PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXV. 3 / 2018

VÝTVARNÉ UMĚNÍ ARCHITEKTURA HISTORIE POESIE



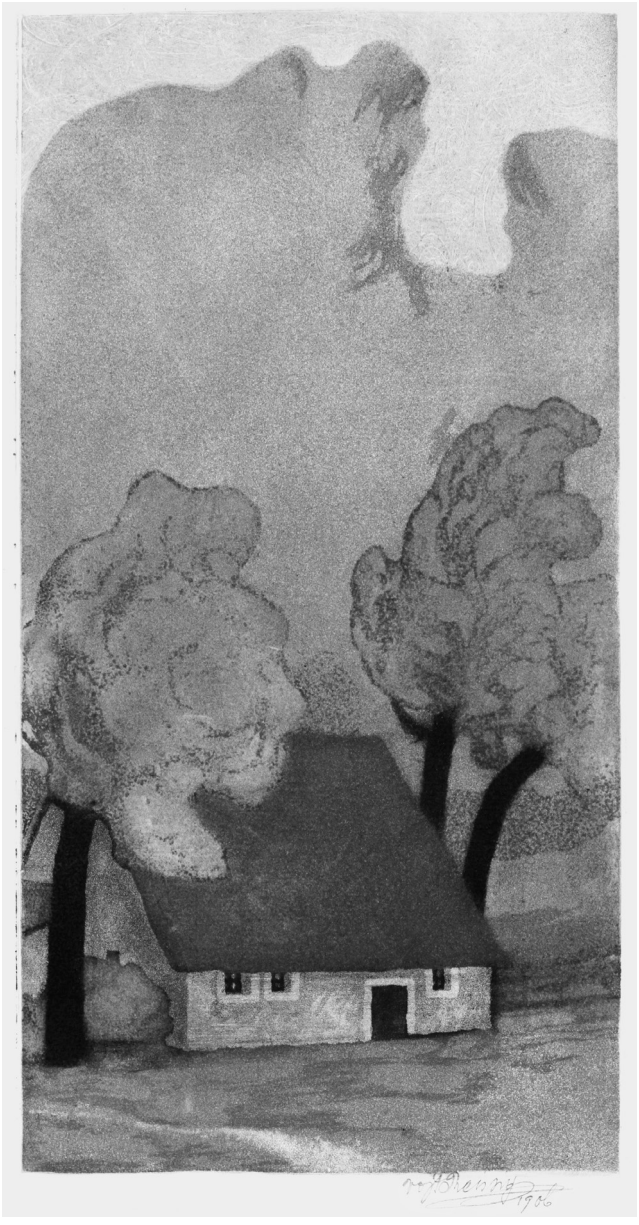
Sochařská tvorba F. L. Gahury

Výtvarný svet Natálie Schmidtovej

Jaroslav Krepčík

Priestor meditácie Michala Kerna

Proměny náměstí Práce ve Zlíně



EDITORIAL

Vážené čtenářky, vážení čtenáři,

máte v rukou třetí číslo pětadvacátého ročníku Prostoru Zlín, při jehož koncipování jsme se chtěli věnovat osobnostem, tématům a oborovým problémům, které se ocitají „na okraji" ať už z geografických důvodů nebo třeba pro čisté plynutí času a módních preferencí společnosti. Pojem „okraje" je relativní, a proto jeho příspěvek k vypovídací hodnotě fenoménu, na nějž ho vztahujeme, není zdá se zásadní. Pohlížejte tedy na obsah časopisu spíše jako na výběr z možných připomenutí výrazných osobností vizuální kultury. Letošní rok překypuje odkazy na osmičky v dějinách naší novodobé státnosti. Texty v tomto čísle bychom chtěli zvláště zdůraznit kulatá výročí od úmrtí Františka Lydie Gahury a Vladimíra Boudníka. A to v obou případech tak trochu pohledem z jiné strany. Úvodní studie o architektu Gahurovi představuje jeho sochařskou tvorbu, Boudníkovi je věnován archiv, v němž publikujeme pozoruhodný dopis adresovaný J. H. Kocmanovi.

Roční cyklus reprodukcí na druhé straně obálky doplňujeme barevným leptem Vojtěcha Preissiga Před bouří (Krajina s chalupou) z roku 1906. Jedná se o další list z volně komponovaného alba Coloured Etchings (1906), v němž se Preissig vedle figurálních a pohádkových námětů zabýval zejména obrazem krajiny, který dokázal působivě proměňovat s ohledem na uměřenost a čistotu vyznění.

Václav Mílek

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

Zlínský kraj · MINISTERSTVO KULTURY · zlín.

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXV. 3/2018

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

téma **Ladislava Horňáková** *Sochařská tvorba architekta Františka L. Gahury* 2

téma **Katarína Čierna** *Výtvarný svet Natálie Schmidtovej* 10

téma **Jan Buchta** *Jaroslav Krepčík – sochař, malíř, grafik a restaurátor (1880 Telč – 1959 Praha)* 15

téma **Ivo Sedláček (připravil)** *Rozhovor s Davidem Cajthamlem „... zajímavější věci se rodí na okraji, tam je větší svoboda ..."* 22

Vladimíra Büngerová *Priestor meditácie Michala Kerna* 28

Miroslav Zelinský *O jedné nakažlivé fúrii* 32

PŘEDSTAVUJEME

téma **David Voda** *Skříňka Libuše Šlezarové* 36

JEDNO DÍLO

Hana Puchová *Tři sestry* 38

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková *Proměny náměstí Práce ve Zlíně – K výstavě věnované F. L. Gahurovi* . . . 40

DESIGN

Miroslav Zelinský *Papír, kámen a... Miláno* 48

Z ARCHIVU

připravil Jiří H. Kocman *V. Boudník: Jak si pořídit grafický lis (unikátní dopis z archivu Jiřího H. Kocmana)* 50

POESIE

Dezider Banga 58

Erik Jakub Groch 60

připravuje Pavel Petr

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění: Pavlína Pyšná / Redakce designu: Vít Jakubíček / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ivan Bergmann, Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Radek Horáček, Ladislava Horňáková, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaštík, Václav Mílek, Pavel Petr, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Víchová, Vít Jakubíček / Technická redaktorka: Karolína Juřicová / 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, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín, telefon: +420 573 032 220 /
Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková
ISSN 1212 – 1398
www.galeriezlin.cz

Reprodukce

1. *strana obálky: Natálie Schmidtová, Zaklínač hadů, tempera na papíře, kolem 1960, 410×297 mm, soukromá sbírka.*
2. *strana obálky: Vojtěch Preissig, Před bouří (Krajina s chalupou), 1906, barevná akvatinta, papír, 547×377 mm, KGVUZ.*
3. *strana obálky: Vladimír Boudník, Aktivní grafika, 1960, kombinovaná technika, papír, 260×352 mm, KGVUZ.*
4. *strana obálky: Bohuslav Fuchs, Ideový návrh regulačně-architektonické úpravy náměstí Práce ve Zlíně, situace 1:2000, 1940, Muzeum města Brna.*

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

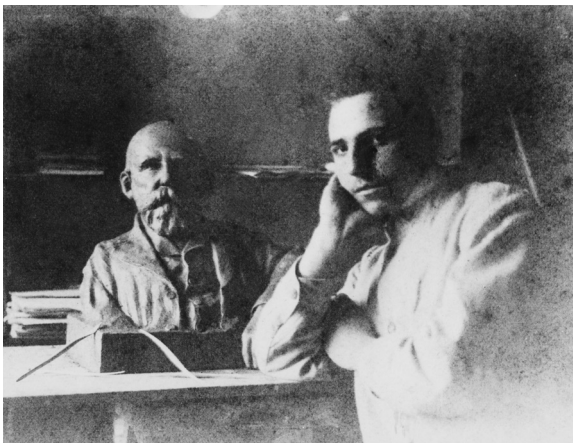
Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ..... ks výtisků.
Adresa odběratele: .....
.....
.....
tel.: .....
IČO: .....

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



Sochařská tvorba architekta Františka L. Gahury

Ladislava Horňáková



F. L. Gahura jako student uměleckoprůmyslové školy v Praze s portrétní bustou ředitele měšťanských škol pana Bábičky, 1910–1911.

Městský architekt František Lýdie Gahura měl ateliér v podkroví na zlínské radnici. Byla to pozoruhodná osobnost, která dala první impuls k vytvoření „zlínské architektury". Gahura studoval na UMPRUM v Praze ještě za Kotěry, a to současně architekturu a sochařství. Uštěpační lidé o něm říkali, že je největším sochařem mezi českými architekty a největším architektem mezi českými sochaři. Nedalo se určit, je-li to poklona nebo ne. Jeho zásluhy o osobitý charakter Zlína jsou však nesporné.[1]

V letošním roce uplyne šedesát let od smrti jednoho z nejvýraznějších zlínských architektů Františka Lýdie Gahury.[2] Měl nezastupitelnou roli při koncipování specifického charakteru a rozvoji zlínské meziválečné architektury a urbanismu. Přesto, že jeho výrazný architektonický rukopis zůstával jen málo známý mimo Zlín, zaslouží si významné místo v kontextu meziválečné funkcionalistické architektury v Československu a v rámci vyspělé architektonické kultury Evropy. Firemní baťovská architektura prvotně vycházela z konstrukce, bylo to spojení architektury, inženýrství a ekonomiky, navzájem se prolínající a ovlivňující. F. L. Gahura stál na počátku stanovení jejího charakteru a v jeho podání se současně stala i architekturou uměleckou s výraznou skulpturální kvalitou, přitom ale plně uplatňující logiku konstrukce i funkce. V architektonicky nejprogresívnějším tvůrčím období dvacátých a třicátých let se snažil v rámci strohé firemní architektury o maximální emotivní působivost stavby jak v exteriéru, tak i v interiérech. Gahurovo umělecké studium a zaměření zcela jistě ovlivnilo její charakteristickou tvář a vyznění. Při své architektonické a urbanistické práci zůstal vždy také sochařem a svůj sochařský talent uplatnil nejen ve volné tvorbě, ale i v návrzích projektovaných veřejných staveb.

Narodil se v chudé zlínské rodině ševce 10. října 1891. Oba rodiče pracovali i v cihelně, a tak od dětství vyrůstal v úzkém sepětí s tvárnou cihlářskou hlínou. *„Jako malý chlapec chodil František často navštěvovat svoji matku do cihelny a z cihlářské hlíny rád modeloval různé panáky. Byla to právě jeho matka, která v něm zažehla jiskru uměleckého cítění, kladouc mu na srdce, že z hlíny se dají dělat mnohem hezčí věci než jen obyčejné cihly, ale když už jsou cihly, i z nich se dají vytvořit velkolepé věci a že by byla šťastná, kdyby její syn, František, dokázal takové věci dělat.*"[3] Zřejmě především z tohoto důvodu začal v roce 1905 navštěvovat jako sochařský učeň Průmyslovou školu pokračovací v Uherském Hradišti. Škola byla výtvarně zaměřena a praxi Gahura absolvoval u sochaře a štukatéra Aloise Amorta.[4]



F. L. Gahura s bustou Tomáše Bati, 1933.

S úmyslem věnovat se sochařské práci se po vyučení v roce 1909 rozhodl pro další studium, i když si byl vědomý velkých existenčních potíží. U skupinové fotografie v albu rodiny Gahurovy najdeme anotaci: *„Staří Zlíňané – 1. řada stojících: Kulatý pán (pravá strana) vedle vousáče v tmavé vázance / ředitel měšťanské školy Rada – vynikající pedagog. On to byl, který na Františka Gahuru upozornil. Osobně s ním zajel do Prahy – František si nesl pod paží zabaleného vymodelovaného králíčka a spolu stanuli před tehdy všemocným vládním radou Stibralem a ředitel Rada vřele doporučoval svého chráněnce ku přijetí na Uměl. Prům. školu.*[5] V říjnu roku 1910 byl Gahura skutečně přijat na C. k. umělecko-průmyslovou školu v Praze a absolvoval všeobecnou školu pro modelování u profesora Josefa Drahoňovského (1910–1913) a speciální školu pro dekorativní

F. L. Gahura ve svém brněnském bytě v roce 1951.



F. L. Gahura, bronzová busta matky Tomáše Bati, 1912.



F. L. Gahura, poprsí Antonína Bati, 1909.

modelování u profesora Celdy Kloučka (1913–1914). Současně se pod vlivem Tomáše Bati a jeho pragmatického nazírání na poslání umělce a potřeby Zlína i firmy rozhodl pro studium architektury a připravoval se na něho současně se studiem sochařství. Navštěvoval na umělecko-průmyslové škole 1. semestr dopolední školy pro kreslení, vedený Františkem Kyselou, přednášky o konstrukci pozemního stavitelství a speciální školu pro dekorativní architekturu u profesora Josipa Plečnika (1914–1917). V uměleckých snahách jej od roku 1913 podporovala i jeho budoucí žena Lýdie Rousová, která pracovala v Gočárových Pražských uměleckých dílnách. Ještě v době studií se oženil (1916). Prostředky k životu v Praze a ke studiu si opatřoval prací pro průmyslníky ve Zlíně, především pro Tomáše Baťu a Františka Štěpánka, a také sochařskými zakázkami. Zhotovil v té době drobné hliněné sošky pro přátele a podporovatele a celou řadu bust a portrétů, například Antonína Bati, bratra Tomáše Bati a spoluzakladatele firmy (1909, 1916 v mramoru), vlastní matky (kol. 1910), ředitele měšťanských škol pana Bábíčka (1910), matky Tomáše Bati (1912), matky továrníka Štěpánka ze Zlína (1914, hlína, mramor), bustu mladé ženy pro Karla Meisla ze Zlína (1914, hlína, mramor). V tomto období navrhl a později i realizoval sousoší pro kašnu na náměstí ve Zlíně a drobné skulptury s názvem Tanečnice. Z roku 1916 pochází reliéf Tomáše Bati, zřejmě jeho první sochařský portrét továrníka a také mramorová hlava dítěte – malého Tomáše Bati Juniora, která byla umístěna v přijímací hale Baťovy vily. V následujícím roce Gahura navrhl před vilu Tomáše Bati kašnu se sochou Mojžíše. Umělecky zpracoval motiv, kdy Mojžíš vzal hůl a udeřil do skály, z níž vytryskla voda. Toto dílo nebylo realizováno a zachovala se jen Gahurova písemná vzpomínka na konzultaci s Tomášem Baťou nad jeho návrhy a vytvoření sádrového modelu na doporučení Jana Kotěry. V roce 1917 realizoval Boží muka a náhrobek z pískovce pro hřbitov v Napajedlech a bustu spisovatele Jana Herbena a navrhl figurální plastiky Těžký sen a Kain. Pro významnou zlínskou rodinu Bábičkovu realizoval náhrobní plastiku Smutek a Samota[/6] a náhrobek manželů Klevetových pro hřbitov v Napajedlech (1918).



F. L. Gahura, Tomáš Baťa mladší, 1916.

V roce 1919 přestoupil František Gahura na Akademii výtvarných umění v Praze do školy architektury k profesoru Janu Kotěrovi a souběžně se věnoval i sochařské tvorbě. Řadu zakázek získal ve Zlíně. Před chlapeckou měšťanskou školu navrhl bustu Jana Amose Komenského i s podstavcem, kterou podle jeho sádrového modelu vytesal Josef Veselý. V roce 1990 byla instalována před školami Komenského ve čtvrti Zálešná. Pro



F. L. Gahura, bronzová plastika Tanečnice, 1912–1916.



F. L. Gahura, bronzová plastika Smutek a Samota, vystaveno 1939.



F. L. Gahura, bronzová figurální plastika Těžký sen, 1917.



F. L. Gahura, bronzová figurální plastika Kain, 1917.



F. L. Gahura ve svém brněnském bytě se sochou od E. A. Bourdella, kterou dostal od firmy Baťa ke svým 50. narozeninám.



F. L. Gahura se synem Janem a studií Kováře pro zlínskou radnici z roku 1923, v rodinném domě na Kudlově, foto 1941.

schodiště chlapecké školy vytvořil bustu Františka Bartoše, na schodiště dívčí měšťanské školy umístil plastiku Boženy Němcové. Zhotovil také busty Jana Nerudy a paní Bábíčkové[7]. V roce 1920 uspořádal Sokol Zlín první výstavu jeho sochařských prací a Gahura věnoval deset procent z výtěžku na stavbu nové sokolovny. Ještě jako student akademie získal první cenu v soutěži na projekt zlínské radnice a při studiu pracoval ve Zlíně na jeho realizaci (1922–1924). Pro radnici zhotovil na boční fasádu sochu kováře.[8] Za stavbu radnice získal první větší finanční prostředky a po ukončení studia nastoupil do stavební kanceláře firmy Baťa.



F. L. Gahura, bronzová bysta Jana A. Bati, asi 1940–1941.

Postupně se musel stále více soustředit na práci architekta a urbanisty a v roce 1933 se stal prvním zlínským městským architektem. Na sochařskou činnost mu zbývalo jen minimum času i energie. Svůj sochařský talent mohl ale uplatnit v návrzích a realizacích sakrálních staveb a památníků, které byly výraznou složkou jeho architektonické tvorby. Překvapují zajímavým tvarovým řešením i vysokou výtvarnou úrovní a odrážejí poučení dílem Gahurových profesorů Josipa Plečnika, Jana Kotěry a Josefa Gočára. V díle architekta zaujímá významné místo kaple svatého Václava (1927) na Kudlově. Při koncipování této komorní stavby uplatnil vlastní uměleckou koncepci pojetí prostoru a nezapřel ani svůj sochařský talent při komplexním řešení a do detailu promyšlené kompozici interiéru. Tomu dominoval symetrický kamenný oltář se sochou světce, svatostánkem s křížem a plastikou Krista od Gahury. Snažil se o proporční vyváženost a maximální výtvarný účinek architektonických i sochařských prvků, které přispěly k celkovému emocionálnímu působení stavby. V těsném sousedství kaple stojí Gahurův kamenný kříž s Kristem, který nebyl původně navržen jako její součást a byl k ní přemístěn později, souzní ale s jejím architektonickým pojetím.

Významné místo zaujímají v Gahurově sochařské tvorbě také návrhy spojené s výstavbou Lesního hřbitova pro Zlín. Urbanistická koncepce hřbitova byla realizována podle jeho návrhu od roku 1931. Gahura jako autor architektonického pojetí usiloval o zachování přirozeného přírodního prostředí. Dominantou byl centrální



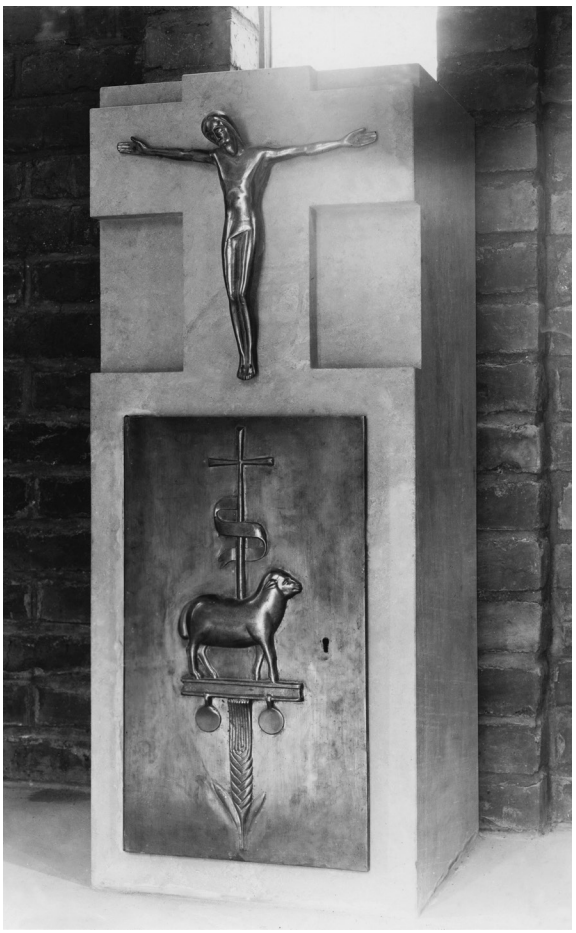
F. L. Gahura, plastika Boženy Němcové z roku 1919 na schodišti bývalé dívčí měšťanské školy dnes Zlínský klub 204.

kříž s Kristem, který v menším měřítku zopakoval ještě u hrobu Tomáše Bati. *„Na lesním hřbitově ve Zlíně byly umístěny dva kříže, které Gahura sám modeluje, aby měl záruku, že budou plně odpovídat jeho představám a nárokům lesního prostředí. Gahura byl věřící člověk, i když pro svoji víru v Boha odmítal zprostředkovatelskou roli církve. Jeho víra byla syntézou biblického poselství, pozemské přírody, vesmíru a jím poznaných zákonů života, ve kterých pak sám hledal své místo. V Kristovi na kříži neviděl člověka poraženého a trpícího, ale vítěze nad zlem, bolestí, zlobou a nenávistí. Proto jeho Kristus nevisí na kříži na bezvládných rukou, z jejichž dlaní stékají pramínky krve z ran od hřebů. Nemá ani trnovou korunu, která z něj dělá bezbranného mučedníka. Jeho Kristus je na kříži zbaven zemské gravitace a se širokou rozepjatou náručí zve k sobě všechny ty, kteří se chystají ukončit svoji pozemskou pouť a ve svém životě, tak jako On, hledali cestu za dobrem, za spravedlností a za krásou.“*[9]

Jedním z prvních, kdo byl na tomto novém hřbitově pochován, byl Tomáš Baťa. F. L. Gahura navrhl jeho náhrobek, náhrobky členů rodiny Baťovy a pilota Broučka a také byl autorem jeho busty. ***„Gahura pracuje také na bustě Tomáše Batě. „Kdy jste začal s prací na bustě Tomáše Batě?“*** *„Začal jsem se studiemi již před 3 roky. Měl jsem dojem, že jsem povinnen historii zachovati plastickou podobu Tomáše Batě. Viděl jsem, jak výrazná a komplikovaná hlava a tvář Tomáše Batě se těžko zachycuje fotograficky, a jaké obtíže měli malíři-umělci, kteří ho portretovali. Cítil jsem, že tato vitální síla může býti dokonale vyjádřena jenom plastikou, bronzem, materiálem, který prošel ohněm. Nynější busta je v pořadí studií pátá, kromě experimentů, jež jsem neodlil.“* ***„Co jste sledoval při této bustě?“*** *„Především zachovat podobu. Mám za to, že tato plastika vyjadřuje výraz Tomáše Batě, jako tvůrce svého města a světových závodů, jako vůdce a šéfa, tak jak ho lidé znali, vždy nabitého energií a myšlenkami. Pro mne je osobně tato práce zatím jen etapou k obsáhlejšímu zhodnocení těchto vlastností. Pokládám ji za studii pro vytvoření plastické synthesy, lépe řečeno symbolu Tomáše Batě, jako osobnosti.“*[10] Toto Gahurovo dílo bylo snad až příliš popisné na úkor plasticity hmot, ale je to asi nejvěrnější portrét Tomáše Bati.

Bronzový odlitek busty byl v roce 1935 umístěn spolu s citátem také na vstupní budově Baťovy nemocnice, která byla rovněž Gahurovým dílem.[11] V jeho sochařské dílně vznikly také reliéfy významných zlínských lékařů Rudolfa Gerbece a Bohuslava Alberta (1937), vypracoval návrh na pomník T. G. Masaryka v Otrokovicích a mramorovou bustu Jana A. Bati s podstavcem, která byla umístěna v zámku v Napajedlech (1938), nebo pomník s plaketou dr. Gerbece v ulici Březnická (1939).

Snahu o uplatnění plastické výzdoby najdeme v jeho plánech na úpravy Památníku Tomáše Bati. Ten se měl stát velkolepým vstupem do komplexu čtyř plánovaných studijních ústavů. Podle koncepce, navržené v letech 1936–1937, měly být v této vstupní aule nainstalovány busty tří zakladatelů firmy - Tomáše Bati, Antonína Bati a Anny Baťové od F. L. Gahury. Před bustou Tomáše Bati měl hořet věčný oheň. Samostatnou kapitolou jsou nerealizované návrhy divadla a kina pro Zlín, varianty úprav náměstí Práce



F. L. Gahura, svatostánek s křížem v kapli svatého Václava, Kudlov 1927.



F. L. Gahura, náhrobek rodiny Rousové, 20. léta.

ve Zlíně a návrhy kostela a památníku Tomáše Bati v Otrokovicích – Baťově v roce 1940 na místě, kde Tomáš Baťa tragicky zahynul (1932).[12] Gahura v těchto svých projektech navrhl bohatou sochařskou výzdobu, ani jeden z nich ale nebyl realizován.

F. L. Gahura byl také nejen jedním z organizátorů, ale účastnil se i jako sochař celorepublikových přehlídek výtvarného umění, tzv. Zlínských



F. L. Gahura, rozpracovaná pískovcová plastika Matka s dítětem před rodinným domem na Kudlově, foto 1941.

salonů, vynechal pouze účast na VI. salonu v roce 1941. Na IV. Zlínském salonu (1939) vystavil sousoší Smutek a Samota v bronzu a bustu Jana A. Bati z pálené hlíny, na V. salonu (1940) portrét M. A. z bronzu, na VII. Salonu (1942) bustu Tomáše Bati a v roce 1943 na VIII. salonu sádrový portrét profesora Dr. L.

Měl duši umělce a udržoval po celý život přátelské kontakty s řadou významných osobností československé kultury. V jeho podkrovním ateliéru na zlínské radnici i v rodinném domě v Kudlově bývali často hosty výtvarníci, architekti i literáti. V pragmaticky založeném průmyslovém Zlíně stál u zrodu řady významných kulturních akcí, inicioval architektonické soutěže, výtvarné salony i návštěvy slavných osobností ve Zlíně. Blízké přátelství a společné názory na umění a architekturu jej pojily i se slavným architektem a umělcem Le Corbusierem. Setkali se nejen jak členové poroty Baťovy bytové soutěže, ale Gahura několikrát navštívil Le Corbusiera v Paříži, a dokonce spolu kreslili v jeho pařížském ateliéru podle modelu a vyměnili si svá díla.

Po svém nuceném odchodu ze Zlína do Brna v roce 1949 a ztrátě zázemí ve městě, kterému věnoval celý svůj tvůrčí život, obrátil velkou část své tvůrčí energie k sochařské tvorbě. Umění pro něj zůstalo formou relaxace a rehabilitace. Není náhodou, že se jeho sochařská činnost stávala intenzivnější ve složitých životních obdobích, byla mu útěchou a rozptýlením. Posledním velkým Gahurovým dílem byla pískovcová socha Matka a dítě, na které pracoval už na Kudlově ve čtyřicátých letech. Přestěhoval si ji do Brna a dokončil v roce 1956. [14]

Dochovaná řada výstižných portrétů, křížů s Kristem, náhrobních plastik a pomníků, soch dětí a citlivě v hmotě rytmizovaných tanečních skulptur, drobných, nenáročných, ale pečlivě modelovaných plastik, jistých v provedení, dokládá Gahurův nesporný sochařský talent, který nemohl pro velké pracovní vytížení v oblasti architektury a urbanismu v meziválečném období rozvíjet. Nezůstal omezen jen na praktickou sochařskou práci, stále více se teoreticky soustředil na problém harmonického výtvarného díla jako vůdčího motivu tvorby.

František Lýdie Gahura zemřel po delší zákeřné nemoci v Brně 15. 9. 1958 a je pochován na zlínském Lesním hřbitově spolu s rodinou pod náhrobní deskou položenou v úrovni terénu,[15] která je rovněž jeho dílem. Pozornost a ocenění si zaslouží nejen jeho architektonické dílo, ale i sochařská tvorba.

Podklady pro zpracování podrobnějšího soupisu architektova sochařského díla byly čerpány především z rodinného archivu a vzpomínek Gahurova syna Jana, z pozůstalosti F. L. Gahury, uložené v archivu Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, archivu architektury Muzea města Brna, z materiálů MZA v Brně, pracoviště Zlín-Klečůvka a dobové literatury a článků.



F. L. Gahura, centrální kříž s Kristem ve vstupní aleji na zlínském Lesním hřbitově z roku 1932. Foto: D. Novotný 2016.

Poznámky:

1. Profesor Ing. arch. Vladimír Karfík 1901–1996, Vzpomínky. Atelier IM Luhačovice, 2012, s. 143.
2. Podrobně viz Ladislava Horňáková (ed.), František Lýdie Gahura 1891–1958, projekty, realizace a sochařské dílo, katalog výstavy, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2008. František Lýdie Gahura se narodil 10. října 1891 ve Zlíně a zemřel v noci ze 14. na 15. září 1958 v Brně. Vedle rozsáhlé architektonické, urbanistické a sochařské práce byl F. L. Gahura členem komisí a poradních sborů pro stavebnictví a architekturu. Působil v řadě společenských institucí, byl jedním z hlavních iniciátorů a organizátorů kulturních akcí ve Zlíně. Pracoval jako pedagog na mistrovské a stavební škole a Škole umění, propagoval zlínskou architekturu formou příspěvků na kongresech i v odborných časopisech, zval do Zlína výrazné osobnosti (např. Le Corbusiera, E. Schöna, J. Gočára, J. Štěpánka, E. Hrušku, A. Wiesnera, J. Víška, E. Fillu aj.)
3. Jan Gahura, Vzpomínky na mé dětství a otce Františka L. Gahuru, in. Ladislava Horňáková (ed.), František Lýdie Gahura 1891–1958, projekty, realizace a sochařské dílo, katalog výstavy, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2008, s. 58.
4. Jako učeň tehdy pracoval na štukové výzdobě řady domů v Uherském Hradišti a v Luhačovicích a lze předpokládat, že se podílel i na výzdobě domu Radhošť a soše Atlanta, který podepírá jeden z rohů domu.
5. Album rodinných fotografií s komentáři Lýdie Gahurové, dar Jana Gahury, uloženo v archivu architektury Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně.
6. Hrobka rodiny Bábičkovy a Trantírkovy se sousoším Smutek a Samota z roku 1918 byla původně na starém zlínském hřbitově a byla přenesena na Lesní hřbitov.



F. L. Gahura, náhrobek Tomáše Bati na zlínském Lesním hřbitově z roku 1932. Foto D. Novotný 2016.

7. Tato bronzová busta byla v zámku Obříství u Mělníka a poté v Nažidlech u Kaplice.
8. Vedla zde před výstavbou ulice Kovářská, proto socha kováře a ne ševce, jak očekával Tomáš Baťa. Sádrovou studii kováře sedícího na kovadlině a s kladivem v ruce umístil architekt ve výklenku v obývacím pokoji ve svém domě.
9. Jan Gahura, Vzpomínky na mé dětství a otce Františka L. Gahuru, in Ladislava Horňáková (ed.), František Lýdie Gahura 1891–1958, projekty, realizace a sochařské dílo, katalog výstavy, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2008, s. 71.
10. Rozhovor s F. L. Gahurou, Zlín, pátek 24. III. 1933, roč. 16, číslo 12.
11. V roce 1948 odstraněn, v roce 1990 byl opět vrácen na budovu a po demolici této budovy byl v roce 1998 opět nově nainstalován na pavilonku v parku nemocnice.
12. K architektonické soutěži byli vyzváni architekti František L. Gahura, Josef Gočár, Karel Engel, Kamil Roškot, Jan Sokol, Josef Zasche a Vladimír Karfík.
13. Sádrový odlitek byl umístěn na chodbě dětské nemocnice v Brně, kde skončila pískovcová socha, zůstává otázkou.
14. Žulový náhrobek rodiny navrhl Gahura po smrti svých obou dětí, dcery Kazi a syna Františka, v roce 1934, Lesní hřbitov, pole 7, hrob 141.



F. L. Gahura, náhrobek rodiny Bábičkovy a Trantírkovy se sousoším Smutek a Samota z roku 1918, Lesní hřbitov Zlín-Kudlov. Foto: D. Novotný 2016.

Výtvarný svet Natálie Schmidtovej

Katarína Čierna



Natálie Schmidtová, K. H. Borovský zatýkaný. Začiatok 70 rokov 20. storočia, tempera na papieri. súkromná zbierka.

