

PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XIX. 2/2012

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

audio x

4 stereo 96
uni 2002





v prvním čísle stávajícího devatenáctého ročníku *Prostoru Zlín* jsme, u příležitosti připravované dislokace vydavatelské instituce do 14. budovy továrního areálu ve Zlíně, začali na druhé straně jeho obálky připomínat některé významné výstavy, jež odborně připravila. Minule se jednalo o výstavu *Sursum 1910–1914*, která se uskutečnila v roce 1980. Byla to ale jen jedna z celé řady původních premiérových výstav, jimiž si toto kulturní zařízení už ve složitých poměrech doby totality postupně budovalo odborné renomé významné galerijní instituce. To pak zakládalo její dobré výchozí pozice i za nové politické situace, v době, kdy se jejímu sídelnímu městu vrátilo historické jméno Zlín. Od původních výstav, jimiž galerie zkoumala a zveřejňovala málo známá, anebo neprávem opomíjená témata a osobnosti českého novějšího i současného umění, se pak odvíjely další její důležité aktivity, zejména akviziční činnost. Právě díky výstavám typu *Sursum* byla často do uměleckých sbírek instituce za výhodných podmínek získávána jedinečná výtvarná díla. Vzhledem k tomu, že ročník našeho časopisu sestává pouze ze čtyř sešitů a tři následně druhé strany obálky včetně té současně-hodlame věnovat i dalším důležitým výstavním aktivitám zlínské galerie, zejména v posledních dvou desetiletích, dovoluji mi, abych některé z těch jejích starších prezentací českého výtvarného umění, doprovázených odbornými publikacemi (katalogy) trvalejšího dosahu, na tomto místě alespoň připomenul. Už v sedmdesátých letech to byla například výstava mladých umělců městského křídla Umělecké besedy, kteří se ve dvacátých letech minulého století sdružili v Sociální skupinu. Ale byly to i monografické výstavy dlouho nepředsťavovaných klasiků našeho umění Antonína Chittussiho, Antonína Slavička, Soběslava H. Pinkase a Quida Mánesa, Antonína Procházky, Bohumíra Matala či Hanuše Schwaigera. V letech osmdesátých pak třeba širokým odborným průzkumem podložené přehlídky Čeští malíři ve Francii I. nebo Josef M. Navrátil a český romantismus. Z monografických výstav bych chtěl na jedné straně zmínit prezentaci tvorby Joži a Franty Uprků a vůbec první kriticky koncipovanou výstavu Václava Radimského a na straně druhé třeba představení architektonického díla Dušana Jurkoviče, ale již i současnější umění, hlavně výstavy tvorby Svatopluka Slovenčíka, Václava Boštika, Jiřího Johna či Václava Bartovského ze závěru období totality. Za zmínku stojí a k dobrému jménu galerie v rámci oboru přispívalo, že většina z uvedených výstav měla po zlínské (gottwaldovské) premiéře zpravidla reprízy i v řadě dalších předních českých galerií.

Již od konce osmdesátých let se v galerii postupně formoval její „zlínský program“, který těžil z batovských kulturních tradic. V jeho rámci už od počátku sehrávalo důležitou roli zaměření na architekturu. První prezentací tohoto programu na veřejnosti se na jaře roku 1991 stala vědecká konference s mezinárodní účastí *Zlínský funkcionalismus*, doprovázená zcela původní výstavou *Baťa – architektura a urbanismus 1910–1950*, jež se dočkala řady repríz doma i v zahraničí. Odborný katalog výstavy, který vůbec poprvé v základních rysech mapoval danou problematiku, vyšel navíc i v dotisku v cizojazyčných verzích ve Švýcarsku (v nákladu dva tisíce výtisků), u příležitosti repríz přehlídky v Lausanne a v Ženevě (1992). Trvalou devízou akce se stal rovněž sborník příspěvků konference. V takto pojeté koncepci proběhly na půdě instituce následně formou triennale ještě další dva díly této akce. V roce 1994, u příležitosti stého výročí založení firmy Baťa, to byla výstava *Kultura Baťova Zlína s mezinárodní vědeckou konferencí Kulturní fenomén funkcionalismu a v roce 1997 rozsáhlá vědecká konference Středoevropská architektura 1890–1997*, kterou galerie pořádala ve spolupráci s Českou komorou architektů a Ústavem dějin umění AV ČR. Doprovázela ji opět, na širokém průzkumu založená, výstava s katalogem *Satelity funkcionalistického Zlína v Evropě*. Na druhé straně obálky stávajícího čísla *Prostoru Zlín* si tuto část odborného programu galerie připomínáme reprodukcí ze zmiňované první výstavy *Baťa – architektura a urbanismus 1910–1950*, která byla motivována i kulatým jubileem dvou podstatných tvůrců Baťova Zlína, a sice stým výročím narození Františka L. Gahury a k počtě devadesátých narozenin Vladimíra Karfíka, který se osobně zúčastnil i konference *Zlínský funkcionalismus a převzal nad oběma akcemi záštitu*. Velkou událostí byla rovněž samotná vernisáž výstavy, na níž se objevila řada významných osobností včetně syna zakladatele moderního Zlína Tomáše Bati.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

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

PROSTOR

ZLÍN

ROČNÍK XIX. 2/2012

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Václav Mílek <i>Co bude k vidění v nové expozici zlínské galerie</i>	3
Jana Zapletalová <i>Kroměřížská obrazárna</i>	6
Václav Mílek <i>Ceny zlínského salonu mladých</i>	10
Nina Vrbánová <i>Pavla Sceranková</i>	10
Silvia Van Espen <i>Juraj Kollár</i>	13
Jan Kudrna <i>Černá slunce Ostrava</i>	15
Ludvík Ševeček <i>Zlínský okruh 2 – GVV v Havlíčkově Brodě – tentokrát práce na papíru a s papírem</i> .	17
Marcela Chmelařová <i>To, co je za horizontem: Vladimír Novák znovuzrozený</i>	25
Daniela Čarná <i>Delete alebo černobiela výstava</i>	28
Alice Stuchlíková <i>Zvěšování role architektury v pedagogice</i>	31
Jiří Antoš <i>Jak se rodí galerie – Galerie Orlovna, Kroměříž</i>	34

PŘEDSTAVUJEME

Jiří Valoch <i>Konceptuální umělec v dnešní době? František Kowolowski (2000–2011)</i>	38
--	----

JEDNO DÍLO

Jana Zapletalová <i>Anthonis van Dyck – Anglický král Karel I. a jeho manželka Henrietta Marie</i>	40
--	----

ARCHITEKTURA

Andrzej Szczerski / Přeložila Ladislava Hornáková <i>Modernizace – Umění a architektura v nových zemích střední a východní Evropy 1918–1939</i>	42
Rostislav Koryčánek <i>Útroby architektury</i>	48

Z ARCHIVU

Miloš Cvach <i>Avantgardní vize Miloše Jiránka (Koncept domeček)</i>	51
--	----

POESIE

Gertruda Goepfertová-Gruberová	56
Jiří Kovtun	58

připravuje Pavel Petr

DESIGN

Jana Mattasová <i>Výstava „Na koho to slovo padne“ proplétá slova obsahem i formou</i>	60
--	----

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

Reprodukce

1. strana obálky: René Hábl, *Panopticum*, 2002, spray - papír, 42 × 29,7 cm
2. strana obálky: Pohled do expozice *Zlín nepostavený*, KGVU, Dům umění, Zlín, 2000
3. strana obálky: Slavnostní otevření *prostoru Vodárny*, 16. 4. 2012, performance Petr Nikl, David Vrbík, foto Miroslav Pilát
4. strana obálky: Zdeněk Fránek / *Útroby architektury*, Perská věž, Dům umění města Brna

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Dům umění, 762 27 Zlín
tel.: 577 210 662, e-mail: knihovna@galeriezlin.cz
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2012 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:
.....
tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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



Co bude k vidění v nové expozici zlínské galerie

Václav Mílek

V předminulém čísle *Prostoru Zlín* jsem se pokusil ozřejmit základní rysy stálé expozice v novém sídle Zlínské krajské galerie v bývalé tovární budově číslo 14. Projekt pomalu dostává reálnější obrysy a objevují se otázky na konkrétní náplň jednotlivých expozic. Bude zde k vidění něco nového, co naopak vystaveno nebude a proč?

Sbírka Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně čítá více než pět tisíc děl. Tak jako v jiných veřejných sbírkách je většina ve stálé expozici nevystavitelná. Buď z důvodů konzervátorských, například u prací na papíře, nebo kvalitativních, což se týká velkého počtu děl ve své době povinně nakupovaných od prominentů komunistického režimu. Plán expozice může vzniknout po porovnání seznamu děl vhodných k vystavení, prostorových a instalačních daností a možných forem kurátorského sdělení. Nejvýznamnější část sbírky – české moderní umění 1. poloviny 20. století, které návštěvníci znají především z dosavadních expozic a které se nejvíc váže na meziválečné kulturní dějiny Zlína, bude představeno v časové řadě. V ostatních případech je nutno hledat obecný rámec nezávislý na tradičním vývojovém schématu. K problému lze přistoupit tak, že z celku vyberu určitou kompaktní část, třeba tu, která bude považována za nejhodnotnější, nebo naopak výběr podřídí snaze o průřez sbírkou. Ke sbírce lze pochopitelně přistoupit s hotovou myšlenkou a hledat v ní materiál, který by zvolený koncept „ilustroval“. Například kdybych byl navzdory rozšířeným názorům přesvědčen o tom, že moderní umění kontinuálně navázalo na předchozí epochy, snažil bych se ve sbírce vybrat a vzájemně konfrontovat příklady z moderního a předmoderního umění, které by řečenou tezi potvrzovaly.

Jako kurátorský pohled do sbírky galerie je plánovaná východní část nové expozice. Každého, kdo se sbírkou Zlínské galerie zabývá a v budoucnu bude zabývat, inspiruje jistě k různým pohledům. Přístup, který jsem zvolil pro otevření expozice, se snaží především o průřez sbírkou. Vybral jsem sedmdesát takových děl, která zastupují různorodé formální, vývojové či myšlenkové

celky. Uspořádání halového prostoru umožňuje libovolný směr prohlídky, od jihu k severu vybidne expozice ke sledování proměny témat krajina a figura a jejich vzájemného prostupování od konce 19. století až po dnešek. Abych nechal alespoň částečně nahlédnout do své představy, připomenu v následujícím textu některá z děl, která mě inspirovala k úvahám o krajině.

Zážitek z pozorování krajiny má fundamentální význam pro naše uvědomění si a pochopení kategorie prostoru, a tím i poznání významné části toho, co nazýváme světem.¹ Není náhodou, že první z obrazů v dějinách novověkého umění, jež zobrazovaly krajinu ne už jen jako pozadí, ale jako samostatný námět, byly krajiny komponované do podoby „obraz světa“. V přístupech výtvarného umění ke krajině můžeme zaznamenat dva hlavní přístupy. První vidí krajinu z její vnější stánky jako terén, druhý se dívá „za“ její jevou stránku, je v tomto smyslu metafyzický, chce



Antonín Slavíček, *Večer v Okoři*, 1900-1901, olej, plátno, 75 × 90 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

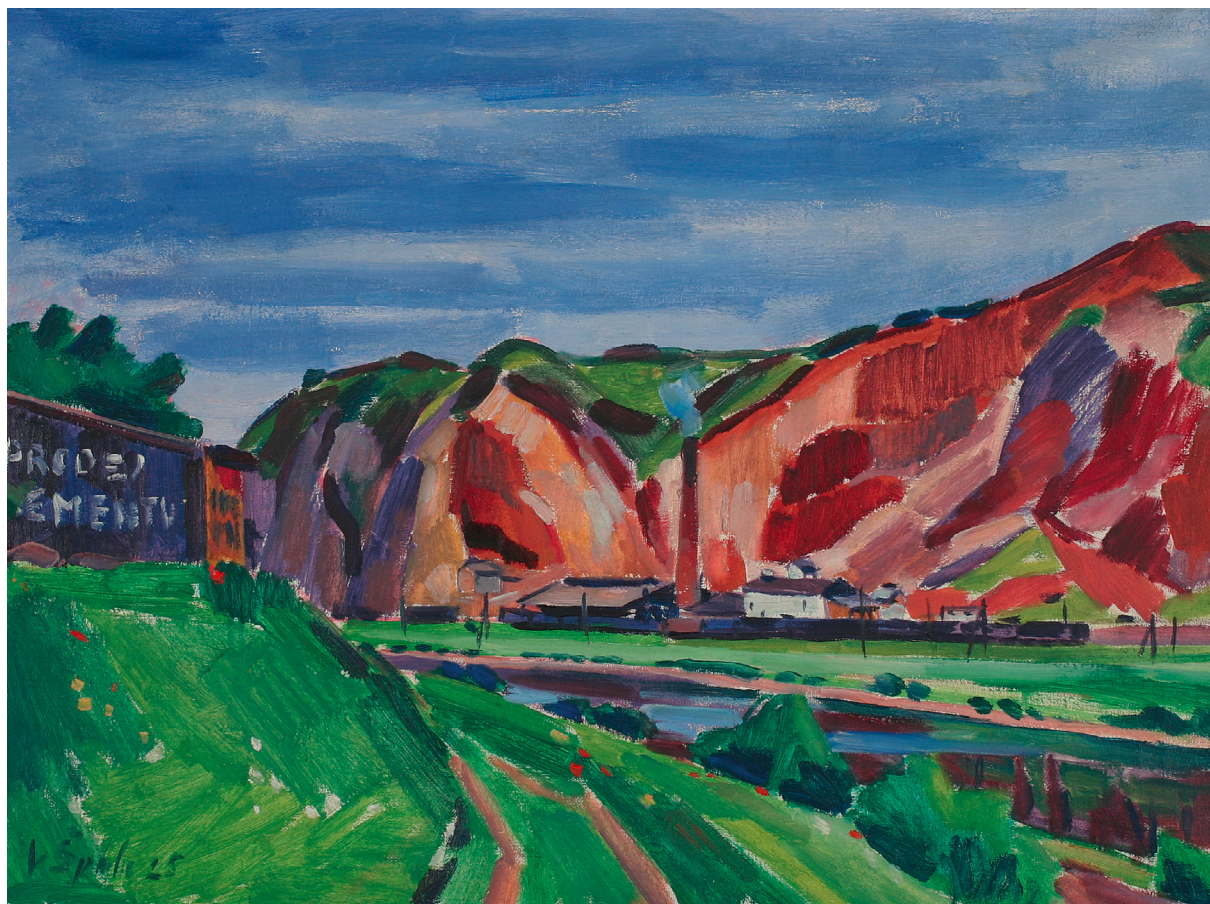
pochopit její principy. Nelze jednoznačně určit, který z nich je historicky první, a zrovna tak nelze oddělit jeden od druhého. V prehistorickém stavu se snad člověk příliš nepozastavoval nad tím, co vidí, chtěl však dosáhnout harmonického vztahu se světem, jehož byl plnou součástí, a proto se snažil rozpoznat síly, které v něm působí.² Rozpad na subjekt a objekt, kdy člověk začal svět kolem sebe chápat jako na sobě nezávislý protiklad, nastal později a svého vrcholného vyjádření došel v novověké filozofii. I když už moderní fyzika ukázala na zjevnou neudržitelnost subjekt – objektového chápání skutečnosti, jeho vliv je patrný dodneška. V umění můžeme důsledek tohoto pojetí spatřovat třeba právě ve snaze zobrazit čistý smyslový vjem.

Zachytit pomíjivost okamžiku, proměnlivou atmosféru náhodného výseku přírodní scenérie bylo velkou ambicí malířů druhé poloviny 19. století. Příklad umělců, kteří začali tvořit v okolí francouzské vesnice Barbizon, oslovil i mnohé české autory, byť jen několik z nich jejich formální senzualismus opravdu následovalo. V naší sbírce je reprezentuje třeba obraz *Krajina* z roku 1896 od Zdenky Braunerové, která se seznámila

Ivan Ouhel, *Tábořiště*, 1983, olej, plátno, 116 × 101 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

s tvorbou barbizonských malířů přímo za svého pobytu ve Francii. České krajinářství závěru 19. století přes dobrou obeznámenost s vývojem umění ve světě, především v Mnichově a Paříži, jen v ojedinělých případech zcela opustilo v jádru romantizující zájem o duchovní obsah krajinného zobrazení. Schopnost vystihnout náladu krajiny brilantně ovládal i jinak velmi realistický František Kaván, zastoupený obrazem *Vřesoviště v podhoří* datovaný rokem 1895. Emancipace krajinomalby do stavu rovnoprávného uměleckého žánru bývá vysvětlována demokratizací společnosti a kulturním vzestupem nižších vrstev. Přesto je zřejmé, že si cestu k opravdovému uznání klestilo jen velmi těžce. I přes veškeré úspěchy byli umělci, kteří navzdory akademickým konvencím o námětech zobrazovali podle mnohých kritiků jen to, co viděli, stále trochu druhořadí. U nás o tom svědčí zánik krajinářského ateliéru na Pražské akademii krátce po smrti Julia Mařáka

nepotřebovalo zobrazovat smyslové zážitky. Tradiční téma krajiny bylo ponecháno konzervativním umělcům, kteří dále rozvíjeli styl přelomu století. Po I. světové válce, která otřásla vizemi modernismu, hledali mnozí umělci morální očistu své doby v pokorném návratu k tradici. Jiní, například členové skupiny Tvrdošijní, však hledali cestu ve smírné syntéze modernismu a tradice. Krajina se stala vyhledávanou inspirací pro obrazy Václava Špály. Jeho vitalismus stojí v zajímavém kontrastu k temné melancholii krajin epochy přelomu století, jak to dokládá pohled na jeho obraz *Na Berounce* z roku 1925, kypící zelení jarní přírody. Vůči modernismu od počátku rezervovaný Jan Zrzavý se věnoval krajině ve všech svých tvůrčích obdobích. Jeho vztah k ní se však proměňoval. Vedle metafyzického vidění světa, k jehož obrazům jej inspirovaly pobyty v Bretani, jej dokázala oslovit člověkem zraňovaná krajina kolem Ostravy, v níž vnímal vzdorující a nezlomnou sílu



Václav Špála, *Na Berounce*, 1925, olej, plátno, 57 × 76 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

v roce 1899, poté, co nebyla akceptována kandidatura jeho asi nejvýznamnějšího žáka Antonína Slavička. Slaviček zpočátku rozvíjel hru světelných nálad v obrazech intimních zákoutí přírody, jako v obraze *Večer v Okoři* (1900–1901), později však tyto v jádru impresionistické krajiny přetavil do temnějších obrazů z Českomoravské vrchoviny, např. *Náves v Kraskově* (1906), v nichž však ještě prohloubil pro české krajináře typickou touhu po vyjádření duchovního charakteru místa.

Moderní umění, které se zaměřilo na studium formální výstavby obrazu, skutečnosti „sui generis“,

přírody. Skvělé srovnání nám poskytnou obrazy *Ile de Bréhat* (1933) a *Haldy* (1931–1933), které vznikly přibližně ve stejné době.

V období 2. světové války a po jejím konci aktualizovali téma krajiny především členové Skupiny 42. Předmět jejich zájmu představovalo město, dějiště existenciálních etud lidského života. František Gross se od konce třicátých let zaměřil na zákoutí a opomíjená místa periferie. Jednotlivé náměty často zpracoval i v několika verzích, což je případ i obrazu *Zahrada u Bertramky* (1942). Mnohé je zde podáno v náznaku a s úspornou

barevnosti, přesto zvolený motiv působí jako pohled na konkrétní a důvěrně známé místo. Po únoru 1948, kdy se rozvíjení moderních snah v umění označované za formalismus stalo politiky nežádoucím, našla řada malířů útočiště v krajinomalbě, kde ovšem nejčastěji jen neinvenčně přebírali manýru krajinářů počátku 20. století. Výjimkou byl Richard Fremund. Obraz *Paříž* z roku 1957 stojí na počátku jeho jedinečného barevně senzuálního stylu, který patřil k prvním projevům svobodné tvorby na konci padesátých let.

Slepá kolej, na níž se krajinomalba zdánlivě ocitla, vytvořila prostor k novému abstraktnějšímu uvažování. Je nesnadné rozklíčovat všechny kořeny, z nichž vyrůstalo obecnější pojetí přírody a krajiny soustředěné na vyjádření jejích principů a vnitřního řádu. Jedním z nich bylo abstraktní umění předválečné doby, zejména František Kupka a jeho teoretické pojednání *Tvoření v umění*



Richard Fremund, *Paříž*, 1957, olej, plátno, 73 cm x 93 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

výtvarném. Ve druhé polovině století sehrál na tomto poli v našem umění zásadní a výjimečnou roli Václav Boštík. *Vesmír* z roku 1957, jedno ze dvou pláten, kterými je zastoupen ve sbírkách zlínské galerie, představuje svou barevností i kompozicí – několik archetypálních znaků na jasně modrém pozadí – již zcela zduchovnělou obrazovou skutečnost. Z širokého proudu lyrické abstrakce zmíním aspoň *Nerosty* (1964) Jiřího Johna, *Předjaří* (1975) Michala Raného nebo *Tábořiště* (1983) Ivana Ouhela. Zatímco pro Johna je to především mýtus a tajemství, jež odhaluje v přírodě, tedy opět obecné duchovní momenty, obrazy o generaci mladších Raného a Ouhela jsou více zaujaty reálnými krajinami, pod jejichž povrch se snaží nahlédnout.

Paralelně s těmito vizuálně-duchovními malbami se v našem prostředí rozvíjelo od konce 60. let konceptuální uvažování. Vedle akcí a land-artových instalací přímo v krajině se řada umělců soustřeďovala na promýšlení univerzálních kategorií přírody, prostoru a času, jednotlivých živlů a podobně. Na Slovensku žijící umělec Juraj Bartusz si od osmdesátých let začal vymezovat časové limity, v nichž vznikaly jeho díla – obrazy,

kresby, plastiky (*Časové limity za 1 sekundu, 5 sekund, 9 sekund*, 1983), a tím vizualizoval čas jako obsah. Z českých umělců je ve zlínské sbírce zastoupen Dalibor Chatrný, který se ve svém mediálně mnohotvárném díle již o desetiletí dříve zabýval mimo jiné kategorií prostoru.

Z novějších děl, která atakují mé myšlenky o transformaci klasických uměleckých úloh, bych mohl připomenout *Optoelektrické prvky* (1999), obraz Víta Soukupa, který svou kompozicí odkazuje k zobrazení městské krajiny, obsahově ovšem přesazené do technického světa elektrických obvodů. Zrovna tak by se dala zmínit *Mise* (2003) Jaroslava Kolářa a další díla dnes mladší střední generace autorů ve sbírce galerie, ale obávám se, že by tato odvážná zkratka, bez dalšího kontextu, mohla být špatně pochopena. Bylo by krajním redukcionismem pokoušet se nastínit dějiny tématu krajiny a tvrdit, že nikdy nebylo opuštěno a pouze se transformovalo do nových obrazů. To, co



Vít Soukup, *Optoelektrické prvky*, 1999, olej, plátno, 200 x 200 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

přetrvává, a to, o co bych se s návštěvníkem budoucí expozice rád podělil, je zájem o svět kolem nás, přírodu, chcete-li, který je doložitelný i v tak různorodých projevech, jaké je možné nalézt v umění mezi koncem 19. a začátkem 21. století.

Poznámky:

1. Srov. Miroslav Petříček, jr., *Prostor a Krajina*, in *Krajina* (kat. výst.), Sorosovo centrum současného umění, Praha 1993, s. 44.
2. *Doteky země* (kat. výst.), text Miroslav Hlaváčková, Galerie Moderního umění v Roudnici nad Labem 2006, nestránkováno.

Kroměřížská obrazárna

Jana Zapletalová



Hans von Aachen, *Dva smející se hoši*, 48 × 38,50 cm, před rokem 1574, Kroměříž, zámek, majetek Arcibiskupství olomouckého. Foto: Muzeum umění Olomouc, Zdeněk Sodoma

Přestože Kroměříž, bývalé letní sídelní město olomouckých biskupů a arcibiskupů, patří k menším městům i v rámci naší země, znají její jméno historikové umění v řadě evropských zemí. Toto malebné a příjemné město vděčí za svůj věhlas a návštěvy renomovaných světových badatelů i široké veřejnosti bohatým uměleckým sbírkám, které během několika staletí shromáždili olomoučtí biskupové a arcibiskupové. Vedle rozsáhlé a cenné historické knihovny, sbírky mincí, medailí, kresby, grafiky a hudebního archivu patří k nejvýznamnějším pokladům z majetku Arcibiskupství olomouckého sbírka obrazová. Kroměřížská obrazárna dnes obsahuje kromě jednoho z nejslavnějších Tizianových obrazů – proslulého *Apollona a Marsya* – díla Anthonise van Dycka, Paola Veroneseho, Lucase Cranacha, Annibala Carracciho

a mnoha dalších evropských malířů. Nebýt řady nepříznivých událostí, které sbírku postihly, včetně požáru zámku a nechvalně známé dražby „nepotřebných předmětů“, byl by její fond ještě bohatší.

Počátky kroměřížské obrazárny jsou pevně spojeny s osobností biskupa Karla II. z Lichtensteina-Castelkornu (1664–1695). Přestože některé obrazy získali již jeho předchůdci, nejdůležitější akvizice pocházejí z jeho nákupů z druhé poloviny 17. století. Biskup Karel II. obnovil nebo znovu vystavěl všechna sídla biskupské rezidenční sítě, zničená po třicetileté válce a osmileté švédské okupaci: olomouckou a kroměřížskou rezidenci, sídla ve Vyškově, Mírově, Brně, Chropyni, Kelči a Hukvaldech. V průběhu staletí bývaly obrazy, které nakoupil Karel II. a jeho nástupci k důstojné výzdobě jejich interiérů, často přemísťovány podle potřeby a preferencí jednotlivých biskupů a arcibiskupů. Z tohoto důvodu jsou obrazy, dnes vystavené nebo uložené na zámku v Kroměříži, nedílnou součástí rozsáhlejšího souboru v majetku Arcibiskupství olomouckého (část obrazů vystavena v Arcidiecézním muzeu Olomouc).

Záhy po svém nástupu na biskupský stolec v roce 1664 najal Karel II. z Lichtensteina-Castelkornu do svých služeb několik umělců a vybavil jim povolení kopírovat vybrané obrazy z císařských sbírek ve Vídni. Tímto způsobem rychle a ekonomicky nenáročně zajistil alespoň základní výbavu svých hlavních sídel v Olomouci a Kroměříži. Roku 1673 se biskupovi naskytla možnost zakoupit v té době jednu z nejprestižnějších sbírek v Evropě. Obchodníci se starožitnostmi, bratři Franz a Bernard Imstenraedové z Kolína nad Rýnem, nabízeli k prodeji kolekci obrazů včetně děl Tiziana, Paola Veroneseho, Anthonise van Dycka nebo Sebastiana del Piomba. Bratři Imstenraedové získali nejlepší díla své sbírky z pozůstalosti slavného sběratele Thomase Howarda hraběte Arundela a z „dražby století“, tj. z rozprodeje sbírek popraveného anglického krále Karla I. Stuarta. Této dražby se roku 1650 účastnil s Franzem i jeho strýc, židovský bankéř a obchodník s uměním Everhard III. Jabach, jehož kolekce se později stala základem královských sbírek Louvru. Bratři Imstenraedové neúspěšně nabídli svou sbírku k prodeji řadě předních evropských státníků. Byl mezi nimi i císař Leopold I., který sbírku po řadě jednání pro její příliš vysokou cenu odmítl. Kolekci nakonec zakoupil roku 1673 biskup Karel II. a umístil ji ve své olomoucké rezidenci. Jejím největším klenotem byl obraz znázorňující Apollona svlékajícího z kůže satyra Marsya, pozdní Tizianovo hluboké a enigmatické dílo.

Co motivovalo olomouckého biskupa k tomu, aby zakoupil kolekci mimořádně cenných a drahých obrazů, kterou si nedovolil ani císař? Jak vysoké ambice a porozumění pro umění měl tento biskup, když vybavoval své olomoucké a kroměřížské sídlo? Nákupem Imstenraedské kolekce se biskup zadlužil na mnoho let. Jelikož nebyl schopen splácet podle smlouvy, následovala delší právní dohra prodeje a hrozilo rovněž navrácení celé sbírky kolínským bratrům. Že si byl Karel II.



Tiziano Vecellio, zv. Tizian, Apollo a Marsyas, 220 × 204 cm, asi v letech 1550–1576, Kroměříž, zámek, majetek Arcibiskupství olomouckého. Foto: Muzeum umění Olomouc, Zdeněk Sodoma

velmi dobře vědom nesmírné ceny všech sbírek, které za svůj život nashromáždil, dokládá péče o jejich budoucí zajištění. Na sklonku života biskup nechal pořídit inventář obrazové sbírky, který čítal 469 obrazů a 6 alb s vzácnými kresbami. Darovací listinou z roku 1691, kterou si nechal potvrdit císařem, sbírku spolu s dalšími odkázal svým nástupcům. Součástí darovací smlouvy byla série jednoznačných opatření, která měla pod těžkými tresty a nemilostí zamezit jakémukoli pozdějšímu rozprodeji nebo narušení integrity sbírky. Jeho nástupci se měli o sbírku starat, udržovat ji v celistvosti a podle možností ji rozšiřovat. Později však bylo toto nařízení hrubě porušeno k obrovské škodě obou biskupských měst. Období episkopátu Karla II. bylo pro obrazovou sbírku obdobím počátku, ale zároveň i jejího vrcholu.

V následujících dvou staletích docházelo k příležitostnému rozšiřování, spíše však po stránce kvantitativní než kvalitativní. Obrazy vesměs chátraly. Často docházelo k přesunům jednotlivých děl mezi olomouckou a kroměřížskou sbírkou, které se ustálily v současné podobě na počátku 20. století. Stále klesající zájem o obrazy

a nazírání na ně jako na pouhé dekorativní předměty vedlo k tomu, že díla, která v důsledku degradace přestala plnit dekorativní funkci, často čekalo místo opravy a restaurování umístění na půdě, v depozitech. Žádný z nástupců Karla II. z Lichtensteina-Castelkornu neprojevil tak hluboký zájem o obrazy. Zájem pozdějších olomouckých biskupů a arcibiskupů až do 20. století včetně byl nevyrovnaný, pakliže vůbec nějaký. Někteří považovali svůj úřad pouze za formální správu, v Olomouci se zdržovali málo, byli vytiženi jinými povinnostmi, anebo se oddávali duchovním záležitostem a umění stálo na okraji jejich zájmu.

V polovině 18. století došlo k tragické události, která silně poznamenala vzhled interiérů kroměřížského zámku: roku 1752 letní biskupské sídlo zachvátil požár, s jehož následky se vyrovnávali další tři biskupové: Julius Troyer, Leopold Bedřich hrabě z Egkhu a Maxmilián hrabě Hamilton. Při požáru zanikla monumentální výzdoba slavnostního sálu od ticinského malíře Paola Paganiho. Knihovnu a sbírky se podařilo zachránit včasným přenesením do nedalekého kláštera piaristů.

O přesném rozsahu ztrát v obrazové sbírce nás archivní dokumenty neinformují. Nebyly však tak rozsáhlé jako škody, k nimž došlo přibližně o osmdesát let později. Ty byly fatální a neomluvitelné.

Ještě předtím zanikla za prvního olomouckého arcibiskupa Antonína Theodora hraběte Colloredo-Waldsee stará instalace obrazárny ve dvou retirádách. Obrazy byly rozmístěny do interiérů zámku a před rokem 1793 byla vytvořena nová instalace obrazové galerie ve dvou sálech, která se s určitými obměnami dochovala do současnosti. Pevné zasazení obrazů do dřevěného táfování s sebou sice často neslo necitlivé změny formátu (ať už nastavování nebo daleko horší ořezávání), nicméně obrazy uchránilo před jejich rozprodejem. Během těchto desetiletí se kroměřížská sbírka rozrůstala především o podobizny jednotlivých biskupů anebo svozy z ostatních biskupských rezidencí.



