

PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XIX. 4 / 2012

ZELENÁ

ŽLUTÁ



P O E S I E
H I S T O R I E
A R C H I T E K T U R A
V Ý T V A R N É U M Ě N Í



PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XIX. 4/2012

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Katarína Slaninová	Slovenskí umelci na VI. Zlínskom salóne mladých	3
Tomáš Řepa	Vojtěch Mašek – Hra zmaru nerealizovaných scénářů	6
Marie Mžýková	Ke sbírkám zámku Buchlovce a jeho původním vlastníkům	9
Radan Wagner	Jan Koblasa – Retrospektiva života a díla	13
Ludvík Ševeček	Dalibor Chatrný – Malé ohlédnutí za velkou uměleckou osobností	16
Jiří Valoch	Daliborky - Z výstav Inez Tuschnerové Daliborovi Chatrnému	19
Gabriela Elbelová	Stín kvetoucí sakury	21
Olga Badalíková	Spráznění volbou aneb OL - 03 - 12	24
Jiří Valoch	Nový, aktuální Kamil Mikel	27
Václav Mílek	Rád bych se hodně věnoval realizacím pro veřejný prostor – Rozhovor se Stefanem Milkovem	29
Anna Šimková	Černobilý svět?	32
Martin Beníček	Fotogalerie DIOS – Rozhovor s kurátorkou Petrou Koskovou Hamid	34

PŘEDSTAVUJEME

Jiří Valoch	Co ještě zbylo z Neprůbojných? Zbyněk Kulvait – papírové reliéfy a kresby sprejem	38
--------------------	---	----

JEDNO DÍLO

Marie Mžýková	Franz von Defregger maluje Hofera – Zámek Buchlovce	40
----------------------	---	----

ARCHITEKTURA

Ladislava Horňáková	Můj baťovský domek – Výstavní projekt Jitky Ressorové	42
Martin Jiroušek	Taller: Laboratoř pro architekturu, kterou můžeme nosit na vlastní kůži	47

Z ARCHIVU

Jiří Olič	Tichý a záhadný	51
------------------	-----------------	----

POESIE

Josef Šimon		56
Miroslav Hupčych		58

připravuje Pavel Petr

DESIGN

Michala Lipková	Zdrojový kód slovenského remesla – Doprovodná výstava mezinárodního festivalu současného designu Dizajnvikend Bratislava	60
------------------------	--	----

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

Reprodukce

1. strana obálky: Dalibor Chatrný, *Spektra I–VIII*, 1972, olej, plátno, 35,5 × 55,5 cm, (8x), výřez sestavy, Muzeum umění Olomouc
2. strana obálky: Lenka Klodová, *Božena, instalace Prostor Zlín, 2001, budova č. 15 továrního areálu firmy Batá, překližka, plexisklo, žárovky*, v. 170 cm š. 50 cm d. 700 cm
3. strana obálky: Jan Koblasa, *Běsi, 2006–2007, chromované dřevo, zlato, stříbro, 4×250 cm*, soukromá sbírka
4. strana obálky: interiér půldomku - Zlín, autoři přestavby: Jitka Ressorová, Jan Pavézka, Ellement. Foto: Libor Stavjaník

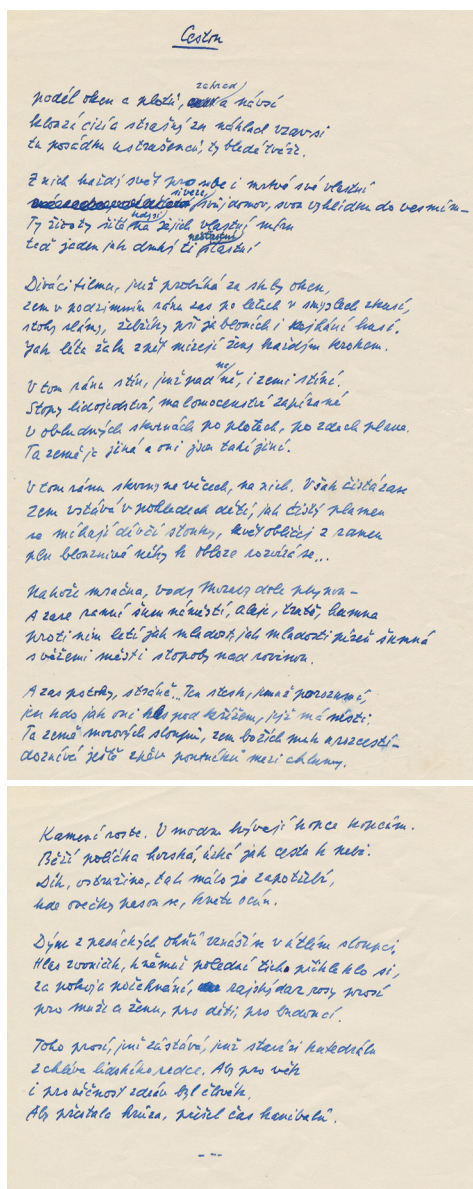
Redakce nabízí zájemcům starší ročníky nebo jednotlivá čísla Prostoru Zlín, jejichž malá část je ještě na skladě. Možnost zakoupení v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně nebo na adrese redakce.

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Dům umění, 762 27 Zlín
tel.: 577 210 662, e-mail: knihovna@galeriezlin.cz
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné na rok 2013 (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:
.....
tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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



Rukopis básně Jana Zahradníčka

EDITORIAL

Milí čtenáři.

Tímto sešitem uzavíráme devatenáctý ročník Prostoru Zlín a rokem 2012 také činnost jeho vydavatelské instituce, Krajské galerie výtvarného umění, ve zlínském Domě umění a ve druhém poschodí zlínského zámku. Dislokace galerie do 14. budovy továrního areálu bývalých Baťových závodů, která se má uskutečnit v prvních měsících příštího roku, představuje v jejím životě velký předěl. Redakční rada se proto rozhodla připomenout na druhé straně obálky jednotlivých čísel tohoto ročníku alespoň některé z nejvýznamnějších výstavních projektů realizovaných institucí v uplynulých několika desetiletích. Jednou ze stěžejních akcí tohoto typu byl i čtvrtý ročník trienále Prostor Zlín 2001, s podtitulem Kurt Gebauer a jeho škola, v jehož rámci v centru města vyrostla Gebauerova Housenka raného kapitalismu a pod názvem Úsvit s ateliérem veškerého sochařství Kurta Gebauerova proběhla od 30. května do 1. července 2001 v celém jednom podlaží 15. tovární budovy výstava, jejíž instalaci připomínáme na protilehlé straně obálky. Galerie, v té době ještě pod Ministerstvem kultury, tak výrazným způsobem poukázala nejenom na nové (kulturní) možnosti využití továrního areálu, ale přímo i na možnost adaptovat jednu z továrních budov pro účely jejího vlastního provozu, stálých expozic i výměnných výstav včetně obnovených zlínských salonů.

Ludvík Ševeček
šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR



Nahore: Jarmila Mitriková a Dávid Demjanovič, Kladenie vencov slovenským vesmírnym hrdinom, 2012, kolorovaná pyrografie na překližce, 180 × 250 cm;
dole: Martin Kyrych, Battle of Britain, 2012, karton, akryl

Slovenskí umelci na VI. Zlínskom salóne mladých

Katarína Slaninová

Prezentácie súčasného umenia v podobe salónov nie sú na Slovensku časté a tento pojem v tomto prostredí evokuje skôr negatívne konotácie a myšlienky spojené s umením stredného prúdu a neprogresívnosti. Zlínsky salon mladých naopak tomuto názoru protirečí a je významnou príležitosťou, kedy môže divák na jednom mieste vzhliadnuť to najnovšie z kuchyne slovenského, ako i českého umenia. Zároveň poskytuje priestor pre konfrontáciu oboch umeleckých scén.

Tvorba umelcov na tohtoročnom Zlínskom salóne mladých do veľkej miery reflektuje podoby súčasného slovenského umenia so širokým diaľpazónom prístupov, zahrňujúc klasické maliarske médium, sochu, videoart, inštaláciu, kresbu, ako i dokumentácie public-artových a performatívnych projektov nainštalovaných v pestrej mozaike s ich českými kolegami v Domě umění a na zámku v Zlíne.

Pri bližšom pohľade na zastúpených slovenských autorov je na jednej strane evidentný posun ich záujmu od klasickejších médií k efemérnejším a dočasnejším umeleckým formám, na druhej strane sú tu tvorcovia, ktorí sa vo svojej tvorbe pokúšajú nanovo definovať tradičné médiá ako kresba, maľba a grafika, alebo programovo prehodnocovať odkaz predchádzajúcich dekád vo vývoji súčasného umenia.

Maliarska tvorba Jany Bubelinyovej a Petra Sula tematizuje ľudské telo, telesnosť s častými inšpiráciami prameniacimi v pornografických námetoch. Bubelinyovej autorský prístup kombinuje digitálne východisko a analógové médium maľby, ktoré dopĺňa aj o iné materiály. Na rozdiel od Sula je v Bubelinyovej dielach ľudská figúra abstrahovaná, prevedená v monochromatickom móde, čím sa na prvý pohľad stráca samotný námet, ktorý je akoby zašifrovaný v obrazovej ploche a divák ho musí postupne dešifrovať. Sulo je pri spracovávaní inšpiračných, často pornografických výjavov explicitnejší a odvážnejší. Figúru deformuje až k absurdným, veľakrát vulgárnym formám, ktoré prekrývajú farebnou opulentnosťou mixu žiarivých

farebných plôch v spôsobe nepriamo odkazujúcemu k impresionistickým postupom. V klasickejšom duchu sa nesú diela Jarmily Sabovej a Lucie Tallovej. Sabová ponúka divákovi koláž rozmanitých príbehov prevedených v jemne navištickom, plošnom štýle odkazujúc k tradíciám na východnom Slovensku ako i každodennému životu. Jej príbehy sú častokrát nedopovedané a táto torzovitosť, takmer denníková skicovitosť nahadzovania naratívnych momentiek je podoporená i použitím podkladového materiálu, ktorým je sololitová doska. Témou diel Lucie Tallovej je mesto, fragmenty opustených a zanedbaných architektur, ktoré sa hrozivo vynárajú z melancholického, snového, neurčitého prostredia. Jej výjavy disponujúce univerzálnym charakterom môžu byť zasadené do prostredia ktoréhokoľvek veľkomesta na svete, čím jej maľby nadobúdajú univerzálnu platnosť a sú zrozumiteľné pre každého diváka.



Peter Sulo, *Chata*, 2011, olej na plátně, 80 × 80 cm

Umelecká dvojica Dávid Demjanovič a Jarmila Mitríková prináša do súčasnej maľby postupy tradičného remesla – vypaľovania obrazov do drevených dosiek – pyrografiú. Technika, frekventovane sa objavujúca i v prejavoch ľudovej tvorivosti, často predstavuje i tematické ukotvenie mnohých diel. Ich obrazové kompozície vychádzajú z ľudovej slovesnosti, folklorizmu, religiozity a národnej identity. Mitríková s Demjanovičom však prekračujú priamočiary referenčný rámec a vytvárajú si vlastnú interpretáciu so silným mystifikačným zafarbením národných dejín a povahy slovenského národa. Autori konštruujú bizarné kompozície, na ktorých sa paradoxne stretávajú romantické výjavy slovenskej krajiny, spievajúcich mládencov a dievčat odetých v ľudových krojoch s naturalistickými scénami upaľovania strašidiel a čarodejníč, skandujúcich pionierov, nemeckých ponoriek a vesmírnych družíc.



Vlevo: Jarmila Sabová, *Krajinka* (pole s posiatymi šípkami, Kyjov, Malý a Veľký Senderov atd.), 2012, olej, uhel, olejový pastel na sololitu, 170 × 138 cm. V popredí: *Dílo Sen o UNC* 060 laureáta VI. Zlínskeho salonu mladých Juraje Gábora, 2009, instalace - objekt, kresby, grafitová tuha na papíru, variabilní rozměry.

V poslednom období mnohí slovenskí umelci nanovo prehodnocujú výrazové možnosti tradičných médií. Tento postup je obzvlášť príznačný pre Svetlanu Fialovú a jej veľkoformátové kresby a linoryty, ktoré neotláča na papier, ale priamo koloruje podkladovú vyrytú matricu, ponechávajúc ich ako autonómne umelecké diela. Tie sú frekventovane koncipované ako priestorové inštalácie či väčšie naratívne celky. Monika Pascoe Mikyšková je známa predovšetkým ako citlivá, rýdzo ženská maliarka venujúca sa primárne domácim a intímnym témam z každodenného života jej bezprostredného okolia. V Zlíne sa predstavuje sériou tužkových kresieb na milimetrovom papieri pod názvom *29 dní* (2012) zachytávajúcich 29 dní v „živote“ stoličky z jej bytu. Tento banálny motív, nepatrne sa meniaci v danom časovom období, nepriamo zaznamenáva denníkovým postupom autorkin každodenný život i s prítomnou rutinou, ktorú Pascoe Mikyšková nepotláča, ale prijíma ako prirodzený fakt ľudského života. Kresba je i základom ručných animácií Daniely Krajčovej, ktorá prostredníctvom svojich video animácií spracúvava citlivé témy prisťahovalcov a ich ťažkej integrácie do života západných spoločností. Formu maľby na stenu zvolil v diele *Guests* (2009) i Tomáš Makara. Na prvý pohľad jednoduchá a snáď priamočiara, avšak rozhodne nie prvoplánová práca v sebe skrýva hlbšie konotácie súvisiace s Makarovým konceptuálnym pozadím a autorovým hlbším záujmom o vzťah spoločnosti, predovšetkým tej laickej, k súčasnému umeniu, k jeho vnímaniu a reflexii. Makara vychádza z konkrétnej situácie – záznamov v knihách

návštev galerijných inštitúcií, z ktorých si vybral jednoduchý, ale o to výstižnejší výrok neznámeho návštevníka výstavy, trefne odrážajúci vzťah laického diváka k súčasnému umeniu.

Výrazným predstaviteľom súčasnej slovenskej sochy je Štefan Papčo, ktorý do tohto média vnáša a originálne spracúvava vlastnú horolezeckú skúsenosť. Kmeňovým dielom jeho umeleckého prístupu je procesuálna inštalácia *Bivak* (od 2008), kedy drevená socha bivakujúceho horolezcu bola umiestnená na Lomnickom štíte a v nórskom Jossingfjorde. Do priestorov galérie bola prenášaná prostredníctvom IP kamier, ktoré divákovi umožnili v reálnom čase sledovať atmosférické, ako i povrchové a svetelné zmeny prebiehajúce na skulptúre. Tvorba Milana Vagača je charakteristická silne analytickým prístupom v pojednávaní obrazu predovšetkým v médiu maľby. Tento postoj sa odráža i v jeho prácach v iných médiách, čo demonštruje i vo svojej realizácii na Zlínskom salóne v inštalácii *Sekretár* (2012). Nina Šošková je na Salóne jedinou ženskou predstaviteľkou pracujúcou v médiu objektu a inštalácie, v ktorých adresuje predovšetkým tematiku tela, telesnosti, ako i existencie jedinca v konkrétnom priestore. Častokrát spracováva zvolené témy prostredníctvom nepatrných intervencií s využitím existujúceho prirodzeného itineráru prostredia, čo je prípad i práce *Sterilita* (2010).

Veľkú skupinu na salóne tvoria autori kontinúálne reflektujúci fenomén pamäte – privátnej – kolektívnej – historickej. Zároveň v ich dielach rezonuje aj otázka hľadania vlastnej identity – či



Tomáš Makara, *Guests*, 2009, malba na stěně, print, 300 × 200 cm

už osobnej, alebo autorskej, národnej, či globálnej, pričom využívajú postupy spochybňujúce zažívané tvorivé kódy nedávnej minulosti a vytvárajú si eklektické, no rýdzo osobné vyjadrenie, ktoré je ale poučené minulosťou a je v neustálom dialogickom, priam až koketnom spojení s ňou. Ide predovšetkým o tvorbu Andrása Cséfalvaya, ktorého sofistikované video eposy pojednávajú fenomény heroizmu, úspechu, zlyhania a krásy s ich častou reflexiou v oblasti umenia, kedy umelec ako metafora tragického hrdinu zostáva osamotený v snahe naplniť svoje poslanie a zanechať po sebe výraznú stopu v podobe dokonalého umeleckého diela. Otázka osobnej histórie, jej revízie, ako i problematika originality umeleckého prejavu sú kľúčovými témami tvorby Kataríny Poliačikovej veľakrát využívajúcej a odkazujúcej k dielam autorov predchádzajúcich dekád, čím rovnako nastrojuje otázku funkcie a samotnej existencie a povahy súčasného umenia. Aj Jaroslav Varga je autor dlhodobu sa zaoberajúci problematikou individuálnej a kolektívnej pamäte s presahmi k uvedomovaniu si vlastnej národnej histórie. Tento moment je prítomný i v prezentovanom videu *FU-JA-RA* (2011), v ktorom sa ironicky pohráva s históriou, tradíciami a kultúrou Slovenska a ich stereotypnej, veľakrát zosmiešňujúcej prezentácii a la kočovná atrakcia pre zahraničných turistov.

Ďalšou oblasťou frekventovane reflektovanou v projektoch slovenských umelcov na Salóne je na Slovensku momentálne vysoko aktuálny diskurz o poslaní, histórii verejného priestoru a umenia v ňom, s ktorým úzko súvisí i kritika inštitucionalizmu a mocenských vzťahov vo fungovaní umeleckých štruktúr a samotnej kultúry. Spomenuté momenty rezonujú v public-artovom, priam archeologicky výskumnom projekte Magdy Kuchtovej *Lokálny kontext* (2010), ktorá sa zaoberala problematickou oblasťou bratislavskej Vydrice a jej ďalšieho vy/zne/užitia stavebnými developermi ignorujúcimi jej špecifický historický

genius loci. Solitérne pôsobiaca tvorba Tomáša Šoltýsa zúžitkúvava predovšetkým postupy performance a následnej dokumentácie vo forme videa alebo fotografie. Šoltýs sa dlhodobu zaoberá priestorom a jeho pamäťou a v performancii *Man on the river* (2011) využíva Dunaj ako metaforu času, kedy on ako performer sa stáva jednotlivcom v čase a priestore, v akomsi bode nula nepoznačenom minulosťou, prítomnosťou ani budúcnosťou, kontemplujúc a priam fyzicky precitujúc priestor, ktorý nás obklopuje. Víťaz Ceny Igora Kalného Juraj Gábor je ďalším umeleckým a romantickým utopistom. Vo víťaznom diele *Sen o UNC 060* (2009) mystifikuje existujúcu históriu vzniku Trate mládeže stierajúc hranice medzi faktom a fikciou a konštruuje sny aktérov jej stavby o novom stroji vytvárajúc „rytý dobový“ záznam na linoleu nájdenom v prestoroch vlakovej stanice v Banskej Štiavnici.

V závere môžeme konštatovať, že výber mladých slovenských autorov na Zlínskom salóne plnohodnotne reflektuje aktuálne slovenské umenie s jeho príznačnou mnohorakosťou, a poskytuje tak českému divákovi cenné informácie o jeho súčasnom vývoji.



András Cséfalvay, *Getting Pluto*, 2011, video 8:22 min

Vojtěch Mašek

- Hra zmaru nerealizovaných scénářů

Tomáš Řepa



Pohled do instalace výstavy Vojtěch Mašek - Komiksy, KGVU ve Zlíně, 2012

V roce 2004 vyšla kniha *Sloni v Marienbadu*, první komiks autorské dvojice Vojtěch Mašek a Džian Baban. Od té doby se trpělivým čtenářům a divákům postupně s navazujícími pokračováními stále více otevírá bizarní svět Monstrkabaretu Freda Brunolda, jehož pokřivenost a nejasnost dotváří vedle specifického jazykového pojetí i výrazná kresba Vojtěcha Maška. Dílo, které je vystaveno v rámci jeho výstavy ve Zlíně, nelze chápat jako volné, ale naopak jako pevně spjaté s komiksovou tvorbou. Mašek v zásadě prezentuje obrazy svých komiksových hrdinů, jejichž předností, na rozdíl od těch „komerčních“, je zastřenost, ošklivost, labilita a trapnost. Vlastnosti, kterými se vymezují a hledají své místo ve spleti vzájemných absurdních vztahů.

V době, kdy se na českém knižním trhu proslavoval kreslený příběh Aloise Nebela autorské dvojice Jaromíra 99 a Jaroslava Rudiše a kdy se zdálo, že toto je pravá cesta, jak zaujmout českým autorským komiksem, se jako protipól objevili právě *Sloni v Marienbadu*, Maškovo výtvarné a ve spolupráci s Babanem i scénářisticky a textově vytříbené pojetí komiksu. Ač by se mohlo logicky nabízet, že Mašek s Babanem od počátku kráčeji v osvědčených „nebelovských“ postupech, které slepě přebírají (autorská dvojice, kniha podobného formátu, tisk na černém papíře,

který nebarví prsty, příběh uzavřený do trilogie apod.) a ani nehledají jiné, po vydání prvního dílu Monstrkabaretu muselo všem komiksovým čtenářům být zřejmé, že se jim do rukou dostal zcela původní příběh. Jenž ovšem přes všechny nezáměrné podobnosti s Nebelem, kterým autoři říkají „nebelovské prokletí“, má právě s tímto jedno společné: komiks přestal být pouze dobrodružným čtením pro děti. Naopak je psán tak, aby oslovoval dospělé a nevyplňoval volný čas v tramvaji. U Monstrkabaretu tomuto cílení nahrávají velmi náročné texty s mnoha odkazy na politické, historické, výtvarné nebo literární dění ve společnosti. Ty nutí čtenáře číst komiks pomaleji a s větším soustředěním. Ani Maškovy kresby nedávají příliš šanci vnímat komiks jako oddychový. Mašek i Baban si jako vystudovaní scenáristé na začátku své komiksové tvorby dobře uvědomili, že jejich síla je ve hře se slovy. Pokud ji chtějí zužitkovat v dialozích, tak aby dokázala čtenáře nečekaně vrhat do nezapadlejších koutů příběhu, ten nechat dále až dadaisticky rozšiřovat o nové prostory, postavy a situace, potřebují k tomu rovný přístup i po výtvarné stránce. Tak, aby výtvarnost korespondovala s jejich slovní fantazií, již ale zároveň vždy včas dokáže zastavit a uzavřít do jednotného celku. Dadaisticky začali tedy přistupovat i k obrazové skladbě. Jejich pohled na komiks se zdá od začátku velmi propracovaný, ale nutno si uvědomit, že jak Mašek, tak i Baban do té doby nebyli komiksovými znalci, komiksem nebyli nijak hluboce dotčeni. Jejich zájem vyšel ze zmaru nerealizovaných scénářů, na kterých společně pracovali. Mašek si některé situace převedl do komiksové podoby za použití metody skládání nahodile nalezených a kopírovaných černobílých fotografií z filmových časopisů a novin ze šedesátých a sedmdesátých let 20. století. Ty posléze spolu s Babanem doplňovali o filmové obrazy vyhledané na internetu. Záměrně vybírali filmy, které jsou všeobecně známé a oslavované. Jejich následnou úpravou je posouvali do jiných významů. S dalšími příběhy se oba dostali do konfrontace s náročnějším pohledem na jejich strukturu, a tím k potřebě je přesněji záběrovat. Náhodnost tak čím dál více doplňovaly a zastupovaly záměrně navrhované, autory (často v roli figurantů) fotografované situace, které Mašek překresloval. Náročnost přístupu se projevovala i ve zvyšující se nemožnosti dohledat konkrétní kompozici nebo pohyb, a pokud ano, tak většinou působící uměle. Z prvotní výstavby základního příběhu založené na nálezů fotografie s postavami v určitém uspořádání, jimž se vymýšlely charakter, sklony, osudy nebo vlastní řeč, se po vyrýsování pevnějších kontur příběhu projevila nutnost ho přesněji vyprávět, tedy i pohlížet náročněji na jeho strukturu. Experiment, který mohl mít tendenci sklouznout až k nenarativnosti, tak byl díky akcentování příběhu přeměrován ke klasičtější poloze komiksu. Naštěstí ne na úkor výtvarného pojetí jako celku. Díky výtvarné technice dokreslování fotografií, které často dohromady nepojí žádné shodné prvky, se Mašek dostává

Klucíí, mně je s váma tak dobře! Já už nikdy na žádnou štaci nejedu!

Pane direktor, co je s Damianem?

Pane direktor! Co když si ten blbec něco udělá?

Klucíí, já bych zpíval, až bych brečel! Kdo z vás tu má sladký dřevo?

A co vlastně předvádíš? Medvěďář nejseš, tak co teda seš?

Von předvádí živý lidi! Lidský zrůdy!

Á, ať se třeba voběsí na tom svym chobotu!

Áť se třeba voběsííí ná tóm svym chó-bó-tů, prokááže tím lídstvu, prokáže tíím lídstvu vóbrovskou dó-bró-tu, ach jo!

Cá-rá-ra...

Mezitím v ubytovně

V příštím životě už mi chobot nikdo nepřišije!

Tohle bude má nejdelší dovolená...

Být bdělý je nesnesitelné...

Vojtěch Mašek, Poslední chobotango, 2009

v úrovni postav do problému udržet jejich jednotnost. Postavy jsou na původních fotografiích statické. Aby je rozpohyboval, dokresluje jim mimiku v obličejích, zvýrazňuje záhyby šatů, pozadí, a to až do jejich nečitelnosti. Čtenář proto musí

intenzivně zapojovat fantazii a sám si vzhled postavy dotvářet. Jedna a ta samá postava si ve dvou okénkách po sobě nemusí být vůbec podobná. Podle Maška tak hrdinové příběhu získávají rozostřenou identitu. Takovou si ovšem drží



Vojtěch Mašek, *O příběh, Albína, 2010*

i v příbězích, které jsou klasičtější – zостřeněji podané. Vždy záleží na tom, jaké záběry se sejdou vedle sebe a jak je nutné je upravovat. Ať už podkladová fotografie, která může nebo má být přiznána v co největším rozsahu své původnosti, nebo ta, do které autor natolik zasáhne, že se stane samostatnou kresbou. Definujícím prvkem postavy se tak paradoxně v určitých momentech, často za pomoci vykreslení autentického jazykového prostředí, stává její způsob mluvy, než to, jak vypadá. Což se obecně v médiu komiksu často podceňuje.

Náročnost celé trilogie, kterou považujeme za jedinečný autorský vklad do vývoje českého komiksu, tj. *Sloni v Marienbadu* (2004), *Za vším hledej doktora Ženu* (2006), *Poslední chobotango* (2008) se projevila i v jejím opuštění autory. Mašek a Baban se k ní v náznacích vrátili v krátkém příběhu *Hanka* (2009). Sám Mašek si čitelnější výtvarnou polohu vyzkoušel ve třech komiksových příbězích o Romech (*O příběh: Albína* (2010), *Keva* (2010), *Ferko* (2010) pod scénaristickým vedením Markéty Hajske a Máši Bořkovcové. Oba se ale v následujících komiksech

soustředili zejména na scenaristickou práci. V roce 2011 spolupracoval Mašek na *Chybě s Markem Šindelkou*, aby se ve stejný rok opět sešel s Babanem na komiksu *Ve stínu šumavských hvozdů* (2011), který v barvě nakreslil Jiří Grus.

Mašek se jako kreslíř a scenarista stal v rámci nově nastupující generace mladých komiksových autorů po roce 2000, tzv. Generace nula, zcela nepřehlédnutelnou osobností. Svou kresbou v rámci posledního vývoje českého komiksu definuje imaginaci, fantastičnost a expresivnost projevu, na druhou stranu syrovost a pevné sepjetí s absurditou. Pro jeho kresbu se jen velmi těžce hledají vzory a budou jen velmi těžce hledat následovníci.

Ke sbírkám zámku Buchlovice a jeho původním vlastníkům

Marie Mžýková

Zámek Buchlovice byl projektovaný na přelomu 17. a 18. století pro rod Petřvaldských z Petřvaldu¹ na dvě protilehlé stavby podkovovitého půdorysu², jejichž okolí dotváří terasovitý park se solemi a dekorativními kamenickými prvky. Štukatéři z okruhu Fontánů se podíleli na výzdobě salónů a hlavního sálu s alegorickou freskou, vzdávající hold manželce stavebníka³. Okolí zámku bylo v 19. století za dalších majitelů, Berchtoldů z Uherčic, osazováno i cizokrajnými rostlinami tak, že tvoří jeden z nejceněnějších našich parků.

Starší dobu Petřvaldských dokládají jak rodové portréty, tak umělecké řemeslo – italská majolika, fajáns delfská, německá i holičská, rovněž menší soubor benátských gravírovaných zrcadel, svícny, lustry, jakož i barokní nábytek. Z něj vynikají italské kabinety a šperkovnice, zdobené rytou i reliéfně řezanou slonovinou, stůl vykládaný achátem, mramorem a polodrahokamy nebo chebská hrací kazeta z okruhu Haberstumpfů⁴ s bitevním výjevem podle rytiny Antonia Tempesty. Snad s věnem Eleonory Petřvaldské z tyrolské větve Colonna-Felsů vplynuly do zámecké sbírky i některé italské malby, třeba renesanční obraz Madony, Solimenuv Archanděl Michael či třeba Palácová ruina, připisovaná Paninimu. Zámecké prostředí dotváří řada podobizen, představujících především příbuzenstvo (např. Sittzen-dorfy, Wratislavy z Mittrovic, Trauttmansdorffy, Schrattenbachy) a přátele. Ty připomíná Brandmüllerův obraz arcibiskupa Colloreda, Della Croceův portrét Mozartovy sestry Marie Anny – provdané za Jana Křtitele Berchtolda von Sonnenberga – či portrét stavebníka slavkovského zámku, kancléře Václava Antonína Kaunitze.

Chloubou Berchtoldů byly akvizice získané během cest: egyptské a řecké terakoty, dnes však umístěné v Národním muzeu v Praze. Je však otázkou, zda třeba unikátní kamenické práce z předkarolinské doby, např. křtitelnice, patří k akvizicím Petřvaldských či spřízněných Berchtoldů.

Už roce 1796 hraběnka Eleonora (+ 1800) totiž odkázala panství synovci a zakladateli moravské

větvě rodu, Leopoldu I. Františku Xaveru Berchtoldovi,⁵ osvícenci a filantropovi. Šlo o mimořádně originální osobnost. Jako vystudovaný právník a filozof nastoupil do státní služby, ale po přijetí splátky svého dědického podílu od hraběnky Eleonory se rozhodl cestovat. Dostal se i do severní Afriky, Malé Asie a Palestiny, kdy uplatnil své mimořádné znalosti cizích jazyků; zapojil se i do několika učených společností. A snad s těmito jeho cestami a zájmy lze spojovat další orientální akvizice – porcelán, vějíře, kameninové sošky z Jávy, lakovaný nábytek.

Hrabě Leopold měl po návratu na své panství komplikovaný soukromý život,⁶ přesto mimořádným způsobem naplňoval osvěcenecké ideje ve vztahu k sociálním a zdravotním poměrům na panství, k charitě, k vzdělávání poddaných. To se promítá i v archivních a knihovních fondech, obohacených o jeho vlastní spisy. Bylo o něm známo, že některé z nich rozdával i v dalších



Hans Canon, vlastním jménem Johann von Straschiripka (1829 Vídeň – 1885 Vídeň):
Gisela hraběnka Dubská, rozená hraběnka Pálffy, 1880. Olej na plátně, 120 × 80 cm.
Zámek Buchlovice. Foto: Gabriela Čapková

zemích, zejména stran ožívání předčasně zesnulých. K tomu jej vedly děsivé zážitky, spojené se zdánlivou smrtí jeho bratra Mořice, pochovaného za epidemie v Brně v roce 1799: ten byl později nalezen v rakvi s okousanou paží.

