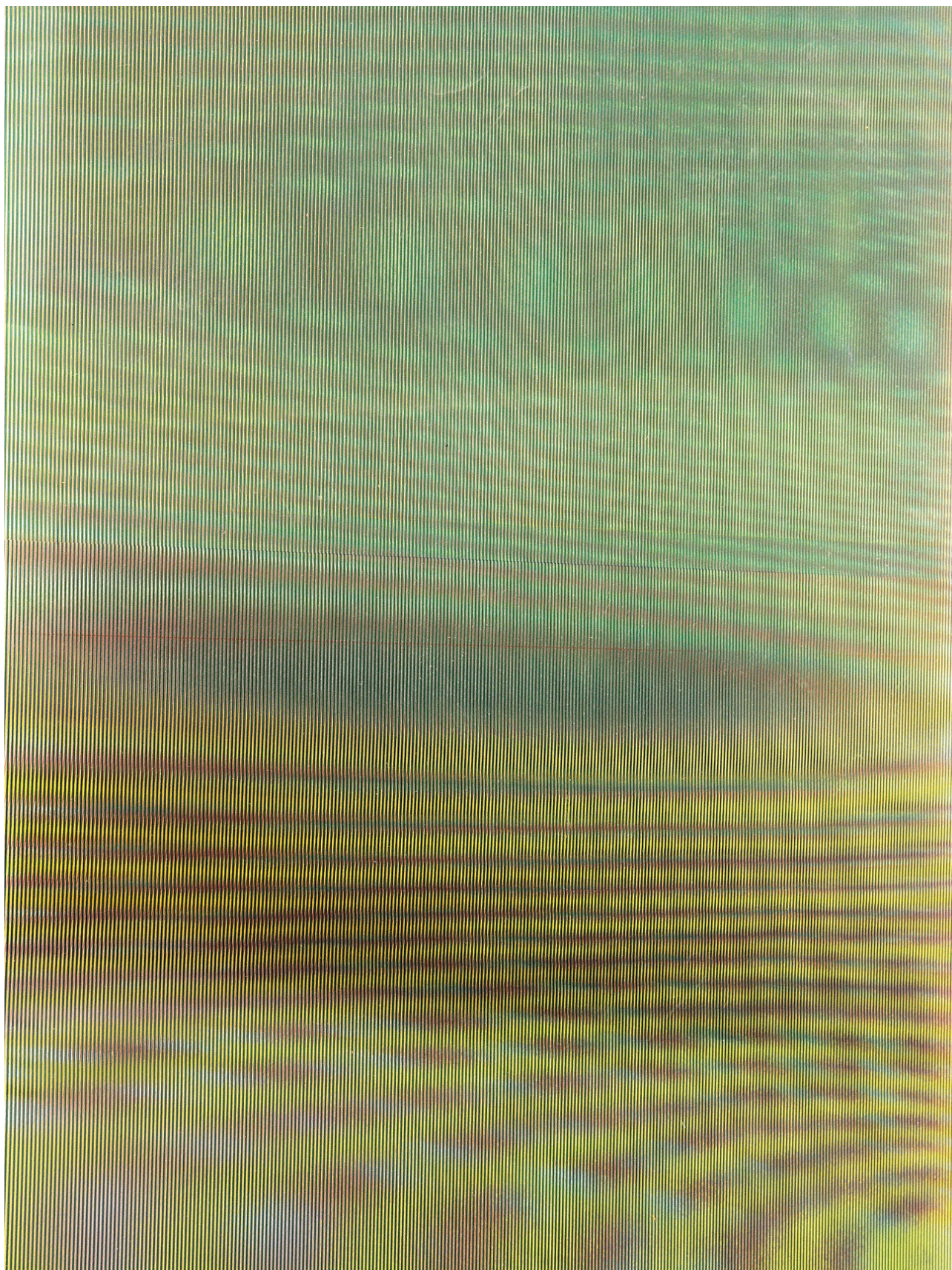


PROSTOR ZLÍN

45 Kč

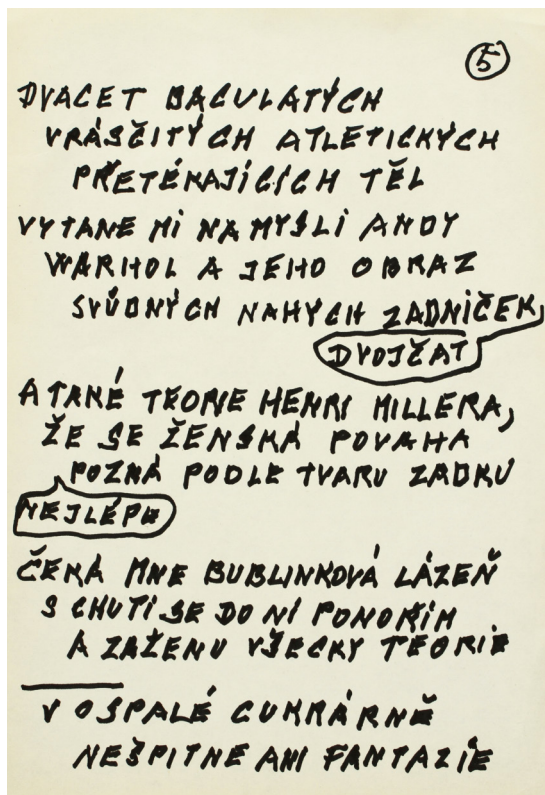
ROČNÍK XVII. 4 / 2010





PROSTOR ZLÍN

ROČNÍK XVII. 4 / 2010



Rukopis básně Bohumily Grögerové

Míra Sikorová	
<i>Prostor/Priestor Z(I)LIN(A) - umelecké intervencie do verejného priestoru.</i>	3
Hana Řeháková	
<i>České umění 19. století ze sbírek Východočeské galerie v Pardubicích</i>	8
Ondřej Navrátil	
<i>Joel-Peter Witkin. Decadence Now!</i>	12
Ludvík Ševeček	
<i>Hlavy Radima Hankeho. Na okraj autorovy výstavy v Pelléově vile</i>	15
Miroslav Zelinský	
<i>Tichý křik Zbynka Janáčka</i>	18
Olga Badalíková	
<i>Inge Kosková</i>	21
Daniela Čarná	
<i>Gestá, body, sekundy Juraja Bartusza</i>	24
Ludvík Ševeček	
<i>Milotické sochařské sympózium. Třetí dějství 2010</i>	27
Ivan Neumann	
<i>Lubomír Jarcovják - Cestou</i>	30
Martin Beníček	
<i>Příběh Loftu 577</i>	33
Olga Kubelková	
<i>Vzdělávací programy v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích</i>	35
Jiří Valoch	
<i>Geometrie ve fotografiích Antonína Kanty</i>	38
Zuzana Skořepová	
<i>„Malíř ghetta“ Bedřich Feigl (1884-1965) a jeho Wismarská ulička</i>	41
Jindřich Chatrný	
<i>Jan Vaněk (1891-1962) průkopník a tvůrce moderní bytové kultury.</i>	43
Ladislava Hornáková	
<i>Osobnosti zlínské - gottwaldovské architektury IV. Miloš Totušek</i>	47
Růžena Dostálová	
<i>Jannis Ritsos 1909-1990</i>	51
Zdeněk Volf	
	56
Norbert Holub	
<i>připravil Pavel Petr</i>	58
Kateřina Nováčková	
<i>Jak vystavovat grafický design?.</i>	60
English summary	
<i>Don Nixon</i>	62

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

Reprodukce

1. strana obálky: Zbyněk Janáček, *Velká Zelená* /LightBox, 2009, rozměr 75x150 cm (plexi, serigrafie na astralonu, folie)
2. strana obálky: Jan Šimek, *Osudovost, Prostor Zlín 1991*, foto: KGVUZ
3. strana obálky: *Pohled do expozice výstavy Jana Vaňka - Civilizované bydlení pro každého, Dům umění ve Zlíně*, foto: KGVUZ
4. strana obálky: Radim Hanhe, *Bílá hlava, 2007-2010, umělý kámen*, v - 35 cm

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Dům umění, 762 27 Zlín
tel.: 577 210 662, e-mail: kgvu.zlin@avonet.cz

Název: PROSTOR ZLÍN

Roční předplatné na rok 2010 (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)

Vychází za podpory Zlínského kraje

Ministerstva kultury ČR

Kulturního fondu města Zlína



DŮM UMĚNÍ

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Prostor / Priestor Z(I)LIN(A)

- umelecké intervencie do verejného priestoru.^{1/}

Mira Sikorová



Nina Šošková (SK), Čistota pol života (drž sa pevne), 2010

Projekt predstavil vybrané diela autorov zo Slovenska a Čiech, ktoré do verejného priestoru rôznym spôsobom intervenujú. Práce boli alternatívami oproti tradičným exteriérovým sochárskym realizáciám, avšak základné parametre: interakciu medzi dielom, prostredím, kde je vsadené, a prítomným divákom spĺňali takisto.^{2/} Ich výber vychádzal zo zámeru hlavného organizátora projektu - Krajskej galérie výtvarného umenia v Zlíne, prezentovať diela, ktoré ku verejnému priestoru pristupujú v širšom rámci. Z tohto uhla pohľadu je potom možné za diela vo verejnom priestore považovať (čo deklarovali práce na výstavách i exteriérovej časti projektu) aj tie, kde je súčasťou ich integrity, a nezriedka vystupuje ako „scéna“ pre ich realizáciu. Súčasne sú to také, v ktorých je väčší zreteľ kladený na iné aspekty verejného priestoru, ktoré sa častokrát nedajú ani fyzicky zmerať. Tým nie sú apriori

orientované na výtvarné/estetické dotváranie daného miesta, skôr reagujú na sociálne, spoločenské či politické kontexty vybraného prostredia alebo na jeho genius loci. Impulzom ku realizácii projektu bola snaha organizátora podmieniť zúčastnených autorov ku reagenciám na verejné priestory mesta Zlína, s čím úzko súvisel výber autorov, ktorí pracujú spôsobmi popísanými vyššie. Koncepcia výstavy spočívala v kombinácii viacerých polôh prezentácie diel, aby zodpovedajúcim spôsobom poukázala na rozmanitosť jednotlivých výtvarných foriem a výtvarných stratégií u umelcov z oboch krajín. Kombinovala sa v nej skupina diel, pre ktoré bola nosná zložka intervencia do mestského prostredia s prezentovanými dielami tohto typu z iných miest staršieho dátá, a tie vytvárali dokumentačný rámec. Pozitívnym, veľmi osobitým aspektom, ktorý oživil zlínsku časť projektu, boli realizácie osadené vo verejnom priestore, pričom niektoré vznikli doslova in-situ.



Jaroslav Varga (SK), Tourist route, 2006

Autorské prístupy v tomto segmente diel umenia vo verejných priestoroch spadajú do viacerých voľne ohraničených kategórií, ktoré sa môžu sčasti prekrývať. Výraznú časť prezentovaných diel na oboch výstavách ovplyvnila najmä stratégia apropiácie - privlastnenia si vybraných osobitých aspektov verejného priestoru, na základe ktorých vznikli diela poukazujúce na jeho špecifiká, poetiku či existenciu paradoxných prvkov vo ňom. Bola čitateľná z fotografií od Jana Haubelta zo série Věci z toho místa (2008-2010), ktoré zachytávali zaujímavé nájdené skutočnosti, čiže išlo o readymades, ktoré produkuje verejný priestor sám o sebe. Podobná miera pozorovacieho talentu, upriameného na vybranú skutočnosť, sa odrážala vo videu Jana Pfeifferra Prevision I. (2009), v ktorom dochádzalo ku úsmevným komentárom bežnej reality z iného uhla pohľadu. Stratégiou apropiácie sa vyznačoval aj príspevok



Daniely Baráčkovej. Vybrala si do neho výseky reality, ktoré odkazujú na genius loci daného miesta. V dvojprojekcii Tomáš Baťa a Jan Antonín Baťa (2010), pozostávajúcej zo záberu na autorku monotónne vyslovujúcu tieto mená a záberov na ich sochy v meste Zlín, poukázala na prínos oboch podnikateľských osobností pre mesto, ale aj na ich vzájomný vzťah, pričom existenciu „ducha miesta“, pod ktorú sú obaja Baťovia podpísaní, podčiarkli drevené objekty, kde boli projekcie premietané – boli to alúzie na ich pamätníky. Aspekt genia loci ako vyslovenej témy diela sa odkryl v ďalších realizáciách J. Pfeiffera – vo fotografii a videu Obemknutí (2010), I toto môže byť výsledkom našej snahy (2010) sa týkal nielen typickej zlínskej architektúry tovární, ale jej symbiózy so spoločnosťou, s ktorou vytvára zložitý systém. Mišo Hudák si v línii nachádzania paradoxných výsekov z mestského prostredia „privlastnil“ nefunkčný nadchod na sídlisku

na ňou stanovené miesto, a videoinštalácia A tohle taky? (2010), v ktorej v prítomnosti busty Tomáša Baťu premietala odpovede respondentov, snímané v Zlíne, na otázku, čo si o nej (v podtexte aj o Baťovi o jeho vplyve na mesto) myslia. Krátke eventy Jaroslava Kyšu intervenujú do mestského prostredia vytváraním bariér v jeho bežnej prevádzke – video Barrier 2 (2009), alebo sú iritujúcim podvratnými komentármi – Love us or die (2009). Podobne i D. Baráčková vo videu 6 (2006) expresívnym spôsobom (fackovaním) komentovala sochy z obdobia socialistického realizmu. Do tejto kategórie prispel aj Pavel Sterec, jeho fotografie dokumentovali radikálnejšie poňaté performancie, uskutočňované s úmyslom ich zaznamenania do miestnych obecných kroník, a v akcii Od jinud (2010) parafrázovaním stopy po mimozemšťanoch (vyšľapaním kruhu v obilí) a rozhádzaním pohľadníc z rôznych kútov sveta do neho, poukázal na relativitu lokálneho genia loci Zlína.



Ilona Németh (SK), *Donaumonarchie / Sred Európy*, 2006, billboard, 240 x 500 cm

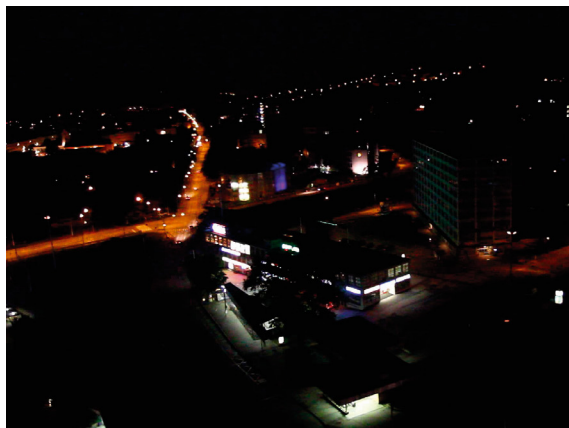
Ľahanovce (Košice), aby ho vo veľkoformátovej tlači Víťazný oblúk (2009) predstavil ako ojedinelú turistickú destináciu, no súčasne ním upozornil na absurdnosť megalomanského projektu socialistickej architektúry.

Ďalší okruh diel, bez ohľadu na to, či vznikali priamo pre výstavu v Zlíne, alebo boli realizované inde a prezentované boli v dokumentačnej polohe, charakterizovala báza performancie a spravidla išlo o akcie výtvarníkov, ktorých cieľom bolo, okrem komentáru určitej situácie na verejnosti, vyvolať neštandardnú komunikáciu a vznik interakcie s nezainteresovaným divákom. Vystihujú to video Evy Jiříčky – Prechádzka po Bahnhofstrasse (2008), kde oslovuje chodcov, aby ju odniesli

Osobitú kategóriu tvorili diela, ktoré si všímajú širšie súvislosti zviazané s problematikou verejného priestoru, dokonca sú verejný priestor a existencia jedincov v ňom ich témou. Práce Ilony Németh disponujú výrazným sociologickým rozmerom. V projekte Public Art DS (2006) konfrontovala ľudí s existenciou intolerancie voči národnostným menšinám prostredníctvom tabúľ s otázkami o možnosti spolužitia s Rómami, Maďarmi atď. Na problematiku (ne)dostupnosti relevantného obydľia pre sociálne slabšie vrstvy upozornila videom/záznamom z projektu Kapsuly I – II (2003), keď vo verejnom priestore osadila provízorne obydľia, ktoré bolo možné zdieľať po zaplatení príslušného poplatku. Priamou intervenciou



Marek Galbavý (SK), *Identita priestoru 2570_15*, 2010



Matej Vakula (SK): *Keď nemáme my, nebudete mať ani vy!*, 2010

prijímanie projektov tohto typu zo strany kompetentných napr. magistrátov, a naopak na neexistenciu/obchádzanie regulárnych pravidiel pri osádzaní nekvalitných plastík do neho, a takisto na ignorovanie hlasov odbornej obce.

Podujatie Projekt Prostor/Priestor Z(I)LIN(A) svojou štruktúrou, viacerými vrstvami prezentácie a integrovaním slovenských výtvarníkov ponúkol inovovanú nadstavbu staršieho podujatia organizátora Trienále Prostor Zlín – sympózia a prehliadky diel vo verejnom priestore mesta, ktorý mal doteraz tradičný sochársky charakter. Súčasne vznikla možnosť konfrontácie a nachádzania spoločných znakov v umeleckých prístupoch medzi českými a slovenskými autormi. Galerijná prezentácia diel i napriek tomu, že sa voči nej vo svojej podstate vymedzujú,^{4/} i za cenu jemného dokumentačného nádychu, vyriešila aj problematiku ich spravidla dočasnej existencie.

Poznámky:

1. Projekt Prostor/Priestor Z(I)LIN(A) organizovala Krajská galéria výtvarného umenia v Zlíne v spolupráci s Považskou galériou umenia v Žiline. Výstava v Žiline mala dokumentačný charakter – prezentovala vybrané diela vo verejnom priestore od zúčastnených autorov na projekte, ktoré vznikli za posledných 5 rokov.
2. Viac ku charakteristike umenia vo verejných priestoroch pozri: Štofko, Miloš: Umenie verejných priestranstiev/Public-art. In: Od abstrakcie po živé umenie. Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia, Bratislava: Slovart, 2007, s. 277. Pozri ďalej: Geržová, Jana: Umenie verejných priestranstiev. In: Slovník svetového a slovenského umenia

druhej polovice 20. storočia. Geržová, Jana (ed.). Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 1999, str. 278.

3. Autor v rámci výstavy zorganizoval zasadnutie odbornej komisie, ktorá udelila cenu za najlepšie dielo vo verejnom priestore z realizácií na Slovensku za posledných 10 rokov nominovaných do súťaže autorom. Súčasne porota udelila aj anticenu za najhoršie dielo, tzv. Bronzovú mátež. Víťazom sa stal Monument pre monument (2008) od Istvána Csákányiho. Je to socha-autoportrét umelca v životnej veľkosti držiaca solárny panel, ktorý ju v noci osvetľuje. Umiestnená je na nefungujúcej poulicnej lampe v Žiline. Nositeľom anticeny je Ján Kulich za sochou Kráľa Svätopluka. Pozri viac: Sikorová, Míra: Ako udeliť cenu za najlepšie dielo vo verejnom priestore. Jazdec – print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí, roč. II., č. 3/2010, s. 6.
4. poznámka č. 2

Prostor/Priestor Z(I)LIN(A)

KGUV Zlín 13. 7.-12. 9. 2010

PGU v Žiline 15. 7.-29. 8. 2010

Kurátori: Míra Sikorová (PGU Žilina) a Martin Fišr (KGUV Zlín)

Vystavujúci autori: Daniela Baráčková (CZ), Marek Galbavý (SK), Jan Haubelt (CZ), Mišo Hudák (SK), Eva Jiříčka (CZ), Jaroslav Kyša (SK), Alžbeta Lišková (SK), Ilona Németh (SK), Jan Pfeiffer (CZ), Pavel Sterec (CZ), Nina Šošková (SK), Matej Vakula (SK), Jaroslav Varga (SK)

České umění

19. století ze sbírek

Východočeské galerie

v Pardubicích

Hana Řeháková

autorů až do tzv. „generace Národního divadla“. Pomocným, vymežujícím kritériem se stalo datum narození umělce, v tomto případě výběr uzavíral rok 1860. Soubor obsahoval 64 uměleckých předmětů od 24 autorů. Výstavu jsme rozčlenili do těchto tematických okruhů: vývoj portrétu, žánrová malba a krajinomalba, která tvořila nejucelenější soubor. Poměrně dobře dokumentuje proměnu pohledu na krajinu a způsob jejího zachycení. Autorská kolekce Julia Mařáka také názorně dokládá rozdíl mezi skicou vzniklou v plenéru a dílem dokončeným v ateliéru. Další část výstavy představovali umělci, podílející se na výzdobě Národního divadla, k nimž patřil Mikoláš Aleš, Vojtěch Hynais a Josef Václav Myslbek. Závěr expozice tvořila díla autorů narozených těsně před rokem 1860, kteří do výtvarného umění vstupovali na konci 80. a na začátku 90. let 19. století. Do výstavy byly zařazeny práce, které běžně nejsou součástí prestižních přehlídek. Jednalo se hlavně o kresby, které vznikly jako studijní,



Julius Edvard Mařák, *Lago di Garda, 1878*, kresba uhlím, papír, 470 x 770 mm, značeno, vpravo dole: Julius Mařák 1878

V minulém roce se Východočeská galerie v Pardubicích rozhodla pro nové kompletní zpracování celého sbírkového fondu. Protože se jedná o velmi rozsáhlý soubor, který tvoří 11.072 předmětů^{1/}, tak jsme práci rozložili do několika let. S výsledky naší práce chceme postupně seznámit odbornou i laickou veřejnost. Nejenom prostřednictvím výstav, publikováním v odborném katalogu^{2/}, ale také zlepšujeme kompletní prezentaci sbírkového fondu na webových stránkách galerie. Rozhodli jsme se, že zpracujeme jednotlivé autory jako příslušníky ucelené umělecké generace. Představíme jejich celoživotní tvorbu ve všech výtvarných druzích, tedy obrazy, plastiky, kresby a grafické listy.

Výstava „Českého umění 19. století“ byla úvodní částí tohoto projektu^{3/}. Vybrali jsme díla nejstarších

nebo sloužily jako podklad k dalšímu zpracování, například předlohy do tisku, nebo studie spojené s realizací v architektuře. Díla tohoto charakteru jsou nejen dokladem kvalitního řemesla, zručnosti a dovednosti autora, ale také vypovídají o možnostech uplatnění výtvarných umělců v 19. století. Protože úkoly, které byly v této době řešeny, byly velmi různorodé. Souvisely s finanční situací emancipující české společnosti, s jejím vkusem a požadavky reprezentace, které se proměňovaly. Řada umělců se musela vyrovnat s přáním veřejnosti po fotografické přesnosti. Vážným konkurentem malířů se záhy stala levnější a dostupnější fotografie. Toudy, hlavně nastupující měšťanské třídy, po idylou naplněných obrázcích zachycující radostný život na venkově a ve městě, uspokojili malíři žánrových výjevů. Sentimentální nebo humorné scény



Josef Mánes, Marie Venduláková, 1854, olej, plátno, 71,5 x 57,5 cm

zdůrazňovaly zpravidla lidské ctnosti a popisovaly všední život. Příklady nalezneme v naší sbírce v tvorbě A. Gareise a A. Dvořáka.

Proměnu pojetí portrétní dokládá nejlépe srovnání prací A. Machka a J. Mánesa. Věcné popisné pojetí portrétní sebevědomých osobností s výmluvným gestem kontrastuje s psychologickou charakteristikou, kterou byl chopen postihnout J. Mánes. K nejkvalitnějším dílům z naší sbírky patří především podobizny manželů Vendulákových. Namaloval je ve stejném období jako slavnou Josefinu.

Jak zmínila N. Blažíčková-Horová^{4/}, „Mánesovská literatura pokládá obě podobizny za důkaz malířovy schopnosti vystihnout s mistrovskou jistotou i velkým barevným bohatstvím osobité rysy zobrazených. K. B. Mádl a Miloš Jiránek Podobiznu Marie Vendulákové pro její malířskou kvalitu srovnávali s portréty Ingresovými.“

Významným a oblíbeným druhem malby, který se v průběhu 19. století výrazně proměňoval, byla krajinomalba. Preromantické pojetí zastupuje v naší sbírce tvorba A. Piepenhageny. Jeho krajiny

jsou spíše než zachycení konkrétního místa kultivovanou vizí, vybízející ke snění. V duchu romantického hledání české minulosti putoval Hugo Ullík po českých hradech a zámcích. Vytvořil velké množství kresebných studií, které dnes mají vedle umělecké hodnoty také mimořádnou cenu dokumentační. Obrazy, které maloval v ateliéru, již mají kolísavou hodnotu. Odlišují se kompozicí krajinného výseku a sestavou přírodnin v předním plánu. V našich sbírkách se nachází obraz „Kunětická hora“ z roku 1872. Zachycuje významnou památku, která je symbolem pardubického kraje. Věrně připomíná její stav před následnými úpravami, ale krajina v popředí není typicky polabskou. Takové romantické partie s italizujícími prvky včetně poničených hřbitovních křížů v pravé části v tomto kraji nenajdete. Školu M. Haushofera v naší sbírce připomínají díla A. Bubáka a malířské studie od A. Kosárka.

díle důležitá. Přestal se soustřeďovat na propracovanost detailu a důraz položil na vyznění celku, na atmosféru díla. Tak předznamenal snažení další generace malířů. Je to patrné i v malé, ale jistě malované „Francouzské krajině“.

Nejrozsáhlejší autorskou kolekci je ve sbírce VČG zastoupen Julius Mařák. Jeho obraz „Návrat z pastvy“, který vznikl v rozmezí let 1888–9, je ukázkou mistrovské malby. Je malován s neobyčejnou živostí, smyslem pro detail i malířskou monumentalitu. Mařák, známý jako malíř a kreslíř lesních interiérů, dokázal s neobyčejnou lehkostí postihnout každou maličkost. Rozlišil ji v různých ročních a denních dobách, a přesto, snad i díky hudebnímu citu, zároveň vystihl náladu místa, dojem a prožitek. Tuto schopnost vyvažovat detail a celek, stejně jako potřebu svobodné tvůrčí práce, předal svým žákům, které vchoval na pražské Akademii. Vynikající jsou i jeho kresby měkkým uhlem. Fascinující kreslířskou technikou zachytil bohatství tvarů



Antonín Chittussi, *Krajina se skálou*, 1881, olej, plátno, 32,5 x 49 cm, signováno vlevo dole: Chittussi 1881

Malý, ale zajímavý soubor tvoří obrazy A. Chittussiho, malíře, který v letech 1879–1884 žil ve Francii. Maloval ve Fontainebleau a Barbizonu a byl v kontaktu s autory usilujícími o bezprostřední zachycení prostého krajinného výseku, studujícími proměnlivé denní světlo a měnící se atmosféru. Zde vyzrál ve významnou osobnost středoevropského realistického plenérismu. Dokládá to pardubická „Krajina se skálou“. Chittussi si vybral poloopuštěné místo, které vyhovovalo jeho potřebě tlumočit osobní melancholický názoru a pocit. V kompozici tohoto obrazu použil oblíbenou obrazovou diagonálu, s jejíž pomocí odděloval nebo spojoval uzavřené partie blízkého popředí se vzdáleným obrazovým plánem oblohy či otevřené krajiny. Zejména práce s denním světlem je v tomto

v prostoru, atmosféru ovzduší, světlo a jednotlivé přírodniny. Současně také vyjádřil ve valérech černé a šedé poezii místa. Soubor grafických listů dokládá jeho dokonalé zvládnutí techniky leptu.

Obraz „Empedokles z Akragantu“ od M. Pirnera byl v roce 1996 bohužel jednou z posledních významných akvizic, kterou galerie sbírku umění 19. století rozšířila. Námětem je alegorické vyjádření antického učení o čtyřech živlech, za jehož propagátora je Empedokles považován. Jeho podstatou je myšlenka, že základním zdrojem všech věcí jsou čtyři živly: oheň, voda, vzduch a země. Obraz je důmyslně vystavěn, nápadný je kontrast hloubky a nekonečné dálky symbolizovaný vodní hladinou s plošnými dekorativními liniemi. Zvláštní dojem a atmosféru vytvořil citlivou prací s umělým světlem.

V alegorických a symbolistních kompozicích se uplatnilo Pirnerovo akademické školení v klasickém pojetí lidské figury. Svět mytologických, romantických a historických příběhů mu poskytl prostor pro hledání odpovědi na otázky spojené s existencí člověka a smyslem jeho poslání.

Nejmladší autorkou zastoupenou v této kolekci byla Zdena Braunnerová. Její cesta za uměním byla na počátku snadná, neboť ji podporovala rodina. Braunnerová se ale nikdy nespokojila s polovičatým řešením a její odvaha nacházet nová témata a úkoly, s nimiž se vyrovnávala, byla obdivuhodná. Naše kresba vznikla okolo roku 1898. Je svěžím dílem, dokládajícím znalost impresionistického způsobu malby nastupující generace umělců. Od roku 1899 se začala Zdenka Braunerová zabývat technikou leptu. Vytvořila sérii grafických listů, v nichž zachytila mizející starou Prahu. Jak sama napsala v jednom z dopisů *„...zdálo se mi, že Praha volá po grafice, že leptem by se dalo kouzlo její staré kultury a krásy nejlépe vyjádřit. I zatoužila jsem leptem bojovat za krásu Prahy a plnila skicáky kresbami z ohrožených posledních zbytků Gheta.“*

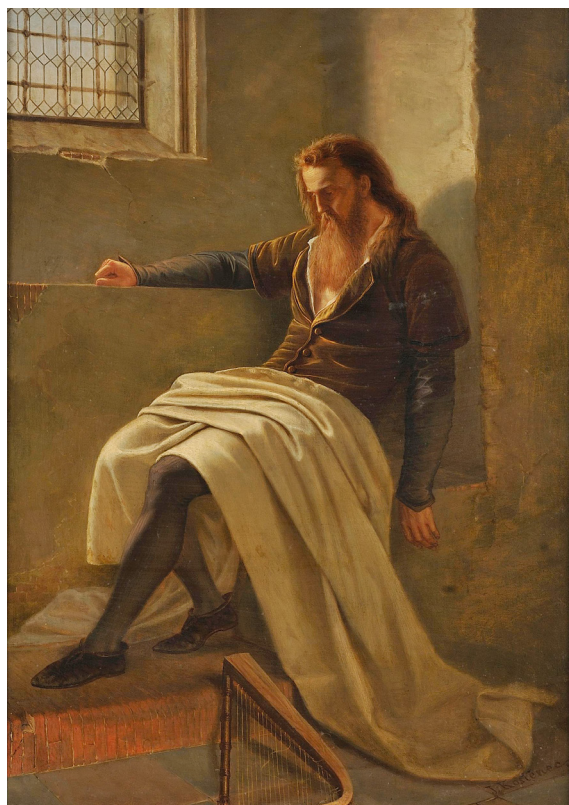
Práce na novém odborném zpracování našich sbírek nám také přinesla řadu zjištění. Ve sbírkách jiných partnerských institucí i v soukromých kolekcích jsme našli díla, která souvisejí s našimi exponáty. A to jako přípravné práce, nebo studie k našim dílům a obráceně. Ověřili jsme si, že naše díla jsou studii k rozměrným kompozicím. U některých exponátů jsme zpřesnili dataci a opravili názvy. Na některé otázky jsme odpověděli, jiné zůstaly jako výzva k dalšímu bádání.

