

PROSTOR

ZLÍN

ROČNÍK XXIII.

4 / 2016

45 Kč

P O E S I E

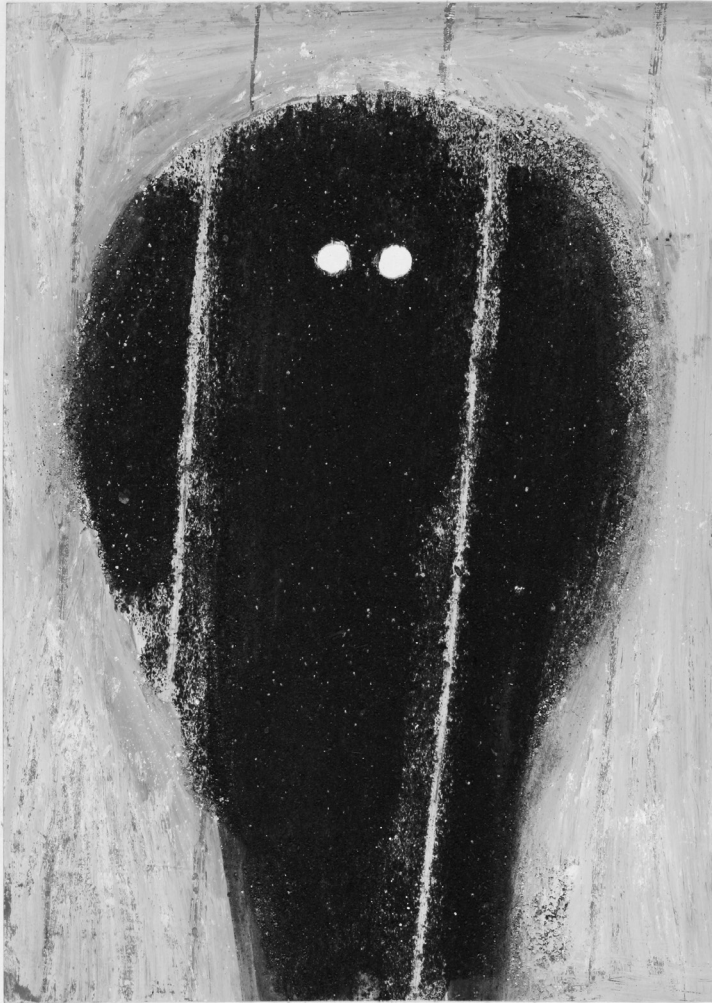
H I S T O R I E

A R C H I T E K T U R A

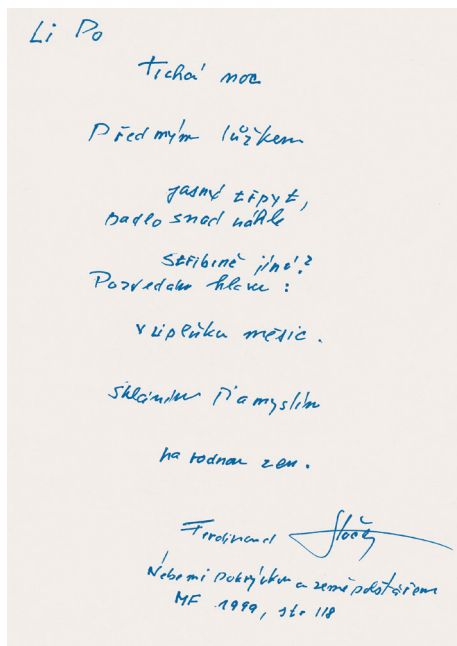
V Ý T V A R N É U M Ě N Í



Žemánková



1800245 01



Li Po, Tichá noc, báseň v překladu Ferdinanda Stöckese

EDITORIAL

Milí čtenáři,
na druhé straně obálky stávajícího ročníku našeho časopisu vždy představujeme kresbu ze sbírek zlínské galerie, vytvořenou některou z výrazných uměleckých osobností, jež v uplynulých letech působily ve východomoravském regionu. Tentokrát je to kresba zlínského rodáka Jaroslava Hovadíka (1935–2011), všestranného tvůrce, od jehož úmrtí uplynulo 20. května tohoto roku pět let. Do srpna 1968 žil ve Fryštáku u Zlína a poté v emigraci (Rakousko, Kanada, Francie, Německo), i když po listopadu 1989 se do České republiky čas od času vracel – trvaleji pobýval zejména v Tupadlech u Mělníka a nakonec v Litoměřicích. Vyučen strojníkem, studoval nejprve na nynější SUPS v Uherském Hradišti a poté na pražské AVU u profesora Vl. Sychry (1955–1957), z níž byl pro svůj třídílný původ vyloučen. Již v šedesátých letech patřil k předním postavám české strukturální abstrakce – hlavně v sochařství a grafice. Jeho dílo se pozoruhodně rozvíjelo rovněž po opuštění země a není dosud jako celek odpovídajícím způsobem zpracováno a zhodnoceno. Nejsoustavněji je zastoupeno ve zlínské galerii, která s umělcem po listopadu 1989 úzce spolupracovala. Více informací o autorovi a jeho tvorbě čtenáři ostatně mohou získat hlavně z katalogů výstav vydávaných v její odborné redakci, ale i v předchozích ročnících Prostoru Zlín (například rubrika Z archivů, PZ, 2011, XVIII, č. 3, s. 46–55). Reprodukovaná kresba Ona z roku 2001 byla vybrána z kolekce uměleckých kombinovaných kreslířských a malířských prací na papíru z prvních let tohoto století. Volně se váže k jeho četným malbám s imaginárními portréty a portrétními konfiguracemi, které v osobité umělecké dikci vyjevují jemu blízké osoby, postavy či události.

Rovněž čtvrtý sešit tříadvacátého ročníku Prostoru je, obdobně jako ty předchozí, do jisté míry stimulován určitou aktuální problematikou, tentokrát je to téma výtvarné umění ve veřejném prostoru. Ani v tomto kontextu nelze zcela pominout příspěvek Jaroslava Hovadíka, autora železného sochařského objektu Událost v jehlanu, vytvořeného v rámci výtvarného sympozia Prostor Zlín 1994, instalovaného nyní v parku poblíž sídla Univerzity T. Bati.

Ludvík Ševeček, šéfredaktor

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

PROSTOR ZLÍN ROČNÍK XXIII. 4/2016

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

téma	Tereza Špinková Mista spolupráce	2
téma	Ladislava Horňáková Prostor Zlín – výtvarná díla v exteriérech města	7
téma	Ivan Bergmann ml. Filmový festival jako příležitost i inspirace	13
	Výtvarné výstavy v průběhu 56. Mezinárodního festivalu filmů pro děti i mládež	13
	Vladimíra Büngerová Ján Mathé pre 21. storočie	16
	Helena Musilová uhlím, štětcem, skalpelem... sbírka kresby muzea umění olomouc	18
	Pavčina Pyšná Sto plus jedno dílo ze sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně	23
téma	Ludvík Ševeček Sochař Marius Kotrba 1959–2011. Rozhovor s Mariem Kotrbou	28
téma	Eva Čapková Roztržený obraz. Umělecká instalace postní a velikonoční doby ve Speinshartu	32

PŘEDSTAVUJEME

Lucie Rohanová	Vladimír Doležal – Něco jiného	36
----------------	--	----

JEDNO DÍLO

Pavčina Pyšná	Obraz Otakara Slavíka ve sbírce zlínské galerie	40
---------------	---	----

ARCHITEKTURA

Radomíra Sedláčková	Sen a skutečnost. K třicetiletí sbírky architektury v Národní galerii v Praze	42
---------------------	---	----

DESIGN

téma	Vít Jakubíček František Chrák – Dekorativní atriová stěna	50
------	---	----

Z ARCHIVU

připravil Jiří Pulec	Z pozůstatosti Zdenka Kudělky	52
----------------------	---	----

POESIE

Ivan Matoušek		58
Jan Koblasa		60
připravuje Pavel Petr		

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

Reprodukce

1. strana obálky: Anna Zemánková, Hadí úkryt, 1966, suchý pastel, propiska, papír, 880×620 mm. Majetek Muzea umění Olomouc. Foto Zdeněk Sodoma.
2. strana obálky: Jaroslav Hovadík, Ona, 2001, kombinovaná technika, papír, 295×210 mm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
3. strana obálky: František Cubr, Zdeněk Pokorný, ze série návrhů plakátů pro společnost Miltex, černobílá fotografie, 40. léta 20. století
4. strana obálky: Marius Kotrba, sousoší Dobrý pastýř, instalace u dálnice z Ostravy do Prahy, výška 400 cm, 2011

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

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

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

tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

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



Tereza Špinková

Projekt *Místa spolupráce* vznikl jako výstava poprvé před třemi lety na základě výzvy, kterou občanské sdružení aArchitektura přijalo v rámci doprovodného programu Zlín Designweeku. Tehdy bylo v městském parku představeno deset projektů zabývajících se mezioborovou spoluprací při vytváření a kultivaci veřejných prostor u nás i na Slovensku. V průběhu koncipování stejnojmenného pokračování přestalo být důležité (či aktuální) postupovat stejným směrem k oborovému dialogu, který bývá ve výsledku jen těžko přenositelný na „běžného“ nezainteresovaného diváka. A proto byl koncept výstavy vystavěn odlišně, otevřen širšímu publiku. Aktuální podoba výstavy *Místa spolupráce* je zaměřena na skupinové myšlení a jednání. Je ukázkou občanské a profesní angažovanosti, zároveň dokládá důležitost mezilidských vztahů. Výsledkem aktivit, které jsou v mnohém spíše intuitivní potřebou než racionálně promyšleným záměrem, je fungující sdílený prostor obohacující (nejen kulturní) dění v obcích u nás a na Slovensku. Záměrem výstavy není zkoumat konkrétní architektonické výstupy, ale život a dění probíhající v místech, jež dříve zůstávala dlouho neřešeným provizoriem. Díky nové náplni a lidem, kteří ji tvoří, se i sem navrací život, dochází k postupnému zvelebení širšího okolí. Výstava rovněž představuje metody analýzy městské i venkovské periferie.

„THINK CULTURALLY, PLAN IMAGINATIVELY AND ACT ARTISTICALLY“

je tezí Charlese Landryho provázející úvodní stať knihy *Game Urbanism* zabývající se územním plánováním a jejími procesy. Kultura je zde brána jako výchozí bod takového snažení. Ač lze tuto tezi dále rozvinout (a sám Landry tímto způsobem uvozuje princip přemýšlení o práci Hanse Vanhuizena, holandského pedagoga a teoretika architektury), při přípravě výstavy *Místa spolupráce* byla použita jako rámec, podle nějž byl vybrán okruh aktivit a projektů, které se (byť v menším měřítku) odehrávají u nás i na Slovensku. Společným prvkem prostupujícím napříč

vybranými projekty se proto stal umělecký přesah, který je odlišuje od ostatních komerčněji či sociálně laděných aktivit.

Dalším pojítkem je ekonomické (přesněji nízkorozpočtové) řešení projektů. Každý z jedenácti vystavujících byl vybrán jako zástupný za podobné aktivity probíhající v současné době napříč menšími i většími obcemi. Zároveň se jedná o skupinu s různými modely fungování a prezentace – jednodenní festival, týdenní cesta s předem daným programem či celoroční činnost občanského sdružení či spolku snažící se o revitalizaci prostoru prostřednictvím vlastního programu atd. Mezi vystavující patří občanská sdružení, spolky či skupiny (truc sphérique, Loutky bez hranic, rukola, TRIPITAKA a ODJINUD, Neolokator), výtvarní umělci (Michal Kindernay, Kateřina Šedá, Andrej Babiak), architekti (MAK! Kateřina Videnová a Adam Wlazel),



Solární nástroje vyrobené v dílně Ralfa Schreibera v rámci festivalu SolarKra.

grafičtí designéři (dva týmy Dizajnu na kolech) či divadelníci (Dora Bouzková a Apolena Vanišová), kteří byli osloveni s prosbou, aby se prezentovali „esencí“ své činnosti. Pro každého z oslovených to znamenalo něco jiného. Někteří řešili otázku „jak vystavit život?“, „který fragment může být natolik silný, aby byl sdělný i mimo původní místo?“, „jak přenést často neopakovatelnou atmosféru a energii“. Na výstavě je představen například fragment z projektu Kateřiny Šedé BRNOX / průvodce brněnským Bronxem (2015–2016), který připravila pro Ghettofest. Umělkyně chodí po „problematické čtvrti“, mluví s lidmi a chystá průvodce, který by ukázal ulice v jiném světle. „Černé město“, jak se oblasti někdy říká, je ve skutečnosti jedním z nejbarevnějších míst v Brně. Průvodce je koncipován do deseti tras, rozdělených podle barev. Poštovní schránky patří

do šedé trasy, která spočívá v návrzích, jak lokalitu fyzicky proměnit. Například zavedením nového typu poštovních schránek, k nimž nepotřebujete klíč. Romové nejsou zvyklí u sebe nosit klíče, proto nové schránky po pár dnech zničí, když se chtějí dostat k dopisu. Po skončení výstavy *Místa spolupráce* budou schránky umístěny v brněnském Bronxu. Podobně „živým“ prvkem se ve výstavním prostoru Krajské galerie ve Zlíně stal i otevřený (illegal) bar zastupující Stanici Žilina-Záriečie, který je k dispozici návštěvníkům po celou dobu výstavy. Pro mnohá komunitní centra (podobný návrh se objevil i ze strany Plechárny) je bar nebo kavárna srdcem sdíleného prostoru, díky němuž místo navštíví ti, které by to předtím nenapadlo.

Jakákoliv „esence“ však zůstává i přes svou intenzitu spíše fragmentem a všechny prostory (popř. akce) na výstavě prezentované by bylo samozřejmě lepší osobně navštívit a strávit tam

S podobnou skromností a lehkostí začínala i mnohá kulturně komunitní centra. Například zakladatelé ze Stanice Žilina-Záriečie začínali ještě jako středoškoláci, organizovali koncerty, divadelní představení, výstavy a další kulturní program zejména pro sebe a své přátele. Po nějaké době (už jako vysokoškoláci) začali s opravou železniční zastávky nacházející se uprostřed kruhového viaduktu na okraji města. Dnes patří jejich kulturně-komunitní centrum – Stanice Žilina-Záriečie – k nejdéle fungujícím neziskovým organizacím na Slovensku, které existuje již osmnáctým rokem. Stanice se postupně stala navštěvovaným místem s vlastní kavárnou, hřištěm a dvěma divadelními sály. Dokázala vyvážit to, co ve městě dlouhou dobu absentovalo. Než se tento projekt stal prosperujícím (tzn. dokázal si vydělat sám na sebe a na platy svých zaměstnanců), muselo uplynout mnoho let. Marek Adamov, jeden ze zakladatelů, mluví o deseti



Pohled do expozice výstavy *Místa spolupráce*, v popředí instalace *Staré vodárny* (Praha-Nebošice).

nějaký čas a namísto výstavy vypravit zájezd. I výstavní formát má však své výhody a může sloužit jako soubor různorodých modelů.

Jak bylo řečeno, projekty byly záměrně vybrány spíše nízkorozpočtové, které se odehrávají na městských či venkovských periferiích. Nejjednodušším příkladem je například komunitní prostor *Rajská zahrádka* v Brně-Maloměřicích, který vznikl na pronajatém pozemku od Tepláren. Občanské sdružení Rukola pozemek zvelebilo a nabídlo místním obyvatelům k pronájmu, představilo se na několika veřejných akcích spojených s koncerty nebo čtením. Začali spolupracovat s časopisem *Nový prostor*, jehož klientům nabízí sdružení členství zdarma.

letech, během nichž se střídaly lepší či horší časy, někteří ze skupiny organizátorů odcházeli nebo se vraceli. Na výstavě zastupuje Stanice Žilina-Záriečie ten nejsilnější příklad kulturního (a navíc nezávislého) centra, které dovede nabídnout vyvážený program od experimentálních festivalů, diskuzí až po populární akce zajímavé pro širší publikum. Za sebou má občanské sdružení *truc-spheriq* (kromě bohatého programu) hlavně opravu Behrensovy synagogy, zapomenutého a znovu objeveného skvostu Žiliny. Díky úspěšnému fundraisingu, do kterého se zapojilo celé město a mnoho dalších dobrovolníků a firem napříč Slovenskem, bude tato významná památka brzy otevřena jako nová Kunsthalle.

Protipólem takto rozběhlého komunitního centra se stal začínající projekt *Stará vodárna* odehrávající se na okraji Prahy v městské části Nebušice v prostorech bývalé nebušické vodárny, technické památky z dvacátých let minulého století, která nebyla přes dvacet let vůbec využívána. Areál (budova se zahradou) dnes patří městské části Praha-Nebušice a v roce 2014 se tuto budovu podařilo otevřít obyvatelům i návštěvníkům pro společenské akce. Zpřístupnění objektu a jeho znovu zapojení do struktury obce je podporované samotnými radními z městské části. Zajímavé je zejména divadelními a výstavními akcemi, které zde proběhly v průběhu letošního roku. Hlavní hybatelkou je Dora Bouzková, herečka, autorka a iniciátorka umělecky-sociálních projektů *Loutky bez hranic*, která přizvala ke spolupráci Apolenu Vanišovou, režisérku specializující se na site a social specific projekty, a společně tak vznikl projekt *Živá kronika*, který

motivace, cíle a inspirace, kdo je a může být hybatelem změn. Jedním z takových projektů je *Neolokator* – badatelský systém a komunikační osvětová platforma zaměřující se na fenomén rurální krajiny. Svým pojmenováním se odkazuje k historické postavě středověkého lokátora, jehož úkolem bylo vybrat vhodná místa pro založení města, vesnice či jiného, panovníkem zadaného účelu. Tento úkol je v rámci jedné profese dnes již těžko naplnitelný. Novodobý neolokator proto tvoří tým celkem pěti různých profesí, který se věnuje problematice tvorby prostředí z pohledu historických a přírodních věd, urbanismu a architektury a sociální geografie. Činnost *Neolokatoru* se opírá o komplexní mezioborovou spolupráci celého týmu spolu s obyvateli dané lokality. Jen tak mohou vznikat nové reálné příležitosti a podněty ke kvalitnějšímu životu v řešeném území. O dialog a zapojení místních se programově snaží i další prezentované projekty



Pohled do expozice výstavy *Místa spolupráce*, instalace platformy NEOLOKATOR.

se zaměřuje na historii, ale i současnost a budoucnost Nebušic a jejich blízkého okolí. Vznik projektu inspirovaly příběhy nebušických starousedlíků i zkušenosti nových obyvatel obce, jsou do něho zapojeni profesionální umělci i místní obyvatelé a v obci fungující organizace.

Společně s těmi, jejichž aktivita je spojena s konkrétním prostorem, lokalitou či objektem a nutně nesouvisí s jejich profesí, jsou představeni také odborníci vytvářející analýzy ještě před samotnou změnou užívání místa – antropologové, sociologové, urbanisté a mezioborové týmy. Spolupráce (nejlépe mezioborová) je mantrou úspěchu nebo krachu těchto projektů. Dobrá analýza často odpovídá na otázky, jaké jsou

– skupina angažovaných grafických designérů *Dizajn na kolesech* a *MAK!* (Mobilní architektonická kancelář). Obě skupiny objíždějí Čechy a Slovensko a nabízejí svoji práci a konzultaci zadarmo. Cílem těchto aktivit není vytvořit velkolepý návrh nějakého veřejného prostoru nebo městského korporátu. Během cestování dochází k osvětové činnosti, během níž se lidé nebo i zástupci obcí, kteří by architekty nebo grafické designéry nikdy neoslovili, mnohdy poprvé dostávají do komunikace s touto profesí.

Doprovodný program k výstavě se stal stejně důležitou součástí jako samotná expozice, proto v průběhu konání výstavy proběhlo několik akcí, které budou pokračovat formou přednášek



Instalace komunitního projektu *Rajská zahrádka* s kresbami Markéty Lisé.



Instalace projektu *BRNOX* / průvodce brněnským Bronxem (2015–2016) od Kateřiny Šedé.

i v dalším roce. První z těchto akcí byl workshop s architektonickou dvojicí MAK!, která proběhla v polovině října ve zlínské čtvrti Letná. Mobilní architektonická kancelář je tvořena architekty Kateřinou Videnovou a Adamem Wlazelem. Jak bylo naznačeno, princip a síla jejich práce je postaven na komunikaci s obyvateli daného místa, moderování jejich diskuze a následné intervence. Na zlínské Letné, která vznikla jako první baťovská kolonie, dochází k obměně obyvatel, kteří mají od původní dělnické kolonie odlišná očekávání. Tématem dvoudenního workshopu se stalo hledání prostoru pro setkávání obyvatel. Inspirativní byl i diskuzní podvečer s Markem Adamovem (Stanica Žilina-Záriečie), Pavlem Strašákem (Ghettofest) a Dorou Bouzkovou (Stará vodárna), který proběhl přímo v prostoru výstavy. Prezentace hostů doplnila jejich vystavené projekty a následná diskuze nastínila úskalí práce subjektů, které reprezentují.

Skupina vystavených projektů může být podnětnou pro všechny zájemce, kteří se chtějí podobným aktivitám věnovat nebo si je alespoň vyzkoušet, zažít a prostřednictvím nich se dozvědět něco o svém městě. Vystavené příklady dokládají, že aby veřejný prostor fungoval, není nezbytné do něj investovat horentní sumy na nové vybavení, důležitá je náplň a lidé, kteří jej využívají a kreativním přístupem prostor mírně upraví, ale hlavně jej začnou obývat, žít v něm. Jak dokládají životní příběhy, iniciačním momentem pro vytvoření občanské aktivity se může stát například procházka s dětmi a jimi vyvolaná potřeba po poznání míst, kde žijí, nebo jednoduchá potřeba najít prostor pro koncert své oblíbené kapely. Důležité je vytvořit kolem sebe

společenství či komunitu, která se na chodu bude buď přímo podílet, nebo se (postupně) stane jedním z účastníků akcí.

Výstava *Místa spolupráce* představuje subjekty v různé fázi svého fungování. Někteří mají za sebou první roky a kladou si otázku, jakým způsobem pokračovat dál, jiní brzy oslaví dvacetileté výročí, prošli okamžiky zvratů, prožili úbytek sil i jejich návrat. Ví, jak si uchovat energii a nadšení potřebné do budoucnosti. Společnou hodnotou těchto míst je potom jejich „permanentní nedokončenost“, jež v důsledku zajišťuje jejich nezávislost a flexibilitu, s níž mohou reagovat na právě aktuální potřeby a přání.

Vystavující: Jan Trejbal (Neolokator), Mobilní architektonická kancelář (Kateřina Videnová, Adam Wlazel), Nová Perla, Ghétofest (Pavel Strašák, Kateřina Šedá), Praha 14 kulturní, Dizajn na kolech, Periferná centra, Stanica Žilina-Záriečie, projekt rekonstrukce žilinské synagogy (Marek Adamov a truc sphérique), Stará vodárna (Praha-Nebošice, Dora Bouzková, Apolena Vanišová), Rajská zahrada (Markéta Lisá, rukola), Kravín (Michal Kindernay, Lenka Dolanová).

Kurátorka výstavy: Lucie Šmardová

Pořádá: aArchitektura

Architektura výstavy: element

Grafická úprava: Jan Pavézka

Foto: Petr Willert

Místa spolupráce

Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

27. 9.–20. 11. 2016

téma

výtvarná díla v exteriérech města

Ladislava Horňáková

„Lidé vyhledávají veřejné prostory mimo jiné proto, aby mohli být ve společnosti jiných lidí, vidět se a slyšet se navzájem a poznávat jednání občanů v rozličných situacích.“¹

Přístup na veřejná místa mají za běžných podmínek všichni. Právě tento prostor umožňuje setkávání, navazování kontaktů a další aktivity. Kvalitu a potenciál takového místa lze hodnotit z několika pohledů. Stále větší význam získávají aktivity nabízející vytváření silných městských míst, která by motivovala procházející ke kratšímu či delšímu pobytu. Aby byla tato řešení koncepční a veřejné prostory funkční, je nutná analýza potenciálu veřejných prostranství. Stávají se proto předmětem studia a jejich kultivace je dnes v řadě měst v centru pozornosti.

Podobu veřejného prostoru dotvářejí také umělecká díla. Sochy, objekty, mozaiky a dekorativní stěny slouží v obytné struktuře jako záchytné body. Dnes výtvarné dílo vstupuje do nového kontextu a stává se součástí řady vazeb v urbánních souvislostech. Výstava ve zlínské galerii s názvem Prostor Zlín – mapování veřejného prostoru představuje v rámci širšího projektu několik okruhů, týkajících se veřejných míst v tomto městě.

1. Trienále Prostor Zlín 1991–2013, výtvarná sympozia a přehlídky umění ve veřejném prostoru

Prostřednictvím fotodokumentace, publikací a videozáznamů připomíná výstavní prezentace v úvodu význam šesti ročníků trienálně pořádaných výtvarných symposií Prostor Zlín (1991, 1994, 1997, 2001, 2010 a 2013). Tato sympozia se stala od počátku devadesátých let minulého století výrazem odborné pozornosti galerie věnované jedinečnému prostředí města. V jejich rámci získal Zlín do svých exteriérů vynikající umělecká díla od významných českých výtvarníků. Zpočátku probíhal „Prostor“ souběžně s výstavami architektury a s odbornými konferencemi.² Mezi iniciátory akcí patřili především

tehdejší ředitel zlínské galerie Ludvík Ševeček, výtvarníci Svatopluk Slovenčík a Kurt Gebauer a odborný pracovník galerie Ivo Sedláček. V prvních ročnících participovala na těchto symposiích také řada přátel galerie, sponzorů i dobrovolných spolupracovníků. Trienále Prostor Zlín vstoupilo do urbánních i sociálních kontextů města jako charakteristická akce public art (veřejného umění). V prvních ročnících se jednalo o reakci výtvarníků na autentické kvality zvoleného prostoru – na *genius loci* té které části Zlína, a to nejen na památkový aspekt města, ale i na jeho současnou hodnotu, která je otevřena duchovní komunikaci.³ Výjimečná architektura, urbanismus i celková historie místa se staly pro zúčastněné umělce zajímavými podněty. V rámci výtvarného symposia Prostor Zlín vznikaly každé tři roky ve městě umělecké objekty a kompozice od významných soudobých autorů. Několik děl z těchto symposií se stalo natrvalo součástí



Pohled na část expozice výstavy, věnované dokumentaci z jednotlivých ročníků výtvarných trienálů Prostor Zlín, se studijním modelem pro II. ročník v roce 1994 s názvem Monostruktura pro Zlín od Františka Kyncl.

zlínského městského parteru a jsou i dnes nejen významným dokladem doby, ale také vhodně zapadají do celkového urbanistického konceptu a přispěly k tvorbě kvalitního veřejného prostoru. Nabízejí také možnost setkat se přímo ve městě se současným uměním. Zlínská galerie vedle svých dalších aktivit (Nové zlínské salony a Zlínské salony mladých) těmito symposií programově navázala na tradici Zlínských salonů, pořádaných firmou Baťa od roku 1936. Tyto přehlídky soudobého výtvarného umění v Československu měly tehdy celorepublikovou působnost i význam.

První ročník trienále Prostor Zlín se konal v roce 1991 a účastnili se ho se svými díly výtvarníci Jan Ambrůz, Jiří Beránek, Kurt Gebauer, Svatopluk Slovenčík, Jiří Sozanský a Jan Šimek.⁴ Po kladných ohlasech se v roce 1994 uskutečnil druhý ročník. Své realizace představili v exteriérech Zlína Jiří Hilmar, Jaroslav Hovadík, František Kyncl, Karel Nepraš, Eduard Ovčáček a Rudolf Valenta.⁵ S ohledem na redukováný finanční rozpočet byl třetí ročník v roce 1997 zastoupen pouze jedním exponátem v exteriéru města od zlínského výtvarníka Lubomíra Jarcovjaka a komorní připomínkou jeho tvorby v Domě umění ve Zlíně.⁶ V průběhu IV. ročníku trienále



Pohled do expozice výstavy *Prostor Zlín* s bronzovou plastikou *Rychlost* z roku 1961 od Zdeňka Kováře.

Prostor Zlín 2001 proběhlo výtvarné sympozium a výstava Kurt Gebauer a jeho škola. V exteriéru města i v Domě umění ve Zlíně byl prezentován výběr z díla významného sochaře Kurta Gebauera. V opuštěné 15. budově továrního areálu představili pod názvem *ÚSVIT* s ateliérem veškerého sochařství Kurta Gebauera svoji tvorbu žáci jeho ateliéru na Uměleckoprůmyslové škole v Praze (Zdeněk Ruffer, Ivana Junková, Lenka Klodová, Martina Klouzová, Veronika Zapletelová, Hana Poislová, Dagmar Šubrtová, Jan Formáček, Jan Novotný, Adam Vačkář, Marta Hošťálková, David Kraček, Marie Hladíková, Jan Slovenčík, Jiří Světinský, Zorka Krejčí, Karolína Neprašová, Viktor Špaček, Cristine Toledo, Jitka Řenčová a Stanislav Zámečník).¹⁷

V letech 2004 a 2007 se z finančních důvodů další dva ročníky nemohly uskutečnit. Pátý ročník v roce 2010 tak navázal na přetrženou tradici úspěšných trienále až po devíti letech přehlídkou umění ve veřejném prostoru s názvem *Prostor Z(i)lin(a)*. Akce proběhla ve spolupráci s Povážskou galériou umenia v Žilině a za účasti slovenských umělců. Tento ročník Prostoru se zaměřil spíše na často nenápadné intervence, které nabízejí nový pohled na zdejší městský prostor. Realizace měly jen dočasný charakter. Ve druhém poschodí zlínského zámku proběhla prezentace tvorby zúčastněných umělců i dokumentace jejich prací pro *Prostor Z(i)lin(a)*.¹⁸ Šestý mezinárodní a zatím poslední ročník trienále *Prostor Zlín* 2013 byl realizován v bývalém továrním areálu firmy Baťa a především v nově otevřených rekonstruovaných prostorách původních výrobních budov číslo 14 a 15, které se staly sídlem krajské galerie, muzea a knihovny. Inspirativní

pro autory Kamu Sokolnickou z Polska, Tamáse Kaszáse, Kristiána Krištofa (umělecká skupina *RANDOMROUTINES*) z Maďarska, Martina Kochana ze Slovenska a ve Zlíně působícího Petra Stanického byla historie tohoto místa.¹⁹

Od prvních ročníků sympozia *Prostor Zlín* se nejen ve společnosti, ale i v umění mnohé změnilo. Monumentální sochařské realizace tak postupně vystřídaly v posledních letech spíše performance a menší zásahy do veřejného prostoru. Alespoň výčet jednotlivých ročníků trienále *Prostor Zlín* se soupisem autorů připomněl souhrnně význam těchto galerijních aktivit pro veřejná prostranství města.

2. Výtvarná díla a umělecké zásahy v exteriérech města

Projekt se zaměřil také na podrobnou evidenci stávajících výtvarných děl na veřejně přístupných místech. Výstupem se vedle výstavní prezentace stala orientační mapa Zlína se soupisem, fotografiemi, lokací a komentáři k jednotlivým výtvarným dílům v exteriérech a veřejně přístupných interiérech. Mapu doplňují údaje k realizovaným ročníkům výtvarného trienále *Prostor Zlín* a medailony autorů. Jejím přínosem je evidence uměleckých děl i zmapování historie jejich vzniku a současného stavu.¹⁰ Ukazuje se, že objekty, které se mnohdy stávají přehlíženou součástí každodennosti, jsou nezřídka kvalitními díly významných autorů své doby. Kromě nezájmu jsou často jako dědictví minulosti paušálně vystaveny necitlivému zacházení, přitom významným způsobem ovlivňují veřejný prostor ve svém okolí.

Zlín byl až do dvacátých let 20. století malým městečkem a na jeho území najdeme jen několik výtvarných děl historické provenience. Nejstarší plastiky pocházejí z období pozdního baroka ze 2. poloviny 18. století a jedná se o sochy často zobrazovaných světců sv. Floriána, sv. Jana Nepomuckého, sv. Antonína a sv. Donáta. Výstava i mapa poukazují na skutečnost, že meziválečný Zlín byl výjimečný po stránce architektury i urbanismu, ale uměleckých děl ve veřejném prostoru najdeme z tohoto období dnes jen několik. Patří mezi ně především bronzová socha T. G. Masaryka od Otakara Španiela (1936–1939)¹¹ a díla zlínského architekta a sochaře Františka Lýdie Gahury. Vedle plastiky Kováře (1922–1924) na budově zlínské radnice, bysty Tomáše Bati s pamětní deskou s citátem v areálu nemocnice (1935), bysty Jana Amose Komenského (1919) a sochy Boženy Němcové (1919) je to především sochařská výzdoba na zlínském Lesním hřbitově. Hned ve vstupní aleji je dominantou Gahurův centrální kříž s Kristem, na hřbitově najdeme také další kříž a náhrobky Tomáše Bati, příslušníků Baťovy rodiny, pilota Broučka (1932), rodiny Gahurovy nebo náhrobek se sousoším *Smutek a Samota* (1918).¹²

Po skončení 2. světové války vznikala díla, jejichž autory byli především profesori a absolventi školy umění ve Zlíně. Jako jedny z prvních byly realizovány Pomník obětem II. světové války se sochou od Vincence Makovského¹³, bysta



Pohled do expozice výstavy Prostor Zlín s přípravnou studií ke keramické mozaice V parku od Svatopluka Slověnice z roku 1996 pro halu čekárny autobusového nádraží ve Zlíně.