Jiné jeho spisy z rodové knihovny dokládají, jak se Leopold Berchtold věnoval prevenci morových nákaz, postupům při zachráně tonoucích, ale zejména očkování proti neštovicím, kosicím

aristokraty stejně jako poddané. V době napoleonských válek v roce 1806 lidumilný hrabě založil na zámcích v Buchlovicích a Žeranovicích vojenskou nemocnici.

Léčebnou prevencí se ostatně zabývali i další z Berchtoldů, zejména vlastenecky zaměřený Bedřich – Všemir⁷ hrabě Berchtold (+ 1876), jenž v Tučapech zdarma provozoval lékařskou praxi.

Lékařskou orientaci Berchtoldů v dalších generacích vystřídali právníci, navazující na nejstarší členy rodu (Jakub Berchtold z Trientu, Františkové Karlové I. i II.). Jejich příslovečnou opatrnost notně porušil hrabě Zikmund,⁸ přisídící soudu zemských stavů na Moravě. Vedle Buchlovic však zdědil někdejší uherské panství spřízněných Serényiů, Putnok a Záblatí. Poté, kdy v podobném postavení zasedal v trenčínském komitétu, se jako důstojník účastnil v roce 1848 uherského povstání. To mu vyneslo císařský ortel smrti, jenž se po omilostnění změnil



Karel Žádník (1847–1923): Rodina hraběte Berchtolda v knihovně, kolem 1880. Akvarel, 22 × 32 cm. Hrad Buchlov. Foto: Taťána Biková – Jan Stárek

na domácí internaci na Buchlovicích. Ostatně jeho rodina tam trvale přesídlila z hradu Buchlov, který zpřístupnila veřejnosti.

V zklidnělém prostředí zámku, kde se zádušný hrabě Berchtold směl pohybovat jen v okruhu deseti kilometrů, mohl navázat na sběratelské zájmy svého otce: zájem medicínsky zaměřeného hraběte Leopolda zahrnoval mimo jiné kolorované mědirytiny z 18. století, týkající se lidské fyziognomie i anomálií. Jsou tu poutavé představy oblud a bájných tvorů a patrně z cest přivezené tisky, přibližující např. zvyky tetovaných domorodců. Jeho syn Zikmund se za dané situace věnoval nejhodnotnější součásti buchlovických sbírek, staré grafice a kresbám⁹, řadícím se významem a intaktností (6378 položek) hned za fondy kroměřížského arcibiskupského zámku.

Ačkoli v grafické sbírce na Buchlovicích je nejpočetněji zastoupena německá a středoevropská produkce, k vyhledávaným akvizicím patřila díla italské proveniencí: byly sem získány tisky již z raného 16. století (Marco Dente da Ravenna, Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano, Polidoro da Caravaggio ad.). Byla vyhledávána barokní tvorba tzv. bambocciantistů, soustřeďující se podle Carravaggia na postavy z lidu, žebráky

a vydědence, ale také na vojenský život (Salvator Rosa).

V kolekci z 18. století poutají scénické dekorace Bibienů, ale také osobitě zaznamenané římské antické památky a městské pohledy od G. B. Piranesiho; doplněny jsou desetisvazkovým sumářem Guiseppa Vassiho *MAGNIFICENZE DI ROMA ANTICA E MODERNA*. Je zde připomenut nedostupný luminismus Benátčana Giovannio Battisty Tiepola včetně rytecké produkce jeho syna Giov. Domenica. K ní se druží Canalettova mistrovská *capriccia* italských vedut, za nimiž následují už jen reprodukční rytecké cykly. Vedle italské grafiky mající vazbu na údajné vlášské inspirace buchlovického zámku je tu názorně zastoupena již vzpomenutá německá tvorba, včetně inkunábul z 15. století. K cenným artefaktům patří tvorba Martina Schongauera (Zajetí Krista, Ukřižování) či Lucase Cranacha st. (Narození Chrysoštoma, Venuše s Amorem). Ovšem uměleckým vyvrcholem je 72 děl Alberta Dürera, včetně jeho proslavného leptu *Dělo*. Následuje tvorba jeho současníků či následovníků, Albrechta Altdorfera, Hanse Baldunga Griena, Urse Grafa, Virgilia Solise, Heinricha Aldegrevera, Hanse Sebalda Behama, Georga Pencze, oněch tzv. drobných mistrů (Kleinmeister), která měla v českých zemích rozsáhlejší uplatnění: bývala využívána za předlohy pro sgrafitovou výzdobu renesančních šlechtických sídel. Z doby baroka jsou tu připomenuty rytecké dílny z Augsburgu, Frankfurtu, Mnichova i Prahy z rodin Sadelerů, Kilianů a dalších. Vyhledávané portréty výrazných osobností spjatých s obdobím třicetileté války pochází od augsburského rytce Eliase Widemanna, působícího i ve Vídni a v Olomouci. Nacházíme zde také Michaela Heinricha Rentze (cyklus *Smrt odvádějící zástupce jednotlivých stavů*),¹⁰ o nějž se opíral třeba i Matyáš Bernard Braun při práci v Kuksu. Kupodivu rakouská grafika tu nemá důsledné zastoupení. Zato z 18. století pochází mimořádná *capriccia* Paula Trogera, soubor plánů *ENTWURF EINER HISTORISCHEN ARCHITEKTUR* reprezentuje vídeňského císařského architekta Jana Bernarda Fischera z Erlachu a cyklus *THEATRUM ARTIS POCTORIAE* a *PRODRAMUS* dokládá tvorbu ředitele vídeňských dvorních sbírek Josepha Prennera. Je tu též rytecký soubor Andrease a Josepha Schmutzerů zahrnující přepis Kupeckého portrétu Jana Adama z Questenberka, v pozadí se zámek v Jaroměřích nad Rokytou. Buchlovická sbírka grafiky, utvářená převážně v 19. století, výmluvně poukazuje k sběratelským zájmům a preferencím této doby. Tehdy se totiž probudil sběratelský zájem o dosud opomíjené nizozemské mistry 17. století, proto již těžko dostupná díla byla nahrazována flámskou a holandskou grafikou. Jsou zde soustředěny i starší nizozemské tisky od konce 15. století (I. van Meckenem, L. van Leyden), s kulminací v pozdní renesanci a manýrismu (J. Stradanus, P. Galle, H. Goltzius, H. Wierix, Lucas Leyden, Pieter Brueghel st., Hendrik Goltzius). „Zlatým pokladem“ kolekce bývá označováno na čtyřicet Rembrandtových leptů; sem patří i rytecké přepisy jeho děl od Francesca



Gyula (Julius) Benczúr (1844 Nyíregyháza, Uhry – Dolány, dnes Szécsény, 1920): Ferdinanda hraběnka Berchtoldová, roz. Károlyi de Nagy-Károlyi (1868–1955) se synem Aloisem (1894–1977). Olej na plátně, 158 × 140 cm. Zámek Buchlovice. Foto: Pavel Dosoudil

Noveliho. Nechybí ani rytecká tvorba z dílny Rubensovy či van Dyckovy. Pozdější nizozemskou grafiku představuje tvorba Pietra Monaca ke Starému a Novému zákonu (1763).

V buchlovické sbírce byly nezbytně uplatněny i technicky virtuózní francouzské rytiny, reprezentační portréty, krajiny klasicistů, pohledy na přístavní města či galantní scénky a mytologie. Zvláštní osobitostí vyniká na 40 leptů Jacquese Callota (Náměstí Carrière v Nancy, velký lov, cykly Žebráků a capriccio), k nimž se druzí tvorba Sebastiana della Bella.

Okrajově je tu zastoupena anglická produkce mezzotint z druhé poloviny 18. století. A kupodivu k ní je řazena anglická vedutistická tvorba Václava Hollara a jeho soubor ANIMALIUM, FERARUM ET BESTIARUM, FLORUM ... ICONES VARIAE. Zato ryze česká produkce téměř chybí. Jen z důvodu lokační souvztažnosti se tu objevují některé lepty z brněnské produkce Františka Xavera Rektoříka či malíře Karla Žádníka¹¹.

Odborné pořádání sbírky podle tehdy moderních způsobů adjustace a ukládání z vídeňské Albertiny tu prohloubil právě Žádník, domácí učitel kreslení u Berchtoldů, přičemž k řešení některých náročnějších problémů byli určité zvání specializovaní odborníci.

Ačkoli představitelé rakouské malby z 19. století netvoří tak ucelenou kolekci, jakou představuje grafika, mají zde zastoupení prostřednictvím několika olejomalb od Carla Reicherta nebo Heinricha Angeliho (portrét hraběte Károlyiho). Poněkud rozsáhlejší je soubor akvarelů od významných představitelů doby pozdního empíru a biedermeieru. Námětově překvapivý je soubor lavírovaných kreseb portrétisty Johanna Nepomuka Endera, ovlivněného Isabeyem, věnujícího se v tomto případě náboženským výjevům a mytologii. Zastoupen tu je i jeho bratr-dvojče, krajinář Theodor Ender, jenž zároveň často pobýval i v Čechách a na Moravě podobně jako

proslulý vedutista Rudolf Alt, zde představující Sochařský ateliér s jezdeckou sochou. Kulturně-historický význam má kolekce kvašů L. Bartezzaniho, dokumentujícího svatební cestu císaře Františka Josefa I. a císařovny Alžběty do Milána.

Početný je konvolut akvarelů, představujících Berchtoldy a jejich příbuzné,¹² jak je zachytil zejména přední rakouský portrétista a litograf Josef Kriehuber (např. Josef hrabě Wratislav z Mittrovic v orientálním úboru, Josefina hraběnka Berchtoldová, roz. Trauttmansdorfová; kopie akvarelu se nachází na Sychrově) ad. Německou produkci zastupuje F. Defferger nebo tvorba Gauermannova. Ve sbírkách jsou také početné studijní kresby bytí spíše pilných než nadaných šlechtických amatérek (E. Erdödyové a N. Karolyové) či jejich záznamy z cest.

Sbírku grafiky a kreseb doplňuje menší numismatická kolekce mincí a medailí, v nichž jsou denáry s portréty panovníků z římského císařství (198–217) a z Římsko-německé říše především ze 17. století.

Z drobného mobiliáře upoutá svou originalitou soubor dětského ohýbaného nábytku z 19. století, vytvořený firmou Thonet, a k tomu dětské hračky z přelomu 19. a 20. století. Byly využívány posledními členy rodu Berchtoldů, zejména hrabětem Aloisem. Spatřujeme jej v dětském věku na obraze objednaném u nejvýznamnějšího představitelů maďarské oficiální malby Gyuly (Julia) Benczúra¹³, kde je vyobrazen společně s matkou Ferdinandou, rozenou Nagy-Károlyi¹⁴. Šlo o manželku rakouského vyslance v Petrohradě a pozdějšího ministra zahraničí dr. Leopolda Berchtolda, na jehož pozvání roku 1908 proběhlo na zámku jednání ruského ministra zahraničí Izvolského a rakouského ministra Aehrenthala o anexi Bosny a Hercegoviny. Pokud šlo o Aloise Berchtolda, ten se po právnických studiích stal nadporučíkem československé armády v záloze a byl čestným rytířem maltéžského řádu. Zdědil buchlovské panství a žil svobodný na zámku



Martin Johann Schmidt, zvaný Kremser-Schmidt (1718–1801): *Anděl Strážce*, 3. čtvrtina 18. století. Olej na plátně, 65 × 45 cm. Zámek Buchlovice. Foto: Ladislav Bezdek

v Buchlovicích až do konfiskace v květnu roku 1945. Rovněž jeho mladšímu bratru Zikmundovi, který zdědil panství v Uhrách, byl zabrán majetek; bratři pak společně žili ve Vídni.

Do nově instalovaného zámku byly v 60. letech minulého století zatříděny především malby svezené z dalších zámků, vyřazených z návštěvníckého provozu. Byla rozšířena skladba děl pocházejících z 19. století: především ze zámku Hoštice pochází akvizice vztahující se k výrazným osobnostem z rodu Dubských z Třebomyslic – k nimž patřil třeba cisařský překladatel orientálních jazyků Jan Nepomuk. Mezi obrazy z tohoto rodu zaujme Canonův historizující portrét Gisely hraběnky Dubské z Třebomyslic, rozené Pálffyové (obr. 1), která byla švagrovou spisovatelky Marie Ebner von Eschenbach, rozené baronky Dubské. Přiblížením souvislostí ze zámeckých sbírek bylo by možné otevírat mnohé poutavé příběhy...

Poznámky:

1. Petřvaldští z Petřvaldu, 1610–1805. Fond Státního archivu v Brně, evidenční inv. č. 2–28, inv. č. 63–180; Z. Pokluda: Petřvaldští. *MaK* 30, 1994, č. 6, s. 5.
2. A. Prokop v roce 1904 označoval za autora projektu buchlovického zámku z let 1690 až 1705 Carla Fontanu, zatímco V. Richter připisoval projekt Domenicu Martinellimu, architektu z toskánské Luccy, činnému i ve Vídni a v Praze. – Viz též H. Lorenz: Domenico Martinelli in Mähren. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* F30–31, Brno 1986–1987, 41 n. K tomu diplomová práce J. Perníčky z brněnské univerzity (1976) zaměřená na tvorbu brněnského architekta Mořice Grimma poprvé přinesla zveřejnění právě jeho plánů dolního zámku v Buchlovicích. Další autorská připsání např. A. Jirky Ch.
3. A. Oedtlovi shrnují práce J. Kroupy, např. ve studii *Die Hofkultur des Adels in Mähren*. In: *Verbindes und trennendes an der Grenze. Opera historica II*. Zwettl – České Budějovice 1992, 45 n. – Kroupa poukázal nejen na italskou, nýbrž také na francouzskou inspiraci při výstavbě zámku. – Dále J. Sedlák: *Buchlov a Buchlovice*, Brno 1993; Petra Bednářová: *Proměna buchlovického zámeckého areálu na přelomu 19. a 20. století*. Diplomová práce Masarykovy univerzity. Brno 1910.
3. Jan Detřich z Petřvaldu se v roce 1692 oženil s Anežkou Eleonorou Colonna-Felsu, kterou přivedl na hrad Buchlov. K její adoraci a výmalbám hlavního sálu zámku v Buchlovicích M. Mžýková: *Výzkum ikonografie jako podkladu pro restaurátorskou činnost v oboru nástěnné výzdoby architektonických památek 16.–18. století*. Zámek Buchlovice. NPÚ Praha, Grant 21-03, 2003–2004 – Táž: *Simon Vouet aneb francouzská inspirace výmalby hlavního sálu zámku Buchlovice* (v tisku).
4. M. Mžýková: *Chebská reliéfní intarzie* (kat. výstavy). Střeďočeská galerie Praha, Praha 1986; táž: *Chebské reliéfní intarzie. 1630–1730*. Kandidátská disertační práce, Ústav dějin umění Československé akademie věd. Praha 1990.
5. Syn Prospera Antonína hraběte Berchtolda a jeho první choti Terezie Petřvaldské z Petřvaldu se narodil ve Stráži nad Nežárkou 19. července 1759, zemřel v roce 1809.
6. Obsažnější informace k rodu nalezneme v Moravském zemském archivu v Brně – Rodinný archiv Berchtoldů G 138. – Hrabě se oženil roku 1797 s Marií Johannou hraběnkou Magnisovou, která mu dala dva syny, Zikmunda a Antonína; vedle toho měl pět dětí s její komornou, nemanželskou dceru Eleonoru Adelaudu Sophii zplodil s Kateřinou de Chièvre. Následoval tak svého otce, Prospera Antonína Berchtolda, který měl vedle svých třiatvacetí dětí ještě sedm nemanželských potomků.
7. Žil v letech 1796–1876; věnoval se historii hradu Buchlov a pořádání rodového archivu, přátelil se s českými učenými a buditeli (Jungmann, Dobrovský, Palacký, Sternberg), vydával s J. S. Preslem (1820–1835) *Rostlinář* a publikoval v časopisech *Krok* nebo *Flora Cechica*. Spolupracoval na *Ökonomisch-technische Flora Böhmens*, vydal monografii o bramborách (1842). Roku 1850 byl jmenován členem Královské české společnosti nauk.
8. Zikmund II. Berchtold se oženil v roce 1828 s údajně nejkrásnější pražskou komtesou, Ludmilou Wratislavovou z Mittrovic. Jejich syn Zikmund II. Samuel Cosinus, nazývaný „Zsiga“ (1834–1900), jenž byl vášnivým chovatelem ušlechtilých koní, se oženil 8. července 1860 v Obříství s Josefínou hraběnkou Trauttmansdorffovou (1835–1894 Viedeň). Hrabě rád vystupoval jako ochotnický herec; podle fotografií z buchlovických sbírek jej spatřujeme v kostýmu ze Shakespearova Krále Leara.
9. L. Jůzová: *Grafická sbírka státního zámku v Buchlovicích*. *Památky a příroda* 1989, č. 9, s. 539–543.
10. Pracoval pro hraběte Františka Antonína Sporka; z dvoudílného spisu o životě poustevníků přejal inspiraci pro ztvárnění eremitů Onufria a Garina do Nového lesa u Kuksu.
11. Ztvárnil i rozsáhlou řadu vedut, národopisných studií, působil také jako kopista; zanechal zde např. kopii Rigaudova portrétu Filipa Ludvíka Sittendorfa.
12. Historickou řadu portrétů doplňuje početný soubor fotografií, pořizovaných od 60. let 19. století v ateliérech v Olomouci (E. Selinger), ve Františkových Lázních (J. A. Průkl, C. R. von Sternfeld), zejména pak ve Vídni (Adèle, V. Angerer, C. Jagemann, E. Rabendig ad.), ale také v Bruselu (Ghemar), v Římě (D'Alessandri) nebo v Benátkách (Sorgato) ap.
13. Žil v letech 1844–1920, školil se zejména v mnichovském ateliéru Karla von Pilotyho.
14. Hraběnka (1854–1947) se v roce 1880 provdala za ovdovělého Adolfa hraběte Dubského (1833–1911), jemuž patřily Zdislavice a Hoštice. Viz též M. Mžýková: *I král byl dítětem*. *Svět dětí v šlechtických sídlech*. NPÚ Liberec – 2012.

Jan Koblasa - retrospektiva života a díla

Radan Wagner

rozsáhlé, v čase proměnlivé, pestré a vnitřní silou prostoupené. Kdo přišel, mnohdy se vracel přitahován hloubkou (co už se tak moc nenosí) a monumentalitou rostlou z vědomí souvislosti. S panem Koblasou to byla spolupráce radostná i náročná. Pozorně naslouchal nápadům i řešením. Byl vstřícný, ale i pevný ve svých názorech. Jaká byla cesta Jana Koblasy načrtnuta na jeho dosud nejrozsáhlejší výstavě?

Po absolvování teplického gymnázia byl přes svůj bidný kádrový posudek přijat na pražskou Akademii. Napoprvé a k nelibosti rodičů. („Rozhodl jsem se studovat sochařství, ale můj otec byl zděšen, představoval si, že hudba zůstane v rodině, a to, co nazýval hlinomažství, že je na hudbě zrada. Hlas, to je boží dar. Budeš mít potlesky a peníze, zatímco takhle ni zisk, ni slávu.“ J. K.) Modelovat do nekonečna busty či figury nutně stížené režimním dogmatem se mu ale protivilo. („Samozřejmě jsem musil odvádět celá ta léta všechny



Jan Koblasa, *Andělé*, 2010, 5x 60 × 95 cm se Soniou Jakuschewou, soukromá sbírka. Foto: archiv autora

Jan Koblasa (1932) je fenomén, dalo by se říct instituce sama pro sebe. Člověk moudrý, umanutý a pracovitý. Přesto, a nebo právě proto, je nelehké jednoznačně postihnout jeho osobu, tvorbu a životní osudy. To mi běželo hlavou, když jsem dostal nabídku ujmout se coby kurátor jeho plánované Retrospektivy. Jak ji pojmout, na co klást důraz, co vynechat a jak ostatní uspořádat? Koblasova tvorba je rozsáhlá a vrstevnatá, přesto vnitřně soudržná a kontinuální. Je sochařem, malířem, grafikem, divadelním výtvarníkem, iniciátorem mnoha akcí, amatérským hudebníkem a pedagogem.

Když se výstava v Jízdárně Pražského hradu nainstalovala, bylo to zřejmé: jeho dílo je vskutku

průpravné studie na kostýmované figury, abych byl vycvičen na zdolávání socialistických jásavých témat, ale císařovo císaři, ani o chlup víc.“ J. K.) Hledal tak únik a paralelní – pravdivější – směr šedým marasmem padesátých let. Stal se z něj nepodadný rebel, dadaista s lehkým úsměvem na tváři a dychtivým srdcem uvnitř. Blízké duše se začaly s rostoucí naléhavostí neodkladně přitahovat. Tak stál u vzniku mezioborové Malmuzherciády (malíři, herci, muzikanti), drobných osvobozujících absurdit. Byly to takové malé happeniny v sálech, ulicích či parcích nemohoucí ospalé Prahy. („Tou dobou vyšly v Rudém právu i jině články o zhoubnosti formalismu v umění. Spolu s pozvanými hosty našeho klubu jsme vytvořili

řadu formalistních velkoobrazů a soch. Večer začal fanfárami formalismu pro několik trombonů pod taktovkou Libora Peška, muzikanti sehráli kvarteto „Šetřte naše lesy“, při němž hráči smrkali a šplouchali vodou a hráli na nástroje, které jim nebyly vlastní.“ J. K.) Po ukončení akademie v ateliéru pak tiše a soustředěně maloval. Sochám, po zajímavé akademické drezúře, se na čas programově vyhýbal.

Do lexikonů dějin umění se zapsal už svým raným šmidřím obdobím. Skupinu Šmidrů (Jan Koblasa, Karel Nepraš, Bedřich Dlouhý, Rudolf Komorous a později Jaroslav Vožniak) inicioval v roce 1958. Pokračovala v ironickém nadhledu, ale již s ambicemi uměleckými. Dětské stanovy (za přestupek byla provinilci odebrána a zohýbána šavlička) nebránily závažným výkonům reflektujícím pokřivenou dobu a existenciální zakoušení zvrácených poměrů. („Psali jsme si oběžníky a vyzývali jsme se k poslušnosti a pozornosti



Jan Koblasa, Zlaté tele, 2004, výška 147 cm, chromované dřevo, soukromá sbírka.
Foto: archiv autora

při přecházení křižovatek. Prostě stranická disciplína nás ochránila před neblahem světa. Možno poznamenat, že po našem pasování se v hospodě přišel na školu připsat, že někteří jmenovaní se pokoušejí o ozbrojené povstání.“ J. K.) Až po Listopadu však mohly proběhnout výstavy oficiální, od roku 1967 první z nich na hradě Bitově díky básniku-kastelánovi Jiřímu Kuběnovi. Po čase zůstalo přátelství s Neprašem (Komorous stejně jako Koblasa emigroval) a chuť vnořit se cíleněji do problémů objevující se strukturální malby.

V nezávislých kruzích byla tato tendence, zvaná též informel, spojujícím názorem a výrazem. Byl to opět Koblasa, který stanul v čele iniciativy neoficiálních jednodenních výstav. Pod

názvem Konfrontace proběhly v roce 1960 dvě. Jedna v ateliéru Jiřího Valenty, druhá na Žižkově u Aleše Veselého. („Valenta nabídnul pro výstavu na čtyři hodiny svou libeňskou dílnu, Medek a Piesen odmítli se zúčastnit, jednak byli již příliš dlouho solitéry, a navíc byl celý podnik nebezpečný. Takže se u Valenty sešli Boudník, s Valentou a Janoškem, Málkem, Beranem, mnou a Veselým.“ J. K.) Temné nezobrazivé vrstvy drásané i lazurované, zraňované a syrové vyjadřovaly nejen některé světové tendence (Tapiés, Burry), ale i rozhodnou vzdorovitost státně-kulturnímu diktátu. Koblasa však záhy pokračuje a přesahuje další hranice. V jeho dalším směřování mu bylo osudové setkání s Mikulášem Medkem, malířem tíhnoucím k surrealistickému odkazu a osobité poetice. Spolu se jim povedlo proklíčkovat číhající cenzurou a uskutečnit v roce 1963 dnes již legendární výstavu v prostorách jízdního Teplického zámku. Ale dopad to mělo také neblahý. („Ve stranickém tisku spletli si tehdy tašismus s fašismem, takže nás nařkli z vyznavačství koncentráku a krvelačnosti.“ J. K.) Ještě snad překvapivější byla zakázka spolu nově vybavit barokní kostel v Jedovnicích (dodnes je cílem poutním a krásným příkladem sepjetí dvou časů).

V šedesátých letech Koblasa ustává v malování, aby se plně věnoval sochařství. V náhlém vnuknutí (poražený jilm na zahradě vily, v jejímž suterénu měl tehdy ateliér) začala vznikat řada Králů a Proroků, ale i Trpaslíků. Žhavým opalováním a dalšími nezvyklými zásahy zjevovala se stylizovaná těla s biblickými odkazy. („Byl jsem připraven dělat sochy z nekonečné řady obrazů a kreseb. Z minulých let mne předpřipravily přímo či nepřímo na to, co se ve mně stádalo za ta léta. Mohl jsem jednat přímo s materiálem. Sochy byly v bloku, jen je osvobodit. J. K.) Koblasa se dostává do povědomí světových galeristů a předních teoretiků mapujících zdejší nezávislou scénu. Přibývají zakázky (čtyři metry vysoký reliéf pro halu letiště v Ruzyni) a zahraniční výstavy. Poměry se uvolňují.

Rok '68 gradoval ve všech směrech. Koblasa je tak vytížen, že si, jako již v roce 1963, pořizuje opět svého tajemníka – Pavla Landovského, herce, jehož bohémský život se však s tímto úkolem moc nekryje. Pracuje, konečně může trochu cestovat a poznávat dění za hranicemi bezprostředně. Je zván na sympozia a pracovní pobyty. Okupace jej zastihuje v Itálii. S návratem váhá, rozhoduje se nakonec zůstat. Dostavují se však existenční těžkosti – vítaný kolega zpoza železné opony se náhle stává nepříjemným konkurentem ujíždající ze společného kraje. („Pro italské kolegy zvyklé na svůj klid a způsob hry byl jsem v Milaně čímsi nezvyklým jak způsobem práce, tak vůbec svou přítomností. Ve Florencii mi dávali všelijaké možnosti in spe, slibovali velkovýstavu, ale to vše někdy za nedlouho. Zatímco já potřeboval pomoc hned. Nemohl jsem čekat na někdy. Někteří tamější kolegové by mě viděli rádi v odboji proti Brežněvovi a jeho doktríně.“ J. K.) Koblasa pobývá v nastalé situaci s manželkou, improvizuje a je posedlý prací. V pravý čas dostává nabídku ze



Jan Koblasa, *Trakař* – hommage à Mikuláš Medek, 1974, 250 cm, chromované dřevo a železo, soukromá sbírka. Foto: archiv autora

severoněmeckého Kielu založit a vést sochařský ateliér na zdejší Muthesiově vysoké škole. Plán zkusit štěstí za mořem se odsouvá.

Učí se učit, organizovat, předávat zkušenosti. Vyrovnává se s novými poměry. („Zpočátku jsem vstoupil do školy do neskutečného chaosu. Část studentů byla ve stávce, část jich rokovala o výuce marxismu-leninismu, o zbytečnosti profesorů a o dalších mlžných představách tehdejších let v oblacích hašíšového kouře.“ J. K.) Ke dřevu přibyl kámen a další materiály pro nové sochy. Pravidelný příjem, profesorské závazky a touha po osobní tvorbě se mísí v jeho počínání. Kontakty s českými přáteli jsou až na výjimky přetrhány. Na dopisy mu odpovídá jen hrstka z nich. Zrazen z jeho odchodu se cítí také přítel Medek. Koblasa se stává solitérem. Nalézá si postupně místo na německé scéně. Jeho tvůrčí pojetí dělá místním galeristům vrásky. Kam a jak ho zařadit? Vždyť Koblasův talent rostl na domácí barokní tradici (Matyáš Bernard Braun), zjitřené expresivitě a obsahovosti. Začínají vznikat cykly *Plazit jazyk*, *Memento*, *Velký blič* a další naléhavá, osobně laděná – a vzpurná – díla. („Bylo nutno sdělovat to, co žiji, tedy to, co nejlépe a nejhlouběji znám.“ J. K.) Až cyklem barevných Herců dochází k jistému smíření a pozitivnějšímu ladění (divadlo světa, masky, role... vzpomeňme, že před svou emigrací se podílel na vizuální podobě her Krejčova Divadla Za branou či filmech Vlácilových). Přibývá přesto velkých projektů („První velká práce v nové hamburské dílně byl šestimetrový krucifix pro kostel v kielském Dietrichsdorfu. Tato velká práce byla zpočátku obcí přijata se skepsí a nepochopením. Před nedávnem vyšla o této mé soše kniha k pětadvacátému výročí jeho vytvoření a po slavnostní mši, již jsem byl přítomen, jsem obdržel několikaminutové standing ovation.“ J. K.) Objevují se ale i další volné figury. *Odysseus*, *Past*, *Andělé*, také velkoryse pojaté prostorové sestavy jako *Zed' nárků* (jedna z dominant pražské expozice).

Po roce '89 ožívuje kontakt se svou vlastí. Následuje výstava v Belvederu (1991) a na jiných místech. Pobývá na zdejších sochařských sympoziích. Koblasa se stává také na několik let (2002–2005) po svém zesnulém příteli Neprašovi profesorem na pražské Akademii. Kruh se uzavírá. („Pokoušel jsem se dát do pohybu sochařský ateliér jako jednu jednotku složenou z individualistů, které spojuje vůle být sochařem. Pokoušel jsem se vyvézt české studenty na práci a za uměním do Německa.“ J. K.) Zvyklý na aktivní zájem německých studentů, cítí se v Praze nepatříčně a s rozpaky odchází. Svůj dům v Hamburku neopouští. Pracuje (a spolupracuje se svou druhou manželkou, ruskou malířkou Soniou Jakuschewou) a do Čech jezdí jen sporadicky. Bliží se mu osmdesátiny a rád by zde ukázal průřez svou celoživotní tvorbou. To se mu poštěstilo letos v Jizdárně Pražského hradu. Retrospektiva zahrnovala jen výseč. Přes nabídnuté rozlehlé prostory bylo nutné vtěsnat, redukovat a vystavit jen některé (přesto však podstatné) etapy. A tak mohli návštěvníci zhlédnout počátky (padesátá léta), první velké období (šedesátá léta) a ve větší míře jeho „německé“ období trvající až dodnes. („Tato výstava doufá diváka seznámit s mými pracemi a ozřejmit mu skrze ně mé zaznamenání světa a času, který jsem žil a který žiji, a to z různých úhlů a poloh. Jsou to pokusy sdělit přímo sdělitelné a nesdělitelné, obecné i osobní.“ J. K.) Tedy obrazy, kresby, sochy dřevěné, železné, umělohmotné, kamenné, přírodní, chromované či barevné. Pro dokreslení jeho všestranné a poutavé osobnosti byly také představeny úryvky jeho poezie, knižně vydané deníky, fotodokumentace realizací ve veřejném prostoru či dokumentární filmy. Jan Koblasa, jak výstava v dubnu až červenci letošního roku ukázala, je nedílnou a významnou postavou českého i mezinárodního umění.

