svojsky meniaci



Ilona Németh: Handiwork, 2006, inštalácia a video, pozinkovaný plech, kov, 200 × 550 × 590 cm, foto: Daša Barteková

Istým nedostatkom výstavy je nejednoznačné kritérium výberu autorov vzhľadom na generačnú príslušnosť. Výstava celkovo pôsobí ako prezentácia tvorby najmladšej generácie, ale objavujú sa sporadicky aj tvorcovia o generáciu či dve starší. U tých je možné znova vycítiť skôr ich aktuálnu trendovosť, ako je tomu u momentálne „notoricky“ populárneho Júliusa Kollera, ktorý sa objavuje takmer v každom výbere či texte. Ďalšími takými hviezdami zo staršej generácie sa v posledných rokoch stali Monogamista T.D, Daniel Fischer, Otis Laubert či Stano Filko. To je možné konštatovať bez toho, aby bola spochybňovaná kvalita či význam ich tvorby. Ten je

jazyk hyperrealizmu vo figuratívnej maľbe, Ján Vasilko a Veronika Šramatová ako predstavitelia mladej maľby s konceptuálnym pozadím, provokatívne duo Aneta Mona Chisa a Lucia Tkáčová so svojim žensko-pubertálnym videorozhovorom o sexuálnej priťažlivosti slovenských mužov-výtvarníkov, ktorý je interpretovaný ako pohľad na výtvarnú prevádzku u nás. V pracovnom výbere Juraja Čarného výbere rezonujú viacerí autori, ktorých sa musel vzdať, pretože sa ocitli v sekcii ostatných kurátorov: Stano Masár, Ilona Németh, Matúš Lányi, Lucia Dovičáková a ďalší.

Gabriela Garlatyová sa zamerala na maľbu, ktorej prezentácii sa programovo venuje aj na pôde

Mestskej galérie v Rimavskej Sobote, kde pôsobí. V jej výbere sa vedľa seba objavujú autori staršej aj mladšej generácie: Rudo Sikora, Vladimír Popovič ako predstavitelia zrelej, jasne vyprofilovanej individuálnej autorskej cesty, popri nich Ivan Csudai a Daniel Ficher. Stano Filko pôsobí skôr anachronicky, nové diela sú návratmi a recykláciou tých z pred desiatok rokov. Geometrickú abstrakciu reprezentuje Štefan Balázs a Adam Szentpétery. Z najmladších je zastúpený Erik Šille s maľbou s prvkami komixu a klasicky pôsobiaci Juraj Kollár či Rastislav Podoba s meditatívnymi realistickými výjavmi. Realizmus s prvkami komixu je vlastný aj Igorovi Ondrušovi, ten sa však nevyhýba jednoznačne kritickému pohľadu na konzumnú spoločnosť. Nechýbajú ani Viktor Frešo a Erik Binder (ktorých by vybral aj Juraj Čarný), ktorí si vydobili pevné miesto v čase prvej dekády dielami jednoduchých foriem (nápis, graffiti, nástenky) a provokatívnych gest – pre prvú dekádu

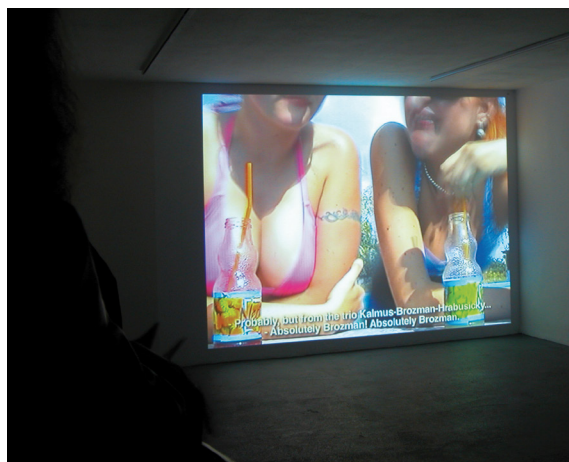
transformujú osobné zážitky do symbolickej maľby. Štefan Papčo v soche v kombinácii s novými médiami sa prejavuje dostatočne výrazne, bez prispôbenia sa očakávanému a najaktuálnejšiemu na scéne. V širšom výbere by sa podobne jasne vyhranení autorov našlo omnoho viac. Z kodifikovaných predstaviteľov sa vo výbere ocitli Anton Čierny a Pavlína Fichta Čierna, zo staršej generácie Juraj Bartusz alebo Juraj Bartoš. Vo výbere Miry Sikorovej-Putišovej sa ocitli znova aj overené mená – Eva Filová či Ilona Németh, Eموke Vargová zo staršej generácie Veronika Rónaiová či Anna Daučíková so svojimi charakteristickými dielami, ale aj mladší autori – v súčasnosti čoraz populárnejšia provokatívna Lucia Dovičáková vynikajúca podobne ako Frešo či Binder vo výraznom geste, avšak tento raz v spojení so zobrazujúcou maľbou. Rovnako jasne do očakávaného obrazu dekády zapadajú Boris Sirka, Vlasta Žáková, Radovan Čerevka či Matúš Lányi.



Lucia Nimcová: *Competition* (from the series *Unofficial*), 2006–2009, fotografia, 59 × 46 cm

sú jednoznačne charakteristické a výstavne populárne. Aj výber Gabiky Garlatyovej je jednoznačne prezentáciou jej „stajne,“ pretože maľbu prvej dekády by mohlo reprezentovať veľké množstvo autorov staršej aj mladšej generácie.

Richard Gregor takisto vytiahol svoje mená, autorov, ktorým venuje sústredenú pozornosť najmä v posledných rokoch. V rámci mladej generácie sú často vo svojom prejave výrazne odlišní od toho prevládajúceho a očakávaného. Nezapadli do trendu divokých farieb a opulentných maliarskych gest, zostávajú solitérni, osobní, intímni, slovami Richarda Gregora autentickí. Jarmila Džupková, Zuzana Flimelová, Juraj Puchovský



Anetta Mona Chisa (*1975) a Lucia Tkáčová (*1977): *Holiday video (Dialectics of Subjection #1)*, 2004, video, 7 min

Očakávanému sa vymyká Lucia Nimcová, fotografka mapujúca dôsledne prepojenie prítomnosti s minulosťou pred roka 1989.

Výstava teda prináša až na výnimky už overené mená a diela, jasne zaradených autorov, o ktorých kvalitách existuje konsenzus. Objavuje sa niekoľko najmladších či spočiatku prehliadaných autorov, ktorí sú viditeľnejší najmä posledné roky. Vybraní sú mnohí starší autori, v kontexte prehliadky však pôsobia anachronicky a vytrhnutí z kontextu svojej generácie – alebo inak povedané: mnohí aktívni starší autori absentujú. Výstava ponúka skutočne subjektívny výber, preferencie jednotlivých kurátorov sú známe. Snaha poskytnúť nový pohľad je prítomná, ale v budúcnosti bude musieť byť odvážnejšia, ak má skutočne zohľadniť to, čo sa v prvej dekáde vytvorilo.

Galerie Věž

„DOTKNOUT SE MÍSTA“

Pavel Preisner



Oldřich Morys, instalace, pohled

Slavnostní otevření věže farního kostela Sv. Jana Křtitele proběhlo v rámci programu Noci kostelů 27. 5. 2011 (v 18 hod.). Otevřena byla stálá expozice „Pohledy do dějin farnosti Frýdek“, umístěná v horní části svatojánské věže. Tato expozice seznamuje prostřednictvím textového a obrazového materiálu návštěvníky věže s církevními dějinami dříve samostatného města Frýdku a jeho nejbližšího okolí. Součástí expozice je několik trojrozměrných exponátů z depozitáře frýdecké farnosti (autorem stálé expozice je historik David Pindur, působící v Muzeu Těšínska). Galerie Věž, která si klade za cíl představovat současné umění, zejména instalace, objekty, je součástí projektu Zpřístupnění svatojánské věže.

Pro první výstavu ve Věži oslovila kurátorka Dagmar Čaplyginová sochaře, akčního umělce, tvůrce světelných instalací Pavla Korbičku (1972), absolventa AVU, asistenta v ateliéru Socha II (Nefigurativní sochařství) Jana Ambrůze na FAVU v Brně, a sochaře Oldřicha Moryse (1983), letošního absolventa téhož ateliéru. Další osobností je hudební skladatelka Lucie Vítková (1985), která vystudovala hru na akordeon na brněnské konzervatoři a od roku 2008 studuje kompozici na Hudební fakultě JAMU v Brně.

Lucie Vítková zvolila akustickou instalaci. Vychází ze zvuků věže, která se v jejím díle stává světelným hudebním nástrojem. Výsledkem je dvanáctihodinová skladba, která se mění každou hodinu.

Je to minimalismus. Instalace všech tří autorů je minimalistická. Ovšem minimalismus ne ve smyslu nějaké tendence či programu. Myslím tím spíš cit a míru. Respektování prostoru a souznění s ním. Přestože je s prostorem zacházeno minimálně, prostě a čistě, je instalace ohromující, fascinující. Jako celek tato skladba rovnoběžných vertikál pod jehlanem střechy věže umožňuje návštěvníkovi zakoušení čehosi silného, posvátného, intimního. Pokorné a přitom magické zacházení s magickým interiérem věže způsobuje silný prožitek z instalace, která tímto vytvořila na pár týdnů výjimečné místo na neméně výjimečném místě. V dokonale izolaci od vnějšího ruchu,



Pavel Korbička, *Vertikála, 2, celek*

v transformovaném zvuku zvonu, v konstelaci instalaci vybízí toto vše na chvíli ke kontemplaci.

Při stoupání do věže se nám vyjevují doteky autorů s místem. Materiálové a zvukové. Co tady umělci zanechali jako svou stopu, působí tak, že by to tu mohlo být odnepaměti.

Zázračná a přitom neokázalá instalace svislic neonu (Pavel Korbička) tady svým svitem působí přirozeně. Nebo nadpřirozeně? První neon, červený, umístěný v místě srdce zvonu. Silný tím, jak vypadá, i svým symbolickým významem. Druhý neon, bílý, podstatně delší, je až úplně nahoře, spuštěný ze špičky věže. Pro představu: červený neon – Vertikála 2 – měří 180 cm a má tloušťku 1 cm, bílý neon – Vertikála 1 – je šestkrát delší, tedy 1080 cm, tloušťka je stejná. Objevíte ho při záklonu hlavy. Jak míří vzhůru. Až za. V útrobách vršku střechy věže, ve skeletu horizontál, vertikál i diagonál z trámů štíhlá zářící tyčka směřující k nebesům. Ukazuje taky zpátky dolů na zem.

Židle, stůl, talíř, sklenička (Oldřich Morys). Zdánlivě prostá instalace z prostých věcí provrtávajících podlaží věže. Kroužek konce sklenky

zapuštěné ve dřevě schodu. Nasvícené, napuštěné vodou. Tato instalace se dává celá poznat až při sestupu dolů. Impulsem je právě ten svítící kroužek. Stůl, židli, talíř, sklenku objevíte nejlépe a úplně až po opakovaném výstupu a sestupu. Mezi vrškem sklenky a dotekem prodloužených nohou židle (z trámů, fošen a žebříku nalezených na místě) s podlahou je několik metrů, několik pootočení návštěvníka při zdolávání schodiště. Takže to, co bývá běžně v lidském měřítku, sezení za stolem, je protažené, vzhůru směřující. Jinak se ukazující. A jinak ukazující.

Galerie Věž je galerií sezónní (od května do září). Výstavou „Dotknout se místa“ začala fungovat. Jak bylo řečeno v úvodu textu, má galerie v úmyslu prezentovat především instalace, objekty, prostorové projekty. Je možné, že letos budou v rámci sezóny projekty dva. Každopádně první výstava nastavila laťku vysoko.

27. 5. – 11. 9. 2011

Stíny zašlé slávy v pestrých barvách

Tomáš Bárta, Planterwald, Brno,
Galerie OFF/FORMAT,
9. 11.–21. 12. 2011

Jan Zálešák

se při svém rozjezdu opírá o soukromý kapitál a sponzorské dary. Do budoucna má jistě otevřenou cestu i ke grantové podpoře, jež v provozu nezávislé galerijní scény vždy sehrává významnou roli.

Jak už jsem zmiňoval, program, který galerie vedená Magdou Gargulákovou, Petrem Kovářem a Ondřejem Navrátillem avizuje jak na webových stránkách, tak na promptně vytištěných programových letáčích, je orientován na mladou scénu současného umění. Mezi umělkyněmi a umělci, kteří by se zde v příštím roce měli představit, je nepochybně nejznámější Kateřina Šedá, k dalším výrazným postavám patří Pavla Sceranková nebo Matěj Smetana. K dispozici budou mít nově rekonstruovaný galerijní prostor o ploše zhruba 80 metrů čtverečních, z části opticky rozdělený příčkou, která narušuje jeho jednoduitost a zároveň přidává další plochu k instalování. Boční denní světlo doplňují bodová svítidla, která



Tomáš Bárta, bez názvu, 2011, akryl a propiska na plátně, foto: archiv OFF/FOTMAT

Tomáš Bárta vystavuje v nově otevřené galerii OFF/FORMAT. Dva fakty, z nichž první je důvodem pro recenzi, druhý pro zprávu (na zhodnocení galerie, která je v provozu teprve několik týdnů, je přece jen příliš brzy). Začneme od toho druhého, od radostného konstatování, že na okraji centra Brna zahájil činnost nový galerijní prostor orientovaný na současné umění. Nejedná se přitom o žádnou off-space galerii (jak by mohl název vypovídat), jednu z mnoha dalších výloh nebo vitrín, s nimiž se v posledních letech roztrhl pytel. Galerie OFF/FORMAT, situovaná ve vnitrobloku na Gorkého ulici, představuje v našich podmínkách nepříliš častý formát nezávislé galerie, která

bohužel i kvůli nedostatku odstupu místy na zdi vrhají až příliš zřetelně se rýsující kužely světla.

Čest zahajovací výstavy v novém prostoru připadla Tomáši Bártovi (1982), absolventovi malířského ateliéru Petra Kvíčaly na brněnské Fakultě výtvarných umění. V průběhu studia, které ukončil v roce 2009, se jeho práce vyvíjela směrem od ryze malířského projevu, jemuž dominovaly výrazné plochy sytých barev, směrem ke „grafičtější“ poloze, nesoucí v jedné fázi zřetelné stopy inspirace stylem, s nímž se na české scéně prosadil Jakub Hošek. V roce 2009 pracoval na sérii jemných propiskových kreseb, na nichž se při bližším pohledu prolínaly detaily oprýskaných zdí prorostlých plevellem, branek, cedulí, tyček a latěk

všeho druhu s volně plynoucími arabeskami, které jakoby výsledné kompozice držely pohromadě. V létě 2010 vyrazil Bárta do Berlína, kde zpracovával nápady nastřádané v průběhu uplynulého roku a také dojmy města, které už téměř dvě desetiletí přitahuje svou atmosférou a galerijním provozem umělce i milovníky současného umění z celého světa. Právě tam rozpracoval stylové postupy, z nichž těží i v nových pracích, vystavených v OFF/FORMATu.

Základem Bártových kreseb a maleb z posledních dvou let je kresebná „mřížka“. V roce 2010 měla nejčastěji „abstraktní“ charakter síti čar a křivek, v aktuálních pracích se do hry opět vrací referenčnost, a namísto čistých linií tak formáty kreseb a maleb rozvrhují spíše křehké „konstrukce“ provázků, hůlek nebo tyček. Na tuto mřížku jsou pak nanášeny barevné plošky a plochy. Jemné předivo čar a citlivě umisťovaných barevných ploch v Bártových loňských pracích mohlo

proporce linií a barevných ploch. Vystavené práce, jejichž instalace dobře využívá asymetrické rozdělení dvou hlavních objemů galerijního prostoru, vyvolávají dojem „dekorativního neklidu“: přitahují pozornost, aby záhy odradily toho, kdo se zajímá pouze o první plán. Právě v této hře s divákem, který je stále znova zrazován v podvědomé potřebě spokojeného přitakání reprezentovaného prostým výrokem „to se mi líbí“, spočívá síla Bártových nových prací.

Pokud by se dalo z budoucího osudu galerie OFF/FORMAT usuzovat podle první vernisáže, nemusí se výše zmíněná trojice mladých kurátorů obávat. Díky dokonale zvládnuté propagaci (během čtrnácti dní o galerii, o níž do té doby nikdo neslyšel, věděli v Brně, alespoň v okruhu těch, kdo se o výtvarné umění zajímají, snad úplně všichni) byla návštěva veliká. Lze se jen těšit na další výstavy (a výhledově snad i další doprovodné akce). Výstava *Planterwald* Tomáše Bárty



Pohled do expozice výstavy, foto: archiv OFF/FORMAT

připomenout práce Julie Mehretu. Na rozdíl od jejich často monumentálních formátů se ovšem většinou jednalo o menší až střední práce na papíře. Také v Brně Bárta prezentoval několik menších formátů, výstavě však dominuje trojice velkých pláten (ty dokonce ve dvou případech testují prostorové možnosti galerie a vyplňují její stěny od podlahy až do stropu). Na těchto obrazech filigránskou práci, jakou jsem popisoval výše, doplňuje a místy zcela nahrazuje uvolněnější malířský projev. Nechybí zde malířská „nedořečenost“ – jen lehce nahozené pasáže kontrastují s propracovanějšími místy, a autor tak ve výsledku dosahuje dynamiky, kterou v menších kresbách hledal prostřednictvím pečlivě odvažované

představila jednoho z nejnadějnějších tvůrců své generace a ani v dalších připravovaných výstavách by tomu v OFF/FORMATu nemělo být jinak. Ti, kdo se v Brně zajímají o současné umění, měli letos Vánoce o něco dřív.

36

Martin Fišr



Na první pohled se zdá všechno náramně jednoduché, Skupina Record, 21. 3.–13. 4. 2006

Tento článek vychází více než rok po ukončení výstavní činnosti galerie 36. Chvilí vypadalo, že výstavní kontejner v olomouckém parku úplně neosiří a pod jiným názvem s jiným kurátorským týmem si najde čerstvé umění cestu do ospalé Olomouce. Bohužel se tak nestalo. Přesto doufám, že text nebude pouze neveselým epilogem za výstavní činností 36.

Olomoucká galerie 36 patřila po celou dobu své existence mezi nejsledovanější výstavní prostory mimo Prahu a Brno. Vystavovat zde bylo podobně zajímavé a do určité míry i zásadní jako před pár lety v pražské galerii A.M. 180. Od počátku stála za projektem galerie Lenka Vítková.