Zabývali jsme se také osobností nepříliš známého malíře žánrů, podobizen a historických scén Jana Kostěnce. Studoval na pražské Akademii v letech 1852–3 a 1856–61 v ateliéru Eduarda Engertha. Pravidelně se účastnil výstav Krasoumné jednoty. V roce 1859, pod katalogovým číslem 87, zde bylo vystaveno plátno „König Enzo im Kerken“. Obraz byl zaslán z ateliéru Akademie a na výstavě nabízen za cenu 80 zlatých. Do sbírek galerie byl darován v roce 1963. Námětem našeho obrazu se stal romantický příběh věznění krásného Enzia, významného italského feudála a básníka. Byl nemanželským synem císaře Fridricha II. a v roce 1238 se stal králem Sardinie. Pro císaře získal rozsáhlá území v Itálii. V bitvě u Fossalta byl v roce 1249 zajat a vězněn. Jeho otec sice nabízel Bologni vše možné za jeho propuštění, ale ta svého zajatce nepropustila. Ve vězení mohl přijímat návštěvy a skládal básně. V žaláři ale strávil dvacet dva let. Přátelé se ho sice pokoušeli vysvobodit ve viném sudu, ale prozradily ho zlaté vlasy prodávající se šterbinou. Hrdina Ghibelinů nakonec zemřel ve vězení v roce 1272. Příběh nalezneme zpracovaný také v literárních a hudebních dílech. Například Richard Wagner složil v roce 1832 předehru ke králi Enzo, která se hrála v lipském divadle. Obdobné náměty nalezneme zpracované i v našich dějinách.

Další odborné překvapení nám přineslo pátrání po důvodech vzniku rozměrné kresby, která vyniká jistotou provedení a zkušeností autora. Do našich sbírek byla získána jako dílo Vojtěcha Hynaise.

Vzhledem k velikosti se domníváme, že byla vytvořena pravděpodobně jako předloha pro nástěnnou malbu. Začali jsme proto hledat dílo, se kterým by náš exponát souvisel. Na základě upozornění Dr. Petra Štembery byla objevena velmi obdobná práce francouzského malíře Philippa Parrota (1831–1984). Bohužel zatím nemáme dostatek podkladů, abychom jednoznačně určili a připsali kresbu Vojtěchu Hynaisovi, nebo Philippu Parrotovi. Naše bádání jsme proto neuzavřeli a věříme, že se nám podaří ve spolupráci získat podrobnější informace.

Práce na podrobném novém zpracování sbírek pokračuje. Máme připravenou další výstavu, kterou tvoří výběr děl autorů narozených v rozmezí let 1860–1880. Jedná se o takřka 300 prací od téměř 50 umělců. Proto je tato kolekce rozdělena na tři části – figurální, krajinářskou a grafickou. Neklademe si za cíl představit vyčerpávající pohled na české umění přelomu 19. a 20. století, ale



Jan Kostěnek, *Sardinský král Enzo ve vězení*, 1858(?), olej, plátno, 72 x 49 cm, signováno vpravo dole: J. Kostěnek

tak jako v úvodní výstavě tohoto projektu je naším záměrem zpracovat kompletní profil naší sbírky z vymezeného časového a námětového období.

Poznámky:

1. Největší je sbírka grafiky, kterou tvoří 4.093 listů, pak máme 2.141 obrazů, 1.553 kreseb, 473 plastik a 2.812 negativů a fotografií.
2. Katalog byl z finančních důvodů vydán pouze jako CD ROM.
3. Výstava se uskutečnila od 17. 6. do 27. 9. 2009 v objektu Východočeské galerie v Pardubicích na zámku.
4. N. Blažicková Horová, *Malířská rodina Mánesů*, Praha 2002, s. 181.

Joel-Peter Witkin

Decadence Now!

Ondřej Navrátil

navazuje na jeho starší projekt *V barvách chorobných*. Ten shrnoval dekadentní projevy v českých zemích o sto let dříve, tedy v období, které si tradičně s tímto směrem spojujeme již od školních let. Dekadenci ve výtvarném umění přitom charakterizoval jako setkání dvou napohled protichůdných tendencí. Jisté vyhrčené formy naturalismu odvíjející se od realismu poloviny 19. století a stejně tak akcentovaného symbolismu. Pro tvůrce tohoto směru byl přitom příznačný určitý historický pesimismus, zájem o odvrácené, tragičtější stránky života. Jejich oblíbenými tématy byla smrt, erotizovaná láska, okultní zájmy nebo introspektivní průniky sebe sama.

Právě toto tematické vyladění často přitahuje z mnoha stran „upřímné“ snahy o skandalizaci, která operuje s hesly šok či pornografie. Nicméně ve společnosti, vědomé si zákoutí internetové sítě a vychované velmi tenkou obrazovkou večerních zpráv, může toto úsilí ve skutečnosti



Joel Peter Witkin, *The raft of GWB*, 75x89, 2006, Courtesy Galerie Baudoin Lebon, repro Michaela Dvořáková

Decadence Now! Důrazný název vystihl obsah i ambice projektu, který se pravděpodobně stane událostí letošní výstavní sezóny. Za cíl si vytkl představit uměleckou produkci z konce a přelomu tisíciletí, kterou lze spojit s pojmem dekadence. Anglický název odráží možný přeshraniční divácký přesah i výběr děl celosvětově známých umělců, mezi kterými nechybí ani proslulý americký fotograf Peter Joel Witkin.

Kurátor Otto M. Urban se dlouhodobě věnuje tématu dekadence a nynější soubor výstav volně

jen stěží vzbudit jakékoliv pozdvižení. Poslední vějíčkou tak nakonec možná zůstává jen hvězdička pro pořady nevhodné pro děti na dveřích galerie. A do připraveného mediálního podběráku se nenápadně chytlo jen pár komunálních figur, mrskajících se v křečích předvolebních obav.

Kromě Rudolfiny, na jehož schodech se opět stojí fronty, se výstava rozprostřela i do dalších institucí a měst. V pražském DOXu se prezentuje známé duo Gilbert a George, český pandán světovému dění se snaží nalézt v Plzni a v brněnském



Joel Peter Witkin, *The santo oscuro*, 50x40, 1987, Courtesy Galerie Baudoin Lebon, repro Michaela Dvořáková

Domě umění se představuje pro Urbana možná srdeční dílo Witkinovo.

Návštěvník vystoupá po jednom z ramen schodiště do lehce přízračného umělého osvětlení výstavních prostor Domu umění. Zatemnění přitom není teatrálním pokusem o tvorbu atmosféry, ale požadavkem pařížské galerie, v jejíž spolupráci se výstava uskutečňuje. Výstava je rozdělena do dvou částí, přičemž první představuje celistvý cyklus vytvořený Witkinem během posledních několika let v kolumbijské Bogotě. Brno je po domovské Paříži druhou destinací veřejného bytí tohoto souboru. V trojici hlavních sálů je pak nainstalován reprezentativní, tematicky členěný přehled Witkinovy tvorby, který odděleně doplňují přípravné skicy a o něco malířtější polohy autorovy tvorby.

Witkinovy fotografie vznikají klasickou cestou, bez pomoci moderních kouzelných hůlek, byť jejich určitá kolážovitost a optické hry mohou právě tento dojem navozovat. K tradici naopak velmi důsledně

odkazuje antikvární patina černobílých fotografií i starosvětsky dokonalé provedení. Fotografie jsou dotvářeny pomocí škrábanců a dalších zásahů. Vzniká tak estetizovaný, rafinovaný povrch, který se může lehce přičít dědicům některých premis moderny, tedy hnutí, které dekadenci zatratilo.

Důležitější jsou však další vrstvy Witkinova díla. Kompozice fotografií jsou v některých případech poměrně jednoduché, v jiných tvořeny komplikovanou skrumáží prvků, většinou jsou však pečlivě aranžovány podle klasických zásad umění vzdálenějších staletí. Odkazy na staré umění jsou přitom často přiznané, a na diváka tak vykukne Canova, Boticelli, Gericault, Velasquez nebo Seurat. Za tento zájem si mimo jiné můžeme dosadit Witkinovo uměleckohistorické školení, sochařské vzdělání zas ovlivnilo způsob práce s modely i světlem.

V ostrém kontrastu s touto tradiční formou je pak to, co způsobuje zájem bulváru a občasně bolení hlavy vybraným jedincům. Lidé s nejroztodivnějším

tělesným postižením, otevřené lebky, oddělené lidské údy i mužské pyje. To vše nalezneme ve Witkinových kompozicích spolu s již poněkud méně senzačními maskami, květinami, drapériemi, malovanými pozadími a dalšími víceméně tradičními artefakty.

Odbočíme-li v této chvíli blíže k osobnosti samotného fotografa a jeho motivaci, narazíme na řadu příběhů, které sám Witkin ochotně sděluje a které ve své zhuštěné, selektivní zkratce mají ambici vysvětlit vznik autorovy obrazotvornosti. První z těchto zřejmě pravdivých legend se týká samotného Witkinova narození, kdy poslední z trojčat přišlo na svět mrtvé. Představa sestry, s kterou sdílel prvotní prostor a která byla vzata pryč, ho pak stejně jako jeho bratra malíře provází celý život. Jiný příběh z dětství vypráví o domě prosyceném vůní dezinfekce, obvazů a o chromé babičce, které Witkin pomáhal ošetřovat nelepšící se, nezacelené zranění nohou.

nově komponuje a preparuje v nich vrstvu krutosti a téma smrti přítomné v často bizarních polohách, přičemž jeho modely vyhlíží především jako oběti je přesahujících dějů. Všechny prvky obrazů jsou provázány hustou sítí symbolických významů, o čemž svědčí i instalované náčrty, provedené živou, lehce groteskní kresbou. Návštěvníkům Domu umění však není tato symbolika vysvětlována v podobě doprovodných textů a její interpretace záleží spíše na divákovi samotném.

Witkin, který pochází z až filmově nepravděpodobného svazku italské katoličky a ukrajinského Žida, má sám blízko k matčině víře. I proto mu nejsou vlastní postoje otevřeného provokativního pozérství a estetiky, se kterými si dekadenci také spojujeme. On i jeho obhájci zdůrazňují etický kontext tvorby spojený s možnou společenskou reflexí. Witkin vrací pozornost tomu, co bývá vytlačováno mimo náš svět. V obecné rovině se tak zabývá především smrtí, která doprovází náš



Joel Peter Witkin v DU, foto Michaela Dvořáková

Již v této době také rád navštěvoval tehdy ještě obvyklá vystoupení lidí s tělesným postižením či anomáliemi.

Z Witkina se ovšem nestal člověk vybočující psychicky či jinak z normálu. Dětská zkušenost mu dala schopnost pohybovat se zcela přirozeně ve světě fyzicky postižených, což je vzácná vlastnost, a obdiv k jejich vnitřní síle. Stejně tak i lékařskou schopnost dotýkat se bez děsu těl zbavených života. Tento pro někoho odpudivý, pro Witkina však přirozený svět, který ho zajímal již od dětství, pak přirozeně využil i jako své téma, svůj umělecký prostor.

Náměty, které si Witkin volí, jsou odvozeny z historie – umělecké i obecné, z jejich mýtických podob, z křesťanských příběhů. Tyto motivy

život, v konkrétní pak jinakosti, především sexuální a tělesnou a objevuje její specifickou krásu a přirozenost.

Hlavy

Radima Hankeho

Na okraj autorovy výstavy
v Pelléově vile

Ludvík Ševeček

vily v Dejvicích, vedle vybrané kolekce autorových prací, ohromí především desítky pozoruhodných sugestivních soch, masek a dalších obřadních kultovních výtvarných objektů z rozličných kulturních sfér a koutů afrického kontinentu. V prostředí této stále se rozvíjející sbírky, jejíž nová instalace je v přípravě a bude zpřístupněna v nejbližší době, si uvědomujeme, že „umění primitivů“, jež s takovou účinností oslovilo především Picasovu generaci, nestálo jen u zrodu evropského moderního umění, ale že si svůj význam v mnohém uchovávalo i v kontextu uměleckého dění následných desetiletí a svým způsobem, hlavně svou výrazovou přesvědčivostí a stylovou autenticitou, zůstává nadále přitažlivé a aktuální. Jde, jak známo, o jednu z fundamentálních hodnot moderního umění, která ostatně dnes už má i svou historickou, uměleckou rovinu přesahující tajemnou magickou dimenzi.



Radim Hanke, pohled do expozice výstavy v Pelléově vile v Praze, v pozadí Bílá hlava, 2007–2010, foto Ivan Neumann

Většině zájemců o moderní umění, zejména těch mimopražských, zůstává patrně utajeno, že jeden z jeho čelných českých představitelů, grafik a malíř Jiří Anderle (1936), je také významným sběratelem, a to alespoň v českých poměrech sběratelem zcela výjimečným a mimořádně úspěšným. Jeho sběratelský zájem se totiž upírá méně tradičním směrem a již po desetiletí je zaměřen především k magické tvorbě afrických primitivů. Díky porozumění představitelů radnice Prahy 6 navíc jeho, u nás naprosto ojedinělá, privátní sbírka dané provenience, udivující kvalitou i rozsahem, získala možnost stále veřejné prezentace. Návštěvníka Galerie Anderle tak v kulturním prostředí Pelléovy

Sběratel, jeho přátelé a spolupracovníci se ji také záslužně snaží, formou různých kulturních pořadů a setkání, propagovat a zprostředkovat co nejširším vrstvám veřejnosti. Zcela zvláštní, již z povahy samotné věci plynoucí roli však v tomto ohledu bezesporu sehrávají výměnné výstavy současného umění. Ty sice ve vile v různé podobě probíhaly už od ustavení „africké expozice“, ale teprve v poslední době, s příchodem předního znalce moderního a současného umění dr. Ivana Neumanna, se začaly odvíjet v intencích pevně stanovené výstavní linie. V odborně promyšleném a vyváženém výstavním programu se objevují jména předních českých tvůrců všech generací, včetně mimopražských, anebo v hlavním městě dosud

neetablovaných osobností.^{1/} Kurátor tak vlastně navazuje na svoji předchozí dlouholetou galerijní praxi a dále rozvíjí úspěšnou výstavní koncepci, v jejímž rámci na půdě Českého muzea výtvarných umění v Praze v poslední době mimo jiné zprostředkoval hlavnímu městu i umělecké hodnoty vznikající v různých regionech země.

Velmi úspěšnou a příkladnou akcí se v tomto směru stala výstava Zlínský okruh.^{2/} Právě v jejím kontextu zaujal svými sochami a kresbami nezastupitelné místo také ve Zlíně působící třinecký rodák Radim Hanke (1963), který nyní dostal možnost prezentovat svou tvorbu v Praze i formou samostatné výstavy. Obdobně jako jeho vrstevníci z okruhu Tvrdohlavých vyšel rovněž Radim Hanke ze symbolistní figurace, kterou však nerozvíjel pouze v intencích dobové postmodernistické znakové díkce, ale spíše ve smyslu smířování nadčasových mytických hodnot a představ s ideálním, klasickým sochařským tvarem, směřováním

V příklonu k fenomenálním archaickým a náboženským námětům, k jejich duchovnímu odkazu, k starým ikonografickým vzorům a konstrukcím je nepochybně zakotvena instinktivní touha Radima Hankeho po hlubším prožitku řádu světa v jeho nadčasovosti, po prožitku, který je důležitou stimulující silou jeho díla i v současnosti. V intencích tohoto trendu vznikaly již v průběhu devadesátých let sochařovy v rozličných materiálech (zejména umělý kámen, cín, pískovec, bronz) důsledně stylizované, až do podoby jakéhosi tvaru-znaku formované sochařské kompozice; v duchu jeho tradiční ikonografie a tematické proveniencie. Zpočátku je ozvlášťoval různými, hlavně skleněnými, prvky a detaily. K duchovní či magické působnosti těchto prací však postupně přispívala hlavně jejich otevřenost světelným hodnotám, jež opticky změkčují hladké či jemně zdrsňené povrchy soch a relativizují jejich materiálnost. Posléze se objevily i autorovy nové,



Radim Hanke, *Hlava Ojělie*, 2003 – 2007, pryskyřice, ocel, v - 24 cm



Radim Hanke, *Hlava z Brodu*, 2007, bronz, v - 16 cm

k bytostně křehkému sochařskému a posléze i kreslířskému projevu, jakoby na pomezí reality a snu. Svou pozitivní roli při konstituci jeho projevu nejspíš sehrávala i okolnost, že na rozdíl od většiny svých generačních soupeřů nepůsobil po absolutoriu VŠUP (1982–1988) v Praze, ale ve vzdáleném Zlíně, což s sebou -zejména na sklonku osmdesátých let- bezpochyby přinášelo i jisté riziko regionální izolace. Autorovi se ale už od počátku tento handicap dařilo překonávat především intuitivním přimknutím k tradičním kulturně-historickým tématům, hlavně k nadčasovým, poeticky cítěným odkazům archaických civilizací a hodnotám křesťanské proveniencie, jež jsou inherentní jeho duchovnímu založení a potažmo i inspiraci blízkou jeho umělecké mentalitě.

lyricky založené a víceméně civilizačně orientované sochařské motivy, s příznačně úspornou, nicméně poetickou a někdy snad i jemně ironizující výrazovou díkci. Vedle dokonale zvládaných klasických sochařských výrazových prostředků (hlína, dřevo, kmen, bronz) pro sebe v souladu s meditativním laděním svých prací už před deseti lety objevil rovněž průsvitnou umělou pryskyřici a železo. Oba tyto materiály pak podstatným způsobem přispěly k jakési vnitřní synkrezi jeho tvorby.

Výstava Hlavy vhlavě v Galerii Anderle poukazuje, že tato synkreze spočívala v určitém symbolickém otevírání přirozeného žitého světa člověka archetypálním, duchovním hodnotám minulosti. Expozice sice zahrnuje autorovy práce přibližně z posledních sedmi let, avšak se zvláštním zaměřením

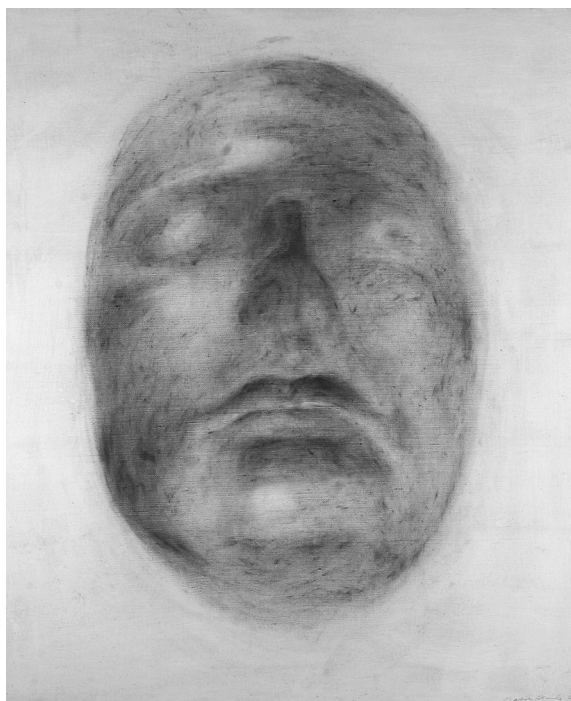
na kompozice současné. Není tedy koncipována vývojově, ale po výtce tematicky a je rozvržena do dvou relativně samostatných částí. Určujícími exponáty první části, instalované ve výstavní síni v přízemí vily, jsou Hlava dítěte (Natálka, 2008–10), křehce modelovaná z průsvitné umělé pryskyřice, a stejně tak pojatá Hlava-Ofélie (2003–7). Obě jsou zasazeny do skleněné vitríny uprostřed místnosti. Duchovní atmosféru této „minimalistické“ instalace umocňuje série obdobně křehce vyjádřených kreseb hlav na papíru, které už řadu let představují zcela nezbytnou a nezaměnitelnou složku autorovy tvorby. Jde o senzibilní černobílé světelné kompozice, o jakoby pouhým dechem, anebo jemnými doteky vytvářené, „impresivní“, vnitřním tématům otevřené, psychologizující tvary. Lidské postavy a hlavy ostatně naplňují dílo Radima Hankeho, v rozličné míře stylizace či v rozličných symbolických i „žitých“ gestech a konfiguracích, už od samotných jeho počátků. Hlava je však

stylizovaném tvaru, vždy ale ve fragilně založené, bytostně-existenciálně prožívané snové formě.

Výstava Radim Hanke, Hlavyvhlavě probíhá v Galerii Anderle v Praze od 10. září do 14. listopadu 2010

Poznámky

1. Ve výstavním programu Galerie Anderle na rok 2011 se objevují jména renomovaných tvůrců. Například sochaře Jiřího Kačera (prezentace v zahradě vily) nebo malíře Tomáše Švédy (1947), jehož tvorba bude představena ve společné expozici s pracemi syna Jakuba (1973). Ale třeba i jméno zlínského malíře a básníka Pavla Preisnera. Autory mladší generace zastupují malíři Aleš Růžicka (1977) a Šárka Zádáková (1982). Z výstav v Kabinetu grafiky je možno, vedle grafiky Jiřího Anderleho, zmínit zejména Českou strukturalní grafiku 60. let ze sbírek GU Karlovy Vary a soubor litografií ze soukromé sbírky od Joana Miróa a Antoniho Tapiése, který by měl být následně představen i ve zlínské krajské galerii. Kromě odborného významu, takto koncepčně



Radim Hanke, *Průhledná hlava I*, 2006, grafit, plátno, 110 x 100 cm



Radim Hanke, *Průhledná hlava II*, 2006, grafit, plátno, 110 x 100 cm

z pohledu charakteru umělcovy tvorby -hlavně posledních let- bezpochyby její motivací určující a je i hlavním tématem druhé části stávající výstavy, instalované v horním podlaží Pelléovy vily. V jejím rámci se jedná i o určitý koncept, o jakýsi reálný příběh, koncentrovaný v ideální portrétní Bílé hlavě (2007–10) se zavřenými očima, v čele výstavní místnosti. Příběh je v ní jaksi symbolicky fixován, ale svým způsobem zrcadlí i v ostatních „snících“ v sebe uzavřených hlavách v instalaci. Není tedy uchopitelný racionálně a lze ho akceptovat pouze bez bližšího určení – jen v citově či empaticky založené rovině. Hlavy Radima Hankeho, ať už ty monumentální v exteriérech (Uherský Brod), nebo ty subtilní v instalaci pražské výstavy, jsou velmi působivé, pojaté v klasicky čistém (nezřídka i archaizujícím), více či méně realistickém nebo

založený výstavní program do Pelléovy vily nepochybně přivede řadu návštěvníků rozličné zájmové provenience, a nejenom návštěvníků z Prahy.

2. Úspěšná výstava Zlínský okruh – současné výtvarné dění na Zlínsku, již ČMVU v Praze připravilo ve spolupráci s KGVU ve Zlíně, zahrnovala práce jedenácti vybraných umělců zlínského regionu a po pražské premiéře ve výstavních prostorách pořadatelské instituce v Husově ulici (5. 9.–3. 12. 2006) pak následně proběhla ještě v GU Karlovy Vary (1. 3.–29. 4. 2007), v Galerii města Plzně (17. 5.–24. 6. 2007) a v Galerii M. A. Bazovského v Trenčíně (červenec–srpen 2007). Srv. Zlínský okruh. Současné výtvarné dění na Zlínsku. (Katalog výstavy), ČMVU v Praze, 2006.

Tichý křik

Zbyněk Janáček

Miroslav Zelinský

do emoční sféry, do pocitu, do zážitku, jehož intenzita je schopna racionální pojem a jeho význam nahradit Něčím Jiným. Jak na to koneckonců jako první ukázal Edmund Burke už před 250 lety, onen Burke, na kterého dnes ještě přijde řeč. Tento proces je samozřejmě, byť s jistými obtížemi, zprostředkovatelný, nejčastěji (a asi bohužel) diskursivně, v artikulované řeči, v textu. Pravda, mohli bychom použít i jiný znakový systém, například tanec (vzpomeňme na velkého Řeka Zorbu), ale přízněji, není to příliš obvyklé. Nehledě již na obtížnou přenositelnost takového typu zprávy do média kupříkladu tištěného.

Tolik úvodem, ještě před vstupem do prostoru Galerie výtvarného umění v Ostravě, kde byla nejnovější výstava grafika Zbyňka Janáčka (1957) instalována (3. 8. – 26. 9.) Nesla jméno Boxy a tisky a uvozoval ji (trochu pro mě osobně kategorický) slogan Krása je posledním stupněm duchovna / Beauty is the Finale Stage of the Spiritual vyvedený



Zbyněk Janáček, Boxy a tisky, Galerie výtvarného umění v Ostravě, srpen/září 2010

Smáti se je lépe vědět, kázal už Vladislav Vančura. Ne že by naše dnešní zamyšlení směřovalo ke smíchové kultuře, odkaz na meziválečného klasika je nám ale připomenutím faktu, že lidské vědění a poznávání není jen rozumové, pojmové, systémové, ale že také, a možná dokonce častěji, probíhá v jiných částech našich mozkových hemisfér. Třeba také v té, která nám prostřednictvím vnímání a specifického typu porozumění uměleckému dílu zprostředkovává nějaký jiný typ informací o světě kolem nás, jakési specifické poznání. Takové, které ani nemusí procházet verbalizací, artikulací, ani tou nevyslovenou, ale může se umístit

jako samostatný a svébytný výtvarný objekt/triptych. Kurátorem výstavy a autorem úvodního slova byl Jiří Machalický.

Úvahy tohoto častého interpreta Janáčkova díla se drží sice přesně, ale přece jen (horribile dictu) trochu úzce vymezeného světa počítačové grafiky. Bývají citovány inspirační zdroje, mezi nimiž je často zmiňován Eduard Ovčáček, myslím že především s těmi svými impulsy, které grafice udělil na konci šedesátých let. Jistě je to oprávněné, jen bych ten vliv, nebo přesněji (a jemněji) inspirační impuls viděl ještě i v něčem jiném. Totiž v Ovčáčkově eruptivním přístupu k výtvarnému

dílu jako materiálu, jako ke hmotě, které je potřeba se dotýkat. Tato dotykovost, haptičnost je u Janáčka, jak se sluší na dobrého žaka, přítomna také, ale jaksí jinak, není tak silová, tak fyzická, je jiné než sochařské povahy (jakkoliv Eduard Ovčáček není bytostný skulpturalista). Je subtilnější, jemnější, méně zřejmá. Oba se k sobě mají asi v takovém vzájemném poměru, jako např. Alfred Hrdlicka a Marius Kotrba, s vědomím všech kulhajících vlastností jakéhokoliv připodobňování.

U Janáčka tuto jemnost vidím především v takových „drobnostech“, jako je chirurgická přesnost plexisklových lightboxů, v „neposlušnosti“, nezkratitelné nerovnosti velkých ploch papíru, naopak ve zkrocené a do boxu uzavřené perforovanosti rohoží z kokosových vláken, ale také třeba v okraji potištěného ručního papíru některých vystavených děl, v ořezu ponechaném jeho přirozenosti, nezahlazeném, neukrytém, ale, toť ona subtilnost, ani nestavěném na odiv. To je jeden

narušen takto ve 3D podobě, vytvoří se prostor uměle v digitálním tisku a dokonalá buněčná textura díla je opticky narušena vstupem imaginárního třetího rozměru do hry (Circles Reading 16). A opět doklad subtilnosti, jemnosti (a možná i rafinosti). Není-li totiž řád porušen vůbec, je mu alespoň nastaveno zrcadlo, je zde jeho inverze, jeho překlopení podle existenciální osy fyzického bytí díla do světa ZA. Tedy zase polemika s jednoznačností, kategoričností naší aktuální verze světa, resp. jak tomu já rozumím, s jeho převažující racionální interpretací.

A ještě: Žijeme bezpochyby v textovém světě. Zbyněk Janáček je částí (a nemalou) své tvořivé existence člověkem takového textového světa. Ten je v jeho díle proto přítomen jaksí samozřejmý. Jednak v názvech děl, které se vyznačují jistou enigmatičností a mnohovýznamovostí, jednak v odkazech na svět literatury, písemnictví, krásné spisby jako takové.



