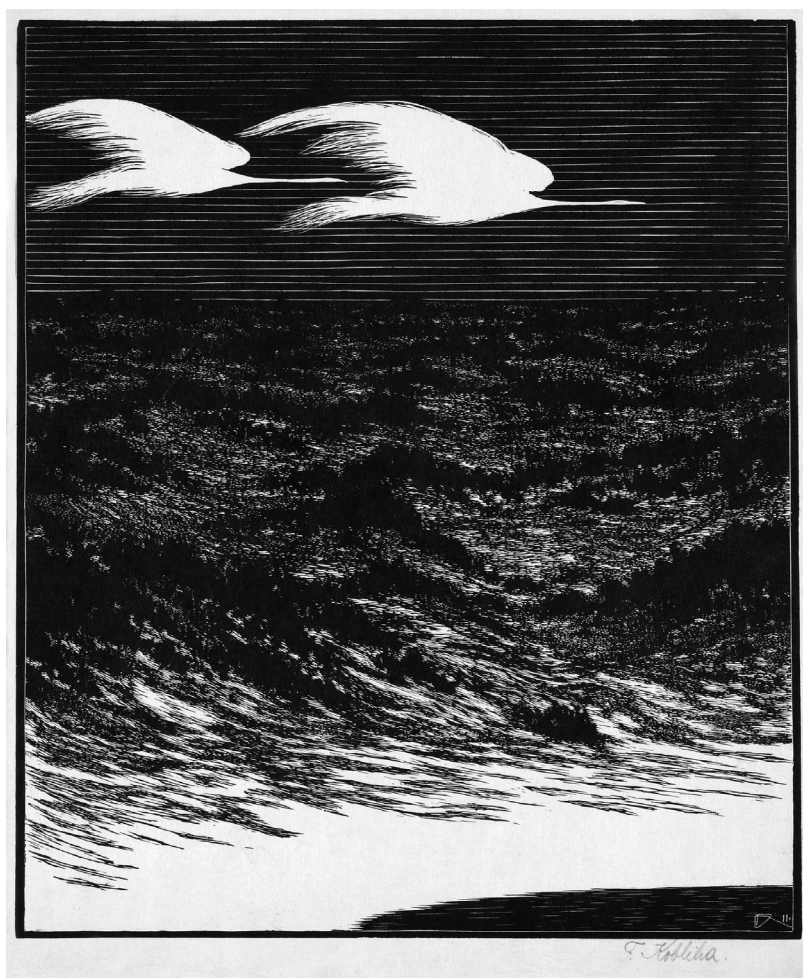


PROSTOR ZLÍN

30 Kč

ROČNÍK XVI. 1 / 2009





PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XVI. 1 / 2009

Ludvík Ševeček

České a slovenské umění šedesátých let 3

Dušan Buran

Zbierky starého umenia v Slovenskej národnej galérii 10

Sandra Babarovská

1960 => Súčasnosť Slovenské umění + českí hosté 16

Marcela Chmelařová

Tichý lyrik barvy Pavel Laška 20

Olga Badalíková

Autoportrét v českém umění 20. a 21. století 26

Václav Mílek

Iluze o městě a venkově 31

Jiří Valoch

Nikos Armutidis, Libor Jaroš 34

Ladislav Daněk

Svitání - K plátnu Jiřího Lindovského z roku 2006 38

Lubomír Jarcovják

Aléš Loch 40

Miroslav Zelinský

Myty kunsthistorie - antilexikon (seriál od sousedů) 42

Ladislava Horňáková

K výstavě Fenomén Bafa zlínská architektura 1910-1960 Náměstí Práce ve Zlíně I 45

Iлона Tunklová

Výstava Soudobá československá grafika v roce 1970 v Domě umění v Hodoníně 53

Robert Krumphanzl

Pavel Krška 58

Hana Karkanová

Nejkrásnější české knihy roku 2007 60

English summary 62

Don Nixon

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ladislava Horňáková / Výkonný redaktor: Pavlína Pyšná / Redakce výtvarného umění: Václav Mílek / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poezie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ludvík Ševeček, Ladislav Daněk, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulášik, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Marta Sylvestrová, Miroslav Zelinský / Jazyková redakce: Sárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: Rudolf Červenka / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín, telefon: +420 577 210 662 / Užavěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 - 1398 www.kgvu.zlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Pavel Navrátil, *Krajina s kouřem, 1968, olej, plátno, 74 x 59 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně*
2. strana obálky: František Kobliha, *Cyklos Máj X., dřevoryt, papír, 273 x 232 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně*
3. strana obálky: *Tovární areál a město od západu, foto J. Sudek, Zlín, 1936, MZA SOka Zlín*
4. strana obálky: Stanislav Kolíbal, *Pád, 1967, nerez kov, v. 286 cm, Muzeum umění Olomouc, foto: Lumír Čurík*

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Dům umění, 762 27 Zlín
tel.: 577 210 662, e-mail: kgvu.zlin@avonet.cz
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2009 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:
.....
tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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

Milí čtenáři,

nemohu svůj úvodník začít jinak než konstatováním, že Prostor Zlín v uplynulém roce uzavřel již svůj jubilejní 15. ročník. Po nultém (zkušebním) čísle, které spatřilo světlo světa v říjnu 1992, se postupně z novinového formátu a měsíční periodicity rozvinul až do současného časopiseckého tvaru, do čtvrtletníku o rozsahu 64 stran. Těší nás, že je oceňován pro svou koncepčnost či obsahovou promyšlenost a otevřenost, a že je také vnímán jak se v souladu s dobovými oborovými a společenskými potřebami dále rozvíjí. Značný podíl na tom má skutečnost, že jeho pojetí těží z úzké vazby redakce na odbornou činnost editora časopisu, Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, která v jistém ohledu přesahuje tradičně chápané hranice galerijního oboru a dotýká se i širších s ním souvisejících výtvarných, kulturních a historických kontextů. Mám zato, že rovněž tímto svým specifickým zaměřením zaujímá dnes naše periodikum v českém i slovenském prostředí zcela výjimečné postavení. Ediční záměr vydavatele časopisu navíc podtrhuje i jeho nezměnitelná, v graficky citlivém tvaru formovaná podoba.

Editor a redaktori periodika toto zvláštní postavení Prostoru Zlín v našem kulturním kontextu vnímají a zabezpečují své čtenáře, že udělají vše pro jeho zachování. Aby i jeho šestnáctý ročník, započatý tímto, z našeho pohledu vzorovým sešitem, vycházel v neztenčené míře - v osvědčeném formátu - i ve stávající složité ekonomické situaci, kdy kulturně-společenská atmosféra v zemi není projektům, usilujícím o hodnotovou orientaci obyvatel příliš nakloněna. Už proto, že nesplňují striktně vyžadované kvantitativní ukazatele - kritéria masovosti. Jsem přesvědčen, že náš časopis napojený na hodnototvornou činnost zlínské galerie, na její umělecké sbírky a s nimi spjaté badatelské a výstavní aktivity nemůže podléhat kritériím trhu, nemůže fungovat v souladu s prohlubující se materializací bytí, s vytěšňováním etiky a bytostných hodnot ze života společnosti. Jeho smysl nelze hledat či spatřovat někde na povrchu života, ve sféře nádstavby nebo zábavy. Ambice Prostoru Zlín jsou zakotveny v rovině nepoměrně hlubší, v oblasti čistým (pragmatickým) rozumem nepochopitelné a neuchopitelné bytostné komunikace. Jeho činnost proto nevykazuje okamžitě vyčíslitelný zisk. Na tom, že jeho vydávání není luxusem ani v době ekonomické krize, máte zásluhu především vy, naši čtenáři, za což vám stejně jako všem našim spolupracovníkům a dopisovatelům patří náš upřímný dík.

Ludvík Ševeček

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



České a slovenské umění šedesátých let

Společný projekt několika českých
a slovenských galerií

Ludvík Ševeček

Po prezentacích v trenčínské Bazovské galerii, Bohúňovské galerii v Liptovském Mikuláši a ve zlínské krajské galerii přechází nyní výstava českého a slovenského výtvarného umění šedesátých let minulého století do Galerie výtvarného umění v Ostravě, kde v březnu a dubnu tohoto roku proběhne její derniéra.^{1/} Ti, kdož ji na některém z uvedených míst zhlédli, mi jistě dají za pravdu, že se nejedná o přehlídku významnou jen díky samotnému tématu či značně šíři záběru, v jehož zorném poli se objevují díla více než stovky klasiků českého a slovenského umění – včetně těch méně známých či neprávem opomíjených. Ale i z toho důvodu, že tato díla jsou ve společné expozici představena vesměs vůbec poprvé. Koncept výstavy přitom musela nutně počítat s řadou omezení, jak prostorových a ekonomických, tak z pohledu možností uměleckých sbírek zainteresovaných institucí, a je také výsledkem nezbytného konsenzu, zejména mezi českými a slovenským pořadateli a jednotlivými jejími kurátory. Jde tedy o výsledek kolektivní práce, postavený na vzájemné důvěře mezi realizačními týmy; o výstavu, jež se mohla v dané podobě – včetně původní, náročně pojaté doprovodné publikace – uskutečnit díky mimořádnému nasazení všech zainteresovaných stran a osobností.^{2/}

Po několika různě založených přehlídkách českého nebo slovenského výtvarného umění šedesátých let, jež v uplynulých letech proběhly v Praze a Bratislavě, ale i na jiných místech, přišlo tedy několik předních galerií obou zemí také s první společnou výstavou českého a slovenského umění daného období, doprovázenou významu tématu odpovídajícím katalogem. Myšlenka uspořádat ji se neobjevila náhodně, ale krystalizovala v kontextu řady let již probíhající spolupráce mezi Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně a Galériou M. A. Bazovského v Trenčíně, v návaznosti na projekty, které tyto instituce iniciovaly a realizovaly v uplynulých letech.^{3/} K jejímu naplnění ovšem přispěly i další galerijní instituce, jež mají česko-slovenskou spolupráci zakotvenou v dlouhodobé koncepci své činnosti. Vedle galerií, v nichž



Rudolf Fila, *Okno*, 1962, olej, plátno, 101 x 81 cm, Galerie města Bratislavy

výstava probíhá, to jsou zejména Slovenská národná galéria, Galéria mesta Bratislavy a Muzeum umění v Olomouci, jež na ní participují zá-půjčkami důležitých uměleckých děl.^{4/}

Kurátoři této první společné přehlídky českého a slovenského umění šedesátých let si už od počátku byli vědomi obtížnosti úkolu, který na sebe vzali. Spočívá už ve skutečnosti, že jde o téma názorově vrstevnaté a značně rozsáhlé, v dané česko-slovenské podobě prakticky dosud badatelsky nezpracované. Představit ho s ambicemi komplexnosti pohledu, v celé jeho názorové a mediální či žánrové šíři, formou jedné – byť v několika reprízách probíhající – výstavy, je prakticky neuskutečnitelné. Jejím cílem proto není prezentace tématu v jeho úplnosti, ale spíše snaha výrazně toto téma nastolit. Na rozdíl od výstavního katalogu, členěného

František Ronovský, *Zvěstování*, 1969, enkaustika, sololit, 163 x 129,5 cm,
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně



Pohled do instalace výstavy České a slovenské umění šedesátých let 20. století v Domě umění ve Zlíně, 2008/2009



Pohled do instalace výstavy České a slovenské umění šedesátých let 20. století ve 2. patře zlínského zámku, 2008/2009

na českou a slovenskou část, byla v rámci expozic díla jednotlivých uměleckých osobností obou zemí představena v jakési konfrontační integritě, ve vzájemně propojené jednotné instalaci. Přehledka však je z obou stran, jak již bylo naznačeno, značně selektivní a selekce s sebou vždy nese kompromisy. Navíc povaha slovenské části výstavního souboru byla, na rozdíl od českých zemí, zcela podmíněna zápůjčkami ze Slovenské národní galérie a Galérie města Bratislavy, v jejichž sbírkách jsou -až na výjimky, které představují některé privátní fondy- koncentrována téměř všechna podstatná umělecká díla dané provenience.

I přes z toho plynoucí omezení se slovenským kurátorkám výstavy podařilo sestavit reprezentativní

soubor slovenského výtvarného umění. Ten ovšem respektuje i určitou odlišnost slovenské scény šedesátých let od české a jeho součástí se -na rozdíl od české části výstavy- stala i tvorba několika autorů narozených ve čtyřicátých letech. Jde hlavně o představitele pop artu, který měl u našich sousedů ve sledovaném období zvláštní význam. Instalacemi v tomto duchu jsou tak v expozici představeni mladší autoři jako Dušan Králik nebo Jana Želibská. Vůbec „nejmladším“ autorem výstavy je Slovák Rudolf Sikora (1946), zastoupený svým charakteristickým, již konceptuální malbou pojednaným plátnem z roku 1970. Ve slovenské výstavní kolekci však zaujaly nezapustitelné místo i práce starších autorů, kteří



Svetozár Abel, Křižovatka, 1963, olej, plátno, 90 x 100 cm, Galerie M. A. Bazovského v Trenčíně

se uplatňovali již v kontextu slovenského umění v meziválečném období. Zvláště pozoruhodnými, osobitými poetickými oleji mezi nimi vyniká východoslovenský malíř Július Jákoby (1903–1985) – nejstarší „účastník“ přehlídky. Výraznými díly jsou však v jejím rámci zastoupeny i některé další zcela klíčové osobnosti slovenského umění. Jako Ivan Štěpán, Július Koller, Stanislav Filko, Juraj Bartusz anebo jeden z hlavních aktivistů bratislavských Konfrontací (1962), Jozef Jankovič. V jistém ohledu výjimečné postavení na slovenské výtvarné scéně šedesátých let, a zejména v souboru této „Československé výstavy“, zaujímají na Slovensku naturalizovaní čeští či moravští rodáci. Svými charakteristickými kovovými reliéfy, jejichž výraz kalkuluje se světelně-dynamickými, optickými hodnotami a kolekcí serigrafii, je na ní zastoupen přerovský rodák Milan Dobeš. Několika obrazy z let 1962–1967, v duchu lyrické abstrakce, pak další velká osobnost slovenského umění, v Příbrami narozený Rudolf Fila. Dalším slovenským Čechem zastoupeným v instalacích této putující výstavy je Moravan Miloš Urbásek. Ten, obdobně jako zmiňovaný J. Jankovič, anebo jeho souputník, taktéž jeden z rozhodujících představitelů československého informelu Eduard

Ovčáček, stál u zrodu bratislavských Konfrontací. Její členové prosazovali ve slovenském prostředí strukturální abstrakci – informel.

Ovčáčkova tvorba z šedesátých let je v kontextu české části výstavy zastoupena prakticky ve všech jejích charakteristických -i mediálních- podobách (obraz, objekty, grafika), což je dáno nejenom její důležitostí pro české a slovenské umění, ale i zastoupením v uměleckých sbírkách pořadatelských moravských galerií. Charakter této části výstavního souboru totiž vychází právě z jejich povahy a možností. Jedná se o sbírky tří předních českých či moravských galerijních institucí, Galerie výtvarného umění v Ostravě, Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně a Muzea umění v Olomouci. Početná umělecká díla šedesátých let, jež se v jejich správě nachází, by sice umožnila bez větší újmy na kvalitě realizovat přehlídku i několikanásobně širší, než je ta stávající, ale na druhé straně práce některých významných tvůrců v jejich uměleckých fondech zase zcela schází, anebo v nich nemají odpovídající zastoupení. Rovněž vzhledem k prostorovým limitům musela být původní koncepční představa nakonec pozměněna a zúžena a místo tvorby devadesáti zvažovaných osobností českého umění šedesátých let ze sbírek



Jaroslav Vožniak, *Bez názvu*, 1969, asambláž, dřevo, 100 x 70 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě

pořadatelských institucí se nakonec ve výstavním katalogu uplatnila díla jen 58 z nich. Dalších několik českých umělců je na výstavě zastoupeno pouze pracemi na papíru - mimo katalog.

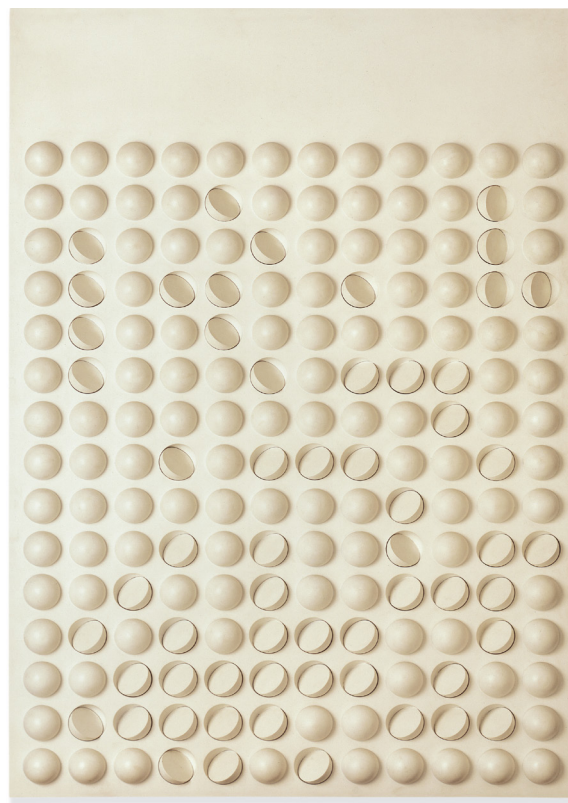
Časově česká část přehlídky, obdobně jako část slovenská, zahrnuje období přibližně od roku

1957 do konce šedesátých let (do roku 1970), do nástupu komunistické normalizace. Generačně je zaměřena hlavně na tvorbu autorů narozených především v meziválečném období, výjimečně na díla autorů starší (Václav Bošтік, Karel Hladík, Jiří Kolář, Jan Kotík či Vladislav Vaculka). V nejširší



Aleš Veselý, Stigmatizační objekt, 1963, kombinovaná technika (pryskyřice), p. 100 cm, hl. 5 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě

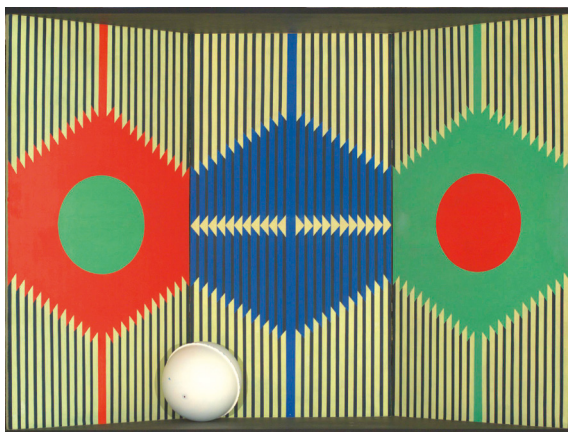
verzi dosud přehlídka proběhla ve zlínské galerii, kde jí byly vyhrazeny výstavní prostory v Domě umění i ve zlínském zámku. Součástí prezentace tak mohl být, na rozdíl od výstav na Slovensku, např. i širší soubor z pohledu sledovaného období velmi důležitých prací na papíru. Vedle zmiňovaných grafik Eduarda Ovčáčka to byly zejména menší kolekce strukturálních a aktivních grafik Vladimíra Boudníka či Jaroslava Hovadíka, ale i grafiky Václava Ševčíka, Jiřího Johna, Vladimíra Janouška či Karla Nepraše nebo kresby Václava Boštíka a Jana Steklíka. Česká část expozice těží ze skutečnosti, že umělecké sbírky všech tří moravských galerií se vzájemně dobře doplňují. Ostravská galerie soubor mimo jiné doplnila o důležité práce umělců ze skupiny Šmidrů a Křížovnické školy (Karel Nepraš, Bedřich Dlouhý, Otakar Slavík či Zbyšek Sion) nebo práce některých představitelů strukturální abstrakce (Aleš Veselý, Jiří Valenta, Mikuláš Medek), ale třeba i o díla Adrieny Šimotové nebo o zásadní reprezentativní obrazy Jiřího Načeradského z vrcholného období nové figurace (Běžící muži, 1967). Do koncepce výstavy však dobře zapadla i další neprávem nepříliš publikovaná díla umělců, jejichž údělem bylo, že působili v regionu mimo pražské centrum, anebo v emigraci. Například Jaroslav Kapec, případně v Berlíně působící Rudolf Valenta. Rovněž ve sbírkách zlínské galerie je v reprezentativním výběru zastoupeno dílo několika předních představitelů českého umění šedesátých let. Na výstavě se dobře uplatňují zejména obrazy Jana Kotíka, Čestmíra Kafky, Vladimíra Jarcovjáka, Richarda Fremunda, ale třeba i Karla Hladíka, Jana Koblasý nebo i Václava Boštíka či



Hugo Demartini, Reliéf, 1964, bílá pryskyřice, sololit, 120 x 82 x 6,5 cm, Muzeum umění Olomouc

Jiřího Johna a také Dalibora Chatrného. Osobitě v rámci výstavní kolekce vyznívá rovněž tvorba několika východomoravských umělců. Ze starší generace hlavně k abstrakci cílicí obrazy Vladimíra Vašíčka z konce padesátých let, ale například i v duchu bartovsko-johnovské tradice formované plátno Svatopluka Slovenčíka. Vůbec k největším objevům v komparaci s klasiky českého a slovenského informelu nepochybně patří dílo v emigraci působícího zlínského rodáka Jaroslava Hovadíka. Nejenom jeho strukturální grafika, ale i zcela ojedinělé objekty, jimiž autor v prostoru rozvíjí boudníkovské, „strukturálně-aktivní“, asamblážové lekce.

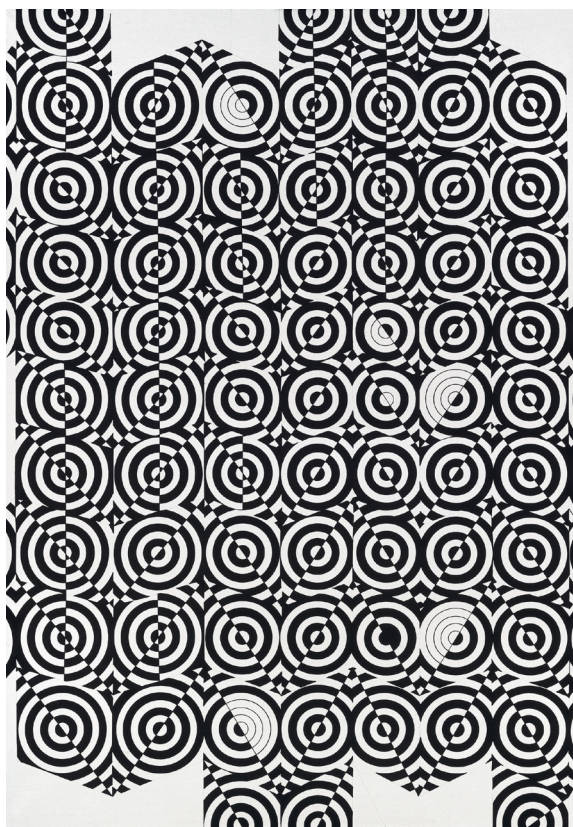
Těžiště uměleckých sbírek šedesátých let z olomouckého Muzea umění zase spočívá především ve vzácném souboru děl představitelů geometrické abstrakce. Významnými malířskými a sochařským



Jarmila Čihánková, Priestorová malba, 1968, akryl, plátno, dřevo, 145 x 180 x 75 x 54 cm, Slovenská národná galéria v Bratislave



Jiří Valenta, Portrét zvěstování, 1966, akronex a syntetický email, plátno, 160 x 120 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě



Vladislav Mirvald, *Trčicervová mezikruží*, 1967, olej, plátno, 150 x 105 cm, Muzeum umění Olomouc



Miloš Urbásek, *Sei Solo /B-A-C-H/*, 1965, koláž, švédská lepenka, 129 x 99,5 cm, Slovenská národná galéria v Bratislave

díly, objekty i pracemi na papíru tak do kontextu výstavy mohly vstoupit takové osobnosti z oblasti „nové citlivosti“ jako Stanislav Kolíbal, Karel Malich, Hugo Demartini, Zdeněk Sýkora, Jan Kubiček, Vladislav Mirvald či Radoslav Kratina. Vedle nich však díky sbírkám olomoucké instituce mohli být svými charakteristickými pracemi představeni například i Jiří a Běla Kolářovi, Zbyněk Sekal nebo Vladimír a Věra Janouškoví.

výstavy, 2006 (katalogové texty Ludvík Ševeček, Alena Potůčková) a Klenoty slovenského moderního maliarstva 1910–1949, katalog výstavy, 2006 (katalogový text Ján Abelovský).

4. Funkci hlavního pořadatele celé akce a vydavatele katalogu na svá bedra tentokrát vzala, v úzké -zejména odborné- spolupráci se zlínskou galerií, Galéria M. A. Bazovského v Trenčíně.

Poznámky

1. Premiéra výstavy se uskutečnila 11. 7.–14. 9. 2008 v GMAB v Trenčíně a její další reprízy proběhly 25. 9.–23. 11. 2008 v GPMB v Liptovském Mikuláši a 9. 12. 2008–15. 2. 2009 v KGVU ve Zlíně.
2. Kurátory výstavy jsou Danica Lovišková, Klára Kubíková, Eva Trojanová a za českou stranu Ludvík Ševeček. Spolu s Jiřím Oličem jsou také autory hlavních odborných a koncepčních textů výstavního katalogu. Jedná se o ojedinelou publikaci na dané téma, na jejíž obsahové stránce se podíleli i další galerijní pracovníci. Katalog České a slovenské výtvarné umění šesťdesiatych rokov 20. storočia vydala v odborné spolupráci s KGVU ve Zlíně GMAB v Trenčíně, 2008.
3. Akce navazuje především na dosud nejúspěšnější „dvostranný“ projekt tohoto typu, na výstavu českého moderního malířství (1907–1939) ze sbírek KGVU ve Zlíně a ČMVU v Praze, realizovanou v roce 2006 v Galerii města Bratislavy a v Galerii M. A. Bazovského v Trenčíně, s paralelně s ní probíhající -obdobně koncipovanou- přehlídkou slovenského moderního malířství ze sbírek několika předních slovenských galerií, uskutečněnou ve výstavních sáňích obou uvedených galerií českých. Srv. Klenoty českého a slovenského moderního maliarstva 1907–1945, katalog



Jan Steklík, *Ošetřování jezera*, 1970, fotodokumentace akce, archiv Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

Zbierky starého umenia v Slovenskej národnej galérii

Dušan Buran



Majster Pavol z Levoče, Sv. Ondrej zo Strážok, Spiš, okolo 1524.
 Foto © Fotoarchív SNG – Pavol Breier

Pri čisto štatistickom pohľade na štruktúru fondu Slovenskej národnej galérie, teda na bezmála 60 000 jej zbierkových predmetov, bude určite dominovať umenie 20. storočia. Súvisí to predovšetkým s vekom samotnej inštitúcie, resp. s obdobím jej založenia – SNG totiž v roku 2008 oslávila len 60. výročie od svojho vzniku. A predsa, zbierky starého umenia tvorili základ jej akvizitného fondu už od samého počiatku fungovania v roku 1948. Zásahu na pomerne razantnom náraste zbierok klasického umenia SNG mali jej predchodkyne – či už Národná galéria slovenská,

súčasť Slovenského národného múzea v Martine (zal. 1933), alebo Slovenská galéria v Bratislave (zal. 1943). Po vojne to bola práve SNG, ktorá časti fondov spomenutých inštitúcií prebrala. V 50. rokoch však nasledoval hromadný presun umeleckých fondov z vtedajšieho Vlastivedného múzea (dnes Slovenské národné múzeum v Bratislave), ktoré sa začalo profilovať na historické, archeologické, etnologické či prírodovedné zbierky.

Odbornú iniciatívu budovania fondu zakrátko po založení SNG na seba prevzal Karol Vaculík, do roku 1970 riaditeľ, avšak ešte dlho potom jeden z najaktívnejších kurátorov. Prvé stále expozície slovenského umenia 19. a 20. storočia koncipované pod jeho vedením, ale najmä jeho výstavné či neskôr výlučne edičné projekty *12. storočí výtvarného umenia na Slovensku* (1966–1967), *Staré slovenské umenie v zbierkach SNG* (1978) či *Slovenská národná galéria. 100 diel slovenského a európskeho maliarstva* (1984) mali ambíciu tvoriť



Madona sedes sapientiae, Južné Nemecko, 1. polovica 13. storočia (?).
 Foto © Fotoarchív SNG – Anna Mičúchová

nielen praktických sprievodcov po zbierkach, ale aj určovať kánon vlastného dejepisu umenia na Slovensku. A pritom až v 80. rokoch sa pristúpilo k systematickému publikovaniu zbierkových katalógov historických fondov v edícii *Fontes* (Anton C. Glatz: *Gotické umenie*, 1983 a Magda Keleti: *Neskorá renesancia, manierizmus a barok*, 1987). Predsa len – tak vo výstavnej dramaturgii, ako aj v publikáciách dominoval záujem o 20. storočie; prezentáciou súčasného umenia si SNG od 60. rokov v rámci slovenskej kultúry postupne vytvorila svoje dominantné postavenie aj zoči-voči

laickej verejnosti. Pozoruhodné je, že kompetentný výskum na poli sakrálneho gotického alebo barokového umenia či maliarstva a sochárstva 19. storočia bol súčasťou kmeňových aktivít galérie i v tristných časoch normalizácie po roku 1968, spravidla sa však jeho výsledky marginalizovali – poriadanim výstav mimo Bratislavy, vo Zvolene. Po roku 1989 výstavné projekty SNG vznikali bez ideologických obmedzení, jej publikácie sa tiež vzdali spomenutých všeobšiahlych zámerov typických pre prelom 70. a 80. rokov. Orientovali sa viac na jadro zbierok alebo parciálne problémy jednotlivých umeleckých epoch, regionálnych celkov či kratších období dejín umenia. Z veľkého počtu bezmála 500 publikácií, ktoré galéria vydala len za ostatných 20 rokov treba zo segmentu „staré umenie“, aspoň spomenúť sprievodcu po expozíciách *Umenie Slovenska* (ed. Juraj Žáry, 1994), katalógy k výstavám *Svätci v strednej Európe* (Ivan Rusina, 1993), *Gotické umenie z košických*

2000 vydáva SNG vedeckú ročenku *Galéria*, ktorá primárne slúži k publikovaniu analytických a interpretačných príspevkov k dejinám európskeho umenia, a tým poskytuje fórum na medzinárodnú odbornú komunikáciu. A napokon, pri príležitosti aktuálneho výročia boli okrem troch výstav pripravené tiež dva takpovediac bilancujúce knižné produkty – *60 rokov otvorené* (Alexandra Kusá, Ľudka Kratochvílová a Zuzana Ludiková, 2008) a *Slovenská národná galéria, 111 diel zo zbierok* (Dušan Buran a Katarína Müllerová, 2008), ktoré ponúkajú podrobnejšie reflexie aktivity inštitúcie za 60 rokov jej existencie.

Pri pohľade zo zahraničia Slovenská národná galéria často akoby splývala so svojou centrálou v Bratislave. Pritom však k nej patria aj štyri „filialky“. Okrem Galérie Ľudovíta Fullu v Ružomberku a Galérie inšitného umenia (tzv. Schaubmárovho mlynu – významnej technickej pamiatky) v Pezinku sú to dva ďalšie objekty, zvlášť dôležité



SNG Bratislava – pohľad do expozície gotického umenia. Foto © Fotoarchív SNG – Juraj Bartoš

zbierok (Anton C. Glatz, 1995), *Dejiny slovenského výtvarného umenia (DSVU) – Barok* (Ivan Rusina, 1998), *Gotické umenie z bratislavských zbierok* (Anton C. Glatz, 1999), *DSVU – 20. storočie* (Zora Rusinová, 2000), *DSVU – Gotika* (Dušan Buran, 2003), *Mária Uhorská* (Zuzana Ludiková, 2006), *Majstrovské diela nízozemského umenia na Slovensku* (Ivan Rusina – Zuzana Ludiková, 2006) a množstvo monografických (o. i. *Juraj Rafael Donner*, Mária Pötl-Maliková, 1992 či *Ladislav Mednyánszky*, Csilla Markója, 2004) a reštaurátorských publikácií a katalógov. Od roku

aj pre Zbierky starého umenia. Renesančný kaštieľ v Strážkach pri Kežmarku je sídlom stálej expozície historického portrétu, no predovšetkým diela Ladislava Mednyánszkeho, prominentného uhorského maliara prelomu 19. a 20. storočia, ktorého rodina kaštieľ vlastnila do 70. rokov 20. storočia. Vtedy ho umelcova neter, barónka Margita Czóbelová, odkázala národnej galérii. Druhým takto exponovaným objektom je Zvolenský zámok na strednom Slovensku so stálymi expozíciami ikon a starého európskeho maliarstva. Každé z vysunutých pracovísk SNG disponuje v rámci



Tabernákulový oltár z Vojňian, Spiš, okolo polovice 13. storočia. Foto © Fotoarchív SNG – Anna Mičúchová



Mandylion a Legenda o Kráľovi Abgarovi, Ikona z Lukova-Venecie, 1. pol. 16. storočia. Foto © Fotoarchív SNG – Pavol Breier

možností i priestormi na prechodné výstavy a vlastným programom pre verejnosť.

Po roku 1989 sa, samozrejme, hľadali spôsoby, ako z národnej galérie vytvoriť na jednej strane rešpektovanú vedeckú inštitúciu, na strane druhej však centrum výtvarnej kultúry živo komunikujúce s verejnosťou. Po entuziazme raných 90. rokov s veľkými očakávaniami tak v oblasti výstavnej i akvizičnej politiky prišlo zákonite k frustrácii z ich nenaplnenia. A pritom za nepomerom medzi ambíciami a skutočnosťou nestál primárne nedostatok peňazí. Naopak, reálne SNG nikdy nemala vyšší rozpočet než bezprostredne v období po roku 1989. Galéria totiž i napriek pokračujúcim výstavám a z roka na rok stúpajúcemu počtu návštevníkov zápasila s problémom vlastnej identity. Nové vedenie SNG, ktoré nastúpilo roku 1999, preto začalo tento problém vnímať ako centrálnu výzvu svojej činnosti. Namiesto pompéznych blockbusterových výstav sa sústredilo na koncipovanie triezvejšej dramaturgie – aj na poli starého umenia. Namiesto revolúcie – evolúcia. Výstavy nadobudli čitateľnú štruktúru určitých cyklov (Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok, 1998; 20. storočie, 2000 a Gotika, 2003; cyklus tzv. „Dekádových výstav“; kurátorské projekty využívajúce dialóg historického a moderného umenia – Sen o múzeu; Intervencie súčasného umenia v stálych historických expozíciách; monografie významných umelcov 19. a 20. storočia – Ladislav Mednyánszky, Alojz Stróbl, Franz Storno, Ľudovít Fulla a i.). Ad hoc kurátorské projekty v oblasti umenia, architektúry, ale i scénografie či fotografie 20. a 21. storočia tvoria vo výstavnej dramaturgii komplementárny dynamický prúd, ktorého cieľom je komunikácia s novým a mladým publikom.

