

PROSTOR

ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXIV. 3 / 2017

POESIE

HISTORIE

ARCHITEKTURA

VÝTVARNÉ UMĚNÍ





PROSTOR ZLÍN ROČNÍK XXIV. 3/2017

EDITORIAL

Vážení čtenáři,
Nový zlínský salon 2017 záměrně nepoužívá ve svém názvu pořadovou číslici, jak tomu bývalo dosud zvykem. Stojí totiž v mnoha odhlédlech mimo řadu trienálně pořádaných přehlídek. Slovo salon zůstalo jen jako zavedená značka zastřešující několik akcí. Jak naznačilo kolokvium konané v rámci zahájení salonu „Proč prezentovat současné umění mimo centra?“, chtěli jsme se jako pořadatelé dotazovat po smyslu, důvodech a možnostech pokračování těchto akcí, které během let spoluvytvářeli oborový charakter zlínské galerie a její obraz v očích veřejnosti. Bohužel se i zde opět potvrdilo, že myšlenková výměna mezi zainteresovanými stranami (umělci, kurátoři, občanské iniciativy, politici, návštěvníci výstav) není jednoduchá, pro přílišnou zahleděnost do vlastní situace snad ani možná. Hlavní výstava letošního ročníku nazvaná „Co je současné umění?“ je rovněž především tázáním na různost možných pohledů na současné umění, redukované u veřejnosti často na představu nějak srozumitelného závěsného obrazu. Recenzi této výstavy od Martina Fišra otvíráme obsah třetího čísla Prostoru Zlín. Druhý článek představuje pendant k této výstavě v podobě prezentace současné polské malby ze sbírky Galeria Bielska BWA z pera její ředitelky Agaty Smalcerz. Následující rozhovor s Jitkou Svobodovou připomene další součást letošního trienále a zároveň tradičně v rámci salonů pořádané samostatné osobnostem z řad klasiků českého a slovenského umění (druhým „pocetným“ byl Marián Mudroch). Téma čísla doplňují například ohlednutí za výstavou evropského umění ze sbírky Roberta Runtáka v Galerie výtvarného umění v Ostravě, k salonu se váží rubriky Jedno dílo a Z archivu.

Druhá strana obálky opět přináší nahlédnutí do grafických a kresebných děl ze sbírek Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, z autorského okruhu uměleckého sdružení Tyrdšijní. Tentokrát představujeme scénický návrh Vlastislava Hofmana pro činohru Kolumbus, kterou uvedlo Národní divadlo v Praze v roce 1924 (podle předlohy J. Hilberta, v režii K. H. Hilara). V rámci naší sbírky je součástí souboru 20 Hofmanových scénických i kostýmních návrhů, které zakoupila firma Baťa z výstavy Umělecké besedy ve Zlíně roku 1944.

Václav Mílek

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

- téma** Martin Fišr *Co je současný salon?* 2
téma Agata Smalcerz *Na druhé straně (zrcadla) Výstava současné polské malby.* 8
téma Monika Čejková *Jitka Svobodová: Vždy se snažím dostat se k nějaké podstatě – Rozhovor s Jitkou Svobodovou.* 14
téma Jan Kudrna *Narušená imaginace* 20
Lucia Kotvanová *Súostrovie.* 23
Pavel Dias *Zapomenutá vesnice Alexandera Hackenschmieda.* 26
Olga Méhešová *Interfotoklub Vsetín – historie a současnost mezinárodního fotografického salónu* 30

PŘEDSTAVUJEME

- Štěpánka Bielešová *Dagmar Havlíčková Knobová / Kresba světlem i tmou* 36

JEDNO DÍLO

- téma** Rastislav Podoba *Pozorovatel.* 40

ARCHITEKTURA

- Juhani Pallasmaa *ARCHITEKTURA, KTERÁ LÉČÍ – urbánní chirurgie Chuanga Šeng-Jüana (The Urban Surgery by HUANG Sheng-Yuan).* 42

DESIGN

- Miroslava Kupčíková *Miroslav Šimorda – Cesta grafika a malíře* 50

Z ARCHIVU

- téma** Pavlína Pyšná *Konference při příležitosti Nového zlínského salonu v roce 1996* 54

POESIE

- Pavel Rejchrt 58
Jiří Daniček 60

připravuje Pavel Petr

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění: Pavlína Pyšná / Redakce designu: Vít Jakubiček / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ivan Bergmann, Martin Čada, Daniela Čarná, Ladislav Daněk, Radek Horáček, Ladislava Horňáková, Lubomír Jarcovják, Tomáš Mikulaščík, Václav Mílek, Pavel Petr, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová, Vít Jakubiček / Technická redaktorka: Barbora Mrázková / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: (není-li uvedeno jinak) Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín, telefon: +420 573 032 220 / Uzávěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková ISSN 1212 – 1398 www.galeriezlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Martyna Czech, *Ex I*, 2014, olej, plátno, 160×100 cm
2. strana obálky: Vlastislav Hofman, *Scénický návrh Kolumbus, 1924*, pastel, papír, 495×618 mm, KGVUZ
3. strana obálky: Alexander Hackenschmied, *z cyklu Mexico, 1942*, © A. H. – dědicové
4. strana obálky: Šeng-jüan Chuang (Huang Sheng-Yuan) – Fieldoffice Architects, *Kulturní dům Luodong*

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

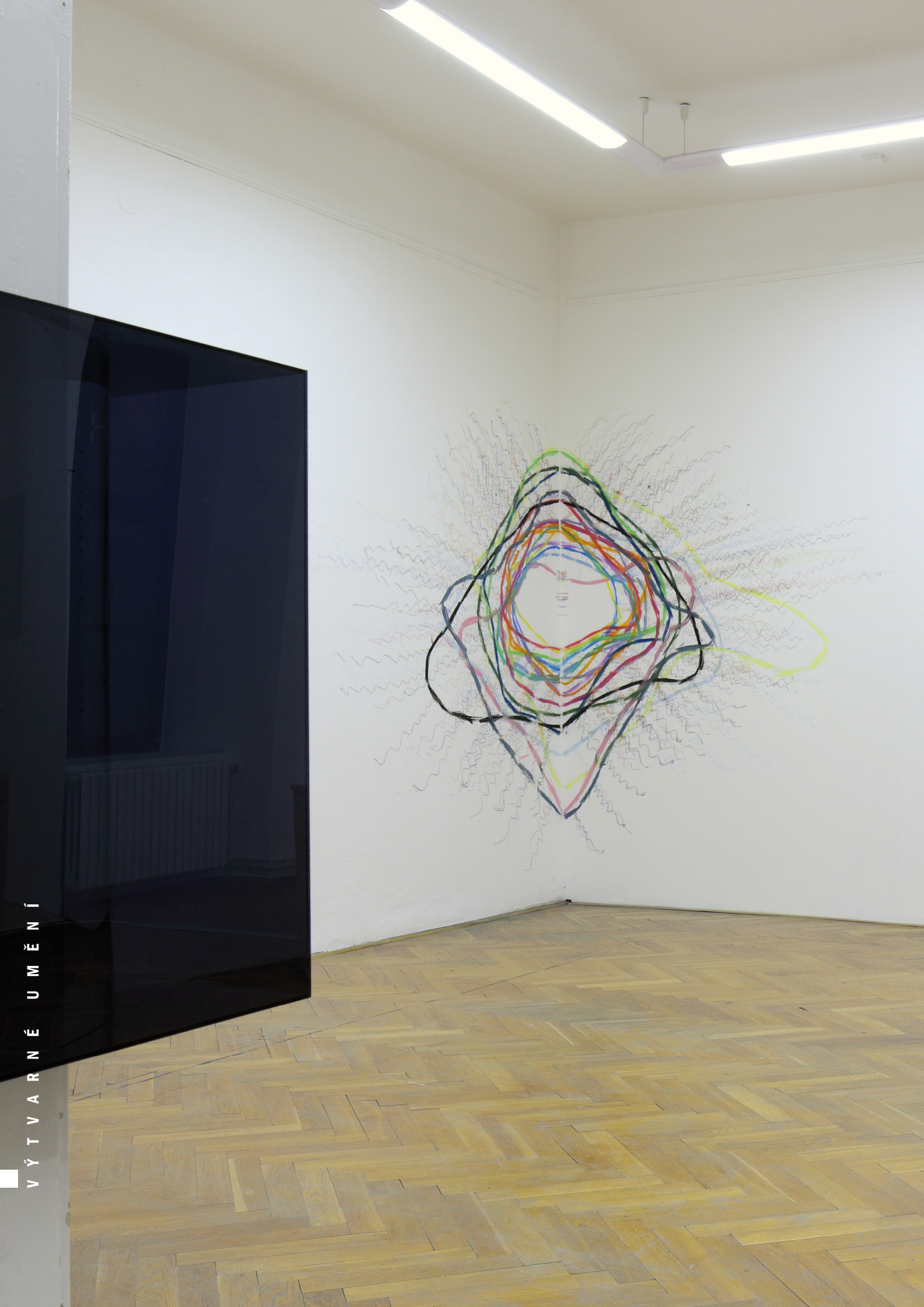
OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

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

tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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



Co je současný salon?

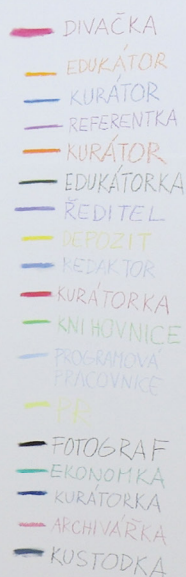
prostor z lín 3 / 2017 3

Martin Fišr

Obnovené zlínské salony mají za sebou osm ročníků, jednadvacet let a především zajímavý vývoj. Stačí porovnat první Salon s tím aktuálním. K účasti na prvním Novém zlínském salonu v roce 1996 bylo vyzváno dnes těžko uvěřitelných 267 autorů a nakonec jich vystavovalo 194. Změn, kterých se v dalších ročnících událo, není málo. Soustředily se víc na způsob výběru, obměňovala se jury, přibyla účast slovenských umělců, pocty a další doprovodné výstavy. Hlavní výstava ale zůstávala až do minulého ročníku pořád salonem. Letos došlo k radikální proměně koncepce. Ze salonu na tematickou výstavu. Ale to se návštěvník dozví až doma při četbě katalogu. V něm organizátoři přiznávají, že se z Nového zlínského salonu stala pouze zavedená značka sloužící pro trienálně pořádanou akci věnovanou současnému umění, za kterou se schovává bohatší program. Nejen jedna větší výstava. Jméno zůstalo, ale o salonu už v případě výstavy *Co je současný obraz?* nemůže být řeč.

Z víceméně demokraticky, hlasováním vzniklého výběru se přesouváme k formátu sedmi kurátorských výstav, které se snaží zodpovědět otázku z názvu výstavy. Tentokrát tedy bez jury, bez sčítání jednotlivých nominací, zároveň také bez oslovování umělců a jejich případného přijetí účasti. Na první pohled by se mohlo zdát, že ukončení salonní tradice a s tím i tolikrát vyčítanému důrazu na kvantitu nad kvalitou, povrchnost, neobjektivnost, nekonceptnost a kdo ví čeho všeho ještě, bude mít pouze pozitivní přínos pro hlavní výstavu Nového zlínského salonu. Ambiciózní téma, které rozhodně nezavání nějakým konjunkturalismem, redukce počtu vystavujících na reálnější číslo 34, to vše vyvolává naději. Salon se najednou nesoustředí na nedosažitelný cíl ukázat českou a slovenskou uměleckou scénu v co největší názorové šíři nebo představit umělce z tradičních center vedle umělců „regionálních“.

Zvolená strategie, volba hned sedmi výstav, za kterými autorsky stojí 4 kurátoři, 2 kurátorky a jeden kurátorský tandem, je odpoutání



DIVAČKA
EDUKÁTOR
KURÁTOR
REFERENTKA
KURÁTOR
EDUKÁTORKA
ŘEDITEL
DEPOZIT
MEDIÁTOR
KURÁTORKA
KNIHOVNIČKA
PROGRAMOVÁ PRACOVNICE
PR
FOTOGRAF
EKONOMKA
KURÁTORKA
ARCHIVÁŘKA
KUSTODKA



Pohled do expozice. Zleva: Zbyněk Sedlecký, *Svářeč*, 2016, Lubomír Týpelt, *Velcí vizionáři*, 2016.

se od formátu salonu tak na půl cesty. Jestli to není jenom realizovaný tajný sen členů jury předchozích ročníků vyvolaný překvapením, možná úděsem, z onoho demokratického výběru. Sítím určitě občas propadl někdo, na koho se pozapomnělo, nebo někdo, na koho si vzpomněli všichni a nepochybovali, že ho nominují ostatní. A na-

opak každý člen jury by našel pár jmen, která by nejraději z finálního výběru vymazal.

Osm kurátorů se nemuselo na nikoho ohlížet a nezávisle jeden na druhém si každý přichystal vlastní výstavu. Někdo možná dokonce svůj vlastní malý salon. Letošní Nový zlínský salon pojí s těmi předchozími také místo konání.



Pohled do expozice. Zleva: Rastislav Sedlačík, *Bez názvu*, 2015 a *Unknown Space*, 2009.



Pohled do expozice. Zleva: Jaromír Novotný, *Bez názvu*, 2016, František Demeter, *Základný predpoklad*, 2014.

Touto výstavou se vrátil na Zlínský zámek, tedy do míst, kde před stěhováním do 14. budovy Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně dlouhé roky sídlila a kde se také do roku 2011 alespoň část každého Salonu odehrávala. Prostory jsou snad jenom trochu lépe vymalované, ale jinak je to učebnicové *Dějů* vu. Od první

místnosti výstava praská ve švech. Průchozí zámecké pokoje a chodby nepomáhaly ani v případě skalních salonů, kdy uzavíraly do náhodných sousedství a občas i nešťastných kontextů i ta silnější díla. V případě aktuálních sedmi minivýstav prostor také nepomáhá. Většina výstavních projektů nemá šanci se rozvinout.



Pohled do expozice. Zleva: Jakub Roztočil, *Artificial Ogranics*, 2014, Petr Veselý, *Závěs*, 2014, Daniel Balabán, *Bytí*, 2015.



Pohled do expozice. Zleva: Jaromír Novotný, *Bez názvu*, 2016, Juraj Gábor, *Tajemství květiny a ten pohled z okna*, 2017.

Jednotlivé samostatné projekty se přelévají z jedné místnosti do druhé, čímž se často rozbíjí a smazávají rozdíly kurátorských přístupů k problému. Výstavě by pomohly velkorysejší prostory. Otázkou je, jestli se vhodné prostory

(k důstojné prezentaci současného umění) ve Zlíně ještě vůbec nacházejí. KGVUZ jich bohužel sama, ani po přestěhování do nově zrekonstruované budovy v bývalém továrním areálu firmy Baťa, dostatek nemá.



Pohled do expozice. Zleva: Martin Čada, *Před bouřkou - Permeke*, 2015, Jiří Kuděla, *Bomb*, 2015, Petr Horák, *Obleva (Kamenná)*, 2016.

S prostorovými možnostmi se vyrovnával každý z kurátorů po svém. Některé minivystavy se podobají salonům, jiné se s hendikepem popraly lépe. U většiny skutečně zamrzí, že nedostaly více prostoru, než ty kousky zdi mezi okny a dveřmi. Obzvlášť, když se začnete do kurátorských textů, které každou výstavní sekci doprovázejí. Marek Pokorný pojmenoval svůj příspěvek jako kurátorské cvičení. Myslím, že když se i na příspěvky ostatních budeme takto dívat, odhlédneme od prostorových nedostatků a občasných ataků horror vacui, tak se na výstavě nachází dost podnětů k zamyšlení nad stavem současného obrazu.

I když se v úvodním textu k výstavě píše i o ostatních médiích, na výstavě převládá to nejtradičnější z nich. Nejvýrazněji se to ukazuje v sekcích Petra Vaňouse *Figura a místo* a Zdeňka Freislebena *Kajina - město - místo*. Překlad názvu do angličtiny užitím slova *painting* tomuto směřování docela nahrává. Přitom kolektiv kurátorů se zdál být namíchan tak, aby na výstavě našla prostor tradiční média stejně jako ta „nová“. Podobně jako tomu bývalo v jury předchozích Salonů, je brán ohled na jistou geografickou rovnováhu. Lokální patrioti tak mohou být tentokrát o něco spokojenější. Kurátorská dvojice Ivan Bergmann a Václav Mílek představila „zlínský minisalon“, tedy výstavu 5 x Zlín. Ostatní regionální umělecké scény letos zůstaly spíše stranou. To je nepřekvapivě daň za užší výběr kurátorů i vystavujících. Zmínit lze snad ještě nepražský výběr Terezie Petiškové (*Obraz v době rozšířené reality*), který stojí za pozornost nejenom účastí jediné ženy na výstavě Michaely Thelenové. Kurátorka sleduje napětí mezi tradičnější malbou a mechaničtějšími možnostmi vzniku obrazu. Beata Jablonská (*Hľadanie malby v hraniciach obrazu*) představila největší projekci na výstavě. Atmosférické video, jehož autorem je Martin Špirec, s mlhou postupující po hladině jezera působí mezi všemi obrazy vlastně nejvíce jako malba. Ján Kralovič ve své sekci *Obraz rámu* na snad nejmenší ploše ze všech hledá vztahy mezi obrazem a rámem i způsoby konstrukce obrazu ve smyslu jeho percepce.

Je jasné, že se už nevrátí nadšení devadesátých let obecně. Natož pak to zlinské, kdy se zdejší galerii (tehdy pod názvem Státní galerie umění ve Zlíně) povedlo přesvědčit postindustriální okresní město k obnovení tradice pořádání velkých salonů. Možná taky by se už jenom stěží daly sehnat dvě stovky autorů (jenom z České republiky), na kterých by se shodla odborná jury, a zároveň by tito byli ochotni zúčastnit se akce, která se odehrává v místech, kam ani nejedí přímé vlaky z Prahy. Pokud by svou účast nepojali spíše turisticky, jako výlet za dědictvím Bažovy kapitalistické utopie. Navzdory všem výtkám aktuální výstava naznačila, že se tvrdošíjně lpění na tradici Salonů podařilo přetavit v něco, co by mohlo fungovat.

Na minulý Salon se už asi nebude vzpomínat jinak než ve spojení se zavíráním výstavy Natalie LL pro její údajně pornografický obsah. Letošní

zavírací PR Salonu představuje Výzva vystavujícím a kurátorům Nového zlinského salonu 2017. Jak již bylo zmíněno na začátku, prvního ročníku Nového zlinského salonu se zúčastnilo 194 vystavujících. Doplním ještě, že z toho bylo 27 žen. Každý sedmý vystavující byla žena. Letošní skóre (macho)salonu – 1 vystavující žena na 33 vystavujících mužů zní doopravdy hrozivě. Mávnout nad tím rukou si nedovolí ani pořádající instituce. Sám si nejsem jistý, jestli měla galerie právo zasáhnout do kompetencí kurátorů, které si pro jejich názor pozvala. Ale je mi jasné, že už to napříště udělá. Formulace Výzvy bohužel nějakou plodnější diskuzi nevyvolala. A požadavek na zrušení výstavy je obzvlášť po aféře s Natalií LL dosti pikantní. Nicméně výsledek má Výzva dvojí. Jednak přivedla Marka Pokorného ke změně jeho sekce *Dělat obrazy*. Nechal všechny své vystavující umělce vybrat oslovit jednu umělkyni, která mu na výstavě chybí. Z jeho „kurátorského



Jan Merta, *ECHT*, 2008, olej na plátně, 250×210 cm. Sbírka Roberta Runtáka.

cvičení“ se tak stala neplánovaně procesuální záležitost. Jestliže měla před rozšířením příjemný charakter laboratoře, kde se hledají možnosti čtení obrazů i výstavy, tak po rozšíření je těch možností k zamyšlení ještě o trochu víc. Reakci ze strany pořádající instituce naštěstí není chlapácké přehlížení Výzvy, ale příslib panelové diskuze na závěr výstavy.

Nový zlinský salon 2017: Co je současný obraz?

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

Kurátoři výstavy: Ivan Bergmann, Zdeněk Freisleben, Beata Jablonská, Ján Kralovič, Václav Mílek, Terezie Petišková, Marek Pokorný, Petr Vaňous

12. 5.–10. 9. 2017

Na druhé straně (zrcadla)

Výstava současné polské malby

Agata Smalcerz



Ewa Juszkiewicz, *Dobře vychovaná školačka*, 2010, akryl, olej, plátno, 130×98 cm

Výstava Na druhé straně (zrcadla) se koná v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně v rámci trienále Nový Zlínský salon 2017 a představuje výběr ze sbírky kulturní instituce zřizované městem Bielskem-Białou, které leží v jižním Polsku, ve východní části Těšínského Slezska. Město s populací čítající 164 tisíc obyvatel se rozvíjelo od 19. století, věhlas získalo především díky textilnímu průmyslu, obzvláště zpracování vlny, které udrželo vysokou úroveň po mnoho desetiletí. Několik let bylo Bielsko-Biała vojvodským (krajským) městem, tehdy došlo kromě rozvoje textilního průmyslu i k rozvoji strojírenského, zejména automobilového průmyslu. Polský Fiat 126p, vyráběný v Bielsko-Białe v 70. a 80. letech 20. století, mohl svou popularitou soutěžit pouze

s Bolkem a Lolkem, hrdiny kreslené série dobrodružství dvou bratrů, vytvořené v bílském Studiu kreslených filmů.

K těmto ve světě proslulým produktům původem z Bielsko-Białe je třeba také připočíst bílskou kulturu, dynamicky se vyvíjející v mnoha oblastech. Jedním z jejich konkrétních (materiálních) projevů je sbírka současného umění.

Sbírka se začala utvářet od roku 1967, po vzniku samostatné galerie současného umění – Biura Wystaw Artystycznych, v nově ustanoveném vojvodském (krajském) městě Bielsko-Białej. Bylo to pouze 25 let od vzniku dvojměstí vytvořeného spojením obou měst v roce 1951. Do té doby patřily po několik století Bielsko a Biała oddělené řekou Biała nejenom k zeměpisně, nýbrž i kulturně odlišným oblastem. Galicijská Biała tíhla ke Krakovu, Bielsko k Hornímu Slezsku. Po vzniku jednoho města se úřady snažily zmírnit tyto rozdíly například vytvořením tzv. Podbeskydí, nové oblasti identické s bílským vojvodstvím, která měla zahrnovat sousedící části Malopolska a Horního Slezska. Po následné správní reformě v roce 1999 město patří do Slezského vojvodství a slovo „Podbeskydí“ slouží pouze jako název místního fotbalového klubu.

Díky tomuto krátkému, ale intenzivnímu období zvýšení významu Bielska-Białej na úroveň vojvodského města došlo k mnoha důležitým krokům v civilizačním rozvoji města. Jedním z nich bylo vytvoření instituce prezentující současné umění, jaké tehdy vznikaly ve všech vojvodských městech. Biuro Wystaw Artystycznych v Bielsku-Białej patřilo k síti centrálně řízené z hlavního města, to zaručovalo každé instituci profesionalitu, ale na druhou stranu omezovalo její programovou samostatnost.

Ke statutárním úkolům každého z tzv. Biur Wystaw Artystycznych v Polsku patřilo sběratelství umění. Nebylo to však spojené s žádnou finanční podporou, proto byla bílská sbírka ze začátku tvořena hlavně díly získanými ze symposií a drobnými nákupy prací lokálních umělců. Později zanikla i tato možnost a další vývoj by nebyl možný bez vzniku programu Ministerstva kultury a národního dědictví, který od roku 2005 podporuje nejen národní, ale také regionální sbírky současného umění. Bielska galerie BWA téměř každoročně získává finanční prostředky k nákupům prostřednictvím grantů v rámci celonárodní soutěže. Tyto prostředky umožnily dynamický vývoj bílské sbírky, finanční prostředky získané v průběhu minulých deseti let dosáhly částky 1 milion zlotých. Bílská galerie se může pochlubit také řadou sponzorů, díky kterým se jí podařilo zakoupit v minulých letech několik uměleckých děl.

Mnoho děl ve sbírce je darem samotných umělců, např. po individuálních výstavách. Krásnou sbírku 40 grafik daroval galerii významný český umělec žijící v Bielsku blízce Ostravě, nesmírně oceňovaný také v Polsku, Eduard Ovčáček.

Sbírka v současnosti zahrnuje 940 děl, z nichž téměř polovinu tvoří malba. Dále sbírku tvoří grafiky, kresby, fotografie, sochařská díla, objekty, videa a textilní tvorba.



Malwina Rzonca, Autoportrét – Durga, 2008, akrylátové, UV a fosforeskující barvy, hologramy, diody, plátno, 200×170 cm

Již několik let ve sbírce své místo nacházejí díla laureátů cen a vyznamenání bienále Bielska Jesień (Bílý podzim). Tato celostátní soutěž existuje už od roku 1962, je největší přehlídkou tendencí v polské malbě.

Výsledek snahy bílské galerie BWA o získání nejnovějších ukázek polské malby je možno zhlédnout na výstavě Na druhé straně (zrcadla).

Výstava prezentuje 70 děl vzniklých po roce 2000.

Několik námětů vybraných k výstavě rozvíjí hlavní téma, které na jedné straně navazuje na slavnou knihu Lewisa Carrolla („Za zrcadlem a s čím se tam Alenka setkala“) a její surrealistické odkazy a na druhé straně na představu zrcadla jako symbolického portrétního nebo autoportrétního. Zároveň je prezentace umění vytvořeného umělci jednoho státu v sousedním státě takovým pohledem z druhé strany, snahou o pochopení a porozumění věcem, o které se pokoušejí obvykle mladí

lidé. Autoři vystavených prací jsou lidé narození v 70., 80. a 90. letech 20. století, s výjimkou několika umělců narozených v 50. a 60. letech.

Obrazy na této výstavě se věnují takovým tématům jako tělo, emoce, pohlaví, rituál, kreativita, konzum, transcendence, vesmír, území. Většinu z nich tvoří figurativní malby, koloristické, ale najdeme mezi nimi také abstraktní díla.

Na pozvánku výstavy byl vybrán obraz „Dobře vychovaná školačka“ Ewy Juszkiewicz, který nejlépe vystihuje její poselství. Hlava přikrytá vlasy, nelze rozlišit, zda se na ni díváme zepředu nebo zezadu. Patří mladé dívce, což zjistíme podle oblečení: halenka se zelenými puntíky, pod kterou se rýsuje drobná ňadra, plisovaná bílá sukně, mašle ve vlasech. Plachá, téměř uzavřená, skrývající svůj vnitřní svět, vzorně plnící všechny povinnosti studentky, zůstává neproniknutelně ukrytá za závojem vlasů.

Mezi několika desítkami obrazů se objevuje videoinstalace Sławomira Rumiaka, jediné nemalířské



Robert Babel, *Tertium non datur*, 2014, olej, plátno, 75×85 cm

dílo na této výstavě, které představuje protipól k tradiční technice olej na plátně. Prostorová instalace uvádí do světa „na druhé straně“. Dílo je postaveno na kontrastech: skutečného a neskutečného, jemného a násilného; spojuje moderní technologii s precizní ruční prací. Sławomir Rumiak, který získal uznání, zejména v Japonsku, sérii fotografií „Love Book“, po určité době opustil zinscenované fotografie žen ve prospěch videoinstalací a témat týkajících se existence, transgrese a rozmanitých společenských jevů.

„Ich Bin der Welt Abhanden Gekommen“ je jednou z prvních umělcových prací z období charakteristického vytvářením složitých videoinstalací. Název je citátem z písně Gustava Mahlera, hlásá „Jsem ztracen pro svět“. Americký fotbal jakožto agresivní mužský sport a skupina hráčů ve víru zápasu jsou konfrontováni s na pohled pasivní,



Antoni Wajda, *Jsem muslim, ne terorista* (z cyklu *Dělníci z továrny na nárazníky*), 2007, kombinovaná technika, lepenka, 71×53 cm

bezbrannou, a přitom živoucí bytostí, kterou je v umělcově vizi fotbalový míč.

V kontrastu s ní se jako zvláštně nezralí jeví muži, kteří se čas od času objevují na obrazovce, nad vitrinou s fragmentem hřiště a rozpůleným míčem. Křičící a kopající, oblečení do chráničů, jsou zcela soustředění pouze na zápas. Jejich hlasitá rivalita ukazuje zcela odlišný svět od toho, který reprezentují postavy na obrazech Malwiny Rzoncy.

Na jednom z nich je zobrazen Bellur Krishnamachar Sundararaja Iyengara (1918–2014), který byl jedním z nejvýznamnějších současných učitelů jógy. Jako předlohu umělkyně využila jeho známou fotografii, na které předvádí Yoganidrasanu – pozici spánku, která je jednou z nejimpozantnějších pozic, kterou dokáže lidské tělo zaujmout. Postavu významného učitele umělkyně obklopila liniemi ze zlatých flitrů ve tvaru kruhů šířících se po vodě – symbolizujících vědění, moudrost a harmonii.

V díle „Durga“ umělkyně zobrazila sebe samu jako hinduistickou bohyni sedící na tygrovi. Je to zmodernizovaná verze zobrazení nepřemožitelné bojovnice, zápasící s démony. V hinduistických zobrazeních se Durga objevuje jako mnohorruká bohyně, držící atributy, díky kterým zvítězila nad démonem Mahišou; na autoportrétu z roku 2008 si Malwina Rzonca ponechala pouze květ, pozici překřížených nohou a ruku nataženou v uklidňujícím gestu. Z prostoru za postavou vystupuje jasná záře a paprsky, zajímavostí je, že ve tmě tento obraz svítí: umělkyně použila fluorescenční barvy a svítící diody.

Tato sestava ukazuje, že pohlaví nemusí být synonymem určitého chování nebo preferencí. Role pohlaví jsou ve společnostech vymezeny někdy velmi přísně a dělení na činnosti a místa přístupná pouze jednomu pohlaví – restriktivní, což si poslední dobou uvědomujeme čím dál tím častěji.

V tradičních společnostech se rituály často rozděluje podle pohlaví. Muži zvlášť, ženy zvlášť. Západní civilizace upřednostňuje obřady, které obě pohlaví sdílejí, v každodenním životě i během svátků. Přesto občas vyhledáváme společnost lidí stejného pohlaví. Na obraze „Yukata a Koi“ z cyklu „Příběhy o čaji“ Iwy Kruczkowskiej-Król pozorujeme shora čtyři ženy, pravděpodobně matku a tři dcery, sedící na dřevěné plošině u rybníka s velkými barevnými rybami. Ženy mají na sobě kimono, přišly, aby nakrmily svaté ryby – kapry. Vedle stojí prázdná miska, ryby připlouvají a chytají do tlamíček nabízený pokrm. I když se jedná o nějaký náboženský rituál, ženy očividně odpočívají v kontaktu s přírodou, snaží se přiblížit k živlu vody.

Naopak z obrazu „I. I L.“ z cyklu „Genderqueer“ Wojciecha Kubiaka a Lidie Krawczyk nás pozorují dvě obrovské tváře, u kterých je obtížné jednoznačně určit pohlaví. Je to portrét dvou žen s nalepenými vousy, v kšiltovkách, na kterých jsou vidět výrazné symboly: logo výrobce oblečení a znak používající symboliku britské vlajky – kříž sv. Jiřího. Střet východní a západní kultury, odlišných zvyků, odlišného chápání ženskosti a mužství



Iwa Kruczkowska-Król, *Yukata a Koi* (z cyklu *Příběhy o čaji*), 2010, olej, plátno, 140×150 cm

je zvýrazněn odlišným stylem malby, i když se v obou případech jedná o techniku olej na plátně a obě malby je možno označit slovem realistická. První dílo vychází z japonské malby. Umělkyně precizně ztvárňuje bohatství barev a vzorů na kimonech a sladuje je s barevnými tvary ryb vyplouvajících na vodní hladinu. „Genderqueer“ naturalisticky zobrazuje detaily tváře a oblečení modelek, barevné přechody jsou jasně odděleny, chybí měkká plasticita, dominují kontrasty mezi více a méně osvětlenými částmi těla.