Václava Chada¹⁴, a v roce 1949 socha Koželuh od Bohumila Jahody v parku před hotelem Moskva. V padesátých letech museli autoři výtvarných děl přistoupit na požadavky tzv. socialistického realismu. Nad vstupy pro řadu nově stavěných bytových domů vznikala řada domovních znamení. Z tohoto období najdeme jen několik dalších realizací, mezi něž patří reliéf Alegorie jednoty dělníků, rolníků a inteligence (asi 1956) od Josefa Kaplického¹⁵ nebo sádrový reliéf s pracovní tematikou (1956) nad vstupem do budovy Dopravních podniků od Bohumila Jahody a patinované sádrové reliéfy v budovách škol v Bartošově čtvrti a v Kolektivním domě. Vlivem historických událostí sloužila tato díla z větší části k podpoře nastolené ideologie, některá z nich mají ale i vysokou uměleckou kvalitu, danou především osobností autora.

Uvolnění v šedesátých letech napomohlo vzniku řady výtvarných realizací také v tehdejší Gottwaldově. V roce 1965 došlo k oficiálnímu legislativnímu propojení architektury a uměleckých děl, která se stala integrální součástí stavby.¹⁶ Z dnešního pohledu je téměř neuvěřitelné, že v předlistopadové éře bývalo pravidlem počítat s uměleckými díly a jejich umístěním do exteriéru na veřejná prostranství i do nových veřejných budov. Také Gottwaldov, tak jako řada dalších měst, byl tedy postupně výrazně obohacen o méně či více kvalitní výtvarné objekty, velkoplošné mozaiky na uličních fasádách domů a výtvarná díla ve veřejně přístupných interiérech. Dodavatelem výtvarných děl byl Český fond výtvarných umění a jeho podnik Dílo. V rámci Jihomoravského kraje působily organizačně tři oblastní střediska Díla, a to v Jihlavě, Brně

a Gottwaldově. Do gottwaldovské oblasti spadaly okresy Gottwaldov, Kroměříž, Hodonín a Uherské Hradiště. Autory byli především pedagogové detašované gottwaldovské katedry průmyslového designu Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze a Střední uměleckoprůmyslové školy v Uherském Hradišti. Největšími odběrateli byly okresní národní výbory, státní podniky (např. Generální ředitelství českého gumárenského a plastikářského průmyslu, n. p. Svit) a jednotná zemědělská družstva.¹⁷

Architekti mohli při realizaci svých staveb zapojit i umělce, kteří stáli mimo oficiální proud, a umožnili jim tak získání finančních prostředků. Materiály, které se uplatňovaly u reliéfů, soch i v mozaikách, byly v souladu s architektonickým pojetím budovy. Díla vznikala v uvolněné celkově pozitivní atmosféře. Mezi nejceněnější realizace z tohoto období patří ve Zlíně především plastika Torzo (1964–1966) od Miloslava Chlupáče v kašně, doplněné strukturovanou betonovou stěnou Čestmíra Janoška, a plastika Letící múza (1966) od Luboše Moravce, které jsou nedílnou součástí koncepce divadelní budovy, stejně jako jeho vnitřní výzdoba od Milana Obrátla, Zbyňka Slavička, Zdeňka Holuba, Vladislava Vaculky, Zdeňka Kováře aj.¹⁸ Zajímavý osud měla v tomto období monumentální plastika s názvem Vykvetání antioxidantů (1967) od Vladislava Vaculky, stojící dnes na sídlišti Podhoří.¹⁹ Mozaiku Strom života (1963) od stejného autora najdeme na rohu třídy Tomáše Bati a ulice Dlouhé. Další dvě podélné mozaiky vyskládané ze štípaného smaltu s názvy Květy a Abstraktní kompozice realizovali v roce 1974 v přízemí hlavní administrativní budovy bývalého Výzkumného ústavu

gumárensko-plastikářského František Nikl a Jan Hanáček. Před nově postaveným bytovým domem v centru města od architekta Jiřího Čančíka v ulici Kvítková bylo před kanceláři Čedok umístěno sousoší Rodina (1976) od Jiřího Vlachy. Nedílnou součástí moderních novostaveb Domu zeleniny a Domu obuvi, které navrhl pro investora JZD Slušovice v ulici Dlouhé architekt Šebestián Zelina, se stala mozaika Dary země a slunce (1978) od Josefa Lieslera a keramická mozaika s abstraktním motivem (1980) od Oty Janečka a Heleny Trubáčkové. V roce 1980 byla před Sportovní halou postavena plastika Niké (Házenkářka) od Zdeňka Kováře a před budovu katedry designu v Gottwaldově, VŠUP v Praze (nyní budova U 16 UTB ve Zlíně) instalována o rok později reliéfní dekorativní stěna z duralových komponentů od Františka Crháka.

Malé architektonické objekty a výtvarná díla se stávaly také součástí nově budovaných panelo-



Instalace objektu Prkna, která znamená... od Vladimíra Kovaříka ze symposia PANTA RHEI 2016 na platformě mezi budovami 14 a 15 BAŤOVA INSTITUTU v rámci projektu Prostor Zlín.

vých sídlišť. Vnesly do veřejných prostor s typovou architekturou lidské měřítka a staly se jejich ozvláštněním a identifikačními prvky. Mezi příklady takovéto humanizace odosobněného sídliště patří i výtvarná díla na zlínském sídlišti Jižní Svahy, například mozaika před budovou základní školy s názvem Touha mladých lidí po poznání (1979) od Josefa Lieslera, keramické reliéfy od Ferdy Štáblý nebo plastika Zrození hvězdy od Zdeňka Kováře²⁰ a dnes již neznámá měděná plastika Dva lachtani (1982) od Vincence Vinglera za I. Segmentem.

Po roce 1989 obohatily exteriéry Zlína objekty z výtvarných symposií Prostor Zlín, z nichž dnes najdeme před Kolektivním domem dílo Dialog VIII od Karla Nepraše, před vstupem do podchodu plastiku Velký Fibonacci od Rudolfa Valenty²¹ a v Univerzitním parku naproti výškové 21. administrativní budově realizace Událost v jehlanu (1994) od Jaroslava Hovadíka a Kubus (1997) od Lubomíra Jarcovjáka. Výtvarný objekt Kubus z nepálených a pálených cihel, kovu a kamene symbolizuje vyváženou harmonickou formou (čtverec, krychle, trojúhelník a kruh) i použitým materiálem duchovní hodnoty zlínského prostředí. Z dosud posledního VI. ročníku výtvarného symposia Prostor Zlín v roce 2013

zůstal před vstupem do budovy č. 14 továrního areálu objekt z kovu a skla od Petra Stanického s názvem #14.

V rámci společenských změn po roce 1989 vystala i ve Zlíně potřeba připomenout i výtvarnou formou činnost významných osobností, na které se mělo v době normalizace zapomenout. Naproti vstupu do 21. budovy bylo do Univerzitního parku situováno bronzové sousoší Tomáše Bati a Jana A. Bati (2007–2010) od Radima Hankeho. Sousoší stojí na žulovém podstavci navrženém architektem Františkem Petrem o půdorysu 6,15 x 6,15 metru, který symbolizuje tradiční konstrukční modul budov firmy Baťa (spolupráce Roman Hvězda a Zdeněk Macháček). V roce 1990 byla opět vrácena do areálu nemocnice bysta Tomáše Bati a pamětní deska s citátem z proslovu při založení nemocnice. Bronzový odlitek bysty, kterou F. L. Gahura vytvořil po smrti T. Bati v roce 1932, byl v roce 1935 umístěn spolu s citátem na vstupní budově Baťovy nemocnice a vše muselo být odstraněno po událostech roku 1948. V rámci nové instalace byla bysta s nápisem umístěna v roce 2007 v parku nemocnice v pavilonku, navrženém architektem Ivanem Bergmannem (spolupráce R. Hanke, R. Šutera a R. Hvězda). V místě zbořené vstupní budovy nemocnice vznikla také protihluková oddělovací transparentní zeď s nápisy, připomínajícími zakladatele nemocnice T. Baťu, jejího architekta F. L. Gahuru a významného lékaře B. Alberta (2008). Architektem byl opět Ivan Bergmann ve spolupráci se Zdeňkem Macháčkem. Další významné osobnosti spojené se Zlínem připomíná památník Karla Zemana (2010) od Radima Hankeho (spolupráce Zdeněk Macháček a Roman Hvězda) v prostorách vstupu do areálu filmových ateliérů Zlín – Kudlov a bronzová plastika Emila Zátopka (2014) na stadionu mládeže u běžecké dráhy od stejného autora. V roce 2009 byl u vstupu do městského parku jako připomínka obětí nehody při pádu větve realizován pomník tragicky zahynulým chlapcům. Autorem tohoto kamenného bloku s fontánkou, doplněného úzkou přístupovou cestou, je Lubomír Jarcovják. V rámci revitalizace Gahurova prospektu vznikl v roce 2013 park s modelovanou travnatou plochou. Minimalistické architektonické řešení doplnilo konceptuální dílo Jiřího Valocha s textem „Pokaždé jiná slova“, který se šestkrát opakuje na stěnách obrubníků.²²

Dnes už ve zlínských exteriérech nenajdeme díla, která byla odstraněna vlivem dobových událostí, ustoupila nové výstavbě, necitlivým přestavbám nebo se ztratila:

- Bysta Františka Josefa I., 1898. (*Bysta stála před měšťanskou školou, později knihovnou a dnes Klubem 204 a byla odstraněna po pádu monarchie 30. 10. 1918*).
- Pomník Klementa Gottwalda, 1959, Zdeněk Krybus. (*Pomník byl instalován v roce 1961 na nám. T. G. Masaryka a k jeho odstranění došlo v roce 1990*).
- Plastika Dívka s holubicí, 1966 (1962 návrh), Jan Habarta. (*Socha dívky byla umístěna v kašně u vstupu do restaurace Družba ve Zlíně. Před*

přestavbou na kulturní komplex Družba byla plastika přenesena do Otrokovic před budovu Barumu. Nejprve byla součástí kašny, dnes stojí na soklu v parčíku).

- Sousoší Dvojice (Milenci), 1968, Bohumil Jahoda. (Sousoší ze slitiny mědi a bronzu stálo před obchodním střediskem a restaurací Januštice do léta 2015, kdy zmizelo a zřejmě skončilo ve výkupně barevných kovů).

- Účelová plastika pro dětské hřiště, 1975, Jiří Váp, Zdeněk Šutera, architekt Jiří Čančík. (Dřevěná plastika draka na dětském hřišti na sídlišti Zlín střed v ulici Kvítková).

- Exteriérová plastika před 21. budovou n. p. Svit Gottwaldov, 1979, Jiří Vlach, architekti Jaroslav Šindler a Ladislav Pastrnek. (Měděná plastika pro kašnu před vstupem do budovy byla odstraněna před rekonstrukcí na sídlo Zlínského kraje a finančního úřadu).

- Plastika Buď vlastní, posilíš mír, 1980, Stanislav Mikulášik, architekt Jaroslav Šindler. (Plastika před vstupní branou n. p. Svit byla odstraněna po roce 1989).

- Bysta Julia Fučíka, 1981, Jiří Vlach. (Bysta, která stála před obchodním střediskem ve Fučíkově čtvrti - Obecínách, byla odstraněna v roce 1990).

- Plastika Dva lachtani, 1982, Vincenc Vingler, architekt Šebestián Zelina. (Měděná plastika s dvojicí lachtanů v bazénku se ztratila z parčíku s dětským hřištěm za I. segmentem na Jižních Svazích po roce 1989).

- Keramická stěna schodišťové fasády kulturního a společenského centra Družba, 1983, Leonid Ochrymčuk, architekt Josef Opatřil. (Budovy kulturního a společenského centra z let 1961 a 1965-1967 začaly postupně od devadesátých let chátrat a čekají na rekonstrukci. Keramická stěna byla odstraněna při bourání schodišťové části).

- Plastické označení prodejních galerií DÍLO v Gottwaldově, 1984, Jan Zamazal, Zdeněk Pokorný. (Plastické označení byla určena pro prodejnu a výstavní síň na náměstí Míru a na rohu třídy Tomáše Bati a ulice Dlouhé).

- Plastika Zrození architektury, 1988, Milan Doběš, architekt Karel Krčmář.

(Kašna s konstruktivní plastikou dotvářela vstup do budovy Barumprojektu. Při přestavbě budovy na sídlo krajského soudu byla odstraněna a o jejím dalším osudu se zatím nepodařilo najít doklady).

- Výtvarný objekt Dlouhá rovná do černé díry, 1994, Prostor Zlín II., Jiří Hilmar. (Dřevěná plastika - objekt byla v rámci výtvarného symposia Prostor Zlín umístěna v parku Komenského. Před jeho revitalizací v roce 2010 bylo její torzo odstraněno).

3. Divadelní park ve Zlíně - návrh prostoru za Městským divadlem

Další součástí výstavního projektu se stala prezentace diplomových prací studentů ateliéru Prostorová tvorba Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Výstava v Designroomu ve 2. podlaží budovy 14 poukazuje na možnosti řešení parku za městským divadlem a změnu tohoto dosud jen málo využívaného veřejného prostoru s velkým potenciálem na atraktivní místo setkávání.

4. Expozice objektů vytvořených v rámci mezinárodních výtvarných symposií

V rámci projektu Prostor Zlín byly v exteriérech v okolí budov 14|15 BAŤOVA INSTITUTU představeny prostorové objekty z mezinárodních symposií PANTA RHEI.

Od roku 2009 se každoročně na konci srpna setkává skupina výtvarných umělců, kteří se nechávají inspirovat materiály používanými v místních výrobních společnostech. Ať už se jedná o dřevo, kovy nebo plexisklo, během několika málo dní projdou tyto materiály radikální proměnu a stanou se nositeli úplně nových významů. Různorodost záměrů, námětů i forem zpracování vystihuje zavedenou atmosféru symposia. Paralelně v jeho rámci vedle sebe vznikají figurativní i čistě geometrické objekty; objevují se meditačně laděné práce i takové, které nesou prvky humoru. Tvůrčí setkání tohoto druhu zároveň poskytují jedinečnou příležitost pro vzájemné



Instalace výtvarných objektů Repace od Sabiny Psotkové a Václava Ondrouška ze symposia PANTA RHEI 2016 ve vstupní části budovy 14 BAŤOVA INSTITUTU v rámci projektu Prostor Zlín.



Instalace výtvarného objektu Plž od Marka Ceglédého (SK) ze symposia PANTA RHEI 2012 na platformě mezi budovami 14 a 15 BAŤOVA INSTITUTU v rámci projektu Prostor Zlín.

sdílení zkušeností a zážitek sounáležitosti během vytváření výtvarných artefaktů. Někteří účastníci se pak znovu v následujících letech vrací a pokračují v práci již ve známém prostředí. V roce 2016 proběhl již osmý ročník. Iniciátoři vzniku symposia Vladimír Kovařík a Richard Vodička si před osmi lety předsevzali, že akce bude přeshraničním i zároveň mezigeneračním dialogem.¹⁹ Sympozium organizačně zajišťuje Fakulta multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati.

Projekt *Prostor Zlín* se zaměřil na historii i nové možnosti prosazování současného výtvarného umění v rámci exteriérů města a na kultivaci veřejného prostoru. Snažil se přinést inspirativní a úspěšná řešení v rámci interdisciplinární spolupráce v oblasti městského prostředí. Smyslem projektu bylo nejen zmapovat a zachytit současný stav existujících děl, ale také podpořit diskusi nad povahou a kvalitou veřejného prostoru na území města, a tím probudit zájem o koncepční formování veřejného prostoru, v němž by své místo měla najít i nová kvalitní umělecká díla.

Prostor Zlín - mapování veřejného prostoru

27. 9.-20. 11. 2016

výstavní prostory *Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v I. a II. podlaží budovy 14 a exteriéry v okolí budov 14/15 BAŤOVA INSTITUTU*



Instalace objektu Smrtihlav od Václava Ondrouška ze symposia PANTA RHEI 2013 na platformě mezi budovami 14 a 15 BAŤOVA INSTITUTU v rámci projektu Prostor Zlín.

Poznámky:

1. Jan Gehl, *Život mezi budovami: Užívání veřejných prostranství*, Brno 2000, s. 17.
2. Např. výstava *Baťa - architektura a urbanismus 1910-1950*, symposia *Zlínský funkcionalismus*, Státní galerie ve Zlíně, 1991 a *Kultura Baťova Zlína*, 1994 (u příležitosti 100. výročí založení firmy Baťa), doprovázená konferencí *Kulturní fenomén funkcionalismu*, výstava *Satelity funkcionalistického Zlína v Evropě* a konference *Středoevropská architektura 1890-1998*.
3. Podrobně viz Ludvík Ševeček, *50 let zlínské galerie 1953-2003*, *Činnost instituce v nových společenských a oborových souvislostech*, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2003, str. 47.
4. *Prostor Zlín 91. Výtvarné kompozice v exteriéru města*. Katalog výstavy, Státní galerie výtvarného umění ve Zlíně, 1991.
5. *Prostor Zlín 94. Výtvarné symposium a výstava v exteriérech města*. Státní galerie ve Zlíně, 1994.
6. Ludvík Ševeček, *Prostor Zlín 97, III. ročník symposia*. *Prostor Zlín V*, 1997, září - říjen, s. 5.
7. *Prostor Zlín 2001*, Kurt Gebauer a jeho škola, katalog výtvarného symposia a výstavy, Státní galerie ve Zlíně, 2001.
8. Účast přijali umělci Daniela Baráčková, Marek Galbavý, Jan Haubelt, Eva Jiříčka, Alžbeta Lišková, Ilona Németh, Jan Pfeiffer, Pavel Sterec, Nina Šošková, Matej Vakula, Jaroslav Kyša, Mišo Hudák a Jaroslav Varga.
9. *Prostor Zlín 2013*. Katalog výstavy, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2013, ISBN 978-80-85052-94-7.

10. *Prostor Zlín - mapa s výtvarnými díly ve veřejném prostoru*, texty Ladislava Hornáková, KGVU ve Zlíně 2016, ISBN 978-80-87926-10-9. Mapa představuje 60 výtvarných děl v exteriérech a 43 ve veřejně přístupných interiérech.
11. Bronzová socha T. G. Masaryka stojí na nám. T. G. Masaryka v předprostoru Kulturního a univerzitního centra. Byla dovezena do Zlína v r. 1939, v době války uschována ve Studijním ústavu II, opět instalována v září 1945, odstraněna po roce 1959, instalována 1968 a odstraněna 1973, znovu instalována v roce 1990.
12. Architekt F. L. Gahura sice studoval sochařství, ale stal se architektem a s ohledem na celou řadu úkolů v této oblasti při výstavbě meziválečného Zlína uplatnil svůj sochařský talent jen v malé míře.
13. Ve spodní části pomníku je krypta s ostatky padlých během osvobozovacích bojů o Zlín. Vrchní část nese obelisky se jmény obětí nacismu a sochu partyzána od V. Makovského. Architektem byl Jiří Voženílek. Podrobně viz Vít Jakubiček, Vincenc Makovský, *Pomník obětem II. světové války ve Zlíně (1946-1947)*, *Prostor Zlín*, XXII, 4/2015, s. 40-41
14. Bystu studenta Školy umění ve Zlíně, zastřeleného jako člena protifašistického odboje v únoru 1945, od Miloše Axmana z roku 1946, umístili na okraji parku pod Památníkem Tomáše Bati, kde byl student zastřelen. Původní bysta byla zničena a nahrazena kopií od žáků umělecko-průmyslové školy v Uherském Hradišti.
15. Reliéf významného českého sochaře, který navrhl pro tehdejší budovu Státní banky Československé, začal být odstraňován 28. 10. 2016. Na popud občanů byla jeho likvidace v době vzniku příspěvku zastavena, byl však již citelně poškozen.
16. Vládní usnesení č. 355/1965 Sb. o uplatnění výtvarného umění v architektuře bylo vydáno 28. 7. 1965.
17. V rukopise architekta Pavla Nováka k výstavě *Výtvarné dílo v architektuře* z roku 1982 se píše: „V gottwaldovské oblasti žije cca 95 profesionálních výtvarných umělců a 25 architektů, zabývajících se touto činností. Dokladem zájmu společnosti o výtvarné umění je např. fakt, že v roce 1972 bylo do architektury umístěno za dva miliony korun výtvarných děl sochařských a malířských a v roce 1980 již za 9 milionů korun.“ (pozůstalost P. Nováka v KGVU ve Zlíně).
18. Podrobně viz Ladislava Hornáková, *Architektonické a výtvarné řešení Divadla Pracujících v Gottwaldově*, text v publikaci Iva Mikulová, Marcel Sladkowski, 70 sezon, *Městské divadlo Zlín*, Zlín 2015, s. 69-73.
19. V roce 1968 se stal Vladislav Vaculka pro režim nepřijatelný a jeho dílo mělo být odstraněno a zničeno. Na základě politické intervence ale došlo k jeho opravě a umístění na sídliště Podhoří.
20. Původně byla tato plastika součástí víceúčelového zařízení Panorama na Jižních Svazích před I. segmentem od architekta Šebestiána Zeliny. V roce 2015 byla při rekonstrukci této budovy snesena a instalována na vodní plochu před budovou číslo 32 v továrním areálu.
21. *Velký Fibonacci*, 1984, 1994, *Prostor Zlín II*, Plastika znázorňuje matematickou posloupnost číselné řady středověkého učenice. Ve Zlíně byla představena v rámci *Prostoru Zlín 94*. Původní verze byla barevná. Obnovená plastika u vstupu do podchodu z roku 2015 má větší měřítko a je bez původního barevného řešení.
22. Autorem architektonického řešení revitalizace této části Gahurova prospektu byla kancelář pro architekturu a design Ellement - architekti Zlín (Jitka Ressoová, Hana Maršíková a Jan Pavézka), grafické řešení Studio 6,15 a Partero - zahradní architekti.
21. Richard Vodička, tisková zpráva k výstavě v rámci PANTA RHEI v Uherském Hradišti. V exteriérech v okolí budov 14/15 BAŤOVA INSTITUTU vystavují: Marek Ceglédý, Vladimír Kovařík, Václav Ondroušek, Sabina Psotková, Barbara Schmitz-Becker.

Filmový festival jako příležitost i inspirace

Výtvarné výstavy v průběhu
56. Mezinárodního festivalu
filmů pro děti i mládež

Ivan Bergmann ml.

Filmový festival je ve Zlíně bezesporu nejdůležitější, nejmasovější i nejvíce medializovanou kulturní událostí v roce. Akce, která se primárně točí kolem dětského diváka a filmu pro něj určeného, na sebe nabaluje spoustu dalších aktivit v rámci doprovodných programů. Není proto nelogické, že je zde nabízen divákům i větší počet výtvarných výstav. Jejich kvalita je však značně rozkolísaná, což je způsobeno rozdílnými cíli jednotlivých výstav, potažmo jejich pořadatelů.

Stěžejním projektem byla výstava *Orbis Pictus Play*¹, kterou uspořádal Zlínský zámek, o. p. s., a Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Zatímco na zlínském zámku jde o nově zbudovanou stálou expozici, kdy se pro rychlejší vstípení o její existenci do povědomí veřejnosti využilo značné medializace festivalu i zvýšeného počtu návštěvníků ve městě, v KGVU ve Zlíně šlo o dočasnou atraktivní výstavu, kde se prezentovala část projektu nazvaná *Labyrint světla*, která se na zámek prozatím nevešla.² Výtvarníka Petra Nikla, který je hlavním hybatelem projektu, spojovala s filmovým festivalem i dřívější spolupráce, kdy byl autorem vizuálu a znělky předchozího ročníku festivalu. Jako hlavní motiv zde Nikl použil právě kaleidoskop *Labyrint světla* Petra Lorence ze stejnojmenné výstavy.³ Patrně zde se tak zrodila myšlenka přivést *Orbis Pictus Play* do Zlína.⁴

Na zlínském zámku se rovněž nachází sídlo Galerie Václava Chada, provozované taktéž společností Zlínský zámek, o. p. s., od roku 2014. Za svou dosavadní existenci se galerie zaměřila zejména na generaci českých výtvarníků, kteří se začínali prosazovat v druhé polovině 80. a počátku 90. let. Ve výstavním plánu nezapomíná ani na spolužáky Václava Chada ze Zlínské školy umění (1939–1949). Mimo to se zde objevují i výstavy výrazných osobností pevně spjatých se scénou českého výtvarného umění od 60. let 20. stol. Jmenujme např. Jana Koblasu a právě Adrienu Šimotovou, jejíž výstava byla zahájena právě během zlínského filmového festivalu (27. 5.–12. 8. 2016). Je jednoznačné, že výstavou Šimotové chtěla Galerie Václava Chada nasadit do nejdůležitější části sezony dostatečně známé a respektované jméno. Ostatně by

se dalo říci, že dnes již každá výstava Adrieny Šimotové je významnou událostí na české kulturní scéně. Nazvána byla trochu příznačně podle jednoho z děl *Grafitový anděl* (2010). Návštěvníci galerie se mohli s tvorbou Adrieny Šimotové setkat ve Zlíně po delší době, nikoliv však poprvé.⁵ Vystavený menší soubor prací byl dílem zapůjčen Nadačním fondem Adrieny Šimotové a Jiřího Johna a dílem od soukromých sběratelů ze zlínského regionu a byl vybrán z širšího časového období tvorby posledních více než 20 let. Složen byl z grafitových a uhlových kreseb, někdy s použitím barevných pigmentů. Podařilo se tak vybrat práce, které nebyly v českém prostředí dosud vystaveny.⁶ Kurátor Pavel Brunclík rozmístil kresby po dvou místnostech střídavě, s dostatečným prostorem pro každé dílo tak, aby se nesetřela jejich vlastní intimita a citlivost. K neprospěchu věci naopak bylo zakrytí šedé panelové stěny plátnem, který ubral účinek zde vystaveným pracím a zároveň působil trochu amatérsky.



Zdeněk Seydl, obálky knih, Československý spisovatel.

Další poutavá výstava byla věnována knižní grafické tvorbě Zdeňka Seydla k jeho výročí 100 let od narození.⁷ Seydl je autorem mnohačetného díla. Věnoval se nejvíce grafice v podobě úpravy knih, ale okrajově i kresbě, sochařství či animovanému filmu. Konceptně tak navazuje na loňský ročník filmového festivalu, kdy byla na zámku rovněž část prostoru věnována nejrozličnějším knižním vydáním *Malého prince*, pocházejícím ze soukromé sbírky. Výstava Zdeňka Seydla, umístěná do prostoru zámecké chodby, byla zapůjčena z Archivu výtvarného umění, kde měla v únoru 2016 svou premiéru.⁸ Ve Zlíně bylo prezentováno 176 knih, včetně některých celých edičních řad. Ty v podobě knih seskládaných do sloupků znásobovaly hrou svých hřbetů estetický pocit z autorova rozsáhlého a různorodého díla. Graficky sjednotily výstavní prostor tisky a zvětšeniny dalších Seydlových prací. Seydlovu tvorbu na výstavě doplnily autorovy fotografie od Václava Chocholy.

Další místnosti zlínského zámku byly věnovány opět po roce prodejní výstavě Adolfa Borna.⁹ Výběr grafik si vzal na starost sám autor, který ve svém ateliéru vybral práce z posledních třiceti let od *Nerovného páru* (1986) po *Marca Pola* vracejícího se z Benátek (2016). Charakter výstavy plně korespondoval s programovou produkcí běžných



Alexander Hackenschmied, z cyklu *Amerika*, 1936.



Pavel Dias, z cyklu *Paříž*, 1968.

komerčních galerií. Její nadhodnotu bohužel netvořila ani díla, rozsah výstavy či její kurátorské pojetí, což ani nebylo v úmyslu organizátorů, ale smutná skutečnost nečekaného Bornova úmrtí.

Když už zde zmiňujeme komerční galerie, jedna z nich konání filmového festivalu rovněž využila ve své programové nabídce. Galerie pod radnicí dlouhodobě v tento termín připravuje výstavy českých, zejména po mediální stránce známých výtvarníků, kteří jsou nějak spojeni se světem filmu či se podílejí na projektu filmových klatek. Letos se tak po dobu festivalu ve vedlejší kavárně, rovněž patřící pod správu manželů Kamenských, objevily práce Ivy Hüttnerové, což byla smutná naivistická a kyčlově komerční produkce.¹⁰ Po spolupracovníkovi Hermíny Týrlové Ladislavovi Pálkovi v roce 2015 uspořádala letos Galerie pod radnicí výstavu manželům Olze a Josefovi Vyleťalovým, jejichž plakátová tvorba 60. a 70. let si vydobyla i světové uznání.¹¹ Vystaveny byly originální návrhy plakátů,

mezi nimiž byl plakát pro zlínský film Radima Cvrčka *Mezi námi kluky* (1981) i asi nejznámější plakát Olgy Vyleťalové k filmu Roberta Bressona *Něžná* (1970). Návrhy plakátů jako doprovodný program filmového festivalu je střelba na první dobrou a brzy vám nejspíš dojdou náboje, ale pro malou komerční instituci je takovýto program legitimní a veřejností kladně přijímaný.

Úzce spjatý s filmovým festivalem byly samozřejmě projekty pořádané samotným festivalem, resp. společností Filmfest. Hlavním mottem letošního ročníku byly oslavy 80 let zlínského filmového ateliéru na Kudlově a vzdání holdu zdejším slavným tvůrcům, jako byl Karel Zeman, Hermína Týrlová, Elmar Klos či Alexander Hackenschmied. Bylo tedy poměrně logické, že pořadatel připravil i fotografické výstavy muzejního charakteru.¹² Na aktuální situaci, kdy se letošní ročník festivalu poprvé musel obejít bez využití Velkého kina z důvodů jeho náhlého uzavření pro havarijní stav ocelové střešní konstrukce, reagoval výstavou fotografií z historie této významné zlínské stavby architekta Františka Lydie Gahury z let 1931–1932.

Fotografie vůbec hrála primární roli ve výstavním plánu Filmfestu. Takt tomu jako i v dřívějších ročnících dodával Pavel Dias coby kurátor i vystavující.¹³ Protože se letošní filmový festival věnoval prioritně francouzské kinematografii, vybral Pavel Dias pro svou vlastní výstavu cyklus fotografií nazvaný *Pařížské reminiscence*.¹⁴ Jednalo se o druhé uvedení této výstavy od její premiéry v roce 1989. Diasův cyklus obsahuje až na pár výjimek analogové fotografie z jeho první návštěvy Paříže v září 1968. Během deseti dní zde vznikl velice hutný soubor šedesátek fotografií. Dias byl tehdy ovlivněný kontrastem domácí nejistoty po vpádu vojsk Varšavské smlouvy a svobodné atmosféry Paříže. Z fotografií vyzařuje atmosféra každodenní bezstarostnosti postav pohybujících se po ulicích, kavárnách a barech a rozehrávajících svůj příběh. Dias zde ukazuje své pojetí klasické humanistické fotografie, jejímž je našim čelným představitelem společně s Jindřichem Štreitem.¹⁵ Výstava zase jen potvrdila dlouho známou skutečnost, že Diasova práce patří k základům české novinářské a dokumentární fotografie.

Velkou osobností fotografie a filmu byl i Alexander Hackenschmied¹⁶, s jehož prací Dias přichází do styku po celý svůj život. Poprvé objevil jeho negativy v kudlovských ateliérech v době, kdy pracoval jako elév u filmu *Vynález zkázy* Karla Zemana. Není tedy divu, že se kurátorsky ujmul výstavy jeho fotografií ve zlínské Alternativě.¹⁷ Po dlouhé době sáhl do Hackenschmiedova fotografického cyklu z cesty zlínských filmařů do Ameriky nazvaného *Amerika 1936*.¹⁸ Výběr tentokrát zdvojnásobil, a veřejnost tak mohla obdivovat více než šedesát bromostříbrných zvětšenin, v nichž Hackenschmied geniálním způsobem zachytil ono první okouzlení světem moderní Ameriky plným do nebe sahajícími mrakodrapů i charakteristickým rychlým životním tempem.

Další osobností, byť vzdáleně spojenou se zlínskými ateliéry, je fotograf a kameraman Petr Sirotek.¹⁹ V souladu s festivalovým zaměřením představil stejně jako Dias cyklus fotografií z francouzského hlavního

města nazvaný Paříž a její kavárny.¹²⁰ V Sirotkových fotografiích z prostředí tohoto doslova pařížského fenoménu se výstavně zrcadlilo jeho celoživotní téma času a jeho plynutí. Konec konců tomu nahrál i výběr prací za dlouhé období třiceti let.

Nedílnou součástí zlínského festivalu je vždy Salon filmových klapků. 19. ročník nenabídl opět nic překvapivého. To ani na této akci nejde. Ostatně zde je na vedlejší koleji i samotné umění. Výběr autorů, kteří svůj výtvarný již dávno nemusí čistě ohraničit filmovou klapkou, je doslova jakousi výtvarnou verzí pořadu Top Star. Přeci jen je to umění vytvořené čistě za účelem prodeje a jeho cíl je „esteticky uspokojit“ co největší masu lidí. Holt ona každá mince má svou odvrácenou tvář. A tak si nezbyvá než neustále připomínat, že výtěžek z prodeje klapků jde alespoň zpět do zlínského filmu.

