

# PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XVIII. 4 / 2011



KRAJSKÁ  
GALERIE  
VÝTVARNÉHO  
UMĚNÍ  
VE ZLÍNĚ

VÝTVARNÉ UMĚNÍ  
ARCHITEKTURA  
HISTORIE  
POESIE







# PROSTOR

## ZLÍN ROČNÍK XVIII. 4/2011

### VÝTVARNÉ UMĚNÍ

|                                                                                              |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Václav Mílek Příprava nové expozice ve Zlíně                                                 | 3  |
| Sandra Baborovská Akordy modernosti v české krajinomalbě přelomu 19. a 20. století           | 6  |
| Naďa Kančevová MAPY / MAPS (Umelecká kartografie v stredie Európy 1960–2011)                 | 10 |
| Miroslava Hlaváčková Setba samot                                                             | 14 |
| Ivan Neumann Blízká odlišnost. Tomáš a Jakub Švédovi v Galerii Jaroslava Drtikola v Příbrami | 17 |
| Ludvík Ševeček K umění ve veřejném prostoru – sochy Zdeňka Šmída v Barum Continental         | 20 |
| Jan Andres ml. a Jan Andres st. Příběh obrazu téměř detektivní                               | 23 |
| Pavel Preisner Dvacet let galerie DOMA v Kyjově                                              | 26 |
| Petr Vaňous Tomáš Absolon. Poskvrněné početí obrazu                                          | 28 |
| Hana Stehlíková Babyrádová Místo pro umění – prostor pro výchovu                             | 30 |

### PŘEDSTAVUJEME

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| Jiří Valoch Sémantická geometrie Josefa Mladějovského | 34 |
|-------------------------------------------------------|----|

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| Lucie Šmardová „Kovářovi žáci“ | 36 |
|--------------------------------|----|

### ARCHITEKTURA

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| Petr Všeťka Vítkov – apoteóza státnosti architekturou a uměním | 42 |
| Ladislava Horňáková BATA-lia v Chelmku                         | 46 |

### Z ARCHIVU

|                              |    |
|------------------------------|----|
| Pavel Petr Básník jménem Čan | 51 |
|------------------------------|----|

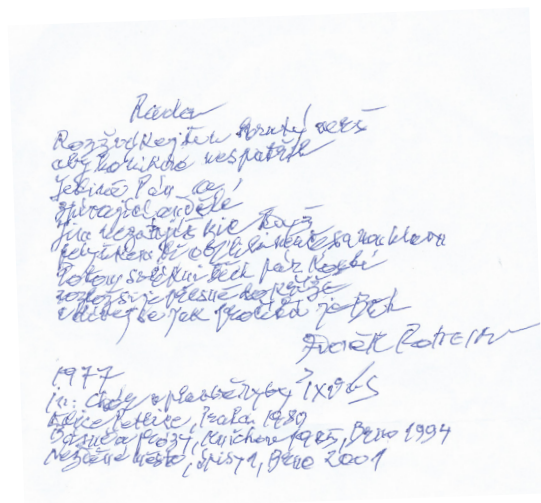
### POESIE

|             |    |
|-------------|----|
| Josef Hrubý | 56 |
| Pavel Štýbr | 58 |

připravuje Pavel Petr

### DESIGN

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| Anežka Šimková Pro tentokrát nesedat. O jedné sbírce založené „na zelené louce“ | 60 |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|



Rada

Rozžvýkej ten krutý vers  
aby ho nikdo nespatrił  
Jedině Pán a  
zpívající andělé  
Jim nezatajiš nic když  
pelyňkem ti obilili neučesanou hlavu  
Potom svlékni těch pár kostí  
rozlož si je přesně do kříže  
a dívej se jak pročitá je Bůh

Básník Zdeněk Rotrekl se narodil 1. října 1920 v Brně. Krátce po studiích na Masarykově universitě byl v roce 1949 zatčen a 17. listopadu téhož roku byl ve vykonstruovaném procesu odsouzen k trestu smrti, trest byl později změněn na doživotní žalář. Ve vězení strávil básník třináct let. Je autorem mnoha básnických sbírek, četných esejů a studií o české literatuře a historii, vycházejících v normalizační době v samizdatech, po roce 1989 začal vydávat knihy v mnoha nakladatelstvích, v brněnském nakladatelství Atlantis vycházejí od roku 2001 Spisy Zdeňka Rotrekla.

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

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Výkonný redaktor: Martin Beníček / Redakce výtvarného umění: Martin Fišr / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Lubomír Jarcovský, Tomáš Mikulaš, Václav Mílek, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Marta Sylvestrová, Miroslav Zelinský / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: Rudolf Červenka, Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Dům umění, 762 27 Zlín, telefon: +420 577 210 662 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212-1398  
[www.galeriezlín.cz](http://www.galeriezlín.cz)

### Reprodukce

- 1.strana obálky: Bohumil Kubišta, Autoportrét (Vlastní podobizna v haveloku), 1907–1908
- 2.strana obálky: Rudolf Červenka, z cyklu Zlín 1973, černobílá fotografie
- 3.strana obálky: Chelmek, Polsko, celkový pohled, foto J. Vanhara, MZA SOKA Zlín
- 4.strana obálky: Zdeněk Šmíd, Jezdec, 1995 (2010), měd, cin, olovo, tvárná litina, v. 260 × 80 × 360 cm

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: [knihovna@galeriezlín.cz](mailto:knihovna@galeriezlín.cz)

Název: PROSTOR ZLÍN

Roční předplatné na rok 2012 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovného a balného.  
Objednáváme u vás odběr v počtu ..... ks výtisků.

Adresa odběratele: .....

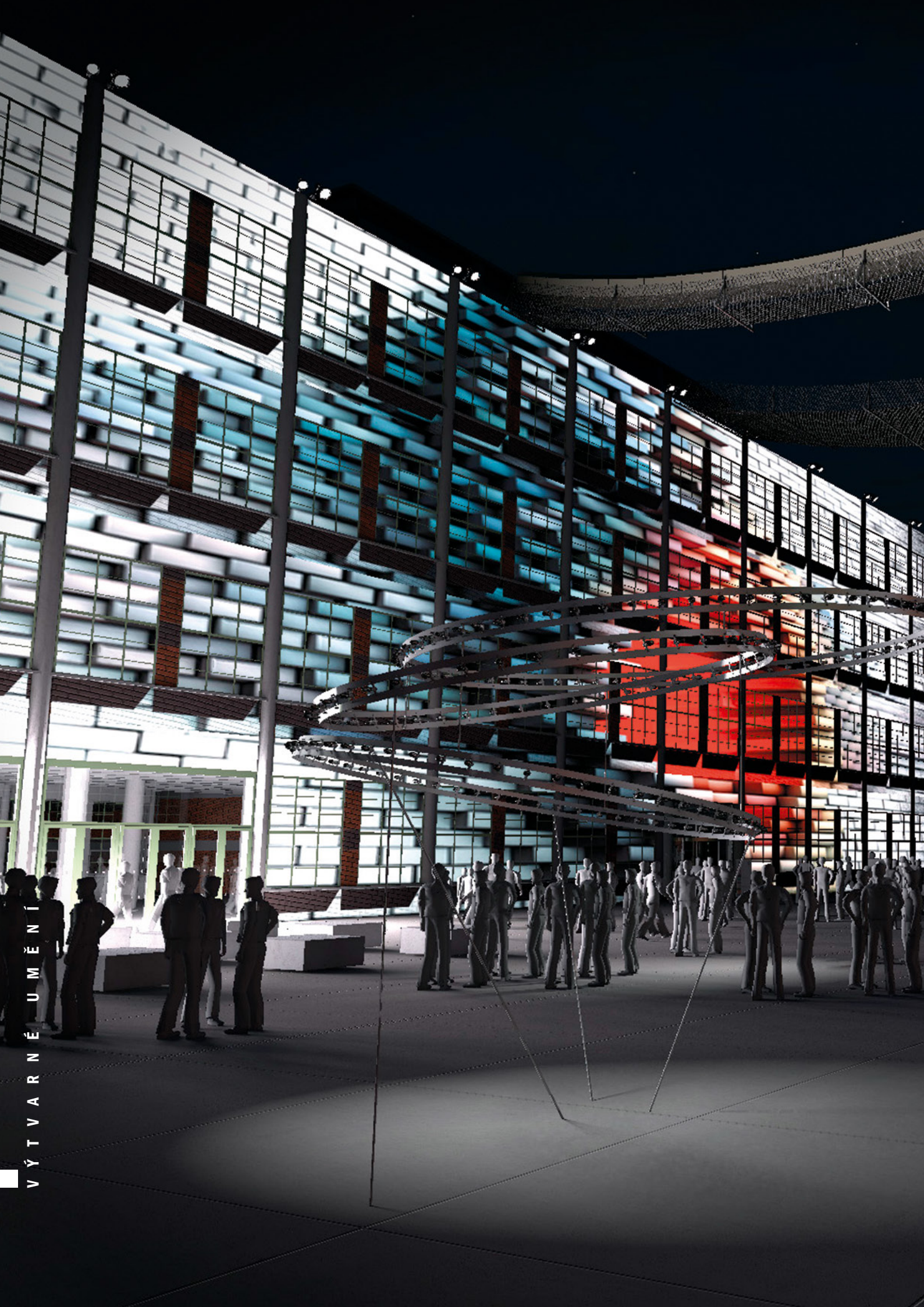
tel.: .....

IČO: .....

### Podpis (razítko)

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









## Příprava nové expozice ve Zlíně

prostor zlín 4/2011 3

Václav Mílek

Na stránky lokálního i celorepublikového tisku čím dál tím častěji pronikají zmínky o přípravách nového kulturního centra, které má být z části otevřeno už na podzim roku 2012 v místě budovy 14 a 15 továrního areálu ve Zlíně. O projektu jsme v tomto časopise informovali v souvislosti s architektonickou soutěží na rekonstrukci zmiňovaných budov v prvním čísle roku 2010.<sup>1/</sup> Vzhledem k výši celkové plánované investiční částky a také vzhledem ke složité obsahové náplni centra provází projekt od samého počátku diskuze směřovaná nejčastěji na ekonomickou výhodnost řešení. Méně je slyšet ohlasy na programové naplnění a na změny v nabídce institucí, které v rámci toho komplexu mají působit. Přitom právě tato věc je podle mého názoru z dlouhodobého hlediska mnohem zásadnější. Čtrnáctka a patnáctka bude z podstatné části žít aktivitami Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, Krajské knihovny Františka Bartoše a Muzea jihovýchodní Moravy, které sem přenesou svá sídla.<sup>2/</sup> Pětietážové skeletové budovy číslo 14 a 15 z let 1946–1949 byly projektovány Jiřím Voženílkem jako nový typ výrobních budov pro poválečnou obnovu továrny. Třítraktové haly jednotlivých pater mají konstrukční výšku 5 metrů a čistou podlahovou plochu téměř 1600 m<sup>2</sup> (bez komunikačních prostor a přídatných koncových polí). Výchozí baťovský modul 6,15 x 6,15 metrů je v severním i jižním traktu rozšířen na 7,85. Jejich rekonstrukcí a vestavbou spojující platformy vzniknou výstavní, přednáškové, depozitní a kancelářské prostory s širokým zázemím pro návštěvníky. Jedním z diskutovaných témat jsou stálé expozice, především jejich obsah. Je asi pochopitelné, že z lokálního hlediska je exponovanější debata o podobě expozice nazvané Princip Baťa, neboť zde kromě úhlu pohledu na „baťovství“ jde také o transformaci dosavadního zlínského unikátu – muzea obuvi. Poněkud ve stínu těchto debat zůstává příprava stálé expozice galerie, třebaže právě ji čeká nejradikálnější proměna v dějinách instituce.



Pojem stálá expozice má své dějiny a s nimi spojená vymezení. Skutečně stálé expozice trvající ve více méně neměnné podobě celá desetiletí, jaké známe z velkých světových muzeí, jako je Louvre nebo Uffizi, vystavují zpravidla uměleckohistoricky kodifikované a v tomto smyslu neproblematické staré umění. Odborná diskuse se vede především o expozicích moderního umění nebo chcete-li o umění 20. století. Nejstarší pokusy o prezentaci sbírek moderny volily čistě lineární časový model kladoucí za sebe jednotlivé umělecké směry či skupiny tak, jak na sebe podle tradiční představy navazovaly. Největší problém, který jejich tvůrci museli řešit, byla otázka, kdy začíná moderní umění. S přibýváním trhlin do lineárního konceptu vývoje umění v souvislosti s postmodernou, ale i s institucionální kritikou muzea a odhalením ideologického charakteru velkého vyprávění o vysokém umění se začalo uvažovat o alternativách. V zásadě jedinou skutečněnou inovací byla výměna

umění představované doby, tento třetí způsob si mohou dovolit jen ti, kteří vlastní dostatečné množství děl umělců zvučných jmen. Není divu, že ve většině našich galerií působících v regionech najdeme v podstatě „klasický“ lineární přístup spočívající v instalaci sbírkových „high-lights“ v časově-formálním sledu.

Vedle těchto problémů máme u nás ještě jeden typický, který můžeme nazvat „Veletržní palác“. Na rozdíl od „neúplných“ expozic v regionálních institucích měla expozice Národní galerie představit moderní umění v jeho plném spektru a přitom v jasných a srozumitelných souvislostech, aniž by zakryla jeho specifičnost. Nechci se pouštět do recenzování ani první, ani druhé, ani té současné podoby uspořádání expozice, ale myslím, že to mohou být právě nereálná očekávání a přílišné zdůrazňování národního významu, co zabránilo většímu experimentování a instalačním inovacím a co dodnes způsobuje v našem prostředí tápání nebo



*Vizualizace prostorového řešení stálé expozice galerie v budově 14. Autor: Transat architekti*

jediného modernistického konceptu vývoje umění za více paralelních narativů. Z hlediska instalace můžeme i dnes v uměleckých muzeích vidět sbírky uspořádané v hlavní časovou linii, představenou v centrálním nebo jinak akcentovaném prostoru, představující nejdůležitější „-ismy“ s odbočkami k rozšířením nebo vedlejším tématům, představujícím významné solitéry, regionální scény atp. Druhým možným přístupem, kurátorsky i divácky náročnějším, je expozice, která rezignuje na jednu hlavní linii, sestává z mnoha propojených prostorů umožňujících pohyb různými směry a různá čtení s přiznáním plurality souvislostí. Tento přístup je často diváky kritizován jako chaotický. Možností, jak se těmto problematickým postupům vyhnout, je forma série „autorských“ místností či sálů, které jsou věnovány vždy jednomu vybranému umělci. Zatímco první způsob lze následovat, máme-li ve sbírce kvalitně zastoupeny všechny fenomény

přínejmenším velké otazníky nad tím, jaká má být a čím má být stálá expozice umění 20. století, jak to dokládá současná diskuse na toto téma spojená s plány na nové uspořádání dlouhodobých prezentací sbírek.<sup>3/</sup> Tím se vracíme zpátky do Zlína.

Provázanost technické přípravy budovy, hladina osvětlení, mikroklima, předmětová ochrana atd. si žádá projekt s přesnou specifikací exponátů a jejich adjustací a umístěním ve značném předstihu. Stejně jako je obtížné tvořit projekt expozice na papíře bez reálné možnosti ověření prostorových vztahů exponátů a architektury, exponátů navzájem a kontextů, které z nich mají nebo mohou vzejít, je těžké a málo smysluplné komentovat výstavu v prostorech, které dosud prakticky neexistují. Z tohoto důvodu se omezím pouze na osvětlení základních východisek a obsahového členění.

Vznik každé výstavy je ovlivněn předem danými podmínkami, mezi něž v našem případě patřila



především architektonická koncepce, která chtěla zachovat vzdušný a otevřený charakter původní tovární haly. Druhým vlivným faktorem je touha „veřejnosti“ po spektaklu, kterou pro naplnění měřitelných indikátorů projekt spolufinancovaný Evropskou unií nesmí opomíjet. V případě galerijní expozice ho má zajistit, vedle efektní instalace, dostatek místa pro témata spojená se Zlínem a zlínským krajem. To však neznamená, že budoucí stálá expozice Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně nebude mít co nabídnout i náročnějším návštěvníkům.

Pro stálou expozici galerie bylo určeno druhé podlaží budovy 14, z něhož část (celkem 5 polí) ukrájí edukační místnost, prostor pro výstavy světlocitlivého a jinak choulostivého materiálu a schodiště průchodu na platformu o patro níž. Výstava je obsahově rozdělena na dva hlavní celky. První prezentuje unikátní kulturní odkaz Zlína od počátků 20. století až do jeho konce, druhý je

V návaznosti na ústřední téma lze v této části spatřovat Zlín jako místo otevřené idejím – otevřené umění a problémům pojmu moderního umění s jeho dichotomiemi: kontinuita versus diskontinuita, inovativní versus tradiční.

Přes množství témat a zdánlivě rozsáhlou plochu by si mělo díky, jak se ukazuje, prozíravému, architektonickému řešení celé patro zachovat přehlednost. V každém místě se nabízí průhledy všemi směry a divák se jimi může svobodně pohybovat, aniž by se ovšem cítil ztracen v labyrintu. I tam, kde bude naznačen směr prohlídky podle chronologie či intencí kurátora, lze nacházet rozvíjející nebo alternativní kontexty. Přestože koncept expozice v podstatě vychází z tradičního kontinuálního časového modelu, nabízí přinejmenším několik paralelních „příběhů“.

Nová expozice bude z části vybudována na speciálních grafických i objektových vizualizacích. Ve svém jádru však bude prezentovat to, co galerie



Vizualizace prostorového řešení stálé expozice galerie v budově 14. Autor: Transat architekti

věnován proměnám volného umění od 19. století do současnosti. Centrální téma Zlína je objektivizované expozicí baťovské architektury s modely, plány a vizualizacemi továrních, veřejných a společenských budov i individuálního bydlení z doby jejího největšího rozvoje od 20. do 40. let 20. století. Od takto definovaného jádra směřují po jeho severním obvodu prostupy k užitému umění a etapám poválečné a pozdější výstavby. V západní části jej rozvíjí významné jevy kultury Baťova Zlína, prezentované zde školstvím a studijními ústavy, zlínskými salony či školou umění. Od nich vedou přirozené spojnice k hlavním směrům českého umění 1. první poloviny 20. století nebo počátkům průmyslovému designu. Východní polovina je pojata více spekulativně. Představuje průřez sbírkou volného umění galerie na nesymetrické časové ose se dvěma narativními liniemi ve svém základu – figura a krajina, které se postupně prolínají.

po desítky let získávala do své sbírky. Nechce být přehledem zobecněného akademického ideálu o historii (příběhu) vizuálního umění. Má představovat svého druhu archiv, který vytvořili konkrétní lidé na konkrétním místě a tuto konkrétnost a parciálnost od ní nelze odtrhnout.

#### Poznámky:

1. Karolína Jirkalová, Nad soutěží na Krajské kulturní a vzdělávací centrum ve Zlíně, in: *Prostor Zlín* 2010, č. 1, s. 2–7.
2. Zatímco galerie opustí veškeré dosud využívané prostory, knihovna pouze svou hlavní budovu na Tř. Tomáše Baťi, muzeum zámek a budovu obuvnického muzea. Dvěma posledně jmenovaným tedy zůstane zachován provoz v dalších pobočkách.
3. Například diskusní fórum na téma „Příprava nových stálých expozic v galeriích a muzeích“, které se uskutečnilo dne 20. 9. 2010 v Západočeské galerii v Plzni nebo mezinárodní konference „Stálé expozice nestále“, kterou pořádaly Oblastní galerie v Liberci a Städtische Museen Zittau ve dnech 22.–23. 11. 2010 v Liberci.



# Akordy modernosti v české krajinomalbě přelomu 19. a 20. století

Sandra Baborovská

Krajinářství má v českých dějinách umění své pevné postavení již od roku 1806, kdy byla na Akademii zřízena krajinářská škola pod vedením klasicistního umělce a žáka vídeňské školy Karla Postla (1716–1818). Za zakladatele české krajinářské školy je však tradičně považován Antonín Mánes (1784–1843), Postlův žák a nástupce.<sup>2/</sup> Mánes posunul krajinářský projev od klasicistního k romantickému a přispěl k výraznému osamostatnění krajinomalby. Třetím profesorem na Akademii se stal malíř povoláný z Mnichova, Max Haushofer (1811–1866). V polovině 19. století zavedl plenérové malířství a ovlivnil českou krajinomalbu německým uměním „přírodní nálady“. Ve své škole vyučoval řadu výrazných talentů, jakými byli například Adolf Kosárek (1830–1859) a Julius Mařák (1832–1899). Romantismus se v té době již mísil s prvky realismu. V sedmdesátých letech 19. století, kdy zůstala po smrti Haushofera pražská krajinářská škola zavřena, odjel na soukromá



Jaroslav Panuška, Sázava, 20. léta 20. století, olej, plátno, 99,7 × 119,7 cm, GHMP, inv. č. M-955

„A tak jako (...) hudebník, který kombinuje v etudě nebo fuze prvky hudební, může kubista díky prvkům lineárním a fauvista díky prvkům barevným vytvářeti ze známých složek nové soubory, a takto se dotknouti nejvnitřnějších strun, nejčistšího důvodu svého umění, aby probudil naši obraznost a rozechvěl naši citovost lyrismem, jež může zrodit výtvarný svět.“<sup>1/</sup>

studia do Paříže Antonín Chittussi (1847–1891) a na začátku let osmdesátých také jeho žačka **Zdenka Braunerová**<sup>3/</sup> (1858–1934). Díky tomu získala česká krajinomalba další přímý inspirační zdroj doplněný o rozměr francouzských barbizonských mistrů. Braunerová poblíž fontainebleauského lesa namalovala kolem roku 1887 *Samois po dešti*.



Ve stejné době nastal v Čechách významnější rozkvět krajinomalby jako autonomního uměleckého odvětví. Na pražskou Akademii na konci osmdesátých let nastoupil profesor Julius Mařák. Vychoval zde generaci takzvané „okořské školy“<sup>4/</sup>, mezi níž patřila stěžejní osobnost českého moderního umění **Antonín Slaviček (1870–1910)**, solitér krajinomalby první poloviny 20. století **Jaroslav Panuška (1872–1958)** a částečně i **Antonín Hudeček (1872–1941)**. Ten maloval na Okoři spolu se žáky školy od roku 1897. Panuška i Hudeček původně nastoupili na Akademii jako žáci **Maxmiliána Pirnera (1854–1924)**.

Maxmilián Pirner patří, stejně jako Mařák, do generace Národního divadla a zároveň taktéž přispěl k rozkvětu Akademie, kde působil od konce osmdesátých let 19. století. Vedl speciální školu žánrové malby, a proto nebývá do výčtu krajinářů běžně zařazován. Jeho romantismus s realistickými prvky z konce 19. století (*Davle*, 1893), podobný smyslným krajinám Gustava Courbete (1819–1877), však pro české moderní umění znamená obrovský přínos. Od prvotní snahy obsáhnout celek (*Krajinka z jara*, 1866/1868) se obrátil k výseku světa a soustředil se na jeho povrch. Pojem „náhodný výsek“<sup>5/</sup> právě v souvislosti s Courbetem použil v roce 1921 český výtvarný kritik Václav Nebeský (1889–1949). Nebeský onu náhodnost krajinářského námětu považoval za počátek vlastní krajinomalby.<sup>6/</sup> Jako plnohodnotný žánr se však etablovala až osamostatněním přírody od lidské figury. „Teprve od chvíle, kdy krajina ztratila vnitřní vztah k figurálnímu tématu, kdy se začala uplatňovat nezávisle na vnější lidské akci a lidském gestu, jež v ní byly umisťovány, vytvořeny byly předpoklady k samostatnému rozvíjení krajinomalby. (...) Uvolnění přírody od lidské postavy a jejích skutků převedlo výraz z jednotlivých partií umělé scenerie v povšechný ráz a náladu celého obrazu.“<sup>7/</sup>

#### Nálada jako téma

Roku 1899 vyšla tiskem zásadní stať Aloise Riegla (1858–1905) *Nálada jako obsah moderního umění*,<sup>8/</sup> v níž autor definoval hluboký existenciální pocit člověka konce 19. století. Ustavičný koloběh přírodního dění, které se řídí zákonitostmi střídání ročních dob, a tíseň ze zápasu o existenci a z nezadržitelné konečnosti lidského života, jež si člověk nadaný rozumem a citem uvědomuje, to byla některá z témat, která lidé před krizí směřující k první světové válce citlivě vnímali.

Stať představitele vídeňské školy dějin umění je platná dodnes. O moderním člověku své doby autor píše: „Cítí se (...) vykoupen a zbaven tísnivého tlaku, který na něj doléhá každý den jeho běžného života.“<sup>9/</sup> A pokračuje otázkou: „Co je tato tíseň, která do našeho duševního života vrhá temný stín, a proč se ztrácí před slunečným účinkem, který v naší mysli působí pohled na nekonečné veškerenstvo – třeba vidíme jen jeho malý výsek, jak je schopen jej na okamžik uchopit nedokonalý, lidský smysl?“<sup>10/</sup>

Riegl při rozmyšlení nad touhou duše moderního člověka definoval dva základní optické prožitky, které získal při spočinutí na jednom z osamělých alpských vrcholů ve strmé výšině, kde



Maxmilián Pirner, *Skála*, 1886, olej, plátno, 20,5 × 30,8 cm, GHMP, inv. č. M-2359

podněcoval své vizuální smysly. Pohyb a pohled do blízka a klid a pohled do dálky. Pohyb a pohled do blízka je vyvolán prudkým závanem větru, mocným slunečním paprskem, živou bytostí. Může být také ilustrován rostlinnou anorganickou přírodou (Maxmilián Pirner, *Skála*, 1886), protože pohyb je v tomto případě podmíněn fyzikálním zákonem. Místní změna figury na obraze, znatelná například na plátně Antonína Slavička *Letná v dešti* (1905), by se podle Riegla prohřešovala proti přirozenému zákonu kauzality.<sup>11/</sup> Naopak z klidu a pohledu do dálky se rodí samotná nálada, jedním z takových míst je například mořské pobřeží, odkud vidíme tiše se převalující vlny a vodní hladinu s odleskem měsíčního svitu (Antonín Hudeček, *Moře*, 1902). Na klidu a pohledu do dálky je podle Riegla založeno celé soudobé moderní malířství. V centru umělecké tvorby stojí příroda jako odraz nitra umělce. Naopak sochařství, v jehož středu figuruje člověk, pisatel bere jako přetrvávající kulturní tradici, vycházející z hmatu a pohledu do blízka.

Rok před koncem předminulého století Alois Riegl připouští experimenty s barevnou škálou v závislosti na reflexivním působení světla. Ne však zrušení zákona kauzality, výběr barev zrozený z emocí. Hledání „životní pravdy“ je pro něj nedotknutelným jádrem moderní estetiky výtvarných děl v souladu s viditelným světem. Rieglovo pojetí navazuje na romantismus, avšak vývoj moderního umění směřoval jinou cestou.

#### Napětí barev

Dramaticky napjaté projevy předznamenávající expresionismus zesilovaly antropomorfní charakter



krajinomalby, který se již plně projevil v díle Antonína Slavička a zesílil v tvorbě jeho následovníků, **Jindřicha Pruchy (1886–1914)**,<sup>12/</sup> **Otakara Nejedlého (1883–1957)** a malířů sdružených kolem skupiny Osma, **Emila Artura Pittermanna-Longena (1885–1936)**, **Václava Špály (1885–1946)** a **Otakara Kubína (1883–1969)**.

Kubínův obraz *Studie krajiny* (1903) je již poučen impresionismem, ale směřuje k expresionismu. Energické, pastózní tahy štětce jeho souputníka Pittermanna-Longena z doby kolem roku 1908 (*Mořské pobřeží*) opět svědčí o věčné inspiraci mořem, která se prolíná i do tvorby Otakara Nejedlého (*Z Capri*, kolem roku 1907).

Ustrnutí v jedné formální poloze s drobnými obměnami se stalo osudem dvěma zdánlivě nepodobným tvůrcům, Václavu Špálovi a o generaci staršímu krajináři **Václavu Radimskému (1867–1946)**. Oba vycházeli ze vzoru francouzského malířství a drželi se jej až do čtyřicátých let dvacátého století.<sup>13/</sup> Špála přijal kubisticko-fauvistický způsob tvorby, Radimský setrval celý svůj tvůrčí život v impresionistickém projevu, který jej okouznil již roku 1895 v malířské kolonii Clauda Moneta ve francouzské Giverny. Výtvarný kritik Václav Nebeský ve dvacátých letech minulého století zhodnotil jeho tvorbu jako „v jádře jednoduchou“<sup>14/</sup> a nepřekvapivou. „Radimský je nejfrancouzštější z českých malířů. Je tak francouzský, že se zdá dokonce francouzštější nad Francouze,“<sup>15/</sup> vyjádřil se tehdy při příležitosti samostatné umělcovy výstavy v Topičově salonu. Recenzi Nebeský uzavírá výstižně: „Oklo [diváka] přilnulo, ale neproniklo.“<sup>16/</sup> Z ctností francouzské malby se postupně stala akademická precizně zvládnutá impresionistická formule (*Z Polabí*, 1920), marně se snažící vyvolat v divákovi náladu.

Podobný úděl potkal i dalšího krajináře a současníka Radimského, Antonína Hudečka, který na svůj lyrický impresionismus přelomu 19. a 20. století navazoval až do své smrti. Z umění „závoje“ a „zrcadla“ z počátku 20. století přešel do jeho malby jistý romantický prvek. Hudeček zatížil svou tvorbu „mnohosemností“, a proto nemohl dospět, tak jako například Antonín Slaviček, k „naplnění některé určité výtvarné koncepce a oné výrazové jednoznačnosti, jež činí z uměleckého díla výtvar historicky nezaměnitelný.“<sup>17/</sup>

Porovnáme-li oblíbený námět předjaří v podání Václava Radimského (*Předjaří*, kolem roku 1910), Antonína Hudečka (*Předjaří*, po roce 1916) a Jindřicha Pruchy (*Chalupy v předjaří*, kolem roku 1913), vytane nám na mysli opět Rieglova esej o náladě v moderním umění a téma nezadržitelného střídání ročních dob. Jindřich Prucha koloběh přírodního dění popisuje ve svém dopise z března 1911: „Blíží se jaro. V přírodě je to cítit. Přihnaly se předjarní větry. Nejsou to něžní poslové, nejsou to vlaštovky, ale velkolepí, velcí, hrozni a krásní ptáci. (...) Ostatně příroda jarní není dokonce jen mír. Je to jedna vášeň ze života, radost šílená z vítězství nad smrtí. Porazila zimu, smrt, a ví, že ne dnes naposled. Za rok zvítězí a bude vítězit opět.“<sup>18/</sup> Prucha téma jara později intenzivně rozvíjel v cyklu *Jaro v Železných horách* (1914).

Pln očekávání tehdy píše: „Už to v korunách hučí a v lese duní živelným hnutím. (...) Teď teprve nastává v přírodě něco ohromného, před čím člověk cítí svou ubohost. Zápas dvou podstat, klidu a života.“<sup>19/</sup>

Téma čtyř ročních období ilustruje i Kubínova kopie jednoho z posledních děl francouzského dvorního malíře Nicolase Poussina (1594–1665) *Zima*.<sup>20/</sup> Kubín nebyl sám, koho malíř fascinoval, kopii jiného slavného Poussinova obrazu *Orfeus a Eurydika* namaloval i Kubínův kolega ze skupiny Osma Bohumil Kubišta,<sup>21/</sup> který zároveň roku 1912 „velikému mistru porenaisančnímu“ věnoval vyznání ve *Volných směrech*.<sup>22/</sup> Bylo plné obdivu k obrazům „bohaté scenerie krajinné s romantickým nádechem“ s barevnými kombinacemi nesoucími symbolický význam. V kontextu soudobé malby šlo nejen o anticipaci neoklasicistických tendencí počátku dvacátých let,<sup>23/</sup> v Poussinovi viděli malíři také předchůdce postimpresionisty, „velikého moderního umělce“ Paula Cézanna (1839–1906). Návraty umění do minulosti, jež představovaly podle Aloise Riegla vědomý záměr moderního umění, a výraz „uměleckého chtění“ působily paralelně se soudobým uměním. Kubína, který usilovně studoval klasické mistry, jeho životopisec, citlivý francouzský kritik Maurice Raynal (1884–1954), považuje za „klasika naturalistu“<sup>24/</sup> hledajícího klasický ideál, jenž naplňuje smyslovou bezprostředností výrazu a lyrickým naivismem.

Zvláštním příkladem umělce, jehož tvorba prochází všemi etapami, od impresivních krajin přes expresionismus (*Tábor – Mlýn*, 1914) až po jedinečnou, dosud plně nezhodnocenou tvorbu počátku dvacátých let minulého století (*Krajina*, 1920), se stal Otakar Nejedlý. Poučen tříletým pobytem v Indii a na Cejlonu obohatil barevnost české krajinomalby, svým přínosem v tomto ohledu proto může být přirovnáván k Paulu Gauguinovi (1848–1903). Nejedlý spolu s Jindřichem Pruchou malovali pohřební průvody a témata osamělé krajiny s křížem [Otakar Nejedlý, *Krajina s křížem* (Zima), 1919].<sup>25/</sup> Oba umělci byli po Antonínu Slavičkovi největší nadějí českého krajinářství. Prucha však roku 1914 tragicky zemřel.<sup>26/</sup> Nejedlý, jako poslední z generace umělců přelomu 19. a 20. století, navázal na tradici české krajinomalby úspěšně. Roku 1925 se stal profesorem krajinářské školy na Akademii výtvarných umění v Praze.