Insitné umenie (z lat. insitus-insita-insitum/ neškolené, vrodené, inštinktívne) vzniká spontánne z rôznych individuálnych popudov. Pri voľbe výrazových prostriedkov a obsahu nerozhoduje vzdelanie ani vek. Osobitné odlišnosti sú späté s psychikou, s prostredím a so spôsobom života každého autora. Každý z nich je iný a jedinečný. Realita insitného umenia je bohatá, raz ide o spoetizované skutočnosti a v podobe spomienok a zážitkov, inokedy o vysnené a vizionársky prežité veci. V prvom prípade ide o naratívne, emotívne a rozprávačské podanie a jeho protagonisti sa usilujú podať s pokornou starostlivosťou najvernejší obraz toho, čo vidia okolo seba a čo zažili. Ďalší spájajú vnemy skutočnosti s najtajnejšími vnemami podvedomia. Prelínajú sa tu zlomky reality so snom, konkrétne pozorovania s fantáziou. Formy podriaďujú „filozofickej“ symbolike a metamorfózy vnútorných svetov zviditeľňujú rukopisom, ktorého spektrum štýlov sa môže pohybovať od magického realizmu, cez naivný surrealizmus a naivný expresionizmus až k osobnému morfologického repertoáru.



Natálie Schmidtová, Krajina s ľadovými horami. 1944, akvarel, tempera na papieri, súkromná zbierka.

Diela insitných umelcov charakterizujú skreslenia a tvarové deformácie, ktoré vychádzajú z inštinktívne cíteného tvaru. Spontánne je aj farebné cítenie, aplikácia ktorého je zvyčajne primárne čistá. Bezprostredné je aj perspektívne významové znázornenie, vlastné naším predkom v praveku, príbuzné stredovekému umeniu, umeniu Byzancie, egyptskému a etruskému umeniu i modernému maliarstvu.

Rast záujmu o insitné umenie na konci 19. a hlavne 20. storočia vyvolali vývinové premeny moderného európskeho umenia, ktoré v ňom nachádzalo okrem vnútornej príbuznosti i nové rezonančné vrstvy. Skutočnosť, že jeho objaviteľmi boli maliari a básnici – Jarry, Apollinaire, Picasso, Kandinsky, Klee a i. – dokazuje, že to bola predovšetkým túžba po autentickom invenčnom umeleckom výraze i túžba po návrate ku koreňom umenia a novej poézie. Nastáva objav Henri Rousseaua – praotca insitného umenia. Po ňom



Natálie Schmidtová, Dedinská krajina. Okolo 1945, tempera na papieri, Národní muzeum, H 4 – 76342, Praha.

prichádzajú ďalší umelci s aparátom „ primitivizmu“ a „ naivizmu“. Insitné umenie bolo prijaté ako jedno z najzaujímavejších zjavov v estetických prúdoch a otvorilo novú kapitolu v dejinách umenia. Stalo sa neoddeliteľnou súčasťou avantgardnej modernej tvorby či už v dadaizme, fauvizme, kubizme, surrealizme, expresionizme, ale aj v estetickej citlivosti postmoderného umenia.

Dielo Natalie Maslikovej-Schmidtovej patrí nesporne do svetových dejín insitného maliarstva. Mladosť prežila v Dobrinke v tambovskej gubernii v Rusku, kde sa narodila v roku 1895 a na Sibíri, kam sa v detstve presťahovala s rodinou. Za cárskeho režimu sa jej nedostalo základné školské vzdelanie a autorka zostala negramotná. V rokoch 1911–1915 pracovala ako chyžná a opatrovateľka detí v Rostove, Novosibirsku a pri Čiernom mori. V Prokurovke sa zoznámila s manželom Hugom Schmidtom, strojníkom a rakúskym zajatcom. V rokoch 1918–1940 žili v okolí Bystřice pod Pernštejnom, v rokoch 1941–1945 s dcérami v Zlíne a v roku 1946 sa rodina vrátila na Bystřicko, kde Natália žila až do svojej smrti (1981).

Maľovať začala v roku 1944. Za sebou mala život naplnený tvrdou prácou. Odvtedy sa v jej maľbách vynáral svet bohatej imaginácie a silnej expresivity a to prirodzene, slobodne, bez akýchkoľvek kalkulácií a zábran, bez výtvarného školenia a vedomej nadväznosti na umelecké tradície. Dôležitým impulzom pre jej tvorbu bolo zistenie, že jej výtvarne nadaná dcéra Milada a jej priatelia z umeleckej zlínskej školy obdivovali neškolený výtvarný prejav. „ K maľovaniu sa matka dostala čírou náhodou. Prišla do styku s ľuďmi, ktorí si cenili primitívov a detské kresby a ona si uvedomila, že to rovnako dokáže....“ spomínala dcéra Milada, ktorá ako prvá upozornila na matkine spontánne a čisté maľby.[1] Už v roku 1946 mala Natálie svoju prvú výstavu v Alšovej sieni Umeleckej besedy v Prahe. V roku 1947 organizuje Dora Maar a Picasso jej výstavu v Galérii

Pierre v Paríži. V roku 1967 predstavila svoju tvorbu na svetovej výstave Expo 67 v Montreali. Zúčastnila sa na všetkých kolektívnych výstavách československých insitných umelcov (Kolín nad Rýnom, Reggio Emila, Mníchov, Bagdad, Salzburg, Graz, Linz, Berlin, Dessau, Brno, Praha, Bratislava a i.). Jej diela vlastní Slovenská národná galéria, Bratislava, Národné múzeum, Praha, Severočeská galerie výtvarního umění, Litoměřice a mnoho súkromných galérii v Európe. V roku 2006 uskutočnilo Muzeum umění v Olomouci autorkinu súbornú retrospektívnu výstavu pod názvom „ Já su stěhovavý pták“. Výnimočná je aj súčasná výstava autorky „Spomienky a sny“ v Krajskej galérii výtvarného umění v Zlíne (30. 5–9. 9. 2018), zostavená zo zbierok českých zberateľov a galeristov Pavla Konečného z Olomouca, Milana Kadlíčka a Čestmíra Vančuru zo Zlína a z fondov Národného múzea v Prahe.

Natáliu detstvo, mladé roky, chvíle šťastia v Rusku a na Morave. Maľovala obrazy, v ktorých je možné čítať ako v pútavej knihe. Rozprávala nám o ruskej a českej krajine, o ľuďoch a ich tradíciách.

Spomienkami si sprítomňovala citovo dôverné a blízke miesta, staré patriarchálne časy, keď život a práca človeka prísne podliehala rytmu striedajúcich sa ročných období, ale aj mýtickej atmosfére tradičných rituálov a slávností. Koľko osobných zážitkov a príbehov nájdeme v jej galérii obrazov! Rozprávala svoje dobrodružstvá, zážitky, ktoré zapadajú ako ohnivká do reťaze osudu. Návraty, spomienky znamenajú pre ňu nekonečné snívanie. Zastavenia v priestore a čase... Spomienky ožívajú pod lupou imaginácie. Triedi ich a prenáša so odlišných snových a významových rovín. (Rybári, Leto pri mlyne, Žatva, Kúpanie, Tanec, Burlaci a i.) Snívala aj o exotických, nepoznaných krajinách, ktoré túžila



Natálie Schmidtová, Jeseň / Votavy/. 1945, tempera na papieri, Národní muzeum, H 4 – 76348, Praha.

Výtvarný svet Natálie Schmidtovej je pôvodný. Maľovať začala preto, že cítila potrebu maľovať a mohla svojím umením spôsobiť sebe a blízkym ľuďom radosť.

Od začiatku si vytvorila vlastný imaginatívny, osobitý štýl. K procesu tvorby viedol Natáliu len inštinkt. Neustále sa vracajúce spomienky boli spodným prúdom zakotveným v podvedomí celý rad rokov, prúdom čakajúcim na návrat k nim... Vracala sa k nim v snoch. Snívanie rozsvecuje vlny obrazotvornosti. Pomáha nadviazať kontakt s blízkym svetom. Takýmto svetom bolo pre

navštíviť „Ja som sťahovavý vták. Ja sa nebojím odsťahovať sa tam, kde je teplo“.../2 (Na južných ostrovoch, Rybári južných morí, Lovci a i.)

Natália Schmidtová nepoznala kultúrny kontext, štylistické a formálne prostriedky a umelecké smery. Neovládala základné pravidlá anatómie, perspektívy, kompozície, nevedela o miešaní farieb, o hre svetla a tieňa. Hoci sa remeselná nepripravenosť odrazila v tvarových deformáciách, jednako jej tvorba je uchvacujúca a pôsobivá. Sama sa prehrýzla zložitosťou techniky maľby, sama objavila výtvarné postupy a nachádzala



Natálie Schmidtová, Lovci. Koniec 60 rokov 20. storočia, tempera na lepenke, súkromná zbierka.

vlastné riešenia. Inštinktívne prenášala proporcie a farebnosť prostredia z detstva.

Jej osobný výtvarný jazyk podmieňuje vlastný vokabulár foriem ako priestor, rozmiestnenie a veľkosť figúr a vecí na obrazovej ploche, či voľbu farieb, ktoré používala zásadne primárne čisté. Maľovala najmä temperou na papier a lepenku. Výrazný je spontánny a istý úder štetca. Za svoj život vytvorila viac ako 800 diel.

Natália Schmidtová od začiatku tvorby upútala predovšetkým pravou naivitou, ktorá odolávala vonkajším vplyvom. Nad jej obrazmi sa často pripomínali afinitné podoby s detským výtvarným prejavom. Rovnako opodstatnená je príbuznosť s tvorbou pravekých národov, ktoré poznáme zo skalných a jaskynných zobrazení. Afinita s tvorbou prírodných národov Afriky, Ameriky, Ázie a Oceánie poukazuje na podobné elementárne základy výtvarného vnímania sveta a podobné tvarové a kompozičné zásady. S moderným umením (Picasso, Klee, Miró) jej obrazy spája spoločný magnetizmus k primitívnym tvarom a archetypálnym výtvarným znakom.

Diela Natálie Schmidtovej sú hlboko precítené, ľudské. Sú ako bola ona sama, čisté, poetické a úprimné.

Natálie Schmidtová - Vzpomínky a sny
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
30. 5.-9. 9. 2018



Natálie Schmidtová, Veselka. 1944, tempera na papieri, Národní muzeum, H 4 - 76349, Praha.

Poznámky:
1. In Pohribny Arsén: Obrazy dětských vzpomínek a tužeb. In katalóg „Já su stěhovavný pták“, Muzeum umění, Olomouc 2006, s.40
2. Tamže, s. 82

Jaroslav Krepčík – sochař, malíř, grafik a restaurátor

(1880 Telč – 1959 Praha)

Jan Buchta



Jaroslav Krepčík, Sítaři, před 1911, lept, soukromá sbírka.

„Buďme prostí jako staří mistři.
Čím budeme prostší, tím budeme ucelenější, neboť prostota znamená jednotu v pravdě.“

Auguste Rodin

Životní příběh sochaře, malíře a grafika Jaroslava Krepčíka, člena první generace nejstaršího moravského výtvarného spolku – Sdružení výtvarných umělců moravských (SVUM), se pomalu vytrácí ve studnici času a odkrývá se nám jen pozvolna a nesnadno.

Jaroslav Vojtěch Krepčík se narodil 26. února 1880[1] v západomoravské Telči (v domě číslo 33), v kraji na horním toku Moravské Dyje bohatém na vodní toky, v rodině obecního důchodního Josefa a jeho manželky Julie rozené Mužíkové. Narodil se jim po Hedvice jako druhorozený z deseti dětí. V letech 1891 až 1894 navštěvoval Vyšší reálku zemskou v Telči, kde se mu spíše nedařilo. Ani profesor Jaroslav Janoušek v kreslení jej nehodnotil příliš dobře, nejlépe prospíval z tělocviku. Bylo tomu tak možná právě proto, že oblast jeho zájmu ležela přece jenom někde jinde. Jeho touhu jít studovat na malířskou akademii jeho otec však nevyslyšel, ač podporoval jeho umělecké sklony, toto bylo přece nad rodinné možnosti. V roce 1894 proto nastupuje na nedlouho zřízenou C. a k. odbornou školu sochařsko-kamenickou v Hořicích již do nově postavené budovy. V témže roce nastupují stejně jako on do oddělení pro sochaře pozdější jeho slavní kolegové Jan Štursa a Ladislav Kofránek. Absolvují společně v roce 1898 u třídního učitele Antonína Cechnera.[2] Za nedlouho jsou také všichni tři přijati na C. k. akademii umění do Prahy. Nejdříve je přijat Kofránek v roce 1898, v dalším roce Štursa a nakonec i Krepčík v roce 1900.

V letech 1898 až 1900, tedy v jakémsi studijním mezidobí, než byl přijat na akademii, odešel do Německa (Boleslav u Zhořelce, Slezsko, Erfurt, Berlín). Poté pracoval jako sochař v Zingrošově filiálce v Olomouci,[3] kde tesal třímetrové postavy světců pro kterýsi polský chrám.[4]

Na akademii studuje ve speciální škole prof. J. V. Myslbeka do úspěšného absolutoria v roce 1904. Dalo by se říci, že mu praktické studium šlo velmi dobře, teoretické pak o něco méně. Ke studiu získával opakovaně podporu od zemského výboru moravského a také osobní příspěvek na studium od pana místodržitele. V sedmém semestru pak nalézáme u Krepčíkova jména poznámku: *„Nejlepší žák z celé školy."* Protože to bylo napsáno profesorem Myslbekem, má to jistě svou váhu. Můžeme v tom také spatřovat Krepčíkovu orientaci na učitelův sochařský odkaz, oproti orientaci na současné světové proudy (impresionismus, symbolismus, secese), se kterými se jistě seznámil na pražských výstavách a díky kterým se někteří jeho spolužáci dostávali s Myslbekem do ostrých sporů.

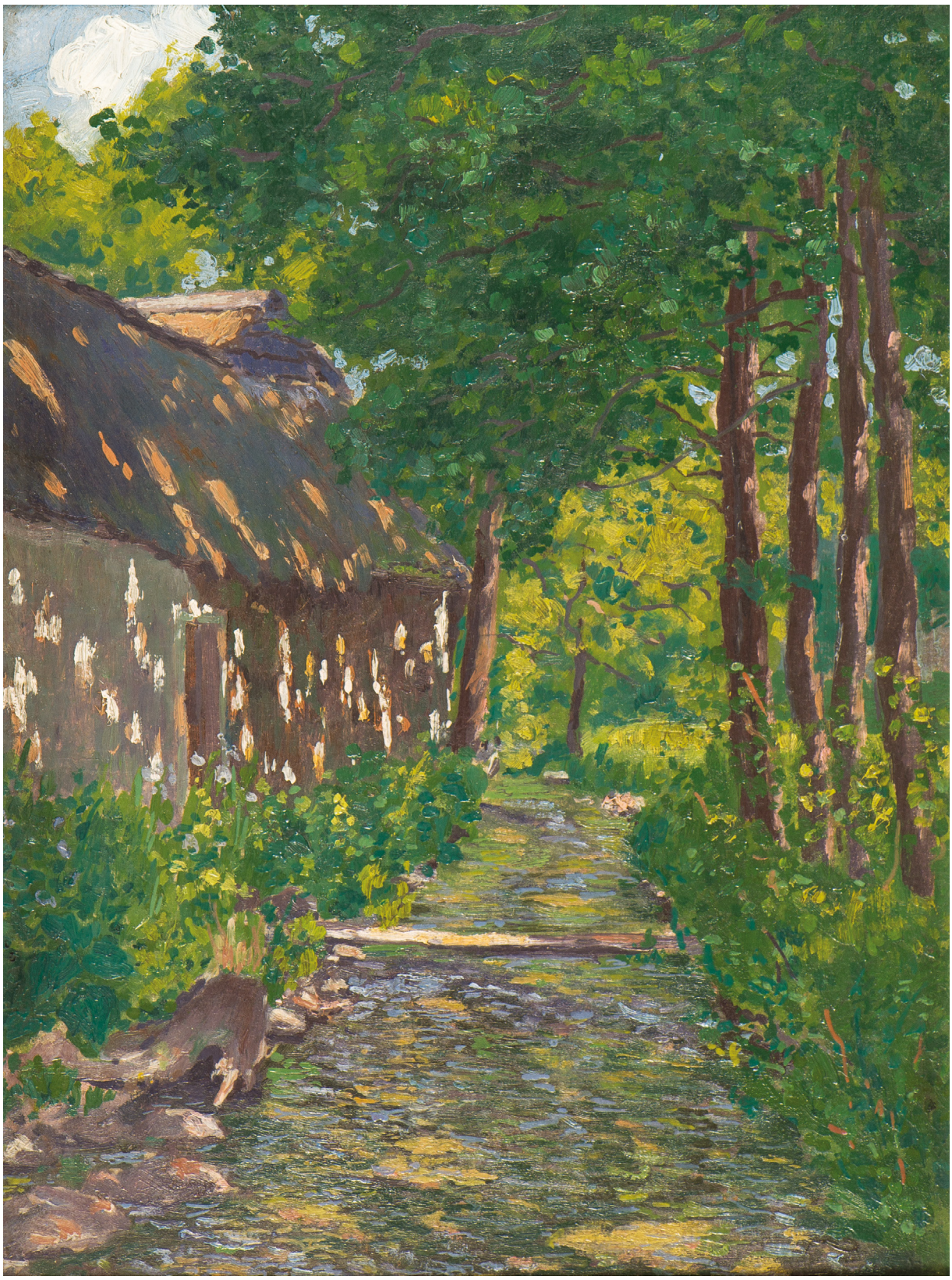
Již v průběhu studia v roce 1902 se Krepčíkovi díky jeho spolužákovi Štursovi podařilo podílet se na realizaci pomníku Františka Palackého pro Štursovo rodiště Nové Město na Moravě. Štursa tehdy dostal zakázku od svého dlouholetého podporovatele a novoměstského váženého měšťana Josefa Jelínka, který se zasadil po vzoru iniciativy pro zřízení pražského pomníku F. Palackého o vytvoření pomníku ve svém městě. Svého kamaráda zřejmě Štursa přizval i kvůli tomu, že chtěl práci stihnout během prázdnin, což se jim společným úsilím také podařilo.[5]

Během studia také pracuje podobně jako další Myslbekovi žáci na velkém modelu sochy sv. Václava. Krepčík měl na starosti Václavovo roucho a jeho výšivky. V roce 1905 pak pracoval na soše sv. Ludmily a skupinách pro vídeňský Hofburg.[6] Myslbek má také podíl na tom, že se Krepčík ještě jako student mohl prezentovat vedle svých kamarádů Kofránka a Štursy a především po boku pokrokově smýšlejících výtvarníků ze SVU Mánes v roce 1903 na výstavě v Hořicích.[7]

Společně s Kofránkem pak po svých studiích začátkem roku 1906 podnikají studijní cestu do Itálie.[8] O rok později v Paříži vytváří studie: *Bručící velbloud* a *Pelikáni*. V těchto dvou letech spolupracuje také s Kofránkem na restaurování Braunových soch v Kuksu a přilehlém Betlémě, ke kterému došlo po sílícím tlaku veřejnosti. Jednalo se o historicky vůbec první restaurování soch a reliéfů v Novém lese. Kromě Krepčíka a Kofránka se na pracích podíleli také němečtí akademičtí sochaři Hans Jäger a Hugo Eger.



Jaroslav Krepčík, Ovčák, barevný lept, soukromá sbírka.



Jaroslav Krepčík, U potoka, olej na kartonu, GVU v Hodoníně.

Všechny čtyři sochaře doporučil na žádost místodržitelství rektor C. k. akademie umění v Praze prof. Myslbek. Ministerstvo vyučování a kultu na něj uvolnilo státní subvenci ve výši 3 000 korun. Sochy a reliéfy byly očištěny, praskliny vytmeleny, byl odkopán zvýšený terén a došlo k ohrazení areálu tyčkovým plotem. Sochaři také napsali dopis Centrální komisi ve Vídni, ve kterém navrhují další kroky k úpravě areálu a vyzývají ke každoroční údržbě soch.[9]

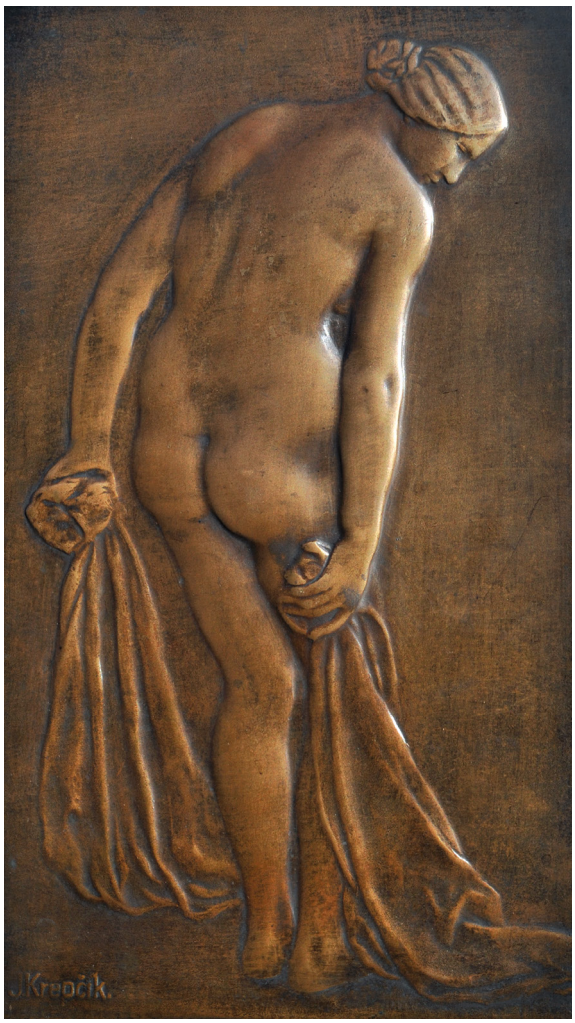
V letech 1906 až 1907, jak sám Krepčík zmiňuje v dopise z roku 1952 do Hořic, vytvářel nejvíce plaket, a stál tak v proudu nového zájmu o tuto sochařskou disciplínu a můžeme snad říci, že má svůj podíl na zrodu české moderní medaile. Jsou to drobné studie fauny: *Koza* (1907), *Pelikáni* (1907) nebo figury: *Po koupeli*, *Ženský akt* (kolem 1907), *Sedící žena* (kolem 1907), *Žně* (1907). Jak píše Václav Procházka: *„Krepčíka charakterizuje impresivní pojetí plakety,*



Jaroslav Krepčík, Agonie, 1907 (1910), mastek, GP Hořice.

jež postupně přechází v tuhnoucí přepis přírodního tvaru…“[10]

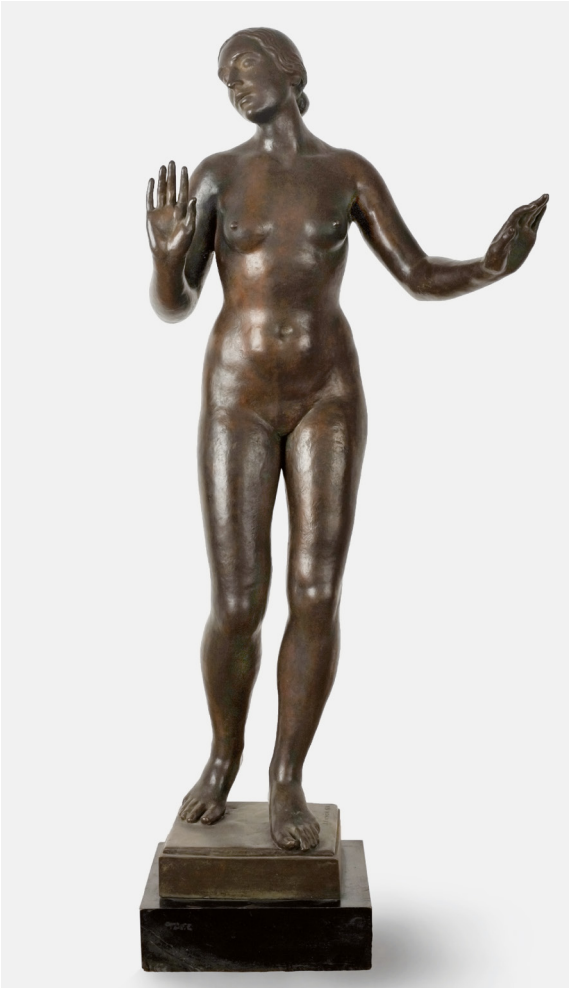
Do tohoto raného tvůrčího období autora spadá také řada portrétů: *Studie hlavy* (1908), *Podobizna Svatopluka Čecha* (1909), *Podobizna malíře V. Nechleby* (1904), *Poprsí mladé dívky* (1904), *Podobizna umělcovy choti* (1906), *Agonie* (1907), *Z divadla* (před 1908). Zajímavý náhled nám může přinést srovnání dvou portrétů malíře Vratislava Nechleby, pozdějšího profesora a rektora AVU, který byl Krepčíkovým mladším spolužákem a který pro svůj vzhled zaujal i Kofránka. Kofránkův portrét je daleko živější a uvolněnější oproti Krepčíkovu důslednému realismu a uzavřené formě. Krepčík se důsledněji drží myslbekovské tradice oproti svým spolužákům Kofránkovi či Štursovi. I když najdeme i výjimky, kterými budou v portrétní tvorbě zejména Agonie a Studie hlavy, nesoucí impresionistické a expresivní prvky. Příznačné proto je, že z Krepčíkovy žádosti o zařazení jeho děl na jarní výstavu SVU Mánes v roce 1908



Jaroslav Krepčík, Po koupeli (Záda), před 1921, bronz, OGV v Jihlavě. Foto: Pavel Petrov.

byla vybrána pouze Agonie. A není vyloučeno, že se tak stalo jen díky přímluvě Štursy, který tehdy seděl v komisi výstavy. Je to zřejmě jediná výstava SVU Mánes, které se Krepčík účastnil. Raději se proto orientuje na druhý pražský spolek, Jednotu umělců výtvarných, se kterou později průběžně vystavuje. V roce 1908 se také stává členem spolku SVUM,[11] se kterým téměř každoročně vystavuje na spolkových výstavách až do druhé války.[12]

Do období od absolutoria na akademii v roce 1904 do začátku první světové války můžeme také klást soubor Krepčíkových grafik tematicky se věnujících staropražské zástavbě, která je mimo jiné také cenným historickým dokladem dnes již neexistujících staveb.[13] Kromě městské krajiny byly tématem jeho grafik především zvířata, rybářské motivy či volná krajina.[14] Někdy před rokem 1906, kdy vytváří *dívčí portrét své budoucí ženy Anny Brejchové*, se jistě seznamuje také s jejím otcem Robertem Brejchou, litografem na Praze 7. Krepčíkovo zaujetí grafikou se postupně stalo nedílnou součástí jeho díla, stejně tak jako malba, které se v pozdějších letech intenzivně věnoval. Na jeho souborné výstavě v roce 1941 tak bylo možné spatřit přes 40 grafických a téměř 120 malířských děl. Žel je třeba říci, že jeho dostupné malířské práce jen



Jaroslav Krepčík, Somnambula, 1931, bronz, OGV v Jihlavě. Foto: Pavel Petrov.



Jaroslav Krepčík, Rybář s kaprem (Jihočeský rybář), 1934, bronz, OG Liberec.

zřídkakdy dosahují kvality jeho grafických a sochařských prací.

1. února 1914 ve farním kostele v Bubenči jej tamní farář Josef Sobotka sezdal s o rok mladší Annou Brejchovou, která mu byla partnerkou po celý jeho život. Jejich manželství však bylo bezdětné.

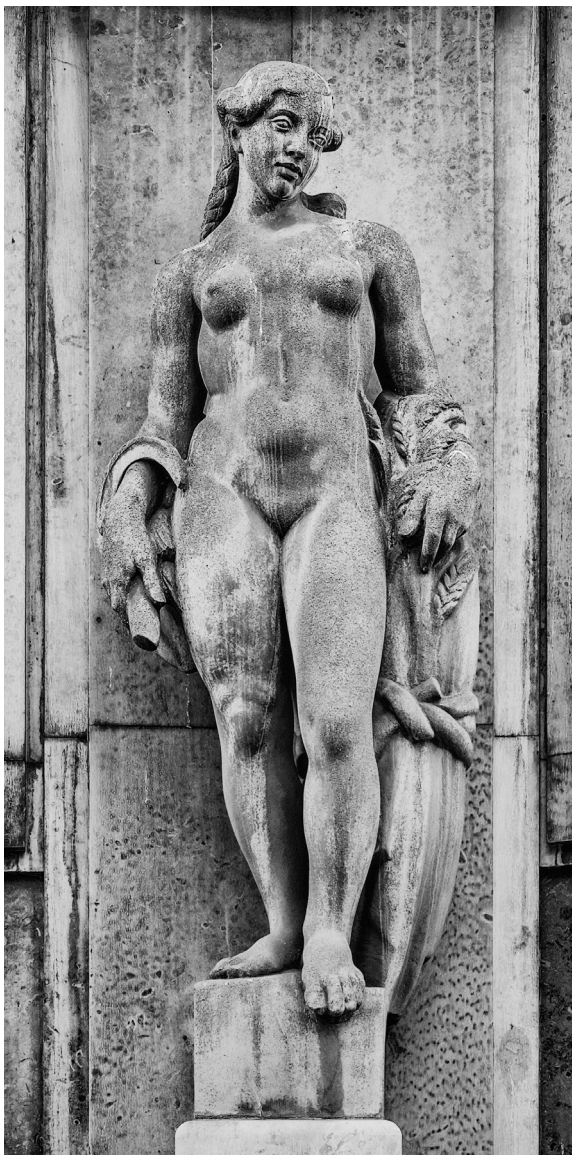
1. května 1914 se stal asistentem modelování při Akademii umění v Praze, ale již za rok, 31. května 1915, byl odveden na vojnu.[15] Podobně jako jeho krajani putuje do Hameaux u Vídně, kde zůstal půl roku a pak je převelen do Bratislavy. Odtud odešel na frontu do Haliče. Od útrap války jej zachraňuje nemoc, a tak putuje do zázemí a druhou půli války slouží ve službách stavebního oddělení.[16]

Zde vytvořil v roce 1917 pro kostel sv. Mikuláše na Starém Městě pražském v barokním stylu *sochu sv. Jiří*. Tehdy během války sloužil kostel vojákům pražské posádky a jeho interiér byl důkladně renovován. Kámen pro tuto sochu objednával Vojenský stavební úřad z Lukavce u Hořic. K tomuto dílu se dochovala zajímavá zmínka sochaře v jeho dopise z roku 1952 do Hořic. Píše zde, že socha sv. Jiří je jedinou jeho sochou, kterou po svém dokončení studií také sám i tesal. Další své sochy pak svěřoval k realizaci v materiálu sochaři Velimskému, taktéž absolventovi odborné školy v Hořicích.

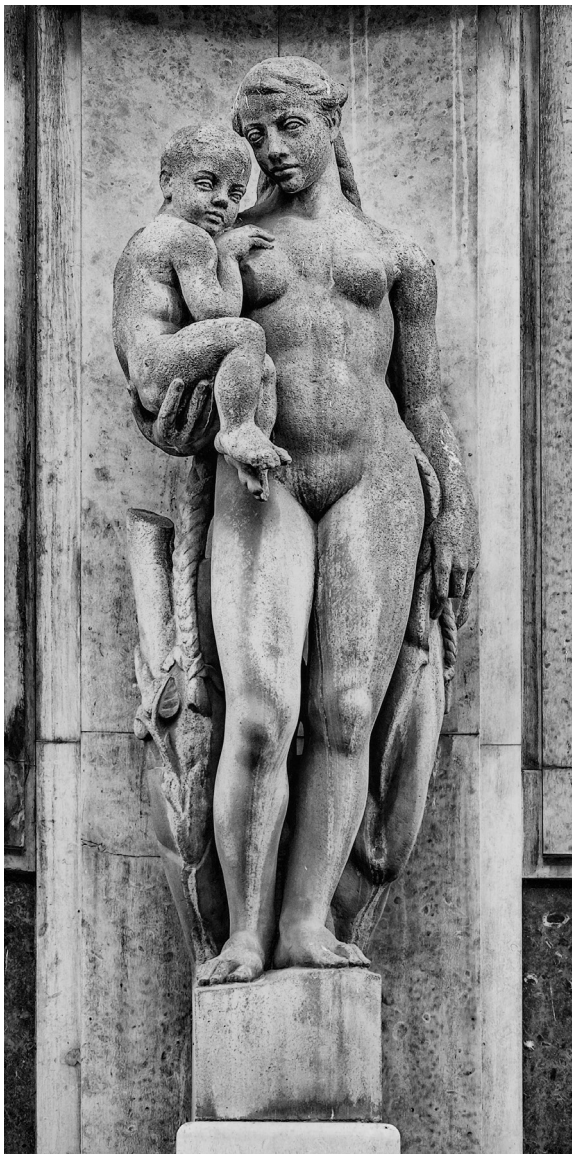
Krutá válka zasáhla tragicky i Krepčíkovu rodinu. Jeho bratr Josef, o deset let mladší, zemřel v Itálii a jeho bratr Oldřich, o dvacet let mladší, který ještě v roce 1918 maturoval v Telči, zemřel spolu se svými spolužáky také na italské frontě. Zřejmě jako reakci na tyto hrůzné události, které i sám jistě prožíval během svého pobytu na frontě, lze spatřovat vytvoření studie *Poslední polibek* (1919). V kompozici běžné pro pietu z pašijového cyklu vidíme sedícího mladého muže, jemuž na klíně leží nahé bezvládné tělo dívky až deformované tíhou země. Povrch sochy je dramatizován promodelovanou strukturou, kterou u jiných Krepčíkových soch nenajdeme.