Tělo, to je emoční prožívání, projevování citů, potěšení, chťi, ale také bolest, nemoc a smrt. Tělo lidské a tělo zvířecí, které se stává pokrmem.

Mezi díly, které hovoří o pocitech skrze tělo, nejsilněji kontrastují „Ex“ Martyny Czech, laureátky hlavní ceny bienále Bielska jesień v roce 2015, a „Pieta“ Beaty Ewy Białeckiej. Fúrie cení zuby a krev nateklé oči jí vystupují z důlků. Před chvílí utrhla hlavu svému nepříteli a vyrvala mu střevo, teď s nimi mává jako s válečnou kořistí. Fúrie může mít jméno Káli a být hinduistickou bohyní, ale může být také kýmkoliv z nás ve chvíli záchvatu vzteku, kdy negativní emoce získávají převahu nad rozumem. Název „Ex“ naznačuje, že oním nepřítelem je někdo důležitý z minulosti, komu by hrdinka nejraději vyrvala z těla vnitřnosti, aby se tak pomstila za své křivdy. Expresivní malba s agresivní kombinací barev vyvolává pocity z hlubin vědomí.



Wojciech Kubiak a Lidia Krawczyk, *I. a L.* (z cyklu *Genderqueer*), 2007, olej, plátno, 190×190 cm

Obraz Beaty Białeckiej se vztahuje k traumatickým zážitkům spojeným s nemocí a bolestí ze ztráty. Hlavní postava, připomínající panenku, drží v ruce menší panenku, nebo – jak můžeme odvodit z názvu díla – mrtvé dítě. Jedná se o úplně odlišné gesto než v tradičních zobrazeních Piety, kde Panna Maria s něhou drží mrtvé Kristovo tělo. Křesťanská Pieta ukazuje zralé mateřství, matku,



Michał Gątarek, *Delirické Nanebevzetí*, 2013, olej, plátno, 110×110 cm

kteřá své dítě vychovala, prožila s ním mnoho let; tady máme co do činění s dítětem, které pláče pro svou ztracenou hračku. Ale když pohlédneme dívce do očí plných hlubokého smutku, neubráníme se asociacím s obrazy trpících matek ze zpráv z válečných konfliktů z nejrůznějších částí světa. Skrze velmi zjednodušenou malbu těla, modelovaného pomocí šerosvitu jako v sochařství, vzdáleně připomínající postavy z obrazů Fernanda Légera, jim umělkyně propůjčuje sílu univerzálnosti. Nejedná se o portrét konkrétní dívky a jejího dítěte, jedná se o symbol bolesti všech trpících matek.

Ztráta, smrt a utrpení, to jsou stavy, které nás nutí k metafyzickým úvahám. Na otázku: „co potom?“ různá náboženství nabízejí různé odpovědi. Ale kromě náboženství je to také otázka pro filozofy, vědce, umělce. Vesmír, transcendence, Bůh – každý nějakým způsobem řeší existenciální otázky, často si je snaží držet od těla, ale každého někdy přepadá nutnost vytvořit si o nich svou představu.

Michał Gątarek v „*Delirickém Nanebevzetí*“ ukazuje morbidní vizi. Nad děsivou krajinou tvořenou hromadami lidských lebek se vznáší žebřík, po kterém šplhá chlapec ve věku kolem 10 let. V dálce jsou vidět dva jiní chlapci, kteří si hrají s jednou z lebek jako s míčem. Vše je obestřeno červenou



Małgorzata Rozenau, *The End*, 2011, akryl, olej, plátno, 70×100 cm

mlhou nebo spíše mračny, která vznikají v odlehlých prostorech. I když nevíme, kam chlapce zavede výstup po žebříku, rozhoduje se pro tuto nejistou cestu ve snaze utéct z příšerné skutečnosti.

Tento surrealistický, ale zvláště pravdivý, když vezmeme v úvahu současné válečné konflikty, svět z obrazu Gątarek je konfrontován s fikcí, kterou je živena společnost v rozvinutých zemích. V „*The End*“ Małgorzata Rozenau napodobuje scénu, kterou se s diváky loučí filmoví tvůrci studia Paramount Pictures. Charakteristický zasněžený štít v logu studia údajně neznázorňuje žádnou skutečnou horu, i když připomíná pár známých horských štítů, mezi jinými např. Matterhorn v Alpách. Logo studia bylo několikrát pozměňováno, hlavně pozadí, kde se objevovalo zapadající slunce nebo mraky. Umělkyně zvolila verzi s měsícem prosvítajícím skrze mraky, který propůjčuje scéně vhodnou atmosféru.

Místo, kde žijeme, architektura, která udává rámcem našemu životu, územní příslušnost, symboly, které respektujeme – to jsou zdánlivě odlidštěné aspekty, ve kterých však umělci nacházejí silné významy.

„*Tertium non datur*“ Roberta Bubla ukazuje prostor nemocniční chodby, která zeje prázdnotou. Jednotlivé úseky dlouhé místnosti jsou osvětlené střídavě studeným světlem zářivek a teplým slunečním svitem nebo tonou v pološeru. Při čekání na takovýchto chodbách často prožíváme dramatické chvíle života. Někdy je to doslova čekání na ortel. Pro sebe nebo pro někoho z blízkých. A často v těchto odlidštěných čekárnách přicházejí zásadní, metafyzické otázky. Umělec použil pro svoje dílo latinský citát „*Tertium non datur*“ (Třetí možnost neexistuje), který se vztahuje k jednomu ze základních pojmů logiky, zákona o vyloučení třetího, který říká, že příslušné tvrzení je buď pravdivé, nebo nepravdivé, neexistuje žádná třetí možnost.

Umělec dovedně využívá expresivní skvrnu, hrubou strukturu, stopy rozlévající se barvy. Ve zdánlivě chaotické sestavě modrých skvrn



Slawomir Rumiak, *Ich Bin Der Welt Abhanden Gekommen*, 2011, instalace, video HD

s prozedlými, bílými a občas teplou žlutí zbarvenými místy nejen bezchybně rozeznáváme charakteristické tvary, ale také cítíme atmosféru místa.

Cyklos „Dělníci z továrny na nárazníky“ Antka Wajdy tvoří koláže, které vtipným a výstižným způsobem charakterizují kolegy v zaměstnání, se kterými se umělec osobně seznámil při práci v anglické továrně. Každému z nich přiřadil vlastnosti jiného zvířete, aby je vzájemně odlišil, na rozdíl od zaměstnavatele, který se je snažil unifikovat, například skrze stejné tmavomodré kombinézy s logem firmy.

Práce, každodenní život, dům, jídlo, nakupování, shon kolem všedních věcí. Veškeré naše úsilí a činy mohou souviset více nebo méně vědomě se spotřebou (konzumem).

„Kdo nekupuje, ten nejí“ Pawła Jarodzkiego zní překvapivě výstižně v době všeobecné převahy konzumního způsobu života. Tento humorně přetvořený citát je mimo jiné parafrází biblického textu: úryvku 2. listu sv. Pavla Tesalonickým: „kdo nechce pracovat, ať také nejí“ (2. Tes. 3.10). V židovství byl silně zdůrazňovaný étos práce, z čehož vychází také tato formulace, v křesťanství přijal podobu příkazu; pracovitost spolu s pokorou a zbožností byla charakteristikou dobrého křesťana.

Na obraze Jarodzkiego vidíme dvě mladé dívky v plavkách, které stojí na břehu moře, na jehož hladině se odráží červené slunce, jako na japonské vlajce. Celá kompozice je použita jako pozadí nápisu, který zaujímá větší část obrazu, z obou stran a shora ho doplňuje ozdobný vzor. Umělec často používá ve své tvorbě sloganů, vlastních smyšlených pojmů, které společně s kresbou, která je doplňuje, tvoří trefný komentář k aktuální skutečnosti.

Na rozdíl od šablonovitě namalovaného, plakátového obrazu Jarodzkiego Karolina Komorowska „Ubrus“ namalovala precizně, iluzorně reprodukovala krajkovým ubrusem prostřený stůl. Je to opačný princip než neustálé nakupování: na mnoha místech roztržený, ručně vyrobený ubrus mnoho let sloužil k výzdobě a přidání lesku všedním činnostem. Jeho krása pominula, ale je připomínkou starých časů a svědkem mnoha dobrých i špatných událostí, které se v té domácnosti udály.

Překlad z polského jazyka Barbara Rusnoková

Na druhé straně (zrcadla). Současná polská malba ze sbírky Galerie Bielska BWA.

Oblastní galerii Výsočiny v Jihlavě

27. 4. – 4. 6. 2017

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

27. 7. – 24. 9. 2017

Kurátorka: Agata Smalcerz,

spolupráce: Krzysztof Morcinek

Na výstavě jsou zastoupena díla těchto umělců: Marta Antoniak, Tamara Berdowska, Beata Ewa Białecka, Rafał Borcz, Agnieszka Brzeżańska, Robert Bubel, Jakub Ciężki, Andrzej Cisowski, Monika Chlebek, Martyna Czech, Jan Dziaczkowski, Dariusz Fodczuk, Michał Gątarek, Teresa Gołda-Sowicka, Bartek Górny, Krzysztof Gruse, Bożena Grzyb-Jarodzka, Iza z Lasu, Paweł Hajncel, Bartłomiej Jarmoliński, Paweł Jarodzki, Ewa



Paweł Jarodzki, *Kto nie kupuje, ten nie je!*, 2001, olej, plátno, 98×80 cm



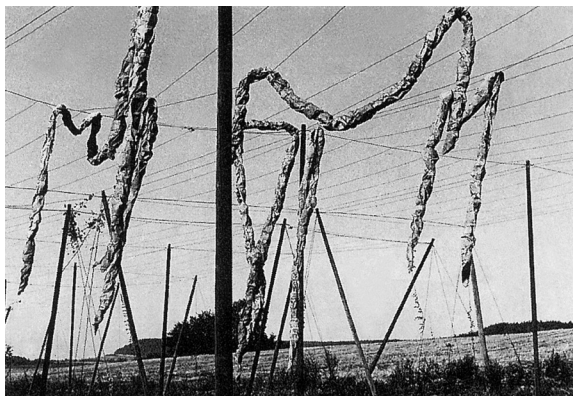
Karolina Komorowska, *Ubrus 1:1*, 2007, akryl, sololit, průměr 130 cm

Juszkiewicz, Bartosz Kokosiński, Karolina Komorowska, Dominika Kowynia, Tomasz Kręcicki, Tadeusz Król, Iwa Kruczkowska-Król, Daniel Krysta, Wojciech Kubiak / Lidia Krawczyk, Aleksander Laszenko Robert Maciejuk, Paweł Matyszewski, Małgorzata Mirga-Tas, Dariusz Młacki, Jarosław Modzelewski, Monika Mysiak, Jakub Pielešek, Artur Przebindowski, Małgorzata Rozenau, Sławomir Rumiak, Malwina Rzonca, Wilhelm Sasnal, Ewa Skaper, Irmína Staś, Małgorzata Szymaniewicz, Leon Tarasewicz, Jerzy Truszkowski, Antoni Wajda, Andrzej Wasilewski, Kamila Woźniakowska, Ewa Zawadzka, Karolina Zdunek.

Jitka Svobodová:

Vždy se snažím dostat se k nějaké podstatě

Monika Čejková



Instalace Jitky Svobodové na Sympoziu v Mutějovicích, 1983. Foto: Hana Hamplová, archiv Ivana Kafky.

Jitka Svobodová nastoupila na českou uměleckou scénu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Patří ke „ztracené generaci“, která vlivem událostí ze srpna 1968 byla nepřímou nucena rozvíjet na začátku svoji tvorbu v ústraní přirozeně směřující k individuálním postojům. V době normalizace byla pro Svobodovou kresba vedlejší činností, která doplňovala její restaurátorské zaměstnání.

Tento rozhovor vznikl při příležitosti výstavy Jitky Svobodové 4 a půl cyklu v Krajské galerii výtvarného umění Zlín. Výstava je po dlouhé době samostatnou přehlídkou tvorby Svobodové a koná se v rámci Nového zlínského salonu. Po roce 1989 se Svobodová účastnila prvních třech ročníků, do Zlína se tedy vrací po patnácti letech.

Monika Čejková: Nejdříve bych se chtěla zeptat na ateliér Arnošta Paderlíka na pražské Akademii výtvarných umění, kde jste v letech 1961 až 1967 studovala. Jak to tam tenkrát vypadalo?

Jitka Svobodová: Ateliér se jmenoval monumentální malířství. Tehdy na akademii nešlo přestoupit do jiného ateliéru, když jste se někam přihlásila, musela jste tam studovat. Měla jsem tehdy tendenci jít na malbu a Arnošt Paderlík si mě vybral, abych šla k němu. Jenže to byla v podstatě užitá tvorba do architektury a to

se mi moc nezamlouvalo. Náš ateliér ale byl prvními žáky Paderlíka, takže se snažil. Dával nám například takové šilené úkoly. Jednou tam pozval architektky manželé Machoninovy a měli jsme na to nějak malířsky reagovat. Jeho kladná vlastnost byla, že nás do ničeho nenutil. Paderlík si přál, aby lidi pracovali, i když to korigoval, ale jen stručně. Tak jsem začala malovat a pořád jsem tam malovala. Dnes se furt mluví, to tehdy vůbec neexistovalo. Paderlík furt říkal „dělejte, dělejte, mistrová“ a pak zase odešel. Dnes se to zdá být neuvěřitelné.

MČ: Kdo byli vaši spolužáci?

JS: Asi je nebudete moc znát, většina z nich utekla. Absolvovala jsem v roce 1967 a v srpnu 1968 přijely tanky. No a byl šlus, totální. Mezi moje spolužáky patří třeba Jan Jedlička, který se v Čechách občas objevuje. Mikuláš Rachlík je v Itálii, Jaroslav Huřa v Německu, Dušan Kadlec v Kanadě, Lida Bynarová je ve Vídni. Jenže, i když sem po roce 1989 přijeli, tak už jsme ten kontakt prostě nenavázali, už žijí jiné životy. Snažili se tu chvíli být, ale zase odjeli. Jinými slovy, já nemám žádnou generaci.

MČ: V roce 1974 jste opustila olejomalbu a začala užívat kresbu, ta automaticky zúží prostředky. Dost výrazně.

JS: Ano, přesně tak.

MČ: Byl to záměr?

JS: Ne, vůbec ne, to byla životní nutnost. V roce 1974 jsem začala kreslit tužkou úplně malé kresbičky a to jsem předtím malovala poměrně velké věci. Bylo to čistě tím, že jsem na tvorbu už absolutně neměla čas. Dostala jsem se na postgraduální studium restaurátorství, protože jsem si musela nějak vydělávat. Tehdy totiž, kdo měl ateliér a nevykazoval určitou míru zisku, tak o ten ateliér přišel. Musela jsem tedy mít výdělky a to restaurování mi zajišťovalo pravidelné příjmy až do roku 1989. Přitom před rokem 1968 ode mne kupovala obrazy i Národní galerie, ale po okupaci absolutně všechno přestalo. Absolutně. Nastala doba naprosté šedi, kdy se nedělo nic. Samozřejmě, ti svazoví umělci fungovali, ale my, nesvazoví, jsme byli odepsáni. Úplně totálně. A tohle bylo jediné řešení. Bylo to ale docela složitý, protože tehdy postgraduální studium nebylo uznávaný. Dva roky jsem se tam neúspěšně hlásila, pak jsem dělala kopii v NG, Bojnického oltáře sv. Jana. Nejen, že jsem vyřezávala dekorativní rám, ale ještě jsem to zlatila, malovala, a tím jsem přesvědčila profesora Raimunda Ondráčka, který mě následně přijal ke studiu restaurátorství. Jenže pak jsem tam dřepěla od rána do sedmi večer, stále jsme pracovali. Během krátké chvíle se ta realita úplně změnila, tatínek dostal infarkt, maminku vyhodili z práce a já jsem si uvědomila, že legrace končí. Řekla jsem si, že umělecká činnost končí, že to prostě nejde. Začala jsem dojíždět na restaurování do terénu, pravidelně jsem tam vídala žebřík, prkna, stočené dráty a na jednu jsem začala kreslit takové prvky; úplně

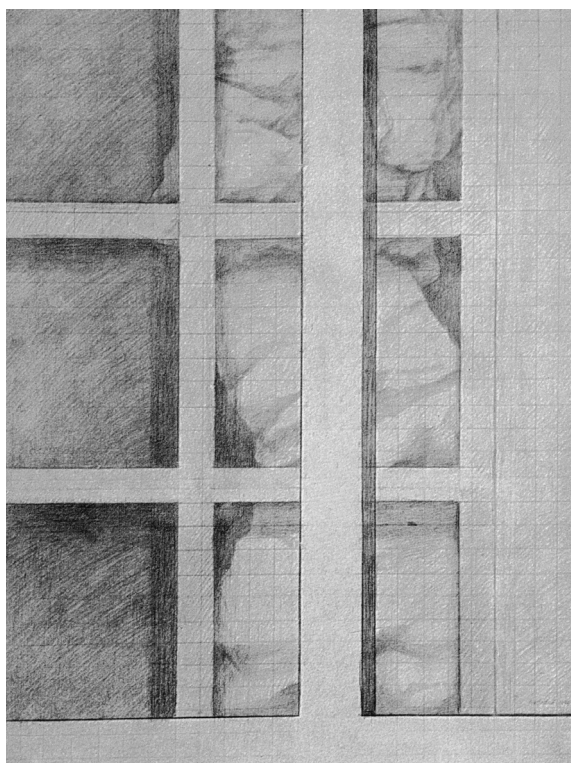
mě to uchvátilo. Nová tematika, ale ta, která už se ke mně skutečně vázala. Najednou to pro mě mělo nějaký smysl. A takhle se ta kresba rozjela.

MČ: Když říkáte, že se k vám tematika nějak vázala, znamená to, že si vás motiv našel, nebo je to něco, co se týkalo té konkrétní zkušenosti, například restaurátorské práce?

JS: Právě že vůbec ne. Já jsem se vždycky dívala na tu podlahu. Při restaurování vás vždy fixují trubkami, abyste nespadla. To mě v tvorbě hrozně oslovovalo a řekla bych, že se to vztahovalo k té sociální situaci. Člověk byl najednou odstavený, tak si začal všimnout takových věcí.

MČ: Stala se pro vás kresba něčím, co vám umožnilo tvořit v nedostatku času, protože olejomalba jistě vyžaduje více času?

JS: Ano. Ta kresba také v něčem jednodušeji vyjadřuje to téma, pregnančněji.



Jitka Svobodová, *Okno*, 1974, kresba tužkou, papír, 65×48 cm.
Foto: archiv autorky.

MČ: Proč jste na začátku používala čtverečkovaný papír?

JS: To není čtverečkovaný papír, ale já jsem si to rýsovala. Nevím proč. Zřejmě jsem potřebovala nějakou strukturu, aby mi pomáhala pracovat. Já jsem před tím nedělala takové radikální stažené tvary. Mřížku jsem používala, ale jen u pár věcí, pak už ne. První radikálnější kresba zachycuje pohled z okna na protější zeď z mého ateliéru.

MČ: Kdy jste měla poprvé samostatnou výstavu?

JS: To bylo v roce 1969 v Galerii mladých Mánes, ale první neoficiální výstavu jsem měla v roce 1979 v dislokovaném domě na Mlýnářce, který se měl bourat. Byla to dvoudenní výstava. Stanislav

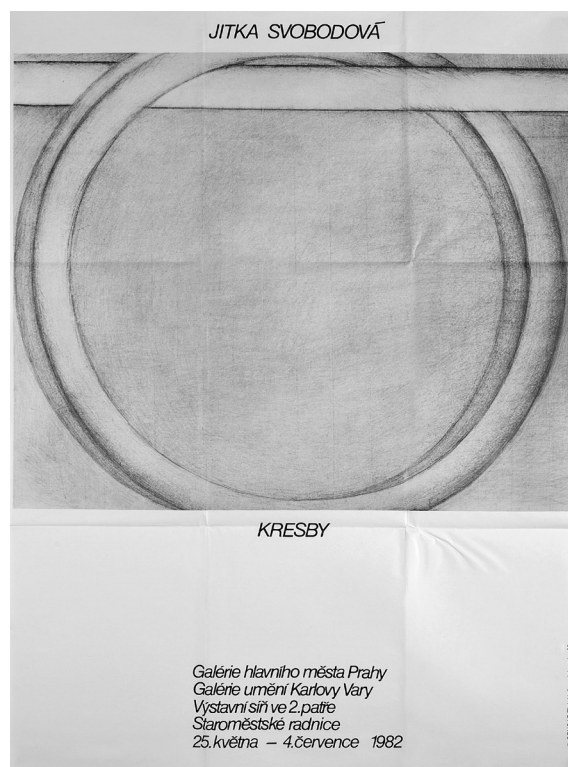
Zippe tam pozval svoje luxusní kamarády, jako je Milan Grygar, Jiří Kolář, Jan Kubiček, Radoslav Kratina atd. Napochodovala tam plejáda významných umělců. Byla to moje první samostatná výstava.

MČ: Spojovala vás se Zippem umělecká tvorba, nebo spíše ta osobní stránka?

JS: Od té doby jsme byli kamarádi, ale dělal něco úplně jiného. On byl skutečně přísný konstruktivist.

MČ: A byl vám blízký někdo ze starší generace?

JS: Mně byl vždycky blízký Karel Malich. Musím říct, že jsem právě obdivovala to, že nejede v žádných trendech a je to jeho skutečná obsahovost, kterou cítí a o všem se velmi lehce vyjadřoval. To je úžasný. On vůbec nechodil na žádné výstavy, jeho to vůbec nezajímalo.



Plakát k výstavě *Kresby* Jitky Svobodové, 1982, Staroměstská radnice, Galerie hlavního města Prahy. Foto: archiv autorky

MČ: Je vám Karel Malich blízký i pro vnímání atmosférických jevů?

JS: Mně to bylo v něčem obrovsky blízký a hlavně jsem obdivovala jeho vývoj. Kdysi v roce 1972, když jsme v Lounech dělali obřadní síň, tak tam Malich měl výstavu. Velmi mě to zaujalo. Měl tam jakoby architekturu z plexiskel, které různě vyklápal, rozřezával. Bylo to čisté a přitom ohromně emotivně dělané, na tu dobu to bylo úžasné.

MČ: Zúčastnila jste se během normalizace nějakých veřejných uměleckých akcí?

JS: Zúčastnila jsem se v roce 1983 sympozia v Mutějovicích, což byla chmelnice rozčleněná



Jitka Svobodová, *Rychlík 613*, 2017, 100×140 cm, pastel, papír. Foto: Ondřej Polák.

do čtvercový prostor osm metrů vysokých. Vytvořila jsem tam takové „žízaly“, které visely z drátů. Judlová (pozn. aut. Marie Klimešová, tehdy Judlová, česká historička umění) nevěděla, že je tam v lese nějaký strážný vojenský objekt a ještě ke všemu vystrašení vesničani. Žili jsme tam docela ve strastiplných podmínkách, hospoda byla zavřená, netopilo se, jedli jsme stále rohlíky a sýry. Žili jsme tam nemytí a nečesaní. Nicméně akce neunikla pozornosti a instalace byly dva dny po zahájení srovnány se zemí.

MČ: V roce 1982 jste se zúčastnila výstavy „Od kresby k prostoru“ v Semilech, kde vystavoval také například Stanislav Judl, Ivan Kafka, Svatopluk Klimeš, Ivan Ouhel, Olbram Zoubek atd. Jaké bylo vaše postavení vůči ostatním autorům v sedmdesátých a osmdesátých letech? Ptám se vlastně i proto, že zde byla přítomna silná osobnost teoretika umění Jindřicha Chalupeckého, který kolem sebe vytvořil okruh umělců.

JS: Já jsem bohužel nespádala do umělců, které Chalupecký prosazoval. Poněvadž on sice prosazoval ženy-umělkyně, ale takové, jež pracují víc svým tělem, emotivně. My jsme se s Chalupeckým znali, byl na zmiňované výstavě na Mlynářce v roce 1979, kde jsem vystavovala se Stanislavem Zippem. Chalupecký se tam objevil, moc se mu to líbilo, ale šlo to úplně mimo jeho teorii. Takže říkal, že bohužel hold mě nemůže zařadit.

MČ: Když se bavíme o Chalupeckém, obecně by mě zajímalo, jaká byla situace autorů, které si do okruhu nevybral. Jestli to mělo nějaký znatelný dopad?

JS: Vliv to samozřejmě mělo, poněvadž Chalupecký pro ně dělal takové přednášky, kde se soustřeďovali, a ukazoval jim katalogy toho, co se ve světě dělá. A taky samozřejmě inicioval určité výstavy a kontakty se zahraničím. Takže ti lidé měli velké výhody.

MČ: Z toho mi vyplývá, že jste byla solitér.

JS: Ano, a pořád jsem. Pro mě je vždy důležitý námět. Něco mě osloví a já se k tomu musím nějak postavit.

MČ: Jaký je vztah mezi kresbou a konkrétními objekty, které kreslíte?

JS: Kresba určitě s objektem souvisí více než malba. Malba je hmotné vyjádření, kdežto kresba zachycuje spíše myšlenku, neuvádí ji do úplně hmotné realizace. Takže ten objekt s tím určitě souvisí.

MČ: Co myslíte přesně tou hmotnou realizací?

JS: Tím myslím skutečně prostorovou plastiku, vymodelovanou.

MČ: Takže něco, co by mohlo napodobit 3D prostor. Kresba toho není schopna, myslíte?

JS: Kresba je schopna také být 3D, ale nemá tu hmotnost.

MČ: Má u vás fyzický akt kresby nějakou výraznější roli?

JS: To se asi takhle nedá brát. Mně jde spíše o to téma. Já zápasím s tématem.



Jitka Svobodová, *Žluté křeslo*, 2017, 100×140 cm, pastel, papír. Foto: Ondřej Polák.

MČ: Což je u vás patrné až s kresbami předmětů z nejbližšího okolí, například žárovky apod.

JS: Ono je to ve mně, kreslím to z paměti. Jsou to předměty, které se v nás ukládají a mají pro nás nějaký smysl. Já nevím jaký. Najednou přijde nějaký moment, kdy ty věci můžete vidět. Máte nějakou představu a můžete to zpracovat. V podstatě je to delší zkušenost. Kreslila jsem věci, které jsem nikdy nespátřila. Například plot, který je svázaný nějakým provazem k další části. Pak jsem to najednou uviděla a měla jsem hroznou radost, že ty věci vlastně existují a člověk je už má nějakou zkušenost v sobě. Ráda pozoruji, stále se koukám. Hrozně mě to baví a ono se to nějak ukládá.

MČ: Jedna z vašich nejúspěšnějších výstav se konala v roce 1982 ve druhém patře Staroměstské radnice, tehdy v Galerii Hlavního města Prahy. Výstava s názvem „Kresby“ tehdy překvapila tematikou, která se na začátku osmdesátých let jevila jako něco nového. Vedle raných menších prací přírodních a figurálních motivů z konce šedesátých let zde byly prezentovány právě i rozměrnější s námětem stavebního a pomocného materiálu.

JS: To byly všechno právě ty rané kresby tužkou, jak jsem začala ty malé kresbičky – úplně jiná tematika. To nikdo nedělal, odkryla jsem motiv.

MČ: Myslíte například těch provazů?

JS: Ano, taková arte povera. Tím nemyslím vztah k tomu, ale abych to nějak upřesnila. Tehdy jely trendy, nová figurace, neokonstruktivistické tendence – Jan Kubíček, Milan Grygar, Stanislav Kolíbal. Tohle bylo úplně mimo. Najednou

se objevila nová tematika a myslím, že na to tehdy všichni kladně reagovali.

MČ: Co se stalo u vás po roce 1989?

JS: V roce 1989 mi spadlo shůry jít učit na Akademii výtvarných umění. Studenti mě vyzvali. Mám pocit, že mi ohromně pomohla výstava „Střední věk“ (pozn. aut. Výstava se konala v Galerii hlavního města Prahy v srpnu 1989 a kurátorovala ji Marie Klimešová). Vystavila jsem objekt *Slunce*, který je hodně divoký, a další kresby a objekty. Objekty se několika sochařům líbily. A taky Milan Knížák, který si vymyslel školu kresby. To přece vůbec nikdy neexistovalo. No a tady nekreslil nikdo jiný než já, tak to bylo skoro jasné. Pozvali si mě, ani nevím, jestli jsem měla nějakou konkurenci. V komisi seděl Václav Boštík a ten byl hrozně nestranný, to byla záruka nestrannosti. Tak to dobře dopadlo. Já jsem si v životě nikdy nemyslela, že bych učila, ale na AVU jsem zůstala až do roku 2011.

MČ: Výstava *4 a půl cyklu* v Krajské galerii výtvarného umění Zlín představuje výběr za posledních sedm let. Když to vezmu chronologicky, tak prezentuje soubor *Kouře, Stoly, Záclony, Obydlí* a započatý cyklus, který zůstává prozatím bez názvu. Ve středu vašeho zájmu přetrvává nadále charakteristická obsahově soustředěná práce se všedními objekty a výjevy, s nimiž se můžeme potkávat každá den. Kreslíte je z paměti, systematicky je zjednodušujete až na úroveň znaku.

JS: Novější věci jsou spíše méně hmotné. V různých se naklánějících nádobách, které jim předcházely,



Pohled do výstavy Jitky Svobodové „4 a půl cyklu (2010–2017)“. Foto: Krajská galerie výtvarného umění Zlín.

mě zajímal vnitřní prostor. V současné době jsem se od toho již odtrhla a dělala jsem kouře, mraky a teď stoly a záclony. Co se týče kouřů, tak já jsem se strašně snažila, ale nic jsem z nich nevynadobyla. Jen to prostě kouř a nic jiného. Vznikaly asi v období od roku 2009 do 2011. Potom byly mraky, to je skoro stejné. Pak byly stoly, konkrétní a horizontální. To mě opravdu dost fascinovalo. Akorát jsem skončila na Akademii. Seděla jsem doma a tam nebylo nic jiného než stůl. Dlouho jsem se zabývala horizontálními plochami stolu, ale vynechávala jsem rohy, ty mně vadily. Vždy se snažím dostat se k nějaké podstatě, ale jsem ráda, když ta předmětnost tam je, někde méně někde více. Podstatný je pro mě ten podnět, nerada bych se toho vzdávala.

MČ: Záclony a díla ze započatého cyklu *Rychlík 613* a *Žluté křeslo* jsou velmi abstraktní práce.

JS: Ty záclony jsou vlastně abstraktní, když nezaznamenáte jejich konec a uchycení, tak je to vlastně abstraktní plocha. To je asi nejabstraktnější, co jsem kdy dělala. U první kresby jsem zkoušela dole udělat vlnovku zakončení záclon, ale vypadalo to blbě. Uvědomila jsem si, že třeba v něčem musím být radikálnější, tak jsem to vynechala a cítila jsem určitou úlevu. To neznamená, že v tom člověk pokračuje. To je v tematice, člověk začne dělat jinou tematiku a je to zase jiné. Rychlíkem 613 jezdím učit do Ústí nad Labem. Jezdí tam modrá souprava. Vždy potřebuji podnět, nemohu si věci vymýšlet. Musí mě něco oslovit a já se tím začnu zabývat. A buď to funguje a to je dobrá zpráva a pak se to dá rozvíjet, a nebo to končí zkouškou.

Tyhle věci jsem necítila jako obrazové, ale samostatně jako věc – určitý druh sedačky.

MČ: Tyto soubory jsou kresleny již výhradně pastel. Kdy se ve vaší tvorbě pastel objevil? Souviselo to s pracemi pro výstavu do Ostravy v roce 1996?