Vznik 36 má poměrně zajímavou genezi. Lenka Vítková si původně pronajala málo využívaný stánek na jeden měsíc pro svou výstavu. Jednalo se o skoro dvě desítky obrazů různých spíše menších formátů se společným tématem: macešky¹. Většina návštěvníků výstavy nejspíš do té doby netušila, o jak zlověstnou kytku se jedná. Po příjemném vernisážovém odpoledni se rozhodla, že se pokusí dát dohromady výstavní program na další rok. Důvody, které ji přivedly k pronájmu docela kuriózního výstavního stánku, byly v té době společné mladší části české výtvarné scény. Ve stejné době jako Lenka si přestalo pasivně zoufat nad stavem českého galerijního provozu více lidí a trochu v duchu DIY kultury začali převážně umělci zakládat své vlastní galerie. Ty se alespoň z počátku nespolehlaly na finance z veřejných rozpočtů a jejich fungování stálo a padalo s ochotou

a nasazením lidí, kteří je založili. V průběhu posledních let se objevují galerie v nejrůznějších místech. Výlohy obchodů, vitríny v podchodech, nástěnky v činžovních domech nebo prádelny. V případě galerie 36 se jednalo o menší stánek mezi pavilony A a E na Výstavišti Flora, kde je podobných stánků celá řada. V období hlavních veletrhů slouží menším vystavujícím jako prodejní stánky. Jednoduché, trochu kutilské konstrukce ze dřeva s prosklenou čelní stěnou. V podstatě hlubší vitrina 3 x 10 metrů. Právě stánek číslo 36, podle kterého vznikl název galerie, nebyl stíněn vzrostlým stromofadím. Mezi nezávislými galeriemi, kam lze 36 určitě zařadit, převládají právě ty s výstavním prostorem „vitrínového charakteru“. Asi není náhodou, že tyto galerie mají tak blízko k oblasti umění ve veřejném prostoru. Ať už se cíleně snaží oslovovat nepoučené diváky, nebo ne, těžko se náhodní chodci mají šanci vyhnout vystavenému umění. Nejen v případě 36



Kontrolovaná migrace, Jan Nálevka a Pavel Ryška, 2. 5.–31. 5. 2006

bylo náhodných návštěvníků galerie více než těch cílených.

Zajímavé bylo po celou dobu fungování galerie její místo v olomouckém galerijním prostředí, především ve vztahu k současnému umění. Největší zdejší instituce zabývající se uměním, Muzeum umění, se současnému umění poslední léta docela vyhýbá. V jinak kvalitním výstavním programu na umění mladších generací nezbyvá místo. Z galerií, které se na Olomoucku v době vzniku 36 zabývaly současným uměním a nebály se do programu zařazovat čerstvé absolventy uměleckých škol nebo dokonce studenty, lze jmenovat především Galerii Caesar a Galerii Šternberk. Galerie v Divadle hudby bohužel v té době již úplně opustila dramaturgii, o kterou se snažil Martin Horák, a věnovala se více insitnímu umění. Takto by se dalo jmenovat možná ještě několik různě zajímavých galerií, ale osvěžení, jaké přineslo působení 36 do trochu stojatých vod regionu, bylo více než vítané.

Co se týče nezávislých galerií, jedná se o jednu z prvních, která vznikla mimo Prahu, Brno a Olomouč – tedy mimo velká kulturní centra s výraznou uměleckou scénou. V polovině února 2006 začala galerie výstavou Vladimíra Havlíka a Davida Jedličky *Duel*. Už první výstavy naznačily sympatické směřování dramaturgie galerie. Lenka Vítková nepřivážela do Olomouce pouze umělce odjinud a už vůbec ne pouze z Prahy. Naopak dala vedle „přivezených“ umělců a uměleckých skupin možnost ukázat se i místním autorům (V. Havlík,

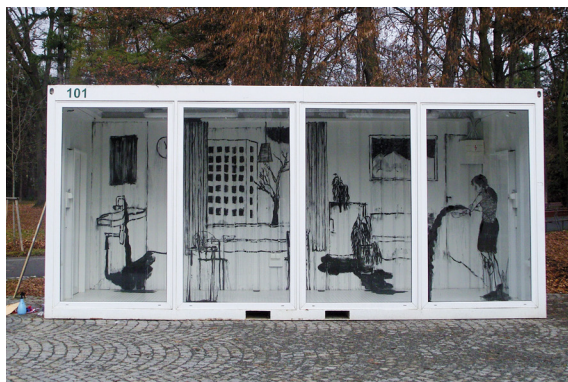
D. Jedlička, I. Kosková, M. Horák, M. Kalhous a další). Zajímavé je s odstupem číst, co o vzniku a směřování galerie napsala kurátorka v tiskové zprávě k poslední výstavě: „*Program 36 vznikl z potřeby komunikovat s umělci, pro něž stánek na rozhraní architektury a parku znamenal výzvu k uvolnění i koncentraci, a pokračoval z radosti z realizovaných výstav, které často překvapily i autory.*“¹² Lenka Vítková nejenom vybírala autory podle toho, jak se jí líbila jejich tvorba nebo podle aktuální formy, ale vždy ji zajímali přednostně autoři, pro které je práce s takovým prostorem víc než jen výzva. K nejvýraznějším patřily výstavy, kde se autoři dokázali plně odtrhnout od vnímání 36 jako klasické galerie, a naopak dokázali pracovat s prostorem samotným. Bylo zajímavé sledovat, jak tyto site specific projekty dokázaly pokaždé jinak tu jednu prosklenou „místnost“ zpracovat, vytěžit z ní maximum. Je jedno, jestli v původním stánku, nebo pozdějším výstavním kontejneru. (Jestli někdy v průběhu činnosti 36 hrozil zánik, tak to bylo nejspíš v roce 2007. V únoru tohoto roku byl původní stánek č. 36 zbořen. Naštěstí Výstaviště Flora Olomouc, a.s. koupila prosklený výstavní kontejner o rozměrech 2,5 x 6 m). Již jedna z prvních výstav Jana Nálevky s Pavlem Ryškou *Kontrolovaná migrace* dokázala proměnit výstavní stánek na voliéru, kde za okny potaženými pruhy barevných síťovin létaly zebříčky. Bidýlka byla umístěna na rozměrné časové ose komentující vztah řemesla, designu a lidské kreativity obecně. Po díře do čisté a nové okenní tabule, kterou nechal Marek Meduna vyřiznout pro výstavu *Zácpa Průjem*, to mohlo vypadat, že vytěžování výjimečnosti prostoru 36 už snad nemůže jít dál. Návštěvníci se mimořádně mohli (aspoň rukou) dostat do vnitř výstavního stánku a dokonce si i něco odnést. Ale hned další výstava Ivarse Gravleje a Avdeie Ter-Oganiana *12% umění -> SHIT IN ART* rozvíjející českou tradici umělecké defekace ukázala, že možnosti stánku asi nejdou hned tak vyčerpat.

Výstavy se v galerii 36 mohly konat pouze v termínech, které se nekryly s většími akcemi Výstaviště Flora, především s Mezinárodní zahradnickou výstavou a veletrhem Flora Olomouc. I tak galerie přicházela ročně s produkcí 6-9 výstav či projekcí. Toto číslo je opravdu vysoké. Obzvlášť když si uvědomíme, jak omezený musela mít galerie rozpočet. Navíc se o veškerý chod galerie starala až do posledního roku, kdy přibrala ke spolupráci Blanku Švédovou, Lenka Vítková sama.

Pod hlavičkou galerie se během pěti let konalo na 36 nejrozličnějších akcí. Po pěti letech, výstavou Matěje Smetany, se Lenka Vítková rozhodla ukončit činnost 36. K jejímu velkému překvapení se zde našli lidé, kteří chtěli v činnosti galerie – byť pod jiným názvem – pokračovat. Bohužel Výstaviště Flora se rozhodlo výstavní kontejner pro tento způsob využití již nepronažimat. Pro Olomouc tak skončila doba vernisáží a pravidelných setkání s umělci, kteří by si jinak cestu sem našli jen stěží.



Menší poštovní blamáž, Pavel Sterec, 30. 3.-16. 4. 2008



Dej mi ještě trochu času, Josef Bolf, 15. 11.-19. 12. 2008



Střecha domu, Tomáš Svoboda, 19. 9.-30. 9. 2008



Občerstvení, Sláva Sobotovičová, 5. 7.-30. 7. 2008

Poznámky:

1. Více informací o výstavě Lenky Vítkové lze najít v této recenzi: PREISNER, P. *Lenka Vítková - Obrazárna*. Prostor Zlín, 2006, č. 1, str. 26-27.
2. <http://www.36.cz/index36.php?C036001> 20:32, 12. 9. 2011

Opomíjený bratislavský konštruktér Pavol Maňka

Jiří Valoch

geometrie, tyto originální první slovenské geometrické malby (po bohužel také krátkých epizodách Mikuláše Galandy a Ľudovíta Fully na samém počátku třicátých let) jej činí jedním z naprostých pionýrů, soustavně zkoumajících možnosti jazyka geometrie. Nikoliv náhodou již roku 1961 vznikla i jeho první geometrická, skoro minimalistická plastika ze svařovaných kovových plátů Modul I – a stejně jako jeho malby naprosto srovnatelná s tím, co bylo aktuální na široké světové, internacionální scéně. Většina tvůrců z bratislavských Konfrontácií, podobně jako jejich pražští vrstevníci, stejně neoficiálně vystavující již o rok dříve, tedy od roku 1960, byli samozřejmě odlišní. Pražské Konfrontace byly neseny snahou o nalezení paralely světově poslednímu aktuálnímu mohutnému proudu – informelu, ovšem s jejich dramatickostí a se svým specifickým existenciálním akcentem, v Bratislavě, jak víme od autorů samotných, bylo mladých umělců, usilujících o aktuální



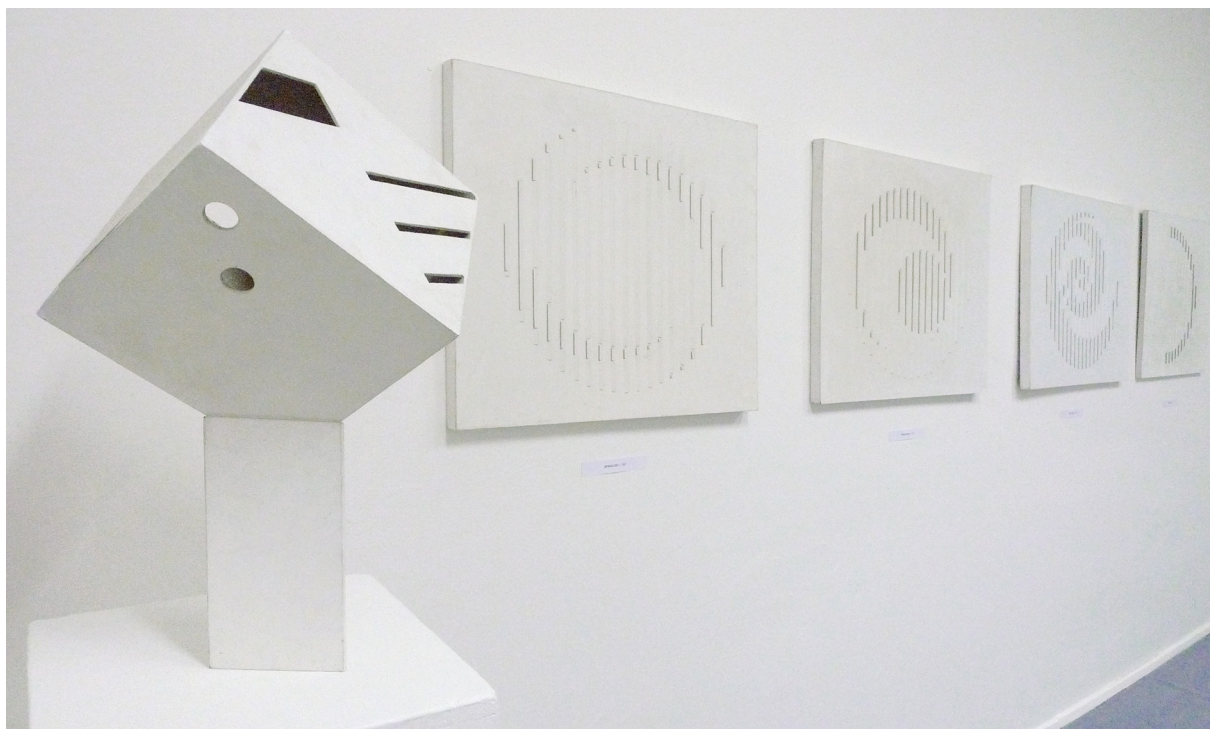
Pohľad do inštalácie výstavy Pavla Maňku „Bratislavský konštruktér“, foto: archív GCM, Lucia Bartošová

Toto je druhá samostatná výstava Pavla Maňky (1929) – první měl v listopadu 1962 v bratislavské Nové scéně. Přitom jsem se na ni chystal již řadu let, ale byl jsem odváděn bohužel jinými úkoly i problémy. „Naštěstí“ tlustá „bichla“ o bratislavských Konfrontáciích jeho význam zcela opomenula – její autoři Sabina Jankovičová a Juraj Mojžiš v medailonu autora pouze suše konstatují, že umělcova díla z let 1960–1962 byla „prvním soustavným zkoumáním možností geometrické abstrakce“. Tedy naprostý pionýr, v tehdejší československé kontextu srovnatelný pouze s Milanem Dobešem a Zdeňkem Sýkorou ... Ovšem v okruhu Konfrontácií je vnímán jako něco hodně okrajového (spolu s originální cestou k jazyku geometrie v malbách Anastázie Miertušové (1927–2001) a strukturálními fotografiemi Andreji Dobošové (1940), jež byly sice jen epizodou, ale svébytnou a bez jiné závažné domácí paralely). Pavel Maňka byl ovšem pravým opakem pro většinu oněch hledačů podob informelu, je to konstruktér tělem i duší, na konci padesátých let si již uvědomoval aktuálnost užívání jazyka

tvorbu, mnohem méně, takže diapazon jejich prezentace musel zahrnout širší škálu, vlastně skoro vše, co se lišilo od oficiálních požadavků, ovšem nakonec se jako dominantní prosadila celá sémantická i estetická škála podob informelu vesměs s důrazem na strukturální artikulaci díla. A jasný program Maňkův, od počátku vylučující jakékoliv expresivní i významové konotace a hledání ryzích možností vztahů geometrických ploch a barev, případně ploch a prostoru, to bylo něco, co se v celém tehdejší Československu postupně prosazovalo až v druhé polovině let šedesátých, i když to byla ona nesmírně liberální dekáda pro naše myšlení i kulturu. V Klubu konkréťstů, po celé republice působící od roku 1967, pak našel tento originální, klíčový umělec své zázemí – ale bohužel příliš brzy je potom zase přerušila skutečně hnusná normalizace ... Přitom Pavel Maňka od počátku uvažoval i o dalším uplatnění svých konstrukcí: jednu skoro minimalistickou stěnu uplatnil v architektuře již roku 1962, ovšem nedokázal nikdy najít jakoukoliv odezvu pro své „futuristické“ projekty dopravních prostředků –

také byl vždy milovníkem létání! - a nové architektury. A těžko již dnes můžeme rozlišit, zda jeho uzavřenost byla vrozená, nebo byla důsledkem toho, že nenalezl adekvátní ohlas v oněch iniciačních rocích 1960 a 1961 u těch zdánlivě sobě nejbližších - výtvarníků, kteří také jako on uvažovali o moderním, aktuálním umění - ani u několika bratislavské Konfrontácie sledujících generačních teoretiků. Uzavřel se do sebe - ale přesto vznikají od té doby doslova dodnes stále originální prostorové reliéfy a objekty, originálně uplatňující lapidární geometrické vztahy, a především možná pomaleji, ale soustavně komorní série obrazů. Již v roce 1969 vznikla geometricky prostorově členěná bílá kostka Perfokubus, na níž stále čas od času navazuje v bílých, osobitě artikulovaných, minimalisticky prořezávaných bílých reliéfech. A v malbách, které na počátku jakoby někdy byly až jakousi paralelou lineární hudební syntaxe, rozvíjí menší série, spjaté

2002, s až konceptuálními vazbami ke zvolenému základnímu geometrickému elementu ... Ale vždy je to originální, autentický Pavel Maňka! Třebaže vzhledem ke všem okolnostem, které tohoto zřejmě hodně senzitivního umělce postihly, není jeho dílo početné, pořád tím bratislavským průkopníkem byl on, kdo, pro přesnost asi zhruba zároveň s Milanem Dobešem, ovšem každý v jiné artikulaci, jazyk geometrie soustavně užíval. Vzhledem k tomu, že dnes již jsou celé názorové okruhy právem rehabilitovány, měl by být rehabilitován i tento autentický solitér! Byl to průkopník, jenž přišel příliš brzy, a proto je dodneška z hlediska zvoleného paradigmatu odsouván jako nezávažný! Ani si netroufám uvažovat o tom, zda jeho trvalou nejistotu způsobil vrozený habitus, nebo odmítavá reakce těch, s nimiž byl poprvé jako rovný mezi rovnými prezentován, že představuje jinou, dokonce brzy i v Bratislavě novou, aktuální vývojovou iniciativu!



Pohled do instalace výstavy Pavla Maňku „Bratislavský konstruktér“, foto: archiv GCM, Lucia Bartošová

jednotlivými tématy, v nichž uplatňuje vždy určité vzájemné vztahy několika geometrických elementů - třeba symetrie v pozitivu a negativu - Kvadropole I, II, 1993. Jindy jakoby vymezoval čistou černou monochromní plochu geometrickými elementy na jejím okraji (Geometricita, 2001) nebo vytváří jakýsi vlastní architekton Varimodul TECTON I, 1998, parafrázuje i jakési geometrické sestavy písmových znaků - Geometrická kompozícia, 1996 - a tento kruh má protiklad v kosočtvercové Geometricitě I, 2000. Tak se pomalu, přes jisté zaváhání, spojeném dřív s malbami kosmických vizí v mimořádně nepříznivých dobách, originálně, autenticky rozvíjí umělcovo dílo až po pozoruhodné, hravější vztahové malby z poslední dekády, počínaje Zelenou kompozicí, 2001, nebo Rezonancí číerného trojuholníka,

PS: Tento bratislavský (i pražský!) „strach z geometrie“ se doufám pokusím doložit ještě dalšími případy, včetně tehdejších maleb a kreseb Oskára Čepana (jen částečně se to podařilo díky změně okolností při jeho trnavské „výstavní premiéře“), či pokusem o adekvátní interpretaci raného díla Anastázie Miertušové i dalších, mimo samotné Konfrontácie vystoupivších, velice originálních protagonistů geometrického umění v Bratislavě - Eduarda Antala i Tamary Klimové, konečkonců i Andreu Dobošovou o další, „normalizační generaci“ (František Hübel, František Zajac) nemluvě.

Napsáno k zahájení výstavy v bratislavské Galérii Cypriána Majerníka.