Zbyněk Janáček, Temná noc! Jasná noc! / Boxy pro KHM, 2010, plexi, serigrafie na astralonu, 150 x 70 cm

směr možného výkladu. Druhý by šel asi stopou, kterou naznačují i jiní. A to je svár mezi dvěma protichůdnými silami, vůlí k řádu (Wille zur Ordnung), a možná pro mě osobně nejdůležitějším tvůrčím gestem autora, potřebou takový řád alespoň trochu rozrušovat, aby jeho platnost nebyla tak definitivní a absolutní. Lze to najít takřka u všech děl, která jsme měli možnost v ostravské výstavní síni vidět. V „lightboxech“ se jakoby pomalu „kácejí“, sesouvají potištěné fólie, ztrácejí svou ideální plošnou dokonalost, zvlní se a při sebemenší změně zorného úhlu vytvářejí v boxu nové, neustále se proměňující dílo. Není-li řád

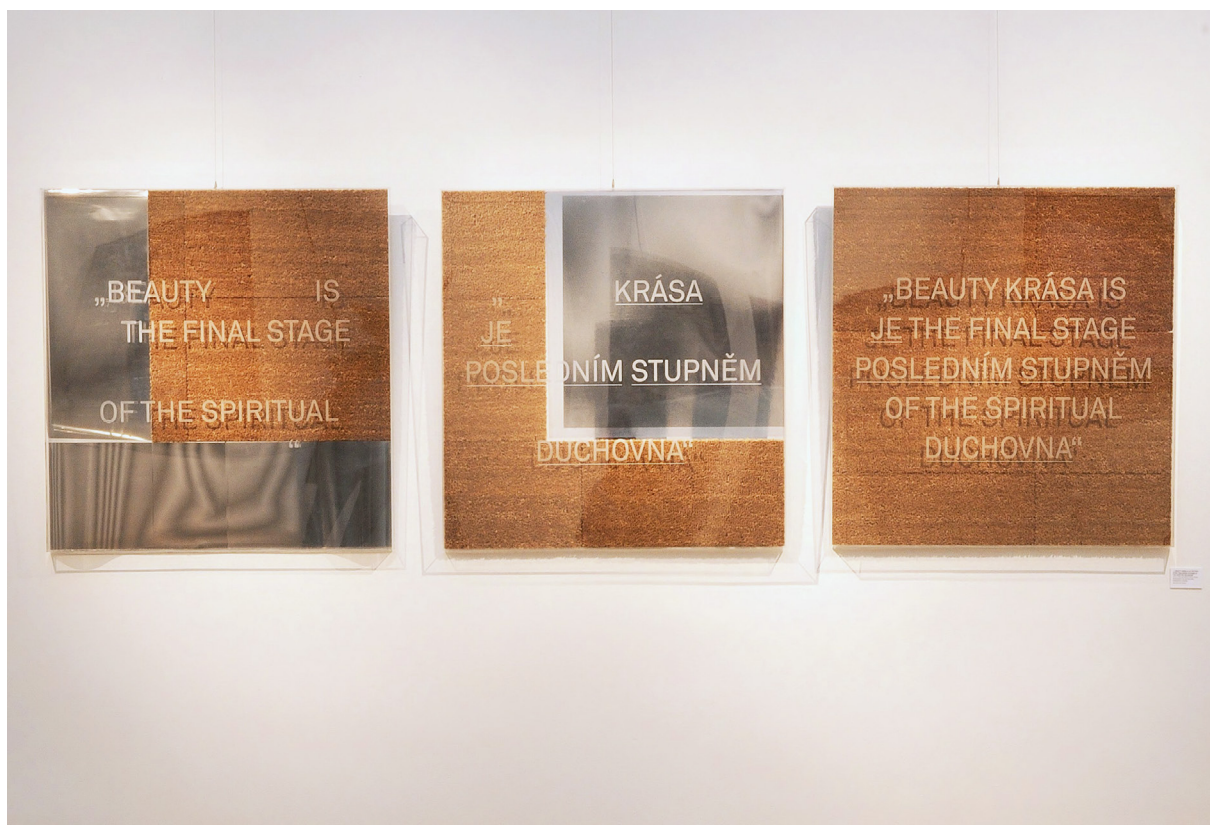
Dnešní doba má ráda příběhy, zvykli jsme si, že jimi interpretujeme kdeco, a troufale tvrdíme, že bez příběhu nejsme ničím, že ten nás vede a dává osmyslení našim životům. A už tomu často ani vlastně příběhy neříkáme, jsou to narace, narativy. Jakoby nám distance mezi českým slovem a jeho cizím adekvátem určovala i význam toho, kdo už svůj narativ má a nese na trh, a kdo ještě ne. Ano, kdo nemá svůj narativ, jako by nebyl.

Pokoušel jsem se troufale svou úvahou nastínit příběh Janáčkovy výstavy v ostravském Domě umění. Zbyněk Janáčka drží kořeny grafika a on sám se jich také přidržuje, ale řekl bych, v troufale

metafoře, že jen jednou rukou, tou druhou už sahá do prostoru, jako by se v „lightboxech“ rozpomínal už na svou grafickou minulost. Je-li grafika pevně spjatá prostřednictvím výstavní zdi se zemí, „lightboxy“ vzdorují, snaží se vzdorovat gravitaci. Je to grafika odpoutaná, levitující ve vzduchoprázdnu plastového boxu, vzdorovitě se vlnící, měnící svůj vzhled při změně pozorovatelského stanoviště, nabízí možnost obkroužení, pohledu dovnitř, do profilu boxu, do jeho ánfasu, ale i do „intimissima“ odvrácené strany.

Jaké poznání, zmiňované na počátku, je tedy možné vyčíst z výtvarných děl grafika Zbyňka Janáčka? Oproti poslední profilové výstavě v loňském roce v pražském Hollaru ubylo čistých grafik a přibýlo děl, která nějakým způsobem grafické principy opouštějí, byť na ně ještě trochu upomínají. Udělaly to již „lightboxy“, do plexisklových kvadrů s úzkou základnou umístěné fólie s barevnými potisky, řazené v několika vrstvách za sebou,

vystaveným dílem, ohněm perforovanými kokosovými rohožemi, zprávou o iniciaci ohněm, tichým výkřikem o zpohanštění sofistikovaného světa uvozeným citátem klíčového díla Edmunda Burka „...o vznešeném a krásném“. Kruh poznání racionálního a emocionálního se nikoliv snad uzavřel, spíše kontrolovaně roztočil.



Zbyněk Janáček, *Beauty is...*, 2010, plexi, serigrafie na astralonu, kokosové vlákno, zrcadlové sklo, 300 x 100 cm

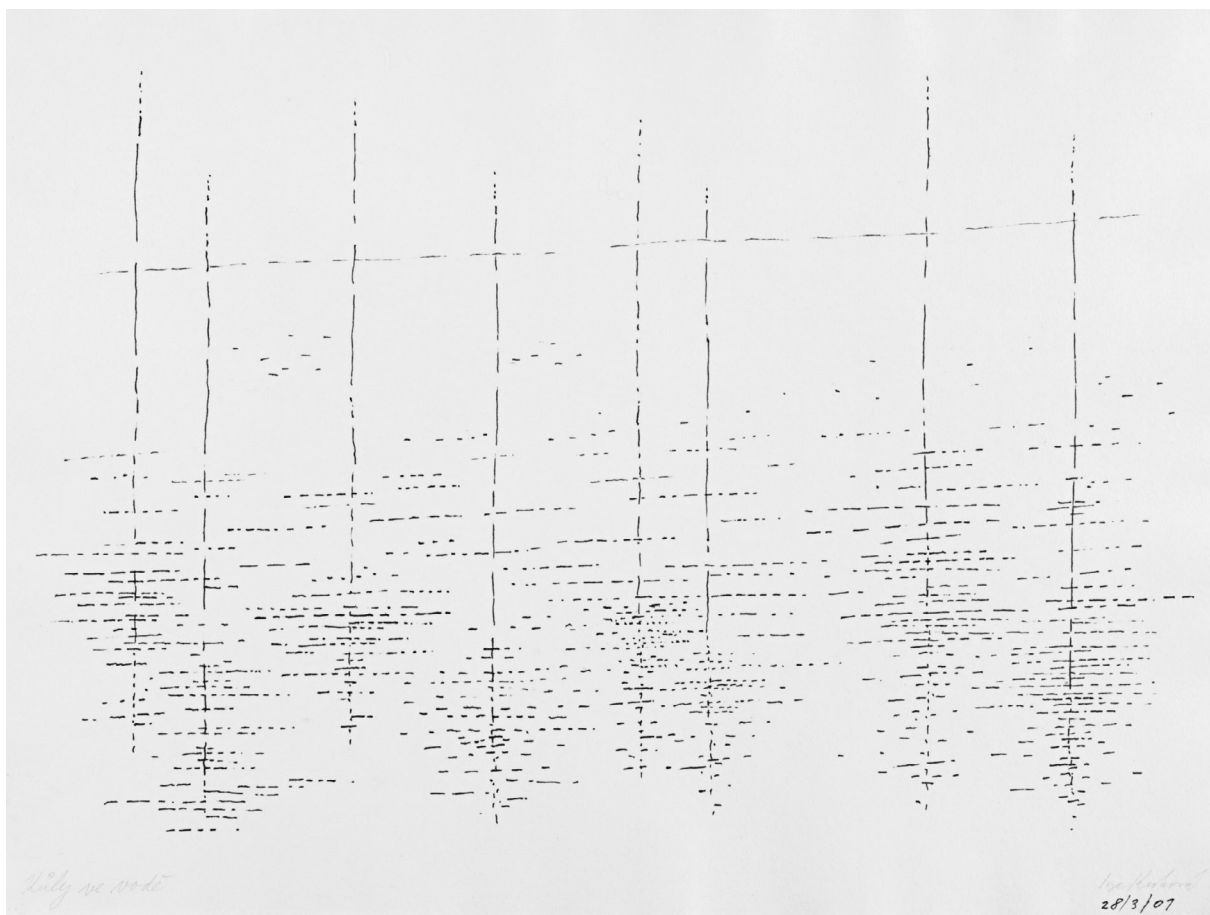
takže se barvy spolu nějakým způsobem domlouvají, ví o sobě, A navíc, klíčový prvek – strohá geometrie řádu je rozrušena prohnutím, zvlněním folie. Do plochy se dostává nepředvídatelný prostor. Tento princip se objevuje u Janáčka v různých technických řešeních a táhne se jako sémantický leitmotiv celou výstavou. A autor jde ještě dál. Svleká pomalu svou kazajku grafika a obléká volnější plášť konceptuálního výtvarníka, který přísně a přesně prostřednictvím svých výtvarných děl „analyzuje“ naše teď a tady a předkládá nám nepřiliš lichotivý a povzbudivý rezultat. Velmi razantně vstupuje do toho prostoru posledním

Inge Kosková

Olga Badalíková

tvorba je spojena s Olomoucí osmdesátých let, Inge Kosková svými tichými, intimními kresbami symbolicky přesáhla nejen vymezený galerijní prostor. Letošní jubilejní výstavní cyklus pak potvrdil, že přes své programově zvolené ústraní je Inge Kosková v kontextu české kresby nepřehlédnutelnou a právem respektovanou osobností. Její tvorbě soustavně věnuje pozornost Ladislav Daněk a zejména Jiří Valoch, který je rovněž autorem souhrnného textu do katalogu připraveného galerii Caesar v Olomouci.^{1/}

Výtvarný názor Inge Koskové se postupně formoval od postižení figury, mnohdy v tanečním pohybu, přes zachycení emocionálních záchvěvů až k záznamům duchovního souznění s krajinou, živly či hudbou. Rané kresby šedesátých a sedmdesátých let, ovlivněné vlnou nové figurace, byly úzce spjaty s hudbou a jejím rytmem, zejména s tanečním pohybem. Inge Kosková jako klavíristka /členka Stupkova kvarteta/ intenzivně vnímá



Inge Kosková, *Odlesky ve vodě*, 2001, kresba, pero, tuš, papír 30 x 42 cm

Soubor pozoruhodných výstav provází od počátku letošního roku životní jubileum Inge Koskové /Galerie Caesar, Divadlo hudby a Moravské divadlo v Olomouci, prostějovský Kulturní klub Duha, Galerie Jiřího Jílka v Šumperku/. Osobnost umělkyně byla připomenuta již v závěru loňského roku v rámci výstavy *Skleník, kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury*, kterou uspořádalo olomoucké Muzeum umění. Z prezentovaného, výrazově bohatého spektra výtvarných umělců, jejichž

hudební podněty a tanec chápe jako vizuální formu hudebního projevu, kterou lze skrze pohyb zachytit i v kresbě. Figurální tvarosloví se v průběhu osmdesátých let postupně rozvolnilo a tělesná přítomnost se stala pro umělkyni spíše pomyslnou součástí struktury vyššího nedefinovatelného řádu, kde konkrétní objem zastoupila vibrující entita.

Směřování k abstraktnímu uměleckému výrazu vycházelo jednak z vlastního vnitřního ustrojení

Inge Koskové, ale bylo také usměrněno osobností Václava Zykunda, který v té době působil na Palackého univerzitě a vytvořil teoretickou platformu pro zvolna se vyhraňující okruh mladých olomouckých výtvarníků. Volné uskupení názorově blízkých umělců tvořili převážně jeho žáci /Václav Stratil, Petr Jochmann, Jiří Lindovský, Oldřich Šembera, Jana a Oto Bébarovi, Ondřej Michálek, Pavel Herynek a další/. Pro většinu z nich byla výchozím médiem kresba, často tvořená jemnou šrafurou, v jejíž síti byly zachyceny tušené linie a tvary. Jak připomněla Štěpánka Bielešová, fenomén olomoucké kresby je spojován *jednak s existenčně nepříznivými podmínkami a s existenciálně neúnosnými absurditami doby, ale též s geniem loci či duchovní až esoterickou atmosférou Olomouce*²¹.

Pro tvorbu Inge Koskové bylo v tomto období podnětné jak samotné prostředí, tak i kontakt s mladými umělci, kteří se potýkali se stejnými

lze označit za intimní pomyslná znaková sdělení. Kresba jako výsostný umělecký projev umožňuje umělkyni bezprostřední zachycení vjemů a prožitků v ojedinelé chronologické linii. Každá z kreseb je datována a vytváří jeden záznam fiktivního deníku. Vzniká tak přesvědčivý obraz souznění s přírodním světem, s jeho inspirující konfigurací i bohatými atmosférickými proměnami. Udivující je její konzistentní a nezaměnitelný kresebný projev, který, ačkoliv se tvarově oprostuje, přesto s časem nabývá na výrazové síle.

K odstupu od symbolické zátěže přimělo Inge Koskovou soustavné studium jógy, jejímž smyslem je mimo jiné rozpoznat vlastní potenciál a naučit se s ním zacházet. Pochopení podstaty této filozofie vede ke schopnosti formulovat a sladit osobní cíle s respektem a pokorou k životnímu prostoru jiných organismů. Postupné přeskupení priorit a hlubší sebepoznání umožňují pak jedinci účinněji pracovat s vnitřní energií. V autorčině



Inge Kosková, *Krajina*, 1989, kresba, pero, tuš, papír 60 x 84 cm

pocity vykořeněnosti. Inspirovalo ji poznání kultivovaného projevu Miroslava Šnajdra i imaginativní tvorba Adrieny Šimotové, již bylo blízké olomoucké umělecké prostředí. Inge Kosková pro svůj výtvarný výraz objevila sílu ticha. Kresebný projev se provzdušnil, mnohdy převažující bílá plocha se stala závažným nositelem významu – „*prokresluji se k sobě, přichází ke mně krajina, kreslím stromy, trávy, moře, pohyb, proměny, rytmus... píšu*“³¹. „Psaní“ jsou virtuózní kresby, které

tvorbě se poznání a přijetí principů jógy projevilo sérií dynamických kreseb, tvořených souběžně s opakovaným pronášením mantry, vnitřní modlitby. Jiří Valoch upozornil na skutečnost, že ačkoliv dříve autorka nikdy zpětně do kreseb nezasahovala, „*mantry spjaté s intenzivní koncentrací naopak dovolují, aby se postupně vrstvily a zintenzivňoval se jejich vizuální účín*.“⁴¹

Stav mysli ovlivněný jógou umožňuje rovněž soustředěné vnímání tělových pocitů, které tvoří

další fázi autorčiny tvorby rozvíjející se od poloviny devadesátých let. Zaměření do oblasti subtilního světa vlastního těla posléze vystřídala potřeba zachytit chvění a vjemy z latentně vždy přítomné hudby. Proudění vnitřní energie se tak spojilo se spontánním prožitkem rytmů a melodií. Kresebný záznam i technika provedení se mění u každé fáze hudebního vjemu. Inge Kosková pracuje s tužkou, větvičkami, kreslí prsty. Zviditelňuje svůj prožitek, jak sama říká, snaží se poznat sebe sama a uchopit svět ve všech jeho podobách.

Ačkoliv Inge Kosková minimalizuje své vyjadřovací prostředky a v mnohém se přibližuje lyrické abstrakci, v kontextu současného výtvarného světa zůstává solitérní tvůrkyní. Nelze zpochybnit opravdovost jejího hledání vycházejícího z přesvědčení, že „*vše je propojeno, mysl se vzpomínkami, život s dýcháním a dech s přírodou, moje bytí s lidmi a kresbou.*“⁵¹ Kresba je pro ni bytostnou

který ona následně otevírá a zaznamenává ve své jedinečné a zcela autentické podobě.

Poznámky:

- 1 Z dalších autorů lze připomenout texty Pavla Zatloukala, Yvony Boháčové či Radka Horáčka.
- 2 Štěpánka Bielešová, Olomoucká kresba aneb Metropoli intimnosti, in: Ladislav Daněk, Pavel Zatloukal /ed./, *Skleník, kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury*, katalog výstavy, Olomouc 2009, s. 122.
- 3 Inge Kosková – *Kresby. Záznamy tělesných energií.*, katalog výstavy, Divadlo hudby v Olomouci, 2000, nestránkováno.
- 4 Jiří Valoch, *Inge Kosková, kresby*, katalog výstavy, Procházka síň Domu umění města Brna 1998, nestránkováno.
- 5 ad 3, nestránkováno.



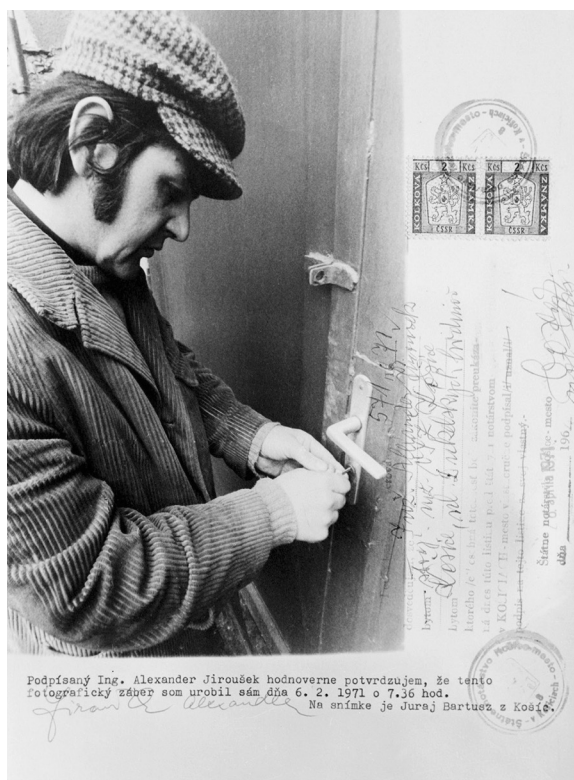
Inge Kosková, *Kresba s mantrou*, 1996, kresba, pero, tuš, papír 70 x 100 cm

potřebou a projevem souznění s východní filozofií, která vede umělkyni k vyostřenému vnímání rytmu a řádu, k hledání harmonie živého světa a k respektu ke všem formám jeho utváření. Součástí jejího osobního prožívání je rovněž schopnost empatie a rezonance s emocionálním nastavením blízkých tvůrčích jedinců, stejně jako pokorné přijímání světaběhu, pozitivní vidění, ale i potřeba mentální očisty. Tento hodnotový systém utváří bohatý privátní svět umělkyně,

Gestá, body, sekundy

Juraja Bartusza

Daniela Čarná



Juraj Bartusz, Úradné potvrdenie, 1971. Foto: Alexander Jiroušek, Zbierka Galérie mesta Bratislavy

Juraj Bartusz (1933) patrí k autorom, ktorí sa na výtvarnej scéne pohybujú už niekoľko desaťročí a ich tvorba je stále živá a aktuálna. Po mnohých samostatných výstavách (v poslednom období napr. v Nitrianskej galérii, 2007, na V. Novom zlínskom salóne, 2008, v Galérii Z v Bratislave či vo Východoslovenskej galérii v Košiciach, 2009) sa po devätnástich rokoch opäť predstavuje aj na pôde Slovenskej národnej galérie v Bratislave, na výstave v kurátorskej koncepcii Vladimíry Büngerovej a Lucie Gregorovej-Stachovej. Názvom *Gestá / body / sekundy* viacvrstvovou slovnou hrou odkazujúcou na populárnu športovú reláciu z éry socializmu pomenúvajú a interpretujú podstatné fenomény prítomné v autorovej tvorbe. To,

že sa nejedná o klasickú retrospektívu, naznačujú aj tematické celky, do ktorých je výstava členená a ktoré sledujú niekoľko ťažiskových vývinových línií jeho rozvetvenej tvorby. Tá od sochárskeho východiska smeruje k inštalácii, konceptu, performancii, maľbe, kresbe, grafike i k experimentom v hudbe a videu. Ťažiskové Bartuszove diela výstava dopĺňa o tie menej známe a vystavované, ktoré prehĺbujú poznanie jeho tvorby aj pre odbornú verejnosť. Výstava nás do nej vovádza cez od konca 60. rokov dobovo príznačnú tému vesmíru, ktorá je dominantne prítomná aj v tvorbe Stanislava Filka, Rudolfa Sikoru, Júliusa Kollera, Dezidera Tótha, Michala Kerna a mnohých ďalších. Reflektovala ju výstava *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*^{1/} a výstava *Slovenský obraz (anti-obraz) v Jazdiarni Pražského hradu (2008)*.^{2/} Od sadrových figurálnych modelov kozmonautov, bytostí z iného sveta (od r. 1969), ktoré patria k menej známym dielam Juraja Bartusza



Juraj Bartusz, Tehla hodená do tuhnúcej sady. 1980–1984.
Foto: S. Sternmüllerovala, Fotoateliér SNG Bratislava

a interaktívnych časopriestorových plastík (od r. 1975), výstava vyúsťuje do celku venovanému rekonštrukcii významnej autorovej výstavy v Galérii Cypriána Majerníka z roku 1974, ktorá bola z ideologických príčin predčasne zatvorená.^{3/} Bartusz na nej prezentoval počítačové kresby, kozmické hlavy a konkrétne reliéfy, ktoré vystavoval aj s Klubom konkretistov. Pri hliníkových konkrétnych reliéfoch a štúdiách pojmu rýchlosť sú zaujímavými variantmi ich realizácie v papieri (ktoré sa zachovali iba vo fotografickej dokumentácii) a v plaste. Kurátorky celok pôvodnej výstavy interpretujú ako inštaláciu, v ktorej je „zrejmá (autorova) snaha o syntetické... dielo“.^{4/} Ako syntézu sochárskych východísk a ich presah smerom k akcii vnímajú Bránu kozmonautov (1973), fotograficky zaznamenanú inštaláciu plastiky v plenéri, ktorá bola následne z príkazu štátnej moci odstránená.^{5/} Časopriestorovým plastikám predchádzal autorov výskum s fotografickým zaznamenaním rotácie okolo vlastnej osi a jeho abstrahovaním do podoby objektov tvorených

vrstvením hliníkových platní, s možnosťou diváckej interakcie. K tej pozývajú aj kozmické hlavy, ktoré odrážajú prítomnosť diváka a vtahujú ho do komunikácie a dialógu, ktorý pri realizácii svojich diel viedol aj sám autor (Autoportrét v kozmickej hlave, 1976). Akčnému prvku, ktorý je paralelne prítomný vo väčšine realizácií, je venovaná samostatná časť výstavy, kde sú akcie a inštalácie prezentované prostredníctvom fotografickej dokumentácie či videozáznamu. Výraznú landartovú „protoinštaláciu“^{6/} Žltý blesk na Polymúzickom priestore v Piešťanoch (1970), cikcakovitú krivku, ktorá prechádza z korún stromov na zem, predčasne odstránili. Autorove „erbové“ akcie zastupuje koncept k akcii – nápis na chodníku Tretina ľudstva hladuje, realizovaná s Vladimírom Popovičom ako reakcia na akciu Alexa Mlynárčika Sviatočné hody (Polymúzický priestor v Piešťanoch, 1970), Úradné potvrdenie jeho jedného všedného dňa so všetkými každodennými

Bratislava, 1991) či stretneme sa na smetisku (s M. Čunderlíkovou, Bratislava 1994).

Dominantná časť výstavy je venovaná časovo limitovaným maľbám, ktoré tvoria podstatnú súčasť autorovej tvorby a ktoré Jana Bodnárová nazvala jeho „totálnym podpisom“.^{7/} Na otvorenej téme časovo limitovaných malieb začína pracovať v roku 1984. Za vopred stanovený, odpočítavateľný časový limit jednej až niekoľkých desiatok sekúnd, maximálnym sústredením energie vytvára zhutnený gestický záznam, automatickú maľbu, kaligrafický znak bez akýchkoľvek estetizujúcich zámerov a ďalších korekcií. Predchádza im cyklus tehieľ hodených do tuhnúcej sadry (od roku 1980), zaznamenávajúcej časový moment tuhnutia v jeho trojrozmernej dimenzii, vo vertikálnej i horizontálnej polohe. Do tvorby vtahuje prvok vlastnej telesnosti a akcie, ktorý na výstave približuje záverečná veľkoplošná prezentácia zachytávajúca autora pri tvorbe. Časová determinanta



Záver z výstavy v SNG (v strede: Časovo limitované kresby, 1984, zbierka SNG; naľavo: Časovo limitovaná maľba za 20 sekúnd, 1987, súkromná zbierka).
 Foto: S. Sternmüllerová, Fotoateliér SNG Bratislava

aktivitami, od prebúdzania po zaspávanie, potvrdené notárom, ako reflexia banality a absurdnosti doby (1971), monumentálna akcia Svetelná slávnosť, realizovaná ako sprievodné podujatie osláv SNP s Gabrielom Kladekom pomocou vojenskej techniky nad nočnými Košicami (1974), či paródia na povinné branné cvičenia, Súkromné CO cvičenie (1982). Akcie Juraja Bartusza po roku 1989, ktoré reagujú na kultúrno-politické a ekologické podnety a výzvy tu zastupuje napr. Ekosendvič (1991), Späť do Európy (Klarisky,

podmieňuje krajnú hranicu totálneho fyzického i psychického vyčerpania, ktorá nachádza svoj vrchol vo veľkoplošnej Maľbe za 20 sekúnd (1987). Spontánne gestické zásahy neskôr, v 90. rokoch, prekrýva v sérii stíšených gest, ktorých energiu vedomým gestom tlmí, upokojuje bielou vrstvou spomaleného, stíšeného, najčastejšie geometrického vyvažujúceho znaku. Tie sú prezentované vo významovo poslednom celku výstavy (i keď inštalovanom v strede, čo však podčiarkuje prirodzené prelínanie a neoddeliteľnosť jednotlivých

stratégii a tém), nazvanom Múdri starci, ktorý prináša novú interpretáciu časti autorovej tvorby. Kurátorky ju odкрývajú cez autorove osobné, sochárske i konceptuálne počty osobností, ktoré majú svoje miesto nielen v jeho osobnom príbehu, ako sú Július Jakoby (akcia Dialóg s Kóvim, 1976), Egon Bondy (video Holenie starého filozofa, 1996) či Radislav Matuščík (plastika, okolo 1993). Zaujímavou tematickou časťou sú cykly Archeológia (1984) a utopické projekty, ktoré otvárajú ďalšiu zaujímavú tému slovenskej neoficiálnej výtvarnej scény. Realizované sú na milimetrovom papieri alebo ako zásahy do máp. Autor v nich slobodne prekračuje hranice a virtuálnymi zásahmi vkreslenými do máp sveta vytvára nové Dúhové zeme (A,B,C – nové kontinenty, 1967).

Akýmsi bonusom, či ďalšou vrstvou výstavy, sú dokumentačné fotografie, ktoré výstavu sprevádzajú, a umožňujú tak aj divákovi nahliadnuť do zákulisia a vnímať jednotlivé diela a proces

a spisovateľkou Janou Bodnárovou, ako aj jeho významné pedagogické pôsobenie na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a na Slovenskej technickej univerzite v Košiciach, ktorá je aj jeho súčasným pôsobiskom.

Juraj Bartusz: Gestá / body / sekundy. SNG Bratislava, 19. 8. – 31. 10. 2010

Kurátorky: Vladimíra Büngerová, Lucia Gregorová–Stachová

Odborná spolupráca: Katarína Bajcurová

Poznámky:

1. Výstava sprevádzaná katalógom sa konala v Slovenskej národnej galérii v roku 2002 (hlavný kurátor A. Hrabušický).
2. Výstava a sprievodný katalóg sa konali v kurátorskej koncepcii K. Bajcurovej, K. Müllerovej a A. Hrabušického, ktorý sa téme venoval v sekcii Poézia o kozme.



Záver z výstavy Juraja Bartusza v SNG (vpredu: Kozmonauti, 1969–74; vzadu Časopriestorové plastiky, 1975–78). Foto: S. Sternmüllerová, Fotoateliér SNG Bratislava

ich vzniku v súvislostiach. Obsiahly sprievodný katalóg okrem textov kurátoriek a Kataríny Bajcurovej, ktorá na projekte spolupracovala, prináša rozhovor s autorom, biografiiu, bibliografiu a zoznam akcií doplnený ich popisom (čo nebýva samozrejmosťou). Na pozadí kultúrno-politického kontextu a kontextu neoficiálnej výtvarnej scény, ktorú Juraj Bartusz aktívne spoluvytváral, pripomína autorovu multikultúralnosť, jeho maďarský pôvod, štúdiá na pražskej Vysokej škole umeleckopriemyselnej a na Akadémii výtvarných umení, pôsobenie v Košiciach, manželstvo so sochárkou Máriou Bartuszovou a neskôr s teoretickou

3. Rekonštrukciu výstav štyroch autorov, ktorí vystavovali v Galérii Cypriána Majerníka a ktoré boli zatvorené, predstavila výstava Otvorené zatvoreným v novozaloženej rovnomennej galérii GCM v Zichyho paláci v Bratislave (kurátorka V. Büngerová).
4. Gregorová-Stachová, L.: Výskum a výkon Juraja Bartusza. IN: Bartusz. Gestá / body / sekundy. SNG Bratislava 2010, s. 93.
5. Büngerová, V.: Juraj Bartusz – spochybňovanie subjektu? IN: Bartusz. Gestá / body / sekundy. SNG Bratislava 2010, s. 10. Akcia Stavanie brány je uvádzaná aj v katalógovom súpise akcií vypracovanom Luciou Gregorovou-Stachovou.
6. Bajcurová, K.: Sochárske gesto Juraja Bartusza. IN: Bartusz. Gestá / body / sekundy. SNG Bratislava 2010, s. 46.
7. Citácia podľa sprievodného textu kurátoriek na výstave.

Milotické sochařské symposium.

Třetí dějství 2010

Ludvík Ševeček

Milotická výtvarná symposia již mají svoji tradici a nepominutelný význam. V jejich kontextu se v průběhu let představila řada předních domácích i několik zahraničních uměleckých osobností, zejména sochařů a malířů.^{1/} Probihájí v inspirativním prostředí milotického zámku, z iniciativy představitelů mikroregionu Nový Dvůr, který sdružuje obce Milotice, Ratíškovice, Svatobořice-Mistřín, Vacenovice a Vlkoš. Po dvou sochařských symposiích, uskutečněných v letech 2003 a 2004 a následných tvůrčích setkáních malířských (2005, 2006)^{2/} a fotografických (2007, 2008), zaujali v červenci 2010 v prostorách bývalé zámecké konírny své pozice opět sochaři. Dialog předních tvůrčích osobností tohoto náročné uměleckého odvětví tak vstoupil do svého třetího dějství. Právě sochařská kamenická setkání jsou jakousi nepsanou královskou uměleckou disciplínou, jež stála u zrodu výtvarných symposií. První z nich, jak známo, inicioval v roce 1959, v jednom z kamenolomů dolnorakouského Burgenlandu, přední rakouský sochař Karel Prantl. Z Rakouska se pak sochařská symposia rozšířila do dalších zemí a kontinentů. V českém prostředí drží primát kamenosochařská symposia v Hořicích, jejichž první ročník se uskutečnil již v roce 1966.^{3/}

Vedle sochařských setkání se, obdobně jako v zahraničí, také u nás stále četněji konala rovněž symposia malířská, kreslířská či grafická, symposia zaměřená na rozličné výtvarné materiály a techniky. Je třeba ale poznamenat, že v českých zemích se, zejména v poslední době, rozhojnila až příliš, totiž na úkor nezbytné výtvarné kvality. Převážně se už nejedná o tvůrčí setkání výrazných osobností, s ambiciózními výstupy v uměleckých horizontech, ale o různé, z pohledu výtvarné hodnoty, nevyrovnané, studentské, anebo i ryze amatérské akce. Ty potom problematizují nejenom výtvarnou úroveň symposií jako takových, ale potažmo i smysl umění ve veřejném prostoru vůbec; ostatně včetně výchovy uměním, již jejich iniciátoři ve prospěch těchto aktivit nejčastěji argumentují. Původní vzájemný tvůrčí dialog mezi



Petr Horák, *Světlem*, v - 30 cm

umělci a jejich přirozená komunikace s veřejností, jež smysluplnost a společenský význam výtvarných symposií podmiňují, přestává působit a četná symposia (bez účasti skutečných tvůrců) spíše než k uměleckému prožitku a porozumění umění přispívají k jeho zpochybňování a devalvací.

