

PROSTOR

ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XX. 1/2013

VÝTVARNÉ UMĚNÍ ARCHITEKTURA HISTORIE POESIE

PROSTOR ZLÍN XX



PROSTOR ZLÍN XX

EDITORIAL

Milí čtenáři,

právě se vám dostává do rukou první ze čtyř sešitů Prostoru Zlín, jimiž v tomto roce periodikum naplní již dvacátý ročník své existence. Musíme samozřejmě doufat, že se tak skutečně stane i za současné, kultuře ne příliš nakloněné a ne zcela předvídatelné, složité ekonomické situace. Pro nás, kteří jsme u zrodu Prostoru Zlín stáli už od jeho počátků (nulté číslo, 1992) a rozvíjeli ho od novinového formátu až do stávající podoby česko-slovenského výtvarného časopisu, čtvrtletníku s širšími kulturními aspekty, je jeho „historické" výročí samozřejmě více než potěšující a je i jakousi satisfakcí, že úsilí v daném směru vynaložené bylo smysluplné, že naše nasazení a péče o časopis i v dobách existenčně vypjatých - soustavná práce na jeho aktualizaci - přináší i v dnešních pozměněných kulturních poměrech své ovoce. O koncepčních, obsahových či grafických proměnách periodika jsem vás sice na tomto místě v průběhu let pravidelně informoval, přesto bych při této příležitosti rád připomenul alespoň jednu zajímavou souvislost a sice, že přesně před deseti léty (2003), tedy počínaje desátým ročníkem, jsme podstatně navýšili počet tiskových stran jednotlivých čísel časopisu a změnili i jeho periodicitu z dvouměsíčníku na dnešní čtvrtletník. Zcela zásadní záležitostí v životě periodika je ale bezpochyby jeho naplňující se dvacetileté jubileum, což se také promítne do grafiky titulních stránek obálky všech sešitů jeho stávajícího ročníku.

Zvláštní postavení v kontextu české a slovenské časopisecké kulturní publicistiky zaujal Prostor Zlín už tím, že je časopisem veřejné galerijní instituce a že se soustavněji zaměřuje rovněž na témata, jež úzce souvisí s činností muzea umění. Tento sešit je tak mimo jiné věnován i jedné z příkladných institucí této sféry v českých zemích, Muzeu umění Olomouc, které u příležitosti šedesátého výročí svého založení otevřelo řadu pozoruhodných expozic, koncipovaných z vlastních uměleckých sbírek. Příští číslo bude zase více zaměřeno přímo na vydavatelské zařízení Prostoru Zlín - Krajskou galerii výtvarného umění ve Zlíně, jež v těchto dnech přechází ze svých tradičních pozic v Domě umění a ve zlínském zámku do nových prostor ve čtrnácté budově bývalého zlínského továrního areálu. Vedle vlastních uměleckých sbírek a s nimi spjaté výstavní činnosti, věnovala zlínská galerie vždy značnou pozornost i dalším důležitým stránkám výtvarného dění, zejména v místě své působnosti, ale i v širším regionu. Nepominutelnou roli přitom sehrával právě galerijní časopis, na jehož stránkách jsme například v uplynulých letech recenzovali četné výstavy děl významných místních autorů, včetně tvůrců z jiných oblastí, kteří působí na Zlínsku. V celém cyklu článků jsme čtenářům představili také řadu zajímavých „hodnotově" orientovaných alternativních soukromých galerií, které se nachází ve Zlíně i v širším východomoravském regionu. Rádi bychom v realizaci této koncepční představy pokračovali a vedle recenzí výstav a článků budeme, počínaje stávajícím ročníkem, na druhé straně obálky Prostoru čtenáře upozorňovat na umělecká díla ve veřejném zlínském prostoru, na něž se v naší „uspěchané" době nezřídka neprávem zapomíná. K takovým dílům bezesporu patří i kašna v prostorách za Městským divadlem ve Zlíně, již řadu těchto prezentací zahajujeme. Autorem její figurální části je jeden z nejpřednějších českých sochařů 2. poloviny dvacátého sochařství Miloslav Chlupáč (1920), absolvent VUPŠ v Praze (prof. J. Wagner), jehož skulptury se četně nachází také v zemích na západ a na jih od našich hranic. Zlínské sousoší realizoval jako vítěz příslušné části soutěže na výtvarný doprovod nové budovy divadla, na konci šedesátých let - v době politického tání.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XX. 1/2013

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Ludvík Ševeček *Šedesátiny olomouckého Muzea umění - Od Tiziana po Warhola* **3**
Olga Badalíková *Happy end se nekoná - prozatím. Pavel Zatloukal a Muzeum umění Olomouc* . . . **7**
Ilona Víchová *Zbyněk Sekal - Skládané obrazy a schránky* **10**
Eva Kolářová *Obrazová sbírka knížat Lichnovských a zámek Hradec* **12**
Martin Fišr *Boj o bubliny a téměř vítězný* **15**
Julius Barzci *To najlepšie ešte len príde (Ad „Zlaté piesky")* **18**
Jan Placák *Jaroslav Lacina* **21**
Václav Mílek *Mám rád vzájemnou spoluhru - Rozhovor s Petrem Niklem* **23**
Alexandra Tamásová *Zákaz dotyku - Jana Želibská* **26**
Daniela Čarná *Galéria ako priestor pre vzdelávanie umením. Galerijná pedagogika na Slovensku a v Galérii mesta Bratislavy* **29**
Martin Beníček *Výstavy v Psychiatrické léčebně v Kroměříži - 14 let, 60 výstav, 54 autorů* **32**
Jiří Valoch *Alva Hajn* **34**

PŘEDSTAVUJEME

Jiří Valoch *Subtilní geometrie Vladany Hajnové* **38**

JEDNO DÍLO

Petr Havrlant *Dvě dívky u jezera* **40**

ARCHITEKTURA

Ita Heinze – Greenberg, Richard Biegel *Erich Mendelsohn ... ze života* **42**
Alena Krkošková *Jan Kotěra. Ohlasy lidového umění: Po stopách moderny* **47**

Z ARCHIVU

Jiří Pulec *Teige jako konzultant dizertace* **51**

POESIE

Lubomír Filip Piperek **56**
František Horka **58**
připravuje Pavel Petr

DESIGN

Janka Bieliková, Leo Macenauer *Projekt Czech.Slovak* **60**

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

Reprodukce

1. strana obálky: Zdeněk Sýkora, Linie č. 56 (Humberto), 1988, ze sbírky Muzea umění Olomouc.

2. strana obálky: Miroslav Chlupáč, Torzo, socha pro zadní průčelí MDZ, 1964-1966, trachyt, d. 200 cm. Foto: archiv KGVUZ.

3. strana obálky: Josef Hoffmann, Polohovací křeslo (Sitzmaschine), 1905, ze sbírky Muzea umění Olomouc.

4. strana obálky: Erich Mendelsohn, budova Německého svazu kovodělníků, Berlín, 1930, průhled schodištovým zrcadlem. Foto: Jaroslav Němec, 2012.

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Dům umění, 762 27 Zlín
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2013 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ..... ks výtisků.
Adresa odběratele: .....
.....
.....
tel.: .....
IČO: .....

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



Šedesátiny olomouckého Muzea umění

Od Tiziana po Warhola

Ludvík Ševeček

Muzeum umění Olomouc už řadu let bezesporu patří k nejpřednějším institucím svého druhu v českých zemích. Jak hodnotou a rozsahem uměleckých sbírek, jež spravuje, tak interní badatelskou prací a s ní spjatou veřejnou činností. V posledním době o sobě dává znát především původními přehlídkami starého, novějšího i současného umění, které svým pojetím a významem doprovodných publikací často přesahují rámec českého regionu.[1/] V roce 2011 muzeum dovršilo šedesát let své existence a výstava Od Tiziana po Warhola, kterou u příležitosti výročí připravilo, se stala skutečnou kulturní událostí. Její koncepce těží z dlouholeté odborné práce instituce s vlastními rozsáhlými uměleckými fondy, které dnes zahrnují na 170 tisíc vesměs důležitých a nezřídka přímo jedinečných uměleckých exponátů anebo i celých jejich souborů. Nejvzácnější a nejrozsáhlejší součást sbírek bezpochyby tvoří jednotlivé kolekce starého umění, jež se formovaly již dlouho před ustavením muzea, v průběhu téměř pěti set let.[2/] Jejich historie je ovšem úzce spjata s jeho sídelním městem Olomoucí. Především ale s olomouckým biskupstvím a arcibiskupstvím, s mecenátem a sběratelskými aktivitami některých jeho představitelů, počínaje biskupem Stanislavem Thurzem na počátku 16. století. Podstatnou roli v rozvoji těchto fondů sehrála hlavně jedna z nejvýraznějších osobností moravské rekatolizace a obnovy země po třicetileté válce, biskup Karel II. z Lichtensteinu-Kastelkorna.

Do vínku „olomouckých“ sbírek svým vkladem v uplynulých stoletích ovšem přispívali i další mecenáši a milovníci umění, ať už z řad církve, církevních řádů a hodnostářů, šlechty, nebo osvícených měšťanů. Mezi nimi s odstupem času vynikají zejména aktivity ve městě usazené uměnímilovné rodiny Primavesi, která úzce komunikovala s předními představiteli vídeňské secese a moderny. Její mimořádná kulturní iniciativa v duchu „gesamtkunstwerku“, která zanechala trvalé stopy také v architektuře a s ní souvisejícím užitým uměním (nejenom v samotné Olomouci), však již nenalezla ve městě v průběhu dalších desetiletí uplynulého století odpovídající pokračovatele a zůstala nadlouho iniciativou ojedinělou. Vznik Československa v roce 1918, s jeho despektem k habsburské minulosti, navíc vytrhl kulturní život Olomouce z jeho tradičních vazeb s Podunajím, což i ve sféře výtvarného dění nezbytně vedlo k rezignaci na jakoukoliv soustavnější mezinárodní spolupráci a k její regionalizaci. Ostatně obdobný trend ve městě, tentokrát v souladu se situací v celém státě, převládl i po druhé světové válce, zejména po nástupu komunistické moci (1948). Síť krajských galerií, zřizovaná v českých zemích na počátku padesátých let, již sledovala neblaze proslulé cíle centrálně řízené a regionálně dozorované komunistické kulturní politiky, zejména ve sféře soudobé výtvarné tvorby. Ty se naštěstí nedařily místním politickým nomenklaturám prosazovat beze zbytku, nepochybně už z toho důvodu, že správa sbírek starého i novějšího umění různé provenience, jež si komunistický stát přivlastnil a svěřil do správy těchto nových institucí, vyžadovala nejenom službu nejnovějších „kulturních kádrů“, ale i speciální kvalifikovanou odbornou péči. Mezi jejími nositeli se s ústupem politických tlaků stále častěji objevovali také badatelé a kurátoři, kteří se programově orientovali rovněž na skutečné hodnoty moderního i současného výtvarného umění.[3/]

V roce 1951 spatřila světlo světa i předchůdkyně stávajícího Muzea umění (či spíše první jeho verze) Galerie výtvarného umění v Olomouci, která už od počátku, vedle fondů starého i novějšího umění rozličné provenience, včetně konfiskátů, spravovala rovněž důležitou součást zmiňovaných sbírek arcibiskupských. V následných desetiletích procházela nová instituce složitou existenční anabází, kdy se měnil jak její statut, tak i provozní prostory a celá situace nakonec vyústila až ve ztrátu samostatnosti, když se stala pouhým oddělením Vlastivědného muzea v Olomouci. I v těchto náročných podmínkách však galerie dokázala udržet integritu vlastní odborné práce; nejenom koncentrací pozornosti na starší umění, ale -s uvolňováním ideologických bariér- od konce padesátých let a v následné dekádě se vedle výstavních aktivit pozoruhodně rozvíjela rovněž její činnost akviziční, zaměřená na klasickou modernu, zejména na dnes již prakticky nedosažitelné české umění první poloviny dvacátého století, ve všech jeho tradičních sběratelských okruzích (malířství, sochařství, kresba, grafika), se zvláštním zřetelem na moderní plastiku. Svůj odborný záběr instituce postupně rozšiřovala i o další, v galeriích méně zavedené výtvarné obory. Již v sedmdesátých a osmdesátých letech tak například na její půdě byly, díky badatelským aktivitám historika umění Pavla Zatloukala, položeny základy sbírky architektonické dokumentace. Právě pod jeho vedením došlo po změně společenských poměrů v roce 1989, kdy se stal ředitelem galerie, k jejímu nebývalému všestrannému rozvoji, k němuž bychom ve sféře českých muzeí či galerií umění -nejenom

Pohled do expozice výstavy Od Tiziana po Warhola - Výtvarná kultura 1948–2011.
Foto: Muzeum umění Olomouc - Lumír Čuřík



Jan Brueghel st., Selská rvačka, kolem 1610, olej, dubové dřevo, 73 × 106,5 cm, majetek Arcibiskupství olomouckého, Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž. Foto: Muzeum umění Olomouc – Zdeněk Sodoma

v posledních desetiletích- marně hledali nějakou srovnatelnou oborovou paralelu. V devadesátých letech se pak akviziční spektrum galerie rozšířilo také o fotografii, užité umění (hlavně sedací nábytek) a knihu (zvláště moderní typografie).

Nové zaměření instituce se zračilo už v jejím přejmenování na Muzeum umění Olomouc (1992), jež bezpochyby souviselo se snahou ředitele prohloubit vztah zařízení k uměleckohistorickým hodnotám města. Pro předního historika umění a znalce architektury Pavla Zatloukala, s jeho zvláštním zřetelem ke středoevropskému prostoru, Olomouc nejspíš představovala jakýsi druhý „depozit“ muzea, jehož hodnotovou dimenzi, její možnosti v nových společenských kontextech je třeba respektovat i v jeho činnosti. Historický fenomén města se tak stal určitým svorníkem v badatelských a v praktických aktivitách instituce, směřujících k aktualizaci či propojení historie se současností, k organickému začlenění hodnot spjatých s jedním z nejstarších duchovních center země s jeho přítomností. V intencích tohoto programu již nešlo pouze o integritu všech podstatných olomouckých uměleckých fondů starého i novějšího umění pod odbornou správou Muzea umění, ale stejně tak, a v souvislosti s tím, i o definitivní prostorové řešení provozu instituce v historickém jádru města, a tedy (mimo jiné) i o jejich odpovídající prezentaci. Je především zásluhou Pavla Zatloukala a týmu, který kolem sebe vytvořil, že tato v daných poměrech více než smělá idea postupně dospívala ke svému naplnění. Již v letech 1993–2001 byly v centru města, v několika stavebních etapách, v citlivě rekonstruovaném složitém historickém stavebním areálu v Denisově ulici, zpřístupněny kompletní provozní prostory nového Muzea umění.

Neméně úspěšně -byť cestou stejně trnitou- se již od druhé poloviny devadesátých let uskutečňovala i druhá stránka koncepční představy ředitele instituce, ustavení Arcidiecézního muzea v Olomouci. V jeho pojetí, které nakonec zvítězilo, bylo lokalizováno na nejmagičtější místo města, na Václavské či dómské návrší, se starými historickými tradicemi sahajícími až do časů Velkomoravské říše, na místě, kde také stával přemyslovský hrad a kde se nacházelo i první sídlo olomouckých biskupů. Otevřením Arcidiecézního muzea (2006) nezískaly svůj stánek pouze bohaté olomoucké sbírky starého umění, ale současně byla „rehabilitována i část národní kulturní památky Olomoucký přemyslovský hrad“[4]. V následném roce pak přešly do správy Muzea umění i sbírky Arcidiecézního muzea v kroměřížském zámku, jež se tak stal třetím jeho pracovištěm. V návaznosti na olomoucké historické tradice a internacionálně založené sbírky starého umění se instituce už od počátku devadesátých let snažila tento mezinárodní aspekt prosazovat i ve sféře moderního a současného umění. V roce 2006 nakonec vzniklo pod hlavičkou muzea Středoevropské fórum Olomouc, orientované na poválečné výtvarné umění, ale také na literární, dramatickou a hudební kulturu zemí tohoto regionu, hlavně Slovenska, Polska, Maďarska, Rakouska a velké části Německa. Obdobně jako v případě užitého, staršího, moderního či současného umění vedla již i tato další důležitá

specializace olomouckého Muzea umění k značnému obohacování uměleckých sbírek instituce, jakož i k realizaci výstav prací mimořádných uměleckých osobností (Oscar Dominguez, Victor Vasarely, Magdalena Abakanowicz).

Rozsáhlá výstava Od Tiziana po Warhola je jednak jakýmsi exkluzivním pohledem do všech důležitých sbírkových souborů Muzea umění, ale současně se snaží poukázat i na prehistorii a historii zařízení i jeho sbírek a zejména na jeho rozsáhlou činnost v uplynulých více než dvaceti letech, jež ho vynesla na oborové výsluní. Nepominutelnou roli v rámci její instalace proto zaujalo zvláštní dokumentační oddělení a doprovodná publikace s katalogem vystavených prací a rozsáhlými úvodními texty hlavního kurátora a autora celé akce, profesora Pavla Zatloukala[5]. Samotná přehlídka je instalována ve všech výstavních prostorách instituce. V Arcidiecézním muzeu, kde se nachází zejména staré umění 16.–18. století, jsou nejpřitažlivější součástí jednotlivých expozic především obrazy. Jde o vybraná díla řady významných autorů středoevropské, nizozemské i italské provenience. Vedle známých pláten z olomouckých sbírek (např. K. Škréty, A. M. Lublinského či J. Lisse) jsou zde zastoupeny také některé zcela jedinečné exponáty z obrazárny Arcidiecézního muzea v Kroměříži. Mezi nimi i jeden z koloristicky nejpozoruhodnějších rozměrných obrazů Tizianova stáří Apollón a Marsyas (1560–76), ale třeba i dvojportrét anglického krále Karla I. s chotí Henriettou Marií (1632–1634) od A. van Dycka, anebo plátno Jana Breughela st. Selská rvačka (kolem r. 1610). Početná je rovněž kolekce prací na papíře, s převahou rytin a leptů ze 16.–18. století (např. H. Aldegrever, Eg. Sadeler, J. Callot či G. B. Piranesi). Zvláštní pozornost si ovšem zaslouží i malý soubor kvalitních kreseb a v jeho rámci především lavírovaná kresba Giulia Romana Jupiter a Juno, jedna z umělcových studií pro jeho slavnou nástropní fresku v „sále obrů“ v Palazzo del Te v Mantově.

Ve výstavních síních Muzea umění je v chronologickém sledu představeno výtvarné umění 19. a 21. století ze všech sbírkových okruhů, jež instituce sleduje. Obdobně jako v případě staršího umění mohl být i zde uplatněn pouhý zlomek sbírkového bohatství muzea. Jednotlivé expozice se tak zaměřují spíše než na větší názorové celky na ukázky podstatných či typických děl, která reprezentují anebo charakterizují skladbu jednotlivých sbírkových fondů instituce. Už v případě přehlídky výtvarného umění 19. století jsou do její instalace vedle obrazů, soch, kreseb a grafiky například začleněny i originální kusy dobového sedacího nábytku (např. zahradní židle K. F. Schinkela). Kromě kvalitního zastoupení klasiků českého umění, sochařů V. Levého, J. V. Myslbeka či malířů A. Machka, J. M. Navrátila, J. Mánesa, J. Schickanedera či V. Hynaise, jsou v expozici zajímavými obrazovými kompozicemi doloženi rovněž Francouzi G. Courbet a C. Corot. Velmi přitažlivá je také kolekce děl přelomu 19. a 20. století se sochaři J. Mařatkou,



Antonín Martin Lublinský, Mystické zasnoubení sv. Kateřiny Alexandrijské, 1675, olej, plátno, 398 × 203 cm, majetek Muzea umění Olomouc.
Foto: Muzeum umění Olomouc – Ivo Přeček

L. Šalounem, F. Bílkem nebo J. Štursou a malíři J. Preislerem, A. Slavíčkem či M. Jiránkem, ale třeba i s unikátním polohovacím křeslem J. Hoffmanna z roku 1905. Zvláštní pozornost zasluhuje i část přehlídky věnovaná modernímu umění první poloviny 20. století. Důležitými díly jsou zde doložení jak představitelé tzv. zakladatelské generace českého moderního umění v duchu expresionismu a kubismu (zejména E. Filla, B. Kubišta, A. Procházka, V. Špála, J. Čapek), tak i mnozí umělci z okruhu surrealismu, ale též vyznavači dalších tendencí v českém meziválečném umění (J. Štýrský, Toyen, F. Hudeček, J. Šíma, F. Tichý). Výraznými exponáty jsou v kontextu tohoto oddílu výstavy představeni zejména sochaři. Vedle pozoruhodné kolekce bronzů O. Gutfreunda je třeba zmínit alespoň plastiky V. Makovského, H. Wichterlové či J. Vineckého. Je dobře, že je v daných časových souvislostech vedle sedacího nábytku (trubkové křeslo od L. Mies van der Rohe) kresebnými návrhy a studiemi připomenuta rovněž tvorba českých funkcionalistických architektů. K přednostem olomoucké výstavy patří zajímavé expoziční konfrontace českého umění

s tvorbou jiných národních okruhů. Tak je tomu i v případě obrazu O. Domingueze Nosorožec (1946), který je instalován v sousedství děl umělců Skupiny 42 z druhé poloviny čtyřicátých let.

Velmi rozsáhlá je závěrečná část expozice, věnovaná umění druhé poloviny 20. století a umění současnému, na jejímž charakteru se již výrazně podílela akviziční činnost zmiňovaného Středoevropského institutu Olomouc. V jejím rámci jsou tak svými významnými díly zastoupeny desítky nejpřednějších českých a zahraničních tvůrců. Jako taková by si zasloužila zvláštní komentář, který je ale nad rámec možností tohoto článku. Chtěl bych proto pouze konstatovat, že vedle nejpřednějších českých umělců daného období, prakticky všech generací, počínaje J. Šímou, J. Kolářem či V. Boštíkem, jsou na ní svými významnými pracemi zastoupeni zejména přední slovenští tvůrci, ale i řada osobností z dalších zemí. Kromě Andyho Warhola, uvedeného v titulu přehlídky, jsou to například také Yves Klein, László Fehér, Istaván Nádler, Magdalena Abakanowicz, Leo Nusberg či Francisco Infante. Výstava, jejíž jednotlivé expozice připravili kurátoři příslušných částí sbírek Muzea umění, byla zpřístupněna 25. října 2012 a potrvá do 31. března 2013.

nebo přímo s Muzeem umění Olomouc, je možno na tomto místě uvést alespoň: 100 let výtvarné kultury v Olomouci 1898–1989 (1995) – Mezi tradicí a experimentem, Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989 (1997) – „Oznámení o Ikarově letu“, Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury (1998) – Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550 (publikace – 1999 a 2002, sv. III. a I.) – Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století (2002) – Vzdálená blízkost, Maďarské poválečné umění ze sbírek Szent István Király Múzeum v Székesfehárváru (2003) – Lubomír Šlapeta (1908–1983) – Čestmír Šlapeta (1908 – 1999), Architektonické dílo (2003) – „Du bon du coeur“, Poklady francouzského středověkého umění v českých amoravských sbírkách (2006) – Nechci v kleci ! České a slovenské umění 1970 – 1989 ze sbírek MU Olomouc (2008) – Středoevropské fórum Olomouc (2009) – Olomoucké baroko, Výtvarná kultura let 1620–1789 (publikace sv. I. –III.) – Magdalena Abakanowicz, Život a dílo (2011), – Pro tentokrát nesedat, Sbírka užitého umění Muzea umění Olomouc (2011). Z dalších edičních počinů instituce je třeba zmínit hlavně knihu Pavel Zatloukal, Příběhy z dlouhého století.



Giulio Pippi, zv. Giulio Romano, Jupiter a Juno, 1531–1532, lavírovaná kresba perem v tmavohnědém tónu, vysvětlovaná bělobou na nažloutlém papíře, 438 × 573 mm, majetek Arcibiskupství olomouckého, Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž. Foto: Muzeum umění Olomouc – Zdeněk Sodoma

Poznámky:

1. Z celé řady pozoruhodných výstav doprovázených zásadními publikacemi, které nově nastolovaly a hodnotily důležitá výtvarná témata, často spjatá s Olomoucí a Moravou Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku. Muzeum umění Olomouc (2002).
2. Autor textu se v případě historie a činnosti Muzea umění Olomouc – pokud nebude uvedeno jinak – opírá o údaje v doprovodné publikaci k výstavě Muzeum umění Olomouc 1951–2011 (edit. Pavel Zatloukal), MUO, 2011.
3. O tom blíže např. Ludvík Ševeček, Zlínská galerie v letech 1953–1989, in 50 let zlínské galerie, 1953–2003. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2004, s. 27–34.
4. Pavel Zatloukal, Arcidiecézní muzeum, in: Muzeum umění Olomouc, cit. v pozn. č. 2, s. 97.
5. Cit. v pozn. č. 2.

Happy end se nekoná – prozatím

/Pavel Zatloukal a Muzeum umění Olomouc/

Olga Badalíková



Prof. Pavel Zatloukal. Foto: Archiv Muzea umění Olomouc.

V závěru rozhovoru pro časopis Art & Antiques se Pavel Zatloukal, ředitel Muzea umění v Olomouci, zmínil o svém rozčarování, jež následovalo poté, co nebyl z rozhodnutí ministerstva kultury podpořen jeden z nejpozoruhodnějších muzejních projektů posledních desítiletí. *„Věřil jsem, že v té výzvě se Středoevropským fórem nemůžeme neuspět – vždyť jsme to měli tak dobře připravené, o myšlence nemluvě. V muzeu jsem chtěl zůstat do té doby, než se podaří získat stavební povolení. Pak už mě tady nebude potřeba... Odcházel bych s mnohem lehčím srdcem. Ale to by zřejmě byl happy end vhodný tak do 19. století.“*[1]

K překvapení odborné veřejnosti i olomouckých občanů léta promýšlená realizace Středoevropského fóra byla pozastavena a z vágních a velmi nepřesvědčivých důvodů byly upřednostněny projekty jiné, poněkud zemitější. Profesní dráha respektovaného ředitele Muzea umění v Olomouci by si jistě zasloužila šťastnější završení a marné úsilí ubralo jemu i všem zainteresovaným mnoho sil. Je však nutno připomenout, že kreativní osobnost nestojí a nepadá s jedním nezdařeným projektem, zejména pokud je tato neblahá zkušenost vyvážena řadou jiných, nepřehlédnutelných počinů. Pavla Zatloukala je třeba vnímat jako odborně vyhraněnou, a přesto široce orientovanou osobnost, o níž je známo, že vedle vedení Muzea umění v Olomouci se věnuje kurátorské i rozsáhlé publikační činnosti, působí na katedře dějin umění a kulturního dědictví Ostravské univerzity jako vysokoškolský profesor, připravuje scénáře k dokumentárním filmům o architektuře a muzeologii, buduje přírodní lesopark zamýšlený jako prostor *Smíření*[2] a zcela jistě i v této chvíli pilně pracuje na řadě dalších odborných aktivit. Vzhledem ke skutečnosti, že Pavel Zatloukal v této době, jako jeden z mála v českých zemích, opouští dobrovolně a na vlastní žádost svou ředitelskou funkci, lze považovat za užitečnou krátkou rekapitulaci právě jeho dosavadního působení v Muzeu umění v Olomouci. Postihnout všechny jeho aktivity by vyžadovalo bezesporu velmi obsáhlou studii.

V rámci profesního růstu odborných pracovníků v muzejním a galerijním prostředí se povětšinou setkáváme s jevem, kdy kariérní postup pozůstává ze sledu povýšení a přesunů směrem od regionálních až k příslušným nejvyšším státním organizacím. Pavel Zatloukal zvolil strategii zcela rozdílnou. Ve svém milovaném i zatracovaném rodném městě setrval 39 let v původně oblastní galerii, z níž od, chvíle kdy mu to bylo umožněno[3] – promyšleně a s jasnou vizí začal budovat vysoce profesionální pracoviště[4]. Z galerie jako součásti Vlastivědného muzea byla společným úsilím pod jeho vedením vytvořena ojedinělá odborná muzejní a galerijní instituce, a to nejen v českém prostředí. Jistě nelze opomenout řadu kvalitních odborníků, kteří se podíleli na budování galerijního fondu. Pavel Zatloukal ale dokázal na čas potlačit ambice historika umění a valnou část své energie věnoval nekonečné administrativě s jasným cílem – naplnit vizi o skutečně smysluplné instituci, s bohatou akviziční, výstavní i ediční činností.

Po celou dobu své působnosti důsledně směřoval k odborně specializovanému pracovišti a v návaznosti na něj také k rozšiřování prostor určených pro prezentaci sbírek. Mezi zásadní úpravy náleží dílčí rekonstrukce budovy Muzea umění v Olomouci (1991–2001), vybudování



Středoevropské fórum Olomouc, architektonický návrh. Foto: Archiv Muzea umění Olomouc.

Arcidiecézního muzea Olomouc (1998–2006) a založení Arcidiecézního muzea v Kroměříži (2007). Zde je nutno připomenout dlouholeté partnerství muzea s olomouckým arcibiskupstvím. Díky tomuto dialogu byl dán prostor pro prezentaci mimořádné umělecké kolekce. Od roku 2007 pak probíhala příprava projektu Středoevropského fora Olomouc (2007–2011). Jak připomněl Pavel Zatloukal v rozhovoru pro Art & Antiques, tento projekt byl budován *„s cílem dotvořit instituci, která by se zabývala výtvarnou kulturou střední Evropy od roku 1945 v co nejširší škále – včetně fotografie, autorské knihy, designu či architektury. Připravovali jsme také bienále nebo trienále současné tvorby, aby vše nezůstalo pouze v historické rovině. Další důležitou složkou se měly stát dokumentační centrum a knihovna.“*[5] Z doposud nepochopitelných důvodů nebyla tedy realizována ojedinělá myšlenka – vytvořit ve specifickém kulturním prostředí prostor pro tolik očekávanou kontroverzní stavbu v lokalitě historického jádra města.

Naplnit vizi o budoucí podobě muzea znamenalo rovněž rozvíjet bohatou akviziční činnost. Jak připomněl zástupce ředitele Michal Soukup, *„Pavel Zatloukal založil sbírku architektury. Pro velké zaneprázdnění spojené s budováním nové instituce po roce 1990 připravovali akvizice zodpovědní kurátoři. Měl však jasný akviziční plán a v tomto smyslu inicioval rozšiřování a budování sbírky v nových podmínkách a bez teritoriálních i ideologických bariér, tj. nejen doplnění chybějících děl či autorů, ale také pokračování v zakonzervované sbírce fotografie či vznik nových sbírek – užitého umění, autorské knihy a knižní avantgardy. V souvislosti s přípravou Středoevropského fora inicioval rozšíření o poválečné umění ze středoevropského prostoru.“*[6]

Výstavní projekty muzea lze charakterizovat snahou poukázat na jedinečnost soudobého



Pohled do expozice Arcidiecézního muzea Olomouc. Foto: Archiv Muzea umění Olomouc.

setkání, konfrontaci a zejména pro nalezení konotací a smyslu uměleckého dění, po desítiletí izolovaného od jeho přirozeného vývoje.

Samotná architektonická řešení jednotlivých dostaveb, odehrávající se v citlivém historickém prostředí, obdržela řadu ocenění. *Rekonstrukce* Arcidiecézního muzea Olomouc získala v soutěži *European Museum of the Year Award 2008*, vyhlášené European Museum Forum, nominaci mezi deset nejlepších realizací a v soutěži *Mies van der Rohe Award 2007*, vyhlášené European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award 2007, získala tato přestavba nominaci České komory architektů. Rovněž připravovaná architektonická studie Středoevropského fora Olomouc /architekt Michal Sborwitz/, bedlivě sledovaná veřejností, přinejmenším slibovala uměleckého projevu v návaznosti na společenskou i kulturní identitu olomouckého prostředí. Odkrývat přesahy, poukázat na výrazné osobnosti, nalézt specifika a konfrontovat je s výtvarným děním současnosti. V této souvislosti je třeba připomenout výstavy – *„Oznámení o Ikarově letu“. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury,* 1998 nebo *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury* 1969–1989, 2009. Zdá se, že mnohé aktivity byly určeny potřebou rozpoznat a respektovat genia loci Olomouce a pochopit historickou kontinuitu města viz *Od gotiky k renesanci III. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, 1999 ale také *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780,* 2011.

K prioritám Muzea umění v Olomouci náleží ediční činnost. Každá z výstav je doprovázena

katalogem s kvalitním textem i grafickou úpravou. A především v našem prostředí věc zcela výjimečná – tyto publikace jsou k dispozici vždy již v den zahájení příslušné výstavy. Za mnohé, které získaly ocenění, je to z posledních let publikace *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, cena Gloria musaealis 2010[7] nebo publikace *SIAL* obdržela ocenění Nejkrásnější české knihy roku 2010[8]. Za sérii restaurátorských výstav a katalogů v soutěži European Union Prize for Cultural Heritage / Europa Nostra Awards 2009 získalo muzeum ocenění Europa Nostra Award v kategorii výzkumné projekty[9]. Mezi nejkrásnější knihy náleží poutavá publikace Pavla Zatloukala nazvaná *Příběhy z dlouhého století,* jež se stala příkladnou ukázkou spojení literárního talentu s odbornými znalostmi. V soutěži Magnesia litera 2003 získala prestižní ocenění Kniha roku 2003. Jazykovou kulturou, poutavostí a odborným přínosem ji lze po právu srovnat s populárně naučnou publikací Ernsta Gombricha *Příběh umění*.

Stručný výběr veřejných ocenění tak především vyžaduje zamyšlení nad fenoménem Pavel Zatloukal. K souhrnnému výčtu aktivit muzea poskytnutých Michalem Soukupem byla vložena poznámka „*všichni, kdo Pavla znají, si ho váží pro jeho pracovitost, profesionalitu, kolegiálnost, zanícení pro obor, snahu o objektivitu a vystižení podstaty problému, přesnost, obětavost a dochvilnost*“. Tento záviděníhodný výčet lze doplnit jen o několik postřehů, které ještě nebyly připomenuty. Jako erudovaný člověk s vnitřní silou se Pavel Zatloukal neobává ztráty prestižní pozice, a obklopuje se tedy talentovanými lidmi, kterým rád předává své znalosti. Pavel Zatloukal se nevyhýbá názorové konfrontaci, protože tu je vždy možno řešit s noblesou. Má a také umí formulovat a obhájit jasný názor a své cíle dovede na hranici možného. Závěrem lze tedy s nadějí znovu připomenout: Happy end se Středoevropským forem Olomouc se sice nekoná – ale my víme, že opravdu prozatím!



Pohled do expozice Victora Vasarelyho (ze sbírek Janus Pannonius Múzea v Pécsi) v Muzeu moderního umění v Olomouci, 2007. Foto: Archiv Muzea umění Olomouc.