To, že výtvarné výstavy jsou nedílnou součástí zlínského filmového festivalu, je pro město a jeho návštěvníky jediné dobře. Osobně bych přivítal, aby kvalita výstav nebyla tak kolísavá a nebylo jich takové množství, i když chápu, že se každý chce po dobu konání festivalu zviditelnit a přilákat to množství filmových diváků. Přiklonil bych se raději k jednomu velkému výstavnímu projektu, který by představil klidně i nějakou současnou světovou hvězdu výtvarného umění a podtrhl tak punc prestižnosti, jaký festivalu beze sporu náleží.

Poznámky:

1. Iniciačním impulzem pro vznik projektu Orbis Pictus Play bylo setkání Jiřího a Radany Waldových s Petrem Niklem na Světové výstavě EXPO 2005 v japonském Aichi. S tím, jak projekt putoval po mnoha místech v Česku i v zahraničí, nabaloval na sebe pod uměleckým vedením Petra Nikla další části. V současnosti obsahuje několik původně samostatných výstav: *Orbis pictus aneb Brána do světa tvořivé lidské fantazie*, *Labyrint světla*, *Leporelohra*, *Golem*, *PLAY*, *Sensorium* a *Vikýře PLAY*, do nichž přispěla svými díly více než třicetka autorů.
2. Blíže k oběma výstavám viz Václav Mílek, *Orbis Pictus Play Zlín*, *Prostor Zlín XXIII*, 2016, č. 3, s. 2–7. Do budoucna se s postupnou rekonstrukcí zámeckých prostor počítá i s rozšířením expozice Orbis Pictus Play Zlín.
3. Rovněž v centru zlínského kongresového centra byl vystaven kaleidoskop *Labyrint světla* Petra Lorence.
4. Prezidentem Mezinárodního filmového festivalu filmů pro děti a mládež je Čestmír Vančura, který je zároveň zakládajícím členem společnosti Zlínský zámek, o. p. s.
5. A. Šimotová byla vyčleněna samostatná sekce v rámci V. nového zlínského salonu v roce 2008. Její práce byla zastoupena i na výstavě *Pocita Václavu Chadovi* v roce 2014, kterou Galerie Václava Chada ve Zlíně zahájila svou činnost.
6. Adriana Šimotová – Grafitový anděl. Galerie Václava Chada ve Zlíně, 27. 5.–12. 8. 2016. Kurátor výstavy: Pavel Brunclík.
7. Zdeněk Seydl – Kniha. Galerie Václava Chada ve Zlíně, 27. 5.–30. 6. 2016. Kurátor výstavy: Jiří Hůla.
8. Zdeněk Seydl a knihy. Archiv výtvarného umění, Centrum současného umění DOX, 25. 2.–30. 4. 2016. Kurátor výstavy: Jiří Hůla.
9. První Bornova výstava z názvem *Dialogy* byla uspořádána při příležitosti udělení Uznání za tvůrčí přínos ve filmové tvorbě po děti a mládeži. Bornovým ilustracím byla symbolicky věnována i rekonstruovaná část zdi továrního areálu.
10. Výstava nebyla součástí oficiálního doprovodného programu zlínského filmového festivalu.
11. Olga Vyleťalová se věnuje malbě a grafice. Za dvacetileté období do sametové revoluce vytvořila 76 filmových

plakátů, v roce 1973 získala Grand Prix na MFF Cannes za plakát k filmu *Něžná*, tamtéž o rok později cenu kritiky za plakát k filmu *Mládí a láska*. V roce 1979 přivezla z MFF v Chicagu cenu Zlatý Hugo, která jí byla udělena za plakát k filmu *Zrcadlení*. Josef Vyleťal v letech 1964–1979 vytvořil 115 filmových plakátů. V roce 1979 získal na MFF v Chicagu ocenění Stříbrná plaketa za plakát *Panna a netvor*.

12. *Pocita velikánů* představila v Kongresovém centru ve Zlíně třináct výjimečných osobností spojených s kudlovským ateliérem a jejich tvorbu. Soubor dobových fotografií doplnily fotografie z bafovských reklamních a propagačních snímků, včetně známých Filmových žní z roku 1940 a 1941. Výstava *80 let filmových ateliérů ve Zlíně* v sousední univerzitní budově byla složena z fotografií pořízených během natáčení hraných a animovaných filmů vzniklých ve Zlíně.
13. Prof. Pavel Dias působí na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně v ateliéru reklamní fotografie, který v roce 1997 založil, a na své mateřské Filmové fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde vystudoval v letech 1958–64 FAMU v Praze obor umělecká fotografie. V roce 2008 mu byl udělen titul Osobnost české fotografie za dlouhodobý přínos fotografii.



Petr Sirotek, z cyklu *Paříž a její kavárny*.

14. Pavel Dias – Pařížské reminiscence. Městské divadlo Zlín, 1. 6.–30. 6. 2016. Kurátor výstavy: Pavel Dias.
15. Více viz monografie *Pavel Dias. Fotografie 1956–2015*. Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, Praha, 2015.
16. Alexandr Hackenschmied (1907–2004) patřil k nejvýraznějším představitelům českého avantgardního filmu a fotografie. Svými formálně čistě pojatými fotografiemi se zařadil do řady tzv. Nové fotografie po boku s přáteli Ladislavem Emilem Berkou a Jiřím Lehovcem. Jeho fotografické dílo pomohl objevit Jaroslav Anděl, který je autorem Hackenschmiedovy monografie, vydané u Torstu v roce 2000. Blíže také např. <http://hammid.wz.cz/>. Hackenschmied je rovněž pevně spojen s počátky filmového ateliéru ve Zlíně.
17. Pavel Dias – Amerika 1936. Alternativa Zlín, 27. 5.–3. 6. 2016. Kurátor výstavy: Pavel Dias.
18. Poprvé Dias tyto dosud dříve nikdy nezpracované fotografie prezentoval na zlínském filmovém festivalu v roce 1999, zde byla výstava nazvaná *Amerika 1936*, podle roku Hackenschmiedovy cesty.
19. Petr Sirotek – Paříž a její kavárny. Kavárna Továrna ve Zlíně, 23. 5.–12. 6. 2016. Kurátor: Petr Sirotek. Sirotek se narodil v roce 1946 v Praze. Vystudoval obor umělecké fotografie a filmové kamery na Filmové fakultě Akademie múzických umění u Jána Šmoka. V letech 1977 až 1989 se živil jako kameraman pro Krátký film Praha. Dnes je nezávislým fotografem a kameramanem.
20. U příležitosti autorova významného životního jubilea byla uspořádána souběžně i Sirotkova výstava v pražské Leica Gallery, která se mimo jiné šířejí zabývala jeho slavným tibetským obdobím. Petr Sirotek – Okamžiky uplynulých let. Leica Gallery Prague, 1. 4.–19. 6. 2016. Kurátor výstav: Jiří Vomáčka.

Ján Mathé

pre 21. storočie

Vladimíra Büngerová



Inštalácia výstavy, časť *Od kosti a jadra, k plodu života*. Foto: Juraj Gembický.

Košická Kunsthalle založená ako multifunkčné kultúrne centrum v adaptovaných priestoroch bývalej mestskej krytej plavárne, pripravila od svojho vzniku pri príležitosti Košice – Európske hlavné mesto kultúry 2013 sériu viacerých pozoruhodných výstavných titulov domáceho i medzinárodného charakteru. I keď nad dramaturgiou košickej Kunsthalle dnes visí otázka ako a kam s týmto priestorom ďalej, v letných mesiacoch tohto roka uviedla monografickú výstavu slovenského sochára Jána Mathé (1922–2012) pod názvom *Ján Mathé pre 21. storočie*¹. Kurátorsky výstavu pripravil Richard Gregor², ktorý sa niekoľko rokov Mathého dielu venuje, v spolupráci s Gabrielou Marhevskou, zásluhou ktorej bola v posledných rokoch odborne skatalogizovaná kresbová časť tvorby sochára³.

Mathé s jedinou „pauzou“ v rokoch 1945 – 1950 keď študoval na Akadémii výtvarných umění v Prahe (prof. Otakar Španiel), žil a tvoril celý život v Košiciach. Ako osobnosť ovplyvnená českým kultúrnym a umeleckým zázemím, je bytostne zviazaná s košickým géniom loci. Jeho početné realizácie pre verejný priestor sú situované v tomto meste alebo na východnom Slovensku. Táto uzavretosť vo východoslovenskom teritóriu spôsobila istú izolovanosť a tiež limitované možnosti poznania jeho tvorby, napriek tomu, že počas svojho života aktívne vystavoval na skupinových a samostatných výstavách vo viacerých slovenských galériách. Za svojho života však ostal nepoznaný a prehliadaný. Spomenutá

izolovanosť pozitívne pôsobila na jeho autorskú svojbytnú cestu v dobe socializmu, ktorý priniesol medzi sochárov istú formu schizofrénie, rozdvajania na oficiálne a neoficiálne. Mathé v košickom závetrí tvoril viac menej slobodne, nie však mimo všetkých dejov a nedotknuto. Signály dotyku oficiálnej ideológie nájdeme vo viacerých dielach, bol aktívny vo zväzovej politike a mal v rozvíjajúcom sa industriálnom meste početné verejné zákazky. Unikátnosťou niektorých Mathého diel v dobe náboženskej neslobody boli vyjadrené kresťanské témy prostredníctvom abstraktných i figurálnych sôch, nielen komorných ale i monumentálnych, osadených vo verejnom priestore. Jeho vývojovú cestu od realizmu a figurálneho umenia k tvarovej redukcii a následne k abstraktnému prejavu v základných bodoch pripomenula košická výstava s vizionárskym názvom, ktorý kladie množstvo otázok smerom k samotnej Mathého tvorbe, ale aj k otázkam globálnejším, týkajúcich sa súčasnej kultúrnej politiky a uchovávaní dedičstva na Slovensku. Pretože nie všetko dokáže vyriešiť vládnucci a populárny trend digitalizácie ako spôsobu uchovávaní sveta, v našom umení sú stále hodnoty vyžadujúce ochranu hmotného dedičstva nielen jej zdokumentovaním.

Výstava Jána Mathého v košickej Kunsthalle bola uvedená hneď pred vstupom do výstavných priestorov originálnym a zároveň nenápadným, nenásilným spôsobom, ktorý ľahko unikol netrpezlivým ponáhľajúcim sa nazrieť priamo do výstavy. Dvomi čiernobielymi plagátmi pozývajúcimi k fiktívnym udalostiam sa podarilo uviesť vážnu tému akou je uchovávanie kultúrneho dedičstva odľahčene. Jeden plagát s fotografiou domu Jána Mathého na Horežskej ulici v Košiciach so sochou *Plod života* na záhrade s textom: „Múzeum Jána Mathého – vernisáž 14. 6. 2022 – otvorenie novej stálej sochárskej expozície Múzeum Jána Mathého v Košiciach pri príležitosti stého výročia jeho narodenia“ a vedľa druhý plagát s identickým logom neexistujúcej inštitúcie pozývajúci na otvorenie výstavy významnej americkej sochárky Louise Nevelson, s poznámkou, že diela na výstave pochádzajú zo súkromných zbierok z celého sveta s presne určeným termínom – 14. 6. 2018. Z dejín slovenského umenia nám to pripomenie *Týždeň fiktívnej kultúry* (1979) Jána Budaja a Dočasnú spoločnosť intenzívneho prežívania, ktorá v komunizme pripravila a do verejného priestoru umiestnila plagáty a transparenty fiktívnych udalostí pozývajúcich na koncerty Boba Dylana, skupinu ABBA, výstavu Salvadora Dalího... Utopie východného bloku sú interpretované odkazom na súčasné umelecké a kultúrne utópie akým sú založenie Múzea Jána Mathého v bývalom ateliéri v Košiciach a usporiadanie výstav relevantných medzinárodných sochárskych osobností priamo v ňom. Táto forma kritiky dnešného stavu priorit kultúrnej politiky je správna, dnes je žiadané i týmto spôsobom upozorňovať v kontexte kurátorsky koncipovaných výstav na aktuálny problém nielen odbornú, ale i laickú verejnosť.

Po tomto kritickom entrée sa dostávame na výstavu, ktorej inštalácia prekvapivo dobre zapadla do náročného priestoru bývalej plavárne, ktorá ponúka veľkorysý centrálny priestor bazénu spolu



Inštalácia výstavy. Foto: Juraj Gembecký.

s menšími oddelenými kójami. V nich bola vyložená cesta Mathého sochárskych tém v jednotlivých sekciách ponúkajúca i nové čítanie jeho tvorby: Portréty; Pohyb; Dvojice; Rodina; Matka a dieťa; Lono a plod života; Vzdor; Meditácia; Vtáci, lety k výšinám; Žena; Od kostí a jadra, k plodu života; Uzavretie; Súzvuk (drôt). Témy boli vyskladané výberom sochárskych diel, starších i aktuálnych fotografií monumentálnych diel a kresbami, ktoré sa v takejto šírke predstavili verejnosti po prvýkrát a ukázali jedinečnú koncentráciu, Mathého autorské zaujatie prípravou sôch a vlastným hľadaním tvarov. Nie všetky z prezentovaných tém bolo dostatočne uveriteľných, niektoré z nich kolísali významovo i obsahovo, bolo cítiť skôr nutkanie zaplniť veľkorysý priestor než predstaviť odôvodnenie témy. Istý kurátorský balans bol citeľný napríklad pri téme Portrét, Vzdor a Meditácia. Známe Mathého košické monumentálky boli v jednotlivých témach predstavené prostredníctvom aktuálnych leteckých fotografií vytvorených dronom s kamerou, ktoré ukázali nepoznané pohľady spolu s architektonickým riešením ich osadenia vo fontánach, parkoch, pieskoviskách, sídliskách zachytávajúce i súčasný stav ich zachovanosti.

Gro výstavy spočívalo v časti Od kostí a jadra, k plodu života, ktorá pôsobila významovo i vizuálne ako zlatá pokladnica, excelentne koncipovaná časť kvázi samostatnej výstavy vo výstave. Táto zásadná časť výstavy začala Mathého kľúčovým abstraktným dielom *Plod života VIII.* (1995), vychádzajúcim zo starších tvarových variácií zo 70. rokov, v dialógu so sochami inšpirovanými fragmentami bedrových kostí *Kosť I. a II.* (1960) a dielami tvarovo príbuznými chrániacemu oblúku *Kolíška života* (1974) a *Klíčenie I.* (1971) spolu s výberom kresieb. Výber ukazuje Mathého sústredené rozvíjanie, pevné rozhodnutie venovať sa jednej podstatnej téme, opakovať a variovať tvary s malými ale pritom zásadnými odchýlkami, vracáť sa k nim a znovu ich púšťať do obehu svojho sochárskeho rozjímania a zhmotnenia.

Centrálny priestor bývalého bazéna, pôsobiaci ako veľká šachovnica sa premenil na priestor pre

Mathého monumentálne sochy (sadra, epoxid), realizované v Košiciach a okolí. Hneď v čele bol nainštalovaný *Vzlet IV.* (1961)⁴, ďalej *Češúca sa VI.* (1965), *Češúca sa IX.* (1966), *Plod života V.* (1977), *Traja IV.* (1967) a na schodisku Kunsthalle *Sám* (1977). Mathého výstava v Košiciach priniesla mnohé poznania – keďže sa v štátnych zbierkach nachádza iba malé torzo jeho diel, je každé vystavenie diela z pozostalosti výnimočná udalosť, pretože dôležité je poznať ich a vnímať v priestore. Rovnako výstava priniesla neortodoxnou kurátorskou prácou nové čítania, pohľady a jej realizácia patrí k významným sochárskym kultúrnym udalostiam tohto roka.

Pri príležitosti ukončenia výstavy sa konala v Košiciach medzinárodná mikro-konferencia na tému *Ján Mathé a začiatky abstraktného umenia u nás* koncipovaná kurátorom výstavy Richardom Gregorom, kde predniesli príspevky Henry Meyric Hughes (UK), Eulalia Domanowska (PL), Daniela Čarná (SK) a Ivo Binder (CZ).⁵

Ján Mathé pre 21. storočie
Kunsthalle / Hala umenia Košice
 14. 7.-11. 9. 2016

Poznámky:

1. Výstava Ján Mathé pre 21. storočie v Kunsthalle / Hala umenia Košice trvala od 14. 7.-11. 9. 2016
2. Manažérsku spoluprácu mala na starosti manželka sochára Eva Mathéová, ktorá sa stará o jeho ateliér a pozostalosť v Košiciach.
3. Na základe spracovania súpisu a katalogizácie kresieb vyšla publikácia Ján Mathé. Kresby v roku 2014 v grafickom spracovaní Mareka Jodasa a Stanislava Kolíbala.
4. V minulom roku bolo zistené historickou umenárkou Sabínou Jankovičovou, že monumentálna Mathého realizácia zo zvaraného železa *Vzlet IV.* 1961 (v. 310 cm, š. 145 cm) sa na pôvodnom mieste pred základnou školou v obci Seňa pri Košiciach nenachádza. Bola bez oznámenia a bez stopy ukradnutá, alebo zničená.
5. Mikrokonferencia sa konala 9. septembra 2016 v Kunsthalle / Hala umenia Košice, dodatočne je k výstave plánované publikovanie katalógu s príspevkami prednášateľov.

uhlem, štětcem, skalpelem... sbírka kresby muzea umění olomouc

Helena Musilová



Vernisáž výstavy *Mezi tradicí a experimentem*. Zleva Michal Soukup, Zdena Kadlecová, Jiří Valoch, Pavel Zatloukal, 1997. Foto: Archiv MUO.

uhlem, štětcem, skalpelem... sbírka kresby muzea umění olomouc je název odborné publikace i výstavy konané v Muzeu umění od dubna do září 2016. Tento zajímavý počín je přínosný v mnoha směrech – ukazuje jak vývoj samotného média kresby, tak v širších souvislostech proměnu galerijních a muzejních institucí i přístupu k budování sbírek zvláště během druhé poloviny 20. a v 21. století. A je potřeba také dodat, že jde o určité, možná finální shrnutí éry profesora Pavla Zatloukala, který je s dnešním Muzeem umění spjat od roku 1974 a který zásadním způsobem formoval jeho charakter a směřování.

Olomouc jako umělecké centrum

Muzeum umění Olomouc (MUO) přistupuje k odbornému zhodnocování svých sbírek systematicky (čímž se i poněkud vymyká z řady ostatních domácích muzeí a galerií) a také aktivně se svým fondem pracuje, což dokládají nejenom výstavy v Česku, ale zároveň velké projekty realizované zejména v zemích Visegrádu. Po představení sbírky knihy (krásné i autorské), sbírky užitého umění a nábytku a sbírky fotografie následuje sbírka kresby, kterou je možné označit téměř za rodinné

stříbro této instituce. Kresba je v této sbírce pojímána jako samostatné médium, umožňující realizaci autorské ideje nejpřímějším způsobem, bez omezení (až na ta technologická) daných politickými či společenskými okolnostmi; kresba jako definitivní útvar dobře charakterizující jednotlivé etapy a fáze uměleckého vývoje. Na tom je postavena i přehlídka a publikace *uhlem, štětcem, skalpelem...*, kterou je tak více než sondu do sbírek potřeba vnímat jako snahu o paradigmatický pohled na vývoj umění zejména 20. století optikou Olomouce – důležitého lokálního uměleckého centra střední Evropy.

Muzeum umění Olomouc (ještě pod vedením Pavla Zatloukala) zrealizovalo řadu zásadních počínů mapující kulturní aktivity na území této význačné moravské metropole a v jejím přilehlém okolí – zmíním jen některé: expozici *Sto let výtvarné kultury v Olomouci 1889-1989* (1994), „Oznámení o Ikarově letu“, *Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury* (1998), na který navázal výstavní a publikační projekt *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969-1989* (2007). Těmito výstavám a publikacím se podařilo mapovat dění na Olomoucku v kontextu společenského a politického vývoje a ukázat dění v literatuře, divadle, filmu a ve výtvarné kultuře obecně. Olomouc té doby byla uchopena jako výrazný kulturní fenomén se silnými uměleckými osobnostmi, jejichž východiska i řešení aktuálních uměleckých problémů a otázek byla v mnoha směrech odlišná od kánonů uznávaných v „centrech“, ukazující tak jedinečnost daného místa a času. Olomouc (respektive MUO) se tím vřadila mezi pracoviště, které aktivně revidují bohužel již dnes téměř ustálený kánon v dějinách umění, tedy polaritu západ – východ, podle které umění ve střední a východní Evropě vycházelo z „výdobytků“ Západu, což badatele ve východnější části Evropy nutilo přijímat terminologii, klasifikaci, koncepty a zejména kvalitativní hodnotitelská kritéria západního světa. Tento poněkud univerzalistický, černobílý model odváděl pozornost od zkoumání autentického dění v jednotlivých částech Evropy. A právě na příkladu olomouckých projektů je vidět, jak je výzkum lokálních center nosný a nutný, protože právě skrze něj je možné konstruovat reálné dějiny umění v našem regionu a teprve potom se pokoušet o jakési zobecnění.

V tomto duchu je připravena i výstava mapující osudy sbírky kresby a její díla. Vysvětluje soustředění se na práce na papíře a s papírem jako na určité specifikum, dané konkrétními společenskými událostmi, v nichž je zastřešující osobností právě Pavel Zatloukal. Metodologickým problémem jakékoli výstavy ze sbírek tak zůstává, jak včleňovat autory, jejichž tvorba neměla s regionem nic společného, do příběhu lokální scény, popřípadě solitéry či náhodné akvizice kvalitních děl bez hlubších vazeb ke zbytku kolekce.



Pohled do výstavy *Uhlem, štětcem, skalpelem...*, Muzeum umění Olomouc - Trojlodí. Pohled do kolekce *Olomoucká kresba*, v průhledu soubor současné kresby v čele s kresbou Venduly Chalánkové, *Meditativní umakart*, 2008-2010. Foto: Zdeněk Sodoma.

Odborná publikace

Jak jsem již předeslala, výstupem mapování sbírky kresby MUO je jak výstava v prostorách Trojlodí hlavní budovy muzea, tak i odborná publikace. Zastavím se nejprve u ní. Je to impozantní kniha o rozsahu 432 tiskových stran v již tradičně výtečné grafické úpravě Petra Šmalce, který již několik let vytváří kvalitní vizuální podobu celého MUO. Textově se podíleli Ivo Binder (přelom 19. a 20. století, 1. polovina 20. století), Ladislav Daněk (2. polovina 20. století, současnost), Martina Miláčková (sbírka staré kresby), Anežka Šimková (sbírka insitní kresby a kresby art brut) a Pavel Zatloukal (historie sbírky). Proti ustáleným zvyklostem chybí jeden editor celé knihy, což by u tak rozsáhlého opusu bylo potřeba, editor by pomohl udržet obsahové kolísání jednotlivých textů a poměr mezi citacemi z již existujících publikací, podílem „obecné“ historie umění a vlastních sdělení ke konkrétním vystaveným dílům.

V textech paralelně sledujeme několik prolínajících se příběhů – dějiny média kresby, vývoj umění obecně, dějiny vlastní sbírky a v širším rámci souvislosti, které vše zmíněné určovaly a podmiňovaly. Podle odborné publikace spravuje MUO 16267 kreseb (viz text Ivo Bindera – s nepatrnou odchylkou od tohoto čísla pracuje ve svém textu Martina Miláčková, která uvádí 16 075 sbírkových položek), její těžiště leží v umění 20. století.

Zásadní otázkou zůstává, co to kresba vlastně je. Zdánlivě jednoduchá odpověď, že stopa tužky či pera či jiného kreslicího média na papíře není pro umění od počátku 20. století už udržitelná. Pod kolonku „kresba“ se tedy v rámci přísné muzejní evidence dostávají díla velmi odlišné povahy a vzniku, od vlastních kreseb (od slova kreslit) po koláže, interpretovaná existující díla, záznamy akcí a performancí, jejichž

výsledkem je trvalá stopa na podložce, strojopisy (psaní na stroji je už těžko ruční kresbou – proč je vlastně neřadíme mezi grafiku, zvláště když někdy vznikají přes průklepový papír?) až po autorské papíry... Tedy pojítkem je více podložka (papír, karton aj.) než samotná technika. Komplikovanost zdánlivě jednoduché věci (která navíc ovlivňuje charakter samotné výstavy i strukturu publikace) pěkně dokresluje korespondence mezi Pavlem Zatloukalem jako kurátorem sbírky kresby a výtvarníkem Jiřím Hynkem Kocmanem z roku 1984, v níž Kocman ironicky komentoval zařazení svých autorských papírů právě do sbírky kresby jako nepochopení podstaty jeho práce (viz archiv JHK, Brno) – ovšem muzejní praxe jinou možnost prakticky nedává.

Shrnující informaci o samotných dějinách sbírky kresby v MUO a vystavování kresby v Olomouci podává už zmíněný text Pavla Zatloukala – představuje základní rámec, ve kterém se pohybujeme, případné detaily nebo doplnění dodávají autoři ostatních textů o jednotlivých částech sbírky. Zatloukalův text dobře vysvětluje důvod



Arne Hošek, *Realizace kvarteta B. Smetany Z mého života*, 3. věta, 1934, tuš, akvarel, papír, 370×455 mm. Foto: Zdeněk Sodoma.



Bohumil Kubišta, *Dívka*, (1912–1914), akvarel, papír, 412×327 mm.
Foto: Zdeněk Sodoma.

sbírání prací na papíře v rámci sbírkotvorné koncepce muzea, přičemž faktorů, které se na něm podílely, je několik: v první řadě cena (nakonec je téměř vždy při budování kolekce na prvním místě) – práce na papíře se stále řadí k levnějším dílům, takže bylo možné získat i práce od autorů,



Martin Mainer, *Velitel čety*, 1986, akvarel, papír, 295×210 mm.
Foto: Zdeněk Sodoma.

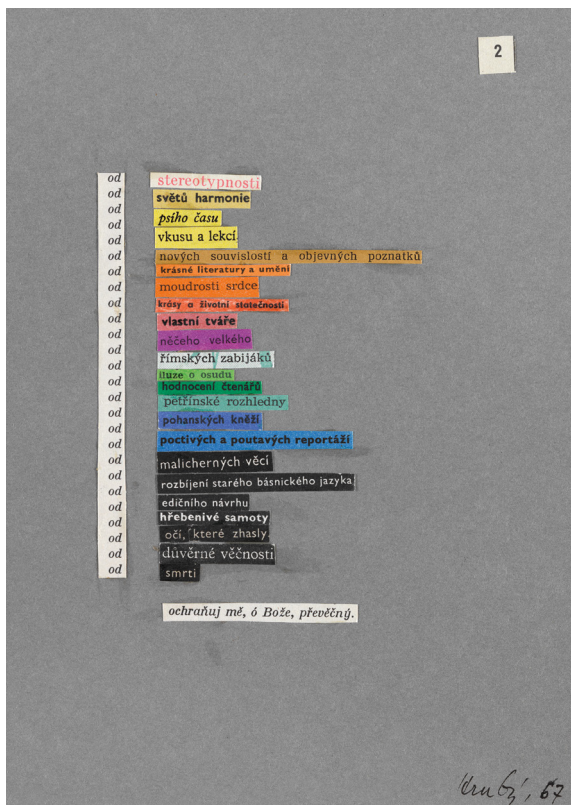
jejichž obrazy či sochy by byly finančně nedostupné. S cenou souvisela i malá provokativnost těchto nákupů – během jednání nákupních komisí se vždy členové soustředili na velké, drahé položky a kresby za výrazně příhodnější sumy popřípadě dary projdou snáze – tak bylo možné i během tzv. normalizace získat do sbírek díla na papíře od řady progresivních autorů, jejichž práce v jiném médiu by neměly šanci na schválení; samostatný kurátor (v pořadí Zatloukal, Daňák, Bielešová, Binder) sbírky kresby měl relativně volnou ruku při rozšiřování kolekce a mohl sám či prostřednictvím konzultantů nebo výstavních projektů sbírku systematicky budovat. V tomto směru je důležitých několik událostí, zejména Zatloukalova spolupráce s Františkem Šmejkallem, který pomohl muzeu doplnit kolekci surrealistické kresby, a Jiřím Valochem, který kolem roku 1980 začal s budoucím Muzeem umění spolupracovat pravidelně. Valochova role v dějinách umění střední a východní Evropy začíná být v posledních letech stále intenzivněji zkoumána. Valoch byl jako zaměstnanec Domu umění města Brna součástí oficiální výtvarné scény, tudíž spolupráce s ním nepředstavovala žádnou alternativní či podvratnou aktivitu, Valoch ovšem díky svému osobnímu založení a vášni pro umění dokonale znal domácí scénu i to podstatné z dění v okolních zemích, a to nejenom z oblastí, které ho primárně zajímaly (geometrie, vizuální poezie, konceptuální umění), ale progresivního umění obecně. V roce 1980 připravil pro Dům umění města Brna výstavu *Současná česká kresba*, která mu sice přivodila určité komplikace u tehdejších kulturních papalášů, na druhou stranu i v omezeném rozsahu, než se měla původně konat, ukázala význam a pozici kresby v tehdejší současném umění. Zatloukalovi se podařilo některé práce z této výstavy získat do sbírek, k tomu získal i doporučení k samostatným návštěvám ateliérů, Valoch sám inicioval několik vln darů nebo nákupů ještě v 80. letech. Vrcholem spolupráce Valocha a MUO se stala výstava-expozice *Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989* (1997), která ukázala sílu papírového média naplno vyjádřit jak pocity člověka pohybující se uvnitř totalit, tak krásu řádu či sílu experimentů a intenzitu konceptuálního uvažování. Této výstavě předcházela intenzivní práce kurátorů, zejména Ladislava Daňka, jehož podíl na budování celé kolekce po jeho nástupu do MUO v roce 1990 je srovnatelný s činností Pavla Zatloukala v období do roku 1989. Vzhledem k omezenému rozsahu tohoto článku ponechávám stranou neméně zajímavé dějiny kolekce insitního umění a umění art brut, na jejímž formování se vedle Zatloukala a kurátorky Anežky Šimkové podílely takové osobnosti jako Arsén Pohribný, Alena Nádvorníková či Dušan Konečný, nebo kolekce sochařské kresby, stranou musí zůstat (a zůstává i v knize) rozsáhlá kolekce architektonické kresby, která patří také k olomouckým specifikům. A už jenom poznámka na okraj se týká děl zahraniční provenience, která jsou vřazována nesystematicky

tam, kde to vyžaduje dobová kulturní či politická situace – to je případ tzv. českých Němců z meziválečného období či autorů z Polska, Maďarska a bývalého Sovětského svazu, důležitých pro kontext umění od šedesátých let do současnosti. Rozvíjení této kolekce je i důvodem vzniku Středoevropského fóra MUO, tedy platformy pro výzkum umění a uměleckých vztahů v tomto regionu.

V kontextu Zatloukalova textu mohly zaznít příměji i některé další informace dokreslující dějiny sbírky, tedy například jak velké procento akvizic tvořily dobové tendenční práce či jak se na profilu sbírky podepsaly restituce v devadesátých letech, v jejichž rámci byly vráceny nespravedlivě zabavená díla v období let 1948–1989. K tomu se váže i poznámka o chybě cílů výtvarných oblastí – ve výstavě i v publikaci je například opomenuto umění socialistického realismu nebo Dílová produkce 70. let. Ladislav Daněk tuto absenci vysvětluje tím, že by tak byla

pochopitelné u expozice, méně u projektu detailně mapující vlastní sbírku, kde je jistá apolitičnost a soustředění na díla samotná paradoxně na škodu.

Jak jsem už uvedla, celá odborná publikace představuje snahu prolnout dějiny sbírky, média kresby i obecně historie umění naší oblasti. I když informačně, erudovanost a celkovým zpracováním vysoce přesahuje „pouhý“ sbírkový katalog, místy je tolik úhlů pohledu v jednom textu na škodu. Jakoby se autoři nerozhodli, jestli podávají více komplexní zprávu o situaci v určitém oboru v určitém čase a prostoru, či odkazují na důležité dobové texty a stávající odbornou literaturu. Dvě technické poznámky k vlastní knize – myslím, že vzhledem k rozsahu mělo MUO připravit dvě samostatné jazykové mutace a ne společnou česko-anglickou verzi (ale i tak je potřeba velmi ocenit celý text v angličtině, v rámci zkoumání tohoto období je to překvapivě



Josef Hrubý, *Litanije (a, b)*, 1967, koláž, papír, 209×150 mm (2x).
Foto: Zdeněk Sodoma.