Přesto ještě existují výjimky a právě mezi nimi na čestném místě stále figuruje i sochařské symposium v Miloticích. Poukázal na to jeho stávající ročník, který navazoval na tradice zmiňovaných dvou předchozích kamenických setkání a přišel opět i s určitými inovacemi. Jestliže se první sochařské symposium odehrálo v čistě české a druhé česko-rakouské redakci, tak to současné se v rámci příhraniční spolupráce stalo prvním

sympoziem česko-slovenským. Ve srovnání s předchozími ročníky byl navíc hořický pískovec nahrazen supíkovským mramorem, sochařským materiálem, který na autory kladl podstatně vyšší profesionální nároky, a to nejenom z pohledu časového limitu, v němž museli své tvůrčí záměry uskutečnit. Kurátorem české části sympozia byl tentokrát Lubomír Jarcovják (1962), který vedle Radima Hankeho (1963) a Petra Horáka (1974), s nimiž se zúčastnil již předchozích ročníků,^{4/} přizval další výraznou osobnost současného českého sochařství Martina Ceplechu (1954). Slovenskou stranu reprezentovali dva zajímaví, svým pojetím v mnohém navzájem odlišní autoři. Jednak na slovenské výtvarné scéně již zavedený představitel střední generace Ivan Patúc (1968) a na druhé straně teprve nastupující ambiciózní sochař Lukáš Grohmann (1985). Absolvent VŠVU v Bratislavě Ivan Patúc se představil sochou *Narušitel*. Jde o dramatickou konfiguraci

Na rozdíl od slovenské účasti představovala díla českých účastníků zajímavý, jakoby navzájem se doplňující „kompaktní expoziční celek“ a lze říci, že přímo reprezentovala jejich současnou tvorbu. Lubomír Jarcovják svou sochou *Ararat* organicky navázal na svá abstraktní, existenciálně založená symbolistní témata posledních let. Středem sochařsky sumárně pojednané hmoty mramorového bloku stoupají vzhůru hlazené plochy stupňů, završené ostrou hranou. Ostrý břit vrcholu jakoby měl symbolizovat cíl cesty, která příkrě končí, ale vylučuje i možnost návratu. Obdobně existenciálně, ale se sarkasmem pro autora příznačným, vyznívá rovněž socha Martina Ceplechy *Dead man*. Do vrcholu, v hladkých plochách i rukopisně drsně zpracovaného mramorového bloku, je zcela organicky začleněná (vrostlá) figura ležícího „mrtvého muže“. Autor zde vlastně v obecné rovině vyjevuje své prožitky z nedávné cesty do Himaláji. Zcela výjimečnou kompozici je také



Martin Ceplecha, Dead man, v - 81 cm

skupiny dynamicky formovaných skicovitých postav s abstraktními částmi kompozice, do níž jsou zakomponovány i věcné (plechové) prvky, což lze vnímat i jako jistou návaznost na předmětné asambláže šedesátých let, jak je na Slovensku známe třeba z tvorby Josefa Jankoviče. Na příběhu je založena rovněž tradiční čistě sochařskou technikou zpracovaná skulptura *Rybář* od jeho mladého kolegy, studenta VŠVU v Bratislavě, Lukáše Grohmana. Autorův spontánní expresivní projev, tematizovaný člunem na vysoko vzedmuté vlně, svou dynamikou a plastickým citěním forem poukazuje na jeho nesporný sochařský talent.



Jakub Jarcovják, Mot-or, v - 57 cm

v dokonale hlazeném mramoru, na vysoké železné plintě obdélníkového půdorysu usazená *Dvojhlava* Radima Hankeho. Je to důsledně stylizovaný sochařský tvar sám o sobě, ale současně se jedná o lidskou hlavu v působivém archaickém gestu, které oslovuje svou kultivovaností, estetickými hodnotami či nadčasovými duchovními významy. V pozoruhodného tvůrce se v průběhu let vypracoval také Petr Horák. Socha *Světlem* poukazuje, že i on -obdobně jako Radim Hanke- usiluje o čistý, nikoli však o statický, ale právě naopak o dynamický sochařský tvar. Nejde mu tolik o do sebe uzavřenou meditaci, o neměnnou nadčasovou ideu, ale o určité dramatické, proměnami současného bytí naplněné, nicméně po výtce sochařské téma. Organické (biomorfní) tvary ozvláštňované hrou světla a stínů se z jádra jeho sochy dynamicky pnou do prostoru.

Je potěšitelné, že v intencích dlouhodobé koncepce milotických výtvarných symposií naleznou díla, jež zde vznikla, opět trvalé místo v jednotlivých pořadatelských obcích mikroregionu Nový Dvůr. I tentokrát se jedná o díla významná, která nevzešla jen z „potu“ fyzického nasazení tvůrců po dobu jejich čtrnáctidenního milotického pobytu, ale svým způsobem dotváří a rozvíjí celou jejich předchozí tvorbu. Jde tedy o jedinečné umělecké



Ivan Patúc, Narušitel, š - 150 cm



Lukáš Grohmann, Rybář, v - 44 cm



Radim Hanke, Dvojhlava, celková výška - 190 cm



Lubomír Jarcovják, Ararat, v - 65 cm

artefakty, o díla, jimiž jejich autoři vyjadřují také svůj vztah k milotickému regionu, jeho lidem a představitelům, s kterými řada z nich po léta spolupracuje, k regionu, jemuž svá díla věnují formou výtvarných sympozií.

Poznámky:

1. Srv.: sborníky sochařských a malířských sympozií: Umění mezi vinohrady, Milotice 2003; Umění mezi vinohrady, Milotice 2004; Obrazy z Nového Dvora, Milotice 2005; Obrazy z Nového Dvora, Milotice 2006. Vydavatel sborníků. Mikroregion Nový Dvůr.
2. Srv.: L. Ševeček, Umění mezi vinohrady, k sochařským sympoziím v Miloticích. *Prostor Zlín*, XII., 2005, č. 2, str. 22n. I. Sedláček, Obrazy z Nového Dvora. Poznámka k třetímu ročníku výtvarného sympózia a přípravě čtvrtého. *Prostor Zlín*, XIII., 2006, č. 1, str. 18-20.
3. Srv.: L. Ševeček, Sochařské sympozium a galerie U hradeb v Uherském Brodě. In: *Sochařské sympozium a galerie U hradeb, 2003/2005*. Město Uherský Brod, 2005.
4. Sborníky sochařských sympozií, viz. pozn. č. 1.

Lubomír Jarcovják

Cestou

Ivan Neumann

Křížové cesty, jak promluvit soudobou řečí tam, kde stále setrvávají velmi tradiční představy.

Lubomír Jarcovják si záhy uvědomil, že nemá jinou cestu, než jít v tomto úkolu hlouběji k sobě samému, ke svým nejvnitřnějším zkušenostem, ke svému výtvarnému naturelu. Jako by nakonec na této cestě objevoval, že se ve své dosavadní tvorbě vlastně k takovému úkolu dávno odhodlal. Jeho formové, prostorové a materiálové hledání dostalo úkolem Křížové cesty hlubší nový rozměr a smysl dosud nepostřehnutý.

Na samém začátku této Jarcovjákovy cesty stojí jeho práce na papíře. Dokonce se mohlo zdát, že zraje osobitý umělec věnující se výlučně grafice, pracující se známými grafickými technikami, suchou jehlou, leptem nebo akvatintou, obohacovanými některými ryze osobními postupy. Vycházel tu z tradice české grafické tvorby, tak rozkvetlé během 60. let, kdy se grafika a české výtvarné umění vůbec zařazovalo opět do souvislostí



Lubomír Jarcovják, Křížová cesta v Bukovanech, XIV, zastavení - PÁNA JEŽÍŠE KLADOU DO HROBU / foto TOAST /

Přibližně před deseti lety začala zpočátku zcela tiše a neviditelně růst v Bukovanech u Kyjova jedna z největších výtvarných realizací současnosti. Její spiritus agens Zdeněk Slováček nosil myšlenku na sochařské dílo, nebo celý soubor děl, umístěný v krajině, v hlavě již nějaký čas. Sám o tom napsal: „Od té chvíle ve mně uzrála myšlenka, že to musí být velký příběh – ten největší. Příběh, který změnil způsob života v půlce světa.“ Oslovil tehdy Lubomíra Jarcovjáka, který byl takovou ideou nadšen a zároveň byl naplněn obavami z obtíží při uskutečnění takového úkolu. Nemyslel na obtíže vnější, technické, administrativní nebo politické, které se pak vskutku v nemalé míře dostavily, ale na obtíže a nesnáze plynoucí z podstatné otázky, jak být umělecky práv příběhu

evropské výtvarné scény. Lubomír Jarcovják navazoval tehdy především na ty projevy českého výtvarného umění, které se obecně označují jako Nová citlivost.

Nicméně dosti záhy se projevují v jeho grafické tvorbě osobní rysy v nakládání s plochou, s tvarem i samotným materiálem nosiče, tedy papírem. Brzo po absolutoriu, ještě před koncem 80. let, experimentuje Lubomír Jarcovják, aniž by zcela opustil tradičnější grafickou práci, s možnostmi toho prastarého materiálu, jakým papír je. Ten v další umělcově tvorbě přestává být jen pasivní plochou, nosičem kresebného nebo grafického vyjádření, ale stává se sám materiálem aktivním, nakonec dávajícím rodit se tvaru, trojrozměrnému objektu. Papír totiž nyní vzniká v autorových

rukách pradávno známým výrobním procesem, který ovšem Lubomír Jarcovják manipuluje i zapojováním nových neběžných materiálů a přírodních prvků pocházejících i z náhodných sběrů. Vzniká tak celá řada prací, v nichž se arch papíru mění ve zprvu mělký reliéf, nebo jakýsi tenoučký řez nalezeným minerálem, v němž jsou po tisících letů konzervovány fosilie povědomých i zcela neidentifikovatelných věcí. Věcí zjevných, hmatatelných, a přesto tajemných, jejichž řeč je naléhavá. Tento hluboký smysl pro tajemství zjevných věcí světa provází, domnívám se, celou Jarcovjákovu tvorbu. Jako by stále hlouběji pociťoval nesamozřejmost samozřejmého, zjevného.

Jeho práce s papírem se stále více vzdalovala zažitým obecným představám. V 90. letech pracuje již takřka výhradně s třemi dimenzemi, ale stále ještě s autorským papírem. K němu se postupně připojuje dřevo, kov i beton. Jako nejradikálnější realizace z přelomu desetiletí se jeví tři

a možným pobývání. Zároveň jsou mementem, pokynem k zastavení v místě poukazujícím k nutnému přesahu lidského žití. Stojí tu jako znamení sakrality prostoru a času. Právě to měl jistě autor na mysli, když vytvářel své betonové objekty s nalezenými materiály, právě zkušenost s nimi se také zúročuje při práci na bukovanské Křížové cestě. V betonu štíhlých vertikálních objektů Maják, Kámen, Křížek vtisknuté nalezené materiály připomínají podobné Jarcovjákovy postupy při práci s objekty z autorského papíru, do nichž rovněž zapracovával rozmanité nálezy. Velmi sugestivní a důležitý ve vztahu k ideji i podobě pozdější Křížové cesty v Bukovanech je i jeden ještě starší objekt z poloviny 90. let Tělo (1995). Betonový kvádr – tělo zraněno prutem železa leží na kříži z korodujícího železa.

V tutéž dobu, těsně po roce 2000, začíná Lubomír Jarcovják i se sochařskou prací s kamenem. I v práci s materiálem pro něj novým ukazuje



Lubomír Jarcovják, Křížová cesta v Bukovanech, III. zastavení - PÁN JEŽÍŠ PADÁ POPRVÉ POD KŘÍŽEM / foto TOAST /

knihy, mohutné nemanipulovatelné kodexy, které skrývají cosi, co nám není dáno čist uzavřeno v tvrdosti betonu. Snad až při posledním soudu, až budou rozlomeny pečeti. Zatím je její text, hovořící o zemi a nebi, o životě a smrti, o našem úkolu, člověku utajen. Ale i díky uměleckému dílu jej můžeme alespoň uhadovat.

Umístění v prostoru, nejlépe v otevřené krajině, jistě již předpokládaly Jarcovjákovy objekty z betonu s užitím oceli či nalezených dřev nebo kamenů vznikající v rozmezí let 1995 až 1999. Ne náhodou si před některými z nich vzpomeneme na velmi častý fenomén naší krajiny, na „boží muka“, která stále ještě podstatným způsobem spoluutvářejí její charakter. Svou přítomností určují dimenze krajinného prostoru, činí jej uchopitelným, srozumitelným

schopnost porozumět jeho charakteru a možností. Hned první realizace v různém kameni na sympoziích v Třinci, v Miloticích i v Uherském Brodě byly skutečnými sochami střídmeho výrazu pracující s jasnými základními tvary a objemy, a přesto nadané velkou emotivní silou. Rovněž tady je cosi z promluvy předchozích „božích muk“, jako by sochy byly torza, pozůstatky většího celku kdysi, v hlubině minulosti, označujícího posvátný okresek. U Jarcovjáka častý motiv stupňů tento dojem jen podtrhuje.

Krajní formální oproštěnost a pádnost základních geometrických tvarů, k níž Lubomír Jarcovják během 90. let dochází, aniž by jeho tvorba ztratila na naléhavosti, je také vlastní i rozměrným, nadživotním objektům-sochám vzniklým

od roku 2000, jako je například Hák (2000), Brána světla (2001) nebo Velký chodec (2001). Zpětně by se mohlo zdát, že právě to jsou první přípravné práce ke Křížové cestě v Bukovanech, protože jejich ostrá, drsná řeč pevných forem z betonu je jí velmi blízká. Ale nebyly tak zamýšleny, byly především v tu chvíli logickým vyústěním jeho dosavadní tvorby. Nicméně se pak opravdu staly výchozím bodem jeho uvažování o podobě čtrnácti zastavení bukovanské Křížové cesty. Ale až dost dlouho poté, co ho Zdeněk Slováček vybidl k práci na tomto, v dnešní době neobvyklém, projektu. Ostatně sám na to vzpomíná v textu otištěném v publikaci vydané k příležitosti svěcení cesty počátkem června roku 2010.

Potom se jeho ateliér v Šarovech začal zaplňovat skicami a modely jednotlivých zastavení, v nichž Jarcovják zkoumal znovu své vlastní výtvarné ustrojení a možnosti i schopnost dotýkat

profánnějšího světa, do kterého jsme tolik vnořeni? V menší míře pak autor zapojil do díla další materiály, ne právě nejušlechtilější, jako je rezivějící železo a velmi sporadicky i umělou pryskyřici. V jednom případě pak užil přírodní materiál – kámen, doslova drsný balvan působící svou surovostí.

Čtrnáct zastavení Křížové cesty je komponováno do poměrně prudkého svahu tak, že první zastavení Ježíš vydán na smrt je umístěno dole v terénním zlomu. Odtud pak cesta stoupá podél jednotlivých zastavení, která působí v krajinném prostoru velmi uměřeně, přesto že mají výšku přes tři metry, vzhůru k poslednímu horizontálně komponovanému zastavení Ježíše kladou do hrobu. Umístěním Křížové cesty se radikálně změnil blízký a vlastně i vzdálený krajinný prostor. Její jednotlivá zastavení znovu a znovu určují svými lapidárními formami vzájemné poměry, dimenze místa, kde se ocitly. Už vždy tu budeme vnímat



Lubomír Jarcovják, Křížová cesta v Bukovanech, foto TOAST

se jím ze současnosti, v situaci dneška, smyslu a volání této Cesty cest.

Těžkosti a nepochopení již při přípravě projektu na místě samém vykazaly nakonec Křížové cestě v Bukovanech místo vlastně paradoxně nejpříznivější a nejsprávnější, totiž ve strmém, nepohodlném terénu, vposledku ale podtrhujícím obtížnost cesty, cesty iniciátora, cesty umělce a nakonec i cesty každého budoucího poutníka.

Jako hlavní materiál pro Křížovou cestu zvolil Lubomír Jarcovják beton, s nímž již dlouho pracuje a s nímž má bohaté zkušenosti. Ale přesto, může se zdát, že pro takovýto úkol je to materiál tak neušlechtilý, tak obvykle industriální, tak nepřiměřený. Ale jaký materiál lépe charakterizuje tíhu a drsnost tohoto dnešního, stále

stále proměnnou vzájemnou interakci uměleckého díla a tohoto prostoru. Formová řeč objektů-soch je syrová a jasná. Jednotlivá zastavení nezpodobují, ony činí mnohem víc – ony poukazují k prožívání prostoru a času, a tím poukazují i nad prostor a čas. Jednotlivá zastavení mohou být srozumitelná i pro nepoučeného, protože neapodobují, neponoukají k rozpoznávání obrazů čehokoliv všedně známého, ale k hledání důvodu a smyslu.

Lubomír Jarcovják dospěl v Křížové cestě v Bukovanech k precizní a přesvědčivé formulaci svého výtvarného vyjadřování, které se ukazuje jako schopné dotýkat se těch nejpodstatnějších témat lidské existence s hlubokou empatií a emotivní silou.

Martin Beníček

Od samého počátku se „hnací motory“ podniku, Marek Turňa (stojící za úspěšným nakladatelstvím Kniha Zlín) a Barbora Szolonyová, snažili o velmi pestrý a na místní poměry netradiční doprovodný program. V nabídce volnočasových aktivit kavárenského povalečství (v nejpozitivnějším slova smyslu) Loft577 nabízel a nabízí kulturní a umělecké periodika širokého záběru, knihy spjaté s historií města, fenoménem Baťou, architekturou, výtvarným a jiným uměním... Ke cti provozu patří, že v nabídce se pravidelně objevuje i Prostor Zlín. Pravidelné koncerty, architektonické besedy ve spolupráci s o.s. aArchitektura, psychologické přednášky atd., si v poměrně krátké době našly své stálé posluchače a bylo běžné, že návštěvnost večerních akcí přesahovala prostorové možnosti podniku.

Ale zpět k výstavní činnosti. Ta i přes nevyhnanou dramaturgickou koncepci (což lze chápat) nabídla v přibližně měsíční periodicitě řadu výstav.



Dušan Tománek, *Sleep*, video, 2,5 minut, 2009

V našem pravidelném seriálu výstavních prostor „negalerijního“ typu pokračujeme představou multikulturního prostoru Loft 577, který se nachází v samém srdci města Zlína.

Na konci ledna roku 2009 byl spuštěn provoz art kavárny, která však měla daleko větší ambice než podávat dobrou kávu. Už samotný interiér místa byl pomyslným magnetem, který přitahoval širokou veřejnost – studenty počínaje, turisty konče.

Ať už se jednalo o autorské výstavy etablovaných umělců regionu Dušana Tománka (tomu se dostalo pocty zahájit svou výstavou *Poznámky k prostoru celou galerijní činností*), Františka Petráka, Pavla Preisnera, Simonu Blahutovou, či souborné prezentace – zatím ještě studentů – fotografů z Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně či Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Právě fotografie se stala dominantní

ve výstavním programu, právě pro rychlou instalaci v neustálém provozu. O to je zásadnější, že fotky „střídaly“ obrazy či objekty a např. první šanci na výstavu zde dostal malíř Roman Januška či designérka Jana Bielíková. Je jasné, že „nepevná“ dramaturgie provozu a „zvláštnost“ prostoru (instalační plochy, osvětlení uměleckých děl) byly prvky, s nimiž se vystavující museli vypořádat jako s první překážkou. Dalším problémem se mohla stát skutečnost, že výběr prací a jejich instalace byl zpravidla na samotných umělcích, což jistě je běžným faktem u minigalerii. Někdy však bylo na škodu snaha autora vystavit co nejvíc, neudělat kvalitativně selektivní výběr. A jako poslední (opět jsme u specifičnosti galerie v kavárně) zde hrozí riziko poškození uměleckých děl (věřím, že tato skutečnost nenastala a riziko poškození je vlastně všude). Přesto, Loft577 se prostě stal místem, kam se chodilo na zajímavé a rozmanité umění. Zhruba po roce a půl však nastala



Pohled na instalaci výstavy fotografa Tomáše Hájka, foto: Dalibor Novotný

změna. Celou nemovitost získal nový vlastník, který měl o fungování celého prostoru jiné představy. Stalo se tak, že Loft577 byl na letní měsíce roku 2010 uzavřen. 4. října 2010 byl však znovu otevřen pod stejným názvem, ale s jinou koncepcí. Přibýly regály s knihami, respektive místo se stalo knihkupectvím a literární kavárnou (ta však je proti původní velmi minimalistická). Napadá mě asociace, že Loft577 je vlastně galerii v Knize Zlín. Jiný směr fungování podniku se samozřejmě dotkl i expoziční činnosti, která zůstala zachována (stejně jako jiný doprovodný program), ale i ji se dotkla redukce instalačních ploch. Výstavní prostory působí nesouvisle a rozbitě (poměrně malý prostor musí obsáhnout několik funkcí – bar, literární kavárnu, samotné regály s knihami, pokladnu a navíc musí být adaptabilní na příležitostný doprovodný program), na druhou stranu je potřeba ocenit, že vedení nerezignovalo na galerijní činnost úplně. První výstava po otevření (fotografie Tomáše Hájka) potvrdila, že místu nejvíce vyhovují fotografie. Cení si však snahy zůstat otevřený k prezentaci všech druhů umění, což potvrzuje zatím poslední výstava v Loftu577 nazvaná Zlínské setkání tří sester, pokračuje v prezentaci minimalistického umění sester

Aleny Kolářové, Marty Schaumburger a Jany Bergemann. Přejí Loftu577 hladké fungování do příštích let a jeho návštěvníkům kromě dobré knihy a kávy i příjemný výtvarný prožitek.

Výstavy:

- 9. 2. 2009 Dušan Tománek: Poznámky k prostoru
- 23. 3. 2009 František Petrák: výběr z díla
- 27. 4. 2009 Výstava k festivalu Méně Tekel!
- 13. 5. 2009 Uwaga Čuwaga: Polské večery
- 2. 7. 2009 Alžběta Koniorová: Milostný dopis v mnoha podobách
- 5. 8. 2009 Dagmar Plamperová: Kresby
- 2. 9. 2009 Lenka Drgová: Organic
- 30. 9. 2009 Fotografie – Rozhovory / Wywiady / Talks



Loft577 jako knihkupectví, kavárna, galerie...místo setkání. Foto: Dalibor Novotný

- 26. 10. 2009 Pavel Preisner
- 25. 11. 2009 Výstava děl Jany Bielíkové
- 10. 12. 2009 Jana Petrová
- 11. 1. 2010 Roman Januška: Obrazy. Psi Kafe a prsa.
- 9. 2. 2010 Jan Slovák: Grafiky
- 19. 4. 2010 Boglarka Struhar: Malby
- 24. 5. 2010 Simona Blahutová: Řikej oukej, všechno bude fajn.
- 4. 10. 2010 Tomáš Hájek: Colours of Mexico

Vzdělávací programy v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích

Olga Kubelková

Anotace:

Článek představuje rozsah vzdělávacích programů pro různé cílové skupiny v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích z pohledu edukátorky, která na této pozici pracuje od roku 1989. Hodnotí tak práci s různými skupinami návštěvníků v průběhu let celé činnosti.

V roce 1989 jsem nastoupila jako knihovnice a pracovník s veřejností do Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích. O práci edukátorů v galeriích se v té době vědělo poměrně málo, ale přesto jsem měla představu, že vyzkouším nejprve pracovat s žáky základních škol a pokusím se jim různými způsoby přiblížit umění. Začala jsem nejprve jen s volnočasovým kroužkem, který navazoval na tehdejší odznak odbornosti ochránce kulturních památek. Kroužek pracoval přímo v galerii, takže logicky část činnosti navazovala přímo na stálou sbírku galerie. Zpočátku bylo třeba překonat obavy některých kolegů z toho, co větší skupina dětí v galerii může provést, a pozvolna připravovat prostor pro práci školních tříd. Do té doby tam totiž většinou chodili pouze žáci v rámci komentovaných prohlídek, kde se žádná aktivita a větší pohyb neočekával. V průběhu 5 let tímto kroužkem prošlo přes 30 dětí, ze kterých se dnes část věnuje oborům velice blízkým historii a umění, pro další se stalo umění alespoň trvalým koníčkem. Při této práci jsem si zároveň ověřila například metodu učení hrou, projektové učení a další postupy, které jsem začala postupně formou programů k jednotlivým výstavám nabízet do základních škol. I když to nebyly v té době programy ke všem krátkodobým výstavám, zájem škol byl velký. Navíc bylo výhodou, že v té době jsme pracovaly na přípravě i realizaci programů společně s kolegyní – i když každá v kumulované funkci na půl úvazku.

V roce 1994 jsem však odešla na mateřskou dovolenou a kolegyně pak i na pracovní místo mimo galerii, takže námi nastoupená cesta bohužel neměla pokračování. Po svém návratu z mateřské dovolené jsem tedy začínala úplně znovu. Velkou

oporou mi byl v té době sborník Brána muzea otevřená, kde jsem hledala inspiraci i zkušenosti. V té době jsem připravila 10 programů ke stálé expozici, kde jsem se snažila kromě teoretického úvodu navázat hlavně praktickou částí buď výtvarnou, nebo prací v malých skupinkách, která by dané téma rozvíjela třeba pomocí různých úkolů. Pedagogové, kteří se s těmito programy měli možnost seznámit při několika seminářích, oceňovali zejména práci v prostředí, kde jsou žáci v kontaktu s originály výtvarných děl, možnost vyzkoušet si zadané téma „na vlastní kůži“ (oblíbené byly zejména programy s historickou látkou gotika a baroko, kde se skupiny dětí měnily v sousoší doplněná atributy) a výtvarné aktivity, které reagovaly na konkrétní výtvarná díla. Osvědčila se nám tehdy spolupráce s Pedagogickým centrem v Ústí nad Labem, které nabídlo semináře seznamující s jednotlivými programy jako formu dalšího vzdělávání pedagogů, a nabídka se tak dostala



Momentka z edukačního programu pro seniory, foto SGVU

i do širšího regionu. I když návštěvnost neberu jen jako rozhodující kritérium úspěchu, to, že se nám roční návštěvnost vzdělávacích programů zvedla z 290 návštěvníků v roce 2001 na 2 135 návštěvníků v roce 2002, svědčilo o velkém zájmu o tento typ vzdělávacích aktivit. Musíme však upozornit, že v této době to bylo něco nového a navíc zdaleka nebyla tak široká nabídka různých typů programů pro školy i z jiných zařízení, jako je tomu dnes.

Postupně jsem začala hledat možnosti, jak oslovit i další cílové skupiny návštěvníků vzdělávacích programů. Mým přáním bylo překonat u příchodících ostych z galerie jako ze zlostnatělé instituce a nabídnout přátelský a otevřený prostor pro vnímání umění. Mám radost, že v roce 2009 každý druhý návštěvník stálé expozice i krátkodobých výstav přišel do galerie díky některé z nabídek vzdělávacích programů, případně i sobotních výtvarných dílen. V současné době nabízíme programy pro tyto cílové skupiny:

Programy pro mateřské školy:

Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích připravuje od roku 2002 ucelený výtvarný program pro mateřské školy s názvem **Výtvarné**

čarování. Na každý kalendářní rok je v předstihu všem mateřským školám v Litoměřicích a dalším v blízkém regionu zaslána nabídka programu 4 – 5 setkání v galerii, které jsou doplněny výtvarnými, dramatickými, pohybovými a hudebními aktivitami dětí. Témata, která vždy obsahují i jednotlivé výchovné cíle, se snažíme navazovat na konkrétní výstavní plán galerie tak, aby se děti měly možnost setkat s originály děl, a nenásilnou formou se tak seznamovat s různými podobami výtvarného umění. Mateřské školy mohou tento program využít celý, nebo podle svých časových možností a zájmu volit jen jednotlivé návštěvy. O tento výtvarný cyklus je velký zájem také proto, že často nabízí dětem aktivity, se kterými se v mateřské škole nemohou setkat. Při přípravě některých programů se snažíme také spolupracovat se Střední pedagogickou školou J. H. Pestalozziho v Litoměřicích (program Vánoční příběh ve stále expozici gotiky nebo Pohádkový svět k výstavě



Z edukačního programu „Příběh obrazu“ pro II. stupeň ZŠ, foto SGVU

Cyrila Boudy). Výhodou je, že se s prostředím galerie seznamují už tyto malé děti a berou návštěvu galerie jako naprostou samozřejmost. Často jsou reakce dětí naprosto bezprostřední, ale právě proto s těmito skupinami ráda pracuji, protože udržují člověka neustále ve střehu.

Programy pro základní školy:

Programy pro základní školy tvoří hlavní část nabídky lektorského oddělení. V současné době nabízíme celkem 11 programů s prvky projektového vyučování ke stále expozici tak, aby nabídka obsáhla pokud možno všechny věkové kategorie. Pedagogové byly s touto nabídkou seznámeni na dvou seminářích (podzim 2002, podzim 2004 – ve spolupráci s Pedagogickým centrem v Ústí nad Labem), kde jim byly jednotlivé programy vždy podrobně představeny. Podle zájmu pedagogů a jejich potřeb zpracováváme i další témata programů. Od roku 2004 připravujeme také interaktivní programy k jednotlivým krátkodobým výstavám vždy ve dvou variantách pro I. a II. stupeň základních škol. Nástup rámcových vzdělávacích plánů do škol přinesl nové možnosti spolupráce mezi školami a galeriemi, kde galerie může být vymezena jako alternativní prostor pro vzdělávání.

Podařilo se nám dokonce na základě dlouhodobé spolupráce se Základní školou Boženy Němcové, která má rozšířenou výuku estetických předmětů, to, že pravidelné návštěvy jejich žáků v galerii se staly součástí jejich školního vzdělávacího plánu.