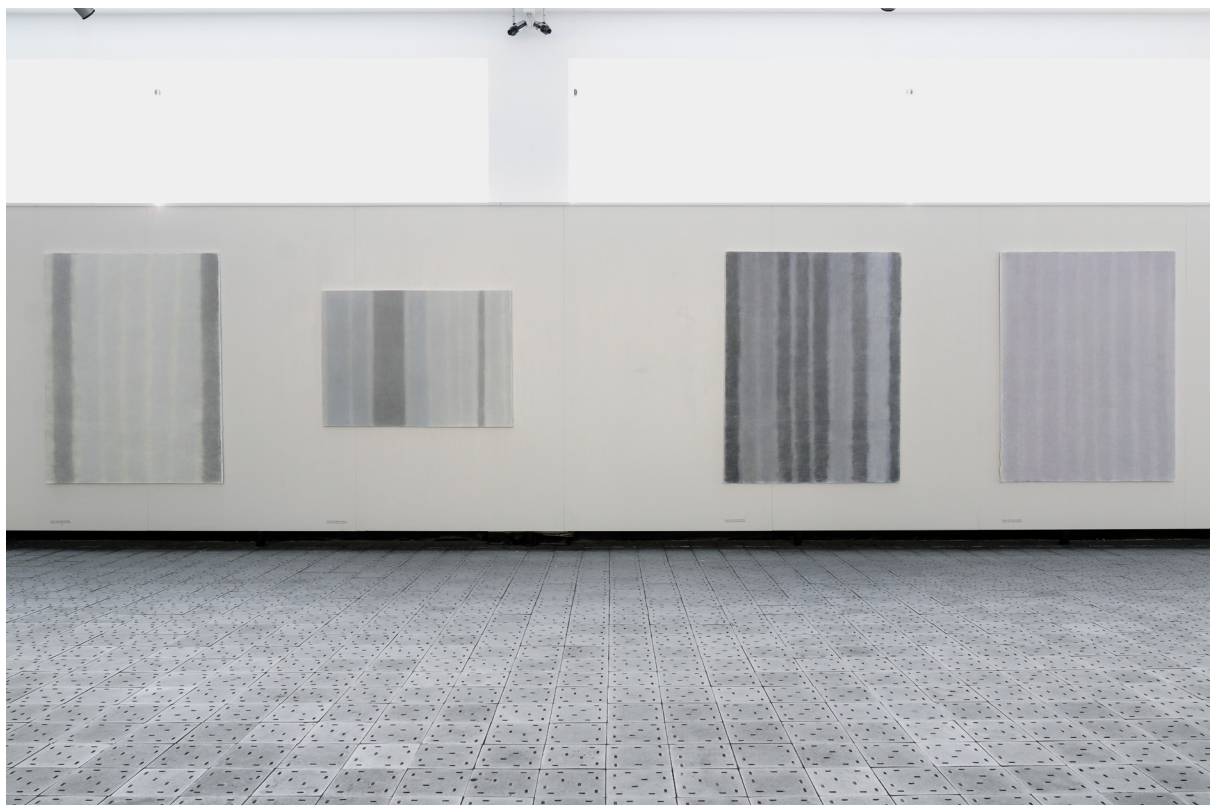
JS: Ano, to byla výstava v Ostravě-Porubě. A tehdy tam dělal vedoucího galerie Milan Weber, který tam pořádal spíš avantgardnější program, a to mladších lidí. Já jsem předtím malovala, to není, že bych začínala s barvou úplně. Malovala jsem obrazy a pak jsem i při tvorbě trojdimenzionálních objektů používala barvu, když jsem nabarvovala buničinou obalené dráty. Ta barva v člověku je, tak jsem jemnými odstíny začala zkoušet něco jiného – oči – koule. To byl rok 1996. Při práci s pastelem stále mažu, stírám vrstvy. Zjistila jsem, že na tom papíru musíte mít podklad, něco co se úplně nesetře.

MČ: Mohla byste mi říct něco k prostoru?

JS: Mě evidentně zajímá prostor, to si myslím, že je něco, co mě skutečně oslovuje a co tam hledám.

MČ: A čím je pro vás prostor? Je něčím metafyzickým?

JS: Asi možná jo. Takhle, mě vždycky jde o ty věci pojmut v elementární formě. Něčeho je zbavit a někam je otevřít, ale nevím, co to je.



Pohled do výstavy Jitky Svobodové „4 a půl cyklu (2010–2017)“. Foto: Krajská galerie výtvarného umění Zlín.

MČ: Občas vaše práce vnímám jako zátiší. Proč v souvislosti s vaší tvorbou tolik mluvím o Morandim, mám pocit, že se u něj zátiší stalo záminkou, jak vyřešit určitý problém.

JS: Morandi mně byl samozřejmě vždy blízký. Akorát je komorní, velmi komorní malba. Ale zároveň velmi živá. Jeho grafiky jsou úžasné. Myslím, že Morandi je pro každého českého výtvarníka ohromně inspirativní. Zvláště čeští grafici Morandiho velmi obdivovali. A mně se líbí ta určitá intimita Morandiho. Navíc každý obraz namaloval úplně jinak, to je úžasné.

MČ: Jakou roli u vás hraje perspektiva?

JS: Tu já ignoruji, vždycky mám na mysli obrazy Mistra Theodorika, kde třeba sv. Matouš drží bibli – musí ji nějakým způsobem ukázat, a kdyby to bylo perspektivní, tak by divák nic neviděl. Stejně natáčím já různé předměty tak, abych je ukázala, tedy to, co chci. Různě je nakláním a to mi vůbec nevadí. Nepracuji s iluzí.

MČ: Mám pocit, že na některých pracích ukazujete místo střetu přímo, zatímco jinde jej obcházíte. Děj zůstává skrytý v časovém a prostorovém pásmu.

JS: Dřív, například *Provazy* měly tři fáze. Člověk se dostane do radikálního stavu. Nejdřív vás to nějak evokuje, tak to nějak uděláte. Pak si uvědomíte, že můžete třeba ten provaz napnout a to je úžasná energie. A pak možná třeba i vohnout, ale to už je asi všechno, co vám to může ve skutečnosti dát. Někdy třeba zůstala jen jednou, ale dalo se to do těch tří fází dostat.

MČ: Přemýšlela jste někdy o tom, jakou úlohu může mít kresba rukou obecně v dnešní době a v blízké budoucnosti, kdy se dominantními stávají umělecké postupy, které se vlastně vzdalují tradiční ruční práci?

JS: Digitálních postupů se neobávám. V lidské společnosti vždy nakonec zafunguje pud sebezáchovy, který se obrací k základním zdrojům, ovšem poučeně a jinak novou formou.

Jitka Svobodová: 4 a půl cyklu (2010–2017)

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

Kurátorka: Monika Čejková

12. 5.–16. 7. 2017



Markéta Othová, 7. 6. 2017 (Studio Jitka Svobodová). Snímek je součástí fotografické série, která vznikla pro výstavu Jitky Svobodové „4 a půl cyklu (2010–2017)“.

Narušená imaginace

Jan Kudrna

Kurátorské role se výstavě *Narušená imaginace* ujala Jane Neal, jež se dlouhodobě zaměřuje mimo jiné na současné autory střední a východní Evropy. Nutno říct, že znalost problematiky evropské malby posledních dvaceti let a těsné vazby na většinu prezentovaných autorů byly nespornou výhodou. Právě tato přednost se razantně projevila už na zahájení výstavy, kterého se osobně zúčastnilo dvanáct malířů, téměř polovina všech prezentovaných autorů. Zahájení výstavy se tak proměnilo v unikátní setkání mnoha českých výtvarníků s autory, jako jsou Justin Mortimer, Attila Szucs nebo Martin Eder. Je třeba se také zmínit o publikaci, která byla při této příležitosti vydána. Kniha obsahuje věcný a obsahově mimořádně zajímavý text Jane Neal. Nejedná se o výstavní katalog v pravém slova smyslu, ale spíše o publikaci k zahraniční části Sbírky Roberta Runtáka a obsahuje mnohem více děl, než která bylo možné na výstavě zhlédnout.



Pohled do instalace: Zinscenovaná podívaná, zatiší a cirkus historie

Galerie výtvarného umění v Ostravě uspořádala na počátku roku výstavu s názvem *Narušená imaginace*. Výstava představila současnou evropskou malbu ze sbírky Roberta Runtáka.

Už jen Runtákova sbírka je v mnoha ohledech unikátním počinem. Systematicky budovaná kolekce, která koncentrovaně mapuje českou výtvarnou scénu od počátku dvacátého století po současnost. Důraz je ve sbírce kladen především na poválečné umění a umění po roce 1989. V našich podmínkách Runtákova sbírka zahraniční malby představuje naprosto ojedinělý počín. Piliře této početné kolekce, která zahrnuje okolo sta děl, tvoří především autoři klužské a lipské školy a také několik současných britských umělců. Ostravská výstava je prvním počinem (po výstavě *Tohle není poezie*, která v Litomyšli uvedla Runtákovu sbírku veřejně), kde byl výběr z této části sbírky představen.

Určitě potěší také medailony všech autorů zastoupených ve sbírce.

Jane Neal rozčlenila výstavu na čtyři části, které, ač byly na první pohled zdánlivě odlišné, byly vzájemně souvislé a provázané. Všechny výstavní sekce v zásadě reflektovaly vztah současného člověka – jednotlivce a okolního světa – společnosti. V tomto lze spatřit pevné pojítko všech čtyř částí. První část nesla název *Odcizený jedinec, ztráta sebe sama a otázka lidskosti*. Na ukázkách prací autorů, jako je Jonathan Wateridge, Alexander Tinei nebo Mircea Suciu, bylo poukázáno na vztah člověka a současné digitální doby, která, ačkoliv člověka doslova „vysídí“ na síti, uvrhne jej paradoxně do pomyslné izolace od společnosti. Práce, které na tento fenomén poslední doby pozoruhodným způsobem poukazují, výstava prezentovala až sugestivním způsobem. Především díla *Pod kontrolou* od Mircea



Haruko Maeda, *Neverland II.*, 2014, olej, plátno, 190×240 cm

Suciu nebo *Úkryt* Craiga Wylieho byla tísnivou ukázkou tohoto vytržení a osamocení. Především Suciovo dílo bylo jakýmsi úvodníkem do této části expozice a odkazovalo na anonymitu davu, který v tomto směru dokonale suploval virtuální síť s tisíci přáteli, avšak absolutně neosobní anonymitou. V této úvodní části výstavy Jane Neal odkázala na téměř prorocké tvrzení Martina Jacquesa, který v roce 2004 označil za jednu z příčin této společenské situace vzestup informačních technologií a internetu.

Další část pojmenovaná *Tajné okno, nový voyeurismus a únik do jiných světů* se věnovala problematice, která není zase tak diametrálně odlišná od sekce předchozí. Voyeur je ve své podstatě také jedincem, který je svým způsobem zbavený blízkosti ostatních lidí a stává se tak vytržencem z kontextu okolního světa. Divák si zde mohl připadat jako jistý pozorovatel a konzument cizích životů. Realisticky provedená malba v kombinaci s velkými formáty obrazů zprostředkovala v našich podmínkách nevšední zážitky. Pomyslná tajemná okna byla skutečně výstižnou metaforou zejména u děl *Vizita I* od Caroline Walker, *Otvor* od Tima Eitela nebo u prací rumunského malíře Serbana Savu. Právě Savuovy malby jsou nebyvalou a mistrovskou ukázkou zachycení každodenní reality v minulosti tolik zkoušené

zemi. Erbovním dílem nejen této druhé části, ale ve své podstatě výstavy jako celku bylo dílo Jonathana Wateridge pojmenované *Chlapec na zdi*. Tento monumentální obraz patří k nejznámějším autorovým pracím a mnohokrát reprodukováným a vystavovaným obrazům. Dílo, které skutečně ilustruje poselství ukryté v názvu jak samotné výstavy, tak i podkapitoly, zobrazuje chlapce visícího na bílé, přesně tvarované zdi tak, aby mohl nahlédnout přes její okraj někam pryč, daleko, třeba do jiných míst, prostorů, světů a realit. Malba vzbuzuje pocit tíživé touhy opustit prostředí, ve kterém žije a existuje, prostředí, které funguje na základě řádu, geometrie a předem daných systémů.

Třetí část výstavy nesla název *Tíseň v městské a venkovské krajině*. Tato kapitola výstavy byla pro diváka dost možná tou nejvděčnější. Byť se jednalo o komorní prostor s pěti plátny, krajina – město mohly v mnohých evokovat jistou srozumitelnost a blízkost i přesto, že tíseň zde byla přítomná možná více, než by se mohlo na první pohled zdát. Dominantní byly především dvě práce. Obraz, který byl jednoznačně nejmenší co do své velikosti, avšak obrovský svým výrazem a jakousi tektonikou. Obraz George Shawa s názvem *Vzadu za společenským klubem* z cyklu *Scény z Paříže* patří k unikátním ukázkám malířovy



Pohled do instalace: Jonathan Wateridge a Craig Wylie

tvorby přelomu tisíciletí. Dílo, ve kterém autor bilancuje svá léta dospívání cyklem obrazů, ve kterých zpracovává pro něj zásadní přelomová období, jež přirovnává k pašijovému cyklu. Hluboká, až sugestivní atmosféra prázdnoty a klidu dala nebývalý prostor lidské fantazii. Divácky daleko přímočařejší a efektnější byl obraz japonské autorky Haruko Maedy, která dlouhodobě pobývá ve Vídni. Expresivní velkoformátová malba boschovského ražení byla jistým výrazovým protikladem k poklidné a filozofické práci George Shawa. Obraz *Země nezemě II* působil jako magnet. Dílo se stovkami postav a bytostí reálného i fantaskního světa, v jehož centru zrovna probíhá erupce vulkánu, vzbuzoval mnoho otázek a vyžadoval nebývalou pozornost a soustředění.

Závěrečnou sekci výstavy byla část nesoucí název *Zinscenovaná podívaná, zátiší a cirkus historie*. Dá se říci, že zde byla představena díla, která lze volně nazvat jako divadlo světa. Teatrálnost a škála odkazů na historii a politiku jsou častým a zdá se nevyčerpatelným tématem. Zásadními pracemi v této sekci byla především díla Daniela Richtera a také Martina Edera. Richterův obraz s názvem *Proč nejsem konzervativní* je typickou ukázkou jeho tvorby z let 1999–2002. Dílo, které zachycuje bizarní scénu z cirkusově laděného prostředí podivných postav a obecnstva, patří dnes k ikonickým pracím. Dílo Martina Edera je jiné. Obraz *Úplněk / Prázdniny* velmi edukativně poukazuje na malířův zásadní přínos současné malbě. Martin Eder dokáže nebývalým způsobem balancovat na pomyslné hranici mezi přípustným a zapovězeným, nebo chcete-li na hranici geniální malby a kýče. Eder zcela vědomě a záměrně

tuto hranici pokouší a experimentuje velmi koncentrovaným, ale především kontrolovaným způsobem. Není to jen o stylu, jakým maluje, je to také o obsahu a především vizualitě jeho děl. Ženská těla nejsou geniální a nepodléhají přísným zásadám doby a konvencí. Eder nastavuje společnosti pomyslné zrcadlo, kterým jen potvrzuje své sdělení a poselství.

Ačkoliv byla výstava v ostravském Domě umění ojedinělým projektem, který byl podle mnohých vhodnější (přínosnější?) spíše pro pražské, potažmo tamější zahraniční publikum, vzbudila i v Ostravě nebývalý zájem. V neposlední řadě také ukázala české výtvarné a především sběratelské scéně pomyslnou cestu, kudy se sběratelství může i v našich podmínkách ubírat. Ostatně během dvou měsíců výstavu navštívilo téměř jedenáct tisíc lidí, což je výsledek, který si zaslouží pozornost. Nezbyvá než doufat, že se v dalších letech dočkáme reprízy či další variace výstavy, na které bude evropská malba opět prezentována. A není podstatné, kde bude taková výstava k vidění či z jaké sbírky prezentovaná díla budou.

*Narušená imaginace
Galerie výtvarného umění v Ostravě
kurátorka: Jane Neal
25. 1. – 26. 3. 2017*

Súostrovie



Oto Hudec: Tartaruga (Korytnačka) 2017, detail.

Lucia Kotvanová



Oto Hudec: Tartaruga (Korytnačka) 2015, práca vznikla v spolupráci s deťmi z Cova da Moura na predmestí Lisabonu; Tartaruga (Korytnačka) 2017, práca vznikla v spolupráci s keramikárkami z Trás di Muntí, Cabo Verde, polystyrén, drevo, preglejka, sadra, pigment, keramika, majetok autora a Gandy gallery

Výstava *Súostrovie* z formálneho hľadiska zobrazuje súbor diel, vychádzajúcich z priamej skúsenosti autora Ota Hudeca (1981) s geograficky konkrétnym africkým súostrovím Kapverdy. Nosnú inštaláciu predstavujú skulptúry dvoch nadrozmerých korytnačiek, ktoré priamo komunikujú s verejným priestorom dynamickou inštaláciou v priestoroch „window gallery“, Kunsthalle LAB v Bratislave. Obrovské karety, akoby plávajúce priestorom, na svojich chrbtoch nesú malé keramické domy, ktoré vznikli počas workshopov zorganizovaných autorom na dvoch rôznych miestach – na Kapverdách a v Lisabone. Tieto malé mestá z ich pancierov vytvárajú symbolické ostrovy, dve lokality, spoločenské situácie, rozdielne domovy.

Autorovým impulzom pre vytvorenie diela-projektu bola prvá skúsenosť s prostredím súostrovia Kapverdy na ostrove Santiago, kde sa zoznámil s tradičnou tvorbou keramiky. Keramika tu nepredstavuje len tradičnú kultúru, spôsob tvorby úžitkových dekoratívnych predmetov, fasád domov, ale stala sa aj zdrojom obživy, suvenírom v rámci miestneho cestovného ruchu, ktorej sa venujú prevažne ženy v roli živiteliek rodiny. Najdôležitejšou ekonomickou oblasťou na ostrovoch je poľnohospodárstvo aj napriek tomu, že tropické podmienky obmedzujú oblasti pestovania na minimum. Priemerný obyvateľ Kapverd má 19 rokov, čo hovorí o veľmi mladej generácii, ktorá sa stretáva s obrovskou nezamestnanosťou. Preto nielen



Oto Hudec: Kde sny začínajú, kde sny končia, 2017, akryl na stene, majetok autora a Gandy gallery

idealistická predstava „ostatného“ sveta spôsobuje veľkú vlnu mladých migrantov za prácou a lepším životom, najmä do Portugalska. Súčasná situácia na ostrovoch sa priamo odvíja aj od historických súvislostí a skúseností obyvateľov s kolonizáciou Portugalskom, aj predchádzajúcim postavením ostrovov v obchode s otrokmi.

Dve farby (modrá a tehlovo červená), sprevádzajúce vystavené diela, istým spôsobom slúžia ako piktogram či identifikátor dvoch rôznych miest, dvoch zažitých skúseností. Rovnako ako „modrá“ korytnačka, aj nástenná maľba na modrom podklade súvisia s autorovým pôsobením na ostrove Santiago v oblastiach Tras di Munti a Tarrafal, odkazujú na farbu kapverdskej vlajky či mora, zatiaľ čo „tehlovo červená“ odzrkadľuje jeho skúsenosť a pohľad na štvrť Cova da Moura v Lisabone, kde žije väčšina emigrantov z Kapverd. Na prvý pohľad kontrastné prostredia spája autor odkrývaním priamych aj nepriamych vzájomných vzťahov ľudí, ktorí v nich žijú, prežívajú, trávajú čas. Neponúka nám však konkrétne príbehy neznámych, ale svoju vlastnú existenčnú skúsenosť. Vizualne kontrastné pohľady na takmer vyľudnené domy na Kapverdoch a ruiny na predmestí Lisabonu v podobe nástenných malieb dopovedá rozšírený popis, až denníkový záznam autorovej skúsenosti s jasným apelom na spoločenské väzby týchto „teritórií“. Formou dvoch dokumentárnych videí dáva ako do kontrastu, tak aj do súvislosti rasovo motivovaný konflikt (záznam protestu) kapverdských emigrantov a lokálnej lisabonskej komunity,

s obrazom existenčných životných podmienok obyvateľov Kapverdských ostrovov.

Diela samotné však nerozlišujú nezávislého pozorovateľa a to, čo je pozorované, ale v interakcii tvoria neoddeliteľné časti celého projektu. Spontánna spoluúčasť konkrétnych ľudí na autorových workshopoch a výsledky ich spoločnej práce sú dôležitou súčasťou výstavy. Okrem modelov reálnych domov kapverdských žien a detí z predmestia Lisabonu, ktoré keramickú tradíciu nemajú zažitú, tu predstavuje mapu ostrovov namaľovanú na budove miestnej školy, ktorá ukazuje odlišnosť predstavy o tom, čo znamená ostrov, z pohľadu jeho obyvateľov. Divák tu môže nájsť aj malú zápalkovú krabičku s vlajkou Kapverdskej republiky či na mieru vyrobené pick-upy. Autička predstavujú typický prepravný prostriedok na Kapverdoch. Sú zdobené populárnymi zahraničnými logami a značkami na plachtách. Autor si ich dal vyrobiť v miestnej dielni a daroval ich deťom, zúčastneným na workshopoch.

Tento projekt nie je, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať, tvorený populárnym spôsobom sociálnej práce či umelej participácie s cieľom poučovať, zachraňovať či vyriešiť konkrétne alebo všeobecné spoločenské problémy, čo je neraz slepou uličkou participatívnych projektov. Rovnako sa autor nesnaží čerpať a poukazovať na formálne a materiálne aspekty lokálnej kultúry, ale práve naopak, uvažuje o podstate domova, ľudskej identity a osobnej živej kultúry. Aj napriek nedefinovaným hraniciam umenia spolupráce projekt môžeme označiť za výsledok interakcie a rovnocennej



Súostrovie, autor kresby: Edgar, Cova de Moura, 2014, ceruzky na papieri, zápalková škatuľka z Kapverd

spolupráce medzi autorom a konkrétnym prostredím, bez nároku na autoritatívne autorské vedenie či nadradenosť.

Na prvý pohľad výstava apeluje na aktuálnu migračnú krízu, ktorá je veľkou celospoločenskou témou. Migrácia však nedefinuje len aktuálnu svetovú problematiku, ale je súčasťou našich spoločných dejín, má rôzne dôvody a dopady. Odkazovanie na konkrétne aspekty nielen lokálnej migrácie, ale samotného spôsobu a možnosti života v konkrétnej geografickej oblasti je len prvým plánom. Môže byť cestou, ktorá má divákovi pomôcť odkryť širšie súvislosti a náväznosti na porovnateľné lokálne problémy iných komunít a spoločností. Celistvosť diela odhaľuje všeobecné uvažovanie o postojoch k globálnym existenčným témam domova a identity. Oto Hudec sa dlhodobo venuje vo svojej tvorbe väzbám spoločenských vzťahov z globálneho aj individuálneho hľadiska. Jedným z príkladov je cestujúci projekt Karavan, v spolupráci s Danielou Krajčovou. Formou vlastnej interakcie s lokálnymi komunitami prevažne rómskych detí, bez potláčania ich autenticity rozvíjajú uvažovanie o možnosti vzťahov menšín a väčšinovej spoločnosti.

Názov výstavy nevychádza len z geografického pojmu označujúceho skupinu ostrovov, ktoré ležia relatívne blízko pri sebe a sú väčšinou rovnakého pôvodu. Súostrovie môže byť aj metaforou pre väzby v abstraktnom slova zmysle, ako medziludzské, politické, globálne, spoločenské, geografické...

Príbeh umelca a jeho predošlé projekty potvrdzujú, že primárne nevyhľadával konkrétne

miesto pre realizovanie svojho diela, ale skúsenosť s „iným“ prijal ako prirodzený impulz pre tvorbu. Sám na seba aplikuje postoj spoznávania a porozumenia iného, čím otvára filozofické otázky väzieb identity na lokalitu, kultúru, spoločnosť. Čo tvorí naše vedomie o svete a čo môže zmeniť náš postoj k inému?

Oto Hudec: Súostrovie

Kurátor: Daniel Grúň

Kunsthalle LAB, Bratislava, 21. 4.–11. 6. 2017

Zapomenutá vesnice Alexandera Hackenschmieda

Pavel Dias

Když jsem se toulal minulý rok v červenci po Yucatanu, navštívil jsem na tomto poloostrově několik malých vesniček a vrátil jsem se do historie, kdy i na našem venkově jsem vídal u vesnických obyvatel téměř stejné scenerie chudoby. Ještě ani dnes, ani ve vyspělých zemích, jako je Mexiko, nejsou smazány diametrální rozdíly mezi obyvateli, mezi chudobou a bohatstvím. Ihned jsem si vzpomněl na hypotetické Santiago, kam byl soustředěn děj filmu *Zapomenutá vesnice*, vyprávění o střetu „léků a magie“. Bylo mi najednou jasno, že ve Zlíně je třeba udělat další připomínku báječného filmaře Alexandera Hackenschmieda a vzpomněl jsem si na mayskou pravdu, kterou jsem slyšel od dona Pascala, obyvatele jedné vesničky nedaleko Meridy: „Když nemáš klid na duši, nemáš nic.“ Abych dosáhl klidu, bylo mi jasné, že na zlínském festivalu bude se konat Hackenschmiedova další výstava.

Ve třicátém roce Alexander Hackenschmied svým autorským filmovým počinem vstoupil do kinematografie a hned tím nejlepším způsobem. Stalo se to experimentálním filmem *Bezúčelná procházka*, který ho zařadil mezi vrcholné filmaře české avantgardy; a po něm následoval ještě film *Pražský hrad*. V časopise *Pestrý týden*, kde pracovala jeho maminka, pod vedením šéfredaktora Jaromíra Johna (Markalouse) dlouho a pravidelně uveřejňoval nejen své fotografie, ale i články věnující se kultuře fotografie a filmu. Hackenschmiedovo fotografování bylo projevem jeho vizuálního objevitelství a bylo míněno jako příprava jeho průkopnické práce v kinematografii. Intenzivně fotografoval v několika etapách. Zabýval se fotografií také jako organizátor významných výstav ve třicátých letech. Velkým počinem byly dvě významné výstavy v mansardě Aventina. Jedna inspirována návštěvou v Německu a druhá výstava pojmenovaná podle oné výstavní síně slavného nakladatelství. Hackenschmied vystavoval zde se svými dvěma přáteli Lehovcem a Berkou. Psal do novin a časopisů nejen kritiky zhlédnutých filmů, ale i fotografických výstav. Jeho experimentální fotografování



Alexander Hackenschmied, z cyklu *Mexico*, 1942, © A. H. - dědicové

se dá rozdělit do několika etap. První byla v začátku třicátých let. Krátká, ale velmi významná fáze fotografování se uskutečnila v Paříži, tedy v době, kdy čekal na doklady pro odjezd do USA, prakticky v předvečer druhé světové války. Jeho fotografické aktivity byly ve světě více ve známosti než u nás. Přesto o zmíněných etapách jeho tvůrčího experimentálního a moderního fotografování jsme dobře informováni. Jeho dokumentární fotografie však znal málokdo a je paradoxem osudu, že k jejich výstavnímu zveřejnění došlo poprvé až na samém konci minulého století (1998) výstavou fotografií z cesty tvůrčích mladých filmařů (Koldy, Klose, Hackenschmieda, Piláta a Peciny). Do USA jeli jednak poznat praxi amerických filmových studií a také pořídit zvukové záznamové zařízení a osvětlovací lampy.

Je úžasné, jak za velmi krátké období jeho působení ve Zlíně vytvořil tolik významných filmů. Dal tvar a smysl Plickovu folkloristickému filmu *Zem zpívá svým dokonalým stříhem*. Po cestě do USA, o rok později, 1937 odjel s Janem Antonínem Bařou na obchodní cestu kolem světa. V Indii se dohodl s velkým šéfem, že tempo cestování mu neumožňuje filmování, a proto tam zůstává asi měsíc sám, aby měl možnost tvůrčím způsobem pracovat. Natočil zde tři dokumentární filmy: *Řeka života a smrti*, *Chudí lidé* a *Vzpomínka na ráj*. Jeho indické fotografie, které jsem viděl v r. 1955, v archivu fotooddělení studia, mne fascinovaly a inspirovaly tak, že ovlivnily mé začínající fotografování. Po mnoha letech jsem se chtěl k nim vrátit a vystavit je jako celek. Bohužel tento soubor už nebyl kompletní, ale místo toho jsme realizovali výstavu fotografií z cesty filmařů do Ameriky. Hledal jsem Indii a našli jsme s Jiřím Novotným Ameriku, jak bylo napsáno na krabici s negativy z cesty do USA.

Rozhodující a velkou změnou s neocenitelným přínosem pro Hackenschmieda byl příjezd



Alexander Hackenschmied, z cyklu Mexico, 1942, © A. H. - dědicové

amerického filmaře Herberta Klineho v roce 1938, který si Sašu, jakož i štábové spolupracovníky najal na práci na filmu o dramatickém dění v českém pohraničí v Sudetech. Vzniklý film *Krise*, který měl premiéru 1939 v USA, byl vyhlášen mezi nejlepší desítkou dokumentárních filmů ve světě. Po něm následoval další snímek *Světla zhasla v Evropě*. Po 15. březnu 1939 se Hackenschmied už nemohl vrátit domů a tak odjel do Paříže, kde vyčkával na vyřízení dokladů své cesty do USA na pozvání Herberta Klineho.

Hackenschmied fotografoval podle pocitů a potřeby, která přicházela neplánovaně během let filmování. Jeho dokumentární fotografie je velmi úzce spjata s filmováním. Mohl bych na tomto místě sepsat velký seznam znamenitých filmařů, kameramanů a režisérů, kteří současně s filmováním byli i výbornými fotografy. Hackenschmiedovo fotografování je podstatou práce jeho kameramanství. Ve světě a kdysi i u nás kameramani svou práci s filmem nazývali fotografováním.

Prvním filmem na americkém kontinentě je *Zapomenutá vesnice* (*Vergoten Wilage*), opět ve spolupráci s Herbertem Kline. Jde o hraný, dokumentárním způsobem snímáný film, s krásnou

fotografií připomínající generaci prvních dokumentaristů – velikánů, jako byl Flaherty, s filmem *Nanuk člověk primitivní*. Zapomenutá vesnice je 68-minutový hraný film natočený po usilovném hledání a ujetí více jak 1200 mil, při hledání vhodné vesnice a lokace filmovacího místa. Alexander Hackenschmied vzpomíná: „*Ústřední myšlenka filmu vyvěrala z jedné hrůzné skutečnosti – něco kolem padesáti procent vesnických dětí umírá na epidemie. Místní curaderos, báby kořenářky, činí se svými starodávnými dávidly a kouzly, seč jsou. Není tu doktorů lékařství, kteří by poukázali na studně plné choroboplodných zárodků jakožto pramene všeho zla a většina venkovanů by jim ani nevěřila, i kdyby tak činili.*“ Když John Steinbeck odevzdal libreto, filmaři hledali nejvhodnější vesnici, která pak ve filmu nese název symbolický název Santiago.

Problém měla skupina filmařů nejen s dětmi, ale i dospělými. Bylo třeba hodně úsilí, aby byla překonána velká nedůvěra vůči filmařům. John Steinbeck byl na filmování osobně přítomen. Také filmařům záleželo na tom, aby vesnice nebyla hned na ráně, blízko frekventovaných míst, aby zvědavci nechtěli na vlastní oči vidět, co ten pan Steinbeck tam v Mexicu dělá.