Igor Minárik, *79/1*, 1979, tempera, koláž, papír, 620×450 mm.
Foto: Zdeněk Sodoma.

ještě více přetížená už tak rozsáhlá publikace i výstava a že důraz na kvalitu vystavených i publikovaných děl byl zásadní. Bezpochyby, nicméně přinejmenším v publikaci by podrobnější informace o těchto aspektech zaznít měly. Tedy do jaké míry musela instituce galerijního typu dělat ústupky (politické, finanční aj.), aby se jí podařilo získat do sbírek práce, o které opravdu stála. Částečně na to odpovídá citace Valochova úvodního textu pro již zmíněnou expozici *Mezi tradicí a experimentem*, která je uvedena v Zatloukalově článku, tedy že se vědomě nebudě zabývat zpátečnickými tendencemi – což je

jedna z mála anglických publikací vůbec), kniha by byla daleko uživatelsky přístupnější. A druhá poznámka se týká názvu: titul *uhlem, štětcem, skalpelem... sbírka kresby muzea umění olomouc* nijak neinformuje čtenáře o tom, jak komplexní a přehledovou publikaci se jedná a zejména po výstavě to může vést k malému zájmu o ni s pocitem, že je to jenom úzká lokální záležitost.

Ještě k samotné výstavě.

Nejprve je třeba vyzdvihnout povedené architektonické a vizuální řešení prostoru – růžová



Vendula Chalánková, *Meditativní umakart*, 2008–2010, tužka, papír, 2000×1300 mm. Foto: Zdeněk Sodoma.

na panelech je překvapující, trochu šokující a finálně naprosto skvělá. Vedle toho, že dělá ideální, neutrální a přitom ne nudný podklad pro vystavené kresby, tak zároveň evokuje tělesno. A jestli si právě médium kresby spojujeme s něčím intimním, fyzickým, něčím bytostně prvotním, tak právě barva panelů je výborná volba k onomu pohroužení se do nitra (do významu). Autoři expozice Ivo Binder a Ladislav Daněk pracovali s řadou omezení, především prostorovým – vystavení nepatrného zlomku sbírky kresby nutně zplošťuje pohled na její šíři a pestrost. Nicméně i tak vystavený vzorek potvrzuje mimořádnou kvalitu sbírky, a to v těch oblastech, kde v knize přiznávají jistá bílá místa (Šimotová z šedesátých let... aj.), tak v expozici to není znát. Výborně je podchycen fenomén olomoucké kresby, který, pokud bychom se vrátili na začátek tohoto článku o významu lokálních center umění, přesvědčivě ukazuje, jak se určité podněty potkaly s místní situací a daly vzniknout řadě progresivních děl od olomouckých autorů, které se snad i díky této výstavě dostanou do povědomí širšího publika (např. Miroslav Šnajdr st., Inge Kosková, Jiří Lindovský, Oldřich Šembera – zmínit musím i Ladislava Daňka, jehož rýsované kresby do tohoto kontextu bezesporu patří a který se jako autor výstavy do celé přehlídky z pochopitelných důvodů nezařadil).

Největším problémem samotné výstavy jsou vystavené celky. Zpočátku je hlavním kritériem chronologie, ovšem postupně, vzhledem k nelineárnímu chování se dějin umění, vstupují další faktory – geografické, tematické, materiálové..., což je pro diváka poněkud obtížné při procházení

výstavou. V některých místech vznikají poněkud nepochopitelná spojení, například nerozumím tomu, proč do kapitoly Německé umění v českém prostředí je bez vysvětlení vřazen Josef Obrovský – takových drobných nejasností je zejména v celcích věnovaných umění do roku 1945 víc. Samostatnou úvahu by si zasloužilo postavení Slovenské kresby, která byla do roku 1992 integrální součástí sbírky, v mnoha směrech díla z Bratislavy měla k olomoucké kresbě blíže než pražská a navíc byli její autoři intenzivněji ve spojení s maďarskou a polskou scénou, což zajímavým směrem rozvíjí úvahy o vazbách mezi jednotlivými uměleckými centry.

Expozice měla být doplněna doprovodnými texty, které by některé nejasnosti či koncepční rozhodnutí pomohly objasnit, popřípadě divákovi, který není dokonale orientován v dějinách umění, pomohly více přiblížit východiska, na kterých autoři stavěli celou strukturu – názvy kapitol, i když trefně zvolené, přece jenom nestačí. Rozumím argumentu autorů výstavy, že každý doprovodný text na panelu by znamenal vyřazení nějakého díla, nicméně leták s texty k jednotlivým částem a půdorysem prostoru by byl hodně užitečný a pomohl by jak v orientaci v prostoru, tak v jednotlivých kapitolách.

Nicméně výše uvedené poznámky a komentáře by měly sloužit hlavně k diskuzi na téma, jak prezentovat sbírky, a obecněji, jak mají být konstruovány stálé expozice – protože tato výstava je více než sbírkovou výstavou snahou o komplexní pohled na dění v určitém čase a prostoru – představený na mimořádně kvalitních dílech, která opravdu stojí za vidění.

Sto plus jedno dílo ze sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně

Pavčina Pyšná

proto podnítla úvahy o realizaci výstavního počínu, jenž odkryje i jiný, v současnosti skrytý potenciál uchovávané části kulturního dědictví a opětovně poukáže na pestrost a uměleckou hodnotu sbírek zlínské galerie. Výstava zároveň naváže na projekty, jimž se kurátoři galerie soustavně věnují s cílem prezentovat spravovaný fond z odlišných úhlů pohledu.¹³

Nejnovější přehlídka vybraných tvůrců a jejich děl bude zpřístupněna 7. prosince letošního roku pod názvem *Sto plus jedno dílo ze sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně* a potrvá do 19. února roku následujícího. Výběr exponátů na této výstavě představí tvorbu řady čelných postav českého umění uplynulých dvou století, které spoluutváří charakter sbírkového fondu zlínské galerie. Spíše než o vytvoření nemnoha dominantních názorových celků se bude jednat o koncentraci na nejvýznamnější díla, která reprezentují různé časové a tematické úseky sbírky. Je to pochopitelně dáno



Josef Matěj Navrátil, *Město na jezeře, kolem 1850*, olej, lepenka, 36,5×72,5 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Jedna z nejceněnějších částí sbírkového fondu Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně je veřejnosti zpřístupněna od května roku 2013 prostřednictvím stálé expozice umístěné v novém sídle instituce, v prostoru 2. nadzemního podlaží 14. budovy zlínského továrního areálu. Obrazy a sochy zde prostupují dvěma vzájemně se doplňujícími sekcemi, jež nesou označení Prostor Zlín a Řády vidění. Zatímco v první z nich je důraz položen na díla, která postihují stěžejní proudy a tendence v českém moderním umění první poloviny 20. století,¹¹ v Řádech vidění zasahují daleko delší časový úsek. Koncepte vytvořená Václavem Milkem, historikem umění a současným ředitelem galerie, sleduje vývoj dvou základních témat ve výtvarném umění, figury a krajiny, již od závěru 19. století až po současnost.¹² I přes to, že je v rámci uvedené expozice prezentováno téměř sto dvacet malířských a sochařských děl, stále se jedná pouze o vybranou část sbírkového bohatství instituce a za zdmi depozitáře zůstávají uloženy mnohé další z jeho „klenotů“. Daná situace

samotnou povahou uměleckého fondu a jeho redukovánými možnostmi, neboť podstatná část artefaktů již byla návštěvníkům zpřístupněna. Výstava proto doplní a rozvine pohled na stěžejní období dějin umění sledovaná v prostoru stálé expozice, současně ale přinese možnost otevřít zcela nové kapitoly. Ty se dotknou zvláště pozoruhodné kolekce umění 19. století a akcentován rovněž bude veřejnosti poměrně málo známý slovenský přesah sbírkového souboru. Značný rozsah zlínského fondu spolu s limitovanými prostorovými možnostmi směřuje k tomu, že expozice bude završena osobnostmi generace 60. let s určitými přesahy do následujících desetiletí.

Současná volba z kolekce více než šesti tisíc sbírkových předmětů¹⁴ se soustředí zejména na obrazy a sochy v souladu s ústředním záměrem představit ta nejhodnotnější z děl. Zároveň však výstava při svém obsažném záběru nabízí osvěžující možnost prezentovat výjimečná díla i jiných uměleckých druhů, která zpravidla nenalézají ve stálých expozicích své místo. V některých případech se může jednat



Jakub Bauernfreund, *Obraz*, kolem 1935, olej, plátno, 80×54 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

o velmi dlouho nevystavené solitéry, nevšedně doplňující hodnocený úsek dějin výtvarného umění. Výstavní titul *Sto plus jedno dílo ze sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně* přitom nesmí být vnímán direktivně. Zvolené slovní spojení „plus jed-



Miloš Boria, *Kompozice*, 1929, olej, překližka, 43,5×36 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

no“ skýtá volnost výkladu a poukazuje na nedefinovatelnost konkrétního počtu děl, která můžeme v rámci sledované kolekce označit za nejvýznamnější. Volnost sdělení koresponduje rovněž s prostorovými specifiky výstavního prostoru. Vybraná díla budou instalována v jednom halovém prostoru, v intimnější konfrontaci bez ohledu na předem omezující kategorizace.

Skladbu připravované přehlídky, jak jsem již naznačila, předurčily dvě hlavní linie. Tou zásadní a danou se stala struktura stálé expozice, která v reprezentativním průřezu sbírkou sleduje tvorbu silných tvůrčích osobností a význam jejich postavení v kontextu vývoje českého výtvarného umění, jehož přehled je zahájen devadesátými lety 19. století. Výstava tento pohled rozvrství, a to nejen připomenutím více výrazových poloh již uvedených umělců, zároveň představí další neméně důležité autory, kteří své zastoupení ve stálé expozici postrádají. A zatímco stěžejní díla kolekce českého moderního a poválečného umění jsou v galerii vystavována s jistou pravidelností, jen sporadicky se její návštěvníci mohou setkávat se sbírkou umění 19. století. Tato skutečnost se proto stala druhým kritériem při selekci, vedené kurátory příslušných částí podsbírek, stejně jako záměr pohlédnout při této příležitosti za mezinárodní obzor a představit menší soubor obrazů čelných představitelů slovenského moderního umění. Protože je nad rámec možností tohoto článku věnovat se každému ze zvolených autorů zvlášť, dovoluji si načrtnout alespoň základní rysy obrazového celku, a připomenout tak některé z jeho hodnot a specifík.

Nejstarší vrstvu děl na výstavě spoluutvoří výrazní představitelé krajinářské tvorby činní v průběhu 19. století. Vedle idylických krajin Františka Xavera Procházky ze samého počátku sledovaného údobí se objeví např. díla o generace mladších autorů jako Josefa M. Navrátila, ale i Haushoferova žáka Adolfa Chwaly, jehož kompozice charakterizují hluboké výhledy rámované impozantními masivy rakouských Alp. Spolu s přírodními sceneriemi bude úvodní část expozice sestávat také z pozoruhodných dokladů umění portrétního. Jednou z jeho nejprůtlačivějších součástí je bezesporu *Podobizna Mořice Samesche* od Josefa Mánesa, hladká, takřka minuciózní malba osmiúhelníkového formátu z počátku 60. let 19. století. Na národního klasika dále naváže generace, která proslula svým podílem na umělecké výzdobě budovy Národního divadla v Praze, a připomenou ji zejména Václav Brožík a Vojtěch Hynais. Již z daného výčtu je zřejmé, že zlínská kolekce 19. století z hlediska rozsahu a složení může pouze poodhalit některé z důležitých tvůrčích epizod této epochy, aniž by dokázala zprostředkovat celou spletnost tehdejší výtvarné situace. Ke zřetelněji kompaktnějším celkům staršího jádra sbírky se i přes individuální různost řadí malíři, které provázalo umělecké dospívání v krajinářské speciálce Julia Mařáka, činné na pražské Akademii v letech 1887 až 1899. Silným zastoupením ve sbírce disponuje Antonín Slaviček, Stanislav Lolek, ale třeba i Antonín Hudeček, který se školou jezdil na exkurze, i když se jejím žákem přímo nestal. Z klíčových postav umělecké generace devadesátých let si



Emil Filla, *Zápas šelmy s býkem*, 1938, olej, plátno, 146×114 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

zvláštní pozornost zaslouží především Jan Preisler, jeden z hlavních představitelů malířského symbolismu. Třebaže jsou ve zlínské galerii uloženy pouze autorovy studie, dokumentující důkladnou přípravu k rozměrnějším obrazovým celkům, na vážnosti rozhodně neztrácí. Vyniká mezi nimi plátno *Žena a jezdec* (kolem 1905), představující jednu z celkem pěti variant barevného schématu, které předcházely finální kompozici, nyní uložené ve fondu Národní galerie v Praze.

V rámci generace, která vstoupila do výtvarného života v průběhu prvního desetiletí 20. století, se na výstavě uplatní její největší osobnosti, jimž přísluší zásadní podíl na novém pojetí obrazu, formovaném v souladu s úsilím mezinárodních avantgard. Expresionisticky laděné spoluzakladatele skupiny

Osma bude reprezentovat Antonín Procházka, Otakar Kubín nebo též Emil Filla. Posledně jmenovaný přitom náleží k autorům, kteří jsou v galerijní sbírce zastoupeni význačně z hlediska počtu i kvality. Fillova díla postihují nemalou etapu jeho tvůrčí cesty, která směřovala od rané exprese a dramatickosti přes fascinaci žánrem zátiší, dokládající poučení soudobým kubismem i znalost holandských mistrů, až po rozměrné kompozice z druhé poloviny třicátých let, v jejichž tématech jsou nesena varování před vzrůstajícím nebezpečím fašismu a války. Širokým výrazovým rozpětím je ve fondu doložen rovněž malířský odkaz Antonína Procházky, který v první polovině 20. let obsáhl osobité interpretace kubismu, určované vztahem k plasticitě předmětu a smyslové stránce barev.



Jindřich Štyrský, *Náměsíčná Elvíra*, 1926, olej, plátno, 73×116 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Mnohotvárná dynamika dění na výtvarné scéně první poloviny 20. století je ve sbírce zlínské galerie velmi dobře postižitelná také prostřednictvím dalších umělců. Pohled nastíněný ve stálé expozici v sekci neoklasicismu lze rozvinout o jiné cenné kompozice autorů, kteří jsou v tomto kontextu zastoupeni, ať již se jedná o Rudolfa Kremličku, nebo o Jaroslava Krále. Navazující část přehlídky bude, obdobně jako ve stálé expozici, věnována tvůrcům

z okruhu surrealismu, ale taktéž reprezentantům dalších tendencí v českém meziválečném umění, včetně projevů abstraktních. Výlučné postavení nepochybně přísluší obrazu Jindřicha Štyrského *Náměsíčná Elvíra* z roku 1926, tedy z období, kdy autor pobýval spolu s Toyen v Paříži a rozvíjel nový umělecký směr pojmenovaný artificialismus, jenž se stal jedním z nejdůležitějších vkladů české avantgardy do evropského umění.

Ve shodě se statutem galerie o mapování výtvarného dění v regionu, v němž působí, nelze v expozici opomenout ani osobnosti, které vnášely do moderního úsilí nové akcenty i přesto, že tvořily v určité izolaci stranou velkých kulturních center. V souvislostech avantgardního hnutí toto specifické postavení zaujímá Miloš Boria, osamělý průkopník moderního umění ze Vsetínska, jehož projev prošel četnými proměnami. Zatímco tvorbou přelomu 20. a 30. let stál v blízkosti konstruktivismu Devětsilu, záhy jeho předčasně uzavřené dílo vrcholilo ve formách surrealistických. Následující válečná léta čtyřicátá budou v expozici uvedena na straně jedné kompozicemi, v nichž je obsaženo drama a napětí doby, na straně druhé mnohými z členů Skupiny 42, v jejichž tvorbě nehledě na individuální interpretaci rezonuje výtvarná poetika města, jehož zdánlivě všedními motivy prostupuje existenciální tíseň.

Specifikem přehlídky se stane vřazení menšího okruhu slovenských tvůrců, ačkoliv jejich díla ne vytvořila v rámci obrazové sbírky žádnou ucelenou kolekci a jeho současná podoba vznikala spíše nahodile. Jeho základ však výmluvně odráží prehistorii zlínského uměleckého fondu, který začala systematicky budovat firma Baťa ve 30. a 40. letech uplynulého století. Pravidelnými nákupy z tehdy ve Zlíně pořádaných výstav, zejména ze Zlínských



Eduard Ověčáček, *Velký epitař*, 1962, kombinovaná technika, sololit, 123,5×92 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

salonů a výročních přehlídek Výtvarného odboru Umělecké besedy, bylo dosaženo na hodnotné práce slovenských malířů, dnes již klasiků moderního umění: Jakuba Bauernfreunda, Ludovita Fully, Cypriana Majerníka, Jána Želibského, Bedricha Hoffstädtera a nebo Andreje Nemeše, rodem z Maďarska. Naproti tomu se mezi pozdějšími akvizicemi instituce objevovaly práce slovenské provenience již jen ojediněle, jako např. na přelomu 50. a 60. let, kdy se podařilo získat další obrazy Jána Želibského nebo Majerníkovu malířskou kompozici s Donem Quijotem (1941), impozantním symbolem zápasu s těžkostí doby, v níž umělec musel žít a tvořit.

Další významné těžiště zlínského fondu spočine v dílech představitelů české výtvarné scény šedesátých let, jejichž uvolňující se atmosféra stimulovala vznik a svobodnou koexistenci mnoha různorodých tendencí. Tato nová generace umělců se začala vyhraňovat již na sklonku předcházejícího desetiletí, aby po letech útlaku pod doktrínou socialistického realismu opět navázala kontinuitu a plně rozvinula úsilí o hledání vlastního výrazu, aktuálního s děním ve světovém měřítku. Ve sbírce je kvalitně zastoupena řada uměleckých přístupů, které se tehdy zcela paralelně odvíjely, zejména různé podoby abstrakce, informální tendence i konstruktivní směřování, stejně jako vlna tzv. nové figurace. Důležitými díly budou na výstavě doloženi Josef Istler, Jan Kotík, Eduard Ovčáček, Dalibor Chatrný, Jiří John, František Ronovský nebo se zlínským okruhem spjatý Čestmír Kafka a Vladimír Jarcovják.¹⁵ Závěrečné sekce přehlídky pak spoluutvoří dataci poněkud mladší tvorba autorů etablovaných v 60. letech, jako třeba obraz Otakara Slavíka, kterému je věnována navazující rubrika Jedno dílo, ale i názorově blízká díla další generace, jejíž umělecký profil se v tomto desetiletí teprve formoval.

Výběrem nejhodnotnějších děl sbírky vznikne bohaté diferencovaný celek, naznačující řadu vývojových epizod v rozmezí uplynulých dvou set let. Protože je motivovaný výlučně povahou uměleckého fondu zlínské galerie, nečiní si nárok na úplnost sdělení mapované výtvarné problematiky. I přes kontinuální akviziční činnost galerie zůstávají ve struktuře její kolekce určité mezery. Některé z nich na své zaplnění teprve čekají, ostatní „bílémi místy“ pro nedosažitelnost špičkových děl a autorů zůstanou. Ale to už je jiná otázka, důvěrně známá většině sbírkotvorných institucí. Více než příběhem výtvarného dění se proto výstava stane příběhem sbírky. Bude to zcela osobitý příběh stvořený jako pestrá mozaika prostřednictvím jednotlivců a jejich individuálních projevů.

Sto plus jedno dílo ze sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 14/15 BAŤŮV
INSTITUT, přizemí budovy 14
 7. 12. 2016–19. 2. 2017



Josef Istler, Obraz, 1965, olej, plátno, 135×93 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Poznámky:

1. Ke stálé expozici Prostor Zlín byl v letošním roce vydán průvodce: kolektiv autorů, *Prostor Zlín. Stálá expozice*, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2016.
2. Ke koncepci stálé expozice Řády vidění více Václav Mílek, Co bude k vidění v nové expozici zlínské galerie, in *Prostor Zlín XIX*, 2012, č. 2, s. 3–5.
3. Poslední přehlídka děl koncipovaná výhradně ze sbírky KGVUZ byla realizována výstavou *Umělecké sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v letech 2001–2007*, která se konala od 11. 12. 2007 do 24. 2. 2008 v Domě umění a 2. patře zámku ve Zlíně. Více Ludvík Ševeček et al., *Umělecké sbírky Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně v letech 2001–2007* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2007. – Jiný dílčí pohled do sbírek KGVUZ byl uskutečněn ve spolupráci s Galerií Středočeského kraje výstavou *Z rodinného alba, Dílo členů Výtvarného odboru Umělecké besedy z 20.–40. let 20. století k 150. výročí jejího založení*, v termínu od 14. 8. do 27. 10. 2013 v novém sídle galerie v budově 14 zlínského továrního areálu.
4. K 31. 12. 2015 čítala sbírka Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně celkem 6180 sbírkových předmětů. Z toho se v podsbírce obrazové nacházelo 1259 kusů, v podsbírce kresby a grafiky 4269 kusů, v podsbírce plastiky, medailí a gobelínů 413 kusů a v podsbírce architektury, designu a multimédií 239 kusů.
5. Tématu umění šedesátých let ve sbírce KGVUZ se věnovala putovní výstava *České a slovenské výtvarné umění šedesátých let 20. století*, realizovaná v roce 2008 a 2009. Díla ze sbírky KGVUZ byla prezentována spolu s díly ze sbírek několika dalších galerií z České a Slovenské republiky. Více Lovíšková Danica – Ludvík Ševeček, *České a slovenské výtvarné umění šedesátých let 20. století* (kat. výst.), Galéria M. A. Bazovského v Trenčíne 2008.

Sochař

Marius Kotrba

1959 – 2011

Ludvík Ševeček



Pohled do expozice výstavy Marius Kotrba – sochařská tvorba 1991–2002, Dům umění ve Zlíně, 17. 9.–27. 10. 2002.

V tomto roce, přesně 17. května, uplynulo pět let od tragické smrti předního českého sochaře Maria Kotrby. Narodil se 30. září 1959 v Čeladné u Rožnova pod Radhoštěm, kde žil až do roku 1967. Po přestěhování rodiny do Valašského Meziříčí získal první výtvarné zkušenosti na místní LŠU a následně studoval na SUPŠ v Uherském Hradišti (1974–1978). Poté absolvoval sochařské studium na pražské AVU (1981–1987) u profesorů S. Hanzíka a M. Axmana a v Praze ještě určitý čas působil; v letech 1990–1992 jako asistent profesora H. Demartiniho na AVU. Pedagogické činnosti se soustavně věnoval i v následném období, zejména na nynější Fakultě umění Ostravské univerzity, kde zprvu vedl výuku modelování a kresby (1994–1996) a poté, od roku 1996 až do své předčasné smrti, zde působil jako vysokoškolský profesor a vedoucí sochařského ateliéru (oboru). Přestože se sochařství věnoval už v průběhu středoškolského studia, převažovaly v jeho projevu až do konce osmdesátých let malba a kresba, jež sehrávaly zvláštní roli i v následných obdobích jeho tvorby. Své sochařské dispozice si plně uvědomil a zhodnotil až za pobytu v Holandsku, kde na Akademii Minerva v Groningenu vedl výuku sochařství a kresby (1992). V návaznosti na své malby a drobné, nicméně vývojově důležité

plastiky z přelomu osmdesátých a devadesátých let tam vytvořil i první významné monumentální sochy.

Jeho umělecké snahy se od té doby soustavně upínaly k sochařství. Zvláště poté, co se s rodinou trvale usadil v Rožnově pod Radhoštěm (1993) – v rodném kraji. Právě tam získal nezbytné zázemí, potřebný klid a čas k promýšlení a realizaci nových podnětů a představ, spjatých s předmětem své „životní volby“. Přitom se, vzhledem k povaze své tvorby, už od počátku nezbytně dotýkal i obecnější umělecké problematiky. Bytostně lpěl na „tradiční“ sochařské figurální formě, byť nezřídka i značně – a zcela osobitě – stylizované. Pro dnes ne vždy docenované „klasické“ pojetí sochy nacházel nezřídka oporu u blízkých, ale i vzdálenějších předchůdců. Je příznačné, že nejenom u velkých, současnými tvůrci často citovaných osobností moderního a novověkého umění, jako třeba Marini, Moore, Giacometti, Rodin, Bernini či Michelangelo, ale v posledních letech jeho pozornost silně přitahovalo i sochařství středověku. Ať už to byla díla italských Pissánů, nebo monumentální skulptura románských chrámových tympanonů, které studoval na poznávacích zájezdech po západní Evropě (Španělsko, Francie, Německo). Zajímaly ho i z ikonografického hlediska, což se jedinečným způsobem promítalo do řady jeho sochařských realizací ve veřejném prostoru, z nichž nemalá část je motivována právě biblickými a historickými náměty; například Sv. Kryštof, Sv. Hedvika, Sv. Alžběta, Beránek Boží, Pieta, anebo i vůbec jeho poslední velké dílo Dobrý pastýř. Společně s četnými studiemi a variantami k nim představují základ celé autorovy impozantní sochařské tvorby, která ostatně byla v minulosti již několikrát zmiňována a hodnocena rovněž na stránkách Prostoru Zlín. Zatím poslední hodnocení a ohlednutí za celou umělcovou tvorbou jsme otiskli právě před pěti lety v reakci na jeho nečekané, předčasné tragické úmrtí (L. Ševeček, Odešel Marius Kotrba. Ohlednutí za umělcovým životem a dílem. PZ, XVIII, 2011, č. 3, s. 12–17). Zlínská galerie s Mariem Kotrbou dlouhodobě spolupracovala, a jeho významné práce jsou tak zastoupeny i v uměleckých sbírkách instituce. Ta mu také v roce 2002, ve spolupráci s dalšími českými galeriemi, uspořádala dosud nejrozsáhlejší retrospektivní přehlídku tvorby, doprovázenou odpovídající publikací. V ní byl též otištěn rozhovor, který s umělcem vedl autor těchto řádek a Kateřina Vozárová (L. Ševeček a K. Vozárová, Rozhovor s Mariem Kotrbou, in Marius Kotrba, ed. M. Fišer, L. Ševeček, Galerie Klatovy-Klenová, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2002, s. 13–17). Rozhovor si nekladl za cíl jen rozšíření a zpřesnění biografických údajů a poznatků o autorovi, o jeho inspiracích a vzorech, ale pokusil se také poodhalit a více objasnit umělecké představy či myšlenkové a psychologické zázemí celé jeho tvorby – jeho uměleckou mentalitu. Tento rozhovor, vedený a koncipovaný na jaře 2002 v Rožnově pod Radhoštěm a ve Zlíně, dnes, s odstupem času, publikujeme s menšími, hlavně stylistickými úpravami.

Potvrzuje se mi, že jsou věci, které jsou nade mnou, a to mě fascinuje. To mě pak udržuje v pokoře a kázni.

Rozhovor s Mariem Kotrbou

Počátkem devadesátých let jsi definitivně nastoupil dráhu sochaře. Tvoje tvorba se však formovala už předtím. Co bylo pro tebe, mladého nastupujícího autora, důležité nebo nejdůležitější, které osobnosti, a co prostředí, v němž jsi vyrůstal?

Sochařstvím jsem se zabýval od malička, neustále. Zajimal mě Michelangelo, Auguste Rodin, Pablo Picasso a Henry Moore. Pak Marino Marini. Toho jsem objevil těsně po škole a vůbec se mi nelíbil, říkal jsem si, že je to v podstatě ošklivé. Ale čím dál víc mě přitahovala pravda, obsažená v jeho díle. Moore mě zaujal spíše rozmanitostí forem. Jeho matky s dítětem mi připadaly příliš konzervativní, ty bych mohl ocenit až dnes, ale fascinovala mě forma. U Mariniho mě zajímal život, dílo podložené životem, zážitkem, která opravdu prožil. Myslel jsem si, že člověk musí nejdříve něco prožít a na základě toho je pak teprve schopen tvořit – je jedno, co to bude. Pro mě byla tvorba od samotného začátku srdečním výlevem. Hlavně jsem chtěl, aby dílo působilo. Zároveň byla pro mě důležitá forma. Chtěl jsem najít novou, ale to mě zase brzdilo. Když se dnes dívám zpět a hodnotím období dvanácti let strávených v Praze, považuji je v rámci své tvorby za krizi. Pokud je k tomu, aby něco vzniklo, nutný zážitek, vytváří se toho strašně málo. Bylo zapotřebí všechno vyzkoušet a nechat se třeba i zdrtit. V Praze jsem byl zdrcován. V Hradišti jsem vyrostl na impresionistech a moderně 20. století. V Praze jsem objevil úplně něco jiného – minimalisty, konceptualisty a jiné. Šokovalo mě, že se nainstalovaný kus hadru bere tak vážně. Můj selský rozum to nemohl přijmout. Cítil jsem zodpovědnost, byl jsem mladý, chtěl jsem být současný, ale byla to křeč. Moji vrstevníci se rychleji dostávali k informacím a byli ovlivňováni vším tím novým, ať už to byli noví divoči, nová malba, špatná malba a tak dále. Já jsem se tomu snažil přijít na kloub, ale díky mé urputnosti jsem byl stále pozadu – bylo to těžkopádné.

Nicméně i Praha přispěla k rozvoji tvého díla, například kontakty s určitými osobnostmi, a také tvoje sochařská práce v tom období vykazovala určité pozitivní názorové posuny...

Jedinou důležitou osobností ve škole pro mě byl Stanislav Hanzík, figuralista, který sochařinu cítil a byl schopen postavit hmotu v prostoru. Měl v dané oblasti velké vzdělání, uměl věci vyložit a přitáhnout lidi. Musel jsem se mu až bránit, protože byl nakažlivý. Věděl jsem, že kolem existuje spousta malých Hanzíků. Nemohl jsem ho ale brát se vším všudy, protože duchovně či myšlenkově jsem s ním vždy nesouhlasil. Velmi důležitý pro mě byl od čtvrtého ročníku kontakt s Hanou Wichterlovou. Potřebovala pomoc při realizaci svých soch a já jsem byl o to požádán. Měl jsem ostych a nebyl jsem si jist, zda si to můžu dovolit. Znal jsem ji jenom z Wittlichovy knihy České sochařství 20. století a měl jsem ji za velkou



Marius Kotrba, Svatý Kryštof, 1994, bronz, v. 57 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

legendu. Představoval jsem si velikánský ateliér a toho génia v něm. Když jsem k ní přišel, otevřela mi stará paní. Už skoro nechodila. Měla malý ateliér na Újezdě naproti ateliéru Josefa Sudka. Realizoval jsem ji tenkrát Kaštan. Ona stále vyprávěla a já jsem z ostychu mlčel. Říkala, že jsem mlčenlivý a pracovitý jako Stefan, ten prý taky pořád jenom dělal a nic neříkal. Nevěděl jsem, jestli to mám brát jako lichotku. Docházel jsem k ní několik let. Někdy jsem tam přišel jen tak a pomohl jí uklidit. A ona vždycky mluvila a já jsem zároveň poslouchal její bolestné úpění. Měla velké zdravotní problémy. Pak se ale rozjela, oči se jí rozzářily a já cítil více energie než u svých vrstevníků. Mluvila o světle a o proporcionalitě – kánonu. Čekal jsem, že bude hovořit o moderním umění, ale ona mluvila o Egyptě a o Řecku. Ničemu jsem tenkrát nerozuměl. Až po letech, kdy už nežila, se mi vše začalo znovu objevovat. Opravdu jsem strašně rád, že ve mně určité věci nejen vyvolala, ale i upevnila. Ptal jsem se jí, kdo a co ji zajímá. Překvapilo mě, že brala akorát Šímu, Tichého, Stefana, Sudka, Makovského.

A co pro tebe znamenalo dílo Henryho Moora?

Dílo Henryho Moora mě zaujalo v sedmnácti, ve dvaceti letech. Něčím mě přitahovalo. Ale dnes už je to jinak, musím se mu trochu vyhýbat. Nechci být Henry Moore. Je docela děsivé, kolik lidí se jím nechalo ovlivnit a pak byli jaksi v druhé řadě. To bych nechtěl. Dnes už se na něho ani nedívám, někdy

se k němu vrátím a vidím ho už přece jenom jinak. Už pro mě není tak důležitý kontrast struktur. Ty v podstatě vynechávám, nebo když vzniknou, tak o nich už vůbec nemluví. Nepracuji tolik s kontrastem ploch a oblin. Dostal jsem se do ještě většího schematismu, třeba do rourovitého. Teď už vím, že občas je třeba plochu použít – zabrzdit to plochou. Dnes už to nejsou vlivy, spíš jenom s potěšením zjišťuji, že existují věci, které jsou platné nejenom pro jednoho člověka. Od Moora mám nejraději jeho Krále a královnu. Je možná jeho vůbec nejbohatší sochou, co se týče formy a obsahu. Je statická. Všiml jsem si ale, že u figur dochází k mírnému vyklonění trupu. Tak se dá na sochu dívat i z profilu, ruce neleží jenom v klíně, zůstaly podříznuté. To vytváří obsahové napětí. Četl jsem, že jde o určitou kombinaci naturalismu těla s abstraktně surreálnou podobou hlav. Myslím, že to tak úplně není. Teoreticky se však věci rozebírají různě, ale podle mého Moore pracoval přímo srdcem, a to mě fascinuje.

Když hovoříme o Moorovi, neměli bychom pominout problém pro monumentální sochařství zcela zásadní. A sice umístění, anebo přesněji začlenění sochy do konkrétního prostředí či veřejného prostoru. Zdá se, že i ty se těmito otázkami zabýváš stále intenzivněji.

