

PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XX. 4 / 2013

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







Je jisté, že jsme někdy byli?
 Anebo že jsme byli včas?
 Do jakých desek jsme to ryli
 obrazy černé pod obraz?

A deště času myly, smyly
 obrazy bílých měst a vsí.
 Tak tady jsme: několik básníků, co zbyli
 a potulující se psi.

(Valse mélancolique)

Je jisté, že jsme někdy byli?
 Anebo že jsme byli včas?
 Do jakých desek jsme to ryli
 obrazy černé pod obraz?

A deště času myly, smyly
 obrazy bílých měst a vsí.
 Tak tady jsme: několik básníků, co zbyli,
 a potulující se psi.

Valse mélancolique

Zbyněk Hejda

2. února 1930 – 16. listopadu 2013

Milí čtenáři,

na druhé straně časopisu přinášíme reprodukci bronzového sousoší Lachtani od předního českého sochaře Vincence Vinglera /1911-1981/. Tento absolvent UMPRUM v Praze /1927-1932/ a člen Umělecké besedy se ve své tvorbě zaměřoval zejména na tematiku zvířat. Lachtani, kteří byli od 80. let pevnou součástí kašny na Jižních svazích ve Zlíně /za prvním segmentem/, patří k jeho charakteristickým plastikám.

- 1 š -

Vychází za podpory Zlínského kraje
 Ministerstva kultury ČR
 statutárního města Zlína



PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XX. 4/2013

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Pavlaína Pyšná Z rodinného alba. Výstavní projekt ke 150. výročí založení Umělecké besedy	2
Martin Beníček Ohlédnutí za Prostorem Zlín 2013	7
Martin Boštík K stému výročí narození malíře Václava Boštíka	11
Michal Konečný Obrazárna zámku ve Slavkově	15
Vladimíra Bünigerová Sen o muzeu skutečností	18
Ilona Vichová Cestou Eduarda Ovocáka. K umělcovu jubileu	20
Ludvík Ševeček Od padesátých let k mezinárodní umělecké spolupráci	
- Rozhovor s Eduardem Ovocákem	23
Ilona Vichová Ludvík Voneš (1910-1978). Obrazy a práce na papíře ze 40.-70. let	28
Lenka Mrázová Demokracie vs. extremismus. Výchova k aktivnímu občanství	
- Inspirace ke zpracovávání občanských témat v muzejní edukaci	34
Ladislav Daněk Alternativní výtvarné aktivity v Uničově v 80. letech 20. století	36

PŘEDSTAVUJEME

Jiří Valoch Nenápadná kvalita Jana Rýže	38
--	----

JEDNO DÍLO

Michal Konečný Jacob Ferdinand Voet. Portrét Dominika Ondřeje z Kounic	40
---	----

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková Viktor Jandásek - stavitel ve Zlíně	42
Radomíra Sedláková Bytové domy Karla Pragera	47

Z ARCHIVU

Rudolf Matys Jen letmo o výstavách se značkou UB, o jedné však podrobněji	50
--	----

POESIE

Stanislav Vávra	56
Václav Daněk	58
připravuje Pavel Petr	

DESIGN

Lucie Šmardová Designblok 2013	60
---------------------------------------	----

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění a designu: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čáda, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Martin Fišr, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavlaína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová / Technická redaktorka: Marika Blažková / Jazyková redaktorka: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon, Ladislava Horňáková / 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, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín, telefon: +420 573 032 220 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 - 1398 www.galeriezlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Václav Boštík, Troja u Prahy, 1941, olej, plátno, 51 × 66 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Zakoupeno na výstavě Umělecké besedy ve Zlíně v r. 1942.
2. strana obálky: Vincenc Vinger, Dva lachtani, před 1982, bronz, Zlín.
3. strana obálky: Eduard Ovocáček, Prostorová forma, 2010.
4. strana obálky: Viktor Jandásek, návrh obchodního domu V. Lidmily, perspektiva, náměstí Míru, Zlín 1942, nerealizováno. Foto: archiv KGVUZ.

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, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín
 Název: PROSTOR ZLÍN

Roční předplatné na rok 2013 (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 uhrady 1-3)



Výstavní projekt ke 150. výročí založení Umělecké besedy

Pavlaína Pyšná

Rok 2013 je pro Uměleckou besedu významným rokem výročním. Nejstarší český umělecký spolek, založený v roce 1863 s velkolepými cíli pozvednout českou kulturu na úroveň evropskou a zbavit jí příznaků provincionalismu, letos slaví sto padesát let své existence. Kromě historického prvenství svou mimořádnost nese v šíři působení i v osobnostech zakladatelů, k nimž náleží Josef Mánes, Bedřich Smetana, Vítězslav Hálek a mnozí další. Od samého počátku umělec sdružil ve třech odborech, které si podmanily zásadní pole tvůrčích aktivit – výtvarné, literární a hudební. Besední historie je vskutku bohatá, zahrnuje období prosperity a rozmachu, stejně tak i temnější časy spolu s formálním zrušením v normalizačních sedmdesátých letech minulého století.¹ Porevoluční doba však přinesla Umělecké besedě žádoucí obnovení, a to včetně navázání na předchozí mnohostrannou činnost.

Mezi tradiční aktivity Výtvarného odboru příslušely vedle přednášek či péče o památky zejména výstavy jednotlivých členů a pravidelné výstavy společné. Také letošní jubileum doprovázelo mnoho důležitých kulturních akcí. Početní převahu přitom získaly projekty výstavní, pořádané kromě Prahy v řadě českých a moravských měst.² Zatímco většina z nich se orientovala na současné členy spolku, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně se rozhodla zaostřit pohled do minulosti. Tato její volba vyplynula zcela přirozeně z dějinného faktu provázanosti a vzájemné blízkosti mezi Uměleckou besedou a Zlínem doby Baťovy. Kulturní povědomí obyvatel tohoto města spoluutvářel Výtvarný odbor Umělecké besedy po dobu více jak deseti let prostřednictvím přehlídek tvorby svých členů. Mezi lety 1936 až 1947 se konaly ve Studijním ústavu ve Zlíně celkem čtyřikrát.³ Z nich firma Baťa, podobně jako při příležitosti jiných prezentací soudobých českých a slovenských umělců (jednalo se např. o Zlínské salony a tzv. výstavy mladých), opakovaně získávala díla, která byla určena pro městskou galerii a po vzniku Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v roce 1953 se začlenila do jejího sbírkového fondu.

Tyto podstatné momenty kulturní historie města Zlína se staly klíčovými pro koncipování výstavy Z rodinného alba / Dílo členů Výtvarného odboru Umělecké besedy z 20.–40. let 20. století k 150. výročí jejího založení. Její premiéra se uskutečnila v hlavním prostoru Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně ve 14. budově továrního areálu od 14. srpna do 27. října 2013.⁴ Realizaci naplnila umělecká díla ze sbírky pořadatelské instituce pouze zčásti. Další neméně důležitou součástí přinesl bohatý sbírkový fond GASK – Galerie Středočeského kraje, jejíž kurátor a současně od roku 2008 předseda Výtvarného odboru Umělecké besedy Richard Drury stál u zrodu základní myšlenkové osnovy projektu i u jeho uvedení ve skutečnost. Poetický název Z rodinného alba je vskutku mnohovýznamným. Jedná se o slova Václava Rabase, malíře a dlouholetého předsedy výtvarného odboru Besedy (1925–1935). Jeho stať Nad albem rodinným byla otištěna v úvodu



Václav Rabas, *Krajina (Rašení na vsi)*, 1939, olej, plátno, 56,5 × 71 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

katalogu ke členské výstavě spolku, která proběhla ve Zlíně v roce 1942 a měla část současnou a část historickou, složenou z kreseb „z rodinného alba“ od zakladatelů a již nežijících členů. V titulu stávající přehlídky je Rabasův slovní obrat přitažlivým pro svou obsahovou vrstevnatost. Výstižně ilustruje otevřenou přátelskou atmosféru, v níž se setkávali a stále setkávají členové Umělecké besedy přináležející různým oborům a různým generacím. Taktéž jej lze interpretovat s odkazem na propojení uměleckých fondů dvou pořadatelských institucí – galerie Zlínského kraje a galerie Středočeského kraje, dříve Českého muzea výtvarných umění. Díky jejich vzájemné spolupráci bylo v uplynulých letech realizováno již vícero projektů, na nichž prezentovaly výběry ze svých sbírek.

Výstava Z rodinného alba představuje rámcový průřez tvorbou šedesáti pěti osobností, které spojuje členství ve Výtvarném odboru Umělecké besedy mezi začátkem druhého a závěrem čtvrtého desetiletí dvacátého století. V rovnoměrném autorském zastoupení byly ze sbírkových fondů obou zainteresovaných institucí vybrány především obrazy a kresby, v menší míře sochy a grafiky. Instalace více než 140 děl byla vystavěna

Ludovít Fulla, *Máj*, 1930, olej, plátno, 110 × 80,5 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Zakoupeno na výstavě Umělecké besedy ve Zlíně v r. 1936.



Pohled do výstavy *Z rodinného alba / Dílo členů Výtvarného odboru Umělecké besedy z 20. - 40. let 20. století k 150. výročí jejího založení, budova 14, Zlín, 2013*. Foto: archiv KGVUZ, Dalibor Novotný.

chronologicky, ovšem ne bezzbytku striktně, a logicky odvíjena od generačních a obsahových celků. To částečně vyplynulo ze samotného charakteru výstavního sálu, jenž je otevřeným halovým prostorem s možnostmi dílčího členění pomocí mobilních panelů.

Expozici zahajují obrazy mladé umělecké generace odvážného ducha a novátorských vizí, která se zasloužila o obrodu spolku počátkem druhého desetiletí 20. století. Václav Rabas, Karel Boháček a Augusta Nekolová z Jarešovy skupiny vstoupili do Umělecké besedy v roce 1909. O čtyři roky později se se stejnými ambicemi přidali Vlastimil Rada a Vojtěch Sedláček, oba žáci Jana Preislera, k jehož odkazu se spolu s odkazem Mikoláše Alše besední tvůrci s nadšením hlásili. V této části výstavy zaujali Rada, Rabas a Sedláček výsadní postavení zcela náležitě. Jejich tvorba vystavěná na hodnotách domova jedinečně charakterizuje základní ideové a výtvarné směřování Výtvarného odboru Umělecké besedy v časech sledovaných tímto projektem. Umělci se s jistotou obrátili k české krajině, která jim odpovídala svou neokázalostí. Nejpevnější pouť si vytvořili zejména k místům, s nimiž byli provázáni okamžikem zrození nebo osudovým setkáním. Nezřídka v obrazech krajin formovaných stopami života a práce zabydleli také lidské postavy. Ve výtvarném sdělení předčasně zesnulé Gusty Nekolové se figura matky dokonce stala symbolickým výkladem země. Zcela příhodně toto „domovinné křídlo“ výtvarného odboru Besedy v expozici uvozuje sochař a grafik František Bílek. Průbojná generace mladých besedníků si jej vážila a ctěla jako spoluširitel svých snah.

Uměleckou besedu formující vztah k rodině zemi obzvlášť sílil ve vypjatých časech první světové války a nevytrácel se ani v etapách následujících. Ve dvacátých letech se v souladu s dobovou tendencí prosadily v tvorbě besedních umělců i motivy sociální. Členská základna

výtvarného odboru Besedy se tehdy rozšířila o tzv. Sociální skupinu reprezentovanou malíři Karlem Holanem, Miloslavem Holým, Pravoslavem Kotíkem a sochařem Karlem Kotrbou, označovanou jako „městské křídlo“. Tyto chvíle z dějin spolku výstava reflektuje menším, avšak uceleným souborem děl, včetně příznačných figurálních námětů situovaných do exteriérů i interiérů měst, v jejichž kulisách se odehrává každodenní život obyčejného člověka. První sekci přehlídky pak vyrovnaně doplňují poklidnou atmosférou prostoupené obrazy Oldřicha Kerharta, krajináře, jenž do Besedy vstoupil v roce 1920 a později se dokonce stal jejím starostou.

Další logicky propojený celek ve výstavním sále utváří klíčové osobnosti české moderny přelomu dvacátých a třicátých let. Právě v meziválečném období význam Umělecké besedy stoupal velmi dynamicky a její přitažlivost v mnoha směrech rostla. Není jisté s podivem, že Josef Čapek, Rudolf Kremlíčka a Jan Zrzavý byli v užším kontaktu s Výtvarným odborem již před samotným vstupem do spolku, když se na pozici členů skupiny Tvrdšíjních sblížovali s besedními tvůrci především v rámci výstavních aktivit. Značná otevřenost Besedy obohacovala také o důležité kontakty mezinárodní. Spojení s Francií opětovně zprostředkovávali malíři Otakar Kubín (Coubine) a v Paříži žijící Josef Šíma, další z Preislerových žáků a člen Umělecké besedy velmi vážený. Nezastupitelné místo v této části expozice rovněž zaujímá svými imaginárními torzy Vojtěch Tittelbach. Ač každý ze jmenovaných autorů sledoval jiný směr, společná instalace jejich obrazů, kreseb i grafik je provedena s uvážlivým přístupem. Pozoruhodný pendant k obrazu Josefa Čapka představuje dílo Josefa Kaplického. Jeho Ležící akty s dovětkem „návrh na výzdobu interiéru“ nenásilně obrací divákovu pozornost k oboru užitého umění. Ani ten pochopitelně nezůstal mimo aktivní zájem spolku. Z význačných jedinců

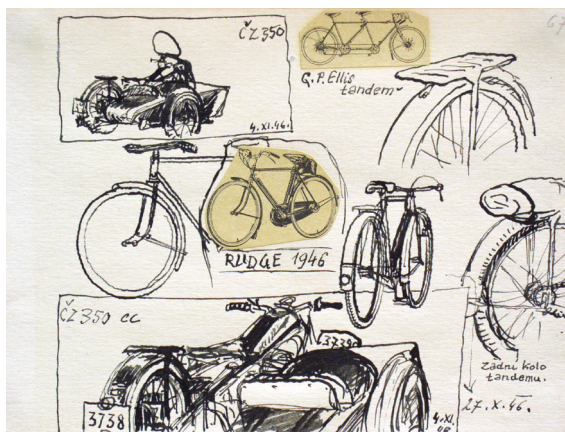
jevištního výtvarnictví je v rámci besední kolekce připomenut Vlastislav Hofman i František Tröster.

Navazující prostorové sekce přehlídky přináší množství autorů, kteří oživilí mladší i starší besední generaci vesměs ve třicátých nebo též čtyřicátých letech dvacátého století. Z větší části zastupují figurální malbu a kresbu, ať už prostřednictvím živě komponovaných scén, či motivů klidových. Pracemi na papíru s osobitě stylizovanými lidskými postavami tu vyniká zejména František Tichý. Z řady dalších jmen si dovoluji připomenout Jana Kojana inspirovaného rodnými jižními Čechami a tradicí rybolovů nebo několik se zlínským regionem provázaných osobností – malířku Marii Vořechovou-Vejvodovou, malíře a grafika Antonína Strnadela a sochaře Jiřího Jaška. V kontextu této části výstavy se objevují také čelní představitelé slovenského moderního umění, které vyjma členství v české Umělecké besedě spojoval často až osudový vztah k Praze. V rámci „mezinárodní“ kolekce bezesporu zaujme Ludovít Fulla svým charakteristickým obrazem *Máj* z roku 1930. Dílo bylo získáno firmou Baťa ze zmiňovaných členských výstav spolku ve Zlíně, stejně jako podstatná část vystaveného malířského souboru Cypriána Majerníka. Dále v expozici nezůstal opomenut ani dlouholetý člen Umělecké besedy Martin Salcman, příznačně zastoupený výsekem krajiny a zátiším, nebo mnohostranně činný výtvarný teoretik Karel Šourek, jehož obrazové kompozice dospívající až na pomezí lyrické abstrakce jsou pro širší veřejnost takřka neznámé. Je nezbytné podotknout, že K. Šourek náleží mezi významné výtvarné redaktory časopisu *Život*, vydávaného Uměleckou besedou mezi lety 1921 až 1948.

Časově výstavní projekt zahrnuje jednu ze stěžejních vývojových etap Umělecké besedy končící nástupem komunistické totality, která neznamenal osudné změny jen pro život spolkový, ale pro celou společnost vůbec. V rámci expozice vypovídá nejsilněji o čtyřicátých letech ve Výtvarném odboru Umělecké besedy Skupina 42, koncentrovaná na téma městské krajiny, pod jejíž civilizační vrstvou prosvítá existenciální tíseň. Všechny s ní spjaté výtvarné osobnosti do kontextu přehlídky náležitě vstoupily: František Hudeček, František Gross, Jan Smetana, Kamil Lhoták, Bohumír Matal, Karel Souček i sochař Ladislav Zivř. Dokonce by poměrně početný soubor jejich děl, jež se ve správě pořadatelských institucí nachází, umožnil prezentovat tuto kapitolu výstavy mnohem šířeji. Závěr sledovaného časového úseku dále dotváří sochař Vincenc Vinger, celoživotně věrný plastickému zobrazení zvířecího těla, a malíři Václav Bartovský a Václav Boštik. Poslední dva jmenovaní se posléze stali důležitými formujícími členy UB12, v níž měla Umělecká beseda své pokračování. Václav Boštik navíc sehrál rozhodnou roli při obnovení Umělecké besedy po roce 1990. Nejen proto se jeho obraz *Troja u Prahy* z roku 1941 stal „leitmotivem“ tiskových materiálů provázejících výstavu



Karel Kotrba, *Sedící dívka*, 1930, bronz, v. 73 cm, d. 104 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.



Kamil Lhoták, *Bicykly a motocykly*, 1946, perokresba, koláž, 150 × 201 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Z rodinného alba. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně ji uvedla spolu s katalogovým trojlístem, v němž je vedle odborného pojednání R. Druryho obsaženo množství reprodukcí představených děl.

Protože byl prezentovaný celek vytvořen výlučně ze sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně a sbírky GASK – Galerie Středočeského kraje, musí nevyhnutelně mít jak určité přednosti, tak limity. Kladem přehlídky bezesporu je, že velkorysostí autorského zastoupení poutavě vypráví o výtvarném názoru většiny členů Výtvarného odboru Umělecké besedy mezi dvacátými a čtyřicátými lety 20. století. Spolu s velkými postavami českého moderního umění vzácně otevřela možnost připomenout autory nepříliš známé či neprávem opomíjené. Při prolnutí kolekcí zainteresovaných galerií je rovněž zajímavé sledovat, jak se vzájemně dobře doplňují. Středočeská galerie rozšířila soubor o díla Karla Boháčka a Augusty Nekolové, jež se podíleli na znovuoživení spolku, a disponuje i grafickými listy Jana Kotíka z doby jeho působení ve Skupině 42. Zlínská galerie zase mohla nabídnout důležitá díla několika předních slovenských malířů. Na druhou stranu ovšem při účasti pouze



Václav Bartovský, *Pohled do zahrady (Okno s autoportrétem)*, kolem 1948, olej, plátno, 98 × 131 cm. © GASK - Galerie Středočeského kraje.

dvou institucí byl výběr děl limitován povahou a možnostmi jejich sbírek. Odráží se to v absenci několika autorů, kteří se o rozvoj Umělecké besedy ve sledovaném období výrazně přičinili. Umělecké fondy obou galerií např. nemohly přispět pracemi Ladislava Sutnara, výrazného tvůrce typografické podoby řady besedních tiskovin. I přes z toho plynoucí omezení Richard Drury inicioval vznik reprezentativního souboru, jehož nedílnou součástí se kromě obrazů a soch stal i širší výběr prací na papíru. Žádoucím způsobem referoval o rozmanitosti jinak po většinu času v depozitářích uschovaném uměleckém bohatství. Právě v jeho fundovaném zprostředkování spočívá jedno ze závažných poslání obdobně koncipovaných výstav.

Poznámky:

1. Dějiny Umělecké besedy obsáhle zpracoval Rudolf Matys: Rudolf Matys, *V umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*, Academia, Praha 2003. Rovněž se jimi zabývala Eva Petrová, jež je autorkou publikace vydané k příležitosti 140. jubilea spolku: Eva Petrová, *Umělecká beseda. 1863-2003*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 2003. Publikace také obsahuje stať Umělecká beseda a Zlín od Ludvíka Ševečka (s. 56-59).
2. Jako jednu z nejvýznamnějších je nutné zmínit výstavu *V umění volnost*, která se konala v Clam-Gallasově paláci v Praze od 22. března do 19. května 2013. Její autor Richard Drury zde představil tvorbu většiny stávajících členů Výtvarného odboru Umělecké besedy.
3. Členské výstavy se ve Zlíně konaly v letech 1936, 1942, 1944 a 1947. Doprovázely je katalogy se soupisem vystavených děl.
4. Výstava bude v březnu až květnu 2014 reprizována Galerii Středočeského kraje v prostorách Jezuitské koleje v Kutné Hoře.



Karel Holan, *Na hřišti*, kolem 1920, olej, plátno, 48 × 60 cm. © GASK - Galerie Středočeského kraje.



Josef Šima, *Země, voda, obloha*, 1934, kombinovaná technika, papír, 495 × 650 mm. © GASK - Galerie Středočeského kraje.

O h l é d n u t í z a P r o s t o r e m Z l í n 2 0 1 3

Martin Beníček

Jednoznačně nejvýraznější je ta, že každý ročník přináší nové instalační a nové technické obtíže, které musí kurátorský a technický tým řešit. Jednak je to z toho důvodu, že způsoby instalace se vymykají běžným galerijním výstavním zvyklostem (obraz na stěně či panelu, socha na soklu apod.) a také se řeší, jak „sladit“ představy pozvaného umělce s technickými či finančními možnostmi pořádající organizace. A tak si pamatuji, že v předchozím česko-slovenském ročníku pod názvem PROSTOR Z(I)LIN(A) (2010) jsme s Pavlem Stercem vyraželi hledat neposečený lán obilí (Odjinud), s Alžbětou Liškovou stavili na svahu pod Domem umění májku (Neoremeselník) či s Matejem Vakulou řešili možnosti vypnutí světél pouličního osvětlení (Keď nemáme my, nebudete mať ani vy!)/¹. K tomu všemu je potřeba připočíst snahu o určitou jednotící myšlenkovou koncepci každého ročníku přehlídky – pravda, někdy obtížně udržitelnou. Konkrétně



Martin Kochan, ANNA, site-specific instalace, kombinovaná technika, 15 x 15 x 900 cm. Foto: KGVUZ, Dalibor Novotný.

Měsíce březen a duben tohoto roku byly pro pracovníky KGVU poměrně akční – finišovala příprava na slavnostní otevření stálé expozice v nových prostorech 14. budovy. K datu 1. 5. 2013 se upírala i hlavní pozornost většiny návštěvníků galerie, a tak jen bedlivému a informovanému divákovi a snad pozornému náhodnému kolemjdoucímu neunikl instalační ruch na střeše budovy, v podchodu a vstupu na platformu a také pohyb kolem sousoší Tomáše a Jana Antonína Baťových. Vše vyvrcholilo v podvečer 30. 4. 2013, kdy byl vernisáží zahájen další ročník trienálních přehlídek pod názvem PROSTOR ZLÍN 2013.

Je jisté, že srovnávat jednotlivé ročníky nemá valný smysl. Přesto lze postihnout obecnou charakteristiku těchto institucionálních – na rozdíl od tolika denních přehlídek umění ve městském prostoru.

v roce 2010 šlo o „...díla usilují o nejen o kontakt díla a diváka, ale přímo o aktivní spoluutváření pojmu veřejnost.“² Zde můžeme vidět rozdílnost koncepcí z roku 2010 a té letošní a zároveň sledovat reakce oné „veřejnosti“. Zatímco na výstavě PROSTOR Z(I)LIN(A) šlo někdy o velmi nenápadné intervence na různých místech města (např. billboard Ilony Németh /Donaumonarchie – střed Evropy/ před obchodním centrem ala galerii materiálnosti, který samozřejmě zůstal bez větší pozornosti, protože nehlásal sdělení pro diváky/nakupující) s misením různých tvůrčích přístupů (performance, videoinstalace, instalace – umělecké projevy velkou částí veřejnosti dodnes nedoceněné či nepochopené), spolu s paralelní výstavou dokumentace akcí v klasických výstavních sálech galerie kladly díla otázku, zda



Petr Stanický, #14, 2013, sklo, kov, 310 x 205 cm. Foto: Filip Kartousek.



Petr Stanický, #14, 2013, sklo, kov, 310 x 205 cm. Foto: KGVUZ, Dalibor Novotný.

veřejnost má vůbec potřebu komentovat a vyjadřovat se k aktuálnímu pohledu mladých umělců, či ji jejich zásahy nechávají víceméně laxní a jak je vůbec chápán a definován termín veřejný prostor, resp. co se musí stát, aby záměrná intervence byla „čitelná“ i pro nepoučeného diváka.

Letos člověk nemohl být na pochybách, že se setkává s „opravdovým uměním“. Pro Prostor Zlín 2013 – přehlídku určitě menší co se počtu účastníků týká – organizátoři ovšem pozvali krom zástupce Slovenska také umělce z Polska

a Maďarska. Všechny čtyři umělecké počiny byly umístěny v prostorách čerstvě zrekonstruované 14. tovární budovy a ze všech se dá číst okouzlením géniem loci a atmosférou „červeného továrního města v městě“. Bylo zvláštní sledovat, jak v rytmu dokončovacích technických prací a leštění oken se instalují umělecké artefakty, které bez znalosti kontextu působily snad až jako efemerní součást čistě rekonstruovaného objektu. Asi nejzřetelněji se tato okolnost projevila v díle Kamy Sokolnické (PL). Využitím loga firmy Baťa, typického po celém světě svým fontem a červení, upozorňuje nápisem „teď“ na střeše budovy na skutečnost, že nyní, právě v tento moment je ten pravý čas. Mnohoznačnost slova i jeho snad až jakási imperativnost vyvolává řadu spekulací ...na co že je ten pravý čas? Snad na návštěvu nového kulturního centra, jak se domnívala řada návštěvníků. Dílo tak paradoxně působilo i jako (ne)chtěná reklama. Zda s touto kalkulací počítala i sama autorka, nevím, ale navázání „dialogu“ s dílem, respektive s individuální myšlenkovou projekcí jsem pozoroval u více diváků, a to nejen ve smyslu návštěvy galerie či muzea.

Český zástupce, momentálně nejvýraznější představitel „zlínského scéně“ Petr Stanický pracuje



Kama Sokolnicka, Ted, 2013, světelný nápis, kombinovaná technika, 160 cm x 450 cm. Foto: KGVUZ, Dalibor Novotný.

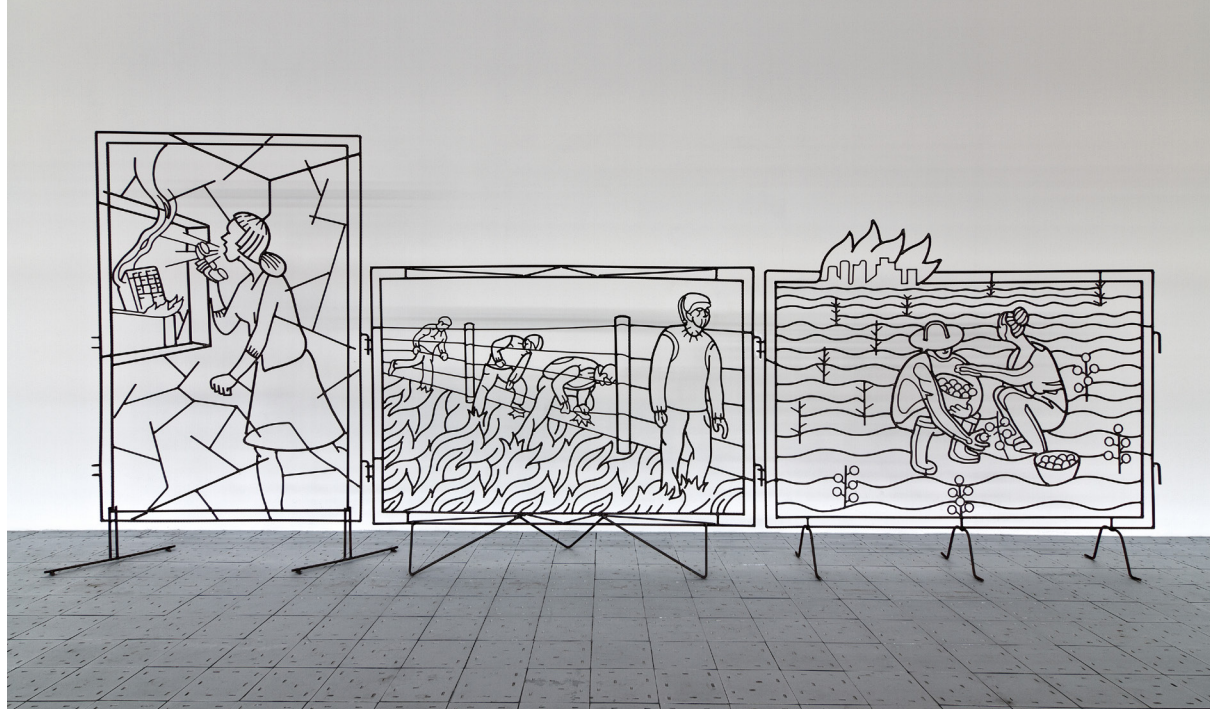
již delší dobu s tématem městské tovární architektury, které „přetavuje“ do svých objektů ze železa (armovací sítě) a tvrzeného skla. Tato inspirace rastrem oken, zdíva, ale i pravidelné uspořádání jednotlivých továrních budov v horizontálních a vertikálních liniích po americkém vzoru vytváří jednotlivé sítě pohledů, které autor vrství na sebe. Jak píší kurátoři přehlídky a autoři v katalogovém medailonu autora, není náhodou, že Petr Stanický našel ve Zlíně kus Ameriky, zejména co se industriálního prostředí týče. Díky růstu továrního areálu v podstatě na zelené louce, využití progresivní technologie výstavby, způsobů organizace celého areálu Tomáš Baťa zanechal mimořádný příklad tovární architektury, ze které Stanický těží. Dílo pojmenované #14 přímo reaguje na danou budovu a bylo umístěno přímo do vstupu galerie a muzea. Jednotlivé vrstvy armovacích sítí – základního prostředku funkcionalistického stavebnictví – vytvářely hustou a spleťtou strukturu s možným odkazem na historii budovy a celého areálu, který po letech živého provozu v posledních letech chátral.¹³ Překrývací sklo působí jako pomyslná ochrana do budoucnosti před korozivním, destruktivním a negativním působením času. U této instalace se však bohužel projevil i onen známý kámen úrazu, když návštěvníci procházeli místem bez většího zájmu o objekt. Potvrzuje se, že vidět nestačí. Přeneseně řečeno, diváky spíše omezoval v průchodu za „prověřeným uměním“ ve stálé expozici galerie a #14 se stal velmi kvalitní moderní dekorací budovy, bohužel víceméně nepochopenou.

Další dílo, tentokrát maďarské umělecké skupiny Randomroutines, kterou tvoří Tamás Kaszás a Krisztián Kristóf, bylo umístěno u budoucího vstupu na platformu 14I15 Baťova institutu. Velkoformátové lineární kresby, které byly předlohou, mohly připomínat okamžiky hrůzy či neštěstí (obrazy hořících měst, polí, domů). Jako u každého kvalitního uměleckého je díla důležité materiálové provedení a právě tento rys

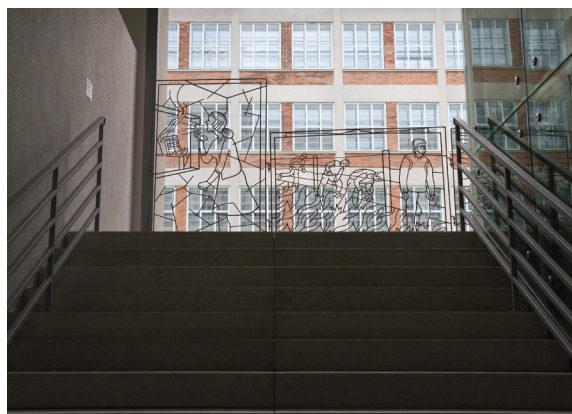


Kama Sokolnicka, Ted, 2013, světelný nápis, kombinovaná technika, 160 cm x 450 cm. Foto: KGVUZ, Dalibor Novotný.

dodával těmto instalacím mnohem smířlivější ráz. Randomroutines totiž své kresby převádějí do lineární betonářské oceli, kterou řezou, ohybají a následně svařují do finální podoby. Asociace s domácím kutilstvím v době socialistického realismu, ale také s uměním ve veřejných budovách (vzpomeňme na podobné materiálové a estetické řešení zábradlí, zástěn a paravánů divadel, kin, restaurací) je nasnadě. Zatímco tehdy šlo spíše o nutnou zkratkovitost (zjednodušení) výtvarného řešení v podobě geometrických či národních civilizačních témat a také materiálovou nouzi, pro Randomroutines je nesmírně důležitý i samotný proces vzniku. Dnes už by nebyl problém nechat si podle skici panel vyrobit, ale právě postupné kladení a svařování jednotlivých prutů k sobě vede ke kýženému prožitku a výsledku. Tento prožitek je bohužel nepřenositelný, tak se mohlo stát, že pro diváky díla byla pouhým pousmáním nad připomenutím doby minulé, nad dobou hrdinů práce a šťastných dětí. To by byla opravdu škoda, kdyby zůstaly nepochopeny nebo čteny nesprávně, neboť Randomroutines by mohli ještě silněji parafrázovat „dnešní“ scénky ze života a ty už by nemusely být tak uživatelsky



Randomroutines, Fence Scape, 2013, betonářská ocel, 200 × 500 cm. Foto: KGVUZ, Dalibor Novotný.



Randomroutines, Fence Scape, 2013, betonářská ocel, 200 × 500 cm. Foto: KGVUZ, Dalibor Novotný.

přívětivé. Díla tak svým způsobem konfrontují dobu minulou se současností či hrozící budoucností (z uměleckých panelů se mohou stát zátarasy). Právě pocit jakéhosi uměleckého zátarasu, zábrany (umocněné tím, že se panely nedaly moc dobře obejít a zabraňovaly vstupu na platformu) byl nejsilnějším momentem uvědomění si, kde končí veřejný prostor, kde je neradno vstupovat. Panely tak byly varovnými přenesenými piktoqramy pro aktuálnost – nevstupovat! i budoucnost – pozor, hrozí nebezpečí!

Jediný umělec se letos věnovat performanci, slovenský zástupce Martin Kochan. A opět šlo spíše o individuální prožitek bez účasti veřejnosti. Kochan si vybral jako téma příbuzenské vztahy v rodině Bařů, na které reagoval svou intervencí do sousoší Jana Antonína a Tomáše od Radima Hankeho, kteří stojí naproti sídlu svého impéria, budově č. 21. V podobě symbolické tkaničky, na jejíchž koncích bylo napsáno jméno Anna. O Anně Bařové, sestře Tomáše Bati, se příliš na veřejnosti nemluví, podobně jako o napjatých příbuzenských vztazích jednotlivých rodin bratrů. Touto pomyslnou tkaničkou nabídl Martin Kochan další možnost uměleckého zásahu, v rovině odkrytí zapomenutého, resp. toho o čem/ o kom se nemluví. Další osudy „tkaničky“

Anny, přenesené po skončení vlastní akce do foyer budovy č. 14, nabírají však neskutečné konotace. Na novém místě už tkanička Anna neasociuje rodinnou příbuznou a pomyslnou spojnicí silných mužských osobností, ale osamocená se stává atrakcí pro děti, dlouhým, bílým hadem, prolézačkou. Bylo sice hezké, sledovat dětskou invenci tak tkaničku zamotat, rozmotat, přeskakovat,... až byla raději uklizena do bezpečí depozitu. A tady vidím asi největší slabinu takových přehlídek. U tří předcházejících uměleckých počinů takový pocit nehrozil, záleželo jen na citlivosti diváka k uměleckému sdělení. Buď na ně nějak reagoval, je také možnost, že je vůbec nezaznamenal, a ta nejmutnější varianta, že vůbec nevěděl, co se děje, že stojí před uměním a proč tam vlastně stojí. Nepřenositelnost, aktuálnost každé umělecké akce je výjimečným zážitkem s možností zapojit se do diskuze právě tady a teď. V tomto posledním případě však naprosto špatně. I toto vypovídá o stavu současného diváka a je možným tématem pro kurátory další přehlídky. Přehlídky umění ve veřejném prostředí, zejména současné zásahy, nám totiž poměrně dobře popisují vlastní stav a možný diskurz umění, ale jsou i o divácích. Naladění, pozornost, aktivizace účastníka je individuální, ale ... veřejnost často ani neví, kde, co a proč. A to je škoda, zejména proto, že se takto nastavený projekt, nesmírně organizačně a technicky náročný, musí tak trochu mjet účinkem.

