PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXV. 2/2018

VÝTVARNÉ UMĚNÍ ARCHITEKTURA HISTORIE POESIE



Kdo se rád dívá…

Paul Klee v Mnichově

Bienálím mladých již odZVONilo?

Abstrakce.PL

Korespondence: Jiří Kuběna – Jan Koblasa



EDITORIAL

Vážení čtenáři,
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, vydavatel tohoto periodika, pravidelně představuje tvorbu současných umělců. Nejmladší generaci dosud poskytovala příležitost zejména na trienále Zlínský salon mladých. Jeho další ročník se měl uskutečnit během letošního léta. Neuskutečnila se z vícera důvodů. Na prvním místě je absence adekvátního prostoru pro takto širokou prezentaci, jakou se salony mladých v minulosti snažily být. Velké přehlídky současného umění se potýkaly a potýkají s řadou organizačních i ryze koncepčních problémů. Ohlédneme-li se zpět nejen za salony mladých ve Zlíně a i za dalšími přehlídkami mladých umělců, může se dokonce zdát, že jejich doba je pryč. V tomto čísle našeho časopisu přinášíme ohlédnutí za třemi projekty. Nejznámější a v jistém smyslu i nejvýznamnější bylo dlouhou dobu Bienále mladých u Zvonu, pořádané Galerií hlavního města Prahy. Na Slovensku existovalo pozoruhodné bienále Skúter, jehož se podařilo zorganizovat „pouze" tři ročníky. Větší životnost mohou mít lokálněji zakotvené výstavy, jak to ukazuje Mladé setkání v Hodoníně, které se koná v tamní galerii nepřetržitě od roku 1978. A také přehlídky zaměřené na určitý obor, například Cena kritiky za mladou malbu, kterou pravidelně již jedenáct let organizuje Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků. Ta však již stojí na určitém rozhraní k výstavám finalistů, případně laureátů ocenění, jako je Cena Jindřicha Chalupeckého nebo Cena Oskara Čepana, jimž v tomto čísle pozornost nevěnujeme, stejně jako prezentacím klauzurních a absolventských prací, z nichž by za podrobnější sondu stál především mezinárodní podnik Startpoint.

S přehlídkami a oceňováním mladých umělců souvisí i další práce s laureáty nebo vystavujícími. Nejčastěji se jedná o zakoupení děl, uspořádání výstavy, tvůrčí stipendium, zprostředkování příležitostí v zahraniční. V čísle přinášíme rozhovor s laureáty zatím posledního 7. ročníku Zlínského salonu mladých, připraveného u příležitosti jejich výstavy koncem minulého roku. Jistou vazbu na zlínské salony má i aktuálně ve Zlíně probíhající výstava Kdo se rád dívá… Všech pět vystavujících se účastnilo některého z minulých ročníků, a naskytuje se tak možnost zamyšlení se nad vývojem jejich tvorby v čase. Téma této výstavy však leží jinde. Je jím vztah umění k dětskému výrazu. Jeho závažnost pro výtvarnou tvorbu byla objevena v souvislosti se vznikem moderního pojetí umění a jedním z „proroků" tohoto nového pohledu byl Paul Klee, jehož soubornou výstavu v mnichovské Pinakothek der Moderne rovněž reflektujeme.

Reprodukcí na druhé straně obálky pokračujme v cyklu vybraných grafik Vojtěcha Preissiga ze sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně. Grafický list Sedm havranů se váže k reprezentativnímu albu, které Preissig vydal v roce 1906 v New Yorku pod názvem Coloured Etchings. Toto album bylo přelomovým počinem Preissigovy tvorby a setkalo se s mimořádným ohlasem. Kromě dvaceti barevných leptů a akvatint, které vznikly mezi lety 1900 a 1906, obsahovalo také předmluvu od autorova přítele malíře Miloše Jiránka.

Václav Mílek

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XXV. 2/2018

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Václav Mílek *Kdo se rád dívá...* 2
Eva Čapková *Paul Klee v mnichovské Pinakothece moderního umění* 6
téma **Ivan Bergmann** *Bienálím mladých již odZVONilo?.* 10
téma **Vladimír Beskid** *Skúter jazdil v Trnave – trikrát a dosť...* 16
téma **Ilona Tunklová** *Mladá setkání v Hodoníně* 20
téma **Karolína Juřicová (připravila)** *Rozhovor s laureáty cen VII. Zlínského salonu mladých – laureáti ceny Václava Chada a ceny Igora Kalného v roce 2015.* 24
Beata Gawrońska-Oramus *Abstrakce.PL – Abstrakce v polské malbě 1945–2017* 28
Vít Jakubíček *Antonín Horák 100* 34

PŘEDSTAVUJEME

Petr Placák *Blažkovi jihomoravští kentauři* 38

JEDNO DÍLO

Marian Palla *Jak jsem namaloval jeden obraz* 40

ARCHITEKTURA

Pavel Zatloukal *Kaple sv. Vendelína v Oseku nad Bečvou* 42

DESIGN

téma **Lucie Šmardová** *Forever young – Sedm katalogů Zlínského salonu mladých* 46

Z ARCHIVU

připravil **Bohdan Chlíbec** *Z dopisů Jiřího Kuběny s Janem Koblasou* 48

POESIE

Jiří Valoch 58
Ladislav Nebeský 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 Jakubíček / 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 Mikulaštík, Václav Mílek, Pavel Petr, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Víchová, Vít Jakubíček / Technická redaktorka: Karolína Juřicová / 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: Paul Klee, Růst nočních rostlin, 1922, olej na kartonu, Öl auf Pappe, 47,2×34,1 cm 1991 získáno nákupem z pozůstalosti Etty a Otta Stanglových, Mnichov © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Foto: Sibylle Forster.

2. strana obálky: Vojtěch Preissig, Sedm havranů, 1903, barevný lept, papír, 638×450 mm, KGVUZ.

3. strana obálky: Antonín Horák, Třída Tomáše Bati za deště, Zlín, 40. léta, soukromá sbírka.

4. strana obálky: Petr Pelčák, Kaple sv. Vendelína v Oseku nad Bečvou, 2013–2017. Foto: Filip Šlapal.

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.

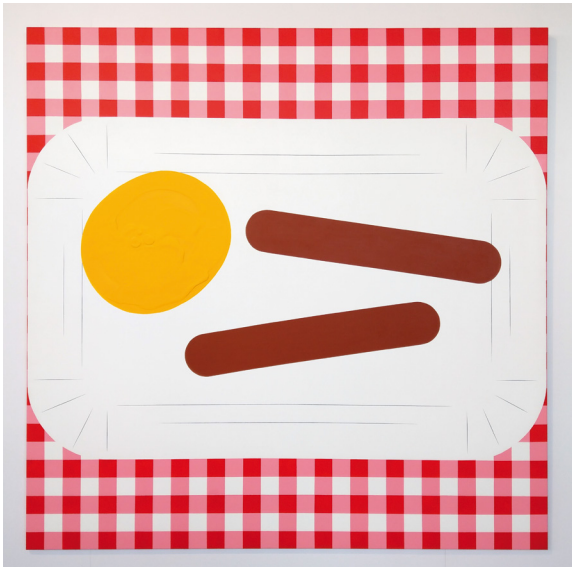
OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

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

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

Kdo se rád dívá…

Václav Mílek



Vendula Chalánková, Geometrická abstrakce, 2018, akryl na plátně, 145×145 cm. Foto: Michaela Dvořáková.

„Písnička se zpívá, pohádka se povídá. A kdo se rád dívá, hezké věci uhlídá.“ Tyto verše stojí v úvodu po generace oblíbeného *Špalíčku pohádek* Františka Hrubína. Mnohoznačný název výstavy, který může být aluzí na dětskou knížku, ale zrovna tak asociovat voyeurskou zvědavost, chce především zdůraznit, že prezentovaná díla je třeba se v první řadě vnímat očima. Neohraničenost tvarů a prolínaní barevných ploch ilustrací od Jiřího Trnky k Hrubínovým básním podněcují představivost dětí i dospělých a dokládají, že dívání je aktivní proces, který, i když je na jednu stranu samozřejmý a přirozený, je na druhé straně spojen s určitou vůlí nebo úsilím, například zaměřením pozornosti, volbou pohledu. Na skutečnost, že dívat se je potřeba se neustále učit, upozorňovali mnozí ze zakladatelů moderního umění, jejichž myšlenky rezonují až do současnosti. K často citovaným patří poznámky Henriho Matisse: *„Tvorba tak začíná u umělce viděním. Vidět, to už je tvůrčí operace, která vyžaduje určité úsilí. Všechno, co vidíme v běžném životě, podléhá víceméně deformaci způsobené návyky a to se možná projevuje zřetelněji právě v naší době… Celý život je třeba vidět tak, jako když byl člověk dítětem, a ztráta této možnosti nás připraví o možnost vyjadřovat se originálně, to znamená osobitě.“*[1]

Ocenění specifické schopnosti vidět, která je vlastní zvláště dětem, a uvědomění si její důležitosti ve vztahu k umění vtipně vyjádřili slovenští avantgardní umělci Mikuláš Galanda a Ľudovít Fulla ve svém „časopise“ *Súkormé listy*, v jehož prvním čísle uvádí mezi několika body z katechizmu umění: *„Neber so sebou na výstavu deti, mohly by se ti vysmiať, že na obraze nič nerozoznávaš.“*[2]

Je jisté, že zkušenost s dětským způsobem dívání se, dětským výtvarným vyjadřováním a jeho pozitivní přijetí se staly důležitým impulzem vývoje umění ve 20. století. Doložit to můžeme opět z textů jednoho z nejvýznamnějších moderních umělců Paula Kleea: *„Existují totiž také ještě prapočátky umění, jak je najdeme spíše v ethnografickém museu nebo doma v dětském pokojíčku (nesměj se, čtenáři); děti to umí také, a není to naprosto zdrcující pro nejnovější snahy, v této okolnosti tkví naopak positivní moudrost. Čím bezmocnější tyto děti jsou, tím poučenější umění skýtají; neboť i zde již panuje korupce – když děti počínají přijímati vyspělá umělecká díla či dokonce je napodobovati.“*[3]

V dějinách i v současném umění nacházíme u řady děl prvky infantility. Někdy vycházejí z autorovy introspekce, jindy jsou reakcí na vnější prostředí. V rámci obsahového sdělení však mohou mít zcela odlišnou funkci. Z toho pohledu je zajímavé například sledovat způsoby ovlivňování dětskou tvorbou nebo přechody mezi volným a užitým uměním, jsou ilustrace knih pro děti. Samostatnou kapitolou jsou vstupy dětí do tvorby umělců, kdy se děti přímo a záměrně podílí na vzniku uměleckého díla svého rodiče – umělce.[4] Za zmínku na tomto místě stojí připomenutí objevu art brut nebo zvýšení zájmu o tvůrce naivního umění, které má evidentně podobné kořeny a bylo mu, zdá se, ve vztahu k výtvarnému umění věnováno více odborné pozornosti. I z tohoto důvodu bychom museli přejít k obsáhlejšímu exkurzu, na nějž zde není prostor.

Kdo se rád dívá… tedy není výstavou tvorby pro děti, zaměřuje se na různé umělecké přístupy k fenoménům, které jsou spojovány s dětským způsobem vnímání a vyjadřování, zejména výtvarným projevem. Zkoumá různé polarity vztahu mezi tím, co se obrací k dětskému výrazu, a tím, co s ním reflektivně pracuje. V současném umění můžeme takto nalézt více linií. V dílech řady umělců jsou přítomny znaky dětské tvorby jako neprofesionalita, autentičnost, bezelstnost, bezuzdná imaginativnost a schopnost symbolizace.[5] Jsou tu umělci, kteří z těchto znaků vytvářejí téma, jež podrobují zkoumání a kritice. A jsou umělci, kteří tvoří jako děti, ve smyslu hledání nějaké pravdivosti, původnosti a čistoty výrazu.

Výstava představí práce pěti současných umělců/umělkyň mladší střední generace – Daniely Baráčkové, Erika Bindera, Marka Číhala, Venduly Chalánkové a Veroniky Vlkové, na jejichž díla lze vztáhnout některý z pojmů jako příběh, imaginace, symbolizace a znakovost, bezelstnost, spontánní hravost. Zatímco tvorbu dětí, naivních umělců nebo tvůrců art brut provázejí tyto pojmy jaksi

Veronika Vlková, Zahrada lorda Maitrei, 2018, instalace, detail.



Pohled do instalace výstavy Kdo se rád dívá, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, budova 14, 2018. V popředí Erik Binder, Pozeraj se pod nohy, 2018, instalace, vpravo Daniela Baráčková, Uněmí, 2018, instalace.

mimoděk, pro vystavující umělce jsou objektem, s nímž aktivně zacházejí. Tato spojující linka je však zároveň tím, co jednotlivé autory rozděluje. Právě odlišnost způsobů, jak může současné umění apropriovat dětský vizuální svět, je tím, co se výstava snaží ukázat.

Daniela Baráčková (1981) vytvořila pro výstavu instalaci v podobě obří sukně. Sehne-li se návštěvník a vstoupí-li dovnitř, je ze všech stran obklopen do nastalého šera zářícími obrazovkami. Příslovečné bezpečí máminy sukně neskýtá očekávaný klid. Zvuková stopa čtyř videí se slévá do velmi intenzivního vjemu. Z vrstevnatého vyjádření tak můžeme cítit například poukaz na rozpor mezi opakovaným klišé vztahu matky a dítěte a komplikovanou povahou jakéhokoliv reálného vztahu. Pro instalaci, která včetně videí vznikla pro tuto výstavu, nalezneme paralely v předchozím díle autorky. To se vyznačuje zaznamenáváním aranžovaných situací, do nichž se přetavují osobní prožitky i ozvuky sdílených sociálních témat. Zatímco však ve většině starších videí vystupují postavy, nejčastěji sama autorka a silnou roli hraje odříkávaný text, zde subjekt poněkud ustoupil předmětům, jejichž nesmyslné, opakované pohyby jsou v centru pozornosti. Vizuální potlačení osoby je paradoxně zdrojem její intenzivně pociťované blízkosti. Jestliže naivita nebo prostoduchost vystupování protagonistů některých videí Daniely Baráčkové může působit v určitém smyslu divadelně, zde, v podobě remaku konkrétní situace inspiračních videí pro děti z YouTube, se ze skutečnosti cituje více přímočaře. Instalace je významově mnohovrstevnatá, založená na skládání a prolínání významů, základ sdělení se přesto odvíjí od použití obsahově identifikovatelných motivů – sukně, hračka, opakování.

Erik Binder (1974) je umělcem širokého výtvarného záběru. Médium v jeho tvorbě nikdy nehrálo zásadní roli a nemá smysl vypočítávat, s čím vším kdy pracoval a kde je více doma. Pokud jeho různorodé práce mají nějaký společný rys, pak je to moment hry, který v jisté fázi – během vzniku, recepce nebo použití díla vystoupí na povrch. Ačkoliv se hra může jevit jako bezbřehá, má většinou pevně daný obrys, jasný referenční rámec, který ji činí srozumitelnou a přístupnou sdílení. Za jakýsi princip jeho tvorby můžeme považovat vynacházení souvislostí, asociací a vizuálních metonymií. Na výstavě je přítomen svými spontánními, ke spoluhře vybízejícími intervencemi, v nichž recykluje porůznu získané materiály a předměty.

Marek Číhal (1986), přestože tu a tam vytváří objekty nebo realizace v architektuře, je především malířem. Jeho obrazy mohou na první pohled připomenout dětskou tvorbu. Formálně je to dáno jednak kresebným charakterem, potlačením geometrické perspektivy a zdůrazněním vybraných detailů, nebo zálibou ve výrazných barvách. Analýza námětu však odhalí také jistou rafinovanost či dokonce subverzi, s níž autor zobrazuje témata, která ho obklopují nebo která jsou spojena s místem, k němuž se malba váže. Myslím, že malování Marka Číhala dokladně vystihuje v tomto textu již zmiňovaná slova Henriho Matisse o potřebě dívat se na věci, jako bychom je viděli poprvé.

Vendula Chalánková (1981) je širší veřejnosti známá především díky svým originálně vytvářeným ilustracím knih pro děti. Jako umělkyni ji udělaly jméno krátké komiksové stripy, v nichž vtipně a s nevtíravou ironií glosuje situace z všední reality, ze života, o němž bychom nejraději tvrdili, že není náš, ale v němž se každý z nás tak trochu pozná. Realitu, která ji obklopuje, komentuje ale také čistě výtvarnými prostředky. Jako plenérový malíř zachytila podobu solárních panelů – výrazného prvku současné krajiny. Její malby mohou být



Marek Čihal, Stříbrná, 2012, olej na plátně, 300×400 cm.

charakterizovány jako minimalismus stejně jako hyperrealismus. Tlačenka nebo dopisní obálka v ilustraci lidové písničky se stává v podobě závěsného obrazu abstraktní kompozicí. Nejde však jen o odhalení relativity našich interpretací viděného a konvencemi spoutaného pohledu na svět. Tvorba Venduly Chalánkové obsahuje sociálně kritickou rovinu. Obrazová série obálek s pruhy nazvaná „Nikdy nerezignujeme na vymáhání Vašeho dluhu" v sobě obsahuje vysvětlující legendu. Modrý pruh: nejméně závažný (ministerstvo vnitra, financí). Červený: nedoplatky, závazky. Zelený: soudní výzvy, rozhodnutí soudu. Fialový: DINO – dluhové inkaso obyvatelstva.

Veronika Vlková (1985) je vypravěčkou příběhů. Vypráví je skrze pocity, které dokáže v divácích vzbudit prostřednictvím často velmi jemných zásahů do prostředí, magicky působícími objekty a kresbami. Křehkost jejích instalací a lehkost akvarelových maleb nenásilně kontrastuje se zemitostí přírodních elementů. Autorčin dlouhodobý zájem o dětský svět, jeho vizuálnost a imaginativnost, je předmětem instalace i na výstavě Kdo se rád dívá... Z výstavních panelů vytvořený prostor naplnila senzuální krajinou, do níž lze vstoupit a prozkoumat její zákoutí plné fantazijních prvků a jemně vibrujících kontrastů. Podle jejích slov je práce inspirovaná vývojem dítěte do 7 let, kdy smyslové vnímání ovlivňuje kognitivní funkce a vše se teprve utváří. Dítě se usazuje do chemie těla, DNA, nánosů vzorců nebo minulých zkušeností zrodu. Dosud neurčité tvary, neohrabané pohyby postupně nabírají krystalické podoby.

Výstava je součástí širší dramaturgie, která přibližuje specifický pohled na svět a výtvarný výraz spojovaný s fenoménem dětství. V podobném termínu je k vidění výstava autorky z pomezí art brut a naivního umění Natálie Schmidtové (1895–1981) nebo výběr ze sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně nazvaný *Jsme kurátory!*, kterým jeho autoři – žáci základní umělecké školy dávají nahlédnout do svého způsobu vnímání umění. Přestože Fulla a Galanda doporučovali, abyste děti na výstavy nebrali, na tuto výstavu s sebou děti určitě vezměte, čeká na ně zajímavá podívaná, ale i speciální dílna a ve vybraných termínech také workshopy vedené vystavujícími umělci.

Kdo se rád dívá...
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
23. 5.–9. 9. 2018

Poznámky:

1. Henri Matisse, Pozdní texty, Praha 1999, s. 9. Zaznamenaný výrok pochází z roku 1953. Matisse se v podobném smyslu vyjadřuje i na jiných místech.
2. Súkromé listiy fullu a galandu, číslo 1, Bratislava 28. II. 1930. Vydány pouze tři čísla v letech 1930 a 1932. Viz Súkromné listy Fullu a Galandu (kat. výst.), Slovenská národná galéria, Bratislava 1992.
3. Úryvek z Kleeovy recenze na výstavu skupiny „Der Blaue Reiter" ve švýcarském měsíčníku „Die Alpen" citován podle Susanna Partsch, Paul Klee 1879–1940, Köln 1995, s. 17.
4. K tomuto fenoménu srov. například výstavu a publikaci kurátorky Daniely Čarné Zostane to v rodine, kat. výst., Galéria mesta Bratislavy, 2013.
5. Srov. Kamila Gojná, Art brut a spontánní projev dospívajících, in Hana Babyrádová a Pavel Křepela (eds.), Spontánní umění, Brno 2010, s. 227.

Paul Klee v mnichovské Pinakothece moderního umění

Eva Čapková



Pohled do instalace výstavy Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses, Pinakothek der Moderne, Mnichov. © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Foto: Haydar Koyupinar.

Paul Klee (1879–1940) patří mezi nejznámější a nejproduktivnější umělce dvacátého století. Mnichovská Pinakotheka moderního umění mu letos uspořádala výstavu s názvem „*Konstruktion des Geheimnisses - Konstrukce tajemství*“, která probíhá od 1. března 2018 do 10. června 2018.

Ačkoliv se Klee narodil ve švýcarském Bernu, byl pro něj Mnichov velice důležitou životní štací. Ze 16 domácích a 129 mezinárodních výpůjček se skládá tato jedinečná přehlídka jeho díla. Celkově si návštěvníci mohou prohlédnout na 145 prací.

Klee se narodil 18. prosince 1879 v Münchenbuchsee nedaleko Bernu. Už od dětství si přál být malířem. V jeho snu ho podporovala babička, která mu ještě v předškolním věku koupila pastelky a papír pro jeho dětské pokusy, které však pro něj měly mít i později velký význam. Klee je totiž zařadil do soupisu svého díla, který si vedl od roku 1911. Staly se pro něj „pravými“ uměleckými díly. Schopnost dětí pomocí několika čar vytvořit celý vesmír, jejich přirozenost a spontánnost ho celý život fascinovala. Rodiče, sami hudebníci, však chlapce vedli k muzice, systematické vzdělání ve výtvarném umění mu chybělo. Přesto se Klee po ukončení gymnázia přihlásil na mnichovskou akademii výtvarných umění. Přijat nebyl. Aby se zdokonalil v kresbě, zapsal se na soukromou školu Heinricha Knirra. V roce 1900 již nastoupil na akademii do třídy Franze Stucka. Po roce však svá studia ukončil. S malířem Wassilym Kandinským, který se později stal jeho dobrým přítelem a který u Stucka rovněž studoval, se nepotkal, patrně proto, že oba chodili za školu. Klee vedl bujarý studentský život, ale od roku 1899 měl i vážnou známost, svoji budoucí ženu Lily. V roce 1902 se s ní tajně zasnoubil, ale zároveň opustil Mnichov, a tak se mladý pár viděl po další čtyři roky pouze jednou nebo dvakrát ročně. Klee nejprve odcestoval společně se sochařem Hermannen Hallerem na půl roku do Itálie, pak se usadil u svých rodičů v Bernu. Vydělával si koncertováním a hudebními kritikami. Navštěvoval ale i výtvarné kurzy. Ze začátku však pochyboval o svých malířských kvalitách, a proto se věnoval převážně kresbě a grafice. V červnu 1905 odjel na dva týdny do Paříže, kde se seznámil s impresionistickým malířstvím. V roce 1906 se oženil s Lily. Manželé se nastěhovali do bytu v Ainmillerstrasse v Mnichově, bydleli v těsné blízkosti Kandinského a jeho partnerky Gabriely Münterové, ale ani tentokrát se oba pozdější přátelé ještě nesetkali.

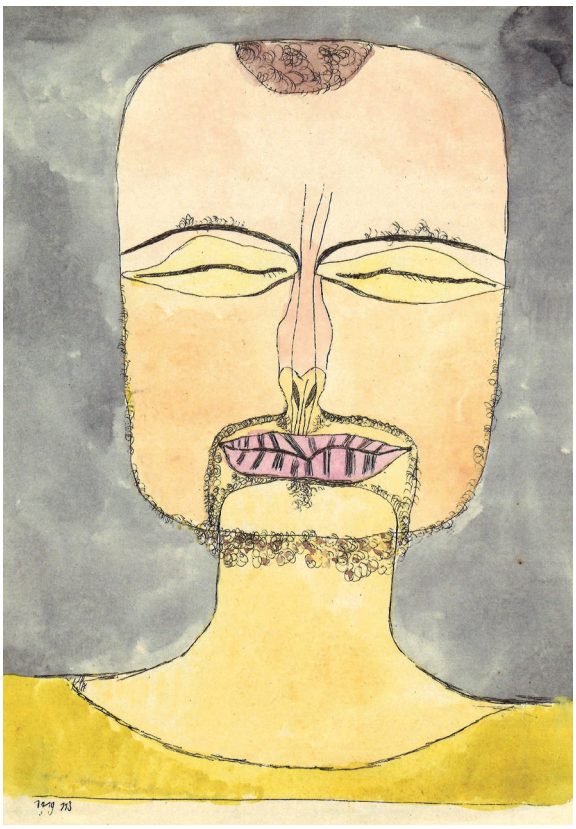
Klee neměl ateliér, pracoval v kuchyni a současně se staral o domácnost. Lily, která vydělávala hodinami klavíru, měla k dispozici největší pokoj, v němž stálo její křídlo. V roce 1907 se manželům narodil syn Felix. Klee se staral i o něj. Založil „*Felixův kalendář*“, do kterého zapisoval jeho růst a pokroky. Když v roce 1909

Felix onemocněl a musel být operován, zaznamenával Klee po dva měsíce všechno, co se týkalo jeho zdravotního stavu – teplotu, podávání léků, návštěvy lékaře apod. Léto trávíval Klee s Felixem v Bernu. Tam mohl přenechat starost o syna své matce nebo sestře a věnovat se umění. Lily psal do Mnichova dopisy, ve kterých pečlivě popisoval vše, co se Felixe týkalo. Je možné, že právě tato doba se odráží i v jeho díle, ve kterém využívá prvky dětského výtvarného projevu[1].

V roce 1911 se Klee prostřednictvím přítele z mládí Louise Moillieta seznámil s Augustem a Elisabeth Mackovými, kteří se přátelili s Franzem Marcem a Heinrichen Campendokem. Tak se Kleemu otevřela cesta k *Novému sdružení umělců Mnichov (Neue Künstlervereinigung München*), do nějž patřili Kandinský, Münterová, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkinová, Alfred Kubin a další umělci. Kandinský s Marckem se ale od tohoto sdružení odštěpili a v říjnu 1911 založili skupinu *Modrý jezdec*, ke které se Klee v zimě 1911–1912 přidal a začal spolupracovat na připravovaném almanachu. Na druhé výstavě *Modrého jezdce* v roce 1912 byl zastoupen sedmnácti kresbami, tehdy se jednalo o největší výstavu jeho děl mimo Švýcarsko. Nové umělecké impulsy získal také od Roberta Delaunaye, se kterým se setkal právě při této výstavě. V dubnu 1912 odcestoval se svou ženou do Paříže, aby si prohlédl díla svých současníků. Navštívil například „Salon des Indépendants“ a také Delaunayův ateliér.

Setkání s umělci z okruhu *Modrého jezdce* mu přineslo nejen nové umělecké podněty, ale dopomohlo mu i k průlomu: vystoupil ze své izolace a začal prodávat. První světová válka však přinesla smrt Augustu Mackovi a Franzi Marcovi. Týden po Marcově smrti v roce 1916 byl Klee rovněž povolán, nemusel však již na frontu. Pracoval ve Schleißheimu, nedaleko Mnichova, kde natíral letadla. Později vykonával funkci písaře ve správě letecké školy v Gersthofenu u Augsburku. Před Vánocemi 1916 dostal dovolenou a na jaře 1917 byl definitivně demobilizován.

Povědomí o něm jako o umělci stoupalo, a proto byl v roce 1921 povolán Waltrem Gropiem jako pedagog na výtvarnou školu Bauhaus ve Weimaru, kde se opět setkává s Kandinským, který musel po vypuknutí války Německo jako „nepřítel země“ opustit. Klee mohl konečně finančně zajistit rodinu, a tak Lily převzala tradiční roli manželky a matky. V roce 1924 pak Klee společně s Kandinským, Jawlenským a Lyonelem Feiningerem založili skupinu „Die Blaue Vier“. Svoji pedagogickou činnost však Klee stále více vnímal jako zátěž, která mu bránila ve vlastním uměleckém působení, a proto se v roce 1931 rozhodl Bauhaus opustit a nastoupil na Akademii výtvarných umění v Düsseldorfu, ze které ale musel v roce 1933 kvůli politickým poměrům odejít. Byl stále více napadán národními socialisty. Jeho dílo dostalo nálepku „zvrhlé“ a jako takové bylo vystavováno společně s díly dalších avantgardních umělců roku 1937 v Drážďanech a Mnichově. Kvůli politické situaci v zemi se manželé koncem roku 1933 rozhodli odstěhovat do Švýcarska.



Paul Klee, Po kresbě 19/75 [Zamyšlení], 1919 Lithografie, 1. stav, kolorováno, 22,2×16 cm. Zentrum Paul Klee, Bern, Dar Livie Klee © Zentrum Paul Klee, Bern.

Výstava se soustředí právě na Kleeho mnichovské období a dobu, kdy byl činný v Bauhausu. Je koncipována do několika sálů připomínajících svým uspořádáním labyrint, jenž se vztahuje k labyrintům v umělcově díle. Prezentované práce jsou v místnostech shrnuty do jednoho či více tematických okruhů. Jedná se převážně o menší formáty, jako jsou kresby tužkou nebo perem, akvarely, ale také grafické práce nebo malba na sklo. Výběr pak doplňují olejové obrazy.

Výstava ukazuje Paula Kleea jako umělce, který dokázal využít výrazové prostředky mnoha materiálů. Nešlo jen o pauzování pomocí olejové barvy, tzv. „Ölpause“, ale také o překrývání a vrstvení barevných ploch, hru s jednotlivými obrazovými rovinami, vrstvení struktur a vytváření nejrůznějších barevných reliéfů. Kleeho zvláštností bylo vyjímání jednotlivých obrazových elementů z obrazové plochy, aby jim následně v novém prostředí propůjčil tolik místa, kolik podle jeho mínění vyžadovaly. Především díky Bauhausu a jeho uměleckým dílnám, ve kterých si žáci mohli vyzkoušet například malbu na sklo, tkaní nebo grafický tisk, se dostává do jeho vlastního díla technika stříkané barvy, která se používala především v reklamě a která má blízko k tzv. americké retuši.

Celá prezentace je prodchnuta dualismy rozumu a citu, když se umělec táže po jejich hranicích. Klee zdůrazňoval hru, intuici a uměleckou genialitu v době, kdy nový ředitel Bauhausu

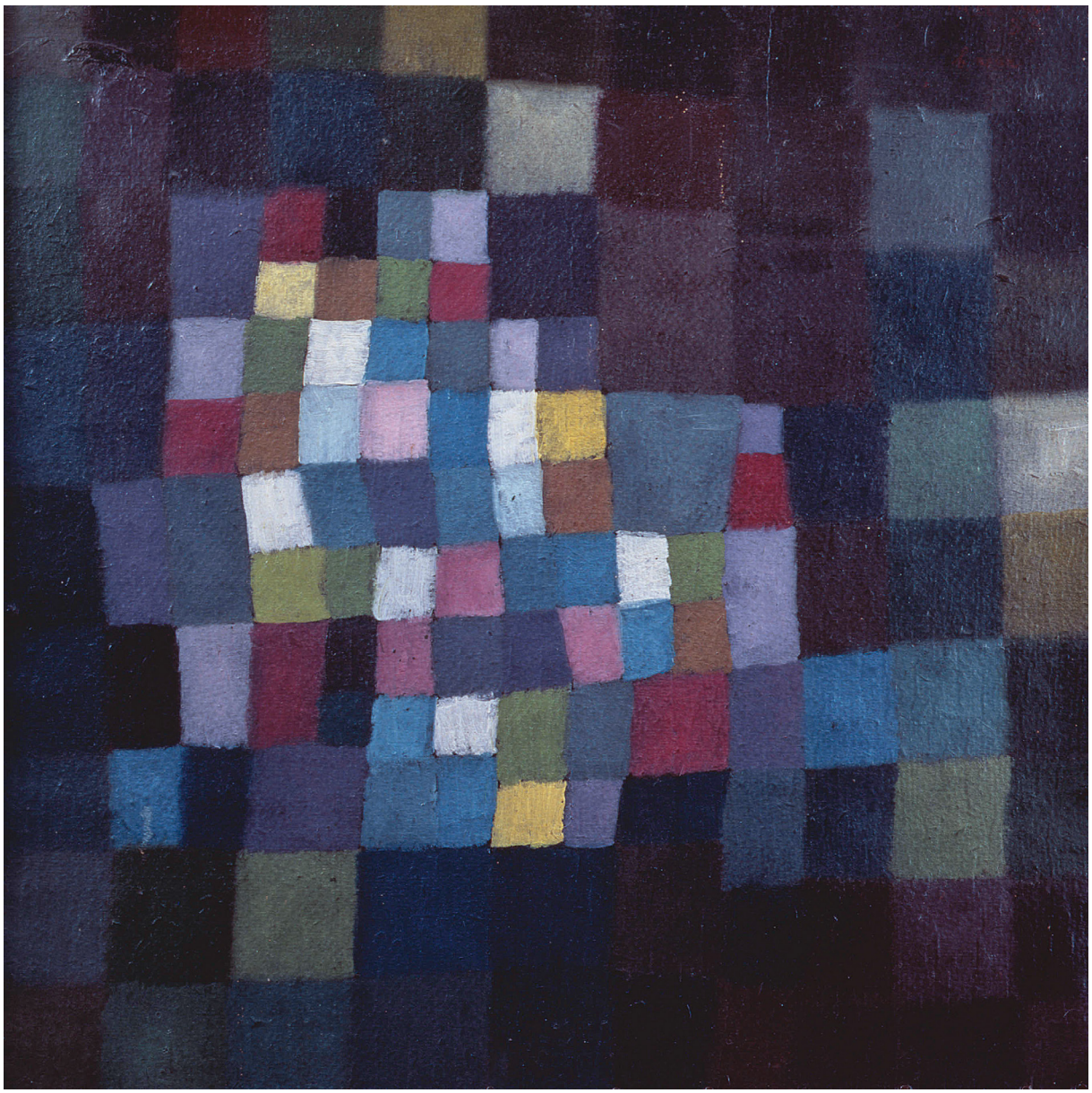
Hannes Meyer požadoval silnější propojení mezi uměním a technikou. V jednom ze svých textů s názvem „*Exaktní pokusy v oblasti umění*“ pak vyžaduje onu „*konstrukci tajemství*“.

