

PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XVII. 1 / 2010





PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XVII. 1 / 2010

Milí čtenáři,

ekonomická situace - nejenom ta stávající - nebyla nikdy natolik příznivá, abychom vstupovali do nového ročníku našeho periodika zcela bez obav o jeho další existenci. Především my, kteří jsme s časopisem úzce spjatí už od jeho zrodu a dlouhá léta pečujeme o jeho rozvoj, vnímáme proto počátek každého jeho nového ročníku jako událost. S pocitem zvláštního uspokojení a s radostí můžeme tedy opět konstatovat, že ten stávající ročník je v pořadí již ročníkem sedmáctým. Abychom si rozuměli. Zásadní existenční problémy, jež se v souvislosti s naší edicí zpravidla objevovaly, se sice převážně vázaly k jejímu financování, vyvstávaly však hlavně z určitého nedorozumění, z nezhodby v názorech na výtvarné umění, ani být nemůže, časopisem typicky regionálním. Už proto, že byl ustaven a je spravován odbornou galerijní institucí. Obsahově, skladbou a charakterem příspěvků se tak bude vždy nějak vázat hlavně k českému a slovenskému výtvarnému umění. To znamená, že již z principu musí odmítat jakékoli apriorní, estetické hodnoty se vymykající kritéria či teritoriální limity.

Při zpětném pohledu k počátkům a historii „Prostoru“, jsou ovšem patrné také určité posuny a inovace v jeho koncepční sféře. Určitá její soustavná, od počátku devadesátých let probíhající obsahová i výtvarná transformace. Díky ní se časopis postupně stal - troufám si říci - kultivovaným nástrojem nejenom odborné galerijní, ale i širší oborové či kulturní komunikace; všeobecně oceňovaným a zcela ojedinělým periodikem v kontextu soudobé české časopisecké produkce. V roce 2010 proto můžeme organicky navazovat na předchozí léta, a zejména na ročník uplynulý. A to jak po obsahové stránce a charakterem příspěvků, tak i graficky. Zcela beze změn zůstává pouze vizuální podoba Prostoru Zlín. K určitým dílčím posunům a inovacím naopak tradičně dochází v obsahové sféře časopisu. Po prezentaci starého umění z uměleckých sbírek předních českých a slovenských galerií, jimž jsme poskytovali místo na stránkách našeho časopisu v posledních dvou ročnících, vás tentokrát budeme pravidelně seznamovat s významnými veřejnými uměleckými sbírkami 19. století. Větší pozornost než dosud hodláme však naopak věnovat například také současné multimediální tvorbě, anebo problematice spjaté s edukační činností v galeriích a muzeích umění. K určité důležité a možno říci přímo zásadní změně však dochází i ve sféře publicity o slovenském výtvarném umění, o něž bude počínaje tímto rokem soustavně pečovat zvláštní slovenská spolupracovnice Prostoru Zlín - nová stálá členka jeho redakce.

Milí čtenáři, děláme tedy i nadále vše proto, abychom v osvědčeném redakčním trendu pokračovali a ideu časopisu dále rozvíjeli. Doufám, že se na každé jeho nové číslo budete opět těšit, doufám, že ani sedmáctý ročník Prostoru Zlín nezklamе vaše očekávání. Děkuji vám za čtenářskou přízeň a za porozumění.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

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

Karolína Jirkalová <i>Nad soutěží na Krajské kulturní a vzdělávací centrum ve Zlíně</i>	3
Zuzana Štěpanovičová <i>Obrazová sbírka umění 19. století v oblastní galerii v Liberci</i>	8
Miroslav Schubert <i>Helgi Thorgils Fridjónsson (Island)</i>	12
Vladimíra Bünigerová <i>Klára Bočková - Zsófia Pittmann</i>	15
Alice Stuchlíková <i>Taktilní výtvarné muzeum - tuzemský sen a zahraniční realita</i>	18
Martin Fišr <i>Expanzivní animace. VIII. Přehlídka animovaného filmu 2009.</i>	20
Ilna Víchová-Czakó <i>Z New Yorku do Zlína - Rozhovor s Petrem Stanickým.</i>	23
Jiří Valoch <i>Toni Scheubeck - naprosto konceptuální sochař</i>	26
Pavel Netopil <i>Milan Houser: Šest set litrů</i>	28
Martin Beníček <i>Setkání u hradeb. Sochařské sympozium v Uherském Brodě.</i>	30
Ludvík Ševeček <i>Jedním tahem nížko nad zemí. K ostravské výstavě Oldřicha Tichého</i>	33
Jiří Valoch <i>Michal Škoda: They Said I Said</i>	36
Pavel Preisner <i>Výstavy na zlínské hvězdárně</i>	38
Pavel Preisner <i>Jan Slovák</i>	40
Martin Fišr <i>Návody, 2009 - HD video</i>	42
Helena Šifřinová <i>Osobnosti zlínské - gottwaldovské poválečné architektury - Architekt Šebestián Zelina</i>	44
Růžena Dostálová <i>Konstantinos P. Kavafis (1863-1933)</i>	50
Luděk Marks	56
Miroslav Salava <i>připravil Pavel Petr</i>	58
Marta Sylvestrová <i>Umění a reklama na plakátech z let 1890-1927</i>	60
English summary <i>Don Nixon</i>	62

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

Reprodukce

1. strana obálky: Gabriel von Max: V odkvětu, 1870, olej, plátno, 67,5 x 55,3 cm. Obrazová sbírka umění 19. století. Oblastní galerie Liberec.
2. strana obálky: Jiří Beránek - Vzkříšení, Bludiště. Prostor Zlín 1991. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.
3. strana obálky: Ing. arch. Šebestián Zelina, Derby centrum Slušovice, 1983, foto: archiv Stavoprojektu
4. strana obálky: Petr Stanický, Koutkem oka, 2009, hliník a Pu pění, 50 x 70 x 25 cm

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Dům umění, 762 27 Zlín
tel.: 577 210 662, e-mail: kgvu.zlin@avonet.cz

Název: PROSTOR ZLÍN

Roční předplatné na rok 2010 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného. Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.

Adresa odběratele:

.....

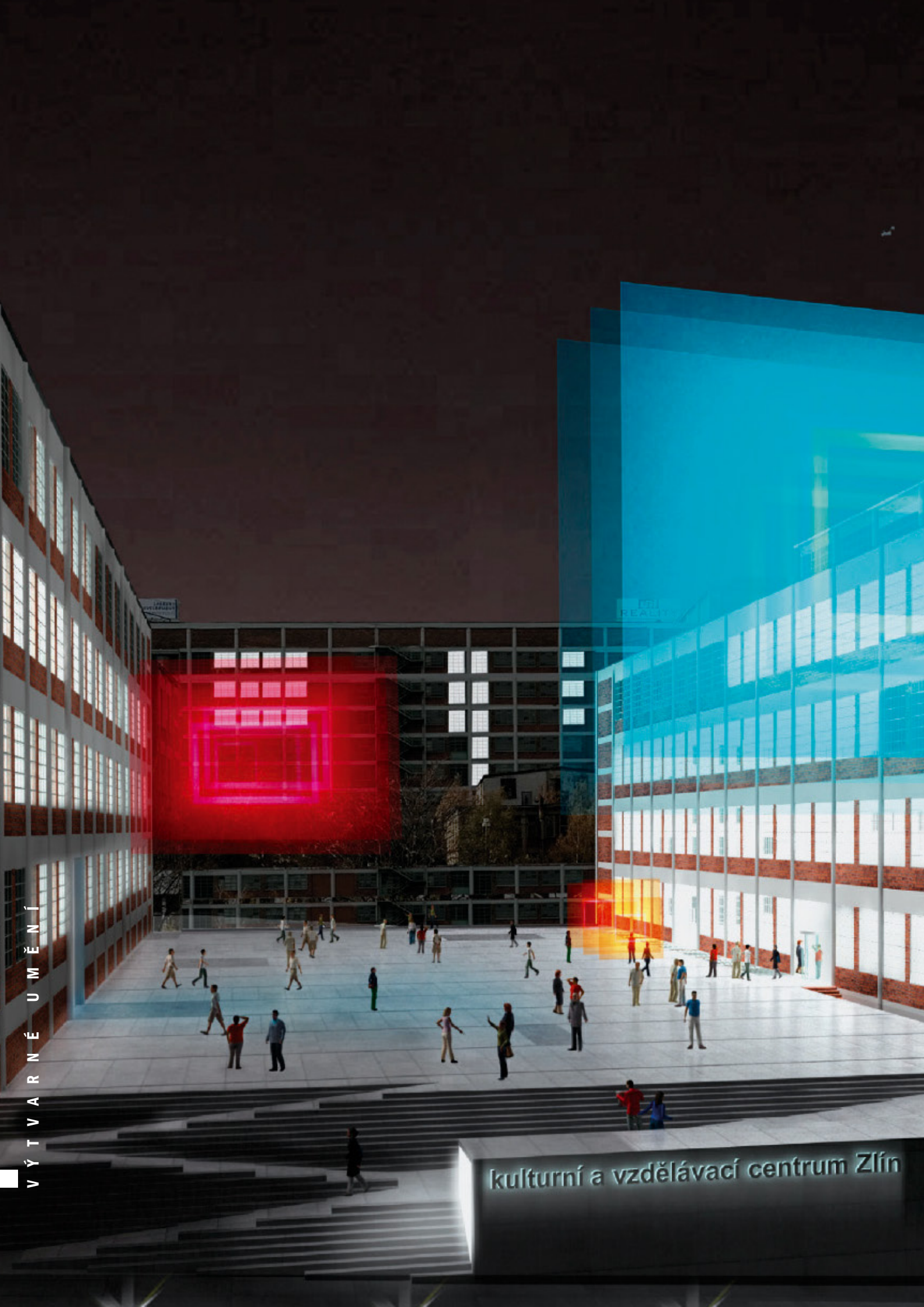
.....

tel.:

IČO:

Podpis (razítko)

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



V Ý T V A R N Ě U M Ě N Í

kulturní a vzdělávací centrum Zlín



Nad soutěží na Krajské kulturní a vzdělávací centrum ve Zlíně

prostor zlín 1/2010 3

Karolína Jirkalová

Připravované Krajské kulturní a vzdělávacího centrum ve Zlíně má zastřešit tři nezávislé instituce: Krajskou knihovnu Františka Bartoše, Krajskou galerii výtvarného umění a Muzeum jihovýchodní Moravy. Po obnově Baťova mrakodrapu jako sídla kraje je konverze budov číslo 14 a 15 pro potřeby tohoto centra dalším krokem k zapojení bývalé továrny do celku města. Výhodou těchto dvou bloků je strategická poloha u samého vstupu do továrního areálu.

Vůli Zlínského kraje investovat do rekonstrukce industriální architektury namísto stavby nové budovy je třeba ocenit. Budovy, které v letech 1946–1949 navrhl architekt Jiří Voženílek, za to určitě stojí. Navíc mělo vedení kraje tu odvahu, že se nespokojilo s obchodní soutěží na projektanta, ale vypsaló soutěž architektonickou. Z mého pohledu člena poroty navíc soutěž ve spolupráci s brněnským ateliérem *Transat architekti* velmi dobře připravili. Ani jedno u nás bohužel není samozřejmostí.

Soutěž

Předmětem soutěže byla rekonstrukce objektů číslo 14 a 15 a také přístavba hmoty nové, která se ukázala jako nutná nejen z důvodu nedostačující kapacity stávajících budov, ale především kvůli jejich špatné statické. Konstrukce ani po zpevnění neumožní umístění skladu knihovního fondu. Dalo se tedy očekávat, že právě způsob, jak si jednotliví soutěžící poradí s nově vloženým objemem, bude klíčovým vodítkem pro rozhodování poroty. Libreto soutěže rovněž předpokládalo vznik živého veřejného prostoru mezi budovami, symbolické „brány“ do továrního areálu.

Architektonická soutěž na Krajské kulturní a vzdělávací centrum ve Zlíně byla postavená tak, že kromě několika málo závazných podmínek spíše právního charakteru měly veškeré další soutěžní podklady doporučující nebo informativní charakter. To znamená, že pro účastníky soutěže nebyly striktně závazné. Předem byla dána také kritéria hodnocení soutěže, která mohla soutěžícím napovědět, kterým směrem se při úvahách



Stávající stav, foto: L. Stavjanik

ubírat. Takto definované podmínky dávají porotě poměrně velkou volnost posoudit, do jaké míry jsou případné nedostatky konkrétního návrhu vyváženy jinými kvalitami, aniž by dotýčný návrh musela ze soutěže vyloučit. Návrhy jsou hodnoceny jako anonymní, porota má lichý počet členů a převažují zde porotci nezávislí na vyhlášovateli.

Nezávislá část poroty, alespoň pokud mohu soudit, byla vybrána velmi vyváženě: nejstarší generaci v ní zastupovaly dvě nesporné autority: profesor Miroslav Masák, který stál od 60. let po boku Karla Hubáčka v čele libereckého SIALu, a profesor Emil Příkrýl, vedoucí Školy architektury na pražské AVU. Střední generaci pak zastupoval brněnský architekt Antonín Novák, mimo jiné autor bazénu na Kraví Hoře v Brně či rekonstrukce Reduty. Za nejmladší generaci pak hlasovala architektka Regina Loukotová. Mezioborový pohled měl zajistit kunsthistorik Pavel Zatloukal, ředitel olomouckého Muzea umění, který se však pro nemoc omluvil. (Měla jsem tu čest ho zastoupit.)

Účast

Soutěžní podmínky si vyzvedlo téměř 150 zájemců, samotné soutěže se pak zúčastnilo 36 týmů. V porovnání s obdobnými soutěžemi je to slabší průměr – mnohé architektky zřejmě odradila náročnost soutěže, navíc rekonstrukce jsou vždy menší tvůrčí výzvou než novostavby. Soutěž také probíhala v letních měsících, kdy vrcholí nejen dovolené, ale především stavební sezona, takže mají architekti hodně práce. Slabší účast špiček české architektonické scény pak pravděpodobně ovlivnila připravovaná soutěž na Středoevropské fórum do Olomouce, která měla být vysána o pár týdnů později než soutěž zlínská.

Pro neshody mezi zadavatelem soutěže a Českou komorou architektů se však nakonec vůbec neuskutečnila.

Přesto se nedá říct, že by soutěž na Krajské kulturní a vzdělávací centrum ve Zlíně byla špatně obsazená, kromě českých týmů se do ní zapojili i architekti z dalších evropských zemí, především ze Slovenska a Německa. Právě účast zahraničních týmů může do českého architektonického prostředí přinést nová řešení klasických úloh. Ve Zlíně se to podařilo německému ateliéru Enzo, který na rozdíl od všech ostatních soutěžících nerespektoval stávající budovy 14 a 15 – ponechal z nich pouze části a celý parter zprůchodnil všemi směry. Toto řešení, byť je v případě budov 14 a 15 technicky nerealizovatelné, je silným příspěvkem do diskuse o možnostech revitalizace areálu továrny.

Možné cesty

Většina autorů se však vydala jednou z níže jmenovaných cest, které se liší umístěním a formou nově vkládaného objektu. První skupina návrhů umísťuje mezi obě stávající budovy úzkou desku, která více méně kopíruje jejich výšku i hloubku. Dalším častým řešením je platforma, která vyplňuje celé nádvoří. Menší počet soutěžících pak umístil sklad knih do věže posazené do vnitrobloku, výjimečně i mimo něj. Zbývá široká škála návrhů, které na nádvoří vkládají nějaký více či méně extravagantní objekt, který navíc často obě budovy spojuje. Mimo tato v zásadě konstruktivní řešení se objevilo i několik slepých uliček, například uzavření celé figury do monumentálního skleníku či vytvoření atria z celého vnitrobloku. Velká část soutěžících pak zkombinovala několik těchto možností dohromady.

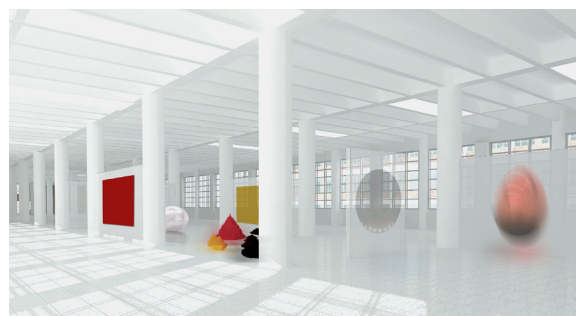


A.D.N.S. Production s.r.o., 1. cena



A.D.N.S. Production s.r.o., 1. cena

Kritéria, podle kterých jsme jednotlivé návrhy hodnotili, zahrnovala celou šíři pohledů na problematiku, ať už to je tvorba urbanistického a architektonického celku, forma přiměřená jak okolnímu kontextu, tak i vlastnímu obsahu a poslání institucí, nebo funkční a realizační hlediska. V průběhu hodnocení se pak dostala do popředí dvě konkrétní kritéria. Za prvé to byla optická a fyzická otevřenost budoucího celku, která je podmínkou toho, aby zde vznikla zmiňovaná „brána“ do areálu, a nikoli bariéra. Tomuto kritériu kupodivu celá řada projektů nevyhověla. Ještě



A.D.N.S. Production s.r.o., 1. cena



Ateliér K2, 2. cena

horší byla bilance druhého prubířského kame-
ne: objemu nově vkládaných hmot. Většina sou-
těžících navrhla dostavbu mnohonásobně vět-
šího objemu, než je pro fungování budoucího
centra potřebný. A to přesto, že výsledky ově-
řovací hmotové studie měli k dispozici. A větší
objem samozřejmě znamená i vyšší náklady na
realizaci.

Ocenění

V šesti oceněných návrhů se objevily snad
všechny relevantní možnosti řešení přístav-
by, všechny tyto projekty pak vyhověly kritériu
průchodnosti. První místo, návrh od ateliéru

A.D.N.S., zastupuje čistou platformu, druhý ná-
vrh od Ateliéru K2 kombinuje nízkou platformu
s věží a menším objektem sloužícím jako poutač.
Třetí oceněný projekt od architekta Petera Lacka
pak přináší kombinaci desky a platformy. Další
tři návrhy, které získaly odměny, pak opět přines-
ly věž (Stanislav Šutvaj), samostatný objekt (Cu-
boid architekti) a desku (SIAL).

Favoritem nezávislých členů poroty, jejichž
diskusi jsem se účastnila, byl v závěrečné části
dlouho návrh číslo 16 (Ateliér K2). Mezi ostat-
ními projekty vynikal poetickým přístupem i vý-
bornými dispozicemi. Architekti scelili oba ob-
jekty cihelným platem, na které umístili markýzu



Peter Lacko, 3. cena

s levitující zahradou. Depozitář umístili do věže s fasádou z perforovaného nerez. V hlasování o umístění na prvních třech místech však nakonec převážily kvality konzervativnějšího návrhu číslo 14 (A.D.N.S.), který počítal pouze s čistou betonovou platformou a prostor mezi stávajícími objekty ponechával prázdný. Autoři tak dali plně vyznít kráse stávajících objektů a nádvoří otevřeli pro exteriérové výstavy či multimediální prezentace. V hodnocení poroty tak nakonec převážila umírněná opatrnost nad chutí riskovat a doporučit k realizaci extravagantnější řešení.

Zkušenost

Anonymita architektonických soutěží je základní podmínkou skutečně nepředpojatého přístupu poroty, zvláště v českém prostředí, kde se lidé z oboru navzájem skoro všichni znají. Díky otevřenosti soutěží a anonymnímu hodnocení mají navíc šanci se prosadit i neznámé či mladé ateliéry. Přesto jsem si v průběhu hodnocení uvědomila limity této anonymity, zvláště pokud jde o významné stavby a velké investice. Ve chvíli, kdy porota neví, kdo je autorem návrhů, které hodnotí, chová se velmi opatrně. Odpovědnost k zadavateli a jeho finančním možnostem vede porotce k tomu, že preferují konzervativnější návrhy. Od studie k realizaci vede dlouhá cesta a uhlídat kvalitu až do hotové stavby je plnoprávnou součástí architektonické práce. O tom, jak tuto fázi autoři zvládnou, však soutěžní návrh neříká nic a ani říkat nemůže. Zárukou může být jedině konkrétní jméno architekta a realizace, které za ním stojí.

Tomu také odpovídala atmosféra při otvírání obálek se jmény autorů. Začalo se odzadu, od neoceněných návrhů, a jak se postupovalo k vyšším místům, rostlo mezi porotci napětí. Co když jsme vybrali autory, kteří mají za sebou nepovedené a prodražené realizace? Nervozita byla znát i na náměstkovi Liboru Lukášovi. Poté, co jsme rozbílili i poslední obálku se jménem vítěze, se nám všem citelně ulevilo: autory prvních třech návrhů, jejichž realizace přichází v úvahu, jsou kvalitní týmy a architekti.

Zlínská soutěž byla mou první zkušeností v roli porotce veřejné architektonické soutěže. Během hodnocení jsem si v plném rozsahu uvědomila, jaké výhody architektonická soutěž přináší. Možnost vybrat si z více než třiceti návrhů, které přináší několik možných cest, jak daný úkol řešit, je nesrovnatelná se situací, kdy před investorem leží jeden jediný návrh. Který by to asi byl? Kdo ze soutěžících by svůj projekt nabídl za nejnižší cenu? Nebyl by to náhodou ten, jehož návrh jsme zavrhnuli hned na začátku jako zcela nevhodný? Právě cena je spolu s termíny jediným kritériem obchodní soutěže, která u nás bývá často i na velké projekty vypisována. Z pohledu zlínské zkušenosti je to téměř nepochopitelné: Jak je možné, že vedení některých krajů, měst či jejich institucí vůbec nezajímá, jak bude vypadat a fungovat stavba, která je má reprezentovat? Koupí nejlevnější pytel, aniž by věděli, jestli v něm vůbec nějaký zajišť je. Zlínský kraj si naštěstí do všech pytlů nejdřív pořádně posvítíl.



Stanislav Šutvaj, odměna



Cuboid architekti s.r.o., odměna



SLAL architekti a inženýři spol. s r.o., Liberec, odměna

A.D.N.S Production s.r.o.

autor návrhu: Akad. arch. Václav Alda, Ing. Petr Dvořák, Ing. arch. Peter Jurásek, Akad. arch. Martin Němec, Ing. arch. MgA. Juraj Sonlajtner, Ing. arch. Jakub Děnge, Ing. arch. Petr Janeš, Ing. arch. Jakub Obůrka
spolupráce: Ing. Jiří Petlach

Ateliér K2 – Jiří Poláček, Václav Škarda

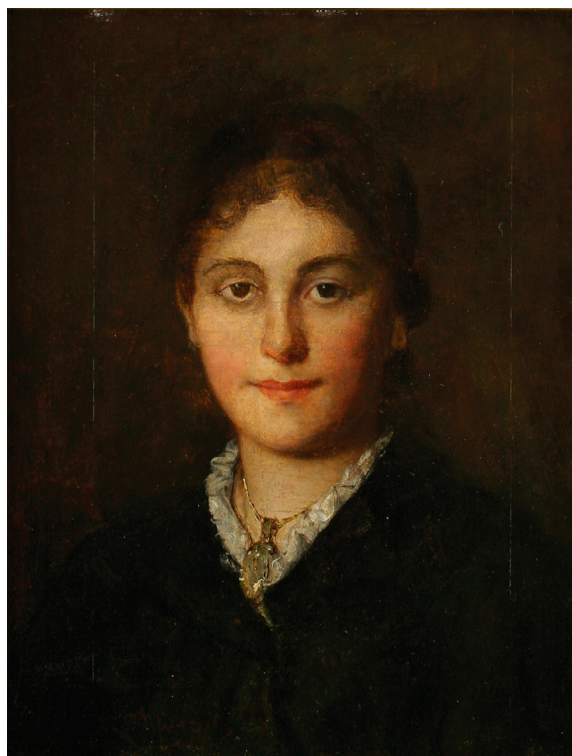
autor návrhu: Ing. arch. Jiří Poláček, Ing. arch. Václav Škarda
spolupráce: Ing. arch. David Šabata, Jiří Zákostelný

Peter Lacko

autor návrhu: Ing. arch. Peter Lacko
spolupráce: Filip Tittelbach, Adam Kekula, Lenka Dvořáková, Markéta Burešová, Anna Eiseltová, Tereza Schneiderová, Radek Müller, Jiří Cajthaml, Petr Boháč, Antonín Žižkovský

Obrazová sbírka umění 19. století v Oblastní galerii v Liberci

Zuzana Štěpanovičová



Franz von Defregger: Portrét dívky, (1878), olej, dřevo, 35,2 x 28 cm

Příběh liberecké sbírky obrazů 19. století začíná příběhem jejího zakladatele a velkorysého donátora většiny obrazů německé, rakouské a francouzské provenience, textilního průmyslníka barona Heinricha von Liebiega (1839–1904). Heinrich von Liebieg náleží k řadě mecenášů přelomu 19. a 20. století, díky jejichž darům mohly vzniknout nebo rozšířit své působení četné české a moravské instituce galerijního typu (namátkou uvedme jména Heinricha Gomperze, Františka Jurečka, Augusta Švagrovského aj.). Liebieg se od všech uvedených lišil záběrem svých aktivit. S velkým zájmem, kultivovaným vkusem a zkušeností světoběžníka sbíral nejenom díla současného německého, rakouského a francouzského umění, ale rovněž díla evropského i dálněvýchodního umění užitého.

V tehdejší Severočeském průmyslovém muzeu založeném v roce 1873 se zasazoval o vznik nové budovy a novou koncepci muzea, působil jako nákupčí sbírek a posléze i jako člen čestného kuratoria. Tím vším přiblížil úroveň libereckého muzea obdobným institucím evropským. Severočeské průmyslové muzeum shromažďovalo kromě uměleckohistorických předmětů také obrazy a kresby regionálních umělců.¹ K zásadnímu obratu pak došlo v roce 1904, kdy Liebieg odkázal městu svou sbírku obrazů² a 600 000 korun určených na péči o stávající umělecká díla, nákup nových děl a získání budovy pro galerii.

Sbírka německého a rakouského malířství 19. století³ v Oblastní galerii v Liberci obsahuje přes 220 děl. Její základ tvoří výše uvedený odkaz Heinricha Liebiega. Tato mimořádná soukromá sbírka byla v průběhu let rozšířena o akvizice města Liberec (z prostředků Liebiegova fondu), libereckého muzea a od roku 1953⁴ už i Oblastní galerie



Alois Bubák: Alpské jezero, 1849, olej, plátno, 43,2 x 36,2 cm

v Liberci (dále OGL). Celý soubor byl katalogově zpracován v roce 1997 a od té doby několikrát prezentován v rámci proměnných výstav. V současnosti je výběr ze sbírky pod názvem *Zrcadlo vzpomínek* vystaven v rámci stálé expozice galerie.

Sbírka německého a rakouského malířství 19. století⁵ v OGL je ojedinělá ze dvou důvodů: v rámci německé části se v ní nachází několik děl s významem zasahujícím do evropských dějin malířství 19. století a kolekce rakouská obsahuje početné konvoluty několika autorů, například Eduarda Charlemonta (Liebiegova osobního přítele a poradce při nákupu obrazů), Eugena Jettela a Augusta von Pettenkofena, které se řadí mezi největší mimo území Rakouska.

Obrazy německých autorů představují reprezentativní průřez vývojových tendencí německého malířství ve druhé polovině 19. století. Nejpočetněji je zastoupen okruh umělců studujících nebo působících v Mnichově. Raný mnichovský plenérismus představují obrazy malíře Chiemského jezera Maximiliana Josefa Haushofera, profesora vedoucího 22 let krajinářskou školu na pražské Akademii. Vzácné obrazy s figurální tematikou realisty Wilhelma Leibla doplňují práce malířů tzv. Leiblova okruhu (Wilhelm Trübner, Johannes Sperl). Mnichovský žánr biedermeierovský reprezentuje slavný Carl Spitzweg, psychologický Gabriel von Max a Albert von Keller, selský Franz von Defregger a Ernst Karl Georg Zimmermann. Moderně pojatý zvířecí žánr zastupují díla Heinricha Zügela. V portrétním umění dominují obrazy Franze von Lenbacha.¹⁶ Uměleckou kolonii v Dachau zastupuje secesní krajina Ludwiga Dilla, düsseldorfskou školu přibližují díla Andrease

školy a kolekci deseti obrazů Eugène Boudina. Název barbizonská škola byl vybrán podle francouzského města Barbizon ležícího 50 km jihovýchodně od Paříže. Ve třicátých letech 19. století se zde usadila skupina krajinářů, jež se v prostředí fontainebleauského lesa snažila o nové chápání přírody ve výtvarném umění. Barbizonci se inspirovali anglickou a holandskou krajinomalbou; jejich hlavním tématem se stal – na rozdíl od romantických námětů s mimořádným emocionálním nábojem, jako byly například strmá pohorí, náhorní plošiny a mohutné skalnaté vodopády – les a lesní zátíší. Začínali malovat či kreslit přímo v plenéru a časem došli k tomu, že celou malbu v přírodě i dokončili. V zacházení se světlem upřednostňovali přirozené denní světlo a často volili nízký horizont nabízející iluzi identity s vlastním viděním. Snažili se vytvořit „portrét krajiny“ zachycením výseku krajiny v různých denních dobách. Tím vším učinili významný krok



Václav Radimský: *Krajina z Giverny*, 90. léta 19. století, olej, plátno, 65,5 x 100 cm

Achenbacha, Augusta Bechera a Huga Vögela. Z umělců působících v Berlíně zaujme Adolph von Menzel, jenž byl nazván okem Evropy,¹⁷ Carl Langhammer a Walter Leistikow.

Osou sbírky rakouského malířství je náladový impresionismus reprezentovaný kromě již uvedených autorů Jettela a Pettenkofena také Emilem Jakobem Schindlerem, Rudolfem Ribarzem a Franzem Rumplerem. Umírněný modernismus v dílech některých autorů nabývá výrazové síly klasického francouzského impresionismu (Jettelova *Zimní krajina/Avers-sur-Oise*, 1896, nebo Pettenkofenův *Benátský dvorek*, 1885-1889).