Poznámky:

1. Viz Prostor Z(i)lin(a), umělecké intervence do veřejného prostoru, katalog výstavy, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2010. K vysvětlení názvu: spoluorganizátorem byla Povážská galéria umenia v Žiline a výstava kontinuálně pokračovala právě v Žiline.
2. Ibidem
3. O stavu takových objektů se návštěvník může přesvědčit sám pár kroků od čerstvě zrekonstruovaného 14|15 Bařova institutu, kde se nachází torza budov 24 a 25.

K stému výročí narození malíře Václava Boštíka

Martin Boštík



Pohled do první části litomyšlské výstavy v nově zrekonstruované zámecké jizdárně.

Léta příprav

Před třemi roky vznikla na půdě Regionálního muzea v Litomyšli myšlenka připomenout veřejnosti sté výročí narození jednoho z nejvýznamnějších českých malířů 20. století – Václava Boštíka (1913–2005). Chopili jsme se této věci nejen jako velké příležitosti, ale i jako určité povinnosti. Vesnice Horní Újezd, kde se narodil, se totiž nachází 10 km od Litomyšle a spadá do oblasti naší působnosti. Mne se tato záležitost týkala ještě osobněji, neboť malíř byl blízkým přítelem mého dědy a historky o jeho návštěvách u nás doma jsem slýchal od malička (jmenuji se sice také Boštík, ale s umělcem nejsem v žádném patrném příbuzenském vztahu). Přemýšleli jsme, jak připomínku pojmout, a došli jsme ke třem bodům, které jsme chtěli naplnit – vydat o malíři publikaci, uspořádat výstavu jeho děl a prezentovat výsledky naší práce nejen v Litomyšli, ale též na nějakém širším fóru. Prvním člověkem, kterého jsme přizvali ke spolupráci, byl Stanislav Vosyka ze Státního okresního archivu Svitavy se sídlem v Litomyšli, znalec regionální umělecko-historické problematiky. Dalším mužem, kterého jsme bez váhání oslovili, byl Litomyšlan Jiří Lammel, ředitel Musea Kampa a špičkový grafik, který dal našim úvahám směr. Byl to on, kdo nám na jaře 2011 pomohl k setkání s Jaromírem

Zeminou. Na podzim téhož roku nás seznámil s Martinem Součkem z nakladatelství Arbor vitae, jenž se k našemu úsilí přidal jako velmi podstatný spojenec. První bod naší snahy byl tedy domluven – měla vzniknout kniha založená na detailním zkoumání dosud neprobádaných pramenů a ukazující Václava Boštíka z nového úhlu pohledu. Jejimi autory jsme se měli stát já, Stanislav Vosyka a Jaromír Zemina.

Druhým bodem bylo uspořádání výstavy. Jejím kurátorem neměl být nikdo jiný než stále ve skvělé formě pracující Jaromír Zemina a připravena měla být jako hlavní akce Smetanovy výtvarné Litomyšle 2013, výtvarného festivalu doprovázejícího známý festival hudební. S naplněním třetího bodu to bylo nejsložitější. Částečně byl již splněn tím, že knihu vydá Arbor vitae, a dostane se jí tím celostátní publicity. Usilovali jsme však také o výstavu v nějakém z kulturních center, nejlépe v Praze, s níž je malířův život



Kniha k stému výročí narození Václava Boštíka.

nerozlučně spojen. Původně jsme měli přislíbenou spolupráci Musea Kampa, kterou podepsala paní Meda Mládková; bylo to přirozené, neboť Václav Boštík je in memoriam čestným členem správní rady její nadace. Nakonec však z této spolupráce sešlo. Dosud nevíme, proč. Situace se však díky Martinu Součkovi vyvinula dalším směrem a nám se nakonec vedle předchozích podařilo naplnit i tento bod našich původních představ.

Kniha Václav Boštík (1913–2005). K stému výročí malířova narození

Tři sta dvacet stran této knihy je rozděleno do čtyř relativně samostatných částí. První a nejdelší kapitola, kterou jsem na počátku koncipoval jako studii o malířově vztahu k rodnému kraji,



Václav Boštík, *Autoportrét*, 1937, olej, plátno, 35,5 × 33,5 cm, soukromá sbírka.

nakonec tuto původní představu daleko přesáhla. Hlavní důraz jsem kladl na studium tvůrčovy pozůstalosti. Tu mi velmi ochotně zpřístupnily jeho dcery, jimž ze srdce děkuji, bez jejich náklonnosti si svoji práci nedovedu vůbec představit. Dalšími důležitými zdroji zkoumání mi byly archivní prameny rozeseté od Prahy přes Litomyšl, Brno, Ostravu, Zlín, Olomouc až po Bratislavu a v nemalé míře i lidé z okolí Václava Boštíka, kteří mi pomohli s mnoha aspekty textu, pročetli jej a vyjádřili se k němu.

Díky několikaletému studiu se mi nakonec podařilo vytvořit širokou kulturně-historickou studii, jež malíře představuje jako člověka vzešlého z konkrétních životních podmínek vesnického mlýna, který se po většinu svého života musel vypořádávat s nepřízní doby, snášet ústrky pro své náboženské i výtvarné přesvědčení, ale který vytrval na nastoupené cestě a díky své dlouhověkosti mohl přece jen sklídit plody své práce. Pozoruhodné bylo již rozkrývání jeho rodového původu a zkoumání rodinného zázemí. Václav Boštík nebyl ve své rodině jediným malířem; maloval jeho otec Václav, mladší bratr Jan i strýc František, gymnaziální profesor v Chotěboři a mj. autor

dvou básnických knih. Výtvarně z nich vynikal zejména Václav Boštík st. (1887–1950), člověk mnoha zájmů a širokého rozhledu. Vedle praktických záležitostí se od předválečných let věnoval hudbě, výtvarnému umění a fotografování. K jeho malířskému umu poznamenejme, že jeho obrazy upoutaly v průběhu první světové války Ferdinanda Engelmüllera natolik, že mu nabídl možnost akademického výtvarného vzdělávání. Mezi pracemi Václava Boštíka st. lze nalézt i takové, jež jsou dodnes považovány za díla raného období jeho staršího syna nejen prodejními galeriemi, ale i některými znalci tvorby Václava Boštíka ml. (popisují dva případy). Je tomu tak proto, že výtvarnou produkci Václava Boštíka st. v podstatě nikdo nezná. Objeví-li se realistický obraz s podpisem „Boštík“, není vůbec samozřejmé, že jde o Mistrovo rané dílo, autorem může být klidně jeho otec.

Během let se mi podařilo nashromáždit bohatý obrazový materiál, vypátrat mnoho dosud neznámých či neprezentovaných malířových děl, a to jak pláten, tak drobných kreseb a grafik. Nejvíce si z nich cením dřevorytů iniciál abecedy z poloviny 40. let, drobných prací, které věnoval svým

dětem, či olejomaleb rodného mlýna a jeho okolí. Původní je i fotografická dokumentace získaná ponejvíce z malířovy pozůstalosti a z pozůstalosti jeho bratra. Zachycuje téměř celý Boštíkův život, včetně studentských let. Díky velké síti kontaktů jsem se seznámil se dvěma muži, kteří byli malířovými přáteli a pomohli mi s určením Boštíkových spolužáků na fotografiích z prostředí vysokoškolské koleje. Jeden z nich obýval s malířem na kolejích stejné patro, druhý s ním dokonce bydlel v jednom pokoji. A tak bychom mohli pokračovat dál – novými informacemi o malířových aktivitách v katolickém studentském hnutí, o přátelství s legendárním františkánem J. E. Urbanem a pražskými dominikány, o jeho účasti na výtvarných výstavách na Svatém Kopečku apod. Mezi dokumentárními fotografiemi se také nacházejí snímky Václava Boštíka pořízené na přelomu tisíciletí jeho přítelem Jindřichem Štreitem a jedinečné momentky Jaroslava Brabce, který zachytil malíře při jeho poslední návštěvě rodného kraje v létě 2004.

Na podzim 2011, tedy v průběhu mé práce, vyšla monografie Karla Srpa *Václav Boštík*, kterou vydal galerista Zdeněk Sklenář. Znamenala pro mne nový impuls, neboť přestože je to v mnoha ohledech nesporně zásadní dílo, je zatíženo řadou omylů. A protože monografie mají tendenci být v očích mnoha čtenářů téměř kodifikovanými učebnicemi, považoval jsem za nutné v poznámkách své práce na základě přiložené argumentace na tyto omyly upozornit. Jako příklad mohu uvést, že se mi podařilo vypátrat správné datum vytvoření malířova nejrozměrnějšího díla – opony pro Lidový dům v Poříčí, vyvrátit, že Boštík byl potomkem selského rebela Lukáše Pakosty či že v roce 1940 vyhrál soutěž na výzdobu stěn a oken kaple sv. Jana Křtitele ve Svatovítské katedrále (v realizaci vítězného projektu měl podle dr. Srpa zabránit Boštíkovi Max Švabinský). Za přísáhlému katolíku a milovníku karmelitánské spirituality autor přisuzuje, že pracoval s pojetím „svého“ Boha, a nemá jasno ani v místní topografii, když o Horním Újezdu tvrdí, že sousedí s Cikovem. Cikov (tam stojí malířův rodný mlýn) je přitom součástí Horního Újezdu. Zajímavé je i to, že v kapitole *Zázemí* reprodukuje hned v úvodu malířův obraz mlýna, o němž se domnívá, že je to jeho rodný mlýn. Není tomu tak, na základě dobových fotografií je zřejmé, že se bezpochyby jedná o Švejdův mlýn v sousedním Dolním Újezdu. A tak bychom mohli pokračovat.

Druhá kapitola, jejímž autorem je Stanislav Vosyka, se podrobně zabývá výtvarným životem Litomyšle zejména v době, kdy zde Václav Boštík navštěvoval gymnázium (1925–1933). Upozorňuje na některé okolnosti, které mohly mít trvalý vliv na malířovo životní směřování. Svými břitkými analýzami ukazuje mj. to, jakými nesmysly mnohdy překypují knihy vydávané v centrech a zabývající se regionální tematikou (např. Yvonna Fričová [ed.], *Drobné perly české architektury. Veletucet typologických příkladů*, Praha 2012).

Autorem třetí kapitoly je Boštíkův teoretický výtvarný soupeř z UB 12 Jaromír Zemina,



Václav Boštík, *Betlém*, 50. léta, akvarel, tužka, papír, 20 x 34 cm, soukromá sbírka.

velký znalec Boštíkova díla, jehož s malířem pojilo více než čtyřicetileté přátelství. Svůj příspěvek pojal tak, že na svých dobových textech ukázal, jak od 60. let postupně pronikal do malířovy tvorby. Skládá se tedy z již dříve napsaných textů či projevů pronesených na ver-

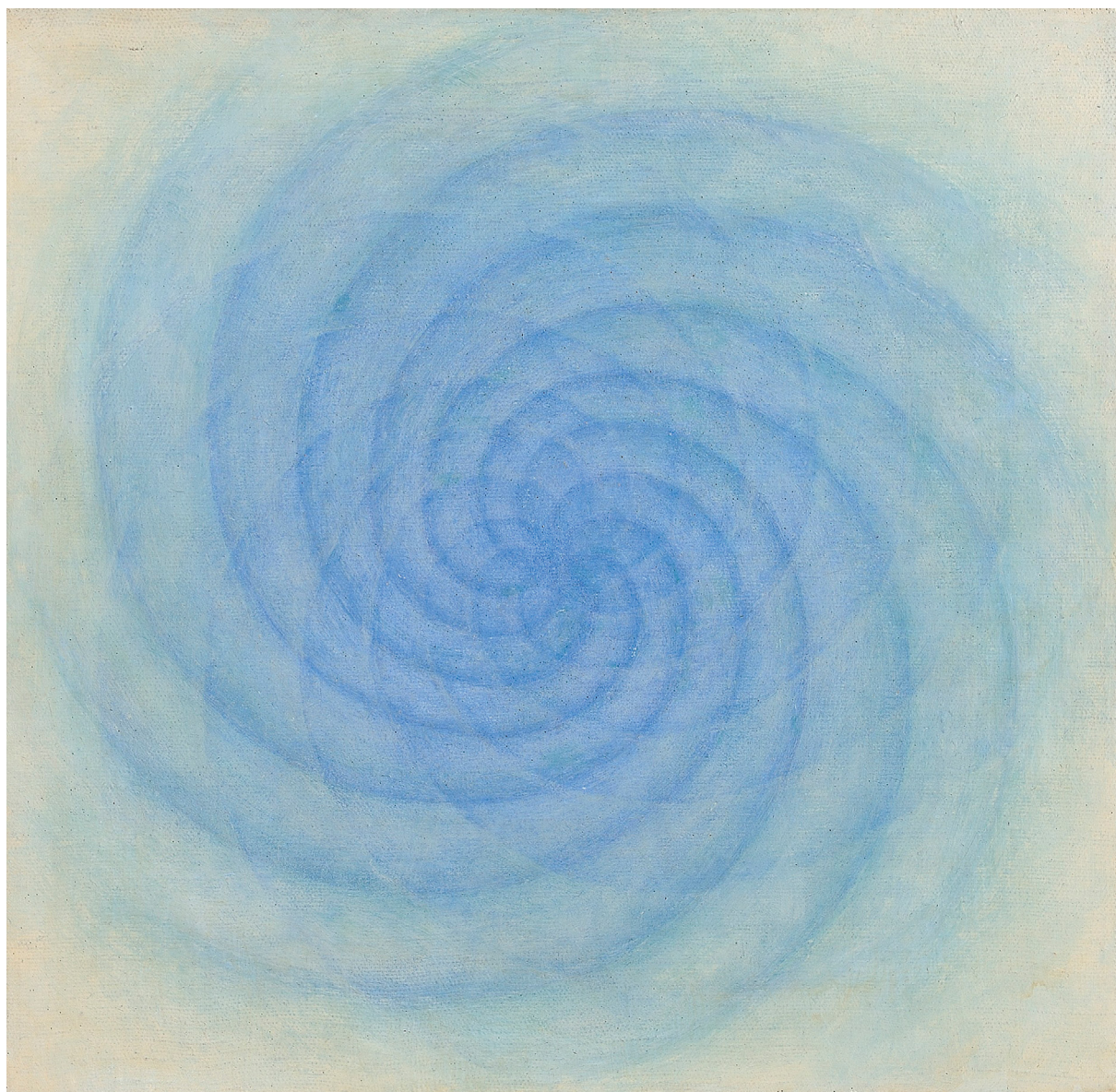


Václav Boštík, *Mlýn*, kolem 1935, olej, plátno, 56,5 x 66,5 cm, soukromá sbírka.

nisázích, které jsou pospojovány zcela novým komentářovým, vzpomínkovým a hodnotícím textem.

Závěrečnou část knihy tvoří Boštíkovy texty. V průběhu průzkumu malířovy pozůstalosti se objevilo několik set stran dosud nikým neprobádaných umělcových textů. Mezi nimi bylo ukryto i překvapení v podobě ucelené strojopisné básnické sbírky *Slova jsou těla myšlenek. Písmena stíny slov*, která svým charakterem vybočuje z rámce ostatních písemností. V završené podobě se zde také dochoval malířův jednadvacetistránkový strojopis nazvaný *Řád plochy*, týkající se jednoho úseku výstavby obrazu. Jde o objevná zjištění, protože dosud se soudilo (v tomto duchu píše i Karel Srp), že Boštíkova písemná pozůstalost neobsahuje nic víc než neuspořádané rukoписné či strojopisné zlomky.

Graficky knihu zpracoval Jiří Lammel, který nejenže byl schopen na jednotlivých stránkách organicky sladit text, rozsáhlý poznámkový aparát a mnoho obrázků, ale navrhl též technicky velmi náročnou červenobílou obálku s ražbou motivů z Boštíkových kreseb znázorňujících dělení plochy.



Otáčení, 1967, olej, plátno, 28 × 28 cm, soukromá sbírka.

Výstava Václav Boštík (1913–2005). Hledání ztraceného ráje

Litomyšlská výstava děl Václava Boštíka, uspořádaná Smetanovou Litomyšlí, o. p. s., ve spolupráci s Regionálním muzeem v Litomyšli, trvala od 14. června do 4. srpna 2013. Její první část byla situována do právě zrekonstruované zámecké jízdárny, kde se vedle dvou pláten nacházely především texty a fotografie pojednávající o malířově životě. Hlavní část výstavy se pak rozprostírala ve čtyřech sálech spravovaných litomyšlskou Městskou galerií v druhém patře zámku, v němž v 70. a 80. letech strávil Boštík práci na rekonstrukci renesančních sgrafit plných 13 let. Výběr děl a způsob instalace byl zcela na Jaromíru Zeminovi. Nechali jsme se vést myšlenkou, že dr. Zemina připravoval tolik výstav Boštíkových prací (mnohdy ve spolupráci s jejich autorem), že zná a respektuje zásady, které si malíř přál, aby byly při jejich přípravě brány v potaz. Vznikla čistá až minimalistická instalace bez experimentů, která došla ohodnocení např. v prohlášení Václava Ciglera, že lepší instalaci Boštíkových děl dosud neviděl.

Výstava Václav Boštík – Dělení prostoru

Završením našeho úsilí se stala výstava malířových děl uspořádaná v pražské Galerii Smečky, kterou provozuje Pražská plynárenská, a. s. Jejím kurátorem se tentokrát stal Martin Souček. Výstava vznikla také díky výraznému organizačnímu přispění kunsthistorika Pavla Chalupy, který se jako ředitel Smetanovy výtvarné Litomyšle zásadně podílel také na zdanu litomyšlské výstavy. Pražská výstava proběhla od 4. září do 6. listopadu, a jak již název napovídá, orientovala se na díla zabývající se členěním prostoru, resp. plochy. Její název je totožný s pojmenováním vystaveného patnáctidílného cyklu perokreseb z roku 1977, který letos zakoupil Fond Pro arte ze soukromé sbírky z Paříže. Radu ze zde prezentovaných děl může veřejnost spatřit vůbec poprvé. K výstavě vydaly Nadační fond Galerie Smečky a nakladatelství Arbor vitae šestnáctistránkový katalog, jemuž dal grafickou podobu Jiří Lammel.

O b r a z á r n a z á m k u v e S l a v k o v ě

Michal Konečný

Zámek ve Slavkově, spojený už od předbělohorského období s rodem Kouniců, patří k nejvýznamnějším barokním stavbám na území Moravy. Jeho architektura, odrážející ambice přední aristokratické rodiny habsburské monarchie, zanechala výmluvné svědectví nejen o kulturní reprezentaci rodu, ale také o jeho moci a významu. Vedle knížat z Liechtensteinu a Dietrichsteinu patřili Kounicové k nejbohatším aristokratickým rodinám moravského baroka – díky majetku, zaručujícímu odpovídající vliv, pak po celé 18. století ovlivňovali nejvyšší politiku habsburského soustátí. Prvním významným sběratelem a mecenášem umění byl hrabě Lev Vilém z Kounic (1614–1655), který pod patronátem kardinála Dietrichsteina absolvoval v mládí studijní cestu do Itálie a Španělska.¹ Z jeho dochovaného deníku vyplývá, že si poučeně všímal architektury i navštívených sbírek; pozoruhodné jsou rovněž informace o návštěvě ateliéru věhlasného římského barokního malíře Quida Reniho, u kterého si objednal dnes nezvěstný portrét. Z dochovaných inventářů Lva Viléma z Kounic, který po návratu z cest zastával vysoké zemské funkce, vyplývá, že na svém zámku ve Slavkově a brněnském paláci na dnešním Náměstí svobody vlastnil sbírku obrazů a rozsáhlou kunstkómu, kde nechyběly ani pozoruhodné přírodniny, dovezené z Nového světa.

Sběratelské a mecenášské aktivity, tentokrát spojené s výstavbou nové rezidence ve Slavkově, pokračovaly během vlády Dominika Ondřeje Kounice (1654–1705), elitního císařského diplomata, jehož kariéra vyvrcholila funkcí vicekancléře Svaté říše římské. Během své kariéry navštívil hrabě Kounic četné evropské panovnické dvory, kde se osobně setkal s předními tvůrci evropského baroka. Klíčovou roli v mecenášských a sběratelských aktivitách Dominika Ondřeje Kounice sehrál významný architekt Domenico Martinelli (1650–1718), mimo jiné také tvůrce návrhu pro zámek ve Slavkově, který hraběte doprovázel na jeho cestách a působil jako duchaplný znalec umění, doporučující nákup mnohých děl do hraběcí

sbírky.² Byl to patrně právě on, kdo hraběti doporučil věhlasného milánského malíře a freskaře Andreu Lanzaniho, který svými alegorickými a mytologickými malbami doplnil štukové dekorace Santina Bussiho na stropěch slavkovských interiérů. S klíčovými barokními malíři a mecenáši udržovala kontakty i další generace slavkovských Kouniců, reprezentovaná syny Dominika Ondřeje, hrabaty Maxmiliánem Oldřichem (1679–1646) a pro církevní kariéru určeným Františkem Karlem (1676–1717). V Římě působící František Karel udržoval úzké kontakty s předním mecenášem, synovcem papeže Inocence XI. donem Liviem Odescalchim (1652–1713), z jehož sbírky si nechal hrabě kopírovat několik obrazů; z těchto kopií je dodnes na Slavkově dochována Krajina se zříceninou od známého Rosi di Tivoli. Hrabě se v rámci rodové tradice nechal v Římě portrétovat od věhlasného jezuitského malíře a freskaře Andrei Pozza a následně od neméně



Hyacinth Rigaud, Portrét hraběte Dominika Ondřeje Kounice, 1692, olej, plátno, 61 × 78 cm.

slavného Benedeta Lutiho – oba portréty dodnes tvoří jádro slavkovské portrétní galerie. Neméně významného portrétistu si během své kavalírské cesty našel i budoucí moravský zemský hejtmán Maxmilián Oldřich z Kounic, který při návštěvě Paříže navštívil ateliér věhlasného královského portrétisty Hyacinta Rigauda. Z dopisu adresovaného roku 1698 z Paříže vyplývá, že najít toho nejlepšího portrétistu bylo pro každého Kounice otázkou nemalé prestiže. Maxmilián Oldřich se rozhodl mezi Gottfriedem Knellerem a Rigaudem, který se zdál hraběti „velmi schopný“; výběr Rigauda, který mladého hraběte portrétoval ve zbroji, byl opět velmi šťastný a dochovaný portrét patří k nejvýznamnějším obrazům

na Moravě.¹³ Maxmilián Oldřich z Kounic, znalelec umění, který osobně vybral vídeňského malíře Daniela Grana pro fresku v brněnské budově Zemského sněmu, nashromáždil během svého života na Slavkově sbírku, která v okamžiku jeho smrti čítala více než pět set obrazů.

Největší slávu zažila slavkovská obrazárna v časech nejvýznamnějšího člena rodu Kouniců, proslulého kancléře císařovny Marie Terezie a následujících dvou císařů, knížete Antonína Václava (1711–1794). Jeho sběratelské aktivity i názory na umění snad nejlépe dokládá jeho okřídlený výrok: „*Takový Poussin, Lebrun, Girardon, Mansard a ostatní velcí mistři umění poskytli národu tím, že pozvedli jeho výtvarné cítění a zasloužili se o vzdělání svých nástupců, trvalejší přínos než všichni vojevůdci jako Condé, Turenne, Vauban nebo jiní.*“¹⁴ Kníže, milovník Říma a umění přesunul, svoji sbírku do své vídeňské rezidence na Mariahilfu, kterou rozšířil o další

Po smrti kancléře se stal vládnoucím knížetem jeho syn Arnošt Kryštof (1737–1797), který působil v několika klíčových diplomatických a dvorských funkcích – jako velvyslanec habsburské monarchie v Neapoli se nechal portrétovat od Pompea Batoniho a podobně jako otec projevoval velký zájem zejména o staré italské mistry. Během jeho krátké vlády bylo do rodové sbírky zakoupeno Tizianovo plátno Urozené dívky se psem a několik dalších obrazů, nicméně už za jeho života začal pozvolný úpadek galerie. Po smrti kancléře bylo ve Vídni vydraženo 126 obrazů a další díla byla prodána během napoleonských válek. Stále impozantní torzo obrovské galerie se na začátku nového století přesunulo opět na Slavkov. K pozoruhodným akvizicím, jako byl například portrét posledního knížete Aloise Václava Kounice-Rietberga (1774–1848), namalovaný Franciscem Goyou, či nákup dvou obrazů Antoonise van Dycka za působení dědice



Nicolas Maes, Portrét dětí hraběte Dominika Ondřeje Kounice, kolem 1685, olej, plátno, 191 × 143 cm.

významná díla, především italské provenience. Jako protektor vídeňské akademie a zakladatel rytecké akademie udržoval úzké kontakty s předními rakouskými umělci, jejichž díla sbíral stejně nadšeně jako díla starých mistrů. Právě v této době se do kounicovských sbírek dostaly obrazy vídeňských akademiků – Heinricha Fügera, Josepha Schöpfa, Franze Lindnera, Huberta Mauerera či Martina Knollera, které tvoří jádro slavkovské obrazárny. Jeho sbírka, otevřená jen nemnohým aristokratům, byla jednou z hlavních turistických atrakcí rokokové Vídně; při své návštěvě Vídně ji navštívil například i papež Pius VI., kterého kancléř po galerii neformálně provedl.



Andrea Pozzo, Portrét hraběte Františka Karla Kounice, kolem 1702, olej, plátno, 93,5 × 72,5 cm.

majetku z české větve rodu hraběte Albrechta Kounice (1829–1897), docházelo ještě do 19. století, nicméně do osudů galerie zasáhlo několik nepříznivých okolností. Předně to byly dva ničivé požáry zámku, při kterých padla za oběť značná část původního vybavení, a následně vymření Kouniců a následné dědické spory, během nichž se část původní sbírky rozvezla na zámky spřízněných rodin Andrassyů a Hohenlohe-Waldenburg-Schillingfürst.

V roce 1948, kdy válkou poškozený zámek s mobiliárem převzal stát, byla někdejší slavná slavkovská obrazárna ve zcela neuspokojivém stavu. Většina obrazů se nacházela v havarijním



Franz Anton Maulbertsch, *Přijetí olomouckého biskupa Bruna ze Schaumburgu králem Přemyslem Otakarem II.* – skica k fresce k Manského sálu v Kroměříži, 1759, olej, papír, 44,3 × 59 cm.

stavu bez významnějšího uměleckohistorického zhodnocení. Klíčovou osobností jejich novějších dějin byl významný brněnský památkář a historik umění Miloš Stehlík, na základě jehož iniciativy došlo k novému zhodnocení sbírky, postupnému restaurování a nové instalaci v polovině 60. let 20. století. Kromě zmiňované portrétní galerie, zastoupené ve Slavkově díly Andrei Pozza, Nicolase Maese, který portrétoval děti Dominika Ondřeje z Kounic, Hyacinta Rigauda, Jacoba-Ferdinanda Voeta, Pompea Batoniho či Huberta Maurera, se zde nachází řada děl předních mistrů evropského baroka. Z děl italské provenience vyniká biblická scéna Josefa a ženy Putifarovy od římského malíře a architekta Pietra da Cortony, historická scéna Alexandra Velikého s Roxanou od benátského malíře Andrei Celestiho či Máří Magdaléna od německého malíře Johanna Lisse, usazeného v Benátkách. Z německého malířství jsou ve slavkovské galerii prezentována díla Johanna Heisse a Johanna Heinricha Schönfelda. Rakouská malba je zde zastoupena početným souborem děl vynikajícího štyrského barokního malíře Hanse Adama Weisenkirchera, skicou pro manský sál v Kroměříži, připisovanou Franzi Antonu Maulbertschovi. Zcela unikátní je soubor čtyř obrazů od zvěstovatele rakouského klasicistního malířství Martina Knollera, které získal kancléř Kounic v roce 1782 po prodeji sbírky hraběte Karla Firmiana; jde o náměty

z římské historie: Cicero nachází v Syrakusách Archimédův hrob, Attilus Regulus se loučí s Římem, Marius na zříceninách Kartága a Scipio na zříceninách Kartága. Sbírkou vrcholí několika příklady rakouského klasicistního malířství v čele s rozměrnou kompozicí Herkules a Omfalé malíře Josefa Schöpfa.

Poznámky:

1. František Hrubý – Libuše Urbánková, *Lev Vilém z Kounic, barokní kavalír. Jeho deník z cesty do Itálie a Španělska a osudy Kounické rodiny v letech 1550–1650*, Brno 1987.
2. Miloš Stehlík, *Obrazárna státního zámku Slavkov*, Brno 1966.
3. Zdeněk Kazlepka, *Portréty Kaunitzů ze zámku ve Slavkově u Brna. Jacob-Ferdinand Voet a Hyacint Rigaud nově*. In: Lubomír Slaviček – Pavel Suchánek – Michaela Šefrisová Loudová (edd.), *Chvála ciceronství. Umělecká díla mezi pohádkou a vědou*, Brno 2011, s. 115.
4. Lubomír Slaviček, Martin Knoller a jeho obrazy v českých sbírkách: Glosy a addenda. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Studia minoris facultatis philosophicae universitatis Brunensis* F 37–38, 1993–1995, s. 149.

Sen o múzeu skutočnosťou

Vladimíra Büngerová



Laco Teren: Hatto. 1994. Majetok Považskej galérie umenia v Žiline. Foto: Archív PGU.

Považská galéria umenia v Žiline (PGU) patrí v 90. rokoch 20. storočia k najprogresívnejším galériám na Slovensku. Zásluhou vtedajšieho vedenia galérie (v rokoch 1992–1997 bola riaditeľkou Katarína Rusnáková a v rokoch 1992–1996 hlavným kurátorom Radislav Matuščík) sa podarilo naplniť víziu priestoru venovanému súčasnému umeniu a umeniu od 60. do 80. rokov 20. storočia, ktoré v normalizácii nemohlo byť verejne prezentované (informel, umenie akcie, monografické výstavy a publikácie autorom neoficiálnej a alternatívnej scény). Ako uviedla Katarína Rusnáková: „Profil novej výstavnej činnosti, novú dramaturgiu, akvizičnú činnosť a náročnejšie odborné záujmy Považskej galérie umenia predznamenal na začiatku roku 1991 výstavou *Sen o múzeu* v koncepcii R. Matuščíka, ktorá podala obraz vývinu slovenského výtvarného umenia od roku 1957 až po súčasnosť. Z koncepcie tejto výstavy sa odvíja zámer postupného usporadúvania individuálnych prehliadok diel výtvarníkov, ktorí na nej participovali.“¹ Takže viac ako po dvadsiatich rokoch sa podarilo aj vďaka tomuto vysnívanému galerijnému štartu a základu vytvoriť *Prvé múzeum intermédií* ako nevedomý odkaz na výstavu *Sen o múzeu*.

Takto profilované výstavné a publikačné zameranie galérie bolo v druhej polovici 90. rokov prerušené nepochopením regionálnou správou

galérie a následnými zmenami v jej vedení. S podobným kompromisom bojovala a neúspešne dobojovala nedávno odborná verejnosť v prípade galérie v Banskej Bystrici a Trnave, kde nastali protesty proti zasahovaniu do výstavnej dramaturgie a do nákupov diel do zbierok.

Od založenia PGU boli program a akvizičná činnosť zamerané na súčasnú kresbu a pravidelné prehliadky tohto média v umení 70. a 80. rokov. Po roku 1989 nastala vďaka spoločenskému a politickému uvoľneniu radikálna zmena obrazu výtvarného umenia obohateného o novinky, ktorých počiatky vychádzajú z „prekračovania hraníc“ (R. Matuščík) médií od 60. rokov. PGU na tento obrat reagovala v predstihu a vo výnimočnom rozsahu. Vlna rozmachu intermédií (tiež nazývaných novými médiami, inými médiami) v slovenskom umení vychádza z príklonu k euroamerickému umeniu. K rozvoju prispelo otvorenie hraníc a slobodných prístupov v galerijnej činnosti a v umeleckej tvorbe. Tento pohyb súvisel so vznikom tzv. kurátorských výstav, ktoré iniciovali realizáciu viacerých dôležitých diel. V stručnosti novými médiami chápeme – objekt, inštaláciu, videoinštaláciu, video umenie, spájanie viacerých druhov umenia do jedného diela, vrátane tradičných, ale i nových médií, ako je akcia, koncept atď. Napriek politickému narušeniu s určitými prestávkami pokračuje galéria vo zvolenom programe z 90. rokov až do súčasnosti, avšak už nie v počiatočnej razancii, ktorá súvisela s väčšou podporou (finančnou, kultúrnou a politickou). V roku 2002 začala v galérii pracovať kurátorka Mira Sikorová-Putišová, ktorá nadviazala na predchádzajúcu tradíciu. V závere minulého roka² pripravila výberom zo zbierok galérie *Prvé múzeum intermédií* sídliaace priamo v prízemných výstavných priestoroch galérie³, uvedomujúc si absurditu a paradox spojenia „kamenného“ múzea a hybridnej nestálej povahy intermédií, ktoré sa premeniť na „kamenné“ médium vlastne ani nemôžu, ale v zbierke existujú s ich vlastnými úskaliami ako akýkoľvek iný zbierkový predmet. Kurátorka ho ironicky nazvala „Prvým“, aby odľahčila a poukázala na výnimočnosť zbierky a na netradičný projekt v slovenskom prostredí. Expozícia intermédií je veľkorysým a zároveň logickým pandantom stálej expozície Vincenta Hložníka v horných priestoroch galérie. Samotná idea múzea intermédií je cenným dokladom vývinu zbierky a histórie tejto galérie, ktorá v 90. rokoch prekročila vlastnú regionálnosť výstavnými aktivitami a spolupracami. Od roku 1992 sa podarilo viac ako dvadsaťročnou akvizičnou činnosťou vytvoriť ucelený súbor autorských kolekcii, kde sú zastúpení relevantní autori/autorky okruhu intermedialného umenia. Táto výnimočnosť je zhodnotená nielen spomínanou expozíciou, ale je docenená pravidelnými žiadosťami o výpožičky diel z jej zbierkového fondu Slovenskou národnou galériou a ostatnými regionálnymi galériami.