Dalibor Chatrný

Malé ohlédnutí za velkou uměleckou osobností

Ludvík Ševeček

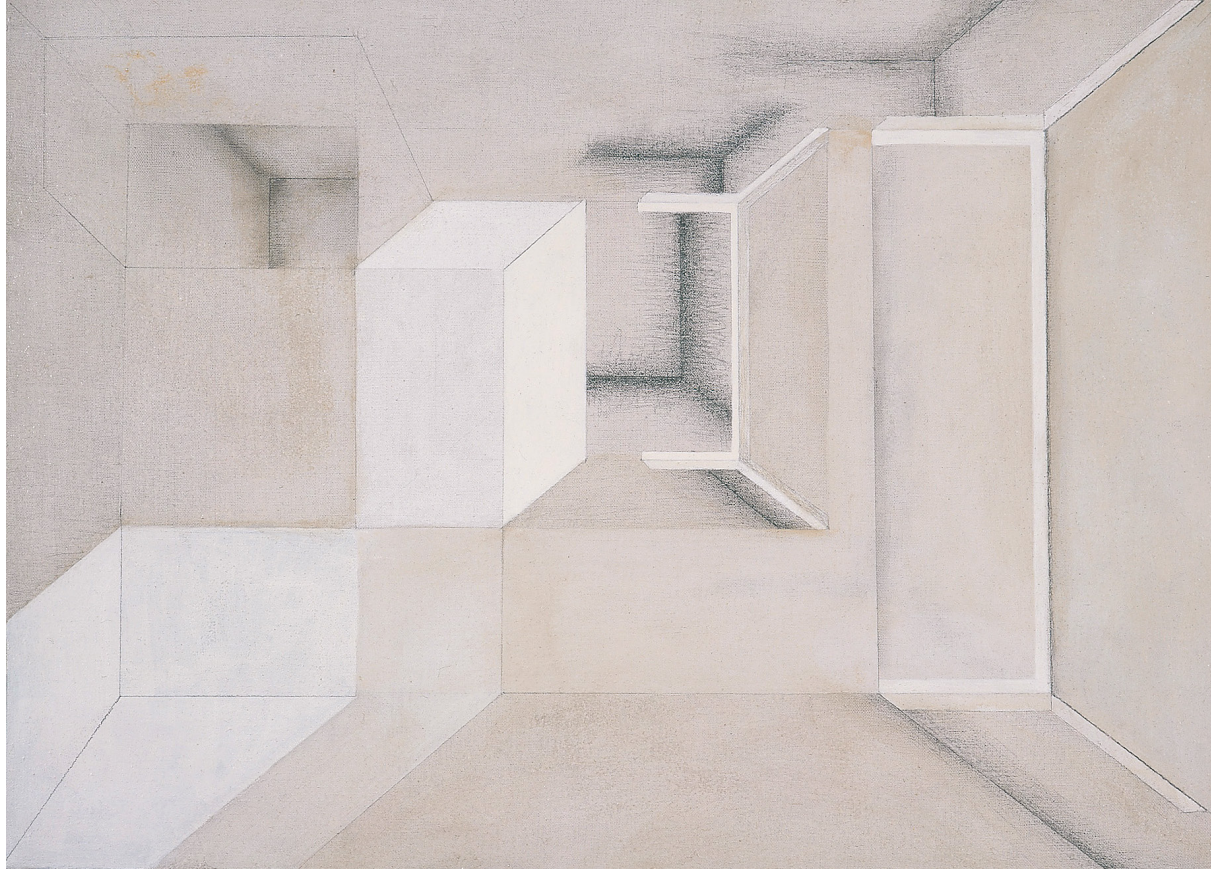
Po vážných zdravotních potížích v závěrečném období života zemřel 5. července 2012, po několika-měsíčním pobytu v hospici v Rajhradě u Brna, velký český tvůrce, malíř, sochař, grafik, básník, konceptuální umělec, ale i podnětný výtvarný pedagog Dalibor Chatrný. Je nad rámec možností krátkého článku představit umělcovo definitivně již uzavřené a v mnoha ohledech přesahující, závažné dílo adekvátním způsobem. Připomenout ho na stránkách Prostoru Zlín, alespoň malým zamyšlením či „ohlédnutím“ za některými jeho stránkami, nicméně považuji za nezbytné. Už s ohledem na dlouholetou úzkou komunikaci umělce se zlínskou galerií, jež v minulosti vyústila nejenom v samostatných výstavách jeho tvorby v Domě umění ve Zlíně a v grafickém kabinetu galerie,^{1/} ale na kterou třeba poukazovalo také pravidelné zastoupení jeho děl na Nových zlínských salonech, jejichž vernisáží se zúčastňoval a váhou své osobnosti tuto pro galerii jednu ze zásadních akcí podporoval a propagoval.^{2/} Jeho přátelský vztah k instituci a porozumění, s nímž sledoval i další její odborně a organizačně neméně náročné, původní oborové aktivity -včetně rozvíjejícího se periodika Prostor Zlín- byl, zejména v určitých složitějších obdobích její existence v regionu, i pro pisatele těchto řádek (který je vesměs inicioval a nesl za ně odpovědnost) velmi důležitý a více než povzbuzující. Nelze přitom opomenout ani umělcovu příznačnou velkorysost, díky níž byly umělecké sbírky galerie obohaceny, za velmi příznivých podmínek, o řadu jeho závažných děl.^{3/}

Dalibor Chatrný se narodil 28. srpna 1925 v Brně, kde také v letech 1936–1944 absolvoval reálné gymnázium na Antonínově ulici. K umělecké dráze se patrně přikláněl už pod vlivem svého otce Metoděje Chatrného, secesí inspirovaného akvarelisty a fotografa, po němž nepochybně zdědil i citlivý přístup k hodnotám přirozeného světa a přírody.^{4/} Rozhodující výtvarný přehled a důležité umělecké podněty však získal až v době svých pražských studií. Nejprve na Pedagogické fakultě UK (1945–1949) a poté na AVU v Praze (1949–1953). Na obou školách tehdy působily vynikající umělecké osobnosti, jež nepochybně důležitým způsobem podměnily nejenom

celkový jeho výtvarný rozvoj, ale i základní uměleckou orientaci. Na prvně jmenované škole to byli zejména Cyril Bouda a Martin Salcman, ale třeba i umělecký kritik František Kovárna. Na Akademii zase Vladimír Sychra a grafik Vojtěch Silovský. Již za studia autor na sebe upozorňoval skvělým kreslířským projevem a svou schopností dokonalého zvládnutí základních grafických technik. Právě grafika, kterou studoval už u Cyrila Boudy, se stala od konce čtyřicátých let důležitým východiskem jeho tvorby. Již v té době vytvářel první technicky dokonalé, realistické grafiky krajín a figurálních motivů, zejména v technice mědirytu a leptu. Ty pak ve druhé polovině padesátých let, v souvislosti s opouštěním „realistických“ pozic, postupně vytěsňoval dřevořez a linoryt. V tom čase u něho, v souladu s určitými novými trendy prosazujícími se i v tvorbě dalších českých umělců, dochází k důslednější stylizaci a také ke geometrizaci motivů převzatých z vnější reality. Pozoruhodná je i jejich barevná redukce v kontrapunktu černých a bílých ploch, jakož i práce s lapidárně citěnými kresebnými částmi kompozic.

Politické uvolnění, k němuž v zemi ve druhé polovině padesátých let docházelo, se nezbytně promítalo i do výtvarného dění. Důležitý impulz k pozitivním změnám vzešel hlavně z velkého úspěchu Československa na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu, na němž se do značné míry podílela právě kultura. V jejím rámci mimo jiné proběhla výstava Padesát let moderního umění. Právě ta nejspíš inspirovala autory výstavy Zakladatelé českého moderního umění, jež byla ještě na sklonku téhož roku otevřena v Jizdárně Pražského hradu.^{5/} Byl to vpravdě jedinečný a pro českou výtvarnou scénu, procitající z demagogického snu socialistického realismu, čin nesmírně inspirativní. Důležitou roli v roce 1958 ale sehrála rovněž rozsáhlá přehlídka Umění mladých výtvarníků Československa v Domě umění města Brna a v Domě pánů z Poděbrad v Brně, která představovala první širokou konfrontaci tvorby mladých výtvarníků v rámci obnovujícího se českého a slovenského moderního umění. Této velké přehlídce, na níž byl již Dalibor Chatrný účasten, předcházela privátní tvůrčí setkání v ateliérech aktivních umělců, z nichž postupně vzešla různá názorová výtvarná seskupení. Řada z nich pak v roce 1960 získala oficiální status ustavením Bloku tvůrčích skupin na půdě Svazu čsl. výtvarných umělců. V průběhu šedesátých let, s postupem „politického tání“, se navíc otevíraly i nové možnosti komunikace na mezinárodní bázi. Zprvu hlavně s tvorbou obdobně nonkonformně založených umělců z komunistického bloku, ale posléze i s uměním a umělci ze „západních“ zemí. Tyto změny otevíraly nový prostor pro tvůrčí činnost. Dalibor Chatrný, který se například již v roce 1959 zúčastnil ustavující výstavy skupiny Profil 58 v Domě pánů z Kunštátu, byl jednou z osobností, jež změny v kulturní atmosféře v zemi dokázaly plně využít. Jeho tvorba, k níž se, vedle dřevořezů (1961–1962) směřujících již výrazněji ke geometrické formě, řadily i neméně pozoruhodné, k lyrické abstrakci inklinující pastely, akvarely a posléze i tempery, značně pokročila k směrem emancipaci uměleckého tvaru, k jeho nezávislosti na vizuální realitě.

Už v první polovině šedesátých let se mu stal určujícím tvůrčím tématem samotný výtvarný projev



Dalibor Chatrný, *Klamný prostor I*, 1976–78, olej, plátno, tuha, 58 × 80 cm, ze sbírky KGVU ve Zlíně

jako takový – jeho limity a možnosti. V obecné rovině, v polaritě racionální a intuitivní, se například počíná rokem 1963 odvíjí také jeho křehké kresebné až gesticky formované, ale na druhé straně zase „procesně“ vrstvené monotypy. Do stejné časové vrstvy spadají rovněž tiskové matrice, vnímané autorem jako svébytné předmětné umělecké artefakty, ale i další jeho původní techniky, jakési strukturální grafiky s předmětnými prvky a malířskými vstupy tzv. režoty, obdobně jako neméně pozoruhodná akronexová plátna, která se taktéž v jistém ohledu stýkají s dobovou strukturální abstrakcí. Svou výtvarnou citlivostí, vedenou zvláštním autorovým smyslem pro řád, se jí však současně vymykají. V dotyku s řádem světa a jeho psychosférickou rozprostraněností se pak v rozličných tvůrčích polohách odvíjí celé další umělcovo dílo. Je nadáno touhou po poznání a zkoumání jsoucna i možností umění samotného. Svým způsobem, a zcela originálně, se dotýká témat, jež v téže době na západ od našich hranic sledovali například noví realisté – abych uvedl alespoň to, co nebývá v souvislosti s jeho dílem příliš zmiňováno. Soustavností či důsledností svých postupů, jejich etickou dimenzí-nepřejímá, ale otevírá svá vlastní bytostná témata- se jeho široce založené dílo stalo již v průběhu šedesátých let jednou z fenomenálních jistot české výtvarné scény. Umělcův postup ilustrovala i jeho účast na skupinovém dění v zemi. Z vnitřní logiky jeho projevu, směřujícího k redukovanému minimalizovanému tvaru, vyplynulo, že po výstavách s brněnskými skupinami Profil 58 (1959) a Parabola (1963–1964) se vzápětí po ustavení Klubu konkréťstů (1967) účinně zapojil právě do tohoto hnutí a už od počátku se stal jednou z podstatných osobností jeho brněnské pobočky.

K charakteristickým projevům daného období patří jeho perforované grafiky nebo obdobně – v „minimalizovaném“ tvaru – pojaté síťotisky, ale třeba i bílé a černé obrazové monochromy, jejichž imaginární

výraz určuje především invenční práce autora s mřížkovými či bodovými geometrickými rastry. Na konci šedesátých let se již české výtvarné prostředí do značné míry internacionalizovalo a projevy některých jeho uměleckých osobností lze hodnotit v širších mezinárodních kontextech. Své nezaměnitelné místo v jejich rámci zaujal i Dalibor Chatrný, který svými předmětnými artefakty v obrazové ploše, včetně kresby nahrazené provázkou, ale třeba i vrstvenými papíry propojovanými perforovanými body, vstupoval stále zřetelněji do prostorových souvislostí. Jeho „prostorotvorné“ úsilí ostatně dokládají i skutečné sochařské objekty, jak plexisklové kompozice, jež svou průhledností (nehmotností) předjímaly již zmiňované bílé monochromy, tak naopak hmotné geometricky řezané nerezové plechy (1967). Jakousi osobitou analogií k hnutí Zero nebo Fluxus představují zejména zmiňované provázkové projekty, které se již neomezovaly jen na rozvíjení prostorových hodnot samostatné kompozice, ale jejichž cílem se posléze stalo propojování jednotlivých obrazových kompozic mezi sebou „šňůrkovými“ kresebnými liniemi. Důležité akce v tomto duchu autor realizoval počínaje rokem 1970 v brněnském Domě umění, kde se součástí akce při její pozdější revokaci v nových souvislostech stali již i přítomní diváci.^{6/} Neméně pozoruhodná byla i jeho komunikace s hudební sférou. Vzešla ze spolupráce s představitelem nové hudby, skladatelem Aloisem Piňosem-Simandlem, s nímž společně vytvořili tři audiovizuální skladby, které byly dokončeny v roce 1970. Umělcovy mnohostranné konceptuální aktivity, jež vycházely vstříc jeho tvůrčí mentalitě, se začaly plně rozvíjet od přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Jsou impozantní již soustavností, s níž přistupoval k jednotlivým tématům, jež vnímal jako součást určitého celku, v jejich vzájemném vnitřním propojení. Jeho „průzkum“ přitom zahrnoval jak jevy vnějšího, přirozeného světa (magnetismus, zrcadlení), tak „zkoumání“ podstaty člověka, jeho smyslových



Pohled do instalace výstavy Dalibora Chatrného *Tak, teď, tu*, Muzeum umění Olomouc, 2012

vjemů v sounáležitosti s motorikou pohybu, ale i s jeho psychologickou stránkou. Další důležitou složku autorova konceptuálního souboru představuje zaujetí prostorem. Do roku 1972 se datuje cyklus prací *Pokyny malířům pokojů*, v nichž důležitou roli sehrávají i verbální označení jednotlivých částí prostoru v různých jazycích. Práce s textem se staly jedním z dalších důležitých signifikantních stránek jeho tvorby. Nejednalo se přitom pouze o estetickou kvalitu znaků, jak tomu vesměs ještě bylo u lettristů, ale například o obsah slova, o označení místa a o orientaci v prostoru, ale též o poetickou práci s ním, o vytváření různých jeho významových a někdy i čistě výtvarných paradoxů.

Ve dnech 20. října 2011–26. února 2012, ještě za života Dalibora Chatrného, se uskutečnila v Muzeu umění v Olomouci důležitá retrospektivní přehlídka jeho díla. Nesla pro autorovu poetiku příznačný název *Tak, teď, tu...* Šlo o reprezentativní výběr více než sto dvaceti prací, od poloviny šedesátých let až do současnosti. Byly na ní zastoupeny téměř všechny podstatné směry autorovy tvorby. Vedle většiny výše zmiňovaných projevů a tendencí to byly například i jeho oproštěné ryze geometrické malířské kompozice, jako je *Pocita Kazimíru Malevičovi* nebo *Pocita Alexandru Rodčenkovi* (obě 1973), ale třeba i konceptuální práce s barevným spektry, které se vztahují k rozkrývání principu samotné tvorby. V rámci konvoluty kreseb pak byly představeny i jeho rozměrné konceptuální, oběma rukama současně formované kompozice nebo četné kresebné a malířské kompozice s předmětnými i do prostoru orientovanými prvky. Vedle fotografických dokumentací akcí, například se zrcadly instalovanými v přírodě, našly v konvolutu výstavy uplatnění i tzv. redukované portréty umělce, členů jeho rodiny a nejbližších přátel (1978). V nich se levé a pravé oko s příslušnými částmi obličeje spojují v nový portrétní tvar, který ale nepopírá identitu portrétovaného. K důležitým dominantám výstavy patřily i zmiňované již audiovizuální projekty, v nichž je původní hudební skladba propojena s autorovými vizuálními formami. Olomoucká výstava vytvořila, v rámci daných prostorových možností, objektivní a vskutku působivou představu o umělcově díle (autor koncepce výstavy Jiří Zahrádka, kurátor Ivo Binder). Díky zodpovědnému výběru exponátů a jejich citlivé instalaci přitom poukázala i na pozoruhodnou názorovou jednotu a vnitřní duchovní integritu tohoto definitivně již uzavřeného, jedinečného



Pohled do instalace výstavy Dalibora Chatrného *Tak, teď, tu*, Muzeum umění Olomouc, 2012

uměleckého celku. Lze říci, že experimentálně založené a po výtce fonní, nicméně myšlenkově celistvé životní dílo Dalibora Chatrného bylo nesené jeho stále nově se vyjevující touhou po poznání, a zůstává tak etickým uměleckým tvarem, nadaným zvláštní tvůrčí energií, jakýmsi jiskřením řádu Světa v dotyku s řádem člověka či lidského bytí. Skutečný jeho význam a dosah se bezpochyby projeví až s větším časovým odstupem. Mám zato, že po uplynutí určité doby se také více vyjasní jeho osobitosti a konotace se soudobým uměleckým děním v zahraničí.^{7/}

Poznámky:

1. Srv. Dalibor Chatrný, retrospektivní výběr z díla (kurátor Jiří Valoch). *Dům umění ve Zlíně, 1991 – Dílo Dalibora Chatrného ve sbírce Jiřího Valocha* (autorka a kurátorka Ilona Vichová). *Grafický kabinet, zlínský zámek*, 2003.
2. Výrazná podpora Dalibora Chatrného byla pro zlínskou galerii i pisatele těchto řádek velmi důležitá především v době, kdy se její dnes už zavedený zlínský „nadregionální“ program (zejména zaměření na současné české umění, obnovené Zlínské salony, výtvarná sympozia *Prostor Zlín*, vydávání stejnojmenného periodika nebo vědecká sympozia) teprve formoval. U příležitosti II. Nového salonu (1999) například akci propagoval i formou rozhovoru v ČT.
3. Díky umělcově porozumění získávala zlínská galerie jeho dnes již prakticky nedostupná vzácná díla do svých sbírek za mimořádně příznivých finančních podmínek, ale i formou darů.
4. Umělcův otec, venkovský učitel Metoděj Chatrný (1890–1956) pocházel ze selského rodu a žil zprvu ve svém rodišti v Příbrami na Moravě a potom v sousedních Vysokých Popovicích. Viz: Rudolf Fila, *Sága kreativity rodu Chatrných*. In: Ilona Vichová (ed.), *Dalibor Chatrný* (knižní monografie vydaná u příležitosti autorovy výstavy), *Galerie Brno*, 2005, s. 396.
5. Srv. Jiří Olič, *Loučení s šedesátými*. In: Ludvík Ševeček (ed.), *České a slovenské výtvarné umění šedesátých let* (katalog výstavy), *GMAB v Trenčíně*, 2008, s. 12.
6. Akce z roku 1970 se na téže místě znovu opakovala ještě v roce 1994 za aktivní účasti diváků, v souvislosti s definitivním odchodem divadla Husa na provázku z Domu umění. Viz Jiří Valoch, *Komplementarity Dalibora Chatrného*. In: Ilona Vichová (ed.), cit. v pozn. č. 4, s. 320.
7. Při této příležitosti je třeba zdůraznit, že mnohé již v tomto směru bylo vykonáno, a to především zásluhou Jiřího Valocha, který tvorbu Dalibora Chatrného sledoval a publikoval formou četných výstav a v řadě dalších textů už od šedesátých let. Dosud nejkomplexnějším kompendiem umělcova života a díla je knižní monografie Ilona Vichová (ed.): *Dalibor Chatrný*, cit. v pozn. č. 4 (texty Rudolf Fila, Radek Horáček, Ludvík Kundera, Karel Srp, Jiří Valoch, Ilona Vichová (ed.), Jiří Zemánek, Jaroslav Zemina).

Daliborky

Z výstavy

Inez Tuschnerové

Daliborovi Chatrnému

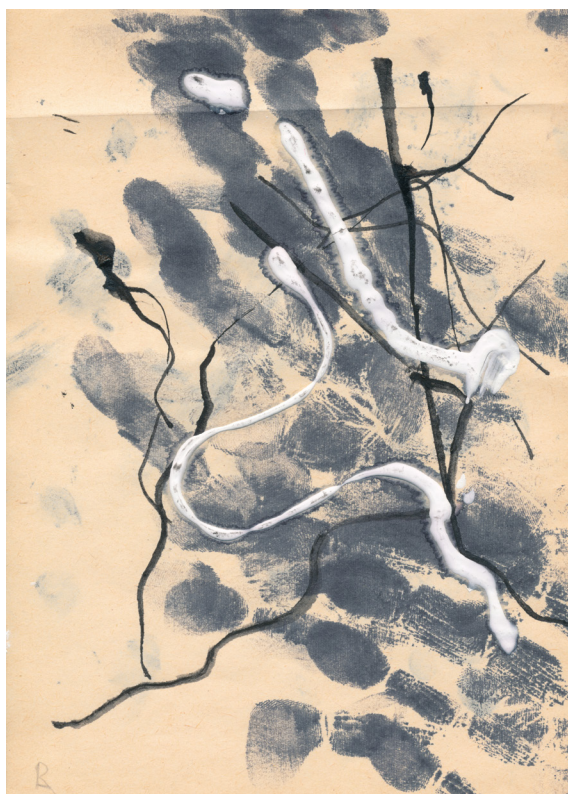
Jiří Valoch



Inez Tuschnerová, Z cyklu Daliborky, akryl, tuš, papír, 20,8 × 14,8 cm, 2012.
Foto: Ondřej Krchňák

Oba tito umělci nejsou jistě neznámi. Ovšem někdy vznikne situace, že i od již dobře zapsaných tvůrců objevíme něco překvapivého, nového, inovativního. Tak vnímám také toto setkání dvou autorských přístupů, tvořících podstatnou část výstavy v BRNO GALLERY CZ, připravené Ilonou Vichovou.

Samozřejmě se oba umělci dávno znali a také metoda interpretace jim dávno nebyla cizí. Lišila se ovšem způsobem artikulace: pro Dalibora Chatrného s jeho konceptuálním zvažováním různých fenoménů byla interpretace přirozenou cestou, pokud mě paměť neklame, již v sedmdesátých a osmdesátých letech interpretoval



Inez Tuschnerová, Z cyklu Daliborky, akryl, tuš, papír, 20,8 × 14,8 cm, 2012.
Foto: Ondřej Krchňák

nejrůznějšími zásahy především nalezené, cizí fotografie, později se z toho vyvinula jakási spolupráce s Jindřichem Štreitem. Také opiso-
vání cizích textů mělo jistě podobnou podobu jejich nového vizuálního i sémantického přehodnocení. Inez Tuschnerová naopak vždy expresivní – nebo dřív skripturální, i když došla k redukci svého autonomního psaní až k bílé monochromii již během sedmdesátých let, ale zároveň ji toto skripturální gesto uchránilo i v těch nejhorších dobách od „zadání si s režimem“. Již jsem někdy říkal, že vynález brněnské Vlněny art protis měl být vynalezen pouze pro ni, protože volné kladení česanců vlny ji

dovolilo uplatnit svá gesta – a proto těmito „netkanými tapisériemi“ zůstávala v kategorii „užitého umění“, kde i v těch politicky nejhorších dobách byla situace liberálnější. Zároveň ovšem pro domo sua vznikaly série obrazů, kreseb i prostorových asambláží, v nichž uplatňovala stejné skripturální gesto...

Také Inez Tuschnerová si časem uvědomila, že interakcí s díly někoho jiného a jejími skripturálními gesty vzniknou nové kvality. Ovšem většinou to byly reprodukce cizích obrazů. V minulých letech již vystavovala třeba své „šagaliády“... Většina umělců pracovala s vytištěnými reprodukcemi, zásah do cizího originálu měl, když se poprvé objevil u Roberta Rauschenberga, ještě vysloveně manifestační povahu. Velice specifickou podobu mají zásahy jednoho z průkopníků tělového umění i umění interpretace, další velké osobnosti, rakouského Arnulfa Rainera. Ten „sáhl“ většinou do fotografií vlastních tělových

šedou akrylovou barvou, možná i nějaká prstová abeceda... Nikdo již nemůže vědět, jak by na zásahy Inez Tuschnerové, tvořené kombinací černé tuše a bílé akrylové barvy, reagoval Dalibor Chatrný. Ale souhra je tak osobitá, „Zwischenspiel“ mezi oběma způsoby artikulace je skutečně jedinečný, možná i díky komornímu formátu. Ale výsledkem je nová, autentická komunikace mezi oběma tvůrci i mezi oběma způsoby komunikace. Tělové stopy Dalibora Chatrného se staly jedinečným protihráčem expresivních, dynamických záznamů umělkyně, která má své métier dříve ve skripturální expresi. Tento celek, umělkyní hravě pojmenovaný *Daliborky*, dovolil uplatnit optimální kvality v konceptuální vazbě obou přístupů a tak se stal novým, jedinečným dílem. Rovina stop ruky Dalibora Chatrného je kontrastována těmito novými, pro ni tak charakterickými *sui generis* gestickými záznamy Inez Tuschnerové. Dávne kamarádství, vyplývající již



Inez Tuschnerová, Z cyklu *Daliborky*, akryl, tuš, papír, 20,8 × 14,8 cm, 2012.
Foto: Ondřej Krchňák



Inez Tuschnerová, Z cyklu *Daliborky*, akryl, tuš, papír, 20,8 × 14,8 cm, 2012.
Foto: Ondřej Krchňák

grimas a pozitúr, zatímco jeho bratislavský protipól, stejně závažný Rudolf Fila, pracoval většinou s kopiemi nebo s „díly“ hodnoty evidentně pokleslé.

Daliborky jsou ovšem něco zcela odlišného než expresivní komentáře reprodukcí významných děl – na výstavě je z nich zastoupena pouze interpretace reprodukce grafiky *Popsaná hlava* Adrieny Šimotové – ale to jsou pořád ještě reprodukce. Když vznikly *Daliborky*, umělkyně se mne tázala, zda si vůbec může dovést je vystavit. Základem jsou nevelké formáty papíru, asi A5, a na nich stopy různých konstelací prstů nebo částí dlaně Dalibora Chatrného, vytvořené

z jejich společného usilování o moderní umění v Brně v letech šedesátých, tak dostalo novou podobu, podle mne autentickou a perfektně komunikující s divákem.

Výstava: Inez Tuschnerová Daliborovi Chatrnému,
BRNO GALLERY CZ, 20. 9.–25. 10. 2012.

Kurátorka výstavy: Ilona Vichová.

Katalog: Inez Tuschnerová Daliborovi Chatrnému.
Text Ilona Vichová. Brno Gallery CZ 2012.

6 stran, 10 barevných reprodukcí.

Gabriela Elbelová

Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum v Olomouci v letošním roce vykročilo z obvyklého tematického rámce krátkodobých výstav soustředěných převážně na křesťanskou tematiku a prezentování starého umění a uspořádalo výstavu japonského umění s názvem *Stín kvetoucí sakury*. Poprvé se tak návštěvníkům představila japonská díla ze dvou olomouckých sbírek konstituovaných v první polovině 20. století. Základ výstavního projektu tvořila sbírka barevných japonských dřevorezů převážně z pozůstalosti malíře Karla Svolinského (1896 Sv. Kopeček – 1986 Praha) patřící Muzeu umění Olomouc. Jádrem Svolinského sbírky, které časově spočívá v tiskařské produkci 19. století a počátku 20. století, zahrnuje většinu nejdůležitějších námětů japonských dřevorezů prchavého světa *ukiyo-e*. Pro ucelený pohled na tuto výtvarnou oblast byl olomoucký výběr doplněn dalšími padesáti exponáty zapůjčenými ze sbírek Národní galerie v Praze. Výstava, podobně jako katalog k ní vydaný, byla rozčleněna do několika tematických okruhů odpovídajících námětům oblíbeným na japonských dřevorezech *ukiyo-e*: krasavice *bidžin-e* a válečníci *muša-e*, portréty herců *jakuša-e* a *okubi-e*, ptáci a květiny *kačo-e*, krajiny *fúkei-ga*.

Technika dřevorezu, která byla převzata z Číny, má v Japonsku více než tisíciletou tradici. Samotný vývoj této techniky se však ubíral na japonských ostrovech vlastní cestou. Ta nabrala svěží vítr zvláště v éře prosperity Genroku (1688–1704), kdy se plně etablovala bohatá městská kultura nazvaná kulturou prchavého světa – *ukiyo*. Centry jejího rozkvětu a zájmu o ni byla zábavní centra s divadly *bunraku* a *kabuki* a městské čtvrti s nevěstinci. S rozvojem této kultury pomíjivého světa šla ruka v ruce masová produkce knih (především ilustrované populární literatury) a grafik. První volné listy s postavami kurtizán, válečníků a herců začaly vznikat od samého počátku 18. století. Nejprve byly jen černobílé, ale záhy, již kolem roku 1700, se začaly ručně kolorovat rumělkou a dalšími pigmenty – okrovými, růžovými a zelenými. Před



Utagawa Kunisada, *Dvorní básnička Suō no Naishi*, 1842, barevný dřevorez, papír, MUO. Foto: Lumír Čuřík, MUO

polovinou 18. století se tisklo až ze tří barevných štočků a kolem roku 1765 se rozšířily tzv. brokátové tisky *nišiki-e*, které používaly komplexní barevnou škálu a vznikaly soutiskem z většího množství štočků. Postupem doby se kvalita tisků stále zdokonalovala a připojily se další výtvarné efekty – slepotisk, lavírování, metalické pigmenty, leštění či nástrik mosaznými nebo niklovými vločkami. Velký vliv na estetickou hodnotu tisku nezávislou na kvalitě kresebné předlohy má zcela určitě samotný štoček, který byl zhotoven z tvrdého sakurového dřeva řezaného po letech. Vedle toho pregnantní výsledek tisku zásadně ovlivnil také kvalitní japonský papír, který pro usnadnění všech jednotlivých řemeslných kroků tisku býval vyráběn v tradičních standardizovaných formátech. Omezení velikosti mělo pozitivní význam nejen pro umělce, kteří si zvykli na dané proporce a zacházeli s nimi zcela bez zaváhání, ale také pro nakladatele, distributory i samotné kupce a sběratele. V neposlední řadě se na výsledné dokonalé podobě dřevorezů výrazně podíli také rostlinné pigmenty, kterými se tisklo. Tyto barvy tak ideálně proluly do papíru, až vytvářejí dojem, že se staly jeho součástí. Obecně je nutné říct, že dokonalost japonských dřevorezů nesouvisí jen se samotnou technikou a její precizností, ale je výsledkem dokonalé souhry několika specializovaných kroků a jejich tradičním ukotvením v rámci řemeslnických cechů a zkušeností přecházejících z generace na generaci. K tomuto poznání došli také západní umělci, kteří do Japonska v 19. a 20. století vycestovali, aby tuto techniku ovládli, avšak brzy pochopili, že v evropských podmínkách ji není možné uplatnit.