Jakob van Schuppen (1670–1751): Mladý umělec se svým otcem, kolem 1690. Olej na plátně, 118,5 × 92 cm. Zámek Vizovice. Foto J. Slaviček



Jacob van Schuppen (1670–1751): Autoportrét, před 1751. 147,8 × 113,5 cm. Dorotheum, Vídeň, aukce 12. 7. 2011

Jacob van Schuppen

v obrazárně zámku

Vizovice

Marie Mžuková

Ke stěžejním dílům obrazárny vizovického zámku bývá řazen obraz označovaný za „Dvojportrét sochaře se synem“. Malba byla doposud připisovaná pro svou výjimečnost Janu Kupeckému, byť o tomto autorství probleskovaly pochybnosti. Připsání slavnému baroknímu mistru uvádí již pozůstalostní inventář z roku 1774, kde je však mnoho nepřesných, zpravidla hodnotově nadsazených údajů. Spojení vizovického díla s Kupeckým setrvalo opakovali i mnozí významní historikové umění. Naproti tomu přední znalec Kupeckého díla a evropské barokní malby vůbec, Eduard A. Šafařík, ve své reprezentativní publikaci „Jan Kupecký (1666–1740) – mistr barokních portrétů“, vydané nejprve u příležitosti Kupeckého výstavy v Suerondt-Ludwig-Museum v Čáchách roku 2001, již tento vizovický obraz neuvádí.

Na základě porovnání se způsobem malby a navíc s autoportréty známého francouzského mistra vlámského původu Jacoba van Schuppena, dvorního malíře císařského dvora ve Vídni, nyní docházíme nejen k novému autorskému určení, ale také k ozřejnění tématu.

Jacob van Schuppen se narodil roku 1670 ve Fontainebleau (nově bývá uvedeno v Paříži) v umělecky zaměřené rodině. Jeho prvním učitelem byl jeho otec, malíř a rytec Pieter van Schuppen (1623–1702). Ten se dostal do širšího povědomí jako přední rytec děl jednoho z nejuznávanějších evropských portrétistů, Nicolase de Largillière (1656–1746). Nešlo jen o ryteckou dovednost, ale také o blízkou příbuzenskou vazbu. A protože Largillière byl prominentním členem Královské akademie v Paříži, přičemž se v roce 1690 zasloužil o její zásadní reorganizaci, záhy se ujal výuky svého talentovaného synovce, Jacoba van Schuppena. I on se o čtrnáct let později stal členem Královské akademie. Pro jeho malbu z této doby je příznačné bravurní uchopení malířské techniky a stylovost, navazující na tradice holandské, především žánrové malby. S tím je spjata i jistá neformálnost, s jakou zachycoval např. rodiny francouzských dvořanů.

Jacob van Schuppen další čtyři roky pracoval pro dvůr vévody Lotrinského, v letech 1708 až 1716 byl dvorním malířem na vévodském dvoře v Lunéville. Odtud se mu naskytla příležitost přesídlit do města bohaté klientely, do Vídně. Přitom není vyloučeno, že si do této vzdálené země vzal s sebou dílo ze svého mládí, na němž se vyobrazil s bustou, sloužící jako model pro kreslení. V té době nejspíše skončila výuka

u jeho otce, kterého zpodobil nejspíše s listem, o němž můžeme spekulovat např. ve vztahu k přijetí do výuky k Largillièreovi na Královskou akademii. Přitom srovnáním s Largillièreovým autoportrétem z roku 1707 (v pozadí se sochami z jeho ateliéru, podle nichž se kreslilo) z Národní galerie ve Washingtonu by nebyla vyloučena ani možnost, že jde o van Schuppenův autoportrét se strýcem; námitkou je okolnost, že by dostatečně neodpovídal jeho věk.

Van Schuppen získal v novém působišti díky svým schopnostem přízeň kultivovaného Evžena Savojského, jak dokazuje řada jeho portrétů buď jako vojevůdce s velitelským gestem z amsterodamského Rijksmuseum, nebo apologie prince jako „Turkobijce“ v bitevním poli. Van Schuppen vyobrazil prince také jako nositele řádu Zlatého rouna: nejvýraznější z řady těchto ceremoniálních portrétů je shodou okolností opět na Moravě, ve sbírkách starohrabat Salm-Reifferscheidtů na zámku Rájec nad Svitavou.

Z dalších představitelů řádu Zlatého rouna van Schuppen portrétoval např. Johanna Wilhelma hraběte Wurmbbrand-Stuppacha a v roce 1723 zejména Gundakara hraběte Althanna, s nímž spolupracoval na přemístění obrazů do nové císařské galerie v přebudovaných palácových stájích. I v této roli umělce a zároveň poradce jedné z nejvlivnějších osobností císařského dvora stoupala jeho kariéra dvorního malíře (např. malbami na alegorické téma se podílel na výzdobě Lobkoviczkého paláce). S tím souvisela nadcházející řada zakázek portrétů panovníka Karla VI. v kompozičních variantách. V roce 1725 byl pověřen vedením vídeňské Císařsko-královské akademie výtvarných umění, kterou organizoval podle vzoru Královské akademie v Paříži. Ve sbírkách této instituce zůstal z roku 1704, tedy z doby van Schuppenova přijetí na tuto akademii, jeho památný autoportrét, a to výrazně šlechtického vyznění – v alonžové paruce, byť před štaflemi se štetcem. Právě na tomto obraze spatřujeme přesvědčivě shodné rysy s mladíkem na vizovickém obraze. To samé potvrzuje i autorův rytecky dále přepisovaný autoportrét z pozdního věku, naposledy dražený v Dorotheu ve Štýrském Hradci (16. 6. 2011). Již poněkud znavený umělec se tu představil v neformální kompozici s rembrandtovským baretem, opět u malířské štafle. Jde o reminiscenci na filozoficky rozjímavý portrét nejuznávanější umělecké osobnosti z Nizozemí, Rembrandta. Táž neformálnost, koloristické zaujetí a přitom nizozemsky jadrné realistické nazírání, jaké se odráží nejen v jeho v autoportrétu v baretu, spatřujeme na zmíněné unikátní vizovické malbě z někdejších blümenovských sbírek. Přitom jak u van Schuppena, tak u Kupeckého a současných podobného tematického zaměření, putujících v evropských centrech, šlo o velmi blízkou malbu, příznačnou pro kosmopolitní baroko. Hledáme-li však to, co oba tyto umělce rozdělovalo, pak u van Schuppena to bylo dědictví holandského, občanský citěného popisného realismu, u Kupeckého naopak náznak zobecňující, idealizující stylizace, inklinující k italskému „velkému stylu“. Právě tento rozdíl si můžeme připomenout při nové identifikaci vizovického díla Jacoba van Schuppena, Mladý umělec se svým otcem, vytvořeného kolem roku 1690.

Z literatury: P. Schreiden: *Jacques van Schuppen* (1670–1751). In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Bd. 35, 1982, s. 1–107; H. A. Lier: *Schuppen, Jacob van*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*, díl 33, Duncker & Humblot, Leipzig 1891, s. 78; G. Heinz: *Die Allegorie der Malerei von Jacob van Schuppen*. In: *Wiener Jb. für Kunstgeschichte* 25, 1972, s. 268n.

fotografia

ARCHITEKTURA

u v



Osobnosti zlínské - gottwaldovské architektury VII. Architekt Zdeněk Plesník

Ladislava Horňáková

„Nikdy jsem o žádné jiné město než o Zlín nestál. Vždy mě fascinoval jeho charakteristický vzhled daný cihlou, betonem a ocelí. V centru Zlína se sbíhalo několik hlavních tříd - od obytného domu, veřejného domu, sdružovacího, z fabriky - tak obezřetně a tiše, že jsem se bál, jestli ten systém jakýmkoli zásahem nepoškodím.“¹

Těmito slovy vyjádřil Zdeněk Plesník (2. září 1914–28. září 2003)² svůj vztah i přístup ke Zlínu, k městu, v němž půl století pracoval jako architekt. Patřil k nejvýraznějším osobnostem zlínské poválečné architektury. Přesto, že se ve Zlíně definitivně usadil až v roce 1949, tedy již v době dozívání slavné éry výstavby města a období prosazování proklamací shrnutých pod pojmem socialistický realismus, využíval v různých modifikacích osvědčený zlínský konstrukční standard, tak jako architekti Miroslav Drofa či Jiří Voženilek. Svým osobitým architektonickým výrazem navázal na nejlepší tradice meziválečné avantgardy a především zlínské konstruktivistické éry. Jeho dílo bylo podstatnou část života spojeno s projektovou a inženýrskou organizací Centroprojekt, soustředěnou na výstavbu závodů spotřebního průmyslu, a zahrnuje realizace i návrhy průmyslových, veřejných, administrativních i obytných staveb v celé republice i v zahraničí. Přesto, že tvořil mimo pražské centrum, Zdeněk Plesník po celou dlouhou dobu tvůrčí dráhu vždy uplatňoval progresivní postupy a nejnovější poznatky ve stavebním průmyslu, spolupracoval s technologií a snažil se o úsporná a účelná řešení. Osobnosti Zdeňka Plesníka jsme již na stránkách Prostoru Zlín věnovali pozornost.³ Zcela jistě si ale tento významný architekt, a přitom velmi skromný a citlivý člověk, zaslouží připomenutí i v rámci tohoto cyklu.

Do Zlína přišel poprvé v roce 1937, kdy byl ještě v době pražských studií zaměstnancem v propagačním a posléze stavebním oddělení firmy Baťa. Tehdy se podrobně seznámil se zlínským systémem výstavby, a jak sám mnohokrát zdůrazňoval, narýsovaný půdorys standardní budovy a možnosti rytmického členění prostoru ho oslovily natolik, že se snažil o maximální využití tohoto systému v řadě realizací.

V roce 1939 odešel studovat do Prahy a po osudovém období po uzavření vysokých škol, kdy byl vězněn v koncentračním táboře, se v roce 1941 vrátil do Zlína a pracoval do konce války ve Filmových ateliérech na Kudlově. Trvale se ve Zlíně usadil v roce 1949 na základě pozvání architekta Vladimíra Kubečky, který připravoval pracovní skupinu pro obnovu a výstavbu poválečného Zlína. „Zaměstnávali mě v Turanoch nad Váhom, když přišel dopis od architekta Vladimíra Kubečky. Psal, ať přijedu do Zlína, že mě potřebuje, že sestavuje skupinu lidí, se kterou chce pracovat. Nechtěl jsem, bál jsem se, že ještě nic neumím Ale žena rozhodla, že balíme a vracíme se na Moravu.“⁴

Tohoto rozhodnutí nikdy nelitoval a od roku 1949 do roku 1976 pracoval ve Státním projektovém ústavu lehkého průmyslu (od roku 1958 Centroprojekt) až do odchodu do důchodu.

Od počátku tvorby byl jeho architektonický výraz spojen s neustálým hledáním nových a progresivních možností v rámci technologie a stavebnictví,



Zdeněk Plesník, Kancelářské stroje, Zlín, 1960, archiv KGVUZ

který jeho tvorbu odlišoval od v padesátých letech převažující stavební produkce. Spojil široký okruh podmínek zadání s řadou variant možností řešení provozu, konstrukce a využití dostupných materiálů tak, aby průmyslová budova podpořila aktivity, kterým sloužila. Výrazným rysem jeho práce je souvislý prostorový koncept a rozvrh stavby, inspirovaný místem a potřebami provozu.

Mezi Plesnikovy realizace, navazující v kultivované formě na meziválečný funkcionalismus a přitom využívající nového trendu prefabrikace, patří strojírenský závod MEZ v Hulíně (1950–1954). Aplikoval zde novou technologii prefabrikovaných částí, kombinovaných s monolitickým železobetonem, a dosáhl jednotného architektonického výrazu celého areálu. I když byla realizována pouze část projektu, patří tato stavba ke skvělým dokladům jeho schopnosti spojovat technologie s hodnotným architektonickým řešením. Sám vždy zdůrazňoval: „Zdi nejsou podstatné, ale důležité je najít způsob, jak je postavit. A to hledá architekt ve spolupráci s technologem, který rozumí potřebám zařízení, které v budově bude.“ Svě znalosti a zkušenosti důsledně uplatnil při realizaci hvězdárny ve Valašském Meziříčí (1950–1956), rozhlasového vysílače a hlubotiskárny v Pekingu (1954), rozlehlého areálu Oděvních závodů Jiřího Wolkera v Prostějově (1956–1963).

Dílo architekta Zdeňka Plesníka ve Zlíně – Gottwaldově

Přesto, že se snažil v maximální míře navazovat na meziválečnou tradici, nevyhnul se Zdeněk Plesník v padesátých letech tlakům socialistického realismu. Jeho budova Dopravního podniku ve Zlíně (1956) je tzv. sorelou poznamenána nejvýrazněji. I když je vliv dobových tezí patrný na první pohled na fasádě vstupní budovy, z hlediska dispozičního a funkčního to byla ryze funkcionalistická stavba. Při realizaci budovy Kancelářských strojů se již vrátil k racionálnímu východisku a navrhl jednoduchý kvádr s převýšeným podlažím a výrazným horizontálním i vertikálním členěním. Později byla provedena bez souhlasu architekta nástavba.

Ze svých zlínských realizací si architekt nejvíce cenil sedmítážové provozní budovy družstva Fotografie (1956–1962). Byla úspěšným příkladem zástavby úzké parcely v proluce v centru města. V této skeletové stavbě uplatnil a rozvinul téma zvýšeného



Zdeněk Plesník, celkový pohled na areál městského dopravního podniku, Zlín, 1955–1958, archiv KGVUZ

parteru. Budova, spojující funkcionalistické zkušenosti a vymoženosti nových materiálů a povrchových textur, byla zařazena mezi nehodnotnější stavby poválečné zlínské architektury, a to i z hlediska stavebního vývoje. Významné bylo především plasticky a proporčně zpracované členění průčelí se zavěšenou fasádou z betonových prefabrikátů, jednou z prvních u nás. Přesto došlo ve druhé polovině devadesátých let k její celkové velmi necitlivé „přestavbě“. Zdeněk Plesník se vždy velmi kriticky vyjadřoval k úpravám, které byly realizovány bez invence a pochopení jeho původní nosné myšlenky.

V lednu roku 1969 byl zahájen provoz v nové sedmipodlažní budově Centropjektu, kterou vyprojektovali architekti pro svoji mateřskou instituci. Autory byli Zdeněk Plesník ve spolupráci s Karlem Krčmářem, Ivanem Příkrým a Oldřichem Šlesingerem, interiéry navrhla Eva Bánovská. Architektonický návrh byl vybrán na základě vnitroústavní soutěže za účasti architekta Bohuslava Fuchse. Stavba, situovaná v zeleni a přitom blízko centra Zlína u městské přehrady, byla pojata jako jednoduchý architektonický kubus na čtvercovém půdorysu 72 x 72 metrů s předsazenou volně zavěšenou prosklenou fasádou. Objekt působil velmi vzdušně a urbanisticky doplnil výškovou budovu kolektivního domu. Stal se výrazným městotvorným prvkem. Při

řešení vnitřního funkčního schématu provozu autoři logicky navázali na racionální koncepci uplatňovanou v oblasti průmyslových projektů.

Plesníkem navržená provozní budova Služeb města Zlína (1974–1977) ukončila jednu z částí řadové zástavby podél třídy Tomáše Bati. Objekt architekt rozdělil do dvou samostatných celků, propojených schodištěm a výtahem. Zajímavé urbanistické řešení umožnilo jednak zvýraznění rozdílných funkcí v rámci jednoho objektu, ale především uvolnění prostoru křižovatky a ozvláštnění nároží. Variabilitu vnitřního prostoru zajišťovaly přestavitelné příčky. Budova již několikrát změnila uživatele a došlo zde k řadě stavebních úprav.

Posledním velkým realizovaným projektem Zdeňka Plesníka ve Zlíně byla nová provozní budov Fotografie ve východní části města v Příluku (1985–1990). V tomto projektu rozvinul své dlouhodobě rozpracované téma – motiv obrácené pyramidy. Stejněho motivu použil v nerealizovaných návrzích budov Slovakotexu v Trenčíně a Centotexu v Praze. Teprve ve Zlíně se mu podařilo svou vizi realizovat, ale jen zčásti a s řadou kompromisů. Střešní nástavba již nebyla jeho projektem. Snažil se koncipovat budovu tak, aby co nejlépe sloužila požadavkům provozu družstva Fotografie, kde pracovní prostory vyžadovaly zastínění. Budova však záhy změnila majitele i účel a její původní funkce nebyla naplněna.

Z architektonické dílny Zdeňka Plesníka pocházela také kvalitní poválečná architektura individuálního bydlení ve Zlíně. Realizoval vily známých cestovatelů Miroslava Zikmunda (1953) a Jiřího Hanzelky (1954) a hudebního skladatele Zdeňka Lišky (Zlín-Kudlov, 1956–1959).¹⁵ Citlivě rozvíjel tradici domů vedoucích pracovníků a významných osobností firmy Baťa od architekta Vladimíra Karfíka z válečného období. Jedná se vlastně o mistrovské sestavy z prefabrikátů. V té době byla ve Zlíně tato linie systematicky zpracovávána. Domy využívají režné zdivo jako hlavní výrazový materiál a doplňují ho lehce zdobnými prvky výraznějšího rámování oken a teras a perforovaným zábradlím. Novostavba vily Jiřího Hanzelky byla dimenzována s ohledem na vlnové délky varhan, které zde byly umístěny. Útvar vily podnítil architekta nejen k vložení monumentálního plynoucího prostoru, ale také aplikaci loosovského Raumplanu. Myšlenku plynoucího prostoru rozvinul také ve vile legendárního českého skladatele Zdeňka Lišky. Leží v enklávě baťovských staveb v blízkosti filmových ateliérů na Kudlově, kde působil od roku 1946. V přízemí byl rozlehlý obývací pokoj spojený s pracovnou a tvořící přes polovinu obytného prostoru. Tyto domy byly však ve své době, tedy v padesátých letech, stavbami výjimečnými jak svým architektonickým řešením, tak svým typem. Rozhodující byla v té době hromadná bytová výstavba. Přesto Zdeněk Plesník věnoval soustředěnou pozornost konceptu bydlení a také vnitřnímu zařízení i v následujících letech v projektech domů pro A. Samohýla (1966), ing. Valentu (1975), M. Javoříka (Lukov 1978), režiséra V. Bártu (Kudlov 1976), J. Brzáka (Luhačovice 1977), ing. Langeru (Kašava 1985) aj.