Ve filmu dotočeném v roce 1941, mimo roli vesnického učitele, nehrají herci, ale vybraní vesničané, kteří do tohoto natáčení nikdy žádný film neviděli. Hlavní kulisou celého příběhu je chudoba a zaostalost domorodého obyvatelstva na mexickém venkově. Film, svým příběhem jako velkým posláním, napomáhal osvětové práci mladých jedinců, kteří napojeni na současnou medicínu vyhlásili boj zaostalosti myšlení a starým stereotypům. Vesničané příchod zdravotníků nejprve odmítali. Nebyl to jen boj s předsudky, ale především s nedostatečnou ochranou pitné vody v pramenech, ve studních, dokonce i v říčkách, všude tam, kde ji lidé pili a vařili z ní.

Základem příběhu je literární předloha a literární scénář velikána světové literatury Johna Steinbecka, jehož texty doprovázejí i stejnojmennou knihu s fotografiemi příběhu filmu, která vyšla v roce 1943. Pod filmovým nádherným obrazem



Alexander Hackenschmied, z cyklu Mexico, 1942, © A. H. - dědicové

slyšíme Steinbeckovy texty v komentáři, který má „stimulující energii a svěžest“.

Pod obrazem je hudba Hanse Eislera, slavného německého brechtovského skladatele, emotivně podtrhující Hackenschmiedův výraz vysoké obrazové kultury.

Hackenschmiedovo mexické fotografování komplexně sleduje Steinbeckův příběh. Saša byl hlavním obrazovým garantem fotografického a filmového obrazu. Za kamerou měl asistenta Augustina Delgada. To hodnotil jako luxus, neboť ve Zlině svého asistenta neměl. Film je kolektivním dílem, ale hlavní obrazový charakter je dán v tomto případě kameramanem Hackenschmiedem. Ve stejnojmenné publikaci je vedle Hackenschmieda, na kterém je převažující vizuální autorství, uvedena Rossa Harvan Kline jako fotografa.

Fotografování při filmování nebylo dosti dobře pro Hackenschmieda proveditelné. Díky jeho

masivní účasti na vzniku filmu jako spolurežiséra a jeho vedoucí kameramanské funkce v koncepci obrazu. Práce za kamerou mu vždy nedávala možnost fotografovat při natáčení. Především se musel soustředit na vytváření obrazového charakteru každého filmového záběru, včetně jeho režijní spoluúčasti. Jeho fotografii musíme vidět v každém záběru filmového pásu. Kompozice záběrů je dynamická, s funkční estetikou, podpořena výrazným světelným dosti kontrastním řešením scén. Dobře je využita funkce četných filmových expresivních filmových detailů. Kontrastní dramatické řešení světla a stínů odpovídá tvrdému světlu mexického slunce, nebezpečnému střetu „léků a magie.“ To vše přináší obrazová fotograficko-kameramanská koncepce.

V české verzi filmu, který byl promítán na Filmovém festivalu v Mariánských lázních v roce 1947, kde byl také velkou cenou oceněn, slyšíme Steibekovy formulace – komentáře v hlase Jiřího



Alexander Hackenschmied, z cyklu Mexico, 1942, © A. H. - dědicové

Voskovce, doprovázející film Herberta Klineho a Alexandera Hackenschmieda, jenž byl také dílem Sašova, nejen jeho, ale také řady spolupracujících kameramanů mistrovského projevu (kupř. mladého Jana Lukase).

Film byl také na festivalu v Bruselu v roce 1947 oceněn velkou cenou a také v Mariánských lázních ve stejném roce. Film provázela a provází, pozitivní historická i současná kritika. Forma, kterou autoři zvolili, zahřívá divákovu srdce svou lidskou spoluúčastí, kterou cítíme ve fotografických obrazech, stejně jako ve filmových záběrech. Základem tohoto úspěchu je však vysoký um autora.

Na Hammidově výstavě (ve zlínské Alernativě), je přibližně 16 – 20 originálů, původních zvětšenin „wintage“ vystavovaných už v Kalifornii a jiných městech v USA ve čtyřicátém třetím roce. Novodobých digitálních tisků, zhotovených pro tuto výstavu, z cca 240 originálních negativů

6x6cm, které jsem nedávno, jako zápůjčku rodiny Hammidovy dovezl, je připraveno na 50 kusů 30x30 cm výstavních tisků.

Velkým překvapením je ve vitrině vystavená stará mechanická pérová filmová kamera Eimo, pro 35 milimetrový film, která se Sašou zcestovala téměř celý svět a s níž pracoval za své působnosti ve zlínských filmových ateliérech a doprovázela svého majitele kameramana a režiséra na cestách po Indii a dost možná i na filmech jako je Krize a na mexickém filmování Zapomenuté vesnice včetně předcházejícího filmu s Herbertem Kline Světla zhasla v Evropě. Tento, dnes už exponát, bude trvale zdobit sbírku filmové techniky v prostorách kudlovských ateliérů.

Herbert Kline, musel být velmi velkorysým člověkem a vůdčím organizátorem, který byl velmi citlivý na co nejlepší přátelskou spolupráci svých spolupracovníků. Měl svou velkorysost a vysokou důvěru ve své spolupracovníky. Svou



Alexander Hackenschmied, z cyklu Mexico, 1942, © A. H. - dědicové

nabídkou, šanci pro Hackenschmieda, otočil Sašovým životem. Kline byl oddaným dokumentaristou, levicovým aktivistou a vůbec jeden z prvních Američanů, kteří se rozhodli odjet do Španělska a zachytit tam útrapy občanské války, jako předzvěst druhé světové války.

Sašovo krédo „Jednota mezi čočkou kamery a zrakem diváka v kruhu vzájemného dorozumění a citu. Tolik mi to připomíná podobnou citaci, jeho vrstevníka, světově velmi známého fotografa Henri Cartier - Bressona, kameramana španělského filmu Herberta Klineho jehož poznání zní: „Fotografovat znamená dostat do jedné osy hlavu, oko, a srdce“.

Oba, Bresson a Hackenschmied pracovali pro Herberta Klineho, dokonce ve stejném roce 1938. Bresson ve španělské občanské válce na filmu Návrat do života a Alexander Hackenschmied filmem Krize v Sudetech, části československého problematického předválečného pohraničí.

Předpokládám, že se tyto dvě filmařské a fotografické osobnosti spolu setkali, ale s jistotou to nevím. Byl bych rád, kdybych se nemýlil.

Film, Krize, který autoři Herbert Kline a Alexander Hackenschmied spolu v Evropě natočili o osudu Čechů v sudetském pohraničí předválečného Československa, (1938) byl americkou organizací National Board Review vyhlášen jako jeden z deseti nejlepších filmů roku 1939.

Hackenschmied v poválečných letech má za sebou řadu vynikajících dokumentárních filmů buď filmových portrétů medailonků osobností světové kultury (Toscanini, Edward Weston atd.) nebo experimentální filmy prezentující Spojené státy americké, či Kanadu na světových výstavách.

O padesát let později, od filmu Krize, za film „Žit“, s Francisem Thompsonem v roce 1988, získali filmového Oscara. Je třeba připomenout, že Hackenschmiedův přítel a kolega ze společného předválečného novátorského působení ve Zlíně,



Alexander Hackenschmied, z cyklu Mexico, 1942, © A. H. - dědicové

Elmar Klos s Jánosem Kádárem získali pro československou kinematografii Oscara za hraný film Obchod na korze.

Jak je vidět, Zlín byl úžasnou líhň talentů.

Redakčně kráceno a upraveno.

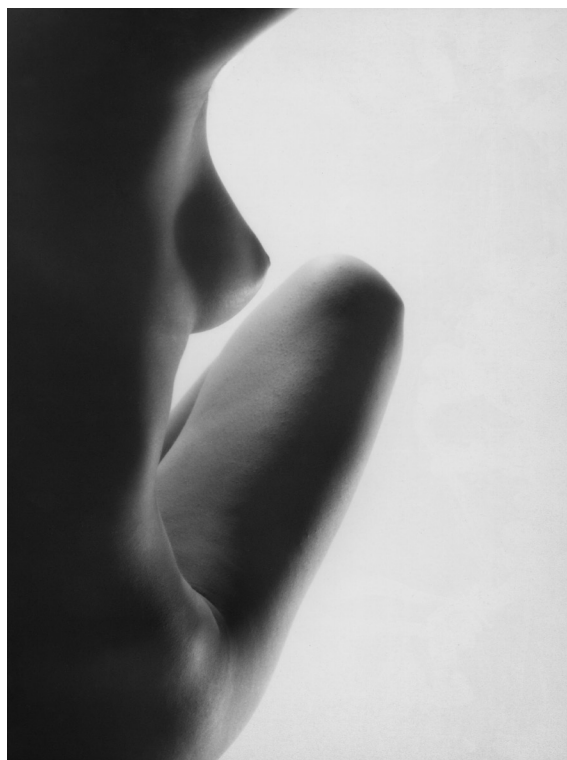
Děkujeme Julii Hammid a Petře Koskové Hammid.

Interfotoklub Vsetín - historie a současnost mezinárodního fotografického salónu

Olga Méhešová

Vznik mezinárodní přehlídky fotoklubů ve Vsetíně je úzce spjat s fotoodborem Závodního klubu ROH při národním podniku Moravské elektrotechnické závody (zkratka MEZ) Vsetín. Fotoklub MEZ Vsetín¹ sehrál roli nejen iniciátora a zakladatele akce, ale byl mezi lety 1963 až 1969 také jejím organizátorem a od roku 1974 rovněž jejím dlouholetým spolupořadatelem (do roku 1988).

Jako zájmový volnočasový kroužek pro zaměstnance závodu byl fotoodbor založen v roce 1949² (v té době byl již druhým fotoklubem ve městě, kde od roku 1941 působil fotokroužek při Zbrojovce Vsetín - Fotoklub „Z“³). Amatéři fotografové ve Fotoklubu MEZ Vsetín vyvíjeli zejména v 60. a v 1. polovině 70. let intenzivní a široce koncipovanou klubovou činnost. Jejich organizační i tvůrčí ambice postupně narůstaly. Soustavně budovali členskou základnu čítající kolem 20 až 30 členů ročně. Věnovali se vzdělávání začátečníků i pokročilých, a to především prostřednictvím kursů a přednášek, vzájemným předáváním zkušeností, zadáváním tematických úkolů atd. Své poznatky rovněž předávali nečlenům a mládeži, např. jako instruktoři při zřizování fotokroužků v obcích, které spadaly pod patronát podniku, nebo v kroužcích pro děti a mládež, např. v učňovském domově MEZ. Organizovali veřejně přístupné besedy s osobnostmi tehdejší české a slovenské fotografie. Pořádali nejen vlastní členské výstavy (od roku 1955) a motivační interní soutěže, ale od 60. let připravovali také výstavy a fotosoutěže pro další fotoamatéry či domácí a zahraniční fotokluby. Poměrně čteně se zúčastňovali okresních, krajských, celostátních a mezinárodních výstav i soutěží v Československu a v zahraničí (v 60. a 70. letech např. v NDR, Polsku, Rakousku, Rumunsku, Belgii, Holandsku, Itálii, Španělsku, Anglii, SSSR, USA, Brazílii, Argentině, Kanadě, Jižní Africe, Hongkongu). V soutěžním klání dosáhli v kategorii fotoklubů i jednotlivců dílčích úspěchů a k těm největším patřily ceny ze Sevastopolu (1965, SSSR), z Ria de Janeira (1970) a z mezinárodní výstavy Fotografika Akademika v Pardubicích (1973). Navázali družbu se zahraničními podnikovými



František Janiš, *Akt*, 1967, fotografický papír, 386×287 mm, Muzeum regionu Valašsko

fotokluby (VEB Heidenau v NDR, REZ Riga v SSSR). Podíleli se na činnosti Svazu českých fotografů a spolupracovali s „konkurenčním“ vsetínským Fotoklubem „Z“ (od 1957) a od počátku 70. let také s Okresním kulturním střediskem (zkratka OKS) Vsetín. Pod jeho metodickým vedením se následně účastnili aktivit pro fotografy-amatéry (seminářů, přednášek, výstav) a zapojili se do vydávání časopisu Fotoinformátor.

Členové kroužku se věnovali angažované reportážní fotografii z továrního provozu či z různých politických, kulturních a sportovních akcí. Pořizovali je nejen pro vlastní závodní klub a n. p. MEZ, které poskytovaly fotoklubu nezbytné zázemí (fotokomory, klubovnu-ateliér, výstavní prostory), ale i pro další podniky, organizace a kroužky. Jejich snímky se uplatnily rovněž v odborných časopisech, denním tisku i ve výstavních katalozích. I když nejvíce praktických zkušeností získávali fotoamatéři díky reportážní, rodinné a příležitostné fotografii, zájem o výtvarné pojetí snímků mezi členy postupně sílil. V roce 1962 vyústila tato tendence ve zformování tzv. výtvarné skupiny. Ta sice již následujícího roku zanikla, jelikož tlak dobového kolektivismu si žádal, aby členové kroužku pracovali na stejné úrovni..., ale její existence podnítila uvnitř klubu „výtvarný růst“ a „citový vztah k námětům“.⁴ Navíc ovlivnila další směřování fotoklubu, pro nějž v následujících letech byla „hlavním posláním fotografie výtvarného a uměleckého směru“.⁵

Z podnětné atmosféry kolem výtvarné skupiny vzešla i myšlenka na uspořádání mezinárodní soutěže pro kolektivy amatérských fotografů. Zaměření fotosoutěže na fotografické kluby bylo v té době zcela jedinečné, neboť tehdejší významné československé fotosalony byly určeny výhradně pro

jednotlivce (např. Premfoto Přelouč, Fotofórum Ružomberok).

První Mezinárodní přehlídka fotoklubů (zkratka MPF) byla zrealizována v roce 1963. V té době byl vůdčí osobností fotoklubu jeho dlouholetý předseda Bořivoj Štrobl (ve funkci mezi lety 1952 až 1970), který spolu s dalšími kolegy při koncipování a přípravě mezinárodního fotosalonu zúročil a rozvinul zkušenosti získané na tzv. fotografických mapových okruzích organizovaných fotoodborem již od roku 1958. V rámci nich si zainteresované fotokluby vyměňovaly, popř. i veřejně vystavovaly putovní kolekce klubových fotografií za účelem inspirace a vzájemného porovnávání prací. Na rozdíl od nich umožnila MPF výtvarné klání mnohem většího počtu fotoklubů z mnoha zemí světa a pro členy pořádajícího Fotoklubu MEZ Vsetín se stala „výtvarnou, fotografickou školou“, i když se jí coby organizátoři vyjma prvního nesoutěžního ročníku nezúčastňovali.¹⁶

V 60. letech se MPF konala každoročně, její téma nebylo specifikováno a dle požadavků organizátorů měly soutěžící fotokluby zasílat do fotosoutěže kolekce do 20 snímků. Do povědomí zainteresované veřejnosti a případných zájemců se přehlídka dostala prostřednictvím médií (např. časopisu Československá fotografie) a zásluhou propagace akce ze strany fotografických organizací, sdružení i samotných fotoklubů. V zahraničí získali informace o nové fotosoutěži zásluhou bulletinů Mezinárodní federace fotografického umění (zkratka FIAP),¹⁷ která se věnuje zejména amatérské fotografii, sdružuje národní asociace, uděluje tituly nejúspěšnějším fotoamatérům, pro zajištění standardu kvality doporučuje svým členům propozice pro pořádání soutěží a poskytováním záštit zvyšuje jejich prestiž. Československý výbor FIAP zaštil vsetinskou MPF poprvé v roce 1969, kdy se přehlídka konala při příležitosti 50. výročí podniku MEZ.

Od 2. ročníku MPF (1964) zasedala porota, která sice nebyla mezinárodní, ale její členové byli významnými teoretiky, publicisty a funkcionáři naší fotografické scény; např. redaktori Československé fotografie – časopisu o aktuálních problémech amatérské fotografie (Jaroslav Spousta, Alena Šourková), výtvarný teoretik ČSVU Ludvík Baran z pražské FAMU, místopředseda československého koordinačního výboru FIAP v Praze Ladislav Noel a generální tajemník Svazu českých fotografů v Praze Bohumil Kabourek.

Vítěznému fotoklubu MPF byla mezi lety 1964–1966 udělována medaile zhotovená ve Zbrojovce Vsetín, kterou v roce 1967 nahradila medaile podle návrhu akademického sochaře Jiřího Jaška, pedagoga Střední uměleckoprůmyslové školy v Uherském Hradišti, která byla předávána oceněným až do Interfotoklubu Vsetín 2014. Medaile je signována JKA67 a na její přední straně je vyobrazeno panorama historického jádra Vsetína se zámekem a farním kostelem a na zadní straně je ztvárněno torzo ženy s vavřínovou ratolestí a logem soutěže. Předlohou pro ženské torzo se stal snímek Františka Janíše¹⁸ – fotografa, který prezentoval v 60. letech (vyjma roku 1964) svou tvorbu spolu s dalšími valašskomeziříčskými fotografiemi na vsetinské MPF. Dochované Jaškovy kresebné



Jiří Jaška, Návrhy na revers medaile 1:1, 1967, kolorovaná kresba, papír, 202×165 mm (202×330 mm), Muzeum regionu Valašsko



Jiří Jaška, Revers oboustranné medaile Mezinárodní přehlídky fotoklubů Vsetín, 1967, bronz, průměr 7 cm, Muzeum regionu Valašsko

návrhy medaile¹⁹ jsou dokladem sochařova variování téhož motivu inspirovaného Janíšovou fotografií. Jedná se zřejmě jen o předběžné návrhy, neboť konečná realizace vyražená v kremnické mincovně se od předloh mírně liší (odlišnou polohou větvičky i nohy ženského aktu). Kromě zlaté medaile pro vítězný fotoklub a bronzové medaile pro jeho členy obdržely další oceněné fotokluby také čestná uznání a zvláštní ceny od Okresního národního výboru Vsetín (zkratka ONV), Městského národního výboru Vsetín (zkratka MěNV) a n. p. MEZ. V závěru 60. let byla navíc předávána cena pro československé amatéry za nejlepší fotografii Flexaretem od n. p. Meopta Přerov (výrobce optické, fotografické a filmové techniky pro profesionální i amatérské užití) a cena poroty pro jednotlivce.

Vizitkou MPF, na které pořadatelům velmi záleželo, byla výstava a k ní se vážící propagační tiskoviny (pozdávka, plakát) a katalog. Výstavy prvních dvou přehlídek byly instalovány ve Výstavní síni Závodního klubu ROH MEZ Vsetín a od roku 1965 se zásluhou zapojení Vlastivědného ústavu Vsetín (dnes Muzea regionu Valašsko) do pořádání akce konají výstavy ve vsetínském zámku. První katalog si členové fotoodboru graficky zpracovali svépomocí a od roku 1964 svěřovali veškeré grafické práce a instalace výstav profesionálním výtvarníkům. Dnes již klasický, téměř čtvercový formát katalogu zavedl tehdejší výtvarník vsetínského muzea, absolvent oboru propagační grafiky a výtvarnictví na SUPŠ v Uherském Hradišti Břetislav Dadák (1936–2014). Jako autor katalogů z let 1964–1967 vnesl do publikací přehlednou a logickou strukturu odpovídající standardu dobových výstavních katalogů, obsahující úvodní slovo, výčet členů poroty a výboru, seznam předaných cen a oceněných fotoklubů (resp. jednotlivců), statistické údaje, katalog se soupisem vystavených fotografií dle abecedního soupisu států, výběr celostránkových fotografií a inzerci. Jeho kvalitní, lapidární a výtvarně kultivované grafické pojetí koresponduje s aktuálními trendy v grafickém designu 60. let. Černobílý tisk ztraktivně barevné či graficky rastrované černobílé předěly a barevné akcenty na obálce. Kromě katalogu graficky pojednal také plakáty akce, a to vyjma roku 1969, kdy byl autorem plakátu V. Holík z Prahy. V roce 1964 B. Dadák navrhl pro MPF také zdařilé logo fotosalonu, které symbolicky vystihuje jeho mezinárodní i fotografický charakter. Tvoří ho zemský globus: uprostřed něj je situován vertikální nápis Fotoklub (od roku 1974 změněn na Interfotoklub) a na jeho pravé polovině je schematicky znázorněna expoziční clona fotoaparátu s letopočtem, který byl v současnosti nahrazen ročníkem soutěže. (Dadákovo logo bylo s mezinárodním fotosalonem spojeno až do roku 1980 a jeho používání bylo s menší obměnou obnoveno v roce 2014.) Na práci svého manžela navázala výtvarnice Božena Dadáková (1941–1993), absolventka SUPŠ v Uherském Hradišti a od roku 1964 metodička OKS Vsetín pro obor fotografů, filmařů a výtvarníků, která graficky řešila katalogy v roce 1968 a 1969 a důvtipně zakomponovala manželovo logo do názvu akce (1968). Uplatnila se také jako autorka diplomů udělovaných v letech 1968 až 1982.

Zájem o účast na mezinárodní fotosoutěži se v 60. letech od jejího zahájení rapidně zvyšoval: první přehlídku v roce 1963 obeslalo z 6 zemí 8 fotoklubů (56 fotografií) se 140 fotografiemi, druhou už ze 17 států 34 fotoklubů (280 fotografií) s 630 fotografiemi a největší účast byla zaznamenána v roce 1967, kdy z 21 zemí došlo od 93 fotoklubů (545 fotografií) 1 615 fotografií, což je jedenáctkrát více co do počtu fotoklubů a obdržených fotografií než v prvním ročníku. Celkem bylo během sedmi ročníků do MPF zasláno přes 7 300 fotografií, z nichž bylo na fotosalonu vystaveno na 1 100 snímků od více než 150 fotoklubů z 30 států.¹⁰ (Necelou třetinu vystavujících fotoklubů tvořily domácí kolektivy fotografů.) Výstavní kolekce v jednotlivých ročnících obsahovaly soubory

od 120 do 190 fotografií. Své fotografie vystavovaly fotokluby jak ze socialistických zemí východního bloku a ze států tzv. neutrální, tak i ze západní Evropy, jihovýchodní Asie, Dálného Východu, Jižní Ameriky a výjimečně i z Afriky a USA.

Nejvíce ocenění si z MPF v 60. letech odnesli holandský Fotogroep de Muggen z Haarlemu a rakouský Kamera Klub Linz.¹¹ K úspěšným patřily také severské fotokluby Oslo Kamera Klubb z Norska a finský fotoklub IMAGO 6 Tapiola. Z českých fotoklubů excelovala v letech 1967 až 1969 valašskomeziříčská skupina Profil založená roku 1965, jejíž členové Milan Borovička, Jiří Fojtík, František Janiš a Miroslav Bilek inklinovali k poetické výtvarné fotografii.

Přes organizační i finanční náročnost, provozní a technické problémy či komplikace s dobovou cenzurou se fotografická soutěž slibně rozvíjela až do roku 1969. Napjatá politická situace konce 60. let se promítla i do MPF. V roce 1968 pořadatelé vyřadili ze zaslaných snímků kolekce ze států tzv. Varšavské smlouvy (SSSR, Polsko, Maďarsko a NDR), v následujícím roce tyto fotokluby soutěž neobeslaly a Státní bezpečnost zabavila kolekce snímků zachycujících Prahu v srpnu 1968. Realizace fotosalonu byla navíc ohrožena havarijním stavem vsetínského zámku, kvůli němuž byla výstava přesunuta do Gottwaldova (1970). Příprava dalšího ročníku byla odložena až do ukončení oprav zámku, tj. do roku 1974, kdy se členové Fotoklubu MEZ, pod vedením Jiřího Jakoba st., odhodlali fotosoutěž obnovit, a to při příležitosti 25. výročí založení fotokroužku při n. p. MEZ a pod tlakem přituhující normalizace také na počest 30. výročí Slovenského národního povstání. Jejich záměr podpořil ONV Vsetín a rozhodl se spolufinancovat mezinárodní fotosoutěž prostřednictvím OKS Vsetín, které se spolu se vsetínskými fotoamatéry (včetně zapojeného Fotoklubu Zbrojovky) a muzeem ujalo organizování akce. Soutěž byla změněna na bienále a byla přejmenována na Interfotoklub Vsetín (zkratka IFK). Organizační a finanční poměry se v následujících letech relativně stabilizovaly, i když se v 80. letech objevily tendence soutěž z finančních důvodů zrušit. Aby k jejímu zániku nedošlo, podsouvají se jí politické intence a do úvodních textů katalogů proniká dobová frazeologie.

Výstavy IFK ve vsetínském zámku instalovala mezi lety 1976 až 1988 propagační grafička a muzejní výtvarnice Irena Horešovská (*1954), absolventka SUPŠ v Uherském Hradišti. Výstavy IFK byly také reprizovány, a to v kroměřížském muzeu (1977), na zámku ve Frýdku-Místku (1983 a 1985), v Oblastním muzeu Jihovýchodní Moravy Gottwaldov (1987, 1989) a v Čadci (1987, 1989).

Katalogy výstav v letech 1974 až 1980 graficky pojednal opět Břetislav Dadák, v té době již zaměstnanec kroměřížského muzea. Aktualizoval logo mezinárodní soutěže, na obálce katalogů si pohrával s jeho reliéfní variantou a rozšířil obrazovou přílohu u katalogů z let 1978 a 1980 o drobné fotografie všech vystavených snímků. Z Dadákova konceptu vycházelo rovněž pojetí katalogů z let 1982 a 1984 u akademické sochařky, designérky

a graficky Evy Kučerové (*1952), absolventky SUPŠ v Uherském Hradišti a VŠUP v Praze. Její osobité výtvarné řešení se projevilo na obálkách obou katalogů, na nichž variovala motiv páru rukou zaostrující objektiv fotoaparátu a pokusila se nahradit Dadákovu logo grafickým ztvárněním názvu soutěže, do nějž zakomponovala grafickou značku evokující jakousi šifru. Následující dva katalogy z let 1986 a 1988 byly svěřeny grafickému designérovi a typografovi Josefu Válkovi (*1946) z Valašského Meziříčí, který měl již za sebou zkušenosti s monografiemi amatérských fotografií vydávanými v nakladatelství Profil v Ostravě jako publikace fotografické řady z edice Podoby (např. je autorem typografie u monografie Milana Borovičky). Za tuto profesionální práci byl oceněn diplomem Nejkrásnější kniha roku.¹² U katalogů IFK upustil Válek od drobných náhledovek vystavených snímků a obdobně jako Kučerová soustředil svou pozornost na grafické řešení nápisu-názvu soutěže, který dominuje obálce a který je dotvořen grafickými značkami a fotografickými symboly.

Po Boženě Dadákové se v letech 1984 až 1988 zabývala grafikou diplomů grafická a ilustrátorka Ludmila Cedidlová (*1944), absolventka oboru propagační grafiky a výtvarnictví na SUPŠ v Uherském Hradišti.

V 70. letech se členem poroty IFK a jejím dlouholetým předsedou činným až do roku 1998 stal Miroslav Bílek z Rožnova pod Radhoštěm, člen skupiny Profil (1965–1977) a Svazu českých fotografů (zkratka SČF), publicista, teoretik a lektor fotografie.¹³ Mezi členy se v té době vedle L. Nohy a B. Kabourky uplatnila šéfredaktorka časopisu Československá fotografie Eva Horská, dále také zástupci Svazu slovenských fotografů (zkratka ZSF): Peter Purtz, Miroslav Vojtek, Ladislav Paule a Jozef Poláček, ze skupiny Setkání z Hradce Králové Petr Baliček a mezinárodní scénu v porotě jednorázově zastoupili Aivars Akis z fotoklubu z Rigy (SSSR) a Stefan Wojnecki z Polska. Od 80. let v porotě zasedali význační amatérští fotografové spjatí s Valaškem, a to Miloslav Stibor a Milan Borovička a za ZSF v té době v porotě IFK byl její předseda Ivan Kozáček.

Vedle zlaté medaile pro vítězný fotoklub a bronzové medaile pro jeho členy získávali ocenění množství dalších cen a systém odměn, který se snažil více docenit jednotlivce, byl poněkud nepřehledný. Např. v roce 1974 byly zvlášť ohodnoceny kolekce barevných, krajinářských a portrétních fotografií a od tohoto roku byl udělován také diplom a cena Svazu slovenských fotografů. Medaile pro fotokluby byly od roku 1978 kategorizovány na zlaté, stříbrné a bronzové a od tohoto ročníku mohly kolektivy získat rovněž diplom Svazu českých fotografů. Novou a hlavní cenou pro fotokluby se od roku 1980 stalo Grand Prix města Vsetína. Dalším novým oceněním pro fotokluby byla v tomto roce cena časopisu Československá fotografie a v roce 1986 přibyla cena Severomoravského krajského výboru Svazu českých fotografů určená pro autory a fotografové mohli za své práce obdržet od toho ročníku zlatou, stříbrnou a bronzovou medaili, čímž se počet druhů cen vyšplhal

na rekordních 11. Tak jako v minulosti přispěla k prestiži mezinárodního fotosalonu záštita FIAP (1978, 1988 a patrně také 1976, 1982–1986), i když bez udělování cen FIAP, a patronát nad akcí výjimečně poskytlo také Ministerstvo kultury české socialistické republiky v Praze (1986).

Mezinárodní přehlídka fotoklubů se po svém obnovení v roce 1974 těšila poměrně dobré účasti soutěžících, která vcelku odpovídala stavu v roce 1969, neboť se do mezinárodní fotosoutěže přihlásilo z 20 států 73 fotoklubů (402 fotografií) s 1 123 fotografiemi. Avšak do následujícího ročníku (1976) byl zaslán už téměř dvojnásobný počet soutěžních snímků, a to 1 976 ks ze 122 fotoklubů (od 603 autorů) pocházejících z 22 zemí. Stoupající trend se s mírným propadem v roce 1982 udržel i v následujících letech a dosáhl svého historického maxima v roce 1988, kdy porotci vybírali oceněné a akceptované snímky z kolekce čítající 2 481 fotografií ze 151 fotoklubů (od 748 autorů) z 24 států. Jednotlivá bienále obesílalo 70 až 150 fotoklubů (400 až 700 fotografií) z 19 až 24 států.

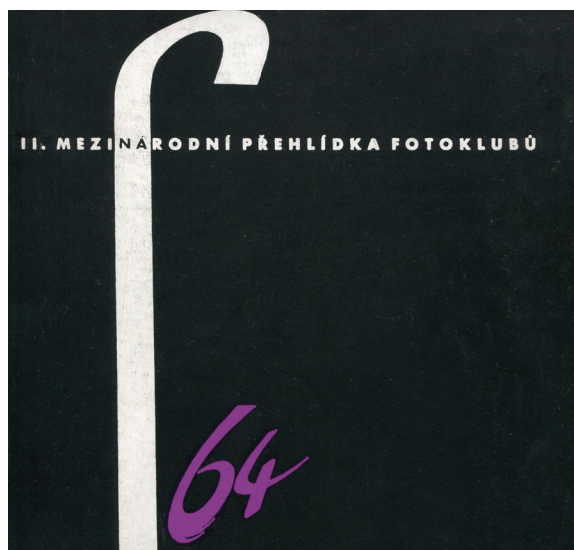
Během osmi ročníků (1974–1988) bylo do IFK zasláno téměř 16 000 fotografií, z čehož byla akceptována desetina (přes 1 600), a výstavní kolekce obsahovaly v jednotlivých ročnících výběr o 160 až 280 snímcích (rekordní počet o 288 fotografiích čítala samozřejmě kolekce z ročníku 1988). V průběhu 70. a 80. let tak byly na IFK vystaveny snímky od cca 360 fotoklubů z 31 států.

Nejúspěšnějšími fotokluby co do počtu získaných ocenění byly španělský Club A. R. P. Reus (3x zlato, 1x stříbro a Grand Prix) a skupina Setkání (zlato, stříbro, Grand Prix), která vznikla v roce 1976 a sdružovala autory různého tvůrčího naturelu, kteří měli blízko k inscenované fotografii. Četné ceny získaly také holandský Fotogroep de Muggen, argentinský Foto Club Buenost Aires, sovětský Tautas fotostudija z Rigy a finský fotoklub VR Kamerakerho z Helsinek.