Expozíciu Sikorová-Putišová vystavala výberovo a predstavila jej prvú časť, zdôrazňujúc seriálovosť, postupné dopĺňanie inými dielami



Pohľad do inštalácie expozície Prvého múzea intermédií. Diela L. Terena a J. Šramka. Foto: Archív PGU.

a autori. Týmto modelom nestálej expozície sa vyhla kamennému formátu, akým je expozícia, žiaľ bez avizovania toho, kedy sa ďalšia premena udeje. V prvej verzii sa sústredila na autorské prezentácie ôsmych umelcov a umelkýň (Simona Bubánová /1961/, Pavlína Fichta Čierna /1967/, Denisa Lehocká /1971/, Karol Pichler /1957/, Boris Ondreička /1969/, Laco Teren /1960/, Jozef Šramka /1957/, Jana Želibská /1941/) zastúpených v zbierke, s doplnením o diela z majetku autorov a tiež sústredenejšou prezentáciou jedného autora – v prípade štartovacej verzie expozície je ním Laco Teren s dominujúcou inštaláciou *Hatto* (1994) a sériou malieb a kresieb cyklu *Naše ráje jsou vaše pekla* (1994). Tento autorský výber nie je práve zástupný v súvislosti s intermédiami, keďže autor sa venuje prevažne maľbe a jeho diela priestorového charakteru vychádzajú z tradičnejších sochárskych techník. Bolo by vhodnejšie a symbolickejšie prezentovať napríklad Júliusa Kollera, ktorého dielo *Totálna dištancia sociálnej vyblednutosti sa vyprázdňuje do Novej vážnosti* (1991, nákup 1992) je prvou akvizíciou v žilinskej zbierke intermédií, alebo Petra Rónaia či generácie mladšieho Romana Ondáka, ktorí patria v tomto smere k charakteristickejším autorom. Je prínosné, že kurátorka v expozícii umiestnila diela na hrane alebo vyslovene bez intermédiálneho charakteru a autorov, pre ktorých bolo toto médium dočasnou záležitosťou. Rovnako zaradila diela z fondu kresby a tiež diela, ktoré boli vystavené na pravidelných celoročných prehliadkach kresby ešte pred novembrom 1989. Tu sa jej podarilo skutočne vystihnúť vývin galérie a jej zbierok, a tým aj proces obratu v slovenskom umení, škoda len že na danú skutočnosť neupozornila čitateľnejšie v rozšírených popiskách, kde chýbalo uvedenie kurátora výstav, z ktorých sa dielo do zbierky dostalo. PGU bola jednou z mála galérií, ktorá poskytovala priestor externým kurátorským spoluprácam, ktoré ju v mnohom obohatili a tiež poukazujú na jej v slovenskom prostredí nebyvalú otvorenosť, záujem o experiment

a liberálne prostredie. V pilotnej časti múzea sa zamerala na autorov neoexpresívnych tendencií v maliarstve a sochárstve (Teren, Šramka, Bubánová) a na gendrové aspekty v dielach niektorých autoriek/ autorov (Želibská, Fichta Čierna, Lehocká, Šramka). To sú dve hlavné linie, ktoré predurčili výber diel zo zbierky do „múzea“ v galérii.

Zbierka intermédií PGU obsahuje ikonické diela umenia 90. rokov, ale i menej známe, ktoré kurátorka do expozície zaradila a sú po mnohých rokoch raritne objavené a oprášené, ale aj pripomenuté na ďalšie uvažovanie o umení po roku 1989. Cennou súčasťou expozície sú spomínané rozšírené popisky a texty k jednotlivým dielam a k väčšiemu súboru diel L. Terena. Je však chybou galérie, že sa nepodarilo z finančných alebo z iných dôvodov pripraviť skladačku alebo iný publikačný materiál, pretože tento druh umenia vyžaduje omnoho väčšiu osvetu a popularizačné vysvetlenie pre laickú verejnosť. V stručnom publikačnom výstupe mohla kurátorka zverejniť dokumentačné fotografie inštalovaných diel v pôvodných kurátorských výstavách, a tak upozorniť na metodologické úskalia ich vystavovania a rekonštrukcii. Po rokoch môžeme vidieť prezentovanú napríklad inštaláciu Denisy Lehockej *Bez názvu* (1996), ktorá je súčasťou prezentácie rodovo citlivých autoriek Jany Želibskej (*Sestry II.*, 1999) a Pavliny Fichty Čiernej (*Aranžmá*, 2001). Otvorenie tejto nestálej expozície prebehlo v tichosti a bez veľkej slávy, ale podľa môjho názoru je tento počin v slovenskom výtvarnom umení jednou z najdôležitejších galerijných udalostí minulého roka.

Poznámky:

1. Rusnáková, Katarína: Na úvod. Považská galéria umenia Žilina 1991–1993. Ročník I., 1993, zväzok 1, s. 7.
2. V roku 2010 získala PGU v Žiline CE.ZA.AR – cenu za architektonické riešenie rekonštrukcie objektu, autor projektu: Dušan Voštenák.
3. Otvorenie expozície sa uskutočnilo 30. novembra 2012.

Cestou Eduarda Ovčáčka

K umělcovu jubileu

Ilona Víchová

Výtvarné počátky Eduarda Ovčáčka spadají zhruba do doby poloviny 50. let, kdy docházelo k nejtvrdějším ideologizaci československé kultury. Umělecká scéna podléhala přísné cenzuře a veškerá výtvarná produkce vystavěná na modernistické tradici a kreativních snahách byla nekompromisně zakazována. Tento nepříznivý politický kontext umocněný surovou atmosférou havířské Ostravy sehrál roli ve formování mladé osobnosti, pro jejíž výtvarnou senzibilitu je dodnes charakteristická silná potřeba inovativních přístupů a hledání nových výrazových kvalit.

Studentská léta spojil Eduard Ovčáček s Bratislavou, kde v letech 1957 až 1963 prošel školením v ateliéru Petera Matejky na Vysoké škole výtvarných umění. Mezitím absolvoval roční stáž na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru Antonína Kybala. Se svým spolužákem Milošem Urbáskem se stal jedním z iniciátorů



Eduard Ovčáček, instalace výstavy v Topičově salonu, 2013.

Na jaře roku 2013 oslavil 80. výročí narození Eduard Ovčáček, mnohostranný umělec, pedagog a kurátor výstav, jehož tvorbu zahrnující grafiku, propalované koláže, malbu, plastiku, konkrétní, vizuální poezii, fotografii, fotografiku či umění akce a instalace můžeme bez rozpaků označit jako multimediální. Koncem roku 2012 a v průběhu roku 2013 se k příležitosti umělcova jubileu uskutečnily čtyři odlišně koncipované výstavní projekty a několik dalších nás v příštích měsících ještě čeká.¹ Jako doprovodná publikace byl vydán poměrně rozsáhlý katalog s názvem „Ovčáček!!! 1933–2013“, na jehož přípravě a koncepci se intenzivně podílel historik umění a dlouholetý umělcův přítel Ludvík Ševčík.²

uměleckého uskupení Bratislavské Konfrontácie, které soustředilo osobnosti orientované především na informální tvorbu. Hned od počátku 60. let Ovčáček rozvíjel kontakty s ostatními představiteli strukturální abstrakce v Praze, tedy s okruhem pražských Konfrontací kolem Vladimíra Boudníka, Aleše Veselého a Jana Koblas, ale i s výraznými osobnostmi v Polsku. Ovčáčkova tvorba se od 60. let objevovala taktéž na výstavách brněnských tvůrčích skupin, které se utvářely jako protireakce vůči unifikovanému Svazu, konkrétně na výstavě skupiny Parabola, a to v roce 1963 v Domě umění v Olomouci a v roce 1964 v Ostravě. Do těchto výstav byly zařazeny první Ovčáčkovy strukturální grafiky a propalované koláže. O rok později v Ostravě Ovčáček

představil také své lettristické obrazy spolu s Ladislavem Novákem a Milošem Urbáskem na známé výstavě *Obraz a písmo*. V roce 1966 připravila Ludmila Vachtová první umělcovu větší samostatnou výstavu v Galerii na Karlově náměstí v Praze, po níž následovala v roce 1967 velká samostatná výstava v Galerii výtvarného umění v Ostravě. Po založení Klubu konkrétistů v roce 1967 se Eduard Ovčáček stal jedním z důležitých členů, kteří s Klubem vystavili hned v roce 1968 na první výstavě na domácí půdě v Jihlavě. V klubovém revue *Arci 3, 14* Ovčáček charakterizoval svůj vnitřní výtvarný program, který zůstal platný po celou dobu jeho tvůrčí dráhy: „*Repertoár geometrických, stereometrických tvarů, barva, světlo, verbální materiál, písmo, číslo, piktogram skýtá nekonečné možnosti výtvarné, konstruktivní, kombinační, permutační, optické, fonické, kinetické apod. Tento repertoár lze využít nejen ve výtvarném umění, ale i v poezii a rovněž v neposlední míře*

Průřez umělcovým dílem výstižně zmapovala zejména zmíněná výstava v Topičově salonu, která vzhledem k prostorové dispozici několika za sebou řazených místností, vzájemně propojených průhledy, prezentovala vybrané práce z několika nosných tvůrčích okruhů, jež vznikaly v časovém rozpětí téměř pěti desetiletí. Divák tak získal možnost poznat důležité milníky Ovčáčkovy výtvarné cesty v chronologickém sledu, a přitom si uvědomit podstatné tvůrčí principy, které jeho tvorbou procházejí napříč desetiletími. Výstavu zahájily dřevěné propalované reliéfy využívající obsahové i čistě vizuální kvality písma, jednoduchých znakových forem a předmětů z běžné reality. Možnosti práce s lettristickou tematikou zde představily také bronzové sochy vzniklé kolem poloviny 60. let a o něco pozdější soubor reliéfů z ručního papíru. Jak zmiňuje Ludvík Ševeček v katalogu výstavy: V těchto lettristicky orientovaných dílech Ovčáčkovi



Eduard Ovčáček, *Mikado*, instalace, 1994.

komplexně při organizování prostoru a současného životního prostředí... Míra, stav, pohyb, integrace estetických hodnot jsou středem mé pozornosti“.¹³

Výtvarný názor, který Ovčáček soustředěně rozvíjí od sklonku 50. let podnes, reflektovaly v rámci umělcova letošního jubilea poměrně rozsáhlé autorské přehlídky. První byla zahájena již v roce 2012 ve slovenské Galerii Miloše Alexandra Bazovského v Trenčíně, následovala výstava v Topičově salonu v Praze, rozsáhlá přehlídka v Domě umění v Ostravě a menší výstava digitální grafiky v Městské galerii v Třinci. V současné době probíhá výstava ve Slovákém muzeu v Uherském Hradišti a poměrně prestižní výstava v Muzeu tisku ve francouzském Lyonu (Musée de l'Imprimerie), která potrvá až do března 2014.

„nikdy nešlo a nejde pouze o práci s vizuálními hodnotami písma, číslic či jiných tradičních kulturních znaků, ale také, a to především, o jejich duchovní tematizaci. Nejenom o výtvarnou hru s nimi, ale o vyjádření jejich vnitřní spjatosti s existencí člověka. O znaky jako o nezbytné, dobu svého vzniku přesahující symboly lidské komunikace.“¹⁴

Na okupaci Československa v roce 1968 Ovčáček reagoval paradoxně komickým lettristickým cyklem konkrétní a vizuální poezie s názvem *Lekce velkého A*, kterou ještě stihl publikovat v Literárních listech a některých dalších periodikách v Československu a v zahraničí. Další odpovědi na srpnové události byly ve výstavě v Topičově salonu prezentované kovové reliéfy *Srpnové intermezzo* (1968), jejichž výtvarný účinek



Eduard Ovčáček, instalace výstavy v Topičově salonu, 2013.

spočívá v minimální struktuře do řad vyskládaných patronů a silné obsahové symbolice. Hluboký nesouhlas s jakýmkoliv projevy totality umělce nakonec dovedl k podpisu Charty 77, v jehož důsledku docházelo k systematickému zamezování veřejné prezentace Ovčáčkovy tvorby, šikaně a persekucím, které v roce 1984 vyústily dokonce k vystěhování z ostravského ateliéru.

Principy nastolené již během 60. let Eduard Ovčáček dále rozvíjel v následných desetiletích, ať už se jedná o dobu nejtvrdší normalizace 70. a 80. let, nebo o období po sametové revoluci, které přineslo zcela odlišný sociálně politický kontext. V roce 1991 se Ovčáček vrátil z Prahy zpět do Ostravy, kde se určujícím způsobem zapojil do aktivit týkajících se vzniku a programového směřování samostatného výtvarného oboru na nově založené Ostravské univerzitě. S rozmachem nových technologií se jeho tvorba rozrostla o výtvarné médium počítačové grafiky, v jehož rámci si dál ověřoval vizuální kvality písma a znaku, možnosti a limity jeho řazení, vrstvení, opakování a variování. Principy konstruktivního řádu, které v 60. letech sledoval v tzv. architektonech, v poslední době vyústily v jasné technicistní kovové konstrukce s precizním komaxitovým povrchem, které výstavu v Topičově salonu uzavřely.

Výstava uchopila Ovčáčkovu rozsáhlou, tematicky a výtvarně bohatou tvorbu syntetickým pohledem v její přirozené koherenci a divákově citlivě poodhalila její zdroje a následná východiska. Obdobným přístupem je koncipována i zmíněná publikace „Ovčáček!!! 1933–2013“, obsahující aktuální umělecko-historické texty Ludvíka Ševečka a Jiřího Jůzy, osobní vzpomínku Zbyňka Janáčka a doposud nepublikovanou esej z roku 1984 z pera umělcova přítele spisovatele a publicisty Ivana Kubička, který by se letošního roku dožil taktéž 80 let. Předností katalogu je podrobně zpracovaná biografie, seznam důležitých výstav, bibliografie a dvoujazyčné provedení. Publikace čtenáře provází nosnými okruhy

Ovčáčkovy tvorby v rámci dvou velkých časových úseků, a sice do roku 2000, a v období let 1999 až 2013. Do roku 2000 čtenář prochází oblastmi Ovčáčkových strukturálních grafik, monotypů, Lekce Velkého A, ručních papírů, propalovaných koláží, plastik, maleb, reliéfů, a serigrafii, a to bez omezujících mantinelů přesného kontextu jejich vzniku. Čtenář tak může soustředěně sledovat vzájemné výtvarné vazby a principy nerušeně, napříč časem. Z toho důvodu jsou podrobné technické údaje s datacemi uvedeny až na konci kapitoly. Osvětlujícím momentem jsou úryvky z eseje zmíněného Ivana Kubička, původně určené jako text k výstavě v Galerii Československého spisovatele z roku 1984, nebo krátké texty Eduarda Ovčáčka. Druhá kapitola publikace zahrnující období let 1999 až 2013 představuje zejména minimální lettristické struktury, v mnoha případech zpracované právě technikou akrylu na plátně, kombinovanou technikou či digitálním tiskem, a střídme prostorové formy na bázi geometrického principu, které jsou převažující polohou Ovčáčkovy výtvarné cesty posledních třinácti let. Publikace „Ovčáček!!! 1933–2013“ vydaná letos na jaře Galerii výtvarného umění v Ostravě k příležitosti výstavy uskutečněné k umělcovu jubileu přínosně rozšířila bibliografii Eduarda Ovčáčka a obohatila ji nejen o dosud nepublikované texty, ale i o originální přístup v prezentaci a interpretaci Ovčáčkova díla.

Poznámka:

1. V současné době je připravována výstava pro prostory Brno Gallery Cz.
2. Ludvík Ševeček působil u většiny výstavních projektů uskutečněných v roce 2012–2013 k umělcovu jubileu jako kurátor.
3. Publikováno v tzv. výzvách Revue Arci 3,14, 1967.
4. Ludvík Ševeček, *Eduard Ovčáček: Znovu a jinak*, Topičův klub Topičova salonu, Praha 2013, nestránkováno.

Od padesátých let k mezinárodní umělecké spolupráci

Rozhovor s Eduardem Ovčáčkem

Ludvík Ševeček

V tomto roce si připomíná významné životní jubileum jedna z předních osobností českého umění Eduard Ovčáček. Narodil se 5. března 1933 v severomoravském Třinci. Zprvu působil hlavně v Bratislavě, kde v letech 1957–1963 absolvoval Vysokou školu výtvarných umění, a postupně i v Olomouci a Praze, ale zejména v Ostravě, kde dosud žije. Jeho přínos českému a slovenskému umění je v mnoha ohledech přesahující. Vedle tvorby samotné zahrnuje rovněž nepřehlédnutelnou činnost pedagogickou, ale stejně tak i neméně pozoruhodné aktivity organizační, nejenom v domácích či česko-slovenských kontextech, ale i v souvislostech mezinárodních. Výstavy pořádané u příležitosti autorova jubilea, jež prezentují některé vybrané kapitoly jeho rozsáhlého díla, také od konce uplynulého roku postupně probíhají v několika předních českých a zahraničních galeriích a muzeích. Vedle rozhovoru s umělcem proto ve stávajícím čísle našeho časopisu přinášíme i jejich recenzi. Pozornost věnovanou Eduardu Ovčáčkovi, k níž patří i níže publikovaný rozhovor s ním, lze mimo jiné vnímat i jako logickou součást dlouholeté úzké přátelské spolupráce zlínské galerie s předním českým tvůrcem, která ostatně nalézala už do počátku pevné místo také na stránkách Prostoru Zlín.

K tvému dílu se dnes váže rozsáhlá literatura a komplexně je již zpracovaná i tvoje biografie. Nyní, s odstupem času, by ale přece jenom nebylo od věci některé údaje v ní uvedené „autorsky“ komentovat či poněkud rozvést. Doba, v níž jsi vyrůstal, byla více než složitá a umění, k němuž jsi už od dětství intuitivně inklinoval, nebyla příliš nakloněna. Po únoru 1948 se země, jak známo, ocitla v naprosté kulturní izolaci. Kdy vlastně padlo tvoje definitivní rozhodnutí věnovat se výtvarnému umění a poezii profesionálně a co tomu osudovému rozhodnutí předcházelo?

I když jsem studoval na obchodní akademii, absolvoval jsem celkem solidní, ještě neselektovanou výuku jazyka českého, české a světové literatury. Próza, ale také naše a světová moderní

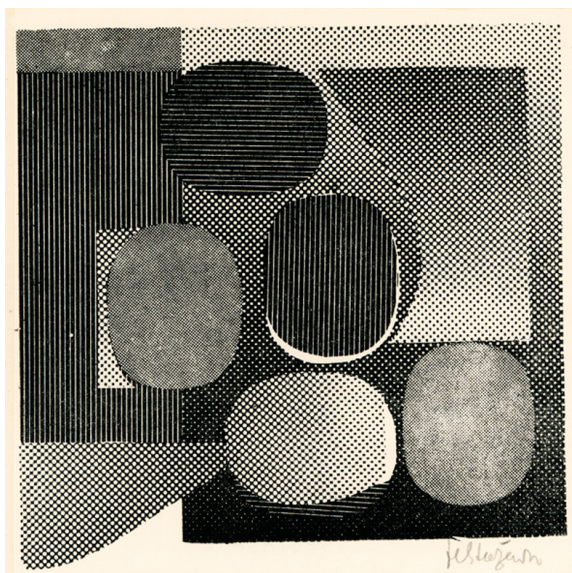
poezie, měly rozhodující vliv i na formování mých etických a myšlenkových východisek a celého mého duchovního zázemí. K němu patřil i zájem o vizuální kulturu, divadlo a hudbu. V té době, v letech 1948–1952, ještě nelze hovořit o nějaké mojí profesionalitě. Šlo o instinktivní hledání cesty, která by odpovídala tehdejším mým tužbám a představám o tvorbě. Lze říci, že moje rozhodnutí se formovalo v poválečné době, kdy se těžce nabytá svoboda znovu nezadržitelně měnila v bezohledný a bezduchý totalitní režim jedné strany. Svobodná vůle, kterou jsem oceňoval v procesu tvůrčího aktu, mě přitahovala a byla rozhodující i pro moje směřování. I když se paradoxně odehrávalo v čase, kdy jsme začali občanskou svobodu postupně ztrácet a vše spělo k hořkým koncům, které všichni z mé generace dobře známe. Současná situace v české společnosti svědčí bohužel o tom, že většina lidí podléhá ztrátě paměti a je nepoučitelná.



Eduard Ovčáček, plener Koszalin, 1963.

Také úsilí o studium na vysoké škole naráželo často, právě v padesátých letech, ale i později, na nepřekonatelné -kádrové, třídní- překážky. Ty jsi byl přijat na Vysokou školu výtvarných umění v Bratislavě. V té době jsi už měl za sebou zajímavé kulturní zkušenosti, ale i první vážnější tvůrčí kroky. Jak k přijetí došlo, jaká atmosféra na škole koncem padesátých let panovala a jaké podněty tamní prostředí skýtalo pro tvůj další umělecký rozvoj?

Na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě jsem začal studovat v roce 1957. To za mnou byly již první střety s režimem, a -mohu-li to tak říci- i první výhry a prohry. Měl jsem velké štěstí. Na školu jsem se dostal přesto, že v přihlášce nebylo doporučení zaměstnavatele, který je odmítl poskytnout s odůvodněním, že by „mé umění nesloužilo lidu“. Tak zněl verdikt asi desetičlenného tribunálu činovníků ROH Vítkovických železáren. Nakonec jsem byl přijat i bez doporučení. Později, již po studiu, mi při vernisáži své výstavy v Ostravě významný slovenský grafik a rektor VŠVU Vincent Hložník sdělil, že se tenkrát porotě mé domácí práce a také jméno Ovčáček natolik líbily, že se rozhodla pro mé přijetí. Anděl štěstí mi tenkrát moc fandil a držel všechny palce. Za šest let studia v Bratislavě jsem poznal skvělé osobnosti, ale i představitele



Henryk Stazewski, tisk, papír, 1963.

absolutního duchovního marasmu. Z těch, kteří mi pomohli hledat správnou cestu, musím jmenovat především dr. Vojtěcha Volavku a jeho ženu Zdenu a rovněž malíře, spisovatele a erudovaného teoretika umění Václava Zykunda, který se později stal mým přítelem a dobrým rádcem. Atmosféra na škole se koncem padesátých let začala velmi pozvolna měnit do podoby jakési vynucené tolerance. Příčiněním dr. Volavky se počala budovat školní knihovna, která začala nakupovat i zahraniční, tedy západní výtvarnou literaturu. Její studium bylo v mnoha směrech rozhodující pro mne i pro moje kolegy. Soustavně jsme se začali zajímat o nové umělecké projevy. Abstraktní umění se stalo zjevením. Fascinovalo nás a podněcovalo k hledání vlastní cesty. Bylo to ostatně i období vzájemného hledání a nalézání spřízněných duší.

Když hovoříme o období kolem roku 1960, nelze pominout tvoji důležitou roli při konstituci Bratislavských konfrontací a potažmo i v komunikaci mezi tehdy neoficiální pražskou a bratislavskou výtvarnou scénou. Jak to vlastně probíhalo?

Zcela volně a bez nátlaku vznikala v letech 1959–1960 v Bratislavě okruh mladých výtvarníků, kteří začali realizovat první abstraktní obrazy, plastiky a objekty. Scházeli jsme se po ateliérech a sdělovali si informace o nových tendencích ve světovém umění. Tak vznikala neoficiální skupina, která ex post dostala název Bratislavské konfrontace. Konfrontace podporovali i někteří teoretikové. Zejména Oskar Čepan a Eva Šefčáková, Rastislav Matušík a další. Měl jsem již pochopitelně informace, že i pražská scéna akceptuje abstraktní umění. Reprezentovali ho jak umělci starší generace jako Mikuláš Medek, Robert Piesen, Josef Istler, Jiří Valenta, Vladimír Boudík, tak generace mladých, kteří teprve nedávno opustili AVU, ale i těch, kteří ještě na Akademii studovali, podobně jako my v Bratislavě. Například Antonín Tomalík, Antonín Málek, Zbyšek Sion, Aleš Veselý, Čestmír Janošek či Jan Koblasa. Tato mladší část pražské scény

uskutečnila v roce 1960 konfrontaci svých prací ve sklepním ateliéru Aleše Veselého v Praze-Žižkově. Už předtím jsem navázal kontakt s Alešem Veselým a na jeho pozvání jsem se zahájení konfrontace osobně zúčastnil. Pražské konfrontace, které předcházely Bratislavským konfrontacím, podporovalo i volné sdružení teoretiků, k nimž patřili František Šmejkal, Bohumír Mráz, Antonín Hartmann, Jan Kříž, Dalibor Veselý a další. Na konfrontacích jsem navázal řadu důležitých osobních kontaktů, které jsem následně využil i k návštěvě ateliérů řady zmiňovaných i dalších osobností.

Nežůstalo však pouze u „česko-slovenské“ komunikace. Byl jsi to právě ty, kdo již v té době překládal odborné statě z polských časopisů a navázal důležité kontakty s polskými umělci, především s kurátorem Galerie Sztuki Nowoczesnej Krzywe kolo malířem Marianem Boguszem.

Při jedné z návštěv u Mikuláše Medka jsem získal kontakt na varšavského malíře a organizátora výstav v Galerii Krzywe Kolo Mariana Bogusze. Bogusz v této galerii v roce 1962 uskutečnil několik výstav českých umělců. Především bych zmínil výstavu grafiky Vladimíra Boudníka, po které následovala výstava fotografií Emily Medkové a dále společná přehlídka prací českých a polských umělců ARGUMENTY 1962. Za českou stranu se jí zúčastnili Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Josef Istler, Jan Koblasa, Mikuláš Medek, Robert Piesen a Aleš Veselý. Po vzájemném písemném kontaktu mě Bogusz vyzval, abych v Galerii Krzywe Kolo představil i slovenskou novou výtvarnou scénu. Výsledkem byla v roce 1963 výstava grafiky Marián Čunderlík, Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek. Spolupráce s M. Boguszem měla čilé pokračování. Jednak společnou výstavou s polskými umělci ARGUMENTY 1963 a dále nezapomenutelnou akcí Plenér Koszalina 1963, kde jsem se setkal s některými protagonisty polské výtvarné scény. Byli to zejména Henryk Stazewski, Alfred Lenica, Zbigniew Makowski, Andrzej Urbanowicz, Grzegorz Wdowicki, J. Fedorowicz, samozřejmě Marian Bogusz a další. Bogusz byl i častým hostem u nás v Ostravě, kde se se svojí ženou Šurkou zastavovali při cestách na jih Evropy.

Polské umělecké prostředí se formovalo přece jenom v duchu poněkud odlišných tradic a bylo bezpochyby aktivnější než česká výtvarná scéna, která teprve procítala z padesátých let. Pokusil by ses charakterizovat tvorbu svých polských kolegů ve srovnání s pracemi vás mladých českých a slovenských autorů?

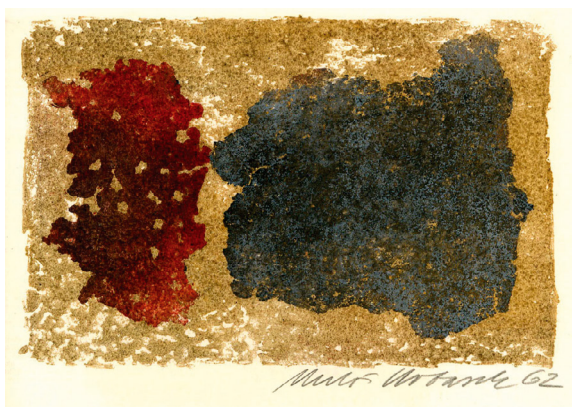
V Polsku byla situace hodně odlišná od té naší. Polští umělci si dokázali uchovat jakýsi rys nezávislosti na oficiálních strukturách a nepodléhali tak snadno diktátu komunistické strany a sovětským představám o socialistickém umění. Proto mohl vzniknout třeba fenomén polského plakátu. Rovněž volné umění si uchovávalo relativní svobodu. Zejména grafika a malba se dobře prosazovala také na evropské a světové scéně.



Eduard Ovčáček, Sešívání obraz 331, 1963, 107 × 69 cm.

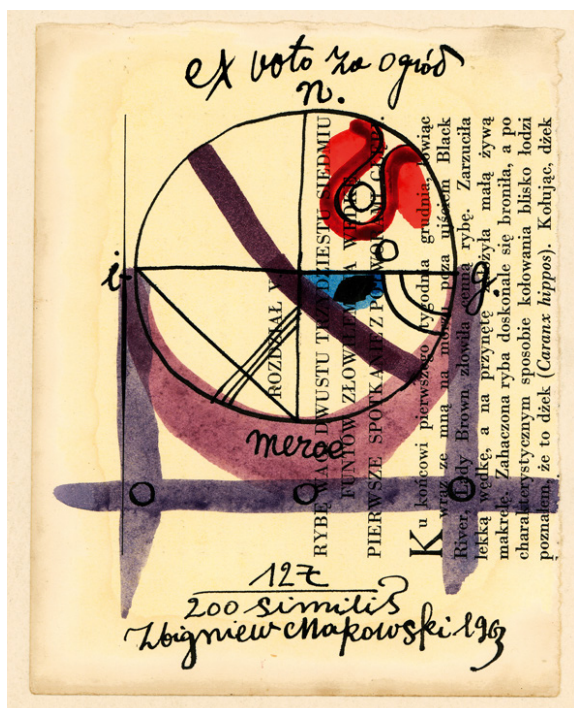
Situace v našem výtvarném umění, hlavně v padesátých letech, byla servilnější a hodně podléhala doktrínám o socialistickém realismu přicházejícím ze Sovětského svazu. Naplňovalo se heslo „Sovětský svaz – náš vzor“ nebo Se „Sovětským svazem na věčné časy“, i když se v opozici dodávalo, „ale ani o hodinu déle“. Mentalita českého

a slovenského člověka přece jenom trpěla vždy víc pocitem malosti a cítila potřebu opřít se o „velkého mocného bratra“. Na druhé straně práce tehdejších mladých polských, českých a slovenských autorů nevykazovaly nějaké zásadní názorové rozdíly. Spjoval je příklon k abstraktní formě, kterou dnes vesměs označujeme



Miloš Urbásek, strukturální grafika, papír, 1962.

terminem informel. Všeobecně lze říci, že individuální projevy se od sebe převážně lišily jen osobním rukopisem. Někdy nová výtvarná produkce navazovala na hodnoty moderního umění



Zbigniew Makowski, kresba, malba, papír-tisk, 1963.

z první poloviny 20. století. U nás to byla konkrétně vazba na kubismus a surrealismus.

Díky přátelské komunikaci s polskými umělci jste se dostali do kontaktu také s maďarskými kolegy a vůbec s maďarským či konkrétně budapeštským kulturním prostředím. Co pro tebe třeba znamenalo setkání s Lajosem Kasakem?

Na zmiňovaném plenéru v Koszalině, v roce 1963, byli i maďarští umělci. S malíčkou Judith Adam jsem si vyměnil několik dopisů a ona domluvila neoficiální výstavu několika umělců Bratislavských konfrontací v Budapešti, v ateliéru malíře Monostoriho. Z Bratislavy jsme tam tenkrát jeli v plné sestavě. Maďarští kolegové nám umožnili mnohá setkání s tamními umělci, takže jsme měli možnost seznámit se částečně s výtvarným prostředím a situací neoficiální

umělecké scény v Budapešti. Nejvíce na mě zapůsobilo právě setkání s Lajosem Kasakem, který nám představil některé práce ze své poetické výtvarné tvorby. Fascinující ale byly především drastické fotografie a další dokumenty z maďarských událostí v roce 1956, z jeho soukromého archivu.

Nemýlím-li se, tak už počínaje rokem 1964, s uvolňováním politické atmosféry v zemi, jsi začal navazovat také pro tebe osobně velmi důležité vztahy s řadou významných uměleckých osobností ze západní Evropy. Je to období, kdy ses mimo jiné začal soustavně věnovat také vizuální a konkrétní poezii.

Ve druhé polovině šedesátých let se i u nás začala rozplývat některá tabu totalitní moci. To mělo pochopitelně pozitivní dopad na styk se západní Evropou a ostatním světem. Stále častěji se u nás objevovaly i zahraniční publikace a s nimi více informací o západní umělecké scéně. Již od roku 1964 jsem si dopisoval a vyměňoval grafiku, konkrétní a vizuální poezii, s některými protagonisty této umělecké sféry. Za mnohé bych jmenoval Francouze Pierra Garniera či Henriho Chopina, Skota Iana Hamiltona Finlaye, bratry Camposovi z Brazílie a Američanku Mary Elen Solt. Zejména s Pierrem Garnierem jsme si dopisovali velmi intenzivně a vyměnili jsme si navzájem řadu konkrétních básní. Garnier vydával časopis o nové poezii Les Lettres, kde jsem počínaje rokem 1965 začal publikovat své práce. Garnier rovněž vydal v roce 1968, v nakladatelství Gallimard, antologii konkrétní poezie Spatialisme et poésie concrète, ve které jsem zastoupen. V té době vznikala již i fónická konkrétní poezie. V Revue OU, kterou v Paříži vydával Henri Chopin, byla zastoupena na gramofonových deskách. S Henrim Chopinem jsem se mimo jiné osobně setkal i u příležitosti návštěvy 4. Bienále mladých umělců (4. Biennale des Jeunes) v Muzeu moderního umění města Paříže v Palais de Tokyo a Galerii Denise René, kde byla vystavena aktuální produkce světového výtvarného umění. Byl jsem fascinován zejména pracemi Jesúse R. Sota, Françoise Morelleta a Julia Le Parca. Rád bych ještě poznamenal, že konkrétní a vizuální poezii jsem se věnoval již od roku 1962. Tuto část mé tvorby dokumentuje publikace Lekce velkého A, která vyšla v roce 1994 v pražském nakladatelství Trigon.

Abych se ale vrátil k původní otázce. V letech 1964–1965 jsem rovněž navázal kontakty s umělci v Německé spolkové republice. Jeden z nich, grafik Klaus Warmuth, pak na můj popud pomohl v roce 1965 zorganizovat v Galerii Ruth Noll výstavu Ladislav Novák, Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek, Klaus Warmuth. Vedle setkání s dalšími četnými německými umělci jsem navštívil i ateliéry skupiny ZERO. Z ní mě nejvíc zaujala tvorba Ferdinanda Kriweta a Güntera Ueckera.

Už na výstavě v Palais Tokyo tě, jak uvádíš ve svém „životopise“, ale zaujali i tehdejší představitelé kinetického a světelného umění, například François



Marian Bogusz, kvaš, papír, 1960.

Morellet. Je to ostatně doba, kdy se v Československu vytvářely podmínky pro rozvoj hnutí konkrétistů, pro vznik Klubu konkrétistů a ty jsi u toho byl.

Bylo to na přelomu let 1967–1968, kdy se z popudu Arséna Pohribného začala v Praze a dalších městech formovat široká skupina umělců z Československa, kteří směřovali ke konkrétnímu umění. Pamatuji si na jedno setkání v mém ateliéru na třídě Čs. legii v Ostravě, patrně v červnu 1968. Sešli se tam převážně umělci ze severní Moravy. Přítomní byli ale také Arsén Pohribný a Jiří Valoch. Dále například Rudolf Valenta, Jaroslav Rusek, Svatoslav Böhm či Zdeněk Kučera. Kromě definitivního názvu skupiny se probírala zejména realizace velké mezinárodní výstavy konkrétistů na výstavišti Černá louka v Ostravě. Hovořilo se tehdy o vysoké finanční částce z fondu města Ostravy, o dotaci ve výši dvou milionů korun, která byla na akci vyčleněna. Arsén Pohribný měl již také přislíbenou účast řady předních zahraničních umělců. Měla to být výstava obsahem i rozsahem v Československu do té doby nevídaná. Obsazení země vojsky Varšavské smlouvy v čele se Sovětským svazem 21. srpna 1968 tyto kulturní ambice Ostravy a ostravských umělců definitivně pohřbilo. Uvedená dotace pak byla údajně převedena na sochy Miloše Axmana pro monstrózní památník ostravské operace z konce 2. světové války v Hrabyni.