### Dualismus moderního života

Ve dvacátých letech 20. století se pojetí modernosti od doby Aloise Riegla změnilo a našlo si své teoretiky. Patřil k nim již zmiňovaný redaktor *Volných směrů* Václav Nebeský. Slovo moderní bylo podle Nebeského ve smyslu 19. a 20. století „výraz pro takový poměr umění ke společnosti, jaký je dané chvíle umění nejpřirozenější a tudíž pro ně nejvýhodnější.“<sup>27/</sup> Autor staví moderní umění proti bezradnému eklektismu, jenž považuje za výraz vnitřní falše.

Modernost podle Nebeského dospěla k dualismu.<sup>28/</sup> V člověku se objevily dvě stránky, jedna, kterou se přizpůsobuje životu, a druhá, v níž zůstává sebou samým. Takto vzniká na konci dvacátých





Otakar Nejedlý, *Krajina*, 1920, olej, plátno, 76 × 91 cm, GHMP, inv. č. M-3657

let 20. století paradox, jemuž se umění muselo přizpůsobit. Vnější tvář světa přestala splývat s vnitřní tvář člověka. Pojem moderního umění se jeví zastaralým. „Je dokonce třeba dáti si na ně pozor. Může krýt akademismus divočejší, než jest upřímný a vědomý akademismus každé školy krásných umění“.<sup>29/</sup>

Krise krajinomalby, která souvisela s požadavky soudobé společnosti, na sebe nenechala dlouho čekat. Byla však „jiného rázu, než ta, jež dala krajinomalbě vzniknout.“<sup>30/</sup>

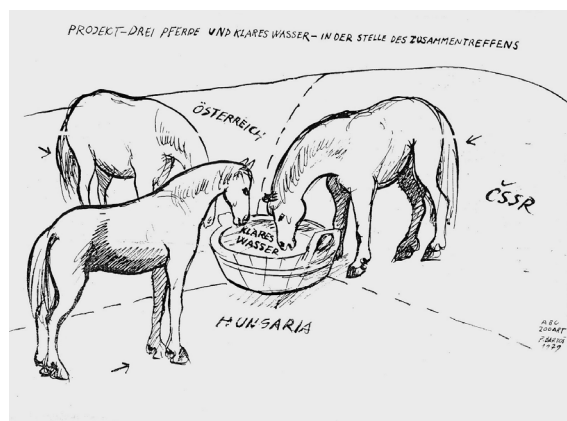
#### Poznámky:

1. Maurice Raynal, „Forma a látka“, in: *Volné směry* XXII, 1923–1924, č. 22, s. 156.
2. Antonín Mánes nastoupil do čela krajinářské školy roku 1836.
3. Braunerová studovala na Akademii Colarossi. První malířské vzdělání získala u dcery Antonína Mánesa Amálie Mánesové (1817–1883).
4. Mařák se svým ateliérem jezdil na několikátýdenní pobyty pod širým nebem, kde studenti malovali podle přírody. Český historik umění František Žákavec (1878–1937) jim přezdíval též „čeští barbizonci“.
5. O „výseku“ nekonečného veškerenstva mluví také Alois Riegl viz dále pozn. č. 9.
6. Tyto tendence se projevovaly již u Antonína Chittussiho.
7. Václav Nebeský, „K výstavě tří krajinářů“, in: *Tribuna* 3, 1921, č. 234, 5. 10, s. 5.
8. Alois Riegl, „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“, *Die Graphische Künste*, 1899. Přetištěno v knize *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg–Wien 1929, s. 28–29.
9. Alois Riegl, „Nálada jako obsah moderního umění“ (překlad Miroslava Petříčka), in: *Umění* LI, 2003, č. 6, s. 502.
10. Ibidem.
11. Shodou okolností ve stejném roce, kdy byl obraz namalován, Riegl zemřel a úvahy o moderním umění převzali progresivnější historici umění jako například Julius Meier-Graefe (1867–1935), přezdívaný jako „rytíř impresionismu“.
11. Na plátně *Pod stromem* (1912) koruna jabloně sahá nad horizont plátna a představuje pro sedící mladou dívku smyslový orgán podobný mozku.
12. Radimský i Špála zemřeli ve stejném roce: 1946.
13. Václav Nebeský, „Případ Radimského. (K výstavě v Topičově salonu.)“, in: *Tribuna* 3, 1921, č. 279, 27. 11., s. 12.
14. Ibidem.
15. Dále v textu rovněž: „Duše malířova byla pohlcena zrakem, jenž (...) přilne k povrchu věci.“, in: Ibidem.
16. Václav Nebeský, „Výstava Antonína Hudečka“, in: *Tribuna* 4, 1922, č. 37, 12. 2. s. 10.
17. „Z dopisů J. Pruchy slečně L. H.“, in: *Volné směry* XXXVI, 1940–1941, č. 10, s. 278.
18. Ibidem.
19. Z cyklu *Čtyři roční doby* (1660–1664). Uloženo v Musée du Louvre.
20. Bohumil Kubišta, *Kopie N. Poussina, Orfeus a Eurydika*, 1910, olej, plátno, 120x200 cm, neznačeno, soukromá sbírka.
21. *Volné směry* XVI, 1912, č. 16, s. 201–222. Vyobrazení díla *Orfeus a Eurydika* pod názvem *Orfeus* na s. 203 a malba *Zima* pod názvem *Potopa* na s. 209.
22. Karel Srp, *Tvrdošíjní a hosté* (2. část), 30. 6.–30. 8. 1987. Galerie hlavního města Prahy, 2. patro Staroměstské radnice.
23. „Kubín je (...) naturalistou v tom smyslu, že podřizuje neuspořádané prvky, jež mu příroda skýtá, řádu, jež vyžaduje hodnota jeho koncepce.“ Anonym, „Francouzská kniha o českém malíři.“, in: *Volné směry* XXII, 1923–1924, č. 22, s. 34.
24. Jindřich Prucha, *Kříž u cesty*.
25. Padl za první světové války na haličské frontě. Dožil se pouhých 28 let.
26. Václav Nebeský, „Umění a společnost“, in: *Volné směry* XXII, 1923–1924, č. 22, s. 15.
27. Václav Nebeský, „Na okraj dní“, in: *Volné směry* XXV, 1927–1928, č. 25, s. 232.
28. Ibidem, s. 233.
29. Václav Nebeský, „K výstavě tří krajinářů“, in: *Tribuna* 3, 1921, č. 234, 5. 10, s. 5.



## MAPY / MAPS

(Umelecká kartografia v strede Európy 1960–2011)



Peter Bartoš: Tri kone, 1979, xerox na papieri, 33,1 × 29,4 cm

Náďa Kančevová



Pohľad do expozície v Mirbachovom paláci (Galéria mesta Bratislavy)

Mapy? V tom najužšom ponímaní samozrejme znázornenia zemského povrchu, ktoré nám ukazujú, kadiaľ prebiehajú hranice medzi jednotlivými štátmi, znázorňujú toky riek, brehy morí, mestá, osady, cesty medzi nimi atď. Pôsobenie máp sa však nedá zúžiť iba na teritoriálne vymedzenie či zrozumiteľné zakreslenie terénu pre budúcich užívateľov. Mapový obraz totiž nekopíruje iba okolité prostredie v určitom abstraktnom zmysle, ale rovnako aj „teritoriálne imperatívy určitého politického systému.“<sup>1/</sup>

#### Mapy v kontexte moci

Nemali by sme zabúdať, že mapy od nepamäti slúžili ako ideologické nástroje stotožňovania sa s daným rozdelením sveta, ktoré nikdy nie je neutrálne, ale vždy odráža aj určité mocenské

aspirácie. Preto napríklad stredoveké mapy prezentovali svet v ktorého strede stojí Jeruzalem a cirkev, zatiaľ čo renesančné mapy umiestňovali do centra Atlantik a odrážali záujmy moreplavcov a kolonizátorov. Záznamy na mapách obyčajne vynechávajú práve toľko, koľko zachytávajú. Veľmi dobrý príklad zo súčasnosti nám môže poskytnúť aj obľúbený počítačový program Google Earth, ktorý spopularizoval pohľad na Zem zo satelitu tým, že zobrazil svet pomocou informácií dostupných v „digitálnom veku“. Satelitné snímky na Google Earth ponúkajú vizuálne potešenie z „mapovania“ tým, že zobrazujú Zem z vonkajšieho pohľadu, z akého ju väčšina ľudí počas svojho života nebude mať možnosť vidieť. Ani tento zdanlivo objektívny pohľad – „pohľad Božieho oka“, však nezobrazuje všetky krajiny, mestá



a štruktúry rovnako detailne. Ako globalizácia samotná, tak aj možnosti znázornenia jednotlivých častí zemegule na Google Earth ukazujú, že nie všetky miesta na svete sú si rovné.

Mapa ako forma diskurzu s vlastnou symbolikou, abstraktným jazykom a možnosťami interpretácie sa v posledných rokoch stala „vdáčnym objektom“ skúmania v rámci vizuálnej kultúry. J. Brian Harley v jednom z kľúčových textov venovaných danej problematike ukázal, že tieto zdánlivo neutrálne znázornia podliehajú politickým, kultúrnym a spoločenským stratégiám často oveľa viac, než sme si vedomí. Vo svojom texte „Mapy, vedomí a moc“ rozlíšil tri základné stratégie interpretácie obsahu máp v kontexte politickej moci:<sup>2/</sup>

1. Prvý spôsob nazerania prirovnáva k určitému druhu „kartografického jazyka“. Takéto poňatie, okrem tradičného obsahu máp, nastoluje aj pátranie po kódach a politických kontextoch kartografie a pomáha nám chápať mechanizmy, podľa ktorých sa mapy (podobne ako knihy) stali v spoločnosti určitou politickou „silou“.

2. Druhý uhol pohľadu súvisí so symbolickým rozmerom máp. V takomto ponímaní môže byť mapový obraz nositeľom symbolizmu spojeného s určitou geografickou oblasťou, mestom, či miestom, ktoré zobrazuje. „Práve v tejto symbolickej rovine,“ píše Harley, „sa politická moc prostredníctvom máp najefektívnejšie reprodukuje, prezentuje a prežíva.“<sup>3/</sup>

### Umenie na mape strednej Európy

Naznačené teoretické východiská, dominujúce v rámci súčasného „kartografického diskurzu“, sa dajú vysledovať aj na pozadí koncepcie výstavného projektu *MAPY / MAPS Umelecká kartografia v strede Európy 1960-2011*. Kurátorská dvojica Daniela Čarná a Lucia Gregorová sa tu prostredníctvom diel vyše 50 autorov pokúsila „zmapovať“ nielen kartografické interpretácie na slovenskej výtvarnej scéne, ale výberovo aj v tvorbe autorov z ostatných krajín bývalej Visegrádskej štvorky: Čiech, Poľska a Maďarska. Vznikla tak báza pre vzájomnú umeleckú konfrontáciu, ktorá zároveň umožnila nastoliť otáznik spochybňujúci tradičnú predstavu o spoločnom východoeurópskom, resp. stredoeurópskom umeleckom priestore. Na okraj možno v tejto súvislosti podotknúť, že už samotný pojem „stred Európy“, figurujúci v podtitule výstavy, zvädza k ironickým interpretáciám. V Európe totiž existujú desiatky miest nárokových si na „štatút stredy“. Spomedzi vystavených autorov na tento moment upozornila napríklad Ilona Nemeth, ktorá na mape vyznačila viacero bodov deklarujúcich, že práve tam je presný stred Európy (počnúc Nemeckom, cez Ukrajinu až po slovenský „stred“ pri Kremnici).



Miloš Šejn: Korene kozlika lekárskeho, 1960, ceruza, korene rastliny, kombinovaná technika na papieri, 46,8 × 62,8 × 0,5 cm



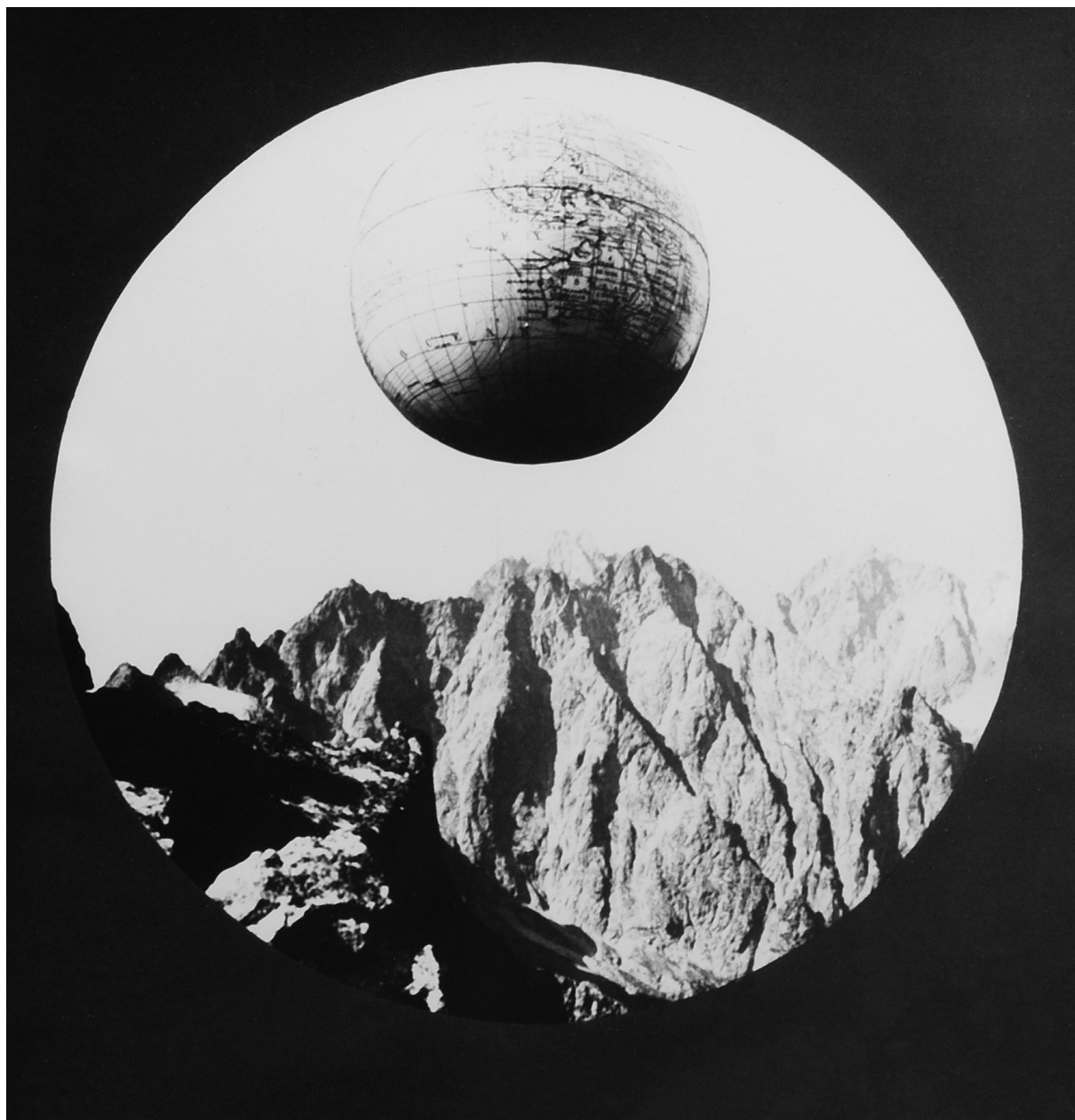
Otis Laubert: Bez názvu, Zo série Kartografie, 1991, kombinovaná technika na papieri, 56 × 92 × 2 cm

Pokiaľ ide o krajiny bývalej V4, z geografického hľadiska ide samozrejme o územie, ktoré po druhej svetovej vojne zjednotilo dohromady politické rozdelenie sveta, historicky, jazykovo a kultúrne však ide o pomerne heterogénne teritórium, ktorému bola jednota vnútená pod zástavou komunistickej ideológie. Opierajúc sa o niektoré novšie výskumy venované tejto problematike (Piotr Piotrowsky, Mária Orišková), autorky hneď v úvode sprievodného katalógu k výstave upozorňujú, že aj pojem „východoeurópske“ (a v jeho rámci aj stredoeurópske umenie) je problematický, pretože je vlastne umelý<sup>4/</sup> – „je konštrukciou bez vnútorných súvislostí, často fungujúci úspešne vo dvojici Západ/Východ bez toho, aby sa presne dalo definovať, čo je východ, alebo východoeurópske umenie.“<sup>5/</sup> Do istej miery možno teda tento projekt priradiť aj k aktuálnym revizionistickým interpretáciám umenia posttotalitného (stredoeurópskeho) regiónu pod vplyvom zmeny situácie po roku 1989.

### Mapa ako metafora

Všeobecne platí, že zmeny na mapách so sebou prinášajú nielen nový pohľad a novú skúsenosť s teritóriom, ale veľmi často nabádajú aj k vymýšľaniu a hľadaniu nových máp. Mapy ako téma vo výtvarnom umení ponúkajú mimoriadne široké pole možností: zvädzajú, zavádzajú, vyzývajú putovať, vŕhajú do nových priestorov.





Michal Kern: Naša Zem, 1975, kombinovaná technika na papieri, 33,4 × 28,7 cm

„Metaforická podstata mapy“, citujúc autorky projektu, „poskytuje nekonečné možnosti vyjadrovania v tvorivých systémoch individuálnych mytológií, hľadanie stratených rajov, objavovanie bájných a zakladanie nových krajín, či snivanie o vesmíre.“<sup>6/</sup> Pestré spektrum diel konceptuálneho umenia, land-artu, maľby, fotografie, inštalácie či nových médií umožnilo na výstave vo viacerých rovinách sledovať „uvažovanie umelcov o hraniciach, obmedzeniach, spôsoboch ich virtuálneho prekračovania, či redefinovania, zmenách mierky či pozícií štátov a kontinentov“.<sup>7/</sup>

Pri členení výstavy kurátorky vychádzali z dominantných výrazových fenoménov „umeleckej kartografie“ zostavených do expozičného celku zachytávajúceho vývoj od 60. rokov minulého storočia až po súčasnosť. Expozícia bola koncipovaná chronologicky a zároveň tematicky do jednotlivých kapitol: Topografie, Manipulované mapy, Chodecké mapy, Projekty, Mapy v mysli...

#### „Zememerači“ kontra „vyhľadávači“

Transgeneračné tematické čítanie výstavy prinieslo viacero zaujímavých konfrontácií. Ak napríklad v tvorbe autorov aktívnych počas bývalého režimu boli mapy vyjadrením príslušnosti ku konkrétnemu, striktne vymedzenému geopolitickému priestoru, tvorba mladších autorov ukázala, že ich teritóriom môže byť ktorokoľvek miesto na svete.

V sprievodnom katalógovom texte autorky na tento moment na viacerých miestach upozorňujú, pričom vo vzťahu k „umeleckej kartografii“ – samozrejme pri určitej dávke zjednodušenia – označujú staršiu generáciu autorov ako „zememerači“, generáciu súčasných umelcov „vyhľadávačmi“.

Spomenutý geopolitický rozmer v tvorbe autorov staršej generácie bolo na výstave možné sledovať vo viacerých prezentovaných dielach. Jozef Jankovič v období nastupujúcej normalizácie navrhol napríklad presunúť Československo do Tichého oceánu a jeho pôvodné územie zaliať vodou, aby vzniklo vnútrozemské „More mieru“ –



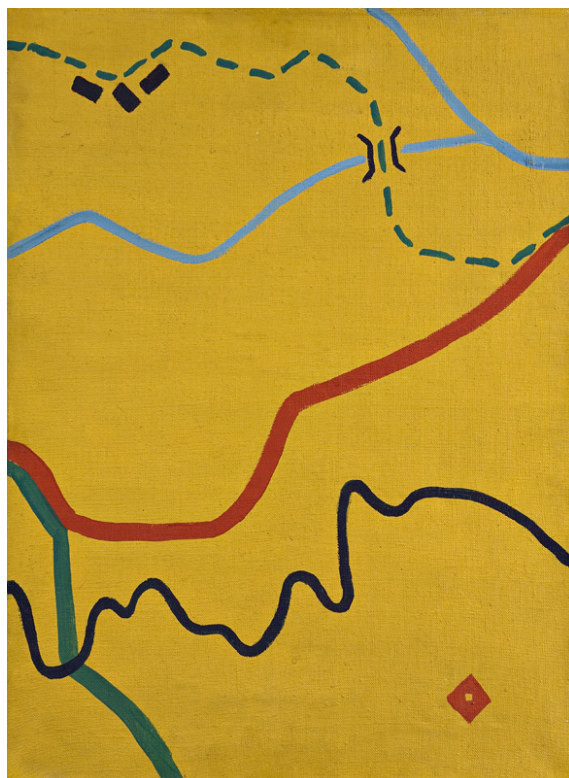
ideálna dovolenková destinácia pre Stredoeurópanov, ktorá by prispela k spolupráci medzi národmi s rozdielnym spoločenským zriadením. Obdobie okupácie bolo v rámci projektu tematizované aj viacerými prácami Júliusa Kollera, napríklad obrazom Československo. Siluetou krajiny vmaľovanou bielym latexom na konfekčné textilné plátno s veselou „nekonfliktnou“ potlačou reagoval autor na vtrhnutie vojsk Varšavskej zmluvy a týmto dňom obraz aj datoval. Politický akcent mal aj rozsiahly cyklus Juraja Meliša s názvom Help alebo viaceré práce Rudolfa Sikoru. Spoločným menovateľom ich tvorivého narábania s mapami, ktoré sa dá vnímať aj ako forma politickej kritiky, bol neraz akýsi „únik z tlaku cenzúry a autocenzúry“ či „symbolické prekračovanie hraníc, ktoré počas bývalého režimu nebolo možné“.<sup>8/</sup>

Politické a kultúrne zmeny na výstave dokumentovali aj viaceré diela, ktoré vznikli v „prechodnom období“ okolo (a po) roku 1989.

vymyslených máp neznámych teritórií. V tomto kontexte sa objavili rôzne „psychogeografie“, mapy vesmíru, koncepty o stratenom raji či experimenty s mestom, ktoré ožili v posledných rokoch najmä vďaka digitálnym technológiám. Sprievodný katalóg, zostavený ako atlas umeleckých máp, doplnil a rozšíril časť toho, čo výstava vzhľadom na svoj limitovaný rozsah mohla iba naznačiť a čo ostalo nedopovedané.



Rudolf Sikora: Iný svet - Fatamorgána, 1980/1981, serigrafia na papieri, 44,5 × 33,2 cm



Július Koller: Mapa, 1976, kombinovaná technika na plátne, 70 × 58 cm

K téme rozdelenia Československa sa spätne vyjadril napríklad Patrik Kovačovský možnosťou otvárania a zatvárania zipsu na mape bývalého spoločného štátu.

Vzhľadom na to, že projekt vznikol ako spolupráca dvoch bratislavských inštitúcií (GMB a SNG), inštalácia plocha bola rozdelená do dvoch objektov. Hlavná časť, pod názvom „Mapy. Známe a neznáme“, bola situovaná v Mirbachovom paláci (GMB) a rešpektovala chronologické členenie. Komornejšia časť expozície, inštalovaná v objekte Vodných kasární Národnej galérie niesla názov „Mapy. Neznáme oblasti“ a bola koncipovaná skôr ako ahistorická prehliadka

Poznámky:

1. Harley, J. B.: Mapy, vedení a moc. In: Možnosti vizuálních studií. Obrazy - texty - interpretace. (ed. Filipová M., Rampley. M) Brno: Společnost pro odbornou literaturu, 2007, s. 186-187.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Čarná, D., Gregorová, L.: MAPY / MAPS Umelecká kartografie v strede Európy 1960-2011. Galéria mesta Bratislavy, Slovenská národná galéria, 2011, nepaginované.
5. Orišková, M.: Dvojhlásné dejiny umenia. Bratislava: Petrus, 2002, s. 20.
6. Pozn. 4.
7. Ibid.
8. Ibid.



# Setba samot

Miroslava Hlaváčková



Bohuslav Reynek a Suzanne Renaudová se syny Danielem a Jiřím, 1930  
foto Bohumil Reynek

Letos na konci září uplyne 40 let od smrti básníka a grafika Bohuslava Reynka. K tomuto jubileu připravilo Muzeum a galerie Kroměřížska netradičně pojatou výstavu, nazvanou HOMMAGE À BOHUSLAV REYNEK. Nepředstavila jen Bohuslavovo dílo, ale i dalších členů rodiny. Kromě souboru Bohuslavových grafických listů z období od začátku 40. let minulého století do roku 1971 i výběr z jeho básnických sbírek a překladů, sbírky veršů jeho ženy Suzanne Renaud, fotografie syna Daniela, překlady syna Jiřího, fotografie Danielova syna Michaela a nakladatelskou činnost Danielovy dcery Veroniky a jejího manžela Petra

Novotného. Poprvé bylo možné setkat se s uměleckou činností všech příslušníků rodiny, jak se vyvíjela v rozmezí několika desítek let, v oboru, který si každý zvolil. Výstava byla zároveň i vstupem do doby a historických milníků, které ji lemovaly.

Bohuslav Reynek nenásledoval rodovou tradici – jeho děd a otec se v Petrkově na Českomoravské vrchovině věnovali vedení hospodářství – ale Bohuslav šel jinou cestou. Jeho bytostné založení mělo mnoho hran a nebylo snadné dát do souladu vše, čeho se nemohl vzdát; naplnit uměleckou touhu a přitom zůstat venkovánem. K jeho ctižádosti nepatřila starost o statek, přestože měl něžný vztah jak k živým tvorům – za své přijal domácí zvířátka a pečoval o ně s trpělivou láskou – tak i k přírodě. Stal se dobrovolným zajatcem krajiny dětství, která jej formovala ke svému obrazu.

Důležitým mezníkem raných let bylo v roce 1914 setkání se starořížským Josefem Florianem a jeho nakladatelstvím. Otevřel se mu obzor několika směrů. Měl možnost poznat Florianovu knihovnu s duchovně orientovanou beletrií, poezií, filozofickými spisy a papežskými encyklikami, protože Florian usiloval o obrodu národa návratem ke křesťanským hodnotám. Zrak obrátil k Francii a k lasalettskému zjevení. Jeho spolupracovníci /v dílně se pracovalo do úmoru bez finanční náhrady/ vyhledávali neznámá díla, která by splňovala daná kritéria. Reynek zde působil jako objevitel, překladatel, básník a výtvarník. Zde měl i možnost publikovat své rané práce a Florian jej nabádal, aby začal vydávat Sešity poesie.

Pro Reynka nastalo několik šťastných let. Opustil vysokoškolská studia, působil jako adjunkt na statku, ale přitom měl dost času na čtení, přemýšlení, navazování kontaktů s kulturním světem i na vlastní tvorbu. Zrál, hledal a učil se opouštět věci druhořadé a oddělovat zrna od plev. Pevný názor mu pomáhal budovat nejen Florian, ale i celé prostředí a duchovní stabilita, která vládla v jeho domě.

Reynek pro Florian a pro jiné nakladatele překládal hlavně z francouzštiny a němčiny díla Ch. Péguyho, P. Verlaine, O. W. Milosze, La Fontaina, G. Trakla, F. Jammese, P. Ernsta, Ch. Baudelaira, M. Jacoba, P. Valéryho, P. Claudela, T. de Quinceyho, M. Schwoba, G. Bernanose, J. Giona /s nimi se setkal i osobně a s Gionem si dopisoval/, L. Bloye, R. M. Rilkeho, A. Stiftera či H. Pourrata, převáděl do češtiny texty kritiků, kteří psali o evropském umění, a věnoval se vlastní tvorbě. Postupně vznikaly básnické sbírky: Žízně, Smutek země, Rybí šupiny, Had na sněhu, Rty a zuby, Setba samot, Podzimní motýli, Sníh na zápraží, Mráz v okně. Odlet vlaštovek – některé vydané za jeho života, jiné až posmrtně.

Protože Florian kladl důraz na výtvarnou kvalitu knih, vyhledával mladé umělce a pověřoval je jejich úpravami i obrazovou přílohou. Reynek měl možnost pozorovat genezi vzniku alba kvašů Georgese Rouaulta, které nechal Florian vytisknout v roce 1915. Florian byl s Rouaultem v písemném kontaktu v době, kdy ještě nebyl uznáván ve své



zemi /Florianova sbírka výtvarných děl různých autorů byla pozoruhodná/, takže příslušníci mladé generace zde nacházeli bohatý zdroj poučení. Když Reynek objevil útlou sbírku mladé francouzské básnířky Suzanne Renaud *Ta vie est la*, vydané v roce 1922 v Dauphiné, netušil, jaký zásadní obrat vnese do jeho života. Promluvila k němu způsobem, který mu byl blízký, snad pro „neúprosnost kázně, ryzost formy, ušlechtilost inspirace“ /Le Petit Dauphinois 16. 12. 1922/ /Suzanne Renaud patřila do skupiny grenobelských intelektuálů, psala básně a přednášela na fakultě cizím studentům francouzskou literaturu./ Básničku vyhledal a požádal ji o svolení prvotinu přeložit. Začali si dopisovat a brzo se stala jeho ženou. V zimě mezi lety 1926–1936 zůstávali v Grenoble, kde Suzanne mohla debatovat s přáteli a Bohuslav kreslil uličky města i tamní krajinu a začal vystavovat. Léto prožívali v Petrkově.

Ve druhé světové válce byl statek zabrán a museli načas Petrkov opustit. V roce 1950 bylo hospodářství zestátněno, rodina zbavena lidských práv, obrána o lidskou důstojnost, odsunuta na okraj společnosti, bez možnosti zabezpečit si řádnou obživu. Synové Daniel a Jiří nesměli studovat a mohli vykonávat jen námezdné práce.

Reynkovo dílo pokračovalo i přes krutost života. V padesátých letech se odmlčel – nemohl psát, ale tiskl grafické listy. Sedával u kamen s malými destičkami a vyrýval do nich scény všedního života, jak je znal doma, na dvoře, v krajině ve střídajícím se rytmu ročních dob. Žádný námět pro něho nebyl všední, ať se jednalo o *Džbán na okně*, *Ohýnek*, *Zimní zátiší*, *Šípkový keř*, *Bílého motýla*, *Kočku na zdi*, *Pěšinu pod borovicí*, *Zavírání chléva*. Druhý inspirační zdroj Reynek čerpal z textů Starého a Nového zákona. Denně se nad nimi zamýšlel, uznával jejich platnost i kontinuitu. Nemohl pominout *Abrahámovu oběť*, snad ho uviděl někde na louce, když pásával ovce, ani *Joba*, jehož věrnost byla zkoušena nad míru lidských sil a víry. Zahlédl ho, jak se třese zimou u chléva, stojí na dvoře, choulí se za plotem, stejně tak jako často on sám. A podobně jako *Don Quijote* i on prohrával.

V příbězích Nového zákona spatřoval příslib milosrdenství a vykoupení, rozvíjející se od *Kristova narození* přes odpuštění *Maří Magdaleny*, soucitnost sv. *Martina*, láskyplnost sv. *Františka*, obětavost sv. *Veroniky* až ke Kristovu odsouzení *Ecce homo* a smrti. Reynek spoluprožíval *Ukřižování*, opuštěnou *Marii pod křížem* i chvíli, kdy jeho tělo spočívalo na jejím klíně *Pieta*. Byl přítomen u studny, na zahradě, v polích – tam všude ty děje potkával a přijímal do života a do svého pohledu zahrnoval celé dílo stvoření.

Smířlivost venkovských motivů podporovala zasněně vyvážená barva, s hřejivými tóny, zvláště pokud se jednalo o konec léta. V zimních scénériích převládala bílá barva – o sníh nebylo na Vysočině nikdy nouze – běloba pro něho nebyla jen nedotčeným prostorem, ale znamením čistoty, a proto do ní oblékal svou krajinu. V biblických výjevech narůstalo napětí a neklid, protože vyjevují drama, které přesahuje lidské životy. V barvách

se objevují prudké kontrasty, vévodí jim kraplak, barva oběti, modrá patří Marii, žlutá zastupuje svatost a k tomu se družily tóny stmívání a noci. Zvláštní místo zaujímá v grafikách světlo. Nespluje denní svit ani tam, kde se jedná o pohled do krajiny. Je světlem věcí samých, vyzařuje z nich jako duchovní síla.

Snad ještě zodpovědněji se Reynek vztahoval ke slovu. Trvalo dlouho, než se odvážil zaznamenat to, co k němu přicházelo z hlubin věčnosti, pravdu, která se musí skrývat a vynořuje se „z vln, které zkameněly“. Mladí bylo poznamenáno zjitřeným výrazem, vždyť přece překládal Traklovy verše, ale ten se ztišil a vystřídal jej mlčenlivé usebrání, které míří k nezřetelnému.