Programy pro střední školy:

Střední školy jsou dlouhodobě cílovou skupinou, kde hledáme další formy spolupráce. Většinou narážíme na to, že velká část středoškolských pedagogů se mylně domnívá, že programy jsou určeny jen pro výuku výtvarné výchovy, která se na středních školách nevyučuje vůbec, nebo jen okrajově. Přesto že se dlouhodobě snažíme tuto domněnku vyvracet, zájem zdaleka není takový jako u předchozích dvou skupin. I když v posledních letech zaznamenáváme větší návštěvnost středních škol různých typů i z širšího regionu, do budoucna vidíme právě v této věkové skupině výrazný potenciál, a rádi bychom se proto na ni zaměřili



Výtvarné dílny v SGVU Litoměřice, foto SGVU

se speciální nabídkou programů. Již několik let spolupracujeme s výtvarnou katedrou Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, a tak se nám daří připravovat rozmanitou nabídku a představovat různé přístupy k prezentaci výtvarného umění odpovídající požadavkům středních škol.

Programy s mentálně handicapovanými:

Od roku 2006 nabízíme bezplatně své programy, které byly po dohodě speciálně přizpůsobené požadavkům klientů i Centru denních služeb Diakonie CČE a Speciální škole v Litoměřicích. Klienty těchto zařízení tvoří lidé s mentálním i tělesným handicapem. Pravidelné návštěvy galerie s výtvarnými aktivitami jsou nejenom důležité pro kontakt s originály výtvarných děl, ale i pro setkávání s umělci, studenty a dalšími návštěvníky. Od roku 2008 spolupracujeme i s arteterapeutkou, takže programy získaly nový kvalitativní rozměr. V současné době to není už jen jednostranná nabídka ze strany galerie, ale dlouhodobá spolupráce. Klienti v rámci pracovní terapie udržují zeleň na parkánech galerie a prodej textilních a keramických výrobků z jejich chráněných dílen je vždy příjemným osvěžením výtvarných

dílen. Již třetím rokem jsou programy pro tuto cílovou skupinu finančně podpořeny z Komunitní nadace Euroregionu Labe. Výtvarné práce klientů z jednotlivých programů v galerii byly prezentovány již na třech výstavách. Galerie sice díky tomu, že není bezbariérová, musí hledat často různá netradiční řešení, ale snaží se tak vycházet vstříc všem kategoriím návštěvníků. Snažíme se umožnit návštěvu i dětem s různými typy postižení a vozičkářům, kteří jsou součástí běžných školních kolektivů (přesuny programů do přízemí, pomoc kustodů atd.) tak, aby nebyly o žádnou aktivitu ochuzeni.

Programy pro seniory:

V roce 2002 nabídla Severočeská galerie výtvarného umění své aktivity také Klubu seniorů v Litoměřicích. Vycházeli jsme z jejich rozsáhlé přednáškové činnosti a připravili každoroční cyklus 3-4 setkání v galerii doplněných aktivními činnostmi (pracovní listy, testy, kresbu, animace...) – **Akademii III. věku**. Na jednotlivých programech úzce spolupracujeme s Akademií J.A.Komenského v Litoměřicích. Počet účastníků jednotlivých setkání se ustálil mezi 13-20 seniory, kteří opakovaně v průběhu roku navštěvují celý cyklus, který je uzavřen každoročně předáním diplomu. Překvapil nás zájem, se kterým se lidé, do té doby většinou výtvarným uměním nijak nedotčení, různého věku, typu vzdělání i bývalých profesí, aktivně zapojují do jednotlivých činností. Nabídka tak obohacuje náš **program celoživotního vzdělávání**, který se snažíme v galerii uplatňovat. Seniorům tento cyklus návštěv umožňujeme zdarma.

Klub přátel galerie:

Klub přátel galerie, který vznikl již v roce 1970, sdružuje lidi se zájmem o výtvarné umění. Náplní činnosti je zejména pořádání přednášek, které se konají vždy v jarním a podzimním přednáškovém cyklu, komentovaných prohlídek nebo odborně zaměřených zájezdů. Zejména díky nim zájem o členství každoročně stoupá. V současnosti tvoří Klub přátel galerie kolem 135 členů různých věkových kategorií. I touto cestou stále rozšiřujeme počet návštěvníků, kteří pravidelně sledují dění v galerii a živě se o něj zajímají.

Výtvarné dílny pro veřejnost:

Výtvarné dílny jsou pořádány několikrát do roka a snažíme se v nich spojit například výtvarné aktivity, divadelní nebo hudební představení. Mezi návštěvníky jsou tyto dílny velice oblíbené a pravidelně se jich zúčastňují nejenom děti, ale i další návštěvníci napříč generacemi. Na jaře zpravidla začínáme **Vítáním jara v galerii**, dílnou, která otevírá obvykle sezonu akcí pro návštěvníky v galerii. V červnu pořádáme **Muzejní noc**, která má nabídnout návštěvníkům netradiční aktivity v netradičním čase – program, který je připraven pro širokou veřejnost a kde si snad každý může vybrat, co je mu blízké. V roce 2010 se konal již čtvrtý ročník a zájem návštěvníků rok od roku roste. Již několik let spolupracujeme s mladými lidmi v roli dobrovolníků. Cílem bylo jednak oslovit skupinu

mládeže, která nepatří mezi běžné návštěvníky galerie, jednak získat potenciální spolupracovníky pro další aktivity galerie a prezentovat galerii jako přátelský prostor otevřený mnoha aktivitám. Bez této pomoci by se žádné výtvarné dílny pro veřejnost nemohly uskutečnit. V září připravujeme **Den otevřených dveří** v rámci Dnů evropského dědictví. Ohromný úspěch má i tradiční **Den dýní**, kterého se jen vloni zúčastnilo přes 700 návštěvníků. Kromě toho se výtvarné dílny konají zejména u příležitosti výstav ilustrací (Broučkůda k výstavě Jiřího Trnky a Maxisvět Maxipsa Fika k výstavě Jiřího Šalamouna).

Důležitým předpokladem pro tuto práci je nadšení, zápal, schopnost strhnout lidi i k věcem, ke kterým třeba zpočátku nemají důvěru. Nechci tu detailně mluvit o problémech, které jsou asi všude – počínaje nedostatkem financí, nedostatečným vybavením (naše galerie nemá vlastní ateliér,



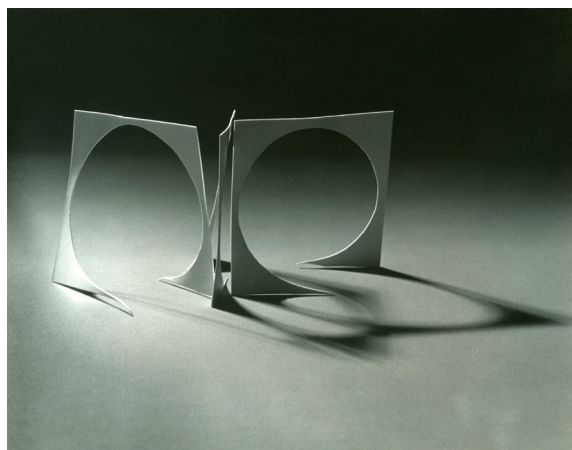
Z edukačního programu „Příběh obrazu“ pro II. stupeň ZŠ, foto SGVU

takže se veškeré aktivity odehrávají v expozicích a výstavách) až po skutečnost, že všechnu výše uvedenou činnost vykonávám pouze sama v rámci kumulované funkce (pouze u výtvarných dílen pomáhají dobrovolníci, ochotní kolegové a celá moje rodina, čímž jim děkuji za trpělivost). Největší odměnou je to, že se návštěvníci vrací. Pobyt v galerii pro ně znamená relaxaci, možnost poznání i prostor pro zážitky a tato zpětná vazba pro mne opravdu hodně znamená.

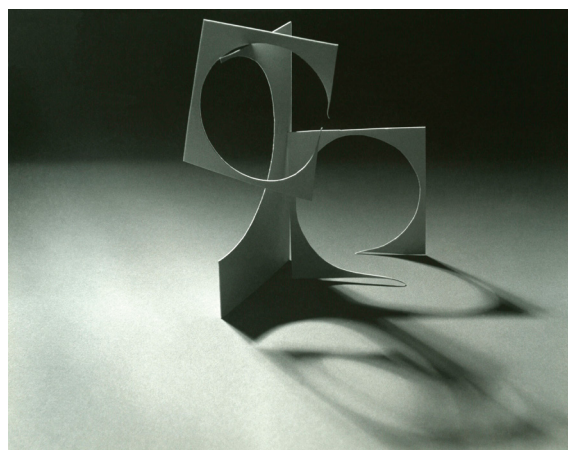
Na závěr si dovoluji malou „vzpomínku z natáčení“ (i když i těch je někdy na knihu...). V loňském roce jsem v programu pro mateřské školy chodila převlečená za čarodějnicí a děti mně pomáhaly pomocí úkolů, které plnily ve stále expozici, osvobozovat. Jednou mě na náměstí hlasitě a s úsměvem zdravila holčička a maminka se jí ptala, odkud mne zná. Holčička odpověděla opravdu beze lstí: „Tahle paní straší v galerii.“ A tak dokud mi budou síly, hlasivky a energie stačit, chystám se v galerii strašit i nadále.

Geometrie ve fotografiích Antonína Kanty

Jiří Valoch



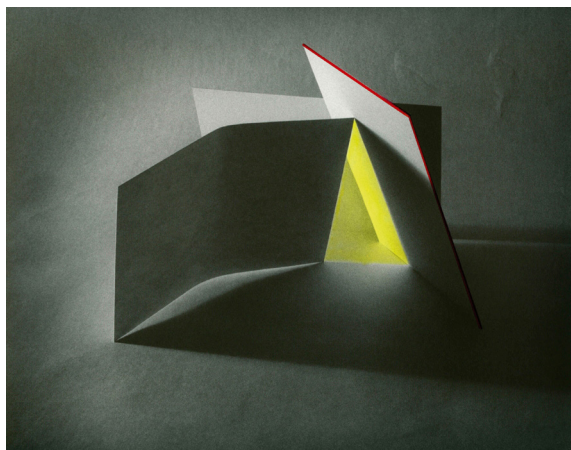
Antonín Kanta, *Dvoji harmonie*, 2000, 30 x 40 cm, černobílá fotografie



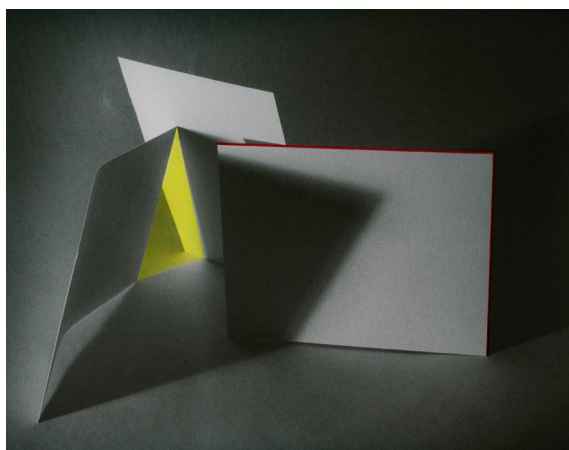
Antonín Kanta, *Dvoji harmonie*, 2000, 30 x 40 cm, černobílá fotografie

Antonín Kanta (26. 11. 1952) je i není neznámý – stále zvidavý Ludvík Kundera jej před několika lety přizval k společným výstavám Sdružení Q i k několika výstavám „ve třech“, jhlavští členové Klubu konkrétistů se s ním přáteli, ale jeho izolace v Hamrech nad Sázavou, dnes de facto součásti Žďáru, je samozřejmě mnohdy handicapující. Například když jsme s Václavem Malinou, ředitelem Galerie města Plzně, připravovali pohled na to nejkvalitnější ze současné, aktuální výtvarné scény v kraji Vysočina, neboť on programově postupně představuje to, co je skutečně živé a aktuální mimo hlavní centra a zvolil jako klíč jednotlivé kraje, byl Kanta pro nás největším překvapením svou originalitou! Tehdy jsme vystavili to nejsoučasnější, dva soubory výtvarně fascinujících, vlastně sui generis makrofotografií, detailů struktur určitého objektu. Rajskou zahradu, 2008 objevil v sekvencích zmačkaného igelitu (!), zvláštní konceptuální vazbou byla stejně jedinečná série Obrazy snu a skutečnosti, 2007 – esteticky jedinečné detaily z pracovního stolu společného přítele Františka Dörfla, s Jindřichem Boškou dvěma jihlavskými protagonisty KK již za jeho začátků v roce 1968. To, co jsem viděl, mne tak zaujalo, že jsem se rozhodl: „chci vidět skutečně

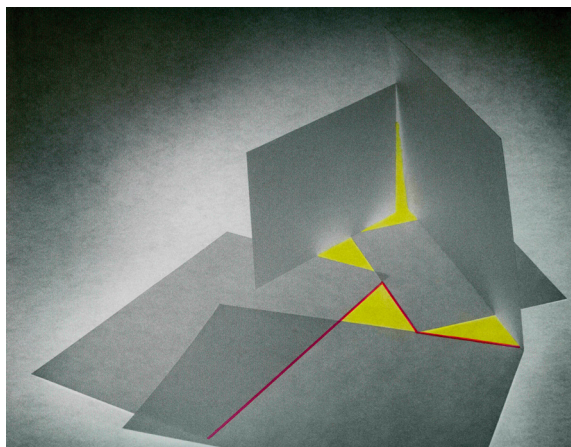
vše.“ Stalo se – a byl jsem nadšen kvalitou a autenticitou dosavadního díla i jeho kvantitou, dovolující umělci určitý problém dořešit do konce ... Kanta se záměrně nikdy nechtěl fotografováním živit, aby nepodléhal jakýmkoliv mimomaleckým tlakům, ale je to skutečně jeho celoživotní vášně. Skoro dvě desetiletí úspěšně vystavoval své reportáže a potom, v osmdesátých letech, si uvědomil, že jej dosavadní reportážní série, především sportovní, byť stále více akcentoval ryze výtvarné kvality, již nezajímají – a že jeho další tvorba bude jiná. A byl jsem mile překvapen, že do sféry ryze výtvarné problematiky vstoupil právě užíváním jazyka geometrie. Cyklus Síla tvarů z roku 1989 je dokonce trochu herezí klasických fotografických pravidel. Krásný ženský akt v něm drží v pěti variacích různé velké trojúhelníky. Potom ovšem opatrně všechny trojúhelníky vyřezal, jedna série vznikla jejich nahrazením fialovou fólií, druhý fólií oranžovou. Obojí krásné, ovšem jako radikální barevný kolážový zásah do obvykle intaktní plochy černobílé fotografie. Potom experimentoval s fotografováním různých komorních geometrických objektů, jež si sám vyřezával a sestavoval, různě modifikoval práci se světlem a stíny, vše v tonalitě černobílé fotografie ... V cyklu



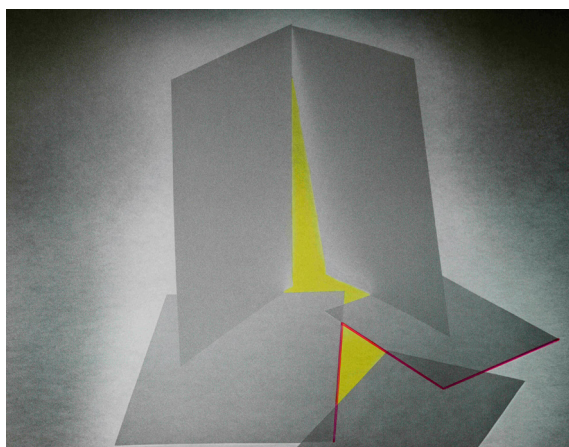
Antonín Kanta, *Setkání v prostoru*, 1994, 22 x 28 cm, černobílá fotografie, částečně kolorovaná



Antonín Kanta, *Setkání v prostoru*, 1994, 22 x 28 cm, černobílá fotografie, částečně kolorovaná



Antonín Kanta, *Setkání v prostoru*, 1996, 22 x 28 cm, černobílá fotografie, částečně kolorovaná



Antonín Kanta, *Setkání v prostoru*, 1996, 22 x 28 cm, černobílá fotografie, částečně kolorovaná

Modrá a žlutá z roku 1994 radikálně zasáhl kolorováním několika detailů černobílé geometrické struktury, vzniklé fotografováním sestavy skel. A v roce 1996 vznikl soubor *Setkání v prostoru*: tam skutečně jedinečně využil vztahu geometrické skladby, zase to samozřejmě byly klasické černobílé fotografie, a barevných zásahů v podobě fialových linií a žlutých ploch. Prostorová geometrická skladba, vytvořená vždy vzájemným podpíráním dvou nebo více kartónových obdélníků či čtverců, jistě velice komorní, sloužila samozřejmě pouze jako fotografovaný model. V něm neurčitý prostor zbavil celou sestavu dimenzí, takže působí skoro monumentálně. A barevné kontrasty žluté vznikly kolorováním některých geometrických ploch, objevivších se jako logický důsledek určité geometrické sestavy – a stávají se tak další estetickou, komunikační kvalitou, stejně jako fialové linie, akcentující a esteticky přehodnocující třeba jenom jediné místo, jediné setkání dvou ploch. Obojí má samozřejmě také svým způsobem konceptuální povahu: vytváří nové, ve skutečnosti třeba nereálné vztahy mezi zvolenými geometrickými elementy. Je to perfektní estetická artikulace – ale zrovna tak je to konceptuální navozování „nemožných vazeb“ mezi zvolenými

prvky. Geometrické byly i některé autorovy fotografické koláže a v minulém zimě vznikl dokonce velice subtilní soubor čistých asambláží, cyklus *Vánoční*, 2009, různě geometricky v ploše organizované háčky, normálně užívané při zdobení vánočních stromečků. V tom je Kanta skutečně jedinečný – všechno je schopen vnímat jako potenciální výtvarnou kvalitu. Tímto užitím toho nejbližšího, co je v domácnosti (ale vlastně také svým radikálním přehodnocením dosavadních fotografických „pravidel hry“), se sblíží v nejširším smyslu slova se stejně ojedinělým, bohužel již ukončeným dílem Běly Kolářové, samozřejmě v úplně jiné, své osobité syntaxi... Každé setkání s Antonínem Kantou je vždy také setkáním s tvůrcem, schopným vše přehodnotit do neutilitární podoby autentického uměleckého díla, což je vždy vzácné, stejně jako to, že si ve své izolaci, odkázan jen na dostupnou literaturu a kontakty s kolegy, uvědomil, co již ve fotografii vykonal, a jak radikálně odlišná tedy musí být jeho další cesta.



„Malíř ghetta“

Bedřich Feigl

(1884 – 1965)

a jeho

Wismarská ulička

Zuzana Skořepová

Jediným pozitivním kritikem vítajícím na jaře roku 1907 výstavu nové expresionistické skupiny Osmá byl Max Brod. První veřejné vystoupení „osmičkářů“, ke kterým patřili Emil Filla, Max Horb, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Willy Nowak, Emil Artur Pittermann-Longen, Antonín Procházka a Bedřich Feigl, nadšeně hodnotil nejen z hlediska jejich nového přístupu k umění a celkově nezávislého projevu, oceňoval však především jejich odvahu založit skupinu bez ohledu na národnost jednotlivých členů.^{1/} Bedřicha Feigla pak označil za básníka ponurých krajin, smutných mlýnů a mrzutých továren. „Nad jeho barvami a jednoduchými tahy, nad jeho světem bez slunce, který však přece tak pevně stojí v prostoru, se rozprostírá zvláštní askeze a melancholie...“^{2/}

Bedřich Feigl se narodil v Praze v roce 1884 v rodině židovského advokáta. Přestože své rodné město považoval po celý život za svůj pravý domov, roku 1910 ho opustil a pokusil se hledat štěstí v pozdější nové kulturní Mekce zlatých dvacátých let, v Berlíně. Tam se nejčastěji zabýval grafikou či se živil též portréty. Další životní osudy ho v roce 1932/1933 zavedly zpět do Prahy, odkud se mu povedlo jako umělci židovského původu v roce 1939 emigrovat do Londýna. V Londýně zůstal až do své smrti v roce 1965.

Ve dvacátých letech se ve Feiglově tvorbě lze velmi často setkat s malbami a kresbami s různými typickými motivy severní krajiny – s kanály, rybářskými vesničkami, loďkami, cestami – z okolí hanzovního města Wismaru, kde Feigl se svou manželkou trávil poměrně hodně času. Obraz Wismarská ulička (olej na pl., 60 x 80,5 cm, sg. dole vpravo, 1928) ze sbírek Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně je proto typickým příkladem Feiglovy tvorby z jeho „berlínského období“. Obraz se neliší ani způsobem malby. Bedřich Feigl se pokouší díky výrazné prostоровé, téměř centrální kompozici vytvořit absolutní prostor, kde je barva pouze určitou dekorací. Ačkoliv by se mohlo zdát, že je námětem obrazu vcelku banální výjev – pohled do pozdně podzimní ulice lemované nevýraznými obyčejnými domy, směřující ke kostelní věži Marienkirche v pozadí – malíř zde díky své chvatné, spontánní až nervózní kresbě a v konkrétních částech viditelnými tahy štětce

a pomocí dominantních linií a ostrých tvarů zobrazuje vlastní skutečnost, vlastní prostor, který je však ohraničený. V tomto prostoru se jakoby mimochodem objevuje i něco živého, pro což však malíř nenachází konkrétní podobu. Jako nejdůležitější a díky několika nervním úderům štětce nejexpresivnější část obrazu působí samotná cesta tvořící téměř rovnostranný trojúhelník. Po jejích okrajích se objevuje několik postav. Na levé straně ulice směřují tři osoby – dva muži a dítě – ke kostelní věži, na pravé straně ulice stojí žena u okna jednoho z domů.

U tohoto díla nelze mluvit o intenzivní barevnosti tolik typické pro německé expresionisty, se kterými je Feigl srovnatelný. Feiglova paleta je u Wismarské uličky potměšilá, převažují hnědě kombinované s šedou, zelenou s občasnými nádechy kobaltu či mírných nevýrazných žlutí. Důležitou roli hrají dominantní černé linie. Tím dosahuje Feigl právě oné „zvláštní askeze a melancholie“^{3/}, zbásňuje ponuru ulici a vytváří nadčasový výjev.

Podle Feigla je hlavním úkolem umění vytvořit vlastní skutečnost, nový mikrokosmos, který je viditelný lidským okem a není tak strážný jako běžný svět.^{4/} Umělec se má stát stvořitelem. Na druhou stranu je však každé umělecké dílo výrazem umělcovy osobnosti. Nejinak tomu je i u jeho vlastních děl. Feigl se snaží vytvořit absolutní prostor, který je však v důsledku ohraničený. Podle berlínského teoretika umění a přítele Bedřicha Feigla Georga Marzynského toto souvisí s Feiglovým židovským původem. Nazývá ho malířem ghetta. „Díval jsem se na tu ruku, která tak bezohledně kreslí, která stále, i ve chvíli, kdy není tak bezohledná, kreslí hrubě a trochu neobratně. (...) Není to ani kulturní ruka, která by byla zjemněná vkusem a bystrostí mozku. Ruka je velká a trochu neforemná, prsty skoro až jemné, kůže trochu vyschlá. Co má společného tato ruka s člověkem, kterému patří? Nenašel jsem žádnou souvislost, až mě napadlo, že Feigl pochází z pražského ghetta. Je to ruka ghetta. (...) Duše toho muže nemá nic společného s ghettem, ale v jeho pocitech, v jeho představách stále žije. Duše nemá nic z ghetta, přesto ruce o něm mluví.“ I výjev anonymní uličky z Wismaru tomu nasvědčuje.

Poznámky:

1. „Frühling! Frühling! ... Deutsche und Tschechen haben sich hier zusammengefunden, acht Künstler ohne Rücksicht auf ihre Nationalität. Hier in Prag, der Zentralstelle dieses Kampfes, wo nicht nur Kegelveereine, sondern auch lyrische Klubs im Schatten nationalfarbiger Banner zusammenkommen...“ („Jaro! Jaro!... Němci a Češi se sešli, osm umělců bez ohledu na svou národnost. Zde v Praze, v centru tohoto boje, kde se nejen kroužky hráčů kuželek, ale i lyrické kluby setkávají ve stínu praporů v národních barvách...“) Max BROD, Der Prager Kreis, Frankfurt am Main 1979, s. 61. (Není-li uvedeno jinak, přeložila autorka příspěvku.)
2. Max Brod, Frühling in Prag, Die Gegenwart 36, 1907, č. 20, 18. 5. 1907, s. 316–17.
3. Tamtéž.
4. Schaffe eine Wirklichkeit – freue dich an die Wirklichkeit – das es mit leiblichen Augen siehbar ist. Eine „Neue Wirklichkeit“. Das ist alles. (...) Es ist deine Wirklichkeit – eine neue und wir wollen hoffen eine bessere schönere. (...) Warum fürchtest du dich vor ihr – Sie ist etwas anderes als eine gewachte Welt – Es ist eine gemachte Geschaffene – Mit Fleisch und Blut. Und glaube mir, es ist der größte Genuß sie zu schaffen.“ („Stvoř skutečnost – těš se na tuto skutečnost – novou a doufejme lepší a hezčí. (...) Proč se jí obáváš – Je něčím jiným než strážný svět – Je stvořená prací – masem a krví. A věř mi, je to největší požitek tvořit ji.“) Židovské muzeum v Praze, Bedřich Feigl, Sešit č. 7, 7–10/ 1942, nestr.



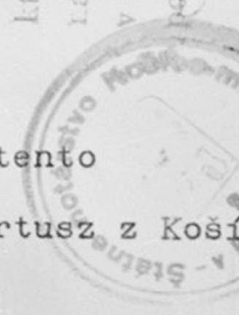
571 16 71
 bytom Alexander Jiroušek
 bytom Juraj Bartusz
 bytom Juraj Bartusz

ktorého /e/ es brá teta est be zákonite preukáza-
 lá dres túto listinu p.c.l štát 7 i notárstvom
 v KOJICIA H - mesto vlast. crucie podpísal /i/ uznali /i/
 podpis na tejto listine a. sved. vlastný.

Podpísaný Ing. Alexander Jiroušek hodnoverne potvrdzujem, že tento fotografický záber som urobil sám dňa 6. 2. 1971 o 7.36 hod.

Jiroušek Alexander

Na snímke je Juraj Bartusz z Koší



Jan Vaněk

(1891–1962)

průkopník a tvůrce moderní bytové kultury

Jindřich Chatrný

Počátek dvacátého století a zejména doba po první světové válce se vyznačovala rozrůstáním civilizačních forem v rozsahu, o němž dříve nebylo potuchy. Tehdy si do životního stylu razí energicky cestu vystupňované požadavky hygieny a maximální účelovosti ve všem, co se týká života i práce. Nastává období změn v myšlení a celé koncepci interiérové tvorby, kdy rozumová úvaha ovládá disponování místností a jejich vzájemný vztah, domýšlí užitkovost a maximální účelnost půdorysu, rozhoduje o volbě materiálu, o povaze a způsobu technických instalací, domýšlí rovněž vnitřní zařízení s ohledem na jeho optimální využití. Nábytek přestává být „hmotou“ pro tvorové experimenty, architekturou v malém, stává se „nástrojem bydlení“ co nejúčelnějším a nejprůměřenějším prostorům nových interiérů. Vymezuje, dělí nebo člení prostor a stává se základní a určující jednotkou v nové koncepci bytové kultury.

K osobnostem, naplňujícím s velkou odpovědností toto specifické poslání, patřil Jan Vaněk. Narodil 13. ledna 1891 v Třebíči, kde jeho otec od roku 1884 provozoval stolařskou dílnu. Motivován tradicí rodinného podnikání i přáním svého otce vystudoval v letech 1905–1909 Odbornou školu pro zpracování dřeva v Chrudimi, která souběžností teoretické a praktické výuky své studenty připravovala pro rychlé a efektivní zapojení do soudobé výroby. Po absolvování školy odešel do Německa, kde praxí v architektonických ateliérech a u renomovaných nábytkářských firem získával další zkušenosti a poznatky. V roce 1911 převzal otcovu firmu a započal s reorganizací i s rozšiřováním podniku. V této době Jan Vaněk spolupracoval s architekty, k nimž náleželi Jan Kotěra, Rudolf Stockar, Bruno Paul a další. Současně s vedením firmy a s vlastní neutuchající designérskou tvorbou, zaměřenou nejen na návrhy bytových zařízení, se Vaněk věnoval dalším aktivitám (redakční, publicistická a spolková činnost). Ekonomické obtíže a problémy spojené zejména s finančními náklady náročné přestavby a dostavby (1919–1922) Vaňkova trebičského podniku podle projektu Josefa Gočára vyvrcholily

v březnu roku 1921. Pod jejich tlakem byl Vaněk nucen se spojit s brněnskou firmou „Karel Slavíček, umělecké nábytkové a stavební stolařství“ v Brně-Králově Poli a později s dalšími firmami. Vznikl tak podnik „Spojené uměleckoprůmyslové závody“, později přejmenovaný na Spojené UP závody, s centrálou v Brně. Vaněk byl jmenován členem správní rady podniku a ustanoven vrchním ředitelem společnosti.

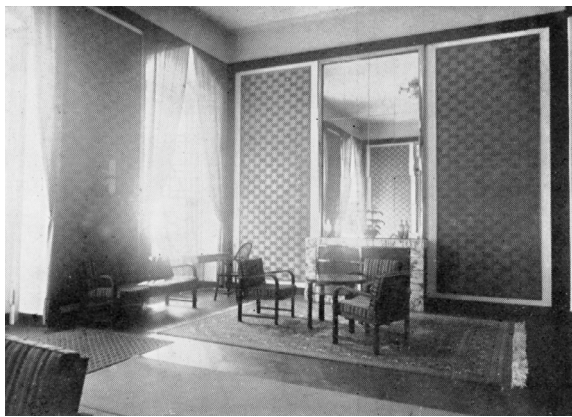
V době působení v UP závodech měl Jan Vaněk jasný cíl svého úsilí, a to: umožnit všem vrstvám obyvatelstva levné a moderní bydlení ve funkčně i tvarově hodnotném nábytku, sice sériově vyráběném, ale přitom nabízejícím libovolné variace buď podle představ spotřebitele, nebo podle charakteru zařizovaného prostoru. V roce 1924 začal vydávat časopis *Bytová kultura* – Sborník průmyslového umění. Podařilo se v něm zmapovat novou evropskou i domácí situaci, stal se tak tribunou nových názorů předních československých



Jan Vaněk (vlevo) s ing. Rudolfem Dohnálkem, červen 1939, Rybitví. Repro: Jindřich Chatrný, Jan Vaněk 1891–1962. Civilizované bydlení pro každého. Muzeum města Brna

i zahraničních architektů a umělců i progresivním signálem své doby. Jan Vaněk v prvním čísle uveřejnil základní programovou stať *Právo na obydlí – povinnost industrie*;¹⁾ konstatoval v ní neutěšenou úroveň bydlení v Československu, kde mimo jiné stále nebyla plně rozvinuta výroba moderního bytového zařízení, které by odpovídalo nárokům účelnosti, hygieny, estetičnosti a pohodlí. Povinností průmyslu mělo být zpřístupnění cesty k modernímu bydlení standardizací a sériovou výrobou bytového zařízení. Během března roku 1925 Jan Vaněk ze Spojených UP závodů odchází, ale ještě ve stejném měsíci zakládá novou firmu, ve které je současně společníkem i výkonným ředitelem. Jedná se o Standard bytovou společnost, o níž s nadsázkou sám vtipně říkal S.B.S = Sám Bydlím Solidně.