Paolo Caliari, zv. Paolo Veronese, *Jedenáct apoštolů*, 170 × 178 cm, okolo roku 1575, Kroměříž, zámek, majetek Arcibiskupství olomouckého. Foto: Muzeum umění Olomouc, Zdeněk Sodoma

Nejtragičtější pohroma postihla obrazárnu roku 1830 za arcibiskupa kardinála Rudolfa Jana Habsburského, žáka Ludwiga van Beethovena a muže s hlubokým zájmem o hudbu. V listopadu toho roku byla uspořádána aukce „nepotřebných“ předmětů odůvodněná jejich údajně špatným, až kritickým stavem. Navzdory odkazu Karla II. z Lichtenšteinu-Castelkorna a jeho nařízení byla pod záminkou nepotřebnosti rozprodána mimo jiné téměř celá vzácná olomoucká sbírka kresby a řada špičkových obrazů. Jednalo se přibližně o 300 kusů. Sbíрка, která na konci 17. století patřila k nejlepším světovým obrazárnám, zůstala po této dražbě výrazně ochuzena. Motivace Rudolfa Jana k rozprodeji uměleckých sbírek shromážděných jeho předchůdci není známa. Mezi prodanými díly byl např. *Sv. Šebestián* od Antonella da Messiny (dnes v Gemäldegalerie v Drážďanech). Stav jeho dochování dokládá, že se neprodávaly pouze poškozené obrazy.

Po zbytek 19. století olomoucká i kroměřížská sbírka chýtrala a obohacování sbírek bylo spíše

ojedinělým jevem. Obrazy byly postupně stahovány do Kroměříže, kde se nacházelo při nástupu Theodora Kohna nejceněnější jádro sbírky včetně maleb původně určených pro olomouckou rezidenci. Když roku 1893 nastoupil na arcibiskupský stolec Theodor Kohn, našel údajně v zanedbaném a opuštěném letním sídle v Kroměříži řadu kvalitních obrazů na půdách a v depozitech. Během jedenácti let se mu podařilo sbírku rehabilitovat, téměř celou nechat opravit a vybrané sály zpřístupnit veřejnosti. Během svého pobytu v Římě zakoupil rovněž několik pozoruhodných a hodnotných děl. Díky zodpovědnosti a důslednosti Kohnovi vlastní byla zachráněna řada obrazů, které by se bez finančně náročné velkorysosti a systematické restaurátorské akce na opravu zchátralého fondu nedochovaly, anebo by byly utrpěly rozsáhlé a nevratné ztráty barevných vrstev. V této době již byla kroměřížská obrazárna veřejně přístupná.

V nových akvizicích a péči o sbírku pokračoval rovněž Leopold Prečan. Za jeho episkopátu se sice znásobil počet obrazů, kvalita nových přírůstků však byla poměrně nízká a akvizice obrazů, jakými byla např. dvě díla českého barokního malíře Jana Krištofa Lišky, byly spíše výjimečné. Obrazárna ve své integritě přečkala za mimořádných opatření druhou světovou válku včetně bojů při osvobození Kroměříže. Následně správa sbírky přešla pod kroměřížský národní výbor a odbornou správu fakticky zajišťovala v letech 1949–1959 Národní galerie v Praze, posléze Uměleckohistorické muzeum v Kroměříži. Po sametové revoluci byly v restitučních procesech všechny sbírky včetně obrazové navraceny svému původnímu vlastníkovi, Arcibiskupství olomouckému.

Současná expozice obrazárny, která zahrnuje nejlepší díla kroměřížské části arcibiskupské sbírky a *chef-d'oeuvres* evropského malířství, byla uspořádána na počátku devadesátých let 20. století (autorem prof. Milan Togner). Řada obrazů dodnes zdobí jednotlivé sály zámku (přístupné během prohlídky) a přibližně dvě stě obrazů je zasazeno ve dvou sálech v historické panelové galerii z konce 18. století. Kroměřížskou obrazárnu spolu s dalšími uměleckými sbírkami z majetku Arcibiskupství olomouckého odborně spravuje od roku 2007 Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž.

Z literatury: Antonín Jirka, *Obrazové sbírky kroměřížského zámku*, in: M. Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998, s. 13–24 (s přehledem starší literatury). – Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1925. – Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži. Archivní studie, druhá část*, Kroměříž 1927.

Lucas Cranach, *Stětí sv. Jana Křtitele*, 84 × 58 cm, 1515, Kroměříž, zámek, majetek Arcibiskupství olomouckého. Foto: Muzeum umění Olomouc, Zdeněk Sodoma



Ceny zlínského salonu mladých

Václav Mílek

vymezeného obdobím mladosti může vzejít kvalitní a vyzrálé dílo, které si podrží platnost i desítky let po svém vzniku. Oba jsou však také inspirativním exemplarem tím, že to nejlepší, co po sobě zanechali, nejsou velké olejomalby ani bronzové sochy, to, co by ze své materiální podstaty nejlépe aspirovalo na sbírkový předmět muzea umění, ale kresby, u nichž je důležitější studijní, experimentální, živý charakter spíše než kvalita použitého papíru nebo formát vhodný k výstavní adjustaci. Vedle otázek, zda se dílo zařazené do sbírky „zhodnotí“, zda nadějný začínající autor neuhne z cesty, zda jeho umělecký přístup nalezne pochopení budoucích pisatelů dějin umění, si tedy správci veřejných sbírkových fondů lámou hlavu i nad uchovatelností a technologickou nezávislostí nakupovaných děl. Přesto není zastoupení mladých umělců ve státních a krajských galeriích výjimkou. Nejaktivnější je na tomto poli zřejmě samotná Národní galerie,



Pavla Sceranková, *Bud', anebo, rozbítý porcelán, rádiové antény*, 2010

V prvním čtvrtletí tohoto roku připravila zlínská krajská galerie výstavu Pavly Scerankové a Juraje Kollára, laureátů salonu mladých 2009, kterým jsou věnovány následující dva články. Termín výstavy těsně před zahájením dalšího ročníku této trienální přehlídky není důsledkem opomenutí závazku plynoucího z udělení ceny, totiž uspořádat oceněným v průběhu následujících tří let výstavu. Záměrem organizátorů bylo připravit pozornost publika na připravovaný salon mladých. Výstava laureátů je výbornou příležitostí k oživení debaty o významu a zaměření Ceny Václava Chada a Ceny Igora Kalného a potažmo i problematice nákupu děl mladých, časem neprověřených umělců do veřejných sbírek.

Václav Chad (1923 Břeclav–1945 Zlín) i Igor Kalný (1957 Trenčín–1987 Bratislava) nebyli jako záštity ocenění zvoleni náhodou. Oba jsou příkladem toho, že i z krátkého tvůrčího intervalu

kteřá díky mecenátu nadace manželů Jany a Milana Jelínkových každoročně získává kolem desítky děl mladých umělců. Při pohledu na to, co tímto způsobem obohatilo její sbírku v posledním desetiletí, byla Národní galerie nejednou podrobena kritice za jednostranný výběr.

„Vítěze“ zlínských salonů mladých doporučuje jury, která by měla být pojistkou proti jednostrannosti. To nemůže znamenat, že se vybere dílo, které vyhovuje všem. Taková jsou jen díla průměrná. Snad se lze ale spolehnout na to, že výběr bude dobře zdůvodněný a v každém ročníku aktuální. Jsem proto zvědavý, na koho padne volba letos. V době, kdy vyjde tento text, bude už patrně rozhodnuto. Každopádně, když se nyní s tříletým odstupem pohledem kurátora sbírky rozhlížím po výstavě Pavly Scerankové a Juraje Kollára, jsem přesvědčen, že posledně nám to vyšlo.

Nina Vrbanová

„Prostřednictvím média se stýkáme se světem či skutečností, je nástrojem jejího poznávání (...), ale současně také pomocí média naše znalosti o skutečnosti sdělujeme: náš vztah ke skutečnosti není přímý, je zprostředkovaný, mezi našim poznáváním a skutečností stojí prostředek – ve významu fatální trhliny, propasti.“¹

Miroslav Petříček

Pavla Sceranková (1980) je jednou z výrazných predstaviteľiek slovenského a českého vizuálneho umenia prvého decénia 21. storočia a najmä jeho druhej polovice. Do umenia objektu prináša nový autorský jazyk a výraz, novú koncepciu, nadväzujúc pritom na silný odkaz postmoderného a tiež neokonceptuálneho 3D umenia.² Mimoriadne koncentrovaná a kvalitná tvorba tejto autorky reprezentuje pomerne solitérnu a v istom zmysle aj vzácnu pozíciu práve v rámci priestorového výtvarného prejavu, ktorý sa v domácom prostredí paradoxne v posledných rokoch ocitá na periférii umeleckej scény. Jej individuálny prínos vo sfére prekračovania kanonizovaných modelov sochárstva konca minulého a začiatku aktuálneho storočia sa spolu s niekoľkými ďalšími autormi mladej generácie stáva prísľubom novej, vizuálne i ideovo hodnotnej etapy priestorového umenia nateraz prinajmenšom na Slovensku a v susednom Česku.

Raná fáza Scerankovej umeleckého programu je charakteristická predovšetkým konceptuálnym využitím dynamických vlastností materiálu, priestoru a tvaru v médiách sochy a objektu, čoho korene i miestami celkom konkrétny predobraz nachádzame ešte v estetike kinetizmu, z časti aj suprematizmu a konštruktivismu. Ich vizuálny odkaz však autorka aktualizuje v intenciách jazyka neokonceptualizmu, a posúva ich tak k novému výrazu a radikálne zmenenej významovej funkcii. Ešte počas jej štúdiá na Akadémii výtvarných umení v Prahe začína vznikať séria video-skulptúr ako istej hybridnej formy, stojacej na pomedzí performancie, animovanej sochy a autonómneho videa (napr. *Krabíkovanie*, 2005 alebo neskôr *Nasťahovanie. Vystahovanie*, 2007). Pohyblivý obraz,

možnosť strihu a animácie, ako aj vlastná telesná akcia sa v tejto fáze jej tvorby stávajú nevyhnutnými prostriedkami dynamizovania objektov, ktoré je napokon kľúčovou platformou kódovania významu. Hoci sa tieto princípy pohybu a špecifického spôsobu jeho vizualizácie neskôr menia a dochádza k ich uplatneniu v omnoho sofistikovanejšej podobe nezávislej od video-záznamu či telesnej akcie, už v týchto dielach sa stretávame s anticipáciou nosnej tematiky, ktorou sa autorka systematicky zaoberá v podstate doteraz. Jej video-skulptúry, rovnako ako príbuzné diela (napr. séria fotografií z akcie *Bunker*, 2006), vyjadrujú existenciálny vzťah človeka k svetu, k prostrediu, v ktorom žije a s ktorým sa konfrontuje. Veci – zástupné autopoetické objekty ako stolička, stôl či úložný drevený box sú prostredníctvom animácie alebo priamej telesnej akcie dekonštruované, a stávajú sa tak výrazom sugestívneho, až fyzicky instabilného pocitu bytia dnes.



Pavla Sceranková se svým dílem *Ano nebo ne 3, rozbítý porcelán, rádiové antény*, 2011; v rámci expozice *Krajské galerie výtvarného umění* v roce 2012

Približne od roku 2006 sa Sceranková začína etablovať aj na poli autonómnej sochy. V tomto médiu tiež využíva pohyb ako centrálny významový i výrazový prostriedok koncipovania formy, no ide tu o pohyb fakticky neprítomný, len v mysli diváka rozohraný či v istom zmysle opäť animovaný prostredníctvom vizualizácie jeho kompozičnej skratky. Povahu a formu jej diel možno vnímať ako výsledok pohybu zvnútra, akejsi symbolickej animácie rastu, vzopätia, premeny či naopak ustupovania hmoty. Sceranková tak prekračuje ozveny kinetizmu a využíva skôr prostriedky vlastného videa, kedy „strihá“ (zastavuje) pomyselný pohyb vo chvíli vrcholného vzopätia alebo naopak únavy a ochabnutia, ktorý potom ponúka v precíznej 3D materiálnej kompozícii. Ide najmä o diela z cyklu *Spomienky ako nová skutočnosť* (napr. *Dve fázy vešiaka*, 2006 alebo neskôr *Pódorys babkinho bytu, spomenutý – skutočný*, 2007), ktoré okrem vizuálneho odkazu na postminimalizmus spája problematika rekonštruovania osobných spomienok autorky

v podobe simulovaných ready made ako celkom nezávislej, novej vizuálnej reality, ktorá sa spomienky (ako vedomé, no predsa efemérne obrazy) pokúša transformovať do média sochárskeho umeleckého diela. Ukazuje sa však, že tento prevod do „cudzieho“ média je de facto nemožný, že každou rekonštrukciou vzniká nová konštrukcia, ktorá pôvodný obraz aktualizuje v prítomnosti. Ako uvádza autorka, „intímna rovina rekonštruovanej spomienky (...) je zdrojom toho typu obrazu, ktorý sa uchováva v pamäti s ne-bývalou presnosťou (...). Človek má pocit, že sa ho vie takmer dotknúť. A napriek tomu je nepopísateľný. Každý pokus o jeho bežnú verbalizáciu stroskotáva.“¹³ Príbuznú stratégiu tvarovania a komponovania materiálu cestou vizualizácie vnútorného pohybu pritom Sceranková zvolila aj v diele *Návšteva doma* (2010), ktoré predstavila na výstave finalistov Ceny Oskára Čepana v Bratislave a ktoré pojednala ako inštaláciu



Pavla Sceranková 1400W, vysavač, zrcadlo, 2011, pohľad do expozície KGVUZ

viacerých nábytkových kusov, autorských ready made, ktoré vyjadrovali nielen vedomý, ale naopak priam fyzicky rukolapný pocit narušenia domova, instability, určitého napätia až odcudzenia (napr. *Až až*, 2010).

Problematickou pamäte, osobnej mytológie a tiež lásky sú prestúpené aj viaceré kinetické a interaktívne objekty, vychádzajúce rovnako prevažne z abstrahujúcej estetiky geometrizmu, avšak realizované opäť ako autorské ready made rôzneho charakteru (architektúry, príbytky či úžitkové veci). Aj tieto diela poukazujú na antropomorfickú povahu Scerankovej tvorby, kedy práve svojím – či už kinetickým, alebo dosiahnutým

interakciou diváka – pohybom sprítomňujú živý, dejúci sa vnútorný vnem, obraz či pocit (napr. *Mixér*, 2007, *Kolotoč*, 2009, *Karavan pre dvoch*, 2009, *Idem*, 2009 a ďalšie). Za osobitý príklad tejto línie možno považovať interaktívnu inštaláciu kinetického objektu a video-animácie *Observatórium* (2011), ktorú autorka pojednala ako pokus o vizuálny prepis vlastného sna do 3D realizácie, čím opäť otvorila otázku rozhrania skutočnosti, jej mentálneho záznamu a napokon umeleckej vizualizácie. Sceranková prostredníctvom osobného prežívania a reflexie sveta v podstate priestorovo reaguje na jeden z kľúčových problémov umenia a jeho dejín vôbec, a to na problematiku reprezentácie, v jej prípade špecificky reprezentácie niečoho, čo navyše v realite nemá konkrétny ekvivalent a existuje skôr vo forme mentálneho obrazu – spomienky, myšlienky, vnemu, pocitu či snu. Práve tieto otázky nateraz gradujú v diptychu *Umenie nezmerateľných vedeckých otázok I.-II.* (2011), ktorý autorka pripravila pre piaty ročník medzinárodnej prehliadky súčasného umenia Prague Biennale a v ktorom problematizovala krajinu situáciu vnímania, fenomén tzv. slepého zraku. Pokúsila sa vizualizovať to, čo je v procese videnia opomenuté, čo je videné, ale na rozdiel napr. od spomienok nevstupuje do ľudského vedomia.

Silne antropomorfické zameranie tvorby, zároveň výrazová strohosť geometrizmu a subtilnosť použitých materiálov typu arte povera (kartóny, dosky, nájdený starý nábytok a pod.) v spojitosti s tematikou instability, de- a re-konštrukcie nateraz vytvárajú Scerankovej osobitý podpis. Mentálne sa tu stáva fyzickým, dynamika sa deje v statike, efemérne je hypertrofované a naopak. Charakteristická variabilita a labilita objektov pritom paradoxne v priestorovom prevedení aktualizujú konceptuálny ideál dematerializovaného umenia. Diela Pavly Scerankovej, ako ich popísal Marek Pokorný, „vo svojej lapidárnosti, sympatickej priamočiarosti v nachádzaní formálnych odpovedí na otázky vychádzajúce z fenomenologicky podfarbeného údivu nad mentálnymi reakciami na fyzický priestor nielen prekvapujú, ale uisťujú o produktivite rozšíreného poľa sochárskej praxe.“¹⁴

Text bol napísaný k výstave Pavly Scerankovej Nahlas v Galérii Cypriána Majerníka v Bratislave (16. 12. 2011 – 28. 1. 2012).

Poznámky:

1. PETŘÍČEK, Miroslav: *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 12–13, ISBN 978-80-87054-18-5.
2. V aktuálnej tvorbe Scerankovej možno nájsť vizuálnu príbuznosť najmä s takými osobnosťami postmoderného a súčasného sochárstva, ako sú napr. Tony Cragg či Damián Ortega. Stratégiou práce s nepravým ready made, východiskami jednoznačne ukotvenými v koncepte, ako aj postupmi apropriácie a manipulácie súvisia jej diela zasa s neokonceptuálnym typom priestorového prejavu.
3. GERŽOVÁ, Barbora: *Inter-view*. Nitra: Nitrianska galéria, 2010, s. 84, ISBN 978-80-85746-51-8.
4. POKORNÝ, Marek: Pavla Sceranková. In: *The Čepan News*. Bratislava: Nadácia – Centrum súčasného umenia, 2010, nepaginované, bez ISBN.

Juraj Kollár

Silvia Van Espen

krátko po ukončení školy. Odvtedy sa mu tento malý únik, v ktorom nachádza voľnosť pre vlastnú tvorbu, stal každoročným pravidlom.

Mladý autor sa javí klasikom vo výbere námetov tvorby. Portréty sú najmenej poznanými dielami z jeho ateliéru. Tváre politikov zo slovenskej či európskej scény (napr. Dzurinda, Mikloš, Barosso) sú Kollárovým zachytávaním premenlivej doby. Otázka nie je postavená na dokumentárnom stvárnení tej ktorej osobnosti. V autorovom prípade ide skôr o osobné a pre diváka často kryptované predostretie názoru na veci verejné.

Ďalším námetom sú krajiny, v Kollarovom prednesení majú nejednu podobu, ktorá sa neustále vyvíja. Sprvu to boli konštrukcie: *Sklobetón* (2009, olej na plátne, 240 × 180 cm), *Pohľad na krajinu* (2008, olej na plátne, 240 × 180 cm; v roku 2009 autor s týmto obrazom získal cenu Igora Kalného), v ktorých autor skúmal ľudskú schopnosť vnímať realitu. Dané obrazy spočívajú



Pohľad do výstavy Pavla Sceranková a Juraj Kollár. Laureáti V. Zlínskeho salonu mladých, KGVUZ, 2012

Juraj Kollár (1981) je maliar mnohorakosti. Tento privlastok sa vzťahuje v prvom rade na krajiny a mestá, ktoré zastávajú v jeho živote a tvorbe dôležité miesto. Slovensko ako rodná krajina zosobňuje pre neho blízke vzťahy a rodné putá, základy, na ktorých muž a umelec vyrastal. Praha je miestom ukončenia jeho vysokoškolských štúdií a susedná krajina taktiež miestom nejednej monografickej či skupinovej výstavy. Berlín ponúkol Jurajovi Kollárovi prvé európske ocenenie, tretie miesto na „Celeste Price“ v roku 2009. Pravidelné každoročné návštevy Paríža mu pomáhajú vzdialiť sa, oslobodiť sa od poznanej každodennosti, nachádzať opäť čírosť seba samého. Prvý krátky pobyt v meste Eiffelovky autor podnikne

na rovnakom princípe: vytváranie jednotnej plochy prostredníctvom skladanej štruktúry, ktorá výsledné dielo delí na menšie (a zároveň zhodné) časti. Štyridsať osem abstraktných malieb, každá namaľovaná osobitne, vo vzájomnom spojení, ponúkajú divákovi ilúziu realistickej maľby. Sklobetón, ktorý divákove oko rozpoznáva ako prvé, sa pri dôkladnejšom skúmaní rozpadáva na menšie štvorcové plátna. Prísna pravouhlá konštrukcia obrazu napomáha definovať jeho zmysel ako výsledok autorovho hľadania spôsobu, ktorý by umožnil autentický prepis toho, čo zachytil jeho zrak. Každé z malých plátien je vďaka svojej podstate striktné ohraničené pravými uhlami. Ich použitím akoby Juraj Kollár pociťoval potrebu zviditeľniť



Pohľad do výstavy Pavla Sceranková a Juraj Kollár. Laureáti V. Zlínskeho salonu mladých, KGVUZ, 2012

priestor, do ktorého je maľba včlenená. Uvedomuje si, že každý obraz je dverami, oknom, vďaka ktorému autor otvára divákovi svoj jedinečný pohľad na presne vytýčené miesto. I napriek ojedinelému postupu autor v tomto prípade neopúšťa prvotnú myšlienku krajinomaľby. Vytvára sériu obrazov, ktorá nám umožňuje pozrieť sa „von“ do krajiny. Po určitej chvíli si však divák uvedomí, že je uzavretý na neznámom mieste a jeho možnosti vidieť, čo sa deje vonku, sú veľmi obmedzené. Táto symbolická atmosféra vrcholí dielom *Dvere* (2009, olej na plátne, 240 × 180 cm), kde cez sklobetón už nič nie je vidieť. Čiary ceruzou sú vedené od zreteľného kruhu smerom ku krajným hraniciam obrazu. Divákov pohľad je vedený do stredu kruhu, ktorý je zároveň i stredom obrazu. Stekanie bielej farby sleduje ten istý smer. A tu, v priamom srdci maľby, vo fyzickom strede kompozície, autor akoby opúšťa diváka a ponúka mu možnosť stretnúť sa so sebou samým.

Dvere, *Sklobetón*, *Pohľad na krajinu* sú rozvinutím Kollárových študentských prác *Jar*, *Panna Mária*, *Postavy z rokov 2001–2002*. Práve v tomto období autor pre svoju tvorbu „objavuje“ danú formu dekompozície obrazu na menšie plátna. Následne tento tvorivý proces opustí, nechá ho sám v sebe dozrieť, aby sa k nemu po niekoľkých rokoch opäť vrátil. A to s o to väčšou istotou. Na rovnakom princípe vyššie opísaných konštrukcií Juraj Kollár s odstupom niekoľkých rokov rozvíja sériu abstraktných malieb: *Tanier* (2010, olej na plátne, 48×30×30 cm), *Gánok* (2010, olej na plátne, 48×30×30 cm), *Košela* (2011, olej na plátne, 48×30×30 cm), kde samostatne maľované menšie abstraktné plátna vo svojom spojení už nehľadajú odraz viditeľnej skutočnosti.

Balansovanie medzi oboma prístupmi zobrazovania, abstraktným (obrazy ako *0115*, *0118*, *0122*) i reálnym (napr. *Botanická záhrada Paríž*, *Hotel Kyjev*, *Kuchárky*), zostáva doposiaľ hlavnou charakteristickou črtou tvorby Juraja Kollára. Podľa autorových slov ho to udržuje v bdlosti.

„Čo sa týka rozmanitosti, spôsob mojej práce je analytický. Vyplýva to aj z mojej povahy. Zjednocujúcim prienikom mojej tvorby je skôr spôsob, akým sa s touto otázkou vyrovnávam. To znamená spôsob, pomocou ktorého dostávam formu do polohy, v ktorej mi ďalej nekladie odpor.“

Druhou osobitou črtou Kollárovej tvorby je práca s prísne určenou štruktúrou, mriežkou, a to rôznym spôsobom: spomínaným spojením menších štvorcových plátien v jeden celok, jej priamym namaľovaním na plátno (*Stena*, *Dom Umenia*) až po autorov nový proces maľovanie cez reálnu sieť. Tú niekedy odníma tak, aby jej stopa zostala jasne čitateľná, ako napr. v diele *Prasiatko Myška Srnček* (2012, olej na plátne, 230×170 cm) alebo *Máj v Paríži* (2011, olej na plátne, 33×22 cm). Inokedy ju ponecháva ako súčasť obrazu: *Petržalka* (2012, olej na plátne, sieť, 230×170 cm) alebo *Brána-Paríž* (2011, olej na plátne, sieť, 230×170 cm). Poohliadnutím sa na spôsob práce Mondriana, ktorý spočíval vo vzájomnom križení dlhých farebných pásov, môžeme rozvinúť myšlienku, že v tomto prípade sa dá práca umelca prirovnáť (v doslovnom i prenesenom zmysle slova) k procesu tkania. Umenie tu spočíva vo viazaní a rozvázovaní, spriadaní, previazaní, vrstvení, dômyselnom rozkúskovaní, rozparcelovaní plochy v nekonečné množstvo častíc, ktoré sa vzájomným susedstvom skladajú v jednotnú hmotu. Rovnako ako v kubistickom obraze, ktorý definitívne zabudol na hru s postavou, alebo ako v obraze Pollocka (v našom prípade však viac súdržným, geometrickým či usporiadaným spôsobom), autorovo dielo odráža tisíc a jednu podobu premenlivej vizuálnej rôznorodosti. Čím je teda v skutočnosti táto mriežka, ak nie konštrukciou, kostrou, ktorá pomáha maliarovi prepojiť obsah diela s princípom poriadku? V diele Juraja Kollára je táto osobitá štruktúra akousi pravouhlou pavučinou, ktorá na seba berie formu raz čisto technického prostriedku, inokedy určujúcej podoby obrazu.

Černá slunce

Ostrava

Jan Kudrna

Lenka Bydžovská. Posouváme se také v chronologii výtvarné scény dvacátého věku. Analytická díla raného kubismu v podání Filly a Procházky nebo impresionistická krajina Slavička jsou vystřídána surrealistickými pracemi celé řady předních autorů dvacátých a třicátých let. Bylo by však značně omezující definovat rozpětí této pozoruhodné výstavy jen jedním, byť velmi zásadním uměleckým stylem.

Co však zůstalo totožné, je prostor, který byl galerií na tuto zásadní výstavu vyčleněn. Kompletní výstavní prostory Domu umění se opět pomyslně semkly v jednolitý celek, který byl kurátory rozdělen do sedmi nosných tematických celků zachycujících již téměř typické polohy surrealistické malby v části nazvané *Poezie beze slov* až po velmi zajímavé kapitoly první poloviny čtyřicátých let reprezentované Karlem Černým, Václavem Hejnou nebo Alémem Divišem s názvem *Za oponou*. Výjimečně právě po třech letech



Pohled do instalace: *Poezie beze slov*, zleva: Josef Šíma, Alois Wachsman, Josef Wágner, Toyen, Jindřich Štyrský, Bedřich Stefan

Galerie výtvarného umění v Ostravě se po třech letech opět připomněla velmi významným výstavním počinem. Psal se prosinec 2008, když byla zahájena výstava s názvem „*Sváry zření/Odvracená strana modernity 1927–1945*“ pod kurátorským vedením Marie Rakušanové, Karla Srpa a Vojtěcha Lahody. Umělecká díla zobrazující témata přelomu 19. a 20. století tehdy v Ostravě působila jako zjevení. Skutečně jako by chtěl výstavu „uzříti“ téměř každý, byť jen trochu poučený obdivovatel umění. Velký úspěch podtrhla návštěvnost kulatých a pro Ostravu do té doby zcela nemyslitelných třiceti tisíc návštěvníků.

Jsme v jiném čase a s drobnou změnou v kurátorském týmu, kdy Marii Rakušanovou nahradila

návštěvníci nenalezli Kabinet architektury a grafiky, protože vše bylo podřízeno jednomu celku. Pro Dům umění je to jakýsi návrat k jeho dávným časům. Celá řada právě prezentovaných umělců vystavovala v jeho prostorách u příležitosti svých samostatných výstav v rozmezí let 1932–1938. Pro díla autorů, jakými jsou Toyen, Jan Zrzavý, Jakub Bauernfreund nebo Andrej Nemeš, znamenala tato výstava pomyslný návrat na místa dobře známá.

Celkem bylo možno spatřit na čtyři desítky umělců, jejich díla zapůjčil stejný počet subjektů, ať už zastoupení státními, krajskými, či soukromými zapůjčiteli. Architekt výstavy Tomáš Svoboda velmi citlivě naložil s poměrně omezeným

prostorem, který měl k tomuto značně rozsáhlému tématu k dispozici. Barevnost a především struktura jednotlivých sekcí zanechala velmi jistý a celistvý dojem. Citlivé zasazení sochařských prací Hany Wichterlové nebo Bedřicha Stefana do prostoru poukázalo na skutečnost, s jakou samozřejmostí a lehkostí se lze vypořádat s obtížným úkolem, pokud jej plně pochopíte a k tomu všemu navíc mistrně zvládnete své řemeslo.

Hledání podstaty v názvu

Samostatnou kapitolou, a to velmi obsáhlou, je název *Černá slunce/Odvrácená strana modernity 1927-1945*. Jedná se o název skutečně výstižný a ve své podstatě mnohovýznamový. Mechanické spojení černé Ostravy a černého slunce se skutečně více než nabízí. V tomto případě je opak pravdou. Již roku 1930 pracuje s pojmem Černého slunce literát Gérard Nerval v básni vydané

z úcty? *Odvrácená strana modernity*, jak zní podtitul výstavy, je proto zcela na místě. Dvě významné krize, které postihly tehdejší Evropu (svět), skutečně posílily význam odvrácené strany do závrtných výšin. První krizí byla krize ekonomická, která propukla roku 1929 a počátkem let třicátých se velmi výrazně projevila také v Evropě. Druhá z krizí měla významnou návaznost na krizi ekonomickou, politická krize byla způsobena nástupem Adolfa Hitlera k moci a jeho následnou expanzí, což znamenalo počátek 2. světové války.

Reakce umělců byly okamžité. Témata bytostných zápasů o přežití nutkavou naléhavostí poukazují na svou primární důležitost. Nejde totiž už jen o pouhý symbol, jde o vše. Nově nabytá svoboda a národní identita se ocitla v primárním ohrožení. Na odvrácené straně, kam nedopadají sluneční paprsky „typického“ slunce, není příliš prostoru pro radost a čiré potěšení. Práce Jindřicha Štyrského typicky zbažené lidského rozměru



Pohled do instalace: Úzkost, zleva: František Janoušek, Jindřich Štyrský, Josef Šima, Ladislav Živý

v edici Prokletých básníků. Skutečnost, že Nerval do českého jazyka překládá ostravský básník Vilém Závada, je spíše nahodilá a pro samotný název nemá zásadní vliv.

Samotná tektonika onoho pojmu *Černá slunce* ukrývá pomyslný klíč k pochopení koncepce, kterou je antislunce, jeho odvrácená strana, jež dlí nad Evropou a světem druhé poloviny třicátých let. Černé slunce je bod, který nás vrací zpět „na místo činu“. Zpět do doby, která je pro drtivou většinu z nás dobou téměř bezchybnou a glorifikovanou, lemovanou řadou úspěchů, prosperity a uznání. Dobou prosvětlenou a teplou. Na odvrácenou stranu těchto let jako by se zapomnělo, buď z jakési podivuhodné dobové nostalgie, nebo

postupně graduji do polohy neskrývané samoty, melancholie a opuštění v podání Toyen z konce třicátých let. Díla *Opuštěné doupě* a *Spící* přímo ukázkově vystihují marnost a podivnost doby v předvečer války.

Aspekt sociální pravdy

Jak už bylo zmíněno, samotná expozice byla kurátory rozdělena do sedmi samostatných a vpravdě velmi svébytných částí. Jednou z nich byla také sekce s názvem *Sociální a smyslové tělo*. Pokud se vrátíme k podstatě pojmu „Černá slunce“, nenajdeme v celé výstavě vhodnější a výstižnější sekci, než je právě tato. Člověk je zde prezentován v celé své nahotě každodenního dne, a to myslím

jak obrazně, tak vskutku doslovně. Je zachycován při práci v těch nejtěžších podmínkách, bez jakéhokoli pomyslného obalu a náznaku zlehčení. Karel Teige se střetává s Valentinem Držkovicem a mimo jiné také s Maximem Kopfm. Tělesnost a člověk optikou sociální dominuje komornímu prostoru. Nacházíme podivuhodné souznění zdánlivě nesourodých autorů, a to jak z oblasti malby, tak z oblasti koláže nebo fotografie, která je zastoupena několika pozoruhodnými jmény širší veřejnosti téměř neznámými. A právě jakási tajemnost Grety Popper a jejích pražských zákoutí nebo civilistní venkovská ryze Ireny Blühové dodává této části na pověstné jinakosti. Valentin Držkovic a jeho až archetypální zemitost je zpodobněna ženou sběračkou uhlí na haldě, podpořená tematicky téměř totožným Sergejem Protopopovem a jeho havíři. To vše návštěvníka doslova obepíná v téměř až sugestivním gardu. Vše je navíc umocněno skutečností, že právě tato sekce

krajině bytostně brání se nevyhnutelným změnám. Josef Lada mistrně naznačuje blížící se změny ve společnosti, národě i samotné Evropě. Zachovává si svůj osobitý jazyk, ale přesto jako by v tomto ojedinělém případě zapomněl šířit onu pověstnou čistou radost, která mu je a následně také byla tolik vlastní. Stejně jako v případě prvního z vystavených Hastrmanů, tedy v roce 1937, vytváří svá díla z cyklu Héraklů také Emil Filla. To, co umí Lada mistrně a nenásilně naznačit, Filla zde zcela názorně předvádí. Bez jakýchkoli složitých skrytých vazeb a tajů. Josef Čapek pak obě tyto polohy pozoruhodným způsobem dokáže zkombinovat. Jeho obraz *Krajina s křížem a holuby* je sice děsivou, ale naprosto zřejmou ukázkou jakési Ladovy tékavé nejistoty a Fillova zápasu. Čapek samozřejmě přidává svou niternost, melancholii a neskutečný cit pro okamžik, který je místy až elektrizující. Všechna tato tři díla jsou ukázkou individualistického přístupu tří předních



Pohled do instalace: Odklon, zleva: František Kupka, *Studie pro Kruhové a přímočaré*, 1928–30, kvaš, papír, Muzeum Kampa nadace Jana a Medy Mládkových. František Kupka, *Statický soubor*, 1934, olej, plátno, soukromá sbírka, zápůjčku zprostředkovala galerie Prinz Prager Gallery.

je umístěná mezi snovou *Poezií beze slov* a *Duši přírody*.