„Tichý host drsné země“, tak nazval příchod Suzanne Renaud do Čech M. Trávníček. V novém prostředí si Suzanne zvykala těžko, asi se nikdy nestalo jejím pravým domovem; útěchou ji byla zahrada s košatou lipou, ale na nevlídnost zimy



Bohuslav Reynek, *Magdalena s Kristem*, 1952, kolorovaný lept s monotypem, 248 × 160 mm

si nezvykla nikdy. Těžko mohla pochopit, proč musí být vydána takové krutosti. „Stáří, chudoba, vyhnanství, to jsou tři sudičky, předoucí zlou nit!“ /S. Renaud/ Bohuslav se snažil uvést ji do českého povědomí, sám vydal sbírku *Ta vie est la...* „ty verše nedoufané, nečekané... svolávají se, odpovídají si – a zmocní se vás“ /G. Bernanos/, a později se jí ujalo kroměřížské nakladatelství Magnificat. Nikdy se nesmířila s postojem Francie na začátku druhé světové války a všechna následující léta prožívala jako apokalyptický čas. Tehdy napsala dlouhou báseň *Vrány* a sbírku *Chvála oběti*, po ní *Křídla z popele* a verše o Praze



*Město se stem věží.* Po deseti vyprázdněných letech uspořádala verše pod názvem *Dveře v přítmi*. Našla cestu i k českým lidovým písním a baladám a převedla je do francouzského jazyka. Uvědomila si, jak český „lid je blízký našemu lidu, slovanský keltskému, ve velikém společenství venkova“. Zнала jas i přítmi života a vážila je na jemných vahách: „pomalu vytrácí se světlo cudně vznaté / po vlnách do minula...“

Nikdo z Reynků neopustil místo zrození a pro všechny zůstalo zdrojem inspirace; platila pro ně Lao-tseova slova: „Nepotřebuji ani vyjít ze vrat, a přece znají celý svět.“ Daniel Reynek fotografoval od dětství všechno, co viděl kolem sebe, a ne napadlo ho, jak budou ty malé snímky důležité; vždyť zaznamenávaly rodinné události, které by zůstaly zapomenuty. Záliba se brzo změnila v cílený záměr, ale fotografie zůstávaly desítky let neznámé. Poprvé je na scénu uvedla Anna Fárová a i potom ležely nepovšimnuty.



Daniel Reynek, fotografická montáž č. 131

Známa je Danielova součinnost s otcem. Pomáhal mu tisknout grafiky a vymyslel způsob, jak vytvářet monotypy, aby se na nich barvy nerozpíjely a začaly zářit. Barva mu již zůstala blízká a všechny soutisky /fotografie vznikaly na čtvercovém formátu jako spojení dvou snímků/ jsou barevné. Objevuje se na nich dům, zahrada, oblaka, krajina, dvůr a proměňují se dotekem citu; vnitřní a vnější svět zde vytvářejí jednotu a jejich poezie je nezastupitelná. Možnost skládání nezná meze. A tak se prolíná květina na okně, zeď či jinovatka s pohledem na louku s cestou lemovanou stromy, rostliny s lední tříští, sněžná pláň s motýlem, dávná hračka s rozpukanou zdí, strom jeřabin s domem zasypaným sněhem či jen gejzír barev, v němž se nic konkrétního nezračí. Fotografie mají silnou asociativní schopnost, podporují představivost a přesvědčují, že svět je mnohem podivuhodnější, než jsme schopni vidět. Žádná nemá název – nepotřebuje jej.

Jiří Reynek překládá až v posledních letech, dříve to nebylo možné. Snad si ani neuvědomuje,

jak je jeho práce důležitá. Stačí si přečíst jeho texty, které tak samozřejmě pronikají k podstatě věcí s věrností k hierarchii hodnot. Překlad chápe jako službu autorovi – vybírá si dávno milované jako Giona, Jammese či Pourrata, i když ví, že to nebude snadná práce, protože posledně jmenovaný užíval zapomenutá slova starobylé řeči. Překladačské umění vyžaduje znalosti, kázeň, schopnost respektovat autorovu invenci, pochopit jeho myšlení, mluvit jako on a do procesu vložit vcítění a empatii, tak, aby se v jiném jazyce co nejpřesněji vyjádřilo to, co měl autor na mysli.

Michael Reynek šel technicky v otcových šlépějích, ale jeho fotografie jsou ve výrazu jiné. Postrádají lyrický tón, znějí výrazněji a nebojí se disonancí. Disponují náznaky osudových dramát a absurdit. Stejně tak nejsou obdařeny názvy, a proto zůstávají podobné hudbě, která nepotřebuje nic vysvětlovat. A jeho sestra Veronika se se svým manželem rozhodla založit Literární



Michael Reynek, 1989, barevná fotografie

kavárnu a nakladatelství Suzanne Renaud a vydávat knihy próz i poezie, ať se jedná o dílo členů rodiny, nebo cizích autorů – důležité je vnitřní souznění. Nemohla jinak, vždyť je také z Reynkova rodu, a proto ji v těle koluje citlivost pro vše, co je křehké a ohrožené.

Reprodukce - katalog k výstavě *HOMMAGE À BOHUSLAV REYNEK*,  
Muzeum Kroměřížska, Nakladatelství a galerie Měsíc ve dne

# Blízká odlišnost. Tomáš a Jakub Švédovi v Galerii Jaroslava Drtikola v Příbrami.

Ivan Neumann

hodnotu má trvalost v lidských dějinách, jsou ovšem u obou velmi odlišné. Tomáš Švéda, náležející k protagonistům generace, která postupně vstupovala do českého výtvarného života během nevlídných 70. let a jejímž nejzřetelnějším reprezentantem bylo Volné seskupení 12/15, Pozdě, ale přece, spoléhá na tradiční postupy malby nebo kresby. Dlužno ale upozornit, že tak jako jeho vrstevníci i Tomáš Švéda v mnoha dílech zkoumal a experimentoval s možnostmi a schopnostmi tradičních médií nést podstatné obsahy a sdělení i v současnosti. Např. křehké a labilní prostorové objekty konstruované ze zranitelných přírodních materiálů, jako by osvobozené ze dvou rozměrů malířových pláten, kterým se v jisté etapě tvorby intenzivně věnoval, jsou toho nepochybně dokladem.

Jakub Švéda zase s naprostou samozřejmostí užívá všech dostupných prostředků soudobých technických a technologických možností, které již



GJD v Příbrami, obrazy Jakuba Švédy a Tomáše Švédy

Od 16. června do 7. srpna tohoto roku byla v krásných prostorách stále agilní Galerie Františka Drtikola v Příbrami otevřena výstava Tomáše a Jakuba Švédových prezentující dva generační koncepty malby. Ve dvou podlažích galerie byly vystaveny práce na papíře a obrazy obou autorů z posledních let.

Jakkoliv se může zdát tvorba otce a syna diametrálně odlišná, přeci jen je spojuje řada důležitých aspektů. Svou tvořivostí nesměřují k dematerializaci výtvarného díla, které by mělo být nahrazeno pouze myšlenkovým procesem či gestem na pomezí scénického projevu nebo psychosociální sondy. Výsledkem uměleckého činu Tomáše Švédy i Jakuba Švédy tak stále zůstává obraz, výtvarné dílo, které má materiálně trvat, což je v dnešním světě simplifikovaného myšlení, povinnosti rychlých výsledků, pomíjivosti a krátkou dobu trvajících mediálně zářivých klipů ne zcela běžný postoj.

Prostředky, jimiž budují výtvarné dílo, kterému ukládají trvalost, jistě s vědomím toho, jakou

přesahují s tradicí svázané představy. Nezajímá ho především tah štětce, stopa gesta v olejomalbě, nicméně je zřetelné, že vzrušení a libost z matérie obrazu je u něj nadále výrazná. Pracuje s retušemi, samolepkami, foliemi, plexisklem a spoléhá přitom na obecné povědomí o IT. Výsledkem je však opět obraz, ovšem obraz z časů, kdy všichni tuší nebo snad vědí, co je lidským intelektem vytvořený virtuální svět, všichni už slyšeli jméno Matrix. Ale i nadále je před divákem obraz natolik vnitřně silný a plný skryté promluvy, kterou pro nás svět přes veškeré pokroky vědění stále má, že mu lze rozumět, být jím osloven bez hlubších technologických vědomostí či vysvětlujících textů.

Přes velmi silný dojem, že se před tvorbou Jakuba Švédy ocitáme na hranici virtuálního světa, uprostřed života manipulovaného trojrozměrnými PC projekcemi a ovládaného programovacími jazyky, není pramen jeho tvorby pramenem diametrálně jiným, než je ten Tomáše Švédy. Je to vždy plně nepojmutelná příroda, ona fysis předsokratických, je to novými poznatky stále rozšiřovaný





Jakub Švéda, *Výkřik*, 1997–2006, kombinovaná technika na plátně, 120 × 70 cm

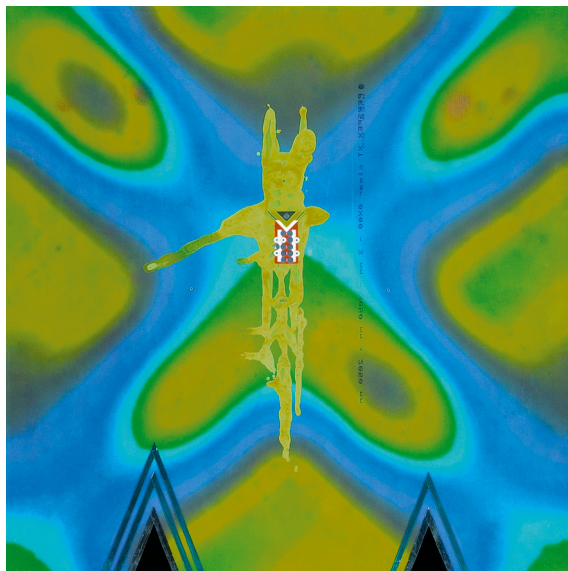


pojem o světě, neboť zcela jistě víme, že příroda není jen krajina, ale je to mohutnost, síla, která se může projevovat skrze Zemi – nositelku i známou krajinu, ale i skrze rovnici  $E = mc^2$ .

Jak silným popudem tvorby je příroda pro oba umělce, ukazují zřetelně jejich kresby, které nikdy neopisují formy místa, ale jejich sílu, dynamiku, pohyb, neuchopitelnost prostoru, který je zřejmě opravdu víc než trojdimenzionální. Právě v kresbách, kterým byly věnovány dvě samostatné místnosti v prvním patře galerie, je asi nejzřetelněji postřehnutelná blízkost i odlišnost otce a syna ve vnímání země, světa přírody, kosmu jako čehosi velmi blízkého a zároveň nikdy zcela uchopitelného, natož přivlastnitelného. Jako by u obou byly budovány energii, světlem či vlastně jeho rychlostí, tou nepřekročitelnou veličinou.

Toto vzrušení nad světem, nezměrným energetickým polem, v němž jsme se ocitli, jako by budovalo celé dosavadní dílo otce a syna. Malba i kresba Tomáše Švédy je stále zřetelněji nesena drtivými zážitky přírodního prostoru určovaného, odhalovaného i ztajovaného světlem, které nám dává žít, vytváří tvary našeho světa, dává nám schopnost vidět a uvidět a zároveň nám brání vidět věci, které by otrásly naším vratkým pocitem bezpečí. Záření a světlo je stále významnějším konstitutivním prvkem jeho obrazu, je to světlo trvale přítomné bez odhalitelného zdroje, je samo o sobě stavem, v němž se může vynořovat skutečnost. Recentní práce Tomáše Švédy nyní výrazně mluví o člověku, o jeho přítomnosti v nezměrnosti světa, v nezměrnosti vesmíru. V obrazech je přítomen tím, že se pln údivu dívá. Ostatně, snad je kosmos opavdu nastaven právě tak, jak nastaven je, aby v něm mohl pobývat člověk a uvažovat nad ním.

I když Jakub Švéda nevystavil své známé starší světelné objekty, jeho charakteristické vnímání světla nesou i nové obrazy. Jako by i ony vlastně byly takovými generátory světla, jako by i jejich dva rozměry byly tou hraniční plochou, nepřekročitelnou rovinou světla vymezující hranici hlubokého tajemství ukrytého pro nás vždy kdesi „za“. Ostatně rovinu veškerých událostí jeho nových obrazů vytváří živá bílá plocha. Na této obrazové ploše materie – energie – světla – světa, jakéhosi prapůvodního stavu všeho, se zachycují a otiskují stopy lidského spotřebovávání světa, produkování předmětů i snahy o přestoupení sebe sama, o překročení svého určení. Je tento záhyt příslibem nové organizace, nebo chaosem? Tak obrazy Jakuba Švédy světlo nezpodobují, ale zviditelňují, zhmotňují, vzrušujícím způsobem upozorňují na to, že fenomenální pokrok lidského vědění a přesvědčení, že člověk stále s větší jistotou svět ovládá, nezabavují tento svět a lidský život v něm hlubokého tajemství a velké odpovědnosti. Jak ukázala samostatná výstava v galerii Chemistry v Praze nazvaná příznačně Factonatura, rozvíjí Jakub Švéda svůj osobitý koncept malby v cyklech obrazů, v nichž se střetává doslova krásný, vyváženě komponovaný obrazový prostor s nalezenými předměty, které se jednou vnořují tvrdě, ostře do převážně bílé materie obrazu, jindy se



Jakub Švéda, *Tělo-čip*, 1998, akryl na plátně, samolepící fólie na Perspexu, 150 × 150 cm



Jakub Švéda, *Techland*, 2002, samolepící fólie na MDF, 55 × 45 cm

takřka křehce a nenásilně stávají prostředky rovnými štětcí či tužce.

Setkání tvorby umělců dvou generací v Příbrami jistě potvrdila, že umění je stále především oním nelehkým, ale hluboce smysluplným hledáním a vynášením důvodu a smyslu našeho pobývání ve světě na světlo, do zorného pole člověka. Zvolené prostředky a formy, jak se znovu ukazuje i tvorbou Tomáše Švédy a Jakuba Švédy, nejsou vůbec rozhodující pro kvalitu, váhu umělecké povědi.



# K umění ve veřejném prostoru - sochy Zdeňka Šmída v Barum Continental

Ludvík Ševeček



Zdeněk Šmíd, *Tichá pošta* (detail), 2009, mosaz, cín, voda v. 400 cm, foto Jiří Tiller

O charakteru a významu výtvarného či vizuálního umění a jeho rozličných projevů ve veřejném prostoru se v novější době, a zejména v posledních desetiletích, vedou nejenom důležité odborné



Zdeněk Šmíd, *Tichá pošta* (detail), 2009, mosaz, cín, voda v. 400 cm, foto Jiří Tiller

rozpravy, ale i četné laické debaty. Vstup uměleckého díla do sociálního kontextu - a tedy i jeho zviditelnění - je u nás totiž jevem stále ještě spíše ojedinělým a je také ze strany veřejnosti přijímáno víceméně s rozpaky. Pomineme-li práce vzniklé na dnes oblíbených různorodých, nezřídka však i vyložené amatérských výtvarných sympoziích nebo pomníkové monumenty, vzešlé z ne příliš početných veřejných výtvarných soutěží, někdy ve svém výsledku navíc značně limitované už necitlivě stanoveným zadáním a případně i sporným rozhodnutím ne vždy zcela objektivní či kompetentní komise, nemá veřejnost, až na čestné výjimky těch zaujatých, kteří výtvarnou scénu sledují, žádnou soustavnější zkušenost s novějším nebo současným uměním. Nelze se proto divit, že její reakce jsou vesměs odmítavé. Umění ve veřejném prostoru, ostatně jako veškeré umění a s ním spjatá činnost a vůbec celá hodnototvorná kulturní sféra, jsou navíc - i přes dvacet let, jež uběhly od pádu totality - u nás stále nahlíženy tak trochu prizmatem komunistické ideologie. V lepším případě tedy jako součást nástavby, která zatím musí ustoupit do pozadí a dojde na ni (snad), až bude vybudována patřičná materiální základna, ta morální „kulturní základna“, která duchovně integruje společnost a bez níž ta základna materiální je prakticky nemožná, zdá se, mocné tohoto světa vesměs až tolik netíží.

Nalézat vztah k umění, nejenom k tomu současnému, není jednoduché. V případě skutečného umění se nejedná o nějakou nenáročnou „volnočasovou“ možnost či zábavu pro lid, je to záležitost mnohem podstatnější a v jistém ohledu zcela zásadní. Jde především o rozvíjení schopnosti hlubšího prožitku světa a souvisí s hodnotovou orientací společnosti, s její kultivovaností (od toho kultura) a vzdělaností, kterou však nelze poměřovat u nás už zdomácnělými, nicméně zavádějícími a ve svých důsledcích až tragickými kvantitativními (mechanickými) ukazateli; není například o nárůstajícím počtu středních či vysokých škol, ale spíše o úrovni jejich absolventů. Zda jsou třeba i bez ohledu na profesní zaměření schopni vnímat též konzumní svět přesahující duchovní či bytostné hodnoty. Pěstovat vztah k umění a podporovat jeho rozvoj není z ryze pragmatického pohledu příliš populární, zvláště když bezprostředně nic „hmatatelně užitečného“ nepřináší a je „během na dlouhou trať“, který navíc vyžaduje i určité finanční krytí. To se naší konzumní společnosti může - zejména v současnosti - jevit jako nadbytečná luxusní záležitost, kterou lze odložit někam do budoucnosti.

Sochy, objekty, land artové i jiné multimediální koncepty a akce přesto vstupují do krajiny i do městských či parkových teritorií již řadu desetiletí - dnešek nevyjímaje - ve všech okolních i vzdálenějších zemích, zejména na západ a na jih od našich hranic. Ať už se jedná o výtvarné projekty vznikající v přímé reakci na konkrétní místo ve veřejném prostoru nebo o významné umělecké kompozice, jež jsou do něho dosazovány ex post, ve spolupráci tvůrců s různými kulturními institucemi a občanskými aktivitami, jednotlivými regiony nebo městy, ale i za značné podpory řady





*Zdeněk Šmíd, Tichá pošta, 2009, mosaz, cín, voda v. 400 cm, foto Libor Stavjaník*

představitelů podnikatelské sféry, kteří o důležitosti takových aktivit pro zdravý rozvoj společnosti nepochybují. Podílet se na tvorbě kulturního prostředí je, zdá se, v některých zemích přímo věcí cti. Je skvělé, že se takové kulturní osobnosti z podnikatelské sféry již objevují i v českých zemích. Bez nich by vzhledem k rozpočtovým možnostem státu či obcí a jeho prioritám nebylo aktivní působení výtvarného díla ve veřejném

prostoru vůbec možné. Vstup současného umění do sociálního kontextu, „boření“ zdí tradičních galerií a muzeí umění bezpochyby souvisí se snahou jeho tvůrců o co nejbezprostřednější kontakt díla s divákem, se snahou oslovit co nejširší veřejnost, ovlivnit jeho estetickou a potažmo hodnotovou orientaci.

Přesně taková možnost se nyní otevírá i ve Zlíně. Konkrétně ve veřejných vstupních prostorách





Zdeněk Šmída, *Jezdec*, 1995 (2010), měď, cín, olovo, tvárná litina, v. 260 × 80 × 360 cm, foto Libor Stavjaník

administrativní budovy úspěšné mezinárodní firmy Barum-Continental v Otrokovicích. Propojení podnikání a kultury má ve Zlíně, jak známo, své silné historické baťovské kořeny. Otrokovický podnik, který z baťovských podnikatelských aktivit vzešel, se tak i v poněkud odlišných dobových poměrech hlásí též ke kulturním aspektům těchto tradic. Pozoruhodná je již samotná volba prezentovaných děl. Jde o dlouhodobou zápůjčku dvou sochařských objektů předního českého tvůrce, zlínského sochaře Zdeňka Šmída (1971). Jeho dílo, známé z četných domácích výstav i různých přehlídek českého výtvarného umění v zahraničí, je totiž koncipováno z materiálů, jež se vážou k industriálnímu prostředí, jde hlavně o různé ušlechtilé kovy a do prostorových souvislostí vstupní haly administrativní budovy dobře zapadají rovněž svým na precizitě zpracování postaveným výtvarným pojetím. Autor byl žákem profesora Karla Nepraše na pražské AVU (1989–1995) a poté i jeho asistentem (1996–2002). Jeho sochařská tvorba zprvu čerpala z odkazu konstruktivismu z doby kolem 1. světové války, který autor dále soustavně rozvíjel a aktualizoval v intencích kinetismu. Už ve 2. polovině devadesátých let tak vytvářel zcela ojedinělé objekty-mobily, jež ho v jistém smyslu sblížují i s některými představiteli hnutí českých, německých či anglických konkrétních. Osobitý rys těmto kompozicím už od počátku dodává jejich subtilní komunikace s přírodou, když do pohybu některé z nich uvádí i jemné

proudění vzduchu, anebo i pouhý letmý dotyk lidské ruky. Novější autorovy kompozice ještě úžeji harmonují s přírodou a prostředím; jednak narůstající tvarovou fantaskností, blízkou světu živých organismů, a jednak poněkud odlišně založenými objekty koncipovanými do podoby jakýchsi fragilních kresebných sférických forem značně otevřených prostředí, které jakoby v sobě dynamicky propojovaly vnější a vnitřní prostory. Tyto monumentální objekty jsou podloženy autorovými jedinečnými, povýtce invenčními subtilními hybnými kompozicemi, jež dlouho ukrýval ve svém ateliéru a teprve před časem v reprezentativním souboru vůbec poprvé vystavil ve zlínské Krajské galerii. Obě kompozice z posledních let, jimiž se prezentuje v Otrokovicích, se navzájem doplňují a harmonují, i když v podstatě představují ony dvě poněkud odlišné polohy jeho tvorby. I v tomto ohledu se tak vlastně jedná o příkladnou akci, která ale především významným způsobem přispívá k porozumění a propagaci současného výtvarného umění a mohla by snad být i podnětem či příkladem hodným následování. Musíme v to doufat. Vedení firmy Barum Continental i Zdeňku Šmídovi za jejich příspěvek v procesu kultivace české společnosti nicméně patří, jak doufám nejenom ze strany pisatele těchto řádek, ale i ze strany umělecké obce a celé široké kulturní veřejnosti, co nejvřelejší dík.



# Příběh obrazu téměř detektivní

Jan Andres ml. a Jan Andres st.

Před časem upoutal naši pozornost obraz z jedné soukromé sbírky. Vertikálně symetrická kompozice, výrazná, až násilná centrální perspektiva a magické světlo na konci jakéhosi tunelu. Expresivně pojatá malba s orientálním námětem odkazovala někam na počátek 20. století.

Rukopis téměř identický s poměrně často reprodukovanou olejomalbou nazývanou buď *Šerm*,<sup>1/</sup> *Souboj*<sup>2/</sup> nebo *Zápas*.<sup>3/</sup> Jejím autorem je německý malíř pocházející z Mostu *Wenzel August Hablik* (4. 8. 1881 – 23. 3. 1934), jehož životní pouť skončila v severoněmeckém městečku Itzehoe.

Vzhledem k danému rozsahu příspěvku si dovolíme zde odkázat na životopisné údaje v článkách Josefa Malivy,<sup>4/</sup> Ivany Tomaschke<sup>5/</sup> a – vzhledem k našemu zaměření – zejména v pracích zahraničních kunsthistoriků.<sup>6/</sup> Zřejmě první systematictější studie v českém prostředí z roku 1980 pochází z pera doc. J. Malivy. Je zajímavé, že jeho práce unikla pozornosti dalších badatelů, včetně již zmíněné I. Tomaschke. Omezíme se jen na konstatování, že v současnosti je Hablik připomínán a ceněn zejména v souvislosti s pozdějšími utopicko-futuristickými vizemi a architektonickými návrhy a že ikonografickým východiskem jeho tvorby byl krystal.<sup>7/</sup> Snad nejkrásnějším dokladem Hablikova krystalinického zaměření je *Křišťálový zámek v moři*<sup>8/</sup> z roku 1914 ze sbírky Národní galerie v Praze.

Vraťme se ale k obrazu *Šerm* (tento název byl podle Malivy<sup>9/</sup> tradován v rodině původního majitele obrazu), který je dnes majetkem Galerie výtvarného umění v Ostravě. Plátno o rozměrech 51,5×48 cm je signováno vpravo dole stylizovanými Hablikovými iniciálami v podobě dvou muřích nohou:  $\Psi\Psi$ . Vročení však bohužel chybi. Podle Tomaschke<sup>10/</sup> lze na základě umělcových zápisků obraz určit jako *Scénu z mostecké školy šermu*, kterému se věnovaly moderní dámy v místní šermířské škole. Existuje i přípravná kresba tužkou o rozměrech 13,4×19,4 cm ze sbírky Patrika Šimona.<sup>11/</sup> Jeho sbírka obsahuje mimo jiné cca 150 kreseb a grafik z původního majetku Hablikova přítele Heinricha Vlčka.<sup>12/</sup> Není nám však známo,

zda datace rokem 1904 pro malbu i kresbu uváděná shodně Rakušanovou i Tomaschke vychází z deníkového záznamu, nebo se jedná o pouhou spekulaci. V roce 1904 totiž Hablik ještě studoval na Umělecké průmyslové škole ve Vídni a jeho tehdejší tvorba nesla spíše znaky vídeňské secese. Logičtější se nám proto jeví datace rokem 1905 uvedená Jůzou, respektive rokem 1906 uvedená Malivou, neboť v onu dobu již studoval na Akademii výtvarných umění v Praze a zřejmě i pod vlivem legendární Munchovy pražské výstavy v roce 1905 se jeho styl změnil na typicky expresivní.

Pokud by se tedy jednalo o téhož autora námi zkoumaného díla (a všechny vnější znaky tomu nasvědčují), pak by obraz mohl vzniknout někdy okolo roku 1905. Jenže *Scéna z Egyptského bazaru v Istanbulu*<sup>13/</sup> by musela být namalována nejdříve až v roce 1910, kdy Hablik přicestoval do tehdejšího Konstantinopolu. To, že Hablik některý z istanbulských bazarů nepochybně navštívil, lze doložit i doslovnou citací: „Hablik ist von dem lebhaften Treiben in den Strassen, Basaren, Fisch- und Gemüsemärkten Konstantinopolis völlig fasziniert.“<sup>14/</sup> Pomineme-li krátkou zastávku dne 10. 9. 1910 na zpáteční cestě z asijské části Turecka, lze jeho pobyt ve městě přesně ohraničit na základě deníkových záznamů údobím od 10. 7. do 13. 8. 1910. Malíř si totiž na své cestě vedl deník obsahující velké množství kreseb, fotografoval a psal dopisy rodině a přátelům.<sup>15/</sup> Většina jeho obrazů z cesty do Orientu byla realizována na podkladě deníkových kreseb až v r. 1911. Je-li tedy Hablik opravdu autorem námi zkoumaného obrazu, pak by ho byl s největší pravděpodobností namaloval buď koncem roku 1910, nebo až v roce 1911. Dílo však postrádá nejen dataci, ale – o č hůř – i obvyklou signaturu  $\Psi\Psi$ . Navíc není k dispozici (respektive není nám známa) žádná přípravná kresba, a to ani ve zmíněném konvolutu Patrika Šimona (potvrzeno e-mailovou odpovědí na náš dotaz).

Na případné připsání autorství však našťastí rozpětí pěti let v dataci srovnávaných obrazů *Šerm* a *Scéna z Egyptského bazaru v Istanbulu* nemusí hrát zásadní roli. Styl Hablikových prací se totiž až zase tolik nezměnil, jak je patrné z děl s podobnými výraznými rysy. V této souvislosti zmiňme alespoň *Mont Blanc – západ slunce, Cestu do Breitenbergu* z roku 1906, *Okolí Westerwohldu, Hvězdné nebe* z roku 1907, *Hlavy Turků, Noční táborák na Olympu* z roku 1911 aj.<sup>16,17/</sup>

Signaturou *Scény z Egyptského bazaru v Istanbulu* by však mohla být jeho samotná kompozice, která kopíruje zvláštní znak umístěný na dřevěnou vzpěru uprostřed obrazu. Zde máme na mysli fyzický střed obrazu. Pozorným prozkoumáním pomocí kompoziční analýzy<sup>18/</sup> lze snadno dohledat ještě další dva symbolické středy: optický (na konci světelného tunelu) a kompoziční (ve středu znaku). Bistabilita těchto symbolických středů přitom vnáší dynamický prvek při určení významového těžiště obrazu. Je nepravděpodobné, že by tento nepřírovnalý působící objekt měl jinou než symbolickou funkci. Pro jeho





Wenzel Hablik (připsáno): Scéna z Egyptského bazaru v Istanbulu, okolo 1911, olej, plátno, 45 × 35 cm, soukromá sbírka

organické začlenění zřejmě Hablik přimaloval v reálu neexistující oporu. Představit si ve středovém objektu obrácené muři nohy (ne vedle sebe, ale za sebou) vyžaduje notnou dávku fantazie. Nicméně, lze shledat určitou podobnost s tovární značkou „Handweberei Hablik-Lindemann“, užívanou rodinným podnikem v Itzehoe od roku 1917: .

I když náš článek přinesl spíše více otázek než odpovědí, můžeme s téměř naprostou jistotou tvrdit, že scéna vskutku představuje Egyptský bazar v Istanbulu a že autorem expresivně pojatého sto let starého obrazu je středoevropský malíř. Cesty do orientu byly už tehdy obvyklou módní záležitostí.<sup>19)</sup> Je však nepravděpodobné, že by vzhledem k uvedeným skutečnostem existoval jiný umělec,

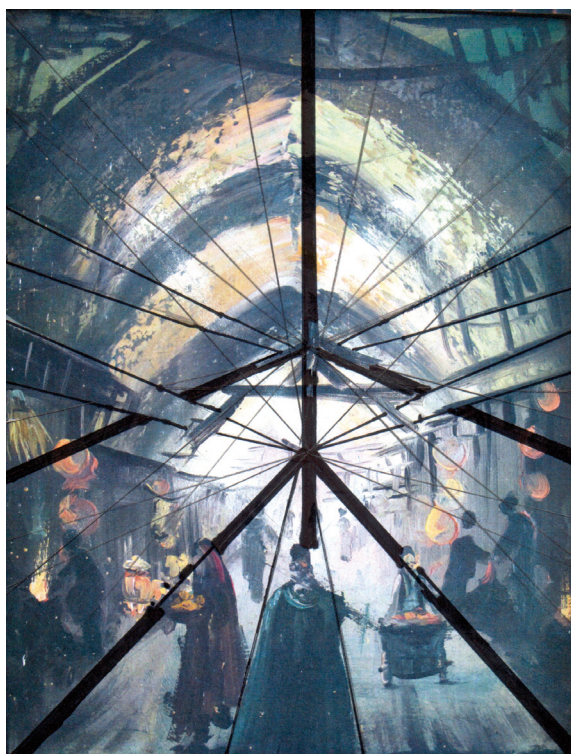
který by se Hablikovu svéráznému projevu (pastózní nánosy, energický nervní rukopis, záliba v mysticismu aj.) dokázal až takto přiblížit.

