

PROSTOR ZLÍN

45 Kč
ROČNÍK XXII. 3/2015

POESIE
HISTORIE
ARCHITEKTURA
VÝTVARNÉ UMĚNÍ





Vážení čtenáři,

výjimečně na tomto místě zastupuji šéfredaktora Prostoru Zlín Ludvíka Ševečka. Netroufám si napodobovat jeho úvahy zasahující celospolečenská témata, ale přidržím se obsahu našeho časopisu. Počínaje tímto číslem budou jednotlivá vydání časopisu zaměřena více tematicky, i když se zároveň nevzdáváme našich pravidelných rubrik a snah o reflexi aktuálního dění, například v podobě recenzí výstav. Tématem čísla, které držíte v rukou, je sedmý ročník Zlínského salonu mladých. Přehlídka, která doplňuje Nový zlínský salon, zaznamenala od doby svého vzniku řadu změn, a platí to i o letošním ročníku. Dokonce se zde snaha o inovativnost, doprovázená ruku v ruce nezbytnou sebereflexí přehlídky, stala vůdčí ideou při jeho koncipování. Jak se to projevilo na výsledné výstavě, se snaží zodpovědět úvodní text Terezy Špinkové, ale i článek v rubrice design od kurátorky letošního ročníku salonu Lucie Šmardové. O salonu mladých přímo i nepřímo vypovídají také dva rozhovory s laureáty Ceny Václava Chada Tomášem Moravcem a Ceny Igora Kalného Erikem Sikorou. Nadále pokračujeme v zavedených seriálech, a tak i v tomto čísle představujeme další stálou expozici moderního umění, tentokrát slovenskou Galerii Nedbalka v Bratislavě, která prezentuje velmi kvalitní soukromou sbírku. Našemu tradičnímu tématu zájmu v oblasti veřejných sbírkových galerií činíme za dost především dvěma články reflektujícími padesátileté výročí Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem.

Na druhé straně obálky reprodukuje projekt Naděždy Plíškové Pomník pro mého muže z roku 1992, a pokračujeme tak v představování sochařských děl z depozitáře Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně. Naděžda Plíšková (6. listopadu 1934, Rozdělův u Kladna - 16. září 1999, Praha) byla česká grafička, keramička, autorka sochařských objektů a básnířka. V roce 1964 se provdala za sochaře a grafika Karla Nepraše. Představované dílo získala galerie darem v roce 2007.

Václav Mílek,
ředitel Krajské galerie výtvarného umění
ve Zlíně

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

PROSTOR

ZLÍN

ROČNÍK XXII. 3/2015

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Tereza Špinková Zlínský salon mladých	2
Viktor Čech Rozhovor s laureátem ceny Václava Chada Tomášem Moravcem	9
Lucie Šmardová Rozhovor s laureátem Ceny Igora Kalného Erikem Sikorou	12
Zsófia Kiss-Szemán Galerie Nedbalka	16
Beata Gawrońska-Oramus Retrospektiva Alfreda Lenici	20
Ivan Neumann Schránka pro ducha. Výstava k 50. výročí otevření Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem	26
Nina Michlovská Schránka pro ducha v Roudnici nad Labem	29
Miroslav Zelinský Mezi kruhy a tichem	32

PŘEDSTAVUJEME

Pavel Netopil Deníkové záznamy a objektová tvorba Jaromíra Šimkūje	34
---	----

JEDNO DÍLO

Pavčina Pyšná Kresba Václava Boštíka. Zlínská galerie a skupina UB 12	36
--	----

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková Počátky panelové výstavby ve Zlíně I. První „panelák“ v Československu	38
---	----

DESIGN

Lucie Šmardová Nenápadnost a prolinání. Architektonicko-grafický koncept 7. Zlínského salonu mladých	46
--	----

Z ARCHIVU

Tomáš Mikulaščík Dopisy Miloše Bori	48
--	----

POESIE

Martin Reiner	58
Milan Ohnisko	60

připravuje Pavel Petr

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění a designu: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poezie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Lucie Šmardová, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavčina Pyšná, Ivo Sedláček (zastupuje šéfredaktora), Ilona Vichová, Vít Jakubiček / Technická redaktorka: Barbora Mrázková / 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 / Užavěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková
ISSN 1212 - 1398
www.galeriezlín.cz

Reprodukce

1. strana obálky: David Krňanský, Bez názvu, 2015
2. strana obálky: Naděžda Plíšková, Pomník pro mého manžela, 1992, KGVUZ
3. strana obálky: Jaromír Šimkūj, Bez názvu, 2015, pozink plech, 38,5×29,5×1,5 cm
4. strana obálky: Vladimír Kovařík, Vitiosum circuli, 2014

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

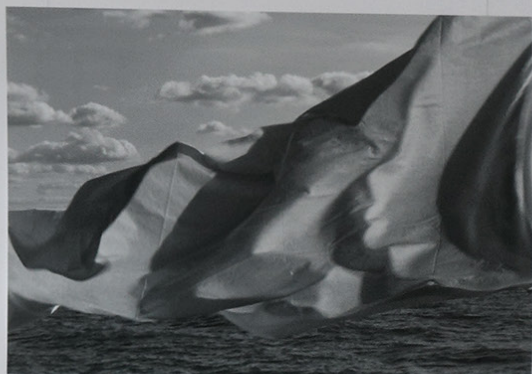
OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2015 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:

tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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



Zlínský salon mladých

prostor zlín 3 / 2015 3

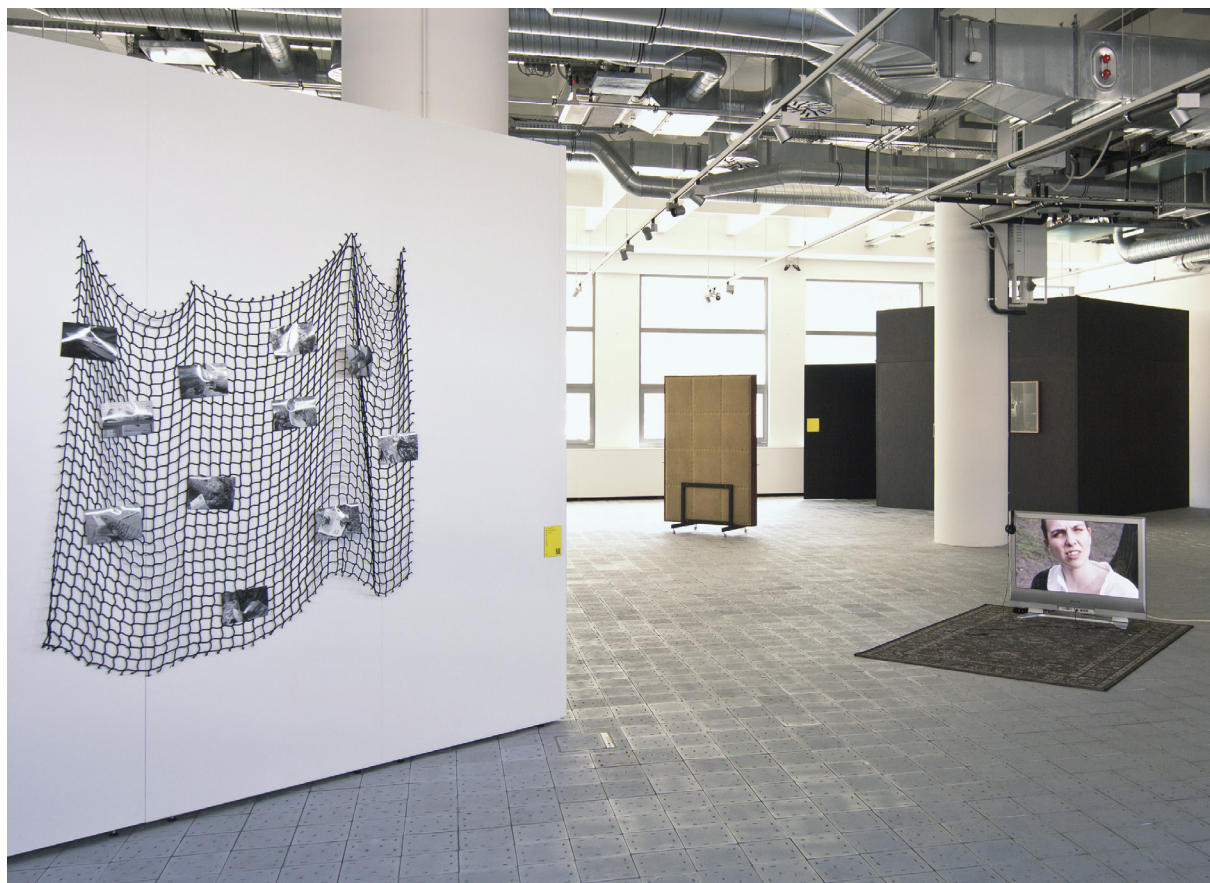
Tereza Špinková

„Na salonu vždy něco chybí a není třeba předstírat něco jiného.“ Tato věta stojí mezi jinými v úvodní kapitole nazvané Pokus o reflexi v katalogu Zlínského salonu mladých, kterou napsala kurátorka letošní přehlídky Lucie Šmardová. Reflexe je zcela jistě na místě – salon se letos v prostorách Krajské galerie ve Zlíně odehrává již posedmě – první byl uveden v roce 1997 a posléze každé následující tři roky. Výstava by tedy teoreticky mohla být nazývána trienálem, ovšem jen teoreticky – nejedná se totiž o kurátorský projekt (ačkoliv kurátora má), ale o skupinovou výstavu umělců, vybraných nikoli na základě témat, která ve své tvorbě užívají, ale na základě jejich kvality a originality. Jedinými určujícími kritérii jsou věk do třiceti let (proto salon mladých) a dále příslušnost k české či slovenské scéně. Na stránkách galerie se píše: „Tato striktně výběrová přehlídka si klade za cíl objevovat tvůrčí talenty a zaměřuje se přitom na nejvýznačnější postavy nejmladší generace umělecké scény. Jejím stěžejním záměrem je objevovat uvnitř nové generace umělců skutečné osobnosti.“ Otázkou však je, zda se tento velkorysý cíl dá naplňovat a jaké mechanismy jsou pro to použity, kdo je určovatelem kvality a jak se salon během své existence proměňuje. Co tedy na salonu chybí, proč a co naopak v něm můžeme najít? Jaké má toto chybění pozitiva?

Specifika salonu – nové obsahy historického modelu

Proč se tedy používá pro přehlídku označení „salon“? Jedná se o snahu navázat na tradici a kulturní historii města Zlína z doby meziválečné, kdy se konalo mezi lety 1936–1948 třináct baťovských Zlínských salonů. Přehlídka umělců mladší generace navazuje na tzv. Výstavy mladých, konané ve Zlíně v letech 1940–1943, které rovněž vzešly z iniciativy Jana Antonína Bati. Ten si skrze pravidelné nákupy děl vystavených na salonech rozšiřoval svou soukromou sbírku, na jejíchž základech byla po válce založena Krajská galerie výtvarného umění, která funguje

Lucia Sceranková, Oheň, 2013, Piesok, 2013, Seina, 2014, Vietor, 2015.



Pohled do instalace 7. Zlínského salonu mladých, 1. np budovy 14, zleva Dominik Gajarský, *Nechtěně dobrodružství*, 2015; Roman Štětina, *Zvuk pohlcující panel*, 2013; Lucie Rosenfeldová, *Souběžné naděje*, 2015.

dodnes. Letos poprvé se Zlínský salon mladých koná v nově zrekonstruované budově 14 zlínského továrního areálu, druhá část se odehrává v prostorách zámku. Samotný salon již od svého uvedení na konci minulého tisíciletí prochází změnami – vychází to již z jeho koncepce konání jednou za tři roky, což je doba, která vybízí k reflexi proběhlého, znovuoživení a nastavení pravidel výběru umělců či porotců. Většina změn však nastala až mezi salonem minulým a salonem letošním, jaké – to je předmětem tohoto textu. Letos salon dospěl do jakési pomyslné dospělosti, jelikož slaví osmnáct let. Zpětné ohlížení je zřetelné v textu Lucie Šmardové, kde píše, že se organizátoři pokusili i o hodnocení a určování postavení pořadatelské instituce. Reflexe uplynulého se pak navenek poněkud objevuje v textech katalogu k výstavě.

Jury a proces nominace

Pro každý salon je vybrána porota, sestavená z teoretiků, kurátorů a kritiků současného umění. Prvotní náhled, kdo má v jury sedět, zajišťuje Krajská galerie, hlavní výběr má posléze na starosti kurátor, letos tedy kurátorka Lucie Šmardová, která si k výběru přizvala Blanku Švédovou z VVP AVU. Pro letošní rok se jury zúčastnilo patnáct osobností, z toho šest slovenské národnosti. Jejich výběr byl dán rovněž jejich specializací a rozhledem, každý z nich se angažuje v nějaké instituci, zároveň mnozí z nich jsou členové dalších porot a komisí u nás i na Slovensku.

Mezi porotce se dostaly i recenzentky minulých salonů: Lucie Šmardová a Anežka Bartlová psaly kritiky na Nový Zlínský salon, který se odehrával v roce 2014, Blanka Švédová na salon mladých před třemi lety. Kromě teoretiků byl mezi porotce přizván vítěz Ceny Igora Kalného ze salonu roku 2012 Juraj Gábor, jehož účast podle organizátorů “plní funkci zpětné vazby vystavujícího” a navíc laureáta, který má za sebou samostatnou výstavu ve zlínské galerii. Každý z členů poroty má za úkol nominovat dvanáct umělců, jejich užší výběr je určen následným hlasováním členů jury. Další hlasování (o laureátech přehlídky) probíhá po zahájení výstavy, kdy porota určuje “autora nejvýraznějšího díla či souboru děl” a to ve dvou skupinách – české a slovenské. Porotci je vybrán výtvarník reprezentující českou výtvarnou scénu, který obdrží Cenu Václava Chada, Cena Igora Kalného je udělena slovenskému tvůrci.¹ Oba laureáti dostanou možnost uskutečnit během následujících tří let samostatnou výstavu v Krajské galerii ve Zlíně a jejich díla vystavená na salonu jsou galerií odkoupena. Snahou kurátorky letošního salonu je domluvit výstavy současných vítězů Tomáše Moravce a Erika Sikory (tedy převezení výstav, uskutečněných v Krajské galerii) v hlavních městech obou zemí – Sikorovu v Praze (výstavu se podařilo domluvit v Meetfactory) a Moravcovu v Bratislavě. Určující pro toto rozhodnutí bylo zvýšení prestiže přehlídky a zároveň snaha o co nejprofesionálnější přístup Krajské galerie k vítězům.



Pohled do instalace 7. Zlínského salonu mladých, zlínský zámek, zleva Alžběta Bačiková, *Mravní kompromis*, 2015 a Dominik Hlinka, *Saint Victoire*, 2015.

Chvályhodné je také zavzetí dokumentace výstav laureátů z minulého roku (Juraje Gábo-
ra a Matyáše Chocholy) do letošního katalogu. V přechozích ročnících totiž jakákoliv dokumen-
tace těchto výstav zcela chyběla – k výstavám
nebyly vydány katalogy. I toto nové gesto se dá
chápat jako součást snahy o reflexi ročníků mi-
nulých a inspirace pro ročníky další.

Letošní koncepce salonu byla změněna v jed-
nom zásadním bodu – porota se při úvodních
diskuzích dohodla zmenšit počet vystavujících
na třicet. V předchozích letech vystavovalo až
70 umělců, což jednak organizačně zatížilo za-
městnance galerie a zároveň ubíralo vystaveným
dílům na prostoru. Každý z členů jury má vůči
salonu mladých ještě jednu povinnost – napsat
o dvou autorech medailonek do katalogu.

Diskuse u kulatého stolu

Při uvědomění si těchto skutečností automa-
ticky vyvstává otázka, jaká je role těchto kultur-
ních představitelů, kdo jsou tedy ti, kdo určují,
co je kvalitní, co má být vystaveno, co má vy-
hrát a tím pádem se dostat do akvizice galerie?
Při zkoumání odpovědi na vznesenou otázku je
obzvláště zajímavé si přečíst v katalogu diskusi
jury (tedy alespoň části členů) při příležitosti le-
tošní přehlídky. Vedle výstavy, která poodkrývá
přístupy, témata a práce jednotlivých umělců, se
poodhaluje i něco z práce druhé strany – práce
teoretiků, kteří se v Česku a Slovensku zabývají
současným uměním. Vznesená témata v hromad-

ném rozhovoru jsou různorodá, základní charak-
teristikou diskuse je nikoli shoda všech účast-
níků na konkrétních závěrech, nýbrž ukázání
různých pohledů na méně či více palčivá témata,
jenž se vztahují k tvorbě mladé umělecké gene-
race, a která se tedy dají vztáhnout i na umělce
na letošním salonu. Mezi témata hlavní, kterých
se dotýkají, patří například vztah české a sloven-
ské umělecké scény, dále polemika nad tím, zda
se dá mluvit o národním umění a zda existuje
rozdíl mezi tvorbou v těchto dvou zemích a jaká
jsou jejich specifika. Automaticky se tak doty-
kají problematiky centra a periferie, přičemž je
zmíněno, že vzhledem k možnostem současné
doby být informacím nablízku (i když vzdáleně),
zároveň s možností zahraničních cest a fluktuací
pedagogů i umělců v této věkové kategorii se těž-
ko určuje, kdo má být považován za umělce “cen-
tra” a naopak. Vybrání umělci na letošní salon
sice pocházejí nejen z hlavních měst obou repub-
lik, přesto velká část z nich studovala či stále je
na škole v Praze, Brně či Bratislavě. Již na strán-
kách Krajské galerie se píše, že “Nové zlínské
salony si kladou za cíl srovnat pražský výtvarný
život, který zaujímá více než dominantní posta-
vení, s uměním v regionech, i s českými umělci
v zahraničí, a ukázat rozmanitost v českém vý-
tvárném umění.” Diskuse jury tedy tuto myšlen-
ku o srovnávání regionů rozvádí dále. Je jisté,
že Zlín byl odjakživa městem kultury, ovšem co
to v dnešní době znamená a jak se proměňují
vztahy mezi jednotlivými městy a je vůbec rele-
vantní takto přemýšlet? S národnostní otázkou



Pohled do instalace 7. Zlínského salonu mladých, zlínský zámek, zleva Matouš Lipus, Dřevorubci, 2014 a Erik Sikora, Těšení, 2014.

se poji hledání (vlastní, národní, historické atd.) identity, což je rovněž velice aktuální téma, objevující se v diskusi mezi porotou. Rozhovor jury ukazuje možnosti, jak je možné se k této problematice vztahovat. Diskuse se také zabývá procesem výběru umělců, přičemž zaznívá, že tento rok padlo rozhodnutí řídit se kvalitou a vystavit co nejprogresivnější a nejvýraznější díla. I přesto však zazněly hlasy i o možnosti pojmout výběr odlišně a představit například širokou škálu toho, co se v současnosti děje na úkor nevyrovnané úrovně děl. Zajímavé je slyšet, že “ze strany galerie nezazněl na začátku požadavek, jak by to (koncept salonu) mělo vypadat”, na výstavním konceptu se museli dohodnout členové jury.

Další možností, kterou galerie v příštích ročnících pravděpodobně využije, je zařadit na salon mladých jen ty umělce, kteří tam ještě nevystavovali. Tak by salon mohl víc naplnit propagovanou ambicí o objevování. Letos však hlavní shoda panovala na těch nejlepších – byli zavzati tedy i vystavující z minulých ročníků. Matěj Činčera a Jan Novák, kteří měli na starosti grafické zpracování katalogu, použili pro znázornění různých čísel, spojených se salonem, černé kruhové či eliptické grafy. Ty ukazují například poměr žen a mužů, poměr absolventů na školách a stále studujících, poměr těch, kteří se již zúčastnili předchozích salonů atd. Grafy tak přinášejí informace, které jsou zmíněny porotou a kurátorkou salonu – tedy například genderovou nevyváženost či větší specifikaci výběru umělců. Tyto podněty by měly směřovat především k vedení galerie, která by měla rozhodnout a zhodnotit letošní výběr a nastavit pravidla pro salon další.

Většina témat je tedy jen naznačena a nerozvedena více do hloubky, je zřejmé, že by se do katalogu tohoto formátu nedaly vměstnat delší texty. Formát diskuse kulatého stolu zároveň

nemohl v dané situaci přinést více informací. Přesto je nastavený koncept poodkrytí teoretické práce a myšlení jednotlivých teoretiků cenný a snad se na něj v blízké době podaří dále navazovat. Právě tito lidé jsou spojnicí mezi divákem a umělcem a myslím, že se stále dá použít (pravdivé) klišé, že umění, galerií i výstav je v našich zemích velké množství, ovšem těch, kteří by je systematicky představovali či kritizovali, je stále nedostatek.

Prostory, instalace a díla

Dva prostory, ve kterých se přehlídka odehrává, jsou značně odlišné. Nové prostory galerie jsou v rekonstruovaném továrním areálu a přestože detaily ukazující na původní funkci budovy (klimatizace a další potrubí) zůstaly z velké části odhaleny, současnou funkci výstavního prostoru nenarušují. Nebo lépe – přestože se nejedná původně o galerijní prostor, lze ho pro tyto účely vhodně využít, jak je vidět na právě probíhající přehlídce. Architektura výstavy, kterou navrhla architektonická kancelář Ellement ze Zlína a rozmístění instalací je divácky příjemné, díla mají dostatečný prostor a možná až nečekaně na sebe reagují. Při shlednutí prostoru jako celku by se dalo říci, že se jedná o dopředu vymyšlený (kurátorský) plán dát k sobě díla vzájemně se nerušící a rovněž sedící do barevnosti šedá-bílá-černá, ovšem to nebyl původní úmysl. Dvě díla – zvuková instalace Pavla Sterce a videoprojekce Tomáše Moravce umístila Lucie Šmardová do prvního patra, ve kterém je stálá sbírka galerie. Tento krok je odůvodněn hned dvěma podněty – prvním je nemožnost jakékoli světelné dramaturgie v dolním prostoru – kurátorka chtěla zanechat prostor čistý a kromě několika výstavních panelů do něj umístila jen jednu videoinstalaci v černém boxu.



Vojtěch Fröhlich, Obraz IV, 2015, intervence do bývalých depozitárních prostor galerie.

Zadruhé je jistě zajímavé sledovat propojení děl ve stálé sbírce s díly dočasně instalovanými, která na stálou expozici reagují – designové lavičky u instalace Pavla Sterce komunikují se sbírkou designu, video se sochou Tomáše Moravce zase ukazuje na sbírku plastiky vystavené v expozici.

Na zámku ve druhé části výstavy se v několika místnostech a na chodbě prezentuje šestnáct umělců. Prostor má své limity, dá se však prohlásit, že se umělcům a organizátorům výstavy podařilo z něj vyčerpát téměř maximum. Vzhledem k akustice prostoru a faktu, že sedm z vystavujících zde pracuje se zvukem, bylo třeba místnosti od sebe oddělit a odhlučnit. To se povedlo skrze instalaci protihlukových černých stěn, které na výstavu poskytla firma mmcíté+. Prostor nakonec oddělují i vizuálně, přesto citlivě. Čtyři další umělci pracují s malbou, obrazem, nikoliv však ve smyslu klasického nástěnného obrazu, ale spíše jako objektu, který expanduje do prostoru nebo s ním jinak pracuje. Poněkud matoucí je jediné instalace Petra Krátkého a Lucie Mičíkové, oba pracují (na první pohled) podobně se stejným materiálem – papírem, nedostatečný prostor na zámku má rovněž instalace dvojice Julia Gryboš a Barbora Zentková, ovšem zde je důvodem nemožnost najít vhodnější prostor. Galerie na zámku je skrze intervenci Vojtěcha Fröhliche zvětšena o další tři místnosti: skrze díru v zazděných dveřích může divák vlézt do jinak “tajných komnat” bývalého depozitáře Krajské galerie, který byl před dvěma lety odstěhován. Autor sám pokládá otevření tohoto prostoru s pozůstatky depozitárních mobiliářů za podnět k otázkám o salonu obecně, jak probíhá, co přináší z historie a co naopak může přinést jeho existence pro budoucnost současného umění.

Pokud by se mělo nějak shrnout celé vyznění výstavy na základě rozboru a popisu jednotlivých

děl a uměleckých přístupů, zřejmě by se dalo naděst několik bodů – umělci často překračují různá média a používají neobvyklé formy pro zvýraznění nebo naopak potlačení obsahů. Často se zabývají osobním příběhem, či subjektivně zaznamenávají historické dění nebo polemizují nad důležitostí kulturních symbolů (Roman Štětina, Petr Šprinc, Alžběta Bačíková) a to zejména pomocí videa, filmu či fotografie. Jiní zkouší hranice klasických médií a jejich možnosti (Lucia Sceranková, Lucia Mičíková, Jiří Topinka, Lucia Papčová ad.). Přiblížení jednotlivých děl a samotných umělců a jejich záměrů poskytne audioguide, který si lze na výstavě půjčit. Představitelky platformy You Make Art (UMA) položily vystavujícím tři otázky, na které umělci svědomitě a poctivě odpovídají a umožňují tak návštěvníkům přiblížení jejich osobnosti a tvorby.

Při výstavách jako jsou tyto se leckdy nelehko hledá klíč k tomu, jaká díla (potažmo umělce) dát k sobě a kteří by naopak na vzájemné sousedství doplatili. V letošním ročníku se rozhodně povedlo vyčerpát z obou prostorů maximum – respektive podařilo se z velké většiny najít vhodná místa na umístění jednotlivých děl. Hlavní prostor v budově 14 působí klidnějším dojmem, možná by se dalo říci vizuálně spjitějším, na zámku pak umělci dostali prostor na performativnější projevy, které se do momentálně opuštěné historické budovy hodí. Skrze tradiční média či naopak zvuky, intervence a videa expandují do prostoru, který se tak dává do pohybu a divák je jím veden v určitém rytmu. V prostorách nových se naopak kroky návštěvníka zastavují a místnost nabízí možnost se na jednotlivá díla více koncentrovat.



Jiří Topinka, Neznámá území, 2015. V průhledu Milan Vagač, Fotonit, 2015 a Petr Krátký, Re-, Věnováno Ivovi, 2015.



András Cséfalvay, Rada večných bytostí, rozsudok, 2014.

Výstava v procesu změn

V kontextu umění často zaznívá myšlenka, že změny probíhají rychleji, než jsme je schopni institucionalizovat. Přehlídka tohoto zaměření – totiž na mladé umělce – je zajímavá právě kvůli tomu, že změny probíhají přímo v ní, během ní. Institucionalizace ukázané tvorby je teprve v začátcích, ještě ne zcela usazená a tudíž nezachytitelná. Vzhledem k častým povzdechům o nedostatku informovanosti veřejnosti o současném umění či případně nemožnosti pochopit to, co právě plyne, se myslím Lucii Šmardové podařilo podniknout kroky právě proti chodu těchto stížností. Výstava je divácky velice příjemná – od prvního dojmu, který navozuje architektura výstavy, přes rozmístění děl až po grafiku, která je zcela současná a zároveň respektuje instituci, ve které se přehlídka koná. Jak již bylo zmíněno, nelze opomenout ani audioguide a katalog, jehož část s medailonky jednotlivých vystavujících si může domů odnést každý návštěvník. Zdá se

tedy, že i přesto, že se nejedná o výstavu kurátorskou či tématickou, podařilo se navázat umělcům kontakt jak s divákem, tak s prostory a rovněž je (nejen skrze katalog) zřetelné teoretické základy, ze kterého salon vzniká. Letošní přehlídka tak ukázala a provedla řadu změn, na které by se nemělo za tři roky zapomenout, ale naopak je oživit a přinést další. Jde jít cestou přiznání si toho, co chybí, co může chybět propříště a co naopak mezi chybění nezavzít.

Poznámky:

1. Zde opět nastala v letošním roce změna – dříve volili čeští porotci zastupitele české výtvarné scény a slovenští naopak, dnes volila oba celá porota. Podle kurátorky Lucie Šmardové jde o zrelativizování národnosti, která v současnosti nenese žádné zásadní sdělení (Slováci studují v Čechách a naopak) – viz také dále v textu.

Rozhovor s laureátem ceny Václava Chada Tomášem Moravcem

Viktor Čech

Letošní laureát Ceny Václava Chada Tomáš Moravec (nar. 1985) je absolvent Institutu umění a Designu v Plzni (A. Matasová, D. Zahoranský a M. Pěchouček) a posléze ateliéru Jiřího Příhody na Akademii výtvarných umění v Praze. V současnosti působí především v Praze. Ve svých „prostorových situacích“ tvořených většinou instalacemi, objekty či videi je pro něj často významným momentem změna se svými procesuálními kvalitami. Řadu svých projektů realizuje také ve spolupráci s dalšími umělci (především Matějem Al-Alim).

Již v roce 2008 jsi byl mezi nominovanými na zdejší nejprestižnější uměleckou cenu – Cenu Jindřicha Chalupického. Dokonce jako svého času nejmladší nominovaný vůbec. Spolu s finálovou účastí v absolventské ceně Exit následující rok máš tedy již s účastí v této „soutěžní“ formě uměleckých prezentací svoji zkušenost. Cena Václava Chada, jejíž jsi letošním laureátem, má poněkud odlišný charakter, ale přesto bych se tě chtěl zeptat na tvůj názor na toto umělecké „soutěžení“, poměrování kvalit atd.

Pokud bych zpětně hodnotil soutěžní výstavy, kterých jsem se účastnil, musím o nich mluvit jako o značně specifickém a v jednotlivých případech rozdílném prostředí. Nejedná se totiž o skupinové ani samostatné výstavy autorů. Mnohdy tak ve výsledku vzniká „emočně nasycený roztok o nízké viskozitě“. Jejich podobu definují konkrétní soutěžní podmínky a průběh příprav. Záleží na účastnících a organizátorech, zda dokáží překročit rámec soutěže a připravit výstavu, která nebude jen dočasnou stájí pro šampionové koně, v tom horším případě zastavárnou přebytečných artefaktů, ale kvalitní výstavou, která mapuje současnou tvorbu určitého spektra autorů. Finálové výstavy typu Cena Jindřicha Chalupického a Foster Prize Boston, jichž jsem byl účastníkem, mají výhodu v poměrně malém počtu prezentovaných finalistů. Oproti tomu Cena Exit či Zlínský salon mladých jsou mnohem početnější. Velice rozdílné je pak institucionální i ekonomické zázemí jednotlivých cen a motivace, s jakou do nich mohou účastníci

vstupovat. Obecně však musím říct, že tento typ „srovnávacích výstav“ vítám. V první řadě proto, že mohou obsahovat zajímavě složenou jury, která dokáže vnímat práci autorů pod jiným zorným úhlem, v neposlední řadě proto, že si osobně myslím, že soutěživost k uměleckému projevu patří, přestože by neměla být jeho motivací. Mezi těmito mantinely je mnoho dalších důvodů, proč se soutěží účastnit. Jedním z nich je i možnost vlastní zkušenosti s nedostatky těchto soutěží, a mít tak šanci je pomoci zlepšit.

Již v předchozí otázce jsem naznačil tvůj poměrně časný vstup do hlavního dění české umělecké scény. Ostatně i samotný Václav Chad stihl své výrazné dílo vytvořit před nedožitým dvaadvacátým rokem života. Cítíš se tímto svým již dlouhodobým pobytem v „Artworldu“ v nějaké výhodě či nevýhodě oproti umělcům, kteří pevnější půdu pod nohama získávají až v době dokončení svých studií?



Nemoc bílého muže, Cena Jindřicha Chalupického 2008.

Nehovořil bych o výhodách či nevýhodách oproti někomu jinému, protože každý přístup má zcela specifické rysy a důvody. Někomu vyhovuje se déle izolovat a až poté vyjít s celistvou tvorbou, mě naopak zajímalo od začátku prezentovat věci v jejich vzniku, variacích i chybách. Nedá se také opomenout, že pohybovat se v „Artworldu“, jak říkáš, není zcela samozřejmé. Je poměrně komplikované si v prvních letech uvědomit, že jsi jeho součástí, a poté nezapomenout, že tvůj pobyt v něm není ničím garantován. V každém případě o tu pozici musí člověk usilovat kontinuálně a nelze čekat, že po škole přijde nějaký zlom. To pak bývá spíše negativní zjištění. Já měl možná výhodu několika prvních výrazných prací, které mi již brzy otevřely další možnosti, ale stejně tak tomu být nemuselo, pokud by se nenaskytly vhodné okolnosti. Své produkci sice věnuješ mnoho času, ale stejně tak o ní mnohdy rozhodují poměrně náhodné rychlé konstelace. Je to tak trochu loterie, zda si v pravou chvíli najde ta či ona práce vhodné publikum. Na druhou stranu lze ale věřit, že co je ryzí, to se nekazí. A vyplatí se tedy chvíli počkat.