Rolník s rýčem suki, tykví na vodu, hadem a žábou, okimono, 19. století, slonovina, Arcibiskupství olomoucké. Foto: Markéta Ondrušková, MUO

Obdobím největší produkce tisků bylo 19. století, v jeho závěru a v první polovině 20. století začal být japonský trh ovlivňován západními požadavky a vkusem a vznikla tzv. nová grafika *šin-hanga*, která si zachovala vysokou řemeslnou úroveň, ale po estetické stránce měla prvoplánový charakter suvenýru.

Vedle dřevorezů výstava nabídla výběr z orientální části kolekce slonoviny ze sbírek Arcibiskupství olomouckého, kterou pořídil arcibiskup Leopold Prečan (1866–1947) ve 30. letech 20. století. Představena byla část souboru miniaturních řezb ve slonovině zvaných *necuke*, které byly součástí původního japonského mužského oděvu. Sloužily k zavěšení a upevnění pouzder a váčků s osobními potřebami za pás (*obi*), jímž bylo přepásáno kimono. V období Edo (1600–1868) nabývala na významu společenská vrstva kupců a bohatých obchodníků, pro které se postupně oděv a k němu patřící náležitosti staly výrazem osobní reprezentace. Tak se také původní jednoduché formy těchto miniaturních řezb, vycházejících nejprve z přírodních tvarů, vyvinuly v sofistikovaný řezbářský obor provozovaný specializovanými řezbáři, kteří zpracovávali témata ve velmi malém měřítku, bez svobodného prostorového rozvinutí, ale zpravidla s velkou precizností, výstižností a vnitřní dynamikou. Vedle požadovaných estetických kvalit *necuke* samozřejmě musely splňovat zároveň požadavek funkčnosti a praktičnosti při každodenním použití na oděvu. Oblíbené byly figurální náměty z mytologie, náboženství, legend i běžného života a přírodní motivy související se vztahem Japonců k přírodě (zvířata, hmyz, květiny, plody a rostliny). Velmi široké je spektrum

používaných materiálů – např. slonovina, kost, parůžek, korál, dřevo, kov, porcelán a jiné. První velké západní sbírky těchto miniaturních řezb vznikaly na Západě v 80.–90. letech 19. století. Sběratelský zájem o *necuke* vyvolal v Japonsku v závěru 19. století zajímavou odezvu. Spousta umělců a řemeslníků se začala specializovat na zhotovování řezb určených z větší části pro evropský a americký trh. Vedle *necuke* se vyvinul další typ řezby nazývaný *okimono*. Ten plnil už opravdu pouze dekorativní funkci, jak to vyplývá také z významu slova v japonštině (*oku* – položit, *mono* – věc). Převážná část arcibiskupské kolekce je tvořena řezbami *necuke* a *okimono* z 19. století a počátku 20. století s převládající figurální tematikou zahrnující různé motivy od mytologie, legend a náboženství až po témata z každodenního života. Pro větší pestrost témat a materiálů byly pro výstavu zapůjčeny také *necuke* ze sbírek Národního muzea – Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur.

Oba dva vystavené výtvarné druhy vypovídají nejen o samotné kvalitě japonského umění, ale také nastiňují zajímavá sběratelská dobrodružství, která nebyla v období závěru 19. a první polovině dvacátého století ojedinělá. Vášeň pro japonské umění na Západě zahořela záhy po polovině 19. století, kdy se prolomila staletí trvající politická izolace Japonska. Ta s sebou přinesla živé obchodní kontakty s Evropou a Amerikou a velký zájem o japonský život a kulturu. Brzy se objevili sběratelé specializující se na japonské umění a také obchodníci, kteří jej nabízeli. Ve velkém se do Evropy a Ameriky dovážel právě levný dřevorez, dostupný všem třídám, který okouzloval neobyčejnými exotickými motivy, vysokou kvalitou tisku, vynikající kresbou, jasnou barevností a odvážnými asymetrickými kompozicemi. V našich zemích vznikaly převážně menší soukromé kolekce orientálního umění, které však v celkovém množství dávají úctyhodné číslo, řadící Českou republiku na páté místo v Evropě.

V roce 2013 bude výstava reprízována Arcidiecézním muzeem v Kroměříži ve výstavních prostorách kroměřížského zámku.

Výstava: *Stín kvetoucí sakury. Výběr japonského umění z českých sbírek.* Pořadatel: Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum v Olomouci ve spolupráci s Národní galerií v Praze. Arcidiecézní muzeum v Olomouci / Galerie, 22. 3. – 2. 9. 2012. Koncepce výstavy: Gabriela Elbelová, Helena Honcoopová. Kurátorka výstavy: Gabriela Elbelová. Zapůjčitelé: Arcibiskupství olomoucké, Národní galerie v Praze, Národní muzeum – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur.

Katalog: *Stín kvetoucí sakury. Výběr japonského umění z českých sbírek.* Texty Pavel Zatloukal, Markéta Hánová, Helena Honcoopová, Gabriela Elbelová. Muzeum umění Olomouc 2012. 108 stran, 141 barevných vyobrazení.

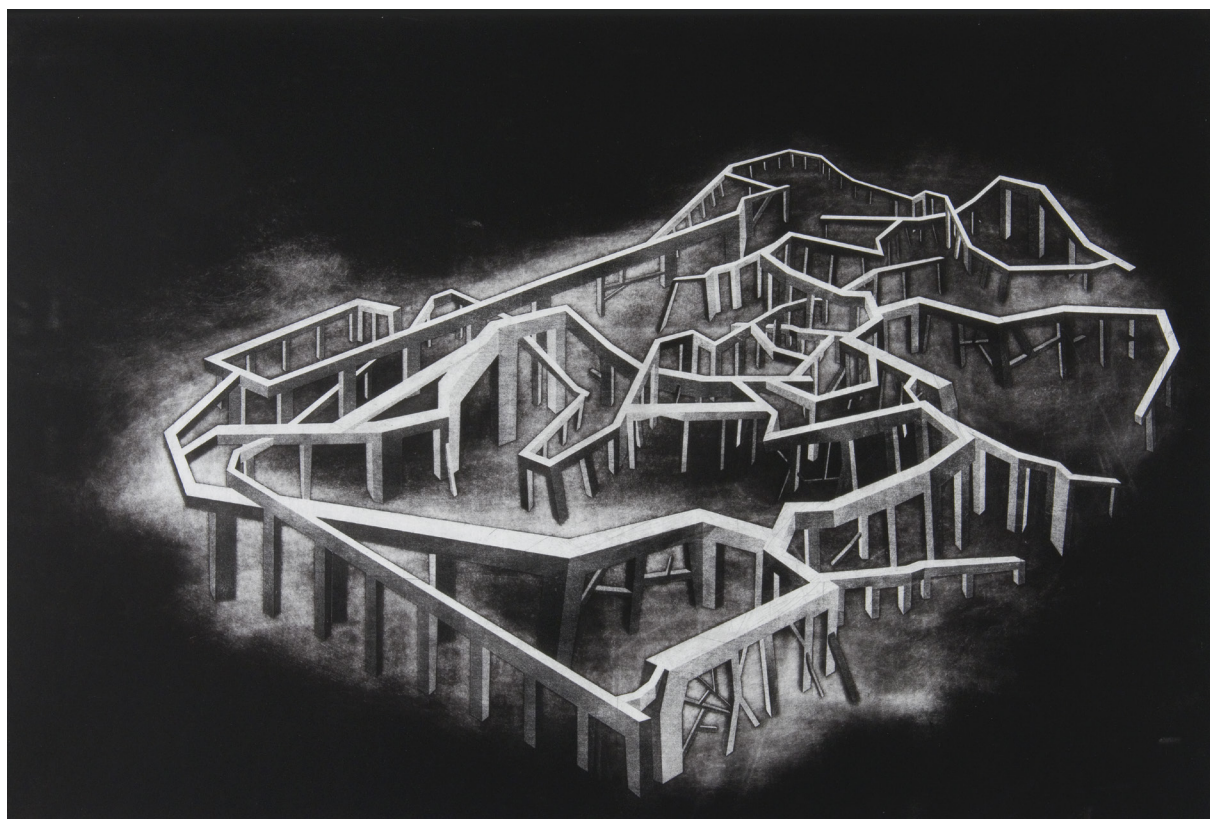


Spříznění volbou aneb OL - 03 - 12

Olga Badalíková

roku,^{1/} vyzněla v tomto smyslu velmi povzbudivě. Dlouhodobý záměr muzea – vytvořit prostor pro prezentaci osobností spjatých s olomouckým výtvarným životem druhé poloviny 20. století, tak směřuje k novému, ucelenějšímu pohledu na specifika tohoto kulturního prostředí.^{2/} Uvedený název *OL - 03 - 12* pak odkazuje k výstavě uspořádané v roce 1989 na prostějovském zámku jako *OL - 13 - 89 Třináct olomouckých autorů v roce 1989*,^{3/} a symbolicky tak navazuje na tehdy zásadní kurátorský projekt.

Koncepcí olomoucké výstavy byl pověřen Ivo Binder, který zvolil tři souběžné, vzájemně nezávislé retrospektivy, přičemž nacházení případných vazeb či souvislostí ponechal na poučeném divákovi. Objevování spletitých a vzájemně blízkých osobních i tvůrčích peripetií umožňují texty tří samostatných katalogů, v nichž vedle textů řady renomovaných teoretiků glosují své osobní prožitky samotní autoři. Jsou v mnohém shodné.



Ondřej Michálek, *Velký akvadukt II*, 2012, akvatinta, papír, 496 × 755 (697 × 982) mm. Foto: Lumír Čuřík.

Společná retrospektiva tří výrazných tvůrčích osobností, a to Ondřeje Michálka, Oldřicha Šembery a Jiřího Žlebka, poskytla před časem příležitost k úvahám, zda je reálné být odbornou veřejností vnímán jako součást zásadního proudu českého výtvarného dění, a přesto tvořit v poměrném ústraní, a to sice univerzitního, ale přece jen provinčního města. Obecně je považováno za zřejmé, že bez ukotvení v pražském prostředí jsou představitelé současné umělecké scény připomínáni jen zcela ojediněle. Je tedy skutečně volba místa určujícím faktorem pro formování a také uplatnění tvůrčího potenciálu? Výstava, kterou představilo ve svých prostorách Muzeum umění v Olomouci od června do září letošního

Sledujeme jejich školní léta prožitá v Olomouci, vlivy rodinného prostředí, studia na Filosofické fakultě Univerzity Palackého, provázené zlomovými politickými událostmi. Souzní i respekt k osobnostem, které přesáhly parametry prokádaného univerzitního prostředí. Zejména působení Václava Zykunda, Miroslava Štolfy, Eduarda Ovčáčka, Františka Dvořáka, Zdeňka Kudělky i Aleny Nádvníkové podnítilo u všech tří mladých absolventů katedry výtvarné teorie a výchovy tříbení uměleckého názoru. Následuje řešení existenčních potíží, nelehké fungování v rámci zvolené profese, úspěchy i propady, menší i větší osobní protesty i ústupky, velmi omezené možnosti prezentace a také rozhodnutí

zvolit jako své tvůrčí a rodinné zázemí Olomouc. Po značné deprivaci z tíživé společenské situace přichází spolu s politickými změnami založení Galerie Caesar a pak již postupně vyústění dosavadní profesní dráhy. Potud společná cesta. V rovině pojmání proměnlivého životního prostoru a vnímání světa jako takového, a tedy i v uměleckém projevu, je jistě směřování jednotlivých umělců zcela individuální.

Ondřej Michálek se jako konzistentní osobnost věnuje grafické tvorbě kontinuálně, s velmi promyšleným výtvarným názorem, přičemž zdánlivě odlišná období tvorby se vzájemně překrývají. Jako výchozí výrazový projev zvolil linoryt, který povýšil na brilantní techniku umožňující všemožné finesy a uspokojující tak jeho objevitelského ducha. Cestou přetisků mnoha barevných vrstev dospěl až k hranicím haptického vjemu a vyzářování. V raných grafikách jsou čitelné dozvuky nové figurace, ale je tu již také patrná schopnost postihnout podivné světy a nedefinovatelné vyprázdňené prostory s figurálními elementy. Samotný autor vnímá své grafiky jako sdělování příběhů, v raných dílech mnohdy skrze ironizující průsečíky reklamních efektů a politické agitace [cyklus *Ted' vzlétnout je chvíle*, 1972/].

Potřeba distancovat se od reality, nepohybovat se mezi odkazy, ale vytvořit autentický vjem se stala výchozí pro následující cyklus příznačný světelnou energií [*Osvětlování* a *Světelné objekty* 1984–90/]. Záře obklopující chomáče spletaných struktur nebo prostupující skrze nedefinovatelné konstrukce nabízí přitažlivý prostor pro fantazii. Také toto ojedinělé, ale též komerčně spolehlivé tvůrčí období kreativní Ondřej Michálek opouští a tvoří cyklus *Nalezenců*, tedy bytostí ukrytých ve strukturách dřeva, přírodních útvarech nebo spotřebních předmětech. Souběžně, od konce devadesátých let, vznikají zátiší z misek a pohárů, izolované i propojené objekty vystupující z plošného pozadí. Patrně nejvíce je Ondřej Michálek zaujat objektem v prostoru, který po roce 2000 nabývá podobu věží [*Odpočívadla* 2002/], pevností či hnízd i urbanistických celků [*Velký akvadukt II*, 2012/], často nahlížených z perspektivy, a naplňuje je spíš loutkami než figurami. Jako výrazný solitér předkládá vlastní sugestivní vize a příběhy v jinotajích, jejichž tušení je značně provokativní. Nejen v českém grafickém prostředí se stal Ondřej Michálek pojmem. Potěšitelné je, že přestože patří mezi tak zvané „zakontextované“ umělce, od jeho svěbytné imaginace lze stále očekávat mnohá překvapení.

Oldřich Šembera právem patří k nepřehlédnutelným osobnostem novodobé české krajinomalby, rozvíjené v návaznosti na specifika meziválečné generace, a to od šedesátých let dvacátého století. Zaujat tématem krajiny, jejím tajemnem i poetikou, umělec důsledně uplatňuje všudypřítomný racionální aspekt. K rozličným formám ztvárnění krajinných i rostlinných motivů [Jiří John, Zdeněk Mühlbauer, Ivan Ouhel/ nebo *Nové přírody* s civilizačními atributy /Miroslava Štolfa/ tak Oldřich Šembera přiřadil obraz krajiny

založený na konfrontaci distance a osobního prožitku⁴. Podmanivá ambivalence tvořená vskutku mistrovsky zachycenou harmonií přírody v kontrastu s rastry, výsečemi, body a úhlopříčkami se odvíjí v desítkách nových a stále překvapivých variant [Skleníky 1979–1981, *Odjezd z krajiny* 1981/]. Postupně nabývá na významu světlo [Paprsek 1985, *Protisvětlo* 7 1987/]. V textu katalogu zmiňuje „Vzrušovala mne od začátku asymetrie, vychylování světla v neosobním záznamu přírodního děje. Uvědomoval jsem si nutnost významových přesahů a jisté kompoziční volnosti...“¹⁵ Je zřejmé, že výchozí znaky Šemberovy tvorby, např. výseče z celku, prostupování a právě cit pro světelnou kompozici i detail či prostorové posuny, souvisí s jeho trvalým zájmem o fotografii. Právě toto zprostředkované vidění umožňuje odstup a racionalizaci prvotního vjemu.

V průběhu devadesátých let Oldřich Šembera věnoval své úsilí z velké části řešení existenčních



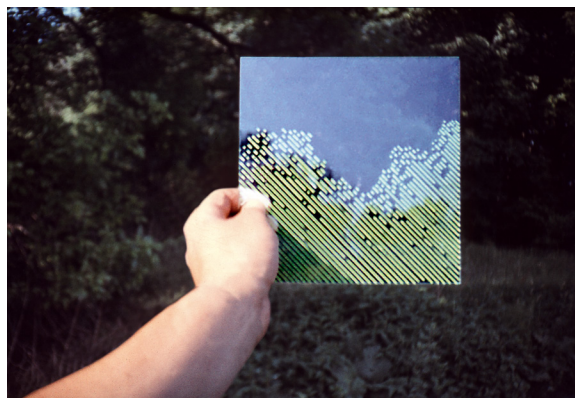
Jiří Zlebek, *Komise pro využití volného času*, 1986, dřevo, chromie, 87 × 83 × 46 cm.
Foto: Lumír Čuřík.

problémů. K radosti všech se počátkem nového tisíciletí vrátil k systematické tvorbě, tentokrát v součinnosti s počítačovými technikami. Ani tady nezklamal. Od krajiny jako tajuplné mocnosti pokročil zvětšením přírodního detailu až k abstraktním kompozicím a k velkoformátovým vitálním realizacím v architektuře [*Fotografiky* Brno 2008, *Skleněná svítící stěna* Olomouc 2010/]. Spletané struktury větví a listů nemají etickou naléhavost rané tvorby, mají však šemberovskou hravost a přemýšlivost [*Křák* 2006–2010/]. Znovu oživil své vzpomínky v řadě kaleidoskopických *Variací na Mlýnský potok I–4* [2008/], kde vizuální skutečnost rozložil do mnoha forem barevné harmonie. Také cyklem *Peri-Feri* [2011/] se vrátil k výchozím tématům svých ranných maleb, a to k prorůstání města a příměstské vegetace. Rozostřením a zároveň zvýrazněním kontur nejen postihl atmosférické proměny, ale zároveň nalezl svěbytný jazyk skrze nové médium.

Přes výraznější expresivitu má rovněž současná tvorba Oldřicha Šembery nepřehlédnutelné estetické parametry. Ačkoliv je zdánlivě

soustředěna na zobrazení emocionálně silného místa, děje se tak vždy v širším vztahu k obecné zkušenosti. Umělec předložil velkorysý a patrně neuzavřený mýtus o přírodě konfrontované s civilizačními atributy, jímž zároveň aktivizuje náš respekt k její síle a mohutnosti.

Jiří Žlebek, jak dokládá jeho vlastní text v katalogu¹⁶, je osobnost výrazně vnímající společenský pohyb. Toto vnitřní nastavení vyústilo ve formulaci uměleckého projevu jako angažovaného protestu proti čecháčkovství a lidské malosti vůbec. V tíživé politické situaci se tak vřadil mezi představitele tak zvané České grotesky, která našla v olomouckém prostředí velmi svébytnou odezvu /Václav Stratil, Otto Běbar, Ondřej Michálek, Jiří Hastík, Lubomír Dostál/. Coby bytostný figuralista neopustil toto téma ani po odeznění ohlasů Nové figurace. Lidská bytost pohybující se mezi absurdně, a přitom vlastnoručně nastavenými mantinely se mu se svým



Oldřich Šembera, Fotoakce, 1985, barevné diapozitivy, 24 × 36 mm.
Foto: Oldřich Šembera.

směšným usilováním stala nekonečným podnětem k hořké ironii. První plastiky vznikají na přelomu šedesátých a sedmdesátých let /Icarus 1967, Včelí královna 1969/ a převažuje sevřená, abstrahovaná forma. Od sedmdesátých let se přiklání ke zpodobení lidských karikatur, jako je *Přenosný hrdina* /1971/ nebo *Monarcha* /1975/. Za výchozí materiál zvolil umělec pregnantně opracované dřevo, povrchově upravené kombinací barevného laku a přírodní struktury. Samotné sochařské tvarosloví vychází z konfrontace lidské figury s čitelnými atributy jako jsou pult, sokl či rám. Gesta, škleby, vypjaté postoje postupem

času stále více postrádají smířlivý charakter. Oscilace mezi humornou a tragickou rovinou je však patrná i v osmdesátých letech, kdy se objevují *Zavazadla* a také stále ostřeji karikování mocní tohoto světa. Pavel Zatloukal připomněl, že „Jiří Žlebek navázal na linii morgensternovské poetizované absurdnosti, relativizujícího dadaismu a zejména existenciálně podbarvené grotesky, jejíž estetiku obohacuje o nové, konkrétní podněty.“¹⁷ S koncem osmdesátých let, spolu s politickými změnami, pozbyl na čas společensko-kritický akcent na aktuálnosti a Jiří Žlebek upřednostnil realizace pro architektonický prostor. V současnosti se mu jako smysluplná jeví práce na modelu olomoucké pevnosti z roku 1758. Je třeba doufat, že touha tvořit a také současná politická situace obrátí jeho zájem zpět k pravdivému obrazu nově rozvrstvené české společnosti.

Ondřej Michálek, Oldřich Šembera i Jiří Žlebek náleží k jádru generace olomoucké výtvarné kultury, jejíž specifika byla kvalifikovaně zhodnocena v textu katalogu k výstavě *Skleník*,¹⁹ uspořádané Muzeem umění v Olomouci v roce 2009. Společenská izolace, přátelské vazby, olomoucká nostalgie a kontakt s nepřehlédnutelnými osobnostmi uměleckého světa vytvořily specifické umělecké prostředí a vyhraněné tvůrčí jedince, jejichž systematická prezentace je dnes nepochybně více než ohlednutím do historie. Výstava uspořádaná Muzeem umění v Olomouci upozorňuje totiž na skutečnost, že v mediálně propojeném světě konečně ztrácí pojem region svůj pejorativní nádech. V době, kdy mnohé zásadní výstavy se odehrávají mimo pražské centrum, je větší výtvarné kritiky, aby postihla uměleckou kvalitu, ať je předkládána kdekoliv.

Poznámky:

1. Výstava pod názvem *OL - 03 - 12* proběhla v Muzeu umění v Olomouci ve dnech 14. 6. - 23. 9. 2012.
2. Připomeňme mimo jiné Ivana Theimera, Vladimíra Havlíka, Inge Koskovou.
3. Výstavu *OL - 13 - 89 Třináct olomouckých autorů v roce 1989*, která byla vnímána jako konfrontace dvou generací olomouckých výtvarníků, uspořádala Yvona Boháčová, Prostějov, Muzeum Prostějovska - zámek 1989.
4. Zákoutí olomoucké řeky Bystřičky, spjaté s dětskými prožitky, viz *Pisanka*, autorovy texty, in *OL - 03 - 12 Oldřich Šembera*, Olomouc 2012, s. 78-79.
5. ibidem s. 78.
6. Jiří Žlebek, Když velké začali střídat malí, in: *OL - 03 - 12, Jiří Žlebek*, Olomouc 2012, s. 15-16.
7. Jiří Žlebek, převzatá citace Pavla Zatloukala in: Ladislav Daněk, Pavel Zatloukal /ed./, *Skleník, kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969-1989*, Olomouc 2009, s. 271.
8. Dílo je určeno pro Muzeum olomoucké pevnosti, rozměry 7,5x6,5m, definitivní provedení - bronz.
9. Ladislav Daněk, Pavel Zatloukal /ed./, *Skleník, kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969-1989*, Olomouc 2009.

Nový, aktuální

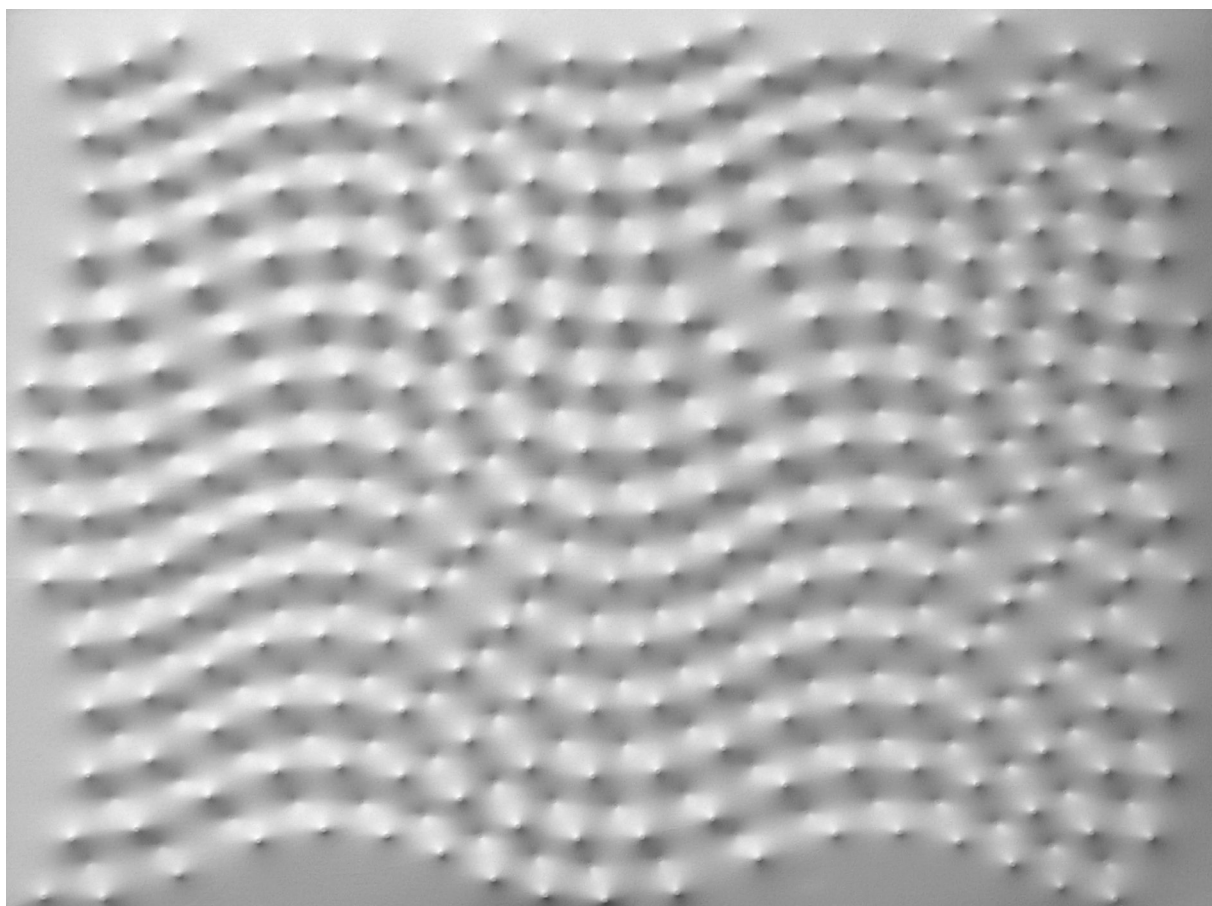
Kamil Mikel

Skryté a zjevené, tiché a hlučné
Galerie ARS, Brno
10. května – 1. června 2012



Pohled do instalace výstavy - Galerie ARS, Brno, 2012. Foto: Jiří Višek

Jiří Valoch



Kamil Mikel, Zvlněné rytmičné řazení č. 4, 2011, dřevo, plátno, akryl, 100 × 136 cm

V průběhu let byl Kamil Mikel spjat s Brnem těsněji i méně těsně, sám však vždy zdůrazňoval, že pro jeho aktuální výtvarnou tvorbu byla iniciační studia u Dalibora Chatrného v době Chatrného nedlouhé, ale podstatné pedagogické činnosti na pražské AVU. Po politických změnách u nás nejprve Milan Knížák vyměnil valnou většinu pedagogického sboru, pouze „grafika“ se stávala – díky jedinému zůstavšímu, lidsky solidnímu, ale přece jen v podstatě tradičnímu Ladislavu Čepelákovi, postupně stále více útočištěm názorově konzervativních umělců ... Tak jej

nakonec musel vystřídat Chatrný a zavedl skutečně soudobé, v podstatě konceptuální myšlení i tady ... Nikoliv příběh, ale autonomie skladby a schopnost její myšlenkové reflexe! Tady poprvé začal Mikel tematizovat symetrii lineárních sestav v podobě grafických listů.

Tak se Kamil Mikel postupně propracoval k užívání jazyka geometrie, jež se stalo jeho métier dodnes. Jedna z brněnských prestižních galerií je mu také věrna a vystavila jeho poslední série, až po ty poslední, tvořící důstojné entree – a pro většinu návštěvníků to je skutečně

překvapení! Po strukturách, tvořených řazením různě diferencovaných červených elementů, nejdříve s centrální organizací kolem kruhové osy, následovaly struktury repetitivních sestav – přitom samozřejmě Kamil Mikel nebyl žádný neosobně artikulujiící konstruktivist, naopak, rukopisné traktované, sice vždy jiné, ale stále bylo součástí jeho díla, jak dosvědčují některé komorní sestavy dalších barevných variant, také zde vystavených ... Ovšem to nové gros je skutečně pro návštěvníka překvapením – bílé reliéfní monochromy, poměrně vysoké a zezadu vypínané různými dřevěnými elementy. To je v díle Kamila Mikela skutečné novum, absolutní redukce barvy i rukopisu. Takové radikálně oproštěné realizace jsou samozřejmě v našem prostředí vždy vzácné a přínosné. Bílý monochrom je tvořen vypínáním pravidelných bodů, řazených do mnoha desítek elementů, formujícím různé struktury. Tady jistě najdeme odkaz k jednomu z protagonistů „nové

jako byly v dřívějším, „červeném údobí“ jeho tvorby pětiúhelníky a šestiúhelníky, to vše samozřejmě díky realizaci metodou reliéfů, zkonstruovanými pouze zezadu pod napjatá plátna. Ale nebyl by to Kamil Mikel, aby nevyzkoumal i barevný kontrapunkt, ozvlášťující celou plochu lapidárním barevným gestem. V československém kontextu, kde je situace taková, že k monochromii se umělci museli propracovávat díky emigraci – příkladně jeden ze zakladatelů Klubu konkrédistů Tomáš Rajlich, jenž získal uznání až v Holandsku, o generaci mladší Václav Krůček zase to své řešení našel až v Austrálii, monochromy tragicky zemřelého lounského Vítka Čapka z první poloviny osmdesátých let objevujeme teprve nyní, i když jsem se s ním, stejně jako manželé Sýkorovi, dobře znal ... Také bratislavský Robert Urbásek jí zůstává věrný ... Z mladších asi pouze Jaromír Novotný tematizuje minimální barevnou stopu ... Prostě monochromní



Pohled do instalace výstavy - Galerie ARS, Brno, 2012. Foto: Jiří Víšek

citlivosti“ šedesátých let, Enricu Castelanimu. Ovšem doba se změnila, postmoderní lekce, kterou prošel ve svých počátcích již i Kamil Mikel, nám dovoluje zcela svobodně si vybírat kontext, jenž je nám blízký, navíc v našem prostředí i dnes, po této lekci, je užívání jazyka geometrie stále stejně vzácné. Vidíme, že umělec již prozkoumal celou škálu struktur, počínaje monumentálními, skoro dvoumetrovými s pravidelnými artikulacemi velkým množstvím bodů, až po centrální, kruhové s dalšími, jemu vlastními elementy. Překvapením pro někoho může být, že se mu podařilo také v ploše velkých čtverců „zvětšit“, tematizovat různé „hvězdičky“ – takové,

malba, respektive v případě Kamila Mikela i opuštění malby a její nahrazení formováním bílého plátna, to je nová estetika, která je u nás stále velice vzácná ... Je příliš neliterární, příliš reduktivní, příliš spjatá s ryze vizuálním, estetickým vnímáním obrazu jako nové, autonomní formy komunikace ... Proto vítáme bílé obrazy s jejich čistou estetikou a čistotou percepce jako originální příspěvek soudobému československému umění podobně jako již zmiňované autory. Je to maximální redukce a zároveň perfektně komunikující jako ryzí, autonomní vizuální poselství – a na další usilování Kamila Mikela se budeme těšit !