#### Poznámky:

1. Viz Josef Maliva. *Václav Hablik (K poznání maliřského profilu umělce a jeho vztahu k počátkům moderního českého maliřství)*. Sborník prací PedF UP v Olomouci, Výtvarná výchova 3, Olomouc 1980, str. 149.
2. Viz Ivana Tomaschke. *Wenzel Hablik (1881–1934)*. (ed. Jiří Vykoukal) Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb 1992, str. 33; Ivana Tomaschke. *Wenzel August Hablik*. In: *Mezery v historii 1890–1938 (Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi)*. (ed. Hana Rousová) Galerie hl. m. Prahy, Praha 1994, str. 81.
3. Viz Vilém Jůza. *Německá zastavení (Příspěvek k problematice německého maliřství v Čechách a na Moravě)*. Galerie



- výtvarného umění v Ostravě, Ostrava 1996; Marie Rakušanová. *Téma a napětí*. In: Vojtěch Lahoda et al. *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Academia, Praha 2007, str. 222.
4. Viz Josef Maliiva. *Václav Hablík (K poznání malířského profilu umělce a jeho vztahu k počátkům moderního českého malířství)*. Sborník prací PedF UP v Olomouci, Výtvarná výchova 3, Olomouc 1980, str. 134–156.
  5. Viz Ivana Tomaschke. *Wenzel Hablik (1881–1934)*. (ed. Jiří Vykoukal) Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb 1992; Ivana Tomaschke. *Wenzel August Hablik*. In: *Mezery v historii 1890–1938 (Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi)*. (ed. Hana Rousová) Galerie hl. m. Prahy, Praha 1994, str. 78–84.
  6. Viz Giovanni Fanelli et al. *Wenzel Hablik (Expressionismus und Utopie)*. Centro Di, Firenze 1989; Elisabeth Fuchs-Belhamri et al. *Wenzel Hablik (Bilder aus dem Orient)*. Museen in Schleswig-Holstein, Husum 1997; Wolfgang Reschke et al. *Wenzel Hablik (Orientreise 1910, Istanbul – Bosphorus – Bursa – Ullu Dağ)*. W-H-Stiftung, Itzehoe 1988, viz rovněž [www.wenzel-hablik.de](http://www.wenzel-hablik.de), [hablik.wz.cz](http://hablik.wz.cz).
  7. Srov. např. Ivana Tomaschke. *Wenzel August Hablik*. In: *Mezery v historii 1890–1938 (Polemický duch Střední Evropy*



Kompoziční analýza provedená autory článku

- Němci, Židé, Češi). (ed. Hana Rousová) Galerie hl. m. Prahy, Praha 1994, str. 78.
8. Viz Marie Rakušanová. *Téma a napětí*. In: Vojtěch Lahoda et al. *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Academia, Praha 2007, str. 355.
  9. Viz Josef Maliiva. *Václav Hablík (K poznání malířského profilu umělce a jeho vztahu k počátkům moderního českého malířství)*. Sborník prací PedF UP v Olomouci, Výtvarná výchova 3, Olomouc 1980, Poznámka 12 na str. 146.
  10. Viz Ivana Tomaschke. *Wenzel August Hablik*. In: *Mezery v historii 1890–1938 (Polemický duch Střední Evropy – Němci, Židé, Češi)*. (ed. Hana Rousová) Galerie hl. m. Prahy, Praha 1994, str. 78, 81.
  11. Viz Marie Rakušanová. *Téma a napětí*. In: Vojtěch Lahoda et al. *Křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Academia, Praha 2007, str. 223.
  12. Viz Patrik Šimon, Adam Hnojil. *Modernæ (Zamlčená moderna / Iluze a sny / Středoevropské umění ze sbírky Patrika*

- Šimona 1880–1930)*. Arbor vitae, Praha 2009, str. 26–29.
13. Lokalizaci scénérie poprvé určil mladší z autorů na základě internetových fotografií někdy začátkem roku 2010. Starší z autorů pak provedl její identifikaci přímo na místě dne 2. 7. 2011. Obchodníci na Egyptském bazaru připustili i možnost, že by se (kvůli dřevěným vzpěrám na obraze) mohlo jednat o starou část Velkého bazaru, kterou však již dosti dávno zničil požár.
  14. Viz Elisabeth Fuchs-Belhamri et al. *Wenzel Hablik (Bilder aus dem Orient)*, Museen in Schleswig-Holstein, Husum 1997, str. 71.
  15. Ibid., kde je reprodukována část snímků z jeho fotoalba; Wolfgang Reschke et al. *Wenzel Hablik (Orientreise 1910, Istanbul – Bosphorus – Bursa – Ullu Dağ)*, W-H-Stiftung, Itzehoe 1988.
  16. Viz Josef Maliiva. *Václav Hablík (K poznání malířského profilu umělce a jeho vztahu k počátkům moderního českého malířství)*. Sborník prací PedF UP v Olomouci, Výtvarná výchova 3, Olomouc 1980, str. 134–156; Wolfgang Reschke et al. *Wenzel Hablik (Orientreise 1910, Istanbul – Bosphorus – Bursa – Ullu Dağ)*. W-H-Stiftung, Itzehoe 1988; Ivana Tomaschke. *Wenzel Hablik (1881–1934)*. (ed. Jiří Vykoukal)



Konfrontace s dnešní realitou na místě činu

- Galerie výtvarného umění v Chebu, Cheb 1992; hablik.wz.cz, <https://.../tag/wenzel-hablik/>.
17. Abychom představu obohatili o literární rozměr, poznamenejme, že *Mont Blanc – západ slunce* a *Hvězdné nebe* posloužily jako ilustrace přebalů knih jeho oblíbence Friedricha Nietzscheho *Tak pravil Zarathustra* (Penguin Classics, London, 1969) a *Zrození tragédie z ducha hudby* (Penguin Classics, London, 2003).
  18. Viz např. Miloslav Hégr. *Výstavba obrazu s [z] výtvarného hlediska*. Umělecká beseda, Praha 1944.
  19. Viz např. Ivo Habán. *Orientalismus v díle německo-českých výtvarných umělců první poloviny 20. století*. In: Filip Komárek, Michal Konečný (edd.), *Ani spolu, ani bez sebe, Interdisciplinarita v dějinách umění*, Masarykova univerzita, Seminář dějin umění, Brno 2010, str. 125–132.



## Dvacet let Galerie Doma v Kyjově



Exteriér Galerie Doma

Pavel Preisner



Pohled do instalace výstavy Simony Blahutové, Galerie Doma, 2009

V Kyjově, na ulici Svatoborská, v domě s číslem popisným 412, který patří manželům Pavle a Vladimírovi Ježovým, se nachází Galerie Doma. Přímo v domě. V přízemí. Galerie vznikla v roce 1991 jako soukromá galerie za pomoci města Kyjova a Domu kultury. Majiteli jsou manželé Ježovi. Letos tedy slaví galerie dvacet let svého působení. Dvacet let výstavní činnosti. Výstavní prostor není ani malý ani velký. Je čistý. Dost velký i na výstavu větších formátů. Z chodníku ulice lze do expozice nahlédnout velkým oknem, výkladní skříní. Kromě obrazů, grafik, kreseb tu byly výstavy prostorových artefaktů. Soch, objektů, keramiky. To, že galerie není pouze regionálním

podnikem, dokazuje mimo jiné soupis autorů, kteří se zde představili. Od místních (Cecílie Marková, Alena Nimrichterová a Ivo Nimrichter, Antonín Vojtek, Barbora Lungová, Vladimír Vašíček...), přes čerstvé absolventy výtvarných škol i ještě studenty (Denisa Krausová, Simona Blahutová, studenti Zlínské soukromé vyšší odborné školy umění...) až po žijící klasiky (Václav Bláha, Vladimír Novák, Michael Rittstein, Kurt Gebauer, Jindřich Zeithamml, Petr Veselý, Ivan Ouhel, z těch mladších Igor Korpaczewski...). Kompletní seznam vystavujících je k nahlédnutí na internetových stránkách galerie: [www.galeriedoma.cz](http://www.galeriedoma.cz). Způsobuje to také okruh lidí, přátel



výtvarného umění, kteří si sem zvykli zajíždět. Na vernisážích bývá po úvodním slově hudební program, který tu nefunguje jen jako nějaký doplněk, ale jako svébytná hudební performance. Většinou to jsou hudební tělesa či jednotlivci provozující alternativní muziku (od cimbálu až po DJ). Dlouhá beseda po zahájení, s popíjením vína, vytváří skvělé podmínky pro setkání přátel i pro navazování kontaktů.

*Jelikož jsem v Galerii sám vystavoval a pobyl na několika vernisážích, znám se s Ježovými osobně. Položil jsem jim v rámci rekapitulace galerijní činnosti několik otázek.*



Performance Miloše Černého a Vít Začala - výstava Miloše Černého, Galerie Doma, 2001

**Co bylo impulsem k otevření galerie? Ještě k tomu ve vlastním domě?**

Impulsem založení galerie bylo zrušení stávající galerie na tehdejšímu Domu kultury v Kyjově. Z ekonomických důvodů se místo galerie vytvořily komerční prostory. My jsme na DK byli výtvarníci a chtěli jsme pro město zachovat výstavy obrazů. Chtěli jsme to i pro sebe, protože za dobu naší činnosti v galerii jsme navázali kontakt s mnoha umělci z celé republiky.

**Jaké byly začátky? Jaký byl první rok, než si lidé zvykli chodit...?**

Začátky byly velmi pěkné. Byla to doba nadšení z nových poměrů, lidé chodili rádi a ve velkém počtu hned od zahájení činnosti.

**Jak oslovujete vystavující? Oslovujete i studenty, jak si je vybíráte a z jakých jsou škol? Máte harmonogram na celý rok?**

Harmonogram výstav máme na celý rok, mnohdy pro nedostatek času musíme i některé výtvarníky posunovat i rok dopředu. Někdy oslovujeme výtvarníky sami, většinou osobním kontaktem, jindy se výtvarníci hlásí sami.

**Jak hodnotíte uplynulých dvacet let? Co vám to dalo - dává?**

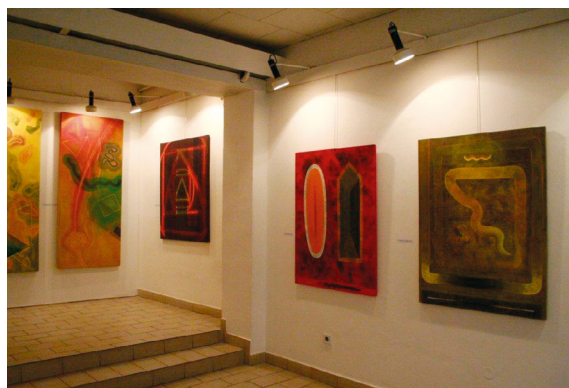
Uplynulých dvacet let hodnotíme pozitivně. Práce nám působí radost, děláme ji rádi nejen pro veřejnost, ale i pro nás, neboť si stále udržujeme styk s výtvarníky a zároveň přivádíme do našeho města i nové trendy ve výtvarném projevu umělců jak mladých, tak také zavedených, kteří rovněž posunují své výtvarné vidění.

**Na jakou výstavu (vernisáž) nejraději vzpomínáte?**

Nejraději vzpomínáme na zahajovací výstavu, kterou měl Vladimír Jež. Výstava tenkrát proběhla pod záštitou města i Domu kultury a byla nabitá lidmi tak, že se zdaleka nevešli do prostor galerie, a byla spojena i s velkou do noci trvající oslavou.

**Jak vidíte budoucnost galerie?**

Doba je nelehká, ekonomické problémy doléhají i na nás, ale přesto věříme, že galerie bude dále fungovat ve stejném duchu jako doposud.



Pohled do instalace výstavy Ivo Sedláčka a Tomáše Švėdy, Galerie Doma, 2010

**Díky za rozhovor.**

A jelikož má Galerie Doma svého ducha, přejeme jí úspěšné pokračování.



# Tomáš Absolon

## Poskvrněné početí obrazu

Petr Vaňous

otevřenost vůči horizontu směřování v tvorbě se naplňuje v opakovaném procesu vytváření obrazu vždy jakoby znovu, od začátku. Předností tohoto „ritualizovaného“ přístupu je otevřenost vůči formě a svobodné nakládání s výrazovými prostředky. Absolon obraz „skládá“ jako koláž nebo jako vitráž. Přemalby, potažmo chyby, jsou adekvátní a legitimizovanou součástí výstavby obrazu. Jsou živými prvky vznikající, hledané malířské struktury: „Nepoužívám žádné skici, k obrazu se nijak nepřipravuji, přitom ale hledám určitou preciznost. Neztotožňuji se s expresí. Zajímá mě otázka, jak poznat dokončený obraz, proto jsem rozvinul řadu rozdělaných prací, obrazy jakoby v procesu, obrazy neukotvené – volné tvary v kombinaci s reálnými prvky.“ Tvorba obrazu se stává ritualizovaným pracovním procesem a zároveň tuto „práci“ tematizuje (Krásná práce, Špinavá práce, Rozdělaná práce, Kraftwerk ad.).



Pohled do expozice výstavy Tomáše Absolona v Muzeu Prostějovska v Prostějově

Tomáš Absolon (1987) studuje pátým rokem pražskou Akademii výtvarných umění, nejprve Ateliér Malba III prof. Michaela Rittsteina, nyní Ateliér Kresby prof. Jiřího Petrboka. Zabývá se obrazem. Experimentuje s médiem malby. Hledá výrazový meziprostor někde mezi konvencí ustanovenými kategoriemi abstraktní a figurativní malby. Zde spatřuje možnost aktualizovaného autorského vstupu do média. Obrazový formát vnímá coby plochu, která především přijímá rozmanité stopy lidských zásahů, a tím se konstituuje. Je citlivou rovinou reagující na kresebné podněty a barevné stopy – vedle sebe i přes sebe, uskutečňované různými nástroji výrazu, tedy nikoliv pouze štětcem. Obrazy z posledních tří let prozrazují prohlubující se strukturu a bohatost malířského jazyka. S výrazovými prostředky a jejich užíváním je spojeno autorovo téma = tematizace procesu malby.

„Nemám žádný recept na malování, kterým bych se řídil. Ke každému obrazu chci přistupovat jinak,“ říká o své práci autor. Právě tato

Absolon také ozvláštňuje samotné pracovní postupy: „Baví mě například používat různá aditiva jako kávu nebo sádku pro zhuštění barvy a hledání struktury. Abych nějak rozbil plochu obrazu, používám kartáče a válečky.“ Barvu aplikuje jako tvárný prostředek charakterizace, nejčastěji ji „vyjadřuje“ např. strukturu dřeva nebo špinavost či poskvrněnost pracovního oděvu: „Barva má schopnost něco imitovat, zastupovat nebo vyjádřit čistou imaginaci.“ Kombinace realistické malířské iluze (figura, předmět) a volného malířského tvarosloví vytváří specifické dynamické vztahy uvnitř formátu. Revi-ze obrazového námětu vede autora k přehodnocení jeho významové provázanosti. Nejpatrněji se tak děje v obraze Věšák (2010), kde je Duchampovu ready made (sušáku na láhve) jakoby vrácena funkce. Ve skutečnosti je tu spíše evokována hra s kódem toho díla, neboť se „návrat funkce“ děje pouze v iluzivní (imitativní) rovině obrazu a navíc se neslučuje s původní funkcí předmětu, neboť nyní představuje sušák na prádlo, nikoliv na láhve.





Tomáš Absolon, *Rozdělaná práce*, 2011, akryl na plátně, 200 × 130 cm

Tomáši Absolonovi se daří oživovat obraz v tom, že rozbíjí jeho konvenční podobu. Ruší zástupnou malířskou naraci (příběh figury v prostředí), osamostatňuje výrazové elementy uvnitř formátu, uvolňuje malířskou skladbu, ale přitom udržuje funkční stupeň její vnitřní dynamické

struktury a nerezignuje ani na výpovědní ráz díla, které referuje o svobodném hledání výrazu skrze realizaci prací. Malířství je praxe opakovaného početí obrazu skrze skvrny i poskvrnění.



## Místo pro umění - prostor pro výchovu

Jsem prostorem, v němž jsem.

R. M. Rilke

Hana Stehlíková Babyrádová

(tato místa se nacházela dříve především v reprezentativní světské a sakrální architektuře nebo v muzeích a galeriích), se tedy přidávají i „netradiční místa prezentace umění“ (volná krajina, subkulturní městská prostředí, ulice, kluby, soukromé byty atd.). Alternativní místa, kde je umění představováno publiku, se vyznačují rozšířeným „interaktivním“ komunikačním potenciálem, což způsobuje, že mnohá výtvarná díla jsou specifickými vlastnostmi těchto míst dotvářena nebo dokonce přímo utvářena ve své podstatě (tzn. že dílo nemůže bez daného místa vytrženo z kontextu genia loci vůbec existovat). Vedle toho jsou však provozovány dále muzea a galerie, v nichž je koncentrováno nejenom „kulturní dědictví“, ale i díla současná, a jejichž působení na veřejnost se musí pak se stále dynamičtějším externím prostorem pro umění postupně vyrovnávat. Muzeum, galerii, ale i různé typy škol a mimoškolních vzdělávacích institucí – to vše označme jako „klasické



*Autor reprodukováné koláže je čtyřicetiletý mentálně postižený muž. Jde o osobitou interpretaci známého obrazu Vincenta van Gogha. Autor interpretace byl vyzván k volnému doplnění, případně přetvoření obrazu. Rozhodující byl pro něj symbolický význam žluté barvy. Vyplněním plochy mírně se obměňujícími variacemi této barvy umocnil expresivní působení známé Goghovy kompozice, aniž by změnil její původní význam (foto pochází z archivu studentských prací PdF MU Brno).*

Už od počátku období postmoderny se stále mluví o multiplikaci míst, do nichž je situováno výtvarné umění a s tím související i multiplikaci prostředků, skrze něž je nejenom výtvarné, ale i veškeré umění v nejširším slova smyslu provozováno. Vyjadřovací prostředky původně typické pro umění výtvarná se prolínají s vyjadřovacími prostředky umění jiných – nevizuálních, a vzniká tak intermediální umělecká scéna. K obvyklým místům, na nichž bylo výtvarné umění prezentováno

prostředí“, kde se můžeme s uměleckými originály nebo i reprodukcemi uměleckých děl setkávat v obzvláště intenzivní podobě. Účelem takových setkání s uměním v těchto institucích je pak latentní nebo přímo explicitní edukace. Z výše uvedeného vyplývá, že pro edukaci se nabízí hned několik míst. Vzdělávat v muzeu či v galerii znamená jen informovat, vykládat, vysvětlovat, či dokonce poučovat: „*Umění tu přece není proto, aby sloužilo intelektu, ale má za úkol – a teď poprvé*



mluvím i o umění, které působí na smyslové orgány, na zrak - a to umění dělá - působit na hmat, na smysl pro rovnováhu, na smysl pro proporce, hudba pak na sluch. Umění je přece k tomu, aby udržovalo existující smyslový systém, a navíc aby ho rozvíjelo. Má rozvíjet tvůrčí potenciál lidstva, vést ho na vyšší úroveň. To, myslím si, je úkolem umění". (Beuys, 1999, s. 134)<sup>1/</sup> Z komentáře významného akčního umělce Josepha Beuyse se dozvídáme, že jakkoliv by se mohlo zdát, že umění druhé poloviny dvacátého století spěje ke konceptualismu a mnohdy opouští klasické místo své prezentace nebo dokonce i svoji materiální podstatu, přece jen nikdy nebude ryze intelektuální záležitostí.

Místa pro výchovu uměním, jak už jsme řekli, jsou různorodá - na jedné straně se nacházejí v externích institucích, a to zejména mimoškolních (kulturní historické objekty, galerie, muzea), na druhé straně se rozšiřuje také interní prostor pro autoedukaci. Tímto interním prostorem

ale reálně existující prostředí muzea a galerie, tj. ta prostředí, v nichž se nacházejí fyzicky přítomná díla, jsou v jistých ohledech nezastupitelná.

V 70. letech se ve výtvarné pedagogice objevuje pojem „rozšířená výchova“ (jedná se o pojem převzatý z německé pedagogiky - „erweiterte Kunsterziehung“, na něž dále navazuje pojem rozšířené umění - erweiterte Kunst, související s akcemi již citovaného legendárního umělce Josepha Beuyse, zakladatele hnutí Fluxus, který sám se cítil být latentním vychovatelem lidstva). V době vzniku a existence nových akčních uměleckých hnutí dochází k záměně rolí: recipient - divák se stává agentem - původcem díla, které je teprve tvořeno spolu s divákem.

Jak na tuto novou situaci reagují galerie a muzea, v nichž jsou výtvarná díla nainstalována většinou klasickým způsobem? Instituce prezentující umění se postupně odklánějí od tradičních prohlídek. Namísto nich konají animace, jež občas



Autorkou další interpretace obrazu Vincenta van Gogha je třicetiletá mentálně postižená žena. K interpretaci použila sérii opakujících se sluncí, která představují v jejím životě jakýsi stále se opakující ideogram. Univerzalita tohoto ideogramu se podivuhodně shoduje s intenzitou výtvarného pojetí prostého pokoje umělcem (foto pochází z archivu studentských prací PdF MU Brno).

myslíme osobnostní potenciál diváka vnímat, hodnotit a transformovat informace a zkušenosti získané v kontaktu s uměleckými díly. Jinými slovy řečeno, původně vedený a poučováný divák - návštěvník uměleckých památek, muzeí a galerií se nyní vzdělává většinou sám. Autoedukativní praxi stále více napomáhá zejména „prostor virtuální“, v němž vzniká nové informační prostředí tvořené audiovizuálními médii. Toto prostředí sice také považujeme za „prostor pro výchovu“,

ve vyšších kruzích teoretiků a historiků vyvolávají nedůvěru související s otázkou, zda akční zpřístupňování děl neznamená porušování jejich vznešenosti a nevhodné přibližování všednosti, zda nejde při animacích pouze o jakýsi povrchní tanec kolem díla založený na nezávazné hře. Zde je třeba rozlišovat. Filozofie opravdového animačního aktu v galerii odpovídá v mnohém filozofii rituálu, v němž nejenom filozofové umění, ale například i tak velcí spisovatelé, jako je Luis Borges,

spatřují klíčovou antropologickou konstantu. Borges svérázně charakterizuje určitý druh rituálu jako nutný akt sakralizace místa, osoby i činnosti, který ovšem nepodléhá institucionální pompéznosti a který může být dokonce svěřen osobám stojícím na okraji společnosti. Jeho text o rituálu – „obřadu bez kněžích“ mi připomíná animační charakter her konaných v současnosti v galeriích – her iniciovaných sice vznešenými díly, ale odehrávajících se často na zemi, v přilehlém parku s užíváním velmi jednoduchých, mnohdy i nevýtvárných materiálů typu arte povera: „... obřad je Tajemství, které se, jak již jsem řekl, předává z generace na generaci. Podle panujícího zvyku nemají však být děti poučovány o Tajemství ani matkami, ani kněžími. Zasvěcení do mystéria je úkolem lidí z nejnižších vrstev. Mystagogy bývají otroci, malomocní nebo žebráci. Dítě může být zasvěceno druhým dítětem. Akt zasvěcení je sám o sobě triviální, kratičký a není třeba ho popisovat. Používá se při



Fotografie dokumentuje zaujatost mentálně postiženého tvůrce interpretujícího výtvarné dílo. Jeho intuitivní ponoření se do obrazové interpretace díla je důkazem toho, že v umění jsou patrně zakódovány antropologicky konstantní symboly přenášející se z tvůrce na diváka skrze nevědomí obou subjektů, obsahy, které jsou verbálně jen stěží popsitelné (foto pochází z archivu studentských prací PdF MU Brno).

něm korku, vosku nebo arabské gumy. (Liturgické spisy mluví o blátu. Také se ho někdy používá). Neexistují chrámy vyhrazené tomuto obřadu. Za vhodné místo se pokládá jakákoli zřícenina, sklep nebo průjezd. Tajemství je sice posvátné, ale nakonec působí trochu směšně. Obřad se koná pokradmu, ne-li přímo tajně, jeho adepti o něm nemluví. (Borges, 2009, s. 181–182)<sup>21</sup>

Pokud vnímáme animaci jako druh zasvěcení, je třeba akceptovat spíše intenzitu iniciačního rituálního seznamování s dílem než celkovou pompéznost aktu. Prostor galerie tak může konkurovat veřejnému prostoru, jenž je od doby působení akčního umění hlavním jevištěm vzniku díla, jen tehdy, pokud se stane multifunkčním prostředím, do něhož se divák nepřemisťuje pouze za účelem spatření umění, ale i za jinými cíli – zejména za prožitkem právě již zmíněného rituálu zasvěcení do tajemství díla, za zkušeností hledání identity, za seberealizací, a za nalézáním sociálních kontaktů.

Místa a prostředí, kde je tvořeno a prezentováno umění, jsou v současnosti multifunkční a zároveň také především intermediaální. Intermedialita

vzniká tam, kde se nejméně dvě média nejenom slučují, ale navzájem prostupují – fúzí. Dochází zde k jakési podivuhodné transformaci části jednoho média do druhého. *Intermediaální vztahy se mohou objevovat v rovině obrazu nebo narativní struktury jako vztahy mezi různými formálními principy; uvnitř diegeze (tj. světa vytvářeného příběhem) jako střet a transformace postav či sil metaforizujících různá média; v rovině technologických, průmyslových, ekonomických aj. fúzí mezi aparáty obou médií; v rovině míšení percepčních návyků a horizontů (či kompetencí) příslušejících dispozitivům (čili širšímu technokulturnímu kontextu produkce a recepce) obou médií.*<sup>31</sup>

Intermedialita v užším pojetí se odlišuje doplňujícím kritériem reflexivity. Strukturní prvky různých médií se střetávají, usouvzažňují a vzájemně proměňují, přičemž výsledná hybridní forma vzešlá z této transformace reflexivně zviditelňuje strukturní rysy a vzájemnou diferencii kolidujících médií.

Vraťme se ještě na chvíli k etymologii slova animace: v galerijní pedagogice označujícího často užívaný metodický postup. Označení animace sahá k významovému kořenu slova „anima“, což znamená původně „duše“. Podle analytické psychologie představuje Anima ženskou, a tedy nevědomou část duše, jejíž funkce je komplementární k fungování mužské části nazývané Animus. Také výtvarné dílo není výsledkem pouze koncepční racionální složky, která byla středem zájmu v dřívějších výkladech a galerijních programech. Je to totiž právě iniciace vlastního nevědomého světa návštěvníka galerie, která se stává jádrem animací. Prostřednictvím animačních programů je divák sblížen s dílem niterněji a trvaleji – v tomto smyslu lze akt galerijní animace přirovnat k průniku do obsahů nevědomých složek divákovy bytosti.

Existuje však i méně niterný, v současnosti frekventovanější význam slova animace – animace je vysvětlována jako způsob rozpohybování statických obrázků. Spočívá v pospojování jednotlivých sekvencí snímků, které se od sebe v detailu mírně liší. A protože lidské oko podléhá setrvačnosti – po spojení snímků vzniká dojem pohybu. V době rozvoje počítačové technologie pak vznikají dvourozměrné a trojrozměrné animace. Počítačové animace nejrozumnějšího druhu jsou velmi oblíbeny, jejich vnímání je však více méně pasivní činností, je známo, že počítačová animace na jedné straně rozvíjí sice „inteligenci oka“, ale na straně druhé mc-luhanovsky řečeno „uspává smysly jiné“. Animace v galerii je naopak založena na probuzení zájmu o fyzické a vůbec vícesmyslové aktivity, jak uvádí například Barbora Svátková, autorka četných významných animačních programů v brněnských muzeích a galeriích: Hlavním problémem našeho příběhu je cesta, kterou musíme přirozeně a účinně rozehrát a zároveň integrovat všechny performativní prvky v kompozici animace tak, aby zintenzivnily svou účinnost. Expresivní interpretace zpřítomňuje jazyk umění, probuzení symbolického nonverbálního vyjadřování má na účastníka osobní dopad, měl by z animace vycházet relaxovaný a zpřítomněný



(inspirován na cestě k poznání). Zní to možná mysticky, ale jde o přirozený dopad výchovy uměním a konečkonců i její význam (Svátková, 2011, s. 4).<sup>4/</sup>

Vdechnutí Animy – duše něčemu nehybnému znamená tedy obecně oživení: v muzejní a galerijní praxi zaměřené na zprostředkování umění by tedy animační postupy měly představovat oduševnělou transformaci obsahu díla do duše diváka. Divák – příjemce díla spojuje v činnosti duchovní podstatu díla se svým vlastním duševním světem. Obrazně by se tento akt dal také nazvat „prostupem světa umělce a diváka“. Co očekává divák od umělce? S postupem času – zejména v průběhu 20. století, je těžiště rozkládání díla stále více přenášeno na diváka. Umělec nechává svému sdělení otevřený konec. Díla jsou mnohovýznamová, vztahují člověka jak ke světu kultury, tak i ke světu přírody.

*Socializace uskutečňovaná skrze rituál uměleckého charakteru má však ještě jeden význam – vztahuje člověka nejenom k celkům společenským, ale i k přírodním. Jde o vztahování, které není vyvoláváno a kontrolováno autoritou, nýbrž které je skryté zakódováno v přirozeném dění. Mezi aktérem původního rituálu a recipientem rituálu (mnohdy tyto role splývají) existuje jen nepatrná distance: prakticky i ten, kdo rituál pozoruje, je vtahován „do hry“ přímo nebo nepřímo (Babyrádová, 2002, s. 109).<sup>5/</sup>*

Je pozoruhodné, že situace na současné umělecké scéně je taková, že zde najdeme řadu příkladů, kdy se naopak umělci sami vztahují k výchově už při samotné koncepci svých projektů. Nejde sice přímo o to, že by snad sami umělci chtěli prostřednictvím svých děl někoho vychovávat, výchova jako velmi diskutovaný společenský fenomén se však zcela přirozeně může stát námětem výtvarného díla stejně tak jako politika, historie, genderové otázky apod. Tak se tedy výchova zařazuje mezi náměty určitého typu umělecké tvorby pojmenované socioart.

Spíše než o dílech se v této souvislosti mluví o projektech. V posledních deseti letech se na fenomén výchovy občas zaměřují například díla umělců aspirujících na cenu Jindřicha Chalupeckého (Kateřina Šedá, Barbora Klímová) a dále i díla umělců, jejichž tvorba je již od počátku mezioborová (Petr Nikl).

V době prudkého rozvoje digitálních technologií vychováváme spíše obrazem než slovem – prostory, v nichž se nacházíme a jimiž putujeme z místa na místo, jsou doslova nabití hypervizualitou. Tento fenomén je charakterizován všudypřítomnými obrazy statickými i dynamickými obrazy, mezi něž řadíme film, animace a veškeré videoartové umění). Edukativní činnosti v oblasti výtvarného umění jsou naopak často zaměřeny, jak už jsme zmínili, na nevizuální senzoričský potenciál „diváka“. Takto je zaměřena i současná galerijní animace. Animace tedy obrazně řečeno neotvírá divákovi pouze oči, ale zasahuje celý jeho mentální obzor, který je průnikem univerzálního a jedinečného. „Klasický obraz myšlení a rýhování mentálního prostoru, které provádí, si dělá nárok na univerzálnost. Ve skutečnosti pracuje

se dvěma „universy“, Celkem jako posledním základem bytí či horizontem, který ho obklopuje, a Subjektem jakožto principem, který převádí bytí na bytí pro nás.“ (Deleuze, Guattari, 2010, s. 431 ).<sup>6/</sup>

Zdá se tedy, že smyslem zprostředkování umění je, řečeno slovy filozofů, převod díla z univerzálních prostorů do prostoru „bytí pro nás“, který je nám důvěrně známý, a dále také i pochopení onoho věčného univerzálního přesahu díla. Současná výtvarná výchova, ať už se odehrává ve škole nebo v galerii či v muzeu, zcela opouští heteronomní didaktické modely, tj. zejména modely založené na výkladu. Je sice pravdou, že umělecká díla symbolizují obecná tzv. „velká témata“ vztahující se k lidstvu jako ke kolektivu. Avšak i pochopení těchto témat se ubírá cestou subjektivizace zážitku. Prožitková výtvarná pedagogika často vnímá umělecké dílo jako projekční plochu pro sebepoznání, seberealizaci ( v tomto smyslu je animace podobná druhu umění nazývaného DIY „do it yourself“).

V posledních pěti letech zaznamenávají pracovníci muzeí a galerií velký vliv tzv. svobodné kultury – Free Culture. Jde o kulturu, u níž nejsou rozhodující autorizace, vlastnická práva a tudíž i instituce, které by ji organizovaně zprostředkovaly. Tato kultura se šíří zejména po internetu. Populace teenagerů je touto kulturou nejenom živelně ovlivňována, ale mladiství se stávají také přímo jejími tvůrci. „Tvůrcům“ této kultury nezáleží na původnosti a originalitě. Volně šíří kopie, kolážují fragmenty již známých děl, „samplují“ atd. Otázka, do jaké míry tato kultura ovlivňuje vnímání a přijímání děl vystavovaných v galeriích – tj. děl posvěcených uměleckou kritikou a historickým prověřováním, je otázkou s otevřeným koncem. Jisté je pouze to, že veškeré umění je dnes situováno do dynamicky se utvářejícího a neustále se proměňujícího prostoru. Místo pro umění již nelze fixovat a nazírat z jednoho úhlu pohledu, lokalizace uměleckých děl přestala být aktuální. Nejaktuálnějším místem pro umění je tedy „plynoucí prostor“ našeho vědomí a citu. I původně klasické statické prostory jako jsou galerie a muzea je tedy potřeba dynamizovat - a to nejenom instalacemi digitální technologie do výstavních prostor, ale především skrze respektování našeho flexibilního plynoucího vědomí zkoumajícího svět ze všech možných úhlů pohledu.

#### Poznámky:

1. Beyus, J.: Rozhovory s Beuysem. Votobia. Olomouc 1999.
2. Borges, L.: Sekta ptáka Fénixe. In: Fikce, Alef. Argo. Praha 2009.
3. <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/intermedialita>.
4. Svátková, B.: Performativní cesty galerijní animace. Zprostředkování umění jako proměna. Dizertační práce. PdF Masarykova univerzita. Brno 2011.
5. Babyrádová, H.: Rituál, umění a výchova. Vydavatelství Masarykovy univerzity. 2002.
6. Deleuze, G. & Guattari, F.: Pojednání o nomádologii: válečný stroj. In: Tisíc plošin. Herrmann & synové. Praha 2010.