Ruka v ruke s výstavami sa začala intenzívnejšie rozvíjať aktívna práca s verejnosťou – takpovediac od podlahy: Programy určené pre deti a školy svojou rezonanciou u potenciálneho publika zaskočili aj kolegov v galérii, čo naopak umožnilo naše kapacity postupne rozširovať. Dôležité bolo predovšetkým poznanie, že dlhodobosť úspešnejšie sú práve projekty, ktoré majú jasne stanovené vzdelávacie ciele, a takými sa ukázali práve výstavy a publikácie sprostredkujúce na primeranej úrovni kultúrne dedičstvo v historickom kontexte strednej Európy, bez iluzórneho supľovania ponuky známej v svetových galériách. Vo „filiálkach“ SNG k tejto stratégii patrí dôraz na regionálne publikum, a tým i posilnenie centrálnej značky inštitúcie. Paradoxne práve kombináciou spomenutých zámerov a ich výsledkov sa upevnila aj medzinárodná pozícia SNG ako partnera pri projektoch nielen s maďarskými, českými a poľskými inštitúciami, ale na významných prehliadkach aj so západnou Európou, Talianskom, Ruskom a USA.

Galerijné a muzeálne zbierky však nie sú len materiálnym prameňom výstav. Ako napokon každá európska vrcholná zbierka, aj SNG presadzuje koncept výlučnosti svojich fondov. To znamená, že každý exponát, ktorý do nich získa, ostáva virtuálne naveky súčasťou zbierok, a je tak dokladom

určitých hodnotových priorít danej spoločnosti v konkrétnom čase. Inými slovami sa tento koncept nazýva historickým profilom zbierky. Ako však zladať túto vznešenú maximu s čoraz drahšími artefaktmi, o ktoré má galéria záujem na jednej strane, a čoraz reštriktívnejším rozpočtom, v ktorom niekedy existuje len minimum prostriedkov v akvizičnej kapitole na strane druhej? Samozrejme, ani SNG sa nevyhla problémom tranzitívnej ekonomiky stredoeurópskych krajín. Dôsledkom toho bolo síce limitované množstvo prostriedkov na nákupy, tieto sa ale ani napriek tomu vlastne nikdy nezastavili – čo v porovnaní s mnohými inštitúciami v okolitých krajinách nie je samozrejmosť. Niekoľko nasledujúcich príkladov snád poskytne predstavu o akvizičnej stratégii galérie za posledné roky.

Medzi takéto pozoruhodné nákupy patrilo niekoľko obrazov a jeden krucifix z bývalého Farského kostola Panny Márie v Kremnici. Chrám museli



Rembrandt Harmensz van Rijn, *Krst eunucha*, 1641.
 Foto © Fotoarchív SNG – Anna Mičúchová

na konci 19. storočia zo statických dôvodov asanovať a jeho pamiatky prešli do správy iných kostolov, v tomto prípade kremnického Kláštora františkánov. Na SNG sa – úplne výnimočne, skôr máme totiž opačné skúsenosti – obrátil v roku 2005 správca tamjšej farnosti s ponukou diel, ktoré nebol schopný ďalej zodpovedne spravovať a ani nechať reštaurovať. Výsledkom bola najskôr akvizícia dvoch barokových obrazov z dielenského okruhu Antona Schmidta – Sv. Peter z Alkantary; Kľaňanie troch kráľov – a jedného Morového krucifixu z polovice 18. storočia. Ďalší rok nasledoval nákup dvoch rozmerných oltárnych obrazov s námetom Ukrižovania, resp. Smrti sv. Jozefa, taktiež od Antona Schmidta (na poslednom sa pri rutinnom reštaurátorskom prieskume dokonca našla dovtedy neznáma signatúra). Treba poznamenať, že všetky diela boli pri nákupe pre zbierku barokového umenia SNG v havarijnom stave a ich reštaurovanie si vyžiadalo (a v prípade dvoch veľkých obrazov ešte vyžiada) nemalé finančné prostriedky. Na druhej strane to bol práve ich stav ako aj možnosti Reštaurátorských ateliérov SNG, čo nás pri kúpe zvýhodnilo pred



Hans van Aachen, *Nesenie kríža*, okolo 1587. Foto © Fotoarchív SNG – Pavol Breier

súkromnými zberateľmi. Krucifix bol medzičasom prezentovaný v dlhodobom reštaurátorskom cykle „Majstrovské dielo“ a jeden z obrazov zaradený do jubilejnej výstavy pri príležitosti 60. výročia založenia SNG. Po reštaurovaní sa celý „kremnický fond“ stane súčasťou novo pripravovaných



Simon Vouet, *Sv. Katarína*, 1626. Foto © Fotoarchív SNG – Pavol Breier

stálych expozícií barokového umenia SNG; na rok 2010 je však v pláne tiež špeciálna výstava umenia novoveku v stredoslovenských banských mestách s mnohými, i medzinárodnými, výpožičkami.

Akvízie sa však snažíme iniciovať aj v iných zbierkach: pravidelne dopĺňame fond grafického kabinetu – každoročne so špecifickým profilom, ktorý súvisí s pripravovanými výstavami alebo medzerami v autorských konvolútoch. Prostredníctvom zahraničných antikvariátov teda získavame najmä stredoeurópske rytiny týkajúce sa historických reálií Slovenska (napr. obrazy s tematikou korunovácií, architektonické dominanty, šľachtické portréty apod.), zriedkavejšie sa nakuúpajú listy reprodukčnej grafiky – najmä v prípade, že zachytávajú obrazy autorov zastúpených v zbierke i originálmi, ako napr. v prípade Latony a sedliakov od Annibale Caracciho (okolo 1600). Osobitnú kategóriu potom tvoria na trhu pomerne vzácne stredoveké artefakty. Čiastočne sa tento, v prvom rade finančný deficit darí vyrovnávať dlhodobými výpožičkami, po spomínanej výstave z cyklu *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika* sa s arcibiskupstvom v Trnave podarilo uzavrieť zmluvu o dlhobodej výpožičke dvoch skvelých sôch: Kameňnej plastiky sv. Heleny z Trnave, jedinečného príkladu recepcie krásneho slohu na Slovensku, pričom sa uvažuje aj o možnosti dobového importu sochy priamo z Čiech. Druhým takýmto artefaktom je Mária zo skupiny Zvestovania, ktorú dlhodobo zapožičala farnosť vo Veľkom Bieli neďaleko Bratislavy. Ide o skulptúru z rovnakej dielne, v ktorej bol v 80.

rokoch 15. storočia vytvorený reliéf Narodenia Krista určený pre Hlavný oltár bratislavského Prepoštského kostola sv. Martina (tzv. Narodenie z Hlohovca, taktiež v zbierke SNG). Spomenuté sochy predstavujú azda najkvalitnejšie príklady recepcie porýnskeho slohu spojeného s tvorbou Nicolausa Gerhaerta van Leyden, sprostredkovaného viedenskými dvorskými dielňami nielen do Bratislavy, lež napr. i do vzdialenejších Košíc a na Moravu.

Zbierka gotického umenia bola v posledných rokoch však priamo obohatená aj aukčnými nákupmi. Prínosom bolo vydraženie tabuľovej maľby so scénou Krista na Olivovej hore (Bratislava – Viedeň, okolo 1420–1440). Význam tejto akvizície spočíva najmä v tom, že SNG už predtým vlastnila dve obojstranne maľované tabule z kriediel rovnakého oltára (ďalšie tri obrazy tejto dielne sú v majetku Museum Wien vo Viedni). Zatiaľ poslednými jej akvizíciami bolo súsošie s Bolesným Kristom juhonemeckej proveniencie z obdobia okolo roku 1500 – vítané doplnenie fondu o dobový referenčný rámec spišského sochárstva neskorej gotiky. Mimoriadnym bol tiež nákup jednej v podstate ešte románskej drevenej Madony z 13. storočia, ktorá v budúcej stálej expozícii bude tvoriť nielen chronologický pendant k najstaršiemu objektu zbierky – Tabernákulovému oltáru z Vojňan (okolo 1250), ale aj dokresľovať predstavu o jeho pôvodnom ikonografickom programe. Centrálna socha tohto oltára – pôvodne tak isto Madona typu *sedes sapientiae* – sa totiž nezachovala.

Súčasný profil Zbierok starého umenia určujú najmä ťažiskové fondy: Zbierka gotického umenia Slovenska, Zbierka barokového umenia Slovenska a Zbierka ikon, Zbierka európskeho maliarstva, Zbierka starej grafiky a kresby a Zbierka umenia 19. storočia. Takouto štruktúrou sa odlišujú od ďalších dvoch „veľkých“ oddelení galérie – Zbierok moderného a súčasného umenia (20. a 21. storočie) a Zbierok architektúry, dizajnu a umeleckého remesla. Je zjavné, že medzi jednotlivými segmentmi existujú presahy (najmä medzi umeleckým remeslom a spomenutými zbierkami), ktoré sa využívajú v prvom rade pri špecializovaných výstavách. Ambíciou budovania historických kolekcii SNG je postupné dopĺňanie jednotlivých fondov o artefakty, ktoré v nich dosiaľ buď absentovali, alebo sú vzhľadom na dôležitosť umelecko-historickej situácie Strednej Európy pod-reprezentované – napr. v rámci gotiky v prvom rade o skulptúry zo 14. storočia, ale aj kvalitné ukážky tabuľového maliarstva na pomedzí 15. a 16. storočia. Chýbajú, resp. len málo sú zastúpené niektoré témy, napr. Ukrižovanie alebo naratívne cykly; o kamennej plastike ani nehovoriac.

Slovenská národná galéria už niekoľko rokov zápasí s problémom generálnej rekonštrukcie svojej bratislavskej centrály. Kým architektonické plány sú vypracované viac než dva roky, problémy vystávajú najmä na centrálnej úrovni Ministerstva kultúry SR, ako zriaďovateľa SNG. Vzhľadom na komplikovanú a často improvizovanú prípravu verejného obstarávania stavby, rekonštrukcia zatiaľ



Anton Schmidt, Sv. Peter z Alkantary, obraz z bývalého Farského kostola v Kremnici, pred 1763. Foto © Fotoarchív SNG – Anna Mičúchová

stojí. Napriek tomu však tým kurátorov už pracuje na koncepcii nových stálych expozícií SNG v priestoroch tzv. Vodných kasární – historického objektu galérie, ako aj príľahlých priestorov tzv. Premostenia či nových galérií okolo centrálnej dvorany. Okrem prezentácie gotického a barokového umenia, galérie európskeho maliarstva bude ich súčasťou aj špecializovaná výstavná sieň pre grafický kabinet a fotografiu a s ňou súvisiace zázemie so študovňou starej grafiky a kresby. Umenie 19. storočia sa bude prezentovať vo veľkoryso poňatej expozícii moderného umenia a vizuálnej kultúry na Slovensku. Po rekonštrukcii by však Slovenská národná galéria mala disponovať aj novými depozitárnymi priestormi, administratívnym zázemím so službami pre odbornú verejnosť apod. V prvom rade však opäť zmení svoju komunikáciu so širokou verejnosťou. Nielen tým, že výstavná plocha sa viac než zdvojnásobí, ale najmä preto, že kurátori – vrátane kolegov Zbierok starého umenia – dostanú príležitosť nanovo koncipovať stále expozície a ich sprievodný program.

1960 => S ú č a s n o s ť

S l o v e n s k é u m ě n í

+ č e š t í h o s t é

Sandra Baborovská

umění, kurátoři představují jejich postupný umělecký vývoj.

Informel a cesta zpět k umělecké tradici dějin výtvarného umění

Těžištěm výstavy je tvorba malířů Rudolfa Fily, Mariána Čunderlíka a Milana Paštěky. První dva jmenovaní byli v šedesátých letech ovlivněni informelem, stejně tak jako Robert Piesen (Prostor inexistence, 1961) a Jiří Balcar (Deska II, 1962). Projev Rudolfa Fily se přiblížil i k figuraci, v sedmdesátých letech vytvořil diptych Pohledy – Pocta Kafkovi a v devadesátých letech si přisvojil maliřské interpretace z dějin výtvarného umění, stejně jako jeho kolega Bedřich Dlouhý. Tentýž způsob uměleckého projevu, citace děl starých mistrů, se ve slovenském kontextu objevil již v šedesátých letech u Miloše Urbáska (Pocta Kupeckému, 1965) a Alexe Mlynářčika (Sprievod cisárovnej Theodory, 1968). S apropriací umělecké tradice později pracoval i Filův žák Vladimír



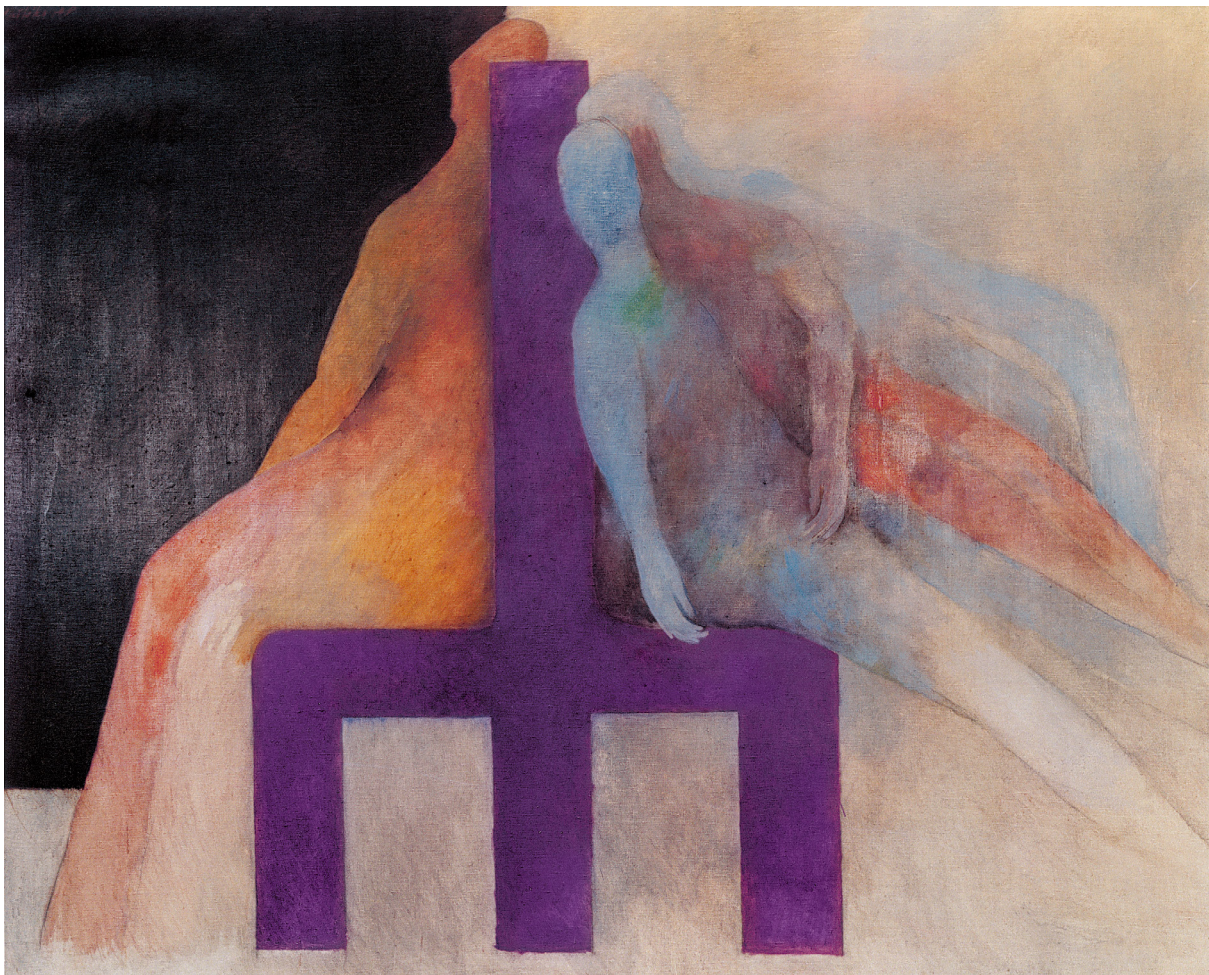
Pohled do instalace výstavy v domě U Zlatého prstenu v Praze, 2008/2009

Retrospektivní výstava v domě U Zlatého prstenu si po šestnácti letech od rozpadu Československé federativní republiky předsevzala ušlechtilý cíl. Spojit znovu Českou a Slovenskou republiku v jednu uměleckou entitu, hledat společná historická východiska, ale i kulturní rozdíly. Expozice, která je víceméně chronologická, podává návštěvníkům průřez výtvarnými tendencemi, které se ve druhé polovině 20. století prolínaly. I přes kurátorský záměr Zuzany Bartošové, Ivana Jančára a Karla Srpa podat učebnicový přehled dějin slovenského výtvarného umění v kostce, nepůsobí expozice stroze. Na umělecká díla slovenských autorů odpovídá vždy tvorba českých vrstevníků. Přísná není ani chronologie. Profil slovenského umění prezentovaný Galerií hlavního města Prahy ve spolupráci s Galerií města Bratislavy a Prvou slovenskou investičnou skupinou, a. s., má ještě jednu obsahovou vrstvu navíc – u stěžejních autorů, na nichž stojí základy současného slovenského

Kordoš, jemuž malby Caravaggia a Rembrandta slouží jako předobrazy k vlastním fotografickým autoportrétům a performancím.

Koncept a znak, polemika s obrazem

Konceptuálnímu umění konce šedesátých let je věnováno druhé a částečně i první patro. Slovenský konceptuální umělec par excellence Július Koller, jehož „mapu“ Československa z roku 1968 si kurátoři zvolili jako vizuální identitu výstavy, v mnohém předešel svou dobu. V nesvobodném komunistickém ovzduší našel způsob, jak přebít normalizační ovzduší. Vyjadřoval se symboly a hrou, která měla vždy promyšlenou intelektuální rovinu. Jeho hra s textem (Ume-nie, Upozornenie na šokialismus, 1968) a obrazem (Anti-obraz, 1968) v mnohém předznamenala generaci současných umělců (Jiří Skála). Pomocí slov se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vyjadřoval i sochař Juraj Meliš (Veľký cenzor, 1979–1980),



Milan Paštéka, *Čkanie*, 1987, olej, plátno, 150 x 200 cm, sbírka První slovenské investiční skupiny

navázal na východiska nejen Jozefa Jankoviče (*Pohyblivé ruky*, 1970), ale i umělce o generaci staršího – Rudolfa Uhera. Ten se jako jeden z prvních oprostil od klasického pojetí sochy a začal pracovat se sémiotikou, aniž by se při tom vzdal tradičního materiálu, dřeva (*Paralely*, 1965).

Most mezi tradicí a konceptuálním uměním představuje Stanislav Filko, slovenský umělec evropského významu. Dřevěné oltáře z šedesátých let, na kterých se středověké obrazy mísí s popkulturními, v sobě nesou něco z Marcela Duchampa a zároveň reagují na politickou situaci, která je specificky lokální (*Oltár*, 1965–1966). Stanislav Filko je za hranicemi znám manifestem *Bieleho prostoru* (*Transcendencia I.*, 1976), jímž se vrátil zpět k malbě, kterou původně vystudoval.

Polemiku s obrazem vedl v sedmdesátých letech i Dezider Tóth (*Ranený obraz I., II.*, 1976). Tóth ironizuje a vytváří si svůj svobodný prostor pro intelektuální hru podobně jako Július Kollier. Do jeho tvorby prosakuje ale mnohem častěji existenciální tón (*Načieranie*, 1983).

„Ženské umění“ a volání neoavantgardy

Existenciální rezonance mnohem intimnějšího charakteru se objevují v šedesátých a sedmdesátých letech u ženských autorek. Eva Kmentová a její *Zraněná* z konce sedmdesátých let je introspektivní výpověď. Problematicizování média obrazu Kmentová neřeší. Podobně jemným

a neagresivním způsobem se tématem samoty a hloubky ženského nitra zabývá Adriena Šimotová. Šimotové a Kmentové na výstavě sekunduje slovenská kolegyně a sochařka Mária Bartuszová, jejíž tvorba byla v šedesátých letech pohlcena biomorfním tvarováním (*Bez názvu*, 1964–1965; *Klíčení I.*, 1966). Výmluvné a zároveň meditativní jsou pozdější *Vertikálne* a *horizontálne* reliéfy (1985), souvisí se vznikem života a s přírodními metamorfózami. Bartuszová se překvapivě nevěnuje ženské otázce, jak by se mohlo prvoplánově nabízet. Tu svými díly *Ona* (1966) a *Venuše* (1967) podsouvá jiná česko-slovenská umělkyně Jana Želibská, narozená v Olomouci. Želibské výrazové prostředky jsou výrazně narativní a genderově zabarvené.

V šedesátých letech si o generaci starší ženské umělkyně Tamara Klimová a Anastázia Miertušová jako formální způsob vyjádření přisvojily znovu oživenou konstruktivistickou malbu. Neokonstruktivismus zasáhl také Alojze Klima, Milana Dobeše, Pavola Bindera a Juraje Bartusze. Nefigurativní geometrizace, která nebyla zatížená socialistickou ideologií, však o společenské situaci v Československu mlčela.

Akcionismus jako vyslovení názoru

K normalizaci se vyslovovalo umění akce v popředí s nejvýraznějším akcionistou Igorem Peterem Meluzinem (*Koincidencia*, 1983). Meluzinova



Milan Dobeš, Pohyb svetla I., 1966, objekt, kov, zrcadlo, elektrický motor, 67 x 67 x 31 cm, sbírka První slovenské investiční skupiny



Juraj Meliš, Veľký cenzor, 1979–1980, objekt, ocel, dřevo, kámen, v. 95 cm, sbírka První slovenské investiční skupiny

Schwarzes Loch (1984) reflektovala existenciální tlak establishmentu na občany, účastníky akce byli tehdy umělci, kteří se svou nespokojeností rozhodli vyjádřit veřejně – Július Koller, Dezider Tóth a Rudolf Sikora. Sikora se v sedmdesátých letech taktéž věnoval umění akce, ale jeho leitmotivem byla spíše příroda a ekologie. Později se dostal k vědeckému a racionalistickému pojetí obrazu, jež bylo předurčeno jeho zájmem o kosmologii. Hledání neposkvřených krajín a subjektivní prožívání času charakterizují i akce staršího slovenského umělce Michala Kerňa (Stretnutie II., 1982).

Zpochybnění reality

Dotyky nekonečna a okamžiky věčnosti zpřítomňují téměř metafyzické obrazy a digitální tisky Vladimíra Havrilla (Summer Time, 2005). S jednoznačným výkladem světa polemizují i asambláže Daniela Fischera (Agát, 1993), nabourává jimi realitu stejně, jako to dělala kdysi avantgarda. Určitým krokem zpět do minulosti a absurdistickým odskokem je také skříňka plná plechovek s klasickou literaturou (Knihovna sytý, 1995) od Romana Ondáka.

Generace 80. let: pedagogické osobnosti

V roce 1989 vznikala umělecká díla, která reagovala na osamostatnění Československa z pout komunistického režimu (Jiří David, Koruna). Osobnosti, které se tehdy vyprofilovaly, mají dodnes zásadní vliv na mladou výtvarnou generaci. Jiří David působil řadu let na Akademii výtvarných umění a dnes vede ateliér intermediaální

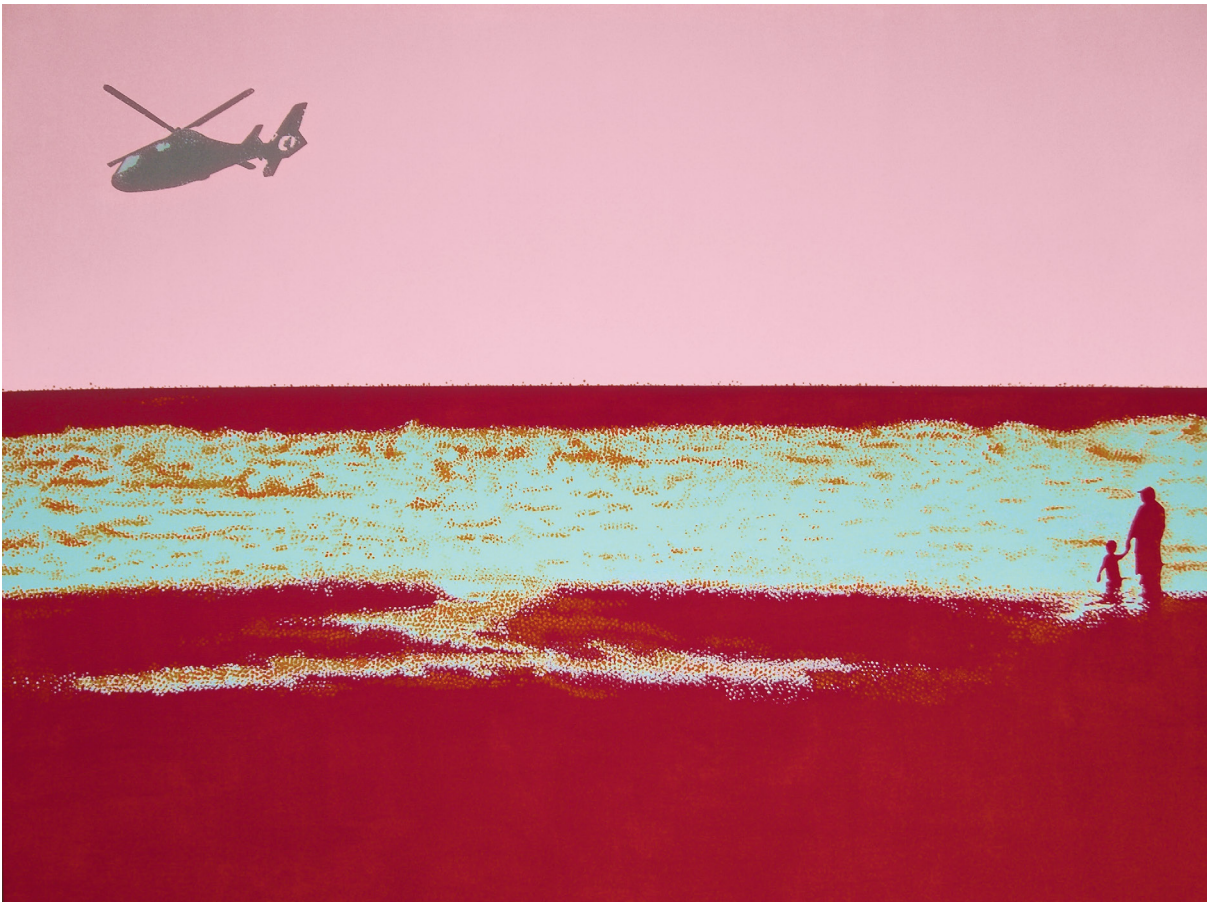


Rudolf Sikora, Topografia IV., 1970, epoxidový reliéf, 200 x 140 cm, sbírka První slovenské investiční skupiny

konfrontace na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Ivan Csudai (Lovecký sval, 1989) vyučuje malbu na bratislavské Vysoké škole výtvarných umění.

Nastupující umělci

K předním představitelům konceptuálního umění se v současnosti řadí Ondřej Brody (Cat carpet, Dog carpet, 2007) a Viktor Frešo (Work with model, 2006/2008). Dosah jejich práce má mezinárodní charakter, jejich tvorba nesnese nálepky typu „české“ a „slovenské“ umění. Viktor Frešo začal studovat sochařství u Jozefa Jankoviče,



Patrik Kovačovský, *Spomienka na oceán*, 2004, akryl, plátno, 160 x 200 cm, sbírka *První slovenské investiční skupiny*

po třech letech přešel na malbu do pražského ateliéru Vladimíra Skrepla, kde studoval i Ondřej Brody a Jiří Skála s Evženem Šimerou. Tato čtveřice spolu často vystavuje, naposledy se setkali na výstavě Autovize v Galerii hlavního města Prahy. Ondřej Brody je nasměrován konceptuální tradicí Jiřího Davida, Viktor Frešo považuje za svůj umělecký vzor nedávno zesnulého konceptualistu Júliuse Kollera, se kterým dokonce chystal neuskutečněný projekt *Stretnutie 001*. Další stěžejní česko-slovenskou osobnost konceptuálního umění představuje Dušan Zahoranský. Ten je na výstavě prezentován instalací *Společná hladina* (1995). Zahoranský studoval sochařství u Juraje Bartuzse v Bratislavě, ale v současné době působí v jednom z nejdůležitějších kulturních center pražské výtvarné scény – Karlín studios.

Stále diskutabilní zůstává uměleckohistorický diskurz, zda má v dnešní době smysl klasická malba. Žák Jiřího Sopka, Pavel Šmíd (Z cyklu *Sebeobrana*, 2005), se malby pravověrně drží, ale zároveň se nechává inspirovat jiným médii – fotografií. Slovenský rodák Erik Binder se věnuje jak tvorbě obrazů, tak instalacím. Na přehlídce *Výstava 1960 => Súčasnosc' / Slovenské umění + čeští hosté* je zastoupen malbou z cyklu *Cesty, znamenie a značky* (2008). Binder je autorem expresivním, klade si základní otázky lidského bytí, které jsou však spíše formulovány jako výkřiky (Slepé uličky, Zákaz zastavení – Je třeba jít dál). Pojetí jeho tvorby je výrazně psychedelické, ale zároveň nepostrádá určitou nadsázku a sebeironii. Ačkoli

není žákem Ivana Csudaie, ale Daniela Fischera, způsob používání výrazových prostředků se blíží některým absolventům Csudaiova čtvrtého ateliéru – například Eriku Šillemu.

Existuje specificky slovenské a české umění?

Kurátorským úspěchem projektu *1960 => Súčasnosc' / Slovenské umění + čeští hosté* se jednoznačně jeví zdokumentování vzájemné rezonance uměleckých názorů napříč generacemi. A to i přesto, že slovenské umění vždy mnohem více čerpalo z tradice než umění české. Prvky ze slovenských dědin se objevují jak u sochaře Vladimíra Kompánka (*Vesničanka*, 1961), tak i u současné mladé generace (Lucie Dovičáková, *50x růženec*, 2008). Tento fenomén Slovákům umožňoval v časech politicky složitých větší nezávislost, nadčasovost a svobodomyslnost. České umění na rozdíl od našich východních sousedů svou národní identitu ztratilo. V dnešní internacionálně laděné době se rozdíl mezi výtvarnými projevy českých a slovenských umělců nadále smývá, stejně tak jako se ztrácejí hranice mezi klasickými uměleckými médii.

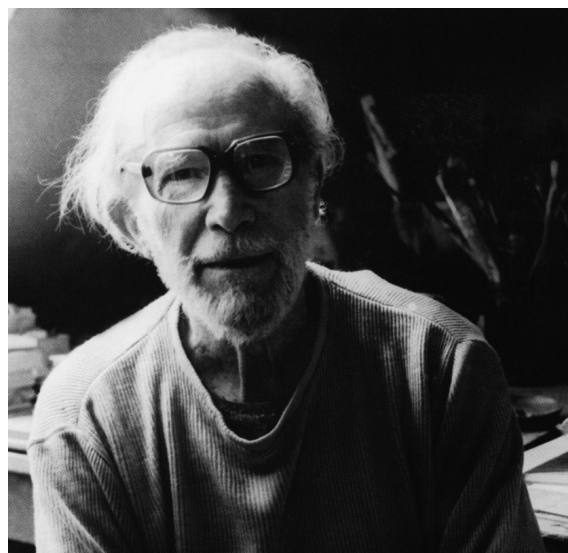
1960 => Súčasnosc' / Slovenské umění + čeští hosté
Galerie hlavního města Prahy
Dům U Zlatého prstenu
23. říjen 2008 – 22. únor 2009

Tichý lyrik barvy

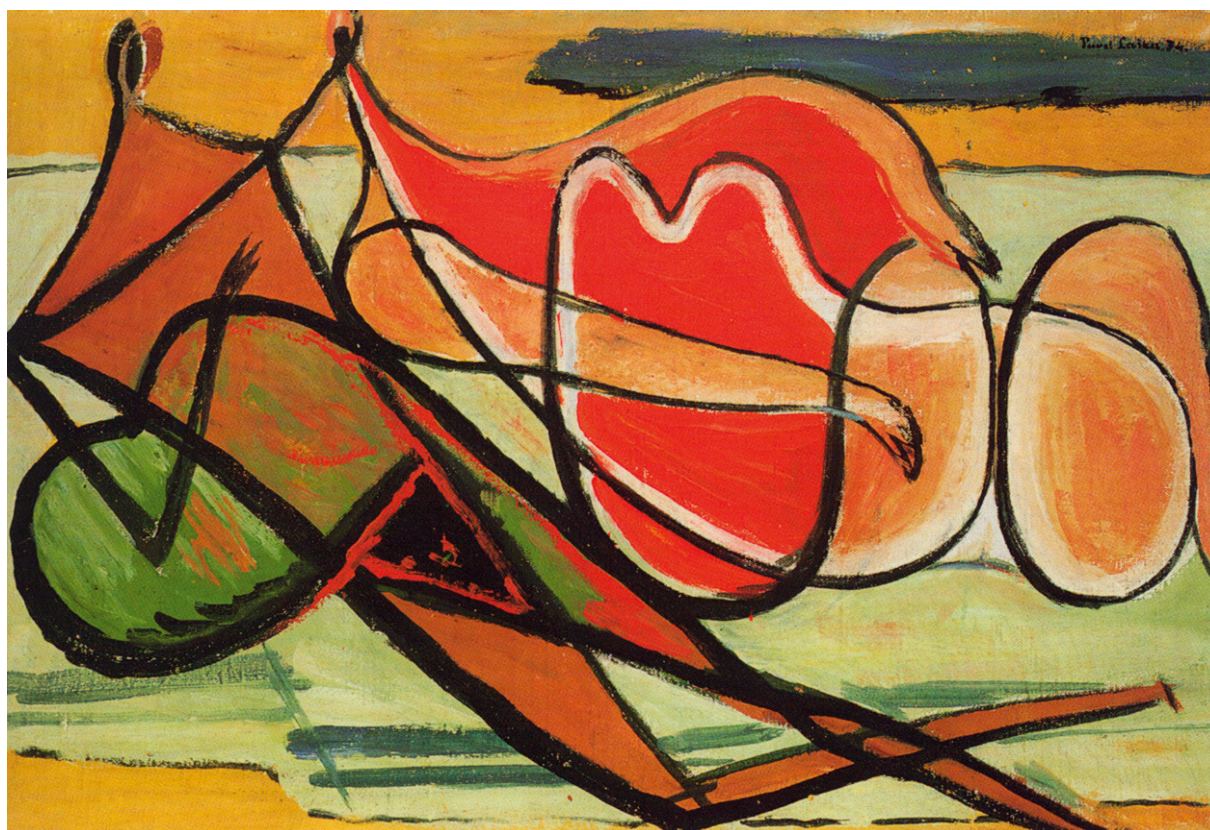
Pavel Laška

Ještě k 100. výročí narození
malíře

Marcela Chmelařová



Pavel Laška ve svém ateliéru v Praze 6-Střešovicích, 1982



Pavel Laška, *Koupání / Staňkov, 1934, olejová tempera, plátno, 68 x 100 cm, Národní galerie v Praze*

Snad nebylo na naší výtvarné scéně 20. století jiného malíře, který by si kontinuálně po několik desetiletí dokázal udržet tak neobyčejně vysokou kvalitu tvorby a současně po své smrti natolik upadl v zapomnění, jako Pavel Laška (1907–1983). Přitom se jeho tvorba rozpíná a překlenuje přes neuvěřitelných pět dekad. Od závěru 20. let až po 70. léta. Od studií u malíře Maxe Švabinského na Akademii výtvarných umění a prvních figurálních skic inspirovaných scénami koupání Pabla Picassa z Dinard až po virtuózní duchovní abstrakce závěru života, jež svou úrovní a původností snesou srovnání

s nejzajímavějšími dobovými realizacemi Václava Boštíka či Karla Malicha.