Tekutá realita a Ladův Hastrman

Zajímavým bodem výstavy nebyl jen prostor věnovaný sociální oblasti. Nejen běžného diváka, ale taktéž poučeného milovníka umění zcela zaujal Josef Lada. Lépe řečeno Hastrman. Posloužil zcela jistě esteticky, ale neméně také významově. V kontextu s názvem dané sekce *Tekutá realita*, s Emilem Fillou a Josefem Čapkem „za zády“ vytvořil Lada skutečný „trojblok“ nebývalé síly. Tichý a rozvážný Hastrman sedící na hrázi rybníka v potemnělé krajině tak typické Josefu Ladovi. Krajina, která vykazuje známky neklidu a nejistoty,

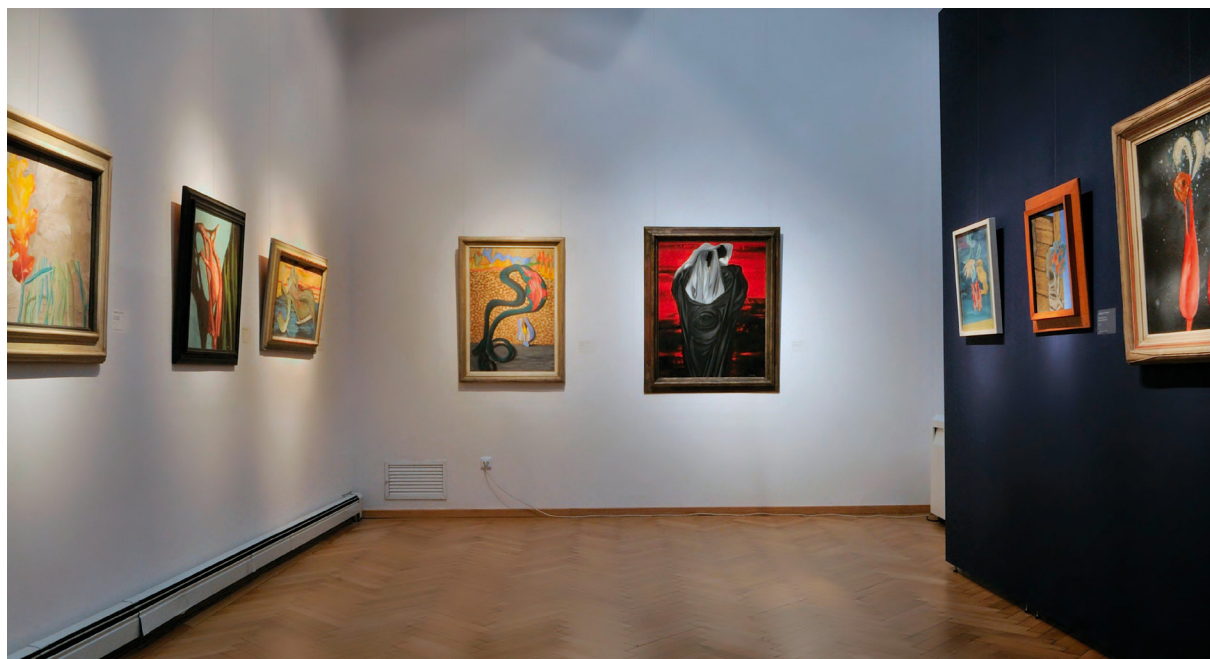
osobností české výtvarné scény na jednu jedinou krizi, byť zcela zásadního charakteru. Skutečně realita byla tekutá. Docházelo ke změnám starých do té doby pevných neměnných struktur a pořádků. Vyrůstající nejistota působila nutkavou silou na všechny kolem. Reakce na tyto vnější, tíživé a mnohdy až šířavé podněty nám jsou prostřednictvím těchto děl uchovány až doposud.

V proměnách času

Časové vymezení výstavy léty 1927–1945 poskytl kurátorskému týmu dostatečný prostor k zpracování vývoje jednotlivých autorů v daném čase. Skutečně někteří z představených autorů prodělali v tomto relativně krátkém časovém

úseku značnou proměnu. Tato proměna je pocho-
pitelně dána především změnami, o kterých již
byla řeč. Úpadkem do těžkých krizí jak finanč-
ních, tak především politických znamenal zásad-
ní zlom v díle celé řady autorů. Toyen a její sur-
realní poloha vodních světů a pouštních krajin
se změnila v čirou samotu a melancholii. Hravý,
mírně melancholický Jindřich Štyrský je rázem
jako by rozervaný a úpěnlivý. Jeho obrazy rázem
vadnou a podléhají tlení. Patrně největší promě-
nou však prochází František Janoušek. Autor, kte-
rý byl zastoupen celou řadou významných pláten.
Počátky jeho surrealistického nazírání byly před-
staveny v největším výstavním prostoru s názvem
Poesie beze slov. Janoušek v těchto dílech převáž-
ně z let 1932 rozkládá postavy a zvířata do celist-
vých a nijak neporušených organických útvarů,
vše na prosvětleném pozadí světlých a lehkých
tónů. Z jeho malby je cítit precizní analýza a roz-
vaha. V rozmezí šesti až sedmi let se Janouškovo

svá úskalí a negativa. Navzdory skvělé koncepci,
architektonickému řešení, osvětlení, a jak bylo vi-
dět, také nebývalému zájmu veřejnosti, mohl být
některými návštěvníky vnímán určitý, byť malý,
ale přece jen nedostatek. Tím nedostatkem není
myšleno nic jiného než absence Erotické revue.
Lidská sexualita, byť byla zmíněna a nastíněna
v sekci *Sociální a smyslové tělo*, je nedílnou součás-
tí lidské existence a lidského bytí, a to v jakékoli
fázi nebo období. Fenomén Erotické revue je navíc
skutečně pozoruhodný. Nejde jen o estetiku a fi-
lozofii celého uskupení, jde především o zastou-
pení této velmi zajímavé skupiny publikující mezi
lety 1930–1933. Navíc propojení světa literatury
a výtvarného umění, které je pro toto naše období
příznačné snad více než kdykoli jindy. Lze právě
ukázkově demonstrovat právě zde. Zvláště když
předními členy tohoto uskupení byli Jindřich Štyr-
ský, Toyen nebo Alois Wachsman, se připomenutí
této skupiny v tuto chvíli více než nabízelo.



Pohled do instalace: Úzkost, Jindřich Štyrský

dílo mění. Koncentrovaný a rozvázný přístup je
zničen. Vládne chaos a z celistvých organických
útvárů jsou často už jen rozdrásaná torza. Pozadí
je temné a objevují se již konkrétní fragmenty,
části lidských těl, zvířata nebo konkrétní před-
měty. Objevují se dokonce zmučená lidská torza.
Janouškův svět se stává jiným světem. Tam, kde
se dříve odehrávala harmonie a souznění, je dnes
zuřící boj.

Co chybělo? Snad možná jen Erotická revue?

Po zhlédnutí výstavy se dříve nebo později ne-
vyhneme zhodnocení. Měli jsme možnost spatřit
téměř dvacet pláten Toyen, spousty zásadních děl
Jindřicha Štyrského nebo Josefa Šímy, odklon
v podobě díla Františka Kupky. Celou řadu pozor-
uhodných autorů, jakými jsou Zdeněk Rykr, Fran-
tišek Gross nebo Alois Wachsman. Černá slunce
nám připomněla, že v podstatě jakákoli doba má

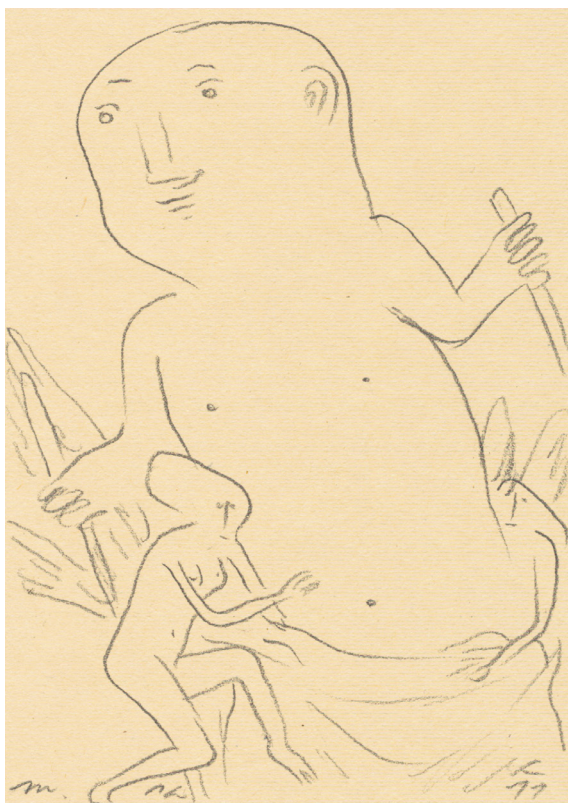
Ať už za opomenutím Erotické revue stály pro-
storové či jiné důvody, je třeba říci, že se jedná
o „kaňku“ v podstatě zanedbatelnou. Vytyčené
téma bylo reprezentováno více než důstojným
způsobem. Dokonce lze bez nadsázky říci, že
v Ostravě bylo vystaveno téměř vše, co vystaveno
být mohlo. Alespoň co se týče zásadních prací
drtivé většiny zde představených autorů. Ačkoli
se mohou najít kritikové, kteří budou odsuzovat
u nás podle nich tak časté vracení se k moderně
a třicátým létům obecně, je třeba říci, že pokud
by většina těchto výstav byla provedena tako-
výmto způsobem, nezbude nám než se vždy těšit.
Myslím, že drtivá většina z téměř dvaceti osmi ti-
síc návštěvníků, kteří výstavu zhlédli, by se mnou
bezvýhradně souhlasila.

Zlínský okruh 2

GVU v Havlíčkově Brodě

tentokrát práce na papíru
a s papírem

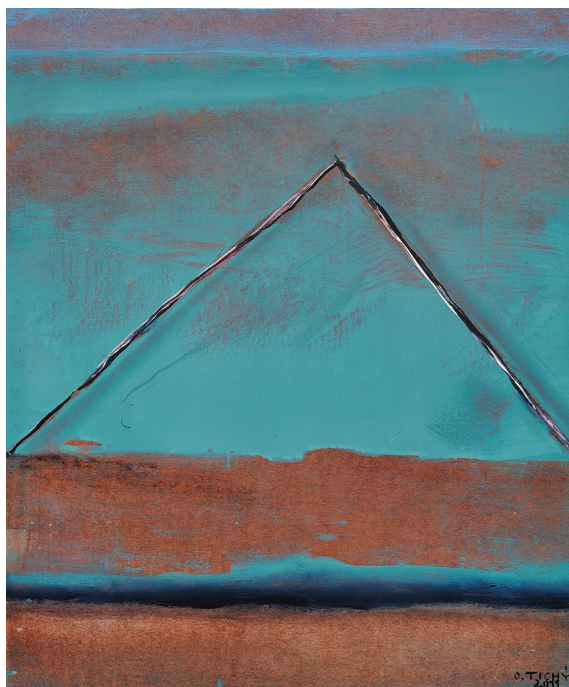
Ludvík Ševeček



Marius Kotrba, bez názvu, 2011, grafit, papír, 29,7 × 21 cm

Je tomu bezmála šest let, co se v Českém muzeu umění v Praze uskutečnila premiérová výstava tehdy jedenácti umělců žijících a tvořících na Zlínsku. Jejím iniciátorem a kurátorem byl ředitel instituce Dr. Ivan Neumann, který chtěl v kontextu výtvarného dění, někdy až příliš do sebe zahleděné české metropole, postupně představovat také české umění z jiných míst země. Profesionálně založená odborná činnost této přední galerijní instituce však, jak se zdá, nebyla z pohledu vyšších politických míst příliš žádoucí, a tak i z podnětného, pro rozvoj výtvarného života u nás nanejvýše potřebného programu zůstalo pouhé torzo, jen jeho první, nicméně pozoruhodná a svým způsobem vzorová kapitola. Poukázaly na to rovněž reprízy

výstavy, které následně proběhly v dalších předních galerijních institucích¹. Výstava v Galerii výtvarného umění v Havlíčkově Brodě tak byla s odstupem času druhým představením Zlínského okruhu. Tentokrát ale šlo o práce s papírem a na papíru, což se do jisté míry promítlo i v zastoupení autorů. Z kmenových umělců okruhu se tak akce nezúčastnili sochaři Jaroslav Kolář a Zdeněk Šmíd, kteří se na práci s papírem nezaměřují. Kolektiv vystavujících ale naopak kurátor doplnil o nové čtyři tváře, původem ze Zlína nebo ze Zlínska, Oldřicha Tichého, Patrika Hábla, Martina Čadu a Zdeňku Saletovou. Zlínský okruh tedy není personálně uzavřenou záležitostí, ale i v tomto ohledu skýtá další možnosti. Havlíčkobrodskou prezentaci už ovšem v určité redukci předjímala obdobně zaměřená přehlídka, kterou Ivan Neumann uváděl v předchozím roce na podzim v kroměřížské Galerii Orlovna². Stejně jako kroměřížská výstava byla i ta havlíčkobrodská pojata jako pocta jednomu



Oldřich Tichý, Krajina, 2011, olej, papír, 33 × 27 cm

ze základních členů hnutí, přednímu českému sochaři Mariu Kotrbovi (1959), jehož život se tragicky uzavřel 17. května 2011.

Uspořádat přehlídku tvorby autorů spjatých s určitým místem nikdy nebylo, a ani v současných „svobodných“ poměrech není vůbec jednoduché, byť by se mezi nimi nacházely zajímavé umělecké osobnosti. Už z toho důvodu, že svou roli při výběru jednotlivých autorů obvykle sehrává i určitá diplomacie. Na dané téma se už v minulém čísle „Prostoru“ ostatně obsáhle zamýšlel a na úskalí, jež takové kolektivní a zejména regionální výstavy dnes představují, poukázal Ladislav Daněk.³ Povaha výstav Zlínského okruhu je však na hony vzdálena různým variantám mechanicky založených přehlídek, jež někdy upomínají i na dávnější oficiální svazové akce. Ale na druhé straně nejde ani o typický kurátorský projekt, protože autor



Zdeněk Macháček, z cyklu *Makulatura*, 2010, olej, ofsetové makulatury, perforace, 70 × 50 cm

výstavy to měl při nominaci výtvarníků poměrně jednoduché. To, co ve spolupráci s nimi nazval Zlínským okruhem, se totiž utvářelo dlouhodobě a jaksí samovolně, bez regulačních skupinových



Ivo Sedláček, *V prostoru (Organizmus)*, 2011, akryl, papír, 241 × 150,5 cm

zásahů, v rovině vzájemného respektu mezi aktéry tohoto procesu, na bázi přátelství a vzájemné kritičnosti. Umělci Zlínského okruhu se vesměs setkávali a spolupracovali již dlouhá léta před zmiňovanou pražskou výstavou. Některé pojí vzájemný přátelský vztah již od dob vysokoškolského studia. Důležitou roli v regionálním krystalizačním výtvarném procesu, z něhož tato umělecká formace vzešla, už od konce osmdesátých let sehrávala především nynější zlínská krajská galerie. Počínaje rokem 1994 se pak důležitou integrující

základnou „zlínského výtvarného hnutí“ stala rovněž Zlínská soukromá vyšší odborná škola umění, na níž několik členů Zlínského okruhu pedagogicky působí a v instalaci havlíčkobrodské výstavy jsou již zastoupeni i dva její absolventi. Postupem času se, také díky obnoveným zlínským salonům i monografickým výstavám ve zlínské galerii a jiným výtvarným akcím realizovaným samotnými umělci, do těchto aktivit zapojovaly další umělecké osobnosti, a základna seskupení tak dospěla do své stávající, přibližně patnáctičlenné podoby.

Zlínský okruh je vlastně přirozeným historickým procesem formované umělecké sdružení. Tvorba jeho členů se přitom názorově navzájem – a v některých případech i výrazně – od sebe odlišuje. Havlíčkobrodská výstava znovu potvrdila, že snad jediným na první pohled zřejmým vnitřním poutem mezi všemi autory je důvěra v tradiční výtvarná umělecká média, i když s nimi mnozí pracují netradičně, například ve tvaru konceptuálně založeného malířského projevu nebo využíváním neobvyklých materiálů a předmětných artefaktů. Ukazuje se, že nejsou jenom předními aktéry výtvarného dění na Zlínsku, ale vesměs i výraznými osobnostmi české umělecké scény, v jejímž kontextu svou tvorbou zaujímají nezaměnitelné místo. Plně se to vztahuje i na nečekaně uzavřené sochařské a malířské dílo rodáka z Čeladné u Rožnova pod Radhoštěm Maria Kotrby, který s jemu vlastním nasazením a důsledností sledoval svou původní, povýťce osobní uměleckou cestu, vzdálenou všem povrchním marketinkovým či vyprázdňujícím eklektickým výtvarným aktivitám. Jeho jméno v podtitulu výstavy nepochybně demonstruje nejenom vztah účastníků akce k příteli a kolegovi, ale stejně tak, anebo především, úctu k jeho uměleckému odkazu. O tom ostatně vypovídal již způsob instalace citlivě vybrané komorní kolekce umělcových prací v samostatné výstavní místnosti. Byla uvedena jednou z jeho charakteristických plastik na téma cvičenci či sportovci, s příznačným přesahujícím symbolickým, ironizujícím až sarkastickým podtextem. Sochu doplnila série sochařsky plných, ve zjednodušených tvarech, ryze lineárně formovaných figurativních kompozic z roku 2011, jež se vážou k dramatu Kotrbovy sochařské tvorby ze závěrečného období, již byla již před časem na stránkách „Prostoru“ věnována zvláštní pozornost⁴.

Výstavní prostory havlíčkobrodské galerie jsou značně členité, sestávají z řady navzájem rozdílných, relativně malých místností, rozložených prakticky ve třech podlažích a realizovat v nich výstavu není vůbec jednoduché. Lze si představit, že při řešení takové instalace vyvstává problém její jednoty. Nicméně lze také – což se stalo právě v případě zlínské expozice – vyjít této členitosti vstříc a instalačně ji zhodnotit. Díky znalosti tématu se autorovi výstavy podařilo rozčlenit ji tak, že i přes značnou názorovou diferenciaci v tvorbě vystavujících, vyzněla jako zajímavý, na hledání vnitřních vztahů mezi nimi založený expoziční celek. V jeho rámci docházelo k podnětným výtvarným setkáním a konfrontacím, jež přispívaly k vnitřnímu napětí a bezpochyby i k větší přitažlivosti

výstavy. Vedle Maria Kotrby byla v expozici zastoupena tvorba dalších dvanácti autorů, v rozmezí dvou uměleckých generací – od třicátníků až k „čerstvým“ padesátníkům. Někteří z nich již nežijí trvale na Zlínsku. Nejenom pro řadového návštěvníka, ale i z pohledu samotných vystavujících tak šlo o akci více než důležitou a inspirativní, což se promítlo i v početné návštěvě vernisáže a v její kulturní atmosféře.¹⁵ Ve vstupních částech výstavy, kde proběhla i vernisáž, byly instalovány práce zlínského rodáka Oldřicha Tichého (1959), který již více než dvě desetiletí žije na venkově, v Dojetřicích v Posázaví, kde se v dotyku s přírodou a historií utvářenými hodnotami starobylého kulturního kraje plně rozvinul jeho symbolický imaginativní malířský projev. Oleje na papíru, jimiž výstavu obeslal, si i přes svůj nevelký formát uchovávají robustnost a monumentalitu jeho rozměrných obrazových kompozic, ale i jejich dramatickosti, světelnosti a existenciální dimenzi. Práce na papíru jakoby přitom nově jitrila autorovu malířskou invenci, jeho snahu o hlubší a působivější vyjádření bytostných kulturních témat, symbolizovaných duchovně citěnými věcnými předmětnými prvky vizuálního světa – témat vytěšňovaných konzumní společnosti na periferii lidského bytí.

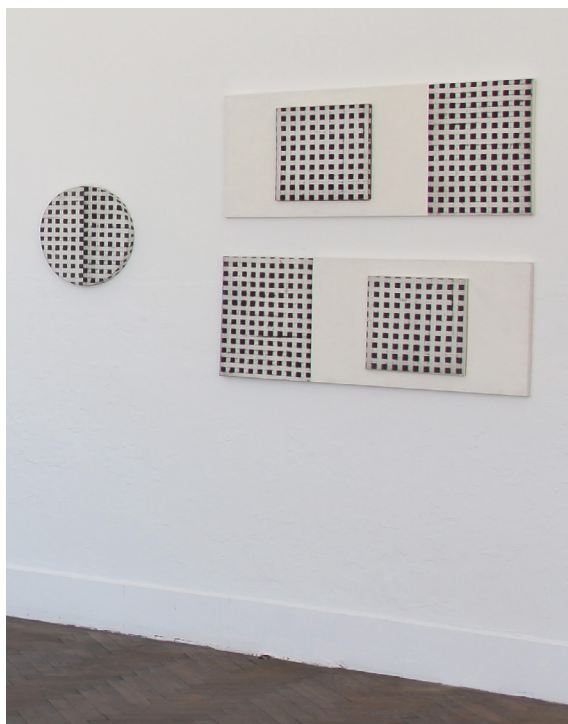
Z obdobné, přirozené pozice se formuje i dílo dalšího solitérního umělce „okruhu“ Zdeňka Gajdoše (1961), který žije v Tučapech na Uherskohradištsku. Pro tohoto kmenového autora zlínského seskupení je naopak papír už od osmdesátých let, kdy nastupoval na českou výtvarnou scénu, hlavním materiálem. Vždy ho ale vnímal jako předmětný artefakt, jež se stal základním článkem jeho výtvarného konceptu, který dále rozvíjel i začleňováním dalších materiálů, ať už ve formě závesného, nebo prostorového sochařského objektu a posléze i u konceptuálních prací s prostorem. Důležitou roli sehrává i u více než tři metry vysokého Stromečku, který má tvar štíhlého šestiúhelního jehlanu, spředeného z rabičového pletiva, jehož čtvercová oka jsou vesměs zaslepena papírem. Ta otevřená umožňují poněkud zastřený průhled do jeho nitra, kde je „krásné“ prázdko, ale v jednom z jeho horních pater jsou i jakési zapomenuté či uložené jednoduché předmětné artefakty. Křehká, rustikální, patinou minulosti obestřená archetypální konstrukce jakoby vymezovala či symbolizovala určitý sakrální prostor, místo, v němž se propojuje minulost se současností – prostor pro bytostnou meditaci. S prostorem pracuje i řada jeho papírem potažených prázdných rámků na obrazy, které byly instalovány odsazeně od podlahy, v řadě podél zdi místnosti. Charakterem tvorby je Zdeňkovi Gajdošovi blízký jeho přítel a kolega za studia na brněnské univerzitě, zlínský rodák Lubomír Jarcovjác (1962). Rovněž jeho dílo je úzce spjato s papírem. V posledním desetiletí však u něho zcela převážily objekty koncipované zejména z netradičních výtvarných materiálů. Jeho nejvýraznějším dílem v tomto duchu se stala pozoruhodná monumentální Křížová cesta v Bukovanech u Kyjova, koncipovaná z betonu, železa, dřeva, skla a syntetické transparentní pryskyřice. Vedle modelů jejich jednotlivých zastavení



Zdeňk Gajdoš, *Stromeček*, 2008–2011, 129 × 129 × 313 cm, rabičové pletivo, papír

se ale v Havlíčkově Brodě prezentoval i svými novými subtilními, dematerializovanými objekty jednoduchých geometrických tvarů, jejichž papírový povrch je pojednán hlubotiskovými grafickými vstupy geometrické ražby. Objekty byly instalovány v jasně daných vzájemných vztazích, v reakci na prostorové hodnoty daného prostředí.

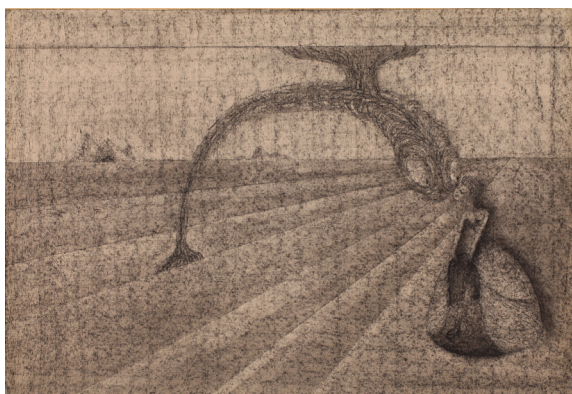
S prostorem, i když ve zcela odlišné tvůrčí dikci, pracuje rovněž další jejich kolega a přítel z doby studia, zlínský malíř Ivo Sedláček. S Lubomírem Jarcovjácem tohoto brněnského rodáka (1961) spojuje také zkušenost bývalých odborných pracovníků zlínské galerie a hlavně skutečnost, že pedagogicky působí ve zmiňované Zlínské soukromé



Lubomír Jarcovjác, *Z cyklu Monodialogy*, 2011, lept, autorský papír, akryl, dřevo, 2011, instalace - Galerie Orlovna, Kroměříž



Radim Hanke, z cyklu *Ofélie*, 2005, grafit, papír, 26 x 21 cm



Pavel Preisner, *Bez názvu*, 2008, uhlí, papír, 33 x 45 cm

škole umění, na jejíž konstituci se podíleli. Ivo Sedláček, ředitel této školy, je i jedním z podstatných iniciátorů zlínských výtvarných aktivit, už mnoho let před ustavením „okruhu“. Patří k bytostným malířům, i když prošel zajímavým a složitým uměleckým vývojem s konceptuálními východisky. Výstavu obelhal rozměrnými malbami z cyklů *V prostoru* a *Ubrusy*. Jeho prostor je ovšem prostorem vnitřním – psychosférou lidského bytí. Vedle kompozic nesených dualistickou symbolikou vědomí-nevědomí, se znaky pohybu v kruhu od zrodu ke smrti, se však u něho i v této námětové sféře v posledním desetiletí prosazuje ryze intuitivně založený abstraktní malířský projev, který výrazně kalkuluje i s náhodou, například se stékáním barev. Jde vesměs o monumentálně citěné informální malby na papíru. Jsou dynamické (dramatické) a barevně syrové až agresivní, nicméně i přesto se v nich – jaksi mimoděk – stále otevírají imaginární prostory, v nichž zrcadlí pro autorovu tvorbu příznačné existenciální vazby a symboly. Zlínský sochař Radim Hanke, rodák z Třince (1963), je dalším z autorů, kteří pedagogicky působí na zlínské

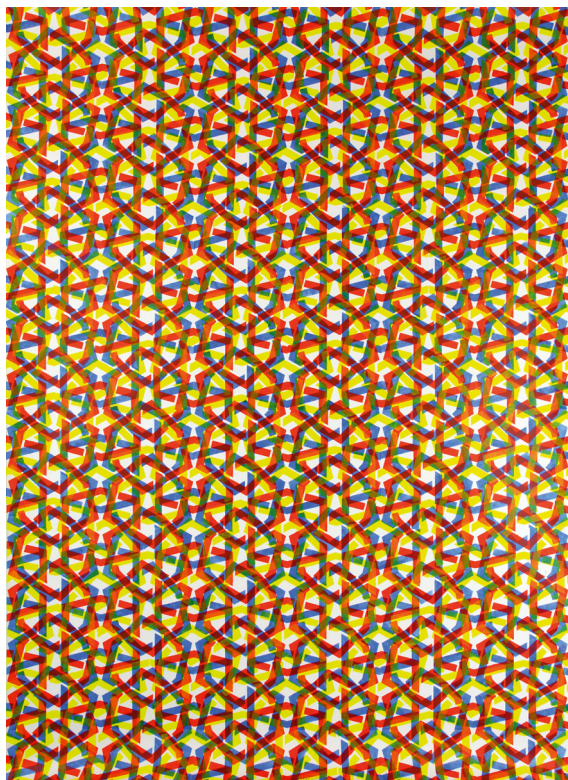
škole umění. Na výstavě je zastoupen hlavou *Ofélie* z průsvitné umělé pryskyřice, z materiálu, který pro sebe našel již před několika lety a který nejlépe vyhovuje jeho zaujetí světelnými hodnotami, jeho snaze o „dematerializaci“, o ryze duchovní pojetí sochařské formy. Tomu odpovídá i autorův částečný odklon od figury a zúžení pozornosti na samotnou hlavu. V případě *Ofélie* se sice jedná o hlavu vytavenou z reality, ale současně o formu v absolutně dokonalém klasickém gestu či sochařském tvaru. V rámci expozice uváděla soubor jeho *Průhledných hlav* v různých gestických i psychických situacích. Jsou to nehmotně křehké, jakoby pouhým dechem utvářené grafitové kresby na papíře.

Zvláštní postavení v rámci zlínského výtvarného dění zaujímá od osmdesátých let zlínský rodák Zdeněk Macháček (1960). Už tím, že vedle své malířské a kreslířské účasti působí integrujícím způsobem například i jako tiskař, podnětný reproduční grafik a typograf, autor vizuální stránky většiny tiskovin k výstavám jednotlivých autorů seskupení, včetně katalogů Zlínského okruhu. Jeho abstraktní malířské a kreslířské dílo se navíc formovalo v inspiraci kulturními hodnotami funkcionalistického prostředí baťovského Zlína – města v zahradách. Ale posléze například i prostředím jeho druhé profese, reproduční dílny a tiskárny. Právě zde mají svůj „původ“ jeho *Makulatury*, jimiž je zastoupen v instalaci recenzované výstavy. Jedná se o různé tiskem prošlé listy papíru, třeba obálky publikací nebo plakáty, do nichž malířsky vstupuje. Některé části tištěného podkladu nepřekrývá monochromní malbou, ale i jiné jsou více nebo méně vizuálně patrné pod její malířskou živou plochou. Jde tedy o umělecký koncept postavený na křehké dynamice prostupu bytostné sféry se sférou předmětné reality, o tušení a hledání kulturních hodnot přirozeného světa jako nezbytné součásti lidského bytí. Výraznou uměleckou osobností ve sféře abstraktní malby, a to zdaleka nejenom z pohledu zlínského regionu, je i další zlínský rodák Kamil Mikel (1964). Rovněž on působí pedagogicky na Zlínské soukromé vyšší odborné škole umění. Výstavu obelhal svými pozoruhodnými, monumentálně založenými abstraktními kompozicemi. Jde o dynamické, barevně polyfonní, povýtece malířské konstrukce, ve kterých je zcela organicky propojeno geometrické tvarosloví s biomorfne citěnými formami v dokonalé, harmonické obrazové celky. Působivost těchto opticky hybných, kinetických forem tkví i v jejich respektu k nekonečnu. Obrazová plocha je pouhým jeho výsekem, i když se u některých kompozic nekonečně běžící tvary, které ji dynamizují, v centrálních místech i dramaticky rozestupují. Na rozdíl od nekonečných pleťenců a abstraktních zvěrných motivů iroskotských a keltských iluminací, na něž tak trochu -vizuálně- upomínají, nemají předem jasně určený či vymezený prostor, otevírání cest k němu – bytostná procesnost – je jednou z důležitých předností jeho intenzivního a energického malířského projevu.