# Sémantická geometrie Josefa Mladějovského

Jiří Valoch



Josef Mladějovský, pohled do instalace výstavy Diplomky v Domě umění v Ostravě



Josef Mladějovský, Zbraně pravdy, „Nemám pravdu?, Já mám pravdu“, 2010, olej, plátno, 200 × 160 cm



Josef Mladějovský, Tečka čárka, 2011, olej, plátno, 130 × 150 cm

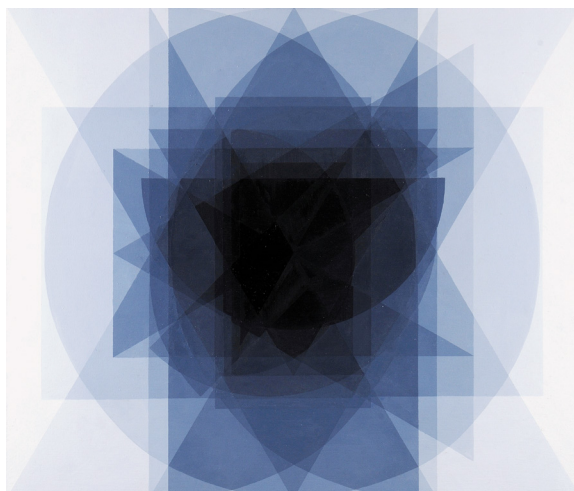
Diplomová práce Josefa Mladějovského byla pro mne i pro některé ostravské kolegy, na příklad Dášu Lasotovou, tím nejpříjemnějším překvapením při loňské prezentaci ateliéru Františka Kowolowského, jednoho z novějších pedagogů Výtvarné fakulty Ostravské univerzity. Přitom bylo ještě cítit, jak je pro něj to, co poměrně nedávno objevil, naprosto bytostným, jemu novým, ale již vlastním zájmem a jak se s touto jedinečnou problematikou stále víc identifikuje .... Některé jeho předcházející malby totiž ještě různě variovaly v podstatě figurální témata – ale postupně se před ním objevoval svět geometrie, jazyk mnohem obecnější, v němž dokázal objevit, právě díky generačnímu odstupu od pozdní moderny šedesátých let, novou, svoji vlastní významovost. Přitom až překvapivě optimálně zhodnotil postmoderní

lekci, která nám již dávno dovoluje vracet se k různým známým formám – a přehodnocovat je v novém kontextu. Tak dokázal propojit lapidární geometrické formy s písmovými znaky, vnímanými jako geometrické formy i jako sémantická poselství. S jistou ironií pak prezentuje sloupy, pokryté zvolenými citáty, jako sui generis zbraně nebo v případě parafráze veliké pily jako nástroje – a tak se mu prakticky propojuje s čistými formami také tato nová geometrie tvarově maximálně formalizovaných, ale nesoucích konkrétní sémantiku skutečných textových citátů. Možná je to trošku i věcí genia loci : v Ostravě se příliš dlouho nediskutuje, hledají se nová řešení i odpovědi na skutečně zásadní otázky ... Proto mladý umělec chce alespoň ve vizuální podobě skutečně vědět, jaká může být podoba PRAVDY: pětadvacet



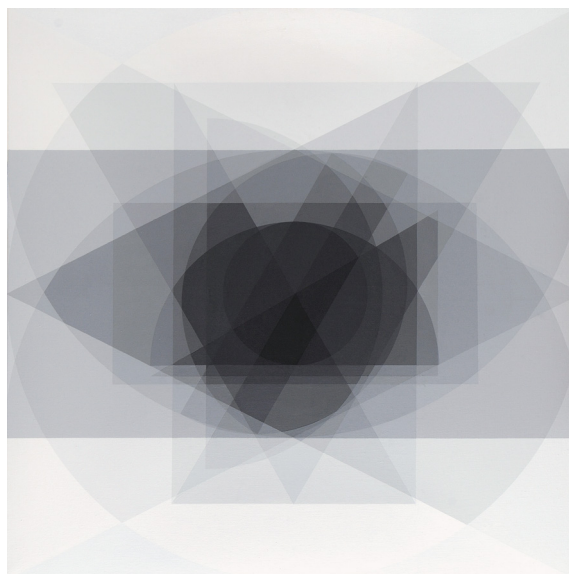
sekvencí svých oproštěných geometrických útvarů realizoval nejprve jako obrazy – jako odpověď v podobě zhmotnění různých možných variant, černé na bílém, v té nejlapidárnější geometrické artikulaci ... Zároveň mne skutečně příjemně překvapil i zkušeností s realizací paralelní série bílých „placek“, jež potom můžeme skutečně nosit na klopě, jak je prezentoval v Galerii Beseda – a některé významy zájemci také brzy rozebrali. To je i sociální aspekt umělcova usilování: někdo nosí prostě Polopravdu (to jest polovinu černého čtverce, trojúhelníku či kruhu), někdo Pravdu (to jest celý čtverec, trojúhelník či kruh), stejné verbální legendy jsou samozřejmě i nedílnou součástí čtvercových maleb. To je samozřejmě jak odkaz ke „klasikům“ geometrického umění, příkladně ke Kazimiru Malevičovi, ale především také nová významovost, kterou těmto formám mladý umělec dává, to je jeho jedinečný, nový, aktuální, dobový koncept ... Můžeme samozřejmě shledávat

monochromních plochách – mnohem méně dramatické, subtilnější náznaky několika malevičovských prostorově působících forem, jež nám ukazují již novou problematiku tohoto sympatického, zajímavého, autentického umělce, a jen bohužel shodou okolností, při svém „pražském debutu“ na Ceně kritiky 2010 měl vystaven jediný obraz, ten nejexpresivněji malovaný, tedy dřív náznak jeho cesty k vlastní konceptuální, vztahové problematice. Ale evidentně novou problematiku v spojení významu a jazyka geometrie bezpochyby již Josef Mladějovský dokázal do našeho aktuálního výtvarného kontextu přinést – ty tři obsáhlé soubory, to opravdu nebyla žádná školní cvičení, ale vlastní, autentické problémy, které řešil, počínaje novými geometrickými znaky i jejich formováním do celé škály sloupů (v objektech i v malbách) a potom další radikální redukce v sérii zkoumající možnost vyjádřit význam PRAVDA v podobě konstatování i možnosti jejich zpochybnění



Josef Mladějovský, MONOSKOP I., 2011, olej, plátno, 120 x 140 cm

i poněkud komplexnější významy – až po rozostřenou Nejasně definovanou pravdu či spirálovitou Nekonečnou pravdu. A malé zbytky černé kružnice či trojúhelníku, to jsou pro mladého umělce prostě Potlačené pravdy... Nejsubtilnější se umělcova nová, primární sémantika formy uplatňuje v sérii šesti reliéfů, kde významy reprezentují samy proměny formy od trojúhelníku přes čtverec, pětiúhelník, šestiúhelník a mnohoúhelník až ke kruhu, takže se samy tyto geometrické formy vlastně stávají novými významy, přičemž ještě další, stejně subtilní výtvarná sémantika je nesená proměnou vždy monochromních objektů od úplně světle šedého trojúhelníku až k maximálně tmavě šedému kruhu ... Podobně jakýchsi primárních významů a kontextů samotného jazyka geometrie využil v malbách s vrstvením několika různých geometrických elementů ... Odkazy k historii moderního geometrického umění měly nejprve někdy podobu až radikálně vizuálně formulovaných parafrází malevičovských citací, konceptuálně vztahovaných do kontextu umělcova vlastního obrazu, třeba s tématem jeho textového sloupce. Nejnovější práce, malby velkých formátů z posledních měsíců, naopak jsou – opět na různě



Josef Mladějovský, MONOSKOP II., 2011, olej, plátno, 150 x 150 cm

proměnami krásné geometrické formy nebo uplatnění jazyka geometrie jako nové sémantiky v šestiúhelníkové sérii reliéfů, které jsem již zmiňoval ... A dnešní rozvíjení dalšího konceptu vztahu k dílu Kazimira Maleviče stvrzuje, že je to mladý, ale již osobitý umělec, jenž přináší vlastní, autentickou problematiku, využívající nové artikulace a nových přehodnocení jazyka geometrie v souladu s tím, co je dnes živé i na mezinárodní scéně.

## „Kovářovi žáci“

52 let Vysoké školy  
umělecko-průmyslové ve Zlíně

Lucie Šmardová

Když se v roce 1987 otevírala v Jízdárně pražského hradu výstava s názvem „Zdeněk Kovář a jeho žáci“, byla označena jako „Kovářova škola“ či „Kovářovi žáci“ známými pojmy, která v sobě zahrnovala práci tří generací průmyslových designérů. V průběhu následujících dvaceti čtyř let bylo na zlínské katedře designu vychováno několik dalších desítek absolventů, pro něž se dříve užívaný termín stal ne-li neznámým, pak alespoň vzdáleným a neaktuálním. Spojitost s předešlým způsobem výuky Zdeňka Kováře vymizela. Dřívější školy velkých jmen skončily a z Katedry tvarování strojů a nástrojů, zastupované téměř třicet let pouze jedním ateliérem, se po roce 1989 stala Katedra designu reprezentovaná třemi ateliéry designu výrobků. V jejich čele stojí a stojí osobnosti různého zaměření a pedagogických koncepcí. Tímto rozšířením nabyla výuka průmyslového designu většího záběru, od projektů elektrických lokomotiv, stanovišť pro řidiče, rukojetí a jiných



*Budova detašované katedry VŠUP ve Zlíně postavená v letech 1979 až 1981 ing. arch. A. Kubečkou*



*Nástavba čtvrtého nadzemního podlaží a rekonstrukce budovy dokončená v roce 1998, ing. arch. I. Bergmann*



*Interiéry prostor nových ateliérů, pohled z otevření roku 1998, ing. arch. I. Bergmann*



nástrojů se v současné době dostala (nejen) školní produkce na pomezí užitékové funkčnosti spojené s konceptuálním přístupem a kritickým nadhledem. Zlínskou Katedru designu lze považovat za svědka změn, kterými od svého vzniku prošel samotný obor navrhování.

V loňském školním roce skončilo působení pobočky VŠUP ve Zlíně a ateliéry D1 a D2 se přestěhovali do Prahy. Odcházející prof. František Burian byl posledním žákem Zdeňka Kováře dosud působícím na škole. Nejen v jeho tvorbě můžeme vidět jak velkou změnou prošel průmyslový design za uplynulé půlstoletí. Představení nejdůležitějších momentů z historie detašované pracoviště VŠUP se stalo tématem tohoto článku.

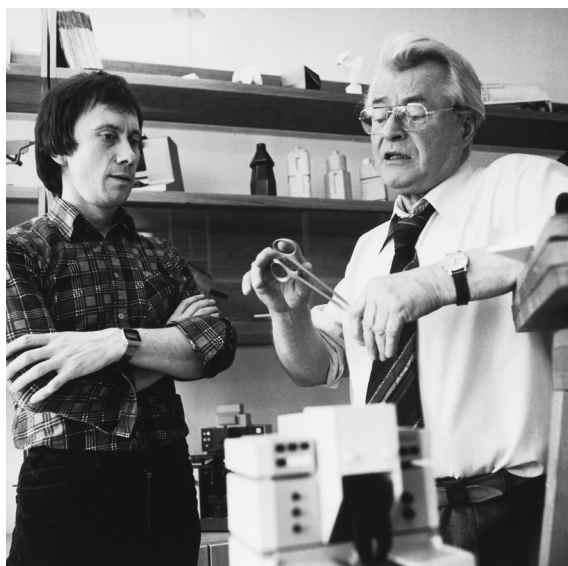
### Dobové okolnosti vzniku detašovaného ateliéru VŠUP, důvod jeho umístění v Gottwaldově

*Speciální ateliér tvarování strojů a nástrojů* začal fungovat v rámci Vysoké školy umělecko-průmyslové v říjnu roku 1959. Jeho počátky však sahají do roku 1939, kdy v rámci Baťovy Školy umění začal Vincenc Makovský spolupracovat na modelech revolverového soustruhu a radiální vrtačky VR8 pro firmu MAS. Jmenování Zdeňka Kováře (\*1917) jako vedoucího pedagoga bylo logickou a očekávatelnou volbou vyplývající z podpory oficiální i teoretické a hlavně z jeho silného, prakticky nezastupitelného postavení, které zastával od konce čtyřicátých let.

V době, kdy péče o estetickou stránku životního a pracovního prostředí pro nejširší masy, společně s estetikou strojů a nástrojů byla přímo ideovým programem padesátých let, znamenalo začlenění kovářova ateliéru mezi ostatní disciplíny užitého umění na vysokoškolské úrovni programově důležitým počín, který s konečnou platností ustanovil průmyslový design jako speciální kategorii tvorby, jež sice úzce souvisí s technikou, ale vyžaduje uměleckou představivost, tvůrčí invenci a odborné školení. Podle Zdeňka Kostky nabyla výuka užitých oborů výtvarné práce na VŠUP komplexní podoby, která v rámci tehdejšího školství neměla ve světě obdoby.

O zařazení průmyslového výtvarnictví do výuky na VŠUP se diskutovalo již v průběhu padesátých let. Nejblíže k založení byl školní rok 1956/1957, kdy probíhala aktivní jednání mezi Zdeňkem Kovářem a rektorem školy Janem Spurným. Z blíže nedefinovaných důvodů však k úmluvě nedošlo a místo toho byl v Uherském Hradišti zřízen dvouletý nadstavbový kurs, jehož cílem bylo zvýšit počet návrhářů pro strojírenský průmysl. Tato výuka tak doplňovala středoškolské umělecko-průmyslové vzdělání, které od roku 1947 vedl Kovář společně s dalšími pedagogy nejprve v bývalém Gottwaldově (1947–1952), později v Uherském Hradišti (1952–1959). Právě zde vybudoval metodiku výuky, která ho provázela dalších čtyřicet let.

Z tohoto období lze jako důležitou událost označit výstavu z roku 1953 *Stroj a nářadí jako dílo výtvarné* pořádanou pražským Umělecko-průmyslovým muzeem. V expozici jejímiž kurátory byli Jindřich Chaloupecký, Karel Koželka a Josef Grus, se představila produkce Zdeňka Kováře



Zdeněk Kovář a Pavel Škarka, diskuze v kabinetu, 80. léta

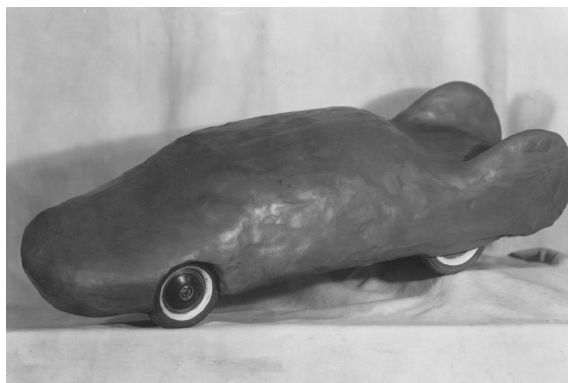


František Crhák se studentem, konzultace v kabinetu architektonických cvičení a výtvarné geometrie, 80. léta

a jeho žáků téměř devadesáti exponáty. Jednalo se o ukázky výsledků spolupráce s gottwaldovskými strojírnami, které svým rozsahem dominovaly celé výstavě. Tyto návrhy zaznamenali v dobovém tisku úspěch tak velký, že po skončení výstavy začali školu oslovovat sami státní podniky. Josef Raban mluví dokonce o „řetězové reakci“, jejímž výsledkem bylo nabízení podkladů pro řešení konkrétních úkolů, potřebné pro školní výuku.

### Umístění ateliéru a prostorové problémy

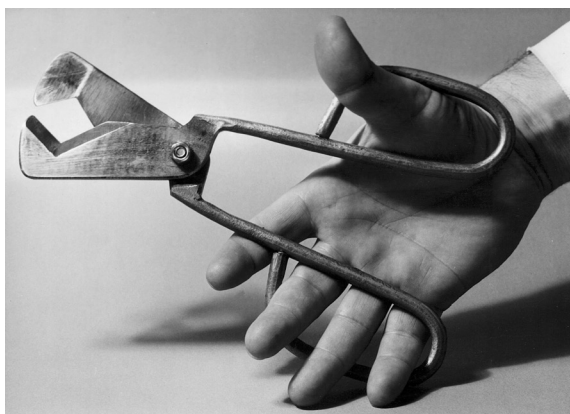
Situování oboru tvarování strojů a nástrojů jako detašované pracoviště VŠUP do města Gottwaldov bylo v prvních letech považováno pouze



Zdeněk Kovář, model Tatry 603, 1954

za dočasné řešení. Provizorní prostorové podmínky, ve kterých škola působila až do roku 1981 jsou tomu důkazem. Mezi lety 1959–1974 působila katedra nejdříve ve IV. chlapeckém internátu, odkud se přemístila pod střechu střední průmyslové školy, kde pobývala až do roku 1981. V den narozenin Zdeňka Kováře (26. 1. 1981) odsud byla definitivně přestěhována do nové budovy projektované ing.arch. A. Kubečkou. V průběhu devadesátých let byla tato budova doplněna o nástavbu, v níž byli později situováni ateliéry.

Úkolem detašovaných ateliérů a dílen mělo být řešení problému nerovnoměrného rozdělení uměleckých sil v republice a přiblížení vysokých škol k praktickému životu v krajích, které mají k této činnosti předpoklady. Gottwaldov se svojí tradicí průmyslové výroby a se skutečností, že zde obor vznikl a rozvinul se, byl přijatelnou volbou, podpořenou osobními kontakty Zdeňka Kováře s konstruktivními odděleními moravských podniků jako



*Zdeněk Kovář, Nůžky pro skláře (řešení téhož nástroje), původní verze společně s anatomicky upraveným řešením odpovídajícím fyziologii ruky, 1964*

např. Závodů přesného strojírenství, Svitu, Tatry Kopřivnice, První brněnské strojírny atd. Kromě této spolupráce mělo situování oboru umožnit adekvátní zachování úrovně vyučování stejného oboru v rámci střední školy. Oficiální návrh na zřízení nového oboru v Gottwaldově přišel ze strany vedení SUPŠ v Uherském Hradišti. Zdeněk Kovář spolu s dalšími pedagogy Gustavem Hlávkou, Františkem Crhákem vyučovali v prvních letech souběžně na obou školách.

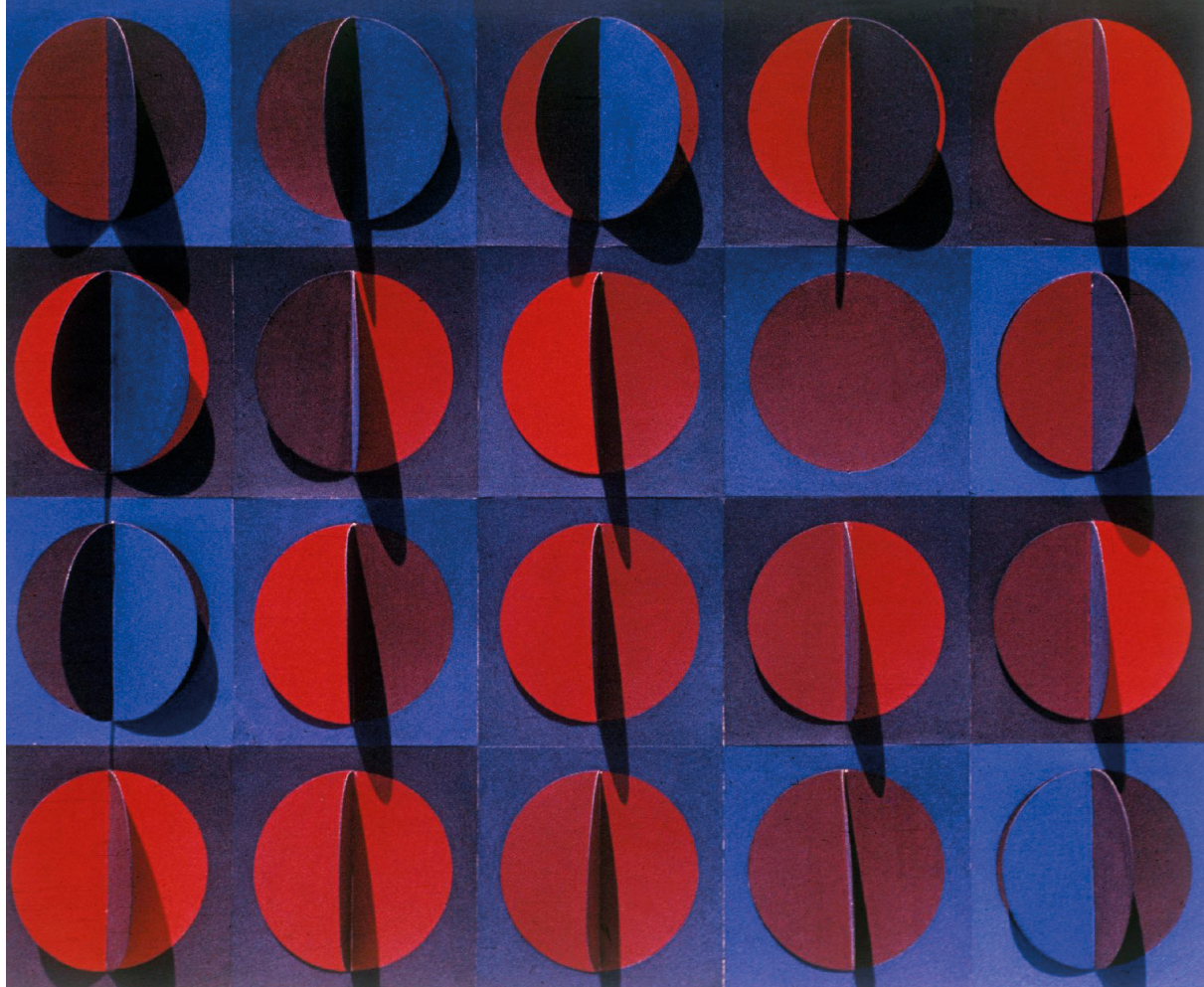
## **Koncepce výuky, profil studenta a jeho působení jako průmyslového výtvarníka**

Navrhování průmyslových výrobků bylo chápáno jako proces syntézy nejen s nárokem na funkční, technologické či pevnostní zpracování, ale i s ohledem na požadavky z oblasti psychologie, fyziologie, estetiky a bezpečnosti práce. Šestiletý obor začínal všeobecnou výukou, společným základem, stejným pro všechny obory prostorového (plastického) charakteru. Všestranná analýza formy, studium jejího vývinu i výrazového prostředí mělo být zajištěno „organicko-analytickou metodou“. Technika, výroba, stroj i nástroj byli chápáni v jednotě s přírodou „jako její logické, lidské pokračování a překračování. V tom je hledán i vyšší humanistický, socialisticko-humanistický vnitřní smysl tvarování strojů a nástrojů.“ Vedle ateliérové výuky byly součástí studia teoretické předměty, praktická cvičení v ateliérech (navrhování, realizace modelů), kreslení, perspektiva, výtvarná geometrie, nauka o písmu, barevná kompozice, architektura, anatomie, ergonomie, psychologie, neurofyziologie atd.

V designérské tvorbě i v pedagogické činnosti Zdeňka Kováře je patrný sochařský způsob uvažování, ve výrobcích pro něj byla důležitá zejména ergonomická hlediska a princip správného uchopení nástroje. Tento způsob vyvažoval svým rozdílným pojetím architekt a designér František Crhák (\*1926), další z významných pedagogů zlínské katedry, pro něhož je typický architektonický princip. Úzký vztah designu k architektuře vychází podle něj z koncepce hromadné průmyslové výroby, je podkladem rozvíjení speciálních architektonických cvičení, v nichž je kromě teorie kompozice zahrnuta experimentální tvorba tvarů a konstrukčních struktur. Jím vyučované „Základy architektury a perspektivy“, rozšířil o architektonická cvičení tzv. výtvarné geometrie, které vycházely ze studia předmětných forem a na základě euklidovské geometrie studentům přibližovala možnosti konstruování základních geometrických tvarů. Pro potřeby výuky využíval František Crhák 3D modely a originální 2D výkresy. Na konci 60. let ho zaujetí geometrickými tvary přivedlo k objevu tzv. „pneumatických struktur“, založených na jednoduchém principu napnuté gumové blány, jejímž tvarováním vznikaly elementární organické tvary, které se staly prostorem pro tvůrčí hru hledání tvaru a kombinování a přetváření. Geometrické útvary totiž nelze stavět do protikladu uměleckým, protože neexistují negeometrické objekty. Každý hmotný útvar má svou dosud nepoznanou strukturu – formu, a ta, kterou jsme dosud nepoznali neznámá, že je geometricky nedefinovatelná. K dalším výrazným pedagogům patřili například Vladimír Škranc nebo František Nikl, kteří na škole vyučovali kreslení a nauku o barvě.

Ideální koncepce umístění absolventů počítala s jejich uplatněním ve velkých podnicích, měli být „přímo u zrodu průmyslových výrobků ve vývojových konstrukcích“, spolupracovat s techniky a zlepšovat tvary předmětů. Reálně však na nový





*Zadání Františka Crháka, Základní barevná kompoziční cvičení*

obor a jeho absolventy nebyly podniky připraveny ani vybaveny, spolupráce s konstruktéry byla spíše formalitou, do výsledné podoby výrobku mohl designér zasahovat jen výjimečně. Řešením této situace mělo být zřízení samostatného výzkumného ústavu, které by sdružovalo čerstvé absolventy (Kovářova) ateliéru. Hlavní náplní pracoviště měla být činnost výzkumná i tvůrčí zaměřená na využití nových technologií. Přínosem této myšlenky měla být spolupráce (kovářovy) školy se studenty, absolventy a odborníky z jiných ústavů. Z velkolepé koncepce však sešlo, v rámci VŠUP v Praze ústav nikdy fungovat nezačal. Přesto se tento podnět stal důležitým pro vznik Rady výtvarné kultury a výroby (RVKV), kterou iniciovali kromě Zdeňka Kováře také architekti Jaroslav Fragnera a Jiří Gočár. RVKV později začala vydávat časopis *Czechoslovak Industrial Design* a od roku 1968 následně udělovala pravidelně Cenu za vynikající průmyslový design.

#### **Léta osmdesátá – doba stagnace, velkolepých oslav, jubileí a výstav**

Období normalizace znamenalo pro VŠUP hlubokou krizi. Při konsolidaci českého školství byli do čela školy postaveni konformní straniční funkcionáři. Pod vedením Jana Šimoty, jenž byl rektorem v letech 1973–1985, charakterizoval VŠUP bezinvenční formalismus a program založený na demagogických frázích o kulturně politickém programu strany a neustálém zápasu o pokrok. Ze školy odešla řada osobností, na nichž stála její úroveň. I přes tuto situaci si některé ateliéry a mezi nimi i gottwaldovské detašované pracoviště

udrželo jistou dávku autonomie a umělecké kvality. Od poloviny osmdesátých let se v souladu s pozvolným politickým uvolňováním i na VŠUP formovala nová umělecká generace.

V roce 1987 slaví Zdeněk Kovář sedmdesáté narozeniny. Při příležitosti tohoto jubilea vychází bezpočet článků a rozhovorů, které jsou završeny v úvodu zmiňovanou výstavou v Praze. V rámci košatého představování byla také připomínána činnost katedry detašovaného pracoviště, její úspěchy, plány do budoucna, spolupráce se státními podniky a samozřejmě mladí, naděšní absolventi, nezodpovězený zůstal dotaz na Kovářova nástupce.

#### **Změny po roce 1989**

Po listopadu 1989 proběhla reorganizace kateder i systému výuky, zároveň došlo k výměně většiny pedagogů, po třiceti letech tak odešel Zdeněk Kovář a v roce 1991 i František Crhák. Technické vzdělání uchazečů přestalo být podmínkou pro přijetí a škola se cíleně otevřela širšímu pojetí designu. Prosazován začíná být spíše individuální přístup ke všem studentům podle jejich vlastních zájmů a zaměření s přihlédnutím k původnímu studijnímu zaměření. Ve velké míře se přestali zadávat společné, monotematické ročníkové práce a studenti si byli nuceni samostatně hledat cestu jak uchopit a obhájit svoji práci. Součástí klauzur se staly veřejné obhajoby a diskuze, na posty vedoucích ateliérů začali být vypisovány pravidelné konkurzy.

Prvním vedoucím katedry se stal Pavel Škarka, někdejší Kovářův asistent, který v letech 1989–1999



Ivan Dlabáč, lůžko intenzivní péče Multicare, firma Linet, 2000



Jindřich Vodička, interaktivní svítidlo Tvor, diplomová práce D2, 2010 (národní cena za studentský design), vizualizace



František Burian, projekt z výstavy „Konzumní sbratření, síla vábení“, Galéria Médium Bratislava, 2005

vedl Ateliér designu výrobků a dopravních prostředků. Kromě toho začal od roku 1992 ve Zlíně fungovat Ateliér designu obuvi a oděvních doplňků pod vedením Jana Zamazala a následně Heleny Krbcové. Třetím v pořadí doplnil detašované pracoviště Ateliér tvorby prostředí života a práce včele s Michalem Uherem, ateliér jehož cílem bylo vstoupit do volného prostoru mezi design, architekturu a sochařství dal základ konceptuálním přístupům, které se stali v pozdějších letech ještě výraznější pod vedením Františka Buriana. V roce 1999 schválilo vedení školy její nový statut, v jehož důsledku se ateliér obuvi přestěhoval do Prahy, kde se stal součástí Katedry užitého umění. Ve Zlíně tak zůstali pouze dva ateliéry produktového designu opět s personální obměnou, vedoucím Designu výrobků se stal Ivan Linhart, který byl od r. 2007 později vystřídán Ivanem Dlabáčem.



Martin Koval a René Pivoda, návrh příměstského vlaku pro trať Zlin-Otrokovice, 2002 vizualizace

### Kovářovi žáci dnes

V úvodu textu bylo vzpomenuto pouze jedno jméno ze zlínských absolventů. Vedle Františka Buriana působícího v Bratislavě se z Kovářových žáků pedagogické činnosti věnuje více osobností. Na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně vede Katedru průmyslového designu Pavel Škarka. Kromě něj zde vyučuje také Ondřej Podzimek a Jan Zamazal. V Brně na Fakultě Strojního inženýrství VUT působí Miroslav Zvonek a Ladislav Křenek, na FaVU VUT potom Zdeněk Zdařil. Na plzeňské univerzitě přednáší František Pelikán a na ČVUT Alexius Appl.

V jistém smyslu se dá současná situace přirovnat k poválečné Škole umění ve Zlíně, ze které rovněž vyšlo mnoho budoucích pedagogů. Způsoby výuky i uvažování o průmyslovém designu se liší a v průběhu času proměňují. Zkoumání prostředí z něhož vychází však zůstává nadále živým tématem, které na odbornou diskuzi teprve čeká.





Hodnocení klauzurních prací v prostorách ateliéru D2, 2009. Zleva: studující ateliéru D2, katedrová komise: Lada Hubatová-Vacková, Jitka Ressorová, Michal Maláček, Jan Němeček, Ivan Dlabáč a František Burian, foto archiv VŠUP

#### Poznámky:

1. Kromě těchto realizací pracoval V. Makovský také na držadlech obuvnických a gumárenských nástrojů. Kromě funkce kladl kladl důraz na anatomickou stavbu a pohybové možnosti nástroje. Zdeněk Kovář, jako Makovského student a vyučený strojař a konstruktér mu pomáhal na některých detailech frézovacích strojů, později i na samotných nástrojích.
2. V roce 1959 má Zdeněk Kovář za sebou již dvanáct let pedagogické praxe na Střední uměleckoprůmyslové škole v Gottwaldově, později v Uherském Hradišti a patnáct let spolupráce s moravskými strojírenskými podniky, devět let je předsedou umělecké komise Českého fondu výtvarných umělců (ČFVU) oboru průmyslový design, členem Ústředního výboru Svazu československých výtvarných umělců (ÚV SČSVU) a jako jeden z komisařů se podílel na výběru exponátů pro EXPO 1958 v Bruselu, kde byl sám oceněn čtyřmi Grand prix. Kovářova práce byla už dříve oceněna např. na Trienále v Miláně (1947). Jeho dílo i práce studentů ze SUPŠ UH byly několikrát publikovány v časopise *Tvar*. Mimo Československo vystavoval ve Vídni, Moskvě, Sofii, Peking, Varšavě, Moskvě, Budapešti, Amsterdamu a Berlíně. Vedle oslavovaných úspěchů a ocenění má za sebou i teoretický spor s Petrem Tučným, ze kterého zejména díky Josefu Rabanovi vychází vítězně. Oficiální oslavování pokračuje ve větší či menší míře až do osmdesátých let. První monografie vychází v roce 1963.
3. Milena Lamarová, 50. léta, užité umění a design, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1988.
4. Zdeněk Kostka, UMPRUM, VŠUP, Sto let práce, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 1985, s. 89
5. K důležitým textům, které lze označit za ideový program vytvářený „Kovářovou školou“ patří Kovářův článek *Úpravy strojů a nástrojů výtvarníkem* (*Tvar* č. 2, r. 1949). Za věcný podklad jsou považovány technické výkresy (návrhové sestavy), rozměrové náčrty, případně prototyp stroje. Designérovi je přisuzován „cit výtvarníka“, který „je výhodou, protože snáze rozpozná nesprávně dimenzované a nesprávně utvářené části stroje, protože se mu jeví v jeho celku jako rušivé a disharmonické.“ Nabádá k pozornosti na anatomické řešení předmětu nástroj chápe jako umělé prodloužení či nastavení lidské ruky, které doplňuje stroj nebo jeho nedokonalou konstrukci. Dobře vyřešenou rukojeť lze použít vícekrát. Při řešení pracovního prostředí byl kladen důraz na jeho barevnost.
6. Kromě kvalitních návrhů byly jedním z důvodů úspěchu i zdařile zdokumentované modely. Černobílé fotografie sádrových návrhů pořízené v prvních desetiletích zejména Kovářovým bratrem, fotografem Karlem Kovářem

představily modely na hranici sochařského objektu a proslavily tak produkci uhersko-hradištské školy. Jímí se prezentoval Zdeněk Kovář na slavné videjnské výstavě *Hand und Griff* v roce 1951, sádrové modely jsou Kovářem využívány ještě na Expu 58.