Součástí Liebiegova odkazu bylo také 32 olejů a 5 akvarelů **francouzské krajinomalby 19. století**. Stálá expozice představuje díla příslušníků barbizonské

ve vývoji krajinomalby směrem k realismu. Uvolněním malířského rukopisu a zachycením přírodních nálad se zase přiblížili k impresionismu. Barbizonská škola je představena obrazy umělců jako Charles-Françoise Daubigny, Narcisse Virgilio Díaz de la Peña, Théodore Rousseau, Léon Richet, Paul Désirée Trouillebert, Constant Troyon, Paul Vernon a další.

Barbizonská škola měla velký význam pro vznik individuálně odlišných typů krajinomalby, podnítila vznik náladového impresionismu na území dnešního Rakouska a Maďarska a inspirovala založení několika desítek malířských kolonií po celé Evropě. Výrazným způsobem ovlivnila také českou krajinomalbu, zejména Wilhelma Riedela a Antonína Chitussiho, dílem také Soběslava

Hippolyta Pinkase, Viktora Barvitia, Karla Purkyněho, Václava Brožíka, Antonína Waldhausera a jiné.

Soubor 17 obrazů Eugèna Boudina nacházející se ve sbírkách galerie není pouze jedním z nejpočetnějších mimo území Francie, ale také jedním z nejceněnějších. Boudin byl malíř proměn atmosféry na pobřeží Normandie, Bretaně, ale i v Belgii, Holandsku a v Itálii. Nejenom jako Monetův učitel a inspirátor patří k přímým předchůdcům impresionismu. Corot jej nazval mistrem oblohy a Baudelaire mu věnoval dlouhou a slavnou pasáž ve své kritice Salonu 1859.⁸

Kromě uvedených děl německé, rakouské a francouzské provenience obsahuje liberecká sbírka 19. století také **díla autorů působících v Čechách**, včetně umělců svázaných s regionem jako byli například Carl Robert Croll, Ernst Gustav Doerell, Wenzel Ambros Führich, Jacob Ginzl, Johann Joseph Gürtler, Wilhelm Kandler, Carl Adolph Wangberg a další.

od jeho bratra Quida. Velmi bohatě je zastoupena Haushoferova krajinářská škola, na druhé straně Rubenova škola historické malby není, kromě jednoho obrazu Jaroslava Čermáka, zastoupená vůbec. Generaci realistů opět nejvíce přibližují krajináři (W. Riedel, A. Chitussi, V. Barvitijs). Poměrně málo je ve sbírce zastoupena generace Národního divadla – pouze několika díly od Františka Ženíška, Václava Brožíka a Julia Mařáka. Na konec 19. století lze nahlédnout prostřednictvím obrazů Jakuba Schikanedera a Beneše Knüpfera.

Z nastíněného přehledu je patrné, že soustavnější vývojovou linii v 19. století představuje žánr krajinomalby.¹⁰ Její základ byl vytvořen roce 1927, kdy město Liberec z prostředků Liebiegova fondu zakoupilo 154 obrazů z pozůstatosti pražských sběratelů Alexandra a Ferdinanda Blochových. Tito sběratelé soustředili svůj zájem kromě českého barokního umění hlavně na umění



Wilhelm Riedel: *Krajina se snopy*, 1859, olej, plátno, 92 x 142 cm

Obrazový fond českého malířství 19. století nevypovídá o všech vývojových obdobích tohoto období, nicméně obsahuje několik významných jmen. Klasicismus drážďansko-římského typu prezentuje Josef Bergler ml., první ředitel Akademie výtvarných umění v Praze, a jeho žák František Tkadlík.⁹ Klasicistní estetiku v krajinomalbě prosazoval Karel Postl, zakladatel krajinářské školy na pražské Akademii v roce 1806. Oproti němu stojící preromantismus začátku 19. století je zastoupen díly Ludvíka Kohla a Františka Xavera Procházky. Nástup romantismu představují Josef Navrátil a August Bedřich Piepenhagen, malířskou rodinu Mánesů reprezentují dvě krajinomalby od Antonína Mánesa a dva žánrové obrazy

19. a počátku 20. století v Čechách, z něhož převážnou část tvořila díla malířů německé národnosti. Nejpočetnější konvoluty z 19. století patřily A. B. Piepenhagenovi a W. Riedelovi. Piepenhagen je známý svým neúnavným zájmem o tichá tajuplná zákoutí přírody, ať již ve světle podvečera, nebo dokonce ozářená měsíčním třípytem, obojí podněcující divákovu schopnost snění a představivosti. Ve svých nejlepších pracích se však blíží současné evropské náladové krajinomalbě.¹¹ V liberecké galerii je Piepenhagenovo dílo zastoupeno obrazy z téměř všech jeho vývojových období. Druhým velkým souborem byl konvolut maleb a kreseb znovuobjeveného realismu W. Riedela¹², pocházejícího z Jizerských hor.

Soubor 21 obrazů je kvalitativně velmi vyrovnaný a obsahuje malířova vrcholná díla, počínaje rousseauovskou *Večerní krajinou s lovcem, 1858*, přes obrazy z obou italských cest až po díla vzniklá ve Francii v oblasti Fontainebleau, na bretaňském pobřeží a na Normanských ostrovech. Ve sbírce chybějí pouze díla z posledního tvůrčího období 1870–1876.¹³ V obraze *Vřesoviště s tůní ve Fontainebleau (1864–1865)* malíř obdiv k monumentalitě nahrazuje okouzlením „obyčejnou“ krajinou, kterou lze nalézt rovněž v jeho rodišti. Výrazné světelné a hmotové kontrasty jsou zde vystřídaný střídavými, jemně lomenými odstíny okru a hnědí. Riedel zde projevuje smysl pro detail i pro všudypřítomnou náladu podzimního adagia. Obraz z Bretaně *Pobřeží krajina (1868–1869)* byl na Riedelově pražské výstavě v roce 1928 označen za nejkrásnější. Uměním nápodobou a náznaku, volnosti štětcové techniky a autentičnosti výrazu zde malíř dospívá k podobným výsledkům jako Charles-François Daubigny na jiném libereckém obraze *Pobřeží v Bretani, 1864*.

V roce 1965 byla do galerie převedena sbírka obrazů ze zámku Grabštejn (rozměrné pohledy na zámky Frýdlant, Grabštejn a veduta Liberce od K. Postla, pohled na zámek Lemberk od A. Mánesa a díla s tematikou antické mytologie od J. Berglera ml.). V roce 1968 přešla do galerie část sbírky chrastavského muzea a s ní několik obrazů s náboženskými motivy od W. a J. Führichových a italské veduty W. Kandlera. Od 50. let 20. století se začala sbírka výrazněji obohacovat nákupy, které uvážlivě doplňují starší akvizice.

Ještě v nedávné době ovlivněné dominancí modernismu stálo 19. století mimo centrum zájmu odborné i laické veřejnosti. Dnes se situace postupně mění. Národní galerie v Praze připravila řadu monografických výstav osobností malířství 19. století. Liberecká galerie na téměř všechny z nich zapůjčila díla ze svých sbírek. Avšak galerie dostává také pravidelně žádosti o zápůjčky do zahraničí. V letech 1992–2007 putovalo z Liberce na nejrůznější výstavy v Evropě i v Asii cca 90 děl,¹⁴ což svědčí o značném, region přesahujícím významu galerie.

6. Proslulý mnichovský portrétista Franz von Lenbach má vzhledem k liberecké galerii zvláštní postavení, protože namaloval podobizny kmenových autorů galerie, Wilhelma Riedela a Augusta von Pettenkofena. První z nich, vytvořen pravděpodobně v roce 1868 při návratu Riedela z Francie anebo při jeho druhé cestě do Itálie, se naposledy nacházel v soukromém majetku v Norimberku a od roku 1938 je ztracený, druhý můžeme dnes obdivovat díky prozíravé akviziční činnosti města Liberce na počátku 20. století.
7. U. Bischoff: *The Eye of Europe*, s. 304, in: B. Maaz, U. Bischoff, J. Kaak: *Views on Europe – Europe and German Painting of the Nineteenth Century*, katalog výstavy v Paláci krásných umění (BOZAR) v Bruselu, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009.
8. Z níž vybíráme: „Pan Boudin nám ve svých obrazech ... předestírá nesmírná kouzla vzduchu a vody... Všechna tato oblaka fantastických a zářivých forem, ty saténově černé nebo fialové oblohy, ty smuteční či taveným kovem zářící obzory, všechny ty hloubky, všechny ty skvosty mi stoupily do hlavy jako opojný nápoj...“ publikováno v katalogu M. Theinhardtová: *Francouzské malířství 19. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci, Liberec 2002*, s. 39.



Eugène Boudin: Deauville. Vnitřní přístav, 1886, olej, dřevo, parketáž, 27 x 21 cm

Poznámky:

1. Například Rudolfa Müllera, libereckého malíře a prvního kurátora sbírky obrazů a kreseb v letech 1873–1880.
2. Liebieg ji ve svém testamentu z roku 1902 nazývá pravděpodobně nejlepší soukromou sbírkou v monarchii.
3. Název sbírky uvádíme v souladu se sbírkovým katalogem M. Theinhardtová, E. Výtisková: *Německé a rakouské malířství 19. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci, Liberec 1997*.
4. V uvedeném roce se liberecká galerie právně oddělila od Severočeského muzea.
5. Na tomto místě je vhodné připomenout problematičnost národnostního členění umění 19. století ve střední Evropě. V žádném jiném století malíři tolik necestovali, ať již za malířským školením, ve snaze o větší profesionální uplatnění, nebo o rozšíření svých uměleckých obzorů a samozřejmě i z osobních důvodů. Názory na vřazení či vyřazení jednotlivých autorů se různí, o čemž svědčí řada příkladů, jejichž vypočítávání by zabralo mnoho řádků.

9. Jeho další žák, Josef von Führich, je ve sbírkách veden jako rakouský malíř.
10. Podrobněji viz A. Strnadová: *Česká krajinomalba ze sbírek Oblastní galerie v Liberci*, katalog výstavy Oblastní galerie v Liberci, Liberec 2005.
11. N. Blažicková-Horová: *August Bedřich, Charlotta a Louisa Piepenhagenovi*, katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2009, s. 20.
12. Podrobněji viz Š. Leubnerová: *Wilhelm Riedel*, katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2008.
13. Toto období je již poznamenáno – v důsledku nevyčísitelné nemoci – polevením tvůrčího úsilí.
14. Všechna z Liebiegova odkazu.

Helgi Thorgils Fridjónsson (Island)

Miroslav Schubert



Pohled do instalace výstavy Helgi Thorgils Fridjónssona. Galerie Caesar Olomouc, foto Oldřich Šembera. Zleva: Bez názvu. 2009, akvarel, papír, 20x15 cm (5 x); Ptáci a létající ryby: 1991, olej, plátno, 140x150 cm



Helgi Thorgils Fridjónsson, Jaro, 1994, olej, plátno, 160 x 190 cm, foto Miroslav Schubert

Island je země rozmanitá a především takřka nedotčené přírody. Země ledovců, sopek, vysokých nedostupných hor, gejzírů, fjordů, vodopádů, pastvin, ale i dalekosáhlých lávových pustin. Island leží uprostřed mořských vod trochu jako

jiný svět, obklopený oceánem, jehož vlny brázdí největší savci této planety – velryby a jehož pobřeží obývají tisíce rozmanitých ptáků.

Islandané věří v přírodní síly, vlivy hvězd, převtělování a telepatii, na předtuchy a jiné nadpřirozené

jevy. Dodnes si vyprávějí tajemné staré ságy o neviditelných tvorech a nadpřirozených bytostech, jako jsou skřítci – trollové a elfové, věří i v obry a duchy, kteří lidem škodí i pomáhají. Tato víra se odvíjí ze zvláštnosti zdejší krajiny, z tajemné atmosféry dlouhé a tmavé zimy a drsného klimatu. Těžko říci, nakolik jde pouze o příběhy pro děti. Dospělí Islandané svoji víru v elfy otevřeně nepřiznají, ale poznamenají, že jejich existenci přece nelze vyloučit...

S tvorbou význačného a v současnosti nejznámějšího malíře Islandu Helgiho Thorgilse Fridjónssona se mohla veřejnost seznámit na výstavě v olomoucké Galerii Caesar, pro niž autor vytvořil tři desítky akvarelů, ale zároveň nabídl i průřez svou malířskou tvorbou posledních 25 let, doplněnou několika malými formáty olejomalb zimní krajiny – pohledů z okna jeho chaty v pustině Kjallakstadir, v nichž zaznamenal rozmary divoké přírody.

Helgi Thorgils Fridjónsson (1953, Búdardalur, Dalasýsla, Island) studoval v letech 1971–1976 v Reykjavíku na Icelandic College of Art and Craft a ve studiu pokračoval v Holandsku na De Vrije Academie v Haagu (1976–1977) a Jan van Eyck Academie v Maastrichtu (1977–1979). V současnosti je jedním z nejdůležitějších a i ve světě velmi respektovaných současných malířů Islandu. Vystavuje ve významných galeriích a jeho práce jsou zastoupeny v mnoha veřejných i soukromých sbírkách ve světě. Malíř Helgi Fridjónsson je i bravurním kreslířem, autorem drobných keramických plastik, příležitostným fotografem a spisovatelem. Vedle své vlastní umělecké tvorby působí jako organizátor výstav v Reykjavíku i ve světě, je jedním ze zakladatelů Living Art Museum v Reykjavíku založeném v roce 1978. Vyučuje na Icelandic Academy of the Arts a zasedá ve správních radách řady institucí, včetně islandské Národní galerie. Svými obrazy v roce 1990 zastupoval Island na benátském Biennale.

Helgi Fridjónsson vstoupil na uměleckou scénu v druhé polovině sedmdesátých let. Již na studiích na vysoké škole, kdy se většina jeho současníků zaměřovala na konceptuální nebo minimalistické tendence, se umělec vědomě a vzdorovitě ubírá svou vlastní cestou. Snaží se poučit z dějin umění i filozofie, čerpá podněty z renesance a věnuje svou pozornost tradičním způsobům kompozice. To, co se zdá na první pohled staromódní, není nic jiného než silné subjektivní vyjádření.

Fridjónsson je vypravěč a ve svých malířských obrazových příbězích nám vypravuje severní epos. Jeho tvorba je inspirována příběhy a krajinou rodného Islandu, kde také žije a pracuje. V islandském malířství má příroda a krajina zásadní roli. A právě jeho přístup k přírodě jakožto k vedoucímu subjektu historie islandské malby není formální, příroda je pro něj podnět velmi důležitý, určující. Jeho dílo je mixem mytologické symboliky jako formulace základních pravd pomocí příběhů s prvky islandské a západní kultury, jakousi směsicí surrealismu a naivního umění. Přesto ale nezobrazuje nic jiného než obyčejný život.

Jestliže bychom chtěli nahlédnout do Fridjónssonova světa, musíme vzít na vědomí opakující se prvky jeho formální ikonografické záso- by a motivů. Obraz je jasně strukturovaný. Obvykle je jeden ústřední motiv na obzoru a je většinou nastaven poměrně vysoko s důrazem, aby pozorovatel měl pocit rozlehlosti. Další motivy jej natolik doplňují, aniž by výsledek ztratil soudržnost. Autor rafinovaně užívá symetrie, zrcadlení (často ve vodní hladině) a chromatické fragmentace, čímž dosahuje žádaného rytmu obrazu. V případě portrétů či mužských figur se často jedná o autoportréty. Fridjónsson zobrazuje muže, v jehož obličejích „arcimboldovsky“ usedají ptáci, muže putujícího krajinou s duhou doprovázeného papuchalkem, muže s velrybím či tulením tělem nebo umělce vedeného Bohem. Fauna a flóra je nedělitelnou složkou umělcových obrazů, ale musíme brát neustále v potaz, že je především figuralista. Obrazy a kresby jsou kromě



Helgi Thorgils Fridjónsson, *Autoportrét s ptáky a rybou*, 2009, olej, plátno, 155 x 110 cm, foto Oldřich Šembera

bohatě tvarovaných mraků navozujících atmosféru plnou ryb, krabů, mrožů a tuleňů, severských psů, ledových příkrovů a pramenů vody. To vše vytváří poněkud nevšední prostor pro levitující postavy lidské i andělské, ovoce a ryby a cvrlikající ptáky. Vše plave v prostoru a čase. Zdánlivě libovolné aranžmá figur a objektů bez jakékoliv spojitosti svědčí o asociativním zobrazování pramenicím ve snech. Nahé postavy odkazují na sepnutí s přírodou, skupiny figur připomínají andělské chóry, posvátní tvorové i lidské postavy s křídly a dokonce i se svatozáří na ideální či nebeský stav a věčnost. Anděly chápeme jako vyslance, prostředníky

mezi Bohem a lidmi zvěstující tajemství spásy a vykoupení. A zvířata, ta jsou rovna člověku.

Zářivě barevné a hravé obrazy, někdy až ironicky sladké s podivnou a téměř nevysvětlitelnou atmosférou, prozkoumávají vztah mezi lidmi a zvířaty. Přestože vše působí nadpřirozeně, jeho svět je nadmíru skutečný. Umělec se zabývá realitou, podstatou člověka a přírody. Vytváří obraz světa plného harmonie a krásy jako vážný i provokativní komentář o lidské existenci a zároveň rozvíjí svůj nezávislý a originální vizuální jazyk, schopný komunikovat s lidmi všech věkových kategorií a být i mezinárodně pochopitelný, zatímco jeho srdce zůstává islandské.

Jan Andres, autor textu katalogu k výstavě poznamenal: *Když mě v roce 2006 (Fridjónsson) provázel Islandskou národní galerií, zašeptala při mýjení učitelka svým žákům s úctou jeho jméno. Měl jsem tehdy pocit, že Helgi Thorgils Fridjónsson je v nezprofanovaném slova smyslu národním umělcem...*



Helgi Thorgils Fridjónsson, *Zelený den*, 1990, olej, plátno, 85 x 100 cm, foto Oldřich Šembera

Klára Bočkayová - Zsófia Pittmann

Vladimíra Büngerová

inštitútom Maďarskej republiky, predstavuje v súčasnosti výstavy autorských dvojíc, pri ktorých hľadá analógie medzi slovenskými a maďarskými výtvarnými umelcami. Pri príležitosti recenzie výstavy PERTU No 8 nastáva prejsť genézu projektu súčasnej podoby. Jeho pôvodným zámerom bola komunikácia kultúr v strednej Európe. Ale v podstate už od počiatku projekt hľadal analógie a väzby na prvej uskutočnenej kolektívnej výstave v roku 1993, ktorá vznikla ešte v spolupráci kurátorky s Františkom Ptáčkom (vystavujúci autori: János Szirtes, László feLugossy, Stano Černý a Ivan Csudai). Po prvom skúšobnom ročníku v roku 1995 prichádza PERTU 2 s prezentáciou dvoch autorov: Daniela Brunovského (SR) a Michéle Bertoliniho (Taliansko), ktorá bola postavená skôr na konfrontácii ako na dialógu analógií. Autorkou projektu bola Anna Hájeková. Po pauze projektu v rokoch 1995-1999, dôvodom ktorej boli rôzne organizačné a kultúrno-politické



Zsófia Pittmann, *Od krásnej ženy lepšie chutí*, 2009

Keď dvaja (v tomto prípade dve) robia to isté, nie je to to isté (heslo z mojej imaginárnej kuchynskej dečky, zakrývajúcej imaginárny fľak na imaginárnej stene). Poznámka odkazuje na výstavu *Klára Bočkayovej - Zsófia Pittmann* v rámci cyklu PERTU, premiérovu uvedenú v Galérii umenia v Nových Zámkoch (10. 9. - 17. 10. 2009) a reprízovanej v Galérii mesta Bratislavy (12. 11. - 13. 12. 2009).

Dlhodobý medzinárodný cyklus v kurátorskej koncepcii Heleny Markuskovej, vychádzajúci z tejto galérie každé dva roky v spolupráci s Kultúrnym

premeny, v roku 1999 v dialógu uvedie tvorbu PERTU 3 Lászlá Fehéra a Martina Knuta. Tým štartuje zmena celej koncepcie projektu a Helena Markusková nastoľuje jeho užšiu špecifikáciu sústredením na výskum analógií (vizuálnych, historických...) v slovenskom a maďarskom umení. Z historického pohľadu je výskum a prezentácia výstav - dialógov autorských dvojíc - z týchto dvoch krajín prínosná z viacerých hľadísk. Najvýznamnejším z nich je prepojenie slovenskej a maďarskej výtvarnej scény prirodzenými kontaktmi a aj vzájomnými vplyvmi v umení v druhej polovici



Klára Bočková, *Stretnutie šijacieho stroja*, 2007

20. storočia. Či vo forme priateľských kontaktov, priamych stretnutí, alebo dokonca spoločnými realizáciami a prezentáciami. A je len prirodzeným dôsledkom, že projekt sa spája s regionálnou galériou v Nových Zámkoch. Vráťme sa však k otvorenej genéze projektu PERTU a k sumarizácii ďalších výstav cyklu. V nasledujúcich rokoch sa v PERTU 4 (2001) predstavia analógie medzi Gyulom Pauerom a Milanom Bočkayom, v PERTU 5 (2003) Sándorom Pinczehelyim s Júliusom Kollerom, v PERTU 6 (2005) Ádámom Kérim a Jurajom Melišom, PERTU 7 (2007) Petrom Bartošom a Tamásom St.Aubym. V slovenskom prostredí je vzácnosťou (až úkazom) dlhodobý charakter medzinárodného projektu, PERTU napriek tomu, že vychádza z regionálnej galérie, má svojich stálych priaznivcov a aj kvalitné výstupy a hodnotenia. Tento projekt je jednak napasovaný na prostredie, z ktorého vzniká, a o jeho význame nemožno pochybovať, pretože do kontextu uvádza tvorbu významných predstaviteľov slovenského a maďarského avantgardného a aj súčasného umenia, o čom svedčí posledný projekt PERTU No 8, kde sa v dialógu stretli Bočková a Pittmann.

Autorské stratégie týchto dvoch generačne odlišných autoriek spája interpretácia výšivky a jej uplatnenie v tvorbe – v maľbe, objekte alebo inštalácii. Výšivka, vyšívanie, vzťah k nej je typickým genderovým znakom. Bočková (1948) a Pittmann (1967) našli inšpiráciu v tradičných výšivkách typických pre obe národné kultúry, pôvodne umiestňovaných v kuchynských interieroch na stene. Slúžili ako dekoratívny a aj funkčný

predmet v priestore a niesli motto domácnosti, či jej gazdinky. Na stenách zavesené dečky s pokradkami, heslami a inými textami v kombinácii s figuratívnym výjavom udržiavali rodinný krb a morálny stav rodiny. Z etnografického hľadiska sú „dečky“ zaujímavým fenoménom a ich „znovuobjavenie“ prostredníctvom súčasného výtvarného umenia nevychádza len z dielne týchto dvoch autoriek. V širšom kontexte sa vyšívanie, šitie a ručné práce uplatnené v slovenskom súčasnom umení objavujú, aj keď nie tak sústredene ako u tejto komparovanej autorskej dvojice, aj u Anetty Mony Chisy, Sylvie Jokelovej a Vlasty Žákovéj a u iných autoriek.

V čom spočívajú na začiatku textu spomenuté diferencie? Jednoznačne v umeleckej stratégii. I keď projekt PERTU hľadá spojnice, pozrieme sa na tvorbu prezentovanej dvojice autoriek obráteným pohľadom so zámerom nájsť práve odlišnosti. A nie preto, že by sme chceli pôvodný zámer kurátorky nabúrať, ale pre radosť z dekonštrukcie.

Klára Bočková patrí k výrazným slovenským predstaviteľkám analytických tendencií v maľbe, s nástupom na výstavnú scénu prichádza na konci 70. rokov. Bočková analyticky interpretuje tradičnú, historickú výšivku v maľbe, pričom na výstave je dôraz položený na najnovších Bočkovej dielach, so symbolickým zastúpením diel zo 70. rokov (Priehľad, 1975, Polapení, 1975). Jej prístup je výrazne „artistnejší“. Frotážou prenáša a multiplikuje príbehy, figúry výšiviek do malieb. A na najaktuálnejších dielach sa okrem krížikovej



Klára Bočková, *Na sklonku dňa*, 2007

figuratívnej výšivky sústredí aj na čipku spojenú s typicky ženským kuchynským zátiším a textom. Vyšívane banálne obrazy sú východiskom príbehov malieb. Zmnožené postavy a fragmenty figuratívnych a dekoratívnych prvkov – od anjelov po bosonohé ženušky – pokrývajú plochu plátna. Stráca sa v nich pôvodný konflikt a význam predlohy. Vznikom deformovaných odrazov technikou prenosu a následného viacvrstevného maľovania a prekryvania expresívnym maliarskym gestom. Táto Bočkovovej stratégia v istých modifikovaných verziách je spojená s jej tvorbou od druhej polovice 80. rokov. Ale stále sa „točí“ okolo kuchynského sveta a okolo stola s obrusom. K tejto atmosfére prispieva Bočkovovej dekoratívne komponovanie plôch malieb, prinášajúce okrem estetického zážitku nové príbehy zabudnutým postavám. Príbehy idylické, inokedy tragické, rozprávkové, sentimentálne, alebo dokonca až ironické.

Pittman tvorí „súčasnú“ výšivku. Takým spôsobom ako ženy v minulosti, ale z dnešnej perspektívy (vyšívať, dnes už archaická predstava!). Technika tvorby rovnaká ako v minulosti, obsahy a témy, slová z kuchynských dečiek nové. Naplnené odrazmi súčasnej „ľudovej“, či presnejšie v kulturologickom rámci – populárnej kultúry. Pittman sa podarilo touto stratégiou brilantné spojenie tradičného ľudového prvku so súčasným

jazykom, pri ktorom dochádza k trefným komentárom stavu dnešnej kultúry. Jej prístup je plagátový. Populárni súčasní hrdinovia plagátov, filmové hviezdy, skupiny a iné individuality formujúce minulé storočie od 60. rokov do jeho konca (Lennon, E.T., Elvis Presley, Sandokan...) sú predsa tými, ktorí k nám intenzívne prehovárajú a formujú našu súčasnú „ľudovú“ kultúru. Kultúru idolov, hviezd a hviezdíčiek. Červenou niťou vyšívane ilustrácie tejto tematiky dopĺňujú aj naratívne príbehy dotýkajúce sa genderovej problematiky – „Od krásnej ženy, lepšie chutí“, alebo jemne ironizujúce obraz európskej politiky. Témy, ktoré vychádzajú zo subjektívneho záujmu autorky, a témy rezonujúce v populárnej kultúre. Veď kto tie legendárne, niektoré časom vyprchané hviezdy a ikony súčasnosti nepozná? Pittman sa ich podarilo vďaka technike posunu z plagátov na dečku kuchynských zátiší ironicky posunúť aj do galerijného priestoru. Okrem textilných vyšívaných objektov na výstave prezentovala aj inštalácie na stoloch, kde na dizajnových nerezových hrncoch a hrnčekoch položených na vyšívaných obrusoch sa zrkadlia vyšívane dekoratívne alebo figuratívne kompozície. Na záver musíme potvrdiť, že výberom týchto dvoch autoriek a ich diel sa kurátorka výstavou podaril plodný a konštruktívny dialóg.

Taktilní výtvarné muzeum – tuzemský sen a zahraniční realita

Alice Stuchlíková



Zvířata jsou nejděčnějšími exponáty – jaká radost sáhnout Kapitolské vlčici do tlamy!

Otázkou, jak zprostředkovat výtvarné umění návštěvníkům, se v dnešní době zabývá nejen speciálně vyčleněný pracovník v galeriích i muzeích. Na prvním místě důležitosti bývají školní skupiny, které přinášejí kumulovaný přírůstek návštěvníků i vstupného, až v závěsu bývají zájmy individuálních návštěvníků a potřeby handicapovaných. Důvody můžeme najít v logických prioritách a časových či situačních limitech edukačního pracovníka.

Aktivní kontakt s výtvarným dílem nemusí záviset pouze na přítomném lektorovi, ale může proběhnout i v aktivní edukační zóně volně přístupné v expozici. Jinou možností je využití nabídky umělce, který artefakt koncipuje a priori jako interaktivní. Známé jsou na tomto poli výstavní projekty skupiny umělců v čele s Petrem Niklem, které vyhledávají návštěvnícké skupiny vidomých i nevidomých. Fyzický kontakt s dílem umožní nevidícím proniknout do jinak utajeného světa a lidem bez očního handicapu poskytne zapojením dalšího smyslu komplexnější zážitek, více upoutá a vytrhne z všednodenní přemíry vizuálních podnětů.

Haptické expozice má celá řada technických a historických muzeí. V tuzemských muzeích umění najdeme takové expozice např. v Národní galerii v Praze (klášter sv. Anežky České, Schwarzenberský palác, donedávna zámek Zbraslav), kde se setkáváme s odlitky sochařských děl přístupných k hmatovému objevování bez ohledu na ne/přítomnost handicapu. Pouze nevidomým a slabozrakým slouží k taktilnímu poznávání vizuálního umění kolekce originálů objektů a grafických listů s názvem *Možná sdělení* v Moravské galerii v Brně (Uměleckoprůmyslové muzeum). Výše zmíněné příklady dokumentují doplňkovou činnost těchto renomovaných muzeí umění, nikoliv jejich hlavní záměr.

V zahraničí najdeme rovněž příklady muzeí umění, která mají haptickou formu zprostředkování umění jako jedno ze svých poslání, některá dokonce jako svůj úkol hlavní. Příkladem takového dobře fungujícího bezbariérového muzea umění je Homérovo taktilní státní muzeum v italské Anconě, které se v letech 2008 a 2009 představilo v České republice výstavami v Městské knihovně v Černé Hoře a v Italském kulturním institutu v Praze. Přítomnost jména řeckého básníka v názvu haptického muzea je signifikantní, protože autor *Iliady* a *Odyssey* byl údajně slepý.