To je smutný příběh, se sarkastickým přídechem a svým způsobem vlastně předznamenává demoralizující aktivity nastupující normalizační éry – nejenom v kultuře či umění. To je ale další široké

téma, které přesahuje možnosti našeho rozhovoru. Samotný Klub konkrétistů byl na dlouho vytěsněn z domácího veřejného prostoru, aby se do něho vrátil až rozsáhlou přehlídkou prací jeho členů, která v letech 1997–1998 proběhla ve většině předních českých státních galeriích. Pro tebe samotného měla účast na hnutí konkrétistů, u jehož zrodu jsi stál, patrně zásadní a trvalý význam. Inklinace ke geometrii a konstruktivismu se ostatně výrazným způsobem prosadila i v instalacích výstav probíhajících u příležitosti tvého letošního životního jubilea. Závěrem bych se tě ale rád zeptal, co dál, nebo na co se -třeba vedle tvorby samotné- těšíš v nejbližší budoucnosti, co pro sebe, ale i pro nás „konzumenty“ či milovníky umění připravuješ?

Ano, rád bych se zmínil o některých svých záměrech. Především se chystám vydat jakousi bibliofilii, která by zmapovala moji starší poezii a přechod k poezii vizuální a konkrétní. Chtěl bych, aby měla i vysokou úroveň grafickou, a plánuji doplnit ji také některými svými, dosud nikdy nezveřejněnými výtvarnými pracemi komorního charakteru. Publikace by se svou povahou měla blížit autorské knize. Chystám se také vydat monografii svých fotografií a fotografik. Zvláštní potěšení mi pak přináší realizace autorských grafických map, vydávaných v omezeném nákladu.

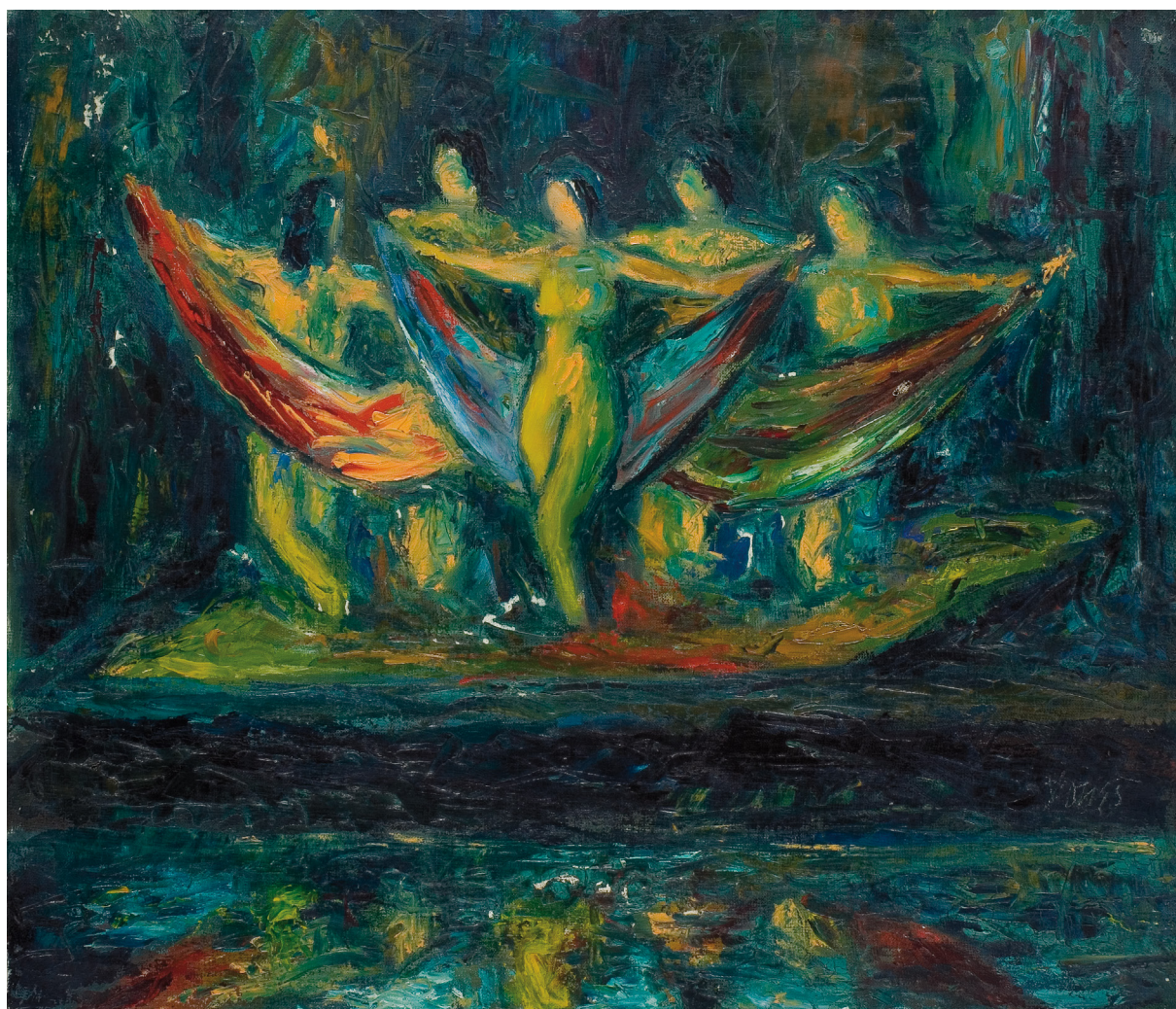
Děkuji za rozhovor a přeji ti pevné zdraví a hodně sil k realizaci všech uvedených záměrů a vůbec dobrou životní pohodu do celé další tvůrčí činnosti.

Ludvík Voneš

(1910 – 1978)

Obrazy a práce
na papíře ze 40.–70. let

Ilona Víchová



Ludvík Voneš, *Tanečnice*, 40. léta, olej, plátno, 54,5 × 56 cm. Foto: Miloš Strnad.

Letošního roku představilo Muzeum města Brna a Brno Gallery CZ po více než 40 letech dílo Ludvíka Voneše, malíře, který počátkem 40. let přesídlil z rodné Třebíče do Brna, kde tvořil až do své smrti. Jeho výtvarnou cestu výrazně ovlivnily opakované studijní a pracovní pobyty v Paříži.

Pomineme-li tyto dva výstavní počiny, bylo dílo Ludvíka Voneše v brněnském prostředí naposled vystaveno v roce 1970 v Domě pánů z Kunštátu, kdy Vonešova tvorba teprve rozvíjela první abstraktní fázi. Poté tvorbu Ludvíka Voneše připomnělo Muzeum Vysočiny v Třebíči (v roce 2008), které se však zaměřilo pouze

na figurativní oblast umělcovy tvorby. Nedávná výstava v Brno Gallery CZ a přehlídka v Muzeu města Brna se staly vůbec prvními výstavními aktivitami, které představily Vonešovu výtvarnou cestu v retrospektivním záběru od 40. let až po závěrečné práce.

Ludvík Voneš patří ke generaci umělců, kteří na uměleckou cestu nastoupili ve 40. letech, tedy v době politicky a sociálně neutěšené. Válečné útrapy brzy vystřídal únor 1948 a nepřízeň 50. let. Po období uvolněnější situace 60. let uhodila rána okupace následována údobím nejtvrďší normalizace 70. let, jejíhož konce se Ludvík Voneš nedožil.

Vraťme se k začátkům Vonešovy tvůrčí dráhy. Po školení na brněnské Škole uměleckých řemesel v ateliéru Františka Süssera a Petra Dillingera pokračoval ve studiích v Praze. Na Akademii výtvarných umění v ateliéru Františka Tavíka Šimona získal klasické malířské zkušenosti



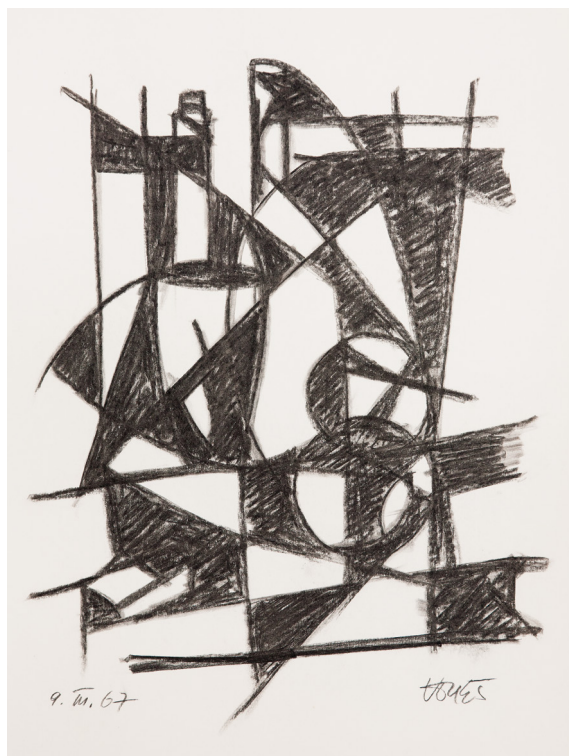
Ludvík Voneš, *Ukřižování*, 1967, lept, papír, 49,4 × 39,5 cm. Foto: Ondřej Krchňák.

s přípravnou kresbou, budováním iluzivního prostoru, vyjádřením atmosféry místa, jemnou modulací barevných valérů. Tyto akademické postupy si osvojil a ověřoval v tématech krajin z rodného Třebíčka, kostelních interiérů, pohledů na město, portrétů a zátiší, mnohdy až příliš zobrazivých, ovšem vždy provedených s malířskou lehkostí a virtuozitou.

Zcela ojedinělý okruh počátků Vonešovy tvorby představuje tzv. zelené období, v němž se umělec zaměřil na možnosti barevných stupňů a jejich emocionálního a významového působení v rámci jediné výchozí barvy. Vznikaly zátiší, portréty, figurální výjevy pozvolna se oprošťující od vazby k viděnému modelu, a to buď částečnou geometrizací tvaru a kubizujícím prolamováním ploch, nebo naopak živou expresivní malbou. Právě těmito znepokojivě emocionálními obrazy

Voneš vyjádřil hrůzy válečných let. Výtvarné tvarosloví se zde rozpouští pod údernými malířskými tahy, abstrahuje se a monumentalizuje. Protáhlé figury s odvrácenými obličejí, zahalené do dlouhých plášťů, stanuly ve zlověstném tichu před zářícím křížem (*Z cyklu válka*, 1945), zatímco pařížské tanečnice v červeni reflektorů spílají světu o absurditách války (*Tanečnice*, 40. léta).

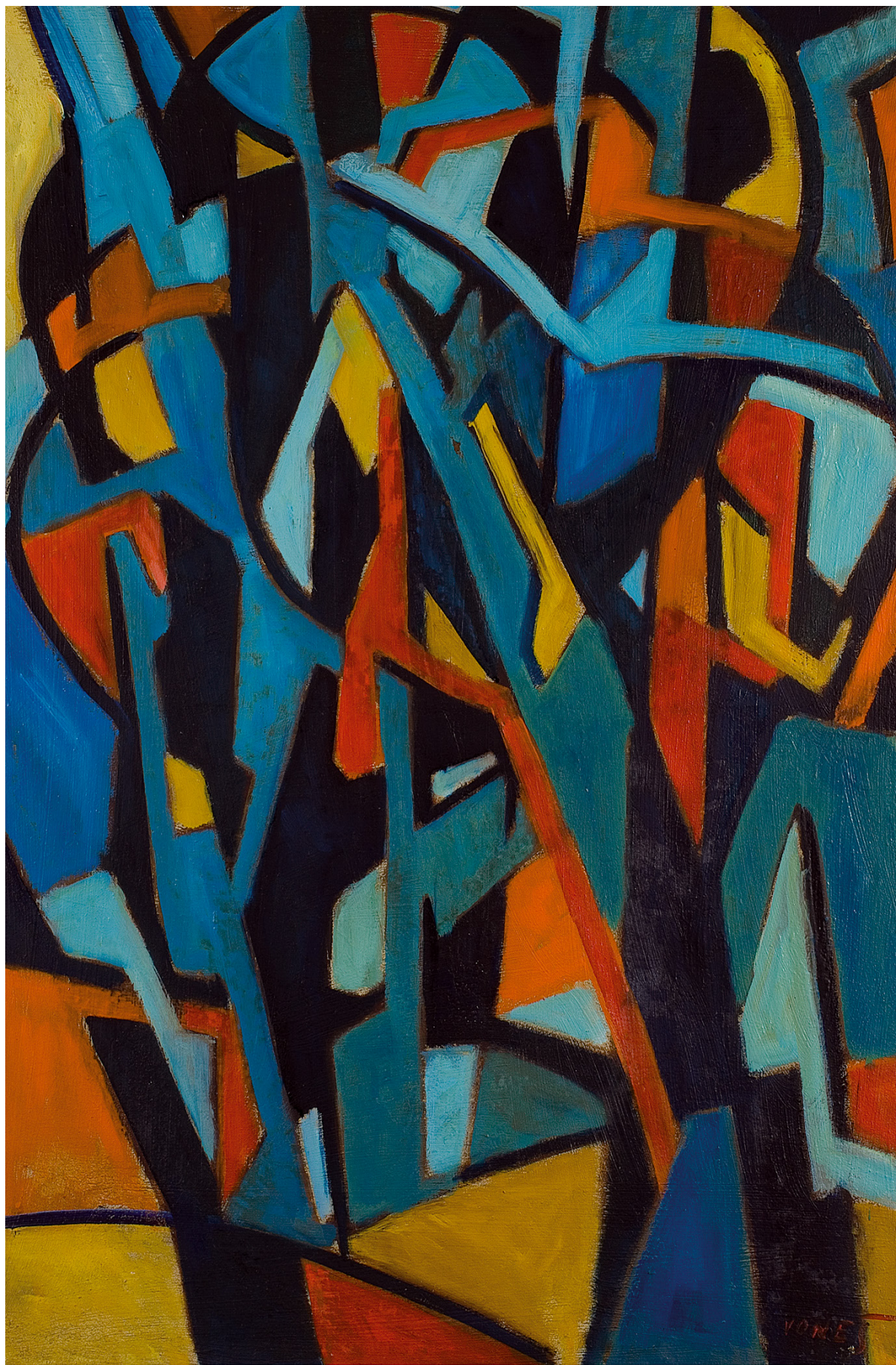
V roce 1946 se Voneš v rámci stipendia Ministerstva školství, věd a umění vypravil do Paříže, kde setrval až do roku 1948¹ a opakovaně se sem vracel ještě v roce 1968. Setkáním s představiteli francouzské malby 40. let Jeanem Dupasem a Françoisem Desnoyerem², v jejichž ateliérech studoval, a soukromým školením u malíře Charlese Walcha se Vonešovi otevřely další možnosti výtvarného uvažování. Paleta se rozzářila, lomenou barevnost nahradily přímé intenzivní tóny a v malířském gestu se začala stále důrazněji uplatňovat dynamika, intuitivní rytmičtější



Ludvík Voneš, *Bez názvu*, 1967, uhlí, papír, 58 × 45 cm. Foto: Ondřej Krchňák.

a silná geometrická zkratka. Snaha o budování prostoru a dosažení plasticity byla nahrazena hledáním vzájemných vztahů jednotlivých tvarů a užité barevnosti, kdy plocha a linie vstupovaly do vzájemného účinku. Tyto suverénní malby transformující lidskou figuru či hlavu do soustavy několika nejnosičších ploch, křivek a bodů (*U stolu*, 1947, *Matka*, 1950; *Před zrcadlem*, 1950) předznamenaly ve druhé polovině 40. let Vonešovu cestu k autonomnosti pozdějších abstraktních kompozic.

Po Vonešově návratu z Paříže se v českém prostředí rozmáhaly důsledky února 1948. V souladu s novým politicko-ideologickým smýšlením byl jako jediná forma výtvarné komunikace akceptován tzv. socialistický realismus. K tomu byli



Ludvík Voneš, *Stromy*, 1964, olej, plátno, 93,5 × 66, 5 cm, Muzeum města Brna. Foto: Miloš Strnad.

nuceni jak mladí umělci na výtvarných školách, tak starší generace, z nichž se někteří z existenčních důvodů rozhodli novým podmínkám přizpůsobit. Navzdory tomu se mezi umělci začal formovat tzv. neoficiální proud, který o to intenzivněji volal po výtvarné původnosti. Směrodatný počín znamenalo v rámci snah neoficiálního proudu umělců uspořádání několika významných přehlídek, které se uskutečnily zásluhou tehdejšího ředitele Domu umění Adolfa Kroupy³.

Konec 50. let přinesl uvolněnější charakter oficiální politiky a tolerantnější ovzduší tehdejšího Svazu československých výtvarných umělců. Důsledkem svobodnější situace bylo povolení uměleckých tvůrčích skupin, které se utvářely již od počátků 50. let formou setkávání myšlenkově blízkých umělců. V případě Ludvíka Voneše, se však jeho výtvarná cesta odvíjela stranou těchto tvůrčích uskupení, což byl případ více uměleckých osobností, které vzhledem ke svému založení pracovaly v tichu svých ateliérů a samovolně spěly k abstrakci.

Jak uvádí František Dvořák: „V roce 1964 se rodí první Vonešova plátina sestavená ze subjektivních reakcí na absolutní pojmy, které nebylo možno vyjádřit ani symboly ani vázaností na skutečnost opticky doložitelnou.“⁴ Vznikaly malby, kvaše a pastely, v nichž se obrazová plocha rozpadá do krystalických barevných ploch a prolamuje se v nekonečně dalších prostorů. Jednotlivé barevné formy jsou většinou pravoúhlé, hrotité, mnohdy protkané živými zprohýbanými liniemi, které zintenzivňují vnitřní pohyb kompozic a odkazují k plynutí času. V těchto kompozicích kosmologického obsahu se však Voneš nevzdaluje člověku, přírodě a životu na zemi (Stromy, 1964, Starý kmen, 1969, Chodec, 1970) a lidskou existenci vnímá jako součást velkého vesmírného systému (Tragédie v kosmu, 1972).

Vedle malířského, kreslířského a grafického díla se Ludvík Voneš věnoval návrhům do architektury, které mu umožnily pracovat ve velkém měřítku v rámci konkrétního prostoru. Kromě návrhů na mozaiky nelze opomenout realizovanou skleněnou vitráž pro vestibul Kounicových kolejí v Brně nebo panel ze železa a skla pro letištní halu v brněnských Tuřanech. Samostatnou kapitolu Vonešova díla představují návrhy netkaných tapiserií, tzv. art protis. Přestože tato technologie vyvinutá v roce 1964 Výzkumným ústavem vlnářským v Brně je vzhledem k následnému zneužití ze strany socialistického realismu často zatracována, někteří umělci v ní našli možnost rozvíjet svůj výtvarný názor svobodně. Přístup kladení česanců vlny byl Vonešově citlivosti jistě blízký a souvisel s jeho zájmem o dynamiku linie a uvolněné členění plochy, které můžeme sledovat v jeho malbách i návrzích do architektury.

Podobně jako Antonín Procházka, Bohdan Lacina či Cyril Bouda vytvořil Ludvík Voneš cyklus kreseb, které měly sloužit jako ilustrace k Erbenově Kytici⁵. V nich opět doložil své kreslířské schopnosti i šíři výtvarného záběru, sahající od maleb, kreseb a grafik, přes návrhy do architektury až po technologii art protis. Nehledě



Ludvík Voneš, Bez názvu, 1970, barevné křídly, papír, 62 × 45 cm. Foto: Ondřej Krchňák.

na výčet výtvarných postupů a technik utváří dílo Ludvíka Voneše sourodý, vzájemně provázaný celek, ukotvený v jedné výtvarné citlivosti. Už proto si tvorba tohoto umělce, který v nepřízni lidského osudu i politické situace dospěl k nezměnitelné původní výrazovosti, zaslouží pozornost.

Poznámky:

1. Údaj z Vonešova vlastnoručně psaného životopisu (archiv rodiny).
2. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts v Paříži (Jean Dupas), École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs v Paříži (François Desnoyer).
3. V roce 1957 se v prostorách Domu umění uskutečnila výstava Zakladatelé moderního českého umění, která k příležitosti padesátiletého výročí výstavy Osmy představila tvorbu expresionisticko-kubistické generace. Velkým přínosem byly také monografické výstavy představitelů moderny Josefa Čapka a Bohumila Kubišty, uspořádané v Domě umění v roce 1960.
4. František Dvořák, *Ludvík Voneš, Dům pánů z Kunštátu*, 1970, nestránkováno.
5. /k/, Vonešovy ilustrace Erbenovy Kytice, *Lidová demokracie*, 13. 6. 1974.

Demokracie vs. extremismus

Výchova k aktivnímu občanství

Inspirace ke zpracovávání
občanských témat v muzejní edukaci

Lenka Mrázová

Muzea jsou běžnou součástí sociálního prostředí, odrazem historie i aktuálních problémů současnosti. Pomocí sbírek a informací v nich uložených, stejně jako objektivní a nezaujaté interpretace těchto informací ať už formou expozic, či výstav, nebo doprovodných edukačních programů, nabízejí návštěvníkům pohled na témata, která jsou ve společnosti otevřeně či podprahově přítomna. Ne vždy je tento úkol snadný. Mezi témata interpretačně a didakticky náročná mohou patřit například nejnovější dějiny a způsob jejich podání, témata náboženských svobod, menšin stejně jako téma vlastnictví a národní identity. Setkáváme se s nimi jak v historických expozicích a výstavách, tak i ve výstavách národopisných či uměleckých. Často jsou to témata kontroverzní, která hýbou společností, vyvolávají emoce, leckdy o nich ne příliš rádi slyšíme nebo je pro nás složité udělat si na ně vlastní názor. Přesto nebo právě proto je velice důležité předávat informace, dozvídat se souvislosti a diskutovat o nich. Jak bezpečně a objektivně tato témata návštěvníkům podávat? Jakým způsobem je přiblížit, aby byla návštěvníkům, zejména těm mladším, srozumitelná? Jakým způsobem motivovat návštěvníky k odpovědnému přístupu ke zvolené problematice a poznávání širších souvislostí? Inspirací mohou být některé realizované projekty muzeí či dalších kulturních institucí nebo občanských sdružení, která se těmito otázkami systematicky zabývají a hledají optimální přístupy, jak s nimi v edukačním procesu pracovat. Zatím asi nejčastěji jsou to projekty zaměřené na novodobou historii a výchovu k občanství, případně projekty cílené na multikulturní, environmentální nebo mediální výchovu.

Jedním z inspirativních příkladů mohou být aktivity realizované muzeem Anna Frank House v Amsterdamu. Muzeum Anny Frankové dokumentuje nejen dům, kde se Anna Franková ukrývala před nacisty, a samozřejmě tedy dobu 2. světové války a problematiku holocaustu, ale cíleně pracuje také s přesahy, ke kterým tato témata vybízejí, tedy např. s tématem rasismu, nacionalismu,

cizinců, romství nebo lidskými právy. Muzeum mimo jiné vytváří edukační materiály pro multikulturní výchovu nebo například projekt věnovaný lidským právům Free2choose. Zastřešuje také dvě výstavy, které putují po základních a středních školách, první z nich v mnoha jazykových mutacích po celém světě. Výstava „Anne Frank – a history for today“ je putovní výstavou o osudech Anny Frankové. S touto výstavou je možné setkat se také v České republice. Její provoz koordinuje Oddělení pro vzdělávání a kulturu Židovského muzea v Praze pod názvem Anna Franková – odkaz pro současnost. K základním úkolům výstavy i navázaných didaktických aktivit patří podněcovat návštěvníky k přemýšlení nad významem tolerance, lidských práv a demokracie v dnešním světě a také nad analogiemi historických událostí s událostmi dnešního světa. Výstavou provázejí své vrstevníky jejich kolegové, žáci středních škol. Pohled vrstevníka stejně jako komunikační vzorce, které užívá, je při přiblížování těchto náročných témat velmi dobrým pomocníkem. Jak jinak, například směrem ke čtenářské gramotnosti, rozšiřovat přesahy původního tématu expozic, ukazuje další projekt muzea. Putovní výstava „Reading and writing with Anne Frank“ sleduje a žákům představuje, jak důležité během jejího skrývání bylo pro Annu Frankovou čtení knih a psaní deníku. Žáci se dozvídají o knihách, které Anna četla, pracují s úryvky z těchto knih i s úryvky jejího deníku a tyto poznatky vztahují ke svému vidění světa a ke svým oblíbeným knihám. Výstavu doplňují vzdělávací materiály a pracovní listy zdarma poskytované na stránkách muzea. Činností Anna Frank House na poli muzejního vzdělávání se lze inspirovat v důrazu, který je vzdělávacím aktivitám přikládán a jak systematicky je naplňován. Inspiraci pro didaktickou práci s obtížnými společenskými tématy lze hledat nejen v podobě edukačních materiálů, které muzeum produkuje, ale zejména v celostním přístupu, zdůrazňování souvislostí a vztahování k současnému světu a jeho politické a společenské situaci. Další inspirací může být využívání vrstevnické výuky ve formě provázení výstavou. Tento způsob přiblížení výstav školákům je při dobře vedené supervizi velmi funkční a je poměrně často následován i v dalších projektech, které zmíníme.

Jiným příkladem způsobu práce s obtížným tématem může být další ze vzdělávacích projektů již zmíněného Oddělení pro vzdělávání a kulturu Židovského muzea v Praze v kooperaci s občanským sdružením Zapomenutí. Projekt Zmizelí sousedé a na něj navázaný projekt Pocta dětským obětem holocaustu vybízejí žáky a mladé lidi k vlastnímu pátrání po osudech židovských sousedů nebo dětí a mladých lidí ve věku dnešních školáků, kteří z jejich nejbližšího okolí zmizeli v období druhé světové války. Z poznatků žáků a studentů vznikly putovní výstavy, které v několika verzích a jazykových mutacích putují po České republice i po světě. Projekt opět využívá vrstevnické výuky, a to ve dvou rovinách. Vrstevníci sami zpracovávají obtížná témata

do formy podkladů výstavních panelů, ve druhé rovině pak oni sami nebo další žáci obdobného věkového rozmezí touto výstavou provázejí. Pro muzejní praxi inspiraci z obou těchto projektů může být způsob práce s regionální historií, její aktivní poznávání žáky samotnými, jejichž badatelské úsilí může muzeum přivést k mnoha dosud neznámým faktům, stejně jako k zajímavému sbírkovému materiálu. Velkou devizou v oblasti výchovy je pak probuzení zájmu žáků o kulturní historii daného regionu a jejich informované povědomí o hodnotě osobních výpovědí svědků doby i o informacích ukrytých v archivních záznamech a sbírkových předmětech.

Na stejných principech historického bádání žáků a vrstevnické výuky funguje také projekt Stopy totality občanského sdružení Zapomenu-tí. V rámci projektu žáci ve věku 12 až 19 let zkoumají období let 1945–1965, vyhledávají pamětníky, zaznamenávají jejich příběhy, fotografie a dokumenty a porovnávají je s dobovým tiskem a archivy. Získané výpovědi i dokumenty jsou zpracovávány do webových stránek a panelů putovní výstavy, kterou následně provázejí průvodci z řad vrstevníků jako v předchozích příkladech. Projekt spolupracuje také s Centrem pro orální historii Ústavu pro soudobé dějiny nebo archivem Ústavu pro studium totalitních režimů. Inspirací pro praxi muzejních pedagogů zde může být opětovné uvědomění si možností, které nabízí dlouhodobá spolupráce muzea a škol na poli regionální historie. Kurátoři sbírek i edukační pracovníci mohou být zkušeným supervizorem cenných badatelských aktivit žáků a sbírkové předměty zase velmi dobrým evokačním materiálem pro tyto aktivity cílené na poznávání doby, která je nedávno minulá, totalitní, a klade tedy poměrně vysoké nároky na udržení objektivitu sdělovaných informací. Jistě pomůže i vědomí, že existují prověřené metody a způsoby práce s tématem dosud didakticky jen málo ošetřeným.

Na bázi putovní výstavy a vrstevnické výuky byl postaven také projekt Asi-milovaní?, který se dotýká vlastenectví, nacionalismu, rasismu, xenofobie, národnostních otázek nebo např. historického soužití majority a minorit ve společném prostoru. Putovní výstava o národnostech v České republice byla jedním z výstupů projektu a vznikla ze setkávání a společných workshopů mladých lidí devíti různých národností zastoupených v České republice. Výstava shrnuje vždy osobní příběh konkrétního mladého člověka a zároveň historický kontext jeho národnosti na českém území. K výstavě probíhaly workshopy pro žáky i učitele a výstava rovněž s velkým úspěchem využívala výhod vrstevnické výuky ve formě proškolených průvodců výstavou, žáků posledních ročníků základních škol nebo žáků škol středních. Ti nejprve sami velmi pečlivě pracovali s výstavou, s tématy, ke kterým vybízí, a poté pod supervizí vytvářeli vlastní aktivizační programy do výstavy pro své spolužáky a žáky dalších škol v okolí. Velkou výhodou byla také možnost osobního setkávání těchto průvodců

s vrstevníky, o nichž výstava vypráví. Projekt může být muzejním pedagogům inspirací ve hledání optimálního přístupu k tématům, jako je setkávání kultur a různých národností v jednom geografickém prostoru, k tématu hledání identity, utváření osobní historie atp. V rámci projektu byly vytvořeny metodické materiály, které pedagogům a dalším edukačním pracovníkům nabízejí jeho informační a didaktické zázemí. První z publikací „ASI-MILOVANÍ? O lidech různých národností žijících v ČR“ obsahuje přetištěné výstavní panely doplněné dalšími prohlubujícími informacemi ke všem výstavou dokumentovaným národnostem, a umožňuje tak práci s obsahem výstavy i mimo její prostředí. Druhá, stručnější publikace „Jak provázet výstavou: Tipy pro průvodce“ je modelována jako příručka pro žákovské průvodce výstavou, která jednoduše shrnuje základní lektorské dovednosti pro práci s kolektivem a vedení aktivizačního programu, a záro-



Projekt Stopy totality – setkání žáků podílejících se na projektu Stopy totality na semináři a exkurzi v Jáchymovských vězeňských táborech.

veň obsahuje přehled aktivit vytvořených k výstavě. Tyto aktivity, nebo případně jejich funkční mechanismus, lze využít kdekoli při setkávání s tematikou migrace, cizinců, národnostních menšin, vlastenectví atp., stejně jako shrnuté lektorské minimum je dobrým a praxi usnadňujícím materiálem v případě, že se rozhodnete využít mechanismy vrstevnické výuky.

S tématy, jako jsou demokracie, totalita, propaganda nebo různé podoby extremismu, pracuje projekt Hrozby extremismu/Příležitosti demokracie občanského sdružení Asi-milovaní. Tento projekt je pokračováním projektu „Dovedu to pochopit? Hrozby neonacismu“ realizovaného v roce 2008 vzdělávacím programem Varianty společnosti Člověk v tísni a „Hrozby neonacismu – Příležitosti demokracie“, který sdružení Asi-milovaní uskutečnilo o rok později, v roce 2009. Projekt za sebou nemá zázemí muzejní instituce ani nepracuje muzejními/výstavními nebo badatelskými prostředky jako předchozí zmiňované projekty, přesto může být muzejním pedagogům inspirací, a to hlavně formou edukačních programů a mechanismem prožitkových aktivit, kterých ve své praxi využívá. Nabízí také široké teoretické a metodické zázemí, stejně jako konkrétní rozpracované aktivity a pracovní listy v publikacích

a metodických materiálech, které jsou od léta 2013 k dispozici jak v tištěné podobě, tak i v elektronické podobě ke stažení na webových stránkách projektu.

Projekt vznikl jako reakce na narůstající aktivitu extremistických hnutí v České republice i ve světě a na zvýšený výskyt podpory extremismu, a to nejen neonacismu, extrémního nacionalismu atp., ale i ultralevicových uskupení mezi českou mládeží. Také jako reakce na systematickou snahu těchto hnutí o získávání sympatizantů mezi žáky základních a středních škol (naposledy lze připomenout rozdávání tendenčních tiskovin žákům před základními a středními školami členy neonacistické Dělnické mládeže v dubnu 2013). Páteř projektu tvoří práce se žáky a učiteli 2. stupně základních škol a škol středních formou aktivizujících edukačních programů, seminářů i projektových dnů. Tyto programy jsou modelovány tématy, která se ukázala jako



Projekt Hrozby extremismu/Příležitosti demokracie – reflexe tématu totalita živým obrazem. Žáci ZŠ Miloše Šolleho v Kouřimi se rozhodli pro znázornění potlačené demonstrace.

stěžejní v širší návaznosti na téma extremismu a jejichž nedostatečná znalost otevírá mladým lidem prostor pro sympatie k extrémním hnutím. Jedná se například o porozumění demokratickým principům i principům, na nichž je založen totalitní systém, k němuž mnohdy extremistická uskupení směřují. Dále jde o uvědomování si důležitosti ochrany lidských práv i toho, kam vede jejich porušování, nebo např. o mediální výchovu a uvědomování si rizik možné manipulace formou propagandy atp. Projekt učí žáky kritické práci s materiály, podporuje čtenářskou gramotnost a vede je k aktivnímu občanství. Nabízí odborné teoretické zázemí, stejně jako metodické podklady a poznatky pro práci s extremismem

a výše uvedenými příklady témat navázaných. Spolu s konkrétními aktivitami připravenými k použití ve výuce či vzdělávacím programu jsou výstupy projektu zpracovány jako pomoc učitelům a ostatním edukačním pracovníkům, kteří se s výše zmíněnými tématy setkávají ve své praxi nebo kteří by jim chtěli ve své edukační práci věnovat.

Publikace „Demokracie vs. extremismus. Výchova k aktivnímu občanství. Teoretická část“ nabízí odborný vhled do problematiky levicového i pravicového extremismu, stejně jako sociální pozadí, které je s tímto spojené. Např. poznatky o procesu formování mladého radikála pomáhají pochopit motivy, které k sympatiím s radikálními hnutími žáky vedou. Obdobně problematika sociálně vyloučených lokalit či popírání holocaustu patří mezi témata, která jsou extremisty často tendenčně zneužívána a ve kterých se zároveň poměrně těžko orientuje. Svazek „Demokracie vs. extremismus. Výchova k aktivnímu občanství. Metodická část“ je věnován praktickému rozměru problematiky a odborné texty se zde v navazujících čtyřech oddílech věnují stěžejním přístupům ke sledovaným tématům. Těmito oddíly jsou Pedagogická práce s extremismem, Extremismus a škola, Sociální a psychologické souvislosti extremismu a Komunikační strategie a metodické postupy. V závěru knihy je přiřazen seznam krátkých anotací knih a filmů (zpracovaný ve spolupráci s Dětskou knihovnou Knihovny Jiřího Mahena v Brně), týkajících se problematiky extremismu a témat souvisejících jako inspirace či další zdroje pro edukační práci. Na metodickou část přímo navazuje třetí z publikací – „Demokracie vs. extremismus. Výchova k aktivnímu občanství. Aktivita a pracovní listy“. Obsahuje devatenáct aktivit připravených k přímému použití ve třídě či skupině a doplněných o pracovní listy a další doprovodné materiály. Aktivita jsou rozdělené do čtyř bloků podle didaktických záměrů, s nimiž primárně pracují. Blok A s názvem „Aktivity na pojmy“ sdružuje aktivity, které pozornost žáků směřují k porozumění a označení společenských jevů souvisejících s extremismem a demokracií a k pochopení jejich vzájemných souvislostí. Blok B pojmenovaný „Vlastní limity uvažování“ zahrnuje aktivity motivující žáky k přemýšlení o tom, jak oni sami uvažují, podle čeho soudí ostatní a co za tímto způsobem uvažování stojí. Aktivita hodně a v různých podobách pracují s předsudky a předsudečným jednáním. Blok C „Hlavní témata“ je blokem nejširším – zahrnuje jedenáct aktivit, které se zabývají důležitými tématy spojenými s problematikou primární prevence extremismu a výchovy k demokracii a občanské společnosti. Aktivita jsou cíleny na velmi konkrétní problémy od základních práv a svobod člověka, přes porovnání způsobu fungování demokracie a totalitního systému, práci s propagandou až po uvažování nad příčinami a důsledky extremistických činů. Blok D nazvaný „Přesahy“ pak obsahuje dvě aktivity, které směřují žáky k přemýšlení o vlastních možnostech uplatnění v životě a k aktivnímu

občanství. Všechny tyto aktivity mohou být inspirací či přímou pomůckou, jakým způsobem se lze i v mimoškolní edukaci výše zmíněných témat dotýkat. Publikace budou doplněny ještě o další didaktický materiál, pracující s tématy projektu v poněkud obecnější rovině. Je jím připravovaný soubor edukačních komiksů „A Tebe to zajímá?“. Komiksy vytvořené na základě výroků významných osobností a doplněné podrobnou metodikou nabídnou hned několik způsobů svého didaktického využití. Kreslené příběhy vybízející žáky k formulaci vlastního názoru lze mimo jiné využít zcela samostatně jako úvod či závěrečnou reflexi k mnoha tématům, stejně jako doplňkovou aktivitu nebo následné zamyšlení po absolvovaném programu atp. Soubor publikací a metodických materiálů uzavírá samostatný slovníček pojmů ke sledované problematice.