V tvé tvorbě si nelze nepovšimnout fascinace poetikou archaické technologie, jako je například vzducholoď, která se několikrát objevila v tvých pracích, třeba v diplomové práci Průzkumný let z roku 2012. Často ve svých pracích využíváš i fyzikální



Hand in glove, 2013.

a technologické principy, jako je imploze apod., jak je tomu u projektu Otázka libivosti pláště z let 2012–2015. Je pro tebe využívání těchto principů spojeno se vzpomínkou na z dětství vycházející hrou fascinaci, nebo se snažíš odkázat i na dnešní obecnější situaci technologie mající v naší společnosti úlohu v polaritách mezi omezující pastí a kreativní extenzí?

Snažím se pracovat v určitém ideálním poměru sil. To znamená, že k tématům, jež zpracovávám, hledám adekvátní prostředky. Mnohdy se stane, že dojdou až k jednotlivým elementárním vlastnostem látek a k jejich vzájemným vztahům. Sám používání těchto fenoménů popisuji jako „asociativní fyziku“. To proto, že se nesnažím ukázat pouze určitý fyzikální proces, ale díky němu vést pozornost k podprahovým pocitům, které nám asociuje. Například stříbrný kanystr, hroustící se bez zjevných příčin, mluví více o skryté síle uvnitř, o možném selhání, či vyprázdnění, přestože vnímáme zprvu jeho třpytící se povrch. Pokud vyjevují pomocí mnoha fragmentů obraz vzducholodi, jedná se o objekt, který každý zná, přestože ho málokdo viděl na vlastní oči. Společná vzpomínka a zkušenost pak vyzní více než prvotní impuls, který ji vyvolal.

Výrazným prvkem vyskytujícím se také v tvé tvorbě je aspekt viditelnosti/neviditelnosti, přítomnosti či iluze prezentovaného. Toto napětí mezi fyzikální konkrétností a iluzionismem v tvé tvorbě byla jedna z prvních věcí, co mě na ní kdysi zaujalo. Nepřipadáš si někdy, že pozice umělce je dnes i pozicí kouzelníka přiznávajícího své triky?

Správný kouzelník své triky nepřiznává. V umění se ale mnohdy prozrazuje i zákulisí vzniku tvorby. Každý si ale musí určit sám, nakolik pozadí díla prozrazovat či naopak záměrně fabulovat. Já o svých věcech mluvím dost otevřeně. Přesto je však důležité vědět, kdy odhalit či potlačit aparáty, které stály za vznikem díla. To se pak dotýká celé skladby práce a jejího vyznění. Něko-

likrát jsem dal na odiv víc, než bylo třeba – a věc pak celkem okamžitě ztrácí „kouzlo“. Myslím, že pozice neznámého nebo jen tušeného je stále velice důležitá. Podněcuje zvědavost a dovoluje se do věci více ponořit, nechat ji opravdu působit. Rozuzlení je možné se dobrat, ale nemělo by stát v těsné blízkosti. Umění s návodem má podle mě velmi krátkou životnost.

Podstatná část tvé tvůrčí činnosti je spjatá i se spoluprací v tvůrčím kolektivu s Matějem Al-Alim (a někdy i s Petrem Dubem či Romanem Štětinou). Vnímáš mezi svou individuální tvorbou a těmito kolektivními aktivitami zásadní rozdíl? Je pro tebe spolupráce s dalšími umělci spíše otázkou sounáležitosti tvůrčího pohledu, nebo setkáním doplňujících se rozdílností?

Zásadní rozdíl je samozřejmě v procesu vzniku. Když se mají spojit dva nebo tři názory, je to mnohem komplikovanější, než si věc hájit sám před sebou v ateliéru. Poměrně trefně vystihuješ popisy těchto spoluprací – dalo by se totiž říci, že ve dvou se jedná o sounáležitost tvůrčího pohledu, ale tvorba ve třech je již setkáním doplňujících se rozdílností. Alespoň z mojí zkušenosti to tak vidím. V obou případech je ale důležité stejnoměrné nasazení všech autorů. Je skvělé, když se podaří takovou spolupráci nasytit více názory, které se po chvíli začnou propojovat. Je ale zapotřebí být si po celou dobu vědom vlastní pozice i dbát na to, aby se přílišnou diskusí nemohly hrany původní ideje.

Řada tvých starších prací byla spojena s intervencemi do veřejného prostoru. Mním tím především sérii Situací z roku 2008, kdy jsi si pohrával s logikou vizuálního značení a architektury veřejného prostoru za pomoci projekce a nasvícení. Naopak většina tvé samostatné novější tvorby se odehrává v izolovanějším prostředí galerií. Nechybí ti někdy ona svěžest a bezprostřednost oněch intervencí do veřejného prostoru?

Mám pocit, že pracuji stále v podobném duchu a ani veřejný prostor jako téma z mých prací nevymizel. Naopak. Vlastně i díky tomu, že jsem do galerií vstupoval již se zkušenostmi z kontaktního prostředí města, se mi v institucích pohybuje snáze i je bez obav opouštím či nějak instalačně narušuji. Vlastně většina mých prací se zakládá na časoprostorové události, změně prostředí nebo transferu. To jsou hodnoty, které do galerie přináším a zároveň opět vyvádím ven. Galerie je pak jen dočasnou schránkou, jakousi „úschovou během přepravy“.

Jednou z oněch „městských“ intervencí je i práce Paleta z roku 2008, kdy se na videu projíždíš na vozítku vyrobeném z palety po bratislavských tramvajových kolejích. Ta překročila hranice uměleckého prostředí a stala se virální záležitostí internetu. Její DIY a klukovsky dobrodružný rozměr zde začal žít v novém kontextu svým vlastním životem. Jak ty jsi se cítil při realizaci tohoto projektu? Spíše jako umělec naplňující svůj koncept, či zde hrálo roli i ono dnes tak módní „jiné“ prožívání města? Paleta byla vlastně součástí série intervencí do městských prostředí a spolu s trojicí *Situací*, které zmiňuješ výše, tvořila moji tehdejší bakalářskou práci s názvem *Implementy*. Jestli „dnes tak módní“ bylo módní i před sedmi lety? Nevím, zda to byl trend, každopádně pro mě to byl tehdy naprosto přirozený způsob reakce na bezprostřední okolí. S kamarády z plzeňských ateliérů jsme podobným způsobem realizovali celou řadu projektů. Vždy pro mě bylo důležité, že tvorba může přinést, být i jen dočasnou, změnu pohledu na danou situaci. A tuto taktiku si snažím uchovat jako umělec stále.

V posledních letech jsi ve své tvorbě, doposavad založené spíše na řemeslných postupech, performativitě, videu či jiných technologiích, začal pracovat i s prvky tradiční mimetické výtvarnosti. Je tomu tak například u tvých projektů Skici v bronz nebo v práci Hand in Glove, prezentované i ve Zlíně. Jistě, tuto výtvarnost využíváš v inovativním, posunutém kontextu, přesto však nelze necítit, že zde reaguješ i na nedávno aktualizovaný trend ohledávání „výtvarných“ kořenů současného uměleckého projevu. Cítíš se ty sám být výtvarníkem? Nebo jak bys vymezil svoji pozici?



Paleta, 2008.



Mohly by tu létat vzducholodě, 2010.

Projekt *Skici v bronz* má rozpětí od performativní akce v Šalounově ateliéru z roku 2011 po sérii pěti drapérií, přemodelovaných podle původního videozáznamu a odlitých do bronzu. Je pravda, že je to jeden z příkladů, kdy využívám poměrně tradičních postupů i zobrazivých technik. Tyto atributy však vyšly z dlouhodobějšího zájmu o problematiku sochařství a dynamických prostorových forem. Řekl bych tedy, že si v tomto případě obsah vyžádal adekvátní formu. Stejně tak v případě *Hand in glove* se jedná o kontinuální rozvíjení tématu vnitřního selhání, které již bylo prezentováno samo o sobě a nyní v přenesené rovině funguje jako metafora pro životní dráhu Gustina Ambroziho.

Přestože často používám různý vizuální jazyk, cítím stále mezi jednotlivými projekty návaznost. Mnohdy se odvíjí jeden od druhého, rozvíjí principy, nebo se vzájemně doplňují v tématech, které sleduji. Těmi je konstruování prostorových událostí, snaha o změnu daného prostředí i pohledové perspektivy nebo potenciál chyby.



Situace, 2008.

Rozhovor

s laureátem Ceny

Igora Kalného

Erikem Sikorou

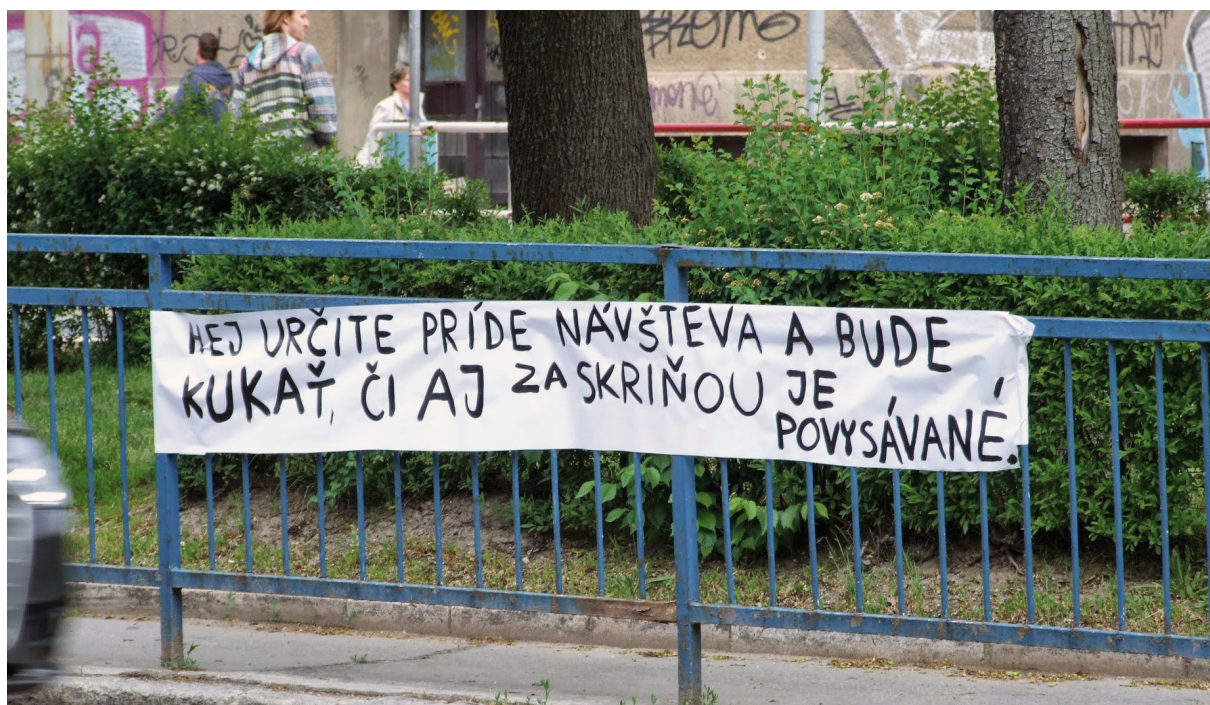
Lucie Šmardová

Jeho pohled je však poučený, promyšlený, a jak naznačuje Mira Keratová, „z pohledu kontrakultury můžeme jeho přístup chápat také politicky“.

Erik Sikora vystudoval pražskou AVU, absolvoval stáž na University of Arts v Londýně. Již několik let vystupuje coby Džumelec, vydal hudební album Brutovce. Všechny videa jsou dostupná na www.eriksikora.com.

Tvé práce čerpají ze skutečnosti, z žité každodennosti, kterou přepracovááš a ukazuješ nám ji skrze sebe. Zdánlivě nezatíženým (dětským) pohledem osvíceného prodejce/guru/průvodce ale upozorňuješ na nejrůznější fenomény, jak hledáš svoje témata?

Odpověď na tuto otázku vždy nanovo vykonstruujem většinou po dokončení nějaké věci, ako keby som to rozprával do dokumentu o mne, alebo ako keby som bol hrdina nejakej cieľavedomej



Věta, 2013.

Málokteré dílo současného umění zaujme zároveň laické i odborné publikum tolik jako práce Erika Sikory. Vyjadruje se srozumitelně a zdánlivě nenáročně, video můžeme zhlédnout jako hudební klip s jasnou narativní linkou. Čerpá z každodennosti, umí pracovat s jazykem, vytváří vlastní slova, zkoumá věci, kterých si nevšimneme, situace, jež přejdeme, sám se staví do více rolí, podstupuje zkoušky, jež si sám připravuje. Na videoesej Těšení, kterou se letos na salonu prezentoval, se můžete ze začátku dívat s menší nedůvěrou, po několika minutách se nevědomky usmíváte, některým momentům se zasmějete, až si vás charismatický průvodce získá a vy zaujatě sledujete celé video od začátku do konce, někdo i opakovaně. Šíření „těšení se“ opravdu funguje. Stejně tak fungují i další videa, která jsou přímočará, nabitá energií někoho, kdo pro nás objevuje a představuje svět.

rozprávky. Najčerstvejšia definícia je táto: Som zvedavý, čo všetko by mohol splniť umelec pre ľudstvo a čo všetko by od neho ľudstvo mohlo očakávať. Šaman, mysliteľ, utešiteľ, záchranca, superhrdina. Chcem sa vrhnúť sa na splnenie nespĺniteľného a užívať chôdzu tými slepými uličkami, a pritom byť aspoň jemne šaman, mysliteľ, utešiteľ, záchranca, superhrdina.

Podobný základ, tedy práce se skutečností, bychom našli u participů Tomáše Vaňka, u kterého jsi absolvoval. Ovlivnila tě jeho práce? Jaké bylo studium u něj v ateliéru?

Ja mám nejaký podivuhodný blok na hmotné participovanie na skutočnosti, že niečo spravím a ono to tam ostane smutné a samé bezo mňa. Žiť skutočnosť, a potom to obkecať, aby človek presvedčil sám seba, že to bolo naozaj zaujímavé,

to je moje, a keď je to ešte aj prenosné ďalším ľuďom, tak paráda.

Moje štúdium u Tomáša Vaňka bolo v takom špeciálnom období, vďaka ktorému sa môžem chváliť, že mám na diplome dva podpisy od dvoch vedúcich pedagógov. Tomáš Vaněk striedal Miloše Šejna, konzultoval som s obidvomi, netrúfam si posúdiť vplyv, ale viem, že sa máme radi. Keď to spočítam, tak som bol na AVU dokopy pod vedením siedmych profesorov, ako prelietavý vták.

Svá videa publikuješ na sociálnych sítich, youtube, môžeme je vidieť na tvých webovkách. Svoju prácu je otvorené prezentuješ najširšiemu publiku. Jaký je rozdiel vystavovať videa v galerijnej inštitúcii? Co čekáš od diváka? Jaké máš ohlasy od „normálního“ neumeleckého publika?

Od roku 2006 som dával svoje videoarty celé na internet a bál som sa týchto vecí: 1. Že mi to video niekto ukradne, 2. Že sa to dostane



Hranolky.

na miesto, kde nikto také videá neočakáva, a preto to nepochopia, 3. Že mi ľudia neprídu do galérie, lebo to už videli na internete. Tieto hrozby sa nedejú a svoje videá sa už neodvažujem volať videoart, zatiaľ ich volám video na internete alebo momentálne videoeseje a čakám na vznik nejakého viac cool pomenovania.

Chcem niečo porozprávať, chcem k tomu niečo ukazovať a chcem to rozšíriť medzi ľuďmi, momentálne mi z toho vychádza automaticky forma videa na internete. Okrem toho chcem byť každý nový mesiac iba spisovateľ, iba hudobník, iba maliar, iba sochár, iba fotograf, iba filmár, a tak stále dookola, až to nakoniec väčšinou skončí v tej bastardnej videoforme.

Vystavovať svoje videá v galérii mi furt pripadá ako nezmysel a tú nezmyselnosť sa snažím si vychutnávať v každej galérii po novom. Väčšia telka, menšia telka, väčší projektor, menší projektor, väčšie rebráky, menšie rebráky, jedny slúchadlá, viac slúchadiel, zatemniť, nezatemniť...

Trochu ma desí, že keď odidem po vernisáži z galérie, tak to tam niekde hučí celý mesiac, túto desivosť si občas kompenzujem tým, že urobím nejaké živé jednorázové vystúpenie.

Tým, že moje videá na internete sú prepletené mojimi pesničkami na internete, stáva sa, že sa

prepletú aj úlohy divákov, že sa divák správa ako hudobný fanúšik, a pritom pozerá umenie :) A keď mi potom napíše mail, tak to sú milé okamihy, lebo mám vtedy pocit, že to nedávam iba na nejaký studený internet na nejaké studené servery.

Vďaka tomu, že sa to video ocitá medzi miliónami iných videí na youtube, nie je v tom bordeli jasné, aká to je vlastne kategória, či umenie, či sranda, či dokument. A pri pozeraní sa tá nejasnosť asi prehľbuje, to ma teší. Že to nemá tú ochrannú vrstvu galérie - že pozor, to, čo vidíte v galérii, je umelecké dielo.

Myslím, že výhoda, alebo moje zbožné pranie, je že sa ma ľudia naučia pozeráť ako seriál, tj. tešiť sa na nové diely, alebo pozeráť aj staršie časti.

Keby som robil iný typ videí, tak by to asi nebolo všetko také wow na tom internete a ešte vždy špekulujem, či som neurobil nejaké pop ústupky pre širšiu pochopiteľnosť a tak.



Balíček rozkazovacích způsobů, 2013.

Některé z tvých videí odrážejí místní specifika (I love Košice (:), EHMK blues, Imidž Slovenska), tzv. poetika nefunkčnosti, v nich přítomná, by mohla být čitelná zejména v postsocialistických zemích. Naopak některé práce reagují na výtvarné trendy, situaci uvnitř umělecké komunity. Považuješ se za angažovaného umělce?

Nepovažujem sa za angažovaného umelca, ale kludne ma považujte za angažovaného umelca. Podobná odpoveď by bola aj na otázku o srande. Nepovažujem sa za srandovného umelca, ale kludne (budem rád) ma považujte za srandovného umelca. Čistá angažovanosť ma nebaví, čistá sranda ma tiež nebaví. Pri angažovaných veciach sa dobre robí sranda, lebo sú citlivé. Keď si z niečoho robím hodnotnú srandu, musím to najprv dobre poznať, preto sa mi ponúkajú zatiaľ obzory napríklad výtvarnej scény. Čím viac toho spoznám, tým viac budem reagovať, ale neviem zaručiť tú angažovanosť.

Nemám chuť zmeniť svet, ale mám chuť pozorovať, ako sa umelec snaží zmeniť svet.

Svoje videa produkuješ sám, vystupuješ v nich. Jakým způsobem uplatňuješ autocenzuru?

Vďaka tomu, že točím sám seba pred kamerou a potom sa ešte na seba dívam veľa hodín pri



Domáci vodopád, 2012.

strihaní tých videí, stala sa so mnou niečo ako Kameroterapia (možno námet na nový projekt), že pri tom stále pracujem na zmierovaní sa samého so sebou. Všetky možné gestá, tiky, mimi-ky, postoje, pohyby, prizvuky, ktoré mi na mne vadia, musím pozerať znova a znova, takže som tie chyby radšej začal mať rád, aby som mal pud

sebazáchovy. Autocenzúra sa prejavuje napríklad pri hľadaní únosnosti vnímania. O tom získavam nenahraditeľné skúsenosti teraz, keď fungujem ako učiteľ na strednej škole. Čo chcem odovzdať a ako dlho a akým spôsobom o tom mám rozprávať.

Dlouhodobě zkoumáš šíření informací, způsob, jak fungují virály. K čemu jsi došel?

Brigádoval som (skutočný príbeh) ako šíriteľ virálnej reklamy. Vypisoval som na všelijaké fóra a chaty, že nejaké video je brutálne super. Tie-to veci síce so svojimi produktami nerobím, ale odvtedy ma to zaujíma. Momentálne ma najviac zaujíma virálnosť hitových pesničiek, ktoré sa ti usadia v hlave. Pre experimenty som si definoval látku, ktorá sa volá Popeín, nachádza sa v popových pesničkách. Čím viac je v pesničke popeínu, tým viac funguje pesnička ako schránka na pocity. Človek niečo pri tej pesničke prežije (zamílovanosť, dovolenku), uloží si do nej svoje pocity a vyvolá si ich vždy pri tej pesničke.

Zaujíma (zase sledovanie samého seba) ma aj to, ako človek premýšľa, keď chce vytvoriť niečo internetovo virálne. Či už status, ktorý bude mať veľa lajkov, alebo video, pesničku, meme atď. Testujem to na sebe a neviem, či som úspešný, takže výsledky výskumu ešte asi potvrdím.

Stejně tak analyzuješ lidskou kreativitu, jak toto téma zkoumáš?

Kreativita je moderné slovo a umelci sú pomyseľne na vrchole rebríčka kreatívnych ľudí, takže



Kachličky s vodopádem, 2012.



Tvorivý podnikateľ – návrhy na fastfood, 2013.

by mohli vedieť ukázať ľuďom, ako sa kreativita správne robí a ako pomocou kreativity vyriešiť veľa problémov. Takto povedané je to krásne háklivé a vadí to všetkým. Umelcom, lebo by nechceli plniť takéto zadanie od ostatných ľudí, a ostatným ľuďom by vadila asi tá myšlienka umelcovej nadradenosti. Neviem, či to je odpoveď, ale asi to je princíp toho skúmania, že si to nastavím takto zle a potom zisťujem, čo ďalej. O tvorivosti som robil diplomku, vymyslel som si najtvorivejšiu bytosť Tvoridlo (sám seba), zaujímalo ma vyučovanie tvorivosti. Potom ma zaujímala tvorivosť podnikateľa (keď som pracoval ako grafik, kde som vyvíjal, aké by mali byť kachličky do kúpeľní s digitálnou potlačou), teraz ma zaujíma tvorivosť učiteľa.

Vystudoval jsi pražskou AVU, během studií jsi samozřejmě fungoval na české/pražské umělecké scéně, jaký byl pro tebe návrat na Slovensko, do Košic?

Odstahoval som sa naspäť do Košíc:

A. V rámci programu „Rovnomerné rozvrstvenie umelcov po krajine“.

B. Myslím, že pre môj životopis je viac sexy byť umelec z exotického malého mesta než ako umelec koncentrovanej pražskej náplavy.)

C. Rád podrobujem slovenský jazyk záťažovým skúškam.

BTW: Keďže sme ako rodina ucelená bunka, je nám to jedno, kde sme.

Znáš uměleckou scénu v České republice a na Slovensku, čím se pro tebe liší?

Keď som bol v Prahe, mal som nostalgiu za Košicami, keď som v Košiciach, mám nostalgiu za Prahou... Otázka špecifickosti scén si koleduje o generalizovanie, tak skúsím definovať aspoň jednu vec: čím menšie mesto, tým sú jeho umelci viac obklopení ľuďmi, ktorým musia vysvetľovať

to, čo robia úplne od nuly. To môže pôsobiť ubíjajúco, alebo ako výzva.

Už několik let vystupuješ coby Džumelec, tvé texty mají osobitou poetiku, používáš jazykové přesmičky, Jakub Juhás ho nazval „land art popem“, ty sám nazýváš písně v albu Brutovce krajinářským rapem. Co to je?

Definícia Land art pop sa mi páči, ja som to nazval krajinársky rap s takou marketingovou túžbou, že všetko, čo vyzerá ako nový a neklasický rap, bude plodiť zvedavosť...

Keď som na nejakom zaujímavom mieste v krajine, ako výtvarný umelec by som z neho mohol namaľovať krajinu. Keď si to prehodím do hudobnej oblasti, tak sa snažím popísať hudbou a hlavne textom nejaké silné miesto. Dal som si to ako výzvu, či také niečo dokážem splniť.

Ešte som prišiel na inú súvislosť, a to je súvislosť s tagovaním. Keď niekde si ako writer a chceš vyjadriť spojenie s tým miestom, tak tam hodiš svoj tag. Ja otagujem to miesto do pesničky, keď ju budú ľudia počuť, budú vedieť, že mám to miesto otagované.

Na čem momentálně pracuješ?

Krátkodobo robím pár pesničiek krajinárskeho rapu z Viedeňských parkov.

Dlhodobu sa pripravujem na svoju novú ťažkosplniteľnú úlohu, čo som si na seba vymyslel. Byť umelcom, ktorý má vysvetlenie, prečo sme vlastne tu. Chce presvedčiť ľudstvo o tom, že si nás planéta Zem vyvinula ako rozmnožovacie orgány pre šírenie života. Našou úlohou je šíriť rastliny, zvieratá, huby na iné planéty... uvidím, do akých podôb sa mi to vyvine.

Děkuji.

Galérie Nedbalka

Zsófia Kiss-Szemán



Interiér; Pohľad do stálej expozície, 2012.

Projekt Galéria Nedbalka je výnimočná a doteraz nevidaná súkromná iniciatíva a počín, ktorý je zameraný na čoraz podvyživenejšiu oblasť kultúry a umenia. Je priam stelesnením dnes – v iných oblastiach – rozšírenej idey zdieľať a komunikovať, ktorá viedla iniciátorov k tomu, aby sa podelili o zážitok z umenia so širšou verejnou sfarou. Za zameraním na domáce výtvarné umenie sa (ne)skrýva presvedčenie o hodnotách a význame slovenského umenia v súčasnosti.

Galéria Nedbalka je súkromná galéria, ktorá bola založená v roku 2012 ako nezisková organizácia. Jej majitelia si stanovili cieľ prezentovať diela slovenského výtvarného umenia 20. storočia

širokej verejnosti. Galéria Nedbalka sa snaží zbierať, systematicky spracovávať a prezentovať výtvarné diela 20. a 21. storočia, ktoré vznikli na území Slovenska. V čase založenia zbierku tvorilo približne 300 umeleckých diel, ale vzhľadom na bohatú akvizičnú činnosť galérie je ich dnes už vyše 1 500. Ťažiskom zbierky je slovenská maľba a socha 20. storočia, ale svoje zastúpenie v nej má aj grafika a iné médiá. Galéria diela prezentuje prostredníctvom stálej expozície, krátkodobých výstav, odborných publikácií a výstavných katalógov. Primárne sa venuje výstavnej činnosti, ale v jej priestoroch sa konajú aj rôzne sprievodné podujatia, prehliadky, dielne, koncerty, literárne večery, prezentácie a krstý kníh a podobne.

Galéria Nedbalka sídli vo vlastnej budove, ktorá svojou konštrukciou a originálnou architektúrou pripomína svetoznámy stánok moderného výtvarného umenia v New Yorku. Budovu na Nedbalovej ulici 17 po kompletnej rekonštrukcii otvorila galéria pre svoje účely v roku 2012. Ide o pôvodne obytný meštiansky dom, ktorého poslednú zásadnú prestavbu pre potreby bankovej inštitúcie projektovo riešila dvojica architektov Viktória Cvengrošová a Virgil Droppa. Za riešenie prístavby k budove získali v roku 1995 Cenu Dušana Jurkoviča, ktorú udeľuje Spolok architektov Slovenska. Nadstavba a dostavba budovy a prepojenie jednotlivých podlaží jedným centrálnym priestorom kruhovitého tvaru a preskleným zastrešením sú pre potreby galerijnej inštitúcie priam ideálne. Projektovú dokumentáciu pre poslednú rekonštrukciu vypracoval kolektív architektov pod vedením Jarmily Kusej. Komplexná prestavba s výstavným priestorom na ploche 1 529 štvorcových metrov spĺňa najmodernejšie technické požiadavky ako osvetlenie, vyspelý systém vzduchotechniky a podobne a zároveň berie maximálny ohľad na návštevníka. Infraštruktúra je blízka človeku, funkčná a celistvá – galéria má bezbariérový vstup, k dispozícii je kaviareň, Wi-Fi, knižnica a pod. Výsledok pôsobí veľmi vkusne a so zmyslom pre strohú eleganciu bol koncipovaný aj nový prehľadný interiérový dizajn a informačné systémy pre využitie budovy ako výtvarnej galérie (Calder, s. r. o.).

Súčastou architektonického riešenia sa stalo aj výtvarné dielo Ašota Haasa (vybrané na základe konkurzu), ktoré bolo vytvorené účelne a zmenilo protipožiarnu konštrukciu vo svetlíku na geometricko-sklársky umelecký objekt. Ašot Haas je významný súčasný umelec, ktorý pracuje na pomedzí objektu, sochy a úžitkového skla. Výborne narába so svetlom a na dosiahnutie umeleckého efektu sklárskych objektov vyvíja vlastné experimentálne technológie.

Prízemie – a príležitostne aj prvé poschodie – Galérie Nedbalka je vyhradené pre krátkodobé výstavy z tvorby významných umelcov 20. a 21. storočia. Striedajú sa tu výstavy, ktoré prezentujú ucelené tematické alebo autorské kolekcie s dôrazom na zbierkový fond Galérie Nedbalka, súbory diel žijúcich umelcov i umelcov z histórie slovenského výtvarného umenia (napr. výstava



Endre Nemes: Autoportrét. 1940, olej, plátno, 39×29 cm.

Stano Filko). Príležitostne sa tu konajú aj prehliadky s aktuálnym akcentom, napr. *Malba 2014* (Cena Nadácie VÚB za maliarske dielo pre mladých umelcov). Svojou výstavnou dramaturgiou Galéria Nedbalka prispieva k bohatosti a pestrosti výtvarnej scény v Bratislave. Od svojho založenia pripravila 16 krátkodobých výstav, ku ktorým vydala aj sprievodné katalógy so skvelým grafickým dizajnom.

Na Slovensku je ojedinelé, že súkromná galéria sa prezentuje vlastnou kolekciou diel. Vo výstav-

ných priestoroch Galérie Nedbalka je umiestnená stála expozícia venovaná výtvarnému umeniu Slovenska 20. storočia, s presahom do 19. a 21. storočia. Diela sú na štyroch poschodiach chronologicky a významovo rozčlenené do celkov, ktoré naznačujú základné tendencie výtvarného umenia za vyše jedno storočie. Návštevníci tak získajú pomerne ucelený obraz o slovenskej výtvarnej scéne 20. storočia a prostredníctvom približne 150 umeleckých diel môžu sledovať umelecké dianie v užších i širších súvislostiach.



Cyprián Majerník: *Hliadka*. Okolo 1940, olej, plátno, 54,5×64,5 cm.

Na prelome 19. a 20. storočia pôsobili mnohí vynikajúci umelci, ktorí spoluvytvárali tvár výtvarného umenia na Slovensku. Hoci žánre ako portrétna tvorba, krajinomalba alebo zátišie si udržiavali svoje prioritné postavenie, vďaka novému pohľadu umelcov na svet a novému chápaniu a poslaniu umenia prešli zásadnými zmenami. Najväčšie osobnosti doby výrazne prispeli k formovaniu maliarstva. Ladislav Mednyánszky, jeden z najuznávanejších krajinárov svojej doby, nielen udomácnil barbizonské a neskôr aj impresionistické chápanie krajiny v našom prostredí, ale zároveň priviedol tento typ krajinomalby v duchu lyrického realizmu na majstrovskú úroveň. Na jednej strane ho fascinovala veľkoleposť a sila prírodných živlov, na strane druhej mal hlboký súcit s trpiacimi, vďaka čomu sa dopracoval k výrazovo mimoriadne bohatej, expresívnej figurálnej tvorbe. Dominik Skutezky sa usiloval o naturalistické zobrazenie, pričom námety nachádzal v každodennom živote mešťanov. V roku 1887 objavil v okolí Banskej Bystrice svoju životnú tému – prácu v medených hámroch, ktoré ho inšpirovali k vytvoreniu obrazov s dovtedy nevidanou tematikou, epickosťou a výrazovou silou, čím v našom širšom regióne udomácnil nový námet v žánrovej maľbe. Peter Július Kern je vynikajúci predstaviteľ symbolického maliarstva u nás. Tvorba Edmunda Gwerka sa

postupne vykryštalizovala do podoby mysticizmom podfarbeného osobitého expresionizmu, kým dielo Gustáva Mallého sa prehľbovalo v medziach plenéristického expresionizmu s ľudovo-žánrovými motívmi. Želmíra Duchajová-Švehlová patrí medzi prvé významné autorky, ktoré zohrali dôležitú úlohu v slovenskej maľbe. Predvojnová tvorba Antona Jaszuscha bola obrovským prínosom postimpresionistických tendencií v maľbe, ktorá vyvrcholila ojedinelou maliarskou tvorbou v dvadsiatych rokoch 20. storočia.