7. Výuku na SUPŠ v Uherském Hradišti převzali Kovářovi absolventi Miroslav Klíma a Zdeněk Kadlec.
8. Až do druhé poloviny šedesátých let, kdy včele školy stál rektor Jan Kavan s prorektory Janem Simotou a Dušanem Šindelářem platil pro všechny studenty VŠUP tzv. přípravný ročník, zlinští studenti tak alespoň v prvních letech mohli navázat kontakty v Praze. Jednalo se o zkušební rok, během kterého mohl student změnit obor, přerušit studium popř. pokračovat ve výuce v Gottwaldově.
9. Prvními kresebnými objekty byly rostliny, kameny, krystaly, kůra stromů, brouci, mušle, různá napětí, pohyb i klid přírodních motivů. Takto vytvořená kresba z přísně lineárních konstrukcí měla studenta dovést až k volnému invenčnímu projevu.
10. Rostislav Vajdák, Gottwaldovská škola průmyslového návrhu, září-říjen 1971, Oblastní galerie výtvarného umění, Gottwaldov 1971.
11. Josef Raban, Ruka nejvzácnější nástroj, *Tvar*, 1952, č.1, s.4-5.
12. K výrazným pedagogům patřili např. Vladimír Škranc, Jan Solpera, František Grundel, Josef Hlavačka. Ergonomii vyučoval Jindřich Rozsypal a následně František Podšubka. Fyziologii potom Jan Roubal a František Bakala, anatomii Alfréd Rathauzský.



Ateliér D1 – práce na modelech pro soutěž Škoda family car, 2003  
Foto Jitka Ressorová





# Vítkov – apoteóza státnosti architekturou a uměním

Petr Všeetečka



Prísahy ve Vojenském Pantheonu, foto Toast images 2011

28. 10. 2011 se symbolicky uzavřela obnova Národního památníku na Vítkově dokončením restaurování sochy Jana Žižky a vytvořením Vojenského Pantheonu před Hrobem Neznámého vojína.

Jen ve dvou městech zanechala první československá republika nad městem monumentální památník: v Praze Národní památník na Vítkově a ve Zlíně Památník Tomáše Bati. Exteriéry obou byly shodou okolností dokončeny ve stejném roce 1933.

Byť šlo v obou případech o abstraktní puristickou architekturu, nacházíme u pražské realizace architekta Jana Zázvorky noblesní neoklasicismus a u jeho pořizovatelů očekávání typická pro 19. století. U realizace zlínské architekta Františka Lydie Gahury překvapí naopak syrový industriální konstruktivismus a u investora nekonvenční pohled do budoucnosti. Ale aby bylo srovnání spravedlivé, zlínský památník nebyl narozdíl od pražského

obtěžkán státností a tedy politickým programem.

Osudy obou staveb ve druhé polovině 20. století byly pohnuté, a to až k popření či znásilnění jejich smyslu. Teprve počátek století jednadvacátého otevřel prostor k diskuzi o tom, čím mají pro demokratickou éru být a jak mají být obnoveny.

K rehabilitaci zlínského památníku přikročí město v příštích letech a shoda na tom, že půjde o navrácení do původního stavu, je snad již neměnná<sup>1/</sup>. Pražský památník prošel ve správě Národního muzea generální obnovou v letech 2007–2009. Možnostem objektu zůstala ale jeho obnova mnoho dlužna.

## Historie

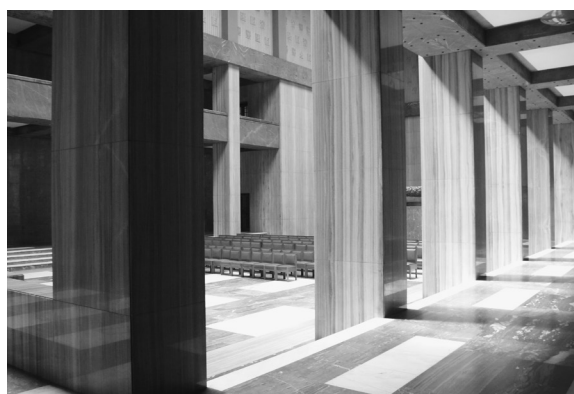
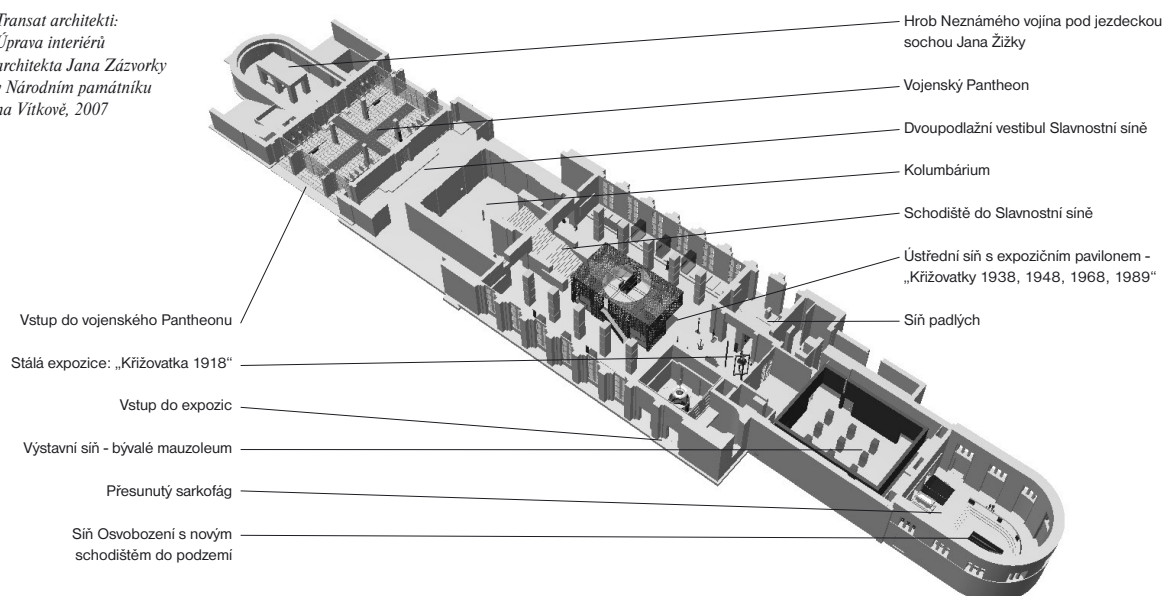
Památník na Vítkově vznikl spojením dvou ideí v roce 1922: první z nich bylo vytvoření pomníku Jana Žižky z Trocnova na místě památné vítkovské bitvy (tato myšlenka žila díky sokolskému hnutí již od roku 1874), druhou pak založení Památníku odboje,



Sloup s prstěmi z válečných míst ve Vojenském Pantheonu, foto Toast images 2011

který měl pečovat o důstojné pohřbení legionářů a o jejich odkaz (1919). V čele této instituce stál Rudolf Medek, legionář a literát, otec důležitých postav české poválečné kultury Mikuláše a Ivana Medkových. Vertikální chrámová podoba stavby vykristalizovala ve vítězném návrhu z architektonické soutěže v roce 1925 vytvořeném Janem Zázvorkou za spolupráce studenta Jana Gillara. Památník byl realizován v letech 1928 až 1950, kdy byla instalována Žižkova socha od Bohumila Kafky.<sup>2/</sup> Nejmladší, východní část památníku, která měla uctít památku druhého odboje, byla poté dokončena ve změněné podobě jako Síň Rudé armády. Po smrti K. Gottwalda v roce 1953 byla zahájena přestavba východní části památníku na jeho mauzoleum, po vzoru Moskvy a Sofie. I přes péči sovětských odborníků a vybudování rozsáhlé podzemní technologie k údržbě Gottwaldova těla muselo být v roce 1962 zpopelněno. Památník se

*Transat architekti:  
Úprava interiérů  
architekta Jana Zázvorky  
v Národním památníku  
na Vítkově, 2007*



*Slavnostní síň s obkladem ze supíkovického mramoru, foto Transat architekti 2007*

poté stal pohřebišťem komunistických prominentů. Lze říci, že jistota Zázvorkovy kompozice od západu k východu poněkud slábne, byť byl autorem všech stavebních fází, včetně mauzolea.

## Obnova

Projekt stavební obnovy<sup>3</sup> bohužel nevrátil památníku původní světelnou režii jeho interiérů, takže jim zůstalo cosi z tísnivé obskurnosti totalitní éry. Zázvorkova architektura má z důvodu monumentálního působení exteriéru minimum oken, přesto byla téměř ve všech interiérech původně velkoryse osvětlena denním světlem střešními světlíky. Ty byly v poválečném období postupně odstraněny z různých technických důvodů, s výjimkou horního osvětlení Slavnostní síně. Na místo druhého největšího světlíku nad sarkofágem vytvořeným pro TGM, zrušeného v padesátých letech kvůli vestavbě Gottwaldova mauzolea, je nově umístěna vyhlídková kavárna, problematická architektonicky i významově. Stavební obnova tedy přinesla alespoň rehabilitaci nádherného, téměř chrámového prostoru Slavnostní síně a některých dalších interiérů, včetně Prezidentského salonku s Horejcovými svícny z průsvitného mramoru.

## Interiér

Projekt Vojenského Pantheonu a výstavních prostor<sup>4</sup> byl Národním muzeem zadán až při začátku stavby a pohyboval se tak v předurčeném rámci.



*Expozice „Křížovatky české a československé státnosti“ v Ústřední síni, foto Toast images 2009*

Řešil zejména prostory vstupního podlaží, tedy pod úroveň Slavnostní síně a jezdecké sochy.

Již dříve bylo rozhodnuto o rozdělení interiérů památníku na dvě části. Menší pietní část – Vojenský Pantheon s Hrobem Neznámého vojína – je jako jediná určena i k uchování ostatků hrdinů: generála Aloise Eliáše s chotí Jaroslavou a dvou Neznámých vojáků od Zborova a Dukly. Větší část interiéru památníku je pak expoziční. Po roce 1989 z ní byly vymístěny ostatky komunistických předáků (pro ty, které jejich rodiny odmítly převzít, byl komunistickou stranou vytvořen hrob na Olšanech). Pro expozici tak byly uvolněny prostory plné kvalitních sarkofágů a kolumbárií určených legionářům, kteří v nich ale místo nikdy nenašli. Samostatnou kapitolou bylo pak mauzoleum a jeho podzemní technické zázemí.

Myšlenka představení vybraných dějinných „křížovatek“ české a československé státnosti v památníku, nastolená vedením Národního muzea, počítala od počátku s tím, že objekt sám je ve svém historickém navrstvení mimořádně výmluvným exponátem. Toto zadání připouštělo značné rozpětí úvah o interiérech: od ponechání všech zásahů a výzdoby z druhé poloviny 20. století až po důslednější rehabilitaci legionářské podoby památníku. Projektant stavby mířil bezděčně k tomu prvnímu, projektant expozice k tomu druhému, autoři libreta preferovali (neúspěšně) cestu třetí: razantní potlačení funerálního charakteru interiéru.

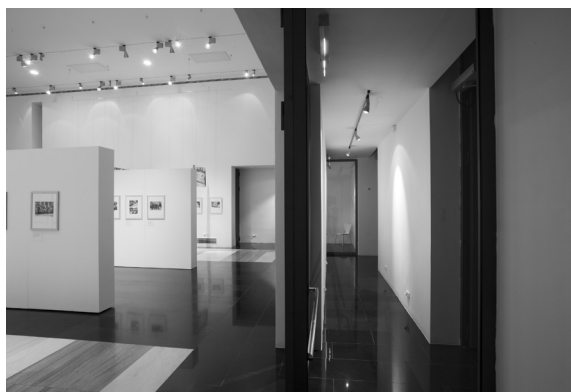


## Hrob Neznámého vojína

Hrob Neznámého vojína od Dukly umístěný pod jezdeckou sochou byl pietně upraven pro uložení druhého Neznámého vojína od Zborova, postmoderní náhrobek generála Eliáše z 90. let byl ponechán. Na stěny bude napsáno 40.000 jmen padlých vojáků v obou válkách, popravených členů armády v 50. letech a zemřelých účastníků zahraničních misí po roce 1993.

Předprostor hrobu byl původně exteriérem, v rámci obnovy stavby byl přičleněn k interiéru dvěma prosklenými stěnami (z hlediska původní architektury bezprecedentními).

Tento prostor je jako Vojenský Pantheon vybaven čtveřicí bronzových horizontál vojenských přísah a čtyřmi skupinami praporů československých a českých vojenských jednotek z období 1. světové války, 1. republiky, 2. světové války a současnosti. Připomínkou významných bojišť a památných válečných míst od první světové války do současnosti je pak



Výstavní síň v bývalém mauzoleu, foto Toast images 2009

vertikála skleněného sloupu obsahující chronologicky navrstvené prsty z uvedených míst.

Ke vstupu do hrobu byly přemístěny dvě sochy vojenských ctností Věrnosti a Statečnosti od Otakara Švece z kolumbária památníku.

## Výstavní prostory

Západní část přízemí je věnována stálé expozici<sup>1/5</sup>. Vstupní „1. křižovatka“ je věnována roku 1918 a její součástí je Síň padlých se Štursovou sochou Raněného a mozaikou Maxe Švabinského. Na ni navazuje Ústřední síň s nově vestavěným transparentním pavilonem, rozděleným na čtyři další „křižovatky“ 1938, 1948, 1968 a 1989, se signifikantními barvami (modrou, červenou, růžovou a šedou). Multimediální pavilon je do síně se sarkofágy a reliéfy Karla Pokorného vložen tak, aby neměnil její charakter. Následuje kolumbárium se světelnou expozicí medailonů vybraných aktérů našich moderních dějin a původními figurálními svícny od Jaroslava Horejce umístěnými mezi sarkofágy.

Východní část výstavních prostor tvoří bývalé mauzoleum K. Gottwalda (původně Hlavní síň se sarkofágem pro T. G. Masaryka), nově přestavěné na výstavní síň. Prostoru bylo ponecháno zdvojení obvodového pláště, provedené v padesátých letech kvůli stabilitě klimatu mauzolea a nyní dobře využitelné pro výstavní prostředí. Odstraněn byl mramorový obklad a nově prolomena všechna nároží

vestavby k propojení celé východní části památníku. Náhrada mauzolea významově abstrahovaným prostorem je vyjádřením toho, že ambice tvůrců památníku na vytvoření schrány pro tělo vůdce již dvakrát selhala (TGM si vybral za místo posledního odpočinku zámekský park v Lánech).

Východní část uzavírá Síň Osvobození, která vznikla úpravou Sině Rudé armády, díla socialistického realismu. Byzantinské mozaiky Rudoarmějců od Vladimíra Sychry ale neshlížejí na sarkofág, který byl posunut ze středu do čela místnosti, ale do nového schodiště do podzemí, kde je prezentováno výmluvné torzo Gottwaldova mauzolea. Síň Osvobození tak tvoří pomyslné zrcadlo naší pošramocené národní mytologie. Nově je síň doplněna kovovým prstencem s počty obětí osvobození Československa z řad všech osvoboditelských armád i civilistů a chronologií osvobození.

Projekt expozice musel zodpovědět i složitou otázku kritického pohledu na výtvarnou výzdobu



Síň Osvobození, foto Toast images, 2009

památníku z komunistické éry. Sochy Nový život (K. Lidický), Vítězství socialismu (K. Pokorný), Slévač (J. Lhota), Rolnice (M. Šonka) a busta maršála P. S. Rybalka (J. Kolumek) byly přemístěny do depozitářů, nepřemístitelná díla (mozaiky, reliéfy) byla ponechána na místě, včetně monumentálního věnce ve Slavnostní síni od Karla Štipla.

## Poznámky:

1. P. Všečka: Památník Tomáše Bati ve Zlíně: Testament i manifest, Prostor Zlín, 1, 2007, str. 39-47.
2. L. Lancinger, D. Libal: Národní památník na Žižkově, Stavebně historický průzkum, SÚRPMO 1985.
3. Autoři projektu obnovy stavby: T. Šantavý, T. Šedina, B. Svátková.
4. Architekt vojenského Pantheonu, přestavby mauzolea a úpravy dispozic východní části památníku: P. Všečka, spolupráce K. Menšík, autor typografie Vojenského Pantheonu: Z. Macháček.
5. Autoři libreta expozice Křižovatky české a československé státnosti: M. Junek, M. Burian, M. Sekera, V. Scheinost, S. Slavík, architekti expozice: Transat architekti / P. Všečka, R. Václavík, K. Menšík, autor grafického řešení: J. Šerých.

# BATA - l i a v C h e ě m k u

## Vědecká konference v satelitním městě firmy Baťa

Ladislava Horňáková



Pohled do obytné čtvrti v Chelmku, foto Rudolf Červenka 1998

*Ekonomický růst a originalita meziválečného Zlína a celého regionu jsou neodmyslitelně spojeny s firmou Baťa. Zakladatel firmy Tomáš Baťa ovšem nemohl po založení svého závodu v malém provinčním Zlíně počítat s tak rychlým rozvojem továrny, celého města a jeho infrastruktury.<sup>1</sup> Pro rozsáhlý tovární komplex by volil prostory v blízkosti vodních, silničních a železničních tepen. Zlín nesplňoval žádnou z těchto podmínek a rostoucí firma proto hledala stále další možnosti rozvoje. V rámci firemní strategie postupně budovala nejen obchodní síť, ale i filiálky a sesterské společnosti, které začal Tomáš Baťa otevírat na přelomu 20. a 30. let dvacátého století. Jeho nástupce Jan A. Baťa rozšířil podnikání o další odvětví, která přímo nesovisela s obuvnickou výrobou. Do roku 1945 bylo založeno 100 společností v zahraničí a 24 v Československé republice, pracovalo v nich 106 000 zaměstnanců, z toho čtvrtina ve zlínské aglomeraci. Spolu s rozvojem mateřského podniku tak začala unikátní a ojedinělá expanze dokonale propracovaného baťovského systému ze Zlína do celého světa, a to nejen prostřednictvím komodit, ale i vlastní obchodní sítě, výrobních jednotek a dokonce celých urbanistických celků s výrobní, společenskou a obytnou zónou. Vše bylo přitom promyšleně, jednotně a ekonomicky řízeno ze zlínského centra.*

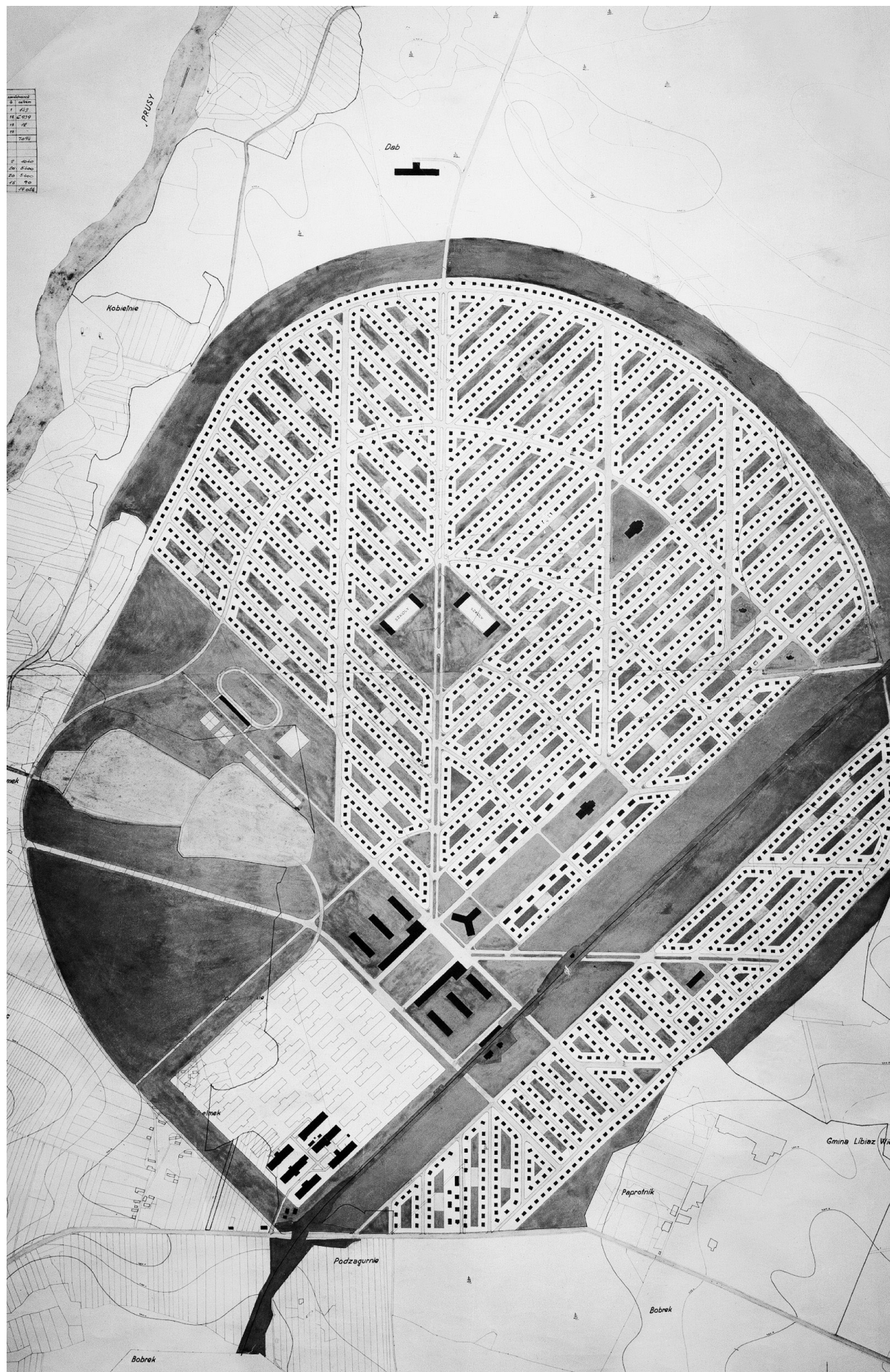
*Centrálně organizovaný systém, využívající veškerý lidský potenciál a nejprogresivnější postupy a technologie, vyvážel výrobní, obchodní i životní filozofii spolu s charakteristickou architekturou.*

*Firemní solitéry, tedy tovární a sídlištní celky, které začal Baťův koncern realizovat od roku 1930, nesly přehledný zlínský architektonický rukopis. Měly nejen vnější podobu Zlína, ale i vnitřní baťovskou náplň a ducha. Pro své spojení se zlínským centrem byly označeny jako satelity. V průběhu patnácti let vybudoval Baťův koncern vedle deseti českých a slovenských průmyslových jednotek další na teritoriu Evropy i mimo ni. Společný byl, jak již bylo zmíněno výše, jednotný zlínský stavební styl podle osvědčeného standardu železobetonové kostry se sloupy o rozponu 6,15 m x 6,15 m a s variantní výplní a uplatnění standardizovaných typů rodinných domků. Postupně zde byly aplikovány získávané zkušenosti. Firemní koncepce zahradních a ideálních průmyslových měst se stále zdokonalovaly. Tyto monofunkční výrobní a obytné jednotky se rozvíjely v duchu stále lépe propracovaného systému. Organizace práce znamenala, tak jako v mateřském zlínském centru, také organizaci života.<sup>2</sup>*

Malá polská zemědělská obec Chelmek byla jedním z míst, které si Tomáš Baťa vybral pro založení své firemní satelitní výrobní a obytné jednotky. Dodnes je zde čitelný zlínský architektonický rukopis a počátek realizace komplexně promyšleného plánu i nadčasových vizí průmyslového města. V roce 1929 si zaregistrovala firma Baťa v Krakově společnost Polska Spółka Obuwia Baťa, a. s. Pro výstavbu továrny a obytné čtvrti získala firma pozemky o rozloze 986 hektarů u zemědělské usedlosti Chelmek blízko města Osvětim. Při výběru místa pro zlínský satelit byla po zvážení několika lokalit dána nakonec přednost levným pozemkům, situovaným ve výhodné poloze blízko řeky Přemše a Visly a především u velkého železniční trati Videň – Lvov a u silnice z Krakova do Slezska. Přípravné práce byly zahájeny v roce 1931 a s výrobou započato v roce 1932. Současně s technologiemi byly přivezeny z centrály ve Zlíně také architektonické projekty, podle nichž se stavěla nejen továrna, ale také malá firemní kolonie s 16 typy firemních domů a celou infrastrukturou. Mimo tovární výrobní haly postavila firma svobodárny, obchod, školu, hřiště, tenisové kurty a společenský dům. Společně se stavebníky přišli ze Zlína i někteří zaměstnanci a v roce 1932 také ředitel továrny Alois Gabesam, který si zde postavil vlastní vilu. Byl úspěšným nákupcem firmy a průvodcem Tomáše Bati na řadě jeho zahraničních cest. Začal v Chelmku výrobu s 521 zaměstnanci, v roce 1938 zde pracovalo již 1 700 zaměstnanců. Tomáš Baťa se ale dokončení prvních satelitních jednotek nedočkal. Zemřel při leteckém neštěstí právě při cestě na slavnostní otevření továrny v Möhlinu ve Švýcarsku, kterou měl vést jeho syn Tomáš Baťa jr.

V roce 1932 převzal firmu po tragicky zesnulém Tomáši Baťovi jeho bratr Jan Antonín Baťa. Pokračoval ve výstavbě polského i dalších výrobních závodů. V Chelmku se v roce 1932 vyrobilo 560 tisíc párů bot. Byty byly prodávány na území Polska ve 150 firemních prodejnách. V době druhé světové války byl nucen závod vyrábět obuv





Chelmek, Polsko, jedna z variant regulačního plánu satelitního sídliště a továrny firmy Baťa, 1930



pro německou armádu. V roce 1947 byla továrna znárodněna a získala název Poludniowe Zakłady Obuwia Chełmek a v roce 1959 Poludniowe Zakłady Przemysłu Skórzanego Chełmek.

Baťova obuvnická továrna byla zcela jistě pro chudý kraj hospodářským přínosem, změnila charakter celé oblasti a je s ní úzce svázán její rozvoj. Koncern Baťa jako evropský příklad taylorovsko – fordovského systému podnikání představoval v polském prostředí synonymum pokroku a modernizace. Také se ale již od počátku výstavby objevovala celá řada nesouhlasných projevů s utilitárně-ekonomickou strategií firmy jak od místních obuvníků, tak útoky motivované politicky. Po Mnichovu zde pod vlivem politické situace vzrůstalo napětí. Také produktivita práce neškoleného zemědělského obyvatelstva nedosahovala firmou očekávaných výsledků, i když firma již od počátku vysílala polské zaměstnance na proškolení do Zlína.

Studium minulého i současného stavu a sociální struktury satelitních jednotek firmy Baťa, specifického prvku v tradiční struktuře osídlení, si zasluhuje širší mezioborový výzkum. Účastníci mezinárodní vědecké konference, kterou společně uspořádali Městské centrum sportu a rekreace v Chełmku a Institut dějin umění Jagellonské univerzity v Krakově, se přímo „na místě činu“, tedy v Chełmku, snažili seznámit s výsledky svého bádání a odpovědět na řadu otázek. Především na to, jaká byla míra změn ve způsobu života tohoto západního koutu Malopolska a jak byly tento nový způsob práce i implantovaný životní styl v regionu přijímány, protože firma Baťa nevyvážela pouze technologii, ale také vlastní životní filozofii a baťovský způsob myšlení. Technický pokrok, architektura a také nová společenská organizace byly implantovány z jiného prostředí a cílová skupina nebyla na tyto změny patřičně připravená. Je otázkou, do jaké míry byl přijat proces modernizace a jaká je dnešní situace v Chełmku. Přednášející přinesli řadu nových materiálů a poznatků o působení firmy ze zpřístupněných městských archivů v Katovicích a Krakově. Přední polští odborníci představili také moderní meziválečnou výstavbou a sociální bydlení v Malopolsku, především v Katovicích, v Krakově a v okolí.

Konference byla zahájena úvodní exkurzí po stavbách firmy Baťa v Chełmku s odborným výkladem Anny Sysky<sup>3</sup> a Waldemara Rudyka<sup>4</sup>. Po slavnostním zahájení seznámil první okruh referátů s obecnými údaji o firmě Baťa a charakteristické firemní architektuře a jejím importu ze Zlína. Andrzej Szczerzski<sup>5</sup> přiblížil ve svém příspěvku historii firmy Baťa a její charakteristickou architekturu. Ladislava Horňáková seznámila polské posluchače v příspěvku Ideální průmyslové město firmy Baťa – teorie a praxe se studiem ideálních průmyslových měst firmy Baťa, uložených ve firemním archivu ve Zlíně. Architektura firmy nerespektovala ráz původního prostředí a plně vyjadřovala snahu firmy odlišit se od okolní zástavby. Prudký rozvoj a expanze firmy si vyžádaly promyšlené plánování ve zlínském centru, a to i v oblasti architektury, urbanismu

a nové organizace celé stavební činnosti. Zakládání nových obchodů, průmyslových a urbanistických celků znamenalo rozšíření stávajícího projekčního oddělení a později vznik urbanistického oddělení. Pozornost byla věnována teoretickým studiím výstavby průmyslových měst. Na řešení se podíleli nejen firemní architekti František L. Gahura, Vladimír Karfík, R. H. Podzemný, Jiří Voženílek, ale i další významné osobnosti: Le Corbusier, Josef Gočár, Emil Hruška. Teoretické studie výstavby ideálních průmyslových měst měly být shrnuty v knize Ideální průmyslové město budoucnosti (1937). Ideální průmyslové město mělo mít 10 000 až 20 000 obyvatel a vytvářet harmonické pracovní prostředí pro zaměstnance továrny. Na továrnu vždy navazovala rekreační zóna – centrum společenské, obchodní a správní a pokračovala zóna obytná s variantami uspořádání řad svobodáren a především typových rodinných domků. Teoreticky zpracovaná idea zahradních průmyslových měst byla aplikována při další výstavbě firemních satelitů.

Příspěvek Miroslavy Štýbrové ze zlínského obuvnického muzea mapoval na řadě příkladů obuvnickou výrobu ve Zlíně a rozvoj firemní produkce i prodejní filozofie a reklamy.

Firemní satelity podporovaly vytváření nových vztahů, souvisejících s podnikem, se způsobem vzdělávání, práce i organizací života. I když se podnik snažil především o získání co největších zisků, byla vždy věnována pozornost vzdělání, zdraví a využití volného času u svých zaměstnanců. Firma Baťa vybudovala v duchu této filozofie také v Chełmku vedle výrobních budov také ubytovací kapacity, školní, kulturní a zdravotnické zařízení – školu, dětská hřiště, zdravotní středisko a kulturní dům, a dbala také o sportovní vyžití. Polská badatelka Anna Syska připomněla sportovní klub firmy Baťa a jeho sportovní aktivity, výstavbu firemních tenisových kurtů, bazénu a dalších sportovišť.

V roce 1934 začala firma v Chełmku, tak jako v ostatních satelitech, vydávat své podnikové noviny, nazvané v Polsku Echo Chełmka. Publikované články dokládají ojedinělý pokus přenesení firemní ideologie do nově vznikajících baťovských celků. V intencích stanovených firemní strategií měly firmou vydávané publikace prezentovat jedinečnost firmy. Tak jako ve Zlíně i v satelitních jednotkách se projevovala 24-hodinová komplexní péče o lidské zdroje s morálním, sociálním a přitom vysoce ekonomickým citěním. V zaměstnancích továrny byl díky neustálému zdůrazňování sounáležitosti s podnikem vyvolán pocit spolupatříčnosti, solidarity a hrdosti k podniku. O úrovni grafického zpracování i jejich obsahu referovali ve druhé části konference studenti dějin umění. Z pohledu dnešní mladé generace se jeví toto sociální inženýrství a péče závodu i o soukromý život zaměstnance přehnané až nepřipustné. Z diskuze vyplynulo, že je nutno sice studovat tuto problematiku ze současného úhlu pohledu, ale s přihlédnutím k dobové situaci a celkovému kontextu. Je nutno vzít především v úvahu, že firma expandovala z industriálního do raně industriálního



či rurálního prostředí a nové zaměstnance bylo nutno instruovat a motivovat.

Studentky dějin umění krakovské univerzity systematicky zpracovaly také nově zpřístupněné materiály, týkající se činnosti firmy Baťa na území Polska v archívech v Krakově a v Katovicích a přinesly řadu nových poznatků o firemní obchodní síti a reklamě.

Přínosný byl objev dosud nepublikované studie průmyslového města firmy Baťa, plánovaného v Radomí, s níž seznámila účastníky konference studentka Karolina Pisarek.

Poslední okruh konference, na kterém vystoupili přední polští odborníci v oblasti dějin architektury, byl věnován výstavbě dělnických čtvrtí a sociálního bydlení, problematice teoretických studií nejmenšího bytu i přehledu o moderní meziválečné i poválečné architektuře v oblasti Horního Slezska. S výsledky svého bádání seznámili docentka Irma Kozina ze Slezské univerzity,

v Polsku je dalším z příspěvků ke zviditelnění památek moderní architektury, které se nacházejí mimo centra. Vedle poznávání obecně známých památek je to zajímavá alternativa pro lidi, kteří hledají klid od ruchu velkoměsta a rádi poznávají i méně turisticky známá místa.