Do relativní blízkosti hájemství geometrického umění dospívá v posledním období i další z pedagogů zmiňované zlínské umělecké školy, uherskohradištský malíř René Hábl (1968), který

nyní žije v Otrokovicích. Už od počátku se v jeho malířském projevu prosazovala jednak tendence k racionální až geometrické skladebnosti obrazové plochy, ale na straně druhé vytvářel i obrazové kompozice určené senzualně-emozivními přístupy k tvorbě. Obě tendence byly nesené autorovou zvláštní vizuální poetickou koncepcí. Ta nabyla na významu kolem roku 2000, kdy začaly vznikat jeho kompozice, v nichž je již organicky propojena figurace s geometrií a jejichž poetika víceméně těží i z konceptuálně odosobněné plošné malby. Lze říci, že s narůstající malířskou bravurou se paralelně uvolňoval i proud autorova vizuálního básnění. Ať už se jedná o spíše organické, anebo více geometricky založené obrazy. To dokládají i jeho nevelké sprejové malby na papíru, jimiž se prezentoval v kontextu výstavy. Jsou sice koncipovány odosobně, jakoby na ryze estetické bázi, ale právě svou odtahitou poetikou, jejímž prizmatem umělec nahlíží na figury, do nich vnáší i jakýsi existenciální neklid. Povýtce figurativní a neméně bravurní je i malba a kresba jeho mladšího kolegy z pedagogického sboru školy, zlínského rodáka Pavla Preisnera (1970), který je rovněž agilním výtvarným publicistou na stránkách Prostoru Zlín a vyšlo mu již i několik sbírek básní. Jeho výtvarná tvorba měla už od raných počátků určité fantaskní surrealistické rysy. Až do roku 2000 vytvářel série subtilních uhlových i barevných kreseb a frotáží. V uplynulém desetiletí se jeho hlavním výtvarným médiem stala malba. Ve spontánně, malířsky brilantně formovaných, básnivých hravých olejích a temperách jaksi mimoděk zrcadlí i umělcova radost z malování, která bezpochyby bezprostředně oslovuje též diváky. Poetika ironizujících až sarkasticky laděných lidských příběhů a podobností však nastoluje i zvláštní psychologickou atmosféru a situace, při kterých člověka někdy až lehce mrazí. V obdobném duchu jsou formovány i jeho na výstavě představené virtuózní uhlové kresby s dráždivými surrealistickými – „renesančními“ a mytickými reminiscencemi.

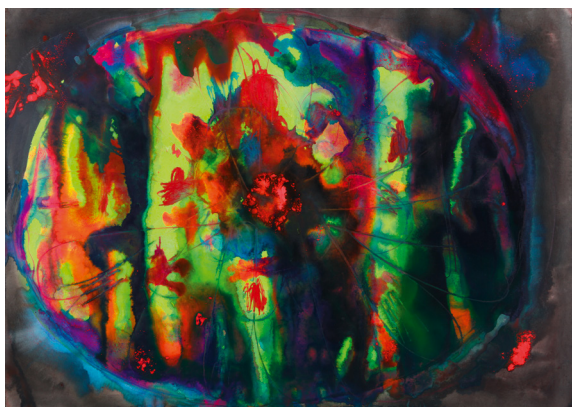
Ke skvělým malířům zlínské přehlídky bezpochyby náleží i zlínský rodák Patrika Hábl (1975) – bratr Reného- který po absolvování VŠUP již řadu let trvale působí v Praze – stále ale se silnými vazbami na Zlín. Již jako účastník Zlínských salonů mladých upoutával svým invenčním, psychologizujícím malířským viděním krajinného tématu, v jehož organismu se mu posléze vyjevovala i lidská figura a na straně druhé též jakási vesmírná dimenze. Právě „organismus“ vnitřních a vnějších světů lidského bytí a jejich prostupování se stalo jakýmsi jeho tvůrčím romanticko-existenciálním východiskem. Jeho malba nabývala na barevné intenzitě a na dramatičnosti. Výstavu v Havlíčkově Brodě však obeslal svými rozměrnými, i technicky zajímavými monotypy z cyklu Haiku (2011), které ukazují na určitý autorův názorový posun směrem k racionalizaci obrazové plochy, když do malířsky indiferentního prostředí kompozice organicky včleňuje monumentální, nicméně křehce utvářené, geometrické útvary. Salonem mladých prošlo před léty též dílo uherskohradištského rodáka a studenta nejčastěji zde citované zlínské umělecké školy



Kamil Mikel, *Struktura č. 3*, papír, akryl, 200 × 150 cm, 2011



Patrik Hábl, *Z cyklu „Haiku“*, 2011, monotyp, papír, 100 × 70 cm



Martin Čada, Květ ve tmě I, kombinovaná technika, papír, 71 × 103 cm

Martina Čady (1978), který se však po absolvování VŠUP do Zlína vrátil a působí nyní jako odborný pracovník ve zlínské galerii. Přestože jde o relativně mladého autora, prošla již jeho malířská a kreslířská tvorba zajímavými názorovými peripetiemi. Zvláště pozoruhodné jsou jeho v ostré spontánní malířské a kresebné struktury formované obrazové kompozice vážící se k fenoménu současného města a krajiny. Už v těchto, často i rozměrem monumentálních plátnech, se v plné míře uplatnila autorova zvláštní schopnost přetavit vizuální zážitek do ryze estetické roviny, do podoby osobitého uměleckého tvaru. V plné míře to platí i o jeho současných malbách na papíře, jimiž obeslal výstavu. Jde o sérii Květy, jejichž tvary jsou podloženy



Zdeňka Saletová, Zpočátku, 2011, reliéfní tisk, papír, 100 × 180 cm

citlivou kreací barevných a kresebných elementů. Určitý posun k bezprostřednějšímu prožitku světa, jež malba na papíru umožňuje, je v těchto jeho spontánních, nicméně kultivovaných, koloristicky zvučných kompozicích více než patrný. Nejmladší účastníci výstavy je zlínská rodačka Zdeňka Saletová (1980). Rovněž ona absolvovala zlínskou školu umění a prošla i salony mladých. Po absolvování studia sochařství na AVU sice zůstala v Praze, ale její komunikace s rodištěm je stále intenzivní. Povahou díla se však od většiny vystavujících, ale například i od dvou svých posledně jmenovaných generačních druhů značně liší. Propojuje se v něm racionální, konceptuální přístup k tvorbě s křehkostí výtvarného pojetí. Jejím výsostným materiálem se stal právě papír. Autorčiny rozměrné, závěsné vícedílné papírové kompozice, jimiž přehlídku obeslala, jsou geometricky jasně formátované. Z bílého podkladu citlivě vystupují jemné reliéfní struktury identické barevnosti. Jejich vířivý charakter a přesahy přes plochy všech od sebe oddělených pěti dílů obou kompozic evokuje téma zrodu, prázdno či nicotu a první projevy utváření – genezi. To ostatně naznačují i samotné jejich názvy – Předčasi, Zpočátku.

Rozhodnutí věnovat druhou soustavnější přehlídku tvorby Zlínského okruhu pracím s papírem a na papíře bylo bezpochyby rozhodnutím šťastným a pro některé z účastníků se stalo i výzvou, což se – troufám si říci – pozitivně promítlo jak v její vysoké umělecké úrovni, tak i v odborném přínosu dobře vybaveného doprovodného výstavního katalogu. Je proto dobře, že se rýsuje možnost její reprízy i v některé z dalších předních českých galerií.

Poznámky:

- Po premiéře v ČMVU v Praze (5. září.–3. prosince 2006) výstava proběhla v GU v Karlových Varech (1. března–29. dubna 2007), v Galerii města Plzně (17. května–24. června 2007) a v Galerii M. A. Bazovského v Trenčíně (červenec–srpen 2007). Výstava byla doprovázena i obsáhlým, odborně zpracovaným katalogem s důležitými biografickými údaji a hodnotícími texty. Viz Zlínský okruh – Současné výtvarné dění na Zlínsku (katalog výstavy), České muzeum výtvarných umění v Praze ve spolupráci s Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně (úvodní texty v katalogu I. Neumann a L. Ševeček), ČMVU v Praze, 2006.
- Kroměřížská přehlídka sice proběhla v duchu obdobné koncepce, ale v poněkud odlišném autorském obsazení. Mezi vystavujícími scházel např. O. Tichý. Výstava v Havlíčkově Brodě se uskutečnila 11. února–25. března 2012 a jednou z jejích předností bylo, že instituce k ní vydala obsáhlý katalog s úvodními studiemi a všemi nezbytnými odbornými údaji. Viz Zlínský okruh 2, práce s papírem a na papíře / pocta Mariu Kotrbovi (katalog výstavy s úvodními texty I. Neumanna a L. Ševečka), GVV v Havlíčkově Brodě, 2012.
- Srv. L. Daněk, Zamyšlení nad výstavou Plzeňská pěna a nejenom nad ní, *Prostor Zlín*, XIX., 2012, č. 1, s. 3.
- Srv. L. Ševeček, Odešel Marius Kotrba – ohlédnutí za umělcovým životem a dílem, *Prostor Zlín*, XVIII., 2011, č. 3, s. 12.
- Na vernisáž se vedle tradičních domácích návštěvníků dostavila rovněž většina vystavujících autorů, ale i jejich příznivců, nejenom ze Zlínska, ale i z dalších míst. Šlo tedy o skutečně neformální setkání umělců s kulturní veřejností.

To, co je za horizontem:

Vladimír Novák

znovuzrozený

K výstavě v Topičově salonu

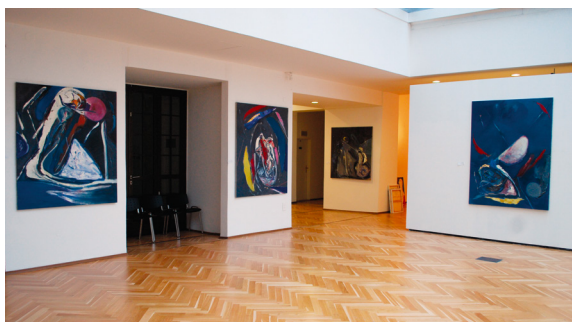
Marcela Chmelařová



Pohled do výstavy v Topičově salonu, foto Petr Zhoř

Letošní jarní výstava v Topičově salonu představila to nejlepší z aktuální malířské tvorby Vladimíra Nováka. Prostřednictvím svých nových velkoformátových pláten oslovuje tento klasik a mág tradičního média malby, o němž už bylo mnohé a mnohé napsáno, s nečekanou intenzitou a vzácným tvůrčím odstupem. V letech, kdy tvorba některých jeho kolegů už stagnuje nebo jen s oslabujícím se nábojem vykrádá sebe sama, znovu dokáže uhranout svou lehkostí, spontánní malířskou přirozeností, živoucí barevnou vitalitou svého projevu a meditativní hloubkou svých vizí. Možná ještě lépe než dříve. Zkrátka forma a obsah dokonale vyladěné: Novák je stále jedním z nejlepších malířů, které máme.

Už samotný prostor Topičova salonu, kde to, ať chceme, či nechceme, dýchá tradicí, typickému malířskému projevu velmi nahrává. Propůjčuje mu příjemné horní světlo a svým otevřeným, ale stále ještě komorním formátem dovolí dílům mezi sebou zajímavým způsobem komunikovat. Velkou zásluhu na citlivé a precizní instalaci výstavy a výběru děl je třeba přičíst zkušenému kurátoru Ivanu Neumannovi, letitému malířovu příteli. Jemu se také v doprovodném textu podařilo mnohé podstatné z malířských kvalit díla postihnout. Dilem jde také o zásluhu provozovatele samotných prostor, v nichž jsme zatím za poslední rok neviděli špatnou výstavu. Jen namátkou: Daisy Mrázková, Dalibor Chatrný, Marie Blabolilová



Pohled do výstavy v Topičově salonu, foto Petr Zhoř

(spolužačka Vladimíra Nováka z Akademie), Jan Merta a další.

V Praze vystavené práce Vladimíra Nováka vznikly v horizontu necelého roku od chvíle, kdy sled zcela běžných, méně či více tvůrčích dní malíře přerušila náhlá mozková příhoda. Ta se stala v životě autora jistým předělem, triviálně

Zvláště ve velkých malířských formátech vznikajících v Praze jeho tradiční technikou olejomalby na akrylovém podkladu je Novák velmi přesvědčivý. Na jeho menší italské práce vznikající za pobytů v Miláně na odlišném podkladu si musíte chvíli zvykat. Hovoří z nich možná více zahraniční vlivy, odlišná ne-česká světelnost a větší hravost. Díky nim chápeme, že Vladimír Novák zůstává stále především český malíř zakořeněný v krajině svého dětství, v okolí Loun a Českém Středohoří. Jeho nefigurativní tvorba je ze své podstaty krajinářská. Zůstává u témat, která ji provázejí už léta. V tu více, tu méně abstrahované podobě se vrací k námětu lidské figury v prostoru, usiluje o postižení napětí mezi člověkem a daností podmínek jeho universa, křehké rezonance mezi pozemským a nebeským.

Zatímco malířský projev je příznačně uvolněný a gestický, emotivní, vedený výjimečnou citlivostí k „lidské situaci“, Novákovy figury dávno



Pohled do výstavy v Topičově salonu, foto Petr Zhoř

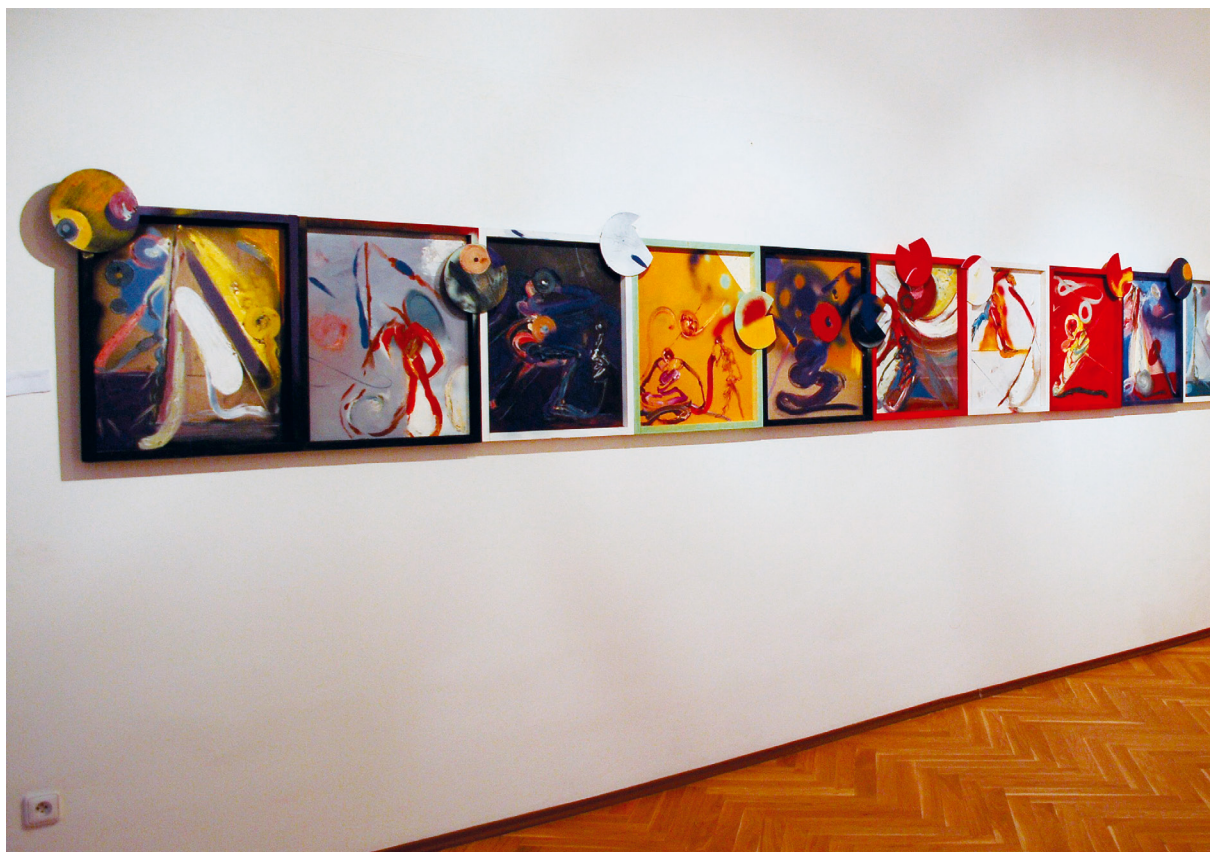
konkrétním mementem mori, které jako neodbytná připomínka naší fyzické konečnosti dokázalo dát jeho dalším dnům zcela nový smysl. Krátký okamžik věčnosti se tak stal odrazovým můstkem nové životní energie, vitality, vůle i lásky a pokory k životu. Během následujících deseti měsíců vzniklo neuvěřitelných šest desítek rozměrných pláten: Vladimír Novák znovuzrozený, chtělo by se říct. Krátké balancování na hraně světa mu propůjčilo nepostižitelnou lehkost a grácii, s níž dokázal už dříve vypovídat o věcech velmi závažných. Nyní jakoby se tato schopnost dostala ještě o stupínek výše.

ztratily své individuální rysy. Zůstávají především nadosobním zástupným symbolem, znakem, esencí všeho lidského. Jejich zasazení do lůna universa je vždy zobrazením dvou bojujících energií, jing a jang, které teprve společně mohou vytvořit novou vyšší kvalitativní kategorii, harmonii. Člověk je vertikálou, *Mužem ve větru*, *Unikajícím mužem* či *Otáčejícím se mužem*, stojícím vždy svým usilováním proti poklidné až netečné horizontále krajiny. V posledních obrazech naopak figura znovu po desetiletích vystupuje s nečekanou naléhavostí, nově se v krajině konkretizuje, zhmotňuje.

Další plátna jako je *Spáček v mandorle*, postihující energetické tělo bytosti, už vysloveně evokují související východní myšlenkové principy. Opakující se schoulené postavy bezděčně připomínou archetypální tvary ovoidu jako zárodku života, motiv *Brány* jako potenciality jiného, říše „za zrcadlem“, sugeruje vstup do nového světa. Malba *Viděno z minulosti* je pak reakcí přímo na prožitou „příhodu“. Jiné malby jako *Odcházející čas Wiliama Blakea* či *Preislerovo jaro* prozradí více inspiraci světem výtvarného umění. Ta zaznívá v pozadí Novákovy tvorby totiž velmi intenzivně. Podstatná je jeho vazba nejen na staré španělské a italské malířství, z níž se posléze vyvíjí jeho bravurní smysl pro barvu vycházející ze šedé a bílé, ale také zaujetí barokní poezií i jinou klasickou literaturou. Blízký je Novákovi i „světelný prostor jako možnost bytí“ pro figuru, vytvářený ve spirituálních kresbách Františka Bílka.

v Holicích, pro Vladimíra Nováka Blšanský kopec zvaný „Pšaňák“, v jehož blízkosti prožil část svého dětství. Stejně jako holé kopce Středohoří tyčící se proti obloze, „hmota proti nekonečnu a prázdnotě nebe“, fascinuje Nováka i rozlehlý otevřený rovinatý prostor krajiny pod nimi.

To, co naopak nás u Nováka fascinuje, je na jedné straně již zcela odosobněná malířská výpověď, vztahující se k základním otázkám lidského bytí, současně si však vzácně ponechávající ještě pozemskou hloubku emocí a expresivní tělesnost, na straně druhé jeho individuální osobní příběh představující zcela konkrétní a prostě lidskou rovinu věcí. Neobyčejně silný příběh, který vlastně vypráví hlavně o tom, že vše v životě má svůj správný čas a místo. Nezvykle koncentrovaná aktuální malířská výpověď Vladimíra Nováka, jak napovídá i sám název výstavy, se křehce dotýká věcí, které stojí již „za horizontem“. Za horizontem naší krajiny fyzické i mentální.



Pohled do výstavy v Topičově salonu, foto Petr Zhoř

Mladším generacím, které už neznají z bezprostředního prožitku ranější Novákovu tvorbu, při první konfrontaci s jeho plátny vystoupí souvislost zejména s duchovními krajinami a energetickými záznamy Karla Malicha. Tato spřízněnost je a není náhodná. K Malichovi i celému tvůrčímu okruhu generačně starších lounských výtvarníků měl Novák v 70. letech blízko, pravidelně se stýkali. Pro oba malíře se stal shodně inspiračním východiskem zážitky spojený s kopcem v krajině jejich dětství, který se pak stává jedním z nosných elementů celé následující tvorby. Pro Karla Malicha je to Kamenecký kopec za rodným domem

Paralelně s pražskou výstavou pak autor bilancoval svou tvorbu od 90. let do současnosti ve velkorysých suterénních prostorách děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Mostě.

Vladimír Novák, *Za horizontem - Topičův salon*, Praha, 24. 1. - 24. 2. 2012

Vladimír Novák, *Magma / Světlo poutníka*, GVV v Mostě, sál děkanského chrámu Nanebevzetí Panny Marie, 30. 11. 2011 - 15. 3. 2012

Delete alebo čiernobiela výstava

Daniela Čarná

niekoľkými desaťročiami domáceho umeleckého spektra – od generácie konceptualistov 60. – 70. rokov 20. storočia, cez strednú po najmladšiu generáciu autorov.

Nosná línia výstavy je postavená na výbere z tvorby autorov, ktorí v duchu konceptualizmu pracovali s dematerializovanými ideami, ako sú Július Koller, Lubomír Ďurček, Stano Filko, Otis Laubert, Monogramista T·D či Peter Kalmus. Využívajú zdanlivo príbuzné stratégie, reagujúc na dobovú situáciu obdobia neslobody s príznačným cenzurovaním informácií, každý však v duchu poetiky vlastnej tvorby. Lubomír Ďurček sa pohráva s jemnými zmenami kontextov a významov zatieraním textov i obrazov dobových periodík (*Fotografie*, 1976–86), Monogramista T·D vo svojich *Vykostených básňach* (1984) vystrihovaním z knihy vytvára minimalistické obrazobásne, pripomínajúce japonské haiku. Július Koller ironizujúco nahliada na dobovú tlač s jej



Jaroslav Varga: Knižnica, 2012. SNG Bratislava

Jedným zo spôsobov, ako interpretovať súčasné umenie a umenie posledných dekád (ktoré už bolo viac či menej dôsledne chronologicky spracované), je zvoliť si kód na základe námetu, témy či fenoménu, ktorý vybrané diela ukazuje z nového uhla pohľadu. Na výstave *DELETE / Umenie a vymazávanie* na pôde Slovenskej národnej galérie, v kurátorskej koncepcii Petry Hanákovéj, sa ním stali stratégie „uvolňovania, čistenia, oprostenia, odstránenia, odobratia, vymazávania a separovania, bielenia a vybielovania, „kyselínarstva“, prepravovania, cenzúry a autocenzúry, zámerného/programového nezúčastnenia, stiahnutia sa, miznutia až zmiznutia...“ Nachádza ich ako fenomén prítomný v tvorbe dvadsiatich piatich autorov naprieč

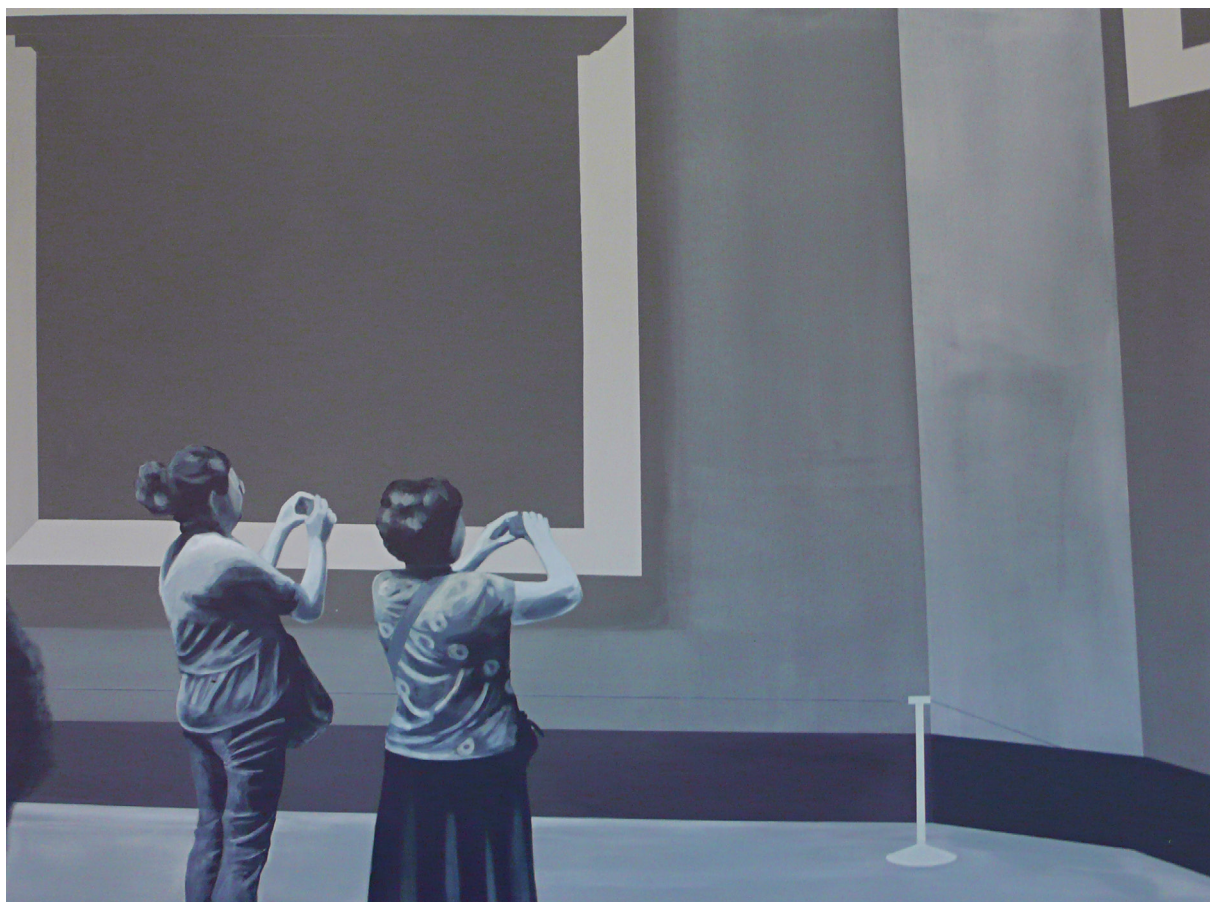
propagandistickými a dobovo absurdnými textami, v ktorých vystrihovaním odhaľuje nové parodické významy. Je však zároveň príkladom autora, u ktorého je prítomná aj protikladná stratégia tvorby, spočívajúca v kumulovaní informácií, voči ktorému výstava pomenúva opačný, vyvažujúci princíp: „V čase pretlaku, hromadenia, navrstvovania a zanášania (hardvéru) sveta nielen vecami, ale i nadbytočnými ideami a informáciami akoby sa podprahovo rysoval aj opačný princíp – potreba defragmentarizovať, „prečistiť“ kultúrny disk a znovo vzdorovať nadprodukcii, priveľkej informačnej záťaži.“

S hromadením informácií, ktoré však už pôvodne očakávanú informáciu nepodávajú, pracuje

erbové dielo výstavy *Knižnica* (2012) Jaroslava Vargu, ktoré inštalačne dominuje úvodu i záveru celej výstavy. Predstavuje ilúziu reálnej knižnice s vymazanými titulmi kníh. Potlačením informačnej hodnoty autor predstavuje akúsi esenciu knihy, ktorá dostáva svoj nový význam až v interakcii s divákom, ktorý vpísaním názvu vlastného titulu má možnosť prispieť k opätovnému hromadeniu ideí a stať sa fiktívnym spisovateľom, grafickým dizajnerom, vydavateľom, knihovníkom, čitateľom a interpretom v jednom. Svojská forma neprítomnosti očakávanej informácie a oslobodenia médií od ich pôvodného účelu je prítomná vo videoinštalácii Petra Rónaia, ktorý zameriava pozornosť na videokazetu ako nosič informácie, ktorá ostáva utajená (*Slovenská virtuálna realita*, 1993). Podobne Ivan Dudáš prezentuje obraz vytvorený z rozvinutej pásky videokazety natiahnutej na rám namiesto plátna (*VHS obrazy*, 2011), odkazujúc aj na rýchlu zastaranosť tohto média

zachováva iba ich krajinnú či mestskú scenériu, bez ústrednej scény, upriamuje pozornosť z príbehu na zdanlivo periférne pozadie. Dejiny umenia, kultúrny turizmus a globalizáciu v umení istej forme kritiky podrobuje aj Mariana Sedlačíková v maľbách divákov v interiéroch galérie s prázdnyimi plochami po obrazoch, ktoré odlišujú iba ich rámy. Marko Blažo prezentuje osobnú poctu Malevičovi – album s prázdnyimi čiernymi rámkami na diapozitivy v podobe maľby (*Bez názvu I-II*, 1996). S vymiznutými, neprítomnými obrazmi pracuje aj Karol Pichler v inštalácii *Plena sibi et aliis* (2000), pozostávajúcej zo stoviek prázdnych rámkov – odpadových materiálov po úradných portrétnych fotografiách z fotografického ateliéru.

S osobnou, cudzou, kultúrnou či národnou identitou, resp. jej neprítomnosťou, manipuláciou či vymazaním pracujú diela Stana Filka, Petra Kalmusa, Svätopluka Mikytu, Otisa Lauberta,



Mariana Sedlačíková: *Pekný obraz*, 2009, akryl na plátne, majetok autorky

a problematiku nestálosti digitálnych nosičov. S médiom fotografie manipuluje Marek Kvetan, pre ktorého je vymazávanie a manipulácia jedným z dlhodobých princípov tvorby. Necháva miznúť charakteristické dominanty metropol (*New City*, 2002–2004), texty a nápisy z reklám veľkomestských scenérií (*VIDOC*, 2000–2002) či obrazov a textov z vizuálov známych webových stránok (2000). S vymazávaním, resp. vyprázdnením zaujímavým spôsobom pracuje Pavel Maria Smejkal. Zo známych diel dejín fotografie

Martina Piačka či Monogramistu T.D, ktorý vo svojej pôvodne site-specific inštalácii pre kostol v Devínskej Novej Vsi (*Anonymus*, 1998) pracuje s nájdeným predmetom: nepotrebnými pozadiami z križovej cesty s prázdnom po absentujúcich postavách: „Urobil som málo: vyzdvihol som ich zo zeme a vrátil na stenu pred oči.“ Tóthom zvýznamnené prázdno môžeme interpretovať ako absenciu, ale aj ako predpoklad hlbšieho významu.

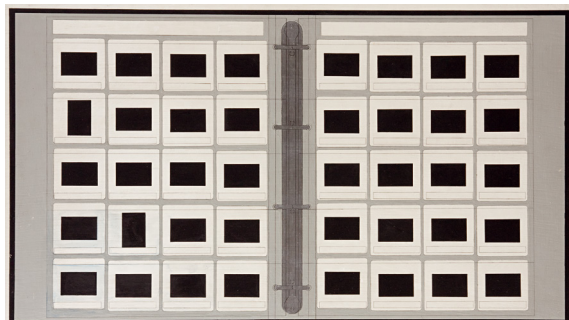
Istú neosobnosť, prirodzene vyplývajúcu z témy výstavy, ktorá tematizuje prázdno po neprítomnej



Dominika Horáková: *Klinicky testované*, 1998–1999, čiernobiela fotografia, majetok autorky



Peter Kalmus: *Franz Kafka: Kalmus*, 1998–2011, autorská kniha, majetok autora



Marko Blažo: *Bez názvu I*, 1996, kombinovaná technika, majetok autora

vizuálnej či textovej informácii, na výstave čiastočne vyvažujú niektoré práce ženských autoriek, ktoré pracujú s vlastnou identitou o niečo osobnejším spôsobom. Magdaléna Kuchtová zo svojej detskej krstnej košielky vypárala vyšité meno ako formu súkromnej akcie, identifikácie so svojim osobným príbehom (*Magdaléna*, 2010). Luba Sajkalová v čistiacom prostriedku rozpúšťa biologický odpad, akým sú jej vlasy či nechty (*Neprítomné telo I.*, 2003), Pavlína Fichta Čierna vo vitrínach muzealizuje „použité“, a teda postupne miznúce mydlá a cukriky (*Zbierka III., IV.*, 2009). Do výstavy vťahujú prvok procesualnosti, ktorý otvára cestu k ďalšej novej skupine s témou súvisiacich procesualných diel.