V 60. až 80. letech architekt Zdeněk Plesník navrhl pro československý průmysl ve spolupráci



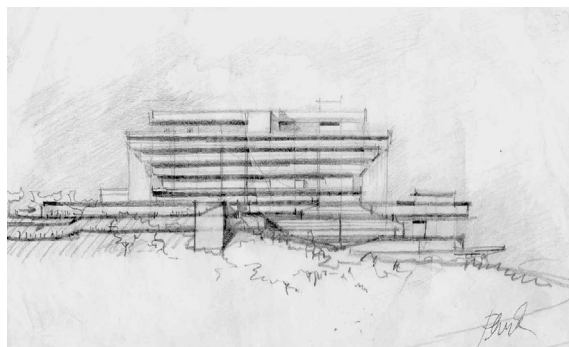
Zdeněk Plesník, vila Miroslava Zikmunda, Zlín, 1953, archiv KGVUZ

s řadou specialistů z Centropjektu další komplexy továren, výzkumných ústavů lehkého průmyslu, správních budov, veřejných staveb, které řešil novátorsky hned v několika směrech. Nejen z hlediska prostorového a provozního rozvrhu, vzájemného uspořádání jednotlivých systémů stavby a utváření umělého prostředí, zabýval se podrobně i vztahem závodů a domů ke krajině, městskému kontextu a dokázal také maximálně využít omezených možností stavební produkce. Stěžejními příklady jsou keramičky v Klášterci a Nové Roli, výzkumný ústav bavlnářský v Ústí nad Orlicí (1963) a v Liberci (1969–1978), administrativní budova Zbrojovky Vsetín (1975), kulturní dům v Březůvkách (1977–1980), základních škol v Novém Veselí (1978) a Soběchlebech (1984).

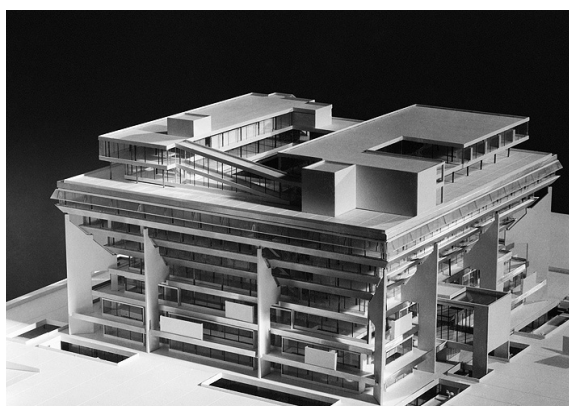
Poznámky:

1. Novotná Kateřina, Plesník: Zlínu dnes chybí solidnost architektů, MF Dnes, 17. 3. 2001.
2. Zdeněk Plesník se narodil 2. září 1914 ve Valašském Meziříčí. V rodném městě vystudoval v roce 1933 Státní odbornou školu pro zpracování dřeva u profesora Bohumíra Kupky (1930–1933). K výrazným absolventům této školy patřili i architekti Václav Hlinský, Antonín Tenzer nebo R. F. Podzemný. Od roku 1933 se stal posluchačem Uměleckoprůmyslové školy v Praze u profesora Pavla Janáka. Již v době studia poznal prostředí baťovského koncernu a před ukončením školy v roce 1937 nastoupil do reklamního a později do stavebního oddělení firmy Baťa. Začal spolupracovat i se zlínským stavitelem a architektem Ferdinandem Sedláčkem. Ve studiu pokračoval od roku 1939 na Akademii výtvarných umění v Praze u profesora Josefa Gočára. Po uzavření českých vysokých škol byl spolu s dalšími studenty zatčen a vězněn v koncentračním táboře Sachsenhausen v Německu. Akademii absolvoval v roce 1947 (profesor Jaroslav Fragner) a nastoupil na Slovensko do podniku Drevounia Turany.
3. Hornáková Ladislava, Architekt Zdeněk Plesník, Prostor Zlín 6/1998, str. 20–23; Chládek Zdeněk, Zemřel architekt Zdeněk Plesník, Prostor Zlín 4/ 2003, str. 29–32.

4. Novotná Kateřina, Plesník: Zlínu dnes chybí solidnost architektů, MF dnes, 17. 3. 2001.
5. Podrobně viz Všečeka Petr a kol., 3 vily architekta Zdeňka Plesníka – katalog výstavy Galerie J. Fragnera Praha, Brno, Zlín 2001.



Zdeněk Plesník, budova výrobního družstva Fotografa, perspektiva, Zlín, 1990



Zdeněk Plesník, model budovy Centrotexu v Praze, nerealizovaný návrh z celostátní architektonické soutěže

K výstavě

Proudy avantgardy.

Osa Brno – Žilina

Petr Pelčák



Pohled do výstavy v Muzeu města Brna, prezentace brněnské kolonie Nový dům z roku 1928. Foto Miloš Strnad

Z brněnského pohledu sledujícího rozvoj moderní architektury v meziválečném Československu není západoslovenská Žilina terra incognita. A to zdaleka ne pouze pro jednu z mála realizací světově proslulých architektů na území bývalého společného státu, kterou je Neologická synagoga od Petera Behrense. Tato stavba, provedená v letech 1929–1931 na základě vítězného projektu z mezinárodní soutěže (1928), s výrazným soklem z kvádrkového kamenného zdiva, hmotným hladce omítaným korpusem s úzkými vertikálními okny osově řazenými v trojicích a mohutnou centrální kupolí, je osobitým příkladem hledání podoby židovského chrámu. Synagoga je dokladem mimořádné kulturní úrovně a otevřenosti tehdejší židovské obce v Žilině, ale v její architektuře je stejně cizorodým prvkem jako vila Tugendhat v Brně nebo Müllerova vila v Praze. Avšak stejně jako ony by ve městě patrně nevznikla bez vysoké architektonické kultury vytvořené a pěstované místními tvůrci. Nejvýznamnější z nich, Michal Maxmilian Scheer, je právě z brněnské perspektivy známou osobností, neboť absolvoval obor architektury na zdejší Německé vysoké škole technické. Ve své kanceláři – založené hned po ukončení studia a prosperující díky osobním schopnostem i buržoaznímu rodinnému zázemí – zaměstnával střídavě též v Brně působící spolužáky Oskara Oehlera a Jiřího Auermüllera. Ostatně známá uhlová perspektiva Finančního paláce (1928–1931), jeho patrně nejznámější stavby, je možná prací právě bravurního kreslíře Oskara Oehlera. Scheer však nebyl jediný místní architekt,

který svá studia absolvoval na brněnské německé technice. Ta byla ve 20. letech minulého století nejobvyklejším učilištěm slovenských architektů židovského původu, jakými byli v Žilině například Julius Stein a Vojtěch Bustín, zatímco školení Žiga Wertheimera či Josefa Zweigenthala je dosud neznámé. Avšak M. M. Scheer již přišel do města otevřeného moderní architektuře řadou realizací nejvýznamnějších slovenských moderních architektů Fridricha Weinwurma a Ignáce Vécseie. Jejich díla, podobně jako dobové práce M. M. Scheera či Behrensova synagoga, jsou v Brně známé díky ilustrovanému měsíčníku Forum, vydávanému ve 30. letech 20. století v Bratislavě architektem Endrem Szönyim za spolupráce na Slovensku narozeného a v Brně usazeného architekta Endreho Steinera. Po zničení archivu brněnského městského stavebního úřadu na konci druhé světové války se stal tento pozoruhodný časopis cenným pramenem k historii zdejší meziválečné architektury. Zatímco ji však Brno reflektovalo již koncem 50. let minulého století (zásluhou Františka Kalivody, Dušana Riedla, Bohumila Samka a Zdeňka Kudělky), a tudíž již vstoupila do obecného povědomí, Žilina se jako důležité centrum slovenské moderní architektury meziválečného období dosud nedokázala ustavit. Svoji roli v tom zřejmě sehrál i odchod M. M. Scheera v roce 1948 z rodného města do Nitry, ale také skutečnost, že velká část žilinských moderních architektů byli Židé, do jejichž osudu tragicky zasáhla doba 2. světové války. Přitom v Žilině během 30. let 20. století vznikla i jednotně koncipovaná kolonie rodinných domů, inspirována především vzorovými akcemi německého Werkbundu ve Stuttgartu (1927) a stavitelské firmy František Uherka & Čeněk Ruller v Brně (1928). Na rozdíl od nich šlo o podnik založený na společném sdílení ideálů moderní architektury jednotlivými investory, kteří vytvořili z iniciativy Štefana Mellnera roku 1930 družstvo Svojdodomov. To vypsal veřejnou soutěž na návrh domů, kterých bylo od roku 1932 do začátku 2. světové války postaveno 48 dle projektů M. M. Scheera, Juliuse Steina a Žiga Wertheimera, v intencích zastavovacího plánu zpracovaného posledním z této trojice. Část družstevních pozemků byla následně vykoupena městem pro stavbu základní školy (1934–1935, F. E. Bednárik) a evangelickou církví pro stavbu kostela provedeného na základě soutěže (M. M. Harminc, 1934–1936). Tyto stavby spolu s prodejnou družstva Budoucnost (M. M. Scheer, 1931–1932), postavenou jako součást první etapy kolonie, vytvořily komplexněji vybavenou městskou čtvrť. Tato skutečnost spolu s družstevním charakterem podniku – a tedy aktivní účastí jednotlivých stavebníků na jeho zrodu a podobě – odlišuje Svojdodomov od podobných dobových akcí (Stuttgart, Brno, Curych, Vratislav), a činí ho tak i mezinárodně výjimečným. Společnými znaky architektury Svojdodomova jsou zejména výrazná celková plasticita staveb vytvořená kvadratickými sestavami hmot jednotlivých domů, bílé omítané fasády a formální úspornost či zdrženlivost, projevující se například absencí pásového okna a naopak častým užitím standardizovaných oken svislého formátu, umístěvaných na fasádách ve dvojicích či trojicích se zděnými dělicími pilířky.

Právě kolonie Svojdymov se stala jádrem zájmu vnuka zakladatele družstva, architekta Dušana Mellnera, o funkcionalistickou architekturu Žiliny, který spoluinicioval brněnskou výstavu Proudů avantgardy. Osa Brno – Žilina. V Muzeu města Brna proběhla v termínu od 16. června do 16. října 2011 ve druhém poschodí západního křídla hradu Špilberk, kde jsou v posledních letech prezentovány výstavy s architektonickou tematikou (Ernst Wiesner, Jindřich Halabala, František Lýdie Gahura, brněnské kavárny). Základ exponátů, který tvořila plánová dokumentace, dobové a současné fotografie shromážděné či pořízené autorem výstavy Dušanem Mellnerem, doplnil její kurátor Jindřich Chatrný mimo jiné o srovnávací prezentaci objektů brněnské kolonie Nový dům a pražské osady Baba (včetně modelů), ale také i o funkcionalistické nábytkové sestavy vsazené do kulís dobových interiérů či příklady stylové módy, čímž jinak oborová výstava získala širší návštěvníckou atraktivitu v působivém prostorovém řešení Iva Gryce. Jejím hlavním přínosem, dle mého názoru, je však ucelená prezentace žilinské architektury let 1918–1948, která představuje toto město jako jedno ze středisek slovenské funkcionalistické architektury. Přesto, že ta brněnskému publiku nemusela být z důvodů uvedených na počátku statě neznámá, řadu faktů a okolností vztahu brněnské a žilinské architektury výstava prezentovala poprvé. Patří mezi ně například realizace řadových rodinných domů v ulici Jesenského dle projektu Bohuslava Fuchse (1929–1930) a zejména geneze regulačního plánu města. Ten vypracoval roku 1930 brněnský urbanista Josef Peňáz, vedoucí regulačního oddělení městského stavebního úřadu, na základě vítězství v užší soutěži. Ta byla roku 1929 připravena jako výsledek konzultací žilinských komunálních zastupitelů a úředníků s brněnským magistrátem, který se plánováním, rozvojem a regulací města systematicky zabýval od počátku 20. let minulého století. Vyzvanými účastníky soutěže byli rovněž Bohuslav Fuchs, který spolu s J. Peňázem získal nejvyšší ocenění v soutěži na regulační plán města Brna v roce 1927, a dále Vladimír Zákrevs z Prahy. (Za pozornost by v tomto ohledu stály i okolnosti zadání bratislavské správní budovy Žilinské a Ladecké portlandcementové továrny Ernstu Wiesnerovi roku 1922 nebo 1923). I přesto, že Peňázova urbanistická koncepce nebyla realizovaná v celém rozsahu, projektant vtiskl městu svůj neopakovatelný rukopis. Byl to první komplexní regulační plán, jenž prozíravostí zkušeného urbanisty určoval správnost dynamického rozvoje města, které ve výstavbě postupovalo i v dalších desetiletích v souladu s původním konceptem.

Další zajímavou skutečností připomenutou výstavou byl vznik kvalitní architektury ve městě též v průběhu 2. světové války, již v období Slovenského státu, tedy v době, kdy v Čechách a na Moravě byl zákaz jakékoliv stavební činnosti, vyjma staveb nutných pro vedení války. Přestože ovlivnění slovenské architektury doby pronacistického Slovenského státu italskou fašistickou stavební estetikou není neznámou skutečností (včetně účasti E. a A. La Paduly a A. Libery v soutěžích na Univerzitní město a Vládní čtvrť v Bratislavě), je pro moravského pozorovatele nejen množství, ale zejména kvalita slovenských staveb



M. Šesták – F. Čapka, Městská tržnice, 1941–1942, Žilina

vzniklých v této době stále překvapující. (F. E. Bednařík, F. Čapka, Železniční nádraží, 1936–1942; M. Šesták, F. Čapka, Městská tržnice, 1940–1942; F. E. Bednařík, F. Čapka, Spojené elektrárny Žilina, (1941–1942). Třebaže výstava Proudů avantgardy



Josef Franců, Sokolovna s kinem Úsvit, 1931, Žilina

Osa Brno–Žilina byla vzhledem k místu instalace tematizována prací brněnských architektů v Žilině, respektive jistou analogií moderního rozvoje obou měst (vzhledem k velikosti města Brna a kvantitě i kvalitě jeho meziválečné architektury jistě nesrovnatelným), její hlavní význam, dle mého soudu, tkví v představení početného souboru žilinských moderních staveb vzniklých v letech 1918–1948. Bohužel však další změna majetkových a vlastnických poměrů po roce 1990 nepřinesla těmto pozoruhodným stavbám, často zdevastovaným komunistickou společností, potřebnou obnovu či záchranu, nýbrž další a mnohdy konečnou destrukci. I v tom se osudy funkcionalistické architektury Žiliny a Brna setkávají.

Výstavu doprovázela publikace *Žilina a Svojdymov. Moderná architektúra a urbanizmus mesta (1918–1948)*, kterou její autor Dušan Mellner vydal vlastním nákladem roku 2010. Přes její nesporný přínos sdílím názor Matúše Dully z recenze knihy [M. D., (Po)zabudnutá kapitola dejín slovenského funkcionalizmu: Svojdymov v Žiline, *Architektúra & Urbanizmus* 45, 2011, č. 3-4, s. 292–295], že jí chybí v textové i obrazové části profesionální redakční a grafická práce i celková atraktivnější úprava. Což je škoda, neboť žilinská architektura z let 1. Československé republiky i Slovenského státu, jak zmínovaná výstava i její publikace ukazují, je tématem nesmírně zajímavým a hodným další odborné pozornosti a širšího zájmu.



Nic méně doufám že bude sněžit

Ivan Martin Jirous-Magor
(23. 9. 1944–9. 11. 2011)

připravil
Pavel Petr

Osoba Magor
Jaroslav E. Frič

Zmoudření dona Quijota se nekonalo. Chmátni si, a hned pochopíš. Včera jsem byl po třiceti letech v divadle. Říkáš, kolikrát se taková věc v životě stane? Když se setmělo, psi mi lízali rány, které nebyly vůbec hluboké. – Vždycky jsem si myslel, že Prostřední Vydří je loutková hra, na návsi dechovka, uzené makrely a mořští koničci. Náčelník Sokola selbstverständlich. Na udici chytil preparovanou rybu. Nebyl to ani kapr, ani muréna. Na hrobech rostla hlíva ústříčná. – Poslední dobou, když vyjdu do mrazu, jako by mi vynechávalo srdce. Pán Bůh ví, jak je ti. – V Tasově jsem byl kolem Velikonoc. Ze hřbitova bylo oraniště pokryté žlutým jilem, který vypadal jako vnitřnosti housenek. Šlapali jsme v stehenních kostech. Opodál náhrobku ležela měděná lucerna s nápisem Nebrat! Někde ani smrt nebere. Mlha byla až mléčná. Vyli jsme na měsíc, jehož zatmění bylo deklarováno. V kostele asi dvacet lidí. Předě mnou dvojice zbožných snoubenců, imrvéře srovnání v úrovni dubových lavic. Po Agnus Dei se objímají jako východní státníci. Dobře je na zemi. Nedivím se Bondymu. V Lettre internationale čtu článek Pád a vzestup evropských intelektuálů. Prý „*Poláci a Maďaři, Češi a Slováci chápou sami sebe jako příslušníky malých národů, v jejichž dějinách představuje jedinou konstantu střídání hegemonních mocností, kterými jsou ovládány. Z toho vyrůstající nastavení ducha je určováno spíše ironií než patosem.*“ (W. Lepenies) – Proč mi z hlavy nejdu některé slogany, které nejsou ani poesii, ani literaturou, ale jen jakoby primárně životem, který stojí před tímto vším psaním? Ivane, věděl jsem, že se mi nepodaří o tobě napsat. Mám tu ale knížku vydanou v roce 1915 ve Staré Říši: Tajemnou růži od Yeatse. Hned na sedmé stránce se v ní píše: „*Moji irští přátelé ptávají se mne, kdy hodlám napsati opravdovou národní báseň nebo román, a národní básni nebo románem míní, jak chápu, báseň nebo román, spočívající na nějakých*

pověstných momentech irské historie a vytvořené z myšlenek a citův, které proudí v největším počtu irských vlastencův. Já zase myslím, že poesie a román nevytvoří se ani nejsvědomitějším studiem pověstných momentův a myšlenek a citův jiných, ale jediné zahlížíme-li se do toho nepatrného, neurčitého, tetelivého, věčného plamene, který nazýváme svou osobou...“ – Rosa mystica je Panna Maria – a já nestojím o to zatěžovat své psaní risikem theologických zmetků, kterých je moderní doba plná (úměrně „pluralitě“ a metafysické pýše). Skutečná poesie je i theologicky správná. Její spolehlivost je však pro lidské oči někdy těžko postižitelná, prozkoumatelná a uchopitelná. – Na „setkání básníků“ letos na Bitově se mi šestkrát roztrhl růženec (lat. rosarium). Už jsem myslel, že ho nedám dohromady. Ale vydržel nakonec všech pět ran, a konečně i tu šestou. Všechna zrníčka odolala mým „poetickým“ nájezdům. A nejen mým. Kéž by tomu vždycky tak bylo. – Zlato na ořízce mého diáře připomíná monstranci. Kolik dní nám ještě zbývá? Poesie též je věčnou aproximací, pro básníka nevzdatelnou, stále se přibližující, stále ne u cíle. Neprotituuje se. Na otázku: s kým spíš? odpoví: jsem romantik. Nevím, zda mi správně bylo rozuměno, když jsem na obhajobu Magorovu citoval dona Quijota: „Protože tě, Sancho, znám, neposlouchám, co říkáš.“ Co říkáš? Neposlouchal jsem. Život je krátký pro toto putování. Když jsme pro někoho odhodláni umřít, nestojí o to. Život. Život je to, co není. Nechtějte fakta. Život se tvoří, není dán. Ať nám neříkají, kde jsme doma. Ať neužívají hotelových způsobů, v odkapávajícím čase bez deklarací, bez šampaňského, ať nám neříkají, jakou máme povinnost. – V tušeném blanžetu kouzelný nápěv zvonky uvozují, s větrnou růžicí rotující po obloze. Myšlenky zanikají bez ozvěny, těla bez stínů, není už psychologie, není politiky, skutečnost rozlomena krvavou jizvou, která se nezacelí. Korouhev hoří modrým plamenem. Maria, Matko Karmelu, oroduj za nás!