U vstupu na výstavu diváky uvítá sám umělec na svých autoportrétech provedených v různých technikách. Ústřední myšlenkou je prezentace Paula Kleea jako „hloubajícího umělce“. Tvrdil totiž, že výtvarník musí být také básníkem, přírodovědcem a filozofem. Jedná se o koncepci, která se orientuje na všestranné umělecké osobnosti, jakými byli Albrecht Dürer či Leonardo da Vinci. Pomocí fotografií, které zhotovil sám Klee anebo jeho syn Felix, se můžeme podívat také do jeho ateliérů. Z roku 1920 pochází fotografie mnichovské umělecké dílny. Na dalších vidíme pracovny ve Weimaru, Dessau, kam se Bauhaus později přestěhoval, a Bernu. Kurátoři výstavy chápou tyto fotografické záznamy mapující pracovní prostředí umělce jako jeho „rozšířené portréty“.

Následující prostory pak reprezentují Kleeho vnitřní světy. Například v části nazvané *Výškové budovy* vidíme nejen jeho architektonické vize, ale i „budovy ideí“. Jedná se převážně o kolorované kresby, na kterých jsou vidět hlavy či lidské postavy, ze kterých vycházejí různé geometrické konstrukce kombinované s předmětnými fragmenty. Jedná se o vizualizaci uměleckého myšlení. Obrazy jako „*Die Idee der Türme - Myšlenka věží*“ (1918) jsou rovněž chápány jako širší autoportréty umělce, které mají poukázat na jeho duševní činnost. *Měsíční obrazy* mapují změnu v Kleeho malířském stylu. Během tuniské cesty v roce 1914 měl totiž zažít průlom v práci s barvou. Jak zaznamenává ve svém deníku, tento obrat se pojí se zážitkem měsíční noci. Jednalo se však spíše o marketingový tah autora jeho první monografie, který chtěl Kleea veřejnosti prezentovat jako mystického malíře, který zažívá náhlý přerod ve své tvorbě[/2]. Měsíc v úplňku se nicméně stal Kleeho často užívaným symbolem, který umisťuje do nejrůznějších snových krajin. Ke konci první světové války ho spojuje také se symboly smrti. V rámci *Plánovaných staveb* jsou představeny jeho fantazijní budovy, ve kterých se snoubí vzpomínky z cest s vizemi, novostavby s ruinami. Jde o geometricky a perspektivně pojaté prostory, v nichž se umělec snaží propojit racionálně-konstruktivní a metaforicky-asociativní chápání obrazu. V práci a současně tematickém celku „*Gespens des Künstlers - Strašidlo umělce*“ (1922) vyjádřil svoji nespokojenost s děním v Bauhausu. Poté, co rada oddiskutovala fakt, že škola má být silněji orientována na techniku a průmyslovou výrobu, rozmnožil Klee pomocí „Ölpause“ kresbu umělce, kterého proměnil v neživou loutku. Hlava, která byla v jeho starších pracích nositelkou nových ideí, je teď ovládána pouze jakýmsi bezduchým mechanismem. Část *Tvoření - umělec a kosmos* osvětluje Kleeho pedagogické působení. Jeho pozůstalost čítá na 4000 stran s poznámkami k přednáškám a manuskriptům. K těmto spisům patří také kresby, které ukazují na jeho chápání uměleckého tvoření, které se snažil zprostředkovat svým studentům. Soubor prací nazvaný *Vzestup a pád* je zamyšlením nad osudem člověka, který je na jedné straně pevně připoutám k zemi, na druhé straně touží létat. Je „na polovic vězněm, na polovic okřídleným“ individuem. Rozpor „nahoře a dole“ se zrcadlí v Kleeho originálních figurálních kompozicích, ve kterých znázorňuje lidskou touhu vznést se nahoru, ale zároveň i nebezpečí pádu a ztroskotání. Proto v jeho díle nalézáme ptačí lidi a anděly. Křesťanské a filozofické představy nanebevzetí anebo touhu po transcendenci tu však propojuje s alegoriemi moderního umělce a jeho vesele melancholickou náturou. *Hra a balance* a *Vznášející se* jsou Kleeho odpovědí na geo metrickou a konstruktivní orientaci Bauhausu. V rozmezí let 1928–1931 užívá ve zvýšené míře geometrická tělesa a architektonické konstrukce. Některé kresby dovádí ad absurdum tím, že geometrické formy propůjčuje obličejům, mění průběhy linií, takže jednotlivé celky si už vzájemně neodpovídají a cesty jeho obrazů vedou do prázdna. V Düsseldorfu pak Klee změnil svůj malířský přístup. Začal tvořit v jakémsi novém „pointilistickém“ stylu. Během prvních dvou let takto vzniklo na 70 děl. Na rozdíl od pointilistů však vrství barevné plochy a body, využívá linie nebo fragmenty nejrůznějších předmětů.

Pozdní dílo - hory a andělé jsou poslední kapitolou Kleeho života a díla. Po roce 1934, kdy byl nucen odejít z Německa, pro sebe znovu objevil krajinu svého dětství, švýcarské hory, které zachycuje v celé řadě minimalistických kreseb. Tato doba je však poznamenána jeho vleklým onemocněním. V roce 1935 se u něj projevily první známky nemoci, která nebyla nejprve diagnostikována. Později se ukázalo, že trpí progresivní sklerodermií, autoimunitním onemocněním, které se vyznačuje ukládáním velkého množství kolagenu do kůže a také do vnitřních orgánů, což může způsobovat celou řadu příznaků, až postupně dojde k zastavení životních funkcí. Když se jeho zdravotní stav v roce 1937 stabilizoval, pokračoval Klee v práci, i když mohl malovat pouze vsedě a často ho bolely ruce. Kandinský se mu snažil pomoct kontakty na lékaře specialisty, ale marně. V posledním roce svého života Klee namaloval *Anděla smrti* (1940) nebo *Vyššího strážce* (1940). Vedle asi 40 prací s andělskou tematikou pracuje také na obrazech s náměty bran, například *Brána k hlubinám* (1936). Jsou to tmavé otvory, které vedou někam do neznáma. Jsou hranicí mezi životem a smrtí. V tomto posledním období využívá také klínové písmo, vytváří své vlastní hieroglyfické znaky, které vkomponovává jako struktury labyrintu, abstraktní linie nebo písmové znaky do barevných kompozic. Vrací se k dětským kresbám svého syna, jejichž elementy zapojuje do svých alegorických sdělení. Klee zemřel 29. června 1940 na klinice v Muraltu u Locarna.

Paul Klee byl umělcem, který využíval celou škálu uměleckých impulsů. V jeho pracích najdeme elementy kubistického, surrealistického či orfistického malířství. Inspiroval se konstruktivismem, neoromantismem, uměním tzv.



Paul Klee, Kvetoucí strom, 1925, olej na kartonu, 39,3×39,1 cm, The National Museum of Modern Art, Tokyo © The National Museum of Modern Art, Tokyo.

primitivních národů a dětskými kresbami nebo teoriemi, se kterými se setkal během svého pedagogického působení v Bauhausu. Vytvořil tak osobité umělecké dílo, které je ve své výpovědi přesvědčivé, soudržné a konsekventní.

Pinakotheka moderního umění výstavou splnila to, co si předsevzala. Plusem výstavy je prezentace výpůjček z evropských soukromých sbírek, Japonska nebo USA, díky nimž si diváci mohou prohlédnout těžko dostupná díla. Prezentuje soubor „malých světů" se silným filozofickým podtextem, které nechtějí diváka omráčit svými rozměry, ale chtějí ho vést k zamyšlení a přemítání. Díky zaměření na téma Bauhausu však ustupují jiné tematické okruhy poněkud do pozadí.

Výstava je pořádána v kooperaci s Muzeem Franze Marca v Kochelu am See, kde jsou od 25. února do 10. června 2018 vystaveny „Krajiny Paula Kleea".

Paul Klee. Konstruktion des Geheimnisses
1. 3.–10. 6. 2018
Pinakothek der Moderne Sammlung Moderne Kunst

Poznámky:
1. Möller, Hildegard: Malerinen und Musen des ‚Blauen Reiters', München 2002, s. 291.
2. Rümelin, Christian: Paul Klee, München 2015, s. 48.

Bienálím mladých již odZVONilo?

Ivan Bergmann



Bienále umožnilo mnohdy první institucionalizované výstavy mnohým výtvarníkům a to na zcela jedinečném a prestižním místě, jakým je Dům u Kamenného zvonu. Zde vizuál k 5. ročníku (2004). Foto: Archiv GHMP.

Sledování mladých talentů patří k běžné náplni kurátorů mnohých galerií. A možností, jak tak činit systematicky a kontinuálně, je mnoho. Ve většině případů jde jen o úžeji profilované sledování přístupů ke konkrétním médiím a autorových myšlenkových procesů, v jiných zase o snahu podchytit určitou generaci či jinou širší skupinu výtvarníků nebo o zachycení aktuálních tendencí. A zdaleka ne všechny galerijní instituce mají dostatek lidských i materiálních zdrojů, aby se takové prezentaci věnovaly každoročně. Někde se tak přiklánějí k repetitivním přehlídkám po dvou či třech letech tedy k formám bienále či trienále.

Touto cestou jde i Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, která pořádá od roku 1996, respektive 1991, hned tři takové přehlídky – trienále Nový zlínský salon, trienále Zlínský salon mladých a trienále Prostor Zlín. Důvodem pro jejich založení byla absence široce založených hodnotících přehlídek výtvarného umění, které by ve Zlíně představily českou, respektive česko-slovenskou výtvarnou scénu. Podstatnou úlohou salonů bylo vždy vedení dialogu mezi příhraničním regionem a pražským kulturním centrem. Svou formou tyto přehlídky navázaly na tradici baťovských Zlínských salonů z let 1936–1948, které položily základ profesionální galerijní činnosti ve Zlíně. Akvizice výtvarných děl z těchto výstav pak utvořily jádro sbírek Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Trienále Zlínský salon mladých se poprvé uskutečnilo v roce 1997, přičemž prozatím poslední 7. ročník se konal v roce 2015. Opět navazuje na baťovský

kulturní odkaz, kdy se v letech 1940–1943 konaly Výstavy mladých. Zlínský salon mladých se pak, jak už název napovídá, zaměřuje na nejzajímavější díla umělců mladších třiceti let z celé České a Slovenské republiky, přičemž každý z umělců, vybraných na základě celkového konsensu odbornou jury, vystavují po vzoru výtvarného salonu jedno dílo.

V pořadí 8. ročník přehlídky, jejíž periodicita vycházela na letošní rok, se v letošním roce neuskuteční. Krajská galerie totiž letos nenalezla odpovídající a dostatečně velké výstavními prostory, které by se ctí mohly hostit přehlídku takového rozsahu. A i proto se znovu otevírá prostor na diskuzi o smyslu takového podniku i o jeho možných podobách. Ostatně v tomto duchu se ptala i kurátorka předchozího ročníku Lucie Šmardová[/1]. Otázka, která zde ale nezazněla a je možná trochu kacířská, protože se na zlínská bienále mladých dívá pohledem samotných výtvarníků. Mají oni vůbec zájem na vlastní prezentaci na přehlídce tohoto charakteru?

Doba se dnes od časů nejen baťovských, ale i s koncem milénia proměnila a možností vystavovat mají mladí výtvarníci víc, než dost. Navíc jsou možnosti krajské galerie, zejména finanční, značně omezené možnostmi z pohledu celostátní menší regionální instituce. Galerie sice čerpá podporu z grantů státních institucí včetně Ministerstva kultury, ale silný soukromý sponzor, který by salonu slušel, chybí.

I přehlídka nejlepších diplomových prací evropských uměleckých škol Start point se nakonec z regionu přesunula do centra[/2]. Má tedy pro vystavující prezentace ve Zlíně vůbec podstatný charakter při rozvíjení jejich vlastních profesních kariér? Zlínská galerie vítězům salonu, oceněných cenou Václava Chada a Igora Kalného, nenabízí žádné finanční ohodnocení. Od vítězů krajská galerie odkoupí jejich dílo do svých sbírek a uspořádá jim v následujících dvou letech samostatnou výstavu. Z tohoto hlediska je, viděno i optikou silnější marketingové značky, mám dojem pro ně podstatná jen Cena Jindřicha Chalupeckého, respektive Oskára Čepána. Nebylo by od věci se jich zeptat. Ono ostatně udržet svou počáteční vizi po dlouhá léta, aniž by nedošlo ke strukturálním změnám či dokonce zániku, není nikterak jednoduché. Takovým případem je pražské Bienále mladého umění ZVON, skrze nějž její pořadatel Galerie hlavního města Prahy sledoval nejdůležitější tendence i osobnosti od nastupující výtvarné generace 90. let až po ty, co se objevili na přelomu druhého milénia. Celkem Galerie hlavního města Prahy uspořádala sedm ročníků bienále mladých, na kterých se v letech 1994–2010 podílelo hned několik významných kurátorů. V následujících řádcích se krátce ohlédneme za jeho historií.

S nápadem na založení pravidelné přehlídky, kde by dostali prostor umělci nejmladší generace, přišel tehdejší kurátor Galerie hlavního města Prahy Karel Srp, který posléze se svou kolegyní Olgou Malou přímo kurátoroval i další dva ročníky pražského bienále. Mladému umění se totiž tehdy podle nich nevěnovala dostatečná a soustavná pozornost. Nově se vynořivší silná generace 90. let, kterou Srp s Malou minimálně spoluobjevili, byla hlavním příčinou, proč pražské bienále u Zvonu vůbec vzniklo. Jedním z impulzů k založení akce také byl pro Galerii hlavního města Prahy i poměrně nedávno nabytý dům U Kamenného zvonu[/3], a mladé umění tak mělo být kde prezentováno a navíc v jakémsi protikladu k jeho honosným gotickým prostorám. Zároveň se tímto mladé umění mělo etablovat u publika, kterému bylo vlastně poprvé představeno v oficiální státní instituci.

První ročník Bienále mladého umění Zvon se uskutečnil na přelomu roku 1994 a 1995.[/4] Bienále bylo otevřeno širokému spektru umělců. *„Jeho cílem není sledovat či prosazovat předem daný umělecký program či formovat nějaké společné téma, symptomatické pro dnešní dobu. … Důraz byl položen na divergenci jednotlivých přístupů, nikoliv na společné či sjednocující rysy,“* jak napsali oba kurátoři do úvodu katalogu k výstavě a jak doplňuje Kamil



Vydané katalogy poměrně přesně dokumentují různorodou historii Bienále mladého umění ZVON. Foto: Dalibor Novotný.

Nábělek: *„Toto setkání má být volné v tom smyslu, že není tematicky zakládáno nějakým jednotícím uměleckohistorickým konceptem, který by předcházel výběru děl samotných. … Lze se tak zaměřit na to, co je v jistém smyslu, jejich přirozeností.“*[/5]

Karel Srp s Olgou Malou nakonec oslovili devět autorů, z nichž někteří měli za sebou první významné projekty v zahraničí (M. Dopitová, P. Humhal, P. Příhoda) či vystavovali na domácí půdě např. galerie MXM nebo Behémót (V. Bromová, M. Othová, F. Diaz či K. Vincourová).[/6] Jednalo se buď to o nedávné absolventy VŠUP (V. Bromová, M. Othová), AVU (P. Humhal. M. Dopitová, K. Vincourová, T. Hlavina) nebo zde ještě studující (J. Příhoda, P. Svárovský a F. Diaz). Jednotlivé prostory domu si výtvarníci rozebrali dle svého uvážení.[/7] Někteří umělci měli už svá díla hotová nebo měli zcela jasno o konceptu, jiní opanovávali výstavní prostory doslova na poslední chvíli. Ostatně na tuto živelnost vzpomíná i Olga Malá a je to patrné na podobě výstavního katalogu. Kamil Nábělek viděl ve výběru vystavujících dvě hlavní linie: autory, kteří ve svém díle tématizují svět sám (F. Diaz, J. Příhoda, P. Svárovský, T. Hlavina), a autory, kteří se pohybují uvnitř světa a zaměřují se na vztah umění a společnosti (K. Vincourová, M. Dopitová, P. Humhal, V. Bromová, M. Othová).[/8]

Druhý ročník bienále mladého umění však nepřinesl žádný výrazný posun.[9] Kurátoři Karel Srp a Olga Malá v podstatě zopakovali postupy z předchozího bienále, čímž jak kdyby se snažili potvrdit dané. Jistou změnou však bylo zapojení Sorosova centra současného umění jakožto spolu pořádající instituci, což bylo spojeno i s udělením ceny poroty. Podle Ludvíka Hlaváčka ze Sorosova centra bylo cílem obou subjektů napomoci rozvoji mladé umělecké tvorby i jejímu živému kontaktu s veřejností. Situaci mladých umělců ovšem viděl pozitivně a pozoroval v něm novodobý trend, neboť řada z nich již měla na svém kontě řadu významných výstav, aniž by ještě ukončila svá vysokoškolská studia. Vysvětloval si to mimo jiné tím, že se umění institucionalizovalo a kurátoři, kteří hledali nové postoje, upírali zrak právě k mladému umění.[10]

Na bienále bylo zastoupeno dvanáct výtvarníků, kteří až na jednu výjimku prošli Akademií výtvarných umění. Jejich konceptuální, esteticky opuštěná



Pohled do instalace s dílem Kryštofa Kintery: „To" (objekt z latexového laminátu, cyklus fotografií), Bienále mladého umění 1996, Dům U Kamenného zvonu, Galerie hlavního města Prahy. Foto: Archiv GHMP.

díla charakterizoval Hlaváček jako vizualizaci sociálních událostí. Kritika se shodla na kvalitě vybraných umělců, stejně jako ale na celkové nevýraznosti bienále. Možná proto Anděla Horová volala po opuštění stávajících historických prostor, zatímco Blanka Jiráčková předhodila dotaz na šířeji pojatou přehlídku mladého umění.[11]

Na přelomu nového tisíciletí se uskutečnil třetí ročník bienále.[12] Jedním z ústředních témat této přehlídky byla celospolečenská ztráta nevinnosti. A jakoby si i kurátoři Karel Srp a Olga Malá uvědomovali, že by se i bienále mladých mělo posunout do dospělého věku. Byl to i důvod ke značné obměně konceptu bienále? Přehlídka dostala název Blue Fire podle jednoho z děl z projektu *Desire* Gábora Bakose, Antal Laknera a Imre Webera, v němž se objevuje maďarský historik umění Attila Nemes vedle amerického herce Aleca Baldwina. Stejně jako toto dílo i pražské bienále mělo podle Olgy Malé reflektovat ambivalenci dnešního světa a relativitu hodnot, které jsou zároveň branou nebeskou i pekelnou, která otevírá cestu tajným snům, tužbám a slávě.[13] Oproti předchozím ročníkům se zde do popředí tedy dostalo společné ústřední téma. Přehlídka rse ozrostla na téměř tři desítky výtvarníků, a to tentokrát nejen z České republiky, ale rovnou ze všech zemí Visegrádské čtyřky včetně Rakouska, což byla další výrazná změna. Rozhodli se zde kurátoři reflektovat námitky k jisté úzkoprofilovostí předchozích dvou ročníků? Sami kurátoři to v katalogu k výstavě nijak nekomentovali.

Je otázkou, zda pražské bienále mladých změnilo koncept ve chvíli, kdy mu to bylo ku prospěchu. V takřka stejnou dobu se totiž konala v Národní galerii výstava Vzdálené podobnosti, kterou se její kurátoři Jana a Jiří Ševčíkovi ohlíželi za současnou mladou tvorbou autorů ze stejného geografického prostoru, navíc jen doplněného o Rusko.[14] Mohla to být sice jen souhra okolností, ale předpokládám, že se o podobě i době konání obou akcí navzájem vědělo, a tudíž to považuji minimálně za nešťastné. Na druhou stranu si alespoň návštěvník obou výstav mohl udělat opravdu komplexní představu o mladém výtvarném dění u nás a v okolních zemích.

V pořadí čtvrté bienále mladého umění se v domě u Kamenného zvonu odehrálo v roce 2002, přičemž se doba jeho konání posunula oproti dřívějším časům o tři měsíce dopředu.[15] Formát přehlídky se vrátil k podobě předchozích ročníků. Největší změnou v koncepci bienále bylo poprvé uplatnění hlavní role nezávislého kurátora, přicházejícího z vnějšku mimo organizaci Galerie hlavního města Prahy. Tento moment se stal i jednou z nosných myšlenek dalších ročníků, neboť střídání kurátorů vedlo k mnohovrstevnatějšímu pohledu na aktuální mladou českou uměleckou scénu.

Role kurátora se tedy poprvé za jakéhosi „dohledu" zakladatelů Karla Srpa a Olgy Malé zhostil Michal Koleček, který nebyl osloven náhodou, neboť v letech 1997–1999 byl kurátorem Sorosova centra současného umění v Praze a působil i jako kurátor Galerie Václava Špály. Navíc mohl nabídnout i pohled mimo pražské centrum, neboť znal důkladně severočeský výtvarný prostor. Působil např. také jako kurátor Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem.

A právě vytvoření prostoru na prezentaci zajímavých nezávislých galerií z celé České republiky byl jeho specifický a nejvýraznější přínos ke konceptu bienále. Koleček totiž využil i prostory domu U Zlatého prstenu, kde kurátoři jednotlivých galerií prezentovali své autory a svůj „regionální" pohled na věc. Prezentovaly se galerie z Prahy, Brna, Ostravy, Českých Budějovic a Šternberku.[16] Vedle umělecké scény se tak podle svých slov snažil postihnout rovněž dynamickou institucionální situaci té doby. Dobrá myšlenka však nebyla podpořena rovnocennou snahou galerií a např. Milena Slavická v tomto případě mluvila o vyloženě špatné úrovni.[17]

Samotný Michal Koleček se přes počáteční nevýhodnou pozici, způsobenou pozdním oslovením ke kurátorování projektu, zhostil koncepce bienále se ctí. Zvonu 2002 se zúčastnilo celkem pětadvacet autorů (včetně Kamery Skury), převážně absolventů pražské akademie a „umprumky", ale dostalo se i na výjimky z Ústí nad Labem či Ostravy. Všichni autoři měli za sebou již bohatou výstavní činnost, ale na bienále vystavovali poprvé, a to včetně Pavla Mrkuse, jehož video Modlitba PW20/LW se posléze dostalo na bienále v Benátkách. Koleček tak chtěl načrtnout širší obraz aktuálního mladšího českého výtvarného umění a snažil se vybrat

taková díla, která v té době byla kompatibilní s pohyby v mezinárodním uměleckém kontextu. I když např. Jiří Ptáček tuto snahu vystihuje v titulku své recenze jako „neúplný obraz stojatých vod“.[18] David Kulhánek o výstavě píše: „*Místo skříně ‹hotových› realizací se rozhodl sestavit soubor fragmentů, nebo spíše segmentů, který podává informaci o šíři současné produkce. Tato rozvolněnost a také proměnlivost expozice skutečně odráží posun od ‹optimisticky› naladěných vizí poloviny 90. let k vystřízlivění do situace v podstatě krizové.*“[19] Přičemž dodává, že Kolečkův výběr je přehlednou informací, která je určena spíše divákům než samotným umělcům. Což je samozřejmě pozitivum.

Není bez zajímavosti, že Galerie hlavního města Prahy se k prezentaci mladého umění vrátila nedlouho po skončení bienále u Zvonu. Kurátorka Olga Malá ve spolupráci s Veronikou Bromovou připravila výstavu poskytující prostor 24 absolventům uměleckých škol z Prahy, Brna, Ostravy a Ústí nad Labem.[20] Podle Olgy Malé však výstava neměla bienále konkurovat, protože to přináší již průřez etablovaných umělců kolem třiceti let, kdežto Mladý maso bylo jakousi bleskovou sondou mladších umělců.[21]

Pátého ročníku Bienále mladých ZVON se ujmul mladý kurátor Karel Císař, který měl za sebou zkušenosti z nezávislých galerií v Německu i u nás.[22] Při přípravě výstavy Císař ctil prostory starobylého domu U Kamenného zvonu i samotnou historii bienále. Vytvořil expozici, v níž byly jednotlivé práce zasazeny do komplexního systému výstav ve výstavě tak, aby byla vnitřně ucelená. Došlo tak k naplnění prostoru „*… vzájemného ovlivňování, v němž autorství ustoupilo vztahům mezi vystavenými artefakty.*“[23] Tuto koncepci upřednostnil Císař před snahou o dosažení co nejvyšší míry korektnosti výběru. Karel Císař na bienále pracoval vlastně se svými vrstevníky, z nichž někteří ještě studovali, přičemž byly mezi dvaadvaceti výtvarníky hegemonně reprezentovány pražská Akademie a brněnská FaVU VUT. Všechny dotyčné však spojoval: „*…jejich přístup k umění, jako svébytnému výzkumu, v němž je umělecké dílo často jen vedlejším výsledkem vlastního zkoumání. Tento pohled jim umožňuje rozšířit pole, ve kterém se pohybují, a posunou tak meze umění, ale tím rovněž vycházejí vstříc divákům, neboť ve své práci tematizují problémy, k nimž zaujme stanovisko každý člověk.*“[24] Řada z vystavujících již měla za sebou řadu výstav a patřili k etablovaným (Ján Mančuška či Jan Šerých), pro jiné, byť již v uměleckých kruzích známých, to naopak byla první „institucionální“ prezentace (Barbora Klímová, Eva Koťátková či Kateřina Šedá). Zároveň pro tento výběr bylo charakteristické, že vystavující vytvářeli aktivní uměleckou infrastrukturu – např. Zbyněk Baladrán jako zakladatel Galeriie Display či Jakub Hošek s Galerií 180 nebo Vít Havránek, Tomáš Vaněk a Jiří Skála alias skupina PAS, která pro bienále vytvořila jakési informační centrum v prostorech centrálního gotického sálu. Tato myšlenka byla originálním Císařovým počinem.

Bienále mladých bylo kritikou dobře přijato a neztratilo se ani v explozivní konkurenci částečně se časově prolínajících velkých projektech Prague Biennale2, pořádané Flash Artem a mezinárodní bienále současného umění Druhý pohled, které ve Veletržním paláci zorganizovala Národní galerie. Na posledně jmenovaném se mimo jiné částečně kurátorsky rovněž podílel Karel Císař spolu s Vítem Havránkem a Jánem Mančuškou.

Nečekaně oproti původnímu záměru Galerie hlavního města Prahy se Karel Císař stal kurátorem i následujícího ročníku bienále mladých, kdy na nabídku kývl Karlu Srpovi.[25] Císař byl postaven do ne úplně jednoduché pozice, neboť střídání hostujících kurátorů se na bienále stalo osvědčenou tradicí. Rozhodl se proto pro odvážnou a provokativní myšlenku spolupracovat se stejnými umělci jako před třemi lety. Trefně Císařův přístup charakterizovala Edith Jeřábková: „*Nehraje si na stvořitele snažícího se vynést na světlo ty, kteří na něm ještě nebyli, ale naopak na kurátora-opatrovníka a prezentuje ty, co už tu byli, ale jinak. Zdůrazňuje tím nejen potřebu reflexe a kontextu pro současné umění, ale i důvěru v umělce, které si před lety vybral.*“[26] Oslovení výtvarníci se zde představili v jiných místech, v rozdílných polohách, využívajíce médií, s kterými předtím nepracovali jako např. malíř Josef Bolf, který natočil loutkový film, případně rozvinuli i starší projekty jako Kateřina Šedá.[27] Bylo tak umožněno zpracování kritické analýzy podobných událostí, stejně jako naznačení otevřenosti současného umění, které dnes volně přechází mezi odlišnými výrazovými prostředky. S celkovou vzájemnou provázaností tak výstava rovněž lépe komunikovala s diváky.



Ústředními postavy bienále Zvon byli kurátoři Olga Malá a Karel Srp (zleva). Vpravo představuje ředitel GHMP Jaroslav Fatka v pořadí již 3. ročník (1999). Foto: Archiv GHMP.

Završením 5. a 6. bienále pak byla výpravná publikace Karla Císaře s názvem *Věci, o kterých s nikým nemluvím*, která dokumentovala oba ročníky, včetně jejich ohlasu v tisku.[28] Císař svým pojetím bienále vnesl mimo jiné do českého výstavnictví aktuální zamyšlení na nutností existence nezávislých hostujících kurátorů, kteří dokáží přistupovat k tvorbě výstav skrze svůj osobitý přístup, a postavit se tak do role autora i zdůraznění aktivní role instituce. Byl tak vlastně i kritickým hlasem k formátu bienále samotného.

Bylo jasné, že další ročník bienále bude muset opět úplně odlišný, anebo se vrátí k některým schématům let minulých[29]. Kurátor Tomáš Pospiszyl sáhl opět po značně omlazeném výběru umělců, kteří v mnohých případech ještě byli na vysoké škole (někteří byli jeho studenti), a zaujmul tak stejný startovní postoj jako Karel Císař na 5. bienále. Zvláštností jeho výběru bylo velké zastoupení nevýtvarných uměleckých škol – FAMU a DAMU. Mezi vystavovanými byla rovněž početná skupina slovenských autorek, které se již stihly etablovat na české scéně. *„Mým cílem bylo představit různorodou skupinu umělců, kteří v té době většinou ještě nebyli zavedenými jmény. Snažil jsem se hledat mimo klasické profesionální trajektorie a prezentoval jsem i ‹okrajové› žánry: hudební video, komiks, streetart, film, ilustrace,“* okomentoval Pospiszyl. Došlo tím však trochu k jakési vnitřní fragmentaci přehlídky. Spojovacím článkem byla pak pro něj společenská angažovanost autorů a podstatná tedy nebyla snaha umění o umění, ale jejich reakce na okolní svět. V Pospiszylově bienále se vynořila dvě hlavní témata – reflexe uměleckého světa a jeho institucí a umění ve veřejném prostoru. Kateřina Černá považovala za nejvýraznější kurátorskou myšlenku bienále konfrontaci street artu a konceptuálního umění i tradiční důraz na rozmanitost tvůrčích přístupů, které však někdy vedly k paradoxnímu jevu, kdy samotná díla odkazovala na skutečnost, že vlastně do galerie nepatří.[30]

Zatažená černá opona Rafanů se nakonec stala symbolickým koncem existence Bienále mladého umění ZVON. Na to, proč tomu tak bylo, neznám jasnou odpověď. Důvodů mohlo být více. Je možné, že energie Zvonu se pomalu vytratila a hledání nových podnětů a forem přehlídky v prostorách domu U kamenného zvonu nemělo kam směřovat. Samotný dům a formát bienále se tak dostal do pasti, z které nebylo úniku. Jedním z podstatných momentů bylo ale určitě odstavení jednoho ze zakladatelů a kurátorů Zvonu Karla Srpa z funkce ředitele Galerie hlavního města Prahy, který o něco později vyústil v jeho definitivní odchod z instituce. Srp měl dozajista autentický vztah k mladému umění a byl hybnou pákou bienále. Ve chvíli, kdy odešel, pak už ani spoluzakladatelka a kurátorka Olga Malá, ani nově příchozí pracovníci neměli energii v pořádání přehlídky pokračovat. Možná se také jen nové vedení chtělo zkrátka od této tradice odtrhnout. Michal Koleček lituje, že bienále zmizelo z mapy významných českých výstavních projektů a je přesvědčen, že kdyby bylo i nadále organizováno, tak by znovu a znovu potvrzovalo svoje opodstatnění.

Nesmíme zde však pominout ještě jednu skutečnost. Práci na prvních třech ročnících Zvonu zúročili Karel Srp a Olga Malá v kontinuálním představování jednotlivých aktérů přehlídek, kdy jim pořádali samostatné výstavy na Staroměstské radnici, což vyústilo v realizaci dlouhodobé expozice v domě U Zlatého prstenu – Současné umění.[31] Samostatné výstavy pro současné české výtvarníky zde později organizovala kurátorka Sandra Baborovská, která připravila s Karlem Srpem další dlouhotrvající expozici Po sametu.[32]

Už v době konání 7. Bienále mladého umění v roce 2010 Galerie hlavního města Prahy, pod kurátorstvím Olgy Malé, pořádala nový projekt zabývající se mladým uměním, a to Start up, který začal v roce 2009. V domě U Zlatého prstenu tedy dostávala prostor nejmladší generace umělců v podobě samostatných výstav. Galerie hlavního města Prahy tedy nejspíš usoudila, že formát bienále už pro ni není nijak atraktivní a upřednostnila Start up, který běží dodnes. Bohužel roli bienále tyto výstavy nezastanou. Výstavy Start up mají stejnou podobu, jakou probíhá prezentace mladého umění v nezávislých galeriích. Projekt má oproti bienále mnohem menší rozpočet, prostor i mediální pozornost. Karel Císař v tom vidí ztrátu pozice GHMP jako nositele historizace současného umění, kterou dnes plní již jen Cena Jindřicha Chalupeckého, což nepovažuje za zcela ideální situaci.