Slovenské výtvarné umenie sa v medzivojnovom období formovalo v podmienkach neustálych zmien, ktoré existenčne zasahovali do života každého jednotlivca. Svetové udalosti dovtedy nevidanej intenzity, spoločenské katastrofy, rozpad štátov, dve svetové vojny, revolúcie, to všetko znamenalo veľký zásah do života ľudí a poznačilo aj osud a tvorbu umelcov. Najdôležitejšou otázkou tohto obdobia v umení bol protiklad medzi tradíciou a modernou, ktorý bol nie vždy sformulovaný do teoretickej podoby, ale latentne alebo explicitne bol prítomný v tvorbe umelcov. Tento vzťah sa vytváral vo viacerých rovinách. Kým raz zahŕňal celkový postoj revolty alebo odovzdanosti, inokedy sa týkal iba otázok výtvarného umenia, resp. jednotlivých zložiek (napríklad námetové, formálne alebo výrazové prvky). V tomto období sa stalo umenie u nás

svojbytným a vznikol autentický svet umenia. V najvyhranenejšej podobe sa to ukázalo v tvorbe L. Fullu a M. Galandu, ktorí nielen svojím dielom, ale aj svojim umeleckým manifestom nazvaným *Súkromné listy Fullu a Galandu* artikulovali zásadnú zmenu chápania umenia a poslania umelca. Prvýkrát v novodobých dejinách Slovenska vedome vystupuje umenie ako autonómny fenomén. Tento stav nezávislosti mysle a slobody ducha a tvorby umelcov sa však v našich podmienkach udržal pomerne krátko. Rokom 1948 sa uzatvorilo celé obdobie vývoja umenia na Slovensku, počas ktorého sa formovali základy slovenskej moderny a zároveň sa vytvárali hodnoty, ktoré pretrvali aj v ich samotnej tvorbe a ku ktorým sa hlásili aj umelci ďalšieho polstoročia. Výber názorne predkladá širokú platformu moderny Slovenska na základe diel významných predstaviteľov medzivojnového umenia ako *Janko Alexy, Miloš Alexander Bazovský, Jakub Bauernfreund, Martin Benka, Ladislav Černický, Ludovít Fulla, Mikuláš Galanda, Jan Hála, Vincent Hložník, Július Jakoby, Cyprián Majerník, Ester Martinčeková-Šimerová, Peter Matejka, Ján Mudroch, Endre Nemes, František Reichentál, Imrich Weiner-Kráľ, Ján Želibský*

Pôsobenie Skupiny Mikuláša Galandu od roku 1957 do posledného skupinového vystúpenia v roku 1969 v Berlíne znamená významný proces vo formovaní slovenského výtvarného umenia. Táto neskorá moderna, resp. neoavantgarda, ktorej predstavitelia – Andrej Barčík, Marián Čunderlík, Vladimír Kompánek, Rudolf Krivoš, Milan Luluha, Milan Paštéka, Andrej Rudavský, Ivan Štubňa a Pavol Tóth – sa vedome hlásili k tradícii moderny v medzivojnovom období, si zachovala všetky jej charakteristické znaky vrátane organizovaného vystúpenia s programovým vyhlásením na jednej strane a individuálneho tvorivého programu na strane druhej. Jednou z najdôležitejších charakteristík celého pôsobenia bola práve spoločná ideová báza procesu, námetu, témy a obsahu tvorby, spoločný prístup k tvorbe, postoj k politickému dňaniu v spoločnosti. Charakter tvorby jednotlivých umelcov však určovala individuálna životná skúsenosť, mentalita, schopnosti a povaha, ktoré zaručovali aj jedinečnosť umeleckej tvorby a autorského kréda. V roku 1972 boli členovia Skupiny Mikuláša Galandu podrobení ostrej kritike v zborníku *Za socialistické umenie* a vylúčení zo Zväzu výtvarných umelcov, čo malo v daných historických súvislostiach neodvolateľné následky v podobe zákazu vystavovania a ďalších represálií. Ich návrat na umeleckú scénu sa odohrával individuálne. Spoločenského a odborného uznania sa v plnej miere dočkali až po roku 1989. Výber ponúka malé tvorivé profily na základe diel autorov z rôznych období.

V rámci druhej polovice 20. storočia sa prezentujú aj diela významných osobností slovenských výtvarných dejín, ktoré rozhodujúcim spôsobom určovali charakter umeleckého dňania na Slovensku – buď svojou tvorbou výrazne prispeli k jeho formovaniu, alebo významným



Stanislav Filko: *Tri grácie*. Okolo 1962, olej, plátno, 99×77,3 cm.

spôsobom dotvárali jeho obraz. Druhá polovica 20. storočia priniesla pluralitu umeleckých tendencií a dôraz sa presunul na individuálny tvorivý čin. Rôzne prístupy umelcov k maľbe a soche sa stali oprávneným jedinečným spôsobom tvorby, aj keď doba socialistického realizmu tomu nežičila. Prezintovaní umelci však napriek tomu mali odvahu zvoliť si vlastnú cestu a zostať verní svojmu umeleckému presvedčeniu. Stála expozícia predstavuje najvýznamnejšie osobnosti daného obdobia, ktoré sú zastúpené v zbierkach Galérie Nedbalka. Jednotlivé diela pochádzajú z ateliérov umelcov viacerých generácií. Umelci sa líšia ideovým postojom, spôsobom a štýlom maľby, ale vyznačujú sa kreativitou, umeleckou kvalitou a jedinečnosťou. Niektorí z nich sa pridávajú tradičnejším spôsobom tvorby, iní ustavične experimentujú a skúšajú najnovšie metódy. Spája ich však svojrázna, originálna tvorba a vzácna individualita.

Vystavujúci umelci: Július Bártfay Marián Čunderlík, Milan Dobeš, Rudolf Fila, Stanislav Filko, Ladislav Guderna, Ján Ilavský, Michal Jakabčic, Július Jakoby, Viera Kraicová, Endre Nemes, Agnesa Sigetová, Ester Šimerová-Martinčeková, Mária Medvecká, Imrich Weiner-Kráľ, Ernest Zmeták, Viera Žilincánová.

Retrospektiva

Alfreda Lenici

Beata Gawrońska - Oramus

dospěl brzy k vyzrálému projevu, ať už v krajině, portrétu, či zátiší. Živě reagoval na aktuální tendence v umění, nejdříve navazoval na kubismus, poté na surrealismus, na nějž odkazoval v celé své následující tvorbě. O tomto směřování se v roce 1974 vyjádřil následovně: „*Můj přechod od hudby vyplňující čas k malbě ticha v prostoru nebyl náhlý. Hudba mi usnadnila poznání barvy a zvuku. Po zkusmém využití kubismu, později expresionismu, jsem navázal na metody surrealistů. Jsem přesvědčen, že jedině zde je v metaforickém pojetí možné propojování barvy zabírající prostor a tónu (zvuku) rytmizujícího čas.*“

V polském umění se pouze Jerzy Kujawski a Alfred Lenica hlásili přímo k Bretonovým idejím. Kujawski podepsal ve 40. letech v Paříži jeden z manifestů surrealismu, zatímco Lenica doma důsledně hlásal, že je nadrealistou.

První polovina 40. let přinesla nečekaný obrat v Lenicově tvorbě; snad právě tehdy se rozhodl



Kompozycja abstrakcyjna II / Abstraktní kompozice / Abstrakti composition, 1947, tempera, papier / tempera, papír / tempera, paper, 340×500 mm.

Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění uspořádalo v letních měsících ve výstavních sálech Kabinetu (kresby na papíře) a Salonu (obrazy) záslužnou a vůbec první retrospektivu Alfreda Lenici v České republice, který je řazen mezi nejvýznamnější protagonisty polského poválečného umění.

Alfred Lenica (1899 Pabianice–1977 Varšava) byl vzděláním houslista. Tak jako mnozí jeho současníci studoval malířství mimo akademickou sféru. Hrál v Symfonickém orchestru hlavního města Poznaň (1929–1939), zároveň však soustavně a neúnavně prohluboval své poznání malířské tvorby. V tradičním malířském řemesle

opustit hudbu ve prospěch malířství. V tomto hledání nebyl osamocen, podobně postupoval i Jerzy Kujawski nebo další mladí umělci: Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Skarżyński. Setkání s nimi pro něj tedy bylo velmi inspirativní.

Po válce se Lenica vrátil do Poznaň, kde v roce 1947 spoluzaložil avantgardní skupinu 4F+R (zkratka pro: barva, forma, fantasknost, textura + realismus). Na konci 50. let již patřil k čelním představitelům polského informelu a v průběhu 60. let jeho zejména malířská tvorba dosáhla evropského věhlasu.

Vystavené práce na papíře pocházejí z Lenicovy pozůstalosti zachované v jeho ateliéru a některé z nich nebyly dosud vystaveny. Pomíne-li Lenicovu ranou tvorbu, dokumentují tyto práce umělcovu cestu k vlastnímu stylu od válečných 40. let přes období socialistického realismu až po konečné vítězství modernity v 60. letech. Na výstavu byly vybrány práce metaforicko-abstraktního charakteru, v nichž se nejplněji projevila umělcova osobnost.

Válečná léta strávil Lenica v Krakově, kde se prostřednictvím svého přítele Jerzyho Kuja-wského připojil k okruhu mladých umělců kolem ilegálního divadla Tadeusze Kantora. Byli mezi nimi i Jerzy Nowosielski, Ali Bunsch, Jerzy Skarżyński, Tadeusz Brzozowski a Kazimierz Mikulski. Krakovský okruh měl na rozvoj umělcovy tvůrčí osobnosti rozhodující vliv, neboť byl arénou různorodých uměleckých aktivit a navzdory válečným útrapám byl avantgardně a frankofilně orientovaný, zaměřený na prohlubování nových proudů tehdejšího umění, zvláště surrealismu.

Malé, skromné práce na papíře (jen takové si mohl v době války dovolit) ukazují jeho hledání v rámci různých stylových rovin a technik vedoucích k abstrakci. Abstraktní práce datované do let 1942–1944 jsou charakteristické kompoziční výstavbou, způsobem budování formy, technikou s použitím nástrojů k roztírání a rozložení barvy v ploše, ale také barevností, již najdeme i v mnohem pozdějších olejomalbách ze zralého tvůrčího období. Rok 1945 nebyl ve vývoji Lenicovy malby žádným přelomem. Poslední léta okupace a první poválečná léta jsou jako celek zvláště významným, průkopnickým obdobím jeho tvorby. Právě tehdy vzniklo mnoho stylově různorodých kreseb, akvarelů, kvašů a temper, ale i prací vzniklých kombinováním technik. Stále častěji v nich vytvářel nereálné světy, někdy se za fantastní aluzivní formou skrýval odkaz na traumatické prožitky z války a okupace. Intenzivně tehdy experimentoval i s technikami jako dekalk a koláž. Z tohoto období jsou vystaveny koláže *Dno*, *Potápěč*, *Nepokorné město*, které spojují fotografické prvky s tušovým nebo akvarelovým pozadím, na němž se barvy volně rozlévají a vzájemně pronikají v až znepokojivě abstraktních formách.

To, co měl společného se surrealisty – fascinaci technologickým pokrokem a pojmání umění jako projekce psychických vzruchů a poloautomatických manuálních reflexů ve chvíli tvůrčí koncentrace –, dovedlo Lenicu při vzniku dekalků metodou řízené náhody ke koncepci tašismu. Stal se autorem prvního polského tašistického obrazu *Barvy v pohybu* (1949). Z let 1948–1950 pocházejí vystavené dekalky, z let 1947–1949 zase tašistické abstraktní kompozice vytvořené pomocí tempery, akvarelu a kombinováním technik. Právě tehdy se Lenica vydal na cestu, která mu umožnila přechod mezi surrealismem a emocionální abstrakcí. Tehdy také Lenica jako nadprůměrný profesionální houslista opouští hudbu

ve prospěch malby. Přelom prvních poválečných let přišel souběžně s obrovským Lenicovým úsilím o obnovení kulturního života poznaňské avantgardy a celopolského hnutí moderních umělců. V roce 1947, záhy po návratu do Poznaň, se Lenica stává spoluzakladatelem avantgardní skupiny 4F+R, v roce 1948 se účastní 1. výstavy moderního umění v Krakově.

Průkopnické období Lenicovy tvorby bylo narušeno jeho příklonem k socialistickému realismu. Sociální tematika mu byla blízká už před válkou, věnoval se jí i po roce 1945, ještě před oficiálním nastolením socialistického realismu v Polsku roku 1949. Jako komunista se Lenica zapojil do proudu oficiálního umění, snažil se společenským heslům dát moderní formu, což se však nesetkalo s uznáním. Umělec nenaplnil požadavky doktríny, které se snažil vyhovět více či méně zdařilými pracemi. Příkladem takových snah je práce *Uklízečka*. Dá se říci, že levou



Bez tytułu / Bez názvu / Untitled, 1942, akwarela, gwasz, papier / akvarel, kvaš, papír / aquarelle, gouache, paper, 420×300 mm.

rukou maloval práce podle oficiální doktríny, zatímco pravou rukou maloval stovky vynikajících abstraktních kompozic na papíře; s naprostou svobodou experimentoval jen pro vlastní užitek. Vznikaly tak celé cykly prací, jako byly *Širší chutě* (1952), *Prameny* (1952–1957), *Šmouhy a skvrny* (1953–1957), *Skvrny* (1953–1957), *Šmouhy* (1954), *Přeludy* (1953–1957). V pracích na papíře rozvinul mnohost technik, pracoval s mnoha druhy barev a laků, s enkaustikou, tuší a různorodými nástroji k nanášení, roztírání a snímání malířských vrstev. S nebyvalou invencí a lehkostí tvořil kompozice s proměnlivou atmosférou a charakterem. Temperou maloval silně



Labirynt / Labyrinth / Labyrinth, 1958, olej, plótno / olej, plátno / oil, canvas 54×64 cm.

propletené čáry – *Přeludy*. Volně rozléval po čínském papíře transparentní barvu, jež zaskla v chimérických tvarech (*Prameny*). Spojoval rovné čárky a roztékající se šmouhy ve vířivých formách (cykly *Šmouhy*, *Skvrny*, *Šmouhy a skvrny*). Bohatství forem se snoubilo s neomezenou barevnou škálou. Paralelně vznikaly téměř monochromní chmurné *Přeludy* v odstínech černé a šedé prolesklými akcenty bílé; zářivě kontrastní, lehké *Prameny* – transparentní skvrny čistých a sytých barev; *Šmouhy a skvrny*, jasné barevné skvrny a šmouhy zalévané černou tuší. Tyto práce končily „v šuplíku“ a teprve nyní se dostávají z autorových složek na denní světlo. Je z nich patrné, že Lenica avantgardní proud neopustil a tvorba v duchu socialistického realismu pro něj byla ideovou povinností plněnou v nesrovnatelně menším rozsahu než se zápalem vznikající abstraktní malba.

Pro Lenicovo radikální rozhodnutí opustit zobrazovací umění a vydat se plně cestou abstrakce byla nesmírně důležitá analogie s hudbou – „zvukovou abstrakci“. Součástí výstavy jsou *Housle*, práce vzniklá v 50. letech, jejíž abstraktní formy už nenesou žádný přímý odkaz k tomuto Lenicovi tak blízkému nástroji. Lenica psal o svém přechodu od hudby k malířství, o hudebním poznávání barvy a zvuku a o tom, že „v metaforickém pojetí je možné propojování

barvy zabírající prostor a tónu (zvuku) rytmizujícího čas“.

To však neznamená, že by pominula jeho fascinace koláží. Lenicovy koláže z 50. a 60. let se většinou věnují ženě, její kráse a mládí. Lenica s nadšením používal výstřižky z francouzských žurnálů s krásnými modelkami, zvláště ty, které exponují hezké mladé obličejce, ženské tělo a spodní prádlo, jako jsou *Co je nového ve starověku* (1963), *Hommage à Kafka* (1962), *Unepeauque l'oncrimeem barasser* (1966). Různé je kombinoval a obklopoval tajemnými chmurnými formami v monochromních odstínech černé a šedé, čímž vyvolával nečekaně znepokojivou atmosféru: *Svatba* (1961), *Pornografie* (1950), *Požadavek souladu* (1953). Zakomponované textové výstřižky z novin mají doplňkové poselství, zanechávají stopu myšlenek ne vždy obíhajících kolem erotických fantazií. *Zbytek je mlčením* z roku 1966, kde naši pozornost přitahuje poloakt krásné spící ženy, obsahuje text: „Neuvědomujeme si, že se na svět nedíváme vlastníma očima. Děje se tak proto, že skutečná role tvůrců kultury nespočívá v tom, že vyrábějí umělecká díla, která (občas) kupujeme, ale v tom, že nám mění obraz světa, na který se díváme...“ V tomto kontextu nabývá významu umístění románské sochy Panny Marie Montserratské v protějším rohu kompozice. Archetyp ženskosti, její role jako zdroje životní

síly, se výrazně projevuje v *Elle - koji a rodi* z roku 1962, s kojící madonou Jeana Fouqueta uprostřed.

Ani fascinace technickým pokrokem, která jej spojuje s Maxem Ernstem, Óscarem Domínguezem a André Massonem, Lenicu neopouští. Koncem 50. let vzniká cyklus nádherných dekalů a monotypů. Umělec v nich spojuje technologickou invenci s vlastními malířskými technikami, spočívajícími ve vrstvení barvy a následném odhalování spodních světlých vrstev pomocí různých nástrojů, aby tak získal efekt pronikání světla a barvy z nitra kompozice. Tato činnost zároveň nechává prostor náhodě, svobodnému, nekontrolovanému rozlévání barev během tvůrčího procesu. Takto vznikají cykly prací z první poloviny 60. let, období Lenicova tvůrčího vrcholu a jeho největších uměleckých úspěchů: *Pružiny* (1961), *Stopy konání* (1961), *Schody* (1962), *Gradace* (1962), *Omezené množství* (1963), *Iluze* (1964), *Variace na téma* (1964), *Koncepce* (1965), *Chiméry* (1964–1967). Lenica si vytvořil vlastní nezaměnitelný styl založený nejen na řemeslné výjimečnosti a nevšední barevné zvучnosti, ale především na nebývalé tvůrčí invenci, která mu dovolila multiplikovat jeden motiv v řadě neopakujících se kompozic. Pro Lenicu i pro celé uskupení Grupa Krakowska, do kterého vstoupil oficiálně až v roce 1965, ale jehož výstav se účastnil už od 40. let, je charakteristická poetická, lyrická atmosféra a tendence k zahušťování povrchu malby viřivými formami a liniemi. Tento způsob vrstvení forem vyvolává efekt napětí. Gestická malba je neopakovatelným záznamem podvědomí. Skrze ponoření se do sebe umělec nacházel cestu k realitě, kterou byl obklopen a která se tak či onak otiskla v jeho psychice.

Obrazy

Rovněž Vystavené obrazy pocházejí z rozsáhlé malířské pozůstalosti Alfreda Lenici. Tyto důležité, mnohokrát vystavované práce pocházejí z druhé poloviny 50. let, kdy se zformoval nevšední talent tohoto umělce, jenž si našel svůj styl v tehdy módním informelu, a z 60. let, období největších úspěchů a vrcholu Lenicových tvůrčích sil.

Obrazy z druhé poloviny 50. let vznikají na surrealistických základech, ale jsou komponovány pomocí nových tvůrčích metod z oblasti akční malby. V návaznosti na zkušenosti z předešlých let v té době Lenica vytvořil vlastní specifický malířský styl, vzniklý ze spojení surrealismu, informelu a drippingu, který bezpochyby krystalizoval už o něco dříve v pracích na papíře, jež v období socialistického realismu maloval „do šuplíku“. Na velkoformátových plátnech se plně projeví Lenicovy tvůrčí ambice, které se nepodařilo potlačit ani v době socialistické doktríny. Práce z tohoto období se skládají ze tří vrstev: z pozadí, na něm volně rozmístěných útvarů a z tenkých reliéfních linií, které celou kompozici propojují. Pozadí a útvary jsou malované olejovými barvami, linie bílým a černým lakem, který volně stéká a tvoří hustou síť na povrchu



Zrůdlo 10 / Pramen 10 / Spring 10, 1954, gwasz, tempera, papier / kvaš, tempera, papír / gouache, tempera, paper, 700×440 mm.

obrazu. *Skvrny na nebi a zemi* (cyklus z let 1956–1958), *Jitřenka* (1957), *Tvarování* (1957) jsou příkladem vyzrálé expresivní malby s kořeny v surrealismu – tašistické formou, ale velmi osobní náladou a sdělením. Patří do souboru 54 pláten vystavených na Lenicově první velké samostatné výstavě v galerii Zachęta v roce 1958. Tato výstava z Lenici učinila ikonu tašistické malby v Polsku a otevřela mu cestu k mezinárodnímu uznání.

Lenica od konce 50. let jako málokterý polský malíř pronikl na mezinárodní scénu řadou výstav v Evropě a Americe, získal také prestižní zakázku na velkoformátovou nástěnnou malbu v sídle OSN v Ženevě (1960). Jeho obrazy se objevily i ve *Výběru polského umění* oceněném Grand Prix na mezinárodní výstavě v Monaku v roce 1964.

Uznání dalo umělci křídla, cestování po světě mu přinášelo živé impulsy a inspiraci k práci. Jeho malířská tvorba se stala uvolněnější a spontánnější. Lze z ní vycítit radost z malování, jistotu a lehkost, s jakou utváří nezvykle různorodé formy. Vznikají obrazy, které definují Lenicův nezaměnitelný malířský styl: *Interpretace pohybu* (1959), *Násilné žně* (1960), *Biologický stroj* (1962), *Erýnie* (1962), *Fobie II* (1962), *Ze dna války* (1962), *Biologický motor* (1968/1969). Reliéfní hmota ustupuje jemným lazurám, které odhalují hloubku barevných vrstev obrazu. Barvy získávají průsvitnost vitráží, kompozice jsou prostorovější



Badanie przyrody żywej i martwej / Zkoumání živé a neživé přírody / A survey of living and ananimate nature, 1949, gwasz, kolaż, papier / kvaš, koláž, papír / gouache, collage, paper, 350×500 mm.



Erynie / Erinye / Erynیا, 1962, olej, plótno / olej, plátno / oil, canvas, 125×180 cm.

a dekorativnější. Hlavní osnovou těchto prací jsou vinoucí se linie, které vyznačují směry kompozice a dynamiku obrazů.

V této době Lenica v olejomalbě definitivně dosahuje lehkosti a volnosti charakteristické pro jeho práce na papíře ze 40. a 50. let. Svými vlastními technikami a nástroji odhaloval spodní světlejší vrstvy malby, snímal v některých místech svrchní barvu, aby získal efekt průsvitnosti barev, pronikání světla z nitra obrazu. Barvy získaly lehkost, barevné kombinace na principu chromatického a tonálního kontrastu přinesly nezvyklou znělost a čistotu barvy, až téměř zvuknost, neboť tvůrcem je tu malíř a hudebník v jedné osobě. Evoluuje nejen barevnost; umělcova kreativita jako by neznala hranic, ať už jde o různorodost kompozičních řešení, nebo o formy organického tvarosloví. Biologismus, který sám umělec označoval za motor života, se v tomto období projevuje velmi silně. Shluky linií a organických forem v čistých barvách červeně, zeleně, modři, hnědi a okru tvoří neurčité prostory mizející v neproniknutelném temnu a okouzluji nás svým barokním přepychem. Zvláštní pozornost si zaslouží *Biologický stroj* (1962), *Erýnie* (1962), *Fobie II* (1962), oceněné kritikou v recenzích výstavy v krakovské galerii Krzysztofory, která doprovázela oficiální přijetí Lenici mezi členy uskupení Grupa Krakowska v roce 1965.

Kontrapunktem Lenicových abstraktních kompozic jsou koláže, jež mají v jeho tvorbě stálé místo. Dva vystavené obrazy z cyklu *L' éternel féminin* pocházejí z let 1959–1967. Modro-bílo-červeně-žluté útvary jsou ohraničeny černou konturou pozadí, samy zároveň obklopují fragmenty fotografií ženských obličejů a aktů. Motiv ženské figury byl Lenicově tvorbě přítomen vždy, což dokládá obraz *Na louce* z roku 1949. Tento nejranější vystavený obraz je zároveň příkladem proměn v rámci surrealistického jazyka. Tvary se tu oddělují od prostoru a skutečnosti a visí na plochém modro-hnědém pozadí rozděleném na sféry nebe a země. Podobný princip umísťování fantaskních forem na plochém pozadí využívají i Lenicovy mnohem pozdější koláže.

Vystavené práce spíše naznačují, jak velká je různorodost Lenicových zájmů a jak rozsáhlé jsou proměny jeho malířského jazyka. V poměru k rozsahu jeho tvorby je to výstava početně nevelká, přesto však ukazuje hlavní proudy a odráží charakter jeho umění vycházejícího ze surrealismu.

Sám Lenica definoval svou malířskou tvorbu v roce 1965 otázkou:

zda umění jako biologický motor života jako náboženství

jako společenská a politická funkce v podmínkách

moderní civilizace má důvod existovat

nevim

maluji protože bych to chtěl vědět



Žródło 8 / Pramen 8 / Spring 8, 1954, akwarela, papier / akvarel, papír / aquarelle, paper, 700×480 mm.

Výstava

Alfred Lenica | Barva – gesto – podvědomí
Výběr z díla průkopníka polské poválečné abstrakce

Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění 11. 6. – 20. 9. 2015

Autorka výstavy Beata Gawrońska-Oramus

Kurátoři výstavy Štěpánka Bielešová, Ladislav Daněk

Schránka pro ducha

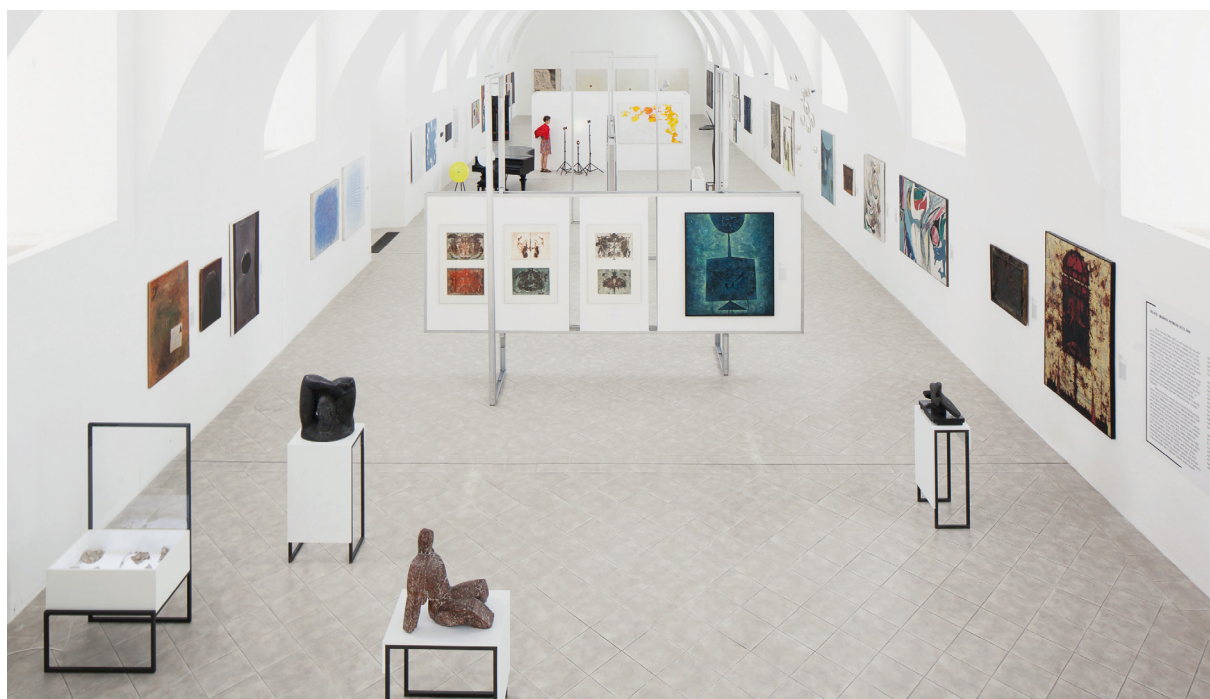
Výstava k 50. výročí otevření
Galerie moderního umění
v Roudnici nad Labem

Ivan Neumann

vědomí souvislostí a kořenů, jako by každý projev sám sebe chápající jako výtvarné umění vždy vstupoval do ničím nedotčeného, neoznačeného vyprázdněného teritoria nebo dokonce jako by pojem výtvarné umění teprve sám fundoval. Přitom nevyhnutelně vždy vstupuje do toho prostoru, který věhlasný historik umění označil jako *museé imaginaire*, kde je každému nově přichozímu dílu, každému výtvarnému počínu nastaveno nemilosrdné zrcadlo stále přítomného, tedy vždy současného, výtvarného umění našich předchůdců, kterému se nelze vyhnout.

Schránka pro ducha, pro ducha, který, jak známo, vane, kam chce, v podobě prostoru barokní jízďárny je zaplněna promyšlenou expozicí vybranou ze sbírek galerie, do níž překvapivě a zároveň s respektem a organicky vstupují instalace několika současných tvůrců.

Galerie moderního umění, jmenovitě autorka koncepce expozice Alena Potůčková, velmi živě



Pohled do výstavy *Schránka pro ducha*, 2015. Foto: Tomáš Souček.

Velmi vážného úkolu se ujala roudnická Galerie moderního umění, když připravila výstavu pod názvem *Schránka pro ducha*. Úkolu vážného nejen proto, že výstavou galerie připomíná zpřístupnění svých sbírek v nově rekonstruované jízďárně roudnického zámku před padesáti lety a svou následnou bohatou akviziční činnost, ale také proto, a možná je to ještě důležitější, že právě v současné situaci společnosti a stavu české výtvarné scény upozorňuje tímto počínem na fundamentální význam institucí shromažďujících a prezentujících díla výtvarného umění, že obrací pozornost veřejnosti k zásadnímu významu duchovních obsahů lidského života, které jediné legitimizují život lidských společenství. Nejsou dnes zcela řídké signály svědčící o zlehčování váhy a významu uměnovědných sbírkotvorných institucí i pokusy o jejich proměnu v pouhé výstavní síně, jako by současnost trpěla ztrátou

a plasticky rekonstruuje ve vši složitosti a různorodosti na nevelké ploše jízďárny příběh českého výtvarného umění šedesátých let, jak se jeví ve sbírkách instituce, jejichž podobu budoval s velkou erudicí tehdejší ředitel Miloš Saxl. Autorkou části výstavy zasvěcené intervencím současných umělců je kurátorka galerie Nina Michlovská.

V předsáli je výstava *Schránka pro ducha* uvozena podrobnými obrazovými a textovými informacemi o roudnické galerii umístěnými na tabulích a na monitorech od samotné rekonstrukce zámecké jízďárny, přes informace o díle prvního ředitele Miloše Saxla až k 1. Mezinárodnímu malířskému sympoziu Roudnice '70 a dalším výstavním aktivitám galerie.