Pohlédneme-li na jeho brněnské aktivity a spolupráci s místními architekty, nelze si nepovšimnout, že nejintenzivnější byla s Bohuslavem Fuchsem. Vaněk se podílel na vybavení interiérů nejen vlastního domu architekta, ale i celé řady objektů projektovaných Fuchsem. Zákonitě tedy první



Vstupní hala hotelu Palace Drtílek, 1928, Luhačovice. Repro: Lázeňský Zpravodaj Luhačovický II, 1928



Jednolůžkový pokoj hotelu Palace Drtílek, 1928, Luhačovice. Repro: Lázeňský Zpravodaj Luhačovický II, 1928

Vaňkova tvůrčí angažovanost v regionu dnešního Zlínského kraje, která se datuje od roku 1927, byla ve spojitosti právě se zakázkami architekta Bohuslava Fuchse, jeho kolegy a přítele, pro privátní klientelu v lázních Luhačovicích. Jednalo se o projekty Fuchsových penzionů v Bílé čtvrti (Avion, Viola, Radun, Iva) a vily Sáva realizované během let 1927–1929. Jan Vaněk se podílel patrně na vnitřním zařízení všech uvedených objektů dodávkami vestavěného nábytku i volným mobiliářem, který byl vyroben jeho firmou S.B.S. Souběžně s realizací nábytku pro penziony probíhala výrobním objemem největší Vaňkova luhačovická zakázka – zařízení interiérů hotelu Palace. Velkoryse koncipovaný, exkluzivní a tehdy největší podnik svého druhu ve městě byl realizován v letech 1927–1928, podle projektu bratislavského architekta Emila Bárty, pro známého luhačovického hoteliéra Antonína Drtílka. Otevření hotelu bylo anoncováno na stránkách regionálního tisku; obsáhlé komentáře o stavbě, stavebníkovi, fungování, finančních nákladech či dodavatelských firmách přinesl i nový lázeňský časopis, jehož první ročník vyšel v roce zahájení provozu (1928). Z článku uveřejněného v prvním čísle se dovídáme: „Vnitřní úpravu restauračních a kavárenských místností, jakož i hally a veškerých

společenských místností navrhoval pan F. Vaněk (autor omylem uvedl křestní jméno Vaňkova nejstaršího bratra Františka, ředitele městské spořitelny v Třebíči), vrchní ředitel SBS závodů v Brně, bývalý ředitel Ú. P. závodů v Brně, a můžeme s důlkem konstatovati, že zařízení dle posudku cizinců nad očekávání moderním provedením plně překvapila.“^{2/} Vnitřní zařízení citovaných interiérů Drtílkova hotelu udivovalo lázeňské hosty svým střízlivým komfortem, funkčností a elegantními proporcemi zvoleného mobiliáře. Vaňkův závod se navíc podílel i na vybavení jednolůžkových hotelových pokojů. V nich byl využit firemní typový nábytek řešený s požadavkem na maximální účelnost, co nejsnadnější manipulaci a čištění. Povrchová úprava dřevěného nábytku z překližkových desek byla provedena broušeným bílým lakem v kombinaci s dýhovanou leštěnou třešní. Lůžka měla celodřevěnou či kovovou konstrukci, bíle smaltovanou. Půlkruhová forma nočních stolků a toaletek, s konstrukcí zhotovenou z ocelové trubky čtvercového profilu, byla v horní části kryta průhlednou skleněnou vložkou. Skříně byly vesměs vestavěné a opatřené vysunovacími věšáky. Stoly měly horní desku chráněnou linoleem. Autentické snímky interiérů zařízení firmou Jana Vaňka (hala, jídelna, jednolůžkový pokoj) byly publikovány opětovně v Lázeňském Zpravodaji Luhačovickém.^{3/}

Osobní kontakty, organizační schopnosti a v nemalé míře promyšlená image firmy, kterou Vaněk řídil, byly natolik dominující, že krátce po dokončení luhačovických zakázek se podílel na výrobě vestavěného a části volného mobiliáře vybavení vily pro manžele Fritze a Gretu Tugendhatových, objektu, kterým Brno vstoupilo do světových dějin moderní architektury. Ten byl spolu s interiérovým zařízením navržen architektem Ludwigem Mies van der Rohe. Téměř průběžně probíhaly zakázky firmy na provedení části vnitřního mobiliáře pro vilu Františka a Milady Müllerových v Praze, realizovanou podle projektu Adolfa Loose za využití jeho prostorové koncepce zvané Raumplan, který v pojetí Müllerova domu kulminoval. I s odstupem let můžeme konstatovat přes dílčí problémy, které však s sebou přinášela každá realizace, že tyto zakázky patřily k nejdokonalejším „vizitkám“ Vaňkovy nábytkářské činnosti a trvale jej zařadily mezi nejznámější osobnosti působící v této oblasti.

Stabilně se opakující finanční obtíže ve Vaňkových podnikatelských záměrech se znovu objevily a společnost S.B.S. se ocitla v konkurzu. Architekt v polovině roku 1932 opustil Brno a po příchodu do Prahy založil nové společnosti – Poradnu moderního bydlení a Dílny dům a zahrada. Sídlem firem se staly pronajaté prostory v paláci Metro na Národní třídě, kde Vaněk později i bydlel. V pražském prostředí se Vaněk aktivně zapojil do spolupráce s Uměleckoprůmyslovým museem, pro které v rozmezí let 1936–1943 mnohdy sám inicioval a posléze vypracovával architektonické řešení řady výstav.

Spíše opomíjena, až na typové rodinné domky v Černé Hoře (1924–1925) a v Brně (1925–1926),

bývá Vaňkova činnost architektonická. V rámci staveb zdravotnického zaměření realizoval adaptaci dětského léčebného ústavu „Zdravá generace“ v Choceradech (1934–1935), ale především se ve spolupráci s Ferdinandem Fenclem podílel v letech 1936–1938 na projektu léčebného ústavu – Masarykova sanatoria pro choroby nervové a vnitřní v Dobříši.

V letech 1939–1945^{4/} působil Vaněk jako externí profesor na Baťově Škole umění ve Zlíně, která jako ojedinělá podniková škola měla svou koncepcí dosáhnout srovnatelné úrovně s tehdejší střední i vysokou školou současně. Výuka byla zahájena 18. září 1939. Vaněk, který se stal externím vedoucím oddělení bytové kultury, patřil v té době k nejznámějším a nejpovolanějším domácím specialistům na tuto oblast. Byl schopen obsáhnout celé spektrum problematiky a specifík tohoto uměleckého odvětví a fundovaným a svěbytným projevem je studentům přiblížit a vysvětlit. Vaňkův úvazek se v dalších letech rozšířil o výuku základů výstavnictví a aranžérství, která byla v souladu s jeho individuálními zájmy. Ke studentům, dle autentických vzpomínek Jana Rajlichy st., proslulého grafika a jednoho z prvních absolventů zlínské Školy umění, „býval přátelský, s nepřehnaně otcovským vztahem, jím diktované teze-poznámky k probíranému tématu měl vždy pregnančně zformulovány a byl z nich znát jeho všestranný přehled a fundovanost. Přednášky zaměřené na soudobou problematiku výstavnické tvorby byly vždy doprovázeny ukázkami ze zahraničních katalogů. V rámci námětů závěrečných prací spíše preferoval vlastní iniciativní přístup studentů a uměl je v tomto i podporovat.“^{5/} Například v roce 1942 Jan Vaněk v rámci závěrečných prací se svými studenty z jejich podnětu připravil projekt fiktivního Plesu umělců, který koncipovali tak, aby mohl být uspořádán ve všech společenských prostorách zlínského Společenského domu. Návrhy k této akci byly veřejnosti prezentovány v soukromé výstavní galerii v Trantírkově domě na dnešním náměstí Miru ve starém Zlíně.

Jan Vaněk zodpovídal jako oborový vedoucí rovněž za umělecko-technologickou správu a výrobní program školní dílny truhlářské, stolařské a lakovny, která zahájila provoz v roce 1940. Dílny se podílely na výrobě nábytku pro potřeby školy, přijímaly omezený počet zakázek od soukromníků, spolupracovaly při realizaci výstavních projektů (výroba výstavního mobiliáře) pořádaných Školou umění a na dalších zakázkách. V té době architekt stále provozoval svou Poradnu moderního bydlení a některé ze zakázek řešených touto firmou zadával k výrobě do zlínských školních dílen.

V rámci své působnosti ve Zlíně se Jan Vaněk spolupodílel na koncepci a architektonickém řešení výstavních projektů známých Zlínských salonů umění V–IX (1940–1944) a Výstav mladých výtvarníků I–IV (1940–1943). Těmito akcemi se Zlín zařadil vedle Prahy a Brna mezi nejvýznamnější výstavní centra v zemi. Výstavní prostory ve Studijním ústavu poskytovaly pro uvedené akce vynikající prostorové i světelné podmínky



Reklama firmy S.B.S., Brno-Praha, 1927. Repro: Panorama IV, 1927, č. 7, (4. strana obálky)

a prostředí. Prezentace obrazů a soch, připravené pod koncepčním vedením Jana Vaňka, prosluly nevšedním a progresivním pojetím řešení, specifickou instalací výstavních exponátů i netradiční volbou různých materiálů (juta, plátno), z něhož byl zhotoven výstavní mobiliář. Vaněk v nejexponovanějším patře objektu Studijních ústavů navrhl „rozsáhlou ústřední síň vázanou promyšlenými průhledy s ostatními prostory v jeden celek. Novými, stříbřitě heraklitovými panely vnesl do instalace vzduch a jas.“^{6/} Společně se svými spolupracovníky tak uvedl do výstavních sálů velkorysou prostorovou koncepci s promyšlenými vizuálními dominantami, a přeměnil tak pouhou mechanikou a manuální činností, spočívající jen ve věšení obrazů na stěny či umísťování soch na sokly, v náročnou racionální uměleckou kompozici prostoru. Naprosto unikátní a ojedinělou událostí bylo vystavení sádrového modelu revolverového obráběcího soustruhu MAS R 50 v „životní“ velikosti od Vincence Makovského uprostřed obrazů a soch na V. Zlínském salonu (1940). Byla to patrně světová premiéra prezentace designérské práce na výstavě volného umění a první zařazení zcela konkrétního průmyslového objektu jako rovnocenné součásti do oblasti uměleckých projevů.^{7/}

V souvislosti se zlínskými kontakty a působením nelze nepřipomenout Vaňkovu urbanistickou studii a návrh komplexu výrobních provozoven a správní budovy Spolku pro chemickou a hutní

výrobu v Rybitví u Pardubic (1938–1940). Konceptce, pojetí i výsledná realizace objektů podniku se velmi blíží charakteru zlínských industriálních architektury Baťových podniků. To bylo dáno rovněž skutečností, že ke spolupráci Jan Vaněk přizval zlínské inženýry Rudolfa Dohnálka a Františka Smiška.

V roce 1942 se Jan Vaněk, vedle Františka Lýdie Gahury, Jiřího Voženilky, Dominika Čipery, Pavla Janáka, Bohuslava Fuchse a dalších členů organizačního a přípravného výboru angažoval při koncepci zlínského výstavního projektu „Kultura bydlení, výroba a umělecké řemeslo“. Ten vznikl ve spolupráci zlínského Studijního ústavu, zlínských Školy umění a Svazu českého díla (SČD). Vaněk byl pověřen funkcí generálního projektanta architektonického řešení výstavy, na níž měly „významnou expozici zaujmout práce členů SČD, dále bude předveden kulturně-historický vývoj bydlení, výroby a řemesla [...] a jako jádro výstavy kultur-

činnost koncem padesátých let minulého století až na sporé výjimky - stagnovala.

Životní a tvůrčí osudy Jana Vaňka se uzavírají 22. srpna 1962. Umírá tak člověk, jehož aktivita, vynalézavost a organizační schopnosti ovlivnily meziválečnou pokrokovou avantgardu a vlastní tvorba v oblasti hmotné kultury byla vždy zaměřena k potřebám co nejširších vrstev obyvatelstva v duchu jeho životního kréda „Pro dobré bydlení všem“.^{9/}



Návrh komplexu výzkumných ústavů Spolku pro chemickou a hutní výrobu, 1939, Rybitví. Repro: Jindřich Chatrný, Jan Vaněk 1891–1962. Civilizované bydlení pro každého. Muzeum města Brna 2008, s. 48

ně-sociální význam bydlení současného člověka. Interiérově bude předvedeno bydlení průmyslového a zemědělského pracovníka.“^{8/} Původní koncepce plánovala rozdělení projektu na tři části: výstavu o bydlení, publikaci k tématu a výstavu vzorové kolonie. K realizaci této poslední etapy již nedošlo a nebyl naplněn ani původní záměr přenesení části projektu do Prahy.

Po zestátnění bývalých soukromých či akciových firem a společností a jejich transformování do jediného státního podniku – Československé dřevozpracující závody – byl Vaněk jmenován do jeho správní rady a posléze se stal od roku 1948 generálním ředitelem. Po zrušení generálního ředitelství se stal na čas ředitelem Ústředí lidové a umělecké výroby, poté od roku 1954 řídil Dřevařský vývoj. Nadále se angažoval v redakčních radách časopisů například *Tvar* a *Domov*, působil v odborných komisích, společenských organizacích a také jako člen mnoha našich i mezinárodních uměleckých porot. Jeho vlastní designérská

Poznámky:

1. Jan Vaněk, Právo na obydlí – povinnost industrie. *Bytová kultura I*, 1924–1925, s. 5–6.
2. Palace Hotel Drtílek, *Lázeňský Zpravodaj Luhačovický I*, 1928, č. 1, s. 4–5.
3. Palace-Hotel Drtílek, *Lázeňský Zpravodaj Luhačovický II*, 1929, č. 1, s. 3–6.
4. Po obnovení chodu školy v květnu 1945 zanikl obor bytové architektury, dříve vedený Janem Vaněkem.
5. Poznámky z rozhovoru autora příspěvku s Janem Rajlichem st., Brno 2007, soukromý archiv autora.
6. F. M. Mokřý, Pátý zlínský salon. *Venkov* 38, 19. května 1940, s. 4.
7. Viz Jan Rajlich, *Přistřižená křídla*. Brno 2005, s. 163–166.
8. Informace činnosti Svazu českého díla, prosinec 1942, strojopis, Muzeum města Brna – Oddělení dějin architektury, inv. č. 204288.
9. K osobnosti Jana Vaňka více: Jindřich Chatrný, *Civilizované bydlení pro každého. Jan Vaněk 1891–1962*. Brno 2008; Jindřich Chatrný, Brněnská umělecká galerie Vaněk a Skupina výtvarných umělců v Brně. In: *Brno v minulosti a dnes* 22, Brno 2009, s. 299–320.

Osobnosti zlínské – gottwaldovské architektury IV. Miloš Totušek

Ladislava Horňáková



Miloš Totušek, třináctipodlažní obytný dům se 102 byty, Zlín, 1968, fotoarchiv KGVUZ

Akademický architekt Miloš Totušek patřil mezi výrazné osobnosti zlínské poválečné architektury. Nepřistupoval k architektonickým otázkám jen z úzce odborného hlediska, ale v širším kontextu a navázal ve své tvorbě na meziválečnou zlínskou stavební tradici. Staral se vždy o výtvarnou stránku architektury, stejně jako o ekonomické a technické aspekty. I když pracoval řadu let ve vedoucí funkci a neměl z časových důvodů podmínky pro rozsáhlejší projektovou práci, uplatnil ve své tvorbě snahu po ekonomicky výhodném, technicky promyšleném a přitom výtvarně hodnotném řešení a nezaměnitelný rukopis.

Miloš Totušek se narodil 25. března 1922 v Břeclavi. Dětství prožil na jižní Moravě v Morčůvkách. Absolvoval odbornou školu pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí (1938–1941) a Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze



Miloš Totušek, obytný dům na Otrokovicím sídlišti Štěrkovice, fotoarchiv KGVUZ

(1941–1947). Speciální školu pro užitou architekturu vystudoval na fakultě architektury u profesora Pavla Smetany. V době studií pracoval u pražských architektů, například Jana Sokola. Po krátké samostatné činnosti v letech 1947–1948, kdy připravil pro celostátní výstavu 100 let českého národního života v Kroměříži část Revoluční rok 1848, odešel do Zlína a nastoupil do projektové organizace znárodněného podniku Baťa n. p., do krajského návrhového střediska. Po II. světové válce přišla do Zlína z pražské vysoké umělecko-průmyslové školy řada mladých architektů a Totuškových spolužáků – Adolf Zikmund, Jiří Čančík, Pavel Liebschner, Antonín Flašar aj. Doplnili místa v bývalém stavebním a projekčním oddělení firmy Baťa. První poválečnou projektovou socialistickou složku vedli Jiří Voženilek a Vladimír Kubečka. Pro nově příchozí architektky nebyly

zpočátku ve Zlíně pracovní prostory a měli pět let detašované pracoviště v Luhačovicích. Architekt Miloš Totušek nejprve pracoval jako vedoucí projektant velkých průmyslových celků, později jako vedoucí pobočky v Luhačovicích. Od 31. prosince 1951 byla tato pracovní skupina delimitována ke Stavosvitu. Po delimitaci části projektového ústavu ministerstvem lehkého průmyslu v roce 1953 byl jmenován 1. března 1953 ředitelem Stavoprojektu – středisko Gottwaldov. Ze Státního projektového ústavu pro projektování závodů lehkého průmyslu v Gottwaldově (nyní Centroprojekt) bylo v roce 1953 vyčleněno 72 pracovníků, kteří tvořili základ nového samostatného projektového ústavu – Stavoprojektu Gottwaldov. Ten se během dvou let rozrostl na trojnásobek. Byl mladý nejen podle data svého založení, ale také věkovým složením zaměstnanců, jejichž průměrný věk nedosahoval 26 let.^{1/} Hlavním úkolem Stavoprojektu byla územně plánovací a projektová

Zajíc. Byl odvolán na post vedoucího architektonického ateliéru „A“ a potom sesazen na místo řadového architekta. Miloš Totušek zemřel krátce po odchodu do důchodu 2. ledna 1983 ve Zlíně.

Architekt Miloš Totušek byl autorem řady oceněných soutěžních návrhů, urbanistických i drobných stavebních studií. Z jeho výrazných realizací lze jmenovat například šlechtitelskou stanici vinné révy v Čejkovicích (1949–1951), generel, přádelnu, úpravnu, kotelnu a elektrárnu textilního závodu Juta, Otín (1949–1953), bytové jednotky sídliště Mojmir v Uherském Hradišti (1951–1953), obytné domy na Lazech v Gottwaldově (1953–1954), zastavovací plán pro Čs. film a bytové jednotky na Kudlově (1955–1956), základní školu ve čtvrti Díly ve Slovenské ulici v Gottwaldově (1964), dostavbu rekreačního střediska Svitu v Léskově (1967), základní školu v Praze-Krči (1967–1968), řadové rodinné domky v ulici Partyzánské a Nivy II v Gottwaldově



Miloš Totušek, rodinné domy na Nivách, Zlín, 1977, fotoarchiv KGVUZ

příprava kompletní bytové a občanské výstavby – byty, školky, školy, jesle, obchody, kulturní zařízení a technické vybavení těchto objektů. Přinesl zajímavá řešení tzv. Gottwaldovského typu škol, které změnily tehdejší koncepci nebo první masovou aplikaci panelových domů v ČSSR. Práce Stavoprojektu byla založena na komplexnosti všech inženýrsko-technických profesí. Významnou realizací bylo například Divadlo pracujících v Gottwaldově (komplexně řešený areál činoherního divadla pro 800 diváků, architekti Miroslav Řepa a František Rozhon). Přes to, že Stavoprojekt byl úspěšnou projektovou organizací, neprošel ředitel Miloš Totušek, který si získal řadu kolegů svým širokým rozpětím odborných i kulturních názorů, v roce 1971 normalizačními prověrkami a na jeho místo ředitele nastoupil ing. Jaroslav

(1977–1978), sídliště Trenčín-Jih (1977–1979), polikliniku v Brně-Židenicích (1978).

Významné jsou jeho práce pro Zlín-Gottwaldov. Pro projekční ústav Stavoprojekt, který v té době řídil, navrhl spolu s Jiřím Čančíkem v roce 1963 novou budovu s výraznou invenčně řešenou vstupní markýzou. Stavba urbanisticky doplnila objekty polikliniky od Miroslava Drofy (1954) a ČSAD od Hynka Adamce (1957). Do této budovy byla soustředěna dosavadní různě detašovaná pracoviště. Výraznou realizací architekta byl jeden z velkokapacitních domů, které tvořily specifickou skupinu mezi stavbami ve městě. Navrhli je například Arnošt Kubečka, Jiří Čančík, Jan Palacký a Adolf Zikmund. Miloš Totušek byl autorem třináctipodlažního chodbového obytného domu se 102 bytovými jednotkami s vestavěným

technickým a občanským vybavením na rohu ulice Sokolské a třídy 2. května (1968–1971). Pro konstrukci použil železobetonový skelet a využil metody zvedaných stropů, tradičních vyzdívek, pohledových betonů, keramických obkladů, smaltovaného hliníku a prefabrikovaných doplňků. Na střeše byla navržena obytná terasa. Na obou podélných fasádách využil lodžie, které opticky snižovaly výšku stavby. Podobnou koncepci měly i výškové obytné domy na sídlišti Štěrkovické v Otrokovicích.

Další realizaci, která je dnes neodmyslitelnou součástí města, byla sportovní hala v Gottwaldově (1977). Hmotově členěná hala pro míčové hry s výraznou schodištní hmotou pod zimním stadionem tvoří spolu s ním významný sportovní komplex blízko centra se společnými nástupy a atriem. Má rozměry 24 x 48 metrů a kapacitu 3 200 diváků. Podnož stavby je montovaný skelet, střešní konstrukci tvoří trubkový rošt o rozponu 48 m s 9 metrů převýšeními konci, osazený na 4 ocelových pilířích. Pro

Poznámka:

1. Stavoprojekt Gottwaldov – 20 let, podnikový tisk, Gottwaldov, 1973, nestránkováno.

Použité materiály:

Toman, P.: Nový slovník československých výtvarných umělců. [3]. Dodatky ke slovníku Československých výtvarných umělců. Ostrava 1994.

Slovník osobností kulturního a společenského života Valašska 2000. Valašské Meziříčí 2000.

Novák, P.: Zlínská architektura 2, 1950–2000, Zlín 2008

Stavoprojekt Gottwaldov – 20 let, podnikový tisk, Gottwaldov 1973.

Archiv rodiny Totuškovy – poskytla paní Totušková.

Architektura ČSR 1976/ 8, str. 338–353.



Miloš Totušek, sportovní hala pro míčové hry, Zlín, 1977, fotoarchív KGVUZ

obvodový plášť zvolil architekt WEMA profily se zrcadlovým sklem. Pro koncepci haly využil terénního zlomu a výškového rozdílu pro osazení tribun nad hrací plochou. Hala je rozdělena na část určenou pro sportovce a část pro diváky. V části pro sportovce byly v přízemí navrženy klubovny, 8 hráčských šaten, 10 pokojů pro ubytování, byt správce a technické zázemí. V diváckém patře byla navržena vstupní hala se šatnou a bufetem, sklady a sociální zařízení. Před halou byla umístěna plastika házenkářky od zlínského designéra a sochaře Zdeňka Kováře. Na meziválečné stavební tradice navazují zvoleným měřítkem, materiálem i barevným řešením Totuškovy řadové domy na Nivách (1977). Architekt je citlivě zasadil ve svažitém terénu a na fasádě využil cihelné obkladové pásy.



Jannis Ritsos

1909 – 1990

Růžena Dostálová

Řecký básník Jannis Ritsos se narodil 1. května (podle gregoriánského kalendáře 14. května) 1909 v městě Monemvasia na jižním cípu Peloponésu. Jeho otec zde kdysi vlastnil rozsáhlou půdu, kterou však ztratil už za básníkova dětství. Z této životní rány se již nevzpamatoval, jej i básníkovu sestru postihlo šílenství, matka a starší bratr podlehli tuberkulóze. Ritsosův rodný dům zpusťl, obraz starého sešlého domu se pak často objevuje v jeho básních. Jako sedmnáctiletý mladík odešel Ritsos do Athén, chtěl zde studovat balet, výrazový tanec a také malířství. Takový sklon k dvojímu druhu umění není u řeckých básníků výjimkou. Setkáváme se s ním u řeckých surrealistů (Elytis, Engonopulos) a také řecké přísloví „uším lze méně věřit než očím“ ukazuje na vizuální sklon Řeků. Nedostatek finančních prostředků však donutil básníka k hledání obživy v advokátní kanceláři nebo v obchodě. Poesie ovšem zůstala jeho hlavním životním cílem.

Jako básníku levicového smýšlení mu byla nejdříve vzorem porevoluční ruská poesie (Majakovskij), a tak svou první sbírku pod názvem Traktory vydal r. 1934. V počátcích jeho tvorby a někdy i později na něho působila i folklórní poesie, řecká lidová píseň. Projevilo se to v básni Epitaf z r. 1936, která vychází z tradice tzv. žalozpěvů – mirologií, ale také např. z ortodoxního Nářku P. Marie nad mrtvým Kristem. Báseň je ohlasem skutečné události, kdy při demonstracích v Soluni byl 9. 5. 1936 zastřelen mladý člověk. Některé sloky této básně zhudebnil známý řecký hudební skladatel Mikis Theodorakis. podobně jako později další Ritsosovy básně, např. báseň Romiosyni (Řectví), oslavu řeckého hrdinství v bojích za svobodu. V srpnu 1936 došlo v Řecku k převratu, po němž se autoritativní vlády ujal generál Metaxas. Mezi díly, která dal spálit pod sloupy chrámu Dia Olympského v Athénách, byla i díla Ritsosova. Ve svých dalších sbírkách proto básník používá symboly a alegorie.

Doba války začala pro Řecko 28. 10. 1940, kdy italská vojska proti vůli Řecka vstoupila na jeho půdu. Toto období se stalo i dobou odboje, jehož

se Ritsos zúčastnil jako člen levicové armády ELAS. Ale ani r. 1945 neznamenal pro Řecko konec bojů. Už během války zde došlo k první fázi občanské války, která trvala do r. 1949. Léta 1948–1952 strávil básník v koncentračních táborech zřízených vojenskou diktaturou na suchých kamenitých ostrovech Makronisos a Ajos Efstratios. Mezi básněmi zde napsanými se nachází i slavná báseň Dopis Joliotu Curiemu z r. 1950, která byla brzy přeložena do franštiny a učinila Ritsose známým i mimo řecký svět. Po skončení občanské války se básník od politických námětů opět obrací k reflexivní lyrice. V té době vznikla jedna z jeho nejslavnějších básní – Sonáta měsíčního svitu. Období pokusu o národní smíření v druhé polovině padesátých let umožnilo udělení Státní ceny za lyrickou poesii v r. 1957. Na přelomu padesátých a šedesátých let byl Ritsos pozván do řady evropských východních zemí, v l. 1960 a 1962 i do tehdejšího Československa. Zde napsal



Jannis Ritsos

básně Ostrava a Bratislava je láska a spolu s českými a slovenskými básníky připravil Antologii českých a slovenských básníků (1966), většina jejího nákladu byla později zničena za vlády vojenské junty.

V druhé polovině šedesátých let hledal básník výrazové možnosti v symbolech čerpaných z antické mytologie, v nichž však vždy řeší problémy současné společnosti. Později tato díla v podobě monodramat shromáždil v knize Čtvrtá dimenze. Období junty v l. 1967–1974 znamenalo v Řecku opět útlak a úpadek kultury. Ritsos byl zatčen 21. dubna 1967 a znovu internován na ostrově Jaros a je mu zakázána jakákoli spisovatelská činnost. Později je ze zdravotních důvodů převezen na ostrov Leros a konečně je mu za místo pobytu určen ostrov Samos (Karlovasi). Tento ostrov se mu stal jakousi druhou vlastí a zde se i oženil. Právě v těchto letech vznikly cykly Kameny, Opakování,

Mříže, z nichž čerpají naše ukázky. Ritsos zde nesměl mít ani žádné malířské potřeby, proto mu jako materiál posloužily mořem ohlazené oblázky a vyplavené kosti a kořeny. Jak sám později vyprávěl: „našli vyhnanci v kamenech dobré přátele, na nich bylo možno propiskou podtrhnout nebo vepsat, co kámen sám nabízel. Kameny vyzývaly k přežití, malbou na nich jsem bojoval proti samotě...“

R. 1970 se Ritsos účastnil sborníku Osmnáct textů, který byl prvním signálem probouzející se kulturní fronty v Řecku. R. 1974 v době kyperských událostí uveřejnil básně Hymnus a nářek nad Kyprem. Tyto události měly posléze za následek i pád diktatury v Řecku.

V krátkém úvodu nelze popsat celé Ritsosovo dílo, stačí uvést, že souborné vydání jeho básní v třinácti dílech obsahuje více než sto jeho básnických sbírek. V češtině vyšla kromě Dopisu Joliotu - Curie (1952) sbírka Nespavost (1959), Proměny nože (1963), Sonáta měsíčního svitu a menší básně (1976) a ukázky v antologii Bílá v sousedství modré (1986).

Pozn. Data uvedená u jednotlivých básní jsou datem jejich první verze a nikoli jejich konečné podoby, do níž byly v různé době a na různých místech upraveny.

T ě m i t o k a m e n y

Náhle zadul vítr. Těžké žaluzie vrzly.
Listy se zdvihly ze země, letěly, letěly pryč.
Zůstaly tu jen kameny, s nimi se teď musíme spokojit.
Jen s nimi, s nimi - opakuje, když opět padá noc
z velké tmavé hory a hází naše klíče do studny.
Kameny, mé kameny, říká, teď osekám pomalu
neznámé tváře a tělo svou rukou pevně sevřenou,
která tak vystupuje vzhůru nad zeď.

30. 5. 68

P l u t a r c h o s , K i m ó n P o p o r á ž c e

Po záhubě Athénanů v bitvě u Kozích říček
a trochu později
po naší konečné porážce skončily naše diskuse,
pryč je i sláva Periklovy doby,
rozkvět umění, gymnázia a symposia
našich mudrců. Ted'
je na agoře hluboké ticho a smutek i nespoutanost
Třiceti tyranů.
Vše (i to, co se nás nejvíc týká) se děje bez nás,
bez možnosti odvolání, obrany, obhajoby,
bez jediného obyčejného protestu. Do ohně
naše papíry i naše knihy
a čest vlasti do odpadků! A kdyby se i stalo,
že by nám dovolili
vzít si za svědka nějakého starého přítele, on
by to nepřijal ze strachu,
aby se neoclt tam co my - on člověk i se svým právem.
Proto je tady dobře - možná poznáme nový styk s přírodou
při pohledu na kousek moře za dráty, na kameny a travu,
a nějaký temně fialový dojemný mrak při západu slunce.