Poprvé jsem viděl Moorovu sochu v roce 1985 v Paříži, před palácem UNESCO. Tam mě spíš zklamal, působila dekorativně. Pak jsem jeho sochařskou kompozici viděl v roce 1991 v Ženevě, na travnaté ploše – geniálně umístěnou v parčíku. Za socialismu jsem u nás prostor nenacházel, a právě proto jsem sochy nechtěl dělat. Za prvé to, co mělo být realizováno, bylo dáno ideologicky a za druhé, architektura neexistovala. S prostorem se vůbec nepracovalo. Dělat sochy na sídliště bylo k zblití a podporovala se hlavně duchovní prázdnota. Proto jsem utíkal k malování. V roce 1995 mě Vladimír Preclík vyzval k účasti na Hořickém sympoziu a tam jsem poprvé v životě udělal větší sochu. Měřila tři metry. Poté, co jsme vybrali kámen, jsem se vrátil domů a ve své bance modýlků hledal téma – to mě naučil také Henry Moore. Ten pravil, že už v malém měřítku musí sochař rozpoznat, jak socha bude fungovat v reálu. Vybral jsem si jednu z dvojic zaklesnutých do sebe. Kompozice se v průběhu práce na ní samozřejmě změnila. Vycházím jenom z určitých bodů, proporce tvarů se mohou změnit, protáhnout, skrčit, ale věřím v určité neměnné základní vztahy. Byl jsem nadšen, jak mi socha pod rukama roste, uspokojovala mě moje vlastní fyzická síla. Nepoužíval jsem žádný stroj, jenom dláto a kladivo, a když jsem se zastavil, slyšel jsem šumění listů nad sebou. To všechno jsem vnímal, jinak jsem byl ponořený jenom v té soše a pociťoval jsem velké štěstí. Největší prací v prostoru pro mě byla Loď v Rožnově pod Radhoštěm. Socha je v parku, v přírodě a myslím si, že tam přesně sedne. Další práci jsem dělal pro městský prostor v Ostravě. S umístěním jsem měl velké problémy, zjistil jsem, že architektura je v dnešní době hodně rozbitá, neexistuje sloh. Tři čtvrtě roku jsem chodil po městě a hledal vhodné místo. Navíc jsem se musel potýkat se „zodpovědnými“ lidmi. Stále nastolovali otázku, „co tomu budou říkat lidé“? V Husově sadu jsem

zvolil pro umístění linii k evangelickému cihlovému kostelu. Pak kolem ale vznikla spousta všelijakých paskvilů – s tím se bohužel nedá už nic dělat. V tomto roce jsem měl štěstí, realizoval jsem sochu v Němecu, v psychiatrickém ústavu pro mladistvé, Lepper Mühle v Busecku. Jedná se o sochu sv. Alžběty. Měla to být zároveň kašna, musel jsem ji propojit s vodou a také vytvořit okolní prostor. Šlo o několikrát představovaný starý mlýn. Tedy nijak zvláštní architektura. Zadavatelé si představovali, že udělám něco malinkého, nějakou kašničku. A já jsem ji naopak natáhl, co to šlo. Nedělal jsem to z megalomanství, ale proto, aby v tom prostoru skutečně existovala, aby ten prostor nejen doplňovala, ale i určovala.

Tu vyvstává otázka vztahu volné sochy k prostředí, k místu, které má obvykle svoji historii, sociální, kulturní tradici, určitou urbanistickou, architektonickou či přírodní dimenzi. Jde o jakýsi vnitřní řád volné sochařské kompozice ve vztahu k hodnotám konkrétního prostředí. Jak to vnímáš ty?

Socha se podle mě buduje zevnitř a musí fungovat sama o sobě a kdekoliv. Myslím, že tento přístup je výhodnější než začínat opačně z vnějšku. Pak už se ten „vnitřek“ nemusí objevit. V případě sochařské kompozice určené pro konkrétní veřejný prostor to je pro mě vždy dilema – jak začlenit autonomní dílo do prostředí a zcela se mu nepodvolit, ale dostat se s ním přitom do souladu...

Harmonické skloubení obou fenoménů, uměleckého díla (tradiční sochy) a daného prostředí, které je nejspíš samo o sobě tvůrčím činem, je nesené jakýmsi, nebojím se říci, přesahujícím, slohotvorným úsilím. Přitom nás mohou napadat další otázky. Třeba jak je dnes sochařství vnímáno, jaké má v moderní či postmoderní společnosti postavení? Anebo zda, a jestli ano, tak proč, je tradiční sochařství stále aktuální?

Sochař Michal Blažek bojuje za sochařství. Dělá o něm přednášky a podobně. Je to zajímavé, je to dobré, jenže pro mě to není tak důležité. Já si nemyslím, že sochařství je to nejdůležitější. Mě zajímá jakékoliv umění, které je působivé. Potkávám spoustu lidí, kteří si celý život stěžují, že teď je špatná doba, že nejsou podmínky. Dalo by se říct, že ony nikdy nebyly a doba není nikdy tak špatná nebo jenom špatná. Je potřeba pracovat s tím, co je. Nemyslím tím zneužít, ale nějakým způsobem užít toho, co je, a snažit se najít co nejlepší cestu. Když jsem byl mladší, tak jsem chtěl řešit všechno. Rozložil jsem se na všechny strany a neudělal jsem nic. Nemělo to žádný výsledek. Dnes už vím, že když se člověk soustředí na jednu věc, na jeden problém, tak se v tom ta energie musí projevit, anebo kéž by se projevila. A když se projeví, je to Boží dar.

Předpokládá to zajisté mimořádné, celoživotní nasazení tvůrce. Naše moderní a postmoderní doba, zdá se, není příliš „slohotvorná“, duchovně zakotvená, ale spíše materializovaná, atomizovaná. Schopnost koncentrovat se a snažit se porozumět sobě samému je asi to nejnesnadnější, co člověka a potažmo tvůrce, může potkat – pokud to samozřejmě s uměním míní vážně. Vytvořit skutečné umělecké dílo, hlavně ve veřejném prostoru, bez výchozích slohových jistot, bez vnější



Marius Kotrba při práci na sousoší Dobrý pastýř, které bylo instalováno u dálnice z Ostravy do Prahy, na úseku Lipník nad Bečvou – Běloutín.

(společenské) opory, se jeví být úkolem až neskutečně těžkým; v každém případě je i dnes cesta za uměním velmi složitá a není podmíněna pouze estetikou, ale bezpochyby, a zejména také etickým přístupem k dílu ze strany samotného tvůrce.

Někde jsem slyšel, že sochař může existovat až po čtyřicítce. Dříve, ještě před Rodinem, Bourdelle, Maillolem, začínali sochaři opravdu v raném věku. Chlap si asi musí nejprve vyřešit své záležitosti – být či nebýt, pít či nepít, co s ženskýma – a až poté se dokáže koncentrovat. I Brancusi a Giacometti vyžrávali později. Ne že by se do té doby flákali, ale pracovali na sobě. Mladý člověk nemá trpělivost, když je proces zdoluhavější. Přiznám se, že dnes mám radši úkol na delší dobu. Mohu se lépe koncentrovat, vracet se, dostávám se do nějakého rytmu, prožitek se prohlubuje.

Mám zato, že když se podaří socha, jako třeba tvoje Loď v rožnovském parku, tak je to důležitý opěrný bod, skutečný čin v našem proměnlivém bytí a ohromný argument ve prospěch sochařství.

Když jsem se vrátil z Holandska, tak jsem nad tím přemýšlel. Do té doby jsem tvrdil, že socha nemá smysl, protože dlouho trvá, než ji udělám. A za ten rok nebo dva se změní filosofie, náboženství a lidi zajímá už úplně něco jiného a já jsem mimo. V té době jsem si řekl, proč to tentokrát nepostavit opačně, proč nenechat, ať si události běží, a budovat jeden pevný bod, o který se dá potom opřít, ať se děje, co se děje. Takto jsem si to tehdy postavil, ale úplně jist jsem si nebyl. Řekl jsem si, že budu dělat pro sebe. Viděl jsem kdysi nějaký asijský buddhistický chrám plný soch. Tak jsem si říkal, že vytvořím takový chrám, ale nestalo se. Byly to jenom tahy, které mě prostě drží při tvůrčím životě.

Zmínil ses nedávno, že pro sebe objevuješ opět umění starého Řeka a Říma, nedávno jsi také navštívil Itálii. Ovlivnila tato cesta nějak tvoji tvorbu?

K antice se vracím neustále, od samého začátku, protože jsem ji asi nikdy pořádně nepochopil, a tak objevuji nové a nové momenty. Cesta do Itálie pro mě byla hodně důležitá, byl jsem fascinován nejenom uměním, ale i duchovním rozměrem země. Je mi bližší než Francie, na jejímž umění jsem vyrostl. Dnes si myslím, že ještě původněji než z Francie vycházíme právě z Itálie. Dodnes, když si na to vzpomenu, tak jsem naměkko už z toho, že tyto věci vznikly. Proto se dnes nemohu vrátit k malování nějakého obrázku – poté co jsem viděl Michelangela v Sixtinské kapli. Zabývám se jím od malička a nevěřil jsem, že mě to bude ještě zajímat. V případě Michelangela jsem si uvědomil, že není úplně nejdůležitější, že byl výborný sochař, malíř a básník. V prvé řadě to byl člověk. Je v tom něco, co se nedá úplně vysvětlit, je to stále otevřené, člověk odchází a neví, proč to vzniklo a jak to vzniklo. Forma, figura ve spojení s duchovním mě přitahuje. Berniniho jsem zavrhl, ještě než jsem ho poznal, s tím, že nemám rád baroko, které je teatrální a komplikované. Ale ve vile Borghese, na jeho čtyřech základních sochách jsem viděl, jak každá z nich má úplně jinou kompozici, jiné napětí, každá mluví jiným jazykem. O kompozici, která se rozpiná do prostoru, jsem si myslel, že se z ní vytrácí energie. U Dafné, která se mění v strom a ruce trčí do prostoru, je přesto kompozice stále semknutá. Musel jsem se v duchu za svůj omyl Berninimu omluvit. Itálie pro mě není ani tak otázka vlivu, ale spíše ověřování. To, co objevuji v sobě a kolem sebe, se prolíná. Potvrzuje se mi, že jsou věci, které jsou nade mnou, a to mě fascinuje. To mě pak udržuje v pokoře a kázni.

téma

Roztržený obraz

Umělecká instalace postní a velikonoční doby ve Speinshartu

Eva Čapková

V návaznosti na svoji intervenci v kostele sv. Salvátora v Praze v roce 2013 se rozhodl malíř Patrik Hábl znovu vstoupit do sakrálního prostoru. Pro svoji uměleckou akci si vybral kostel v Horní Falcí (jednom ze sedmi vládních obvodů Svobodného státu Bavorska nedaleko českých hranic). Speinshart je totiž již po staletí místem religiózní a také kulturní výměny mezi Českem a Němcem. Klášter byl založen v roce 1145. Od roku 1682 byl areál kláštera postupně barokizován. Na přestavbě se z velké části podílel Wolfgang Dietzenhofer. 1694–1699 vytvořili Carlo-Domenico a Bartholomeo Lucchesovi pocházející z města Melide u Luganského jezera štukovou výzdobu a freskovou výmalbu kostela. V roce 2012 bylo v klášteře založeno mezinárodní místo setkávání „Begegnungsstätte“, které se zasazuje především o opětovné zlepšení česko-německých vztahů.

Pro Speinshart si Hábl připravil jedinečný projekt. Po dobu Velikonoc změnil známý prostor kostela a nechal postupně zmizet oltář v Kapli sv. Jana Nepomuckého a hlavní oltář pod nánosy barevných hmot. Divákům se tak otevřela zajímavá příležitost vidět nejaktuálnější umělecký výraz v sakrálních prostorách.

První, menší plátno zahalilo oltář v boční Kapli sv. Jana Nepomuckého, jednoho z českých zemských patronů. Umělec zakryl oltářní obraz režným plátnem, které se symbolicky vztahuje k pohřebnímu plátnu Kristovu. Stejně jako se na Turínském plátně objevil zázračný otisk, rukou nevytvořená ikona Spasitelova, vytvořil umělec, ne vlastní rukou, ale prostřednictvím skládání plátna pojednaného barvou, pomocí jejího zasychání a opětovného strhávání při rozkládání látky, symetrické figury, které se váží nejen k Turínskému plátnu, ale připomínají také kamenná obložení starověkých chrámů, ve kterých tehdejší cestovatelé nacházeli nejrůznější obrazy, například podoby svatých, zvířat, ale i démonů.¹ Symetrické figury jsou totiž přímo predestinované k tomu, abychom v nich hledali skryté formy.

Koncepce navazovala na středověkou tradici zakrývání oltářních obrazů a křížů. Podle církevního

zvyku se zahaloval, od Popeleční středy až do velikonočního Vzkříšení, hlavní oltář, aby nic nerušilo rozjímání předvelikonoční doby. K pústu těla se přidával i púst ducha, chceme-li zraku. Tradiční středověká postní plátna byla bohatě zdobená výjevy, které zprostředkovávaly chudým příběhy ze života Krista. Asi nejznámějšími postními plátny jsou Žitavské postní plátno pocházející z roku 1472, na němž je umístěno devadesát biblických zobrazení od Stvoření až k Poslednímu soudu, anebo postní plátno z Freiburgu z roku 1612, v jehož centru je umístěno Ukřižování, jež je obklopeno pašijovými výjevy.

Středověká tradice již však dávno vymizela. Před Háblem se snažil o její znovuvzkříšení český umělec Karel Rechlik, pracující s křesťanskou ikonografií, nebo architekt Norbert Schmidt, který v roce 2012 v kostele sv. Salvátora v Praze zahalil presbytář včetně hlavního oltáře čistým plátnem. Schmidt pracoval s neposkrvrněnou plochou, která sloužila jako projekční plocha divákovy představivosti. Hábl svými abstraktními kompozicemi divákovi spíše napovídá a částečně udává směr, kterým se může jeho představivost vydat. Nenabízí konkrétní odkazy jako Rechlik, ale ani divákovi nedává při percepci uměleckého díla absolutní volnost jako Schmidt.

Během velikonočních svátků bylo zavěšeno v hlavní lodi kostela větší z pláten. Toto tvořilo opět jakousi clonu, která zakrývala oltář. Instalace trvala až do Letnic. Nenařadila se k žádné z církevních tradic, v tomto smyslu byla novinkou, která se však významově zapojila do liturgického kalendáře. O Velikonocích se sice završil příběh Ježíše Krista, ale jeho pozemská cesta ještě neskončila. Během následujících dní se zjevil svým učedníkům. Na Boží hod svatodušní, padesát dní po Velikonocích a deset dní od Nanebevstoupení Páně, pak sestoupil na apoštoly Duch Svatý v podobě ohnivých jazyků, a tímto jim přislíbil vedení a posilu při hlásání evangelia. Podle biblického svědectví apoštolové najednou začali hovořit různou řečí a odhodlaně hlásat Kristovo učení. Symbolicky se tak poukazuje na skutečnost, že víra se neomezuje pouze na jednu kulturu, jeden jazyk nebo jeden národ. Právě k této myšlence se přihlásil i Hábl svojí abstraktní malbou, jež je určena lidem různých národů „ke čtení“.

Plátno Hábl pojednal netradičními malířskými nástroji. Barvu navaloval váleci, a vytvořil tak originální abstraktní kompozice. Samotný proces tvorby se pro něj stal fyzickou akcí, podobně jako pro zakladatele akční malby George Mathieu nebo Jacksona Pollocka. Zlatá barva na bílém podkladu odpovídala vnitřní výzdobě kostela. Sloužila jako spojovací element mezi oltářem a abstraktním obrazem, jehož struktury plynule přecházely do štukové výzdoby oltáře. Barvy zlatá a bílá mají tradičně význam nejen v křesťanství. Zlatá odkazuje ke slunci a byla často symbolem nejvyššího božstva, symbolizovala absolutní, nadpozemské a transcendentální hodnoty. Bílá je tradičně barvou světla, a proto je v křesťanství i obrazem Krista, který je světlem světa. Je to barva čistoty a nevinnosti a také radosti.



Utajen tvář, 2006, akryl a olej na plátně, 300×205 cm. Foto: Johann Walter.

Plátno v hlavní lodi bylo, stejně jako divadelní opona, rozděleno do dvou částí, šterbinou uprostřed mohl divák pohlédnout na část oltářního obrazu, Madonu Immaculátu, skrývající se za oponou. Matka Boží tak byla vyjmuta ze svého původního místa, začleněna do nového kontextu, a tím jí umělec dal i nový význam v rámci právě stvořeného celku. Hábl tak upozorňuje na utajené za obrazem, fyzicky i obrazně. Šterbinu můžeme vnímat ale také symbolicky, jako pohled či průchod někam jinam, do jiné časové a prostorové dimenze, jako určitý meziprostor či jako začátek, prenatalní stav, ze kterého se lidská bytost přerodí do našeho světa. Jde o téma, kterým se Hábl zabýval již ve svých starších malbách. Instalace se inspirovala také jeruzalémskou chrámovou oponou, která se měla roztrhnout právě v okamžiku Kristovy smrti (Matouš 27, 51).

Většinou jen náhoda spojená s jistou dávkou smělosti fantazie otvírá cestu objevům tohoto druhu.

Roger Caillos

Barevná skvrna, se kterou Hábl pracoval, má jako prvotní impuls uměleckého tvoření či jako projekční plocha umělcovy představivosti v dějinách umění dlouhou a bohatou tradici. Asi nejznámějším malířem, který popsal postup hledání a nalézání podob v amorfních strukturách byl Leonardo da Vinci (1452–1519). Ve svém traktátu *Úvahy o malířství* uvádí opadanou omítku a nestejnorodé

kameny, pomocí kterých si malíř může představit podoby různých zemí, bitev, pohyby lidí, neobvyklé výrazy obličejů, protože *důmysl se vzchopuje k novým vynalézavostem*¹². Na da Vinciho se pak často odvolávali umělci mladší doby, jedním z nich byl například britský malíř Alexander Cozens (1717–1786), který se snažil pro své žáky, kterými byli méně či více schopní amatéři, vytvořit metodu, pomocí které by tito byli schopni samostatně komponovat krajiny. Vycházel přitom ze skvrn, barevných nánosů, které žáci vytvářeli akvarelovými barvami a následně předmětně dokreslovali.¹³

Především ale romantičtí umělci se začali zajímat o náhodu a její umělecké využití. Připomeňme, že princip hledání ve skvrnách a přírodních strukturách je popsán v literatuře této doby. Zmiňuje se o něm jeden z největších německých básníků, Novalis (1772–1801) ve svých *Učednických sajských*¹⁴. Tvorbou na základě skvrny se dále zabývali například Francisco de Goya (1746–1828) nebo Victor Hugo (1802–1885). Žilkováním dřeva se měli nechat inspirovat malíři Paul Gauguin (1848–1903) a Edvard Munch (1863–1944).¹⁵ Mohli bychom jmenovat ještě množství dalších umělců, kteří zkoumali náhodně vzniklé skvrny, ale i skvrny uměle vytvořené a jejich estetické využití. Na rozdíl od nich Hábl své skvrny již nijak neinterpretuje, ale nechává na očích a fantazii diváka, aby v nich hledali skrytá tajemství. Na počátku dvacátého století se totiž ukázalo, že hlavní přínos malířství již nebude pouze v mimetickém zobrazování vnějšího světa, ale také v znázorňování toho neviditelného, ale přesto existujícího světa vnitřního.

Až do této doby bylo využívání náhody v uměleckém díle považováno za umělce nedůstojné, a proto jen velká jména, jako právě da Vinci, se k takovému postupu mohla bez obav přihlásit. V souvislosti s rozvojem psychologie a především vznikem Rorschachova testového aparátu, který využívá interpretace bezpředmětných forem jako pomocné diagnostické metody, již na náhodu stojící u vzniku uměleckého díla nebylo nahlíženo jako na něco negativního. K jejímu užívání se začali hlásit převážně surrealisté. Za všechny jmenujme Maxe Ernsta (1891–1976), jehož výtvarné postupy grataže a frotáže jsou založeny na obdobném principu. Na českém území se tvorbou na základě skvrn zabýval v padesátých a šedesátých letech dvacátého století Vladimír Boudník (1924–1968), který tento postup povýšil na vlastní uměleckou metodu a nazval ji *explosionalismus*. Náhoda je dnes regulérním uměleckým prostředkem, který užívá řada umělců k obohacení svého uměleckého výrazu.

Hábl využívá náhodu řízenou. I když tedy vytvořil vhodné podmínky pro náhodný vznik skvrn, přesto zůstal i nadále pánem situace, který rozhoduje o množství a konzistenci barevného nánosu a asociativní proces řídí. Divák dostává možnost skvrny předmětně interpretovat, umělecké dílo ve své hlavě „dokončit“, a takto se stát jeho spoluautorem. Interpretace nepředmětného vyžaduje koncentraci, která může přecházet v kontemplaci, v rozhovor se sebou samým či Bohem. V abstraktních formách můžeme nacházet krajiny, lidské tváře, figury, chvějící se andělská křídla a mnohem víc. Člověk ale ve skvrnách nalézá také sám sebe, své sny a své přání. Speinshartská plátna tedy nabízejí věřícím nevyčerpatelné vizuální bohatství, jež se podstatně liší od výzdoby kostela, na niž jsou po celý rok zvyklí, a stejně jako plátna středověká vyzývala člověka k zastavení se a zamýšlení nad naším světem a sebou samým – což plně koresponduje s posláním velikonočního liturgického období.

Připomeňme, že Háblovo dílo bývá kvůli své spiritualitě a mystice přirovnáváno k Děčínskému oltáři romantického malíře Caspara Davida Friedricha (1774–1840), jenž vzbudil ve své době veliký poprask, jelikož znázornění kříže v horách neodpovídalo tradici německé náboženské malby. Krajinomalba, která tvoří prostředí pro sekluzi a meditaci, pro kultivaci člověka, byla také cílem japonského malířství¹⁶. Stejně tak musíme chápat i Háblův výtvarný výraz. Malíř vytváří prostřednictvím svých pláten nový rozměr náboženské zkušenosti a navazuje na umělce jako Anish Kapoor, Jannis Counellis nebo Marc Rothko, kteří diváku zprostředkovávají uměleckou cestou mystickou a spirituální zkušenost.

Svým přístupem k malířskému procesu Hábl pokračuje v bohaté, na geografické poloze nezávislé tradici, v níž se zrcadlí duchovní propojení stejně myslících osobností uměleckého života na území Itálie, Francie, Španělska, Norska, Anglie, Německa nebo Česka. Jedná se o umělce, kteří obrátili svoji pozornost k přírodě a zároveň i do svého nitra, aby to, co vně i uvnitř našli,

přenesli na plátno či na papír. Skvrny jsou totiž schopny mluvit všemi jazyky. Mohou sloužit každému člověku bez výjimky.

I v dnešních dnech, kdy se do popředí zájmu dostávají nové způsoby uměleckého vyjadřování, Hábl neopouští závěsný obraz a věří v jeho funkčnost, aktuálnost a sdílnost. Zároveň se mu daří propojovat malířskou zkušenost s konceptuálním sdělením, jelikož jeho monumentální malby nepostrádají začlenění do širších společenských souvislostí. Zkušenosti má v tomto směru velice bohaté. Prostorové instalace se pro něj stávají stěžejními od roku 2009, kdy začal zkoumat, zda a jakým způsobem může velkoformátový obraz působit na galerijní, sakrální nebo veřejný prostor a jaké emoce u diváků vyvolává. Do liturgického prostoru vstoupil také již několikrát, vedle intervence v pražském kostele Nejsvětějšího Salvátora to byla například intervence v kostele Nejsvětější Trojice ve Slaném. Hábl tak patří k malé skupině současných umělců, kteří tvoří přímo pro chrámový prostor.

Ve Speinshartu se Háblovi podařilo citlivě propojit nejaktuálnější malbu s německou a italskou tradicí, současnou abstrakci s barokním narativním uměním. Svými monumentálními plátny vstoupil do prostoru, aby ho rozšířil, aby pomoci umění znovu připomněl osoby obdobně smýšlející, kterým byl dán společný vnitřní postoj – touha objevovat, touha ptát se a hledat odpovědi na základní lidské otázky, k čemuž vybízí i diváky svých pláten.

Screen Tearing. Instalace Patrika Hábla v postni a velikonoční době / Klášterní kostel ve Speinshartu / 06. 02. 2016–16. 05. 2016

Výstava byla zahájena 12. února instalací prvního „menšího plátna“ v kapli Jana Nepomuckého. Na Velikonoční pondělí, 28. března, proběhla midisáž výstavy spojená s komentovanou prohlídkou kostela a hudebním vystoupením Michala Rataje. Do 15. května bylo v hlavní lodi kostela vystaveno „velké plátno“.

Partnery projektu byly Begegnungsstätte Speinshart a České centrum v Mnichově. Projekt byl uskutečněn za finanční podpory Česko-německého fondu budoucnosti.

Patrik Hábl (*1975), malíř a grafik, vystudoval VŠUP v Praze u prof. Pavla Nešlehy.

Jeho tvorba byla oceněna Waldesovou cenou a cenou Europol. Byl v první desítce nominovaných na Osobnost roku za nejvýznamnější umělecký počin roku 2013. V loňském roce byl vybrán odbornou komisí na Mezinárodní bienále umění v Pekingu. Vytvořil řadu prostorových vstupů současného umění do významných historických staveb, mezi nimi například intervence „postních obrazů“ v akademickém kostele Nejsvětějšího Salvátora, intervence ve stálé expozici středověkého umění v Anežském klášteře nebo instalace v expozici Umění Asie a starověkého Středomoří



Roztržené plátno, 2016, akryl a olej na plátně, 1400×850 cm. Foto: Johann Walter.

v Národní galerii v Praze. Patrik Hábl pedagogicky působí na VŠUP v Praze.
(<http://www.patrikhabl.com/>)

Poznámky:

1. O tomto fenoménu se zmiňuje například Roger Caillois, ale i jiní autoři například v souvislosti s Hagii Sofií. Caillois, Roger: *Zobecněná estetika*, Praha 1968, s. 122.
2. Da Vinci, Leonardo: *Úvahy o malířství*, Praha, 1941, s. 7.

3. Cozens; Alexander: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscapes*, Canova, 1981.
4. Novalis: *Učedníci sajští*, Liberec 1996, s. 13.
5. Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002, s. 107-127.
6. Honcoopová, Helena: *Obráz přírody v japonském umění*. In: *Kat. Hory a řeky bez konce... Krajina, zátíší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy*, (Ed.) Kesner, Ladislav, Národní galerie v Praze, Šternberský palác 31.1. – 16. 6. 1996, Gallery 1996, s. 37.

Vladimír Doležal - Něco jiného

Princip objektu je ve ztotožnění. ... Připomeňme si, že princip objektu je mocnější a mocnější je proto, že se nepromění v princip jiný.

Zdeněk Palcr

To, čeho je třeba, je velmi prosté, ale krajně obtížné: je třeba zachytit lyrismus skutečnosti. Právě na to nechť se omezí úloha umění, které nemá dost sil, aby soupeřilo se skutečností, ale je vpravdě schopno zachytit její lyrismus. Pouze umělcům je dáno jej vymanit. Můžeme z toho odvodit tuto definici: umění je soubor prostředků umožňujících zachytit míjivý a jímavý lyrismus skutečnosti.

Pierre Reverdy

Lucie Rohanová



10. 9. 1975 v Bučovicích, 1975, autorská kniha, 33×26 cm. Foto: Anna Pleštilová.

Předmětem života není život sám, nýbrž svět životem osmyslovaný, zpracováváný, oduševňovaný, svět jako ustavičná ozvěna (v níž také slyšíme vlastní hlas zvenčí, zdálky).

Jan Patočka

Stalo se s uměním, že do něj pronikla skutečnost. Totiž rozumějme si: nikoli odlesk ducha (Pierre Reverdy), plnost radosti a krásno (Simone

Weilová), *ryzí existence* (Mistr Eckhart), nýbrž bezduchá hmota. Do umění vstoupila skutečnost neproměnná, nereflektovaná a nereflekující, doslovná – objekt, hotový předmět, nalezený, a to včetně svého významu.

Trojrozměrná skutečnost už k nám nepřichází dvojrozměrnými obrazy, chladná nehybná socha už nezpůsobuje pohyblivé živoucí bytí (koneckonců ani zapsaná slova už neprostředkují živou řeč), zmizel paradox jinakosti, jenž je současně podstatou umění.

Umění dosáhlo cíle avantgardy splynout se životem – a životu tak znemožnilo být skrze ně uvědomován (tedy lidským způsobem žít) – totiž vůbec se skrze ně objevit... *je třeba tmy, aby hvězdy svítily jasněji* (Josef Palivec).

Vladimír Doležal patří do své doby. I on je vystaven objektovosti a neodvrací se od ní (což je ostatně příliš jednoduchá cesta), zdá se ovšem, že jeho tvorba je objektovosti zcela prostoupena. Mezi jeho pracemi (nyní opuštěnými svým těžce nemocným tvůrcem,

oblasti jeho tvorby, figurální a předmětné malby: monumentální postavu v patetickém postoji namaluje na kus staré lepenky, když už na plátno, tedy je to pruhovaný zbytek nějaké potahoviny.

Věnuje se vždy nepatrným, zavrženým věcem, ujímá se jejich smutku. Na rozdíl od Giorgia Morandiho nedestiluje tvar, aby dosáhl posvátného prostoru, je však otázkou (kterou nám pro své onemocnění už slovy nezodpoví), zda nesměruje jinou cestou k čemusi podobnému.

Vycházím z jeho výroku zaznamenaného v katalogu výstavy *Ve vztahu k prostoru* konané v Galerii hlavního města Prahy roku 1991: *Individuálně pocítujeme nedostatky každého výtvarného uchopení prostoru. Proto se každý snaží zmocnit se prostoru po svém, vytvořit svůj vlastní, osobní prostor. Můj, Já-prostor.*

Domnívám se na základě svého přesvědčení, že kniha – literární dílo i vizuální kniha autorská – je prostorem (jak řekl Ulises Carrión, *knihy je sekvencí prostorů*, proto je přirovnatelná



18. marca 1975–27. apríla 1975, 1975, autorská kniha, 33×26 cm.
Foto: Anna Pleštilová.

a tak přímo ohroženými na existenci) je těžko rozeznat rozšlapanou krabici připravenou k nějaké interpretaci od hotového díla. Doležal, jinak klasicky školený malíř a restaurátor, je mistrem apropiace. Nepracuje však se snadno rozpoznatelnými atrakcemi popkulturního vizuálního prostředí, které by získaly pozornost i jeho práci. Přemalovává stránky předloňských novin, sbírá stržené vrstvy plakátů, drobnými zásahy převypravuje reklamní letáky, interpretuje odpad. Ten vstupuje i do druhé velké

k architektonickému dílu, jak po stránce myšlenkové – jako literární i jako výtvarné dílo je vystaven, tak po stránce hmotné – otevřením knihy kamsi vstupujeme a sledující linii řečového sdělení, často příběhu, se tedy pohybujeme nebo přecházíme od jednoho k dalšímu vizuálnímu sdělení, jež vnímáme, když se v tomto prostoru naopak zastavíme), že podstatným výrazem Doležalova uchopování prostoru jsou právě autorské knihy, které tvoří třetí významnou část jeho tvorby.



Doležal jich vytvořil dlouhou řadu a z velmi různých východisek, zastavím se u tří typů, s jejichž reprodukcemi lze srovnat tuto úvahu.

I mezi Doležalovými autorskými knihami najdeme mnoho prací „objektového“ typu, tedy takových, v nichž autor nový význam jen upozoruje a odhalí, není to myšlenka, již by v prvopočátku sám ze sebe přinesl. Například dobová reflexe ze 70. let, reinterpretace Čechových *Písní otrocka*, jejichž stránky Doležal přetřel hustou rudou barvou, nebo kniha vytvořená z plakátu *T-magazínu* z roku 1978, jehož zamýšlené optimistické sdělení se rozpadá v řadu nesmyslných obrazových fragmentů a teprve poslední stránky jako pointu odhalí titul: *Člověk XX. století*. V této knize Doležal pracuje nikoli s prostorem, spíše prostorem: používá fyzických daností knihy (rozdělení na stránky, a tedy postupného vnímání) jako nástroje.

Nejednou se v jeho autorskoknižní tvorbě setkáme s jakousi autoreferencí knihy a četby, zejména jejího rysu průběhovosti: v úzké a útlé, jistě však dlouho vznikající knížce nesoucí označení *Vlad. Doležal 1979–80* nechává autor zvláštním způsobem vplynout vizuální podobu jazyka, písemný záznam, do jedné z vlastností obrazu, do barvy; přitom je zachován rys průběhovosti: jsme svědky jakéhosi děje, není však sdělován slovy, přesto je uspořádán v řádcích, je to dění jemných barevných proměn, procházející pozvolna stránkami knihy. Jejich plocha se stává obrazem, malíř připíná malbu na prostor knihy.

A konečně do něho sám vstupuje v pro něj typické formě výtvarně-slovesných miscelaneí. K dispozici máme dvě „knihy toužení“, které si vytvářel za dnů nudy a osamělosti na vojenských cvičeních. Nejsou to tak docela vizuální deníky, nepředvádějí děj, nýbrž stav (*jak nazvat ten stesk, stek po všech, po nikom* – Ivan Blatný): Doležal kreslí tužky, štětce, ojedinele kamaráda v uniformě, častěji dohořívající doutník, zapalovač, nůžky, jejichž tvar tento svrchovaný kreslíř prostě jen tužkou obtáhne. Narýsuje Muzikovu hvězdičku z obálky *Světové četby*, polomáčené řezy Mila jsou zastoupeny svým obalem in natura. Doležal vnáší věci dovnitř, začíná knihu doslova obývat. Sám ze svého východiska k ní přistupuje jako k prostoru.