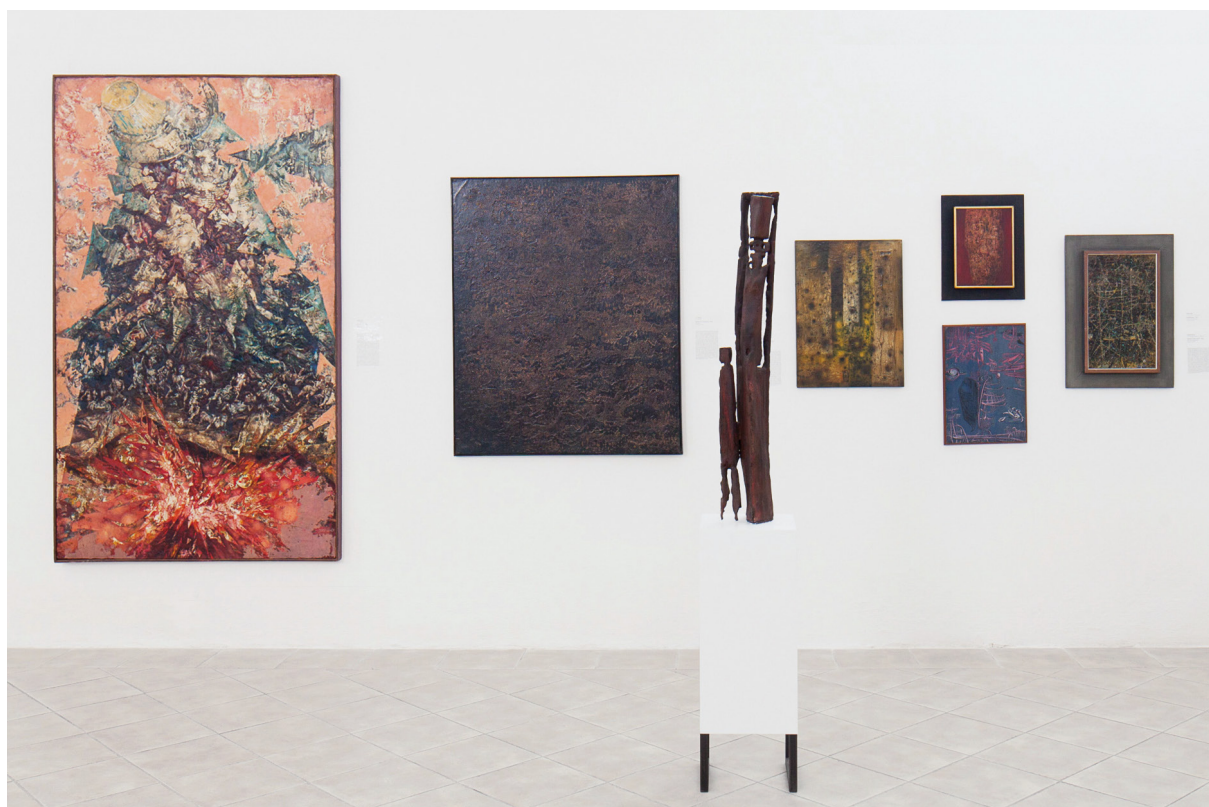
Velmi originálně se smyslem pro vrstevnatost a komplexnost dobových proměn prezentuje autorka výstavy jednotlivé proudy výtvarných

tendenci, které v českém prostředí doznávaly ve tvorbě výrazných osobností vždy originálních interpretací. Jednotlivé celky pak provází hutnými a srozumitelnými texty. Texty také někdy provázejí i jednotlivá vystavená díla.

Velká část umělců vytvářejících dnes podobu českého umění šedesátých let se objevovala na výtvarné scéně na konci let padesátých a na samém počátku let šedesátých jako členové několika tvůrčích skupin, které znovu napojovaly české umělecké prostředí na proudy české i evropské moderny. Jeden z oddílů expozice nazvala autorka Rosa /Hledání moderního výrazu. Použila tak název rozměrnějšího obrazu Jiřího Johna z roku 1965 pro část, v níž se setkávají díla umělců, kteří byli členy zmiňovaných skupin. Jsou tu výrazná jména jako Adriana Šimotová, Věra Janoušková či Alena Kučerová. Členové tvůrčích skupin nebyli vázáni striktními uměleckými programy a také se během šedesátých let

předpojatostmi. Zdá se mi, že jedním z důvodů, proč autorka zvolila tento koncept expozice, je také to, aby naznačila vytříbenou schopnost vyhledávání akvizic, kterou byl obdařen první ředitel galerie Miloš Saxl. Orientovat se totiž v živé přítomnosti umělecké tvorby a vybrat díla, která se osvědčí jako klíčová, je vždy mimořádný dar.

Velmi silnou odezvu v českém prostředí, kde stále setrvávaly ozvuky surrealismu, nacházelo imaginativní umění. A také oddíl Pád věže / imaginace, antimalba, gesto, znak to dokládá. Uvádí ho obraz Zbyška Siona Pád věže z let 1966–67 v němž jsou informelní rysy zřetelně patrné. Jak mnohovrstevné bylo dění v českém umění, dokládají v tomto oddíle díla autorů, kteří náleží starší generační vrstvě a jejichž tvorba prošla různými specifickými podobami surrealismu. Jsou tu díla Josefa Istlera, Václava Tikala nebo Františka Muziky. Plasticitu dobového dění pak z jiného pólu dokládají neobyčejně intenzivní



Pohled do výstavy *Schránka pro ducha*, 2015, v popředí socha Jana Koblas *Spanilá paní s pacholíkem*, 1965. Foto: Tomáš Souček.

postupně vydávali vlastními cestami. V této skupině se objevují v Roudnici i méně frekventovaná jména jako Alois Vitík a Ladislav Karoušek prezentovaná velmi charakteristickými díly.

Jak je z uvedeného zřejmé, autorka výstavy nečlení expozici podle příslušnosti k výtvarným skupinám nebo podle striktní chronologie a preparovaných tendencí, ale člení ji do několika okruhů s metaforickými označeními podle několika klíčových děl expozice, aby se tak spíše dobrala skutečného obrazu českého výtvarného umění šedesátých let. Tak se vedle sebe ocitají díla autorů, které blízko sebe běžně neočekáváme. Vynořují se tak nečekané vnitřní souvislosti, které nejsou definovány vnějšími formovými

gestická plátina Jana Kotíka. Samozřejmě se tu velmi výrazně uplatňují díla Mikuláše Medka, Vladimíra Boudníka i ohněm poznamenaná dřevěná socha Jana Koblas. Silně magicky působí raný strukturální obraz Aleše Veselého *Magický obraz* z roku 1960, kdy bylo autorovi pětadvacet let.

Vedle imaginativního umění a strukturální abstrakce akceptovalo české výtvarné prostředí i tendence konstruktivní. Ve sbírkách roudnické galerie se tato poloha výtvarného projevu neobráží natolik výrazně. Kapitola, která ji pojímá, je nazvána podle obrazu Václava Boštíka z roku 1970 *Zakřivený prostor*, vzniklého během malířského symposia Roudnice '70. Václav Boštík je

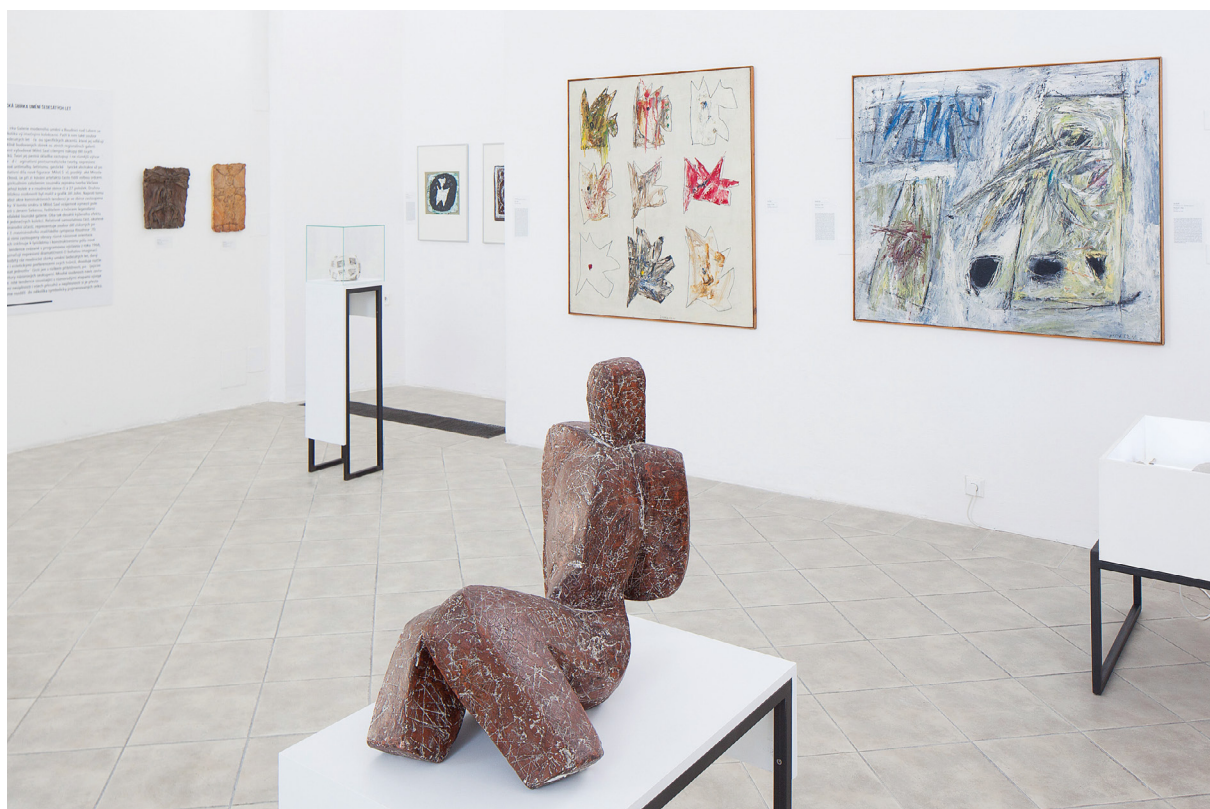
prezentován rovněž sérií suchých jehel s názvem Pole z let 1965–1969. Nakládání s konstruktivními principy geometrie je tu velmi volné. Jak Václav Boštík, tak Karel Malich s nimi pracovali intuitivně, zcela malířsky, což je zřejmé i z jejich vystavených grafických listů a kreseb. Tak s ní pracovala i řada členů skupiny Křižovatka, k níž náležel mezi jinými i Karel Malich. Ne tak ovšem Zdeněk Sýkora, jehož čtyři serigrafické Struktury vzniklé mezi léty 1965–1971 ukazují autorovu práci s přesnými matematickými výpočty, jejichž vizualizovaný výsledek se pak dotýká krásy.

Nová figurace a pop-art vstoupily do českého výtvarného umění s mladší vrstvou umělců kolem poloviny šedesátých let. Ovlivnily pak ovšem i tvorbu některých autorů generace předchozí. Tyto výtvarné tendence vracející se k lidské figurě a předmětnosti vůbec zasáhly české prostředí velmi výrazně. Jejich vliv, nové figurace obzvláště, je pak v českém výtvarném umění patrný

je živý a komplikovaný proces, který se vzpírá jakýmkoliv simplifikacím.

Tato kapitola pak plynule přechází do závěrečné části výstavy pod titulem Ve znamení Chrona / Kolekce z 1. Mezinárodního malířského sympozia Roudnice '70. I v tomto případě užila autorka název jednoho z obrazů, tentokrát francouzského umělce Jacquese Busse. Jako by skutečně bájný Chronos odnášel čas tak pozitivně naladěných let šedesátých. Prolínají se tu různé zcela osobní koncepty tvorby včetně prací zahraničních hostů. Mimořádně osobním konceptem se tu ukazuje na čelní stěně umístěná trojice obrazů Miloše Ševčíka Mizení vzniklá během roudnického sympozia v roce 1970. Toto sugestivní meditativní dílo plné křehkosti je doprovázeno dvěma průzračnými umaplexovými objekty, které až dosud nemají v českém výtvarném prostředí srovnání.

Snad je možné říci, že výstava v roudnické galerii Schránka pro ducha prezentuje české



Pohled do expozice, v popředí Miloslav Chlupáč, za ním Jan Kotík, Plocha VI, 1962, Jan Kotík. Foto: Tomáš Souček.

hluboko do sedmdesátých let, kdy v různých modifikacích vydal nové autentické plody.

V roudnické galerii je jim věnována kapitola krásně nazvaná podle obrazu Rudolfa Němce z roku 1967 Tanec jednoho mladíka / Návrat k předmětnosti. O síle, s jakou české prostředí tyto tendence akceptovalo, svědčila výstava Nová figurace pořádaná v roce 1969. Z tehdy vystavujících umělců nalézáme na roudnické výstavě výmluvná díla třeba Františka Ronovského či Květy Válové. Mladší vrstva umělců je pak zastoupena tvorbou nepřehlédnutelných tvůrců české nové figurace, jako je již zmíněný Rudolf Němec, Jiří Načeradský nebo Karel Machálek. I tady se výstavě daří ukázat, že výtvarné umění

výtvarné umění šedesátých let v jistém smyslu podobně, jak umění rozuměl Max Dvořák – Dějiny umění jako dějiny ducha. Umění se tu neprojevuje jako geometrický postup oddělených formalizovaných tendencí, ale vitální prostor, v němž se setkává, miji, dotýká úsilí tvůrců po pochopení situování člověka uprostřed světa.

Výstava je doprovázena katalogem s koncentrovanými poučenými texty Aleny Potůčkové a Niny Michlovské, základními bibliografickými údaji a s obsáhlou barevnou obrazovou dokumentací.

Schránka pro ducha v Roudnici nad Labem

Nina Michlovská

v Čechách a na Moravě začala formovat síť regionálních galerií – specializovaných muzeí umění. Roudnická sbírka nemohla konkurovat těmto silně fundovaným institucím, což si uvědomoval i Miloš Saxl, od roku 1959 první ředitel galerie. Věděl, že Švagrovský byl sběratelem ze záliby. „Na druhé straně především soubor Slavičkových obrazů tvořil precedens i důvod k tomu, aby i roudnická obrazárna byla začleněna do celostátní sítě galerií, jež by měla vlastní statut a odborné pracovníky, kteří by nejen spravovali dosavadní fond, ale rozšiřovali jej, pořádali pravidelnou činnost výstavní a vykonávali osvětovou a vědeckou činnost“.¹ K tomu však bylo nutné vytvořit dostatečné zázemí, především najít vhodné výstavní prostory. Saxl, společně s architektem Pavlem Mošťákem z krajského ústavu památkové péče, získal pro potřeby galerie objekt barokní jízdárny v areálu roudnického zámku. Nic už nebránilo tomu, aby galerie získala svůj statut



Pohled do výstavy Schránka pro ducha, v popředí práce Jana Brože, Nezaný host, 2012. Foto: Tomáš Souček.

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem patří mezi nejstarší muzea umění u nás. Fundament sbírky položil roudnický mecenáš a sběratel umění August Švagrovský. Když v roce 1910 daroval Roudnici kolekci čítající 234 obrazů, vyzval představitele města, ať díla starých mistrů prodají a za utržené peníze rozvíjí sbírku moderního umění. Zdůraznil přitom, ať nakupují práce žijících autorů, a podpoří tím jejich další tvorbu. Švagrovského přání zůstalo více než čtyřicet let nenaplněné. Zasáhly překotné dějinné události první poloviny 20. století. Sbírká po dlouhá léta hledala vhodné prostory pro prezentaci. Situace se začala měnit teprve v druhé polovině padesátých let, v době, kdy se

a proběhla adaptace budovy. Bylo však třeba dostat poslání instituce rozvíjet, odborně spravovat a náležitě prezentovat české moderní umění. Zapotřebí tak bylo především doplnit sbírkový fond o umělecké projevy dokládající dynamické dění v umění první poloviny 20. století. V letech 1959–1965 se sbírka rozrostla na 955 uměleckých děl. Miloš Saxl vybral pro stálou expozici reprezentativní soubor dokumentující vývoj malířství první poloviny 20. století, s důrazem na úlohu silných tvůrčích osobností i pluralitu přístupů. Veřejnost jej poprvé zhlédla společně s výstavou obrazů roudnického rodáka Otakara Nejedlého při slavnostním otevření galerie 13. června 1965.

Saxl si uvědomoval, že bude trvat mnoho let, než se podaří roudnickou sbírku rozšířit do té míry, aby v celistvosti zachytila výtvarné dění moderní doby. Rada děl prvotřídní kvality byla již v té době – i vzhledem k husté síti regionálních galerií – nedosažitelná. Rozhodl se proto posílit specifika, kterými by se instituce mohla od ostatních odlišit. Tím základním byl soubor pláten Antonína Slavička a jeho současníků. Dalším pak úsilí v co možná nejširší míře zachytit výtvarné projevy své doby. V průběhu šedesátých let tak shromáždil rozsáhlou kolekci reflektující celé spektrum tehdejších uměleckých tendencí a proudů, která dnes tvoří druhý pilíř roudnické sbírky.

Když se odborný tým roudnické galerie před dvěma lety rozhodoval, jaký segment ze sbírky při příležitosti uplynulého půlstoletí fungování galerie veřejnosti představí, padla přirozeně volba na výjimečnou kolekci umění šedesátých

děl a jeho prostřednictvím se pokusili co možná nejplastičtěji vykreslit dění na výtvarné scéně šedesátých let – zachytit mnohohrstevný proces hledání moderního výrazu v prostředí výtvarných skupin zakládaných na přelomu padesátých a šedesátých let, ale i široký proud výtvarných projevů postsurrealistické imaginace a informelu, prostoupený pocity skepse podnícené traumaty druhé světové války i rozčarováním z politického vývoje následujících let. Přiblížit projevy konstruktivních, resp. objektivních tendencí i návrat k figuraci, zastoupený celou škálou individuálních přístupů k tématu lidské existence. Přehlídku jsme symbolicky uzavřeli výběrem prací z *1. mezinárodního malířského symposia Roudnice '70*, které se v létě roku 1970 uskutečnilo v roudnické galerii, tedy kolekci, v níž se protnulý různorodé osobní přístupy a názorové orientace vzešlé z tvůrčího vzepjetí uplynulého desetiletí.



Richard Loskot, *Pohled dovnitř* 2015. Foto: Tomáš Souček.

let. Výstavou se tak vracíme do doby, která přála rozvoji umění všech forem, v níž se však také začal psát příběh roudnické galerie jako profesionální instituce. Jeho styčné momenty jsme se pokusili přiblížit prostřednictvím krátkého filmu a slide-show fotografií v úvodu výstavy, podrobněji pak v rozsáhlé publikaci *50 uměleckých děl ze sbírek Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem* vydané při příležitosti 50. výročí otevření galerie. Název výstavy *Schránka pro ducha* poukazuje na skutečnost, že jako jeden z artefaktů může být chápána i sama budova – citlivě zrekonstruovaná architektura uchovávací kulturní paměť koncentrovanou v umělecké sbírce. Z ní jsme pro výstavu vybrali soubor prvořadých

Prezentace vybrané kolekce odkazuje k primárnímu poslání galerie, jímž je shromažďování děl výtvarného umění, náležitá odborná péče a prezentace. Nemenší důraz však instituce klade na zprostředkování rozmanitých projevů současného umění. Vzhledem k tomu považujeme výstavu za výjimečnou příležitost k setkání a dialogu výrazných osobností působících v intenzivní atmosféře dvou výjimečných historických momentů – období šedesátých let a transformační éry posledních 25ti let – jež spolu mají, alespoň v našich očích, mnohé společné. Především potřebu reflexe a úsilí o navázání kontinuity s několikrát přetřhaným vývojem českého i světového umění, ale také chuť k experimentu a zájem o nové

postupy a technologie. Oslovili jsme proto osm autorů z prostředí současné výtvarné scény, aby svými díly vstoupili do výstavy. Náš výběr ovlivnilo přesvědčení, že se jejich tvorba v určitých aspektech protíná s přístupem a předmětem zájmu autorů působících v období šedesátých let. Dílo každého z nich našlo ve výstavě své nezaměnitelné místo.

V krystalech Dagmar Šubrtové (1973) rozmístěných na čelní stěně galerie se odráží *Severní obloha* (2014), ale i koncentrované úsilí postihnout prostřednictvím výtvarného vyjádření přírodní i společenské souvislosti světa, v němž žijeme. Snaha vlastní výtvarným umělcům napříč generacemi i užívanými výtvarnými médii. Dagmar Šubrtová, stejně jako ostatní na výstavě zastoupení autoři, ve své práci soustavně prověřuje jejich vyjadřovací možnosti – ať již jde o sochu, prostorovou instalaci, malbu, nebo fotografii – jako je tomu v případě Jiřího Thýna (1977). Ne náhodou se ocitla jeho subtilní světelná instalace *Kresba světlem* (2010) v sousedství prací Karla Malicha a Otakara Slavíka. Stejně jako oni dospěl také Jiří Thýn až na hranici předmětného zobrazení. Podobně jako Otakar Slavík vycházel v počátcích své tvorby ze zobrazení figury, jeho zájem upoutala taktéž světelná stopa. Obdobně jako Karel Malich dospěl redukcí významového obsahu vizuální informace k zobrazení linií a základních geometrických tvarů. Ty definují také podobu obrazů Josefa Mladějovského (1986). Jeho plátina nenápadně pronikla mezi díla autorů z okruhu Nové citlivosti. Mladějovský však – oproti konstruktivistům usilujícím prostřednictvím geometrických struktur o postižení objektivního řádu – vytváří na základě geometrických tvarů vlastní jazyk, který využívá k artikulaci čistě subjektivních sdělení. Vstupuje tak do polemického dialogu nejen s konstruktivisty, ale také s radikálními idejemi zakladatelů světové moderny.

Specifická estetika šedesátých let upoutala také pozornost Jana Brože (1988). Brožovy objekty směle vstupující do prostoru galerie jsou jedním z vyústění autorova dlouhodobého projektu *Nezvaný host* (2012), v němž se rozhodl dohledat zasuté souvislosti vzniku a produkce tzv. bruselských lustrů, běžného užitého prvku českých domácností, v němž našla útočiště oficiálně odmítnutá dobová potřeba abstraktního vyjádření.

Instalace Pavla Kopřivy (1968) a Jana Stolína (1966), autorů, kteří na uměleckou scénu vstoupili v druhé polovině devadesátých let se silnou generací tvůrců opírajících se o širokou škálu nových médií, oproti tomu pracují s rysy chladné estetiky technicistního rázu. Pavel Kopřiva využívá klasické technologie novým způsobem. Jeho znepokojivé objekty bez jasné funkce vytvořené ze stříbřeného skla překvapí čistotou abstrahovaného tvaru. Krůpěje prosakující skrze stěny galerie zrcadlí svět svou vlastní deformovanou optikou. Rezignují na možnost objektivní reflexe, naopak poukazují k subjektivitě vnímání pozorovatele, na možný *Lokální problém* (2001). Pocit znepokojení proniká také do prací Jana

Stolína. Instalaci *Skica v prostoru* (2015) zareagoval na bezprostřední okolí galerie. Hliníkové profily jako by se vyvázaly z instalačního systému uvnitř výstavního sálu a následovaly Demartiniho *Demonstrace v prostoru*.

Zájem o prostor a jeho konstruování s Janem Stolínem sdílí také Richard Loskot (1984) a Tomáš Moravec (1985). Loskot v instalaci *Pohled dovnitř* (2015) ohledává prostor uvnitř plastiky *Koule* (1966) od Karla Hladíka. Ve svém úsilí se, podobně jako Moravec, střetává s řadou architektů a sochařů v období šedesátých let zaujatých vnitřním prostorem sochy, respektive architektury a jeho vztahem s vnější formou. Do Loskotovy práce nadto proniká kontinuální zájem o přírodní fyzikální procesy a jejich vyjevování, jenž ostatně stál také u vzniku Hladíkovy plastiky inspirované perforovanou strukturou kamene vyvrženého mořem.

Práci Tomáše Moravce charakterizuje především soustavné zkoumání konstrukčních principů prostoru a žité reality. Pro výstavu vytvořil objekt *Rekonstrukce* (2015) inspirovaný příběhem roudnického výstavního prostoru. Pohled dovnitř schránky umístěné při vstupu do galerie jako by nás vrátil v čase o padesát let zpět, do doby, kdy se roudnická galerie jako instituce s novým sídlem nacházela na počátku své cesty. Moravec je také autorem grafického a instalačního řešení, jež respektuje a dále rozvíjí charakteristické rysy prostoru galerie i původní, subtilní paneláže z šedesátých let.

Poslední z participujících autorů Janek Rous (1981) do výstavy vstoupí při příležitosti derniéry prostřednictvím performance odhalující osobité příběhy vystavených uměleckých děl i jejich autorů, ale i fasety doby, jež se mimo jiné stala také východiskem pro vznik roudnické galerie.

Poznámky:

1. Miloš Saxl, *Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem. Nové přírůstky a nákupy*. Roudnice nad Labem 1967, *Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem*, s. 3. Ve výše zmíněném doprovodném katalogu k první výstavě přírůstků roudnické galerie shrnul Miloš Saxl dosavadní akviziční činnost instituce i strategie, podle nichž by měla postupovat při získávání nových přírůstků v budoucnu.

Mezi kruhy a tichem

Miroslav Zelinský



Exoteros / ezoteros, 2015, hliník. Foto: Pavel Rydl.

Prostory šumavského hradu Klenová jsou už od šedesátých let pověstné dobrým výtvarným vkusem, který ani v jalových letech normalizace nemusel nic slevovat. Na geografickou periferii prostě nebylo tak dobře vidět. Tak snadné to jistě ale nebylo. Samozřejmě jsou za tím kurátoři a vedení Okresní galerie v Klatovech. Spravují nejen výstavní síň U bílého jednorožce přímo ve městě, ale také Sýpku na rozcestí pod vlastní Klenovou a samotné hradní prostory a plenéry. Ve stálých venkovních instalacích narazíte na díla Čestmíra Sušky, Jaroslava Róny, Václava

Fialy. Od 12. 7. dostal příležitost představit se Vladimír Kovařík, výtvarník, designér, pedagog a vedoucí ateliéru Produktový design zlínské fakulty multimediálních komunikací.

Letošní padesátník Kovařík je typem tvůrce, který jde cestou technického perfekcionismu, tvarové redukce a odkazování přímo ke smyslu výpovědi. Z dřívějších výstav a především nejrozdílnějších sympozií jsou známy jeho designérsko-sochařské dřevěné variace na různé verze interiérového i exteriérového mobiliáře jako např. postel Ius primae noctis, altán Window into your landscape, houpačka Himmelausblick, kaple konTempl, site specific realizace kyvadel, slunečních hodin, intervence do prostoru parků, ulic, průmyslových objektů ad. Pro Kovaříka je vždy důležitý konkrétní prostor, ve kterém tvoří nebo pro který tvoří. Dotváří pak jeho funkční a zároveň estetický potenciál, ukazuje na jeho skryté významové možnosti, dosud nevyužité a vždy nečekané, překvapující.



Zdánlivé pohyby, 2015, železo. Foto: Pavel Rydl.

Kolekce vystavená na Klenové je tvořena objekty nesenými třemi obsesivními tématy, která jsou navzájem propojena symbolem kruhu. Tři variace na tento symbol nasycený tvar potkáme hned u vstupu na hradní nádvoří. Dominuje mu z hliníkových profilů montovaný **Exoteros / ezoteros** o průměru 4 metry s vnitřním rovněž kruhovým průhledem ve výšce lidské postavy. To je ostatně rozměr, se kterým Kovařík pracuje nejčastěji.

Velkorysé prostory hradních nádvoří a především průhledy do okolní rozlehlé krajiny jsou vskutku důstojným prostředím pro Kovaříkovy

objekty. S krajinou korespondují nejintenzivněji především další dvě variace na kruh. Vrstvené plexisklové výseče dávající ve výsledku kruh, jehož průměr kopíruje opět velikost lidské postavy. Je to rozměr poznatelný, empiricky zvládnutelný a zvládnutý, lidsky přijatelný a přijímaný. **Vitiosum circuli (Bludné kruhy)** byly instalovány s orientací na osu jednoho z bývalých hradních oken směřovaných do volného prostoru šumavské krajiny. Stejně tak je směřována kruhová variace skládaná z více než stovky, přesně **168** (a to je i název objektu) dřevěných prvků umístěná vedle Bludných kruhů. Tyto zkoumavé okuláry navádějí náš pohled až někam k horizontu, a to nejen krajiněmu, ale také existenciálnímu. Takřka do polemiky s tímto pojetím kruhových tvarů v krajině vstupuje rovněž kruhová **Past** v jedné z místností hradního sklepení. V polemice je podle našeho názoru proto, že zaujímá horizontální polohu. Je zrušena možnost prodloužit pohled za průzor



Frekvence ticha, 2014, osb. deska. Foto: Pavel Rydl.



Past, 2010, dřevo a kov. Foto: Pavel Rydl.

opět o průměru lidské postavy. A vstoupit do kruhu bývá často onou titulem avizovanou pastí...

Instalace v dalších sklepních prostorách vypovídají svou sevřeností, vymezenou nejen zdmi a klenbami hradu, ale také vnitřní ideou. **Frekvence ticha**, dlouhá řada soustředných kruhů o stejném průměru vytváří jakýsi tubus a mezery mezi nimi jsou limity oné titulní frekvence, podobně jako pauza v notovém zápisu také ony vymezují hranice ticha. Druhý objekt vstupuje s **Frekvencí** do dialogu. **Ouroboros**, spirálovitě uzavřený objekt vyzývá k domýšlení povahy konce kruhu.

Na otevřených plochách byvších hradních místností ve vyšších patrech najdeme několik variací na Kovaříkovo dlouhodobé téma slunečních hodin. Výstava se jmenuje **Zdánlivé pohyby** a právě téma zdánlivého pohybu slunce po obloze a zprostředkovaně skrze stín vrhaný gnómem na číselník hodin je zde intenzivně představeno ve zrezlých kovových objektech. Někde je stylus hodin navařen na podstavový kruh, jindy vyřezán přímo ze základny, kruhové nebo čtvercové a jako ostrý hrot nad ni vztyčen.

Na samém vrcholu, na podestě hradní věže stojí **Pendulum**, 5,5 metry vysoké štíhlé dvojkyvadlo v železné konstrukci s tenkými dřevěnými rameny, která i slabý vítr přiměje k tomu, aby začala ve svých vrcholech opisovat tvar kruhové výseče. Kyvadla jsou oním třetím obsesivním autorovým tématem, které v průběhu posledních let variuje v různých velikostech a materiálech (dřevo, železo, sklo). Reálný kyvadlový



Pendulum, 2011, kov a dřevo. Foto: Pavel Rydl.

pohyb objektu nad zvlněnou šumavskou krajinou je diváckou výzvou i mementem našeho bytování tady a zde.

Dvanáct, tolik je celkem vystavených Kovaříkových objektů, dvanáct podnětů k přemýšlení nad kruhovitostí a pohybem, zdánlivým i skutečným, nad naším místem v kruzích a pod kuratelou času.

Vladimír Kovařík - Zdánlivé pohyby

Galerie Klatovy-Klenová

12. 7.-31. 10. 2015

Deníkové záznamy a objektová tvorba Jaromíra Šimkúje

„Věta je hierarchická: zakládá
svazky nadřazenosti a podříze-
nosti, stanoví vnitřní reakce.“

/Roland Barthes/¹

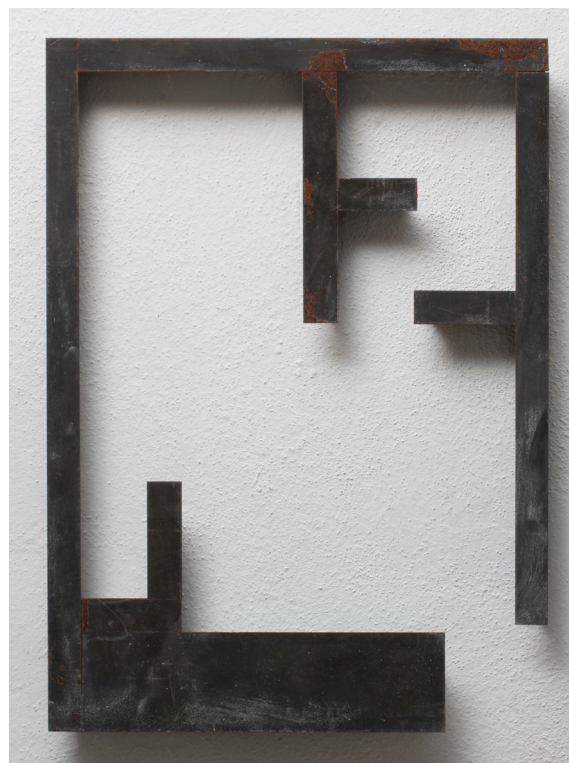
Pavel Netopil



Bez názvu, 2015, pozink plech, 38,5×29,5×1,5 cm. Foto: Martin Vybíral.

Zosobňuje tak jeden z mnoha příkladů (ne)uměl-
ců volného času; vnitřní osamocení a nejistoty
z něj plynoucí narušovaly jen občasné kontakty
se vzdálenými přáteli, kteří ho v úsilí o vlastní
dílo nadále povzbuzovali.⁴

Zdá se, že prvotní popud k vlastním úvahám
o zákonitostech prostorové tvorby byl dost málo
prozaický. Jaromír Šimkúj, jak vyplývá z jeho vr-
stevnaté biografie, ovládá celou řadu uměleckých
řemesel a v rámci své někdejší podnikatelské čin-
nosti zámečníka a cizeléra si povšiml, že mu v díl-
ně zůstává nejrůznější kovový odpad: zbytky tabu-
lí plechu či fragmenty z částí reklam prostorově
řešeného písma. To si žádalo – jak praví zákon
dobrého hospodáře – náležitě smysluplného vyu-
žití. A tak se časem začal vzájemný poměr mezi
jeho řemeslnou a volnou tvorbou pozvolna obra-
cet. První „volné“ prostorové objekty z ohýbaných
nebo vrstevnatě letovaných plechů,⁵ v nichž si
začal ověřovat tvarově geometrická zjednodušení



Bez názvu, 2015, pozink plech, 29,5×21×2 cm. Foto: Martin Vybíral.