Přibližně ve dvacátých letech nalézáme v jeho díle zájem o realisticky pojatý poetický ženský akt: *Po koupeli* (před 1920), *Eva* (poprsí, 1921), *Leknín* (1928), *Somnambula* (1931), *Tanečnice* (před 1932). Do této skupiny bychom mohli zařadit i krásný akt *Probuzení* (nedatováno) v životní velikosti, dochovaný v sádrovém odlitku v jihlavské galerii. U těchto děl se nabízí srovnání se sochařským dílem jeho vrstevníka Jakuba Obrovského, se kterým se znali z výtvarných spolků JUV a SVUM nebo možná již z Akademie.

V letech 1922–1923 se Krepčík také věnoval restaurátorské práci na Brokofově morovém sloupu Panny Marie Neposkvrněné na Hradčanském



Jaroslav Krepčík, Výběr ze souboru alegorických postav Zemědělství, 1929, kámen, průčelí bývalé pojišťovny Continentale v Praze, Spálená ulice 51. Foto: Daniel Berty.



Jaroslav Krepčík, Výběr ze souboru alegorických postav, Péče o rodinu, 1929, kámen, průčelí bývalé pojišťovny Continentale v Praze, Spálená ulice 51. Foto: Daniel Berty.

náměstí spolu se sochařem Františkem Zmekem.[17] O rok později pak restauroval Braunův mariánský sloup na náměstí v Jaroměři.[18]

Na přelomu 20. a 30. let se Krepčíkovi podařilo realizovat několik veřejných zakázek. Jedná se o tři soubory alegorických postav na průčelí budov. V roce 1929 je ve Spálené ulici číslo 51 v Praze zbudován neoklasicistní dům pro pojišťovnu Continentale od architekta Bedřicha Bendelmayera. Na průčelí prvního patra jsou na hranolových konzolách umístěny dva mužské a dva ženské akty (*personifikace Obchodu, Úrody, Života a Průmyslu*).[19] Tento soubor můžeme považovat za Krepčíkovu nejzdařilejší realizaci do veřejného prostoru. Podle návrhu téhož architekta vzniká v roce 1933 také budova České průmyslové banky v Praze v ulici Na Příkopě 14. Také zde je do prvního patra průčelí budovy umístěna *čtveřice alegorických postav (Obchod, Zemědělství, Peněžnictví, Průmysl).* Třetí veřejnou realizací tohoto typu je *dvojice postav* vytvořená pro rohové průčelí České národní banky v Banské Bystrici v roce 1932.

Mezi další veřejné zakázky můžeme ještě zařadit *pamětní desku* umístěnou nad schodištěm muzea v Památníku osvobození v Praze, která byla během druhé světové války odstraněna a pravděpodobně zničena. Pro Telč vytváří Krepčík v roce 1938 *pomník padlým občanům Telče* s bronzovým reliéfem s legionářským motivem. Pomník se skládá z mohutného pylonu na kamenné základně s připevněným reliéfem raněného legionáře. Kámen je částí z pylonu určeného původně pro Pražský hrad, který se však při převozu rozlomil a byl takto druhotně využit.

Ve 30. letech vytváří řadu portrétů veřejných osobností: *senátora G. Habermana* (před 1932), *majora Fl. Zapletala* (před 1936), *Dr. E. Beneše* (1937), *T. G. Masaryka* (1937) a dalších.

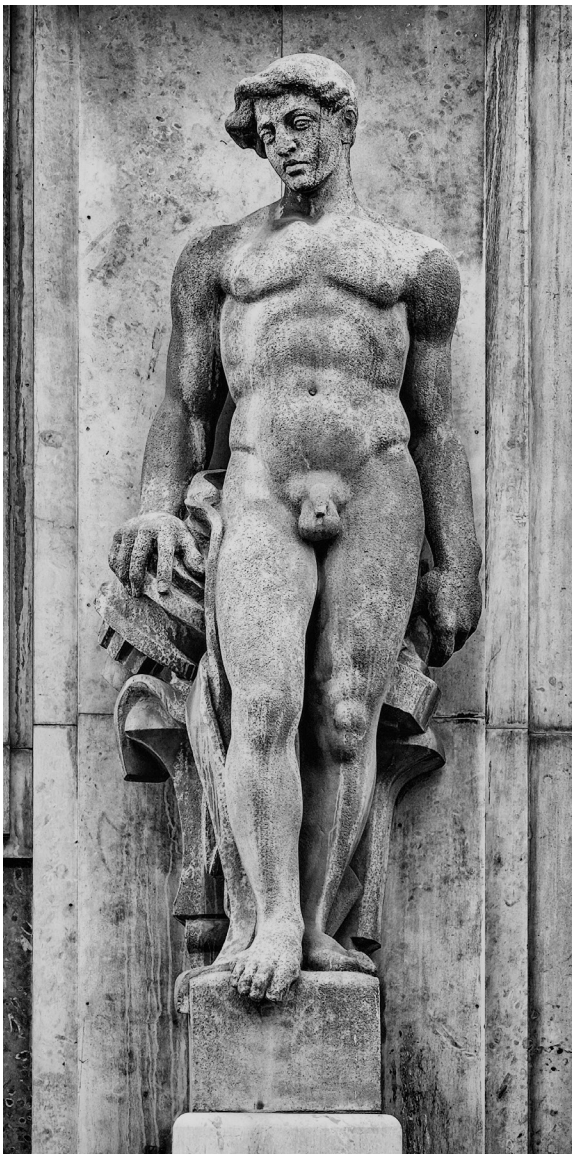
V tomto období se v jeho sochařském díle objevují také témata rybolovu, kterým se předtím věnoval ve své grafické tvorbě, pravděpodobně již před válkou. Rybářská tematika rezonující s jeho rodným krajem jej vede k vytvoření řady rozměrných reliéfů (*Rybáři - Zátah*, 1935, *Rybáři*

u ohniště, 1939 a další) i samostatných postav (*Rybář s kaprem*, 1934, *Moravský rybář*, 1933, *Rybář táhnoucí síť*, před 1943 a další).

Teprve za druhé světové války, v roce 1941, se Krepčík dočká své první samostatné výstavy v Nové síni Jednoty umělců výtvarných v Praze. A je to opravdu výstava reprezentativní, s širokým výběrem ze sochařského, malířského i grafického díla. Celkem 219 děl. Moderní galerie v Praze tehdy na doporučení sochařů Španiela a Pokorného zakoupila dvě plastiky – *Podzim* a *Žně*.

Máme-li celkově zhodnotit Krepčíkovo dílo, pak se nabízí srovnání s jeho dvěma spolužáky z hořické školy i z Akademie, s jeho kamarády Ladislavem Kofránkem a Janem Štursou. Krepčík se z nich nejvíce drží sochařské tradice převzaté od jeho učitele Myslbeka, i když se na počátku století snaží vypořádat i s nastupujícími výtvarnými trendy. Tíhne však k uzavřené formě, k realistickému pojetí figury, ke klidu a stabilitě. Jeho přínos nacházíme v jeho práci jako jednoho z dělníků budujících a obnovujících českou sochařskou tradici, mapující principy drobné plakety, portrétu či grafických technik a také zakládajících ochranu mistrovských děl minulosti. Krepčík neměl touhu ve svém díle řešit dramata doby, která na vlastní kůži prožíval. Raději zobrazoval krásu – krásu ženy, krásu přírody či architektury, a tím i jeho díla budou zůstávat nad těmito dramaty.

V současné době probíhá výstava Jaroslava Krepčíka v Galerii plastik v Hořicích. Výstava potrvá do 31. srpna.



Jaroslav Krepčík, Výběr ze souboru alegorických postav, Průmysl, 1929, kámen, průčelí bývalé pojišťovny Continentale v Praze, Spálená ulice 51. Foto: Daniel Berty.

Poznámky:

1. V některých archiváliích a literatuře uváděn chybně také březen nebo duben, popřípadě komoleno jeho příjmení na Křepčík.
2. *Absolventi školy v Hořicích,* http:// www.spsks.cz /wp-content /uploads /2013 /09 /Absolventi-1887-1939.pdf.
3. P. Haimann, *Slovník autorů a zhotovitelů mincí, medailí, plaket...,* Praha 2006, s. 240.
4. V. Šuman, Jaroslav Krepčík. *Dílo - umělecký měsíčník* XXII, 1929-30, č. 4, s. 25-26.
5. J. Šebek, K výročí odhalení Štursova pomníku Františka Palackého. *Novoměstsko* II, 1992, č. 20. A také: *Horácké listy* XIX., 1927.
6. Haimann, s. 240.
7. *Dopis J. V. Myslbeka organizátorům Výstavy českého severovýchodu ze dne 29. 10. 1902*, Galerie plastik v Hořicích.
8. *Kofránkův dopis ze 13. ledna 1906 panu vládnímu radovi*, GP v Hořicích.
9. J. Kaše – P. Kotlík, *Braunův Betlém.* Praha, Litomyšl 1999, s. 134–137.
10. J. Hlinka – Z. Míková – V. Procházka, *Česká a slovenská medaile 1508-1968.* Praha 1969, s. 45. P. Wittlich, *Česká secese.* Praha 1985, s. 224.
11. *Nepublikovaný strojopis Jana Andryse,* Archiv GVU v Hodoníně.
12. F. X. Harlas, *Sochařství - stavitelství,* 1911, s. 109, 126.
13. V. Volf, Neznámý grafik pražské asanace. *Za starou Prahu* XLIV (XV), 2014, č. 2, s. 33-40.
14. A. Dolenský, *Moderní česká grafika.* Praha 1912. A také Š. Jež, *Sochařský a malířský soubor Jaroslava Krepčíka,* Praha 1941, s. 7.
15. *Krepčík Jaroslav.* Archiv AVU v Praze.
16. Šuman, 34-36.
17. V. Rybařík, Pražské mariánské, svatotrojiční a ostatní světecké sloupy. *Stoletá Praha* XXVIII, 2012, č. 1, s. 145.
18. Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců.* Ostrava 1993.
19. Šuman, 34-36.

„…zajímavější věci se rodí na okraji, tam je větší svoboda…“

Rozhovor s Davidem Cajthamlem



David Cajthaml v atelieru. Foto Tomáš Šipka, 2018.

připravil
Ivo Sedláček



Energie G, 1981.



DekadentFabrik, Archa, Praha, 2016.

Davide, tvoje aktivity jsou tak široké, že nevím, u čeho začít dříve. Jsi studiem na Umprum v Praze scénograf, to jsi také dříve dělal, máš kapelu „DekadentFabrik“, kde skládáš, hraješ a zpíváš, jsi tvůrcem maleb, kreseb, grafik a maleb na keramiku a určitě i literátem, když zohledním texty k vaší muzice nebo široce pojaté „popisky-snad jakési psychologické sondy“ u kreseb, které pravidelně zveřejňuješ na Facebooku … zapomněl jsem něco? Jak to stíháš a co je prioritou? Je-li nějaká.

Souvisí to vlastně dost se studiem na UMPRUM, tam jsem vystudoval architekturu a scénografii, chtěl jsem v té době studovat jakoukoli školu, která by mi umožňovala svobodné povolání, to znamená, aby mne nezavřeli, když nebudu chodit do práce. Úplnou náhodou jsem se ocitl u nejlepšího profesora té doby, scénografa Josefa Svobody, byl to velkej machr a studium bylo dost tvrdé. Malovat jsem začal v dětství, dávno před školou, nedávno jsem prodal dvě věci z období, kdy mi bylo 15 a 17 let. I hudbu jsem začal hrát před vstupem na vysokou školu, takže ta scénografie se jen přidala k tomu, co jsem dělal předtím. Vlastně jsem i psal a vázal knihy, v pozůstalosti po mámě jsem objevil svou první bibliofilii, kterou jsem vydal na základní škole, byla to milostná povídka a byl z toho tenkrát ve škole průšvih, stejně tak byl průšvih z mojí hudby, ale to až během školy. Takhle zpětně to vlastně vypadá, že všechno, co dělám, jsem začal dělat už někdy okolo 14 let věku. Nerad opouštím cokoli, do čeho se někdy pustím, najednou je to součást mne a nechci se toho zbavovat.
Prioritu vlastně nemám žádnou, snažím se soustředit plně na to, co zrovna dělám. Možná je pro mne prioritou kresba, ta je základ všeho.

Vrátím se ještě k počátkům, v 70. - 80. letech jste měli punkovou kapelu „Energie G“. Proč „G“, co jste hráli a jak se lišila od „DekadentFabrik“? Šlo v té době dělat veřejně punk?

Kapelu Energie G založili spolužáci mýho brášky na gymnáziu, já jsem se přidal po první zkoušce. Punk byl tenkrát ohromnej hudební zlom, návrat k jednoduchosti, údernosti. Ve světě se punkem zabývali lidé na okraji společnosti, stejný to bylo i tady, všichni jsme pocházeli z nedělnickýho prostředí, z kulturního prostředí, to byl v 80. letech okraj společnosti, za bolševika bylo všechno obráceně. Občas mi někdo vyčetl, že jsem punker a přitom čtu knihy a mám doma obrazy. Ti, co mi to vyčítali, jsou dneska váženými profesory, já furt ještě dělám občas zvukaře na vesnických punkových koncertech. Energie G byla významná tím, že jsme hráli vlastní skladby, vlastní texty

a že jsme byli v rámci Československa první takovou kapelou.
Vlastně nevím, jestli se dalo nebo nedalo hrát veřejně, párkrát jsme hráli, byly to takový tajný-veřejný koncerty. Stejně nás StB vymákla, následovaly výslechy, výhrůžky, skončili jsme jako Energie G, ale nějak jsme každej pokračovali dál. Tenkrát vlastně nešlo veřejně nic, co se týče hudby.
Policajti znali underground, ten měli pod kontrolou, ale punkáče zatím pod kontrolou neměli, moc nevěděli, co se děje.
Srovnání s DekadentFabrik? U mne je to jen jedna dlouhá cesta s hudbou, obě kapely spolu nějak souvisej. Už v 80. letech mne zajímalo spojení punku s elektronikou, takže DekadentFabrik je vlastně logická vývojová cesta.

Viděl jsem i obrazy z 80. let, ale až nyní. Od konce 80. let jsem naši scénu sledoval jako kurátor galerie ve Zlíně. Čím to, že jsem tě objevil tak později (tedy kromě mojí zaostalosti) ...
Těsně po škole, v roce 1985, jsem se seznámil s Arnoštem Goldflamem, který pracoval v HaDivadle v Brně a pozval mne, abych pro ně udělal jako scénograf pár inscenací, to mne docela naplňovalo a neměl jsem potřebu vystavovat, i když jsem hodně maloval. Teď jsem ten soubor maleb na papíře po třiceti letech vytáhl a pomalu ho rozprodávám, zájem je. Připadá mi, že některé mé věci potřebují určitý čas, aby o ně vznikl zájem, že asi maluju a kreslím věci pro budoucnost, že najdou plnou odezvu později. Taky jsem v té době několik let pracoval pro festival vážné hudby v Rakousku, tam jsem vystavoval kresby a sochy, v 90. letech jsem hodně vystavoval v Holandsku, tam se o mne starala jedna galerie. Vlastně jsem byl se svou prací v zahraničí a tady jsem se o nic nesnažil. To je asi ten důvod, že jsi mne neznal. Mně to tenkrát připadalo, že bych musel někam chodit a potkávat tehdejší kurátory výstav, říkat nějaká slova. Raději jsem seděl v ateliéru a pracoval. Vlastně jsem byl v roce 1992 na tříměsíčním stipendiu v Norimberku a pracoval a vystavoval tam. Tehdy jsem byl minimálně polovinu roku někde v zahraničí a vystavoval tam, takže jsem tady nebyl moc k vidění. Vystavoval jsem v Izraeli, v Mexiku... všude jsem byl vždy minimálně měsíc.

Kdo byli tehdy tvými nejbližšími spolupracovníky, spolužáky, konzultanty... a kdo je nyní. Je-li někdo?
Na UMPRUM jsem se necítil moc dobře, z těch všech spolužáků se dalo rozumně mluvit jen s pár lidma. V tý době jsem hrál s Energii G punk, scházel se s lidma okolo Charty a undergroundu a o tom se s nikým ve škole bavit nedalo, tedy nechtěl jsem, připadalo mi to nebezpečné. Společensky jsem žil v jiným světě, než bylo prostředí školy a spolužáků. Ve škole jsem jen studoval. Profesor Josef Svoboda byl dobrej, ale když jsem dostal předvolání na výslech, tak jsem za ním šel a ptal se ho, co to znamená, vypadal vyděšeně, bál se o sebe, mně ten výslech byl v podstatě jedno, estébáci se mě u výslechu ptali na školu, tak jsem jim říkal, ať hned zavolaj Svobodovi nebo rektorovi a zeptaj se jich, jak se učím nebo co je zajímá. Věděl jsem, že jak Svoboda, tak rektor



David Cajthaml, Strážce domova, 1985, koláž a tempera na papíru, 100×70 cm.



David Cajthaml, Ruce, 1985, tempera na papíru, 100×70 cm.



David Cajthaml, Ze série prací pro Facebook, 12. 6. 2018, monotyp, 29×15 cm.



David Cajthaml, Ze série prací pro Facebook, 18. 6. 2018, akvarel, 29×15 cm.



David Cajthaml, Monotyp ze série deníkového cyklu, 21. 3. 2003, 50×35 cm.

jsou taky tajný, tak jsem si říkal, že se hádat asi nebudou a radši mě nechaj bejt. Ve škole byla atmosféra strachu, na to jsem nebyl zvyklej z prostředí, ve kterém jsem předtím žil.

Po škole pro mne bylo zásadní setkání s Arnoštem Goldflamem, poznal jsem, jak pracuje, a obdivuju to, i lidsky je mi velice blízký. I celé tehdejší osazenstvo HaDivadla bylo skvělé, svobodné prostředí, obzvlášť cenné v té době.

Nikdy jsem vlastně s nikým nic nekonzultoval, většinu věcí jsem se učil sám, nebo to našel v knihách, nebo se někoho zeptal na konkrétní věc.

Vždycky jsem se cítil víc jako nějaký naivní malíř a umělec, člověk pracující na okraji dění, v tom výtvarném. Vlastně je pro mne vzácnější umění šílenců než umění vystudovaných umělců. Alespoň metody těhle umělců občas používám, i když jsem se tím stával nesrozumitelným v té době.

Po škole jsem měl a mám lidi, kteří mi dávají úkoly nebo zakázky, to je pro mne takové dvojsečné, na jednu stranu mám rád při práci co největší omezení (technické, časové), dává mi to pak možnost zabývat se jádrem věci, myšlenkou díla, a ne bloudit po povrchu. Na druhou stranu má člověk u zakázky větší pocit zodpovědnosti, dílo je vlastně už dopředu prodané, jen to udělat, ale jak?

Další takové setkání bylo s mým psychiatrem Oldřichem Vinařem, začal jsem k němu chodit, když jsem chtěl přestat pít, dvacet let nepiju alkohol. Vždycky jsme si povídali o lidské duši, o vztazích mezi lidmi a vesmíru... o zásadních věcech. Vlastně mě to setkání až tak neovlivnilo, jen mi umožnilo se o těhle věcech vážně bavit. O tom, co je to zamilování, něžnost... nicota,



David Cajthaml, Domov, papír a olej na plátně, 160×160 cm, 1990.



David Cajthaml, Hlava maska, keramika, výška 40 cm, 2018.



David Cajthaml, Hlava II, keramika, výška 40 cm, 2016.



David Cajthaml, Kresby ze série prací pro Facebook, 2015–17, série o psychiatrech, 15×29 cm.

ztráta. To jsou věci, které jsou pro to, co dělám, stejně důležité jako barvy, linky, tóny.

Teď se, pokud se nemýlím, více orientuješ na intimnější formy, rozměry, technikou i námětově. Jsou každodenní kresby publikované na Facebooku pro tebe více uměním, deníkem, psychoterapií, materiálem k obživě, nebo čímkoliv jiným?

Facebook mne zaujal možností publikovat denně, napřed jsem asi rok publikoval denně jednu báseň s fotografií, pak jsem těch sto básní vydal jako bibliofilii. Potom jsem začal kreslit kresby z psychiatrické ordinace, s texty, je to taková pocta mýmu prvnímu psychiatrovi, který nedávno zemřel, když ještě žil, tak jsem mu kresby ukazoval a konzultoval s ním příběhy na kresbách. Kresby dávám na Facebook každý den, vždy nějak po ránu, jakmile je nakreslím. Odpoledne dávám na Facebook své starší věci, ale to není pravidelné. Facebook je elektronický médium, ale baví mne jeho propojení s reálným světem, kresby opravdu existují na papíře, a pokud si je někdo přes FB objedná, tak mu je pošlu. S kupci se scházím, chodí ke mně do ateliéru. Je to taková moje galerie nebo deník, je to otevřené a přístupné všem, postupně se vytváří určité pouto mezi diváky a mnou, mezi diváky navzájem, zdá se mi, že je to pro všechny vzrušující a příjemné. Vystavuju poměrně dost i v kamenných galeriích. Já to neodděluju, prostě žiju a součástí mého bytí je to všechno, co vyjmenováváš. Jen to zhmotňuju. Pro mne má umění taky význam v tom, že vznikají předměty, kresba na papíru je mimo jiné souvislosti také předmět, dá se vzít do ruky, dá se někomu dát, prodat, deníkem je pro mne veškerá tvorba, všechno datuju, mám období, kdy se to, co dělám, blíží deníkům víc. Památník národního písemnictví ode mne koupil můj deník za jeden rok, je to 365 grafik monotypů stejného formátu ve dvanácti krabicích. Některá má velká plátna jsou rozdělena na políčka, jednotlivé dny a tam zapisuju, co jsem dělal, jsou to obrazy asi 200 x 120 cm.

Psychoterapií to asi taky je, i když už dvacet let chodím k psychiatrovi a starám se tak trochu o sebe, samotná tvorba by se o mne tolik nepostarala, je dobrý mluvit s profesionálem, tam se člověk dozví skvělý věci, z těch rozhovorů čerpám témata pro texty, pro kresby.

Veškerá má tvorba je pro mne materiálem k obživě, jsem rád, když jsou moje věci mezi lidma a že je ode mne kupujou, taky setkání se sběrateli jsou většinou skvělá a vážím si jich. Možná to zní trochu formálně, ale je to tak, svoji tvorbu beru taky jako prostředek k navázání kontaktu s lidmi.

Vidím jakousi spojitost v dřívější práci pro divadla s texty k vaší hudbě a kresbami s bohatými vysvětlujícími popiskami, ta spojitost je hlavně v přítomnosti příběhu. U textů a výtvarných věcí zase v sondě do psychosféry člověka, pohled dovnitř a zjevování neviditelného… Jak to je?

Jo, říkají mi lidé, že mám ve věcech příběh, přitom ústně mimo to, když vyprávím při koncertech, zas tolik nevyprávím. Asi to vyplývá



David Cajthaml, Z cyklu plastické obrazy, kresba, papír, rámováno, 55×65×7cm, 2015.

z toho, že skládám jedno k druhému, ke třetímu, vzniká tím prostor, napětí, proudění... chápu tak život a tak se taky tak vyjadřuju umělecky. Jen popisuju realitu, jaká pro mne je, jak ji vnímám. Vlastně jsem realista. Často vidí diváci v mých pracích svůj vlastní příběh. Vlastně neznám tabu, vyprávím o čemkoli, to je pro diváka asi zajímavé. Naznačím pár záchytných bodů, které máme všichni v sobě, a pokud si divák spojí tyhle body svou vlastní zkušeností, pak vidí neviditelné, o kterém jsi psal v otázce.

Čísla našeho periodika se snažíme, alespoň částečně, vázat na nějaké ústřední téma. Nyní je to zájem o autory žijící a pracující mimo centra. I když ty dnes vystupuješ a vystavuješ v mnoha centrech, cítíš se v Makotřasech „mimo, nebo in“?

Žil jsem v Praze, ale vlastně jsem nebyl v nějaké partě výtvarníků, byl jsem vždycky trochu vedle nějakýho středu dění. Chodil jsem do jiných hospod. V Makotřasech jsem daleko nezávislejší, co se týče prostoru na práci. Dneska v době elektronických médií už je úplně jedno, kde žiju. Asi pro nějakou intenzivnější spolupráci je dobrý být ve velkém městě, ale osobně jsem spokojenej s tím, jak to mám. Spolupracuji s galerií Kavka, ta je v centru Prahy, takže moje věci jsou dosažitelný i tam. Ale raději se cítím být mimo, připadá mi, že zajímavější věci se rodí na okraji, je tam větší svoboda.

Jaké jsou výhody a zápory tohoto bydlení? Měnil bys?

Výhoda je prostor a klid mimo město, ale autem jsem v centru Prahy za třicet pět minut. Zápory... nevím, věci jsou tak, jak jsou, neměnil bych.

Na čem v současnosti pracuješ, co chystáš?

Dneska jsem dělal kresbu na zakázku, mám připravit ilustrace ke knížce... a dalších pár věcí, které jsou objednané. Chtěl bych ještě v létě udělat pár keramických soch, je pro to lepší počasí než v zimě.

V září budu mít malou výstavu v Bratislavě, tak budu připravovat věci, které bych chtěl vystavit. Vlastně pracuju od rána do večera každý den. Rád bych zajel na podzim do Zlína na výstavu rukopisů K. J. Erbena, budu na tu výstavu zapůjčovat jeden svůj obraz.

Na závěr rozhovoru se rád „neptám“ – tedy, je nějaká otázka, kterou ti nikdo nepoložil, a ty bys na ni rád odpovídal? Polož si ji sám a samozřejmě nám odpověz, prosím.

Moc si otázky nekladu, vždycky se někde nějaká vynoří a nejraději je nechávám bez odpovědi, otázka může existovat sama o sobě, nepotřebuje odpověď. Zůstává tajemství. Tajemství je nedílnou součástí všeho a vážím si ho, opatruju ho.

Priestor meditácie Michala Kerna

Vladimíra Büngerová



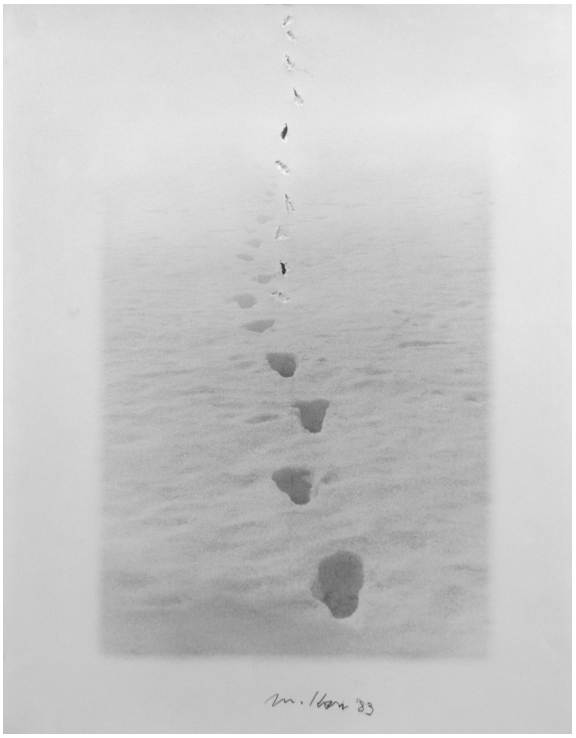
Pohľad do výstavy Michala Kerna Meditačný priestor. Vľavo: Z cyklu Zrkadlenia,1978–80, vzadu: Kresby z jaskyne, 1989–1994. Foto: Peter Pivovarcsy.

Predčasne uzavretú tvorbu Michala Kerna (1938–1994), osobitého predstaviteľa konceptu, akcie a land-artu slovenskej neoficiálnej scény, pod názvom *Meditačný priestor* pre bratislavskú Galériu 19 nedávno kurátorsky pripravila Daniela Čarná. Po šiestich rokoch od autorovej poslednej prezentácie predstavenej na viacerých galerijných zastaveniach po Slovensku a v Prahe[1] výstava v komornom, avšak vycizelovanom výbere poukázala na Kernove hlavné témy kľúčovými dielami od šesťdesiatych až po deväťdesiate roky 20. storočia zo zbierok slovenských galérií, súkromných zbierok a z pozostalosti autora. Kurátorka sa nezamerala na chronológiu, ale na rozhodujúce kroky Michala Kerna ako výtvarníka, ktorého celoživotným pôsobiskom, či dokonca životným priestorom bolo od raného detstva prírodné prostredie s nemennými zákonmi odohrávajúcimi sa však v neustále meniacom sa svete. Zámerom výstavy bolo poukázať na Kernovu senzibilitu voči prírode a miestu človeka v nej. Všetky jeho akcie pre fotoaparát sa konali v blízkosti jeho rodiska na Močiaroch, v čistom vzťahu výtvarníka a prírody ako tvorivého priestoru, alebo v úzkom okruhu spolupracovníkov, ktorými boli najčastejšie členovia jeho rodiny (synovia Michal, Martin a manželka Eva). Na fotografiách vidíme záznam ruky dotýkajúcej sa snehu, rosy, vody, tieňov... ruku dospelú alebo detskú: *„nejde o „vedecký“ popis či objav v prírode. Ide o návod, ako zažiť zážitok, ktorý som mal ja, keď som vymyslel túto situáciu. Napísať projekt pre milióny ľudí, aby sa dotkli rosy a žili v súzvuku so zákonom prírody.“*[2] Sú to maximálne minimalizované gestá zamerané na podstatu vyjadrenia vzťahu človeka a prírody, symbolickým a náznakovým výtvarným aparátom: „*Moje fotografie sú často fotografiami akcií. Tieto akcie som robil sám. Kto z divákov by prišiel do Mikuláša, alebo až voľakde pod Dereše alebo pod Baranec... Aby som sa o to mohol podeliť v Bratislave, kde som často chodil za mojimi priateľmi, tak som si to odfotografoval.*“[3]

Kern naliehavo upozorňoval na odcudzenie človeka a prírody a jeho filozofia pretavená do výtvarnej tvorby sa sústredila na vytvorenie akéhosi „manuálu“, ako s ňou obnoviť vzťah, ako ju spoznávať a ako sa jej doslovne dotýkať. Niektoré mimoeurópske kultúry a prírodné národy vybudované hranice medzi prírodným a kultúrnym, medzi prírodou a človekom nemajú: „*Na rozdiel od mnohých iných civilizácií sa Japonci zbavili priepasti medzi prírodou a kultúrou tým, že ju vymazali. Všetko je ako prírodné, tak kultúrne.*“[4] U Kerna boli tieto dve sféry úzko prepojené a navzájom sa ovplyvňujúce tak, že jedna bez druhej by neexistovala a znamenala by zánik ľudskej civilizácie. Preto prichádzal so svojimi pokornými akciami do prírody a následne ich prinášal

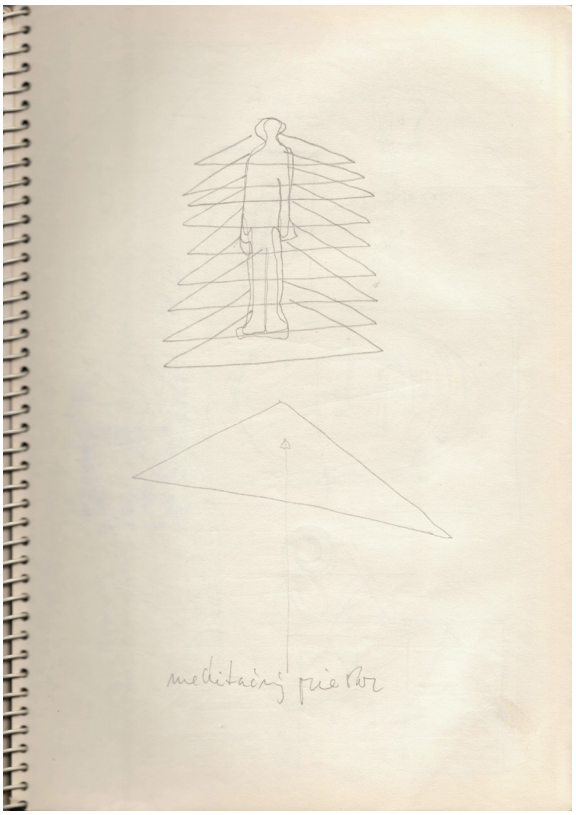
do mesta a galerijného prostredia, aby sprostredkoval túto univerzálnu skúsenosť výtvarnými posolstvami. Mimo iného napríklad pozoroval, ako sa príroda vysporiadava s cudzími, neprírodnými elementami a ako ich dokáže vždy prijať a absorbovať – vie nechať obrásť trávou bielu kocku a nerušene akceptovať cudzosť a inakosť – a to vlastne prírodu de facto robí nesmierne zraniteľnou. I tieto pravdy, prírodné zákonitosti môžeme „čítať“ z Kernových pozorovaní správania prírody voči cudzím elementom, musíme byť pritom však schopný jeho kryptovaný metaforický jazyk prečítať a hlavne precítiť. Pretože Kernova reč nie je pochopiteľná bez súznenia a spoluúčasti, bez tichej meditácie a samoty, do ktorej je treba raz za čas vstúpiť a ponoriť sa do pokorného rozjímania.