V Anconě sídlí muzeum v části budovy základní školy, ale plánuje se jeho přesun v rámci jednoho města do lépe přístupného Mole Vanvitelliana v těsné blízkosti moře, kde má vzniknout centrum místních kulturních institucí. Dobrá dostupnost krajského města po souši i vodě je pro muzeum výhodné. S bezbariérovostí instituce souzní struktura zaměstnanců: mezi lidmi bez handicapu pracují vozičkáři (ředitel, recepční) a nevidomá (telefonistka), což v návštěvníkovi ještě více posiluje přesvědčení o opravdovosti záměru. Animace zajišťují vedle stálé pracovnice ještě mladé dívky, které jsou zde na dlouhodobé praxi.

Návštěvnícká obec je různorodá, v expozici si může přijít na své každý. Fyzický kontakt s dílem je obzvlášť vhodný nejen pro nevidomé, ale i pro mentálně postižené, kteří se během prohlídky jen obtížně soustředí na slovní doprovod. Zařazení návštěvy muzea je ovšem velmi vhodné i pro žáky a studenty bez handicapu, protože kvalitní výběr převažujících kopií zprostředkuje návštěvníkům vývoj sochařství během hodinové prohlídky takovým způsobem, jaký jim neumožní přehledové knižní dějiny umění odkázané na plošné reprodukce ani fakt různorodého rozmístění originálů (od Britského muzea v Londýně přes římské kostely po Národní muzeum v Athénách).

Homérovo taktilní státní muzeum představuje model výstavní instituce, který by mohl být přenesen i do našeho prostředí. Expozice nabízí v několika místnostech a na chodbě trojrozměrnou historii převážně národního (italského) umění, jedna místnost je vyčleněna umění dané lokality (Ancony). Na ploše přes 750 m² najdeme přes sto děl. Přibližně dvě třetiny tvoří kopie slavných sochařských výtvarů (bílá sádra, laminát, pryskyřičnatá sklovina) a zmenšené modely známých staveb (dřevo, sádra, pryskyřice), zbylá část představuje

originály současných umělců v různých médiích (dřevo, pálená hlína, kov, kámen, zejména mramor). V muzeu najdeme i místnost vyčleněnou na praktické výtvarné aktivity, jež může být posuvnou stěnou propojena s muzejní veřejnou knihovnou.

Expozice byla připravena tak, aby ji mohli dobře poznat pokud možno všichni zájemci. Popiska obsahuje vedle zmenšené reprodukce díla informace o autorovi díla, názvu, dataci, materiálu (originálu i modelu), rozměru (originálu i modelu), místu uložení originálu, a to jak v latině, tak v bodovém písmu. Prohlídka je možná během animace s lektorem nebo samostatně. Nevidomí a slabozrací mohou využít nabídky elektronického průvodce – bílé hole vázané na reliéfní lištu linoucí se kolem exponátů – a objevovat umění nezávisle a v intimním tichu (mezi díly se nepohybuje hlídací personál). V místnostech jsou rovněž pojízdné schůdky usnadňující haptickou dostupnost exponátů lidem menšího vzrůstu.



Haptická animace u kopií Michelangelových soch

Sochy jsou statické – stojí pevně na podstavcích nebo jsou zavěšeny na panelech, zato modely staveb jsou veskrze mobilní, připevněny na pojízdných stolcích. Vybrané modely jsou dvoudílné – rozpojením lze do budovy fiktivně vstoupit. Část stavby bývá odkrytá se záměrně odhaleným interiérem nebo naznačeným půdorysem.

Malby v expozici zastoupeny nejsou. Na pražské výstavě bylo možné vidět reliéfní reprodukci Ukřižování z Ancony od Tiziana Vecellia. Reliéfní převod námětu z průhledné pryskyřice a vespod přiléhající fotografický tisk byly připevněny v rámu, aby iluze obrazu byla úplnější. Zatímco architektura a zvláště sochařství musíme přiznat velké možnosti v dotykovém poznávání, u malířského umění jsme již na pochybách, zda zúžení obsahové výpovědi a formální různosti obrazu do pouhého tvarového převodu umožňuje v úplnosti zprostředkovat kvality daného výtvarného oboru. Homérovo muzeum si zamýšlí obstarat i další vrcholná malířská díla pro hmatové poznávání.

Autoři expozice v Anconě nemysleli při její tvorbě jen na zážitky handicapovaných, neopomenuli

ani estetické cítění vidomých. Přehlídka děl je harmonicky a zároveň barevně komponována a umocněna citlivým osvětlením. Důležitost, kterou přikládají kurátoři působení světla, se odrazila i ve speciálním bodu pražské výstavy, na kterém spolupracovalo vedle Výzkumného střediska iGuzzini, Ústředního institutu pro restaurování a Homérova muzea několik oslovených lidí různých profesí (vedle zástupkyně zrakově postižených nebo odborníka na vnímání zrakově postižených např. také historik umění Ivan Neumann), kteří v rámci projektu „Rozeznání tvaru“ navrhli několik variant světelných scén s ústřední postavou kopie sochy Tančícího satyra. Návštěvníci výstavy si mohli scény sami vyvolávat, a vytvářet tak odlišné vjemy a interpretace díla, které mohli ještě doplnit o zážitek z dotyku.

Myšlenka důležitosti haptického kontaktu s výtvarným dílem se váže na futuristický manifest Filippa Tommasa Marinettiho (1876–1944) z roku



Objevování originálu bronzové plastiky Valeriana Trubbianiho (1988–89)

1921, jehož faksimile je v expozici rovněž vystavena spolu s názornou vizualizací. Na malířském stojanu najdeme vedle sebe různé materiály (látky více druhů a barev, kovové struhadlo, houba, staniol, korek, hrubé štětiny na kartáči), které v souvislosti s plastikou připomínají futuristické hlásání rovnoprávnosti všech materiálů.

Princip uplatňovaný v haptickém muzeu zcela odpovídá futuristické ideji o spojení života a umění, jehož prapůvod hledali futuristé v intuici. Tu více, tu méně rozvinutou intuici má každý z nás; záleží na individuální senzibilitě, jíž propojování zrakových a hmatových vjemů u vidomého rozvíjí. Nevidomému a slabozrakému umožňuje taktilní kontakt výtvarná díla „vidět“ a listovat v expozici rukou podobně jako vidící v encyklopedii umění. Obdobné muzeum by mohlo najít smysluplné uplatnění i u nás.

Expanzivní animace

VIII. Přehlídka
animovaného filmu
Olomouc 2009

Martin Fišr



Pjoni & Ink Midget (SK) & tvproduct, z cyklu Živá animace - (hand)made (software), audiovizuální performance, foto Daniela Deutelbaum

Ve dnech 10.-13. 12. 2009 proběhnul v Olomouci osmý ročník Přehlídky animovaného filmu (PAF). Může to vypadat jako trochu laciné téma pro výtvarné periodikum vycházející ve městě, které je tradičně považováno za baštu animovaného filmu. Festival se za svých osm ročníků výrazně proměnil. Stále ještě zůstal, jak se můžeme dočíst v názvu akce, přehlídkou animovaného filmu. Zároveň ročník od ročníku stoupá podíl obsahu, který se skalním milovníkům tradiční animace zásadně vzdaluje. Zkoumání pohyblivých obrazů, překračování i nejvolnějších hranic pojmu animace cílí na náročnějšího diváka. Bylo by smutné opominout jednu z nejzajímavějších kulturních akcí, která se odehrává mimo obvyklá centra, byť nás na první pohled nemusí vůbec napadnout, že se v programu můžeme setkat s výtvarným uměním.

Není od věci podívat se na vývoj programu festivalu. Na poměrně přímou cestu od přehlídky věnované výhradně animovanému filmu po přehlídku,

kteřá se zabývá pohyblivým obrazem v nejširším smyslu. Zaměříme se na nejvýraznější aktivity, které se vymykají představě o tradiční animaci.

V doprovodném programu festivalu, jehož program se od prvního ročníku v roce 2002 odehrává především v bývalém jezuitském Konviktu (nyní Umělecké centrum Univerzity Palackého), se objevuje například živé vystoupení Petra Nikla a nejrůznější výstavy. VJing se těšil zájmu hned ve druhém ročníku. V roce 2005 se v rámci přehlídky objevilo hned několik bloků, které se věnovaly animaci a experimentálnímu filmu. Jedna ze sekcí byla věnována zakladatelské osobnosti českého videoartu Petru Skalovi. V témže roce se zájem soustředil i na animaci a počítačové hry. V roce 2006 se značná část programu festivalu zabývala vztahem animovaného filmu a výtvarného umění. Prostor dostaly retrospektivní pohledy na tvorbu výtvarníků, kteří spolupracovali s animovaným filmem (Václav Mergl, Miroslav Štěpánek, Kamil Lhoták, ale i mladší autoři). V sekci Jiné vize byl jedním z přednášejících David Možný, umělec pracující s digitálně manipulovaným obrazem. Představil zde vedle vlastní tvorby také svůj osobní výběr nejlepších digitálních filmů. Svůj kurátorský výběr filmů představili i Petr Pěchouček a Martin Mazanec v projektu Přátelský film. Ten se mimo jiné v podstatné míře zabýval vztahem videoartistů k prostoru, kde dochází k prezentaci jejich filmů. Při projekcích v galeriích a muzeích jsou jejich díla často nefunkční, někteří proto vstupují do sféry kinematografie. Martin Mazanec připravil pro PAF přednášku o významných experimentátorech s elektronickým pohyblivým obrazem – manželích Vašulkových. V roce 2007 program obohatilo hned několik důležitých novinek. Především se sekce Jiné vize nově představila jako soutěžní přehlídka. Spojením animace s performancí se zabýval Cyklus Živá animace/Živá partitura. Naživo přímo před diváky vznikající audiovizuální koláže předvedli Mateřídouška, Opuka, Koberce & záclony, Michal Mariánek a Tomáš Hrůza. Nejvýraznějším projektem tohoto cyklu byla Živá partitura Tomáše Vaňka a hudebníka Tomáše Dvořáka (Floex). Nová sekce Konvikt Resident dotvářela atmosféru interaktivním využitím festivalových prostor. Osobností sedmého ročníku se stal Peter Kubelka, který ve dvou přednáškách v sekci PAF kult představil v Olomouci své metrické a metaforické filmy. Sekce Živá animace se zastřešujícím tématem polykeranu přinesla vedle dvou seskupení pracujících improvizaci s projektory a plátnem především jeden z vrcholů dosavadního snažení PAFu, živé vystoupení japonského skladatele a vizuálního umělce Ryoji Ikedy. Jeho projekce Datamatics (ver.2.0) v kině Metropol představila vedle uměleckého i silný fyzický zážitek pro všechny diváky. Stroboskopický efekt a zvýšená hladina zvuku, jak bylo psáno ve varování při vstupu do sálu, jsou v podstatě stručnou vnější charakteristikou jednoho z nejradikálnějších přístupů v práci s digitálním zvukem a obrazem.

Takto jsme se dostali k zatím poslednímu 8. ročníku PAF. Hraniční oblasti dosti širokého pojmu

animace se dostaly z role doprovodného programu na minimálně stejnou úroveň jako tradiční animace. Tato proměna dramaturgie chtěla hodně odvahy a festival posunula výrazně dál. Finanční krize se dotkla většiny kulturních akcí a nevyhnula se ani PAFu. To je hlavní důvod, proč se nedostalo na hvězdy, jako byl v roce 2008 Ryoji Ikeda. Umělec, který si udělal zajižďku do Olomouce mezi svým putováním po nejvýznamnějších kulturních institucích po celém světě, vystoupil v ČR vůbec poprvé. Jeho vystoupení organizačně i finančně určitě znamenalo pořádný oříšek pro organizátory. Snad se podaří festival co nejdříve finančně konsolidovat, abychom se mohli těšit na podobně zásadní premiéry i v příštích letech.

Program posledního ročníku PAFu obsahoval řadu zajímavých sekcí, které sledovaly oblast za animací. Možná že těchto sekcí bylo najednou trochu moc a zorientovat se v jejich pestré nabídce vyžadovalo někdy hodně soustředění.

skryté obrazy. V přednášce představil své filmy a videa pracující s principem apropriace. Mezi nimi hraje zásadní roli koncept Deanimated, ve kterém autor za pomoci digitálních technologií odstraňuje z hollywoodských filmů postavy a filmy různě přestřihává. Jeho snímek Deanimated (The Invisible Ghost) se představil v další sekci PAFu: Konvikt Resident - Black box. Snímek byl promítán po celou dobu trvání PAFu. Klasický černobílý horor (Invisible Ghost, 1942, režie. J. H. Lewis) radikálně pozměnil, přestříhal, odstranil z něj části dialogů, postavy, ale i celé záběry. Vzniknul tak nový film - Deanimated (The Invisible Ghost). Sekce Black box se zabývala rozdílem mezi prezentací pohyblivého obrazu filmu či videa v galerii (white cube) a v kinosále (black box). Touto Black Box se stala budka, kterou si mohou pamatovat návštěvníci výstavy „Objekt animace. Třetí smysl.“. Výstava proběhla na podzim v Krajské galerii výtvarného umění



Přednáška Ivana Ladislava Galety /HR/: Video, z cyklu PAF kult: Ivan Ladislav Galeta, foto Karolina Ketmanová

Například jedna z nich, nově vzniklá sekce Aport animace byla tak otevřená, že se do ní vešly zároveň výstavy (Toy_box v galerii U Mloka), křest DVD (DVD monografie Pater noster video stories Michala Pěchoučka), ale i koncert (Igora Korpaczewského s Floexem).

Jedním z ústředních témat přehlídky byla non-fikce animace. Klíčovou postavou stejnojmenné sekce se stal rakouský experimentální filmař a vizuální umělec Martin Arnold. Arnold je známý především prací s tzv. found footage a fragmenty klasických hollywoodských žánrových filmů. Tyto snímky pro něj představují materiál, ve kterém pomocí střihu odhaluje za normálních okolností

ve Zlíně a dva z jejich autorů, Filip Cenek a Martin Mazanec, se na programu PAF už delší dobu podílejí. První letos coby autor grafické koncepce, druhý je jedním z dramaturgů přehlídky. V dřevěné konstrukci byly umístěny dvě projekce Kena Jacobsena. Sekce PAF kult představila chorvatského autora Ivana Ladislava Galetu. Ten patří k významným představitelům evropské filmové avantgardy a videoartu. V českém prostředí se jedná o v podstatě neznámého tvůrce, pro něhož je již od konce 70. let typická minimalistická forma a manipulace s rytmičností obrazu.

Tradičně atraktivní byla sekce Živá animace. Přednášky, živá vystoupení nebo diskusní panely

sledovaly vývojové trendy filmových performancí a VJingu ve světovém i domácím kontextu.

Sekce Jiné vize prvních pět ročníků představovala tvůrce stojící na pomezí animovaného filmu, experimentálního filmu a videoartu (Michal Pěchouček, David Možný, Fridrich Kirschner a další). V roce 2007 prodělala zásadní změnu a od té doby má formát soutěže. V prvních letech právě tato sekce nejvýrazněji rozšiřovala pole působnosti přehlídky mimo tradiční nazírání na animaci. S postupným vyzríváním festivalu se podobných bodů v programu objevilo hned několik, a tak se proměna Jiných vizí směrem k prezentaci aktuálnějších prací dala očekávat. Obtížně zařaditelní tvůrce se stali ne-li přímo hlavním zájmem přehlídky, tak minimálně rovnocennými k prezentaci národních animací a nejnovějších trendů současné animace.

Výběr desíti soutěžních filmů a videí v každém ročníku soutěže závisí na kurátorském výběru.



Tomáš Svoboda, *Fly*, 2009, video. Pohled do výstavy Jiné vize, foto Jarda Dufek

Kurátor soutěže i tříčlenná mezinárodní porota, složená z osobností výtvarného a filmového prostředí, se pravidelně každý rok mění. Podobně jako systém, kdy kurátor vybere a představí deset filmů a trojice porotců vybere vítěze, je od začátku daná i oblast, ze které se mají díla brát: „Kritériem výběru pro kurátory je invenční použití animačních postupů a technik ve filmu a videu, dále nezávislý přístup k tvorbě, vytvoření v posledních třech letech a země vzniku díla – Česká republika.“ V soutěži tak mají rovnocenné šance díla vytvářená pro projekci v kinosálech i tvorba, kterou jsme zvyklí označovat jako videoart. Přehlídka se tak věnuje víceméně systematickému mapování tvorby pohyblivých obrazů, vznikajících v České republice bez důrazu na filmovou či výtvarnou tvorbu pohyblivých obrazů. Pokaždé vznikla poměrně pestrá kolekce deseti filmů. Navzájem jsou konfrontovány pohyblivé obrazy vzniklé experimentováním se softwarem, přes

originální přístupy k animaci jako médium, až ke klasickým technologiím filmu a videa.

Letos poprvé měli účastníci možnost zhlédnout filmy i mimo tradiční projekci. V průchozím prostoru galerie Na půdě v Konviktu, v těsném sousedství obou sálů, kde se většina přehlídky odehrávala, vznikl ztemnělý prostor se třemi projekcemi. Místo tak tvořilo vhodné spojení promítacího sálu a galerie. Odpočinková zóna, kde se dalo v klidu na jednotlivé filmy podívat. Naopak prezentace v sále postavila videa, která byla původně určená k vystavení v galerii, do nové role. A některým tato role až překvapivě seděla.

Umění není zrovna oblastí, ve které by se často otevřeně soutěžilo. Objektivní kritéria hodnocení prakticky neexistují, tak je i v případě Jiných vizí docela náročné shodnout se na vítězi. Z letošní desítky, kterou sestavovaly Irena Lehkožilová a Lenka Dolanová, vyhrál Daniel Pitín s videem *Ztracený architekt* (2008). Cenu diváků si odnesl Matěj Smetana za video *Návod 2: Trilobit* (2009), a aby nebylo cen málo, všichni tři porotci udělili cenu ještě sami za sebe. Takže oceněna byla nakonec přesně polovina všech soutěžících. Nebývale spravedlivá soutěž.

Jediná věc, co se za osm let pořádání přehlídky nezměnila, je její název. Už při pohledu na program posledních dvou ročníků si řada návštěvníků musela říct, jestli by nestálo za to zásadně změnit název celé akce. Z přehlídky animovaného filmu se stala komplexní kulturní akce v mnoha aspektech se středoevropským dopadem. PAF se i nadále profesionálně a s chutí věnuje představování novinek ze světa animovaného filmu, ale těžiště přehlídky se posunulo jinam.

Ve zkoumání a představování historie i nejaktuálnějších novinek z hraničních oblastí pohyblivého obrazu, které známe spíše z přehlídek současného umění, úspěšně nahrazuje jiné místní instituce. Snad v každém ročníku se podaří organizátorům dovézt do města v rámci doprovodných programů několik hudebních projektů, na které by širší region marně čekal další roky. PAF se mění a vyvíjí, ale neztrácí na kvalitě. Navíc se zaměřuje na stále náročnější publikum. Může se stát, že právě kvůli tomu na PAFu časem potká tradiční animaci podobný osud jako malovaný obraz. Ten v devadesátých letech takřka zmizel z velkých přehlídek soudobého umění. Nevymizí podobně animace z přehlídky, která jí byla původně věnována? Snad se kolektivu kolem Alexandra Jančíka a Martina Mazance a jejich nástupců podaří i nadále udržet filmovou i výtvarnou polohu pohyblivého obrazu v rovnováze.

Z New Yorku do Zlína

Rozhovor s Petrem Stanickým,
vedoucím ateliéru design skla
na Fakultě multimediálních
komunikací UTB ve Zlíně

Ilona Víchová - Czako

Na podzim roku 2008 jste se vrátil z více než tříletého působení v New Yorku. Bez váhání jste se chopil vedení nově vzniklého ateliéru design skla na UTB ve Zlíně. Jakým směrem ateliér profilujete? Všechno se teprve rýsuje a ukládá, ale základní kostra vychází z modelu ateliéru skla Josefa Kaplického, kde východiska jsou sochařská. Na to se snažím navazovat. Nechci uvažovat jen v návrhářsko-designérské rovině, ale otevřít se hlubším a rafinovanějším polohám myšlení o skle, světle a prostoru.

V Americe jste si jistě vytvořil kontakty a vazby. Daří se vám vyvíjet komunikaci mezi Zlínem a New Yorkem, která by otevřela možnosti vašim studentům?

Komunikaci se mi vyvíjet daří, ale zatím nebyly podepsány patřičné smlouvy, takže to „daří“ by mělo být v uvozovkách. V létě přijel Leonard Bacich z newyorského Pratt Institutu prohlédnout si ateliéry a školu s tím, že bychom zahájili výměny. Na to se velmi těším. Další perspektivou je škola Northern Kentucky University, což je pro nás zajímavá univerzita z oblasti Cincinnati. Myslím, že prostupování mezi školami bude čím dál větší samozřejmostí, a tak se vydáváme tímto směrem. Máme také zajímavé partnery v Evropě – v Dánsku a Británii. V únoru například přijede Caroline Prisse z Rietveld Akademie v Amsterdamu.

Známé jsou vaše objekty a koláže rozvíjející otázky prostoru, prostorových plánů, architektonických struktur, perspektivy a iluze. Přestože jsou to mnohdy nefigurální věci, cítím z nich téma člověka, lidského bytí...

Tak to přesně je a fascinuje mě to. Milan Hlavěš jednou napsal, že figura se mou diplomkou vytratila z prostoru, který buduji, ale přitom je tam stále cítit. Já ji tam taky stále cítím a ctím, neustále se k ní vracím, i když zrovna není vidět.

Takže otázky člověka u vás souvisejí s prostorem? Otázky člověka souvisejí s myšlením, a to zase souvisí s tělem. Tělo je obsah i prostor. A prostor

je všude kolem něj, takže proto se ho nedokážu vzdát.

Zde by bylo na místě zmínit váš objekt Kate's Pyramid z roku 2007.

Kate's pyramid je památník dívky, která zemřela na mentální anorexii. Byla to mladička studentka na univerzitě a měla problém, který se jí nepodařilo překonat. Vztáhnul jsem se k tomu tím, že jsem vytvořil prostor, který ubíhá a působí, že někam směřuje, takže vytváří nějaké zdání, ale ve skutečnosti se chová úplně opačně, směřuje k nám. V jednu chvíli se ale vše propojí a tvoří pyramidu, vlastně takový harmonický renesanční celek.

Podle mého názoru je Kate's pyramid jedním z dokladů, že váš průzkum prostorových souvztahností sahá až k vjemům vyššího řádu, do kterého jsme zasazení my lidé. Souvisí u vás téma člověka (oné pomíjivosti lidského konání) právě s tématem iluze?



Petr Stanický, *Stín architektury*, 2002, sklo a olovo, 55 x 55 x 27 cm,
foto: Gabriel Urbánek

Iluze vnímání je dána do vínku všem. To, že ji ve svých věcech ještě zdůrazňuji, má základ v prostorových prožitcích, jako jsou jízda šinkanzenem, život na Manhattanu... Sami si tu scénu vytváříme.

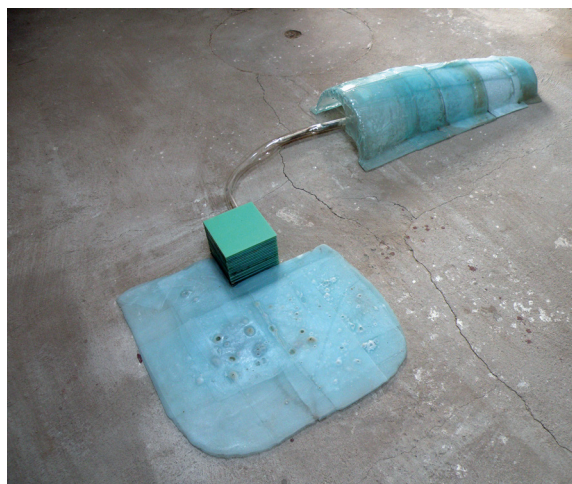
Ve své tvorbě dokážete dospět k jádru věci. Vyzvedla bych zejména *Noční město*, lapidární, celoskleněný objekt. Podle mě je o vztahu dvou vymezených prostor, o základní jednotce systému, světa...

Při vzniku téhle věci stála posedlost pozorováním města zhora. V New Yorku se například dělají večírky na střechách, zažíváte tu vlastní proměnu.

Stejně tak s úžasem sleduji, jak při pohledu z letadla dostává krajina nebo město přibližováním tvar. Svět je jeden velký světélkující organismus a mě neustále fascinují vzájemné vztahy v něm. Že něco leží na něčem nebo je něčeho součástí, tedy rub i líc věcí. V Metropolitním muzeu jsem jednou viděl, jak restaurují bronzové koně, a otevřel se mi pohled dovnitř té skořápky. Bylo to ohromně zajímavé, nejraději bych tu bublinu ve tvaru koně nafoukl obráceně.

Vraťme se ale na začátek vaší výtvarné dráhy. Po kamenosochařském oboru na uherskohradištské SUPŠ jste studoval na VŠUP v sochařském ateliéru Kurta Gebauera. Absolvoval jste však v ateliéru sklo v architektuře u Mariana Karla. Proč?

Já jsem byl poznamenán ze střední školy, asi jako každý. Měl jsem touhu modelovat figury, umět to jako staří klasičtí sochaři a přitom o věcech přemýšlet znovu a jinak. A najednou jsem přišel do



Petr Stanický, Noční město, 2008–2009, sklo a olovo, 26 x 100 x 200 cm

prostředí ateliéru Kurta Gebauera, které bylo konceptuálně uvolněné, kde každá poloha byla vnímána jako stejně dobrá, ale kde se vše jenom lehce nakousne a necháte se unášet plachetnicí, čekáte na vítr, který vás někam doveze. Ale pak se tam objevil Beránek se zcela odlišným přístupem, že se všechno musí dobýt a osahat, že se jede parníkem s plnou parou, že si nasekáte dřevo nebo nakopete uhlí. To mi přišlo skutečné a pravdivé. Beránek však tehdy ještě neměl svůj ateliér. Tak jsem přistál u Mariana Karla. Tam se modelovalo a po každodenním studiu přírody na modelu jsme měli možnost dělat cokoliv. Marian mě nikdy neutil hledat se ve skle, a to mi vyhovovalo. Za všechny tři přístupy jsem ale nakonec vděčný.

V roce 2000 jste získal cenu Nadace J. Hlávky za diplomovou práci Vyčištěná úvozová cesta. Zde jste přesáhl do pro vás ojedinělé oblasti land artu. Můžete projekt přiblížit?

Až tak ojedinělé to zase nebylo. Pracoval jsem už předtím na několika projektech v cihelně u Holešova, kde jsem postupně zarovnával svahy po odbagrované hlíně. Už tam jsem si spoustu vztahů uvědomil. V diplomce jsem nic moc nového

nevytvářel, šlo o odkrytí něčeho, co tu je staletí – úvozové cesty, která se vine přes kopec. Já jsem ji směrem k vrcholu odkryl až na původní kamenou vozovku. Nálety jsem vyřezal a z hlíny a větvi jsem podél postavil pletenou stěnu. Tím jsem „dílo opevnil“ a za horizontem pak cesta ubíhala dál netknutá, možná 50 let nikým nepoužitá.

Šlo jistě o časově náročnou věc. A právě čas jako fenomén jste zde reflektoval dost intenzivně. Jak se promítlo jeho působení za období od vzniku projektu dodnes?

Zmíněnou cestu jsem nedávno fotograficky zdokumentoval. Po deseti letech. Dříví ze stěny si lidé odvezli na topení, a protože se tu nedá projet autem ani traktorem, cesta opět nerušeně zarostla. Otisk mé práce je tu po deseti letech naprosto minimální. Doufal jsem, že tamtudy budou lidé z nedaleké vesnice chodit alespoň na procházky a vznikne tam pěšinka, ale nestalo se.



Petr Stanický, Kate's pyramid, 2007, bronz, sklo, 100 x 130 x 35 cm

S časem úzce souvisí procesualnost. Pracujete s ní ve svém uvažování?

Vybavuje se mi projekt Sklo v kostce z roku 1998, vytvořený během roční stáže v Rhode Island School of Design. Vznikl z touhy přenést tu nádhernou rozžhavenou hmotu skloviny z pánve do připravené sroubené bedny. Bedna byla den ve vodě a sklo jsem do ní chtěl uzavřít a s minimálním přístupem vzduchu nechat zchladnout. Při procesu ale vzniklo tolik vodní páry, že ji klimatizace nezvládla odsávat a někdo z nižšího patra, neznalý mého experimentu, aktivoval požární alarm.

Projekt tedy vyústil v akci, na kterou se v RISD zřejmě hned tak nezapomnělo...

Tehdy proběhla evakuace školy, přijelo asi pět požárních aut, žebříky, policisté. Moje zatýkácí protokoly s výpovědi jsem nakonec vystavil jako klauzuru.

V letech 2005 až 2007 jste v rámci Fulbrightova stipendia a postgraduálního studia působil na New York Academy of Art. Která setkání pro Vás byla zásadní?

Blízká setkání se skvělými umělci, jako jsou Leonid Lerman, Eric Fischl nebo Bruce Chao. Myslím, že New York má vlastnost věci tříbit. Uvědomil jsem si, kde jsem, že má smysl stát si za svým a pracovat.

V posledním roce vašeho newyorského působení jste již nebyl pod křídly stipendijního programu, ale pracoval jste u Jeffa Koonse. Jeho poloha je značně odlišná. Co vás dva sblížovalo?

Na počátku nás sblížovaly peníze a Jeffova ochota podepsat se mnou kontrakt, pojistit mě a zaručit se úřadům. Asi po půl roce jsem začal pracovat na konkrétních skicách pro nové objekty, to již bylo zajímavější, jinak bych byl jen v družině cizelérů. Měl jsem možnost vidět, jak Jeff přemýšlí, přesvědčil mě svou pracovitostí a zanícením, tím, jak věcmi žije.