Poznámky:

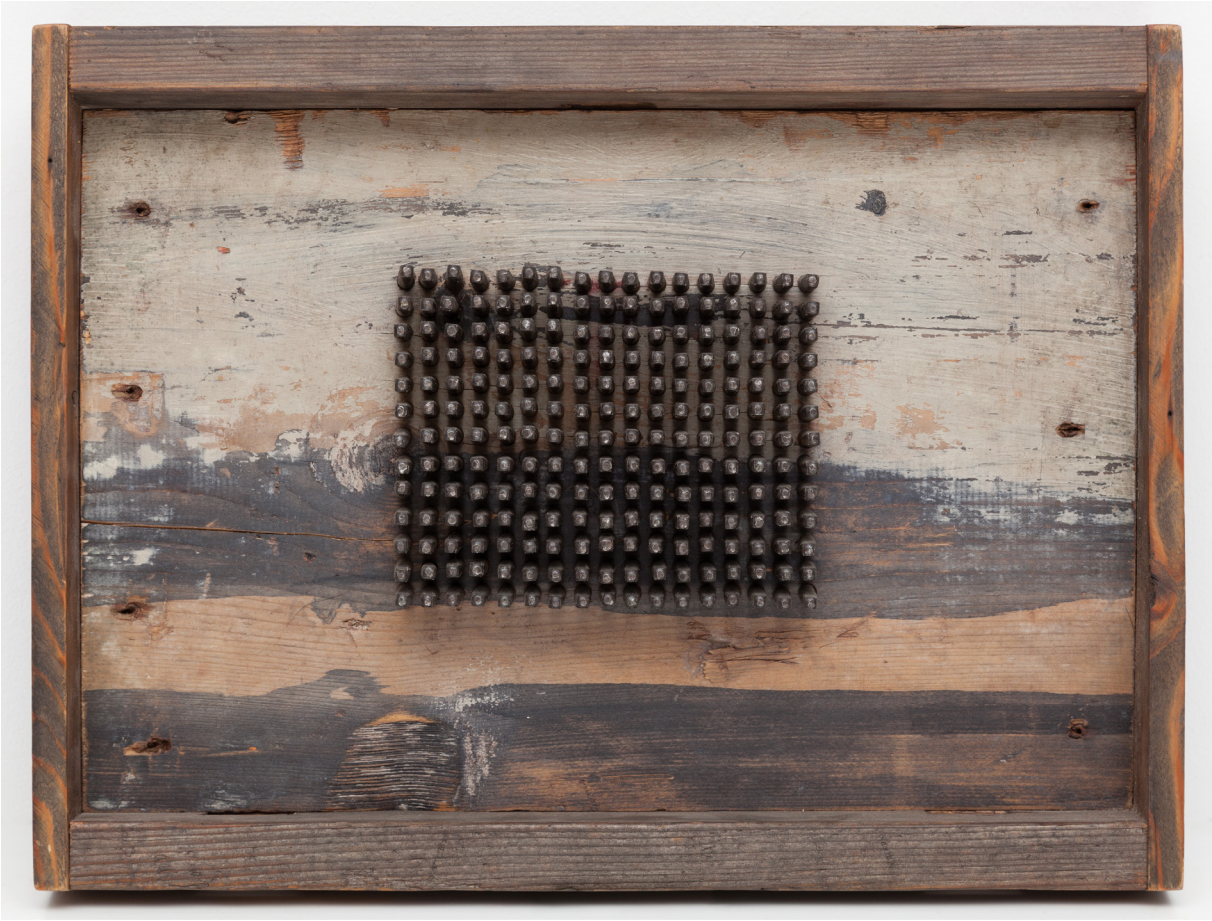
1. Karolina Jirkalová, Jiří Skřivánek, Visí to ve vzduchu. Rozhovor s Pavlem Zatloukalem, in*: Art & Antiques*, č. 206, 2011, s. 36.
2. Zatímco v publikaci „Kdo je kdo“ uvádí Pavel Zatloukal jako své životní krédo „kontinuitu a kontext“ /Pavel Zatloukal*, Kdo je kdo v české republice na přelomu století*, ed. Michal Třeštík, Praha 1998, s. 691/ v článku MF DNES upřednostňuje „Smíření“ jako podstatu dnešní civilizace. /Není nic většího než smíření, rozhovor Ivany Pustějovské s Pavlem Zatloukalem*, MF DNES*, 5. srpna 2005, s. B/4.
3. Ředitelem tehdy ještě oblastní galerie se Pavel Zatloukal stává v roce 1990.
4. Vznik a vývoj uměleckých sbírek, včetně současné situace v dnešním MUO, je kvalifikovaně zpracován v katalogu k výstavě Od Tiziana po Warhola, připravil Pavel Zatloukal /ed./ *Muzeum umění Olomouc 1951–2011,* Olomouc 2012.
5. Ad 1, s. 30.
6. Za řadu poskytnutých písemných informací náleží poděkování Michalu Soukupovi, náměstkovi ředitele MUO. Citováno z jeho podkladů.
7. Vyhlašovatel: Ministerstvo kultury České republiky a Asociace muzeí a galerií České republiky.
8. Vyhlašovatel: Památník národního písemnictví a Ministerstvo kultury ČR, 1. místo – Cena ministra kultury v kategorii vědecká a odborná literatura.
9. Vyhlašovatel: EU, kategorie: výzkumné projekty, rovněž publikace Růžová zahrádka a faksimile (1825) získala zvláštní cenu v soutěži: Gloria musaealis 2009, vyhlašovatel: Asociace muzeí a galerií České republiky, kategorie: Muzejní publikace roku 2009.

Zbyněk Sekal

Skládané obrazy

a schránky

Ilona Víchová



Zbyněk Sekal, 17 X 13 = 221, Z čísla počet, 1991, 33, 5 × 45 × 7 cm, železo, dřevo, soukromá sbírka. Foto: Tomáš Tichý

Na sklonku minulého roku se v prostorách Topičova klubu v Praze uskutečnila výstava Zbyňka Sekala, autora, který v roce 1969 emigroval do Berlína a od roku 1970 se trvale usadil ve Vídni. Právě letos uběhne od jeho narození 90. let. [1] Pražská výstava toto blížící se výročí připomněla a stala se předvojem velké Sekalovy přehlídky připravované pro prostory Muzea umění v Olomouci. Tu by měla doprovodit i rozsáhlá monografie z pera Marie Klimešové, která po rozsáhlejším katalogu z roku 1997 [2] přinese ucelený pohled na Sekalovo dílo.

Záměrem pražské výstavy nebylo připravit retrospektivní přehlídku, což prostory galerie ani neumožňují, ale představit dvě nosné cesty Sekalova díla – skládané obrazy a schránky. Skládanými obrazy Sekal nazval materiálové reliéfy, které vytvářel kontinuálně od roku 1962 a vedle bronzových plastik představují důležitou linii jeho díla, pro něj snad nejvíc typickou. Jejich základem jsou nalezené materiály – dráty, kovové destičky, plechy, prkénka, dřevěné špalíčky, ale také pozůstatky lidské činnosti – dvířka, hřeby a šrouby. Tyto nepotřebné, poškozené, většinou zahozené předměty Sekal uváděl do nových kontextů jako věcné fragmenty nám známého světa a autentické svědky lidského bytí. Vedle sugestivních spletí vytvořených omotáváním drátu do neprostupných skrumáží ukotvených na dřevěném nebo plechem pobitém podkladu vznikaly dřevěné desky pracující s principem probíjení nebo stahování šrouby. Zde se Sekal snad nejvíce přiblížil výrazovosti umělců z okruhu pražských Konfrontací, s nimiž také vystavoval na proslulé výstavě D (1964). Jeho informelně směřovaný projev ovšem nesklouzl k drásavě existencionálnímu dramatu, ale vyplýval ze zájmu o významové možnosti materiálu jako zdroje asociací.

Sekal nikdy nepodléhal dobovým aktualitám, ani v této fázi, ani v desetiletích následujících.

Jeho výtvarné myšlení bylo vedeno vlastním programem a od prvopočátku směřovalo k řádu, objektivizaci a vyvážené formě. Obzvlášť citlivý je okruh skládaných obrazů pracujících s otiskem. Vryp, skvrna, plošný nebo reliéfní obrys zde fungují jako stopa zmizelého. Sekal v nich pracoval s kódem paměti a autentickou stopu v ploše, ať již na dřevěné desce, nebo prkénku, uchopil jako záznam doby, kdy použitý materiál žil vlastním životem, naplňován ději a událostmi svázanými s člověkem. Vznikaly desky s krajně minimalistickým dělením plochy i složitější prkénkové reliéfy, jejichž skladba je taktéž podřízena jasnému geometrickému řádu. Tato racionální organizace našla využití i v plechu. Jednotlivé geometrické elementy jsou ukotveny na podklad pomocí hřebíků či šroubů, které v ploše „vykreslují" lineární skladbu, ať již lapidární, nebo rozvětvenou do komplikovanější sestavy. Materiálové vlastnosti železného nebo měděného plechu zde



Zbyněk Sekal, Píšťaly, 1967, 41 × 42, 2 × 6, 1 cm, železo, dřevo, Museum Kampa. Foto: Tomáš Tichý

navíc otevírají cestu vizuálnímu působení světla a s ním vzniku nečekaných procesů, jako je odraz, vyzařování nebo proměna barevného tónu. Tyto fyzikální jevy získávají v důsledku měnících se světelných podmínek emocionální dosah, který se zpětně stává významovým protějškem vůči racionalitě výtvarné formy.

Princip skládaných obrazů vyústil počátkem 80. let v dřevěných objektech, tzv. schránkách. V nich Sekal překročil dvoudimenzionální hranici a systém ukládání a fixování nalezených fragmentů rozvinul do prostoru. Tektonický charakter těchto dřevěných konstrukcí odkazuje k principu stavby, ovšem nikoliv ve smyslu utilitárních lidských obydlí, ale svatyní a chrámů, jejichž úkolem je chránit „ono" vzácné uvnitř. Středem Sekalových schránek však není relikvie, ale běžný předmět ze života lidí. Kus dřeva, prkénko s páskem kůže, kovový fragment jsou vnímány jako centrum naší koncentrace. Pohled diváka je instinktivně vtahován k tomuto jádru, které napůl skryté vprostřed křehké konstrukce znepokojuje svou samozřejmostí a stabilitou.

Způsobem tvorby i polohou výtvarného uvažování se Sekalova osobnost v mnohém vymyká nejen českému, ale i světovému sochařství. Hned v počátcích zasáhla jeho cítění rána koncentračního tábora, syrová zkušenost o absurditě lidství [3]. Vznikaly emotivní kresby a malby, které od druhé poloviny 50. let postupně ustupovaly sochařskému projevu. Ten našel vyjádření nejprve v bronzu, vždy důsledně patinovaném. Obě tyto oblasti však pražská výstava do své koncepce záměrně nezahrnula a instalaci, jak již bylo zmíněno, vystavěla na dvou vzájemně se prolínajících liniích – skládaných obrazech a schránkách z období od 60. do 90. let. Stejně jako Sekalova tvorba dýchá skrytou intimitou a soběstačným klidem klauzury, byla i pražská výstava koncipovaná jako soustředěné zastavení nad nemnoha díly. Ta svou vnitřní silou ovládla okolní prostor a návštěvníka přiměla k tiché kontemplaci nad základními principy světa a otázky člověka v něm.



Zbyněk Sekal, Schránka, 80. léta, 63 × 38 × 38, 5 cm, dřevo, barva, Museum Kampa. Foto: Tomáš Tichý

Poznámky:

1. Zbyněk Sekal se narodil 12. 7. 1923 v Praze a zemřel 24. 2. 1998 ve Vídni.
2. Zbyněk Sekal, práce za posledních pětapadesát let, texty Werner Hoffmann, Marie Judlová, Zbyněk Sekal. Galerie hlavního města Prahy, 1997.
3. V letech 1941 až 1945 byl vězněn na Pankráci, v Terezíně a v koncentračním táboře Mauthausen.

Obrazová sbírka knížat Lichnovských a zámek Hradec

Eva Kolářová



Aelbert Bouts (1452–1549), Posmívání Kristu, kolem pol. 16. století, olej na dřevě, 58 × 53 cm. Zámek Hradec nad Moravicí. Foto: L. Wünsch

Příběh zámku Hradce se skládá z několika kapitol a každá z nich je pro jeho vývoj neopomenutelná. Osudy zámecké galerie jsou ovšem svázány výlučně s jednou etapou jeho dějin, a to obdobím 1788 až 1945, kdy hradecké panství procházelo rukama šesti generací rodu knížat Lichnovských, hrabat z Werdenbergu, svobodných pánů z Voštic.

Dne 1. října 1778 uzavřel Jan Karel Bohumil, 1. kníže Lichnovský na Odrách, Chuchelné, Grabówce a Smolkově (1721–1788) kupní smlouvu, jíž získal Hradec od předchozího majitele Wolfganga Karla, svobodného pána Thomagnini-Neffzern. Hradecký zámek byl tehdy necelých sto padesát let po kompletní přestavbě a náležel k nejvýznačnějším sídlům rakouského Slezska.

Z inventáře pozůstalostního spisu po 1. knížeti Lichnovském víme, že po deseti letech užívání hradeckého zámku tu měl uloženy obrazy za pouhých sedm zlatých. To rozhodně nesvědčí ve prospěch existence zámecké obrazárny, jejíž umístění v západním křídle panského patra a poničení při požáru v únoru 1796 avizoval ve starší a dosud citované vlastivědné literatuře archivář Adolf Turek (mj. publikace *Zámek Hradec* z roku 1970), aniž konkretizoval informační zdroj; v tomto smyslu skončily s nulovým efektem také příslušné archivní průzkumy, včetně autentického *Vyšetřovacího protokolu* z 29. února 1796. Vzhledem k tomu, že Jan Karel Lichnovský vlastnil kromě hradeckého zboží rovněž rodová panství v Chuchelné (od 1608 do 1945) a v Odrách (od 1716 do 1792), lze důvodně předpokládat, že obrazy zdobily všechna tři knížecí sídla. Doklad o případné existenci cíleně komponované a prezentované obrazové sbírky však až do závěru 18. století nemáme u žádného z nich, včetně prestižního Hradce.

Janova syna Karla Aloise 2. knížete Lichnovského (1771–1814), zadavatele razantní empírové přestavby vyhořelého renesančně-barokního zámku v Hradci, sice z více důvodů považujeme za zakladatele rodové portrétní galerie, ale první zmínku o hradecké zámecké obrazárně sui generis známe až z pozůstalostního spisu Janova vnuka Eduarda 3. knížete Lichnovského (1789–1845), hovořícího již výslovně o „*obrazárně*“, její situování v rozvrhu objektu však zůstává nerozšifrované. Oba posledně jmenovaní se významně podíleli nejen na empírové a pozdně empírové proměně zámeckého exteriéru, ale stejně tak markantně ovlivnili funkční schéma a noblesní uměleckořemeslnou a mobiliární nobilitaci interiérů, v jejichž výzdobě obrazy nemohly absentovat. Z nich jako vůbec první je jmenovitě identifikovaná kolekce šesti dodnes dochovaných krajinomaleb s pohledy na hradecký zámek a okolí od malíře Jana Kesselheima ze 20. let 19. století, jejímž trvalým uchováním své potomky zavázal kníže Eduard, a to písemným ustanovením z prosince 1834.

Eduardův nejstarší syn Felix Vincent (1814–1848) je zejména spojen s reorganizací zámecké bibliotéky a počátky rodového sběratelství v oborech umělecké grafiky a orientálií, nicméně určitě i za něj hradecký zámek „*obrazovou galerii*“ měl; známe ji z archivního pramene z července 1850.

Ale až s jeho mladším bratrem Karlem Mariou 5. knížetem Lichnovským (1819–1901), který se po Felixově tragickém skonu a složitých majetkových peripetiích stal v roce 1857 vlastníkem rozlehlých rodových fideikomisů Chuchelná a Křižanovice na pruské straně Slezska a alodu Hradce na území rakouském, je knížecí galerijní, resp. obrazová kolekce spojena nejtěsněji. Karlův dominantní podíl na kvalitativní a kvantitativní skladbě galerijního souboru byl mj. podmíněn velkolepou a mnohaletou historizující proměnou hradecké rezidence i celého areálu, zasáhnuvší i do razantního převleku interiérů; jejich nové ambaláži prioritně opět vévodily obrazy a umělecké předměty vůbec. Ostatně, patřilo k dobrému tónu být ctitelem a sběratelem umění

nejrůznějších žánrů. Ale z Lichnovských intelektuální noblesu nemusel nikdo pouze předstírat. Mezi členy rodu byli vědci, spisovatelé, básníci, překladatelé, hudebníci, ale i aktivní výtvarní umělci. Mnozí z nich byli přáteli vynikajících osobností evropské kulturní elity i neokázalými mecenáši řady z nich.

Kníže Karel Maria považoval rodinnou sbírku obrazů za výkladní skříň rodu a adekvátně tomu se o ni staral. Tak např. v letech 1893 až 1894 zadal A. Hauserovi, specialistovi obrazáren královských muzeí v Berlíně, restaurování, příp. ošetření 64 obrazů v sumě 1 425 marek. Sbírku však nechal také pečlivě evidovat, a to hned v několika soupisech. Z nich nejstarší známý „*Seznam obrazů na zámku Hradci*“ z roku 1874 zaznamenává 71 obrazů, rozptýlených po jednotlivých místnostech. Okolo roku 1880 byl pořízen nový a rozšířený „*Hlavní seznam olejomaleb v knížecích zámcích Hradec a Křižanovice*“; měl 181 položek, jednotlivě oceněných; hodnota sbírky vystoupala na 22 165 zlatých marek. Zhruba ve stejném čase byly rámy obrazů opatřeny mosaznými štítky se jmény autorů, nacionálemi a novým, již posledním inventárním číslem, což svědčí o nadstandardním, galerijním způsobu prezentace obrazů, nadřazených tímto ostatní mobiliární výbavě zámeckých interiérů. Kolem roku 1898 byl proveden třetí soupis, zabývající se pouze lokacemi v Hradci, Chuchelné a Berlíně (bez Křižanovic) a členící kolekci na „*Staré obrazy*“ (194 kusů) a „*Rodinnou obrazárnu*“ (49 kusů). Z nejvyššího zde užívaného evidenčního čísla lze soudit, že sbírka tehdy čítala 276 kusů. Posledním známým je „*Inventář - Nový katalog*“ zpracovaný knížecím tajemníkem Goebelem v září 1900 a sumarizující 290 obrazů, z toho v Hradci 114, Křižanovicích 138, Chuchelné 25 a v berlínském bytě 13 (tento důkladný soupis zřejmě navazoval na závěť 80letého knížete Karla Maria, již bojujícího se zhoubnou nemocí, ve které 10. září 1899 určil za jediného dědice syna Karla Maxe s tím, že mu přísluší nejen veškeré nemovitosti, ale také *„faktické příslušenství, z toho právě vyplývající a v době mé smrti existující, a to zvláště na zámku Hradci s celým jeho zařízením, na nábytek, obrazy, sbírky, zkrátka na všechno, tak jako bude v čase mé smrti na zámku ležet a stát“*. Z inventářů vyplývá, že opusy obzvláště zvučných jmen visely především ve skvostných salónech okázalé rezidence v Hradci, ale ani domy křižanovického nebo chuchelnského ústraní nepřišly zkrátka; v privátním křižanovickém bytě Karla Maria bylo v roce 1900 dokonce 71 obrazů, byť variující kvality; apartmán jeho choti Marie jich pojal 48.

Nový kníže Lichnovský, Karel Max (1860–1928), si byl exkluzivity zděděné sbírky vědom; reprezentovala, zabezpečovala. Také proto se rozhodl provést její aktuální ocenění a obrátil se na berlínského experta Maxe Jacoba Friedländera (1867--1958), který v letech 1903 až 1904 knížecí soubor analyzoval. Ze vzájemné korespondence víme, že prohlédl nejen obrazy v nájemním bytě na Roonstrasse, ale zavítal také



Jan van Goyen (1596–1656), Zámek u vody, kolem pol. 17. století, olej na plátně, 110 × 135 cm. Zámek Hradec nad Moravicí. Foto: L. Wünsch

do Hradce. K odborným poznámkám korigujícím starší katalogizační data přidal doporučení k restaurování a nejvýznačnější díla ohodnotil (tyto ceny byly ještě dlouho akceptovány u pojistných smluv či bankovních úvěrů, ručených právě obrazy). Je také zjevné, že knížeti Lichnovskému radil, příp. dokonce přímo vyhledával nové přírůstky. Po sňatku s Mechtildou, roz. Arco-Zinneberg (1879–1958), přepustil kníže péči o kolekci své choti, výjimečné osobnosti výjimečného životního osudu a stylu, jež díky nekonvenčnímu uměleckému vkusu, intuici a skvělým osobním stykům zformovala unikátní soubor evropských postimpresionistů a expresionistů a vnesla tím „živou vodu“ do sousedství dosud tradičně konstruované aristokratické sbírky (plátna dominovala soukromým pokojům kněžny v berlínském



Oskar Kokoschka (1886–1980), Mechtilda Lichnovská, 1916, olej na plátně, 110 × 85 cm. Zámek Hradec nad Moravicí. Foto: L. Wünsch

bytě i zámku v Chuchelné); po smrti knížete Lichnovského byla považována za privátní majetek vdovy a jako taková byla vyloučena z dědictví syna Viléma (1905–1975); bližší výklad sbírky je ovšem nad možnosti této anotace).

V době existenčních starostí, souvisejících mj. s nuceným odchodem knížete Karla do důchodu a nezdary v podnikání, sanovaly pokladnu také prodeje některých obrazů. Jinak tomu nebylo ani po jeho smrti, kdy se během 20. až 30. let mnohá díla z knížecích domů vytratila (v Hradci bylo podle inventáře k 30. červnu 1945 konfiskováno 115 olejomaleb a dalších 27 „olejů" ze soukromého majetku Mechtildy Lichnovské-Peto; 41 „olejových maleb" pak bylo sepsáno k 11. září 1945 v chuchelnském zámku; křižanovický velkostatek byl od roku 1927 prodán).

Jak již bylo řečeno, dělila se knížecí sbírka do dvou částí. Samostatná „*Rodinná obrazárna*" postupně obsáhla podobizny příslušníků rodu



Max Liebermann (1847-1935), Karel Max Lichnovský, 1905, olej na plátně, 113 × 93 cm. Zámek Hradec nad Moravicí. Foto: L. Wünsch

od poloviny 18. století do 1. třetiny 20. století. Zrod druhé kolekce, zvané „*Staré obrazy*", přísluší snad ještě „oderským" časům, ale teprve mocný rozkvět rodu etablujícího se během 1. poloviny 19. století mezi čelnou rakouskou a pruskou aristokracií si vyžádal adekvátní prezentaci a reprezentaci, mj. i ve sběratelské aktivitě. Akvizice, ponejvíce orientované na středoevropskou produkci, byly získávány obvyklými cestami – nákupy u starožitníků a galeristů, např. v Berlíně, Vídni a Londýně, u privátních sběratelů i umělců samotných; tematicky převažují biblické a mytologické náměty, krajinomalby a žánry (a dá-li se, s nezbytnou rezervou, věřit v data soupisů, šlo o nejskvělejší jména evropského výtvarného umění – Holbein, Veronese, del Piombio, Bronzino, Langilliere, van Dyck, Rubens, Tintoretto, Giordano, Cranach, Brueghel, Greuze apod). Nezastupitelný význam však měly i přímé, osobní vztahy Lichnovských k uměleckému světu; platí to především pro knížete Karla Mariu a zejména jeho již zmíněnou snachu Mechtildu.

Adekvátně rostoucí společenské prestiži knížat Lichnovských stoupaly nároky na stále luxusnější nobilitaci zámeckých salónů, ale sílil i zájem o jistou renesanci bývalé význačnosti zámecké galerie – dokládá to také cílené komponování konvolutu orientovaného na barokní malířství italské a hlavně nizozemské, s preferencí na krajinomalbu, který Lichnovští právem pokládali za dominantní komplet své sbírky. K roku 1902 nechal kníže Karel Max v místě tzv. malého přijímacího pokoje dokonce zřídit „*holandský salón*". Značná část barokních mistrů však byla rovněž rozprostřena po ostatních reprezentačně-společenských salónech; informuje nás o tom mj. útlý průvodce Karla Černohorského „*O hradeckém zámku a jeho sbírkách*", vydaný Správou panství knížete Lichnowského na Hradci v opavském vydavatelství Slezská grafia v roce 1935. Z někdejšího rozsáhlého a specializovaného barokního souboru čítajícího v roce 1900 sto čtyřicet pět obrazů je v dnešních zámeckých sbírkách evidována necelá třetina – třicet jedna; celkový stav obrazové kolekce v péči státního zámku Hradec nad Moravicí čítá 559 kusů, z toho je zhruba sto obrazů, které se v hradecké „sběrně" ocitly během 50. let, a to v rámci tzv. svozů z jiných severomoravských zámků).

Závěrem je možno ve stručnosti konstatovat, že v původní obrazové sbírce knížat Lichnovských se nalézala díla z většiny základních etap evropského výtvarného umění od renesance po moderní tvorbu 1. poloviny 19. století. Současně je možné říci, že byla typickým reprezentantem zámeckých obrazáren, které se ve velkém počtu množily právě v minulém století. Primárně byly podmíněny zájmem a vkusem konkrétního vlastníka a sekundárně doplňovány více či méně nahodilými akvizicemi. Také hradecká sbírka je výslednicí sběratelských vášní i náhodných dodatků. Nicméně, v rámci této nerovné symbiózy se během několika generací zdařilo postupně zkomponovat závažnou uměleckohistorickou kolekci s nejedním drahokamem.

V současné době je finalizován dlouhodobý restaurátorský program a koncipován projekt prezentace autentické knížecí sbírky obrazů v obnovené hradecké obrazárně, doprovázené samostatnou částí věnovanou artefaktům z někdejší privátní sbírky úchvatné kněžny Mechtildy.

Boj o bubliny a téměř vítězný

Martin Fišr

Ke konci minulého roku se shodou náhod objevily hned dvě velké výstavy zabývající se okrajovými oblastmi výtvarného umění. Do velkých galerií konečně proniklo graffity (Městem posedlí, 10. 10. 2012–13. 1. 2013) a komiks (Signály z neznáma / Český komiks 1922–2012, 26. 9. 2012–6. 1. 2013). Oběma výstavním projektům se především v běžných médiích dostalo nezvykle slušného prostoru. Těžko srovnávat s běžnějšími výstavními tituly, ale právě tato okrajovost a možná i fakt, že v českém prostředí na sebe rehabilitace těchto výrazových prostředků nechala tak dlouho čekat, přitáhly mimořádnou pozornost.

Navíc měly obě výstavy společné také to, že byly představeny ve veřejných galeriích s dobrým jménem u veřejnosti jak odborné, tak i z řad běžných návštěvníků. Galerie hlavního města Prahy a Dům umění města Brna bezesporu patří mezi naše nejlépe fungující výstavní instituce. Okrajově se s graffiti a komiksem nejenom tyto galerie už v minulosti zabývaly, pár autorů z graffiti scény se objevuje v galeriích opakovaně, ale spíše s tou částí své tvorby, která do této oblasti nepatří. Nicméně výstavní projekty takového rozsahu mají ve veřejných galeriích u nás doslova průkopnický význam. Náležitě to zdůrazňují nejenom tiskové zprávy galerií, média, ale i nejrůznější recenze. Celkově byly obě výstavy provázeny trochu pikantní atmosférou, která se nesla v duchu dobytí galerijního území.

Než přejdeme přímo k tématu brněnské výstavy, je dobré zmínit ještě jednu společnou stránku obou výstavních počinů, a tou je obtížná přenosnost jak graffiti, tak komiksu do prostor galerií. Graffiti a street art jsou s městským prostředím, a to hlavně s jeho exteriéry, tak svázané, že sebelepší podoba galerijní prezentace graffity sníží na divadelní kulisy. Nehledě na to, jak se institucionalizací, která přenos do galerie jednoznačně provází, vytrácí to zásadní z celé věci. A tím nemám na mysli jenom adrenalin provázející ilegální akce, při kterých graffiti nejčastěji vzniká. Graffiti, jako specifická revolta vůči systému obecně, se cestou od pohlcení reklamou až po vystavení ve státní galerii stává plnohodnotnou součástí toho systému. Ale zařazení všeho radikálně nového do davu, jeho okleštění a zpeněžení je záležitost tak stará jako samotná potřeba (mladých) k revoltě.

To samé nelze úplně vztáhnout na komiks a jeho pobyt v galerii. I když měla bublina s textem nejen ze začátku nejrůznější problémy s prosazením se, tak se dá říct, že komiks vynechal fázi vzpoury a alespoň ve světě je bezpečně přes jedno století nedílnou součástí popkultury. Stejně jako graffiti není výsledkem proměn v rámci dějin výtvarného umění, ale obě média výtvarné umění od svých počátků často ovlivňují. Přednostně patří jedno na ulici a druhé na stránky časopisů a knížek, přestože do galerií úspěšně pronikají.

Za rozsáhlým projektem *Signály z neznáma* stojí Tomáš Prokůpek a Pavel Kořínek. Tito neú-



Pohled do sekce Za oponou a na velkém plátně výstavy Signály z neznáma. V popředí loutky Františka Skály Jr. Foto: Michaela Dvořáková.

navní propagátoři komiksu jsou zároveň kurátory výstavy i autory podstatné části katalogu, který výstavu v mnohém rozšiřuje. Na komiksové scéně se pohybují dlouho a nejenom coby teoretici. Výčet jejich předchozích činností by vystačil na další článek. Snad postačí, když připomeneme alespoň jejich časopis, či spíše fanzin *Aargh!* (vychází nepravidelně od roku 2000)a sborník, putovní výstavu a svým způsobem značku *Generace nula*.

V případě recenzované výstavy se dá říct, že autoři neměli příliš na co navazovat. Takto rozsáhlá a dotažená výstava zabývající se komiksem je u nás první. Pokud se komiksem zabývaly větší galerie, zaměřily se většinou na pojítka mezi komiksem a „vysokým“ uměním. Jako například u výstavy *Český komiks (?) a výtvarné umění* (2002). Několika důležitým autorům byly věnovány menší či větší samostatné výstavy. I když se v podstatě jedná pouze o Káju Saudka, Josefa Ladu a snad ještě Ondřeje Sekoru. Z toho jediný Kája Sudek je čistokrevný autor komiksů a pozornost jemu věnovanou si rozhodně zaslouží. Autorů komiksu, kteří by se neztratili alespoň v evropském kontextu, domácí komiks zatím víc nemá. Těch výstav bylo určitě víc, ale na rozdíl od *Signálů z neznáma* se nikdo nepokusil do tak

obtížného úkolu, jako je popsat dějiny českého komiksu v celé jejich tematické šíři. S literaturou je na tom český komiks o něco lépe. Ale není tomu zase tak dlouho. Teprve před nedávnem se podařilo vydat knihu Heleny Diesing *Český komiks 1. poloviny 20. století* (2012). Doufejme, že autorka s mapováním dějin českého komiksu bude pokračovat a ke katalogu recenzované výstavy tak přibyde další důležitý pohled na danou problematiku. V posledních deseti letech vyvrcholil trend souborného vydávání jinak obtížně dostupných komiksů spíše dobrodružného ražení z nejrůznějších časopisů pro mládež (ABC, Ohníček, Větrník, Pionýr aj.), který začal vydáváním *Rychlých šípů* o dekádu dříve.

Výstavu s podtitulem *Český komiks 1922–2012* nepojali autoři chronologicky. Snažili se najít pro komiks zásadní témata, období a osobnosti naskrz vymezenými devadesáti lety. Zvolená strategie k popsání dějin našeho komiksu byla nejen na výstavě, ale i v doprovodném katalogu vhodně zvolená.



Pohled do sekce Fenomén Saudek. Foto: Michaela Dvořáková.

Pro návštěvníka výstava začala na schodech vedoucích do prvního patra Domu umění. Ty byly věnovány oddílu *Komiksové časopisy*. Při výstupu a sestupu se tak dala pohledem na obálky zběžně prolétnout historie více či méně úspěšných pokusů o obrázkový/komiksový časopis. Pro mnohé návštěvníky mohlo být velkým překvapením, že nejvytrvalejším komiksovým časopisem u nás je *Čtyřlístek* (vychází od roku 1969). Po celém prvním patře jsou rozprostřena další témata. Některá zabírají celé místnosti, dalším patří alespoň koutek. Pokud jsme se drželi průvodce výstavou, drobného sešitku s naznačenými obsahy jednotlivých oddílů, tak se ze schodiště vstoupilo do nevelké místnosti, o kterou se dělila dvojice témat *V područí ideologie* a *Ve službách reklamy*. Zajímavému spojení s ukázkami občas takřka znásilnění komiksu by slušel větší rozsah. A nebylo to naposled, co nás vystavené věci v jednotlivých oddílech mohli zaujmout, možná i nadchnou, ale nezasytily. K tomu ale dochází při každé výstavě zabývající se tématem podrobně a s širokým časovým rozpětím. Za bezmála jedno století dějin komiksu se i u nás povedlo vytvořit a naštěstí i zachovat velké množství zajímavého materiálu. Vedlejší místnost, opět rozdělená mezi dvě témata *Směješe se se zvířátky* a *Polylegran*, patřila k těm nejveselejším. Zvířecí hrdinové provázejí dějiny českého komiksu v podstatě od počátku. Z těch nejznámějších jmenujme třeba Ladova kozla Bobeše, Sekorova Ferdu Mravence nebo celý Němečkův Čtyřlístek. V největší místnosti si přišla na své především mužská část publika, minimálně ta starší třiceti let. Sekce *Kluby mladých gentlemanů* a *Na vlnách SF a dobrodružství* zaplnily komiksy o nerozlučných partách z klubáckých časopisů 30. let (nejznámější jsou Foglarovy *Rychlé šípy*) i jejich pozdější následovníci, komiksové adaptace různých dobrodružných románů i sci-fi a jiná produkce časopisů jako ABC nebo Kometa. Celá jedna místnost byla věnována nejvýznamnější postavě českého komiksu Kájovi Saudkovi a jeho následovníkům i imitátorům. Vítané osvěžení v přemíře zarámovaných originálních kreseb i původních tisků představovala místnost *Za oponou a na velkém plátně*. Loutky i projekce zde ilustrovaly pronikání komiksu ven ze stránek časopisů do divadelních představení a celovečerních animovaných i hraných filmů. Silnou *Generaci nula* a nejen ji představila na závěr výstavy sekce *Nové světy – noví hrdinové*.