Rád bych se hodně věnoval realizacím pro veřejný prostor

Rozhovor se Stefanem Milkovem

Václav Mílek

se pojetí ateliéru umělce často posouvá z podoby prosluněných sálů do pracoven v koutech obývacích pokojů nebo naopak do průmyslových hal. Jak je tomu u vás? V jakém prostředí vznikají vaše díla? Měl jsem za ta léta několik ateliérů a dlužno říci, že některé hodně bizarní. Víte, ono se dříve jednalo v podstatě o jakýkoliv tzv. nebytový prostor, který jste dokázal sehnat od města do pronájmu. Takže měl jsem například první ateliér, sice na Malé Straně v Praze, ale byla to místnost v prázdném domě vyjma hospody v přízemí. Říkal jsem tomu „orlí hnízdo“, bylo to nahoře pod střechou a byl tam tak nízký strop, že když jsem si sundával svetr /jeden ze tří, neboť tam nebylo topení/, praštil jsem se vždy rukama o strop. Jo, a záchod tam taky nebyl, takže jsem běhal dolů do hospody, což mívalo neblahé následky. Pak jsem zase měl místnost, bylo to na Letné, která měla dva a půl metru čtverečních, ale šest metrů do stropu.

29
prostor z lín 4 / 2012

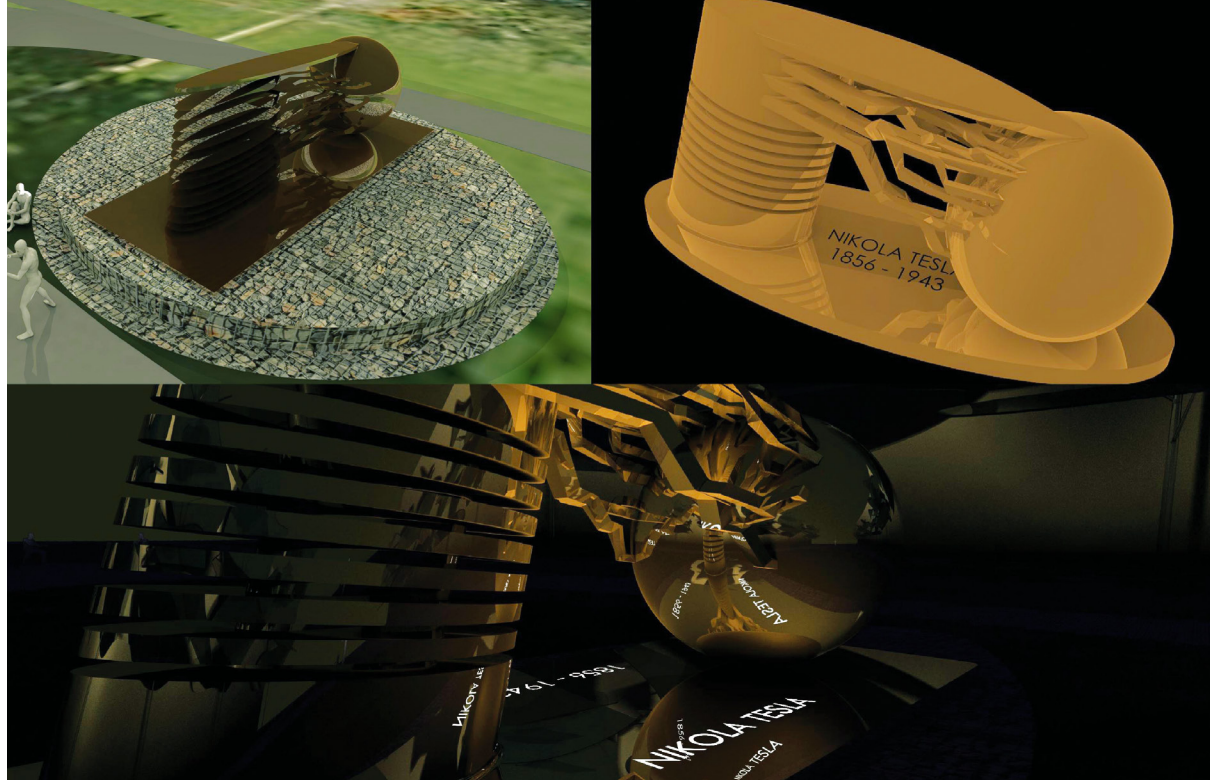


Stefan Milkov ve slévárně bronzu

Stefan Milkov (1955) vystudoval pražskou Vysokou školu uměleckoprůmyslovou a byl zakládajícím členem proslulé umělecké skupiny Tvrdohlaví. Vedle sochařství se vyjadřuje také malbou a grafikou. Je známý i jako designér a hudebník. V jeho díle, které se vyznačuje osobitou tvarovou stylizací, jsou vedle postmodernismu patrné i vlivy klasického moderního sochařství. Vážnost mytických a duchovních námětových zdrojů střídá humorem a ironií. Žije a pracuje v Praze.

Náš seriál rozhovorů s umělci vlastně vznikl z touhy nekomentovat pouze výstavy, ale nahlédnout do „ateliérů“. Tedy jednak poznat na čem kdo aktuálně pracuje, ale také kde vlastně pracuje. Jak

Tomu jsem zase říkal komín. Byly tam dveře šedesátky, tak jsem musel dělat rozkládací sochy, abych je dostal taky někdy ven. Po čase se mi povedlo získat skutečně sochařský ateliér, který k tomuto účelu sloužil už sto let, ten jsem si zrekonstruoval a dlouhá léta tam pracoval. Dnes mám ateliér, který mi patří, spojený s bydlením, což jsem si vždycky přál. Pracovní prostor není příliš veliký, ale dělám tady jen komorní věci a přípravu na sochy monumentálnější. Ty pak realizuji na venkově u Prahy, kde mám k dispozici velkou stodolu či prostor před ní, když to dotyčné dílo vyžaduje, taky se uchyluji do vámi zmiňovaných pronajatých bývalých průmyslových hal.



Vizualizace připravovaného pomníku Nikoly Tesly

Takže jestli tomu dobře rozumím, trávíte asi většinu pracovního času v tom „domácím“ ateliéru. Na čem pracujete teď?

Ano, většinou jsem zde doma. Po několika soutěžních návrzích, např. na památník holocaustu či na jezdeckou sochu, kteréžto navrhování považuji dnes již víceméně za jakási akademická cvičení, v současné době vyjíždím za Prahu pracovat na dvou větších plastikách ve dřevě, ke kterému se čas od času velmi rád vracím a velmi si to užívám, i když už začíná být trochu zima. Zároveň probíhá realizace mého návrhu pomníku Nikoly Tesly pro Prahu, což je již dvouletá neuvěřitelná anabáze, kdy si připadám spíše jako produkční či manažer než jako umělec. Situace je totiž taková, že jsem pomník navrhl velkoryse a podle mých představ, jak by měl pomník takového významné osobnosti v dnešní době vypadat, ale rozpočet stanovený městem není na realizaci dostatečný. Takže vnikla kuriózní situace, kdy pracuji pro stát, ale musím si shánět sponzory. A to vše za podmínek, že, pokud se mi vůbec podaří sehnat dostatečné prostředky na realizaci, můj honorář bude nula.

Vy jste umělec, který se relativně hodně věnuje realizacím do veřejného prostoru. I kdyby se obsahem a tvaroslovím nijak nerozházely s vaší komorní tvorbou, je zřejmé, že je zde podstatný rozdíl, který se možná nevyčerpává jen funkcí, kterou veřejná plastika plní. Dokázal byste říct, co je podle vás na soše na veřejném místě nejvýznamnější? Na co se při koncipování návrhu nejvíc zaměřujete?

Několik realizací za sebou sice mám, ale zase tolik jich nebylo. Víte, já bych si dovolil vás trochu opravit, velice rád bych se hodně věnoval realizacím pro veřejný prostor, ale to předpokládá zájem společnosti a společenskou zakázku. Jenže v této zemi je společenská objednávka na sochu ve veřejném prostranství a vůbec zájem o výtvarné umění ve veřejném prostoru velmi vzácný. Probíhají čas od času soutěže, ale to je kapitola

sama pro sebe, vyhláší je, stanovují podmínky a finanční limity úředníci, kteří nemají o umění ani páru. Často se ptám, proč to vůbec dělají, asi aby si udělali čárku. Dalo by se říct, je finanční krize, a v tom případě jde nejdříve stranou umění. Ale je to spíše o nezájmu a ignorantství směrem k umění a kultuře vůbec. Takže abych lakonicky uvedl příklad, jak by to mělo být podle mě správně: asi tak jak to dělal Henry Moor, většinou vytvořil zcela volnou monumentální plastiku, a ta pak byla umístěna v exteriéru města či ve volné přírodě a panečku, jak skvěle to funguje! Především na diváka myslím, povznášejícím způsobem, svou velkorysostí, svobodou projevu a přitom neuvěřitelnou citlivostí. To bylo ovšem v době, kdy mělo výtvarné umění i ve světě zcela jinou pozici a poslání, než jakou se tváří, že má dnes. Nejsem pesimista, svou práci miluju a nic mě od ní neoddělí, jen si myslím, že doba monumentálních soch na veřejných prostranstvích je pryč. Dnes je nahrazují artefakty, pokud vůbec nějaké, které mají spíše charakter reklamních poutačů a je v nich ducha jako medu v lejně.

Když jste mluvil o těch Moorových sochách, lze to považovat za vyjádření vašeho postoje k tomu, jaká by socha měla být, jak by měla na diváka působit? Přesně tak. Čistě monumentální sochařství, nezatežované žádnými předem danými tématy, nežli tím tématem, které zvolil sám autor. Takže jestli je někde místo, kde by kdokoliv rád umístil velkou sochu, měl by ponechat na mně, s jakým tématem, nápadem přijdu a jak se s tímto úkolem vyrovnám. Mám na to vzdělání, akademický titul a třicet pět let to dělám, takže jsem profesionál, jako každý jiný ve svém oboru. Ale to je samozřejmě ideální situace, která předpokládá kultivovanost, erudici a odvahu u zadavatele a investora. Pokud se jedná o diváka, je to složité, neboť každá velká socha na veřejném prostranství bude vždy v začátku kontroverzní, čili bude přijímána kladně i záporně. Jak s oblibou

říkám: „Není na světě sochař ten, který by se zalíbil lidem všem.“ Tradice soch na veřejném prostranství byla zde násilně nahrazena na spousty let tvorbou pomníků komunistickým ikonám jako Lenin, Stalin, Gottwald apod., takže se nemůžeme divit, že národ je k tomuto počínání velmi skeptický a že má spíše tendenci říkat „co je tohle zase za blbost, proč jste za ty peníze radši nespravili chodník!“

Přejděme zase k samotnému procesu umělecké tvorby. V některých dílech pracujete se sklem. Sklo je často vnímáno hlavně jako materiál designu. Samo osobě působí silně esteticky, je vizuálně přitažlivé. Berete tuto vlastnost jako jednoznačné pozitivum, nebo se ji snažíte v díle nějak korigovat?

Sklo mě fascinuje. Je to nekompromisní nádherný materiál a nedovoluje žádné chyby. Pracuji s ním především jako sochař, tedy jeho optické vlastnosti vidím až druhoplánově. Vytvořím návrh

zajistit v expozici, aby se co nejvíce snížilo riziko zničení plastiky, ale stojí to za to.

Ale přece, i když říkáte, že optické vlastnosti materiálu jsou druhoplánové, vaše sochy působí vytříbeně. Tvary se vyznačují kultivovaným výrazem a povrchy jemným zpracováním. Co pro vás znamená pojem krásna ve vztahu k sochařství?

Optickými vlastnostmi myslím zejména transparentnost skla, průhlednost. Na návrhu pracuji bez ohledu na to, zdali pak bude socha provedena ze skla, proto ji zpracovávám tak, aby měla tvarosloví, které nebere v úvahu v prvé řadě vlastnosti skla, ale, jak jsem již říkal, jakéhokoliv jiného sochařského materiálu. V tom je myslím rozdíl mezi mnou a typickým sklářem, který naopak vlastnosti skla předem projektuje do návrhu, ba dokonce na nich staví. Ale představte si kostku s uříznutým rohem, která ve skle zlomí světlo, vytvoří řadu optických efektů, např. v kovu. Byla



Pohled do někdejšího ateliéru v Truhlářské ulici v Praze (1984–1996)

plastiky, která může být z jakéhokoliv materiálu, ale rozhodnu se někdy intuitivně pro sklo. Často používám skla netransparentní, např. uhlově černé. Práce se sklem je velmi náročná a drahá, protože pracuji především metodou tavené plastiky, a co je na ní pro mne mimo jiné přitažlivé, je to ohromné dobrodružství, kdy se plastika utaví, ale vy nevíte, jak to dopadlo, neboť je v peci v uzavřené formě a vy musíte třeba měsíc i déle čekat, než se plastika dle zadané křivky vychladí a pak teprve můžete pec a formu otevřít. Dopadne-li všechno dobře, čekají vás dlouhodobé starosti při výstavách apod., jak zabalit, transportovat,

by to nuda. No a „krásno“? Citoval bych svého přítele malíře Milana Kunce, který pravil: „Umění musí být tak krásné, že se ti chce plakat nebo řvát radostí.“

Černobílý svět?

Anna Šimková



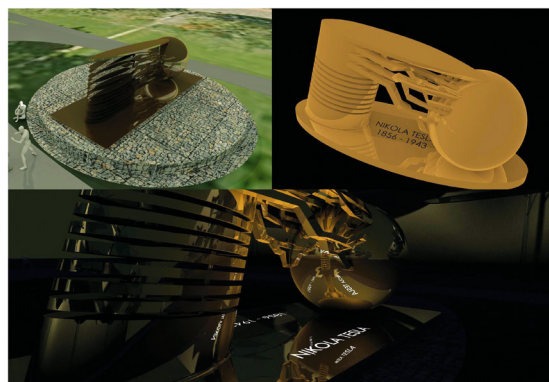
Stylizace postav zprostředkovaná stínovou

Lze aktivně pracovat s myšlenkovými stereotypy, které se týkají jevů a osob spojených s oblastí vězeňství? Lze umožnit sobě i druhým nahlédnout z více úhlů na situace, ve kterých se nacházejí lidé před výkonem, během i po výkonu trestu, ale také oběti trestných činů, rodiny vězňů nebo zaměstnanci věznic? A lze zájem o tuto problematiku vyvolat v prostorách státní galerie, a to tak, aby se jí sami návštěvníci intenzivně zabývali? Během první poloviny roku 2012 se o to pokoušelo Oddělení pro práci s veřejností Moravské galerie v Brně ve spolupráci s katedrou sociální pedagogiky Masarykovy univerzity v Brně.

Výchozím momentem pro společný projekt nazvaný *Černobílý svět?* byla výstava *Věznice: místo pro umění^{1/}*, která prezentovala ojedinělý socio-umělecký projekt, jehož výsledkem jsou výtvarná díla, která vznikla spoluprací mezi vězni a současnými českými umělci.^{2/} V brněnské verzi výstavy byla kromě samotných výtvarných děl vystavena série článků z médií, které se týkaly aktuálních problémů českého vězeňství, a atmosféru výstavy podtrhovaly také reálné půdorysy vězeňských cel vyznačené na podlaze černými polepovými linkami.

Autoři výstavy usilovali o bohatý doprovodný program, který by umožnil otevřít širší

společenskou diskusi. Kromě přednášek, debat, výkladů ve výstavě, projekce dokumentů, hraných filmů a divadelních představení proběhl tedy i mimořádný projekt *Černobílý svět?*, jehož záměrem bylo vytvoření intenzivního prožitkového programu pro návštěvníky galerie, který by se odehrával přímo v prostoru výstavy a který by rozkrýval a relativizoval některé myšlenkové stereotypy spjaté s tematikou vězeňství. V tomto projektu se tak nikoliv poprvé uskutečnila spolupráce galerijní instituce a vysoké školy, jejíž výsledky jsou prospěšné pro obě strany. Do hledání odpovědi na závažnou problematiku se zapojili pod vedením odborné asistentky Lenky Remsové, PhD., studenti brněnské katedry sociální pedagogiky. Ve studijním programu této katedry, která připravuje studenty do profesí zabývajících se sociálně problematickými a vyloučenými skupinami, existuje specializace zaměřená na dramatickou výchovu, proto autoři projektu *Černobílý*



Hranice svobody - izolace, omezení, stigmatizace

svět? pracovali cíleně s návštěvníky pomocí technik dramatu, které umožňují hlubší prožitek sledovaného problému a přinášejí bezesporu větší angažovanost zúčastněných.

Výstava *Věznice: místo pro umění* prezentovala artefakty, které svými obsahy výborně fungovaly jako zpráva z prostředí věznice, zpráva o způsobu plynutí času a (ne)možnostech smysluplné činnosti za mřížemi, zpráva o touhách, přáních a revoltách osob ve výkonu trestu; odrážely se v nich konkrétní životní příběhy, vzpomínky na „svobodu“ i mechanismy našeho společenského systému. Snaha o zprostředkování vystaveného umění, jež bývá v praxi často omezena na výtvarný výklad konkrétních děl, byla proto v případě projektu *Černobílý svět?* nahrazena hlubší, systematictější prací, jejímž cílem bylo zprostředkovat v gēniu loci výstavy především specifický kontext a prostředí tvorby. Cílovou skupinou zprostředkování byli pro Oddělení pro práci s veřejností Moravské galerie v Brně nejprve samotní studenti sociální pedagogiky, kteří se v rámci projektu setkali s autory výstavy, s umělci participujícími na výstavě, s pracovníky, kteří se věnují v českých věznicích dramaterapii, podnikli exkurzi do brněnské věznice atd. V další fázi hledali studenti

sami adekvátní formu zprostředkování tématu výstavy veřejnosti.

Během výsledného tříhodinového programu, který studenti připravili, měli tak návštěvníci příležitost projít čtyřmi „prožitkovými zónami“ výstavy. První z nich se věnovala otázce trestného činu a jeho potenciální závažnosti, hranici (fyzické, psychické i filozofické) mezi prostorem svobody a prostorem vězení s důrazem na problematiku zpětného začlenění bývalých vězňů do společnosti; návštěvníci zde mohli v herních situacích zakusit na vlastní kůži nepříjemné pocity izolace a společenského vyčlenění. Druhá zóna dávala nahlédnout na základě zpráv o reálných kriminálních činech do spletnosti příčin trestné činnosti a částečně relativizovala jednoznačný pohled na „vinného“ pachatele, „neutrální“ okolí i „nevinnou“ oběť trestného činu, a to prostřednictvím jedné z dramatických technik zv. „horká židle“. Třetí zóna využívala stínohry



Jedna ze závěrečných skupinových debat účastníků programu Černobílý svět?

jako ideálního prostředku pro stylizované zobrazení postav, jejich vzájemných vztahů a hierarchií. Pozornost se tu věnovala lidem, kteří tvoří nejbližší sociální okolí osob ve výkonu trestu, dozorcům – bachařům, jejich postojům a také zakořeněným názorům na ně samotné. Poslední čtvrtá zóna umožnila návštěvníkům nahlédnout s pomocí němých hraných komixových příběhů do problematiky společenských a sociálních dopadů na život dětí a příbuzných vězňů.

Názory účastníků programu *Černobílý svět?*, písemně odevzdávané a vyhodnocované Oddělením pro práci s veřejností Moravské galerie v Brně, naznačují, jak je oblast předsudků vázaných na vězeňskou problematiku (a neplatí to jistě jen pro ni) spojená vždy s neznalostí a strachem.

Projekt *Černobílý svět?* byl za poslední rok a půl již čtvrtým společným projektem Moravské galerie v Brně a katedry sociální pedagogiky Masarykovy univerzity v Brně^{3/}, který se snažil vyvolat aktivní zájem nejen samotných vysokoškolských studentů (jako jedné z cílových skupin projektu), ale následným interaktivním výstupem také především zájem návštěvníků galerie o širší společenskou problematiku. A to užitím kombinace metod z oblasti vizuálního a dramatického umění, jež účinně vedou ke sdílení myšlenek

a nápadů a k bezprostřednímu společnému prožívání některých klíčových situací přímo ve výstavách, které v sobě výzvu k širší diskusi nad tématem někdy otevřeně, jindy více skrytě nesou.

Výstava *Věznice: místo pro umění* připomněla mimo jiné starý známý fakt, že umělecká tvorba může být efektivním nástrojem komunikace mezi dvěma oddělenými světy a její výsledky mohou přinášet informace z „druhé strany“, které nás mohou překvapit, znepokojit, pobavit i dojmout. V rámci doprovodného projektu *Černobílý svět?* potom vzaly za své nejen některé myšlenkové stereotypy spojené s vnímáním jevů z oblasti vězeňství, ale možná i představa, že by se zprostředkování v oblasti výtvarného umění měli a mohli věnovat pouze studenti výtvarných oborů.



Scéna „Nekecej, jsi stejný jako tvůj fotr!“ před společným dílem *Inside* (2011) Kateřiny Bažantové a Rostislava Hofierky

Poznámky:

1. Výstava *Věznice: místo pro umění* (DOX Praha, 2. 12. 2011 – 23. 1. 2012; Moravská galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum, 5. 4. – 13. 5. 2012). K výstavě byl vydán katalog: ed. O. Horák, O. Chrobák, M. Reková, *Věznice: místo pro umění. Prison: no limits for art. Centrum současného umění DOX – Moravská galerie v Brně*, 2011.
2. Viz: Stejskalová, T.: *Spolupráce vyloučených*. In.: *A2*, č. 10/2012 (rozhovor s autorem projektu Ondřejem Horákem a kurátorem Ondřejem Chrobákem).
3. Oddělení pro práci s veřejností Moravské galerie v Brně realizovalo ve spolupráci s katedrou sociální pedagogiky PedF MU v Brně projekty k výstavám: 1) *Donátoři, mecenáši, sběratelé*. Místodržitelský palác, 19/11/2010 – 13/2/2011; 2) *... a nezapomeňte na květiny*. Pražákův palác, 25. 11. 2010 – 27. 2. 2011; 3) *Kamil Lhoták čili Útěcha z techniky*. Uměleckoprůmyslové muzeum, 3. 12. 2010 – 3. 4. 2011; 4) *Věznice: místo pro umění*. Uměleckoprůmyslové muzeum, 5. 4. – 13. 5. 2012. Viz: Šimková, A.: *Sdílet příběhy, prostor i čas*. In.: *Prostor Zlín*, č. 3/2011, s. 20–21.
4. Foto: Anna Šimková. Fotodokumentace z průběhu programu *Černobílý svět?* (25. 4. – 11. 5. 2012) k výstavě *Věznice: místo pro umění* v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně.

Fotogalerie DIOS

Rozhovor s kurátorkou
Petrou Koskovou Hammid

Martin Beníček



Jan Lukas, *Galerie, Moskva 1959*, archiv rodinné sbírky

Fotogalerie DIOS neoficiálně zahájila svou činnost v roce 1994 jako součást stejnojmenné agentury. Mohla byste popsat příčiny vzniku galerie? Jaká byla „prvotní myšlenka“? Jak se vám, v době téměř před dvaceti lety, taková galerie zakládala?

V roce 1992 jsem se po dvouletém pobytu v Paříži vrátila do Zlína a začala jako volná fotografa spolupracovat s nově založenou fotoagenturou svých rodičů Dios. Fotoagentura a její studio sídlily v našem rodinném domku Na Výsluní. Navštěvovalo nás hodně zákazníků i přátel, dům i studio žily společenským životem. Tenkrát s námi trvale spolupracoval fotograf Libor Stavjaník, občas i další fotografové Ruda Červenka a Dušan Tománek. Grafické úpravy s námi často řešil Zdeněk Macháček. Na myšlenku výstavního prostoru nás přivedl právě on. Tehdy mě inspiroval,

že by nebylo špatné naši vstupní místnost využít jako malou galerii. Jeho nápad se nám moc líbil a jen jsme jej doplnili o to, že by mohlo jít o fotogalerii. Uvědomovali jsme si, jak málo se fotka ve Zlině, paradoxně městě s vizuální tradicí, vystavovala. Nikde nebylo stálé místo, kde by se dal prezentaci fotografie pravidelný prostor. Mně se velice líbila představa, že bych mohla se svolením rodičů, svobodně projevit, co se mi líbí a koho si ve fotografii vážím. Jako novinářka jsem tehdy tíhla hlavně k dokumentu a reportáži. Těšila jsem se, že oslovím Pavla Diase, Karla Cudlina, Bohdana Holomíčka, Vlada Bohdana a mé další oblíbence. Prvním neoficiálním vystavujícím byl Libor Stavjaník. Zjistili jsme, že je o galerii zájem, a rozhodli se pokračovat pravidelně čtyřmi projekty ročně. Výstavou, která oficiálně zahájila činnost galerie a která se první zapsala do naší návštěvní knihy v lednu 1995, byla dokumentaristka Dagmar Hochová. Po ní



Pavel Dias, *Paříž, 1968*, sbírka Fotogalerie DIOS

následoval ve stejném roce Bohdan Holomíček, Libuše Jarcovjáková a Dušan Tománek.

Mohla byste přiblížit výstavní koncepci galerie, jako např. kterým tématům či autorům se galerie prioritně věnovala, kteří fotografové v DIOS dostali příležitost vystavovat?

Naším záměrem bylo představit nejrozmanitější polohy fotografie od portrétu, reportáže, dokumentu až k inscenované a konceptuální fotce i tenkrát začínajícímu digitálnímu a virtuálnímu



Alexandr Hackenschmied, Maya, 40. léta, sbírka Fotogalerie DIOS

obrazu. Zároveň jsme chtěli zachovat intimní, přátelskou, až rodinnou atmosféru místa. Většinu vystavujících jsme znali osobně. Buď to byli přátelé, nebo přátelé přátel. Za téměř osmnáct let existence fotogalerie se nám podařilo představit celou řadu zlínských fotografů, kteří se tvorbě věnovali buď profesionálně, nebo okrajově jako experimentu, či pouze to byl jejich koníček. Jedním z prvních aktivit DIOS vůbec bylo společné vydání černobílých fotografických pohlednic Zlína od osmi zlínských autorů: Pavla Koska, Libora Stavjaníka, Rudolfa Červenky, Heleny Jugasové, Petra Baklíka, Lukáše Machalínka, Dušana Tománka a Petry Koskové. Téměř všichni tito tvůrci u nás také vystavovali. Dále to byli ze Zlína Alena Holíková, Karel Kovář, Jan Regal, Martin Davidov, Jan Mikulčík, Zdeněk Macháček, Pavel Preisner, René Hábl, Radim Hanke, Michal Zeman a Petr Nikl. Někteří z nich vystavovali u nás v průběhu let několikrát a prezentovali různé polohy své práce. Zajímavé bylo vidět, jak malíř, ilustrátor nebo sochař fotografují. Z toho pohledu stálo určitě za to shlédnout fotografickou práci Miroslava Kovala.



Miroslav Urban, z cyklu „Prostory smrti“, 1982, sbírka Fotogalerie DIOS



Helena Lukas Martemucci, Bohnická Divadelní Společnost 1998 - v Citadele, archiv rodinné sbírky

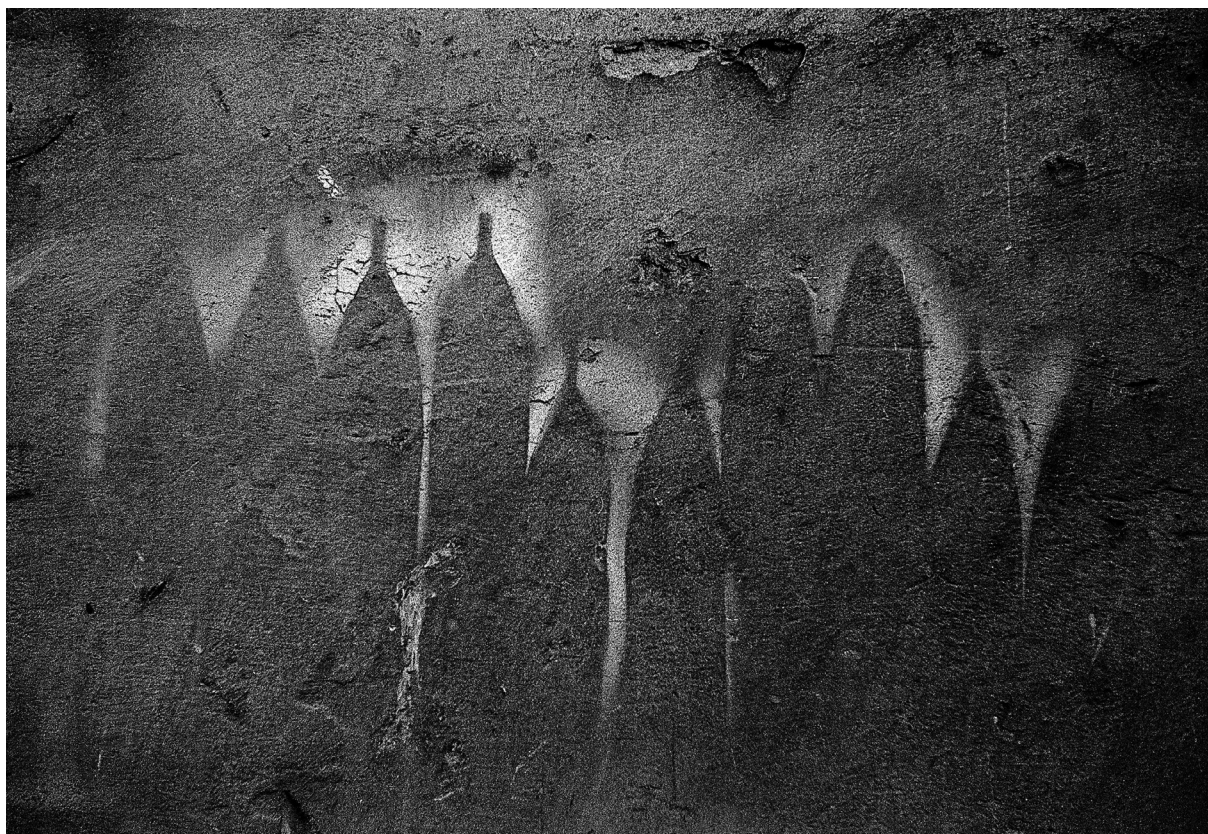
Jaký podíl ve výstavním programu měli autoři tvořící aktuálně v současnosti a nakolik jste se věnovala retrospektivním výstavám?

Většina vystavujících fotografů až na několik výjimek prezentovala svoji současnou tvorbu.



Bohdan Holomíček, „Vzpomněl jsem si na Roberta Franka“, 1986, sbírka Fotogalerie DIOS

archívy obsahují. Jsem ráda, že jsem měla ještě možnost všechno s nimi projít a nepopsané či nejasné věci identifikovat. U obou na základě práce s archívem mohla poté proběhnout velká retrospektivní výstava nejenom u nás v Diosu.