K probíhajícímu IFK se pořadatelé snažili nabídnout atraktivní doprovodný program zahrnující reprezentativní vernisáže, besedy, přednášky, workshopy aj.¹⁴ Podle pamětníků během výstavy IFK město Vsetín doslova „žilo fotografií“ a přitahovalo pozornost široké veřejnosti, k čemuž přispěla i tehdejší celostátní medializace akce.

Se zánikem OKS přejalo v 90. letech brimés organizování fotosoutěže Vsetínské kulturní středisko (zkratka VKS) a Městský úřad Vsetín a od roku 2010 Dům kultury Vsetín. Všichni organizátoři se snažili udržet vysokou úroveň IFK, která byla v roce 2012 oceněna bronzovou plakétou FIAP.

Vsetínské muzeum (Okresní vlastivědné muzeum Vsetín) bylo nadále spolupořadatelem výstavy a ojedinele na ní spolupracoval také Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity Opava (1994). Výstavy byly realizovány ve vsetínském zámku a poté příležitostně reprizovány např. v Oblastním muzeu jihovýchodní Moravy v Gottwaldově (1991), v Krajském vlastivědném muzeu v Olomouci (1991) a v družebních městech Vsetína: ve Staré Lubovni a v rakouském Mödlingu. Po otevření městské galerie ve Staré radnici ve Vsetíně na konci 90. let se mezinárodní přehlídka paralelně koná jak v novém



Břetislav Dadák, Obálka katalogu II. Mezinárodní přehlídky fotoklubů, 1964

galerijním prostoru, tak i na zámku. Na její realizaci spolupracovala do roku 2016 muzejní výtvarnice Božena Spáčilová (*1954), která také pro IFK navrhovala diplomy několika ročníků.

Vsetínský fotograf Aleš Mynář (*1961) krátce po absolvování FAMU v Praze graficky zpracoval katalog z roku 1990. Pokusil se u něj vymanit z dosavadního vizuálního stereotypu a inovativně použil na obálku celostránkovou černobílou fotografii expresivně zvýrazněnou červenými skvrnami a svěžím, ručně psaným písmem. K tradičnímu grafickému pojetí se u katalogu z roku 1992 vrátil reklamní grafik Ivan Jandora a po něm získala zakázku na typografické řešení katalogů, plakátů a pozvánek v letech 1994 až 2000 bývalá výtvarnice vsetínského muzea Irena Horešová ze studia Linea Design Vsetín. Mírně zmenšila stávající formát publikace, na obálce používala elegantní kombinaci barev (dominující černobílou s šedou, resp. s červenou) a do typografického řešení názvu fotografické soutěže vsadila parafrázi loga od Břetislava Dadáka (zemský globus zjednodušený na ovál s expoziční clonou). Od roku 2002 jsou katalogy IFK dílem Aleše Žanty (*1966) z Rožnova pod Radhoštěm, který se grafické úpravě publikací věnuje od roku 2000. Jeho katalogy jsou graficky kultivované, noblesní a postupně se dobírá k minimalistickému pojetí obálky, na kterou v roce 2016 vrací aktualizovanou podobu původního loga.

Jádro poroty tvořilo v 90. letech trio Bílek – Stibor – Borovička, k němuž se z organizačního výboru připojil vsetínský fotoamatér František Novotný podílející se na přípravě IFK už od roku 1974. Své mnohaleté zkušenosti zúročil také jako prezident výstavy mezi lety 2002 až 2012 a v roce 2014 ho ve funkci vystřídal Jindřich Štreit. Miloslava Stibora na předsednickém postu nahradil v roce 2002 Josef Klimša a v roce 2016 se předsednictví ujal předseda českého komitétu FIAP Garik Avanasian. Zahraniční reprezentují v porotě osobnosti ze Slovenska a Rakouska.

V polovině 90. let byla udělována ocenění redukována na hlavní cenu Grand Prix města Vsetína pro fotokluby, na zlaté, stříbrné a bronzové medaile

pro fotokluby i autory z fotoklubů a na čestná uznání. V roce 2000 byla výjimečně předána cena Image Sans Frontiere (zkratka ISF). V tomto roce došlo také k rozšíření účasti ve fotosalonu o jednotlivce, kteří nejsou sdruženi ve fotoklubech a kteří díky FIAP, jenž od této doby opakovaně vyhovuje žádostem o poskytnutí záštity IFK, tak mohou usilovat o zlaté, stříbrné a bronzové medaile či čestná uznání FIAP. Soutěž pro jednotlivce je kategorizována na černobílou a barevnou fotografii. Další významné změny jsou spojeny až s 29. ročníkem IFK (2016), který získal záštitu FIAP pro kategorii fotokluby, a poprvé v historii IFK jsou tak oceněným kolektivům fotografů udělovány medaile a modré stuhy (čestná uznání) FIAP. V kategorii jednotlivců bylo poprvé umožněno oběsít soutěž digitálními fotografiemi, díky čemuž se z IFK částečně stává také digitální fotografický salon, a kromě volného tématu bylo v kategorii jednotlivců specifikováno téma. Soutěžilo se tedy ve čtyřech kategoriích: první byla pro fotokluby (kolekce tištěných fotografií na volné téma) a zbývající tři pro jednotlivce (digitální fotografie černobílé, barevné a s tématem Příroda). Kromě ocenění FIAP byly udělovány ceny její národní asociace – České federace fotografického umění (zkratka ČFFU), IAAP (Mezinárodní asociace uměleckých fotografů) a také hlavní cena Grand Prix města Vsetína, která poprvé měla svou vlastní trofej – skleněný artefakt zhotovený dle návrhu sklářského výtvarníka Lubomíra Šurýna.¹⁵ Celkem bylo předáno na 60 cen, což byl historický rekord v dějinách IFK, který sice zvýšenou příležitostí na získání ocenění fotosoutěže pro soutěžící zaktivnil, ale na straně druhé byli porotci nuceni zachovat povinnou procentuální akceptaci snímků (propozice FIAP) a ceny udělit. Se zapojením Jindřicha Štreita do IFK se rýsuje rovněž nové směřování fotosoutěže při výběru a hodnocení soutěžních fotografií, a to inklinace k sociálnímu dokumentu a k „zachycení mezilidských vztahů před artistním vyzněním díla“.¹⁶

Po pádu tzv. železné opony dochází na počátku 90. let v Evropě k výrazným hospodářským a politickým změnám. V Československu ukončují svou činnost fotokluby při podnicích a jiných organizacích, a to v důsledku privatizace státních podniků, reorganizace státní správy a v souvislosti se zánikem Revolučního odborového hnutí – ROH. Postupně výrazně klesá zájem nejen českých, ale i zahraničních fotoklubů o IFK, který přiměje organizátory k rozšíření fotosalonu o účast jednotlivců (2000). V roce 1990 byla účast soutěžících fotoklubů poměrně dobrá a odpovídala hodnotám dosaženým v 1. polovině 80. let: soutěž obeslalo 125 fotoklubů (532 fotografů) z 21 států, a to s více než 2 000 fotografiemi. Od následujícího ročníku (1992) počty strmě klesaly¹⁷ a v roce 2000 do soutěže přišlo od 27 fotoklubů (155 autorů) z 15 států jen 501 snímků. Nejslabší účast fotoklubů byla v roce 2014, kdy se do ní přihlásilo jen 11 fotoklubů (82 autorů) z 6 zemí se 164 fotografiemi, z nichž byla vystavena ani ne pětina (35 snímků). V průběhu 14 ročníků (1990–2016) bylo do IFK zasláno od fotoklubů jen přes 6 770 fotografií, z nichž byla akceptována více než čtvrtina (téměř

1 700 ks). Byly tak vystaveny snímky od cca 188 fotoklubů z 38 států.

Nejvyšší a čtená další ocenění obdržela valašsko-zejiříčská skupina Setkání (zlato, 2x stříbro, bronz, Grand Prix) a belgický Duffelse Fotokring (zlato, 3x stříbro, Grand Prix).

Počty soutěžících IFK výrazně navyšovali od roku 2000 jednotlivci, jejichž zájem o účast byl nejsilnější v roce 2002, kdy do soutěže přihlásilo 2 973 snímků 573 fotografů z 34 zemí. (V tomto roce porota vybírala v obou kategoriích – fotokluby a jednotlivci – akceptované a oceněné snímky z historicky nejvyššího počtu došlých snímků v dějinách IFK, a to z téměř 3500 fotografií.)

Počátky Mezinárodní přehlídky fotoklubů ve Vsetíně, přejmenované roku 1974 na Interfotoklub Vsetín, sahají do roku 1963 a jsou spjaty s fotodoborem při závodním klubu n. p. MEZ Vsetín coby iniciátorem a organizátorem akce. Organizování fotosalonu se od 70. let ujaly také kulturní instituce a správní orgány. Vyjma krátké pauzy v letech 1970 až 1973 se fotosalon koná pravidelně, a to v 60. letech každoročně a od roku 1974 každý druhý rok (bienále). Přehlídka byla koncipována jako mezinárodní fotosalon pro amatérské fotokluby, v roce 2000 byla rozšířena o účast jednotlivců a od roku 2016 byla v soutěžní kategorii jednotlivců přeměněna na digitální fotosalon. Prestiž Interfotoklubu Vsetín zvyšují již od roku 1969 záštitu Mezinárodní federace fotografického umění (FIAP), která poskytuje ceny pro oceněné jednotlivce od roku 2000 a pro fotokluby od roku 2016. V odborné porotě zasedali význační teoretici, publicisté, funkcionáři i fotografové naší fotografické scény. Během 29 ročníků bylo do soutěže zasláno od fotoklubů přes 30 000 fotografií, z nichž bylo akceptováno 4 400 snímků od 600 fotoklubů z více než 40 států, a od roku 2000 došlo do soutěže od jednotlivců přes 12 700 snímků, z čehož bylo přijato přes 1 450 z více než 60 států. Vizitkou fotosoutěže byly výstavy jednotlivých ročníků, propagační tiskoviny, výstavní katalogy, ale také udělované diplomy a trofeje, které navrhovali zejména profesionální výtvarní umělci činní v regionu (mnozí z nich byli svázáni se SUPŠ v Uherském Hradišti). Nejvýznamnější podíl na výtvarné „vizualizaci“ fotosalonu měl Břetislav Dadák, rovněž autor loga mezinárodní přehlídky, a v posledních letech Aleš Žanta.

Poznámky:

1. Fotoklub MEZ Vsetín – název užívaný od roku 1967, kdy byl fotoklub začleněn do Klubu pracujících Vsetín.
2. Více než 25 let existence fotoklubu je zmapováno a zpracováno v článcích Jiřího Jakoba st., které byly publikovány v Sondě – Měsíčníku Klubu pracujících Vsetín v letech 1969, 1974–1975.
3. J. Hrubý, Historie Fotoklubu „Z“ Vsetín, Valašsko – vlastivědná revue 22, 2009/1, s. 32–34.
4. J. Jakob st., 20 let Fotoklubu MEZ, Sonda 5 – Měsíčník Klubu pracujících Vsetín, květen 1969, s. 2–3.
5. J. Jakob st., Historie Fotoklubu MEZ, 7. pokračování, Sonda 4 – Měsíčník Klubu pracujících Vsetín, duben 1975, s. 16.
6. J. Jakob st., 20 let Fotoklubu MEZ, Sonda 5 – Měsíčník Klubu pracujících Vsetín, květen 1969, s. 3.
7. Za poskytnutou informaci děkuji Otakaru Havránkovi,



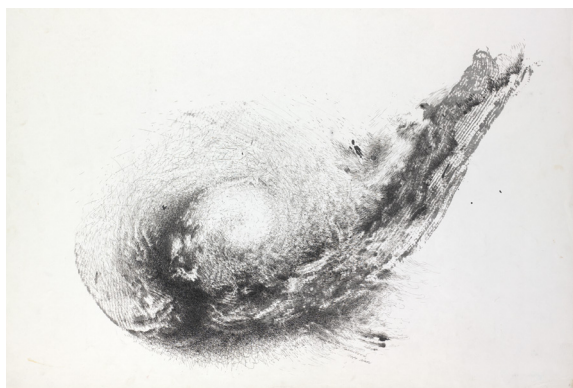
Břetislav Dadák, Grafická úprava loga akce a obálky katalogu obnovené Mezinárodní přehlídky fotoklubů, 1974

který ve Fotoklubu MEZ Vsetín zastával řadu klubových funkcí: od tajemníka přes sekretáře až po jednatele.

8. V článku Interfotoklub Vsetín očima tří generací (Valašsko – vlastivědná revue 38, 2017/1, s. 42–44) mylně uvádím jako autora snímku Milana Borovičku. Informaci o autorství jsem převzala od Otakara Havránka (viz audiozáznam komentované prohlídky výstavy Interfotoklub Vsetín 2016 z 19. 2. 2017, archivovaný v Dokumentaci Interfotoklubu Vsetín v Muzeu regionu Valašsko). Po publikování článku věnoval O. Havránek vsetínskému muzeu dotyčnou fotografii. Po jejím srovnání s tvorbou Milana Borovičky do roku 1967 jsem jeho autorství vyloučila a dodatečně jsem zjistila, že se jedná o snímek Františka Janíše, publikovaný v jeho monografii Akty v roce 1968.
9. Několik Jaškových návrhů medaile (averz 1x, revers 3x) daroval letos do Dokumentace Interfotoklubu Vsetín Muzeu regionu Valašsko O. Havránek.
10. Uváděný počet fotoklubů je nutno brát s rezervou, neboť byl zjištěn ze jmenného seznamu vystavujících fotoklubů uváděných v katalogích a je značně pravděpodobné, že se kluby během let přejmenovávaly, a může se tedy stát, že jsou započítány vícekrát pod jiným názvem.
11. I když první přehlídka v roce 1963 byla nesoutěžní, byla kolekce fotografií od Kamera Klubu z Linze považována organizátory za nejlepší.
12. Viz profesní životopis Josefa Válka v Dokumentaci výtvarníků Muzea regionu Valašsko ve Valašském Meziříčí.
13. Kolektiv autorů, Encyklopedie českých a slovenských fotografů, Asco Praha 1993, s. 28–29.
14. O. Havránek, 22 ročníků mezinárodní přehlídky fotografií ve Vsetíně Interfotoklub (Ohlédnutí za výstavou), Valašsko – vlastivědná revue 10, 2003/1, s. 23.
15. Dříve se nositelům ceny Grand Prix města Vsetína věnovaly rozmanité artefakty a uměleckořemeslné výrobky od mistrů uměleckých řemesel či od výtvarných umělců spjatých s regionem, např. v roce 1994 od Jiřího Šuhájky ze vsetínských sklářských hutí B. A. G. a v roce 1996 od sklářského výtvarníka Jana Votavy.
16. Interfotoklub Vsetín 2016 – International Photographic Biennial (kat. výst.), Dům kultury Vsetín 2016.
17. Výstavní katalogy z let 1994, 1996 a 1998 bohužel neposkytují data týkající se počtu „došlých“ fotografií, fotoklubů a autorů. K dispozici jsou pouze údaje o akceptovaných fotoklubech (25 až 27), autorech (65 až 72) a fotografiích (141 až 178).

Dagmar Havlíčková Knobová / Kresba světlem i tmou

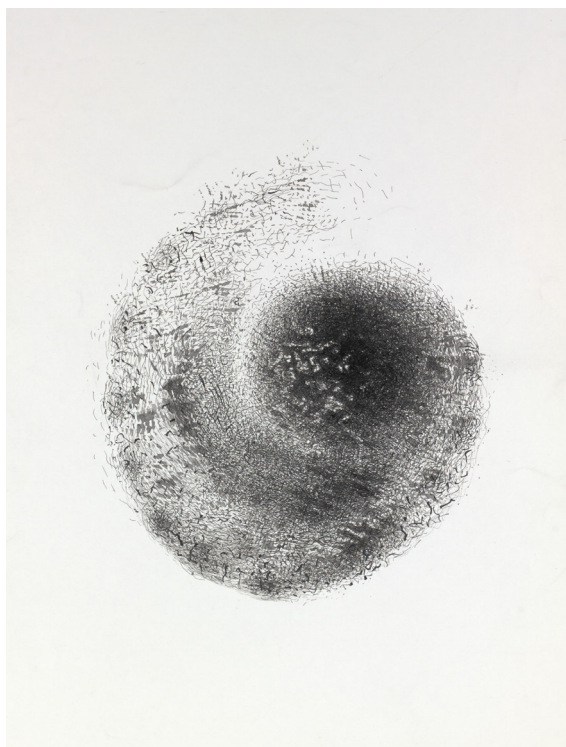
Štěpánka Bielešová



Vývoj, 1989, tuš, papír, 650×850 mm, Muzeum umění Olomouc

Během druhé poloviny 80. let 20. století se v Olomouci začal objevovat pojem „olomoucká kresba“, nebo dokonce „fenomén olomoucké kresby“. Tato a případně jiná podobně znějící označení sloužila jako pomocné formulace (ne snad termíny), kterými se postupně začal označovat místní umělecko-sociologický jev – na první pohled náhlý a masivní příklon olomouckých výtvarníků ke kresbě. Z odstupu let je jasné, že pro formování „olomoucké kresby“ byla důležitá souhra několika faktorů. V určitém období, na historicky vrstevnatém místě a v nepřírozených podmínkách, za značné informační izolace vedle sebe tvořili jednotliví umělci mladé generace, jako byli Ladislav Daněk (*1958), Miroslav Šnajdr mladší (*1961), Vladimír Havlík (*1959), generace střední, a to zejména Petr Jochmann (*1951), Jiří Lindovský (*1948), Ondřej Michálek (*1947), Oldřich Šembera (*1948) a Václav Stratil (*1950), a generace o něco starší. Z ní to byli především Inge Kosková (*1940) a Miroslav Šnajdr starší (*1938). Celkový výčet jmen je ovšem mnohem širší a čítá kolem třiceti autorů.

Začátkem 80. let minulého století se na olomoucké výtvarné scéně mimo okruh výše zmíněných autorů objevuje nové jméno, Dagmar Knobová (*1961), patřící mladé umělkyni, která vystudovala Střední uměleckoprůmyslovou školu v Brně. Dagmar se narodila ve Šternberku, ale dětství a mládí prožila v Litovli. Na Střední uměleckoprůmyslovou školu v Brně byla po složení rozdílových zkoušek přijata hned do druhého



Zárodek, 1989, tuš, papír, 850×650 mm, Muzeum umění Olomouc

ročníku a pedagogicky se ji ujali Dalibor (1925–2012) a Ivan Chatrni (1928–1983). Jejím hlavním zaměřením byla grafika. Především na Dalibora Chatrného autorka vzpomíná dodnes s úctou.¹ V jeho ateliéru našla atmosféru svobody a velkorysosti, prostor, kde se cenila především osobitost, ale i pokora k řemeslu.

Po skončení školy v roce 1980 krátce pracovala v oddělení propagace v přidružené výrobě sítotisku při JZD Červenka u Litovle, pak v Krajském vlastivědném muzeu v Olomouci v oddělení propagace. V polovině osmdesátých let došlo v autorčině životě k zásadnímu životnímu zlomu, když potkala svého budoucího muže, o třináct let staršího výtvarníka Jiřího Aloise Havlíčka (1948–1997). Po setkání s Daliborem Chatrným to byl druhý důležitý vztah, který zásadním způsobem ovlivnil její další tvorbu. V případě Chatrného to bylo seznámení se s konceptuálním uměním, u Jiřího šlo jak o vztah partnerský, tak i tvůrčí. Jiří ji také přivedl ke studiu filozofie a dalších duševních nauk. Mladá výtvarnice se dostala do okruhu významných olomouckých intelektuálů, jako byli historik umění Rudolf Chadraba (1922–2011) či filozofové Karel (*1926) a Pavel Flossovi (*1940). Jak uvedla Anna Zonová (*1962), Dagmar a Jiří Havlíčkovi „*hladově pročitají všechno, k čemu je možné se dostat, od metafyziky barev, přes náboženství, jógu až po astronomii*“.² Dagmar byla světem duchovních nauk a filozofie zasažena natolik, že se ve svých dvaadvaceti letech rozhodla konvertovat ke katolické víře. V její aktuální tvorbě v té době proto vznikla řada kreseb lidských hlav, které postupnou redukcí přetvářela do symbolu kříže. Příklon k duchovnu a meditaci, ale zároveň i tiseň z dobového marasmu jsou v díle Dagmar Havlíčkové zjevné již od začátku jejího olomouckého pobytu. Od narativních figurálních motivů posléze, pod dojmem četby a duchovních cvičení, přechází k dynamickým, emocemi naplněným čárovým kresbám. Ty charakterizují intenzivní krátké zásahy plochy,



Z cyklu *Ježíšova modlitba*, 2012, barevné tuše, papír, 1500×1700 mm, majetek autorky

zdnlivě se podobající přírodním motivům jiné olomoucké kreslířky, Inge Koskové (*1940).

Rychlý sled mateřských povinností, kdy se ji v rozmezí let 1986 až 1989 narodily dvě děti, a především komplikovaný partnerský život s manželem Jiřím ji od poloviny osmdesátých let až do poslední třetiny devadesátých let minulého století prakticky neumožňoval systematicky vystavovat ani soustředěně tvořit. Podobně jako jiné české autorky, například Běla Kolářová (1923–2010) nebo Ludmila Padrtová (1931–2016), tvořila ve stínu svého v té době slavnějšího muže. Proto také její práce chyběly například na tak zásadní přehlídce, jakou byla *Zpráva o kresbě. Olomoucký okruh 80. let.*¹³ I když tu předtím byly i menší přehlídky během 80. let, z nichž nejdůležitější byla samostatná výstava v legendární olomoucké Galerii pod podloubím, větší satisfakce se autorce dostalo až po roce 2000.¹⁴ Přesto však se zachovala řada pozoruhodných kreseb z období let 1986 až 1989, v nichž je zjevný postupný přechod od figurálních motivů k silně produchovnělým a emocionálním kompozicím. Muzeum umění Olomouc například vlastní cyklus rozměrných kreseb z roku 1989, na kterých je abstrahovanou a velmi gestickou formou zachycena imaginární podoba prenatalního života Havlíčkové ještě nenarozeného syna Jiřího.

Konec osmdesátých let minulého století tedy zastihl Havlíčkovou v komplikované situaci. Byla plně

zaměstnána jak péčí o rodinu, tak i opravami bytu. Nedařilo se ji soustředit na tvorbu. Po nocích se sice pokoušela tvořit grafické listy i kreslit, ale brzy se dostavilo vyčerpání, přibýly i partnerské problémy. Po počátečním porozumění přišlo rozčarování. Zhoršující se zdravotní stav manžela, který ač duševně nemocen, cíleně zanedbával léčbu, vedl k rozchodu. I po něm se snažila tvořit, po roce 1989 dokonce i krátce podnikala. Vytvářela malby na hedvábí pro užití v interiérech, navrhovala originálním malované oděvy. Timto vyčerpávajícím tempem žila až do manželovy smrti v roce 1997, která pro ni na jedné straně znamenala vysvobození, na druhé straně ji však poznamenala zdravotně, dočasným psychickým kolapsem.¹⁵

Po stabilizaci zdravotního stavu nastalo, na přelomu tisíciletí, období hledání nových cílů a motivace k životu. Východiskem z tíživého stavu se stalo studium. Havlíčková navštěvovala nejprve přednášky na olomoucké teologické fakultě, později se přihlásila ke studiu na Pravoslavnou teologickou školu v Prešově. Zde pronikla nejen do základů teologie, ale především se začala více zajímat o „psaní“ ikon. Také její teoretická závěrečná práce *„Ruská duchovnost ikon“* jim byla věnována. Havlíčková v průběhu studia i po něm vytvořila celkem asi patnáct ikon, než si uvědomila limity, které jsou jí, jako příslušnici západoevropské civilizace, hluboko vštípeny. Přesto však oblast



Z cyklu *Ježíšova modlitba*, 2006, barevné tuše, papír, 297×210 mm, majetek autorky

duchovně zaměřené tvorby neopustila. Právě naopak. Zkušenost jak z katolické, tak i z pravoslavné teologie u ní vykristalizovala v neopakovatelný cyklus textově podmíněných kreseb, později označovaný jako *Ježíšova modlitba*. Tento obrat k novému projevu nastal v autorčině tvorbě kolem roku 2005. Havlíčková se po ukončení studia stále více a intenzivněji věnovala duchovním cvičením. Jako činnorodá bytost však hledala možnost spojení fyzického zhmotnění a vizuálního vyjádření svých hlubinných prožitků.¹⁶ Její zkušenost s kresebnou strukturou vyústila ve svébytnou, rytmicky utvářenou techniku neukončeného psaní.¹⁷ Začaly vznikat velkoformátové kresby, pojaté současně jako deník a zároveň jako meditativní a fyzicky náročné cvičení. Na každé kresbě, která v šíři dosahuje i několika metrů, pracovala celé měsíce, jednu až tři hodiny denně.

Jediným a stále se opakujícím motivem byl (a stále je) donekonečna opisovaný text modlitby *Pane Ježíši Kriste, synu Boží, smiluj se nade mnou hříšnou*. Dlouhé řádky a hutné sloupce textu autorka rytmizovala mezerami, vynecháváním textu, barvou, překrýváním řádků v různých úhlech, řadách i sloupcích. Formálně tak na velké ploše vznikly psané struktury, obsahově pak energeticky nabitý meditační prostor bez hranic. V touze dobrat se co nevěrnější reprodukce obsahu modlitby se autorka postupně přiklonila k originálnímu znění modlitby, kdy začala psát azbukou ve staré církevní slovanštině.

Havlíčková dodnes kreslí (píše) dlouhé nekonečné řádky, vytváří hutné sloupce textu traktované mezerami, rytmizované vynecháváním textu, akcentované barvou. Snaží se zaznamenat finální pocit rovnováhy, ale i hodiny hledání klidu a vyváženosti. Na první



Květná neděle z cyklu Ježíšova modlitba, 2010, barevné tuše, papír, 1500×2500 mm, majetek autorky

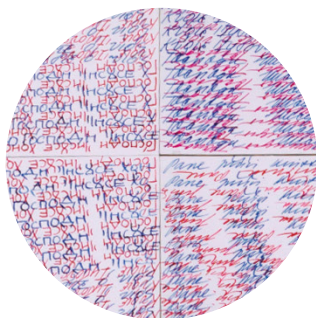
pohled nám není jasné, zda je jejím cílem dosáhnout zhmotnění „psaného na psaném“, nebo vizuálně zprostředkovat pocit klidu ve vyčerpání, jaké sama během vytváření kreseb zažívá. Otázkou je, co ji pohání stále vpřed a do další tvorby? Je to vytrvalost, nebo polemika sama se sebou? Či je to energie, která vzniká při „psaní“ a pomáhá ji zahnat pochybovačné myšlenky, které sama formulovala takto: „*Psát, vydržet, dosáhnout smilování, mezitím si odpočinout, mít starosti, někdy se i radovat.*“ Ačkoliv na první pohled monotematická tvorba kreslířky, malířky a textilní výtvarnice Dagmar Havlíčkové prošla za dobu své existence několika nenápadnými proměnami, tak prvky, které jsou přítomny ve všech jejích dílech, jako jsou klid, soustředění a vytrvalost, zůstávají.

Poznámky:

1. Chatrný s Havlíčkovou spolu korespondovali až do roku 2012, kdy Chatrný zemřel. Korespondence se nachází v majetku Dagmar Havlíčkové.
2. Anna Zonová – Václav Ježek, *Dagmar Havlíčková. Ježíšova modlitba* (katalog výstavy), Galerie Caesar, Olomouc 2007.
3. Ivo Janoušek – Jiří Valoch – Pavel Zatloukal, *Zpráva o kresbě. Olomoucký okruh 80. let*, Galerie Caesar, Olomouc 2004. Za zmínku stojí, že opomenuta zůstala i tvorba dalších významných olomouckých autorů, jako byli Alena Nádorníková, Tomáš Černoušek či Zbyněk Kulvait

a další. Více pak Ladislav Daněk v katalogu *Uhlem, štětcem, skalpelem. Sbírká kresby Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc 2016, s. 298.

4. Výstava v Galerii pod podloubím se uskutečnila od 13. 10. do 3. 11. 1989. Kresby zde vystavovali Jiří A. Havlíček a Dagmar Havlíčková z Olomouce společně s blíže nespecifikovanými kresbami a obrazy pražských výtvarníků (Poková, Pok, Lexová). Havlíčková se také v roce 1981 zúčastnila národní přehlídky mladých neprofesionálních výtvarníků *Triennale 15/30*, konané v Domě pánů z Kunštátu v Brně ve dnech 21. 11. 1981 až 3. 1. 1982.
5. V porevolučních devadesátých letech se akční rádius Havlíčkové začal rozšiřovat. Vedle kresby se začala zabývat rovněž textilní tvorbou. Své niterné představy, původně určené pro kresebný výstup, začala převádět do tradičně ženské techniky háčkování. Pod rukama jí začaly vyrůstat rozsáhlé, na dotek měkké a vnitřně intuitivně diferencované struktury. Po celou dobu však Havlíčková zároveň tíhla i k verbálnímu poetickému vyjádření. Nejen občasné komentáře ke kresbám, ale především básnické doprovody k textiliím rozšířili její možnosti jak komunikovat s divákem, se světem, ale i se sebou samou.
6. V této souvislosti nelze nezpomenout např. na noční kresebné práce Václava Stratila, časově a fyzicky náročné vytváření lineárních struktur, které autor chápal, podobně jako Havlíčková, jako očistný rituál.
7. Krátkou dobu Havlíčková dokonce užívala i metodu razítkování části modlitby, kterou hustě a rytmicky otiskovala na papír.



Dagmar Havlíčková, z cyklu Ježíšova modlitba, 2006, detail



Dagmar Havlíčková, z cyklu Ježíšova modlitba, 2006, detail



Dagmar Havlíčková, z cyklu Ježíšova modlitba, 2010, detail



Rastislav Podoba, Pozorovatel I (Pozorovatel'), 2007-2008, olej, plátno, 80×110 cm, Galéria mesta Bratislavy. Foto: archiv GMB.

Rastislav Podoba, Pozorovatel II (Pozorovatel'), 2007-2008, olej, plátno, 80×115 cm, Galéria mesta Bratislavy. Foto: archiv GMB.

Rastislav Podoba

Skôr by bolo nevyhnutné hovoriť o vzniku jediného obrazu z hľadiska princípu, o báze jednej maľby, než o otvorenej kolekcii malieb Pozorovateľov. To by som predbiehal. Podstatné je informovať o princípe nielen jednej maľby, ale maľby ako bázy vnímania a videnia. Od formovania v konkrétnom prípade, pokračujúc prístupom a procesom. Samostatne je v každej maľbe ukotvený čas jej vzniku, trvanie. Je tu v porovnaní s inými médiami jasný rozdiel (elektronickými, digitálnymi, multimédiami, intermediálnymi a interdisciplinárnymi presahmi atď..), trvanie maľby je čitateľné, a nielen to, čas venovaný pozorovaniu obrazu je nezriedka pre chápanie maľby smerodajný. V obraze je prítomný čas jeho vzniku, maliar žije život maľby po dobu jej vzniku, žije v priestore psychickom, maľba je emocionálnym nosičom, v priestore kontextovom, maľba je možnou asociatívnosťou, vedomou sociálnou nadväznosťou, v priestore procesuálnom, maľba narába s časom ako s tvorivým prvkom, alebo v priestore technickom, výtvarnom, materiálnom. Je to priama podstata a esencia tvorenia a tvorivosti – vytvárať univerzálny obývateľný priestor a už od začiatku jeho formovania ho obývať. A tento priestor ako možnosť osídlenia sprístupňovať ďalej. Obraz je odkázaný na čas

pozorovateľa. Ilúzia obrazu je podmienená intenzitou a autorovým vedomím. Vyhnúť sa tomuto faktoru ilúzie je takmer nemožné. Je asi nepredstaviteľné vnímať niečo ako výhradnú plochu.