Kernove zázemie, ktorým máme na mysli jeho detstvo, roky dospievania a návrat z mesta štúdií (VŠVU, Bratislava) do svojho rodiska, formované životom na Močiaroch blízko potoka Demänovka, predstavujúce rajskú prírodu s nádhernými scenériami a krajinnými osobitosťami, mu dodalo bytostnú empíriu. Krajina s kryštálovo čistou vodou v potoku, zarastená obrovskými lopúchmi, v zime zasneženými kopcami ho nesmierne očarila a bez preháňania poznamenala celý jeho osobný i výtvarný život: *„...chodím po lúkach na Močiaroch už od tých čias, ako som sa naučil chodiť, tešiť sa z krásneho dňa z kvetov a malých skaliek a rozprávok krstnej matky – „Romantika“ – nie je to romantika, je to kus života prežitého úžasne citlivo a naplno. Krásna a čistá príroda, slnečný deň nezahalený dymom fabrických komínov.*“[5] Tu žil a pôsobil jeho starý otec i Kernov otec – maliar Peter Július Kern (1881–1963)[6] venujúci sa figurálnej a krajinárskej maľbe, v ktorej prevládala romantizujúca melanchólia. Medzi častými motívmi Kernovho otca nájdeme viaceré maľby horskej krajiny okolo Močiarov (*Potok na Močiaroch,1920–1925; Ľady na Močiaroch, 1935; Potok za ranného slnka, 1936*), v nich zachytával svetelné a farebné premeny prírody počas dňa. Kerna mladšieho skôr než farba zaujímalo svetlo a fotografický záznam. Vyjadroval sa čiernobielou fotografiou a jeho výtvarné myslenie farbu takmer úplne vylúčilo, a ak s ňou narábal, tak výsostne s prírodnými, hlavne s hnedými tónmi. Použitými prostriedkami je jeho výtvarná reč strohá, asketická, ale cielene nasmerovaná na vyjadrenie vlastných úvah o prírode a človeku. Pripomeňme, že v sedemdesiatych rokoch silneli hlasy o ekologických hrozbách, Kern ako umelec vyrastajúci v tejto takmer rajskej prírode na tieto apely intenzívne reagoval. Rovnako ako jeho otca ho zaujala tatranská horská krajina, jej zasnežené bralá, les v zime, odmäk v horách, zamrznutý či jarný rozvodnený, divoko zurčiaci potok – teda motívy tradičného krajinárskeho žánru, ale postupoval inými prostriedkami, technikami, novým jazykom fotografie – maľbou svetlom. Pre jeho otca bola príroda ateliérom pre maľbu v plenéri, pre Michala Kerna skôr laboratóriom, v ktorom skúmal, pozoroval, zaznamenával odrazy, tiene a svoje vlastné minimálne gestá voči prírodnému dianiu, s úprimnou a hlbokou pokorou k jej nestabilnosti a pominuteľnosti.

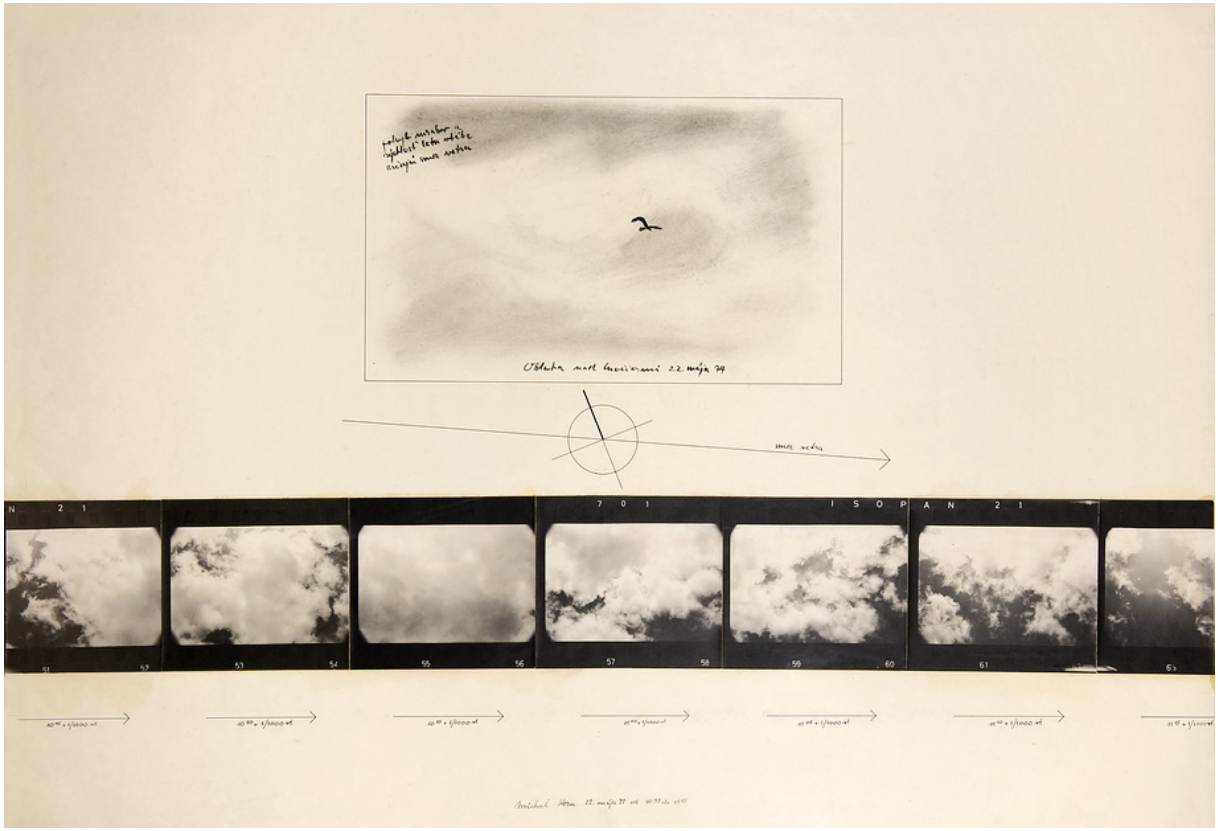


Stopy, 1983, Pozostalosť autora. Foto: archív autora.

Súčasťou inštalácie výstavy boli rozšírené popisky so zachovanými Kernovými textovými záznamami, poznámkami z pracovných denníkov, ktoré priamo súviseli s dielom, okruhom diel alebo iba voľne asociovali význam a vysvetlenie v širšom kontexte jeho tvorby. Z poznámok



Michal Kern: Meditačný priestor, denníkový záznam, zač. 80. rokov 20. storočia, Pozostalosť autora. Foto: Peter Pivovarcsy.

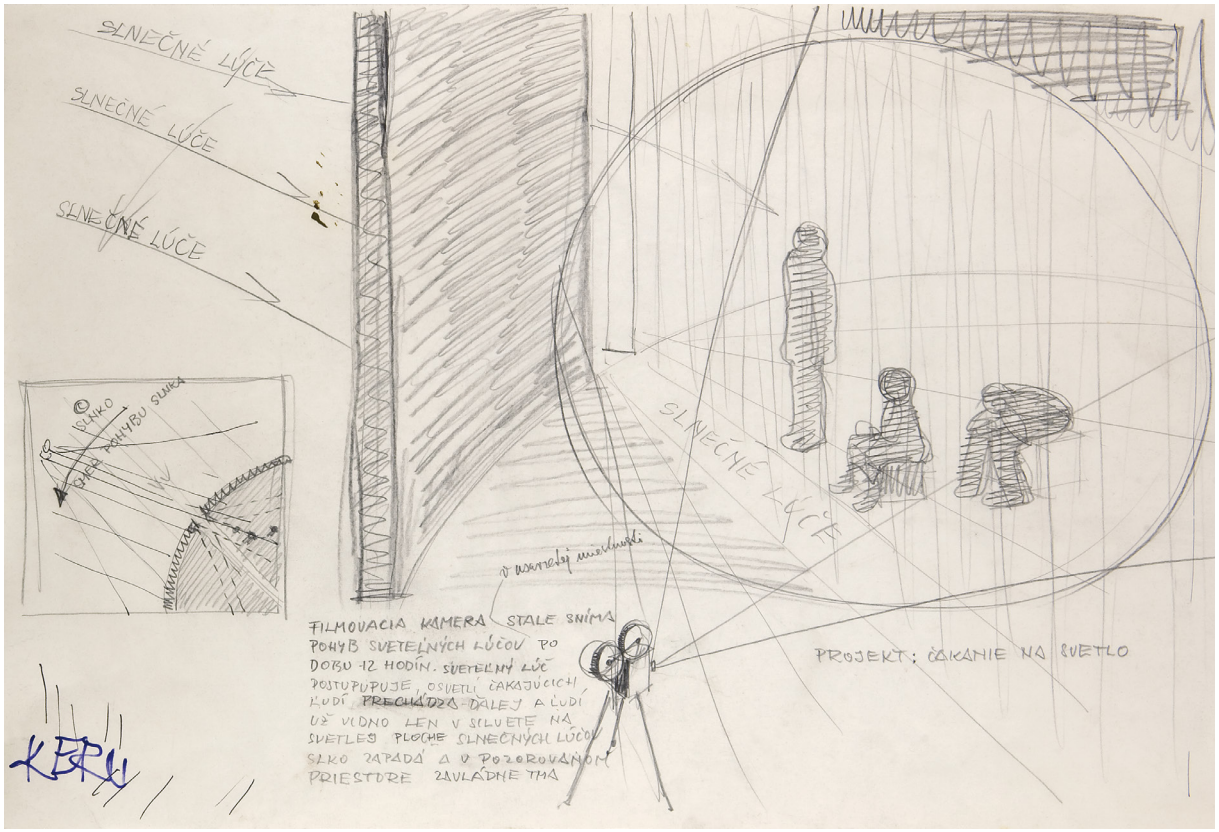


Michal Kern: Obloha nad Močiarmi, 1977, Pozostaloť autora. Foto: archív autora.

zaznieva poetizmus, metafory, básnický jazyk a koncentrácia na podstatu vyjadrenia a autorovu nevyhnutnosť i slovne formulovať postoje. Tieto texty majú hodnotu vyznaní vyjadrených osobným vzťahom k prírode. Rovnako sú prípravnými štúdiami k už realizovaným, ale i k nerealizovaným projektom s kresbami, scenármi a slovnou charakteristikou. Práve preto takmer „osobná" koncepcia výstavy z pohľadu dlhodobo do Kernovej tvorby zaangažovanej kurátorky bola produktívnym a cenným príspevkom k poznaniu jeho tvorby a východísk. Zverejnenie textov, prítomné už v knižnej monografii[7], má pre návštevníka Kernových výstav vždy pozitívnu hodnotu. Okrem textov v popiskách ukázala výstava výber zo zachovaných poznámkových zošitov, vďaka ktorým sme mali možnosť nazrieť do viacerých autorových projektov a textov tvoriacich vizuálny scenár, projektovú dokumentáciu, rozvinuté úvahy autora o budúcom, pripravovanom diele.

Samotné fragmenty textov Michala Kerna nabádajú k úvahám a k ďalším interpretáciám – sú kľúčom k jeho dielam i osobnosti, zásluhou nich sa dostávame bližšie. Tento dovysvetľujúci rozmer je podstatný i preto, že autor tvoril v izolácii, v totálnej samote v jednom z najkrajších prírodných kútov Nízkych Tatier. Po absolvovaní výtvarného štúdia v šesťdesiatych rokoch sa do tejto krajiny, špeciálne na Močiare pri Demänovskej doline, svojho rodiska a priestoru detstva pokorne vrátil a prežil tu celý život v dobrovoľnej izolácii.

Kernova výstava bola tvorená príbehovo. Na úvod s Kernovými prvými dotykmi s prírodou, na ktoré v zápiskoch upozornil v zmysle významu prvodotyku z Michelangelovho výjavu zrodenia (*Dotyk*, 1982; *Akcia so snehovou guľou*, 1983; *Prvý sneh, prvý dotyk, prvá stopa*, 1984). Príbeh výstavy ďalej pokračoval tvorením ciest/línií Kernovými stopami, jeho vlastnou aktivitou tela v krajine (*Kosec*, 1983; *Vytvoril som líniu II*, 1983) a následným vyšliapavaním či rámcovaním priestorov človekom (*Meditačný priestor*, 1. polovica 80. rokov; *Stopa II.*, 1986; *Vymedzovanie priestoru II.* 1984). V centrálnej miestnosti sústredené viaceré práce s odrazmi prírody v zrkadlových alebo čistých bielych štvorcoch (*Zrkadlenie*, 1978, *Dvojité zrkadlenie*, 1978) ukázali záznamy spojenia odrazu vo fotografickom obraze, kontakty neba na zemi v znásobených odrazoch položených na vodnej hladine reflektujúcej ďalšie prírodné obrazy, takže násobené vrstvy dokážeme odlíšiť len na základe svetla a ich štvorcových, geometrických rámcov. Čítame v nich poctu Malevičovmu štvorcu ako kultúrnemu fenoménu nového umenia, ale i odkaz na rám klasického závesného obrazu, s ktorým sa ako akademický maliar i ako generačný pokračovateľ rodinnej výtvarníckej tradície vyrovnával. Súčasťou konca výstavy boli kresby a fotoexperimenty zo Suchej jaskyne zo záverečnej etapy Kernovej tvorby. Medzi nimi symbolicky i jeho posledná kresba (1994), ktorá príbeh definitívne uzatvárala. Z vystavených prác zaujal málo známy a nerealizovaný projekt *Čakanie na svetlo* (okolo 1989), v texte ktorého je uvedená spolupráca kamery a snímanie premeny svetla v uzavretom priestore s ľuďmi, v priestore evokujúcom jaskyňu. Z Kernových poznámok vieme, že jaskyňa bola pre neho priestorom, kde čas má



Michal Kern: Čakanie na svetlo, koncept, koniec 80./zač. 90. rokov 20. storočia, Pozostalosť autora. Foto: archív autora.

aj rozmer, a neubránime sa dojmu, že miesto pre meditáciu cielene hľadal nielen v prírode, ale aj v prvom prírodnom útočisku pravekých ľudí i kresťanských pustovníkov, teda na samom začiatku dejín ľudstva a viery.

Poznámky:

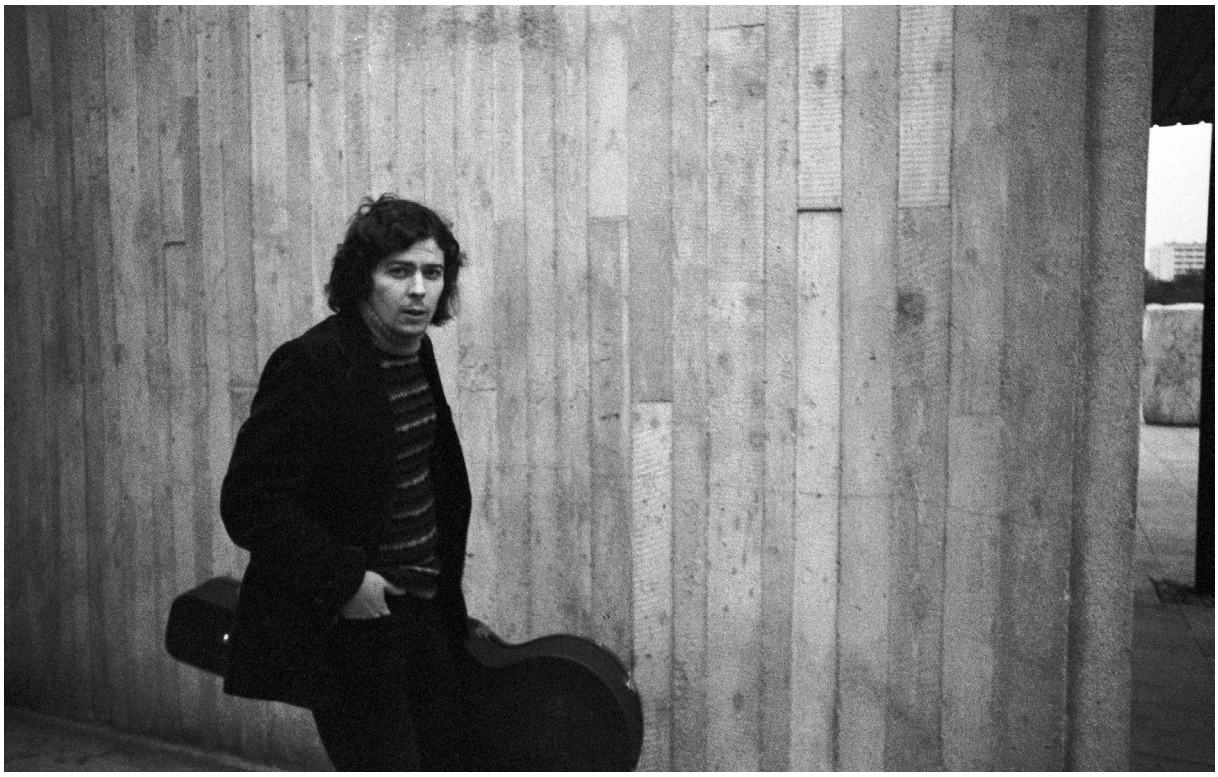
1. Galéria mesta Bratislavy, 2011, Slovenský inštitút, Praha, 2012, Galéria P. M. Bohúňa a Dom fotografie, Liptovský Mikuláš, 2012
2. Z úvah Michala Kerna – zošit, nedatované, archív autora.
3. Z úvah Michala Kerna – zošit, nedatované, archív autora.
4. Macfarlane, Alan: Japonsko za zrcadlem. Kniha Zlín, Praha, 2017, s. 59.
5. Čarná, Daniela (ed.): Michal Kern. Galéria mesta Bratislavy, Bratislava, 2011, s. 81.
6. Peter Július Kern – slovenský maliar a reštaurátor, absolvoval umelecké štúdia v Budapešti a Mníchove. Od roku 1906 pôsobil ako štátny reštaurátor v Stoličnom Belehrade (Maďarsko) a v ďalších mestách, vo Važci a potom až do svojej smrti na Močiaroch v Liptovskom Mikuláši.
7. Čarná, Daniela (ed.): Michal Kern. Galéria mesta Bratislavy, Bratislava, 2011.



Michal Kern: Stotožnenie, 1984, Pozostalosť autora. Foto: archív autora.

O jedné nakažlivé fúrii

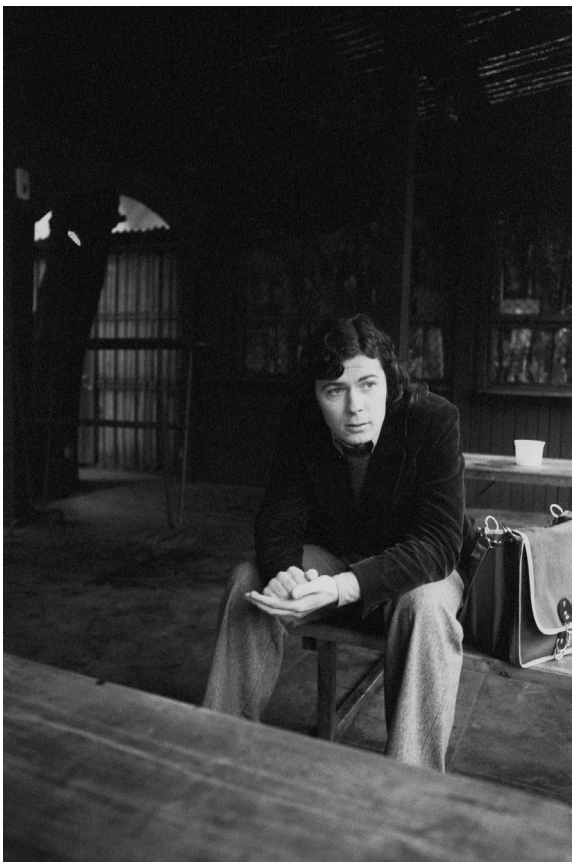
Miroslav Zelinský



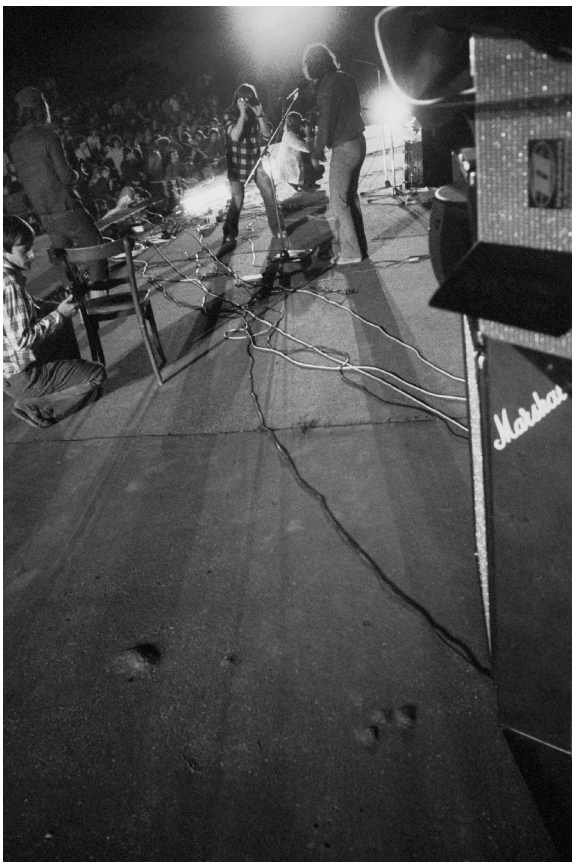
Jaroslav Prokop, Vladimír Mišík, Fotostudie pro obal LP, 1975, Sídliště Pankrác v Praze.

Jaroslav Prokop (nar. 1950, absolvent FAMU) je dlouholetým pedagogem Ateliéru reklamní fotografie zlínské univerzity. Jako pedagog je jistě zároveň zbožňovaný i proklínaný, což se výrazným osobnostem stává často. Za dobu svého působení vychoval pěknou řádku fotografických osobností, které se dnes už etablovaly jak ve fotografii reklamní, tak ve volné tvorbě. Za všechny vzpomeňme třeba nepřehlédnutelné dámy Terezu Vlčkovou či Elišku Blažkovou.

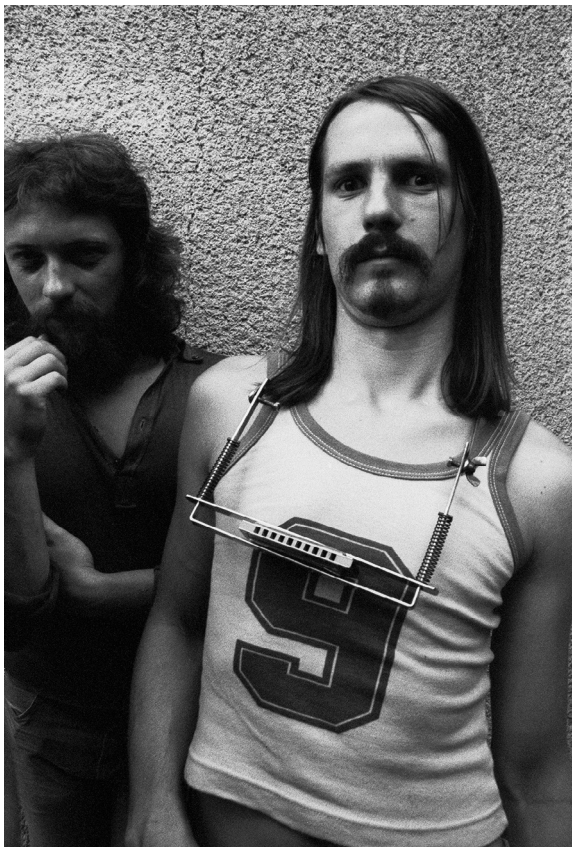
Rozsah a záběr Prokopovy tvorby je široký, profiloval se však především jako divadelní fotograf, hudební fotograf a také portrétista. Poslední dvě zaměření určují také charakter výstavy v novém zlínském prostoru, ve Filmovém uzlu. To je instituce, která se soustřeďuje na propagaci a prezentaci zlínské animátorské školy, ale vedle toho v prostorách zlínských filmových ateliérů na Kudlově vznikl také velkorysý a dobře technicky vybavený výstavní prostor. A právě zde představil v autorském výběru a ve spolupráci s grafikem Karlem Halounem Jaroslav Prokop tři své výstavy z posledních let. Nejde o žádný umělý konglomerát nesourodých témat, právě naopak. Sjednocujícím momentem je právě hudba, konkrétně ta, která utvářela několik generací českých posluchačů rocku, folku a jejich odnoží. A odtud také název výstavy **Chytla mě bigbítová fúrie**, což je citát z textu generačně spřízněného muzikanta Vladimíra Merty. Výstava představila tedy tři blízké tematické linie.



Jaroslav Prokop, Vladimír Mišík, fotografie pro první LP na zahrádce restaurace Na Špejchaře, 1975, Praha.



Jaroslav Prokop, Koncert mladosti – Pezinok, 1976, Vladimír Mišík, Etc...



Jaroslav Prokop, Koncert mladosti – Pezinok, Petr Kalandra, 1976.



Jaroslav Prokop, Koncert mladosti – Pezinok, Vladimír Merta, 1976.



Jaroslav Prokop, Hudba Praha, pro LP Maják, 1996, grafický design Karel Haloun.

Tou chronologicky první jsou studie k portrétu Vladimíra Mišíka pro obal k jeho prvnímu, eponymnímu albu z r. 1976. I dnes po letech z nich vyplývá, že nadlouho zůstala Mišíkova tvář natolik charismatickou, že jakkoliv výmluvný kontext ji nemohl už dále ve významech posunout. A tak zůstalo u onoho slavného Prokopova portrétu sedícího VM s kabelou po levém boku.

Druhou řadou je cyklus dokumentárních fotografií z malého hudebního Koncertu mladosti (sic!) v Pezinku v roce 1976, organizovaného místními nadšenci a také budoucím, polistopadovým slovenským ministrem kultury Ladislavem Snopkem, kde jsou v centru pozornosti především příslušníci muzikantské generace již zmíněného Vladimíra Mišíka: Petr Kalandra, Jaroslav Hutka, Marian Varga a další. Fotografie jsou opatřeny číselnými označeními, která identifikují jednotlivé muzikanty, ale i další zúčastněné osoby, což je po oněch čtyřech desítkách let více než cenné. Ty fotky z Pezinku jsou výjimečné hned na několik způsobů. Nejde o standardní, obvyklé dokumenty z hudebních produkcí, ale o fotografie ze „zákulisí“, ze chvilek před nebo po produkci, takže výsledným zážitkem je především skvěle zachycená atmosféra festivalu i s jeho zázemím, technickým vybavením, kdy i šňůry ke zvukovým aparaturám a tyto aparatury samy mají svou vypovídací schopnost. Autor vytiskl snímky se silným, až novinovým rastrem jako zpravodajský dokument doby, pokud by ona doba něco takového umožňovala jinak než pro potřeby dozorujících policejních orgánů. A vytiskl je v životních velikostech aktérů, ano, klidně si můžeme poměřovat břicha, která jsme tenkrát taky neměli, a záliba v nátělnících byla docela příznačnou dobovou módou.

Poslední řadu tvoří portréty muzikantů z generace undergroundu, ale i některých pozdějších osobností folku či spíše, jak se dnes říká, crossoverových žánrů – např. Garáž, Jasná páka, Dybbuk, resp. bratři Ebenovi či Iva Bittová. Portrétovaní naprostou většinou o fotografovi vědí, ale nestylizují se, ve snímcích je vysoká míra přirozeného klidu, vztahu důvěry mezi fotografujícím a fotografovaným. Z těch, které jsou zachycením momentálního ostrého okamžiku se silnou atmosférou autenticity, bych zdůraznil portréty Petra Skoumala či Michala Ambrože (Jasná páka, Hudba Praha).

A co že je pro mě ono barthesovské *punctum* této výstavy? Fascinuje mě, že na fotografiích neslyšitelná, ale přítomná hudba vysílá obrazový signál o kompaktní společnosti a vlastně i jakési bujaré dobré náladě navzdory blbému šedivému betonu normalizace. Ten nemá šanci



Jaroslav Prokop, Jaroslav Olin Nejzchleba, 2014.

do Prokopem představeného světa emočně proniknout, je jen kulisou. A tak tyto zachycené svobodné osobnosti, včetně publika, a svobodomyslná muzika dnes vlastně všechno ostrým returnem vracejí nenáviděnému režimu, který je (doufám, že to není jen zbožné přání) už jen směšný, aniž by pominula samozřejmě jeho historická hrůznost a obludnost.

Bigbítová fúrie byla nakažlivá pro několik generací, a byť nešlo v dobové společnosti o pandemickou plošnost, postihla značnou část populace, která i díky ní nejen že šťastně onu dobu přežila, ale především si v prostoru jejího akčního rádia utvářela podstatné povědomí o tom, co je svoboda a proč stojí za to se jí zabývat. Prokopovy fotografie jsou nejen návratem do té doby, návratem cenným, protože věrohodným, ale, a možná především, obrazovým formulováním kulturní kontinuity jednoho významného uměleckého proudu na našem malém středoevropském prostoru.



Jaroslav Prokop, Michal Ambrož, pro plakát Srdeční příběh, 2016.

Skříňka Libuše Šlezarové

Práce z let 1975 až 2014

David Voda



Libuše Šlezarová, Autorská instalace, nedat., kombinovaná technika, 26×12×8,5 cm, majetek rodiny. Foto: Zdenek Sodoma.

Veskrze intimní dílo Libuše Šlezarové (1953–2015) zná málokdo. Je rovněž příznačné (přízračné?), že ačkoli jest tělem tak nepatrné – jen pár desítek dřívek, hadrových panen, bytůstek z kostí, papier-maché, drátů a nití – přece vyvolává významy až metafyzické. Liba by jen lakonicky dodala: „Mé ‚dílo' se vejde do jedné skříňky." Některé artefakty z této skříňky vystavila ještě za *ancien régime* v pražském Divadle v Řeznické a v olomoucké Galerii pod podloubím. O její tvorbě už tenkrát psali Alena Nádvorníková z pozice surrealismu a teorie art brut a Jiří Hůla z pozice klasického diskurzu 80. let ovlivněného Chalupeckého chápáním umění jako „ontologického praktika". Dnes z jejího díla známe bohužel jen fragment; subverzívní fragment, nezařaditelný do škatulek „úředníků umění".