Zabývá se tedy opět otázkou, kterou kdysi vyzdvihl. Zdá se však, že to je otázka samozřejmá, která je volky nevolky, vědomě či nevědomě, obsažena v každém vizuálním díle. Domnívám se, že problém je v tom, že výtvarné umění tuto otázku přestalo uspokojivě zodpovídat – že si ji totiž skutečně přestalo, vědomě nebo nevědomě, vůbec klást.

Každý konkrétní Já-prostor výtvarného díla je individuálním (jiné není možné) vztahováním se k prostoru jako takovému, k prostoru života: jednotlivý prostor zastupuje svět.

Svět je naše potřeba, my Zápaďané, pro něž se život děje vtělováním, a jsme tedy citliví na látku a tvar toho, co nás obklopuje a přetrvává, na svůj svět, my silně pocítujeme postmoderní prázdno po světě, jež mělo výtvarné umění (v širším smyslu) do značné míry na starosti, a starat se o něj přestalo.

Svět není ovšem geografická zeměkoule, nýbrž duchem uchopitelný celek. A sice nikoli původní jednota nerozlišenosti, jako je tomu v přírodním životě, nýbrž už existující difference: různost věcí, a tedy i rozpor – a přece (*pošeptej mi sladké slovo: Doch* – Ivan Blatný) – jsou v souladu. Così, co bývalo v dřívějších fázích našich dějin přítomno se samozřejmostí, ale přestalo.

Vladimír Doležal, jak je zapomenutou povinností umělce, tvoří svět. Ten se ovšem podobá tomu, v němž žijeme. Je špinavý, rozdrobený, nehladný a teskný. A přece. *Poesie* [to jest tvoření] je proměna hodnot, dokud k této proměně nedošlo, věci zůstávají, tak jak jsou... Jen ten, kdo je schopen tohoto magického úkonu proměny, má právo na titul básníka... Nejsou poetické a nepoetické věci a slova. Některé jsou hrubší, některé jemnější, ale poetičtější nejsou žádné. ... Všechno záleží na tom, co duch, srdce básníka ... provede s věcmi (Pierre Reverdy). Doležal nachází úhel pohledu, odkud jako hromada náhodně nasypných věcí je nejkrásnější svět (Hérakleitos). Krása je pocit, který plyne z pravdy, a pravda je vztah (věci nejsou pravdivé samy o sobě, nýbrž jen ve vztahu k druhým), a sice vztah shody. Ve shodě, v souladu ovšem nemůže být totožné, ale pouze *toto* a *jiné*. Doležal i v indiferenci strašně přemíry hmotných věcí, která nám znemožňuje mít skrze ně vztah k důležitému, dokáže rozkřísnout rozdíl. Vytvořit *něco jiného*. Umění. Cítíme to, zakoušejíce nad jeho pracemi pocít celku.

Použitá literatura:

Jiří Hůla, *Vladimír Doležal. A najednou*, kat. výst., Galerie Caesar, Olomouc 2003.

Jan Patočka, Spisovatel a jeho věc, in: *Češi I, OIKOYMENH*, Praha 2006.

Pierre Reverdy, *Palubní deník*, přel. Jiří Pelán, Odeon, Praha 1989.

Petr Rezek, *K teorii plastičnosti*, Ztichlá klika, Praha 2011.

Lucie Rohanová, *Autorská kniha jako kniha*, kat. výst., Archiv výtvarného umění, Praha 2015.

Vladimír Doležal. Narodil se 9. června 1946 v Bratislavě. Studia: Střední umělecko-průmyslová škola v Bratislavě (1961–1964), Vysoká škola výtvarných umění v Bratislavě, restaurování obrazů a polychromovaných soch (1966–1968, prof. Karel Veselý), Akademie výtvarných umění v Praze (1969–1971, prof. Bohuslav Slánský). Pedagogická činnost: Letní dílna práce s papírem, nalezené objekty jako sochy, Miami University, Oxford, Ohio, USA (1991–1997). Akademie výtvarných umění v Praze, Technologie malby (1993–2000). Samostatné výstavy: 1997 *Smrt v moři*, Galerie Delio Genaj, Pissa. 2002 *Štěstí*, Galerie Gambit, Praha. 2003 *Uvidění*, Galerie Caesar, Olomouc. 2014 *Obrazy, objekty*, Galerie Lapidárium nadace Český barok, Praha. 2014 *A najednou*, Galerie autorské knihy Polička/Shelf, Archiv výtvarného umění, Praha. 2015 *Kresby, obrazy, autorské knihy*, Muzeum Hrnčířství, Kostelec nad Černými lesy. 2016 *Naha žena*, Galerie Rondo, Praha.



Vladimír Doležal 1979–80, 1980, autorská kniha, 25×13cm. Foto: Anna Pleštilová.



Otakar Slavík, Odpočívající klaun, 1982, olej, plátno, 146,5×126 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

O t a k a r a S l a v í k a v e s b í r c e z l í n s k é g a l e r i e

P a v l í n a P y š n á

Šťastná setkání existují. Šťastná natolik, že jejich výsledek zůstane citelný a živý napořád. Právě tyto pocity silně rezonují při každém spatření obrazu Otakara Slavíka, v současnosti uloženého v depozitáři Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně. Když se z iniciativy této instituce v roce 2007 konala výstava *Karel Nepraš a přátelé*,¹⁾ jednalo se nejen o výjimečný počín prezentující ve Zlíně tvorbu Karla Nepraše spolu s pracemi tvůrců, jež se s protagonistou propojili osobními i uměleckými vazbami, ale stejné mimořádnosti dosáhl akt následný. Jeho význam spočíval ve velkorysém obohacení galerijních sbírek o řadu hodnotných děl získaných přímo od zúčastněných autorů. Vzácnost akvizice byla nesena jak díly samotnými, tak i skutečností, že se jednalo z části o osobnosti dosud ve sbírce nezastoupené. Tehdy vedle Karla Nepraše, Naděždy Plíškové, Jana Steklíka, Eugena Brikcia nebo Rudolfa Němce vstoupil do fondu zlínské galerie také Otakar Slavík a jeho obrazová kompozice *Odpočívající klaun* z roku 1982.

Otakar Slavík (1931–2010) se řadí k předním uměleckým osobnostem druhé poloviny 20. století a klíčovým postavám širokého proudu nové figurace, jenž se formoval a třibil v podnětné atmosféře šedesátých let. Jeho dílo se rozvinulo na konstantě opojného vztahu k figuře a barvě. Vše podáno malířsky suverénní formou, založenou na dynamické skladbě obrazového prostoru, jehož organizaci určuje zprvu rastr tvořený z kruhových skvrn, záhy výbušnost barevně zářivé hmoty téměř reliéfního dosahu. Současně jeho odkaz náleží mezi vzácné výpovědi o vnitřní pevnosti a mravnosti jedince, jenž zůstal svobodný i přes útlaky a represe totalitního režimu.

Slavíkova cesta za malířstvím nebyla, jak známo, přímočará.²⁾ Pozvolna jej vedla od keramické školy v Bechyni, přes hořickou školu sochařsko-kamenickou, až po Pedagogickou fakultu v Bratislavě a poté v Praze, kde Slavík navazoval nové kontakty a vstřebával důležité podněty, které jej nezvratně směřovaly k projevu malířskému. Když vstupoval do výtvarného dění v polovině 50. let,

nemohl si vybrat méně příznivou dobu. Než by se však podvolil prázdnotě tehdy vládnoucí doktríny socialistického realismu, raději volil manuální profese a v soukromí pracovny soustavně rozvíjel své představy o nové obrazové konstrukci, díky nimž se již v průběhu šedesátých let etabloval jako nesporná osobnost českého umění. Optimisticky se nadechující život provázený vydatnou výstavní činností nekompromisně brzy přerušil nástup normalizace. Slavík opět žil mimo oficiální kruhy, o to v intenzivnějších přátelských vazbách s podobně zasaženými umělci, především ve společenství Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu ředitelů Karla Nepraše a Jana Steklíka. Po podpisu Charty 77 sílila tíživost jeho situace natolik, až vyústila roku 1980 v rozhodnutí o emigraci a novém působišti ve Vídni.

O dva roky později, ve Slavíkově raném exilovém období, vzniká obraz *Odpočívající klaun*. Tematicky se váže na autorovy slavné provazolezce, jejichž balancování nad propastí není pouhým akrobatickým úkonem, ale životní zkouškou, nevylučující vzlety ani pády, formulované ostrou a hutnou barevností. Postava klauna obdobně tlumočí situace, pod jejichž zářivou slupkou prostupuje trýznivost a smutek, a stává se sugestivním svědectvím lidské zkušenosti. Člověk jako stěžejní motiv přitom prochází celým Slavíkovým dílem. Nenalezneme v něm zástupy těl v nucených sestavách či uměle budovaných prostředích, malíř se soustředí na izolovanou postavu zvýšeného barevného důrazu, kterou zhmotňuje v prostoru, jenž se jeví neurčitým jen zdánlivě, ve své dynamice a nekonečnosti je výsekem světa, v němž žijeme. Zlínské plátno, které ve fondu galerie vyniká obsahem, formou i okolnostmi své akvizice, proto ztělesňuje jakési „memento vitae“ ve všech výše naznačených polohách.

Poznámky:

1. Více Ludvík Ševeček – Eugen Brikcius – Pavlína Pyšná, *Karel Nepraš a přátelé* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2007.
2. K životu a dílu Otakara Slavíka více např. Jan Rous (ed.), *Otakar Slavík*, Gallery 2009.



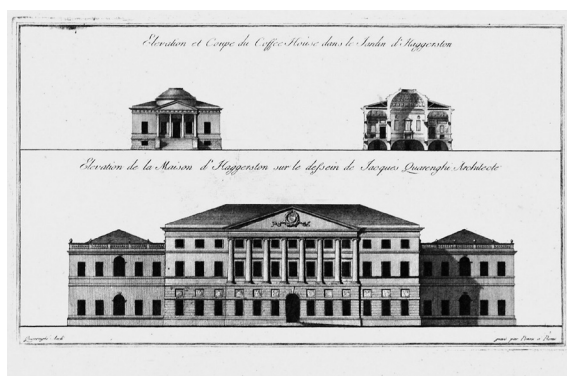
K třicetiletí sbírky architektury v Národní galerii v Praze

Radomíra Sedláková

Sbírka architektury v Národní galerii vznikla na počátku roku 1986. Bylo jí tedy letos 30 let a to bylo podnětem k tomu, aby ukázala průřez svých fondů. Neboť přes tak dlouhou dobu své existence je stále ještě držena v ústraní, v expozicích Národní galerie je architektura zastoupena jen zlomkovitě.

První roky byly věnovány tomu, čím se vlastně sbírka bude zabývat – byť hlavní téma bylo jasné: NG v té době chystala novou expozici ve Veletržním paláci, jež měla být pojata jako komplexní expozice výtvarné kultury XX. století, a tam architektura nemohla chybět. S vědomím toho, že existuje velká sbírka architektury a stavitelství v Národním technickém muzeu, která má velkolepé fondy především do roku 1941, bylo rozhodnuto, že sbírka v NG se musí soustředit především na druhou polovinu století. Tedy na dobu, která architektky postavila do úplně nových situací z hlediska organizace jejich práce i nakládání s výsledky této práce.

První nákupy do sbírky se uskutečnily v roce 1988 a pak pokračovaly více méně plynule do roku 1989. Od začátku byly sbírkové předměty řazeny do samostatných skupin – plány, kresby, fotografie (a negativy), modely. Později přibyla i skupina grafických listů. Po roce 1990 se začala měnit struktura NG a sbírka se dostala do souboru sbírky moderního a současného umění, ztratila tak svou samostatnost, a tím také byly omezeny její nákupy. Nicméně ještě do roku 1996 se dařilo fondy nákupy doplňovat. Vedle toho však sbírka také vycházela z toho, že pro ni vhodné, ji sbírané předměty jsou vlastně jen zprostředkujícími materiály – cílem architektonické práce je stavba, konkrétní dům (který ovšem do muzea lze přenést dost těžko). Z toho také plyne, že architekt není finančně závislý na prodeji skic a plánů ke svým stavbám. Nejen proto se podařilo sbírku výrazně rozšiřovat prostřednictvím darů – vlastně se dá říci, že v dnešní situaci tvoří darované předměty více než tři čtvrtiny všeho, co sbírka obsahuje. Nejde přitom jen o dary od architektů, spektrum dárců je rozmanité, patří mezi ně rodiny



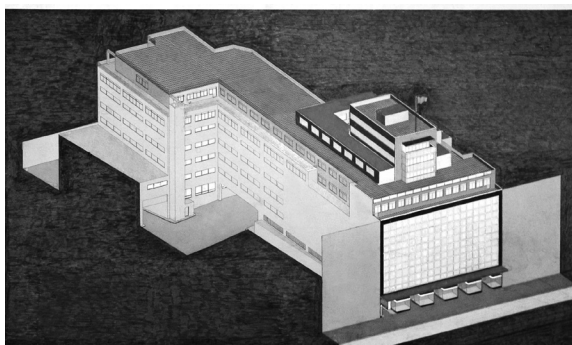
Grafický list s návrhem: Giacomo Quarenghi: Dům pro lorda Haggerstona.



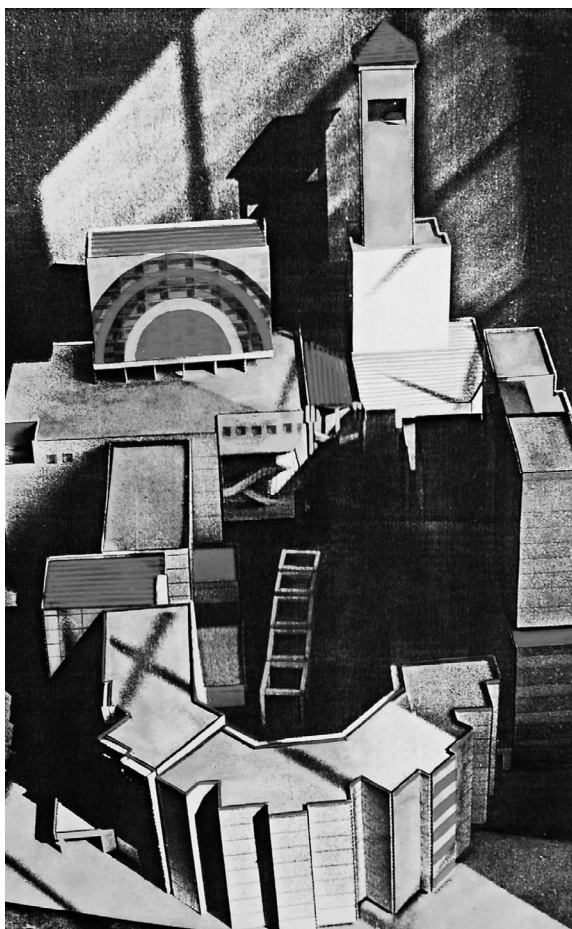
Osvald Polívka: Budova nakladatelství Topič v Praze, z negativu Zdeňka Voženilky.



Karel Řepa: Výstavní pavilon v Pardubicích, 1931.



Josef Hrubý, Josef Kittrich: Obchodní dům Bílá labuť, 1938, axonometrie.



Zdeněk Hölzel, Jan Kerel, spolupráce Petr Kordovský: Mofoláž II (sídlště Barrandov).

architektů stejně jako společnosti, jež mají, ale také ne vždy, vztah ke stavění a k architektuře. A sbírka je za každý dar vděčná a každého si stejně váží.

Jak ovšem toto vystavit? Jak uspořádat jubilejní výstavu? Variant bylo několik:

- Řadit podle jednotlivých nákupů a vedle toho podle darů v časové posloupnosti. Pro diváka z toho ovšem vzniká chaos.
- Řadit podle osobností - vzhledem k jejich různě obsáhlému zastoupení by z toho nevýšel přesvědčivý soubor.
- Řadit podle časové posloupnosti projektů, a tím setřit dynamiku nákupního a sběratelského počínání.

Přesto byl nakonec zvolen právě poslední přístup. Mimo jiné i s ohledem na diváka. Výstavy architektury se v NG nekonají tak často a tak pravidelně, aby bylo možné spoléhat na všeobecnou znalost souvislostí, proto byl zvolen přístup, který se soustředil spíše na architekturu samu.

I tak byla výstava rozdělena do dvou jakoby nezávislých částí. Využila rozčlenění prostorů v 5. patře Veletržního paláce (jenž byl sám pojat jako největší exponát s vlastní popiskou, jako jediná budova, jež se stala majetkem galerie) a na ochozu sestavila sbírkové předměty v přísné chronologii vývoje architektury, s jedinou výjimkou - připomenula první nákup do sbírky, v němž byly obsaženy architektonické práce Jana Línska a Vlada Miluniče (tehdy tvůrčího tandemu), kresby historické architektury Bohumíra Kozáka, karikatury architektů Jaroslava Kándla a fotografie Kamila Warthy.

V respiriu bylo vytvořeno jakési imaginární město sestavené z modelů, jež sbírka vlastní. Modely staveb z různých částí XX. století, staveb realizovaných i jen navržených, modely v různých měřítcích a různých materiálech, z různých míst. Seřazeny byly na soklech jakoby tvořících ulice a náměstí, byly tu i solitéry. Modely jsou divácky nejděčnějšími exponáty.

Ještě dvě výjimky tu byly, vycházející z povahy materiálu: jen malá expozice kreseb a stejně nevelká expozice grafických listů, které připomínaly všem, že každý architekt začíná svá studia u antických řádů.

Historická část expozice ukázala, že sbírka se nevěnuje jen vymezenému období, daří se jí zachytit i významné momenty první poloviny století. Takže se může chlubit původním plánem 2. patra Kotěrova Muzea v Hradci Králové či, plány Psychiatrické léčebny v Kroměříži od Huberta Gessnera. Stále ještě překvapením jsou komplexní architektonické návrhy chrámových sborů různé velikosti od Františka Bílka z 20. let.

Velké osobnosti svou tvorbou zasahují do většího kusu století, proto se v tomto uspořádání několikrát vracejí - to je případ Františka Alberta Libry, který byl zastoupen ve 20. a na sklonku 30. let, či Jana Sokola, jenž procházel od 20. let až do let šedesátých, podobně jako Josef Hrubý, který začal v letech třicátých. Jen v nich zůstal představen Ferdinand Fencel či Ludvík Hilgert.

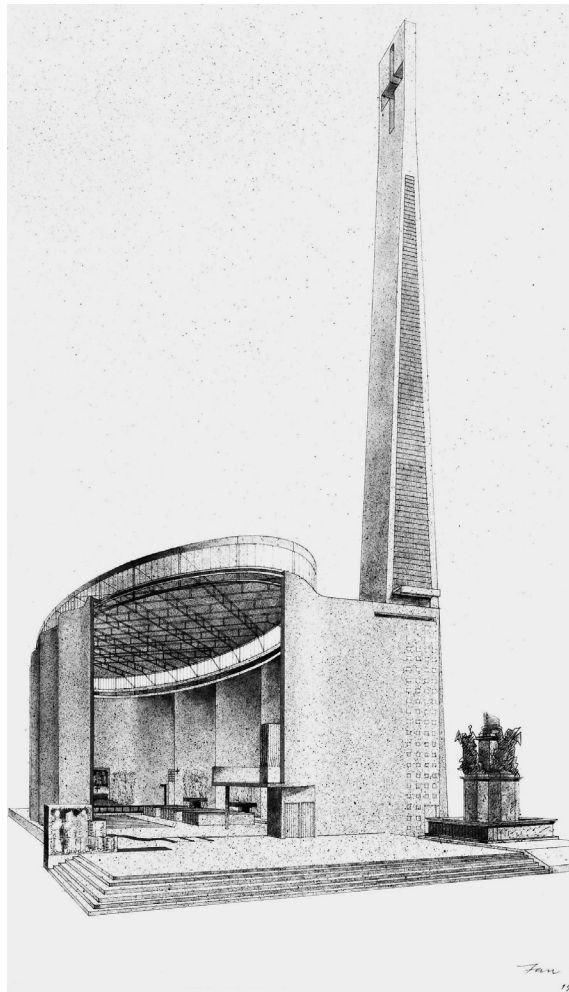


Zdeněk Pešánek: Návrh osvětlení Václavského náměstí v Praze, nedatováno.

Pozůstalost Antonína Heythuma je velmi bohatá, jedná se především o návrhy nábytku a výstav z 20. a 30. let, výstava ukázala dva jeho komplexní návrhy bytových interiérů. Bohumír Kozák není ve sbírce zastoupen jen jako kreslíř, ale stejně významně jako architekt svým návrhem exkluzivního paláce Broadway z 2. poloviny 30. let, na němž s ním spolupracoval Antonín Černý.

Hlavní doba zájmu sbírky však začíná rokem 1945, jenž zastupuje vítězný soutěžní návrh na obnovu Lidic od kolektivu R. Podzemný, A. Tenzer, V. Hlinský, F. Marek. K 40. letům patří i kolektivní dům v Litvínově od V. Hlinského a E. Linhart, byť jeho výstavba byla ukončena až v roce 1957. Do stejného typu staveb se zařazuje i Le Corbusierova Obytná jednotka v Marseille, jejíž plány získala sbírka díky Václavu Rajnišovi, který na nich v ateliéru LC pracoval a přivezl si své paré domů. 50. léta představil Kulturní dům s hotelem v Příbrami od V. Hlinského, návrh bytového bloku pro pražské Vršovice od A. Müllerové a L. Machoně.

Jenomže už do této doby zasahuje soutěž na divadlo ve Zlíně (V. Sokol, Z. Přáda), návrhy prvních jader prefabrikovaných bytových domů (K. Janů), první návrhy na zástavbu proluky po Kourových domech vedle Národního divadla (J. Sokol, A. Šrámková) a pak již pochopitelně nejdůležitější stavba této doby – Čs. Pavilon na Světové výstavě EXPO '58 v Bruselu (F. Cubr, J. Hrubý, Z. Pokorný), rozhodující milník, který definitivně utnul dobu historismu, zvaného tenkrát socialistický realismus, a připomněl architektům, že síla české tvorby tkví v promyšleném



Jan Sokol: Návrh kostela pro Strašnice, 1935, perspektivní řez.



Oldřich Tyl, Josef Fuchs: Veletržní palác v Praze, výtahová šachta, snímek Josef Sudek, 30. léta.

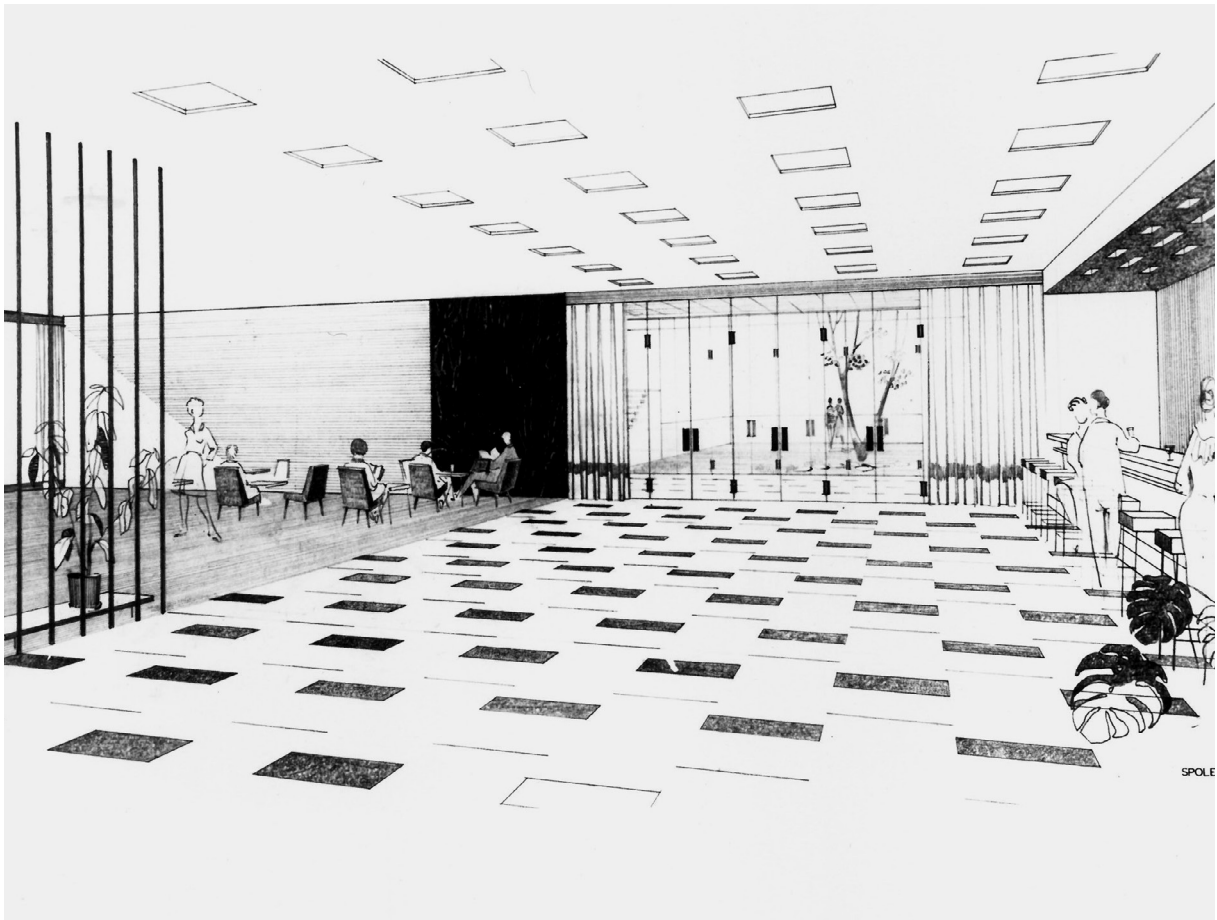
funkcionálním citění, podloženém studiem na technických univerzitách.

Tři modely uprostřed výstavy upozorňovaly na tři rozhodující stavby – nejen Bruselský pavilon, ale stejně důležitě Plavecký stadion v Podolí (R. Podzemný), jenž ukázal možnosti hledání organických tvarů, a Ústav makromolekulární chemie (K. Prager) s prvními závěsovémi stěnami průmyslově vyráběnými. To je také přechod do let šedesátých, která se ukázala být velmi bohatá a velmi zajímavá, plná nápaditých projektů, z nichž jen nemnoho se povedlo dovést do realizace. Byla to také doba velkých soutěží, a to včetně urbanistických. Festivalové kino a hotel v Karlových Varech (ze soutěže návrhy Z. Prády a R. Podzemného), opera v Pardubicích (soutěžní návrh F. Fencla), ale také Jižní Město (vítězný soutěžní návrh Jana Krásného), budova Národního shromáždění (K. Prager, J. Albrecht, J. Kadeřábek), internát v Mostě (Z. Kuna, K. Ossendorf), odborový hotel v Praze (návrh V. a V. Machoninových) a v závěru dostavba Staroměstské radnice v Praze (vítězný návrh J. Šusty a L. Vrátníka). Také kostel pro Luhačovice Jana Sokola, čs. pavilon na Expo '67 v Montrealu (V. Pýcha, M. Řepa), Ingstav v Brně (I. Ruller), interiér hotelu Intercontinental v Praze (Jan Šrámek). Návrhy na skupinu výškových staveb na vrcholu Vinohradské ulice v Praze (z nich byl vystaven Ferromet Z. Kuny). V bydlení už docházelo k onomu rozdělení – byla architektura

a byla hromadná bytová výstavba, které dohromady jen málokdy měly co společného, ale aspoň návrh experimentálního montovaného domu pro Mladou Boleslav (O. Döbert) ukazoval, že i tam se občas našly výjimky. Sedmdesátá a osmdesátá léta byla již méně rozmanitá, ne však nudná. Z plánové části sbírky z tohoto období výstava ukázala např. budovu Centrotexu (V. Hlinský a spol.) či velvyslanectví v Tokiu (J. Louda, I. Skála a spol.), ale také utopické úvahy K. Janů o přestavbě Prahy (návrh na přestavbu košířského údolí ze stejné doby od K. Pragera nebyl tentokrát vystaven, nechtěli jsme opakovat to, co bylo exponováno před třemi lety). Připomenuta však byla tehdy v Čechách poměrně oblíbená soutěž pořádaná japonskou společností Shinkenchiku, a to projektem E. Jindry. Pochopitelně byla zastoupena také ikonická stavba českého novofunkcionalismu, Dům ČKD Na Můstku (J. a A. Šrámkovi).

Kromě plánů byly do časového sledu vloženy také fotografie dalších staveb. Fotografická část sbírky obsahuje taková jména jako Kamil Wartha, Pavel Štecha, Gustav Paul, Věra Korbelářová. Zcela samostatně byl představen výběr z kolekce negativů Zdeňka Voženilka.

Devadesátá léta reprezentovala soutěž na český pavilon pro EXPO '92 v Seville ve zúženém výběru (sbírka vlastní většinu návrhů z obou úrovní soutěže), projekty prvních staveb nové doby – Megafyt R (J. Pleskot, R. Lampa), dům



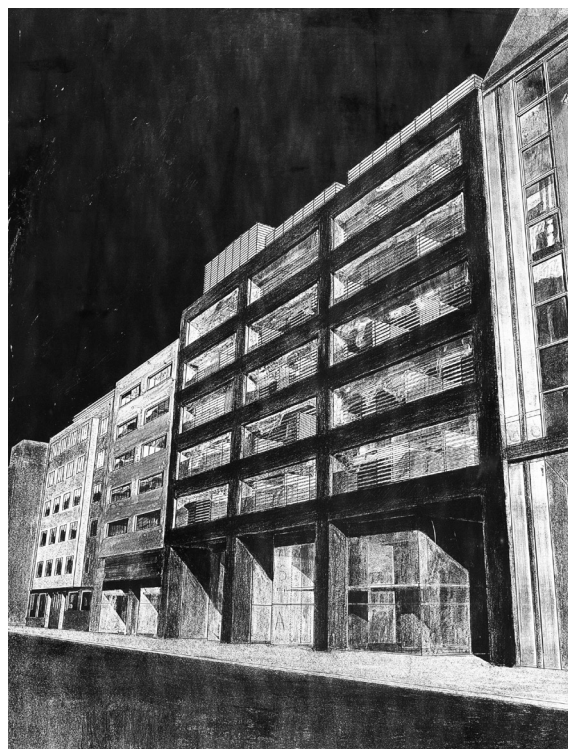
Zdeněk Práda: soutěžní návrh festivalového kina a hotelu v Karlových Varech, 1964, perspektiva interiéru.



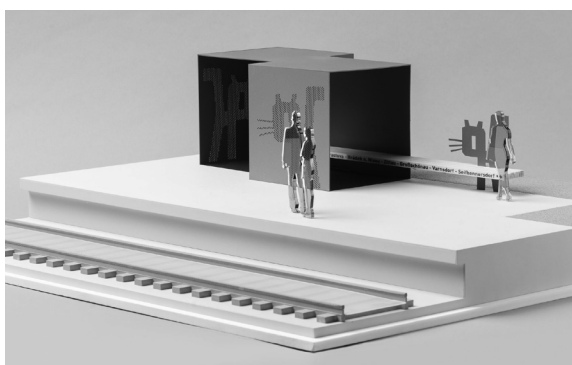
Miroslav Řepa, Vladimír Pýcha: ČS. Pavilon na EXPO '67 v Montrealu, 1966, perspektivní pohled.



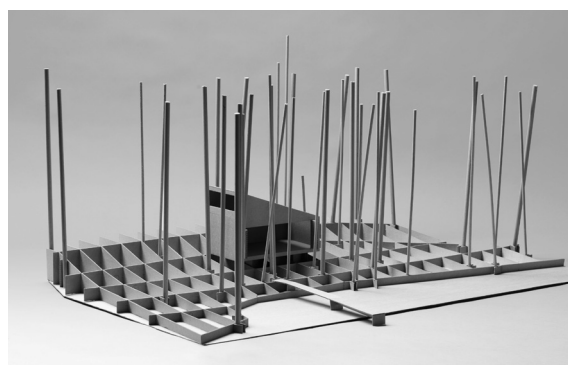
Frank O. Gehry, Vlado Milunić: Tančící dům v Praze, 1996, model postaven 1999.



Ladislav Lábus, Boris Redčenko, Filip Tittelbach: Soutěžní návrh budovy Metrostavu v Praze-Karlíně, 1996, perspektivní pohled.



Petr Šíkola a kol.: Vlaková zastávka Kocour ve Varnsdorfu, 2014.