Príspevkom, ktorý umožňuje čítanie výstavy z celkom iného – haptického uhla pohľadu (a ktorý spočiatku divák vníma ako kurátorský zámer), sú štítky a texty k dielam preložené do Braillovho písma – dielo Zuzany Janečkovej (*Binárny kód*, 2011). Bolo by zaujímavé sledovať, či ho galéria dokázala využiť aj v komunikácii so špecifickou cieľovou skupinou nevidomých, no pre väčšiny návštevníka ponúka netradičný spôsob haptického čítania a uvažovania o neprítomnosti obrazu. Bonusom výstavy, ktorý stále nebýva samozrejmosťou našich výstav, sú interpretačné texty sprevádzajúce každé vystavené dielo, publikované aj v sprievodnom komornom katalógu. Divák a čitateľ by popri nich privítal aj rozsiahlejšiu kurátorskú štúdiu, ktorá by mohla sprostredkovať ďalšie vrstvy kurátorského výskumu.



Lubomír Ďurček: *Fotografie (4)*, 1976–1986, čiernobiela fotografia, majetok autora

Slovenská národná galéria, Bratislava,

16. 2. – 27. 5. 2012

Kurátorka výstavy: Petra Hanáková

Vystavujúci autori: Marko Blažo, Pavlína Fichta Čierna, Ivan Dudáš, Lubomír Ďurček, Stano Filko, Dominika Horáková, Zuzana Janečková, Peter Kalmus, Dorota Kenderová, Július Koller, Magdaléna Kuchtová, Marek Kvetan, Otis Laubert, Svätopluk Mikyta, Monogramista T-D, Martin Piaček, Karol Pichler, Peter Rónai, Luba Sajkalová, Mariana Sedlačíková, Pavel Maria Smejkal, Olja Triaška Stefanović, Patrik Ševčík, Veronika Šramatyová, Jaroslav Varga

Zvětšování role architektury v pedagogice

Alice Stuchlíková

Architektura se jako edukační téma prozatím objevovalo v terciárním, sekundárním (u obého vyjma odborných škol zaměřených a priori na architekturu a stavebnictví) a zejména v primárním vzdělávání spíše sporadicky a nesystematicky. Určitou změnu slíbilo *Memorandum o vzdělávání a architektuře*, jež na konferenci Evropské fórum politik architektury podepsalo 17. dubna 2009 několik zástupců českého školství (tehdejší ministr Ondřej Liška, jeho náměstek Jindřich Kitzberger) a osobností České komory architektů (Dalibor Borák, Vlastimil Růžička, Ladislav Lábus a Tomáš Jiránek).

Podtitul zmíněný dokument přibližuje slovy: „Společné memorandum Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky a České komory architektů o kontinuálním a celostním vzdělávání v oblasti architektury jako součásti života v kvalitním prostředí a současně jako příspěvku k principu trvale udržitelného života.“^{/1} Signatáři se v memorandu zavázali:

„1. k účinnému jednání o konkrétních bodech spolupráce a vytvoření společné platformy pro kvalitní zapojení odborníků z obou institucí do systému vzdělávání a tvorby vzdělávacího prostoru. Společným úsilím dojde k propojení akademické, pedagogické a architektonické obce při konkrétní spolupráci na tvorbě metodik výuky a vzdělávání společnosti,

2. k přijetí nabídky České komory architektů v roli konceptuálního garanta projektu a odborného diskusního zázemí v rovině profesního prostředí a k zajištění odborníků z řad praktikujících architektů, krajinářských architektů a urbanistů,

3. k podpoře urbanistických a architektonických témat, zejména témat se zaměřením na soulad architektonické činnosti s hodnotami kulturní krajiny, kulturního dědictví a na jejich chápání v souvislostech systému předškolního, základního, vyššího odborného, vysokoškolského a jiného vzdělávání,

4. k podpoře vhodných podmínek pro rozvoj systému celoživotního vzdělávání architektů, urbanistů, krajinářských architektů a inženýrů, a to

ve spolupráci s profesními organizacemi a vysokými školami architektonického zaměření,

5. k podpoře vzdělávání mladých odborníků v odvětví architektury, krajinářské architektury a urbanismu, pokud jde o udržitelný rozvoj,

6. k vybízení vysokých škol architektonického zaměření k realizaci kurzů o architektuře pro co nejširší veřejnost.“^{/2}

Z vytčených bodů se budeme dále věnovat zejména třetímu, který souvisí s výukou studentů na vysokých školách nearchitektonického zaměření, na školách pedagogických. Role pedagogických fakult je totiž v těchto snahách dle mého názoru nezastupitelná. Domnívám se, že pokud se má architektura na základních a středních školách vyučovat, musí být k hlubšímu racionálně poučenému i emočně bohatému vztahu k ní vedeni už studenti pedagogických fakult, tedy budoucí učitelé výtvarné výchovy (v jejich různých náz-



Kamila Kuchaříková, ukázka z fotografické přípravy na tvorbu aktivní knížky s názvem *Dům umění města Brna*

vových ekvivalentech; předmětem výuky zejména moderní a současná architektura), dějepisu (kulturní dědictví) a občanské výchovy (sociologie a psychologie architektury).

V současné době se výuce architektury systematictěji věnují na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích (doc. PaedDr. Radko Chodura, CSc.) a stejnojmenné katedry a fakulty Masarykovy univerzity v Brně (autorka textu, externě prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.). Radko Chodura (narozen 1946 v Českých Budějovicích) dle údajů z webové stránky příslušné katedry vyučuje tamtéž architektoniku, dějiny architektury a užitou grafiku a písmo. Ve své publikační činnosti se vedle architektury věnuje výrazněji rovněž křesťanské ikonografii. Z jeho samostatné architektonicky a zároveň pedagogicky zaměřené literární tvorby jmenujme: *Výchova uměním se zaměřením na výchovu architekturou* (kandidátská práce, Univerzita Karlova v Praze, 1988), *Architektura a výchova: metodický materiál pro učitele výtvarné výchovy a dějepisu na ZŠ a SŠ* (Krajský pedagogický ústav, České Budějovice, 1989), *O architektuře*

a výchově: skriptum pro předmět architektura (Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 1991), *Historická architektura v praktické výuce disciplíny architektura na pedagogických fakultách* (habilitační práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 1993), *Historická architektura v seminární praxi: skriptum pro disciplínu architektura* (Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 1995). Na odbornou práci doc. Chodury navázala jeho bývalá studentka, dnes PhDr. Markéta Pražanová, jež na téže fakultě v roce 2011 obhájila rigorózní práci s názvem *Tlak na zkvalitnění výuky architektury a její postavení v rámci výtvarné výchovy na 2. stupni základních škol*.

Na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity se studenti teoreticky zabývají pod vedením Jiřího Kroupy zejména architekturou 20. století, s Alicí Stuchlíkovou se pak zaměřují převážně na současnou brněnskou

podrobné samostudium na webových stránkách a v případných katalogích nebo monografiích, ale především individuální výprava k dané stavbě, její prohlídka, nabytí zážitku z místa a pečlivé nafocení stavby z více hledisek.

Se svými fotografiemi architektury se studenti zapojili již do dvou soutěží zakončených výstavní prezentací. Na přelomu listopadu a prosince 2010 se zúčastnili fotografické soutěže pro děti a studenty u příležitosti výstavy *Architekt Oscar Niemeyer Brasília*, vyhlášené Galerii Sklepení (Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně). Vavříny získal mladší gymnazista, ale zbylá tři oceněná místa patřila již studentům katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity, jmenovitě Jitce Burdové, Vojtěchu Hrubému a Haně Pavlíkové. Zhruba po půl roce se titíž studenti spolu s dalšími zúčastnili soutěže *Poznejme se - Poznajmi się* vypsané Informačním střediskem EUROPE DIRECT Brno a Knihovnou

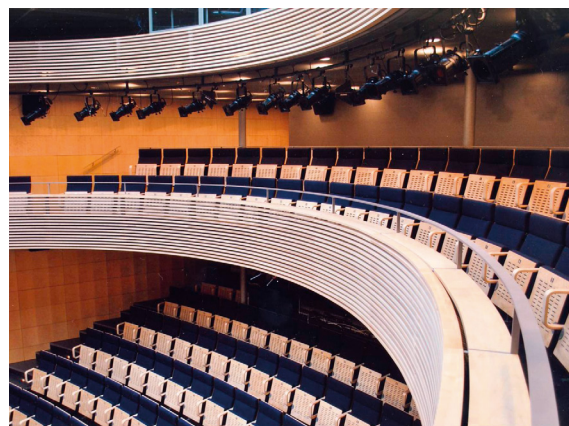


Jitka Burdová, ukázka z fotografické přípravy na tvorbu aktivní knížky s názvem *Letiště Brno, odletová hala*

architekturu (podle bydliště studentů s přesahy do dalších měst). Studenti si zpravidla volí ze souboru předem vypsaných témat, která jsou si nejčastěji v rámci semestru nějak blízka (autorství aktuálně zvoleného architektonického ateliéru je pro více děl shodné, funkce budov jsou totožné apod.). Stavby jsou voleny zejména z ohledem na veřejnou přístupnost. Výstupem semestrové práce je pak individuálně zpracovaná aktivní knížka. Toto pojmenování je učitelčin novotvar suplující dřívější běžné označení pracovní sešit.

Zprostředkováním architektury se již studenti zabývali v několika předmětech v průběhu tří let, bakalářští studenti v rámci Zprostředkování umění (podzim 2009, podzim 2010), magisterští studenti učitelství pro první stupeň základní školy v předmětu Zprostředkování umění (jaro 2011), Interpretace výtvarného umění 1 (podzim 2011) a magisterští studenti učitelství pro střední školy v předmětech Zprostředkování umění (jaro 2011, jaro 2012), Metodika galerijní pedagogiky (jaro 2011) a Moderní architektura mezi utopií, ideálem a současností 2 (jaro 2012).

Podstatnou součástí samostatné přípravy aktivní knížky je od podzimního semestru 2010, kdy se témata vyhranila na architektonická, nejen



Vojtěch Hrubý, ukázka z fotografické přípravy na tvorbu aktivní knížky s názvem *Reduta*

Jiřího Mahena v Brně. Tentokrát se už studenti umístili na všech vítězných místech, od 1. po 3. Vojtěch Hrubý, Kamila Kuchařiková a Zuzana Čapková. Práce oceněných studentů v soutěži v roce 2010 byly vystavovány v průjezdu Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Brně od 6. 12. 2010 do konce dubna 2011, díla přihlášená v květnu 2011 pak od 19. 10. do 15. 11. 2011 hostila Biblioteka Raczyńskich v polské Poznani.

Důležitou součástí výuky je setkání s architekturou buď v jejich ateliéru, nebo přímo u jejich díla. Návštěvy v architektonických ateliérech jsou pro studenty atraktivní z obecného i konkrétního důvodu: z hlediska výjimečné možnosti nahlédnout do zpravidla neznámého pracovního prostředí architekta, které se svou podstatou práce v týmu do značné míry liší od často individuální činnosti malíře nebo sochaře, i kvůli možnosti zeptat se autorů podrobněji na konkrétní informace ke stavbě, jejímž hledáním a nacházením formy zprostředkování se ten který student právě zabývá. Od podzimu 2010 až dosud jsme již byli se studenty přijati v osmi architektonických ateliérech, a to díky laskavému pochopení panů Ing. arch. Antonína Nováka, Ing. arch. Petra Parolka, Ph.D., Ing. arch. Aleše Buriana a Ing. arch.

Gustava Krivinky, prof. Ing. arch. Petra Pelčáka, a doc. Ing. arch. Zdeňka Fránka, Ing. arch. Tomáše Rusína, Ing. arch. Martina Rudiše, Ing. arch. Petra Uhlíře, doc. Ing. Karla Tuzy, CSc. a jejich kolegů. Akad. arch. Ladislav Kuba seznámil studenty se svým dílem na speciální komentované procházce ve středu Brna.

Zatímco je na jedné straně dobré, když je příprava studenta (textová i obrazová) před vyhotovením aktivní knížky co nejširší, na druhé straně samotné zpracování pedagogického materiálu by již mělo být co nejsobitější (nejhlubším) vyjádřením studenta, který při tvorbě využije právě svých silných stránek. Nejde o to vytvořit konkurenta často existujícímu katalogu nebo monografii architekta, ale spíše připravit jeho elektronického a listinného partnera, jakousi nadstavbu nebo doplněk, a pokusit se nabídnout pomocnou ruku při pronikání čtenáře k dílu, vybrat určité hledisko a to v dobrém



Hana Pavlíková, ukázka z fotografické přípravy na tvorbu aktivní knížky s názvem *Divadlo Reduta*

slova smyslu na stránkách aktivní knížky vyčerpat, co se týče obsahu i formy. Během tvorby elektronické formy knížky si studenti upevňují znalosti v grafických programech, ale volba programu pro zvládnutí daného úkolu je čistě individuální podle chuti a hlavně dovednosti studenta od Microsoft Office (Word, PowerPoint) po Adobe Photoshop. Vyžadovány jsou zejména vlastní autentické fotografie, jež je možné doplnit vhodnými cizími snímky (např. pohled na stavbu z ptáčích perspektiv), a snaha o kvalitní, pedagogicky promyšlený a nezahlcující text. Oceňována je především schopnost selekce umožňující krystalický náhled, v globálu či s cílem zmapovat určité specifikum (zájem o detaily, materiály apod.).

Tvorba kvalitní aktivní knížky zprostředkovávající architekturu není úkol jednoduchý a zvládnutelný během krátkého času jako některé jiné seminární práce kompilačního charakteru. Vyžaduje zvýšené nasazení studentů i angažovanost vyučující zejména v oblasti jejich motivace. Knižky mohou průběžně vznikat díky laskavému pochopení vedoucího katedry prof. PaedDr. Radka Horáčka, Ph.D., jenž umožňuje, aby fakulta studentům stipendijně přispívala na tisk jejich prací.

Novým formátem se v podzimním semestru v roce 2011 staly v rámci předmětů Historie a teorie galerijní pedagogiky a Galerijní exkurze 1 návrhy výstavy Zdeňka Fránka pro libovolný výstavní stánek s dvěma podmínkami výběru (zvolená galerie musí existovat a daný student musí její prostory ze své autopsie, tedy nezprostředkovaně, znát; vyhotovováno tentokrát pouze rukou dle příkladu výuky doc. Ing. arch. Radomíry Sedlákové, CSc.) a elektronicky provedených nabídkových letáků vzdělávacích programů k těmtýž fiktivním výstavám. Jako možnou, ale ne povinnou pomůcku mohli studenti při komponování Fránkovy výstavy využít informace o základních strategiích prezentace výtvarného umění nabyté během exkurze do Moravské galerie v Brně (Mgr. Martin Vaněk, metodické Centrum nových strategií muzejní prezentace) a založených na chronologii, analogii, kontradikci, ikonografii a ikonologii, historii, recepci, diachronnosti, synkronnosti a ahistorismu.



Zuzana Čapková, ukázka z fotografické přípravy na tvorbu aktivní knížky s názvem *Denišovy sady*

Formy zprostředkování architektury ještě nejsou zcela vyčerpany a každý současný cicerone³ ze všech stupňů škol, galerií, muzeí, turistických center a cestovních kanceláří si může najít právě tu svou cestu a polohu, jež jemu a jeho klientům vyhovují nejvíce. Článek je jedním z výstupů projektu *Architektura jako iniciátorka animace* v rámci projektu *ROKREA*, č. MUNI/A/1019/2010, na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity.

Poznámky:

1. Memorandum o vzdělávání a architektuře. *Bulletin České komory architektů*, 21. prosince 2009, roč. 16, č. 4, s. 38. Děkuji za poskytnutý materiál PhDr. Markétě Pražanové, Ing. Ludmile Cepákové a Kateřině Slané.
2. Tamtéž.
3. „Cicerone [čiče-], ital. jméno průvodců a veřejných služů, kteří v italských městech provázejí cizince ukazující a vysvětlující důležité památky. Nazváni jsou tak pro svou výmluvnost a znalost věci.“ *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí, pátý díl, C–Čechůvky*. Praha: J. Otto, 1892, s. 355.

Jak se rodí galerie

Galerie Orlovna, Kroměříž

Jiří Antoš



Galerie Orlovna, foto Jiří Antoš

Je to příjemný pocit, když vám časopis, který uznáváte jako jedno z nejzajímavějších periodik, zabývajících se výtvarným uměním, nabídne, abyste se na jeho stránkách pokusili popsat projekt, na jehož zrodu jste měli čest se podílet, kterému jste pomáhali v prvních krůčcích a který podstatně ovlivnil pět let vašeho života.

Galerie Orlovna je zatím poslední v řadě pokusů vybudovat v Kroměříži důstojný prostor pro prezentaci současného umění, z nichž minimálně dva předchozí byly dotaženy do zdárného konce. Když v polovině sedmáctého století zakládal Karel z Liechtensteina-Castelkorna svou obrazovou sbírku, shromažďoval vlastně na tehdejší dobu současné umění, maximálně to, čemu dnes říkáme klasická moderna. Po třech stech padesáti letech je dnes z této kolekce jedna z nejvýznamnějších sbírek starého umění v republice.

Když v roce 1922 pánové Švehla, Brežáček, Krejzlík a Heller založili přípravný výbor „Klubu přátel umění v Kroměříži“, jednalo se jim rovněž především o umění z jejich pohledu současné. Za svůj základní cíl si vytýčili organizování výstav a přednášek, prezentaci kroměřížských tvůrců a propagaci tvorby Maxe Švabinského. V Kroměříži byly od té doby díky KPU k vidění nejen výstavy Maxe Švabinského (1924), ale například v roce 1935 tu vystavoval i Cyril Bouda, v následujícím roce Radimský, Toyen, Čapek, Šíma, Tichý, Zrzavý

nebo Musatov. V roce 1946 pak Lhoták, Liesler, Hudeček a další.

Když byl jako výsledek dlouholeté práce klubu, tehdy už přejmenovaného na „Švabinského kruh přátel výtvarného umění“, založen v sedmdesátých letech minulého století Památník Maxe Švabinského, nejednalo se už sice o galerii umění vysloveně současného, ale o klasickou a dodnes zajímavou ukázkou jednoho z uměleckých počínů devatenáctého a dvacátého století, která je dnes druhým světlým bodem na kroměřížském výtvarném nebi.¹

Protože však čas plyne a po dalších téměř padesáti letech se výtvarné umění posunulo do nových poloh, Kroměříži na počátku jedenadvacátého století znovu citelně chyběla reprezentační galerie současného umění a stále ještě jí chybí systematicky budovaná odpovídající sbírka.

Tuto mezeru se alespoň částečně pokouší zaplnit Galerie Orlovna města Kroměříže.

I když je dnes galerie koncipována téměř výlučně jako klasická kunsthalle, doufají její zakladatelé, že někdy v budoucnu, ve finančně lepších časech, některé z osvěcených vedení města přistoupí, podobně jako uměnímilovni olomoučtí biskupové a prvorepublikoví měšťané, k budování sbírky, která se, prověřena časem, stane třetím zdrojem uměleckých pokladů Kroměříže.

Zatím se alespoň galerie ve své výstavní koncepci snaží představit občanům i návštěvníkům města to nejlepší ze současné výtvarné scény.

Jedním z rozhodujících impulzů pro vznik galerie současného umění v Kroměříži byla výstava Orbis Pictus, kterou v roce 2007 uspořádal Klub UNESCO Kroměříž ve spolupráci s Národním památkovým ústavem - pracoviště Kroměříž. Značná část současného vedení galerie se na organizaci výstavy podílela, a i když samotná myšlenka vybudování galerie je staršího data, návštěvnost přes dvacet pět tisíc diváků utvrdila zakladatele v názoru, že prezentace současného umění si v Kroměříži zaslouží trvalou pozornost.

Ještě v roce 2007 tak bylo založeno občanské sdružení GALERIE ORLOVNA MĚSTA KROMĚŘÍŽE, které se ujalo její realizace.

I když se dnes Galerie Orlovna hlásí spíše k odkazu Klubu přátel umění (současná předsedkyně ŠKPVU Dr. Markéta Mercová je i členkou vedení galerie), s Klubem UNESCO na některých akcích stále spolupracuje.

Zájem sdružení se od počátku koncentruje do dvou linií.

První z nich je přebudování objektu staré arcibiskupské vodárny a orlovný, bezplatně zapůjčené galerii Národním památkovým ústavem, na důstojný multifunkční kulturní prostor vhodný pro pořádání výstav, uměleckých sympozií, workshopů a aukcí.

Druhou linií představuje důraz na výstavní koncepci, která v souladu s posláním galerie otevírá prostor pro prezentaci současných, především mladých výtvarných umělců a jejich konfrontaci se špičkami české i mezinárodní výtvarné scény. Ještě před začátkem první sezóny byla přijata šťastná myšlenka, že nejdůležitější je začít vystavovat, úpravy galerie mohou přijít postupně.

V roce 2008 byly tedy první obrazy věšeny na hřebíky zatlučené do oprýskaných stěn Orlovny a krásné modelky se při performanci na závěr workshopu oděvních tvůrců proplétaly mezi žebříky a kolovadly a převlékaly se v umakartové budce, která tu zbyla po zkrachovalém skladu nábytku. V dalších letech byl postupně opraven a vybaven prostor bývalé tělocvičny, byla zhotovena nová střecha a ve druhé etapě rekonstrukce došlo k propojení Orlovny s Biskupskou mincovnou, čímž galerie získala nejen nový výstavní prostor v tak zvané „Malé galerii“, ale i důstojný vstup a sociální zázemí. Hlavně však potřebnou velkorysost a vzdušnost při zachování typického genia loci, který způsobil, že všechny dosavadní výstavy, ať se jednalo o obrazy, sochy, fotografie, nebo aplány architektury, sem „zapadly“ tak, jako by pro tento prostor byly přímo stvořeny.

V letošním roce byla zpřístupněním „Zámecké vodárny“ se zachovalým technickým zařízením



Historicky první vernisáž, Art Mobie 2008, foto Miroslav Pilát

dokončena třetí etapa rekonstrukce, čímž byla výstavní plocha galerie rozšířena na téměř 300 m² a v Kroměříži vznikl jeden z nejzajímavějších výstavních prostorů ve zlínském regionu, ne-li na celé Moravě. Zahajovací výstavou je interaktivní objekt Petra Nikla a Davida Vrbíka pod názvem Mluvící voda.

Finančně se na záchraně kulturně sice chráněného, ale fakticky chátrajícího objektu podílelo Město Kroměříž, Národní památkový ústav, ale především soukromí sponzoři z řad místních firem.

V uplynulých čtyřech sezónách uspořádala Galerie Orlovna dvacet individuálních i kolektivních výstav, workshopů a aukcí, na kterých se představilo více než sto výtvarných umělců z tuzemska i ze zahraničí.

V souladu s koncepcí galerie se jejich škála rozprostírá od žáků a studentů výtvarných škol až po nejznámější jména současné české výtvarné scény.

Výstavní koncepci, stanovenou hned při vzniku galerie, rozpracovává a v jednotlivých letech výstavami naplňuje sedmičlenná umělecká rada pod vedením akademického malíře Miroslava Maliny ze SUPŠ Uherské Hradiště.

Jednoduchá koncepce má tři základní linie. Tvoří ji zaměření na mladé a začínající umělce, na umělce výrazně spojené s Kroměříží nebo Zlínským regionem a konečně na výrazné současné

umělce, které chce galerie představit kroměřížskému publiku. Jednotlivé linie se někdy navzájem překrývají, protože řada dnešních českých výtvarných špiček začínala jako studenti SUPŠ v Hradišti nebo na některém ze zlínských výtvarných učilišť.

V průběhu let pochopitelně v rámci základní koncepce vznikají i drobné nuance, jako například myšlenka představit občanům a návštěvníkům města postupně samostatnými výstavami nejvýraznější představitele současných uměleckých směrů. Tak byla v roce 2011 uspořádána výstava doc. Dany Puchnarové, hlásící se ke konkretismu, nebo je pro letošní rok připravována výstava Karla Balcara, jako představitele českého hyperrealismu (i když umělec sám se pokládá spíše za malíře pracujícího barokními postupy).

Za novou linii výtvarné koncepce je možno od roku 2012 považovat i zařazování výstav zahraničních umělců, kterými jsou pro letošek katalánský výtvarník Ramon Llina Vilas nebo polská



Instalace výstavy Ivany Štenclové, foto Jiří Antoš

výtvarnice Ewa Gordon. Svým způsobem zahraniční bude letos i projekt Evy a Stanislava Vajceových, kteří žijí od roku 1987 v SRN a do Česka se vrací velkou výstavou po více než pětadvaceti letech, která bude patrně vrcholem letošní výstavní sezóny v Kroměříži a bude probíhat souběžně s výstavou Stanislava Vajce mladšího, kterou pod názvem Actis Effector – tvořeno světlem organizují v Rotundě Květné zahrady Klub Unesco a Arcibiskupský zámek.

Jedním z principů, na kterých je postavena filozofie Galerie Orlovna, je vzájemné propojování uměleckých aktivit ve městě s cílem vytvořit z Kroměříže jedno z výrazných center výtvarného umění na Moravě.

O spolupráci se Švabinského kruhem přátel výtvarného umění a Klubem Unesco už tu byla zmínka. Galerie však na svých projektech spolupracuje i s „Uměleckou iniciativou“ manželů Vaculovičových a mezinárodním festivalem Forfest, s občanským sdružením Get Art! mladých kurátorů Marie Konečné, Zdeňky Kocábové a Aleše Vrtala, s Galerií 77 Radka Grossmana, s Muzeem Kroměřížska nebo s Domem kultury pod vedením Jiřího Králíka.

Jeden z nejdůležitějších kroků v tomto směru galerie učinila v roce 2010, kdy se zapojila do projektu VIA ARTIS Arcibiskupského zámku, kde návštěvník v jednom uměleckém okruhu může



Výstava Sdružení Q, foto Petr Pálka

zhlédnout Zámeckou obrazárnu s Tizianem, aktuální výstavu v Galerii Orlovna, expozici v Biskupské mincovně a volně rozmístěné sochy a objekty mladých umělců v Květné a Podzámecké zahradě. V roce 2012 k nim přibývá ještě prohlídka Zámecké vodárny se zachovaným technickým zařízením a příslušnou výstavou koncipovanou pro tento prostor.

Několik poznámek k dosavadním výstavám, kurátorům a vystavujícím umělcům.

Budeme-li se držet výše popsaných zásad výstavní koncepce, pak první výstavou mladých autorů a zároveň vůbec první výstavou v Galerii Orlovna byla práce studentů mimořádně silného ročníku Miroslava Maliny ze SUPŠ Uherské Hradiště pod názvem „Art Mobile 2008“. Vystavené obrazy byly původně určeny pro Land Art, takže výstava byla provázena bohatou foto a video dokumentací. Zároveň nasadila galerii poměrně vysokou laťku a o jménech Tamara Vlčková, Renata Žáková, Klára Vystrčilová, Marek Jelínek a dalších v budoucnu patrně ještě uslyšíme. Výstava byla zkušebně doplněna první a dosud jedinou aukcí vystavených děl, pořádanou jako benefice pro galerii.

Dalšími dvěma výstavami mladých umělců byly v roce 2010 „Parádní příběhy někoho jiného“ Petra Bařinky, Simony Blahutové, Lucie Ferlikové, Denisy Krausové, Lukáše Maliny a Petra Strouhala a v roce 2011 výstava Get Artu „Kromě Alenky říše za zrcadlem“ reprezentovaná jmény Marek Číhal, Jan Gemrot, Jakub Hubálek, Pavla Malinová, Lucie Skřivánková, Jan Spěváček, Zdeněk Trs, Jan Uldrych a Markéta Urbanová. O kvalitě vystavených prací svědčí skutečnost, že se řada autorů v minulých letech vysoko umístila ve finále Ceny kritiky za mladou malbu i dalších soutěžích.

Ke skupinovým výstavám mladých tvůrců z jiných oblastí patří dvě úspěšné výstavy (2009 a 2010) Fakulty multimediálních komunikací UTB, se kterou má galerie dlouholetou a plodnou spolupráci. Kurátorsky byly připraveny pod vedením

Dr. ak. soch. Rostislava Illíka z Ateliéru grafického designu. Studie architektury přestavili v roce 2010 absolventi katedry městského stavitelství Stavební fakulty VŠB-TU Ostrava a pod názvem „Průřezy“ proběhla v témže roce ve spolupráci s Muzeem Kroměřížska výstava ZUŠ Kroměříž a ZUŠ Brno Veverí. Tato výstava, návštěvnický velmi úspěšná, však do budoucna zůstane patrně doménou muzea, kde má už svou dlouholetou tradici.

Individuální výstavy mladých nebo začínajících umělců jsou z pochopitelných důvodů podstatně vzácnější, a pokud k nim galerie přistoupí, jedná se vždy o mimořádně zajímavou osobnost. Doposud se konaly jen tři. V roce 2008 vystavila své velkoformátové akryly pod názvem „Markétino leto“ Česko-slovenská výtvarnice Markéta Žitňanská-Lamošová, v roce 2010 představila kurátorka Markéta Mercová mimořádně zajímavého mladého kroměřížského výtvarníka Michala Jemelku, který s výstavou „Just a Man“ do galerie přinesl téma mužské figury a v roce 2011 se ženskou (a dětskou) figurou a portrétem prezentovala vynikající ostravská výtvarnice, absolventka ateliéru prof. Jitky Svobodové z pražské AVU, Ivana Štenclová.

Ve výstavní linii umělců spojených s Kroměříží uspořádala Galerie Orlovna zatím dvě výstavy.

V roce 2009 to byla „Krajina a město“ doc. Dr. Ing. Arch. Otakara Kuči, CSc., jednoho z našich největších krajinných architektů, který se mimořádně zasloužil o zapsání kroměřížských zahrad a zámku na Listinu světového dědictví Unesco. Výstava byla ve spolupráci s Gymnáziem Kroměříž doplněna o studentské práce pod názvem „Architektura očima studentů“.

Druhou výstavou byla v roce 2011 „Pocta Karlu Pražerovi“, připravená ve spolupráci s doc. ing. arch. Radomírou Sedlákovou z NG Praha. Více o výstavě v Prostoru Zlín 3/2011.

Divácky nejvděčnější jsou pochopitelně velké výstavy předních českých umělců, které má Galerie Orlovna zájem předvést kroměřížské veřejnosti. Tady se galerie nejvíce přibližuje odkazu Klubu přátel umění v Kroměříži.

Přelomovou v tomto směru byla v roce 2009 výstava 11x3, kterou kurátorsky připravil Miroslav Malina. O její úrovni svědčí jména vystavujících: Petr Nikl, Vladimír Kokolia, Michael Rittstein, Boris Jirků, Stefan Milkov, Miroslav Malina, Oldřich Tichý, Mikoláš Axman, Jan Pospíšil, Michal Šarše a Zdeněk Tománek. Přestože se jedná o členy různých uměleckých skupin a směrů, kteří spolu v tomto složení vystavovali poprvé, jejich spojení představuje vztah k regionu a především k SUPŠ v Hradišti, kde většina z nich začínala.

Miroslav Malina v roce 2011 připravil i další velkou výstavu pod názvem „Pocta Ludvíku Kunderovi“. Dvacet šest malířů, sochařů, grafiků, keramiků, sklářů a fotografů Sdružení Q tu vzdalo hold skvělému básníkovi, spisovateli, překladateli, dramaturgovi a mimo všechny ostatní zájmy i výbornému výtvarníkovi, dlouholetému konzulovi Sdružení u příležitosti prvního výročí jeho úmrtí. Druhou část „Pocty“ tvořila instalace nazvaná „Hora dění“, zaměřená na dobové dokumenty a fotografie přibližující mnohvrstevného ducha tvorby Ludvíka Kundery. Josef Ruszelák ji připravil ve vzpomínce na svého dlouholetého přítele tak precizně, že byla pro velký úspěch po skončení výstavy následně instalována až do konce sezóny v kroměřížském zámku.

Konečně poslední velkou skupinovou výstavou a zároveň i poslední výstavou v sezóně 2011 byla „Práce na papíru a z papíru“ autorů Zlínského okruhu. Samotný vznik výstavy prošel zajímavými peripetemi. Původně byl termín nabídnut k samostatné výstavě Kamilu Mikelovi se záměrem představit v Kroměříži geometrickou abstrakci, jako jeden z výrazných směrů současného malířství. Kamil Mikel se obětavě vzdal individuální výstavy ve prospěch Zlínského okruhu, jehož úspěšná výstava prošla před lety řadou českých a moravských galerií. Nakonec se výstava stala poctou Mariu Kotrbovi, jednomu z nejvýznamnějších českých sochařů konce dvacátého a počátku jedenáctého století, který v roce 2011 tragicky zahynul. Výstavu připravil kurátorsky PhDr. Ivan Neuman, organizačně Zdeněk Macháček. Kromě Maria Kotrby a Zdeňka Macháčka vystavovali ještě Zdeněk Gajdoš, Radim Hanke, Lubomír Jarco, Ivo Sedláček, René a Patrik Hábl, Pavel Preisner, pochopitelně Kamil Mikel a mladí členové skupiny Petr Kunčík, Martin Čada a Zdeňka Saletová. Většina vystavených prací představovala novou tvorbu z roku 2011.