Cesta Pavla Lašky mezi oběma těmito tvůrčími póly nebyla právě jednoduchá. Místy neprošlapaná, jinde plná zákrut či přerušená životními okolnostmi. V každém případě však velmi inspirativní, osobitá a zajímavá, podložená hlubokou teoretickou reflexí. Dilem Pavla Lašky se svého času zabývali nejvýznamnější doboví teoretici, Jiří Padrta a Miroslav Lamač. Dnes však víc než kdy jindy zůstává mimo prostor odborného zájmu. Je téměř neuvěřitelné, jak před dvěma lety minulo sté výročí malířova narození takřka bez

jakéhokoliv reflexe v odborném či alespoň regionálním tisku. Tento text má být proto dodatečnou poctou k autorovým nedožitým a nevzpomenutým kulatinám.

Koupání s Picassem

Pavel Laška se narodil 10. ledna 1907 ve Věži u Havlíčkova Brodu. Malířův otec zde byl řídícím učitelem na obecné škole. Ještě téhož roku se rodina přestěhovala do Okrouhlice, kde otec získal místo po odchodu řídícího Hanuše Zrzavého, otce Jana Zrzavého. V Okrouhlici rodina zůstala až do roku 1925, kdy Laška nastoupil studium AVU v Praze. Zde, zpočátku v ateliéru Jakuba Obrovského, později Maxe Švabinského, zůstal do roku 1931. Poté, okouzlen Picassovou tvorbou 20. let, cestuje do Francie.^{1/} Zrzavý, tehdy žijící v Paříži, mu doporučuje navštívit Saint-Malo a Dinard, přístavní městečka v Bretagni. Hravá přímořská atmosféra oblíbeného letního letoviska jej pohltí.^{2/} Po návratu do Čech vzniká na základě skic série pláten s motivy koupání a her na pláži, jež zůstanou Laškovým nosným námětem po celou třetí dekádu. Na nich je patrný velmi rychlý vývoj rukopisu. Ještě značně figurativní plátno *Stan na pláži* se v tomtéž roce 1931 proměňuje v odlehčenou arabesku linií a tvarů u obrazu *Velká vlna*. *Koupání* z roku 1934 již stojí výrazově i barevným laděním blízko organickým figurálním kompozicím Aloise Wachsmanna či Františka Hudečka. *Hra s míčem* z roku 1939 dosahuje velmi osobité tvarově barevné matissovské modulace a je jedním z vrcholů dosavadní tvorby. Světelná atmosféra díla i jisté puristické vyprázdňení pozadí naznačují definitivní přenesení námětu z reálné krajiny do jakéhosi ideálního prostoru.

Po ukončení studia a vojenské služby se vrací do jižních Čech, kde začíná působit jako středoškolský pedagog. Po několika letech se usazuje v Táboře. Rodinné i pracovní okolnosti jej v té době značně zaměstnávají, a tak díla vzniklá v průběhu 30. let nejsou právě četná. Roku 1935 se stává členem provinčního Sdružení jihočeských výtvarníků, do něj však nikdy charakterem své tvorby nezapadne.^{3/} Setkává se zde však s dlouholetým přítelem Karlem Valterem. Karel Valter, společně s J. Bartuškou a O. Nouzou, tvoří radikální křídlo avantgardní umělecké skupiny Linie, působící v letech 1930–1938 v Českých Budějovicích.^{4/} Do ní by se byl Laška daleko lépe hodil.

Tichá hudba motýlů a pachů války

Závěrem 30. let se Laška poprvé zabývá problémem zobrazení hudby v umění. Vzniká tak řada variant obrazu *Symfonický koncert* (1938), zpracovávajících téma naslouchání symfonické hudbě. Stejně tak jako jsou nehmotné vibrace hudby a emoce, které vyvolává, obdobně nehmotně působí také postavy na Laškově obraze. Stávají se pouze jakýmsi stíny rezonujícími v jednotné duchovní atmosféře s prostorem.

V neklidné a pohnuté době počátku 40. let vzniká ojedinělý cyklus kreseb vodovým pastelem na papíře, *Motýlokvěté*, navazující na motivy koupání a her u vody. Postavy se proměňují ve fantaskní

poetické prvky přírody, umístěné v onom ideálním prostoru, malované lehkým štětcem proslulé hravosti. Drobný formát a technika svědčí o jistém „soukromém“ charakteru těchto prací, nehodícím se do okolní reality, náležejícím do světa existujícího už jen v duši malíře.

V dalších letech okupace vzniká řada figurálních alegorických pláten reagujících na vyhrcovanou dobovou situaci, formálně navazujících na tvorbu 30. let. Jejich charakteristický potměšilý šedavý kolorit a jemná barevná modulace vyjadřují veškerou sociální tíhu doby, *Ženy v interiéru* (1941), *Nádražní čekárna* (1941). Typická je jistá uměle divadelní „kulisovitá“ atmosféra, jako na malbě *Porobené Řecko* (1942).

Od roku 1943 se Laškova tvorba zajímavě proměňuje. Z dusných interiérů vychází ven do krajiny. Barevně odlehčené, otevřené volné pláň s výseky lesa působí za denního světla oproti předchozímu jako nadechnutí, *Večerní procházka* (1944).



Pavel Laška, *Hra s míčem*, 1939, olej, plátno, 46 x 57 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou

Pocit strachu a ohrožení však nemizí, u nočních výjevů je přímo hmatatelný, *Krajina za protektorátu* (1945). Nepřátelský prvek je koncentrován do jakéhosi neznámého cizího objektu, tělesa, snad zapomenutého válečného stroje, odlišeného v malbě i strukturálně, *Krajina za války* (1946). Tyto zralé válečné krajiny již nesou mnoho znaků charakteristických pro Laškovu další tvorbu. Významnou roli v nich hraje barevný kontrast a abstrahující jednoduchá štětcová kresba. Prostorové plány jsou vrstveny jednoduše na sebe do podoby plošné krajiny s vysokým horizontem.

Mezi politikou a polemikou – na cestě k abstrakci

V prvních poválečných letech se mezi Laškovými žáky na táborském gymnáziu objevuje Jiří Padrta, jeho pozdější blízký přítel a významný teoretik. V roce 1948 pak Laška dospívá k zásadnímu rozhodnutí, jež má významný vliv na celý jeho další osobní i umělecký život. Stěhuje se z Tábora do Prahy. V Praze působí jako profesor výtvarné výchovy postupně na několika středních školách. Přichází konečně z „dusivého“ regionu do prostředí přejícího rozvoji tvorby, ovšem ve značně nevhodném okamžiku. Změna politického

ovzduší po únoru 1948 a neúměrný ideologický tlak, vyvíjený především na pedagogické pracovníky, způsobí na několik let zásadní ochromení jeho tvůrčí práce. Na mnoho dalších let se uzavře do sebe a téměř přestává malovat. Vznikají pouze drobné studie zátiší a občasné prázdninové skicy krajin. Naplno se ke svému dílu vrací až v roce 1956. Je příznačné, že ožívuje svou tvorbu právě v době „tání“, kdy dochází k postupnému uvolňování kulturní politiky u nás.^{5/}

V druhé polovině 50. let volně navazuje na výtvarný jazyk svých válečných krajin a opět se hluboce zabývá teoretickým pozadím svého malování. Pomocí uvolněné abstrahující kresby a kontrastní svobodné barevnosti se snaží zachytit iracionální emoci vyvolanou počátečním smyslovým impulzem. Skutečnost, nazíraná v jakémisi mystické okamžiku zření, získává prostřednictvím uměleckého zobrazení kromě své „objektivní“ podoby novou, „básnickou“ formu. Tato „arabeska vnitřního

cestě k abstrakci je v této době pro Lašku zobrazení noční hladiny rybníka Svět, *Rybník při západu slunce* (1958). S její atmosférou a problémy zde řešenými již přímo souvisí zlomová série lesních krajin z malebného údolí Plácku v Českém ráji (1957-63), otevírající Laškovu tvorbu její nejzajímavější a nejplodnější fázi.

Výrazně expresivní *Lesní krajina / Plakánek I* (1961) zachycuje zážitek z letní procházky lesem, kdy světelný paprsek v jediném okamžiku rozdělí porost na dvě části – ozářenou sluncem a ve stínu. Na obraze je pak tento kontrast jasně vyjádřený protikladem teplých a studených barev. V dalším vývoji námětu se expresivní náboj vytrácí, výjev se zklidňuje a postupně oprostuje až na úroveň elementárních znaků. Mizi vertikální siluety stromů, i další zpočátku ještě rozeznatelné prvky lesa. Na pastelu *Plakánek*, vzniklém kolem roku 1963, zůstávají z původní lesní krajiny pouze základní barevné stopy, dotýká se již čisté abstrakce.



Pavel Laška, *Lesní krajina / Plakánek I*, 1961, olej, lepenka, 110 x 75 cm, Galerie výtvarného umění v Karlových Varech

iracionálního obsahu“, jak si ji sám pro sebe nazve, současně umožní zachytit podstatu zobrazeného jevu. V četných variacích téhož námětu se pak snaží přiblížit okamžiku, kdy se onen básnický obraz „odlupuje“ od objektivní skutečnosti.

Vzniká zajímavá série zátiší *Květiny u okna*, u níž opakovaně řeší pohled z interiéru domu ven do potemnělé krajiny. Obdobně tempera *Malíř v noci* (1958) zachycuje tvůrce na pozadí noční krajiny. Bílé chuchvalce oblaků na temném nebi jsou zde však spíše již vířením mentální energie malíře než mračny. Významnou výzvou na další



Pavel Laška, *Světla, město, park*, 1962, olejová tempera, lepenka, 73 x 61 cm, soukromá sbírka

Světla šedesátých let

Přelom 50. a 60. let znamená v Laškově tvorbě, stejně jako v celé společnosti, horečnatou aktivitu. V umělecky nasyceném prostředí Prahy to tehdy doslova vře, překypuje novými myšlenkami. Praha Laškově přináší vedle bezprostředního kontaktu s aktuálním výtvarným děním i nové náměty. Vzniká velký cyklus obrazů *Světla a město*. Lidská aktivita je na nich prezentována zářícími barevnými kotouči světél vystupujícími ze tmy okolního světa. Na prvních malbách, zasazených do přírody, kontrastují světla ještě s tmavými siluetami stromů, *Tři světla* (1961), později již visí nad gestickými tahy štětce naznačeným organismem města, *Čtyři světla nad městem* (1962), nebo se v pokročilé podobě mění v symfonii barevných polí a skvrn na *Světla, město, park* (1962). Jistý

motiv ohrožení známý ze starších krajin se pak do magie spícího velkoměsta vkrádá na sérii obrazů *Obydlená krajina v noci* (1962-64). Výrazné je jejich dualistické rozdělení horizontální linkou na dvě stejně velká pole – zemi a nebe. V dolním odlesky barevných světél vypovídají o tepajícím životě nočního tvora. V horním, vyprázdňeném plánu oblohy, ční velký neznámý objekt, evokující nahořklou chuť od konce války latentně přítomné atomové hrozby. Výrazový slovník těchto prací se již přibližuje světovému abstraktnímu expresionismu. Použití kombinované techniky tempery a parafínu pak svědčí o ovlivnění postupy strukturální malby.

Vedle rozvíjení těchto nových proudů se kolem roku 1960 ve své malbě ještě jednou vrací ke známým figurálním námětům předchozích období, vznikají dvě zajímavé souhrnné práce *Dvě ženy v interiéru II* a *Hra ve vodě/ Třeboň*.

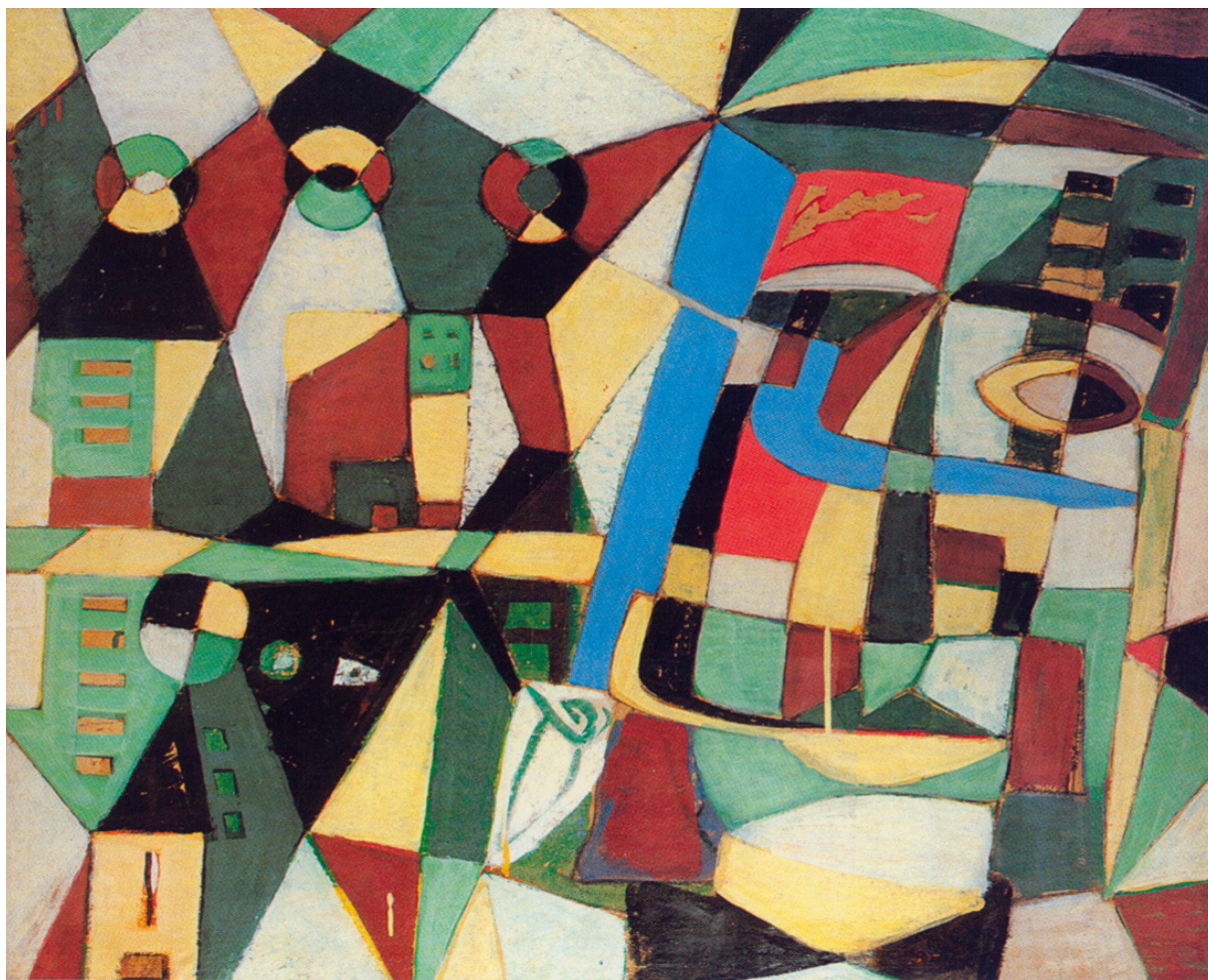
Jakési Laškovo „hledání“ výrazu kolem roku 1960, kdy stojí vedle sebe na jedné straně ještě přetrvávání

moment k ní dospěla řada umělců. Také Malich, Sýkora, Fremund i jiní k ní došli postupným oprošťováním svých krajin, obdobně jako Laška. Dobově příznačný je také námět jakéhosi abstraktního organismu města nazíraného z ptačí perspektivy, jenž se na počátku 60. let objevuje současně u řady tvůrců (R. Fremund, J. Paur, V. Vašíček a další).

Geometrie a lyrčnost barvy

V dalším vývoji Laškovy krajiny se její „dualistický“ prostor sjednocuje a přetváří do jednodité malebné mozaiky barevných plošek. Vytrácí se prostorová orientace nahoře-dole, pocit ohrožení mizí a současně se vrací téma venkova, zahrady. Tento postup můžeme v rané fázi pozorovat na oleji *Letní večer/ Vltava* (1962), v pokročilejší pak na obraze *Venkov* (1962) či *Léto* (1965-66) nebo *Veselé město* (1964-74).

Kolem poloviny 60. let získává Laškova tvorba nový rozměr. Jeho obrazy se proměňují a dobově



Pavel Laška, *Veselé město*, 1964-1974, lakovaná tempera, lepenka, 98 x 114 cm, soukromá sbírka

figurativních námětů a na straně druhé již plně rozvinuté abstraktní cykly, je pro výtvarnou produkci té doby příznačné. Politické uvolnění umožnilo rozproudřit svobodnější výtvarný provoz, byl již také dostatek informací o soudobém výtvarném dění v zahraničí. Myšlenka nezobrazivého malířství byla i u nás na pořadu dne. Prakticky ve stejný

vyspívají. Jsou nyní malovány kombinovanou technikou, silně ovlivněny akční malbou spolu s jejími postupy, a také informelem. Dosud v náznacích přítomné motivy města a krajiny zde již nabývají imanentní, čisté abstraktní rozměr. Ten se objevuje jednak ve své odhmotnělé vyčištěné podobě ve vynikajících „černobílých“ realizacích

Solitér (1965), *Stéla II* (1965) či v temnější, materiálnější a barevnější verzi u děl *Město v noci* (1967), *Tajuplná zahrada* (1965-66) nebo *Zahrada v noci II* (1965).

Není divu. V roce 1964 Laška podnikne pro své další úvahy a tvorbu klíčovou cestu do Belgie a Fracie. Navštívuje Dokumenta III v Kasselu a výstavu amerického malířství v Gentu. Obdivuje umění Soulage, Debuffeta, Tapiése a dalších. Nakolik se jejich vliv odráží na tvorbě následujících let, je zcela zřejmé například na dílech *Pohyb vzhůru* (1964-65), *Tmavé torzo* (1965-66), *Slavnost* (1967) či *Busta* (1970-71).

V tomto období se také Laška do hloubky zabývá teoriemi abstraktní tvorby, studuje myšlenky Picassa, Kleea, Kandinského, Kupky. Sám pro sebe však v této době ještě zůstává u názoru, že i abstraktní obraz „zobrazuje“. Silně v něm rezonují zejména myšlenky Františka Kupky, bytí je pro něj věčným koloběhem hmoty a ducha od prvotního chaosu k nalezení kosmického řádu. V roce 1965 vstupuje do skupiny Index, kde působí spolu s přítelem Karlem Valterem, Milanem Grygarem a dalšími.

Po polovině 60. let navazuje Laška na své starší krajiny a rozvádí myšlenku vzájemného působení prostých barevných ploch. Zatímco dříve stavěly jeho krajiny výhradně na barevném kontrastu, nyní uvádí velké barevné plochy svých kompozic do jakési nové vzájemné rovnováhy. Spolu s touto změnou se pojednou vytrácí dřívější potřeba sdělovat malováním nějaký obsah. Obraz už „nezobrazuje“, nese si čistě svůj výtvarný rozměr. U této nové série maleb, nejprve temper na papíře, poté rozměrných pláten a desek malovaných většinou již akrylem, se dřívější organicky bohaté či gesticky náhodné kompoziční schéma redukuje na interakce základních geometrických tvarů. Vznikají Laškovy životní realizace, počínající v roce 1965 cyklem *Lyrická geometrie* a vrcholící v letech 1968-69 cyklem *Geometrie barvy* a malbami *Tmavá expanzivní*, *Dominantní černá a oranžová*, *Znamení / Krychle* nebo *Světlé torzo*.^{6/}

Ještě odhmotněnější podoby dosahují tato čistá geometrizedná díla v řadě pozoruhodných reliéfů a asambláží vzniklých po roce 1968: *Prostorová geometrie* (1968), *Aproximace kruhu* (1968), *Žlutá vertikála* (1969), *Horizonty* (1970), *Pocta matematicke* (1971). Vliv barvy zde ustupuje do pozadí, fascinující puristicky čistou souhru tvarů tvoří často jen bílý reliéf na bílém pozadí. Jádrem tvorby tohoto plodného období (1966-69) představí Laška v roce 1969 v pražské Galerii Vincence Kramáře.^{7/}

V 70. letech, kdy již Pavlu Laškovi malování výrazně ztěžuje jeho zdravotní stav, vznikají ještě zajímavé akvarely a pastely abstraktních krajin, komponované ze vzájemně se prostupujících barevných pruhů či skvrn, *Plynoucí krajina* (1970), *Jihočeský motiv* (1971). V roce 1977 a znovu v roce 1982 poprvé vystavuje svou soubornou tvorbu v Praze.^{8/} V závěru 70. let jej těžce zasáhne smrt blízkého přítele Jiřího Padrty (1929-1978). Sám pak umírá v prosinci roku 1983.

Rovnováha nové citlivosti

Laškova tvorba druhé poloviny 60. let se rozvíhá námětově i formálně do velké šíře. Vznikají reliéfní obrazy s vloženými tkaninami nebo dráty vlepenými pod plátnem, asambláže, věci blízké geometrické abstrakci, obrazy komponované z jednoduchých barevných polí, díla strukturálně i barevně komponovaná i minimalisticky čistá a jednoduchá. Všechna však nepostrádají typickou lyrickou a humor a především jistý výraz rovnováhy a vesmírné harmonie, jenž práce tohoto období pozvedá na novou úroveň. Zde se Laška ocitá blízko otevřenému myšlenkovému proudu *Nové citlivosti*, ne náhodou v té době teoreticky formulovanému právě Jiřím Padrtou.^{9/} Jí myšlenkově předchází výstava *Křižovatka* na jaře 1964 a v roce 1966 výstava *Konstruktivní tendence*. Obě jsou především vystoupením konstruktivisticky orientovaných umělců, kteří chtějí odlišit svou novou tvorbu od romantizujícího subjektivistického umění 50. a 60. let, lyrické abstrakce, expresionismu a surrealismu.^{10/} Oproti tomu program *Nové citlivosti* v roce 1968 je již mnohem otevřenější a hlubší. Prostý obdiv k algebře a výtvarným technickým civilizacím, tzv. „nové přírody“, během několika let vyvrstává v novou sensibilitu přehodnocující vztah umělce k současnému dynamicky se měnícímu světu. Nová citlivost je pozicí silného člověka, jenž v sobě překonal prvotní reakci na druhou válku: ne už odvrát od světa, pasivní úzkost, pocit absurdního nesmyslného chaosu bytí, ale aktivní, pozitivní, věčné přijetí nového světa na základě vědomí jednoty člověka a universa.^{11/}

Jak výstižné. Nejen pro celé Laškovo vnitřní úsilí dvou poválečných desetiletí, ale také pro úsilí celé jedné umělecké generace. V teziích, s nimiž Padrta vystoupil v *Nové citlivosti*, se nám zrcadlí celá nálada vrcholu Laškovy tvorby druhé poloviny 60. let.

Co dlužíme Pavlu Laškovi

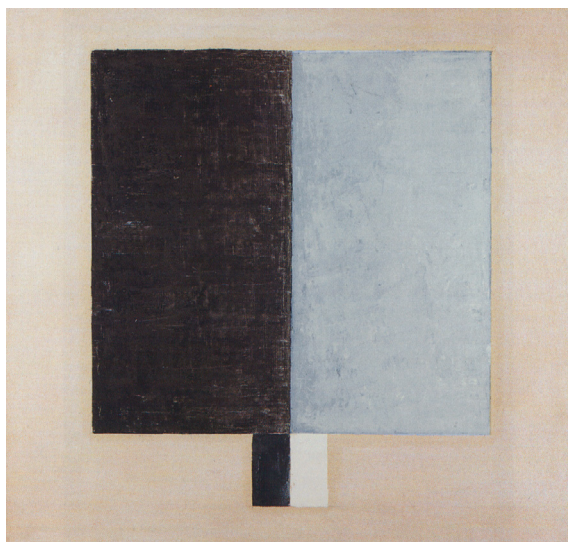
Pavel Laška nám zejména s odstupem let, souhrnem životního díla i svými nejvýraznějšími realizacemi 60. let, vystupuje z pozadí zapomenutí jako ryzí výtvarná osobnost velkého duchovního přehledu a formátu, bez rozpaků srovnatelná s významnými jmény své doby. Pro jeho tvorbu je charakteristické vzácné spojení výtvarného nadání, neobyčejného intelektuálního rozhledu, vytříbené malířské intuice. Ty společně vedou k vyvrážděnému svěbytnému projevu silné osobnosti, nevázanému příliš na dobové konvence. Dlouhá desetiletí tvorby v ústraní, takzvané „pro sebe sama“, se v Laškově případě odráží pozitivně na kvalitě a poctivé původnosti tvorby. Na druhé straně náročné civilní povolání a citlivá a zodpovědná povaha mu nedávají v průběhu let vždy možnost plně svou tvorbu rozvinout. Řada nosných výtvarných myšlenek, zejména z 30. let, zůstává rozpracována pouze na skicách či několika málo plátech. Veškeré vnější podněty, jež za dlouhá léta absorbuje z domácího i zahraničního výtvarného dění, u něj postupně dozrávají v osobité transformaci. Nezůstává ani po letech spokojen s úrovní

a všeobecnou přijímaností svého díla. Naopak, i v závěru života, s mladickým rozechvěním z poznání a tvůrčí práce, nepolevuje v dalším hledání nových forem znázornění výtvarného i kosmického řádu.

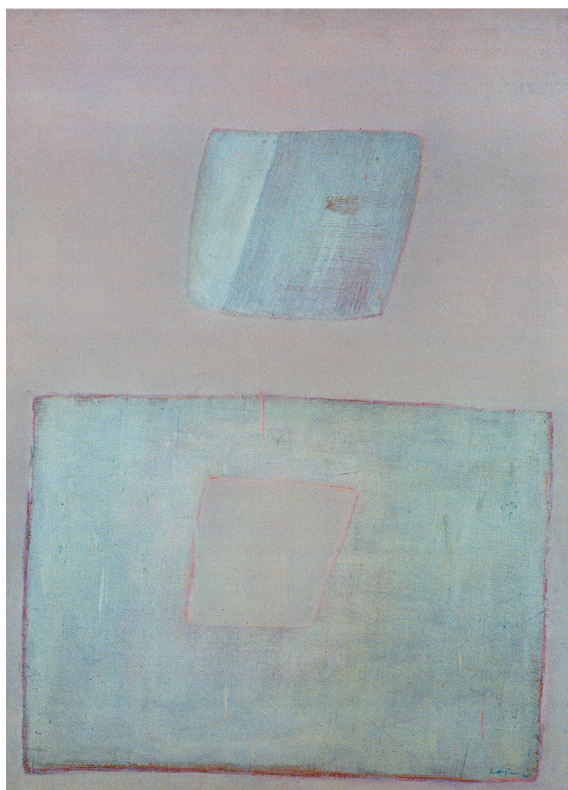
Jak si výstižně všímá Ivo Janoušek, dílo Pavla Lašky stálo již za jeho života poněkud v ústraní zájmu širšího publika i dobové kritiky. Bylo to dáno „jak povahovými rysy autora, jeho skromností (přesvědčením, že tvorba je intimní zkušeností, že je spíše cestou prozíráni než prostředkem osobní popularizace), tak i křehkostí vlastního díla“.^{12/} Od doby publikování těchto slov se příliš nezměnilo. Nebyl-li Laška za svého života příliš středem pozornosti, tím méně vzbuzuje zájem odborníků dnes. Povědomí o jeho myšlenkovém a tvůrčím vývoji se nám zachovává díky monografii, jež vyšla v roce 2002 péčí rodiny autora. Její významná část však vznikala již pro publikaci chystanou v roce 1978. Z pochopitelných důvodů tedy postrádá širší a hlubší konfrontaci s vývojem našeho poválečného výtvarného umění, nazíranou s odstupem několika desetiletí. Tvůrčí odkaz Pavla Lašky, především jeho dílo 60. let, tak nadále zůstává, a to i pro svou jistou „neexistenci“ v odborných kruzích dnes, jedním z nedoceněných momentů naší novodobé umělecké historie. Nadále vybízí k bližšímu poznání a zejména širšímu zařazení do soudobého kontextu.

Poznámky:

1. Obdiv k francouzskému umění a zejména dílu Pabla Picassa se u Lašky objevuje od počátku. Jedním z vlivných momentů zde mohla být i 100. výstava Mánesa konaná v Obecním domě v Praze v září až listopadu 1926. Na ní hostovala řada významných francouzských umělců. Picassova drobná plátna z Dinard z let 1928–1929, která připomíná Jiří Urban v autorově monografii (Jiří Urban, Pavel Laška. Praha 2002, s. 19), zde však Laška ještě vidět nemohl. Picasso tehdy v Praze vystavoval dvě Zátíší z první poloviny 20. let z majetku Galerie Paula Rosenberga.
2. S dílem Picassa se Laška znovu setkává při zpáteční cestě z Bretagne v Paříži, kde navštěvuje jeho výstavu právě v Galerii Paula Rosenberga. Má to štěstí, že zde velkého mistra osobně potká, neodvažuje se jej však oslovit. Dlouho v něm však zůstává dojem z jeho uhrančivých černých očí. – Urban (pozn. 1), s. 19.
3. V této době pociťuje Laška potřebu rozdělit svou tvorbu na dvě části, onu vážnou „pro sebe“ a tu „pro sdružení“, s níž vychází ven na světlo a v níž je ochoten činit ústupky.
4. Hana Rousová, Skupina Linie, v: *Linie / barva / tvar*. Galerie hlavního města Prahy, Praha, 1988, s. 36–40.
5. Vojtěch Lahoda, Krotký modernismus, v: Marie Judlová (ed.), *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963*. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994, s. 15–63.
6. Urban, (pozn. 1), s. 55, upozorňuje na tyto práce jako na „v našem prostředí poměrně ojedinělou odezvu tvorby Barnett Newmana a Marka Rothka“ a dodává, že oba tito umělci, stejně jako Laška, vycházejí ve svém barevném pojetí z Henriho Matisse.
7. *Laška / Tichý* (se sochařem Luděk Tichým). Galerie Vincence Kramáře, březen – duben 1969, Praha. Text Jiří Padrt.
8. Pavel Laška, *Obrazy a kresby 1941–1976*. Galerie Československý spisovatel, červenec – srpen 1977, Praha. Texty Vlastimil Vinter a Pavel Laška. – Pavel Laška, *Výběr z malířského díla*. Galerie Vincence Kramáře, červen – červenec 1982, Praha. Text Miroslav Lamač.
9. Nová citlivost. Dům umění, Brno 1968.



Pavel Laška, *Znamení / Krychle*, 1968, olej, sololit, 85 x 85 cm, soukromá sbírka



Pavel Laška, *Světlé torzo*, 1968–1970, akryl, sololit, 125 x 85 cm, soukromá sbírka

10. Křižovatka. Galerie Václava Špály, Praha 1964. Text J. Padrt - Konstruktivní tendence. Galerie Benedikta Rejta v Lounech, Louny 1966. Redigoval J. Padrt.
11. Nová citlivost (pozn. 9).
12. Ivo Janoušek, Vzpomínka na Pavla Lašku. Ateliér 4, 1991, č. 15, s. 6.

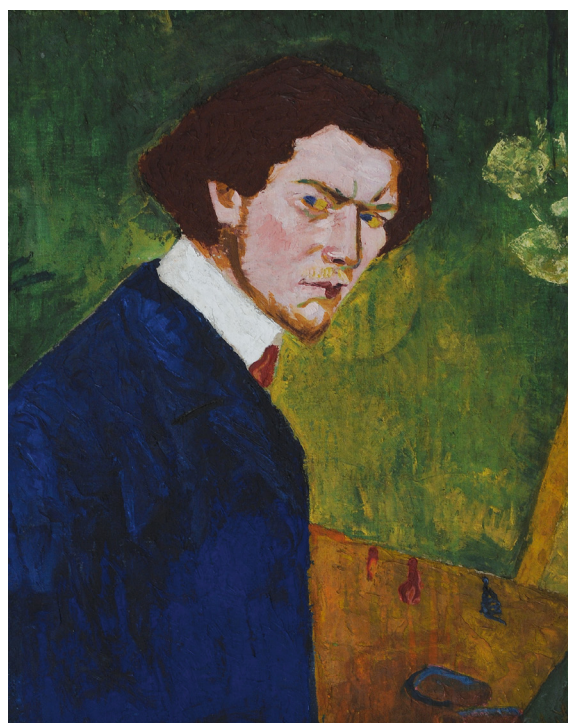
Autoportrét v českém umění 20. a 21. století

Olga Badalíková



Josef Čapek, *Mr. Myself*, 1920, olej, plátno, 120 x 69 cm, soukromá sbírka

Touha po zachycení vlastní tváře, tedy po čitelném otisku sebe sama v nekonečném prostoru, náleží k trvalým projevům výtvarného vyjadřování. Autoportrét se postupně vyvíjel od snahy autorizovat vlastní dílo,^{1/} případně od potřeby být osobně zastoupen na zobrazených projevech víry a důvěry,^{2/} až k autonomnímu portrétu ve vlastním slova smyslu, jako formě prezentace vlastní důstojnosti a postavení.^{3/} Od raného novověku nabývá na významu a jeho charakter se posouvá od formálního výrazu k velmi intimnímu sdělení o sebe nahlížení i o schopnosti introspekce.^{4/} Stává se tak viditelným součtem osobních



Bohumil Kubišta, *Autoportrét se zeleným pozadím*, 1908, olej, lepenka, 71 x 58 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové

zkušeností a prožitků a zároveň reflexí mikrosvětů i všehomíra. Autoportrét může být obrazem záměrné stylizace, stejně jako syrovou výpovědí. Jeho forma se rozprostírá od iluzivního zobrazování až po zachycení stopy, odrazu, záznamu, gesta či symbolu. Pro většinu umělců je podnes lákavým tématem, pro zkušeného kurátora je pak velkou, ale zřídka realizovanou výzvou k vytvoření sofistikované monotematické prezentace.