Počátky tvorby panenek Libuše Šlezarové spadají do první poloviny 70. let, kdy se z dívky měla stát matka dvou dětí (Jakub, 1977 a Magda, 1979). Intimní mateřský zážitek spojený s tvořením lze vyčíst ze strojopisu Magický svět loutek: *„Trvalou a neměnnou podobu přirozeného loutkového divadla zná každý, komu bylo dáno věnovat dceři první panenku. Podvědomě, reflexivně 14ti měsíční holčička začíná panenku chovat, krmit, později uspávat."* Panenkami, řezanými pomalu nožem, zprvu reagovala Liba na pseudolidové soustružené hračky z Krouny na Vysočině. Těm kuželkám dávala téměř neznatelné šímovské snové tváře. Časem začala pannám dávat lidské tváře a oblékat je. Zprvu jen do lněných halen, nakonec i do šatů z gáz, tylu, krajek a sametu. Důvody, které ji k tomu vedly, byly jistě tak intimní a nevědomé, že je lze považovat vlastně za důvody čistě umělecké. Panenkami byla fascinována již od nejranějšího dětství. K pozdějšímu komponovanému vzdělávacímu pořadu pro děti Magický svět loutek, který napsala a uváděla v Divadle hudby, vznikla kartičková encyklopedie, která je typickým produktem Libušina třeštivého zájmu o loutku. Mezi loutkou-panenkou-idolem-fetišem-amuletem nerozlišovala, vše jí bylo praobrazem původního, jediného pravého světa. Loutky a panny tak chápala magicky jako představitelky všeho, co bylo ne-lidské, božské a nadpřirozené. Taková tvorba byla vlastně aktualizací mýtů a rituálů primitivních kultur,



Libuše Šlezarová, (Panenky), 1977–1981, dřevo, polychromie, v. 16; 21,5; 20 cm, majetek rodiny. Foto: Zdenek Sodoma.

o to paradoxnější, že vznikala v normalizační bytovce uprostřed vznikajícího pozdně husákovského olomouckého sídliště Lazce. Kdybychom se rozhlédli za železnou oponu, mohli bychom ji chápat v kontextu směřujícím k reinterpretaci (post)moderního a kmenového umění a zavržení etnografických klasifikací nezápadního umění, jak je přinesly dvě výstavy: *‚Primitivism' in 20th Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal* (MoMA, New York, 1984) a *Les Magiciens de la terre* (Centre Pompidou, Paříž, 1989). Tak by se Libušina tvorba jevila jako málem jediná „původní postmoderní" v celé Olomouci zachvácené „šílenstvím" kresby?

V roce 1989 se Libuše Šlezarová stala ředitelkou Divadla hudby, jemuž vtiskla svůj ráz a jehož loutkovou, divadelní a výtvarnou dramaturgii noblesně formovala dlouhá léta. V „déháčku" také připravila několik výstav svému příteli kreslíři a fotografovi Miroslavu Urbanovi. S autorem tohoto textu pak připravila retrospektivu tohoto umanutého tvůrce v Muzeu umění Olomouc. A ještě předtím tzv. jurodivou sezónu Divadla hudby. Začala též loutky, hračky a panny celého světa sbírat. V roce 2006 se rozhodla vrátit do rodných Sudet, aby se „v jejím jívovském ateliéru zrodily celé zástupy fascinujících mlčenlivých postav-svědků" (Jeni šta). Solitérní bytosti



Libuše Šlezarová, Andělé, 2004–2013, dřevo, polychromie, nejvyšší v. 27 cm, soukromé sbírky. Foto: Zdenek Sodoma.



Libuše Šlezarová, Autorská instalace, nedat., kombinovaná technika, 26×12×8,5 cm, majetek rodiny. Foto: Zdenek Sodoma.

a panny z minulého režimu totiž už od 90. let vznikaly v sériích a „nalezených" konvolutech, které se družily do působivých instalací. V roce 2004 pak byla zastoupena na kolektivní výstavě v Galerii Caesar Nyonyosi – Puritáni – Andělé, kterou připravil Zdenek Primus. Její andělé, armáda šedesáti idolů, patří vedle křehkých panen z 80. let k druhému vrcholu jejího fascinujícího kabinetního díla.

Je třeba si představit osobu menšího vzrůstu, skoro pohádkovou bytost v různých babských textiliích, kterak dle vzoru afrických kmenů bloudí po lesích a sbírá kosti laní a srnců z okolních temných jívovských lesů. Vyvařuje je a jejich bílé fragmenty plánuje sestavit do podoby jakéhosi mýtického sudetského anděla. Četla Heideggera a Patočku, obsedantně studovala o art brut, zejména ji fascinovaly kruté bytosti Michela Nedjara, přírodní subjekty-objekty Františka Skály, dada loutky Sophie Tauberové, cirky Alexandera Caldera, nitěné umění Judith Scottové a textilní umění Sheily Hicksové, panny a idoly lidových kultur napříč světem i časem, ruční práce bezejmenných žen.

K utkvělým snům Libuše patřila idea Dílny. Toužila po plně vybavené tkalcovské dílně, kde by v tichu pracovala jako bezmála egyptská



Libuše Šlezarová, Sv. František z Assisi, 2012, drát, kameny z Itálie, papier-maché, nitě, v. 28,5 cm, soukromá sbírka Olomouc. Foto: Zdenek Sodoma.

zasvěcená kněžka, která zhotovovala „bílé oděvy, do nichž bylo zabaleno Osiridovo tělo při oslavách mystérií," málem jako Matylda, žena Viléma Dobyvatele, mýtická autorka *Výšivky z Bayeux* či *Krajkářka* od Vermeera. Na Jívové pak skutečně po roce 2004 vznikla tkalcovská dílna. A bylo by jistě možné ten nezapomenutelný environment domu v Jívové označit za její chef-d´oeuvre. Prostor, jejž v posledních letech života proměnila v podivuhodný Libušín: postmoderní, zenový, lidový sudetský Gesamtkunstwerk, kde se tkalcovská dílna s hernou starožitných hraček střídala s truhlářskou dílnou vedle taoisticky prázdné selské jizby; kde vedle galerie obrazů Františky Kudelové vládl kult slepic a dalajlámy. V tomto domě byl každý kout, každá lžička lárickým příbytkem krásné, ironicko-tragické, venkovské duše Libuše Šlezarové.



Hana Puchová, Tři sestry, 2009, akryl, plátno, 150×130 cm.

Tři sestry

Hana Puchová

Píši o tom obraze, protože prací na něm jsem si ujasnila některé důležité věci. A na tu práci, lidi a příběhy kolem ráda vzpomínám.
Před Třemi sestrami jsem namalovala autoportrét, kde stojím a držím takovou starou termosku. Ten obraz mne trochu iritoval a nelíbil se mi okamžitě. Naopak na něj moc hezky reagoval Jan Balabán, a to mne povzbudilo k další práci. Tíhnu k tomu pracovat v cyklech, takže když jsem si ujasnila, co mne na tom portrétování zajímá, začala jsem přemýšlet o dalších modelech. Chtěla jsem malovat skutečné lidi, které znám. Cyklus jsem časem pojmenovala Jsme tady, to jsem si vypůjčila od Jana Balabána. Nevím už, kdy a jak mne napadlo, že by bylo fajn namalovat zrovna je, ale Honzovi se to zalíbilo, nejen proto, že k nim měl blízký vztah. A dost mne k té práci popoháněl. Pamatuji si, jak mi jednou volal, zrovna jsem byla s mámou na hřbitově o Dušičkách, a pobízel mne, ať už se do toho pustím, dokud jsou holky ještě krásné.
Bál se, že to budu oddalovat, což často dělám, a vzpomenu si, až budou holky babky.
Asi by to bylo pěkné namalovat je za dalších deset, patnáct let, pokud to bude možné a budeme tady ještě spolu.
Ty tři ženy vypadaly a vypadají přitažlivě, znaly jsme se dlouho. Líbilo se mi, že jsou tři, že budu mít na obraze víc lidí a nebudu si kolem toho nic vymýšlet. Jen jsem chtěla nabídnout ten postoj, drobné gesto a pohled. Jen tak budou stát naproti a koukat.

Obraz byl dokončen v roce 2009, ale začala jsem na něm pracovat minimálně o rok dříve.
Jedna ze sester mne také přišla zkontrolovat, tedy mou práci, trochu ze zvědavosti a trochu z obavy, jak bude na tom obraze vypadat.
Zrovna jí pak jeden kamarád při vernisáži, kde byl obraz vystaven, řekl: „Ty jsi ale dopadla!“
Přes tu stylizaci se nedomnívám, že bych ty portrétované nějak karikovala. Teda je pravda, že chci především namalovat dobrý obraz. Více než líbezný portrét.
Tři sestry byly spokojené, nebo mi alespoň nikdy nic nevyčítaly. A později se nerozpakovaly dovolit mi portrétovat své děti.
Ten obraz jsem vystavovala poprvé po delší pauze a byla jsem trochu napjatá, jako bych jej měla vidět poprvé. A trochu ano, protože při práci jsem se na něj nemohla podívat s pořádným odstupem.
Obraz je na mé poměry a prostor, kde pracuji, docela velký. Dokonce se nevešel do auta, které odváželo věci na výstavu do ostravské galerie Dole ve Fiducii. Já ho tedy vezla v tramvaji i v autobuse a zpátky taky. A nejednou. On není těžký, to jsem ještě nepoužívala strukturovací pasty, ovšem i když foukalo jen mírně, měla jsem s ním co dělat.
Ale když takhle ty holky se mnou v té tramvaji jezdily a já je vždy otáčela tak, aby se mohly dívat z okna ven, dost mne to bavilo.


LIDEM MYŠLENÍ – STRO UM DŘINU
OSLO ŽITI VŠEM
ŠETŘME
BUĎME VÍTĚZ

Proměny náměstí Práce ve Zlíně

K výstavě věnované Františku L. Gahurovi

Ladislava Horňáková

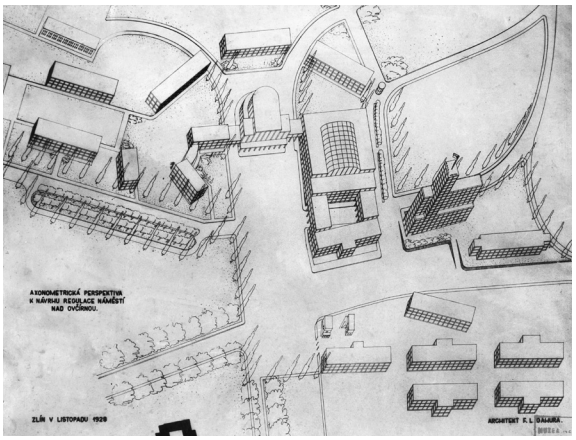
Historie prostoru náměstí Práce se odvíjela spolu s rozvojem firmy Baťa. Ještě počátkem 20. století byly na tomto území panské louky a pole, patřící tehdy k majetku majitele zámku Haupta von Buchenrode.[1] *Na jeho urbanistickém řešení a dotvoření se podílela celá plejáda významných českých architektů a urbanistů, přesto zůstává dodnes nedořešeným torzem. Zlín se stal v meziválečném období díky prosperitě firmy Baťa moderním městem s nezaměnitelným architektonickým stylem i životním tempem. Jeho překotná výstavba byla nejen předmětem obdivu, ale i kritiky. S rychlým rozvojem města v době první republiky se zvyšovaly požadavky na životní úroveň i prostředí. Aktuální otázkou se stalo také řešení reprezentativního prostoru před hlavním vstupem do továrního areálu firmy Baťa. Historické náměstí s radnicí v centru Zlína začalo ztrácet od dvacátých let 20. století svoji roli. Výstavba v prostoru budoucího náměstí, nazvaného podle firemní filozofie příznačně náměstí Práce, byla zpočátku neplánovaná a nahodilá. Soustřeďovala se na plochu před továrnou. První budovy se realizovaly podle okamžité potřeby firmy bez celkové koncepce a zůstaly dodnes jako solitéry. Od třicátých let byla vypracována celá řada studií, snažících se tento prostor dotvořit. Nové náměstí se mělo stát v duchu progresivních myšlenek moderního urbanismu o ideálním průmyslovém městě hlavním centrem a jakýmsi obchodním, kulturním i společenským filtrem, kterým zaměstnanci procházejí při cestě z práce, a také velkým shromaždištěm při významných událostech. V duchu těchto idejí byla navržena mezi lety 1936 a 1946 firemními i s firmou spolupracujícími architekty řada variant projektů. Nejvíce návrhů celkové dostavby náměstí pochází od Františka Lýdie Gahury (1935, 1936–1937, 1939, 1940–1942). Právě tomuto nejvýznamnějšímu architektovi Zlína je věnována výstava mapující projekty týkající se řešení tohoto prostoru. V letech 1940–1942 se vedle Gahury zabývali touto otázkou další významní architekti a urbanisté – Josef Gočár, Bohuslav Fuchs a Emanuel Hruška. Na jejich studie navázal v roce 1946 Vladimír Karfík. Jednalo se vždy o originální a podnětné návrhy, z nichž ale žádný nebyl realizován, stejně jako další poválečné plány.*

První regulační plán Jana Kotěry

Jan Kotěra navrhl pro investora Tomáše Baťu první urbanistickou koncepci v letech 1915–1918. Ve svém Regulačním plánu pro stavbu dělnické kolonie zamýšlel vybudovat jižně od továrny vedle rodinných domků zázemí pro pracovníky továrny s konzumem, jídelnou, lázněmi, poštou, hotelem, obchodním domem a čítárnou, kasinem, biografem, školou, jeslemi, nemocniční budovou a hospodyňskou školou v parkově upravené zeleni. Tyto budovy měly být součástí nové tovární kolonie, ale ne nově koncipovaným centrem města.

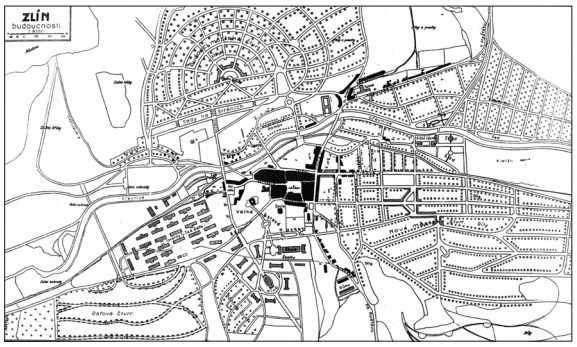
Regulační plány náměstí od architekta F. L. Gahury

Na Kotěrovu projektovou činnost navázal jeho žák a budoucí hlavní architekt a urbanista Zlína František Lýdie Gahura.[2] Ve svých prvních regulacích města náměstí v jeho současné lokaci neplánoval. V roce 1927 navrhl úpravu parku před továrnou a vytvořil reprezentační prostor mezi právě realizovanými Masarykovými školami a prvním firemním obchodním domem z roku 1926 (od roku 1932 tzv. tržnice). Pro toto společenské centrum Zlína v prostoru před tehdejší vstupní tovární branou (později náměstí před Masarykovými školami) navrhl nové uspořádání s budovou společenského domu, kina a školy jak Gahura, tak v roce 1927 také Josef Gočár. Z dostupných materiálů nelze zjistit, zda se jedná o původní Gočárovo řešení, nebo pouze začlenil svůj návrh jednotlivých staveb do F. L. Gahurou předem dané urbanistické struktury. V následujícím roce je ve firemním tisku Sdělení publikován článek s plánem: *„Při pohledu na tento obrázek se nám točí hlava. Je to pohled, jak by jej viděl kreslič z aeroplánu. Či lépe řečeno, jak ho bude vidět v roku 1929, 1930 nebo i později. Dole po pravé straně vidíme správní budovu u brány našich závodů. Nad ní je Obchodní dům, který dnes stojí, vpravo od něho je hotel, na jehož uskutečnění připravuje se již stavební oddělení tichou ofensivou ve svých kreslírnách. Kousek nad hotelem bude veliké kino a divadlo a hned vedle zase tři veliké obchodní budovy. Nad nimi je nový internát, který již stojí –*



František L. Gahura, návrh řešení prostoru u vstupu do továrny se společenským domem, kinem a hotelem, 1928, Muzeum města Brna.

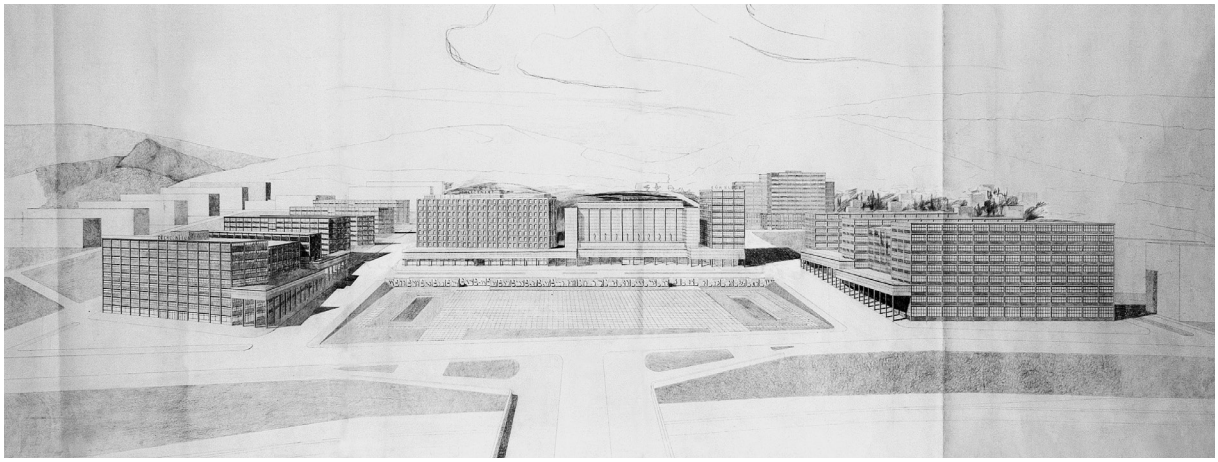
Nové shromaždiště – náměstí Práce při oslavách 1. máje v roce 1931.



F. L. Gahura, Zlín Budoucnosti, zastavovací plán, asi 1927.

vedle něho je výrobní budova. Pod ní jsou školy, které byly 28. října 1928 předány veřejnosti a pod nimi pak ještě jedna budova další. Mezi celým komplexem vytvořen bude pěkný boulevard s množstvím keřů a trávníkových ploch."[3] V naznačeném duchu se ale nepokračovalo a výstavba dalších budov se odklonila před nový vstup do továrny. Původně plánované náměstí před rozevřenými křídly Masarykových škol, označované jako

než byly nejsmělejší plány architektovy. Ukazuje se, že velkorysé projekty včerejška nestačily již dnešku a tím méně zítřku."[5] O tom, že již tehdy byla otázka řešení tohoto centrálního uzlu města aktuální, svědčí i dopis spisovatele Jaromíra Johna příteli F. L. Gahurovi v roce 1935: *„... A ovšem, kdykoli přijedu do Zlína, lituji, že prostor: Hl. vchod, Obch. dům, Spol. dům, na věčné časy zvrtla bláznivá zlínská překotnost, nedomyšlenost a polovičatost a ovšem neinformovanost. To je srdce Zlína a zůstane navždy zrůdné. Ale vy, statečný člověče, který jste v Zlíně udělal tolik, a který vydržel (velké slovo!) přijměte mou úctu a projev přátelské oddanosti."*[6] V tomto roce plánoval architekt přenesení konstrukce stávajícího Velkého kina do jižní fronty ke Společenskému domu a nově projektované budově divadla. Zbořen měl být dvojpodlažní sociální ústav a západní část náměstí by uzavřel čtverhran budov veřejných úřadů a za ním městských lázní, ústřední prádelny a desetipodlažní budova ústředního nemocničního ústavu – Domu zdraví. Na východní straně měla být stržena tržnice a dominantou se stát



F. L. Gahura, návrh řešení náměstí Práce ve Zlíně, varianta 1936, Muzeum města Brna.

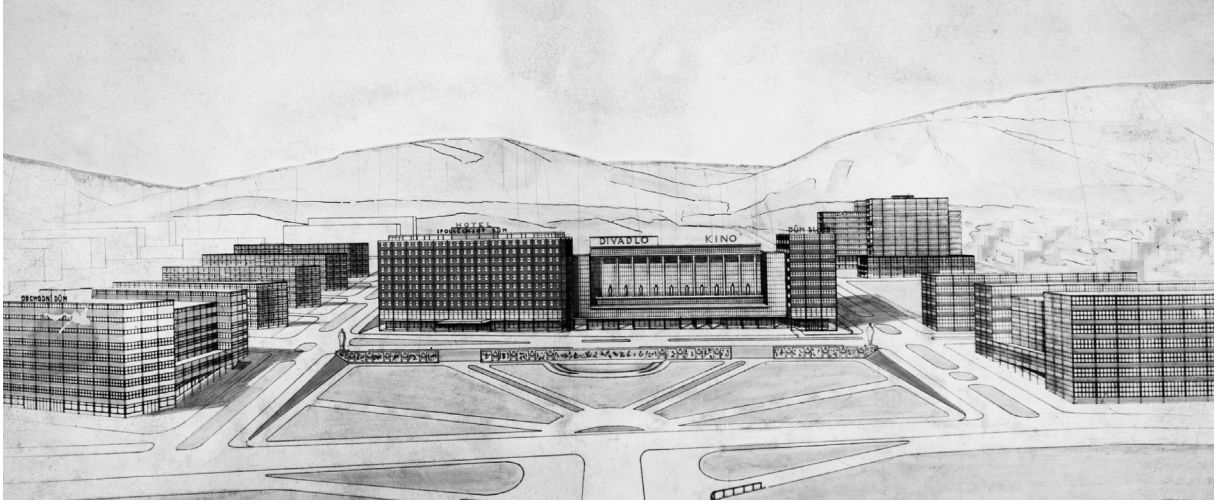
náměstí Průkopníků, by zřejmě kapacitně nestačilo rychle rostoucímu počtu zaměstnanců.

Rozvoj firmy a celého továrního komplexu během dvou následujících let přinesl zcela nové požadavky. Vstup do továrny, a tím pádem i nové centrum Zlína byly přeneseny západním směrem do stávajícího prostoru náměstí Práce. Před novou hlavní branou bylo v letech 1930-1932 postaveno několik solitérů celoměstského významu bez větší návaznosti. Vedle firemního obchodního domu s kinem vyrostl nový obchodní dům a Velké kino od Františka L. Gahury, Společenský dům, navržený Miroslavem Lorencem a dostavěný Vladimírem Karfíkem, a na západní straně uzavíral nově se formující prostor internát z roku 1925 (později označovaný jako Sociální ústav a zbořený 1965).

Komplexním urbanistickým řešením zástavby náměstí Práce se začal F. L. Gahura zabývat od roku 1935.[4] *„Podle toho, jak se rozvíjely Baťovy závody, tak se měnily i regulační plány nového průmyslového Zlína. Architekt Gahura myslel při jejich vypracování vždy o několik desetiletí kupředu. Vývoj pokračoval však daleko rychleji,*

na severní straně náměstí nová správní budova o 15. poschodích a šířce 185 metrů nebo dokonce dvě propojené budovy, „mrakodrapy". Před tímto mrakodrapem navrhl velké travnaté plochy a vlastní náměstí, zabírající plochu asi 38 tisíc metrů čtverečních. Mělo to být největší náměstí na Moravě a vyrovnat se mělo i Václavskému náměstí v Praze. Doprava před vchodem do Baťovy továrny byla svedena do průkopu třicet metrů široké třídy Tomáše Bati a překlenuta plošinou pro pěší. Jižní frontu náměstí by tvořil stávající firemní Společenský dům, rozšířený o 17 polí, kde měla být nově postavená budova divadla, přenesena konstrukce Velkého kina a poslední 3 pole byla určena Domu služby. Tato jižní fronta měla mít v přízemí pasáže pro pěší s vchody do všech částí komplexu.

V dubnu roku 1935 se ve Zlíně zúčastnil mezinárodní bytové soutěže na typy rodinných firemních domků jako člen přípravné komise a jury významný architekt, urbanista, teoretik architektury a malíř Le Corbusier. Jana A. Baťu zaujaly jeho myšlenky natolik, že ho vyzval k další spolupráci. Již v době pobytu ve Zlíně začal



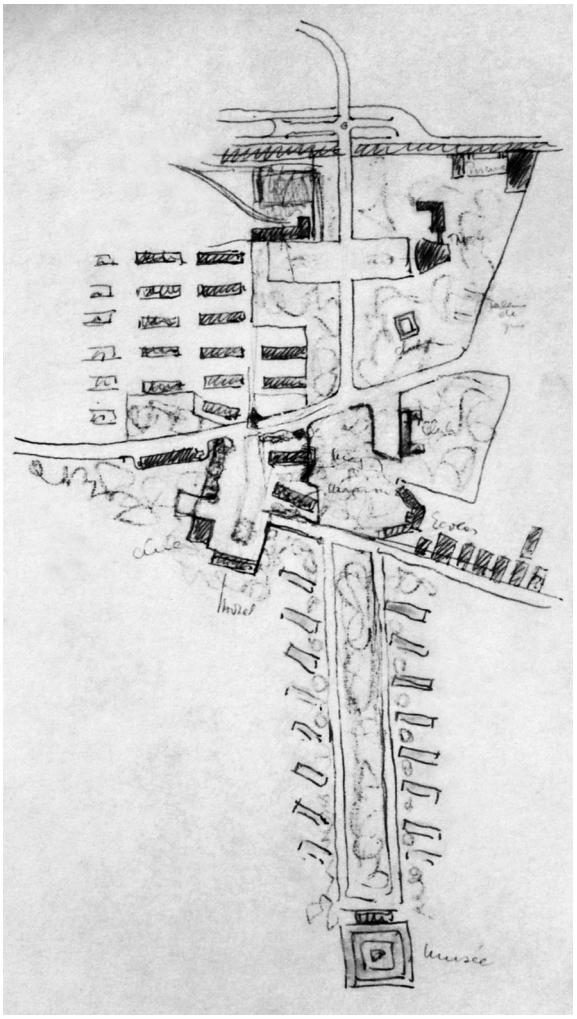
F. L. Gahura, návrh řešení náměstí Práce ve Zlíně, 1935, Muzeum města Brna.

Le Corbusier pracovat na nové regulaci údolí Dřevnice od Zlína až po firemní satelitní sídliště a továrnu v Otrokovicích – Baťově. Přesto, že pozitivně hodnotil dosavadní urbanistické plány F. L. Gahury pro výstavbu města, neviděl v nich potenciál jeho dalšího rozvoje a vypracoval odlišnou koncepci podle vlastních principů lineárního města. Vedle regulačního plánu vypracoval na základě požadavků firmy Baťa ve svém ateliéru skici regulace nového centra města a studii dopravního řešení. Le Corbusier navrhl uzavřít západní část náměstí Práce, především ale svůj zájem soustředil v rámci řešení centra na Gahurou stanovenou urbanistickou severo-jižní osu. Jako součást Památníku Tomáše Bati navrhl velkou budovu muzea a další objekty řešil v oblasti kolem zlínského zámku.

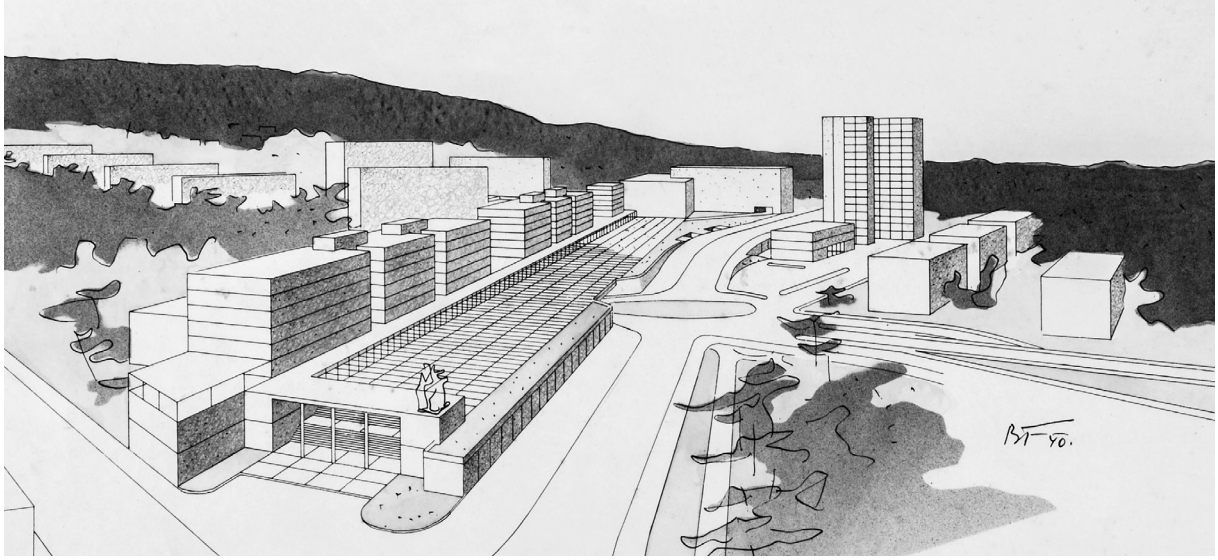
V následujícím roce došlo k řadě úprav Gahurova plánu regulace náměstí. Na základě nových požadavků Jana A. Bati koncipoval monumentálně pojaté shromaždiště s Památníkem práce a sochařskou výzdobou. V listopadu 1936 se objevují v dobovém tisku titulky Zlín v nové podobě, Náměstí práce s 32 sochami aj. Jan A. Baťa prezentuje své nové vize v článku Náměstí Práce v budoucnosti: *„Bude velmi změněno. Především odbouráme kino, které se během budování dostalo jaksi doprostřed náměstí. /.../ Máme ctižádost, aby to bylo nejkrásnější náměstí světa. /.../ Kdy to bude? Co nejdříve. Hned, jakmile si vyděláme dosti, abychom mohli věnovati tolik na okrasu města a poučení přítomných a budoucích."*[7] Touha Jana A. Bati po monumentalitě, reprezentativnosti a sochařské výzdobě náměstí byla odrazem jeho cest po evropských metropolích. Také Gahura se snažil uplatnit v nových projektech své dojmy ze dvou *„nejkrásnějších náměstí světa, Kapitolského náměstí v Římě (Michelangelo) a náměstí svatého Petra v Římě (Bernini)"*. Považoval je za vzory *„dokonalé architektury"* a staly se mu trvalou inspirací.

Po vypuknutí válečného konfliktu byl J. A. Baťa v roce 1939 donucen opustit Československo, ale ze své továrny v Balcampu dále řídil svůj podnik a rozdával úkoly také architektům. Jedním z nich bylo vyhlášení architektonické soutěže na řešení náměstí, která se uskutečnila v následujícím roce. Vedle F. L. Gahury se jí zúčastnili architekti Josef Gočár, Emanuel Hruška a Bohuslav Fuchs. V posledním rozsáhlém návrhu odklonil F. L. Gahura radikálně osu náměstí od vstupní brány k nově postavené administrativní 21. budově firmy Baťa a řešil celé náměstí symetricky. Změnou celé kompozice reagoval na realizaci správní budovy firmy od Vladimíra Karfíka. Ta se stala dominantou, ovládající celý prostor.

K uskutečnění žádného z Gahurových návrhů nedošlo a nerealizovány zůstaly také jednotlivé navrhované objekty, například velkoryse řešený a v československém měřítku ojedinělý Dům zdraví, zajišťující nejen komplexní zdravotní péči, ale i prevenci a výzkum, reprezentativní budovy měli získat absolventi Baťovy školy práce, divadlo, obchodní a kulturní centrum, úřední dům. Součástí náměstí se měla stát v roce 1939



Le Corbusier, návrh regulace nového centra Zlína, 1935.



Bohuslav Fuchs, soutěžní návrh řešení náměstí Práce ve Zlíně, 1940, perspektivní pohled, Muzeum města Brna.