Velké samostatné výstavy se, podobně jako u mladých tvůrců, soustředily na výrazné osobnosti a solitéry současné výtvarné scény.

O výstavě Dany Puchnarové „Kosmos-Barvy-Energie“ tu již byla zmínka.

V roce 2010 galerie vystavila tisky, matrice a malby Prof. Františka Hodonského, jehož tvorbu charakterizoval Richard Drury slovy: „Zde, více než kdykoli předtím, se malba blíží k hudbě a poesii.“

Mimořádný úspěch měla v roce 2010 i výstava fotografií Vladimíra Židlického, jehož práce jsou v poslední době k vidění spíše na výstavách ve světových metropolích.



Malá galerie, Pocta Mariovi, foto Marek Chaloupka

Co napsat závěrem?

Galerie Orlovna má dnes okruh stálých návštěvníků z Kroměříže, Zlína, Hradiště, Olomouce, Brna i dalších míst Čech a Moravy, kteří přicházejí



Slavnostní otevření prostoru Vodárny, 16. 4. 2012, performance Petr Nikl, David Vrbík, foto Miroslav Pilát

na každou výstavu. Rok od roku roste i počet domácích a zahraničních turistů, kteří galerii zhlédnou při své návštěvě památek Unesco.

Program sezóny 2012 včetně termínů jednotlivých výstav je uveden v samostatném rámečku. Pro rok 2013 připravuje galerie plenéry a následnou výstavu studentů ateliéru Vladimíra Kokolie a Šárky Trčkové z pražské AVU, fotografie Jindřicha Štreita spolu se sklem Moniky Vosykové, obrazy Marie Filippovové s keramikou Ludmily Kovářikové nebo výstavu vynikající „Corpory S“ (Mikoláš Axman, Dušan Černý, Jiří Mikeska, Michal Šarše, Pavel Šlegl, Petr Štěpán).

Po otevření nového výstavního prostoru v Záměcké vodárně je pro vedení galerie a její uměleckou radu nejdůležitějším úkolem postupně vybrat, vyzkoušet a vybrousit výstavní koncepci pro tento specifický prostor, připravit podklady pro další etapy rekonstrukce, promyslet program pro zvýšení počtu návštěvníků z řad studentů a mládeže, sehnat další sponzory a další peníze a desítky a desítky dalších věcí, které znají ti, kteří se dnes zabývají kulturou.

Poznámka:

1. Použito údajů z připravované knihy Dr. Markěty Mercové k 90. výročí založení ŠKPVU.

Konceptuální umělec v dnešní době?

František Kowolowski (2000–2011)

Galerie výtvarného umění
v Ostravě – Dům umění,
21.3.–27.5.2012

Jiří Valoch



František Kowolowski, *Esprit* – Kytice, 2010, digitální tisk, 67 x 100 cm, Mikulovské výtvarné sympozium Dílna 2010

Je to velice záslužné, že Galerie výtvarného umění v Ostravě nabídla výstavní termín umělci, kterého známe dříve z méně oficiálních prostorů a také z kurátorské praxe v G 99, jednoho z výstavních sálků Domu umění města Brna. Přitom ovšem František Kowolowski (1967 v Třinci) studoval malbu, a to především u dnes již legendy polského geometrického umění, Ryszarda Winiarského. To by mělo signalizovat, že mu byla již tehdy přístupná celá škála moderního i současného umění – a ovšem také fakt, že mezitím se doba zásadně proměnila. Postmoderna se ukázala jako poslední jasně se vymezující program, od té doby je to skutečně pestrá mozaika individuálních řešení, ovšem každý to své řešení hledá samozřejmě úplně někde jinde. O Kowolowském snad můžeme říci, že je to v podstatě dnešní konceptuální umělec, ovšem programově kombinující různé

způsoby vizuální komunikace. Pravý sál ostravské prezentace pojmenoval Depositum, a tím nám již naznačil, že se v něm setkáme s mnoha menšími kolekcemi realizací z poslední dekády, jimiž se vztahuje různými způsoby k umění, které ještě mělo onen étos pozdní avantgardy – tedy šedesátá léta. Ovšem vztahuje se k nim s krajní distancí: ale možná také s nadějí. Prostory dvou výstavních sálů velkoryse rozčlenil tím, že ten vstupní ponechává pouze veliké bílé kostce – a my již dávno víme, že bílá kostka se také říká optimální, architektonicky formovaným modernistickým výstavním prostorům. U Kowolowského je to ovšem skutečný objekt, jenž samozřejmě přináší úplně jiné konotace. Není to ani minimalistický objekt jako nejlapidárnější možná forma, ležící na zemi. Ta jeho se ovšem mírně vznáší nad podlahou – je to tedy nějaká nová transcendence, samozřejmě nikoliv v sakrálním světě, ale ve světě umění? Prostě nás mírně znejistuje, skoro bychom vzpomenu-



František Kowolowski, *Intervence* – Klenová, 2005

li termín Viktora Šklovského – ozvláštnění. A jak vypadá druhý sál, mimochodem ve skutečně velice zdařilé instalaci prezentující nejrozličnější autorovy realizace? Vstupní stěna přináší stručnou textovou charakteristiku, co je většinou depositum. Uvnitř pak logicky vpravo začínáme samozřejmě plánem, diagramem toho, co je na výstavě zastoupeno jako možná hlavním exponátem, v němž se objeví zaznamenána všechna vystavená témata. Tak zjišťujeme, jaká je škála i charakter autorových jednotlivých uměleckých strategií. A také ale především pochopíme, že přes všechny proměny dobových paradigmat je pro něj stále ještě umění závažné – nebo máme říci alespoň jeho umění pořád zůstává *The Neverending Story*. Přesto, že stále osciluje mezi sociálními kontexty a artefakty všeho druhu, počínaje malbou, přes akce, zachycené na fotografiích i na řadě videí, ale také videozáznam šíření jiných idejí, evidentně dosti pochybených (*Prodejci idejí* /Svědci/, 2000). Ovšem když si umělec nechává vyřezávat do vlastních zad *THIS BODY BELONGS TO ART*, 2002 není to zdaleka pouze odkaz k tělovému umění, je to autorovo vlastní prohlášení a přihlášení k takto demonstrovanému faktu. Můžeme být znejistěni, že ještě někdo takový fakt takhle demonstruje, ale i jiné umělcovy textové výzvy jsou přinejmenším ambivalentní – nebo to jsou



Pohled do instalace výstavy v Domě umění v Ostravě, 2012

jeho, přinejmenším vlastní přihlášení se k takové možnosti v reálné praxi našeho života ... A když několikrát artikuluje výzvu Dejte umělcům moc!, 2000, pak je to zase přinejmenším napůl vážné přihlášení se k oněm dobám, kdy umělci věřili, že se skutečně podílí na změně tohoto světa k lepšímu! Podobně samozřejmě umělcovy monochromy jsou programově méně krásné než ty od Yvonne Kleina – ale možná právě taková nejistota se dobře uplatní v naší době, jež prošla již několika nezaviděnými společenskými systémy. Obdobně mohou působit jistě napůl vážné a napůl nevážné, ale vizuálně, esteticky krásné akce s jeho tělem i s těly jiných aktérů – příkladně Vakuum, 2011, atd. A také v malbě může vstupovat do podobného dialogu, dokonce s onou přísností geometrie, která ještě mohla být naprosto vážným metiér u jeho varšavského učitele. Nyní je všechno poněkud složitější – malby z cyklu Mechanika moci, 2005, to jsou sice lapidární geometrické struktury, ale artikulované jeho dosti „drsným“ – malířským rukopisem ... Navíc samozřejmě ale také mohou být jasným signálem odlišné moci sociální, se kterou se stále setkáváme v tom obyčejném, každodenním životě. Není tu již žádná možnost, jak se z ní vymanit? Umělec může manifestovat, že This Reality was captured by Art, 2003 – Nomádská strategie, část I, navíc realizovaná až v Pekingu, ale nakonec si nikdo nemůže být jistý, zda to není pouhá Utopia, když předtím ještě měl zvednutou opačnou stranu téhož transparentu s textem Give Artist Power, Nomádská strategie, část II, v německém Kirschau? A nakonec několik takových manifestací „ve prospěch moci umění“ skončí ZERO, 2011, kde všichni mají již prázdné bílé transparenty. Také hnutí Zero bylo jistě ještě jednou z těch krásných utopií, ale pozice umělce je stále menší a menší. Zbývají nám pouze Vratká sdělení, 2011, nejistota o světě dnes – ale možná ještě více nejistota o tom, co tohle umění předcházelo v uplynulých avantgardách. Kam se poděla jejich společenská síla dnes? To je možná ta hlavní otázka, kterou klade František Kowolowski sobě a na současné výstavě



Pohled do instalace výstavy v Domě umění v Ostravě, 2012

samozřejmě všem divákům. I kdyby si nechal kvůli umění rozřezat kus těla, má něco takového vůbec smysl? A možná zbývá jen tato otázka, která, jako forma umělecké komunikace, se může vůbec ještě artikulovat! Nikde jinde by asi pro ni ani už nezbyvalo místo! František Kowolowski je závažným umělcem, jehož základním konceptem je otázka po možnostech a kontextech současného umění tady a teď. Proto programově překračuje do sfér umění ve veřejném prostoru a sociální „dostatečnosti“ do umění pro domo sua, které patřilo k jeho začátkům. A význam ostravské výstavy spočívá v tom, že ukazuje celou škálu jeho možných strategií, i s oním zakotvením v dílech, prezentovaných obvykle na výstavách – a jejich rekontextování celým souborem realizací, různým způsobem působících ve veřejném prostoru. Je to jeho jedinečná, velice kvalitní cesta, nezůstávat v galerii ani ve veřejném prostoru – ale obojí propojovat pro nás velice důležitými otázkami. Jeho výstavní katalog má podtitul Manual for Freedom, Art Strategy And Creativity a začíná symptomaticky fotografií velice šikmé asambláže z nalezených dřevěných, původně funkčních objektů, připomínající nějakou dlouho používanou parafrázi věži El Lisického či Vladimíra Tatlina! Jistě další vratký objekt – a komentář je skutečně zbytečný!

Anthonis van Dyck

Anglický král Karel I. a jeho manželka Henrietta Marie

Jana Zapletalová

Přestože Anthonis van Dyck (1599–1641) namaloval ve službách anglického krále Karla I. Stuarta přes čtyřicet jeho portrétů a přibližně třicetkrát vyobrazil jeho choť Henriettu Marii, má kroměřížský dvojportrét královského páru v tomto množství zcela výsostné postavení (Anthonis van Dyck, *Anglický král Karel I. a jeho manželka Henrietta Marie*, mezi lety 1632–1634, olej, plátno, 104 × 176 cm, Kroměříž, zámek, majetek Arcibiskupství olomouckého). V minulosti byl mnohokrát kopírován, převeden do grafické podoby a stál rovněž v centru pozornosti řady literátů. Obraz původně visel na čestném místě nad hlavním krbem královské rezidence v Somerset House v srdci Londýna. Po králově odsouzení a stětí roku 1649 se obraz ocitl spolu s dalšími významnými díly ve dražbě přiléhavě nazývané „dražbou století“, během níž byla rozprodána celá královská sbírka. Následně přešel van Dyckův



Anthonis van Dyck, *Anglický král Karel I. a jeho manželka Henrietta Marie*, 104 × 176 cm, mezi lety 1632–1634, Kroměříž, zámek, majetek Arcibiskupství olomouckého.
Foto: Muzeum umění Olomouc, Zdeněk Sodoma

dvojportrét královského páru křivolakými cestami do vlastnictví olomouckého biskupa, kde se stal spolu s Tizianovým *Apollonem a Marsyem* klenotem sbírky olomouckých biskupů.

Anglický král Karel I. Stuart patřil ve své době k nejvýznamnějším sběratelům uměleckých děl. Pěstoval obzvláštní zálibu v malířství, kterého dokázal obratně využívat ve prospěch své politické propagace. Během své vlády Karel I. utvořil jednu z nejvýznamnějších obrazových sbírek v Evropě. Mnoho předních umělců přijalo pozvání na královský dvůr do Londýna, mimo jiné Petr Pavel Rubens nebo Orazio a Artemisia Gentileschi. Mezi umělce, které se Karlovi I. podařilo získat do svých služeb, patřil rovněž Anthonis van Dyck (1599–1641), v té době již velmi významný malíř. Na Karlově dvoře se van Dyckovi dostalo postavení nanejvýš privilegovaného: byl povýšen do šlechtického stavu, získal stálý příjem a označení hlavního dvorního malíře jeho veličenstva.

Jedním z prvních úkolů, které Karel I. Stuart zadal svému novému malíři v roce 1632, bylo vytvoření oficiálního portrétu královského páru. Místo nad hlavním krbem rezidence v Denmark House (později Somerset House) však již jeden velmi podobný dvojportrét zdobil. Vytvořil jej holandský malíř Daniel Mytens (1590–1647), který pracoval v Karlových službách od roku 1625 (Daniel Mytens, *Anglický král Karel I. a jeho manželka Henrietta Marie*, London, Royal Collections, 1630–1632, olej, plátno, 95,3 × 175 cm). Rozdíl mezi Mytensovým a van Dyckovým obrazem není na první pohled výrazný: stejný atypický formát předem určený umístěním nad krb, obdobné základní rozvržení kompozice, postoj a šaty portrétovaných, stejné předměty, které drží v rukou... Co tedy královskému páru na prvním obraze tak vadilo, že pověřili vyhotovením stejné malby Anthonise van Dycka? Nesplnil v něčem Daniel Mytens jejich představu, anebo manželé očekávali, že se nový dvorní malíř zhostí svěřeného úkolu lépe?

Kroměřížský van Dyckův obraz je typem oficiálního portrétu. Protestant Karel I. Stuart byl synem známého mírotvorce Jakuba I., zatímco jeho choť Henrietta Marie, vychovaná v katolické víře, byla nejmladší dcerou francouzského krále a proslulého válečníka Jindřicha IV. Navarského a Marie Medicejské. Jejich manželský svazek byl motivován ryze politickými a dynastickými zájmy. Navzdory tomu podle dobových svědectví nalezli počátkem třicátých let 17. století porozumění a jejich vztah se nakonec naplnil láskou. Oba malíři znázornili manžele jako politickou aluzi spojení dvou významných panovnických rodů v momentu, kdy Karel I. předal své choti snítku olivy, symbol míru a usmíření, který tento sňatek přinesl, zatímco sám se od ní chystal převzít vavřínovou ratolest na znamení vítězství a triumfu.

Ikonografická koncepce i základní rozvržení dvojportrétu je dílem Daniela Mytense. Anthonis van Dyck zachoval původní schéma. Jeho způsob vyobrazení manželů se liší zdánlivě pouze v maličkostech. Jednalo se však o „maličkosti“ velmi důležité pro znalce malířství, jakým anglický král

bezesporu byl. Karel I. dokázal ocenit rafinovanost van Dyckovy malby čitelnou ve výrazu tváří portrétovaných, v brilantně zvládnutých nádherných šatech, pozadí i atmosféře obrazu, které se nuancemi odlišovaly od kvalitní, avšak konvenční Mytensovy malby. Anthonis van Dyck v tomto obraze mistrovsky ztvárnil též téma, a vysloužil si tak doživotní přízeň královského páru a skvělé postavení u dvora. Oběma portrétovaným dokázal dodat na půvabu a vznešené ušlechtilosti. Znázornil je s uvolněnou elegancí, nenuceností a zdrženlivostí, ale současně s velkou důstojností a autoritou, tj. způsobem typickým pro své portrétní umění. Zatímco Daniel Mytens řešil kompozici jako takřka přísně osovou, van Dyck vychýlil manželský pár ze středové osy obrazu, za Karla I. namaloval korunovační klenoty jako symbol jeho moci, a tím dosáhl v obraze většího napětí. Rafinovaným způsobem ztvárnil gesta královského páru i jejich pohledy, kdy se Henrietta Marie vlídně obrací k divákovi, zatímco její muž láskyplně pohlíží na ni. Nezanedbatelným van Dyckovým obohacením starší kompozice bylo výrazné uplatnění živé a brilantně vyvedené krajiny v pozadí obrazu, na místě, kde Daniel Mytens použil neutrální šedou a červený závěs. To všechno spolu s delikátní barevností a především mistrnou schopností postihnout s velkou lehkostí látkovou kvalitu šatu, kraje a odlesků na jejich povrchu přispělo k úspěchu Anthonise van Dycka.

Původní Mytensův obraz se dodnes nachází v královských sbírkách. Nicméně portrét Henrietty Marie byl přemalován zpětně podle van Dyckovy verze. Z toho lze usuzovat, že tím hlavním důvodem nespokojenosti objednavatelů byl způsob znázornění královny. (Původní podoba Henrietty Marie je známa z jedné dobové kopie). Nelze však pochytovat o tom, že van Dyckova malba splnila daleko lépe očekávání náročných a umění znalých objednavatelů.

Oproti tomu van Dyckův obraz, na rubové straně označený královskou korunou a monogramem CR (*Carolus Rex*), čekaly pestřejší osudy. Po opravě Karla I. roku 1649 byl obraz prodán v aukci královských zkonfiskovaných sbírek. Byla to jedna z největších aukcí, ke kterým v 17. století došlo. Dvojportrét se následně dostal do majetku jistěho Johna Jacksona, který zastupoval řadu věřitelů. Nejpozději roku 1667 jej získali zároveň s dalšími díly z rozprodeje anglických královských sbírek bratři Imstenraedové z Kolína nad Rýnem. Poté, co Imstenraedskou sbírku odmítl zakoupit císař Leopold I. kvůli její finanční nákladnosti, koupil roku 1673 obrazy olomoucký biskup Karel II. z Lichtensteina-Castelkorna a daroval je odkazem svým nástupcům.

Z literatury: L. Slaviček, *Anglický král Karel I. a jeho manželka Henrietta Marie* (kat. heslo 99), in: M. Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998, s. 131–138 (s přehledem literatury).



Umění a architektura v nových zemích střední a východní Evropy 1918–1939

Andrzej Szczerski

Přeložila Ladislava Horňáková



Pohled na část výstavy věnované koncernu Bata, foto Andrzej Szczerski, 2010

Před dvěma lety proběhla v Lodži v Muzeu umění v termínu 11. března–30. května 2010 rozsáhlá a objevná výstava s názvem *Modernizace*. Její autor, významný polský historik Andrzej Szczerski, vyučující dějiny umění na Jagellonské univerzitě v Krakově, připravil nejen výstavu, ale i rozsáhlou publikaci se stejným názvem, mapující umění a architekturu v zemích, které se konstituovaly po skončení 1. světové války na evropském kontinentu. Na stránkách *Prostoru Zlín* přiblížíme v tomto roce výběr zajímavých tezí z této publikace, podnětných i pro naše badatele. První část je věnována obecnému úvodu, který je zkráceným úvodním textem k výstavě. (red.)

Politická mapa Evropy po roce 1918 nemá historický precedens. V důsledku války a rozpadu dříve existujícího geopolitického uspořádání se na evropské scéně objevilo několik nových členských zemí, většinou vytvořených poprvé v historii starého kontinentu, jako je Československo, Jugoslávie, Lotyšsko, Estonsko a Finsko. Poprvé



Pohled do části výstavy věnované Gdyni, model nádraží, projekt W. Strzemiński, foto Andrzej Szczerski, 2010

byly stanoveny nové hranice pro území Polska, Litvy a Maďarska. Stav ostatních zemí v regionu byl více méně rozpolcený. Rakousko, ačkoli utrpělo územní ztráty a stalo se republikou, bylo vnímáno jako pokračovatel habsburské říše. Rumunsko, které rozšířilo své hranice především na úkor Maďarska a Ruska, si drželo politickou nezávislost od 60. let devatenáctého století. Zůstaly nenaplněné naděje na nezávislost Běloruska, Ukrajiny a kavkazských národů.

Nezávislost nových států odpovídala nové vizi Evropy, koncipované během první světové války ze strany vítězných spojenců. Jedním z fundamentů bylo poskytnout nezávislost národům žijícím v centru kontinentu, tvořícím protiváhu Německa a Ruska, což by zaručilo stabilitu *statutu quo*, definovaného na mírové konferenci ve Versailles. Nová politická mapa měla zajistit vhodné podmínky pro hospodářský rozvoj, a tím i další civilizační vzestup střední a východní Evropy, aby se nové státy vyrovnaly s ekonomicky bohatými západními zeměmi. Tomáš Masaryk psal nadšeně

v časopise vydávaném od roku 1916 spolu s Robertem Seton-Watsonem ve stati s názvem „Nová Evropa“, tak jako v knize z roku 1918 se stejným titulem, o nových možnostech, které vytváří pro „malé národy“ zhroutení starých říší. Nově vzniklé samostatné státy se měly stát garantem budoucí spolupráce a základem demokratického pořádku v Evropě. Analogické plány na politické a ekonomické federace formulovaly i další politici a publicisté. Neuskutečněny zůstaly vize Józefa Piłsudského o znovuzrození Jagellonské jednoty nebo v Polsku diskutovaná koncepce „Mezimoří“ pobaltských států za předpokladu sjednocení států mezi Baltským, Černým a Jaderským mořem, stejně jako myšlenka dunajské federace maďarského liberála Oszkára Jásziho. Dokreslovaly myšlenková hnutí v této části kontinentu.¹ Vytvoření „nové Evropy“ znamenalo realizaci samostatných programů na modernizaci a rozvoj nezávislé, moderní identity v jednotlivých zemích regionu.

států na existenci, ale umožnit jim také obsadit exponované místo v Evropě a postupně opustit okrajové postavení, dané rozdělením světa v 19. století. „Nová Evropa“ se chtěla konečně stát předmětem „moderní doby“ v rámci starého kontinentu a stát se doménou modernizace par excellence i místem, kde se pokrok očekává. Vzbuzovala také největší kontroverze. Specifika nového regionu však byla důvodem, že modernost, i když postavena na dialogu s předními univerzitami v západní Evropě a Spojených státech, měla svůj vlastní jedinečný charakter, vyplývající z dominantního kulturního modelu, stejně jako ekonomické a sociální realie. Ve druhé polovině devatenáctého století se ve střední a východní Evropě s rozvojem průmyslu objevily moderní enklávy pouze ve velkých městech, v chudších provinciích stále dominovaly tradiční formy zemědělského hospodaření. Dominantní mocnosti založily své síly na strukturách byrokracie,



Plakáty z doby Maďarské republiky rad, 1919, foto Andrzej Szczerski, 2010

Politické elity zacházely s ambiciózní reformou jako se zdrojem legitimacy své moci v zemi a potvrzením věrohodnosti nových zemí na mezinárodní scéně. Modernizace byla současně spojena jak s vytvořením základů nezávislého politického bytí spolu s hospodářskými reformami, tak se změnami v oblasti kultury vedoucími k vytvoření „nového člověka“, který by se ve svém hodnotovém žebříčku identifikoval s osobní svobodou a neochvějnou vírou v pokrok. Očekávaný vzestup civilizace měl nejen potvrdit právo nových

nepřející politickým a ekonomickým změnám a udržující výsadní postavení aristokracie. Střední třída byla velmi slabá. V této situaci je připisována zvláštní role v modernizačním procesu umění a umělcům, jejichž posláním je kázat radikální hesla vyzývající ke změně *statutu quo*. Jednak se místo přijímání hotových vzorů snažit vypracovat originální koncepce moderních reforem, založené na demokratickém nacionalismu, a také se snažit sladit modernost s tradičními hodnotami uznávanými různými národními kulturami jako hodné uchování.¹² Vizuální umění, architektura a design zaujaly prominentní místo v „nové společnosti“, v utváření veřejného a soukromého prostoru, ve vzdělávání „nového člověka“ a poskytovaly mu modely „moderního života“. Modernizace však neznamenal jen opuštění neoromantické myšlenky národního obrození, ale radikální změny se často odehrávaly ve jménu hesel mytologizujících kulturní odlišnost, hlášených předními

představiteli avantgardy.¹³ V následujícím textu se budeme zabývat právě příklady modernizace, které vznikly ve specifických podmínkách „nové Evropy“, a jejich heterogenním charakterem. Mnohé z nich dosud zaujímaly marginální pozici v dějinách umění meziválečného období. Měly ale podíl na nasměrování vývoje k současné realitě a opustily kultivaci utopického postoje. Zapojení umělců a kritiků mělo mnoho podob, od účasti na výkonu politické moci až po budování nových měst a průmyslových podniků, které jsou typickým příkladem moderní „nové civilizace“.

První dvě kapitoly publikace *Modernizace* popisují příklady, podle slov Marshalla Bermana, „tragédie rozvoje“ a „faustovské éry“.¹⁴ Následující Fausta, modernisté dospěli k závěru, že to, co je nové, musí být postaveno na úkor nekompromisního zničení minulosti, a že k realizaci vlastních plánů je možno využívat násilné a destruktivní prostředky. Tento postoj byl blízký



Pohled do části výstavy s maďarskými a polskými reklamními plakáty kol. roku 1930, foto Andrzej Szczerski, 2010

vedení maďarské revoluční vlády komunistů a sociálních demokratů, které se ujalo moci v Maďarsku na jaře roku 1919. Za pouhých 133 dní vládnutí nová vláda zavedla dalekosáhlý program reforem v téměř každé oblasti života, včetně oblasti kultury. Kontrolovala umělecký život a využívala umění pro účely propagandy. Analogickým příkladem faustovské modernizace byly také manifesty a výstavy jugoslávských umělců, kteří se shromáždili kolem časopisu „Zenit“. Vytýčené postuláty se jim nepodařilo realizovat v praxi pro

jejich náročnost. Předložili svou vizi „balkanizace Evropy“ – zničení evropské tradice a uchopení moci odvozené z Balkánu a barbarského génia. Tyto názory si v ničem nezadaly s názory z Budapešti. Vnímání Balkánu jako protikladu civilizované Evropy najdeme také v kontextu návrhů státní budovy Gabriela d'Annunzio v přístavu Rijeka, ve kterých prostřednictvím radikalismu a totalitního politického pořádku protestoval proti tradiční definici evropské kultury. Druhá část knihy představuje plány dokončených moderních projektů, pro které se stala výchozím bodem víra v neomezené možnosti, které nabízí reorganizace světa moderní civilizace. Umělci a architekti se obrátili k aktuální skutečnosti, jak ji definoval Andrzej Turowski, že jsou „staviteli světa“ a musí nést odpovědnost za důsledky svého architektonického návrhu a vývoje moderní ikonoféry.¹⁵

V Československu unikátní program komplexní výstavby moderního univerza vytvořila firma

modernizace nemusí být ve jménu revoluční ideologie, ale že realita kapitalistické ekonomiky může být vytvořena prostřednictvím „třetí cesty“. V tomto případě na základě téměř náboženské víry v člověka, který je předurčen k práci a stálému sebezdokonalování, zatímco je zdůrazněn i závazek odpovědnosti vůči celému kolektivu spolupracovníků.

Příkladem naplněných nadějí modernizace byl také moderní přístav a modernistické město Gdyně v Polsku. V meziválečném období fungovalo jako důkaz neomezených možností při obnově země, prováděné prostřednictvím odvážných projektů industrializace a prostřednictvím otevřené námořní cesty pro kontakty s celým světem. Projevem modernizace pak byla především architektura Gdyně nejen v samotném městě a přístavu, ale i v okolí, v níž byly aplikovány vize propagující mimo jiné nový styl moderního soukromého života a kultury a volného času. Byla realizována



Z části výstavy věnované Gdyni, přístav, současný stav, foto Andrzej Szczerski 2010

Baťa ve svém sídle ve Zlíně. Společnost se zabývala výrobou bot pro masovou spotřebu. Expandovala za hranice země a její vzestup jí umožnil realizovat jedinečný sociální program pro své zaměstnance, od budování firemních domů přes poskytování potravinové a lékařské péče až po společné zábavy, který se zdál být schopen splnění nadějí na vybudování ideální společnosti budoucnosti. Případ Bati byl nicméně argumentem, že

vize bohaté „Polské námořní dopravy“ a plány získat zámořské kolonie, které budou předpokladem pro další rozvoj.

Na závěr publikace zůstává diskuze o roli moderní architektury ve vytváření symbolů „nových států“, což potvrzuje úspěch modernizačních programů v nich prováděných. Důvodem pro úvahy o modernismu jako výrazu národní a státní identity je kauza pobaltských zemí, především Estonska,

kde se moderní architektura identifikovala se stylem liberální a nezávislé elity, a Litvy, ve které se umírněný modernismus stal ochrannou známkou „tehdejšího hlavního města“ Kaunasu. Zdůrazňována je i úloha rozvoje hlavních měst nových států (Bělehrad, Budapešť, Praha, Varšava) a ve vybraných městech (Brno, Hradec Králové), i okrajových regionů, jako je příklad Podkarpatské Rusi v Československu, kde transformace a modernizace měla být důkazem o splnění nadějí vkládaných do „Nové Evropy“ a zároveň měla dokázat, že pouze v nové politické realitě, opřené o nezávislost různých etnických komunit, může evropská periferie čekat technologický pokrok.

Jednotlivé kapitoly knihy se podrobně snaží odpovědět na otázku o existenci samostatného modelu modernizace v regionu, který lze považovat za „provinční“ par excellence. Přijmeme-li tezi o různých modernizačních strategiích působících v místních podmínkách, je třeba položit si otázku o specifičnosti uměleckých děl, designu a architektury, které vznikly v důsledku této „regionální“ modernizace. V této knize byly podrobeny analýze jevy, které lze zhodnotit právě z této partikularistické perspektivy, vycházející jak z místních tradic, tak ze současné geopolitické a kulturní situace, v jaké byla „nová Evropa“. Mezi nejdůležitějšími body jejího odkazu najdeme společné interpretace národních mytologií, touhu transformovat existující formy soukromého a kolektivního života, ale především přesvědčení o nutnosti reagovat na výzvu nových časů prostřednictvím vypracování nových uměleckých a architektonických modelů pro začínající se epochu svobody. Některé modernizační projekty, s výjimkou hypotetického projektu skupiny umělců shromážděných kolem časopisu „Zenit“, kombinují opuštění utopického myšlení a přesvědčení o nezbytnosti přijmout opatření ke změně reálných dění na řeč změny, aniž by musely připravit plány na bližší specifikovanou budoucnost. Problematika individuálních rozdílů, dotýkající se plakátu, bydlení a nebo interiérů transatlantické lodi, kombinuje vlastně otázky o kategorizaci „modernismu na periferii“, zdroje jeho vzniku a vývoje, stejně jako metody pro hodnocení jeho úspěchu.

V meziválečném období, mimo napjatou politickou situaci a ekonomické potíže v celé Evropě, probíhal od Tallinu po Bělehrad ambiciózní program modernizace, který v jiných částech kontinentu nemá svůj protějšek. Je možno jenom potvrdit prohlášení Jürgena Habermase, že meziválečnou modernu je třeba považovat za „nedokončený projekt“.⁶ Vypuknutí druhé světové války přerušilo linii moderní transformace, symbolizovanou polským centrálním průmyslovým okruhem nebo investicemi firmy Baťa v leteckém průmyslu. Radikální změny, které nastaly během války a v období po druhé světové válce, způsobily, že meziválečné dědictví se zdálo být jen vzpomínkou na neexistující a nepochopitelný svět naděje, která byla spojena s jeho vytvořením. Nicméně to byl první významný pokus o vybudování států moderní střední a východní Evropy, snažících se najít své místo mezi nejrozvinutějšími zeměmi

tvořícími střed světové civilizace. I přes jeho vnitřní rozpory a nenaplněné ambice vytvořilo toto dvacetiletí východisko pro moderní rozvoj pro všechny nové státy starého kontinentu. Tímto způsobem bylo možné ověřit teze o jejich věčné a neměnné zaostalosti a o jejich odsouzení k polo-perifernímu postavení v rámci starého kontinentu.