Přestože projekt Hrozby extremismu/Příležitosti demokracie primárně není záležitostí muzejního

fakty, ale staly se živým zájmem vrstevníků nebo v metodické podpoře a konkrétních didaktických materiálech, které muzejní pracovníci mohou ve svých edukačních aktivitách využívat. Ze zkušeností projektů vyplývá, že největší devizou vzdělávacích programů a zároveň jedním z nejdůležitějších prostředků primární prevence nebo „jen“ motivací k zájmu o téma je vytvoření bezpečného prostoru pro vyjádření vlastního názoru, pro diskusi, pro společné přemýšlení, hlubší poznání a zařazování jevů do širšího kontextu. Čas, který tomu jako edukační pracovníci věnujeme, pozornost a zájem se nám vrátí v podobě motivovaných návštěvníků muzea, kterým není jedno, v jaké společnosti žijí.

Zdroje:

Asimilování? [online]. [cit. 2013-05-21]. Dostupný z WWW: www.asimilovani.estranky.cz/clanky/popis.html.



Projekt Stopy totality – práce žáků s výstavou v lekcí lektorované vrstevníky.



Projekt Asi-milování – práce žáků s výstavou v lekcí lektorované vrstevníky.

prostředí, nabízí edukačním pracovníkům, tedy i muzejním pedagogům, teoretické zázemí, metodickou pomoc a praktickou, velmi konkrétní a snadno využitelnou inspiraci pro složité setkávání se s problematikou nedávné totalitní minulosti a jejími důsledky. Nabízí náhled, kterým je možno podnítit návštěvníky k přemýšlení a uvědomování si souvislostí, příčin a následků jednoduchých a líbivých tvrzení ve volebních programech.

Výše uvedené projekty jsou jen vybranými příklady různorodých občanských aktivit a kulturních institucí cílené primárně na práci s poměrně těžkými tématy historie, politiky a politologie, sociologie aj., nicméně tématy, která jsou ve společnosti běžně přítomna, která vyvolávají emoce a napětí a na která je o to více třeba upozorňovat a pracovat s nimi ve vzdělávacím procesu. Jsou to témata, která se jako obraz doby nevyhýbají ani kulturním institucím a která kladou velké nároky na objektivitu interpretace. Inspiraci pro muzejní prostředí mohou tyto projekty být jak z pohledu práce s širším kontextem a využívání expozic a výstav pro co možná nejvíce edukačních výzev, stejně tak dobře ve hledání optimálního způsobu předávání informací mladým lidem tak, aby tyto informace pro ně nebyly jen suchými

Hrozby extremismu/Příležitosti demokracie [online]. [cit. 2013-05-28]. Dostupný z WWW: www.moznosti-demokracie.cz.

Stopy totality [online]. [cit. 2013-01-21]. Dostupný z WWW: <http://www.stopytotality.org>.

The Anne Frank House [online]. [cit. 2013-01-21]. Dostupný z WWW: <http://www.annefrank-house.org/en/Education>.

Zmizeli sousedé [online]. [cit. 2013-01-28]. Dostupný z WWW: <http://www.zmizeli-sousedce.cz/vystavy.php>.

Židovské muzeum v Praze – Oddělení pro vzdělávání a kulturu [online]. [cit. 2013-01-21]. Dostupný z WWW: <http://www.zmp.cz/cz/czvkc.htm>.

Alternativní výtvarné aktivity v Uničově v 80. letech 20. století

Ladislav Daněk

hudby a literatury na undergroundovou kulturu. Jejich počátek spadá do roku 1982, kdy z iniciativy malíře Ludka Adámka (*1958) a sochaře Miroslava Sedláře (*1958) ve spolupráci s malířem Pavlem Meredou se uskutečnila první výstavní akce na okraji Uničova v přírodní lokalitě Šibeník. Jednotlivé artefakty byly improvizovaně rozmístněny na louce, případně rozvěšeny na okolní stromy – tento způsob prezentace byl charakteristický pro všechny následující setkání. Akce měla – dle slov iniciátorů – poměrně značný ohlas, který přivedl organizátory na myšlenku realizovat obdobná setkání každoročně. V následujícím roce se vystavující autoři sdružili do otevřené „skupiny“ *Volné Sdružení Uničovských Výtvarníků* (VSUV) a až do roku 1989 iniciovali řadu v první fázi patřičně utajených výstavních akcí, které probíhaly většinou 2x do roka (jaro, podzim) za účasti 150–200 lidí. K aktivní účasti na setkáních byli zváni i autoři



Snímek z první utajené výstavy, Uničov-Šibeník, 21. 11. 1982. Foto: archiv L. Adámka.

V rámci postupného umělecko historického bádání a mapování neoficiálních výtvarných aktivit na Moravě v 70. a 80. letech minulého století nebyla doposud věnována patřičná pozornost mnohým aktivitám, které vzešly z iniciativy mladých výtvarníků spřízněných s tzv. druhou kulturou.

Na střední Moravě byla v 80. letech 20. století překvapivě rozsáhlá četnost privátních jednodenních výstavních akcí v Uničově. Svým zaměřením a rozsahem byly v rámci zmíněného geografického území nejvýraznějšími aktivitami alternativního charakteru, napojenými prostřednictvím

z jiných míst. Podstatnou roli v názorové orientaci tohoto proměňujícího se společenství sehrál příklon (či jen jisté sympatie) k alternativnímu hnutí tzv. druhé kultury, což se mimo jiné projevovalo i doprovodným pořádáním koncertů tzv. podzemních skupin. Z dostupné fotografické dokumentace (v majetku tří výše uvedených organizátorů) je zřejmé, že vlastní kvalita vystavovaných prací byla sice značně rozkolísaná, ale pozitivní bylo to, že se iniciátorům podařilo koncentrovat a prezentovat tvůrčí energii society, která alternativním stylem života a non-konformním postojem k režimu patřila k velmi

specifickému okruhu kulturní opozice na střední Moravě, na jejíž činnost by „velké dějiny umění“ neměly zapomenout. Z tohoto důvodu otiskujeme následující soupis. Soupis je mimo jiné zajímavý i z toho důvodu, že mezi vystavujícími autory najdeme dnes etablované umělce (Jiří Krtička, Lubomír Dostál, Miroslav Šnajdr ml.), básníky (Stanislav Denk) a dokonce teoretiky umění (Štěpánka Bielešová Müllerová).

Undergroundové výstavní aktivity v Uničově v 80. letech 20. století (pokus o rekonstrukci výstav)

1982 Uničov-Šibeník

Vystavující: Luděk Adámek (obrazy), Miroslav Sedlář (dřevěné plastiky), Jaroslav Urbášek (kresby), Zdeněk Dudka (linoryty), Jan Pospíšil (koláže), Milan Šusta (drobná plastika), Jan Dvořák (fotografie)

1983 jaro, Uničov-Brničko (Volné Sdružení Uničovských Výtvarníků + hosté)

Vystavující: Luděk Adámek (obrazy), Petr Pazdera (plastiky), ? Janda (šperky), Miroslav Sedlář (dřevěné plastiky), Jaroslav Urbášek (obrazy), Pavel Mered'a (obrazy), Milan Šusta (drobná plastika) a další nezjištěni

1983 podzim, Uničov-Brničko (Volné Sdružení Uničovských Výtvarníků + hosté)

Vystavující: Luděk Adámek (obrazy), Pavel Mered'a (obrazy), Miroslav Otmar (fotografie), Lenka Otmarová (drobné plastiky) a další nezjištěni

1984 jaro, Uničov-Šibeník (Volné Sdružení Uničovských Výtvarníků + hosté)

Vystavující: Luděk Adámek (obrazy), Miroslav Šnajdr (kresby), Milan Kolbel (grafika), Oldřich Dvořák (fotografie), Stanislav Denk (básně), Jarmila Krůčová (obrazy), Jaroslav Urbášek (objekt) a další nezjištěni

1985, 1986, 1987 Uničov – městský park dokumentace nenalezena

1988 jaro, Uničov – městský park (Volné Sdružení Uničovských Výtvarníků + hosté)

Vystavující: Martin Ježo (kresby), Jiří Višek (fotografie), Oldřich Mik (fotografie), Jan Soldán (kresby), Antonín Mikšík (fotografie) Roman Karel (obrazy), Luděk Adámek (obrazy), Pavel Javorek (obrazy), Jan Dvořák (fotografie), Pavel Mered'a (obrazy), Zdeněk Vyhlídal (kresby), Roman Blažek (obrazy), Jiří Doležel (fotografie), Lubor Vybíral (miniatury), Otto Lisa (fotografie), Jakub Požár (obrazy), Miloslav Požár (obrazy), Jaroslav Grohman (fotografie), Stanislav Havlík (fotografie, obrazy), Michal Navrátil (fotografie)

1988 léto, Třemešek (kopec u Bedřichova)

Vystavující: Pavel Mered'a (obrazy), Miroslav Otmar (fotografie), Lenka Otmarová (dřevěné

plastiky), Pavel Drozd (instalace), Jiří Růžicka (body art)

1988 podzim, Uničov – městský park (Volné Sdružení Uničovských Výtvarníků + hosté)

Vystavující: Jiří Krtička (obrazy), Jaromír Vališ (kresby), Oldřich Mik (fotografie), Miroslav Sedlář (dřevěné plastiky), Radoslav Mikšík (fotografie) Janis Ameridis (?), Stanislav Havlík (fotografie), Jiří Doležel (fotografie), Jaroslav Grohman (fotografie), Jiří Holoubek (miniatury), Jaroslav Urbášek (comics), Petr Pazdera (řezby), Roman Karel (obrazy)

1989 jaro, Uničov – městský park (Volné Sdružení Uničovských Výtvarníků + hosté; první oficiálně povolená výstava)

Vystavující: Jaromír Roller (fotografie), Štěpánka Müllerová (textilní koláže), Libor Dražan (obrazy, kresby), Pavel Mered'a (obrazy, grafiky,



Snímek z první utajené výstavy, Uničov-Šibeník, 21. 11. 1982, třetí zprava L. Adámek. Foto: archiv L. Adámka.

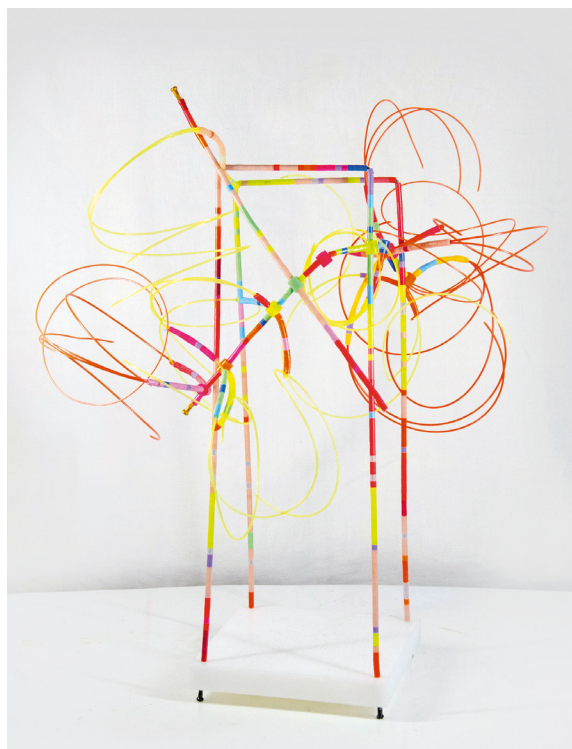
keramika), Jaromír Vališ (kresby, obrazy), Roman Karel (obrazy), Luděk Adámek (plastiky, objekty), Pavel Sabo (grafiky), Vlastimil Andrš (poezie), Miroslav Sedlář (plastiky), Antonín Mikšík (fotografie), Oldřich Mik (fotografie), Petr Vyvíjál (fotografie, koláže), Karel Koubek (fotografie), Miloslav Smolka (fotografie), Pavel Javorek (obrazy, kresby), Jiří Krtička (objekt, kresby), Jan Pospíšil (fotografie), Jiří Kočenda (grafiky, koláže), Jana Kočendová (grafiky, koláže), Petr Pazdera (řezby), Miloslav Požár (obrazy, kresby), Lubomír Dostál (keramika), Vladislav Maloch (řezby), Zdeněk Svíták (kresby), Jaroslav Urbášek (objekt), Radislav Dubový (obrazy), Vít Pelikán (obrazy)

Poznámka: Za poskytnuté poklady a fotografie děkuji Luďku Adámkovi, Miroslavu Sedlářovi a Pavlu Mered'ovi.

Nenápadná kvalita

Jana Rýze

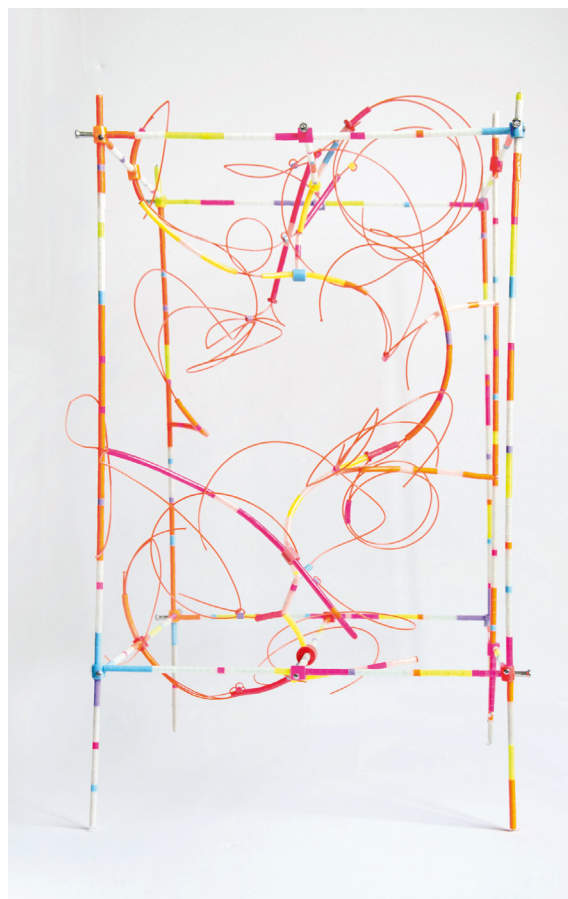
Jiří Valoch



Jan Rýz, *Menhir*, 2012, drát, plast, v. 45 cm. Foto: Martin Rýz.

Je to opravdu trochu zvláštní, jak dalece někteří pozoruhodní umělci zůstávají trvale mimo širší pozornost. Na Jana Rýze mě upozornila teprve Blanka Jiráčková při příležitosti jeho nedávné výstavy v pražské Nové síni (22. 5.–2. 6. 2013, *Plastily*). Ovšem její termín byl tak krátký, že jsme se nakonec rozhodli ho představit v Prostoru Zlín jako neprávem opomíjeného tvůrce, i když jsme skoro přesně vrstevníci. Přitom jeho cesta byla logická, ale na počátku ztížená „kádrovými problémy“, takže vysokou školu vystudoval nejprve v Liberci, odbornou strojní a textilní, a teprve na přelomu šedesátých a sedmdesátých let pak výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě v Hradci Králové... Postupně se evidentně propracovával k osobitě problematice,

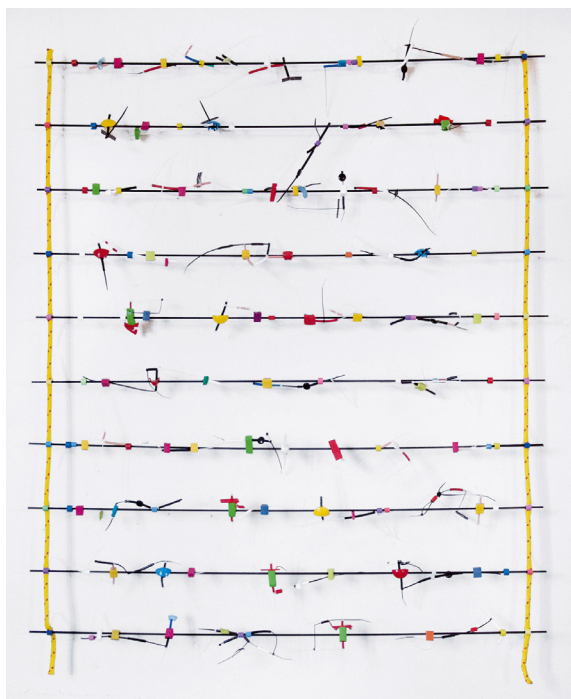
byť možná pomaleji než jeho pražští vrstevníci. Východiskem a „záchranou“ před politickými tématy se mu v klíčové době stalo téma sportu – v tom mohl svobodně experimentovat s formovou i barevnou redukcí na několik ploch. Třeba jeho *Lyžařka na trávě* z roku 1988 evidentně využívá poučení z pozdního kubismu či futurismu, neboť nám může připomenout poučení například z Fernanda Legéra. Přitom Rýz byl také okouzlen abstrakcí šedesátých let, u níž si vážil autenticity autorského gesta, po nichž ovšem nějakou dobu následovala tradičně realistická řešení – ta jej ovšem brzy neuspokojovala jako již výtvarně neaktuální... Proto jeho zaujetí pohybem sportovce, které jej vedlo k prvním autentickým řešením v podobě lapidární, nové stylizaci zvoleného námětu, jenž ovšem brzy překonává novými, mnohem hravějšími, ryze výtvarnými řešeními. Jeho výstavě v pražské Frontě v roce 1996 již ale dominovaly ryze nefigurativní, autonomní řešení



Jan Rýz, *Etuda v červené*, 2012, drát, plast, v. 45 cm. Foto: Martin Rýz.

v podobě barevných a především hravých komentářů (například *Parádívá krychle*, 1996 či *Znak I* ze stejného roku). To jsou zcela autentická řešení, jež již navozují hravé vztahy mezi geometrií a různými zásahy do ní, přitom evidentně vidíme, jak vycházejí z jeho předchozí geometrické redukce... Samozřejmě Jan Rýz nebyl a nikdy nebude žádný ryzí konstruktivista, kteří stále zachovávají striktnost a přesnost zvoleného pravidla, dřív je to umělec, jenž dál rozehrává volné, hravé vztahy mezi řádem a jeho komentováním.

Kdybychom za každou cenu chtěli hledat nějaké pojmenování, tak bychom uvažovali dřív o autentické konceptuální vztahovosti. Letošní výstava v Nové síni zaujala na první pohled novým materiálem a z něho vznikajícími barevnými „konstrukcemi“. Umělec sám je jasně a výstižně označil jako *Plastily* a sám o nich napsal: „*Plastické hmoty se staly nedílnou součástí našeho života, v řadě oborů znamenalo jejich užití i zásadní technický a technologický pokrok. Plasty charakterizují naši dobu, obohacují ji zásadním způsobem materiálově i užitnými vlastnostmi a osobitou krásou. Použití plastu jako výchozího materiálu v současné výtvarné tvorbě se tedy přímo nabízí. Prostorové objekty – plastily vytvářím originální technikou, používající jako základní výrazový prostředek silonové vlákno. Využívám jeho mechanické vlastnosti – pružnost, ohebnost a tvarovou paměť. Plastové korálky navíc přidávají transparentní barevnost a umožňují s barvou pracovat velmi volně, rytmitizovat*



Jan Rýz, *Tajná zpráva*, 2012, drát, plast, šňůra, 120 x 100 cm. Foto: Martin Rýz.

ji a „dávkovat“ podle potřeby. Nástěnné objekty mají charakter prostorových reliéfů, jakýchsi partitur a znakových systémů, vázaných na lineární osnovu. Objekty v prostoru jsou často komponovány do kubického nebo rotačního modulu, který vymezuje prostor, v němž se odehrává kresebně působící „příběh“ proplétajících se linií. Další kompozice jsou oproštěny od omezujícího tělesového vymezení a jako jakési vegetativní či organické architektury vyběhají do prostoru v rozmanité variovaných kombinacích.“ Tak autor sám nejlépe charakterizoval své usilování – nejen perfektně popsal zvolené materiály, ale také jejich syntax i její komunikační působení. Je to syntax hravá, ale originální a navozující vztahy k jazyku geometrie třeba jako *sui generis* parafráze partitur. Celá výstava byla na první pohled velice působivá a nová –

právě uplatněním nejen dosud v naší výtvarné tvorbě nevidaných materiálů, ale především objevováním jejich autentických výtvarných kvalit. Jan Rýz se tak dopracoval k naprosté autonomii výtvarné tvorby, bezpochyby obohacující naši výtvarnou kulturu vůbec.

Jan Rýz. Narozen 6. 10. 1946 v Hradci Králové. Malíř, kreslíř, sochař a autor objektů. Studia: 1963–1966 Vysoká škola strojní a textilní v Liberci, 1969–1973 katedra výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě v Hradci Králové (Bořivoj Borovský ad.). Do roku 1999 byl členem Středočeských výtvarníků a poté až do roku 2006 členem Sdružení pražských malířů. Působil jako pedagog na Střední uměleckoprůmyslové škole v Praze 3.



Jan Rýz, *Pentakód*, 2011, drát, plast, 70 x 45 cm. Foto: Martin Rýz.

Zdroje:

Jan Rýz. *Sportovní motivy. Obrazy a kresby z let 1982–1989. Kat. výstavy. Text Miloslav Vlk. Praha, Středočeská galerie 1990.*

Jan Rýz. *Kat. výstavy. Text Vladimír Czumalo. Praha, Galerie Fronta 1996.*



Jakob Ferdinand Vouet, Portrét hraběte Maxmiliána Oldřicha Kounice, 1698, olej, plátno, 73,5 × 60 cm.

Jacob Ferdinand Voet

Portrét Dominika

Ondřeje z Kounic

41
p r o s t o r z i l i n 4 / 2 0 1 3

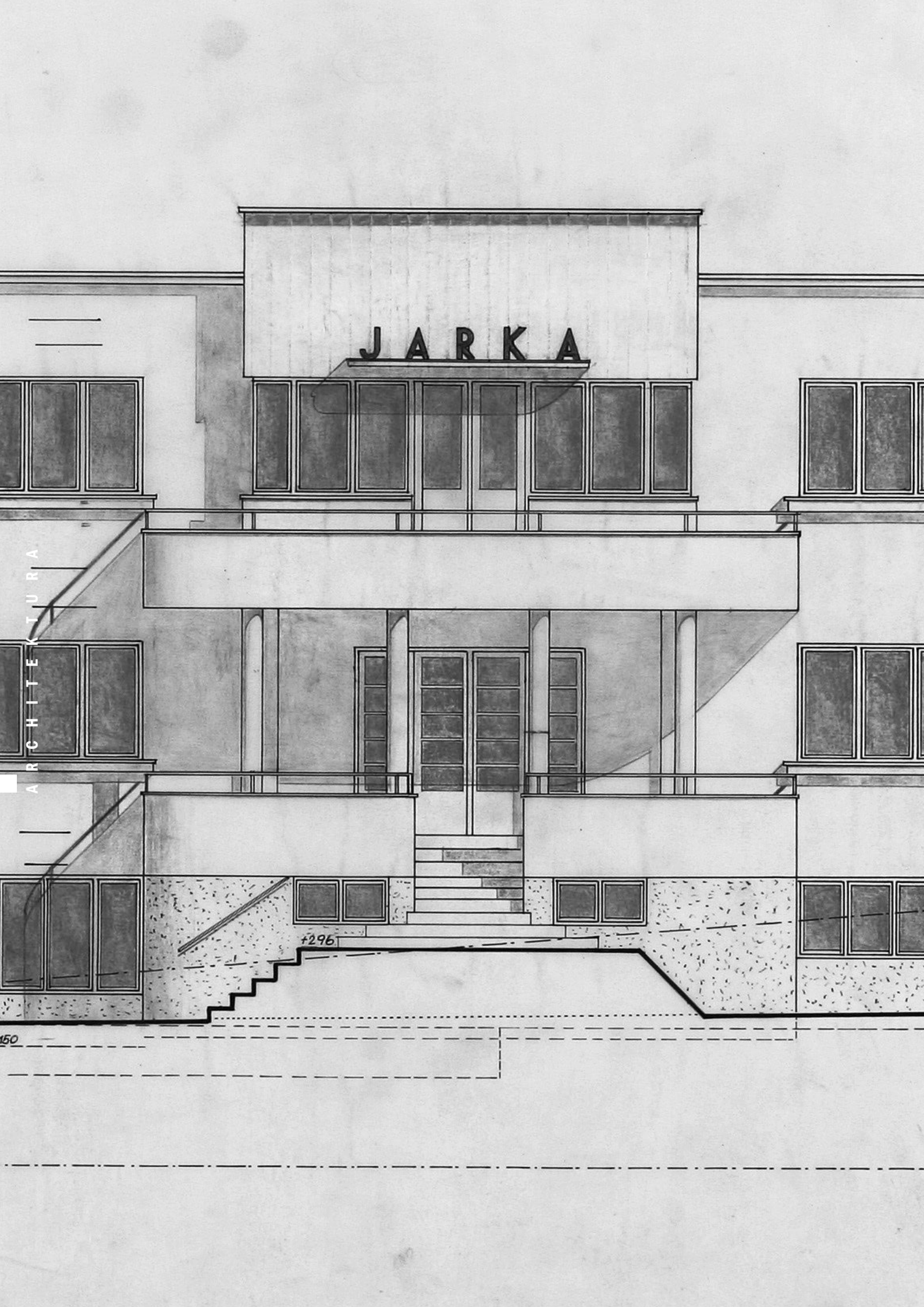
Michal Konečný

Součástí studijních cest do zahraničí, tak zvaných grand tour, které podnikali mladí aristokraté pod vedením svých hofmistrů nejčastěji do Itálie, Francie, Nizozemí a Anglie, byla také návštěva ateliéru některého věhlasného umělce, který měl bohatým a urozeným kavalírům namalovat portrét. Podobné pravidlo se po generace drželo také u hraběcí a později knížecí rodiny Kouniců, jejíž mladí členové se na cesty vypravovali po svém patnáctém roce. Hrabě Lev Vilém z Kounic takto navštívil ateliér věhlasného římského malíře Quida Reniho, o němž pořídil záznam ve svém deníku, a dochované portréty od Nicolase Maese, Pompea Batoniho, Hyacinta Rigauda a Francisca Goyi, který portrétoval posledního knížete z rodu Kouniců, jsou jasnými svědectvími, že nešetřit náklady na reprezentativní portrét se stalo rodovou tradicí.

Nejčastěji zmiňovanými portréty z kounicovských sbírek ve Slavkově je dvojice portrétů připisovaná dvornímu malíři francouzského krále Ludvíka XIV. Hyacintu Rigaudovy, která měla podle tradice zobrazovat hraběte Dominika Ondřeje a jeho syna Maxmiliána Oldřicha. Nedávná zjištění Marie Mžkové a Zdeňka Kazlepky odhalila nejen autory obou obrazů, ale překvapivě i identitu portrétovaných. V roce 1698 napsal hrabě Maxmilián Oldřich svému otci dopis, v němž ho informoval o záměru nechat se portrétovat Rigaudem či neméně slavným dvorním portrétistou anglického krále Gottfriedem Knellerem. Kvůli nepřesnostem v předchozích určeních byl za zmiňované dílo dlouho považován půvabný portrét mladého muže ve volném, bohatě vyšívaném hedvábném plášti s klopami, tak zvaném banyanu, který zakrývá bílou košili s krajkovou kravatou. Nová zjištění však obraz určila jako dílo dalšího neméně proslulého portrétisty nizozemského původu Jacoba Ferdinanda Voeta, který pracoval především pro římskou aristokracii a urozené návštěvníky „věčného města“. Předpokládaná datace portrétu, vycházející z malířova data úmrtí, však jednoznačně ukazuje, že portrétovaným není nikdo jiný než

hrabě Dominik Ondřej Kounic, který v doprovodu svého hofmistra Ernsta Melchiora Nuvolary navštívil Řím na přelomu let 1672–1673. Při srovnání díla s dalšími Voetovými portréty z tohoto období jasně vyplývá, že tento typ „ležérně pojatého“ portrétu, s velmi podobnými rozměry, byl typický zejména pro aristokraty, přijíždějící do Říma na svých cestách – byl tedy jakýmsi vzácným suvenýrem z podniknuté cesty. Voet, vážný konkurent dalšího vynikajícího římského portrétisty té doby Carla Maratty, portrétoval zejména urozené návštěvníky z řad anglické a skotské šlechty, jejichž portréty jsou dodnes součástí četných sbírek.

Nové autorské určení Voetova portrétu přináší nový pohled i na druhý portrét, o kterém se donedávna předpokládalo, že je starší a že na jeho základě vznikl portrét Voetův. Podle datace v dochovaném Rigaudově pracovním deníku lze celkem spolehlivě doložit, že jde o portrét hraběte Maxmiliána Oldřicha Kounice, který vznikl v roce 1698 během jeho cesty do Francie. Nová určení tak s konečnou platností odhalila dosud problematickou identitu i autorská připsání obou obrazů, patřících k nejvýznamnějším aristokratickým portrétům na území České republiky.



JARKA

ARCHITETTURA

+296

150

Viktor Jandásek

stavitel ve Zlíně

Ladislava Horňáková

Dnes téměř neznámý stavitel Viktor Jandásek byl autorem řady zlínských městských staveb. Jeho realizace jsou výrazným dokladem kvalitní prvorepublikové architektury a moderního životního stylu a vyznačují se charakteristickým stavitelským rukopisem a propracovaným technickým řešením v nebaťovské architektuře města. Žil na Mladcové u Zlína a navázal na stavitelskou činnost svého otce Josefa Jandáska. Jeho firma působila na Zlínsku do roku 1948, kdy mu byla znárodněna a začleněna do Pozemních staveb Gottwaldov.

Viktor Jandásek se narodil 26. dubna 1908 v Olomouci. V té době žili jeho rodiče střídavě v polském Krakově a v Bilsku, kde pracoval jeho otec stavitel Josef Jandásek (1875–1945)^{/1} jako tichý společník ve filiálce vídeňské stavební firmy K. Kory. Matka Anna Fajkusová (1881–1944)^{/2} byla neteří Františka Bartoše, významného vědce, etnografa a spisovatele. V roce 1913 se rodina přestěhovala do Vídně. Zde Viktor navštěvoval první třídu české menšinové školy J. A. Komenského. Po vypuknutí 1. světové války musel Josef Jandásek nastoupit vojenskou službu a rodina se přechodně přestěhovala do Mladcové k babičce Anně Fajkusové. Po skončení války uzavřel stavitel Josef Jandásek živnost ve Vídni a přestěhoval ji do Zlína, kde pracoval i pro firmu Baťa. Po neshodách s Baťovou firmou kvůli vystavení vysokého penále odešel stavitel Josef Jandásek se svou stavební firmou do Přerova, kam se přestěhovala i rodina.^{/3}

Viktor Jandásek vystudoval v letech 1920–1924 reálné gymnázium v Přerově a v letech 1924–1928 průmyslovou školu stavitelskou v Brně. Pomaturitní praxi absolvoval v Praze, nejprve necelý rok jako stavební kreslič železobetonář v Českomoravské stavební, a. s., poté pokračoval v projekční kanceláři profesora Milana Babušky jako projektant konstruktér, později jako statik železobetonář (1929–1933).

V roce 1933 se Viktor Jandásek vrátil do rodinné firmy a pracoval ve stavební kanceláři svého otce. Ta realizovala řadu staveb na Přerovsku.

O rok později složil stavitelské zkoušky a v roce 1936 získal stavitelskou koncesi ve Zlíně a úvěr od otce na rozjezd firmy. V letech 1938–1941 se mu podařilo získat zakázky mimo firmu Baťa u městské klientely a zaměstnával v sezoně 150–200 dělníků a zedníků a 5–6 polírů. Byla to doba největšího rozkvětu firmy.

Mezi Jandáskovy zajímavé projekty ve Zlíně patří ve funkcionalistickém duchu navržený obchodní a obytný dům, autodílna, byt a benzínová stanice pro pana V. Hlavinku na třídě Tomáše Bati z let 1933–1936. V roce 1953 realizoval nad znárodněnou provozovnou dostavbu bytových jednotek. Plán má již lokaci na Stalinově třídě. Nejvýrazněji do tváře města zasáhl Jandáskův rohový dům pro obchodníka Eduarda Trantírka (1940). Ten se stal jednou z nejvýznamnějších dominant náměstí Míru. Na přání stavebníka navrhl 48 luxusních bytů a v přízemí prosklené obchodní plochy živnostenských provozoven.

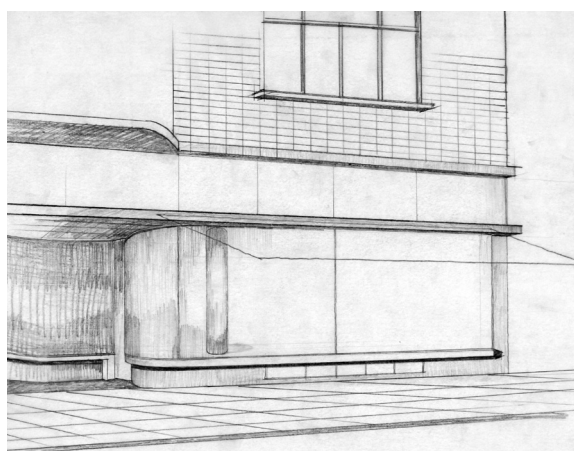


Viktor Jandásek, 40. léta.

Tento reprezentativní dům s oblými rohy, velkými skleněnými výlohami a dlaždicemi na fasádě propracoval stavebník do nejmenších detailů. Pozornost vzbuzuje dodnes, i když se od devadesátých let minulého století jeho stav díky neshodám majitelů stále zhoršoval.^{/4} Podobnou typologii mají i další Jandáskovy nájemné domy, například dům pro pana Huga Förstra^{/5} v Cihelní ulici, který bydlel poblíž ve vlastní vile. Byl postaven u požární nádrže nad parkem (bývalým městským hřbitovem). Na jižní straně přibyla v 60. letech přístavba. Je to opět rohový dům s oblým nárožím, zděnými balkóny a na svou dobu s nadstandardně vybavenými velkými byty. Nájemný dům s obchody navrhl a postavil pro paní Šallerovou, realizoval domy na rohu Školní a Štefánikovy ulice, na Třídě Tomáše Bati aj. Viktor Jandásek navrhl také řadu zlínských vil, například pro stavebníky Sedláře, Bogáče, Malotu, Štětkáře, Orsalu, Žaludka aj. Zajímavá byla především prostorná vila pro Františka Novosada, jednoho z ředitelů závodů firmy Baťa v Tilbury. Na svažité parcele v ulici Hluboká realizoval při komplikovaných zakládacích



Viktor Jandásek, obchodní a obytný dům manželů Trantírkových, perspektiva, Zlín, 1939.