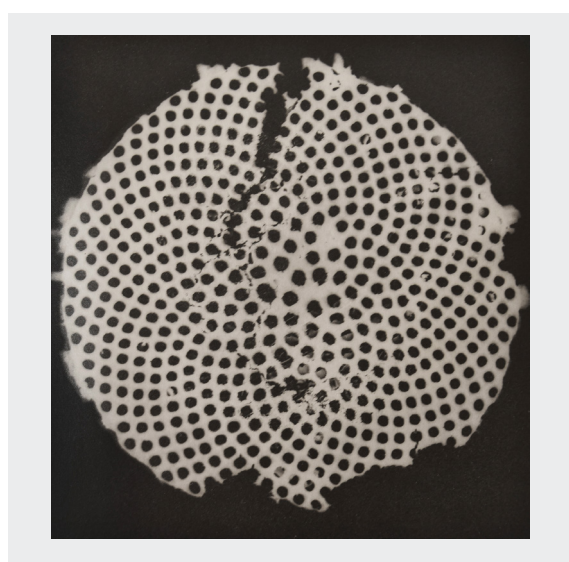
Pavel Kosek, Zed' 1, 1962, sbírka Fotogalerie DIOS

Těmi výjimkami byli fotografové starší generace, kteří nás nechali nahlédnout do svých archívů a společně připravit koncepci. U zesnulých fotografek Helly Heyman-Hamid a Lette Valesky jsme provedli výběr s mým mužem. Výstavu Stanislav Zettela připravila jeho rodina společně s Liborem Stavjanikem. Od kurátora Davida Koreckého jsme získali „na klíč“ výstavu surrealistického vizionáře Jindřicha Vávry. Specifickou byla pro mě práce s archívy Antonína Horáka a Alexandra Hackenschmieda, na kterých jsem pracovala delší dobu. U obou bylo potřeba fotografie i negativy uspořádat, zapsat, naskenovat a vůbec zjistit, co jejich

Naše fotogalerie dala na svém relativně malém prostoru možnost prezentace nejenom řadě zlínských a českých fotografů a výtvarníků různých generací, ale podařilo se nám také představit i zahraniční tvorbu fotografů z USA. „Děti“ fotografky Helly Heyman-Hamid, portréty hvězd zlaté éry Hollywoodu čtyřicátých let od Lette Valesky. Českého klasika žijícího v New Yorku Jana Lukase i jeho dceru Helenu Lukas-Martemucci. Americký fotograf šperků Tino Hamid připravil své experimentální virtuální fotografie.

Mohla byste si vzpomenout na nějakou zvláštní situaci či okolnost, která se Vám vybaví automaticky ve spojitosti s galerií? Někaký specifický prožitek, jedinečnou chvíli, která vám utkvěla v paměti?

Dnes s odstupem času jsem vděčná, že se nám podařilo vystavit autory, kteří již dnes mezi námi nejsou: Dagmar Hochovou, Antonína Horáka, Jana Lukase, Karla Kováře, Alexandra Hackenschmieda. Vážím si, že se někteří z nich osobně zúčastnili vernisáže, že jsem si se všemi mohla dlouze povídat o jejich práci a životě a vybírat společně s nimi jejich fotografie. To jsou pro mě nezapomenutelné zážitky. Také ráda vzpomínám na vernisáže, na které přišli ještě moji prarodiče, malíř Svatopluk Slovenčík nebo moje paní učitelka z „výtvarky“ na LŠU výtvarnice Naďa Čančíková. Každé setkání s autory a hosty na vernisáži bylo příjemné a pokaždé trochu jiné.



Miroslav Koval, *Fotogram*, 1996, sbírka Fotogalerie DIOS



Zdeněk Macháček, 1992, sbírka fotografie, Muzeum umění Olomouc

Co bylo důvodem k ukončení výstavní činnosti? Myslíte si, že se k vystavování fotek ve Zlíně někdy vrátíte? Fotogalerie zatím činnost definitivně nezastavila. Řekla bych, že ji spíš zpomalila, máme teď asi jeden projekt ročně. Naposledy to byly fotografie Pavla Koska z Los Angeles a Kalifornie. Rodiče v domě teď i žijí a chtějí mít větší klid. Příští rok bychom chtěli vystavit průřez rodinnou fotografickou sbírkou. Já se již několik let věnuji větším projektům i mimo Dios. Žiji s rodinou trvale v USA a od roku 2008 pečuji hlavně o naše malé děti. Vedle toho zpracováváme s manželem rodinný fotografický archív. V poslední době hlavně babičky Lette Valesky, která byla fotografkou, malířkou a sochařkou v Los Angeles. Pro Zlín a Českou republiku určitě velice ráda něco připravím. Možná už příští rok. Objevili jsme například dosud nikdy nepublikované předválečné negativy Alexandra Hackenschmieda.

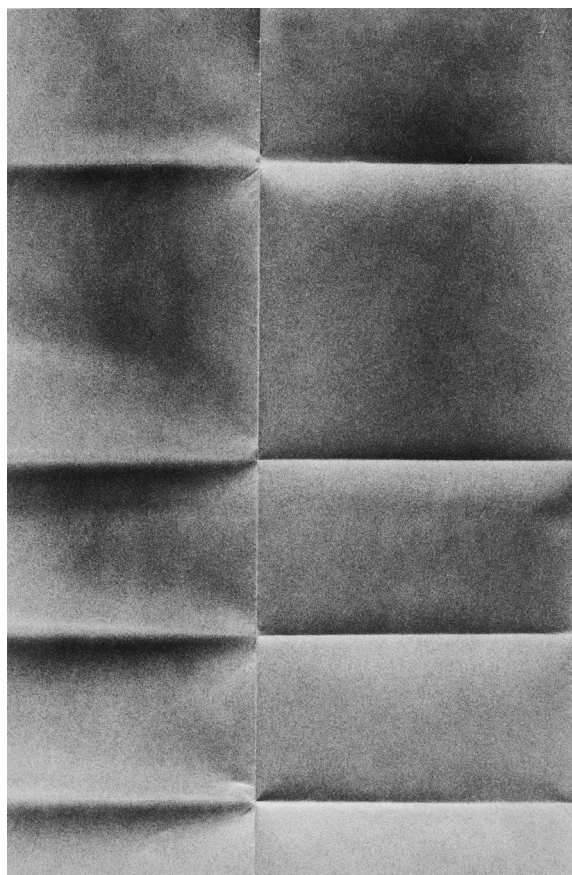
Které autory, „zlínské fotografy“, byste si vybrala do výstavního portfolia dnes? a proč? Které fotografie by podle vás bylo zajímavé vystavit?

Asi Zlín ve fotografii generačně spřízněných klasiků: Josefa Sudka, Jana Lukase, Karla Ludwiga, Pavla Hrdličky a dalších. Ráda bych realizovala retrospektivní výstavu svého tatínka Pavla Koska, na jejímž výběru jsme začali spolupracovat před několika lety.

Seznam vystavujících: Libor Stavjaník, Dagmar Hochová, Bohdan Holomíček, Dušan Tománek, Jindřich Mynařík, Pavel Preisner, Miroslav Koval, Lukáš Machalínek, Miroslav Urban, Pavel Dias, Vlado Bohdan, Petr Baklík, Helena Jugasová, Zdeněk Macháček, Karel Cudlín, Martin Davidov, Michal Věžník, Michal Zeman, Jan Regal, Jan Lukas, Stanislav Zettel, Antonín Horák, Petr Nikl, František Chrástek, Helena Lukas-Martemucci, Karel Kovář, Pavel Kosek, Jan Mikulčík, Alena Holíková, René Hábl, Josef Moucha, Marián Beneš, Tino Hammid, Alexandr Hackenschmied, Hella Heyman-Hammid, Radim Hanke, Lette Valeska, Petra Kosková Hammid, Pavel Fejfar

Co ještě zbylo z Neprůbojných? Zbyněk Kulvait – papírové reliéfy a kresby sprejem

Jiří Valoch



Zbyněk Kulvait, bez názvu, 1981, papír - křída, ruční falcování, sprej, 500 × 315 mm

Již jsem na těchto stránkách představoval radikální geometrii Eleonory Pražákové (*1953) z osmdesátých let, jejíž další tvůrčí kontinuitu v následujících dvou dekadách přerušilo bohužel podnikání. Ale brzy mě zaujal také Zbyněk Kulvait (*1953), jenž naopak rozvíjí zase jinak radikální řešení doslova stále... A s trochou přehánění bychom dokonce mohli říci, že je to vlastně možná jediný umělec široko daleko, jenž se svou tvorbou užívá. Stále totiž zachovává poněkud bohémský způsob života, s malým přispěním státu v podobě jakéhosi minimálního důchodu. Udělá několik nových prací, nejčastěji sprejových

kreseb, obejde své oblíbené olomoucké hospody jako již po léta, kde je potom postupně rozprodá – byť samozřejmě hluboko pod jejich uměleckou cenou, ale tak, aby získal potřebné peníze... Zbyněk Kulvait se účastnil už prvních hlavních vystoupení olomoucké skupiny Neprůbojní na samém počátku devadesátých let – stejně jako zřejmý iniciátor tohoto uskupení Miroslav Urban (*1953) – ten přes svůj postmoderní typus měl také své geometrické údobí na počátku devadesátých let, které jsme již vystavili ve Studiu 6.15, tedy u Zdeňka Macháčka.

Ovšem to podstatné, díky čemu mě Zbyněk Kulvait zaujal již dávno, to vznikalo postupně již od počátku osmdesátých let. Lapidární minimalistické struktury, tvořené přehýbáním papíru a následným sprejováním vznikajících variant, brzy konfrontované se stejně abstraktními strukturami mačkanými, opět sprejováním vytvářejícím finální díla... A samozřejmě mě muselo



Zbyněk Kulvait, bez názvu, 2010, karton, sprej, 297 × 210 mm

napadnout to, co jsem si říkal již u stejné překvapující Eleonory Pražákové: jak na to tehdy v té Olomouci mohli sami přijít? Samozřejmě, já dělал minimalistickou poezii o dvě dekády dřív, ovšem díky kontaktům s okruhem Bohunky Grögerové a Josky Hirsala či návštěvám u Jiřího Koláře a Ladislava Nováka v letech šedesátých, kdy bylo všechno aktuální umění u nás zcela dostupné. Ovšem tvrdá normalizace nastoupila překvapivě rychle hned na samém počátku let sedmdesátých... Přitom my jsme již měli navázané kontakty a i přesto někteří na čas nebo definitivně rezignovali. Ale že se v okruhu olomoucké



Zbyněk Kulvait, *Maska*, 1980, karton, sprej, 420 × 297 mm



Zbyněk Kulvait, *Zátíší - tenisák a šroubováky*, 2010, karton, sprej, 332 × 240 mm

kresby kromě celé škály již publikovaných variací a nuancí objevila ještě i tak radikální řešení, to vše má plné právo být alespoň nyní, byť tak říkajíc „post festum“, pozitivně zhodnoceno. Samozřejmě, oba umělci byli právem zastoupeni na skutečně reprezentativní, hodnotící přehlídce olomoucké neoficiální tvorby sedmdesátých a osmdesátých let v tamním Muzeu umění (*Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, 16. 9. 2009–4. 4. 2010), jež měla pro Olomouc již normativní charakter, byť z mého pohledu poněkud málo početně a u Pražákově bez pochopení toho nejpodstatnějšího, totiž seriálního řazení proměn podle výchozího pravidla geometrické konstrukce, jež mě u ní překvapilo nejvíce, protože právě to ještě bylo tehdy na internacionální scéně živé, aktuální téma díky ještě dozrívajícího významu minimal artu a nových tendencí, ještě se objevovaly tematické programové výstavy „prinzip seriell“ atd. Ve skutečnosti vlastně byli oba tito umělci jako málokdo jiný u nás tehdy velice blízko tomu, co bylo za našimi hranicemi již normálně publikováno, nejen „za železnou oponou“, ale také dávno v Polsku a postupně i v Maďarsku. Vlastně to byla doba posledních velkých vystoupení geometrického a seriálního umění (pravda, brzy převálcovaného militantní postmodernou). Ale právě u Zbyňka Kulvaita jeho originální seriální řazení čtverců či obdélníků bylo tehdy jedním z velkých témat, jindy zase do čtvercového rastru vkládal větší, přes několik polí vedený černý čtverec. Samozřejmě, subjekt ustupuje do pozadí i u struktur tvořených otiskováním zmačkaného papíru nebo fólie – vlastně opak pražského informelu s jeho existenciální sémantikou, ale naopak blízké hledání ryze estetických kvalit materiálových struktur u Radka Kratiny...

I v Kulvaitových malbách je vlastním tématem určitá repetitivní struktura, ale přece jen v nich subjekt méně ustupuje do pozadí, než je tomu u technik na papíře. Na něm stále vznikají krásné

působivé autentické monochromní práce – modré, žluté, oranžové, zelené, fialové – samozřejmě také díky barvě zvoleného spreje. A tento umělec stále dokáže objevit novou, velice subtilní estetiku různým sprejovým zaznamenáváním stop několika zvolených objektů, položených na čistou plochu papíru. Jsou subtilní, originální a přitom různě světelně diferencovanou estetikou připomínají snad nejvíce ze všeho známého umění fotografie, ale přesto to jsou jedinečné, naprosto osobité jemné vizuální záznamy, pokaždé poněkud jiné, pohybující se na hranici ryzi abstrakce a možnosti identifikovat zvolený, úplně obyčejný předmět. Ale vždy jsou esteticky přesvědčivé a perfektně fungují jak díky zvolené barvě, tak také změnám úhlu sprejování. Přitom Kulvait rozvíjí i vlastní hru s monochromií ... Myslím si skutečně, že také tento další z Neprůbojných přinesl na olomouckou scénu velice originální řešení, platná mnohem šíře, v celé naší výtvarné kultuře – jen moci být adekvátně publikován. A navíc je stále dál autenticky, originálně rozvíjí!

Zbyněk Kulvait. Narozen 26. 6. 1954 v Opavě. Žije v Olomouci. Malíř, kreslíř, grafik, sochař, autor sprejových papírových reliéfů ocitajících se na pomezí mezi kresbou a plastikou, první sprejové kresby nalezených objektů vytvořil kolem poloviny 80. let minulého století. Vzděláním inženýr zemědělství, výtvarný autodidakt. Člen výtvarné skupiny Neprůbojní (1991–2002) a Unie výtvarných umělců Olomoucka (2000–2004, 2010–2011). Samostatně vystavuje od roku 1982, společně od roku 1977.

Lit.: *Neprůbojní. Eleonora Pražáková, Zbyněk Kulvait, Hana Teplá, Miroslav Urban, Jindřich Walla.* [Katalog výstavy]. Text Petr Mikeš. Olomouc, Mladé Umění K Lidem [1992]. – *Zbyněk Kulvait. Výběr z díla.* Bez úvodního textu, medailon autora. Olomouc, vydáno nákladem autora 2010. – Ladislav Daněk, Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989.* [Katalog výstavy]. Olomouc, Muzeum umění 2009, s. 55, 72, 126, 128, 146, 232, 257, 276, 296, 300, 314.

– *Neprůbojní po dvaceti letech...* [Katalog výstavy]. Text Jiří Valoch. Olomouc, Galerie Caesar 2012



Franz Defregger, Loučení s Andreasem Hoferem před zatčením, 1879
Olej na lepence, 10,5 × 12 cm
Zámek Buchlovice. Foto: Pavel Dosoudil

Franz von Defregger maluje Hofera

Zámek Buchlovice

Marie Mžýková

Německou produkci výjimečné kulturně-historické ceny v zámecké buchlovické sbírce představuje Defreggerova skica k proslavenému obrazu Loučení s Andreaselem Hoferem před zatčením, díla z roku 1879, jehož popularitu šířily jeho následné reprodukcce až po sklonek 19. století.

Kdo byl Defregger se šlechtickým přídomkem a kdo Hofer? Ten první, Franz von Defregger (1835 v Stronach, Tyrolsko – 1921 Mnichov), bezesporu patřil mezi legendy německé, přesněji bavorské žánrové malby poslední třetiny 19. století. Druhý, Andreas Hofer (1767 Passeir, Tyrolsko – 1810 Mantova), byl učebnicovým příkladem vlastence z dob napoleonských válek. Čím však tento hostinský a obchodník s dobytkem zaujal malíře Defreggerova formátu do té míry, že se jeho osudům tolik věnoval? Proč Defreggerovo dílo zaujalo Berchtoldy do té míry, že získali toto dílo?

Bylo to zřejmé. Defreggerovi byla jeho vlast nadevše blízká, také život Tyrolanů byl jeho hlavním syžetem. Sám pocházel z venkova. A třebaže od dětství jevil výrazné umělecké sklony, byl nucen pracovat na rodinném statku. Teprve po smrti otce v roce 1860 statek prodal, aby mohl získat prostředky na studia. Dokonce zvažoval odchod do Ameriky, než se rozhodl ke studiu sochařství v Innsbrucku. Nebyla to správná volba: na radu sochaře Stolze, který rozpoznal jeho nadání malířské, odešel na mnichovskou akademii. Setrval zde do roku 1865, byť mezi léty 1863 až 1864 pobýval v Paříži. Poznal zde tzv. oficiální malbu (*l'art pompier*) i osvěžující tvorbu tzv. realistů. To mu dopomohlo k vlastní volbě. Po odchodu z akademie se zaměřil na selské prostředí, uplatňoval se však i jako portrétista.

Když se obrátil k historické tematice, setkal se s velkým ohlasem. Přesto – či právě proto – se v roce 1867 rozhodl prohloubit své malířské zkušenosti, vrátil se proto na akademii, a to do atelieru koryfeje mnichovské historické malby, Carla Pilotyho. Zdokonal zde technickou průpravu právě tak, jako náš Gabriel Max či budoucí největší postava rakouského historismu, Hans Makart. A přestože tu Defregger setrval až do roku 1871, už v následujícím roce vystavoval v Praze – a s úspěchem. Krasomurná jednota koupila jeho působivou malbu, upoutávající svou neobvyklou věrohodností – *Tyrolská rodina v salaši*.

Ostatně Defregger záhy byl i v Bavorsku pokládán za nejlepšího žánrového malíře. V roce 1878 došlo k jeho jmenování profesorem mnichovské akademie, roku 1883 jej dokonce král Ludvík II. osobně poctil šlechtickým titulem.

Defreggerova popularita rostla skrze realistické přiblížení života bavorských sedláků, střídě, bez nadsázky. Bylo tomu tak za situace, kdy na pařížských Salonech vítězil naturalismus s vyostřeným pohledem na lidskou bídu a utrpení. Defregger však budoval svůj program pozitivně: jeho venkované jsou bodří, vlivní, laskavi. Tím se stávalo jeho dílo srozumitelnější, získávalo obecnou, jak se později ukázalo – až nebezpečnou popularitu. V tom smyslu bylo chápáno jako národní, vlastenecké...

V tom ohledu byl přijímán jeho odív k Hoferovi. Defregger jej cenil právě proto, že se dokázal postavit na obranu své země, a to až po obětování vlastního života. Malíř mapoval jeho vzestupy i pád (*Andreas Hofer na cestě k popravišti*, 1878, museum v Královci).

I Berchtoldy zaujal příběh potrestaného revolucionáře, neboť tato situace jim něco připomínala. Vždyť i hrabě Zikmund Berchtold se připojil k uherskému odboji proti nadvládě Habsburků v kraji, kde měl své panství. I on byl odsouzen k smrti, nakonec díky vlivným přímluvám (ze strany své manželky Ludmily, rozené Wratislavové z Mittrovic) zmírněné na „domácí vězení“.

Ale jak vlastně začal Hoferův příběh? Jeho charakter zvýraznily události za napoleonských válek. Když došlo k porážce Rakouska a smlouva tzv. přešpurského (bratislavského) míru z roku 1805 Tyrolsko uvrhla pod bavorskou nadvládu, Hofer neunesl představu poroby. Za protinapoleonských bojů v roce 1796 byl hejtmánem tyrolské domobrany, ostrostřelcem a později kapitánem. Naučil se bojovat. Po tajných úmluvách v čele vyjednávačů z dubna roku 1809 ve Vídni se setkal i s císařem Františkem II., jehož dokázal zaujmout pro své záměry. S jeho tichou podporou rozpoutal povstání jak proti Francouzům, tak proti Bavorům, stojícím proti jejich straně. Postavil se do čela dvacetitisícové armády Tyrolanů, k nimž se přidalo několik stovek rakouských vojáků, a za několik měsíců donutil nepřátelská vojska k odchodu ze země. Defregger oslavil tento jeho čin *Výjevem z tyrolského povstání z roku 1809* (1874, ve vídeňském dvorním museu) i protějškovou malbou *Návrat vítězů* (1876, v berlínské Národní galerii). Císař z vděku vyznamenal Hofera medailí (29. září) a přislíbil podporu, než jej další nápor francouzských a bavorských vojsk přiměl změnit postoje.

Defregger ocenil nejen Hoferovu odvahu, ale i schopnost rozvázného vyjednávání jak ve Vídni, tak v Innsbrucku (Andreas Hofer se svými poradci v Hofburgu v Innsbrucku, 1879), kde získal na svou podporu další povstalce. S jejich pomocí tuto oblast opakovaně dobyl, než byl v roce 1809 poražen a zatčen. Skrýval se i s rodinou v horské salaši, byl však prozrazen podplaceným krajanem. Francouzský vojenský soud v Mantově jej odsoudil k smrti zastřelením. Defregger namaloval revolucionáře Hofera u bran kostela s knězem nesoucím kříž a vojenským doprovodem. Kolem dokola truchlí jeho příznivci, u zdi již na něj čekají vojáci.

Hoferovy ostatky byly vráceny do Innsbrucku, kde byl později oslaven nejen výjimečnou sochařskou výzdobou hrobu, nýbrž byl zde i vztyčen jeho pomník. Způsobem sobě vlastním jej do paměti dalších generací zahrnul i jeho krajan, Franz von Defregger.

Úspěšnost Defreggerovy tvorby, zejména jeho komornější žánrová malba, později vedla k nemírnému kopírování i falšování. Jeho produkce byla touto cestou značně degradována, stávala se předmětem suvenýrového rozmělnění reprodukcemi na pohlednicích, náměty Defreggerových obrazů bývaly využívány za předlohy pro výzdobu „staroněmeckých“ kameninových korbelů, pro chromované dřevorezby a podobně pokleslou produkci. Přílišná popularita rozostřila pohled na tvorbu tohoto významného představitele německého realismu 19. století.

MŮJ BAŤOVSKÝ DOMEK

Exteriérová část výstavy: prostorové schéma obytné jednotky dvojdomku na travnaté ploše pod Velkým kinem, Zlín. Foto: J. Ressorová



Můj baťovský domek

výstavní projekt Jitky Ressorové

Ladislava Horňáková

Na travnaté ploše před Velkým kinem ve Zlíně se v polovině května objevil objekt z ocelových lešenářských trubek s nápisem Můj baťovský domek. Tento atak do veřejného prostoru vzbudil pozornost u zlínských obyvatel i u návštěvníků města. Autorka objektu Jitka Ressorová přenesla do centra města vymezené prostorové schéma firemního baťovského půldomku v měřítku 1:1. Jejím cílem bylo slovy autorky „vtáhnout téma a problematiku baťovského bydlení z rezidenčních čtvrtí do centra města, upozornit na ni a zároveň nalákat kolemjdoucí k procházce na další část výstavy“. Návštěvníci mohli vstoupit do objektu a „zažít si“ velikost prostoru jedné obytné jednotky dvojdomku, v níž žije podstatná část obyvatel Zlína. Součástí instalace byla i zvuková reprodukce záznamů autentických rozhovorů s pamětníky – obyvateli domků ve zlínských firemních čtvrtích a informace o další části výstavy, která přímo navazovala na tuto exteriérovou prezentaci. Firemní domky, původně určené jako dočasné bydlení pro zaměstnance Baťova koncernu, slouží již osmdesát let a staly se nejvýraznější součástí města, památkově chráněnou dominantou jeho urbanistického charakteru. Otázka jejich přestavby, renovace, údržby a správné ochrany je aktuálním a diskutovaným tématem pro obyvatele a přestavitele města Zlína i památkovou péči.

Přímo v interiéru jednoho z baťovských domků, v typovém čtyřdomku ze třicátých let ve čtvrti Letná, se uskutečnila hlavní část výstavy. V přízemí představoval dokument historii výstavby firemních čtvrtí i názory na jejich současnou rekonstrukci a přestavbu pohledem teoretiků, architektů a památkářů a především samotných obyvatel. Vznikl plastický obraz vývoje těchto kolonií, přibližující názory odborníků z různých oborů, kteří se o Zlín dlouhodobě zajímají. Na námět Jitky Ressorové dokument realizovaly Gabriela Janková (scénář, režie a střih) a Linda Vorlíčková (kamera). V patře bylo prezentováno 19 vybraných zdařilých a zajímavých rekonstrukcí různých typů stávajících domků pro konkrétní klienty, především



Přístavek s přístavbou, autor přestavby Luděk del Maschio. Foto: Libor Stavjaník



Interiér patra ve čtvrtídomku. Foto: Libor Stavjaník

od zlínských architektů, například Ivana Bergmanna, Luďka Del Maschia, Hany Maršíkové, Pavla Mudříka, Svatopluka Sládečka, designéra Jana Pavézky a také od autorky výstavy celého projektu Jitky Ressorové. Projekty doplňovaly fotografie Libora Stavjaníka, dokreslující atmosféru bydlení a obraz života v domě.

Autorka zmapovala stav baťovské výstavby rodinných domků v době jejich postavení, osmdesáti let užívání a představila i současnou situaci. Snažila se přiblížit problematiku jejich užívání a snah o změnu původního, pregnantně daného standardu ze dvou často se názorově rozcházejících pohledů. Na jedné straně to byly



Typický jednodomek v Lesní čtvrti. Foto: Libor Stavjaník



Interiér jednodomku, autor Ivan Bergmann. Foto: Libor Stavjaník

nároky současných uživatelů těchto charakteristických zlínských staveb na současný obytný standard a na straně druhé požadavky památkářů. Na řadě příkladů představila konflikt snahy o individuální a často problematické řešení daných podmínek oproti nutnosti přijímání a dodržování pravidel. Zabývala se také problematikou

současného praktického života v domcích a požadavky jejich obyvatel. Na základě hlubšího poznání problematiky chce přispět k úvahám o tom, jak pracovat s chráněnou lokalitou a také vyvolat diskuzi o současném stavu těchto budov. Upozornila na to, že omezení, ať už prostorová, nebo daná regulací, nemusí být nutně omezením



Expozice výstavy v patře čtvrtdomku. Foto: J. Ressová

v individuálním a kreativním využití obytného prostoru.

Čtvrť baťovských domků, cenná a výrazná součást města, se staly v devadesátých letech podstatnou částí památkové zóny. S jasností myšlenky, s níž byly postaveny v průběhu dvaceti let, značně kontrastuje absence představy o současné hodnotě a výjimečnosti této městské struktury, což s sebou nese řadu problémů. Dnešní málo povzbudivý stav kdysi vzorového příkladu meziválečného internacionálního slohu je aktuálním problémem. Projekt nabídl možnosti. Zmapoval řadu variant a prezentoval nenásilná a funkční řešení bez ztráty základních a cenných rysů bývalých firemních domků. Stal se hledáním cest pro vzájemné porozumění a poučení a snahou o kultivaci vztahů architekta a klienta, které jsou základním předpokladem vzniku kvalitních

architektonických děl. Poukázal také důrazně na jedinečnost lokalit obytných baťovských čtvrtí. Co by zbylo z atraktivity a výjimečnosti Zlína, z jeho specifik, pokud by nezůstala nastavena pravidla? S ohledem na častou absenci vnitřní kázně, která je charakteristická pro kontinuální kulturní vývoj, a na snahu naplnit všechny dosud potlačované touhy stát se za každou cenu originální, by asi ve městě brzy zůstalo jen pár ceněných a přímo chráněných solitérů. Ty ale netvoří onu výjimečnost Zlína, jeho genius loci je tvořen právě záplavou cihlových domků v daných rastroch.



Expozice výstavy v přízemí čtvrtdomku. Foto: J. Ressová

Jitka Ressová: Můj baťovský domek

Termín výstavy: 19. 5. – 10. 6. 2012

Místo expozice:

- Čtvrt domek, Vysoká 1029, Zlín, Letná

- Exteriérová část výstavy: prostorové schéma obytné jednotky dvojdomku na travnaté ploše pod Velkým kinem, Zlín

Foto objektů pro expozici: Libor Stavjanik

Výstava byla realizována z grantu MŠMT poskytnutého VŠUP Praha.

Za podpory: STUDIO 6.15 a Ellement

Taller: Laboratoř pro architekturu, kterou můžeme nosit na vlastní kůži

Martin Jiroušek

v polské Vratislavi a Krakově, a příznačné pro ni je, že vyniká futuristickou vizí, ale současně nepostrádá archaickou auru mystéria.

Je nazvaná jednoduše i tajemně zároveň: „Taller: Objekt-oděv“ s vysvětlujícím podtitulem „když se oděv setká s architekturou“. Maryla Sobek se v ní s vědecky precizní péčí věnuje analogii domorodé africké architektury a futuristické podoby módního návrhářství. Ve výstavním prostoru je k vidění takřka laboratorní experiment vycházející z podrobné analýzy dogonských staveb z vyprahlé oblasti Mali. Architektonické prvky sýpek na obilí a jejich stavební postupy jsou analogicky uplatněny při vytváření futuristické látky-modifikované tkaniny. „Fasáda a objem stavby se převedením do povrchu-půdorysu stávají rámem lidského těla (paže, ramena, boky), který zastupuje architektonickou strukturu v procesu ožívování ... funkci výztuží, které udržují odstup mezi stěnami stavby a zachovávají



Pohled do expozice výstavy v Ostravě. Foto: Tadeáš Goryczka

Můžeme na vlastní kůži pocítit jedinečnost domorodé architektury z centrálního regionu Mali? Díky kanadské umělkyni Maryle Sobek to není nemožné, zvláště když ostravské sdružení SPOK připravilo její originální výstavu Taller: Oděv-objekt, která která byla nedávno k vidění v Kabinetu architektury Galerie výtvarného umění v Ostravě a nyní ji můžete vidět v přízemí opavského Domu umění. Maryla Sobek nabízí jedinečnou zkušenost v podobě neobvyklého propojení architektury a módy. Je to další ukázka ze série inovativních výstav SPOKu, kdy se střetávají na první pohled rozdílné umělecké obory. V tomto případě Kanadanka ukazuje, jak může architektura ovlivnit módní návrhářství. Expozice byla poprvé uvedena v Montrealu, následně

její vnější objem, splňuje ve vztahu k oděvu struktura lidského těla.“ Pomocí složitého procesu vzniká speciální hedvábná nebo bavlněná látka s čitelnou osnovou. Tato látka tvoří zcela nové oděvy, které prošly celou sérií zatěžkávacích zkoušek až do okamžiku, kdy se tvůrce přesvědčil o jejich jednoduchém a funkčním využití. Starodávné, ryze praktické jádro se smyslem pro účel a vlastně pro cíl samotného přežití se spojuje s nejmodernějšími technologiemi, zahrnujícími třeba nejnovější bezešvé spojování látkových dílů, ale také využití tradičního plstění anebo koňských žíní. To vše je ovšem podáno v multimediálním světle: Architektura-oděv-tanec-fotografie-laboratorní kresby-videofilm. Ale hlavně vystižné a stroze!