Svou roli v zániku bienále mladých sehrála určitě i nově se vynořivší konkurence v podobě velkých mezinárodních přehlídek mladého umění, pořádaných Národní galerií a Flash artem a vzhledem k rostoucím počtům studentů i uměleckých škol i mnohem větší náročnost takovéto akce. Je proto nabíledni, že se dnes mladé umění stále více přesouvá zpět do malých nezávislých galerií. A tak možnost, aby si veřejnost mohla utvořit ucelený obraz o současné mladé scéně na jedné výstavě, je dnes téměř asi nemožné. Byť stále existuje například trienále Zlínský salon mladých. Ten je však pro mnohé na periferii prostoru i zájmu. Navíc tato přehlídka i díky malým finančním a prostorovým možnostem pořadatele nabídne vždy hodně fragmentovaný obraz mladé scény, pokud tedy vytrvá v modelu výtvarných salónů. Národní galerie v Praze se v tomto směru díky Adamu Budakovi vrátila k modelu autorsky kurátorovaných přehlídek výstavou Against Nature v roce 2016, kdy si mladou scénu vzala na mušku Edith Jeřábková a Chris Sharp, který přinesl svůj pohled zvenčí.[33]

Poznámky:

1. Viz její text o Zlínský salon mladých – pokus o reflexi, následný rozhovor s Ludvíkem Ševečkem a Václavem Mílkem a diskuze členů odborné jury in: 7. Zlínský salon mladých 2015, společná přehlídka českých a slovenských umělců do třiceti let. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Zlín. 2015. s. 31–39.
2. Přehlídka Startpoint vznikla v roce 2003 v Galerii Klatovy/Klenová díky vizi jejího tehdejšího ředitele Marcela Fišera a sběratele Jana Pelánka. Prvotní záběr na české umělecké školy se postupem času rozšířil do celoevropského měřítka. Od roku 2010 Startpoint hostily významné galerie (GASK v Kutné Hoře, Adam Gallery v Brně či pražské DOX), aby se o pět let stal pravidelnou součástí podzimního programu Národní galerie ve Veletržním paláci.
3. Hlavní město Praha převedlo dům do správy galerie v roce 1988, po jeho celkové rekonstrukci.
4. Bienále mladého umění Zvon 94, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu, 15. 12. 1994–28. 2. 1995.
5. Zvon 94. Bienále mladého umění, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.
6. Výběr vzbudil i ohlasy, že kurátoři bienále pouze využili práce manželů Ševčíkových, kteří dlouhodobě vyhledávali mladé talenty. Myslím si, ale že úloha pražského bienále

nebyla až tak podstatná v objevení, ale právě v institucionalizaci a většímu zviditelnění nové generace umělců.
7. Zcela náhodně tak vzniklo jedno ryze mužské a jedno ryze ženské patro.
8. Zvon 94. Bienále mladého umění, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994.
9. Bienále mladého umění Zvon 96, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu, 17. 12. 1996–23. 2. 1997.
10. Zvon 96. Bienále mladého umění II, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1996.
11. Viz texty Anděla Horoví: *Víra v mladé umění nestačí* a Blanka Jiráčková: *Mladé umění Zvon* in: Atelier, č. 4, 1997, s. 16.
12. Blue Fire. Bienále mladého umění, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu, 22. 10. 1999–9. 1. 2000.
13. 3. Bienále mladého umění, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999.
14. Vzdálené podobnosti. Něco lepšího než kosmetika, Národní galerie v Praze, Veletržní palác, 13. 10. 1999–9. 1. 2000.
22. 5. Bienále mladého umění Zvon, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu, 15. 4.–5. 6. 2005.
23. Cit. Jiří Ptáček: *Kódy středních vrstev*, in: Umělec, č. 3, 2005, s. 34–37.
24. Cit. Josef Vomáčka: *Rozhovor s Karlem Císařem*, in: Ateliér, č. 12, 2005, s. 16
25. 6. Bienále mladého umění Zvon, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu, 27. 6.–21. 9. 2008.
26. Cit. Edith Jeřábková: *Dvakrát*, in: Ateliér, č. 16–17, 2008, s. 12.
27. Kateřina Šedá na výstavě představila rozšířenou verzi projektu Furt dokola (2008), který v tom roce připravila pro 5. Berlínské bienále.
28. Karel Císař: *Věci, o kterých s nikým nemluvím: současné české umění: 5. Bienále mladého umění Zvon 2005: 6. Bienále mladého umění Zvon 2008*, Agite/Fra, Praha 2010.
29. 7. Bienále mladého umění ZVON 2010, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu, 30. 6.–3. 10. 2010.
30. Blíže viz Kateřina Černá: *Jen, počkej zajíci! 7. bienále mladého umění Zvon*, in: Art&Antiques, č. 9, 2010, s. 70-71.
31. Současné umění. Contemporary Collection – Czech Art in the ´90s, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Zlatého prstenu, 4. 5. 1998–30. 4. 2001. Autoři: Olga Malá, Karel Srp.
32. Po sametu. Současné české umění s přesahy do minulosti, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Zlatého prstenu, 17. 11. 2009–2013. Autoři: Sandra Baborovská, Karel Srp.
33. Against Nature, Národní galerie v Praze, Veletržní palác, 5. 10. 2016–15. 1. 2017. Kurátoři: Edith Jeřábková, Chris Sharp.



Výraznou stopu zanechal v historii bienále kurátor Karel Císař. Zde před prací Patricie Fexové Jednota bydlení, 308 fotografií na desce, 1999. Foto: Archiv GHMP.

15. 4. Bienále mladého umění Zvon 2002, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu a Dům U Zlatého prstenu, 20. 2.–5. 5. 2002.
16. Galerie Universal NOD Praha, Galerie Jelení Praha, Galerie G 99 Brno, Galerie Eskort Brno, Galerie 761 Ostrava, Dům umění České Budějovice, Galerie Šternberk.
17. Milena Slavická: *Bienále počtvrté!* In: Ateliér, č. 7, 2002, s. 1.
18. Jiří Ptáček, *Neúplný obraz stojatých vod*. In: Umělec, č. 1, 2002 s. 35-36.
19. David Kulhánek: *Remíza na zápasy*. In: Umělec, č. 1, 2002 s. 32–34.
20. Mladý maso, Galerie hlavního města Prahy, Dům U Zlatého prstenu, 3. 7.–22. 9. 2002.
21. Viz. Jan H. Vitvar: *Čerstvé maso ze školních ateliérů*, https://kultura.zpravy.idnes.cz/cerstve-maso-ze-skolnich-atelieru-dr3-/vytvarne-umeni.aspx?c=A020708_191536_vytvarneum_vlk.

Skúter jazdil v Trnave – trikrát a dosť...

Vladimír Beskid

Samotný názov Skúter vyjadroval priliehavo situáciu mladej, nastupujúcej generácie do 35 rokov. Skúter je niečo medzi kolobežkou a mercedesom, teda priliehavý ľahký a svižný prostriedok s rýchlou akceleráciou a pridaním plynu na dynamické etablovanie sa na výtvarnej scéne a v spoločnosti. Okrem vekového ohraničenia (do 35 rokov) bol ohraničení aj počtom umelcov, 18–20 ľudí, teda metaforický vek dospelosti a zvolený jarný termín akcie (predovšetkým mesiac máj). Zásadným východiskom bol fakt, že pôjde o kurátorsky projekt s priamym výberom umelcov/-kýň, teda individuálne preferencie kurátora proti typu širokospektrálneho „salónu“. Hlavným zámerom usporiadateľov bolo teda vytvoriť nielen novú periodickú prehliadku súčasného výtvarného jazyka, nielen stimulovať aktuálnu tvorbu mladých, ale aj priniesť rodovú korektnosť výberu autorov a autoriek v rovnakom počte, teda partnerským zastúpením pohlaví (!).



Pohľad do expozície: Ingrid Višňovská: BYE BUY, text; Matúš Lányi: Premenenie vína na krv, zo série Windows, akryl na plátne; Pavla Sceranková: Šuflík, mobilný objekt; Skúter I, GJK Trnava 2007. Foto: Zuzana Dohnálová.

S odstupom jedného desaťročia od štartu bienále mladého českého a slovenského umenia pod názvom SKÚTER (2007–2011) je možné obzrieť sa a pripomenúť si jeho najdôležitejšie momenty. Vznikol na pôde Galérie Jána Koniarka v Trnave, teda v „prihraničnom“ kraji a hlavne pre posilnenie regionálnej kultúrnej situácie (mimo bratislavského centra). Potreba tohto bienále vznikla predovšetkým pre vytvorenie novej pravidelnej platformy pre prezentáciu a podporu mladého umenia v slovenskom a od druhého ročníka aj v českom prostredí. Vzniklo pre istú prirodzenú potrebu stretávania sa, komunikácie aj konfrontácie umelcov a umelkýň v česko-slovenskom kontexte a pre posilnenie aj mediálneho záujmu o súčasné vizuálne dianie.

Prvý pilotný projekt Skúter – 1. bienále mladého slovenského umenia bol odštartovaný v máji 2007. Na výstave v Kopplovej vile GJK sa predstavilo 18 vybraných umelcov a umelkýň. Boli to absolventi/-tky rôznych vysokých škôl v Bratislave, v Prahe, v Košiciach aj v Banskej Bystrici; aj toto zemepisné rozvrstvenie scény bolo podstatné. Umelci priniesli celé spektrum prístupov a médií od klasickej maľby cez 3D realizácie až po digitálny obraz. Bienále nebolo nikdy mediálne vymedzené, naopak preferovalo novovytvorené práce či diela, ktoré priamo reagujú na galerijný kontext. Vybúranie diery do hlavného galerijného múru a kolmo zapustenie 4m trámu v jednometrovej výške od Viktora Freša (Tomu hovorím socha), vymaľovanie galerijnej steny



The Dudas Brothers: Covers I-II, light boxy; Skúter I, GJK Trnava 2007.
Foto: Zuzana Dohnálová.

v zmiešanej farbe českej vlajky a nanesenie valčeka v jednej zmixovanej farbe vlajky slovenskej (Marek Kvetan: Na tom našom...) či rozhádzaním pripínačiek po podlahe galérie a jej natretie nepríjemným dezinfekčným prostriedkom (Jana Kapelová: Parazit, všetko 2007). Pri príležitosti tejto akcie galéria otvorila aj nový program vizuálnej komunikácie „BillboArt-u" – umiestnením billboardu na oplotení galérie a pravidelnou realizáciou výtvarných projektov na tejto výlepovej ploche. Išlo o súčasť medzinárodnej siete projektu Billboart Gallery Europe, kde sa v rokoch 2007–11 predstavil rad umelcov/-kýň aj zo zahraničia (pozri: https://www.gjk.sk/sk/vystavy/ine-projekty/billboart/). V rámci bienále mladého umenia to bola Ingrid Višňovská s fotografiami troch tvári a zalepenými ústami troch národných vlajok (Bez názvu, 2007), Jana Kapelová s prekrytím billboardu skrivenými zrkadlovými platňami (Something wrong?, 2009) či v roku 2011 Patrik Ševčík a jeho „Svedomie", počmárané slovo čiernou tuhou – posledný príspevok po odvolaní riaditeľa V. Beskida).

V máji 2009 vyrazil na cestu Skúter II už v česko-slovenskom obsadení a s podtitulom „O maľbe, obraze a iných ftákovinách..." Jednotliví autori priniesli rad politických a sociálnych tém, reflexiu a komentáre každodennej skutočnosti či práce, ktoré sa zaoberali samotným jazykom súčasného obrazu (priklincovaný obraz, betónový obraz, stekaný obraz, textilný obraz, prisvojený obraz, vyfrézovaný obraz, obraz manipulovaný strihovým programom apod.). Aj na tomto podujatí participovali absolventi mnohých akadémií a umeleckých vysokých škôl z Čiech a Slovenska (Praha, Ostrava, Bratislava, Banská Bystrica, Košice). V rámci tohto bienále bol otvorený aj nový komorný priestor s názvom Klub 3, kde predstavil svoje koláže Cyril Blažo (Bez lepidla). Na otvorení sa uskutočnila aj akcia-intervencia dvojice domácich autorov The Dudas Brothers s názvom Illegal Gallery – išlo o vtrhnutie na dodávke do dvora galérie v pozícii zamaskovaných kukláčov a týmto si zabezpečili účasť na akcii (keďže neboli vyzvaní k účasti).

Posledné bienále mladého umenia sa odohralo v apríli a máji 2011. Podtitulom podujatia bol slogan „starý dobrý GloBalkán...", ktorý odkazoval na stret a prekrývanie sa procesov globalizácie (mediálna „mäsová" kultúra, reklama, branding,



Marek Kvetan: Na tom našom..., inštalácia; Skúter I, GJK Trnava 2007.
Foto: Zuzana Dohnálová.

ilúzie budúcnosti) a balkanizácie (rozpad, hybridnosť, bastardizácia, chaos, problémové menšiny, vytriezvenie) v našom priestore. Išlo zároveň aj o prenikanie týchto procesov do intimity domova a života jednotlivca (obytné priestory, architektúra, TV-kultúra obývačky, každodenné situácie). Dve reprízy trnavského bienále boli pokusom predstaviť mladú scénu aj v iných regiónoch Slovenska – v roku 2007 sa uskutočnila repríza s obmenou diel v špecifickom priestore Elektrárne Tatranskej galérie v Poprade a v roku 2011 projekt Po Skú3 vo Východoslovenskej galérii v Košiciach.

Projekt Skúter skončil z prozaických dôvodov – odvolaním riaditeľa/kurátora zo svojej funkcie vo februári 2011. Mojím odvolaním skúter jednoducho dojazdil, možno to malo byť ako v trestno-právnom zmysle „trikrát a dosť...". Novo nastúpený riaditeľ akad. arch. Róbert Němeček od roku 2013 vedie galériu „v znamení stabilizácie" činnosti a predstavuje „ústretovú" koncepciu tzv. „Galérie s otvorenou náručou". *Výsledkom je celý rad strednoprúdových a gýčových výstav podľa tohto vzorca napr. s tematikou krajinomaľby: „Rodný môj kraj", portrétneho umenia: „Portrét vo výtvarnom umení", ale aj žánru: „Súčasné zátišie a kytice" alebo „Cyril a Metod" ako aj fenoménu „Ženskému aktu, či Aktu vo fotografii" alebo „Vianočný trh s umením pre verejnosť".*[1]

Ešte spomeniem dôležitý moment bienále. V rámci posilnenia mediálneho „výtlaku" mladého umenia bola udeľovaná nová „Cena CYPRIÁNa" pre vybraného umelca/ -kyňu. Cena niesla pomenovanie podľa významného slovenského maliara Cypriána Majerníka (1909 Veľké Kostoľany – 1945 Praha), ktorý pôsobil v Prahe a zomrel značne mladý ako 35ročný. S cenou súvisela aj finančná odmena 1.500,- Eur a získanie jedného diela víťaza do galerijných zbierok. V roku 2007 Cypriána vyhrala Pavla Sceranková (1980,



Ondřej Brody: Nový psí koberec, preparát, Lucia Nimcová: Bez názvu II, print; Skúter II, GJK Trnava 2009. Foto: Zuzana Dohnálová.



Marek Kvetan: Hobby II, inštalácia, vľavo vzadu Viktor Frešo: zo série Práca s obrazom; Skúter II, GJK Trnava 2009. Foto: Zuzana Dohnálová.



Tomáš Džadoň: Správna architektúra, cetris objekt; Kadidelnica, performance a objekt: použité hrnce, slanina, dym; Skúter II, GJK Trnava 2009. Foto: Zuzana Dohnálová.



Martin Špirec: Podpora, inštalácia; Skúter III, GJK Trnava 2011. Foto: Zuzana Dohnálová.

Košice) za video Krabicovanie (2005) s využitím reverzného pohybu a vytváraním imaginárnych boxov pri určitých činnosťach a objektoch Veľká a malá sendvičová kométa (2005), zostavené z odpadového materiálu (plasty, drevotrieska, polystyrén, kartónový papier apod.). Druhého Cypriána získal v roku 2009 Tomáš Džadoň (1981, Poprad) za objekt Správna architektúra (2008) a zavesený objekt Kadidelnica (2008) s vernisážovým performance rozkolísania smaltovaných kandličiek a rozvoniavaním praženej domácej slaniny. Čestné uznanie poroty bolo udelené Vlaste Žákovej za Narodeninovú párty, sériu ručnej výšivky na textile (2008). Tretím víťazom bienále sa stal v roku 2011 Mark Ther (1979, Praha) za video Pflaumen / Slivky (2011, full HD, 15´23´´) – silný príbeh odsunu sudetských Nemcov z roku 1946 a útek chlapca Ludwika do lesa, lebo nechce opustiť svoj kraj; čestné uznania obdržali Alice Nikitinová za sériu malieb a Martin Špirec za kolekciu objektov, reagujúcich na galerijný priestor. Za dôležité považujem aj fakt, že títo umelci sa následne stali finalistami slovenskej Ceny Oskara Čepana (Džadoň (2009, 2012) a Sceranková (2010), aj finalistami Ceny Jindřicha Chalupeckého – Sceranková (2007, 2015), Džadoň (2009) a jej laureátom Mark Ther v roku 2011. Nakoniec podľa menoslovu bienále je možné aj spätne zmapovať kurátorsky „nos“ a výber umelcov, ktorí vtedy nastupovali na svoju umeleckú dráhu a dnes sú silnou súčasťou českej, slovenskej aj stredoeurópskej scény. A o to vlastne išlo.

Nakoniec škoda, že aj v Čechách skončili niektoré medzinárodné prehliadky a súťaže venované



Šymon Kliman: zo série Beautiful People I–V, c-printy; Andrej Dúbravský: V lese; Jeseň prichádza; akryl ma plátne; Bez názvu, objekty na podlahe; Skúter III, GJK Trnava 2011. Foto: Zuzana Dohnálová.



Mark Ther: Pflaumen / Slivky, video still; Skúter III, GJK Trnava 2011. Foto: Zuzana Dohnálová.



Svetlana Fialová: Nemilosrdná je moja izba..., inštalácia; Skúter III, GJK Trnava 2011. Foto: Zuzana Dohnálová.

mladému umeniu aj v medzinárodnom zábere (napr. Bienále mladého umenia v Galérii hlavného mesta Prahy či Cena 333 v Národnej galérii v Prahe). Aj posledné kritické vyhlásenie finalistov Ceny Oskara Čepana 2017 o tom, že umenie nie športové súťaženie a odmietli individuálny „výkon“[/2], vnímam ako hlúpe, naivné a poškodzujúce značku tejto súťaže, ktorá beží na Slovensku už od roku 1996. Naďalej som presvedčený o potrebe umeleckých periodických prehliadok a cien, zvlášť pre mladých umelcov. Nejde ani o to, kto dostane cenu, ale predovšetkým o stimulovanie výtvarnej scény, presadzovanie súčasného výtvarného jazyka a jeho celkového povedomia v školách, médiách a v spoločnosti. Preto držím prsty na Slovensku všetkým budúcim finalistom/-stkám nielen Ceny Oskara Čepana, ale aj Maľbe – Cene Nadácie VÚB za maliarske dielo pre mladých umelcov (od 2006) či novo etablovanej Cene Nadácie Novum, udeľovanej od roku 2015.

– SKÚTER I – 1. bienále mladého slovenského umenia; 17. máj – 24. jún 2007, GJK Trnava. Umelci/-kyne: Dudáš Brothers, Petra Feriancová, Viktor Frešo, Mira Gáberová, Láďa Gažiová, Lukáš Haruštiak, Aneta Mona Chisa, Jana Kapelová, Kunst Fu (Erik Binder a GAME), Marek Kvetan, Matúš Lányi, Pavla Sceranková, Martin Sedlák, Boris Sirka, Erik Šille, Ján Vasilko, Ingrid Višňovská, Vlasta Žáková;

– Skúter I – bienále mladého umenia Trnava 2007, 14. 9.–21. 10. 2007, Tatranská galéria Poprad, Elektráreň

– SKÚTER II – bienále mladého umenia (o maľbe, obraze a iných ftákovinách); 20. máj – 21. jún 2009, GJK Trnava; Umelci/-kyne: Ondřej Brody, Rado Čerevka, Michal Černušák, Kateřina Držková, Tomáš Džadoň, Viktor Frešo, Mira Gáberová, Laďa Gažiová, Jana Kapelová, Marek Kvetan, Maja Laurinen, Jitka Mikulicová, Lucia Nimcová, Michal Pěchouček, Boris Sirka, Jiří Skála, Katarína Szanyiová, Evžen Šimera, Vlasta Žáková;

– SKÚTER III – bienále mladého umenia (starý dobrý GloBalkán...“), 7. apríl – 5. jún 2011, GJK Trnava. Autori/-rky: Miriam Bajtala, Andrej Dúbravský, Marek Čihal, Lucia Dovičáková, Svetlana Fialová, Pavla Gajdošíková, Katarína Hladeková, Dorota Kenderová, Šymon Kliman, Eva Koťátková, Alice Nikitinová, Daniel Pitín, Jakub Reken, Roman Rembovský, Lucia Sceranková, Martin Špirec, Mark Ther, Jiří Thýn, Monika Vrancová;

- Po Skú3, 28. 6.–31. 7. 2011, Východoslovenská galéria Košice (kurátor bienále I-III: Vladimír Beskid)

Poznámky:

1. Zdroj https://www.gjk.sk/sk/profil/prihovor-riaditela/
2. Viz: http://artalk.cz/2017/11/03/kto-je-cena-oskara-cepana/

Mladá setkání v Hodoníně

Ilona Tunklová



Pohled do výstavy Mladý region 1978. Foto: Archiv GVU v Hodoníně.

V letošním roce uspořádala Galerie výtvarného umění v Hodoníně již 14. ročník přehlídky tvorby mladých umělců pod názvem Mladé setkání. Přehlídka se koná v intervalu tří let a účastníci jsou limitováni věkem 35 let, který nesmí přesáhnout v době konání výstavy. Výstavní projekt je koncipován jako prezentace regionálních autorů a jejich hostů.

První přehlídka se uskutečnila v roce 1978 a byla pořádána ještě pod názvem „Mladý region 78“. Výběr vystavujících umělců vycházel z regionálních kritérií a nebyl tak striktně omezen věkovou hranicí. Autor textu v katalogu a ředitel galerie Jaroslav Pelikán napsal: „Výstava, (...) si klade za cíl představit širokému publiku díla mladší generace výtvarných umělců, kteří žijí a tvoří na území okresů Břeclav, Hodonín a Uherské Hradiště nebo odtud pocházejí a udržují s rodištěm trvalý kontakt. Územím těchto okresů je vymezen region, spadající pod odbornou působnost hodonínské galerie, která je označována v širším oficiálním názvu jako regionální galerie Jižní Moravy.“[1] Výstavy se zúčastnilo 17 výtvarníků, z toho dva byli ze Slovenska[2], což odráželo teritoriální polohu galerie ležící na hranicích s jiným národem, ale ve společném státě. Příhraniční poloha se promítala i do dlouhodobé spolupráce se sousedním regionem, a galerie tak reflektovala ve své činnosti i výtvarné dění na Záhoří.

Druhý ročník přehlídky se uskutečnil v roce 1981 již pod názvem Mladé setkání, čímž se přehlídka přihlásila k tradici výstav pořádaných v šedesátých letech pod názvem Setkání. Výstavy pořádané v roce 1965 a 1967 byly reakcí na politické a kulturní uvolnění ve společnosti. Sešli se na nich výtvarníci různých generací spříznění obdobným náhledem na vývoj a směřování výtvarného projevu se stejně naladěnými historiky umění, jako byli Antonín Grůza, Vilém Jůza, Michal Plánka a tehdejší ředitel pořádající instituce Josef Maliva. Ten v katalogu z roku 1967 napsal: „Jde nám o získání hlubokého prostoru pro rozvoj duchovní sféry člověka i mimo kulturní centrum, o uplatnění kvalitního přístupu k tvůrčímu projevu, který má své specifické zdroje a zákonitosti, vymykající se běžným zásadám řízení a plánování v duchu konvenčních praktik okrajové osvětové práce. Chceme dát co nejvíce příležitosti pro chvíle intimního setkání člověka s výtvarným dílem a věříme v nesmazatelnou působivost hluboce lidských zážitků uložených v emotivní síle umění.“[3] Výstavy se zúčastnily výrazné osobnosti výtvarného života na jihovýchodní Moravě – František Cundrla, Jaroslav Jurčák, Pavel Navrátil, František Nikl, Cyril Urban, Vladislav Vaculka, Ida Vaculková, Vratislav Varmuža, Vladimír Vašíček a Leoš Zemek. Mnozí z nich na tyto akce často vzpomínali, neboť nešlo jen o samotný výstavní projekt, ale během příprav došlo i na řadu osobních setkání, návštěv v ateliérech a čilou vzájemnou korespondenci. Díky nim byla navázána dlouholetá a pevná přátelství. Možnost pořádání dalších ročníků však ukončila normalizace.

Neoficiálně se k Setkáním přihlásila tedy až výše zmíněná přehlídka z roku 1981. Jejím kurátorem byl Petr Nedoma, který na výstavu přizval, kromě regionálních autorů, také výtvarníky z Prahy. Jak v úvodním slově v katalogu uvedl: „Pracovní tézí při sestavování koncepce výstavy byl předpoklad určité názorové odlišnosti pražských výtvarníků, kteří byli přizváni jako hosté, a výtvarníků žijících mimo toto kulturní a společenské centrum. Pokud bychom důkladně analyzovali námětovou rovinu vystavených děl, mohli bychom vytvořit několik pracovních hypotéz.“[4] Petr Nedoma dospěl k závěru, že: „Intenzivnější působení civilizačních aspektů velkého města se do značné míry odráží v naléhavější výpovědi v tvorbě pražských výtvarníků. Značná koncentrace průmyslu a lidí velké městské aglomerace vytváří vypjatější mezilidské vztahy, a posouvá tak senzibilitu do poněkud jiných poloh, než s jakými se setkáváme u výtvarníků žijících mimo Prahu. Velké kulturní zázemí a častější možnosti kontaktů, podstatně intenzivnější prožitek problémů i změn určují rysy práce pražských výtvarníků, která tak dostává podobu naléhavější výpovědi. Protikladem jsou niternější, klidnější a hloubavé rysy děl výtvarníků žijících mimo centrum, obírajících se světem dětí, krajinou či klasickými tématy ženské figury. Nelze samozřejmě stavět tyto dvě polohy do kvalitativního kontrastu. Vyjadřují spíše dva přístupy a způsoby odrazu místa a času vzniku.“[5] Přehlídky se zúčastnilo 22 autorů, 15 regionálních a 7 hostů z Prahy. Mezi nimi najdeme Václava Bláhu, Josefa Čobana, Františka Hodonského, Jiřího Sopka, Jiřího Sozanského, Aloise Valentu a Bohumila Zemánka,



Vladimír Vašíček na vernisáži Mladého setkání v roce 1981.
Foto: Archiv GVU v Hodoníně.



Kurátor výstavy Petr Nedoma zahajuje Mladé setkání 1981.
Foto: Archiv GVU v Hodoníně.

tedy autory, kteří se v následujících letech vyprofilovali jako výrazné osobnosti českého výtvarného umění, což svědčí o dobrém kurátorském výběru.

Další dva ročníky přehlídky vycházely ze stejného konceptu, tedy konfrontace regionu a centra. V roce 1984 byli přizváni k účasti výtvarníci z Bratislavy a v roce 1987 to byla skupina výtvarníků z Brna. Od třetího ročníku (1984) se také setkáváme s věkovým limitem 35 let. Kurátor výstavy Jaromír Míčka toto rozhodnutí objasnil v úvodním textu katalogu: „Cíle, které trienále sleduje, mají svůj smysl především ve vztahu k mladým tvůrcům. Právě zde nabývá na významu program vytýčený při jeho prvním ročníku: přispívat k navázání hlubších vzájemných kontaktů mezi samotnými autory, podněcovat zájem širokého publika o jejich tvorbu a umožňovat orientaci v jejich myšlenkovém, názorovém a uměleckém směřování.“[6] Zároveň upozornil, že najít nějaký jednotící prvek tvorby mezi autory z regionu a výrazné rozdíly proti autorům z centra není možné, neboť řada autorů řazených k zdejšímu regionu žije v některém z výtvarných center a tvoří tam i zde. Upozornil také na skutečnost, že: „většina mladých umělců udržuje širší kontakt, a to nejenom se svými generačními druhy, takže případná specifika jsou tím méně postižitelná.“[7] Bratislavské výtvarníky zastupovali na výstavě pouze čtyři autoři – Jozef Bubák, Robert Jančovič, Vladimír Kováč a Uľjana Zmetáková. Naproti tomu zdejší region reprezentuje silná, generačně blízká skupina autorů – Miroslav Kovářík, Dagmar Kučerová, Tomáš Měšťánek, Otmar Oliva, Jan Pospíšil, Jan T. Strýček, Saša Zahradník.

Významný byl V. ročník přehlídky Mladé setkání uspořádaný v roce 1990, tedy po zásadních společenských a politických změnách, které se odehrály v listopadu 1989. Jak upozornil kurátor výstavy Josef Fantura: „Tento hektický společenský a kulturní kvas pak zákonitě přináší reakce v samotné tvůrčí práci, jejímž výsledkem je samotné dílo. A tato kvalitativní změna se mi jeví jako nejpozitivnější posun v současném směřování vývoje.“[8] Zároveň se změnila i koncepce výběru hostů. Nikoliv kurátor, ale samotní vybraní autoři z regionu si pozvali svého osobního hosta, takže došlo k rozšíření teritoriálního zastoupení autorů na celou Československou republiku a zároveň byli poprvé v početní převaze hosté.

VI. ročník upořádaný v roce 1993 se stal díky účasti slovenských výtvarníků mezinárodní přehlídkou, neboť v roce 1992 došlo k rozdělení Československa. Kurátor výstavy Josef Fantura to komentoval slovy: „Rozdělením Československa na dva samostatné státy dochází k velmi závažnému posunu i v oblasti výtvarné tvorby a vzájemných vztahů. Tradiční účast autorů ze „Záhoria“ či jiných krajů Slovenska na přehlídkách trienále, jejich zastoupení v našich sbírkách a vzájemná výměna výstavních kolekcí dává pevný základ k udržení těchto dlouhodobých přirozených vztahů. Zde není potřeba dělení, ale nutnost tvůrčího kontaktu dvou svébytných, i když značně vývojově propojených výtvarných kultur.“[9]

Výstavního projektu se účastnil nejmenší počet autorů, pouze 10. Byl to důsledek politických změn předchozích roků. Mladá generace se přesouvala více do center, měla pocit, že je zde větší šance účasti na „tepu dějin“. Řada z nich využívala možnosti zahraničních studijních pobytů. Změnila se také struktura společenských zakázek, ubylo autorů, kteří mohli žít v tzv. svobodném povolání. Nutnost hledat trvalé zaměstnání opět připoutávala výtvarníky k větším městům, kde byla nabídka práce širší než na venkově.

Na VII. ročníku trienále uspořádaném v roce 1996 se představilo již 17 vystavujících umělců a akce se stala přehlídkou současných uměleckých snah autorů tří zemí – České, Slovenské a Rakouské republiky. Díky spolupráci s Dolnorakouským dokumentačním centrem pro moderní umění v St. Pöltenu a finančnímu zabezpečení transportů uměleckých děl prostředky Spolkového ministerstva pro vědu, výzkum a umění ve Vídni se mohlo na výstavě prezentovat šest rakouských autorů. Zároveň byla výstava reprízována ve výstavních prostorách dokumentačního centra v St. Pöltenu. Autorka textu v katalogu Angelica Bäumer[10] zdůrazňuje myšlenku, že to byli vždycky umělci, kteří překračovali hranice a umožňovali setkání mezi národy: „Když se teď v Hodoníně setkávají mladí umělci, navazuje toto setkání na starou tradici. Na tradici síly umění, která překračuje hranice, a na skutečnost, že umění vystačí beze slov, když jde o to povzbudit pochopení a umožnit porozumění. Setkání navazuje ještě na další tradici, neboť jsou to umělci ze tří zemí, které nejen leží zeměpisně blízko, nýbrž měly i dlouhé společné dějiny, ale také se v posledních desetiletích politickými a společenskými událostmi navzájem odcizily.“[11]



Pohled do výstavy XIII. ročníku Mladého setkání. Uprostřed instalace Pavly Vachunové s názvem Hlina – Od kořene ke kořeni, v pozadí obrazy Břetislava Malého z cyklu Barevné principy. Foto: Archiv GVU v Hodoníně.

VIII. ročník Mladého setkání měl opět mezinárodní charakter a účastnili se jej výtvarníci ze tří sousedních republik, šest autorů domácích a po třech výtvarnících ze Slovenska a z Rakouska. Přehlídka se opět konala v duchu teze, že nastal čas na vzájemná setkání, čas pro výměnu názorů a pohledů na obecné problémy, doba pro dialog i společná řešení, která by měla přispět k dalšímu vývoji výtvarného umění v teritoriu střední Evropy.[12] Výrazněji rezonovala myšlenka nebezpečí globalizace kultury díky rychlému pokroku moderních technologií a masové komunikace. Toto nebezpečí mělo na druhé straně pozitivní vliv. Moderní technologie umožňují návrat výtvarníků zpět do regionu, aniž by přišli o nezbytný každodenní kontakt s děním v centrech, a to nejen u nás, ale postupně je propojován na jedno kliknutí celý svět.

V roce 2001 byla galerie převedena z působnosti Ministerstva kultury ČR pod nového zřizovatele, kterým se stal nově konstituovaný Jihomoravský kraj. Instituce se stala jedinou krajskou galerií. IX. ročník přehlídky pořádaný v roce 2002 se sice ještě deklaroval jako mezinárodní přehlídka autorů tří států, ale rakouskou stranu zastupoval pouze jediný výtvarník. Ukázalo se, že bez finančních dotací není pro rakouské výtvarníky účast na této přehlídce zajímavá. Velkorysé plány na rozšíření přehlídky i na autory z Polska a Maďarska, deklarované v předchozím roce, se ukázaly pro malou instituci, jakou je Galerie výtvarného umění v Hodoníně, nereálné. Proto již následující jubilejní X. ročník i další ročníky znamenaly návrat k prezentaci tradičních autorů českých a slovenských. Přesto se ředitel galerie Josef Fantura nevzdával naděje a v katalogu z roku 2005 píše: „Doufám však, že to nebude v dalších letech stejně. A vidina účasti autorů rakouských spolu s maďarskými a polskými je stálým předsevzetím a cílem našeho konání.“[13] Při přípravě jubilejního desátého ročníku bylo rovněž zvažováno, zda nezměnit koncepci a podmínky účasti, např. vyhlášením výtvarného tématu či zvolit jednotný formát obrazu. Týž autor to však v textu katalogu zavrhl slovy: „A proto tedy zůstáváme u osvědčeného způsobu realizace Mladého setkání. To si ostatně vydobylo své místo na slunci, a pokud je životaschopné, není důvodu k razantní změně. Svým pojetím je totiž velmi svobodné a neomezující vystavujícího autora.“[14]

V tomto duchu se konaly i další ročníky pořádané v letech 2008, 2011 a 2014. Koncepce přehlídek v jednotlivých ročnících vycházela z obdobných kritérií. Základ tvořili autoři „domácí“, tedy ti, kteří se v regionu narodili, žili nebo našli pracovní příležitost. K posílení počtu místních autorů přispěl nepochybně i vznik uměleckého odboru na hodonínské střední průmyslové škole. Řada těch, kteří zde učili a učí, se stala účastníky výstav Mladého setkání (Petr Bulava, Pavol Stručka, Roman Šafránek, Peter Žúrek). I přes vznik středního uměleckého školství přímo v Hodoníně nebyla přerušena spolupráce se Střední uměleckoprůmyslovou školou v Uherském Hradišti, jejíž absolventi i pedagogové byli častými účastníky hodonínské přehlídky. Na doporučení kurátorů z dlouholetých partnerských institucí — Záhorské galérie v Senici a Galérie Petra Michala Bohúňa v Liptovském Mikuláši — pak byli vybíráni a oslovováni hosté ze Slovenské republiky.