Potvrzuje se, že k charakteristice našeho do-
máciho uměleckého provozu patří též sklon k se-
trvačnosti, kterou jako by se posilovalo puzení
k vzájemné reciproční využitelnosti. Přitom
i mimo okraj naší sebestředně se chovající umě-
lecké scény² se stále setkáváme s dosud málo
známými autory, kteří se viditelně vyhranili
a přitom dosud čekají na svou příležitost k re-
prezentaci, potvrzující nebo zavrhuující předmět
vlastního díla. K takto opomíjeným autorům pa-
tril dnes již šedesátník – Jaromír Šimkúj (1955,
Boskovice). I on totiž náleží k těm přirozeně
hravým lidem, kteří umí vyhledávat i racionálně
rozvíjet vnější inspirace a následovně je v duchu
vlastního mentálního klimatu osobitě využít.
Jak už to v takových případech obvykle bývá,
ani jeho směřování nebylo nijak přímočaré.³

formy v objemech až k vizuálnímu znaku, obvykle
s odstupem přepracovával a kombinoval je do stá-
le nových artefaktů – někdejší práce se tak částeč-
ně anebo zcela stávaly těly děl současných... Růz-
norodá spojování nebo vzájemná pohlcování kdysi
rozdílných povrchů v neřízené oxidaci nebo i pří-
padnými nástřiky či broušením pak dávalo u ob-
jektů vynikat autenticky dané textuře. Přičemž,
odhlédneme-li od pouhého zpracování povrchu,
pak asi nejpodstatnějším rysem takto procesuálně
vznikajících objektů Jaromíra Šimkúje je proníká-
ní prostor tvořících principů geometrizované for-
my z pozic seriality a variability – respektive též
z hledisek popření či alespoň znejistění pravidel
statiky, čehož autor dosahoval pomocí závaží či
jinými způsoby: vkládáním písku dovnitř a expe-
rimentováním s různě varioványými těžišti.

Když před časem daroval syn Vojta svému otci ještě první sešit a nadepsal jej „deník nápadů“, netušil patrně nikdo, ani Jaromír sám, jak důležitý moment se mu právě naskytl. Možná se jen jednalo o určitou nadsázku, o pouhý žert, neboť se vlastní rodina k málo praktické umělecké činnosti svého živitele chovala i chová spíše kriticky. Ukazuje se však, že všechno mívá v životě své místo, i když třeba ještě nevidíme jaké. Protože se Jaromír Šimkůj již před časem rozhodl doma ukončit svoji podnikatelskou činnost, musel začít do zaměstnání cestovat, a pobývat tak v dopravních prostředcích nemalé množství času. A tak si tyto „vynucené“ prodlevy cestou, při níž si mohl číst anebo jen tak sledovat ubíhající krajinu, oblíbil a začal si tzv. krátit čas čmáráním do svých deníků. Časem se mu podařilo shromáždit bohaté kresebné záznamy z pozorovaných vjemů z přírody: fragmenty střech lidských obydlí, sloupů i komínů, duktů písma

Poznámky:

1. Barthes, R. *Le plaisir du texte*. 1973. Český překlad: *Rozkoš z textu*. Triáda, Praha 2008, s. 45.
2. Např. nedávno proběhla *Výstava, kde hanba nebyť a chyba vystavovat*. „Vystavující“ kurátor: Milan Salák. Galerie Kvalitář, Praha, 5. 6. až 30. 7. 2015, v jejímž záměru – dílem vážně, dílem z legrace – došlo k prezentaci „pouhých jmen“ tzv. elitních „značek“ domácího výtvarného umění, přičemž mechanismus jejich výběru došel sofistikovaně nic neříkajícímu mlčení. (Tisková zpráva: www.kvalitar.cz/g/vystava-kde-hanba-nebyt-a-chyba-vystavovat)
3. Jaromír Šimkůj vyrůstal a žije na venkově ve Lhotě Raptopině u Boskovic. V roce 1973 se vyučil v Praze-KlánoVICích aranžérem pro někdejší Propagační podnik svazu spotřebních družstev v Brně. V letech 1975 až 1978 vystudoval v sochařském ateliéru Ladislava Martinka SUPŠ v Brně. Pedagogickou fakultu nedokončil a od roku 1980 se začal živit jako kovolitec a cizelér. V 90. letech samostatně podnikal; 1997 až 1998 pak pracoval jako pracovník výstavního oddělení Moravské galerie v Brně. Poté se stal odborným učitelem Střední průmyslové školy slévárenské v Brně a v současnosti působí jako odborný



Bez názvu, 2015, pozink plech, 42×29,5×1,5 cm. Foto: Martin Vybíral.

z názvů stanic – lineárně jako by za letu propojovaných. S přibývajícímí novými a dalšími sešity si tak vytvořil jakýsi mentální archiv: mentální databanku nekonvenčních úvah o zobecňování určitého vjemu až do hraniční fáze sdělnosti a tvorby vlastního znaku. Odtud pak čerpá ty nápady, které dnes v materiálu (kov, papír) objemově či pouze plasticky realizuje.

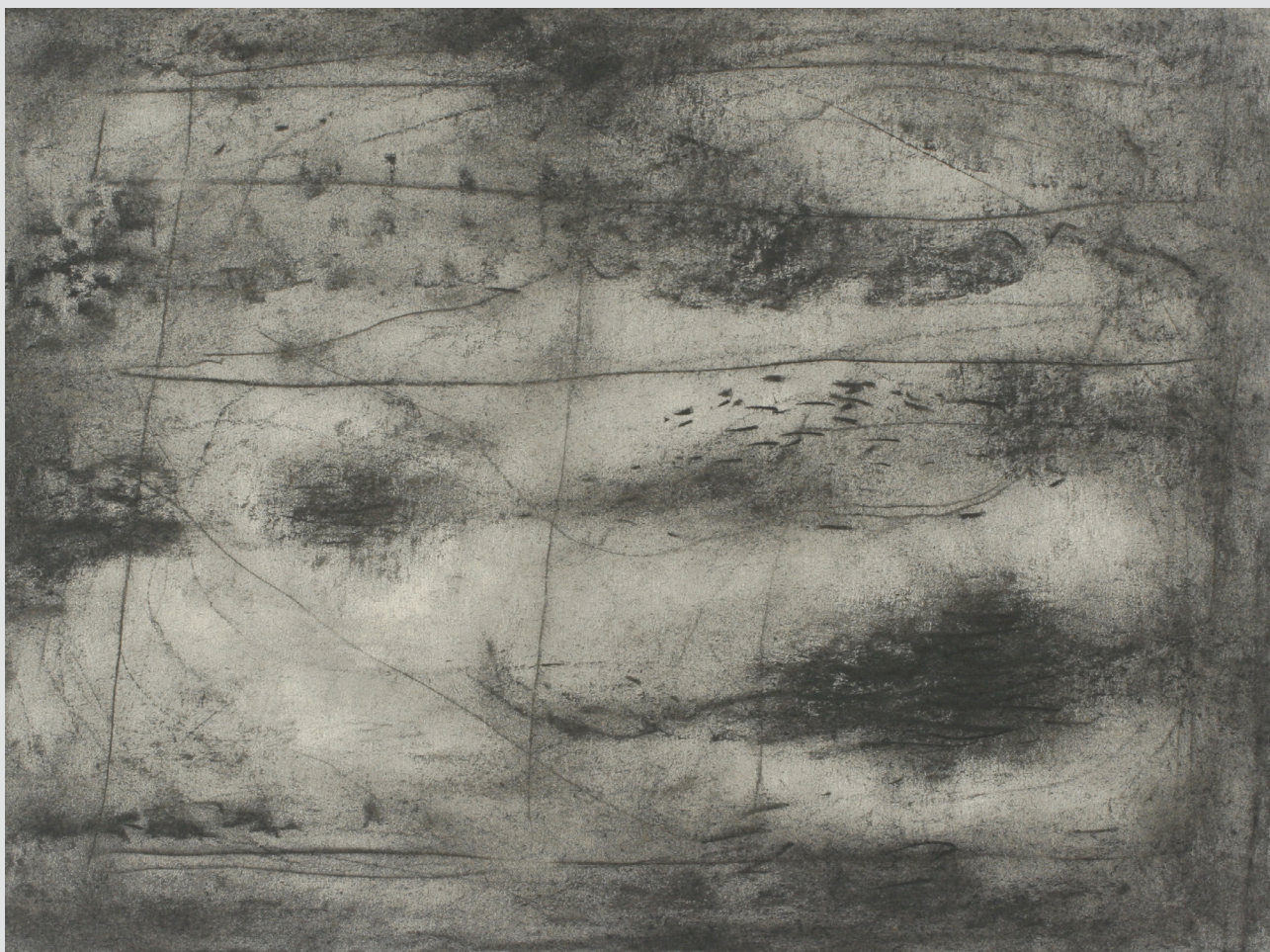
„Nemyslíme slovy, myslíme jen ve větách“, pravil již před drahným časem 20. modernistického století francouzský básník a literát Paul Valéry.¹⁶ A právě formálně blízká skladba básně na způsob poměrově přidávaných či mizících linearit „abstrakce“, to, čemuž se v postmoderní lekci říká „determinace jazykem“, stojí – myslím – v pozadí toho současně nejlepšího směřování tvorby Jaromíra Šimkúje.



Bez názvu, 2015, pozink plech, 42×29,5×1 cm. Foto: Martin Vybíral.

učitel Střední školy umění a designu a Vyšší odborné školy v Brně /někdejší SUŘ/.

4. K nejvýznamějším osobním kontaktům Jaromíra Šimkúje zcela jistě patří dlouhodobé přátelství s někdejším spolužákem ze studií na PF (přechodně) UJEP Brno, s výtvarníkem a literátem Arnoštem Pacolou. O jeho umělecké směřování se aktivně zajímá i sochař, grafik a tvůrce prostorových instalací, „klatovský“ Václav Fiala.
5. Autor svá díla stále jednoduše označuje „plechy“.
6. „Ještě podstatnějším je ale fakt, že ... hledá čistý sochařský tvar. Tvar, který někdy odkazuje k inspiraci přírodou, třeba ke stvolu rákosy, a jindy naopak čerpá z tvarosloví techniky.“ Pacola, A. Šimkújevy „plechy“ inspirovalo písmo. In.: Horácké noviny, pátek 18. 1. 2013.
6. Barthes, A. Ibidem.



Václav Boštík, Kresba, 1963, uhl, papír, 328×449 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlině.

K r e s b a

V á c l a v a B o š t í k a

Zlínská galerie a skupina UB 12

P a v l í n a P y š n á

Stěžejní část práce muzea umění spočívá v systematickém pozitivním rozvoji uměleckých sbírek, s nímž úzce souvisí jeho aktivity odborné, badatelské i vzdělávací. Nejinak tomu je v činnosti Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, která zahrnuje péči o významnou složku národního kulturního dědictví, jejíž nejstarší jádro se zformovalo uměleckým bohatstvím firmy Baťa a několika dalších subjektů při vzniku instituce v roce 1953. Zejména šedesátá léta uplynulého století znamenala v existenci zlínské galerie dynamický rozvoj, na němž zásadní podíl náležel tehdejšímu řediteli, historiku umění Michalu Plánkovi. I navzdory oblasti působnosti instituce v regionu, kde se výtvarný život po období stalinské totality konce čtyřicátých let a let padesátých oživoval velmi pozvolna, dosáhly její výstavní a sbírkotvorné aktivity v uvedeném údobí pozoruhodných momentů. Vypovídá o nich důležitá část souboru děl zařazených na výstavu *Grafika a kresba 60. let ze sbírky KGVUZ*, probíhající v rámci cyklu pohledů do sbírky v prostorách Grafického kabinetu od 17. června do 13. září 2015. Prezентuje tvorbu autorů sdružených ve významném tvůrčím seskupení sledované etapy, ve skupině UB 12,¹ kterou s galerií ve Zlíně spojily na sklonku první poloviny šedesátých let oboustranně prospěšné kontakty.

Skupina UB 12 se formovala ve složitě době kulturněpolitických restrikcí. Její první veřejné konfrontační vystoupení v roce 1962 ve výstavní síni Československého spisovatele v Praze proběhlo za poměrně dramatických okolností. Nepředešel jim ani ústupek v přípravě instalace, kdy neúčast dvou kmenových členů skupiny, Václava Boštíka a Jiřího Mrázka, omezila vystavení nefigurativních projevů.² Aniž by to bylo jakkoliv účinné, výstava vzbudila mimořádný rozruch a neustále byla podrobována cenzurním zásahům, včetně opakovaných uzavření.

Negativní zkušenosti ovšem umělce od dalších výstavních záměrů neodradily, naopak, sílilo v nich odhodlání a především potřeba představit skupinu v jejím celku. S jejich touhou se koncem

roku 1963 šťastně setkala nabídka Oblastní galerie výtvarného umění ve Zlíně (tehdy Gottwaldově), nesená ředitelem M. Plánkou a odborným pracovníkem Antonínem Grúzou. Koncept a podmínky realizace výstavního projektu v Domě umění byly rychle ke vzájemné spokojenosti domluveny. Během necelých dvou měsíců, od 1. března do 19. dubna 1964, jej zhlédl velký počet návštěvníků, jejichž protichůdné reakce se pohybovaly v pestré škále od odsudků a nepochopení až po opravdové nadšení a ocenění.³ Hned ze dvou hledisek se tato výstava stala jedním z přelomových vystoupení moderního uměleckého názoru skupiny. Nejen že v expozici byli již zastoupeni všichni její členové, ale volba lokality znamenala první náznak průkopnických změn, neboť pořádání výstav jednotlivých výtvarných skupin mimo hlavní kulturní centra země, Prahu a Brno, tehdy ještě nebylo zcela obvyklé.

Třináct umělců UB 12 se ve Zlíně prezentovalo prostřednictvím obrazů, soch, grafik i kreseb vzniklých především v rozmezí posledních tří let. Pořadatelská instituce následně do svých sbírek zakoupila od vybraných autorů kvalitní kolekci prací na papíře.⁴ Přítomny mezi nimi byly i dvě uhlové kresby Václava Boštíka (1913 Horní Újezd u Litomyšle – 2005 Praha) řazené do roku 1963. Představují důležitou součást souboru děl z období, kdy se malíř přiklonil k abstraktnímu názoru a stále více pronikal do hloubky obrazového prostoru. Jeho výtvarné vidění se oprošťovalo od tematické závislosti na vnější realitě a v nepojmenované kresbě dospělo k odhmotněné kompozici budované v odstínech šedi. Rozmlženým pozadím autor nechal prostupovat nepravidelné protáhlé obdélníky či bližší neurčitelné tvary, které se vzájemně překrývají. Vzniklo pozoruhodné dílo, výrazově úsporné a klidné, ale zároveň nabitě neobyčejně silnou energií. Motivy „mračných útvarů“ se přitom objevily i v několika dalších Boštíkových pracích sledovaného časového úseku. Napojil se v nich na tvorbu Josefa Šimy, ke kterému se během vlastní dlouhé cesty několikrát přiblížil.⁵

Poznámky:

1. Ke členům skupiny UB 12 náleží Václav Bartovský, Václav Boštík, František Burant, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Jiří John, Stanislav Kolíbal, Alena Kučerová, Jiří Mrázek, Daisy Mrázková, Vlasta Prachatická, Oldřich Smutný, Adriana Šimotová, Alois Vitík a teoretici Jiří Šetlík a Jaromír Zemina. O historii a osobnostech UB 12 viz Milena Slavická, *UB 12 – Studie, rozhovory, dokumenty*, Praha 2006.
2. O okolnostech prvního veřejného vystoupení skupiny, z něhož byli dva její členové vyřazení, viz Jiří Šetlík, Václav Boštík a tvůrčí skupina UB 12. *Výtvarné umění*, 1991, č. 5, s. 65–76.
3. Zápisy z návštěvní knihy byly otištěny v publikaci cit. v pozn. 1., s. 300–304.
4. Na základě rozhodnutí nákupní komise ze dne 1. 7. 1964 bylo do sbírky OGVU Gottwaldov zakoupeno 14 děl, z toho 2 kresby V. Boštíka, 6 grafických listů J. Johna, 3 grafické listy F. Buranta, 2 monotypy A. Šimotové a 1 monotyp O. Smutného.
5. Karel Srp, *Václav Boštík*, Praha 2011, s. 241–245.



Počátky panelové výstavby ve Zlíně I

První „panelák“ v Československu

Ladislava Horňáková

„Hodnota sídliště a paneláků je v jejich pravdivosti, v pro nás zatím nesnesitelné opravdovosti reflexe své doby. Stydíme se za ně, stejně jako se sportující a swingující funkcionalista styděl za ozdoby secesních klobouků svých rodičů. Věřím, že právě to je hodnota, na které se dá stavět, resp. sídliště dají revitalizovat. Z tohoto hlediska jsou pro mne opravdovější, a tudíž často krásnější než některé současné realizace bytových staveb. Netečnost považují za snesitelnější a méně škodlivou než podbíživost. Nepředstíraností výrazu se podobají lidové a průmyslové architektuře, této architektuře bez architektů, která nám teprve nedávno, v době, kdy jsme si začali všimnout mizení přirozeného světa a způsobu života, mohla imponovat.“¹

Ladislav Lábus

Panelová sídliště dnes představují důležitý urbanistický, architektonický i historický fenomén. Jejich výstavba se výrazně zapsala do tváře celé řady měst. Přesto se obrací pozornost k historii jejich vzniku, významu a sociální i kulturní funkci teprve v posledních letech. Zájem o problematiku a tematiku panelových sídlišť narůstá nejen mezi odborníky, ale také mezi publicisty a současnými umělci. „Panelák má v sobě větší sílu, než si na první pohled uvědomujeme. Je sice ze své podstaty nenápadný, skromný, zaměnitelný, ale právě proto nás neustále jaksi rozrušuje. Pro někoho to je mrzák zralý na odstřel, pro jiného objekt hodný úcty a obdivu nebo dokonce umělecké inspirace. Pro tři miliony Čechů je to domov.“²

V prostředí poválečného Československa se začaly uplatňovat teze meziválečné avantgardy o možnosti poskytnutí bydlení všem lidem bez rozdílu. Na jejich realizaci se často podíleli významní architekti a urbanisté, kteří tvůrčím způsobem rozvíjeli myšlenky meziválečné éry. Změněné politické, ekonomické a společenské podmínky od 50. let minulého století ovšem výrazně ovlivnily podobu a fungování nově vznikajících sídlišť, postavených pomocí konstrukčního stěnového systému z prefabrikovaných panelů. Dnes v panelácích žije téměř třicet procent obyvatel

České republiky a ukazuje se, že i do budoucna mohou být některá z nich zajímavou formou bydlení. Panelová sídliště nejsou objevem a relikty socialistického období, ale více či méně zdařilou realizací mnohem starších myšlenek o zajištění kvalitního bydlení v zeleni pro všechny. Tato forma bydlení vycházela už z tzv. Athénské charty, která shrnula závěry konference CIAM pořádané v roce 1933. Realizace panelových domů představovala v době nutné poválečné obnovy rychlé a levné bydlení. Standardizaci a prefabrikaci jako nedílnou součást hromadné bytové výstavby vnímala už ve dvacátých letech jako budoucí nutnost řada architektů. V roce 1928 uplatnil např. Walter Gropius systém železobetonových panelů u svého sídliště Törten v Desavě při výstavbě dvoupodlažních řadových domků. První typy domů z panelů se stavěly v meziválečném období v Nizozemí a v Německu, v roce 1939 byl realizován velký panelový blok v Paříži a také



Montovaný dvojdomku, typ z lindbetonu na Dílech, 1945–1947, sbírka architektury KGVU ve Zlíně.

ve Švédsku a ve Finsku.³ Zájem o panelovou technologii vzrostl po 2. světové válce napříč celou Evropou. Architekti viděli v této technologii adekvátní způsob, jak zajistit dostupné a levné hromadné bydlení. V západní části ale nešlo o masové měřítko, byla to jen jedna z řady idejí a v 70. letech se od tohoto typu bydlení v této části Evropy upustilo.⁴ Boom panelové výstavby z nosných panelů ale začal od padesátých let minulého století v celém východním bloku a u nás skončil v devadesátých letech.

V letních měsících roku 2015 proběhla ve Zlíně v rámci projektu **Panelová sídliště v České republice jako součást městského životního prostředí** exteriérová výstava **Příběh paneláku ve Zlínském kraji**.⁵ Tento projekt mapuje panelová sídliště a poukazuje na to, že panelová sídliště mají svou minulost, přítomnost a v mnoha případech i rozvojový potenciál a pro své obyvatele představují domov. Rovněž se věnuje otázkám urbanismu, dispozicím bytů, umělecké výzdobě sídlišť i stavebním technologiím. Neopomíjí ani otázku, jaká je věková, vzdělanostní a profesní struktura zdejších obyvatel a jak se proměnila od doby výstavby. Na příkladech je poukázáno také na to, co se s vybranými panelovými sídlišti děje dnes a zda regenerační zásahy přispěly ke zlepšení obytného prostředí nebo naopak narušily genia



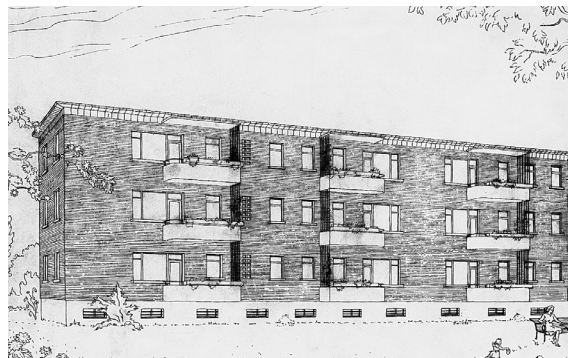
Výstavba chodbových (Morýsových) domů od architekta Miroslava Drofy ve východní části Zlína v roce 1947, sbírka architektury KGVU ve Zlíně.

loci těchto celků. Zlínská prezentace byla volně přístupná veřejnosti na prostranství před vstupem do 14. budovy BAŤOVA INSTITUTU. Přiblížila vznik vůbec prvního prototypu panelového domu, výstavbu prvního poválečného sídliště Obeciny a prvního panelového sídliště Bartošova čtvrti a historii a současnost dalších vybraných panelových sídlišť v Bartošově čtvrti a na Jižních Svazích a také sídliště Trávníky v Otrokovících.

Montované rodinné domy

Pro mnohé bude zřejmě překvapivé zjištění, že počátky naší panelové výstavby, konkrétně vývoj panelů a realizace prvního prototypu panelového domu v Československu, jsou úzce spojené se Zlínem a s firmou Baťa. To, že k vývoji panelových konstrukcí došlo ve Zlíně, není ale samozřejmě náhoda. Jana A. Baťu stejně jako jeho bratra fascinovaly technologie, které umožňovaly více, rychleji, efektivněji a levněji nejen vyrábět, ale i stavět. V meziválečném období byla firma Baťa nejprogresivnější v Československu v řadě odvětví, stavebnictví nevyjímaje. Realizovala nejen ve Zlíně charakteristické standardizované a unifikované průmyslové i společenské budovy, ale i bydlení pro své zaměstnance. Vznikaly celé nové čtvrti z různých typů firemních rodinných domků z neomítaných cihel na základě standardizace veškerých stavebních prací a typizace některých částí (okna, dveře, schodiště).

Už ve čtyřicátých letech se v Baťově stavební firmě začalo experimentovat s panely, tvárnici a litým betonem s cílem nahradit pracné vyzdívání příček a obvodových stěn z cihel. Intenzivně se touto problematikou začali zabývat od roku 1939. Se začátkem válečného konfliktu došlo k útlumu výstavby a stavební oddělení se zaměřilo na projekční a výzkumné práce stavebního ústavu. Týkaly se především betonových prefabrikátů a konstrukcí. Úkolem bylo také řešit nedostatek stavebního materiálu ve válečných letech. V roce 1939 se v rámci Výzkumného chemicko-technologického ústavu firmy Baťa vyčlenil stavebně-technologický výzkum, který se zaměřil především na vývoj stavebních materiálů a konstrukcí. Jeho vzniku o rok dříve předcházela například experimentální výstavba dvojdomku z porobetonových desek. V roce 1939 najdeme ve zprávě stavebního oddělení přehled o činnosti výzkumného ústavu pana profesora



Vladimír Karfik, návrh třípatrových domů pro čtvrť Obeciny - Fučíkova čtvrť ve Zlíně, perspektivní pohled 1946, sbírka architektury KGVU ve Zlíně.

Kallaunera a je viditelná snaha o využití odpadních materiálů v kombinaci s betonem: "Hlavním však vynálezem je vytvoření standardních typů domečků a jejich betonování, které první provedeme v dřevěném bednění. Současně pracujeme na betonových přípravcích. Hlavní však zde úsilí je získati hmoty a tyto máme tři: 1./ LINDBETON vyráběný z kynuté hlíny a tvoření pórovitého šterku, 2./ Druhý materiál máme p. prof. Kallaunera, tj. z naší elektrárny - kynutí škváry, 3./ Třetí druh materiálu jsou cihly z popele p. Dra Kallauneura, ze kterých chceme vyráběti tvárnice."¹⁶ V následujícím roce 1940 bylo v rámci firemního Stavebního oddělení založeno samostatné Oddělení pro lité montované domky.¹⁷ V lednu téhož roku byly dány vedením firmy podrobné směrnice k vývoji litých domků z betonu s tepelnou izolací, ze škvárobetonu a Lindbetonu. Ve firmě se této problematice systematicky věnovali především Bohumír Kula, Hynek Adamec, Miroslav Drofa a Arnošt Kubečka. Čerpali nejen z firemních pokusů, ale také navázali na zahraniční zkušenosti. V roce 1941 byly realizovány lité domky z betonu a pokusný z pilinobetonu a dva dvojdomky z prefabrikovaných dutých tvárnic v Lesní čtvrti s vnitřní izolací z heraklitu. S cílem nahradit pracné vyzdívání obvodových stěn a příček cihlami se ve Zlíně začíná používat velkých betonových tvárnic s obsahem strusky či plynu. V roce 1943 byl použit pro výstavbu firemního domku kaporit a ve čtvrti Díly tudorit. Bohumír Kula a Hynek Adamec vyvinuli a realizovali v Lesní čtvrti první montovanou panelovou litou stavbu dvoupodlažního domku, typ A (Adamec) ze železobetonových modulů 90 x 270 cm. Výsledky teoretické i praktické přípravy montovaných konstrukcí a celých domků byly poprvé ve Zlíně představeny v letech 1943-1945 na Štěfáníkově třídě, kde byly zkušebně postaveny tři dvojdomky typu A. Panely s dutinami, které se odlévaly přímo na staveništi, byly namontovány na konstrukční rám. K výstavbě se používal po kolejkách se pohybující stavební jeřáb. Pro snadnější omítání měly tyto panely na vnější straně vrstvu lepenky nebo minerální plsti nebo se využívala izolační vrstva z pazdeří. Uvnitř se používala např. vrstva sololitu.

Dalších šest montovaných dvojdomků bylo postaveno podle návrhů pracovní skupiny pod vedením Bohumíra Kuly a Hynka Adamce v roce 1946 v Lesní čtvrti. Hotové dílce byly smontovány



Bohumír Kula a Hynek Adamec, návrh montovaného domu G 40, pohled na průčelí s hlavním vstupem, sbírka architektury KGVU ve Zlíně.

na staveništi za pomoci železné kostry a pojízdného jeřábu za 13 pracovních dní. Dvojdomky měly tradiční bytový standard třípokojového bytu o rozměrech 78,5m². V přízemí byla kuchyň, obývací pokoj, šatna a WC a v patře dvě ložnice a koupelna. K jejich realizaci byly využity železobetonové panely s vnější povrchovou úpravou, na vnitřní strany domu byly připevněny izolační desky. Výhodou bylo, že tyto domky mohly být po dostavbě ihned obývány a stavěny i v zimních měsících. K jejich kompletaci nebyla potřeba tolika kvalifikovaných stavebních sil a zrychlení a efektivitě práce napomáhalo i progresivní využití strojů. S vývojem montovaných domů se ve Zlíně pokračovalo hned po skončení války. V roce 1946 získala zlínská stavební společnost v celostátní soutěži v návrzích na montované stavby první dvě místa. Přes řadu nesporných výhod byla ale realizace montovaných domků stále finančně náročnější, než klasické cihlové stavby.¹⁸ K většímu rozšíření těchto typů nakonec nedošlo. Brzy se zásadně změnila politická situace i stavební strategie a prioritou se stala hromadná výstavba. Pokusné domky ale otevřely cestu k novým panelovým metodám. Politický vývoj po druhé světové válce a znárodnění firmy nedovolily dokončit dlouhodobé záměry v oblasti stavebnictví. Impuls firmy Baťa a jejích zaměstnanců v oblasti vývoje prefabrikovaných staveb ale zůstal neopominutelný.

Výstavba východní části Zlína

Pro poválečnou výstavbu města se rozhodujícím mezníkem stal rok 1945. Po skončení války vývoj událostí neumožnil realizaci původních koncepcí, stanovených firmou Baťa a jejím stavebním a urbanistickým oddělením. Znárodňovacím dekretem prezidenta Edvarda Beneše z října 1945 byl majetek firmě zabaven. Kontinuita s meziválečným architektonickým děním byla

přesto pro Zlín charakteristická do padesátých let. Architektury i stavebníky čekal náročný úkol obnovy bombardováním zničených továrních a městských struktur a doplnění chybějícího bytového fondu. Montované domky z prefabrikovaných betonových dílů, realizované po vzoru zlínských architektů a stavbařů, se nabízely jako jedno z východisek řešení bytové nouze po druhé světové válce na území Československa. Ve Zlíně se z Oddělení pro lité a montované domky stalo v národním podniku Oddělení prefabrikovaných staveb. Typy firemních rodinných domků nahradily podle nového regulačního plánu bytové domy, soustředěné především do východní části města. Změna společenských poměrů po druhé světové válce si vynutila nejen odklon od osvědčených systémů a metod, projevila se i v samotném názvu města – Zlín se stal v roce 1949 Gottwaldovem. Prostřednictvím experimentů se ale nadále pokračovalo ve stanovení ideální formy a metody vhodné pro další hromadnou výstavbu bytových domů a zprůmyslnění stavebnictví. Experimentovalo se také s tradičním spárováním zdívkou. Autoři prvního poválečného sídliště ve Zlíně, dvouletkových Obecin¹⁹, sice navázali na meziválečnou zlínskou estetiku reálných cihel, ale také realizovali v tomto městě první vícepatrové bytové domy. Architekt Vladimír Karfík zde navrhl v rámci razantního urbanistického plánu východní části Zlína od autorů Jiřího Voženilky a Vladimíra Kubečky cihlové tříposchodové bytové domy. Ve východní části města byly postaveny také výškové věžové a chodbové (Morýsovy) bytové domy od architekta Miroslava Drofy.

Bohumír Kula a Hynek Adamec pokračovali pod vedením Miroslava Drofy v práci na vývoji panelových domků.¹⁰ V letech 1947–1948 dokončili 15 nových pokusných domků z lehkých panelů, připevňovaných k dočasné pomocné konstrukci, které byly stabilizovány stropnicemi.



Výstavba prvního montovaného domu G 40 ve Zlíně na nábřeží u vily pana Chudárka v roce 1953, složené panely pro výstavbu, sbírka architektury KGVU ve Zlíně.

Bohumír Kula vyvinul nový systém nazvaný „typ K“ ze žebříkových panelů spojovaných šrouby a byly postaveny dva prototypy dvojdomků a v následujícím roce 1949 čtyřdomek. Montáž začínala od speciálních rohových dílů s drážkami, do kterých byly vloženy lišty pro ukotvení tepelně izolačního obkladu. Další panely se spojovaly v místě styku žeber žebříkových panelů.¹⁰ Přes řadu dramatických politických změn pokračovali architekti od roku 1949 již v rámci gottwaldovského Oddělení prefabrikovaných staveb Zlín a od roku 1950 Výzkumného ústavu pobočného závodu Gottwaldov Československých stavebních závodů n. p. ve vývoji panelové výstavby. Poté, co se Stavoprojekt stal nezávislým národním podnikem, přešel pod něho výzkumný ústav od roku 1952 a byl opět přejmenován na Ústav montovaných staveb, skupina Gottwaldov (do roku 1954).