V Brně, 30. září l. P. 1996

NAD RAKVÍ MAGORA

Jiří Kuběna

Drahý Ivane Martine, Básníku Magore,

otřásl námi Tvůj – nedávno zažehnaný, nyní však přece dopadnuvší – skon. Skon nejdražšího manžela, tatínka a dědečka i milovaného blízkého člověka v rodině i mimo ni, a pro nás všechny pozůstalé přítele a kamaráda, vysokým ohněm planoucí světlo na křivolakých cestách našich osudů, bojovníka za všechny Chudé Duchem, Básníka Ivana Martina Jirouse – tohoto Blázna před Hospodinem podle slova svatého Pavla –: Magora Kristova. Bude chybět: a jeho velikost je i v tom, že po dokonané porážce včerejších usurpátorů svobody z pozic Moci, na niž se tak neohroženě podílel, dokázal se zřetelně distancovat i od dnešní naší, zas jiné Nesvobody, od nesvobody, jak sám věděl, mnohem horší, a zákeřnější, od našeho otročení Zlatému Teletu a jej doprovázejícímu Konsumnímu Blbství a vražedné, duchamorné „Zábavy“ – v tom našem bez rozpaků zas znovu vyznáváním, stejně bezduchem, jen trochu doslovněji materialistickém Zemském ráji na pohled, v nám všem dobře známé, Králem tohoto světa a jeho mediálními pohunky s orwellovskou důsledností strážené vládě Chaosu.

Svatomartinský Rytíř Ivan Martin ne náhodou odešel den před svátkem svého velkého patrona, když se byl rozdělil s naším věčným Žebrákem Národem – Žebrákem po Duchu – o svůj plášť bojovníka za Božskou Důstojnost Syna Člověka, a jeho pohřeb připadá – opět ne náhodou – na dny výročí převratu Listopadového, o němž se na vlastní kůži s bezpříkladnou statečností zasloužil. Ale byl to, a i nadále je to – on, který zůstal i po všem tom lichometném Sametu důsledně Chudý a na straně Chudých, a kdo nakonec v závěru svého pohnutého života o pražádné alternativě mezi až příliš zjevným Terorem konečně dovládnuvší Levice a pro tu chvíli vítězné – jen trochu rafinovaněji, ale určitě ne méně Tyranské – Neviditelné Ruky Trhu, čili Pravice, dobře věděl. Jeho bezpečným Rozcestníkem byl Kříž, rozepjatá Náruč Kristova mezi těmi oběma Lotry: Martin nikdy nezapřel svou důvěrnou a kající, o smilování prosící víru opravdového katolického křesťana; ten bezpečný Rozcestník ukazoval mu vždycky k místu proměnění srdce, Království Chudého – Staré Říši, a odtud ho i provázel jako jediná, nikdy neopuštěná jistota celým jeho heroickým životem.

Ivan Martin Jirous nebyl jen Rytíř Beránkův, Bojovník za Spravedlnost a Svobodu Boží, byl i věrný služebník Boží Matky Poesie a jejího Syna, Slova Učinného Tělem. Byl Básník.

Byl jsi Básník, a ne malý básník, Magore: žádný jen poeta minor. Básník naší, své, natolikrát okrvavené, brutálně dokaličené doby, píšící po stěnách svého vězení žádné hieroglyfy, ale zřetelné Mene Tekel, vzkazy až příliš srozumitelné a drásavé, svědek svého času, naší šílené doby. Poesii jsi zas jednou učinil svědectvím, martyriem Slova Krvavým Potem Oroseného, Bičovaného, Trním Korunovaného. V tom ohledu Martyr, básník Křesťanský, píšící Krví.

A také ten, který na svůj úděl nakonec Vykrvácel. A jestli Ne přímo Syn Apollónův, Krista Vítězného a Proměněného, Slova Oslaveného, pak určitě toho Trpícího.

Tvé nejlepší básně jsou modlitby člověka na mučidlech, v Bohu pevně zakotveného a z něj a v něm, Božím Duchem všecko oživujícího, vše činícího Nové. Je v Tvých verších prostnost staročeská i nerozpačitý vyznavačský barok – je v nich i s Tebou sourodý rebel, básník z největších, Karel Havlíček Borovský, syn Vysočiny, syn – stejně jako Ty – českých, čili západních svahů Vysočiny. Ale je v nich, je v Tvých verších, a to především, Tvůj předek po Krví, znamenitý lotr i ještě lepší kající, možná pro šibenici zrající, ale v Kristově náruči končící Villon a s ním i Verlaine vězeňské kobky, Verlaine svých Sagesse, své sebeslitovné Moudrosti kajícího básníka. Co Tě však s nimi všemi spojuje i zas od nich odlišuje, je potrhání, i zas jako píseň pramene věčně navazující, tichá melodie Tvé bezpříkladné Pokory. Básník – Ten, Kdo trpí. Básník Martyr, Svědek, ale i Vyznavač.

Tvůj Marsyas ale není jen znamením opovážlivé vzpoury, nese zřetelně i stopy stažené kůže svatého Bartoloměje. Ten podpis a piktograf, autoportrét zmučené tváře na pozadí Posledního Soudu, pod stropem Sixtiny – Tat Twam Asi –: To Jsi Ty. Lyra příštího Apollona už navždy ponese stopy krve prolité, jako ty nepomíjející Rány na Rukou, v Nohách a v Boku, které si jednou provždy podržuje Tajemství Božího Těla, Tajemství Bohočlověka Vtěleného a Oslaveného, Majestát Vítězného Krista.

Odchází s Tebou celá Epocha, čas potácení se a půtek od Čerta k Dáblu. Jsme teď a tady na všechno sami, ale je to dobře, před imperativem Smrti a před Mysteriem, ale i Magisteriem Života Věčného jsme každý sám, a jen tak, každý na své roli, můžeme snad převrátit i ten dnešní Vševládný Chaos, Hnůj Chliva Augiášova, v ornici úrodnou. Kéž nám na ni svítí slunce Kristovo, jehož byl a i na Nebesích teď bude s námi Ivan Martin – mocný přímluvce našeho ubohého Národa, nejen skutečný Lev v erbu Čechů, ale i oddaný přítel – a osvojený syn naší rodné Moravy, té Velké po Duchu: Moravy Staroříšské, Moravy Florianovy, ale i Březinovy, Demlovy, Zahradnickovy. A odtud už navždycky – alespoň napůl – i Moravy Magorovy, Moravy Matky Naděje nás všech, Moravy svatých Cyrila a Metoděje. Moravy Českomoravské Vysočiny, té země výšinné i krabaté, ale vždy po opravdových výškách žiznicí.

Na přímluvu Panny Marie, Matky Boží, všech andělů a svatých i nás všech ať Tě přijme do své náruče Bůh Otec, Syn a Duch Svatý. Ať Tě na své Přesvaté Srdce přivine Ten, Kterého Jsi Nezapřel. Přímlouvej se za nás u Trůnu Hospodínova, u Nohou Krista Krále, aby se jednou – tak jako ten Tvůj, vrchovatě – a podle Vůle Boží – naplnil i náš pozemský Čas, tady na Zemi. S Námi Bůh! – Za Všechno Díky!

*Řeč nad † Ivanem Martinem Jirousem v kostele
P. Marie Karmelské, Kostelní Vydří,
sobota 19. listopadu 2011 ve 14 hodin*

tři tři dny mne napadly^{dy} lechy (tek)
 neměl jsem sebou
 papír
 nechtěl jsem pinglům říkat si pinglům
 o účenky
 potřeboval jsem velký papír
 ted to mám
 zapamatoval jsem si jenom jeden
 úryvek
 tři šneci leželi přes ulici
 přes ulici leželi tři šneci
 Ted vidím všechny
 s nimiž sedím
 šikmo vpravo + mého pohledu předního/pak někdo/pak Lenka/
 pak seděl
 pak Lenka
 pak muž Adriany je její^{levis} fraser
 Adriana která přišla mi říct že jsem místo ní/ kdysi uklízel/ na Újezdě// Víte jak mi je hrozně/ když žádnou z vás nepoznám/jedno
 je jestli jsem vás miloval/ nebo uklízel za vás//Po pianinu lezou hlemýždi/šneci lezou po pianinu//Za to můžeš ty/inu/po třech dnech kdy napadly mne texty/po levé noze tvé jež o/
 pianino se opírá/le

Víte jak je mi hrozně
 když žádnou z vás nepoznám
 když žádnou z vás nepoznám
 jedno je jestli jsem vás miloval
 nebo uklízel za vás
 Po pianinu lezou šneci hlemýždi
 šneci lezou po pianinu
 Za to můžeš ty
 inu
 po třech dnech kdy napadly mne texty
 po levé noze tvé jež o/
 pianino se opírá/le

Rukopis básně darovaný Pavlu Petrovi v Praze na Smíchově na dvou samostatných papírech, pátý odstavec je škrtnutý, rkp. je nadepsaný vpravo v závorce - Zlín.

Přepis básně: Tři dny mne napadají texty/neměl jsem sebou/papír/nechtěl jsem říkat si pinglům/o účenky/potřeboval jsem velký papír/ted ho mám/zapamatoval jsem si jenom jeden úryvek/tři šneci leželi přes ulici/přes ulici leželi tři šneci//Ted vidím všechny/s nimiž sedím/šikmo vpravo z mého pohledu předního/pak někdo/pak Lenka/pak muž Adriany po její levici/ Adriana která přišla mi říct/ že jsem místo ní/ kdysi uklízel/ na Újezdě// Víte jak mi je hrozně/ když žádnou z vás nepoznám/ když žádnou z vás nepoznám/jedno je jestli jsem vás miloval/ nebo uklízel za vás//Po pianinu lezou hlemýždi/šneci lezou po pianinu//Za to můžeš ty/inu/po třech dnech kdy napadly mne texty/po levé noze tvé jež o/ pianino se opírá/le

08 23. x x x
 09 Guillaume Apollinaire
 10 miloval Královskou Elisku
 11 ač jak i ji hladil
 12 rád bydl ji po boku
 13 Proč jsem se nenarodil dřív?
 14 i před biskupem
 15 tak rád bydl ji byval hladil
 16 na pokutě že musíme
 17 Proč mě předbete
 18 že francouška' snívá?
 Proč jsem se nenarodil dřív?
 přibij ras vyškídí odlov
 a odlov nahradí přibij
 kudy přišel dřív

Rukopis básně I. M. Jirouse nadepsané Uloža - jménem vesnice, kde nyní žije básník Erik J. Groch



„Muchomůrky bílé“ – Magor v Bukovanech, snímek Libor Stavjanik

Moje vzpomínka na Ivana Martina Jirouse Ladislav Heryán

Jsem kněz a býval bych se rád s Martinem bavil o Bohu, ale nešlo to, musel bych být mystik jako on a aspoň trochu mu stačit. Jeho životní příběh byl jiný než můj, a proto i jeho Bůh byl jiný než můj, i když snad podobně veliký a tajemný.

Někde jsem řekl nebo napsal, že Martin byl mystik, který žil mezi dvěma světy, světem tímto a světem budoucím, Božím. Oba ho drtily, ale on byl k prvnímu milosrdným a před druhým pokorným.

Jeho milosrdenství k tomuto světu bylo jistě dáno vědomím lidské slabosti a nicotnosti, tolikrát ozkoušené na sobě samém i na jiných, cizelované bezpočtem marných zápasů a zklamání, znovu a znovu živené nadějí a vírou v to lepší, tak jako to umí jen láska k člověku. Martin miloval lidi a jeho život zaplňovaly jejich příběhy, a když jej zklamávali lidé, pořád zde ještě byla zvířata a živočichové, třeba mouchy a pavouci, a květiny a divoké rostliny. Jako ony dokázaly rašit z kamenní na těch nejneuvěřitelnějších místech, v těch nejnepříznivějších podmínkách, tak z jeho vlastní chudoby nově a nově rašil jeho každodenní život. Martin byl jako první květina na mrazem spáleném poli. Kdokoli se s ním setkal a měl-li pro to oči, mohl vidět, že zdánlivě šedé pole našeho života již zase kvete, jako když Hospodin u proroka Izaiáše nechává rozkvést poušti a buduje v ní novou cestu do lepší země.

Jeho pokora před světem na této zemi nedostižným, před světem Božím, byla dána vírou v milosrdenství Boží, vírou v dobrém slova smyslu troufalou, protože draze vykoupenou strachem a utrpením, denodenním zápasem o to, že Bůh je, že na nás myslí, že je s námi a že je skutečně takový, v jakého doufáme. Jeho víra byla mnohdy zoufalým křikem žalmisty, visícího nad propastí opuštěnosti a zapomnění, nad černou dírou, na jejímž dně se snad tento náš svět se světem Božím setkají. Možná proto v jeho životě jako hvězda jitřní a hvězda naděje zářila postava Matky Boží Panny

Marie, jedné z nás a zároveň Boží, které ve své poezii věnoval tolik místa jako žádné jiné ženě; a počítám-li dobře, básní je asi čtyřicet.

*Panně Marii s dělátkem
andělé drží roucha lem
nad zaroseným trávníkem
Slunce skryté za obzorem
růžový přísvit vrhá sem
tíše v červáncích pluje zem*

*Paměti mojí cedníkem
propadá se slib za slibem
tady v prostoru chrámovém
Milost máš Panno v srdci svém
odpusť mi prosím odpusť jen
že jsem takový jaký jsem*

(Magorovy labutí písně)

Jsem sice vysvěceným katolickým knězem, tedy knězem institucionálním, ale Martin byl skutečným knězem z lidu, knězem života, knězem ze své podstaty, prorokem jiného světa, tím, který sloužil Bohu, a nikoli mamonu a který dobře věděl, kdo je zde skutečným Pánem.

30. 12. 2011

VYSYCHÁNÍ KRVE

Milan Kozelka

Ve skleněné krychli uprostřed osamělé pláně sedí zády k sobě malíř Josef Žáček a básník Ivan Martin Jirous. Žáček vidí bílou oblohu s černými ptáky, Jirous vidí černou oblohu s bílými ptáky. Slova jsou výsledkem rychlých tahů štětce, malba vzniká průvanem slov, němými zvony promlouvá smrt. V bílém hrobě se chvěje černý stín, v černém hrobě se zmitá bílý přelud. Čas černě houstne, prostor bíle řídne, ve skleněné krychli mrzne. Vyzábělé labutě se noří do bezedných tůň. Zmizel den a zmizela noc, tvary se roztavily v nehybném tichu. Jirous vidí černou oblohu bez ptáků, Žáček vidí bílé ptáky bez oblohy.

TEČKA

Berouskovi jeli s cirkusem na šestitýdenní štace a požádali Ivanu Syslovnu, aby jim doma krmila vzácného křečka s hnědou tečkou na čele. Dali jí klíče od bytu, ukázali jí, kde má křeček proviant, a odjeli do vzdálených měst v Sudetech. Ivana sedí v koženém křesle, kouká se na televizní kvíz a popíjí bílé víno. Zvoní zvonek, jde otevřít. Za dveřmi se kymácí ožralý Magor Jirous s kyticí pivoňek.

„Pojď dál,“ zve ho Ivana dovnitř. „Díky. Jak víš, že mám ráda pivoňky?“ přebírá od Magora kyticí a spěšně se rozhlíží po pokoji.

„Máš vázu, kundo?“ chroptí Magor.

„Nemám. Starám se o Berouskovic vzácného křečka.



Dva Martinové - Magor v Otokovicích, snímek Libor Stávaník

Krmím ho,“ říká Ivana a pokládá kytici na stůl. „Jak to, kundo, že ten křeček trpí v kleci, jako sem já trpěl ve Valdicích? Zvířata a básníci potřebují absolutní volnost, kundo!“ řve Magor a vypouští křečka na svobodu. Hlodavec rychle šmejdí po pokoji a vzápětí se jim ztrácí z dohledu.

„Tady máš, kundo, prachy a běž někam koupit vázu,“ chroptí Magor a podává Ivaně dvě stovky. Pohodlně se uvelebují v koženém křesle a relaxuje.

Ivana se motá po bytě a hledá křečka. Najednou ztuhne úlekem – křeček vylezl na rantl vany, spadl dolů do odtokové díry, šprajcnul se tam a zemřel. Ivana ho opatrně vyndává a se slzama v očích pokládá na širší rantl vany. Jde do kuchyně a snaží se do vany špinavé nádoby, až se vrátí z koupě vázy, tak ho umyje. Magor Jirous spí v koženém křesle a hlasitě chrápe. Ivana zhasíná světlo v koupelně a odchází pro vázu.

Magor se probouzí a rozespale bloumá po bytě. Otevírá dveře koupelny, rozsvěcí a žasne nad množstvím špinavého nádobí ve vaně. Svléká se donaha, pouští teplou vodu a pečlivě myje nádobí mrtvým křečkem. Za půl hodiny je s mytím hotov, pokládá křečka na rantl vany a odnáší umyté nádoby do kuchyně. nahý usedá do koženého křesla a leje do sebe lahváč.

Ivana se vrací se stíhlou vázou, plní ji vodou, noří do ní kytici pivoňek a staví ji doprostřed stolu. „Vypadá to moc pěkně,“ konstatuje s potěšením a vrací Magorovi padesátikorunu.

„Umyl sem nádobí,“ říká Magor a leje do sebe lahváč.

„Jé, to seš hodnej,“ má Ivana radost. „Houbičky na mytí nádobí jsou v kuchyni na lednici, našel jsi je?“ ptá se.

„Jedna ležela na vaně,“ chroptí Magor.

„Na vaně?...“ padá Ivana do rozpaků a jde se podívat do koupelny.