Tatáž kanadská věcnost a preciznost, která je našemu divákovi známá asi nejlépe z metafyzických filmových hororů Davida Cronenberga. Jeho pověstný způsob nového nazírání na tradiční médium z pohledu biologického či mikroskopického řezu lidskou kůží je přítomen i zde, v na první pohled nepřehlédnutelné instalaci vědecky čistého díla, ale i experimentu Maryly Sobek. Instalace zaujme právě svou až úzkostlivou strohostí a jednoduchostí. Možná je to jedna z „nejčistších“ výstav, které se v dramaturgii SPOKu konaly. Z pohledu diváka tady nechybí pocit návštěvy nejmodernějšího výzkumného pracoviště, ze kterého byly právě odstraněny všechny bakterie, ale i jakékoliv nerovnosti, nelogičnosti. A přitom před našimi zraky ožívá něco atypického – monstrum dané povahou originálního propojení domu, který je možno nosit na vlastní kůži. (Krásně to ilustruje úvodní fotografie katalogu výstavy, kdy

na vlastní kůži tanečnice a zároveň modelky), je důsledně doplněn pomocí precizně připraveného katalogu od kurátora Serge Allairea (zásluhou SPOKu je k dispozici v českém překladu). Je nutno si jej přečíst, jediné tak dostává na první pohled možná až futuristicky působící projekt opět velmi srozumitelnou a praktickou rovinu.

Maryla Sobek patří k neohroženým hledačům jádra významu a konkrétní aplikace, která se snaží zbavit všech nánosů unifikovaných západoevropských metod, které u ní pozbyly svou funkčnost. Proto jí navržené oděvy-objekty nekopírují povrch – tvar jedince. Jsou alternací ke zmíněné funkčnosti afrického pouštního obydlí s jednoduchou a maximálně praktickou rolí, „připomínají obaly, kterými je tělo omotáváno“. morfní charakter objektů umožňuje jejich nošení na mnoho způsobů, a to nejen v závislosti na společenské příležitosti, ale dle fantazie a tvůrčí invence majitele. Každý takovýto oděv-objekt je



Struktura objektu. Foto: Normand Rajotte

vidíme objekt-šaty, ze kterého vyrůstají ženské paže.)

Výstava zahrnuje bílošedé objekty nazvané ATO_017, BAN_011, NOM_023, BEN_012 a TIO_08, tedy laboratorní prototypy oděvů visících v prostoru, sérii černobílých fotografií na postranních panelech a jako doplněk sériovou televizní projekci na za sebou v jedné lince umístěných obrazovkách. Na nich jsou promítány videofilmy s tanečnicí Manon Levac, natočil je Feliks Dufour-Laperriker. Multimediální charakter, v němž se setkává audiovizuální umění s fotografií, architekturou ale třeba i tancem (protože vynalezený oděv v laboratoři byl následně vyzkoušen a podroben praktickým testům nošení

příležitostí k bezprostřední spoluúčasti na jeho každodenním přetváření a jeho novém, třeba i objevném formování.

Něco tak na první pohled rozdílného, jako je západoevropská móda a domorodá africká architektura, si nemusí být až tak vzdálené. V experimentu Maryly Sobek se tyto kategorie podařilo rozložit a přetavit v nový tvar a funkci. Autorka udělala vše pro to, aby nešlo jen o pouhou ideu, ale dotáhla ji do maximálně možné praxe. „Maryla Sobek zúročuje mnohaletou praxi architektky a návrhářky a pokouší se propojit dvě oblasti své působnosti: architekturu a oděv. Na základě parametrů prostoru, funkce a struktury vytváří model, který jí umožňuje provést srovnávací analýzu



Výstava Taller v Domě umění v Opavě. Foto: Jana Svobodová

obou druhů tvůrčí činnosti a vytyčit oblasti jejich prolínání,“ vysvětluje Serge Allaire, kurátor výstavy. Podle Maryly Sobek ale výstava nabízí ještě jeden rozměr, a to: „Ochranu architektonického dědictví ohroženého novým kontextem

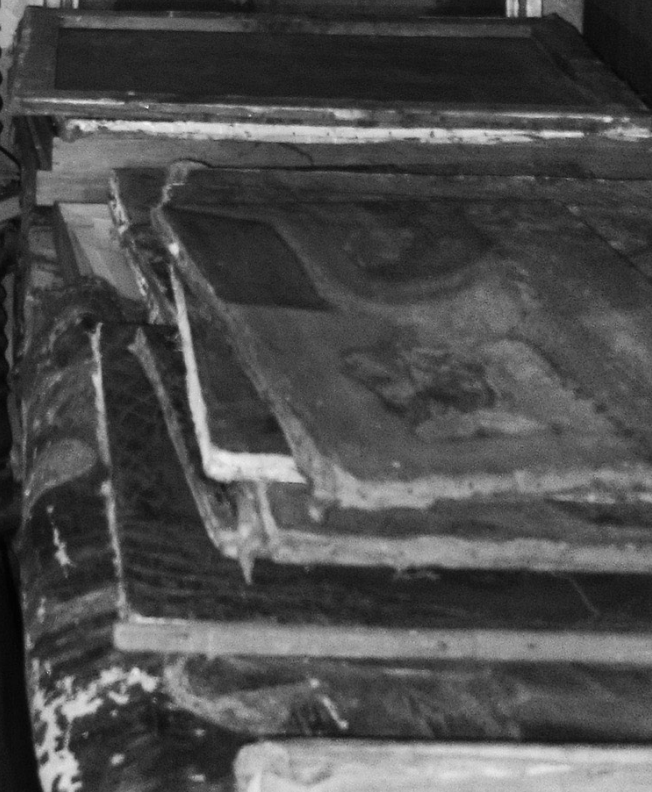
západních vlivů a turistiky.“ Ostravské sdružení SPOK tento filozofický rozměr architektury podtrhuje dvojnásob svou činností, kdy podobným způsobem usiluje o záchranu regionální jedinečnosti.

Maryla Sobek: Taller: Oděv-objekt /když se oděv setká s architekturou/Kabinet architektury/Dům umění Galerie výtvarného umění v Ostravě / 24. 8. 2012–21. 10. 2012 / Dům umění / Opavská kulturní organizace OKO/ 9. 11. 2012–30. 12. 2012 /kurátor výstavy: Serge Allaire, kurátoři v Ostravě a Opavě: Tadeáš Goryczka a Jaroslav Němec. Výstavu připravil SPOK ve spolupráci s Galerii výtvarného umění v Ostravě (GVUO)

Co je to SPOK? Ve zkratce Spolek pro ostravskou kulturu, jinak ojedinělé propojení regionu s nadčasovou architekturou, které už šestý rok zajišťuje autorská dvojice architekt Tadeáš Goryczka a výtvarník Jaroslav Němec. Organizují nejen výstavy a přednášky, ale také vydávají knihy – výstavní katalogy i speciální monografie. Zajišťují chod a dramaturgii výstavního prostoru v ostravském Domě umění, označovaného jako Kabinet architektury. Série špičkových výstav díky SPOKu přivedla Ostravu až na ligové evropské galerijní hřiště jmény, jež určovala tón a stále udávají směr: Erich Mendelsohn, atelier SANNA či vizionář Oskar Niemayer. SPOK objevuje nové souvislosti, jaké by člověk často ani nečekal: Daniel Libeskind, Robert Konieczny, Boris Podrecca, Janusz Kapusta s jeho unikátním K-Dronem, Milan Pitlach, OFIS Arhitekti i právě nyní Maryla Sobek se svými oděvy – objekty.



Pohled do expozice výstavy v Ostravě. Foto: Tadeáš Goryczka



Miroslav Tichý

20. 11. 1926 – 12. 4. 2011

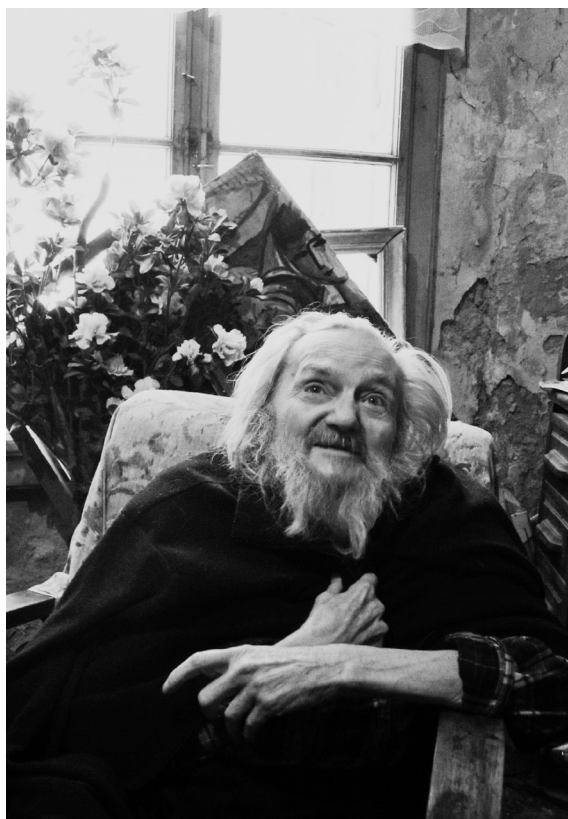
Jiří Olič

O „Mirkovi Tichém“ jsem poprvé slyšel někdy v roce 1972. Básník Jiří Veselský mi vyprávěl o maliři, jenž odmítá vystavovat a své dílo ukazuje jen nejbližším přátelům. Jen o rok později jsem v pokojíku, kde básník bydlel, viděl Tichého obrazy a kresby. Nedržely se žádného známého směru, každá jakoby směřovala jinam. Většina z nich byla prý ze zlopověstných let padesátých. Později mi básník psal o každém setkání s maliřem, především o zásadní události, že totiž malovat přestal poté, co mu z moci úřední sebrali ateliér. Záhadným, tajemným maliřem či spíše umělcem v utajení už zůstal navždy.

Hovoříme-li o tajemně potutelném „kyjovském Robinsonovi“ (jak se občas rád nazýval), nebojme se floskulí, nálepek a zjednodušujících soudů – právě ty působí jako dokonalá antidota všeho uměle mysteriozního.

Byly zde limity tvorby. V mládí nemoc (s největší pravděpodobností schizofrenie), ve stáří schizofrenie díla rozděleného na umělecké (obrazy a kresby) a „užitkové“ (fotografie). Opakujeme, co Tichý stále opakoval: „s malováním jsem dávno přestal a začal dělat fotografie, které nepovažuji za umění“.

Řekne-li se umělec, myslí se tím především „dílo“, tak je to správné, potíž je v tom, že vysvětlit jej v celé různorodosti a ve všech souvislostech je možné, jen přihlédneme-li k tomu, co řídilo a určovalo život umělce, všechny danosti, ale také změny. U Tichého hned od počátku – a na prvním místě – problémy psychosomatické. To vše v ponuré atmosféře totalitních režimů, protektorátu a stalinismu. Připusťme tedy onu dualitu: dílo a život. Zde první a zásadní problém: obojí tone v mysteriózních mlhách dohadů. Co vlastně známe z života a co z díla? Jen část, malou část. Zdá se to být až neuvěřitelné u člověka, jenž donedávna byl našim současníkem, a navíc jako „celebrita“ pozorně sledován mediálně. K proslulosti byl důvod, jediný ale nejpádňější: ohlas, jaký v uměleckém světě vyvolaly Tichého fotografie. Ohlas byl nečekaný a současně poněkud neúměrný, vzhledem k jeho



Portrét Miroslava Tichého. Foto: Libor Stavjaník

znamenitému a výjimečnému dílu kreslířskému a malířskému. Říká se to a já opakuji opakované. Celek zůstává sice neznámý, ale předvídatelný. Část toho celku mi Tichý osobně ukazoval, tedy obrazy, které cenil nejvýše, na rozdíl od fotografií, které – jak již bylo řečeno – nepokládal za umělecké, ale spíše za výtvary osobní dovednosti, talentu a jistě i zájmu o „druhé pohlaví“, téma osobní a celoživotní. Jaksi na okraj nutno dodat, že dávno potom, co skončil s malováním, nepřestal být umělcem, který zná cenu svého díla a věří v jeho budoucnost. Nevím, zda z tohoto „celku nahromadě“ něco vůbec kdy prodal, ale vím, že své obrazy dával „do světa“ jen

Jiří Veselský

XXX

Vážná je láska už
v začátcích dětinských.
- Jak lůžko vrže sníh
až k jaru na výdrž.

Jeden Tvůj paleček je vzepřen o stěnu,
druhému - co nejdál od něho - zasvítím
tím leskem z prvního i v souvislosti s tím,
že odstín dechu jen dělí mě od stenu
nad karafiátem doposud zavitým...

(22. - 29. 2. 1992)



Miroslav Tichý, bez názvu, tuš, papír, 300 × 220 mm

DÍVKA

Tu maloval jen úkradkem,
že nevěděla o tom ani.
Tu malou dívku se šátkem,
vonícím ještě onou strání.

Kde milý ryje do živého,
do kůry břízy monogram.
A malíř touží: kéž je rám
z toho stromu pro obraz jeho.

BÁSEŇ PŘESAŮ

Zrníčka bronzu jen v blankytu
očí: dívčička, monument.
Tak navždy je ze všech stran třpytu
jak slza štěstí, které není
jen očí: vznikla v aortě
z jejího tepla zaplavení...

ČUPĚJÍCÍ DÍVKA V BLÍZKOSTI PŘEHRADY

A nehty na nožkách se leskly
ve směru klína leskem vzlínavým.
I stromy v okolí smyslně mizely
a chvěly se ve svazech její vulvy.
A nahé slunce je v zarudlé dívčí kůži
bolestně vzdálené...

(1985-1992)



Miroslav Tichý, bez názvu, fialový inkoust, papír, 450 × 330 mm

nerad a dával je pouze nejbližším přátelům, tedy především těm, co do umělcova ateliéru chodili ještě v letech padesátých. Bylo to vůbec nejdůležitější desetiletí jeho malířské a kreslířské tvorby. Kde jsou začátky tohoto díla a jaké byly?

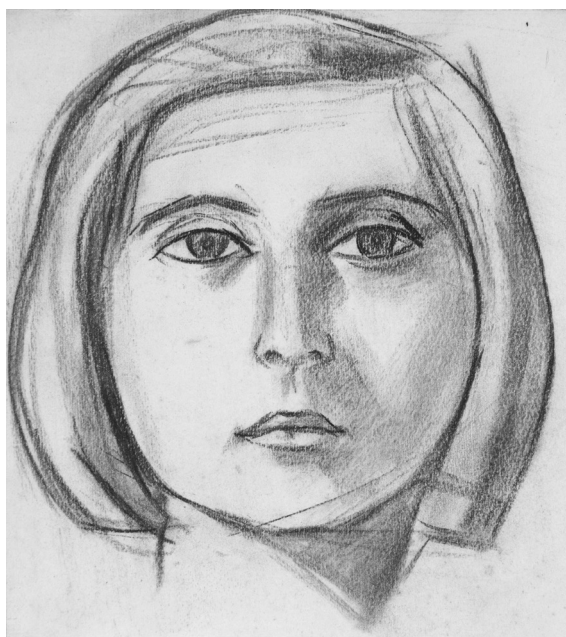
Miroslav Tichý maloval již během studia na kyjovském gymnáziu, jeho výtvarný talent byl

pokládán takřka za zázračný. Stejně tak talent dramatický. Tichý rád hrál a předváděl se v přestrojení za něhoho jiného. Nejvíce ze všeho ho ale lákala kariéra malířská.

Následovalo tedy logické rozhodnutí otce a matky – dát syna studovat na pražskou Akademii výtvarných umění, ta právě začínala,



Miroslav Tichý, bez názvu, uhl, papír, 250 × 200 mm



Miroslav Tichý, bez názvu, uhl, papír, 285 × 255 mm



Miroslav Tichý, bez názvu, uhl, papír, 420 × 276 mm



Miroslav Tichý, bez názvu, tuš, papír, 440 × 295 mm

po dlouhých letech protektorátního zákazu činnosti vysokých škol. Byl obrovský zájem o studium, talentů bylo nepřeberně. I v tomto prostředí vystupoval Tichý jako originál a osobnost velice svérázná. Podle svědectví spolužáků sice nikterak nevynikal studijní pílí, ale byl – jak se dříve říkalo – „v kolektivu oblíben“.

Nestudoval dlouho, již během druhého ročníku ze zdravotních důvodů a na vlastní žádost

studium přerušil a vysokou školu nikdy nedokončil.

Vrátil se do Kyjova, ale až potom, co jako obyčejný základák musel vykonat dvouletou vojenskou službu a navíc také několik měsíců vazby ve věznici v Brně za jakýsi blíže neurčený delikt, související patrně s jeho onemocněním psychosomatickým. Pro Miroslava Tichého to byly dva tři nejhorší roky, nikdy o nich nemluvil.

Právě z tohoto období krutých let stalinismu v Československu pochází celá řada vynikajících obrazů a kreseb, také ovšem fotografie, rád se totiž fotil.

Na těchto snímcích z let padesátých ovšem nespatříme Tichého při malířském stojanu a při „vážné“ práci, ale nejčastěji jako herce parodující současné hrdiny doby: jednou je dělníkem v montérkách a budovatelské čepici, podruhé kouzelníkem, v klobouku a s hůlkou v ruce a potřetí: slováckým šohajem v kroji. Jako by stále opakoval: já jsem někdo jiný.

/Poznámka na okraj: Něco z toho divadelního předvádění se mu zůstalo do posledních let života, rád se vcífoval do role komentátora současné politiky a občas i do role prognostika, jenž upozorňuje na stále sílící vliv Číny./

Nezapomínejme na podstatné: na roli životní, oblek bezdomovce a vizáž člověka z naprostého okraje společnosti. Ta role trvala od roku 1972 až do jeho smrti v roce 2011. Menší část tohoto období byl jaksí navíc fotografem a profesně neoddělitelně a v jedné osobě i voyerem. O tomto období byla napsána celá řada monografií.

Zpět tedy k Tichému malíři.

V první polovině let padesátých (a zvláště po Stalinově smrti) vznikaly první skupiny výtvarníků, zvláště těch, kteří se vzepřeli diktátu socialistického realismu a hlásili se k tradici modernistické, Ludvík Ševeček v katalogu „Vladimír Vašíček – Obrazy“ napsal, že to bylo již v roce 1951, kdy se „počala formovat i skupina pěti moravských malířů (B. Matal, J. Kubiček, V. Vaculka, M. Tichý, V. Vašíček), jejíž členové posléze sehráli významnou roli v procesu nové výtvarné transformace české umělecké scény.“

K výše jmenovaným připojím ještě Richarda Fremunda a výsledkem je šestice originálních malířů. Domnívám se, že Tichý se cítil být méně výrazný mezi výraznějšími. Obrazně řečeno – byl Tichý mezi hlučnějšími.

/Poznámka druhá: Miroslav Tichý zajisté věděl (ale nikdy se nezmiňoval) o existenci slavného malíře jménem František Tichý. Lze se domnívat, že se vyhýbal všemu, co by slavného jmenovce připomínalo. Konečně – mohl se po válce přihlásit do ročníku, který na Akademii František Tichý vedl./

Skupina tedy existovala a v roce 1956 měla (v sestavě poněkud pozměněné) první výstavu právě v Kyjově. Upozorňovala na ni noticka ve Výtvarné práci (1956, č. 6), oznamovala, že „v chirurgickém pavilonu Okresní nemocnice v Kyjově trvá do 16. dubna výstava s ne příliš originálním názvem ‚Výstava obrazů a keramiky‘. Svá díla vystavili: Richard Fremund, Bohumír Matal, Miroslav Tichý, Vladislav Vaculka, Ida Vaculková, Vladimír Vašíček.“ Legenda praví, že Miroslav Tichý své práce prý odnesl ještě před zahájením výstavy. Až po dvou letech, v roce 1958, dovezl své obrazy a kresby do Brna, kde se připravovala „Výstava mladých“. Byla to ve své době událost. Tehdy vystavoval poprvé a naposledy. Potom se již řídil zásadou: nic nevystavovat, nic nepublikovat, nikomu nepsat. O té poslední zásadě jsem



Miroslav Tichý, bez názvu, tuš, papír, 440 × 295 mm

nevěděl a někdy v polovině let osmdesátých, když jsem dokončoval knihu o Josefu Váchalovi, jsem Tichému napsal, od Jiřího Veselského jsem se dozvěděl, že někdy začátkem let šedesátých se k Váchalovi do Studeňan u Jičína vypravila z Kyjova celá „delegace“ – Zdeněk Vašíček, Jiří Veselský a Miroslav Tichý. Až později mi Veselský napsal a sdělil, že – pokud si vzpomíná – Váchala navštívil jen Vašíček. „Vy neznáte Mirka Tichého!“ tak začínal ten list a pod tímto titulem jsem také později dokončil knihu – dokument o básníkovi a malíři, dvojici, která měla pověst podivínů a ovšem i mimořádných umělců.

Světová sláva Miroslava Tichého je ovšem něčím navíc. Zasloužil se o ni především umělecký teoretik a kunsthistorik Harald Szeemann, jenž Tichého fotografie vystavil v roce 2004 v Seville, v rámci I. Bienále současného umění.

Miroslav Tichý tu slávu odmítal, ale myslím, že jen ti, kteří mu byli nejbližší, rozuměli mu a každodenně pomáhali, ti vědí, že v koutku duše a do posledních dnů života ta pocta těšila tohoto jemného, moudrého, ale v podstatě velice osamělého muže. Říkal si Tarzan, ale v podstatě to byl Robinson na ostrově opuštěném uměním i lidmi.

Josef Šimon

připravuje
Pavel Petr



Narodil se 8. září 1948 v Cejřově u Skutče. Vystudoval gymnázium v Praze, za středoškolského období aktivně sportoval, byl členem juniorské volejbalové reprezentace až do těžké dopravní nehody v roce 1965. Po maturitě v roce 1967 vystudoval ekonomiku průmyslu na VŠE a postgraduálně Fakultu žurnalistiky UK. V letech 1977-1984 pracoval jako vedoucí redaktor klubové edice Kamarád a zástupce šéfredaktora nakladatelství Práce, v letech 1984-1989 byl šéfredaktorem nakladatelství Odeon. V roce 1990 byl prvním náměstkem ministra kultury ČR. Od roku 1993 je šéfredaktorem nakladatelství Český klub. Je jedním ze zakládajících členů Masarykova demokratického hnutí, je držitelem Stříbrné medaile státu Izrael, Zlaté medaile Masarykova demokratického hnutí a Ceny za uměleckou a kulturní činnost Evropské unie umění. Na protest proti bombardování Jugoslávie vystoupil z ČSSD.

Vydal knihy básní - Snídaně v automatu (1976), Houpy houpy opička (leporelo, 1977), Asfaltové holubi (1978), Český den (1979), Pouštní pták (1981), „Ať člověk...“, Melancholická kytara (1982), Město: Fotografie - Poezie (1984, spolu s P. Cincibuchem a J. Pelcem, fotografie V. Birgus, M. Hucek a P. Jasanský), Vyvolávač (1988, triptych tří rukopisných sbírek: Vyvolávání jménem..., Mezi pranýřem a piedestalem, Transvestující madona), Bít poezii (1990). Dále vydal výbor poesie - ...a já tě miluji (1987). Mnohé jeho básně jsou zhudebněné (kupř. zpěvákem Vladimírem Mišíkem a jeho kapelou Etc) Sám nazpíval a nahrál LP desku s kapelou BQ s názvem - Pouštní pták na útesech rocků. Josef Šimon žije v Praze.

t o b ě

až umřu pusťte holuby
oni mi ukážou cestu
chci být v parádní obuvi
a chci mít modrou vestu
i když jsme nikdy nebyli
milenci se vším všudy
i když jsme tváře měnili
v sladké hře na osudy
našel jsem v tobě sílu stát
bránit svou hvězdnou střílnu
to v tobě bude doznívat
můj výkřik do vesmíru

u C h r u d i m k y
/mládenci zakousnutí v zpěv/

po dlažbě z tichých lidských hlav
sešel jsem k řece náhle zmlkli ptáci
tělo mi utkal vodní stav
a pradelny klečící při své práci

i do mne zaklel žal
jenž vzdul zplihlé prapory srpna
o léčivá slova se spaloval můj žár
smrt byla mrtva

zatímco mládenci zakousnutí v zpěv
nikdy již nepustí svoji kořist
a budou mnou pohrdat za to že má krev
skrz nepoznané jehly pronikla jim do žil

po dlažbě z tichých lidských hlav
sešel jsem k řece deštěm rokenrolu
semena pravobřežních trav
unašel vítr směrem dolů...

(pamatuj, že jsem tě měl rád...)

nikdy jsem nezažil tolik nenávisti
jako za posledních dvacet let
nikdy jsem nezažil tolik lhaní

hordy básníků
táhnou krajinou
a utloukají se protézami
a usedavě bliží...
smrt ke mně ulehá
abych nebyl sám

dirigent v bílé gumové zástěře
umanutě bije pahýly do popravčích
špalků
zatímco já zohavený a zešílen
dále Tě miluji
má bezesná noci
miliardy srdcí
se bezmocně převalují ve šrotovištích moci
dál klouže mi ruka
po balistické dráze Tvého boku
jako když srna ochutnává sůl
a do žlutých očí deště
usedavě sněží...
dále Tě miluji
zatímco bratříčka Pavla
sřali u stínadla a Petra k mému bolu
tloukli hlavou dolů
a hluboko v noci zpíval pták
hluboko v noci hluboko a sám
dál co je pro skřivana písni
je pro potkany zločinem
je zrudno a mlhavo

pamatuj že jsem Tě měl rád...
řekl můj tatínek mé mamince když umíral
a co řeknu já Vám?

Pláč Prométheův

Když potupný kvikot plný hněvu
vkládají v nárek Prométheův...
balvany smíchu musí z hrudi ven.
Zohavený a zešílen...

Dlouho jsem čekal než v žulu ztuhnou city
než začal jsem brousit kameny ty
v prvotní krásu, již poskytuje hřích,
a vkládat je v ústa do tich bésnicích.

Já zrcadlil písně, kam vložila jsi dlaň,
pro toho, jenž byl tisíce let sám,
na něhož láska tisíce let sere,
plačící Prométhee...

Krmil jsem anděly...

Krmil jsem anděly krvavými
flákotami básní
hučící oceán smýval Tvoje oči
krmil jsem anděly
a neviděl už nic...
psi sténali kamenitým řevem...
Prošel jsem pouští a v obětišti Tvém
cherubé zvířečtí
požírali stesk
milienky nezešílené...
Krmil jsem anděly
po kolena v sračkách
a andělé přilétali a něžně si ústy
z mých úst brali
to co zbylo ze slov

...ulehám do kytar

Když v růže uleháš a ráno voníš k trnům
a kamení ptáků
Ti pláče pod hlavou
když kdosi zešílel a Bůh ho ztrestal žitím
Já, také šílený,
ulehám do trnů
a krásu kamení
vnímám jako dar...
Jsi čím dál krásnější
čím dál víc jsem stár...
jak řevem raketa
čím dál víc pláčem vpřed jsem hnán
jímž pláču do kytar
do kompresorů snů,
v hřebeny kapodastrů,
zoubky hranostajů
a kobaltovost zmijí...
Já, také šílený,
ulehám do kytar

... možná že do vašich rukou

možná že do vašich rukou jsem se dostal
stejným omylem
jako sokol jenž vlétl oknem do bytu
vycpávače ptáků
upoután jakýmsi pohybem
kterým si smrt nad výlevkou rána
omývala pohlaví...

*(Některé verše, které zde tiskneme, pocházejí
z knihy Pláč Prométheův připravované
pro nakladatelství Český klub)*

M i r o s l a v H u p t y c h

přípravuje

P a v e l P e t r



Narodil se 21. října 1952 ve Varnsdorfu.

Po vyučení mechanikem v Tesle začal pracovat jako pitevní sanitář v nemocnici Na Bulovce a večerně studovat střední zdravotnickou školu. Po dostudování působil deset let jako ošetřovatel na Psychiatrické klinice (Ke Karlovu) a poté jako terapeut v Krizovém centru RIAPS a na Lince důvěry. Absolvoval pětiletý psychoterapeutický výcvik a v roce 2001 získal bakalářský titul na Pedagogické fakultě Jihočeské Univerzity v oboru psychologie a arteterapie. V letech 2001–2003 pracoval jako psychoterapeut v komunitě pro léčbu drogové závislosti. V roce 2005 založil Institut pro vzdělávání v arteterapii a artefilitice, v němž přednáší. Nyní se věnuje literární a výtvarné tvorbě, arteterapeutickým kurzům a je šéfredaktorem časopisu Arteterapie.

Miroslav Hůpťach je autorem pěti básnických sbírek – Srdcový střelec (1984), Zvěrokruh (1986), Názorný přírodopis tajnokřídých (1989), Tarot a trakaře (1997) a Noční linka důvěry (2012) a od roku 1974 přispíval i do různých almanachů a sborníků. Kromě vlastní tvorby se zabývá i editorskou činností. Z dobové literatury editorsky připravil knihy Černá slepice (lidové pověry, čáry a zaříkávadla) a Kdo pije vlčí mlíko – Léčebné návody, pověrečné léčení, čáry, zaříkávadla od XIV. století do XIX. století z mnohých knih vybrané. Editorsky se podílel na antologii české poezie 1945–2000 – Pegasovo poučení, Nezabolí jazyk od dobrého slova – antologie českých aforistů 19.–20. stol., Život je hrozný společník (verše z pozůstalosti Václava Ryčla), Gloret (antologie básnické skupiny), Milovníci knížek (padesát spisovatelů napsalo o knihách). Jako výtvarník ilustroval 42 knih, 130 knižních obálek a 28 nástěnných kalendářů a realizoval přes 30 samostatných výstav. Miroslav Hůpťach žije v Praze.