Viktor Jandásek, obchodní a obytný dům manželů Trantírkových, detail vstupu, Zlín, 1939.

podmínkách členitou vilu s terasou, z níž byl výhled na velkou zahradu s bazénem i na celé údolí Kudlovského potoka. Viktor Jandásek ne navrhoval pouze reprezentativní exteriér, ale také interiérové vybavení. Vila byla v roce 1948 znárodněna a dnes zde sídlí výtvarný obor Základní umělecké školy.

Jako stavitel realizoval také řadu provozoven. Byl autorem nadstavby továrny pro pana Lacinu, která byla postavena podle projektu Miroslava Lorence v letech 1936–1937.¹⁶ Později za války v roce 1941 byla provedena přístavba a nadstavba podle projektu Viktora Jandásky. V letech 1940 až 1941 dokončil Jandásek naproti továrně také výstavbu rohového obytného domu pro Lacinovy zaměstnance. Dnes slouží tato budova jako Lékařský dům.

V návrzích zůstaly obchodní dům Lidmila na náměstí Míru a vnitřní úpravy Společenského domu.

V městské části Luhačovic nad lázeňskou plochárnou najdeme tři téměř shodně koncipované penziony Jarču, Evu a Dražu,¹⁷ které postavil Viktor Jandásek pro zlínské investory v duchu poetického funkcionalismu. Elegantní moderně řešené penziony s rovnou střechou, se zaoblenými vstupy, balkóny, terasami a rohovými okny si dali vedle sebe postavit blízcí přátelé, notáři ze Zlína a Uherského Hradiště. Ve složitém předválečném období se rozhodli uložit své prostředky do výstavby sezónních domů v lázních. Objednali si v roce 1939 projekty letních nájemních vil a pojmenovali je podle svých dcer. Bydlení ve vilách si rodiny příliš neužily, nejprve byly ve válečných letech obsazeny příslušníky Německé říše, kteří pobývali v lázeňském městě na ozdravných pobytech, a v roce 1948 byly znárodněny. Všichni majitelé se museli do osmačtyřiceti hodin vystěhovat. Vily jim byly postupně navraceny v restitucích od roku 1992. Stavebníkem vily Jarči byl právník Pavel Blažek¹⁸ ze Zlína. Luhačovická vila mu byla v roce 1948 znárodněna a sloužila poté k ubytování zaměstnanců Krajského architektonického ateliéru v Luhačovicích, detašovaného pracoviště Svitprojektu ve Zlíně. Od 30. dubna 1949 užívali architekti téměř všechny prostory včetně zařízení.¹⁹ Stavebníkem vily Evy byl již výše zmíněný významný zlínský notář Hugo Förster. Objednal ji pro svoji dceru Evu, podle níž byla pojmenována. Prováděla se za blízkého příbuzného Baťovy rodiny Ferdinanda Menčíka.¹⁰



Viktor Jandásek, obchodní a obytný dům manželů Trantírkových, varianta, perspektiva, Zlín, 1939.

Vila má téměř identický základní půdorys a řešení jako dvě sousední stavby.¹¹ Vilu Dražu si dal postavit Antonín Puzskailer, notář v Uherském Hradišti. Byl zde známou osobností a také mecenášem výtvarných umělců, vlastnil sbírku obrazů a keramiky.¹²

I když v důsledku války došlo k omezení stavební činnosti, získal Viktor Jandásek několik větších zakázek od soukromých investorů a v činnosti pokračoval i po skončení válečného konfliktu. V roce 1948 došlo ke znárodnění jeho stavební firmy, firemní majetek byl zabaven a jako součást československých stavebních závodů byla začleněna do Pozemních staveb Gottwaldov. Zpočátku zde byl zaměstnán jako vedoucí celé stavební zprávy, později byl přesunut na Ostravsko a v závěru svého života byl statikem v Pozemních stavbách Gottwaldov až do své smrti. K té nemálo přispělo jak znárodnění jeho majetku, tak neustálé výslechy a perzekuce soukromého podnikatele ze strany policie. Tento nápor Viktor Jandásek velmi těžce snášel a 21. září 1959 ve Zlíně zemřel.¹³

Viktor Jandásek své projekty propracovával do nejmenších detailů a byl také výborný kreslíř. Často také navrhoval a realizoval vnitřní vybavení. Jeho stavby se vyznačují charakteristickým stavitelským rukopisem a propracovaným technickým řešením. Jsou významným dokladem mimofiremní meziválečné architektury města Zlína.

Osobnost a dílo Viktora Jandáska představila výstava v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně od 16. července do 6. října 2013 v grafickém

kabinetu stálé expozice. Tato prezentace byla dalším z pohledů do sbírek zlínské galerie, tentokrát do sbírky architektury. Přestože prezentovaná originální plánová dokumentace a kresby představily jen malou část z pozůstalosti uložené v archivu galerie,¹⁴ podávají svědectví o tvůrčím nadání a pracovitosti Viktora Jandáska i o jeho významných zlínských i mimozlínských realizacích.

Poznámky:

1. Josef Jandásek byl synem malorolníka v Žeravicích. Po vyučení pracoval v létě jako zedník a z ušetřených prostředků vystudoval průmyslovou školu stavební. Poté pracoval jako stavební technik u různých firem. Jako samostatný stavitel působil především v Přerově, ale měl úzké vazby na Mladcovou. Byl mimo jiné autorem plánů na stavbu mladcovského hřbitova a náhrobku Fr. Bartoše tamtéž.
2. Matka Anny Fajkusové Anna Bartošová se provdala za Františka Fajkuse, hostinského a později rolníka v obci Mladcová. Jejich dcera Anna po absolvování rodinné školy pečovala o svého strýce Františka Bartoše a spolupracovala s ním na zápisech jeho sbírek. Po jeho smrti se provdala do Krakova za Josefa Jandáska.
3. Pokuta vystavená firmou Baťa za nesplnění termínu byla jedním z více důvodů pro odchod ze Zlína. Rodina Jandáskova upadla v nemilost firmy Baťa především proto, že vlastnila pro firmu lukrativní pozemky ve Zlíně a jeho okolí a nechtěla se jich vzdát ani přes naléhání firmy. Teprve když na sklonku 30. let souhlasila rodina s odprodejem firmě Baťa nebo jejím ředitelům na stavbu vil, získal Viktor Jandásek ve městě větší zakázky. Viz rukopis Viktora Jandáska, uložený v KGVU ve Zlíně.
4. V srpnu začala oprava fasády domu a výměna oken směrem na Třidu T. Bati.
5. JUDr. Hugo Förster byl významný zlínský notář, který pracoval i pro firmu Baťa.

6. Třída 2. května a Padělky 3070, Zlín, 1936–1937. Bohumil Lacina začal ve Zlíně podnikat na konci dvacátých let, kdy přišel z Přerova jako zástupce firmy Kazeto. Novou tovární budovu si nechal navrhnout Miroslavem Lorencem a v roce 1936 začala výstavba, která byla dokončena v roce 1937. Díky železobetonové konstrukci s cihelnou výplní, podobné systému firmy Baťa, zaujímaly téměř celou plochu fasády okenní výplně a továrna působila velmi moderním dojmem a zapadala do stylu zlínské průmyslové architektury. Lacinův podnik existoval až do září roku 1948, kdy byl znárodněn a začleněn do národního podniku Baťa (Svit). Z Lorencovy tovární budovy byl upraven v roce 1951 dívčí domov mládeže a později od roku 1977 tam sídlil n. p. Barum. Opět došlo k dalším úpravám, přízemí bylo přestavěno na prodejní prostory s výklady a již roku 1969 byla vyměněna původní okna za běžná dvoudílná.
7. Podrobně viz Horňáková L., Petráková B., Příběhy domů a vil. Luhačovice, 2012.
8. Pavel Blažek byl známým zlínským notářem a byl také veřejně činný. Stal se významným členem a později předsedou Rotary klubu ve Zlíně. Jako vzdělavatel v Sokole a člen ilegální Obrany národa byl 1. září 1939 spolu s dalšími

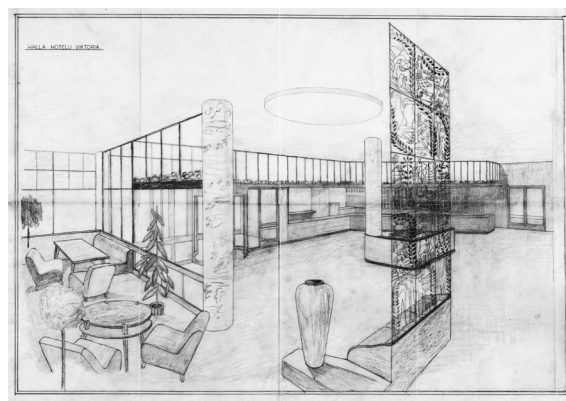


Viktor Jandásek, vila Františka Novosada, pohled západní 1:100, Zlín, 1941.

významnými osobnostmi ze Zlína zatčen gestapem a uvězněn v koncentračních táborech Dachau a Buchenwald. Vrátil se s podlomeným zdravím. Po válce si otevřel znovu kancelář, ale ta byla záhy znárodněna.

9. Podlahová plocha Jarčí je 188 metrů, podobně je tomu u dvou sousedních vil. Uliční průčelí jednopatrové vily je osově členěno vystupujícím rizalitem s představenou krytou terasou se zaoblenými rohy a čtyřmi sloupy, které nesou vyzděný balkón v patře se shodným půdorysem, kopírovaným také hranolovým rizalitem v patře s průběžným pruhem oken s balkónovými dveřmi v jejich středu, zastíněným stříškou s nápisem JARČA a završený zaoblenou atikou. Výrazně kompozici průčelí dotvářejí čtyři nárožní okna. Schodištěm se vstupovalo z uličního průčelí na krytou terasu a z ní do vestibulu v přízemí a do haly, ze které byl přístup do pěti pokojů s umývadly, sloužících k pronájmu, do společné koupelny a dvou toalet. Z haly vede také schodiště do patra a zadní vchod na dvůr. V patře je opět pět pokojů s umývadly se společnou koupelnou a toaletami. Jeden z pokojů má terasu a z haly je přístup na balkón. Všechny pokoje byly kompletně vybaveny opět podle návrhů stavitele Viktora Jandásky.
10. F. Menčík byl synem okresního hejtmana Alexandra Menčíka. Tomáš Baťa si vzal jeho sestru Marii Menčíkovou. O svém působení ve firmě vydal František Menčík v roce 1993 knihu Poskokem u Jana Bati. Poté, co odešel z republiky, působil mimo jiné i na Novém Zélandu a ve Washingtonu jako personální šéf firmy a byl vyslán i do řady exotických zemí. Oženil se s další významnou svědkyní baťovské historie, Evou Menčíkovou-Försterovou, dcerou notáře Tomáše Bati JUDr. Huga Förstera.

11. Tvarově odlišné je u každé z vil především vstupní uliční průčelí. Schodištěm se vstupovalo na tentokrát hmotově výraznější půlkruhovou krytou terasu, nesenou čtyřmi sloupy, a půlkruh kopíruje také rizalit v patře s průběžným pruhem oken s balkónovými dveřmi v jejich středu, zastíněným stříškou a završený zaoblenou atikou s nápisem „EVA“. Výrazně kompozici průčelí opět dotvářejí čtyři nárožní okna. Protože je Eva na rohu dvou ulic, je rizalitem s rohovými okny, spojenými pruhem keramického obkladu a balkónem v patře doplněna i z bočního uličního průčelí.
12. Vstupní uliční průčelí vily Draží je hranatější než u vedle stojících vil, opět s krytou terasou a s perforovaným vyzděným zábradlím. Terasa nad ní opisuje tvar terasy vstupní a je nesená čtyřmi sloupy. Půlkruh rizalitu v patře s průběžným pruhem oken s balkónovými dveřmi v jejich středu má tentokrát konvexní tvar, je zastíněný stříškou s nápisem „DRAŽA“ a završený zaoblenou atikou. Ani u vily Draží nechybí významný prvek čtyř nárožních oken. Stejně jako u obou předchozích vil se i do Draží vstupovalo z uličního průčelí na krytou terasu do vestibulu v přízemí.
13. Jeho dcera Eva Hruběšová se kvůli neustálým perzekucím rozhodla opustit Zlín i dům na Mladcově, který prodala



Viktor Jandásek, návrh úprav hotelu Viktoria (Společenský dům), vstupní hala, Zlín, 1942.

a žije v Praze. Díky jejím informacím a poskytnutým materiálům získala autorka tohoto textu řadu cenných informací.

14. Plánovou dokumentaci předal do galerie profesor Petr Sába, který získal dům od dcery Viktora Jandásky. Za cenné materiály mu i touto cestou autorka textu děkuje.

Bytové domy

Karla Pragera

Radomíra Sedláková



Karel Prager, dům v Budovatelské ulici, Ostrava, 1951–1952, dobový snímek.

Karel Prager je nepochybně jednou z nejvýznamnějších osobností české architektury druhé poloviny dvacátého století. Je vnímán jako autor staveb, z nichž snad jen Ústav makromolekulární chemie v Praze nevyvolává kontroverzní hodnocení. Tato stavba je obecně vnímána jako jeho vstup do velké architektury, jen s připomínkou účasti v kolektivu architektů, jenž zvítězil v soutěži na nikdy nerealizovaný Ústřední dům armády v Praze. Poněkud v ústraní zůstává jeho drobná práce z konce padesátých let, dnes již bohužel zrušené Polské kulturní a informační středisko v Praze, které Jan E. Koula ve své recenzi v Architektuře ČSR v roce 1959 označil za „malé okénko do světa“. A jen na okraji pozornosti zůstávají Pragerovy stavby pro bydlení. Není jich mnoho, jeho architektonickou tvorbu však, obrazně řečeno, de facto rámují. Jimi začínal, jimi končil.

Vzhledem k tomu, že do praxe Prager vstoupil na začátku padesátých let, začínal tam, kam v té době odcházela většina absolventů architektury – ve Stavoprojektu. Většina architektů tehdy navrhovala tzv. socialistická městečka a města, mezi nimiž první místo měla Nová socialistická Ostrava. Odtud je také Pragerova první realizace, obytná skupina, na níž pracoval spolu s Václavem Hlinským, Zdeňkem Stupkou a Janem Pilařem (stavělo se od roku 1951). Na ní je úchvatně

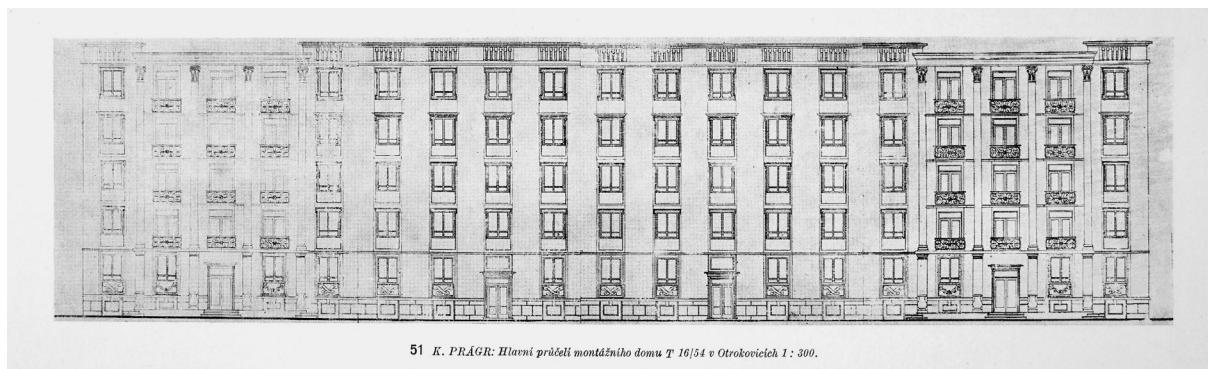
srovnání fotografie perspektivního výkresu a reality – obojí je zcela shodné (asi kdyby se v té době dělaly vizualizace, bylo by srovnání ještě působivější). Pro dnešní Porubu navrhl rozsáhlou skupinu bytových domů (vyskládanou z typu T13 se 4 byty na patře, byty byly většinou 2 + 1 a 1 + 1) s průchodem v Budovatelské ulici, kromě toho se podílel na hlavním bloku na nároží ulic Opavská a 17. Listopadu. Domy v Budovatelské byly zdobeny „žudrovými“ vstupy jednotlivých sekcí, nad římsou měly malé štítky v „jihočeském“ stylu, balkony nebyly součástí každého bytu, ale byly umístěny tak, aby blok měl klasickou kompozici.

Ve stejném historizujícím duchu, jako tomu bylo v Ostravě, pracoval na menších a již samostatných projektech. První byl trojdům v Bělocerkevské ulici v pražských Vršovcích (1953), který pracoval s typem T15 s podélným stěnovým systémem, se čtyřmi byty na podlaží, třemi dvoupokojovými



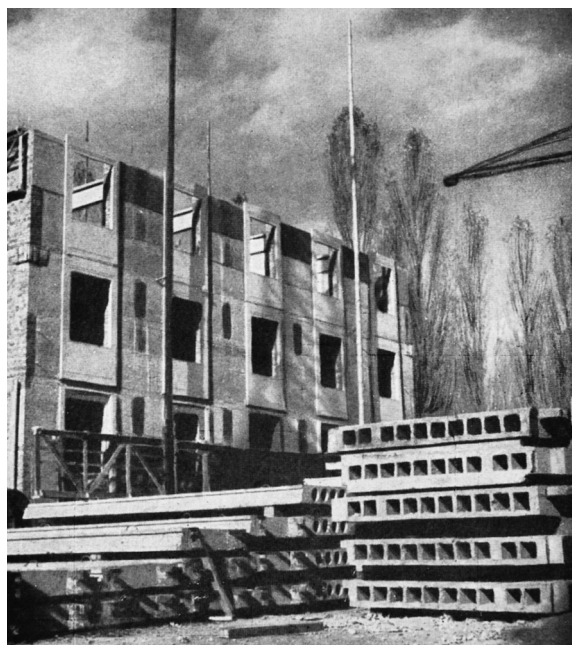
Karel Prager, domy v ulici M. Alše, Strakonice, 1954, dobový snímek.

a jedním třípokojovým. Zdobení domu je poměrně střídmé – malé akroterie na nárožích, portiky s toskánskými sloupy a s keramickými domovními znameními, střední vchod s luxferovým zádvěřím. Okna se sníženým parapetem mají zábradlí z jemně ohýbaných mříží. Umístění balkonů je podřízeno celkové kompozici domů, proto jsou pouze ve druhém a třetím podlaží, v nárožních bytech jsou balkony dva. Dům je postaven v oblouku ulice s nevýhodnou orientací – jedna fasáda k severozápadu, druhá k jihovýchodu. Ta druhá je otevřena do zelené plochy s hřištěm, je pojednána téměř identicky, jen vstupy do domu již nejsou nijak zdobeny. Druhou prací byla malá obytná skupina v ulici M. Alše ve Strakonici (1954), při použití typových podkladů tzv. T13 se čtyřmi byty na schodišti, opět s podélným stěnovým nosným systémem. Ve Strakonici byla vytvořena malá obytná skupina ze tří domů. I když jsou domy postaveny rovnoběžně, poněkud nečekaně s nepříznivou orientací sever – jih, uzavírají vlastní uličku a tvoří malé náměstí jen díky tomu, že jeden z nich je mírně zasunut. Vytvořená bezejmenná vnitrobloková ulice je uvedena zídkou s kamennými „vázy“, v centru stojí kamenná kašna uprostřed komponované parkové zeleně. Domy mají sgrafitově pojednaný sokl, sloupové portiky, v nichž jsou osazeny keramické domovní znaky, keramické plastiky byly



Karel Prager a Karel Janů, experimentální obytný dům, průčelí - plán, Otrokovice, 1953 (reprodukce z časopisu *Architektura ČSR*).

umístěny i na hladkých plochách nároží. Bytové domy ve Strakonicih byly v současnosti opraveny tak, aby jejich původní architektonické řešení zůstalo zachováno, a to včetně výzdoby soklů a plastik. Domy v Praze na svou kultivaci teprve čekají. V obou případech jsou to bloky se třemi



Karel Prager a Karel Janů, typový dům, z montáže stavby, Otrokovice, 1953.

sekcemi, s nižšími křídly (ve Strakonicih o podlaží, ve Vršovicích je rozdíl výšky jen v atice).

Klíčová slova architektury od počátku padesátých let, která v druhé polovině dekády ještě nabyly na intenzitě, zněla: Typové podklady, typizace obecně, prefabrikace, standardizace. Byty, byty a zase byty. Rychle a levně. Proto se hledaly nové formy stavění, nové metody, které by výstavbu urychlily a zlevnily. Karel Prager se účastnil studijního úkolu Svazu architektů, který měl najít nový výraz montovaných domů, a to jak se skeletovou, tak se stěnovou, případně kombinovanou konstrukcí. Porota, která hodnotila předložené projekty, Pragera vysoko cenila jako nadějněho mladého tvůrce, a proto jeho návrh poměrně výrazně odmítla – dala mu najevo, že má na víc. „Architektonické řešení prototypu částečně montovaného domu, který se realizuje v Otrokovicích, je pokusem, v němž se autor pokusil docílit příznivého působení architektury

při použití co nejmenšího množství prostředků, což je nesporným kladem této práce. ... Celková kompozice průčelí je správně založena a zpevněnými nárožími prozrazuje určitý výtvarný záměr. V členění stěn však projevuje autor značné rozpaky z komponování zcela oproštěných a zdobných ploch vedle sebe bez zásadnějšího zdůvodnění. Takto pojaté komponování ploch je nepřesvědčivé a příliš formální. Malá pozornost autora k tvaroslovným a tektonickým vztahům nevyvolává v divákovi pocit strůjný, příjemný a bezpečný, naopak způsobuje nespokojenost, pocit nedořešenosti a tvrdosti a poučuje nás o tom, že přes nejlepší snahu není možno si členění i jednotlivé prvky a tvary toliko vymýšlet, nýbrž hlubokým studiem a tvůrčím procesem přetavovat, což však není problém jednoho díla. Rovněž při jednotlivých člencích (jako hlavice nebo kuželky balustrády) se nepodařilo autorovi tvůrčím způsobem přetvořit tradici, ačkoli jeho vynalézavost prozrazuje nesporné architektonické nadání, dospěl spíše k zhrubnutí a vulgarizaci základních tvarů. ... Jsme-li v tomto hodnocení hodně kritičtí je to proto, že jde o jednoho z nejnadanějších mladých projektantů, kterému by prospělo pečlivější soustředění na práci a hluboké studium klasické i národní architektury“. (*Architektura ČSR* 1954/2, str. 58)

Dům v Otrokovicích je dílem Karla Pragera a Karla Janů. Profesor Janů se zabýval prefabrikací samotnou, Prager si vybral jako schopného architekta, který má cit pro technologii. V té době již bylo zřejmé, že klasickou metodou výstavby ručním zděním každého domu nebude možné uspokojit nároky na nové byty (tehdy se tvrdilo, že do roku 1960 bude v Československu vyřešena bytová krize ...) a že je tedy nutno hledat nové formy výstavby, především metody, které by urychlily sám proces stavění, ale neomezily práci architekta. Pro dům v Otrokovicích bylo určeno velmi exkluzivní místo – hned za Společenským domem Vladimíra Karfika z roku 1936, tedy v samém centru města. Postaven byl jako deska, která městské centrum uzavírá před čtvrtí rodinných domů. Byl pokusem o velmi kombinovanou prefabrikaci. Dům byl stavěn z cihelných bloků (které se ovšem musely připravit klasickou cestou), jež byly na staveništi pouze osazovány, a z montovaných sloupů a stropů. Ostění oken a dveří bylo již plně prefabrikováno. I při této metodě je vnější výraz domu držen ještě v historizujícím

tzv. socialistickém realismu. Je to dům typový, typ T16/54, se čtyřmi schodišťovými sekcemi, krajní jsou přitom výrazně odlišné – jsou ukončeny vysokými, od 1. patra kanelovanými sloupy s jakýmsi egyptskými hlavicemi, mezi nimi jsou francouzská okna otevřená na miniaturní balkonky (jen na hloubku sloupu) s dekorativními mřížemi, s dekorativními parapety v přízemí a spíše geometricky zdobenou atiku.

Tento dům ukázal především to, že tudy cesta k efektivní prefabrikaci nevede. Ostatně krátce po té se začal celostátně užívat tzv. G-dům, typ, který byl zpracován v tehdejší Gottwaldově a o němž se svého času hodnotící komise vyjádřila velmi lapidárně: „zda tu vůbec možno hovořit o umělecké práci vůbec“ (Architektura ČSR 1954/2, str. 59). Nicméně to bylo asi naposledy, kdy se v souvislosti s bytovým domem, s prefabrikací konstrukce vůbec mluvilo o nějakém umění. V dalších letech se už mluvilo jen v číslech.

tušili, že díky Pragerově vášni stavět to stejně dopadne jinak. Karel Prager navrhl ve výsledku celou skupinu 13 domů i s novou budovou univerzity.

Nad stanicí metra je proložena nová ulice, která končí na klidovém kruhovém náměstí; kruhové je nejen tvarem komunikace, ale především tvarem domů. Zde mají všechny domy v přízemí prostory pro obchody a služby. Kolem ulice jsou na každé straně 4 domy, na konci je už jen kruhová křižovatka a za ní ještě další dvě stavby. Jeden z domů usedl dál od ulice zcela do zeleně. A jeden se pro zvýraznění natočil, k tomu dostal zaoblený tvar o odlišnou fasádu, obloženou keramikou. Jinak jsou domy, které mají 5 až 8 podlaží jednotné – červeně omítnuté s výraznými bílými pásy v místě stropních konstrukcí, s bíle natřenými zábradlími teras. Neboť tady téměř každý má terasu (byty obrácené k jihu a západu, byty posledních podlaží) nebo balkon (byty obrácené



Karel Prager, domy U Kříže, pohled do ulice, Praha-Jinonice, 1999.

Po domě v Otrokovicích se Karel Prager věnoval stavbám jiným, než obytným (pomineme-li jeho vlastní rodinný dům či skupinu domů pro výtvarníky ze sedmdesátých let či čtvrt rodinných domů v Kamenici z počátku devadesátých let). Samozřejmě se v ateliéru Gama, jehož byl ředitel, zpracovávaly také obytné části pro Jižní Město i pro Jihozápadní Město pražské, ale za okolností, kdy se o autorské práci nedalo příliš hovořit. K bytovým domům se vrátil až v polovině devadesátých let, když zastavoval volný pozemek zvaný U Kříže v pražských Jinonicích. Tady už nešlo o typizaci, ani o prefabrikaci, tady šlo především o soudobé pohodlné městské bydlení. Kousek od stanice metra a přitom v klidové poloze. Původní záměr byl trochu odlišný. Karel Prager chtěl U Kříže vytvořit soubor, jenž by byl přehledkou práce různých architektů, jakási malá varianta výstav bydlení typu Interbau či IBA. Pouze jediný z oslovených architektů, František Zounek, vzal tuto představu vážně a v rámci určených regulativů svůj dům navrhl. Ostatní však

na severovýchod a severozápad), jen některé dvougaroniéry mají „pouze“ vysunutý arkýř. Byty jsou velikosti 1 + 1 až po 5 + 1. Všechny domy mají soustředěnou dispozici s vnitřním půlkruhovým schodištěm, které je kryto pyramidálním světlíkem, každý dům má v podzemí parkovací stání.

Obytný soubor U Kříže byla poslední realizace Karla Pragera. Srovnání této stavby s prvními objekty, které pro bydlení navrhoval v padesátých letech, ukazuje, jak se proměnilo nároky a možnosti bydlení za půlstoletí. Od skromných, ale ještě příjemně individualizovaných domů, jejichž byty byly svázány potřebou standardizace a typizace, a jejich konstrukce nutně musela vyhovovat požadavkům postupného zprůmyslování (a také ideovým požadavkům socialistického realismu), až k domům, které už vyjadřují jen radost z bydlení, kde samozřejmě cena je důležitá (ani v době dokončení nebyly byty U Kříže nejdražší v Praze), ale daleko důležitější je charakterističnost a přívětivost prostředí.



Jen letmo o výstavách se značkou UB, o jedné však podrobněji

Rudolf Matys

Jitka Pošová ve svém seznamu výstav, které výtvarný odbor Umělecké besedy uspořádal z děl svých členů (ale nejen jich) v letech 1863–1951, tedy od roku svého vzniku až do chvíle, kdy bylo spolku zakázáno veřejně působit a směl ve zcela příškrčených podmínkách vyvíjet jen „interní“ aktivitu, dospěla k číslu 354, přičemž ještě opomíjela rozličné projekty, na nichž se Beseda jen spolupodílela (připomeňme mimo mnohé jiné například její nemalou účast na velkých výstavách z 90. let 19. století, Jubilejní z roku 1891 a Národopisné z roku 1895). Rovněž neregistruje výstavy převahou prodejní povahy, expozice krátkodobé příležitostné a spoustu výstav putovních, které Beseda vyvezla do mnoha českých i moravských měst, ani obě v mnoha ohledech přelomové akce ze 30. let 20. století, jejichž význam rozhodně přesahoval hranice tehdejšího Československa, expozici Starého slovenského umění (1937) a monumentální „výstavu a slavnost České baroko“ (1938) s četnými doprovodnými akcemi. Na nich se podílel nejen výtvarný odbor, ale i oba další odbory tohoto bytostně „trojdomého“ spolku, které ostatně i jindy pořádaly své vlastní rozličné výstavy. Celkový počet všech výstav, nesoucích značku UB, tedy zcela jistě přesáhl tisícovku. Bylo by určitě zajímavé, kdyby tu bylo místo sledovat dramaturgii jednotlivých výstavních počinů od samého zrodu spolku, kdy UB začínala prakticky od nuly, totiž vystavením jediného obrazu! (ani Praha – natož jiná města – dlouho neměla žádný stabilní specializovaný výstavní prostor, spolek se chronicky potýkal s potížemi finanční povahy apod.), až po obrovité akce, na něž někdy přišlo více než sto tisíc návštěvníků! I když výstavy nebyly ani zdaleka jedinou aktivitou výtvarného odboru (z jejich širokého spektra připomeňme jen namátkou, že se výtvarný odbor po řadu desetiletí věnoval – mnohdy i úspěšně – v čase, kdy ještě neexistovaly specializované instituce této orientace, záchraně historických památek; svými premiéry – reprodukcemi obrazů, drobnými plastikami, alby, tisky apod. vychovával členstvo svého tisícíhlavého odboru „přátel umění“ k vyspělému

vkusu, vyvíjel přednáškovou činnost, pořádal diskusní večery aj.), přesto byly právě výstavy logicky jeho projevem nejviditelnějším. O tom všem by se dalo říci mnoho zajímavého a v lecčem stále podnětného a také ovšem i o tom, jak se v proměňujícím dobovém i estetickém kontextu stával stále vyhraněnější a čitelnější obraz Besedy samé i jednotlivých linií, které se v ní postupně prosazovaly. Prvním rozhodujícím okamžikem se v tomto ohledu stal rok 1913 (a jubilejní výstava v něm), kdy po letech téměř dvacetiletého amorfního úpadku, v němž spolek (na rozdíl od svého mnohem modernějšího „konkurenta“ – spolku Mánes SVU) nezachytil nové, dynamičtější vývojové estetické podněty, a získal si tak pověst instituce staromilské, konzervující už zcela vyčpělý vlastenecký koncept umění, prezentující se navíc jen neobyčejně sporadicky, a to artefakty často pochybných kvalit, dochází díky skupině mladých umělců (šlo o tak zvanou Jarešovu skupinu, v jejímž hodně mystickém rámci se však začínají prosazovat i osobnosti, které po roce 1918 vytvořily jádro tzv. „domovinového“ křídla odboru – V. Rabas, V. Rada, V. Sedláček aj., a které spolek podstatně oživil, mj. trvalým důrazem na etické poslání tvůrčího aktu a jeho sociální orientaci...). Je velmi zajímavé sledovat, jak pak, v meziválečných letech, pro Uměleckou besedu nejšťastnějších, ale i později, spolková výstavní dramaturgie (zejména od roku 1926, v němž UB konečně získává své vlastní sídlo na Kampě se samostatnou Alšovou síní) víceméně trvale osciluje mezi tímto tradičním „domovinovým“ pólem a podněty podstatně modernističtějšími, jaké postupně vnášeli do spolku zejména malíři z okruhu Tvrdošíjných (J. Zrzavý, J. Čapek, R. Kremlíčka, O. Kubín), a zvláště J. Šíma, který besední komunitu výrazněji orientoval na „pařížské“, mnohem kosmopolitičtější prostředí, což se projevilo mj. i v řadě výstavních „dovozů“ – École de Paris, Carra, Chirico ad.)

Beseda byla pro mnohé umělce přitažlivá i tím, že důsledně respektovala tvůrčí individuality, že se na její půdě nemuselo přísahat na prapory jakékoliv estetické nebo úzce skupinové ortodoxie, že se v ní v duchu typické besední tolerance k různosměrným hodnotám pěstoval otevřený mezigenerační dialog, úcta (ovšem kritická!) k dílu předcházejících generací, jakož i zájem (pro spolek rovněž charakteristický) o dění v ostatních sesterských uměleckých oblastech (literatuře, hudbě, divadle ad.)

Tato dynamická, někdy i vnitřně napjatá koexistence živé modernity s tradicí, ukotvení v bezpečí selsky intonovaného domovství s otevřeností vůči světu a jeho neklidně proměnlivé dynamice, pak pokračovala i v letech válečných, kdy profil odboru významně obohatil existenciálně konturovaný civilismus výtvarníků a básníků budoucí Skupiny 42, a také ještě i v prvním poválečném třiletí.

Všechna tato předcházející, letmá, a nutně tedy až tristně neúplná konstatování samozřejmě představují jenom několik trásníček, víceméně nahodile vytažených z onoho obrovského gobelínu,

který zobrazuje celé mnohostranné působení Umělecké besedy, a byla tu připomenuta vlastně jen proto, aby předznamenala podrobnější zprávu o jedné besední výstavě, která sice neprezentovala díla členů spolku, ale silokřivky, do nichž vstoupila, umožnily, aby v nich zvláště markantně vynikl smysl a poslání onoho svobodomyšlného hesla, které do genu spolku vtiskli jeho zakladatelé – V umění volnost.

Je nepochybné, že řada výstavních projektů (i jejich textový doprovod v katalozích i na stránkách besední výtvarné revue *Život*) měla v dramatických přeryvech 20. století rovněž svůj kulturně politický význam a dosah. Z mnoha nabízejících se příkladů připomenu aspoň jeden, zlínský. V nejhorší době protektorátu, v „heydrichovském“ roce 1942, uspořádala Beseda ve výstavní síni zlínského Studijního ústavu jednu ze svých členských výstav. (Zlín ostatně měl s UB již dříve srdečné vztahy, vždyť v roce spolkových sedmdesátin (1933) se dalo v tomto městě napočítat třiačtyřicet besedních členů, v čele s Tomášem Baťou a sedmnácti jeho manažery!)