V čem tedy New York nejvíce ovlivnil vaše vnímání a směřování?

najednou vše otevře. Fascinoval mě pohled z vody na přístav a místa, kde se najednou ulice protne, na setkání horizontální plochy hladiny a vertikální masy města.

New York vám tedy otevřel průzor do otázek prostoru, ke kterým byste v domácím prostředí nedošpěl?

Doma bych otázky prostoru zažil taky, ale jinak. Na New Yorku mě fascinoval řád, jehly zastrkané do mřížky narýsované v čedičové skále, hmota vyrůstající ze systému.

Podařilo se vám v New Yorku obstát, uživit se, integrovat do tamního uměleckého dění. Z jakých důvodů jste tedy přicestoval zpět?

Spousta lidí mě varovalo, nechápali to. Jeff Koons mi říkal, ať si to rozmyslím, že když zůstanu u něj, budu součástí historie, ale když odejdu, přijdu o to. Jenže pro newyorskou scénu má smysl



Petr Stanický, *Vyčištěná úvozová cesta*, 2000, land art, obec Monín, cca 100 m

New York je idea, existenciální idea průmyslového věku. Má mnoho rovin a já je intenzivně vnímám. Vidina toho, že někdo určí, že na tomhle místě vznikne město podle nějakého předem zvoleného rastru, je silně vizionářská, v zásadě v takovém měřítku v té době nezaznamenaná. Bylo tam pár budov nejvýš někde do 14. ulice a pak najednou vzniklo město, které přesahuje rovinu města a utváří úplnou krajinu. Neuvažujete o jednotlivých domech a ulicích, ale o celku. Vznikají nádherné propasti, auta přestanou být auty, ale působí jako barevné proluky. Jde tu o úplné posunutí měřítka proti naší evropské koncepci. Všechno je navíc na ostrovech spojených tunely a mosty. Já jezdil každý den domů lodí, viděl ty nákladní a zaoceánská plavidla, zažíval, jak se

být jen tam, tam je energie a konfrontace. Když jste jen kousek vedle třeba ve Philadelphii, jste ve špatném městě. Leonid Lerman mi zase řekl, že návrat bude na jistotu a klid, ale New York je o opaku. Můj čas tam však vypršel podmínkou Fulbrightu, neboť stipendista se musí vrátit do své země na minimálně dva roky, aby předal, k čemu dospěl. A já to teď ve Zlině plním.

Toni Scheubeck

- naprosto konceptuální sochař

Jiří Valoch



Toni Scheubeck, pohled do atelieru, 2008

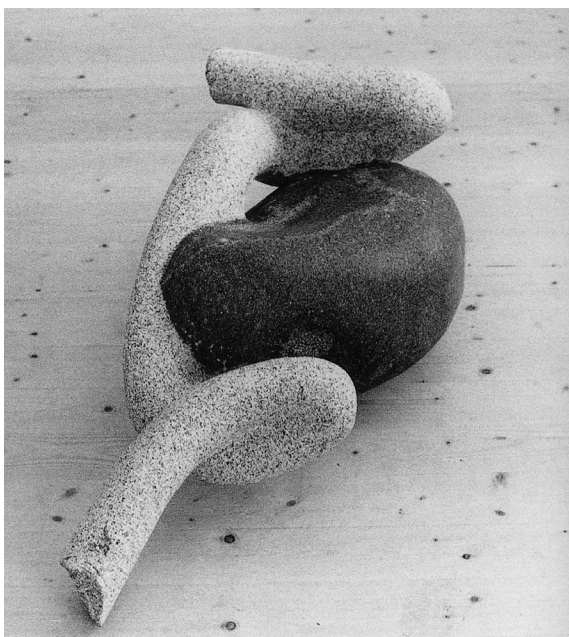
Moje putování kolem výstavy Petera Langa mi přineslo seznámení se s dílem ještě dalšího, ale stejně fascinujícího umělce, byť úplně jiné nátu-ry a také úplně jiného aktuálního konceptuálního přístupu ... Samozřejmě také již vystavoval díky Václavu Sikovi v Domažlicích a rozhodně by podobnou výstavu, jakou jsem viděl v Chamu, zasloužil i u nás! Toni Scheubeck (1948) se též narodil v horách Německého lesa v Amschwangu, takže gymnaziální studia absolvoval v nejbližším městě, Chamu, po absolvování mnichovské akademie se ale vrátil a udělal pro Cham mnohé, počínaje denní prací výtvarného pedagoga na „svém gymnázium“, přes založení městské galerie roku 1982 a její

kurátorování až po iniciaci sochařského sympozia přímo v Chamu ... Nyní mu město jako dík udělalo skutečně reprezentativní výstavu právě v této galerii a vydalo monografii rozsahu i kvality, jaká se u nás vidí málokdy ... Naštěstí mne provázel V.S., takže operativní návštěva byla možná a velice příjemná – vlastně jsem tak viděl celé dílo ... Jediný exponát naznačuje, že konceptuální myšlení bylo již na počátku – Quadrat ausgeschrieben im Mai 1973, kdy černý čtverec vznikl postupným prorýváním tužkou mnoha listů papíru, také jsme si řekli, že nás oba zajímala monochromní malba, ale také že jsme přátelé Karla Prantla, podle mne sochaře, který jako první (a jediný ?) dokázal vytvořit evropsky duchovně podloženou paralelu minimal artu, s konotacemi, které jeho američtí protagonisté odmítali ... Mezi nemnoha biografickými údaji ovšem uvádí, že „kamenoso-chař“ je od roku 1978, zatímco akademii absolvoval již o pět let dříve. Můžeme předpokládat,



Toni Scheubeck, pohled do atelieru, 2009

že podnětem k tomu bylo setkání s Prantlem, ale zapomněl jsem se zeptat ... V každém případě jeho tvorbu jedinečně spojuje pregnantní koncept, ovšem jeho koncepty vždy bezprostředně souvisí s volbou a samotným opracováváním zvolených kamenů - z povahy věci tedy vyplývá, že nemohou být příliš velké, většinou dřív komorní. Neboť jeho tématem jsou od přírody dané situace, které v kameni nalezne – potom třeba až do podoby hladce vyleštěných stěn zviditelňuje onen zvolený fenomén. Jeho médium jsou odlišnosti materiálu a jeho barev, jejich objevení a dovedení do finální formy. Asi nejčastěji to jsou žíly a žilky jiného materiálu, jiné barvy – fascinován jsem hleděl na



Toni Scheubeck, Organon I, 1999, granit s černou příměsí, 90 x 40 x 40 cm



Toni Scheubeck, Zrození kamene, 2003, čedič, 70 x 30 x 30 cm

plochou desku, kde v rozpůleném černém dioritu našel bílé linie, tvořící dvě strany trojúhelníka, rozpůlil je a spojil proti sobě, takže vytvořil krásný čtverec, samozřejmě „přírodní“, a tedy místy nepravidelný (Adernquadrat, 1982). Různá šířka bílých linií je jedním z velkých témat tohoto sochaře – někdy jimi nechá spojit dva ponechané segmenty mezi odstraněným granitem (X-Ray I, 1994), jindy rozehrává subtilnější vztahy mezi jednotlivými geometrickými formami (Mimesis, 1992). Někdy vkládá další, jiný materiál (WegmachPatersdorf, 1996) ... Dalším jeho velkým konceptuálním tématem je vztah mezi materiálem odsekaným a nově vzniklou formou – neboť Scheubeck si uvědomil, že také ze vzniklých odštěpinů může vzniknout nový vztah mezi dvěma podobami stejného kamene (exemplárně třeba Shao lin, 1994, nebo Splitterlabyrinth, 1993, kde před jednoduchou geometrickou konstrukcí vytvořil z úlomků, vzniknuvších při jejím vzniku, sypáním celý labyrint, takže ryze konceptuální vztah mezi dvěma podobami materiálu je obohacen dalšími konotacemi. A tento umělec umí vytvořit i sochy, v němž určitý geometrický útvar z jediného pohledu „správně“ identifikujeme jako přesný kulový objem či vztyčený triángl, tedy problematiku, která je vlastní jedné oblasti geometrické malby – práce s optickou iluzí při percepci díla. V sochařství mne nenapadá nikdo, jenž by tuto nutně pregnantní oblast reprezentoval ... Z toho všeho plyne, že Scheubeck musí při vši exaktnosti broušení a lámání vycházet z určitého přesného, předem daného matematického vzorce: to, co na první pohled vypadá jako ryze estetický vztah dvou repetitivních rytů, je ve skutečnosti převedení záznamu lidského dechu a srdečního pulsu při spánku, kdy je obojí pravidelné (Atemzug und Pulsschlag, 2002, für Rudolf Steiner) ... Tak jsou na první pohled esteticky dokonalá umělcova díla většinou nesena přesným konceptem, jenž je potom třeba při realizaci respektovat. To je evidentní i u prací



Toni Scheubeck, Nahoru a dol, 2008, červený a zelený granit, každý 39 x 55 x 14 cm

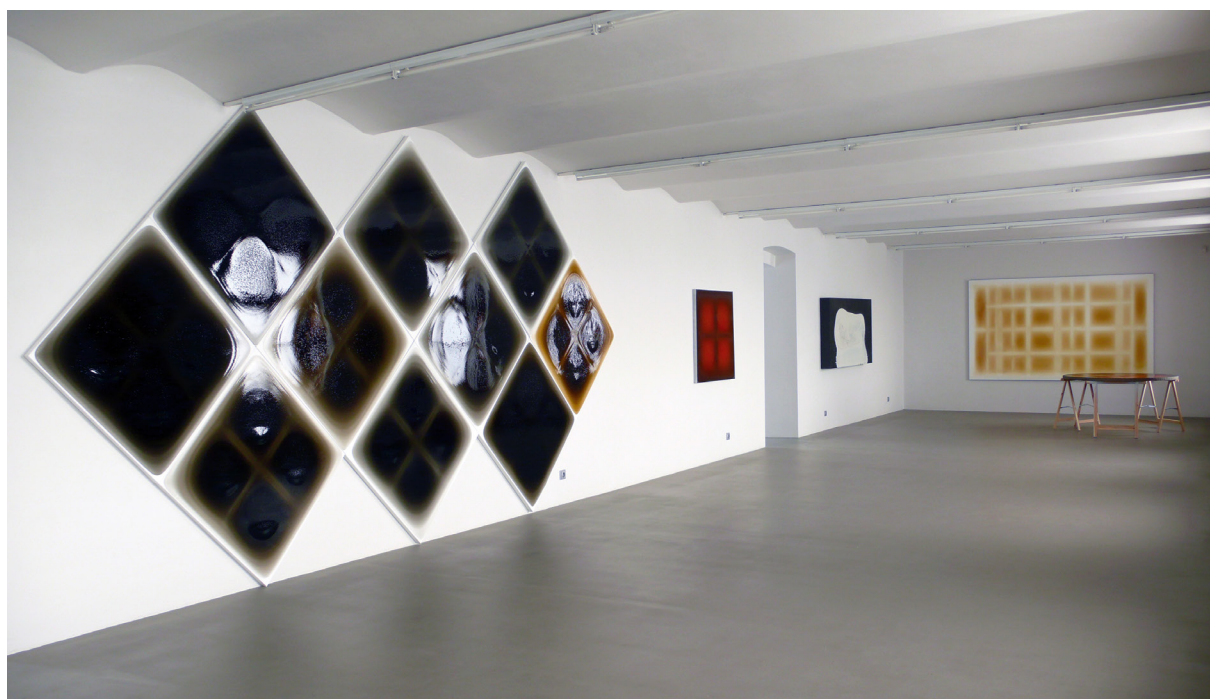
ze dřeva a z jiných, netradičních materiálů – ve dřevě tak demonstroval postup postupného ohýbání první, úplně rovné tyče, na výstavě je i subtilní čtverec z topolové překližky (Kräusekreis, 2000), jehož délka obvodu je přesně transkribována do délky postupně stále více zvlněné linie, „vepsané“ do překližky nějakou pilou ... A umělec dokáže i začít určitou jednoduchou křivkou na kameni a pak je dát dalším účastníkům sochařského sympozia, aby pokračovali „podle svého“ ... Tolik intelektu i subtilní humor zpřítomňují mnohá díla Toniho Scheubecka, ovšem vždy vycházející z jeho jedinečnému vztahu k sochařskému materiálu a jeho danostem!

Milan Houser: Šest set litrů

Pavel Netopil

liti, stékání, případné nabývání i ubývání nejrůznějších, třeba i těkavých látek se s pomocí přehodnocení použití médií současného lakýrnického průmyslu staly novátorské, jako bychom se stali svědky té malby, s níž jsme se setkali jakoby poprvé. Připadá mi, že Houser patří k těm nemnoha autorům, kteří nelitují času a prostředků, aby se přiblížili k efektnímu jevu, v němž se na světlo reagující hmota stává svrchovanou podstatou vnitřně obrodné inovace vlastního malířství.

Houserova originální, již téměř desetiletá samostatná tvorba nemá v domácím českém kontextu ani předchůdce a ani následovníky. Po absolvování AVU (2000, Ateliér monumentální tvorby u Aleše Veselého) autor zaujal sérii velkoformátových, téměř monochromních obrazů, které prováděl stříkací pistolí. Obrazy vycházely tématicky z fotografických záznamů – vztahových proměn světla a stínu. Od roku 2004 pak Houser způsob malby na vytmeleném a precizně vybrušeném



Milan Houser, pohled do výstavy, *Šest set litrů*, Galerie ad - astra, Kuřim, 2009

Mimořádné výkony hodné Guinnessovy knihy rekordů se slabomyslně těší neúměrné společenské oblibě. Avšak záměr, proč si brněnský malíř a sochař Milan Houser (1971) zvolil název *Šest set litrů* u zatím své poslední výstavy, nemá s exhibicí zaměřenou na výkon a množství zcela nic společného. Spolu se *šesti sty litry* spíše lakonicky konstatuje konečnou bilanci neodhadnutelné spotřeby použitého materiálu než úmysl dopracovat se k rekordnímu výsledku. Jeho práce, třebaže se často jedná o esteticky silné realizace, jsou viditelně procesuální a vypovídají více o podmíněnosti vztahu příčiny a následku, o působení času a změnách vlastností materiálu. To, co se může zdát jako průzračně bezkonfliktní, ve skutečnosti znamená mezní střet, jehož křehký výsledek musela předznamenávat celá řada zkoušek. Napohled banálně obvyklé malířské činnosti stříkání,

povrchu MDF inovoval, namísto syntetiky začal využívat akrylátové barvy s perletí. Objevil pro sebe kouzlo bezkontaktní malby proudem vzduchu či přímého anebo synchronizovaného liti. V závislosti na zpracování podkladu zviditelněval zákony fyziky ve vztazích staticko-elektrických i gravitačních. Zrníčka perleti se podle intenzity a směru dopadajícího světla stávaly příčinou proměn v oční sítnici pozorovatele, barevný tón se stal živým, tvarové konfigurace nebo jejich průniky působily, jako by byly v neustálém pohybu. Tyto změny nelze chápat jako pouze formální, neboť v souladu s obecně vnímaným charakterem vidění světa nepůsobí jeho odraz nikdy staticky. Obrazy, v nichž se pohybujeme, se jeví více organicky. V našich očích tvoří cosi jako zářez do skutečnosti, jejíž bližší strana vypadá jako „tekoucí zrcadlo“ (Zygmunt Bauman). Jen tady a teď – bez

záruk opakování sdělitelné zkušenosti, se pozorovatel stal součástí vnějšího odrazu, jak jsme byli svědky u velkolepé instalace dvanácti plexi tabulí (305 x 205 cm) levitujících v bloku mírně nad zemí (*Odrazy obrazy*, 2005).

Milan Houser se ve svém díle dlouhodobě zabývá mezioborovými přesahy, zvláště mezi malířstvím, instalacemi a sochařstvím. Tematicky v nich řeší, sice v závislosti na prostoru, obdobné problémy a otázky. Nelze proto jednoznačně určit, který pohyb v rámci různorodosti pojetí uměleckých kategorií je u Housera podstatnější. Vedle realizovaných sochařských solitérů, v nichž experimentuje s jevovými poli biologických a klimatických realit, se Houserovo malířské dílo – obecně řečeno – realizuje spíše v sériích. K těm posledním, v nichž se nejbližší setkávají principy jakoby sochařského vrstvení se povrhu, náleží *Litky* (2008), *Leskymoidy* (2008) i poslední příklady, které mohli diváci uvidět na nedávné výstavě v kuřimské Galerii ad astra: *Šest set litrů* (2009). V sérii *Litky* nechával autor zatuhnout řízeně vytlou barevnou hmotu na MDF povrchy nebo i na klasicky napnuté malířské plátno tak, že dojem vizuálně zjištělné hloubky ještě umocnil dalšími vrstvami transparentního laku. *Leskymoidy* zase představovaly prostorové závěsné objekty, čalounicky potažené povrchově rozličnými textiliemi, nasycenými barevnými laky. Zatím poslední série *Šest set litrů* se opětovně vrací k viditelně pevné vnitřní organizaci. Ta je determinována pružností klasicky napnutého malířského plátna na blndráh a vztahem k jeho vnitřní konstrukci. Morfologická čitelnost uspořádání lici strany obrazu má sekundární vlastnosti, plně závisí na hmotnosti transparentní nebo barevně tónované hmoty, která gravitačně zasahuje do konstrukce roštu na rubu obrazu. Ve výsledku bohaté sedimentace hmot mají chvějivě proměnlivý charakter, na světlo reagující povrchy obrazů – anebo jejich součtů v instalaci – jsou bezpochyby vizuálně bohaté a obrazně řečeno: mohou nám připomínat zajímavé anomálie na způsob drahých kamenů, které vznikaly během geologických procesů uvnitř kdy si mladé Země.

Milan Houser: *Šest set litrů*. 9. 9.-11. 10. 2009
Galerie ad astra, Kuřim



Milan Houser, *Okno*, 2009, plátno, drát, nitrocelulózový lak, dřevo, akrylátová perleť, průměr 150 cm



Milan Houser, *Oktagon*, 2009, plátno, nitrocelulózový lak, dřevo, pigment, akrylátová perleť, 150 x 150 cm



Milan Houser, *MH*, 2009, plátno, nitrocelulózový lak, pigment, dřevo, akrylátová perleť, průměr 150 cm

Setkání u hradeb

Sochařské

symposium

v Uherském Brodě

Martin Beníček

Pro Uliho Schwandera to byla třetí účast na sochařském setkání v České republice.

Při společné práci sochařů existuje jakási společná koordinace jednotlivých činností, jednotlivých střetávání. Poprvé se autoři sešli při výběru kamene. Umělci poprvé pracovali s jiným materiálem než s pískovcem z Hořic, a to se supíkovskou žulou, kvalitativně tvrdším a strukturálně výrazným kamenem. Ten se pod rukama sochařů proměnil ve specifický prvek městského prostředí. Základním „kamenem“ uherskobrodských symposií je společná práce za dodržení podmínky jednoty místa, času a děje (tedy vlastní tvorby), přičemž se nabízí možnost hledání a nalézání inspirace v městě samém, v jeho kulturní tradici, historických prvcích ve veřejném prostoru či působení vlivu aktuální současnosti. Tedy celá suma podnětů, jak z prostředí vnějšího, tak vnitřního, se pak projevuje v individuálním přístupu sochaře a převedení myšlenky do hmoty kamene, vytvoření



Petr Horák, *Cykloton*, žula, 155 x 90 x 100 cm

Každé dva roky si návštěvník Uherského Brodu může povšimnout, že veřejné prostranství města je obohaceno o výsledky letního sochařského symposia. V parku před muzeem J. A. Komenského tak během let vznikla jedinečná sochařská galerie U hradeb, kde jsou zastoupeni přední čeští umělci jako Marius Kotrba, Radim Hanke či Pavel Míka. Také letos v létě symposium proběhlo, a to ve složení Lubomír Jarcovják (účastník minulého ročníku), Petr Horák a německý rodák žijící ve Španělsku Uli Schwander. Toto seskupení má v historii akce první mezinárodní účast, a to na podnět uherskobrodského rodáka Lubomíra Jancečky, sochaře žijícího ve Spojených státech.

uměleckého artefaktu. Zde je nutno podotknout, že symposium je námětově volné, neexistuje žádné formální zadání.

Geometrická kompozice Lubomíra Jarcovjáka vyšla z tvaru kamene a tématu, kterým se autor zabývá dlouhodobě – vztahem linie a plochy. Objekt, který je pojmenován Hran, se zabývá v ostře geometrický pojeté koncepci limitním členěním jednotlivých ploch. Celá kompozice je situována do trojúhelníkového tvaru „segmentově“ děleného a zároveň je dynamicky protknuta v podobě negativního (vůči celkové hmotě) vybrání matérie kamene. Jednotlivé vzniklé plochy jsou opracovány s různou intenzitou, tedy určité ploše odpovídá



Uli Schwander, Malý objekt síly představivosti, žula, 145 x 132 x 156 cm

jistá, specifická struktura. Čelní strana však při jiném „úhlu pohledu“ nabízí jedinečnou asociaci. A tím je schématicizovaný lidský obličej (téma, kterému se Jarcovják spíše vyhýbá), matematické pojetí se tak stává figurativním motivem. Původně z horizontálního objektu se stal objekt vertikální. Je jisté, že konečná varianta díla je klidně symetricky vyvážená, ostře vyznačená vůči svému okolí a zároveň přece plná klidné vyrovnanosti.

Petr Horák vycházel z toho: „co člověk dělá“. Vidění autora se promítlo do velkého kvádra, který se stal nakonec jiným geometrickým termínem.

Systémem opakování daného prvku je povrch jádra kamene pokryt „elipsovými segmenty“. Ve své podstatě organická věc se jmenuje Cyklotron. Pohyb elips postihuje pravidelný rytmický děj, znovu se vyskytování stejných sestav, které se vůči sobě setkávají na určených místech – pevně daných bodech daného oblouku. Tak dochází ke zřetězení jednotlivostí, kdy příčina souvisí s důsledkem podobně jako v životě jednotlivce i celých společností.

Uliho Schwandera jednota našeho konkrétního místa, času a děje velmi silně oslovila, takže kromě

hlavního díla vytvořil pro město i další, menší artefakty. Pro dílo Uherský Brod sympozium použil Schwander jedenáct kostek ze tří různých materiálů spojených do kruhu ocelovým drátem. Je věnováno radnici a městu (dlažební kostka), soukromé iniciativě - zejména doktora Karáska (pálená cihla) a umělcům, kteří se setkání zúčastnili, je odkázán mramor. Počet prvků koresponduje také s počtem písmen v názvu města. Druhé dílo (bez názvu), které je instalováno do dřevěného rámu, vzniklo ze zbytků kamene po opracování „hlavního artefaktu“ u městských hradeb. Toto vzniklo na základě inspirace budovou vlakového nádraží od Dušana Jurkoviče a druhý vliv pochází z ornamentálního pojetí mechových masek z Burkiny Faso, kde se Uli Schwander podílel na sympoziu na jaře 2008.

Avšak okolnosti vzniku hlavního díla jsou neméně zajímavé. Když se sochař jednoho dne probudil, uvědomil si, že na přikrývce je motiv slona.



Lubomír Jarcovjác, Hran, žula, 60 x 50 x 123 cm

Asociační smyčka byla podpořena malým modelem slona, sloužícího jako vzor pro sochu, která vznikla v roce 1998 v Iwate v Japonsku a byla určena pro místní mateřskou školku. Na sochařském sympoziu v Iwate Schander také potkal poprvé Lubomíra Janečku, který jej pozval do Uherského Brodu. A tak se myšlenkový kruh uzavřel a všechny tyto podněty přispěly k realizaci myšlenky.

„Malý objekt síly představivosti“ evidentně souvisí s kresbami z Malého prince Antoina de

Saint-Exupéryho, kde čtenář může pozorovat hroznýše, který právě snědl slona. Doprovodný text je velmi sugestivní, představivost a umění se ideálně „dotýkají“, navzájem doplňují a proplétají. Při myšlence na text knihy Schwander vlastně vytvořil verzi pro dospělé, kteří většinou ztratili dětskou fantazii a je pro ně těžké rozumět uměleckým artefaktům přímo.

Po formální stránce se jedná o velký kus žuly, jejíž jednotlivé plochy (hrany pomyslné krychle) jsou opracovány různým způsobem, přičemž je zřejmá Schwanderova snaha integrovat „sochařské doteky nástroji“ do nového objektu a přitom zachovat původní pocit (ač už fyzicky taktilní či duchovní) z původního kamenného kvádru. Na horní ploše je v drobném měřítku modelována samotná podstata příběhu - tedy slon, který byl pozřen hadem. Jelikož „pohledová část“ objektu je definována silou představivosti, Uli Schwander zvolil pro plochu jemné opracování, zvrásnění připomínající pohyby vln či mraků po nebi.

Důležité je také schéma umístění jednotlivých sochařských děl, také do pomyslného trojúhelníku. Tvorba objektu při konkrétním situování je chápána jako nedílná součást sochařova uvažování a vlastně teprve definitivním umístěním je socha hotova. Tak je důležitá vizuální interaktivita díla a diváka při různých úhlech pohledu, měřítko vzdálenosti ... působení artefaktu na dálku i pocit fyzické, detailní - snad až intimní - blízkosti. Petr Horák umístil svůj dynamicky strukturovaný Cyklotron poblíž poměrně frekventované silnice na konci ulice Moravská, kde dojde k propojení „dynamiky objektu a běžného dne“. Uli Schwander původně zamýšlel na instalaci v prostoru Gymnázia Jana Amose Komenského. Nakonec zřejmě bude objekt stát na Mariánském náměstí blízko základní školy, kde imaginace dětí a díla bude propojena a snad i objektem podpořena. A Lubomír Jarcovjác své poeticky klidné dílo situoval do parku před Muzeum Komenského do již existující sochařské galerie.

Závěrem je třeba poděkovat vedení města za velmi vstřícný přístup k sympoziu, ať už po stránce materiálního a technického zabezpečení, nebo po stránce výtvarné - ponechání umělecké volnosti a netrvání na účelových sochařských objektech. Nezbyvá než popřát uherskobrodskému sochařskému bineále ještě mnoho ročníků, a tím pádem i kvalitních sochařských děl lemujících veřejné prostředí města.

Jedním tahem nízko nad zemí K ostravské výstavě Oldřicha Tichého

Ludvík Ševeček

jím v Prostoru Zlín trochu pozornosti, i když malířská a kreslířská tvorba Oldřicha Tichého byla na jeho stránkách šířeji představena již před třemi roky, u příležitosti rozsáhlé retrospektivní přehlídky jeho díla ve zlínském Domě umění.^{2/}

Je třeba připomenout, že počátky současné tvorby Oldřicha Tichého svým způsobem spadají do konce osmdesátých let, v jehož průběhu zahájil novou a vůbec rozhodující kapitolu své tvorby. Stalo se tak přesně v roce 1988, kdy po narození syna opustil s rodinou Prahu, aby se trvale usadil na rodovém statku své ženy v Dojetřicích u Sázavy. Právě do tohoto roku spadá vznik jeho obrazu *Žiju sám ve zdejších lesích*. Je to pojmenování tak trochu zavádějící neboť nejde o postesknutí, jak by se mohlo zdát, ale o jistou nadsázku, poetickou reflexi pozitivní změny, jež v jeho životě nastala po přesunu rodiny z pražského ruchu a neklidu do „ticha“, do prostředí meditaci otevřeného posázavského venkova. Tušená potřeba být sám se sebou se v úzkém kontaktu s přírodní a historickou realitou místa změnila v jistotu, která zračí v jasném, krystalicky čistém malířském pojetí obrazových kompozic, jež zde v letech 1988–1989

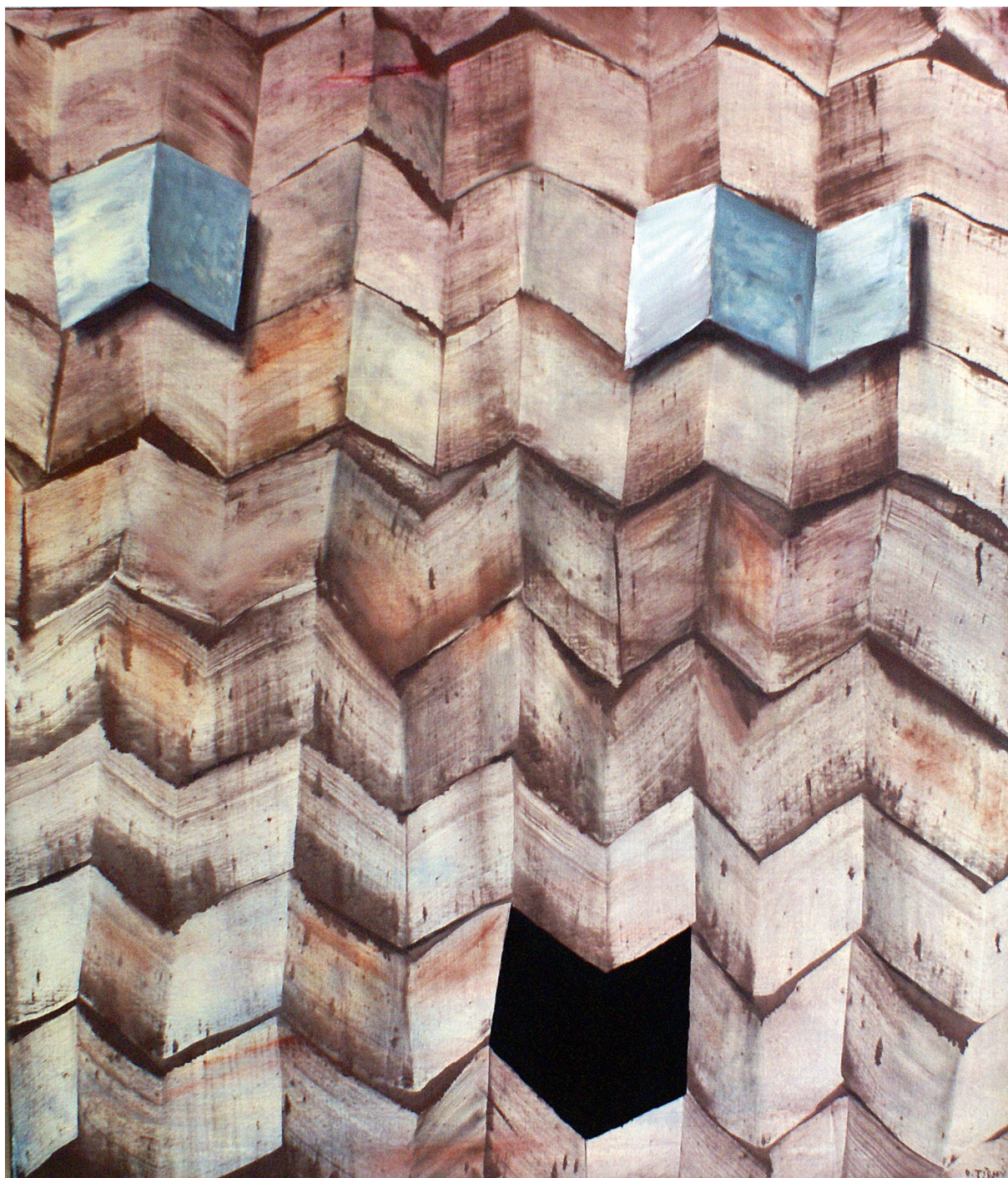


Oldřich Tichý, *V labyrintu cesta*, 2008, olej, plátno, 130 x 150 cm

V listopadu a prosinci uplynulého roku proběhla v ostravské galerii Magna přehlídka tvorby předního českého malíře, zlínského rodáka Oldřicha Tichého. Byla připravena u příležitosti umělceho životního jubilea a zahrnovala, sice užší, zato však reprezentativní výběr jeho prací z posledních pěti let.^{1/} Vzhledem k zajímavým poznatkům, jež přinesla, není od věci věnovat

vytvořil. I názvy dalších z nich, například *Běžím v polích*, anebo *Jsem domem i stromem* (obě 1989), signalizují, jak hluboce autora nové prostředí už od počátku oslovovalo, a jak rychle se s ním lidsky i umělecky sžil.