Cyklus asi desiatich malieb s motívom postavy *Pozorovateľa* som rozvíjal od roku 2006. Zobrazenie postavy, ktorá sleduje objekt, pozoruje dej mimo rámec obrazu, vyvoláva otázku. Je to v podstate jednoduchý námet, z mimetického hľadiska orientovaný v nešpecifikovanom prostredí. Pracujem s fotografickou predlohou, fotku považujem hlavne za kompozičnú, organizačnú pomôcku. Otázka svetla, farby a atmosféry sa už v procese maľby riadi vlastnou korekciou. Doslovná zhoda s fotografiou nezaručuje žiaducu kvalitu objektivity pohľadu. Špecifickú kvalitu môže mať fotografický obraz vo svojej neúplnosti, nekvalite záznamu, v škále ostrosti, zahmleníu, výpadku, alebo farebnému posunu. To sú práve tie momenty, ktoré sa mi zdajú komunikatívne. Určitá rýchlosť zaznamenaného objektu, javu, súhlasná s tým, čo mám v úmysle spracovať na plátne, kedy sa celok podobnou rýchlosťou maľby zdynamizuje konkrétnym konečným zásahom, rozostrením, zoškrabaním, odhmotnením, zodpovedajúcim fyzickým vstupom do maľby.



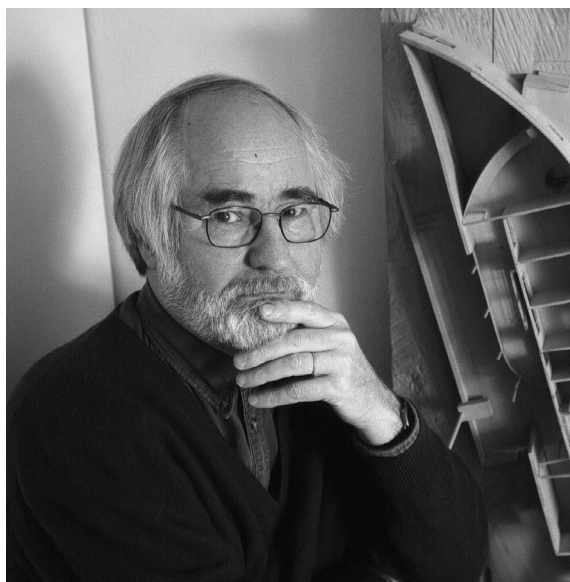
Architektura, která léčí

urbánní chirurgie

Chuanga Šeng-Jüana

(The Urban Surgery by
HUANG Sheng-Yuan)

Juhani Pallasmaa



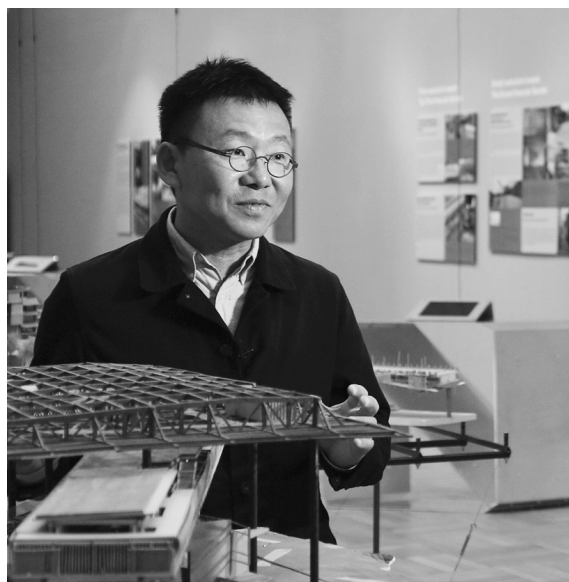
Juhani Pallasmaa. Foto: Adolfo Vera.

Na závěr svých středoškolských studií v 50. letech jsem plánoval, že budu chirurgem. Četl jsem životopisy slavných chirurgů a fascinovalo mě, že jejich profesním úkolem je vstoupit do pacientova života a ovlivnit jeho zdraví a citění prostřednictvím jeho těla. Ale skončil jsem jako student architektury z důvodů, jež si už nevybavuji, anebo byl můj motiv uložen tak hluboko v mém podvědomí, že jsem o něm po celá desetiletí nevěděl. Během padesáti let architektonické činnosti jsem však pomalu zjišťoval, že tyto dvě profese od sebe nejsou tak vzdálené, jak bychom si mysleli. Můj zájem o fenomenologický pohled na architekturu a vžitě a mentální dopady staveb v mém myšlení postupně realitu lidské existence sjednotily. Hlavním cílem lékařské a architektonické praxe je zlepšit stav člověka, v prvním případě na intimním tělesném konci lidské existence, v druhém na environmentálním, experimentálním a mentálním konci kontinua člověk – svět. Přestože poslední technologický vývoj zejména v oblasti digitalizace a komputerizace

redukoval u obou profesí přímé využívání lidské ruky, hraje ruka stále roli v prereflektivních procesech vžitého myšlení a citění. Obě povolání se tudíž dovolávají holistického chápání stavu člověka.

PROSTORY POZVÁNÍ

Už při mé první návštěvě Tchaj-wanu v prosinci 2014 mě ohromila funkční otevřenost a záměrná neurčitost Kulturního domu Luodong, který navrhl Chuang Šeng-Jüan a jeho Fieldoffice. Ohromná velikost stavby v nepříliš velkém Luodongu, který je částí města I-lanu, a její odvážná a nezprostředkovaná technická povaha mi připomněly mou první návštěvu v Pompidouově centru v roce 1978 v tradičním pařížském kontextu, jehož neotřele nápaditá struktura se jevila jako předzvěst nového technologického komunikačního věku. Oba projekty se záměrně a nekompromisně vyhýbají všem zděděným architektonickým



Huang Sheng-Yuan komentuje svoje práce pro ČTv Ostrava, autorka foto Wena Jui Chang

symbolizacím a konvenčním znakům předurčeného využití a společenských hierarchií.

Kulturní dům Luodong představuje pro všechny občany bez rozdílu impozantní a velkorysý pozvání. Toto pozvání je ovšem – třebaže vlídné – blíž nespecifikované a má otevřený konec. Obrovitá klenba spojuje pod svou ochrannou střechou všechny potenciální aktivity a nabízí jim přívětivý stín. Tato architektura poskytuje pocit sounáležitosti a účasti, aniž naznačuje určité využití, jednání, akci nebo účel. Takové otevřené a blíž neupřesněné prostředí je vzácné v dnešní architektuře, která má sklon vést a řídit naše chování i pocity. Architektonickému rozpracování rovněž scházejí specifické symbolizace nebo náznaky využití, prostory je zřejmě možné využít jakkoli; je tu zvýšené pódium, ale co se na něm bude odehrávat, zůstává nevysloveno.

Pozitivní prázdnota a nevymezenost je také cenná vlastnost tradičních městských náměstí, ale dnešní architekti mají sklon rozdělovat



CHUANGOVO MĚSTO V I-LANU, Parazitní chodník T'in-mej přes řeku I-lan, (2005–2008). Foto archiv Fieldoffice Architects.

veřejné prostory na monofunkční zóny zvláštního určení s pouličním vybavením. Místo aby se Luodong pokoušel na návštěvníka nějak zapůsobit, vyvolává u každého návštěvníka bez rozdílu dojem privilegovanosti a důstojnosti. Dalším aspektem téhle otevřenosti je dojem, že se může cítit být součástí akce nebo publika. Vzpomínám na památný popis experimentální nejednoznačnosti pouličního výjevu v Neapoli od Waltera Benjamina: „Budovy slouží jako lidové jeviště. Všechny jsou rozděleny do nesčetných, současně oživlých divadel. Balkon, dvorek, okno, vrata, schodiště, střecha, všechno je zároveň jevištěm a lóží.“¹

Projekt Luodong záměrně postrádá veškeré znaky kulturní stavby (koncertní prostor, divadlo, muzeum umění atd.) nebo náznaky zvláštního využití. Nabízí jen dostatek chráněného prostoru a pocit sounáležitosti. Umožňuje pouhé postávání a procházení stejně jako naslouchání koncertu, sledování divadelního představení nebo filmu či spontánní shromažďování. Příjemná naturalistická vnější úprava protilehlého parku budí dojem orientální atmosféry a představuje protipól nekompromisní čistě užitkové a technologické architektury.

Moderní architektura, zejména funkcionalistická, má vyrůstat z funkčnosti a vyjadřovat ji. Vycházela z racionální analýzy a vyjadřovala tvary, které měly vztah k jejímu specifickému využití a k její roli v hierarchii kultury. Tahle ambice byla u zrodu představy „machine à habiter“ – stroje k bydlení, ale je zřejmé, že život a individuální aktivity nelze často předvídat a převádět do předem vytvořených forem. Především bydlení je otázkou individuality a osobní volby a nelze je architektonicky „řešit“ předem. V dnešním racionálním a přehnaně materiálním světě mají funkcionalistické ideje tendenci přecházet ve „funkcionalizaci“ nebo „instrumentalizaci“, v rigorózní způsoby vynucující si formalistické chování a činnosti. Dokonce dětská hřiště mají sklon měnit se v architektonické „kompozice“ bránící spontánnímu a vynalézavému jednání svých uživatelů.

SLOUČENÉ ROLE ARCHITEKTA A KLIENTA

Při své druhé cestě na Tchaj-wan v červnu 2016 jsem pochopil rozsah a hloubku Chuangova

zapojení do projektu.² Kromě role architekta, kterou plní v souladu s daným zadáním, jak je definuje klient, bývá obvykle i iniciátorem, koordinátorem a mluvčím svých projektů. Seznamuje místní politiky, obecní činitele, finančníky, majitele obchodů, stavitele, občany a další možné zainteresované osoby až k náhodným kolemjdoucím na ulici se svými urbánními a architektonickými idejemi. Neodmyslitelnou a výjimečnou vlastností jeho projektů je, že musí být prospěšné všem zúčastněným stranám. Chuang významně rozšířil tradiční profesionální a estetickou roli designéra. V raných dobách moderny 20. let usilovali radikální architekti o zrovnoprávnění architekta a jeho vymanění ze závislosti na klientových záměrech. Revolučního architekta s takto rozšířeným polem působnosti definoval Hannes Meyer jako „sociálního kondenzátora“³, zatímco Alvar Aalto používal o něco později, během svého krátkého funkcionalistického období, pojmu „sociální administrátor“.⁴ Chuang navazoval právě na tyto myšlenky.

V souvislosti s Chuangovou aktivní společenskou rolí jsem si připomněl architekty, kteří pracovali či pracují podobně jako on pro neprilegované a pro anonymní veřejné dobro, jako jsou Hassan Fathy (1900–1989) v Egyptě, Diébédo Francis Kéré (1965) v Burkině Faso, Němka Anna Heringerová (1977) působící v zemích jako Bangladéš či Carla Juaçabaová (1976) v Brazílii. Také jsem přemýšlel o praxi Design-Build (navrhni-postav) využívané především v USA, jak ji používají Rural Studio v Alabamě nebo Alejandro Aravena pro sociální bydlení (1967) v Chile. Ale zdá se mi, že Chuang proniká do celého procesu plánování a výstavby ještě hlouběji než tito mnohokrát vyznamenaní kolegové a že jeho práce přináší užitek všem, kdo se v tomto prostředí pohybují. Kromě dovedností návrháře má Chuang ještě pozoruhodnou schopnost přemlouvat a přesvědčovat ostatní, aby jeho projektům uvěřili a spolupracovali ještě předtím, než dojde na konkrétní věci.

PAMĚŤ MĚSTA

Od poloviny 90. let pracoval Chuang na rozšíření sítě urbánních zásahů a průniků do centrálních částí I-lanu. Nejprve jsem na tyto projekty pohlížel jako na příklady kvalifikovaného městského designu, než jsem si uvědomil, že všechny vznikly v představách architekta, který je sám naplánoval, vyjednal, spustil a koordinoval jejich provádění. Jsou to sny, jež architekt neúnavným přesvědčováním proměnil ve skutečnost. Přišel s novými urbánními aktivitami, posílil ty, které už existovaly, pročistil stávající městskou strukturu, zlepšil bezpečnost chodců, odhalil zapomenutou historii města a představil urbánní prvky, které odrážely jeho historické poměry. Nový příkop (2010) je příkladem záměru obnažit lety navrstvenou půdu, a odhalit tak struktury, které kdysi zkrášlovaly a zlidšťovaly obraz města. Fieldoffice označil čtyři vodní kanály, které byly zakryty především z důvodů silícího městského provozu, a ve spolupráci se sousedícími



CHUANGOVO MĚSTO V I-LANU, Umělý hravý les Tiou Tiou Tang (2004–2006). Foto archiv Fieldoffice Architects.

veřejnými institucemi navrhl nové paralelní otevřené kanály, aby zavedl do městského panoramatu opět příjemný vodní prvek.

Chuangovy intervence zahrnují překvapivé množství nejrůznějších projektů. Řada z nich je relativně malých co do rozsahu či vynaložených prostředků, ale bez ohledu na omezený rozsah mají nezpochybnitelný kvalitativní a často ohromující dopad. Rozšíření i-lanského Muzea umění o kavárnu je takovým příkladem urbánní intenzifikace s cílem vytvořit aktivní a podnětnou městskou atmosféru. Chuangovy projekty často připomínají pečlivé restaurování starého koberce či textilie protkáním nových vláken do opotřebované či porušené osnovy při zachování jeho původního rozměru, vzoru a zbarvení.

Když jsem rozpoznal Chuangovu zásadní a aktivní roli u těchto projektů, připomněl jsem si impozantní urbánní zásahy, které prováděl ve své rodné Lublani slovinský architekt Jože Plečnik (1872–1957); jak známo, byl rovněž architektem pozoruhodné nové části Pražského hradu. Svými projekty přispíval k lepšímu porozumění urbánní struktuře města a novým prožitkům. Mnoho jeho projektů je rovněž minimálních, ale mají nečekaně silný dopad. Plečnik používal z ekonomických důvodů podobně jako Chuang o desetiletí později recyklované materiály a architektonické fragmenty, aby posílil prožitek času a historického vrstvení. Jde o urbánní mozaiky a renovace založené na jemném chápání historického a experimentálního smyslu architektury.

CHUANGOVO MĚSTO V I-LANU

Jeden z prvních Chuangových projektů, veřejně prospěšné Společenské centrum (1995–2001) na nábreží řeky I-lan, je v podstatě šestipatrová svérázná městská konglomerace. Stavba je funkčně a experimentálně vertikální vesnice, postavená jakoby na horském úbočí, vizuálně rozdělená do jednotek, které mají charakter malých a často

svépomocí postavených domků ve městě. Tuto optickou rezonanci posiluje využití proměnlivých fasád a materiálů. Bez ohledu na to, že centrum bylo technicky pečlivě naplánováno jako víceposchoďová stavba, vyznačuje celek spontánní atmosféru, jež dobře souzní s okolními obytnými domy. Napůl uzavřený dvůr uvnitř stavby je chápán jako veřejné náměstí, podobně jako otevřené prostory na podlažích, obrácené svými skleněnými stěnami do sjednocujícího dvora. Jarní bazén a hlavní venkovní schodiště v rohu dvora jsou vyjádřením nekonvenčního jazyka architekta; takto skloubený obraz nebyl v estetické ortodoxii moderny přípustný. Schodiště vede k chodníku směrem k mostu u západního břehu, pokračuje k zelenému pobřežnímu parku (1999–2004), vyhlídkové věži a k mostu pro pěší.

Parazitní chodník Tin-mej přes řeku I-lan (2005–2008) spojuje dvě strany řeky kovovou strukturou zavěšenou z betonového mostu pro auta. Poskytuje chodcům vítanou bezpečnost a provází je celou říční oblastí a dál pod těžkým mostem, aby posléze změnil celkem prozaický přechod přes řeku v dobrodružství připomínající zážitek na zavěšené rozhoupané lávce v džungli, jako by jim hrozilo nějaké nebezpečí. Po překonání řeky lávka vybíhá do jakési odpočinkové zóny zavěšené pod existujícím mostem, odkud je možné oddat se výhledu na řeku a její tok. „Parazitní“ adjektivum v názvu projektu odkazuje na návrhy některých radikálních architektů 80. a 90. let zejména v USA, kteří přišli s ideou nástaveb existujících městských budov v podobě hmyzích parazitů zavěšených na fasádách nebo obývajících střešní vyhlídkové plochy.

Pamětní zahrada Jang-Š' Fang (1997–2003), intervenční projekt v sousedství chrámu Jüe-Fej, je Chuangův architektonicky nejkultivovanější urbánní počín s pečlivě propracovanými detaily a vrstvami přetvářejícími příměsi různého stáří a proměnlivých funkcí do kulturně hutného



KRAJINA MELANCHOLIE, Hřbitov Ĺiao-si s třešňovým sadem nedaleko I-lanu (2011–2015). Foto archiv Fieldoffice Architects.

souboru s bohatými kořeny. Podzemní vícefunkční garáže s víceúčelovým prostranstvím a rozvětvenými ocelovými podporami s betonovou střešní strukturou vytvářejí impozantní prostor. Hlavní dvoupodlažní stavba v parku kombinuje jasnou a racionální strukturu s materiály bohatých povrchů a vzorů připomínajících italské hnutí arte povera 60. a 70. let. Zrekonstruovaný terén a krajinářské úpravy evokují vzpomínku na zbourané městské hradby. Design venkovních zón vytváří intimní místa s jejich zvláštní charakteristikou a obohacují a zintenzivňují urbánní prožitky.

Sousední úzká cesta Kuang-Ta v komunitě Er-Wang (2001–2005) je architektonicky obzvlášť rafinovanou záležitostí. Při chůzi ulicemi obce stěží rozpoznáváme hranice mezi tím, co je původní a co nové, ovšem potěšující výsledek působí harmonicky a atraktivně. Architekt tu navrhoval, vyjednával, koordinoval a stavěl, přičemž s každou rodinou probíral možnosti rozšíření veřejných prostředků do soukromé domény. Chuangův návrh vzhledu těchto ulic je ukázkou ‚křehkosti‘ a ‚slabé‘ formy,¹⁵ která nechce vyvolávat dojem svou dominancí, čistotou a energií. Není možné identifikovat hranice projektu, protože to nové kompletně splývá s tím, co tu existovalo předtím a je výsledkem spontánní tradice. Cesty k aténské Akropoli, navržené roku 1957 Dimitrisem Pikionisem (1887–1957), dokládají myšlenku slabé formy v architektuře. Idea formální ‚slabosti‘ se v poslední době objevila i v díle a textech Kengo Kuma (1954).

Umělý hravý les Tiou Tiou Tang (2004–2006) je uskupením figurativních rostlin v bombastickém měřítku, zhotovených z oceli, zeleně natřených a vytvářejících krytou urbánní zónu pro všemožné druhy urbánních akcí. Projekt má výrazně pop-artový charakter a připomíná řadu skulpturálních objektů vzniklých ze zvětšenin běžně známých věcí od Claese Oldenburga. Podobně si člověka vzpomene na obrovsky zvětšený Oldenburgův triedr u budovy Chiat/Day od Franka Gehryho v kalifornské Venice (1991). Figurativní metaforičnost vytváří odlišnou populistickou atmosféru, takže stavba je mezi běžnými obyvateli velmi oblíbená. Ovšem architekt musí rozpoznat hranici mezi opravdovou poetikou a povrchní zábavou: první je osvobozující, druhá může sloužit nenápadné emotivní manipulaci.

Veřejná promenáda pod zvýšenou tratí (2008–2010) a Zelený koridor u Vyšší dívčí školy Lan-jang jsou dva nedávné projekty přispívající ke zlepšení pěší zóny. První proměňuje jinak naprosto neužitečný a psychologicky negativně vnímaný prostor pod zvýšenou železniční tratí v promyšleně řešenou promenádu, jež se nenuceně vine mezi silnými betonovými podpěrami trati z jedné strany na druhou. Projekt svědčí o architektové porozumění experimentální a emotivní realitě a spontánnímu chování chodců a je příkladem empatické urbánní choreografie. Promenáda u stávající Vyšší dívčí školy výrazně zvyšuje díky rozšířenému chodníku bezpečnost chodců a vytváří příjemnou parkovou plochu pro chvíle volna a odpočinku. Bez ohledu na svou omezenou šířku nabízí Zelený koridor přitažlivou stinnou atmosféru. Projekt dokazuje, čeho lze dosáhnout obezřetným designem bez jediného metru veřejného prostoru navíc.

Revitalizace původního hangáru letadel kamikadze Jen-šan do podoby Muzea války (2000–2001) je architektova úspěšná snaha zachránit to, co z hangáru zbylo, a vybudovat na jeho místě muzeum na památku tragické historie pilotů kamikadze. Chuang náhodně zaslechl v rádiu zprávu o záměru městského úřadu využít bývalý hangár pro komerční účely a rozhodl se jej zachránit pro účely památníku a muzea. Dekonstruktivistická architektura projektu připomíná skutečnost, že Chuang studoval na Yaleově univerzitě u jednoho z předních amerických architektů Erika Owena Mosse (1943–) a posléze pracoval v jeho kalifornské kanceláři. Zprohýbaná a rozkolísaná nakloněná plošina z ocelové mříže je nad zemí náhle přerušena a mění se v pozoruhodně emotivní metaforu a připomínku vždy jediného a definitivního letu pilotů kamikadze.

KRAJINA MELANCHOLIE

Hřbitov Ĺiao-si s třešňovým sadem nedaleko I-lanu (2011–2015) s přemostěním (2006–2008 / 2005–2014) je památné místo se začleněnou krajinou, architekturou a neobvyklým provedením mostu. Celý komplex jako by vyrůstal ze země a byl postaven z materiálů ze zemské kůry nebo byl zkamenělým pozůstatkem prehistorické vulkanické erupce. Návštěvník k němu stoupá po svahu hory vinutou cestou přes most nad skalní rozsedinou. Oblouk mostu s chodníkem pro pěši a asymetrickými konzolami po obou stranách je masivní architektonickou plastikou na nesouměrných betonových podpěrách. Sugestivní přesmyk diagonální podpěry mi připomíná dynamiku oblouku švýcarského mostu Salginotobel z roku 1929 od Roberta Maillarda (1872–1940), zatímco servisní středisko se vyznačuje anatomickými znaky živých stvoření podobných projektům Paola Soleriho (1919–2013), jako je jeho Arcosanti v Arizoně.

Skutečnost, že se zmiňuji o podobných historických projektech, by neměla být chápána jako náznak nedostatečné umělecké nezávislosti v Chuangově díle. Všechna významná umělecká a architektonická díla vyhledávají dialog



KRAJINA MELANCHOLIE, Hřbitov Tiao-si s třešňovým sadem nedaleko I-lanu, (2011–2015). Foto archiv Fieldoffice Architects.

s probíhajícími pracemi i těmi, jež budou následovat. Pouze díla, která se nedotýkají živé půdy umělecké tradice a výrazu, se zdají být ve svém mlčení soběstačná.

Hřbitov na horském svahu s malými „domky“ připomínajícími kryté komory s popelem zesnulých nabízí nádherný výhled na vzdálený jihovýchod a budí pokojný dojem věčného života a zdánlivě nehybného času. Hřbitovy většinou vyvolávají pocit definitivní ztráty a smutku, ale tento hřbitov uprostřed třešňového sadu evokuje jistou kontinuitu a pozastavení v čase, dočasný příbytek v nekonečném trvání. Oblouk kamenných zdí váže terasy k úbočí, zatímco pohřební komory z přírodního kamene a betonu působí jako opuštěná neobydlená ves uzavřená ve svém slavnostním tichu a hluboké osamělosti. Památný hřbitov Tiang Wej-šuej tvoří samostatný výstup v horském úbočí, jeho vyvýšený okraj zakrývá linii horizontu a město v dálce a nutí člověka pozdvihnout oči k nebi, takže má lehce nadnášivý pocit. Při navrhování jednotlivých aspektů hřbitova se přihlíželo k důstojnosti obřadů.

Nový domov pro taneční divadlo Brána oblaků Tan-šuej (2008–2015), dosud jediný projekt kanceláře Fieldoffice mimo I-lan, je působivá stavba v sousedství pevnosti Chu-wej z období dynastie Čching z roku 1886. Zdrsněný beton divadla a ocelová konstrukce jsou připomínkou vojenské historie místa a zbývajících užitkových struktur, zatímco zvlněná střecha propojuje poměrně velkou stavbu se vzdálenými siluetami vrcholů hor i s profilem blízkého terénu. Výstavní miniaturní model Chuangova díla v I-lanu naznačuje, že střecha bude později porostlá vegetací.

Součástí projektu je řada drobných detailů, jako např. sklem obehnaná scéna či křivky impozantního venkovního schodiště, jež při stoupání či scházení ze schodů jen postupně odhaluje svou monumentální délku. Divadlo tak svou prostorovou a funkční organizací i materiálem a detaily přiměřeně odráží profesionální atmosféru celku.

VENKOVSKÝ URBANISMUS

Chuang a jeho Fieldoffice pracují na periférii I-lanu v domě obklopeném rýžovými poli a vzdálenými obrysy hor. Přestože Chuang vyrostl v Tchaj-peji, vystudoval zde architekturu a ve studiích pokračoval v USA, kde také pracoval, je citově svázán s venkovem. V jeho kancelářských prostorách vládne tvůrčí nepořádek, jsou plné nábytku, rýsovacích stolů, počítačů, knih, vzorků, kreseb a modelů. Atmosféra je tu nenucená a přátelská, všichni spolupracují jako velká rodina. Řada spolupracovníků bydlí v nedalekém domě, který byl přeměněn na jakousi společnou nocležnu, což je chvályhodný příklad nejtěsnějšího využití individuálního prostoru pro spaní a osobní život na dvou úrovních. Skutečnost, že většina zakázek kanceláře, která sídlí uprostřed rýžových polí, je realizována v těsném urbánním kontextu I-lanu, je fascinující. Je zřejmé, že pro architekta a designéra je vždy nejpodstatnější jeho vynalézavost a jeho nejdůležitější dovedností je dar empatie. Architekt nepotřebuje žít ve městě, aby rozuměl otázkám týkajícím se městského života, ani nemusí formálně věřit nějakému náboženství, aby dokázal navrhovat působivý duchovní prostor. Jsou to dary architektovy představitivosti a empatie.



KRAJINA MELANCHOLIE / KORIDOR U HRBITOVA S TŘEŠŇOVÝM SADEM (ÚSEK D) Tiao-si, Hlan, Tchaj-wan / Jiaoxi, Yilan, Taiwan 2005–2009.
Foto archiv Fieldoffice Architects.

Nezávislost architektury je v dnešním konzumním světě ohrožena dvěma protilehlými silami: totální funkcionalizací a totálním esteticismem. První ji vede k utilitářskému, racionalizujícímu a funkcionalizujícímu řešení problémů, druhá k produkci plytkých vizuálních atrakcí. Architektura je pak jako nezávislé poetické a umělecké úsilí ztracena. V duševně zdravé a neporušené kultuře nikdo od architektury neočekává, že bude produkovat sny a fantazie, neboť její úlohou je posílit náš smysl pro realitu, naši poetiku reality jako takovou a poskytnout nám existenční opěrný bod v prostoru, čase a kulturním kontinuu. Architektura Chuanga Šeng-Jüana přichází s novými věcmi za současného posilování nejen existující tchajwanské tradice, ale i nadčasové kvality stavitelství jako takového.

— — —
Svůj esej jsem nazval *Architektura, která léčí - urbánní chirurgie Chuanga Šeng-Jüana*. Chuangova práce se odehrává v „těle“⁶ jeho rodného města a on bez ustání diagnostikuje nemocná místa a hledá architektonická řešení, aby vyléčil rány, které se vynořily v čase během bezstarostného způsobu života. Vedle hmatatelného vzhledu města napomáhá jeho architektura léčit kolektivní paměť, představivost a identitu neznámého občana města, „malého člověka“ a v očích velkého finského architekta Alvara Aalta skutečného architektova klienta.⁷

Poznámky:

1. „Bauten werden als Volksbühne benutzt. Alle teilen sie sich in eine Unzahl simultan belebter Spielflächen. Balkon, Vorplatz, Fenster, Torweg, Treppe, Dach sind Schauplatz und Loge zugleich.“ Zde přeloženo z: Walter Benjamin, *Naples, Reflections*, Peter Demetz, editor, Schocken Books, New York, 1978, s. 167.
2. Rozhodl jsem se komentovat pouze stavby projektované kanceláří Fieldoffice Architects, jež jsem měl možnost navštívit. Architekturu je třeba prožívat pohyby vlastní-

ho těla, ne pouhým prohlížením fotografií. Posuzujeme ji svými existenciálními smysly a ne jen vizuálně.

3. Hans Emil „Hannes“ Meyer (1889–1954), švýcarský architekt, představitel modernismu a funkcionalismu, spjatý s idejemi marxismu.
4. Alvar Aalto, *Rozhovory*, Nidaros, Trondheim, Norway, 1930. In: Göran Schildt, *Rozhodující roky*, Rizzoli International Publications, New York, 1986, str. 195–196.
5. Ve své knize *Konec modernosti* přichází italský filozof Gianni Vattimo s myšlenkou „slabé ontologie“ a „slabého myšlení“ (il pensiero debole) a filozofického přístupu, který neusiluje o vytvoření jakéhokoli totalitního systému. Gianni Vattimo, *The End of Modernity*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1991.
Španělský teoretik architektury Ignasi Solà-Morales rozšířil ve svém článku *Slabá architektura* tuto myšlenku na architekturu, in: *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*, The MIT Press, Cambridge, 1997.
Já sám jsem psal o „křehké formě“ v eseji *Hapticity and Time - notes on fragile architecture* (Hmatatelnost a čas - poznámky ke křehké architektuře) v Pallasmaaových *Encounters*, Peter MacKeith, editor, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2006, s. 320–333.
6. Francouzský filozof Maurice Merleau-Ponty přišel s představou „tělesnosti světa“ při popisu existenciálního prostoru, v němž žijeme, a spojení světa a vnímání nás samotných.
„Mé tělo je ze stejné masy jako svět... a navíc... masu mého těla sdílí svět...“ (str. 248).
Maurice Merleau-Ponty, *The Intertwining - The Chiasm* (Proplétání - chiasmus), *The Visible and the Invisible* (Viditelné a neviditelné), Claude Lafort, editor, Northwestern University Press, Evanston, Ill., 1969.
7. Alvar Aalto: *The Trout and the Mountain Stream* (Pstruh a horský potok) v črtách Alvara Aalta *Sketches*, ed. Göran Schildt, MIT Press, Cambridge, Mass., str. 129.

Juhani Pallasmaa, architekt HonSaFA, HonFA-IA (Honorary Fellow AIA), IntFRIBA (Fellow of the Royal Institute of British Architects) emeritní prof. architektury, Aalto University, Helsinky a spisovatel
Překlady Radovan Charvát



Krajina kolem města I-lan, Tchaj-wan. Foto archiv Fieldoffice Architects.