Vlastimil Tetiva, kurátor Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou, připravil pro centrální prostor této instituce na letní sezonu 2008 výstavu nazvanou *Autoportrét v českém umění 20. a 21. století*. Tak jako u převážné většiny výstavních aktivit, které uskutečnil v prostorách zmíněné galerie /připomeňme *Českou kresbu 20. století* 1984, *České zátiší 20. století* 1988 či nedávný cyklus

České výtvarné umění I-III, 2003–2007/, byla jeho základní koncepcí potřeba nalézat nové vztahy, ikonologická specifika, a tedy i širší interpretace dané tematiky. Kurátor shrnul více než 200 uměleckých děl zhruba 80-ti autorů do několika významových celků, v nichž nachází společná východiska. Jednoznačně preferuje potenciál samotných artefaktů před vžitou šablonou tvůrčích okruhů, doposud setrvale spojovaných s jednotlivými uměleckými osobnostmi. Takto prezentovaným celkům, uspořádaným v prostorách výstavní instalace, odpovídají také jednotlivé stati obsáhlého katalogu.

Již v úvodní kapitole nazvané *Expresionistické tendence* vedle sebe překvapivě nalézáme Emila Fillu, Antonína Procházku, Jana Preislera, ale i raného Vratislava Nechlebu, Alfonse Muchu či autoportrét Maxe Švabinského. Kurátorskou myšlenku zde snad nejlépe vystihuje silný cyklus autoportrétů Ludvíka Kuby, vytvořený v horizontu let 1915–1948. Autorův tvůrčí názor je patrný z jeho

s kravatou /1905/, až k tvarové třišti a symbolické roli mučedníka /sv. Šebestián, 1912/. Jak je patrné z kontextu prezentovaného souboru, kubizující rozklad tvarů přináší v oblasti portrétní tvorby inovující prolnutí umělcovy podoby s daným prostorem, a tak zároveň rozšiřuje nejen výrazovou, ale i významovou kvalitu daného díla.

Meditativně symbolickou podobu autoportrétu vnímá Vlastimil Tetiva, obdobně jako následující okruhy portrétní tvorby, jako časově neohraňovaný řez napříč všemi vrstvami uměleckého dění. Meditativní polohy nachází u Jana Zrzavého a Karla Hlaváčka, stejně jako v díle Františka Kupky, Josefa Váchala, ale i v malbách Romana Franty či v imaginativních autoportrétech Theodora Pištěka. Pozoruhodné jsou zlověstné metamorfózy Vandy Němcové, oscilující na hranici zoomorfního a antropomorfního zpodobení.

Portrét jako součást osobních mytologií je prezentován v celku označeném jako *Vizualizace osobních*



Naděžda Plíšková, *Já*, 1969, lept, papír, 643 x 496 mm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou

vyjádření uvedeného v textu katalogu: „Obličej je právě to nejtěžší, neboť lidská tvář zaujímá zvláštní místo mezi zobrazovanými předměty... Křivky větvi vypravují o vzdoru rostoucí bytosti proti gravitaci, takový zápas líčí záhyby šatu i sytká půda, do níž se zarývá těžký kámen. Když to vše vyjádříme, je obraz nejen pravdivý, nýbrž i živoucí ve všech svých částech. Duševno však je jen ve tváři. Vystihnout je, jest vrcholnou touhou malířovou.“⁵¹

Různorodé sekvence tvorby Bohumila Kubišty, Otty Gutfreunda, Josefa Čapka a Antonína Procházky jsou postiženy ve specificky vymezené kapitole nazvané *Bohumil Kubišta, kubizující tendence*. Vlastimil Tetiva mimo jiné upozorňuje na Kubištův posun od konzistentního malířského výrazu, patrného na dandyovské *Vlastní podobizně*



Galina Egerová, *Autoportrét I*, 2003, olej, plátno, 200 x 150 cm, majetek autorky

příběhů, estetická kontradikce. Představuje Jiřího Křivánka, Veroniku Drahotovou a Annu Neborovou v kompozicích přesycených jinotaji. Setkáme se zde ale také s notoricky známou ochlupenou koláží Aleny Kupčikové i s iluzivním vyobrazením podivných sebestylizací /Karel Balcar, Barbora Bálková, Markéta Urbanová/. Konfrontace autoportrétu Romana Franty a Jiřího Petrboka evokuje pochybnost o schopnosti našich smyslů postihnout vlastní identitu. *Genealogie pojmu autoportrét* vychází ze srovnání tvůrčí linie – František Muzika, Maxmilián Boháč, Jiří Kovařík, Petr Malina, Ivana Lomová a Michal Pěchouček. Kurátor sleduje sebereflexi v rámci širšího vývoje



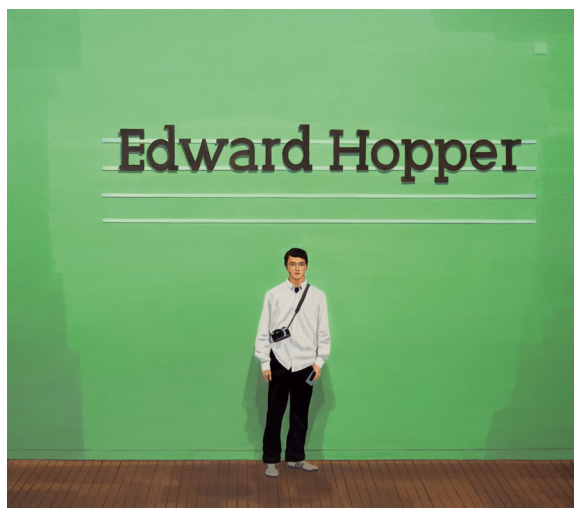
Jiří Kovarik, *Athény a vznešená Akropolis*, 1969, olej, plátno, 97 x 120 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou

linie. Zasazením do prostředí, konfrontací s tvářími a osudy jiných podávají umělci domnělý obraz sebe samotných.

„*Skrytý autoportrét*“. *Samozřejmost rozmanitosti*, je kurátorem spojován mimo jiné s dílem Vladimíra Boudníka, Aleny Nádvorníkové či Miroslava Šnajdra mladšího. Jednotící myšlenka je vyjádřena Vlastimilem Tetivou v textu věnovaném tvorbě Aleše Růžičky [*Autoportrét I*, *Autoportrét II*, 1999]. Umělec „proniká do objektivních faktů, zmocňuje se jejich původní a zásadní struktury.

A v tuto chvíli není podstatné, zda se jedná o hmotný fakt, a nebo jev snový... je to spíše otázka dějovosti, která zaujme více než fyzická přítomnost autora na obrazové ploše.“⁶¹ *Dekonstrukce vlastní podoby* pak sahá do poloviny třicátých let minulého století k ojedinělým performancím Václava Zykunda, v současnosti vyhledávaným řadou zahraničních kurátorů. Fotografie *Autoportrét s klecí* či *Akce a Vlastní podobizna* s žárovkou, vše z roku 1937, předznamenávají mnohé z uměleckých projevů druhé poloviny 20. století. Stejně tak lze spatřit analogie mezi fotografiemi Huga Tábořského [*Autoportrét I*, *Autoportrét II*, 1933] a digitálními posuny Petry Šimkové nebo Vladimíra Mertvy.

Hloubka vlastních úzkostí a obav je součástí artefaktů zahrnutých v rámci *Existenciální podoby autoportrétu*. Je příznačná pro tvorbu Václava Chada, Karla Černého, Bohumíra Matala nebo Františka Tichého. *Strážce* /1975/ patří k plastikám Olbrama Zoubka, v nichž je koncentrována tvůrčí idea i výrazová síla vrcholné fáze jeho sochařského díla. Jako privátní sdělení o podivuhodných oblastech lidské mysli vnímá kurátor *Životní kontury autoportrétu. Příběhy skrytých tajemství*. Vedle *Oidipa* /1934/ Aloise Wachsmanna je připomenut sochařský autoportrét Vincence Makovského [*Hlava Prométhea*, 1934] nabízející svou mnohotvárností a neuchopitelností řadu interpretací a upomínající na bohatost našeho vnitřního ustrojení. Formou gesta nebo znaku



Petr Malina, *Já a Edvard*, 2006, olej, plátno, 165 x 180 cm, majetek autora

zaznamenala svou osobní zkušenost Eva Kmentová, Mikuláš Medek či Adriena Šimotová. Poetiku každodenních životních sekvencí zde naopak vykazuje autobiografický deník Filomeny Borecké.

Na hře s vlastní totožností, na rozpínavých hranicích viditelné skutečnosti a subjektivního vnímání, staví svůj projev Dita Pepe, Veronika Bromová, Barbora Bálková i Milan Cais. Výchozím principem jejich tvorby je vrstvení sociálních rolí a kumulace sureálných významů, které kurátor sloučil pod pojem *Pluralita vlastní identity*. Cestou k sebepoznání se může stát též zpytování životních mantinelů a generační konfrontace / Václav Stratil/. Z nejistot okolního světa vyrůstá význačná sebe prezentace, která je Vlastimilem Tetivou charakterizována jako *Záměrná manipulace s vlastní podobou*. Nalézáme zde hravost, narativnost, distanc i zpochybnění, jak je příznačné pro tvorbu Iva Medka-Kopaninského, Milana Knížíka i Dany Puchnarové. V rozpětí více než čtyřiceti let^{7/} vznikly dva diametrálně odlišné autoportréty Aleše Lamra. Srovnání rozhněvaného mladého muže s dnešním umělcem coby pestrobarevným terčem vypovídá o životní bilanci. Do závěrečného uskupení zahrnul kurátor z nejmladší generace Mariu Varvodičovou, Veroniku Radovou a Olgu Volfovou. Jednotčím principem se stala *Vícejazyčnost expresivních trendů*, kde svou přesvědčivostí vynikají temné a tísňivé malby Františka Hodonského [*Autoportrét 2001, Ve vodních rostlinách 2002*].

Pozoruhodný monotematický projekt umožňuje bezpočet rozličných interpretací a jeho výrazným přínosem je otevření prostoru pro nové uchopení tohoto fenoménu. Zejména dnes se nelze vyhnout otázce po smyslu autoportrétu jako takového. Jak je patrné z výstavy na Hluboké, v době odkazů, citací, tvarových posunů a nových výrazových prostředků se jeví čitelné zachycení vlastní fyziognomie spíše jako překvapivý počín. Umělci současnosti upřednostňují zobrazení svého já skrze symbol nebo znak, v podstatě však především jako akt sebepotvrzování, ve vztahu ke světu, s nímž se potýkají. Je velkou devizou Vlastimila Tetivy, že na společných i rozličných aspektech soudobého autoportrétu znovu poukázal na bohatost uměleckého vyjadřování dvacátého i jednadvacátého století.

Poznámky:

1. Guda, jeptiška, iluminátorka a písařka, Homiliář, střední Rýn, 2. polovina 12. st., Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek Ms. Barth 42, fol. 110v, v iniciále „P“ - autonomní portrét
Iluminátoři Hildebert a Everwin, Horologium Olomoucké, z roku 1142, Stockholm, Kungliga biblioteket Ms. A140, fol. 34v., ve scéně s písařem „R“
Vitřáž střední Rýn, mezi léty 1150-1160, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, autonomní portrét malíře se štětcem a barvami.
2. Mramorové zábradlí ze S. Pietro in Valle u Ferentilla /Itálie/, z oku. 740, zobrazení umělce spolu s donátorem „Ursusem magistrem“.
Wolvinus na zlatnickém antependiu oltáře S. Ambrogio v Miláně z roku 835, scéna dedikace oltáře sv. Ambrožovi.



Veronika Drahová, *Mé srdce je znavené*, 1999, olej, plátno, 200 x 130 cm, majetek autorky



Mila Preslová, *Zamotaná I*, 2002, barevná fotografie, papír, 150 x 100 cm, majetek autorky



Dita Pepe, *Autoportrét II*, 1999–2007, barevná fotografie, 100 x 100 cm, majetek autorky



Václav Stratil, z cyklu *Dvojportréty (se studentkou Košňovskou)*, 2003, barevná fotografie, 238 x 297 mm, majetek autora

3. Autoportrét Petra Parlěře, katedrála sv. Víta. Praha, mezi léty 1379-1386 a dále zejména od doby renesance.
4. Šířeji viz kupříkladu Selbstbildnis, *Lexikon der Kunst*, Bd. IV, Leipzig 1977, s. 447-449.
5. Ludvík Kuba, *Autoportréty Ludvíka Kuby*, publikace Městské obrazárny v Břežnici, Městský národní výbor v Břežnici, 1980.
6. Vlastimil Tetiva, *Autoportrét v českém umění 20. a 21. století*, katalog výstavy AJG v Hluboké nad Vltavou, 2008, s. 115.
7. Aleš Lamr, *Autoportrét*, plátno, 96 x 80 cm, 1964, Aleš Lamr, *Autoportrét*, kompozice složená z 12-ti obrazů 2008.

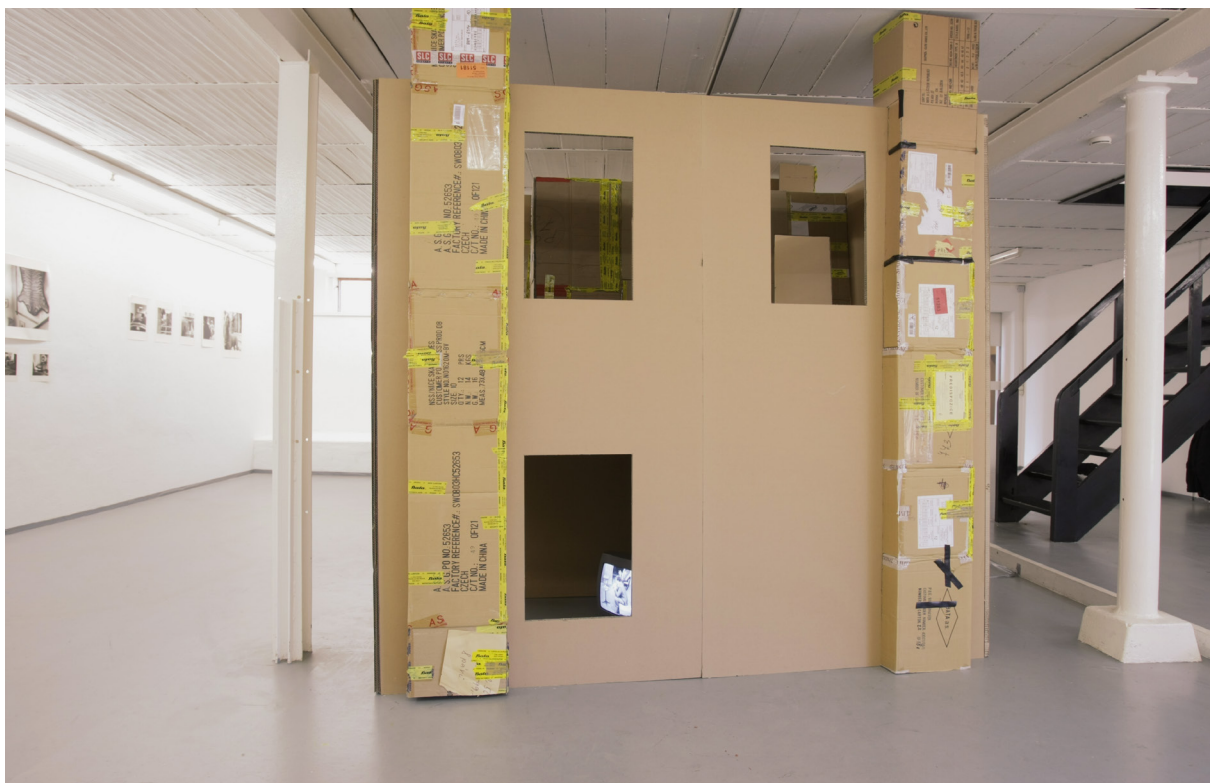
Iluze o městě a venkově

Václav Mílek

a jak ovlivňují chápání lidských sídel abstraktně i v jejich konkrétních projevech, přichází výstava nazvaná Obydlená místa v prostorách galerie ve druhém patře zlínského zámku.

Výstava je výsledkem spolupráce Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně a Kunstverein Springhornhof v Neuenkirchen v severním Německu. Oblast, kde sídlí partnerská instituce zvaná Lüneburger Heide, je známá řadou landartových realizací, které zde vznikaly od konce 60. let 20. století. Dodnes tu existuje a je průběžně rozšiřován projekt „Kunstlandschaft“, který představuje jeden z největších evropských areálů, označovaných většinou termínem „sculpture park“, věnovaný vztahu uměleckého díla a krajiny a potažmo také venkova. Kontakt obou v odlišném prostředí působících institucí tak už v podstatě ozřejmuje pozadí a intence tématu výstavy.

Neuenkirchen jako příklad industrializované vesnice a Zlín, město ekonomicky i sociálně



Pohled do expozice v Kunstverein Springhornhof, Andrea Pichl, instalace Assortment Type: B, 2008, v pozadí Libor Stavjanik, fotografie z cyklu Garáž na prodej, 2007

Struktura obyvatelstva v Evropě je tradičně rozdělena a posuzována na podkladě dualismu města a venkova. Charakteristika těchto dvou pólů se však s časem proměňuje a zdá se, že jejich rozdíly v určitém smyslu mizí. Na jednu stranu řada kdysi významných měst v době globalizace a vzniku velkých „megalopolis“ ztrácí svůj význam a stávají se z celoevropského pohledu venkovem. Na druhou stranu i malé vesnice, kdysi téměř odtržené od zbytku světa, si osvojují městské atributy zejména v podobě rostoucí infrastruktury. V představách o venkově se tak odkrývají romantické rysy, které známe v jiné podobě třeba z idejí modernistického urbanismu. S otázkou, jak se dnes tyto dvě „iluze“ promítají do konkrétních sociálních struktur

živořící z někdejších modernistických idejí. Co mohou mít tato dvě místa společného? Snad to, že obě se stávají objektem představ, které dávno neodpovídají jejich skutečnému fungování. Příklad těchto dvou konkrétních míst je zde, byť spíše marginálně, reflektován také několika díly. Jako celek ovšem výstava téma prozkoumává především obecně.

Soubor, který je nyní k vidění ve Zlíně, s několika drobnými obměnami variuje instalaci představenou již na podzim minulého roku v Kunstverein Springhornhof. Rovnoměrně jsou tu zastoupeni čeští i němečtí umělci a jako doplněk bude promítán film britské autorské dvojice Nina Pope a Karen Guthrie *Bata-ville. We are not afraid of*

the future z roku 2005, dokumentující plánování a průběh autobusového zájezdu bývalých zaměstnanců dvou zavřených filiálek koncernu Baťa ve Velké Británii v Maryportu a East Tilbury do Zlína. Autorky nejprve založily fiktivní cestovní kancelář, jejímž prostřednictvím nabízely zdarma autobusový zájezd do Zlína, domova Baťovy společnosti i jejího zakladatele Tomáše Bati. Účastníci zájezdu byli vybráni na základě přihlášky, v níž měl každý uvést důvody, proč má být vybrán. Zvolen byl stejný počet bývalých zaměstnanců z obou továren a ze skupiny nazývané prozaicky „ti ostatní“, která pozůstávala z umělců, básníků a lidí zajímavících se o pouť autobusem Evropou.

Asi nejznámější prezentovanou prací je dokumentace projektu *Nic tam není* z roku 2003 od Kateřiny Šedé. *Nic tam není* je svého druhu „společenská hra“, do níž se autorce podařilo zapojit všechny občany moravské obce Ponětovice – vesničky v nezajímavé krajině jihovýchodně od Brna,

bin gerne Bauer und möchte es auch gerne bleiben (Jsem sedlákem rád a rád bych jím také zůstal), které odkrývají ledacos z někdy bizarního a někdy překvapivě „normálního“ světa současných západoevropských farmářů, podrobila výběru jury sestavené z významných obyvatel vesnice Neuenkirchen. Prezentace sestává z vítězného videa, kreseb na zdi a portrétů s odůvodněním volby jednotlivých členů poroty.

Zatímco dosud zmíněné práce kroužily kolem tématu v podobě sociálních sond, je další část projektů zaměřena více na fenomén místa samotného. Z tohoto hlediska mluví nejjasnějším jazykem cyklus fotografií Veroniky Zapletalové *Bukurešť - Místa*, autorky ve Zlíně již představovaného cyklu *Rouroni*, mapující skrytý autonomní život ulic, domů a městských zákoutí rumunské metropole.

Práce *Sondo* – kresby a fototapeta Tilo Schulze poskládaná ze záběrů pořízených z heliem naplněného balonu zachycujících prostředí v okolí



Pohled do expozice v Krajské galerii ve Zlíně, zleva Tilo Schulz *Sondo*, 2004 a *Walking through the fields of history...*, 2009, Rafani, bez názvu, 2007

o níž obyvatelé z okolí tvrdí: „tam nic není“. Ji se však podařilo toto nic, to, co je normálně neviditelné, ukázat. Přemluvila obyvatele všech 115 domů, aby jednu sobotu všichni společně dodržovali denní režim, který vyplynul jako ideální průnik jejich sobotních činností, jak je zjistila z dotazníku. A tak lidé současně vstávali, šli na nákup do obchodu, z něhož si všichni odnesli totéž, zametali před domem, obědvali rajskou s knedlíkem, odpoledne se sešli u piva a večer naráz zhasli.

Také Antje Schiffrers podobně pracuje okrávkáním způsobů myšlení a tvorby hodnot tzv. venkovského obyvatelstva. Video ze své starší práce *Ich*

malých měst v severním Německu směřuje k otázkám po vztahu mezi neustále se rozrůstající uniformitou na jedné a možnostmi rozlišení forem spojených s typem krajiny a architektury na druhé straně. Záběry pořídili sami majitelé zobrazených pozemků, kteří si mohli balon vybavený kamerou půjčit a použít jej podle své libosti.

Andrea Pichl naproti tomu představuje projekt, který vychází z jejich rešerší během pobytu ve Zlíně. Její model baťovského domku z lepenky a transportních krabic firmy Baťa je doplněn výstřížkem z filmu J. L. Godarda z roku 1964 „Une femme mariée“. Slova ženy z videa o komfortnosti moderního bydlení dvojznačně rezonují

s prázdnotou modelu i „nekomfortností“ jeho reálného vzoru.

Skupinu Rafani není třeba dlouze představovat. Během téměř desetiletí činnosti se její sociálně a institucionálně kritické aktivity staly nezdídkou předmětem pozornosti médií. Vedle výstav, které je třeba pojímat jako samostatná umělecká díla, proběhla hlavně celá řada performancí dokumentovaných většinou na videu či fotografiích. Pro tuto příležitost byl vybrán záznam, na němž se členové skupiny střídají v otáčení na blíže neurčeném kruhovém objezdu. Abstraktnost „kruhového objezdu“ spojená s kulturně zastřenou nelogičností tohoto „objektu“ na cestě, kterou podvrtně zrcadlí „nesmyslná“ činnost Rafanů, staví přemýšlení o univerzalizmu či jedinečnosti místa opět do jiné roviny. S podobnou aktualizací místa a jeho nelogickým vztahem k jeho okolí si zahrává i další akce z této dílny spočívající v proměně zpuštěného sídlištního pískoviště v záhon cibule.



Pohled do expozice v Kunstverein Springhornhof, Antje Schiffrers a Thomas Sprenger, Výběr jury z Neuenkirchen z projektu: „Ich bin gerne Bauer und möchte es auch bleiben“, 2008

Podobně i u instalace Dominika Langa *Ve výšce očí*, sádkartonové příčky s horizontální skulínou ve výšce, do níž se obvykle věší obrazy, oddělující výstavu od stálé expozice ze sbírky krajské galerie je třeba hledat spojitost s tématem v obecné rovině lidského „obývání“ prostoru. V jeho často na první pohled nepostřehnutelných intervencích nejde o převrácení logiky věcí a vztahů, ale o aktivní vstup do pravidel, která v daném prostředí očekáváme.

Tento stručný výčet dokládá, že směry, jimiž lze v úvodu nastíněné úvahy rozvíjet, mohou být velmi různorodé. Všechny více či méně spojuje zájem o to, co bývá někdy pojmenováno veřejným prostorem. Pojem veřejný prostor vychází z pojmu veřejnosti. Dochází v něm k interakcím mezi příslušníky veřejnosti, vystupují v něm veřejné instituce a formuje se v něm veřejné mínění. Ovšem lze se ptát z opačné strany. Když otázku zaměříme přímo na fyzickou podstatu samého prostoru, pak můžeme mluvit o tom, jak se on (zpětně) podílí na utváření veřejnosti. Na této výstavě však nejde o zvažování role a sociálního významu uměleckých zásahů do prostředí, ani o samotné zkoumání konkrétních prostředí. V centru zájmu

je spíš meta-rovina toho všeho, jejíž poznání, jak doufám, poodhalí právě něco z položené otázky po reálnosti, resp. fiktivnosti rozdílů přisuzovaných různým typům prostředí. Rozdělení na město a venkov je vlastně pouze pomocné, důvodem pro jeho volbu je skutečnost, že skvěle odpovídá našemu běžnému chápání něčeho velmi odlišného.

Vrátíme-li se zpět, můžeme otázku stojící v pozadí uchopit ve světle postmoderního zájmu o místo. Na rozdíl od moderního umění, které se snažilo zakládat svou platnost mimo konkrétní prostor a čas, projevovala se postmoderna právě zájmem o konkrétní, místně a časově specifické. Zde však nechci uvažovat o individualitě místa ve smyslu nějakého *genia loci*. Můj zájem jde opačným směrem, k určité abstrakci místa, které lze také vyjádřit jako ne-místo. Pojem ne-místa (francouzsky *non-lieu*) pochází z jedné z klíčových studií francouzského antropologa Marca Augého.^{1/} Ne-místa jsou u něj zvláštní monofunkcionálně



Pohled do expozice v Krajské galerii ve Zlíně, Kateřina Šedá, *Nic tam není*, 2003

využívané plochy v urbánním a suburbánním prostoru, jako například nákupní centra, dálnice, nádraží, letiště apod. Rozdíl proti tradičnímu místu spočívá v absenci dějin, vazeb a identity stejně jako v tom, co nazývá komunikační zanedbaností. Právě pojem ne-místa je podle mého názoru schopen nejlépe osvětlit to, co mám na mysli, když mluvím o stírání rozdílů mezi venkovem a městem. I rozlišení na základě počtu obyvatelstva, infrastruktury, dokonce i lokálních specifik se tváří v tvář globálním formám může stát pouhou iluzí, něčím nepodstatným.

Poznámky:

1. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt 1994.

Nikos Armutidis

Libor Jaroš

Jiří Valoch



Pohled do instalace výstavy Nikos Armutidis – Libor Jaroš v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě, 2008 / 2009

Nikos Armutidis a Libor Jaroš spolu nevystavují náhodou – spojuje je kromě přátelství příslušnost k „brněnskému okruhu“, a to k těm jeho představitelům, kteří v nějaké podobě dávají přednost jasnému racionálnímu či intelektuálnímu zázemí tvorby. Kontrast mezi nimi je pouze částečný: proti přesnosti užívání jazyka geometrie u Armutidise, které ovšem není nikdy systémové, je Jarošova tvorba sice na první pohled nesena lyrickou artikulací obrazu, ve skutečnosti je ovšem toto estetické působení de facto výsledkem uplatnění přesného konceptu... A konečně, u obou nacházíme jeden zajímavý společný rys v podobě svým způsobem již postmoderně vnímaných odkazů k československému (a vlastně možná nejen československému) informelu, jenž zde byl v letech šedesátých nejvýrazněji přijímán v podobě strukturalní, materiálové abstrakce.

Díky originalitě svého usilování i dosavadním tvůrčím výsledkům již patří k určujícím osobnostem, takže dílo obou je stále více přijímáno jako podstatná, určující kvalita, jejíž jedinečnost právem učinila z obou podstatné reprezentanty naší výtvarné kultury – velice osobité, velice autentické, jejichž přínos je již, věřím, evidentní ... Někdy samozřejmě jsou poněkud handicapováni svým sepětím s Brnem – někdo si stále myslí, že to nejkvalitnější musí vzniknout v Praze... Ale přinejmenším již od šedesátých let víme, že naopak to, co vzniká v Brně, může být velice důležitou komplementaritou k tomu, co vytvoří stejně kvalitní kolegové-výtvarníci v Praze...

Vzhledem k prostorovým dispozicím a celkovému záměru jihlavské výstavy je její koncepce naprosto přesně soustředěna u každého umělce pouze na jeden – klíčový – okruh jejich tvorby, ale já se přece pokusím alespoň v tomto textu naznačit, jaká byla dosavadní tvůrčí cesta obou umělců, jakých kvalit dosahují i jak se postupně oba úspěšně snaží překročit hranice těch médií, která byla a stále zůstávají jejich východiskem... Kdybychom u každého chtěli představit celou škálu jeho usilování, museli bychom se rozhodnout pro výstavu jednoho z nich – a tím bychom se zbavili možnosti jejich vzájemné konfrontace, podle mého názoru cenné a komunikativně nosné, zvláště když se představují jihlavskému publiku de facto poprvé.