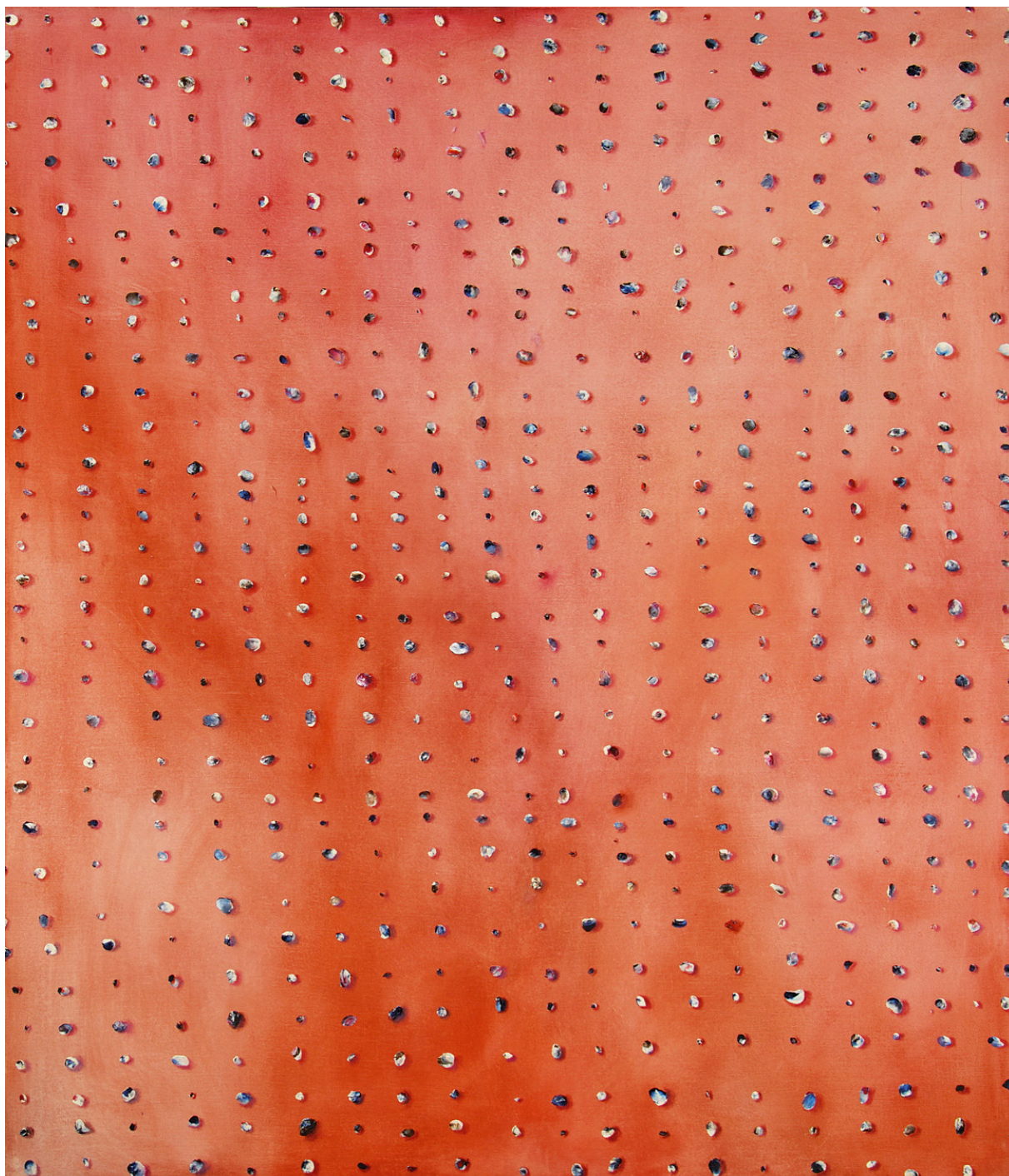
Po předchozím, přibližně osmiletém úvodním tvůrčím obdobím, v němž nejdříve maloval „rouaultovsko-expressivní“, psychologizující figurativní obrazy a posléze



Oldřich Tichý, *Do nebička, do peklička*, 2008, olej, plátno, 150 x 130 cm

dynamicky formovaná, k surrealismu a abstrakci inklinující zátiši (1986–1987), tak našel své tvůrčí mentálně blízký umělecký tvar. Od obrazů, jež na sklonku osmdesátých let v Dojetřicích maloval, také vede, přes četná průzkumná či tvůrčí vybočení, v podstatě přímá cesta až k jeho kompozicím současným. Šlo o obrazy s monumentálně citěnými věcnými předmětnými prvky a znaky vizuálního světa, jež se ale současně - výběrem a způsobem vidění tématu - staly jakýmsi atributy přítomnosti člověka v něm, o intuitivní hledání identity, přirozeného řádu člověka a přírody v jeho dějinné dimenzi. Snaha o hlubší a působivější vyjádření aktuálních bytostných, kulturních témat, vytěšňovaných současnou konzumní společností na periferii lidského bytí, nakonec vyústila v malířsky jasně formovaných kompozicích, těžících nejenom z koloristických kvalit autorova projevu, ale daleko výrazněji než kdykoliv předtím i z invenční práce s plochou a prostorem.

Z tohoto pohledu se jeví zajímavě i autorovo přerušování malby v roce 1995 a jeho upření pozornosti k závěsným objektům. Jednalo se v podstatě o užité předměty spjaté s životem a tradičními činnostmi venkova, jež bez markantnějších výtvarných vstupů povyšoval do umělecké roviny. Po tomto vybočení pak své psychologicky založené s prostorem pracující malířské pojetí ještě prohloubil.^{3/} Od konce devadesátých let, a v poslední době se silící intenzitou, jakoby v umělcově tvorbě stále výrazněji rezonovala obecněji založená témata, spjatá s duchovní integritou přirozeného světa, z něhož se člověk svým konáním vylučuje. Jde mu vlastně o překonávání uměle nastolené dobové duality vnitřního (duchovního) a vnějšího (materiálního, předmětného), ale v souladu s tím také - a především - o akcentování známého buberovského pojetí lidského bytí ve smyslu „Já a Ty“, na což poukazuje stejnojmenný název jeho obrazu vytvořeného již v roce 2006. Ten v intencích



Oldřich Tichý, *Šátek pro babičku*, 2007, olej, plátno, 230 x 200 cm

svého pojmenování osobitě pracuje se dvěma výtvarně organicky propojenými prostorovými rovinami. Ve zvláště vyhraněné podobě je toto personalistické téma přítomno zejména v umělcově nejsoučasnější tvorbě, z níž byl sestavena i výstavní kolekce jeho prací v galerii Magna.

Jsou to na prostorových hodnotách postavené, jaksi dvojdimenziální obrazové kompozice, které výrazově těží z napětí mezi konkrétním a neurčitým. Ať už se jedná například o plátna s tématem noci, s černým tajemným prostorovým plánem v pozadí a plochou s konkrétními stylizovanými tvary v prvním obrazovém plánu, anebo třeba o kompozice z cyklu *Jedním tahem nízko nad zemí*, jehož název byl použit i k pojmenování ostravské výstavy. Práce tohoto typu již ostatně v rámci jeho nejnovější tvorby zcela převažují. Jde o existenciálně citěné, v rovině symbolického tvaru formované kompozice, s rozličnými předmětnými prvky viděnými

vesměs v jakési až „antropomorfní“ formě; dráty, hřebíky nebo i kříže s jejich subtilními stíny na pozadí abstraktního imaginativního prostoru, vyjádřeného buď dynamicky, dramatickým malířským gestem, anebo pro autora rovněž příznačnou, kultivovanou, vnitřním jasně naplněnou (vibrující) barevností.

Poznámky

1. Oldřich Tichý se narodil 15. září 1959 ve Zlíně, kde trvale žil až do roku 1980.
2. Oldřich Tichý – retrospektiva, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 3.10.–3.12. 2006. Viz L. Ševeček, Oldřich Tichý, *Poznámka ke zlínské retrospektivě autorovy tvorby*. Prostor Zlín, XIV., 2007, č. 1, s. 3–5.
3. O těchto otázkách spjatých s autorovou tvorbou je blíže pojednáno v L. Ševeček, Oldřich Tichý – retrospektiva. Úvodní text katalogu výstavy, viz pozn. č. 2; Týž, *Poznámka ke zlínské retrospektivě*, viz. pozn.č.2.

Michal Škoda: They Said I Said

Jiří Valoch

scéně jej vede také ke stále novým objevům ve vlastní tvorbě. Stal se asi nejsoustavnějším tvůrcem autorských knih, tvořících dnes rovnocennou paralelu jeho objektů, obrazů a kreseb. Pozvání do Zlína nejprve – pro něj charakteristicky – odmítl, dokud neměl vhodný nový projekt. Potom se sám ohlásil ... A pro Minigalerii 6.15 připravil úplně nový koncept, užívající jazyka geometrie, ale zároveň inovativně posouvající jeho problematiku. Když se před lety propracoval k minimálním prostorovým formám, bývaly ještě spjatý s jakousi elementární sémantikou, třeba uzavření prostoru. Následovaly série reliéfních maleb, to již jeho dílo vzbuzovalo širší pozornost, protože geometrického umění v této kvalitě je pramálo ... Zahraniční ohlas mu potvrdil, že jazyk geometrie má stále svou důležitost (ovšem v Praze stále není příliš oblíbený, takže se z toho stala asi již tradice u diváků i u interpretů). Přitom Škoda jedinečnost zůstává v tom, že na rozdíl od většiny



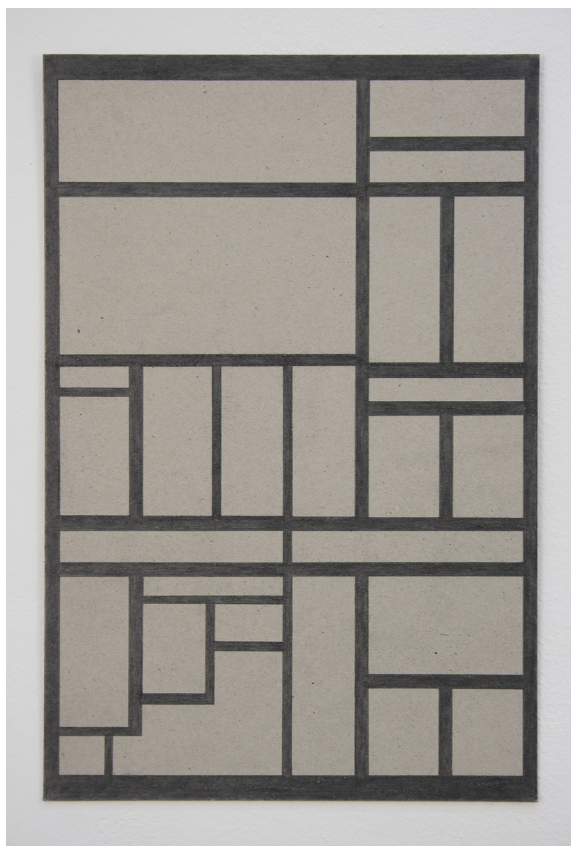
Michal Škoda, z cyklu *They Said I Said*, 2009, grafit, karton, 7x 700 x 500 mm, pohled do expozice

S Michalem Škodou jsme se začali přátelit, když se propracoval k užívání jazyka geometrie. Postupně se stal jedním z nejoriginálnějších konceptuálně orientovaných umělců u nás, také jeho ohlas v zahraničí stále roste... Mezitím se stal cenným také jako kurátor výstav Domu umění v Českých Budějovicích, kde díky své důsledně vyhraněné dramaturgii prezentoval celou škálu umělců, pracujících s redukcí barvy nebo formy, včetně těch internacionálně nejrenomovanějších, takže vlastně částečně nahradil mou vlastní přerušovanou aktivitu v brněnském Domě umění... A myslím, že právě tato jedinečná orientace na internacionální

internacionální geometricky orientované scény neuplatňuje neokonstruktivní racionální skladebné systémy. Naopak, jeho práce jsou sice také neosobně traktovány a jsou krajně reduktivní, ale vizualizují dřív konceptuální vztahy mezi elementy, což nevylučuje užití symetrie, kterou pak shodou okolností rozehráli s dalším velkým českým solitérem Janem Šerých v propojení motivů svých kreseb (když byli pozváni ke společné výstavě do brněnské Wanieck Gallery, udělali tedy skutečně týmová, společná díla přímo na panelech, určených jinak k zavěšování obrazů, a výsledek byl, přes odpor majitele, vynikající). V souladu

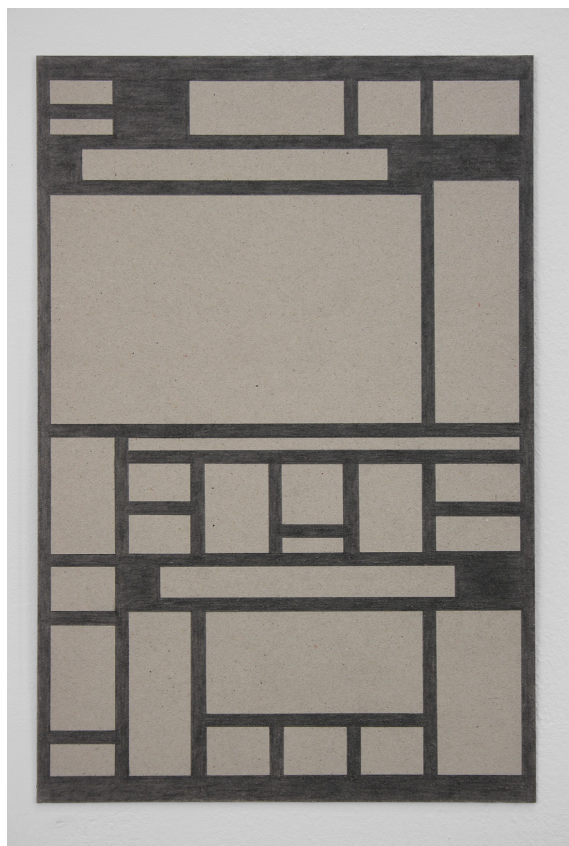
s potřebami své aktuální autentické výpovědi střídá Michal malbu přímo na stěnách, obrazy, kresby a autorské knihy, také tento soubor s formováním knihy či následnosti stránek působí – řazením sekvencí by to vlastně i dvě autorské knihy mohly být ... Do Zlína tedy připravil dvě nové série kreseb – ale především nový koncept, podstatně modifikující jeho zájem o zkoumání povahy prostoru, jak to známe zejména z jeho knížek a instalací. V autorských knížkách mnohdy kolážoval postupně různé nalezené informace, ať vizuální, nebo textové – a jako člověk naší doby si stále více uvědomoval, jak je většina vizuálních i textových informací kolem nás stále vyprázdněnější, jak jsou zbytečné, jak vlastně přestávají být informacemi a jak mají úplně jiný cíl: manipulovat vnímatele, takže je můžeme chápat jako „vyprázdněné informace“ ... Jeho geometrická syntax v tomto novém souboru tedy přesně kopíruje utilitární syntax potíštěných novinových stránek (v těch formátu

artefaktu: novou estetickou hodnotu, novou krásu těchto linií a ploch, která vznikla právě pregnantně objeveným konceptem, jak vytvořit kresby, na první pohled se perfektně zařazující do linie jeho dosavadní tvorby. Jakmile si ovšem uvědomíme koncept, jenž byl na počátku, můžeme je vnímat jako trochu „podvratné“ (v pozitivním smyslu slova samozřejmě!), protože zároveň referují o světě nás obklopujících vyprázdněných „pseudoinformací“... A vystavil je právě v grafickém studiu, které takové standardní formy publikací realizuje, které je vlastně „živí“! Ale také a nikoliv naposledy je to samozřejmě další podoba umělcova zájmu o artikulaci prostoru a jeho limitování různými prvky, tedy jakési svého druhu architektury, samozřejmě též s řadou konotací do světa geometrického umění, počínaje třeba asociací mondrianovskou, ale také ke skutečné syntaxi celých architektonických celků (nejblíže k nim měl asi v bílých objektech, vystavených



Michal Škoda, z cyklu *They Said I Said*, 2009, grafit, karton, 7x 470 x 310 mm

47 x 31 cm) a plakátů (to jsou ty větší kresby, 70 x 50 cm). Koncept je přesný, vymezení ploch se stávají novou, samostatnou, autentickou informací, dokonce základní konceptuální téma, vztah plochy a linie, je „transkribován“ díky tomu, že místa fotografií umělec nahradil černými plochami ... Je to krásný koncept, transkribovat plošnou syntax utilitární tiskoviny a prezentovat ji jako novou estetickou hodnotu – tento aspekt jistě má též podstatnou platnost. Ovšem zrovna tak je to vlastně nalezený objekt v nejlepší duchampovské tradici, díky zachování této nalezené utilitární syntaxe. A potom vnímáme podvojnost celého



v Národní galerii roku 2004). I ta nejlapidárnější umělcova díla byla intuitivní, nikoliv „matematicky konstruktivně“ determinovaná. Také tato série kreseb Michala Škody je krásná, ovšem syntakticky komplexnější, protože je nesena jeho novým, pregnantně zvoleným a přesně respektovaným (!) konceptem.

Minigalerie 6.15, Zlín
23. 9. 2009 – 30. 1. 2010

Výstavy na zlínské hvězdárně

Pavel Preisner

Martina Macháčka bylo, myslím si, nejen podle mne velmi sugestivních – jako z jiného světa, ale chtěl bych tu psát spíše o výstavách téměř klasického typu.

Přednáškový sál hvězdárny je celkem přirozené místo pro prezentaci výtvarného umění. Přirozené, a přitom specifické. Vždyť je to observatoř. Návštěvník se tu učí vidět jinak. Ať už prostřednictvím dalekohledu, nebo prohlížením obrazu. Z. M. na jednom zahájení výstavy utrousil: „Tady je jasně vidět, že básníci byli na Měsíci dřív...“. Případná poznámka citací. Genius loci. Ideální podmínky pro bytování paralelních světů, jejich obrazů. Navíc se na hvězdárnu musí od lesa. Mám stále romantickou představu o vědci, vynálezci, umělci.

Kurátor, muž (žena) v pozadí, v současném uměleckém provozu spíš v popředí, v případě zlínské hvězdárny spontánní hybatel dění, je nad věcí. Architekt a hvězdář Ivan Havlíček má smysl pro řád, dokáže si ze sebe vystřelit (na vernisážích



ZAS, zahájení výstavy R. Hábla „Lilith“, 2006

Tento text píšu v čase, kdy se mi zrovna připletlo do mého neuspořádaného čtení různých tiskovin několik anket o veletrzích s uměním, o uměleckém světě, provozu, o tom, jestli je malba mrtvý jazyk a co ti kurátoři dnes... Dlouho jsem si myslel, že hvězdárna ve Zlíně – zlínská hvězdárna coby taktéž galerie, je alternativní výstavní prostor. Teď už si to nemyslím. Hvězdárna-galerie ani nic nesupluje, ani není útočištěm (snad až na malé výjimky) místních subkultur, které jinak čile operují porůznu jinde (Jan Mikulčík a jeho kumpáni, Opuka, Čert a Káča aj.). Několik divadelně-literárně-výtvarných vystoupení

nejen ze sebe) a vystavujícím ponechává prostor. Jednotlivé výstavy, které zprostředkoval, nabízely pohledy tradiční i na aktuální tendence reagující. Jejich autoři, debutanti i dnes už tzv. zavedení, nejmladší i starší, měli téměř vždy co říct.

Ve výčtu výstav a jejich autorů se na těchto řádcích zaměřím na malíře, kreslíře, grafiky, konceptuální umělce. Jinak zde probíhají salony Obce architektů a jiné přehlídky týkající se architektury. Taky fotografické výstavy, většinou související s přednáškami, cestopisné aj.

V červnu 2004 to byly obrazy Jorgeho von Horrocha a Venceslaoa Vladimíra Lizána (Paraguay),

jejichž výstavu viděl I. Havlíček na Štefánikově hvězdárně v Praze. Ta ho inspirovala k rozhodnutí vystavovat výtvarné umění i tady na hvězdárně zlínské. Dále chronologicky: květen 2005 – „Hvězdy a hvězdičky“ Františka Petrčka, říjen 2005 – obrazy Pavla Preisnera, listopad 2005 – sochař Mário Kotrba představuje své malby, únor 2006 – René Hábl – obrazy posledních dvou let („Lilith“), duben 2006 – Jan Slovák – tisky, frotáže, červen 2006 – Tomáš Dočkal – haptická výstava zvukových obrazů, říjen 2006 – Aleš Loch – grafiky, Filip Lang – oleje na plátně, prosinec 2006 – Petr Nikl – „Naturaléza“ (grafiky), březen 2007 – vyšívané obrazy Daniely Mikuláškové-Kopkové, duben 2007 – rýsované kresby Ladislava Daňka, květen 2007 – sochař, kreslíř a v poslední době malíř Radim Hanke, červen 2007 – malby Petra Horáka „Včera neděle byla“, říjen 2007 – Lubomír Jarcovják – „...trojúhelníkem do kruhu a prázdným úhlem“, únor 2008 – Ivo Sedláček – malby na

listopad 2009 – Radek Michálek – „Okolo chlíva“ (malby), prosinec 2009 – dětské kresby o vesmíru. Tolik data.

Návštěvníci vernisáží tvoří dnes již zčásti ustálený okruh, sestávající nejen z lidí z výtvarné nebo astronomické oblasti. Na zahájení výstav nepociťuji, oproti jiným vernisážím, mírnou roztěkanost („Budu sem muset zajít ještě jednou, abych si to pořádně prohlédl“). Mimovernisážoví diváci jsou ti, kdo si ve stanovených hodinách přijdou prohlédnout vesmír dalekohledem nebo posluchači četných přednášek a koncertů. Ve všech těchto případech jde, jako u dalších galerií umístěných v zařízeních, budovách primárně sloužících jinému účelu, o jiné přicházení k uměleckému dílu. Obrazy jsou tu víc jako doma (intimnější pobyt) a díky různým analogiím taky trochu cestují.



ZAS, pohled do expozice výstavy D. Mikuláškové-Kopkové



ZAS, Pohled do expozice výstavy J. Kuděly „Zájezd“, 2008



ZAS, zahájení výstavy I. Sumec „Maličkosti“, 2008, I.S. při malbě na zdi



Ivan Havlíček, ZAS, zahájení výstavy D. Balabána „Lidská komedie“, 2009

papíře a vlizelíny, březen 2008 – Jaromír Kopečný – čáranice konceptualisty 21. století, červen 2008 – absolutoria studentů Zlínské soukromé vyšší odborné školy umění, konec června 2008 – Ivo Sumec – „Maličkosti“ – malby, říjen 2008 – obrazy Jiřího Kuděly „Zájezd“, prosinec 2008 – skupina „Valašský názor“, březen 2009 – Daniel Balabán – „Lidská komedie“ – rozměrné malby, květen 2009 – kresby Petra Dosoudila, červen 2009 – absolutoria studentů ZSVOŠU (obrazy),

Jan Slovák

Pavel Preisner

Jan Slovák, *Dědáček natírá stromy*, 1984, olej a email na plátně, 450 x 550 mmJan Slovák, *Oplakávání*, 1998, barevný linoryt a olej na papíře, 315 x 320 mmJan Slovák, *Malíř před plátnem*, 2009, tisk z papírových matric, papír, 330 x 392 mm

Osobnost a dílo Jana Slovák se objevilo na stránkách Prostoru Zlín v rubrice Představujeme již v roce 1998 (6/98, str. 12-13). Pavel Petr ho představil jako linorytce a malíře, básníka pověstí a legend. Byly tu otištěny Slovákovy texty, později vydané nakladatelstvím Archa v knize *Stará svěcení* (2004). Proč představujeme podruhé? Protože se za tu dobu něco změnilo, něco přibýlo. Tento portrét Jana Slovák bude více o obrazech.

Byly doby, kdy jsem vnímal J. Slovák pod vlivem vyprávění společných přátel a nadpisů textů o něm: rytec..., rytiny..., tak trochu jako postavu z reynkovského, váchalovského rodu. Sotva jsem

ho poznal osobně, a je to už nějaký pátek, zjistil jsem, že věci se mají trochu jinak. J. S. žije civilně a přitom je mág. Poezie je jeho životní postoj, neostentativní, opravdový. Pradlisko, Malenisko, Provodov. Poutní kostel. Čertův kámen. Trasa Zlín - Provodov: učitel na zdravotní škole. Moudrý, přísný. Šibeniční humor jen tak mezi řečí.

„Začal jsem grafikou...“ (z rozhovoru s J. S., Host, 2007/07, str. 107-112). V roce 1979 začíná Jan Slovák soustavně ryt linoryty. Linorytu se převážně věnuje celá osmdesátá léta, léta devadesátá a používá ho až dodnes, v kombinaci s papírovými matricemi a různými graficko-malířskými postupy při přípravě matrice pro tisk. Linoryt

zpočátku černobílý, později tištěný na papír přes barevně pojednané plátno, koncem devadesátých let černobíle s červeným akcentem. Přiznané vlivy lidových tisků, expresionismu, inzitivního umění (Pirosmanišvili)...

Gotické fresky sejmuté před zbořením kostela v Kopistech – v omítce zůstaly jenom stíny, žádné detaily, jenom stíny – postavy – smývání časem jako inspirace (napodobit to), ikony, kde zůstal jen obrys. Redukce, zjednodušení. Ne stylizace figur, ale postavy, které jsou formovány stromy, kameny, větrem. Krajinou. Jejich fyziognomie vypovídá o jejich skutcích, kterými zároveň tvoří počasí daného teritoria. Když se orá linoleum, létají třísky, kumulují se slámění v čase zcestovali zvěstovatelé. Stvoly, stromy, stavby se uskupují v biblickou krajinu. V dřevovinou obloze intarzoovaný anděl.

Vedle tištění grafických listů Jan maloval olejem, emailem na plátno. Malby vznikaly ještě v devadesátých letech, ale už méně než v počátcích jeho výtvarné tvorby. Tematicky jsou obrazy to samé, co tisky (tisky jsou taky obrazy...). Některé starší malby mne přivádí k vizi, že tak by maloval Cézanne, kdyby žil o dvacet let déle a maloval podle vnitřního modelu, živého občas modelem vnějším.

„...skutečně přečíst znamená přepsat.“ Takto mluvil Jan Slovák v rozhovoru pro literární revue Host v roce 2007 v souvislosti s přerýváním textů jemu blízkých básníků i prozaiků do lina (doplňených většinou obrázkem – v jedné matrici). Obdobně chápu i odlesky některých malířů v Janově současné tvorbě. Je to jak navazování na minulé, tak oslava a snaha o pochopení. Pobyt ve světě stvořeném kýmisi jiným. Jazyk geometrie, moderní, modernistický v novějších Slovákových dílech, stejně jako dříve ten starý, starobylý je užíván jako dědictví – formálně, jako obydlí, místo pro konající, pro ty ve svém údělu. Jako dítě jsem byl přesvědčen ze zpěvu vánočních koled, že Betlém leží a vždy ležel na Valašsku, že ježíšek se narodil na Valašsku. Ostatně dodnes mám pocit existence místa někde hodně blízko...

Odlesky, fragmenty, úlomky. Fragment obsahuje celek. Fragmentární čtení. Čtení fragmentů. Z nedostatku času nejen. Jako se někdo naučí odezírat ze rtů, umí jiný ze zhlédnutí porozumět. Střep zanechá ostřejší stopu. Jitří. Zvlášť když už toho tolik vstřebal v celcích celku. Malíře v Janu Slovákovi shledávám především v komentářích, ztišeným, zastřeným hlasem, k nějakému místu nebo jevu. Přes zdánlivou poetizaci, realistických. To zastření v hlase, nikoli tajemné, souvisí s barevností hlasu, reagující na barevnost pozorovaného. Ovšem zase – ne teatrálně.