Autorem úvodu k této výstavě byl hlavní „výstavní referent“ Besedy Karel Šourek. Svůj text uvedl zdůrazněním svébytného charakteru spolku, který se stal vedle Národního divadla nejdůležitějším střediskem duchovní kultury národa – a nadlouho jím zůstal. Upozornil na jedinečnost Besedy, která musela v oživování umělecké tvořivosti plnit poslání, jinde naplňované nejprve královskými dvory a později aktivitou bohatých sběratelů, „jichž u nás nebylo“. Pak se značnou neohrožeností připomněl publiku, v němž dojísta seděl i nějaký ten udavač, a posléze i otiskl v katalogu nejen jména umělců z meziválečné avantgardy, ale i Josefa Čapka (tehdy již vězně koncentračního tábora!) s jeho odporem „k uměleckému životu na dluh“.

A to, k čemu do budoucnosti poukazovala závěrečná Šourkova slova, muselo být tehdejšími posluchačům či čtenářům jednoznačně srozumitelné: „Jednou zase půjde v umění asi o hodnoty nadumělecké či přesněji řečeno mimoumělecké, o věci, které se netýkají výtvarnictví a jeho problémů technických a tvárných, tak jako jde vždy o tyto hodnoty, jež zdánlivě nemají s uměním mnoho společného, ale z nichž nakonec každé umění koření a vyrůstá. Jde o ně tak vždy, když končí jedna epocha kulturní a civilizační.“

Ano, a také o tyto „hodnoty, jež zdánlivě nemají s uměním mnoho společného, ale z nichž nakonec každé umění koření a vyrůstá“, jinak řečeno o svobodu, vůbec nepřestalo jít ani v ideologických, mocenských a v posledku i mravních zápasech prvního třetího osvobozeného státu, a kdy skutečně „končila jedna epocha kulturní a civilizační“, o čemž tak předjímavě mluvil Šourek ve Zlíně, naštěstí však nikoli definitivně. Připomeňme si aspoň jednu z pozoruhodných peripetií těchto zápasivých let.

Musíme se tedy v duchu přenést do jarních měsíců roku 1947, a aby to bylo trochu názornější, připomeňme si nejdříve ve zkratce celkové politické klima oněch dní.

V Československu je ještě demokracie, přinejmenším relativní, funguje parlament, vzešlý z voleb roku 1946, v nichž sice vyhráli komunisté, ale ve vládě stále ještě sedí i politici tří ostatních povolených nekomunistických stran.

Neexistuje taky předběžná cenzura, v novinách a v kulturních periodikách se polemizuje celkem svobodně, a tak čile a vášnivě, jako málokdy v moderních českých dějinách. Většinou se sice neuvažuje o jiné vyhlídce pro budoucnost, než je socialismus, ale představy o něm a jeho interpretace jsou ještě velmi rozličné. Jen militantní dogmatici z komunistických sekretariátů začínají otevřeně hovořit o potřebě věrně následovat sovětský vzor s jeho třídním bojem a diktaturou proletariátu.

Ti ostatní stále ještě mluví o demokratických tradicích a o československé cestě, ale mnozí z nich už přitom považují za nutné hájit nezadatelnou svobodu pro uměleckou tvorbu.

I proto, že už silně přitahuje u nás i v celé Evropě, kterou stále zřetelněji štěpí železná opona, ale taky v Moskvě, kde vůdčí stranický ideolog Ždanov likviduje jednoho umělce, básníka, spisovatele, hudebníka a režiséra za druhým. A trvá také na rychlejších, revolučních řešení „československé otázky“, a naše stranické politbyro tedy ze všech sil zbrojí. Únor 1948 je už na dosah.

A co naše Umělecká beseda? Ta zatím prožívá jedno ze svých velmi úspěšných období. Vydává čtyři měsíčníky: výtvarný odbor má stále svůj *Život*, literární odbor měsíčník *Doba* a po něm zvláště skvělé *Listy pro umění a filosofii*, hudebníci obnovili svoji revue *Tempo*, čerstvě nový divadelní odbor odstartoval svůj Divadelní zápisník. Čile se rozvíjejí koncertní aktivity, a to nejen pravidelné tradiční Úterky, ale i koncerty se symfonickým obsazením. Beseda v té době vydala i celou řadu knih, básnické sbírky, eseje, uměleckohistorické studie, udělovala Theerovy ceny, pořádala přednášky a diskuse a samozřejmě se i nadále věnovala různým společenským akcím a zábavám. I nadále velmi dobře fungovala Hudební matice Umělecké besedy, která zůstávala nejvýznamnějším hudebním vydavatelstvím v celém Československu. Besední činnost byla podporována i ze státních zdrojů.

Důležité bylo také to, že spolek získal vedle svého malostranského sídla, v němž se konaly už spíše jen podniky komorní povahy, pro své výstavní, koncertní i diskusní akce celý palác na Žofině. Se třemi sály, řadou intimnějších prostor i s velkou restaurací.

A právě Žofina se týká událost, kterou si teď krátce připomeneme. Beseda tenkrát v jeho velkém sále uspořádala i několik reprezentativních výstav, ve kterých představila pražskému publiku, ve spolupráci s vládními institucemi příslušných států, současné umění španělské, britské, severoamerické a francouzské. A nakonec došlo i na tehdejší oficiální umění sovětské.

Na žofínských stěnách viselo osmdesát šest obrazů, převážně olejů, od čtyř nejprominentnějších sovětských malířů, a zároveň nejvyšších svazových funkcionářů. Alexandra a Sergeje Gerasimových, Arkadije Plastova a Alexandra Dejneky.

Představme si to konkrétně a názorněji. Výstavě dominovalo obrovité Gerasimovovo plátno Teheránská konference o rozměrech pět na čtyři metry a vedle něj se skvěly monumentální portréty generalissima Stalina, maršála Tolbuchina, generála Jeremenka, ale i kozácká scéna s Tarasem Bulbou. Jen o něco menší formáty byly věnovány rozličným válečným výjevům, obrázkům „lidových tanečnic“, kolchoznic a traktoristek a celá kolekce byla doplněna i několika krajinkami a žánrovými scénkami.

Autorem výstavní koncepce byl rovněž vysoký oficiál, ředitel moskevské Tretjakovské galerie Alexandr Zamoškin,

Vernisáž se konala 17. dubna 1947 za účasti sovětského velvyslance Valeriana Zorina, několika členů vlády, diplomatů i dalších prominentů. Po krátkém emocionálním projevu jednoho z prvních, těsně poválečných národních umělců Václava Rabase se v zastoupení předsedy vlády Gottwalda ujal slova ministr zahraničí Jan Masaryk. Řekl mimo jiné:

„Tato výstava nám ukazuje, z čeho se raduje oko sovětského člověka, prozrazuje také, jak žije zrakem onen hrdinný krasnoarmejec, který nás přišel osvobodit a který získal naše srdce. Co chce ze světa vidět a jaký si jej přeje mít. Vidíme, že touží po vnitřní velikosti. Přichází k nám optický extrakt sovětského světa, který všichni Češi a Slováci touží blíže poznat a o nějž mají životní zájem. Proto je nám výstava sovětských výtvarníků dvojnásob milá a jsme zavázáni všem, kteří se o její uskutečnění zasloužili, zvláštní vděčností.“

Výstavu za dva měsíce jejího konání zhlédlo až závratné množství návštěvníků – na padesát tisíc! Z Kladna i odjinud byli ovšem svázeni zvláštními autobusy a pro mnohého z nich, například i pro jednoho úředníka ministerstva informací, to byla první návštěva výtvarné výstavy v životě!

Ještě důležitější ovšem byla bouřlivá a dlouhodobá odezva, kterou vyvolala. Recenze, úvahy a kritické reakce se mezi dubnem a červencem roku 1947 objevily ve všech denících a kulturních periodikách. Bylo jich více než padesát a mezi jejich autory najdeme známá jména: V. V. Štecha, Otakara Mrkvičku, Františka Kovárnu, Ctibora Štolovského, Vladislava Stanovského a další. Bezprostředně z okruhu Umělecké besedy se o výstavě vyjádřili například Miroslav Mičko, Jiří Kotalík a Miroslav Chlupáč. A nejšíře založený umělecko-historický rozbor předložil besední výstavní komisař, malíř a estetik Karel Šourek.

Byla to diskuse svým způsobem klíčová, která daleko přesáhla hranice pouhé výměny estetických názorů. Vedle polemiky nad tehdejšími sprostými ždanovovskými útoky na velkou leningradskou básničku Annu Achmatovovou a satirika Michaila Zoščenka šlo totiž o jednu z prvních příležitostí, při nichž se česká veřejnost mohla seznámit přímo a zblízka s exemplárními produkty kulturního stalinismu.

A v těchto polemikách se tedy i lámal chléb vztahu k umělecké svobodě a skutečným, nezideologizovaným hodnotám, testovala se v nich i názorová

poctivost, umělecká a kritická odpovědnost. Ale vlastně už také statečnost, i když jejich autoři o své statečnosti ještě vůbec nemuseli vědět!

Jen sporadicky se objevily posudky pochvalné, ne-li dokonce obdivné. Ty neutrálnější se snažily vřadit vystavená díla do linie ruské realistické malby, uvažovaly o smyslu „nové monumentality v umění“, případně se zamýšlely nad sociálním postavením sovětských umělců, nad přednostmi, ale i ošidnostmi tzv. společenských objednávek i masové recepce uměleckých děl.

Ale převažovaly příspěvky velmi, až radikálně kritické a odmítavé. Ty díla sovětských prominentů označovaly za nezajímavá, akademická, výjimečně opožděná, leckdy dokonce za diletantská. Celkem šmahem však za nehodná následování právě u nás, v Čechách, jejichž umění vyrůstá z docela jiných, totiž západních historických kořenů a vazeb. Nechyběly ovšem ani hlasy, které sice považovaly oficiální sovětské výtvarnictví za zklamání,



Karel Šourek, *Zahrada*, kolem 1930, olej, lepenka, 52,5 × 63,5 cm.
© GASK – Galerie Středočeského kraje.

ale zároveň upozorňovaly na daleko kvalitnější sovětskou tvorbu filmovou, divadelní či hudební.

Tak početné negativní reakce samozřejmě velice rozzuřily přední politické činitele komunistické strany. Vedoucí stranický ideolog a šéf velmi vlivného ministerstva informací Václav Kopecký se rozkřikl:

„Nikomu se nepodaří vrazit klín do upřímného bratrství sovětských a československých výtvarníků, ať se maskovaná reakce, zaostálí šosákové, paumělci a zkompromitovaní kolaboranti snaží vytvořit umělý protiklad „východ a západ!“

Na Kopeckého pokřik odpověděl obzvlášť ostře Bohuslav Brouk, člen předválečné Surrealistické skupiny.

„Ministrovo nadávání na reakcionáře, paumělce atp. nechápu, neboť to jsou právě jediná lidé, kterým se sovětská výstava opravdu líbí. Výstava je velmi dobrým soustem pro uměleckou reakci, pro různé paumělce, mazaly a jejich nekultivované obdivovatele. Stačí nahlédnout do návštěvní knihy, abychom se o tom přesvědčili. Čtete tu například: „Pryč s Mánesem a Uměleckou besedou! Chceme zdravé umění, jako v Rusku!“ Umělecké besedě pak došel mimo jiné ostudné dopisy

i dopis jistého nigramoty, který se těší z výstavy sovětského umění jako z nezvratného důkazu pochybenosti našeho výtvarnictví a který doporučuje, aby v komunistickém průvodu na 1. máje byly nesený na šibenicích obrazy našich nejpřednějších umělců, jako je Filla, Zrzavý atd.“

6. června se k výstavě a k jejím kritickým reflexím vyjádřil dokonce i deník ústředního výboru sovětské komunistické strany Pravda. Příslušný článek napsal již připomenutý autor koncepce výstavy Zamoškin, který pár dní kolem vernisáže pobýval v Praze. Poslechněme si aspoň ukázkou z jeho kulturně politické hatmatilky, která mnohým dnešním pamětníkům jistě ledacos připomene:

„Výstava sovětských umělců svědčila o vyšší hodnotě našeho sovětského umění oproti buržoasnímu umění. V neděli jenom za dopoledne přišlo na výstavu 2000 lidí, což se na druhých výstavách nestává. Sovětské malířství, pravdivě zrcadlící současný sovětský socialistický život a nového sovětského člověka, vyvolalo upřímné nadšení davového diváka nad sovětským uměním, naší zemí a jejím lidem, který osvobodil Československo a jiné národy a vykonal veliké osvoboditelské poslání.

‘To je pravé umění, bez něhož se národ nemůže obejít v boji proti fašismu a reakci,’ napsala do návštěvní knihy jakási Jarmila Knížková.

‘Úžasní mistři! Závidíme a jsme hrdí na činnost našich slovanských bratrů,’ to zase zapsal Václav Vacek, primátor hlavního města Prahy.

Výstava ukázala, že sovětské umění věrně životu staví hranici mezi skutečným uměním a skutečnými malíři, představiteli pokroku na jedné straně a mezi buržoasním uměním, které se dekadentními umělci dostalo do slepé uličky svým zmrzačeným světovým názorem na straně druhé. K těm nutno připočíst malíře, kteří na výstavách současného amerického a anglického současného malířství ukázali formalistické a surrealistické „umění“, otravující vědomí člověka. Malíř-realista Jan Čumpelík pravil ve svém psaní, že se jeho další pouf bude brát k socialistickému realismu. Ještě jsou však v Československu umělci, kteří zastávají buržoasní umění pro umění. Vstupují do sdružení Mánes a jiných skupin. Stopou formalismu jde také Vysoká škola umělecko průmyslová. Tito es-tétští formalisté se zřekli nejlepších uměleckých tradic svého národa, zbavení citů národních hodnot, a snaží se napodobit svým provinčním formalismem představitele francouzského a amerického dekadentství. Proklamujíce „nezávislost“ umělce, vyčítali sovětským umělcům jako vinu jejich sloužení a oddanost národu.

‘Doufáme, že naši umělci přihlédnou lépe k okolnostem a zanechají piccasovštiny,’ píše návštěvník jménem Vincek. Ohlas svědčí o ohromném významu sovětského umění v ČSR. Utužila svazek mezi kulturami bratrských slovanských národů!“

Zamoškinův pamflet vyvolal u nás ještě silnější vlnu kritiky a nechuti. Otakar Mrkvička dokonce napsal: „Zamoškin napsal úsudek po krátké návštěvě a jen proto snad vyzněl, mírně řečeno, nigramotně. Ale právě tak útočili na českou tvorbu nejzaostalejší vrstvy měšťáctva, o fašistech a nacistech nemluvě.“

Připomeňme tu také, že malíř Gerasimov v průběhu výstavy navštívil UMPRUM a také Uměleckou besedu, na jejichž půdě školil naše výtvarníky v socialistickém realismu. Jiří Kotalík o tom referoval:

„V malém sále Umělecké besedy na Slovanském ostrově se sešla hrstka lidí, aby si vyslechli přednášku pana Gerasimova, národního umělce SSSR, jehož naše obecenstvo zná hlavně z rozměrného plátna Teheránská konference. Náš milý host, který byl nadšený Prahou, se sice uvedl velmi sympaticky, přesto však výsledek večera byl zarmucující. Proto, že se opět ukázalo, jak těžko se lze dohovorit o společných věcech, ba co horšího, že rozpory nejsou překonány ani tehdy, jestliže se objasní smysl některých sporných pojmů. Dohodli jsme se na realismu, ale pak Gerasimov pravil, že z umělcových děl musí být poznat, že byly malovány v souhlasu anebo také ve hněvu, nenávisti k tomu či onomu faktu. Západní umění je prý formalistické, dekadentní, měšťácké. Odsoudil malíře západnické proto, že i po tak veliké válce malují dál slečny a kubistická zátiší, jako by nic neudálo.“

Proti Zamoškinovým názorům a útokům na české moderní umění se ostře ohradilo UMPRUM, Emil Filla, Václav Zikmund, Věra Hasalová a četní další. Umělecká beseda na ně reagovala celou, pro ten čas, kdy vyšla, statečnou, ale i obavnou knížkou Čtyři rozpravy o sovětském umění, do níž napsali kritické analýzy Jiří Kotalík a Karel Šourek. Šourkova druhá studie, nazvaná „Pravda“ moskevská a pravda pražská, byla nejpronikavějším pohledem na celou problematiku. V inzerátu na tuhle knížku se pravilo:

„Knižka je obranou českého současného umění a výkladem, proč nelze jeho cestu nějakým násilným způsobem přervat.“

Citujme dále Šourka: Není snad nemístné konstatovat, že výstavu sovětské malby Umělecká beseda uspořádala nikoli na prosbu československé vlády, jak mylně píše v Pravdě pan Zamoškin, vpravdě byla pořádána na přání pražských sovětských činitelů, vyslovené při vernisáži výstavy Umění moderní Ameriky. Byla uspořádána s ochotou, odpovídající našemu přátelství k Sovětskému svazu, a dokladem toho je i skutečnost, že UB se vzdala ve prospěch této výstavy své vlastní již ohlášené výstavy.

My zde v Čechách, aniž si to uvědomujeme, bereme hrozně vážně věci umění, tak jako věci duchovní a mravní kultury vůbec – snad proto, že to byla kultura, která tak podstatně pomáhala obrodit samy existenční možnosti našeho národního života. V tom není dost dobře možné, aby se nám mluvilo černé a dělalo bílé, jak nám to připadá, když jsme četli předmluvy katalogu sovětských malířů s náročnými a zavazujícími větami o novém umění a úkolech socialistického realismu, a to před obrazy, které s tím vším neměly kromě levnosti pro davový vkus vůbec nic společného. A píše-li o „vynikajícím umělci-realistovi“ Janu Čumpelíkovi a jeho cestě k socialistickému realismu, měl si dát přeložit tento příklad nejdříve do ruštiny. V tomto konkrétním případě totiž

vede jen od kýče zeleného ke kýči rudému s jedinou metou – metou úspěchu.

Nevím, zda má vůbec smysl vést diskusi, když se zdá, že náš host z Třetjakovské galerie postrádá jakýchkoli historických a sociologických znalostí. Můžeme ho jen ujistit, že nejiným pochodem, než jaký prožívá naše výtvarné umění dnes, jsme v minulosti dosáhli v gotice a v baroku oněch výsledků v umění, které zdejší tvorbu postavily na krátký čas v čelo uměleckého vývoje celé střední Evropy a v jistém ohledu i v čelo evropského vývoje vůbec. Ruská historie umění nemůže panu Zamoškinovi podobný příklad v oblasti umění poskytnout.

My sami chceme, aby jeho konstatování, že výstava upevnila vztah mezi kulturami bratrských slovanských národů, bylo pravdivé při vši vzájemné otevřenosti a kritice. Jen ať napříště je oboustranně podloženo stejnými minimálními znalostmi dějin umění a současného umění, abychom se mohli domluvit a nemuseli se potýkat s nic neříkajícími frázemi.“

Potud Šourek. A mohli bychom jistě pokračovat dál a nebylo by to rozhodně nezajímavé. V každém případě byla celá ta diskuse jasným projevem značného sebevědomí českých umělců a teoretiků, které si do poválečných let nepochybně přenášeli ještě z časů první republiky. O pouhé tři měsíce později by ovšem bylo něco takového naprosto nepředstavitelné!

Poslední připomínka celé této kauzy totiž vyšla 10. prosince 1947. Do únorového zvratu poměrů tedy v té chvíli chybělo pouhých sedmdesát dní!

Mohli bychom z těchto měsíců, které bezprostředně předcházely únoru 1948, jistě připomenout i další rozsáhlou a významnou besední akci, která byla snad vůbec posledním pokusem o udržení nadstranického statutu umění a ovzduší demokratické tolerance v kulturní sféře.

Šlo o sedm večerů, v nichž se na Žofíně představilo sedm literárních skupin tehdy mladých básníků a kritiků, jichž se z iniciativy literárního odboru Umělecké besedy, a osobně Jiřího Koláře a Jana Vladislava, účastnilo téměř šedesát autorů.

Prakticky všichni významní, a to z nejrůznějších estetických a ideových táborů.

Beseda tenkrát ovšem chystala i další podobné akce. Ale ty už únor 48 v zárodku rozmetl, a taky ovšem usvědčil z naivity. Ale to by bylo už téma pro jinou příležitost.

Na závěr snad ale ještě dodatek, jenž se týká jednoho z nejpodstatnějších aktérů této výstavní kauzy, Karla Šourka. Byl to vynikající malíř, který ve svých olejích ze 30. let předznamenával ledacos z malířských technik, které uplatňovali až výtvarníci informelu z předělu 50. a 60. let, ale také erudovaný estetik, redaktor besední revue Život, a nikoli v poslední řadě inspirátor a organizátor, „spiritus agens“ všech významných akcí výtvarného odboru UB už od poloviny 30. let. Politicky to byl sociální demokrat a odbojář, který poslední měsíce války strávil čekáním na vykonání trestu smrti, k němuž již byl odsouzen a který se posléze, už záhy po Únoru stal terčem nevybíravých útoků pražských stalinistických dogmatiků.



Alexandr Dejneka, Běží, olej, plátno, 229 × 259 cm, 1933, reprodukce – vydavatelství Aurora Leningrad, 1982.

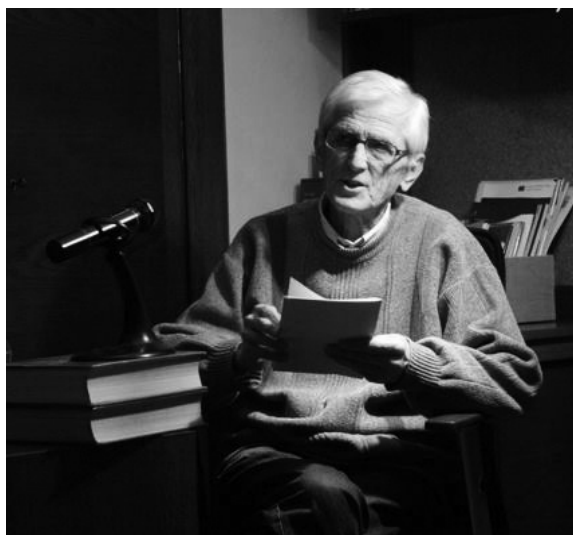
Uchýlil se tedy do Bratislavy, kde jeho malířští přátelé nezapomněli na jeho tolik zásluhnou práci ve prospěch slovenského moderního umění. Po mnoha průtazích je tam (na přímou intervenci „poverenika“ Laca Novomeského, jehož pozice však už v té době povážlivě slábla) jmenován v prosinci 1949 prvním ředitelem Slovenské národní galerie (a souběžně měl i přednášet estetiku na bratislavské Akademii výtvarných umění. Pro postupující zhoubné onemocnění však na toto místo prakticky nenastoupil a v březnu 1950 ve svých necelých jednačtyřiceti letech umírá... Že se tím vyhnul minimálně mnohaletému komunistickému kriminálu, je víceméně nasnadě...



Alexandr Dejneka, New York, Central Park, olej, plátno, 48 × 36 cm, 1935, reprodukce – vydavatelství Aurora Leningrad, 1982.

Stanislav Vávra

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 7. dubna 1933 v Praze.

V 50. letech byl členem surrealistické skupiny, později označované Libeňští psychici. V roce 1953 začal spolupracovat s Vladimírem Boudníkem, patřil mezi umělce sdružené kolem Bohumila Hrabala. Publikovat začal až v 90. letech v Haňta Pressu, psal také pro rozhlas. Vydal Snovidění (1992), vzpomínkové knihy Perpetuum mobile (2003), Zvířený prach (2004) a Mlčenlivá věž (2005), sborník Libeňští psychici. Sborník básnických a prozaických textů z let 1945–1959 (2009, s Martinem Machovcem) a „debutovou“ sbírku básní Vzkazy na účtence (2013). Publikovaná próza pochází z nové knihy Kapitoly o krvácejícím jablku, kterou vydává nakladatelství Pulchra.

Stanislav Vávra žije v Brandýse nad Labem.

Pod sterilní rouškou

Nemoc současného světa má jiné příznaky než nemoc dvacátých let. Například ve Francii byl tehdy duch ohrožován ustrnutím, kdežto dnes rozpadem.
(André Breton, Rozhovory)

Vraceli jsme se s přítelem Lubošem z návštěvy u básníka Sobotky a dobře naladěni jsme si krátili cestu z Výtoně na Smíchov přes železniční most. Doprovázela nás jenom hluboká a tichá jarní noc. Vltava si hrála se světly aut i města, které bylo někde za našimi zády. Šli jsme beze spěchu a vdechovali kouzlo noci, řeky a konce, který jsme tušili tam někde za tmavým stínem Vyšehradu. Zastavili jsme se a snad pod dojmem vědomí konečnosti života zůstali stát opření o zábradlí mostu, s očima upřenými někam k Podolí. Aniž bych věděl proč, začal jsem šeptat do stěží zaslechnutelného šumění řeky hluboko pod námi strofu z Nezvalovy básně *Neznámá ze Seiny*.

V mramorové noci jako v skořápce
leží malá mrtvá dívka v kocábce
leží malá nahá utonulá žena
jejíž bledost třísní zenitová pěna
jako řídký cípek vlečky oděvu
jejíž malá ústa ztuhla v úsměvu
trvalém jak úsměv na posmrtné masce
v úsměvu jenž platil smrti jako lásce
který loudila jak labuť loudí zpěv
jako dává poraněný zemi krev

Luboš se upřeně díval na řeku a cosi mi říkal. Vytřhl jsem se ze vzpomínky na sen. „Stanislave, vidíte to? Dole... dole trčí čtyři páry nohou... vzhůru z vody. Není to halucinace? Asi jsme neměli ten absint pít.“

Jeho hlas ke mně doléhal jen jako ozvěna. Nad řekou byla tušit silueta Podolí a Vyšehradu, vzpomínka přešla filmovým stříhem do představy vybuzeň stíny a myšlenky mě nesly za Salvadorem Dalím na mys Creus tam u Port Lligatu. Stíny přede mnou se tvarovaly do obrazů pobřežních skal a jejich fantaskních tvarů, kterých se Dalí za celý svůj život nenasytil a které vkládal do svých obrazů. Tam chodil sám, vodil tam Lorcu i Buñuela, prožíval tam chvíle lásky s Galou. A s jejich obrazem v očích snad i ve svém muzeu zemřel.

Můj pohled se skácel na černohnědou hladinu Vltavy, náhle ozářené lesem dívčích nohou, a než jsem se stačil rozhodnout, co učiním, již jsem se řítit za svými očima do brokátového lesa, kde erotické touhy čeřily hladinu jindy klidné vody. Kdesi za mnou byl slyšet Lubošův dech a hlas: „Jdu za vámi.“ Kam padáme? Takhle jsme skákali z Trojského mostu, napadlo mě, a někteří se topili v koňských jámách, které tam pod mostem zůstaly snad ještě z doby jeho stavby. Opojení z větru, který bere dech, je však příliš velké a nohy, třpytící se kapkami vody, vábí.

„Všechno se zdá být krajně nejistým...“ křičel Luboš, ale vrátit se již nebylo možné. Prorážíme v pádu clonu řeky, anebo se rozbíjíme o černou stěnu?

Procházel jsem sálem s vysokou klenbou, byl osvětlený lámaným světlem přecházejícím z modré a hnědé do žluté, pak zelené i jasně bílé. Smáli jsme se jako dva blázni, že se tu potkáváme jen se samými

krásnými dívkami. Jen nás snad udivovalo, že jejich torza visela od stropu hlavami dolů. Jejich vlasy vlály ve větru, měly zavřené oči, ústa bez úsměvu. Přecházeli jsme od jedné ke druhé a třetí a čtvrté a pokoušeli se navázat citový vztah. Torza dívek se pod vodou pohybovala jako sépie a my jen omámeně zírali. Pak se náhle všechno změnilo, dívky zmizely a my se procházeli lesem oslnivých nohou.

Zabrání do rozhovoru o tom, kde končí rozpad ducha, jsme si neuvědomili, že scházíme po schodech na nábreží a že v proudu neznámých lidí vstupujeme na parník, který se právě chystal vyplout na noční výletní plavbu. Teprve když se dal do pomalého pohybu a začal se vzdalovat od nábreží, viděli jsme, že se nacházíme někde, kde jsme neměli v úmyslu být. Kolem nás dívky i chlapi všech věků. Někteří se pohybovali pomocí francouzských holí, jiní netečně seděli na kufrech, sličná dívka usazená na zemi a opřená o zábradlí konejšila na klíně krabici od pomerančů, jiná oblečená pouze do kalhotek si listovala v naučném slovníku... Ocitli jsme se mezi účastníky noční plavby podivínů. Na to jsme však přišli až později, i když při vstupu na loď, jak jsem si po chvíli uvědomil, visel transparent: „Máme právo na podivínství!“

Horní paluba, stejně jako všechny prostory parníku, byla zaplněna podiviny různého stáří i různého postižení podivínstvím. Byli jsme překvapení, nesvi a rozpačití. Jeden druhého jsme se ptali: co dělat? Skočit do vody a doplavat na břeh? To jsme se ostýchali. Poničili bychom si šaty a nebylo ani jisté, že bychom tento čin před intelektuální veřejností obhájili.

„Nejlépe bude se tvářit, že sem patříme,“ řekl Luboš. Uznal jsem, že jeho myšlenka je ta nejlepší z těch, které máme k dispozici. Koneckonců, každý z nás je nějak anebo nějakým podivínstvím postižený. Někdo barví kanáry načerno, protože se mu líbí havrani, jiný nosí plnovous, aby nebyla vidět bradavička na tváři, a někdo píše básně. Pokud jde o podivínství, vyjde to nastejno.

Někteří účastníci plavby s námi chtěli navázat kontakt a vyzvídali, v jakém oboru působíme, které styly jsou nám nejbližší a kolik jsme platili za vstup. Vstupné se platilo podle druhu podivínství. Nejvíce platil pán, který učil pískat foxteriéry. Doprovázeli ho čtyři na jednom řemínku. Slečna milující naučné slovníky měla vstup volný. Obratně jsme se vyhýbali všem nástrahám a pokusům o zjištění naší identity a co nejrychleji jsme mizeli v podpalubí, kde jsme se domnívali být méně nápadní. Omyl, oba jsme byli velmi nápadní, neboť všichni byli přesvědčení, že své podivínství z nějakého podivínského důvodu tajíme. Procházeli jsme mezi těmi zvláštními účastníky noční plavby, zastavovali se u roklí skupinek tvořících se podle „sekcí“ podivínství a naslouchali jsme... ale nerozuměli. Pán, který nemluvil a jenom na všechno nadšeně kýval, po mé poznámce, že by se dobře uplatnil u socialistů, přikývl i mně, ale jeho tvář se zachmuřila. To vzbudilo podezření u mladého muže řešícího jedno sudoku za druhým a současně se bavícím s dámou chodící po rukách o nádorových onemocněních.

Poznenáhlu se kolem nás začal pomalu a nepozorovaně utvářet kruh. Bylo stále častěji slyšet i hlasy o nezvaných hostech. Všemmu přikyvující pán významně kýval hlavou směrem k nám. Zmocňoval se nás nepokoj a nejistota z příštích chvil. Dal jsem Lubošovi znamení, že bychom se měli přesunout

zpět na palubu. Luboš přikývl současně s tím pánem, čímž ho na chvíli zmátl, a to nám umožnilo, sice pozorovaně, ale bez větší námahy, proklouznout na horní palubu. Podezřívavého davu jsme se však nezbavili. Oči bodaly, šepot sílil a sílilo i sevržení. Nezbylo nám než vyhledat útočiště na velitelském můstku. Kapitán nechtěl a asi ani nepotřeboval nějaké vysvětlení, proč tam jsme. Můstek byl obklopený horečnatými očima a rychle se pohybuje ústy. Pronikaly k nám nepříjemně bublavé, jako magma tříštivé tryskající zvuky. Kapitán nejevil žádnou známku znepokojení. Pohybem ruky přivolal lodníka a jen mu oznámil, že pánové budou vystupovat. Parník se blížil k železničnímu mostu, zpomaloval, až malým skluzem zastavil. Lodník spustil schůdky, rozhrnul hučící dav a řekl: „Tak pojte.“ Vyšli jsme z můstku a procházeli uličkou, která se každým krokem zužovala. Proráželi jsme ji svými rameny, ale poslední metry jsme se museli posunovat již jen bokem. Do obličejů nám vál nenávistný dech, který říkal... vetřeli se... Lodník nám ukázal, abychom se nezdržovali a už byli z parníku pryč. Schůdky však k našemu zděšení nevedly na žádné molo, ale končily na hladině řeky. Za námi hradba, návrat nemožný, nezbylo než vkročit.

V předtuše toho, co nás v příštích chvílích čeká, jsme se zavřenými očima učinili krok a pak druhý. Nepadali jsme však do chladné vody, ale stáli na čemsi nepřiliš pevném a pohyblivém. Připomínalo to matrace naplněné vodou či vzduchem. Do polobotek nám vnikla voda, o které jsme v těch překvapivých chvílích nepřemýšleli. Zůstali jsme na okamžik stát a dívali se za odplouvajícím parníkem. Potom jsme nohama opatrně pátrali, jestli ta zvláštní a neočekávaná pevnina někam pokračuje. Mířila ke břehu. Odvážnější Luboš, obezřetně našlapuje, šel první a za ním já.

Lávka, ukrytá pod kalnou vodou řeky, byla jen tak široká, abychom po ní mohli opatrným a vrávoravým krokem jít. A jak se přibližoval břeh, každým krokem se naše chůze zrychlovala, až asi poslední tři metry jsme proběhli, jak nejrychleji jsme mohli. Na břehu jsme se vítězně otočili, abychom se podívali na řeku. Cestu, kterou jsme vykonali, lemovala řada rozesmátých dívčích hlav v koupacích čepičkách. Potom kolem hlav vyrostly i řady rukou s třepotajícími se prsty a nad hladinou se nesla tichá hudba a místo rukou a hlav byl les dívčích noh. Sedli jsme na břeh a dívali se na čarovné divadlo nočních akvabel.

Hladina řeky začala neznatelně šednout, známka, že brzy začne svítat. Luboš se vrátil na nábreží, aby našel sochaře, trpělivě modelujícího sny, které citlivými prsty převádí do reálného vidění našich očí. S rozsvěcující se oblohou jsem zrychloval chůzi, ale železniční most jako by neměl začátek ani konec. Hudba i smích akvabel byly již daleko za mnou, hluk ulice, aut i tramvají ke mně však stále zazníval příliš vzdáleně, a i když jsem spěchal, sílila ve mně myšlenka, že nedojdu. Luboš se mi ztratil z dohledu a přitom jsem mu chtěl ještě říci něco velmi důležitého. Kde jsou všichni?

Odstraňují sterilní roušky, místo nich kladou pokrývku a odjíždějí na pooperační pokoj. Odcházející chirurg se za nimi dívá: „Uvidíme ráno... všechno je ještě krajně nejisté... no, kdyby něco...“ nedokončí. Vrchní jen mlčky přikyvuje.

Václav Daněk

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 9. 7. 1929 v Praze.