#### *BATA-lia v Chełmku*

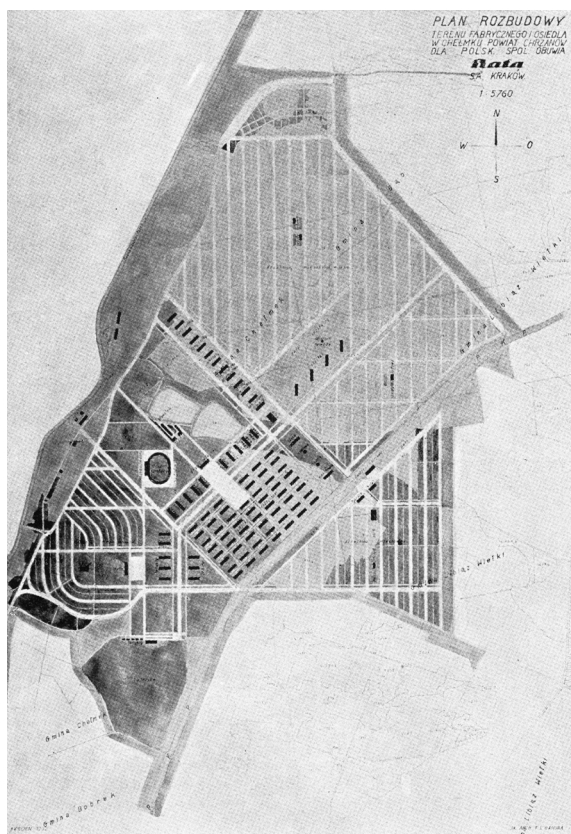
*8. října 2011, Městský Dům Kultury, sportu a rekreace v Chełmku, náměstí Jana Kilińskiego 3*

*Organizátoři:*

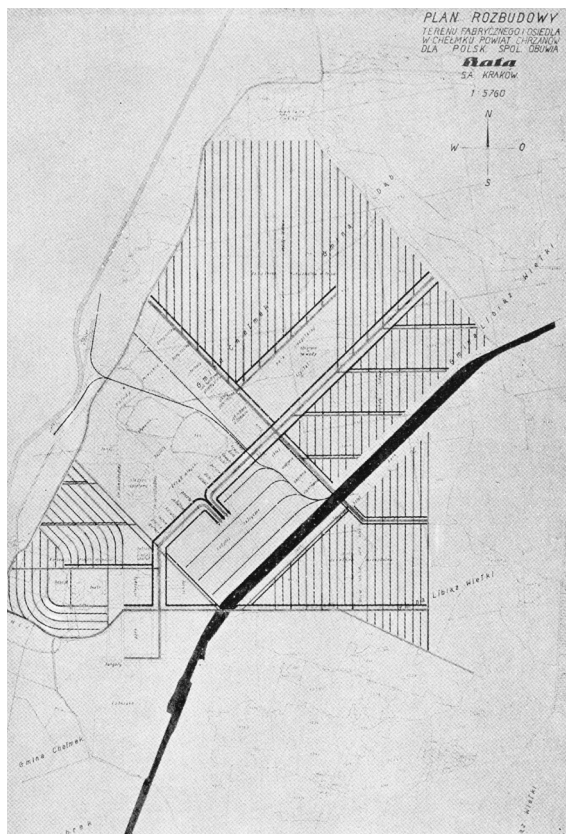
*Městský dům kultury, sportu a rekreace v Chełmku, Institut Historie umění Jagellonské univerzity v Krakově*

*Partneři:*

*Napraw Sobie Miasto, kruh studentů dějin umění Jagellonské univerzity v Krakově*



F. L. Gahura, Regulační plány Chełmku, 1932



F. L. Gahura, Regulační plány Chełmku, 1932

Hubert Bilewicz z univerzity v Gdaňsku, Ryszard Nakonieczny ze Slezské polytechniky a Agata Jablonska z Jagellonské univerzity v Krakově. Na závěr konference promítl a komentoval teoretik současného umění Jan Trzupke příklady filmové produkce a reklamy filmových ateliérů Baťa ve Zlíně na Kudlově, kde působili významní čeští režiséři a kameramani.

Konference byla určena nejen pro odbornou veřejnost a studenty historie a dějin umění, ale i pro obyvatele Chełmku. Pořadatelé napsali v závěru zprávy o konferenci, že doufají, že rozšíření znalostí a povědomí o dědictví baťovské éry

Poznámky:

1. V roce 1890 měl Zlín 2 834 obyvatel, v roce 1938 dosáhl počet 36 243 obyvatel.
2. Podrobněji viz Fenomén Baťa, Zlínská architektura 1910–1950, ed. Ladislava Hornáková, Zlín 2009, str. 113–147.
3. Anna Syska, organizace Napraw Sobie Miasto.
4. Waldemar Rudyk, ředitel Městského centra kultury, sportu a rekreace v Chełmku.
5. Andrzej Szczerski, docent vyučující dějiny umění na Jagellonské univerzitě v Krakově.

סרטים של זאוויד

Z A R C H I V U



חרית  
מופת.

ט אחד  
המרכזים

Paris



W CINEMA

קולנע

גורדון

בכורה ארצית  
ממוצ"ש 19.12  
מוצ"ש וימי חול 7.15 9.30  
מכירת הכרטיסים לשרון



připravil

**Pavel Petr**

S Čanovou básnickou tvorbu se zpočátku mohli seznámit návštěvníci Krytového divadla Orfeus Radima Vašinky, který z nich v průběhu let zkomponoval několik vynikajících literárních pořadů a vytrvale upozorňoval na hlas tohoto „neobjeveného“ básníka. Tiskem vyšla nedlouho před autorovou smrtí v roce 1997 – péčí vydavatele a básníkovy přítele Jiřího Weinbergra a editora Zbyňka Hejdy – sbírka *Červen*. Krátce po Čanově smrti pak otiskla Revolver Revue sbírku *Zpěvy skoro sokolské* (č. 36/1997). Významným propagátorem Čanova díla pak je také další básníkův přítel, spolužák z vysoké školy Václav Trojan.

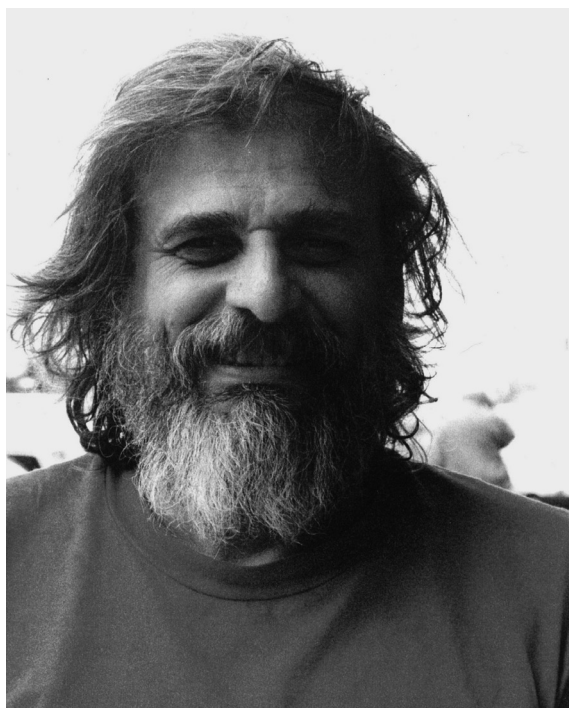
Kromě poezie se Čan věnoval i fotografické tvorbě. Na sklonku jeho života byla v Izraeli vytištěna kolekce jeho fotografií, v roce 2002 vystavená v galerii baru Koníček v Praze, výběr z fotografické tvorby otiskl časopis *Host* (č. 9/2004) s doprovodným textem Václava Trojana.

Trojdílné dílo básníka Čana, edičně připravené a komentované Michalem Kosákem, vydalo v letech 2007–2009 nakladatelství Triáda. První svazek obsahuje sbírky *Červen*, *Balady za šesták a romance po korunce* a *Zpěvy skoro sokolské*. Druhý přinesl sbírky *Sonety pro nic a za nic*, *Sonety 2* a *Podivuhodné smyčcové kvintety*, celkově 176 autorových znělek. Třetí svazek, dovršující souborné vydání Čanova básnického díla, otiskl sbírky *Žehráni a proslovy*, *Sešitek trapné poezie aneb Malá kronika*, *Přilepili mně vousy a předepsali brýle* a oddíl překladů a parafrází *Ozvěny* (mj. biblická *Píseň písní*, básně ze svitků od Mrtvého moře, Michelangela, W. Shakespeara, R. M. Rilka, K. Kavafise, R. Frosta, O. Mandelštama, A. Achmatovové, W. B. Yeatse, E. Lasker-Schülerové, D. Thomase, P. P. Pasoliniho...).

**Pod stručně znělým básnickým pseudonymem Čan se skrývá matematik, fyzik, informatik, ale také fotograf, básník a překladatel Tomáš Ungár.** Narodil se 2. září 1946 v Praze a vystudoval jadernou fyziku. Po okupaci Československa v roce 1968 s rodiči emigroval. Ze Švýcarska, kde nedokázal žít, „utekl“ do Izraele, kde získal v roce

1978 doktorát z teoretické fyziky a pracoval na univerzitě v Tel Avivu – nejprve jako fyzik, později jako vedoucí počítačové laboratoře na Fakultě matematiky, kterou založil a která nese jeho jméno. Zemřel po těžké nemoci 9. září 1997 v Tel Avivu.

Sbírky, obsažené v třisvazkovém souboru, Čan napsal přibližně v rozmezí let 1990 až 1997. Vedle české produkce do autorovy tvorby patří i poezie psaná anglicky, které však vydání v Triádě neobsahuje. Autor o tom napsal básníku Zbyňku Hejdovi, který připravil k tisku v roce 1997 vydání sbírky *Červen*, jediného díla, jehož se autor dožil: „*Před nějakou dobou jsem se rozhodl s češtinou přestat. Rozhodl jsem se psát pouze v angličtině a v hebrejštině. Na češtinu prostě zapomenout. Měl jsem pocit, že to, co se děje v Česku v literatuře, je něco neslučitelného s tím, co mě zajímá a o co mně jde. (Ono to není jenom v Česku. To je vůbec většinou a vždycky. Většina literatury, ať už kdekoliv, je snůška samolibých nabubřelostí.)*“ Přesto se k český psané poezii stále vracel jako autor i jako čtenář.



Tomáš Ungár

Čanova poezie je silně ukotvena v dialogu s českou básnickou tradicí. Vstupuje do ní úryvky veršů, metaforami a ozvuky. Snad je to právě napětí mezi lehkostí, písňovostí a banalitou na jedné straně a drhnutím, skřípěním a neladem na straně druhé, čím bychom mohli jeho poezii charakterizovat.

Michal Kosák, editor Čanova básnického díla

**Málokterý český básník nasál do své poezie tolik z české literární tradice jako Čan.** Mácha, Neruda, Hlaváček – ti jsou spojeni přímo s tituly tří vydaných sbírek. Ale pak jsou to – daleko méně vystaveni – Sova i Toman a pak Biebl, Nezval do Února, Seifert, Závada, poetistický vliv, tak

jak jej vnímala a rozvíjela především šedesátá léta. I z těch je v Čanově poezii hodně otisknuto, což je patrné, vezmeme-li do rukou první sbírky Wernischovy, Šrutovy či Brouskovy... Mállokterý český básník také dokázal přetavit tak široký vliv v tak osobitě vyhraněnou poetiku, o níž – a začíná to už u jednotlivých veršů – nemůžeme říci: to je Nezval, to je Sova, to je Seifert atd., ale čteme-li ty verše, které stále něco důvěrně známého připomínají, docházíme pokaždé znovu k tomu, že to je především Čan.

A další rys: Čanovy básně byly dokončeny v devadesátých letech. Přitom – právě v souvislosti s výše řečeným – českou poezií sedmdesátých a osmdesátých let, stejně jako poezií soudobou, jsou naprosto netknuté (což ovšem neznamená, že by byly anachronické či „zastaralé“). A nejsou dotčeny nejenom poezií, ale ani jazykem těch let, atmosférou, v níž tehdejší poezie vznikala, specifickou normalizační úzkostí, která se tehdy otiskla v jazyce i těch nejlepších českých básníků. Nemám na mysli „politiku“, spíš cosi jako paradigma a z něj plynoucí sebevymezení, do kterého byl každý, kdo vážil slova, chtěl nechtě zahrán. Ne tak Čan. V Čanových básních, s jejich obrazností, lehkostí, která je tíží, i naopak, vnitřní svobodou, melodičností – budiž to bráno více jako metafora než nějaký exaktní popis – jako bychom se dotkli toho, jak by asi mohla vypadat česká poezie nebýt konsolidace, nebýt strachu, nebýt zašlapaných nadějí a talentů. Snad také proto se v Čanově poezii cítíme trochu jako ve snu?

Robert Krumphanzl

*(prosloveno na uvedení knihy Čan Básně. Svazek první 24. 1. 2008 v Literární kavárně v Řetězové ulici v Praze).*

**Před víc než deseti lety, na konci června roku 1997,** když Čan trpěl těžkou nemocí, která ho o dva měsíce později zdolala, rozhodli jsme se s přáteli udělat mu radost a vydat báseň Červen. Čan si nepřál, aby na záložce bylo napsáno cokoliv o jeho životě, chtěl, aby tam bylo uvedeno jen jméno Čan, přezdívka, kterou jsme ho oslovovali od studentských let. Nikomu se zatím nepodařilo zjistit, jak ta přezdívka vznikla. Moje přezdívka tehdy byla Kozel a v Čanových básních na ni odkaz najdete. Taky nevím, jak vznikla.

S Čanem jsme se potkali v šedesátých letech. Studovali jsme Fakultu technické a jaderné fyziky, čímž – proti vůli Čanově – prozrazují, že vzděláním a profesí byl jaderný fyzik. Snad právě proto jsme se setkávali v malostranských hospůdkách a hlavně v Takzvaném divadle poezie, později v divadle Rubínu vedeném svéráznou osobností principála Radima Vašinky, kterého hned po roce 1968 odtamtud vyhodili a on, neměnný a nezměnitelný, se dodnes snaží s poezií přežívat ve sklepech Krytového divadla na Plzeňské ulici v Praze na Smíchově. Vzpomínám si, jak se Čan hlásil

do Vašinkova souboru a na přijímací zkoušce Vašinkovi předvedl známý monolog Hamleta v ruštině. Vašinka ho nepřijal. A v jeho Krytovém divadle dnes má i pořady s Čanovou poezií.

Tady asi musím prozradit další tajemství. Byla to doba, kdy se otevřel pro nás studenty svět, nastalo Pražské jaro a my jsme najednou měli pasy a mohli jsme cestovat do ciziny (i do té „západní“). Ve studentských klubech se debatovalo o všem – o politice, i o čemsi, čemu se říká kultura. Vzpomínám, jak jsme v suterénu ve studentském klubu neurologické kliniky lékařské fakulty, organizovaném doc. Janem Pfeifferem, pokřikovali na Milana Kunderu. Čan seděl ve výklenku okna na parapetu a kývaly se mu nohy, cosi odtamtud pokřikoval, ale nevím už co. A byla tam spousta krásných holek. Zkrátka, byla to doba jarní a nádherná, plná nadějí. Přišlo léto a mnozí se na prázdniny rozutekli a odjeli do ciziny. A v srpnu toho roku skončila legrace. Polovina kamarádů zmizela a už jsme se nepotkali.

Čan tehdy odjel se skupinou studentů na zájezd, organizovaný Mňáčkovou nadací, do Izraele. A tam, když do Prahy přijely tanky a poskytly nám bratrskou pomoc, potkal novinářku Nurit Beretsky, do které se zamiloval. Vrátil se do Prahy, ale jeho rodina se rozhodla emigrovat do Švýcarska (jeho otec přežil pochod smrti z Osvětimi). Čan odjel za Nurit. Říkám to proto, že na nedávné výstavě jeho fotografií (Čan byl vášnivý fotograf) zazněla věta, že emigroval z politických důvodů. Čan odjel do Tel Avivu za Nurit a se stal profesorem na fakultě matematiky.

Čan chtěl, aby jeho báseň Červen vyšla bez jakékoliv poznámky o něm. Nevím, jak mě potrestá, že porušuji jeho přání, ale musím ještě prozradit, že chodil v Tel Avivu s kapesním vydáním Máchova Máje. A měsíc červen, to je konec jara.

Když jsme se někdy začátkem roku 1990, po víc než dvaceti letech, setkali v Praze v redakci časopisu Vesmír, nechtělo se mi na to setkání přijít. Báľ jsem se, co s námi těch dvacet let udělá. Koupili jsme pár lahví vína a čekali, Čan nepřicházel. Jako vždycky přišel o hodinu později. A bylo to něco, na co nezapomenu. Během deseti minut jsme do rána pokračovali v debatě, kterou jsme přerušili před dvaceti lety. Volali jsme kamarádům rozesetým po světě, a když se ptali, odkud voláme, odpovídali jsme: z vesmíru. Čan mi tehdy, trochu s omluvou, řekl: já jsem neemigroval. A dokázal to básněmi, které psal do šuplíku. Snažil se nám ty básně tehdy přednášet, ale my jsme neposlouchali. Příliš jsme se radovali z toho, že se zase vidíme.

Kromě Června dodnes vyšly v nakladatelství Triáda tři svazky s jeho poezií a bylo uspořádáno několik výstav jeho fotografií, z jezera Genezaretského i ze Šumavy, z Tel Avivu i z Prahy.

Václav Trojan





Tomáš Ungár - fotografie

## Sen o stvoření světa

Předtím než bylo cokoliv  
co se dá pojmenovat  
byli tu Bůh a Mefisto  
jak párek hravých koťat

Jezdily na světle obkročmo  
neprostorem a nečasem  
nebylo nekonečno ani konečno  
se svým zatrpklým ocasem

Až jednou jakousi nehodou  
do sebe jaksi vrazili  
a z té převeliké pecky  
svět bokem stvořili

A jak tak sedí nad světem  
do kterého se jim ani nechtělo  
Mefisto dostane nápad  
že by se něco stvořilo

Budem to hrát jako šachy  
každý bude mít jeden tah  
ty začneš s bílými  
já s černými budu hrát

Tak Bůh stvořil prostor a čas  
a energii aby jim kralovala  
a Mefisto přidal kvanta  
a entropii aby je terorizovala

Pak Bůh stvořil život:  
„Lass alles entstehen“  
a Mefisto přidal smrt:  
„Lass alles zugrunde gehen“

Bůh stvořil rostliny  
aby se vše ke slunci dralo  
a Mefisto přidal zvířata  
aby se všechno žralo

Bůh jim dal krev  
a oči, uši, plíce  
Mefisto je zas rozdělil  
na samce a na samice

A jaksi dodatkem  
v případě že by chybil  
Mefisto přidal člověka  
aby to všechno vybil

Bůh okamžitě viděl  
že tady Mefisto přehnal míru  
a chtěl to potopou napravit  
však Mefisto našel i do potopy díru

Bůh a Mefisto si ve hře libují  
A tak to jde napořád a dále  
když Bůh udělá sedláka a postaví ho do polí  
tak Mefisto ho vezme u udělá z něj krále

Jsou jako dva číšníci  
kteří se motají u jednoho stolku  
když u jednoho objednáš  
ten druhý tě připraví o tobolku

Jenomže dnes už se oba  
velice dobře znají  
takže nastala doba  
kdy se navzájem předvídají

Takže dnes už se neví  
či to byl vlastně tah a úmysl  
kdo za tím vším stojí  
Bůh, Mefisto a nebo prostě nesmysl

*„Lass alles entstehen“ / [...] / „Lass alles zugrunde gehen“ - srov. in: J. W. Goethe: Faust „Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, / Ist wert, daß zugrunde geht.“ V překladu Otokara Fischera: „A prá- vem; nebo co vzniká, vše, / by zahynulo, hodno je.“*

\* \* \*

Tiché lásky  
ztrácí vlásky  
každé noci  
o půlnoci  
když tělo v těle  
zcela nenučeně  
zasteskne si

\* \* \*

Pakliže předpekli si na čekárně dává záležet  
pak je to tam jako v nádražní restauraci  
drobní Orfeové tam chodivají posedět  
a předstírají že jsou obchodní cestující  
čas jako zakřiknuté dítě  
se posadí tiše do kouta  
a cloumá z rukávu visící nitě  
za městem zařizli kohouta  
a najednou si to všichni kolem sedí  
každý si přišel z jiného spěchu  
a každý si velice pozorně hledí  
jen svého umírajícího dechu  
a není co vysvětlit a není komu ruku dát  
za pár minut se bude cestovat

B ý t   d o s p ě l ý

Být dospělý je něco  
jako dostat spalničky  
a navíc rýmu  
do školy se sice nemusí  
svět má ale příchutí horečky  
a aspirinu

není s kým si hrát  
jeden je stále unavený  
zbývá jen si přát  
být někde jinde  
a někdo jiný

nalepili mi fousy  
a předešli brýle  
počítají roky  
co do penze mi chybí  
jenomže já mám  
tajně nastřádané chvíle  
kdy je mi deset  
a v těch se mi líbí

\* \* \*

Sedí si v kavárně zády k zrcadlu  
Tagesblatt se skoro dotýká plešky  
je podoběn jakémusi nepodařenému kyvadlu  
jež zamrzlo v dávné lesky  
Die Kameraden sind weg ausgestorben  
a zprávy jsou od neznáma  
a není chuť vyjít si ven  
i tahle káva je dnes jaksi planá  
nikoho už k ničemu nedonutí

nikomu už nebude povolovat žít  
jedině anděla smrti  
ten musí za ním do kavárny jít  
tak polehoučku odcházejí časy  
jak v proudu potoka vodní řasy

*Die Kameraden sind weg ausgestorben (něm.) -  
přátelé jsou pryč vymřeli*

B o h d a l e c k é   l a r g o

Ó sličný akáte poustevnické duše  
ty bohdalecké káně nad točnou  
osten tvé větve  
spár v peruť plaché noci zabořený  
měsíc ohnivec korunou tvou  
co mrakem pokosený  
tu odhalí tu zahalí  
tváře zář útočnou

mužský stín keřům  
stíny stíná tvář siná  
hořká slina  
poděšeného ptáka  
krátký skřek  
duté ticho dušeného hlesu  
drsný poustevník spanilý skřet  
se vmísil v šeravé moře  
měsíčního jasu  
a z hladiny krve kvasu  
kormorán poustevnického hlasu  
nad korunu duše akátu  
se těžkopádně vznes:

ó samoto - ty děvko moje milá  
suknice stesků svých  
jsi divoce rozhodila  
by poustevník zamiloval si  
tvůj čarodějný klín  
ten smutný harlekýn  
se láskou nikdy neusmívá

dalekát cesta marné volání  
a všude cedulky  
pozor zlý pes  
či zákaz koupání

a samota mu sladce odpoví:

když šero hladí stíny  
rozkvetlého keře  
a vrací poznání  
do závitu tvé bezmoci  
a slova pomalu plynou  
modrem bez páteře  
a ztrácejí se v sobě a do noci  
v tu chvíli dobře víš  
jsem tu tvůj stín tvůj trojník  
tvé jedinečno  
tvůj jediný pokus o věčno

než srdci chtělo by se více  
než roztančená samota  
mu může poskytnout





Tomáš Ungár - fotografie

chce se mu tváří  
jak rozžehnuté svíce  
chce se mu vůni a hlasů  
chce se mu blůzky rozepnout

chce se mu krásy  
jež nahání husí kůži  
či hnisá jako zanedbaná rána  
chtělo by v zubech  
černou růži  
co kráká jako vrána

chtělo by ledovce na chlazení žáhy  
a písečné duny stehy na žízení  
studánky dvojích rtů  
plných teplé vláh  
a přízeň všech žen  
alespoň úsměvem  
alespoň úsměvem

#### Proslov rubikonský

Tak pánové tady ho tedy máte  
Rubikon zamrzlý do břehů náhody  
a jak už mě tak znáte  
tak víte  
že kostky jsou už dávno vrženy

že na druhé straně  
čeká Řím  
Kleopatra a Brutův stín  
červený koberec krve  
osudu hozený na schody

Teď osedláme si  
takovou malou privátní bouři  
špičkou meče polechtáme štěstí  
na podbřišku  
ať z Říma se vesele kouří  
my do červánků  
nepotřebujeme stříšku

vyschlou hlinu času  
si smočíme koňskou močí  
a pak mu dodáme  
tvar rozjetou podkovou  
pod vykasanou sukní moci  
náš meč nám bude zástavou



Tomáš Ungár - fotografie

vítr bouře nám bude čechrat tváře  
do chřípí postaví se vztekly tep  
bohům přepíšeme slabikáře  
do zad protivníka zamiluje se náš řev

tak pánové tady ho máte  
Rubikon lesknoucí se stříbrem hvězd  
na druhé straně podsvětí  
které tak důvěrně znáte  
a víte že venkonce není  
jiných cest

#### Píseň o jsoucnu

Pan Pokorný občas sestavoval sousedovi jeho  
jsoucno  
z přičestí planých a trpkých na jazyk  
vystřihovánky nahých blondýnek lepil mu  
na budoucno  
dostával skleničku kořalky za zlozvyk

Jak tak sedí a na sousedově sáčku pozoruje stehy  
sevřené do řádku jak zbrojnoši před bitvou  
napadlo na město dva a půl metru něhy  
a otrlí felčáři se roztančili nad pitvou

Soused zapomněl na budoucnost a na kafe  
na plotně  
u otevřeného okna na půl minuty zůstal stát  
pak začal rukama mávat překotně  
a rozhodl se do té něhy vlát

Půldruhého metru čerstvě napadlé něhy  
nebylo schopno zmírnit sousedův pád  
tak do sevřené řady sešikované stehy  
vzdaly poslední úctu do sousedových  
mlčenlivých zad

Pan Pokorný teď stojí nad sousedovým jsoucnem  
z kterého krásně voní lepidlo a lak  
vystřihované blondýnky naze přemýšlejí  
nad budoucnem  
v kterém jim chybí soused a jeho pak

# Josef Hrubý

připravuje  
Pavel Petr



*Snímek Dana Mojžíšová*

Narodil se 10. května 1932 v Černěticích u Volyně. Vystudoval Obchodní školu ve Vimperku, pracoval jako úředník a knihovník, v letech 1959–1970 působil jako ředitel Krajské knihovny v Plzni, po nuceném odchodu byl zaměstnán v Krajském středisku památkové péče v Plzni. V šedesátých letech založil literární skupiny Červen. Je činný také jako výtvarník a tvůrce koláží. Své básně tiskl v celé řadě bibliofilských tisků.

Mnohé knihy poesie vyšly v překladech. Vydal knihy básní – Hudba nechce spát, Krajské nakladatelství 1960, Letokruhy, Mladá fronta, 1962, Listy důvěrné, Krajské nakl. 1962, Topoly, Západočeské nakl. 1968, Ve jménu lásky, lodí a ryb, Západočeské nakl. 1988, Básně básně, Západočeské nakl. 1991, Za pět peněz klíč, Poezie mimo domov, 1992, Zrzavé údolí, Yak, 1993, Znamení býka, Perseus 1999, Pálení básní, Protis, 1999, Básně na pohlednici, Pro libris 2002, Sedmá nota celá, Pro libris 2002, Osoby, Fraus, 2004, Krážem, Pro libris 2005, Miláček Arcimboldo, Protis 2007, Volyně a jiné krátké řádky Pro libris 2007, Polyphony, Protis 2010, Otlýl ach, Galerie města Plzně 2010.

Josef Hrubý žije v Plzni.

\* \* \*

*Jiřímu Stránskému když se mu přihodilo nevšední jubileum*

Přes celá města  
bylo slyšet jak si ve věznicích  
listoval v knize  
A když byl degradován  
šlo za ním několik divizí  
muklů

Zde stanovil  
jedno z lidských práv:  
být hrdý

Jako člověk  
který se stal básníkem z trestu  
bude to jednou vyprávět  
do knihy  
jakou ještě nikdo nečetl

Bude vytištěna zřetelným písmem  
na ledovec naší doby

O d s p o d u

Byl zamilován do ohně  
Skončil dobře ve  
středověkém rukopise  
Stejně se to s ním potáhne  
do dneška

Už ho slyším po levé ruce  
jak se rozhlíží po vrcholcích  
a pod ním se vysypá  
lavina  
do temné komory fotografa K.  
Jen na pár hodin  
lavina  
černá a temná odspodu

T a k é d o z d i

Duběnkové ticho plné inkoustu  
plné mouky  
utonulé vody  
Je vidět do růže  
také do zdi

Most Vytlačen z tuby  
modře

Už není místa  
kde by nebyl hrob  
Zem je neprostupná



\* \* \*

Skepse  
těrkou rozmáznutá skřípe  
za očima

Na stole okusek jablka  
- zbytek z ráje

Na černých vratech  
bílý pepř  
- zbytek po povstání

Slovo se rozpomíná  
na své pohlaví  
Čas na svá božstva  
Adam v ráji:  
Nebyla to broskev  
nebo hruška poznání?

N a p i š

Napiš jak rozpoznat  
přítele a jak nepřítele  
a také  
jak rozpoznat mývala a blatouch  
to bude lehčí  
a co studené bílo  
krvavý střechýl  
rezavý šrám  
borůvky uherským písmem

Tak říkej Jsi přece básník  
Básník? Ale to není má vina

\* \* \*

Řád zlatého rouna  
visel na skalnaté hrudi hory  
za řihání koně Przewalského  
za šepotu minerálů  
a řinčení řetězů  
Krajina netěsnila  
Noc byla nedomykavá  
Avšak  
stromy a květiny  
byly dochvilné

Z m i n u l o s t i

Zavřeli vrata chrámu  
Chrám hořel dva dny

Jezdec na koni  
skočil přes příkop  
Most přes řeku

Krajina se občas  
dekorovala duhou

???

Kdo ví co šeptala  
To ví noc a pes  
Anebo nad dubem - skřivan  
nebo v dubu?

Co o tom blouznila řeka?  
která co vteřinu ztrácela  
krajinu a hnízda

Bylo to včera? Bylo to vůbec?  
Bez olší bez břehů  
ovdovělá řeka  
Jabloně se prou  
Jilmy se hádají A ona?  
Pláče

L á s k a

Láska prochází křovím  
žárlivostí  
dopisy  
Loužemi  
z Bombaje do Božkova  
ale nejkrásnější byla žlutá

V e č e r

Večer se lisá  
jak ježek  
stovkou ostnů

Jak ty se přiblížíš?  
Stoupáš výtahem  
jako rtuť v horečkách

Až vystoupíš  
vyčteš mi  
malý růžový ryneček  
za mostem

P ř š e l o

Místo Nenalezly  
chci navštívit  
Je daleko od městských mravenců  
ve tmě  
ve mně

anebo není

Našel jsem však Zalezly  
Je blízko Svaté Máří  
v brusinkách  
Mají tam hudební školu  
pstruhů a achátů  
Hrál jsem tam jednou  
Velice přšelo

# Pavel Štýbr

připravuje  
Pavel Petr



Narodil se 19. prosince 1957 v Mariánských Lázních.

Po studiu na střední škole se dále žije jako údržbář staveb a sekáč trávy. Věnuje se umělecké fotografii a malbě, vystavoval v Čechách a mnoha dalších zemích.

V roce 2007 mu vyšla kniha básní - Od zítřka nepromluví, vydala Galerie města Plzně.

Pavel Štýbr žije v Plzni.