Závěrem loňského roku vyrobil Jan útlý sešit – bibliofilii. Několik textů a zmenšená varianta jednoho z posledních formátů velkých soutisků – jako frontispis. Ve velmi malém nákladu šesti kusů. Tato drobnost se jmenuje BRAQUE. Chápu ji jako skrytou výpověď malíře. Georges Braque měl styl – nemyslím teď jen formu jeho obrazů. Jan Slovák má také styl. A nemyslím jen ten formální.



Jan Slovák, *Mrak*, 2009/2010, tisk z papírových matic, papír, 420 x 598 mm

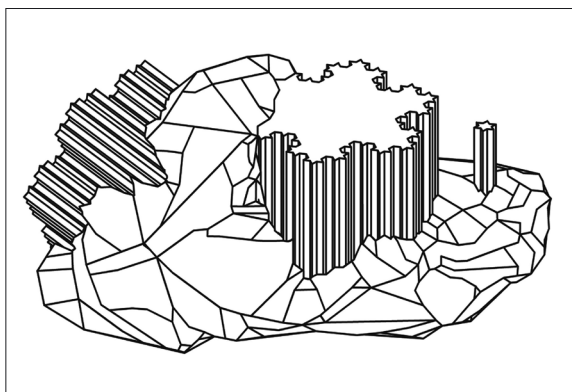


Vrata pro představení Rok na vsi, Městské divadlo Zlín, režie J. A. Pitinský, 2009, 5 x 8 m, zvětšený černobílý linoryt Chodec v obilném poli, 2009
foto Libor Stavjanik

Návod y, 2009

HD video

Martin Fišr

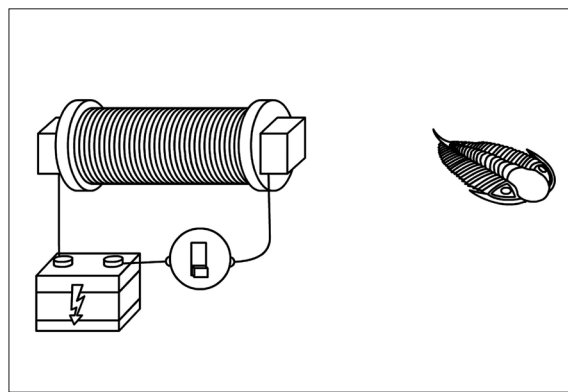


Matěj Smetana, Návod 1: Krystal, 2009, HD video

vyjezdilo do čerstvého betonu pravidelný čtvercový rastr. Ještě dříve se nevybíravě oťel o ikony minimalismu. V díle *Donald Judd, Sol LeWitt a John McCracken jsou jako my* (2005) ukázal různé defekty na objektech zmíněných tří umělců. Lidská nedokonalost oživila na první pohled strojově dokonalé a někdy snad i nadpozemsky čisté artefakty.

Už mezi „školními“ pracemi se projevuje i jeho zájem o komiks a filmové médium. V komiksovém cyklu *Poslední malíři* (2003) definoval hraniční formy akční malby. Naprosti laikové v nich, nutno podotknout, že nejspíš nechtěně, vytvářejí mistrovská umělecká díla. Ostatně kdo by chtěl být tvůrcem nejživější lidské siluety vzniklé při výbuchu atomové bomby?

Komiksovému jazyku má blízko i animace *Je to jenom film* (2004). Smetana si vybral tři trailery na klasické horory 70. a 80. let. Pracně je snímek po snímku překreslil a nechal doprovázet původní hudbou. Kreslená obrazová stránka videa kontrastuje s výkřiky hrůzy a dramatickou hudbou. Výsledek



Matěj Smetana, Návod 2: Trilobit, 2009, HD video

Matěj Smetana (1980) je výraznou osobností české umělecké scény již od dob svých studií na brněnské FaVU. V ateliéru Petra Kvičaly předváděl jednu konceptuální lahůdku za druhou. I když se jednalo o malířský ateliér, malbě se Smetana zas tak nevěnoval a svou energii soustředil jinde. Kdo navštívil školní klauzury nebo výstavy a časem i nej-různější přehlídky současného českého umění, musel si všimnout jeho objektů a instalací. Mezi jeho nezapomenutelné kousky, ve kterých podrobuje kritické reflexi konceptuální nebo geometrické umění, patří polystyrenové rotační těleso *Hradčanoid*, vycházející z nejnámějššího pražského panoramatu. V objektech *Vlajky* (česká, německá, francouzská, španělská) z roku 2003 Smetana podobně pracuje s přidáním třetího prostoru do jinak víceméně 2D předloh. Tvar objektů volil tak, aby při pohledu z jakékoliv boční strany vypadal jako zvolená vlajka. Autor se záměrně vyhnul problematičtějším státům, a přes to, že si pohrával se symboly, zvýraznil pouze geometrickou povahu vlajek. Nebyl to příspěvek do oblasti angažovaného umění. Smetana si daleko více pohrál s brněnskou konstruktivistickou tradicí. Posuny v této oblasti se ostatně zabývá dodnes, naposledy v site-specific instalaci *Schody vedoucí do nikam/Off road* (s bratrem Filipem Smetanou), kterou vloni realizoval před benzínkou u Slaného a před zlínským Domem umění. Sourozenecké duo

žádného fanouška žánru nenadchne. Přesto ambivalence kreslených náznaků zla a sugestivní hudby, kterou máme s filmovým zlem spojenou, vytváří zvláštní napětí. V instalaci pro Galerii Jelení *Dědičné postižení* (2006) společně s Filipem Smetanou prozradili 200 point filmů, které s bratrem viděli během posledních let. V pozdějších dílech se zabýval možnostmi projekce. Vytvořil objekty/instalace, které představují kužely světla *Televize* a *Kino* (oba 2007). V instalaci *Vysílání* (2008) nechal promítnout animaci vzniklou obkreslením záznamu z nedoladěného TV vysílání na dřevěný kvádr. Vznikl tak jednoduchý televizor, koncové zařízení pro příjem televizního vysílání, kde signál nebyl digitální ani analogový, ale tvořený přímo světlem.

Tématem Smetanovy diplomové práce *Bez názvu (kolektivní animace)* z roku 2007 se stala pro změnu samotná animace. „Uspořádal jsem večírek za účelem vzniku krátkého animovaného filmu; oslovil jsem své kamarády a požádal je, aby si s sebou přinesli libovolný předmět, který budou chtít animovat. Všechny návštěvníky jsem v průběhu večírku hostil pitím a jídlem. Účastníky jsem neomezoval ve výběru předmětů ani v animačních postupech. Animaci jsem fotografoval po jednotlivých snímcích v průběhu sedmi hodin, zúčastnilo se 28 přátel“. Vzniklé video je tak napůl animací a napůl záznamem kolektivní performance.

Návody jsou po dvouleté přestávce první Smetanova dílo z oblasti pohyblivých obrazů. Názvy animací „*Návod 1: Krystal, Návod 2: Trilobit, Návod 3: Vesmír a Návod 4: Západ slunce*“ prozrazují náplň instruktáže. Nadšený kutil tak nebude vyrábět nic jednoduššího než krystalickou drůzu, pohybujícího se trilobita vhodného do akvária, dokumentární film konkurující produkci NASA, ve kterém se může kochat pohledem na modrou planetu, a v neposlední řadě romantický západ slunce.

Jak se dozvíme ze Smetanových webových stránek (<http://www.matejsmetana.com/portf.htm>), jedná se o čtyři animované návody na výrobu objektů, které nechtěl realizovat. Autor tak vypustil do světa nápady, které sám nepovažoval za natolik důležité, aby trávil čas jejich přímou realizací. Z tohoto pohledu jsou videa nejen předáním know-how, jak tyto důmyslné objekty vyrobit, ale také zajímavým pohledem do autorova skicáku. Autor se vzdal samotné realizace objektů, vytvoření dalšího uměleckého artefaktu, a přednost dal tvorbě prezentace výrobního postupu.

Kdyby se spokojil se slovním podáním návodu, dostal by se velmi blízko k projevu konceptuálních umělců 60. let 20. století. Přesto si dokážu představit, jak by vypadala běžící projekce návodu na výrobu židle vedle skutečné židle, její fotografie a vytištěné slovníkové definice židle v instalaci Josepha Koshuta *Jedna a tři židle* z roku 1965. Vztah Návodů s touto podobou konceptuálního umění je viditelná na první pohled. Nabourávání ověřených postupů v konceptuálním umění je ostatně autorovou vizitkou již dlouho.

Představit myšlenku, koncept Smetanovi nestačilo. Vizualní stránka je v systému Návodů stejně důležitá. Formálně se neliší od desítek nejrozličnějších návodů, se kterými se každý z nás setkává třeba při zařizování bytu. Stejně jako obchodní řetězec s nábytkem a bytovými doplňky IKEA zvolil Smetana co nejsrozumitelnější formu. Maximum ilustrací a minimum textu. Popisná exaktní kresba představuje informaci srozumitelnou nejširším masám, takřka bez rozdílu kultur. V podstatě i samotné náměty jsou obecně srozumitelné. Výsledné produkty krystal, vesmír, trilobit i západ slunce nemohou být v dnešním globalizovaném světě neznámé snad nikomu, kdo měl to štěstí a získal alespoň základní vzdělání. Co nej přesnější, důsledně schematizující lineární kresba je ve Smetanově podání působivým výtvarným prostředkem. Tam, kde je třeba, si vypomůže pravouhlou axonometrií. Tento způsob zobrazování, známý z architektonických návrhů, je užitečný pro jednoduchou iluzi třetího rozměru. Právě doplňování třetího rozměru 2D předlohami bylo typické pro jeho raná díla jako *Vlajky a Hradčano- id*. Zatímco v těchto dílech přidání třetího rozměru tvořil základ napětí, v Návodech je výsledkem potřeby co největší přehlednosti a srozumitelnosti instruktáže. Návody jsou pečlivě konstruovány a napomáhá tomu i odpovídající doprovodná hudba. Ta věrně, podobně jako ve filmu, kopíruje děj Návodů. Z monotónně pomalé, při doprovodu mechanických částí procesu výroby, přejde střihem do rychlejšího tempa tam, kde je třeba upoutat

pozornost kutila. Autorem synthambientního podkreslení animací je rovněž Matěj Smetana.

Vizualitu vědeckých ilustrací, technických ná- kresů a v podstatě ani nejrozličnějších návodů neobje- vil Smetana jako první, ale určitě nikdy nepodávaly takto důsledně a pracně instruktáž k výrobě umě- leckého artefaktu. Každý z Návodů obsahuje část, která není pro vyrobení artefaktu nezbytně nutná. Slouží spíše jako motivace k tomu, aby se rozumný člověk proměnil na kutila a vrhnul se do tvoření. Lákavé pastě, které nás zavedou do hájemství kutil- ství. Dozvíme se v nich jednou něco o historii naší planety, jindy jak funguje lidské oko, ale kromě této poučné složky nás mají hlavně přesvědčit o potřebě vyrobit si představovanou věc.

Normalizační Československo bylo jednoznač- ně rájem domácích kutilů. Omezený a věcně nedo- stupný sortiment vytvořil živnou půdu pro domácí výrobu prakticky ve všech oblastech. Zručný kutil si mohl z těch přece jenom dostupnějších surovin postavit od sekačky na trávu po zahradní chatku 4+1 prakticky všechno. Matěj Smetana patří do ge- nerace, která ještě zažila televizní Receptář, sku- tečně plný nápadů. S přílivem zahraničního zboží se kutilství dostalo na druhou kolej. Zbylo ve formě údržby a zkrášlování domácností, tuningu počítačů a osobních automobilů. Nečekaně se polozapome- nuté kutilství vynořilo jednu dekádu po sametové revoluci. Bez negativních konotací se kutilství sta- lo často skloňovaným pojmem ve výtvarném umění a pod přece jenom světovějším názvem DIY (Do it Yourself) se stalo módní záležitostí. Trochu skok od podomácky vyráběných poliček na koření do or- ganizování nezávislých kulturních akcí, od celospo- lečenského fenoménu do zajímavé subkultury, které nestačí komerční nebo dotovaná zábava. Smetana přináší v podstatě nostalgické vzpomínání na doby pravého kutilství. Obohacuje je o nová témata, nebo spíše stará témata oživuje a dotahuje k dokonalosti. Západ slunce, krystaly i zkameněliny v primitiv- nější formě zkrášlují naše přibytky už po několik generací. Velmi poutavou a výtvarně vytríbenou formou přes „lehčí témata“ se nás autor pokouší dostat opět k tvořivé činnosti. Jak je u něj zvykem, nenásilně a zábavně.

V případě čtyř animací Matěje Smetany *Návody* z roku 2009 je příhodné zabývat se celým soubor- em, přestože už výstavy ověřily, že jednotlivá videa ob- stojí samostatně. Stejně dobře se na ně dívá při o- jediné projekci ve filmovém sále i na monitoru při brouzdání internetem. Dnes je již poměrně běž- né, že umělec zavěsí svá videa někde na síti. Zpří- stupní je tak mnohem širšímu okruhu zájemců než úzké skupině návštěvníků galerií. Současné umění není zrovna masová záležitost a virtuální prezen- tace, opět docela v duchu DIY, může potěšit větší počet diváků. Zajímalo by mě, kolik lidí se podle návodů pustí do realizace objektů. Návody vypadají realizovatelně. Stejně jako většina návodů alespoň do té doby, než se jich chopí nadšený, průměrně zručný kutil. Předpokládám, že tímto prvním kuti- lem bude nejspíš další výtvarník.





O s o b n o s t i

z l í n s k é -

g o t t w a l d o v s k é

p o v á l e č n é

a r c h i t e k t u r y

4 5
p r o s t o r z l í n 1 / 2 0 1 0

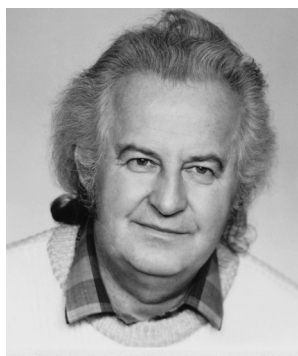
Na stránkách věnovaných v Prostoru Zlín architektuře jsme se v předchozích letech zabývali tvorbou architektů ve významné meziválečné éře především v souvislosti s firmou Baťa i osobnostmi, které po roce 1945 ve Zlíně navázaly na meziválečné tradice. Vedle toho jsme se zaměřili i na současné architekty. Letošní ročník bude v rubrice architektura věnován architektům, tvořícím na Zlínsku, tehdy tedy Gottwaldovsku, ve 2. polovině 20. století. I když stojí ve stínu velkých osobností baťovské éry, zasluhuje si architektonická tvorba řady z nich pozornost. Svou tvůrčí činností ovlivňovali v tomto regionu politicky manipulovanou unifikovanou architekturu a často svou tvorbou vynikali nad celorepublikový průměr.

redakce

Architekt

Šebestián Zelina

(1928–1991)



Ing. arch. Šebestián Zelina

Helena Šířinová



Budova nádraží Bystrčicka, foto: Helena Šířinová

Situace v moderní architektuře v poslední době ukazuje, že laická veřejnost i část veřejnosti odborné zaujímají k uměleckým památkám architektury realizované v letech 1948–1989, čtyřech dekádách poznamenaných diktátem minulého režimu, převážně odmítavý postoj. V inkriminované době však vznikaly i budovy, o kterých psala světová architektonická periodika. Ty však, spolu s méně významnými, ale neméně kvalitními, zůstaly v povědomí lidu zavaleny panelákovou šedí a špatnými vzpomínkami na léta budování socialismu.

Umělecká tvorba této doby je výjimečná právě tím, že vznikala za dané politické situace. Architektura po roce 1948 se vyznačuje specifickým charakterem splňujícím požadavky a vyhovujícím limitům nastaveným politickými činiteli, místy ovlivněným vzory prosakujícími ze západu. Bez nastolených podmínek by tolik charakteristická architektura nemohla vzniknout a dnes slouží také jako doklad tvorby jedné doby.

Šebestián Zelina¹, jakož i většina zlínských poválečných architektů, stále stojí ve stínu velkých osobností baťovské éry. Zaslouhuje naši pozornost, protože svou sebevědomou tvůrčí prací vyčníval z unifikované architektury politicky definovaného prostředí zlínského regionu a úroveň jeho díla se leckdy vyrovnala produkci v tehdejších centrech.

Narodil se v Kůrovicích v roce 1928, mimořádně umělecky plodné době mezi dvěma světovými válkami. Nedlouho po dokončení správní budovy firmy Baťa (1938) vstoupil k Baťovi do učení na zedníka a tento okamžik pravděpodobně sehrál důležitou roli při výběru budoucího povolání. Zedničina u předního výrobce nejen bot, ale i kvalitní moderní architektury mu poskytla přímý kontakt se zlínským funkcionalismem, který se významně promítl i do jeho pozdější tvorby. Po vyučení studoval na stavební průmyslovce v Přerově. Aby si zajistil peníze na studia, spravoval po dědině komíny a v září roku 1950 se stal posluchačem Fakulty architektury a pozemního stavitelství Vysoké školy technické Dr. Edvarda Beneše v Brně². Od té doby prošla škola významnými strukturálními změnami, které způsobily ztrátu či rozprášení univerzitního archivu do všech stran, a absolventskou práci Šebestiána Zeliny se nepodařilo dohledat. Po ukončení studia pracoval krátce pro Vojenský projektový úřad a ve druhé polovině 50. let vstupuje Šebestián Zelina do Stavoprojektu, projektového ústavu, kterému zasvětil podstatnou část svého pracovního života. Do této doby spadá také první známá Zelinova realizace: *Budova nádraží Bystrčicka* (1958–1960). Architektonický výraz nádraží odkazuje na doznívající ozvuky stylu socialistického realismu, předzvěstí pseudoklasicistního průčelí nádraží, které však ostře kontrastuje s polokřížovou sedlovou střechou a štíty vykládanými dřevem – prvkem tradiční lidové architektury.

Úspěch Československého pavilonu na mezinárodní výstavě EXPO v Bruselu³ v roce 1958 určil v následujícím desetiletí směr, kterým se bude české stavitelství ubírat. Podněty bruselského pavilonu je možné v nadcházející dekádě snadno vystopovat i v Zelinových stavbách. Regionální varianta pozdního funkcionalismu v podání Šebestiána Zeliny je střídmejší. Při projektování středních škol (*Střední průmyslová škola strojnická ve Vsetíně*, 1958–1962, *Střední průmyslová škola strojnická ve Zlíně*, 1965–1967, *Střední odborné*

učiliště v Otrokovicích, 1965–1971) Zelina promítl nový styl do architektonicky i funkčně ucelených areálů, které sestávají z různě vysokých geometricky tvarovaných budov a jejich stylově jednoduchou podobu architekt obohatil několika prvky plasticity.

Až do roku 1953 se zlínský hokej musel spokojit s přírodním ledem. V sezoně 1953/1954 zvítězilo mužstvo A v severní skupině krajského přeboru¹⁴ a zároveň byly zahájeny přípravné práce pro vybudování umělé plochy v místě dnešního stadionu. O dva roky později se začíná stavět *Zimní stadion* (1952–1963) podle úvodního projektu Josefa Kriskheho a v roce 1960 začíná ve stavební dokumentaci figurovat jméno Šebestiána Zeliny. Kriskheho původní projekt se nepodařilo v archivu dohledat, a proto dnes jen spekulujeme, nakolik je Zelinův projekt originální a nakolik navazuje na navrhované řešení svého předchůdce. Zelina je nejspíše autorem gigantického světlíku



Ing. arch. Š. Zelina, Ing. arch. J. Kriskhe, *Zimní stadion* ve Zlíně, 1964, foto archiv KGVUZ

v jižním průčelí stadionu, protože jeho tvorba v šedesátých letech byla zcela v souladu s funkčním „bruselským stylem“. O tom svědčí i *Dům kultury* v Kroměříži (1960–1964), který architekt koncipoval jako jednoduchý hranol s fasádou v podobě skleněného pláště.

Bezpochyby nejvýrazněji se Šebestián Zelina zapsal do dějin zlínské regionální architektury projektem *I. Etapy sídliště Jižní Svahy* (1968–1980). Autor urbanistického řešení, Jiří Gregorčík, navrhl území Jižních Svahů tak, aby vycházelo ze zásady vytvořit dobré životní prostředí obytného celku, ale respektovalo přitom jedinečný krajinný útvar, tedy jako obytné domy rozptýlené v zeleni po vzoru anglického zahradního města. Celému komplexu dominuje obytná budova hotelového typu s pěti sty byty pro dvoučlenné rodiny, podle svého tvaru nazvaná „Segment“. V okolí navrhl Zelina obchodní a restaurační centrum *Panorama* (1977–1979) s podzemními garážemi v několika úrovních s výtahem, které dovolily využití všech prostorů a současné zachování zeleně. Jedním z pozoruhodných řešení byla také výstavba panelární zahraniční firmy Smith z Holandska s kapacitou minimálně 600 bytů ročně. Z projektů občanské vybavenosti je bezesporu nejzdařilejší

nákupní středisko podle návrhu architekta mladší generace Antonína Adamíka. Dynamická architektura s množstvím teras, schodišť a pergol plně využívá spádovitosti terénu a Adamík středisko koncipoval do třech výškových úrovní, které na sebe komunikačně i provozně navazují.

Příznacně pro dobu šedesátých let se Šebestián Zelina nechal omámit přechodným politickým uvolněním a zahleděn do projektu si neuvědomoval hranici realizovatelného. Odstraňování pevných domovních odpadů vyřešil pomocí zahraničního systému s názvem Centralsug, který odsává odpadky z jednotlivých objektů a potrubím je vede do centrály a spalovny situované v sídlišti. Tento způsob měl podstatně zlepšit životní úroveň v sídlišti, avšak zůstal jen u návrhu. Nerealizovala se ani lanovka spojující centrum města s vrcholem svahů.

O významu Zelinovy architektury svědčí i fakt, že urbanistická komise organizace UNESCO, která



Ing. arch. Š. Zelina, *Střední průmyslová škola* ve Zlíně, foto archiv KGVUZ

v roce 1980 navštívila Českou republiku, ohodnotila *Jižní Svahy* spolu s pražskými Dáblicemi jako jedno z nejlepších sídlišť v republice.

Po vítězství na *I. Etapu sídliště Jižní Svahy* se Šebestián Zelina zabývá dílčími úkoly v rámci projektu sídliště. Z architektonické korespondence je patrné, že v první polovině sedmdesátých let pečlivě konzultuje výtvarnou výzdobu staveb občanské vybavenosti s předními českými umělci, jmenovitě Ludmilou Jiřincovou, Josefem Lieslerem, Otou Janečkem a Karlem Svolinským. Ve stejné spolupráci začíná vydávat bibliofilské listy.

Hospodářský rozkvět Slušovic v sedmdesátých letech přinesl zlínským architektům nevídané možnosti a zejména příležitost popustit uzdu fantazii svázané ideologií stavebních úřadů. Výstavba *Jižních Svahů* uvedla Zelinu do obecného povědomí a na základě nesporných kvalit sídliště a doporučení ředitele Stavoprojektu pověřil František Čuba projektováním většiny významných staveb ve Slušovicích právě jeho. Tento akt znamenal pro Šebestiána Zelinu únik z tíživé politické situace sedmdesátých let. Vedle zázemí prosperujícího družstva byla velkou výhodou také skutečnost, že nastávající investor kladl požadavky pouze na technické parametry projektovaných



Ing. arch. Š. Zelina, Model centra první etapy výstavby Jižních Svahů, 1968, foto archiv KGVUZ

staveb a výsledná architektonická podoba zůstala pouze v Zelinových rukou. „Každý umí dělat to, co umí. To je totéž, jako kdyby vy jste chtěla, aby mi architekt Zelina radil, jak se má pěstovat kukuřice. Tak to by asi nic nového nevymyslel. Stejně tak, jako já nemůžu vymyslet nic lepšího, než architekt Zelina“ komentoval důvěru v práci architekta František Čuba¹⁵.

Obchodní domy na Dlouhé ulici ve Zlíně (1975–1980) Šebestián Zelina koncipoval na základě přiznaného skeletového systému opláštěném velkoplošnými skleněnými zlatými tabulemi „spektroflout“ v celé ploše bez svislých dělicích profilů. První podlaží ze západní strany ustupuje a tvoří krytou pasáž s výklady. Nejvíce pozornosti vzbudila



Ing. arch. Š. Zelina, Ing. arch. V. Vyhlídk, 1972–1980, terasové rodinné domy, foto archiv KGVUZ

stavba *Domu zeleniny* (1977). Vyrostl ve velmi krátké době a nabízený sortiment neměl v té době u nás obdoby. Na počátku osmdesátých let pověřilo vedení zemědělského družstva ve Slušovicích Zelinu projektem stravovacího zařízení, přezdívaného *Derby centrum* (1982), dominantní stavby slušovického areálu snů kolem dostihového závodiště. Koncepce *Derby centra* dává tušit, že k Šebestiánu Zelinovi v té době pronikly myšlenky nově formované postmodernistické společnosti. Soustavě geometrických tvarů seskládaných s neobyčejnou rafinovaností vévodí horizontálně příčně položený sud, který architekt zamýšlel jako aluzi na čtyři válce síla při výjezdu ze Slušovic. V následujících letech pracuje Šebestián Zelina stále na zakázkách pro Slušovice, na kterých můžeme také sledovat změněnou názorovou orientaci ovlivněnou postmodernou (*Provozní objekt vývoje mikropočítačů ve Slušovicích*, 1987–1988, *Moravská banka ve Slušovicích*, 1987–1990). Výjimku tvoří pouze stylově velmi odlišné projekty dvou smutečních obřadních síní (*Obřadní síň ve Vlčnově*, 1978–1980, *Obřadní síň v Bílovicích*, 1982–1987).

Od počátku osmdesátých let sužuje Šebestiána Zelinu rakovina tlustého střeva, která si v pozdějších letech vyžádala častou hospitalizaci a několik operací. Špatný zdravotní stav se promítl i do



Ing. arch. Š. Zelina, komplex obchodních domů, 1978–1982, foto archiv KGVUZ

jeho architektonické tvorby. V době, kdy vážně onemocněl, stačil ještě kromě mnoha projektů zorganizovat stavbu domu svého syna Martina a sám se na ní výrazně podílel. Dům pro svého syna Šebestiána nedokončil. Zemřel 29. května 1991. K nedožitému šedesátému pátému výročí narození Šebestiána Zeliny vydal Miroslav Daříček ve vlastním vydavatelství „emdé Zlín“ pozoruhodnou publikaci se vzpomínkami přátel nazvanou *Hommage á Šebestián Zelina*. Padesát jedna přednostních výtisků graficky upravil a třemi lety vyzdobil František Nikl. Do první poloviny ze stovky číslovaných výtisků jsou vloženy grafické listy Albina Brunovského, Oty Janečka, Ludmily Jiřincové, Josefa Lieslera a Emílie Tomanové.

Ke stejné příležitosti uspořádalo Muzeum jihovýchodní Moravy v prostorách zámku v roce 1993 výstavu Zelinových architektonických prací, sbírky výtvarných děl a bibliofilii.

Limitovaný prostor těchto stránek nedovoluje věnovat se podrobněji všem realizacím Šebestiána Zeliny, nicméně pilíře jeho tvorby zcela stačí k tomu, abychom si udělali o jeho díle ucelený obraz. Od počátku tvorby ve druhé polovině padesátých let je cítit architektova snaha vyrovnat se s děním v moderní architektuře západních zemí. Politicky definované tvůrčí prostředí projektových ústavů nedovolovalo v návrzích architektury osobitě vrtochy, a proto se ještě v průběhu šedesátých let Zelinovo vybočení z dobové produkce omezuje jen na „lehce schovatelný“ detail. Změna nastala v následující dekádě, ve které architekt zpracovával zakázky pro zemědělské družstvo ve Slušovicích, jejichž architektonický výraz je již otevřenou výpovědí o konfrontaci Zelinových dovedností s moderní kapitalistickou architekturou.

Tento vrchol uměleckých snah však záhy přerušila vážná nemoc.

Pátrání po inspiračních zdrojích Šebestiána Zeliny by nás zavedlo ke stavbách u nás i v zahraničí. Ostatně sám architekt se za nikterak inovačního nepovažoval: „*Takovou stavbu vymyslí sto nebo tisíc lidí, ale prosadit ji umím jenom já!*“ prohlášoval mezi kolegy⁶. Z uvedeného výroku cítíme, že Zelina svůj význam spatřoval především ve vyhledávání vhodných investorů, na jejichž připomínky dokázal pružně zareagovat. V těchto souvislostech lze za největší Zelinův přínos české, ale především regionální architektuře spatřovat zejména ve zprostředkování podnětů ze zemí za ideologicky uzavřenými hranicemi našeho státu. Otázka, kudy by se tento proces dále ubíral v myslí mladší generace architektů nebýt převratu v roce 1989, zůstává stále otevřená.

Poznámky:

- 1 Životu a dílu architekta Šebestiána Zeliny zasvětila autorka článku magisterskou diplomovou práci: Helena Šířinová, *Architekt Šebestián Zelina (1928–1991)*, Univerzita Palackého v Olomouci, FF, Olomouc 2009.
- 2 Roku 1956 se obnovila brněnská technika v téměř celém předválečném rozsahu s novým názvem Vysoké učení technické v Brně (VUT). Pod stejným názvem funguje škola i dnes. (*Historie fakulty architektury*, Fakulta architektury VUT v Brně, <http://www.fa.vutbr.cz>, vyhledáno 12. 1. 2006).
- 3 Všechny soutěžní návrhy publikoval Jindřich Santar v neustránované knize *Světová výstava v Bruselu EXPO 1958*, Praha 1961.
- 4 <http://hokej.zlin.cz>, vyhledáno 5. 5. 2009
- 5 Rozhovor s Fratiškem Čubou vedla autorka článku dne 24. 3. 2009.
- 6 Dle osobního sdělení Kamila Prokūpka, náměstka ředitele S – projektu, v současnosti penzionován.