Za těch 40 let se na přehlídkách Mladé setkání svými díly prezentovalo více jak 170 autorů, mnozí z nich i několikrát. Nelze je všechny vyjmenovat, a když bych jmenovala jen část z nich, tak urazím ty ostatní. Přesto musím vstoupit na tento tenký led a připomenout některé a to v souvislosti s tím, že řada výtvarných prací autorů představených na Mladém setkání se později dostala do sbírky hodonínské galerie. Přehlídka se tak stala vítanou možností k mapování tvorby regionálních výtvarníků, o čemž svědčí i fakt, že s řadou jmen se setkáme i ve stálé expozici galerie, která si klade za cíl seznámit návštěvníky s výtvarným děním ve zdejším regionu. K těm všem, které jsem již zmínila v předchozím textu, chci ještě připomenout Michala Bauera,



Pohled do výstavy letošního ročníku Mladého setkání. V popředí cyklus Rozpad osobnosti od Klaudie Korbeličové. Foto: Archiv GVU v Hodoníně.

Zdenu Höhmovou, Vladimíra Kokoliu, Miroslava Malinu, Kamila Mikela, Otmara Olivu, Zdenka Tománka nebo Jiřího Vlacha.

Letošní ročník se z provozních důvodů konal s ročním zpožděním, tedy až na začátku roku 2018, kdy si připomínáme 100. výročí od založení společného státu Čechů a Slováků, což se odrazilo i ve výběru vystavujících autorů – Petr Bulava, Kristína Honzírková, Kristína Kandríková, Klaudia Korbeličová, Iva Krupicová, Tomáš Mesíček, Adam Procházka, Kamila Reichmannová, Veronika Švábeníková, Andrea Uváčiková, Petr Včelka, Lucia Veselá. Z 12 vystavujících jich 5 pochází ze Slovenska, což je téměř polovina. Je to dáno i tím, že řada z nich absolvovala studium v Čechách a na Moravě a mnozí zde zůstali i po studiu. I letošní ročník, na jehož přípravě jsem kurátorsky spolupracovala s Janem Buchtou, byl koncipován jako prezentace autorů žijících v regionu a jejich hostů. Výstava neměla a ani nemohla mít ambice postihnout úplným a vyčerpávajícím způsobem pohled na soudobou mladou výtvarnou scénu. Už proto, že s ohledem k prostorovým možnostem a limitujícímu technickému vybavení galerie věnuje přehlídka pozornost hlavně „klasickým“ výtvarným disciplínám, jako je malba, grafika, sochy a objekty, autorská kniha, keramika, ilustrace. Přesto se stala zajímavou sondou do současné podoby výtvarného dění nejmladší umělecké generace. I pro ni, stejně tak jako pro každou nastupující generaci, je bytostně důležitá otázka po smyslu a významu umělecké tvorby v současném světě. Přestože smyslem umění není být prvoplánově aktivistické, tak nepochybně jedním z projevů současného umění je i permanentní kritická reflexe a odhodlání dotýkat se aktuálních společenských témat a artikulovat je srozumitelnou vizuální řečí. V první řadě je to však niterná výpověď o sobě samém, o svých snech, touhách a myšlenkách. O kreativním přístupu k tvorbě i k životu.

Za tři roky nás čeká jubilejní 15. ročník, a tak se tato velmi stručná bilance může stát podnětem k hlubší analýze, ke zvážení, zda má smysl v tomto projektu pokračovat, zda jej zachovat ve stávající podobě, nebo jej zcela nově formulovat. To je úkol pro novou nastupující generaci kurátorů a historiků umění.

Poznámky:

1. Mladý region 78: k 60. výročí vzniku republiky: malba, plastika, grafika, keramika, fotografie, textil: Galerie výtvarného umění v Hodoníně, září – říjen 1978, Hodonín 1978.
2. Šlo o Bohumila Baču a Ľudovíta Hološku, kteří se v Hodoníně představili v následujících letech i na dalších výstavních projektech, také svými samostatnými výstavami a jsou zastoupeni i ve sbírce galerie.
3. Setkání 67: kat. výstavy: Dům umění v Hodoníně, Hodonín 1967.
4. Mladé setkání 81: trienále tvorby mladých výtvarníků regionu a jejich hostů: kat. výstavy, Galerie výtv. um. v Hodoníně, Hodonín 1981.
5. Ibidem.
6. Mladé setkání 84: trienále tvorby mladých výtvarníků regionu a jejich hostů: kat. výstavy, Galerie výtv. um. v Hodoníně, Hodonín 1984.
7. Ibidem.
8. Mladé setkání 90: V. ročník mezinárodního trienále tvorby mladých výtvarníků: kat. výstavy, Galerie výtv. um. v Hodoníně, Hodonín 1990.
9. Mladé setkání 93: VI. ročník mezinárodního trienále tvorby mladých výtvarníků: kat. výstavy, Galerie výtv. um. v Hodoníně, Hodonín 1993.
10. Angelica Bäumer – v té době nezávislá žurnalistka, autorka, manažerka umění, prezidentka Mezinárodního sdružení kritiků umění AICA a vedoucí Dolnorakouského kulturního fóra.
11. Mladé setkání 1996 = Junge Begegnung 1996: VII. mezinárodní trienále tvorby mladých výtvarníků České, Slovenské a Rakouské republiky, Hodonín srpen – říjen 1996, Hodonín 1996.
12. Volně parafrázováno z textu Josefa Fantury v katalogu z předchozího VII. ročníku trienále.
13. Mladé setkání 2005: 10. ročník mezinárodního trienále tvorby mladých výtvarníků: kat. výstavy, Galerie výtv. um. v Hodoníně, Hodonín 2005.
14. Ibidem.

Rozhovor s laureáty cen VII. Zlínského salonu mladých

laureáti ceny Václava Chada a ceny Igora Kalného v roce 2015

připravila
Karolína Juřicová



Tomáš Moravec. Foto: Dalibor Novotný.



Erik džumelec Sikora při jeho koncertě. Foto: Dalibor Novotný.

Na konci loňského roku se konala výstava představující laureáty cen VII. Zlínského salonu mladých. Laureáti Tomáš Moravec a Erik Sikora se společně podíleli na instalaci v Krajské galerii výtvarného umění v přízemí budovy 14 továrního areálu. Oba dva se tak stali vlastními kurátory a architekty galerijního prostoru, představující jejich specifické umělecké vyjadřování.

KJ: Jak se díváte s odstupem na získané ocenění z roku 2015? Proč jste zvolili prezentované dílo/ instalaci k výstavě laureátů?
TM: V roce 2015 jsem na Zlínském salonu mladých vystavil videoinstalaci *Hand in Glove*, která, přestože spadá do širší série, je jakýmsi solitérem v mé tvorbě. Jsem rád, že se jí tehdy dostalo ocenění a jsem za to pochopitelně rád i nyní. Mám pocit, že k tehdejšímu dobrému přijetí z části přispěl i zvolený formát prezentace. Stejně jako Pavel Sterec, i já jsem instaloval v takzvaném videoroomu. Tento prostor je poměrně komplikovaný a v mnoha ohledech nevděčný. Má velice nízký strop, mnoho rušivých elementů a na prezentaci videa je relativně světlý. Na druhou stranu poskytuje určitou autonomii a možnost instalačního zásahu, což byla nakonec výhoda.
ES: V roku 2015 som na výstave ukazoval video Tešenie, ktoré najsilnejšie zarezonovalo svetom internetu. Dodnes mi ho ľudia na youtube prudko komentujú, vznikajú uctievači, aj takí, čo ma hádžu na psychiatriu. Preto ma baví fakt, že to isté video funguje aj v galerijnom kontexte, aj v mútnych vodách internetu. Rozdiely a spojitosti internetového a galerijného sveta ma začali zaujímať hlbšie a stali sa pre mňa momentálne takmer hlavnou témou, čoho výsledkom je celá laureátska výstava.

KJ: Ve výstavním prostoru přízemí průmyslové budovy Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně jste mohli po dvou letech ukázat svoji současnou tvorbu. Uvědomujete si změny ve své práci během této krátké doby?
TM: Připravil jsem výstavní celek, který mimo jedné starší fotografie tvoří nová díla. Dotýkají se ale tématu, který sleduji dlouhodobě. Tím je ohledávání a rekonstrukce zažitého obrazu vzducholodi a s ním spojených asociací. Nadále

vytvářím konstruované prostorové situace, v nichž pracuji se změnou pohledové perspektivy, tušeným objemem a fragmentárním obrazem. Tyto principy lze tedy vysledovat i v mých předchozích pracích. Řekl bych, že aktuálně jsem dal větší důraz na okolnosti vzniku jednotlivých děl, jejich performativitu i specifické prostorové instalační řešení.
ES: To, čo bolo pri videu Tešenie náhodné, sa stalo pre mňa princípom. Na výstave sú tri videá, v ktorých sa snažím pôsobiť ako vychádzajúca youtuberská hviezdička, ktorá spieva, komentuje, točí vlogy, čím vzniká takmer až muzikálová forma vlogu: song vlog. K tomu som sa odvážil vystavovať hmotné objekty (predtým som vystavoval takmer výhradne video alebo performance), ktoré boli zároveň merchandise produkty umelca Džumelca (mikiny, tričká, nohavice). Teda robil som to, čo by mala robiť internetová hviezda, aby vytrieskala zo svojho kapitálu pozornosti nejaké reálne peniaze. Chcel som byť dvojitým agentom, reálne skúšať preraziť vo svete internetovej slávy, a zároveň si túto činnosť vychutnávať a sám na sebe dokumentovať ako laboratórny umelecký pokus obklopený ochrannou vrstvou galérie.

KJ: Oba pracujete s jinými médii a jiným způsobem zacházíte s publikem, bylo pro vás náročné najít rovnováhu těchto různých přístupů vyjádření na společné výstavě?
TM: Výsledkem vlastně nebyla společná výstava. Stále se jednalo o samostatné prezentace dvou autorů v na sebe navazujícím prostoru. Nechtěli jsme vytvářet nebo dohledávat umělý průnik naší tvorby a každý jsme představili své aktuální směřování. Chopil jsem se role architekta výstavy a s ohledem na charakter a specifika zamýšlených instalací jsem navrhl řešení, které si vzájemně nekonkurovalo a vyhovovalo nám oběma. Erikova hudebně-textová videa vyžadují komornější podobu v izolovaném black-boxu, zatímco mé prostorové instalace naopak volnost pohybu. Tímto klíčem jsem vytvořil formát, kde dobře koexistují obě instalace.
ES: Naše práce sa vzácne dopĺňajú. Obidvaja sme pracovali s videom, pričom vidieť totálne širokú možnosť prístupu k tomuto médiu. Napriek tomu, že sme pracovali na veciach každý samostatne bez vedomia o tom, čo pripravuje ten druhý, vzniklo pár situácií, ktoré vyzneli ako superprepracovaná prepojená stratégia. Napríklad, že Tomášova výstava je zelená, moja je žltá, a súčasne prebiehajúca výstava Petra Duba je modrá, čím sa to krásne formálne dopĺňa. Prepojilo sa to ešte jedným maličkým detailom, obidvaja sme v jednej práci použili videoefekt masky s druhým videom, nejaký vizionár by z toho kľudne mohol vyveštiť zárodky nového videoslohu.

KJ: Co si myslíte o Zlínském salonu mladých? Po loňské kritice Zlínského salonu to vypadá, že se tento formát ukončí či zcela přemění do jiné podoby. Ztratil by tak podle vás výstavní program Krajské galerie výtvarného umění důležitou složku, a snížilo by se tak povědomí o této instituci v širším kontextu uměleckého dění?
TM: Na salon obecně můžeme pohlížet jako na jakési reziduum výstavního formátu. To, že je takto specifický, ale nemusí být nutně jeho slabina. Vystavit v adekvátních podmínkách takové množství děl jednotlivých autorů samozřejmě není snadné. Zlín má v tomto duchu však poměrně unikátní pozici a možnost v tříletém cyklu představit výběr autorů z celé české a slovenské umělecké scény. Mám pocit, že ročník 2015 Zlínského salonu mladých, který měla na starost kurátorka Lucie Šmardová, se podařil dobře. Přes všechna úskalí, která s sebou salon jako takový nese. Kritika loňského Zlínského salonu byla oprávněná a jeho vyřčená tematická otázka po stavu současného obrazu přinesla zprávu o stavu-obrazu samotného salonu. Salon nikdy nebude kurátorskou výstavou, ve smyslu vytvoření jasného kontextu mezi díly. Salon může být „kurátorsky“ dobrý či špatný spíše ve smyslu péče o dílo a výstavu jako takovou. V tomto ohledu je myslím potřeba snahy o zlepšení.
ES: Bolo by trápne, keby sa po kritike nič nezmenilo, ale bolo by aj trápne, keby Zlínsky salón zanikol kvôli nejakému ublíženeckému pocitu.

KJ: Samotný formát výstav současného umění prochází různými změnami, kurátoři mnohdy ztrácí slovo a umělec se staví do jeho role. Je pro vás obtížné postavit se do role kurátora a architekta výstavy, nebo se to pro vás stává spíše samozřejmostí?
TM: Architekturu výstav mám rád, věnuji se jí a považuji ji za jednu z oblastí své tvorby. Tím, že ve svých dílech běžně používám prostorové formy a často utvářím rámce, ve kterých se divák při jejich čtení pohybuje, je mi role architekta hodně blízká. Do role kurátora se někdy stavím také, přestože se za něj nepovažuji a raději vítám spolupráci s kurátory, kteří jsou jako profesionálové na svém místě. Vybavím si ale i příklad, kdy jsem byl v rámci výstavy kurátorem z nouze, architektem i autorem zároveň. To jsou ale spíše extrémní situace a snažím se je eliminovat.
ES: Zvykol som si, že som sám sebe scenáristom, režisérom, strihačom, zvukárom, soundtrackárom, moderátorom, gitaristom, grafickým dizajnérom, PR agentom a užívam si to. Práca na mojich dielach je tak prepletená so životom, tematicky aj formálne, že neviem povedať, kedy pracujem na umení a kedy len tak žijem a kochám sa predstavou, že mi z toho rastie „gesamtkunstwerk“. Vypľúvanie diel na internet je toho súčasťou. Zatvoriť sa ale do bielej kocky galérie a na pár dní vytrhnúť seba aj svoju vec z ostatného životného diania ma baví čím ďalej tým menej, možno aj preto sa, napríklad, cítim byť menej citlivým v oblasti prípravy výstavy v galérii. Keď hrám hudbu, hrám ju sám a viem, že oproti hraní v skupine je to z núdze cnosť. Je to dobré na to, že človek zo seba vyžmýka aj to, o čom nevedel, že má, a má to úplne pod kontrolou. A je to zlé preto, že som zatočený sám

v sebe a neviem sa prekvapiť iným pohľadom na vec. Z tých istých dôvodov mám rád spoluprácu na výstave s iným človekom, teda kurátorom či architektom.

KJ: Zajímalo by mě, jak se dokážete vypořádat se skupinovou výstavou? Nevadí vám zapojení do tematických výstav?
TM: To je přesně ta situace, která prokáže kvality nebo slabiny kurátora. Zda dokáže použít díla v kontextu, který nebude ani přílišnou ilustrací tématu, ale na druhou stranu vystaví díla situaci, která by byla v rozporu s uvažováním umělce. Tematické výstavy jsou jednou ze součástí uměleckého provozu. Jejich zaměření by však mělo sledovat určitou zacílenou otázku, ne jen povrchní oblast zájmu. Ale zpět k vaší otázce, ne, nevadí mi se do nich zapojit.
ES: Je to osviežujúce. Asi ako počuť svoju pesničku (ach, zase hudobná metafora) v DJ-skom cenu, která je dobře začleněná v mezinárodním uměleckém provozu. Její současnou slabinou ale může být enormní množství přihlášek, které probíhají způsobem otevřené výzvy.
ES: Pri Cene Jindřicha Chalupeckého sa, či chcem – či nechcem, neubránim nostalgickým spomienkam na štúdiá na AVU v Prahe (že koľkých spolužiakov mi toho roku nominovali...) a k Cene Oskára Čepana mám osobný vzťah, kvôli nominácii v 2013 a aj kvôli tomu, že som robil videoceremoniál odovzdávania Ceny v roku 2015. Takže jednak tie ceny vnímam ako príjemné bulvárne bzučanie (asi ako pre rybára zisťovanie, ako bolo na poslednom stretnutí rybárskeho spolku a či tam nevznikli nejaké nové hlášky) a na druhej strane sú tieto ceny podľa mňa dobrým spôsobom, ako sa nejaké vnútorné umelecké dianie môže pretvárať (a tým sa chtiac-nechtiac zjednodušovať a beletrizovať) podľa záujmu vonkajška.



Pohled do expozice Tomáše Moravce, Poznámky o vzducholodích. Foto: Dalibor Novotný.

sete vedľa niečoho úplne iného; človek zistí spojitosti, ktoré mu nenapadli, napríklad, že sa na obe dá rovnako tancovať. Záleží na DJ-ovi.

KJ: Sledujete současné umělecké ceny? Jaký názor máte na výsledky loňské Ceny Oskára Čepana a Ceny Jindřicha Chalupeckého?
TM: Snažím se je sledovat, přestože přiznávám, že například loňský ročník Ceny Oskára Čepana jsem díky své roztříštěné pozornosti příliš nezaregistroval. V případě CJCH tomu bylo naopak a výstavu finalistů jsem si užil. Ptáte-li se na výsledky, pak se rozhodnutí poroty shodovalo s mou osobní volbou. Obecně jsem rád, že se CJCH podařilo vyprofilovat na respektovanou

KJ: Sledujete zahraniční oceňování umělců, jako je například britská Turnerova cena? Jaké jsou podle vás rozdíly při hodnocení v tuzemském prostředí a ve světě?
TM: Rozdíly bych hledal spíše v nastaveném formátu cen jako takových. Těch faktorů je mnoho a každá cena má svá specifika, jako je výběru finalistů, národnostní či věkové omezení, složení poroty, způsob prezentace jednotlivých děl v rámci finálových přehlídek atd. Jako finalista jsem se zúčastnil tuzemské Ceny Jindřicha Chalupeckého, zmíněného Salonu mladých a Ceny Exit. Ze zahraničních pak Biennale v Gabrovu a James and Audrey Foster Prize v Bostonu. Každá z těchto přehlídek současného umění byla

soutěžní cenou a každá zároveň diametrálně odlišná.
ES: (Nemyslím si, že by som na to dokázal zaujímavo odpovedať. Sledujem umelcov/umelkyne a nie hodnotenia a rozdiely v hodnotení.)

KJ: Je pro vás důležitá individualita i v dnešním současném umění, ve kterém je častá spolupráce a mezioborová participace?
TM: Možná se to jeví jako polarizující, individualita versus kooperace, ale právě individualita zastupuje ve spolupráci zásadní faktor. Nemůžete se zcela zbavit individuality ve prospěch celku, protože pokud to udělají všechny části stejně, pak celek ztratí názor, případně převáží dominantní směr jednotlivce. Síla kooperace je právě ve využití rozdílnosti názorů. Pokud slevíte z ješitnosti ega, ale neopustíte ideu, můžete vytvořit celek spolupráce různorodější a životaschopnější.

odkusnutého chleba a mikina s dierou v tvare zívania. Tie predznamenávali ďalšie pesničky, ktoré som práve dokončil a vydal ako štrnásťpesničkový album Džumelec – Dakus. Album sa dá vypočuť na www.dzumelec.bandcamp.com. Okrem toho som celý rok 2017 venoval prepojeniu svojej tvorby so študentami fakulty umení v Košiciach, kde sme chodili na plenérne výlety a snažili sa definovať, čo sa deje s krajinou a s umelcom a jeho reakciou na krajinu, ak máte vo vrecku smartfón s internetom. Momentálne pracujeme na dokumentačnej knihe z tohto projektu: Status krajinára.

KJ: Děkuji za rozhovory.



Pohled do expozice Erika Sikory - Svišť -Rorýs- Swift. Foto: Dalibor Novotný.

ES: Je to dobré aj tak aj tak.

KJ: Na čem nyní pracujete?
TM: Aktuálně vychází má publikace *Poznámky o vzducholodích*, která dokumentuje zmiňovanou laureátskou výstavu ve Zlíně a zahrnuje i výběr mých starších prací. Zároveň pracuji na svém katalogu ve spolupráci s Martinem Mazancem a edicí PAF, který je těsně před dokončením. V květnu se podílím na dvou výstavách a těším se z nových událostí rýsujících se na horizontu...
ES: Výstava v Zlíne ukazovala výber troch song vlogov a k nim priradených merchandisov (mikín) a okrem toho tam bolo navyše tričko s potlačou

Abstrakce.PL
Abstrakce v polské malbě 1945–2017

Beata Gawrońska-Oramus



Maria Jarema, Akt, 1948, křída, akvarel, olejová tempera na papíru nalepeném na plátno, 100×73 cm. Kolekce Grażyny i Jacka Łozowskich.



Alfred Lenica, Tvarování VIII (později nazvané Vytvarování II), 1957, lak a olej na plátně, 103×134 cm. Kolekce Renaty i Grzegorza Królów.

Výstava *Abstrakce.PL*, kterou připravilo Muzeum umění Olomouc v rámci svých dlouhodobých snah o představování středoevropského umění, ukazuje panorama polské abstraktní malby od roku 1945 do současnosti. Otevírají ji práce Władysława Strzemińského, ikony polské avantgardy, a uzavírají obrazy, které v roce 2017 namaloval Piotr Lutyński, malíř, sochař a hudebník, autor instalací, objektů a kreseb, vnášející svěží vítr do dlouhé tradice polské abstrakce.

Tato rozsáhlá výstava má vskutku ušlechtilý rodokmen: její jádro totiž představují exponáty zapůjčené ze soukromých sbírek Renaty a Grzegorze Królových z Varšavy a Grażyny a Jacka Łozowských z Vratislavi, kteří shromáždili díla těch nejvýznamnějších polských umělců poválečného období, mezi nimiž nechybí Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Wacław Szpakowski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Wojciech Fangor, Tadeusz Brzozowski, Alfred Lenica, Jerzy Nowosielski, Kajetan Sosnowski, Mieczysław Janikowski, Teresa Tyszkiewicz, Aleksandr Kobzdej, Jonasz Stern, Teresa Rudowicz, Jerzy Kałucki, Jan Pamuła, Stanisław Dróżdż, Jerzy Kujawski, Józef Hałas, Jan Berdyszak, Stanisław Fijałkowski, Koji Kamoji, Leon Tarasewicz a mnozí jiní. Často se jedná o obrazy významné i z hlediska uměleckého vývoje svých autorů, mnohé z nich nechyběly na zlomových výstavách,

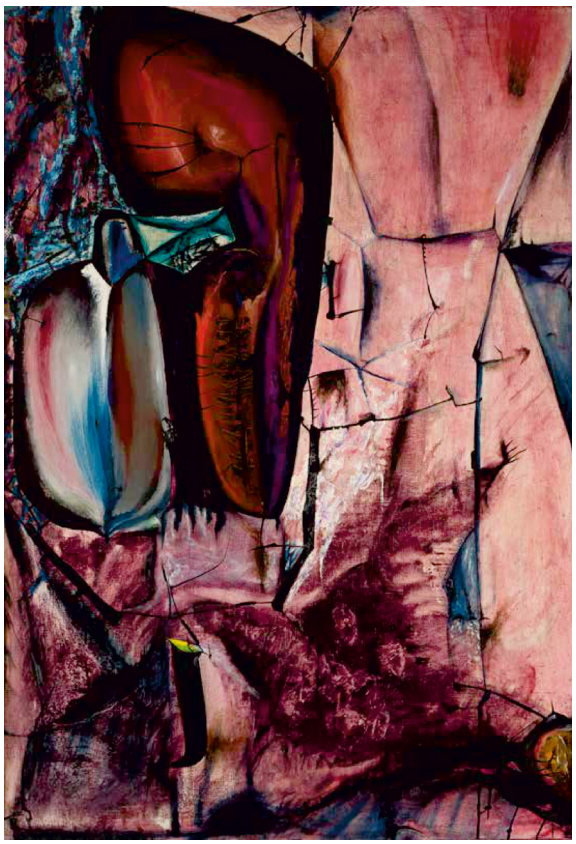


Tadeusz Kantor, Las Vegas, 1956/1957, olej na plátně, 100×130 cm. Kolekce Grażyny i Jacka Łozowskich.

jako byla *První výstava moderního umění* v Krakově v roce 1948 nebo *15 Polish Painters* v Museum of Modern Art v New Yorku v roce 1961. Osobní preference sběratelů významně ovlivnily podobu jejich kolekcí, právě díky tomu však máme k dispozici neobyčejný výběr vysoce kvalitních děl Henryka Stażewského, Alfreda Lenici, Józefa Hałase či Teresy Rudowicz, ale také vzácný soubor prací Mieczysława Janikowského a Jerzyho Kujawského, dvou vynikajících malířů žijících v emigraci, jejichž dílo, ačkoli mu patří důležité místo v dějinách polského umění, bývá jen ojediněle zastoupeno ve sbírkách státních muzeí. Kolekce Grażyny a Jacka Łozowských a Renaty a Grzegorze Królových nabízejí nejen setkání s klasiky, ale také nám dovolují poznávat umělce tvořící v současnosti a zaručující budoucnost polské abstraktní malby, jako jsou Jan Pamuła, Piotr Lutyński a mnozí další.

Ke kvalitě výstavy přispívá i výběr děl zapůjčených z polských státních sbírek – z Národního muzea ve Varšavě, Muzea umění v Lodži a Zachęty – Národní galerie umění ve Varšavě. Z těchto kolekcí pocházejí práce Władysława Strzemińského, Romana Opałky, Edwarda Krasińského, Henryka Stażewského, Stefana Gierowského, Jerzyho Rosołowicze, Tadeusze Brzozowského, Wojciecha Fangora, Ryszarda Winiarského, Jana Lebensteina nebo Jonasze Sterna.

Díky spolupráci těchto výjimečných sběratelských osobností a státních institucí je možné na výstavě shlédnout kolem 160 děl od 62 autorů



Tadeusz Brzozowski, Struna, 1957, olej na plátně, 190×130 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie.



Władysław Strzemiński, Světelná mžitka. Krajina, 1949, olej na plátně, 65×82 cm. Muzeum Sztuki w Łodzi.

představující různé tendence a směry v polské abstraktní malbě. Jedná se o vůbec první takto komplexní výstavu v českém prostředí, proto je jejím cílem ukázat zejména různorodost proudů a osobností, bohatství tvůrčích přístupů i uměleckých proměn, zkrátka celou krásu polské poválečné abstraktní malby.



Stanisław Fijałkowski, 29.I.60 1960, olej na plátně, 73×60 cm. Kolekce Grażyny i Jacka Łozowskich.

Na výstavě jsou zdůrazněny dva hlavní proudy abstraktního umění: emocionální a geometrický. Najdeme na ní proto práce tašistické, informel, materiálovou malbu, strukturální obrazy i pokračování geometricko-konstruktivistického směru vytyčeného už první – meziválečnou – avantgardou. Nechybějí zde však ani směry, pro něž je abstrakce pouze výchozím bodem, jako je konceptualismus a vizuální poezie. Jednotlivé tendence je možné sledovat v chronologickém vývoji.

Na příkladech prací mj. Władysława Strzemińského, Marie Jaremy, Jonasze Sterna, Kazimierze Mikulského a Mariana Bogusze jsou představeny výtvarné experimenty avantgardy čtyřicátých let. Pozornosti neunikne ani vývoj, jakým abstraktní malba prošla ve druhé polovině padesátých let pod vlivem tašismu a informelu v obrazech Tadeusze Kantora, Alfreda Lenici, Jerzyho Kujawského nebo Teresy Tyszkiewicz. V pracích Tadeusze Brzozowského, Erny Rosenstein a Jerzyho Skarzyńského je přesvědčivě zastoupena malba pramenící z ducha surrealismu, strukturalismus a materiálová malba se zase zrcadlí v pracích Jonasze Sterna, Teresy Rudowicz, Aleksandra Kobzdeje, Bronisława Kierzkowského, Alfonse Mazurkiewicze a Jacka Sempolińského.

Do popředí na výstavě vystupuje tvorba nestora geometrické abstrakce Henryka Stażewského,



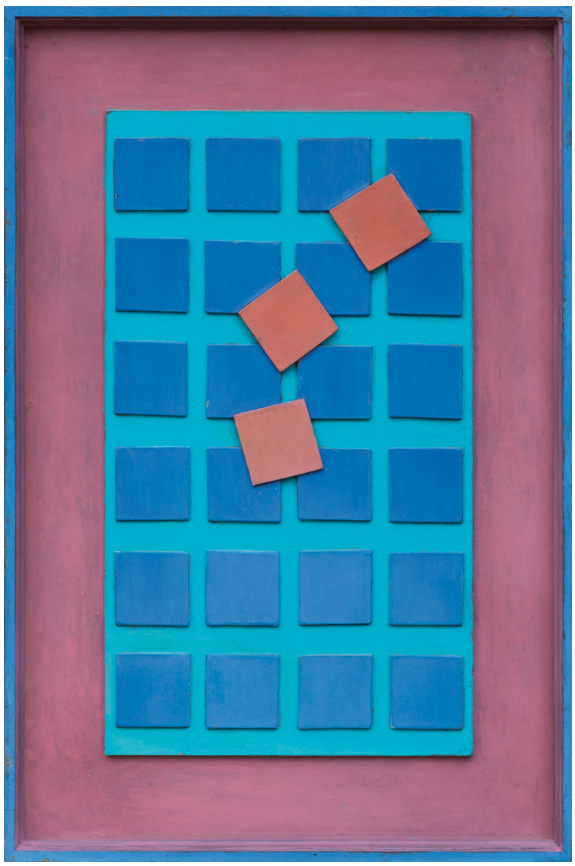
Wojciech Fangor, B103, 1966, olej na plátně, 130×130 cm. Kolekce Grażyny i Jacka Łozowskich.

počínaje jeho reliéfy z padesátých let a pozdní tvorbou z let osmdesátých konče. Nechybějí tu ani kresby nejvýznamnějšího polského tvůrce a teoretika abstraktního umění Władysława Strzemińského, stejně jako kresby jeho generačního souputníka Wacława Szpakowského. Dobře zastoupeni jsou klasici geometrické abstrakce šedesátých a sedmdesátých let: Stefan Gierowski, Stanisław Janikowski, Wojciech Fangor, Kajetan Sosnowski a Ryszard Winiarski. Ke geometrickému proudu lze řadit také práce Jana Berdyszaka, Adama Marczyńského a Jana Ziemského, kteří experimentují s prostorem obrazu. Zařazena jsou také díla umělců vymykajících se jednoznačné kategorizaci: Jerzyho Nowosielského, Stanisława Fijałkowského a Jana Lebensteina.

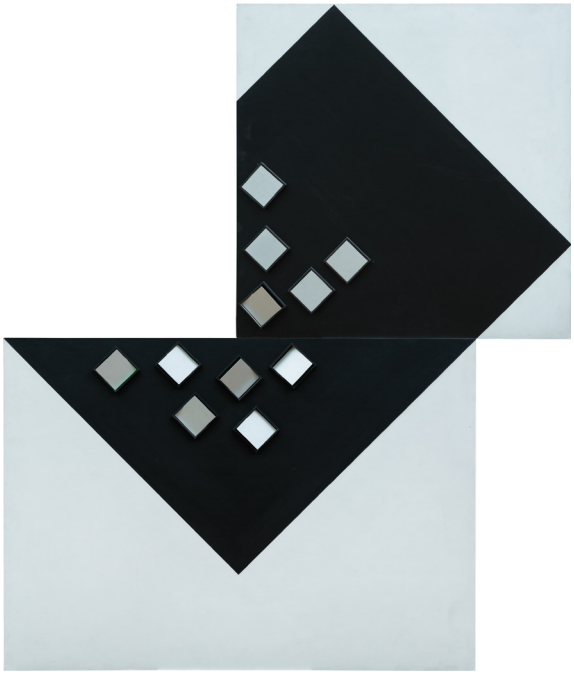
Z osmdesátých a devadesátých let pocházejí práce Jana Pamuły, umělce, který jako první v Polsku tvořil s pomocí počítačových programů, a Jerzyho Kałuckého, navazujícího na tradici konstruktivismu; oba autoři jsou spojováni s krakovským výtvarným okruhem. Naproti tomu obrazy Józefa Hałase a Leona Tarasewicze představují zcela odlišný typ dobové geometrické abstrakce, založený na abstrahování přírodních forem a bohatství textur a barev. Generaci pokračovatelů geometrické abstrakce zastupují Koji Kamoji, Tadeusz Gustaw Wiktor, Andrzej Gieraga, Tamara Berdowska, Michał Misiak, ale také ve zcela jiném duchu umělci ze skupiny *Gruppa*, Marek Sobczyk a Włodzimierz Pawlak, kteří vedou dialog s tradicemi avantgardy.

Proud konceptuálního umění, který z abstrakce vychází, lze sledovat na příkladu tvorby Romana Opałky, Edwarda Krasińského a Jerzyho Rosołowicze. Vizuální poezie je zpřítomněna v několika pracích Stanisława Dróżdże.

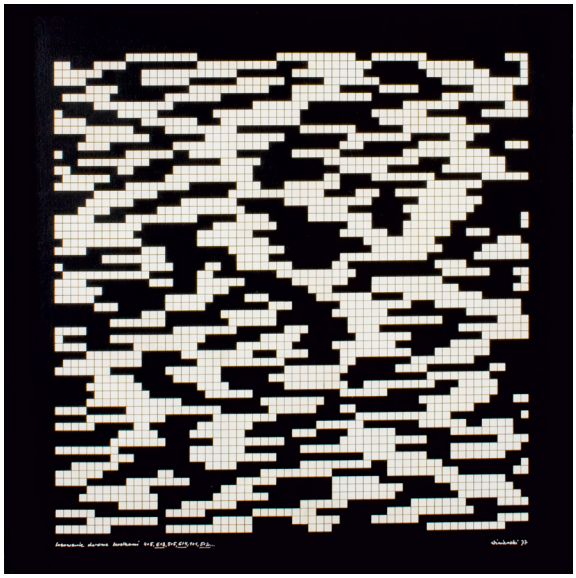
Základní myšlenkou výstavy je snaha představit nejen umělce, kteří utvářeli identitu polské abstraktní malby a jsou považováni za průkopníky a klasiky současného polského umění, ale také autory působící až do současnosti. Výjimečné



Henryk Stażewski, Relief Bleu-Rose, 1967, autorská technika, různé materiály, 61,5×41 cm. Kolekce Grażyny i Jacka Łozowskich.