Nikos Armutidis se propracovával k současné podobě své tvorby po etapách – jistě také díky tomu, že pochopení a ovládnutí sochařských materiálů a možnosti jejich poselství je z podstaty věci pomalejší... Nejprve zaujal semifigurativními plastikami, ve kterých tematizoval hranici mezi více či méně naznačeným figurálním objektem a formou čistě nezobrazující... Také barevná monochromie, většinou v podobě červeného „uzavření“ celku, se podílela na autonomii finálního útvaru... A také jsme se zde poprvé setkali s materiálovou, strukturální artikulací „en detail“, odkazující pravděpodobně k některým pro umělce zavažným podobám českého informelu, ovšem již přehodnoceným jako ryze estetická kvalita. Před více než deseti lety začala současná, zralá kapitola umělcova usilování – a snaha o uplatnění ryze estetických kvalit jej brzy vedla k užívání jazyka geometrie. Ale i zde má blízko k Jarošovi s jeho subjektivní malířskou interpretací zvoleného konceptu v podobě malířského záznamu konkrétního místa, také Armutidis není žádný ryzí konstruktivist, jeho geometrie je individuálně artikulována v samotné skladbě jednotlivých elementů. Proto mají jednotlivé realizace nebo soubory několika děl vždy poněkud odlišné poselství, jakoby si umělec hledal vždy novou podobu objektu svého zájmu, počínaje monumentální realizací minimalistického peckového tvaru, v níž můžeme najít jednu z krajních podob problematiky, která ho zajímá (a zřejmě i záměrný odkaz k dílu Hany Wichterlove). Téma většiny děl je sice to nejelementárnější, to nejprimárnější, jaké může sochařskou práci určovat, tj. artikulace prostoru, ovšem ta dostává celou škálu individualních řešení, jimž

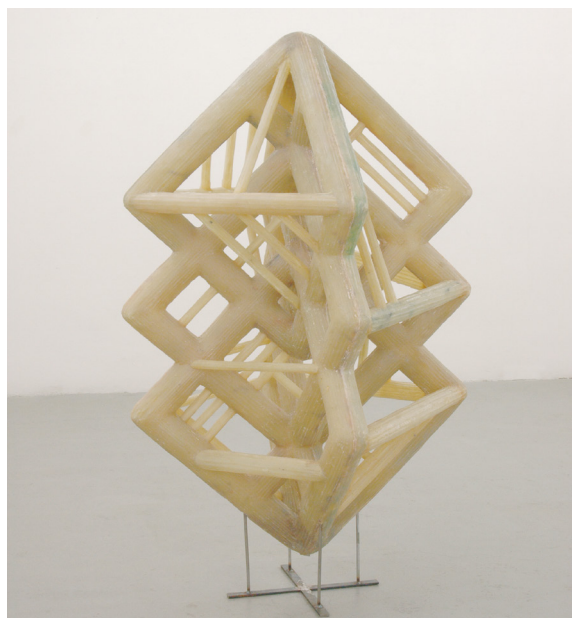


Libor Jaroš, *Knihovna (detail)*, 1996, akryl, plátno, 115 x 98 cm

je většinou společný zase jasný koncept - vztah mezi úhrnnou geometrickou formou a její artikulací individuálně formovanými zhmotněnými liniemi či plochami, které ji rozčleňují sice geometricky vedenými, prostor artikulujícími elementy, ale vždy dovolujícími umělci, aby toto řešení bylo neopakovatelné, a na jejím počátku je vždy možnost volby, která pak určuje další cestu. Nikos Armutidis nereprezentuje ten typ tvorby, jenž usiluje o naplnění neosobního, předem daného pravidla hry, je to umělec, který individuálně zkoumá několik problémů, jejichž předpokladem je volba určitého vztahu a jeho individuálního naplnění. Nikoliv náhodou se v jeho díle vrací vymezení nejzákladnější formou, kruhem, a různé podoby její geometrické interpretace, při němž

stejně velkou roli hraje prázdno nepřítomných částí a sestavy geometrických zásahů, která respektují jednoduchá skladebná pravidla utváření prostoru pomocí zhmotněných linií a parciálních prostorových objemů. Symptomaticky je take neosobní, „čistá“ realizace právě jen vymezením jedné z hranic, jako tomu bylo u oné veliké pecky, ale zrovňatať je pro něj důležitá stopa materiálu, tvořící sui generis materiálovou strukturu... Monochromii většinou také postupně vystřídala „surová“ barevnost odlévaného polyesteru, v níž se dobře uplatnily náznaky transparentnosti a vše, co tento materiál přináší, pro autora ovšem stále je i cestou, jak uplatnit v detailu materiálovou strukturu jako estetickou i sémantickou, konotační kvalitu (třeba v novém, monumentálním

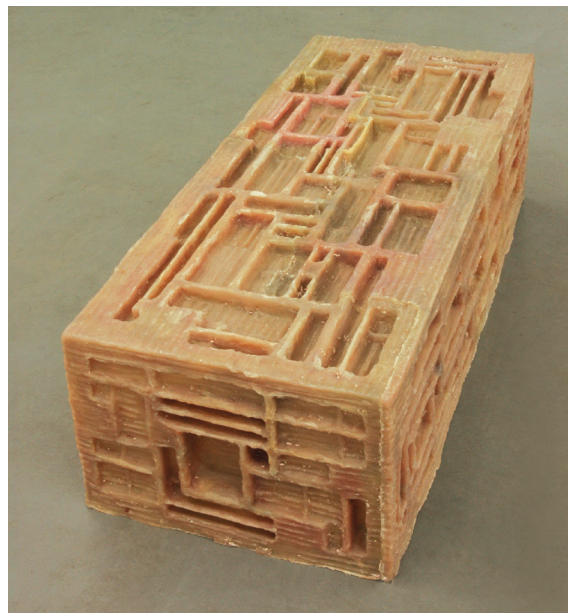
osmistěnu). A do jisté míry jejich protikladem se pak stávají dřevěné realizace, v nichž se přesnost výchozí formy kubusu pouze individuálně diferencuje individuální skladbou, většinou pouze různou velikostí mezer mezi jednotlivými segmenty. O to více pak s námi komunikuje vztah úhrnné, elementární, minimalistické formy a její individuální formování „en detail“ – nejradiálnějším, zase svým způsobem vymezujícím řešením je černý dřevěný rám, který zdálky vnímáme jako úhrnnou formu a zblízka si pak můžeme „přečíst“, jak je naplněna v každém místě odlišnou strukturou obdélníků... To je jistě Armutidisovo originální téma, jež vnesl do českého sochařství – přehodnocování minimal artu vlastním konceptem vztahů mezi úhrnnou formou a jejím novým naplněním syntakticky různě volenými strukturami. Jihlavská výstava záměrně představuje Nikose Armutidise jako sochaře, tedy v jeho nejprvotnější orientaci – čtenářům tohoto textu



Nikos Armutidis, Socha, 2005, laminát, 100 x 100 x 160 cm

ovšem nemohu alespoň nezmínit, že od počátku devadesátých let se postupně stala malba pro něj médiem vlastně rovnocenným – jeho malby se semifigurativními náměty poprvé vystavila Yvonna Boháčová, vynikající, bohužel předčasně zemřelá kolegyně. Také v nich se souběžně s plastikami prosadil čistý jazyk geometrie v podobě lineární repetitivní syntaxe – v souladu s umělcovým naturelem je ovšem to nejstriktnější, tj. čistý rastr štětcem nanášených monochromních linií, krajním pólem, k němuž se vztahuje celá řada individuálně artikulovaných plošných skladeb, ve kterých má individuální přítomnost barvy, linií a geometrických forem stejnou závažnost – a také samozřejmě představují vždy jedinečné, neopakovatelné skladebné řešení. Libor Jaroš vstoupil na brněnskou výtvarnou scénu na samém počátku osmdesátých let – jeho velkým konceptem, který je také záměrně jediným tématem umělce nyní, je jihlavské výstavy, byl objevem, jenž jistě

bezprostředně vyrůstal z toho, že žil v jedné z okolních menších vesnic, takže se mu časem muselo zdát přirozené nikoliv tradičně malovat, ale vytvářet obrazy poněkud jinak, přímo na místech, která viděl bezprostředně kolem sebe. Pochopil, že jeho konceptem je zdánlivě neosobní zachycování všech možných struktur, které jej doslova fascinovaly všude, kam pohlédl. Byly to zrovňata poházené listy lopuchu jako kmen stromu či stěna chalupy z vepřovic... Jedinečným způsobem dokázal tyto struktury transformovat do roviny obrazu díky uplatnění techniky, která měla někdy blíž k frotáži, jindy ke gratáži – pro oba tyto surrealistické objevy ovšem našel úplně novou sémantiku, v níž se reflektovala jak zkušenost autorů land artu, tak dobově stále nejaktuálnějšího konceptuálního myšlení. Pracoval s malířskými barvami, jako frotáže bychom asi charakterizovali realizace, na nichž přírodní struktury, překryté malířským plátnem, postupně zviditelňoval jemným



Nikos Armutidis, Socha, 2005, laminát, 60 x 50 x 120 cm

nanášením barev, gratáže, to byly skutečně sdírané či seškrabávané vrstvy barev, předtím nanesených na plátno, samozřejmě také stále umístěné na zvolený objekt. Jaroš si samozřejmě uvědomoval originalitu svého objevu, která mohla vést k velice subtilním výsledkům, včetně jemných monochromů... Brzy objevil dva typy struktur, které mohl na malířské plátno přenášet – jednak to byly nijak nemanipulované detaily autentických situací, počínaje ploty nebo kmeny stromů až po momentální situace, objevivší se na cestě... Ale mohl také některé elementy dál uspořádávat. To zřejmě souviselo s jeho zájmem o písmo, které se osamostatnilo již v některých jeho předcházejících malbách – a on začal vytvářet své parafráze znaků zase samozřejmě z materiálů, které do té doby do světa umění nepatřily a on jej do něj krásným duchampovským gestem přenášel ... A jaký byl rozdíl mezi dobou a životními postoji Duchampovými a Jarošovými, to verifikují jeho obrazy.

Důsledně vytvářel struktury, které měly jedno pojmenování a tedy jeden druh užitých objektů - Petržele, Lopuchy atd., celý ten svět, bezprostředně spjatý s tím „obyčejným“ každodenním životem kolem nás... Jeho koncept je jedinečný v tom, že jednak odkazuje k tomu nejobyčejnějšímu prostředí, ve kterém žije většina z nás, a že v něm nalézá nové umělecke poselství právě díky jeho transferu do světa umění prostřednictvím tak klasického a kulturotvorného média, jako je právě obraz. Navíc škálu svých materiálů brzy obohatil o nálezy na té své polní silnici, ať to byly hřebíky nebo kusy plechu: zase z nich vytvářel parafráze textů či struktur, neboť měly velice blízko ke strukturám ryze přírodním... A protože je nejen autorem, ale také restaurátorem, dostával se do míst, kam se my nedostaneme - proto asi začal sbírat barokní hřebíky, které by se jinak po opravě musely zahodit... A když jich měl celou řadu, mohl jimi na několika obrazech zase parafrázovat jakýsi

mnohem expresivnější, v nichž se má naopak mnohem více uplatnit autorský výraz... Tuto jeho cestu autora konceptuálně pregnantně podložených a přitom vždy díky syntaxi a barevnosti jako paralela imanentního řádu přírody působících obrazů představuje jihlavská výstava. Opět ale nemohu alespoň heslovitě nezmínit, že od roku 1997 dělá příležitostně akce, nejčastěji při vernisážích svých přátel-výtvarníků (neboť je jedním z těch mála, jimž není lhostejné, zda možnost veřejné reflexe mají i kolegové, nejčastěji z T.T. klubu), které jsou zvláště ironické i „perziflážovitě“, ale zároveň přinášejí nové subtilní poselství. A dalším posunem jeho zájmu o „tu nejvšednější přírodu kolem nás“ jsou již obsáhlé cykly maleb i asambláží, zaznamenávajících nebo přímo fixujících formy jinak odhazovaných banánových slupek - někdy parafrázuji jakési quasipísmo, jindy dřív lidské postavy. A pro mne skutečně velký posun představují kovové reliéfy, přesně



Libor Jaroš, *Rám od Voršilek*, 1997, akryl, plátno, 140 x 200 cm

neznámý text, ale především je - dávno neužitečné - znovu vnesl do světa umění. Jedinečnost Jarošových maleb je právě v tom, že jeho přesný koncept dovoluje transponovat do světa umění objekty či vizuální poselství, jež jsme do té doby jako umělecké nevnímali. Přitom můžeme sledovat, že autorova interpretace těchto objektů (již lze vnímat také jako hravý odkaz k vážnosti české strukturální abstrakce šedesátých let), se postupně mění. V devadesátých letech byly jeho obrazy subtilní, lyrické, někdy monochromní, aby krása objeveného zůstala maximálně zachována. Postupně se v posledních letech objevují záznamy

přezvětšených tvarů - opět zploštěných slupek. Tedy něco zcela banálního se stává monumentální de facto sochařskou formou... A ještě začal vznikat úplně jinak významově exponovaný cyklus, vycházející z citací konkrétních nástropních maleb, které sám restauroval: nyní tematizuje právě fenomén odkrývání, hledání i geometrickou syntax jednotlivých sond. Takže cesta další tvorby je před Liborem Jarošem přinejmenším již naznačena, což samozřejmě neznamená, že své obrazové záznamy obyčejných situací zcela opustí...

Svítání

K plátnu Jiřího Lindovského z roku 2006

Ladislav Daněš

Současná tvorba Jiřího Lindovského může být i pro zasvěcenější čtenáře překvapující, neboť autorův celostátní věhlas je neustále spojován především s jeho rýsovanými kresbami přístrojů z 80. let minulého století. Skutečností ovšem je, že Lindovský se již více jak jedno desetiletí zabývá jinou problematikou. Totiž „znovuzkříšením“ zájmu o tradiční námět pokojového zátiší. Lindovský, ač nepochybný ctitel a obdivovatel svých dávných předchůdců, je však tvůrce veskrze současný. Nemělo by nás tedy překvapit, že místo idylicky působícího „měšťanského“ pokoje si vybral pro glosování současného světa prostředí nejprůzračnější. Tedy kancelář jako jeden ze symbolů současné doby, jejíž naleštěný chlad nezadržitelně proniká jako sněh i do našich příbytků. Ten obraz známe asi všichni: na stole poblikává počítač a před ním ční jako další ze symbolů dneška polohovací otáčecí židle. Obojí působí neosobně, ostatně jako vše, co není vyrobeno z živého materiálu. Podivný svět, jenž vytvořili lidé pro jiné lidi, aniž se zamýšleli nad tím, jaké důsledky to může přinést. Lindovský ale není kritik společnosti. A je-li přece jen jejím nehalasným kritikem, tak na jakémsi vyšším stupni. Nelze si totiž nevšimnout, že jeho kancelářská zátiší či zákoutí nás nenápadně, přesto důrazně, vybízejí k vlastnímu přemýšlení o světě a vztazích v něm. V tom vlastně tkví zdánlivý paradox Lindovského současné práce, neboť až na několik výjimek v podobě sádrového modelu svalovce, používaného v hodinách anatomické kresby, není v jeho dílech lidská postava přítomna. Tu zpřítomňuje – podobně jako například u nizozemských starých mistrů – vzájemná významová provázanost zobrazených předmětů, kterým výtvarník věnuje tolik pozornosti, že nám dokonce předestírá pohled do jejich nitra, do jejich konstrukce, respektive vnitřní struktury(!). Svět zobrazený v autorových pracích z posledních let je tedy jak světem řekněme na první pohled reálným, tak světem metaforickým.

Jedním z vrcholných ukázek tohoto umělcova přístupu je obraz *Svítání* z roku 2006, provedený

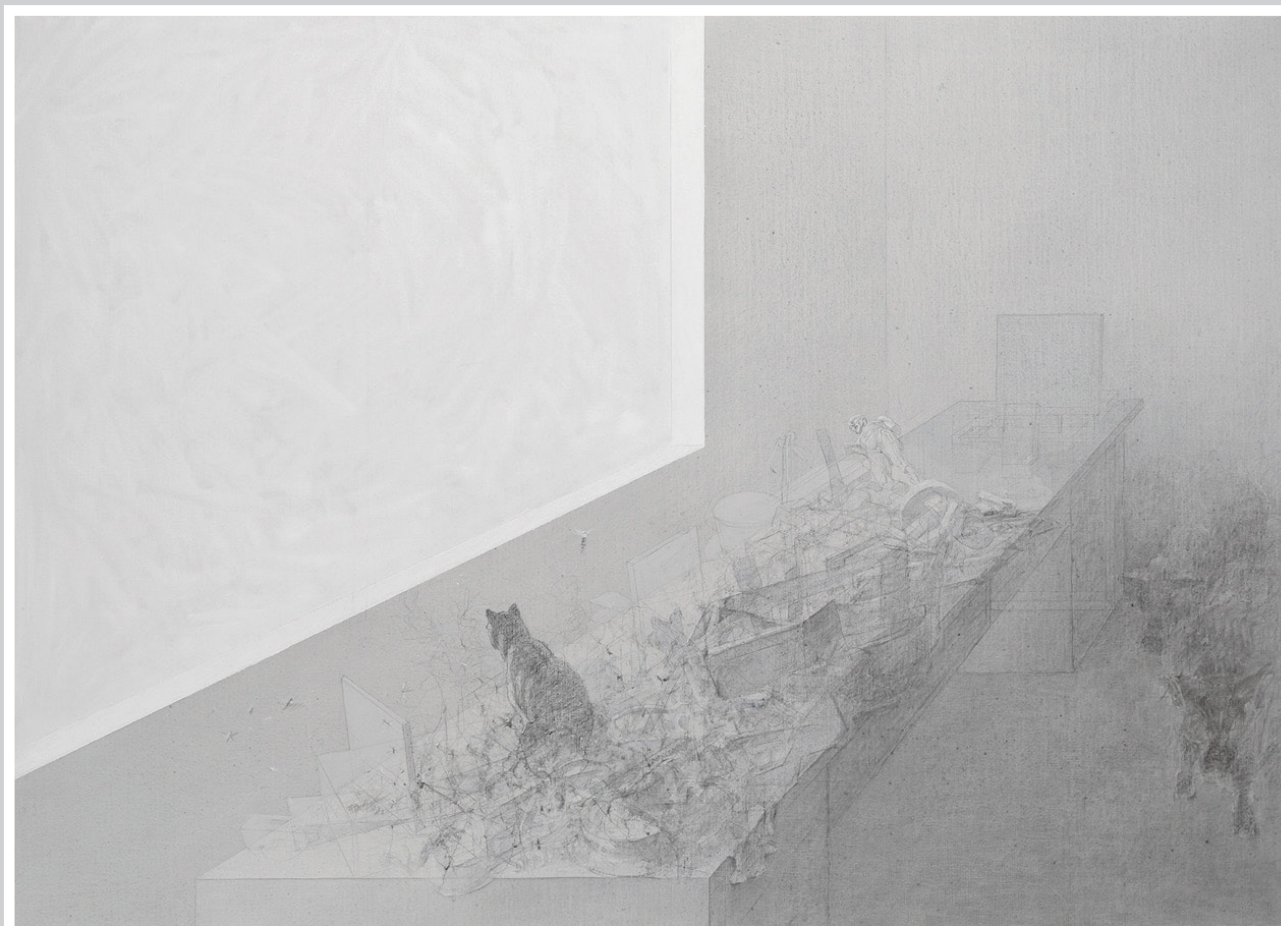
na plátně v pozoruhodné kombinaci uhlové kresby a akrylové malby. Jeho dominantu tvoří kočka dřepějící napůl ve střehu a napůl klidně na desce stolu hustě pokryté zvláštní směsí předmětů. Není bez zajímavosti, že podle vyjádření samotného autora se při ztvárnění kočky nechal volně inspirovat diorytovou plastikou olomouckého sochaře Rudolfa Chorého, která je v majetku Muzea umění Olomouc (*Kocour*, 1980). Skutečné pohlaví zvířete je tedy nepodstatné. Naopak patrně klíčový pro výklad obrazu je jeho pohled. Kočka, víceméně natočená hřbetem k divákovi, totiž upírá se zjevnou soustředěností svůj zrak mimo místnost skrze pomyslné obrovské okno, které zaplňuje přibližně celou třetinu plátna. A zde stojíme před záhadou. Za oknem totiž není nic vidět. Ba co víc, při delším pozorování obrazu si dokonce přestaneme být tak zcela jisti, zda vůbec jde o okno, anebo spíše jen o jeho metaforu vyjadřující nezádržitelnost plynoucího času pohlcujícího civilizaci za civilizací. Vzhledem k očividnému zdůraznění bílé barvy – nanesené na podklad v poměrně husté pastě fixující jednotlivé tahy štětcem – však není vyloučeno ani to, že zde máme z pohledu evropského výkladu různých kulturních jevů co do činění rovněž s metaforou pozbytého (anebo snad znovu nabývaného?) jasného myšlení. Tím ovšem záhadnost obrazu nekončí. Sklouzne-li náš zrak k dolnímu pravému okraji, tak pod úrovní desky stolu spatříme k našemu úžasu dva přímo na nás se valící vepře, kteří i ve své nemotornosti působí zlověstně. Za nimi, úplně na konci stolu, jenž víceméně tvoří ideový střed umně upravené perspektivy, je pak zachycena, téměř coby ikona, obrazovka počítače. Jedním z hypotetických, byť jistě riskantních výkladů, by mohlo být, že i prostřednictvím těchto tak nesourodných motivů nás autor upozorňuje na nebezpečnost zmechanizovaného myšlení. V tom případě autorovo poukázání na hrozbu civilizačního zmaru pak už jen jakoby podtrhuje soška vyvráceného svalovce, ležícího před počítačovým příslušenstvím. Obrátíme-li však svoji pozornost zpět k motivu kočky, respektive pátravým okem prozkoumáme, čím je vlastně obklopena, pak nás, vedle stěží bližší popsatelného organického humusu či jakéhosi bujení, zaujme poletující hmyz. Pomineme-li, že jejich tělíčka, držaná ve vzduchu prudce vibrujícími křídly, nápadně připomínají trupy letadel – jejichž motiv se v nesčetných podobách objevuje v Lindovského tvorbě od 60. let minulého století po další tři desetiletí, tak nás patrně zarazí nejen jejich nečekaná přítomnost v interiéru, ale i to, že kočka si jich vůbec nevšímá... V okamžiku, kdy si to vše uvědomíme, pak už zřejmě nebudeme daleko od přesvědčení přecházejícího v jistotu, že Lindovského obraz na první pohled nazvaný zcela bezproblémově *Svítání* není jen skvělým příkladem životaschopnosti žánrové malby, nýbrž rovnou mistrovským dílem svrchovaně se vyrovnávajícím s odvěkým a stále aktuálním tématem plynoucího času v polaritě příroda versus civilizace.

Jiří Lindovský, *Svítání*, 2006, kresba uhlím, akryl, plátno, 100 x 140 cm,
soukromá sbírka

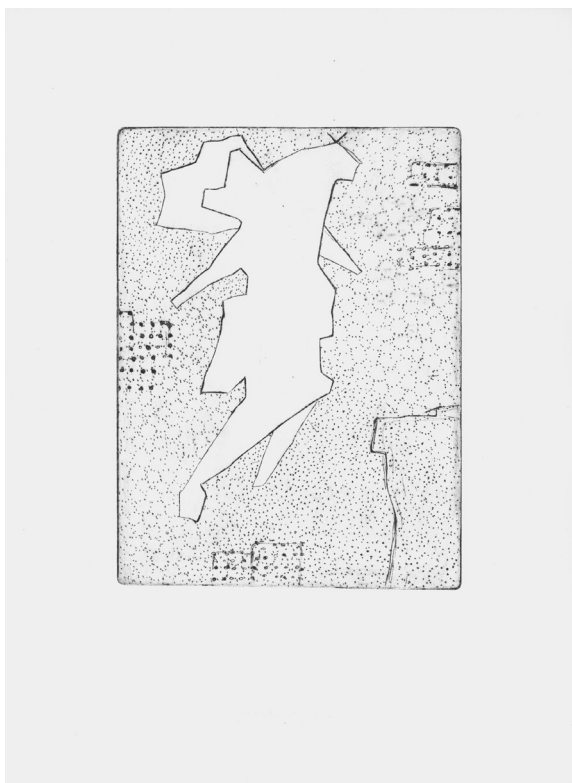
Jiří Lindovský

Narozen 25. dubna 1948 v Mankovicích. Malíř, kreslíř, grafik, autor realizací v oblasti užitého umění. Studia: Střední uměleckoprůmyslová škola v Brně, obor výstavnictví a aranžérství (1963–1967); Pedagogická fakulta Jana Evangelisty Purkyně v Brně (1967–1970, Jiří Hadlač); Akademie výtvarných umění v Praze, ateliér pro figurální a grafickou tvorbu (1970–1975, Ladislav Čepelák). Samostatně vystavuje od roku 1970, společně od roku 1969. Zastoupení ve sbírkách: Národní galerie v Praze; Národní technické muzeum v Praze; Uměleckoprůmyslové museum v Praze; Oblastní galerie v Liberci; Galerie výtvarného umění v Litoměřicích; Galerie H, Kostelec nad Černými lesy; Muzeum a galerie v Litomyšli; Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění; Moravská galerie v Brně; Alšova jihočeská

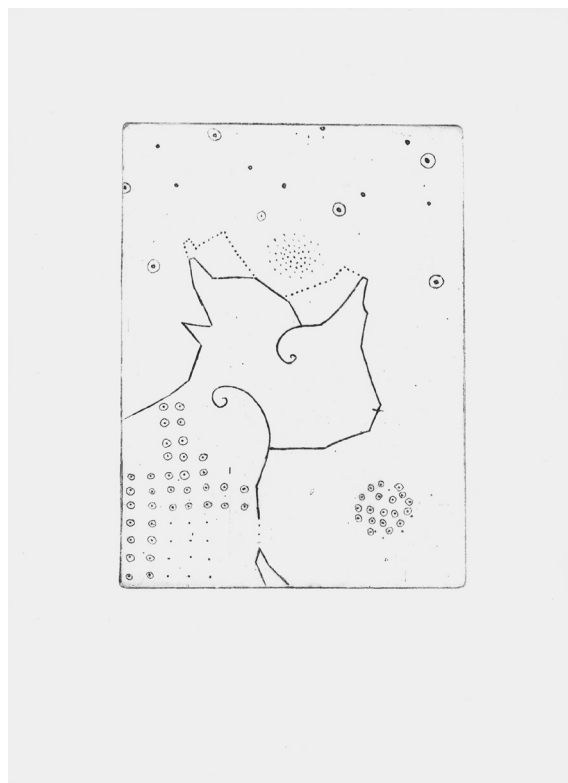
galerie v Hluboké nad Vltavou; Fundació Joan Miró, Barcelona; Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden; Muzeum Narodowe, Szczecin; Muzeum Narodowe, Warszawa; Space Gallery, Nishinomia; Museo del Arte Contemporáneo, Buenos Aires. Ceny: Bronzová plaketa Premi Internacional de Dibuix Joan Miró 1983, Barcelona. Základní literatura: 1995 YB [Boháčová, Yvonna]: heslo Lindovský, Jiří. *Nová Encyklopedie výtvarného umění, A–M*. Praha, Academia 1995, s. 452. – Jiří Lindovský. *Práce z let 1967–2002*. [Publikace k výstavě]. Texty Ladislav Daněk, Jiří Valoch, Pavel Zatloukal, Jan Kříž, Jiří Hůla, Jiří Fiala. Olomouc, Muzeum umění 2002 [podrobná biografie a bibliografie]. – Jiří Lindovský. *Retrospektiva*. [Katalog výstavy]. Text Vlastimil Tetiva. Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie 2007.



Lubomír Jarcovják

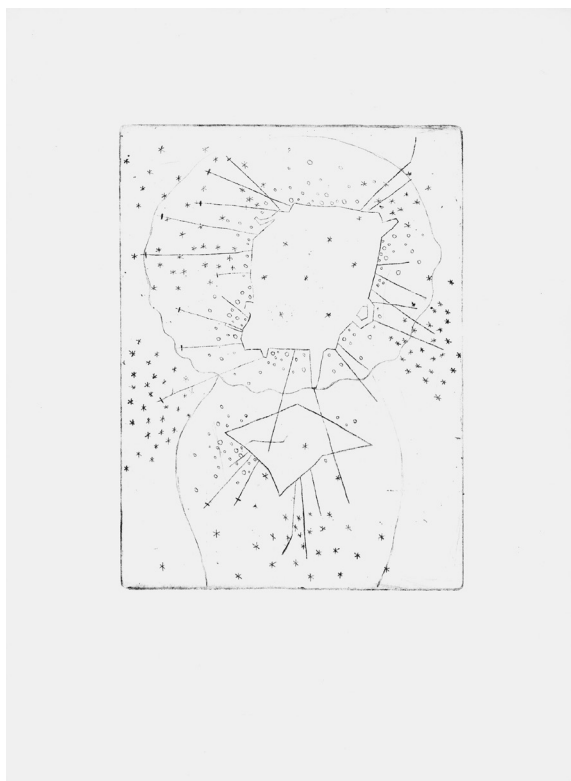


Aleš Loch, bez názvu, 2007, čárový lept, 135 x 100 mm, Stébľa zkoušet

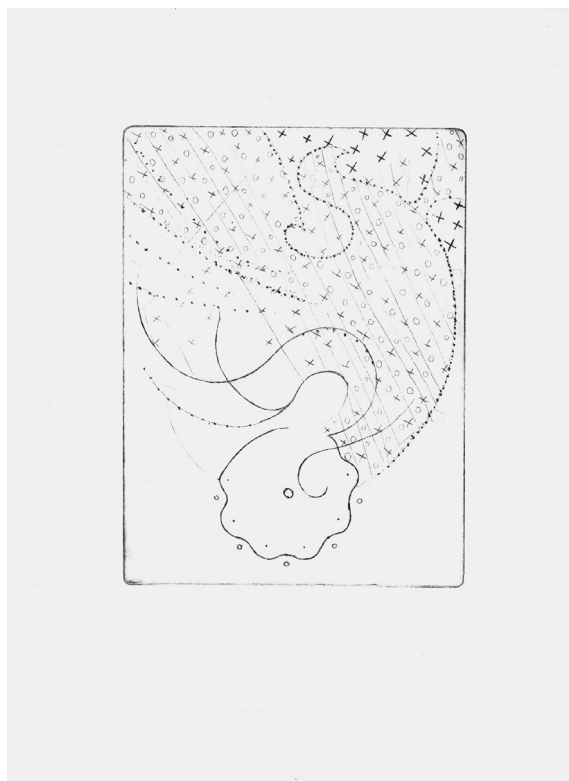


Aleš Loch je perfekcionista. Nepřipouští si vlivy na své konání, a to se týká i mimoumělecké oblasti. Jeho vize se ustálily v černé a bílé, v linii a ploše strukturované leptadlem nebo mechanickými zásahy. Vše dotahuje k co nejdokonalšímu naplnění vlastní představy do důsledku. K tomu mu výborně slouží grafický proces - vytváření matrice, nanášení barvy, využívání technologického zařízení a prostředků, plocha papíru, mnohdy dotvářená mechanicky do třetího rozměru - možnosti, které obor grafiky nabízí, využívá v plné míře. Objevování je mu vlastní a k tomu mu osudově tisk (nyní převážně z hloubky) nabízí možnost, jak realizovat to, co považuje za

vhodné. K zminěné černé a bílé dospěl postupně. Jeho prvotní tisky vycházející z reality a školních zadání vykazují barevnou kulturu a v mnohovrstvých soutiscích z různě zpracovaných povrchů tiskové formy získávají hloubku, tajemnost, ale jsou i blízko zpodoběnému konkrétnu. V těchto souvislostech musím zmínit i práci s nalezenými ocelovými plechy, na kterých je již asi nějakým podivným magnetismem a korozí vytvořen motiv, který pomocí leptacího procesu a i jinými zásahy dokáže Loch zachovat a vtisknout mu vlastní koncept souznící s jeho invencí převáděnou jindy z kresby do grafického listu. Štěstí přeje připraveným.



Výrazným předělem v Lochově uměleckém postupu je jeho absolventská práce na Zlínské soukromé vyšší odborné škole umění, o. p. s. (studoval obor Grafická tvorba). Dal jí název Uvnitř a vně skleněným kladivem. Zde se myslím naplno ukazuje dosavadní směřování ke zmíněné černé a bílé. Každý list souboru je natolik autonomní, že ob stojí samostatně a v celku se vše násobí, bez hluchoty nebo zadrhnutí. Kompozice jsou bohaté i při použití minimálních technických prostředků. Poetické vyznění tohoto celku souvisí jistě se setkáním s básníkem Jiřím Marečkem. Vytvořili spolu nízkonákladovou bibliofilii s názvem Stébla zkoušet. Zde stejně jako u dalších posledních tisků



je znát, jak pracně Aleš Loch zachází s linií. Tvary nabývají objemů medúzy, jsou étericky ladné, v prostoru se pohybuje nebo visí něco zvláštního, přitom známého, pozitivně, sympaticky naladěného.

Práce Aleše Locha jsou z oblasti tradiční volné grafiky. Ukazuje, jak je tento obor otevřený a nevyčerpatelný. Nehledá laciné efekty, svůj prostor v oboru dobývá po vlastní cestě.

Mýty kunsthistorie - antilexikon

(seriál od sousedů)

Miroslav Zelinský

Kritische Berichte jsou časopisem pro kunsthistorii a kulturní historii. Vydává jej čtvrtletně Ulmský spolek pro kulturu a kulturní vědy (podle bádensko-würtemberského Ulmu) od r. 1973, redakce ale sídlí v jednom z nejstarších univerzitních německých měst, hesenském Marburgu. Detailní informace včetně obsahů jednotlivých čísel najdete na stránkách www.ulmer-verein.de. Vyčtete z nich mimo jiné, že zaměření listu se nejčastěji vztahuje k moderní kunsthistorii, k její metodologii, k moderně a jejím historickým a budoucnostním souvislostem. Druhá velká oblast zájmu se soustřeďuje na genderová studia. Ve 3. čísle roku 2007 publikovala redakce mírně provokativní cyklus studií pod společným názvem Antilexikon, s podtitulem Mýty kunsthistorie. Najdete zde hesla jako Současnost, Odmítání, Stuktura, Nová média, Anticipace, Moderna atd. Celkem

jich je v čísle představeno 22. A když Antilexikon, tak jsou také uvedena v obráceném abecedním pořadí. Na laskavou a neodolatelnou výzvu redakce revue Prostor Zlín přeložím v letošním ročníku pro každé číslo jedno vybrané heslo, a nevytratí-li se jejich aktuálnost, ochota redakce a síly překladatele, možná dojde i na pokračování. Dnes tedy poprvé a hned o

Odmítání

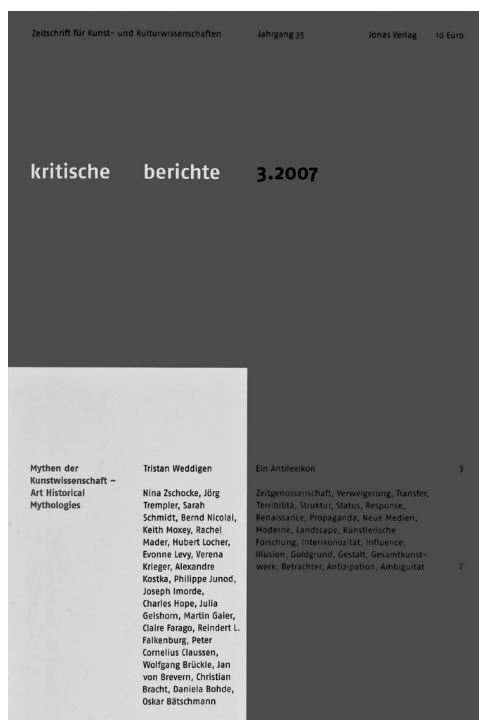
Jan von Brevern

I Would Prefer Not To. V jednom aktuálním turistickém průvodci Prahou čteme o českém architektovi Josefu Chocholovi toto: „Za vrchol jeho tvorby se označuje nájemní dům v Neklanově ulici č. p. 30 dokončený v r. 1914. Stejně jako předmět v kubistickém obraze odmítá tato budova jednorozměrný náhled.“^{1/}

To, co nás u pubertálního mladíka nebo vzdorovitého úředníka rychle pohorší, se u obrazů, soch a budov očekává: být odmítán. Umělec se vzpírá – trhu, duchu času nebo přímo celé měšťácké tuposti – to víme a oceňujeme nejpozději od roku 1855, kdy Gustave Courbet postavil salonním unuděncům, a pro výsměch sobě samému a jiným podobným Pavillon du Réalisme jako boudu z prken (*šlo o reakci na výběr poroty pro Světovou výstavu 1855 v Paříži, pozn. překl.*). Ale už Michelangelo Buonarroti, jak známo, odmítl poslušnost papeži a Caspar David Friedrich, abychom skočili znovu do 19. st., odmítl dokonce výstup na Watzmann (*ač je autorem jednoho z nejslavnějších obrazů této kruté německé alpské stěny, pozn. překl.*) Není v žádném případě cílem tohoto článku zpochybňovat, že umělci smejí, či snad dokonce musejí vzdorovat. Ale budova? A obrazy?

Ve shora uvedeném a náhodně zvoleném příkladu jde o „jednorozměrný náhled“, kterému nájemní dům, paralelně s kubistickými obrazy, vzdoruje. Není zcela jasné, jak je takový jednorozměrný náhled uskutečnitelný. Musel by být asi nějak lineárně uspořádaný, ale o to zde nejde. Naproti tomu je zjevný právě rozhodující aspekt odmítnutí: vždy musí být něco odmítnuto nebo něco musí něco jiného odmítat. Zní to banálně, podstatné ale je, že toto Něco jiného je to tzv. normální. Bez toho by nebylo žádné odmítnutí možné – a kdo ví, možná ono Normální je tomu Odmítajícímu přímo souzeno. Někde tam venku, jak říkají shora uvedené věty, musí být mnoho budov, které se chovají zcela normálně, odpovídají všem očekáváním a nás, jako každá rozumná budova, zvou k jednorozměrnému náhledu.

Úplně normální obrazy. Hledání úplně normálního obrazu se ukazuje jako překvapivě obtížná troufalost.^{2/} Jen sotva je tím míněno zobrazení krásné alpské krajiny nebo madony s dítětem. To už by nevyhnutelně a netrpělivě za nejbližším rohem čekal kunsthistorik a někomu vysvětloval, že krajina brání v přístupu k podstatě a panenská madona očnmu kontaktu. A dokonce u dětských kreseb a amatérských fotografií, které se zatím chovaly zcela nenápadně, je jaksi věci cti, jakmile



Obálka časopisu Kritische Berichte, číslo 3, rok 2007

se vynoří v uměleckém kontextu, slavný „jednoznačný způsob čtení“ alespoň odmítnout. Je to jako s nejnovějším pracím prostředkem, který je minimálně x-krát účinnější než ty běžné. Ale už jste někdy zkusili koupit běžný prací prostředek? Bez jarní svěžesti a ochrany barev, nikoliv jako gel, ani se zvlášť měkkým a hřejivým účinkem na prádlo, ani aktivní proti třesňovému sirupu, majonéze nebo nutele? Jde o něco nemožného. Právě tak málo pravděpodobné je najít zcela a úplně obyčejný obraz. Pro čisté svědomí by mělo být řečeno: „Tento obraz dovoluje jednoznačný výklad. Odpovídá to našim vizuálním zvyklostem a potvrzuje naše běžné kategorie vnímání.“ Jak má takový obraz ale vypadat?