Wilhelm von Gloeden, Mladý Sicilián s dvěma Kala-liliemi, fotografie 165 x 220 mm, 1890-1900

Konstantinos

P. Kavafis

(1863 – 1933)

Růžena Dostálová

Řecký básník K. P. Kavafis se narodil v nejslavnější z četných Alexandrií založených Alexandrem Velikým při jeho válečných taženích, která sahala od Střední Asie, Malé Asie přes Indii až po Egypt. V egyptské Alexandrii Kavafis prožil téměř celý život. Když čteme jeho básně, ptáme se, v kterém období tu vlastně žil. Byla to Alexandrie autora mimů Hérona z 3. století př. Kr., jehož básně byly nalezeny na papyru a poprvé publikovány r. 1890 (což Kavafis oslavil básní r. 1892)? Ten svými jamby takto popsal tehdejší Egypt: „všechno, co existuje a co se děje, najdeš v Egyptě (bohatství, palestru, sílu, slunečný jas, slávu / bohyně, filosofy, zlato, mladé muže / Músaion, všechny statky, které potřebuješ“) nebo to byla Alexandrie Lawrence Durrella, kterého jako pracovníka britské diplomatické služby v letech 1941–1945 sem přivedla 2. světová válka? Tento pobyt jej inspiroval k románové tetralogii Alexandrijský kvartet, v jejímž prvním díle – Justina – vystupuje Kavafis, „náš starý básník“ jako genius loci, města, v němž „symbolické milence svobodného helénského světa nahrazuje něco jiného, tak trochu oboupohlavního a obráceného do vlastního nitra – celá Alexandrie je veliký vinný lis lásky, z kterého vycházejí pomatení samotáři a proroci – tedy lidé hluboce zranění ve svém pohlaví“. Kavafisova poesie na Durrella zapůsobila natolik, že ve své tetralogii uvádí volné překlady šesti jeho básní: Hlasy, Město, Bůh opouští Antonia, Odpolední slunce, Tak dávno, Che fece il gran rifiuto. Jednu ze smyšlených postav románu – lékaře Balthazara – označuje Durrell jako Kavafisova spolužáka, v románu je vlastně jeho dvojníkem, „jedním z klíčů k pochopení našeho města“, tedy Alexandrie. Durrell mu do úst klade básnickou charakteristiku: „Občas si myslím, že jsem se naučil víc, když jsem ho pozoroval, než z celého studia filosofie. To, jak dokázal dokonale využít uštěpačný posměch a citlivost, by mu zajistilo místo mezi světci, kdyby byl nábožensky založen. Z božského úradku to však byl jenom básník a často nešťastný – vynakládal doslova celou svou bytost, své vnitřní já, na to, aby žil“.



Konstantinos P. Kavafis

Kavafis tedy vstoupil do světové literatury nejen vlastními verši, ale i jako důležitá a hluboce procítěná literární postava. Jedna z jeho nejznámějších básní, Ithaka, se např. objevuje jako motto románu P. Coelho Záhír (Praha, 2005). Tušil to snad Kavafis, když prohlásil, že „teprve budoucí generace budou schopny zhodnotit jeho poesii a že jeho dílo nezůstane uzavřeno v knihovnách jako historický relikt řecké literární tradice“?

Je třeba však říci i několik slov o Kavafisovi jako o konkrétní postavě. Básník pocházel z početné řecké komunity, za jeho života žilo jen v Alexandrii asi 20 000 Řeků. Kořeny této komunity sahaly daleko do minulosti, do doby, kdy řecký svět zaujímal celé východní a značnou část jižního Středomoří. A Kavafis byl na tento původ pyšný, jak čteme v básni Návrat z Řecka: „Aspoň se teď už plavíme našimi vodami, / vodami Kypru, Sýrie a Egypta, / milovanými vodami naší vlasti /---/ přijmeme konečně pravdu: / i my jsme Řekové – kdo bychom jinak byli? /---/ Neměli bychom se stydět / za syrskou a egyptskou krev v našich žilách / ale oslavme ji a buďme na ni pyšní“. Kavafisův otec ovšem pocházel z Konstantinopole (dnešní Istanbul), kdysi hlavního města velké mnohonárodní Byzantské říše a dodnes sídla řeckého patriarchátu. Rodinám z tohoto prostředí se podařilo díky obchodním a diplomatickým aktivitám vytvářet určité bohatství a dopřávat synům vzdělání na západních univerzitách. Obchodní podnik Kavafisova otce měl pobočky v Káhiře, v Londýně, Liverpoolu i Manchesteru, zemřel však, když pozdějšímu básníkovi bylo teprve sedm let. Jeho matka pak s ním a s několika jeho bratry odešla na několik let do Londýna. Přestože uměl dobře anglicky i francouzsky, miloval řecký jazyk a byl hrdý na to, že je Řek.

Kavafis jednou o sobě prohlásil, že je básník – historik.

Pro básně s historickými náměty pečlivě studoval odbornou literaturu i prameny a uplatňoval v nich i archaické tvary řečtiny, někdy přímo citáty ve staré řečtině. Později rozdělil své básně do tří skupin a chápal je jako básně filosofické,

historické a hédonistické. Někdy se ovšem tyto skupiny překrývaly. Za svého života vydal Kavafis 153 básní, jedna báseň byla vydána posmrtně, ale ještě ji sám autorizoval. Roku 1968 vydal řecký filolog G.P. Savvidis ještě dalších 75 básní, které autor uchoval a nezničil, v souboru Nevydané básně (Anekdotá piimata), v r. 1993 k tomu přibyly ještě tzv. Skryté básně (Krymmena piimata), které básník nepovažoval za dokonalé a nehodlal je vydat.

Položili-li jsme si úvodem otázku, zda Kavafis žil v Alexandrii 20. stol., nebo zda mu byl svým rázem bližší Egypt 3. stol. př. Kr., Egypt tzv. helénistické nebo alexandrijské doby, nacházíme na to odpovědi i ve způsobu jeho tvorby. Stejně jako tito alexandrijští básníci se řídili heslem „velká kniha, velké zlo“ (mega biblion, mega kakon), tak byl i Kavafis autorem poměrně malého počtu básní a malého básnického útvaru. Helénistická doba mu byla blízká nejen svým hédonismem, ale i estetikou.



Jannis Kefallinos, portrét K. Kavafise, 1921

Řecký spisovatel A. Thylos o něm řekl: „Kavafis neučinil alexandrijskou kulturu současnou, ale vnesl současnou duši do staré Alexandrie“.

Za svého života Kavafis jen jednou krátce pobyl v Aténách, proto nebyl svým současníkům příliš známý. Až v roce 1955 nositel Nobelovy ceny, básník G. Seferis přiznal, že Kavafis měl vliv na jeho sbírku Na Kypru, kde mi bylo zvěstováno, obsahující většinou básně na historické a mytologické náměty a r. 1960 jej poctil sbírkou Dvanáct básní pro Kavafise J. Ritsos.

U nás poprvé uvedl Kavafise Jiří Konůpek ve svazku Sto moderních básníků koncem šedesátých let básní V očekávání barbarů. Oddílem Pocta Kavafisovi pamatoval na tohoto básníka Václav Jamek ve sbírce Surový stav, v níž parafrázuje

dvě Kavafisovy básně. Třetím básníkem, kterého Kavafis zaujal, byl Antonín Brousek, který se o Kavafisovi dozvěděl ve Spojených státech od beatníka Gregoryho Corsa. Na základě mého podstročnicku pak přeložil šestnáct básní, které na něho působily jako nemoderní poesie, jak to vyjádřil i v titulu svého příspěvku ve Světové literatuře (12, 1967, č.4, str. 196–203). První výbor z Kavafisovy poesie (80 básní) vyšel roku 1997 v řadě Květy poesie pod názvem Nebezpečné touhy v překladu R. Dostálové a J. Pelána. Zde uveřejňujeme deset nově přeložených básní, které nebyly zahrnuty v tento výbor.

Nevím, zda odchyllost přináší sílu. Někdy tomu věřím. Ale jistě je pramenem velikosti.

13.12. 1902

K r o k y

Na ebenovém lůžku ozdobeném
korálovými orly hluboce spí
Nerón – nic neví, je klidný a šťastný
na vrcholu síly svého těla
v krásném rozkvětu mládí.

Ale v alabastrem obložené síni,
v níž je uzavřena svatyně bůžků jeho rodu,
třesou se neklidem Larové – bůžkové předků.
Třesou se ti malí bůžkové
a snaží se skrýt svá maličká těla.
Oni slyšeli ten zlý křik, slyšeli,
jak po schodech vzhůru stoupá smrtelný křik.
Železné kroky teď dupou po schodišti.
Teď ztrácejí odvahu ubozí Larové,
krčí se do kouta své svatyně,
strkají do sebe, o sebe klopýtají,
jeden malý bůžek na druhého padá,
vždyť oni pochopili, co je to za křik,
už poznali kroky Erinyí.

1909

V m ě s í c i A t h y r

Jen těžko luštím na starém kameni
„Pa/ne/ Ježíši Kriste“. Zda vidím: du/š/i
„V měsí/ci/ Athyr „ Leukio /s/ z/es/nul.“
Pak uvedeno stáří: Ži/l/ let“
kappa zita ukazuje, že zemřel mlád.
V poškozené části vidím „ O/n/---Alexandrijec“.
Pak následují tři řádky velmi porušené,
ale několik slov mohu číst – jako „naše s/l/zy,
bolest“
pak zase „slzy“ a „/ná/m /p/řátelům k „zármutku“.
Zdá se mi, že Leukios byl velmi milován.
V měsíci Athyr Leukios zemřel.

1917

pozn. *Athyr* - jméno egyptského měsíce 25.10. -23.11. *nesoucího jméno egyptské bohyně hrobů i lásky. Kappa zita* = 27

Iasův hrob

Zde ležím já Iasis, eféb tohoto velkého města
proslulý svou krásou.
Mne obdivovali velcí mudrci i obyčejný
prostý lid. To obojí mi přinášelo
stejnou radost. Ale že mne měli za Narcise a Herma,
ty prostopášnosti mne ničily a zabíjely. Chodče,
jsi-li z Alexandrie, nebudeš mne soudit. Ty znáš
naš bouřlivý život, jeho žár i vrcholnou rozkoš.

1917

Melancholie Jasóna Kleandra,
básníka v Kommagéně 595 po Kr.

Stárnutí mého těla a mého vzhledu
je jak rána hrozným nožem.
Už tomu nedovedu odolát,
k tobě se utíkám mé básnické umění,
jen ty znáš nějaké léky,
které utiší bolest fantazií a slovem.

Je to jak hrozná rána nožem -
podej mi své léky - mé básnické umění,
aby na chvíli utišilo bolest mé rány.

1921

pozn. *Kommagéně* - 164 př. Kr. - 72 po Kr. *nezávislý
malý stát v Sýrii.*

Dareios

Básník Fernazés teď píše
důležitou část své epické básně:
jak Dareios, syn Hystaspův,
se stal králem Peršanů.
/ Jeho potomkem je náš slavný král
Mithridatés, Dionýsos a Eupatór/
Ale tady je třeba uvážít, zkoumat,
co asi cítil Dareios:
možná byl pyšný a opojený, možná spíš
poznal marnost velkolepých poct.
Hluboce uvažuje básník o té věci.
Tu ho přeruší jeho sluha,
příběhne a sděluje významnou zprávu:
Začla válka s Římany.
Naše vojsko už překročilo hranice.
Básník je ohromen. Jaká smůla!
Když nyní náš slavný král,
Mithridatés, Dionýsos a Eupatór
by se měl zabývat řeckými básněmi!
Fernazés ztrácí klid. Neštěstí!
Tam, kde chtěl kladně hodnotit

„Dareia“ a zcela umlčet navždy
jeho kritiky a závistivce,
jaká změna v jeho plánech!

A kdyby to byla jenom změna - tedy dobře.
Ale podívejme se, zda jsme bezpeční
u Amisu. Naš stát není zcela bezpečný,
Římané jsou hrozni nepřátelé.
Můžeme se pustit s nimi do boje
my Kappadočané? Bude to někdy možné?
Můžeme se teď poměřit s legiemi?
Velcí bozi, ochránci Asie, pomozte nám!
Ale při všem jeho neklidu a neštěstí
stále mizí a vrací se básníková myšlenka -
je velmi pravděpodobné, že Dareios jistě
pocítil pýchu a opojení.

1920



Neznámá kresba K. Kavafise z pera grafika A. Tassa

pozn. 74 př. Kr. *pontský král Mithridátés Eupatór*
(120-63 př. Kr.) vyhlásil třetí válku proti Říma-
nům. Odvozoval svůj původ od Achaimenovců, tedy
od Dareia. - Amisos - opevněné město na Pontu,
Římané ho dobyli 71 př. Kr.



Kresba Charikleji Stefanupulu – Kavafis v kavárně Olympos, 27. 10. 1932

Až přijdou

Jedna svíce stačí. Její mdlé světlo
se lépe hodí, bude vhodnější,
až znovu přijdou, až znovu přijdou stíny lásky.

Jedna svíce stačí. Dnes večer nechť
není u mne mnoho světla. Ať uprostřed snění
a okouzlení si mohu představit,
že přišly, že znovu přišly stíny lásky.

1920

Ze školy slavného filosofa

Dva roky zůstal žákem Ammonia Saka,
ale nudila ho filosofie i Sakkas.

Tak se stal politikem,
ale i toho nechal. Eparcha byl blázen
a v jeho okolí samí významně a vážně se tváříci
tupci,
ti chudáci mluvili řecky hůře než barbaři.

Jeho zvědavost teď trochu přitahovala
církve: chtěl se dát pokřtít
a stát se křesťanem. Ale brzy

zas změnil smýšlení – to by se zhoršil
jeho vztah k rodičům, zřejmě pohanům,
a ti by mu přestali – jaká hrůza –
dávat své velmi šlechetné dary.

Musel tedy něco dělat. Stal se hostem
domů hanby v Alexandrii,
každého jejího prostopášného brlohu.

V tom byl osud k němu laskavý,
dal mu velmi krásné tělo
a on se teď radoval z božského daru.

Aspoň na deset let mu jeho krása
postačí a pak –
snad půjde znovu k Sakkovi.
A jestli stařec do té doby zemře,
půjde k jinému filosofovi nebo sofistovi –
vždycky se někdo vhodný najde.

Nebo nakonec – může se také vrátit
k politice – vzpomene si chvályhodně
na rodinnou tradici,
povinnost k vlasti a jiná podobná velká slova.

1921

*pozn. Ammonios Sakkas, 242 po Kr., alexandrij-
ský filosof, novoplatonik. Jeho žákem byl Plótinus
a Órigenés.*

Zrcadlo u vchodu

Bohatý dům měl u vchodu
velké, velmi staré zrcadlo,
staré nejméně osmdesát let.

Velmi krásný hoch, zaměstnanec krejčího
/ v neděli sportovní amatér/
přinesl balík. Odevzdal jej
někomu z domu, a ten jej vzal,
aby donesl potvrzení. Pomocník krejčího
zůstal sám a čekal.
Šel pak k zrcadlu a díval se doň,
upravil si kravatu. Za pět minut
mu donesli potvrzení, vzal je a odešel.

Ale staré zrcadlo, které vidělo a vždy
znovu vidělo
za své mnohaleté bytí
tisíce věcí a tváří,
to staré zrcadlo se teď radovalo
a bylo pyšné, že přijalo do sebe
na několik okamžiků pravou krásu.

1930

Co zůstalo skryto

Podle mých činů a podle mých slov
nesnažte se poznat jaký jsem byl.
Byly tu zábrany, za něž jsem skrýval
své činy i to, jak jsem žil.

Byly tu zábrany, tvořily val,
který mi bránil říci, kam jdu.
Snad z mých nejméně očekávaných činů,
z mých básní, v nichž leccos se skrývá,
jen z nich můžete poznat, kdo jsem.
Ale myslím, že nestojí za to se namáhat,
snažit se poznat mou pravou tvář.
Snad jednou v lepší době
někdo jiný, kdo bude jako já,
se objeví a bude už svobodně žít.

1908 (*ze Skrytých básní*)

Velmi zřídka

Je už starý, unavený a shrbený,
vyčerpaný věkem a prostopášnostmi,
teď pomalu prochází úzkou ulicí.
A přece jako by šel domů, aby skryl
své trápení a stáří, stále myslí
na ten čas, kdy také on byl mlád.

Mladíci teď přednášejí své verše,
v jejich očích ožívají jejich touhy,
jejich zdravá na rozkoš myslící hlava,
jejich přímé a pevné tělo,
je v souladu s jejich představou krásy.

1913

*Jak klamné je umění, chceš-li vyjádřit pravdu. Sed-
neš si a píšeš – často jen podle toho, co tušíš –
o pocitech a časem začínáš uvažovat, zda ses ve své
výpovědi nemýlíš. Napsal jsem básně Svíce a Stařec
o stárnutí. Nyní, když jsem starší nebo dosahuji po-
loviny života, zjišťuji, že poslední báseň vyjadřuje
správný názor. O básni Duše starců si myslím, že je
ještě příhodná. Ale až mi bude 70, snad zjistím, že
je možná také falešná. Báseň Svíce, doufám, nelze
napadnout.*

1906

*Pro nás lidi se život dnes natolik rovná sebevraždě,
že ta je někdy pro nás zbytečná.*

červenec 1911

*přeložila Růžena Dostálová
verše vybral a připravil Pavel Petr
(ilustrace jsou převzaty z časopisu Nea Estia,
sv. 872, I. 11. 1963)*

L u d ě k M a r k s

připravuje
P a v e l P e t r



Snímek Michal Dvořák

Narodil se 11. listopadu 1963 v Ústí nad Labem. Vystudoval Hollarovu výtvarnou školu v Praze, pracoval jako výtvarník v agentuře Merkur, fázař u kresleného filmu, jako výtvarník v Restauracích a jídelnách a byl redaktorem časopisu Vokno. Po roce 1989 pracoval jako dokumentátor Památkového ústavu v Ústí nad Labem, posléze na archeologických expoziturách v severozápadních Čechách, byl správcem kostela Svaté Kateřiny u Libotenic, v současnosti pracuje jako technik a dokumentátor archeologických výzkumů v ArcheoBohemii. Verše publikoval v samizdatu, působil v duchovním hnutí České děti. Vydal knihu básní – Stín svícnu, Sdružení na podporu vydávání časopisů, 1994 a báseň Sklenobýl, nakladatelství L. Drtina, 2002. Luděk Marks žije v Ústí nad Labem.

POSLEDNÍHO ÚNORA

Po smrti budu havranem
chtěl jsem se tak už narodit
Žít s hejnem v poli zoraném
Po smrti budu havranem
ne jako v žití prosraném
v němž nelze nic než marodit
Po smrti budu havranem
chtěl jsem se tak už narodit

JEZEŘÍ

To ticho Amálko které tu ve mně zní
ozvěny spinetu ve štolách starých dolů
je ticho jezerní
To ticho Amálko které tak temně zní
s osudem splyne tu jak prach rozpadlých zdí
Byl zámek Byla doba A nezůstaly spolu
To ticho Amálko které tu ve mně zní
To ticho po tobě při pohledu tam dolů

AKIBA

(se sluníčkem)

Od dob co jezdci blouděj krajem
nejde být vzhůru ani spát
Vlčí tma s prázdným jinotajem
překrývá věčně dlouhý dlouhý pád

Snad proto s mrtvými chci žít
o zemi pod zemí si zdát
z rozkladu těla chci se radovat

Podivnej pocit ve mně zraje
a dýchá dech a dusí tep
Už není chuť a zmizel zájem
a všechno promění se v pustou step

Hej Kde jsi ty náruživá!

M i r o s l a v S a l a v a

p ř i p r a v u j e

P a v e l P e t r



Snímek Petr Kotyk

Narodil se 14. ledna 1960 v Praze na Zbraslavi. Vystudoval Střední grafickou školu v Praze a Střední knihovnickou školu.

Od roku 1983 pracuje v knihovně pražského Klementina. Verše publikoval v samizdatu.

Vydal knihy básní – Mé baroko, Aula, 1995, Krev můry, Petrov, 1997, Zarakviti, Petrov, 1999, Rozervárny a lihotvary, Petrov, 2002, Pětipeští, Mladá fronta, 2006, Zabít se tiše, Druhé město, 2008, Pohyb pochyb, Protis, 2009.

Miroslav Salava žije v Praze.

* * *

Hrůza s vyhřezlým jazykem
Slza a Ďábel tiše i když s povykem
Namočit Achilla i s kotníkem
Sám sobě nejlepším jsem hrobníkem

* * *

Jen z okna Jen nad řekou
Ani kapka dobra Nesvléknou
Již nic A kůže chladí
Namísto šepotu řvou smradi
A ve škvírách navždy mizí
Prázdná přátelská a tolik cizí

* * *

Tak hodným chlapcem jsem byl
I když zoufalým
Jen oči otevřít přivírat
V zahradách ze všeho nic

Po odletu ptáků zůstávají
Nohy jejich přilepené na větvích
A v ledku nepřetržitě život věčný
Kterému neporozumím nikdy

* * *

Vždycky je jinak a že plyne
Hospodinův svérák Živen
Skutky dobrými jako chmýří
Klášter v Klokotech Obláti a štíří
Někdo tu šel Ach dávné zjevení
Zpocení cestou Láskou zjizvení

* * *

Mlčet Nemluvit Vřískat!
Chrám plane
Vzpomínky na Smrt nevídané
Tíhou žaru mrva schne
Oči užaslé ach propastné

* * *

Přibij mne ke dnu Pane pevně
Ať nevyjdu z bytí levně!

* * *

V boží honitbě
Pěkná jsem svině
Dvakrát za život na ni vlez
Pes
A teď už jen štěká chrochtá kvičí...
Snaha veškerá v píči

* * *

Vraž si svou vraždu někam!
Vem si ji třeba za ženu
Z nohy přešlápni si v další nohu
A zašeptej k Bohu: Ještě mohu?

* * *

Do očí noci cvoci
Vrážejí špendlíky
Sviňáčci zlí a předivoci
Na kliky větší jedlíky
Všech jedovatých slin
Když již jen stín
Vyplňuje stařeny
Chcípý šerý klín

* * *

Vyšli jsme jak Mácha smrti vstříc
Asfaltem dlouhým od Lovosic
Někdo nás potkal zpitý jak svaté obrázky:
Vy hoši jste plemeno (každý byl jak vemeno)
Celé žaté od lásky!

* * *

Vymalují pokoj křídou
Že tu nebyli? No tak přijdou!
Rozlezou se po nábytku
Nadají mi do dobytků
Zalezou si do cukřenek
Vykálejí do peřin
Vyhltají oči mřenek
Věřím já tomu nebo nevěřím?

* * *

Pták zalehl píšťalu Peří se sype
Vždycky je výkřik pomálu Nad přesypem
Karavana nejistě hledá svá rána
Každé prý probuzení smysl má
Ale téměř nikdo se v tom nevyzná

* * *

Postarší stromy na pláccích
Někde se ještě potáčí
Smích a křik a zvuky z bedýnek
Ve světlíku sklem bleskl plamínek
Zařinčelo nádoby a zařičela tramvaj
Šlechtnost dávno nezdobí Šalmaj
Neslyšel nikdo tisíc let
Neboť slyšet je jen co nevidět

* * *

Úplná tuna tmy
Hřmí
A pod Beránkem tiše
Bagry jako číše...
A to se smí?

* * *

Chci Ti něco říct...
Moře a sníh ó lodě!
V každé vteřině jako po nehodě
Co promarnil a proskučel
Kolem obchodů s rakvemi se procházel
Obrazy a odlesky a žádná tma
I lovcova bolest je významná

* * *

Kotrče kadeřavého u paty
A stejně chodím jako podřatý
Stejně je jméno natolik samo
Nevyslovuj je ve sluji s metanem
V lásce jsme sechli a tak zůstanem
Kde však je bezcennost která nás sytí?

* * *

Ten chlapík se nezdál hned zpočátku
Tančil v růžovém pozlátku
A protože tanci pranic nevěřím
Cpal jsem jej rychle ze dveří
Ale on se mi vytrhl a s křikem
V růžový dým se proměnil
Rozplakal jsem se jak mým zvykem
Chlape s Tebou bych neměnil

* * *

Svíjí se svítí celá žhne
Jak je to vždycky nemluvné
Ta možnost že už nemůže
Ve fjořdech běhat bez kůže
Co je to platné a co pomůže
Naběhnout leskem do nože?

* * *

Na rukou by mne nosila Až ke špalku
A že ty mé mi usekne
Po dvoře běhali jsme s bezhlavými kohouty
Na hácích věkem vysychaly chomouty
Avšak celé už je to šedobílé
Jak každá ve mně zpráchnivělá chvíle

* * *

Když se vrátil domů z funusu
Našel se ležet v ubrusu
A to byl jeho další smutný okamžik
Který tak snadno nepřežvýk
Byla to ostuda nová či jen tragedie?
Roztrhl ubrus a s hrůzou zjistil že ještě žije

* * *

Nerozdýchá se konečně
Pramen trav těch podzimních?
S přílišným vděkem bezděčně
Zase jistě provoním
Nerozchechtá se neurčené
K myšlence v proudu říček
Přivinu k vině poturčené
Jedinou možnou z hříček

Umění a reklama na plakátech z let 1890 – 1927

Marta Sylvestrová

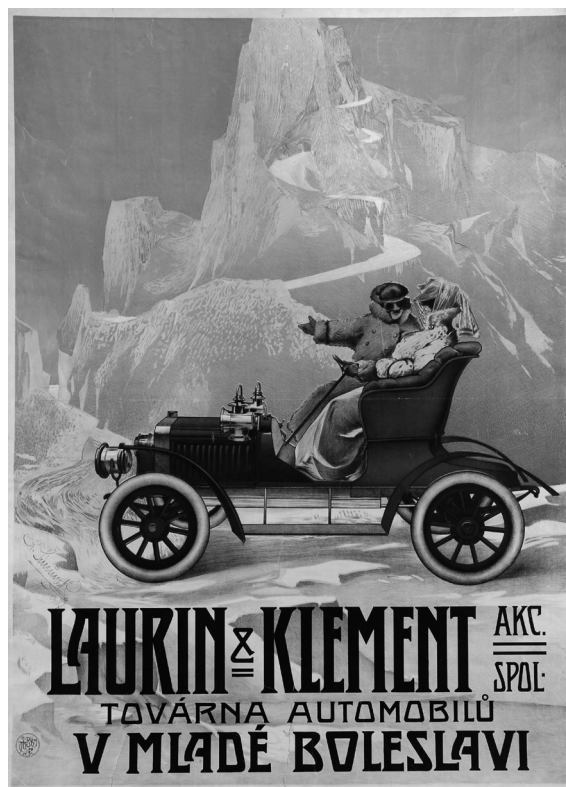


Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), *Jane Avril*, 1893, 127 x 93 cm, litografie

Po úspěšném uvedení výstavy Alfonse Muchy, jejíž prezentace v japonských muzeích a galeriích začala 1. 9. 2006 v EKI Museu v Kjótu a skončila 9. 12. 2007 v Muzeu výtvarného umění v Mijazaki na jihovýchodě ostrova Kjúšú, připravila Moravská galerie v Brně (MG) ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým museem v Praze (UPM) výstavu umělecké a obchodní reklamy, která umožní představit japonské veřejnosti vrcholná díla světového plakátu z let 1890–1927, vybraná ze sbírkových fondů obou institucí. Autoři výstavy Marta Sylvestrová (MG) a Petr Štembera (UPM) kladli ve výběru celkem 130 plakátových děl pro výstavu důraz na plakáty z rozmezí let 1890–1910, japonský kurátorský tým požadoval rozšíření výstavního konvolutu i o ukázky reklamy z dvacátých let.

Výstava bude zahájena 27. února 2010 v EKI muzeu v Kjótu, reprízy jsou prozatím zajištěny v Tokiu a Nagoji a v jednání jsou další výstavní možnosti.

Plakát je realivně mladé médium vizuální komunikace. Zrodil se kolem poloviny 19. století ve velkých amerických a evropských městech. Jeho vývoj je spojen s rozvojem tiskárenského průmyslu. Využití, potřeba a obliba plakátu vzrůstala společně s nutností rychlého šíření informací všeho druhu: kulturních, obchodních i politických. Návrhům plakátů se věnovali v období belle époque mnozí světově proslulí umělci, kteří se uplatnili jako autoři výstavních, divadelních a jiných kulturních afišů. Jejich talentu využila záhy i oblast obchodní reklamy k propagaci svého zboží a k úspěšnému zavedení obchodních značek, jak je známo z vývoje pařížské a americké plakátové tvorby Alfonse Muchy. Vedle Muchových divadelních plakátů pro Sarah Bernhardt, jeho reklamních plakátů pro časopis *La Plume* a pro cigaretovou firmu JOB Josepha Bardoua se na výstavě



Karel Šimůnek (1869–1942), *Laurin & Klement v Ml. Boleslavi*, 1907, 124,5 x 91 cm, litografie

v Japonsku objeví i díla dalších zakladatelských osobností moderního uměleckého plakátu, Francouzů Julesa Chéreta a Henriho de Toulouse-Lautreca. Jules Chéret byl zkušeným typografem a díky své přímé účasti v tiskárenském procesu (v roce 1866 si otevřel vlastní tiskárnu, která fungovala jako pobočka nakladatelství Imprimerie Chaix, kde byl uměleckým ředitelem) zdokonalil a rozmnožil možnosti vícebarevného litografického soutisku. Henri de Toulouse-Lautrec je považován za vlastního „otce“ umění plakátu, neboť to byly právě jeho plakáty pro Moulin Rouge, které na počátku devadesátých let 19. století poprvé vzbudily zájem sběratelů o plakát jako projev soudobého umění. V Lautrecově plakátovém stylu pokračoval v Paříži žijící španělský malíř Miguel

Utrillo, o čemž svědčí jeho plakát *Au Moulin de la Galette* z roku 1900.