B a b i č k a v n o c i u m ř e l a

Ráno jsem jí nesla čaj
a byla už taková namodralá
Doktor přijel skoro hned
akorát vypsal papíry
pro pohřebáky
Máma je na služebce ve Varech
Večer má přijet
Bojím se jí to zavolat
Jede autem
Mohla by rozrušením nabourat
Babičku jsem umyla
a oblékla do černých šatů
Před chvílí ji odvezli
Teď je tu takové
nezvyklé ticho
Už jsem se vybrečela
Chtěla jsem volat kamarádce
ale máme teď ve škole písemky
a tak šprtá
Musela jsem to jenom někomu říct
když tu není máma

D o b r ý r á n o

poznávám vás po hlase
teď jsem přišla z Perlovky
Počkejte ztlumím rádio
Dneska to bylo plonk
žádný kunčáfti
Že já kráva někam chodila
teče mi z nosu
chrchlám
a to sem si koupila nový kozačky
ale dupu v nich zimou
jako v těch starejch
Dopiju čaj a pudu si lehnout
bolí mě celý tělo
Už začíná svítat
Mám kliku
že mám okno na východ
Západy slunce nesnáším
připomene mi to vždycky
že musím jít
lovit chlapy
což mě sere
ale nic jiného neumím
Tak dobrou

Z a m e t á m v p a r k u u Š v e r m y

už jsem na tom tak blbě
že leju vodu z flašky
do vyschlejších louží
aby ptáci neměli žízeň

I z půdy jsem se vrátila
nevoběšená

Ale furt jsem ještě fešná
a s mužskejma to umím
To byste se divil
jaký mám prsa

Pozvěte mě na pivo
jenom na jedno – – –
Řekla do sluchátka
v půl čtvrté ráno

Ale ty mě nepozveš
Vzdychla
v půl čtvrté ráno
když za okny vykřikl
první jitřní pták

Vím že to co vám řeknu

bude znít nevěrohodně
sama jsem z toho na nervy
Z ničeho nic mi začaly růst na prsou
macešky
Ráno je ostříhám
a přes noc rozkvetou nové
Když si toho konečně všiml i manžel
chce
abych je nestříhala
dokonce se vrátil z obýváku do ložnice
že se mu prý bude lépe usínat i spát
s hlavou v maceškách
Ale mě to netěší
dělat mu polštář
Stačilo
že jsem mu třicet let dělala matraci
Zkusila jsem tři dny nestříhat
ten záhonek
a připadala jsem si jako včelí královna
jestli mi rozumíte
Z toho bzučení a rojení kolem
se hlava točí

Možná by se mi ulevilo
kdybych našla nějakého viníka

Kdyby jeden
ale na koho se podívám
tak sklopí oči

Budete mít pro mě nějakou radu?
Nebo jako všichni
kam jsem volala
budete mlčet
jak zařezanej?

Nechcete už žít?

Váš pes už dostal nažrat?
Má vás někdo rád?
Kdo posbírá ty klacky naházené pod nohy?
Díval jste se za dveře?
Možná zaklepala Naděje?

Leda bačkorama!

Děte se vycpat
anebo spěte dál v tom vašem služebním pokoji
Až budete přes zimu chrápat v kanálu
každou Naději
kerá půjde kolem
kopnete do prdele
protože si budete myslet
že vás de okrást
o to málo
co vám ještě zbylo

Haló haló nezavěšujte

Opět jsem si zaplavala kraula v hruškovici
No vyválel jsem se na schodech
však všechny schody nevedou do nebe

Z domova mě posílají
rovnou do krematoria

Dycky ji pak odprosim
Však ona si taky ráda lízne
tak ať se nedělá

Musíte být přece v obraze
Tak si vás alespoň maluju
sám pod obraz

Můžu se z toho ještě vyhrabat?

Včera jsem z okna vlaku
řval do tmy
jako zvíře
Pomohlo mi to asi tak
jako vlkovi je nápomocen vlčí mák

Věříte záchranným brzdám?

V kapsách mám nalháno
až až
Když však teď zastavím
svůj rozjetej vlak
můžu jít do háje zeleného na fialky

Jakýpak léčení? Hned zítra?
Jsem zdravěj jako řepa!
Copak jsem si nevysypal na hlavu popelnici?

Ty vaše rady jsou možná dobrý pro veverky!

Du se voběsit
a na krk si pověsím papír
že jsem k vám volal o pomoc
a že jste mě svýma kecama dorazil
kreténe!

Louže

Stál tu vykotlaný strom
vítr ho vyvrátil
pádem si v patách vyrval jámu
pár mraků zasmutnilo
a zakroužila jepice

Až nám také jednou
naprší překotně do bot
zdalipak po nás zbude
klidné místo
kde by se odrazila cizí tvář?

*(Básnička, kterou jsem napsal víc jak před 35 lety
a která se ke mně vrací jako bumerang,
který zapomněl, kam jsem ho poslal...)*

Zdrojový kód slovenského remesla

Doprovodná výstava
medzinárodného festivalu
súčasného designu Dizajnvíkend
Bratislava (19.-23. 9. 2012)

Michala Lipková



Workshop #2 - redizajn náhrdelníka STEELLACE Petry Huraiovej
(27. 9. 2012, Dizajn Štúdio ÚLUV, Bratislava). Foto: Michala Lipková

Zdrojový kód je skryté fungovanie vecí, ktoré nás konzumná doma odnaučila skúmať. Keď sa povie „remeselný výrobok“, väčšina z nás si predstaví objekt, ktorý bol vyrobený ručne, z prírodných materiálov, s určitou dávkou naivitu. Projekt crafts.sk sa snaží obísť vizuálne stereotypy spojené s remeselnou výrobou a vrátiť sa k podstate remesla – hľadá jeho „zdrojový kód“, súčasnú tvár.

Pôvodná remeselná výroba bola domáca, určená pre vlastnú potrebu, neskôr pre najbližšie okolie. S rozvojom miest sa pretransformovala na výrobu cielene robenú na odbyt v sídelne a spoločensky odlišnom prostredí. Remeslo držalo krok s dobou – slovenský dizajnér Tibor Uhrín, známy svojou tvorbou na hranici medzi dizajnom a remeslom, v jednom zo svojich článkov povedal, že „remeslo vždy sledovalo technický pokrok“ – a práve toto zdôrazňovanie tohto pôvodného, progresívneho charakteru remesla je dnes stále aktuálne.

Jesennú sezónu 2012 v bratislavskej galérii Dizajn Štúdio ÚLUV otvorila výstava s nie úplne bežným názvom „**crafts.sk / otvorený ateliér**“, ktorý je nie náhodou zhodný s internetovou adresou rovnomeného projektu. Doména crafts.sk žije projektom študentov Ústavu dizajnu bratislavskej Fakulty architektúry Slovenskej technickej univerzity. Projekt má viac stranné

zameranie – jeho cieľom nie je len prinášať nové vzory výrobkov, dôležitou súčasťou je skúmanie samotného procesu vzniku produktov a metodológia dizajnu. Vystavené prototypy sa v procese stávajú prostriedkom komunikácie medzi dizajnérom a užívateľom, koncepty sa znovu otvárajú na workshopoch, kde sú ich parametre hlavným predmetom diskusie.

Výstavný priestor Dizajn štúdio ÚLUV funguje od roku 2000 ako priestor orientovaný na pôvodný slovenský dizajn s presahmi do remesla. Treba podotknúť, že galéria je jedným z výstavných priestorov Ústredia ľudovej umeleckej výroby – organizácie fungujúcej pod štátnym rezortom kultúry, ktorá plní funkciu celoštátneho dokumentačného a informačného centra ľudovej umeleckej výroby a zároveň Múzea ľudovej umeleckej výroby na Slovensku. Jednou z prioritných aktivít ÚLUV-u je aj podpora pôvodnej slovenskej produkcie. Prakticky to predstavuje predaj a podporu vývoja nových výrobkov inšpirovaných pôvodnými slovenskými remeslami a ľudovou tvorbou.

„Otvorený ateliér“ sa v tejto súvislosti stáva pojmom viacerých významov – je to (1) názov oficiálnej schémy spolupráce, (2) vyjadrenie experimentálnej podstaty projektu a v konečnom dôsledku aj (3) provokácia v súčasnosti prevládajúceho autorského dizajnérskeho myslenia.

Platforma pre spoluprácu

Pôvodne bol názov výstavy prebraný z oficiálneho titulu platformy spolupráce, prostredníctvom ktorej ÚLUV prepája komunitu dizajnérov s databázou remeselníkov. Tzv. „otvorený ateliér“ v rámci ÚLUV-u sa ako nová koncepcia spolupráce dizajnérov a remeselníkov objavil v roku 2009, kedy sa mal stať návratom k modelu, ktorý fungoval v počiatočných pôsobeniach organizácie – a ktorého cieľom bolo slovami bývalého riaditeľa ÚLUV-u „*vtiahnuť tvorivých ľudí do procesu vývoja nových výrobkov*“, s tým, že „*autori by však mali vedieť, že to robia preto, aby ich dielo zľudovelo*“. Inak povedané – v otvorenom ateliéri dizajnér navrhne niečo, čo vyrobí (či už čiastočne, alebo úplne) remeselník z databázy ÚLUV-u. Schéma má vlastné pravidlá a zmluvné podmienky ošetrojúce autorské práva zainteresovaných strán.

Keď sa výstava pýta

Výstava crafts.sk nepredstavuje hotové výrobky – v galérii nájdete prototypy, ktoré sú „otvorené“ *spätnej väzbe užívateľov*. ÚLUV dvakrát do roka vyberá výrobky do svojich predajní prostredníctvom tzv. Výtvarnej komisie. Nové vzory výrobkov pre sieť predajní ÚLUV Plus by mali rozšíriť trh so slovenskými dizajnéorskými produktami inšpirovanými ľudovou tvorbou o predmety „každodenné“ a cenovo prístupné širokej verejnosti. Cieľom je teda dostať remeslo späť „na stôl“. Zámerom výstavy je prostredníctvom troch sprievodných workshopov (priamo v galérii počas trvania výstavy) testovať možnosti „otvorenej“ kolekcie, ktorá užívateľovi umožní vstúpiť do procesu výroby a personalizovať si daný produkt podľa vlastných predstáv – dialóg

medzi dizajnérom a užívateľom hľadá zlepšenia a overuje predajnosť budúcich výrobkov, ešte pred tým, než prejdú výberovým konaním.

Urob si sám

Fenomén otvoreného zdrojového kódu, ako ho poznáme z prostredia softvérových vývojárov, nezadržateľne presiakol do ďalších odvetví. Napríklad v publikácii Open Design Now, s provokatívnym podtitulom „*Why design can not remain exclusive*“, autori definujú pojem „open design“ ako odvetvie, ktorého cieľom je naplnenie osobných materiálnych potrieb, prostredníctvom roztrúsenej, sebestačnej výroby produktov, ktorej vykonávateľmi sú priamo užívatelia. Prečo predávať produkt, keď môžeme predávať len jeho „zdrojový kód“, návod na výrobu, a realizácia môže prebehnúť kdekoľvek? John Thackara vo svojom príspevku Into the Open vidí „Open Design“ ako viac než len nový spôsob výroby vecí: „(...) ako proces, a ako kultúra, otvorený dizajn mení vzťah medzi ľuďmi, ktorí veci vyrábajú, používajú, a ktorý sú za ne zodpovední“.

Na rozdiel od tradičnej doktríny, kde dizajn tvorí väčšinou fázu predchádzajúcu komerčnej výrobe a distribúcii, otvorený dizajn je nasmerovaný k užívateľom, ktorí sa aktívne zúčastňujú zhotovovania produktov, preberajúc výzvu ignorujúc konvenčné spôsoby priemyselnej výroby. Sebestačná výroba pre vlastnú potrebu – vzory výrobkov, ktoré zľudovejú postupným kolektívnym vylepšovaním – vraciame sa k tradičnému konceptu remesla?

Uvažovanie o otvorení dizajne produktov, kde analogicky k softvéru sa návrh v podobe výrobného výkresu alebo popísaného návodu na výrobu stáva voľne dostupným prostredníctvom komunikačných technológií – nás privedie k otázke autorských práv, licencií a profitu pre autora/dizajnéra. Druhým, nemenej významným problémom je otázka kompetencie samotného užívateľa v prípade jeho interakcie so „zdrojovým kódom“ úžitkového produktu. Publikácia Open Design Now neprináša len jednostranný, idealistický pohľad na túto tému, ale prispieva aj do tejto diskusie: „*Davy môžu byť múdre, ale stále budú potrebovať dizajnérov*“, tvrdí Thackara. Jos de Mul sa pridáva: „*Nemali by sme automaticky veriť tým, ktorí si myslia, že dokážu navrhovať. (...) Dizajn poroty nie vždy končí najlepším výsledkom*.“

Jedenásť produktov prvej kolekcie projektu crafts.sk komunikuje aj s touto témou. Študenti posúvajú ďalej nielen formálnu stránku produktov, ale rozmyšľajú nad samotnou výrobou technikou, životným štýlom užívateľov a stereotypmi používania. Lucia Krchová neprináša len ďalší dekor na paličkovanie, posúva techniku ďalej do tretieho rozmeru, paličkuje svoj šperk „tchipqua“ tak ako nikto predtým. Alica Ševčíková navrhuje nielen chlebník, ale aj formu personalizácie samotného „chleba“. Oživuje samotnú aktivitu pečenia chleba – nekupujete si len obal, produkt, kupujete si rituál, nový zvyk. Podobne sa Petra Huraiová stáva „dizajnérkou rámca“, nie samotného produktu – posúva tradičnú techniku



Micheala Sunegová, Felt Collection (2012). Foto: archív autorky

do nového, trvácnejšieho materiálu, a necháva užívateľky navrhnuť si svoj „steellace“ sami – tak ako si dievky kedysi sami vyšívali goliere krojov, dnes si môžu „naklikať“ vzor náhrdelníka prostredníctvom online aplikácie. Vďaka šíreniu digitálnych výrobných technológií sa masová prispôbitelnosť a individualizácia produktov stáva skutočnosťou – je toto moderná tvár remesla?

Máme otvorené

Projekt crafts.sk so záverom výstavy v Dizajnštúdiu ÚLUV nekončí. Prototypy 11-tich študentov FA STU sa budú uchádzať o miesto na pultoch predajní ÚLUV-u, ich vývoj bude pokračovať. Analýza výsledkov experimentálnej časti projektu ovplyvní jeho ďalšie pokračovanie.

Platforma crafts.sk má ambíciu stať sa dlhodobým online projektom, ktorý chce provokovať obidve strany – výrobu malosériovú aj priemyselnú.

Má slovenský spotrebiteľ záujem o zdrojový kód slovenského remesla? Sú dizajnéri ochotní vzdať sa autorskej hrdosti v prospech ľudového vkusu? Dokážeme predávať samotné remeslo a majú o neho dnes ľudia ešte záujem? Projekt kladie otázky a hľadá odpovede – aj prostredníctvom tohto článku, ktorého záver nemôže nezostať otvorený.

<http://www.crafts.sk/about>

Slovak Artists at the Zlín Youth Salon Katarína Slaninová

The work of the artists at this year's Youth Salon in Zlín largely reflected the current state of contemporary Slovak art including a wide range of artistic approaches and media. If one takes a closer look at those artists presented, it is evident that there is a shift of interest towards more ephemeral art forms from the existing conventional media. On the other hand, there are some artists who have attempted to redefine traditional media - such as painting, drawing, graphic art, and sculpture. A great many of these artists continually reflect upon the phenomenon of memory - private - collective - historic. At the same time, the question pertaining to the search for one's own identity continues to resonate; regardless of whether it's personal, artistic, national or global, the artists continue to use creative means to ponder the customary codes from their recent past and create an eclectic, yet purely personal reaction that is somewhat knowledgeable of the past and yet maintain an incessant dialogue with it. Many of the authors in Slovakia currently deal with a high quality of discourse about the function of the public space and the placement of art within it, which is closely associated to the criticism of institutionalism and the powerful relationships in the functioning artistic structures and within culture itself.

Vojtěch Mašek - A Game of Destruction of Unrealised Scripts Tomáš Řepa

In 2004, the book *Elephants in Marienbad*, was published - it was the first comic book of the creative duo Vojtěch Mašek and Džian Baban. Since then, the bizarre world of the Monstrkabaret of Fred Brunold, whose finishing touches of crookedness and uncertainty was put together using unique Vojtěch Mašek's language interpretation and suggestive drawings, gradually unfolded to the patient readers and spectators. This illustrator and scriptwriter has since become an entirely unforgettable personality of the newly emerging generation of young comic strip artists, known as *Generation Zero*. In the framework of the recent development of Czech comics, he defines imagination, fantasy and expressive interpretation through his illustrations; on the other hand, he also captures awareness with his rawness and strong association with absurdity.

The Collection of the Chateau Buchlovce and its Original Owners Marie Mžýková

The construction of the Chateau Buchlovce began at the end of the end of the 1700's for the Petřvaldský family from Petřvald. Berchtold of Uherčice eventually acquired the chateau during the 19th century. The family of aristocrats is captured in the portraits; Italian renaissance paintings have also made its way into the collection through the influence of Countess Eleonora Petřvaldská. The main overlapping components of the collection are the illustrations of Italian and German origin. The highlight of the exhibition is the collection of the 72 works by Albert Dürer, Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien, Urs Graf, Virgil Solis, Heinrich Aldegrever, Hans Sebald Beham, George Pencz and others - as well as the later prints of Rembrandt and the Flemish school.

Jan Klobasa - Retrospective and Works Radan Wagner

Jan Klobasa (1932) is a Czech painter and sculptor with an international reputation. After graduating from the Academy of Fine Arts in Prague, he initiated and participated in many unofficial events and exhibitions (*Konfrontace / Confrontation, Šmidrovi / The Šmidrs*). In the 1960's, he became one of the leading independent cultural personalities. In 1968, he emigrated to Italy, and later to the Northern German city of Kiel. There, he became a professor in the sculpture atelier at the Muthesius Academy of Fine Arts and Design. His work could be found in contemporary international exhibitions, public spaces, as well as in private and national art collections. After the revolution in 1989, he returned sporadically to the Czech Republic. From 2002 to 2005, he was a professor at the Academy of Fine Arts in Prague. He then returned to his home in Hamburg. This year, an exhibition of his collected works entitled *Respektiva / Respective*, was presented at the Riding School at the Prague Castle.

Dalibor Chatrný - A Brief Glimpse of Great Artistic Personalities Ludvík Ševčík

Dalibor Chatrný, a leading Czech artist, painter, illustrator, sculptor, poet and internationally renowned conceptual artist, passed away on July 5th, 2012 in the hospice in Rajhrad u Brna. He was born on August 28, 1925 in Brno, in the city that he would be associated with throughout his entire life. He graduated from the UK Pedagogical Faculty in Prague in 1945 (Prof. C. Bouda, M. Salzman, K. Lidický and F. Kovárna), and continued his studies at the Academy of Fine Arts in Prague from 1949 to 1953 (Prof. V. Sychra and V. Šilkovský). For several decades he worked as an influential art instructor, at first at the Secondary School of Applied Arts in Brno (1963-1986) and after the coup in 1989 at the Academy of Fine Arts (AVU) in Prague from 1990 to 1992. He eventually worked at FVU in

Brno and at the Academy of Scenography of JAMU from 1992 to 1994. The article is a brief commentary of the artist's works from his early pieces in the 1950's through the important period of the subsequent decades, when he eventually became one of the representatives of Czech art, and ultimately to his conceptual projects in his final years. In addition to Dalibor Chatrný's representation in important artistic groups, the text refers to his long-term cooperation with the Zlín Regional Gallery and comments on the most recent and extensive successful exhibitions of his career, under the significant title "*So, Here, Now (Tak, teď, tu)*" that took place at the Museum of Art in Olomouc from October 20th, 2011 to February 26th, 2012.

The Daliborky of Inez Tuschnerová From the exhibition *Inez Tuschnerová For Dalibor Chatrný* Jiří Valoch

The review of Inez Tuschnerová's exhibition at the BRNO GALLERY CZ examines the relationship between two unique artistic approaches to the methods of visual interpretation of foreign artwork. While Dalibor Chatrný's (1925-2012) method of interpretation - with his conceptual deliberation of various phenomena in a natural way, such as in the 1970's and 1980's - interpreted the greatest variety of interventions that were primarily found, such as foreign photographs, Inez Tuschnerová's (1932) approach has always been expressive (or rather scriptural in her earlier period). The entire collection of work that was on display, playfully entitled *Daliborky* by the artist, was in A5 format and explored the relationships associated with both artists' conceptual approaches - thus becoming a new, original work of art. The artists' early friendship had already been established due to their common pursuit of contemporary art in Brno in the 1960's, and according to the reviews of that time, this pursuit became a new, authentic way of communicating with the spectator.

The Shade of the Blossoming Cherry Tree Gabriela Elbelová

The exhibition entitled *The Shade of the Blossoming Cherry Tree*, organised earlier this year by the Olomouc Museum of Art, focussed on the arrangement and presentation of the local collections of Japanese art discovered during the first half of the 20th century. The collection of coloured Japanese wood-cuts, predominantly from painter Karel Svobinský (1896-1986), and administered by the Olomouc Museum of Art, created the base of the exhibition project. The exhibition was accompanied by exponents that were on loan from the collections of the National Gallery in Prague. In addition, the exhibition presented a group of miniature ivory carvings - ie. *netsuke* from the oriental part of Leopold Prečan's (1866-1947) ivory collection taken from the collections of the Olomouc Archdiocesan Museum. For a greater glimpse of this particular theme, additional exhibits were on loan from the National Museum - Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures.

Related By Choice or OL - 03 - 12 Olga Badalíková

The joint retrospective of three of the most influential creative personalities (Ondřej Michálek, Oldřich Šembera and Jiří Žleбен) offered an opportunity of fulfilling a long-term goal of the Olomouc Museum of Art - to create a space for the presentation of personalities who were associated with the Olomouc creative era of the second half of the 20th century. Social isolation, friendly associations, nostalgia of the city of Olomouc and contact with unmistakable personalities from the artistic world created unique artistic environments and defines those creative individuals, whose systematic presentation today is undoubtedly more than just a glimpse into history. Among other things, the exhibition draws attention to the reality that although the media is connected to the world, the concept of the "region" eventually loses its own pejorative colours. At a time, when many fundamental cultural events occur outside the city of Prague, artistic criticism is submitted wherever possible in order to express artistic quality.

The New, Modern Kamil Mikel Jiří Valoch

Kamil Mikel has been associated with the city of Brno; however, he himself has always emphasised that the time when he studied at AVU in Prague with Dalibor Chatrný had perhaps the greatest influence on his most recent artwork. At that time, Chatrný led a truly contemporary, conceptual way of perceiving the world - never placing emphasis on the story, but rather on the autonomy of the composition and the possibilities of its intellectual reflection. Kamil Mikel first began to place the themes of the symmetry of linear groups in his graphic works. His work gradually progressed to use a language of geometry. His exhibition *Kamil Mikel / Hidden and Revealed, Silent and Loud* took place in ARS Gallery, one of Brno's most prestigious galleries, one that has been faithful to the artist and has presented his most recent series of works. His work is characterised by the monochrome paintings, respectively the abandonment of painting and replaced by the formation of the white canvas - this is a new aesthetic that is still very unique in the Czech Republic.

I Would Really Like to Dedicate Myself to Working in the Public Space – An Interview with Stefan Milkov Václav Mílek

Stefan Milkov (1955) graduated from the Academy of Arts, Architecture and Design and was one of the founding members of the famous group of artists *Tvrdohlavi* (*The Hardheads*). In addition to sculpture, he focuses on painting and illustration. He is also well-known as a designer and a musician. In his works, where he demonstrates his personal artistic style, one can discover elements of post-modernism as well as influences of classic modern sculpture. His passion for themes that emerge from mythic and spiritual sources in some of his works is combined with humour; in others, exaggeration and irony. In this interview, he expresses his ideas about his own works, but also his thoughts about working in public spaces as well as his opinions about beauty and how his sculptures are perceived by the spectator.

Black and White World? Anna Šimková

The article discusses the educational project, entitled *Black and White World?* prepared by the Moravian Gallery in Brno and the Department of Social Education of the Masaryk University in Brno. The result of the project was an unforgettable three-hour animated program that accompanied the exhibition *Prison: A Place for Art* (April 5th to May 13th, 2012). The aim of the project *Black and White World?*, whose target groups were high-school students and visitors of the gallery, was to uncover and make relative several stereotypical notions associated with prisons and mediate the context and certain environments of the creation of the exhibits. The authors of the project incorporated scenography into the exhibition and also used the techniques of theatre to work with the visitors.

DIOS Photo Gallery – An Interview with Curator Petra Kosková Hammid Martin Beníček

The interview with gallery curator Petra Hammid Kosková touches on the activities of the DIOS Gallery of Photography. In 1992, she presented 35 artists, who were united not only by the theme of photography. Part of the exhibition featured friends, photographers and artists of the Koskov family; more importantly, it was a personal encounter and “more than just photography”. The gallery has also introduced artists who were born and raised in Zlín, such as Libor Stávaník, Dušan Tománek, Pavel Preisner, Jan Mikulčík, as well as the great personalities of Czech photography – Pavel Dias, Petr Nikl, Alexandr Hackenschmied, Karel Cudlín, Antonín Horák, Dagmara Hochová and Bohdan Holomíček.

What is still left of Neprůbojní (The Non-Assertives)? Zbyněk Kulvait – Paper Reliefs and Spray Paintings Jiří Valoch

This article presents the noteworthy, neglected and yet unrecognised works of painter, illustrator, and sculptor Zbyněk Kulvait (1954), who was a member of the Olomouc group of artists *Neprůbojní / The Non-Assertives* (1991–2002, Eleanora Pražáková, Zbyněk Kulvait, Hana Teplá, Miroslav Urban, Jindřich Walla). The author of the article places great attention to the spray-painting on the paper reliefs finding himself on the frontiers between illustration and sculpture, where Kulvait created during the first part of the 1980's. In the second part of the text, Valoch deals with Kulvait's original spray paintings of found objects that, at first glance, can be perceived as abstract or minimalistic. Kulvait first created a realisation of this type during the 1980's and this theme has recently been inventively re-developed in the numerically series of emphasised A4 colour works.

Franz von Defregger Paints Hofer Marie Mžíková

In the column *Jedno dílo (One Work)*, we present the sketch of the famous painting *Loučení s Andreášem Hoferem před zatčením / Farewell to Andreas Hofer before his Arrest*, taken from the collection of the Chateau Buchlovice. Defregger's work from 1879 has an exceptional cultural-historical value, its popularity spread due to the reproduction of the piece of art after the end of the 19th century. It's author, Franz von Defregger (1835–1921) was one of the great German legends, particularly from the Bavarian painting genre. The artist focused on the countryside and the historical theme and his popularity evolved through his realistic interpretation of the life of the Bavarian peasants. The man in the picture, the landlord and the livestock salesman Andreas Hofer, was a textbook example of the patriot of the Napoleonic wars. Just as Defregger's work was at that time understood as national and patriotic. The painter rightly regards Andreas Hofer in this way that he was able to place on the defence of his own country, and this to the extent of sacrificing his own life. The tale of the punished revolutionary intrigued the Berchtold family to such an extent that the picture became a part of its private art collection.

My Little Baťa House. An Exhibition by Jitka Ressorová Ladislava Hornáková

The districts of Zlín containing the model brick houses constructed by the Baťa Company during the inter-War era became a valuable and significant part of the city during the 1920's. The flood of these particular dwellings contributes to the architectural distinctiveness of Zlín. They have become an essential part of the heritage areas. The absence of the notion of these urban structures' current values greatly contrast with the clarity of thought with which they were built over the course of twenty years. The project by Jitka Ressorová also offers opportunities of grasping these given issues. The project surveys many different variations and offers possible non-violent and practical solutions without losing their fundamental and valuable features. The project also tries to find ways of mutually understanding and cultivating the relationships between the architect and the client. The author of the project brought to the city centre a limited spatial scheme of Baťa's semi-detached dwellings in a scale of 1:1 and succeeded in confronting the issue of the Baťa houses from the residential areas to the city centre. A main part of the project took place in the model quadruplex.

Taller: An Architecture Laboratory that We can Carry on our own Skin Martin Jiroušek

The original exhibition in the Gallery of Art in Ostrava offers a unique opportunity in the form of an unusual connection of art and fashion, rather the differences between the two artistic disciplines at first hand. Here, Canadian Maryla Bobek demonstrates that architecture can influence fashion design. It's title is simple yet mysterious: *Taller: Object – Shoe* with subtitle “when shoes meet architecture” that sheds more light on the subject. In the presentation with scientifically precise care, the artist dedicates the analogy of her indigenous African architecture and the futurism in the form of fashion design. In Maryla Sobek's laboratory experiment, she has succeeded in decomposing these categories and transforming them into a new form and function. The author of the concept has engaged herself in the maximum possibilities of this practice. Based on the parameters of the space, function and structure, she has created a model that has enabled her to carry out a comparative analysis of both types of artistic activities and pave a region of their overlapping qualities.

Tichý (Silent) and Mysterious – Miroslav Tichý Prepared by Jiří Olič

The Archive, prepared by art critic Jiří Olič, is dedicated to the photographer and painter Miroslav Tichý. The text about “Mirek Tichý”, as we came to call him, primarily honours those secrets that the world famous photographer has taken to his grave, the personal way in which he communicated women and children to the world, women and children who unintentionally became models for this loner. Only the complete set of works, that is today yet unknown and has been on display in only five or six exhibitions, explain more; perhaps this will not last for a longer period of time. But it is said: A dead artists is a good artist. We'll see: visibility is good and the longer this is, the better.

Poetry Josef Šimon / Miroslav Huptych Prepared by Pavel Petr

The last issue of Prostor Zlín this year brings you the verses of two generations of contemporary poets, known as the *grey zone* of Czech poetry – Josef Šimon, an expressive poet who also interprets his own poetry through song. For several years, he was the Editor in Chief of the best publisher of foreign literature – Odeon - and is currently the owner of the Český klub Publishing Company. He has not published his own book of poetry since 1990, and continues to be published quite sporadically. The second author is Miroslav Huptych, a poet not only of word, but also of pictures – his work is that of expressive and original collages. Unlike Josef Šimon, this poet is often published and is the author of several of his own collected works. Here, we present both authors with their own selected works.

The Source Code of Slovak Handicrafts Michala Lipková

In the exhibition *Crafts.sk*, the Open Atelier of the ÚLUV Studio of Design in Bratislava experiments with the concept of “folk design”. Twelve prototypes designed by students of the FA STU Institute of Design combines handicraft with design. During the three day workshop that took place over the course of the exhibition, designers “redesigned” the concept with spectators of the gallery. The exhibition is a part of a long-term project Crafts.sk that searches for the “source code of Slovak handicrafts”.

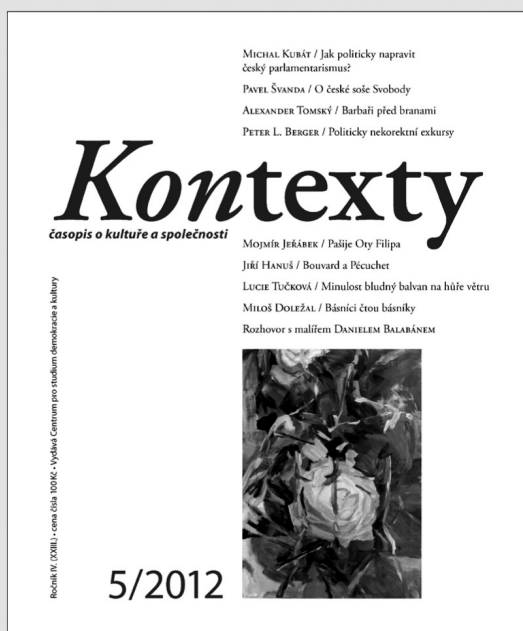
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Galerie Jaroslava Fragnera
Národní galerie v Praze

VĚRA & VLADIMÍR MACHONINOVÍ

60' 70'

Dům umění ve Zlíně / 11. října - 9. prosince 2012

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* 5/2012

MICHAL KUBÁT / Jak politicky napravit
český parlamentarismus?

PAVEL ŠVANDA / O české soše Svobody

ALEXANDER TOMSKÝ / Barbaři před branami

PETER L. BERGER / Politicky nekorektní exkursy

MOJMÍR JEŘÁBEK / Pašije Oty Filipa

LUCIE TUČKOVÁ / Minulost bludný balvan
na hůře větru

MILOŠ DOLEŽAL / Básníci čtou básníky

Rozhovor s malířem DANIELEM BALABÁNEM

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





 Zlínský kraj

www.galeriezin.cz