Možná, že jednou se najde nový Kimón vedený tajemně
vlastním orlem, vykope a najde železný hrot mého kopí,
rezavý, otupělý a slavnostně jej přinese
v smutečním či slavnostním průvodu s věnci a za zvuků hudby
do Athén.

21. 3. 68

bitva u Kozích říček (Aigos potamoi) svedena r. 405 př.n.l.
v tzv. Peloponéské válce (431 - 401 př. n. l.) mezi oligarchic-
kou Spartou a demokratickými Athénami.

Periklés - asi 500 - 409 př. n.l., nejvýznamnější athénský demo-
kratický politik. Za jeho vlády došlo k rozkvětu umění.

Třicet tyranů - vládli v Athénách po peloponéské válce
a po zrušení demokratického zřízení. Za jejich diktatury usmr-
ceno v Athénách několik tisíc občanů.

Kimón - velitel athénské loďstva ve válce proti Peršanům. R.
462 na deset let vypovězen z Athén.



A l k m é n é

Ona, která v první noci spala s bohem a nevěděla o tom,
snad jen podle jeho silné vůně a hustě porostlé hrudi,
která se skoro podobala hrudi jejího muže, ale přece
byla odlišná, že mohla
něco tušit a cítit - jak by ona teď mohla
spát se smrtelníkem? Ji nezajímaly dary Amfitrionovy
ani dvanáct prací jejího syna, jeho nesmrtelnost
nebo i její. Ona

vzpomíná jen na jednu noc, jen jednu noc čeká,
už je pozdě,
venku v zahradě klesá Medvědice a blízko ní Orión
ukazuje svá stříbrná záda / Bože můj, jak voní růže!/,
ona je stále připravena, jako když její muž je na lovu,
vždy připravená, vykoupaná,
nahá, zas nosí náušnice, své náramky, dlouho sedí u zrcadla
a češe své dlouhé vlasy, stále husté, i když jsou už
suché a obarvené.

23. 3. 68

Alkméné, podle jedné báje matka Herákleova. Svedl ji Zeus.

Heráklés a my

Prý byl velký a silný, syn boha, a kolem něho řada učitelů:
starý Linos, syn Apollónův, ho učil číst a psát,
Eurytos
zas umění lučištníka, Eumolpos, syn Filammónův,
písním a hře na lyru - a to nejdůležitější ze všeho, Hermův
syn Harpalykos,
jehož husté hrozné obočí pokrývalo půlku čela,
ho učil umění Argejců - bojovému podrazu,
jímž lze vždy dobýt vítězství, v zápasu a dokonce
i v literatuře.
Ale my děti smrtelníků, bez učitelů, jen z naší vlastní vůle
zarputile, důsledně i v mukách jsme se stali tím, čím jsme.
Vůbec se necítíme být něčím méně a neklopíme zrak.
Naše jediné diplomy jsou tři slova: Makronisos, Jaros a Leros,
a jestliže naše verše
neobratně se vám jednou budou zdát, vzpomeňte si jen, že byly
psány
pod zrakem strážců, ale vždy s kopím po našem boku.
A vůbec není třeba se omlouvat - berte je jaké jsou,
suchý Thúkydídés vám řekne víc, než vyumělkovaný Xenofón.

23. 3. 68

Makronisos, Jaros, Leros - ostrovy, na nichž byly za diktatury
po občanské válce koncentrační tábory.

Filoméla

Takto Filoméla, když ji uřízli jazyk, vyprávěla
svá muka:
předla je postupně do svého chitónu s trpělivostí
a vírou,
důstojnými barvami - fialovou, šedou, bílou a černou -
tak, jak tomu vždy bývá
v uměleckých dílech převažuje čern. Všechno ostatní -
Prokné a Térea se sekyrou a jejich hon v Daulidě,
a konečně useknutí jazyka - to považujeme za bezvýznamné,
zapomínáme na ně. Stačí nám
její chitón, tajemný a dokonalý a pak -
v rozhodujícím okamžiku
její proměna ve slavíka. A přece říkáme : bez toho
ostatního,
co teď přehlízíme, existoval by tento nádherný
chitón a slavík?

9. 4. 68

Filoméla byla sestrou Prokné, manželky thráckého krále Térea, který Filomélu znásilnil. Vyřízl ji jazyk, aby to nemohla prozradit. Prozradila to však na látce, kterou utkala. Zeus ji proměnil ve slavíka.

Znamení

Později se sochy zcela skryly v zdivočelé trávě.
Nevěděli jsme,
zmenšily se sochy nebo vyrostla tráva?
Jen dlouhá kovová ruka vyčnívala nad spleť stonků
jako by udělovala podivné, hrozné požehnání.
Dřevorubci
šli dále po dolní cestě - ani neotočili hlavu.
Ženy se neukládaly ke spánku se svými muži.
V noci
jsme slyšeli, jak občas padají do řeky jablka,
pak hvězdy pomalu pilovaly onu kovovou
nataženou ruku.

16. 5. 68



Ex post

Tak tomu prostě bylo. Nikdo není vinen, říkáme.
Jeden uprchl,
druhý byl zabit a ostatní - kam je teď zařadíš?
Období se pravidelně střídají. Oleandry kvetou,
stín akácií obchází kolem stromu. Džbán stojí dále
na žhavém slunci, vyschl, voda došla. Až posud
jsme prý mohli přenášet džbán, hned sem, hned tam
podle času, podle stínu kolem stromu,
otáčeli jsme se, až jsme našli správný rytmus
tančice a zapomínající
na džbán, na vodu, na žízeň - už jsme nežíznil,
vždyť jsme tančili.

20. 5. 68

O d k l a d

Míjejí dny. Plachta tluče o loď.
Lano je přeseknuto. Nezalili jsme stromy.
Loni oschly - nevyrostl na nich plod ani list.
Ženy rychle zestárly. Malí slimáci
lezli po zdech. Když jsme se vrátili,
abychom vyčistili studnu - nebylo v ní už nic,
jen sucho a plno zrezivělých okovů kolem.
Odnesli jsme je všechny, voda vyschla.

29. 5. 68

P ů l n o c

Šla lehce, oděná v černém - nebylo slyšet její krok.
Prošla průchodem. Lucerna nesvítla. Když kráčela
vzhůru po kamenných schodech, ozvalo se „Stát?“
Její tvář jako bílý opar v temnotě. Pod svou zástěrou
skrývala housle. „Kdo jsi?“ Mlčela.
Stála bez hnutí, ruce zdvižené vzhůru, držela pevně
a svírala mezi kolena housle. Jen se usmívala.

15. 6. 68

O s a m ě l ý p l u h

Vše bylo prorokováno, doloženo, logicky propracováno,
mohl bys říci - lidské. Svou úlohu tu hrály i sněmy lidu.
Právo střežila Athéna, svou přítomností, i když vždy
neviditelná
předsedala zasedání Areopagu a když hlasy
se dělily rovnou měrou, tehdy váha spravedlnosti
převážila ve prospěch obžalovaného.
Prožívali jsme krásné dny,
lžím se podobají a tak i znějí - existovaly vůbec?
Nebo neexistovaly
a jen jsme si je vysnili? - Snad je změnila častá
vzpomínka
za deštivých podzimních západů slunce?
Když se slavnostně konala první orba,
tehdy skloněný kněz vedl první brázdou na úpatí Akropole
a pronášel krásná slova: „Nikdy nikomu neodmítni
oheň a vodu,
nikdy tomu, kdo se tě bude ptát, neukaz špatnou cestu.
Nikdy nikoho
neopušť nepohřbeného. Nikdy nezabíj býka, protože
on táhne pluh:
„Krásná slova, opravdu - jen slova.“ A ve skutečnosti
teď i tehdy,
tu byl oheň pro setbu souseda a voda pro povodeň,
býk ověnčený rudou stužkou se vařil v kotli zloděje.
Jen pluh, osamělý / snad vedený i neviditelnou rukou/
stále obdělává neplodné pole porostlé divokým plevelem.

18. 10. 68

N e z n á m ý s o k F e i d i ů v

Věděl to - dílo, které od něho očekávají, nikdy je nedokončí
přese všechno, co za ta léta pro ně shromáždil,
přes jeho uměleckou zkušenost - větší než mají ostatní,
dílo, jakým je například
bohatě zdobený, obrovský Olympský Zeus,
pod jehož nohama byl vyryt nápis: Jsem dílem
Charmidiova syna, Feidia, občana Athén: „Něco takového,
tak důrazného, tak nákladného - věděl dobře - on nikdy nedokáže“.
Chyběla mu ona jednoduchost, krásná prostota snadné víry,

kteřá dokáže lichocením, samolibostí, přeháněním
a někdy i chytrým souhlasem velká díla
přijatelná davu - stojí kolem nich, dívají se celé hodiny,
tlačí se, mluví, žvýkají semena slunečnic, obdivují je
/spíš ovšem pro váhu zlata, pro drahé kameny /,
oceňují jeho váhu a vůbec ti nezalci nepomyslí,
že to jsou holá barevná sklička - ty pravé diamanty
má opravdový umělec dobře skryté ve své truhle,
až na dně, hluboko dole, kam v noci chodívá sám,
s chvějící se, třesoucí se svíci v ruce zkouší svou smrt,
vytesává jen svou sochu, ačkoli ví, že ji nedokončí.
Dvojsmyslná je jeho útěcha „nedokončenost je známkou
vynikajícího díla“.

/A snad tato socha není jen jeho odrazem, ale i ostatních,
ne bohů, ale těch, kteří stále jdou, nezastavují se,
nic nedokončí/.

20. 10. 68

N o c

Vysoký eukalypt a měsíc v úplňku.
Jakási hvězda se chvěje ve vodě.
Nebe je jasné, stříbrné.
A dále výš a výš holé kameny.
U mělčiny bylo slyšet
druhý, třetí skok ryby.
Velká, kouzelná opuštěnost - svoboda.

21. 10. 68

Z p r á v y

Večerní mraky, svítící hodiny Metropole,
stromy s opadálým listím, zima, odpadky. Nahoře v kopcích
bylo ještě slyšet výstřely pušek. O něco později
dorazil Jorgis na kole. Položil na zem
kytaru s roztrhanými strunami. „Mrtvé“ - řekl -
„jsme položili do sklepa“. Jaképak žalmy a vlajky.
Schovejte aspoň ten seznam, abychom si pozitří vzpomněli
na jejich jména, na jejich věk - psal jsem i míru nohou.
Také byli zabiti ti tři kameníci. Zbývá tu jen
onen mramorový anděl bez hlavy - „můžeš mu nasadit
jakou hlavu chceš.“ Jen to řekl a zmizel. Kytaru tu nechal.

4. 2. 69

Z á v ě ě

Řekl: Věřím v poesii, v lásku, v smrt,
a právě proto věřím v nesmrtelnost. Píši verš,
píši celý svět, existuji, existuje svět.
od špičky mého malíčku teče řeka.
Nebe je sedminásobně modré. Tato čistota
je opět první pravdou, má poslední vůle.

31. 3. 69

S k u t e č n á p ř í č i n a

Ne, příčinou není, že Apollón vzal zpět svůj slib
a že plivnutím do úst Kassandry zbavil
její slova vši přesvědčivosti a učinil marnými
pro ni i pro ostatní její věštby - ne. Je tu jen to,
že nikdo nechce věřit pravdě. A vidíš-li
síť ve své lázni, myslíš si, že ti ji připravili

pro zítřejší rybolov, a vůbec neslyšíš v sobě
i venku na mramorovém schodišti paláce, že s hlasem
nešťastné Kassandry přichází zlá zpráva.

7. 6. 69

Kassandra byla dcrou trójského krále Priama. Apollón jí dal schop-
nost předvídat budoucnost. Když odmítla jeho lásku, potrestal ji tím,
že jejím věštbám nikdo nevěřil.

H e r m o v k y

Nikoli proto, že jsme nevěřili našim dávným tradicím,
ale naše cesta byla tak drsná a naše únava tak velká,
že když jsme přišli k hermovkám, neměli jsme už sílu
se sklonit, abychom zdvihli kámen a položili jej
na ostatní, na velkou hromadu kamenů, abychom se
zbavili únavy,
ani abychom se zastavili, ani abychom šli dál a vůbec ne,
abychom alespoň okusili figy, které na kamenech
nechali laskaví poutníci, kteří šli před námi.

Ted'

naše nohy jdou samy a nevědí,
zda jednou nehledě na všechny hermovky najdou Athény -
zdá se spíše, že i Athéna sama se odstěhovala.

15. 6. 69

Hermovky - původně hromádky kamenů, které označovaly cesty. Od 6.
stol. př.n.l. mramorové hrany s hlavou, pohlavím a naznačením paží

V z o r y

Nikdy nezapomeňme - řekl - na krásné poučení,
na ono, jež nám dává
řecké umění. Vždy tu stojí vedle sebe nadzemskost
a každodennost.

Vedle člověka i zvíře a věci - náramek
na paži nahé bohyně, květ padlý na zem.
Vzpomeňte si na krásné scény na našich
hliněných nádobách - bozi s ptáky
a se zvířaty i lyra, kladivo, truhla, kleště.
A pak na báseň v níž, když bůh dokončí svou práci,
vezme z ohně svůj měch, dá po jednom do stříbrné truhly
své nástroje, pak si houbou očistí svou tvář,
ruce, šíjí a hustě porostlá prsa.

A tak čistý, upravený vyjde večer, opřený
o plece mladíků ze zlata, které vyrobili jeho ruce,
v nichž spočívá síla i myšlenka a hlas - vyjde na
ulici
majestátnější než všichni, kulhavý bůh, bůh - dělník.

23. 6. 69

Héfaistos - bůh řemeslník. Srv. Homér, Ilias 18, 410-421

V z p o m í n k a n a P o r u

Bozi upadají v zapomenutí. Když jsme si večer
vzpomněli při návratu
na Poseidóna a pusté břehy Kalaurie,
bylo tomu proto, že zde v posvátném háji,
jeden červencové noci,
zatím co vesla se leskla v září měsíce a v bářkách
zněly kytary jinochů ověnčených vavřínem,
zde v tomto háji borovic požil jed Démosthenés -



on, koktavý, který tolik o to stál stát se
předním řečníkem Řeků,
a pak, odsouzený Makedonci i Athénany, uprostřed
jeden noci
se naučil nejtěžšímu a největšímu umění : mlčet.

29. 6. 69

Kalauria, starověký název ostrova Poros. Zde v chrámu Poseidónově se
otrávil řečník Démosthenés po porážce koalice řeckých států v prohrané
válce s Filipem Makedonským r 322 př.n.l.



Ritsos o poesii

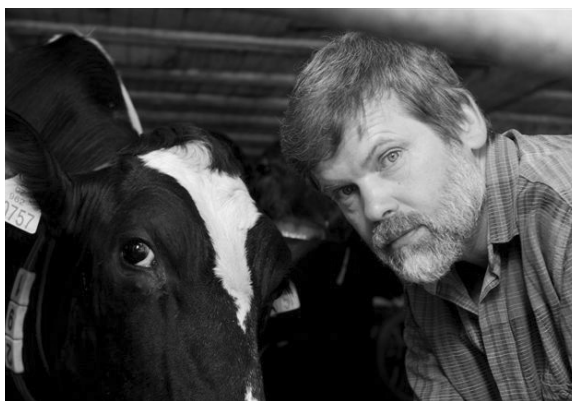
Pro mě je poesie nutností, přímo společenskou nutností... Jed-
ním z hlavních prostředků boje proti každému bezpráví... Poesie
je i určitým způsobem života, určitým „řemeslem“ i odpověd-
ností a jejím uplatňováním na tak subtilním a náročném materi-
álu, jakým je „logos“, to je „slovo“... Slovo je básníkův čin.
Náležitá forma umožňuje zprostředkování básnického díla
z jednoho jazyka do druhého, aniž by jeho krása utrpěla. Bá-
seň existuje jen v té podobě, v níž byla stvořena. Pokud tuto
podobu příliš zatěžuje hra se slovy, rým a rytmus... nemůže se
zprostředkovat čtenáři, který nezná básníkův jazyk... Moderní
poesie se proto zbavuje všeho zbytečného, co ji zatěžuje a brání
jí ve velkém skoku přes hranice země a národa. Národní tradice
nejdou nikdy hranicemi poesie. Proto se moderní básník zřiká
všech zbytečných ozdob, aby poesie mohla přispět k ideálu do-
rozumění mezi všemi a přispět k lidskému bratrství.
V kritických časech řeckých dějin řecký básník vždy spojoval
poesii s požadavkem svobody, estetiku s etikou.

přeložila Růžena Dostálová
připravil Pavel Petr

Výtvarný doprovod tvoří autorské básníkem malované kameny

Zdeněk Volf

připravuje
Pavel Petr



Snímek Lenka a David Raubovi

Narodil se 30. 6. 1957 ve Valašském Meziříčí. Absolvoval SZTŠ – obor veterinární v Kroměříži, v letech 1982/83 – mimořádné studium na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity obor český jazyk – historie. Pracoval jako nákupčí dobytka na jatkách v Kroměříži, jako inseminátor v okrese Brno-venkov v okolí Mohyly míru. Vydal knihy básní - *Řetězy a ptáci*, Arca JiMfa, Třebíč 1999, *K svěmu*, Host, Brno 1999, *Stahy*, Petrov, Brno 2003, *A mrvě prsteny*, Protis, Praha 2007 a básnický deník *Srdcář*, Dybbuk, Praha 2008. K vydání připravil pozůstalost prokletého básníka: Oldřich Ludva Kozlowski, *Příběh na rozpálené žily*, Sursum, Tišnov 2007, a básnickou antologii na téma zvíře, chlév, dvůr, pastva, jatky: *Chlévská lyrika* (aneb zvířata nám odcházejí ze života), Sursum, Tišnov 2010 s fotografiemi Jindřicha Štreita. Zdeněk Volf žije v Brně-Tuřanech.

PŘÍPITEK KMOTŘIČCE

Nedávám naději, usoudil doktor
Ale Pánbůh tě zřejmě chtěl
a ani tě nemuseli strkat do trouby
jaká vedra nastala v červnu 1947

I my jsme tě chtěli, Maruško
Domácnost, v níž se k Duchu
svatému podává podšálek
jak pod štrúdl, kde naleznem

A srdce, věčně se ztrácející
jak mobil – modlitbou
přímluvnou, kdo prozvoní

TU HODINU V NOCI

Výhní je moje čistá hrud'...
(R. Southwell, 16. stol.)

Přiložil kořen do kamen, tu hodinu
v noci, odhadovanou jen z množství
načurané moči; pokleknuv čelem
k tuřanskému chrámu, kam z domu
do trní mizela Madona rolníku Horákovi;
znovu a znovu vracel svou mysl Kristu,
propouštěje ho srdcem jako trám komínem.

P R Ů Ř E Z V E R Š E M

... *Petra Veselého*

Dlouho doma šlape po obrazu, než namaluje
dveře na chodbu. K zobrazení *stropu*
v nemocnici musel ležet po úrazu. *Prkna*
se nedotýkej, je umrlčí. *Škvírou* vejdeš
do chrámu, uzamčeného už v dětství. *Těsně*
a zběhneš z mnišství svého manželství.
Anděla, sebeodzbrojeného vinou, na stěně
za *zrcadlem* spatříš – na vlastní duši.

P O Z P R Á V Á C H

(16. 6. 07. výprava světlušek)

Dcera volá z Vysočiny, zda
nemá lít? Jak mohu radit
rádkyni, sám vyhnaný pyly
ze zahrady, když čím víc
se pod nebem sjednocujem:
vichry a lijáky lokálnější

Meditační stolička
pode mnou
se prohýbá
jak pod knížkami polička

Místo večernice na nebi
řadu dní
září pouze číslice
na display DVD

Doznívání dálnice
rozhání
modlitební mlýnek
z PET lahvi

D R B A D L O

Jako se voda pojí s vínem
tak ve Viničních Šumicích
- když se dívám ze chlěva -
prší do vinic

Však dnes vemena
do mne zavěšená
jak dcery v sítích mezi jabloněmi
nevyzvánějí k dojení
Na porážku

Ještě se s jejich mulci
v přílivu ranní mrvy miliskují
Ještě se krev konsekruje v mléko
A obětuje smrad

Není-li Zem jen drbadlo
rotující o hřbet krávy
a my kravincem
který se strachy roztéká
či z lásky kroužkuje

P Ů L N O Č N Í

Nepotřebuji silnější brýle.
Pouze z těch oken,
jimiž jsem vyhlížel Bečvu
či kapli na Pustevnách, skla.

Vitřázi knihy za sklem
knihovny. Obětním stolem
stolek, u něhož jídáme.
Hosté v hostii, vína ve víně.

V rohu betlém, nad hrobem
vyřezaný otcem... V němž
před Spasitelem již poklekl
beránek se lvem.

Stále kolem mne
jak kuna kolem kurníku
obchází lev řvoucí?

Že nedokážu vzít na dvůr
víc než zbytky pro slepice?
Takže se pokaždé musím vracet nahoru
Tu pro odpadky na kompost
tu pro konev na studniční vodu

K ránu slýchám třetí dceru
vytahovat lžičku
z nezapnuté myčky
po příchodu z tanečního klubu
I její klín chrání Hostýn?

Kdysi bylo třeba vykrást
v cizí zahradě růže
Dnes stačí ve vlastní
v koutě zarostlém malinami
vyškubat kopřivy

Ta žena mezi záclonou a televizi
po návratu z internátu
bylas už ty?
Tolik se jí podobáš

B E Z R O Z D Í L U V A H

V kimonu čpím tvým potem, v krvi
tvé chvaty, pokloní se ti poklekem
soupeř, k němuž se teprve prohrani
propereš, drží, kdes nepustil, škrtí
kdys zalhal, páčí, číms neobjal; utečeš
z žíněnky, v životě sevře tě, praštíš
s ním o zem, zalehne ve snech, zakřičet
nemůžeš, zaklepat na rameno, srdcem

T R O J I C E

K pláči
Bečvu

Beskydy
ke vzdoru

K prosbě
Hostýn

Norbert Holub

připravuje
Pavel Petr



Snímek Lenka a David Raubovi

Narodil se 7. dubna 1966 v Jihlavě. Absolvoval gymnázium v Brně, vystudoval Lékařskou fakultu Masarykovy univerzity v roce 1990, pracoval jako internista, nefrolog, nukleární lékař v Jihlavě, v brněnském Masarykově onkologickém ústavu, od roku 2008 v Nemocnici Milosrdných bratří v Brně. Věnuje se také překladatelské práci, esejistice, je redaktorem revue Weles. Vydal knihy básní – Zrcadlo pod jevištěm, Mf 1989, Muž vymýšlející vejce, Profil, 1990, Cizí sonety, Petrov, 1996, Úplně úzké rty, Petrov, 1999, Suché sochy stínů, Petrov, 2004, Status idem, Petrov, 2006. Norbert Holub žije v Brně.

INTERNĚ

Z gynekologické, zhnědlé bible
zanechané po sobě na inspekčním pokoji
akutně odvráceným tankistou
mezi mateřsky tlustými ponožkami II. výcvikového
období
(- aby mu zima nebyla tak zlá)
si opakovaně četl dobrodružná zvěřstva Semitů.

Podobně polymorfonukleáry
tělesně nenáviděly všechno ostatní,
ale ze všeho byly nejhorší Vánoce.
Ti, co byli insuficientní, selhali úplně,
a na tmavém skle nalepené sněhy
shořely spolu
se svíčkou roztékající se
a dýmající vzhůru.

Ekumenicky počastovávaní smrtmi.
Ale jak často,
aby se z člověka nestal frigidní eskymoid,
ostře osekávající ledovou sekýrkou své bližní,
aby je přesněji přiblížil svistotu tenkých lyží?

„Toš chlapy...“---
ale parodii už nelze dál beztréstně parodovat
a alespoň některé z těch strašných frašek je nutno
brát vážně,
když už jim člověk nevěří.
A dřív nežli ony nás zderou
svoji dravou derniérou.

Raději utekla do voňavých zhrublostí pilníkárný
AJAX,
než aby se ještě chvíli chvěla
na chlupatém chťiči charity
jak faeces na ikterickém linoleu
pravidelně obmývaném ukrajinskými maskotkami.

Všechny zbylé babičky nosily moderní plénky
a residuem basálních ganglií se zajímavě, poutavě
rouhaly
(na záchodcích sdílených s vedlejšími prostatiky)
svému dotěrně svědivému štěstí,
že se mohly inkontinentně dožít
postkolumbovského objevení kapitalistického kontinentu.
Agapurinem dojídaná demokracie
se změnila v dutinku úlu plného steřelých medů,
s voštinou zavšivenou bzučivým hmyzem,
neboť ryzí sentiment je účinnější nežli projímadlo.

Vystudoval jsi stejnou Masarykovu univerzitu,
musel jsi tedy étherem v mládí zabít 50 myšic,
většinou nalačno.

Tedy: - Tys? byl nalačno.
Ony byly intravenózně dokrmovány adrenalinem
zbylým z koncertu skupiny Kill This Family.

Samostatný klíč od inspekčního pokoje
přinesl vzrušený klid i jiným sliznicím,
i když zásuvky byly plné rozepsaných chorobopisů
a lednička vyzváněla zelenými lahvemi
bílých vín bez vinět.

Ve čtvrtém trimestru českého kapitalismu
si i filatelisté odsouhlasili svoji vlastní pojišťovnu,

kdyby při jazykovém dokonávání oškrobených lemů dostali náhodou hepatitidu.

F!

Ve Zlíně na kongresu ti docenti nabízeli sběračku bramborového Guláše, klestil ses skrz kurvy k hotelu Moskva v roce devadesátémčtvrtém a šestém.

F!

Falešné fistule, falešné píštěle.

Primář S. dostal hepatitidu očima, otevřenýma, tehdy ještě mladýma očima při kanylaci. Někdy je opravdu lepší se nedívat, někdy je lepší nemít hudební sluch.

A když už ho máš, jazz se stává přísládlým utrpením, jako moč diabetika, jenž dialekticky vydechuje aceton, zatímco ona poctivě rozleptává dlaždice. Je tak sladká a také tak kyselá!

Převlečou tě ve vaně a v hotelu špitálu, kde si spolunocležnice nevybíráš, tě seznámí s tvými nežádoucími účinky.

Když by ses - nedopatřením - zapomněl nechat vleže okrást, zaplatíš jim za to dvojnásobnou pokutu, samozřejmě že v naturáliích: vyšetříš per rectum svlečenou jeptišku!

Lednička přetékala zelenobilým vínem a knihovna C. G. Jungem, obě popoháněly pokoj vpřed, motorek nemotorně pobzukoval, ochlazoval sklo naplněné do hrdel a statků a sny, jsa vyloženy, se již nezdály být tak strašnými, jsouce, jak ve skutečnosti byly.

Očním autem nevytlačíš pláč ani z bezcitné silnice, ani ze znečitlivěné sliznice.

Při Bulisovi, jehož CD je menší nežli EP, a smrt menší než život, i když to tak na první pohled nevypadá, při Bulisovi babsky bulím. „Vždyť? jsme jenom....“ V textilní Kolbabě nevedou žádné sladké texty.

Tu knihu jsem nedočtl, připadalo mi podezřelé pokoušet se zvědečtět sny, i když jsem moc dobře věděl, že adenom naložený v hematoxylinu vypadá nanejvýš esteticky uspokojivě, zatímco 300x zvětšené, rychlomražené nadro je pouze pravdivým (tedy sprostým) podvodem na sítnici.

O půlnoci jsi odsurfoval do Austrálie k pediatriům, virtualita zůstala jedinou opravdovou skutečností a ateismus na bázi upřímnosti tím nejlepším východiskem k jakémukoliv druhu víry alespoň v „Ischemickou chorobu srdeční u žen“ jakožto jediný odkaz na hard-disku muže.

Brzy jsme byli vypeckováni jako slivovice, v tequilách přívětivý hmyz nedočkavě přešlapoval a do únorového sněhu vítal třetí děti v opatovské hospodě, kde zavírají až ráno, aby farářova manželka nemusela spáchat sebevraždu v pomačkané požárnícké uniformě úplně zbytečně.

- Bože, odpusť aspoň mojim slinám!

To, co byla klasická gynekologie pro Starý Zákon, představovalo porodnictví pro Zákon Nový.

Byl jsi jediný, kdo jí nevynadal, za to, že má dekompenzovanou cukrovku plus přidružená multiorgánová postižení.

„Ale já na anděly seru,“ řekl jsem já, i když jsem věděl, že nabídka od ďábla tím ztrácí svůj smysl. Transfúzi svědomí schlamstla masťná výlevka.

Dopplerovští andělé kymácející se na vratké stoličce vesmíru plály svými modro-červenými křídly, nezvuční cherubíni sami sebou vyplňovali žíly jako my hromadné tiskopisy antibiotických žádanek sešlehaní v poddajnou mlčenlivost vývojových skupin pružnou kohortou permanentních katetrů.

A ženy - ty se dožadovaly množivě se obnažovat mumlajíce přitom svoje skvostné zvuky mumlajíce plně procitěných citátů.

Ale jsou ještě jiné ústavy, přece neumřu v tomhleto okresním městě !

V exitové komůrce stálo o zeď opřené horské kolo s dvanácti převody a vzduchem naduřelou ústřední duralovou tyčí. Aseptické výtahy pozdvihovaly sebe sama a nemuseli jsme ani dlouho čekat, až světlo dá znamení rudější než krev přinášená v pomačkaných plastických pytlích.

(MUDr. Pavlu Hájkovi in memoriam)

1998

Jak vystavovat grafický design?

Kateřina Nováčková



Ukázka z oceněného vizuálního stylu Yumika Yasuda. Foto: Zdeněk Přidal

Probíhá Bienále Brno a kladu si otázku, co tato přehlídka nejlepšího grafického designu divákům vlastně nabízí. Leckdo již ví, co od akce může očekávat, neboť Bienále Brno je dnes již pojem. Bienále Brno je synonymum pro grafický design, uvádí se v tiskové zprávě.

Letošní ročník prezentuje práce z oblasti plakátu a firemní, informační a reklamní grafiky z 32 zemí světa. Soudě podle rozmanitosti exponátů, je v grafickém designu vše dovoleno. Nová média designérům poskytují slušné technické zázemí. Tyto globálně přístupné možnosti pak tříští jazyk vizuální komunikace do několika směrů. Mísí se tu různé přístupy, technologie

a formy. Spektrum výrazových prostředků začíná exhibicí digitálního profesionalismu a končí jeho odmítáním ve prospěch DIY (Do It Yourself) přístupů. Setkávají se zde digitálně komponované obrazy a tiskově dokonalé prezentace s okázalými manuálními gesty v podobě síťotisků, perforovaných kompozic apod.