„Magore, to není mycí houbička, to je mrtvej křeček. Šprajcnul se ve vanovém odtoku a zdechnul tam. Berouskovi mě zabijou, byl vzácněj,“ mumlá Ivana a klepe se strachy.

„Hovno, kundo. Koupím jim jinýho, nic nepoznají,“ chroptí Magor, obléká se a odchází do Zverimexu pro křečka. Za necelou hodinu se triumfálně vrací. „Tady je!“ vytahuje z krabice náhradního křečka.

„Nojo, ale ten původní byl vzácněj proto, že měl tu hnědou tečku na čele,“ vysvětluje Ivana.

„Na to sem kundo taky pamatoval,“ vyndává Magor z kapsy fixku a dělá křečkovi na čelo hnědou tečku. „Teď je stejně vzácněj jako ten, co natáh ve vaně brka,“ chechtá se a leje do sebe lahváč.

„Nojo, asi jo...“ říká Ivana bezradně.

Berouskovi se po šesti týdnech vrací domů a děkují Ivaně za obětavou péči o křečka. Ivana je seznamuje se svlečeným Magorem Jirousem.

„To je náš nejmilejší miláček,“ láskyplně šišlá madam Berousková a něžně hladí křečka. Hnědá tečka na jeho čele se mění ve šmouhu, její dlaň je špinavá od fixu.

„Co se to děje?...“ žasne Berousková.

„Při určité teplotě jim ty tečky na čelech pouštějí a při sebemenším dotyku mizí, kundo,“ chroptí nahý Magor a leje do sebe lahváč.

Impresáři cirkusu Berousek razantně otevírá dveře od bytu, ve ksichtě má nekompromisní výraz. Magor Jirous s Ivanou Syslovnou se fofrem pakují a sbíhají po točitých schodech do přízemí. Pivoňky trčí ve váze na stole, rozpitý lahváč teplá vedle koženého křesla. „Mrdám všechny křečky, kundo!“ ulevuje si Magor na chodníku a obléká se.



Bukovanský Magor, snímek Libor Stavjaník

* * *

Erik J. Groch

„Ticho vychádza zo samého spôsobu života. Keď na jeseň a v zime zostanem sama v dome svojich rodičov, o štvrtej popoludní je už tma, je počuť len dážď alebo vietor. Z tej samoty a ticha doliehajú verše, pretože podľa mňa je písanie spôsob života. Nemôžem pol dňa pobežovať a robiť niečo iné v hluku, a potom odrazu písať v tichu. Ako píšem, tak žijem.“

Sedmero

Medzi koľajnicami zbiera kvetiny,
tlačí ich do hrnčeka, zalieva.

Vôňa mu dáva zmysel, ako je
Boh vzduch, ktorý vdychujeme.

Krása kvetín má oči, naozajstné oči,
hľadia, na čo nemáš zabudnúť.

Zalievať kvety. Spomaľovať. Brzdiť.
Trikrát za minútu sa sprítomniť.

Ktorá koľaj hrdzavie. Čo zarastá v tráve.
Vezme nás niekto za ruku.



Otrokovický Magor, snímek Libor Stavjaník

A.

Zväzok svetla na stole, opisujúci sa v obrysoch.
Písmená pribúdajúce na papieri, vyvolávané z tie-
ňov.

Z tváre do tváre mohlo svetlo svietiť bez slov.
Niekedy sa chlad rozprestrie ako by mu patril ves-
mír.

Hlboko pod zemou prúdia mračná horúcich vôd.
Klaniam sa všetkým, ktorí klopalí na zem, dokiaľ
nevytryskla.

Ako píšeš, už ani zvon tu nie je, premenil sa
na studňu.

Andriane Škuncovej

Sem tam si vzpomenout

John Bok

Když jsem byl požádán, abych napsal něco o Ma-
gorovi, uvědomil jsem si, že většinou všichni oče-
kávají nějakou peprnou příhodu, něco, co potvr-
dí, že Ivan Martin byl skutečně magor, čili cvok.
Jenže Magor byl vše, jen ne cvok. Jeho život
bylo jedno velké dobrodružství, neboť byl člově-
kem, jehož vnímání tohoto světa bylo vypjaté až
na samu hranici snesitelnosti. Jak nebýt Mago-
rem, když svět je obydlen samými sobci, hlupáky,
bezbožníky, ctící pouze úspěch kariérní a hmot-
né statky. Neměl čas na nechápavé, a proto se
tak často na ně utrhával. Protože jich je bezbřeze
mnoho, utrhával se a spílal jím velmi často. Slov-
níkem příznačným, neboť blbec na jiný neslyší.
S dětmi byl bezbřeze trpělivý. Vzpomínám si, jak
seděl u nás doma v kuchyni po návratu z věze-
ní, klidný jak Beránek boží, a trpělivě vyprávěl
naším dětem, Kristýnce a Kryštofovi, o Ježíšově
matce. Zastřeným, chraptavým hlasem předkládal

jim i světu své vyznání, svůj obdiv a hlubokou lidskou pokoru před matkou syna, který se obětoval pro druhé. Kristýnka seděla Magorovi na klíně a dívala se na Magora s obdivem, jako žáček na svého kantora.

Ač s ním moje děti zažily i bouřlivější chvíle, takové, o kterých chtějí všichni slyšet, jsou ty, podobné té u nás v kuchyni, pro Magora příznačnější. Magor byl ve své podstatě dobrotivý Mág, čaroděj z Vysočiny, čaroděj lučních kobylek, remízků, plynoucího času a slova. Rytířem, jehož erbem byla lilie.

Mohlo by se zdát, že jsem se pomát, když opomím jeho divokost, hrubiánství, kdy opilý, neřkuli doslova ožralý, jen pro zdánlivou maličkost byl připraven dát někomu do držky. Kdy jen pro nepatrnou poznámku dokázal vychrlit vodopád vulgarit a zavalit „hříšníka“ lavinou brutality a sarkasmu. Nezapomněl jsem nic z toho, ale to o Magorovi nevypovídá nic jiného, než co jsem zmínil na počátku. Že neměl čas se zdržovat lidskou blbostí, ale zároveň odmítl rezignovat na to, jí netrestat. Svojsky a po svém.

Mne častoval často. Například, když jsem prznil naší mateřštinu, použil špatný výraz nebo nesmyslně použil přechodník. Slova nebyla pro něj jen způsob, jak se vyjádřit nebo domluvit. Byla pro něj chrámem, který byl vybudován našimi předchůdci, darem, kterým se neplýtvá, pokladem, které je nutno střežit a ochránit před przniteli.

Ač jsme se mnohokrát poškorpili a pohádali, nikdy jsme se spolu neporvali. Někdy k tomu moc nechybělo, ale oba jsme to dokázali zvrátit do legrace, neboť ač Magor bral život smrtelně vážně, byl povaha veselá, šaškovská, tak jak královští šašci, dílem mudrci, dílem klauni, byli.

Magor uměl být opravdu divoký, jako utržený býk. Ale stačilo ho rozesmát, aby se uklidnil. Poznámka, zlehčení jeho nebo sebe sama, cokoliv, co ho přimělo chechtat se jeho příznačným smíchem a v očích mu rozžehnout něco, co jsem u jiných nikdy neviděl.

To vše nalezneme v jeho textech. Posedlost životem, láskou, soucitem, tělesností, pokorou a zpupností zároveň, krajinou, vším tím, co jeden lidský úděl obnáší. Nepotkal jsem za svého života druhého takového, ač jsem měl příležitost se setkat s mnoha mimořádnými ženami i muži.

Schází mi a vím, že nejen mně. Útěchou jsou vzpomínky a možnost si vzít kteroukoli z jeho sbírek básní a být s ním.

V Karlíně 25. ledna 2012

* * *

Magoře, Magoře
nožky máš nahoře
bojím se bojím...

Tolik ses navyváděl
ažs dovyváděl
teď ležíš v zemi
v klidu a pokoji
na kopečku
tam, za hřbitovní zdi
co z polí
vítr osením voní

Magoře, Magoře
nožky máš nahoře
tělo v zemi
duši v nebi
slova v básních
jenže i tak nás
smutek kruší

V Karlíně, listopad 2011

In memoriam IMJ

Chrlení nejen krve
ale i duše
skřípění nejen zubů
ale i rozumu
vytí nejen vlka
ale i boha
nekonečná následnost příčiny
nezvratná konečnost všeho
z hrobu se nevrátíš
v myšlenkách ano

V Karlíně, listopad 2011



Kostelní Vydří (19. listopadu 2011), snímek Libor Stavjaník

Ivan Schneedorfer

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 19. března 1937 v Českých Budějovicích. Po válce vystudoval v Praze stavební průmyslovku, žil několik let v severních Čechách, kde pracoval jako stavební technik, po srpnových událostech emigroval do Kanady, nejprve do Winnipegu, od roku 1980 žije v Britské Kolumbii, jižně od Vancouveru.

Vydal knihy básní – Básně z poloostrova, Mnichov 1987, Verše léta a zimy, Paříž 1989, Mini-příběhy, Paříž 1990, Pozůstalá vzducholod', Paříž 1991, Návrat, Paříž 1991, Básně (souborné vydání), Torst Praha 2002, Závěrečná změř, Olomouc 2008, Horizont je daleko, Protis, Praha 2009. Anglicky vydal knihy – The silence after Music, Montreal 2001, The horizon is far fareway, Montreal 2005, Homeresque, Montreal 2008.

Ivan Schneedorfer žije v Kanadě na poloostrově Tsawwassen.

„Sonet“

Konec světa
už je tady.
Málokdo si
s tím ví rady.

(Toulouse – Lautrec
přede dveřmi
prosí o vstup
na kolenou...)

Dýchám ze všech sil,
dýchám ze všech svých
zbývajících sil.

Vymyšlená pravda,
čili krásná lež –
nebetyčná věž...

1.
RYCHLE SI ZAPÍŠU
 podzimní zkušenost:

Ryšavé v rezavém
 Havrani v stříbrném
 Vlčákům šediví
 tlama i povaha
 /.../
 (z dívčích copů možno uplést
 jemný košík na ovoce)

2.
ZA RYBÁŘSKÝM DOMKEM
 objevil jsem bodlák
 Exotický bodlák
 s obrovskými květy

Uchopil jsem osten
 a přiblížil květ k nosu
 Vzápětí jsem ucítil
 vůni z jiné planety...

3.
KŘÍŽEM KRÁŽEM AMERIKOU
 Objevil jsem středozápad
 Pobudové pijáci
 lékaři a šerifové
 Pasáci krav i tuláci
 a obchodníci s deštěm

(Dva synové farmáře:
 Jeden Kain a druhý Abel)

4.
RÁNO JEDU AUTOBUSEM
 Sem a tam se kymácíme
 Tisknu se ke Kanadance

V jistém smyslu
 mám zde domov

Mám zde domov
 v Novém světě

5.
POTOK ZPÍVÁ CELOU NOC
 Bude spěchat celou noc
 uličkami spících bezů
 k stříbrnému jezeru

Rána až se probudím
 bezy budou kvést
 a život bude oplývat
 skupenstvími slov

6.
SLYŠÍM JEZU HUČENÍ
 To patrně odrazem
 od některé hvězdy

Zase budu bdít
 Spánek je můj poklad
 ztracený (Snad navždy)

Co nevidět mlha
 růžová od slunce
 bude v okně stát

Řeknu ti že měl jsem
 bezstarostný sen
 (Umím ještě lhát?)

7.
DNES JE KRÁSNE NA HORÁCH
 i pod horami v zahradách

A zde je klášter Westminsterský
 Krajina se před očima mží
 jak na vinětě Chablis...

Tady bych rád potkal
 svého otce
 Šel by tudy poprvé
 a zas by mi svým způsobem
 sdělil nové tajemství

8.
ZALETĚL JSEM
V MYŠLENKÁCH
 až do sadů broskvových
 ale tam je podzim

(Jakoby má paměť
 už nestačila na barvy
 někdejšího léta)

Myšlenky mám chladné
 Léto podzim zima...

Rezavá mávátká padají
 k zemi a havrani trhají peřiny
 mraků

9.
TÉ DNEŠNÍ NOCI
 vyšli jsme z domu
 vábení blesky
 a rachotem hromu

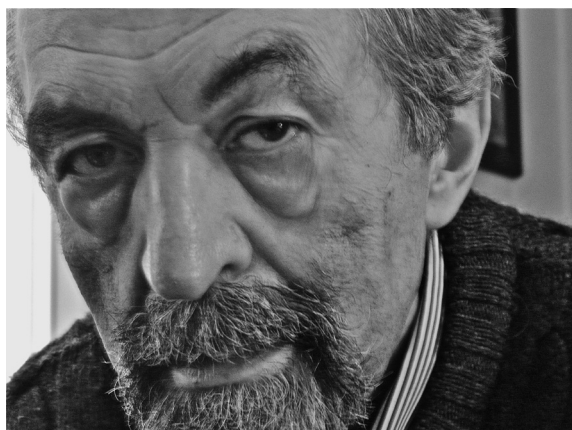
Když temné mraky
 odnesla vichřice
 stříleli po nás
 z velkého měsíce

Proč jsi tak vykřikla?
 Nejsi snad zraněná?
 Střely jsou stříbrné
 tvá krev je stříbrná

10.
NECHÁM
SCHVÁLNĚ DVEŘE
 trochu nedovřené
 Proužek světla vnikne
 za mnou do ložnice
 Budete si šeptat
 abych nerozuměl?
 Budete si šeptat
 bezpochyby o mně
 Co však o mně víte
 když jste dávno v Pánu?
 Mluvte hlasitěji
MLUVTE HLASITĚJI...

Rudolf Matys

připravuje
Pavel Petr



Snímek Josef Moucha

Narodil se 28. května 1938 v Praze. Vystudoval historii, český jazyk a geografii na Vysoké škole pedagogické v Praze. Celý život pracoval v Českém rozhlasu jako dramaturg literárních pořadů.

Vydal knihy básní – Sedm 1964, Tři ze dvou 1966, Dech 1983, Láhev do moře 1989, Zářivé hlubiny 2000.

Vydal také básně pro děti Říkanky a vyprávěnky 1977 a prózy Kutnohorské pověsti 1973, Žakér 1987, Fragmenty z deníku 1995.

Pro rozhlas napsal hry Klíč a Sisyfós na prázdninách.

Rudolf Matys žije v Praze.

*Dávné, nedávné
(2000; 2009)*

Arbitráže I.-II.

Prázdno dotýkané zevnitř i zevně
není stejné
Zevnitř rozpínáno
dovnitř se stlačuje
Dvojstěnná okna téhož doteku
vakuum mezisloví:
oko básně
v lisu

Lodice mlčení
s vesloveným veslem
Pohyb
pohybu
Protětí postupující
do prostupování
Pohyb který se počíná
na rubu pohybu
Maličko nakřehnuté hnutí?
To nic:
Až pod čarou ponoru
ta loď

Připomenutí o sítích

Síta se chvějí,
jak jimi propadá barevné zrno.

Strakaté jepice plev
zapomněly,
že vzkličí jen ta zrna,
která mají uprostřed tmu.

Nejhlouběji tedy propadá
zrno oka.

Krajina na výletě

Světla se rozcházejí v chvatu
a tmy se už nenavštěvují...
Žení se úkaz,
rozvádí podstata.
Zachycujeme se navzájem
jen škvírami mezi prsty,
rybky pohledů proklouzávají očima.
Dočkáváme se barevných pohlednic
na zpáteční adresu jepic,
zatímco samota nám stále stěhuje pokoje,
leč kvůli utajení zahazuje klíče.

Sype se písek z hodinek

Papírem proudí krvinky ticha
z ampule zevnitř překouslé.
Dávno už báseň si ve mně zvykla
na svůj tik hraný na housle.

Na nečas je lék v bezčasí,
na vše, co je zatím, v zatímním.
Osud si se mnou hraje na asi,
na všechno, co už nemíním. .

Nepravidelná

Do nikdy jako do někam
pospicháš za ní,

cesta ti z kroků odtéká,
z napíchlých kanyl.

Motýl - dvoueverší lehkosti -
na křídlech nese celý epos tihy.

(Snadno teď vzduch jde od kosti
když maso tlusté jako knihy

obíráš na vidličce blesku.
Sousto jak otázku zahltíš, ať je už nemá...)

Je někde na světě místo, kde adresu nemá
ten řinčivý kolohnát stesku?!

2007

Tak, i o n a k

Láska, tak lehká, že ji strhne pod tělo
i letmý dotek temného křídla. Oči zastíněné kůží
vzestupují do oblaku plného horkých hnízd,
z nichž vyletují přerývání ostříží s runami zobáků...
A láska tak těžká, že nezvednu ani její prchavě
letmý vlas,
aniž bych zkameněl, že pochází ze šedivějící křtice
mého osudu.
Čas hledá zatím ve mně místo k usednutí.
Ale jsem bez židlí.
Posedlost na obráceném koni
vyrvává znovu svými kopyty úvoz zpátky ke strmé krvi.
Z rubu na líc obracím k tobě svou kůži,
květ šilených.

Rilke píše Lou Salomé (Z cyklu Lahvová pošta)

Jsem zachvácen nemocí z přesnosti.
Budu-li růži přemísťovat tak, aby netrpěla,
kolikrát ji umístím na své místo?
Odešel jsem z Prahy, města šedivé květiny,
neboť jsem poznal, že hudba nemá stavěč
a umírá tedy ve svých vlastních střepích...
Od jisté doby obývám Muzot, tulácký hrad,
věž stojící ve svém trysku,
a nevím proč. O stejna stojatá je času jenom více..
Matka, kterou jsem miloval, mi stěhovala hodinky
mezi dětské hračky,
leč neodstěhovala čas, je mrtva.
Ach, Lou, naše tváře uvízlé v hlubokých trnitých
keřích zrcadel!
Z úst do úst jsme si podávali jen jejich střípky
a krví přetírali růž...
To vše jsou ale jenom slova, která se znají už příliš
a proto se baví jenom mezi sebou,
a zůstane tudíž mnoho věcí nepojmenovaných.
Odcházejí ode mne, citující už jen Januse
z dvojhlavých karet spadlých pod vrchcábový stůl:
„Odkudsi, jenom zpátky vpřed!“.
Zavírám za nimi kámen, který roste.
A ohlíží se.

Zavírka

...pak přišlo ráno, ostré, od řezníka,
od jehel sáкло ticho, rýmem mlela klika:
Dál žij si slastně, nadivoko,
ty střelče, jemuž chybí oko!