Adam Marczyński, Dekompozice XI, z cyklu Proměnlivé reflexy, diptych, 70. léta 20. století, autorská technika, různé materiály, 85×120 cm, 85×85 cm (celek 170×140 cm). Kolekce Grażyny i Jacka Łozowskich.



Ryszard Winiarski, Hod dvěma kostkami, 1977, akryl na plátně, 72,5×72 cm. Kolekce Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki.

osobnosti se vždy vymykaly a vymykají kategorizaci, jejich umění balancuje na hranici proudů a tendencí, absorbuje z nich to, co je pro individuální styl a obsah díla podstatné a přínosné; každé jejich dělení je tedy dosti relativní. Někdy jsou titíž autoři spojováni hned s několika směry a dělají tak těžkou hlavu teoretikům, kteří se daný směr pokoušejí uspořádat a klasifikovat.

Vystaveny jsou třeba práce zkoumající hranice abstrakce, kompozice Jana Lebensteina balancující na hranici abstrakce a figurace, nebo obraz – grafický znak Włodzimierze Pawlaka; práce Piotra Potworowského, Józefa Hałase a Leona Tarasewicze, postavené na abstrahování krajinomalby; díla Romana Opałky a Edwarda Krasińského, dokumentující proces opouštění piktorialismu ve prospěch konceptuálních aktivit; konkrétní poezie Stanisława Dróżdże. Na výstavě dokonce nechybějí ani umělci, kteří se paralelně věnují abstraktnímu i figurativnímu umění, jako jsou Marek Sobczyk, Włodzimierz Pawlak, Romuald Oramus, a zejména Jerzy Nowosielski, vrcholný zástupce takovéhoto tvůrčího postoje.

Doprovodná publikace k výstavě obsahuje autorské texty zaměřené na přesně vymezená témata. Esej Krystyny Czerni *Abstrahentium non est mendacium* odkazuje přímo k podstatě polské abstraktní malby a k přelomovým momentům v její poválečné historii. Text Bożeny Kowalské *Polská abstraktní malba. Dva proudy* je přehledem nejvýznamnějších prací umělců a jimi reprezentovaných směrů ve sbírkách sbírek Grażyny a Jacka Łozowských a Renaty a Grzegorze Królových. Článek Andréie Nakova *Zaklínání tragédie* se zaměřuje na historický původ, inspirace a specifika polské abstrakce.

Publikaci doplňují medailony umělců, kalendárium, podrobný katalog vystavených prací a obrazová část, v níž jsou reprodukovány veškeré vystavené práce. Každá z kapitol obrazové části je pro pohodlí čtenáře uvedena krátkým doprovodným textem, který přináší vyprávění o výstavě, jež, ačkoli je určena především oku diváka, pod slupkou barev, textur a hmot ukrývá také příběh o lidech a jejich době. V těchto úvodech bylo

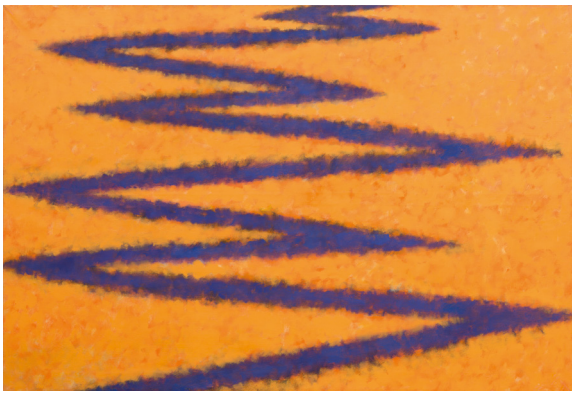


Jan Tarasin, Záznam II, 1987, olej na plátně, 95,5×135 cm. Kolekce Grażyny i Jacka Łozowskich.

dáno slovo také samotným umělcům, citovány jsou jejich výpovědi a dobové komentáře. Vývoj a podobu polské abstraktní malby neúprosně poznamenalo soukolí velkých dějin, přesto vypovídá zejména o velké nezávislosti, tvůrčí síle a talentu těchto umělců.

Cílem organizátorů výstavy bylo vytvoření zřetelného a zároveň neschematického obrazu polského poválečného abstraktního umění, ponechávajícího prostor pro individuální interpretaci. V abstraktním proudu se postupem let ocitli velmi rozdílní umělci, pokud bychom však hledali nějaké společné motto jejich snah, pak by to byla slova Marie Jaremy, vyjádřená v těžkých dobách minulých, a přitom stále nesmírně aktuální: *Umění se rodí ze svobody myšlení.*

Genius loci – v něm se umělcova identita projevuje nejsilněji. Mějme to na paměti a pokusme se objevovat to, co je odlišné, rozdílné a jiné v polském umění a umění střední Evropy ve vztahu k „západnímu idiomu“. Díky zaměření aktivit Muzea umění Olomouc na střední Evropu získáváme možnost udělat si nový úsudek o podobách zdejšího umění, vznikajícího v návaznosti na západní směry a tendence, ale vědomého si vlastní specifičnosti v přijímání a předávání uměleckých impulzů našeho kontinentu. Umění střední Evropy se stává podmětem, nikoli pouhým předmětem odkazů na jiná centra. Je integrální součástí evropského kulturního bohatství. Je o to zajímavější, oč víc je osobité a oč víc disponuje vlastními výrazovými prostředky, jazykem, jasně stanovenými prioritami a účelem své existence.



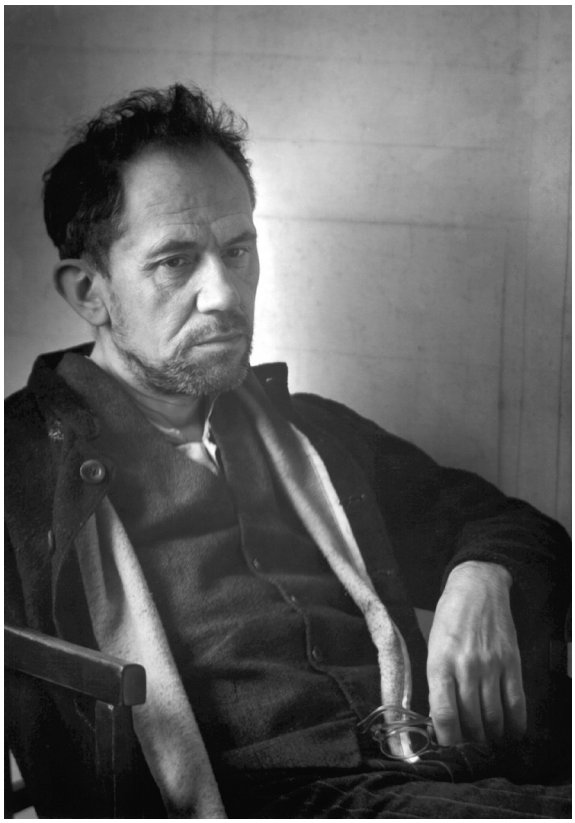
Leon Tarasewicz, Bez názvu (Cesta), 1993, olej na plátně, 130×190 cm. Kolekce Grażyny i Jacka Łozowskich.

Abstrakce.PL
Abstrakce v polské malbě 1945–2017
Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění
20. 4. 2018–19. 8. 2018

Antonín Horák 100

Životní příběh a dílo zlínského fotografa, filmaře, spisovatele a Slovana

Vít Jakubíček



Antonín Horák, Portrét fotografa Josefa Sudka, 1936, soukromá sbírka.

Výstava Antonín Horák 100, která byla uspořádána Krajskou galerií výtvarného umění ve Zlíně a společností CI.CZ od 21. března do 13. května 2018, se zaměřila na životní a profesní dráhu této významné osobnosti zlínské fotografie a filmu.[1] Prostřednictvím dobových fotografií, autorských filmů, výtvarných návrhů a dalších dokumentů se mohla širší veřejnost seznámit s jeho uměleckým zráním v kontextu Zlína a rozvoje „kudlovské stodoly" – Filmových ateliérů Baťa až do konce jeho profesní kariéry. Výstava a k ní vydaná stejnojmenná publikace poprvé komplexně představila životní i profesní osudy nadaného fotografa, kameramana i režiséra, spisovatele, badatele, snílka a tak trochu pábitele, který svou nespoutanou imaginací a vynalézavostí vtiskl neopakovatelnou podobu řadě snímků patřících do zlatého fondu české kinematografie.[2]

Fotograf, filmař a spisovatel Antonín Horák se narodil v roce 1918 v Topolné na Uherskohradišťsku. Počátky jeho profesní kariéry můžeme v zárodcích sledovat již v roce 1932, poté co se jeho rodina přestěhovala do Zlína. Tehdy se poprvé potkal s pedagogem Jaroslavem Novotným, který nejenže ovlivnil jeho zájem o fotografické řemeslo, ale stal se i klíčovou osobností, díky níž Horák získal práci ve zlínských filmových ateliérech.

Novotného si jako propagátora výuky pomocí filmu a fotografie brzy všiml Stanislav Vrána, ředitel Masarykovy pokusné diferencované měšťanské školy ve Zlíně, kde od roku 1929 probíhalo tzv. pokusné vyučování, které pro efektivnější výuku využívalo moderní progresivní způsoby vzdělávání, žáky vedlo k samostatnému myšlení a tvoření a probouzelo v nich podnikavost a vynalézavost.

Pro tehdy patnáctiletého Antonína Horáka, který školu navštěvoval, znamenal kontakt s Jaroslavem Novotným výjimečnou příležitost přiučit se fotografickému řemeslu. Novotnému pomáhal s provozem školní fotolaboratoře a také asistoval při vytváření prvních školních dokumentů, které měly pomoci názornější výuce. V té době vznikl například populárně vědecký snímek *Jak žijeme a pracujeme na měšťanské pokusné škole ve Zlíně* (1934).

Po skončení měšťanské školy, navzdory rýsujícímu se uměleckému talentu, musel Horák kvůli nedostatku financí nastoupit jako „mladý muž" do baťovských obuvnických dílen. Již brzy však byl díky přímluvě učitele Novotného přijat do nově založených filmových ateliérů, kde dostal příležitost asistovat při natáčení prvních úspěšných reklamních filmů na obuv Baťa, jako *Taneční sezóna*, *Nová píseň* či *Dýchej zhluboka*.

Ve Filmovém studiu Baťa se jako asistent mohl učit od nejvýznamnějších osobností, které se v polovině třicátých let v ateliéru pohybovaly, mezi něž bezesporu patřil producent Ladislav Kolda, scenárista Elmar Klos a kameraman Alexandr Hackenschmied. V dalších letech se kolektiv zlínských filmařů rychle rozrůstal. Nově se přidali například fotografové Jan Lukas a Pavel Hrdlička, technik Jan Plesník nebo docent brněnské techniky v oboru fotografie Jaroslav Bouček.

Zpočátku personálně skromné složení zlínských ateliérů způsobilo, že se využívaly síly všech, kteří mohli pomoci. Zdánlivé omezení a nutnost improvizace však pro mladého a nadaného Antonína Horáka znamenalo spíše výzvu a příležitost vyzkoušet si různé profese a přiučit se od zkušenějších profesionálů.

Klíčovou roli pro Horákovo další umělecké zrání sehrálo setkání s Josefem Sudkem, kterého si v roce 1936 objednala firma Baťa pro vytvoření souboru fotografií zachycujících tep průmyslového velkoměsta Zlína. Sudek byl v té době známý nejen jako reklamní fotograf Družstevní práce, kde spolupracoval s Ladislavem Sutnarem, ale



Pohled do výstavy Antonín Horák 100 v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně. Foto: Dalibor Novotný.

také pro své cykly pražských zákoutí a působivý soubor fotografií dokončované katedrály svatého Víta.

Josef Sudek přišel v první světové válce o pravou ruku, a proto mu byl Antonín Horák přidělen jako asistent. Díky tomu měl Horák výjimečnou možnost sledovat tvůrčí přístup jedné z nejvýznamnějších osobností české fotografie. V průběhu jejich spolupráce si prohloubil technické znalosti o fotografování a ovládl základy práce s kompozicí. Zdokonalil si také citlivost k vnímání účinků světla. Zřejmě i pod Sudkovým vlivem pak vytvořil svému učiteli a dalším významným osobnostem kudlovských ateliérů portréty prodchnuté psychologickým nábojem. Přestože se nakonec Horákův pohled na Zlín od toho Sudkova lišil, jejich spolupráce měla na osmnáctiletého fotografa silný vliv.

Se specifickou podobou Zlína, vystavěného na přísně geometrických konstrukčních zásadách, se od poloviny třicátých let při jeho uměleckém zobrazení potýkali také malíři pozvaní firmou Baťa, například Karel Tondl, Alois Fišárek, Rudolf Gajdoš či Vladimír Hroch. Řada z nich se nakonec od motivů průmyslové metropole uchýlila k námětům starého Zlína, v němž hledali malebná zákoutí a patinu starých časů. Fotografická tvorba Antonína Horáka však dokázala limity moderního města překonat. Jeho snímky továrních budov, poeticky zastřené mlžnou atmosférou, dávají spíše než architektuře vyniknout tomu, co ji obklopuje.

Horákova perspektiva se obrací k lidem a přírodě, kterou proměňuje svým poetickým jazykem v téměř magické prostředí. Dává tak alespoň na okamžik zapomenout na fakt, že se jedná o město tepající duchem práce a výkonu. S uvolněným rukopisem jeho fotografií jistě také souvisí skutečnost, že je netvořil na zakázku, ale jejich zhotovení bylo vedeno vnitřní snahou po reinterpretaci každodenního městského života.

Vedle námětů z okolí továrny a náměstí Práce si Antonín Horák, podobně jako malíři, vybíral místa, kde původní historická zástavba ještě dlouho pozůstávala v sousedství moderní průmyslové metropole. Typickým příkladem jsou fotografie exponované z lokality Vývoz, které v popředí zachycují staré přízemní domky, ale siluety výškových budov a komínů v pozadí již dávají tušit energicky se rozrůstající město amerického střihu.

Snímky Antonína Horáka jsou výjimečné také tím, že se jejich častým námětem stává každodenní život zlínských dětí, jemuž ostatní fotografové nevěnovali tak významnou pozornost. Díky volbě netradičních námětů z prostředí Zlína v období kolem druhé světové války nám Horákovy snímky zprostředkovávají atmosféru, s níž jsme se dosud mohli setkat jen velmi výjimečně, například v nedávno objeveném souboru fotografií Zlínské odpoledne, které vytvořil student Školy umění Alex Beran v roce 1943.

Fotograficky byl Horák nejaktivnější od druhé poloviny třicátých do konce let čtyřicátých. Poté se věnoval především filmařské profesi, v níž viděl daleko silnější potenciál pro experimentování. Přestože každodenní ateliérová tvorba nedávala příliš mnoho příležitostí pro práci v plenéru, fotografování se příležitostně věnoval i později, například pro Vítkovické železárny.

Další z důležitých momentů v Horákově fotografické tvorbě představoval kontakt se Školou umění ve Zlíně. Získal zde možnost potkávat se a spolupracovat s jejími studenty ve školním pokusném ateliéru, kde mimo jiné prováděli experimenty s fotogramy, v nichž vynikal zejména Alex Beran. Pro Školu umění Horák vytvořil fotodokumentaci některých studentských prací (zejména sochaře

Ambrože Špetíka) nebo sbírkových předmětů firemní umělecké galerie, jejíž část byla umístěna na zámku v Napajedlích.

V roce 1942 byl Antonín Horák pověřen vytvořením reprezentativního souboru zachycujícího život Školy umění. Fotografie měly ilustrovat činnost školy a představit umělecké a teoretické vzdělávání v ateliérech a posluchárnách. Cílem bylo ukázat jak oficiální výuku pod dohledem učitelů, významných malířů a sochařů, tak i volnočasové aktivity během studia na pokojích v internátě nebo kreslení ve zlínském parku. Přestože se jednalo o kompozice inscenované, vzhledem ke komplexnosti zachycení jednotlivých provozů instituce představuje Horákovo dílo asi nejvýznamnější doklad o fungování Školy umění. Vedle tohoto souboru vytvořil kolem roku 1942 také řadu fotografií pedagogů a žáků, které, podobně jako dřívější snímky pracovníků zlínských ateliérů, ukazují Horákovu schopnost prostřednictvím



Antonín Horák, Sochařský ateliér Školy umění, 1942, archiv Alexe Berana.

světla a kompozice zachytit psychologický rozměr portrétovaných.

V kudlovských ateliérech mezitím během války pokračovalo natáčení reklamních filmů a vedle toho i krátkých dokumentárních či reportážních snímků. V první polovině čtyřicátých let, navzdory válečné době, se díky snaze Ladislava Koldy odehrála řada pokusů s kresleným animovaným filmem pro děti a působila zde mimo jiné skupina umělců a kresličů, kteří v roce 1945 založili studio Bratři v triku.

Vzhledem k technické náročnosti kreslených filmů se posléze ukázaly perspektivnějšími filmy s animovanými loutkami, které v následujících desetiletích opakovaně slavily velké úspěchy. Zejména díky scenáristce, režisérce a animátorce Hermíně Týrlové, s níž v roce 1941 začal Antonín Horák spolupracovat jako kameraman, a také díky Karlu Zemanovi, někdejšímu reklamnímu pracovníkovi brněnské pobočky firmy Baťa, který do zlínských ateliérů přišel na konci roku 1943.

V roce 1942 byl Antonín Horák společně s dalšími mladými totálně nasazen do Říše, kde musel v saském Limbachu pracovat v továrně na výrobu obráběcích strojů. Těsně po válce pak fotografoval pražské památky pro firmu F. Illek & A. Paul, která ve čtyřicátých letech začala systematicky mapovat kulturní a umělecké poklady Čech. V té době měl také možnost často navštěvovat Josefa Sudka v jeho ateliéru.

Do Zlína se Antonín Horák vrátil v roce 1946 a získal zde místo u filmu díky svému někdejšímu učiteli Jaroslavu Novotnému. Ten po odchodu Elmara Klose ze Zlína vedl ateliéry, které byly již tehdy součástí státního monopolu a jejichž úkolem se stala výroba výukových, populárně vědeckých, instrukčních a propagačních filmů. Vedle toho se začala stále více prosazovat tvorba animovaných filmů pro děti.

Po krátké spolupráci s režisérem Ladislavem Zástěrou pomáhal Horák Hermíně Týrlové s přetočením loutkového filmu *Vzpoura hraček* (1946), jehož realizace se do té doby velmi komplikovala. Poté přechází ke Karlu Zemanovi, s nímž vytváří sérii satiricky poučných animovaných příběhů s ústřední postavou pana Prokouka, podbarvených hudbou Zdeňka Lišky. V té době se Antonín Horák



Antonín Horák, U zlínské tržnice, 40. léta, soukromá sbírka.

již natrvalo usadil ve Zlíně. V roce 1950 se oženil s výtvarnicí Antonií Rozkopalovou, s níž měl dvě děti – dceru Lenku (*1951) a syna Martina (*1956).

Spolupráce tria Zeman – Horák – Liška se uplatnila také u dalších snímků, jakými byla poetická *Inspirace* (1949), složená ze skleněných figurek, středometrážní loutkový film *Král Lávra* (1950), natočený na motivy básně Karla Havlíčka Borovského, a první barevný loutkový celovečerní film *Poklad Ptačího ostrova* (1952), kombinující kreslenou a loutkovou animaci. Na začátku padesátých let měl Horák možnost zúčastnit se jako jeden z kameramanů cesty Emanuela Kaněry do Číny, z níž vznikl dokument *Bojující Čína* (1950). Vedle toho dostával i „obyčejnější“ úkoly, například pořídit snímky z prvomájových oslav.

Polovina padesátých let znamenala pro Antonína Horáka také výjimečnou příležitost využít svůj tvůrčí potenciál a invenci v práci trikového kameramana v přelomových filmech Karla Zemana *Cesta do pravěku* (1955) a *Vynález zkázy* (1958), které propojily animované prvky s živými herci. Během práce na *Vynálezu zkázy* se však jejich cesty rozešly a Horák opět navázal spolupráci s Hermínou Týrlovou. Již jejich první film *Uzel na kapesníku* (1958), na němž se jako výtvarník podílel Kamil Lhoták,

znamenal velký úspěch a ukázal, že ve spojení s Týrlovou, trvající další dlouhá desetiletí, měl možnost se daleko lépe uplatnit. Postupně se vypracoval až na pozici jejího „dvorního kameramana".

Stavební rozvoj gottwaldovských (zlínských) ateliérů v druhé polovině padesátých let umožnil mimo jiné i uplatnění většího počtu režisérů. Horák, stejně jako animátor Jan Dudešek a výtvarník Ludvík Kadleček, dostal příležitost natočit vlastní autorský film. Prvním, na němž se producentsky podílel Karel Hutěčka, byl v roce 1962 satirický loutkový film *Alarm*, který později získal ocenění na festivalu v Lipsku. Mezi další patřil snímek *Křída* (1964), s filozofizujícím podtextem o smyslu života, film natočený na motivy povídky Miloše Macourka *Pozor, myš!* (1967), na němž spolupracoval s výtvarníkem Pravoslavem Radou, a surrealistický experiment *Žena, růže, skřítek, zlost* z konce šedesátých let. Po deseti letech natočil ještě absurdně modernizovanou verzi pohádky s názvem *Nová Karkulka* (1980).

V šedesátých letech vedle aktivní spolupráce na filmech Hermíny Týrlové (například *Dvě klubíčka*, 1962; *Kulička*, 1963; *Vlněná pohádka*, 1964; *Korálková pohádka*, 1968) a při vlastní režisérské tvorbě Horák pokračuje v natáčení reklamních snímků (*Jawa Automatic*, *Jawa Ideal* a *Nová Čezeta*, vše 1963). Vedle práce kameramana a režiséra se začíná objevovat také před objektivem v drobných epizodních rolích. Nejprve jako fotograf ve filmu *Kočky neberem* (1966) režiséra Josefa Pinkavy a o rok později jako řidič starého automobilu v komediálním snímku pro děti *Táňa a dva pistolníci* režírovaném Radimem Cvrčkem.

Po experimentech ve fotografii a filmu se v sedmdesátých letech začal u Antonína Horáka stále intenzivněji projevovat třetí povahový a tvůrčí rys, díky němuž je dodnes známý. Horák tedy začal intenzivně rozvíjet úvahy a filozofovat o našem bytí a kořenech dnešní civilizace. Na výletě s dokumentaristy do Itálie, kde měli natočit dokument o Etruscích, zjistil, že k němu staré nápisy nějakým způsobem promlouvají a může je číst.

Postupně se snažil hledat prazáklady systému písma v kontextu slovanského jazyka, z něhož, podle něj, teprve vzešly ostatní jazyky. Horák totiž tvrdil, že ve všech jazycích se objevují prvky slovanského jazyka a že Slované roznášeli své znalosti, vědomosti a kulturu všude po světě. Zastával názor, že jejich význam nebyl zcela doceněn, protože historie je psána prizmatem mocných panovníků, vladařů a válečníků, zatímco význam Slovanů, kteří podle něj v civilizacích sloužili jako otroci a nejníže postavená vrstva, byl systematicky zamlčován.

Skrze akrofonii (hláskování) se, způsobem jemu vlastním, dokonce pokusil dešifrovat i dosud nerozluštěné krétské lineární písmo A. Přestože se z vědeckého hlediska jednalo o ne zcela koherentní přístup, tyto snahy výmluvně ilustrují povahu Horákovy osobnosti. Stejně jako u fotografie a filmu si vytvářel vlastní svět, imaginativní, bez konvencí, vystavěný na základech a pravidlech, které si stanovil jen on sám. Neortodoxní závěry svého bádání pak shrnul v knize *O Slovanech úplně jinak: co nebylo o Slovanech dosud známo*, kterou publikoval v roce 1991.

Po odchodu do důchodu v roce 1989 se Horák kromě studia slovanského písma začal obracet k historii svého působení ve zlínských ateliérech. Kniha *Světla a stíny zlínského filmu*, vydaná v roce 2002 nakladatelstvím Lípa, se stala osobní výpovědí, jíž významně přispěl k rozšíření povědomí o významné historii zlínské kinematografie. Na šestadevadesáti stranách osobitým způsobem líčí poutavý příběh o jejím vzniku na půdě baťovského reklamního oddělení, předválečných i poválečných osudech „kudlovské stodoly" a nejvýznamnějších osobnostech z pohledu jednoho z aktérů, který byl prakticky od začátku „při tom".

Antonín Horák, pábitel nebo – jak jej příznačně přejmenoval jeho učitel Jaroslav Novotný – „Celník Rousseau", zemřel v červnu 2004. Zanechal za sebou výjimečnou fotografickou výpověď o Zlíně a jeho obyvatelích v období kolem druhé světové



Antonín Horák, Děti hrající si na okraji čtvrti s baťovskými domky, Zlín, 40. léta, soukromá sbírka.

války a nezapomenutelnou podobu řady filmů, které dnes patří do zlatého fondu české kinematografie. Cílem výstavního projektu Antonín Horák 100 se tak stala nejen prezentace mnohovrstevnaté Horákovy tvorby, ale svým způsobem také reflexe jeho životní filozofie, že mnoho hranic a omezení, která si před sebe klademe, můžeme zdolat pouze tak, že dáme prostor vlastní imaginaci a vynalézavosti.

Antonín Horák 100
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
21. 3.–13. 5. 2018

Poznámky:

1. Jako talentovaného fotografa ho poprvé představil širší veřejnosti profesor FAMU Pavel Dias v roce 2001, a to prostřednictvím výstavy „Antonín Horák – poslední z Fabiánů", která se konala v rámci zlínského filmového festivalu v prostorách zlínského zámku. O dva roky později se Horák dočkal také velké retrospektivní výstavy, která proběhla při příležitosti jeho 85. narozenin v Městském divadle Zlín, Fotogalerii Dios a Kafírně Archa a také v pražském Ateliéru Josefa Sudka.
2. K výstavě byla vydána publikace: Vít Jakubíček – Michal Richtr (ed.), *Antonín Horák 100*, CI.CZ, s.r.o: Praha, 2018, 154 s.

Blažkovi jihomoravští kentauři



Jaroslav Blažek, Žlutý kůň, kombinovaná technika, 101×82, 1995.

Petr Placák



Jaroslav Blažek, Jízda králů, kombinovaná technika, 194×84, 1990.

Z obrazů folklórních tanečníků, muzikantů, zpěváků… Jaroslava Blažka jako kdyby na nás zírali bohové a bohyně z chrámů pravěkých kultur – stojí strnule a nehnutě, jako kdyby zde byly od počátku věků. Blažkův krojovaný jezdec se vznáší v prostoru jako mořský koník, bez znatelného pohybu, a zároveň je to kentaur, kterého nelze osedlat, půl člověk, půl zvíře, dva stejně jako jeden, jsou součástí pradávného mýtu a proto je nutné je oslavit, odít je do harmonii vzbuzujících tvarů a zářivých barev.

Blažek je echt-Moravan, vkořeněný ve svém kraji a lokální kultuře, a člověka s podobnou představou by asi poslal do háje. Ale o to právě jde. Blažkovo umění je archetypální – variované tvary lidí, koní, houslí, jako kdyby v sobě nesly nějakou osudovost. Na tvářích lidí nejsou patrny vůbec žádné emoce, často jsou to jen silně obtažené plochy, de facto čisté představy, které se vynořují v lidské mysli podobně „automaticky“ jako se zjeví tvář Měsíce na noční obloze. Blažkovi ženy a muži nejsou obyčejní smrtelníci, jsou to bytosti z mýtů, kteří svou existenci, pohlaví, význam, důležitost vyjadřují pomocí prvků a barev, jejichž skladba, výběr, souvztažnost jen naznačují smysl, jsou spjaty s mimovisuálním vnímáním, s hudbou a tancem, a odkazují za horizont vědění.

Blažek je přirozený talent. Chrlí obrazy a kresby po stovkách, k tomu čmárá na dlaždičky, a přitom nic z toho není banální či blbé. Maluje stejně lehce, jako tvořil Picasso, který byl ale přece jen i intelektuál – Blažek kašle

na nějaké myšlenky, vysoké i nízké, neřku-li politické (v komunistické straně – na rozdíl od Picassa – se ocitl jen díky svému naprostému nezájmu se něčím podobným zabývat, a tedy i zaujmout k tomu nějakou posici). Akademie byla podle něj „nahovno“ (na co si odtamtud vzpomíná, byl fotbal a cimbálová muzika, kterou tam dal dohromady), abstrakce ho nijak zvláště nezaujala, když byl dotázán na umělce, kteří ho nějak oslovili, dokázal si vybavit vedle Úprky jen francouzského fauvistu Matisse.

Blažek své obrazy nepromýšlí. Maluje, a k tomu pije bago, nebo pije bago, a k tomu maluje. S lehkostí přenáší na plátno to, co do sebe nasál a čím ho obdařila příroda. Blažkův syn Michal, sochař, tvrdí, že za každým otcovým obrazem je třeba vidět litry moravského vína. Divotvorný nápoj vylisovaný z bobulí keříků kořenících na svazích Pálavy nad Dolními Věstonicemi, kde byla objevena slavná prehistorická Venuše.



Jaroslav Blažek, Červený kůň, kombinovaná technika, 113×56, 2000.

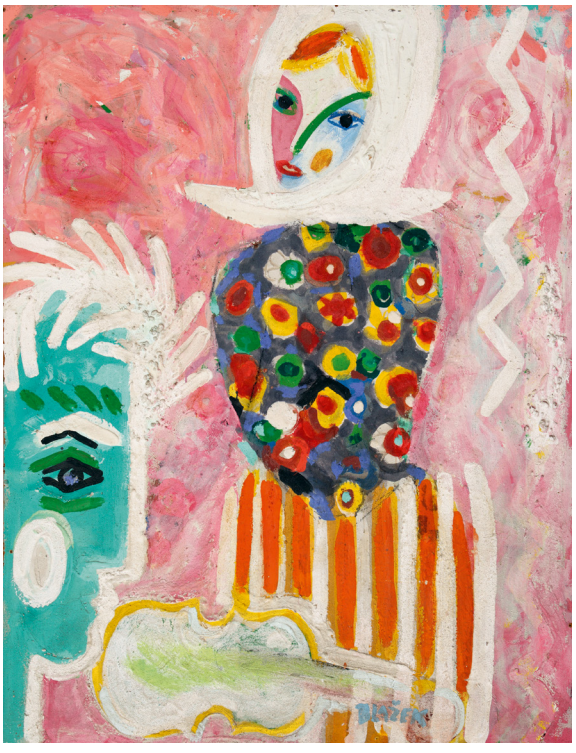
hloupost, Blažka spolehlivě chrání jeho lokální zakořenění. Ačkoli zůstal v Praze, pořád ho to táhlo na Moravu, i když, jak říká, nevěděl, proč.

Obrazy Jaroslava Blažka patří podle mne k tomu nejlepšímu, co tady bylo po druhé světové válce v oblasti výtvarného umění stvořeno. A nejde jen o obrazy s folklórními motivy, ale i o jeho velmi zdařilé abstraktní obrazy z 60. let. Je jen výrazem malosti tohoto prostředí, že Blažek stojí dodnes stranou zájmu jak galerií, tak především kunsthistorické obce, jejíž zaprděnost a klišovitost má až organický (či orgiastický?) charakter: stále dokola omílají a variují už tisíckrát řečené, díla, stejně jako autory, kteří mají razítko ke vstupu do výtvarného pantheonu už dávno zajištěné. Není příznačné, že obrazy Jaroslava Blažka dokáže ocenit jihomoravský vinař bez jakékoli kunsthistorického vzdělání?

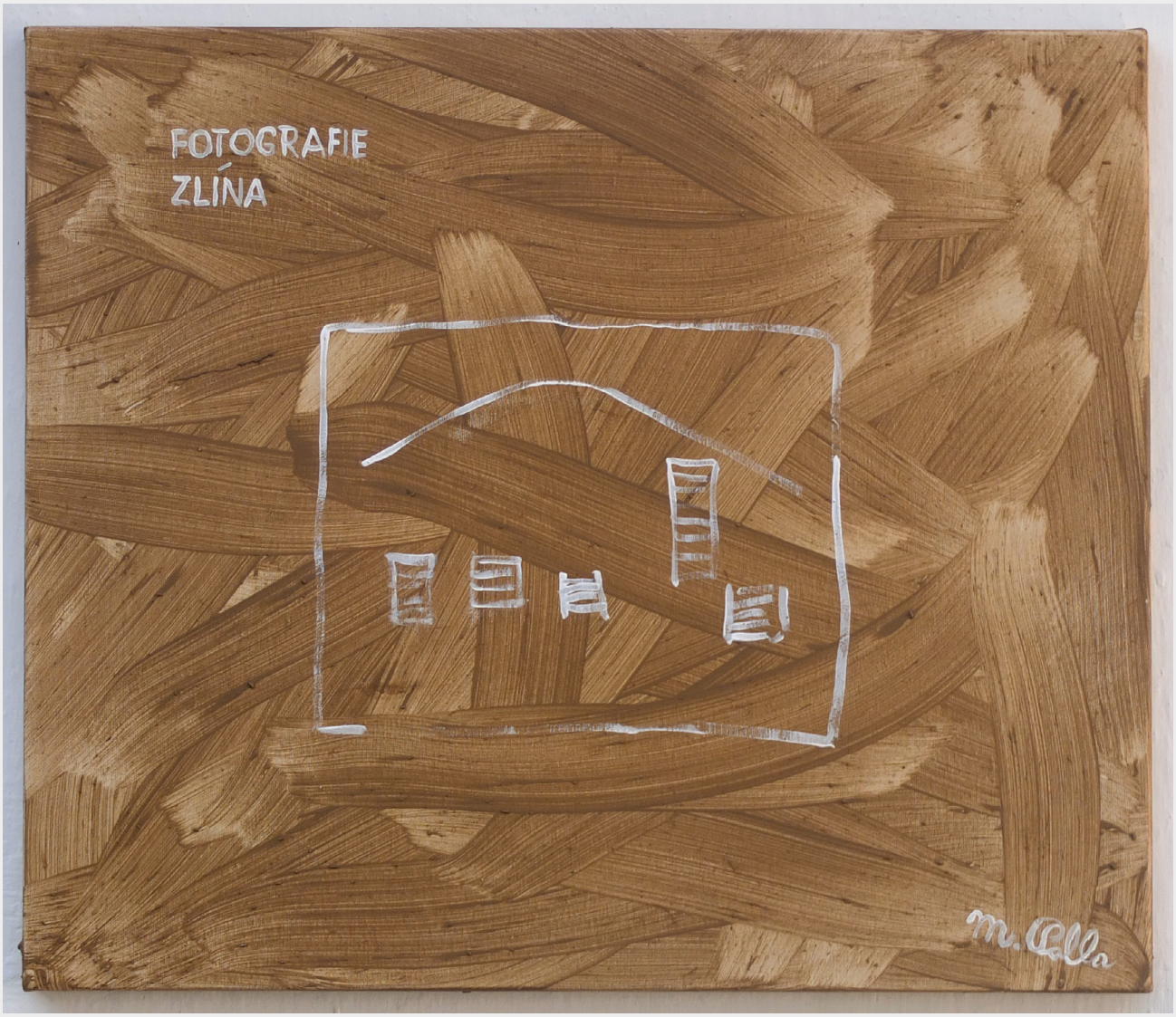


Jaroslav Blažek, Svatba, rozměry nezjištěny, olej na plátně, 1961.