Co však potom znamenají řeči o odmítání obrazů? Jsou to jen bezvýznamná tvrzení o samozřejmostech? Takové jakési prázdné antropomorfismy, které používáme tehdy, když nás už ale vůbec nic nenapadá? Nebo je „odmítání“ v protikladu k vlivné metafoře, která nám ve smyslu Hanse Blumenberga může prozradit něco o základním stavu našeho (kunsthistorického) myšlení? Zvedám zde hlas přirozeně pro tuto poslední zmíněnou variantu, už jen proto, že přichází s takovou pěknou pompou.

Opravdu dobré obrazy. Ne vždy je to, čemu obraz vzdoruje, tak zdatným fiktivním protivníkem jako pojem „jednoznačný náhled“. Někdy se zdá, že obrazy stojí před rozhodnutím: mohou se něčím připojit, anebo taky ne. V jednom opět náhodně zvoleném vystoupení z r. 2002 se o dvou obrazech Paula Klee říká:

„Abstraktní významové prvky obrazu (Die erhabene Seite) stojí v opozici k pozici malíře v konceptu Bauhausu, ve kterém malířství muselo hrát služebnou roli. Obraz Paula Klee tuto podřízenost odmítá /.../ Paralelně k obrazu Die erhabene Seite, který je v barvách Bauhausu navržen, namaloval Klee ještě druhou verzi Die heitere Seite, který barevné řešení Bauhausu odmítá.“^{3/}

V těchto obrazech se nedá odmítnutí až tak snadno rozeznat: v prvním případě je nutné nejprve odštěpení abstraktních významových složek, ve druhém jsou nezbytné informace o tom, které barvy zrovna Klee na paletě neměl. Vlastně by se mohlo akceptovat, že autorka chtěla říct: „Klee odmítl podřízenost.“ Pak by debata o odmítání obrazů byla jen možností jak obeplout biografické nebo psychologické mělčiny. Ale já ve skutečnosti nevěřím, že je to celá pravda. Jde zde skutečně o obrazy a jedná se zde o podobnou strategii zviditelnění, jaká v prvním citátu ve výroku o vrcholu tvorby architekta Chochola už podobně zazněla. Implicitní tvrzení vždy zní: „Odmítaný obraz je zajímavější umělecké dílo.“ A skutečně by se mohly nové kapitoly dějin umění chápat jako pokus jak udělat obrazy zajímavými. Odmítání by se potom stalo, samozřejmě teprve od 20. st., kunsthistorickou strategií, jak vyrábět významná umělecká díla. Nemohlo by také nepoznamenat uměleckou tvorbu jako takovou a trh s uměním. Nemělo by současné umělecké dílo s inovativními ambicemi všeobecným očekáváním přinejmenším oponovat? Autoři knihy s názvem Kunstkaufbuch

(něco jako návod k nakupování umění, pozn. překl.) – jakéhosi rádce pro sběratele a všechny, kteří se jimi chtějí stát – na to mají jasnou odpověď: „Inovativní umělecké dílo by mělo oponovat všeobecným očekáváním.“^{4/} A odmítání, to bych chtěl zdůraznit, je noblesnější formou oponování. Opravdu dobré obrazy arciže odmítají, bez toho, aniž by se jim to muselo říkat.

Řeší odmítání problémy? Odmítající obrazy Paula Klee svědčí o tom, že odmítání by se pro dějiny umění mohlo stát produktivní ještě z jiného důvodu. Gottfried Boehm ve své předmluvě k německému vydání knihy Georga Kublerse Die Form der Zeit (Forma času) ukazuje na základní rozpor dějin umění, tedy že „buď kunsthistorická analýza směřuje k uměleckému charakteru díla, a pak se ztrácí historický kontext, nebo je dílo popsáno jako součást historických podmínek, a pak se nekoná vymezení umělecké struktury.“^{5/} Odmítání, dalo by se spekulovat, by mohlo být možností, jak tomuto problému čelit. Skrze ně se může etablovat spojení, byť pravda slabé, mezi nesrovnatelně jasnými sférami díla a dějinami. Obrazy Paula Klee se prosazují proti dějinám (Bauhausu), uchovávají si svůj „umělecký charakter“ – dějiny jsou sice dílem odmítány, díky nim se však díla stávají srozumitelnými. Je ovšem otázkou, zda se takové pojetí umění, díla či dějin dá použít při nákupu...

Touha po odmítnutí. Obrazy, přinejmenším malby nebo kresby, jsou nejprve věcmi. A... věci neodmítají. Jsou prostě zde a naše vizuální stereotypy, ideologie a způsoby čtení jsou jim lhostejné. Dalo by se snad říct, že u této totální lhostejnosti vůči nám se jedná o elementární, bazální odmítání, pak by ovšem úplný souhlas s odmítnutím nebyl vůbec rozlišitelný. Právo věci, zdá se, spočívá právě v tom, že se nemusí ani rozhodovat ani ospravedlňovat.^{6/}

V poslední době slýcháváme o údajné „odolnosti“ obrazů (o „odporu“ jsme již mluvili), ale pomalu se obávám, že schopnost odporu u obrazů není taková jako např. u nohy od stolu, na kterou můžeme narazit, nebo na podlaze ležící věšák na šaty, o který můžeme zakopnout. Měli bychom se tedy přesněji ptát, odkud se bere naše potřeba odmítání, že tak toužíme po tom vidět ji v obrazech.

Poznámky:

1. Madeleine Reincke, Baedeker Prag, Ostfildern 2005, s. 271.
2. Ganz normale Bilder, ed. David Gugerli, Barbara Orland, Curych 2002.
3. Elize Bisanz, Malerei als écriture. Semiotische Zugänge zur Abstraktion, Wiesbaden 2002, s. 181.
4. Martin Leyer-Pritzkow, Klaus Sebastian, Das Kunstkaufbuch, Mnichov 2005, s. 39.
5. Gottfried Boehm, Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem, in: George Kubler, Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge. Frankfurt am Main 1982, s. 13.
6. Srov. Peter Geimer, Nur der Wasserhahn war Zeuge, in: FAZ 17. 2. 2007, s. Z3.

Kritische Berichte 3. 2007, s.11–15
Překlad Miroslav Zelinský, kráceno

K výstavě

Fenomén Baťa

zlínská architektura

1910–1960

Náměstí Práce ve

Zlíně I

Ladislava Horňáková

Díky zcela výjimečnému růstu a prosperitě firmy Baťa a vlivu Tomáše Bati se stal Zlín v meziválečném období moderním městským centrem s nezaměnitelným architektonickým stylem i životním tempem. Rozvoj města byl úzce spojen s výrobním areálem firmy Baťa, ležícím v jeho centru. Dodnes nese nesmazatelné a výrazné stopy specifického firemního architektonického pojetí. Charakter výstavby organicky vyrůstal z průmyslového stavebnictví a z architektury továrních objektů. Můžeme mluvit o industriální estetice celého města a industriálním modelu organizace života. Enormní meziválečná stavitelská činnost Tomáše Bati ve spolupráci s renomovanými architekty proměnila třítisícové městečko v aglomeraci s 43.500 obyvateli s unikátní funkcionalistickou architekturou. S odstupem více jak půl století si uvědomujeme, jak výrazné byly změny ve struktuře městského osídlení, způsobu života lidí i v jejich filozofii.

Rozsáhlý výstavní projekt Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910–1960 ve Veletržním paláci v Praze, připravený zlínskou galerií ve spolupráci s pražskou Národní galerií, poukazuje na prosperitu firmy Baťa, reprezentativnost, velkorysost, kulturnost a nadstandardní úroveň života ve Zlíně do konce 30. let. Prezентuje symboly města, dnes vysoce ceněné památky meziválečné funkcionalistické architektury. Seznamuje se Zlínem jako vrcholem prvorepublikového funkcionalismu a jediným důsledně budovaným funkcionalistickým městem v Evropě, ale také jako městem významných a často průkopnických vzdělávacích, kulturních, reklamních, filmových, vědeckých a výzkumných aktivit. Představuje také příklady expanze dokonale propracovaného baťovského systému unifikace a standardizace do celé republiky i do zahraničí – firemní obchodní domy a baťovské satelitní továrny a sídliště, rozesté po celém světě, které nesly přehledný rukopis zlínského řídicího centra. Řadu exponátů k této významné přehlídce, které budou veřejnosti představeny často poprvé, zapůjčily vedle pořadajících institucí zlínské archivy, Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně,

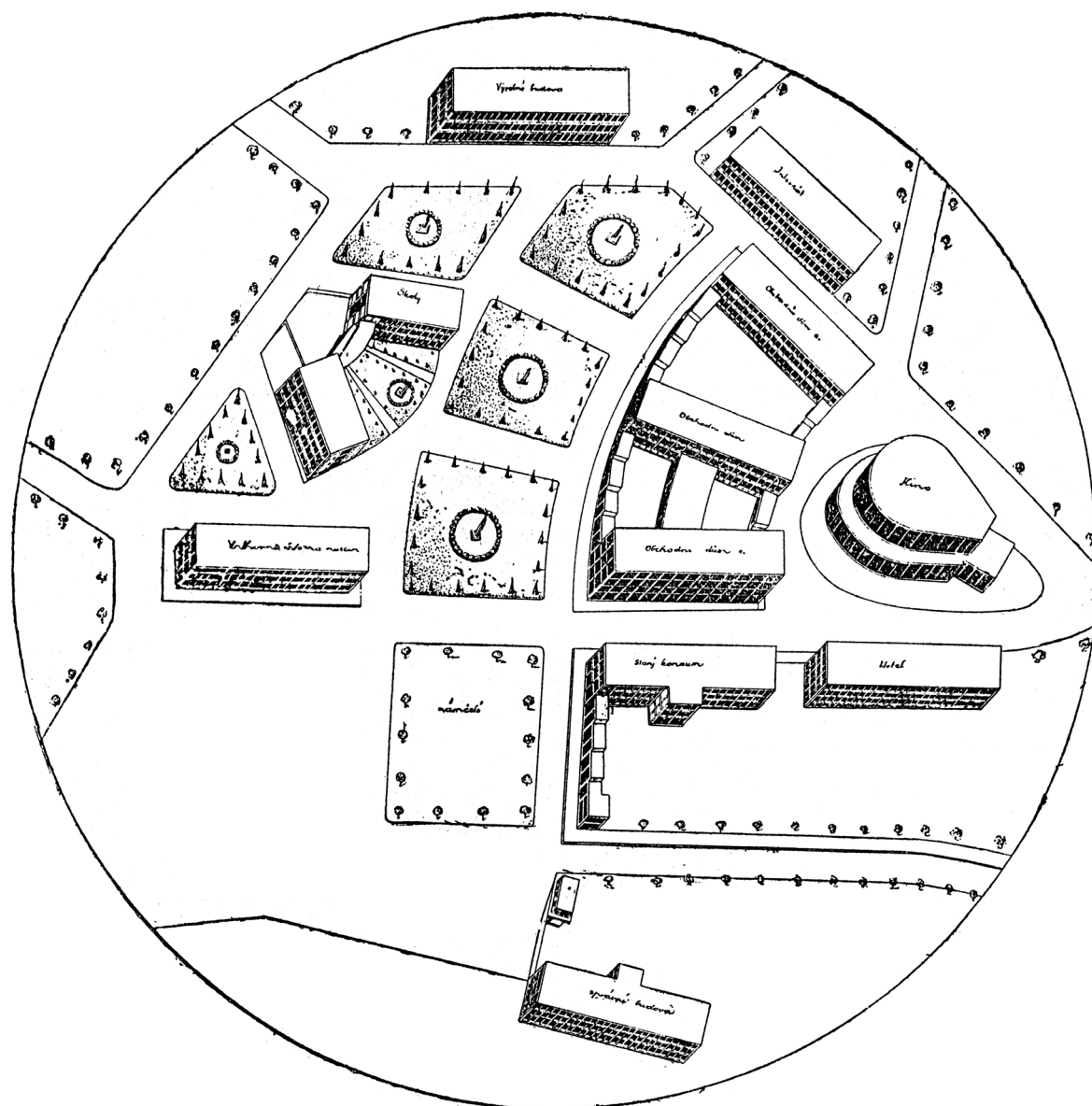
Muzeum města Brna, Národní technické muzeum v Praze a další významné instituce i soukromí sběratelé. Vznik, výstavbu, rozvoj i současný stav baťovských staveb ve Zlíně, i expanzi a výstavbu celých urbanistických celků u nás i v celém světě přibližují na výstavě fotografie, originální plány, množství architektonických modelů, nábytkové kusy, příklady obuvnické výroby, reklamní plakáty, firemní filmy i velkoformátové fotografie a texty. Výstava a doprovodná publikace přibližují široké veřejnosti významnou kapitolu v dějinách československé meziválečné architektury a v českých dějinách vůbec. V průběhu výstavy proběhne v květnu mezinárodní konference a jsou plánovány reprízy výstavy v zahraničí. Reprezentativní prezentace mohla být uskutečněna díky rozsáhlé finanční podpoře Zlínského kraje a Statutárního města Zlína.

Na stránkách Prostoru budeme v tomto roce v rubrice Architektura podrobněji představovat soubory dosud málo známých architektonických materiálů, prezentovaných na výstavě a týkajících se firemní meziválečné architektury. Významnou součástí jsou nerealizované vize předních českých architektů, zabývající se regulací dosud nedořešeného náměstí Práce ve Zlíně před vstupem do továrního areálu. Postupně představíme jejich nerealizované projekty.

Vize architekta Františka Lýdie Gahury

Hlavní architekt a urbanista Zlína F. L. Gahura ve svých prvních plánech města nové náměstí neřešil. V roce 1927 navrhl úpravu parku mezi závody firmy Baťa a městem Zlínem a vytvořil reprezentační prostor mezi právě realizovanými Masarykovými školami a prvním firemním obchodním domem – tržnicí. V roce 1927 napsal: „*Tato část před hlavní branou je určena k vybudování zeleného pásu (parku) pro hygienickou a estetickou izolaci starého města od továrních objektů.*“^{1/} V následujícím roce je ve firemním tisku Sdělení publikován článek s plánem pod názvem Budoucí středisko Zlína: „*Při pohledu na tento obrázek se nám točí hlava. Je to pohled, jak by jej*

Budoucí středisko Zlína.



František Lýdie Gahura, *Budoucí středisko Zlína*, 1928, KGVU ve Zlíně

viděl kreslič z aeroplánu. Či lépe řečeno, jak ho bude vidět v roce 1929, 1930 nebo i později. Dole po pravé straně vidíme správní budovu u brány našich závodů. Nad ní je Obchodní dům, který dnes stojí, vpravo od něho je hotel, na jehož uskutečnění připravuje se již stavební oddělení tichou ofensivou

ve svých kreslárnách. Kousek nad hotelem bude veliké kino a divadlo a hned vedle zase tři velké obchodní budovy. Nad nimi je nový internát, který již stojí - vedle něho je výrobní budova. Pod ní jsou školy, které byly 28. října 1928 předány veřejnosti, a pod nimi pak ještě jedna budova další. Mezi

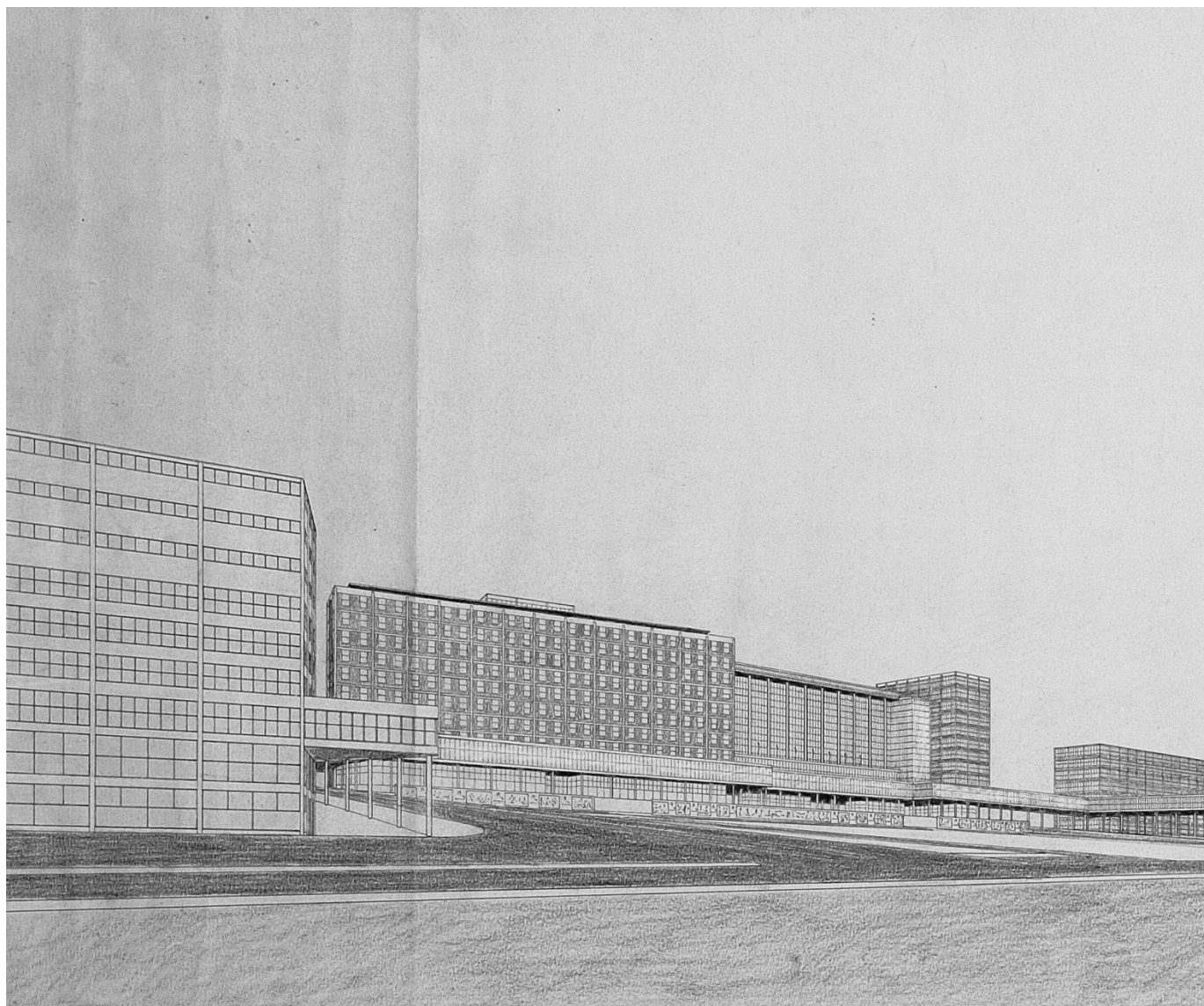


Letecký pohled na náměstí Práce, 60. léta, KGVU ve Zlíně

celým komplexem vytvořen bude pěkný boulevard s množstvím keřů a trávnickových ploch. Toto všechno je náš stavební plán, doufáme však, že se podaří našemu stavebnímu oddělení zdolat pro naše město tak významný stavební úkol.“²¹ Součástí těchto prvních zastavovacích plánů náměstí byl Gahurův návrh biografu Baťa, který předcházela projektu Velkého kina. Architekt při jeho řešení sice využil standardního konstrukčního systému, ale navrženou odlišnou dispozicí docílil rozponu 10 m při výhodě dokonalého vidění ze všech míst. Snažil se o dosažení akusticky dokonalé formy gramofonové roury. Na střeše mělo být divadlo v přírodě pro letní měsíce. Významný úkol z roku 1928, který si stavební oddělení vytýčilo, již nebyl realizován a je zajímavé, že se ve výše naznačeném duchu dále nepokračovalo a výstavba se odklonila před vstup do továrny.

V meziválečném období se Zlín rozrůstal nebyvalým tempem. Zvyšovaly se požadavky na životní úroveň i prostředí. Aktuální otázkou se stalo řešení reprezentativního prostoru před hlavním vstupem do továrního areálu firmy Baťa, nazvaného, jak jinak ve městě práce, než náměstí Práce. Původní městské náměstí s radnicí v centru historického Zlína ztrácelo totiž postupně svoji roli. Nové náměstí Práce se mělo stát, v duchu progresivních myšlenek moderního urbanismu a idejí ideálního průmyslového města, hlavním centrem a jakýmsi „obchodním, kulturním a společenským filtrem“, přes který zaměstnanci procházejí při cestě z práce do svých domovů. Také mělo být velkým

shromaždištěm zaměstnanců při významných událostech a oslavách svátku práce 1. máje. Zpočátku vznikala prostor nového náměstí živelně, náměstí bylo původně plánováno před rozevřenými křídly Masarykových škol, v místě pozdějšího náměstí Průkopníků. Lze soudit, že původně plánované náměstí by kapacitně nestačilo rychle rostoucímu počtu zaměstnanců firmy. V místě nově se formujícího prostoru náměstí bylo v letech 1927–1932 postaveno několik významných solitérů bez větší vnější návaznosti – první firemní obchodní dům – tržnice s kinem, obchodní dům a Velké kino od Františka L. Gahury a Společenský dům, navržený Miroslavem Lorencem a dostavěný Vladimírem Karfíkem. Již v roce 1931 František L. Gahura píše: „Průmyslová výroba je založena na spolupráci mnoha tisíc jedinců, soustřeďuje proto mnoho lidí na jedno místo. Toto místo stává se centrem veškerých zájmů člověka, který je na této kolektivní společenosti účastněn. Je samozřejmé, že musí být tento střed velikým prostranstvím, aby mohl pojmuti veškerou dopravní i pěší frekvenci... Je proto potřeba, aby velikost veřejných prostranství, kde se bude shromažďovati velké množství lidí, používajících čím dále, tím více autodopravy, byly tak velké, aby je bylo pokud možno přehlédnouti jediným pohledem. Takové prostranství jsme právě založili před vchodem do závodů a oslavíme na něm letošní 1. máj.“³¹ Stále také zdůrazňuje, že je do města nutno vtáhnout co nejvíce les a zeleň. „Chceme tím posloužit zdraví i potěšení očí našich spolupracovníků a spoluobčanů.“⁴¹

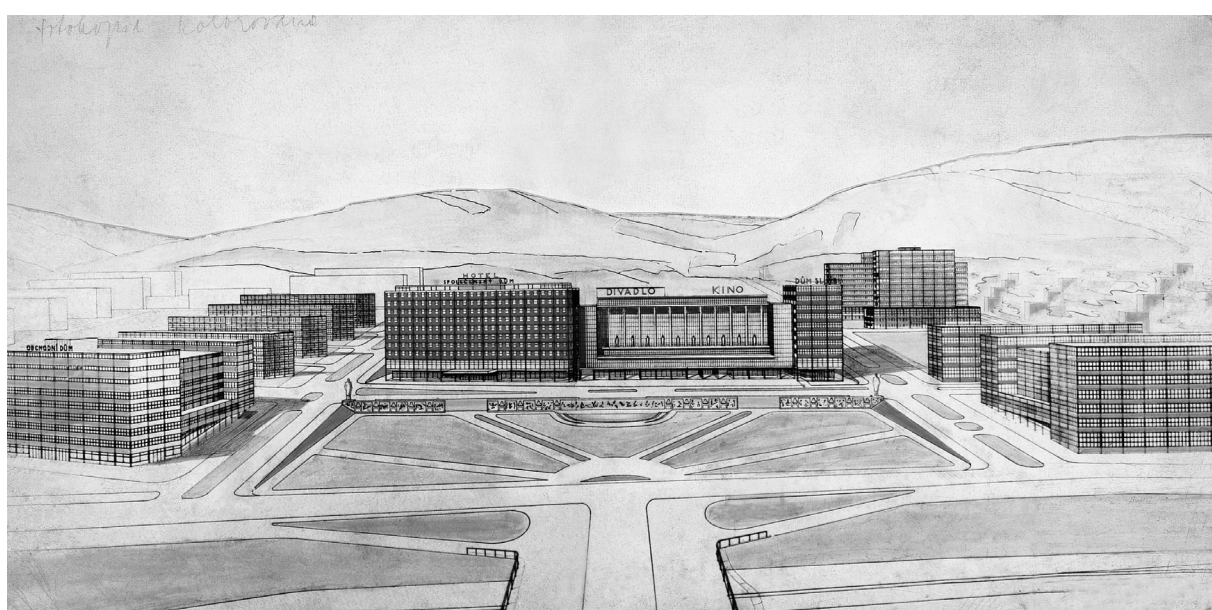
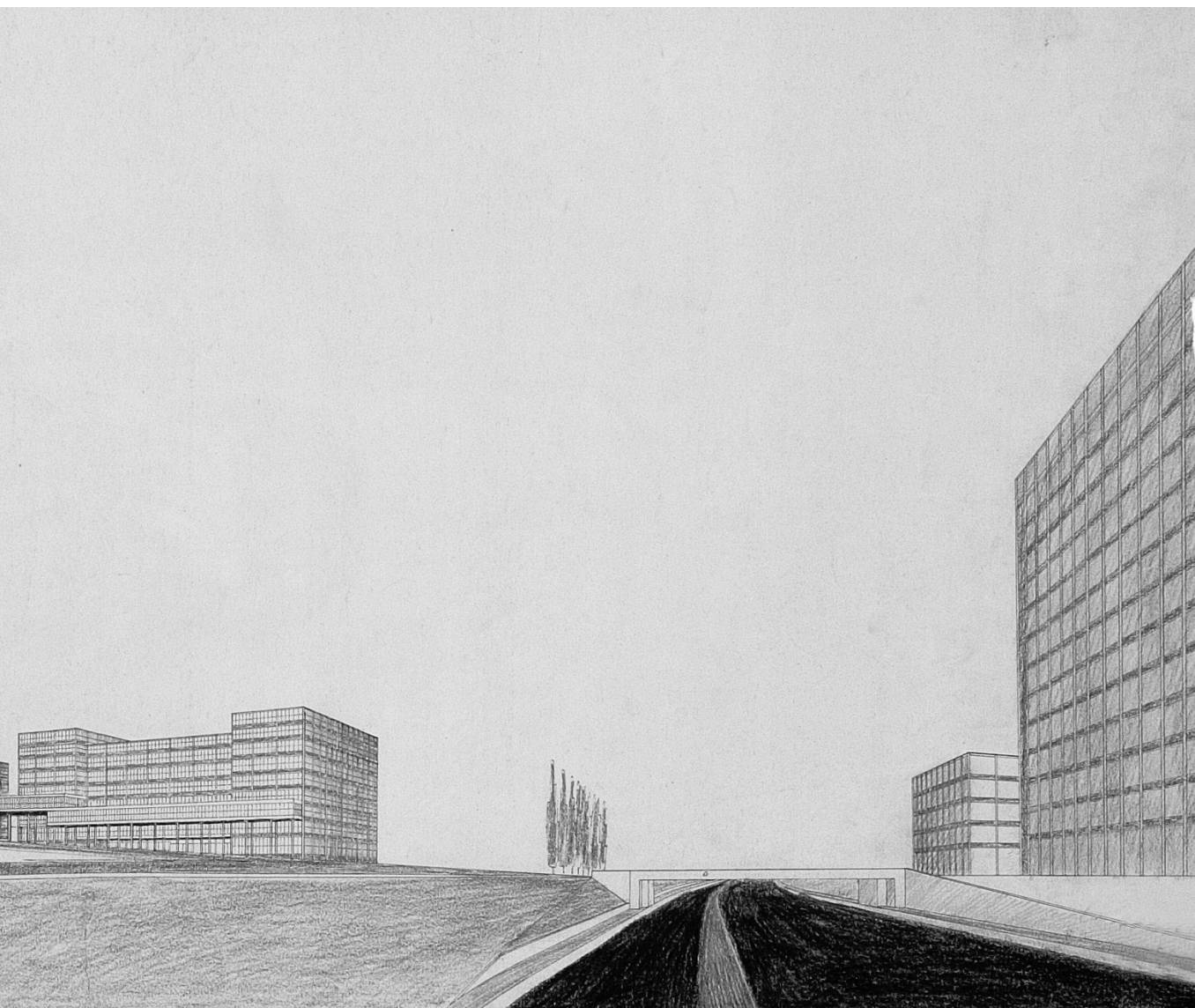


František Lýdie Gahura, návrh řešení náměstí Práce, Zlín, 1935, pohled k západní části, 54 x 76,5 cm, tužka, barevné tužky, Muzeum města Brna

Komplexním urbanistickým řešením zástavby náměstí Práce se začal F. L. Gahura zabývat až od roku 1935 a pokračoval v tomto úsilí do doby ukončení své činnosti ve Zlíně. „Podle toho, jak se rozvíjely Baťovy závody, tak se měnily i regulační plány nového průmyslového Zlína. Architekt Gahura myslel při jejich vypracování vždy o několik desetiletí kupředu. Vývoj pokračoval však daleko rychleji, než byly nejspolehlivější plány architekta. Ukazuje se, že velkorysé projekty veřejného prostoru nestačily již dnešku a tím méně zítřku. Příkladem toho je na příklad náměstí Práce, vzniklé ve své nynější podobě v roce 1931. Nyní, po čtyřech letech, již je vypracován plán na jeho přestavbu tak, aby se stalo skutečným pracovním a společenským střediskem nového Zlína.“⁵¹ Gahura plánoval přenesení konstrukce stávajícího kina do jižní fronty ke Společenskému domu a nově projektované budově divadla. Zbořen měl být dvojpodlažní sociální ústav a západní část náměstí by uzavřel čtverhran budovy veřejných úřadů a za ním budovy městských lázní, ústřední prádelny a desítipodlažní několikakřídlý mrakodrap ústředního nemocničního ústavu. Na východní straně měla být stržena tržnice. Dominantou se

měla stát na severní straně náměstí nová správní budova o 15 poschodích a šířce 185 metrů. Před tímto mrakodrapem měly být velké travnaté plochy a vlastní náměstí. Mělo zabírat plochu asi 38 tisíc metrů čtverečních, stát se největším náměstím na Moravě a vyrovnat se i Václavskému náměstí v Praze. Doprava před vchodem do Baťovy továrny měla vést v průkopu třicet metrů širokou třídu Tomáše Bati a být překlenuta plošinou.

Svůj záměr F. L. Gahura popisuje: „Náměstí Práce ve Zlíně jest místem, kde se soustřeďují hospodářské i kulturní zájmy obyvatelstva zlínského kraje. Bylo zapotřebí rozřešiti proto především usměrnění problémů dopravních, t.j. hlavně dopravy dálkové, místní s vysokým stavem pěších i cyklistů. To proto, že do náměstí ústí 1. hlavní vchod závodů fy Baťa a. s., 2. Okresní silnice Zlín - Březnice, 3. prochází okresní silnice Otrokovice - Květkovice - Zlín - Vizovice. Toto poslední řeší návrh, mimo úroveň průkopem a přemostěním hlavního vchodu do továrny. - Vozovky místní dopravy procházejí objíždkou celého navrženého svahovitého prostoru, stoupajícího 8-10 %. Střed rovinně upravený, určen dopravě pěší a parkové úpravě. Náměstí Práce bude



František Lydie Gahura, návrh řešení náměstí Práce, Zlín, 1936, 90 x 365 cm, tužka, barevné tužky, akvarel, Muzeum města Brna

sloužití umístění Společenského domu, který se má rozšířit o dalších standardních 17 polí na délku, z nichž poslední 3 pole jsou určena „Domu služby“. Celá fronta, která bude ovládat stranu jižní, bude soustřeďovat také vchody do divadla a kina, které jako dva zadní trakty budov přičleňují se k celému bloku Společenského domu. Přízemí Společenského domu bude z velké části věnováno pasážím pro pěší frekvence ve tvaru podloubí. Do tohoto se budou právě soustřeďovat vchody všech částí budovy, a to do divadla, kina, Společenského domu a „domu služby“.^{6/}

Budova Velkého kina z roku 1931, vymykající se zlínskému stavebnímu standardu, byla součástí náměstí Práce. Měla být jen prozatímním řešením potřeby kulturního stánku v blízkosti továrny. F. L. Gahura byl autorem ideového návrhu celé stavby a jejího konečného tvaru. S ohledem na maximální rozpon a snadnou demontáž konstrukce zde byla poprvé v Československu použita svařovaná ocelová konstrukce, jejímž autorem byl ing. arch. Vtelenský. Velké kino, navrhované původně pro 2.000 diváků, mělo konečný počet 2.500 sedadel a stalo se největším kinem v republice. Ocelová konstrukce, ponechaná původně jako viditelná, měla heraklitovou výplň s vnější a vnitřní omítkou. Vnitřní stěny byly potaženy barevnou jutou, upravenou proti požáru a nataženou na dřevěných rámech k zajištění lepší akustiky. Šikmá podlaha ležela přímo na terénu, čímž byly ušetřeny prostředky na stavbu, celkový náklad na stavbu i se zařízením a sedadly byl 1 200.000 korun. Kino, postavené jako dočasná stavba, slouží dodnes po řadě úprav svému účelu. Kino mělo být přeneseno, aby jako součást rozsáhlého společenského komplexu budov uzavřelo jižní frontu náměstí spolu se stávajícím firemním Společenským domem a nově postavenou budovou divadla, kterou navrhl a podrobné studie včetně vnitřních interiérů vypracoval F. L. Gahura. Takto popisoval v roce 1936 svůj nový projekt: „Stavba železobetonová. Konstrukce jeviště a hlediště železná. Osvětlení nepřímé, umístěné za vnitřními stěnami v hledišti. Osvětlení hlediště bude možno barevně měnit žárovkami červenými, modrými a žlutými s možností střídání barevných profilů a střídáním světelných tónů, takže bude lze barevně zharmonizovat prostor hlediště podle psychologické náplně hrané scény. Také akustická harmonizace prostoru jest projektem navrhována. Podle charakteru činoherní divadelní hry, podle její náladové náplně má být doprovázena hra náladovou hudbou, vycházející ze stěn hlediště (sotva slyšitelnou), která bude při pozornosti diváka k psychologické náplni hry více podvědomě přijímána, než slyšena. - Jeviště jest navrhováno tak, aby bylo možno divadelní úpravy prováděti v nejrůznějších variacích podle názoru různých režisérů, kteří budou divadla užívat. Jest to především točna 18 m v průměru, rozdělená na tři soustředně do sebe namontované točny s možností samostatného pohybu. Točna s nejmenším průměrem 6 m bude současně propadlem. Osy točen bude možno přemísťovati i do jiných výstředně položených míst na jevišti. Prostory po stranách jeviště jsou tak velké, že bude možno použití připravených

vozů pro rychlou výměnu jednotlivých obrazů. K tomu jako prostředníka v přestávkách používáno bude přední scény 3 m hluboké a 22 m široké. Toto bude možno prohloubiti směrem do hlediště překrytím prostoru určeného orchestru. Kruhový horizont a propadla v podlaze jeviště budou doplňovatí zařízení: Obsluha instalací světelných a akustických bude možná po lávkách, po kterých se bude přecházeti; celá železná konstrukce, spojená ohnivzdornými dveřmi s pracovními lávkami v prostoru kolem jeviště. - Jeviště samo je bohatě dimenzováno, a to jeho šířka jest navržena 42 m a jeho hloubka 27 m mimo popsanou možnost prohloubení přední scény o 3 m překrytím orchestru. Ku konstrukci vnitřního prostoru v hledišti bude použito ocelové žebroviny „Ferox“ s připevněním plstových ploten na straně hlediště a se sádrovou hrubou omítkou v konstrukci. Divadlo má 1230 sedadel. Bude sloužití operním a činohrním představením kulturního významu. Kino - přenesení se celá konstrukce stávající budovy s přístavbou galerie, jeviště a novou úpravou vnitřku, takže nové kino bude mít 3 100 sedadel s přístavbou jeviště pro varietní produkce a revuální a operetní představení.“^{7/}

Gahurou bylo řešeno také celé obchodní centrum na náměstí řadou variant. Změny doznal v nerealizovaných projektech také obchodní dům. „Nynější rozsah je nutno zvětšiti pro lepší službu zákazníkům, jichž oblibě se těší obchodní dům. - K tomu účelu přistaví se další křídlo k nynější budově a spojí se středním traktem, který bude spojovati obě křídla. - Velká manipulační síň bude sloužit k dovozu a třídění zboží.“^{8/}

V následujícím roce již došlo k řadě úprav tohoto plánu. F. L. Gahura vytvořil monumentálně pojaté shromaždiště s Památníkem práce a sochařskou výzdobou. V listopadu 1936 se objevují články s názvy Zlín v nové podobě, náměstí Práce s 32 sochami aj. Jan A. Baťa píše v článku Náměstí Práce v budoucnosti: „Bude velmi změněno. Především odbouráme kino, které se během budování dostalo jaksi doprostřed náměstí. Že je ho škoda? Je. Ale kdyby nám vyrostla uprostřed světnice nejkrásnější lípa, kterou jsme tam omylem zasadili, nezkusili byste ji přenést jinam? Máme ctižádost, aby to bylo nejkrásnější náměstí světa. Svahy vůkol náměstí budou tvořiti ochozy a kolem dokola náměstí budou sochy 32 největších mužů, jaké lidstvo zrodilo. Mužů rozumu i srdce, takových, kteří nejvíce ze všech prospěli lidstvu, jeho civilizaci a blahobytu a dopomohli mu k dnešnímu jeho vývojovému stupni. O výběr těchto 32 mužů se strhne veliká bitva. Půjde v ní o výběr 32 nejlepších mužů, bez ohledu na národnost a politiku. Budeme se radit s celým světem. Budeme vážit lidi, kteří byli lidstvu nejvíce prospěšní. Představte si cenu toho náměstí, když pomůžeme vybrat, a tak pro příklad nám i budoucím umístíme nejlepší pracovníky tam, kam patří: na náměstí Práce. Náměstí Práce v žule a zeleni stromů. Kdy to bude? Co nejdříve. Hned, jakmile si vyděláme dosti, abychom mohli věnovati tolik na okrasu města a poučení přítomných a budoucích.“^{9/} Tato touha po monumentalitě byla zřejmě odrazem cest Jana Antonína Bati po evropských metropolích.