Nazaret - Emauzy (Ivanu Slavíkovi)

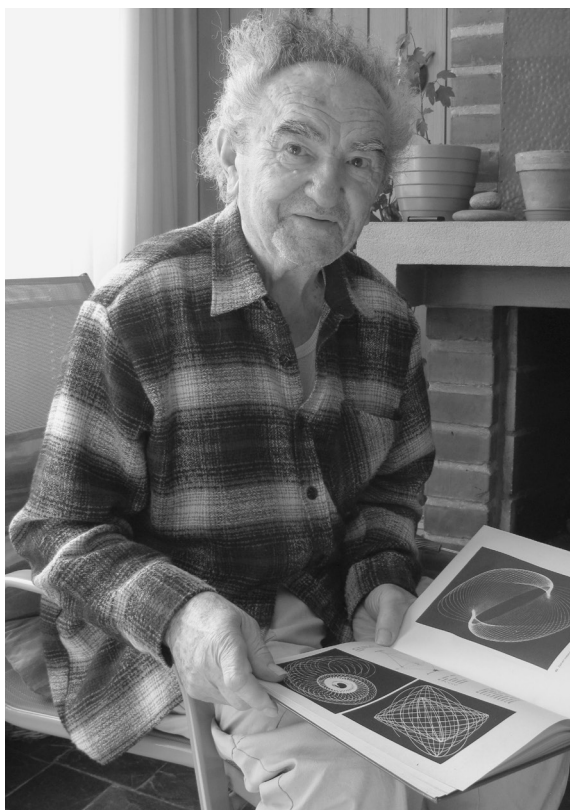
Ještě po nás slabikuješ koledu -
a už jsou zformulována Acta Pilati.
Ještě jsi neudělal první krůček -
a už tvé stopy nacházíme v krvavém prachu.
Ještě neudržíš v ruce míč -
a už ti trhají zeměkouli z náručí.
Ještě jsi nebyl na matějské pouti -
a už abonenti zkázy obsazují poslední místa
na kolotoči s předpotopními ještěry.
Ale když ještě kříž byl jen tesařovou značkou
na okraji dřeva,
už tvoje první krev z rozbitého chlapeckého kolena
se přimlouvala...
A každé tvé klopýtnutí zvedalo klenbu nebes
a každé tvé zastavení zrychlovalo pohyb času...,
a tedy také proto, když bylo po všem, začalo být
předě všim...
A když jsme se vrátili z papoušcích věštíren,
když jsme se vrátili odevšad,
spatřili jsme tu trojici, krácející temným úvozem
do Emauz před sebou.
Za ní spěchala známá silueta .
I já jsem přidal do kroku a volám: „Hej, ty tam,
počkej na mne!“

Zemřel

prof.

František Crhák

Lucie Šmardová



Profesor František Crhák, foto: Jitka Ressová

V prosinci loňského roku zemřel ve věku 85 let architekt, designér a dlouholetý pedagog zlínských ateliérů detašované katedry designu VŠUP prof. František Crhák. Tento článek je věnován připomenutí dvou oblastí, které byly pro jeho tvorbu a pedagogickou činnost zásadní, jedná se o pneumatické struktury a tzv. protodesign, předmět, který propagoval v rámci didaktických příspěvků na téma design.

„Obyčejná mýdlová bublina se stala ideálním výchozím modelem studia zákonů vytváření pneumatically napjatých útvarů. Vháníme-li do kapky mýdlového roztoku trubičkou vzduch, fyzikálně

chemický vztah soudržnosti molekul a pneumatické poměry vnějšího a vnitřního prostředí vytvoří za daných podmínek lehkou, ale soudržnou vznášející se bublinu.“ Fascinace jednoduchostí, experiment společně s prověřením principu konstrukce, který je známý v přírodě, se stal nezbytnou součástí příprav při řešení konkrétních designérských úkolů. V pneumatických formách docházelo k odkrytí nových tvarů a jejich alternativ. Na výzkumy německého architekta navázal v šedesátých letech František Crhák, jeho experimenty rozvinul a v rámci výuky se z nich staly povinné a zábavné hodiny, z nichž vzniklo mnoho návrhů, které se později aplikovaly jako prvky architektonického prostoru na fasádách domů, střechách hal, osvětlovadel či v nábytku, nafukovacích člunech, lehátcích atd.

František Crhák patřil, podobně jako jeho dlouholetý kolega Zdeněk Kovář, k první generaci československých designérů, jejichž práce je ovlivněna atmosférou poválečných osobností teoretiků a výtvarných umělců. Žák Bohuslava Fuchse a Bedřicha Rozehnała studoval u Vincence Makovského obor „architektonické sochařství“. Od roku 1953 působil jako pedagog na Střední výtvarné škole v Uherském Hradišti, odkud odešel v roce 1959 společně se Zdeňkem Kovářem na nově otevřené detašované pracoviště VŠUP do tehdejšího Gottwaldova. Zde se soustřeďuje zejména na pedagogickou činnost, vydává několik knih a podílí se na koncipování výuky oboru průmyslového designu, do kterého vnesl nové pedagogické metody a tvůrčí přístupy, pojem proto-design je jedním nich.

Predesign

Za pojmem „predesign“ byl označován soubor analýz a experimentálních cvičení, které předchází tvorbě a organicky vyúsťují do vlastní návrhářské práce. Svým zaměřením by se předmět dal srovnat s německým vorkursem (grundkurs, grundlehre), s italským corso peliminare nebo s anglickým basic design. Výukový předmět, který podle Františka Crháka zahrnoval soubor

experimentálních-kreativních cvičení a analýz, které předcházejí tvorbě a organicky vyúsťují do vlastní návrhářské práce v oblasti designu. Předmět rozdělený do šesti hlavních podkapitol měl tvořit základy předmětného vytváření, šlo o výtvarnou a konstrukční analýzu přírodních struktur a formy. Každá z těchto kapitol měla být publikována formou sešitů, konkrétně se jednalo o oblast 1) předmětné formy a struktury, 2) výtvarné geometrie, 3) konstrukce, techniky a technologie, 4) vizuální kombinatoriky, 5) výtvarné kompozice a 6) prostoru a perspektivy.

V tvorbě Františka Crhák byl charakteristický architektonický způsob přemýšlení, přesvědčení, že architektura a design mají k sobě blízko právě, když architektonická tektonika může přecházet v plastickou sochařskou formu a naopak. Úzký vztah designu k architektuře vychází podle Crhák z koncepce hromadné průmyslové výroby,

blány, jejímž tvarováním vznikaly elementární organické tvary, které se staly prostorem pro tvůrčí hru hledání tvaru a kombinování a přetváření. Geometrické útvary totiž nelze stavět do protikladu uměleckým, protože neexistují negeometrické objekty. Každý hmotný útvar má svou dosud nepoznanou strukturu – formu, a ta, kterou jsme dosud nepoznali, neznamená, že je geometricky nedefinovatelná.

Také ve své designérské práci vycházel ze základních geometrických tvarů a struktur a jejich originálních kombinací. Analytické myšlení, funkční a účelové řešení, tvar mnohokrát předcházel funkci. Znaky jeho realizací je elementární analýza tvaru do podoby funkčních a účelných výrobků. Dlouhodobě spolupracoval s podniky Tesla, pro něž navrhl mikrofony, sluchátka, reprosoustavy, stolní telefony pro podnik Tesla, řešil tvarování pistolí pro Zbrojovku či návrhy (nerealizovaných) sportovních letounů Moravan.



Profesor František Crhák ve své pracovně, foto: Jitka Ressová

je podkladem rozvíjení speciálních architektonických cvičení, ve kterých je kromě teorie kompozice zahrnuta experimentální tvorba tvarů a konstrukčních struktur. Jím vyučované „Základy architektury a perspektivy“ rozšířil o architektonická cvičení tzv. výtvarné geometrie, které vycházely ze studia předmětných forem a na základě euklidovské geometrie studentům přibližovaly možnosti konstruování základních geometrických tvarů. Pro potřeby výuky využíval František Crhák 3D modely a originální 2D výkresy. Na konci 60. let ho zaujetí geometrickými tvary přivedlo k objevu tzv. „pneumatických struktur“, založených na jednoduchém principu napnuté gumové

Jako architekt se podílel na vytváření interiérů, urbanistických úpravách městského parteru, navrhování městského mobiliáře, realizoval několik veřejných pomníků.

Reflections of the Exhibition Pilsner Foam – And Other Things Ladislav Daněk

The exhibition *Pilsner Foam* could be seen in February 2012 at the House of Art and presented the works of more than thirty artists from Pilsen and its surrounding area. Ladislav Daněk explored the extent as to how meaningful the exhibition really was. He focuses on parallels with the regional exhibitions from the previous regime, when only those who passed through the network of complex approval processes could exhibit their work. Other artists were otherwise cast into the field of the so-called unprofessional art. The paradox is that the spectators could encounter relatively liberal works of artists in unofficial showcases, artists such as Milan Maur who today are considered quite renowned. After 1989, a revival of the right to the freedom of expression occurred, and the establishment of associations of artists, representing various local (regional, provincial) art specifics had begun emerging. However, in the second half of the 1990's, the promotion of the groups' intimate interests had replaced the enthusiasm for the specifics of the local scene, thanks to the influential curators who had been working in the centre of these activities. According to the author of this article, the promotion of the market mechanisms and the personal positions associated with the political power, the place of the auspiciously launching of an attempt for a pluralistic perception of the intermingling of various artistic styles and generational testimonies had been reweighed. The ambitious gallery project of Václav Malina, entitled *Pilsner Foam*, goes against this trend. His was an attempt at resuscitating the pluralistic thinking, yet at the same time a résumé of the most important works of contemporary art brought to Pilsen by a wide generation span (from doyens to the new college graduates). The aim was to introduce the contemporary space of the local scene in a broader range of styles and ideas but, according to L. Daněk, it did not give a very convincing impression, with respect to the spatial possibilities and the large number of exhibitors. This evaluation does not alter the fact that the scene in Pilsen deserves more constant attention.

Miloš Šimurda Tomaš Mikulaščík

The primary autumn activity of the Zlín gallery was the retrospective work of the famous representative of Czechoslovak art in the second half of the 20th century. The exhibition was the extensive selection of the seven decades of the work of painter Miloš Šimurda (born in 1924). The exhibition featured the selection of his artistic concepts that convey a harmony of Classicism and Modernism. Šimurda's work is deeply rooted in abstract philosophical thinking, especially that of the late Antiquity, but also draws from the tradition of the New Testament. The author examines the notions of truth and truthfulness. The exhibition was subtitled *"Pictures from 1958-2009"*, and presented the artist's later works. The work of Miloš Šimurda is deeply rooted in his native environment – not only in the picturesque landscape, but also in the human succession of his generation. The artist is known in Wallachia, primarily as a water-color artist, who has been presented in many international exhibitions. Colourism had an influence on the artist's creative development, not to mention the inspiring environs of Bratislava and the impulses that came from his birthplace. Here, his work has become an important element in the development of European art. The picture *Tranzit*, a painting of his impressions following a visit to Italy, became a major division to his work. Currently it is now a part of the collections of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín and has become the main motive of the promotional materials of the exhibition. The artist's sojourn in Ravenna, Italy, was also very significant. Another major breakthrough was his exhibition in Bratislava in 1979, which primarily included his monumental figural compositions – depicting acts like x-rays that had been rubbed out. Each picture brings its own message, telling its own story. The entire exhibition became a dramatic story, an allegory. It brought about an enormous resentment on the official circle, and Miloš Šimurda was artistically persecuted for this. A fundamental part of the exhibition was the presentation in Zlín.

Jacob van Schuppen in the Picture Gallery of the Vizovice Castle Marie Mžýková

Jan Kupecký's long contemplated work, known as a *Double Portrait of the Sculptor with his Father*, located in the Vizovice Castle's picture gallery, has now become a new piece that identifies the artist. According to the findings of M. Mžýková, the author of the work was Jacob van Schuppen (1670-1751). As a director of the Imperial and Royal Unified Academy of Fine Arts in Vienna, he reorganised it according to the model of his uncle and teacher, Nicolas de Largillière, a prominent member of the Royal Academy in Paris, who greatly contributed to its modern transformation. Comparing the two self-portraits of Jacob van Schuppen – both from the collections of the Vienna Academy and from the Dorotheum auction in Graz on June 16, 2011 – as well as the physiognomy of the young artist on the portrait in Vizovice, the author of this article has discovered some rather surprising similarities. In addition, the unidealised, realistic approach to the painting of the Dutch amendments, distancing itself from Kopecký's style, is entirely consistent with the works of van Schuppen – the author of the famous murals but primarily the court painter of Charles IV, Prince Eugene of Savoy and his protector Gundakar Count Althann. It is possible to assume that this French painter of Flemish origin has brought into the sphere of activities of Central Europe a self-portrait from his youth with his father and first teacher, Pieter van Schuppen (1623-1702).

People, Landscape, Things. Miloš Alexander Bazovský Ivan Neumann

The Gallery of modern Art in Roudnice na Labem brought the attention of the remarkable painting works of Miloš Alexander Bazovský (1899-1968). The artist graduated from the Academy of Art, and after completing his studies, returned to his home in Slovakia. A predominant part of the exhibited pieces belong to the large collection of the author (almost 1000 pieces), that are found in the gallery in Trenčín named after the artist. The exhibition provides a fond look back at the exceptionally important works from the 1930's that were on loan from the collections of the Slovak National Gallery. The theme of Bazovský's art touches on the universal values and contents of the human life. Inspiration of the nature of his home environment and its spirituality is obvious when one looks at the scenes of the rural life. The artist's works from the 1940's and 50's present an exceptionally strong, authentic glance at the European Modernism. What is remarkable is the freedom and the sovereignty of Bazovský work in the hardest period of the 1950s when everything was controlled and many artists created work required from that era. M. A. Bazovský was not interested in the mere surface of things and discoveries, in the portrayal of the surviving folklore curiosities; his pictures are parables of the world, of the human destiny, of that which is above man and what also exonerates him.

Adriena Šimotová and Zlín Ludvík Ševeček

Leading Czech artist Adriena Šimotová was born on August 6, 1926. From 1942 to 1945, she studied at the State Graphic School in Prague and later graduated from the Academy of Applied Arts in Prague under the guidance of Professor Josef Kaplický. In the first half of the 1960's, she became one of the founding members of the UB – 12 Group. During her activities with the group, she developed her own lyrical, psychological concept of painting, concentrating primarily on the human form. In the context of the new figure, she was primarily engaged in an experimental approach to her work, in pursuit of a deeper, interpersonal communication. Her work matured, as she incorporated imprints of her own body to the surface of the paper and canvas. Adriena Šimotová has worked for several years with the new Regional Gallery in Zlín on the exhibition entitled *„With Passers-by (S kolemjdoucími)“* (1999). Recently, "A Tribute to Adriena Šimotová" accompanied the tenth edition of the New Zlín Salon – 2009 (a showcase of contemporary Czech and Slovak art). The article elaborates on the collaboration with the artist and characterises the artist's life-work and was written on the occasion of her jubilee birthday celebration.

3 x Autumn Creations in Zlín Martin Beníček

The text focuses on the rich programme of exhibitions that took place this fall in Zlín. The brief commentary includes contributions by the authors of various associations from the exhibition of Pavel Preisner, entitled "Selling..." in the Gallery KOMUNÁL, which also represented photographers Dušan Tománek and Libor Stavjaník, from the exhibition of Vojtěch Skácel, entitled "LANDeSCAPE" at the Gallery Photogether (Ondřej Hruška) and from the exhibition of Dominik Lang at the KabinetT (gallery owner Lenka Tutčová, curator Jiří Ptáček). The idea behind these contributions was not only to refer to the individually, subjectively selected exhibitions, but also to evaluate the energy and labours of the people who take care of the galleries.

An Homage to Miloš Saxl Alena Potůčková

The Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem recently celebrated its one hundredth anniversary. During the jubilee celebrations, the gallery had the opportunity of reflecting its activities, thanks to founder of the collections, collector and patron Augustus Svagrovský. His collection of European Baroque art contains sixty works by Antonín Slaviček. Another important element was the culturally historic reflection of the gallery's first director, Miloš Saxl (1921-1992), for whom the gallery had created a small exhibit to commemorate his ninetieth birthday. A catalogue was prepared to accompany both of these important anniversaries; Saxl's text about the architectural and urbanist developments in Roudnice and other artistic and historic themes was published digitally. Miloš Saxl ran the institute since 1958. During his time there, he was able to acquire the spaces of the former riding stables of the Lobkowitz Castle and served to adapt the spaces for the activities of the gallery. His acquisition activities were very significant, and he succeeded in creating an exceptional collection of artworks. Another initiative was the organization of the 1st International Painting Symposium (1970), where 96 interesting works originated. The many exhibitions in the gallery spaces during Saxl's directorship, primarily those from the Normalisation period, are considered legendary.

The Artistic Professions in the Regular Education – How Not to Kill Romeo and Juliet Markéta Pastorová

The text contains an overview of art schools from the point of view of two elementary functions in the educational system: the art school not only prepares the performing artist, but the fundamental knowledge of art and culture is also a part of the basic education of each and every artist. Several years ago, the so-called General Educational Programmes (Rámcové vzdělávací programy), came into effect. These were designed for elementary education as well as for high school education. These documents from the curriculum first and foremost defined the Art and Culture as an equivalent to all eight educational areas. Until this time, Music and Art Education and Drama Education had been considered as aesthetic-education subjects. These subjects should bring students up with a relationship toward art, during which they will learn a specific dexterity. As math has its own algorithms, so too does the creative process have its own methods. The artist himself does not only change during the creative process, but the others are also mutually affected. Modern technology and new media have become a part of the process as well as the perception of artistic creation in the younger generation. Many devices that have caught our attention – expressively colourful compositions, rhythmic sequences of elements, moving and changing objects, surprising contrasts of shapes and materials - have a direct link to the creative artistic devices. The author of the article focuses on the meaning of creation during teaching – the students and pupils learn to become aware of the world around themselves and portray it in an interesting way. Man learns through art. Various artistic experiments on the school grounds are therefore able to become a source of inspiration for students of all ages.

The Preliminary Years Sabina Jankovičová

The exhibition entitled *The Preliminary Years (Nulté roky)* at the House of Art in Bratislava is a collective project of four curators. Juraj Čarný, Gabriela Garlatyová, Richard Gregor and Mira Sikorová-Putišová have actively succeeded in capturing the picture of Slovak art scene, both through artistic projects and also reviews. The exhibit follows the bold probing and innovative perspectives of the current decade of contemporary art. Their common attempt was to delimit the exhibition project, featuring the certain developments of the picture of art in recent years to their unchanging form. The conformity of certain exceptional artists is the result of the modern trends as a real value and evaluation of the quality towards the future. The aim of the exhibition was to initiate provocative discussions on the current developments in the art world, primarily during the past decade. Adjacent to each other, the works of artists from different generations were revealed throughout the exhibition; small paintings (Classic, figurative, others with elements of comics), paintings, installations, geometric abstract and new media, sculptures and concepts. For the older generation, the exhibit included selections of such popular artists as Július Koller, Monogram artist T.D., Daniel Fischer, Otis Laubert and Stano Filko. Other names that we know from abroad (as

well as from the Gallery SPACE) include Richard Fajnor, Marek Kvetan, Marko Blažo, Dušan Zahoranský, and Roman Ondák. Other sections included Rudo Sikora, Vladimír Popović, Viktor Frešo, Erik Binder and others from a total of 70 exhibiting artists.