Na výstavě trochu zamrzí rozkolísaná úroveň, nebo spíše péče a prostor věnované jednotlivým oddílům výstavy. Nejhůře dopadnul undergroundový komiks v sekci s názvem *Podzemím*, který ve výsledku vypadal jako nástěnka údržbářů schovávajících se v suterénu před prací. Na jednu stranu je podzemní umístění podzemní komiksové tvorby nasnadě, ale i když pominu význam těchto věcí v obdobích, která, jedno, jestli

z politických, nebo ekonomických důvodů, komiksu nepřála, ve výsledku to vypadá, že autorům došel ve sklepě dech. Proti přehlídce (bez odsudku) především normalizačního dobrodružného komiksu, který byl umístěn v centrální místnosti prvního patra Domu umění, se tato disproporce ještě zvýrazní. Kdo nešel na WC, tak měl smůlu.

Jak jsem zmínil výše, komiks není pro vystavování v galeriích primárně určen, svědčí mu poněkud intimnější prostor stránek. Navíc se jedná o médium na pomezí výtvarného umění a literatury. Na výstavách právě textová složka komiksu zůstává trochu stranou. Z jedné ze dvou stránek, které se povede od každého vystaveného komiksu nebo obrázkového seriálu vystavit, získáme větší přehled o tom, jak byl komiks nakreslený, než o tom, jak je dobře napsaný, jaký má spád apod. Tohle ochuzení naštěstí v případě brněnské výstavy kompenzuje povedený design

rozšiřuje, ale zejména z důvodu, že představuje solidní základ, od něhož je možné se v oboru komiksových studií odrazit. Ale na své „akademiky“ si obor ještě musí počkat.

Jestli lze autorům projektu něco vytknout, tak snad jen to, že se zásadně zaměřili na komiksový „mainstream“, nebo lépe řečeno představili nám vrchol komiksu v jeho zakotvení ve středním proudu. Především čtení katalogu vyvolává pocit, že sledujeme tuhý boj komiksu o právo na svou vlastní existenci, nefalšovanou zákopovou válku o text v bublinách. Navíc jakoby ten boj ještě neskončil a bude jej potřeba obhajovat donekonečna.

Po opakovaném zhlédnutí výstavy mě navíc přepadl pocit, že to, co jsem v dospívání nečetl a neznal, mi v podstatě nechybí. Že jsem o nic zásadního z české produkce nepřišel (alespoň té oficiální od konce třicátých let po konec let devadesátých). Autorů a především těch realizací,



Ukázky komiksů v sekci Kluby mladých gentlemanů a Na vlnách SF a dobrodružství. Foto: Michaela Dvořáková.

výstavy, jehož autory jsou Branislav Matis, Matúš Lelovský a Boris Belan. Opřené velkoformátové desky z obalového kartonu se zvětšenými postavami z důležitých komiksů, vitríny opět z kartonu a skla i zvětšené bubliny vyříznuté z nejrůznějších komiksů, které visely volně ze stropů výstavních sálů, dokázaly udržet výstavu pohromadě. Navíc dodaly velkorysým, zároveň ve vztahu k malým vystaveným předlohám výrazně nekomorním prostorám Domu umění docela lidský rozměr. Bez této nástavby bychom si výstavu vychutnali o poznání méně

Výstava a publikace *Signály z neznáma* jsou skutečně zásadní pro zmapování dějin českého komiksu. Jedná se o projekt, ke kterému se bude každý další výstavní i knižní počin v oblasti dějin českého komiksu povinně odkazovat. Po Brně měli návštěvníci možnost zhlédnout výstavu ještě v Praze. Kromě mlhavých vzpomínek po ní zůstane 353-stránkový katalog, který je důležitý nejen proto, že výstavu doplňuje a podstatně

které jsou skutečně určené dospělému a troufám si říct, také náročnějšímu publiku, než pouze skalním fanouškům samotného komiksu nebo milovníků komiksem zpracovávaných žánrů, je v celém reprezentovaném časovém úseku poskrovnu. O to jsem nadšenější, že se objevují právě v současné komiksové produkci. Za předchozí výtku nemohou určitě autoři výstavy a vzhledem k tolikrát v průběhu dějin násilně přerušenému vyprávění komiksu ani samotní tvůrci obrázků s bublinami.

Českému komiksu se na začátku 21. století snad už konečně začalo doopravdy dařit. Nemusím tady vyjmenovávat všechna vydaná komiksová alba, překlady českých autorů do zahraničí, komiksové festivaly, specializované časopisy, zfilmovaného Aloise Nebela ani v neposlední řadě konečně poctivě načrtnuté vlastní dějiny.

To najlepšie ešte len príde

(Ad „Zlaté piesky“)

Julius Barzci



Andrej Dúbravský, bez názvu (zlatý El Greco), kombinovaná technika, plátno, 50 × 40 cm, 2011

V krátkej dobe si už tretíkrát sadám k svojmu pracovnému stolu, aby som hodil na papier zopár myšlienok o tvorbe Andreja Dúbravského. Napodiv, nemusím so sebou zvádzať boj a ani dávať pozor, aby som sa neopakoval. Andrej Dúbravský začal aktívne pôsobiť na slovenskej i medzinárodnej umeleckej scéne pomerne skoro, už počas vysokoškolských štúdií. Síce sa jeho obrazy menia a je na nich badateľný stále viac vyhranený rukopis, program, s ktorým prišiel, bol od začiatku jasne čitateľný a je neustále obohacovaný o nový úhoľ pohľadu a novú atmosféru. Pre tých, čo ho nepoznajú, si dovolím načrtnúť stručnú, zjednodušenú genézu jeho tvorby, tak ako som mal možnosť sa s ňou oboznámiť na Vysokej škole výtvarných umení a v umeleckom obchode.

Andrej Dúbravský je všeobecne považovaný za atraktívneho, dobre vyzerajúceho chlapca. Keď k tomu pridáte jeho bezprostrednosť, na slovenské pomery extravagantný zjav a obľubu baviť sa, ľahko si ho viete predstaviť ako stredobod pozornosti, čo v kombinácii s jeho prívetivou povahou môže pôsobiť celkom dráždivo. Práve takto dráždivo vyznievali aj jeho práce spred niekoľkých rokov. Z dnešného pohľadu boli však tieto maľby zaťažené prílišnou naráciou príbehov mladých „zajacov“, stojacich v centre záujmu starších, bohatých mužov, či len tak medzi sebou, užívajúcich si mladosť. Aj tieto kompozície sprevádzali dnes už neodmysliteľné autorove eventy, videonahrávky či odvážne pozvánky pracujúce s osobnosťou umelca po všetkých stránkach. Energicky maľované letné výjavy s tak trochu punkovou farebnosťou však ku koncu štúdia nahradili hĺbavejšie diela a strohejší kolorit. Symbol zajaca, na ktorý sa spočiatku tak veľmi upínal, z plátien nezmizol, ale zredukoval sa na zopár základných znakov, vďaka čomu do popredia vystúpil sujet a zároveň to umožnilo prácu aj s novými motívmi čerpanými z dejín umenia a prírody. A aké sú obrazy Andreja Dúbravského dnes?

Od kedy som v Szépmüvészeti Múzeum (Museum of Fine Arts) v Budapešti videl výstavu „Nyolcak“ venovanú ôsmym maďarským včasným avantgardistom, nemôžem sa zbaviť pocitu, že Andrej Dúbravský je im v niečom podobný. Boli to predovšetkým Ödön Márffy (1878–1959), ktorého kresby ako keby boli Dúbravskému vzorom, a Károly Kernstok (1873–1940), z ktorého malieb zdanlivo čerpal frivolné námety príbehov, ktorých hlavnou postavou je nahé mužské telo. Určite sa však nebudem mýliť, ak napíšem, že Andrej Dúbravský nielenže túto výstavu nevidel, ale o skupine „maďarských divochov“, rovnako ako aj mnohí kolegovia teoretici, ani len nepočul. Podobnosť monochromatických diel a kresieb Márffyho s Dubravského škicami je úplne náhodná. Výber motívov však už za náhodný považovať nemožno. Odhliadnuc od sexuálnej orientácie tvorcov, nachádzame paralely medzi spomínanými fauvistami a Andrejom



Andrej Dúbravský, Lanová hojdačka, akryl, plátno, 100 × 150 cm, 2012

Dúbravským v chuti vyjadriť voľnosť, osobitosť, zanechanie akademických, resp. školských príkladov a „návrat“ ku koreňom – prírode, ktorý je už tradične chápaný cez obnažené mužské telo v krajine. Napokon vystavené diela vytvoril Dúbravský v ateliérovom komplexe v blízkosti prírody na okraji mesta, v prostredí, ktoré tak trochu pripomína umelecké kolónie, v akých sa na začiatku 20. storočia rodilo moderné umenie.

Dejiny umenia však Dúbravského bezpochyby lákajú a z nich etapy, ktoré boli vo svojej dobe považované za delikátne či dokonca vulgárne. Sám sa raz vyznal, že ho fascinujú „prezreté“, neskoré fázy slohových období, čo sa uňho prejavilo apropriáciou diel El Greca či Fragonarda. Kým však záverečné fázy renesancie či baroka predstavujú úplne iný, dlhodobý, zrejme osobnejší problém postavený skôr na otázkach skúmania možností formálnych riešení a vyrovnávania sa (či skôr prijímania) s dejinami umenia, v popredí stále figurujú nahí chlapci, ktorých nemožno považovať len za motív sprostredkujúci obdiv prírody alebo za anatomické štúdie, čím by sme popreli samotného tvorcu.



Andrej Dúbravský, bez názvu, akryl, plátno, 100 × 80 cm, 2012

Čiernobiele kompozície alebo maľby s dominanciou sýtej zelenej možno rozdeliť do dvoch skupín. Prvá operuje s prchavým momentom zážitku, maliarsky uchopeným, prehovárajúcim dnešným vizuálnym jazykom. Ide zväčša o obrazy skupín kúpajúcich sa mladíkov v idylickej atmosfére, ktorými sa Andrej Dúbravský hlási (opäť zrejme nenútene, podvedome) k princípom priekopníkov otvoreného gay umenia, akými boli Wilhelm von Gloeden (1856–1931), Wilhelm von Plüschow (1852–1930) a hádam najviac Henry Scott Tuke (1858–1929). Druhá skupina diel však poskytuje aj iný než len estetický zážitok. Obrazy



Andrej Dúbravský, Tučko a anjeli, akryl, plátno, 100 × 80 cm, 2012

zasadené do známeho prírodného prostredia sprostredkujú Dúbravského príspevok do diskurzu o súčasnej spoločnosti, ktorá je zaťažená fetišom mladosti a prehnanými požiadavkami na krásu, týka sa to hlavne jej štvorpercentnej časti. Naliehavo upozorňuje na problém outsidera, ktorého zobrazuje ako chlapca na vozíčku, na jednej strane osamelého a na strane druhej akceptovaného a prijímaného ďalšími „zdravými“ protagonistami leta na Zlatých pieskoch. Už samotná prítomnosť vozičkára pôsobí v kontexte jeho tvorby zvláštne a nečakane. Niečo podobné sme však u neho tušili aj v skorších prácach, hovoriacich o samote a možno aj o klaustrofóbnych pocitoch prameniacich z nechápavého prostredia. Motív imobilného jedinca tieto pocity vyhrocuje. Obrazy, kde je zachytený vozičkár osamote, vstupujú do interakcie s divákom, ktorý si môže vybrať, či ho bude vnímať doslovne, alebo ako symbol niekoho, kto sa nevie pohnúť z miesta, a nie je vylúčené, že potrebuje pomoc svojho okolia (pochádzajúcu od svojho druhu). Kompozície, na ktorých je obklopený „zajacmi“, zasa sofistikovane vyvolávajú napätie, podobným spôsobom ako Hockneyho ilustrácie ku Cavafyho 14 básňam z roku 1966. Stačí zachytiť uhýbavý pohľad či strnulý postoj, a to všetko prevažne v tónoch čiernej, šedej a bielej... I keď navonok Dúbravského umenie nevyznieva ako „politické“, už len samotný fakt, že existuje, je v štáte, akým je Slovensko, dôležitým momentom. Dokonca i susedné katolícke Poľsko pred pár rokmi uviedlo v Muzeum Narodowe w Warszawie výstavu Ars Homo Erotica, ktorá mala okrem prezentácie GLBT umenia za úlohu vyvolať v krajine diskusiu predovšetkým o postavení a právach homosexuálov.

Vďaka maliarskym kvalitám Dúbravského diel a výraznému hedonistickému podtextu niektorých zachytených scén sú jeho maľby vnímateľné aj cez prizmu heteronormatívnych kritérií. Táto skutočnosť, premietajúca sa aj do skladby jeho zberateľského okruhu, do veľkej miery jeho tvorbu univerzalizuje a zbavuje akéhokoľvek komplexu a škatuľkovania či už z hľadiska školy alebo patrenia k nejakej skupine.

Andrej Dúbravský za ten krátky čas, čo je na scéne, mal veľakrát potrebu konfrontovať sa s divákom. Každé stretnutie s obecenstvom zavŕšil úspech, napriek tomu, že vždy ten predchádzajúci výtvor zatienil nový. Chceme teda veriť, že napriek zásadnosti aktuálnej výstavy v živote a tvorbe Andreja Dúbravského sa od neho ešte len máme na čo tešiť!

Poznámka:
Andrej Dúbravský se představil v poslední době v Čechách prostřednictvím výstavy v galerii Rubrum v Ostravě – Benchpress 4xpo7, ve zlínské hvězdárně ZAS – Optimum Nutrition a v Praze v Galerii Jiří Švestka výstavou s názvem Zlaté piesky

Jaroslav Lacina

Jan Placák



Jaroslav Lacina, Továrna Lacinova otce ve Zlíně, olej na plátně, 69,5 × 49 cm, Galerie Ztichlá klika.

V srpnu roku 1937 navštívil Prahu Albert Camus, a jak si poznamenal do svého deníku, nejvýraznějším pocitem z města byl pach kyselých okurek, který ho ovanul a díky kterému ho přepadla hluboká tíseň a duševní úzkost. Citlivý Camus tak v Praze, ve městě, v němž se prolínaly česká, židovská a německá kultura, vycítil nastávající zmar a propad do nicoty. Jako by to bylo tušení toho, co záhy přijde: vyvraždění, úplné vyhlazení židovských spoluobčanů, smrt řady českých intelektuálů a potom odveta – vyhnání Němců ze země. Zánik tří kultur, v hradbách jednoho města, kde svébytně vedle sebe žily svým životem a často se také vzájemně ovlivňovaly. Zanikly a po „Vítězném Únoru“ byly nahrazeny jedinou, cizí, „radostnou“ a zcela bezduchou kulturou sovětskou.

Za války dorůstala generace, která se hned po absolvování střední školy musela zapojit do výroby, v horším případě byla poslána na práci do Říše nebo kolaborovala a vystudovala vysokou školu v Německu (v Čechách byly vysoké školy zavřeny). Generace plná frustrace z válečných hrůz, lidské bídy, zbabělosti, kolaborace s okupační mocí a protektorátními úřady. Po válce řada příslušníků této generace začala se zpožděním studovat, a na znovuotevřených školách se tak dala dohromady velmi pestrá společnost, která by se za normální situace nikdy v jedné třídě či jednom ročníku vysoké školy nesešla. Mnozí pak ani vystudovat nestačili, „Vítězný Únor“ jim v tom zabránil. Řada z nich skončila ve vězení, někteří byli popraveni, mnohým se podařilo uniknout za hranice, jiní se podíleli na budování „zářných zítřků“ a vlastní kariéry, jen nemnozí si uchovali nezávislost a svobodu tvoření. Pracovali jako dělníci a zároveň pro sebe a pár přátel tvořili. Nastal na mnoho let čas pachu kyselých okurek.

Jedním z příslušníků této generace byl Jaroslav Lacina. Narodil se 6. prosince roku 1924 v Přerově. Dětství a dobu školní docházky prožil ve Zlíně, kde byl jeho otec živnostníkem. Později se vypracoval a založil vlastní továrnu na výrobu



Jaroslav Lacina, Autoportrét, olej na sololitu, 48 × 34,5 cm, Galerie Ztichlá klika.

obuvi. Ve starším synovi viděl svého nástupce v podniku a proti jeho vůli ho nechal zapsat na obchodní akademii. Škola Lacinu nebavila. Po maturitě se mu podařilo přesvědčit rodiče, že bude v Praze studovat výtvarné umění. Po válce začal navštěvovat Státní grafickou školu, kam mimo jiné chodili také Vladimír Boudník a Hanes Reegen – s Lacinou se však ti dva zřejmě neznali. Po roce přestoupil na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou k profesoru Fišárkovi na katedru textilu. Během studií se oženil s dívkou, s níž se seznámil na jakési stavbě mládeže na Slovensku. 26. května 1950, těsně před ukončením školy, odešel dobrovolně ze života ranou z pistole. Zřejmě v důsledku vážných rozporů v manželství a pro určitou politickou diskriminaci, další příčinou jistě byla také deziluze ze společenského a politického vývoje.



Jaroslav Lacina, Hlava ženy, olej na sololitu, 52,5 × 40 cm, Galerie Ztichlá klika.

Poté, co opustil Zlín, začal se Lacina, do té doby apolitický, přiklánět k ideím komunismu. Snad to bylo do jisté míry vlivem okolí a jeho budoucí ženy, jistě tu hrál roli vzdor vůči otci továrníkovi. O tom, že však šlo o zájem spíše povrchní, svědčí nejlépe jeho dochované obrazy a to, že se nechal ovlivňovat takovými autory jako L. F. Céline anebo Albert Camus.

Dochované dílo Jaroslava Laciny není velké rozsahem. Několik portrétů, dva velmi sugestivní autoportréty, hřbitovy, lebky zvířat, otcova továrna ve Zlíně, portrét milicionáře v životní velikosti, kytice polních květů, kterou nazval „Bordel v kýblu“. Některé z prací odkazují na znalost tehdejší Picassovy tvorby.

Jsou však malovány mnohem expresivněji a dýchá z nich hořký smutek, rezignace nad životem. Jiné evokují válečné zážitky, bezútěšnou poválečnou dobu plnou hořkosti a hrůznou atmosféru konce 40. let. Hřbitovy, nad nimiž svítí studený měsíc v úplňku, s márnicí a tmavými stromy a řadou bezejmenných náhrobků. Osamělý a obnažený poutník, zkřivený pod ranami osudu, potácející se ulicí, kterou lemují jednotvárné kulisy, fasády domů bez oken, takřka stejných domů ubíhajících zpět do dáli. Poutník,velikosti stromu, vyzáblý, s dlouhýma rachitickýma rukama, se sklopenou hlavou, hledá cestu ven z ulice, ale vzadu i vpředu je neprostupná hradba bez otvoru pro únik. Mistrný autoportrét, tvář plná melancholie a smutku na pozadí geometricky vyvedených anonymních domů, snad symbolizuje pomíjejícnost lidského života, jako by už předjímal malířovu vlastní smrt, která už kouká z očí mladíka.

Lacinovo neradostné a předčasně uzavřené dílo bylo ovlivněno dospíváním v čase války, stálým pocitem ohrožení, úzkostí a bezvýchodností. Tak jako Vladimír Boudník, Hanes Reegen, Zdeněk Bouše, Jaroslav Rotbauer a Jaroslav Dočekal i Jaroslav Lacina vnímali dobu po druhé světové válce s despektem a pocitem zlé předtuchy. Další události jim daly plně za pravdu.

7. 9. 2008 Jan Placák

Mám rád vzájemnou spoluhru

rozhovor s Petrem Niklem

Václav Mílek



Petr Nikl ve svém ateliéru. Foto: Lukáš Jasanský.

Petr Nikl (1960) vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze a byl členem umělecké skupiny Tvrdohlaví. Je všestranným umělcem, maluje obrazy, vytváří grafiky, věnuje se performanci a zpěvu a vše tvořivým způsobem kombinuje a propojuje. Je činný i kurátorsky, známé jsou zejména interaktivní výstavní projekty Hnízda her, Orbis Pictus a jejich pokračování. V současné době žije a pracuje střídavě v Praze a v New Yorku.

Na vaší práci je vidět, že vás to baví. Člověk má pocit, že ty věci vznikají tak nějak samy. Ale viděl jsem, s jakou rozvahou přistupujete třeba ke komponování výstavy. Jakou roli u vás hraje racionalita? Přemýšlíte třeba dopředu o tom, jak bude obraz nebo konkrétní prvek v představení působit na diváky?

Snažím se pracovat intuitivně, nejsem příliš racionální. Můj přístup je v různé míře více či méně samovolný. To je možná jediná racionalita – zamezit co nejvíce rozumovému vlivu ve smyslu jakési formotvorné sebekontroly při práci. Obrazy nevymýšlím.

Buď čekám, že je uvidím, a pak realizuji tuto svou vnitřní projekci. V jednu chvíli pocítím náhlou sympatii k určitému jevu tak silně, že se z této emoce musím „vymalovat“.

Nebo záměrně začnu z nultého bodu bez žádné představy a obraz pak vzniká z řady spontánních kroků, kdy ten předešlý určuje ten následný. Velmi důležitá je role náhody a momentálního kontextu, ve kterém na obrazu pracuji. Je to postup sebepřekvapování ze vznikajících novotvarů, které ale nejsou abstraktní, spíše asociují biologické prvky. Nebo tvary tváří, těl a květin pouze omalovávám podle reality a fotografických předloh a vzdávám se přitom jakékoli formální stylizace. Toto zaujetí vychází z mé fascinace skutečností. Vyvolávám si tím fotografické obrazy paměti. Občas k nim pouze něco intuitivně přidám nebo uberu. Jindy realitu spontánně redukuji pouze na její fragmenty.

Svoje autorská divadla nikdy nevidím, až ze záznamu. Nikdy je také tedy nerežíruji a až na výjimky nenazkušuji. Příprava se odehrává v technické rovině, v souhře s ostatními hráči.



Petr Nikl v obrazu maminky. Foto: Martin Polák.

Čas představení určuje zpětná vazba diváků, momentální asociace, rituál přítomného času. Proto nemohu na sucho zkoušet. O tom, jak bude obraz nebo představení působit na diváky, nemohu a ani nesmím přemýšlet. Nesmím s tím předem počítat. Racionalita ve smyslu přepočítávání tu neplatí. Používám racionalitu až po dokončení, k uvědomění si zpětné vazby, k „ohledání" výtvoru. Tyto objevy ale jako způsob formy nemůžu použít pro další práci. Vlastně je to neustálý boj s racionalitou.

Obligatorní otázka v tomto cyklu rozhovorů směřuje na pracovní prostředí. Vzhledem k šíři vašeho tvůrčího záběru si nejsem jist, zda vám lze vůbec položit otázku, kde vznikají vaše díla. Když pominu samé zrození nápadu, máte nějaký prostor, kde nejčastěji pracujete, kde vnikají třeba vaše obrazy?

Pracuji ve svém ateliéru a zároveň i v domácím prostředí. Před 20 lety, kdy jsem svůj atelier ještě neměl, maloval jsem i své obrazy v bytě.

Nyní si už pátým rokem pronajímám větší prostor v Podbabě na Praze 6. Je to velmi inspirativní místo v ústí údolí Dolní Šárky. Kdysi tento prostor sloužil jako místní kino.

Tady mohu pracovat na rozměrnějších obrazech, s různým materiálem a současně i zkoušet a připravovat divadelní pokusy s objekty a se světlem. Doma kreslím a připravuji knihy, zvláště když pobývám v posledních třech letech částečně v New Yorku, kde nyní moje rodina žije.

Pokud jsem v Praze, snažím se využít co nejvíce času prací v atélieru.

Přizpůsobuji prostředky a druh práce prostředí, ve kterém právě jsem. Protože nejsem nutně závislý pouze na některém z těchto prostředků, volím si způsoby své práce podle podmínek. Často přejíždím z místa na místo a mnoho věcí mě napadá v dopravních prostředcích.

Když zmiňujete to přizpůsobování prostředí, co je pro vás v New Yorku inspirativnější nebo co vás více ovlivňuje, město samotné, nebo dění v uměleckém prostředí?

V New Yorku je pro mě inspirativní město samo se svým intenzivním tepem, s bláznivou architekturou, ale hlavně s nevídanými lidmi. Mohu hodiny jen stát na ulici a prohlížet si kolemjdoucí. To je divadlo světa. Mám také rád opuštěnější periferní místa starých doků podél řek, která sjíždím na koloběžce. Zvláště na straně Queens, Williamsburgu a Brooklynu, kde je spoustu zdí zajímavě pojato pracemi graffiti umělců. Často jezdím k oceánu na Coney Island vstřebávat jeho zvláštní atmosféru.

V New Yorku je možné vidět během jediného dne sto výstav, největší hustota soukromých galerií je ve čtvrti Chelsea. Prostory jsou to úchvatné,

zrekonstruované staré doky. Díky tomu, že na ně nemám jen dva dny, mohu si je dávkovat postupně. Někdy si připadáte jako při prohlídce luxusních obchodů s šatstvem. Někdy se otočíte na místě, ale vždy si tam najdu dvě tři výstavy, které mě zaujmou. Více než umění samotné je zajímavý fakt, s jakým zájmem je návštěvníky přijímáno.

Tím zájmem návštěvníků máte na mysli jejich velký počet, nebo je v tom ještě něco víc?
Myslím tím jejich zaujetí uměním, jejich zájem.

Takže lze říci, že je rozdíl ve vnímání umění u nás a v New Yorku? Myslíte, že ten zájem o umění v New Yorku je prostě větší, nebo je rozdíl jinde, v nějaké kvalitě přístupu k umění?
Není to jednoduchá odpověď. New York je především specifické místo, kam jezdí hodně lidí za uměním. Samotná Amerika je asi úplně jiná, ale tu jsem neměl možnost poznat. Nicméně stupeň jakési euforie, pramenící ze zvědavosti, zájmu a dialogu s uměním, myslíme-li umění současné, vyžadující velkou otevřenost, je mnohem vyšší než u nás. To lze vidět nejen v New Yorku, ale ve většině velkých muzeí západoevropských měst.

S tím máte asi zkušenost ne jen jako návštěvník, ale i jako vystavující a iniciátor výstav jako Orbis Pictus. Když se dívám na umělce, kteří s vámi participují na těchto projektech, je to někdy obsahem i formálním přístupem k realizacím celkem různorodá společnost. Co je pro vás hlavním kritériem pro jejich výběr?
Baví mě spojovat nejrůznější lidi, mám rád vzájemnou spoluhru, tak jako rád mísím a propojuji zdánlivě neslučitelné prvky. Zajímají mě tvořiví lidé, vzájemné prolínání jejich prací, někteří ani nemají za sebou umělecké školení. Zajímá mě u nich jejich přesah přes nějakou jednu uměleckou formu, jejich schopnost univerzální kreativní komunikace s ostatními skrze svůj objekt či nástroj. Řada z nich se pak účastní také večerních hudebně vizuálních produkcí.
Skladba autorů interaktivních výstav Orbis Pictus se spontánně nabaluje a vyvíjí. Pokaždé se složí nástrojový komplex jako u filharmonického orchestru. Projekt mísí všechny umělecké formy, je nepřetržitou zvukově vizuálně pohybovou performancí. Happeningem, přemístěným z ulice do muzejních nebo specifických koncentrovaných prostor.
Je spontánní souhrou všech, kdo se v prostoru hry momentálně nachází.



Petr Nikl při přípravě vystoupení v rámci výstavy 200 dm³ dechu v Domě umění ve Zlíně.

Děkuji za odpovědi. A na závěr ještě zpátky „do vašeho ateliéru“. Na čem pracujete teď?
Teď si hraji s vodou a se smaltovým pigmentem na papíře. Těší mě samovznikající skvrny.

Zákaz dotyku

Jana Želibská

Alexandra Tamásová



Jana Želibská, Jej pohľad na neho (1996), videoinstalace. Foto: Martin Ličko

V Slovenskej národnej galérii prebieha od 30. 11. 2012 do 17. 3. 2013 veľká retrospektívna výstava slovenskej umelkyne Jany Želibskej. Na dvoch poschodiach Esterházyho paláca sú prezentované v kurátorskej koncepcii Vladimíry Büngerovej a Lucie Gregorovej jej práce od 60. rokov až po súčasnosť, pričom viaceré z nich má divák možnosť vidieť na Slovensku po prvýkrát.

Jana Želibská (1941) patrí ku generácii umelcov, ktorí počas minulého režimu formovali tzv. neoficiálnu výtvarnú scénu. Hoci ich tvorba súznela so svetovým vývojom dobového umenia, v domácom prostredí mali po roku 1968 obmedzené možnosti prezentácie svojich prác; riešením sa stávalo fungovanie na báze súkromných, polooficiálnych výstav a stretnutí. Veľkú časť tvorby, spadajúcej do tejto sféry, tvorili experimentálne diela tendujúce k akčnému, resp. konceptuálnemu umeniu.

Jana Želibská, hoci bola v tejto umeleckej komunite prakticky jedinou ženou-umelkyňou, nie je v tomto smere výnimkou. Absolvovala klasické vzdelanie v odbore grafiky, veľmi skoro sa však odpútala od tradičného formátu dvojdimenzionálneho obrazu a expandovala svojimi dielami do priestoru i času.

Aktuálnu výstavu, ktorej inštalácia viac-menej dodržiava chronologické radenie diel, otvára environment *Možnosť odkrývania*, pôvodne prezentovaný na autorkinej samostatnej výstave v Galérii Cypriána Majerníka v roku 1967. Galerijný priestor je tu Želibskou stvárnený ako jediné dielo – prostredie, ktoré ako so svojou súčasťou ráta aj s fyzickou prítomnosťou diváka. Pozostáva zo závesných malieb s prvkami asambláže, priestorových objektov a záclon, ktoré diferencujú a zintímňujú priestor. Na maľovaných paneloch sa objavuje v detailoch aj väčších celkoch ženské telo, niekedy zahalené ďalšími priesvitnými záclonkami. Nejde o prísne realistické zobrazenia, ale plošné, schematizované obrazy blízke popartu či reklamnému vizuálu. Ženské telo v nich nie je ukázané ako celistvý, „hotový“ objekt, pasívne očakávajúci divákov pohľad a ponúkajúci sa mu ako zdroj potešenia, ale je (aj vďaka využitiu zrkadiel) aktívnym, stále unikajúcim prvkom, ktorý rozohráva s návštevníkom rafinovanú hru – núti ho uvedomiť si vlastný pohyb po výstave, telesný aj mentálny.

Toto dielo bolo v domácej literatúre už interpretované a reprodukované. Odborná verejnosť o ňom však doteraz mala predstavu len na základe čierno-bielych fotografií, ktoré, ako sa ukázalo, veľmi nepresne sprostredkúvajú vyznenie a atmosféru reálneho diela. Farby, rozpoznateľná rukodielna práca, umelé kvety – to všetko dáva environmentu teplo a hravosť, ktorú si uvedomíme len pri živom kontakte.

Podobným prípadom je aj nasledujúci environment *Kandarya Mahadeva* (1969), pôvodne inštalovaný v Prahe v roku 1969, a u nás vystavený vôbec premiérovo. Ide o inšpiráciu indickou kultúrou, jej chrámovou architektúrou a predovšetkým tantrickým hinduizmom. Rozmerné girlandy z papierových kvetov dopĺňajú ženské siluety, namaľované ružovou farbou na stenách, a „Šivov stĺp“ – architektonický útvar poskladaný z plastových reliéfnych zobrazení ďalších ženských tiel. Zrkadlá, umiestnené na mieste pohlavia, sú prvkom, ktorý sa objavuje už v *Možnosti odkrývania* a ktorý umožňuje aj feministické interpretácie, založené na kritike aktívneho mužského pohľadu a ženy ako pasívneho objektu. Predovšetkým však dielo vyžaruje radosť, je oslavou ženskej sexuality ako zdroja potešenia (pre muža i ženu) a tiež plodnosti.

Treba oceniť kurátorskú stratégiu, ktorá diváka hneď v úvode doslova telesne vtiahne do Želibskej tvorby, a ohúri ho senzuálnymi zážitkami z obrazov ženského tela, opulentných umelých kvetov, práce s tlmeným svetlom a zrkadlami. Nepochybne náročná produkcia diel, kedy sa jednotlivé ich súčasti nachádzali roztrúsené v rôznych (aj súkromných) zbierkach, resp. boli medzičasom zničené, ešte zvyšuje atraktivitu úvodnej časti výstavy.

Divák si vizuálne „vydýchne“ až vo štvrtej sále, ktorá predstavuje vybočenie z inak dodržanej chronológie. Je v nej umiestnená inštalácia z 90. rokov *Zelený kameň* (1994), ktorá kombinuje prírodniny (kamene) a typicky veľkomestský prvok (neón). Do kruhu usporiadané kamene evokujú obradný priestor, v ktorého strede je „vyzdvihnutý“ ďalší (zelený – machom obrastený a neónom nasvietený) kameň vo vitríne.



Jana Želibská, Triptych (1969). Slovenská národná galéria, Bratislava. Foto: Martin Ličko

Po takejto dávke estetických zážitkov, ktoré nevyžadujú od diváka nutne intelektuálnu reflexiu či inú zvláštnu námahu, sme uvedení do miestnosti, venovanej prevažne dokumentáciám Želibskej akcií, doplneným o popisné texty. Súčasťou tejto sekcie je aj videozáznam performancie *Krajina v krajine* (1993) a inštalácia *Prsia (Kamene)* (1988). Štúdovaním jednotlivých akcií sa dá v tejto „čiernobielej" miestnosti stráviť hoci hodina, alebo len päť minút – toto rozhodnutie je na divákovi.

V závere prvého poschodia sa stretávame s ukážkou rôznych dvojdimenzionálnych prác – od kresieb, cez grafiky, asambláže, až po veľkorozmernú maľbu (*Triptych*, 1969). Najčastejším (niekedy kryptografickým) motívom je tu ľudské telo, resp. jeho obraz, tak ako sa objavuje v rôznych diskurzoch dobovej kultúry (medicínsky, masmediálny, módny, umeleckohistorický apod.).

Ženské (a príležitostne aj mužské) telá sú na Želibskej obrazoch znázornené ako unifikované produkty masmediálnej kultúry; sú pitvané, zbavené kože; majú podoby krajčírskych figurín, alebo sú skryté za obrazmi hmyzu ako symbolmi ľudských jedincov v rôznych vzťahoch.

Panel oddeľuje túto časť expozície od záverečnej „bodky", ktorá uzatvára prvú polovicu výstavy; je ňou objektovo-zvuková inštalácia *Chuť raja* (1973), pozostávajúca z umelého stromu s jediným zlatým jablkom, zvukového záznamu vtáčieho spevu a skutočných jabĺk v debničke, určených návštevníkom výstavy. Janu Želibskú tak môžeme napokon aj „ochutnať", a tak jediný zmysel, ktorý nebol zapojený, je hmat – keďže (bohužiaľ) aj na tejto výstave platí „zákaz dotyku".