První panelový dům

Zlínská čtvrť Podvesná a Benešovo nábřeží (nábřeží Pionýrů) v jejím sousedství se staly po skončení války prostorem k poválečným experimentům s bytovými stavbami. V tomto období se intenzivně hledala ideální forma a metody vhodné pro další hromadnou výstavbu bytových domů. Dále se experimentovalo s osvědčeným spárováním zdivem, objevily se první cihlové omítané domy a vznikaly i první montované panelové stavby. Výstavba z cihel byla poměrně nákladná, materiálu byl nedostatek, a tak se hledaly nové možnosti prefabrikovaných stavebních dílců. Čtvrť Podvesná a Benešovo nábřeží dnes ve svém území zahrnují jak zástavbu firemními domky, rodinnými domky, bytovou cihlovou a experimentální panelovou zástavbu, tak i výškové stavby z cihel a panelů. Významným podnětem pro počátek rozvoje této části města byla regulace řeky Dřevnice ve dvacátých letech

20. století. S rozvojem průmyslu ve Zlíně vyvstala ve třicátých letech potřeba nových stavebních ploch. Pro čtvrť Podvesná a Zálešná vypracoval regulační plán architekt František L. Gahura a v letech 1935–1938 zde bylo podle tohoto plánu vystavěno celkem 334 dvojdomků a jednodomků firmy Baťa. Jako volné variace Karfíkových domů ze čtvrti Obeciny byly postaveny v roce 1948 dva tříetážové bytové domy z cihelného zdiva. Architekti Miroslav Drofa ve spolupráci s Hynkem Adamcem a Bohumírem Kulou realizovali na Podvesné jednopodlažní experimentální čtyřdomek z žebrových (žebříkových) panelů (1948–1949). V části Podvesná VI. byla v roce 1950 realizována další experimentální stavba – první třípodlažní osmnáctibytový montovaný dům z prefabrikovaných žebrových panelů. K západní fasádě byly přidány samonosné balkony z prefabrikátů, zřejmě byla obava, že by ukotvené šroubované panely zatížení balkony nemusely unést. Jako autor se uvádí vedoucí oddělení prefabrikovaných staveb Miroslav Drofa, ale bylo to opět dílo celého kolektivu a především architekta Kuly. Tento dům byl již sice celý smontovaný z panelových bloků, ale za první panelovou stavbu v Československu bývá označován až typ domu G. Jeho vývoj byl dokončen v Gottwaldově v roce 1953 a následně byl realizován do roku 1954 na Benešově nábřeží podle projektu Bohumíra Kuly a Hynka Adamce. Použitá podélná panelová metoda G 40 (G jako tehdejší Gottwaldov a 40 podle počtu bytů v jednotlivém domě) se stala první standardizovanou konstrukční soustavou. I z tohoto důvodu je většinou odborníků tato stavba uváděna jako první celopanelový dům u nás. Pro tuto technologii výstavby zkonstruovali nový typ kovového jeřábu. Dům byl postaven za pouhé 4 měsíce. Představoval první prototyp montovaného panelového domu. Příčné nosné stěny byly v osových vzdálenostech 3,60 metru



Výstavba prvního montovaného domu G 40, stavba schodiště, sbírka architektury KGVU ve Zlíně.

a měly tloušťku 200 mm. Panely měly šířky 240, 360 a 480 cm se zabudovanou elektroinstalací, cirkulováním topením ve stropích a s tepelnou izolací. Stropy byly z betonových panelů vylehčených kruhovými dutinami. Obvodový plášť se skládal z vícevrstevných betonových panelů stejné tloušťky s izolační vrstvou. Spojení svislých spár kryly sloupky – pilastry. Dům měl z panelů čtyři podlaží a páté suterénní bylo z monolitického betonu, tepelnou izolaci ze silikorku a spoje mezi obvodovými panely byly překrývány ozdobnými lizénami. V roce 1954 započala systémová výstavba tohoto typu na mnoha místech republiky. Na panelové domy typu G 40 se jezdily dívat dokonce i delegace ze zahraničí. V letech 1957–1958 byla dostavěna na Benešově nábřeží (nábřeží Pionýrů) na tzv. Lidmilově louce další skupina domů G 40 podle návrhu architekta Arnošta Kubečky a prostor experimentálního sídliště byl završen stavbou omítaných zděných bytových domů a od řeky uzavřen dvojicí tehdy již sériově opakovaných panelových domů G 40. V roce 1954 byly formy na výrobu panelů, schodů, pilastrů G40 převezeny do Prahy a zavedena výroba pod dohledem Výzkumného ústavu pozemních staveb Gottwaldov. Není pochyb, že bez tohoto konstrukčního systému by nebyla možná rozsáhlá bytová výstavba v následujících desetiletích, která naši republiku zařadila na jedno z prvních míst ve světě v počtu bytů postavených za jeden rok na tisíc obyvatel.

Jiné „paneláky“

V rámci hledání nových forem a metod bytové výstavby v poválečném období vyhlásil Svaz architektů studijní úkol, který měl najít nový výraz montovaných staveb. Experimentovalo se na více místech, především v Gottwaldově, Praze a Bratislavě, ale vždy to bylo spojeno s firmou Baťa. Souvisí s ní také realizace architekta

Františka Jecha, který se stavbami z betonu zabýval již v meziválečném období. V roce 1935 se spolu s Adolfem Benšem zúčastnili ve Zlíně mezinárodní soutěže na návrh rodinného domku vyhlášené firmou Baťa. Jejich vzorový dvouetážový dvojdomek měl zdivo z dusaného termobetonu a byl postaven pomocí posuvného bednění. V roce 1946 vydal Jech publikaci o využití průmyslových metod a prefabrikace při výstavbě rodinných domků.¹¹ V letech 1947–1949 vedl výstavbu sídliště Solidarita v Praze s využitím řady prefabrikovaných prvků. V roce 1949 navrhl pro Komunální podnik hlavního města Prahy experimentální výškovou panelovou stavbu s nosnými příčnými stěnami z litého betonu a obvodového pláště z betonových panelů, která zůstala pouze v několika prototypech.¹²

Další z pokusných domů byl realizován v roce 1955 v Baťově-Otrokovicích. Jeho autory byli architekti Karel Prager a Karel Janů, pro stavbu bylo určeno místo za Společenským domem firmy Baťa (1936) v samém centru města. Dům se skládal z montovaných sloupů a stropů a z cihelných bloků, osazovaných na staveništi. Byl to pokus s využitím kombinované prefabrikace. Architekti se ale snažili udržet vnější výraz domu v historizujícím duchu tzv. socialistického realismu. Vznikl typový dům T16/54, se čtyřmi schodišťovými sekcemi. Krajní sekce byly odlišné, ukončené vysokými sloupy s hlavicemi, s francouzskými okny a balkony, s dekorativními mřížemi, parapety v přízemí a zdobenou atikou. Nebyl to ale správný směr k efektivní prefabrikaci a opět zůstalo pouze u prototypu.¹³

První panelový dům v Praze byl postaven v roce 1955 v Ďáblicích. Jeho autor, architekt Miloslav Wimmer uplatnil konstrukční systém nazývaný skeletopanel, od něhož se vzápětí upustilo. Na rozdíl od panelových domů řady G měl sedlovou střechu a byty o ploše sto metrů



První prototyp montovaného panelového domu G 40 po dostavbě v roce 1954, sbírka architektury KGVU ve Zlíně.

čtverečních. Nevýhodou byla výroba panelů na místě stavby, a tím i příliš vysoké náklady.

Ve stejném roce byl realizován první panelový dům na Slovensku. Výrazně se na projektu podílel architekt Vladimír Karfík, působící do roku 1946 ve stavebním oddělení firmy Baťa ve Zlíně. Zcela jistě byl podrobně obeznámen s firemními pokusy s prefabrikací. „Někdy jsem se pustil do zcela nových, a proto složitých oblastí tvorby. V době své návštěvy v Moskvě jsem se seznámil s profesorem Michajlovem, který vynalezl zajímavý velkopanelový systém pro bytové stavby. Ve Zlíně jsme podobné pokusy začali už za války, a tak mě tento problém zaujal. S pomocí asistentů a studentů jsme vypracovali podrobný projekt panelového domu, který byl vystaven v Praze na Sjezdu architektů v roce 1952 a budil značnou pozornost, protože v naší republice v té době ještě žádné panelové stavby neexistovaly. V Bratislavě jsme vytvořili pracovní skupinu, ve které byl inženýr Turzonov, docent Havrančík a inženýr Šafránek. Tak na Kmeťovém náměstí v Bratislavě vznikl první velkopanelový dům na Slovensku a současně jeden z prvních v naší republice... Téměř ve stejné době byl postaven panelový dům ve Zlíně v trochu odlišném systému. Tím se začala éra panelové výstavby, o které se někteří lidé vyjadřují kriticky.“¹¹⁴

Ve vývoji nových typů panelových domů se ve Zlíně, tedy Gottwaldově pokračovalo ještě v následujících letech. V roce 1955 přibyl rohový nárožní dům G 55 (označení je již podle roku stavby). Jeho autory byli Hynek Adamec, Bohumír Kula a Zora Myslivečková. Následná konstrukční soustava typu G 57 od Arnošta Kubečky

a Bohumíra Kuly se také dočkala masivnějšího rozšíření (ve Zlíně například v Bartošově čtvrti a v Malenovicích). Experimentální panelový dům byl roku 1958 postaven v ulici Ševcovská jako nárožní dům typ G 58. Jeho autory byli Bohumír Kula a Karel Janů. Další experimentální dům, označený jako typ G 59, byl posléze postaven v Bartošově čtvrti v letech 1959–1960. Současně s bytovou probíhala také výstavba občanského a technického vybavení Podvesné a Benešova nábreží. V rámci akce „Z“ byl v padesátých letech postaven kulturní dům. V přízemí byly obchody a nadzemní podlaží sloužilo jako centrum místního společenského života. V roce 1961 bylo postaveno společensko-kulturní centrum Družba, jehož součástí bylo kino, společenský sál, kavárna, restaurace a později hotelové zařízení (dnešní hotel Sole). Tento desetipodlažní velkapacitní obytný dům od Arnošta Kubečky byl prvním výškovým montovaným domem ve Zlíně.

První panelové domy byly zdobeny různými detaily, domovními znameními, arkádovými vchody, mozaikami, které se v průběhu doby z našich panelových sídlišť vytratily. První typy měly pochopitelně řadu nedostatků, z nichž nejpodstatnější byly velké tepelné ztráty kvůli nedostatečné izolaci. Další panelové řady se snažily tyto nedostatky odstranit, ale nikdy to nebylo ideální. V roce 1956 bylo do panelového domu nového typu G 57 (G jako Gottwaldov a rok výstavby prototypu) poprvé zapuštěno bytové jádro a z panelů se začalo stavět první zlínské panelové sídliště Bartošova čtvrti. Brzy přibyla další sídliště v Malenovicích, na Podhoří a Kútech

a také solitérní velkokapacitní panelové domy. Nejvýznamnější a největší lokalitou komplexní bytové výstavby se ve Zlíně stal od roku 1970 realizovaný obytný soubor Jižní Svahy. Postupně se v oblasti stavebnictví a architektury až na výjimky prosadil celorepublikový unifikovaný stavební systém a organizace práce. To už jsou ale další kapitoly historie panelové výstavby ve Zlíně, které podrobněji přiblíží další čísla Prostoru Zlín.

Poznámky:

1. Anketa Ptáme se architektů, Ladislav Lábus, *Architekt* č. 22, 1997, str. 53
2. Úvodní text článku Petra Wolfa, Panelák je Panelák, *Hospodářské noviny* 22. 10. 2010, <http://www.architekturazlin.cz/panelak-je-panelak-je-panelak>.
3. Systém prefabrikace s využitím železobetonu využíval také holandský systém Bron (projekt sídliště ve Friedrichsfelde v Berlíně). Systém rozvinul Ernst May při výstavbě 1400 bytových jednotek na sídlišti Praumheim ve Frankfurtu (1926–1930) Francouzští architekti Eugène Beaudouin a Marcel Lods navrhli sídliště v Drancy u Paříže (1930–1934). Podrobně viz Kimberly Elman Zorencorová, *Utváření socialistické modernity, Bydlení v Československu v letech 1945–1960*, Praha 2015, str. 294–296.
4. V západní Evropě byly panelové stavby uplatněny spíše v případech sociálního bydlení. Často se používal systém skeletu a nenosných panelů nebo systém Camus z nosných panelů, který si ve Francii patentoval ing. Raymond Camus. Tímto systémem byly postaveny miliony bytových jednotek v Sovětském svazu. Podrobně viz Francouzský montovaný panelový obytný dům, *Architektura ČSR* 3, 1956, s. 167.
5. Na pětiletém projektu Panelová sídliště v České republice jako součást městského životního prostředí: Zhodnocení a prezentace jejich obytného potenciálu spolupracují téměř dvě desítky historiků architektury, urbanistů, památkářů, demografů a dalších odborníků z muzejních i akademických pracovišť. Odborným garantem je historik umění profesor Rostislav Švácha, institucionálně projekt zajišťuje Uměleckoprůmyslové museum v Praze. V rámci grantového programu výzkumu a vývoje národní kulturní identity (NAKI) podporuje projekt Ministerstvo kultury ČR. Vedle souhrnné česko-anglické monografie o problematice sídlišť a dílčích odborných textů a publikací je hlavním výstupem projektu série třinácti výstav v jednotlivých krajských městech, tedy i ta současná ve Zlíně (na prostranství před budovou 14/15 BI, 14. července–11. října 2015). V roce 2017 vyvrcholí soubornou výstavou v Praze. Výstavní cyklus je určen zájemcům z řad odborné i laické veřejnosti. Expozice podle návrhu architektonického ateliéru A1 Architects (Tereza Schneiderová, Lenka Křemenová, David Maštálka) má podobu stylizovaného panelového městečka. Šest volně stojících prvků z lehčeného betonu vyrobila na míru pro účely projektu firma LIAS Vintířov. Autorem grafického řešení je Štěpán Malovec. Pořadatelem výstavby ve Zlíně je Uměleckoprůmyslové museum v Praze a spolupořadatelem Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Identifikační kód projektu v rámci programu Ministerstva kultury ČR, Výzkum a vývoj národní kulturní identity (NAKI) je DF13P010-VV018. www.panelaci.cz, www.upm.cz, <https://www.facebook.com/panelaci>.
6. Moravský zemský archiv v Brně, pracoviště Zlín, Stavební oddělení firmy Baťa 1939–1940 XV/61., fond Baťa XV – stavební/10 Výzkumnictví, 1940–1944, výzkumný ústav staviv.
7. Jaroslav Koželuha, Matylda Dufková, *Chronologický vývoj panelových domů od roku 1940 do roku 1960 v práci Výzkumného ústavu pozemních staveb Gottwaldov. Stavební listy, speciál, ročník V., č. 13*, 1999.
8. Jiří Voženilek, *Nová výstavba Zlína, Zvláštní otisk z časopisu Architektura ČSR, č. 3, roč. VI, 1947, str. 16*.
9. Realizace třípodlažních domů ve čtvrti Obeciny začala v roce 1946 kvůli naléhavé potřebě nových bytů. Šlo o první poválečné sídliště ve Zlíně, ale především o vůbec první vícepodlažní domy ve městě, tedy o nový typ zástavby. Projekt typových bytových domů od Vladimíra Karfíka respektoval tradici rezného cihlového zdiva. Oproti předválečným koloniím individuálních domků se přistoupilo ke kolektivnějšímu pojetí bydlení – sídliště Obeciny je přechodem na jinou formu bydlení a vyšší bytový standard. Typové domy se skládaly ze sekcí, v každé bylo šest třípokojových bytů, koncové, k jihu obrácené sekce měly byty se čtyřmi pokoji. V koncové severní sekci se jeden z pokojů rozšiřoval o arkýř se zalomeným oknem pro lepší přístup slunce. Byty měly východozápadní orientaci. Odlišnou dispozici mají objekty poslední etapy (VIII a IX) a dům na Dílech VI. Řada prvků, jako pootočení rizalitů u koncových sekcí k západnímu slunci, balkony, které byly tak velké, aby tam bylo možno umístit kočárk a přesahovaly i k oknům kuchyně, aby byla možnost optické kontroly dětí, či shozy odpadu, odpovídala svým důmyslným řešením a kvalitním designem poválečné skandinávské architektury, kterou zlinští architekti programově sledovali. Prvních 24 bytů sídliště Obeciny I–XII bylo předáno k užívání v roce 1947 – byly to vůbec první dokončené nové byty v poválečném Československu. V březnu 1951 se Obeciny přejmenovaly na Čtvrť Julia Fučíka. Na začátku 60. let a v letech 70. se čtvrť postupně dostavovala do konečné podoby dvaceti řad obytných bloků s obchodem, mateřskou školou a garážemi.
10. Ladislava Hornáková, *Osobnosti Zlínské – gottwaldovské architektury III*, Bohumír Kula, Hynek Adamec, *Prostor Zlín* 3/ 2010, str. 46–49; album staveb montovaných domků B. Kuly a H. Adamce, archiv architektury Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně.
11. František Jech, *Rodinný dům v kooperativní stavbě (ekonomisace, simlifikace a industrializace nízkých staveb)*, Praha 1946.
12. Nové sídliště „Solidarita“ v Praze-Strašnicích, *Architektura ČSR* 10, 1947, str. 312.
13. Radomíra Sedláková, *Zlín – Gottwaldov: Proměny architektury v letech 1945–1960*, in: Ladislava Hornáková (ed.), *Fenomén Baťa – Zlínská architektura 1910–1960*, Praha – Zlín 2008, s. 181–182.
14. Vladimír Karfík 1901–1996, *Vzpomínky*, Luhačovice 2012, str. 215.
Významný československý architekt Vladimír Karfík působil u firmy Baťa v letech 1930–1946. Prototyp prvního panelového domu na Slovensku je dnes technickou památkou. Šestiposchoďový montovaný dům BA má rámovo-panelový příčný nosný systém, dvě komunikační jádra a šest dvoupokojových bytů na jednom podlaží. Byl postaven za tři měsíce. Má stejně jako zlínský prototyp zdobenou atiku a reliéfy nad oběma vstupy. Tento montovaný dům znamenal inovaci ve slovenském stavebnictví a stal se impulsem k výstavbě největšího bratislavského sídliště Petržalka.

Nenápadnost a prolínání

architektonicko-grafický koncept

7. Zlínského salonu mladých

Lucie Šmardová



Grafická úprava vstupní stěny, budova 14 továrního areálu.

Je-li výstava současného umění koncipována jako salon, dochází vždy k situacím, které jsou z vnějšího pohledu kritizovatelné, protože neodpovídají ideálním podmínkám vystavování současného umění. Díla jsou vystavena vedle sebe bez hlubších souvislostí, výstavou není vedena jasná ideová linka, a celá výstava tak plní zejména funkci přehlídky, která má ambici mapovat to nejlepší z české a slovenské scény. I v rámci přehlídky se však jako organizátoři můžeme pokusit představit vybrané umělce v co nejrepresentativnějších podmínkách a k jednotlivým dílům přistupovat *výstavně*, pakliže formát výstavy nemůže být ze své podstaty naplněn a právě tomu napomáhá architektonické a grafické řešení. V letošním ročníku byla architektura přehlídky poprvé zpracována architekty, konkrétně kanceláří Ellement ve složení Jitka Ressorová, Hana Maršíková a Jan Pavézka, o vizuální styl se postarala dvojice grafických designérů Matěj Činčera a Jan Novák.

Výchozí situace

7. Zlínský salon mladých se koná ve dvou prostorech – poprvé v nově zrekonstruované budově 14, kde dnes Krajská galerie sídlí, a v druhém patře zlínského zámku, kde působila předtím. Každé z těchto míst má svoji paměť, která má vliv na vyznění vystavených prací. Oba prostory jsou ve své podstatě protikladné – uzavřenější pokoje a členitý prostor zámku vedle rozlehlé haly bývalé tovární budovy. Obě místa mají naopak společný

fakt, že ani jedno neslouží svému původnímu účelu, a proto lze od začátku počítat s komplikovanou instalací. Úkolem architektů bylo vyřešit prostor pro třicet vystavujících umělců a zároveň ve vstupním koridoru budovy 14 ponechat dostatek místa pro úvodní grafiku, která měla být adekvátním předprostorem oddělujícím výstavu od meziprostoru muzea a galerie. Od roku 1996, kdy došlo k obnovení baťovských salonů, se v každém ročníku (ať už to byl Nový zlínský salon, nebo Zlínský salon mladých) účastnilo v průměru okolo sedmdesáti umělkyní, umělců a uměleckých skupin. Rekordní byl první ročník, kdy byl počet vystavujících 194 autorů. Na místo dvou prostor však bylo k dispozici více objektů, kromě Domu umění (dřívějšího sídla galerie) a prostor zlínského zámku se jednalo ještě o foyer Městského divadla Zlín, výstavní síň u škol a exteriéry města. Několik posledních ročníků ukázalo, že takto koncipované a náročné přehlídky nevyhovují nejen organizátorům, ale hlavně současnému umění, které se častěji než v artefaktech (socha, obraz) vyjadřuje komplexnějšími instalacemi, na které je potřeba větší prostor a odstup, a kvůli omezenému prostoru divák viděl jen fragment většího celku. V letošním ročníku došlo proto k výrazné redukci vystavujících, aby každému z vystavujících byl dán adekvátní prostor pro prezentaci své práce.

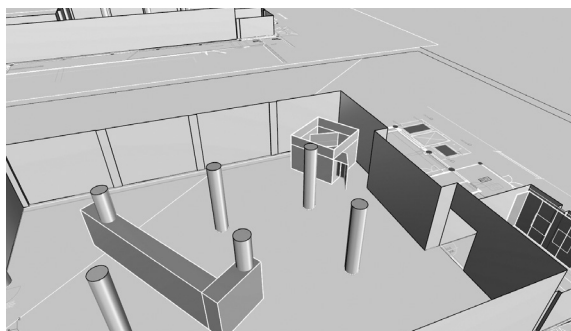
Grafické řešení

Vizuální řešení katalogů zlínských salonů je už několik let v rukou mladých grafiků; v roce 2011 to byli Petr Bosák a Robert Jansa (2015designers), o rok později Lukáš Kijonka a Michal Krůl (Kolektiv), v loni Filip Nerad a Jan Šrámek (Anymade Studio), letos již zmínění Matěj Činčera a Jan Novák, oba čerství absolventi Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Základní koncept návrhu reagoval na tradici salonů, jak ji známe z 19. století, tedy jako velké výstavy obrazů navěšených s malými rozestupy vedle sebe, zároveň však reagoval na aktuální ročník, jehož snahou byla reflexe salonu. Základní řešení je proto založeno na systému prolínání. Hlavním motivem se stala zaplněná plocha plná informací – zlínský zámek, budova 14, 7. Zlínský salon mladých atd. –, mezi níž jsou umístěny prázdné výřezy ve tvaru obdélníků. V druhém plánu potom vidíme grafy ve tvaru kruhů, půlkruhů či oválů, které znázorňují různé číselné údaje týkající se právě probíhajícího ročníku – 30 umělců, 15 porotců, 1 město, 2 výstavy, 7 ročníků atd. S takto graficky zpracovanými grafy se setkáváme i uvnitř katalogu, kde tato schémata dokumentují například poměr vystavujících žen a mužů; studentů, absolventů a studujících postgraduálního studium, počet autorů vystavujících na salonu poprvé a podruhé, dále například přehled škol, které absolvovali v bakalářském a magisterském studiu. Použitými fonty se staly Theinhardt (písmolijna Optimo) a písmo Maximus nedávno navržené typografem Filipem Krausem. Jednoduchý grotesk tak doplňuje písmo vycházející z římských kapitálů, kombinace čistého s historizujícím potom odkazuje k tradici i současnosti. Matěj Činčera a Jan Novák navrhli

kromě vizuálu výstavy, doprovodných plakátů a letáků také průvodce pro návštěvníky a katalog dokumentující konečnou podobu salonu, právě zde a v popiskách na výstavě byly integrovány také qr kódy se všemi rozhovory, které připravily členky platformy UMA: You Make Art přímo pro galerii.

Architektura výstavy

Vzhledem k rozdílnosti vystavených prací a obou výstavních prostorů se základní snahou architektonického návrhu stalo tyto práce nenarušovat výraznou instalací. Řešení je proto minimalistické a založené na opakujících se černých prvcích, které podporují grafické řešení celé přehlídky. Hlavní prostor v budově 14 by se mohl popsat jako trojtrakt strukturovaný šesticí sloupů, které tvoří nosný skeletový systém původní tovární budovy. Cílem návrhu kanceláře Ellement bylo vytvořit první pohledovou stěnu, která do sebe obsáhne sloupy, které by jinak konkurovaly vystaveným



Návrh instalace v budově 14.

pracím a zároveň narušily pravidelný prostor haly. Výsledkem se proto stala diagonála ve tvaru L, která odděluje prostor na dvě části a každé umožňuje dostatečný odstup. Pohyb návštěvníka je tak směřován k rohům místnosti, kde jsou nainstalovány prostorové malby (Patrik Kriššák) nebo projekční budka. V úvodním koridoru, který je průchozím místem mezi recepcí a vstupem do muzea a galerie, šlo o vytvoření co nejčistšího prostoru pro první vystavující, kterou se stala Lucia Sceranková. Na vybrané místo reagovala instalací fotografie *Siena* dlouhé přibližně 4 metry. Jedním z důležitých prvků bylo koncipování prostoru i výběr umělců tak, aby mohl být prostor viděný v denním světle a jen minimálně se svítilo umělým světlem, instalace je viděna z okny z ulice i z platformy mezi budovami 14 a 15. Pro projekce proto byla vybudována samostatná projekční budka (Petr Šprinc), dále byly použity vedlejší místnosti (András Cséfalvay) a prostory v druhém patře ve výklencích stálé expozice. I zde měly vystavené práce své odůvodnění; instalace Pavla Sterce využívající designové lavičky a techniku domácího kina navazovala na sbírku průmyslového designu, naopak videoprojekce Tomáše Moravce reagovala na sbírku plastiky umístěnou na opačném konci expozice. Každý návštěvník má navíc možnost projít se po nově zrekonstruovaných prostorech KGVU ve Zlíně. Vzájemné propojování instalace jednotlivých děl vzniklo v úzké spolupráci s kurátorkou výstavy.



Předěly oddělující jednotlivé místnosti – Zlínský zámek.

Architektonické řešení na zlínském zámku vychází z použití jednoho multiplikovaného prvku – černého předělu oddělujícího jednotlivé prostory, kterým autoři přiznávají zásah do prostoru a zároveň ho opakováním vydělují od vystavených prací. Tento prvek plní kromě vizuální separace jednotlivých místností také funkci protihlukové stěny, protože dřevěná deska je potažena pohltivou gumou (recyklovaná pryž). Jedním z nejvýraznějších prvků letošní přehlídky, s nímž se museli architekti vypořádat, byl zvuk, který doprovází jedenáct ze třiceti vystavujících. Pro ty bylo nutné splnit podmínku hlasitého ozvučení instalace, další čtyři potom potřebovali navíc zatemněný prostor vhodný na projekci. Na zámku se tak střídají světlé a zatemněné prostory s projekcemi, prostory oddělené a spojené do větších či menších celků.

Začátek 7. Zlínského salonu je situován do budovy 14 a pokračuje na zámku. Divák tak může projít hlavní výstavní prostor, stálou expozici a jedno patro zámeckého křídla. Díky intervenci Vojtěcha Fröhliche, při níž se proboural do bývalého depozitáře krajské galerie, došlo k rozšíření výstavního prostoru o další tři místnosti. Prázdné pokoje plné světla a pohyblivého mobiliáře jsou plné horizontál a vertikál podporujících minimalistické řešení letošního salonu. Pro návštěvníka se také otevírá otázka, jakým způsobem a v jakých prostorách jsou uchovávány sbírkové předměty, které se vybírají (mimo jiné) i ze Zlínského salonu mladých.

Milý Tomíku a Ruženko!

Srdcešně Vás zdravím - co děláte? Je už Tomík zdravý? Kde je malý Třík?; na Vsetíně?

Včera jsem byl na Hodoníně. Podívat se na výstavu. Vystavují "moravští umělci" v uměleckém domě. Výstava je ve výborné době a tím se omlouvají jaksi ty věci tam.

Těs byl v Hradisti střeje Martin, z Ostrohu. Byl velmi překvapen, když mě viděl, a zdá se byl i nadšen.

Stále zapíské co je s mým kamštem? Já potřebuji k tomu aspoň zlatníkovej khlid a rak koprive.

Já bydlím a vůbec žiji u Lidlmanů. Tam je to dobré. K Tombeckým jdu se vždy podívat a půl dvanacté dopoledne a v dvanaecti utíkám už domů (t. j. k Lidlmanům) na oběd.

Lubim Vas
Váš Milos

Dopisy

Miloše Borii

Tomáš Mikulaščík

Ve sbírkovém fondu Muzea regionu Valašsko ve Vsetíně je pod č. P 22 uložen soubor písemností nazvaný (poněkud nepřesně) Pozůstalost akad. malíře Miloše Borii. Obsahuje 173 písemností rozdělené do 39 inventárních čísel.

Tehdejšímu Okresnímu vlastivědnému muzeu ve Vsetíně korespondenci věnoval nedlouho před svou smrtí JUDr. Antonín Boria mladší (malířův synovec, v dopisech Tošek). Dopisy jsou převážně adresovány jeho otci, malířovu o 15 let staršímu bratrově JUDr. Antonínu Boriovi. Darovací listina má č. 6/89 ze dne 10. 7. 1989, soubor byl zapsán pod přírůstkovým číslem 304/89 a uvádí počet 184 kusů (rozpor v počtu je způsoben tím, že některé dopisy mají dva či více listů).

Dárce JUDr. Antonín Boria ml. se narodil 14. 2. 1915. Publikování několika dopisů, které oživovaly jeho vzpomínky, a proto je pečlivě opatroval, je také přátelským připomenutím stého výročí jeho narození.

V muzejní evidenci jsou dopisy seřazeny do skupin: a) rodinná – obsahuje lístek otce Františka Borii manželům Antonínovi a Růženě Boriovým a pět položek od Drahomíry Boriové-Hlavinkové (oznámení o sňatku z 9. 7. 1931, 3x infomaci o léčbě 20. 5.–5. 6. 1937 a telegram s oznámením úmrtí M. Borii z 6. 6. 1937).

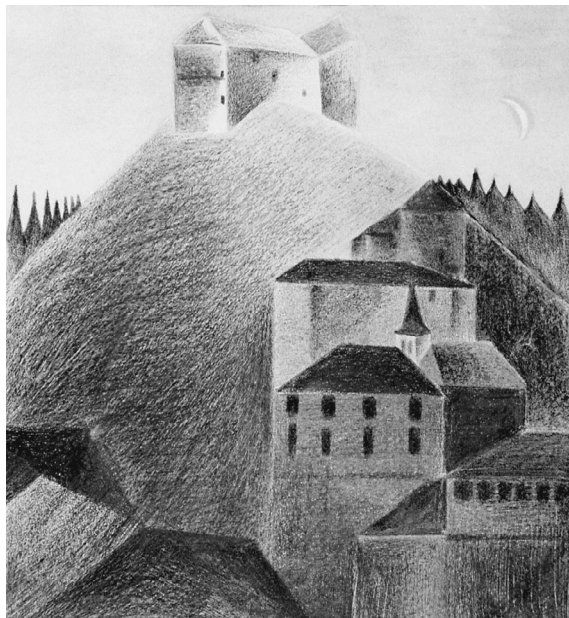
b) osobní – 1) Dopis Miloši Boriovi od překladatele Jaroslava Zaorálka (spolužák z gymnázia) z roku 1936. 2) Dopis Miloše Borii příteli Staňovi (Zaorálkovi) z r. 1915 a tři dopisy z let 1916, 1919 a 1921 švagrové Růženě Boriové (dcera MUDr. Františka Sovy, zakladatele vsetínské nemocnice i místního muzea). 3) Dopisy Miloše Borii bratrově Antonínovi od roku 1912 do 1. 3. 1937. Tato část má 29 inventárních čísel a obsahuje 160 dopisů, pohlednic a korespondenčních lístků Miloše Borii. Omylem je sem zařazena také pohlednice, kterou poslala 16. 5. 1937 Růžena Boriová manželovi a jsou na ní pozdravy dalších osob.

Na závěr je ještě zařazena pozvánka na cyklus přednášek, které pořádal M. Boria s P. Antonínem Talandou ve Vsetíně v únoru 1932.