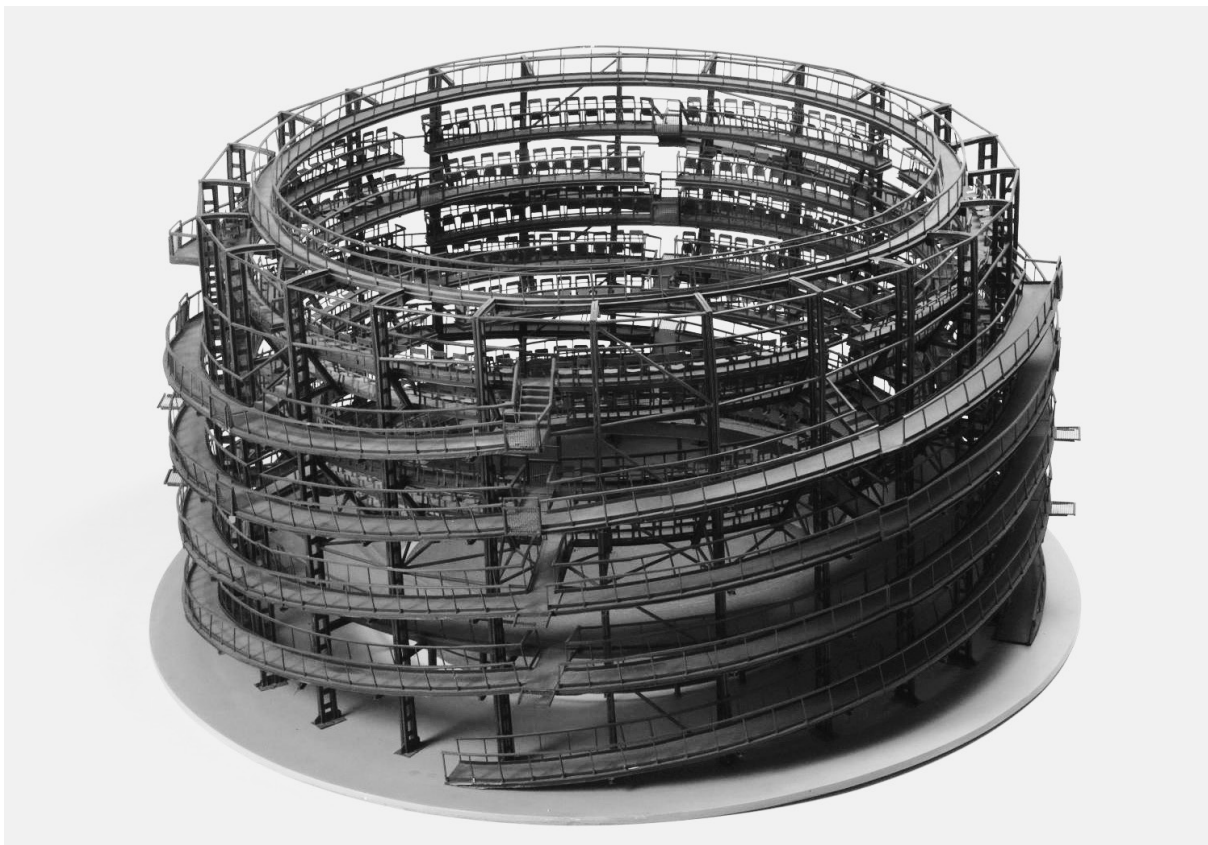
Pavel Nasadil, Jan Horký: Chata u jezera, Doksy, 2014.

v Jeremenkově ulici v Praze (L. Velišek), budovy dnes již bývalé Pragobanky (R. Kousal). Velkou soutěž na zástavbu proluky Myslbek ve sbírce zastupuje návrh A. Šrámkové a Jana Kupky (návrh na hotel Čedoku z 50. let od A. Müllerové a L. Machoně tentokrát připomenut nebyl). Vystaveny byly perspektivy ze všech soutěžních návrhů na budovu Metrostavu v pražském Karlíně. Dvourozměrnou část výstavy zakončila fantazijní studie Igelitové věže od D. Krause.

Ta také položila otázku, jak to bude s tvorbou sbírky architektury dál. Jak zachytit a uchovat architekturu, jež vzniká ve zcela nových podmínkách architektonické práce. Stále se kreslí, stále se skicuje, ale už ne jen rukou na papíře. Práce na počítači je dnes pravidlem pro tvorbu výsledných plánů, ale začíná být užívána i pro přípravou fázi vzniku projektu. Jistě, v libovolném stádiu práce lze kresbu či plán vytisknout. Je tu však jeden rozdíl – tužka na papíře stejně jako kresba tuší na papíře je při dodržení konzervátorských požadavků trvanlivá. A nese bezprostřední stopu

lidské práce (byť v případě definitivních výkresů to nebyla vždy ruka architekta, která je rýsovala). Nové tisky mají ještě ne zcela ujasněnou dobu trvanlivosti (a některé uloženy v temné zásuvce vyblednou samy od sebe, ani ne působením světla). A práci provádí něco zcela jiného než ruka architekta či kresličky (nebudeme-li brát v úvahu, že lidská ruka pracuje s myší). Ukládání digitálních nosičů také problém neřeší – kdo si ještě pamatuje první diskety, jak zajistit trvanlivost zápisu na CD či DVD (a jak zajistit, aby jejich zápis bylo možno přečíst na stále rychleji se vyvíjející technice)? Již dnes digitální fotografie, které je nutno pro vystavení tisknout, ukazují, jak rozmanitý (kvalitativně) může být výsledek.

Nejtrvanlivější se ukazují být kresby a modely. Proto konec expozice ohlašovaly modely nejnovějších staveb – Chata u jezera z roku 2014 (P. Nasadil, J. Horký), Air House (D. Hlaváček a kol.) či nová Fakulta architektury ČVUT (A. Šrámková, T. Koumar, L. Ehl). A kresby tvořily závěr dvojrozměrné části expozice – kresby



Tomáš Kulík, Jan Louda, Zbyšek Stýblo, Jindřich Smetana. Divadlo Spirála v Praze, 1991.

historických objektů B. Kozáka, studijní kresby z východního Slovenska A. Meteláka či fantazijní kresby M. Brixe.

Výstava mohla zachytit jen zlomek z celé sbírky. Pravda, modelů bylo vystaveno šedesát procent, ovšem dvourozměrných exponátů pouze méně než procento.

A proč se výstava jmenovala právě Sen a skutečnost? Nechtěli jsme prostě konstatující či

jubileum označující název. Sen a skutečnost – vykládat to lze různými způsoby: každý architekt ve své práci sní o tom, jak jeho stavba bude vypadat a působit, a pak svůj sen konfrontuje se skutečností. Anebo – sbírka vznikla kvůli stálé expozici ve Veletržním paláci, ale stále jen o ní sní. Ať si vybere každý, co je mu bližší.



Karel Tuza, Petr Uhlíř – A plus: Moravský zemský archiv v Brně, 2008.

František Crhák

- Dekorativní atriová stěna

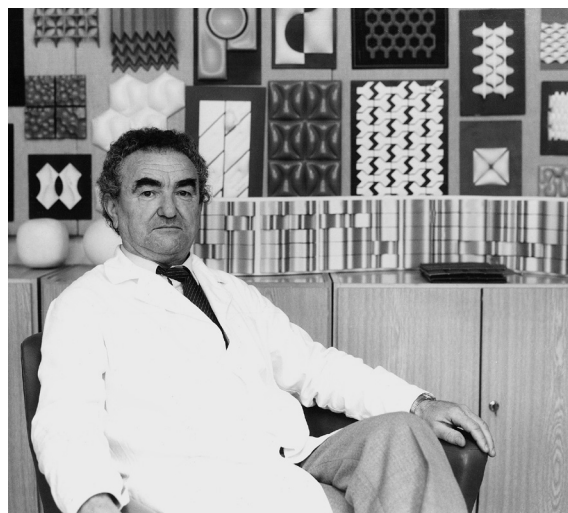
Vít Jakubíček



Atriová stěna v roce 1984. Foto: Rudolf Červenka, archiv KGVUZ.

Když bylo na konci 50. let rozhodnuto o zřízení nového ateliéru pražské Vysoké školy umělecko-průmyslové, detašovaného v tehdejší Gottwaldově, bylo zároveň plánováno vybudování nového komplexu pro vzdělávání průmyslových designérů. Autorem návrhu školní budovy v blízkosti zlínského kolektivního domu byl Šebestián Zelina a s její realizací se počítalo až v první polovině 60. let. Novému ateliéru tvarování strojů a nástrojů byl proto v roce 1959 „dočasně“ vymezen prostor ve skromných improvizovaných prostorách přízemí IV. chlapeckého internátu, který sloužil jako ubytovací kapacita Závodů přesného strojírenství.¹

Počátek stavby školy pro designéry byl několikrát odložen. Definitivní konec původním plánům učinilo rozhodnutí o postavení budovy Centroprojektu na tomto pozemku. K přestěhování ateliéru do dalších dočasných prostor došlo v roce 1974, kdy byl dokončen komplex Střední průmyslové školy dle návrhu architekta Šebestiána Zeliny. Vlastní prostory získala katedra tvarování strojů a nástrojů až v roce 1982, více než 20 let od vzniku ateliéru, v novostavbě navržené Arnoštem Kubečkou.² V souvislosti se stavbou školní budovy bylo tehdy možné umělecky dotvořit její exteriér atriovou stěnou.³ Tento úkol byl



František Crhák ve svém ateliéru v roce 1990. Foto: archiv KGVUZ.

svěřen jednomu z čelních pedagogů gottwaldovské VŠUP – architektu a designérovi Františku Crhákovi (1926–2011).

Profesní dráha Františka Crháka byla nejprve spojena se Střední uměleckoprůmyslovou školou v Uherském Hradišti, kde působil od roku 1953. Vyučoval zde všeobecné technické kreslení a odborné kreslení. Později se stal vedoucím oboru užité malby a dekorace. Díky svému talentu byl po založení detašovaného ateliéru tvarování strojů a nástrojů požádán Zdeňkem Kovářem o spolupráci a od roku 1962 zde nastoupil na pozici odborného asistenta. Vyučoval doprovodné výtvarné disciplíny jako architektonická cvičení a kompozice, výtvarná geometrie a perspektiva. Na rozdíl od Kováře byl pro jeho designérskou a architektonickou tvorbu typický racionálnější přístup blízký například Hochschule für Gestaltung v Ulmu.

František Crhák se vedle designérských návrhů věnoval také architektuře, zejména řešení interiérů. Analýzu předmětných forem a následnou syntézu, v níž byly prvky komponovány v nových souvislostech, prováděl v rámci architektonických cvičení. Tato cvičení mu umožňovala nalézt téměř bezpočetné množství variací a východisek nejen pro design, ale právě i pro umělecké dotvoření architektury. Návrhům mříží, reliéfů, dekorativních panelů či stěn se věnoval již od 60. let 20. století. Ke konvenčnějším materiálům jako dřevo nebo železo se brzy přidaly experimenty s betonem, leteckým hliníkem či plasty. Spojujícím prvkem těchto návrhů, z nichž byla celá řada skutečně realizována, byl princip vzájemné variace a kombinace základních prvků.⁴ Deriváty Crhákovy výtvarné geometrie můžeme pozorovat jak na příkladu monumentálních zdí (Otrokovice – sídliště Trávníky, 1974; atriová stěna u budovy VŠUP, 1981, návrh rekonstrukce oplocení se vstupní branou továrny Svit, 1984; návrh oplocení rehabilitačního střediska Lázní Slatinice), tak na drobnějších interiérových dekoracích (světelné dekorativní panely obřadní síně v Kroměříži, 1972; nástěnná závěsná stěna do vinárny v Otrokovicích, 1990⁵).



Fragment původní stěny repasované v roce 2015 u budovy U16 Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Foto: Dalibor Novotný.

Tvarové řešení atriové stěny úzce souviselo s tím, co František Crhák vyučoval v architektonických cvičeních, zejména ve II. a III. ročníku. Budoucí designéři pod jeho dohledem prováděli nejprve strukturální analýzu předmětných forem a poté se učili druhy prostorových ploch, tvorbu novotvarů nebo vytvářeli studie pneumatických struktur⁶. Tvůrčí přístup využívající celou řadu kombinatorických principů pak mohl od konce 80. let ještě dále rozvíjet prostřednictvím počítačové techniky.

Realizace dekorativní stěny u novostavby VŠUP probíhala v roce 1981. Bylo tehdy vytvořeno 80 prvků, ze kterých se skládal reliéf. Jednotlivé elementy měly standardizovaný rozměr 85x40 cm a byly vyrobeny z duralových plechů, ohýbaných a slepovaných dohromady. S tímto moderním materiálem, spojeným především s oblastí automobilového a leteckého průmyslu, se František Crhák blíže seznámil během spolupráce s výrobcem letadel Moravan Otrokovice, pro který na počátku 70. let navrhoval design exteriéru sportovních letounů Zlín 42 a Zlín 43.

V průběhu času byla velká část prvků atriové stěny poškozena nebo ukradena. Dnešní stav zdi je pouhým torzem původního monumentálního díla. I přesto je její zachovaná část, která byla v roce 2015 repasována, i po 35 letech stále důležitým památkem výtvarné geometrie – progresivního přístupu k navrhování, který se Františku Crhákovi stal celoživotním krédem.

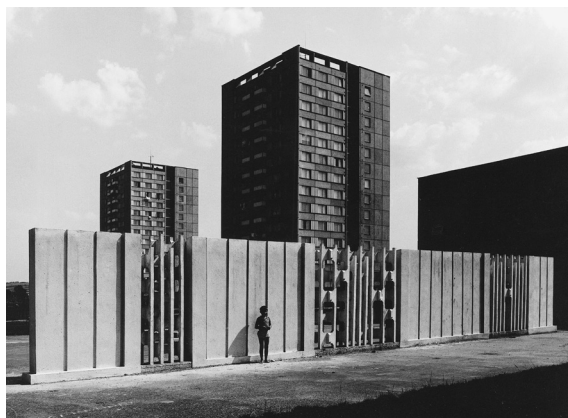
Poznámky:

1. Se ZPS (před znárodněním MAS) spojovaly vedoucího ateliéru Zdeňka Kováře úzké vztahy již od 40. let. Tato spolupráce neskončila ani po vynuceném přestěhování bývalé Školy umění a jejích ateliérů do Uherského Hradiště v roce 1952.
2. Dnešní budova U16 Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně.
3. Díky přijetí vládního usnesení č. 355 z 28. července 1965,

které řešilo otázky uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě a jeho financování z rozpočtu samotné stavby.

4. Východiska tvorby dekorativních rastrů můžeme mimo jiné nalézt ve studiích symetrických mřížek, kterým se František Crhák intenzivně věnoval. Srov. s Jindřich Vohánka, Interferenční vzory, *Průmyslový design XIV*, 1990, č. 3, s. 29–31. Dalším podnětem pak byly experimenty s variacemi skladebných prvků v architektuře, které pracovaly nejen s konvenčním tvaroslovím trojúhelníků, čtyřúhelníků a pravidelných šestiúhelníků. Srov. s Friedrich Czagan, Systém „Einander“, *Československý architekt*, 6. 3. 1970, s. 6. Paralely a inspirace pak můžeme nalézt v rozsáhlém teoretickém díle polského architekta Lecha Tomaszewského, publikovaného na začátku 60. let v časopise *Projekt* (srov. s Lech Tomaszewski, Kombinatorika strukturalna, *Projekt*, č. 31, 1962, s. 36–39; Lech Tomaszewski, Zmienność form strukturalnych, *Projekt*, č. 32, 1962, s. 44–47; Lech Tomaszewski, Zastosowania powierzchni jednostronnych (2), *Projekt*, č. 34, 1962, s. 44–47).
5. Stěna byla taktéž provedena z duralových plechů, a to v několika barvách.
6. Betonová dekorativní stěna u hřiště na sídlišti v Otrokovcích (dnes zbořena) byla zjednodušenou formou původní sádrové studie struktur pneumatických forem z roku 1970.

téma



Dekorativní betonová zeď, která byla postavena na sídlišti Trávníky v Otrokovcích, 1974. Foto: Rudolf Červenka, archiv KGVUZ.

Veľké ločto Haneb, tuncij. s dom. kirkupom, že T-on je
 Hloh. diivadi pripeat priedatnu pries. zámku v kirkupoch
 (s nim B. Fontana). Suda i zámek v Nofch kirkupoch
 u Vyškova. Suda i vŕstak se fenei. projekt na bawokni pü-
 Martu keleni. kčst.

Liberšine,
zámek
N. Možakne,
zámek

V mur. arj. kummi je T-u prvaj. je guchst. paus bar. 4asti.
 v kom. arch. l. pr. 17. n. zúdko udlo ar-u.

Weinberger

Jatunŕi je kummi Hloh v kum. P. Weinberger, 1649 stavil kst
 pro kummi fukitj (dnes fukitj), 1651-52 se pü. pü. bawokni-
 mi fukitj. pü. fukitj. h. fukitj (pü. fukitj u fukitj). V l. 1661-69
 stavil kst. kst. v kst.

J. B. Erka

V 2 pr. 17. Hloh. k. arch. v kum. arch. c J. B. Erka, fukitj O. S.

Buko, fukitj,
fr. fukitj, fr.
Hume. fukitj,
Maum, kst

kum. podab, kst. 1646, t v B. 1698. fukitj bawokni
 fukitj Buko: dom. kst. h. fukitj. 1655-1679, fukitj h. fukitj.
 a fukitj 1662-1668. fukitj fukitj. kst. v kum. Ve Maum
 u Buko kst. fukitj. fukitj 1654. kst. v fukitj. h. fukitj 1693-98.
 fukitj fukitj fukitj fukitj fukitj. fukitj. fukitj. fukitj.
 fukitj fukitj fukitj. fukitj fukitj. fukitj. fukitj.

Montuelli

f. Montuelli. Na kum. 17. Hloh. u fukitj. fukitj. fukitj. fukitj. fukitj.
 fukitj. fukitj i fukitj fukitj. fukitj 1772 v fukitj. fukitj fukitj fukitj
 (fukitj fukitj fukitj fukitj, fukitj fukitj fukitj fukitj. fukitj. fukitj.
 fukitj fukitj fukitj fukitj fukitj. fukitj. fukitj. fukitj. fukitj.
 do fukitj. fukitj fukitj fukitj. fukitj fukitj fukitj. fukitj fukitj fukitj.
 fukitj fukitj fukitj fukitj. fukitj fukitj fukitj fukitj. fukitj fukitj fukitj.
 u fukitj fukitj fukitj. fukitj fukitj fukitj fukitj. fukitj fukitj fukitj.
 fukitj, fukitj fukitj fukitj fukitj fukitj. fukitj fukitj fukitj.

Z pozůstalosti

Zdeňka Kudělky

Připravil
Jiří Pulec

Počátkem roku 2016 byla v Archivu Masarykovy univerzity zpřístupněna pro veřejnost rozsáhlá písemná pozůstalost Zdeňka Kudělky. Život jejího původce, významného teoretika a historika výtvarného umění, byl úzce spjat s Masarykovou univerzitou.

Zdeněk Kudělka se narodil 4. prosince 1926 v Brně. Po maturitě na tamním reálném gymnáziu v roce 1945 se zapsal ke studiu dějin umění a klasické archeologie na filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Stal se tak jedním z prvních žáků Alberta Kutala, a především Václava Richtra, který Kudělkovo vědecké směřování ovlivnil zásadním způsobem. V roce 1950 Kudělka završil svá vysokoškolská studia rigorózní zkouškou a úspěšnou obhajobou dizertační práce *Románské reliéfy ve Svatém Jakubu u Kutné Hory*. Již v době svých studií se podílel na práci kunsthistorického semináře, zprvu jako pomocná vědecká síla, později jako výpomocný asistent. Vědecky a pedagogicky pak působil na fakultě po celá padesátá léta. V roce 1960 filozofická fakulta pracovní poměr se Zdeňkem Kudělkou rozvázala. Nikoliv proto, že by nevyhovoval po odborné stránce, ta byla naopak vysoce hodnocena. Vedení fakulty se však ve svém rozhodnutí opřelo o stanovisko fakultní organizace KSČ. To vedle nízké politické aktivity Kudělkovy argumentovala potřebou „zaměřit seminář dějin umění více na otázky současného umění“. A takové koncepti prý Kudělka svým odborným profilem neodpovídal. Jak ale Kudělka sám oprávněně konstatoval, skutečným důvodem rozvázání pracovního poměru byl právě jeho „intenzivní (a tendenční) zájem o moderní umění a jeho interpretace“. Po propuštění ze zaměstnání z politických důvodů se Kudělka na několik let ocitl „na volné noze“, a tedy v zásadě bez zaměstnání. K práci na vysoké škole se opět dostal teprve v roce 1964, kdy mu místo na filozofické fakultě olomoucké univerzity nabídl Václav Zykmund. Této příležitosti Kudělka plně využil. Už následujícího roku dokončil kandidátskou dizertační práci „Architektonické dílo Bohuslava Fuchse“ a získal vědeckou hodnost kandidáta věd. Z oblasti

moderní architektury byla i Kudělkova práce habilitační – *Brněnská architektura 1919–1928* – z roku 1968, přičemž za zmínku stojí, že jedním z oponentů práce byl Bohuslav Fuchs.

Uvolnění politických poměrů u nás na konci šedesátých let umožnilo návrat Zdeňka Kudělky na brněnskou univerzitu. Ačkoliv se postupně stával jedním z nejvýznamnějších historiků umění u nás a díky vysoké úrovni svých přednášek se těšil velké autoritě i mezi posluchači, cesta k profesuře mu za komunistického režimu zůstávala uzavřena. Dosáhl ji tak teprve v roce 1990. V té době také nakrátko, do svého penzionování v roce 1992, stanul v čele semináře dějin umění. Vědecká a vědeckovýzkumná činnost profesora Kudělky byla zaměřena na tři oblasti historie architektury na Moravě, resp. v českých zemích: na období 11. až poloviny 13. století, na období od počátku 17. do konce 18. století a na období moderny. V oblasti dějin románské architektury se jeho analytické



Zdeněk Kudělka při převzetí Ceny města Brna v oboru společenských věd dne 9. února 1999.

práce opíraly o rozsáhlý a systematický terénní a archivní průzkum. Práce na dějinách architektury raného až pozdního baroka, v nichž Kudělka navázal na pracovní výsledky svého učitele Václava Richtra, vyvrcholily monumentální syntézou *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* z roku 1995 (spoluautoři Ivo Krsek, Miloš Stehlík a Josef Válka). Dějinám meziválečné architektury na Moravě jsou věnovány už Kudělkovy kvalifikační práce, kandidátská a habilitační, které později vyšly i tiskem. Velký ohlas u odborné veřejnosti měly také jeho studie o Adolfu Loosovi.

Už od počátku 70. let, v nepříznivých podmínkách normalizace, Kudělka připravoval výbor z díla Václava Richtra, jímž chtěl vzdát hold svému oblíbenému učiteli a mimořádnému zjevu brněnské kunsthistorie, Václavu Richtrovi. Vydání publikace, kterou nakonec připravil do tisku s Bohumilem Samkem (*Umění a svět. Václav Richter*, 2001), se již nedočkal – zemřel 18. listopadu 2000.

Archivní dokumentaci z činnosti Zdeňka Kudělky předala do archivu jeho manželka Lenka Kudělková. Obsahuje jen málo dokumentace životopisné povahy. Poněkud lépe je zachována Kudělkova odborná korespondence, domácí i zahraniční, např. s Jaromírem Neumannem či Hellmutem Lorenzem. Výrazně je zachována dokumentace Kudělkovy vědecké činnosti, a to jak rukopisy

a strojopisy prací a přednášek, tak i bohatým přípravným materiálem, fotografickým i písemným.

Z pozůstalosti profesora Kudělky dnes otiskujeme tři jeho texty, které se vztahují k činnosti výtvarné skupiny Brno 57, již byl Kudělka členem (Bohumír Matal, Jánus Kubiček, Vladimír Vašíček, Vladislav Vaculka, Karel Hyliš, Pavel Navrátil a další, z výtvarných teoretiků pak Petr Spielmann, Jaromír Zemina a Zdeněk Kudělka). Ani jeden z textů není datován. První z nich se hlásí do doby počátků skupiny, přesněji do roku 1958, kdy toto sdružení pořádalo svou první brněnskou výstavu. A právě pro zahájení této výstavy kreseb v Barvičově knihkupectví na České ulici Kudělka svůj proslov patrně připravil. V téže době připravovala výtvarná skupina Brno 57 i svou první výstavu obrazů, pro niž byl zřejmě určen druhý Kudělkův text. Protože se ale tato výstava nakonec konala v rámci celostátní přehlídky Mladých československých výtvarníků v Domě umění v Brně (1958), je otázkou, zda při této příležitosti zazněl. Třetí z Kudělkových projevů byl určen, jak vyplývá z jeho obsahu, pro vzpomínkový večer někdy na konci osmdesátých let.

Jiří Pulec

Vážení přátelé,

výstava skupiny čtyř moravských umělců, Kubička, Matala, Vaculky a Vašíčka, omezující se pouze na kresbu, nás uvádí do problematiky poněkud odlišné od té, s kterou se běžně setkáváme na výstavách obrazů, poněvadž kresba má v souboru výtvarných umění zvláštní místo. Obvykle bývá sice přiřazována k malířství, kterému má svou povahou jistě nejbližší, na druhé straně ji však několik vlastností z malby vyčleňuje, a společenství s ní se ukazuje jako značně vnějškové. Ukazuje na to už hlavní výtvarný prostředek, jímž se obě tyto oblasti vyjadřují – na jedné straně linie, na druhé barva, který současně ovšem i napovídá, že také poslání obou je odlišné. Je-li barva schopna vyjádřit především hodnoty objemové, prostorové, atmosférické nebo látkové a jiné, a ovšem podat představu o barevných vlastnostech předmětů, upíná se linie víc k jejich tvaru, který vyjadřuje v první řadě obrysem. Toto soustředění zájmu na tvar, které vyplývá z vyčleňující a organizující povahy linie, znamená pro kresbu ve srovnání s malbou větší stupeň abstrakce a zjednodušení skutečnosti, a to již apriorně, bez zřetele k záměru umělce. Možnosti linie jsou totiž omezenější a dovolují tak postihnout méně složek reality. Tato větší abstrakce a zjednodušení vyžaduje ovšem od umělce-kreslíře větší rozumovou aktivitu než u umělce-malíře. Je ostatně z historie umění dostatečně známo, jak tam, kde převládalo citové, subjektivní stanovisko, měla rozhodující slovo barva, a naopak se hlavním prostředkem stala linie v údobích, v nichž měla převahu rozumová úvaha. Stačí uvést dvojici Delacroix – David jako příklad dostatečně přesvědčivý. Práce umělce je tu navíc o to citlivější, že lidské oko reaguje na míru abstrakce, na míru zjednodušení a na změnu tvaru pozorněji než na abstrakci a změnu barevnou.

Zatím co celkem nepatrné pozměnění obrysu předmětu okamžitě upoutá a vyžaduje zdůvodnění, zůstává jeho podstatně odlišný barevný přepis někdy i nezasazený. Požadavek přesnosti a jasnosti výtvarné realizace, uplatňovaný ve všech oblastech umění, má proto v kresbě ze souboru umění zobrazujících nejvyšší oprávnění.

Snad jen s jedinou výjimkou, totiž u kresby, která má všechny znaky skici, črty, a která si nečiní jiné nároky než být touto skicou. To přicházíme už k dalšímu specifickému a velmi výraznému rysu kresby, jenž je dán jejím vztahem k malbě. Jak víme, může být tento vztah v podstatě dvojitý: kresba může vzniknout a existovat jako samostatný, svébytný, dovršený útvar s veřejným určením a společenským posláním. V tom případě je její vztah k malbě jen velmi volný, zvláště nejde-li o pozdější malířské využití jejích poznatků, např. komposičních. Nebo může být kresba míněna jako podklad, průprava k obrazu, je skicou, záznamem. Její vztah k malbě má formu závislosti, je jaksi služebný, její smysl nespočívá v ní samé. Kresba tu není určena veřejnosti, je umělcovou soukromou záležitostí. A to je na ní ve srovnání s předchozí kategorií kresby výraznější rys než rozdíly výtvarné povahy. Zpravidla je totiž tento druh kresby první realizační myšlenka, která nemá ještě konečnou podobu a nese tak často všechny znaky tohoto prvotního stadia: na prvním místě bezprostřednost a subjektivnost jako průvodní zjev téměř okamžitého vzniku, kdy rozum nemohl ještě říci své poslední slovo, vyjádřit se definitivně k únosnosti této podoby myšlenky, nápadu nebo postřehu, kdy tedy kresba reprezentuje lidský a výtvarný názor, za který se může jeho tvůrce postavit plně právě jen vahou tohoto okamžiku. Současně s těmito znaky provází kresbu nejistota a nehotovost řešení, zejména detailů, i nejistota rukopisu, který klade tyto linie na papír po případě po prvé. Kresba, jejíž vnímání a pochopení klade na diváka větší požadavky, má v tomto případě co říci i k psychologii tvůrčího procesu, k dotvoření profilu umělce tam, kde z malby již nemůžeme usuzovat, nebo jen nesnadno a přibližně.

Jak je patrné, je problematika nakupená kolem kresby rozsáhlá a složitá. Vystala již při pouhém pokusu vymezit místo kresby v souboru výtvarných umění. Její extensita však bude daleko větší, přesune-li se pozornost na konkrétní výtvarné otázky, především ovšem na ty, které jsou pro kresbu specifické a které tedy mohou být řešeny jen v oblasti kresby. Je to např. otázka možnosti linie volné, která nezastírá umělcův rukopis, a linie geometrizované, jaksi odosobněné; linie vázané na plochu nebo probíhající v ilusivním prostoru; linie, která šířkou stopy nebo shlukem nabývá charakteru barvy; otázka vztahu kolorující barvy k linii, otázka šrafur, které mohou vyjadřovat hned plochu, hned objem. A celá řada, snad bezpočet dalších problémů, které rovněž vyrůstají z povahy výtvarných prostředků kresby, ze styku s nejrůznější realitou a z názoru umělce. Bylo by nesnadné a ostatně i samoučelné pokusit se uvést je v plném rozsahu. Vyvstanou jistě ve značné šíři už při zběžné prohlídce této výstavy, uspořádané

právě s hlediska specifických vlastností kresby.

Vázení přátelé, nebylo to však pouze vědomí značné svébytnosti tohoto uměleckého útvaru a jeho zvláštního poslání, které dalo vzniknout myšlence na výstavu kresby. Umělci chtěli také seznámit veřejnost i s tou složkou své činnosti, která byla dosud téměř úplně neznámá. Jako by chtěli vyzkoušet, je-li i práce tohoto druhu, přes svůj většinou intimní charakter a značnou míru subjektivnosti, schopna odpoutat se od prostředí vzniku a žít samostatným životem v prostředí veřejném. A navíc, je-li schopna i ve stadiu nehotového projevu poskytnout divákovi intenzivní zážitek. To ovšem není již jen jejich záležitostí. Svě slovo tu řekne ten, které jsou teď kresby přechodně určeny: pozorný a nezaujatý divák, jenž nadto zváží i jejich význam a přínos současnému umění, jeho nikoliv jednoduché problematice.

Vázení přátelé,

stojíme před obrazy, které spojuje víc, než pouhé sousedství na společné výstavě. Váže je totiž vnitřní pouto názorové příbuznosti i podobnosti výtvarného myšlení. Pouto, které dalo nedávno podnět k založení skupiny několika výtvarných umělců.

Budete se zajisté nejdříve ptát po programu této skupiny; jaký cíl si vytkla, proč se s těch několik malířů, architektů a teoretiků umění. Hledáme-li pohnutky, které vedly ke vzniku skupiny, zjistíme, že byly především negativní. Byl to nesouhlas s uměleckými projevy, které měly s uměním jen málo společného, přesto – anebo také právě proto, že si jejich autoři kladli vysoké cíle. Byl to nesouhlas s projevy, které byly netečné k výtěžkům světového i našeho moderního umění a které se proti logice vývoje pokusily přetrhat s tímto uměním veškeré spoje; které přes silný důraz na tradici opomenuly na ni navázat. Nesouhlas s projevy, které svět pouze popisovaly, ale nepoznávaly, natož si kladly a řešily nové výtvarné problémy.

Pouhý nesouhlas je ovšem polovičatost a snad ještě méně než to. Nemá smysl, není-li provázen pozitivním činem. Avšak málokdy zůstává jen při popírání. Je obvykle provázeno více či méně jasnými představami o kladné práci a nezřídka už přímo pokusem o jejich uskutečnění. Tak tomu bylo také v případě umělců této skupiny. Avšak s tím rozdílem, že nesouhlas u nich neznamenal nějakou změnu ideového a formálního pojetí. Došlo-li k reakci, znamenala spíše zintenzivnění předchozí práci, zejména ukázala-li se cesta umění, na které se reagovalo, časem sama pochybnou.

Program malířů skupiny, kteří dnes poprvé společně vystupují, charakterizuje tedy zároveň – třeba nepřímo a povšechně – jejich tvorbu. Tento program lze shrnout zhruba takto: Skupina usiluje svou prací o umění moderní, to jest o takové umění, které plně vyrůstá ze současnosti, ale zároveň s ní už není spokojeno a pokouší se ji změnit. Nechce svou tvorbou napodobovat, nýbrž vyvážením všech na tvorbě zúčastněných složek, to jest zejména rozumu, citu a smyslů, chce vytvářet hodnoty především v podobě nejrozmantějších



Albert Kuttal, Marie Živná, Ludvík Ševčík a Zdeněk Kudělka na římském archeologickém nalezišti v Budapešti, 1970.

emocionálních zážitků, které nejsou nebo nemohou být ve smyslové skutečnosti obsaženy, alespoň ne zjevně. Chce být plně experimentů, které jediné mohou toto dosud nepoznané objevit a vynést na povrch. Chce být charakterní a pravdivé, tvořit především vnitřní nutností a úsilím posunout vývoj, třeba i negativními poznatky. A konečně chce být řemeslně a technicky dobře fundováno a také na tomto úseku chce experimentovat.