Na druhom poschodí je divák hneď v úvodnej sále uvedený do celkom iného sveta (ktorý sa však neskôr počas prehliadky plynule významovo prepojí s prvou časťou autorkinej tvorby). Víta ho na modro natretá figurína malého nahého chlapca bez vlasov v podivne rozšafnej póze, ktorý drží v rukách a ukazuje nám neónovú trubicu, zľahka evokujúcu falus (*Žeby mimozemšťan?* 2003–2012). Čierno modrá farebnosť inštalácie, použité umelé hmoty a neón ohlasujú estetiku, diametrálne odlišnú od „teplého" hippie štýlu, ktorý vládol prvému poschodiu. Odhliadnuc od interpretácií, ktoré k tomuto dielu ponúkajú texty v sprievodnom katalógu, nazdávam sa, že v rámci výstavy funguje predovšetkým ako facka do tváre diváka, naladeného po návšteve prvého poschodia pravdepodobne na iný typ estetického zážitku.

Prakticky celé druhé poschodie (čo znamená Želibskej tvorba prevažne z 90. rokov) sa nesie v duchu intermediality. Autorka, po tom, čo sa v 70. a 80. rokoch venovala predovšetkým rôznym podobám akčného umenia v prírode, siaha v 90. rokoch odvážne po technických novinkách a berie do ruky videokameru. Keďže jej nikdy nepostačoval plochý obraz, ani v tejto novej etape sa neuspokojí s projekciou filmu a dopĺňa ju o rôzne objekty v hybridnom médiu videoinštalácie.

Nie video, ale zvuk a fotografia sú kombinované v práci *She is everywhere* (2003). Séria fotoportrétov mladého obnaženého dievčaťa, ktorého výraz tváre sa mení od vážneho až po rozosmiaty, je doplnený roztopašným hlasom recitujúcim dookola text „I am everywhere", aby v závere vyprskol do smiechu. Téma (ne)prítomnosti ženy (v domácnosti, v spoločenskej sfére, v umení) sa latentne objavuje u Jany Želibskej pomerne často. V tomto kontexte je zaujímavé, že ona sama je zriedka objektom či aktérkou svojich prác. Na rozdiel od mnohých súčasných umelkýň – žien podobného typu, Želibská ani neukazuje svoje telo, ani nerieši svoje súkromie. Práve napätie medzi jej („roztrúsenou", subverzívnou) prítomnosťou a skrytosťou je možno tým, čo



Jana Želibská, Žeby mimozemšťan? (2003–2012). Foto: Martin Ličko

dodáva autorkinej tvorbe (videnej takto vo väčšom celku) osobitú pridanú hodnotu.

Videoinštalácie *Sestry I.* (1997), *Sestry II* (1999) *Koncert pre činely a „prsia“* (1994) a *Zákaz dotyku* (1992) opäť tematizujú ženské telo, každá iným spôsobom. Mnohokrát diskutovaná bola predovšetkým druhá menovaná práca, ktorá svojou formálnou jednoduchosťou, a zároveň potenciálnou bohatosťou významov irituje fantáziu interpretov. Na videu vidíme dve mladé dievčatá-sestry, ktoré spolu uvoľnene komunikujú v intímnom prostredí kúpeľne, pričom na záver si navzájom vyzlečú tričká a odhalia prsia. Vďaka krátkemu účesu, ako aj vzájomným dotykom by mohla situácia evokovať aj otázky okolo sexuálnej identity. Rovnako však môžeme dielo čítať ako jednoduchý „pohyblivý portrét“ dvoch mladých dievčat, ktorý zachytáva okrem podoby aj ich neumelé gestá, smiech či rumenec.

Kombinácia komiky a dramatickosti charakterizuje inštaláciu *Posledné kŕmenie* (1992). Život človeka (resp. ženy) je tu prirovnaný k údelu sliepky, ktorá zobe a znáša vajcia, aby napokon, keď sa jej životná energia vyčerpá, skončila v hrnci. Od oslavy bezstarostnej mladosti sa presúvame k reflexiám zrelej ženy, ktorej jediným vyústením (ak sa chce vyhnúť pátosu) môže byť len irónia a čierny humor.

Vyslovene feministické konotácie v sebe nesie videoinštalácia *Jej pohľad na neho* (1996), na ktorej je zachytený anonymný muž pri sprchovaní. Výpovednú hodnotu má už len samotný fakt, že pri sledovaní tohto videa si zrazu uvedomíme, ako zriedkavo je nám takto ukazované nahé mužské telo – či už je to vo vizuálnom umení, filme alebo iných médiách.

Výstavu uzatvárajú dve tlmene osvetlené, „serióznejšie“ inštalácie, akoby nás kurátorky chceli pred odchodom stíšiť a naladiť na vážnejšie zamyslenie. Prvá má názov *Amatér kontra renesancia* (1989) a sú v nej konfrontované jednak dve vzdialené sféry výtvarnej tvorby (amatérske sochárstvo 20. storočia a renesancia), ale tiež muž a žena ako opačné pohlavia, ktorých celoživotnou úlohou je snaha o vzájomné pochopenie a komunikáciu. Posledné dielo, *Chrám prsa* (1991), svojou ponurou farebnosťou a použitím červeného svetla evokuje pietnu atmosféru – sexualita a ženskosť tu už nie sú čímsi bezprostredne dostupným, čo si môžeme vychutnávať ako v *Kandaryi Mahadeve*, ale predmetom uctievania, ku ktorému sme nútení zachovávať odstup.

Výstava ukázala, že Želibská napriek mediálnej rôznorodosti síce intuitívne, ale konzistentne rieši niekoľko základných tém, ktorými sú jednotlivé etapy v živote ženy, medziľudské vzťahy, ukotvenie v prírode a spoločnosti, alebo, inými slovami, ženskosť vrodená versus konštruovaná; prirodzená versus nanútená.

Ak hovoríme o výstave *Zákaz dotyku*, nedá sa opomenúť aj sprievodný katalóg, ktorého kvality spočívajú jednak v odborných textoch (Z. Rusinová, V. Büngerová, L. Gregorová, K. Rusnáková, R. Matuštík), ale tiež v grafickej úprave Borisa Meluša. Na záver treba vyjadriť nádej, že výstavu sa podarí reinštalovať minimálne v Prahe, prípadne aj ďalších európskych mestách, aby sa s tvorbou Jany Želibskej mohlo zoznámiť aj širšie zahraničné publikum.

Galéria ako priestor pre vzdelávanie umením

Galerijná pedagogika na Slovensku a v Galérii mesta Bratislavy

Daniela Čarná



Vzdelávací program pre deti predškolského veku na výstave Umenie zblízka 4 (dielo Otisa Lauberta: Vyšlapaný ornament, 2009, zbierka GMB, vedie Daniela Čarná). Foto: Romana Blaserová



Vzdelávací program pre deti Creative Campu Slovenskej národnej galérie na tému Kniha v súčasnom umení (dielo Romana Ondáka: Sýta knižnica, 1995, zbierka GMB, vedie Daniela Čarná). Foto: Magda Kuchtová

Galerijná a múzejná pedagogika je medziodborová disciplína, prepájajúca dejiny umenia, pedagogiku a psychológiu, ktorej sa v súčasnosti venuje stále väčšia pozornosť. Dôvodom pritom nie je iba zvyšujúci sa dopyt zo strany rôznych vrstiev verejnosti či tlak zo strany zriaďovateľov, ale najmä jej rastúca profesionalizácia, vyplývajúca zo sebauvedomenia si významu galérií ako vzdelávacích inštitúcií. I keď vzdelávanie bolo aj v minulosti jednou z primárnych funkcií galérií, zakotvenou v zriaďovacích listinách, využívanie jedinečného potenciálu galérií v tejto oblasti nebolo vždy prioritou. Svoje poslanie ako zbierkotvornej, vedecko-výskumnej a kultúrno-vzdelávacej organizácie každá galéria realizuje a napĺňa prostredníctvom akvizičnej, výstavnej, publikačnej a vzdelávacej činnosti, ktorá vychádza zo špecifickej expozičnej a výstavnej činnosti konkrétnej galérie.

Obdobie po roku 1989 bolo na Slovensku spojené s útlmom vzdelávacej funkcie galérií. Prežívali síce obdobie bez ideologického zasahovania do akvizičnej a výstavnej politiky, museli sa však vyrovnávať s ekonomickými problémami, ktoré pri výstavnej činnosti čiastočne kompenzovali novými možnosťami sponzoringu a rozvíjajúcich sa grantových programov tretieho sektora. Útlm rozvoja vzdelávacieho poslania galérií súvisel aj s prirodzenou prioritou výstavnej činnosti, ale aj s potrebou nového definovania poslania galérií a ich významu v spoločnosti. Deväťdesiate roky boli obdobím hľadania a kladenia si otázok, či vôbec a akým spôsobom vstupovať do špecifickej komunikácie medzi výtvarným dielom a divákom. Vzdelávanie sa v tomto období zameriavalo na prednáškovú činnosť najmä pre odbornú verejnosť, často s prizývaním zahraničných hostí. Toto medziobdobie, v ktorom bolo vzdelávanie v galériách v útlme (v niektorých galériách pretrvávalo formou viac či menej pravidelných aktivít, inde zaniklo úplne), po roku 2000 vyústilo do potreby vzniku obnovených vzdelávacích oddelení, či presnejšie k vyhradeniu zamestnancov v rámci ich kumulovaných funkcií zameraných aj na vzdelávanie vo viacerých galériách na Slovensku (Slovenská národná galéria, Galéria mesta Bratislavy, Galéria Jána Koniarka v Trnave, Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici, Nitrianska galéria a inde). Pracovať v nich začali galerijní pedagógovia, vzdelaním väčšinou historici umenia, pre ktorých galerijná pedagogika nebola náhradou za kurátorskú prax, ale prioritnou plnohodnotnou oblasťou ich profesionálneho zamerania. Oživenie záujmu o galerijnú pedagogiku nastalo v roku 2000, kedy Slovenská národná galéria pri príležitosti výstavného projektu *20. storočie* začala spolupracovať s externými lektormi – prevažne študentmi dejín umenia a príbuzných odborov, z ktorých viacerí sa neskôr začali galerijnej pedagogike profesijne venovať. K jej profesionalizácii prispel cyklus celoslovenských školení realizovaných Nadáciou – Centrom súčasného umenia *Bližšie k múzeu* (2004–2007) v koncepcii Marcely Lukáčovej, do ktorého sa zapojilo desať z dvadsiatich registrovaných galérií a šesť múzeí na Slovensku.[1] Podpora a rozvoj vzdelávania v galériách bol umožnený jednak prístupom vedenia jednotlivých galérií, ktoré si uvedomovali jeho hodnotu a potenciál smerom k výchove galerijného návštevníka, a v praktickej rovine aj na základe nových možností grantových systémov Ministerstva kultúry

SR a podpory tretieho sektora, na ktoré sú viaceré vzdelávacie oddelenia odkázané dodnes. Jedným z významných zdrojov, na ktoré galerijná pedagogika na Slovensku sčasti nadviazala, je príbuzná disciplína – výtvarná pedagogika. Tá bola intenzívne rozvíjaná autormi prevažne neoficiálnej výtvarnej scény (viacerí neskôr pôsobili aj ako metodici výtvarnej výchovy), ktorí v období tzv. normalizácie v 70. a 80. rokoch 20. storočia pôsobili ako progresívni pedagógovia na základných a stredných umeleckých školách[/2]. Jednou z metód, ktorú využívali tak vo svojej pedagogickej činnosti, ako aj vo vlastnej tvorbe, bola interpretácia a analýza výtvarného diela, ktoré sú podstatné aj pre prácu s originálom výtvarného diela v galérii.

Vzdelávanie na pôde Galérie mesta Bratislavy (GMB) odzrkadľuje naznačený vývoj. Jeho tradícia siaha do roku 1976, kedy začala cielene rozvíjať prácu s návštevníkom. Nadväzuje na existenciu so zreteľom na detského diváka a marginalizované skupiny návštevníkov (handicapovaní, rómske komunity), ako aj snahu o prepojenie odbornej a kultúrnej verejnosti s cieľom ich aktívneho zapojenia do diania v galérii. Štrnásťročná komplexná činnosť Galérie dieťaťa bola ukončená počas reštrukturalizácie galérie v roku 1993.[/3] Časť jej činnosti, predovšetkým didaktické výstavy a výstavy detskej tvorby, do istej miery prevzal Medzinárodný dom umenia pre deti Bibiana, ale vzdelávanie v galérii ako špecifickej inštitúcii, ktorá v oblasti výchovy a vzdelávania stavia na nenahraditeľnej práci s originálom výtvarného diela, na určitý čas takmer zanikla. Vzdelávanie v GMB malo v 90. rokoch charakter prednáškovej činnosti a sporadických aktivít pre školy. Vzdelávacia činnosť na pôde GMB sa obnovila v roku 2002 z iniciatívy jej riaditeľa Ivana Jančára, kedy bolo vytvorené pracovné miesto pre galerijného pedagóga a v roku 2006



Vzdelávací program pre deti základnej školy (dielo Mateja Kréna: Pasáž, 2004, zbierka GMB).

Galérie dieťaťa, ktorá vznikla pri príležitosti Medzinárodného roku dieťaťa v roku 1979 vyhláseného OSN, počas vedenia galérie Milanom Jankovským. Koncepciu galérie, ktorá v rámci GMB postupne získala určitú autonómiu s vlastným štatútom, samostatným priestorom a rozpočtom, vytvorila Jozefína Lacová s Alenou Kianičkovou a Katarínou Polákovou, ktorá ju koncepčne viedla až do roku 1993. Komplexná činnosť Galérie dieťaťa sa zamerala na viaceré oblasti činnosti: výstavnú, didaktickú a metodickú. Za prínos tohto ojedinelého projektu aj v kontexte vtedajšieho Československa možno označiť iniciovanie spolupráce s rôznymi typmi kultúrnych a vzdelávacích inštitúcií, vytváranie komunitného prostredia následne vzniklo vzdelávacie oddelenie, na činnosti ktorého v súčasnosti participujú aj externí spolupracovníci, historici umenia a výtvarní pedagógovia. Jeho poslaním je sprevádzať návštevníka pri objavovaní osobného zážitku z vnímania sveta výtvarného umenia, so zameraním, popri umení minulosti, najmä na sprostredkovanie hodnôt moderného a súčasného umenia, ktoré reflektuje svet okolo nás. Realizuje ho prostredníctvom programov k expozíciám a výstavám pre školy, rodiny, dospelých návštevníkov, seniorov, ako aj metodickou a publikačnou činnosťou, na ktorú sa stručne zameriame.

Od roku 2006 GMB každé dva roky organizuje jeden zo svojich hlavných celoslovenských

vzdelávacích programov pre školy *Umenie zblízka*, ktorý je voľne inšpirovaný programom Národnej galérie v Londýne *Take One Picture*. Galéria v ňom symbolicky vychádza zo svojich brán a formou publikovaných materiálov: reprodukcií diel zo svojich zbierok vo formáte A4 spolu s metodickým materiálom prináša slovenské výtvarné umenie 20. a 21. storočia do škôl pedagógom a ich prostredníctvom aj študentom. Prepája poznanie moderného a súčasného umenia, s ktorým sa mladí ľudia nemajú možnosť bežne stretávať, s každodenným životom. Ponúka jeden z modelov práce so súčasným umením, ktorý aktívne prepája činnosť školy a galérie a na konci ktorého je okrem výstavy vybraných prác aj sumarizujúci katalóg s metodickými úlohami a samostatná webová stránka.[4] K vybraným výstavám a stálym expozíciám GMB vydáva od r. 2007 edíciu tzv. detských sprievodcov, určených rodinám s deťmi od 5 rokov ako individuálnym návštevníkom,



Vzdelávací program pre žiakov základnej školy k výstave Pocta Picassovi (vedie Antónia Mišeková). Foto: Daniela Čarná

ktorí formou pracovného zošita sprostredkujú najmladšiemu divákovi aktívne vnímanie výstavy a dospelému návštevníkovi môžu slúžiť ako informačný materiál.[5] Prácu s umeleckým dielom v galérii pre širšie, nielen galerijné publikum sme rozšírili formou publikácie *Po stopách umenia,* ktorá je venovaná 33 dielam slovenského umenia 20. a 21. storočia a ich interpretácii formou krátkych textov a tvorivých úloh rôznej náročnosti.[6] Napriek tomu, že publikačná činnosť je väčšinou viazaná na grantové a sponzorské prostriedky, metodické a didaktické materiály, ktoré často rozširujú prácu s umeleckým dielom v galérii i mimo nej, sa postupne stávajú súčasťou dlhodobejších stratégií jednotlivých vzdelávacích oddelení vo viacerých slovenských galériách. V ich záujme je budovať a rozvíjať rôzne formy a spôsoby spolupráce ako s detskými, tak aj s dospelými návštevníkmi, s cieľom ponúknuť im možnosť vnímania umeleckého diela na viacerých úrovniach, a prispievať tak k vytváraniu prostredia pre komunikáciu o umení, vzdelávanie a alternatívu pre plnohodnotné trávenie voľného času.

Poznámky:

1. Lektorkami projektu bola aj Alexandra Brabcová, autorka projektu Brána muzea otevřená, a Silvia Lahav z Veľkej Británie. V roku 2008 naň nadviazal program N – CSU s názvom Bližšie ku galérii.
2. Napr. Rudolf Fila, Daniel Fischer, Marián Mudroch, Miloš Štofko, Ladislav Čarný.
3. Histórii vzdelávania v Galérii mesta Bratislavy sa bližšie venujú štúdie: Čarná, D. Vzdelávanie v Galérii mesta Bratislavy. In *1961–2011. 50 rokov Galérie mesta Bratislavy.*



Program pre seniorov Tajomstvá umenia k charakterovým hlavám Franza Xavera Messerschmidta v zbierkach GMB (vedie Lana Luková). Foto: Daniela Čarná

Bratislava: GMB 2011, s. 143–151; Čarná, D. Galéria ako miesto vzdelávania. História vzdelávania v Galérii mesta Bratislavy 1976–2011. In *50 rokov GMB, Zborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB*. Bratislava: GMB 2011, s. 109–119.

4. Do každého ročníka programu, ktorý sa koná každé dva roky, je zapojených okolo 300 škôl, jeho výsledkom je výstava v GMB a katalóg. Viac o programe viď na www.umeniezblizka.gmb.sk, www.gmb.bratislava.sk.
5. GMB zatiaľ publikovala 9 detských sprievodcov. V elektronickej podobe sú k dispozícii na stránke www.gmb.bratislava.sk/sk/content/detski-sprievodcovia.
6. ČARNÁ, D.: *Po stopách umenia.* Bratislava: GMB a OZ Artfriends, 2009.

Výstavy v Psychiatrické léčebně v Kroměříži

14 let, 60 výstav, 54 autorů

Text je věnován jako poděkování panu Františku Syslovi.

Martin Beníček



Výstava obrazů Františka Dvořáka, PLKM, duben 1985. Foto: archiv Ladislava Daňka, reprint Zakázané umění II, Výtvarné umění 1–2/96, s. 199

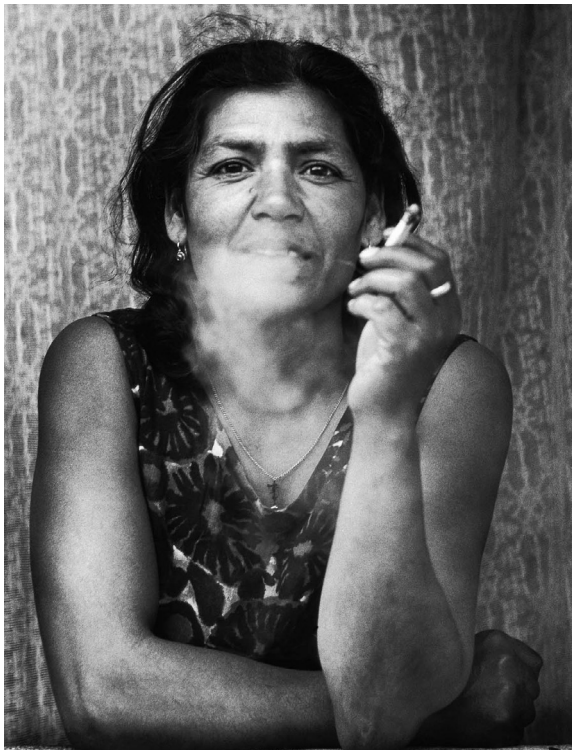
V roce 1974 vzešel z iniciativy primáře Psychiatrické léčebny v Kroměříži, MUDr. Jaroslava Koutského, nápad na uspořádání výstavy přímo v areálu léčebny, resp. na odděleních 9A a 17A. Při realizaci výstav s ním od začátku spolupracovali kroměřížský restaurátor František Sysel a MUDr. Miroslav Koupil, pozdější primář a ještě později ředitel léčebny, který se také věnoval umění[1]. Zpočátku se věnoval kresbě a soše – tvořil drátěné trojrozměrné figury, později se zabýval barevnými figurativními kompozicemi na plátně a ilustrací. Díky tomu měly výstavy „zasvěcený patronát". Jednotlivé prezentace umění měly díky svému specifickému prostředí uzavřené léčebny měly jedinečný charakter, kdy výstavním prostorem byla vlastně terapeutická místnost oddělení a jídelna, slovy Františka Sysla: „která stěna byla volná, tam se věšelo".[2] Je zřejmé, že převážnou část návštěvníků akcí tvořili klienti ústavu. K jednotlivým výstavám byly vydávány v několika kusech pozvánky, na ostatní dokumentaci a archiv (katalogy, fotodokumentace děl, záběry expozic…) prostor nebyl, což je vzhledem k danému prostředí pochopitelné a zdálo se i zbytečné. Vernisáže probíhaly naprosto bez oficialit, spontánně a bez vnějšího i vnitřního „vyššího" dozoru, pouze za účasti autora, informovaných hostů, klientů léčebny a hudebního doprovodu, který zajišťoval zejména Karel Janeček, profesor konzervatoře P. J. Vejvanovského, a jeho žáci. Snad se dá s nadsázkou říci, že výstavy působily blahodárně na zdraví pacientů a vedly k rozšíření „arteterapie" pro výtvarně nadané pacienty.

První výstavou, která se v roce 1974 uskutečnila, byla výstava dětských kreseb Kateřiny Syslové. Dodnes je konvolut výstavy v konzistentním stavu – jako v roce vystavení. Tato výstava byla jednou z nemnoha výstav „neškolených" umělců. Je proto zajímavé sledovat skladbu vystavujících, pocházející z řad přátel organizátorů – zejména z tzv. Olomouckého okruhu. V roce 1975 vystavuje např. fotograf Jindřich Štreit své cykly věnované člověku a lidské existenci (Romové bez romantiky). V roce 1977 prezentuje Václav Stratil na oddělení 9A figurální polokresby, spolu se Zdeňkem Kulvaitem, který vystavoval plastiky. V témže roce se na oddělení 17A uskutečnila zřejmě nejdůležitější výstava Konfrontace ´77, Obrazy – grafika – sochy mladých olomouckých výtvarníků za účasti Jiřího Lindovského, Ondřeje Michálka, Václava Stratila, Oldřicha Šembery, Jiřího Žlebka, Miroslava Koupila a Jiřího Ořechovského. K této výstavě byl vydán mimořádně i katalog, teoretikem byl zřejmě Jiří Hastík. V dalších letech pak vystavovali např. Petr Jochmann, Jana Jemelková, Inge Popelková, Miroslav Šnajdr st. a další. Pravidelně se opakuje výstavní činnost domácích: Josefa a Marie Dočekalových, Miroslava Koupila a zejména Františky Kudelové, naivní malířky, trvale žijící v prostředí psychiatrické léčebny od roku 1943. Zde vznikal od roku 1951 až do její smrti v roce 1997 její soubor malířských autentických prací, vytvářených technikami akvarelu, olejové či temperové barvy. Ve své době představovaly kroměřížské výstavy této autorky jedinečné setkání s tímto druhem sugestivní malby. Zajímavá byla také orientace v polovině 80. let na slovenské autory Josefa Jankoviče, Ivana Czudaie, Laca Terena a jejich program „nové malby". Poslední výstavu v roce 1988 měl v Kroměříži brněnský autor Petr Kvíčala.

Dá se tak říci, že čtrnáct let výstav v PLKM poměrně bezpečně poskytovala útočiště kroměřížským, olomouckým i jiným výtvarníkům před možnou oficielní perzekucí – pokud hrozila. V době, kdy výstavních míst bylo jako pomyslného šafránu, umělci kvitovali každou možnost prezentace. Občas se při vernisážích staly léčebné pavilony místem poměrně ostrých diskuzí mezi umělci samotnými, jak dokládá Pavel Zatloukal ve svém příspěvku o 60.–80. letech v Olomouci a okolí.[3] Právě Josef Jankovič v roce 1985 ostře nesouhlasil s dělením na umění podporované tehdejší ideologií a scénou neoficiální, svobodnou, jakožto se schizoidním prostředím zabývajícím se úplně něčím jiným, než je pro umění podstatné, totiž jeho kvalitou. Tak je možné, že výstavní aktivity v Kroměříži znamenaly i dílčí teoretickou základnu pro diskurs umění. Nutno však říci, že tyto polemiky končily většinou za branami areálu.

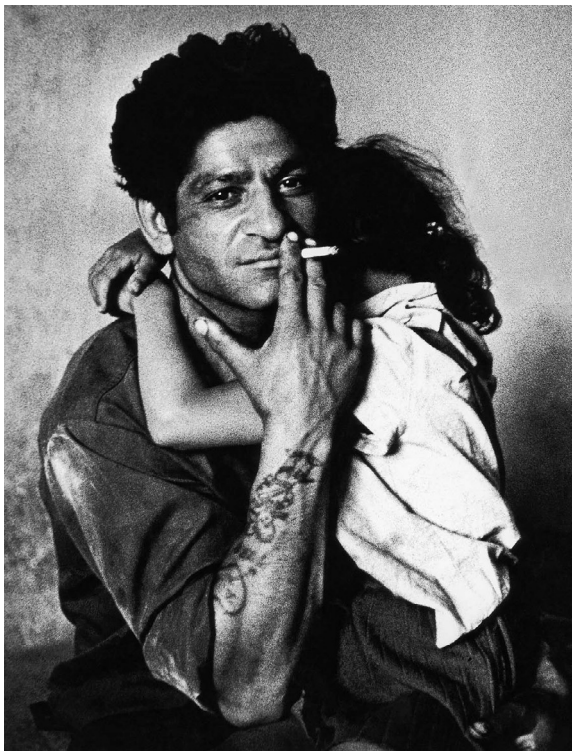
V roce 1988 došlo v rámci strukturálních změn léčebny i ke změně prostorových dispozic a prim. M. Koupil se svým psychiatrickým oddělením se stěhoval do prvního patra bývalých svobodáren pro zaměstnance. Do uvolněných prostor pavilonu 9A bylo umístěno Středisko vědeckých informací OÚNZ. Jelikož nový prostor nebyl pro výstavy vyhovující a doba se pomalu lámala i ve prospěch výtvarného umění, rozhodli se organizátoři ve výstavách již nepokračovat. Za 14 let nepřetržitého „galerijního provozu" uspořádali na 60 výstav 54 výtvarníkům. Díky jim za to.

Akad. malíř František Sysel
Narodil se v Prostějově v roce 1927, v roce 1945 byl přijat na Školu umění ve Zlíně (profesoři Kousal, Hroch, Hoffmann, Gajdoš, Jaška, obor studia: malba). Poté působil dva roky na VŠUP v Praze u profesora Antonína Pelce. Roku 1951 odešel studovat obor speciální malířské a konzervační techniky do Bratislavy k profesoru Karlu Veselému. Nakonec se vrátil do Prahy na AVU k profesoru Slanskému, u nějž zůstal jako asistent po absolutoriu. Svoji profesionální kariéru začal na východním Slovensku – restauroval fasády Oravského hradu, následovala řada unikátních realizací, zejména však Maulbertschovy, Etgensovy a Sternovy fresky v Kroměříži. A také práce na nejvýznamnějším díle kroměřížské obrazárny, na závěsném obrazu Apollo a Marsyas od Tiziana. Vedle této vysoce odborné profesionální činnosti se věnoval a stále věnuje volnému umění, zaznamenávání viděného, zejména akvarelových krajin. Žije a pracuje v Kroměříži.



Jindřich Štreit, Kouřící žena, Arnoltice, 1974, 30 × 40 cm, vystaveno v PLKM, 1975

Přehled vystavujících v Psychiatrické léčebně v Kroměříži[4]
1974: Kateřina Syslová, Otakar Klepš, František Sysel
1975: Josef Kvapilík, Františka Kudelová, Eva Milotová, Jindřich Štreit
1976: Františka Kudelová, výtvarný kroužek PLKM (M. Koupil, L. Kuchař, A. Novák, M. Syslová-Doležalová), Zdeněk Dvořáček
1977: Vladimír Tesárek, ? Kubový, Václav Stratil, Zbyněk Kulvait, Miroslav Koupil, Zdeněk Dvořáček
1978: Petr Jochmann, Cecílie Marková, Marie a Josef Dočekalovi, Miroslav Koupil
1979: Jiří Eliška, Oldřich Šembera, Františka Kudelová, Renata Bartoňová, Ludvík Kuchař
1980: Čeněk Stake, Jiří Ryšánek, Jana Jemelková, Stanislav Krčmář
1981: František Sysel ml., Jiří Iliev, Karel Jánský, Inge Popelková, Vlastimil Kozák
1982: Petr Zubalík, výtvarný kroužek PLKM (M. Koupil, O. Tichý, B. Metelka, D. Orlická), Zdeněk Bugáň
1983: Miroslav Šnajdr st., Františka Kudelová, Václav Holoubek, Marie Dočekalová, Jaromír Berger



Jindřich Štreit, Muž s dítětem, Arnoltice, 1974, 30 × 40 cm, vystaveno v PLKM, 1975

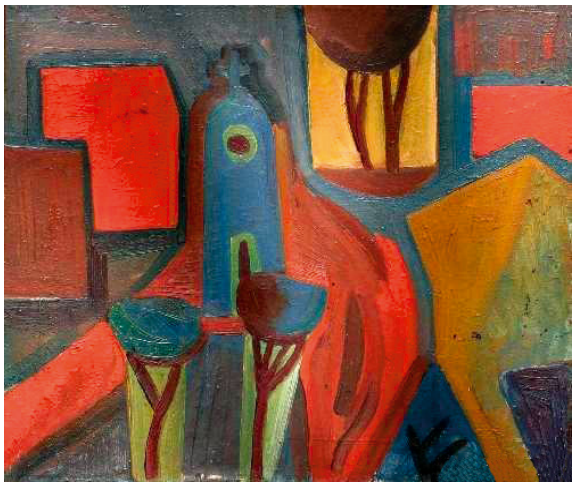
1984: Václav Veselý, Josef Žoch, Miroslav Šnajdr ml. , Jindřich Štreit, Josef Dočekal
1985: výtvarný kroužek PLKM, František Dvořák, Josef Jankovič, Jaroslav Frydrych
1986: Jiří Stránský, Ivan Czudai, Laco Teren, Jan Jemelka
1987: Bob Pacholík, Františka Kudelova, Josef Pulec
1988: Eva Václavková, Petr Kvíčala

Poznámky:

1. Čerpáno z příspěvku Ladislava Daňka, Olomoucký okruh, kapitola Kroměříž, in: Zakázané umění II., Výtvarné umění 1–2/96, s. 196, 197.
2. Z rozhovoru s restaurátorem Františkem Syslem dne 29. 1. 2013.
3. Zatloukal, Pavel. Olomouc, in: Zakázané umění II., Výtvarné umění 1–2/96, s. 186–188.
4. Úplný přehled vystavujících a témata jejich výstav lze nalézt v archivu sborníku Zakázané umění II., Výtvarné umění 1–2/96, s. XXX, XXXI.

Alva Hajn

Jiří Valoch



Alva Hajn, 50.-60. léta, Chrčice s kapličkou, 60 × 50 cm

Alvu Hajna jsem znal a neznal. V těch krásných šedesátých letech, kdy vycházel a byl čas od času zase zakazován i časopis nejméně politicky poplatný, Tvář, objevovaly se v něm i takové kratší zprávy o mladé tvorbě z různých regionů – a jedna taková zpráva zmiňovala také výtvarné aktivity nějak spjaté s Pardubicemi. Bylo tam vyjmenováno několik nejiniciativnějších umělců – a Alvu Hajna jsem si již tehdy nemohl nezapamatovat, zejména díky neobvyklému, „biblickému“ křestnímu jménu. Ale cesta byla u každého z nich různá – s Honzou Steklíkem jsme se již přátelili z Brna a dokonce mne více sblížil s redakcí Hosta do domu, k Františku Kynclovi jsem byl dokonce členy Klubu konkrétistů vyslán, abych zjistil, „zda je dost konkrétistický“ a bylo z toho další umělecké kamarádství, ale k Hajnovi jsem nebyl schopen se propracovat stejně jako k několika dalším umělcům. Teprve v posledních dvou dekádách mne na něj upozorňovali někteří teoretici, zejména Pavel Ondračka, že by mne to mělo zajímat. Tak jsem se za jeho dílem vypravil – ale bohužel navíc již umělec poměrně mlád zemřel. Osud mu tedy nedopřál zatím adekvátního uznání, což samozřejmě souviselo i s tím, že žil většinou skutečně na venkově ve svých rodných Polních Chrčicích u Kolína, jeho kontakty byly stále jako v oné dávné zprávě ve Tváři – především v Pardubicích, o jeho dílo pečuje v rámci svých možností jeho dcera Vladana, také výtvarnice, samozřejmě ovšem v rámci změněných prostorových možností.

A navíc to byl umělec, jenž se propracoval k těm nejradikálnějším řešením v osmdesátých letech a právě to byly realizace nejvíce fragilní, lehce poškoditelné, oblíbil si různé druhy lepenek i černý karton nebo transparentní pauzovací papír, různě je kombinoval v reliéfních i prostorových asambláží, jindy je v různých vztazích konfrontoval s geometrií železa a struktury litého betonu - to totiž byly materiály, jež si oblíbil při realizacích do architektury.

Musíme si uvědomit, že patřil ke generaci, která v těch nejradikálnějších podobách měla za úkol rehabilitovat moderní umění u nás, jako pars pro toto – samozřejmě s velkým opomenutím



Alva Hajn, 80. léta, Černá na bílé s hranou, 124 × 124 cm

řady dalších umělců, z praktických důvodů se držím pouze některých reprezentantů jeho generace - samozřejmě poněkud schématicky si můžeme připomenout především jeho nejradikálnější vrstevníky: okruh pražských neoficiálních ateliérových Konfrontací. Konfrontace I se konala v ateliéru Jiřího Valenty 16. 3. 1960 a Konfrontace II 30. 10. 1960 v ateliéru Aleše Veselého. Tam se kromě staršího Vladimíra Boudníka objevili ti nejmladší, hledající maximálně sémanticky, existenciálně exponované podoby informelu – a můžeme si také připomenout, že některé umělce přímo odmítli, třeba Lubomíra Přibyla jako příliš geometrického, ale existoval širší okruh, s nímž se přátelili, včetně Dany Puchnarové či Jana Steklíka. Přitom jejich cesta byla v druhé polovině padesátých let formována především expresionismem a kubismem… Možná bychom ještě mohli dopátrat, zda a jaké byly tehdy Hajnovy kontakty s Prahou – možná přes Steklíka během pražského studia. Další komplikací je, že Hajn své podstatné dílo již důsledně nedatoval,

symptomaticky s výjimkou úplných začátků. Ale je to možná jen zdánlivý paradox, protože to datované svědčí, že a jak se k moderní artikulaci díla propracoval ještě za studií na Střední odborné škole výtvarné v Praze v letech 1953–1957. A nejstarší přesně datovaná kresba vznikla 11. 5. 52 a je to již výrazná kubistická stylizace. Takže postupoval k výrazné stylizaci, také některé literární inspirace byly podobné, i když nikoliv identické jako u jeho pražských kolegů – brzy samozřejmě Franz Kafka, především jeho Proces,ale také Dostojevskij, zřejmě také dlouho byli pro něj důležití mnozí výtvarníci, především Bohumil Kubišta a Karel Černý...