Reálné gymnázium navštěvoval v Táboře (1940–1945) a v Chomutově (maturita 1948), poté krátce pracoval jako skladový účetní v chomutovské továrně Tonak. V letech 1949–1951 byl hercem v pražském divadle Na Fidlovačce a zároveň studentem u sólisty Národního divadla Zdeňka Otavy zpěv. Studia divadelní dramaturgie na AMU v Praze (1950–1954) ukončil diplomovou prací Dílo Vladimíra Majakovského v zrcadle revoluce, k jejíž obhajobě se však nedostavil. Od roku 1954 po odchod do důchodu (1994) pracoval jako literární redaktor Čs. rozhlasu v Praze. Těžiště Daňkovy literární činnosti spočívá v překladech širokého spektra ruské a ukrajinské poesie. Vydal knihy básní – Jak jsme lili zvon (1978); Svět jsou dva (1982); Dům sonetů (1983); Gazele a kola (1990); Čarovary (2002); Z hnoje snů tobě (2006); Balady a svizelky (2008); Svěcení podstatných slov (2009); Bliženka noc (2012). Výbor z poesie – Sestup z hory (1999). A knihu vzpomínek – Kam utek Stolkolet (2013). Václav Daněk žije v Praze.

l h o s t e j n o s t

tmoucítma
za oknem výkřik
dívčí hrůzovytí
člověk o pomoc

a ty máš nohy na stole
a škaredíš se
že se opovážil
vyrušit
tvou jedinečnost
ze svatého rozjímání
o pozemských darech

nepřipouštíš
že jsi spoluviník
násilného činu

a co když jsi vrah
všech lidí
všech ostatních
za oknem tě volajících lidí

o h l e d u p l n o s t

bála se
že by ji přestali zdravít
a třeba i ukamenovali
kdyby to o nich všechno vyříkala
do pavlačí světa

tak nezapomenutelný román
zůstal nenapsaný

nikdo se nespíjel blahem
neplácal se do kolínek
nevyhrdlil koňské řehotání
a nikoho neposílal dolů
k zatraceným duším

ani pomodlit se nešel za hrdiny
po čertech povědomé

a tak všichni sousedi a uličníci
i čtenáři románu ve spoustě řečí
umřou bez poskvrny

z á v i s t

pod škraboškou
k poznání je
bohužel až pozdě
rozsévačka lásky
s nožem za košílkou
oku k zulíbání
nositelka ošklivosti
s jedovatou tlamou
z díry vyplazenou

chřestýš bez kapely

smrtonoška nevyléčitelná

o zázraku

v tichotě nade mnou ručičky tikají
berou mě za ruku táhnou mě zpátky
o celých čtyřicet průtržovitých let
kde na mě vystřelil z bláta tvůj úsměv

vloupal se do čela obrátil oči v sloup
v nebi se splášili i bílí beránci
a dole na zemi co bylo umřelo
zázrak

proč mi ho ani bůh nemůže vytesat
do kamene

co je život

nikdo neví
věděni jen mudrcové předstírají

tak se říká

život je dar
život je pes
boží nadělení
boží dopuštění
šapitó snů
pytel iluzí
cesta z klína do hřbitova
ze hřbitova do klína
strach ze smrti
zmrtvýchvstání nicoty
dílo velkého třesku

i já jsem se osmělil říct
zázrak jímž prorůstá svízel

ale co je život

tvému dvacátému století

i kdepak že tvému blb a vrah se k němu hlásí
sloužil jsi mu za beránka ježž omylem
nepodřízli
netvému jen prošpikovanému kulkami a fizly
do pikoly foukals hloupou víru v lepší časy

šípem tě moh jeho amor trefit odkudkoli
zleva zprava do týla i do violoncella
jeho vlídná nemilost ti štědře nabízela
bomby plyny koncentráky uranové doly

častokrát ti *návrat nežádoucí* psalo na papíře
nikoli v tvé krystalické ale pokrytecké víře
že do tebe pod novými fanglemi
se znova obleče

chodilo ti do postele do naha tě vysvlékalo
po tolika švejkovinách zbylo z tebe vid'
jen málo

jsi to vůbec ty kdo na dvou nohou ještě
stojiš člověče

sen se zpátečním lístkem

ruku v ruce
tiché nádražíčko
nastupujem z lesů do lesů
náš úzkokolejný vláček houká na přejezdu
nelezte nám do cesty když jedem do hluboka
kde na malinovém lůžku očesává anděl ostny ostružin
a klišťata utíkají před zpěněnou krví zauzlených
do hluboka milosti až dosud nezjevené
a klišťata utíkají před zpěněnou krví zauzlených
kde na malinovém lůžku očesává anděl ostny ostružin
nelezte nám do cesty když jedem do hluboka
náš úzkokolejný vláček houká na přejezdu
vystupujem z lesů do lesů
tiché nádražíčko
ruku v ruce

smysl života

vizuální sonet

nikdo neví co je život nezodpovězená otázka
cesta z klína do klína a z klína zas jen do klína
kde vyklíčí k umření a zmrtvýchvstání počíná
je to zázrak jímž prorůstá svízel povázka

zapálená uschlá svízel ligotá
uzel co je život nerozplétá
ale mudrcové světa
vědí co je smysl života

zasnoubit se s velkou přízní
postavit dům pro své bližní

zasadit strom vymozolit nad pustinou sad

nenaletět na pozemský eden
tak je smysl života jen jeden

milovat

Designblok 2013

Lucie Šmardová



Hans van Bentem, *Keep On Dreaming*. Foto: Kiva.

Druhý zářijový týden proběhl v Praze patnáctý ročník Designbloku, pravidelné podzimní přehlídky českého i zahraničního designu. Jubilejní rok oslavili organizátoři otevřením tzv. Art House, odehrávající se v Colloredo-Mansfeldském paláci ve středu města. V nově otevřeném prostoru věnovanému výstavám a autorům art designu prezentovali svoje práce například dvojice z nizozemského Eindhovenu Kiki van Eijk a Joost van Bleiswijk, holandský umělec Hans van Bentem nebo běloruská designérka Vika Mitrichenko. Zahraniční hvězdy doplnili z tuzemských tvůrců například Eva Eisler, Rony Plesl, Lucie Koldová nebo výstavní projekt Galerie Křehký s názvem Nový biedermeier. Hlavní hvězdou jubilejní přehlídky se stala francouzská designérka Matali

Crasset, která se Designbloku zúčastnila se svojí výstavou *Voyage to Uchronia*.

Výstava *Voyage to Uchronia* (Cesta do Uchronie) byla poprvé představena v Paříži ve vlivné Galerii Thaddaeus Ropac. Galerie, zaměřující se spíše na prezentaci volného umění, zastupuje i Matali Crasset (1965). Designérka svou prací dokazuje, že produktový design může nést silné poselství, vybízet k uvažování a zamyšlení se, ostatně do Prahy nepřijela představit pouze nový produkt, ale samostatnou výstavu, již můžeme chápat jako prostor pro vlastní introspekci. „Zpytuji svoji práci, stejně jako zpytuji design, se všemi jeho ukotveními. Přemýšlím o něm jako o autonomní aktivitě odloučené od svého základního předpokladu. Přemýšlení a předkládání hypotéz, to je to, co mě v tomto kontextu vzrušuje.“

Jednoduché nábytkové solitéry nazvané *Permanents* navrhla a instalovala tak, aby evokovaly zvyky a rituály imaginární lidské komunity. Ohýbané plechy potažené plstí vytvářejí struktury, které obklopují tělo, podobně jako kokony chrání vajíčka členovců, a ačkoli jsou jednotlivé kusy téměř totožné, každý z nich má jedinečný účel a některé obsahují i objekty včetně židle nebo dřevěného zvonku. „Jsem přesvědčená, že i v současnosti je duchovní směr života velice podstatný. V interiéru, kde jsou tyto předměty, se člověk může uzavřít, může si tam čist, může poslouchat hudbu, umístit si tam své suvenýry nebo si tam vytvořit vlastní kabinet kuriozit.“ Díky doprovodnému filmu, který vznikl ve spolupráci s berlínskou umělkyní Juli Susin, nás projekt Matali Crasset zavádí ke společenství lidí, do lesa, kde žil a zemřel matematik Pythagoras. Na pozadí vody, vzduchu a slunce provádí kmen fiktivní rituály na cestě do mystické hory. Barevnost vystavených solitérů je symbolická, oranžové prvky odkazují k teplu lidského těla, šedá potom zdůrazňuje svoji ochrannou funkci.

Název výstavy *Uchronia* vychází z románu Charlese Renouviera z roku 1876, slovo je neologismus vytvořený ze slova *Utopie*, řecké *topos* – místo je nahrazeno slovem *chronos* – čas. Apokryfní nástin vývoje evropské civilizace definoval v roce 1936 Régise Messac, francouzský básník, překladatel a esejista, jde o neznámou krajinu ztracenou v čase, k níž se vztahují události, které se mohly stát, ale které se nestaly.

O tom, co je design, jaké jsou jeho hranice a jakým způsobem se pomocí produktů dají vyprávět příběhy, řešila ve své prezentaci i Vika Mitrichenko (1972), běloruská umělkyně a designérka žijící v Holandsku. Na Designbloku představila kolekci trofejí (*The Trophy Cups, What Could Have Happened to My Father*), kterou věnovala svému otci. Jako úspěšný trenér plaveckého oddílu připravil na závody řadu olympijských sportovců, v bývalém Sovětském svazu však nemohl svůj talent plně rozvinout, a proto se začal i díky své dceři věnovat umění, stal se z něho známý sběratel a znalec umění. „Přemýšlím o tom, co slovo realizace znamená. Mohla by mít i jiné podoby? Možná že profesionální úspěch není ze všeho nejdůležitější. Co když je mnohem důležitější

a cennější to, co zůstalo ve stínu?“ říká Vika Mitrichenko. Sbirka trofejí, do které se promítá osobní historie její autorky, je tak kromě polemiky nad tím, co je úspěch, také dalším ze směrů, kterým se umělecký design ubírá.

Pro Hanse van Bentema (1965) se výstavní a reprezentativní sály barokního paláce staly ideálním výstavním prostorem. Tento holandský výtvarník a vizuální umělec absolvoval na Královské akademii umění v Haagu obor specializující se na monumentální design. Toto zaměření bylo zásadní i v pražské instalaci, kde vystavil dvě části z expozice nazvané *Keep on Dreaming*. Eklekticky ztvárněné, monumentální a divadelně nainstalované sousoší figur, lotosových květů, fantaskních staveb, věže, ropného barelu, kanys-trů, torz zvířat a lidských těl, inspirované pop kulturou, punkem, ale i východní a západní tradicí, může vyvolat rozporuplné emoce, v hledání jednotlivých významů však nabízí v rámci designu

světelného objektu, za jehož hranice již nic nesa-há,“ křišťálová postel je podle něj dokonalým „ko-nečným“ lustrem, protože jakmile do něj vstoupíte, stanete se jeho součástí.

Historií se nechávají inspirovat i další ze zahra-ničních účastníků, holandští designéři Kiki van Eijk a Joost van Bleiswijk. Tvarosloví starých slo-hů je parafrázováno v nových podobách, klasické materiály a jejich využití je mnohdy obráceno na-opak, klíčová se stává otázka, jakým způsobem se díváme na předměty. „Respektuji starou ikonogra-fii a kvalitu, kterou přetvářím se silným osobním zaujetím. Můj osobní cíl je vytvářet produkty, které budou mimořádné a obtoží v čase, protože budou autonomní, osobní a exkluzivní,“ vysvětlu-je Kiki van Eijk svoji práci. Svůj zájem o textury a látky převedla například do návrhů hodin. Ruč-ně vyrobené drátěné skelety ve tvaru hodin jsou objekty na rozhraní fikce a reality, jsou trans-parentní, vidíme skrz ně a na jejich konstrukci



Matali Crasset, *Voyage to Uchronia*. Foto: Kiva.

neobvykle široké množství výkladů. V Bentemově práci se zrcadlí i jeho záliba v cestování a fasci-nace v hledání místních řemeslných dovedností. Na svých realizacích spolupracoval s odborníky z celého světa, dřevěné objekty zpracovávají řezbáři v Senegal, porcelánové sochy vznikají v Číně a v Čechách spolupracuje s novoborskými sklářskými ateliéry. Kolektiv realizoval světelný objekt *Heaven*, který byl na Designbloku vystaven. „Moje instalace je o snu. Sen vycházející z křiš-ťálové postele.“ V křišťálové posteli s nebesy je integrovaným osvětlovací systém, který simuluje přirozené denní světlo, které po úsvitu postupně sílí, nabírá na intenzitě, vrcholí a s nastupujícím odpolednem potom postupně slábne až vy-mizí v temnotě nadcházející noci. Pro Hanse van Bentema je tento objekt „zhmotněním ideálního

se můžeme dívat jako na tenkou inkoustovou kres-bu. Obrácený princip potom Kiki van Eijk použila na paravány, když textilní nábytek nechala vyro-bit z kovu.

Prezentace současného designu se nese ve zna-mení příběhů, emocí, osobních zážitků, výraz-ných až teatrálních instalací, filmových projekcí a koncepcí odkazující do historie nebo literatu-ry. Z českých designérů lze připomenout napří-klad Evu Eisler, která svou kolekci barokizujících šperků *IN THE MOOD* věnovala Perchtě z Rožm-berka, nebo Ronyho Plesla, jenž svou expozici nazval *Pokoj knížete Myškina*. Literární artefak-ty odkazující k hlavní postavě z románu F. M. Dostojevského *Idiot* představují lustry, knihovnu, květinový a odkládací stůl s osmi vinnými skle-nicemi.

From the Family Album - The Exhibition of the 150th Anniversary of the Umělecká beseda

Pavlina Pyšná

This year celebrates the 150th anniversary of the founding of the Umělecká beseda, the oldest artistic association that broadens the awareness of its own activities as well as the most famous Czech artist association. The activities of the Visual Arts discipline of the UB association include lectures and the protection and maintenance of monuments that are primarily the exhibitions of the individual members as well as regular joint exhibitions. A total of four of these exhibitions took place in Zlín in the 1930's and 40's and selected exhibited works were purchased by the Baťa firm for its own collection, which later became the foundation of the current regional gallery in Zlín. This direct relationship between the Umělecká beseda and Baťa's Zlín became the inspiration for the exhibition entitled *From the Family Album*. The premiere of the project took place from August 14 to October 27, 2013, in the main exhibition space of the Regional Gallery of Art in Zlín in building number 14. The exhibition was partially complemented by artwork from the collection of the organizing institution; other lesser important components yielded from the rich collections of the GASK – Gallery of the Central Bohemian Region. The work of the greater personalities were introduced through their paintings, drawings, graphic works and sculptures. Together these individuals defined the nature of the Visual Arts discipline of the Umělecká beseda between the 1920's and 30's. These artists included V. Rada, V. Rabas, V. Sedláček, P. Kotík, K. Kotrba, J. Čapek, R. Kremlička, V. Tittelbach, F. Gross, F. Hudeček, J. Smetana and K. Lhoták.

A Look Back at the Prostor Zlín 2013

Martin Beníček

The months of March and April this year were very active for the workers of the KGVU – they completed the preparations for the grand opening of the permanent exhibition in the new premises of Building no. 14. On May 1st, 2013, the main focus of most of the visitors of the gallery was amazement – and perhaps the installation on the roof of the building in the underpass and platform entrance and also the movements around the statues of Tomáš and Jan Antonín Baťa escaped the attention of the accidental passers-by, but not of the attentive and informed spectators. Everything culminated on the evening of April 30th, 2013 when the grand opening of the next triennial showcase, entitled *PROSTOR ZLÍN 2013* took place.

Commemorating the 100th Anniversary of the Birth of Painter Václav Boštík

Martin Boštík

In the years 2010 – 2013, the Regional Museum Litomyšl, in collaboration with the Arbor Vitae Publishing House and Smetana's Creative Festival in Litomyšl, created a project whose output was a book commemorating the centenary of the birth of painter Václav Boštík as well as two exhibitions of his works. The book *Václav Boštík (1913–2005) – The Centenary of the Artist's Birth* is divided into four parts. Martin Boštík wrote the first part, which focuses on the artist's relationship to his native county, putting his life and work into context. The second chapter written by Stanislav Vosyka deals with the artistic life in Litomyšl, primarily during the period when Václav Boštík attended high school (1925–1933). Historian Jaromír Zemina wrote the third part that includes the older texts that was complemented by newly annotated texts. The last part of the book consists of previously unknown texts written by Boštík. The first exhibition of works entitled *Václav Boštík (1913–2005)* showcased some of the artist's most important works. *Hledání ztraceného ráje (The Search of the Lost Paradise)* was on display at the Litomyšl Castle from June 14 to August 4, 2013 as part of the main program of Smetana's Creative Festival in Litomyšl. The second exhibition entitled *Václav Boštík – Dělení prostoru (Václav Boštík – The Separation of Space)* could be seen at the Galerie Smečka in Prague from September 4 to November 6, 2013.

The Portrait Gallery of the Chateau in Slavkov

Michal Konečný

The collection of paintings in Slavkov is associated with the acquisition activities of the counts and the later royal Haunitz-Rietberg family. The building itself was erected during the 18th Century by three of the most important members of the family, Count Dominik Ondřej, who held the position of Reich. Another important collector and patron of the arts was his son Maximilián Oldřich. The collection had its most significant development during the activities of the art-loving chancellor Empress Marie Terezie, Josef II and Leopold II, the Prince Anton Wenzel Kaunitz-Rietberg, who moved the family portrait gallery to his residence in Mariáhlův. The gallery contains the works of such artists as Andrea Pozzo, Nicolas Maes, Hyacinth Rigaud, Jacob-Ferdinand Voet, Pompeo Batoni, Hubert Maurer, Pietro da Cortona, Andrea Celesti, Johann Liss, Johann Heiss, Johann Heinrich Schönhof, Hans Adam Weisenkircher, Martin Knoller and Josef Schöpf.

The Dream of a Museum is now a Reality. The First Museum of Intermedia in Žilina

Vladimíra Büngerová

Late last year, Mira Sikorová-Putišová curated the exhibition from the collections of the Povázská Art Gallery in Žilina (PGU) entitled *The First Museum of Intermedia* in the gallery's ground floor spaces. The exhibition recognized the absurdity and paradoxes that are associated with the "stone" museum as well as the hybrid volatile nature of "intermedia" (interdisciplinary artistic activities). The curator ironically called it the "first" exhibition in order to draw attention to the uniqueness of the collections and to the unconventional nature of the project in the Slovak environment. Since 1992, the PGU in Žilina has managed the acquisition activities presented through its own exhibitions, creating a coherent set of authors' collections represented by relevant artists engaged in the intermedia environment. Sikorová-Putišová made a careful selection of the works for her exhibition, and presented the first part, emphasizing the serial nature and gradually complementing it with other works and authors. In this first edition, she focused on the works of eight artists represented in the gallery's collections (Simona Bubánová – 1961, Pavlina Fichta Čierna – 1967, Denisa Lehocká – 1971, Karol Pichler – 1957, Boris Ondrečka – 1969, Laco Teren 1960, Jozef Šramka – 1957, Jana Želibská – 1941), complemented by the works of the artists and also focusing on the presentation of one other author. In this particular case of the beginning version of the exhibition, one could find Laco Teren with his dominating installation *Hatto* (1994) and a series of paintings and drawings of the cycle *Our Paradise is Your Hell* (1994). A fundamental part of the intermedia museum is the valuable documentation of the development of the collections and the history of this gallery that have exceeded its own boundaries through its exhibition events and collaborative activities.

The Journey of Eduard Ovocáček – Commemorating the Artist's Jubilee

Ilona Vichová

The author takes a look back at the lifetime achievements of Prof. Eduard Ovocáček, who celebrated his 80th birthday this Spring. Without any hesitation, we can describe the multi-talented artist, teacher and exhibition curator whose works include graphic art, collages, painting, concrete visual poetry, photography, photo and artistic activities and installations, as a multi-media artist. To commemorate the jubilee of the artist's 80th birthday, four uniquely designed exhibitions took place at the end of 2012 and over the course of this year still other events await us within the next few months. The reasonably extensive catalogue, entitled *"Ovocáček!!! 1933–2013"* was published as an accompanying publication. Art historian and long-time friend of the artist, Ludvík Ševeček, participated in the concept and preparation of the publication.

From the 1950's to International Artistic Collaboration – An Interview with Eduard Ovocáček

Ludvík Ševeček

The article is an interview with leading Czech and Slovak artist and art teacher Professor Eduard Ovocáček (born March 5, 1933) and celebration of this jubilee. It primarily focuses on the author's creative beginnings and his activities during the 1960's. During this time, in addition to his important creative contributions, such as in the field of structural abstraction, letterism, concrete art and visual poetry, he strongly advocated as an organizer of events during the time of the emancipation of the Czech and Slovak art scene, better known as Social realism. Apart from his inimitable position in the communication between the representatives of new artistic tendencies in Prague and Bratislava and his participation in the establishment of the confrontation in Bratislava, he illustrates his own participation in the extraordinarily important international collaboration in the interview. He began in 1963 with Polish artists, primarily from the Warsaw Gallery *Krzywe kolo*, but also with Hungarian counterparts. In the interview, his dialogue is divided between leading artists and theoreticians from the West European countries, such as France, Germany, England, which already began in 1964. He extensively comments on his own personal involvement in the activities of the Club of Czechoslovakian Specificists (Klubu československých konkretistů) from 1967 to 1968, whose activities ended with the country's occupation of the Soviet troops on August 21st, 1968.

Ludvík Voneš (1910–1978). Paintings and Work on Paper from the 1940's and 50's

Ilona Vichová

This year, after more than forty years, the Brno City Gallery and the Brno Gallery CZ presented the works of painter Ludvík Voneš. In the early 1940's, he moved from his hometown of Třebíč to Brno, where he worked until he died. His repeated study and work periods in Paris drastically influenced his artistic life. If we do not take into consideration these two exhibitions, it was the work of Ludvík Voneš in the Brno environment that was on display in the 1970's in the Dům pánů z Kunštátu Gallery, when his works first entered his first abstract phase. Ludvík Voneš studied at the Academy of Arts in the atelier of František Tavík Šimon. In addition to his painting, drawing and graphic works, Ludvík Voneš dedicated his designs to architecture. His designs of art protis and mosaics present a solitary chapter of his work. Despite the enumeration of his approach to art and his techniques, the work of Ludvík Voneš constitutes a coherent, mutually unified whole. For this reason the work of this artist, who in the adversity of human destiny and political situation, came to the unmistakable, well deserved attention.

Democracy vs. Extremism. Education towards an Active Citizenship – Inspiration for Handling Civic Issues in Museum Education

Lenka Mrázová

To come closer and to decipher the underlying themes that are actually present in society is one of the fundamental educational tasks of the museum institutions. Thanks to museum collections and the valuable information concealed within them, museums have the opportunity of rendering themselves vicariously open. The article offers inspiration of ways in which they can access such themes as: recent history and ways of delivering them, religious freedom, minorities, patriotism, national identity, and many other topics encountered in historical expositions and exhibitions, as well as in ethnographic and art exhibitions. The article illustrates the activities of several museums and civic associations engaged in the field of education to the active citizenships, and highlights the resources that are possible to use in regular museum educational practice. The text also introduces technical and didactic materials of these particular projects. Museum pedagogues can use these materials not only as theoretical background for working on difficult solutions, but at the same time as practical resource materials for museum educational activities that the museum is creating for its own exhibition activities.

Alternative Art Activities in Uničov in the 1980's

Ladislav Daněk

The article draws attention to the fact that during the artistic research and eventual mapping of the unofficial artistic activities in Moravia in the 1970's and 1980's, not much attention was really given to the many activities that resulted from the young artists' initiative affiliated with the "other culture". During the 1980's, a surprisingly great number of private one-day exhibition activities took place in Uničov in Central Moravia. In terms of its scope and focus, these events were, in that particular geographical area, some of the most notable alternative activities, connected by the underground music and literary cultures. The article contains a list of these identified activities.

Introducing

The Discreet Qualities of Jan Rýz

Jiří Valoch

The article is devoted to the current creations of the unjustly neglected author Jan Rýz (born in 1946), whose work is based on the authentic development of conceptual relations. The artist's recent exhibition in the Nová síň Gallery in Prague was of interest to the writer of this column. At first glance Rýz uses new materials and creates "constructions" from his emerging colours. The artist himself clearly and concisely described *Plastily* as: "special objects – I create plastils using an original technique, using nylon fiber as the base means of expression. I use its mechanical qualities – elasticity, flexibility and memory of shape. The plastic beads provide an additional transparent colour and they also allow an opportunity of working freely and rhythmically with colour and give 'additional doses of whatever is needed. The wall sculptures have the characteristics of a special relief – some kind of musical score and system of symbols that are tied together to a linear structure. The objects in the space are often composed as cubic or rotating modules defining the space, in which they play out the depicted story', interlocked together by lines. Other compositions are free from the restricted limitations of the body and radiate in the space like a kind of vegetative or organic architecture in a diversely variety of combinations."

Jacob Ferdinand Voet. Portrait of Dominik Ondřej from Kounice

Michal Konečný

The most referred to portraits from the Kounice collections in Slavkov (Austerlitz) are the pair of portraits ascribed by Hyacinth Rigaud, who according to tradition was to create a portrait of Count Dominik Ondřej and his son Maxmilián Oldřich. In 1698, Count Maxmilián Oldřich wrote to his father, informing him of the intention of sitting for Rigaud. Due to inaccuracies in his purposes, a charming portrait of a young man in a flowing, richly decorated silk cape with lapels was considered as the previously mentioned work. New discoveries however indicate that the work is of another famous Dutch portrait painter, Jacob Ferdinand Voet. The estimated date of the portrait, based on the dates of the painter's death, however, clearly indicate that the portrait was none other than that of Count Dominic Ondřej from Kounice.

Viktor Jandásek / Builder in Zlín

Ladislava Hornáková

The Zlín construction worker Viktor Jandásek (April 4th, 1908, Olomouc – Sept. 21st, 1959) followed in the footsteps of his father Josef Jandásek. Even though today he is perhaps considered to be a practically unknown architect, he was nonetheless the author of many urban architectural designs in the city of Zlín. His realized designs are strong evidence of the quality of architecture from the First Republic and the modern lifestyle that was characterized by the distinctive architectural signature and sophisticated technical designs in the "non-Baťa" architecture of the city. He was the fundamental author of the concept behind the Trantírek House, which has become one of the most dominant dwellings on the main square in Zlín. He built many villas in Zlín, as well as town houses and other tenements that bear his distinct architectural signature in the city's architectural

period between the Wars. He is also the author of three guesthouses and family dwellings that have brought his characteristic construction signature in the city's architecture during the interwar years. He is also the author of three pensions above the spa swimming pool in Luhavčovice that he conceived in the spirit of poetic functionalism. His firm worked in Zlín until 1948, when it was nationalized and incorporated into the Pozemní stavby Gottwaldov (Gottwald Construction Buildings). There were more than 200 employees working for the company during its peak period of development.

Apartment buildings of Karel Prager

Radomíra Sedláková

Karel Prager is unquestionably one of the most important figures in Czech architecture of the second half of the twentieth century. He is perceived as the author of the structures that cause controversial opinions. Prager's residential buildings continue to be of particular interest. His first constructions at the time required historical spirit were residential group of houses in Ostrava (1951), a large group of apartment buildings in Poruba, three houses in the Prague district Vršovice (1953) and a small residential group of houses in the street M. Alše in Strakonice (1954). Keywords of architecture from the beginning of the fifties were: typified documents, pathotyping, prefabrication, standardization. They were looking for innovative forms of development and new cheaper methods of construction. Karel Prager participated in the study of Union of Architects, which was supposed to find a new look of prefabricated houses. The result of Karel Prager's and Karel Janů's work is a house in Otrokovice, which was an attempt at a combined prefabrication. The architect returned to residential houses in the mid-nineties, when he built up the free land called U kříže in the Prague district of Jinonice. This was no longer about standardization or about prefabrication instead he focused on comfortable, contemporary urban living.

A Mere Glimpse of the Exhibitions with the UB (Umělecká beseda) – except for One Particular Detail

Radolf Matys

The Umělecká beseda (UB) is the oldest artistic association in the Czech Republic, richly spreading its own multifaceted activities. The association was established in 1863 by some of the leading personalities of that time (Smetana, Mánes, Erben, etc.) who demonstrated a new ambition: to get rid of the provincialism in Czech art and give it a new European dimension. The slogan of the association – Freedom in Art (V umění volnost) – luckily expressed the essentially liberal-mindedness of the association, that was divided into three disciplines – visual art, literature and music. It created a broad foundation for the fruitful encounter and mutual understanding of the artists from the broadest artistic disciplines, generations and aesthetic orientations, and this within the spirit of tolerant friendliness. This still continues even today, already now eight generations after its founding members first established the organisation, both in the inner life of the association, as well as in its public presentations (exhibitions, concerts, and public readings). Renowned members of the association include visual artists Aleš, Myslček, Chittussi, Bílek, Zrzavý, Čapek, Šíma, Tichý, and Group 42 and UB 12. The music members include Dvořák, Fibich, Suk, Talich, Novák, Kabeláč, and such authors as Neruda, Vrchlický, Durych, Langer, and Blatný. Even today, the association has contemporary "stars" from the older generation and is luckily receiving the voices of many artists from the younger generation!

Poetry

Václav Daněk / Stanislav Vávra

Prepared by Pavel Petr

In this year's last issue, we present the profiles of two bilateral Czech authors from the older generation. Václav Daněk is a poet and a translator of primarily a wide range of Russian and Ukrainian poetry. He has dedicated his entire life to work on the radio. As a poet, he has published seven original books and has also published one literary selection entitled *Sestup z hory* (*Descent from the Mountain*).

The second author is Stanislav Vávra – primarily known as a member of the surrealist group – *Libeňští psychici* (*The Psychics from Libeň*). In the 1960's, he became close friends with Vladimír Boudník and also participated in his street events. He began to publish his works only after 1989. His most recently published book is *Vzkazy na úctence* (*Messages on a Bill*).

Designblok 2013

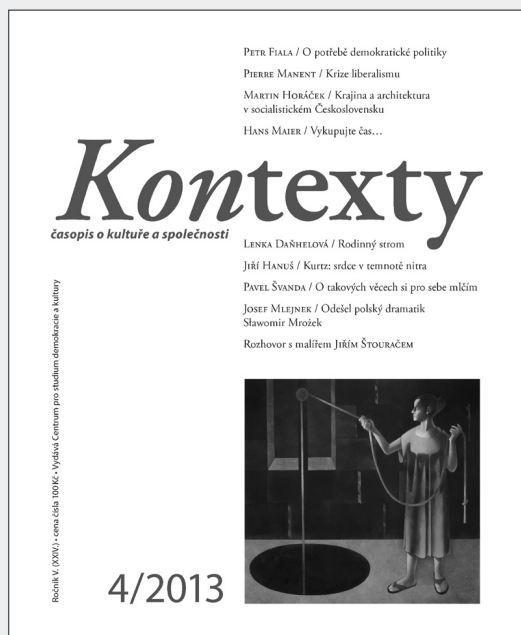
Lucie Šmardová

Designblok, the annual autumn festival of Czech and international design, was held in Prague during the second week in September. The organizers of this year's jubilee celebrated the opening in the Art House, taking place in the Colloredo-Mansfeld Palace in centre of the city. Artists who presented their works in the newly opened space dedicated to exhibitions of art and design include Dutch art duo pair of Kiki van Eijk and Joost van Bleiswijk, Dutch artist Hans van Bente and Belorussian designer Vika Mitrichenko. The international stars were also supplemented by such local artists as Eva Eisler, Rony Plesl, Lucie Koldová, as well as the Galerie Křehký's exhibition project entitled *The New Biedermeier*. The text is devoted to the conceptual overlap of contemporary design.

Domnívám se, že člověk se
může stát velmi izolovaným,
když žije v uzavřené
komunitě a neuvědomuje
si pak, co se děje v okolním
světě...

Robert Shankland, 71,
v důchodu, bývalý Baťův
zaměstnanec, rozhodl
se bydlet mimo
Baťovo město

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* 4/2013

PETR FIALA / O potřebě demokratické politiky

PIERRE MANENT / Krize liberalismu

MARTIN HORÁČEK / Krajina a architektura
v socialistickém Československu

HANS MAIER / Vykupujte čas...

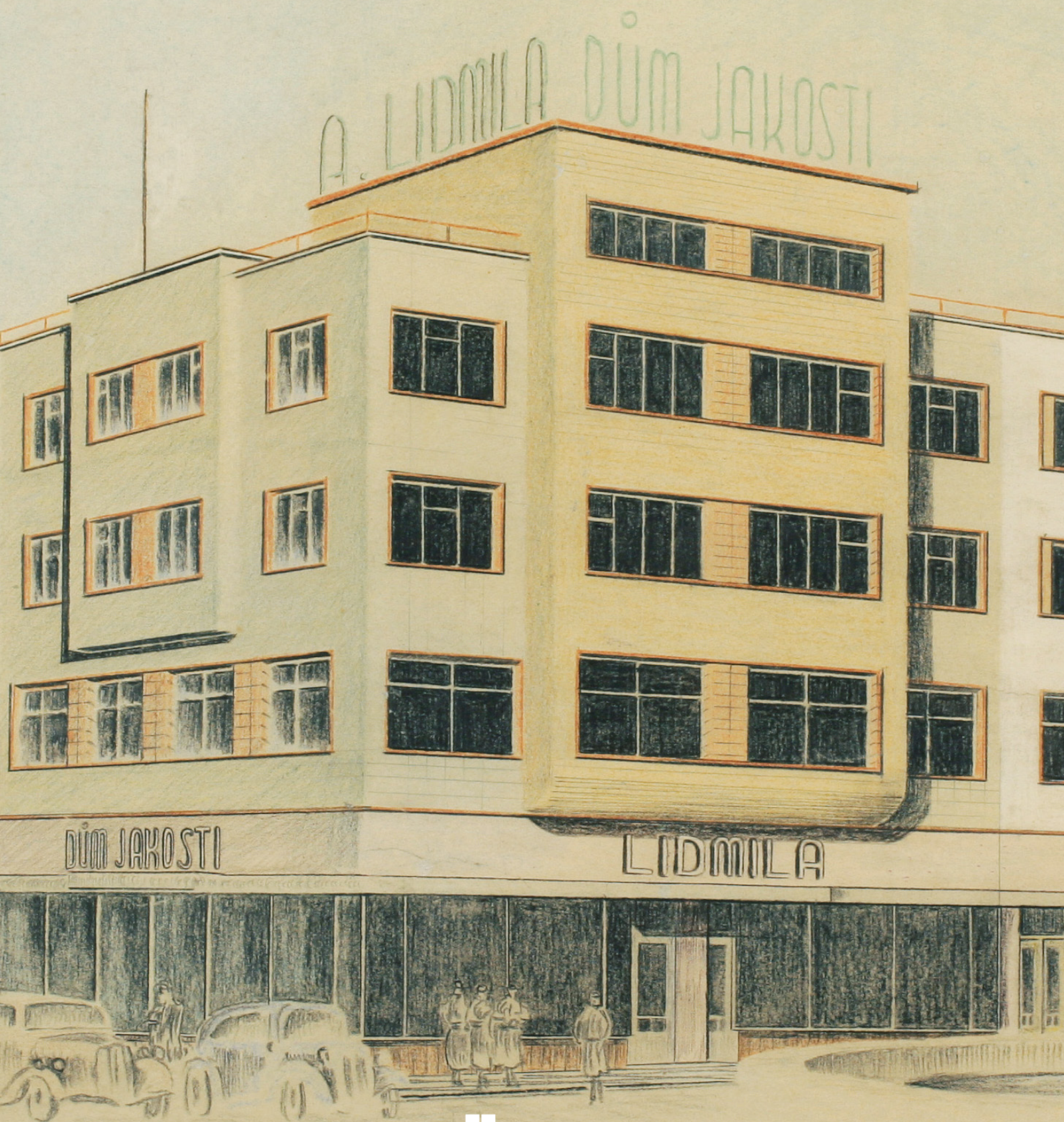
JIŘÍ HANUŠ / Kurtz: srdce v temnotě nitra

PAVEL ŠVANDA / O takových věcech si
pro sebe mlčím

JOSEF MLEJNEK / Odešel polský dramatik
Sławomir Mrożek

Rozhovor s malířem JIŘÍM ŠTOURAČEM





Zlínský kraj

www.galeriezlín.cz