Dopisy se zcela jistě nezachovaly všechny, jejich rytmus je nepravidelný a samy někdy odkazují

na chybějící místa (např. odeslaná blahopřání). Začínají rokem 1912 (devět dopisů), následuje dvakrát po třech dopisech, v r. 1915 dvanáct z Uh. Hradiště a jeden z kasáren ve Znojmě, dále v r. 1916 sedm z výcviku v Linci a deset z ruské fronty. Další dopis je až ze závěru roku 1918 z Uh. Hradiště. Následuje rekordní rok 1919 s dvaceti třemi položkami (ze studií). V dalších letech počty dost kolísají, někdy je jen jeden za celý rok a jen třikrát roční počet dopisů přesáhl desítku. Dopisy z roku 1933 zcela chybí.

V katalogu objevené výstavy díla M. Borii, která se konala v Galerii výtvarného umění v Uherském Hradišti v září a říjnu 1964, publikoval Vilém Jůza poměrně obsáhlý výběr z textů dopisů. Katalog je však obtížně dostupný, navíc výběr citátů je převážně zaměřen na malování a obraz Boriova trápení mírně uhlazuje. Uveřejňujeme tedy vždy celé texty – i s rizikem jistého zkreslení, ale také s nadějí, že se časem podaří publikovat celý soubor.



Oravský Podzámok, 1923, pastel, olej, tužka, papír, 27×48 cm, nesignováno.

Není to lehké čtení. Dopisy mají, zejména po válce a s přibývajícím věkem, dost podobnou strukturu: pozdrav a rodinné zdvořilosti, úvaha o umění či informace o tom, co právě tvoří a před závěrečným pozdravením žádost o pomoc, většinou o příspěvek nebo o jeho dřívější zaslání. Nutno říci, že bez obětavé, takřka otcovské péče bratra a jeho rodiny by se Miloš Boria nedomohl ani oněch jednadvaceti let. Vzhledem k absolutnímu nepochopení Boriova okolí, které ostatně v regionu nebylo ani možné předpokládat, a vzhledem k naprosté absenci obchodního talentu je s podivem, že vytvořil za dobu, která mu byla vyměřena, tak obsáhlé a závažné dílo. A tak si můžeme s Hanou Rousovou povzdechnout nad Boriovou retrospektivou v r. 1987, která „...stala se paradoxně znovu nečekaným objevem. Vnucuje se tedy otázka – a nejen v souvislosti s Boriou – kolikrát je třeba zajímavé hodnoty objevovat, aby si získaly své oprávnění k životu?“ (H. Rousová: Linie, barva, tvar, Galerie hl. města Prahy 1988, s. 67)

Milý Tomíku!

Jon ve světě, snad i mezi umělci, mívám, lidé, kteří jdou do obrazárny přeběhnout, přeme, aniž kde upoutají zrak, přes množství obrazů velmi zajímavých, ač moderních, a zastavují se mívě před nějakým Titianem nebo Rafaellem, jedním z těch, kteří nejvíce zpopularizovali; pak vycházejí uspokojeni, nejeden ze slovy: „znám obrazárnu a viděl jsem vše.“

Na štěstí vyskytnou se čas od času napravovatelé krivdy, kteří ujišťují, že není vše v Rafaelovi, že i poetae minores (myšlim moderní) mají svůj díl dobrého, solidního a rozjímavého, a milujemeli tolik všeobecnou krásu již vyjadřují klanění básníci a umělci, myšlim že jest bláhové zanedbávat krásu zvláštní příležitosti, kterou podávají mladí moderní a pro které se můžeme i já.

Ríkají, a mně to taky kdosi řekl jednou když jsem maloval že umění má se držet přesně pravdy. Ale necítí tou pravdu každý způsobem jiným — svým?

Mně se zdá Tomíku, definice o kráse hloupou. Je už jedno je-li to obraz nebo básně. Stendhal, přiblížil se k pravdě, více než mnoho jiných slovy: „Krása není než přiblížením štěstí.“ Tato definice přiznává se, mnoho nerozumím ale zdá se mi že tuším.

Ale kdo si všimne mladíka, který chce být malířem, který se snaží dýchat jiný vzduch. Říkají mi že nemám dobrý rozum, poněvadž ležím pořád v knihách nemaluju-li, a mnoho přemýšlím. Až přijdeš ukáži Ti několik obrazů, mnoho jich nemám téma již jsem mezi cizíma

Milý Toníku a Růženko!

Představte si mladíka morosního, ubohého, který vzbuzuje úsměv kam přichází, kterému se smějí, že maluje, kterým pohrdají, že chce být malířem. Měl jsem kamaráda, druhu věrného - chápal - odjel domů na prázdniny. Mluvívali jsme dlouho spolu, dlouho do noci - byli to krásné chvíle - zde v Hradišti.

Šel jsem jednou zase domů. Bylo už dosti pozdě. Nechtělo se mi domu, bylo tenkrát příliš krásně. Chodil a bloudil jsem křížem krážem po náměstí a nevím jakou náhodou najednou jsem se octl tam u jedné z těch soch, co tam stojí. Opřel jsem se a snil. Hleděl jsem do budoucnosti. Viděl jsem se, doma svolení věnovat se jedině malbě nedosáhnou nikdy - marné - nezbyvá než utéct, utéct do světa, být se tam, dít bidu, plahočit se - a když to snad už k něčemu dotáhnu, zemřu předčasně. - Tuberkulóza je děsný hubitel lidí. A život mladého opuštěného malíře v bídě bývá jí nejbližší. Snil jsem dál - a dlouho - vytrhla mě tma, měsíc zašel za mraky a lucerny byly už všechny pozhasínané - bylo půl jedné v noci. Vstal jsem a šel domů. Doma všichni spali - svlekl jsem se, uleh a usnul jsem také - Zaspal jsem to.

Ale píši Vám nevědomky tu své dojmy. Snad Vás ani nebaví. Bývám jich někdy plný a tu mně často vyjedou z pera nechtě někdy.

Znáte ony léta, léta mládí, kdy člověk počne chápat - spadne mu skořápka z očí - vidí najednou pravdu: Dřív byl jako květinka ubohá, schovaná pod skleníkem. Schází jí světlo a žár, ten umělý přec jen není všechno a nenahradí ten opravdový a dají-li ji pak na skutečný vzduch, na nepadělané světlo - jaký div, že květinka počne najednou chřadnout, schnout - a zavadne.

Pro pravdu špatně pochopenou se lidé vždycky přeli a hubili. V umění i v životě. Je to ale moc filosofické. Nechci házet rozumy.

Dívejte se, maluji tak, jak chci já, to jest tak, jak jsem se to naučil od velkých mistrů, bohužel, že mrtvých už a jak myslím, že jsem to od nich pochopil. Študoval jsem je ovšem jen z reprodukcí, ale poctivě. To se lidem nelíbí. Kdo za to může, že jsem miloval Francouze. A tak teď, když udělám strom a člověk, kterej se na to dívá úplně zblízka, vidí, že z toho visí kus barvy, si odplivne a řekne, že to nic není, že zahazují tím tvar atd.

Těším se až bude mít Toník tou dovolenou, že přijedete.

Byl jsem v neděli na Antoničku. S kamarádama. Sotva jsme vylezli na kopec, začalo léto. A léto, strašně přšelo. Zmokli jsme jako slípky. Zpátky v tom déšti jsme lezli do Blatnice. Přiznávám se, že v tom déšti jsem měl náladu mizernou, ale jak jsme přišli do Blatnice do hospody, vrátila se nám všem nálada, a byli jsme veselí - na nynější časy, moc veselí. Ten déšť trval od půl 8. hodiny ranní až do 3 odpoledne. Pouť tím ovšem zařvala. Táhl jsem k tomu až z Hradiště „škatulu s barvama“, ovšem marně.

Do vinohradů nechodím. Seidelmann prý chová tam teď i holuby, králíky a drůbež. Je to sprostáctví. Teď už ticha a čistého vzduchu ve vinohradech neužijete. Místo slavičích slyší člověk vrkat holuby, kvákat slípky a místo vůně pryskyřice a jiných látek čistících vzduch ucítíte ve vinohradech zápach od Wasserbauerovic kozy a Seidelmannových králíků a pán bůh ví, jak to bude ještě nadále.

Tatínek je zdravý a v rodinách všechno taky. Jeho názor o umění se nezměnil a kde může, tam mně něco z mého zničí.

Toníku, mohl bys mi prosím tě přesně udát kdy začíná tvá dovolená.

Psala mi taky ondyňo Milenka psaní. Jeho konec se mi tuze líbil a zapáchal kumštýřstvím.

Váš Tošínek už musí být velký. Nemluví? Totiž jestli nezačíná už. Přiveďte ho, já jsem si už „našpanoval“ na něho plátno, tak až jenom přijde. Kdysi jste chtěli taky vzít s sebou Milenku. Ukázal bych ji důkladně Hradiště.

V Olomouci musí být teď pěkně. Zvláště v parku. Takhle ty aleje plné lidí. Koncerty ovšem asi letos nejsou. Víte takový ten shon těch lidí to se postrádá na venkově a je to pěkné téma lidma se tak protlačovat a drát se kupředu - to ovšem jen větší město. Toužím po tom.

Růženka bude letos trávit prázdniny mezi Itálií. Jsou to však už staří známi. Znáte je přeci z Vaší cesty do Itálie na Ráb atd. Jenom pamatujte, že v Hradišti Vás taky chtějí vidět.

Namazal jsem toho dost a myslím, že je to všechno už, co ve Hradišti nového je.

Srdečně Vás zdravím a líbám

Váš Slávek.

Hlavice měl v „Topičově Sborníku“ reprodukovat pěkné věci ze Španělska. Vidět na těch motivech, že študoval ty mistry. Inu Velasques, Goya a jiní Španělové byli velikáni.

Uherské Hradiště, 7. 11. 1915

Milý Toníku!

Děkuji za lístek.

Já věřím v sebe plným zápallem velkého mládí, hledím vstříc budoucí dráze - nebojím se budoucího; budu na něm ideály.

Uplatním svou životní energii - neumřu v lásce pro umění.

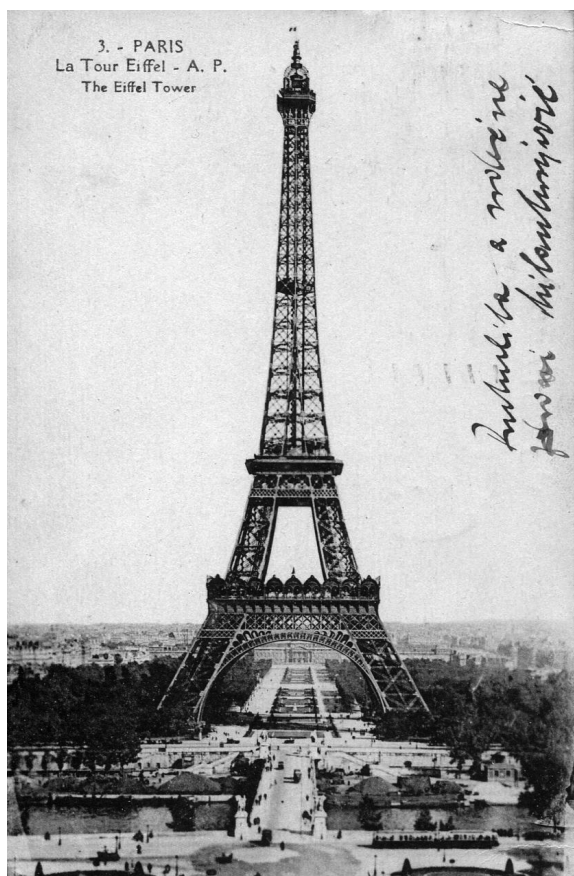
Vždyť život můj měl dosud málo pěkných chvil, jen ty, co jsem s Tebou prožil, a sílila mě vždy důvěra v lepší - jež jsem hledal toliko v malířství.

Ty jediný mně věříš. Žádná lítost přehnaná, ani nenávisť, doma děvčata mně to přejí - tak prostě, jak Tys to psal - já věřil, vždyť nebudu žít ani budoucně královsky - prostě chci být malířem.

Ty vzlety do života jsou těžké a mnohý mladý už zlámal vaz, nuž . . . na shledanou! . . .

Prožívám podzim, nestojí za mnoho, ztratil bych tu celé mládí i nadání.

Viděl jsem dušičkový den ve St. Městě.



Pohlednice odeslaná z Paříže 4. května 1927.

Byl večer a plno světél. Rojily se vzpomínky na útlé mládí plné představ, kdy běhával jsem kolem svíček oslněn a jako tito hoši šťasten. Však jenom vzpomínky dnes - malířsky jsem byl chladný a zdálo se mi, že i vzpomínky patří minulosti . . . chladné smutné jako dnešní dušičkový den.

A tak tu chodím krajinou, cloumám po polích zamyšlený a nevšímavý pro kraj - v němž jsem vyrostl.

Maluju pilně a vše Vám pošlu ještě než odjedu.

Co dělají na Vsetíně? Já tak často na „městečko v horách“ vzpomínám.

Co Tošek a co Růženka?

Nerádi jedou odsud. Léto je krásné v horách, podzim tak intimní na dlažbách velkých měst.

Pozdravuji Růženku a Tošička

Tebe a zůstávám

Váš Slávek

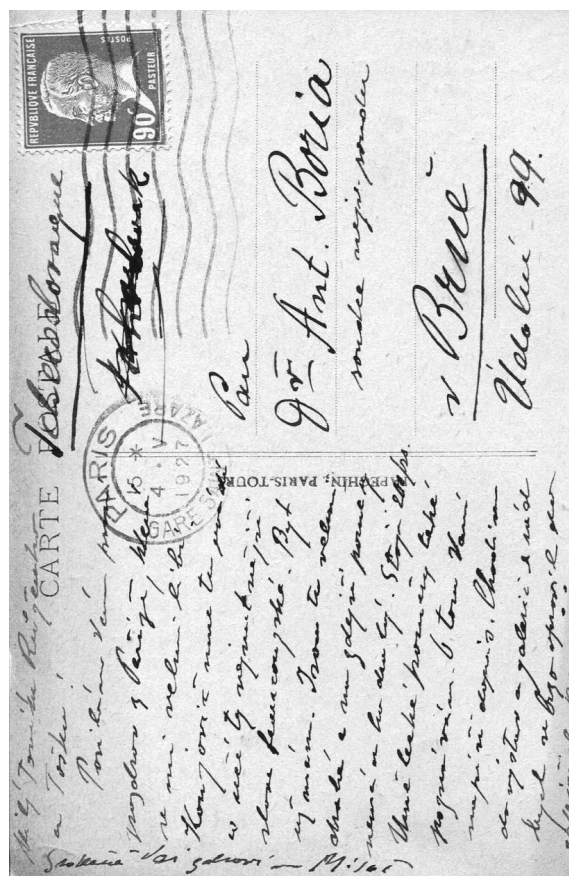
V Uh. Hradišti 1915.

Uherské Hradiště, 23. XI. 1915

(razítko na obálce)

Milý Toníku!

Jsou ve světě, snad i mezi umělci, nevím, lidé, kteří jdou do obrazárny, přeběhnou spěšně, aniž kde upoutají zrak, přes množství obrazů velmi zajímavých, a zastavují se snivě před nějakým Tizianem nebo Rafaelem, jedním



z těch, kteří nejvíce spopularisovali i pak vycházejí uspokojeni, nejeden se slovy: „Znám obrazárnu a viděl jsem vše.“

Na štěstí vyskytují se čas od času napravovatelé křivdy, kteří ujišťují, že není vše v Rafaelovi, že i poetae minores (myslím moderní) mají svůj díl dobrého, solidního a roztomilého, a milujeme-li tolik všeobecnou krásu, již vyjadřují klasičtí básníci a umělci, myslím, že jest bláhové zanebávati krásu zvláštní příležitou, kterou podávají mladší moderní a po které se snažím i já.

Říkají, a mně to taky někdo řekl jednou když jsem maloval, že umění má se držet přesně pravdy. Ale necítí tu pravdu každý způsobem jiným - svým?

Mně se zdá Toníku, definice o kráse hloupou. Je už jedno, je-li to obraz nebo báseň. Stendhal přiblíží se k pravdě více než mnoho jiných slovy: „Krása není než příslibem štěstí.“ Této definici, přiznávám se, mnoho nerozumím, ale zdá se mi, že tuším.

Ale kdo si všimne mladíka, který chce být malířem, který se snaží dýchat jiný vzduch. Říkají mi, že nemám zdravý rozum, poněvadž ležím pořád v knihách nemaluju-li, a mnoho přemýšlím. Až přijdeš, ukážu Ti několik obrázků, mnoho jich není, téma žil jsem mezi cizíma.

Minulo zase krásné slunné léto mého života, blíží se podzim. Čekám vždy s netajeným rozmrzením na ten vzácný okamžik, kdy člověk náhle pocítí, že podzim přiblíží se co nevidět, ale on nebojácný dostavuje se vždy ve svůj čas, potrápí a zmizí. Vidíš poslední vůz ovsy kymáčet se do vesnice a stojí náhle uprostřed silnice s rukama

sepjatýma. Před tebou černají se zorané úhory, příkopy jsou vyžaty, tráva v zahrádkách uvadla – a dívá se vše tak nezvykle. A s tím vším dostavuje uvědomění si všeho, čím a kdo jsi a máš-li vůbec ještě nějaké horoucí naděje a sny. A tam v těch horách na Vsetíně, tam musí být teď krásně. Hory, moje hory! Proč jsem se mezi nimi nenarodil a nesmím mezi vámi zůstat. Proč jsem tam byl jenom hostem. Hle, všelijaká existence chytla mne do drápů a dělá si na mne všelijaké nároky. Žene mě do světa, zatímco já tady hynu a toužím po něčem jiném, naprosto jiném. Co teď dozrávám, ozvala ve mně strašná touha, aby – raději to vše nepovím.

A teď tu sedím, mládeneček – praktikant pro kus chleba, pro kus chleba člověk zrazený a malíř poloviční. Jsem dojat – ale co je to všechno platno? Až pojeděš na Vsetín, řekni jim, jak se mi tam líbilo. Růženku pozdravuji i s Toškem. Řekni jí, ať se nehněvá, že jsem nepsal. Jsem někdy divným. Tebe Toníku, zdraví a líbá Slávek.

Piš Toníku zas někdy.

Peněz nemám ani fuka a barvy docházejí. O přehlídku se mnoho nestarám. Vemou-li nebo nevemou. Dělat se proti tomu nedá beztak nic.

Znojmo, prosinec 1915

Milý Toníku!

Přeji Vám všem veselých svátků.

Jsem ve Znojmě. Je to německý regiment, ale teď je tu mnoho i Čechů.

V té zimě ta cvičení jsou velká dřina, ale snáším je. Před tím jsem byl v Husovicích u Brna, ve Znojmě jsem teprve dva dny.

Jsem u pěšáků.

Vzpomínám na ty krásné chvílky, co jsem prožíval doma a zvláště na ty, co jsem prožil u Vás.

To víš, teď ty dojmy nejsou tu tak velké. Vidím všechno ještě očima civilního člověka a „vojanština“ se nechce líbit. Ale zvykne si člověk na všechno. Vždyť tu nejsem sám.

Vrchlický napsal: Jen zevšednět mi nedej bože!

To víš, já bych šel do fronty jen proto, že si budu myslet, že najdu nové a mohutné dojmy, které hledá stále můj duch nespokojený. Kumštýř musí chápat dvojnásob než obyčejný člověk a silně. To provedení je přec jen vedlejší, hlavní ten dojem a to, co člověkem otřásl v nitru, tak jako mnou ta vojna otřase.

Prozatím jsem si toho málo zaznačil do skicáku, ale dá bůh, že i to později se podá.

Jste na Vsetíně a máte se dobře v krajině tak krásné okolo samých lesů, které teď v zimě mají zvláštní ráz. Tak tiché a tiché.

Pozdravuj Toníku, prosím Tě, na Vsetíně všem se pěkně poroučím, Růženku i s Tošíčkem líbám. Adresu až později. Budu taky více psát.

Teď Tě zdravím a líbám Slávek

Linec, 25. 3. 1916

Milý Toníku!

Dnes odjíždím v 6 hodin večer do pole. Vypraven a vyzisťován(?). Jsem myšlenkami u Tebe a vzpomínám na krásné chvílky, které jsme spolu prožívali. S Tebou jsem se cítil vždy tak volný a spokojen. Jak rád vzpomínám na ty chvíle zvláště teď, kdy odjíždím a nejsem zcela jist, vrátím-li se zpět. Jak rád bych Toníku se s Tebou rozloučil osobně a poděkoval Ti zároveň za ty velké dojmy a za krásné chvílky s Tebou. Činím tak písemně velmi srdečně v naději, že tak budu moci osobně později učinit.

Růženka mi psala, že se jí u nás v Hradišti líbilo. Tošíček už začíná běhat. To mne velice těší, vždyť on hošíček už bude dělat teď velké skoky ku předu a vždy bude roztomilejší a roztomilejší. Já teď uvidím zase nové a nové kraje. Ovšem pod jinými dojmy nežli v pokoji a v civilu, ale budu hledět, bych i teď si několik pěkných okamžiků z těch krajin odnesl.

Jak budu někde na místě, napíši Ti pak svou adresu, teď budu delší dobu ve vlaku.

Byl jsem zde i v několika výstavách. Vystavovali vždy Němci. Taky jsem viděl věci z Maroka a ze Španělska. Byly hodně moderní a vystavoval je Videňák. Jinak pro umění jsem zde mnoho nemohl žít, poněvadž nám tu vtlučkali jiné věci nežli kumšt a obrázky do našich hlav.

Budu-li raněn, budu se hledět dostat domů a to si zase zamaluji a zkusím své síly. Prozatím dělám plány a rozvrhy.

Píši Růžence a děkuji zároveň za balík, který poslala. Pečivo bylo jemné a výborné a já jsem si velice na něm zmlsl.

Máš asi dosti práce v úřadě. Až teď bude pěkně, budeš asi zase chodit do hor a do okolí. Je v Jičíně ještě ta společnost, s kterou jsi se bavíval tak dobře v předešlých letech? Já chovám pěkné vzpomínky na Jičín a na Štramberskou Trubu, s tama jsi mi poprvé ukázal Valašsko při výletu na Gruň a od té doby se mi tak velice líbí Valašské hory. Zdejší se mi nelíbí.

Líbám Tě Toníku a pozdravuji a těším se na brzkou shledanou.

Tvůj Slávek

Praha, 15. X. 1920

Milý Toníku!

Jsem v Praze. Bydlím v atelieru s Kochem. Vyjednali jsme si na bytové kanceláři a domácí nám nemůže více poroučet. Zařizovali jsme se tyto dny a sháněli nejnutnější potřebné k bytí. Máme na čem spát a to ostatní pomalu sháníme. Při tom chodím pilně do školy a snažím se zapracovat se zase. Na Moravě jsem přec jenom z toho trochu vyšel, ale hlavně zotavil jsem se, zvláště u Vás na Vsetíně. Vzpomínám často na ty krásné

chvilky v horách při plné míse dobrých jídel a lahůdek.

Tady ovšem mám vzpomínky a slabou pražskou stravu. Do Radhoště jsem už zažádal. Dostanu asi obědy v mense zdarma, ale až příští měsíc. Tento měsíc, budu sušit . . .

Konjovič je v Praze. Čekal tu už na mne. Do Německa ho nechtějí pustit, přemluvil jsem ho, zůstane letos ještě tu. Do akademie nechodí, však bude studovat privatně u Zrzavého. Pracovat bude doma. Má velký byt a dost peněz na modely. Budu tam chodit k němu. Chci něco od Zrzavého pochytit také. Mám teď atelier doma v akademii a u Konjoviče můžu také pracovat. Budu hodně a chtěl bych letos velký krok do předu. Něco už přece znám a teď s Konjovičem chci od Zrzavého se také něco naučit. Ve škole ta korektura beztoho stojí za čerta. Tak to musím shánět jinde. To byl můj plán, že jsem Konjoviče poslal k Zrzavému. Zkrátka ohánět se člověk musí v Praze jak to jen



Autoportrét, kolem r. 1925, olej, překližka, 22,5×16,5 cm, nesignováno.

jde. Já totiž neumím věčně nic. V Hradišti jsem něco sehnal, ale nemám už mnoho a do konce měsíce je ještě daleko. Starosti jsou tu už zase a musím shánět zas jako vloni, ale nic si z toho nedělám. Hlavní abych nemusil zanedbávat studium. Jak se máš Ty? Máš asi hodně práce. V Praze je prozatím pěkně, to jest není dosud zima, jenom noce jsou chladné.

Psal jsem Růžence na Vsetín.

Líbá Tě

Miloš

Moje adresa je na akademii v Praze VII

Uherské Hradiště, 19. 8. 1921

Milý Toníku!

Obdržel jsem Tvůj lístek a děkuji Ti mnohokrát za pozvání. Mám tu Konjoviče, který zde bude ještě asi týden a pak pojedje do Vídně. Koncem září chce zase přijet za mnou. Je nějaký nemocný a proto tu mnoho nepracujeme. Odpočíváme více, oba dva, velké město člověka hodně vysílí.

-

Já už se však zotavuji a těším se, že začnu brzo pracovat, nejraději na Vsetíně, kam mne to strašně táhne, protože jsem neměl dosud příležitost malovat hory. Tu je také pěkně, to se nedá popřít, ale nevím proč se tu bojím malovat, ale jistotně je toho příčinou zdejší milie. Na Vsetíně nikoho neznám a mne také nikdo a proto mne nemůže nic bránit, abych se neskoncentroval. Proto si mnoho slibuji, velice mnoho tam od toho kraje. - Mám obrázky z Prahy, co jsem si přivezl rámuji je, natírám lakem a všemožně upravuji k ukázání pro veřejnost k posouzení, to je celé, co dělám. S Konjovičem pak theoretisujeme v kumště o svých plánech a o příštím životě. -

Nemůžu přijet do Bratislavy na ten týden, co tam ještě budeš, těším se, že Tě brzy uvidím na severním nádraží, napiš mi, prosím Tě Toníku, až pojeděš, nemáš-li v úmyslu tu jako Růženka zastavit. Pak bych rád s Tebou mluvil a potřebuji i Tvé rady pro studium příští rok, to však až na Vsetíně.

Konjovič mne přemlouvá, abych jel s ním do Vídně, kde jsou galerie a proto je možnost lepšího studia. V Praze není žádných i Rudolfská galerie je zavřena už asi rok, protože tam mají parlament. A tak plaveme pro snahu, ubozí malíři, kteří studují bez profesora a bez obrazů starých mistrů. To nejsou nijak lákavé poměry. Všechno Ti vysvětlím ústně i o těch škandálech povím, co jsem měl v akademii proto, že jsem se učil u Zrzavého a netajil se tím, že chci být modernistou. -

Mám tu hlavy už zarámované, co pobouřili klidnou akademii a za které mne moji učitelové (Čapek, Zrzavý) chválili.

Líbá Tě Miloš

Vsetín, 5. 7. 1927

Milý Toníku!

Nediv se, že Ti píši ze Vsetína. Nepřijel jsem sem, abych se tu zase ubytoval, nýbrž jenom podívat se na slečnu a protože jsem vlastně neměl kam jet, když jsem se vracel z Paříže. Jsem tu už nějaký čas, avšak hodlám odjetí někam, kde bych mohl malovat také krajinu, protože rád bych se pokusil uspořádati svoji výstavu, jednak z věcí, které jsem si přinesl z Paříže, kde jsem dřel a také z toho, co se mi podaří

Praha 11-1-19.

Milý Toníku a Růženko!

Příspěvek na byt jsem obdržel.
Děkuji za něj mnohokrát.

Růženko, ta buchtka byla výborná
středně lebnický jsem ji ochutná-
val, bohužel ji ubývalo a ubývalo.

Zima je tu stále dost a
dost. Trápi lidi, kteří nechtějí
topit.

V galeriích je zima tak zima
jako jinde - a také se oteplují mch-
lic, tím se však přece ještě brzo
zavírá. V krázně přece už začíná
jaro.

Dopis z Prahy, 11. 1. 1919 (první strana).

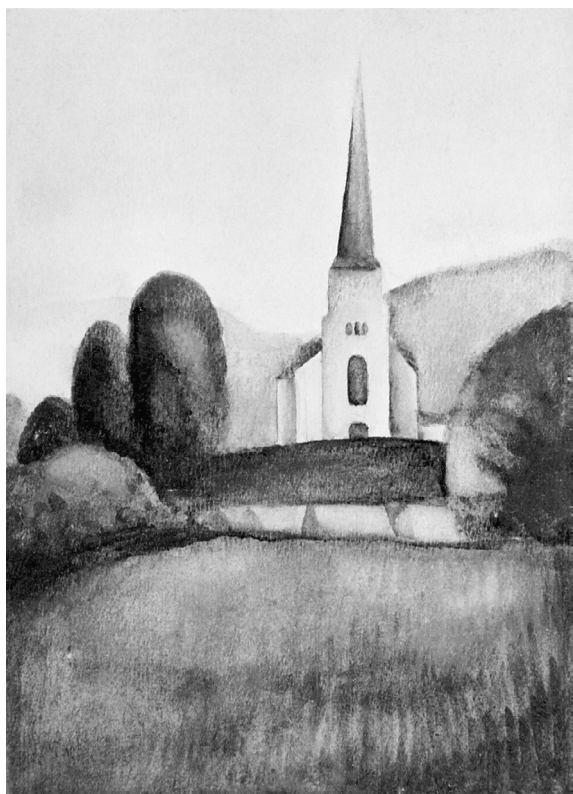
ještě udělali pod velkým dojmem, který na mne učinila Paříž. Rád bych si vydělal nějaké peníze, abych se mohl zase do Paříže vrátiti na delší dobu a s více penězi, protože s málo penězi se tam nedá žít. Paříž už není to, co bývala a nelze tam provozovat bohémský život jako kdysi. Za tu dobu, co jsem tam pobyl, jsem získal

mnoho a myslím, že teď jsem teprve pochopil, jak se má malovat. Tam jsou všechny podmínky k tomu a vůbec asi v celé Francii. Byl jsem také v okolí se podívat v Chantilly a Fontainebleau. Je to všechno báječné. Což ta spousta geniů malířů, které Francie měla, ta dovede člověka posílit a hlavně, že se tam člověk

necítí tak opuštěným, jako tu v těch mizerných lesích.

Toníku, u nás vlastně není malířů, je to všechno věda a theoretisování, co u nás malují. V Paříži je vidět malíře, kteří se v tom vyznají. U nás jsou malíři, literáti a bůh co všechno, nemají ani odvahy, všechno udřou, stylisují, což je ovšem německý vliv. Když jsem přijel z Paříže do Prahy, vystavovali zrovna v Manesu, byl jsem se podívat a zhnusilo se mi to, co jsem na té výstavě viděl, proti tomu, co jsem viděl v Paříži. Ani stopy není u nás v Čechách po té volnosti a radosti, s kterou pracují v Paříži.

A teď o tom, jak jsem tam žil. Hned první den jsem byl uveden v Café „Domu“ mezi malíře Srby, Maďary a Francouze. Ze Srbů zvláště Dobrovič, starší člověk, který je už po třetí v Paříži, mi byl nápomocný. S Francouzama jsem mluvil německy, znali někteří tu řeč, protože se ji naučili ve frontě a někteří byli i v německém zajetí.



Kostel, akvarel, papír, 190×135 mm, vpravo dole: Boria.

Zkrátka, ti lidé mi umožnili, že jsem byl orientován o všem, co tam bylo za poslední čas a co tam právě je, takže jsem mohl sám ze začátku zkontrolovat, co mi řekli a pak sám už studovat a na všechno se dívat. Strčil jsem do všeho nos a prozkoumal vše, protože jsem chtěl vše v Paříži poznati. Viděl jsem spoustu výstav, denně pět až šest, protože doba, v kterou jsem přišel do Paříže, patří za nejhlavnější sezonu výstavní. V Paříži v květnu a červnu jsou nejlepší výstavy největších kapacit. Kolem 20. června se sezona uzavírá a také galerie, protože nejbohatší lidé, kteří jediné pro tu hlavní výstavní sezonu v Paříži zůstávají, odjíždějí mimo Paříž. Tak jsem viděl výstavy Picassa, Braqua, Friesza, Matisse, Deraina a j.

Na výstavě Picassových kreseb jsem uviděl a poznal osobně samého Picassa, čehož si velmi vážím, protože jsou lidé, kteří jsou už hodně dlouho v Paříži a Picassa dosud ani neviděli. Konjovič ho také neviděl. Picasso je pán bůh, který nechodí už mezi obyčejné smrtelníky malíře a hlavně je hodně bohatým. Jaký na mne dojem učinil, to Ti povím až osobně, protože je to zatraceně složitý zjev, ten Picasso. Už když se člověk na něho samého jenom dívá a což to jeho malování.