GALERIE VĚŽ (TOWER GALLERY) „TOUCHING THE SPACE“ („DOTKNOUT SE MÍSTÁ“) Pavel Preisner

The aim of the Galerie Věž is to present contemporary art - primarily installations and sculptures. The organization has prepared a project entitled *Opening the Doors to the St. John's Tower in Frýdek (Zpřístupnění svatojánské věže ve Frýdku)*. For the first exhibition in the tower, curator Dagmar Čaplyginová selected sculptor and light installation artist Pavel Korbiček (1972). Korbiček is a graduate of AVU and is also an assistant at the Jan Ambrůz Socha II Atelier (non-figurative sculptures) at FAVU in Brno. She also selected sculptor Oldřich Morys (1983), who graduated from the same atelier this year. Other personalities include musical composer Lucie Vitková (1985) who studied the accordion at the conservatory in Brno and has been studying composition at the AMU musical academy in Brno since 2008.

Shadows of Faded Glory in Bright Colours Tomáš Bárta, *Planterwald*, Brno, Galerie OFF/FORMAT, November 9 – December 22, 2011 Jan Zálešák

The new contemporary art gallery space, Gallery OFF/FORMAT, located on the outskirts of the city of Brno, recently began its operations. The article reviews the opening exhibition of Tomáš Bárta entitled *Planterwald*. Tomáš Bárta (1982) graduated from the painting ateliers of Petr Kvíčala at the Faculty of Fine Art in Brno, and is one of the most promising artists of his generation. The basic element of the exhibited works was the painted „grid“. Most often, these had an „abstract“ character of a networks of lines and curves; in other of the artist's works, one could see a fragile „construction“ of strings, canes and posts. Other coloured surfaces were then placed upon this grid, so that the effect created consisted of a fine web of lines and sensitively detailed surface of colours. Three large canvasses dominated the exhibition (in two instances, the gallery's possibilities were put to the test and the works filled the space from floor to ceiling). The author of the review also remarks upon the spatial specifics of the gallery and its dramaturgy; in 2012, the OFF/FORMAT Gallery had planned to present other important personalities of the young artistic generation, such as Kateřina Sedá, Pavla Ščeranková and Matěj Smetana.

36 Martin Fišr

The Gallery 36 in Olomouc has always been one of the most watched exhibition spaces outside Prague and Brno. To exhibit here was just as interesting, and to a certain extent, just as fundamental, as exhibiting at the A.M. 180 Gallery in Prague a few years ago. Lenka Vitková has been at the gallery since it was first established in a small stand between the A and E Pavilions of the Flora Exhibition Grounds. In mid-February 2006, the Gallery opened with the exhibit entitled *Duel* with the works of artists Vladimír Havlík and David Jedlička. This first exhibit already indicated the direction of the dramaturgy in which the gallery was to take. Lenka Vitková did not only bring artists from Prague or just anywhere else to Olomouc. Over the course of five years, 36 different kinds of activities took place under the auspices of the gallery. After five years, Lenka Vitková decided to terminate the activities of 36 with an exhibit by Matěj Smetana. For Olomouc, this means the end of the era of gallery openings and regular encounters with artists who would otherwise have found it very difficult to find their way here.

The Neglected Bratislava Designer Pavol Maňka Jiří Valoch

Curator Jiří Valoch presents the second solo exhibition of the unique artist, Pavol Maňka (1929). The exhibition can be seen at the Cyprián Majerník Gallery in Bratislava until March 24. The exhibition showcases the artist's work that we have characterised by his strong focus on the exploration of the possibilities of the geometric abstract and the timelessness of the use of the language of geometry. His original Slovak geometric paintings were the first, making him one of the pioneers in this artistic discipline. His first sculpture, *Module I* (1961), made from welded metal plates, is a quality piece of work that is comparable to what had then appeared in other parts of the world. Pavol Maňka belongs to the group of artists, Bratislava Confrontation, who had unofficially presented their work during the early 1960's, with the aim of modern, current creation. Their presentations included a wide range of practically everything that was considered different from the then-“official” requirements, and dominated by the various forms of the *informel*. The artist was involved in the Club of Concretists, who had been operating throughout the country since 1967, and whose activities were discontinued during the period of normalisation. From the very beginning of his career, Pavol Maňka has considered other applications of his constructions: he applied one minimalist wall to a piece of architecture in 1962. Until today, he continues to create original space reliefs and sculptures, applying geometric relationships in a small series of pictures. In 1969, he created *Perfokubus*, a white cube that was geometrically divided throughout the space; the mutual relationships of the geometric elements are evident in his other works (ie. *Kvadropole*, *Geometricia*, etc.)

The Picture Gallery in Vizovice Marie Mžýková

It was characteristic of Baroque picture galleries in Moravia to be shaped by the religious aristocracy. This also relates to the establishment of the picture gallery in the castle in Vizovice that due to its rather large and inventory of quality works falls in one of the leading places, together with the Archbishop's picture gallery in Olomouc and Kroměříž. The foundation of the picture gallery in Vizovice was the lover of art and collector of priceless pictures and objects – the canon from Olomouc Heřman Hannibal, Count of Blümegen, eventually the provost of the Olomouc and Brno Collegiate chapters, and from 1764 the Bishop from Hradec Králové. The core of the picture gallery consists of the Dutch, Italian and Central European works, who together create a unique series of forty paintings of Flemish origin. This particular part of the acquisition has however a predominant association with other builders of picture galleries, nephews of the count, Petr from Alcantara – Count of Blümegen (1754 – 1813). Even though at that time, the collection was comprised of

385 works and for the following owners, the Counts of Stillfried, it had not grown significantly. In 1990, 32 paintings were stolen. The collection had lost one of the most valuable works from the regions of Flanders. Over time, Vizovice has become one of the most significant heritage buildings in the Czech Republic.

Personalities of Zlín – Gottwald Architecture VII. Architect Zdeněk Plesník Ladislava Hornáková

Over the course of his career, architect Zdeněk Plesník (Sept. 2, 1914 – Sept. 28, 2003) always utilised progressive methods and the latest trends of the construction industry. He worked with technology and strived toward efficient and effective solutions. We have already paid a great deal of attention to this artist's work on the pages of the *Prostor Zlín* magazine. Within the framework of this particular series, the famous architect, albeit a very modest and sensitive individual, deserves to be remembered. He was one of the most expressive personalities of the post-War architecture in Zlín. In 1949, he settled down in Zlín indefinitely. As this was the period of the famous construction era that was occurring in the city and the period of the proclaimed Social Realism, he used the construction standards of Zlín in various modifications. Through his own personal emphasis on architecture, he furthered the greatest tradition of the avant-garde from the period between the wars. His works were a fundamental part of life associated with the Centroprojekt Engineering Organization that centered on the construction of the consumer goods factories and included the realization of designs for industrial, public, administrative and residential buildings.

The Streams of Avant-garde. The Brno – Žilina Axis Petr Peláček

Dušan Mellner's exhibit last year at the City Museum in Brno focused on the development of modern architecture in the era between the wars in Czechoslovakia and particularly on two of its important centres – Brno and Žilina. The exhibition aimed towards the certain analogy of the modern development of both cities, primarily presenting the large group of modern buildings in Žilina that were built between 1918 and 1948. In particular, the exhibition referred to the Neologic Synagogue by the world-renowned architect Peter Behrens. The building is a proof of the exceptional cultural level and the openness of the Jewish region in Žilina, even though its architecture still contains heterogeneous elements, such as those of the Tugendhat Villa in Brno, as well as the Müller Villa in Prague. Even the local artists are manifestation of the high culture of architecture. The most famous of these artists include Michal Maxmilian Scheer, Julius Stein and Žigo Wertheimer. The colony of Svojdymov family dwellings is also very significant. The exhibition also evoked memories of the works of Bohuslav Fuchs and Josef Peňáz, representatives of Czech urbanism. The functionalist furniture pieces were some examples of the stylish fashions and were of great interest to the visitors of the exhibition. Many of the modern architects from Žilina were from the Jewish community, and their tragic fate was an important element of World War II. The fate of their buildings was also marked. Other changes of the ownership and proprietorship after 1990 did not bring about any remarkable buildings, often devastated by the Communist society, a need of renewal or preservation, rather their destruction. Even through all this, one can discover the fate of functionalist architecture in Žilina and Brno.

Archive Prepared by Pavel Petr

We are commemorating this extensive archive to the legend of Czech underground and poet Ivan Martin Jirous – Magor. Here, we present the memoirs of his closest friends, poet Jaroslav Erik Frič and Milan Kozelka. We are printing the recollections of Catholic priest Ladislav Heryán and also the transcription of part of Magor's memorial service from the doyen of Czech poets Jiří Kuběna. We supplement the Archive column with two of Magor's poems and a complete series of photos taken by Libor Stavjanik in Zlín, in Bukovany and in Prostřední Vydra.

Poetry / Ivan Scheedorfer / Rudolf Matys Prepared by Pavel Petr

In this year's first Poetry column, we introduce two lesser-known poets from the older generation. Ivan Scheedorfer has been living in exile in British Columbia since 1968. Before this time, his poetry was published in magazines, and since that time, he has also published books in exile publishing companies as well in English in Montreal. A book containing all of his poetry was published by the Torst Publishing House. The second poet is the life-long radio dramaturge and author of numerous literary passages Rudolf Matys. We are publishing his previously unreleased works in this column.

Prof. František Chrák Passed Away

Architect, designer and long-time pedagogue of the Zlín Atelier of the remote department of design of the Academy of Arts, Professor František Chrák, passed away in December 2011. Like his long-time associate Zdeněk Kovář, he was a member of the first generation of Czechoslovak designers, whose work was influenced by theorists and artists emerging from the atmosphere following the world war, including such artists as Bohuslav Fuchs and Bedřich Rozehnal. The article reminds us of two areas that were fundamental in the development of his work and pedagogical activities: pneumatic (inflatable) structures and the so-called “proto-design”, a subject that he promoted in his didactic contributions on the theme of design. His fascination for simplicity, experimentation with soap bubbles – along with the principles of the examination of the construction that is known in nature – became an essential part of his preparation in resolving specific design tasks. He discovered new shapes and alternatives in pneumatic forms. In the 1960's, František Chrák was closely tied to the research of German architecture; he developed his experiments and during his studies of industrial design, they became mandatory and amusing lectures, from which arose many designs that were used later in the architectural details on the facades of houses, auditorium ceilings, lighting in furniture, inflatable rafts, etc. In teaching, he applied the so-called “pre-design” concept: the use of analytical research and experimental creative exercises that occur before the creation and eventually flow into the design of one's work. In it was an artistic and structural analysis of natural structures and forms. His work was characterized by an architectural way of thinking and he found importance in the relationship between geometry and art.

OFF/ FOR/ MAT

11. 1. - 15. 2. 2012 **Pavla Sceránková**

22. 2. - 4. 4. 2012 **Vladimír Věla**

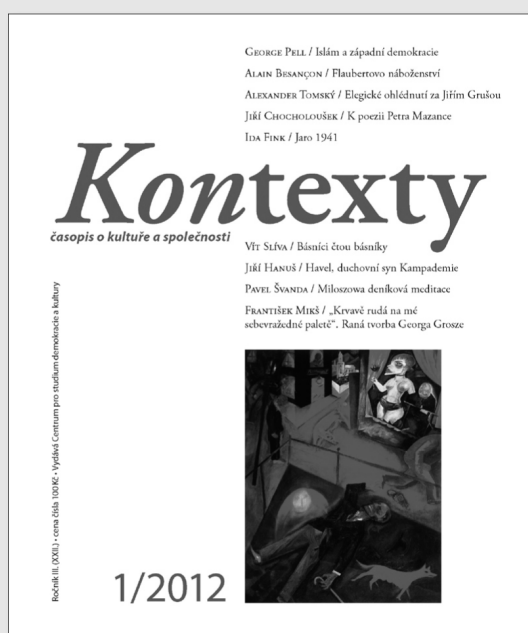
18. 4. - 30. 5. 2012 **Josef Mladějovský**

galerie OFF/FORMAT

Gorkého 41 - dvorní trakt, Brno

www.offformat.cz

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Nový ročník 2012, 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* 1/2012

GEORGE PELL / Islám a západní demokracie

ALAIN BESANÇON / Flaubertovo náboženství

ALEXANDER TOMSKÝ / Elegické ohlédnutí
za Jiřím Grušou

VÍT SLÍVA / Básníci čtou básníky

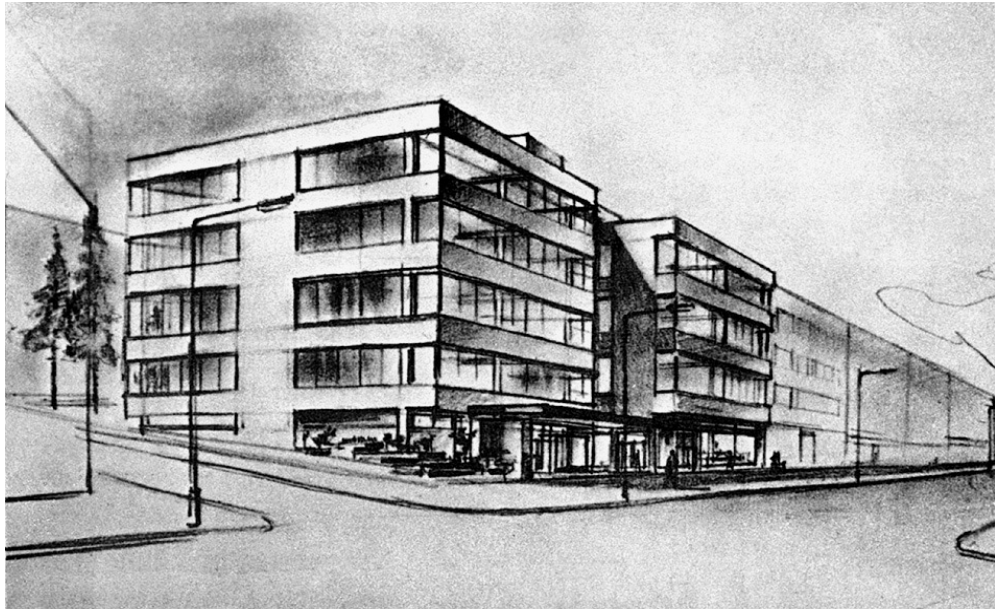
JIŘÍ CHOCHOLOUŠEK / K poezii Petra Mazance

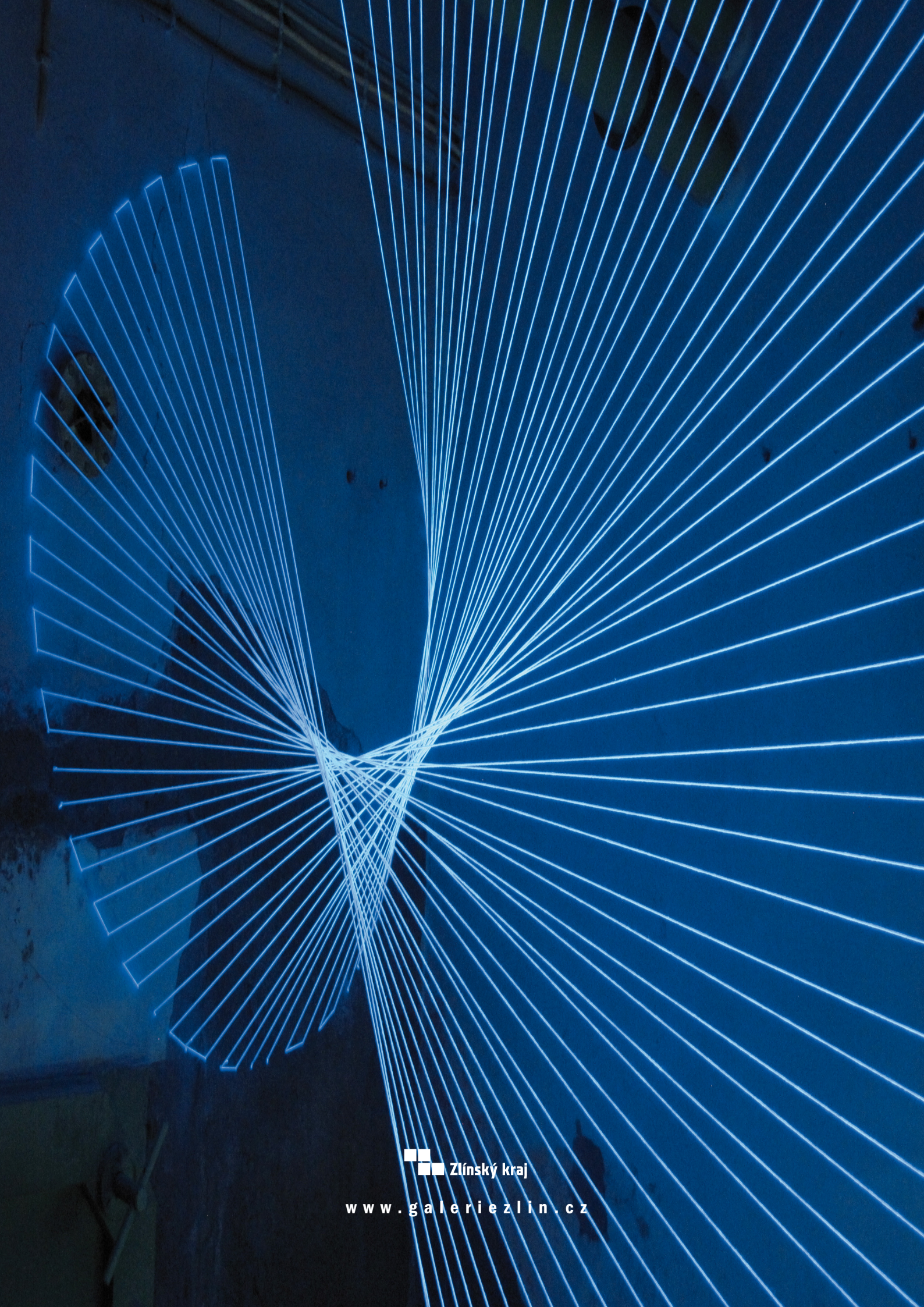
JIŘÍ HANUŠ / Havel, duchovní syn Kampademie

PAVEL ŠVANDA / Miłoszova deníková meditace

FRANTIŠEK MIKŠ / „Krvavě rudá na mé
sebevražedné paletě“. Raná tvorba Georga Grosze

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





 Zlínský kraj

www.galeriezlín.cz