Modrá hora

(I-lan, Tchaj-wan)

Město je staré nemocné tělo
a architekt chirurg:
ten, kdo je neúnavně zkoumá,
vyšetřuje poslechem, prohlíží,
vytváří novou koncepci,
sní o tom, jak ji uskutečnit;
hovoří se všemi, hledá shodu,
podněcuje soutěže, přijímá zadání,
zkouší i nejslabší tepnu,
uzlinku, orgán, funkci nebo systém
jež lze získat pro lidi
—v těle je všechno vzájemně propojeno—
to proto mají knihkupectví takovou cenu
jako chodníky, které nikdo nerespektuje;
parcela ukradená pro spekulaci
jako divadlo, kde tančíš uprostřed zeleně;
klenba, která je vlastně náměstím
jako park pod zvýšenou tratí;
garáž proměněná v auditorium
muzeum ze starého hangáru
nám vracejí poranění z historie
nebo nábreží jako nový hřbitov
na úpatí modré hory
kam se nakonec všichni odebereme,
s městem u našich nohou
jako náš nejcennější odkaz.

pro *Chuang Šeng-Jüana* a *Fieldoffice Architects*
napsal *Álex Susanna i Nadal*

Blue Mountain

(Yilan, Taiwan)

The city as a body old or sick
and the architect as a surgeon:
someone who explores it tirelessly,
auscultates, examines, reimagines it,
dreams it to make it real;
talks to all sides, seeks consensus,
sparks contests, receives commissions,
probes even the smallest artery,
nodule, organ, function or system
that can be won for the people
—in a body everything is interrelated—
and that's why a bookstore is so valuable
like the sidewalks nobody respects;
the lot stolen for speculation
like the theatre where you dance in the green
midst;
the canopy with a calling as a square
like a park under the elevated railway;
the parking garage turned auditorium
like the museumization of an old bunker
giving us back a wound from history
or a riverbank like a new cemetery
at the foot of the blue mountain
where we will all go in the end,
with the city at our feet
as our most valuable legacy.

For *Huang Sheng-Yuan* and *Fieldoffice Architect*
Álex Susanna i Nadal

Esej a báseň jsou publikovány poprvé česky u příležitosti výstavy *Zpřístupněná místa / Making Places* architekta Chuanga Šeng-Jüana a jeho studia *Fieldoffice Architects* v Ostravě.

Po Tokiu, Helsinkách a Tallinu v české premiéře výstavu inicioval a připravil Kabinet architektury v rámci 9. ročníku mezinárodního festivalu architektury, designu a umění *Archikultura 2017* a před její podzimní prezentaci v Národní technické knihovně v Praze.

Miroslav Šimorda

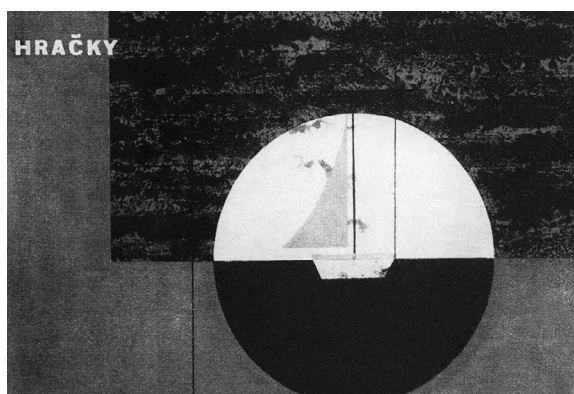
- Cesta grafika a malíře

Miroslava Kupčíková

„Každý opravdový umělec cítí, že jeho dílo se plně uskuteční teprve tehdy, když vystoupí z intimity ateliéru.“¹

Brněnského rodáka Miroslava Šimordu (*1923) známe zejména jako uznávaného malíře, který se celoživotně zaměřuje na krajinu a městskou periferii. Od zachycení hmoty městských domů, v nichž lze cítit kontext lidského soužití, se pozvolna dostal k abstraktní tvorbě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Miroslav Šimorda se ale současně věnoval své profesionální tvorbě i designu, kostýmním návrhům a výstavnictví.

Miroslav Šimorda patřil ke studentům prvního základajícího ročníku Školy umění ve Zlíně.² Po uzavření českých vysokých škol se výrazné osobnosti umělecké scény přesunuly do Zlína a to umožnilo studentům získat důležité poznatky od zkušeného učitelského sboru v různých směrech designové a částečně i volné tvorby. Byli tak oddáni své tvorbě, že malovali a tvořili i v neděli, jediném volném dnu týdne.³ Během studií se Šimorda seznámil a následně blízce spřátelil s Václavem Chadem (1923–1945), Janem Rajlichem (1920–2016), Alexem Beranem (*1923) a Janem Kostlánem (1922–1994). Jejich přátelství ze studijních let ve Zlíně pokračovalo dál, později se místem jejich setkávání stalo Brno.



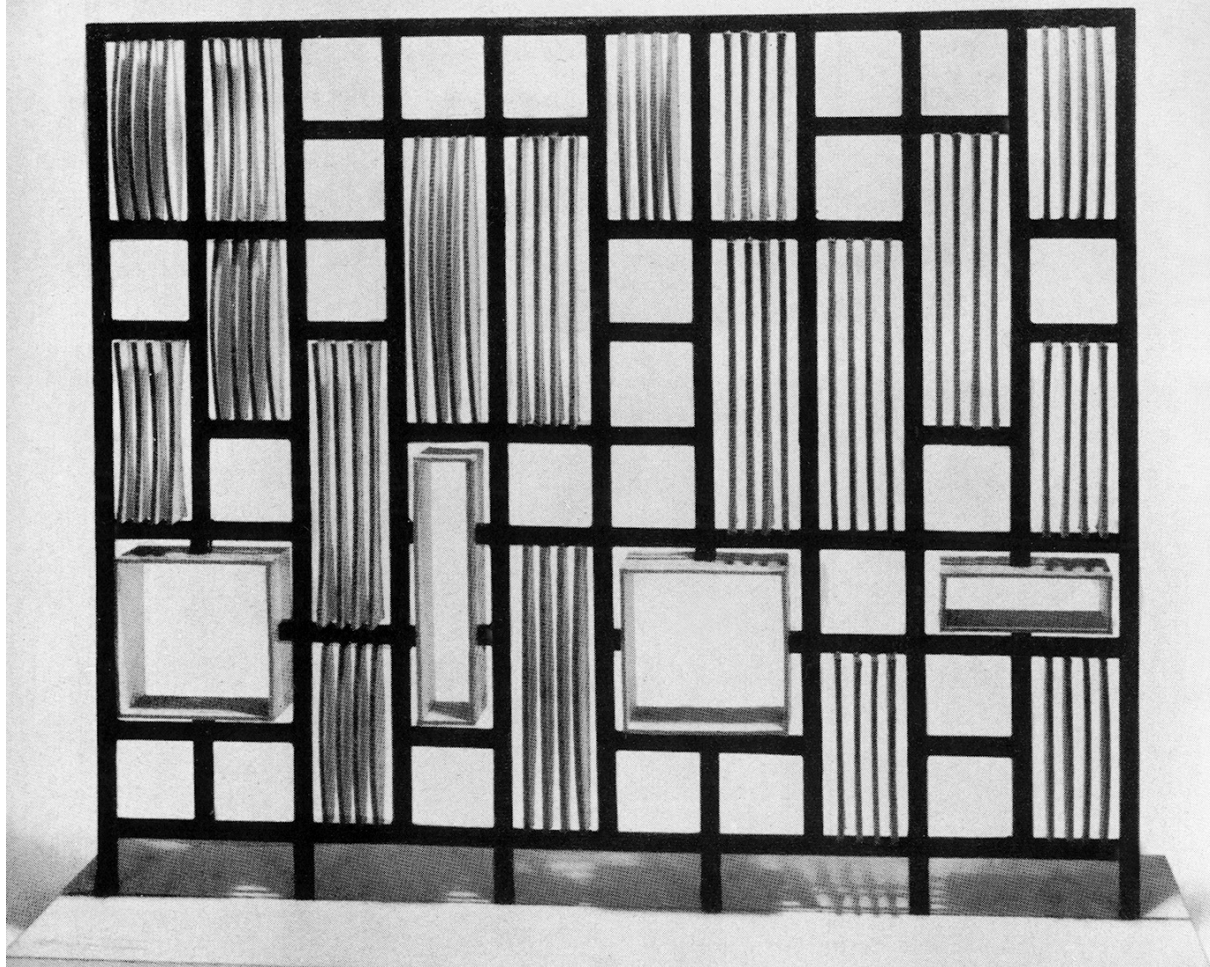
Miroslav Šimorda, Grafická plocha pro výstavu výrobních družstev, návrhy, 1964



Miroslav Šimorda, snímek Anna Pecková, 2012

Po přerušeném studiu na Akademii výtvarných umění v Praze se Šimorda přestěhoval zpět do Brna, kde získal ateliér po sochaři Konrádu Babrajovi.⁴ Během šedesátých let se připojil k multidisciplinární umělecké asociaci Sdružení Q, které vzniklo na podnět řady tvůrčích, názorově blízkých umělců. Nyní má sdružení přes 120 individuálních členů. Na jeho počátcích stáli např. spisovatel Ludvík Kundera, malíři Jan Rajlich, Miroslav Šimorda, Miloš Slezák a Bohdan Lacina nebo básník Jan Skácel aj. Členové udržovali pravidelné spojení a navzájem se podporovali. Šimordův ateliér se tak stal centrem setkávání umělců, členů Sdružení Q.⁵

Od roku 1955 pak spolupracoval s Propagační tvorbou brněnského výstaviště jako grafický designér. Kromě spolupráce na výtvarném řešení brněnských veletrhů také navrhl několik československých expozic na mezinárodních výstavách v Moskvě, Bogotě, Limě, Poznani, Lipsku, Plovdivu, Damašku, Bagdadu, Torontu, Gentu, Moskvě, Addis Abebě (zde navrhoval pro Skloexport) aj. Za výtvarné řešení expozice v Santiagu de Chile a Tripolisu získal Grand Prix. Aktivně se účastnil nejen kolektivních výstav, ale i celostátních přehlídek grafického designu a plakátové tvorby. V roce 1964 se zúčastnil I. bienále užité grafiky v Moravské galerii Brno a získal čestné uznání Městského národního výboru v Brně. O dva roky později obdržel 1. cenu za Brněnský plakát a vystavuje v Krakově na Grafika uzytkowa 1960–1965 a v Poznani na Grafika uzytkowa z Brna 1960–1967. Jeho píle, kterou věnoval grafické práci, byla oceněna celostátní porotou, když byl vybrán na mezinárodní přehlídce III. Bienále užité grafiky Brno 1968 a VIII. Bienále užité grafiky Brno 1978 v Moravské galerii v Brně. V osmdesátých letech se dále účastnil výstavy Brněnský plakát 1960–1978 v Brně a v Plovdivu a výstavy Recent posters from Czechoslovakia, Bluecoat Gallery v Liverpoolu. Kromě grafických výstupů můžeme jeho monumentální realizace nalézt i v architektuře. V roce 1960 vytvořil monumentální mozaiku pro školu na Bakalově nábřeží v Brně. V témž



Miroslav Šimorda (spoluúčast na Československém veletrhu v Límě), *Stěna s mřížkou*, 1967, 20×47×60 cm

roce získal 3. cenu za výtvarné řešení nové budovy Státního divadla v Brně. Úspěch v tvůrčí činnosti přinesl i rok 1963, kdy získal 1. cenu v soutěži na návrh vládního vstupu do areálu BVV (spolu s M. Slezákem a St. Mikuláštkem). Spolupráce s M. Slezákem pokračovala i na dalších zakázkách – při realizaci dvou kruhových bronzových reliéfů pro hvězdárnu Mikuláše Koperníka v Brně nebo při tvorbě třech kruhových bronzových reliéfů pro Muzeum libyjské revoluce v Tripolisu. Četné množství realizací se nachází právě v Brně, kde trávil většinu svého života. Šimorda pracoval s různými technikami a materiály, kombinaci bronzu a litého betonu můžeme spatřit na čestném pohřebišti Rudé armády v Brně v podobě textových desek. Jeho tvůrčí přístup zasáhl i divadelní tvorbu návrhem kostýmů pro Státní divadlo v Brně.¹⁶

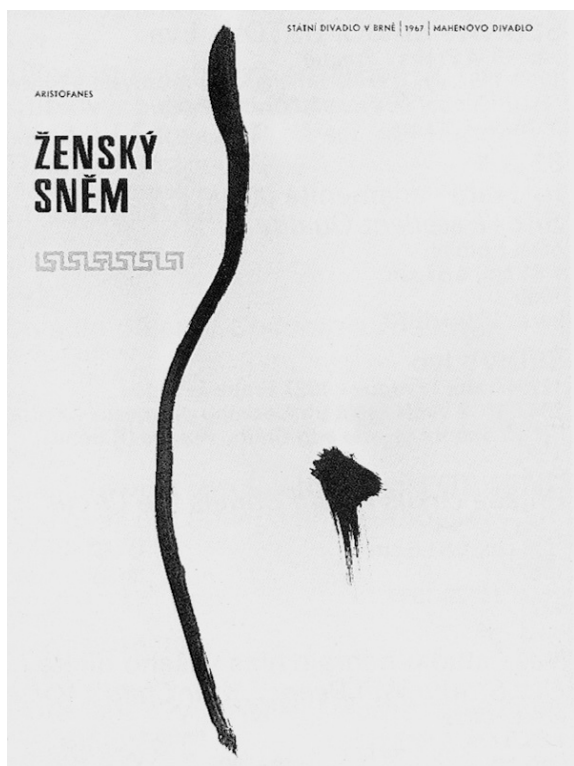
Mezi další nejvýznamnější ocenění, které získal, můžeme zařadit i cenu Irene und Peter Ludwigspreis (1991) nebo Cenu města Brna za celoživotní tvorbu (2012).

Ve své volné tvorbě se Šimorda věnuje téměř celý život malbě, což dokazuje i řada realizovaných výstav.¹⁷ Z období studií ve Zlíně se zachovalo jen málo plenérových kreseb a maleb. Tento bezprostřední až impresivní záznam krajiny působí melancholicky, odráží pocity a vážnost tehdejší atmosféry v pozadí obyčejného života. Velmi ho ovlivnila smrt spolužáka Václava Chada. V padesátých letech můžeme pocítit větší důraz na detail a jemné projasnění barevných tónů. Pomalu se začíná objevovat přehledná kompoziční struktura a svěží rukopis při budování prostoru, nejčastěji u motivu domů, zdí a městských zákoutí.

V sedmdesátých letech vnímáme dynamiku, diagonální a vertikální směry a začínají se objevovat postupně pastelové barvy. Šimorda se nedal ovlivnit soudobými tendencemi, ale soustředil se na jeho nezávislou tvůrčí představu.¹⁸ Silně emocionální rukopis nám prozrazuje vrstvení, stékání barev a jejich kombinace. Pokud pozorujeme jeho díla, vnímáme nejen domy a zákoutí, ale i meditativní charakter a kontext lidského soužití, který probíhá uvnitř, za zdmi. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dosáhly Šimordovy obrazy abstraktní podoby, s objevujícími se tmavými pruhy symbolizující memento. Zde začalo postupné odpoutávání se od materiální podstaty a rukopis se stal velmi výrazným.

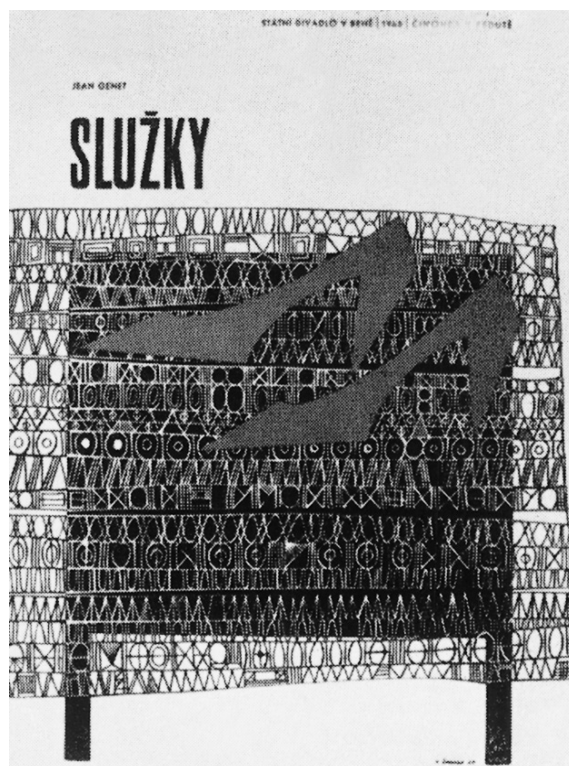


Miroslav Šimorda, *Velká cena ČSSR-Mistrovství světa Brno 1967*, plakát, ofset, 58×83 cm



Miroslav Šimorda, Aristofanes: Ženský sněm, 1967, plakát, ofset, 84×60 cm

Mezi přední samostatné výstavy můžeme zařadit výstavu v Galerii Jaroslava Krále v Brně (1976, 1982⁹) – obrazy převážně s městskou tematikou, výstavu v Oblastní galerii výtvarného umění v Jihlavě (1977¹⁰) nebo výstavu v Galerii výtvarného umění v Hodoníně (1987).¹¹ Poslední realizovaná výstava soustředěná na volnou tvorbu proběhla v Galerii Václava Chada¹² na zlínském zámku počátkem tohoto roku. Galerie tím navázala na svůj dosavadní koncept stojící na myšlence postupně představit absolventy prvního zakládajícího ročníku Školy umění ve Zlíně.



Miroslav Šimorda, Služky, 1967, plakát, ofset, 84×60 cm

Poznámky:

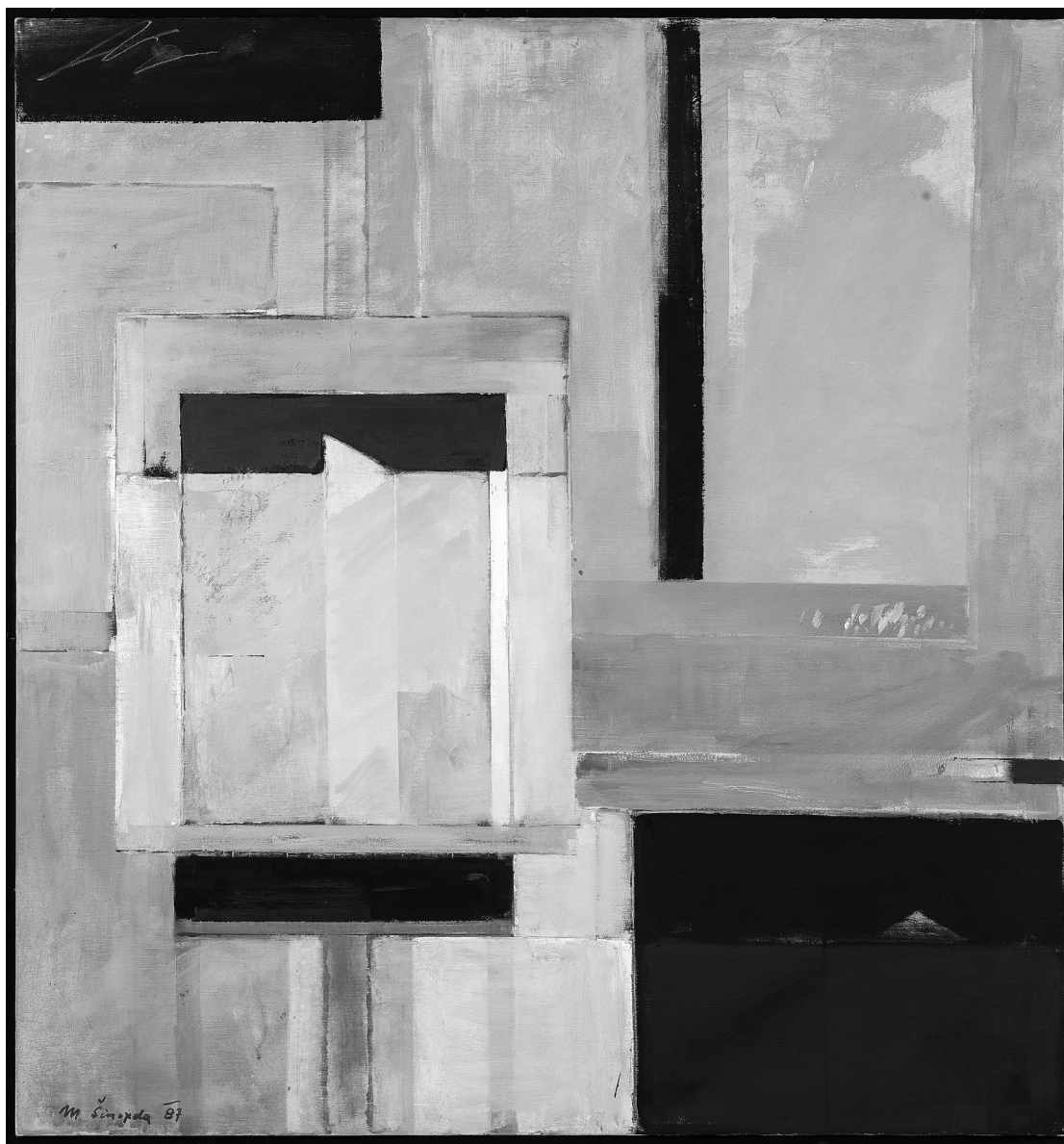
1. Ivo Krsek (kat. výst.), Členská výstava výtvarných umělců jihomoravského kraje. Svaz Čs. výtvarných umělců, Brno, 1964, s. 3.
2. O zlínské Škole umění viz blíže: Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská škola umění (1939–1949) (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2015.
3. Jan Rajlich, Brno – černá bílá. Akademické nakladatelství CERM, Brno, 2015, s. 37–43.
4. Marcela Macharáčková (kat. výst.) Miroslava Šimorda – Obrazy/ kresby, Muzeum města Brna, 2005.
5. Jan Rajlich, Sdružení Kvě / kdy, kde, jak, proč...? Online ART. onlineart.cz, Praha, 2013, s. 38–43.
6. Bronislava Gabrielová, (kat. výst.), Městské kulturní středisko S. K. Neumanna v Brně, 1985, s. 23–26.



Miroslav Šimorda a Miloš Slezák, první bronzový reliéf pro hvězdárnu Mikuláše Koperníka, 1973



Miroslav Šimorda a Miloš Slezák, druhý bronzový reliéf pro hvězdárnu Mikuláše Koperníka, 1973



Miroslav Šimorda, *Atelier II*, 1987, olej, plátno, 110×102 cm, fotoarchiv GVCH Zlín. Foto Marek Chaloupka.

7. Z výstav zaměřující se na malířskou tvorbu můžeme jmenovat: výstavy členů Svazu československých výtvarných umělců (Brno, Praha, Bratislava, Ostrava, Olomouc, Gottwaldov, Jihlava, Karlovy Vary, Mikulov, Hodonín, aj.), Přehlídku brněnské realistické malby 1960–1973 v Plovdivu, členské výstavy krajské organizace SČVU, výstavu Výtvarní umělci Jihomoravského kraje v Bratislavě, Brněnský obraz v Domě umění města Brna, výstavy prací profesorů a žáků Školy umění ve Zlíně aj.
8. Bronislava Gabrielová, (kat. výst.), Městské kulturní středisko S. K. Neumanna v Brně, 1985, s. 27–33.
9. O výstavě viz blíže: Ludvík Kundera, (kat. výst.), Galerie Jaroslava Krále, 1982.
10. O výstavě viz blíže: Jiří Hlušíčka, (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, 1977.
11. O výstavě viz blíže: Bronislava Gabrielová, (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Hodoníně, 1987.
12. O výstavě viz blíže: Miroslava Kupčíková, (kat. výst.), Galerie Václava Cháda ve Zlíně, 2017.

Zdroje reprodukcí:

ECKERTOVIÁ, Helena, ed., 1997. Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno: [katalog výstavy] : [Uměleckoprůmyslové muzeum Brno, 5. červen–17. srpen 1997, Rosgartenmuseum Konstanz, 8. března–27. dubna 1997]. Brno: Moravská galerie. Pohledy do sbírek užitého umění.

HLUŠIČKA, Jiří, 1970. Mezinárodní přehlídka plakátu a propagační grafiky. Brno: Bienále užité grafiky.

RAJLICH, Jan, 1968. Mezinárodní přehlídka výstavníkové tvorby, 19. vi–22. ix, 1968: Revue internationale de la création artistique dans le domaine de la présentation des expositions, 19 juin–22 septembre 1968. Brno: Moravská galerie, Svaz československých výtvarných umělců, Dům umění města Brna.

KAFKA, Bohumír, 1966. Užitá grafika 1960 - 1966. Karlovy Vary: Galerie umění Karlovy Vary.

Říše hvězd, 1973. SUPRA Praha [online]. Praha: Orbis [cit. 2017-05-25]. Dostupné z: www.supra.cz/data/RH/RH-1973-09.pdf

Říše hvězd, 1973. SUPRA Praha [online]. Praha: Orbis [cit. 2017-05-25]. Dostupné z: www.supra.cz/data/RH/RH-1973-09.pdf

Miroslav Šimorda: Velká cena Brna, <http://www.webumenia.sk/> [online]. webumenia.sk [cit. 2017-05-25]. Dostupné z: http://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.UP-P_3071

soukromý archiv Miroslava Šimordy



Konference při příležitosti Nového zlínského salonu v roce 1996

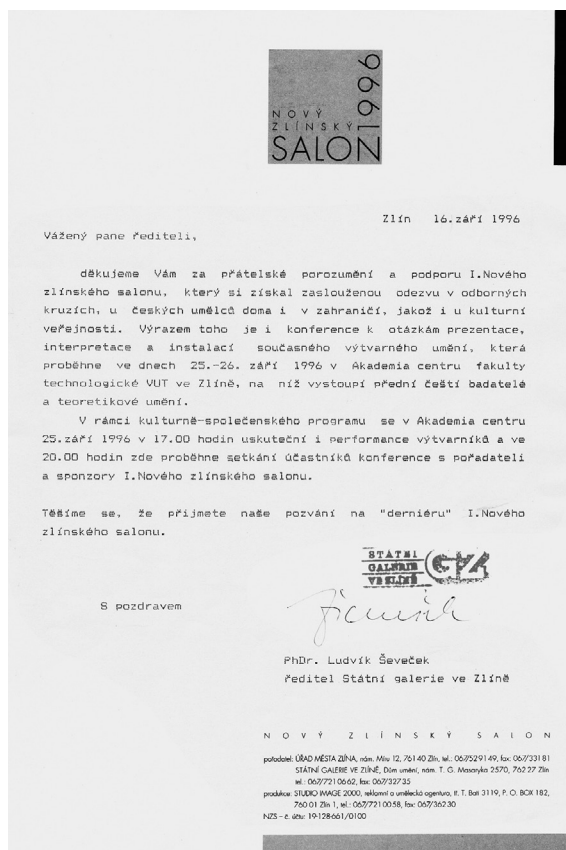
Pavlaína Pyšná

Letošní ročník Nového zlínského salonu pořadatelé obohatili o kolokvium na téma *Proč prezentovat současné umění mimo centra?*, které se konalo v den zahájení přehlídky 11. května 2017 v prostorech 14I15 BAŤOVA INSTITUTU ve Zlíně.¹ Stejně jako se zlínské salony odvolávají na svou pozoruhodnou tradici historických i novodobých ročníků, může být toto kolokvium dáno do jisté souvislosti s vědeckou konferencí, která se uskutečnila při příležitosti I. Nového zlínského salonu v roce 1996. Podnětem k její realizaci byla totiž snaha přispět k odborné diskuzi týkající se otázek prezentace, interpretace a instalací současného výtvarného umění, tedy problematiky, která se úzce vztahuje k pořádání salonů či výstav výtvarného umění obdobného typu a zůstává aktuální dodnes.

Konference, kterou inicioval ředitel Státní galerie ve Zlíně PhDr. Ludvík Ševeček ve spolupráci s Vysokou školou uměleckoprůmyslovou v Praze a jejím rektorem prof. Josefem Hlaváčkem, se uskutečnila ve dnech 25. a 26. září 1996 v Academia centru Fakulty technologické ve Zlíně. Zúčastnila se jí řada předních historiků a teoretiků umění a architektury, vysokoškolských pedagogů či odborných pracovníků galerií a muzeí z celé České republiky, ale rovněž i zástupci Města Zlína, Ministerstva kultury ČR nebo Slovenské národní galerie. Vzhledem k širokému obsahovému záběru byl program konference rozdělen do dvou základních bloků. Zatímco jeden se věnoval problematice prezentace, interpretace, vizuální komunikace a instalací výtvarného umění, druhý byl zaměřen na soudobou architekturu a aktuální výtvarné umění v urbánním prostředí a architektuře. Toto téma bylo začleněno nejen s ohledem na genius loci baťovského Zlína, ale i na skutečnost, že současné umění má velmi aktivní vztah k architektuře a k přírodnímu prostředí, jak mimo jiné zlínská trienále přesvědčivě potvrzuje.² Konference se stala součástí derniéry I. Nového zlínského salonu, jejíž program ozvláštnily také tři performance umělců zastoupených v expozicích



Zástupci pořadatele konference Ludvík Ševeček a Ladislava Hornáková ze Státní galerie ve Zlíně, 25. 9. 1996. Foto: Rudolf Červenka.



Zvací dopis na derniéru I. Nového zlínského salonu, 16. 9. 1996.

výstavy – Milana Kozelky, Mariana Pally a Petra Lysáčka.

Blok dedikovaný českému architektonickému dění naplnilo celkem šest přednášejících.³ Dané téma přitom uchopili v různých myšlenkových kontextech. Jestliže se Miroslav Masák zaměřil na nedávno realizované architektonické projekty, které lze označit za zdařilé, invenční a respektující charakter místa svého vzniku, Rostislav Švácha vedl koncentraci na teoretické zázemí a názory soudobých architektů. Martina Pachmanová naproti tomu u vědomí souvislostí mezi minulým a současným naznačila povahu vztahu recentního

umění k historickému kontextu. Poslední okruh, jenž do diskuze vnesl nový pohled, tvořily příspěvky Ludvíka Ševečka a Hany Řehákové. Oba účastníci vyšli ze svých zkušeností s realizací výstav soch a objektů ve veřejném prostoru měst, konkrétně Zlína a Pardubic, v nichž na pozicích ředitelů galerie dlouhodobě působili, a tyto aktivity prostřednictvím konkrétních akcí zevrubně přiblížili.

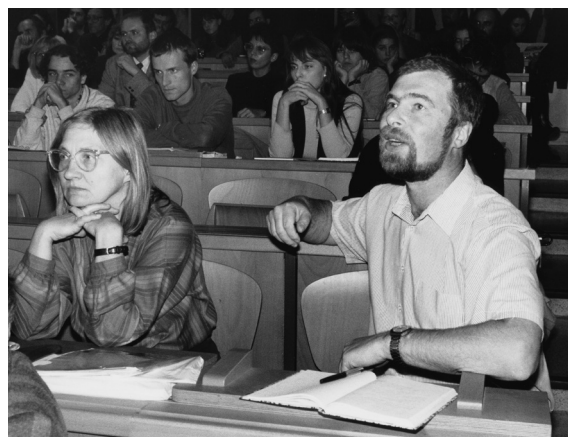
V rámci druhého bloku se předmětem diskuzí stala oblast současného výtvarného umění, a to nejen jeho prezentace, ale především jeho interpretace.⁴ Pokud bylo letošní kolokvium mířeno na problematiku výstavních aktivit z pohledu více aktérů, umělce a politiky nevyjímaje, konference se dotýkala obecnějších rovin se zaměřením na metodické postupy uměleckohistorického bádání. K tématu interpretace umění směřovalo hned několik přednášejících, jako například Jan Kříž, který se zabíral zásadními pojmy hodnocení

pojatých formách uměleckého díla své místo i nadále. Tematické vymezení letošního zlínského salonu s podtitulem *Co je současný obraz?* tuto úvahu příkladně reviduje. Vystavená díla kombinující řadu přístupů a zároveň se dotýkající mimouměleckých aspektů totiž honorují malbu jako neopomenutelné médium. V rámci vědecké konference se na zkoumání nových, adekvátních přístupů k umění soustředil také Ludvík Hlaváček, jenž interpretoval umění jako mezilidskou komunikaci, přičemž instalace může podle jeho názoru vypovědět o soudobém světě více než klasický obraz.