Následně stoupající vlna zájmu amerických a evropských sběratelů plakátů vyvolala vznik řady specializovaných časopisů, knih a výstav věnovaných plakátovému umění. Chéretovou odpovědí na zájem sběratelů byla specializovaná miniaturní plakátová série nazvaná *Mistři plakátu* (*Maitres de l’Affiche / Masters of the Poster*), koncepčně a technickou kvalitou tisku zcela výjimečné dílo. Toto mezinárodní plakátové portfolio vycházelo pravidelně každý měsíc od prosince 1895 do listopadu 1900. Během této doby bylo publikováno 256 litografických plakátů, zmenšených do formátu běžných grafických listů a tudíž sběratelsky atraktivních, prezentujících nejlepší díla plakátových mistrů belle époque, z nichž celou jednu čtvrtinu z celkového nákladu edice představují plakáty Chéretovy.

Francouzský kulturní a reklamní plakát na výstavě dále zastupují Paul Berthon, Théophile Steinlen, Eugène Grasset, Gustave Lorain, George de Feure a Charles Lapierre.

Další významný okruh na výstavě představují vídeňští secesionisté Gustav Klimt, Koloman Moser, Alfred Roller, Adolf Boehm, Ferdinand Andri, Johann Victor Krämer, Max Kurzweil, Egon Schiele, Leopold Stolba, Rudolf Jettmar a Švýcar Ferdinand Hodler, kteří jako členové spolku *Wiener Secession* navrhovali plakáty ke skupinovým výstavám. Jejich plakátová tvorba představuje vrcholné ukázky geometrické secese, v nichž jsou obrazové motivy i typografie transformovány do podoby geometricky stylizovaného ornamentu. Pro umělecké sdružení *Hagenbund* vytvořili výstavní plakáty v obdobném stylu Hans Ranzoni, Gustav Bamberger a Alfred Keller. Plakát pro výstavu SVU Mánes v Hagenbundu ve Vídni v roce 1905 navrhl v secesně symbolistním duchu český malíř Karel Špillar. Kvalitní vídeňskou reklamu v pařížském dekorativním stylu na přelomu století vytvářeli Emil Orlik, Josef Maria Auchentaler, August Fischinger, Adolf Karpellus a Emil Ranzenhofer.

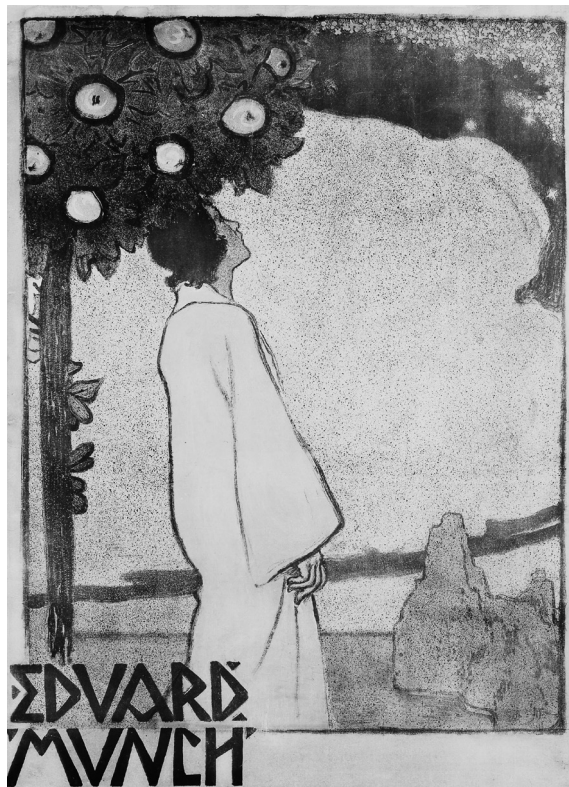
V německých centrech působili Joseph Maria Olbrich (Darmstadt), Thomas Theodor Heine, Franz Stuck (Mnichov), Ferdinand Keller (Lipsko), Wilhelm Hartz (Drážďany), Hans Deiters (Düsseldorf) a Hans Heinrich Christiansen (Berlín).

V Belgii proslul romantickými plakáty pro lodní linku Red Star Line Antverpy – New York Henri Casiers. Muchou inspirované reklamní plakáty navrhoval Belgičan Antoine Théodore Privat Livemont.

Český secesní plakát na výstavě zastupují vrcholná plakátová díla k výstavám Spolku výtvarných umělců Mánes, jejichž autory jsou čelní představitelé a zakladatelské osobnosti Mánesa malíři a grafici Arnošt Hofbauer, Jan Preisler a Vladimír Županský. Vídní ovlivněný geometrický styl přináší do českého plakátu kolem roku 1910 díla dekorativního umělce a excelentního typografa Františka Kysely a architekta Bohumila Waiganta. K nejúspěšnějším autorům reklamy kolem roku 1900 patřil v Praze malíř a grafik Karel Šimůnek, od něhož se v brněnské plakátové sbírce zachoval jedinečný automobilový plakát pro firmu Laurin & Klement v Mladé Boleslavi z roku 1907, kdy se firma transformovala v akciovou společnost.

Na něm je zobrazen model Voiturette A, v němž vedle ženy zahalené v teplém oděvu sedící muž kyne rukou k horskému průsmyku. Autor plakátu Karel Šimůnek zde patrně upomíná na slavné vítězství hraběte Alexandra Kolowrata-Krakovského (1882–1927), který právě na takovém modelu zvítězil v automobilové soutěži do vrchu v rakouských Alpách vedoucí horským průsmykem v Semmeringu. V tzv. Alpských jízdách pořádaných Rakouským automobilovým klubem byl hrabě Kolowrat častým vítězem a nazývali ho proto „králem evropských vrchařů“. Voituretty se staly velkým obchodním úspěchem firmy Laurin & Klement nejen pro svůj půvabný design. Byly též laciné, spolehlivé a slávu svým výrobcům získaly právě na vrcholných sportovních automobilových soutěžích a na výstavách, například právě v roce 1907 v Paříži.

Moravský plakát art déco dvacátých let prezentují na výstavě díla brněnského grafika Hanse Jakesche, který patřil k okruhu výtvarníků německé národnosti



Jan Preisler (1872–1918), Edvard Munch, 1905, 113,5 x 77,2 cm, litografie

a proto také výhradně navrhoval plakáty pro společenské a kulturní události německých obyvatel Brna.

Anglii na výstavě zastupují John Hassall, Frank Cheshworth, Henry Holiday, Walford Graham Robertson, Dudley Hardy, Albert George Morrow a Spojené státy prezentují Edward Penfield, William H. Bradley, Frank William Brangwyn, Frank Verbeck, A. Jackson, Edward F. Skinner, George Reiter Brill. Většinou se jedná o reklamy propagující dobové časopisy jako např. *Harper's Magazine*, *Boston Sunday Herald*, *Pall Mall Magazine*, unikátem je obchodní reklama A. Jacksona propagující technickou novinku, Edisonův *Gem Phonograph* (1895).

Competition for the Regional Cultural and Educational Centre in Zlín Karolina Jirkalová

The Regional Cultural and Education Centre in Zlín should house three independent institutions: the František Bartoš Regional Library, the Regional Gallery of Fine Art and the Library of Southeast Moravia. After the renovations to the Bafa highrise office buildings were completed, the next step of converting buildings no. 14 and 15 for the needs of this centre were initiated in an attempt to integrate the former factory into the city. The willingness of the Zlín Municipality to invest into the reconstruction of the industrial architecture of the new building is certainly welcome. The buildings, built between 1946 and 1949, were designed by architect Jiří Voženilek. The municipality decided to host a competition rather than simply putting the designs up for tender.

Almost 150 applicants entered the competition, including 36 teams. In comparison to other similar competitions, this is a little bit weaker average – many architects are discouraged by the element of competition, and the renovation of an existing building is not as challenging as constructing a new structure. But we cannot say that the competition for the Regional Cultural and Educational Centre was not a great success: architects from other European countries, such as Slovakia and Germany, also participated in addition to the Czech teams.

The first group of proposals placed a narrow plate between the two existing buildings which more or less copied their height and depth. Another common solution was a platform that filled the whole courtyard. Fewer competitors placed a literary archive in the tower located in the inner part. A wide range of designs remained, some adjoining a more or less extravagant building to the courtyard, combining the two buildings. In addition to these more or less constructive proposals, several blind alleys appeared.

Two specific criteria came to the forefront over the course of the evaluation. The first was the optical and physical openness of the future as a whole, which is a condition that a „gate“ to the area was implied and not a barrier. Surprisingly, this criterion has not complied with a number of projects. Most contestants designed the completion of a far greater area than is actually necessary for the future operations of the centre.

The six award-winning designs contained almost all of the relevant alternatives of the renovations; all of these projects met the acceptable criteria. The design from the studio ADNS took first place and represents a clear platform; the second design from the K2 Atelier combined a low platform with a tower and a smaller object that serves as a great eye-catcher. The third award-winning project by architect Peter Lacey brought a combination of tables and platforms. The other three proposals also received remuneration, and included a tower (Stanislav Šutvaj), a separate building (Cuboid Architects) and table (SIAL).

Art Collection from the 19th Century at the Regional Art Gallery in Liberec Zuzana Stépanovičová

The story behind the collection of artwork from the 19th Century in Liberec begins with the textile industrialist Baron Heinrich von Liebieg (1839-1904), the founder and donor of most of the paintings of the gallery's German, Austrian and French collections. Heinrich von Liebieg was one of many benefactors from the turn of the 19th and 20th century who, thanks to their generous donations, sustained and extended the research of many Czech and Moravian galleries.

The collection of German and Austrian paintings from the 19th Century at the Regional Gallery in Liberec is unique for two particular reasons: the German collection contains the works of several important individuals from European art history and the Austrian collection contains numerous artists including Eduard Charlemont (a personal friend of Liebieg and the acquisition advisor), Eugen Jettel and August von Pettenkofen, and is also considered one of the largest of this type of collection in the World.

Liebieg also made a certain reference to the 32 oil and 5 water colours of the French landscape art of the 19th century. The permanent exhibit contains works from the so-called Barbizon school (including Charles-François Daubigny, Narcisse Virgilio Diaz de la Peña, Théodore Rousseau, Léon Richet, Paul Désirée Trouillebert, Constant Troyon, Paul Vernon and others) and a collection of ten pieces by Eugène Boudin.

Eugène Boudin's collection of 17 images located in the collections of the gallery is not only one of the largest collections outside of France, but is also one of the most valuable. In addition to these works of German, Austrian and French origins, the Liberec collection from the 19th Century also contains artists who had worked in Bohemia, including artists associated with the region including Carl Robert Croll, Ernst Gustav Doerell, Wenzel Ambros Führich, Jacob Ginzel, Wilhelm Kandler, Carl Adolf Wangberg and others. The collection of Czech painters of the 19th Century does not reflect any of the particular developments of the century, but does include several important artists such as Václav Brožík, Julius Mařák, Jakub Schikaneder, Francis Tkadlík and František Zenisek. The collection also includes the important monographs of August Friedrich Piepenhagen and Wilhelm Riedel.

Helgi Thorgils Fridjónsson Miroslav Schubert

The public recently had the opportunity of becoming familiar with the work of the popular and currently most famous Icelandic artist Helgi Thorgils Fridjónsson during an exhibition at the Galerie Caesar in Olomouc. The artist prepared three dozen watercolours and also offered a cross-section of his paintings over the past 25 years, including several small oil paintings containing winter themes – perspectives from the window of his cottage in the wilderness area of Kjallakstadir where he accounts the vagueness of the wild nature.

Fridjónsson's works include a rich array of cloud-like images that evoke an atmosphere filled with fish, crabs, walrus and seals, ice caps and water springs. Everything creates an unusual space for levitating human and angelic figures, fruit and fish and twittering birds. Everything floats through time and space. It is a seemingly haphazard arrangement of figures and objects without any kind of connection whatsoever, somewhat like a testimony to the sources of associated images found in dreams. The naked figures show the fibres of nature; a group of figures reminds one of a chorus of angels; scared creature-like and human characters with wings and even halos on the ideal and heavenly order and eternity. We consider angels as messengers, as mediators between God and humans heralding the mystery of salvation and redemption. And animals that are equal to humans.

The artist deals with reality, with the essence of man and nature. He creates a picture of the world filled with harmony and beauty, as a serious and perhaps even provocative commentary of human existence. At the same time, he has developed his own individual and unique language that is able to communicate with people of all ages and from all nations around the world – even though his heart remains Icelandic.

Bočková – Pittmann Vladimíra Büngerová

When two people (in this case two women) are engaged in the something similar, it is actually not the same thing. This is a note that refers to the exhibition of *Clair Bočková*

- *Zsófia Pittmann* in the framework of the PERT cycle that premiered at the Gallery of Art in Nové Zámky (10. 9–17. 10. 2009) and continued to the City Gallery of Bratislava (12. 11. 2009–13. 12. 2009).

The cycle of international artists is a long-term project of curator Helena Markusková. This has taken place in this gallery every two years in cooperation with the Hungarian Cultural Institute, and presents the artists in pairs as a way of seeking an analogy between Slovak and Hungarian visual artists. The curator's strategy of these two artists from different generations combines the interpretation of needlework and its application in art – in painting, sculpture or installation. Needlework and embroidery and the relationship to them are typical gender traits. Bočková (1948) and Pittmann (1967) found inspiration in the traditional needlework that is known in both national cultures and originally hung on the kitchen walls. They serve as a decorative and functional subject in space and bear the motto of the household, or perhaps that of the housewife. On the walls one could find pieces of cloth with quotations, passages and other texts, together with figures held together by the family fireplace and the moral status of the family. In ethnographic terms, these „pieces of cloth“ are an interesting phenomenon, and their „rediscovery“ in contemporary art, does not only come out of the workshop of these two authors. In a much broader context, needlework, stitchery and handiwork applied in contemporary Slovak art, appears to be not as focused as in the comparison of other artists, such as Annetta Mona Chise, Sylvie Jokelová, Vlasta Záková and others.

The State Tactile Museum Omero – The Local Dream and International Reality Alice Stuchlíková

The Omero Tactile Museum in the Italian city of Ancona can serve as a model institution - nothing similar exists here in the Czech Republic. The museum focuses not only on the visual, but in the same way that touch mediation artworks appears in the field of sculpture and architecture. Historically important works of art and copies of models as well as original artefacts of contemporary artists are found here. The museum is wheelchair accessible and the members of the staff also include physically challenged individuals in important positions (management, contact with the public). It is possible to participate in a tactile tour either alone or in groups that provide more detailed descriptions in Latin and also in Braille. Blind and visually impaired individuals can utilise the electronic tour guides; shorter individuals can use mobile steps. Physical contact with the works of art enables a different perception of vision, opening a new world to the blind and assisting in the concentration of the mentally challenged.

Expansive Animation – The 8th Festival of Animation Film Martin Fíšr

From December 10th to the 13th, 2009, the 8th PAF Annual Festival of Animated Films took place in Olomouc. The festival has changed remarkably over the course of its eight years; however it still remains, as its name indicates, a showcase of animated films. Yet, at the same time, from year to year, the proportion of hard-core lovers of traditional animation has significantly decreased. The exploration of moving images, crossing the border of even the most liberal borders of the concept of animation is targeted towards even the most ambitious spectator. It is certainly interesting to look at how the format of the festival has developed over the years. The relatively direct path: from a showcase devoted exclusively to animated film to a showcase that deals with moving pictures in the broadest sense. One can discover that the local institutions are not the only successful organisation involved in the exploration and presentation of the history and recent developments of the neighbouring fields of moving images that we have come to know from the showcase. The festival of animated film has become a complex cultural event in many aspects of the impact of Central Europe.

Petr Stanický Ilona Vichová-Czakó

Petr Stanický (1975) is a young, yet well-established sculptor. He studied at the Prague Academy of Arts (1994–2000) in the sculpture studio of Kurt Gebauer and graduated from the Marian Karel in the studio of Glass in architecture. On the basis of his perceptions of architectural space and its associations, Stanický examines spatial plans, perspectives and illusions. Even though he himself admits that the human figure remains important, a fact that he understands and respects, this is not often seen in his work. He works with various types of materials - from linden wood to metal, glass and terracotta - that have recently reached remarkably and sculpturally felt creations. The creative thinking of Petr Stanický is still open to new experiences and impulses that correlate to the cosmopolitan environment of his personality. He himself has received numerous foreign stipendiums and scholarships, working throughout Europe and the USA. In the fall of 2008, he returned from more than three activities in New York and took command of the newly created glass design studio at the TBU in Zlín. The interview with Petr Stanický focuses on issues dealing with the profile of the studio in Zlín, as well the artist's experience in New York and in particular the effect that the New York Academy of Art and the famous sculptor Jeff Coons has made on his work. The interview also focuses on the artist's creation, using particular examples that reveal Stanický's current outlook of the world and of man's perception within it.

Toni Scheubeck – A Completely Conceptual Sculptor Jiri Valoch

Toni Scheubeck was born in Amschwang in 1948 and completed his high school studies in Cham. After graduating from the Munich Academy, he returned to Cham where he gave so much back to „his“ city. He began the daily ritual of an art teacher in his own high school, founded and curated numerous exhibitions at the municipal gallery in 1982, and also initiated a sculpture symposium in Cham. Now, the city has paid their respects to him with a truly representative exhibition at the gallery and has also published a monograph presenting the scope and quality. Scheubeck's art uniquely combines a succinct concept - but these concepts are always directly related to the artist's choice and to his approach of working with selected stones: the nature of things is that the stones cannot be too large, but are usually more intimate. The theme is the nature of a given situation that is found within the stone - then there is the need to form smooth polished surfaces visible that are a selected phenomenon. Its medium is the different materials and colors, their discovery and their vision of it's final form. Most of them are probably veins of different materials and different colours. This artist can create a sculpture in which the geometric formation of a single perspective „correctly“ identifies the precise volume of a ball and an upright triangle, a problem that is inherent in one area of geometric paintings. So much intellect and subtle humour are found in Toni Scheubeck's recent work. Of course, this always emerges from his exceptional relationship with sculpture materials and its limitations!

Milan Houser - Six Hundred Litres Pavel Netopil

The title of the exhibition *Six Hundred Litres* at the Galerie ad strata in Kuřim is derived from the total amount of paint the author used as he gradually placed spots on flexible canvas paintings. Milan Houser (1971) created these pieces shortly after he completed his studies at the Prague Academy of Fine Arts (2000), delivering a large format picture on the surface of a MDF using a paint spray pistol. These were transformations of photographs, rendering shapes of light and shadow. Houser later experimented with beads in 2004. These pictures, projecting a "Liquid Mirror" (Z. Baumann), reached their own pinnacle in a large installation of twelve plexi-glass panels (305 x 205 cm) that were glazed using a lacquered paint (2005) and levitated slightly above the surface of the floor in an open space. Houser continues to engage himself in interdisciplinary penetration, particularly among the disciplines of painting, sculpture and installation. In a series of transparently defined cubes, Houser experimented with the discoveries of climactic changes – biological reality; one can perhaps say that the artist creates his work in a series of successive stories. These could most recently be found in the *Litky*, where he allowed paint to harden on various surfaces and applying a final layer of a transparent varnish to the completed work and *Leskymoldy*. The latter is a hanging object that has various types of upholstery fabrics that are coloured by different colours of paint.

Meeting at Uherský Brod - Sculpture Symposium in Uherský Brod Martin Beníček

The geometric composition of Lubomír Jarcovják arrives from the shape of the stone and a theme that the author has dealt with for a long time – the relationship between lines and surfaces. The sculpture is entitled "*Edges (Hran)*" and deals with the sharp geometrically conceived concept using the limitations of each individual surface. The entire composition is placed in a triangular-shaped, "segmented" area and dynamically traverses in the form of a negative (the entire mass) of the stone. The front side of the sculpture, when looking at it from another perspective, offers a unique association that authors usually tried avoid - the human face. This is more of a mathematical concept that becomes a figurative motif.

Petr Horák engages himself on "what the human being does." The author's vision was projected onto a large block of stone. The surface of the core of the stone is covered with "elliptical" elements that creates a system of repetitively given elements. In its essence, the piece is called "*Cyklotron*". The movements of the ellipse concern the regular, rhythmic action, again occurring in similar groups that meet in certain places – the fixed points of a predefined arc. So we can see a concentration of individuality when the cause is related to the outcome, as occurs in the life of an individual in the entire society. Uli Schwander's „A Small Building of the Power of the Imagination“ is clearly related to the artwork of Antoine de Saint-Exupéry's *The Little Prince*, where the reader may notice a boa constrictor, who had just eaten an elephant. The accompanying text is very suggestive, imaginative and the artwork ideally "touches". When writing the text for the book, Schwander actually created a version for adults, most of whom have lost their childhood imagination and may find it difficult to understand the artist's work directly.

Oldřich Tichý Ludvík Ševčík

"*I live alone in the forests*". That is the name of one of the important pictures from 1988 – when Zlín native Oldřich Tichý launched a new and decisive chapter to all of his work. The desired notion of solitude and being in touch with the natural and historical reality of a place turned into a certainty, is reflected in the crystal clear images of his compositions created in 1988 and 1989. Even the names of the other works, i.e. "*As I run through the fields*", or "*I am both a home and a tree*" (both 1989), indicate how deeply this new environment addressed the author from the very beginning. After the last eight years of the artist's initial creative period in which he first painted "Rouault-expressive", psychologically figurative paintings, and eventually dynamical forms towards surrealism and abstraction of still life (1986-1987), Oldřich Tichý found his unique creative art form. He stopped painting in 1995 when he began working with hanging objects and objects associated with life and traditional rural activities; already without any more significant creative input, he was elevated to an artistic plane, still deepening the psychological concepts in his paintings. Since the end of the 90's, he has been creating with increasing intensity, as if he were influenced by more generally based themes associated with the spiritual integrity of the natural world from whence a person is more and more separated by his own positions and activities. The exhibition concerns the overcoming of the post-industrial period highlighted by the duality of the internal (spiritual) and external (physical, objective), but it also accentuates the famous Buber's philosophy of "You and Me", as indicated by the artist's 2006 painting of the same name. This philosophical issue, in particular, is the strong form that is present especially in the author's most recent creations that make up the selected collection of this work on display at the Magna Gallery.

Michal Škoda: They Said I Said, Minigalerie 6,15, Zlín Jiří Valoch

Michal Škoda is a prominent representative of the minimalist, constructivist and conceptualist Czech art scene. He is known for his valuable contributions as the curator of art exhibitions in the House of Art in České Budějovice. Thanks to the strong, consistent programming of the venue, Škoda has presented a wide range of artists – some even internationally renowned - who work with the reduction of paint and other forms. The author of the article believes that this unique orientation on the international scene can also lead to new discoveries of his own creation. For the Zlín 6.15 Minigalerie, Michal Škoda prepared a completely new concept, using a geometric language and, at the same time, uniquely different levels of interpretation. This time, he has set up two new series of drawings, as well as a primarily new concept, fundamentally modifying his interest in exploring the nature of space, as we have already seen in his books and installations.

His geometric syntax in this new collection clearly copies the utilitarian syntax of newspaper pages (47cm x 31cm) and posters (those of a larger size – 70cm x 50 cm). The concept is precise: new, independent, authentic sources of information become defined. Even the basic concept – the relationship between the surface and the line – is "transcribed" (the place for photographs of the artist is replaced by black surfaces. Transcribing the blank syntax of printed materials is a beautiful concept, and Škoda presents this as a new aesthetic value, an aspect that is certainly a significant force. Of course, it is like the found object in the tradition of Duchamp.

Exhibitions in Zlín observatory Pavel Preisner

For a very long time, I have thought that the observatory in Zlín – and its gallery – is an alternative exhibition space. I don't think that's the case anymore. The observatory-gallery does not substitute anything, nor is it a place of refuge for the local subculture (with perhaps some small exceptions) that otherwise operates elsewhere (*Jan Mikulčík and his Cronies, The Devil and Kate*, etc.). The numerous theatre-literary performances of Martin Macháček was, I believe, not only very suggestive to me – like from a different world – but I would have to write more about the classical exhibitions. The Lecture Hall of the Observatory is quite a natural place for the presentation of visual arts. Natural, yet distinctive. After all, it is an observatory. The visitor learns to see things differently. Whether looking through the telescope or looking at a portrait.

Instructions, 2009, HD video Martin Fišr

Instructions is his first work in moving images since he took a two-year hiatus. The titles of the animations "*Instruction no. 1: Krystal*", "*Instruction no. 2: Trilobite*", "*Instruction no. 3: Space*" and "*Instruction no. 4: Sunset*" reveal the content of the encounter. The enthusiastic handyman will not create anything simpler than a crystal object, a moving trilobite suitable for an aquarium, a documentary production that could compete with NASA with views of the blue planet, and finally romantic sunsets. As we discover on Smetana's web site (<http://www.matejsmetana.com/portf.htm>), we see four animated "instructions" to make objects that the artist did not wish to implement. The author thus entered into a world of ideas that he had not considered important enough to spend time of their actual realisation. From this standpoint, the video not only transfers the know-how of producing such sophisticated objects, but also provides an interesting glimpse into the author's sketchbook. The author surrenders to the realisation of the objects, to the creation of another artistic artefact and to the presentation of the process of manufacturing.

Architect Šebastián Zelina Helena Širínová

Šebastián Zelina belongs to the generation of architects who graduated and began realising their work during the first half of the 1950's - a period when all artistic activities had begun to be subordinated by the political regime. He devoted practically all of his professional life to the organisation of the Stavoprojekt that focused on the designs of municipal buildings. The background of the Stavoprojekt gave architects the stability of employment and financial security, but at the cost of losing their individuality and creative freedom. This situation changed in the mid-70's. Working for the investor JZD AK Slušovice gave Zelina the opportunity to unleash his imagination and create designs for their unusual contracts that were being developed during that period. At the end of the 80's, he became seriously ill, which is also reflected in his architectural designs - his work was limited to projects for funeral halls.

Archive Konstantinos P. Kavafis

This year's first archive is dedicated to the literature and the representation of the legendary Greek poet Konstantinos Kavafis (1863-1933). The poet spent most of his life in Alexandria, Egypt and all of his poetry is dedicated to this country, its myths and historical events, and last but not least to the least erotic singularity that is entirely Alexandria - a great wine press of love from whence confused loners and prophets come - people with deep wounds in their own gender. The introduction to his life and work was prepared by Růžena Dostálová, who has translated many of his poems into Czech. The article includes some of his poems published in Czech as well as some passages taken from the poet's journal.

Poetry Luděk Marks Miroslav Salava Prepared by Pavel Petr

In this column, we introduce two poets from the older middle-generation, who emerge from the strong potential of the Czech underground and have seemed to build on the literary tradition of decadence. The first poet is Miroslav Salava, currently employed as a librarian in the Klementinum in Prague. The second is Luděk Marks, a very significant poet and long-time employee of the Heritage Conservation. He is currently involved in archaeological research in North Bohemia and is the author of numerous collections of poetry – *The Shadow of a Candlestick (Stín svícnu)*.

Art and Posters Advertising from 1890-1927 Marta Sylvestrová

The Moravian Gallery in Brno and the Museum of Decorative Arts in Prague prepared an exhibition of artistic and commercial advertising posters, providing an opportunity of presenting the Japanese public with the leading works of World posters from 1890 – 1927 that were taken from both institutions. The curators of the exhibition, Marta Sylvestrová (MG) and Petr Štembera (UMP) selected almost 130 posters to create the exhibition, emphasizing posters from the period between 1890 and 1910, but in the end they chose to include advertisements from the 1920's. The exhibition will open on February 27th 2010 at the ECI Museum in Kyoto, and plans are underway to take the exhibit to Tokyo and Nagoya, as well as other cities.

The exhibition is a dedication to the designs of posters that emerged from the "belle époque" era, a time of many world renowned artists of exhibition and cultural advertisements as well as theatre bills. Their talents were also used in the field of commercial advertisement to promote their own work and this to the success of introducing commercial brands. At the same time, the rising tide of interest of American and European poster collectors has increased and has triggered the appearance of a number of specialised journals, books and exhibitions devoted to poster art.

This exhibition reflects the stylised transformation in the most famous centres of poster production from Paris to Vienna, from Prague to London and New York.



Arbor vitae societas
a Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

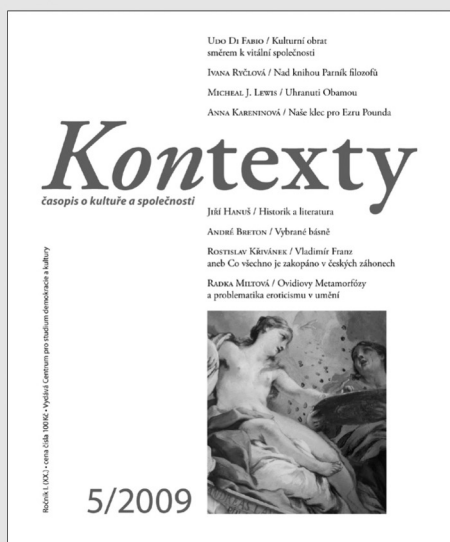
**200 dm³
dechu**

Hračky
Libuše Niklové
Dům umění
náměstí T. G. M. 2570, Zlín

Petr Nikl
Dialog
s maminkou
Zámek
Soudní 1, Zlín

Výstava potrvá od 2. 2. do 21. 3. 2010

Nový časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Ukázkové číslo zdarma!

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

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

Z obsahu čísla *Kontexty* 5/09

UDO DI FABIO / Kulturní obrat směrem k vitální společnosti

RADKA MILTOVÁ / Ovidiovy *Metamorfózy*
a eroticismus v umění

JIŘÍ HANUŠ / Historik a literatura

JIŘÍ GRUŠA / Moravské pole aneb Jak nám zabili Otokara

ANNA KARENINOVÁ / Naše klec pro Ezra Pounda

PETR MOTÝL / Avantgardy vítězná?

ANDRÉ BRETON / Vybrané básně

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

JOAN BROSSA / Zrcadlo v manéži

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