Pohlédneme-li na jeho dílo tam, kde je shromážděno – a jinou možnost již skoro dvě dekády nemáme, můžeme samozřejmě litovat, že nemáme příležitost ptát se autora samotného, neboť většina umělců ví sama nejlépe, co chce udělat. My dnes můžeme pouze konstatovat, že se jeho dílo dělí zhruba do třech údobí, prakticky podle dekád, přičemž k modernímu výrazu se jako pouze někteří z okruhu Konfrontací propracoval již během padesátých let radikální, řekněme kuboexpresionistickou stylizací. Zaujme nás také, že poměrně brzy vznikaly paralelně kromě kreseb a koláží především obrazy velkých formátů a plastiky.

Takže zřejmě po léta šedesátá zůstával spjat se sémantikou, příbuznou jeho kolegům z okruhu pražských Konfrontací, ale zachoval si v nich jakýsi syntetický výtvarný pohled na spojení figurálního námětu s výtvarnou artikulací, což byl problém, na němž někteří z nich ztroskotali na konci této dekády – nemožností dále stupňovat existenciální naléhavost adekvátním řešením a tedy návratem k figurální tématice – příkladně Antonín Málek či Jaroslav Hovadík, jeden z protagonistů tohoto okruhu, Antonín Tomalík, dokonce svou zřejmě velice souhrnnou krizi vyřešil odchodem z tohoto světa bolesti a žalu definitivním. Jiří Valenta v exilu pokračoval a postupně vystřídal subtilní struktury stejně autentickými skoro bílými figurálními znaky. Dana Puchnarová naopak rozvíjela nejprve latentní přítomnost geometrické skladby a učinila z ní novou cestu, Jan Steklík se dokonce stal jedním z protagonistů československého konceptuálního umění ve velice osobité, hravé podobě. Také jsme zatím nenarazili na to, jaké byly důvody jeho nepřijetí na pražskou AVU, zatímco césura mezi kontinuitou tvorby v rocích 1957 až 1959 byla evidentně daní za vojenskou službu. A skutečnost, že se mohl věnovat svobodně pouze své tvorbě v jinak nepříznivých podmínkách začínající normalizace, to bylo dáno tím, že své potřeby mohl finančně zajistit od roku 1972 výsledky spolupráce s architekty, které mu – třeba mnohdy asi s obtížemi – nakonec před tehdejšími komisemi svazu výtvarníků procházely... Zda to vyžadovalo nějakou mimořádnou skromnost to neposoudíme, to byla úplně jiná doba pro každého z nás, kteří si to ještě pamatujeme. Podstatné bylo, že získal architekty, kteří jej vyzvali ke spolupráci, to mohly být ještě pardubické známosti z šedesátých let.



Alva Hajn, 80. léta, dřevo, drát, 114 cm



Alva Hajn, 80. léta, dřevo, térový papír

Vzhledem k již zmíněné naprosté absenci datování můžeme pouze předpokládat, že Alva Hajn našel pro sebe nosnou cestu mezi existenciální naléhavostí let šedesátých a novou syntaxí quasifigurální kompozice z následující dekády, která nám připomene jakési nové přehodnocení barokní morfologie v uplatnění organických forem, esteticky působivých a u jednotlivých děl v různé míře zachovávající nebo naopak „skrývající“ figurální základ, často vysloveně eroticky motivovaný jak při parafrázích figur ženských, tak dvojice – muže a ženy. Možná se dostal do polohy, kdy jej takto historicky zakotvená a přitom nová syntax pro určitou dobu naprosto uspokojovala, byla originální reflexí této historické zkušenosti. Když pohlédneme na plastiky, vidíme možná nejzřetelněji, jak jsou tyto formy výtvarně autentické a přitom jak vyvolávají tuto časovou souvztažnost. A samozřejmě celá škála maleb, opět někdy mohutných formátů i kreseb, často uplatněním linií naznačující počínající zájem o její autonomní uplatnění linie, někdy –

to co jsou u soch hrany, to mohou být u obrazů a kreseb již linie, oddělující organické formy lapidárními přímkami. Někdy, možná u pozdějších prací, se již tematizuje dělení figurálního motivu geometrickým útvarem.

Zatímco někteří umělcovi pražští vrstevníci museli absolvovat prudký přechod od informelu k jiné nové tvůrčí problematice, Hajn to měl možná jen zdánlivě paradoxně, jednodušší. Protože jeho práce ze šedesátých let, to nebylo zdaleka pouze ono drásání duše, ale jeho výtvarně adekvátně artikulovaná paralela, mohl v oné plus minus následující dekádě zůstat malířem a sochařem stále více vyjadřujícím různé vztahy. Možná to bylo dáno jeho naturelem, miloval moderní umění, ale nikdy nebyl přitahován pouze racionálním, konstruktivním řešením. Prostě nechtěl být blízko ani Kolíbalovi, ani Kubíčkovi (ani své dceři Vladaně), pořád tam byla jeho výrazná expresívní složka. Možná to také bylo



Alva Hajn, 80. léta, trhaná a barvená lepenka 2

jeho záměrným zakotvením na rodném venkově, na statku v Polních Chrčicích – a tady chtěl vytvořit své autentické dílo. Přitom se nijak nepodceňoval, byl si vědom, že postupně formuluje svou vlastní cestu a pamětníci nám to skutečně potvrzují – ale předváděl svá díla tam, kde vznikala, a těm, kteří projevili zájem je vidět přímo v místě jejich vzniku, až si vytvořil proměnlivou galerii ve svém domě, někdy také dělal pro přátele výstavy na dvoře chrčického statku… Samozřejmě za cenu rizika, že bude mimo hlavní centra a tedy opomíjen.

Přitom se postupně přibližoval k těm problémům, které bych u těchto dvou protagonistů charakterizoval jako sui generis konceptuální. Možná přesněji : stále více se blížil konceptuálnímu myšlení, ovšem nikoliv s apriorní rasantně konstruktivní artikulací. Koneckonců to možná bude nejpřesnější, když napíšeme, že se blížil konceptuálnímu myšlení při uplatnění vztahovosti dvou typů artikulace – expresívní a geometrické. Snad je potřeba také zdůraznit, že byl především bytostný výtvarník, jenž postupně objevoval vztahovost mezi expresí, většinou nyní již abstraktní kresby či malby nebo sochy a jejím geometrickým kontrapunktem. Nikoliv náhodou to asi platí o celých početných cyklech, vznikajících zřejmě především na samotném přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. A symptomaticky si je pojmenoval Horizontála s dominantou. Když vidíme cestu tvorby tohoto umělce vcelku, nemůžeme si nepovšimnout, že jeho signifikantním motivem je chrčická kaplička. V „jeho“ místě, kde vyrůstal a kam se také brzy vrátil, měla dominantní postavení jak vizuální, tak jistě ještě více duchovní. Až po velice usilovném hledání se mu podařilo objevit její krajní abstrakci – cítíte tu hrdost, že se mu podařilo objevit jeho životní téma v nové podobě – a tak objevil svůj nový bytostný problém v jemu jedině naprosto vlastní artikulaci vztahovosti exprese a geometrie?

Samozřejmě to není žádné konstruktivistické apriorní „počítání“, v tom má možná u nás nejblíže ke Stanislavu Kolíbalovi s jeho proměnami artikulace vztahů – ale naprosto osobité řešení, výtvarně bohaté a přitom je to de facto ryze konceptuální problém, je to prostě jenom jeho Horizontála s dominantou, dobře věděl, že našel nové, aktuální řešení. Možná tam cítíme ten oprávněný akcent na nalezení vlastního řešení,ono skutečné „moje“ aktuální téma, jímž se vyděluje ze světa umění těch ostatních, jiných umělců. Ti ostatní dělali různou geometrii i různé koncepty, tohle bylo jeho métier a jeho objev. V několika případech vidíme horizontálu, intuitivně vyrytou do plochy malby, od ní vede kolmice k hornímu okraji. Samozřejmě jich zůstane několik jako manifest tohoto řešení, ale spousta je jich doslova „vyzdobena“ různými výtvarnými, v obrazech samozřejmě malířskými komentáři. S nimi postupně samozřejmě vznikne i řada - více nebo méně „volnějších“ - různých geometrických kompozic, mnohdy také ani nedosahují rýsované linie k okrajům celého díla.

Tak si tento originální umělec otevřel cestu ke zkoumání různých řešení, která z praktických důvodů můžeme pouze charakterizovat jako léta osmdesátá bez možnosti bližšího časového vřazení. Ale sám jsem byl skutečně překvapen autenticitou, jedinečností a originalitou toho, co jsem viděl a co od tohoto okamžiku považuji za naprosto originální, autentické výtvarné řešení. Jako jediný se u nás, kromě ještě předčasněji zemřelého lounského Vítka Čapka propracoval k monochromii, především k velké sérii čtvercových obrazů asi 50 x 50cm. Samozřejmě zde byl přítomen jeho specifický vztah – každý monochrom vytvořil pokrytím určité struktury touto jednotící barvou, takže vztah mezi strukturou a černou monochromií byl vlastně jeho charakteristickým konceptem, takže můžeme pouze zdůraznit, že se vlastně jako jediný u nás dotkl problematiky monochromní malby, jež má samozřejmě svou historii od historických avantgard - a od sedmdesátých let, s nástupem konceptuálního umění a fundamentální či analytické malby byla jednou z internacionálně sledované malířské problematiky. Ať je to na škodu umělci nebo ne, musíme si také uvědomit, že Hajn nebyl striktní systematik, sledující jediný problém. Byl příliš zaujat celou škálou možných řešení v té sféře, kterou pro sebe i pro výtvarné umění objevil.

Zkušenost černých obrazů přehodnotil v celé škále prací s černými kartony, počínaje prořezávanými koláženi a konče fascinujícími prostorovými konfiguracemi – černými kartónovými plastikami. Také samozřejmě někdy zkoumal kvality monochromů jiných barev... Ovšem tato vztahovost byla jen jednou z pro něj závažných možností. V rodině se traduje, že užité práce do architektury, vznikající jako možnost solidní existence asi od roku 1972, jej fascinovaly kombinací železa a betonu. Tuto zkušenost pak přehodnotil v letech osmdesátých. Postupně vznikly skutečně jedinečné větší nebo menší série prostorových děl, konfrontujících přesné linie kovové se strukturami betonovými. A zase se objevily i ty vysloveně programové, příkladně třeba jako kovový kruh, čtverec a trojúhelník, zaplněné betonovou strukturou. Ovšem stejně závažné jsou konfrontace kovových, „zhmotnělých" linií, třeba i ohýbaných, a různé struktury navrstveného betonu. Opět je to umělcův charakteristický koncept a jeho jiná možná artikulace. Samozřejmě, problémem těchto jedinečných soch je, že oba materiály v negalerijním prostředí velice trpí. Nikoliv náhodou si významu díla Alvy Hajna uvědomilo poslední solidní vedení Národní galerie v Praze – Milan Knížák a Tomáš Vlček, výstava tohoto tvůrce měla být další v řadě jejich objevů. Na vybraných dílech ještě lepí žluté štítky, označující, pro co vše se rozhodli... Proč to bylo tak důležité? Jednak by se Alva Hajn zařadil do oné linie většinou mimopražských, dosud neprávem opomíjených a přitom skutečně významných tvůrců – a kromě toho všechna díla s kovovými elementy již trpí korozí a tady byla příležitost je restaurátorsky ošetřit, tedy de facto zachránit.
Jinou novou kvalitu zase přinášejí práce z různých lepenek, třeba zase pro Hajna tak charakteristické přehodnocení řady elementů, které svým vytrháváním vždy trochu jinak oscilují kolem tvaru kruhu nebo myšlenkově spřízněné geometrické formy kovových plátů, určující formu litého betonu.

Pochopení možností naprosté redukce pak stvrzují jak malby, tak kresby. Na malbách velkého formátu zase shledáváme konceptuální redukci obrazu na černou stopu. A opět se zde ukazuje, jak autorská artikulace je součástí celého konceptu – nikoliv neosobní, ale vždy jiná výpověď jako malba o malbě. Ještě různotvařejší jsou série kreseb - ukazují i jistou hravost při hledání možností podoby abstraktní kresby v ploše papíru, ale také to již není žádné odkazování mimo samotné médium, stejně jako u zmíněných maleb. Tyto Hajnovy série již neodkazují k ničemu kromě média samotného, jsou výpovědí o něm jako takovém. Někoho to může překvapit, protože názorově mu spříznění tvůrci často pracují vysloveně neosobně, možná právě s výjimkou Stanislava Kolíbala, samozřejmě ovšem s úplně jinou sémantikou i jinou artikulací. Hajn, jak vidno tedy mnohem vzácněji, užívá při konceptuální reflexi i zcela netradičních materiálů, a když jim zůstával věren, programově užíval volnější, expresivnější či dynamičtější artikulaci. Myslím si proto, že právě tato menší spodoba se spřízněnými tvůrci vedla k menší, protože obtížnější interpretaci jeho díla. Proto také samozřejmě v jeho případě je to mimořádně škoda, že již nedošlo na reprezentativní výstavu Alvy Hajna ve Veletržním paláci, jež mohla také přinést první adekvátní analýzu jeho usilování. Nyní nám tedy nezbývá, než se pokusit charakterizovat je v nám dostupném kontextu. Nad některými aspekty jeho tvorby je třeba se skutečně zamyslet, protože jsem se na místě samém přesvědčil o jedinečnosti a kvalitě tohoto tvůrce. Ale samozřejmě by měla následovat alespoň nějaká jiná adekvátní prezentace, která nebude „vyzobávat jednotlivé hrozinky", protože právě to může být u tohoto tvůrce zavádějící nebo vést k nepochopení jeho významu...

Navíc zůstávají ony technologické problémy, jež mohou u některých děl již vést k vážnému poškození, což platí nejen o pracích z kovu a betonu.



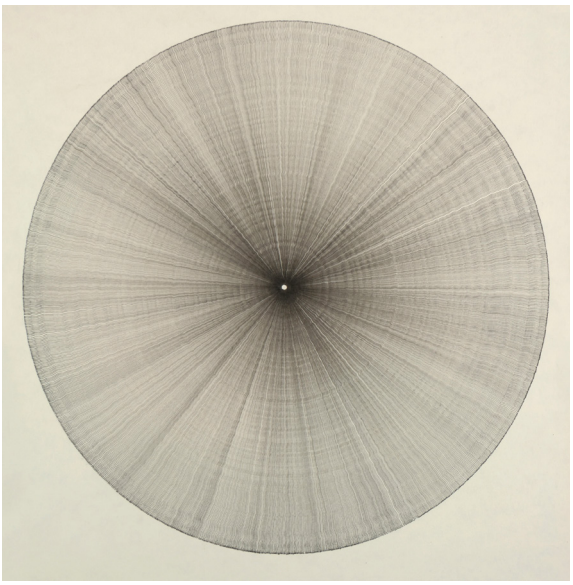
Alva Hajn, 80. léta, beton, železo, barva

Existují například i nesmírně křehké série koláží, na nichž je monochromní plocha malby přelepována transparentním papírem, jež zase něco vypovídá o povaze zvoleného média.

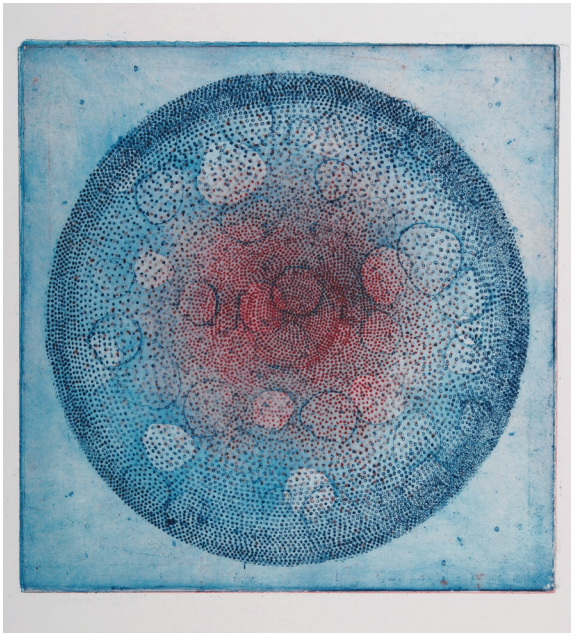
Jsem rád, že jsem se konečně propracoval k dílu Alvy Hajna a měl příležitost se nad ním zamyslet. Myslím si ovšem, že nějakou hlubší sondu by ještě mělo mít před sebou. Neboť tady je skutečně nebezpečí, že bude nenávratně poškozeno... A zapomenutí si rozhodně nezaslouží.

Subtilní geometrie Vladany Hajnové

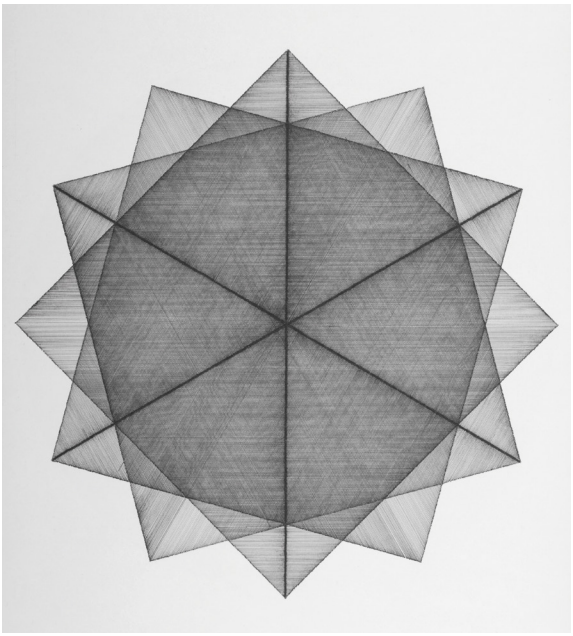
Jiří Valoch



Vladana Hajnová, kresba popisovačem, 2005, 42 × 42 cm



Vladana Hajnová, barevný lept, 2002, 50 × 50 cm



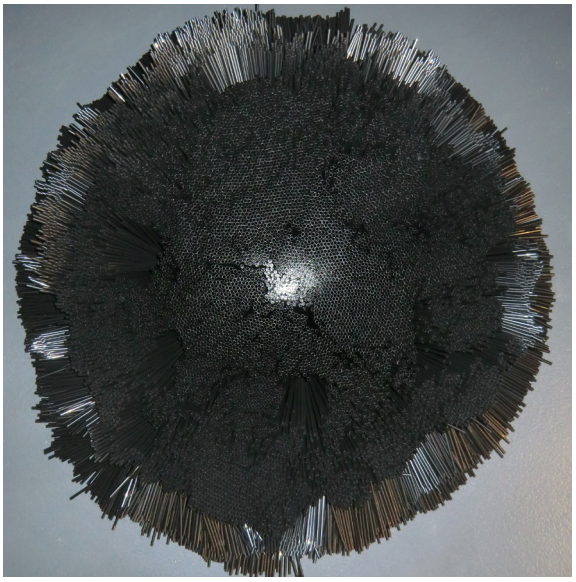
Vladana Hajnová, kresba popisovačem, 2008, 42 × 42 cm

Vladanu Hajnovou (1967) jsem měl příležitost charakterizovat poprvé v létě roku 2010 při uvedení výstavy v prestižní olomoucké Galerii Caesar spolu s několika dalšími členy Klubu konkrétistů z Hradce Králové a Pardubic. Již tehdy mne zaujal zvláštní osobitý vztah mezi racionálním řádem v pozadí a individuálními charakteristikami jeho artikulace, také mne tehdy zaujala stejně osobitá sounáležitost evidentně pracných kreseb a ještě pracnějších objektů. Její kvality jsem si nyní potvrdil na pardubické výstavě v komorní galerii s velice dobrou dramaturgií, v níž jsem před časem uváděl jednoho z holandských geometrických umělců. Tato umělkyně měla nejen štěstí při volbě učitelů na pražské AVU, nesmíme zapomenout, že první vztah k originální, autentické tvorbě se u ní objevil jistě již doma. Je dcerou, jak jsem se poněkud opožděně teprve nyní přesvědčil, bohužel předčasně zemřelého Alvy Hajna (1938–1991), jehož stejně originální



Vladana Hajnová, kresba popisovačem, 2005, 39 × 38 cm

dílo schraňuje. Takže ono zvláštní přehodnocení jazyka geometrie mohla vnímat i v jeho tvorbě z osmdesátých let. A na AVU pak prožila právě onu „výměnu stráží“ v grafickém ateliéru – nové vedení, resp. Milan Knížák z dřívějších pedagogů nejprve akceptoval jediného, Ladislava Čepeláka, ovšem poté, když se u něj postupně shromažďovalo stále více „protestantů“ proti novému vedení, musel povolat z Brna Dalibora Chatrného s jeho jasným konceptuálním myšlením a ten zase za nějakou dobu získal jako definitivní náhradu olomouckého Jiřího Lindovského, kterého jsem i já poznal jako zastánce jazyka geometrie a řádu, pokud k tomu posluchači tendovali … V souladu s proměnou doby i myšlení Vladana Hajnová nereprezentuje ryze konstruktivní způsoby tvorby, to byla problematika skutečně aktuální v šedesátých a sedmdesátých letech, dnešní konkrétisté, jak jsem se to pokusil charakterizovat v posledním kataložku výstavy tehdy ještě skutečného Klubu konkrétistů v opavském Domě umění roku 2001, na níž se jedinkrát v této zemi díky obětavému řediteli dr.Martinu Klimešovi (právem již podruhé nyní vyhozenému z funkce, protože ji zastává skutečně kvalitně a to „strejdové z města“ prostě nepochopí, neboť umění nerozumí), setkali alespoň s jedním dílem skutečně všichni konkrétisté: zakladatelská generace, naposledy včetně Slováků, i s emigranty i s novými adepty. V doprovodném textu jsem se pokusil charakterizovat proměny konkrétního umění, kde – shodou okolností v souladu s kurátory curyšského Haus für konkrete Kunst – si myslím, že ke konkrétnímu umění je třeba dnes přiřazovat jak monochromy, tak konkrétní texty i novou obrazovou sémantiku, počínaje ornamentem, a další aktuální koncepty. To je také příklad této umělkyně, originálně spojující směřování k řádu s individuální, subtilně lyrickou artikulací. To se týkalo v Olomouci vystavených kreseb i velkého objektu, krychle, tvořené z menších krychliček z drátků, postupně v rozích spojovaných vždy trochu jinak … Pardubická výstava je vlastně dosti obsáhlá – asi desítka kreseb, další desítka grafických listů, několik kovových matric, neboť již od Vladimíra Boudníka či od Aleny Kučerové dobře víme, že také matrice pro grafiku může být plnohodnotným poselstvím, úplně jiným, než jsou otisky z ní. K tomu dva objekty a malá akce při vernisáži. Nové kresby, směřující individuálními tahy pera ke středu v různých kombinacích organizace struktury, většinou vymezené kruhem, včetně půlení do dvou sekvencí a jedné struktury lineárně plošné. Matrice a grafiky jsem viděl nyní poprvé, grafické školení se dobře zhodnotilo při přetiskování dvou či tří barev s pouze částečně lokalizovanými jinými barvami při zachování výchozí struktury v nenápadně hnědé barevnosti… Samy matrice pak dobře komunikují minimální razantností výřezů a plochy, geometrie a narušení tohoto řádu. A samozřejmě jedinečně působící objekty, v nichž opět je geometrický základ díky různému individuálnímu zpracování spojů, jejich individuální volbou, drobnými diferencemi artikulace vnímán jako konceptuální vztah.Tak z krychliček vznikla pro změnu pyramida. Ovšem krásným, přitom hravým překvapením byl druhý objekt či dřív instalace. Z černých „brček“ či nějakých jiných identických prefabrikovaných prvků visí od stropu lapidární kruhový prostorový objekt. Pod ním je připraveno něco, co zatím nevidíme, zakrytého černou tkaninou. Kurátorka nás upozorňuje, že po jejím proslovu bude následovat ještě akce ! A skutečně, umělkyně zvedá tu černou tkaninu, my si uvědomujeme, že na podlaze leží stejný kruh z černých tyčinek jako ten, co visí nad ním. A hned potom Vladana Hajnová jedním rychlým gestem prořízne šňůrku či šňůru, udržující tuto kruhovou sestavu – a ta se od kraje v různých místech podle svých vlastních daností i fyzikálních pravidel a samozřejmě také podle povahy gesta na okrajích složí. Vznikl tak krásný ryze konceptuální vztah mezi přesností geometrie a jejím narušením v autorčině



Vladana Hajnová, plastové trubičky, 2012, 100 × 100 cm

jedinečné artikulaci, gesto její ruky nám připomene historii uplatnění lidského těla jako prostředku umělecké komunikace, ovšem především zde zůstane nový vztah mezi řádem a jeho narušením. Někteří návštěvníci si asi potom uvědomí, že i v grafických listech se toto téma objeví, ovšem tato instalace je skutečně krásnou pointou usilování umělkyně, která je možná již stejně důležitá jako její učitelé – ovšem Pardubice, kde stále působí, ji nedovolují větší ohlas… Ale je výborná !

Vladana Hajnová / Kresby, grafiky a objekty
Galerie FONS, Pardubice
18. října – 3. prosince 2012



Otto Müller (1874–1930), Dvě dívky u jezera, olej na jutě, 104 × 84 cm, nesignováno, kolem r. 1914, na zadní straně vnitřního rámu razítko galeristy „Fritz Begmann, Künstler Magazin, Berlin-Steglitz, Albrecht Strasse 122“, zámek Hradec nad Moravicí. Foto: L. Wünsch

Dvě dívky u jezera

Obraz Dvě dívky u jezera expresionisty Otty Müllera ze sbírek Zámku Hradec nad Moravicí v kontextu jeho díla a dobového milieu

Petr Havrlant

Obraz se do hradecké sbírky výtvarného umění dostal nepochybně díky umění znalé a kultivované kněžně Mechtildě Lichnovské (1879–1958), manželce Karla Maxe Lichnovského (1860–1928), majitele zámku Hradec nad Moravicí, mj. proslulého diplomata a německého velvyslance působícího v Anglii v letech 1912–1914.

Kněžna Mechtilda Lichnovská proslula v I. a II. desetiletí 20. století jako výrazná a kultivovaná osobnost pohybující se velmi obratně zejména v Berlíně v uměleckých a společenských kruzích. Znala se a přátelila se s předními výtvarnými umělci své doby jako např. Willem Geigrem, Oskarem Kokoschkou (který ji v roce 1916 portrétoval), sochaři Georgem Kolbem a Fritzem Hufem.

Obraz významného německého expresionistického malíře a grafika Otty Müllera (1874–1930) „Dvě dívky u jezera“, resp. „Cikánky u jezera“, byl zakoupen osobně samotnou kněžnou u známého berlínského galeristy Fritze Begmanna v jeho obchodě na Albrecht Strasse, o čemž svědčí razítko galeristy na zadní straně rámu obrazu. Osobní nákupy byly pro kněžnu samozřejmostí a běžnou praxí. Nejinak byly zakoupeny do jejího vlastnictví např. obrazy Pabla Picassa u galeristy Thannhausera v Mnichově a mnohé další.

Müllerův hradecký obraz spadá do období mezi jeho návštěvou Čech, kam odjel již jako člen skupiny Die Brücke s Ernstem Ludwigem Kirchnerem v roce 1910 a kde navštívil české expresionisty v Mníšku pod Brdy, a obdobím, kdy se stal profesorem na Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe ve Vratislavi (působil zde od roku 1919 až do své smrti v roce 1930).

Nejen v obraze ze sbírek zámku Hradec nad Moravicí, ale v celé plejádě prací tohoto období je zřetelně patrné, že styl Otty Müllera se dosti podstatně lišil od stylu Die Brücke. S tím zajisté, byť nepřímo, souvisí skutečnost, že po rozpadu Die Brücke byl Otto Müller schopen udržovat velmi úzké kontakty s umělci druhé expresionistické skupiny Der Blaue Reiter.
(Pozn. kněžna Mechtilda Lichnovská vlastnila rovněž z této mnichovské expresionistické skupiny dvě plátna: „Kočky“ a „Strach zajíců“ Franze Marca zakoupené u berlínského galeristy Herwartha Waldena).

Účinek Müllerových prací nebyl nikdy násilný, ani útočný. Hlavním pramenem inspirace jeho malířského umění byla egyptská malba, zejména tamní pozdně antická enkaustika. Díky ní si osvojil zálibu v jednoduchých tvarech. Nositeli formálně-výrazových kvalit jeho umění byly, tak jako v případě předmětného obrazu, především cikánské akty, volně umístěné v rajských krajinách a bravurně vykreslené výraznými konturami. Kolorit jeho prací, a to nejen v tomto období, osciluje mezi zelenými, žlutými a okrovými tóny, odstupňovanými ve velmi rafinované hře světla a stínu od nejtemnějších po pastelově zářivé. Poetický lyrismus a dekorativní koncepce jeho maleb (kam patří i neopakovatelným způsobem pojednané originální rámy, které se stávají součástí výjevu, resp. jimiž výjev komunikuje s prostorem mimo obraz), sugerují jistou analogii s dílem Paula Gauguina.

Přestože všechny tyto malířské kvality precizoval Müller vzhledem k takřka neměnnému vizuálnímu, figurálnímu a námětovému kánonu, je zcela evidentní, že hradecký obraz náleží plně do období I. světové války, které bylo nástupním můstkem k vrcholnému období Müllerova umění, symbolizovanému jeho Zigeuner-Mappe s devíti barevnými litografiemi z roku 1927, tvořícími velkolepé završení jeho díla.

Po smrti Otto Müllera (1930) v souvislosti s nástupem fašismu v Německu na počátku 30. let 20. století a v rámci očišťování německé kultury od cizorodých prvků došlo také na odstraňování a ničení nežádoucího výtvarného umění. Za zvrhlé umělce byli nacistickým režimem označeni malíři jako např. Marc Chagall, Oskar Kokoschka, Vasilij Kandinskij, a právě Otto Müller. Celkem bylo takto označeno více než 100 nejvýznamnějších představitelů zejména expresionismu a surrealismu. Po obrovské výstavě v Mnichově r. 1937, na které nacisté představili na 600 děl toho tohoto „Zvrhlého umění“ (Entartete Kunst), došlo následně k jejich odstraňování a zabavování, pod dohledem ministra propagandy Josepha Goebbelse, ze sbírek všech říšských muzeí a galerií. Tyto „ideově závadné“ obrazy, ale také sochy byly ničeny, prodávány do zahraničí a v nejlepším případě byly pouze uschovány v depozitářích. Autoři těchto děl obdrželi zákaz činnosti. Od r. 1938 bylo možné díla „Zvrhlého umění“ zabavovat na základě speciálního zákona i soukromým osobám. (Pozn. Obrazů Otto Müllera bylo v r. 1937 z německých kulturních institucí nakonec odstraněno 357 ks…).

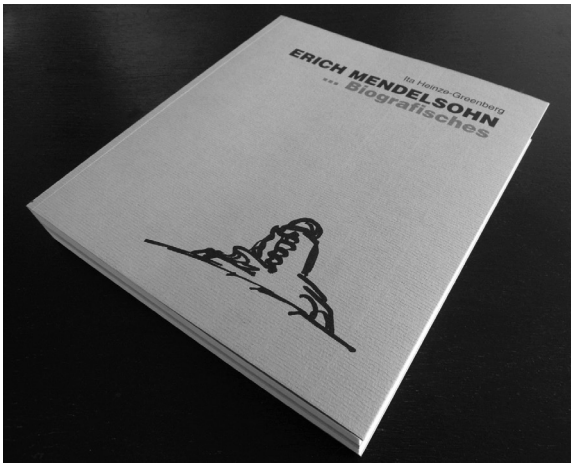
Hradeckého obrazu Otto Müllera (podobně jako obrazů Oskara Kokoschky) se toto nacistické řádění nedotklo. Obrazy byl zřejmě odvezeny již ve 20. letech 20. století z berlínského bytu na rodová sídla Lichnovských do Slezska – zámky Chuchelná a Hradec nad Moravicí.

Obraz Otty Müllera je dodnes součástí mobiliárního fondu státního zámku Hradec nad Moravicí a právem se řadí společně se dvěma obrazy Oskara Kokoschky k nejpůsobivějším a nejvýznamnějším dílům z počátku 20. století, které vlastní Národní památkový ústav na území naší republiky. Zároveň je do dnešních dnů originálním dokladem jedinečného vkusu kněžny Mechtildy Lichnovské a její schopnosti porozumět modernímu umění. Po dokončení závěrečné etapy (2014) generální rekonstrukce tzv. Bílého zámku v Hradci nad Moravicí se počítá s opětovnou prezentací obrazu v rámci znovu zpřístupněné zámecké galerie.


To jest ten
nový
obchodní dům
pro každého
Bachner
Obchodní dům
Bachner
Naše zásada:
jakost
výběr
láce
přesvědč se
Puchmajerova
Zámecká

Erich Mendelsohn

… ze života



Obálka knihy Ity Heinze-Greenberg: … ze života (německá strana vydání).

Ita Heinze-Greenberg
Richard Biegel

SPOK – Spolek pro ostravskou kulturu, vydává v českém a německém jazyce esejisticky podaný životopis významného architekta Ericha Mendelsohna. Na stránkách Prostoru Zlín publikujeme předmluvu k této publikaci od autorky Ity Heinze Greenberg a recenzi knihy od Richarda Biegela. Ita Heinze-Greenberg, autorka knížky, historička umění, v době vzniku rukopisu působící jako přednášející Institutu dějin a teorie architektury na ETH v Curychu, patří mezi přední znalkyně tvorby Ericha Mendelsohna.

Publikace je rozdělena do patnácti krátkých kapitol, pojednávajících z různých pozic o životní dráze a tvorbě tohoto německého architekta, narozeného roku 1887 ve východopruském Allensteinu, nyní polském Olštýně, a umírajícího v roce 1953 v americkém San Francisku. Složitý osud německého Žida z Východního Pruska vyjadřují i názvy jednotlivých kapitol, například Orientálec z Východního Pruska, Luisa, Skici, Einsteinova věž, „Bakchanálie“, Palác Columbus, Středomoří, Jeruzalém, Mecenáš, Amerika, „Literáti“. Závěr tvoří chronologický přehled Mendelsohnova života a seznam literatury. V textu jsou uveřejněny jeho skici, v samostatné příloze barevné skici a fotografie vybraných staveb s důrazem na Mendelsohnovy realizace v Polsku a České republice.