Nastíněný stručný přehled podnětných příspěvků, jejichž autoři se zabírali soudobým uměním, zahrnuje velmi pestrou škálu témat. Mnohým z nich zůstává nadčasová platnost a rezonuje i v dnešních dnech, jiná reflektují aktuální dobové myšlení. Se všemi odbornými statěmi se lze důkladněji seznámit prostřednictvím sborníku,



Účastníci konference, v popředí Josef Chalupa (Horácká galerie v Novém Městě na Moravě), 25.–26. 9. 1996. Foto: Rudolf Červenka.



Účastníci konference, v popředí Pavla Pečínková (VŠUP v Praze) a Pavel Ondráčka (FaVU VUT v Brně), 25.–26. 9. 1996. Foto: Rudolf Červenka.

uměleckých děl jako smysl a význam. Josef Hlaváček zároveň upozornil v kontextu avantgardy na to, že každé dílo není jen samo sebou, ale je „nekonečným příběhem“, který z něčeho vyrůstá, něco neguje, ale i nese v sobě zárodek budoucího vývoje, a proto je nutné vždy jej v těchto relacích pojímat. Na rizika, kterým odborné výklady umění druhé poloviny 20. století čelí, poukázala rovněž Pavla Pečínková. Připomněla etapy uměnovědné publicistiky, jež se nevyhnuly určitým šablonám interpretace, pod nimiž naneštěstí osobitost individuálního myšlení zanikala. K širokému okruhu naznačených tezí se připojily studie věnované vnímání umění a jeho zprostředkování návštěvníkům. Příspěvek Radka Horáčka umožňuje nahlédnout na onu hlubokou proměnu, kterou výchova k vnímání umění prošla, když v následujících letech expandovala jako neodmyslitelná součást aktivit většiny galerií.

Jako další zajímavé svědectví o pohybu v teoretickém myšlení lze uvést přednášku Jiřího Machalického příznačně nazvanou *Pohyblivé rozhraní*. Spekuloval v ní o nových formách uměleckého výrazu, který se prolíná s ostatními možnostmi vyjádření. Kladl si přitom otázku, zda tradiční výtvarná média budou mít v šířeji

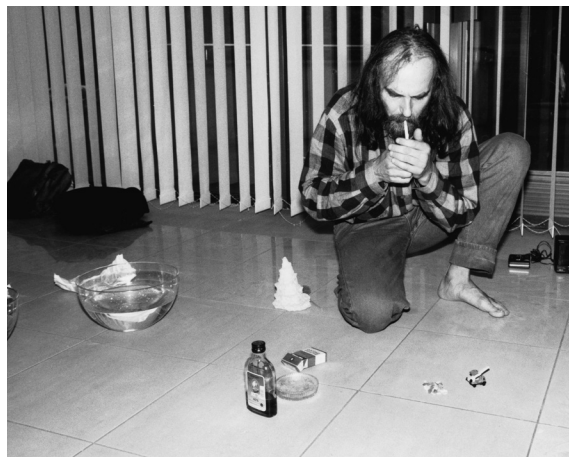
který tehdy péči zlínské galerie vyšel.⁵ Závěry konference stojí v zajímavém protikladu k letošnímu kolokviu. To naznačilo posun, který se v problematice činnosti a působení galerií odehrál. Oproti důrazu na metodické přístupy je patrné větší zaujetí parametry vystavování současného umění v centrech a v regionech. Od toho se odvíjely přednesené teze zaměřené na kontrasty mezi fungováním veřejných galerií a privátních kulturních iniciativ, na nedostatek prostředků na produkci výstav a s tím související honoráře umělců, nebo vůbec na problematiku srozumitelnosti současného umění širší veřejnosti. Kolokvium tak bezesporu nastínilo spoustu živých problémů stávající výtvarné scény, jejichž hlubší analýze se v budoucnosti nevyhneme.



Milan Kozelka, *Umění a Byznis Artura Kumštaina*, akce v prostorách foyer Academia centra v průběhu konference, 25. 9. 1996. Foto: Rudolf Červenka.



Petr Lysáček, *Bloody Mary*, akce v prostorách foyer Academia centra v průběhu konference, 25. 9. 1996. Foto: Rudolf Červenka.



Marian Palla, *Ždouchání hrocha*, akce v prostorách foyer Academia centra v průběhu konference, 25. 9. 1996. Foto: Rudolf Červenka.

Poznámky:

1. Přednášejícími byli: Petr Dub (umělec a předseda spolku Skutek), Vladimír Kovařík (umělec a vysokoškolský pedagog), Fedor Blaščák (filozof, kurátor a aktivista), Jiří Jůza (historik umění a ředitel GVV v Ostravě), Hynek Láta (historik umění) a Milena Bártllová (historička umění a vysokoškolská pedagožka).
2. Kromě přehlídek Nový zlínský salon a Zlínský salon mladých organizovala Státní galerie ve Zlíně od roku 1991 výtvarná symposia a výstavy v exteriérech města s názvem Prostor Zlín.
3. Miroslav Masák (Fakulta architektury VUT v Brně), Rostislav Švácha (ÚDU Akademie věd ČR), Martina

Pachmanová (VŠUP v Praze), Ludvík Ševeček (ředitel SG ve Zlíně), Olaf Hanel (ČMVU v Praze), Hana Řeháková (ředitelka VČG v Pardubicích).

4. Přednášejícími byli: Josef Hlaváček (rektor VŠUP v Praze), Pavla Pečínková (VŠUP v Praze), Ludvík Hlaváček (ředitel Sorosova centra současného umění v Praze), Jan Kříž (ČMVU v Praze), Jan Machalický (NG v Praze), Vlasta Čiháková-Noshiro (Nichietu Corporation Praha) a Pavel Ondračka (FAVU Brno).
5. Ludvík Ševeček (ed.), *Otázky prezentace, interpretace a instalací současného výtvarného umění. Sborník příspěvků konference u příležitosti I. NZS 25.-26. září 1996, Zlín 1996.*

Pavel Rejchrt

připravuje
Pavel Petr

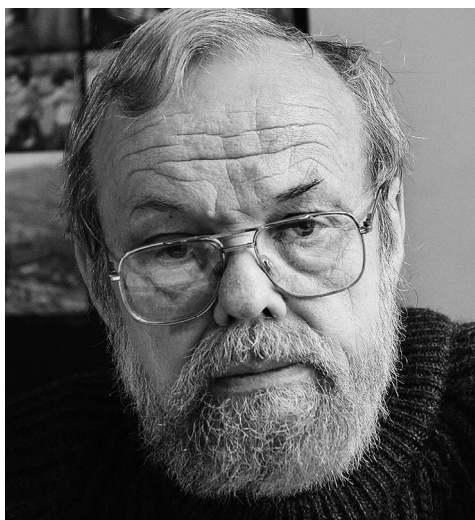


Foto: Jan Šplichal

Narodil se 20. dubna 1942 v Litomyšli. Vystudoval Evangelickou teologickou fakultu v roce 1966. V témže roce přijat do Svazu čs. výtvarných umělců jako kandidát. Tři měsíce v roce 1969 působil v Olomouci jako seniorátní vikář (neordinovaný). Od roku 1970 působí jako výtvarník ve svobodném povolání, maluje obrazy, vytváří linoryty, od roku 1972 získává obživu především restaurováním.

V předlistopadové době nepublikoval. Od roku 1995 až dodnes mu vyšlo tiskem dvacet jedna knih. Vydal knihy básní: Ach nikdy už ne osud, MF 1995, Labyrint země Sinear, Cherm 1999, Před tvářemi Boží, NT Pelhřimov 1999, Předvečer úplnosti, Kalich 2001, Světlo v čas večera, Stefanos 2003, Anastasis, Eman, 2006, Starými nepokoji, Stefanos 2009, Lyrika liter, Eman 2015, Varta verše, Stefanos 2015, Lunetové okno, Stefanos 2017.

Ostatní knihy: Pozdní syn království, Triáda 1996, Strážce a příchozí, Stefanos 1998, Dvanáct kázání, Stefanos 1999, Tvárnosti tušeného, Kalich 2000, Neodbytný průhled, Cherm, 2003, Samochodci víry, Stefanos 2004, O smlouvách dvojí krve, Stefanos 1999, Mistr Ryzího snu, Eman 2008, Světlo tmou zjizvené, Eman 2011, Vyznání nejistého chodce, Eman 2013, Ukaž nám cestu, Stefanos 2013.

Pavel Rejchrt žije střídavě v Praze a ve Velichovkách.

PRAGA MATER URBIUM

Mé město magických koutů
špeluňko medúzích hlav
tvým věřil milostným poutům
mladičký hejsek a páv

Mé město žongléřských triků
mordýři klíčících let
viděl jsem na vlastním víku
jezdit tvůj kabaret

Mé město měděných štitů
šedin a života stok
svatosti tančících Vítů
rovnám svůj večerní krok

OSUD UMĚLCE

Viděl jsem nedávno, jak Chronos proměnil dílo
člověka horalsky tichého, niterně noblesního
grafika-mistra a básníka z mých mladých let
ve skandální paskvil
příčiněním galeristy spekulanta:
zjednal reklamu víc než bandurskou
čemusi kdysi jedinečnému, a proto skrytému
v nenavštěvovaném kraji
v domově tehdy oficiálně opomíjeného starce
v jeho nevytahovaných zásuvkách

Ted' mase turistů se vtlouká
po celé trase plakáty i billboardy
se zasmušilým autoportrétem oslavencovým
původně v drobné suché jehle
nyní mezi výlohami thajských masáží
inzerce erotických klubů
a ceníky jednodenních zájezdů
kdo že byl mezi námi „highlight“

„STRUJCE SVÉHO ŠTĚSTÍ“

Bál se té mrtvé noci,
těch černých ulic s mramorovými mauzolei,
jak o ně tloukl nosem
v mrazivých návratech – odkud?,
se srdcem rozčeneným
a sám s tolika rypáky v mase,
s tolika zobany supími, orličími,
on, živá mršina, mrtvá ztrýzněna
a přitom v pořádku, v pozici, v účtě,
jak se vracel neustále nočními městy,
jak zaměřoval ta města
při návratech – kam?,
rozchozený životem v rostoucí emigraci
od obchodního domu k Veledómu
a obráceně,
od románu k pravdě
a obráceně,
od parukářky k perníkáře
a obráceně,
a potom jednosměrně k Zubatici,
kde všechno končí smíchem a básněmi
po cestě dlouhým drekem a básněmi.

STARÉMU JAZYKU

Kéž bys mi ještě zpíval
ze ztichlých nástrojů
dějiny rozebrával
zbořených pokojů

Ve vrstvách nepaměti
po střepech luštit sen
nalézat živá spění
chrámů i palíren

Slyšet zas kлокot pěvce
zřít v blescích Radobýl
odlehlych dvorců dřevce
čas, jenž nás nepohřbil

slova mi navrstvená
předchůdci pod drnem
Ó ozař dávná léna
ať v duši zatrnem

ať světla slávy, bolu
se vzdemou srdcem mým
na dnešním pustém molu
tvých rozvalín

P O D M R A K

Kam život tvůj se pohřbil, k jakým stínům
po jakých kočičácích kodrcal ses k míru
A v jakých vyvlastněních zřel jsi domovinu
co dějů slavnostních nezkroutil na satiru

Ach, ještě zde! V kobce své pěješ
písněmi čeledi, která není
Zahrnut bezděčně do maškarního reje
jemuž jsi nepatřil už od narození

Proč stěny hluché jsou? Proč tváře
seschly se na pohřební věnce?
Nebude za mrtvé zvon vyzvánět
pusté jsou kondolence

není již slzi kajících, ni křidel víry
tu a tam strašáky v poli
vtíp šibeniční v struně lyry
holubi na kupoli

na San Pietro, kdekoli,
ó Bože, jak vše hloupé
eónů marných soukolí
v neviditelné stoupě

není již vážnosti bez žertu
a smíchu bez ran v duši
mlčících hrobů beze rtů
ze kterých Ábel k nebi buší

NA VŠECH SVATÝCH

Kam se to všechno řítilo tvou duší
čas cizích žalů, svateb, křtin,
říše i kroje, osobnosti
zvěčnělé kdysi do rytin

a k tomu současnosti chodci, mihotání města,
předlouhá cesta podél stél
nevyluštěných žití na pokraji pekla,
tu a tam nad hroby i víry Archanděl -

Musíš jít dál, však sklíčí opět
neodešlé i nepřišlé,
dříve než mohls dozrát k sobě,
objevit těžiště,

ve vlnobitích vratké vlasti
motal ses bez času,
nikdy se nepozvedl z loží
smrtných zápasů,

se všemi jenom napůl živ, host v bráně
nedovřeně,
naděje sedá, vrána k vráně
beznaděje.

S K U T E Č N Ý P Ř Í B Ě H

Žil někde v Praze na Starém Městě
zaměstnanec krematoria,
který se v dvačtyřiceti oženil s pátou dívkou
tři dny po jejich osmnáctinách
a nosil jí domů dva roky místo peněz
neshořelé umělé kyčelní klouby z pecí,
přijal po ní příjmení v pořadí rovněž páté,
chodíval v černých šatech po jejím útlém
rusalčím boku
nad kočárkem
s prošedivělým plnovousem a tváří
dickensovského výrazu,
četl Vladimíra Holana
a vypil v jediném zátahu
až dva litry tvrdých lihovin
a jednou i láhev ironu k tomu,
často se ztrácel i na čtrnáct dní
až kamsi k Olomouci,
lehával ve škarpě u České Třebové
a po dvou letech přišlo jeho parte,
ve kterém pod výrazem „tragicky zahynul“
se zamlčovalo, že uhořel vznícením svých výparů
a byl proto v nejtřeskutějším lednu,
i když hlína byla na kámen,
pochován hodnými kolegy do země,
neboť rezolutně pravili:
„dvakrát do ohně nesmí.“

Jiří Daniček

připravuje
Pavel Petr

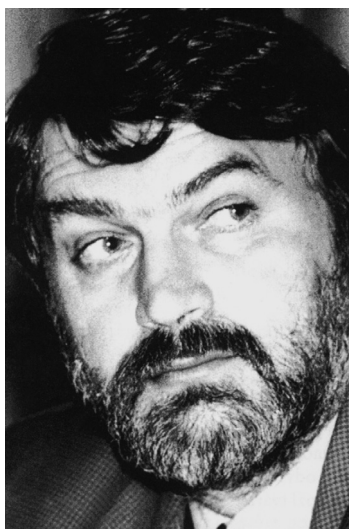


Foto: Petr Kotyk

Narodil se 22. října 1948 v Liberci. Absolvoval studium na střední škole v Semilech a Tanvaldě, maturoval v roce 1966. Po roce práce ve sklárně v Tanvaldě, kde pracoval v dělnické profesi, zahájil vysokoškolská studia na Právnické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V roce 1970 se rozhodl pro svobodné povolání. V roce 1973 byl z politických důvodů zatčen a vězněn do roku 1974. Po propuštění pracoval jako čerpač u podniku Stavební geologie do roku 1990. Od poloviny téhož roku se stal šéfredaktorem věstníku židovských náboženských obcí Roš chodeš a ředitelem nakladatelství Sefer, které bylo založeného při téže instituci. Ve stejném roce začal pracovat v prezidiu Federace židovských obcí a v květnu 1995 byl zvolen místopředsedou a později i předsedou. Vydal knihy básní – Dům z listí, Torst, 1996, Směr písma, Ztichlá klika, 2015, Kam a odkud, Ztichlá klika, 2017. Jiří Daniček žije v Praze.

* * *

Mírná je míra
kterou člověk měří
svůj čas i úděl

Neví že nemá se
když smrt se dívá
si něco slibovat
Od kterékoli tváře
kolik jich
ještě zbývá

S d e r o t M a s a r i k

Ulicí Tomáše Masaryka
teče řeka
a palmy pohybují listy
spíš v noci než ve dne

Cesty a silnice
jsou nevyzpytatelné
tak se to říká
v ulici T. G. Masaryka
kudy teče řeka

Spíš v noci než ve dne
a nejspíš kolem jedné
mění uličníci její jméno

Zot rechov Redlich
píší na modré tabulky
bílým písmem

Takovou sílu má
pomluva i pravda
člověk tu sílu
ani pravdu nemá

Tu má Georg ha-chamiši
na počátku třídy
krále Jiřího Pátého

Z jedné její části
z pěti písmen a ze čtyř mezer
tvoří Stvořitel ulici Masarika
pro potěšení spravedlivých
i nespravedlivých
tohoto světa

Ve dne si to každý
může přečíst
na modré tabulce

V noci ale mezery i stromy
mění směr
a všichni čekají

C h u ť ž í t

Je to jen otázka
ale kdo ví
kde Nikdo dnes
tráví svůj čas
usíná, spí
a hlasům naslouchá

Hlasům naslouchá
a ovcím se podobá
v tom že jako vlny
jdou jedna i druhá
i třetí za druhou
až do svítání

Italsky mluví
ale neznají slova
tak jako nikdo
neznají nic a proto
všechno vědí
vědí a neřeknou

To ale proto
že není komu
když přichází ráno
a chladně se vrací
z té velké vzdálenosti
chuť žít

Tak tomu bývalo
ve věku psacích strojů
a je to tak i dnes
kdy už se zapomnělo
na jejich moudrost
i pásku a tiché klávesy

Oko se nasytilo
jeho viděním
i ucho jejich klepáním

Jen srdce země i světa
odnesl někdo někam
a už se nevrátil

T v á ř v e v ě t v í c h

Císaře Li Wanga
celý život trápila nejistota
zda mu po smrti
budou chutnat třešně

Aby se pochybností zbavil
nařídil mnoho poprav
dokonce nechal zardousit
i Lístek jasmínu
svoji nejmilejší souložnici
ale nic se nedozvěděl

Vévoda Chen krátce před tím
než mu vyřízli jazyk
říkal zajímavé věci
císařovy obavy však
nerozptýlil ani on
navíc mu ke konci
bylo špatně rozumět

K stáru císař sedával
v třešňové zahradě
kterou nechal vysázet
okolo místa
kde si přál být pochován

Díval se do korun stromů
vzpomínal na Lístek jasmínu
a v těch chvílích
kdy spatřil její něžnou tvář
uprostřed větví
ho nejistota na okamžik
přestávala pronásledovat

Ř í š e s t ř e d u

Po celý život
shromažďoval Li Wang
dřevíčka a dřívka
už jako dítě se z ničeho
jiného nedokázal radovat

Když složil zkoušky
a stal se hodnostářem v Čou
nepřijímal žádné dary
pouze dřevíčka a dřívka

Toho dne kdy opustil úřad
a odešel do kláštera
v horách nad Tichou řekou
následovaly ho karavany mezků
naložených dřevíčky i dřívky

Už nikdy se nevrátil
Dny trávil v altánu
a přemísťoval dřívka
z východní strany
na stranu západní

Každé pohladil
podržel v dlani
a když ho odkládal
měl v očích slzy

Některé slzy
připomínaly jiskry
které se pak snášely
mezi řady dřívek a doutnaly

Po mnoha letech byl
Li Wang císařským výnosem
proměněn v mramorovou sochu
a později dekretem zdokonalen
ve fontánu umístěnou za klášterní budovou

Pramínky vody tryskající
mramorové soše z očí a z úst
za staletí zahradu naplnily
a změnily jí v jezero

Dřívka plují po jezeře
a vítr je ustavičně shromažďuje
a unáší kolem Li Wanga
který je jejich středem

What is the Contemporary Painting?

Martin Fišr

The review of the latest *New Zlín Salon* focuses on the main exhibition *What is the Contemporary Painting? (Co je současný obraz?)*. There was a radical transition to this year's concept of the exhibition. From the Salon to the theme of the exhibition. The showcase shifted from artwork selected through a voting process to a format of seven curated exhibitions that try to answer the question of the name of the exhibition. This ambitious topic did not conjure up any opportunism and reduced the number of exhibitors to a realistic number of 34, which gave rise to hope. The Salon does not currently focus on an unattainable goal of presenting the Czech and Slovak art scene in the broadest possible sense nor an artist from a traditional centre alongside artists from "the regions". This particular strategy is to partly abandon the previous format. Although it has been written in the introductory text that accompanies the exhibition as well as in other media, this is the most traditional part of the exhibition. The exhibition is located in the Zlín Chateau, where the Salon has been held in previous years. Due to its shortcomings, most of the exhibition projects do not have a chance to further develop.

Through the Looking Glass

Exhibition of Contemporary Polish Painting

Agata Smalcerz

The exhibition (a part of the New Zlín Salon 2017) presents a part of the gallery's art collection that focuses on painted works created after the year 2000. Galeria Bielska BWA is famous for promoting this artistic genre, primarily during the 'Bielska Jesień' Painting Biennale. Held uninterruptedly since 1962, the competition gives spectators a unique opportunity to see all of the latest developments in contemporary painting. The art collection is made up primarily of award-winning works, especially those that competed in the 'Bielska Jesień'. The motifs selected for the exhibition follow the main theme, which on the one hand alludes to Lewis Carroll's famous novel and its surrealist references, and on the other invokes a notion of the mirror as a symbolic portrait or self-portrait. This idea is reflected through the presentation of local artwork in a neighbouring country as an attempt to see and understand what drives young people across the border. Artists presenting their work at the exhibition belong to the generation born in the 1970s, '80s and '90s, with a few notable exceptions of some older masters born in the '50s and '60s. Their paintings reflect on such issues as the human body, feelings, gender, rituals, creativity, consumption, transcendence, and universe. These are mostly figurative multicoloured paintings that were punctuated by a number of abstract works. In addition to a few dozen paintings, a video installation was also featured as a counterpoint for traditional oil techniques on canvas.

Jitka Svobodová: I Always Try to Get to Some Sort of Essence

Monika Čejková

This interview was conducted during the exhibition *Jitka Svobodová 4 and a Half* cycle at the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín. This is the artist's first solo exhibition in a long time and takes place during the New Zlín Salon. Since 1989, the artist has participated in the first three showcases and is now returning to Zlín after fifteen years.

Jitka Svobodová joined the Czech art scene at the turn of the 1960's and 1970's and belongs to the "lost generation". Due to the events of August 1968, she was indirectly forced to develop her art in seclusion, naturally creating her individual talents. During the time of Normalization, her drawing was a secondary activity that supplemented her restoration work. In this interview, Svobodová sums up this period, her artistic beginnings, the post-Revolutionary development of her career and primarily her points of view about the nature of art in general.

Disruptive Imagination

Jan Kudrna

In early 2017, the Gallery of Fine Arts in Ostrava organised the exhibition entitled *Disruptive Imagination*, presenting contemporary European paintings from the collections of Robert Runtak. In our terms, this large collection of hundreds of foreign paintings is an absolutely unique achievement, whose pillars are mainly composed of authors from the Cluj and Leipzig schools, as well as several other contemporary British artists. Jane Neal, who has been focusing on contemporary artists of Central and Eastern Europe, took on the role as curator of the exhibition. The exhibition opening became a unique encounter of many Czech artists with other artists such as Justin Mortimer, Attila Szucs and Martin Eder. An exhibition catalogue was prepared to mark the occasion, but this particular publication contains much more than only those works that were on exhibit.

Archipelago (Súostrovie)

Lucia Kotvanová

The text is a reflection of Oto Hudec's exhibition entitled *Súostrovie (Archipeligo)*, presented in the experimental "window gallery" space at the Kunsthalle LAB in Bratislava. Two oversized turtle sculptures floating in space support the installation. They carry on their backs ceramic houses that were created during workshops conducted in the local communities of two different locations: Cape Verde and Cova da Moura, located in the outskirts of Lisbon, where most of the residents are immigrants from Cape Verde. Cards create symbolic islands; two localities, social situations and separate homes. The name of the exhibition is not based entirely on the geographical term that identifies a group of islands: "archipelago" can also be used as a metaphor for associations in an abstract sense of the word, such as an interpersonal, political, global, social or geographic sense. Oto Hudec himself applies the attitudes toward the acquaintance and understanding of one another, thus opening up the philosophical questions of the bonds of identity to location, culture and society.

The Forgotten Village of Alexandr Hackenschmied

Pavel Dias

Photographer Alexandr Hackenschmied, who is known as a documentary photographer, is also very closely associated to the world of film. He is well known for his collaboration with Karel Plicka on a film that features Slovak folklore - *The Earth Sings (Zem spieva)*. *The Forgotten Village (Zapomenutá vesnice)* was his first film on the American continent in 1941 that he created with Herbert Klin. The backdrop of this film is the poverty and the underdeveloped indigenous peoples of the Mexican countryside. Through the story, the film, as a great ideological mission, has helped the enlightened works and battles against the old ways of thinking and persistent stereotypes. Hackenschmied's photographs from the series *Mexico* accompanies the article about his film work

Interfotoklub Vsetín - The International Photographic Salon - Past and Present

Olga Méhešová

The contribution focuses on the international exhibition of photo club in Vsetín that is the first exhibition to synthesize the work. The article documents the photo gallery's more than 50-year history - in particular from past 29 annual exhibition catalogs, material that has been collected by the Vsetín Fotoklub Documentation at the Museum of the Wallachian Region, articles of Jiří Jakob Sr. and Otakar Havranko, members of the Fotoklub MEZ Vsetín and also memoirs of previous spectators. The article focuses on the concept of the photo competition and its organizers, co-organizers and patrons. It also deals with artists who have curated the exhibitions, promotional materials, exhibition catalogs, diploma designs and trophies. It analyzes

how the juries were created and prizes that have been awarded, and also provides a list of the most successful photo clubs and statistical data on registered and accepted photo clubs (1963–2016) and other individuals (2000–2016).

Dagmar Havlíčková Knobová / Drawing using Light and Dark

Štěpánka Bielešová

The study places a previously unknown author, who was born in Šternberk in 1961, into the current context while mapping in detail the “phenomenon of Olomouc drawing” from the 1980’s and 90’s. Havlíčková’s difficult life has already enabled her to fully devote herself to her artistic creation since the beginning of this millennium. Her highly spiritually oriented work has been a remarkable contribution to the discussions surrounding contemporary religious art.

The Observer (Pozorovatel’)

Rastislav Podoba

In his text, the author contemplates the relationship between time – that he considers to be an essential part of the artwork – and the artist, the painting and its observer. Fundamentally, *Pozorovatel’ (The Observer)* is the name of the cycle of several of his pieces which have been based on this idea. Photography has also played an important role in the creation of these paintings, as a template or “communication partner” between the painting and the artist.

Architecture that Heals

The Urban Surgery by Huang Shen-Yuan

Juhani Pallasmaa

The activities of architect Huang Sheng-Yuan and his architectural offices can be found in Taiwan, primarily in the city of Yi-lan. Their projects have avoided all of the inherited architectural symbolism and conventional symbols that define the use and social hierarchy. One such example is the Luodong Cultural House that presents an impressive and generous invitation to all citizens to feel a sense of belonging and participation. Such an open and unspecified environment is rare in the architecture of today that tends to carry and manage our behaviour and emotions. During the development of his projects, Chuang is usually an initiator, coordinator, and spokesperson in addition to his role as an architect. He familiarizes local politicians, local authorities, financiers, business owners, contractors, citizens and other possible stakeholders with his urban and architectural ideas. The exceptional and inherent nature of his projects is that they must provide benefits to all participating parties. Chuang has also significantly extended his traditional and aesthetic role as a designer.

The most important projects of his Fieldoffice includes the publicly beneficial Social Center (1995–2001) on the riverbanks in Yi-lan, the Jin-Mei Parasitic Pedestrian Bridge across Yi-lan (2005–2008), the Memorial Park of Yang-shi Fang (1997–2003), an intervention project in the vicinity of the Jüe-Fej Temple, the narrow path of Kuang-Ta in the Er-Wang community (2001–2005), the artificial playful forest of Tiou Tiou Tang (2004–2006), the public promenade under the elevated tracks (2008–2010), the green corridor at Lan-Jang High School for Girls, the revitalisation project of the original airplane hangar of Kamikaze Yen-Shan into a War Museum (2000–2001), the bridging of the Jiao-si Cherry Orchard Cemetery (2011–2015) near the Yi-lan River, with other bridge projects (2006/2008, 205/2014) and the new home of the Cloud Gate Dance Theatre (2008–2015).

The essay and poems are published for the first time in Czech to commemorate the Zpřístupněná místa/ Making Places of architect Huang Sheng-Yuan and his Fieldoffice exhibition that took place in Ostrava. Following the cities of Tokyo, Helsinki and Tallinn, the Czech premiere of the exhibition was initiated and prepared by the Cabinet of Architects in the framework of the 9th annual Archikultura International Festival of Architecture, Design and Art 2017.

Miroslav Šimorda - The Journey of Graphic and Painter

Miroslava Kupčíková

Born in Brno in 1923, Miroslav Šimorda is known primarily as a renowned painter who focuses on the landscape and the city periphery. From the time he was able to capture town houses, he gradually moved into abstract creation. At the same time, Šimorda devoted himself to his professional creation in design, costume design and exhibitions. He was one of the students who graduated from the first School of Art in Zlín. During his studies, he became acquainted and closely associated to such painters as Vaclav Chad (1923–1945), Milada Schmidtová (1922–2015), Alex Beran (born in 1923) and Jan Kostlán (1922 – 1994). In the 1960’s, he joined the Sdružení Q (Q Association of Artists), which was formed as an impetus to many creative, ideological artists. From 1955, he worked as a graphic designer in the Promotional Department for the Brno Exhibition Centre. Apart from his collaborative work with the Brno trade fairs, he also designed several Czechoslovak expositions at international exhibitions. We can also find his contribution in the field of architecture in addition to his graphic works. He received the Grand Prix Award for Art Exhibition in Santiago de Chile, the Irene und Peter Ludwigspreis (1991) as well as the Brno City Lifetime Achievement Award (2012), just to name a few.

New Zlín Salon Conference in 1996

Pavla Pyšná

The article focuses on the conference that was held as a part of the closing activities during the 1st New Zlín Salon on 25 and 26 September 1996 in Zlín. It was initiated by the Director of the State Gallery in Zlín, PhDr. Ludvík Ševeček in cooperation with the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague and its rector professor Josef Hlaváček. The participants included leading historians and theoreticians of art and architecture, university educators and experts from a number of galleries and museums throughout the Czech Republic, as well as representatives of Zlín, the Ministry of Culture of the Czech Republic and the Slovak National Gallery. Due to its broad scope, the conference program was divided into two basic blocks: the first was concerned with issues pertaining to the presentation, interpretation, visual communication and installation of visual arts, and the second dealt with contemporary architecture and contemporary art in urban environments and architecture.

Poetry

Pavel Rejchrt

Jiří Daniček

Prepared by Pavel Petr

In the third issue of our regular column that introduces Czech poets, we present samples of the work of Jiří Daniček, a prominent member of the Prague Jewish community who is also active with the Sefer Publishing House. He is a poet that has emerged from the underground, spending a predominant part of his life in a blue-collar profession. We are publishing verses from his latest book – *Kam a odtud (Where and Where from)*, published by the Ztichlá klika Publishing House.

The second poet is Pavel Rejchrt, a painter and occasional evangelical preacher. Prior to 1990, he worked as a restorer. He has almost twenty books in print, and the selection that we are publishing provides our readers with a cross-section of all the periods of his poetic works.



**Milada
Schmidtová
– Čermáková
(1922 – 2015)**

Tulačka Edna

**Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
14|15 BAŤŮV INSTITUT, přízemí budovy 14**

6. 12. 2017 – 4. 2. 2018

Výstava se uskutečňuje za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky a Kulturního fondu města Zlína.



KRAJSKÁ GALERIE
VÝTVARNÉHO UMĚNÍ
VE ZLÍNĚ



MINISTERSTVO
KULTURY



**Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Koláže a objekty ze sbírky Jana Kukala**

Jiří Kolář

**ARISTOKRAT
UMĚNÍ
- LEGENDA
SVĚTOVÉ
KOLÁŽE**

20. září – 26. listopadu 2017

Jiří Kolář – Koláři, Koláři, co to máš na tváři, 1979
foto: František Martančík