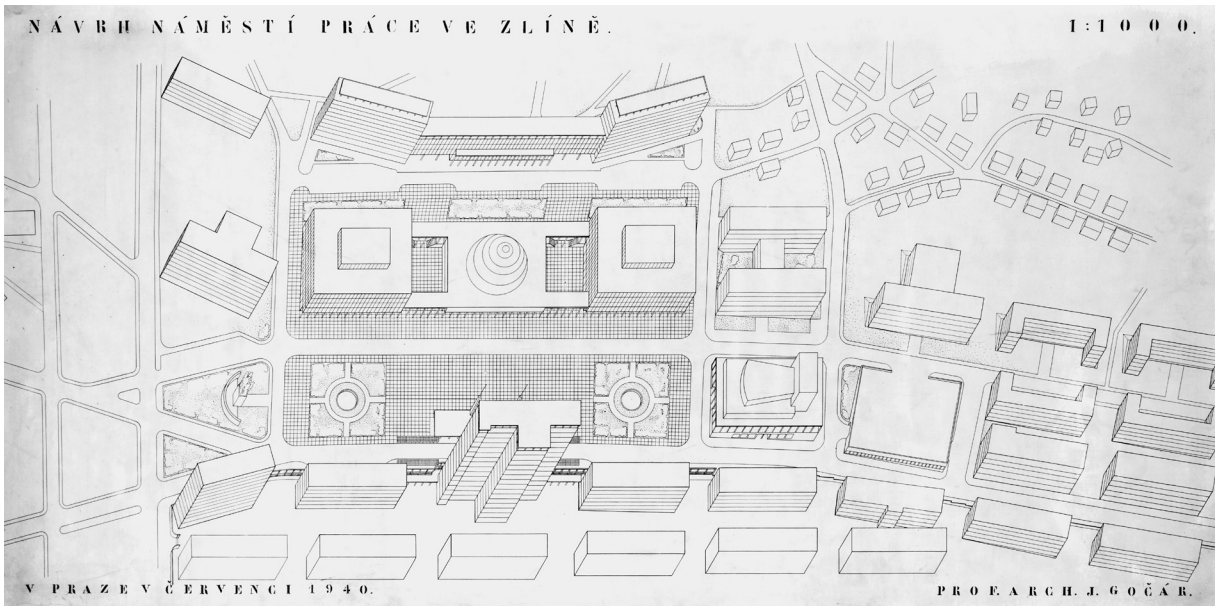
také budova Baťovy vývozní společnosti Kotva od architektů Františka Cubra a Zdeňka Pokorného z Prahy.

Návrhy dostavby náměstí od Josefa Gočára, Bohuslava Fuchse a Emanuela Hrušky v roce 1940

V době složitých existenčních podmínek za druhé světové války byly spolupracovníkům firmy, architektům Josefu Gočárovi, Bohuslavu Fuchsovi a Emilu Hruškovi, zadány honorované soutěžní projekty, týkající se i návrhů optimálního řešení dostavby náměstí Práce. Soutěže se zúčastnil také F. L. Gahura. Zástupci firmy Baťa stanovili základní směrnice pro vypracování projektů.

Návrh dostavby náměstí Práce od Josefa Gočára[/8] respektoval stávající stavby. Přístavbou ke Karfíkovu Společenskému domu dosáhl osovou symetrii s protilehlou administrativní 21. budovou. Mezi tyto dominantní stavby vložil další tři objekty – obchodní dům, budovu pro sport a tanec a dům služeb. Vytvořil shromažďovací prostor, který ohraničil ze západní strany náměstí dalšími novými budovami výzkumného ústavu, divadla a kina.[/9]

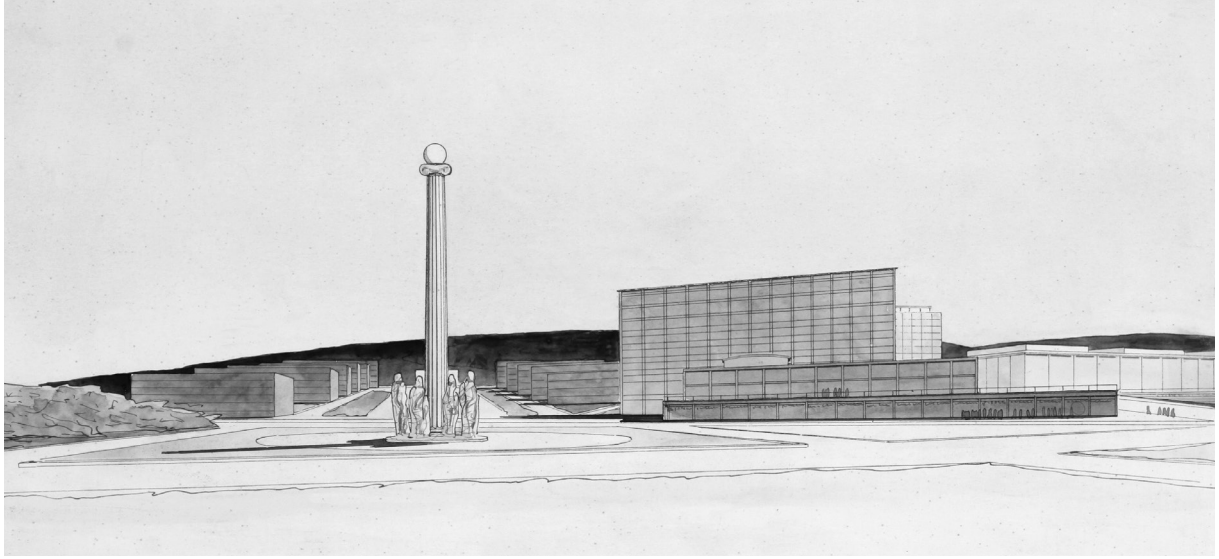
Komplexně a velmi razantně, bez ohledu na Gahurovy urbanistické osy, přistoupil k řešení centra nového Zlína Bohuslav Fuchs[/10]. Spolupracoval s firmou Baťa stejně jako Josef Gočár již dříve. Byl podrobně obeznámen s urbanistickou, ale i dopravní situací ve Zlíně a pojal zadání soutěže na dostavbu náměstí Práce jako řešení a vzájemné propojení celého městského centra i dvou náměstí (původního historického i nově se formujícího) v jeden celek. Navrhl zvýšené plató přes náměstí Práce a celý park Komenského, které funkčně i opticky spojilo oba prostory. Toto zvýšené velkoplošné shromaždiště bylo ohraničeno dvěma trojicemi staveb s občanským vybavením,



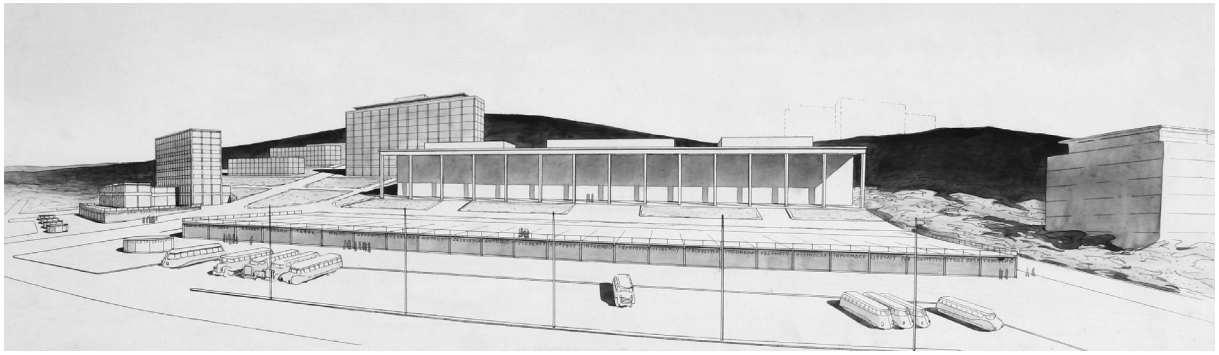
Josef Gočár, soutěžní návrh řešení náměstí Práce ve Zlíně, 1940, axonometrie.

doplňujícím stávající strukturu v centru města. V západní části místo budovy kina navrhl nový hotel se společenskými sály a vedle rozsáhlé parkovací plochy. Přechod mezi továrnou a obytnou zónou na Letné vytvořilo šest budov internátů a zelený pás s parkovišti, který měl svůj protipól v parku kolem zámku. Fuchs uzavřel a oddělil Gahurův prospekt s internáty a Památníkem Tomáše Bati.[/11]

Emanuel Hruška[/12] se důsledně zabýval zónováním celého prostoru na plochu kulturně-rekreační, dopravní a obchodní a navrhl tři možné způsoby řešení. Respektoval danosti náměstí a počítal i s Gahurovým projektem uzavření jihozápadní strany Domem zdraví. Směrem k Letné



Emanuel Hruška, soutěžní návrh řešení náměstí Práce ve Zlíně, 1940, perspektivní pohled se Sloupem Práce.



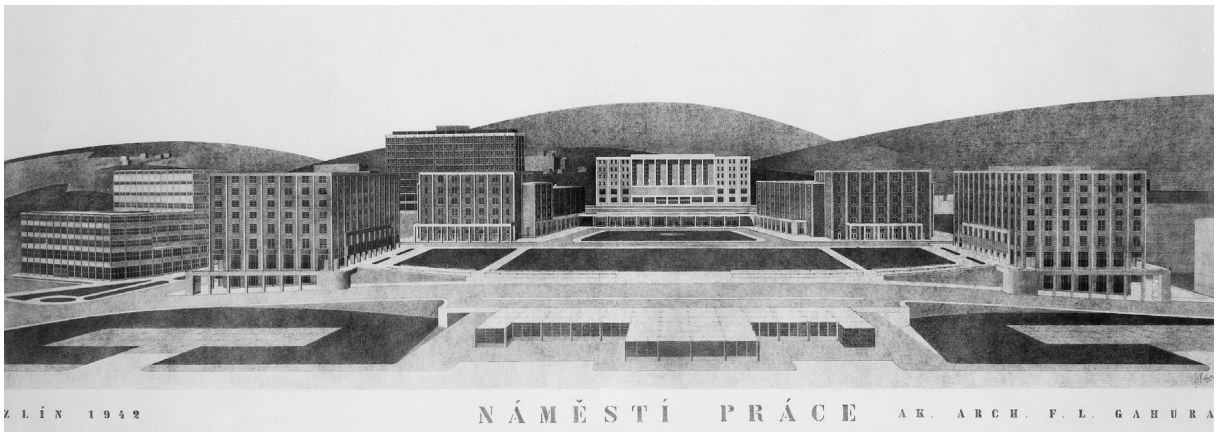
Emanuel Hruška, soutěžní návrh řešení náměstí Práce ve Zlíně, 1940, perspektivní pohled.

navrhl nové bloky domů. V rámci všech variant byla řešena doprava. Součástí projektu byl i Sloup Práce, stojící na severojižní ose od Památníku T. Bati k Hruškou nově projektovanému nádraží pod Masarykovými školami.[13]

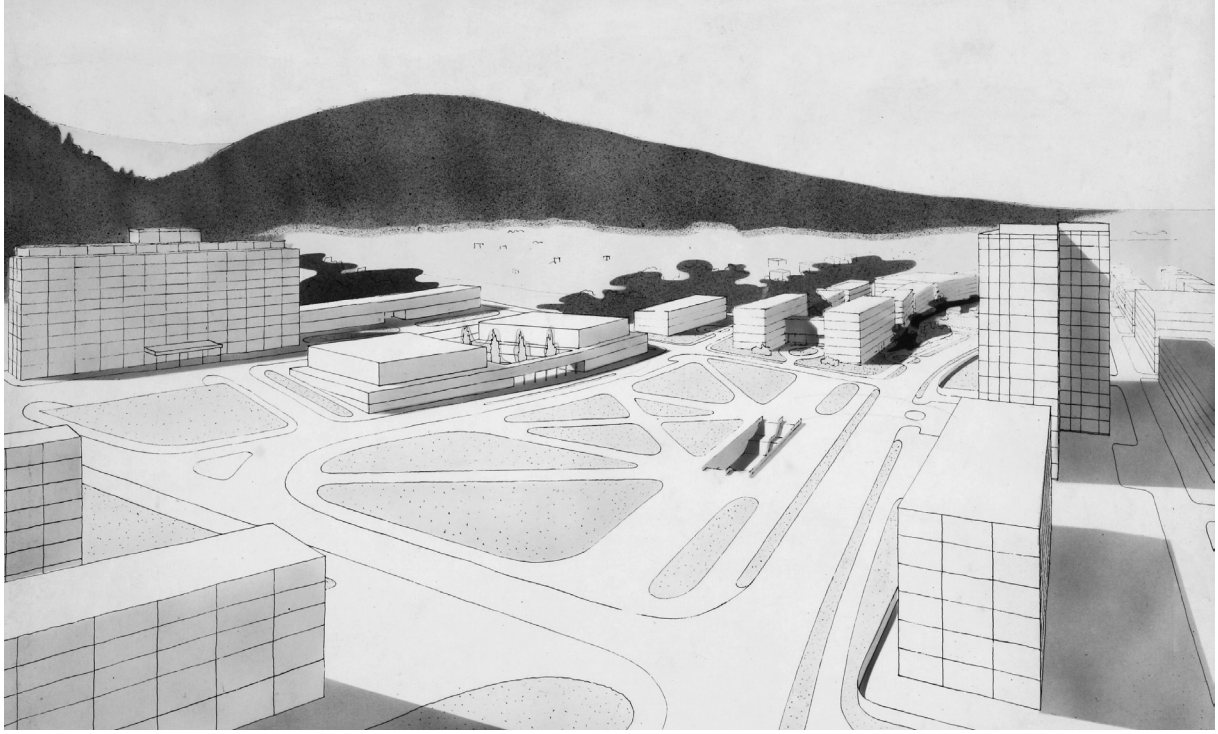
Josef Gočár i Emanuel Hruška využili ve vypracovaných projektech stávající prostor náměstí. Celou osu posunuli k administrativní budově. Bohuslav Fuchs pojal tento úkol komplexněji a svým smělým urbanistickým řešením naznačil propojení starého a nového centra Zlína. Tento jeho radikální návrh obsahoval řadu nových urbanistických myšlenek a zaslouží si pozornost i dnes, kdy je otázka regulace městského centra stále aktuální. K realizaci ani jednoho z vypracovaných návrhů nedošlo. Ve válečném období byl zákaz stavební činnosti na území celého protektorátu a po jejím skončení těmto vizím nová politická situace nepřála.

Návrh dostavby náměstí od Vladimíra Karfíka z roku 1946

Bombardování 20. listopadu 1944 centrum Zlína citelně poškodilo. Již před válkou neplnila výstavba i přes své nebývalé tempo stále rostoucí potřeby celé městské aglomerace. Po skončení války byl přehodnocen předpokládaný rozvoj Zlína a jeho výstavby a stanovena skupina pro nový regulační plán Zlína ve složení F. L. Gahura, V. Karfík, V. Kubečka, T. Slezák, A. Vítek a J. Voženílek. Přes změnu vládnoucího režimu navázali architekti firmy Baťa na specifickou předválečnou stavební tradici. Součástí nového regulačního plánu se stal i projekt úpravy reprezentativního místa před vstupem do továrního areálu od Vladimíra Karfíka. Nová koncepce úzce souvisela s problematikou komunikační osnovy města. Ta měla být přizpůsobena požadavku oddělení průběžné dálkové dopravy a místní



F. L. Gahura, soutěžní návrh řešení náměstí Práce ve Zlíně, varianta 1942, perspektivní pohled.



Vladimír Karfík, návrh řešení náměstí Práce ve Zlíně, 1946, perspektivní pohled.

dopravy mezi sídlišti. Náměstí Práce se dotýkala složitá otázka průtahu severojižní komunikací. Podobně řešili tento prostor architekti v rámci soutěže o šest let dříve, přesto došlo k několika změnám. Karfík navrhl rozšíření Společenského domu o nízkou horizontální hmotu společenského traktu. Před ní byla předsazena dvojice budov – přednáškový sál a kino. Východní a západní strana náměstí byly řešeny shodně s jedním z projektů F. L. Gahury. Ze západní strany mělo být náměstí uzavřeno budovou úřadů a Domu zdraví a silnice od Březnice měla být přeložena až za těmito budovami. Hlavní brána do továrny byla situována hned vedle 21. administrativní budovy a vstup do továrny byl řešen podchodem pod komunikací. Z celé této nové koncepce byl v roce 1946 realizován pouze nepatrný zlomek – jedna z budov komplexu úřadů, uzavírajících západní část náměstí podle projektu Vladimíra Karfíka a Vladimíra Kubečky. Šestietážová budova byla dokončena v roce 1950 jako sídlo Okresního národního výboru a organizace KSČ a KNV. Dnes slouží veřejné správě.[14]

Proměny náměstí Práce po roce 1948

V roce 1959 byl vypracován skupinou architektů pod vedením Eduarda Staši podrobný územní plán středu Gottwaldova. Řešil také podobu náměstí a snažil se potlačit dominantní roli bývalé správní budovy firmy Baťa. V rámci soutěže na budovu Krajského národního výboru v Gottwaldově bylo předloženo i nové uspořádání celého městského středu. Ze čtyř oslovených kolektivů byl nejvýše oceněn návrh architektů F. Rozhona, E. Staši a A. Zikmunda. Nový střed města stanovili architekti v průsečíku severojižní Gahurovy urbanistické osy a kratší osa ve směru východo-západním začínala u náměstí Práce novým objektem Komunistické strany Československa a končila v parku Komenského novou budovou KNV. V architektuře se i v bývalém Zlíně výrazně projevily požadavky socialistického realismu. Soutěž přes dobové ideové atributy přinesla i řadu nových urbanistických myšlenek, ale naštěstí pro město zůstaly projekty z této doby pouze na papíře.[15]

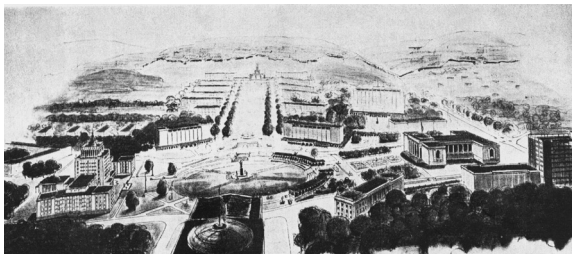
Díky asanaci tzv.sociálního ústavu v roce 1965 vznikl sice v centru města poměrně rozsáhlý park, ale spíše se ještě rozšířila problematická městská zóna. Proto byla v roce 1968 vyhlášena urbanistická soutěž s názvem Zlín – centrum, které se zúčastnilo devět autorských kolektivů. Většina návrhů řešila spíše dostavby kolem Hlavního náměstí a do prostoru náměstí Práce až na slovenské autory nezasáhla. Ti naopak řešili prostor od doby Fuchse velmi radikální přestavbou.

Jedním ze zdařilých poválečných pokusů o dotvoření tohoto prostoru a uzavření urbanistického prostoru náměstí Práce byl návrh rozsáhlého areálu čtyř institucí v západní části náměstí za okresním úřadem od architekta Ivana Přikryla z roku 1977. Areál měl soustřeďovat Podnik výpočetní techniky INCOMA, Oborové ředitelství obuvnického průmyslu, Výzkumný ústav kožařský a generální ředitelství Obchodu obuví. Dominantou a protiváhou Karfíkova mrakodrapu měla být devatenáctipodlažní administrativní budova, která by výrazně zasáhla nejen do podoby náměstí, ale také do siluety města.

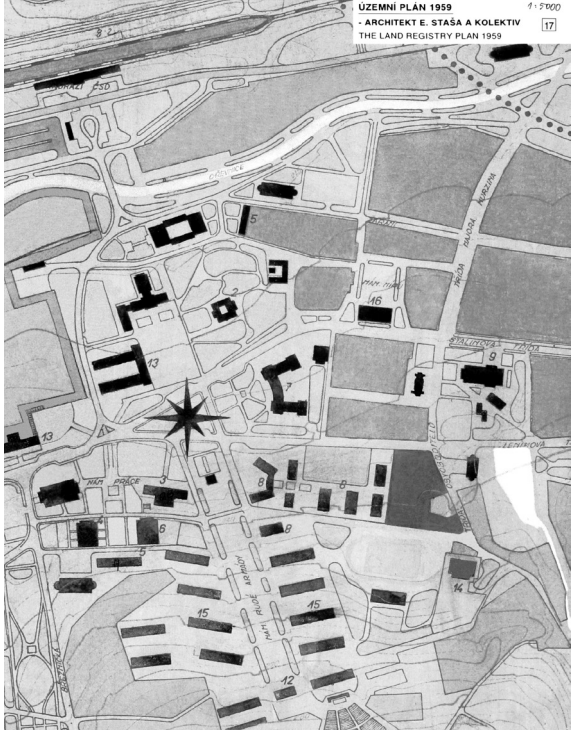
V roce 1979 změnil situaci celého náměstí podchod, který navrhl na základě požadavků města a n. p. Svit pod hlavní třídou směrem k nově upravenému vstupu do továrny architekt Ladislav Pastrnek. V letech 1980 a 1994 vypracoval Útvar hlavního architekta okresu a města Zlína koncepce rozvoje, do nichž spadalo i řešení náměstí. Z plánovaných návrhů došlo pouze k dokončení nové budovy tehdy technologické fakulty, dnes Univerzity Tomáše Bati (původně měla sloužit jako sídlo Okresního výboru KSČ) od architekta Ladislava Pastrnka. K další dílčí změně došlo v roce 1995, kdy byla podle projektu architekta Jiřího Gebriana postavena budova úřadu práce s přilehlým dvoupodlažním parkovištěm mezi objekty Okresního úřadu a Univerzity Tomáše Bati. Dosud poslední úpravy náměstí proběhly při rekonstrukci podchodu v roce 2014. Stále platí téměř doslovně, až na zrekonstruovanou tržnici

a podchod, glosy hlavního architekta Zlína z roku 1998: *Procházka po náměstí Práce dnes... Doprava upřednostněna před chodcem... Hektary zvlněného asfaltu parkovišť před sportovní halou, Velkým kinem a mezi obchodním domem a tržnicí... Zdevastovaná tržnice, jejíž bídu nezamaskují ani desítky reklam a bilboardů (Potěmkinova tržnice)... Automobilová řeka Štefánikova se vlévá do automobilové řeky T. Bati a vytváří nepřekročitelný veletok.*[p] Snad se jednou najdou prostředky, architekt a osvícené vedení radnice a náměstí nenáměstí se změní k lepšímu.

Náměstí Práce ve Zlíně a jeho proměny
Výstava v grafickém kabinetu
Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně
22. srpna – 28. října 2018



F. Rozhon, E. Staša, A. Zikmund, architektonicko - urbanistická soutěž na budovu KNV v Gottwaldově, 1952, perspektiva řešení centra města.



Eduard Staša a kolektiv, Územní plán středu Gottwaldova, 1959.



Jiří Gebrian a kolektiv, řešení centra Gottwaldova 1980–2000, model.

Poznámky:

1. V dnešních Komenského sadech byl panský dvůr a stodola (zbořeno po roce 1922) a mezi budoucí tržnicí a obchodním domem stála stará ovčírna (do roku 1926). Přes současné tržiště Pod Kaštany a tovární budovy 13 a 33 vedla k lesu nad zimním stadionem stará silnice do Pršt-ného (v roce 1924 se posunula do prostoru dnešní třídy Tomáše Bati). Od tržiště z ní kolem panského dvora vedla kolem ovčírny stará cesta do Březnice.
2. František Lýdie Gahura (10. října 1891 ve Zlíně – 15. září 1958 v Brně) absolvoval Uměleckoprůmyslovou školu v Praze (prof. J. Plečnik) a architekturu na Akademii výtvarných umění v Praze (prof. Kotěra). Jeho tvorba směřovala k modernímu konstruktivistickému pojetí. Do prvního tvůrčího období spadá i bohatá sochařská práce. Těžištěm Gahurova díla se staly jeho projekty pro firmu Baťa. Od roku 1933 působil jako první městský architekt Zlína až do roku 1945. Patří mu významné místo v kontextu meziválečné funkcionalistické architektury.
3. Zlín, Sdělení zaměstnancům, 1927.
4. Podrobně viz Ladislava Horňáková, K výstavě Fenomén Baťa zlínská architektura 1910–1960.
   Náměstí Práce ve Zlíně I, Prostor Zlín 1, 2009, str. 44–51.
5. Přestavba náměstí Práce, Zlín, 25. 9. 1935.
6. Z dopisu Dr. B. Markalouse (spisovatele Jaromíra Johna) F. L. Gahurovi v únoru 1935. Pozůstalost F. L. Gahury uložená v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně.
7. Jan A. Baťa, Náměstí Práce v budoucnosti, Zlín č. 45, pondělí, 16. 11. 1936, s. 1.
8. Josef Gočár (13. 3. 1880 v Semíně u Přelouče – 10. 9. 1945 v Jičíně). Významný český architekt, urbanista a návrhář nábytku. Od roku 1924 profesor Akademie výtvarných umění v Praze. V roce 1930 byl jmenován poradcem pro architekturu ve Zlíně. Jeho spolupráce spočívala především v posudcích projektů pro firmu, ale podal i několik vlastních návrhů (radnice a kino pro Zlín, Dům služby v Brně, 2 alternativy plánů Ideálního průmyslového města, vstupní brána do továrny s vrátnicí v Sezimově Ústí, Hlavní nádraží pro Zlín aj.)
9. Ladislava Horňáková, Náměstí Práce Ve Zlíně IV, Návrhy dostavby od Josefa Gočára a Bohuslava Fuchse, Prostor Zlín 4, 2009, str. 49–51.
10. Bohuslav Fuchs (24. 3. 1895 ve Všechovicích – 18. 9. 1972 v Brně). Významný český architekt, urbanista a teoretik urbanismu. V letech 1938–1940 působil jako profesor Školy umění ve Zlíně. S firmou spolupracoval na řadě urbanistických plánů a studií. Po ustavení Regionálního sboru zlínského v roce 1936 zpracoval spolu s Jindřichem Kumpoštem regionální plán údolí Dřevnice. Poslední Fuchsovou urbanistickou prací pro firmu Baťa byl zastavovací plán vstupu do Zlína od Malenovic.
11. Ladislava Horňáková, Náměstí Práce ve Zlíně IV, Návrhy dostavby od Josefa Gočára a Bohuslava Fuchse, Prostor Zlín 4, 2009, str. 49–51.
12. Emanuel Hruška (31. 1. 1906 v Praze – 16. 8. 1989 v Praze). Urbanista, teoretik, pedagog, a spoluzakladatel mezinárodních organizací a urbanismu na Slovensku. V letech 1938–1945 byl placen firmou Baťa jako expert pro urbanismus (projekty firemních ideálních průmyslových měst).
13. Ladislava Horňáková, K výstavě Fenomén Baťa zlínská architektura 1910–1960.
    Náměstí Práce ve Zlíně II – návrhy Emanuela Hrušky, Prostor Zlín 2, 2009, str. 45–47.
14. Ladislava Horňáková, Náměstí Práce ve Zlíně III, návrh Vladimíra Karfíka a Jiřího Voženílka, Prostor Zlín 3, 2009, str. 46–47.
15. Pavel Novák, Zlín nepostavený, s. 10–11.

Papír, kámen a… Miláno

Miroslav Zelinský



Peter Jaso, Paper Chair. Foto: Marie Zdráhalová.



Kateřina Kochánková, Houpu houp. Foto: Marie Zdráhalová.



Richard Hladký, Paper Chair. Foto: Marie Zdráhalová.

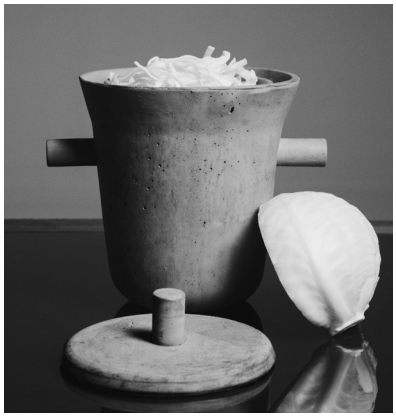
Milánský týden designu se vřazuje dnes už do pěkně dlouhé světové řady těchto místně definovaných prezentací designerské tvorby. Již nějakou dobou funguje volně organizovaná instituce sdružující týdny designu v nejrůznějších větších i menších městech Evropy a světa. Na velikosti skutečně v tuto chvíli nezáleží, vedle metropolí, jako je Miláno, najdeme v seznamu i menší sídla, např. nizozemský Eindhoven. To ovšem nic nemění na tom, že ten milánský design week patří k největším na světě a lombardská metropole jím v tom konkrétním týdnu žije opravdu celá. Kromě vlastního výstaviště Rho, které bylo místem pro Salone del mobile, jste mohli najít designérské (a často zároveň designové) expozice po celém městě, obzvláštní sugesci měly ty ve čtvrtích Brera, Isola a Lambrate, kde jste mohli navštívit lokality, které normálně dostupné nejsou, protože jsou prostě privátní, soukromé… atria staletých domů, byty v nich, zahrady, terasy, parkány… design všude, kam se podíváš, funkční, estetický, skrytý i zjevný, halasně prezentovaný i ztišeně prožívaný… Tolik tedy náznak atmosféry.

Samozřejmě, že se na této akci podílejí také oficiální reprezentační instituce. České centrum v Miláně, kulturní diplomatická mise, připravilo pro třetí dubnový týden hned dvě expozice, z toho jednu právě zlínskou. Made in Paper je název studentských návrhů papírového mobiliáře, ale nejen jeho. Idea vznikla v ateliérech produktového designu a digitálního designu Fakulty multimediálních komunikací zlínské univerzity. Její spiritus agens, doc. Vladimír Kovařík, jí okamžitě vtiskl také „federální“ rozměr. Pod kurátorským dohledem proděkana zlínské fakulty Mgr. Richarda Vodičky se ukázalo, jak je spolupráce tohoto pracoviště se slovenskými (Bratislava, Banská Bystrica, Zvolen) dlouhodobá, soustavná a také, jak je vidět, i plodná. Tentokrát se účastnila katedra designu nábytku

a interiéru Technické univerzity ve Zvolenu. Zadání bylo jednoduché: papírový mobiliář. Samozřejmě funkční a estetický. Na slovenské straně se supervize ujali pedagogové doc. René Baďura, doc. Marián Ihring a Mgr. Elena Farkašová. Detailnější informace o jednotlivých tvůrcích, jejich příslušnosti k domovským institucím, použitých materiálech a možnostech využití najdete na stránkách projektu www.madeinpaper.eu. Dvě desítky mladých studentů designerských oborů přijaly výzvu papíru jako konstrukčního materiálu a výrazového prostředku. A nejen to, u vědomí haptických vlastností, historického kontextu, toho tisíciletého i aktuálního, se papír stává důvěrně známým materiálem. Přitom je možné s ním pracovat v kategoriích pevnosti, tvrdosti, pružnosti, nosnosti, ale samozřejmě nejen v těchto technických parametrech. Papír je prostě také příjemný na omak a je možné se s ním na konci jeho životnosti vypořádat bez výčitek svědomí vůči našemu environmentálnímu chápání okolního světa. V expozici jsme se tak mohli potkat jak s vážně míněnými sedacími soupravami, tak také např. se skrýšemi na víno v sedacím systému. V environmentálním rozměru může papírový nábytek fungovat jako přechodné řešení interiérového vybavení mladé, studentské domácnosti s apelem na potenciální recyklovatelnost. Ale nejen s tímto rozměrem papírového mobiliáře bylo možné se v Miláně setkat. Například výstavní prezentace slavné a exkluzivní automobilky Masserati nebo i u nás známého italského výrobce kuchyňských přístrojů Guzzini použily do svých výstavních prostor jako mobiliář právě nábytek z vrstveného kartonu. Výrobci jej upravili v korporátních barvách, ale přesto byl snadno materiálově identifikovatelný.

Impuls udělený světovému designu v oblasti papírového mobiliáře je ovšem mohutný. Benátská firma Staygreen pracuje rovněž s výtvarností struktury vrstveného lepenkového profilu. Kombinuje jej ovšem s dalšími materiály, kůží, dřevem i kovem. Její produktové portfolio je samozřejmě širší a kromě mobiliáře je tvoří i svítidla nebo hudební reprosoustavy.