Autorka postupuje chronologicky, zároveň ale mění v jednotlivých kapitolách zaměření svého vyprávění, podobně jako se měnily životní osudy architekta.

V úvodu knížky se věnuje Mendelsohnovým začátkům, rodinnému prostředí, pojednává o jeho ženě Luise, rozené Maasové, s níž měla možnost se na sklonku Luisina života setkat. Uvažuje o hlubokém vztahu manželů Mendelsohnových a roli, jakou tento vztah zaujímal v architektově tvorbě. Zabývá se genezí Mendelsohnových skic, příznačných pro dílo autora snad nejvíce ze všech světových architektů. Sleduje korespondenci, kterou posílal své ženě po celou dobu jejich společného života, a komentuje peripetie odborné reflexe jeho díla. Erich Mendelsohn od mládí směřoval k umělecké tvorbě. Miloval nejen architekturu, ale také hudbu, malířství i literaturu.

Přesto se k umění dostával obtížně, neboť jeho otec předpokládal, že syn se bude věnovat obchodu. Po krátkých pokusech o zaměstnání a studium národního hospodářství přešel na techniku v Berlíně-Charlotenburgu a posléze na techniku v Mnichově, kde studoval architekturu u Theodora Fischera. Zde se zapojil do bouřlivého uměleckého života, poznal členy skupiny Der Blaue Reiter a vytvořil svá první díla. V téže době začal experimentovat s kresbou. Usiloval o to, aby vyjádřil skicou co nejlépe dynamickou podstatu zamýšlené stavby.

Tuto svou zálibu rozpracoval v zákopech první světové války. Po návratu z fronty představil své náčrtky v berlínské galerii Paula Cassirera. Jsou to jeho první zásadní příspěvky k vývoji světové architektury. Tehdy navrhl svou nejznámější stavbu – Einsteinovu věž v Postupimi u Berlína. V průběhu 20. let následovaly projekty obchodních domů, kancelářských budov a vil v Berlíně, Stuttgartu-,Saské Kamenici, Vratislavi, Glivicích a dalších městech v Německu, ale i v sovětském Rusku aj. Jeho poslední stavbou na evropském kontinentu se stal obchodní dům Bachner v Moravské Ostravě z let 1932–1933.

Emigrace stála na začátku složité anabáze. Erich Mendelsohn několik let působil v Londýně a zároveň v Jeruzalémě, odkud roku 1941 emigroval do Spojených států amerických. Tam zprvu obtížně hledal možnosti uplatnění. Teprve po válce se mu podařilo již jako americkému občanovi zakotvit v USA naplno: projektuje synagogy, přednáší na univerzitách, připravuje se k napsání knihy o architektuře.

Zanechané dílo představuje zásadní příspěvek k vývoji světové architektury minulého století. To dokládají i literární ohlasy jeho tvorby a zájem o Mendelsohnův život i jeho tvorbu až do současnosti.

Tadeáš Goryczka a Jaroslav Němec (eds.).

Obchodní dům Bachner, průhled Zámeckou ulicí, 30. léta 20. století.
Foto: Ostravské muzeum, autor fotografie neuveden.

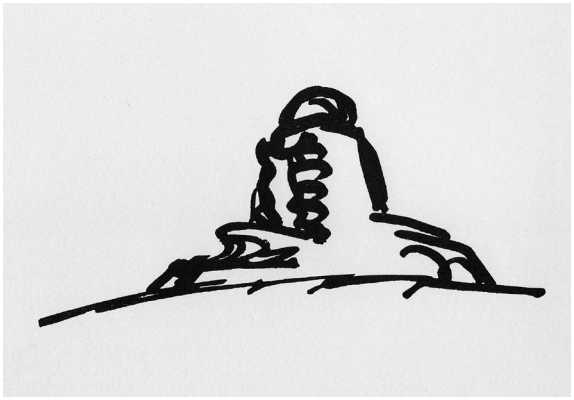
Předmluva

Otovi Filipovi je dnes 83 let. Tak jako on sám, pochází i jeden z jeho nádherných bizarních románových hrdinů, snílek Lojzek Lapáček[/1], ze Slezské Ostravy. Prvních sedmnáct mladých let Lojzkova života, jehož rovnováhu narušil příchod a zánik Velkoněmecké říše, je látkou, z níž Ota Filip vytvořil svůj „pikareskní" příběh. Jen tak mimochodem, tento příběh není příliš rozverný. I když čtenáři občas ztuhne úsměv na rtech, ukazuje se, že pouze humor nás přenáší přes útrapy doby. V době Lojzkova početí v lednu 1928 se místní fotbalový klub skládal z členů, kteří pocházeli ještě ze všech národností příhraničního trojzemí. A tak české, polské, židovské a německé ženy tohoto hornického města nakupovaly své spodní prádlo buď u *Bachnera*, *Rixe*, nebo v obchodním domě *Brouk a Babka*. Kde nakupovala Lojzkova matka, to autor čtenáři zamlčel. Ostatně, galantní budapešťský hrabě Medessy, domnělý Lojzkův zploditel, myslel ve vášnivém opojení jistě na jiné věci, než aby si všímal oblíbené značky prádla své milenky. Jisté je, že rok, který stanovil Filip jako rok Lojzkova početí a narození, znamená v historii Ostravy zcela mimořádný stavební rozmach. Tehdy vznikly v centru města moderní a mondénní obchodní domy.

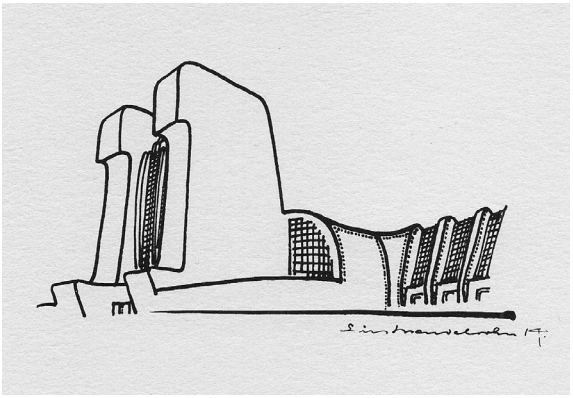
Začátek tohoto období představovaly obchodní domy *Brouk a Babka* a *Rix*. Oba majitelé zadali v roce 1928 projekt působivých novostaveb dvěma místním architektům, Karlu Kotasovi a Ernstu Kornerovi. Z tohoto roku pochází obchodní dům *Textilia*, pod nímž je podepsána architektka Marie Frommerová. Narodila se ve Varšavě, ale vystudovala a působila v Berlíně. V roce 1931 nechalo obuvnické impérium *Baťa* postavit svůj pětiposchoďový obchodní dům na centrálním náměstí v Moravské Ostravě. Autory byli architekti František Stalmach a Jan Svoboda. O rok později následoval obchodní dům *Pešat* od Bohuslava Fuchse. A konečně, nedaleko od těchto staveb, byl na podzim roku 1933 na rohu Zámecké a Puchmaierovy ulice otevřen nový obchodní dům *Bachner*.[/2]

Obchodním domem *Bachner* dosáhla pozoruhodná skupina ostravských obchodních domů „mezinárodní proslulosti".[/3] Bylo to díky architektovi této budovy Erichu Mendelsohnovi. Již tenkrát byl známý za hranicemi Evropy jako specialista v této oblasti. Seznam jeho realizovaných obchodních domů byl dlouhý: na počátku byl Weichmannův obchod s hedvábím v Glivicích, obchodní dům s kožešinami Herpich v Berlíně, dále tři obchodní domy Salmana Schockena v Norimberku, Stuttgartu a Saské Kamenici a obchodní dům Cohen & Epstein v Duisburgu a konečně obchodní stavby Petersdorff ve Vratislavi a Dobloug Garden v Oslo. Všechny jsou impozantními příklady působivé architektury obchodních domů. Své hlavní myšlenky o novodobém obchodním domě formuloval Mendelsohn roku 1929 v jedné přednášce. Vyjádřil se bez zbytečných okras, přímočaře, s ohledem na funkčnost a ekonomický přínos: „Smyslem každého obchodu je zboží, tzn. jeho co možná nejrychlejší obrat přinášející zisk. Zboží je primární, tzn., že všechna obchodní a stavební opatření slouží co nejpůsobivější prezentaci zboží."[/4] Toto spojení se muselo jistě zamlouvat i Mořici Bachnerovi.

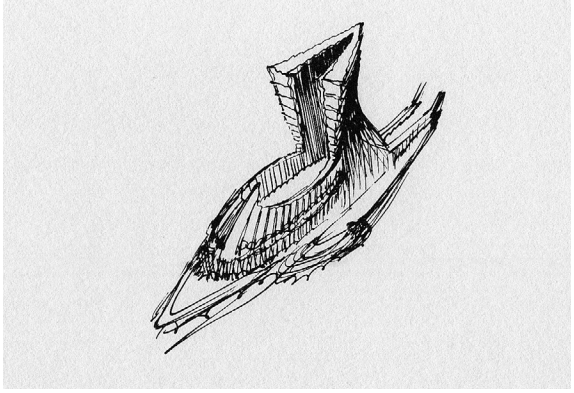
Stavebník a architekt se nepochybně poznali ve švýcarském zimním lázeňském středisku Sv. Mořici.[/5] Výchozími souřadnicemi tohoto projektu mohl být hotel Chantarella během zimních prázdnin roku 1931 až 1932. U sklenky vína nebo během procházky zimním lesem nebylo pro výmluvného Mendelsohna jistě těžké přesvědčit a zaujmout Bachnera svými hlubokými odbornými znalostmi a rozsáhlými zkušenostmi ve výstavbě obchodních domů. Byl to Mendelsohnův poslední pobyt ve Sv. Mořici. Na této zakázce, jež měla být jeho posledním realizovaným



Einsteinova věž, Postupim, skica, 1919 (Erich Mendelsohn: Skizzen Portfolio, 1955).



Haus der Arbeit, skica, 1914 (Erich Mendelsohn: Skizzen Portfolio, 1955).



Předměstí, skica, 1921 (Erich Mendelsohn: Skizzen Portfolio, 1955).



Budova Německého svazu kovodělníků, Berlín 1930, hlavní průčelí, stav v roce 2012. Foto: Jaroslav Němec

obchodním domem, byl závislý daleko více, než se v tomto elegantním prostředí mohlo zdát. Finančně si nevedl tak skvěle jako ještě před několika málo lety, kdy řídil jednu z největších a nejúspěšnějších architektonických kanceláří v Německu. Hrozivé předzvěsti hnědého režimu o sobě dávaly vědět. Mendelsohn už téměř nedostával zakázky a Německo se pro něj jako Žida stávalo čím dál tím děsivější. První kreslené návrhy obchodního domu Bachner pocházejí z února 1932. Když se plány na jaře roku 1933 v Mendelsohnově kanceláři přepracovávaly pro konečné předání, nebyl již ani on ani jeho žena v Německu. Uchýlili se k přátelům do Amsterdamu. Za noci a potajmu prchli 31. března 1933 ze své vlasti. Starý Mořic Bachner již nezažil arizaci svého obchodního domu, otevřeného v říjnu 1933. Zemřel v roce 1935. Některým z jeho potomků se podařilo uprchnout do Palestiny.[6]

Obchodní dům *Bachner* přesvědčivě dál rozvíjí Mendelsohnův kánon formy a završuje dlouhou řadu jeho obchodních staveb. Budova má věcný a funkcionalistický charakter, až na pozoruhodný a mimořádný oblý prvek: obrovské, v kruhu umístěné velké písmeno B – jako „Bachner" – vytvořené z neonových zářivek. Reklamní poutač je nebezpečně opovážlivě „přišpendlen" na horní hranu a nároží budovy. Při nejmenším otřesu hrozí, že spadne dolů na ulici a roztříští se. Jako naschvál však přetrval Velkoněmeckou říši.[7] I když o tom Filip ve své knize nic nepíše, musel Lojzek při svém létání do nebe kolem této reklamy kroužit.

Předkládaný svazek *Erich Mendelsohn. Skici ze života,* je rozšířenou verzí biografické eseje, kterou v roce 2006 zadala a v polštině vydala kulturní nadace Borussia v Mendelsohnově rodném městě Olštýně.[8] Rukopis jsem napsala v němčině. Zkoumáním Mendelsohnova života a díla se zabývám déle než čtvrtstoletí a stalo se již dávno součástí mé vlastní biografie. Zda by to Mendelsohna potěšilo nebo alespoň uspokojilo, na to se neodvažuji ptát. Nemá totiž možnost odporovat. Na začátku rešerší jsem měla to velké štěstí – v rámci přípravy své disertace – že jsem mohla dva týdny na přelomu května a června 1980 v San Francisku vést rozhovory s Louisou, vdovou po Erichu Mendelsohnovi. Bylo to půl roku před její smrtí. V průběhu dotazování i rozhovorů byla neúnavná. Po pěti, šesti hodinách nepřetržité práce jsem to byla já, kdo požádal o přestávku. Ve svých 86 letech byla Louisa stále ještě fascinující krásnou ženou.

Ten, kdo od této knížky očekává plynulou, chronologicky dobře uspořádanou biografii, by ji měl raději hned odložit. Je to spíše sbírka mnoha malých statí, z nichž každá sleduje určité téma nebo motiv, které se buď zcela zásadně, nebo spíše volně vztahují k Mendelsohnovu životu. Tak například jedna část je věnovaná vztahu mezi Mendelsohnem a jeho ženou; jiná zas vypráví příběh některé z jeho budov a další portrétuje Mendelsohnova nejvýznamnějšího stavebníka. Na první pohled se může zdát, že se stavby dostávají poněkud do pozadí. Jelikož se ale Mendelsohnův život točil kolem architektury, zůstává neustále v centru pozornosti.



Einsteinova věž, Postupim 1921–1924, detail oken, stav v roce 2012. Foto: Jaroslav Němec

O většině načrtnutých témat jsem již někde jinde psala nebo přednášela. Snažila jsem se nic neopakovat a naznačit nové pohledy. Jednotlivé kapitoly mají z vnějšího pohledu volnější chronologické uspořádání, které je však často uvnitř jednotlivých úseků porušováno. Některé etapy nebo události v Mendelsohnově životě však nebyly ještě dostatečně zpracovány: například jeho první návštěva Palestiny v roce 1923, Mendelsohnovo londýnské období nebo jeho napínavé cesty do Ameriky a do Ruska, z nichž měly vzniknout dvě velkolepé publikace. Poslední část představuje přehledný Mendelsohnův životopis v datech. Má sloužit pro lepší orientaci čtenáře, pokud by se ztratil v časových a prostorových souvislostech různých kapitol jeho pohnutého života.[9]

Děkuji skupině českých spolupracovníků, kteří se podíleli na této publikaci a umožnili její vznik redakční prací, lektorováním a překladem:



Budova Německého svazu kovodělníků, Berlín 1930, pohled na dvorní část, stav v roce 2012. Foto: Jaroslav Němec.

Tadeášovi Goryczkovi, Jaroslavu Němcovi, Martinu Strakošovi, Martině Dragonové, Jaroslavě Burkertové, Jitce Kňourkové a Radovanovi Charvátovi. Mé mimořádné poděkování zde patří kolegům ze SPOK – spolku pro ostravskou kulturu, kteří mi otevřeli oči pro poznání jejich města a kladli mi na srdce Lojzkovo Nanebevstoupení.

Poznámky:

1. Ota Filip: *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*, Praha 1994.
2. K architektuře a dějinám obchodních budov v Ostravě srov. Martin Strakoš: *Průvodce architekturou Ostravy / Ostrava Architecture Guide*, Ostrava 2009, s. 54, 111, 112, 156–157, 160, 176–177. K obchodnímu domu Bachner viz Martin Strakoš: Erich Mendelsohn v Československu a obchodní dům Bachner. In Regina Stephan – Martin Strakoš – Tadeáš Goryczka: *Erich Mendelsohn. Dynamika a funkce. Vize kosmopolitního architekta*, Ostrava 2009, s. 49–69.
3. Jindřich Vybíral: *Die Geburt einer Großstadt. Architektur im Bild von Mährisch-Ostrau 1890–1938*, Ostrava 2001, s. 112. Jindřich Vybíral: *Zrození velkoměsta. Architektura v obraze Moravské Ostravy 1890–1938*, Ostrava – Brno 2003, s. 157.
4. Erich Mendelsohn, „Das neuzeitliche Geschäftshaus“ (1929), in: Ita Heinze-Greenberg – Regina Stephan: *Erich Mendelsohn 1887–1953 Gedankenwelten. Unbekannte Texte zu Architektur, Kulturgeschichte und Politik,* Ostfildern-Ruit 2000, s. 96–103.
5. Regina Stephan: *Studien zu Waren- und Geschäftshäusern Erich Mendelsohns in Deutschland*, München 1992, s. 196.
6. Potomci Bachnerovy rodiny v současnosti žijí v Moledetu v Izraeli.
7. Od 50. let 20. století ovšem chybí.
8. V roce 2010 vyšlo druhé rozšířené vydání.
9. Rozdílné psaní jmen Mendelsohnů je způsobeno amerikanizací vlastních jmen po emigraci.

Ita Heinze-Greenberg

Není těžké napsat knihu o architektech pro architekty, stejně jako není složité napsat povrchní knihu o jakémkoli odborném tématu, držíme-li se předem dobře známých schémat a klišé. To nejtěžší je napsat odbornou knihu pro čtenáře, který se s daným oborem či tématem setkal jen okrajově nebo náhodou. Když se to podaří, může se pro mnohé taková kniha stát nečekanou branou do zcela nového světa, který se před udiveným čtenářem náhle otevírá ve své celistvosti, se všemi barvami, otázkami, záhadami i vůněmi. Kniha Ity Heinze-Greenbergové je nazvaná jednoduše, až nenápadně: Erich Mendelsohn … ze života. Laskavý název jakoby sliboval drobné črty, historky či střípky, v nichž čtenář nalezne čtivý portrét architekta, lehce zasazený do dobových reálií a atmosféry. Po prvních několika stránkách však čtenář překvapivě zjistí, že skromná a rozsahem nevelká knížka nabízí mnohem víc. Její jazyk je čtivý a vstřícný: o to snadněji a možná i nepozorovaněji však čtenáře zavede k jádru věci a ke kořenům dramatu, které se jako nízké a těžké olovnaté nebe nad Mendelsohnovým životem v tehdejší Evropě neustále hrozivě vznáší. Jeho vnitřní i vnější zápas o architekturu se odehrává na pozadí zrychlených středoevropských dějin, které z architekta nakonec učinily cestovatele proti své vůli. Namísto přísné dějinné fatality, která by se pro mnohé autory mohla snadno stát jedinou osou Mendelsohnova života, však kniha ukazuje i obraz úplně jiný: každá etapa je pro něj novým začátkem, který zároveň navazuje na jeho předchozí úvahy, realizace a životní postoje. Svou roli hraje i rodinná linie příběhu, která zde není nadbytečným literárním lákadlem, ale klíčem k mnoha situacím a zvratům.

Itě Heinze-Greenbergové se podařilo napsat knihu, která dokáže otevřít mimořádně složité a důležité téma ve vší jeho plasticitě i složitosti. S nečekanou lehkostí klade nejzávažnější otázky, aby na ně dala odpověď vlastním Mendelsohnovým životem i architekturou. Pozoruhodně plastickým způsobem otevírá barvitý svět architektury, který v čtenáři rezonuje i poté, co dočetl poslední stránku. Čtivě napsaná kniha je však zároveň vysoce odborným textem, který staví Mendelsohnovo dílo do nového a mnohdy nečekaného světla. Obsáhlý poznámkový aparát i bohatý seznam literatury jsou nejen skvělým základem pro další bádání, ale i důkazem, že text knihy je pevně zakotven v aktuálních znalostech Mendelsohnova díla a je více než důstojným výsledkem dlouhodobého autorčina bádání.

Richard Biegel, Ústav pro dějiny umění FF UK

Jan Kotěra. Ohlasy lidového umění. Po stopách moderny

Alena Krkošková

Že je architekt Jan Kotěra brněnským rodákem, připomíná v Brně snad jen pamětní deska na jeho rodném domě na Lidické ulici č. p. 49. Množství staveb s osobitým rukopisem, krásou proporcí a zvláště charakteristickými jasnými půdorysnými dispozicemi architektury zanechal tento významný umělec a zakladatelská osobnost moderní české architektury počátku dvacátého století hlavně v Hradci Králové, Praze, Prostějově a ve Zlíně.

Studia získal na německé škole v Ústí nad Labem a na Odborné průmyslové škole stavitelské v Plzni. Po maturitě v roce 1890 odešel do Prahy praktikovat do projekční kanceláře inženýra Freyna, kde si jej všiml baron Mladota ze Solopysk a stal se Kotěrovým mecenášem pro další studium na vídeňské Akademii výtvarných umění, kam shodou okolností nastoupil profesor Otto Wagner. Ve Vídni se mladý Kotěra seznámil s Jožem Plečnikem, Josefem Hoffmannem, ale i se sochařem Stanislavem Suchardou a architektem Adolfem Loosem. Roku 1897 byl Kotěra za diplomový projekt (návrh ideálního pobřežního francouzského města) oceněn prestižní Římskou cenou spojenou se čtyřměsíčním stipendijním pobytem v Pallazzo Venezia v Římě a po skončení studií se vrátil do Prahy. Záhy získal místo profesora v ateliéru dekorativní architektury na Uměleckoprůmyslové škole, stal se redaktorem Volných směrů a místopředsedou SVU Mánes. Přesto však, zejména kvůli svým častým kontaktům na Vídeň a německé orientaci (matka byla Němka), se nedočkal ani v Praze takového uznání, jakého by si zasloužil. Náklonnost Pražanů zaznamenal až poté, co do svých raných staveb inspirovaných anglickou architekturou vnesl i prvky lidového umění a ornamentu, jehož propagátorem byl v té době u nás hlavně Dušan Jurkovič.[1]

Mezi první Kotěrovy rané stavby patří Peterkův dům na Václavském náměstí, na kterém začal pracovat již v roce 1899. Kritikové z Volných směrů od něj očekávali velkolepou stavbu, přitom vlivy vídeňské geometrické secese se zdály býti pro pražské konzervativní prostředí Kotěrovi již dopředu nepřijatelné. Průčelí domu tedy řešil s ohledem na florální secesní verzi, ovšem tento výsledek nezapůsobil na Pražany natolik, aby přinesl další zakázky závažnějšího typu. Pokračoval v drobnějších realizacích rodinných vil s tehdy oblíbenou centrální schodišťovou halou podle britského vzoru a s folklorními prvky, jako je hrázděné zdivo, sedlová střecha a bohatě vyřezávané dřevěné zábradlí terasy a schodiště.[2]

První skutečně velkou zakázku dostal od starosty Hradce Králové a poslance JUDr. Františka Ulricha, se kterým se seznámil již na studiích při cestách do Vídně. Šlo o návrh na Okresní dům v Hradci Králové, na kterém spolupracoval se sochařem Stanislavem Suchardou a malířem Janem Preislerem v typicky secesním duchu, kladl důraz na *„konstruktivní tvoření prostoru“,* přičemž fasáda jen člení a podporuje *„jasně konstruktivně vyjádřené masy“*, jak formuloval ve své stati



Jan Kotěra v roce 1989. Z knihy Dagmar Roháčková a kol.: Národní dům v Prostějově 1907–2007, Prostějov 2007, s. 84

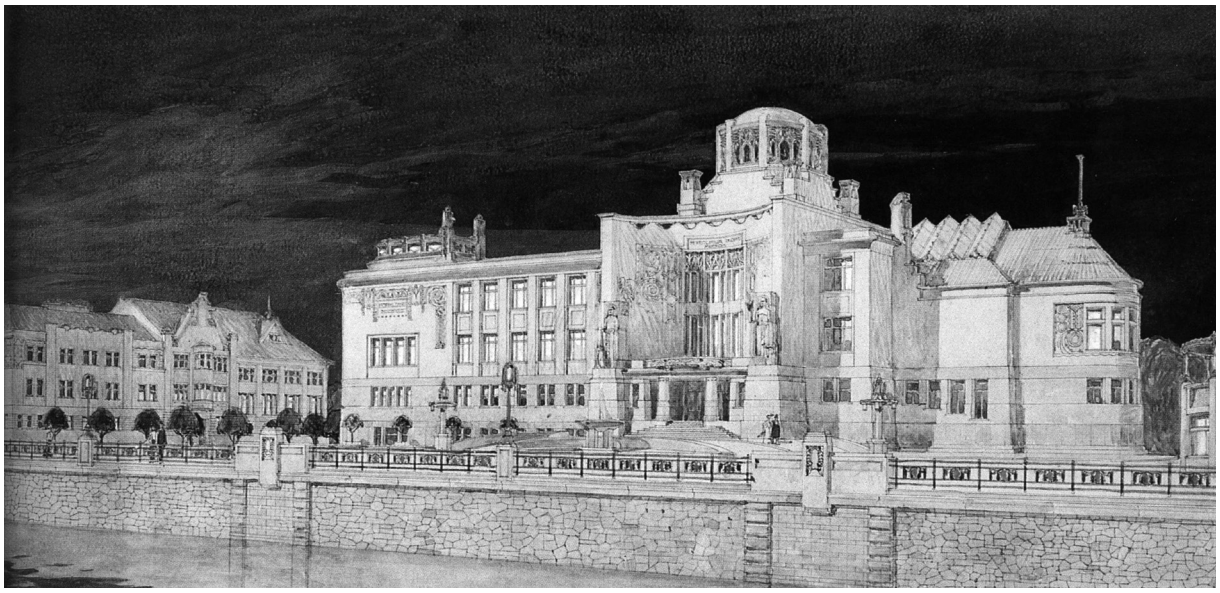
O novém umění ve IV. ročníku *Volných směrů* roku 1900. Návrh dokončil roku 1902, realizace stavby probíhala v letech 1903–4. V návaznosti na tuto úspěšnou stavbu byla později Kotěrovi zadána i zakázka na stavbu Muzea v Hradci Králové, na kterou vytvořil v letech 1905–6 několik návrhů, a až třetí varianta, úsporná s poměrně strohou fasádou, byla realizována.

Důležitou kapitolou v životě Jana Kotěry byla i spolupráce s Tomášem Baťou na jeho vlastní vile, urbanistické dispozici Zlína a obytné kolonii pro zaměstnance Baťovy továrny. Vzájemná spolupráce těchto dvou významných osobností započala v roce 1910, kdy Kotěra navrhl dostavbu Baťova již rozestavěného vlastního domu.[3] Po její úspěšné realizaci se stal Jan Kotěra prvním poradcem firmy Baťa pro architekturu. V období první světové války Baťova firma vyráběla obuv pro armádu, zároveň s tím vyvstala

potřeba rozšířit zaměstnaneckou základnu o dělníky z okolí blízkého či vzdálenějšího. Zázemí pro zaměstnance firmy a jejich ubytování řešil Kotěra roku 1915 návrhem kolonie ve čtvrti Letná, která měla zajistit domov pro původně zemědělské obyvatelstvo. Navrhl město s vlastní infrastrukturou, obchody na velkém náměstí a počítal s veškerými službami. Bydlení mělo splňovat požadavky na individuální potřeby dělníků, kteří podle Bati měli po kolektivní práci nárok na důstojný život a dostatek soukromí. V první verzi měly domky pro dvě rodiny vlastní velké zahrady bez oplocení, v dalších variantách byly však pozemky daleko skromnější. Realizováno bylo nakonec jen 5 dvoupodlažních úřednických domků na ulici Březnické, které však byly postupem času zbořeny. Do současnosti se nedochovala ani část urbanistické realizace firemní čtvrti, v roce 1944 byla zničena bombardováním. Nástupcem architekta Jana Kotěry ve Zlíně se stal Josef Gočár, který pokračoval v Kotěrově moderní koncepci urbanistické města.

Nejvýznamnější stavbou vrcholného období Kotěrovy tvorby je Národní dům v Prostějově (1905–7), který pod jednou střechou spojuje restauraci, spolkový dům a divadelní budovu. Kotěra zde spolupracoval s malíři Františkem Kyselou, který vyzdobil nástěnnými malbami salonky, lóže, navrhl barevná sgrafita na budově, a s Janem Preislerem, který namaloval pro foyer divadla plátna Pokušení a Sen dívky. Kotěra stavbu řešil komplexně do posledního detailu, přičemž užil mnoha ušlechtilých materiálů – mramoru, bronzu, mosazi, štuku, zlacení, skla, barevných vitráží, dřeva a textilií. Použité motivy jednoznačně vycházejí ze secesního přírodního vzorníku a z hanáckého lidového umění, ale jsou zjednodušeny do geometrické formy. Výrazným prvkem interiéru Národního domu v divadelním sále byly bronzové osvětlovací kandelábry na balkóně, které se do divadla po téměř šedesátileté přestávce vrátily v roce 2002. Byly vyrobeny Františkem Anýžem v dílnách prostějovské Vulkanie. Sochařskou výzdobu obstaral Stanislav Sucharda a jeho dva žáci – Karel Petr a Bohumil Kafka. Suchardovy pylony s plastikami Hanáka a Hanačky jsou součástí vstupního baldachýnu divadla. Na rohu divadla vytvořil Sucharda ojedinělé keramické dílo – kašnu s monumentální figurou ženy pohlížející ke slunci, prameny jejích vlasů mají představovat vlnění proudící vody. Sochař Karel Petr vytvořil reliéf s názvem Tři grácie.

Přibližně od roku 1906 se v Kotěrových stavbách plně projevuje již dříve probleskující tendence ke klasicismu a geometrizaci. Nejvýraznější stavbou tohoto přísného stylu s jasnou logikou stavby, omezením dekorativního detailu na geometrizované prvky a prostou řeč povrchových materiálů je jeho vlastní vila v Hradešínské ulici na Vinohradech. Na fasádě používá často drsné omítky s pásy šedých vápenocementových cihel, se zdůrazněným nárožím a tektonickými částmi budovy. Poslední období Kotěrovy tvorby nebylo příliš šťastné, bylo mu vyčítáno, že dostává zakázky i za války, kdy byly stavební práce pozastaveny, roku 1919 byl nařčen z kolaborace s Němci. Nato se stáhl z veřejného života a roku 1923 umírá.



Městské muzeum v Hradci Králové, Perspektiva, 1907. Z knihy Dagmar Roháčková a kol.: Národní dům v Prostějově 1907–2007, Prostějov 2007, s. 95

Premiéra výstavy ***Jan Kotěra. Ohlasy lidového umění. Po stopách moderny*** (13. 4.–30. 9. 2012) se odehrála v Jurkovičově vile Moravské galerie v Brně. Reprízu přijalo Muzeum východních Čech v Hradci Králové, jehož budova zároveň představuje důležitou realizaci vrcholného období Kotěrovy práce. Autorka výstavy Martina Lehmannová prostřednictvím virtuální části výstavy, kterou vhodně doplňují solitérní kusy nábytku z jednotlivých důležitých Kotěrových realizací, nastínila principy Kotěrových tvůrčích metod a doložila je v reálných divácky přístupných náznacích.

Jednak předvedla aluzi jeho architektonického ateliéru pro současnost. Na monitoru lze

prohlédnout téměř všechny Kotěrovy realizace i s návrhy, plány a fotografiemi, kresebné práce ze studií a cest po bývalé Jugoslávii, krajinky, portréty, architekturu, dobové fotografie ze salónu vily Tomáše Bati ve Zlíně z roku 1911. Originály kreseb jsou příslušné do sbírek Národní galerie v Praze, Národního technického muzea a KGVU ve Zlíně. Návštěvníkům jsou k dispozici i kopie dobových článků ve *Volných směrech,* které se dotýkají Kotěrova modernistického díla. Dominantou expozice jsou jednotlivé kusy nábytku vyrobené podle Kotěrových návrhů zapůjčené ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze (původně z Peterkova a Liechterova domu v Praze), ze Suchardovy vily v Bubenči, z Národního domu v Prostějově, Okresního muzea v Hradci Králové. I když jde jen o vzorky z těchto komplexních realizací, lze i na nich sledovat, jak se Kotěrův rukopis po roce 1906 měnil směrem ke geometričnosti, kubické tvarovosti a rytmickému členění prostoru. Exponátem sui generis je celá budova muzea, v jejímž interiéru je výstava Kotěrovým autentickým stylem více než symbolicky zastřešena.



Městské muzeum v Hradci Králové, Interiér, 1907. Z knihy Dagmar Roháčková a kol.: Národní dům v Prostějově 1907–2007, Prostějov 2007, s. 95



Prosceniový salonek Národního domu v Prostějově, květen 2007. Z knihy Dagmar Roháčková a kol.: Národní dům v Prostějově 1907–2007, Prostějov 2007, s. 391

Výstava je součástí projektu **Po stopách moderny – Mezinárodní kulturní a muzejní poznávací stezka po stopách architektonického dědictví jižní Moravy a severovýchodního Rakouska první poloviny 20. století** financovaného z programu EU **Evropská územní spolupráce Rakousko – Česká republika 2007–2013**[4] a potrvá do 17. listopadu 2013.