\* \* \*

Na čápa musíte především mluvit  
neklátit rukama  
postupovat pomalu

Na závalu není  
naučit se pár základních obrátů svahilsky

Pokleknout  
dej pac  
druhou

Až potom  
odevzdáte slíbené žízaly

\* \* \*

Ve čer den se temní  
les vlčí oči smýčí  
K ohni na dva kroky  
stáhnou se do kruhu  
k zmoženému spánkem  
na mne naléhají  
jako by měli předplaceno

Celou noc tlučou mne packama  
zdá se jim o lovu

S úsvitem tlamy šklebí  
ohrnují pysky  
výhruzně vrčí - za dne nepromluvíš o noci

\* \* \*

Miniaturní džunku s rybářem  
vnoučkovi nenápadně  
do čaje vnořit

Slaboulinkým fouknutím  
napříč  
šálkem hnát

\* \* \*

Vypadlým sukem  
sleduji horního souseda  
jak v jednom rohu celkem malého dvora  
na oheň kamsi do země přikládá  
v druhém v dýmající dřevěné skříní  
přikryté řídkým konopným pytlím  
kontroluje průběh uzení

S kudličkou v ruce  
odborně odřezává  
už podle vůně  
lahodné jednohubky

Po setmění  
staršího kluka  
přes plot přehodím

Jak k tomu přijdem



Už kolikátý den  
ve dne v noci  
přes náš dvůr  
valí se jejich dým

#### Vzpomínka na totáče

Jako už každou sobotu  
namísto hlídání  
hrajeme karty

A chlastáme.  
Žvýkáme špek se zauzenou kůží  
na jazyk mi občas přistane  
tenoulinký česnekový odpustek  
Úplná lahoda  
socialismus je báječný

Ale chyba  
zapomněl jsem  
Ivánek nesnáší fixlování

Kartama mrskne o stůl  
s hlavou v dlaních  
rajzuje po vrátnici

Dostávám přednášku

Copak to nechápeš  
už tak je to tady jeden velký švindl  
Rozhodí paže  
z rukávu mu vylítne žaludský eso  
a srdcovej kluk

Špičkou boty  
je nenápadně kopu pod pelest

Víc než o hru  
jde mi o přátelství

\* \* \*

Dávno už toho tolik nenaspím  
jako ještě před několika málo lety  
Abych v domě nerušil  
popaměti splétám rohože  
poklízím v sadu

Za světlých měsíčních nocí vyrazím do hor  
znám tam každý kámen  
Při troše štěstí usednu za zády spícímu tygru  
Po probuzení mi obvykle uznale žuchne k nohám

Prstama do hrabiček  
pročesávám mu srst  
To je ucho  
to druhý  
to je pacina  
ty máš těžkou pacinu  
Štětíčkou ocasu  
šimrám ho na nose  
nevěřili byste  
jak rozumí legraci  
Ale pozor

vrnění  
podobně jako uhrančivý pohled hada  
je omamné  
- okamžitě ho musíte  
přetáhnout ratanovou hůlkou

Když odcházíte  
žalobně vrčí z křoví

\* \* \*

Božíčku  
to to uteklo

Zas chodím na most  
koukat se na mašinky

\* \* \*

V poledním žáru jsem ho pokropil

Vzdychl ach  
zelený břechťan

\* \* \*

Po rorýsovi jediný páv  
doplachtí na Měsíc

vykoupat se v jeho prachu

\* \* \*

Jako bych odejel teprve včera

Zastávka  
naše staré lípy u cesty nebo nové zestárlé  
můstek přes potok  
plaňkové ploty  
škola  
za domky úzká pěšina ve stráni  
březový hájíček  
můj  
rodný hřbitov

\* \* \*

Zmije se mi omotala okolo nohy  
málem jsem se vylekal

Mluvil na ni  
vzal do ruky  
usnula mi v náruči jako mimino

Jazýček jí vykukuje z huby

# Pro tentokrát nesedat

O jedné sbírce založené  
„na zelené louce“

Anežka Šimková



Pohled do expozice výstavy „Pro tentokrát nesedat,“ kolekce nábytku z výstavy skupiny Atika

Muzeum umění Olomouc ve svém výstavním programu postupně představuje profily od devadesátých let 20. století nově založených a rozvíjených sbírkových fondů: v roce 2009 se na výstavě *Listování* byly vystaveny soubory knižních sbírek, v roce 2011 sedací nábytek ze sbírky užitého umění, pro rok 2012 se připravuje výstava profilu fotografické sbírky.

Samotný název výstavy *Pro tentokrát nesedat*, která od 9. června do 9. října 2011 poutala návštěvnícký zájem v Muzeu umění Olomouc (souběžně s ní probíhala na stěnách sálů výstava *Nejslavnější vily Čech, Moravy a Slezska*), evokovala její náplň: sedací nábytek, na který se již sedat nemá, protože je již v jiném režimu, je součástí muzejní sbírky, jejíž vznik je spojen s novou historií instituce v porevolučním období.

Sbírka užitého umění patří v muzeu k těm nejmladším, první předměty do ní byly zapsány v roce 1997. Přes svůj malý rozsah patří fond k nejvíce využívaným kolekcím, nábytek bývá již pravidelnou součástí olomouckých výstav výtvarného umění. Práce s touto sbírkou založenou takřkajíc „na zelené louce“ byla radostí i výzvou, představovala vlastně jakýsi ideál muzejní práce. Příležitost ukázat svůj profil na výběru z pestré řady exponátů dává výstava a katalog. Je to však pouhé zastavení v čase, kdy se prověřuje nosnost

a kvalita, koncepčnost a perspektivnost sbírkového souboru.

Sbírce je tedy zatím asi patnáct let, handicap jejího mládí byl překonáván poměrně přesnou strategií růstu kolekce. Je možné v něm rozlišit dvě etapy. Na začátku – asi v polovině 90. let – se stal navigací pro pátrání po nábytku v terénu seznam vil a architektur. Tento program směřoval k přípravě stálé expozice *Dům milovníka umění*, otevřené v roce 2003. U mnohých staveb se bohužel zbytky interiérového zařízení nepodařilo zajistit, ale byly i úspěšné nálezy a zisky. Kotěrova židle a křeslo z Národního domu v Prostějově, Bauerovo křeslo z Priessnitzova sanatoria v Jeseníku, Hanakovy židle z vily Primavesi, Jurkovičův nábytek z Luhačovic ad.

Bylo třeba ovšem dokumentovat nejen exkluzivní prostředí vil a architektur, autorskou tvorbu, ale i to, co od poloviny 19. století ovlivnilo obecně kulturu bydlení, a to byl bezesporu nábytek



Pohled do expozice výstavy „Pro tentokrát nesedat,“ v popředí Josef Hoffmann, polohovací křeslo, Sitzmaschine, 1905

vyráběný v Thonetových továrnách na Moravě a ve firmě J. a J. Kohn.<sup>1/</sup> Mnoho z těchto exponátů vzniklo v největší Thonetově továrně v Bystřici pod Hostýnem, která právě v roce 2011 oslavila 150 let od vzniku výroby dřevěného nábytku. V poměrně ucelené kolekci ohýbaného dřevěného nábytku jsou dnes zastoupeny ukázky základních sériových modelů tovární výroby, samostatnou skupinu pak tvoří autorské modely, které pro obě zmíněné firmy navrhovali na začátku 20. století přední architekti své doby (Adolf Loos, Josef Hoffmann, Gustav Siegel, Marcel Kammerer, ad.), především představitelé vídeňské secese.

Ve druhé etapě růstu sbírky po roce 2003 se opatrně rozšiřovalo i dosavadní sledované spektrum,



byla tu snaha o větší komplexnost, o postižení mezinárodní vývojové linie moderního nábytku od 19. do 21. století alespoň tak, že byly získávány významné exponáty důležité pro dějiny nábytkového umění, které většinou nechybějí ani ve světových expozicích sledujících vývoj designu. Výjimečnou akvizicí byla například litinová zahradní židle pruského architekta F. Schinkela z počátku 19. století nebo ukázka antroposofického nábytku Felixe Kaysera. Podařilo se však dát dohromady i celky, jako například trubkový nábytek spojený s Bauhausem z 2. poloviny 20. let, modely Jindřicha Halabaly pro UP závody nebo kolekci české postmoderny, a to často díky výstavám věnovaným nábytkové tvorbě, které se uskutečnily v minulých letech v Muzeu umění Olomouc (*Jindřich Halabala a UP závody v Brně*, *Kubistický nábytek ze sbírek českých a moravských muzeí*, *Emoce a forma / Atika* (1987–1992) a doplněných vždy rozsáhlými publikacemi přístupnými pak i na běžném knižním trhu. Výjimečnou příležitostí vystavit soubor nábytku olomoucké sbírky užitého umění i v zahraničí byla výstava *Dom miłośnika sztuki / Kultura artystyczna Czech i Moraw 1870–1930* v Mezinárodním centru kultury v Krakově v roce 2010, kde se nábytku dostalo v instalaci velmi výrazného místa. Díky nákupům, darům i převodům se nakonec vyprofilovala i skupina sedacího nábytku 50. a 60. let, která má mezinárodní charakter a dosvědčuje, že design v moderní době nemá hranice (Verner Panton, Giancarlo Piretti, Yves Klein, Magda Sepová, Miroslav Navrátil aj.). Také soubor nábytku prezentující českou postmodernu patří bezesporu k velmi kvalitním kolekcím v rámci České republiky (zastoupeni jsou autoři Milan Knížák, Jiří Pelcl, Vít Cimbura, Jiří Javůrek, Bohuslav Horák, Jaroslav Šusta jun.). Ukázku současné mladé tvorby zastupuje například křeslo *Koxy* Jana Čtvrtníka z roku 2004.<sup>21</sup>

Výstava *Pro tentokrát nesedat* představila nábytkový soubor v celé šíři jeho skladby, podařilo se vytvořit dvanáct chronologicky řazených oddílů vyznačujících základní stylové linie vývoje nábytkového umění, ukazovala různé technologie výroby, proměny používaných materiálů od dřeva přes kov, plasty atd.; vyprávěl se tu i příběh o cestě moderní židle od počátku 19. století do počátku 21. století. Názvy jednotlivých sekcí tento příběh naznačují: *Schinkelův litinový nábytek – Thonet a Kohn, Jadrníček – standard a produkce – Vídeňská moderna a ohýbaný dřevěný nábytek – Básník dřeva Dušan Samo Jurkovič – Ideály bydlení a Primavesi – Nábytek řeší architekti – Antroposofický nábytek – Téma trubka – Halabala a Spojené UP závody – Design 50. – 60. let – Emoce a forma – Naděje designu*.

Výstava obsahovala i několik významových rovin, mimo jiné se týkajících i proveniencí exponátů, které mají svůj původ v Německu, Polsku, Rakousku, Dánsku, Itálii, Francii, USA, v mezinárodních souvislostech se zde vyskytovala jména řady světově známých architektů a designérů. Pozorný návštěvník ale nemohl nepostřehnout, že výstava byla i svědectvím mimořádného přínosu Moravy k vývoji nábytkové tvorby a designu.

V tomto teritoriu se jak známo rozvinula od poloviny 19. století výroba standardního nábytku určeného pro široké vrstvy uživatelů na celém světě, a to zásluhou firem zaměřených na nábytek z ohýbaného dřeva: Thonet (Koryčany 1856, Bystřice pod Hostýnem 1861) a J. a J. Kohn (Vsetín 1869); firma Valentina Jadrníčka (Fryšták 1897–1948) vyráběla ve své době např. rozšířené „reformní“ židle. Tyto produkty dodnes splňují představu nadčasového moderního výrobku, uskutečněného ideálu o krásném, účelném a široce dostupném výrobku. Thonetové to dokázali nezávisle nikoliv formami středověké dílenské práce, ale naopak strojovou sériovou průmyslovou výrobou. Dalším významným příspěvkem byla v tomto směru masová nábytková produkce Spojených UP závodů v Brně zaměřená na sestavovací nábytek, ale i sedací typy z ocelových trubek (Jindřich Halabala). Nelze opomenout řadu architektů moravského původu, kteří se zapsali do historie moderního



Pohled do expozice výstavy „Pro tentokrát nesedat,“ kolekce standardního nábytku z ohýbaného dřeva, uprostřed vlevo – polohovací houpací lehátko Thonet

designu moderny počátku 20. století, „vídeňské Moraváky“, povětšinou absolventy Wagnerovy školy, jako byli Josef Hoffmann, Leopold Bauer, Anton Hanak, Adolf Loos, Jan Mráček ad.

Doprovodný katalog výstavy (editorka a autorka publikace Anežka Šimková, autor úvodu Pavel Zatloukal, výtvarné řešení Petr Šmálec) předvádí na svých 184 stranách a více než 200 fotografiích (Lumír Čuřík) historii a profil sbírky, zabývá se vývojovými trendy sedacího nábytku. Obsáhlý výběrový katalog je doplněn medailony autorů a firem a podrobným soupisem sbírky.

#### Poznámky:

1. Díky panu Jiřímu Uhlířovi, sběrateli a znalci, jsme z jeho sbírky (po olomoucké výstavě *Thonet / Poryní – Vídeň – Morava* v roce 2001) získali základ kolekce standardního nábytku z ohýbaného dřeva, kterou jsme postupně rozšířili dalšími akvizicemi tak, že tento nábytek tvoří dnes víc než třetinu sbírky užitého umění.
2. Při tvorbě sbírky jsme měli štěstí na spolupracovníky a sympatizanty. O Jiřím Uhlíři už byla zmínka, ale jsou tu i další jména – brněnská kunsthistorička dr. Dagmar Koudelková, olomoucký lékař Jiří Emler, který daroval do naší sbírky asi dvacet předmětů, Pavel Novák, nábytkář z Jablonného nad Orlicí, který zachránil některé předměty z jejich zoufalého stavu, je zde také řada olomouckých i mimo olomouckých starožitníků, kteří sami do sbírky nabízelí zajímavé kusy, zajímali se o naši práci a přispěli cennou radou.

## A New Exhibition currently being prepared in Zlín

Václav Mílek

A new permanent collection is currently being prepared at the Regional Gallery of Art in Zlín. The exhibition, which is being prepared with other institutions in the city, will open in conjunction with the preparations of a new cultural centre that should open in 2013 in the location of the Buildings 14 and 15 in the factory grounds. The new exhibition will contain special graphic works, designs and plans, but will primarily display the latest pieces of artwork that the gallery has recently acquired. It is not intended to be an overview of the general concept of the history of visual art. It will attempt to present the archives that certain individuals have created in specific areas. The contents of the exhibition will be divided into two parts. The first will present the unique cultural legacy of the city of Zlín from the beginning to the end of the 20th century. The second part will be dedicated to the transformation of liberal arts from the 19th century to the present day. The article also looks at the overall changes of the expositions of modern art and its typology. Although the concept of the Zlín exhibition is in essence based on the traditional linear model of development, it still offers several parallel "stories".

## The Chords of Modernity

Sandra Baborovská

The exhibition entitled *The Chords of Modernity* and its accompanying text focuses primarily on the theme of the landscape. Its main aim however is to follow the evolution of the forms of the Romantic landscape painting (Maxmilián Pirner, Zdenka Braunerová) through the "Okrošský School" (Antonín Slaviček, Antonín Hudeček, Jaroslav Panuška) and the expressionist tendencies (Otakar Nejedlý, Otakar Kubín, Václav Špála, Emil Artur Pittermann-Longen, Jindřich Prucha) until the period following the academic stagnation in the Impressionist formulas (Václav Radimský). The exhibition also features copies of the Old Masters (Otakar Kubín), which were heralded by Neo-Classicism (Willi Nowak).

## MAPY / MAPS

(Artistic Cartography in Central Europe - 1960-2011)

Naďa Kančevová

The international project MAPY / MAPS (Artistic Cartography in Central Europe from 1960 to 2011), which was developed in cooperation with the Slovak National Gallery and the City Gallery in Bratislava, introduced the now-famous previously unexhibited works of selected artists from the 1960's to the present day. During the exhibition, this diverse range of works of conceptual art, "land-art", paintings, photographs, installations and new media was able to present several levels that follow the reasoning of the artists when considering borders, restrictions, virtual crossing, or redefinitions, re-scaling, or positioning of countries and continents. The exhibition is chronological as well as thematic, with its trans-generational texts and has initiated many interesting confrontations. The Gro Exhibition, which was located at the Mirbach Palace, as well as the more intimate exhibit in the Water Barracks of the National Gallery, showed the infinite possibilities of expression offered by the metaphoric nature of the maps. The accompanying exhibition catalogue is conceived as an atlas, containing maps, art references, themes and instructions to the critical reading.

## Sowing Solitude

Miroslava Hlaváčková

One certain poet spent almost his entire life in Petrkov, a small village in the Bohemian Moravian Highlands (Českomoravská vysočina). That poet, Bohuslav Reynek was also a translator and graphic artist. He lived here with his wife Suzanne Renaud, whose verses have also been published here in the Czech Republic, but also seemed to attract the attention of Annick Auzimour and the Romarin Club in France with *About Their Return (O jejich návrat)*, known in French and now in Czech-French publications. Their two sons remained faithful to their family home. The 1950's was an important time to both of these children, yet it was impossible for them to think about any artistic activity - they struggled to acquire their daily bread. Daniel was able to work with his father on his monograph printing and began to take photographs. Jiří's relationship to words, however, resulted in a translating career until he retired.

And because yet another generation lives in Petrkov, for whom art is a necessity of life, Daniel's daughter Veronika and her husband have begun to publish poetry publications, as well as the prose of local and foreign authors, and their son Michal's passion for photography is more than just a mere hobby.

In this view, it was possible to discover the work of the Renek family for the very first time in the exhibition spaces of the Kroměříž Museum and Gallery. One could discover Bohuslav's graphic works from the 1940's, when he first began printing, until 1971. Strong themes of the artists alternate in the balanced selection, intimate views of the landscapes depict lone pedestrians, or household animals, garden nooks, household settings with a cat on the windowsill and beside this, scenes from the texts of the Old and New Testaments, which he daily pondered and personified or captured in his works.

In addition to his poetic works and excerpts of translations, one can find the collection of his wife's works, like that of a visitor from a foreign land, always suffering. His wife was forced to survive in the Czech lands so far away from her home, carrying the fate of so many years and falling in love with the folk ballads that she had translated into her native language.

Neither did Daniel wander out to the mythical landscapes to take photos; it was enough for him to stay in the house, the garden and the nearby meadows, where he discovered their unsuspected beauty. The primary snapshot was never acceptable to him, thus he put together two completely different frames of subjects who would never have an opportunity of meeting. Although the order of such things belong together, as they are affiliated with the Spring frost or the window of a journey, this is still one admirable trait of nature, to which man becomes more blind towards as time goes on.

Nor did Michal need to be inspired by those things that are not within his grasp. Only that, unlike his father, he offers his art as something improbable, yet he

ultimately finds unbecoming connections, in order to emphasise the fact that even absurdity is a part of this world.

From his home library, Jiří has selected to translate such well-admired authors as J. Gion, F. Jammes or H. Pourrat with his already long-time unused and thus unknown languages. He sits above this for many hours, but many readers are expected to be interested in Veronika's works.

Another part of the exhibition is a film that was made when Bohuslav was alive. The film includes a series of large format photographs, his home, its inhabitant and Bohuslav himself so that the spectator has a perfect idea of where the remarkable beauty originated and continues to be found.

## Close Divergence

**Tomáš and Jakub Švéda at the Jaroslav Drtíkol Gallery in Příbram**  
Ivan Neumann

The exhibition in Příbram presented a broad selection of the most recent works of the father and son artists, Tomáš and Jakub Švéda. These artists come from two very distinct generational loci. Tomáš Švéda is one of the founding members of the Free Artistic Association 12/15 Better Late than Never, but is still devoted to painting and drawing. He has a great amount of experience working with spatial objects. The work of Jakub Švéda has evolved from the artist's personal concept of traditional painting and work with paper, in which he utilises several different processes and materials made available by modern technology. He also spends time working on installations, designs, architectural works, and is the creator of a series of large sculptures that incorporate light.

## Art in the Public Space

**The Sculptures of Zdeněk Šmíd in the Barum Continental**

Ludvík Ševěček

Fine art in public spaces in the Czech Republic has been promoted through a variety of traditional - often amateur - ways in the forms of art symposia or already predetermined - considerably limited - monumental realisations. Free art conceived in a particular social context or works designed for a particular public space that are selected together with their authors and institutions or sponsors appear very rarely. One such instance that deserves merit and belongs to the previously mentioned activities was carried out by the international corporation Barum Continental. This year, two sculptures by the leading Czech sculptor Zdeněk Šmíd (1971) were placed in the entrance of the company's administration building in Otrokovice. Šmíd is originally from Zlín and attended AVU in Prague from 1996 until 2002, where he graduated and worked as an assistant to his professor Karel Nepraš. His sculpture-mobiles are set into motion by natural air current or by the touch of its surrounding environment, and blend into their environment well not only because of the author's use of industrial materials, but also through his sensitive creative design.

## Almost a Detective Story of a Picture

Jan Andres jun., Jan Andres sen.

The aim of the article is to attribute, in a rather nontraditional way, a one hundred year-old painting to Wenzel Hablik (1881-1934). The main argument consists in the location of the scene to the Egyptian Market in Istanbul, which was visited by Hablik in 1910. Another (perhaps a bit controversial) argument concerns the composition imitating a strange central object which might be a stylized author's signature. The style of the picture under consideration is very reminiscent of another Hablik painting, usually called „Fencing“, which is well known because of its many reproductions. The second author visited the place in question for final identification at the beginning of July 2011.

## Twenty Years of the Gallery Doma in Kyjov

Pavel Preisner

The Gallery Doma, belonging to Pavla Ježová and Vladimír Jež, is located in house number 412 on Svatoborská Street in Kyjov. Right inside the building. On the main floor. The gallery first opened in 1991 as a private gallery with the support from the City of Kyjov and the House of Culture. This year the Gallery celebrated its twenty years of existence, and twenty years of its exhibition activities. The exhibition space is neither small nor large. It is clean. And large enough for large format exhibits. From the street, one can see the exhibits through the large window, itself a shop window. Apart from the pictures, graphic art, paintings, the space also exhibits various artefacts. Sculptures, objects, ceramics. The list of authors who have been on exhibit here demonstrate that the gallery is not only a regional business...

## Tainted Concepts of a Picture

Petr Vaňous

Tomáš Absolon (1987) is currently studying his fourth year at the Academy of Fine Arts in Prague, first in the Painting Atelier III under the guidance of Prof. Michael Rittstein, and currently in the Drawing Atelier with Prof. Jiří Petrbok. He is currently focusing on portraits, and experiments with paint. He searches for expressive "interspace" somewhere between conventions of the predetermined abstract categories and figurative painting. His portraits from the past three years reveal the deepening structure and richness of his painting language. The artist's theme (the process of painting) is associated with the means of expression and their use. The creation of the portrait becomes a ritualised working process and at the same time gives a theme to this "work", i.e. *Beautiful Work (Krásná práce)*, *Dirty Work (Špinavá práce)*, *Divided Work (Rozdělaná práce)*, *Kraftwerk*, etc. Tomáš Absolon has succeeded in rediscovering images that break the conventional form. He rescinds the vicarious painting narration (the story of a figure in the environment), becoming an independent expressive element within the format that is released by the painting composition. Yet at the same time, it



retains the functional degree of its inner dynamic structure and does not give in to the character of the work which refers to the free expression through the implementation of the work.

## A Place for Art – A Space for Education

**Hana Stehliková Babyrádová**

*I am the space in which I find myself.*

*R.M. Rilke*

The last part of the text addresses the current question of authorised art works and the delocalisation of free culture. Recently, the interiors of the museum and gallery have been under the pressure of the popular, shall we say, “externally operated art”. It is a reaction in this particular situation to all aspects of the pedagogy of the museum and gallery, and new forms of accessible classic art exhibitions have originated. These have a largely performance-like nature, somewhat like a ritual - which is the oldest form of human communication that has spiritual overtones.

## The Semantic Geometry of Josef Mladějovský

**Jiří Valoch**

This young artist was one of last year’s graduates of the Faculty of Art at the Ostrava University studying in the atelier of František Kowolowsky. He recently presented a comprehensive collection of his work - very coherent, newly re-evaluated works with texts and geometric language. He “placed” columns or a real saw using his own aptly styled characters either as a real instrument or as a weapon, or as in their pictures, the full-semantic quotations functioned everywhere... Later, his visual articulation increasingly alleviated the operation with a search for man of the key notion of *Truth (Pravda)*... the first of approximately 25 canvasses were depicted by various basic geometric shapes - and later the artist explored an entire range of possibilities using various “semantic operations” with the transformation of this meaning.

While a clear triangle, a rectangle or square encrypted *Truth*, the half-shapes thus formed the *Half-Truth (Polopravdy)*... Gradually Mladějovský plays with the semantic nuances as a transformation of the initial basic “minimalist” figures - *The Never-ending Truth (Nekonečná Pravda)*, which is a spiral directed toward the centre of the picture. The *Vaguely Defined Truth (Nejasně definovaná pravda)* is blurred; or small triangular or square fragments create the *Suppressed Truth (Potlačená Pravda)*. From the entire series, he created small “badges” which were sold at the Gallery Beseda. What is still even more radical were the basic geometric shapes identified by their mere character: triangles, square, pentagons, hexagons, and other polygons that create the process of transformation and ultimately end with a circle. What’s more, the monochrome colours also have a significant meaning - from the first object which is a light gray to the last dark gray object. The relationships with the Classic “icons” of the founding avant-garde, in particular Kazimir Malevič, occur in context with the post-Modern experience. At first, it is directly conceptually confronted on his works with his own columns, most recent paintings, many are less dynamically articulated, and have as a theme the relationship of several “pseudo-Malevičovsky”, space evoking elements. The author of the article believes that Josef Mladějovský has discovered an original concept that combines the language of geometry with new semantics, thus enriching the current artistic issues entirely.

## KOVÁŘ’S PUPILS

**52 Years of the College of Applied Arts in Zlín**

**Lucie Šmardová**

The Department of Design in Zlín, formerly the Department of Machine Works (Katedra tvarování strojů a nástrojů), was still in operation until almost half a century ago. It’s operations came to a halt in June and from the beginning of September, it has reopened in the school’s main building at Palachové náměstí in Prague. The article provides more information about the industrial design in the 1950’s and maps the history of the school, in addition to the contemporary context and approach of its study programme. It reminisces some of the most important instructors (Zdeněk Kovář, František Crhák, František Nikl, and others), students who are affiliated with the school, as well as the art and work of Vincenc Makovský. Another theme of the article is the system of teaching and the subsequent activities of the practicing industrial designers. The Department of Design underwent a significant transformation in 1989, when the department head was changed and the school broadened it area of design from engineering designs to product designs, and to conceptual design in the D2 production studio.

## Vítkov – The Apotheosis of the Statehood through Architecture and Art

**Petr Všecká**

There are only two cities that have memorial monuments towering above their skylines, and that are remnants of the First Republic of Czechoslovakia: the Vítkov National Memorial in Prague and the Tomáš Bába Memorial in Zlín. The fate of these two monuments during the second half of the 20th century was so tumultuous that the buildings in both cities had eventually become run-down and neglected. The town of Zlín proceeded in the memorial’s restoration in the years that followed.

The memorial in Prague has recently undergone a general reconstruction that was conducted by the National Museum in the period between 2007 and 2009. The Vítkov Memorial originated in 1922 as a combination of two ideas: the first was the creation of a monument commemorating Jan Žižka from Těchov (this idea had been around since 1874), the second was the creation of a memorial that was intended to guard the remains of the Legionnaires (1919). The vertical, temple-like structure, crystallized in the winning designs of the architectural contest in 1925, was designed by Jan Zázvorka, with the assistance of his student Jan Gillar. The memorial was realised in the years 1928–1950. After the death of Klement Gottwald in 1953, the construction of a mausoleum began in the eastern part

of the complex (construction ceased in 1962). The memorial eventually became the final resting place for Communist dignitaries. The renovation of the building (Šantavý, Šedina, Svátková) unfortunately did not return its original interior lighting solutions back to the monument. The project of the military Pantheon and the exhibition spaces (Transat Architects) resolved primarily the entrance spaces of the entrance floor spaces, these being located below the level of the Ceremonial Hall and the equestrian statues, and was divided into the memorial part - the military Pantheon, designated to protect the remains of the heroes, and the “exposition” area, in which the remains of the Communist leaders were situated in 1989. The space in front of the tomb was, like a military Pantheon, comprised of four military oaths and a memorial of site of military battles in the form of a glass column with fingers. The western part of the ground floor is dedicated to the permanent exhibit of the history of the “crossroads” located in the pavilion.

The eastern part of the exhibition space is the former mausoleum that has been converted into an exhibition hall and the “Hall of Liberation” that originated with the renovations of the Hall of the Red Army (Rudá armáda), a work of the Socialist realism. Byzantine mosaics of the Red Army, by Vladimír Sychra, do not look down on the sarcophagus that was shifted from the centre of the room to the front of the space, but look onto the new staircase that lead to the lower levels where one can find the eloquent torso of the Mausoleum of Klement Gottwald. A new feature is the exhibition of rings with the numbers of victims of the liberated Czechoslovakia.

## BATA-lia in Chelmek

**Ladislava Hornáková**

In 1932, Bába began construction in one of its industrial satellites - the building of the Polskie Spółka Obuwie Bába factory in Chelmek, a town located in the district of Lesser Poland (Malopolsko). At that time, the architectural projects, along with the technology, had arrived here from the centre in Zlín. According to this, not only was the factory built, but also a small colony of family dwellings for the employees and the firm’s entire infrastructure. Many employees and the director of the factory had come from Zlín together with the construction style. A conference was prepared by the City Centre of Sport and Recreation in Chelmek and the Institute of Art History of the Jagellon University in Chelmek on October 8th, 2011. Here, participants had the opportunity of seeking out answers to many of their questions. Primarily, what was the extent to which the way of life of this particular corner region of Malopolska had changed, due to the fact that Bába had not only exported its technology but also its unique philosophy of life and the Bába way of thinking? In addition, how were this new way of working and the implantation of this lifestyle accepted in the region? The conference brought a series of new materials and knowledge about the company from newly accessible city archives of Katowice and Krakow, and also introduced the inter-war construction and the social housing in Malopolsko.

## Archive

**The Poet named Čan**

**Prepared by Pavel Petr**

In this issue, the Archive Column is dedicated to literature and to the famous poet who wrote under the pseudonym Čan. He lived a life in exile and from 1968 lived in Switzerland. He later moved to Tel Aviv, Israel, where he died in 1997. Apart from his literary works, he dedicated his entire life to photography. His work has been exhibited in the Czech Republic, most recently in Olomouc. The tension between lightness, musicality and banality is characteristic of Čan’s poetry, as well as his scraping, creaking, and disharmony. The poetic works of Čan (whose real name is Tomáš Ungár, born in 1946) were published more than 10 years after the poet’s death. A three volume edition *Básni (Poems)*, edited by Michal Kosák, was published in 2007-2009 by the Triáda Publishing House.

## Poetry / Josef Hrubý / Pavel Štýbr

**Prepared by Pavel Petr**

In this section - the column that records the entire contemporary Czech poetry - we introduce two authors connected to their home-town of the West Bohemian city of Pilsen. The first poet is a doyen of Czech poetry, Josef Hrubý, who recently launched his book published by the City Gallery of Pilsen in their *Imago et verbum* series. The book contains its own visual supplement - *Otylé Ach*. The author received the Magnesia Litera Award for this book. In 2009, we are printing some of the poetic works of the second author - Pavel Štýbr - along with some graphic works and photographs. Štýbr’s verses have been published in the book entitled *From Tomorrow On, I'll Never Speak (Od zítřka nepromluví)* by the City Gallery in Pilsen in the series prepared by Václav Malina.

## This Time Do Not Sit Down

**One Collection found “in the Green Meadows”**

**Anežka Šimková**

The collections of artefacts documenting art, science and industry are the foundation stones of the existence of the galleries and museums whose traditions date back to the 19th century. In the framework of its exhibition programming, the Museum of Art in Olomouc is presenting a section of its newly established and developing collections that date back to the 1990’s. In 2009, part of the museum’s book collection was on display as a part of the *Browsing (Listování)* exhibit; in 2011, the furniture from the collection of applied arts. Next year, an exhibition from the photographic collections will be prepared.

It was perhaps late in this particular case when the Olomouc Gallery collections of applied arts made its courageous attempt at capturing the last remains of certain subjects in the terrain; furniture pieces that bear the seal of strong creative influence of the authors and the businesses located primarily in Central Europe. The exhibition *This Time Do Not Sit Down* (June 9 to October 9, 2011) shows the excess of the museum’s special interest after fifteen years of making this effort.

# Umění první poloviny 20. století

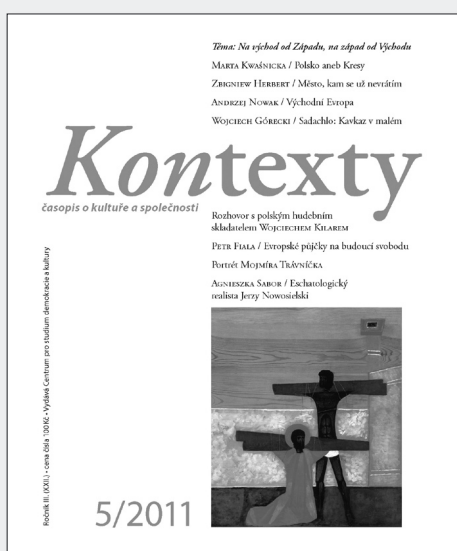
ze sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

*Schikaneder/Slaviček/Kubišta/Filla/Čapek  
/Kremlíčka/Štyrský/Toyen a další významní umělci*

**27. 9. 2011 – 22. 4. 2012**

II. poschodí zlínského zámku

## Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



**Ukázkové číslo zdarma!**

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

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

### Z obsahu čísla *Kontexty* 5/2011

*Téma: Na východ od Západu, na západ od Východu*

MARTA KWAŚNICKA / Polsko aneb Kresy

ZBIGNIEW HERBERT / Město, kam se už nevrátím

ANDRZEJ NOWAK / Východní Evropa

Rozhovor s polským hudebním  
skladatelem WOJCIECHEM KILAREM

PETR FIALA / Evropské půjčky na budoucí svobodu

Portrét MOJMÍRA TRÁVNÍČKA

AGNIESZKA SABOR /  
Eschatologický realista Jerzy Nowosielski

**Objednávky:** CDK, Venhuda 17, 614 00 Brno, tel.: 545 213 862, e-mail: [objednavky@cdk.cz](mailto:objednavky@cdk.cz), [www.cdk.cz](http://www.cdk.cz)









Zlínský kraj

[www.galeriezlín.cz](http://www.galeriezlín.cz)