Blažkova tvorba jakoby šla hluboko v čase až někam na samý práh civilisace, k dobám sošek a jeskynních maleb lovců z doby kamenné. Je přímo antitezí folklóru, jak jej pojímal či chtěl využít pro své potřeby komunistický režim, folklóru jako jakési radostné, kolektivní selanky, kde všichni tancují a radostně vískají v představě zářných zítřků a pak jdou svorně volit komunisty, kterou se minulý režim snažil postavit do protikladu k dekadenci a individualismu moderního umění. Blažek tento komunistický folklórní kánon zrušil a lidové umění představil jako to, co skutečně je – neměnný lidský archetyp, který je přímo antitezí pokroku, na kterém byla vystavěna celá marxistická dějinná eschatologie, zatímco Blažkův tanec, víno, zpěv je prastarý rituál zcela mimo jakýkoliv pokrok a jeho ideologii. K své *cestě do pravěku* proti toku bolševického či jiného času použil Blažek prostředky moderního umění (viz onen Matisse, jehož reprodukce mladý Blažek zahlédl za protektorátu v nějakém časopise), které mají pravzor jak v prehistorickém umění, tak v umění pravěkých civilisací, stejně jako v umění domorodých kultur. Od bezbřehé živelnosti, která se může lehce zvrtnout v bezbřehou



Jaroslav Blažek, Housle, kombinovaná technika, 122×150, 1980.



Marian Palla, Fotografie Zlína, 2018, hlína, plátno, 60×70 cm.

Jak jsem namaloval jeden obraz

Marian Palla



Zítra snad už to prázdné plátno snesu z půdy, napadlo mě včera, abych jako namaloval obraz a upozornil tak lidstvo na svou osobu, ale zrovna, když jsem tam chtěl vylézt, přišel mail, jestli bych se nezúčastnil v rádiu Dráťák debaty na téma: *Hodnota umění jako naplnění života*.

Hovno! napadlo mě okamžitě, potom jsem si to však rozmyslel a souhlasil, neboť hovno časem zanikne, ale myšlenka, byť blbá, žije věčně.

A do toho, aby toho nebylo málo, jsem řešil, jak prohníst těsto na chleba vrtačkou, jaký nástavec použit, o rychlosti ani nemluvě. Nakonec jsem ostrouhal vařečku, aby se vlezla do vrtačky a bylo to, stejně jako když jsem dospěl k poznání, že smysl je v omezení, chybě a náhodě. Náhoda je od boha a chyba od člověka. Je to jednoduché, jako krtinec.

Maluji hlínou a pokud se náhodou objeví chyba, jsem nadšen a okouzleně ji okukuji, dokonce si myslím, že bez náhodně se objevujících chyb, bych mohl klidně hoblovat prkna. Ale pozor! Chyba se musí objevit znenadání a nečekaně, jinak je to pouhý kalkul.

Malování samo podobá se čištění zubů – někdy odshora dolů, jindy opačně, popřípadě sem a tam, ale ne tak rychle.

Čím déle maluji, tím více stárnu, pochopitelně, opačně by to ani nešlo, ale podobně jako při poslechu hudby, nejde až tak o závěrečné ticho, nebo při plavání o dosažení břehu...

Zítra začnu! sliboval jsem si opět včera: Vylezu na půdu, snesu prázdné plátno, u kamen ho zaplním myšlenkami a hlínou– idea v tom nejčistším stavu, protože nevím, jestli se mi na půdu dnes bude chtít. Kéž by se mi nechtělo a já mohl zůstat sedět dole u kamen a jen tak si představoval, jak lezu na půdu pro to prázdné plátno.
Nechávám to na zítřek, zatím sedím u kamen.

Konečně jsem snesl z půdy to prázdné plátno a vydal se na zahradu pro hlínu. Zkušeným okem jsem přejížděl krtince, neboť nejlepší hlínu na malování připraví pouze krtek. Potom stačí přidat trochu vody, disperzi a může se začít. Venku mrzne, tak maluji u kamen. Má to výhodu i nevýhodu. Nepříjemné je, že u kamen není moc vidět, ale zase obraz rychleji schne. První plochu maluji intuitivně a moc nepřemýšlím, abych to hned nepokazil nějakou tou myšlenkou.

Leze to ze mě samo, tak se do toho nepletu, i když ta první plocha často již naznačí výsledný konec. Po zaschnutí obraz obracím, abych zjistil nejlepší kompozici, tedy kde bude vrch a kde spodek, hlavně kvůli podpisu.

Právě se nacházím v tomto stádiu a bohužel zjišťuji, že obraz je zbytečně hezký, ať se nachází naležato, či nastojato.

Doufám, že to trochu pokazím, a tedy zlidštím námětem.

Obvykle si kladu při malování tu nejtěžší otázku hned zkraje: Proč to děláš?

A obvykle si odpovídám: Nevím.

Ale dnes jsem zpozorněl - tento obraz vlastně maluju kvůli tomuto textu, abych měl o čem psát pro jeden zlínský časopis. A potom to přišlo!

Namaluji scenérii Zlína podle fotografie, abych se zalíbil!

Bude to mít navíc punc odstupu, neboť do Zlína nepřijedu, abych nasál jeho fluidum, jen si stáhnu z nějakého webu fotku.

Tímto vzdávám hold Zlínu a začínám malovat. Je mi jasné, že nejdůležitější je ta největší budova vpravo a horizont, ostatní baráky odbudu a na stromy se vyloženě vykašlu, - však jsou všude stejné. Pravděpodobně vstoupí tenhle obraz do historie jako „Zlínské plátno“, ale nepředbíhejme.

S pozdravem Marian Palla ze Střelic



Kaple sv. Vendelína v Oseku nad Bečvou



Petr Pelčák, Kaple sv. Vendelína v Oseku nad Bečvou, 2013–2017. Foto: Filip Šlapal.

Pavel Zatloukal

Začátek trochu připomene meziválečný ruralistický román. Rodina Koutných pochází z Radvanic, rod Vaculů zase z nedalekého Oseka nad Bečvou. Syn Koutných si někdy v minulém století vzal Vaculovu dceru. Nejkratší spojkou obou vesnic je polní cesta. Když po ní vystoupáte na mírné návrší, na jehož vrcholku je listnatý remízek, široko daleko se vám otevřou táhlé výhledy. Po levé ruce máte lesnatý masiv Oderských vrchů, na jehož pozadí – zasvítí-li slunce – září zámek Veselíčko, kdysi sídlo hrabat Podstatských. Přímo před vámi, nad Lipníkem nad Bečvou, se zvedá zřícenina hradu Helfštýna. A po pravé ruce, ale už hodně daleko, můžeme za vrcholky kopců zahlédnout siluetu sv. Hostýna. Od remízku se už cesta k Oseku zase svažuje, tentokrát vede starou třešňovou alejí. V dolíku uprostřed polí, pár kroků vlevo si možná všimnete nedávno upraveného rybníčku s několika stromy. A pokud nechcete jako máchovský poutník uhánět dál, můžete se na chvíli zastavit nebo posadit na kamennou lavici, rozhlédnout kolem a taky se věnovat neobvyklé stavbě před vámi. Právě o ní bychom vám chtěli něco povědět.

Že je to svatyně, není těžké uhádnout – má kříž i zvoničku. Její usazení v terénu není vůbec náhodné – je vevázána do oné třešňové aleje (jež byla při této příležitosti revitalizovaná), dokonce prý zaujala místo stařičkého stromu, který se před lety rozlomil. Stalo se z ní završení symboliky pouti, které se na tomto místě nedávno podařilo vytvořit. Kaple je orientovaná a všímavější příchozí si možná uvědomí, že její proporce jsou veskrze harmonické. Nějaký umělecký historik, neřku-li historik architektury (které bychom tady ovšem stěží potkali) by vám možná vysvětlil, že poměr šířky k délce i výšce v tomto případě zřetelně vychází ze zlatého řezu, ba dokonce užívá měrné jednotky Moduloru. Slavný Le Corbusier (na naší stavbě jej navíc jemně připomíná tvar chrliče vody) se kdysi pokusil vrátit architektuře harmonii. Také naše stavba je harmonická. Je harmonická v tom smyslu, jak o tom hovořil stařičký Vitruvius a po něm mnozí další – v poměru jednotlivých částí k sobě navzájem i k celku. Přestože je odlita z betonu, nepůsobí její hmota těžce. Má to na svědomí především detail úpravy jejích tří stěn. Kanelování, tj. svislé žlábkování sloupů nebo pilastrů, se od starověku užívalo k změkčení výrazu tohoto základního prvku chrámových staveb. Máme je tak spojené především se sloupy antickými nebo antikizujícími. Tady ovšem není užito na půdorysu kruhu, ale v rovné ploše, kterou zejména střídáním světla a stínu rytmizuje a, jak již řečeno, odlehčuje. Tento motiv ale nepatřil pouze architektuře klasických období – těsně před první světovou válkou v něm například našel zalíbení Josef Hoffmann. Pro stavebníka i jeho architekta se tady navíc staly bíle lazurované kanelury symbolem spojení lidského díla s kmeny stromů sousedního remízku. Ve zvoničce může pocestný rozklinkat zvon nesoucí jméno svaté Ludmily[1], které bylo i jménem stavebníkovy matky. Zatímco vstupní západní průčelí ponechal autor stavby bez kanelur v přírodní, střízlivě holé betonové ploše, východní průčelí naopak překvapí a vzruší velkým kruhovým oknem – rozetou. Její kovový rám je vyplněn mnohostěny z hutního skla vyskládaného po způsobu gabionů do ocelových mříží. Světelné paprsky dopadající od východu se v nesčetných proměnách lámou na jejich skleněných hranách.

Ale to zjistíme především uvnitř. Máme-li štěstí a najdeme-li kapli otevřenou, rozeta bude to první, co nás svým barevným jasem upoutá. A když opět zbystříme pozornost, uvědomíme si, že obvod kupole – která z kapličky vytváří komorní variaci na kdysi, zejména v raném křesťanství rozšířené centrální stavby – se průměrem svého kruhu rovná velikosti rozety, a opět tak upevňuje řád. Vnitřní plášť kupole je navíc obložen plátkovým zlatem a kromě vznešenosti pohledu do nebeské klenby navozuje svým medovým odstínem atmosféru klidu a smíření. To samozřejmě jen umocňuje výtvarná výzdoba. Podíleli se na ní dva autoři. Někdejší absolventka Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, ostravská malířka

Petr Pelčák, Kaple sv. Vendelína v Oseku nad Bečvou, 2013–2017. Foto: Filip Šlapal.



Petr Pelčák, Kaple sv. Vendelína v Oseku nad Bečvou, 2013–2017. Foto: Filip Šlapal.

Hana Puchová v sobě podle slov svého přítele, spisovatele Jana Balabána, *„zvláštním způsobem zadržuje cosi z dětského vidění“*. Její skutečně jakoby dětskýma očima spatřené pasoucí se ovečky nebo poletující vlaštovky na stěnách kaple upozorňují nejen na základní atribut Dobrého pastýře, ale vztahují se také k menší z nezřetelného oparu se nořící opukové plastice světce. Ta je zase dílem pražského sochaře Jiřího Středy. To, co návštěvník kaple neuvidí, je spodní krypta, která vznikla proti původnímu záměru jaksi navíc.

Ale nyní je nejvyšší čas říci něco k zasvěcení stavby. Středova socha totiž představuje nepříliš frekventovaného světce jménem Vendelín. Podle legendy pocházel ze skotské královské rodiny, v rámci iroskotské misie odešel působit do trevírské diecéze. Někdy na počátku 7. století zemřel jako opat kláštera Tholey. Po pohřbu, kdy země jeho tělo nepřijala, je mniši naložili na vůz a nechali osly, ať je odvezou, kamkoliv dojdou. Vůz s tělem pak nalezli na hoře, poblíž Vendelínovy poustevny, kde mohl být konečně pohřben a kde také vzniklo jedno z poutních míst St. Wendel nad Sárou. Svatý Vendelín je patronem pastýřů a poutníků, ochráncem dobytka a polí. A nyní také ochráncem tohoto kousku země na střední Moravě.

Proč bylo zvoleno toto zasvěcení, je zřejmé – děd stavebníka naší kaple se jmenoval Vendelín a kaple stojí uprostřed polí, která rodině patřila po staletí. Její osa a průčelí s rozetou také směřují k Oseku, kde Vendelín žil. Jeho vnuk tady v padesátých letech minulého století, v době, kdy byla rozkulačená rodina tvrdě pronásledována, pomáhal jako chlapec s hospodářstvím.

Dnes sedmdesátník Ladislav Koutný, stavební inženýr, vodohospodář, vysokoškolský pedagog se rozhodl uctít dědovu památku na místě spojeném s tolika vzpomínkami, ale nejen to. Technicky nejednoduchou stavbu – dnes to zní téměř neuvěřitelně – z nemalé části provedl (doslova odlil) sám jako zvláštní spojení pokory a důmyslu. Podle vlastních slov jí chtěl poskytnout kolemjdoucím příležitost, aby se alespoň na chvíli zastavili, případně posadili, pokochali se krásnými výhledy, nechali na sebe působit místo, kterému dodala kaple majestátu a magičnosti. A aby se případně zamysleli nad smyslem života, který s takovým chvatem uhání po nedaleké železnici a ještě chvatnější bude po dokončení dálnice pod třešňovou alejí. Konkrétní příběh převtělil do obecné roviny.

S autorem stavby architektem Petrem Pelčákem[/2] se Koutný seznámil při stavbě olomouckého Povodí Moravy. Jednu z nejpozoruhodnějších budov devadesátých let Pelčák navrhoval s tehdejším společníkem Petrem Hrůšou, s Hrůšou také mimo jiné citlivě rekonstruovali rodný dům Josefa Hoffmanna v jihomoravské Brtnici. Petr Pelčák vždy v architektuře vyznával hodnoty, které již byly shora stručně zmíněny – řád, rytmus a harmonii. Jeho stavby jsou přísné pouze zdánlivě. Dokáží být, jak prozrazuje i naše kaple,



Petr Pelčák, Kaple sv. Vendelína v Oseku nad Bečvou, 2013–2017. Foto: Filip Šlapal.

nejen mnohovrstevnaté, odkazující k řadě historických, kulturních, uměleckých souvislostí, ale mají také svoji niternou polohu. U výtvarných umělců, s nimiž čas od času spolupracuje – a je to i tento případ – oceňuje na jedné straně sdělnost a tvůrčí *poctivost* řemeslné stránky práce, na druhé straně filozofické, leckdy i do metafyzických rovin směřující kontemplace.

Osecká kaple se nerodila lehce, všichni zúčastnění[1][2][3] se s ní potýkali relativně dlouho. Sakrální tvorba patří ve věku z nemalé části desakralizovaném k vůbec nejtěžším architektonickým úkolům. První studie vznikly v roce 2013, k slavnosti vysvěcení Zbigniewem Janem Czendlikem došlo 21. října 2017.



Jiří Středa, Sv. Vendelín, 2017. Foto: Filip Šlapal.

Poznámky:

1. Zvon odlila dílna Leticie Vránové-Tomáškové, dědičky proslulé zvonařky Laetitie Dytrychové z nedalekého Brodku u Přerova.
2. Na projektu i v roli stavebního dozoru se rovněž podílela Pelčákova spolupracovnice Marcela Uřídilová.
3. Za další také pánové Caletka, Cibulka, Kovařík, Přidálek, Volný, Vondráček nebo Vychodil.

Forever young

Sedm katalogů Zlínského salonu mladých

Lucie Šmardová



I., II. a III. Zlínský salon mladých - Zdeněk Halla

Zpětně viděno, jsou katalogy Zlínského salonu mladých tím nejdůležitějším výstupem, který z uplynulých událostí zůstal. Jsou oblíbenou (díky počtu vystavujících) příručkou pro všechny, kteří se zabývají současným uměním, chceme-li si vzpomenout, kdo patří do generačně spřízněné skupiny umělkyň a umělců. Prostřednictvím obrazové dokumentace, dvoujazyčného medailonu a anotace se stávají důležitým zdrojem základních informací. Katalogy zároveň odráží snahu instituce o definování koncepce přehlídky. Tématem tohoto článku je grafické pojetí sedmi katalogů, které vyšly za uplynulých jednadvacet let při příležitosti Zlínského salonu mladých. Můžeme v nich vysledovat řadu změn, dalo by se říct i převratů.

Logo v logu v logu

Autorem prvních pěti katalogů je Zdeněk Halla, brněnský typograf a malíř, který upravoval katalogy a tiskoviny mnoha brněnským i zlínským autorům, byl také jedním z vystavujících na Novém Zlínském salonu, patřil k dlouhodobým spolupracovníkům galerie. Hallovo pojetí by se dalo přirovnat k almanachům, které se od sebe téměř neliší, práce s informacemi je pro čtenáře jasná a přehledná. U prvních tří ročníků je logotyp postaven na typografickém shluku několika prvků - dominantní se stal kruhový bod v oranžové barvě, do kterého vstupuje římská číslice udávající ročník vycházející rovněž z barvy kruhu. Ten doplňuje název přehlídky „ZLÍNSKÝ SALON MLADÝCH“ ve třech řádcích bezpatkového písma. První řádek logotypu ukončuje v té době používané logo Nového zlínského salonu. Přebal doplňuje seznam všech vystavujících. Čtvrtý a pátý



IV. a V. Zlínský salon mladých - grafický design - Zdeněk Halla.

ročník z let 2006 a 2009 má už barevný přebal, zářivě žlutý a zelený podklad doplňuje jasně růžová typografie názvu přehlídky. Barvami mělo nejspíš dojít k „omlazení“ katalogu, zanecháním loga v podobě černého čtverce však mělo spíše opačný efekt. Ve vnitřní sazbě publikací můžeme najít rovněž mnoho společného, zejména sazební obrazec, který se liší jen minimálně. Hravé prvky v podobě detailů paginace a použití různého typu písma, jejich tloušťky, velikosti a rozpalu střídá jejich minimalizovaná forma (čtvrtý a pátý ročník). To, co můžeme na konci devadesátých let přisoudit dobové vizualitě a přiřadit tak k tehdejším trendu vycházejících ze začátku devadesátých let, se postupem času mění na zbytečnou manýru, dochází k vyprázdnění konceptu založeného na formálních rozhodnutích grafika. Není však cílem předchozího odstavce nacházet nedostatky v grafickém pojetí ani rozebírat jednotlivé strany či předěly. Podoba těchto publikací odráží také zadání, finanční a personální možnosti galerie. Během pěti ročníků zůstala vnitřní struktura a obsah textu téměř totožný.

Šestý katalog

Podoba předposledního katalogu Zlínského salonu mladých je v porovnání s předcházejícími publikacemi více než výrazná. Autory grafického řešení se stali Lukáš Kijonka a Michal Krůl (kolektiv. info). Tuto změnu předznamenaly (alespoň) dva předchozí katalogy – Šestý Nový zlínský salon graficky připravili Petr Bosák a Robert Jansa (2011 Designers) a katalog výstavy Prostor Zlín z roku 2010, který navrhlo STUDIO 6.15 ze Zlína. Změnami prošlo také personální obsazení galerie a jury. Lukáš Kijonka a Michal Krůl vyzkoušeli snad vše, co by se od podobně „artového" katalogu dalo očekávat. Publikaci, v níž se grafici ani zadavatele nebáli experimentovat, můžeme zařadit k velkorysým tiskovinám, které vychází ve velkých institucích a galeriích. Na přebalu byly použity složité technologie – přetisk přímé barvy přes černou, vnitřní strana obálky je opět v přímé fluorescentní barvě. Katalog má polygraficky náročnou vazbu i formát. Do základní vazby je lepený samostatný blok s texty jury, kniha vystavujících je potom vlepená do přebalu, který má navíc dvojí sklad chlopní. Složené jsou také katalogové medailony, v nichž umělkyně a umělci nejsou zastoupeni jen jednou fotografií, kromě vystaveného díla mají k dispozici ještě další stranu na fotodokumentaci své práce. Medailon a CV je umístěno ve vnitřních stranách, jméno autora textu či samotného vystavujícího není zarovnáno do středu, ale je umístěno na okraji strany. Čtení jednotlivých textů, stejně jako orientace v katalogu je v porovnání s uplynulými výrazně složitější, vyžaduje od čtenáře pozornost, snadno se může stát, že čteme medailonek osoby, ale díváme se na díla jiné. Katalog lze chápat také jako interaktivní vyzývající objekt, který do knihovny pasuje z obou stran (název výstavy je otisknut na vnější straně ořízky (skladu), jednotlivé předěly mohou fungovat také jako záložky, podobných „detailů" bychom mohli najít ještě mnoho. V rámci obsahové struktury došlo k výrazné oddělení vystavujících od jury, každému z poroty byl navíc dán hlas, vznikla tak první svým způsobem sebereflektující publikace, která se snaží hledat budoucnost této přehlídky.



6. Zlínský salon mladých – grafický design – Lukáš Kijonka, Michal Krůl.

Sedmý katalog

Podobu (zatím) posledního katalogu Zlínského salonu mladých navrhli Jan Novák a Matěj Činčera. Výstavní i katalogovou koncepcí se jedná o další krok k sebereflexi a hledání nového způsobu, jak v regionu komunikovat a prezentovat široké veřejnosti současné umění. Grafické řešení nezůstalo jenom u tiskoviny, byla navržena úvodní stěna výstavy, připraveny byly popisky i průvodce. Základní koncept návrhu odkazoval na tradici salonů, jak ji známe z 19. století, tedy jako velké výstavy obrazů navěšených s malými rozestupy vedle sebe, zároveň však reagoval na aktuální ročník, jehož snahou se byla reflexe salonu. Hlavní katalog je rozdělen do dvou částí. První byla dostupná všem návštěvníkům galerie společně se vstupenkou. Tenkou publikaci připomínající spíše sešit tvoří medailony umělců společně s mapou, kde se výstavy nacházejí a také výzvou ke spolupráci s divákem-návštěvníkem. Poprvé se totiž katalogové informace propojují s QR kódem, který odkazuje k soundcloudovým nahrávkám, na nichž sami umělkyně a umělci představují svoji práci (pro KGVU připravilo UMA: YOU MAKE ART). Hlavní katalog, do něhož byl průvodce vsazen, byl vytištěn na odlišném papíru, haptický zážitek při listování a určitou hravost zvýraznili navíc grafy ve tvaru kruhů, půlkruhů či oválů, které znázorňují různé statistické údaje vycházející z aktuálního ročníku (30 umělců, 15 porotců, počet studujících, CZ/SK, žena/muž apod.). Prostřednictvím fotodokumentace byla poprvé zaznamenána samotná výstava a umělci byli prezentováni vystavenou prací. Texty členů poroty tentokrát vystřídal rozhovor. Další změnou, která měla připomenout salon jako soutěžní přehlídku, bylo připomenutí laureátských výstav (Juraj Gábor a Matyáš Chochola).

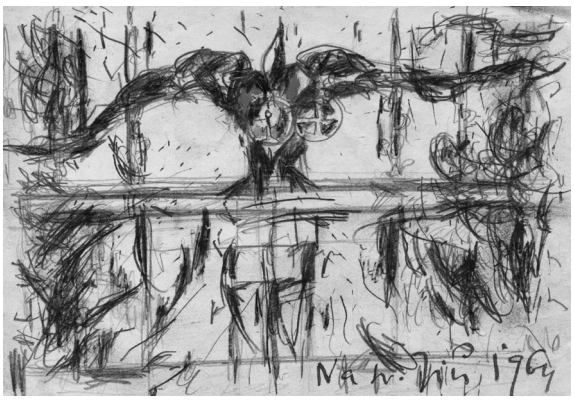


7. Zlínský salon mladých – grafický design – Jan Novák, Matěj Činčera.

Změny v obsahové struktuře dvou posledních katalogů, které šly ruku v ruce s vizuální podobou celé přehlídky, vyústily v publikace s jinou dynamikou a zajímavostí, forever young.



Z dopisů Jiřího Kuběny s Janem Koblasou



Jiří Kuběna, Svatý Jiří, kresba zeleným a červeným inkoustem, papír, 1964.

Připravil
Bohdan Chlíbec

Ukázky z dopisů Jana Koblasy s Jiřím Kuběnou vybíráme z let 1957 až 2007.

Vzájemná korespondence, kterou si oba pisatelé přáli vydat knižně, jak mimo jiné dokládá Kuběnův dopis z 19. března 2007, zahrnuje několik set položek (dopisů, korespondenčních lístků či pohlednic). Svým počtem a rozsahem převažuje korespondence adresovaná Janu Koblasovi. Oba pisatelé se podíleli jak na výběru a ediční přípravě knihy, kterou hodlá vydat nakladatelství Aula, tak na volbě obrazového doprovodu svých dopisů. Právě z jejich vůle bude řada zveřejněných textů končit po pěti dekádách, tedy rokem 2007, přestože pokračovala téměř až do smrti Jiřího Kuběny v srpnu 2017. Sama životnost korespondenčního dialogu svědčí o významu, který jejich přátelství mělo pro tvorbu a život obou umělců. Korespondenční dialog, ve kterém hledali smysl umění a řád inspirace, a to v rovinách praktických (např. při organizaci rukopisného čtvrtletníku Tempo) i téměř extatických (Kuběnova podivuhodná syntéza katolicismu, antické mytologie a hlubinné psychologie), neumlčel ani tlak despocie „reálného socialismu", ani vynucená emigrace Jana Koblasy v roce 1968, ani metamorfóza české reality po roce 1989.

5. prosince 1957

Jeníku, drahý Jeníku, mlčel jsem, ale to neznamená, že jsem na Tebe a na Tvé zapomněl. Až Ti budu jednou líčit ten řetěz nejpodivuhodnějších událostí v mém životě dosud, směstnaný na tak malou plochu, pochopíš, že jsem Ti skutečně psát nemohl.
Ale je to všechno ještě příliš v pohybu a příliš živé, než abych o tom mohl povídat. Zase se jednou stalo, že se vnější i nejsoukromější faktory sešly k tomu, aby mi z gruntu vyvrátily Zemi bohů. Vůbec mám dojem, že čím jsou větší výsledky, tím jsou i větší krize. Byl jsem tak zoufalý, Jeníku, tak zoufalý, že noční lucerna, humrový chlebíček (žvýkaný s hodnou přítelkyní) a touha po úplném konci měly ke mně stejně daleko.

Co se stalo, muselo se stát. Abych mohl dál žít, musel jsem rozmetat všechny své jistoty, s nimiž tak disharmonoval skutečný prostor i čas. Tak Země bohů činí jako obdivuhodně čirá a odvážná výspa na dně moře; a já už díkybohu cítím, ne-li břeh, tedy aspoň vor, jak se pode mnou komíhá – jako maličká jistota velké svobody.
Začínám zase úplně znova – tj. snad rok, snad víc drobné destruktivní každodenní práce, řídkých abstrahujících apokalyps, hranolky ohlašující vnitřní zrání, a pak najednou profundicky samozřejmý blesk, jenž na dobu pár dní osvětlí bílým světlem všechno, co chci, tak zřetelně, že stačí jen vybírat si společnost do svých veršů a zámlk – všechno tak žije, že i čárka je aspoň povzdech a tečka kotníček, jenž se pod ním klene.
Jeníku, mám velkou žízeň po Tvých sochách. Tam tohle světlo je, tohle hovoření jinou částí našich bytostí, než jaká náleží determinaci – Tvoje sochy jsou tak často něžným pláčem svobody, jež ví o svých vnitřních závazcích.
Ale i v Tobě, jako ve mně, je něco nevyrušitelného, onen pól vnitřní jistoty, která nás asi nejvíc svazuje. Je to jistota klidu a ticha u Tebe, ono trochu zvědavé a trochu neúčastné nahlížení s druhé strany sem k nám. Odtud také ta jistá somnambulnost u tolika Tvých soch, to náměsíčné vytržení – alespoň – náměsíčníci se pohybují velmi ukázněně a věcně i nad propastí okapové římsy.
Je sice pravda, že by někdy stačilo vykřiknout, a je konec rovnováhy. Běda takové z Tvých soch, která se jednou probudí, která se ztratí svůj lunobod jistoty.
Byl tu teď u mne na pár dní Josef Topol, můj dobrý kamarád a strážce, kterému za hodně vděčím. Asi jsem se Ti o něm už zmiňoval. On o Tobě ode mne ví dost na to, aby toužil Tě poznat a pohovořit si s Tvými sochami. Je to dramatik, a ti měli k sochařům vždycky nejblíž – máte tolik společného. Jeníku, Josef bude moc rád, a věřím, že i Ty budeš nakonec rád, když mu zavoláš na číslo tel. 510 82 (musíš říct, že chceš Josefa T. – je to u jeho bytných – nejlépe ho stihneš večer) a poznáte se. Stačí, když mu řekneš, že jseš Jeník Tenaten, a on už z Tebe nebude vůbec mít strach.

Jan Koblasa, Krásná zbrojmistrová, patinované třešnové dřevo, výška 113cm. Foto: archiv KGVUZ.

Lituji, že nejsem v Praze, abych Tě taky mohl seznámit a Mikulášem (Medkem), který by Tě taky rád poznal. A Ty zas musíš vidět jeho obrazy. Snad se tam ale někdy přece jen vypravím a pak to dáme dohromady.
Ještě pokud jde o Vaši výstavu: jsem nucen lelkovat, protože bez vašich fotografií nikdo pro mne nehne ani prstem (a nezapomeňte taky na ty personálie, kdo jste, kde študujete a na charakter sdružení „Veselý 4-lístek“). To jsou, Jeníku, nutné věci. A i pak to dá fůru práce, a i když, jak opakuji, konexe na Dům umění i na Českou v jistém smyslu mám (nesmíte přeceňovat můj význam – jsem pouhopouhý nedodělaný kunsthistorik, který ovšem se srdce rád udělá pro vás maximum, ale ne ředitel Domu umění), nemohu vám nic zaručit na 100 %. Vždyť loni tu měl být večer naší poesie (zaplať Pánbůh, že nakonec nebyl), Kroupa toho nasliboval kila, udal i přesný termín, a pak, protože se změnil kurs, si umyl ruce.
Nespoléhejte proto na možnost Brna víc, než jako na jednu z nadějí, abyste v případě zklamání té naděje pak nesvalili všechno na mne a mou „lelkovnost“. Opakuji, že to není problém, kdykoliv za Kroupou zajít a reálně s ním pohovořit, ale musím mít v ruce materiál a to, co vlastně chcete a jste, a pak se mnou teprve může vážně jednat.
Bylo by dobré, kdybyste sestavili takový nějaký otevřený bríf, stručný manifest, kdo jste, za koho (– sdružení, skupina či přátelský kruh atd.) se považujete, co zhruba sledujete atd.
Nic dlouhého, takových 10–20 vět stačí. Ale abych já tu pak na dálku vás nevydával za něco jiného, než jste.
Snad se Ti to zdá byrokratizování, ale pochop, že vás tu v Brně nikdo nezná a že nemají důvod vystavovat nějakého XYZ z NN, jen proto, že je o to požádá; musíte se naopak snažit je zaujmout svýma věcma – a tedy fotografie a to pábení pošlete.
Budu dělat všechno, co bude v mých silách pro naši věc, ale jak říkám, výsledek bohužel nezávisí jen na mně.
Ale myslím, že nic ztratit nemůžete, a tak je rozhodně nutné aspoň se pokusit o realizaci.

–

Jeníku, musím skončit, mám teď zas takové starosti se svým chlapcem, který se sem ke mně nastěhoval, sháníme pro něj byt atd.; dovedeš si představit, že moje rodina tím právě není nadšena, zvlášť při jeho fantastickém temperamentu.
Ale to je jen setina, jen poslední dílek toho, co se děje teď vnitř i vně mne. Nebude z toho ani blázinec, ani elysium, ba dokonce ani verše ne: ale když jsem se dnes ráno česal, všiml jsem si svých očí: zešedly a ztěžkly a na čele mám tři konstantní vrásky.
Tak se nezlob, jestli je ten dopis divnej, ale já sám jsem teď takovej.
Jiří.