Environment byl také jedním z rozměrů druhé zlínské milánské expozice instalované spolu s mnoha dalšími pod názvem Ventura Future v prostorách bývších laboratoří milánské univerzity. Podobnost se zlínskými industriálními prostory je sice náhodná, ale určitě typologicky shodná. Jde o projekt Ne-ro (www.ne-ro.eu), který je výsledkem poměrně dlouhé a náročné práce ateliéru průmyslového designu FMK UTB. Pod vedením doc. Martina Surmana se studenti a doktorandi zaměřili na materiálové možnosti technologicky zpracovaného odpadu z těžby břidlice, tedy zbytkových úlomků a samotného prachu. Autoři dlouhodobým a náročným výzkumem zjistili, že při použití určitých postupů (teplota, tlak) a pojidla (vodní sklo) je možné dosáhnout nových vlastností výchozího materiálu, který je pak jako geopolymer vhodný k dalšímu zpracování, a to v mnoha variacích a možnostech. Klíčovým zjištěním byla možná recyklovatelnost, kterou např. známější materiál, umělý kámen, nenabízí. Také barevnost, od světlé šedi k černé, se jevila jako vhodnou pro potenciální produkty. Je zde přítomen dnešní silný apel na barevné škálování především v temných odstínech pro designové uchopení interiérů, v kombinaci především s bílou, ale také s některými pastelovými barvami. Materiál, nazvaný jeho tvůrci právě ne-ro (odkaz na nerostný, přírodní původ), umožňuje opracování do hladkých ploch, oblých tvarů, ale také ostrých úhlů, v nejrůznějších velikostech. Je tvrdý a křehký, aseptický. Studenti přijali tematickou výzvu a soustředili se na tvarově elegantní kuchyňské a pěstitelské nádoby. V tekuté podobě je tento geopolymer před ztuhnutím schopný přijmout podobu filamentu, materiálu pro prostorový tisk. To bylo pro tvůrce docela důležité zjištění. Ne-ro se tak mohl testovat jako materiál pro stále rozšířenější 3D tiskárny. Představa, že v libovolných tvarech „tisknete“ kámen, může být pro designéry i výrobce jistě velmi atraktivní.



Dana Vránková, Tortam pot. Foto: Marie Zdráhalová.



Alena Konečná, Odšťavňovač na ovoce Will. Foto: Marie Zdráhalová.



Michal Juráň, Press. Foto: Marie Zdráhalová.



Vladimír Boudník, „Jak si pořídit grafický lis?“, dopisní obálka, datum poštovního razítka 7. 11. 1967.

V. Boudník: Jak si pořídit grafický lis

(unikátní dopis z archivu Jiřího H. Kocmana)

Připravil
Jiří H. Kocman

První grafiky Vladimíra Boudníka jsem viděl u Jiřího Valocha někdy v polovině roku 1966. Fascinovaly mne natolik, že jsem mu bezprostředně napsal obdivný dopis. Odpověď na něj nepřišla, ale z příští cesty do Prahy (29. 10. 1966) mi Jiří dovezl roličku Vladimírových grafik, prý jako pozdrav a poděkování za dopis. Bylo jich pět (2 aktivní, 1 magnetická, 1 strukturální a 1 aktivní lept). Nemohl jsem tomuto obdarování uvěřit; později jsem však poznal, že je to jeho styl. Byl názoru, že umění má být přístupné všem, což demonstroval tím, že své grafické listy rozdával. Když se stal členem SČVU a byl na volné noze, byl nucen taky něco prodávat Díle v Platýzu, jeho ceny byly tak nízké, že byl napadán „kolegy", aby jim nekazil reputaci, resp. jejich ceny. Na jeho brněnské výstavě bylo možno koupit jako přílohu katalogu zakoupit originální grafiky většího výběru po osmdesáti korunách.

Osobně jsem se s Vladimírem setkal až na vernisáži této jeho výstavy v Domě pánů z Kunštátu (6. 1. 1967). Výstava to byla překrásná – jeho listy se náležitě vyjímaly pod skly na panelech s černým a šedým pozadím. Na vernisáži brilantně z patra promluvil Jiří Valoch a po ní následovala beseda pro Mladé přátele výtvarného umění. Byl jsem udiven, jak klidně a lapidárně Vladimír odpovídal na všemožné dotazy. Tehdy jsem si poznamenal dvě odpovědi: K dotazu s výtkou, že pracuje s náhodou, odpověděl: „Malíř, který maluje přesně podle skutečnosti, nemůže ovlivnit to, že mu do obrazu vjede maminka s kočárkem. V jeho případě hraje také roli náhoda." K dotazu na přátelství s B. Hrabalem řekl: „Když my si s Bohoušem rozumíme, tak si nemáme co říct."
Po besedě se šlo vernisáž oslavit do restaurace Avion na Českou. Brněnskou výstavou byl Vladimír dojat, ale říkal, že je ve srabu. J. Valochovi v dopise (29. 5. 1967) napsal: „Deprimuje mne, že jsem psychicky ustrnul. Budu muset nějaký čas žít sám v sobě, jinak bych se rozsypal." V následujícím létě jsem se sestrou pobýval týden v Praze za účelem návštěv celé řady umělců. Tak jsme bez ohlášení dne 20. 7. 1967 přepadli Vladimíra doma. Doma však nebyl, tak jsme ho šli hledat do blízkého hostince, ale tam jsme ho nenašli. Když jsme se doptávali hostinského, ukázal na prostřední stůl se čtyřmi hosty. Vladimír tam opravdu seděl, avšak zvláštním způsobem přihrbený, aby jeho dvoumetrová postava nepřečnívala, neboť svojí výškou trpěl. Uvítal nás a objednal nám také „bahýnko", jak říkával pivu. Potom nás pozval do svého sklepního ateliéru na Kostnickém náměstí č. 5. Překvapila nás malá nudlovitá místnost asi 2 x 3,5 m s minimem vybavení. Regál, skříň, zakramařený stůl a grafický lis (tzv. satinýrka) vlastní výroby, který neměl žádný sokl a byl přímo na zemi, čemuž jsem se extra podivoval, neboť lisy jsem dosud vídal jen na masivních podstavcích. Vladimír nám také předvedl, jak tiskne – bylo to neskutečné: ohnul se jako luk k zemi, lis „fixoval" nohou a vší silou točil s klikou s nezbytnou hořící cigaretou v koutku úst (přesně tak, jak to známe ze skvělých fotografií Ladislava Michálka).

Do třetice jsem se s Vladimírem sešel na setkání výtvarníků Prooemium v Českém Krumlově, což byla součást českokrumlovských slavností (22. – 31. 7. 1968). Tamější kulturní referent Petr Vojna sezval do Krumlova 13 svých kamarádů a známých s tím, že každý vystavoval sám nebo ve dvojici v nějakém improvizovaném prostoru. Byli jsme oficiálně uvítáni na radnici, která nám zajistila gratis týdenní ubytování a denní diety (á 35 Kč), které jsme ale fasovali proti podpisu každý den před obědem, abychom se po bohémsku nerozjeli za dva dny domů. Za tuto částku bylo tehdy možno poobědvat i povečeřet, včetně série kýžených piv. Vlastně to byla celotýdenní vernisáž. Potkávali jsme se potulujíce se křížem krážem po městě, přičemž fixní základnou byl tzv. Pivní bar na hlavním náměstí. Vladimír vystavoval společně s keramikem Františkem Maxerou v klenuté prostoře své nové interpretace Rorschachových testů. Měl v tomto českokrumlovském čase zvláštní rozlet. Když jsem z Krumlova odjížděl, zastavil jsem se před polednem ještě na rozloučenou v onom Pivním baru a potkal tam osaměle sedícího Vladimíra (netuše, že to bude naše posezení poslední). Tehdy mi při mém posledním českokrumlovském pivě Vladimír důvěrně sdělil, že se bude ženit. Za ten týden se stačil zamilovat a rozhodnout se pro sňatek, který se v Krumlově uskutečnil 23. 8. 1968. Keramičce Věře Špánové bylo dvacet roků, manželství bylo „problémové" a skončilo Vladimírovým dobrovolným odchodem z tohoto světa...
Vladimír Boudník byl prvním umělcem extrémní totality života a díla, se kterým jsem se setkal. Setkání s ním považuji za tzv. určující setkání.

Tento text jsem napsal v roce 1987, tedy v roce, kdy jsem se dočkal svých čtyřicátin, kdy jsem také začal psát své „Memoáry", jejichž cca 50 stran jsem posléze odložil a dosud nedopracoval.
Reprodukovaný dopis Vladimíra Boudníka ze 7. 11. 1967 byl odpovědí na můj dotaz „Jak si pořídit grafický lis?" Je jediným autografem od Vladimíra v mém archivu a patří k jeho pokladům. Moje pokusy vydat jej jako „zvláštní tisk" – faksimile však nenalezly pochopení, a tudíž jej dávám k dispozici redakci Prostoru Zlín, jejichž letité odborné publikační činnosti se velmi obdivuji.

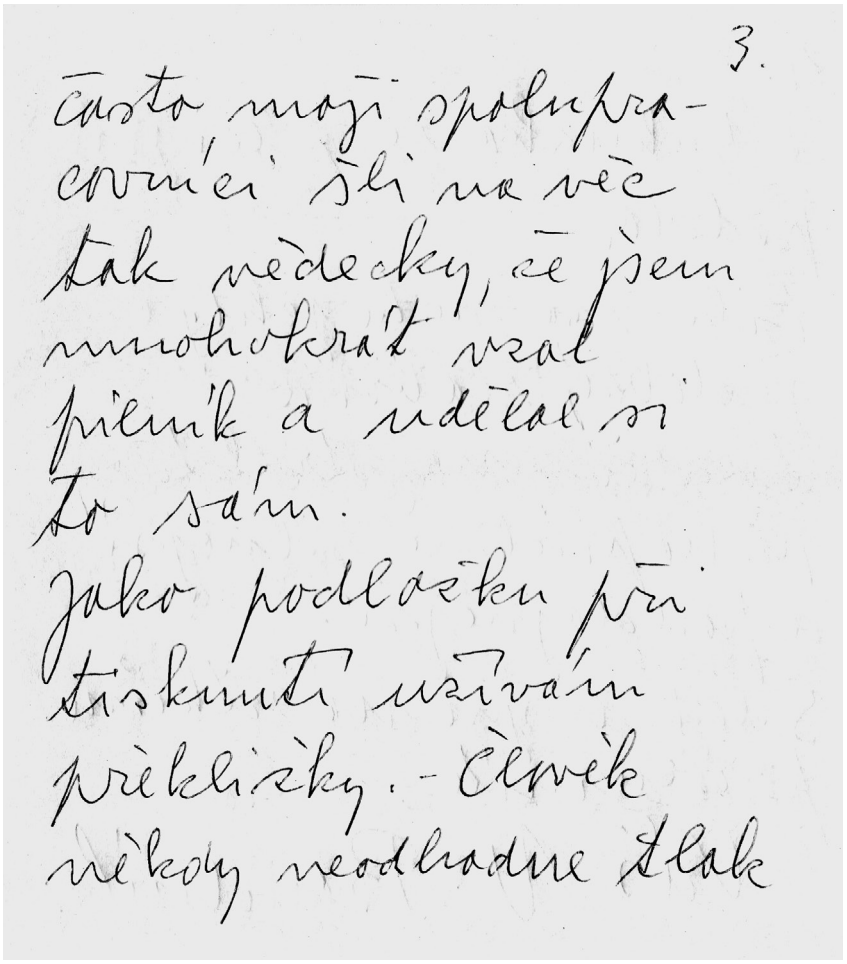
Vladimír Boudník (1924–1968). Jeden z nejvýznamnějších českých grafiků 20. století, jehož dílo předjímalo vývoj světového abstraktního umění.

7. 11. 1967.

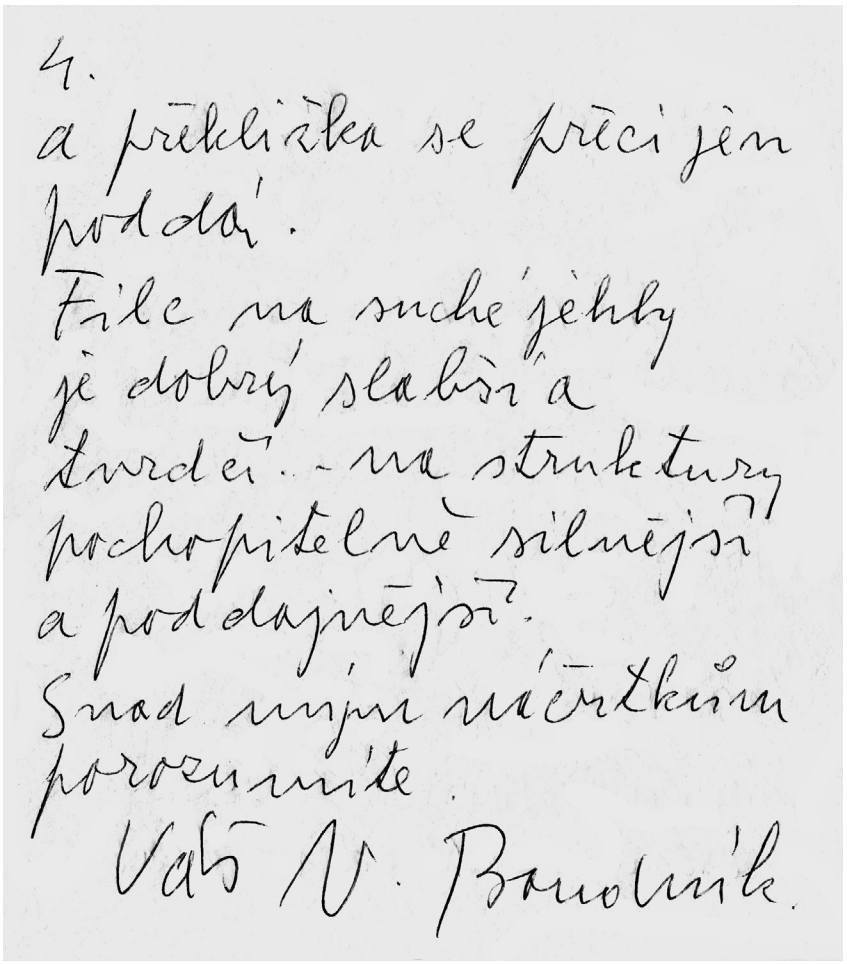
Vážený příteli.

Dnes jsem dostal Váš dopis - tak ihned odpovídám.
Současně přiložuji náčrtek k výrobě lišt.
Záměrně volím nejjednodušší konstrukci - jelikož vím ze zkušeností, že často komplikovaná maličkost brání realizaci.

2.
Já osobně byl zvyklý mít satynýrku („mandl") hotovou co nejdříve. Pokud budete asistovat při výrobě osobně, tak se zmíním i o strojním opracování. Je důležité myslet na účelnost a nedělat z problému vědu. - Já zasil, že

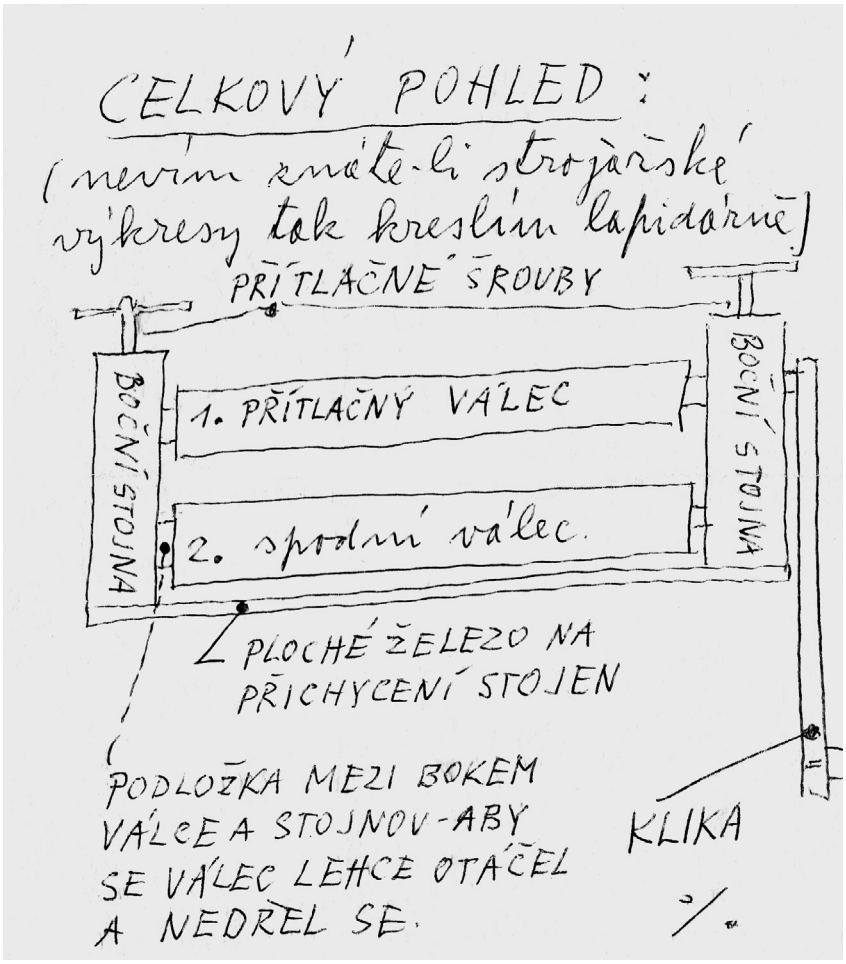


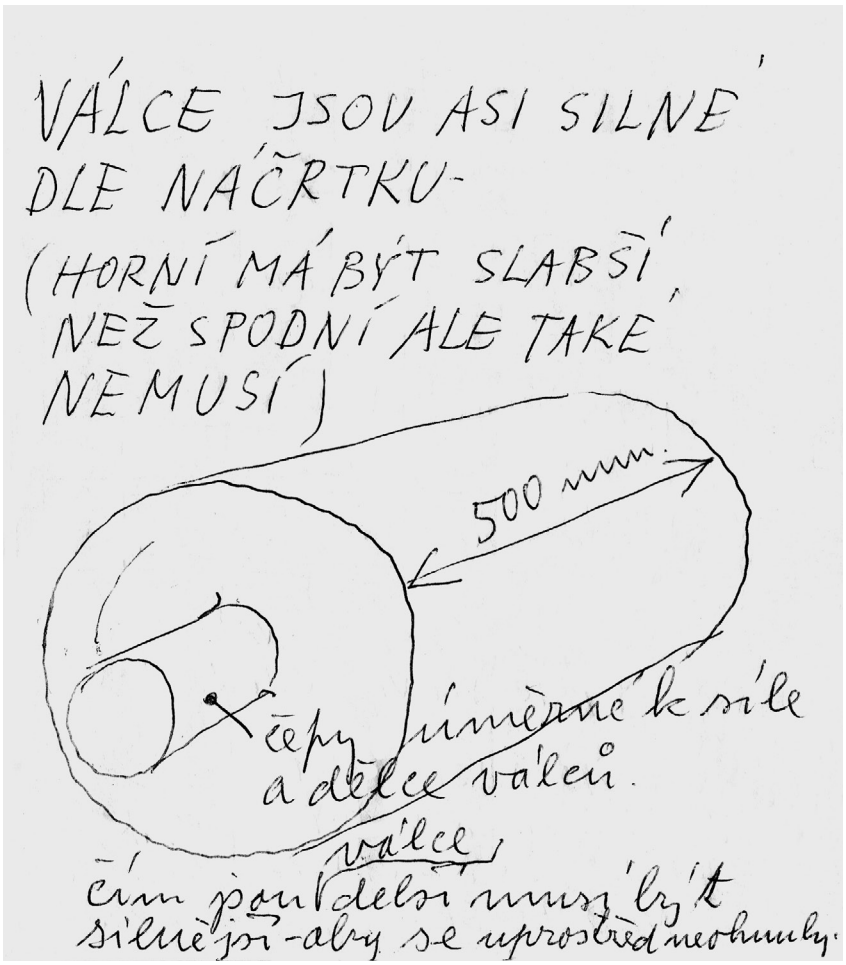
3.
často mají spolupra-
covníci šli na věc
tak vědecky, že jsem
mnohokrát vzal
pilník a udělal si
to sám.
Jako podložku při
tisknutí užívám
překližky. - Člověk
někdy neodhadne tlak

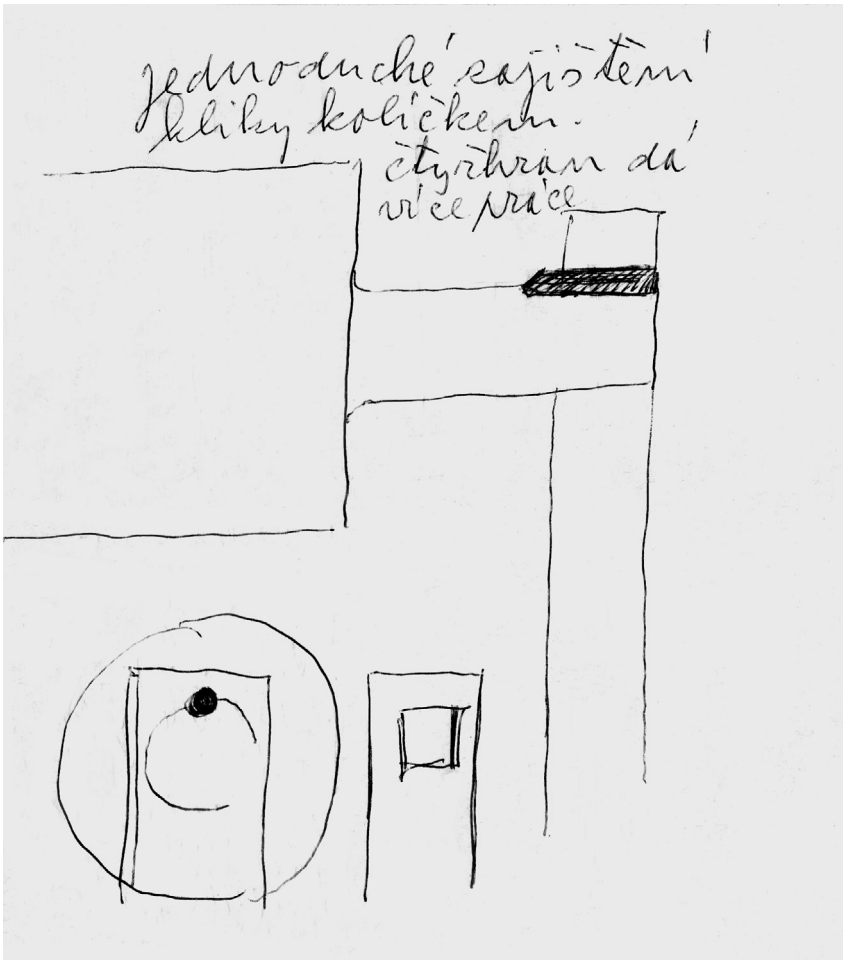


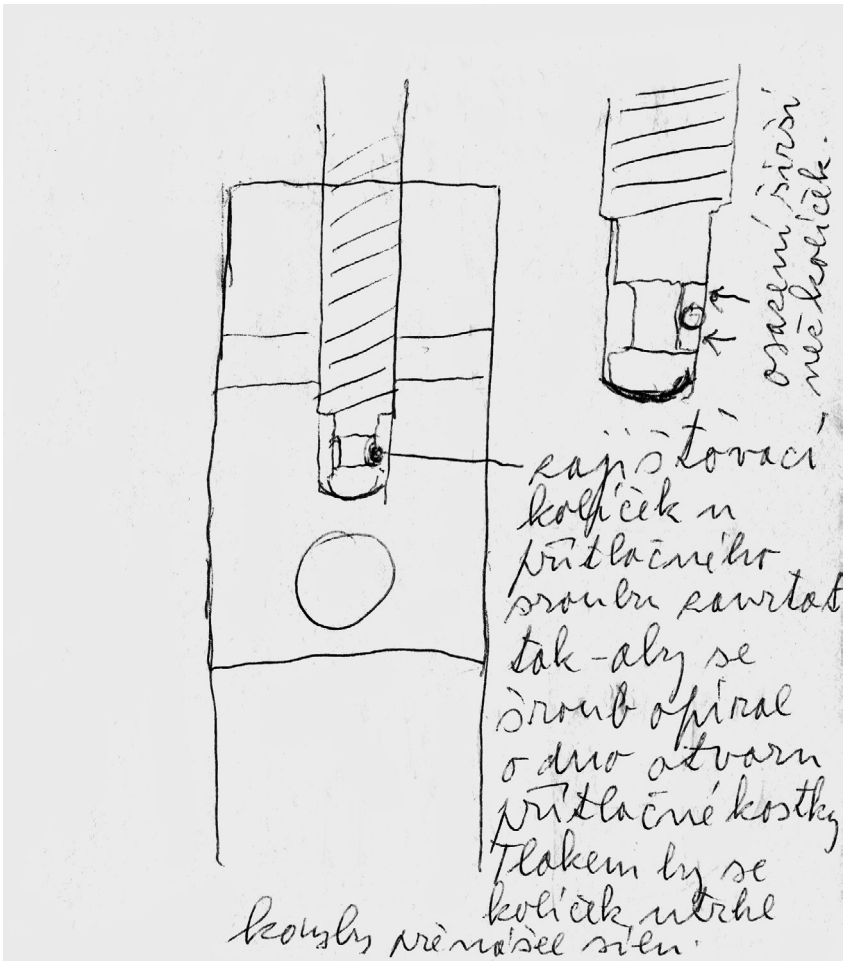
4.
a překližka se přeci jen
podolá.
File na suché jehly
je dobrý slabší a
tvrdší. - na struktury
pochopitelně silnější
a podlajnější.
Snad mojim návrhům
porozumíte.
Váš V. Boudník.

Vladimír Boudník,
„Jak si pořídit grafický lis?",
dopis, 7. 11. 1967
strany 1–4

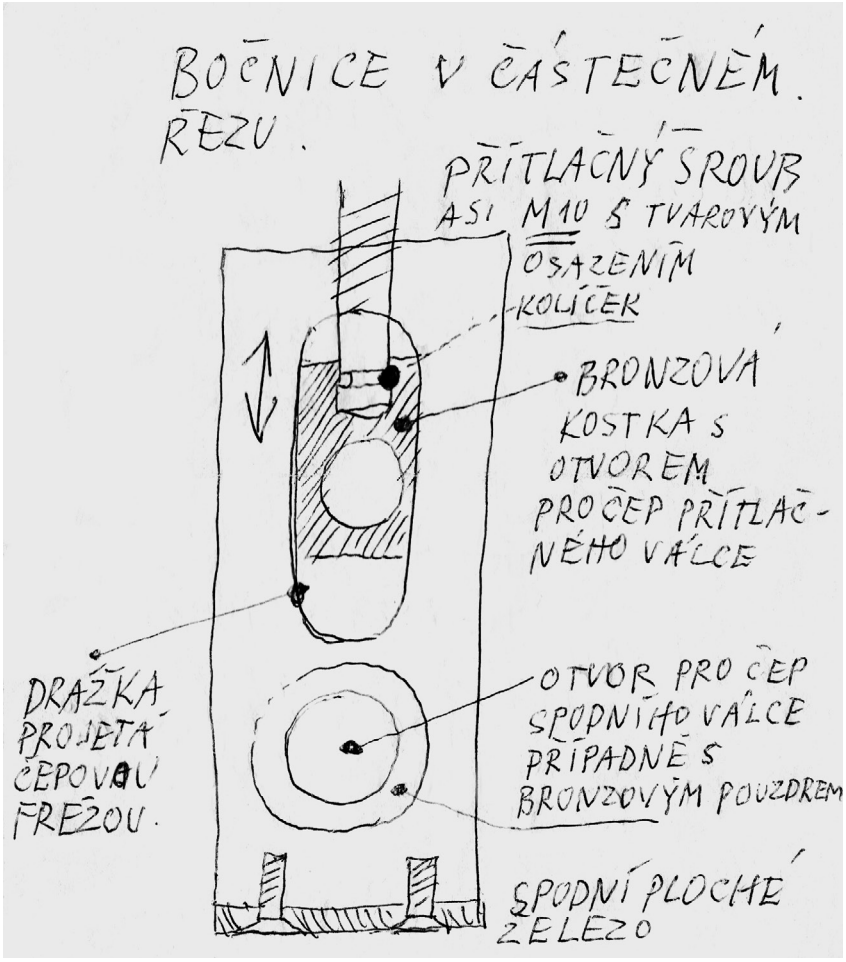

CELKOVÝ POHLED:
(nevím znáte-li strojařské
výkresy tak kreslím lapidárně)
PŘÍTLAČNÉ ŠROUBY
BOČNÍ STOJNA
1. PŘÍTLAČNÝ VÁLEC
2. spodní válec.
BOČNÍ STOJNA
PLOCHÉ ŽELEZO NA
PŘICHYCENÍ STOJEN
PODLOŽKA MEZI BOKEM
VÁLCE A STOJNOU-ABY
SE VÁLEC LEHCE OTÁČEL
A NEDRĚL SE.
KLIKA

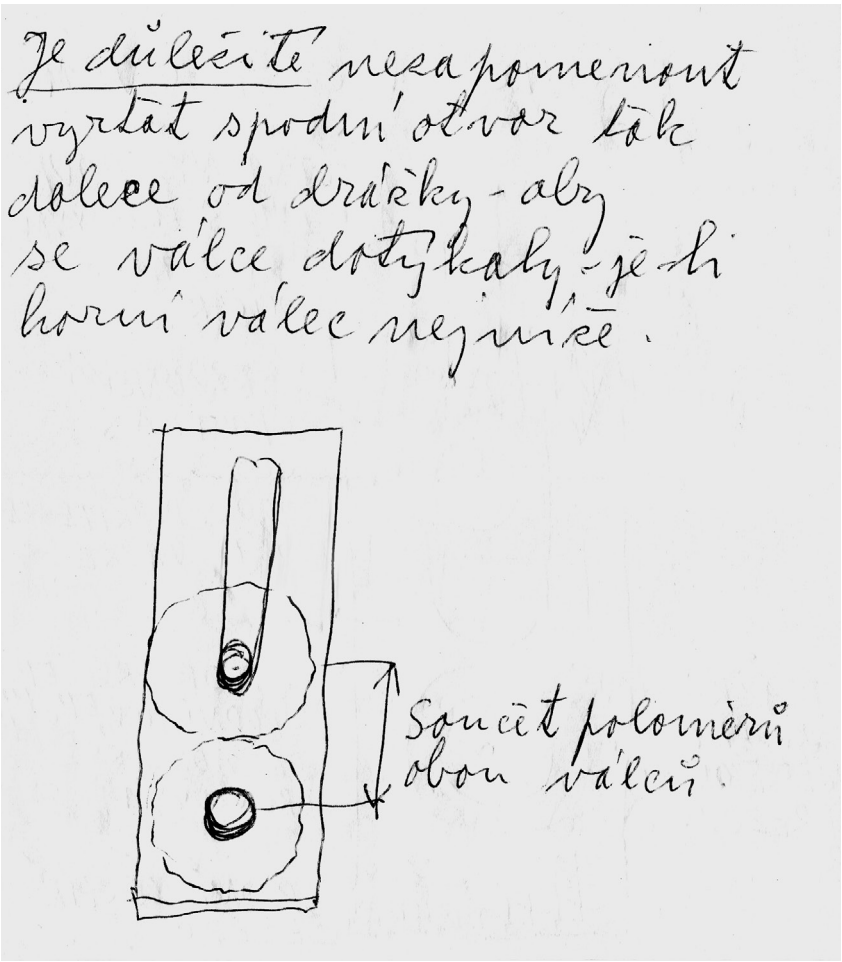

VÁLCE JSOU ASI SILNÉ
DLE NÁČRTKU-
(HORNÍ MÁ BÝT SLABŠÍ,
NEŽ SPODNÍ ALE TAKÉ
NEMUSÍ)
500 mm.
čepy úměrné k síle
a délce válců.
válce
čím jsou delší musí být
silnější-aby se uprostřed neohnuly.