Diskusi nad výrazovými prostředky doplňuje doprovodná výstava *Così tísňového: Surrealismus a grafický design*, ve které britský hostující kurátor Rick Poynor sleduje surreálné projevy napříč historií grafického designu. Snové kompozice, iracionální juxtapozice a nekonvenční použití obrazu a textu tvoří tuto vysoce subjektivní formu obraznosti, která je ve vizuální kultuře stále živá. Signifikantním příkladem jsou aktuální experimenty s typografií, které nalezneme i mimo rámec Poynorovy výstavy. Když Martin Woodtli na sympoziu popisoval způsob své práce, nepřiměřeně výstižně surreálné postupy okomentoval: „*Jak spojit text a obraz? Nejjednodušší způsob je vytvořit typografii jako obraz a obraz jako typografii.*“ V podobném duchu pak prezentoval typografický projekt další z přednášejících. Obsese, s jakou Izraelec Oded Ezer vytváří z biologických forem abecedy, je v mnohém surreálná. Metamorfózy spermatu či mravenců do písmen, personifikace typoznaků (umírající písmena, vyléčená písmena...) daly vzniknout vynálezu tzv. biotypografie. Jinou ukázkou mohou být práce Stefana Sagmeistera, jehož pokusy komunikovat často velmi osobní sdělení literami ze salámů, banánů či mincí jsou dostatečně výmluvné. Zmínit lze rovněž některé práce portugalského R2, německého Visio-typen, českých Advancedesign nebo Švýcarek Annik a Paula Troxler atd.

Vedle surrealistické obraznosti osciluje estetika vystavených exponátů někde mezi konceptualismem a racionalismem – vyznačuje se promyšlenými, systematicky rastrovanými kompozicemi textu a obrazu. Tento směr reprezentují především Holanďané v čele s Karlem Martensem, který svůj matematický, modulární přístup prezentoval také na sympoziu. Jiným příkladem je práce holandských Silo, domácího Petra Babáka nebo studia Welcometo.as, které vytvořilo letošní vizuální styl BB, založený na principu tečkovaného rastru, základní stavební jednotky celé řady aplikací. Přestože výsledný design může zdánlivě působit náhodně, celku vládne poměrně striktní systém, který udává rytmus kompozici textu a obrazu. Podobné konceptuální přístupy nejsou v aktuálním designu ničím ojedinělým a skvěle se osvědčují při tvorbě vizuálních stylů. Vždy závisí na síle a originalitě myšlenky, která pak vygeneruje požadované formy. Na tomto místě nemůžu nezmínit primátorem města Brna oceněný vizuální styl Domu umění od Advancedesign.

Expozice Bienále tedy přináší mnoho osobností, mnoho přístupů, jejichž rozsah je na jednu stranu efektní, zároveň trochu matoucí, neboť kurátoři kromě geografického členění nenabízí divákovi žádný kód, jak aktuální grafický design pojmout.

Z verdiktu odborné poroty však lze vyčíst jistou preferovanou tendenci grafického designu, neboť vítězné práce mají leccos společné. Kromě toho, že dvě z hlavních cen putovaly do Švýcarska, je pro hlavní oceněné charakteristický jakýsi ekologicko-ekonomický

akcent. Porota ocenila úspornost jak výrazovou, tak technologickou.

Co vedlo porotu k takovému rozhodnutí, se divák může jen domýšlet, neboť úspornost se projevila, bohužel, i ve výstavní koncepci. Velmi bych ocenila zdůvodnění, proč porota zvolila zrovna tyto vítěze. Že se při výběru artefaktů nezohledňovaly jen estetické aspekty, není vůbec zřejmé. Nehledě na to, že v kontextu ostatních děl nejsou vítězná díla esteticky nijak výrazná, mnohdy naopak. Proč získal hlavní cenu tenhle nevýrazný, dvoubarevný plakát na Markerův film, když je všude kolem tolik zajímavějších barev a tvarů? A proč zrovna tyto tisky na nekvalitním, neořízlém archu papíru s tiskovými symboly? Podobné otázky by si nemusel divák klást, kdyby se z červené vítězné nálepky mohl dozvědět i motiv poroty. Ralph Schraivoigel zvítězil v kategorii plakát kvůli minimalistické kompozici, která je v době technologických vymožeností cenná právě pro svou jednoduchost, jejíž poetický účinek vynikne především na prosvětlených plochách.

Hlavní cenou Bienále oceněný vizuální styl pro Schauspielhaus v Curychu Cornela Windlina je údajně vyjimečný pro svůj ekonomický akcent a osobité vyjadřovací prostředky zviditelňující tiskový proces. V kategorii Firemní, informační a reklamní grafika získal cenu Japonec Yumiko Yasuda za estetický a technologicky skromný vizuální styl pro pekárnu. Monochromatický koncept založený na ručně psané typografii a kresbě je významný absencí loga. Porota zdůraznila jedinečnost počínů v současné, digitálně generované vizuální kultuře, kde logo stále zůstává alfou a omegou komerční vizuální komunikace.

Vedle těchto zajisté velmi praktických informací, které byly zpřístupněny pouze na tiskové konferenci, přispívají k informační úspornosti expozice i nedostatečné popisky k exponátům. Podrobnější informace, které zdůvodňují funkci a význam plakátů, jsou uvedeny v katalogu, proto nechápu, proč zůstaly utajeny návštěvníkům výstavy. Strohé popisky jsou pak problematické např. u japonských autorů. Jak forma reflektuje obsah, je v mnoha případech záhadou. Bez potřebného klíče pak z celé expozice zůstává jen vizuálně předimenzovaný pocit.

Že grafický design nejsou jen pěkné obrázky, ale funkční produkty, se alespoň částečně podařilo vystihnout na minulém Bienále (téma Grafický design a písmo v knihách, časopisech, novinách a digitálních médiích). Exponáty opustily vitríny a diváci měli jedinečnou možnost si artefakty osahat, pročíst, a posoudit tak jejich funkčnost. Z tohoto hlediska je letošní BB krok zpátky, nekompromisně, i přesto, že se jedná převážně o plakáty, výtvarně nejvolnější oblast grafického designu. Možná by to chtělo novou kurátorskou koncepci, nevím totiž, zda by tento problém vyřešily jen informačně nasycené popisky.

Zacházení s grafickým designem v galerii jako s volným uměním implikuje otázku, jak prezentovat grafický design tak, aby nedocházelo ke zploštění fenoménu na přehledku estetických objektů. To by mohlo být klidně téma na samostatné sympozium, které je vedle soutěžní přehlídky a výstavy hostujícího kurátora třetím pilířem Bienále. Na rozdíl od dvou zmíněných se sympozium obrací výhradně na odborné publikum. Dvoudenní přednáškový cyklus je jedinečnou

kumulací mezinárodně vlivných person teorií a praxe grafického designu. Přednášející letos uvedli spousty zajímavých témat od surrealismu přes gesamtkunstwerk v podobě Národní technické knihovny, grafický design ve vztahu k architektuře a veřejnému prostoru až ke grafickému designu a hudbě. Diskutovalo se o kulturním významu fenoménu, zmínilo se i téma úspornosti – ekonomické, ekologické a estetické a většina diskutujících se shodla na tom, že je někdy lepší něco neudělat.

Často se setkávám s tím, že lidé nerozumí přesně, čím se zabývám, a ptají se co to vlastně je ten grafický design? Jen málokdo si uvědomuje, že s grafickým designem se téměř nepřetržitě setkáváme v každodenním provozu a to, co je prezentováno na Bienále, je pouze zlomkem toho, co nám tato klíčová oblast vizuální kultury nabízí.

Tvrzení, že Bienále je synonymum pro grafický design, mi připomíná křížovkářský slovník, kde sarmat = alan a alan = sarmat. Co je však skutečně sarmat



Pohled do expozice v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Foto: Zdeněk Přidal

není pro vylouštění tajemky podstatné. Nemyslím si, že by podobné zjednodušování příslušelo instituci typu Moravské galerie, která si již desítky let v oblasti grafického designu buduje renomé. Vzhledem k ambicím, které má sympozium, bych proto od Bienále očekávala větší otevřenost a sebereflexi namísto vytváření dogmat. Zvláště pak proto, že pokusy nahlédnout problematiku diskurzivně tu v minulosti již byly. Například kurátorský projekt *Grafický design v bílé krychli* (2006), ve kterém Peter Biľak tematizoval vystavování designu nebo studentský projekt na téma nového vizuálního stylu Bienále 2006 *Hledej design!* založený na otázce, co všechno je grafický design, a nebo již zmíněný koncept expozice hlavní soutěžní přehlídky Bienále 2008.

Bienále je u nás nepopíratelně jedinečnou akcí s velkým potenciálem. Jen by si zasloužilo, aby se nejnovější trendy v oboru prezentovaly jako kulturní entity, fúze formy s funkcí. Úsporné tendence v grafickém designu vnímám velmi pozitivně a bylo by žádoucí, aby se staly inspirací pro praxi v našem prostředí, kde je přístup „méně je více“ zatím velkou neznámou. Proto by bylo vhodné po zásluze odtajnit motivace odborné poroty, aby se diváci nemuseli brouzdat mezi řádky. Nabídnout divákům efektivní klíč je pro Bienále stále velkou kurátorskou výzvou a jistě by prospělo, kdyby reflektovalo trendy nejen z grafického designu.

Prostor/Priestor/Space Z(I)LIN(A) – artistic intervention into the public space

Mira Sikorová

This project introduces the intervention of art into the public spaces by Slovak and Czech artists. It also contains works whose primary emphasis has been more on the aspects of the public space that cannot be physically measured as such – i.e. the *genius loci*. The Regional Gallery of Art in Zlin presented a particular intervention into the urban environs; the Považská Gallery in Žilina presented the works of this particular type from a later date, creating the documentary framework of the project. Positive life-giving aspects were realised in the city of Zlin, some literally originated on-site. The authors' approaches of the exhibited works fall into several different groups. Most of them affect the appropriation of the strategy - appropriation of the personal aspects of the public spaces, and the works of J. Haubelt (CZ), J. Pfeiffer (CZ), D. Baráčková (CZ) and M. Hudák (SK) directly pointed out the specifics, poets and existences of the paradoxical elements within. Another group of works was characterised by a foundation of performances that were the activities of the artists whose goal was to comment on the situation of the public, provoke communication, respectively the origins of other forms of interaction with an unrelated spectator. E. Jiříčka (CZ), J. Kyša (SZ) and P. Sterec (CZ) worked in this method. A special category included the works of I. Németh (SK), J. Varga (SK) and M. Vakulu (SK), paying close attention to the broader context associated with issues of the public space. The on-site realisation of M. Galbavý (SK), N. Šoškova (SK), A. Chanterelle (SK) and M. Vakulu (SK) was yet another separate group. Likewise, they affected the appropriation of the strategy, but also defined their use of the principles of „ready-made“. In general, they reacted to the specific aspects of Zlin – its social, political and social contexts, as well as its *genius loci*.

The project Prostor/Priestor Z(I)LIN(A) - with its own structure, its many layers and integration of the presentation of Slovak artists - offered an innovative extension to an earlier event organised by the KGVU – Triennial Prostor Zlin – a symposium and exhibition of works in public spaces that had a traditionally sculptural character. At the same time, it created an opportunity to confront and discover the common characteristics of the artistic approaches of Czech and Slovak artists – in the form of a gallery presentation of art in public spaces – even though such work defines it, at the same time they usually resolve the issues of temporal existence.

19th Century Czech Art from the Collections of the West Bohemian Gallery in Pardubice

Hana Řeháková

Last year, the West Bohemian Gallery in Pardubice decided to completely re-examine its collections. As it is such a large collection, the Gallery opted to spread the work over several years and gradually introduce its findings to the professional and general public. Each of the authors is implemented as a member of the artistic generation whose presented works are taken from their entire creative life as well as from all artistic disciplines (painting, sculpture, drawings and prints). The first exhibition included artwork from the 19th century. The exhibition contained works from the older artists featured in the collection who are better known as “the generation of the National Theatre”. The exhibition is divided into different themes: the development of the portrait and the painting and landscape genre, which creates most of the collection. It is a relatively good overview of the transformation of the landscape and the way that it has been captured. This was demonstrated during the Romanticism of A.B. Piepenhagen and his students M. Haushofer, A. Chitussi and also in the works of J. Marák. His own collection also illustrates the difference between his sketches and the final work in the studio. Another part of the exhibition presents the artists who were involved in the creating the decorative elements of the National Theatre, including M. Aleš, V. Hynais and J. V. Myslbek. The conclusion of the exhibition is created by the works of artists born just before 1860 and who entered into the world of fine art in the late 1880 's and early 1890 's. The works of these young artists include the prints of Zdenka Braunerová who captured the vanishing parts of Old Prague. The exhibition does not aim to present a comprehensive look at the Czech art of the 19th century, but rather to show a complete profile of the gallery's collection from that era. It is also a reminder of how important the work is, including Mařák's *Return from the Pasture (Návrat z pastvy)* and Mánes' portrait of the Venduláks, as well as other works that remain hidden away in the storage. These are an important testimony to the formation of the artistic expression and the maturity of the intellectual opinion. The catalogue accompanying the exhibition is available in digital form.

Joel-Peter Witkin. Decadence Now!

Ondřej Navrátil

A representative selection of works by Peter Joel Witkin was on display during the Decadence Now! exhibit at the House of Art in Brno. This contemporary American photographer was presented as a distinctive personality of decadence - that is in the direction that one generally associates with the period that is one hundred years ago. The curator Otto M. Urban tried to illustrate that the manifestations of this particular trend can be found in art from the last decade. He was very successful here where the spectators in Brno could discover works that were ingeniously intertwined with traditional forms and classic themes with less conventional models and artefacts.

The Heads of Radim Hanke

On the Edge of the Artist's Exhibition in the Pellé Villa

Ludvík Ševčík

The new exhibit entitled *Heads in the head (Hlavy v hlavě)*, featuring the sculptures, pictures and sketches of Zlin artist and VŠUP graduate (1982–1988), Radim Hanke (1963) could be seen at the Gallery Anderle located in the Pellé Villa in Prague from September 10th to November 14th 2010. The exhibition was prepared by the curator of the gallery, Ivan Neumann, and focuses on the artist's more recent works. In contrast to his older pieces, whose theme is the updating of the historical gems of archaic civilisations or traditional Christian origins, his newer sculptural pieces have become more related to the poetics of civilisation by the traditional gestures of the human character; not infrequently in the “inner” communication with certain means (sculptures created specifically for public spaces). In this respect, his recent dreamy heads occupy a special

place; they are formed purely artistically, in a classically pure form, in fragile dreams, and in an existentially, sentimentally, psychologically shaped articulation. Truly the sculptural, painting and sketching composition/symbols on the theme of the human head also creates a fundamental part of his Prague exhibition.

The Quiet Scream of Zbyněk Janáček

Miroslav Zelinský

The text describes the recent exhibition of Zbyněk Janáček, artist and Dean of the Faculty of Arts at the University in Ostrava that took place in September at the House of Art in Ostrava. The artist presented his computer graphic works from the past two years, his creative “lightbox” designs, and his newest boxes using glass and coconut-thread. The article illustrates Janáček's attempt to cross the boundaries of graphic art directly into the artistic works.

Inge Kosková

Olga Badalíková

In her own unique, intimate drawings, Inge Kosková, whose work is associated with Olomouc of the 1980's, has transcended the physical limitations of the gallery spaces. In spite of her premeditated seclusion, she is a truly respected personality in the context of Czech art. The creative beliefs of Inge Kosková gradually developed from handicapped figures, often during dance movements, through capturing emotional tremors to the encapsulation of spiritual harmony with the elements, landscapes, and music. Her early works from the 1960's and 1970's were closely linked to a wave of new figurations with the music and its rhythm, primarily in dance movements. In the 1980's, the figural morphology gradually freed itself and the physical presence became an imaginary part of the structure of a higher undefined order where the specific dimension took the place of a vibrating entity. A regular study of yoga influenced Inge Kosková to distance herself from the symbolic endurance. The principles of yoga appear in the artist's series of dynamic drawings, created in parallel with repeated mantra, like an inner prayer. Since the mid-1980's, the artist's work has focused on the subtle world of her own body, later replaced by the need to capture the vibrations and sensations of music. Inge Kosková works with pencil, brushes and finger drawings. She captures her own experiences, as she says, she tries to get to know herself and grasp the world in its unique forms.

Gestures, Points and Seconds of Juraj Bartusz

Daniela Čarná

Juraj Bartusz (1933) returns to the Slovak National Gallery in Bratislava after 19 years with his exhibition entitled *Gestures, Points and Seconds (Gestá, body, sekundy)*, whose title refers to the popular sports activities of the Socialist era. The exhibition is divided into various themes that follow several lines of the branches of art – from sculpture to installation, conceptual, performance, painting, graphic art and experimental art in music and video. The exhibition presents the key works as well as those that are not well known to the public and offers a deeper understanding of its work.

The dominating part of the exhibition is essentially devoted to contemporary art works that are limited by time. Over the course of a few seconds, the artist maximises on the concentration of energy, creating compact recordings of gestures, an automatic painting, a calligraphy character with no aesthetic intention and subsequent corrections. Bartusz has been focusing on this theme since 1984.

Sculpture Symposium in Milotice

Part 3 – 2010

Ludvík Ševčík

A sculpture symposium took place at the Baroque castle in Milošice in the second half of 2010. After the first two sculpture symposiums in 2003 and 2004, the subsequent painting symposiums (2005, 2006) and the photographic symposiums (2007, 2008), the third edition of the sculpture symposium was held – this being the first of a Czechoslovakian nature. Once again, the event featured leading artistic personalities. The curator of the Czech part was Lubomír Jarcovják (1962), whose activities have involved the participation of other personalities such as Radim Hanke (1963), Martin Ceplecha (1954) and Petr Horák (1974). The organisers of the microregion of Nový Dvůr (in the framework of the cross-border cooperation) also invited two Slovak artists, Ivan Palúč (1968) and Lukáš Grohmann (1985) to join the event. The works created during the symposium will be similar to those from previous editions of the artistic encounters and will be found in various locations throughout Nový Dvůr. Once again, a document containing important information will be printed to accompany the event.

Lubomír Jarcovják The Journey

Ivan Neumann

About ten years ago, one of the largest artistic realisations began to grow, albeit quietly and invisibly, in Bokovany u Kyjova. It's “spiritus agens”, Zdeněk Slováček, came up with the idea of a sculpture workshop, or a collection of works, that were located throughout the area. He had this idea for a long time. He wrote: “From that moment on, the idea kept gnawing at me. It had to be a great story – the greatest. A story that would change the lives of half the world.” It addressed Lubomír Jarcovják at that time, when he was thrilled by the idea and at the same time was worried about making it a reality. The fourteen *Stations of the Cross* are positioned on a relatively steep slope in such a way that the first station where Jesus is crucified is located at the bottom of a field. From here, the path continues up the hill, following the various stations (each approximately 3 metres tall), each placed very moderately throughout the landscape, until the last station where Jesus was buried in the tomb. The neighbouring and more remote areas have been radically changed by *The Stations of the Cross*. Again and again, each individual station is defined by its succinct form, primarily their relationships, dimensions in the locations where they are found and where they will hopefully permanently remain.

The Story of Loft 577

Martin Beníček

This article is a continuation of the presentation of the “non-museum type” exhibition spaces in the city of Zlín and its neighbouring community. The LOFT 577 multicultural space and café has been around for a relatively short period of time (since 2009), but has very quickly become a meeting point for more than just a good cup of coffee. The regular ambience of concerts, lectures on architecture, and psychological discussions are regularly attended by visiting groups and students. The exhibition activities are equally as important. The gallery, despite the nondescript concept of its original programming, offer a series of exhibitions every month. These include the exhibitions of established artists from the region (Dušan Tománek, František Petrák, Pavel Preisner and Simona Blahutová), comprehensive presentations of photographs from students of the Institute of Creative Photography (Opava), students from the Faculty of Media Communications of the Tomáš Bata University, as well as individual projects – exhibitions of young unknown artists. Emphasis on harmony, place, time and action is always apparent. The place is given; the other two variables are brewed in the exhibitions and the accompanying programmes by the baristas and founders of the space Marek Turna and Barbora Szolonyová in this “vital location” in Zlín.

The Educational Programmes in the North Bohemian Gallery of Fine Arts in Litoměřice

Olga Kubelková

The article presents the extent of the educational programmes for various target groups in the North Bohemian Gallery of Fine Art in Litoměřice from the point of view of an educator who has been working in this particular position since 1989. She evaluates her work with different groups of visitors over the years.

In this contribution, the author discusses the programmes for pre-school children, primary and secondary schools, and her cooperation with universities. Some of the interesting elements in the article include the origins and lifespan of the programmes for the mentally handicapped and seniors. The Friends of the Gallery Club also is given special attention, as well as the creative art workshops for the public.

Geometry in the Photographic Work of Antonín Kanta

Jiří Valoch

Antonín Kanta is an artist, who originally visualises colourful macro photography and the structural details of particular objects. His most current collection is the *Garden of Eden*, 2008 (*Rájská zahrada*), where he has revealed the distinctiveness and beauty in sequences of crumpled plastic, and the series *Images of a Dream and Reality*, 2007 (*Obrazy snu a skutečnosti*) that captures the unique aesthetic details of the work table. From a series of sports reports, he entered the sphere of purely artistic issues using his knowledge of geometry, which he presented in the cycle *The Strength of Shapes*, 1989 (*Síla tvarů*). In them, Kanta retains the beautiful female figure using five variations of a large triangle, where he subsequently cut out and replaced the areas with purple and orange foil. He experimented by photographing different geometric structures that he sculpted and built himself; he altered his work with light and shadows, always in black and white tones. In his series *Blue and Gold*, 1994 (*Modrá a žlutá*), he radically intervened by colouring a few details of a black and white geometric structure, that was a result of taking pictures of glass that had been arranged. In 1996, he created the series entitled *Meeting in Space* (*Setkání v prostoru*) – here, he truly utilised the relationship between geometric composition of conventional black and white photography and colourful strokes in the form of purple lines and gold areas. Each has its own means of a conceptual nature – it creates a new, in fact unrealistic relationship between the particular geometric elements. Some of the artist's photo collages were geometric, such as the series *Christmas*, 2009 (*Vánoce*), which used various hooks for hanging Christmas tree ornaments that were geometrically arranged throughout the space. In this aspect, Kanta is a truly unique and distinct creator – it is possible to see everything as a potentially artistic quality.

“The Painter of the Ghetto” Bedřich Feigl (1884–1965) and His Street in Wismar

Zuzana Skořepová

It is very often to that one discovers different kinds of motives from the Northern regions in Feigl's works made during the 1920's. One sees canals, fishing villages, boats, paths – all from the Hanseatic town of Wismar, where Feigl spent a great amount of time with his wife. The picture of the street in Wismar (oil on canvas, 60 x 80.5 cm from 1928) from the collection of the Regional Gallery of Fine Art in Zlín is a typical example of Feigl's work from his “Berlin period”. Because of the distinct spatial, somewhat central composition, Bedřich Feigl tried to create an absolute space where colour is used only a form of decoration. No matter that it may seem that the subject of the paintings seem like trivial scenes – a view of a late autumn street bordered by average houses, with the Marienkirche Church tower in the background – the painter captures his own reality, his own space through his hasty, spontaneous and perhaps nervous drawings and in certain parts using noticeable brush strokes and dominant lines and sharp shapes. A single path creating a somewhat equilateral triangle is the most important, and thanks to several nervous brush strokes, the most expressive part of the picture. Several characters appear in the periphery. On the left side of the street, three people – two men and a boy – walk toward the church; a woman stands in the window of one of the houses on the right side of the street. Feigl tries to create an absolute space that is however circumscribed in the end result. According to George Marzyský, a friend of Feigl and art theorist from Berlin, Feigl's Jewish origins are related to this. They called him the painter of the ghetto. “I watched his hand as it haphazardly drew; it still drew roughly and a little clumsily, even in the moment when it wasn't chaotic... It wasn't a cultivated hand that would be a refined palate and subtleties of the brain. The hand is large and a little bit deformed; fingers too soft, the skin a little dry. What does this hand have in common with the man to whom it belongs? I never found any connection, but then it occurred to me that Feigl comes from the Prague ghetto. It's a hand from the ghetto...”

Jan Vaněk (1891–1962) – The Pioneer and Creator of the Modern Apartment Culture

(A Few Notes to Jan Vaněk and his “Tracks” in Luhačovice and in Zlín)
Jindřich Chatrný

At the beginning of the 20th Century and after World War I, a period occurred that brought about drastic lifestyle change. This was accompanied by a change in the way of thinking and the entire concept of interior design. Jan Vaněk was one of those personalities, whose activities, resourcefulness and organisational talent influenced the inter-War progressiveness of the avant-garde. He ran his own furniture company, worked as a designer and was involved in many other editorial, publicist, and social activities. At the time of the Decorative Art Works (*Uměleckoprůmyslové závody – ÚP*), Jan Vaněk had a clear goal of attaining his efforts: to allow all parts of the population to have the opportunity of obtaining functional and shapely valuable furniture for their affordable housing; even though it was mass-produced, they could still offer a wide array of variations. In 1924, he began to publish the *Apartment Culture* (*Bytová kultura*) magazine. He succeeded in mapping the new European and local situation. In 1925, Jan Vaněk left the Decorative Art Works and established the *Standard Housing Company* (*Standardní bytová společnost – SBS*). He designed the interior furnishings for Bohuslav Fuchs' Radun project and the Palace Hotel Drtílek in Luhačovice. From 1939 to 1945, Vaněk lectured at the Bata School of Arts in Zlín. During his activities, he participated in creating the concepts and architectural designs of the exhibition projects of the famous Zlín Salon of Arts V-IX (1940–1944) and the Exhibitions of Young Designers I-IV (1940–1943). In 1942, he entered his design for the exhibition project in Zlín entitled *The Culture of Living, Production and Decorative Arts*.

Zlín Personalities – Gottwald Architecture IV

Miloš Totušek

Ladislava Hornáková

Academic architect Miloš Totušek (March 25, 1922 – January 2, 1983) came from the generation of architects who were an active part of Zlín after the end of World War II. As a graduate of the Faculty of Architecture of the Academy of Arts and Design in Prague (under Professor Pavel Smetana), and following a few short independent activities, he became a part of the project organisation of the nationalised Bata company. The first post-War socialist constituent was led by Jiří Voženilek and Vladimír Kubečka. Totušek first worked as the Head Designer of the large industrial units, and later as the branch manager in Luhačovice. After the delimitation of the design institute by the Ministry of Light Industry in 1953, he was appointed Director of the Stavoprojekt – Gottwald Division on March 1, 1953. In 1971, he failed the normalisation assessment and was removed from the head of office. He was then demoted to the Head of the Atelier, and eventually to an ordinary architect. He was the author behind many projects, buildings and urban studies throughout the entire country, and much has been written about him in the context of Zlín, primarily the large 13 story high rise apartments with the elevated ceilings (102 apartment units, 1969) and the sports arena for ball games (1977). Architect Miloš Totušek did not draw the line at questions only in the narrow technical context, but also in the broader perspective. He always took care of the creative side of architecture as well as the economic and technical aspects.

Archives

Jannis Ritsos

In the last issue of *Prostor Zlín*, we conclude the series devoted to the classics of Modern Greek poetry and the poems of Greek surrealist Jannis Ritsos, once again in the yet unpublished translations of Růžena Dostálová. We are printing the verses entitled *Stones* (*Kameny*), accompanied by another small sample of Ritsos' creative work – a painted stone taken from a larger series that came about during the poet's exile. We close the article with some records and reflections, also uttered as an introduction to the acceptance speech for the Nobel Prize for Literature.

Poetry

Zdeněk Volf

Norbert Holub

Prepared by Pavel Petr

The column that focuses on the contemporary Czech and Moravian poetry now offers the profiles of two personalities from the middle generation from Brno. Both have published their own books, and we are taking this opportunity to present you with their unpublished poems. Zdeněk Volf has prepared for us a group of verses from his future book entitled *Up to the Last Glance* (*Až na poslední pohled*).

Norbert Holub has provided us a longer poem entitled *Internally* (*Interně*), a poem from 1998 and a recollection of Holub's own medical vocation. At one point even, one can discover the locality of Zlín – from the poet's perception during a local medical congress.

How to Exhibit Graphic Design?

Katerina Nováková

The essay focuses on the problems of graphic design presented at the Brno Biennial 2010. More than simply providing answers, the author opens discussion for many interesting issues that are related to the basics of graphic design, first and foremost, the questions of how to exhibit the specific phenomenon of visual culture in the artistic and historical context.



Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, p.o.

Karel Zlín

RETROSPEKTIVA

[obrazy - sochy - kresby - grafika]

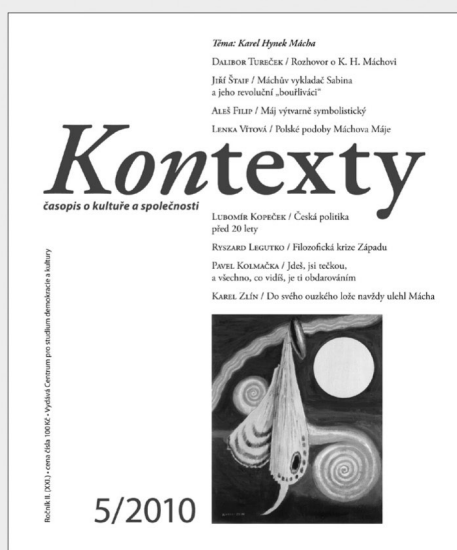
Výstavu pořádá Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, p.o.
ve spolupráci s Alšovou jihočeskou galerií v Hluboké nad Vltavou
a Galeríí výtvarného umění v Chebu.

23. 11. 2010 - 30. 1. 2011



Karel Zlín: Antropomorfni architektura (Sedící žena - Stupňovitý chrám), 1987

Časopis Centra pro studium demokracie a kultury (CDK)



Ukázkové číslo zdarma!

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

Vychází 6x ročně v rozsahu 100 stran.

Cena jednotlivého čísla 100 Kč, roční předplatné 500 Kč

Pro předplatitele 25% sleva na všechny knihy vydané CDK

Z obsahu čísla *Kontexty* 5/2010

Téma: Karel Hynek Mácha

DALIBOR TUREČEK / Rozhovor o K. H. Máchovi

JIŘÍ ŠTAIF / Máchův vykladač Sabina
a jeho revoluční „bouřliváci“

ALEŠ FILIP / Máj výtvarně symbolistický

LENKA VÍTOVÁ / Polské podoby Máchova Máje

RYSZARD LEGUTKO / Filozofická krize Západu

PAVEL KOLMAČKA / Jdeš, jsi tečkou,
a všechno, co vidíš, je ti obdarováním

KAREL ZLÍN / Do svého ouzkého lože navždy ulehl Mácha

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