(Dopis, A5, 6 listů z kroužkového bloku, 12 stran; grafit. tužkou; bez adresy; datováno: Někdy 5–6 / 12 57)

28. března 1958

Milý Jeníčku,
jsem tak rád, že ses zas ozval, scházely mi ty lístky s různými krásnohlavými Koblasy.
Tak Tys byl (jsi snad ještě) nemocen s ušima: já do nějakého nachlazení lezu, a bráním se, seč můžu za barikádou acylpyrinů, čajů a potů.
Buď pozdraven, hochu, jsem rád, žes rozumnější než já, a že neděláš z mé nešikovnosti a umíněnosti stran výstavy osobní věc mezi námi.
Já jsem doslova spjat se světem Tvých představ, Tvého vidění, Tvých erotomanských a bludných oblin, Tvé bohorovnosti: budu Ti provždy záviděť, že tak obcuješ s Bohy z masa a kostí, papíru a sádry – já mám jen ty slovní, luxuriorní, nepostižitelné.
Dnes jsem dokončil a prostříhal, pročesal a odvšivil svůj nový verk od Země bohů první – (od srpna 57) – víš to první: jmenuje se Unalektika. Víc Ti neřeknu, až Ti to pošlu.
Hochu zlatý, mám z Tebe opravdu radost: mohu se stýkat jen s lidmi, s nimiž mne pojí erós, proto bych byl ztrátu Tebe nesl jako opravdickou ztrátu.
Nesmíš si představovat ten obrat erós moc prvotně: to věru nechci, ale spíš jako prazáklad všeho, volbu, světelnou orientaci, Wahlverwandschaft.
Objevil jsi pro mne celou abecedu dosud neznámých kloubů, šlašitých úponků smutku, kolena panickosti, sklonění hlav; bohorovnost oscilující a mladé hry – jak za to všechno Ti mám být dost vděčen?
Chtěl bych Ti jednou, Tobě samojedinému (vypadá to směšně, říkám-li to teď) udělat výstavu. Ale situace je tu teď zasranější než v Praze, a tam je jistě špatná. Ad illustrandum: chystal jsem tu výstavu p. Medka, a přesto, že bylo místo i čas (loni už se s tím v létě počítalo) – padlo to, protože zodpovědní patroni couvli z pochopitelného strachu o koryta.
Teď zas zřejmě utužení, ale co je to proti ráji, který jsi dokázal ve svých pětadvaceti spustit na zem jako antický liják z jednoho Pasternakova verše!
Mám velkou žízeň vidět Tvé noví věci. Na Salome se dívám denně, a denně se od ní učím (i umění chyb na svém místě).
Kafku, Zámek tedy: sám mne uhranul loni v létě – je to zamilovaný [sic] autor Miky Medka: měl jsem ho od něj. (Měli byste se poznat.)
Jsem na to zvědav v Tvé interpretaci: je to věc do nekonečna sdílená a interpretovaná, poněvadž jí šlo jen o pravdu struktury a vnitřních poměrností.
Já jsem si zamiloval Barnabáše a pomocníky a to ludibrijní nebe Zvěstování víc než složité peklo vzdáleností a průhledů či hrůznou sirobu heteroprostoru a nezapomenutelnou soulož K. s Frídou (Hledali, hledali...). Ale je to nedělitelná věc, jedno tu podmiňuje druhé, a celek pak nejsličněji Je: Tajemství, Nevysvětlen.
Drahý Jeníčku, miluju se často se světem Tvých soch, brzo se uzdrav, pusť se do dřeva i kovu: nemáš moc času.
A nemysli než na Jedinou Věc.
Tvůj Jirka.

–

V Praze jsem od Silvestra 57 nebyl, ten Majerník byl tedy přelud.
Zato tu byl za mnou Mikuláš i Josef, a tak nejsem odříznut. Co Ty – nebudeš mít cestu někdy do Brna?
Snad se dřív sejdem' v Praze.

–

Psal mi Grossman: knížka (Z. B.) je stále u něj, ale má malou naději, přestože by ji rád dal ven: situace teď psí a osobních útoků na G. plné noviny. Ale je dost času.

–

Brzo piš!

KOBLASA

Polaskání,
noblesa oblázků
a oblaka.

(Výklad slova)

Jeníčku, nemáš nějakou svou fotku? Rád bych se na Tebe občas kouk'.
Víš?

(Dopis, A5, 4 listy, 7 stran; perem, modrým inkoustem; adr.: Jeník Koblasa, sochař, Teplice I, Lužická 2, odes.: Jiřík Paukert, Antonínská 13, Brno; datováno 28 / 3 58)

27. října 1958

Jeníčku,
děkuji za Šternenhocha [sic]; druhý den jsem dostal ty dvě kresby a čuměl na ně půl hodiny a pak zas znova.
Dnes v noci se mi už po několikáté o Tobě (a vždycky strmě) zdálo. Je škoda, že Tě víc neznám, že víc jsem s Tebou nesměl mlčet; víc snít. Jeníku, Jeníčku, proč jsem Tě vlastně tolik míjel – snad trochu ze strachu – já když Tě viděl poprvé u Tebe v ateliéru, tak jsem měl vidění z toho nízkého stropu a zdí – a špatný konec pro nás oba; ale dnes vidím, že mě táhneš jako studně; neodolám tomu; a že uzrála do času hodina, kdy bych Ti chtěl říci tolik slov, ale až tam za šraňkami ostražitosti, až tam, kde přejet Tvojí něhou zákeřného červenání.
Co říci: 28. nepojedu do Prahy, jak jsem Ti snad psal; zato ale budu muset asi o týden později, tehdy také asi bude první konfigurace s panem Grossmannem ve složení, asi: Medek – Topol – Grossmann – Linhartová – Koblasa – Komorous – Paukert – kterou si nedovedu představit bez Tebe. Už proto Tě budu muset vyhledat a říct Ti, co kdy kde a jak.
Ale krom těch obecných andělských věcí bych chtěl taky kus Tvého času: loudím, to je zlé.
Ale musím vidět Tvé věci, hlavně kresby; a Tebe, Tebe, Tebe.
Neděs se: to by se mne musel děsit každý a vždycky. Já jsem takový; a věřil bych, že máš magické zrcadlo, že mne totemizuješ bíle do svého bodu.
Jeníku, kličkovali jsme, já jsem Ti uhýbal, pokud to šlo: teď už to nejde.
Chtěl bych Tě poznat blíž. Zakaž mi to včas, myslíš-li i Ty, že to dopadne špatně.
J.
Zcela, zcela, zcela, zcela, zcela obelstěn: takové vynoření, Jeníku, a já Tě chtěl, já si Tě nechtěl přiznat, chtěl Tě zaniknout, zpodružnit, zasout.
Blázním, blázním, blázním těmi liliemi lilií, nemám na to vše právo, přinesls už a kumuloval příliš mnoho, jde z toho hrůza, tohle všechno VIDĚT, co já měl TAJEM, Ty jsi obnažovač, necuda, Tys mne znemožnil tím velikým, vítězným NAHLAS.

–

Jeníku, kdyby se stalo (což je pravděpodobné, poněvadž přijedu do Prahy asi až 4.), že bych Tě nestačil vyhledat nebo nezastal doma, buď tak laskav a zatelefonuj 4. 11. večer (v úterý) asi kolem 6 hod. k Medkům, kde bude vzkaz, kdy a kde se přesně K–1 koná, eventuelně na kdy byla odložena.
Reservuj si však 4. a 5. určitě večer, je velmi pravděpodobné, že to bude v jednom z těch dvou dní (někdy asi po 7. hod. – buď u Medka nebo u Grossm. V Krči).
Musím totiž zkoordinovat spousta časů – první várka Brňáků (Švanda, Linhartová) odjíždí do Prahy už zítra a zdrží se určitě na dýl než do 5. včetně; já zas sotva budu moct přijet dřív než 4. včetně: tím je dáno rozpětí 4.–5. listopadu.
A bližší musím ještě dohodnout podle možností ostatních.
Prostě: nestihnu-li Tě, volej 4. 11. 1958 v 6 večer k Medkovi, kde se dovíš další. Telef. 420–15.

Pa!

(Dopis, A5, 3 listy, 6 stran; perem, modrým inkoustem; adr.: Jeník Koblasa, Praha 14, Táborská 22, odes.: Jiří Paukert, Antonínská 13, Brno; datováno 27 / října 1958)

15. dubna 1960

Jeníčku, to, co Ti posílám, je kniha zvláštní a neočekávaná i pro mne.
Asyntaktičnost (zpřetrhaná větná vazba jevící se vnějšně také upuštěním od interpunkce), soustředění na magický účin slova, práce s detailem zastupujícím velké plochy, oktrojování a zneužití halasovské a nezvalovské metody (v jádře až Pásmo Apollinaira) – to vše jsou zdánlivě kroky zpět. Ve skutečnosti jde o samorostle mimoděčnou a smrtelně bezděčnou snahu postavit se pevně na to, co přetrvalo z generace otců, a nehrát si už věčně na schovávanou před tím, co dobrého řekli oni, sestoupit k nim, odejít s nimi do času, včlenit

se do proudu odcházejících, a stát se tak generací. Je to velká malá daň z hlavy této době a tomuto času.

Nejde ostatně o to, jakých prostředků se použije, ale o to, jaký je výsledek, ovoce a smysl té které promluvy. Nemůže být pochyb, že tato horizontální metoda našich tatínků nese s sebou nevýhodu celé škály pesimismu: to je ten hnůj pod duhou: lehounké melancholie až k hořce neléčitelnému a sebetrýznitelskému smutku. Avšak z této nevýhody udělal jsem si výhodu: to co vidíš, je rozkošné horské sedlo nebo skalní rozsedlina Parnasu či údolí někde vysoko v horách. Podoba je tedy jen relativní: a v tomto smyslu podřídil jsem si zas znovu vše ženské v umění, co jsem musel opomíjet. ODCHOD je stejný – nečekaný – pád jako kdysi Andělská sousedství a hlavně Infračervený rub. Ty plošky spočinutí jsou však vždy jen nepatrné rozsahem: je to socha Herma usednuvšího: sedl si ve spěchu a až nabere dech, ne později než za chvilku, zas vstane. V antice seděli jenom takto: nakrátko, jinak se buď stálo nebo leželo: v sezení vyciťovali něco nepřirozeného. A sezením (několikrát opakovaná kolmice) nebo lépe, usednutím ve spěchu, usednutím před odchodem ven z domu je také můj ODCHOD: takto sedávají na Rusi, než se dají na cestu, na několik minut ještě usednou, než se rozžehnají s domem již prázdným. –

Jeníku, víc zatím nic. Snad se někdy teď na jaře dostanu do Prahy, bylo by to jen na den dva, předem bych Ti dal asi vědět, abych Tě zastal v Praze. Co děláš Ty, nevím, ale dovedu si představit, že také asi stále víc vrůstáš do odvěčnosti a málo dáš na „vývoj“ a podobné židovské výmysly. Novost v umění je něčím krajně efemérním, a rozhodně není cílem umění. Umění je nové jen jako strom na jaře: suché listí opadává a nové se tlačí ven, ale jak slunce připaluje, svěží zeleň tmavne, šedne a rudne, a na podzim ji chytá táž rez, která sklála listy předchozí. Pochopit tento koloběh a projít jarem až zimou (a při dnešní oscilaci třebas i víckrát za život) jen v tom je relativní novost: ostatně, opouštíme právě vždy ty posice, kterých se už zmocňují ti za námi, a vracíme se k těm opomíjeným, k těm nejohroženějším.

Je v tom spravedlivá rovnováha. Proto Tvá láska ke Kosárkovi je spravedlivá: „slunce je nové na každý den“, jak říkali Řekové, a je to stále totéž slunce, to je třeba vědět.

To však není kruh. Umění není věcí času, a proto pozorováno v čase a prostoru klame nás a zavádí, a my nevíme rady, když tak – jak se nám zdá – lítá stále zběsileji od plotu k plotu. To však je jen jako vdech a výdech Téhož Božstva, a představovat si ho podle vsávání či odfrkování je stejný nesmysl jako chtít jen podle oddechování poznat, co To je člověk.

Možná, že se právě teď to naše udýchané Božstvo v stále prudším střídání vdechů a výdechů (ač soudíme na blízkou smrt) blíží almeickému vrcholu souloživé slasti: ostatně, věci smrti a rozkoše jsou neoddělitelny.

Umění se nedá pozorovat zvenčí: všechna „slohová kritika“ a „kunsthistorie“ jest jen slídění vetřelce za zástěnou, jenž chce na svých přesypkách změřit, zda už se dokonala svatá Trojsoulož Božské Trojjednoty. Ale odcházejí a hynou celé generace slídilů a Soulož nebere konce – … Neboť Božství je stejně jako stálá smrt i stálé plození, a to, co my vidíme zvenčí a nazýváme umění, jest sotva víc než jeho asimilace a disimilace.

Být vtažen (nasát) jest v tom smyslu stejná rozkoš, jako být zavržen (vydechnut, vychrlen, zplozen). Cíl umění není tedy nijak v samoúčelném díle, ale v důsledném a ryzím ztotožněním se s rytmem Božího Dechu: je to ono postižení svatého – sem – a tam – které jak pravím se jeví jako kruh jen nekonečným generacím slidičů za zástěnou.

Býti účasten Božské Trojsoulože: jediný smysl umění. Umění je stvořeno dobám, které hynou na nedostatek Božího Těla, náboženstvím léčí se nedostatek, žízeň po Boží Duši. Je to onen protiklad Ducha a Duše, Anima a Animy. Dnešní feministická doba si nepomůže hledáním stejně feministické (i když na vyšším stupni) Duše, ale její jediná žízeň jest žízeň po Božím Těle – po Duchu, po Kráse, po Umění.

Že umění získává funkci náboženství, podobně jako náboženství suplovalo funkci umění při zrodu křesťanství, je jen zřejmý důsledek.

Prostředník Bezprostřednosti je Umělec jako Účastník Prozřetelnosti je Kněz. V dnešní době nezávazné anonymity Davu a kafkovské absurdní prostředkovanosti ničeho není třeba víc než prostředníků Bezprostřednosti. Božských Zlodějů: Prométheů, Hermů (= Merkurů), Orfeů – umělců. Umění krade oheň bohům a donáší ho lidem (přináší jim božské do zavržení). Náboženství ničí lidství v božství, umění zbožšťuje lidství (svádí Olympany svými Ganymédy a Lédami). Umění nedychtí po ničem tak jako po Těle Boha: po konkrétnosti božství.

V tom jsme za jedno, můj drahý Olympane: vztyčit své hermy v hájích polobohů a odejít – jakož zákony kázaly nám.

Vědomí této smrti v čase, jež omezujíc se dobrovolně – a jaksi s rozkoší – v čase i prostoru do tří stran, získává „věčnost“ – tj. Ustavičnost božství – to je můj ODCHOD.

Odchod – kam? My víme líp snad než antika, že odejít do Hádu znamená přeplout řeku zapomenutí.

A zapomenout na vše nebožské, znamená neohlédnout se zpět. To je tajemství klasična, živé tradice: stát se sochou, ohlédnutím mimořádně vnitřním. Navždy ztratit pupily, zornice: neboť kamenět se začíná od očí. A to ohlédnutí, jak pravím, je jaksi je dočasné, chvilkové sebezapomenutí: zkamenělý pomníček této chvíle, jíž – sami oderváni – nastrčíme hlavu Medúzinu: svou tvář zahlédnutou v čase.

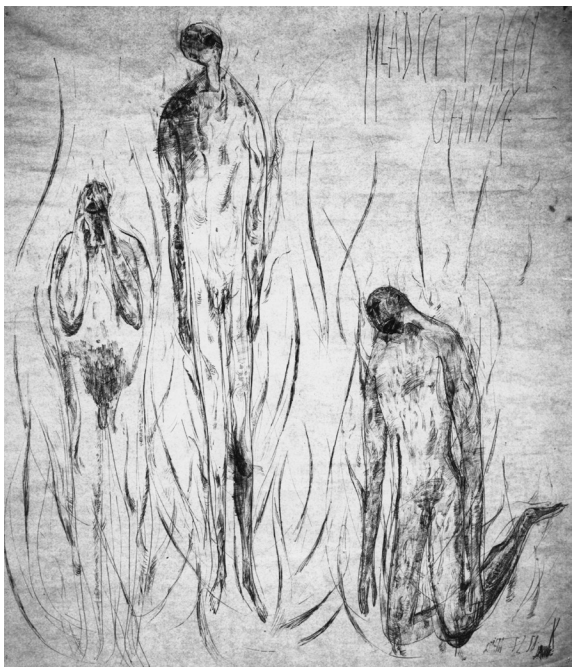
Že miluji nade vše bohy, nadevše miluji kameny, a proto jsem věrnější Tvému řemeslu, než bys myslel a poznal po těch panopticky dokumentárních Pompejích.

Pozvolna pracuji na moudré soše, která je prostor sám: a sám trojí rozměr vyťatý a krásně konečný. Tento Odchod je jen jakýmsi předem zaplaceným obolem, kterou splácím Charónovi za ztrátu lidství.



Poslední návštěva Jana Koblasy u Jiřího Kuběny (oslava 70. narozenin J. Kuběny) na hradě Bítov, Jaroslav Erik Frič, Jan Křemének, Ivan Martin Jirous a Jan Koblasa.

Trojhlavý Kerberos hned při vchodu je tu ten poslední, komu chutnají tady ještě (zkamenělé) lidské slzy, a i ten slouží spíše kamenně krásným polobohům vcházejícím do božství jen co opatrné plivátko.
Můj drahý Alabando, někdy je mi líto, že ne zcela můžu hovořit Tvým jazykem a že nás dělí propast jednoho zrození. Značkuji Ti cestu zcela nezištně, neboť na nic z toho Tvého života nemám nárok, než na to opracované kamení lidského smíchu a slz, jež vychází zpod Tvých dlaní. Je to jen dobře, že spolu s tak mnohými nechápeš své smrtelní nebezpečí při styku se mnou: nebezpečí pro všechno z tohoto Tvého života.
Avšak ve svých slabých (nejslabších) chvílích Tvá duše (nikoliv ještě duch) zcela leží v náručí opravdového opeřování se, které se aspoň poněkud podobá mé něze, jíž cítím i k Tobě.
Jeníku, nedovedl jsem se nikdy stýkat s někým, koho jsem ne-li nemiloval, tedy alespoň neměl rád: Ty sám pro své bezpečí a nenáhlý růst střež pozvolnost a obleněnost našeho řídkého styku.
Jsme – a buďme víc – jako dva královští bratranci, zasnoubení prstenem ametystovým pod širokou jarní oblohou, kteří od dětství se nespatřili, a nyní se trmácejí světem sem a tam, bezpečni jen jedním? Že se nemohou dřív či později než krvesmilně setkat v šarlatovém loži Náhody.
Nevím v čí podobě jsem Tě již objímal, ale líbat Tě je jako cucat svou – slaně nasládlou – vlastní krev.
My dva jsme podivné sousedství rozchodem a zaslíbením: jako jaro má blízko k zimě, ač její soused, tak k sobě máme blízko i my: délkou celého jednoho života.
Jsi můj včerejšek, můžeš-li nazvat svůj zítřek mým dneškem: já aspoň bezpečně se poznávám v Tvých šlépějích, Tvé komolící chůzi.
Jsi zatajená řádka v mém rodokmenu jaksi synovství mé paternity, a zas otcovství mého synovství. Vždycky jsem si přál mít velmi mladého otce, skoro jako na věčnosti: co mne k Tobě pudí je jaksi synovský soucit a lítost nad hochem příliš krásného otce. Ty, ač můj Daidalos, jsi totiž mým početím už i svůj Ikaros, a já svým vznikem, ač Tvůj Ikaros, jsem už jaksi svůj Daidalos jistoty.
Náš vztah je vztah – mnohonásobně opakovaný – mezi učedníkem a mistrem: Ty mistrně jsi mi učedník, já učednicky Tvůj mistr. A někde to smrdí zavražděným Talem; nezapomínejme, že Daidalos, sochař, měl učedníka Tala, který byl lepší svého mistra, a proto skončil svůj život z rukou Mistrových.
Ale kdo ze zítřka rozezná mlhy včerejška? Co se stalo kdysi mezi námi – tak dávno, že oba se už nepamatujeme – nelze stejně obejít, a proto se není čeho bát.
Sbohem, bratranče. Byl by to důkaz, kdybych Ti ukázal ve své klenotnici týž prsten (jenže ten můj je zašlý a rezatý a odložený), který se Ti blýští na prstu? Nejsou to věci, za které se zabíjí? Ale já si pamatuji tak málo, skoro nic, jen zvláštní masově nachovou, růžově lososovou barvu kadeřavého karafiátu, do které se boří Tvůj jemně klenutý nos s nádherným, sacím chřípím.
Miluji Tě jako Nepředvídatelnost, jíž jsem si zcela drze jist skrze tu růžovou barvu stěn a barvu smrti Tvé – barvu zdi, jež nás odděluje od sebe ve snu, kde přece životy spolu sousedí.
Jeníčku, Ty jsi krásný jako věc, po které toužíme: jak pravím, víže nás pacholecí, čtyřleté zasnoubení, které sice může být nenaplněno, ale jímž netrpělivě sbližují se pod provždyckým kobaltem chvíle dva vládcovské rody.
Jsem Tvůj jako jarní tráva hrobů, a velmi by ses mýlil, kdybys považoval tento dopis za milostný. Ani Ty se nedomnívej, že mi takový dlužíš.
Co leží mezi námi je lehounký gáz harémového



Jan Koblasa, Mladíci v peci ohnivé, papír, pero, tuš, 48×42cm, 1958.

tajemství a zakutoulané jablko slasti. Až hryzneš, zapomeneš, a až zapomeneš, teprv si vzpomeneš.
A toto je jen ovoce nedoufání, vítr chvíle...
Tvůj Jirka

Pošli mi cokoliv svého (fotky, kresby: co ta Země bohů z tenkrát – už se něco našlo?)
Ale jestli nemůžeš, tak nic, proto Ti nepíšu, abych si dělal sbírku. Píšu Ti proto, že jsi mi milý a že Tě mám rád.

(Dopis, A5, 10 listů, 20 stran; perem, modrým inkoustem; bez adresy; datováno v textu)

Velký Pátek 1966
15/4

16. května 1961

Drahý dre
jak se máte – mně zemřel pfinanční kůň; zdechl. Nemohl bys v tom Brně pro mne něco udělat? Vystavuji tam teď na výst. ku 40. letům portrét pana Valenty. Nemohla by ho tam ta vaše galérie koupit? Jistě tam máš davy známých a ještě mně nemají. Domluv tam někomu, ať ti kamarád neumře. Bylo by ho škoda – mohl by ještě leccos udělat a tobě ani jim by to snad příliš příkoří neudělalo. Pojedeš-li přes Hlubokou, stav se tam, když jsi takový cestovatel, je tam první kolekce čs. nefigurativní malby v exposici vystavena. Mikuláš, Piesen, já, Kotík – 11 nefigurativních pláten.
Zatím děkuji.
K.

(Poštovní karta, 9x21cm; perem, černým inkoustem; adresa: Dr. Jiří Paukert, Brno, Antonínská 13; datováno: Pha 16. 5. 61)

16. ledna 1962

Dobrý den –
To už's mi udělal tentokrát podruhé, cos mne napadl, využívaje stavu naprostého oslabení a deprese, jsou to věci, ty, o nichž píšeš, které sám vážím ve vyčerpávajících kontemplacích a nikdy nemohu dovážit. jsem na sebe příliš slabý – příliš krátkozraký k tomu, abych se přehlédl – příliš pomalý, abych se doběhl – příliš slabý, abych se zvládl. ze všech mých vášní vyšlo několik norem, se kterými se asi sotva co dá dělat. musím pracovat a pokud možno pořád – protože mimo práci mne vůbec nic nezajímá. všechen čas bez práce je promarněný a prázdný, a prázdno nesnáším – snažím se je zaplňovat, protože se bojím, aby mne nepožralo. mám strach, strašný strach mám i z prázdna oken – piji-li * od té doby, co jsem se vrátil z nemocnice, se nemohu sebrat – sedím a civím a nemohu ani k práci sílu najít – k ničemu se nemohu vzchopit (a z toho ten tupý stav) – třetina roku co jsem proležel v nemocnici – s nadějí ztráty dvou let – mne vykolejila, vylomila, vykořenila. měl jsem tam až příliš času na přemýšlení (i když ho nikdy není dost; dost ale na to, aby se mi stalo). jsem stále na útěku (ať leží nebo sedí) a do toho ty na mne bandurskou jen proto, že jsem si řekl o tisícovku více (mimo jiné: jsem ochoten, z lásky k nim, protože se tu strašně ničí ve prachu a vlhku chodby, je prodat každý za 1250 Kčs s tím, že si je co nejdřív odvezete).
jelikož nejsem tak urážlivý, jak se domníváš, naopak (a nyní zvláště) značně afektivní (nechci-li vyskočit z tramvaje, a jsem nabádán k tomu, abych neskákal – v tom případě třeba oknem). chtěl jsem se nyní věnovat takřka výhradně plastice – a to poněkud jiným způsobem než dosud – ač jsem zprvu hodlal dokončit lepší (plastiky jako Magdaléna – Plačící mladík aj. – závěsné plastiky – protože tam se mi zdá řada teprve načatá) – neboť se domnívám, že i zavedu-li každý způsob práce až k místu, kde již netřeba dál hovořit, byť by to byla defenestrace té které ideje – nedávat ho tam, byl by nedokonán, nedokončen – (další totiž normou, k níž jsem došel, je, že těžko já co mohu u své práce dirigovat – jsem jen námezdní silou, skrze kterou je – nebo pomocí které je – vyhotovena – vždycky se mi zdálo příhodnější a správnější přijít na to, co práce sama chce, a podlehnout tam, nechat se tím vést). (je to zdánlivě slabošské credo) (ale já přese všechno nejsem Old Shatterhand) – protože násilím sotva co u tak křehké půjčky zmůžeš.
Dále pak se domnívám, že nejlépe vím, čím pro mne je plastika, a mám s ní starostí víc než dost, neboť nebýt té okolnosti, která s podstatou nemá nic společného (a na kterou se mne nikdy nebude nikdo prát), která mne nutí hledat úniky a postranní uličky, abych vůbec co mohl udělat, kdoví začal-li bych kdy malovat – ovšem teď, dal-li jsem se do toho, nemohu toto další břímě položit u cesty, odfrknout si a odlehčeněji (ovšem s pocitem viny tíživějším než ono samo) vykračovat.
Ještě jsem nevyčerpal ani první bod, a už jsem vyčerpán uváděním svých pofidérních proč a proto.

Jak vidíš, namích's mne pořádně, když už jsem se propracoval až na třetí stránku, tolik's toho ode mne jistě nečekal.
I z toho sebeobdivu a narcistnosti všech nejen sebeláseček chci však vytlouct, co se dá – začíná tenhle stav u mne nabývat dost obludných proporcí – proč se mám bránit? – mám snad nějaké důvody? poddám se – respektive poddávám se už nějaký čas, a to s úspěchem (a to tak značným, že jsem se zbavil vší té ohavné smečky přítelíčků, a mám teď až na pár přátel jen nepřátele – a co?!)
Nemohu být než sochařem (ale což proto musím dělat sochy? Hned?
Jelikož pracuji rychle, pracuji mnoho – co bych dělal s časem? jsem tak trochu štvancem své rychlopráce – ovšem pomalu neumím – vykouřit mezi každou čárkou cigaretu? anebo o každé meditovat a posuzovat ji a vymazávat a do konce života ji nenakreslit, protože na to, kam vlastně patří – a patří-li vůbec kam –, domnívám se, přijít raciem nejde – tím by se práce zpomalila – možná že úplně vyeliminovala – ale to se mi nezdá být tím nejlepším řešením.
I o tom zakopaném psu vím, leč ač mi páchne, zatím ho nemohu odstranit – ale ani v jedné z výše uvedených a tebou uvedených věcí není – je poněkud jinde – a mám zato, že i jinde, než ty se domníváš.
Mnohdy ses trefil – vlastně až na pár věcí všude – ovšem – dočkej času – přijde-li.
Jeník

(Dopis, A4, 3 listy, 3 strany; grafitovou tužkou; adr.: Dr. Jiří Paukert, Brno, Antonínská 13; datováno: Praha 16. 1. 62; přípis na rubu obálky: Udělal jsem teď 160 cm visací sochy SAMODRUHÁ)

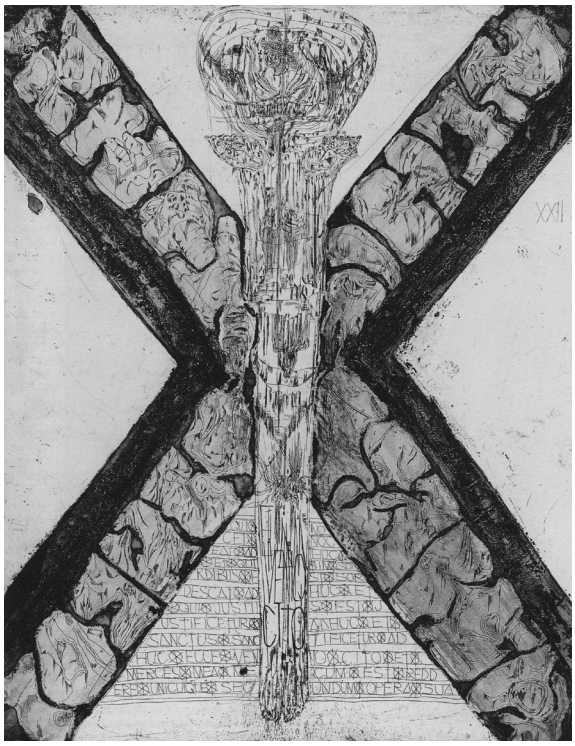
18. ledna 1962

Jeníčku, Tvůj dopis byl nejkrásnější, jakého jsem se moh' dočkat a jakého za dlouho dočkal jsem se od Tebe – a z toho, i z rychlosti Tvé reakce lze soudit, že jsem nemluvil zbytečně, a že slavnostní a svatou výsadou přátelství bude po věky opravdu především: říkati příteli to, co by mu nikdo neřekl – tj. i ty věci, při kterých se riskuje. A já riskoval dost a skoro všechno. Ale Tvoje opravdová moudrost a pokora a důvěra k mému přátelství vynesla mi nejkrásnější dar při tom riziku: že jsem Ti dal možnost zpovědi, dar UCHA, dar slyšení, dar vyslechnouti a mlčeti jak hrob, z nejkrálovštějších darů dar, co jich je pro trýznění srdce i mozku.
A Ty sis zkusil a zkoušíš dost.
Nechci Ti předpisovat, nechtěl jsem Ti naslouchat, řekl jsem jen, když přišel čas, co už dávno mne tížilo u Tebe obavami – a směl-li jsem to říci a býti vyslyšen: tj. naplnilo-li se mé vyčítavé mlčení tak zkroušeným slovem, které oddělilo se od pně svých pochyb, rychlost příliš přezrálého ovoce, pak je to znamení toho, že to nejhorší už je za Tebou. Neboť dovedeš-li slyšeti, dovedeš promluviti, a kdo se dovede sdělit (skutečně sdělit) o svůj žal, ten už tím, že v něm není sám, se ho z největší části zbavuje, poněvadž veškerý žal pramení jen z osamění, z téhož osamění, jehož není v duchovním světě, jenž je Jednotou. A Ty této Jednotě podal jsi ruku.
Neboť, nemyl se, jsa tam, kde mám být, jsem i u Tebe a z hloubi svého srdce vám vše. A jsou tam tak mnozí. Neboť svět duchovního království podoben jest dogmatu o obcování svatých.
Jaké by bylo naše poznání, kdybychom se nepoznávali právě v místech největšího osamění, jimiž se vstupuje do říše podstaty? –
Všechno, co uvádíš proti mně, jako bych Ti to předhazoval, anebo vše, o čem mluvíš prostě proto, že Tě to tlačí (jako ten, kdo ví, kde ho bota tlačí) – je vlastně jen Tvými ústy řečené to, co jsem Ti vytýkal, že toho máš nedostatek.
Zaplať Bohu, pochopil jsi, že RATIO, rozum není nic, že jsi s rozumem v koncích, že je to konec, FINIS TERRAE, a že k ničemu je dogmatické vyměšování země, všechny ty (mé jako Tvé)
ZÁKLADY GEOMETRIE.
Nic nelze vydumat, vyměřit anebo jakoukoliv lstí získat (příliš snadno) lidskými mírami. A Ty, k svému štěstí, jako JUANSKÝ typ, jako já (a v tom jsme bratři) nejsi odsouzen k sterilnímu rozjímání (v podobě židovsko-českobratrsko-marxistickému relativistickému), kteří ničí desaterým proč každý tvůrčí podnět. Ty stejně jako já odsouzen jsi chrlit své semeno jako lávu. Tobě stejně jako mně není spočinutí, Tobě jediná rozkoš je Tvorba, ona výsada skutečných mužů. Avšak, upozorňuji ještě jednou, tady číhá nebezpečí. Ploď, znásilni celý svět a zaval ho lávou své bohobýčí potence. – Ale NIKDY, NIKDY se neohlížej – nikdy se nespatři ve svých výkonech – strnul bys v údivu nad svými plodidly a tento osudný pohled zničil by Tě jako Narcisa.
V naříkání zklamaného Echa, jež bys proměnil v kámen, neustával by ses shlížet sám v sobě: zamiloval by ses ne do těch nezrozených, které pro svět reality dobýváš, ale do Toho, kdo plodí, do aktu Početí, do sebe sama. Tady ďábelsky políčila Pýcha. Konec Narcisa je Ti známý: nakláněním se nad hladinu fikce, hledaje sebe – jenž Není – zesterilníš a postupně se rozložíš a popřeš. Pýcha je neplodná.
Zbývá POKORA. Proto jsem jako strážné znamení přiložil na konec svého dopisu jméno Té, která jest Maria. Umění stejně jako ona tvoří Boha. Postup je stejný. Jen tehdy ho zplodí, bude-li ho ploditi z Ducha Svatého, v nejvyšší pokoře, a proto neposkvrněnosti, v nejvyšší víře, a proto v neustálém zázraku Panenství.
Skutečný Umělec – Tvůrce je obdobně jako Maria jen Lůnem, kterým vychází světlo: tou dírou v Májině zácloně. Čím pokornější – čím odevzdanější onomu božskému Pyji, který jím přivádí na svět Slovo – tím neposkvrněnější, tím čistší, tím plodnější.
Ale o tom ještě jindy. I mě (a právě proto Tě tak bratrsky miluji, že naše osudy jsou tak podobné), i mě je známa úzkost Narcisa, který v ďábelské pýše chtěl mít svět (zcela Klímovsky) jen roven svému sebeobjetí. Ale právě já, který od kolébky vím, že není jiné spásy rozdrobenému lidstvu nežli v lásce dvou mužů (dvou kladů a ne mužského

kladu, anulovaného hned ženským záporem), právě já jsem logicky dospěl k Marii, k Mariánskému principu. Je možna a dokonce pro jakýkoliv ráj je jedině nutna uranská láska, ale jedině tehdy, bude-li její mužskou konečnost, uzavřenou v tvaru, vykupovat všeobklopující, Nekonečná bezednost ženského principu toto Božství rodící vždy znovu a znovu ze své čistoty.

Celá situace byla jednou provždy rozřešena na Kříži a pod Křížem. Teprve s Kříže mohl říci Kristus své Matce o Janovi (Tvém patronu): „Hle, Syn Tvůj!" a teprve s Kříže, v hodině nejvyšší oběti mohl říci Ježíš Kristus svému Miláčku Janovi: „Hle, Matka Tvá".