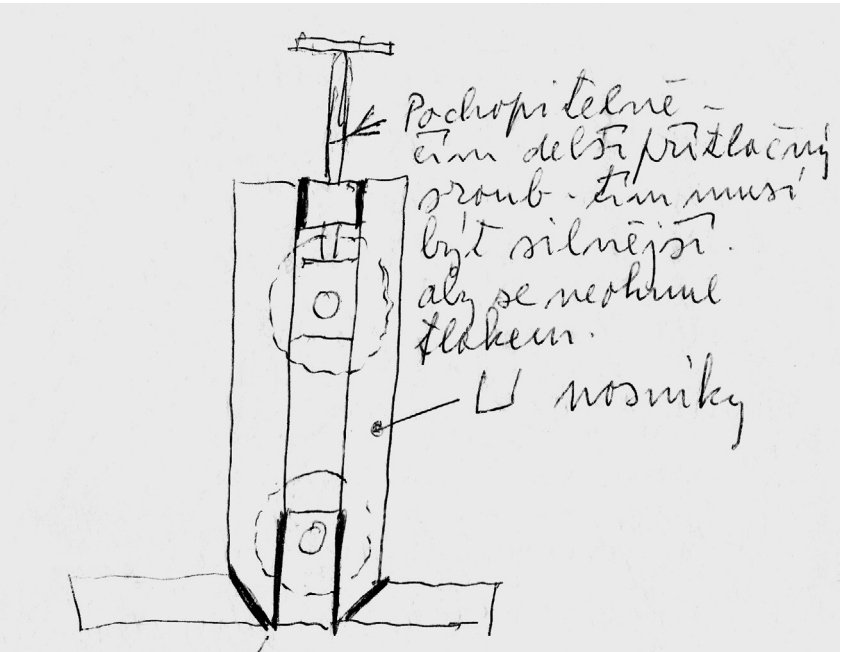


Vladimír Boudník,
„Jak si pořídit grafický lis?“,
dopis, 7. 11. 1967
strany 5–8


BOČNICE V ČÁSTEČNÉM ŘEZU.
PŘÍTLAČNÝ ŠROUB ASI M10 S TVAROVÝM OSAZENÍM
KOLÍČEK
BRONZOVÁ KOSTKA S OTVOREM PRO ČEP PŘÍTLAČNÉHO VÁLCE
DRÁŽKA PROJETÁ ČEPOVOU FRÉZOU.
OTVOR PRO ČEP SPODNÍHO VÁLCE PŘÍPADNĚ S BRONZOVÝM POUZDREM
SPODNÍ PLOCHÉ ŽELEZO


Je důležité nezapomenout vyvrtat spodní otvor lůžka dolece od drážky - aby se válce dotýkaly - je-li horní válec nejníže.
Součet poloměrů obou válců.

Budete-li moci - udělejte
bočnice pokud možno
vyšší - v případě - že byste
chtěl tisknout dřevoryty
či dřevořezy. - Když
rám začnete - mějte
pomůcky (soustruh - vrtačku
příp.) můžete upít - pomohou-
li vám - večer sat. nejlépe
v provozu.
Nemáte-li materiál na
bočnici. - můžete
svařit ⊔ nosníky. -/.



PS. Silné čáry svary
nezlobte se že umárám.
mám u sebe slabé brýle
a špatně vidím.

Vladimír Boudník,
„Jak si pořídit grafický lis?“,
dopis, 7. 11. 1967
strany 9–12

Dezider Banga

připravuje
Pavel Petr

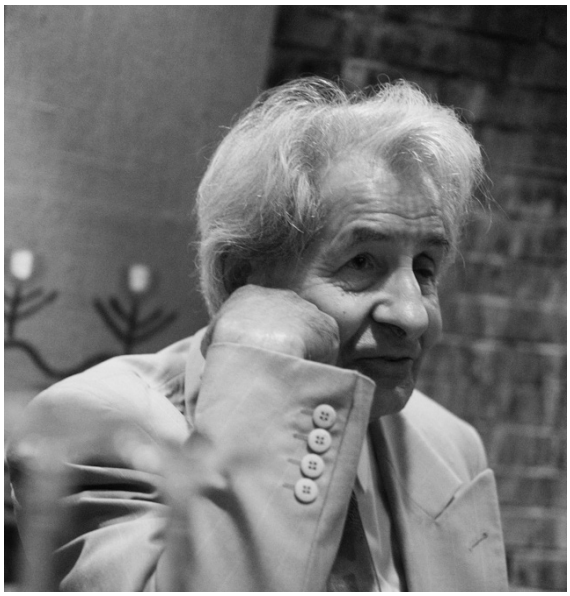


Foto: Dalibor Novotný

Narodil se 24. března 1939 v Hradišti u Partizánskeho.
Vystudoval na Filosofické fakultě UK v Bratislavě slovenštinu a dějepis. Po studiích působil jako středoškolský učitel, překladatel, televizní dramaturg a poté se stal šéfredaktorem romského časopisu Romana.
Vydal knihy básní: Záružlie a lekno – 1967, Hovory s nocou – 1970, Modrá búrka – 1970, Horiaca višňa – 1983, Magnólie zhasínajů – 1989, výběr z poézie, Lyrika, 1992.
Dále vydal antologie romské poesie – Pieseň nad vetrom – 1964, Verše z vrbiny – 1992 a také antologie romských pohádek – Čierny vlas – 1969, Paramisa – 1992.
Dezider Banga žije v Bratislavě.

***
Bešťa tele o khamoro brigaha,
pherde hi ma miro šero moľaha.
Šaj ma me džav, šaj mam e džav te roven,
e kali phuv le asvenca te čhoren.

***
Den mange mri lavuta,
sar šukara papiňora.
Ande lakeri somnakuni hura
sovkeren o čiriklora.

***
Nikana sit nadža la jagaha,
telo parno gat
la phirava.
Luluďonna mre bala,
taťara o šudro drom,
so sar tikno čhavoro
našel angle mande

ROMANO POETOS

Geľom ari po rito
la raťaha kerilo dereko,
o čerheňa mange sikavkerde
pre somnakune khamora,
o veš hangozinel le pajtrinenca,
o fizi pašo paňori
vakerkeren peske ando kanora,
oda hi amoro poetos.
Bare kamel o simfonii
so o veša bašaven,
bare kamel o pharipen
ande amare jakha,
bare kamel o barora
ando paňora,
buter sae o somnakaj.
Oda hi amoro poeto
lošanel, kana dikhel
sar tele džal i pajtrinori
sar kraliko korabo
saki čarori
polovke vakerel,
oda hi amaro
gulo manuš.

***
Narodil som sa,
do chladnej vody ma ponorili,
aby som bol zdravý jako orech.
Uspával ma olej hory,
píjal som noc zo slamky.
Moje čierne oči –
ručníček žialu.

Spím, som maličký Cigán,
ide mi na trinásty rok.
Na šiatri vietor
plachtami špliecha
a strecha,
zub veľkej píly –
píli štíhly jaseň luny
na kolieska.

Pre mňa je lúka
oranžový kôš.
Zvonkohra hrušiek a jabľk,
kde bažant lampášikom chvosta bliká,
keď noc modrie jako zrelá slivka.

Zajac beží –
rozsypal popol,
mesiac do brehu
dýku vbodol.

Zrazu sa z oblohy
vysypal vanilínový cukor
a vietor ho píšťalou
do haluzí sfúkol.

Noc bledne,
dva voly orú
na hnednúcej roli.

Z lúky bocian vydýchal
všetok sneh.
V ťažkom žiali sa slzy
na bronz menia.

Deň sa ku mne blíži
jako biely psík,
včelín ho bozková medovými ústami.

Narodil som sa,
do chladnej vody ma ponorili.

S P O M I E N K A

Na brade kopca
skryl sa cigánsky tábor
jako včela do kalicha kvetu.

Spomienka,
dozretý gaštan.

Oheň jako reťaz rinčí
a Cigánkam kvitnú na perách ruže piesní,
ich žial sa rozvešal jako kvapky na zelené listy.

Zažni mi ohníček, dievčatko cigánske,
nie malý, nie veľký, nech túžim po láske.
Prestri svoju sukňu, miluj ma vášnivo,
nech okolo nás lúka rozkvitne.

Spomienka,
studňa hlboká.

Luna si zacvikla prsty
v pukline pleteného domca,
chcela si brnknúť na struny
Cigánových huslí.

Je ticho jako na zvonici,
keď odmontujú zvony.

Len zavše sa vietor vo vlasoch kríkov rozpráska.
Vtedy otec sníva o svojom živote.

Snívajú sa mu dlhé biele cesty
a snívajú sa mu husle pod pazuchou.

Spomienka,
čo sa vlastne stalo?
Domčeky drobné zrazu majú sviatok,
pod rubínový strojný klobúk schovali sa,
počujem hrať rádio.

Spomienka na cigánsky tábor!

C I G Á N S K A P I E S E Ň

Má každý záhyb z celofánového potoka
a trochu bolehlavu za táborom.
Jej rytmus je sypký.
Plavajú v nej Cigánkine oči,
fialové rybky.

Klopkajú v nej kopytá,
Cigán a step.
Na koni, čo má rebrá jako zebra
z dlhých ciest.

Má toľko farieb
jako tvoja sukňa
a toľko žialu,
že je z nej aj luna
smutná.

Cigán, vezmi husle,
dotýkaj sa strún,
jako mušle
o boky vĺn…

D I A Ľ K A

Zasvietila luna,
rieka platí zlatými prútmi
tmavomodrým diaľkam.
Reťaz svetla spadla z hviezdy,
v priepasti ozvalo sa rinčanie.
Mesačný svit predriapal sa do lesa,
povykladal kmene stromov
slonovinou.

Erik Jakub Groch

připravuje
Pavel Petr



Foto: Dalibor Novotný

Narodil se 25. dubna 1957 v Košicích.
Studoval na gymnáziu v Košicích a po ukončení studií vystřídal řadu rozmanitých zaměstnání. Do roku 1989 působil v prostředí košického uměleckého undegroundu. Na přelomu 70. a 80. let se převážně s Marcelom Strýkom podílel na vydávání samizdatových literárních sborníků Třináста komnata a Nacelle.
V listopadu 1989 a bezprostředně po něm aktivně vystupoval za Občianske fórum v Košicích. V letech 1991–1992 byl spoluzakladatelem a spolueditorem literárního almanachu Tichá voda I – III. V roce 1990 pracoval jako redaktor obnoveného týdeníku Kultúrny život, v roce 1992 si založil vlastní nakladatelství, které později nazval Knižná dielňa Timotej.
Vydal knihy básní: Súkromné hodiny smútku (původní samizdatové vydání, v roce 1989 vyšlo přepracované oficiální vydání a v roce 2000 reedice ve zkráceném autorském výboru), Baba Jaga: Žalospevy, 1991, Bratsestra, 1992, Súkromné hodiny smútku, 1999, To, 2000, L´acinéma, 2001, Druhá naivita / Zobrané a nové básne a príbehy, 2005, Em, 2006, Píšťalkár, 2006, Infinity, 2007, Ábé, Aha a spol., 2009.
Napsal knihu pro děti – Tuláčik a Klára*, 2000.*
Erik Jakub Groch žije v Uloži u Levoče.

m i z a n s c é n a

písať čas, dlhé, nezrozumiteľné vety

aj o zvieratách v kalendári možno snívať

v noci počuť raz a navždy zavŕšené vrany z košíc

výber slov je prírodný výber

: je úplne jedno ako vznikol vesmír

M e d z i s t a v

1962

chlapec vedľa neho, vedľa neho miska s dažďom,
dážď neustáva,
len zastavuje, artikuluje medzeru *šš*

, šmuhu uspávanky, podspev *šš* medzi chlapcom

, prikrýva ho dážď vyslovujúci dážď
nehybným tvarom kvapiek,
vyslovujúci ani toto, ani tamto, an

S e k u l a r i z o v a n ý s t r o m

Všetky listy sú navzájom zameniteľné.

V mojom ohni horia len medzery.

Koruna stromu sa podobá na korunu stromu
alebo na mozog.

Najhrdzavejší list je vždy na inom strome.

Moje ovocie je neoplazma, vaše ovocie.

Je čas milovať a je čas milovať a prikryť sa lístím.

Otváranie miesta

Detstvo, jeho priesvitný okraj, strávil v bezodnej miestnosti s výhľadom na Afriku - ako keby sa ustavične ponáral - jeho časom bolo jediné miesto, absencia.

Čakal na sneh, v zime zafúkal vietor rozsušené škáry v okeniciach pieskom z púšte - červeným, hrdzavým, žltým - len bieloba, obraz všetkého, vždy chýbala.

Pod viaduktom – s netopiermi zavesenými na drsnom strope – každý štvrtok prešlo osemnásť čiernych, ligotavých motoriek okolo auta prezidenta Houariho Boumédièna.

Cítil, nech robí čo robí, že ho miesto zaberá, podobne ako šíriaca sa hmla zaberá priveľkú prázdnotu, dotkne sa ho - a hneď preto ustúpi - keď je zastúpenie nejasné, alebo priveľmi blízko, z tváre do tváre.

Predstavoval si dokonalú svetelnú bytosť – jej tiché, zrkadlové pohyby - no videl, že ani ona nie je miesto, len svetlo, čo prichádza a uniká zobrazeniu.

Niekedy sa všetko náhle prepadlo – zbesilým porovnávaním, prílišným akcentom, nesprávnou dikciou – o tom nevie veľa, vyrástol z prirodzeného ateizmu, možno len preto, že zlo medzi matkou a otcom vyhrávalo nad dobrom

- takže čo sa týka nadprirodzenej pravdy - nehľadal ju, len otvorené miesto, ticho v zadnej miestnosti, niečo ako odloženú hračku vrátenú na jeho miesto.

veľká tercia

Kto chce vidieť skutočnosť ako to, čo sa nedá nahradiť?

Vločky majú zahalený vzhľad, sneh je habituálny.

Vidieť zarezávanie rieky do zdvíhajúceho sa podložia.

Tieto dve deiktické gestá v dvoch obrazoch poukazujú k vzdialenému javu a neprítomným rysom.[1]

Tu niekde sú tiež ikony teraz (stále), a nové (veľmi staré).

Keď si spomenie na gesto, z ktorého sa príbeh začal odvíjať, všimne si, že to vôbec nebola malá tercia, ale veľká tercia a jej molová harmónia sa objavila až po geste.[2]

Možno v skutočnosti ubúda len z toho, čo sa dá nahradiť teplom a svetlom.

Poznámky:
1. Bruno LaTour
2. Roger Scruton

Sculptures by architect František L. Gahura
Ladislava Horňáková

Architect František Lýdie Gahura played an irreplaceable role in the conception of the specific character and development of the architecture and urban planning of the city of Zlín during the period between World War I and World War II. Gahura, a native of Zlín, was closely associated with the development of the city and also with the life and work of Zlín founder, Tomáš Baťa.
With its unique concept, the Baťa architecture has become a particular type of artistic architecture that has its own distinctive sculptural quality, yet it fully applies the logic of construction and function. Gahura's architectural work was most certainly influenced by his education in sculpture. He intended on continuing his sculptural activities, so he attended the School of Arts, Architecture and Design in Prague after working under the guidance of sculptor and stucco plasterer Alois Amort. It was only because of Tomáš Baťa and his pragmatic artistic vision and desire for fulfilling the needs of Zlín and the company that Gahura decided to study architecture. Nonetheless, he was also able to apply his sculptural talent in his free work as well as in the decorative elements that he created as a ornamentation for the designs of the public buildings. Gahura's undisputed talent, that could not have been developed due to his immense workload, can be seen for example in the busts of Tomáš Baťa, Jan A. Baťa, their mother and father, J. A. Komenský, Božena Němcová and František Bartoš for the Zlín school, the sculpture of the sculptor on the wall of the City Hall, the crosses in Lesní and Kudlov cemeteries, and several monuments and gravestones in the nearby cemeteries. He also concentrated theoretically on the issue of the harmony of art as a guiding motive for creation.

Natalie Masliková–Schmidtová
Katarína Čierna

Natalie Schmidtová (born in 1895 in the Tambov Governorate in the administrative unit of the Russian Empire, died in Rozsochy near Bystřice nad Pernštejnem) spent 23 years of her life in various cities in Russia, where he family moved for a better life. The profound experiences from her life in Siberia, the rituals of the domestic and agricultural work, hunting, harvesting and games later became the powerful and inspirational source of her work. The social conditions did not permit Natalie to attend school, and she never learned to read and write. She worked as a maid, nurse's aide and as a child care nurse, spending the longest amount of time in the city of Novorossijsk near the Black Sea. In 1917, she met Hugo Schmidt, a Czech prisoner from the Austro-Hungarian Empire. Two years later, they got married and moved to Czechoslovakia and settled in Moravia. She began painting in 1944 without any previous artistic education. About two years later, her work was on display in two important exhibitions – at the Umělecká beseda in Prague and at the Galerie Pierre in Paris where she entered the world history of *"self-taught art"* (creating art without any formal education) She recollects the happy moments of her youth in her work, yet she also dreams of the exotic countries that she wanted to visit. She kept her child-like spirit and naïve perception of the world, creating light and somewhat simplified images with extraordinarily emotional and expressive effects. She created more than 800 pieces of art over the course of her life.

Jaroslav Krepčík – Sculptor, Painter, Graphic Designer and Restorer (1880, Telč – 1959, Prague)
Jan Buchta

Today, Jaroslav Krepčík is a practicably forgotten artist. He was a student of the renowned artist J. V. Myslbek and, together with his famous classmates from the sculpting academy in Hořice and the Academy of Fine Arts in Prague – Jan Štursa and Ladislav Kofránek – he discovered the peculiar Czech-Moravian tradition of sculpture. Krepčík was there at the beginning of the movement of professional care of sculptural works – restoration work (Braun's sculptural work in Kuks and Jaroměř, and Brokoff's sculptures in Prague) that was similar to the rediscovery of the interest in relief work and graphic techniques. He assisted Myslbek with the work on the St. Wenceslas monument and himself created several public art pieces in Prague and other cities. We can perhaps name the St. George (Svatý Jiří) sculpture for the St. Nicholas Cathedral at the Old Town Square or the four allegorical characters for the façade of the Czech Industrial Bank (Česká průmyslová banka) in Prague, and also the other four characters for the Continentale Insurance Company on Spálená Street. He was a member of the Union of Creative Artists (Jednota umělců vytvarných) in Prague as well a member of the Union of Creative Artists of Moravia (Sdružení vytvarných umělců). In his own work, Krepčík did not have the desire to solve the drama of that era that he had himself survived. He rather enjoyed capturing beauty – the beauty of women, the beauty of nature – that was firmly embedded in the legacy of his own great teacher.

An Interview with David Cajthaml
Prepared by Ivo Sedláček

David Cajthaml (1959) studied scenography and architecture at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (Umprum). He had his own punk rock group "Energie G" and plays, sings and writes lyrics for the "DekadentFabrik" band. He paints, draws, creates graphic designs, illustrations, ceramic sculptures and also paints on ceramics. He regularly publishes coloured illustrations and monotypes (combined graphic works) on Facebook and accompanies them with detailed descriptions and texts that are somewhat "psycho-probing" into one's inner psyche. This interview describes his artistic origins at the beginning of the 1970's, his influences, the (im)possibilities of presenting his work during the Totalitarian regime, as well as the difficulties that artists experienced during that era. It also contains a list and descriptions of many of the Cajthaml's artistic activities. Although he lives in a small village called Makotřasy outside the city limits of Prague, he participates and has exhibited his work in several cultural centres. He describes his life outside the city centre: "...more interesting things are born on the periphery, where there is more freedom..." He ends the interview by saying: "... mystery is an inseparable part of everything; I respect this and I treasure this."

A Space for Meditation – Michal Kerm
Vladimíra Büngerová

Daniela Čarná recently curated an exhibition at the Galeria 19 in Bratislava. The exhibition, entitled Meditation Space (Meditačný priestor), presented the recently undisclosed works of Michal Kern (1938–1994), a representative of various concepts, events, and land-art in the unofficial Slovak art scene. Six years after the artist's last exhibition in several galleries throughout Slovakia and Prague, this smaller showcase nonetheless featured carefully selected works highlighting Kern's themes from the 1960's to the 1990's with key works borrowed from the collections of various Slovak galleries, private collections and relatives of the artist. The aim of the exhibition was to reveal Kern's sensitivity toward nature and the place of man in it through a storyline – from the first touch to the activities and photo-experiments that were conducted in caves. All of his activities using the camera occurred near his home town in Močiar, in a pure relationship between the artist and nature as a creative space, or in the close circle of co-workers, who were more often members of his family. Kern paid special attention to the alienation of man and nature, and his philosophy reverted to creative art that focused on creating a kind of "manual" to renew this relationship, to recognise the relationship and literally be able to touch it. An intricate part of the exhibition includes the text labels texts that offer spectators with a freely associated meaning and provide him with explanations in the broader context of the creations. The texts have been taken from Kern's recordings as well as from the artist's journals. In addition to the description, the exhibition shows a selection from Kern's protected notes, providing us with an opportunity of looking into several different projects that have been created by the artist as well as texts that make up a visual scenario, documentation of various projects, the artist's elaborate reflections on the future as well as his up-coming works. Kern was more interested in light and the photographic documentation and painting with light, rather than the element of colour itself. He expressed himself using black and white photography and he almost completely excluded his creative ideas using colour. His creation utilised his creative speech, aesthetics, as well as the aimed expression of his own consideration of man and nature.

One Contagious Fury
Miroslav Zelinský

The exhibition of Jaroslav Prokop, photographer from the Tomas Bata University in Zlín, Faculty of Multimedia Communications, Studio of Advertising Photography, *The Furies of the Bigbeat Really Got a Hold on Me* (*Chytila mě bigbítová fúrie)* presents the portraits he captured of artists from the Czech independent music scene of the 1970's and the later rock and folk musicians.

The Cabinet of Libuše Šlezarová Work from 1975 to 2014
David Voda

Very few people know about the entire intimate works of Olomouc woodcarver Libuše Šlezarová (1953–2015). Although it is not very large – merely a few dozen pieces of wood, rag dolls, small creatures made from bones, papier maché, wire and string – it still calls out its metaphysical meanings. The artist never distinguished the differences between puppet-doll-idol-fetish-amulet; everything to her was a unique sample of an original, mythical world. Puppets and dolls were magical to her – as if they represented everything that was non-human, godly and supernatural. Such a creation was an actualisation of the myths and rituals of primitive cultures, something more contradictory to what she had developed during the period of normalization in Olomouc. If we were to look behind the Iron Curtain, we would be able to understand her in the context of this era that was directed toward the reinterpretation of the (post) Modern and tribal arts and the condemnation of the ethnographic classifications of the non-Western art.

Three Sisters
Hana Puchová

After graduating from the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague in 1997, painter and illustrator Hana Puchová (1966) returned to her home town of Ostrava, where she has been living and working. In the column *One Work (Jedno dílo)*, she writes about her painting *Three sisters (Tři sestry)* that she painted in 2009 and is currently part of the collection of Ostrava's Gallery of Fine Arts and is also a part of the cycle of portraits, *We are here (Jsme tady).* She focuses on the conditions related to the beginnings of the work, the inspirational sources and the way that it is presented. She adds to the unmistakable self-expression: "I don't perceive my style as a way of creating any kind of caricatures in the portraits. It's true that I want to paint a nice picture. But more than that, I want to paint a lovely portrait.

The Transition of the Náměstí Práce in Zlín The Exhibition Dedicated to František L. Gahura
Ladislava Horňáková

During the period between the World Wars, Zlín became a modern city with an inimitable architectural style and life tempo due to the success of the Baťa firm. The way that the representative space in front of the main entrance to the factory premises of the company complex was designed remains a recent question. An entire host of famous Czech architects and urban planners participated in the city's urban planning, which still remains an unresolved question. The original concept for this square was unplanned and unintentional. It simply focused on the area in front of the factory. The first buildings were built based on the immediate needs of the company without an overall concept and they have remained somewhat isolated even until today. Since the 1930's several studies had been conducted that have tried to come up with an adequate solution to the design of this space. In the spirit of the progressive ideas of modern urban planning for the idealistic, industrial city, this new square should become the centre of the city and a sort of commercial, cultural and social filter as well as a great gathering place for major events. In the spirit of these ideas, a series of variations of the project were presented between 1936 and 1946 by various firms and the firm of collaborating architects. František Lydie Gahura prepared most of the designs of the overall completion of the square (1935, 1936–1937, 1939, 1940–1942). Other famous architects and city planners – Josef Gočár, Bohuslav Fuchs and Emanuel Hruška – were also engaged in solving this particular issue in the years from 1940 to 1942. But it was Vladimír Karfík, who in 1946 followed them with their plans. These were always original and stimulating proposals, just the same as the other designs that appeared after the wars – none of which were implemented.

Paper, Rock and … Milano
Miroslav Zelinský

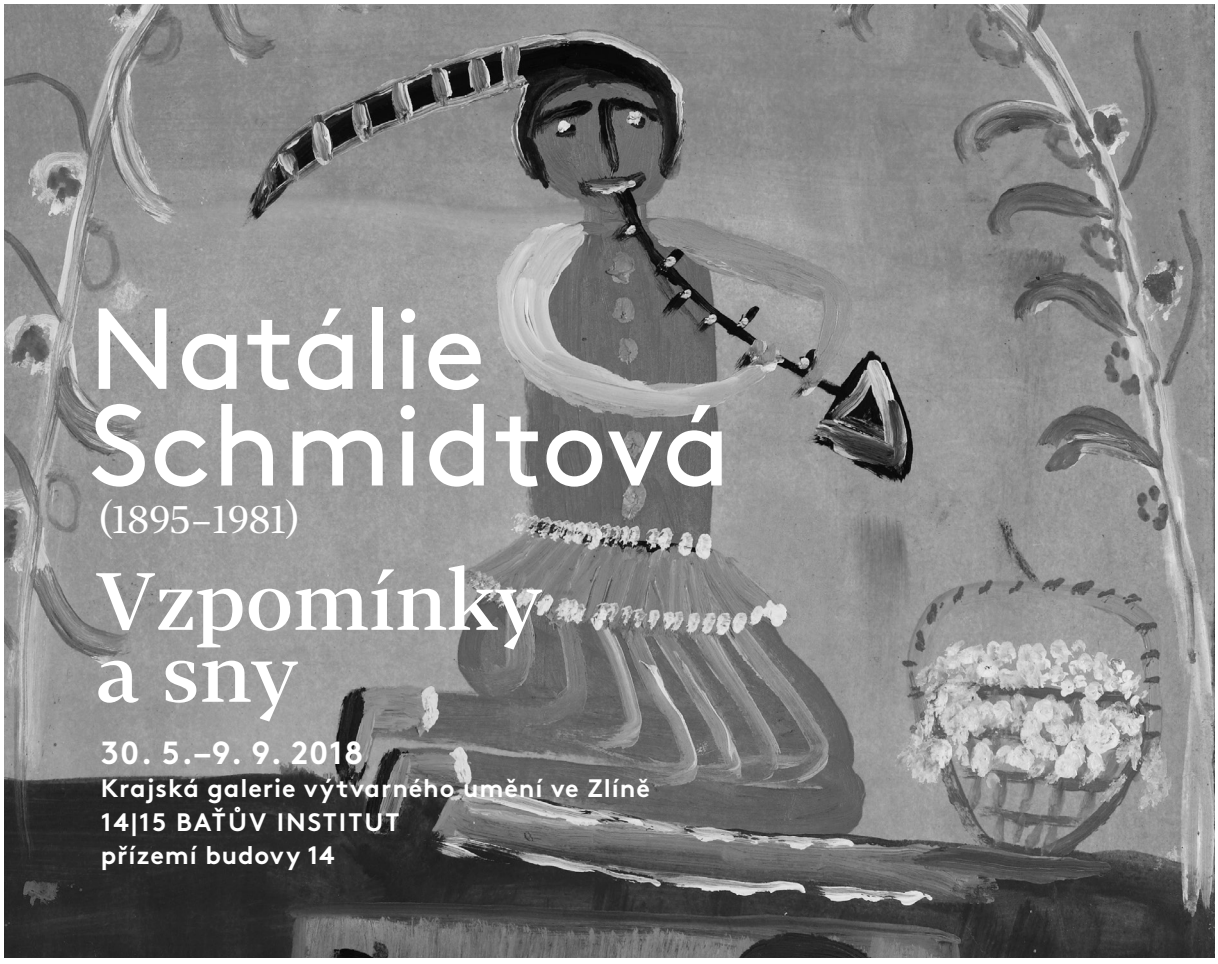
The Milano Design Week is probably the world's largest design event. This year, the Zlín University was presented twice at the showcase. Designers from Tomas Bata University in Zlín, Faculty of Multimedia Communications, prepared an exhibit of paper furniture Made in Paper and also presented the new, recycled material „ne-ro".

V. Boudník: How to make a graphic press (the unique letter from the J. H. Kocman's archive)
J. H. Kocman:

I saw the first graphics of Vladimír Boudník at Jiří Valoch's sometime in mid-1966. I was so fascinated by them that I immediately wrote a letter of admiration to him. No reply to this letter ever came, but Jiří brought me a roll of Vladimír's graphic art from his following trip to Prague (October 29, 1966). This was his way of saying hello and was also a thank you for the letter that I had written. There were five pieces of art. I could not believe this way of sending a gift; but later I realized that this was his style. He was of the opinion that art should be accessible to everyone, and this he demonstrated by distributing his graphic designs. When he became a member of the SČVU and was a freelance artist, he was also forced to sell something at the Workshop in Platys; his prices were so low that he was attacked by "colleagues", and was reprimanded that he was "spoiling their reputation, in particular their prices".
Vladimír Boudník's reprinted letter from November 7, 1967 was the answer to my question "How to make a graphic press?" This is yet another autograph from Vladimir in my archive and belongs among his treasures. This is my attempt at publishing it as "special" – the facsimile did not find any understanding and therefore I am making it available to the Zlín Prostor publishers.
Vladimír Boudník (1924–1968) is one of the most significant Czech graphic artists of the 20th century whose work was a precursor to the development of the world's abstract art.

Poetry
Dezider Banga
Erik Jakub Groch
Prepared by Pavel Petr

In the third issue, we are publishing the profiles of two Slovak poets. The first is Dezider Banga: a prominent Roma poet, a collector of folk roma verbs, a secondary school teacher and, last but not least, an editor. We have taken this selection of his poetry from the book *Lyrika* that was published in 1992.
The second poet is one of a few Slovak dissidents, Erik Jakub Groch, an author who had published before 1989 during the „samizdat (self-publishing)" era. One year later, he became the owner of the publishing house called *Knižná dielňa Timotej*. He is the author of many verse books, and is currently living in the village of Ulož in the region of Levoča located in the highlands of the Slovak mountains. We have selected a few of his his verses from the last poetry collection.



Natálie Schmidtová
(1895–1981)

Vzpomínky a sny

30. 5.–9. 9. 2018
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
14|15 BAŤŮV INSTITUT
přízemí budovy 14

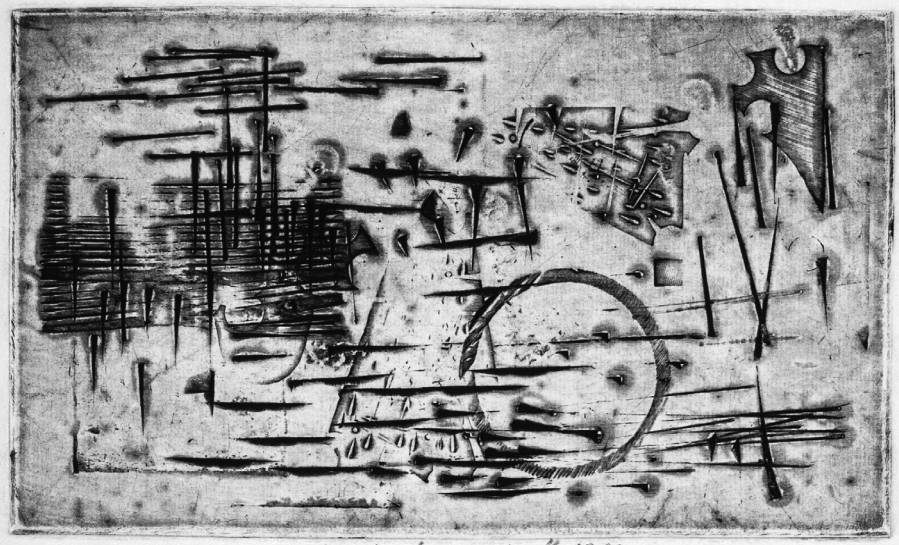


stálé expozice

PROSTOR ZLÍN
ŘÁDY VIDĚNÍ

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

14|15 BAŤŮV INSTITUT



Vladimír Boudník 1960



www.galeriezlin.cz
Zlínský kraj