Konjoviče jsem zastal v mizerném stavu, myslím, že neudělal pokroku vůbec a kritika ho zřezala při poslední výstavě, což ovšem zasloužil, ačkoliv jsem přesvědčen, že kdyby si ji byl zaplatil, by ho byla chválila i přes to jeho oslovství. –

Ta jeho paní není chytřejší než on a myslím, že jim to oběma moc sluší, to jsem viděl z toho, jak Konjovič maloval.

Já maloval v Paříži většinou menší věci, kterými jsem dokonce udivil okolí, s kterým jsem se stýkal, přestože když jsem přijel do Paříže, hleděli na mne soucitně, poněvadž jsem řekl, že jsem žil na vesnici. Na konec uznali přec, že se v malování vyznám a podivili se tomu, jak jsem se rychle a správně orientoval a chválili můj talent. –

Srdečně Tě zdraví a líbá Miloš

Nemám svého bytu a bydlím u slečny Hlavinkové, která mi postoupila její byt v Dolní Jasence.

Vsetín, 6. 1. 1936

Milý Toníku!

K Tvým jmeninám Ti přejeme vše nejlepší!

Zde není nic nového. Z výstavy surrealistů sešlo a nevím ani proč. Mám prozatím informace pouze z Manesa. Štýrský mi dosud nenapsal a Žák také ne. Co vím, je, že to, co se nyní v Manesu vystavuje pod názvem skupiny surrealistů je výstava věcí Štýrského a Toyen a přibrali sochaře Makovského. Víc nikdo nevystavuje, čert ví proč ti holomci z Prahy nechtějí psát. Je to souborná výstava. Celé mi to připadá jaksi záhadné, proč ta projektovaná výstav všech zařvala. Oni se tam v Praze pořád hádají, sledují to z Volných Směrů a tak se možná Štýrský dopálil a udělal si výstavu sám.

Já teď vlastně nevím, co mám dělat. Že mne Štýrský nepozval, abych vystavoval s ním, chápu. Já bych ho na mé soukromé výstavě také nechtěl, poněvadž to ruší. Nevím však zdali i v Brně bude vystavovati pouze Štýrský, to se musím dovědět. Pak-li já mám i v Brně po kšeftě. Čert aby vzal takové poměry.

Já mám ovšem velkou smůlu už i v tom, že jsem tu na konci světa a proto důkladně vedle. I ve vývoji je to tu těžké. Člověk tu nic neuvidí a je tu hrozná dřina udržovat tempo, když nejsou pomůcky, to jest pořádné věci i jiných malířů. Na všechno člověk sám nestačí.

Teď maluji dál a snažím se už vyjadřovat se pouze barvama bez hmoty.

Je tu teď zima pořádná. Minulé dny jsem nevyšel ani z chalupy. Lyžaři si to ovšem chválají a tak se nedá nic namítati.

Jak se Vám všem daří? Jste zdraví? Toníku, prosím Tě, mohl bys mi něco poslat na přilepšenou? Nemám ani krejcaru.

Draha je ve škole a proto odpusť, že Ti osobně ne gratuluje, když přijede, musí už dopis být na dráze. Srdečně Vás všechny zdravím a líbám
Miloš

Vsetín, 1. III. 1937

Milý Toníku!

Nezlob se, prosím Tě, že se obracím na Tebe s prosbou. Velice těžce tu snášim letošní tuhou

Dokud jsem byl mladším, čerta jsem se o to staral, dnes mi to leze za nehty. Je to náramně hloupé, že si nemohu malováním ani tolik vydělati, abych měl na zórky. Oč je na tomtakový holičský učeň lépe než umělec. Nejsem však ctitelem filosofie. Konstatuji pouze, že tu v té zapadlé víscce jsem naprosto ztraceným člověkem, kterému tu nikdo neodkoupí obraz, protože ho nepotřebuje. Taky mi tu nikdo nic nedá, Drahuše nemá. Proto bych Tě, Toníku, velmi prosil, zda bys mi neposlal alespoň maličkost jako příspěvek pro tento měsíc, kdy zimní pohoda tu vyvrcholuje a moje zdraví a nervy jsou v koncích. Patrně z té askéze. Malovat ovšem nemohu přestat. Maluji přesto, že nemám polovici barev, které bych ku malování měl mít a myslím, že už docela po svém a nově. Domnívám se (tvrditi to ovšem sám o sobě nemohu), že se dostávám k synthese. K realismu co nejindividualistějšímu. Abstraktní experimenty mám už asi za sebou. Bylo by už na čase. Možná,



Pohled na Vsetín z Bečevné, kombinovaná technika (převážně tužka), papír, 294×352 mm, nesignováno.

zimu. Moje zdraví je mizerné. Okolí a podmínky, ve kterých se tu plahočím, velmi na mne doléhají. Nedovedu tu, hlavně tu, přenášet se lehce přes všechny vulgárnosti a sprostoty, které na mne odevšad v 41 letech se hrnou a poučují mne patrně, jak vypadá ve skutečnosti život. Život malíře, který nezkompromitoval kumšt, ale sedí zato v díře. Svoboda vykoupená bídou.

že teď budu už taky lidem srozumitelnějším. Nezlob se Toníku, že Tě obtěžuji, ale je mi tu velmi těžce bez krejcara v kapse, můžeš si vždy něco za Tvoji výpomoc ode mne vybrati, bude-li se Ti něco z toho nýnějšiho mého malování zamlouvat.

Srdečně Vás všechny pozdravuji a líbám
Miloš

Martin Reiner

připravuje
Pavel Petr



Foto Jan Karásek.

Narodil se 1. 8. 1964 v Brně.

Maturoval na vojenském gymnáziu, studoval i vysokou vojenskou školu, ze které byl po třech semestrech vyloučen. Další vojenské službě se vyhnul díky osmiměsíčnímu pobytu ve vězení. Po návratu vystřídal různá zaměstnání (např. referent v taneční škole, distributor tisku nebo inspicient v opeře). Po listopadu 1989 se stává iniciativním aktérem české literární scény. Od roku 1991 řídil nově vzniklé nakladatelství Československé strany lidové Petrov, které v roce 1992 převzal do soukromých rukou a v roce 2005 zrušil. Místo něho založil v roce 2006 menší nakladatelství Druhé město. Organizuje kulturní a společenské akce (kupř. Školu poesie v Brně, Loď literátů na Brněnské přehradě, básnická setkání na Bitově, Slam poetry v Olomouci. Poezie bez hranic, První čtení), vydával časopis Neon (1999–2000).

Vydal knihy próz – Lázně, 1998, Lucka, Maceška a já, 2009, Básník – román o Ivanu Blatném, 2014, knihu fejetonů – Plachý milionář přichází, 2008, a s Pavlem Šrutem a Michalem Vieweghem pohádku Tři tatínci a maminka, 2010.

Vydal knihy poesie – Relata refero (1991), Poslední rok (1995), Decimy (Torst 1996), Tání chůze (1998), Staré a jiné časy (2002), Where is the Urn? (USA, 2005), Pohled z kavárny v Bath (2007), No Through Road (USA, 2007), In the Land of Cannibals (2008), Hubená stehna Twiggy (2010).

Martin Reiner žije v Brně.

Belém, Lisabon

Než lodě zamířily k obzoru...
na co asi myslely jejich ženy?
Břeh loučení nejspíš pamatuje scény
plné slzí, emoce v pozoru
pod bdělým dohledem biskupa Kýče.

Dívám se na obraz Roqua Gameira
a chce se mi křičet!
Kolik, ach, svobody pro ženy grobiánů,
opilců, děvkařů, kolik krásných plánů...
když lodě zamíří k obzoru.

Brno '85

V setmělém, poloprázdném bytě
strkám nos do plechovky s čajem;
o pachy lidské nemaje zájem.
Taky to znáš? Nic nevábí tě,
zamkl jsi a snědl klíč...

V kuchyni umýváš nerozbitnou sklenku,
když odněkud zvenku
ozve se křik a pláč a táhlý kašel.
Že bys přece někam zašel?
Do Sputniku? Na pepřenku...

Café Onyx

Průhledy do jiných světů:
jeptiška v Onyxu snídá toust a kolu,
bezdomovec čte Zolu,
obtížně louská každou větu,
podoběn apoštolům,

jak se tu zubí ve své bidě...
Jenom to vidět!
Jenom ty vzkazy přečíst správně
před ústím hlavně...
Nemít se později za co stydět.

I r s k á k á v a

Kam jsme to, Barunko, zapadli?
Do města Dublinu, kocourku:
Airbus se trefil na ranvej,
Bono nás svezl tmou,
hvězdy zářily nad hotelovým vchodem...

Radoval ses z úsměvu,
který se mihl tváří starého číšníka.
Cedulka v recepci pravila:
Nečtěte Joyce na konci října. Dělá to
tady každý vůl.

* * *

Jsem Verlaine. Má představivost
dostupuje vrcholu v noci.
Po pěti absintech mám pocit,
že abé Prévost
byl kýčař a starý prd.

Sekerku vzal jsem z bytu,
ještě dnes budu na orbitu!
Štípu do kamen své sny,
je konec té hnusné, studené vesny...
Už hoří, Arthure, už hoří!

* * *

Karthago v duši mám, pobožené hradby.
Ale pískám si. Jsem prostě malý.
Kdybychom se vzdali už před večeří,
voněl by dnes v rozvalinách šerík
a dějiny by se ubíraly

podél našeho domku jako flašinetář,
co má trochu zasmušilou tvář,
neb nikdo nechtěl dát mu placet...
a on teď musí vykrvácet
pro zvrhlý rozmar Olympanů.

K d y s i

Petru Halmayovi

Kdysi jsme volali ke všemu Boha,
teď máme kritické myšlení...
Víme, že nic není
tak jako dřív. Bohatí
svou skepsí, pěkně opentleni

kresbou křídel, hrou Stvořitele,
schválně si stelem,
abychom uléhali příčně...
na tvrdého světa pryčně:
měděná víčka posypaná pelem.

K n i h o v n a

Rovnat si knihovnu, taková práce!
Stříbrný vítr, splav i luka,
Šrámek se opřel o Palahniuka:
má tendenci se kácet
a hřbet už stáším puká.

Pokojem letí teplý vánek,
na poslední z ušpiněných stránek
pokládám misku s müsli.
Sienkiewicz vystrčil nos z Visly,
regály: plánek světa.

K o l y m a

Staré baráky v seschlé trávě,
dějiny vyražené z pantů.
Místo, kde Kantův imperativ
množí se v loužích,
když mží... a řeka šplouchá v hlavě.

Pořádně zaprší jen zřídka...
a slova i po dešti zůstávají plytká.
Hvězdné nebe nad krajem
nesehne se po mužích:
leží tu jako zahozená kytká.

N o v á s o u h v ě z d í

Tlustá žena i obrýlený muž
bydlí na podnájmu v periferním domě.
I jedno hloupé dítě se po mně
otočí, když čtu tu jmenovky, už
trochu vztekle: ten dům je Planetárium.

Hvězdná obloha pro prosté lidi
není plná herojů, kteří vidí
za roh vteřin. Je přesně taková,
jaká je zem, po níž chodí...
Jen někdy zrána smíš ji růžově lakovat.

O c h r á n c i

Vyrábí si v zaměstnání
strážníčky z krepu a tvídu. Pojízdné,
jak peklo ohyzdné
a ješitné, až Bůh brání!
Oni mu garantují spásu.

Chrání ho na cestách,
kde je z něj občas vrah:
střelec v čepici,
zabijí strunou a jehlicí,
někdy jen silou svého hlasu.

Milan Ohnisko

připravuje
Pavel Petr

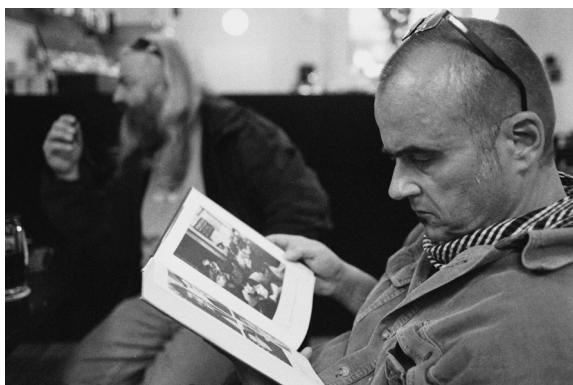


Foto Roman Šimků.

Narodil se 16. 7. 1965 v Brně.

Nedokončil gymnázium v Brně, později nedostudoval Střední knihovnickou školu, vystřídal řadu profesí (mj. dělník v pivovaru, stavební dělník, kulisák, skladník, hlídač staveníšť, noční hlídač brněnského Domu umění), v roce 1987 podepsal Chartu 77, koncem osmdesátých let byl redaktorem původně zamýšleného samizdatového časopisu Bych, který však vyšel jen v podobě samizdatového almanachu (Brno 1988). Po roce 1989 pracoval jako redaktor Východoevropské informační agentury, byl prodávčem v knihkupectví, v letech 1991–1992 provozoval vlastní Nakladatelství G v Brně, které později přejmenoval na nakladatelství Ohnisko (1993–1997); v téže době byl majitelem knihkupectví. Počátkem nového století začal soustavněji pracovat v nakladatelství Petrov (nejprve jako externí redaktor a v letech 2004–2005 jako stálý redaktor), po jeho zániku v roce 2005 působí jako redaktor na volné noze.

Vydal knihy básní Obejmi démona! (2001); Vepřo knedlo zlo aneb Uršulinovi dnové (2003); Milancolia (2005); Býkárna (2006, společně s I. Wernischem a M. Šandou); Love! (2007). Azurové inferno (2009); Nechráněný styk (2012); Oh! Výbor z básnického díla 1985–2012 (editor Ondřej Hanus; 2012); Mé erbovní zvíře je strom (2015).

Milan Ohnisko žije v Praze.

V Café NONA

Ptala se tě mladá dívka
co je poezie
Chtěl jsi jí to říct
ale od vedlejšího stolku zaznívalo

já tam mám střelce v ascendentu
já jsem jen vzdušná a oheň, jinak
dzzz, rozumíš? Já si říkám, dělej
něco smysluplného pro sebe! No
jasně... mě teďka uhranul ten viš
muzikant. Jak má ty ryby, je voda
jemnej, poddajnej, bzzz, dzzz. No
jasně, bzzz, problém komunikace,
viš jak, né? Je to na tobě. Spojení
a všechno dostaneš. Láska bzzz, no

(Jiřímu Dynkovi)

Mé erbovní zvíře je strom

Slečno
máte krásný anakolut

Slečno
v kolík tady končíte

Slečno
všechno jsem zapomněl
a co jsem nezapomněl
to jsem popletl
a propil

Slečno
mé erbovní zvíře je strom

Slečno
je to už dávno –
ale vrátím se

Kvůli vám se vrátím zpátky
do oslepujícího světla živých

K o l a b z u č e l a

Kola bzučela
veslo se bořilo do sněhu
dům se zmenšoval, stromy v aleji ubíhaly

Sirné ohně
tavily vzduch

(he he, tvrdne ti bradavka...)
(nesahej na mě...)

Mluvila pomalu
jako by naslouchala
tichému hlasu odněkud zdaleka

N a ú p a t í

V té legrační změti
snadno přehlédneš
tetanus a hřebík

Z kumpánů
(však víš, to bylo tehdy
jak)
stávají se dědci

Vidíš
někteří dosud veselí
někteří dosud smutní

(jako bych někde
měl tajné znamení
které se ne a ne zahojit)

A s nimi jejich ženy – ty
co by fakt teda nikdy

Pták z damašku diamantový les
halucinační strom
někdejší řádra
někdejší klitoris

Vidíš vysokou horu
a na ní sníh

N a p e r i f e r i i

Nikde nikdo

„Teda no fakt těžký říct
co se tady vlastně stalo...“

Její pára stoupá k nebi
zatímco ti vyká

Mrzne

Přikyvuješ

L e t n í s e n

Na zídce u Vltavy
parta teenagerů pije vodku z flašky
a všemu se drsně chechtá
holka v černých punčochách
a černých martenskách
sedí tak
že je jí vidět rozkrok
nedokážu se tam nedívat

O kousek dál
nóbl svatba na Žofině
blesky fotografů
úsměvy slzavé
rodičové zjihlí
a ženich s nevěstou
jako v nebi tak i na zemi
tančící na Here Comes The Sun

A v cípu nejzazším
tam co je půjčovna šlapacích labutí
s nápisem ZAVŘENO!
leží dva muži bez domova
jeden mě pozoruje jedním okem
druhý mě nevidí už ani tím druhým
neb přebral okny
a usnul navždy

Vracím se k holce v martenskách
prosím její kluky o prominutí
a odvádím ji navždy do svého života

Když ji za pár let vracím
kluci už tam nejsou

(Ondřeji Hanusovi)

P á t e k

Uprostřed Prahy rostou kopretiny

Řeklas mi včera
takhle
nežertuj
nebo se to stane

Smál jsem se
až ses začala bát
že vykrvácím hrdlem

A ráno jsem plakal
ale tajně
tos už neviděla

Kopretiny, kapradí a tráva

Posvátné písně jsou
od těch všedních
skoro k nerozeznání

(Kateřině Rudčenkové)

Zlín Youth Salon

Tereza Špinková

The review of the recent edition of the Zlín Youth Salon presents the exhibition of contemporary artists, as well as its historical background. If there is a fundamental aim to the Salon, it is to unveil the inner world of the true personality of the new generation of artists. The author of the article asks questions such as: Is possible to fulfil the goal of presenting the work on such a large scale? What mechanisms are used for this? Who determines quality? How has the Salon developed since it first began? What is missing from the Salon, why and what can we discover in its place? How have we benefited from not having these absent characteristics? In the context of art, the echoes of change are often heard – the idea that these changes occur faster than we are able to institutionalise them. The exhibition outlining the direction of the young artist is interesting, primarily because the changes are taking place within the artists and can be seen in their work. The institutionalisation of the exhibited work is still in its early phases, not yet completely established and therefore undetectable.

An Interview with the Laureate of the Václav Chad Award

Viktor Čech

Tomáš Moravec (1985), this year's laureate of the Václav Chad Award, is a graduate of the Institute of Art and Design in Pilsen (A. Matasová, D. Zahoranský and M. Pěchouček) and later the atelier of Jiří Přihoda at the Academy of Fine Arts in Prague. He is currently working and living in Prague. To him, objects and videos are often a significant moment of change with their processional qualities that can be found in his "spatial situations" of large-scale installations. Many of his projects have also occurred with the participation of other artists (primarily Matěj Al-Alim). The interview prepared by Viktor Čech focuses on his current work, and reflects on the artistic awards that he has received or has participated in over the past few years.

An Interview with Erik Sikora, Laureate of the Igor Kalný Award

Lucie Šmardová

Erik Sikora studied at the Prague Academy of Arts, and later completed his internship at the University of Arts in London. He is the most recent laureate of the seventh edition of the Zlín Youth Salon. He received the Igor Kalný Award for his video *Těšení (Anticipation)*. The interview introduces the young artist and his work, recalling his years of study in Prague. He explains his artistic themes that deal with such topics as viral elements, the dissemination of ideas or the banality of the Independent question that has become a part of Sikora's musical creations of the long-time group Džumelec. He currently lives and works in Košice, Slovakia, where he is preparing a new album for children.

Galéria Nedbalka

Zsófia Kiss-Szemán

The Gallery Nedbalka is a private gallery that was founded in 2012 as a non-profit organisation. The aim of the owners of the gallery is to present works of Slovak art of the 20th century to the general public. Gallery Nedbalka systematically collects, processes and exhibits Slovak artworks of the 20th and 21st century in the form of permanent exhibitions, short term exhibitions, professional publications, exhibition catalogues and on the social networks. The gallery is located in its own building in the centre of Bratislava. The work of Ašot Haas has become a part of its current architectural design. This was created for a specific purpose and fire protection construction was then implemented in the sky light on the geometric glass object.

This is the only example of a private gallery in the Slovak Republic that has exhibited its own permanent art collections. The permanent collection dedicated to Slovak art from the 20th century, with overlapping 19th and 21st centuries is located in the exhibition spaces of the Gallery Nedbalka. The works are located throughout the four floors in chronological order and are semantically separated into units that indicate the fundamental tendencies of visual art for more than a century. It also offers a relatively comprehensive picture of the Slovak art scene of the 20th century with approximately 150 pieces of art.

A Retrospective of Alfred Lenica, Pioneer of the Polish Post-War Abstract in the Olomouc Museum of Art

Beata Gawrońska-Oramus

During the summer months (June 11th – September 20th, 2015), the Museum of Modern Art in Olomouc organised the first retrospective of Alfred Lenica in the Czech Republic. Lenica is one of the most famous protagonists of the Polish post-war art. Alfred Lenica (1899–1977) was an educated violinist. Like many of his contemporaries, he studied painting outside of the academic circles. In the tradition of painting, in his ability to express quickly matured, whether it was landscape, portraits or still life. He vividly responded to the current trends in art; first he began following cubism, then surrealism – this he was able to show throughout his subsequent work. In the Polish art alone, Jerzy Kujawski and Alfred Lenica were directly influenced by the poet Bréton. In the 1940's, Kujawski signed one of the Surrealism Manifesto in Paris, while Lenica at home continued to preach that this was above realism. The first half of the 1940's brought an unexpected turn in Lenica's creative activities, when he created his first abstract drawings in 1942. He was not alone in this discovery, Jerzy Kujawski and other younger artists also continued along this line. These artists included Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, and Jerzy Skarżyński. This encounter with them was very inspiring to Lenica. In 1947, following the war, he co-founded the avant-garde group *4F+R* (an acronym for colour, form, fantasy, texture and realism). At the end of the 1950's, he was one of the leading representatives of the Polish *informel* and in the 1960's much of his work received European acclaim.

Schránka pro ducha (The Box for the Soul)

The Exhibition to Mark the 50th Anniversary of the Opening of the Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem

Ivan Neumann

The public had the opportunity of seeing the collections from the Gallery's fifty-year history in the spaces of the newly renovated riding stables of the Roudnice nad Labem Castle. The exhibition also highlighted the fundamental importance of the institution and presented those pieces of fine arts from its collections that have often been neglected. It was also a greater attempt at making use of the space as an exhibition hall. The exhibition *A Box for the Soul* in the Baroque space of the riding stable contained an elaborate selection of artworks taken from the galleries collections, which were surprising and at the same time with respect and organically enters the installation of several contemporary artists. In all compositions and diversification of the small area of the riding stables, the author of the exhibition, Alena Potůčková, vividly reconstructed the story of Czech visual arts of the 1960's as it was discovered in the institute's collections. Director at that time, Miloš Saxl, built its form with a great erudition. Nina Michlovská is currently the curator of the Gallery and author of the part of the exhibition that is dedicated to the intervention of contemporary artists.

Schránka pro ducha (The Box for the Soul) in Roudnice nad Labem

Nina Michlovská

Roudnice patron and art collector August Švagrovský laid the foundation for the collection of the Gallery of Modern Art in Roudnice nad Labem. During the festive celebrations of the past half-century, the Gallery's function has presented the public with an exceptional collection of art from the 1960's. The exhibition symbolically returns to the liberal atmosphere of that period, which longed for the development of art in all forms, in which the story of the Roudnice gallery had begun to be written as a professional institution. The title of the exhibition *Schránka pro ducha (The Box for the Soul)* points to the fact that it can be considered as one of the artefacts as well as a building itself – architecture sensitively reconstructed, preserving the cultural heritage concentrated in the art collection. Emphasis is also placed on the facilitation of diverse manifestations of contemporary art. The jubilee exhibition was an opportunity of encountering distinct creative personalities of two strong generations and the historic moments that have so much in common. Outstanding representatives of the contemporary art scene who participated in the exhibition with their works include: Dagmar Šubrtová (1973), Jiří Thýn (1977), Josef Mladějovský (1986), Jan Brož (1988), Pavel Kopřiva (1968), Jan Stolin (1966), Richard Loskot (1984), Tomáš Moravec (1985) and the site-specific performance of Janek Rous (1981).

Between Circles and Silence

Miroslav Zelinský

Vladimír Kovařík was born in 1965, and now lives in the Uherské Hradiště region in the Czech Republic. He presents his sculptures in the exhibition entitled *Zdanlivé pohyby* (Apparent Movements) in the exhibition space of the Klenová Chateau in the Šumava Mountains. The Klenová Gallery administers the region of Klenová and belongs to one of the most prestigious exhibition spaces displaying modern Czech art. Vladimír Kovařík introduces himself with the creative variations focusing on the theme of the circle that he has realised in three thematic areas. His large sculptures are made from various materials (Plexiglas, wood, aluminum). The second area includes the paraphrases of the sundials primarily made out of metal, and the final area is his creations of pendulums, again made out of wood, metal and glass. The circle is a symbolically saturated and perhaps oversaturated shape. Kovařík selects the semantic context through which he can refer to time and its passage and its consistency.

Diary Entries and the Sculptures of Jaromír Šimkůj

Pavel Netopil

It is not only a local truth: even in the Czech Republic, established art personalities tend to be overlooked. Among those include the little known artists, such as sixty year old Jaromír Šimkůj, whose work is truly worth a closer look. He is an example of a (non)artist in his free time, who on one hand bases his knowledge and skills of arts and crafts, and creates his authentic works of art primarily out of pieces of scrap metal and tin, eventually unfolding into two complementary positions. What is most visible are the geometric shapes of the objects made out of bent or laminated sheets of metal. At the same time, the sketches in his journal entries are remarkable, as he creates a journey on a train or bus to his regular job. He unites all this – gradually through time – the fragmented perceptions of the passing landscape, the houses, rooftops, and also the outdoor signs that later form various visual symbols. It is possible to draw a morphological connection from these entries, that later form the basis of the realised metal and paper sculptures.

The Drawing of Václav Boštík

The Zlín Gallery and the UB 12 Group

Pavlna Pyšná

The collections of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín during the cultural liberalisation of the 1960's have grown intensely. The exhibition the Graphics and Drawings of the 1960's, in the framework of the cycle of perspectives to the collection from June 17 to September 13 2015, is a reminder of this reality. It focuses on the diverse group of artists, among who are also represented in the UB 12 group. This is the first time that the entire group has been exhibited in the gallery in Zlín, where they were represented by V. Boštík and J. Mrázek. The artists were not able to participate in the previous exhibition in Prague as representatives of abstract art. The Zlín gallery has acquired several pieces of works on paper from the exhibition, including the drawings of V. Boštík. The charcoal drawing from 1963 is a very important piece of the collection. This was the period when the artist was inclined to view to the abstract opinion and continued to penetrate deep into the pictorial space. It represents a remarkable piece of art, expressively efficient and calm, but at the same time is filled with an unusual strong energy.

Discretion and Penetration

The Architectural-Graphic Concept of the 7th Zlín Youth Salon

Lucie Šmardová

The 7th Zlín Youth Salon takes place in two spaces – the first in the newly renovated Building No. 14 that is currently the home of the Regional Gallery, as well as on the second floor of the Zlín Castle, where it has taken place in the past. Each space has its own memories that have influenced the tone of the exhibited works. The spaces contradict each other in their own fundamental way – the closed room and the divided space of the Castle next to the vast open spaces of the halls of the former factory. However, both locations have a common element: neither space serves its original purpose and, for this reason, one can expect a complicated installation. The article presents the concept of the architectural-graphic representation of this year's edition from the Ellement office of architects and the graphic designing duo Matěj Činčera and Jana Novák.

The Beginnings of Panel Buildings in Zlín I

The First “Panelák” (Prefabricated Apartment Building) in Czechoslovakia

Ladislava Hornáková

Today, panel apartment complexes represent an important phenomenon of Czech urban planning, architecture and history. Nevertheless, recent attention has been given to the history of its origin, its significance and its social and cultural function. Thirty percent of the Czech population live in “panelaks” today, thus demonstrating that several of these dwellings can be interesting forms of living. The origins of panel buildings and the realisation of the first prototype of a panel dwelling in Czechoslovakia were closely connected to Zlín and the Baťa company. In the 1940's, experiments with panels, blocks and poured concrete had already begun. Prefabricated housing, made of prefabricated concrete elements along the lines of architects and construction workers from the region of Zlín, offered one of many solutions of resolving the housing shortage in Czechoslovakia after the Second World War. In Zlín, Bohumír Kula, Hynek Adamec, Miroslav Drofa and Arnošt Kubečka systematically dedicated themselves to this issue. They not only drew from the attempts of the companies, but also drew from their experience from abroad. The first panel building in Czechoslovakia became known as type G 40 (G from Gottwaldov and 40 for the number of units in the building). Its development came to an end in 1953 and eventually was realised in Gottwaldov – Zlín. There were of course a number of shortcomings in the first archetype of panel houses; other panel series were attempts at removing them, but there never was an entirely ideal solution.

The Letters of Miloš Boria

Tomáš Mikulaščík

The letters of painter Miloš Boria (1896–1937) can be found in the collections of the Museum of the Region of Valašsko in Vsetín. In July 1989, the painter's cousin JUDr. Antonín Boria Jr., donated the letters to the museum. Most of them were addressed to his father, a painter 15 years older than the older brother of JUDr. Antonín Boria. Of the 160 surviving letters and cards dating back to the period between 1912 and 1937, only a fraction of these have been published, but always in their entirety. The letters, especially those written after the war, are quite similar in their structure: a greeting, family courtesies, then contemplation on art or information about what the artist was creating. Then, before the final farewell, a request for assistance, mainly for a contribution or for his previous request. Needless to say, that without the selfless, fatherly care of his brother and his family, Miloš Boria would not have lived his forty year life. The complete correspondence demonstrates an absolute lack of comprehension of Boria's work, which could not be expected in the isolation in that region. Given the complete absence of the commercial talent, it is astonishing that he was able to create such serious and extensive work in a period that was assessed.

Poetry

Martin Reiner

Milan Ohnisko

Prepared by Pavel Petr

In the column presenting contemporary Czech authors, we are introducing two generations of travellers, two poets working together in the publishing industry.

The first author is a prominent Czech personality, organizer of many literary events – meetings of poets at the Bitov Castle, the Ship of Literary Personalities, Slam Poetry and the international meeting Poetry without Borders, owner of the Petrov Publishing House, and Druhé město. Martin Reiner is also known for his latest novel about the life of poet Ivan Blatný.

The second poet is Reiner's associate from the publishing house and editor Milan Ohnisko. Ohnisko is a man of many talents, author of dozens of poetry books.

We are publishing selected works of both poets.



Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně ve spolupráci s Galerii Václava Chada

OSTROV UMĚNÍ V MOŘI PRŮMYSLU

Zlínská škola umění (1939–1949)

7. 10. 2015–10. 1. 2016

Souběžné expozice:

ZDENĚK HYBLER • VOJTĚCH ŠTOLFA

„Chci vychovat aspoň dva žáky pro divadlo“

KG VUZ / 2. NP Grafický kabinet

VÁCLAV CHAD

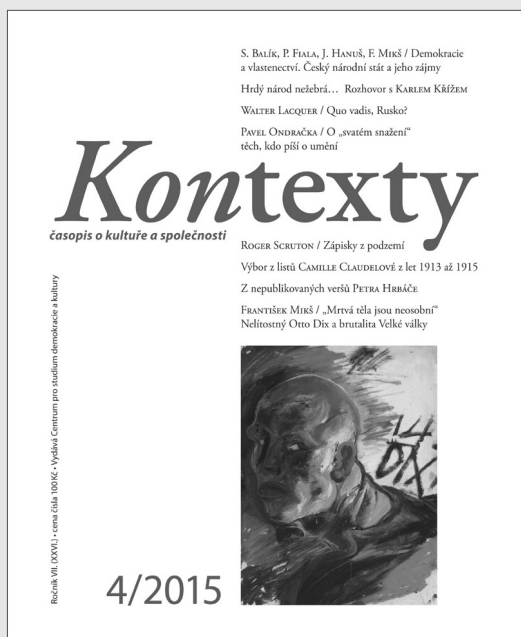
„Nevěděli jsme, kdy skončí válka“

Galerie Václava Chada / Zlínský zámek

www.gvch.cz

Nad výstavou převzali záštitu ministr kultury České republiky Daniel Herman,
hejtman Zlínského kraje Stanislav Mišák, primátor statutárního města Zlína Miroslav Adámek.

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Ukázkové číslo zdarma!

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

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

Z obsahu čísla *Kontexty* 4/2015

KAREL KŘÍŽ / Hrdý národ nežebrá...

WALTER LACQUER / Quo vadis, Rusko?

PAVEL ONDRAČKA / O „svatém snažení“
těch, kdo píšou o umění

Rozhovor s JANEM VODŇANSKÝM

ROGER SCRUTON / Zápisky z podzemí

Výbor z listů CAMILLE CLAUDELOVÉ z let 1913–1915

Z nepublikovaných veršů PETRA HRBÁČE

FRANTIŠEK MIKŠ / „Mrtvá těla jsou neosobní“
Nelítostný Otto Dix a brutalita Velké války

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