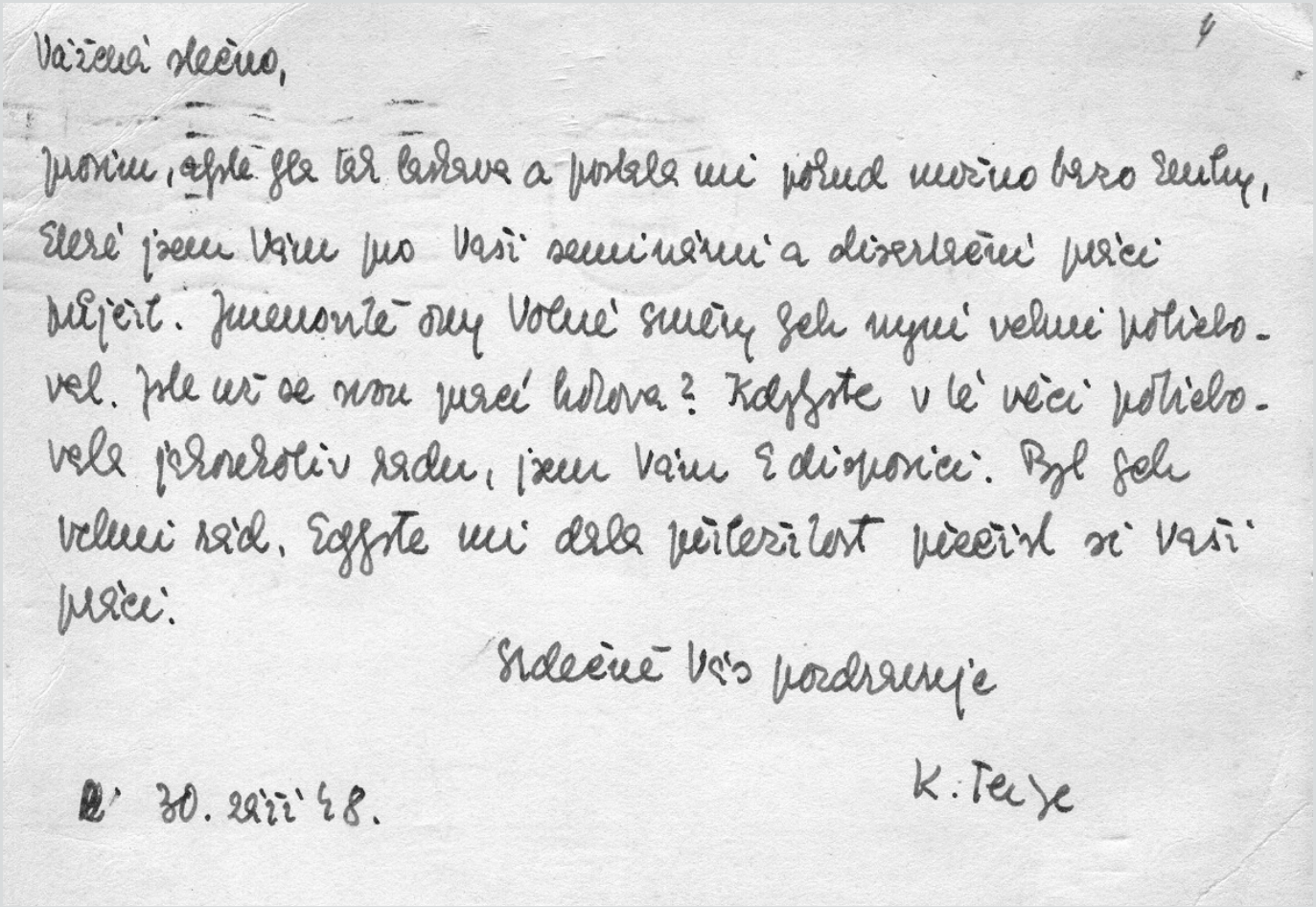
Poznámky:

1. Jurkovičovy výrazné osobnosti si nemohl Kotěra nepovšimnout a již v roce 1904 nadšeně komentoval ve Volných směrech jeho luhačovické stavby. Roku 1909 v ateliéru na Umprum dokonce zadal svým studentům po vzoru Jurkovičovy tehdy nově otevřené vlastní vily jako klauzurní práci vyřešit návrh domu z korku.
2. Příkladem byla např. Trmalova vila v Praze-Strašnicích, vila Františka Fröhlicha, dekoratéra interiérů (1902–3), Suchardova vila v Bubenči (1904–7), Tonderova vila na pilotech u švýcarského jezera v Sankt Gilgenu (1905–6). Nejzdařilejší stavbou poučenou anglickou architekturou je dle vykladačů Kotěrova díla vila mecenáše umění Vendelína Máchy v Bechyni (1902–3).
3. Původní dispozice vily z ruky vizovického stavitele Františka Nováka totiž neodpovídala představám Baťovy nastávající manželky Marie Menčíkové, dcery císařského rady, o náležitostech reprezentativního rodinného domu.
4. Cílem tohoto projektu je vytvořit mezinárodní kulturní stezku mezi Brnem a Vídní, do které se zapojí muzeum Josefa Hoffmanna v Brtnici, vila Dušana Jurkoviče v Brně a další významné muzejní domy. Program projektu dále zahrnuje výstavy, přednášky, kulturní a vzdělávací akce a vytvoření aplikace pro mobilní telefony s informací o jednotlivých domech na kulturní stezce. Projekt je realizován ve spolupráci s Rakouským muzeem užitého a současného umění (MAK Wien), Europaforum Wien a Centrálou cestovního ruchu Jižní Moravy.

Literatura:

Hana Hermannová, Ladislava Horňáková, Kristýna Jirátová, Šárka Koukalová, Zdeněk Lukeš, Jakub Potůček: Rodinné domy Jana Kotěry. FOIBOS BOOKS, s. r. o., 2011, ISBN 978-80-87073-39-1.

Dagmar Roháčková a kol.: Národní dům v Prostějově 1907–2007, Prostějov 2007, ISBN 078-80-239-7247-4.



Vážená slečno,

promiňte, abych Vás takhle a potom ještě mnohou dobu
obtěžoval, když jsem Vám po Vaší seminární a disertační práci
nějaký. Jmenovitě ony Vaše úvahy mně velmi potěšily.
Jak asi se mou prací budou? Kdybyste v té věci potřebo-
val poradit rádce, jsem Vám k dispozici. Byl bych
velmi rád. Kdybyste mi dala příležitost přečíst si Vaši
práci.

S úctou Váš oddaný

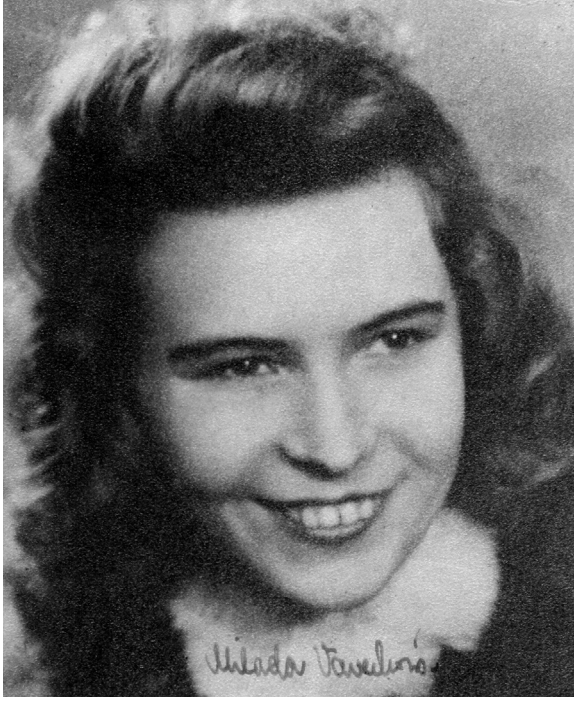
K. Teige

V Praze 30. XII. 48.

Autograf Karla Teigeho

Teige jako konzultant dizertace

Jiří Pulec



Milada Susová-Vaverková (1921–2011). Foto: Archiv MU

V současné době se v Archivu MU blíží ke konci práce na zpřístupnění rozsáhlého osobního fondu estetika Olega Suse. Z tohoto významného pramene pro naše kulturní dějiny druhé poloviny minulého století jsme na tomto místě už otiskli korespondenci O. Suse s Egonem Hostovským a Václavem Černým. Adresátem dopisů, které dnes zveřejňujeme, ale není O. Sus, nýbrž jeho choť Milada Vaverková, provdaná Susová (1921–2011). Studovala stejně jako její budoucí choť na Filozofické fakultě MU v letech 1945–1949. Oba ve stejný den (4. dubna 1950) završili svá univerzitní studia doktorátem z estetiky a oba vzápětí nastoupili do vědecké aspirantury pro obor estetika na filozofické fakultě. Milada Susová ale z rodinných důvodů aspiranturu nedokončila a posléze nastoupila do učitelské služby na střední škole, od roku 1956 na Střední škole knihovnické a osvětové v Brně. Normalizační represe postihly ji stejně jako jejího manžela. V roce 1971 byla propuštěna ze školy a až do svého odchodu do důchodu potom pracovala jako skladnice v národním podniku Ferona.

Původně ohlášeným názvem dizertace Milady Susové-Vaverkové byl Český literární surrealismus a jistým pendantem k ní se měla stát její seminární práce o vzájemném poměru surrealismu a socialistického realismu. Kontakty doktorandky na Karla Teigeho, jenž se stal jakýmsi neoficiálním konzultantem doktorské práce, zprostředkoval Ludvík Kundera, jemuž je také adresován první ze zveřejňovaných Teigeho dopisů.

Karel Teige (1900–1951) byl konzultantem nadmíru povolaným nejen proto, že sám absolvoval studium estetiky a dějin umění na Karlově univerzitě a v letech 1929–1930 působil jako hostující docent sociologie architektury a estetiky na avantgardním učilišti Bauhaus v Dessau. Byl především jednou z nejvýznamnějších osobností meziválečné české kulturní avantgardy, spoluzakladatelem uměleckého svazu Devětsil a od roku 1934 také teoretickým mluvčím Surrealistické skupiny, v níž se sdružil s V. Nezvalem, K. Bieblem, J. Honzlem, J. Štyrským a dalšími. Po roce 1948 byla proti Teigemu



Karel Teige (1900–1951), vůdčí osobnost českého surrealismu

vedena kampaň, která ho obviňovala z trockismu a buržoazního kosmopolitismu.

Práci slečny Vaverkové Teige sledoval s upřímným zájmem. Doba po únoru 1948 však už nebyla příznivá serióznímu zhodnocení meziválečné avantgardy. To se příznačně projevilo i v posunu zaměření dizertace, která byla nakonec v roce 1950 obhájena pod názvem Historická situace tzv. levé avantgardy v ČSR v letech 1918–1938. Oponenty byli profesor Mirko Novák a vycházející marxistická hvězda brněnské filozofické fakulty Gustav Riedel. Jejich společný posudek, převážně kladný, vytýkal autorce pouze shovívavost „vůči některým obhájcům avantgardních tezí, zejména vůči duchaplnému, ale zásadně se mýlícímu Karlu Teigovi“.

K surrealismu a k avantgardě vůbec měl blízko i zprostředkovatel kontaktů mezi Karlem Teigem

a doktorandkou – Ludvík Kundera, spoluzakladatel umělecké skupiny Ra. O tom, že si Kundera úsudku slečny Vaverkové cenil, svědčí jeho dopis z roku 1949, v němž ji žádal o její názor na svou tehdejší básnickou a překladatelskou produkci, kterou zveřejňoval v denním tisku.

Karel Teige Ludvíku Kunderovi

27. 1. 1948

Milý příteli,

posílám Vám současně jako tiskopis onen surrealistický leták a ještě nějakou maličkost pro onu slečnu, která dělá státní práci o surrealismu. K ostatním věcem, které uvedla v seznamu, poznamenávám:

1/ Bída poesie /Breton/ v českém překladu neexistuje. Originál byl malý soukromý tisk. Originál nemám, dal jsem jej kdysi Nezvalovi.
2/ Surrealistická situace objektu – česky otištěno v knize: Co je surrealismus?
3/ Eluard: Sbratření – česky v Době 1.
4/ První sjezd sovětských spisovatelů. Podrobné referáty v Době, Tvorbě a Zemi sovětů 1934. Bucharinův referát otištěn ve sborníku: Socialistický realismus.
5/ Erenburg – pamflet proti surrealismu v knize: Vus par un écrivain de l´URSS. Česky v Tvorbě asi 1932–1934, později 1934–35 přetištěno v Přítomnosti. Polemiky proti: Hoffmeister, Nezval, Teige ve Volných směrech roč. XXX. 1933–34.
6/ Odpovědi na Neumannovy „Zásadní poznámky“ v Tvorbě a ve Volných směrech 1938.
7/ Katalogy 1. A 2. Výstavy surrealistické skupiny (mohu zapůjčit).
8/ Světozor, č. z 1. dubna 1935 – satira na surrealismus (mohu zapůjčit).
9/ Zvěrokruh, red. V. Nezval. Zde otištěn druhý Manifest surrealismu (vyšla jen dvě čísla, která nemám).
10/ Leccos lze najít ve Volných směrech od r. 1932 rovněž v Tvorbě, v Životě, v Magazinu DP, Středisku, Indexu, v „U“, v Útoku apod.

Bucharin: Abeceda komunismu – nemám, mám však Program komunistů – bolševiků. Lunačarského Kulturaufgaben der Arbeiterklasse mám; rovněž mohu zapůjčit. Surrealismus proti proudu a Heislerovy prvé dvě knížky, vydané v protektorátě – dtto.

Dnes jsem náhodou mluvil s Kotalíkem. Říkal mi, že můj článek pro Život se již sází, avšak je dost pravděpodobné, že Kotalík se zřekne pro vydavatelské obtíže redakce Života a v tom případě by Vám dal tento můj článek k dispozici. Svůj článek otištěný v časopise fotografů Vám mohu poslat a mohl byste odtud něco ocitovat. Stručnou odpověď na článek Billův bych napsal. Fotografii Štyrského Vám pravděpodobně budu moci opatřit. Vzhledem k Vašim obtížím s vydavatelstvem Bloku, myslím, že by bylo skutečně dobře, kdybychom se v Praze příležitostně sešli Vy, Kaláb, Fuchs a já. S Fuchsem se dá dobře jednat a mohl by svým vlivem Vaši posici posílit. Jinak plně souhlasím s tím, abyste můj článek z Bloku přemístil do Mladých archů, když tam vyjde dřív. O ostatním se dohovoříme ústně. Těším se na shledanou na vernisáži Lacinovy výstavy.

Váš Teige



Ludvík Kundera jako čestný doktor Masarykovy univerzity v oboru vědy o umění (aula Filozofické fakulty MU 14. 11. 1990). Foto: Archiv MU

Karel Teige Miladě Vaverkové

25. 3. 1948

Vážená slečno,

děkuji Vám za Váš dopis. Odpovím Vám jen několika poznámkami, protože úplná odpověď by si vyžádala mnoha stránek.

Vaše zpráva o tom, jak v semináři reagovali posluchači i p. profesor, mě nikterak nepřekvapila. S naprostou neinformovaností, dokonalým nepochopením a také úplným nedostatkem dobré vůle něco seriosně poznat – s tím je třeba předem počítat, a to nejen v estetickém semináři.

Práce o vzájemném poměru surrealismu a soc. realismu má ovšem mnoho úskalí. V době prvního sjezdu sovětských spisovatelů bylo možno toto srovnání dělat alespoň v teoretickém plánu, poněvadž tehdy vyslovované teoretické programy soc. realismu nebyly konec konců nic jiného, než pokusem o aplikaci dialekt. materialismu na teorii literatury, aplikaci často dost vulgární. Skutečná díla, totiž takové knihy, divadla, filmy a obrazy, na které by se mohlo ukázat jako na prototypy soc. realismu, to vše tehdy ještě neexistovalo, umělecká produkce soc. realismu byla tehdy teprve slibována pro budoucnost. Dnes ovšem už známe obrazy, romány a filmy oficiálně propagované, o nichž nejoficiálnější kritikové prohlašují, že jsou to veledíla soc. realismu. Nemůžeme jim nevěřit a v důsledku toho musíme strom soc. realismu posuzovat podle jeho ovoce, které nám ovšem nechutná. A tak je dosti ožehavé, srovnávat surrealismus, který má nesporně úžasnou básnickou kořist, s prázdnotou a nicotou soc. realistické produkce. Už sám titul: surrealismus a soc. realismus připadá dnes asi tak, jako kdybychom v nadpisu nějaké studie čtli Arthur Rimbaud a Eliška Krásnohorská.

Myslím, že byste tuto svou práci měla omezit opravdu na to, co je dáno názvem, totiž udělat srovnávací kritiku teorie surrealismu a soc. realismu a zároveň ukázat na shodu surrealistické teorie s dialekt. materialismem. Otázky o poměru umění a společnosti, o srozumitelnosti umění apod. se jistě vynoří v semináři při debatě, ale do tématu Vaší práce vlastně nezapadají; ostatně je těžko odbýt tyto otázky několika větami nebo odstavci, vyžadovaly by si zvláštní a dost obsáhlé studie.

K Vaší státní práci o Českém literárním surrealismu doporučuji, abyste v úvodních kapitolách věnovala dost místa předhistorii surrealismu, tedy abyste začala skutečně rokem 1918 a probrala tedy činnost Devětsilu a poetismus poměrně podrobně. Myslím, že by bylo třeba poukázat na roli poetismu jako předchůdce surrealismu a na rozdíl této předehry v Čechách od předehry ve Francii, tedy od dadaismu. Je samozřejmé, že musíte v této práci dát dost místa k věcem týkajícím se malířství, i když jde o studii zaměřenou převážně na literaturu.

O poměru surrealismu a dialektického materialismu mluvil na diskusním večeru, který byl v prosinci uspořádán na Slovanském ostrově v Praze, asistent Mukařovského Jiří Veltruský. Snad byste jej mohla požádat, s mým doporučením, aby Vám zapůjčil rukopis svého referátu. Můžete mu psát na adresu estetického semináře v Břehové ulici v Praze I. Pokud jde o citáty z Bucharina, myslím, že je můžete beze všeho uvádět, ale stačí, když jako pramen citátů označíte buď „Referáty z 1. sjezdu sovětských spisovatelů“ nebo ze sborníku „Socialistický realismus“ a vyhnete se Bucharinovu jménu, zejména, kdybyste svou práci chtěla uveřejnit. Kolmanovy názory jsou přece tak hloupé, že opravdu nestojí za polemiku.

Z Vašeho dopisu vidím, že se Vám asi nepodaří sehnat úplný pramenný materiál. Myslím však, že můžete vystačit s tím, co máte. Některé z věcí, které Vám scházejí, mohu Vám poslat v nejbližších dnech.

Srdečně Vás pozdravuje K. Teige

Karel Teige Miladě Vaverkové

28. 4. 1948

Vážená slečno,

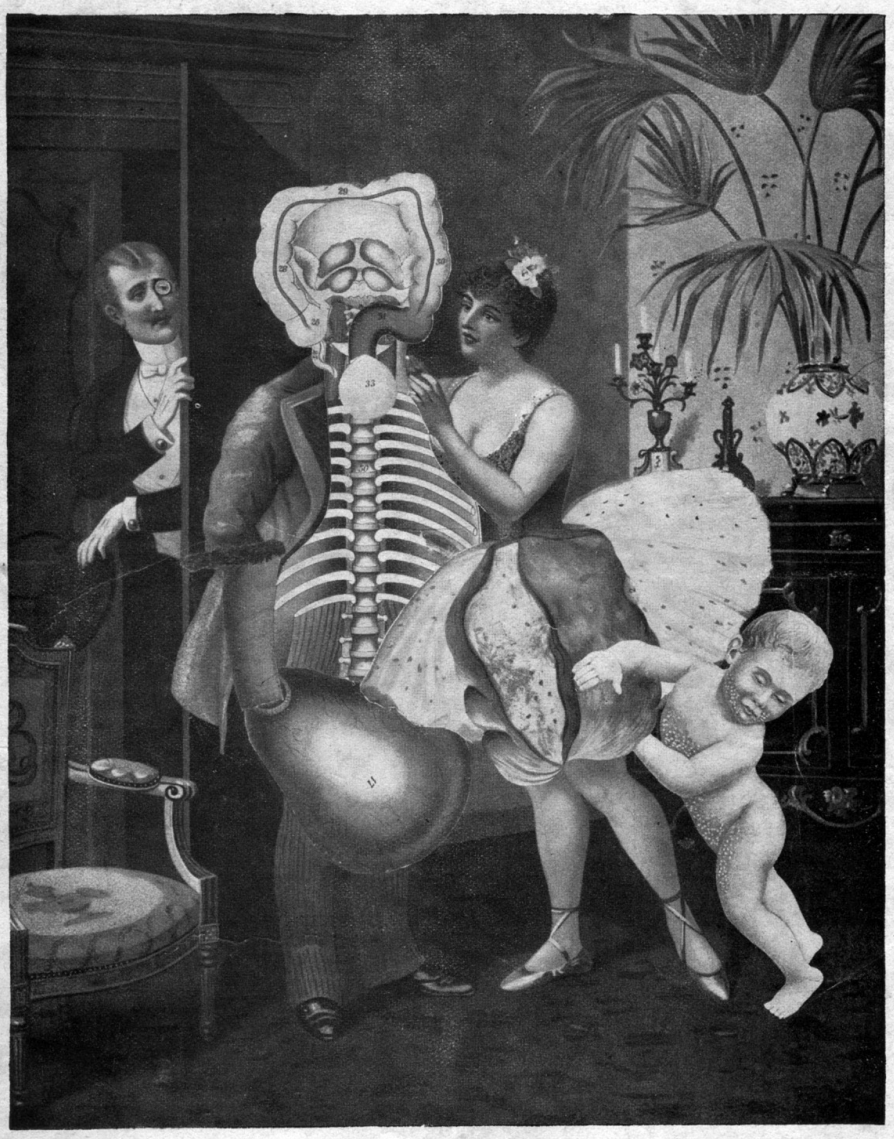
k Vašim otázkám, pokud je vůbec možno na ně improvisovaně v dopise odpovědět, bych poznamenal toto:

1. Náhoda. K surrealistickému pojetí náhody je důležitá anketa, která byla uveřejněna v jednom z prvých čísel (tuším 3). Minotaura na téma o rozhodujícím setkání v životě a o tom, působí-li takové setkání dojem nahodilosti nebo nutnosti. Dialekticko-materialistický výklad náhody, zejména náhody v dějinách, je podán, jak zajisté víte, v Antidühringu a v Plechanovově brožurce K otázce úlohy osobnosti v dějinách. V oblasti umění byla to vždy tvorba romantické povahy, která si dopřávala maximální libovůli a hleděla využitkovávat všemožné náhody, kdežto umění klasického rodu se naopak snažilo co nejvíc náhodu a nahodilost vyloučit. Dada a surrealismus mají přirozeně důvěru v objevitelskou schopnost náhod. Tato důvěra v náhodu není jistě bez souvislosti s tím, co moderní věda označuje za „krizi kausality“. Neznamená to ovšem popření kausality, nýbrž poznání, že každý výsledek je podmíněn celým komplexem velkých i drobných příčin a všecky tyto příčiny nejsou u každého jednotlivého jevu vždy poznány a vzaty v počet, což neznamená, že by byly nepoznatelny. Náhody v životě i v umělecké tvorbě, právě ona surrealistická náhoda „může být vyložena jako nahodile – nutné střetnutí dvou kausalit: objektivní řady kausálního řetězce zevních událostí a subjektivní řady vnitřních příčin a podnětů, které jsou většinou nevědomé. V průsečíku těchto dvou řad nastává náhoda. Nevědomá lidská přání orientují a dirigují lidské jednání a tak člověk „náhodou“ nalézá, objevuje a uskutečňuje to, co si přeje jeho touha, ale o čem si neuvědomuje, že by to chtěl a k tomu směřoval. Přirozeně, že tato „nahodilá“ realisace touhy je možná jen za daných zevních podmínek, tedy tam, kde se setká s onou vnější kausální řadou. K výkladu možno se dovolati

Surrealismus

Rediguje Vítězslav Nezval

Hans Arp, Hans Bellmer, Konstantin Biebl, André Breton, Bohuslav Brouk, René Crevel, Salvador Dali, Oscar Dominguez, Marcel Duchamp, Paul Eluard, Max Ernst, Emil Filla, Alberto Giacometti, Jindřich Honzl, Georges Hugnet, René Char, Jaroslav Ježek, Katy King, Josef Kunstadt, René Magritte, Vincenc Makovský, Leo Malet, E. L. T. Messens, Vítězslav Nezval, Benjamin Péret, Pablo Picasso, Giséle Prassinos, Man Ray, Jindřich Štyrský, Yves Tanguy, Karel Teige, Toyen, Robert Valancay, Pierre Yoyotte.



J. Štyrský: Koláž, 1935.

Titulní strana sborníku Surrealismus z roku 1935

i Freudových rozborů „chybných úkonů“ což jsou přece také „nahodilé“ úkony. – Pamatuji-li se dobře, zmínil jsem se o problému surrealistické náhody v jednom z obou diskusních sborníků o surrealismu a soc. realismu.
2. Bretonova formulace o pokusu položit vodivý drát mezi sen a skutečnost atd. není jistě idealistická, ale je to formulace básnická, vyslovení jistého pocitu a touhy, a bylo by nebezpečné ji rozpitvávat hrubými nástroji vulgárního marxismu, jak to učinil Kurt Konrád. Možná, že Bretonova formulace ze Surrealistického manifestu o tom, že v lidském duchu existuje bod, kde ony protiklady splývají, jeví se některým marxistům jako hegeliánská a idealistická. Tuším, že i Kalandra vyslovil o ní ve sborníku Surrealismus v diskusi své pochybnosti, ačkoliv jinde, v Době, v článku o Spojitých nádobách, rozebírá Bretonova stanoviska s úplným souhlasem. Samozřejmě, že spojení těchto protikladů v sociálním plánu by mohlo být uskutečněno jen ve vyspělé beztřídní společnosti, v psychologickém plánu však se uskutečňuje nejen ve vědomí, nýbrž především nevědomými procesy. Právě proto Breton užívá slov „v lidském duchu“, tedy i v nevědomém psychismu, a nikoliv jen v lidském vědomí.
Zrovna tak jako ona surrealistická náhoda může být i ono překonání protikladu jednání a snu uskutečněno v denním životě, a je v, jistém slova smyslu, možno „žít surrealistický život“ nebo alespoň „surrealistické momenty“ totiž (v mezích objektivních sociálních možností) přijmout (NEVYPADLO ZDE NĚCO?, ŠZ) takový životní sloh, který člověka co nejvíc disponuje pro ony surrealistické náhody a nahodilé básnické objevy, a který je co možná příznivým polem, na němž se básnicky může realizovat vzájemné splynutí života a snu.
3. Pokud jde o název Vaší práce, je myslím lhostejno, jak ji nadepíšete pro prof. Grunda. Kdybyste ji však mohla publikovat, nepokládal bych titul „Český surrealismus“ za dosti vhodný. Neexistuje žádný český, francouzský, španělský etc. surrealismus, nýbrž existuje jen jeden mezinárodní surrealismus. Byl by tedy snad vhodnější titul „Surrealismus v české literatuře“ a je konečně samozřejmé, že i v takto nadepsané studii bude dosti místa věnováno výtvarnému surrealismu.
Pokládám ovšem za pochybné, že by se našla příležitost k uveřejnění obou Vašich prací. Bylo by dosti naivní se domnívat, že by kulturní politika u nás mohla mít jinou povahu než v ostatních slovanských zemích. Jistě to bude trvat nějaký čas, než se všechno české malířství připodobní tomu, které jsme viděli na sovětské a jihoslovanské výstavě; určitě by prozatím bylo možno modernímu umění udržet jisté, byť skrovnější posice, ale sotva se najdou časopisy a nakladatelství, které by články a knihy o moderním umění a zejména o surrealismu chtěly a mohly vydávat. Rozhodně bude moderní umění nuceno žít v značně zúženém prostoru a umělecký život bude celkově orientován k soc. realismu. Nejedlého řeč není jistě oficiálním příkazem, ale bude nepochybně směrodatná.

Srdečně Vás pozdravuje K. Teige

Karel Teige Miladě Vaverkové

30. září 1948

Vážená slečno,

prosím, abyste byla tak laskava a poslala mi pokud možno brzo knihy, které jsem Vám pro vaši seminární a disertační práci půjčil. Jmenovitě ony Volné směry bych nyní velmi potřeboval. Jste už se svou prací hotova? Kdybyste v té věci potřebovala jakoukoliv radu, jsem Vám k dispozici. Byl bych velmi rád, kdybyste mi dala příležitost přečíst si Vaši práci.

Srdečně Vás pozdravuje K. Teige
U šalamounky 5
Praha XVI

Ludvík Kundera Miladě Vaverkové

Brno 1. 2. 1949

Milá přítelkyně,

tak tady posílám ten výbor z novinových veršů. Pročti, prosím, a ve čtvrtek mi řekni nelítostný posudek. Jako že mně vůbec trošku vadí, že jsi na mne příliš laskavá. Myslím na to, co dělám, co píšu. A já potřebuju někoho, kdo by mě tesal.

Malíř Petrovan shání na několik dnů druhý díl Marxova Kapitálu. Slíbil jsem mu, že mu to opatřím. Mohla bys to přinést? (Bude to v Tvém vydání asi povícero knih). Bděl bych nad tím.

Prosím Tě: projdi mými půjčenými knihami , a pokud některé nepotřebuješ přímo ke své práci, tak mi je dones. Já už totiž pomalu ztrácím přehled, co mám, co nemám, co kdo má atd.

Na shledanou L. K.

Lubomír Filip Piperek

připravuje
Pavel Petr



Foto: Libor Stavjanik

Narodil se 17. července 1954 ve Zlíně.
Po gymnáziu vystudoval národopis a dějiny umění na filozofické fakultě brněnské univerzity, absolvoval studium teologie pro laiky na Cyrilometodějské univerzitě Palackého v Olomouci. V roce 1957 byl odsouzen k dvanácti měsícům vězení za pobuřování, které spáchal produkcí loutkového představení pro děti na svatém Hostýně. Pracoval ve Valašském muzeu – v rožnovském skanzenu, byl kurátorem etnografických a uměleckých sbírek vsetínského muzea, krátce vyučoval dějiny umění na UTB ve Zlíně. Publikoval převážně odborné texty, k vydání připravil monografii o Janu Kobzáňovi a drobnější publikace o betlemářství a vánočních zvycích na Moravě.
Napsal divadelní hru o Janu Husovi – Hra o Husa aneb Není papež jako papež. Překládá anglickou literaturu a příležitostně uvádí výstavy.
V nakladatelství Kniha Zlín v roce 2011 vydal knihu veršů – Předěly.
Lubomír Filip Piperek žije ve Zlíně.

Podivná básnička o radosti být s tebou

Na způsob závěti

Živý, tančím svůj taneček
už vlastně mnoho let
spolu s mrtvými
Na zádech visí mi
má smrt, mí mrtví přátelé
Mé mrtvé vzpomínky
se mi pletou pod nohy
Vlastní mrtvé výčitky
mě svírají v náručí
A slova tak nešikovně
úpěnlivá,
i ta, řečená jen tak,
tak ty už umírají také
Živé jsou vzpomínky,
mé naděje a má láska
Zbytek už vyletěl,
jako ješitní, pyšní a
pestří motýli,
domýšliví a neohrožení,
z Pandořiny skříňky

A ze mne se stává
stalaktit naděje a touhy,
stalagmit vzpomínek v jeskyni času
NEDOTÝKATI SE
NEODLAMUJTE KRÁPNÍKY
co mi zbývá, už je ze mne
turistická atrakce
Jenom, kdyby ten průvodce
tady tak často nezhasínal
ve snaze žertem strašit malé děti tmou
Copak neví, že každý
ale každý, se bojí jít
domů potmě
za svou láskou
a nadějí a touhou?
Každý se bojí, že by nemusel najít
tu ruku,
tu hebkost kůže, ty rty,
ten tlukot srdce,
ten žár něhy duše

Ale než bude ze mě
sloup jistoty
víry a lásky v tebe,
v tom prázdnu
mezi
těmi dvěma krápníky,
co přibývají kapku
po kapce,
v tom prázdnu
kam ještě mohou lidské touhy a
kde ještě neplatí to mé
„věřím ti všecko“,
v tom galaktickém prázdnu vesmírném
je zavěšeno
mé srdce

Visí na tenounkém
hedvábí,
které přede tvá ruka,
tvá samota,
tvé pohlazení,
tvé pochopení,
tvé odmítání,
tvá něha a milosrdenství
Na tenounkém hedvábí
tak krásně sladkých
chvil
na takové extra oprátce
kdo by se rád nezhoupl?

Kdybych se někdy přece jen
nevzbudil,
zazpívej mi tu písničku,
víš, co jsi mi na lůžku
zpívala krásně
ztišeným a chraplavým
malounko hlasem
a až najdeš časem
tu mušli ze Sardinie,
co jsi mi dala,
nevyhazuj ji s ostatními
krámy, co po mně zbudou
Nebyl to kámen, ale skála,
symbol mé naděje
Polož ji někam pod strom
do mechu
nebo ji vezmi s sebou
někam na dovolenou
a hoď ji do
Rudého moře,
Středozemního moře,
do Irského moře,
do Atlantiku
Říká se tomu sice
nosit dříví do lesa,
ale to jsem dělal přece
celý život
Ve skutečnosti totiž
jsou peníze,
vážnosti,
postavení,
jistota,
krása
a nakonec i sex,
jen tenčí nebo silnější,
cudné či necudné,
zdobené, nebo chudé,
pytlíčky
na lidský život
Ten ale visí uvnitř
zavěšený
na vláknech vzájemné
lásky mužů, žen a dětí
a na pavučince snů

A ta, ač zakotvená
v nebesích
a ve tvých očích,
je nitka
přece jen zatraceně
tenká,
abych neměl někdy
strach
A meč Melpomené,
dýka Lukrécie a Elektry,
diamantový srp Perseův,
jsou někdy tak blízko
toho všeho,
že i pro starého lva
lépe,
mít oči zalité slzami
aby je neviděl tak
zřetelně

Toto není,
kruci,
žádná závěť,
to je jen básnička
Protože
má naděje,
má krutá, nejkrutější
naděje
ta není o lásce
O ní vím alespoň něco málo

Je o tvém uzdraveném
těle,
o hlavě bez bolesti,
o tvé únavě převrácené
do radosti,
o tvé čisté duši nalezené,
kterou už
ani trochu
málo
nebudeš skrývat
přede mnou
a dovolíš mi,
abych se podíval,
a pořád se díval,
jak jí v noci
anděl přináší
v poháru vybroušeném
ze tvých slz
napít
průzračně čisté hořící krve
Vím, že už
nikdy nikoho bych nemohl
mít rád,
že už nikdy nikoho bych nemohl
milovat,
bez vzpomínky na tebe,
na tvé odpuštění,
v ten večer,
kdy jsi vzkřísila mé
mrtvé srdce
Tedy že nikoho bych
nemohl milovat vůbec
Vždycky by jsi byla přítomná
A tak budu vždy milovat
tak jako nyní
jen tebe,
má krutá pravdo
a něžná lži,
mé útočiště klášterní,
mé válečné pole,
má hranice víry,
mé pole plevele snů,
můj sade lilií skutečnosti,
má lásko,
která nejsi ničí,
jen svá

A tak trochu i moje,
protože blázni
si přece často
přivlastňují věci,
které jim nepatří
A když se jimi pyšní,
neříkají jim za to
zloději
-ale jen šašci
A také blázni hovoří o věcech,
které neexistují
s tváří tak vážnou,
že jim neříkají
lháři,
ale filosofové.
A tak se cítím
někdy i já,
yours faithful yester on your
ball in the guise
of a sad old lion
Rozumíš ještě?

Vím, stačilo napsat,
že
tě mám rád stále
víc a víc
a že jsem rád
že o to trochu stojíš
Ale
moje láska je z rodu svatého
Dominika
Je to trošku opelichaný pes,
který nese v hubě
vstříc tvému srdci
hořící pochodeň
a někdy taky ohlodanou kost
a přitom by si tak
strašně rád
někdy jen tak pohrál maličko
a točil se dokolečka
za svým vlastním ocasem

Smrt nahá je, i naděje,
která se první oděje
v zářivý šat?
Když zhasne plamen,
kam jde spát?