Návrhy náměstí Práce ale stále doznávaly další změny a byly řešeny i v následujících letech. Ve fondu ředitelny je ve zlínském firemním archivu uložen příkaz pana „chefa“ Jana A. Bati ze dne 13. února 1939 se záhlavím „Soutěž o vypracování typu náměstí Práce architektonicky“. Úkol byl svěřen F. L. Gahurovi s tím, že zatím nebude zadán nikomu jinému. Návrh byl J. A. Baťovi předložen 20. února 1939 a neměl k němu větší námitky. Měl být vypracován i velký model náměstí. Válečnými událostmi byl J. A. Baťa donucen opustit Československo a ve Zlíně nastala složitá situace. Ze své továrny v Balcampu dále řídil svůj podnik a rozdával úkoly i architektům. 11. ledna 1940 píše F. L. Gahurovi: „...*Souhlasím samozřejmě s tím, abyste raději něco dělali, než nedělali nic, a proto bych stál o to, abyste, když něco budete dělat, abyste to dělali pěkně... V plánu vidím, že u nich pan architekt udělal budovu jenom monumentální, tak aby odpovídala standardu federálního úřadu ve Washingtoně. Jistě by to bylo pěkné, ale bohužel k tomu bude scházet třicet milionů poplatníků. Nechtěl bych to jinak, chtěl bych, abyste to náměstí měli skutečně pěkné, ale myslím, že je to nutno řešit tak, aby na celém náměstí, ve všech domech tvořících frontu do náměstí byly krámy, a toto aby bylo vyřešeno architektonicky tak, aby se to navzájem netlouklo ke společenskému domu, kinu, obchodnímu domu, hotelu, prodejně, exportnímu domu...*“^{10/} Následně byla vyhlášena architektonická soutěž na řešení náměstí a vedle F. L. Gahury byli osloveni i další architekti.

V posledním rozsáhlém návrhu řešení náměstí z roku 1942 odklonil F. L. Gahura radikálně osu náměstí od vstupní brány k nově postavené administrativní 21. budově firmy Baťa a změnil celou kompozici náměstí. Reagoval tak na změnu situace, danou výstavbou nové správní budovy firmy Baťa od Vladimíra Karfíka. Průvodní zprávu k projektu nadepsal Náměstí Práce, K otázce symetrie. „*Projekt náměstí Práce jest řešen na osu administrativní budovy. Důvody pro rovnovážnost hmot kol osy, která jest v tomto prostoru dána těmito fakty: Situačně: 1. Administrativní budova jako dominanta ovládající imperativně celý prostor tímto svým charakterem vnucuje osově řešení. 2. Její situací a útvarem terainu. 3. Situací kina, které nutno situačně svázat analogickou formou situační. Prostorově: 4. Administrativní budova svou hmotou velmi převyšuje nad své okolí, diktuje určitou výšku hmot na obě strany jako podnož pro prostorové podepření své hmoty. Je třeba hmoty okolních budov uvést do řádu, který jest nejprostší a nejjasněji patrný při seskupení hmot nových budov kol osy. Zatím je ve výškovém řešení hmot chaos, který je nutno zkáznit co nejjednodušším řádem, a tím jest seskupení hmot kol osy.*“^{11/} Charakterizuje i další zlínský osově řešený prostor náměstí Průkopníků, uzavřený Památníkem Tomáše Bati, a připomíná, že charakter Zlína spočívá v přísné geometrickém rytmu. Je tedy dána nutnost řádu, která je nejjasněji demonstrována seskupením hmot kolem osy.

Řešením prostoru náměstí Práce se v roce 1940 zabývali i další významní architekti a urbanisté Josef Gočár, Bohuslav Fuchs a Emanuel Hruška,

v roce 1945 Vladimír Karfík a v roce 1947 navázal na tyto studie Jiří Voženilek. Těmto originálním a podnětným návrhům řešení, z nichž žádné nebylo realizováno, budeme věnovat pozornost v dalších číslech Prostoru. I když se na dotvoření náměstí Práce podílela celá plejáda významných českých architektů a urbanistů, zůstává i dnes nedořešeným torzem.

Fenomén Baťa

Zlínská architektura 1910–1960

Národní galerie

Veletržní palác v Praze 19. 3.–31. 5. 2009

Poznámky:

1. Sdělení 16. 4. 1927, č. 15.
2. Sdělení 10. 11. 1928, č. 45, str. 6.
3. Zlín, 1. 5. 1931, č. 18, str. 14.
4. Zlín, 1. 5. 1931, č. 18, str. 14.
5. Zlín, 25. 9. 1935.
6. F. L. Gahura, Zlín-Baťov, zvláštní otisk časopisu Architekt SIA, 1935, s. 5.
7. F. L. Gahura, Zlín-Baťov, zvláštní otisk časopisu Architekt SIA, 1935, s. 5.
8. F. L. Gahura, Obchodní dům ve Zlíně, Zlín-Baťov, zvláštní otisk časopisu Architekt SIA, 1935, s. 5.
9. J. A. Baťa, Náměstí Práce v budoucnosti, 16. 11. 1935, Zlín č. 45, pondělí.
10. Moravský zemský archiv, pracoviště Zlín, Fond ředitelna, dopis J. A. Bati, Belcamp-Maryland, 11. ledna 1940.
11. F. L. Gahura. Náměstí Práce. K otázce symetrie, Zlín, prosinec 1942. 2 str. strojopisu. KGVU ve Zlíně, pozůstalost F. L. Gahury.

Dům umění v Hostounech,
(Galerie výtvarného umění)

Vážený pane řediteli,
díkují za laskavý dopis, vichléstám
několik vystavěných katalogů a ra-
porů posílám 3 grafické listy do
náhupní komise MKČ

Zařadí vichléstám i tyto grafické
list "Polus'certa", který věnuji
Galerii výt. umění v Hostounech,

Těším se s Vami na další
spolupráci.

Ladislav Čecháček

v Praze 19. II. 1969

P. S. Jmenovani graf. listy zasílám
roziarui (v bah'roni roli)

Výstava Soudobá československá grafika v roce 1970 v Domě umění v Hodoníně

Ilona Tunklová

V roce 2007 uspořádala Rada galerií České republiky výstavní projekt pod názvem „Soustředěný pohled“, který představoval grafiku 60. let ze sbírek členských galerií. Tato přehlídka mapovala významné období nejen pro české výtvarné umění, ale i celou společnost, která se na krátkou dobu dopracovala k relativní svobodě. V katalogu k této přehlídce mimo jiné autor koncepce výstavy Richard Drury uvádí: „Výběr zastoupených autorů odráží specifickou povahu samotných sbírek grafiky regionálních galerií, které zejména během 60. let intenzivně rostly. Sít těchto institucí vznikla v Československu v průběhu 50. let a během první poloviny 60. let, proto pro mnoho z nich představovala 60. léta nejen éru silicí volnosti při sbírkotvorné a výstavní činnosti, ale také jakousi ‚zelenou louku‘, na které mohlo vyrůst nové, aktuálně pojaté institucionální působení v kultuře a společnosti. O způsobu zrodu a růstu instituce mohli rozhodovat mladí ředitelé, schopní pružně a citlivě ‚vycítit‘ tvůrčí projevy s příslibem závažného významu pro další osud českého umění.“^{1/} Tato slova připomínám proto, že přesně vystihují i situaci v hodonínské galerii, kam v roce 1967 nastoupil na post ředitele Miloslav Lukeš, kterému bylo v té době 32 let.

V archivu galerie je dochován Dlouhodobý plán činnosti galerie v Hodoníně, který Miloslav Lukeš vypracoval v květnu 1968. V části věnované budování sbírek se můžeme dočíst: „Vedle tohoto programu, který by svým sběratelským zájmem a výstavní činností zahrnoval okresy Hodonín, Uh. Hradiště, Břeclav, Senicu a eventuálně Trenčín, bychom rádi realizovali ještě druhý, paralelní program, který by pomáhal rozšířit poměrně úzký regionální program galerie o určitou specifikaci v duchu názorů na specifikaci regionálních galerií, jak o ní bylo hovořeno na sympoziu v Ostravě t. r. Touto specifikací pro naši galerii by mělo být **vytvoření sbírky soudobé československé grafiky**, sbírané v rozsahu od r. 1945. Jsme si vědomi toho, že takové sbírky již v různých galeriích ČSSR existují. Domníváme se ale, že můžeme vytvořit nejen sbírku, nýbrž celé středisko pro grafiku,

s tím, že máme možnost u nás tisknout na prvotřídním materiálu i zařízení. Současně máme výstavní možnosti, jaké má málokterá galerie.“ Tento velkorysý plán na budování sbírky grafiky začal Miloslav Lukeš realizovat ve spolupráci s ministerstvem kultury, neboť rozpočet galerie schvalovaný Okresním národním výborem v Hodoníně mu větší nákupy do sbírek neumožňoval. Miloslav Lukeš oslovil celou řadu českých a slovenských grafiků, kteří většinou přijali jeho výzvu velmi pozitivně a kromě grafických listů, které přímo dodávali k zakoupení na ministerstvo kultury, věnovali někteří navíc jeden nebo dva grafické listy darem do hodonínské sbírky. Svědčí o tom dochovaná korespondence v archivu galerie.

Zakoupená umělecká díla pak ministerstvo kultury převedlo do majetku hodonínské galerie. Z dochovaného strojopisu „Komplexního hodnocení činnosti a hospodaření galerie za rok 1969“ vyplývá, že grafická sbírka byla těmito



Uprostřed Miloslav Lukeš na vernisáži výstavy *Setkání 67* v hodonínské galerii, 1967, archiv Galerie výtvarného umění v Hodoníně

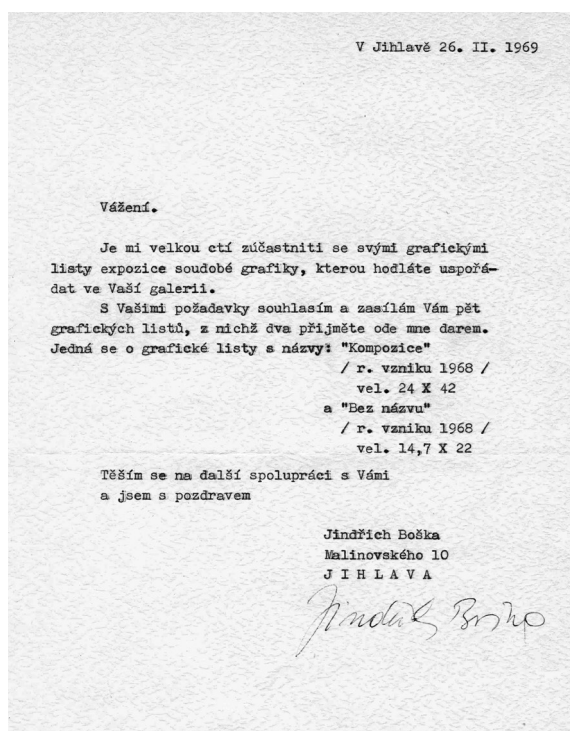
ministerskými nákupy obohacena od roku 1968, tedy během dvou let, o 270 kusů grafických listů od více jak stovky autorů v celkové hodnotě 166.498,75 Kčs.

Miloslav Lukeš si tak postupně budoval sbírkový fond, který se měl současně stát i základem velké výstavní přehlídky grafiky, neboť sbírkotvorná činnost je prvořadým posláním instituce, širší veřejnost však vnímá činnost galerie především skrze její program výstavní. Ambicí Miloslava Lukeše bylo nabídnout nejen hodonínskému, ale i vzdálenějšímu publiku co možná nej kvalitnější a nejrozmanitější výstavní program. A využít onoho postupného politického uvolňování k pořádání výstav také zahraničních autorů. Oporou při prosazování jeho plánů mu byla tradice bohaté zahraniční výstavní činnosti spolku Sdružení výtvarných umělců moravských (SVUM), v jehož budově, tzv. „Domě umělců“, galerie sídlila. Tato tradice byla v širším povědomí ještě velmi živá a kupodivu nalézala sluchu i u představitelů místní samosprávy.^{2/} Navázal proto kontakty se zahraničními výtvarníky a institucemi a realizoval výstavy bělehradských výtvarníků (září – říjen 1968), německého sochaře a malíře Volkera R.

Erharda - VORÉ (červen-červenec 1969) a Mladé západoněmecké grafiky (srpen-září 1969).

V roce 1970 pak uspořádal velkou přehlídku grafiky pod názvem Soudobá československá grafika (září-listopad 1970), která se stala asi poslední tak velkou necenzurovanou výstavou po roce 1968,^{3/} v každém případě to byla poslední výstava Miloslava Lukeše v hodonínské galerii, neboť krátce po jejím zahájení emigroval.

Podle dochovaného katalogu se výstavy účastnilo 58 výtvarníků a vystaveno bylo 375 uměleckých děl, z nichž část byla z výše zmíněných nákupů do sbírky a část byla zapůjčena od samotných výtvarníků. Každému autorovi byla v katalogu vyhrazena jedna dvoustrana se základními biografickými údaji, výčtem dosavadních výstav a černobílou reprodukcí jeho díla. Zároveň je katalog doplněn soupisem výstav grafiky nebo výstav s významným podílem grafiky, které byly uspořádány v československých galeriích v letech 1965–1970.



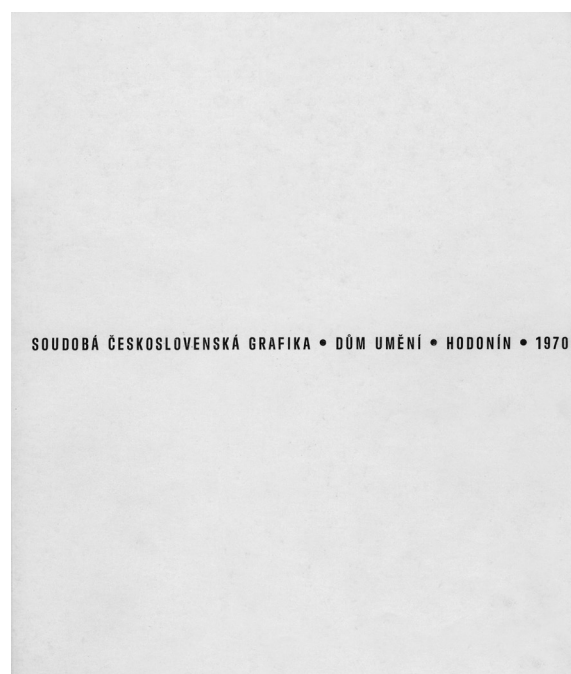
Dopis Jindřicha Bošky řediteli hodonínské galerie Miloslavu Lukešovi z roku 1969, archiv Galerie výtvarného umění v Hodoníně

Přestože Miloš Lukeš v katalogu poznamenává, že „výběr jednotlivých autorů je zcela subjektivním názorem jednoho konsumenta a že zde schází několik jmen, které chtěl mít zastoupeny, ale z technických, časových nebo jiných důvodů je nemohl do kolekce zařadit,“ je zastoupení 58 autorů na přehlídce dostatečně početné a reprezentativní, aby představilo návštěvníkům poměrně bohatou škálu myšlenek, proudů a směrů a mělo již slušnou vypovídací hodnotu o stavu tehdejšího grafického umění. Miloš Lukeš pak v úvodním textu katalogu k tomu poznamenává: „Přes naprosto možnou názorovou šíři lze skutečně vymezit asi čtyři hlavní tendence v současném stavu československé grafiky. Jsou jimi moderní realismus, charakteristický svým zvláštním lyrismem, trend čerpající z tradice barokního manýrismu i moderní

imaginace, pak skupina umělců, jež je možno označit vyhraněně jako básníky kontemplativní lyriky, a nakonec avantgardu, nesenou dynamikou světového životního stylu, která sama je složena z řady interních směrů a programů.“

Rovněž generační zastoupení bylo přiměřeně rozložené a výstavy se účastnili autoři z generace starší, střední i nejmladší. Nelze vyjmenovat všech 58 autorů, pro dokreslení však alespoň pár jmen: Jiří Anderle, Václav Boštík, Vladimír Boudník, Albín Brunovský, Ladislav Čepelák, Milan Dobeš, Vlado Gažovič, Jaroslav Hovadík, Dalibor Chatrný, Jiří John, Vladimír Komárek, Alena Kučerová, Eduard Ovčáček, Bohuslav Reynek, Jaroslav Šerých, Miloš Urbásek.

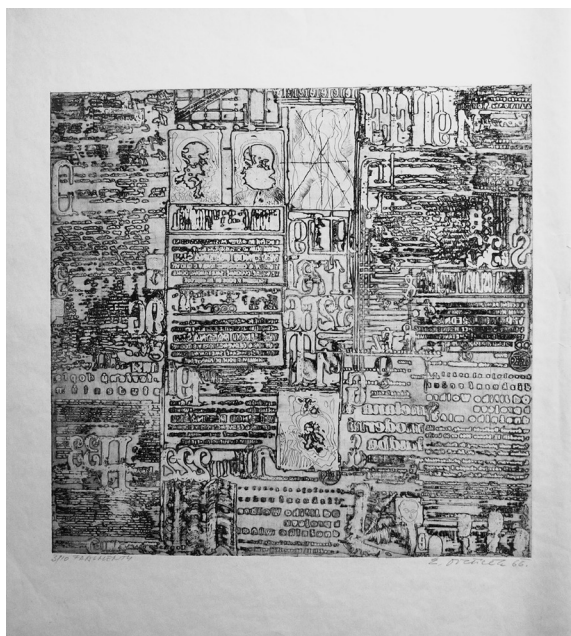
V archivu hodonínské galerie se bohužel nedochovala žádná fotografie z instalace ani vernisáže této výstavy, zřejmě po emigraci M. Lukeše byly veškeré fotografie zabaveny Bezpečností. Blíží představu o výstavě si však můžeme udělat díky



Katalog výstavy Soudobá československá grafika v Domě umění v Hodoníně v roce 1970

vzpomínkám samotného Miloslava Lukeše, které transformoval do svého autobiografického románu Odcházení. Hlavním hrdinou románu je mladý ředitel muzea, vystupující pod jménem Milan Zemina. V kapitole, kde hlavní postava románu plánuje svoji emigraci, čteme: „Nejdříve musí dát dohromady výstavu československé grafiky. Původní termín k polovině října bude muset posunout na začátek září. Ve Zlíně viděl před časem krásnou a odvážnou instalaci fotografií – na skleněných panelech postavených na gumovou podložku a nahore zachycených kovovou svorkou na ocelovém drátu, zakotveném do protilehlých stěn. Bylo mu od té chvíle jasné, jak bude vypadat i jeho expozice grafiky – dvě řady skleněných panelů v každém sále a na stěnách upevní skla tak, jak mu to poradil doktor Dvořák při výstavě Hollara.“^{4/}

Rovněž o průběhu vernisáže se můžeme dočíst v knize Miloslava Lukeše: „Pozdě odpoledne přijel Miloš Urbásek s Alexem a přitáhli velkou, těžkou roli papíru pro vernisážovou akci, nazvanou Grafikon. Roztáhli širokou roli papíru v přízemí, v sále s výstavou fotografií. Role byla potištěna stříbrnými kruhy, rozdělenými úsečkami, segmenty a mezikružímí. „Před vernisáží položíme do vstupních dveří tlustý filc, napuštěný červenou a černou barvou, a to tak, že každý příchozí musí chtít nechtít na napuštěný filc šlápnout. Než si toho všimne, otiskne pár stop na papíře se stříbrnými kruhy. Tak vznikne spontánně velký grafický list, který po vernisáži pověsíme do expozice.“... Neuvěřitelné se stalo skutkem. Odpoledne byla nablýskaná skleněná expozice hotová. Milan se sekretářkou lepili ještě štítky se jmény umělců, když přijela další skupina umělců z Prahy... V neděli ráno přijela velká skupina umělců z Bratislavy. Milan si připadal jako v tranzu. Napětí

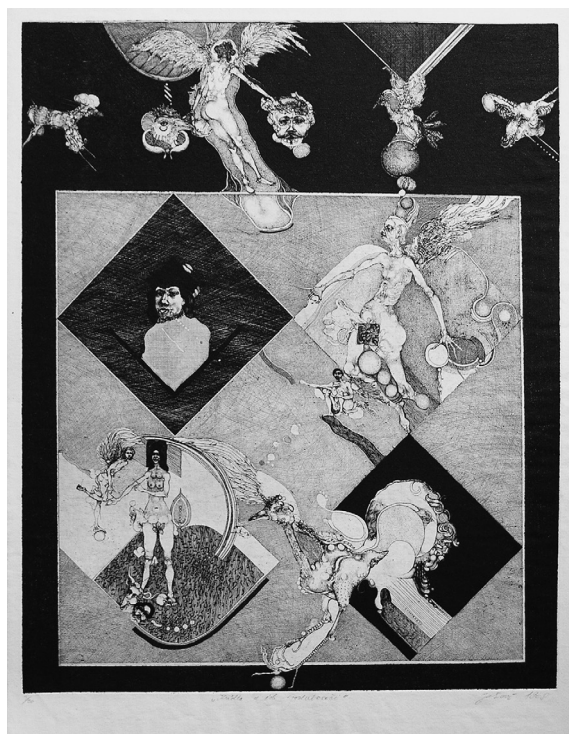


Eduard Ovčáček, *Fragment*, 1966, lept, papír, 707 x 625 mm, Galerie výtvarného umění v Hodoníně

z přípravy expozice, probdělé noci, první zkouška ohněm, první skutečně velká vlastní výstava a pravděpodobně i poslední. „Je to jako křišťálový palác,“ vyjádřil se kterýsi z výtvarníků o průhledné skleněné expozici. Blahopřání ze všech stran. Milan skoro nic nevnímal. Do budovy proudili stále noví návštěvníci, schodiště bylo plné, kdosi mu šeptl stranou do ucha – jsou tu dva fízlové od Bezpečnosti – a pak mu to ještě někdo jiný potvrdil. V přízemí zatím objevili návštěvníci Grafikon k všeobecnému obveselení, černé a červené šlápoty, rozbičející se vějířovitě na stříbrných kruzích, kdosi udělal stojku na rukou a roznese otisky dlaní. Do koutů dvou velkých sálů se rozsadili hudebníci a předvedli dlouhou atonální skladbu jako dramatický rozhovor v tajemné, nečekaně úderné řeči, plynoucí ze všech stran. Milan si stoupl do popředí a začal mluvit. Před ním stál shluk obličejů a postav, vlevo a vpravo nainstalovaná

díla československé grafiky, mluvil o svých záměrech, když přišel do muzea, o svých plánech se zahraničím, o výměnách a kontaktech, o zvratu, který přinesla doba, o zklamání, že je nutné končit, když se právě začalo, že naděje, které se právě zrodily, berou za své. Slova mu přilétala do úst sama od sebe, mluvil otevřeně, s vědomím, že je to jeho jediná a poslední příležitost mluvit o svém snu.^{5/}

Myslím, že i přes dlouhá léta, která uplynula, slova Miloslava Lukeše plně vystihují charakter doby a situaci, za které se výstava konala. Proto jsem využila v tak hojně míře těchto autentických citací i s vědomím, že jde o velmi subjektivní výpověď. Jsou však jistě zajímavější než jen suchý výčet dat a jmen, jak je poskytují archivní materiály.



Vlado Gažovič, *Křídla a ich posluhovači*, 1968, lept, papír, 567 x 422 mm, Galerie výtvarného umění v Hodoníně

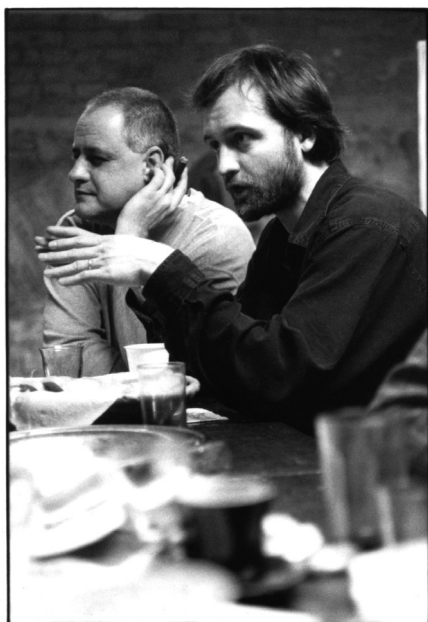
Poznámky:

1. R. Drury, *Soustředěný pohled*, grafika 60. let ze sbírek členských galerií Rady galerií České republiky (katalog výstavy), Rada galerií ČR 2007, s. 10.
2. Z archivních materiálů a vzpomínek tajemníka spolku SVUM pana Jana Andryse vyplývá, že vztahy mezi představiteli města Hodonína a spolkem SVUM byly dlouhá léta velmi dobré, a díky tomu se podařilo udržet existenci spolku až do roku 1959.
3. Tak na ni vzpomíná Eduard Ovčáček – jeden z účastníků výstavy.
4. Miloš F. Lukeš, *Odcházení*, Barrister & Principal 2002, s. 204.
5. Miloš F. Lukeš, *Odcházení*, Barrister & Principal 2002, s. 208–211.

Robert Krumphanzl

připravuje

Pavel Petr



Snímek Věra Koubová

Narodil se roku 1973 v Praze.

V letech 1992–1994 působil jako redaktor časopisu Souvislosti. Roku 1994 spoluzaložil nakladatelství Triáda, které dodnes řídí a v němž dosud vyšlo víc než sto titulů. V letech 2000–2001 člen redakční rady Kritického sborníku, 2001–2004 redaktor Revolver Revue a Kritické přílohy RR. K vydání připravil například knihy Jaromíra Zelenky Přepadání (1995), Jana Kameníka Prózy (1996), Pavla Rejchrtů Pozdní syn království (1996), Václava Vokolka Zříceninový mramor (1996), Ladislava Dvořáka Jak hromady pobitých ptáků (1998), Zbyňka Hejdy Cesta k Cerekví (2004) či Vladimíra Neuwirtha Vcházení do Evropy (2008).

Knižně vydal v roce 2005 prózu Minutové vzdálenosti.

Robert Krumphanzl žije v Praze.

Dva mládenci

Dva mládenci vešli do zahrady. Byly to dvě noci. Jedna černá noční a jedna bílá denní. Trhali jablka – kdo víc. A přiletěl havran. Sebral jednoho, sebral druhému. Dvakrát přiletěl, a víc ne. Střelil po něm jeden, pero mu upadlo. Či bude, hádají se. A prý, rozsud' nás. Ale jak mám soudit, říká havran, uletěl, a už se nevrátil. A jsou tam stále: Bít se nebudem.

Rien ne se perd...

Richarda Weinera ušetřili plynu,
František Halas nemusel jít na uran,
i Suzanne Renaud nechali snít její domovinu,
Jan Zahradníček za svůj trest si mohl sám.

Útržek šatů, chomáč vlasů Zdenka Rykra
lokomotiva do Paříže dovezla,
Miroslav Florian Jana Zábranu vykrad,
nedostane se s jeho verši do pekla.

(Atd...)

Byl jsem blízko odpočinutí

Beránek s tisícem očí
podzimní krajina z očí
žehnoucí srst Co tu
krouží a syčí
nepřítomné kroky v beránkoví
polehlý růst
beránek tisícioký
pěnu z úst
zuby zatíná
pole očima politá
beránkovým

T a j i s t o t a

Náhlá je slupka smrti,
náhle odchlípená tvář,
pod níž červivějící život ocásky
drobnými k nenahmátnutí

a stříbřitě pableskujícími
vrtí, zatímco její pevné rysy
vydávají nádhernou
odraženou zář,

která ve vzduchu podpaluje
mihotající se hebký prach
z rozemnutého suchého listí.

Tak náhlá ona maska je,
že sotva jistí
to, co má nadosah.

C h r a s t í

Kdyby každý pohyb
prožíval člověk jako tíhu
i kdyby jenom v otepích paměti,

kdyby každý pohyb,
shýbnutí pro spadlé smetí,
mytí, utírání a uklízení nádobí,
zavazování a rozvazování bot,
kroky do práce, na nákup,
cokoliv, vyjevilo se v součtu

(jako tehdy, když Ivan M. v nočním mrazu
na Národní třídě rukama opsal klenbu nebe
a smutně pronesl: „Představ si,
že bys tohle všechno měl těmi svými
jedněmi kamny vytopit...“),

musel by dnešní oheň
– páčil jsem tenké větve a chrastí
za měsíce nashromážděné –
trvat nikoli jedno odpoledne,
ale celou věčnost,
celou bolestnou parodii věčnosti
bych úplně stejně
přikládal větev po větvi rozplétané
z té nekonečné hromady,
a nezbyla by šedivá kopka popele
připomínající mraveniště...

Anebo možná zbyla.
Když shraboval jsem poslední
úlomky větví a suché listí okolo ohně,
zadávala se na mě:
„Tyhlety kovový hrábě
jsme byli kupovat u Rotta ve čtvrtek,
dva dny předtím, než se to stalo,
než umřel.“

Hodit ty kovové hrábě
do skomírajícího ohniště
bylo by marné.

S e n s v ý č í t k a m i

Ten sen za suché vichřice měl dvoji průběh.
V jednom jsem to byl já, kdo roztopil kamna
ve zdi
tak, že stěny domku žhnuly. Nad nimi dřevěné
trámy,
i poklop z omšelých prkýnek olizovaly
lačné plameny. Rychle jsem odklízěl, ale oheň
v naládaných kamnech už ztrácel hranice.
Babička někde venku, netušila, co děje se.
Vyšel jsem ven a viděl v patře za oknem
oranžovou zář.

V tom druhém sledu byla to ona, kdo roztopil
kamna,
starými hliníkovými přístroji, jichž tisíc dostala
od souseda a rozhodla se je postupně spálit.
Vytahoval jsem je rozžhavené z kamen, nehořely,
ale vydávaly hrozivý žár, spolu s magnety,
jež také přiložila.

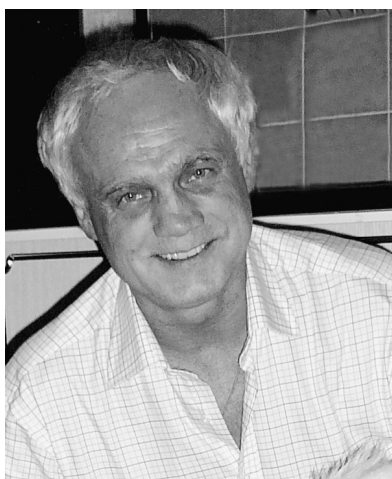
Vyčítavě jsem se na ni díval: tohle do kamen
dávat nesmí. Přitom jsem věděl, že všechno
je to moje
vina, že pravdivá je ta první souvislost,
a bylo pozdě
na to cokoliv udělat. Utěšoval jsem se jenom tise,
že s domkem aspoň shoří i všechno
nepotřebné haraburdí
a bude možné od základů postavit nový.

Vtom objevil se soused: „Řekněte babičce,
že za ty krámy
mi nemá děkovat. Ale ať neví, že jsem vám
to říkal.“
Já: „Ona mi už říkala, že vám nepoděkuje.“
(To ještě
předtím, než jimi zatopila.) Netušil, že mám
ruce popálené,
že nás i jeho domek, přilepené k sobě, brzy shoří.

Pavel Krška

připravuje

Pavel Petr



Narodil se 11. ledna 1957 v Třebíči.