Jan a Maria jsou komplementy Téhož. A obdobně, jako druhdy Leda z objetí Diova zrodila lásku Dioskúrů (Kastora a Polluxe), tak jen Maria může být s denně je Matkou Jediné, Nejvyšší lásky (protože nejvíc vykoupené): Matkou lásky Krista k Janovi. –



Jan Koblasa, grafický list z cyklu Apokalypsa, 1967–1974.

Jeníku, jsem pevně přesvědčen o Tvém místě, o sladkosti Tvé, jediné Tvé cesty, o božském poslání Tvého díla. Tím větší náklad, jenž TI někdy bortí záda. Co Ty bys ztratil našemu národu (jehož hodina ve věčnosti tak zjevně nadchází) to nikdo mu nemůže vrátit a nahradit. Buď pozorliv ke své Milosti, která Tě navštěvuje! Střez se pýchy, sebeklamu a falešných našeptavačů. Jsa královský, s úsměvem trp prachem slávy, jež třísní Tvůj šarlat.

Jeníku! Nevíš a nemůžeš vědět, jak Tě miluji. Ty, po němž – a mám na to svaté právo – Ničeho Nechci. Ty, k němuž smím mluviti. Nepodezírej mne ani v nejmenším, že bych Ti chtěl způsobit bolest, která by nebyla současně jako jen ještě hlubší a čistší deflorací Tvé trýzněné Poslušnosti k tím větší slasti.

Věřím, že v ničem se Tě nemohla a nesměla dotknout ta číselná polemika, týkající se papíru a kovu. A věřím, že ne jen z lásky k těm obrazům, ale i z lásky ke mně mi je chceš prodat (= tj. vždy jen mezi námi DAROVAT, protože já příliš dobře vím, co je a co není k zaplacení), protože jinak by naše přátelství nemělo smyslu. A což já je (Tvé obrazy) chci pro sebe? Což nemají se právě jimi utvrdit budoucí, kteří je budou vidět na mých stěnách, o NAŠÍ SVORNOSTI?

A mnohem víc: já cokoliv od Tebe mohl bych žádat i žádám a dostávat – a dostávám jen ZADARMO – protože není jiné formy mezi námi nežli dar.

A jestliže jsem si dosud nezasloužil, aby celý můj příbytek byl vydlážděn Tvými pracemi – těmi okny do budoucího (pro nás již dnešního) JITRA – pak mi to znamená jen bolestnou výčitku, jak málo jsem Ti přítel!

František Bílek, sochař, který byl přece proslulý lakomec (a lakomství není než narcisismus vlastnictví) přece nedopustil jinak, než aby byla pracovna jeho přítele Otokara Březiny doslova vydlážděna jeho pracemi – a Březinovo slovo bylo mu za to dost ryzím kovem. Ba – abych dotáhl to podobenství až do konce, on mu ty obrazy dával rámovat a sám vešel na zeď!

Aby nevzniklo nedorozumění. Pravil jsem, že Nic od Tebe Nechci. Ale to jen tím spíše znamená, že si beru to, co jest MÉ, a jak bych neutrhl ono ovoce tím spíše, zahlédnu-li ho ve Tvém sadě, Nejsladší?

A je mi zřejmo, že nežiješ jako ptactvo nebeské z rosy a ze svého zpěvu. A proto i Tvého jest – obdobně – co bys v mé peněžence našel – ale bohužel, opravdu Ti nemohu dát víc, než mám – a víc: já nemám ani čtvrtinu toho, co ses původně domníval u mne najít.

Je mi trapno o tom mluvit, ale můj plat je směšně malý, a žel, málo tu zmůže ujištění, že kdybych měl, byl bych mecenášem nejprve Tobě.

Ale Tobě naštěstí neplatí tak málo moje slovo, jak bys rád předstíral!

Neboť já bezpečně vím, že jsou pravdy o Tobě, které jen já Ti mohu říci, protože je VIDÍM, jenom chtěj nastavit ucho mé královské marnotratnosti. Vezmi se a trhej a jez z mého slova, cokoliv je Tvého, jako ani já se nerozpakuji se zakousnout do nejrůznějších plodů, jež jsou pro mne nachystány v Tvé širošíré zahradě.

Ježíšmarjá, Jeníku, kdybychom se ještě my dva, já a Ty, z něčeho (z jakékoliv lidské postrannosti) podezřívali – stálo by za to ještě žít?

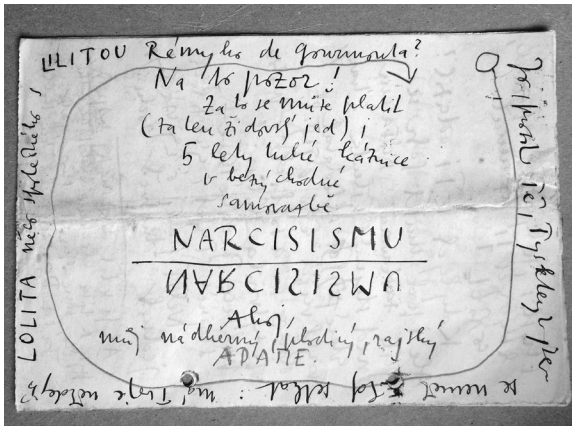
Ty nechápeš, že Tě miluji. Že Tě miluji a že nic Nechci.

Je to strašný úděl a vím, že jsem s Tebou jak s tak mnohými a s tak nemnohými spjat a že v zahradě mých blízkých máš místo zcela výsadní.

Kdybych si Tě představoval jako syna, Tobě nejspíš bych svěřil budoucnost svého rodu. A kdybych si Tě představil jako milence, před Tebou – jediným snad – bych prchl. A kdybych Tě chtěl mít miláčkem, mohlo by to být jen v dobách, které neznaly krvesmilstva a v jakémsi ráji, kde bylo možno užívat beztrestně všech vnad, půvabů a vděků rodného bratra.

Ale Ty nevíš, že Tě mám rád, a Ty miluješ jen můj stín, jenž Ti pad do Tvého obrazu, a ten nenávidíš i hýčkáš i odháníš – ale marně. Nechci být Tvým svědomím. Jsem prostě a mé slunce (a Jediné Slunce) vrhá můj stín právě do Tvého sadu.
Cítím, že naše láska ve svých pozemskostech, jichž jsme snad mohli užít, kdybychom se byli oba narodili DŘÍV, je mysticky ZAKÁZANÁ. A také vím, co by bylo z toho, jaké kletby, kdybys Ty nebo já ten zákaz překročil.
Musím Ti říci, co jsem Ti ještě neřekl: když jsem sám s Tebou, skoro se Tě bojím, podobá se to závrati neustále se vyostřující v konečný pád, a přece zas závratně zmrazující a varující. Nemám proč ten zákaz překračovat. V tom je moje svoboda.
Ale pamatuji si příliš Zjevení, které jsem měl, když jsem Tě prvně uviděl, a to zjevení bylo barvy magické a podobalo se smyčce Jidášova milostně zoufajícího lasa, a to zjevení bylo barvy masa, které se zardívá jak líčko obětovaného novorozence.
Myslím, že kdybychom nebyli od sebe – při vší blízkosti – tak daleko, měli bychom důvod sebe se hroziti. Vím, co říkám.
Nedovedu si představit poměr mezi námi jiný než důvěrný (a to důvěrný ne z mé či Tvé vůle, ale z jakéhosi strašného Tajemství), a bojím se a nepřestávám se hroziti toho, jak by to skončilo.
Proto jsem Ti nakonec vděčen i za ten Dobrý den, kterým i Ty se instinktivně bráníš.
Nestrefil-li jsem se všude – tím lépe pro nás – ale strefil-li jsem se přesto skoro ve všem: pak BĚDA! BĚDA!! BĚDA!!! naší lásce.
A přece nemůže nemilovat
leč to, co je prokleto.
A přece nemůže být milováno
leč to, co NENÍ a co ani
NEMŮŽE BÝT.
Co musí být vytvořeno.

Já vím, že především
Boží a pak Zdeňkův
(ale někdy i naopak)
ale tím víc se děsím,
že tak často
už pak hned
Tvůj
Tvůj Jirka.



Jiří Kuběna, ukázka rukopisu z korespondence Janu Koblasovi.

Řecký vesmír záletných polytheistických bohů mohl být vesmírem kurevníků a kurev – ale mohl také být oním neodbytným řádem, jenž ví, že štěstí je jen v obměně Jedinosti, a že ta obměna má magickou barvu MASA a KRVE Jeho Nejvyšší oběti. Toho, jenž se za nás neustále dává. Za naši slast.
A teď k těm obrazům.
Nemluvil jsem s drem Stehlíkem, ale vzhledem k tomu, že teď děláš taky sochy, a souhlasíš-li, tak bych pravděpodobně počkal, až zas někdy zajedem do Prahy (může to přijít i nečekaně brzo) a pak bychom něco u Tebe vybrali v uvedené hodnotě, ať sochu, ať (po případě přece) ten červený a modrý obraz.
Je to (pro mne) sice furt strašná paleta, ale po nějakých těch stovkách se to dá přes rok zaplatit. Dr. Stehlík by myslím mohl platit přece jen pravidelněj a především dřív.
Jeníčku, nemysli, proboha, že jsem načisto takový sobec a že jsem veden jen a jen zištnými pohnutkami! (Srdíčko Y moje.)
Prosím Tě, je-li v těch řádcích, co Ti píši, cokoliv Tobě nepřijatelného, cizího nebo dokonce Tobě nepřátelského,
VYSER SE NA MĚ
zvysoka, cožs měl ostatně v tom případě udělat už dávno.
Ale už to, že to píšu, je důkaz, že tomu nevěřím, a je to jen jakási estetická kudrlinka za mým podpisem, která nechce znamenat nic než samozřejmé respektování tvorby každého, kdo se mnou do styku vchází.
Myslíš, že bych to nepoznal, kdybych Ti už neměl co říct?
Kdybych se Ti odcizil? Ale i pak musel bych se ještě zastavit s úžasem nad stejnými myšlenkami a tvary, které bys shledával v mých verších a já v Tvých obrazech a sochách – protože je vytvořila příbuzná pulsace Jediné Krve – stejné v Tvých i mých žilách.
Neboť jsme, ó můj vzácný, jednoho duchového rodu.
A když se tak dívám na svůj rukopis, píšu s tím klackem (neboť mé věrné péro mne opustilo) skoro jako Jáša David anebo Jan Koblasa. Pravda-li?)
Jo, prosím Tě, Ty s kterým jsem se neměl nikdy setkat: má Tvoje někdejší LOLITA něco společného s LILITOU Rémyho de Gourmonta?

Na to pozor!
Za to se může platit
(za ten židovský jed) i
5 lety tuhé káznice
v bezvýchodné
samovazbě
NARCISISMU
Ahoj,
můj nádherný, plodivý, rajský
ADAME.

(Dopis, A5, 11 listů, 22 stran, perem, černým inkoustem; datováno 18. ledna 1962)

Jiří Valoch

připravuje
Pavel Petr

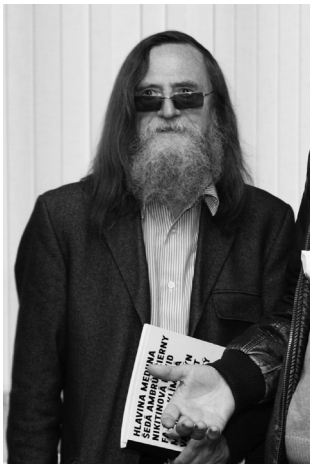


Foto: Dalibor Novotný

Narodil se 1946 v Brně.
Je tvůrcem vizuálně – konceptuální poesie a textových instalací, od poloviny šedesátých let publikuje a vystavuje, jako historik umění je autorem mnoha monografií a katalogů současného výtvarného umění.
Vydal knihy básní – Kytička více či méně nepřesných haiku (2004), Druhá kytička více či méně nepřesných haiku (2008).
Jiří Valoch žije v Brně.

* * *
Nic se nezměnilo
To jest:
Změnilo se všechno

* * *
Takové zastavení
které je již
Pádem do hlubiny!

* * *
Opět se vynoří vzpomínka
na Zbyňka Hejdu.
(Neboť tu všude muziky
Je plno.)

* * *
Možná se budeme chvíli
pokoušet
když slova jsou tak
ohlodaná…

* * *
Ohlodat slovo
(na kost)
uprostřed.

/nevšímavého davu/

* * *
Ze strachu před vzpomínkami
obnažuji
vlastní slova jako cizí…

* * *
Nemohu odjíždět,
nemohu přijíždět,
nemohu zůstávat.

* * *
Pes jménem Láska –
je to jenom
vzpomínka na Ivana
Blatného?

* * *
Skoro všechno tady
zůstane…
Stopy, znaky, slova…
Jenom já odejdu…

pes jménem láska
slova místo vzpomínek
něco jiného než slova
opět slova pro marcela duchampa
vzpomínka na vzpomínku
slovo v uvozovkách
určité a neurčité formy
možnost metafory
záblesky
ticho (možnost)
slova na podlaze
slovo jako slovo
příliš lyrické
slova, slova, slova
et in arcadia?
neočekávané

Ladislav Nebeský

připravuje
Pavel Petr



Foto: David Nebeský.

Narodil se 28. ledna 1937 v Jilemnici.
Po gymnáziu vystudoval MFF v Praze, od roku 1962 působil na Ústavu aplikované lingvistiky a později také jako pedagog na Karlově Univerzitě, kde vyučoval zejména matematicko-lingvistické předměty.
V 60. letech autor publikoval mj. v časopisech Sešity pro mladou literaturu, v Sešitech pro literaturu a diskusi a Dialogu. Nebeský časopisecky přispíval nejen v České republice, ale i v zahraničí. Po dlouhé odmlce se k psaní binárních básní vrací v 90. letech. Je zároveň spoluautorem antologie z období české experimentální poesie z 60. let s názvem Vrh kostek, na jejímž vzniku se podílel spisovatel Josef Hiršal a básnířka Bohumila Grögerová.
Vydal knihy básní – Vrstvy (2010), Bílá místa (2006), Obrazy ke čtení (2012), Za hranice stránek (2008), Obrazce slov (2011), Osm binárních básní (1996), White True Black (počátek 70. let), Triangles; a play in the three acts with prolog and epilog.
Ladislav Nebeský žije v Praze.

KDYŽ UŽ SE PODLAHA LESKLA TAK

že se s ní opravdu dalo jíst
prošly chodbu tam a zpět
zablácené boty

A tehdy Sisyfos
zahodil hadr
vyběhl na práh
otevřel křídla

Boty jen civí:
na nebe stoupá
nádherně zbarvený
bažant

DOPIS

Dostal jsem dopis
Od krásné dívky…
V obálce, na níž
byl místo známky
přilepen úsměv
A polibek…

Platil jsem pokutu.
Korunu dvacet…

VYŠLI JSME ZA MĚSTO

A tady pod stromem
jsme chvíli počkali
až sršnatý roj dne
visel jen na vlásku
jako meč Damoklův

Pak jsme ho podtrhli
a sečtli

Vyšla nám louka krve
a dvě minuty ticha
Noc jež dosud nesvá

stála opodál
si k nám teď přisedla
a začla křesat
hvězdy

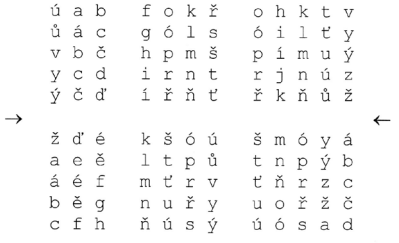
Posléze jsme uviděli
Mléčnou dráhu
Dým požáru prozatím
vzdáleného

MALÁ ÚZKOST MÁ MÉNĚ KOSTÍ, VELKÁ ÚZKOST VÍCE

k 2	t 5	k 1	t 5
o 3	ú 1	o 0	ú 8
s 7	z 9	s 7	z 6
81 × kost = úzkost		801 × kost = úzkost	

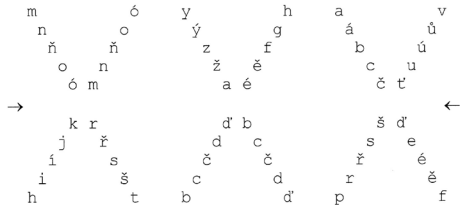
1

Každý z pěti horních a každý z pěti dolních řádků je nečitelný. Jak však sloupce abecedně uspořádaných písmen ukazují, o bílém řádku uprostřed to neplatí.



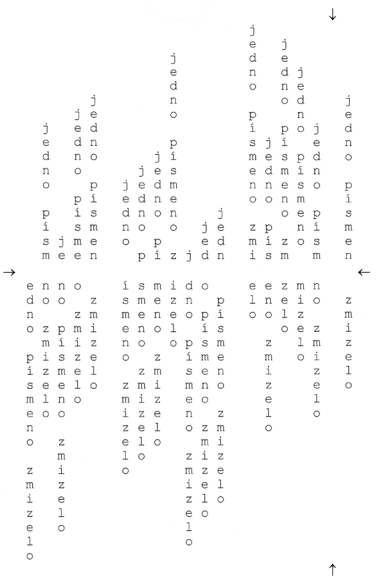
3

V každém místě, kde se kříží dva šikmé sloupce, se překrývají dvě neviditelná písmena.



4

Písmeno, které zmizelo z viditelné věty, je neviditelné. Písmeno, které zmizelo z neviditelné věty, je dvojnásobně neviditelné.



Ladislav Nebeský, Soubor vizuálních textů Bílá místa, 2005. Fotoarchiv STUDIO 6.15.

Those Who Like to Watch…
Václav Mílek

The exhibition entitled *Those Who Like to Watch... (Kdo se rád dívá...)* focuses on the various artistic approaches of that particular phenomenon that is associated to the child's means of perception and expression, primarily through his artistic expression. It examines the different polarities of the relationship between that which is reflected through the child's perception and that which reflectively works with him. The exhibition presents the work of five contemporary artists of the younger generation – Daniela Baráčková, Erik Binder, Marek Čihal, Vendula Chalánková, and Veronika Vlková. One can perhaps characterise their work as stories, imaginative narratives, symbolism as well as a semiotic nature, good nature, and spontaneous playfulness. While these concepts accompany the creation of the children, naive artists and "outsider" artists somewhat extraordinarily, they are merely objects for the exhibiting artist, with whom they actively work. This exhibition is a part of a broader dramaturgy of the gallery, bringing a particular view of the world and an artistic expression that is associated to the phenomenon of childhood. The works of naïve artist Natalia Schmidtová, as well as some works from the collection of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín, can also be seen at this same time. These include artists who are pupils from an elementary school, attempting to formulate their own means of perception of art.

Paul Klee at the Pinakothek der Moderne in Munich
Eva Čapková

Paul Klee's exhibition entitled "Konstruktion des Geheimnisses - Construction of Mystery" could be seen from March 1, 2018 to June 10, 2018 at the Pinakothek der Moderne (Pinakothek Museum of Modern Art) in Munich. The exhibition focuses on the period of the artist's life spent in Munich, as well as his activities at the Bauhaus School of Design. The curators posed the questions: what kind of influence did the pedagogical activities and theories have on him and what kind of impact did this have on Klee's own work during his time at Bauhaus? Klee's artistic perception differed from many of his colleagues. He utilised elements of surrealism, Orphism and constructivism to become inspired in the art of the so-called "primitive nature" and the child-like drawings. Through these means, he was able to respond to the requirements of the more intimate connection between art and technique. His works on paper and oil paintings are presented here. These reveal Klee's exceptional technique that he used when using most of his art materials. The accompanying photographs also enable to spectator to become acquainted with the artist's working environment. Notes from the artist, such as his preparatory notes written during his studies at Bauhaus, are also on display. The works of art, as well as the photographs and written materials, depict an integral "portrait of the artist", which also reveals his inner worlds.

Has the Biennale of the Youth already taken its last Toll?
Ivan Bergmann

In 1994, the Prague City Gallery, under the guidance of curators Karel Srp and Olga Malá, prepared the Biennale of Young Artists entitled ZVON (editor's note: BELL) For the first time, the public had the opportunity to integrally discover the up-coming generation of artists from the 1990's. Young art had very few opportunities to present itself and especially in the existing institutions. The third edition of the Biennale had already made an attempt to find the best way of presenting the artists in the form of a balanced showcase, and the Biennale decided to extend its scope and include international artists. This was not the right way for the Prague gallery. In later editions, the organisers thus wagered on the reflection on the Czech scene and engaged an independent curator to prepare each year. This person presented his own perspective on the event. One particular exception took place during the sixth edition when Karel Císař returned as curator and focused on the shift of the work of the artists from the previous Biennale. The last Prague Biennale took place in 2010. The Prague City Gallery anticipated creating a model for individual exhibitions, entitled Start up, which began in 2009. Based on the development of the ZVON Biennale of Young Art and the contemporary stages, the author of this article poses the question: what kind of model of an extensive collective exhibition does it need to survive in the conditions of the Czech state galleries and how can we build on their traditions?

Skúter Drove in Trnava – Three Times and That's Enough…
Vladimir Beskid

In the article, the author describes the story of the Biennale of Young Czech and Slovak Art, better known as Skúter I–III that took place from 2007 to 2011 at the Ján Koniarek Gallery in Trnava, Slovakia. The biennale originated as a certain need for artists to communicate and confront in the Czech-Slovak context, to stimulate the contemporary visual language and to strengthen the interest of the media. The new periodical showcase had its own goal: to model an event as a clear curatorial project, to create the new "Cyprian-a" Award for artists below the age of 35 (the number of participants were between 18 and 20) and to bring a gender correctness in the partner representation of the sexes. The winners of the Biennale included Pavla Sceranková (2007), Tomáš Džadoň (2009) and Marek Ther (2011), who were also finalists of the O. Čepan and the J. Chalupecký Prizes. The project ceased to continue after V. Beskid, director of the gallery, had been dismissed – three times and that's enough.

Young Encouncers (Mladé setkání) in Hodonín
Ilona Tunklová

For forty years, the Hodonin Gallery of Fine Arts has been organising showcases of young visual artists called *Mladé setkaní (Young Encounters*). The first exhibition took place in 1978 and the 14th edition was held today with more than 170 artists exhibiting their artwork. Over the years, the showcase has been profiled as a regional project but it has now become an international event that reflects the gallery in its location between three nations – the Czech Republic, Slovakia and Austria. The showcase takes place every three years and its participants must be younger than 35; they must not exceed that age over the course of the exhibition. Since its inception, the project was conceived as a presentation of artists and their guests living in the region. The aim is to provide an opportunity for emerging artists and recent university graduates to present their works to the public and also to get to know each other, establish new relationships and develop a network of contacts. The showcase offers its visitors a wide range of ideas and selected techniques, providing a look at the artists' confrontation to the world as well revealing as the creative approaches of individual personalities.

An Interview with the Winners of the VII. Zlín Salon – the Laureates of the Václav Chad Award and the Igor Kalný Prize in 2015
Karolína Juřicová

An exhibition presenting the laureates of the VII. Zlín Youth Salon took place at the end of last year. Laureates Tomáš Moravec and Erik Sikora both participated in the preparation of the installation on the main floor of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín located in the Building 14 of the factory complex. Both artists became their own curators and architects of the gallery space, presenting their own specific artistic expressions. Together with architecture curator Karolína Juřicová, they led the dialogue that was directed toward the appreciation of young artists who had experience with the exhibition and the direction in which their own current work.

Abstraction PL. Abstraction in the Polish Painting 1945–2017
Beata Gawrońska-Oramus

The exhibition *Abstraction. PL* prepared by the Museum of Art in Olomouc from April 20 to August 19 2018 takes place within the framework of the organisation's continuous attempt of presenting Central European art. This particular exhibition showcases the panorama of Polish abstract paintings from 1945 until today. This is perhaps the first of its kind – a complex exhibition in the Czech environment. For this reason, its aim was to present the diversity of the streams and personalities, the richness of the creative approaches and artistic evolutions – in short, the entire beauty of the Polish post-War

abstract art. The core of the exhibition presents pieces on loan from the private collections of Renata and Grzegorz Królový from Warsaw and Grażyn and Jack Łozowský of Wroclaw, who have gathered the works of these famous Polish artists from the post-War era. The exhibition´s high quality is contributed to the selection of works borrowed from the Polish national collections – from the National Museum in Warsaw, the Museum of Art in Lodz and Zachęty – the National Gallery of Art in Warsaw. Approximately 150 pieces of art from 62 artists can be seen, thanks to the cooperation with these exceptional collectors and state institutions. Among other things, we are given the opportunity of encountering the works of today´s critically acclaimed artists such as Władyslaw Strzemiński, Maria Jarema, Alfred Lenica, Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski, Stefan Gierowski, Wojciech Fangor, Roman Opalka, Jerzy Kałucki and Jan Pamuła. The exhibition was prepared by an international team of historians, art theorists and curators. The author of the exhibition is the Polish art historian Dr. Beata Gawrońska-Oramus. The catalogue texts were written by: critic and art historian Dr. Krystyna Czerni; award-winning author of several recent art publications, Dr. Barbara Ilkosz; curator of the collection of contemporary sculptures and paintings at the National Museum in Wroclaw and author of many publications and exhibitions, Dr. Bożena Kowalska; the great scholar of Polish abstract art, Prof. Andrzej Nakov; French art historian, expert on avant-garde art in Europe, curator of exhibitions and numerous works on the pioneers of abstract art Beata Gawrońska-Oramus. A 550 page comprehensive catalog in Czech, Polish and English features professional studies, as well as a "calendarium", medals received by the exhibiting artists and a visual documentation of all of the exhibited works. Andrzej Szczerski of the Institute of Art History at the Jagiellonian University in Krakow considers this "a canonical publication, which in an innovative way represents the history of Polish abstract art."

Antonín Horák 100
Vít Jakubíček

This article is dedicated to the exhibition prepared by the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín and CI.CZ, who worked extensively for the first time to process the experimentally based personality Antonín Horák's artistic progression from photography to film. The aim was to present the creative and imaginative perspective of Horák (1918–2004), who, since the very beginning of his career as a photographer, had already become famous for his unbridled inventions. He was able to cross the boundaries of the common perception of the world around us. One part of the exhibition was devoted to the beginnings of trick photography films such as *A Journey to the Beginning of Time (Cesta do pravěku), 1955* or *The Deadly Invention – The Fabulous World of Jules Verne (Vynález zkázy), 1958* whom he worked with Karel Zeman. He also worked with director Hermína Týrlová as a cameraman on such puppet animation films as *The Revolt of the Toys (Vzpoura hraček), 1946, The Knot in the Handkerchief (Uzel na kapesníku), 1958* and *Woolen Story (Vlněná pohádka).* An important space was also focused on the presentation of Horák´s own artistic creations during the 1960's. At this time, he was able to create several exceptional short films that showcased his excellent art form and philosophical subtext. The final part of the exhibition focused on Horák's unique "palaverer (outcast dreamer)" character.

Introducing… Blažek's South Moravian Centaurs
Petr Placák

In this column, Petr Placák has chosen Jaroslav Blažek, one of the country's oldest painters who turns ninety this year. This painter has been living in Prague since he began studying at the Academy. In his work, he continually returns to his roots in Moravia, to the intoxicating colours of the folk costumes and debauched celebrations, remaining as a pandering sleekness, shaping his own view of his home in Moravia and the Hellada and the paradise of the heart. We have the opportunity of learning more about the works of the distinguished personality at the end of the painter's life, an artist who was a real outsider, a still lesser known painter for his time with his friends – ie. Pavel Brázda, Ivan Sobotka, Rudolf Dzurka – better known as the Moravian Matisse – who provided a testimony of the landscape and who eternally grew up as a lover of the human beings in this region.

How I Painted One Picture
Marian Palla

This article is one artist's expression of reproducing a picture and at the same time a humourous commentary about the sense of art. Palla's works have more or less some kind of material aspect. Yet at the same time, they cannot be disregarded from their conceptual dimension. As illustrated in the text, the interpretation of his paintings have an active character in which the chosen space and time play an important role.

The Chapel of St. Wendelín in Osek nad Bečvou
Pavel Zatloukal

The modern chapel of St. Wendelín can be found at Osek nad Bečvou, located in the area of Central Moravia. The Koutná family, in particular Ladislav Koutný, decided to honour the memory of his grandfather and worked together with architect Petr Pelčák to become more acquainted with the building of the Povodí Moravy (River Authority of Moravia) in Olomouc. Pelčák designed one of the most talked about buildings of the 1990's with his business partner Petr Hrůša. The first study of the chapel appeared in 2013 and the dedication of the building was finally realised in 2017.

FOREVER YOUNG
Seven catalogues from the Zlín Youth Salon
Lucie Šmardová

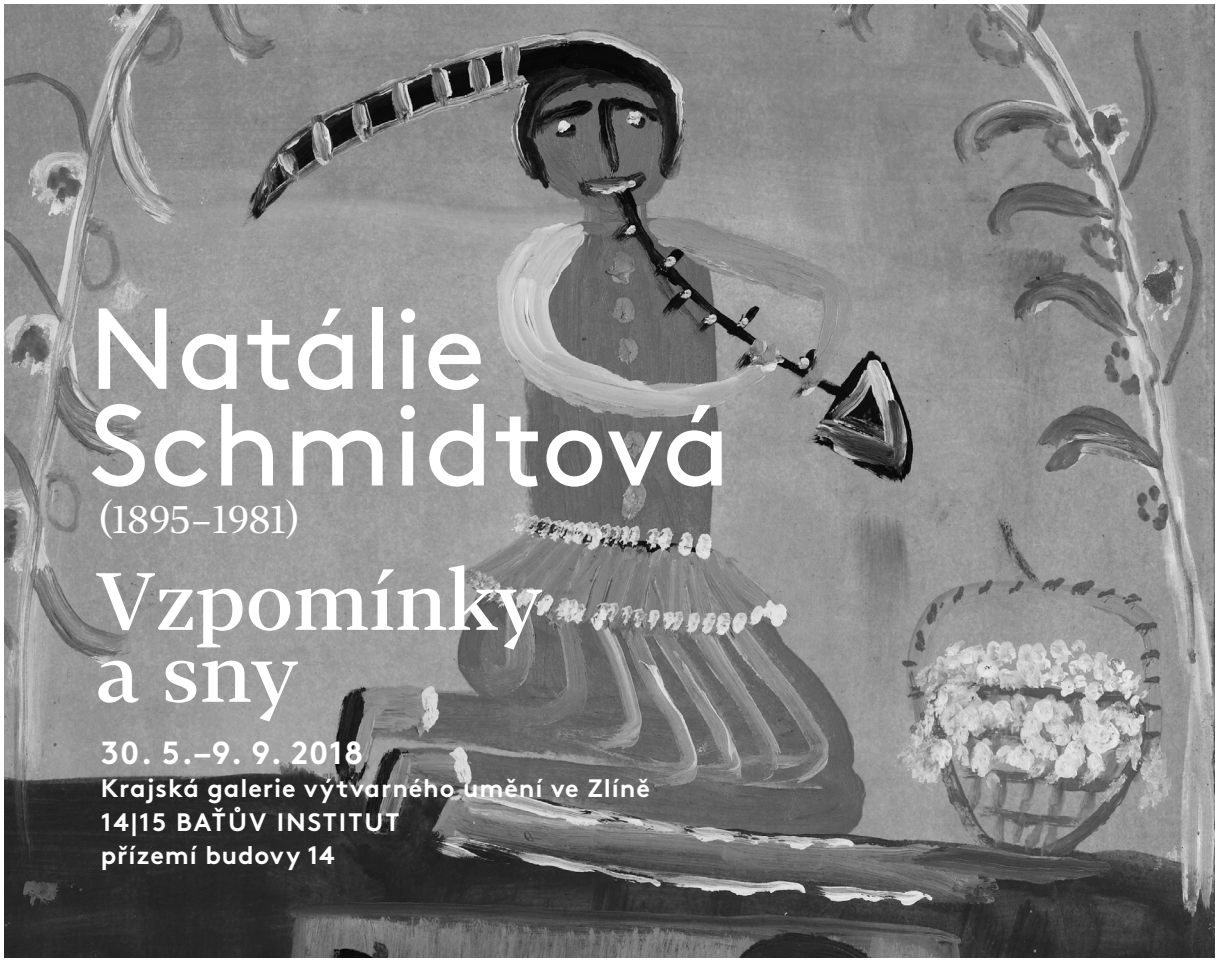
The topic of this article is the graphic design of seven catalogues that were published over the past twenty-one years during the Zlín Youth Salon. One can see many changes, and perhaps even a revolution. The text is perhaps a reminder of the graphic designers Zdeněk Halla, author of the first five catalogues and their evolution. Catalogues from two different years (the sixth and the seventh salon) are separately presented, outlining the many changes that were apparent not only in the graphic design but also in the catalogue content. The article describes the uniqueness of both publications and their authors – Jan Novák, Matěj Činčer, Lukáš Kijonka and Michal Krůl.

Poetry
Ladislav Nebeský
Jiří Valoch
Prepared by Pavel Petr

In the recent issue of Prostor Zlín, we present excerpts of the works of two of the leading authors of experimental and conceptual poetry. The first author is linguist, mathematician, co-editor of the legendary *Vrh kostek (Litter of Cubes)* and author of binary prose Ladislav Nebeský. The second author is an art historian, leading expert of contemporary art, curator and most recently poet and experimenter in the field of word art, Jiří Valoch. We have selected excerpts from his two classical poetry collections – *Kytička (vice čí méně nepřesných haiku)* and we also focus on his spatial installation of words.

Archives
From the Letters of Jiří Kuběna and Jan Koblasa
Prepared by Bohdan Chlíbec

This past year has seen the loss of many legendary Czech personalities in the cultural sector – among them such important artists as poet Jiří Kuběna and his friend sculptor Jan Koblasa. In the Archive column, we are publishing the correspondence of their lifelong friendship that until now has not been well known. The correspondence is taken from the end of the 1950's, when they formulated their view of the world, through art or through the written word, at a time before the fundamental acquaintance of Jan Klobasa and Mikuláš Medek had been mediated by Jiří Kuběna. Contrary to the fireworks of poet Jiří Kuběna's epilogue, the concise, lapidary voice of sculptor Jan Koblasa enters the picture. The excerpts of these letters that have been edited by Bohdan Chlíbec, will eventually appear in a book that will be published by the Torst Publishing House.



Natálie Schmidtová
(1895–1981)

Vzpomínky a sny

30. 5.–9. 9. 2018
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
14|15 BAŤŮV INSTITUT
přízemí budovy 14



stálé expozice

PROSTOR ZLÍN
ŘÁDY VIDĚNÍ

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

14|15 BAŤŮV INSTITUT



Zlínský kraj

www.galeriezlin.cz