Poznámky:

1. Tyto problémy jsou podrobně vysvětleny ve srovnávacích studiích věnujících se novým státům střední a východní Evropy. Viz mimo jiné Wiesław Balcerak, *Powstanie państw w Europie Środkowo- Wschodniej (Vznik států ve střední a východní Evropě)*, Varšava 1974, Piotr Wandycz, *Cena wolności. Historia Europy Środkowo-Wschodniej od średniowiecza do współczesności, (Cena svobody. Historie střední a východní Evropy od středověku do moderní doby)*, Kraków 1995, s. 306-347, Hugh Seton-Watson, *Eastern Europe, 1918-1941*, Hamden 1962, *The Economic History of Eastern Europe 1919-1975 (Hospodářské dějiny východní Evropy 1919-1975)*, svazek I, editoval Michael Charles Kaser, Edward Albert Radice, Oxford 1985. Konceptu pojetí střední a východní Evropy se věnuje Oscar Halecki v knize *Historia Europy - jej granice i podziały (Dějiny Evropy - její hranice a rozdělení)*, Lublin 1994.
2. Ivan T. Berend, *Decades of Crisis. Central and Eastern Europe before World War II, Desetiletí krize. Střední a východní Evropa před druhou světovou válkou*, University of California, 1998, kapitola 6, *Belated National Revolutions (opozděné národní revoluce)*, s. 145-184. Tento problém podrobně analyzuje v článku *Imaging Universalism: Democracy and the National Style in Central Europe ca. 1900 (Demokracie a národní styl ve střední Evropě kolem roku 1900)*, „Centropa“ 2008, Vol. 8, č. 1 (leden), str. 16-25.
3. Matthew S. Witkovsky, *Starting Points, [in:] VFoto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*, National Gallery of Art, Washington 2007, s. 13.
4. Marshall Berman, „*Wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności „Vše pevné rozpouští se ve vzduchu“. O zkušenosti z modernity*“, překlad Marcin Szuster, Kraków 2006.
5. Andrzej Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej. (Stavitelé celého světa. Historie radikálního modernismu v polském umění)*, Kraków 2000.
6. Jürgen Habermas, *Modernizm - niedokończony projekt, [w:] Postmodernizm. Antologia przekładów (Modernismus - nedokončený projekt, [in:] Postmodernismus. Antologie překladů)*, editoval Richard Nycz, Kraków 1997, s. 25-46. Na téma různých definic modernismu upozorňuje Thomas Gryglewicz, *Trzeci modernizm (Třetí modernismus)*, „Folia Historiae Artium“ Seria Nova, 1995/I, s. 127-133.

Útroby architektury

Rostislav Koryčánek



Zdeněk Fránek / Útroby architektury, Bludiště, Dům umění města Brna, 2011

Stavba, dům se prezentuje navenek exteriérem a uvnitř skrývá interiér. Prostorová dichotomie vně a uvnitř je výchozím bodem pozorování a popisování domu. Při dalším sledování může být u některých staveb viditelný stav, který dům prošpirovává jako jehlice ražničí a který stejně jako špíz dokáže spojit různé kousky a jejich chutě do jednoho silného akordu. Někdy zdánlivě nespojitelné kombinace můžou ve správném poměru a pořadí navozovat pocity libosti, které jsou pro pozorovatele signálem, že jednotlivé složky – materiál, konstrukce a prostor – vytvořily pevný celek. A to někdy i bez ohledu na racionalitu provozu nebo investice. Analogicky můžeme poukázat

na podmanivou krásu živého organismu, který je sjednocením logiky funkcí jednotlivých orgánů, jejich adaptací na životní podmínky a zároveň ne-logičností některých vývojových reziduí. Obojí je spojeno odkazem na myšlenku tvůrce.

Základním skladebným vzorcem u domů Zdeňka Fránka je něco, co bychom mohli nazvat „prostorový vír“. Toto označení postihuje důraz, který Fránek ve svém rozvrhu stavby klade na dynamiku prostoru, na jeho rozpohybování a jeho mísení. A je jedno, zda obvodový rámec domu je tvořen pravým úhlem nebo křivkou. Tento postup má blízko k hudební kompozici, kde hlavní motiv je rozpracován do dalších částí, ale nikdy se



Zdeněk Fránek / Útroby architektury, Perská věž, Dům umění města Brna, 2011



Zdeněk Fránek / *Útroby architektury, Projekční lázně, Dům umění města Brna, 2011*

nevytrácí spojitost s celkem skladby. Vnitřní pnutí Fránkových staveb se přenáší na jeho vnější formu a záleží pak na urbánní nebo správné situaci, podle které je výraz domu uvolněnější či zarputilejší. Vnější forma je ale vždy podřazeným výrazem prostorového víření stavby.

Takto nastavený úhel pohledu umožňuje sledovat celou dosavadní architektonickou práci Zdeňka Fránka. I když je formální rejstřík jeho staveb rozkročený od divokosti „maďarských organiků“ (Muzeum kartografie ve Velkých Opatovicích, sanatorium ve Slavkově, rodinný dům v Hodoníně) až po „českou přisnost“ (polyfunkční dům na Žižkově, návrh sídla reklamní agentury v Brně), jeho architektonické myšlení zůstává zcela konzistentní. U každé stavby je patrná Fránkova umanutost vystavět dům jako sklář, který viskózní sklovinu formuje přes píšťalu silou svého dechu. Je zde zároveň zřejmé zalíbení ve stavbách Jana Blažej Santiniho, které i dnes zaujmou odvážnými

dutiny, tuhnoucí otisky. Zásadní proměna nastává ale až s názorem, že pohyb se nemusí týkat jen vnitřního prostoru nebo lidského těla v něm, tuto aktivní roli je možné přisoudit i vnějším formám stavby. Ty mají schopnost se natahovat, replikovat, přeskupovat, explodovat, zbortit se dovnitř. Pohyb v architektuře Fránka komplikuje pohybem architektury.

Inspirační zdroje Zdeňka Fránka jsou časově a osobnostně situovány velmi vyhraněně, a i to způsobuje, že jeho projev na současné české architektonické scéně vyznívá velmi mimochodně. Fránkovy realizace generují akordy v pozoruhodných intervalech a mimořádných tónových uskupeních. Souzvuk kombinovaných tónů má natolik přesvědčivou energii, že Zdeněk Fránek je prvním soudobým architektem, který dostává k dispozici pro prezentaci své práce celé výstavní patro Domu umění.



Zdeněk Fránek / *Útroby architektury, Bazén ideí, Dům umění města Brna, 2011*

technickými řešeními, specifickým rytmem vnitřního prostoru, vztahem ke krajině a hledáním vyšších principů. Fránek by rád něco z tohoto odkazu přečerpal na pole současné architektury.

Výstava v Domě umění města Brna napovídá, že ve Fránkovu přístupu dochází k proměně, která je mnohem podstatnější než mutující formy jeho staveb. Ke stále přítomnému tématu zviřného prostoru se přidává téma pohybu v prostoru, pohybu v architektuře. Pohyb člověka v prostoru je zároveň založením a zviditelněním této dimenze. Architektonické ztvárnění prostoru je potom záznamem trajektorie lidského těla, které se do prostoru zanoří jako do rosolu a jeho pohyb tvoří

Záměrem realizátorů výstavy bylo, aby se představení Fránkova ateliéru odehrálo nikoliv na pozadí realizovaných staveb; odkaz na dosavadní architektonickou produkci je záměrně redukován pouze na jejich modely. To podstatné se odehrává s pomocí objektových a prostorových instalací, které by uvedly některé ideje, jež rámuji Fránkovu uvažování o architektuře. Pro diváky přináší zároveň nevšední prostorový zážitek a možnost nahlédnout do útroby architektury.



Avantgardní vize

Miloše Jiráňka

(Koncept domeček)

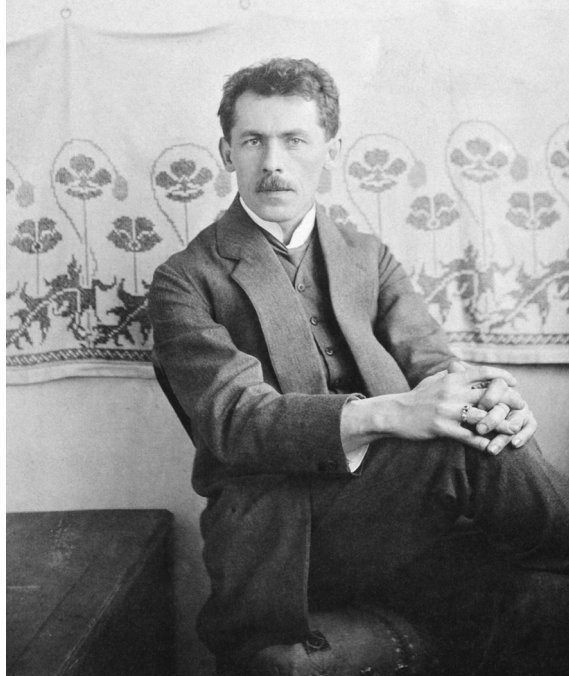
Miloš Cvach

Letošní výstavy výtvarného díla Miloše Jiráňka, které připravily Galerie výtvarného umění v Chebu a v Roudnici nad Labem, a zejména pročitání teprve nedávno dostupné a pozoruhodné Jiráňkovy korespondence snoubence a manžele Antoníně, mne nutí se vrátit k Jiráňkovu dílu jako celku a zamyslet se nad jeho uměleckým a lidským odkazem.

Předně je zjevné, že se, od jeho odchodu z AVU v roce 1899 až do nervového vyčerpání/zhroutení koncem roku 1910, Jiráňkovo výtvarné dílo a myšlení vyvíjelo jasně, cílevedomě a svým způsobem i harmonicky. Vystupují zde velmi zřetelně tři období: první, ještě velmi technicky a formálně poznamenané akademickou výukou, je již svébytné svým hledáním nových, neakademických, motivů, například z prostředí sportu. V letech 1902–03 začíná druhé, zhruba 4-leté období studia národních kořenů, lidových tradic a mýtů za dlouhodobých pobytů na moravském Slovácku a Slovensku. Třetí a vrcholné tvůrčí období začíná v průběhu roku 1906, kdy Miloš Jiráňek zásadně mění svoji životní a uměleckou orientaci zasnoubením a na konci téhož roku sňatkem s Antonínou Zedníkovou.

Moje uvaha se týká právě tohoto třetího období.

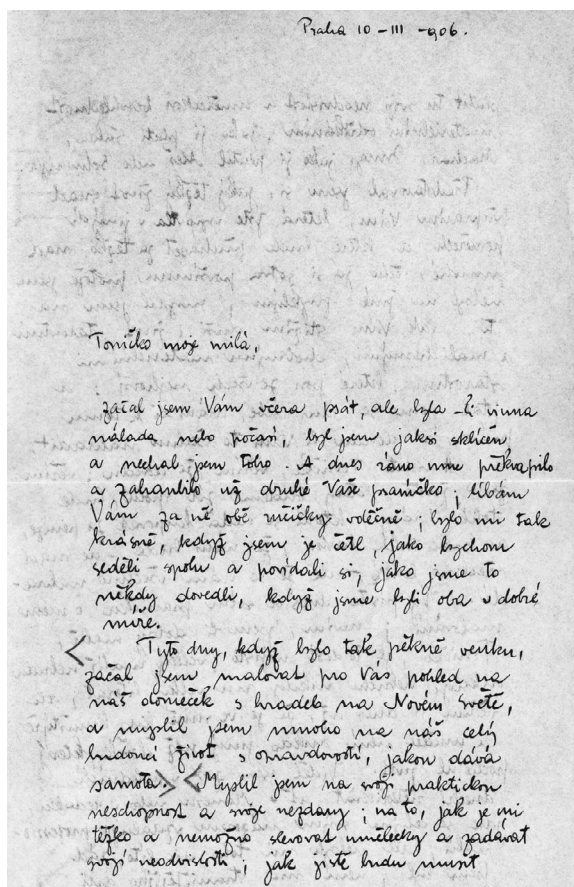
Seznámení s Tončou (Antonínou) urychluje a radikalizuje i Jiráňkovu rostoucí potřebu proměny vlastní výtvarné práce. Je pozoruhodné, že Jiráňek hned od počátku pokládá Tonču nejen za budoucí životní partnerku a inspirátorku, ale přímo za spoluautorku všeho, co od té doby vytvoří. Proto s ní sdílí vše, čím se obírá jeho mysl. Z korespondence je zřejmé, že má tehdy již velmi přesné vědomí o svém uměleckém postoji v kontextu českého výtvarného umění a zároveň i citlivost zaujmout jedinečné místo v jeho vývoji. 10. 7. 1906 jí Miloš Jiráňek píše: *Dokazoval jsem Šaldovi, že se mi zdá přese všechno nesprávné lepit se na Francouze nebo na cizinu vůbec; že bychom s nimi měli už jednou pro vždy sůčtovat a ohlédnout se,*



Miloš Jiráňek, poslední snímek (1910–1911), autor neznámý, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy Tomáše Wintera Miloš Jiráňek: Zápasy o moderní malbu, 1875–1911, Arbor vitae 2012.

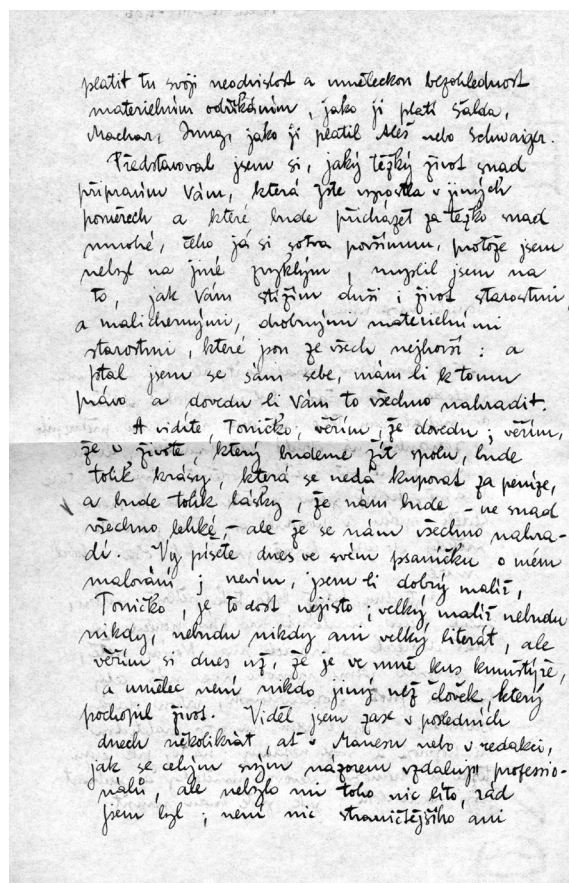
*co se dá dělat doma s naším třeba chudším materiálem; od Francouzů že lze převzít nejvyšší metodu; a budu tisíckrát raději (i v kumštu) sprosták než-li parvenu. Na to poslední musil přisvědčit i Šalda; a níže Jiráňek pokračuje: Víte, jaký jsem já směšný národní fanatik: chvílemi se mi tak zdá, že přece něco dokážu, co bude v českém kumštu něco znamenat; ne hned, ne snadno, ale dokážu, protože se mi už kmitá cestička, po níž jít. Myslím, budu na ni dost sám, ale budete-li Vy chtít jít se mnou a věřit trochu na mne, bude všechno dobré. Současně si uvědomuje, že jeho dosavadní etnicko-literární zájem o «mužný» lid žijící v oblastech málo dotčených moderní civilizací již neodpovídá jeho nové a čím dál více naléhavé potřebě čistě výtvarného výrazu. Příznačně cítí, že nasbíraný «materiál» za pobytů na Slovácku a Slovensku není použitelný na této cestě a v dopise z Brezna ze 7. 9. 1906 dokonce přispisuje: *Jsem tolik rád, že mám to Slovácko už definitivně za sebou!* Jiráňek se pak ještě na Slovácko a Slovensko vrátí v roce 1907, ale spíše už jen na rozloučenou. Jeho (nejen) výtvarné směřování je už jinde na té «cestičce», která ho v příštích letech povede k definitivnímu, čistě jiráňkovskému výtvarnému výrazu.*

Další rozhodující událostí roku 1906 je skutečnost, že hned na jeho počátku Jiráňek najímá společně s Tončou malý empirický domek nad Jelením Příkopem, který v korespondenci nazývá *naš domeček*. Celou druhou půli roku 1906 domeček upravuje a zařizuje. 22. 7. 1906 píše: *Rád bych, kdyby (domeček) byl do všech podrobností nový a náš. Představuji si, že naše první zařízení bude jen taková nutná konstrukce, kterou si budeme doplňovat a krásnit společnou prací a starostí. (...) Takový domeček, ten bude časem jako klec, kde každý předmět, každá maličkost bude některá naše ztělesněná myšlenka nebo touha.* Jiráňek kreslí plány místností, přemýšlí o jejich zařízení, výběru a prostorovém rozmístění nábytku, maluje první motivy z Jeleního Příkopu a 14. 8. 1906 píše Tonče toto překvapivé vyznání: *Měl jsem strašně rád život ve všech jeho manifestacích už dříve, než*



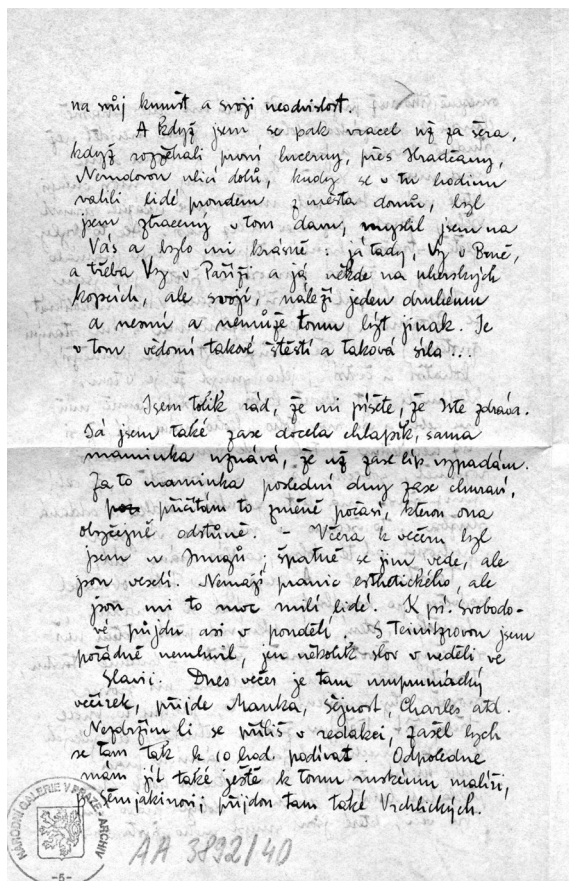
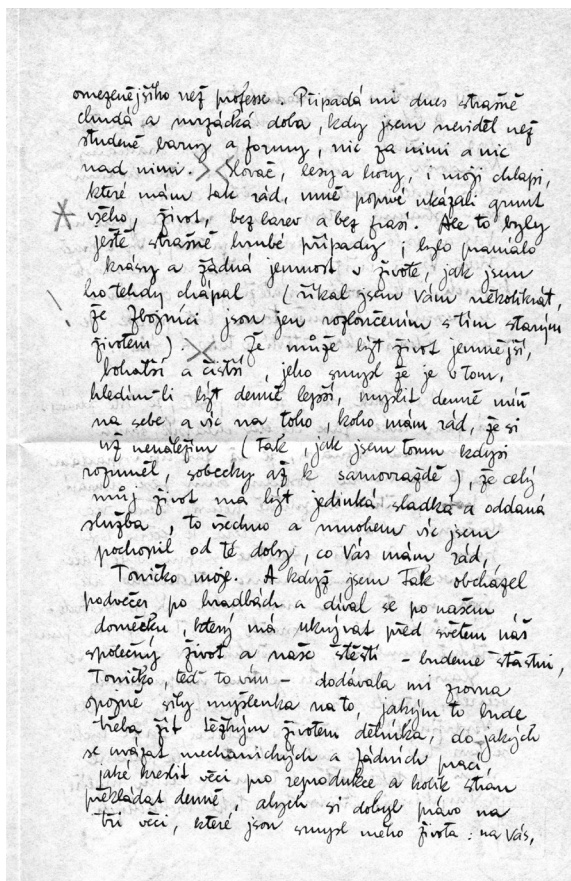
jsem znal Vás - a to jsem byl jen půl člověka: jak ho užiju, až budu s Vámi a tím faktem, až bude každý z nás člověk celý! Budeme se učit spolu krásně žít, to bude náš hlavní kunstwerk - (...). Vše další Jiráňkovo úsilí bude upjato k tomuto cíli...

Rok 1907 z různých důvodů, zejména finanční tísně, teprve připravuje to, co doslova vybuchne hned na jaře 1908 obrazem Čtenářka. Následující výňatek z dopisu z 10. 1. 1908 velmi přesvědčivě dokazuje, jak vědomě a odhodlaně se Jiránek na tento obraz-manifest dlouhé týdny, ne-li měsíce, chystal: *Strašně se těším na ten náš obrázek (Čtenářka), byl jsem včera v domečku změřit, jaký bude formát (135 × 110 cm), a vidím ho už hotový zcela jasně před sebou, musí se nám povést. Tak jsem si tu dobu, co tady budete se mnou, vymaloval už v duchu jako takovou zlatou oásu, takovou dobu volnosti - ani kluci nebudou zlobit - šťastné práce a velkého milování (...). Zdá se mi, že budeme mít oba právo na takový šťastný měsíc a těším se na to tak, jako jsem se až dosud na nic netěšil. A je mi opravdu už morální nutností, abych se soustředil zase na větší plátno a dokázal sám sobě, co umím.* Zde je nutné připomenout, že Jiránek tehdy pracoval z finančních důvodů už téměř rok na realizaci Županského opony pro vinohradské divadlo zatímco Tonča s novorozenci dvojčaty pobývala od Vánoc 1907 do konce února 1908 u své matky v Brně. Čtenářka je pak skutečně namalována během měsíce března a je prvním monumentálním výrazem Jiráňkovy vize jednoty života a výtvarné práce v ideálně vytvořeném prostředí «domečku», ba i přesvědčivým výtvarným ztělesněním



konceptu života jako «kunstwerku». Obraz je též již zcela oproštěn od jakékoliv literárnosti, ač nese paradoxně název právě Čtenářka. Díla, která následují, jdou již jednoznačně po té nové, typicky jiráňkovské, čistě výtvarné «cestičce» a jeho ideál života-kunstwerku prohlubují a utvrzují. Mezi nimi se nacházejí prakticky všechny nejvýznamnější Jiráňkovy obrazy. Velká většina z nich je přímo vázána právě na koncept domečku: Balkon, Bílé studie, Fialová podobizna a zejména dvojportrét U stolu, poslední obraz, který je nepochybně i uměleckým vyvrcholením a odkazem Jiráňkovy tvorby. Nicméně i paralelně malované motivy z Jeleního Příkopu, monumentální obrazy Písařů a Na pisku, jakož i díla z prázdninových pobytů ve Starém Kolíně, Labském Týnci či Nových Dvorech u Kutné Hory s konceptem domečku souvisí a potvrzují Jiráňkovu neustálou snahu žít společně s Tončou a dětmi bohatý a hluboký život a tím snad také šťastný (22. 7. 1906).

Zde je možné připomenout i jiné pokusy sjednotit dílo, životní a tvůrčí prostředí. Jedním z nejdokonalějších je jistě případ zahrad v Giverny, vytvořených Claudem Monetem (1840-1926) po roce 1883. Je pravděpodobné, že o nich Jiránek věděl, ale není prakticky možné, že by Monetův zásadní čin tehdy pochopil ve smyslu, který mu dáváme dnes: že je environmentální výtvar, v němž se život, umění a příroda vzájemně prolínají a žijí. A přesto je Jiráňkův domeček v Jelením Příkopě - dílo, model a životní prostředí - Monetovým zahradám blízký.

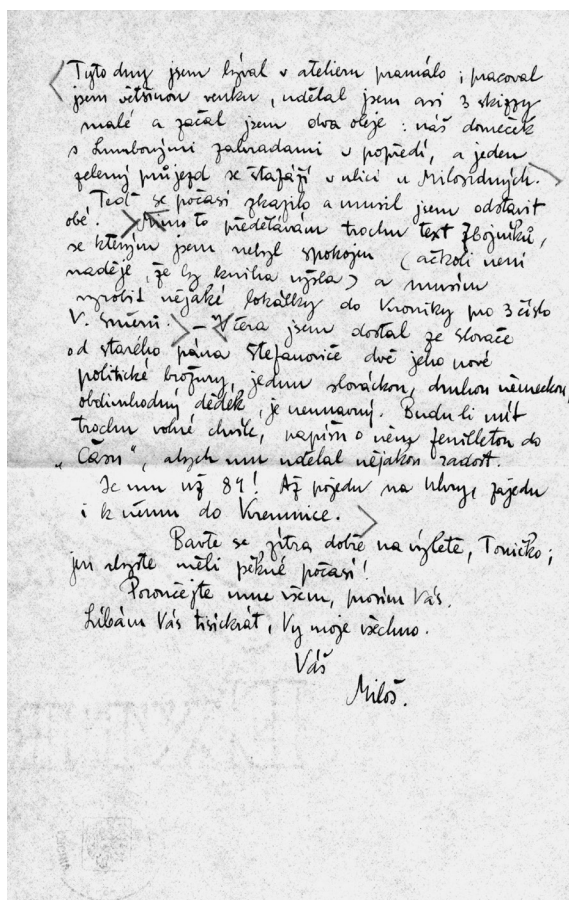


V Jiráňkově ideálu života jako kunstwerku je i něco, co o mnoho let později vyjádřil francouzský umělec z okruhu hnutí Fluxus Robert Filliou (1926–1987) větou: «Umění je to, co činí život zajímavějším než umění» (L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art). V mimořádném (zde reprodukovaném) dopise z 10. 3. 1906 Jiránek dokonce píše doslova: (...) umělec není nikdo jiný než člověk, který pochopil život! Předjímá tak svou dobu o několik desetiletí a přináší do českého umění první poloviny XX. století něco zcela nového, ojedinělého, přímo revolučního.

Zároveň je zřejmé, že ani Jiráňkův výtvarný přínos nemohl být za jeho života pochopen. V dopise z 11. 4. 1910 píše o Mádlově kritice vlastní výstavy: A tu hlavní výtku, že mám ke svým motivům poměr jen zrakový, vzal jsem spíš jako pochvalu, třeba on to tak nemínil.

Tento Jiráňkem vědomě vyžadovaný neliterární a čistě vizuální přístup k realitě byl v naprostém rozporu s duchem doby, v níž dominoval symbolismus a expresionismus. Dokonce i tehdy se rodící český kubismus zůstává ještě zatížen konvenční, literární tematikou. Ani následující léta poznamenaná u nás zejména surrealismem nemohla být přístupná Jiráňkovu citění a myšlení, které si kladlo za cíl jasný, upřímný a tvorbou naplněný harmonický život.

Teprve dnes, kdy uplynulo více než 100 let od jeho předčasného úmrtí, je možné doufat, že bude Jiráňkovo zcela ojedinělé, ale významné místo ve vývoji českého umění správně doceněno.



Z archivu Národní Galerie v Praze: rukopis dopisu Miloše Jiráňka snoubence z 10. 3. 1906.

Gertruda Goepfertová - Gruberová

připravuje
Pavel Petr



Narodila se 16. dubna 1924 v Janštejně u Jihlavy. Maturovala v roce 1943 na gymnasiu v Kyjově, do roku 1945 byla totálně nasazena v kyjovské sklárně. Po válce studovala na UMPRUM v Praze (1946–1949), nejdříve v ateliéru Františka Tichého, poté u Antonína Strnadla. V roce 1949 získala prázdninové stipendium na litografickou praxi v Curychu, do Československa se tehdy již nevrátila a společně s manželem Leem Gruberem, který uprchl z Čech, se přestěhovala do Francie. V Paříži nastoupila na Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. V roce 1952 odešla do Mnichova, kde její manžel pracoval jako redaktor v Rádiu Svobodná Evropa. Vydala knihy básní – Hejno stehlíků, Řím 1966, Ohňostroj marnosti, Gelterkirchen 1975, Zimní klavír, Atlantis Brno 2003. Vydala prozaické knihy – Choroš, Rodokmen a Půlnoční deník. Svě výtvarné práce vystavuje od padesátých let v mnoha evropských galeriích. Gertruda Goepfertová-Gruberová žije v Rosenheimu.

P o m p e j e

Bůh je
protože neurčitého
není nic
veliký
jenže uhadnout jak
postavili jsme mu sochu
dvaapůlkrát větší než my
aby sestoupil vtělil se
vládl nám ze svého pomníku
asi jsme nevystihli velikost
je mu malý nebo plandavý
zůstává na nebi nevyzpytatelně daleko
nezměřitelný nepřístupný nelítostný
hrozí mračí se trestá a hřmí
marně lkáme naléháme dohodu mír
kdy přijde smíří se láska vypočítá tisíciny
vždyť u nás je jinak přesně na míru
dlážděné koleje pro vozíky odměrky na zrno
pokoj pro básníky hravý život
v bouři mám útočiště náruč milé loďku
padne jak ulitá v objetí plachtím vlnobitím
strhl jsem do ní nebe k zemi a držím
i kdyby Nepoznaný dštil shůry hněvem
lávu a kamení

S u c h o

ohýnkem makového květu
cigareta léta
trávě prsty páli
stromy lomí rukama

v dýmu večera
den skomírá
písku nedal pít

kostlivec
chrastí v kročejích

N a r u b u m é h o d ě t s t v í

na lici mého dětství temné jezero
po něm se procházejí černé labutě
já stojím opodál
na hlavě klobouček s lesklými třešněmi
lázeňská hudba hraje dál
a bují záhony bujného letoviska

můj bratr bude kočím až vyroste
říkal to prodavače z kožařského obchodu
smála se mamička nad novou kabelkou

na rubu mého dětství zavřené divadlo
mí spoluherci nepřišli
nač kroje cetky ozdoby?
měla jsem hlavní roli hrát
zbývá jen zadržený pláč
a strach co bude dál

bude-li válka střílení
zabíjí-li také nám
kde je to bidélko
na němž se usadit
je-li zem kulatá ve vzduchu průhledném
až zasypána hlinou už se nezeptám

bude svět dál?
očiima koho?
ústý kterými?

S l u n n ý d e n

vyšla jsem vítězně
z černého průchodu
s nočními můrami
slunce mi staví
po celé ulici
zářící slavobrány

M e l a n c h o l i e

děšť
pláče
za okny
chytám se
stříbrných
dešťových
provázků
houpu se
nad propastí
smutku

L i t e r á t

básníci přijímají
já se zpovídám
životu unikám
do písmenek
ze slunce
pod papír
křeček
mezi slaviky

A n t i k v á ř s k ý t r h

daleko od vykradené svatyně
kde kašpara nedělal
za churavě se přimlouval
odhaluje svatý Roch
bolavé koleno
na odív svatému Rochu
který naproti
odhaluje bolavé koleno
deset Panenek Marií kraluje
nad potlučenými kříži
nad cínovým nádobím
nad opuštěným svatým Mikulášem
a zbytky zámecké nádhery
nad stádem patronů
ohluchlých a oněmnlých
nad vlnobitím postav
zevlujících
na umělecké předměty
daleko od vyprázdňených svatyní
kde nadarmo nestávají
ani gotičtí
ani románští
ani barokní
vyzlacení
nebo nabarvení
svatí

U v o d y

kosatce hrají na vojáky
tasí meče a bodáky
podle jejich vzoru
stojí síť v pozoru

po dívčí lávce
přechází mladík
přímý stvol
podobný kosatci

D ě t s t v í m é

osnovo koberce
o plavbě do ráje

obtisku zamžený
ještě tě sloupávám

polštářku na jehly
pichlavých všedních dní

kožíšku jediný
v sychravém životě

A d v e n t

děti se svatomartinskými lucernami
už přešly ale stromy ještě nesou světla
mezi holými větvemi svítící okénka
ukazují domácí cesty do Betléma

Jiří Kovtun

připravuje

Pavel Petr



Narodil se 23. dubna 1927 v Horinčevu na Podkarpatské Rusi.

V letech 1946 až 1948 studoval na Právnické fakultě UK, ale studia nedokončil, neboť po komunistickém převratu emigroval. Působil jako sociální pracovník v Německu a v Norsku. V letech 1951 až 1973 byl redaktorem Rádia Svobodná Evropa v Mnichově. V letech 1977 až 2000 pracoval jako specialista na českou a slovenskou problematiku v americké Knihovně Kongresu ve Washingtonu. Vydal knihy básní – Blahoslavení, Mnichov 1953, Tu-Fuův žal, Stokholm, 1954, Hřbet velryby, Torst, Praha 1995.