V letech 1976 až 1982 studentem Filosofické fakulty UJEP v Brně (učitelství, čeština – angličtina). Po studiích učitelem odborných učilišť (Moravské Budějovice, Rajhrad u Brna), krátce pracovníkem pošty v Brně, vychovatelem a vedoucím internátů v Brně, 1988–1989 učitelem gymnasia v Hustopečích, 1989–1992 gymnasia Koněvova v Brně. V letech 1992–1993 redaktorem nakladatelství Votobia, od července 1993 ředitelem nakladatelství Vetus Via. Potom krátce učitelem na gymnasiu v Třebíči, pak devět let soukromé EKO gymnasium v Brně. Od července 2004 ředitelem Katolického gymnasia v Třebíči.

Před rokem 1989 účast na soukromých literárních večerech a ineditních počinech, ve strojopisných řadách (Morava, Archy, Proglas, Želetavka, Box) publikace vlastní tvorby – poesie a prózy. Po roce 1989: (spolu)zakládající člen a redaktor (i občasný příspěvatel) časopisů Proglas, Bítov, BOX (J. Kuběny), nakladatelství Votobia a Vetus Via a společnosti Dědictví Jakuba Demla (od roku 1994 tajemníkem DJD), člen Společnosti Otokara Březiny. Samostatnou knihu dosud nevydal.

Pavel Krška žije v Třebíči.

K a t ů v k u p l e t

/2. 2. 2005/

Ode mne se vzdal,
kdo ses víry vzdal.
Účtuji – na hlavu(!):
„Má títí – řal.“

S y n o v s k á

/3. 2. 2005/

Nejkrásnější verše
svým matkám psát chci já:
Emilii pozemské
a Tobě, Maria.

Ž a l m

/13. 5. 2003/

Je noc.
Noc co noc
je černá noc,
černá jako noc,
černá, nejčernější noc,
noční i denní, noc osamění.

Pokud po ní není
lásky rozednění.

V e č e r

/květen 1979/

Vítr
Vítr v polích
Zvonek ovcí místo stmívání
Jdu pomalu
Dlouho jsem tu nebyl

A pak hrnek s mlíkem
A kus buchty z pekáře

Poslouchám tiché vyprávění
A:
Kdes byl tak dlouho?
Ptá se maminka

M e t e l i c e

/21. 11. 1993/

To!
Sníh,
zimních dní bílé kníže,
s větrem
mete
se
se
střech.

D o m a
(na osmý květen)
/10. 5. 1994/

Na Tvou počest stromy si tu v máji
vůni čistých košil oblékají;
Svratka, Dyje, Morava a Odra,
nad tím vším bdí, Maria, Tvá modrá.

S v ě d e c t v í
(Jednomu z Dvanácti)
/1987/

Ne, tys Ho nezapřel a neutíkals tajně,
tys mečem nemával – i nesešel jsi jím.
Slova, jež pronášel, nezněla cizokrajně
ani tvým radostem, ani tvým zoufalstvím.

Radosti pohasly, jak dohořely ohně;
pacholci zbyli tu co černí andělé,
zírají tupě, však zuří neúnavně,
jako psi zkažení, jak feny zbabělé.

Co zní ti v srdci teď, nikdo se nedoví snad,
na věky bude to jenom tvým prožitkem.
Každému v pravý čas stloukají jeho kříž.

V žádném však srdci se nechvěl tak ledový chlad
jak v tvém, jež svědčilo neslavným polibkem:
svědectví o Slávě – a ty ji neuzříš!

Ĥ u h ý k
(Lanius collurio)
/12. 4. 1979/

Ptáčku ťuhýku, ptáčku s proučkem, jak vidíš?
Víš o mém šrámu přes oko?
A tobě: kdo je políbil (jistě) ostrým šlehem slov?
A za co?
Za ty brouky na trnech?
Ach ano: člověk je krutý, vím, ne ty.
Žádná krvelačnost v Tobě.
To jen lidé nechtějí nést svoje hříchy, tak je házou
jinam.

A já?
Ach lanie, můj lanie!
Jak jsem tuhý!
Jak těžko zvrátit křivé obvinění...
Vždyť všichni, kteří nabodeni na můj trn, rádi byli;
a snad stále jsou.
Žádná hříšná lačnost ve mně.
To jen lidé nepřiznají svoje touhy, ani ty přirozené.
Tak je vina na mně.
Na muži.

T r e s t
/1984/

Zda slepi budou o mé kosti rozdávat karty
a hluší sklapnou vika pian na mých prstů klouby,
zda němý tím víc oněmí, když zaslechne sten z hloubi
ran? – Neokusím. Nehladím. Jak žluč a ocet mám rty.

Tmou omylů jsem dával jenom v kapkách své sny
bratřím,
však zabíjel jen ve vylhaných vidinách svých tišin;
lvů ohnivých tlam do kouře teď ve svých nocích
patřím
a ze všech ostnů svědomí jsem přibit na nejvyšším.

A n d í l k o v í
/1982/

Nepřítlačím, neboj se,
ten pel se nesetře,
neboj... nepřítlačím už:
jen (zlehka, tiše...)
zaťukám – na tyčinku, na křídélko, na pestík...

Neboj se, vždyť – víš? – jsi Bílý,
tak Běloučký... –
jen zlehounka ti smítko otru
(já NEpytlačím!). Opři se,
zlehoulinka,
jako když vítr o stín se otře...
(ach NEboj se – jsi Bílý,
a chvílemi: v podkřídli dokonce Bělostný)
– už nechytřím!

Na tvůj pel už popelec víc nepřítlačím
(jako když si Slunce oči v tulipánu protře).
Ó opři,
opři se o mne:
Bratře!

S r d c e
/1989/

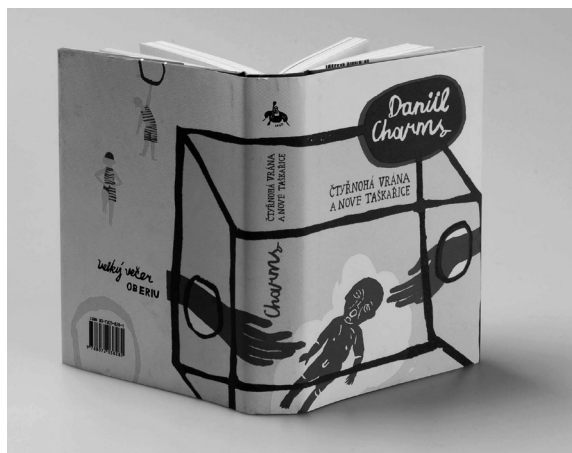
V mrazivých temnotách kovové luny plují
do výše, do dále, do dne – a ještě dál;
mění se, vzdalují, blíží a opakují...
Cožpak jim, Bože, jsi do správy Prostor dal?

Nepředstavitelné vteřiny věků v Ráji
přesypou zrcadlům do očí časný val
písku, těch myšlenek, jež se nám jenom zdají;
Tys však v nich, Hořící, odevždy přebýval.

Rozpadl se s rytmem – Čas.
Srdce má v počítači
(vesmíry v rýmech nebydlí).
Jen po mém kdosi kráčí.

Nejkrásnější české knihy roku 2007

Hana Karkanová



Daniil Charms, *Čtyřnohá vrána a nové taškařice*, Praha, Argo 2007, foto: archiv Moravské galerie v Brně

Výstava Nejkrásnější české knihy roku 2007 začala v Ambitu Místodržitelského paláce Moravské galerie v Brně 23. října 2008, a navázala tak téměř bezprostředně na Bienále grafického designu Brno 2008, které bylo rovněž věnováno knižní tvorbě. Jako každoročně ji sestavil Památník národního písemnictví v Praze, pořádající spolu s Ministerstvem kultury ČR tuto soutěž, která má nejen dlouhou tradici, ale i čím dál širší publicitu a větší ohlas, nejen mezi odbornou, ale i širší veřejností, informovanou stále více prostřednictvím médií. Nejde už o soutěž jednotlivých výtvarníků, ale soutěží nakladatelé a vydavatelé, kteří vybírají tvůrce knihy a nesou odpovědnost za celkovou podobu knihy, včetně jejího komerčního úspěchu. Z velkého počtu obeslaných nakladatelství se nakonec do soutěže přihlásí jen menší část, ale ta se každým rokem zvětšuje. Tentokrát se účastnilo celkem 109 vydavatelů a 217 knih, z toho bylo 23 studentských prací. Studenti výtvarných škol nebo čerství absolventi se však stále více objevují vedle zavedených knižních tvůrců i v publikacích velkých nakladatelství a vzrůstá počet nakladatelů, kteří se nebojí riskovat a svěřit práce na některé složce knihy mladým, dosud neetablovaným tvůrcům.

Před výtvarnou porotou se v loňském roce dostalo 214 knih a z nich porota vybrala do užšího výběru 45 publikací, které již představují to nejlepší z české knižní tvorby. Knihy soutěžily v sedmi kategoriích a v každé z nich byla udělena hlavní Cena ministra kultury a dále eventuelně druhé a třetí místo. Cenu ministra kultury mezi vědeckou a odbornou literaturou získala netradičně koncipovaná dvojjazyčná česko-německá černobílá publikace Mirka Bauma *Ulice na konci světa - O architektuře a jiných věcech*, vydaná ve spolupráci AVU v Praze a nakladatelství KANT. V této kategorii je mezi oceněnými i reprezentant brněnské knižní produkce, obsáhlý katalog výstavy Jiří Kroha *v proměnách umění 20. století*, který vznikl ve spolupráci Muzea města Brna a brněnského nakladatelství ERA. Upravila jej mladá brněnská grafická designérka Alena Jedličková a inspirovala se přitom funkcionalistickými knižními úpravami a typografií. V kategorii krásné literatury se projevila výrazně účast mladých grafických designérů, kromě téměř autorské knihy zkušeného grafika Luboše Drtiny *Režná bába* byla oceněna publikace *Čtyřnohá vrána a nové taškařice* Daniila Charmse z nakladatelství Argo, kterou ilustrovala studentka pražské VŠUP Darja Čančíková nebo *Čínské pohádky* nakladatelství Vltavín s ilustracemi a grafickou úpravou Výtvarného studia Jana Chaloupka. Mezi dětskými knihami je již stálíci Petr Nikl, jeho *Záhádky*, napsané a ilustrované v duchu typické Niklovy poetiky, letos získaly v této kategorii Cenu ministra kultury, další místa obsadila nakladatelství Labyrint a tradičně nakladatelství Baobab, odkud pochází a také byla oceněna už celá řada moderně a kvalitně upravených dětských knih.

Stálým problémem soutěže zůstává kategorie učebnic a dalších didaktických tištěných pomůcek, v níž často nebývá k ocenění téměř nic. Letos porota konstatovala, že úroveň této kategorie přece jen poněkud stoupá, zejména v oblasti publikací pro vyšší stupně škol, stále špatná je ale situace v oblasti učebnic pro základní školy. Porota soutěže proto navrhla, aby se do dalšího ročníku soutěže nějakým způsobem zapojilo Ministerstvo školství ČR, které má možnost ovlivňovat podobu nově vydávaných učebnic. Cenu ministra kultury nakonec získala publikace, původně přihlášená jinam, porota se však rozhodla ji přefadit do kategorie didaktických pomůcek. Jde o *Adamův deník*, formou komiksu netradičně zpracovaný průvodce diabetem, chorobou, která v dnešní době postihuje stále více mladých lidí. I další oceněné knihy jsou spíše ze širší vzdělávací oblasti, kniha pro mladé *O lásce a sexu* se zajímavými ilustracemi Sylvie Kořánkové a kniha grafické designérky Radany Lencové *Rozhovory o písmu rukopisném*.

Tradičně výborně obsazenou kategorii, graficky i technicky vždy skvěle vypravenou, jsou knihy o výtvarném umění a obrazové a fotografické publikace. Cenu ministra kultury obdržela tentokrát Národní galerie v Praze za dílo *Emil Filla. Z holandských zápisníků*, dále byla oceněna velká monografie Magdaleny Jetelové a publikace *Český /Czech design 01* z nakladatelství

Prostor. V kategorii katalogů výtvarných, firemních a neprodejných publikací byly oceněny jen dvě publikace, katalog Národní galerie *Václav Hollar (1607–1667) a Evropa mezi životem a zmařem* Cenou ministra kultury a dále publikace mapující tvorbu významného grafického studia Aleše Najbrta *Život, štěstí, překvapení*.

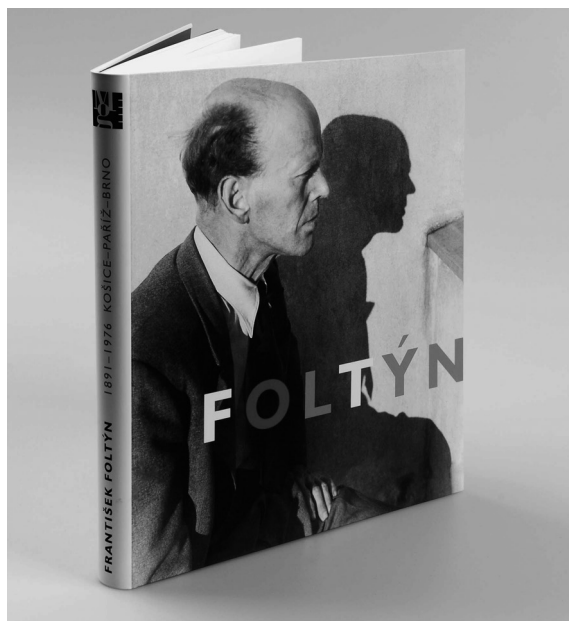
Vyšší než obvykle byla účast studentů nejen vysokých, ale i středních výtvarných škol. Cenu Arna Šánky získala studentka VŠUP v Praze Kateřina Šachová za autorskou knihu svých oblíbených kuchařských receptů na plastových ubrusech, jako druhá nejlepší práce byla hodnocena kniha její kolegyně ze stejné školy Anny Pleštilové *Ameland*, třetí skončila Noemi Bihařová z Vyšší odborné školy grafické v Praze a její autorská kniha *Setba chujů*, vzniklá na motivy ruských lidových povídek. Každá z oceněných knih představuje jiný tvůrčí přístup k autorské knize.



Marcela Macharáčková (ed.), *Jiří Kroha v proměnách umění 20. století*, Brno, ERA – Muzeum města Brna 2007, foto: archiv Moravské galerie v Brně

Další ceny v rámci soutěže udělilo SČUG Hollar za ilustraci, kde opět zabodovaly *Čínské pohádky* z nakladatelství Vltavín, ilustrované tušovými kresbami Jana Chaloupka, a Typo Design Club dal svou cenu za grafickou úpravu Mirku Baumovi za již oceněnou publikaci *Ulice na konci světa*. Publikace Moravské galerie a nakladatelství Arbor vitae *František Foltýn 1891–1976 Košice – Paříž – Brno* získala Cenu Svazu polygrafických podnikatelů. Seznam všech ocenění a další informace obsahuje katalog k výstavě, jehož netradiční konceptuální grafická úprava je dílem Štěpána Malovce a Martina Odehnala. Oba autoři vynechali obligátní fotografie obálek knih nebo ilustraci, ale vyzvali oceněná nakladatelství, aby jim zaslala náhled strany 43 a tiráž knihy. To potom použili k vytvoření dvoustrany, která je v katalogu věnována každé oceněné knize. Reprodukci své e-mailové žádosti a vtipnou odpověď jedné z grafiček

Klára Kvízová pak umístili na obálku katalogu. V něm je publikována jak závěrečná zpráva technické komise soutěže, tak i zpráva výtvarné poroty soutěže, letos obměněné, která pracovala pod vedením Mgr. Simony Vladíkové, ředitelky Východočeské galerie v Pardubicích. Kromě hodnocení předložených knih navrhla porota získat ke spolupráci v oblasti výtvarné podoby učebnic ministerstvo školství, do příštích ročníků soutěže pak předložila myšlenku vytvoření Ceny poroty pro knihy, které by její členové vybírali podle svého názoru, bez ohledu na to, zda se nakladatelství do soutěže přihlásilo, či ne. Již v loňském ročníku soutěže, při zrušení kategorie bibliofilii, probíhala k tomuto zásahu poměrně živá diskuse a rovněž letos nová porota navrhla, zda by nebylo do budoucna možné zavést opět samostatnou kategorii experimentální knižní tvorby, bibliofilie a autorské knihy. Tato oblast totiž stále přináší nové impulsy a zprostředkuje uplatnění nových



Hana Rousová (ed.), *František Foltýn 1891–1976 Košice – Paříž – Brno*, Brno, Moravská galerie v Brně 2007, foto: archiv Moravské galerie v Brně

tvůrčích postupů. Ty se teprve později uplatňují v širší knižní produkci.

Nejkrásnější české knihy roku 2007
Ambit Místodržitelského paláce
Moravské galerie v Brně
23. říjen 2008 – 22. únor 2009

Czech and Slovak Art – 1960´s Ludvík Ševčík

After a series of various showcases of Czech or Slovak art from the 1960´s that have recently been on display in Prague and Bratislava as well as other cities, several leading galleries from both countries have joined forces to create the first collective exhibit of both Czech and Slovak art from that particular era – with an accompanying catalogue. The idea to organize such a large, professional and organizationally difficult showcase of art began taking form when the Regional Gallery of Fine Art in Zlín worked together with the Gallery of M. A. Bazovský in Trenčín. The aim of the exhibit of *Czech and Slovak Art - 1960´s* that took place at the Regional Gallery of Fine Art in Zlín, and in all other exhibition spaces from December 9, 2008 to February 15, 2009, was to bring spectators closer to the art of that particular period commonly considered as the Golden Age - not only in the field of fine art in the Czech Republic, but also in the area of film, literature, music, theatre and the broader sense of the word for all aspects of society that emerged in the era that also became known as the period of liberalization. At the same time, the exhibit attempts to create an interesting and unique dialogue and confrontation of the Czech and Slovak art scene.

The entire exhibit contains more than two hundred works of more than one hundred artists. The exhibit contained works on loan from the regional Gallery of Fine Art in Zlín, the Museum of Art in Olomouc, the Gallery of Fine Art in Ostrava, the Slovak National Gallery in Bratislava, the City Gallery Bratislava, the Gallery of M. A. Bazovský in Trenčín, and other private collectors.

Collections of the Ancient Art in the Slovak National Gallery Dušan Buran

This article presents a brief history and the activities of the collections of ancient art of the Slovak National Gallery (SNG) in Bratislava. The organisation was founded in 1948 and, immediately following, began dedicating part of its professional capacity to the research and presentation of the ancient art – not only Slovak art, but art in Slovakia in general. Currently, the SNG administers the following collections: the Collection of Gothic Art, the Collection of Baroque Art, the Collection of Ancient Graphics and Drawings, the Collection of European Masters and the Collection of 19th Century Art in Slovakia. Each of these – understandably with the exception of graphic works and drawings – manages its own permanent exhibition in the Water Barracks (Vodní kasárna) located on the banks of the Dunaj River. The SNG also administers several other buildings in addition to its central location in Bratislava. If one is interested in the Classics, the most important building is the Strážky Castle near Kežmarok where you can find the permanent exhibition of historical portraits and the works of Ladislav Mednanský. The Zvolen Castle offers an exhibition of the old European masters and a small iconographic collection. The article also focuses on several projects from the past few years and the strategy of the Gallery's activities with the professional and general public.

The Slovak National Gallery is expecting to renovate its central location in Bratislava in the near future. Following this, the Gallery will prepare a new concept of a new permanent exhibition of Gothic and Baroque art, as well as the European Masters. The 19th Century will be presented with the Classic Modern and a new element of the Gallery will be the graphic cabinet with its own exhibition space.

1960 => Today / Slovak Art + Czech Guests Sandra Baborovská

The article focuses on the exhibition dedicated to the development of Slovak art from the 1970´s until the present day. At the end of 2008 and the beginning of 2009, the House at the Golden Ring prepared the exhibition entitled *1960 => Today / Slovak Art + Czech Guests (1960 => Súčasnosť / Slovenské umění + čeští hosté)*. The author's intention of giving a theoretical overview to the history of Slovak fine art originated during the time when a group of art historians began working together: Zuzana Bartošová, Ivan Jančár and Karel Šrp. The exhibition includes pieces from the collection of the First Slovak Investment Group a.s. (Prvé slovenské investičné skupiny, a. s.), the Bratislava City Gallery and the City Gallery Prague. On the third floor, the curators presented Rudolf Fila, Marián Čunderlík and Milan Paštéka in an informal atmosphere. These three artists are not the centre of the exhibition merely by chance. According to the author they had an important influence on the development of Slovak art after 1960. The emphasis on the conceptual tendencies of Július Koller and Stanislav Filek are also important elements. The confrontational way that the entire exhibit *Today / Slovak Art + Czech Guests* was installed uniquely demonstrates how similar - and yet at the same time how different - the Czech artists Adrien Šimotová and Eva Kmentová are from the Slovak artists Mária Bartuszová and Jana Želíbská. On the main floor, that chronologically continues to the upper floors, we discover artists from the 1980´s and 1990´s (Ivan Csudai, Jiří David), who have educated today's generation of young artists, and where the entire Czech-Slovak presentation comes to an end. After wandering through the exhibit, we have to ask ourselves the following questions: Does Slovakia have its own particular type of art? Does it make a statement about its own national identity? And in what particular era did Czech and Slovak art resonate the most?

The Silent Lyric of Colour Pavel Laška Yet Another Celebration of the 100th Anniversary of the Birth of the Painter Marcela Chmelařová

Painter Pavel Laška (1907-1983) was born in the town of Věž near Havlíčkův Brod. His family later moved to Okrouhlice. From 1925-1931, he studied at AVU in Prague under the guidance of J. Obrovský and M. Švabinský. In 1931, he left to continue his studies in France, where he was inspired by the seaside and the work of Pablo Picasso. Here he painted a cycle focusing on the theme of bathing and playing in water. After completing his studies, he returned to the region of South Bohemia, where he began working in Tábor. Throughout his entire life, he worked as a high school teacher. At the end of the 1930´s, he focused on images of music in art. At the beginning of the war, he created a unique cycle of paintings entitled *Motýlkové (Papilionaceus)*, whose theme was the fantastic poetry of the elements of nature. In later years, he connected a series of allegorical figures, encapsulating the atmosphere that reacted to the acute situation of the current war. In 1943, he created a series of war landscapes, conveying a latent mood of desperation and fear. Forced by the current surroundings, Laška moved to Prague in 1948, when the era of political liberation took place. At the end of the 50´s and beginning of the 60´s, he created a ground-breaking series of forest landscapes entitled *Plakánek*, employing a gradually generalised landscape theme to the untainted painting. He created an extensive cycle of pictures entitled *Light and the City*, utilising a spectrum of abstract expressionism and structural painting. After the mid-1960´s, he was inspired on his journeys to Western Europe and discovered contemporary world art, later utilising new colourful and cosmic harmony in his cycle *Lyrical Geometry* and *The Geometry of Colour*. Over the course of his entire life, he was dedicated to the theoretical background of his own paintings.

A Self-Portrait in the Czech Visual Art of the 20th (and 21st) Century Olga Badalíková

Vlastimil Tetiva, curator of the Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou, prepared an exhibition entitled Self-Portraits in the Czech Art of the 20th and 21st Centuries. He created the exhibit specifically for the central space of the institute during the summer 2008 season. His concept was to try to discover the new relationships, iconological specifics and the broader interpretation of this given theme. The curator brought together more than 200 art works from nearly 80 artists, placing them into several significant groups where the observer can find a common starting point. He unambiguously prefers the potential of independent artifacts rather than a deep-rooted template of creative circles, thus far persevering together with the independent art personalities. This presentation of the groups, organized in the spaces of the exhibit installation, also corresponds to the individual states of the catalogue. The remarkably monothematic project enables a limitlessly diverse interpretation and its emphasized contribution is an open space for new comprehension of this phenomenon. It is a great device of Vlastimil Tetiva that on the social and diverse aspects of contemporary self-portraits again showed on the wealth of the artistic influence of the Twentieth and Twenty-first centuries.

The Illusion of the City and Countryside Václav Mílek

The structure of the European population has been traditionally divided and has been primarily considered on the basis of the duality of the city and the country. The characteristics of these two opposite poles have however continued to evolve over time and it seems as though their unique differences have to a certain extent disappeared. The romantic outlines, that we are familiar with from the opposite conceptual forms of modern urbanism, are revealed in the notions of the countryside. The exhibition at the Zlín Manor House has tried to answer the questions: how do these two "illusions" project into the concrete social structure and how do they influence the perception of concrete locations. The works that touch on these thoughts in the form of social projects, conceptual research of concrete locations or like the theme of regular questions functioning as certain environments, are represented by artists from the Czech Republic (Katerina Šedá, Dominik Lang, Rafani, Veronika Zapletalová), from Germany (Tilo Schultze, Antje Schifers, Andrea Pichl) and Great Britain (Karen Guthrie and Nina Pope).

Libor Jaroš – painting, Nikos Armutidis – sculpture Jiří Valoch

The exhibit in the Regional Gallery in Vysočina in Jihlava, that took place from December 11 2008 to January 18 2009, presented the work of sculptor Nikos Armutidis (1953) and painter Libor Jaroš (1960). These two artists did not exhibit their work by chance; they decided to work together as their friendship is connected with their identification of being from the region of Brno, and associated with their presenters who, in some form or other, provided them with a priority to the clear rational and intellect of their work. The contrast between

them is only partial: against Armutidis's accurate use of the language of geometry that is never methodical, Jaroš's art is, at first glance, considered a lyrical articulation of a picture; in reality, it is this aesthetic activity of course that is de facto a result of his ability to exercise a precise concept.

Twilight. To Jiří Lindovský's Canvas from 2006

Ladislav Daněk

Jiří Lindovský (born April 25 1948 in Mankovice) has a reputation as a painter, artist, author of many different applied artworks, and is notorious for his geometric drawings from the 1980s. Now more than one decade later, Lindovský focuses on other issues. This "re-resuscitation" has become an interest in the traditional subject of the still-life rooms. Lindovský, an indubitable admirer of his own previous descendents, is a true contemporary artist. Instead of idyllic "rural" rooms, he chose to present the most characteristic interpretation of today's glossy world. Here we find the office as a symbol of the modern world. The world captured in the artist's work from the past few years is like seeing the real world at a first glance, a world that is metaphoric. Lindovský's *Twilight* from 2006 is not merely an excellent example of the viability of the artist's talent: it is a supremely true masterpiece in comparison to the ancient and ever-present theme of the passage of time in the polarity of nature versus civilization.

Aleš Loch

Lubomír Jarcovják

The work of Aleš Loch can be considered as evolving from the field of traditional graphic art. His vision is firmly rooted in black and white, in lines and flat surfaces that are sculpted through the use of corrosive material or some other kind of mechanical interference. An expressive dividing line in the author's artistic movement was apparent at the Zlín Private School of Art (in the field of Graphic Art), where he entitled his graduate work *Inside and Outside the Glass Hammer* (*Uvnitř a vně skleněným kladivem*). The composition is rich in its use of minimalist techniques. The poetic visionary of his work is also related to his encounter with the poet Jiří Mareček. Together they have created a low-budget bibliophile entitled *Stěbla zkoušet*.

A Series from Our Neighbours

Miroslav Zelinský

Kritische Berichte (Critical Commentaries) is the title of a magazine devoted to cultural history. It has been published every four months since 1973 by the Ulmer Vereins - Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.v, whose offices are situated in one of the oldest university cities in Germany - Marburg. More detailed information including contents of each of the single issues can be found at www.ulmer-verin.de. Here you'll find that the issues are most often dedicated to modern cultural history, its methodology, in both a modern and historical context. Another large part of the publication focuses on gender studies. In the third issue in 2007, the editors published a provocative series of studies called „*Antilexicon*“, subtitled *Myths of Cultural History*. Here you will find sub-headings of *The Present*, *Depraction*, *Structure*, *Anticipation*, *Modern Trends*, etc. And when we speak about an *Antilexicon*, it is presented backwards in alphabetical order. I am including in this year's annual for all issues of a selected entries, as a kind and irresistible appeal of the editors of Prostor magazine, and if their actuality, the willingness of the editors and strength of the translators do not become lost, perhaps we will find the opportunity to continue. Today, then and now, about *The Depraction* (written by Jan von Brevren).

For the Exhibit The Baťa Phenomenon

Zlín Architecture 1910–1960

Náměstí Práce in Zlín

Ladislava Hornáková

In the period between the wars, Zlín became a modern city centre with an unmistakably unique architectural style and life tempo, primarily thanks to its rapid growth and to the prosperity of the Baťa Corporation and the influence Tomáš Baťa. The vast interwar construction activities of the firm, in cooperation with the famous architects, transformed the small city of three thousand inhabitants into an urban concentration with a population of 43.500 people - an urban centre marked by its unique functionalist architecture. The exhibit entitled *The Baťa Phenomenon, Zlín Architecture 1910–1960* presents Baťa's prosperity, representativeness, generosity and culture, as well as the high standard of life in the city of Zlín up to the end of the 1930's. The exhibit was prepared by the Zlín Gallery in cooperation with the National Gallery in Prague and was on display at the Veletržní Palace in Prague. It introduces Zlín as the leader of functionalist architecture during the First Republic and as the only city in Europe built in this particular style. Some examples of Baťa's expertly prepared system of unification and standardization include the Baťa satellite factories and housing complexes found all over the world that have brought the well-arranged trademark of the Zlín control centre.

In the column *Architecture*, we present the groups of architectural materials from the collection of the Regional Gallery of Fine Art in Zlín in greater detail, focusing on the inter-war corporate architecture and its expansion. The non-realized visions of leading Czech architects make up a significant part of the article. It also focuses on the regulation of the unresolved náměstí Práce (the Square of Work) in Zlín that is located just outside the entrance to the factory area.

The Exhibition of Contemporary Czechoslovakian Art in 1970 in the House of Art in Hodonín

Ilna Tunklová

In 1967, when Miloslav Lukeš took the position of the director of the gallery in Hodonín, he launched a new program of collections and exhibition activities. Apart from the program focusing on the region, he decided to prepare yet a second parallel program that would enrich the gallery's collections with particular specifics. These specifications were created from the collections of contemporary Czechoslovak graphic works that have been collected since 1945. He called for an entire series of Czech and Slovak graphic art, whose sales and donations have eventually contributed to the value of the collection. In 1968, over the course of four years, this was further enhanced by an acquisition of 270 pieces of graphic works from more than 100 artists. The collections currently became the core of an exhibit of graphic work under the title *Contemporary Czechoslovakian Art in 1970* that could be seen from September to November in 1970, and also became the last uncensored exhibit of such a great extent after 1968. The 58 exhibiting designers are mentioned in the extensive catalogue, and over 375 pieces of art were on display (including the work of V. Bošтік, V. Boudník, M. Dobeš, D. Chatrný, J. John, A. Kučerová, M. Urbásek). Unfortunately no photographs from this exhibit remain in the archives of the Hodonín Gallery; most likely after M. Lukeš emigrated, shortly after the opening of the exhibition, all photographs were confiscated by the State Security. We can learn more about the exhibition thanks to the memoirs of Miloslav Lukeš, that have become an autobiography entitled *The Leaving* (*Odcházení*), where he makes several references to the installation and the opening of the exhibition.

Poetry

Robert Krumphanzl

Pavel Krška

Prepared by Pavel Petr

In this column of work by contemporary Czech poets, we present Robert Krumphanzl - the long-time editor of the *Revolver revue*, the *Kritický sborník* and the owner of the Triáda Publishing House that has already released more than 100 titles. Krumphanzl works here as an editor of many books. He has published his own collection of prose entitled *Minutové vzdálenosti* (*Minute Distances*). The second poet is Pavel Krška - editor of the Votobia Publishing House, and the director of the Vetus via Publishing House in Brno. He is currently the director of a high school in Třebíč. He has published prose and poems in many self-published editions (samizdat), is the author of belles-lettres about the culture of language. He has never published his own work, but has been published sporadically in magazines and revues.

The Most Beautiful Czech Books of 2007

Hana Karkanková

The exhibition entitled *The Most Beautiful Czech Books of 2007* took place in the Governor's (Ambit) Palace of the Moravian Gallery in Brno from October 23rd 2008 until February 22 2009. Like every year, the contest is organized by the Museum of Czech Literature in Prague with the support of the Ministry of Culture of the Czech Republic. It is not a competition for individual designers, but a competition for publishers who select the best book designers of and those who are ultimately responsible for the books' entire form, including its commercial aspect. This year, a total of 109 publishers participated with 217 books; 23 of which were the work of students. The book contest was divided into seven categories. Let's name a few of them. The prize for scientific and specialised literature was awarded to the non-conventional Czech-German publication by Mirko Baum. The participation of young graphic designers was also apparent in the category of beautiful literature. Petr Nikl once again received the award in the children's category this time with his latest publication "*Zahádky*". One of the continuing issues of the contest remains in the textbook category, where no prize was awarded. Art books and photographic publications are traditionally an exceptional category, always well-prepared - both technically and graphically. This year, the award was given to "*Emil Filla. From the Dutch Notebooks*," the monograph of Magdalena Jetelová, as well as the publication "*Český /Czech design 01*". A list of all of the award-winners and other interesting information is contained in the catalogue, whose unconventional graphic design this year, was created by Štěpán Malovec and Martin Odehnal.



Laureáti cen Zlínských salonů mladých

Lukáš Rittstein / Jiří Surůvka / Vít Soukup / Jan Kadlec / Jaroslav Koléšek /
Pavel Ryška Aleš Růžička / Erik Šille

Dům umění ve Zlíně 3. března - 19. dubna 2009

Letošnímu již V. ročníku tradiční zlínské přehlídky českých a slovenských autorů do třiceti let, Zlínskému salonu mladých, který bude slavnostně zahájen 12. května, předchází výstava s ním autorsky spjatá. V Domě umění ve Zlíně bude od 3. března do 19. dubna prezentována tvorba všech dosavadních laureátů cen, udílených v rámci každého ročníku Salonu dvěma nejvýraznějším exponátům – zprvu se jednalo o Cenu Václava Chada a Zvláštní cenu poroty, v současnosti s ohledem na změnu koncepce přehlídky na česko-slovenskou je to Cena Václava Chada a Cena Igora Kalného. Mezi laureáty se dosud řadí sedm představitelů české výtvarné scény a jeden autor ze Slovenska. Jádrem expozice tvoří jednotlivá oceněná díla, zakoupená zlínskou galerií mezi lety 1997 až 2006, jež jsou zasazena do širšího kontextu tvorby každého z autorů, s důrazem na její nejaktuálnější podobu. Vystavující umělci, bezesporu renomovaní tvůrci, příznačně reflektují rozmanitost současných přístupů k výtvarnému umění, rozpínající se od klasického média malby přes sochařskou tvorbu až po velkoplošné fotografie či videoart.