František Horka

připravuje
Pavel Petr



František Horka se narodil 25. srpna 1961 ve Zlíně. Absolvoval gymnázium ve Zlíně a přírodovědeckou fakultu na Masarykově univerzitě v Brně. Živí se psaním analytických a dalších odborných textů. Publikoval časopisecky, několik básní vybral Zdeněk Petrželka do sborníku Uprostřed průmyslové noci (Větrné mlýny 1996). Jeho verše dostaly první cenu na festivalu experimentální poezie Modernost v Rakovníku v roce 2002. Vydával s Jiřím Dynkou a Jiřím Moravským Brabcem internetový magazín Magazlin
Dnes spolupracuje na časopise Herberk.
František Horka žije v Halenkovicích.

Stigmata

velikonoční babička vždy podřezala kůzlátku
hrdlo
obětí za všechny naše hříchy
stigmata kolousků po znamení
(Babi, proč se při křižování musíš dotýkat
krvavými prsty?)
dívám se do hvězd nepadajících klíčem
nehořících
prchám k tvému tělu beránku hlasitě vyzváním
(zvony přece včera odletěly a jejich křídla?)
necitelně se vkrádám do dvanácté komnaty
hojnou vláhu do našich temnot -
ryba v moři pýchy člověka
vysoko smyslného chlípností křičícího
pátek němých motýlů v chorálu zbožnosti
mé touhy jsou hltavé
bezdušným tělem tvé křišťálové
obličeje spanilosti panenská
nevinnosti po utopení v souloži
věk bídný věk umírající věk churavý

věk rostoucí
mé vzpomínky….

mé zpanchartělé vzpomínky!!!!!

Belgické pralinky

Kamenujte mne-
-nejsem ve Vás

prší modrou oblohou
déšť žaludů
déšť listů v otisku
výsměch v smrti v kůře dubů
oči srnky oči v očích

starých mohyl
starých táborů Tabarky
ve zlatém brnění spící

v tichu ptáků v šumění
Káně! křik zasáhnutí
v bolesti slz za krokem

nebráním se Armillaria václavkovitá-
-hladím Tě stopkovýtrusná
prsty barevná

v květu kaktusu v bronzu urny
v želvě vahaly setkání

ve víře nepochopení

jen doufám
na kříži marnosti
naděje nekončí:
Synové světla synové tmy
Otcové světla
v lásce
v nenávisti

Belgické pralinky!

Rosa canina

Bolí mne hlava šípkový keři
celou noc jsem tě psal
v trní čaje drcenou
bleskem žilek v tvém zápěstí

ze všech stran vzteklí psi
se do mne zakusují
chtěl jsem tě pít proti všem
v tobě se koupat proti zapomnění
navždy tvým věncem mlčet

a korunou?

smích v probuzení
mne neposílí

čistá kopretinou

písní tě hladí, chrámoví
pomazaná rozechvělá
čistá na chladném kameni
uprostřed léta bílý sníh
ve dne hvězd svítících
čistá do našich světel
okvětní lístky otázek
snáší se peříčkem k zemi
pár mžiků oka slz
vodou

čistá jsi čistá jsi čistá jsi

pokřtěná

ambucus nigra

dřevo ďáblovo
k tobě být přibit!
opojen tvým portským
v každém záhybu svých úst
do mne vklouzávej
přede mnou klekej
nejen pro zinek můj
(a já kvůli heřmánku tvých očí
smeknu – omamná)
budu tě hladit listem svým
krev svou zpěním:
ráno i večer se promění v jediný den
v mých žilách tebou
(kvítku čarovný líbeznosti
vůně svatých ctností pekelná)
má suchá země srdce hříšného
tě volá k léčivosti-
čekám kořeny tvé

Kobra královská
(aplaus)

Viděl jsem tě poprvé na schodech lidové školy
náhrdelník saxofonu kolem krku a třináct let
úsměvu
Přece nejsem na malé děvčátka
modlil jsem se a bůh mne ochránil.
Po pěti letech teď koncertuješ pro mne
tančíš břišním tancem
tleskám tělem do rytmu hudby tvých vzdechů
ale jsem v krvi duše proti tvému jedu imunní.
Jsi přestárlá
had hada ulovil.

růže pivoňková

při svatém Janu
tělo nejmocnější! pivoňkami
(pro mě rudě rudé)

na postel tvých nehtů uléhám
růže bez trní celá mne bodej k nasycení

omamná
tajemstvím vůně skrytá v poupěti
kouzelná
vítězná
do krásy milostivá
drahokamem pro svět okolní
bohatstvím skromně zářiš
časem svým

pivoňko oslavná pivoňko krášlicí
všude zniš mi plností

Projekt Czech.Slovak

Janka Bieliková
Leo Macenauer



Petra Ptáčková, kolekce Zahrada, The Chemistry gallery, Praha, archiv autorů, 2012



Kamila Pisaříková, Barcelona, 2012, archiv autorů

Projekt Czech.Slovak je projekt založený umelcami pre umelcov, s cieľom zvýšenia záujmu o československé umelecké dianie vo svete.

Drtivá většina začínajících návrhářů a designérů stojí před problémem, jak své výrobky prodat, a vydělat si tak na další tvorbu, nebo minimálně zaplatit vložené náklady. V domovské zemi, zejména pokud je jí Česko nebo Slovensko, je mnohdy problém svého zákazníka najít. Projekt czech.slovak založili designéři pro designéry. Zaměřuje se na mladé talenty české a slovenské módní scény a absolventy vysokých škol, kterým nabízí možnost prezentovat své produkty a prodávat je v zahraničí. Propagace jednotlivců však není jedinou ambicí, kterou si Project Czech.Slovak klade. Chceme světu rovněž ukázat krásy krajiny a módních tradic České republiky a Slovenské republiky. Upřednostňovány jsou proto návrhy obsahující odkazy na řemeslo, národní charakter a zároveň jsou originální a kvalitní. V tomto duchu se nesou i stránky www.projectczechslovak.com, obsahující interaktivní mapu. Ta kromě originálních kolekcí nabízí pohled na dominanty obou zemí, v nichž byly jednotlivé modely nafoceny.

Klasická nespokojnosť umelcov, absolventov umeleckých škôl s možnosťami živiť sa tým, čo študovali, a tým, čo vedia, viedla nás dvoch kolegov z Univerzity Tomáša Baťu ve Zlíne, Janu Bielikovú a Lea Macenauera k aktivite, ktorej sme dali oficiálny názov Project Czech.Slovak. Za vznik projektu udávame rok 2010, kedy sme definitívne pochopili, že v štáte, kde vetšina uprednostňuje outdoor oblečenie a „značkové“ igelitky namiesto kúskov, ktoré nezapadnú do unifomity ostatních, nikdy neuspejeme.

Popis činnosti Projekt Czech.Slovak na začiatku znel: „Poďme predávať našich ľudí von, majú na to, poďme do New Yorku a spravme si obchod s „exotickým československým umením“. Nadšenie neprešlo, pustili sme sa do získavaní informácii, mailovania a podobných neviditeľných prác. Potrebovali sme sa uistiť, či sme aspoň trochu normálni a či náš zámer je reálny.

Bol a bude, a dokonca sa pár ľuďom zámer páčil. Cielene sme sa snažili vyhľadávať ľudí mimo náš obor, ľudí realistov, ľudí pri zemi a požiadali sme ich o radu, o informácie typu podmienky dovozu tovaru do USA, clo... skrátka informácie, o ktoré sme sa nikdy nezaujúmali. Medzi nimi bol aj pán Tomáš Hart, generálny konzul pre Českú republiku, pôsobiaci v Czech trade (spoločnosť, ktorá sa zaoberá zahraničným obchodom), a práve on nám okrem rád, ako ďaľej postupovať, ponúkol možnosť našu ideu a prácu umelcov prezentovať na konferencii Business of Beauty and Fashion v New Yorku, ktorú organizovala CEBA (Central European Business Association). Logo, vizuál, stránky, na vytvorenie všetkého sme mali asi dva mesiace, ale zvládli sme to a ideu sme úspešne prvýkrát odprezentovali pred ďalšími návrhármi a konzulmi z Česka, Slovenska, Polska a Maďarska.

Postupne sa o projekte začalo hovoriť, snovali sme plány, odprezentovali na univerzitách v rámci módnych prehliadok (Karlove Vary, Praha, Brno, Ostrava, Zlín, Bratislava) a rozhliadali sme sa po predajných možnostiach umelcov.

Czechoslovakia comes to you – New York

Minulý rok v lete sa projektu po dlhom hľadaní a vyjednávaní prostoru podarilo usporiadať predajnú výstavu Czechoslovakia comes to you v meste Binghamton, USA, v galerii Jungle science gallery.

Mali sme šťastie na ústretového človeka Brenta Williamsona, majiteľa galérie, ktorý je zapálený



The Chemistry gallery, Praha, 2012, archiv autorů

fotograf, adorujúci českého fotografa Miroslava Tichého. Výstavu zastrešil a poskytol nám priestor v svojej galérii.

Prípravy na výstavu, výber vystavujúcich umelcov, hľadanie sponzorov trvali cez rok, ale s úspešným finále. Chceli by sme vymenovať všetkých tých ľudí, ktorí nám verili a podporili nás, a to nielen finančne. Sme si vedomí, že čítanie názvov firiem nieje nič zážívné, ale považujeme za důležité uviesť práve tých, ktorí i v dnešnej dobe dokážu *finančne podporiť nové nápady* umelcov: Univerzita Tomáše Bati, Becherovka lemond, Novesta, Nielsen, Topak, Kornfeil pekařské pece, Nadácia Tomáše Bati, Mesto Zlín. Jedného sponzora a podporovateľa po všetkých stránkach musíme vyzdvihnúť, a to domovskú Univerzitu Tomáša Baťu v Zlíne, ktorá nám verila a podporovala nás od samého začiatku.

Americkému publiku sme predstavili okolo 25 českých a slovenských umelcov, u ktorých sme kladli dôraz na tradíciu spracovania, kvalitu, nápaditosť a taktiež sme chceli, aby diela komunikovali s naším zámerom, predstavenie naších krajín prostredníctvom umelecké diela. Oslovili sme krajanov tvoriacich a žijúcich v USA, ako je slovenská návrhárka žijúca v NYC Lucia Racekova Hulsizer, ktorá predviedla v rámci módnej prehliadky modely s nezameniteľným rukopisom. Outfity módnej prehliadky boli zostavené od viacerých tvorcov ako Barbora Banka Vartíková, Mária Štráneková, Barbora Fialová, Mária Miháliková, Blažena Ostrovská, Playbag, Libor Komosný, Marcela Křížová, Jana Ľuptáková, Klára Čoupková-Dvojitá.

Putovná výstava Czechoslovakia trophies z Barcelony do Prahy

Plán na rok 2012 bol usporiadať prezentačnú výstavu väčšieho rozsahu v ďalšej metropole. Na výber sme mali poriadať akciu buď v Barcelone, alebo v chorvátskom meste Rijeka. Vzhľadom na počet obyvateľov a velkosť mesta sme sa rozhodli pre Barcelonu a usporiadali sme za spoluprácie Becherovky lemond týždennú akciu doprovádzanú módnou prehliadkou, prednáškami architektov zo Španielska a Slovenska: Frederika De Smedta, Romana Žitňanského, Beáty Kurajovej, fotografa z USA Brenta Williamsona a češky Martiny Gajdačovej. Nechýbali ukážky animácií v podaní Pavla Žáčka za zvuku českej electropunkovej kapely Fertilizer.

Z Barcelony sa výstava v rovnakom duchu presunula do pražskej galérie The Chemistry gallery na Vltavskej. Štruktúru a program sme sa snažili zachovať. Pridali sme live akcie, ako bol mapping, live maľba Petra Štullera a Antimultivitamina.

Za módu bola predstavená návrhárka Petra Ptáčková zo svojou kolekciou Záhrada inšpirovanou Jiřím Trnkom.

Budúcnosť projektu

Šírenie osvety a umelecké znovuvytvorenie „Československa“ je dlhodobým cieľom projektu. Sme si vedomí, že tieto aktivity sú finančne i časovo náročné a potrebujú mať dôveru ľudí, ktorí sú ochotní venovať projektu čas a financie. Len vďaka tvorbe umelcov, sponzorom a milovníkom umenia môže projekt ďaľej existovať a ukazovať kvalitné československé umenie vo svete.

Uvedomujeme si, že chod projektu je ak finančne, tak i časovo náročný, ale taktiež si uvedomujeme dôležitosť osvety ľudí s talentom, dôležitosť edukácie československých ľudí v podporovaní ich domácich talentov, ukázať ľuďom, že je lepšie vlastniť krásny originálny kúsok v domácnosti alebo na sebe ako nezdravé a nezdravo vznikajúce produkty z krajín tretieho sveta.

Veríme v schopnosti našich umelcov a chceme im pomôcť v presadení sa, a to hlavne formou prezentácie v zahraničí a predaja ich diel. Máme množstvo plánov do budúcna, kde jedným s dlhodobejších je usporiadať výstavu v Japonsku.

www.projectczechslovak.com

The Sixtieth Anniversary of the Museum of Art in Olomouc – from Titian to Warhol
Ludvík Ševeček

The article focuses both on the history of the Museum of Art in Olomouc and its collections, as well as the exhibition entitled *From Titian to Warhol*, prepared by the institute to commemorate the sixtieth anniversary of its foundation in 1951. The exhibition has been on display since October 25, 2012 and runs until March 31, 2013. In the article, we discover recollections as well as the early history of the museum collections, that were primarily associated with the acquisition activities of the Olomouc bishopric and its origins that date back to the first half of the 16th century. It gives an extensive glimpse into the characteristic and remarkable activities of the institute since 1989, when it became an independent organisation, under the leadership of the director Prof. Pavel Zatloukal, and acquired its own exclusive space in the centre of Olomouc. It was here that it was able to unveil its collections, exhibitions and numerous publications in many different ways. Gradually, the Archdiocese Museum in Olomouc (2006) and the Archdiocese Museum in Kroměříž (2007) became part of the organisation. At the beginning of 2007, the Central European Institute of Olomouc was established on the grounds, focusing primarily on the post-war and contemporary art collections of the region. All of these realities became an encouraging part of the above mentioned exhibition, which eventually became a major cultural event.

A Happy Ending the Never Happened – At Least Not Yet
(Pavel Zatloukal and the Muzeum of Art in Olomouc)
Olga Badalíková

As Pavel Zatloukal is currently one of the few Czechs who has willingly, and at his own initiative, given up the position of director, this article can be considered as a practical, concise summary of his previous work at the Museum of Art in Olomouc. To cover all of his activities would undoubtedly require a very comprehensive study. Zatloukal began building a highly professional workplace, thanks to his thoughtfulness and clear vision. As a part of the Museum of Natural History, he was able to create a very specialised institute out of the gallery. One can certainly not forget the number of quality experts who participated in the creation of the gallery collections. Pavel Zatloukal was nonetheless able to suppress his ambition as an art historian and dedicated much of his energy to the clear goal of a never-ending administration – to fulfil the vision of a truly meaningful institute with valuable acquisions, and with rich exhibition and publishing activities. To the surprise of the professional public and the citizens of Olomouc, the year reflecting on the realisation of the Central European Forum, that should have been the culmination of his achievements, was suddenly suspended and for very unconvincing reasons, other projects were implemented.

Zbyněk Sekal: Folded Pictures and Boxes (Skládané obrazy a schránky)
Topič Klub, Prague, November 5 to December 7, 2012
Ilona Víchová

The exhibition of Zbyněk Sekal, a Czech author who emigrated to Berlin in 1969 and who later permanently settled in Vienna in 1970, could be seen at the Topič Club in Prague at the end of last year. This year marks the celebration of his 90th birthday. The aim of the Prague exhibition was not to prepare a retrospective, which the gallery space does not allow, but rather to present two of Sekal´s fundamental appproaches to work – folded pictures and boxes. Sekal has named his folded images that he continuously created since 1962, "material reliefs". The base of his work is the use of found materials. In the early 1980´s, the principle of the folded images eventually led to working with wooden objects, better known as boxes (schránky). In these, Sekal crossed the threshold of two-dimensionality and elaborated on a system of assembling and fixing found pieces in the space. Sekal goes beyond the traditional approach to sculpture in the Czech Republic and the rest of the world with his unique way of creating and the position of his creative thinking. Only few have managed to achieve such focused statements about the basic principles of the world and the human issues within it.

The Hradec nad Moravici Castle
Eva Kolářová

This paper provides more information about the history of the gallery of the Hradec nad Moravici Castle (1778–1945), when the estate belonged to the Lichnovský family. Felix Lichnovský (1814–1848) and Robert Lichnovský (1822–1879), the fourth generation of the ancestral princes, specialising in renaissance and Baroque prints, had a central role in the foundation and the creation of the content of graphic works. The collection continued to grow and eventually included sculptures inspired by the Antiquity and renaissance sculptors, the exotic culture of the Near and Far East introduced by Karel Max, the sixth Lichnovský prince. His wife Mechtilde demonstrated herself as a huge patron of the arts (Pablo Picasso, Oskar Kokoschka, Max Liebermann, Robert Frey,...). The inventory survived the changes of the collection (1800, 1900) and later in 1930, the Lichnovský family sold its estate (Křižanovice) and the collection was relocated to the castle in Hradec nad Moravici. What is interesting is that art connoisseur Max J. Friedlander took a special interest in the collection at the beginning of the 20th century. According to the census taken in 1900, there were approximately 190 pictures in the collection. A confiscation list from 1949 indicates 450 works, 300 pieces of sculpture, and 5000 graphic prints. It can be stated in general that the castle's gallery collection is made up primarily of works from all fundamental eras of the Modern art.

The Battle of the Bubble and the Almost Victory
(Boj o bubliny a téměř vítězný)
Martin Fišr

Tomáš Prokůpek and Pavel Kořínek stand at the forefront of the extensive project entitled *Signals from the Unknown (Signály z neznáma)*. These two inexhaustible promoters of comics are at the same time curators of the exhibition and authors of a substantial part of the catalogue that accompanies the exhibition. This is the first time that such an extensive and concise comics exhibition has been on display here in our region. The authors did not attempt to make the exhibition, subtitled *Czech Comics 1922–2012*, chronological. They instead tried to find basic themes, as well as eras and personalities who became defined over the course of the ninety year history of the comics. Their chosen strategy was to describe the history of comics here in the Czech Republic, not only for the exhibition, but also for the accompanying catalogue which was appropriately selected. Czech comics in the early 21st century have finally begun to flourish. They finally exemplify the series of honest drafts of the history of comics, as the exhibition *Signals from the Unknown (Signály z neznáma)* and its catalogue have brought us.

Zlaté piesky - Painter Andrej Dúbravský
Julius Barzci

Andrej Dúbravský began his career with paintings that were burdened by excessively narrative stories of young „bunnies (zajaci)", standing in the center of the interest of older, wealthy men, or amongst themselves, enjoying their own youth. Today, these compositions have inherently accompanied the artist's events, videos and courageous invitations of working with the personality (person) of the artist from all particular angles. The vigorously painted summer spectacle with touches of punk color schemes, at the end of his study, however, replaced the earlier works of the more mechanical atmosphere. The symbol of the bunny that was very apparent did not disappear from the canvas, but he reduced it to become a basic symbol; new motifs taken from the history of art and nature entered the forefront as the new subject.

Jaroslav Lacina
Jan Placák

The catalogue text was prepared by Jan Placák for the Galerie Ztichlá klika and introduces the brief life of Jaroslav Lacina. It takes a particular look at the pre-war period through the Second World War until the era known as "Victorious February (Vítězný únor)". Jaroslav Lacina (*1924, † 1950) was the son of a shoe manufacturer in Zlín, the city where he also spent his childhood. As he grew older, his father saw in him his successor to the business and eventually enrolled him in business school. After graduation, he succeeded in convincing his parents in allowing him to study art in Prague. Following the war, he attended the State School of Graphic Arts - a school also attended by Vladimír Boudník and Hanes Reegen. After leaving Zlín, until that time he was apolitical, Lacina began to lean towards the ideals of Communism. During his studies, he married a girl whom he met at a youth rally in Slovakia. On May 26th, 1950, just before leaving school, he voluntarily took his own life with a pistol. Lacina´s bleak and early works were influenced by this growing up in a time of war, the constant feeling of threat, anxiety and hopelessness. Like Vladimír Boudník, Hanes Reegen, Zdeněk Bouše, Jaroslav Rotbauer and Jaroslav Dočekal, Jaroslav Lacina also saw the period following the second world war as a period filled with contempt and a sense of foreboding. Other activities completely filled them with truth.

I like common play – An interview with Petr Nikl
Václav Mílek

Petr Nikl (1960) studied at the Academy of Fine Arts in Prague and was a member of the art group *The Hardheaded (Tvrdohlaví)*. He is a very versatile artist; he paints pictures, creates graphic works, is dedicated to performance and singing and everything that creatively combines and connects. He is also active an curator, known in particular for his interactive exhibition projects *The Nest of Games (Hnízdo her)*, *Orbis Pictus* and their follow-up exhibitions. He currently lives and works between Prague and New York. In this interview, he comments on how his artistic work and how he selects his collaborators and co-exhibitors, but also his perception of the artistic environment in New York.

Jan Želibská – Forbidden to Touch. Slovak National Gallery, November 30, 2012 - March 17, 2013 Curators: Vladimir Büngerová, Lucia Gregorová.
Alexandra Tamasova

The exhibition entitled *Forbidden to Touch (Zákaz dotyku)* presents a cross-section of the work of one of the most significant female Slovak artists, Jana Želibská (1941). This artist entered the art scene during the second half of the 1960´s, after completing her studies of graphic art and painting at the Academy of Fine Art. Shortly after, she began experimenting with the form of her own earlier works that had taken on environmental issues, boldly „occupying" the spaces of the galleries *(The Option of Uncovering/ Možnosť odkrývania, Kandarya Mahadéva)*. In the 1970´s, during the normalisation period when many progressive artists partially or completely lost their opportunities to be exhibited, Želibská became a member of the unofficial art scene. Even under the influence of external circumstances, her interest was steered toward the art of action, primarily found in the natural environment. Following the social changes, the artist returned to spatial installation, taking the video as her important medium.The basic themes remain, as before, primarily the various stages of a woman´s life, interpersonal relationships and nature. The exhibition as such, not only because of the quality of the artist´s work but also because of the carefully though out installations and representative catalogue, offers a comprehensive and cahllenging experience.

The Gallery as a Space for Art Education
Gallery Education in the Slovak Republic and the Bratislava City Gallery
Daniel Čarná

This contribution, focusing on the educational goals and development of the gallery instructors, is founded on the interpretation of original art works and

their targets of varioustypes of public groups. It follows its evolution after 1989 and the developments it has seen in recent years in Slovak galleries, in particular the Bratislava City Gallery. It pays special attention to the current state of the development of gallery educators, who are gradually focused not only on childr en and various other types of adult groups, and also focuses on the publishing activities in the area of education at the City Gallery.

Exhibitions at the Psychiatric Hospital in Kroměříž 14 years, 60 exhibitions, 54 artists
Martin Beníček

This contribution describes the exhibition activities in the Psychiatric Hospital in Kroměříž from 1974 to 1988. The activities were of an informal nature and were organized primarily by restorer František Sysel with the support of the medical management MUDr. Jaroslav Koutský and MUDr. Miroslav Koupil. The galleries were actually rooms number 9 and 17 of the hospital´s therapeutic department. The dramaturgy succeeded in preparing and presenting 60 exhibitions by 54 artists over the given period. The specifics of the environment is reflected through the accompanying materials for the exhibition; only invitations were distributed and visual documentation is practically non-existent. The text can be seen as an homage to the organisers, especially František Sysel, and is complemented by an overview of the exhibited artists.

Alva Hajn
Jiří Valoch

In this text, Jiří Valoch focuses on the works of artist Alva Hajn (1938–1991), whose works were very visible on the Czech arts scene in the 1960's. The artist died at a reasonably young age and for this reason, never really received adequate recognition. This was also due to the fact that he lived most of his life in his hometown of Polní Chrčice u Kolína and his contacts were primarily from Pardubice. His daughter Vladana Hajnová, who is also an artist, takes care of his works. In the 1980's Hajn also worked with the radical ideas and created various types of cardboard pieces, with black carton or transparent tracing paper. He invariably combined spatial collages in his reliefs; sometimes in different relations, he confronted the geometric structures of iron and the structures of cast-iron. These were his favourite materials he worked with on his architectural projects. Hajn belongs to the generation that had one of the most radical tasks of rehabilitating modern art in the Czech Republic (during the period of Socialism). His most radical contemporaries included colleagues from the circle of Prague artists from the "unofficial" ateliers, entitled *Konfrontace*, who were active at the end of the 1950's and the beginning of the 1960's.

Introducing
The Subtle Geometry of Vladana Hajnová
Jiří Valoch

This article focuses on the exhibition of Vladana Hajnová (1967) and her dramaturgical excellence of her exhibition *Drawings, Graphic Works and Sculptures* at the FONS Gallery in Pardubice. The exhibition took place at the end of 2012. Visitors could also discover the artist' s works at the Gallery Caesar in Olomouc in 2011 along with other members of the *Klub konkretistů* in Hradec Králové and Pardubice. The works of the artist are characterised by their unique personal relationship between a rational background order and the individual characteristics of articulation. What is also interesting is her personal unity of the evidently arduous drawings with still more elaborate objects. Vladana Hajnová is the daughter of Alva Hajn (1938-1991), whose has similarly taken care of her father's original works. She graduated from the Prague Academy of Fine Arts. In line with the transformation of the period and ideas, Vladana Hajnová does not present a purely constructive way of creation, which was rather problematic during the 1960's and 1970's. Her recent art – like that of the *Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst* in Zurich – contains monochromatic as well as texts and semantics of new images. She begins with ornamentation and other recent concepts. This is also an example of the artist, originally combining the direction of a series to the individually, subtle lyrical articulation.

Two Girls at the Lake (Dvě dívky u jezera), by expressionist painter Otto Müller from the collection of the Hradec nad Moravici Castle – the context of the work and the milieu of that era
Petr Havrlant

This particular text is dedicated to Otto Mueller´s painting that was acquired by Mechtilda Lichnovská the wife of the castle owner. At the beginning of the 20th century, the owner of the painting was active in the arts environment and became friends with artists such as Oskar Kokoschka, George Kolb, and Fritz Huf. The painting by Otto Mueller *Two Girls at the Lake* (or *Ciganky u jezera*) was purchased from Berlin gallery owner Fritz Bergmann. The piece was painted between 1910 (during his trip to the Czech lands) and 1919 (when he became a professor at the Academy in Wroclaw). With this picture, one can see that Müller´s style has departed from the other Die Brücke and appears to be more similar to the other Der Blaue Reiter expressionist group. The main source of inspiration was the Egyptian painting, a late encaustic piece, using his favourite simplified forms. The bearer of the expressive qualities were – in this case – the actions that were placed in the open landscape. This picture along with two other works by Kokoscha are some of the most expressive and most famous works that are owned by the Czech National Heritage Institute. At the same time, it is a testament to the unique tastes of the owner of the painting and her ability to comprehend and appreciate modern art.

Architecture
Erich Mendelsohn … from life
Ita Heinze-Greenberg, Richard Biegel

The SPOK - Association for Culture in Ostrava has published a resume of the famous architect Erich Mendelsohn in Czech. In this issue of *Prostor*, we are publishing the preface to the book, written by Ita Heinz Greenberg, one of the leading experts in the field of architecture, as well as a book review by Richard Biegel. The book is divided into fifteen short chapters, dealing with the different periods of the German architect´s life and work. He was born in 1887 in the East Prussian city of Allenstein (now Olštýň, Poland), and died in 1953 in San Francisco. The complex life of a German Jew from East Prussia is reflected in the titles of each of the chapters; for example The Oriental from East Prussia, Luisa, Sketches, Einstein´s Tower, "Bacchanalia", The Palace of Columbus, Mediterranean, Jerusalem, The Patron, America, „The Literates". The final chapter contains a chronological overview of Mendelsohn´s life and a list of suggested reading materials. His sketches are published with the text, as well as in a separate appendix of coloured sketches and photographs of selected buildings with emphasis on Mendelsohn´s work in Poland and the Czech Republic. The remaining work presents the fundamental contribution to the development of world architecture of the last century.

Jan Kotěra. Responses to Folk Art: The Traces of Modernism
Alena Krkošková

The first exhibition dedicated to the work of Jan Kotěra could be seen last year at the Jurkovice Villa at the Moravian Gallery in Brno. The Museum of Eastern Bohemia in Hradec Králové organised the follow-up exhibition, utilising the entire museum spaces; the interiors were completely filled with Kotěra's authentic style. The exhibition is a part of the project entitled "Along the Traces of Modernism – International Cultural and Cognitive Museum Routes along the Paths of Architectural Heritage of Southern Moravian and North-Eastern Austria during the first half of the 20th Century. The project is financed by the EU programme of European Territorial Co-operation Austria – Czech Republic 2007–2013 ("Europäische territoriale Zusammenarbeit (ETZ) Österreich – Tschechische Republik 200–2013"), and will continue until November 17, 2013. The first major works of architect Jan Kotěra (1871–1923) were the Art Nouveau design of the District House in Hradec Králové and the later construction of the Museum in Hradec Králové. Another important chapter in the life of the artist was his collaboration with Tomáš Baťa on his own house, and the city planning designs in Zlín and the residential colony for the Baťa factory employees. Kotěra designed facilities for the employees of the company and their dwellings in 1915 for the city district called Letná, that was originally to design accommodations for the agricultural population. He designed a city with its own infrastructure, retail facilities on a large square and took all services into consideration. The most important realisation during the highlight of his career was the National House in Prostějov (1905–1907). One can find a restaurant, the Federal House as well as a theatre all under one roof.

Archives
Teige as a Dissertation Consultant
Jiří Pulec

In 1948 and 1949, Miroslava Susová Vaverková, a student of Mirko Novák´s aesthetic seminar of the Philosophical Faculty in Brno, began writing her doctorate dissertation focusing on the cultural avant-garde bewteen the wars. Thanks to the unofficial consultation of Ludvík Kundera, Karel Teige became a leading representative of the inter-war avant-garde; the pages of his doctorate are already a reflection of a writer from the tension of the approaching Communist regime. The altered political and cultural climate was ultimately written in the overall tone of the dissertation.

Poetry
František Horka / Lubomír Filip Piperek
Prepared by Petr Pavel

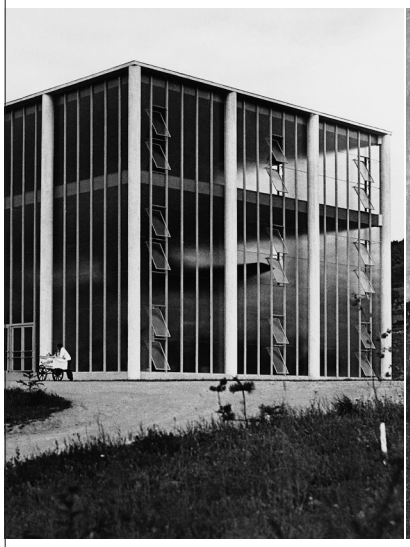
In the column that presents contemporary Czech poetry in this year´s first issue of Prostor Zlín, we are including two authors whose lives are associated with Zlín. František Horka has never published his own book yet, but has only been published in various periodicals, and in his own literary website Magazlín.
The second poet is ethnographer and art historian – Lubomír Filip Piperek, who among other things is also a translator from the English language; in his own discipline, he published a monograph of painter Jan Kobzáň as well as other works about the nativity scenes and Christmas customs in Moravia. In 2011, he published a book of poetry entitled *Divisions (Předěly)* – published by the Kniha Zlín.

Design
PROJECT CZECH.SLOVAK
Janka Bieliková and Leo Macenauer

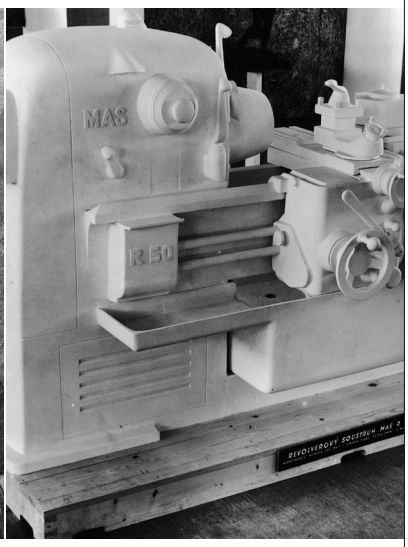
The project entitled Czech.Slovak Project was founded by artists for artists with the aim of increasing the awareness and interest in Czechoslovak art activities taking place around the world.
The activities of the project aim to present and export young Czech and Slovak design and art across the borders of the former Czechoslovakia and acquire the deserved admiration, including financial evaluation. The premiere of the project took place in cooperation with the Czech Centre in New York and one year later, the organisers presented an extensive exhibition in the American city of Birmingham, New York. This year, the project presented the travelling exhibition, entitled Czechoslovak Trophies, which began in Barcelona and continued to The Chemistry Gallery in Prague. The project is planned to include the organisation of an exhibition in Japan.

14 15 BAŤŮV INSTITUT

KRAJSKÁ GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ VE ZLÍNĚ



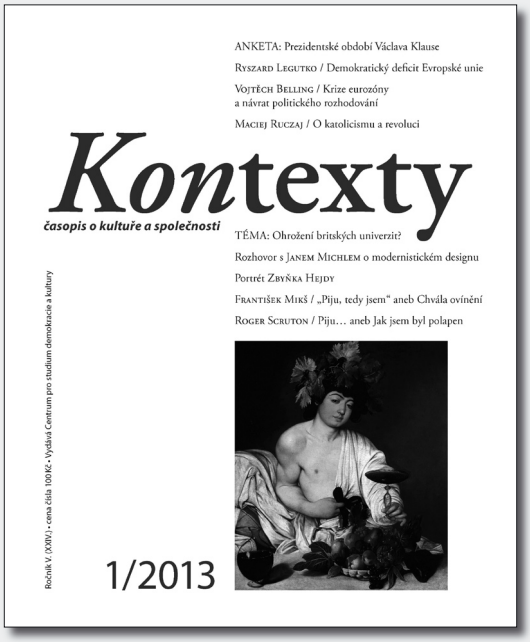




KVĚTEN 2013 | OTEVŘENÍ NOVÉ STÁLÉ EXPOZICE

PROSTOR ZLÍN | ŘÁDY VIDĚNÍ

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Nový ročník 2013, 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 *Kon*texty 1/2013

Ryszard Legutko / Demokratický deficit Evropské unie

Maciej Ruczaj / O katolicismu a revoluci

TÉMA: Ohrožení britských univerzit?

Rozhovor s Janem Michlem o modernistickém designu

Portrét básníka Zbyňka Hejdy

František Mikš / „Piju, tedy jsem" aneb Chvála ovínění

Roger Scruton / Piju… aneb Jak jsem byl polapen

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





Zlínský kraj

www.galeriezlin.cz