Dále vydal prózy – Pražská ekloga a Zpráva z Lisabonu. Jeho historické práce se zabývají osobností T. G. Masaryka. Vydal knihu Tajuplná vražda: Případ Leopolda Hilsnera.

V roce 1998 mu bylo uděleno nejvyšší státní vyznamenání Řád T. G. Masaryka.

Jiří Kovtun žije v Praze a také ve Spojených státech amerických.

T a n g e r

Měl džíny a chtěl,
abych mu daroval svůj opasek,
přeštípl by se jím vpůli jako africká vos. Kouřil cigaretu
se smutnou samozřejmostí ryby,
která je mnohem starší než její žábry.
Teprve, když jsme se loučili, představil se :
Mohamed.

Třináct set let jsme čekali
na nahodilé slovo proroka.

Na lodi se mi zdálo, že na nejvyšší palubě
bojuje s větrem svítlna,
ale bylo to
asymetrické a zápasící oko
dvanáctiletého průvodce dávnou minulostí.

P r o t o ž e j s m e s t e j n í

Protože jsme stejní,
nebude jeden přijímat a druhý dávat,

nebude rozdíl
mezi rty a vodou.

Dva poháry se začnou
vzájemně pít.

Umluvme si schůzku v Arkádii,
když se nemůžeme setkat u kávy,
kterou za nás jiní lidé pijí
na počátku jiné výpravy.

Když se nemůžeme setkat na nároží
v ulici s jedinou zahrádkou,
jejíž ploty ověňčilo hloží,
umluvme si schůzku namátkou.

V naší paměti je uschována
nesplněná výzva úsvitů,
šelesticí, bílý dopis rána,
škvírou zasouvaný do bytu.

V našich vzpomínkách jsou předsevzetí,
starší nežli celé naše vědomí,
ale pevnější než milo je ti,
spolehlivější než fantomy.

Není to jen náměsíčné bdění,
jež se vrací jednou za měsíc
jako nářek u zdi rozednění,
která povoluje. Je to víc,

je to pokyn, který denodenně
navrací nám stará zkušenost,
který píše výstrahu na naší stěně,
ukazuje směr a splétá most.

Půjdu ještě dnes. Pojď se mnou. Blízko,
na poslední periférii
najdeš labyrint i východisko.
Klubko cest se právě rozvíjí.

Budu čekat pod modrými habry
nebo u zátoky s lekníny,
ve které se chvějí zlaté žabry.
Zasedneme u společné hostiny.

Posnídáme jako na pohovce
v trávě, kolem nás tři pastýři
budou trylkovat a hlídat ovce,
ozbrojené rouny jako pancíři.

Celý život bude potom prostý,
budeme si odměřovat čas
sluncem, vánicí a letorosty,
nalezneme život, který v nás

moudré smysly podvědomě žijí,
najdeme, co ztraceno jest, klid.
Umluvme si schůzku v Arkádii,
nezapomeň se však dostavit.

Nepochybně byli *dva*,
oba dva krásní a oba dva chlapci,
oba dva byli zajatci a
oba dva vykoupil z otroctví,
oba si pěstoval a k oběma přilnul.

Jeden, Faidón,
pak Echekratovi všechno vypověděl.
Jak přišla, když už mu sňali pouta,
Xantipa se synkem v náruči
a jak odešla s nářkem,
jak tam potom s nimi zůstal,
jak se střídavě smáli a plakali
(s vášnivou účastí Apollodoros),
jaký to byl nepopsatelný stav,
směs rozkoše a tísně.

Jak jim řekl, že proti životu stojí smrt
a jedno pochází z druhého,
jak jim vysvětlil, že příroda
nemůže být na jedné straně chromá,
jak jim řekl: Tak se shodujeme,
že živí vznikli z mrtvých,
právě tak jako mrtví vznikli z živých,
takže duše zemřelých musí být
někde, odkud znovu vzejdou.
Jak je ujišťoval, že není horší než labuť
a jak je nabádal, aby neříkali o labutích,
že zpěvem hořekují před smrtí,
když je pravda, že se zalykají štěstím,
protože půjdou k Bohu.
Jak se vykoupal
a jak potom pil, vesele, aniž se trásl,
jak jim řekl: Klid – a buďte pevní.
A jak potom stydnu od nohou
a když mu vystydlo srdce, byl mrtev.

A musel tam být
i *ten druhý*.
Na jeho jméno nezáleží,
ale byl u toho,
všechno viděl a slyšel,
ale nezpíval
(ne proto, že lépe šumi řeka Ilissos),
a nemluvil (ne proto, že by nebylo,
co lepšího říci,
než už vyjádřila modlitba
k Panovi a ostatním bohům).
Mlčel, ale zastupoval,
co nevysloví řeč a nevypívá zpěv.
Jeho mlčení je svědectví o tichu,
skrze něž se říká *to poslední*.

Byli u toho,
byli dva.

V ý s t a v a

„Na koho to slovo padne“ proplétá slova obsahem i formou

Jana Mattasová



Jiří Toman a Michal Kukačka, práce na téma: „Co ty vo tom víš“ a „Já to věděl“

Slovo dalo slovo a devět umělců z řad grafických designérů, spisovatelů a fotografů přijalo výzvu pohrát si dle svého uvážení s českým jazykem. Ve dnech 13.–30. března 2012 představili svoji práci na výstavě „Na koho to slovo padne“ v pražském prostoru Galerie/CZD, ve Vojtěšské ulici na Praze 1. Výzvu grafické designérky Radky Pitrmucové přijali grafičtí designéři Zdeněk Kvasnica, Marek Ehrenberger, Jiří Toman, Michal Kukačka, Matěj Hanauer, Jiří Konvalinka, Martin Ponec, básník Karel Šiktanc a fotograf Filip Šach.

Tak jako postmoderna je definována pluralitou názorů, může být různorodě pojat postoj vůči významu slov a slovních spojení. Samotné slovo je vlastně jen shlukem hlásek, které má určitý obsah na základě naší dohody. V dnešní době je slovo, jako jednotka dorozumívání, čím dál více nahrazováno vizuální podobou. Hlášky jsou pomocí grafických znaků přeneseny do obrazového systému. Proto tedy i text a písmo, vnímány jako nejelementárnější forma vizuální komunikace, mohou být nositelem mnoha významů. Mezi formou slova a obsahem, k němuž se vztahuje, nemusí existovat přímá souvislost. Určující je jen konvence daná uživateli jednotlivého jazyka. Odmítneme-li

ale koncepci jedné pravdy a dáme průchod postmodernímu přístupu, může mít ustálené slovní spojení nejen různý význam, ale i různou formu.

Z tohoto přístupu vychází i jednotící idea kolážovitě výstavy „Na koho to slovo padne“. Výstava představuje postoj osmi různých umělců k vizuální podobě i smyslu textu.

Prvotním impulzem byla diplomová práce Radky Pitrmucové, kterou vytvořila v ateliéru grafický design a vizuální komunikace na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Slovní spojení posunula ke hře s idiomy, frázemi a floskulemi. Grafickou podobu slov dovedla až k finálnímu výsledku celé práce – módní kolekci „Pletky“. Módní značka, původně triček, hrajících si s obsahem slovních spojení „Je mi to volný“, „Ta se teda vybarvila“ a „Každá věc má svůj rub a líc“ byla dále rozšířena o sérii šál „Zá-pletky“.

Na výstavě je z kolekce „Pletek“ představena nová série „Je to na dlouhý lokte“. Zastupují je fyzické modely i fotografie Filipa Šacha, absolventa fotografie na pražské FAMU.

Práce s textem ale pro R. Pitrmucovou stále nebyla vyčerpána, proto k rozvinutí nových přístupů přizvala další umělce. „Zapletla se“ hned s několika výtvarníky, studenty grafických oborů vysokých uměleckých škol, a dokonce i s básníkem. V duchu dadaistických postupů bylo různorodé pojetí částečně ponecháno náhodě a slovní spojení vylosována ze slovníku. Na jejich téma pak měli oslovení umělci týden času na zpracování. Slovo dalo slovo a výsledkem je skutečně různorodá koláž pojetí hry s textem.

Karel Šiktanc zůstal, jako jediný, u klasické práce se slovem jemu vlastním. Básní, vztahující se k jím vylosovanému slovnímu spojení „Hoď sebou“, obohacuje náš jazyk o nové významy kontrastním spojením slov. Abstraktně vyjadřuje i personifikuje expresivně zabarvenou větu, nutící nás k rychlejšímu tempu našeho konání.

Studenti Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, oboru grafický design, Jiří Toman a Michal Kukačka, vsadili svoji práci na spojení „Co ty vo tom víš“ a „Já to věděl“. Vznikla tak instalace s groteskní konfrontací biblického textu zastoupeného podobiznou svatého Jana a promítaných titulků z bulvárního internetového plátku, pomyslně vložených do myslí čtenářů periodika i do úst evangelisty.

Původní idea podoby slovního spojení „Já to věděl!“, naddimenzovaného krajice chleba s marmeládou ležícího na zemi sladší částí dolů, nebyla uskutečněna. Studenti ale Murphyho zákonům, předpovídajícím nepříznivý vývoj situace, zůstali věrni. Má-li se to pokazit, pokazí se to: i cestou v ústecké MHD, kdy sv. Jan cestující bez jízdenky nezůstal nepotrestán... K postmodernímu pojetí a biblickému textu tak přibyla i neplánovaná performance.

Zdeněk Kvasnica, student oboru grafický design na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, a Marek Ehrenberger, absolvent téhož oboru, nyní studující v ateliéru grafický design a nová média na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, pojali vylosované texty doslova z jiného úhlu pohledu. Daná

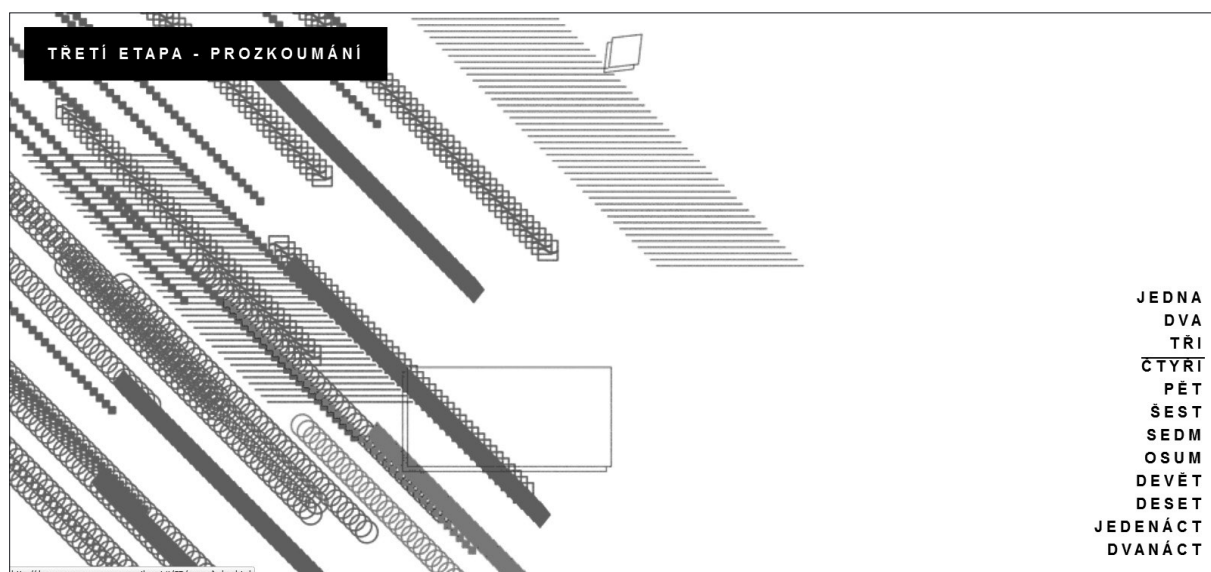


Módní kolekce „Pletky“ od Radky Pitrmucové na fotografiích Filipa Šacha

slovní spojení „Co bych si bez tebe počal“, „Je to k poblití“ a „Příjemný pocit po vykonané práci“ vnímali spíše jako součást celé dvoustrany. Skrze dadaistický koncept vytvořili graficky zaznamenaný příběh znaků. Vynechali vizualizování slov a posunuli vše k separování obrazu. Dvoustrana textu dostala díky nim svůj vlastní život. Je otáčena, kroucena, pohybuje se a žije si svým osobitým příběhem. Zkrotit se ji nedaří ani danými fluskulemi, které jsou už jen chabými výkřiky nad bujícím životem symbolů.

Přímočarou odpověď na zadání se pokusili představit nakonec jen studenti Vysoké školy uměleckoprůmyslové, také z ateliéru grafický design a nová média, Matěj Hanauer, Jiří Konvalinka a Martin Ponec. Ve významu slovního spojení

„A je po krámech!“ představují radikálně zhmotnělá slova. Neodbíhají od slov, ani je nenabalují na něco jiného. Chtějí odbourat exhibici grafických znaků a co nejvěrněji představit konkrétní význam slov. Jak věrně se jim podařilo zhmotnit toto silně podbarvené označení radikálního řešení, se nelze dozvědět. Z vystavených pytlů je sice možné slyšet zvuky, ale nic víc. Jak podle grafiků vypadá hmotná podoba toho podivného slova krámy, si musíme přece jen domýšlet.



Zdeněk Kvasnica, Marek Ehrenberger, práce na téma: „Co bych si bez tebe počal“, „Je to k poblití“ a „Příjemný pocit po vykonané práci“

What Can you Discover at the Zlín Gallery´s New Exhibitions? Václav Mílek

The task of relocating the Zlín Gallery has taken a more realistic shape. Thus the time has come to present something of a more concrete nature from the vaults of the exhibition. The Gallery´s collection contains more than five thousand works, but, for one reason or another, only a fraction can be exhibited. Part of the exposition will be the curator´s personal glimpse to the entire collection. A total of 80 pieces will be on display. In this selection, we will be able to follow the developments and changes and the mutual relationships of the themes of the landscape and the human body from the 19th Century until today. The article focuses only on those pieces dedicated to the art of the landscape over time and several works of art are brought to mind, taking into consideration the possibilities of a future exhibition.

Portrait Gallery in Kroměříž Jana Zapletalová

Art historians from several European countries have come to know the name of one of the smaller cities in this country, Kromeriz, as a former summer city of the Olomouc bishops and archbishops. This picturesque and pleasant city owes its fame and visits of renowned researchers from around the world and the general public to its rich art collections, which have been grown over several centuries due to the diligence of the bishops and archbishops of Olomouc. The portrait collection is one of the most famous treasures of the property of the Archbishopric collection, in addition to the extensive and precious historical library, coin collections, medallions, drawings, graphics and musical archives. The Portrait Gallery in Kroměříž currently includes one of Tiziano Vecellio´s most famous paintings *Apollo e Marsia*, as well as works by Anthonis van Dyck, Paolo Veronese, Lucas Cranach, Annibale Carracci, and other European artists.

Zlín Youth Salon Awards Václav Mílek

The Zlín Regional Gallery prepared an exhibition of the works of Pavla Sceranková and Juraj Kollar, two laureates of the Youth Salon 2009 during the first quarter of this year. The dates of the exhibition were just before the grand opening of the subsequent edition of the triennial showcase and aimed to revitalize the debate of the significance of the Václav Chada Award and the Igor Kalný Award and the issues related to the purchases of the works of young artists for the public collections.

Pavla Sceranková Nina Vrbánová

Pavla Sceranková (1980) is one of the most expressive representatives of Czech and Slovak visual art in the first decade of the 21st century but primarily in its second half. She has brought her own unique language, a new concept, to the art of the object, formulating a strong message of post-modern and newly conceptualised 3D art. The artist's exceptionally concentrated and quality work represents a rather solitary, and in a clear sense, a rare position in the expression of spatial creativity, paradoxically finding herself in recent years on the periphery of the art scene here at home. Together with several other young artists, her individual contribution in the realm of sculptural models at the end of last century and the beginning of the current century has become the promise of a new, visual and conceptual era of spatial art, primarily in Slovakia and the neighbouring Czech Republic.

Juraj Kollár Silvia Van Espen

This article takes a look at the work of Juraj Kollár (1981), a 2009 laureate of the Zlín Youth Salon, and his exhibition that was prepared by the Regional Gallery of Art in Zlín in 2012. Kollár is a very diversified artist. This attribute primarily applies to the landscapes and cityscapes that have a special and significant place in his life and work. Slovakia, as his native land, embodies a close relationship and home soil for the artist, a foundation, on which the man and the artist has matured. Prague is a place where he completed his studies and is also a neighboring region that was a place not only for his group but also his solo exhibitions. Berlin has also given Jiří Kollár his first European prize – third place in the "*Celeste Price*" in 2009. His regular, annual visits to Paris have helped him free himself from the knowledge of everyday life, and have allowed him to once again find clarity. His first short stay in the city of the Eiffel Tower occurred shortly after he graduated from school. Since then, the artist has made these little escapes annually, providing him a freedom from his own creativity. His portraits of famous Slovak personalities are not as well known.

Black Sun Ostrava Jan Kudrna

After three years, the Gallery of Fine Arts in Ostrava has once again commemorated a very important exhibition event. Tomáš Svoboda was the architect of the exhibition, *Black Sun*, under the curating leadership of Lenka Bydžovská, Karel Šrp and Vojtěch Lahoda, presenting surrealistic works of several leading artists

from the 1920´s and 1930´s. The team of curators determined the time limitations of the exhibition, 1927 – 1945, and provided ample space to present the development of each of the artists presented. We had the chance to see nearly 20 paintings by Toyen, many major works of Jindřich Štyrský as well as Josef Šíma and František Kupka. For the House of Art, the exhibition was a return to its own particular era. Many works from the presented artists had already been presented in these spaces in the period between 1932 and 1938. For such artists as Toyen, Jan Zrzavý, Jakub Bauernfreund and Andrej Nemeš, the exhibition meant an intentional return to a familiar place. It was possible to bring together a total of 40 artists; the same number of pieces was on-loan from the national, regional as well as private collections.

The Zlín Circle 2 – This Time - Work On and With Paper Ludvík Ševeček

Following the exhibition *Zlín Circle – Contemporary Art Work in Zlín*, whose premiere took place in 2006 at the Czech Museum of Fine Arts in Prague, initiator and curator of the showcase Ivan Neumann continued with a follow-up in the Art Gallery in Havlíčkův Brod. The full title of the exhibition is the *Zlín Circle 2 – Work on Paper and Work with Paper* and is sub-titled *In Hommage to Marius Kotrba*, one of the Czech Republic´s leading sculptors and participants of the first showcase, who died tragically last year. In addition to his works, all other artists from the premiere exhibition were on display, with the exception of sculptor Zdeněk Šmíd and Jaroslav Kolář, whose works are not associated with paper as a medium. The exhibiting artists featured Zdeněk Macháček, Ivo Sedláček, Zdeněk Gajdoš, Lubomír Jarcovják, Radim Hanke, Kamil Mikel, René Hábl and Pavel Preisner. The curator of this year´s exhibition also decided to include another four artistic personalities associated with the city of Zlín. They included Oldřich Tichý, Patrik Hábl, Martin Čáda and Zdenka Saletová. An extensive catalogue containing an important documentary supplement, reproductions of the art work and informative articles, accompanied the exhibition that took place from February 10 to March 25, 2012

That on the Other side of the Horizon Vladimír Novák reborn Marcela Chmelařová

The spring exhibition presented in the Topič Salon presented the finest works of Vladimír Novák. Using his own new large-format canvasses, he once again addressed the classic traditional media of painting with an unexpected intensity. The exhibited works originated less than a year after he suddenly fell ill with a heart attack. This event became an important milestone and a completely new source of creative energy in his career, as well providing him with a precious creative distance. Over the course of the next following months, approximately six dozen large canvas works were placed with intangible ease and grace with which Novák can testify about their very serious matters. Novák is an artist rooted in the environment of his childhood, in the surroundings of Loupy and České Středhoří. His figurative creations remain the theme of human figures in space, strengthening the impeding tensions between man and the given conditions of the universe. His particular style of painting is characteristically loose and filled with gesture, driven by an exceptional sensitivity toward the vital struggle of mankind.

DELETE or The Black-and-White Exhibition Slovak National Gallery, Bratislava, 16. 2. – 27. 5. 2012 Daniela Čarná

One of the ways of interpreting contemporary art and art from the past decade (which has more or less already been chronologically catalogued), is to select a code from a basic title, theme or phenomenon, that the chosen work is able to present from a new perspective. The exhibition *DELETE / Art and Wiping Out*, curated by Petra Hanáková at the Slovak National Gallery, has become a strategy to "liberating, clearing, absolving, eliminating, reducing, erasing and separating, whitening or bleaching, 'acidising', dissecting, censoring and self-censoring, purposely omitting, withdrawing, disappearing or vanishing..." It has become rather like a phenomenon that is current in work of twenty-five artists across several decades on the home art scene – from the 1960´s and 70´s to the latest generation of young artists.

Expanding the Role of Architecture in the Field of Pedagogy Alice Stuchlíková

The contribution of *Expanding the Role of Architecture in the Field of Pedagogy* arises from previous and recent endeavours in the field of education through historic, modern and contemporary architecture on selected Czech pedagogical faculties. Doc. PaedDr. Radko Chodura, CSc. from the Faculty of Art Education at the Pedagogical Faculty of the South Bohemian University in České Budějovice, has dedicated much of his attention on the University campus to answering those questions that pertain to architecture and education. Students are guided in active books to modern and contemporary architecture; the active books are the results of the seminars of Mgr. Alice Stuchlíková from the Department of Art Education of the Pedagogical Faculty of the Masaryk University in Brno. The cross-country effect should have been signed in 2009 as a Memorandum of Education and Architecture that was established as an agreement between the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic and the Czech Chamber of Architects.

How a Gallery is Born

Jiří Antoš

The Orlovna Gallery in the city of Kroměříž was founded in 2007, and has been open to the public since 2008. The gallery is seasonal: its exhibiting season occurs every year from April to October. It is located in the heritage protected building in the Old Chateau Waterworks, Na Sladonách 1491 in Kroměříž, where it was rented by the National Heritage Institute. The building has gradually been renovated, and the third phase of the renovation will be completed this year, when the existing gallery will be connected to the chateau's waterworks facilities with the technical equipment from the beginning of the 20th century. The gallery will have three exhibition spaces with approximately 300 square meters of exhibition space. This ideologically reports to the legacy of the Friends of the Arts Club (Klub přátel umění) in Kroměříž that was founded in 1923. The gallery also exhibits contemporary art with preference toward the younger and beginning artists, artists associated with the city of Kroměříž and the region of Zlín, as well as leading artists on the Czech arts scene. Since 2012, it has been exhibiting foreign artists.

Introducing

Today's Conceptual Artist? František Kowolowski (2000–2011) Jiří Valoch

The Gallery of Fine Art in Ostrava offered artists, whom we have already come to know from their less official spaces and also from the curator's practice in G 99, one of the smaller exhibition spaces of the House of Art in Brno, to exhibit their work for a certain period of time. These artists include František Kowolowski (1967, Trinec) who studied painting at that time, as well as legendary Polish artist Ryszard Winiarski, who specializes in geometric art. If we were to speak about Kowolowski, we could say that he is fundamentally a contemporary, conceptual artist, of course combining various means of visual communication. František Kowolowski is a serious artist whose basic concept is questioning the possibilities and contexts of contemporary art here and now. For this reason, he deliberately crosses into the realms of art in public spaces and the social "sufficiency" to the art of *pro domo sua*, which was very important at the beginning of his career. And the importance of the exhibition in Ostrava is that it shows a great range of possible strategies.

One Work

Anthonis van Dyck – King Charles I of England and His Wife Henrietta Maria Jana Zapletalová

English King Charles I. Stuart was one of the most famous art collectors of his time. He acquired a certain fondness for painting, which he later used for the benefit of his own political promotion. During his reign, Charles I. formed one of the most famous painting collections in Europe. Many prominent artists accepted the invitation to the Royal Court in London, including Petr Pavel Rubens and Orazio and his son Artemesia Gentileschi. Among those artists whom Charles I. succeeded in bringing to his service included Anthonis van Dyck – in the column *One Work*, we are presenting one of his pictures that was acquired by the Kroměříž Castle Gallery. King Charles I. Stuart employed Anthonis van Dyck (1599-1641) who painted for over forty years in his service. His works included 40 portraits of the King, and approximately thirty portraits of his wife Henrietta Marie. In spite of this, the Kroměříž portrait of the royal couple has a truly sovereign status. The portrait originally hung in the place of honor above the fireplace in the royal residence in the Somerset House in the heart of London. After the King's conviction and execution in 1649, the portrait along with other significant paintings was major a component of the "auction of the century", in which the entire Royal collection was auctioned off. Thus van Dyck's double portrait of the royal couple came to the ownership of the Bishopric of Olomouc, where it became, in addition to Tiziano Vecellio's *Apollo e Marsia*, a gem of its collections.

Modernisation

Art and Architecture in the New Lands of Central and Eastern Europe 1918–1939 Andrzej Szczerski

The exhibition entitled *Modernisation (Modernizace)* could be seen at the Museum of Art in Lodž from March 13th to May 30th, 2010. A publication with the same title charts art and architecture in the lands on the European continent that had constituted themselves following the first world war. A political map of Europe after 1918 does not have historical precedence. As a result of the war and the collapse of the previously existing geo-political arrangements, several new members states emerged onto the European scene; most of them having been created for the first time in the history of the old continent, including Czechoslovakia, Yugoslavia, Latvia, Estonia and Finland. New borders for the countries of Poland, Lithuania and Hungary were thus established for the first time. The newly founded independent countries could become guarantors of future cooperation and founders of the democratic order in Europe. The creation of this "New Europe" meant the realization of independent programs for the modernization and development of independent, a modern identity in the individual countries of the region. The anticipated rise of civilization had not only to acknowledge the rights of the new countries for their existence, but also allow them to occupy a position in Europe and gradually leave their marginal position, a given division of the world in the 19th Century. "The New Europe" wanted to finally become the subject of the "modern times" in the framework of the Old Continent and become a domain – par excellence – as well as a place where progress could be anticipated.

The Bowels of Architecture

Rostislav Koryčánek

Architect Zdeněk Fránek's fundamental construction formula for houses is something that we could call "Spatial vortex". This designation affects the emphasis that Fránek has placed on the dynamic space, on his spatial arrangement, and his combinations. The organisers of the exhibition at the House of Art in Brno did not aim to present Fránek's atelier as the background of his numerous realised buildings; the reference to the existing architectural production is deliberately reduced only to its models. This is basically discovered with the help of installations in the spaces and on the buildings that could present some of the ideas Fránek considers important in the field of architecture. This also provides the spectator with an extraordinary experience in the space and opportunities to take a glimpse inside the internal mechanisms of architecture. This selected perspective enabled one to follow the entire architectural career of Zdeněk Fránek. Although the formal registry of his buildings range from savage "Hungarian organics" (Museum of Cartography in Velké Opatovice, the sanatorium in Slavkov, family dwelling in Hodonín) to the "Czech rigour" (multi-functional dwelling in Žižkov, a design for the advertising agency in Brno), his ideas about architecture remain consistent.

Archive - The Avant-garde Vision of Miloš Jiránek

Miloš Cvach

The text is a reflection of the artwork of Miloš Jiránek (who died more than 100 years ago) and is based on his readings about artistic and human reference, in particular, in connection to this year's exhibitions of his work at the Gallery of Art in Cheb and in Roudnice nad Labem. From the time that the artist left AVU in 1899 until his nervous breakdown at the end of 1910, Jiránek's art and ideas have demonstrated his rather clear and developed way of thinking, demonstrating a sense of purpose and its own particular type of harmony. In his work, one can discover three distinct periods: the first, still very technical and formally marked by his academic education, specifically searches for new, non-academic themes, such as in the field of sport. The second period from 1902-06 presents the period of his exploration of his national roots, folk traditions and myths during his long stays in the Moravian region of Slovac and in Slovakia. The third and peak period for the artist was the period that began in 1906, when Miloš Jiránek fundamentally changed his life and artistic orientation, and became engaged and married Antonina Zedníková. Miloš Cvach's reasoning truly comes close to the third creative period of the artist and his ideal life as a "kunstwerk" (artwork).

Poetry

Jiří Kovtun / Gertruda Groepfertová-Gruberová

Prepared by Pavel Petr

In the second issue of *Prostor Zlín*, we have selected two authors from the oldest generation for the regular column of contemporary Czech poetry. The first poet is Jiří Kovtun (1927), who has been working for a long time during his period of exile in Germany, Norway and later in the United States. He has published works pertaining to Czech history in addition to poetry, and most of his works are associated with the personality of T.G. Masaryk. In the Czech Republic, he introduced himself with his collection of poetry entitled *Hřbet velryby* (*The Spine of a Whale*) for the Torst Publishing House.

The second author is a poet and painter, Gertruda Groepfertová – Gruberová (1924), whose writing career began in 1949 while she was also in exile in France, and later in Germany. Her creative works have been displayed all over the world and she has published books primarily in German, but she is still known here due to her book *Zimní klavi* (*The Winter Piano*), published by the Atlantis publishing house in Brno.

The Exhibition „To Whom the Word Fits“ weaves using Words and Contents

Jana Mattasová

As postmodernism is defined by the plurality of views, it can be diversely conceived as an attitude toward the meaning of words and phrases. Alone, the word is really only a cluster of sounds that also has a certain defined content on the basis of our own agreements. Today, the word, as a unit of communication, has become more and more replaced by a visual form. Text and fonts can be bearers of many different meanings. No particular relationship need exist between the form and content. What is defining is only the convention of the given user of the individual language. If we were to reject the concept of one truth and were to give passage towards a post-modern approach, the settled phrase could perhaps have not only a different meaning, but also a different form. Nine artists from a series of various graphic designers, writers and photographers met the challenge of exploring the Czech language, and from March 13th to the 30th 2012, they displayed their work during the exhibition "To Whom the Word Fits (Na koho to slovo padne)" at the Gallery/CZD in Prague. Graphic designer Radka Pitrmucová issued a challenge to other graphic designers Zdeněk Kvasnica, Marek Ehrenberger, Jiří Toman, Michal Kukačka, Matěj Hanauer, Jiří Konvalinka, Martin Ponec, poet Karel Šiktanc and photographer Filip Šach. The exhibition presents that eight different artists' approach toward visual form and the meaning of the text.

Záštitu nad VI. Zlínským salonem mladých převzali ministryně kultury České republiky Alena Hanáková, hejtmán Zlínského kraje Stanislav Mišák a primátor statutárního města Zlína Miroslav Adámek.

Projekt se uskutečňuje za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky a Nadace Tomáše Bati.

www.galeriezlín.cz

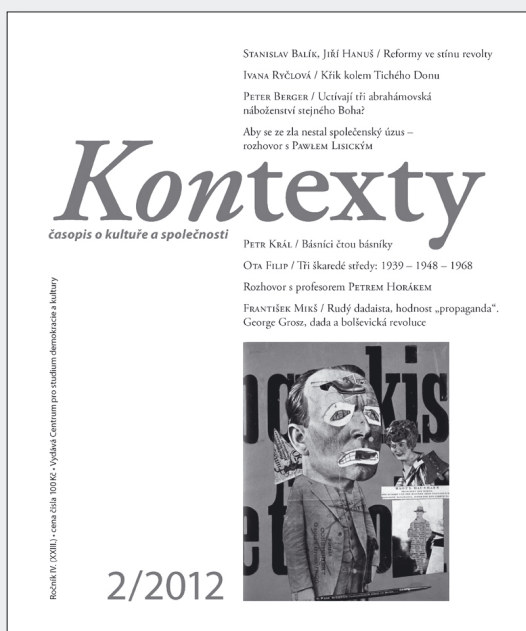
VI. Zlínský salon mladých 2012

Společná přehlídka
českých a slovenských umělců
do třiceti let
15/5—30/9/2012

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Dům umění ve Zlíně, 2. poschodí zlínského zámku
Otevřeno denně mimo pondělí
od 9 do 17 hodin, ve čtvrtek do 18 hodin

30

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Ukázkové číslo zdarma!

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

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

Z obsahu čísla *Kontexty* 2/2012

IVANA RYČLOVÁ / Křik kolem Tichého Donu

PETER BERGER / Uctívají tři abrahámovská
náboženství stejného Boha?

Aby se ze zla nestal společenský úzus –
rozhovor s PAWŁEM LISICKÝM

PETR KRÁL / Básníci čtou básníky

OTA FILIP / Tři škaredé středy:
1939 – 1948 – 1968

FRANTIŠEK MIKŠ / Rudý dadaista,
hodnota „propaganda“. George Grosz,
dada a bolševická revoluce

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