Program skupiny nepřináší tedy nic zásadně nového a tím méně revolučního. Ztotožňuje se pouze – jak se alespoň domníváme – se základní vývojovou tendencí moderního výtvarného umění, která tento program vysvětluje a zároveň zdůvodňuje. Hlavní myšlenka programu: tvořit, nikoli jen napodobit, připomenout totiž velkolepý čin zpočátku tohoto století, čin, jehož význam a dosah si dnes ještě nelze plně uvědomit pro nepatrný časový odstup, a také proto, že jeho důsledky jsou ještě živé. Tehdy došlo v jedné části umění poprvé k otevřenému rozchodu s objektivní, smysly a rozumem postižitelnou realitou. Ne ovšem pro nespokojenost s ní. Stalo se tak proto, aby tato skutečnost nebyla už cílem, nýbrž aby se stala prostředkem a tak vydala dosud nepoznané bohatství přímých emocionálních zážitků. Nebyl to její ideový a věcný význam nebo její hodnoty na příklad smyslové či skladebné, které teď zajímaly umělce. V rukou malíře a sochaře, nyní skutečného tvůrce, který nedbal jejich objektivních zákonitostí, se realita rozpadala a měnila, stala se látkou neobyčejně tvárnou. Tak tvárnou, že byla někdy jen pouhým objektem formálního experimentování, které – bylo-li ovšem míněno vážně – nebylo výzbrojí, která znala jeho základní metody, totiž abstrakci a přeměnu tvaru, jen velmi částečně a nadto v jiném smyslu, nebylo možno se tohoto nového světa zmocnit.

Tato pronikavá názorová změna, která patří k dosud největším a nejzávažnějším poznatkům umění a která se ostatně neomezila jen na oblast umění, nevěšla však ani dnes ještě plně v život a nezřídka pouze živoří. Nemohou se s ní smířit

přívrženci myšlenky, která vidí nejvyšší cíl umění v napodobení a v přepise skutečnosti a ve srovnávání obého nalezá pak hlavní měřítko hodnocení. Ukázat na nesprávnost tohoto názoru a zároveň zdůraznit, že pružinou uměleckého vývoje je rozmanitost tvorby, to je rovněž součástí programu skupiny.

Taková je přibližně cesta, kterou jde umění skupiny. A takové je i pouto, které váže její příslušníky. Pouto na jedné straně do té míry těsné, aby přes odlišnost individuálního projevu sdružovalo, avšak zároveň tak volné, aby tuto rozmanitost neomezovalo. Nejde tu totiž o společenství ve smyslu kolektivu, kolektivní práce na daném programu, ani nejde o skupinu, která by tuhou uměleckou kázní sledovala naplnění pouze jediné myšlenky. V obou případech by byla potlačována individuální vyhraněnost a rozmanitost projevu a odstraněno ono zdravé napětí, bez něhož není vývoje. Členové skupiny si byli dobře vědomi dvojsečnosti těchto forem vzájemného svazku. Volili proto formu jinou, volnější, a nadto již s vědomím její dočasné životnosti. S vědomím, že se jejich cesty mohou rozejít, nebo že existence skupiny může ztratit své ideové oprávnění.

Pokládám za nezbytné podotknout, že o skupině Brno 57 měl na dnešním vzpomínkovém večeru promluvit dr. Jaromír Zemina, jeden z jejích teoretiků, který však, jak jsme už slyšeli, nemohl bohužel přijet, a že tedy jeho vystoupení jen suplují. Ale i tak se pokusím Vás seznámit se složením a programem skupiny, a pokud možno věrojatně, třebaže stručně, rekonstruovat také okolnosti, za jakých vznikla. Od té doby, kdy se oficiálně ustavila pod názvem Brno 57 nás sice dělí jen o něco málo víc než třicet let, nicméně každý, kdo nějak přišel do styku s historií, ví, že snadnější je restituovat fakta minulosti v jejich posloupnosti i početnosti, než zjistit podmínky a atmosféru, jež je vyvolaly. V této souvislosti se především mladším může zdát, že není nic snadnějšího, než seskupit se a být tvořivě činní. V kulturním životě českých zemí padesátých let bylo však máloco obtížnější. Úsilí svést také kulturu do jednoho širokého, společlivě regulovaného, zároveň – jak se brzy ukázalo – pochopitelně jen nehlubokého řečiště, dlouho takový čin vylučovalo. Už schůzky umělců a jejich přátel mimo oficiální půdu Svazu čsl. výtvarných umělců a hovory o umění, které se tam vedly, byly – eufemisticky řečeno – nerady viděny. O čem také diskutovat, když všechno bylo v tak vzácně jednotně jasné a když arabsky číslované výstavy výtvarného umění demonstrovaly tuto svornou totožnost uměleckého smýšlení neúnosně těžkopádnou formou ročních přehlídek s nepochybnou přesvědčivostí. V této jednotě, samozřejmě víc vnucené a vnějškové než spontánní, však, spočívalo stále větší nebezpečí vývojové sterility, slepých uliček a rozchodu s tak podnětnou domácí tradicí i s ostatním světem. Nevím, kolik umělců si v polovině 50. let bylo u nás vědomo bezvýchodnosti cesty, kterou šlo toto oficiální umění. Tehdy snad už i většina. Bylo však přinejmenším neobyčejně

nesnadné najít z takové situace východisko. Nicméně i velmi kritický pohled na kulturní život v této fázi a na jeho pravidla dospěje k poznatku, že neúčinnější formou bylo narušení onoho zdánlivě monolitického myšlení a formálně monopolního postavení Svazu. Slouží nepochybně ke cti historii moravského umění, že nejčasnější pokusy o ně se udály na půdě Brna, a to formou přednášek, diskusí na výstavách a názorově diferencovaným seskupováním umělců. Zdaleka si dnes už nejsem jist pořadím, v jakém tu jednotlivé skupiny vznikaly, a koneckonců o to ani nejde. Podstatné bylo, že se začaly prosazovat téměř souběžně nebo v těsném sledu a že jejich přínos k oživení a především ozdravení uměleckého života města i země byl enormní. Necht' mě laskavě generační pamětníci opraví, ale domnívám se, že renesance tvořivého uměleckého dění oscilovala kolem tvůrčích skupin Brno 57, M Brno, Parabola a Profil. Patrně nejstarší z nich byla skupina první. Její vznik je přitom nutno posunout – tak je tomu jistě i u skupin ostatních – o nějakou dobu před letopočet, který měla v názvu. Je dobře možné, že jedním z impulsů k jejímu založení byla Matalova výstava v listopadu 1955 v brněnském Kabinetu umění a její krajně negativní odezva, i na ni téměř navazující výstava Kubičkova z dubna následujícího roku.

Jména Bohumír Matal a Jánus Kubiček jsem se už dotknul složení skupiny. Jejich výskyt v této souvislosti nejen koresponduje s historií jejího vzniku, ale postihuje také jádro její struktury. Rušný život skupiny se vskutku rozpínal mezi ateliéry na České a Františkánské, mezi mimořádným talentem, temperamentem a výbušností Matalovou a systematickým, uvážlivým a ke zdrženlivosti nejednou oprávněně nabádajícím postojem Kubičkovým, podloženým neobyčejně rozsáhlými umělecko-historickými vědomostmi a rozhledem. Nebylo snadné ani možné pro nás ostatní ve skupině dát jednomu z tehdejších přátel, umělecky však téměř antipodů, výhradně za pravdu. To bylo ovšem velké plus pro tříbení našich názorů, a pro sblížování a upřesňování programů jednotlivých členů i pro nezbytnou diferenciaci jejich projevu. S výjimkou sochaře Josefa Kubička, který měl v té době své dílo v podstatě za sebou a který se k nám přidružil o něco později ze sympatií s naším programem, se to týkalo přemýšlivého, zároveň citově někdy nezkrotného Pavla Navrátila, který byl nejmladším členem skupiny, laskavého, upřímného a světoznalého Vladislava Vaculky z Uherského Hradiště, dynamického a velkorysého sochaře Karla Hyliše z Havlíčkova Brodu a trojice tzv. teoretiků umění, rozuměj historiků umění milujících vedle středověkých madon a monumentů barokní architektury také moderní umění a jeho složitou problematiku, Jaromíra Zeminy, Petra Spielmanna a Zdeňka Kudělky. Vedle nich se na životě skupiny a na jejich výstavní aktivitě podíleli – někdy velmi intenzívně – také architekti Ivan Ruller a Zdeněk Řihák, aby z jiné strany proklamovali nedílnou jednotu a identický program všech druhů umění. A nelze ovšem nevzpomenout malíře Vladimíra Vašíčka, který se rovněž zúčastňoval se zánicím



Bohumír Matal, *Cyklisté*, 1959, olej, plátno, 130×197 cm, inv. č. 57.010, Muzeum města Brna. Foto: Miloš Strnad.

a opravdovostí diskusí skupiny a nejednou, například v roce 1958, vystavoval – opět v tehdejší progresivním Kabinetu umění na České – společně s jejími „řádnými“ členy. Pro přínos skupiny našemu umění je to možná nepodstatné, ale pro naše společné úsilí mělo velký význam, že se opíralo nejen o podobnost pohledu na svět a místo umění v něm, nýbrž i o neobyčejně spolehlivé lidské pouto. To přetrvává i dnes, v letech, kdy stárneme – pokud tu ještě jsme – a kdy potřeba spolčovat se na institucionální bázi i mimo ni ztratila svou motivaci.

Jaký byl program skupiny Brno 57, jejímž členem byl Bohumír Matal? Především: v čem se odlišoval od oficiální svazové linie, tvrdošíjně označované jako socialistický realismus? Kdyby byl čas nahlédnout do našich prohlášení, úvodních katalogových textů nebo přednášek starých přibližně jednu generaci, asi bych se podívil. Zčásti nad jejich jistou prostoduchostí, zčásti nad neobratnými nebo málo výstižnými formulacemi. Bylo by však chybné posuzovat je pouze z pozic dnešního stavu umění a teorie umění, tj. bez souvislosti s tehdejší společenskou a kulturní situací a s možnostmi, které poskytovala. Dnes je funkce formy uměleckého díla v jejích všech myslitelných – již také realizovaných modalitách samozřejmostí. K tomuto stadiu se umění propracovalo už také u nás, po různých zvrtech a oklikách jako důsledek vývojové logiky, který má počátky přinejmenším ve středověkém umění, například ve formalismu krásného slohu. Stačí však vzpomenout na negativní, navíc záměrně zlé a ubližující kritiky Matalovy zmíněné výstavy z roku 1955, vynívající z kontextu charakteristických dobových simplifikací v černočerný závěr: buď je autorem obrazů neumělec, nebo si z návštěvníků dělá bláznů. Stačí si také připomenout, jak byli posuzováni ti, kteří se teoreticky snažili interpretovat a historicky doložit zákonitost takového vývoje: jako velmi mazaný mudrlanti kteří v našem umění

křísí hnilobné, na hony páchnoucí estetické teorie a zálučně je zanáší do řad umělců. (to jsem si nevymyslel, to je téměř doslovný citát z dobového tisku.) Pak pochopíme, jaký význam mohly, a věřím, že také měly, úvahy skupinových teoretiků navazující na stav našeho umění v době mezi válkami a na neoddělitelnou situaci poválečného jmění světového, pokud o něm byli informováni. Úvahy, které ukazovaly na nezbytnost uvolnění vztahu ke smyslové podobě skutečnosti ve prospěch stupňovaného podílu racionality a emocionality díla. Na zánik jeho tradiční imitativní funkce, na radikální změnu vztahu mezi uměleckým dílem a divákem a na nárok umělce posloužit si novými i neobvyklými prostředky. A pak také pochopíme, jak daleko větší význam měly v té době realizace umělců skupiny, vedoucí spíše v ateliérech než před veřejností nesnadný, vnitřně i navenek nejednou rozporný zápas o další orientaci českého umění. Opět tu velmi obtížně, nejednou za značnou cenu získávali prostor pro náročnější a svobodnou tvůrčí práci především Matal a Kubíček. Jánuš Kubíček s důslednou postupností a logikou vnitřní vývojové vazby, Bohumír Matal s konflikty mezi intelektem a prudkými vzrušeními a někdy i instinktivními pohnutkami, neváhající riskovat a nacházející nový formální pořádek.

Až tedy v kontextu s dobou a podmínkami, které umění poskytovala, by analýza programu a vykonané práce skupiny mohla odhalit její význam a míru jejího přínosu. Zjistila by zároveň, že to nebyla jen opozice vůči umění shora vnucovanému, ale přesvědčení o oprávněnosti a správnosti zcela jiných cest, co motivovalo její program. Přesvědčení, které vyplynulo z rozpoznání konkrétní historické situace, které každý z jejích členů posvém vyjadřoval tvarem či slovem a které už potom nikdy nezahladil.

Ivan Matoušek

připravuje
Pavel Petr



Foto: Dalibor Novotný.

Narodil se 28. července 1948 v Praze.
Vystudoval obor chemie na Přírodovědecké fakultě
Univerzity Karlovy v roce 1971, do roku 1986 pracoval
v Ústavu fyzikální chemie ČSAV, posléze byl zaměst-
naný jako chemik ve Výzkumném ústavu pro farmacii
a biochemii a v Léčivech.
Publikoval v samizdatu, v edici Expedice.
Vydal knihy próz – Album, Mladá fronta, 1991, Nové
lázně, Mladá fronta, 1992, Autobus a Andromeda, Kdo
je kdo, 1995, Ego, Torst, 1997, Mezi starými obrazy,
Votobia, 1999. Spas, Triáda, 2001, Oslava, Revolver
Revue, 2009, Adepti, Triáda, 2009, Autor Quijota Ivan
Matoušek, Triáda, 2014.
Souborné vydání básní – Poezie vydal v nakladatelství
Triáda v roce 2000.
Ivan Matoušek žije v Úvalech.

V E S E L O

Nouze
Nouzenouze
Nouze
Nouzenouze
Mělká mělká mělká
Mělká poezie
Už mezi nás leze
Krasavice velká
Vstává vstává z lože
Ještě protáhla se, ještě poskočila
Hned se zpátky veze
Cože
Cožecože
Cože
Cožecože
Necítí se svěže
Včera velmi pozdě v noci dokončila
Tisíctřístadevadesátidvoustránkové dílo
A pak spala dlouho
Dlouze dlouze dlouho
Zcela bez pomoci
Ze spánku volala
Touho
A z kohoutku v hlavě
Poezie hravě
I ve snu kapala
Samota studila
Louže
Tak se probudila
Vstala zastavila
Už neposkočila
Jen se uklonila
Sobě do zrcadla
A ty svoje verše
S řadry porovnala
Lala lalalala
Bože

P R O S I N E C

Dárky, větve, jehličí
Nadlidské až nadpozemské
Jsou osudy mezi námi
Co jiného ještě zbývá?
Což může být něco víc?
Tolik věcí nevšedních
Stihnout za jediný rok
V noci zimu
Občas hvězdy
Jaro připomene lásku
Tričko v létě zejména
Po podzimu
Možná v lednu
Březen v hlíně
Květen připomene lásku
Tričko v létě zejména
Po podzimu
Možná v lednu
Březen v hlíně
Květen připomene lásku
Tričko v létě zejména
Březen v hlíně
Toužit spát
Jaro
V létě
Po podzimu
Ve tmě se tím probírat
Nést oblaka nad hlavami
Ničím menším sbohem dát
Abych zůstal mezi vámi
A podivné události
Děly se i na papíře
Musíte se pomodlit
Ať přežiju také příště

D E O G R A T I A S

Bude-li příroda vždycky tvá záchrana?
Bude-li příroda ve všem jen krásná?
Bude-li, bude, já nejsem si jist
Byl zázrak stejný či slabší než dřív?
Nevím, kam půjdu sám
Nevím co říct
Otázka naše je stále stejná
Odpovím, proboha, nechte mě být
Necháme, ty nechceš, opravdu neplakals?
Opravdu nechápu
Pročpak mě mučíte?
Nechceš snad vykládat, že jsi se nenudil?
Nenudil, ničeho, aniž a bál
Tak vida, konečně, konečně vzpomíná
Copak to znamená?
Jakýpak bál?
Mluv jasně, pravdu, nahlas a nestyď se
Stromy a mraky, kolem a nad hlavou
Takhle jsi cestoval se svými přáteli?
Hvězdy mi svítily za nocí větvemi
A takhle spával jsi se svými láskami?
Podobně kdysi to možná i bylo
Údolí, kopce
Stromy a cesty
Mezitím uplynul ne jeden rok
Není, co bývalo
Dnes už je minulost
Budoucnost bude-li
Po jiné netoužíš?
Prosím vás, zmlknete
Přece si nemyslíš, že byla jediná?
Jediná, ptáte se?
Jediná určitě, byla-li vůbec

S T A R É M Ě S T O

V téhle situaci všední
Brzy se stmívá
A kdo slyší strašidla?
Nikdo se nehlásí, ani se nezdržel
Přes den je mlha
Strom zatím stojí stejně jak včera
Ulicí procházej zvědaví chlapíci
Není čas na snění, všichni jsou proti
Nic nechtěj dovolit na strmém vrchu
Nic nechtěj vědět nad soutokem řek
Ponurý dóm v nedaleké zemi
S krásnou usměvavou paní starou tisíc let
A domy hnědočervené sevřené údolními
Lešení opuštěná, rozvaliny
Nikde nikdo
Jen obchůdky plné lidí
Je to tak dávno
Zdali vše stihnou?
Brzy se stmívá
Zvuky odnaproti
Klid v kouři nad střechami
Chodník páchne od sirného deště
Vánoce do města vcházejí ustaraně
Ruce se zdvíhají
Nic to není
V téhle situaci všední

Jan Koblasa

přípravuje
Pavel Petr



Narodil se 5. října 1932 v Táboře.

Studoval na gymnáziu v Teplicích, kde v roce 1952 maturoval. Během let 1952–1958 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, v letech 1950–1959 studoval scénografii na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze. V roce 1954 patřil mezi zakládající členy skupiny Šmídrů. V roce 1958 uspořádal první samostatnou výstavu portrétů a kreseb v Galerii Dílo v Teplicích a získal cenu Akademii výtvarných umění. V roce 1963 vystavuje s Mikulášem Medkem na zámku v Teplicích. Své výtvarné dílo uvádí na mnoha domácích i zahraničních výstavách. V roce 1963 vytvořil rozměrný obraz pro halu Československých aerolinií ve Varšavě a reliéf pro letištní halu v Košicích. V roce 1964 získává první cenu za výtvarné řešení letištní haly v Praze Ruzyni. V roce 1965 úzce spolupracuje s Otomarem Krejčou v Divadle za branou. V roce 1968 podnikl cestu do Itálie, kde se dozvěděl o okupaci Československa a zůstává zde v exilu. V roce 1969 se stěhuje do Kielu a Spolková republika Německo mu poskytuje politický azyl. V roce 1972 mu byla udělena profesura na Muthesius Hochschule v Kielu. V Německu vytvořil jako sochař mnoho veřejných zakázek. V roce 1982 se přestěhoval do Hamburku a v roce 1997 si zařídil ateliér na Ibize. V roce 1998 končí svou činnost pedagoga v Kielu a od roku 1999 pracuje pro Mezinárodní muzeum soch v Egyptském Asuánu. V roce 2001 je požádán, aby vytvořil náhrobní kámen Ivanu Divišovi v Praze. V roce 2002 se po smrti Karla Nepraše ujímá vedení sochařského ateliéru na Akademii výtvarných umění v Praze. Zde setrval do roku 2005 a pak svou pedagogickou praxi v Čechách ukončuje. V roce 2002 je mu uděleno státní vyznamenání.

V roce 2002 vyšla obsáhlá monografie Jana Koblasy v nakladatelství Karolinum.

Své literární dílo publikoval v katalogích výstav a časopisech.

V roce 2002 vyšly knižně jeho eseje – Záznamy z let padesátých a šedesátých, Vetus via. Dále vydal knihy – O tom... Knihovna J. Drdy, 2006, Emigrace (vstávání z mrtvých se živým nedaří), Ztichlá klika, 2011, Konec exilu (cizinec mezi svými), Ztichlá klika, 2014.

Jan Koblasa žije v Hamburku, Praze a na Ibize.

TAKŽE

takže by bylo možné psát
a psát
donekonečna psát
avšak kde je tomu konci konec?
kde je nekonečna začátek?

ledaže by mi stačilo
to co mi stačí
ale jak tomu je
jak tomu opravdu je
kdepak a copak

jakpak mám já vědět a pokoušet se
říct před tím než dnes po ránu
po raničku ránu
vyskočí z klaviatury tohoto
spolehlivě nespolehlivého přístroje
tahle písmena tahle slova?
že vyskočí?

a právě v tomto sledu

třebaže bych si přál aby
v poraníčku vystávala slova bez mého přičinění
sama od sebe
slova hladká a sladká
slova pro útěchu a pro potěchu
zatímco hlavou škobrtají podmyšlenky
o tom že provětržené prázdno servírují
na gumovém talíři
pro případ rosolovitého pádu

nenalezené odhazují
nesoustředěně hledám
odhazují a nenacházím

nedej bože!

(2003)

SOCHY

sochy znamení
 ukazatelé
 sdělení
 mámení
svaté sochy
 i nesváte
sochy zjevení

SOCHY K POHLAZENÍ

sochy k pohlázení
 k objetí
 k obcházení
 k procházení
 k zastavení
 k zamyšlení
 k dotýkání
sochy k podpěře
 i k spočinutí
sochy k bytí

SOCHY OPATROVATELÉ

sochy opatrovatelé
 a strážci
 spánku
 snu
 i bdění
 toho co není
 i toho co je
sochy přátelé

SOCHY Z KAMENE

sochy z kamene
 ze dřeva
 ze slonové kosti
 ze sladkosti
 a líbeznosti
 z kovu
 a z hlíny
 z prachu
 z nářku a strachu
 ze slzí
sochy z opuštění
sochy z odpuštění
sochy z dopuštění

SOCHY Z POPELA

sochy z popela
 z ohně
 z vody
 vzduchu
 z par
sochy z žáru
 ze zmatku
sochy ze zbytků
 a odpadků
sochy z chladu
 z přestořádu
 ze tmy
 z příšeří
 a světla
sochy z jasu hlasu
 tohoto světa
 z jeho myšlení
 zákona
 dechu

sochy z požehnání

sochy z díkůvzdání

ODYSSEŮV KROK

odysseův krok
 odchod – příchod
 sem i tam
 sám

v bojování
ve stu lstí
na cestě z domova
 domů

nečekán – čekán
 vítán
 nevítán
dobyvatel
 prosebník
 i host

v milosti
na milost
a nemilost

Places for Cooperation

Tereza Špinková

Spaces for Cooperation is the name of the project featuring an exhibition showcase that focuses on group thinking and collective behaviour that can be considered examples of the professional and urban commitments, demonstrating the importance of the interpersonal relationships. The result is a shared working space that enriches not only cultural activities in our region and Slovakia, but also the life within it. Thanks to the new content and people who have created it, life has once again returned here and moves toward the progressive improvements of the broader surroundings. The exhibition also presents methods of analyzing the urban and rural environment.

Mapping the Public Space

Ladislav Hornáková

The public space and its cultivation in the city of Zlin, as well as in many other places throughout the country, remains in the spotlight and is currently the subject of much research. The interdisciplinary exhibition uses photo documentation, publications and video materials to remind us of the significance of the six Triennial symposiums organised by the Prostor Zlín (1991, 1994, 1997, 2001, 2010, and 2013). In this context, the city acquired a series of extraordinary outdoor pieces of art.

One of the outcomes of the project was the orientation map of Zlin with photos of art pieces located in the interior and exterior spaces that are open to the public. The accompanying exhibition also presented the stories of several sculptures that have become an integral part of the architecture and urban landscape, and also recalled those pieces of art that we can no longer find in the city.

Another part of the project was the presentation of the graduate work of students from the Tomáš Baťa University Spatial Design Studio in Zlin, whose theme was the Divadelní park (Theatre Park) in Zlin. In the area around the gallery spaces, sculptures from the international symposium PANTA RHEI were on display.

The Prostor Zlin project not only focussed on mapping the works of art throughout the city, but also aimed to promote contemporary art in areas outside the city of Zlin and the cultivation of the public space. The project was loosely based on a new form of tradition of the Triennial symposium of art organised by Prostor Zlín and attempted to bring a source of inspiration and successful solutions in the field of urban environment.

Film Festival as an Opportunity and Inspiration.

Art Exhibits during the 56th International Film Festival for Children and Youth

Ivan Bergmann ml.

The film festival in Zlin is without a doubt the largest, most important and most publicised cultural event of the year. The event, that primarily revolves around children and films, contained other numerous activities in its accompanying programme. It is not illogical that even more art exhibitions were offered here to the spectators. The quality of the exhibitions was however unbalanced due to the various goals of the organisers and their individual exhibitions. This year, the contradictory mix of exhibitions included drawings of Adriana Šimotová, the book illustrations of Zdeněk Seydl, illustrations of Adolf Born, film posters of Olga and Josef Vyletál and the photographs of Pavel Dias and Alexandr Hackenschmied. One could not overlook the film clap boards.

Ján Mathé for the 21st century

Vladimír Büngerová

From July 14th to September 11th, 2016, the Kunsthalle exhibition space in Košice presented a monograph exhibition of Slovak sculptor Ján Mathé (1922–2012) entitled *Ján Mathé for the 21st Century*. The curator of the exhibit was Richard Gregor in technical cooperation with Gabriela Marhevská. After completing his studies from 1945 to 1950 at the Academy of Fine Arts in Prague under the guidance of Professor Otakar Španiel, Mathé lived and worked his entire life in the city of Košice. The seclusion of the territory in East Slovakia resulted in limited possibilities of discovering his works. He remained unrecognised and overlooked over the course of his entire life. The unique characteristics in some of Mathé's works in this period of religious oppression were expressed in Christian themes in the form of figurative and abstract sculptures, both of small and monumental proportions, and located in various public spaces. The development of his work from realism and figurative art to the reduced and eventually abstract expression could be seen in the exhibition in Košice. Such fundamental topics of Mathé's sculptural works included: *Portraits, Movement, Twins, Family, Mother and Child, The Womb and the Fruit of Life, Defiance, Meditation, Birds and their Flight to the Heavens, Woman, From Bones and the Core to the Fruit of Life, Conclusion and Harmony*. The topics were built on the selection of his sculptural works,

as well as through original and recent photographic documentation of his monumental pieces and drawings, which were presented to the public for the very first time. The piece entitled *From the Bone and Core to the Fruit of Life* operated semantically and visually as a gold treasure chest and was excellently conceived as a part of the quasi-independent exhibition within the overall exhibition. Mathé's exhibition in Košice brought a vast amount of knowledge – as his pieces are seldom seen in the national collections, each exhibited piece from his estate is an exceptional event, rather as an important discovery in and of itself and in the space that it is located. Similarly, the exhibit was not orthodoxically curated through its use of new descriptions and perspectives and eventually became one of the major sculptural events of the year. During the closing of the exhibition, the international micro-conference focusing on Ján Mathé and the beginnings of abstract art took place. The event included the participation of Henry Meyric Hughes (UK), Eulalia Domanowska (PL), Daniela Čarná (SK) and Ivo Binder (CZ).

by charcoal, paintbrush and scalpel... collection of drawings of the Olomouc Museum of Art

Helena Musilová

This is the title of the exhibition and its accompanying publication that could be seen at the Olomouc Museum of Art from April to September, 2016. The event was an exciting achievement that demonstrated the development of the drawing medium and also provided a much broader perspective of the transformation of the gallery and museum institutions and their approach to the growth of their acquisitions that occurred during the latter half of the 20th century. The article also features a comprehensive summary of the era of Professor Pavel Zatloukal, who played an important role during the development of the Museum of Art since 1974, and who fundamentally shaped the institute's character and orientation.

"Drawing", in this particular collection and in the entire project, was conceived as a separate medium that allows the artist to realise his ideas in the most direct possible manner with no restrictions (with the exception of technology), given the political and social circumstances. The art of drawing a definite shape characterises the different stages and phases of artistic development. A lecture and publication entitled by *charcoal, paintbrush and scalpel...* were also prepared. These activities delved more into the collection as an attempt towards a paradigm of the development of art, primarily during the 20th century from the perspective of Olomouc. This city is one of the very important local arts centres in Central Europe whose research shows the reality of what is actually occurring in different parts of Central and Eastern Europe, without having to accept the established norms of the Western World. The publication focuses on the collection of the works on paper, the medium as a defined specific and particular social events in which Pavel Zatloukal was the underlying personality. The methodological problem of every exhibition from the museum collections thus remains: how do we incorporate authors, whose works have not had anything in common with the region, into a tale about the local scene? Nor anything in common with the solitary or incidental acquisitions of quality pieces of art that have no deep ties to the rest of the collection? Similarly, a key question was also posed: what actually is drawing?

The exhibition, publications and reviews are also contributory to the very important debate: how should we prepare a permanent exhibition? This particular exhibition is more than just an exhibition of the acquisitions that tries to provide a comprehensive look as to what was happening at a certain time and place.

100+1 Works from the Collections of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín

Pavlna Pyšná

The collection of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín is presented as a permanent exhibition of Czech art. In 2013, it took on a new concept, focusing on the period between the late 19th century to the present day. The exhibition is currently on display in the gallery spaces of Building 14 in the former factory areal in Zlin. Even though almost a hundred and twenty painted works and sculptures are on display, this is a mere sample of only one carefully selected part of the institute's rich collections. On the other side of the walls of the depository, one can find even more "jewels" stored away. This reality was the impulse behind the new exhibition entitled *One Hundred and One Works from the Collections of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín*, which can be seen from December 7, 2016 to February 19, 2017. The selection of works in this exhibition showcases the work of many representatives from the world of Czech art over the past two centuries who together create the character of the collections of the gallery in Zlin. Rather than focus on only a few dominant pieces that would share a similar theme, the exhibition will concentrate on the most important pieces that represent various temporal and thematic sections of the entire collection. The exhibition will complement and build on the artistic view of those issues depicted in the permanent exhibition, yet at the same time provide an opportunity of opening a completely new chapter. This will feature artworks from the 19th century, and as well as samples of work from the modern art of Slovakia.

Sculptor Marius Kotrba 1959–2011

Ludvík Ševeček

This article presents the important biographical data and briefly describes the work of leading Czech sculptor Marius Kotrba, who died five years ago on May 17th. Kotrba was born on September 30th 1959 in Čeladná u Rožnova pod Radhoštěm. He graduated from the School of Applied Arts in Uherské Hradiště (1974–1978) and later from the Academy of Fine Arts in Prague (1981–1987), where he later worked as a pedagogue and assistant to Professor H. Demartini from 1990 to 1992. From 1994 until his untimely death, he taught at the Faculty of Arts, the University of Ostrava where, from 1996, he was the head professor of the sculpture studio. He leaves behind remarkable, figural, sculptural and painted works. These include most notably the numerous monumental sculptures that he created in public spaces in the Czech Republic (Brno, Praha, Ostrava, Rožnov pod Radhoštěm), as well as in Germany and Slovakia. The article takes much information from a 2002 interview with Kotrba, conducted by Ludvík Ševeček and K. Vozárová, that was printed in the catalogue that accompanied the exhibition held at the Regional Gallery in Zlín that same year. In the interview subtitled *"This confirms to me that there are things that are above me, that fascinate me and yet keep their humility and discipline"*, the artist reveals his artistic intentions and psychological background of his entire work.

The Torn Image

The Art Installation of Lent and Easter in Speinshart

Eva Capková

Partik Häbl introduced his artwork to the German public this year. During the season of Lent and Easter, two artistic interventions came to the Baroque monastery church in Speinshart, an area close to Horní Falc. Häbl decided to transform the familiar space of the church, and eventually use his own canvases to cover the altar in the Chapel of St. Jan Nepomuk and the altar in the nave. The concept follows the medieval tradition that began of covering altar pieces and crosses. According to the religious tradition, the main altar is concealed from Ash Wednesday to Easter Sunday, so that nothing disturbs the congregation from the remembrance during the Easter season.

Vladimír Doležal – Something Different

Lucie Rohanová

The work of the painter Vladimír Doležal (1949) can be divided into three major categories: figurative painting, work with discarded everyday objects, and Artist Books. In his creative work, Doležal copes with the fact that contemporary art has been permeated by the unreflected reality in form of objects that were only picked up to be pieces of art – they were not created with the primal intention to be *something different*, to differ from life and through this to let life become apparent and to let man seize life. Doležal explores space in art. He realises that every artist faces the need to understand space on his or her own because every particular space represents the world and is therefore a complete unit. In his books and other works, Doležal creates a space that is filled with things much desired at first but later hated by us consumers. He creates a world expressing the shape of the world in which we live – ugly and sorrowful. His world is a true one, the one in *agreement* which only can occur between *something* and *something different*. Above Doležal's works, we experience the feeling of an encounter with art – an encounter with *something different*.

Otakar Slavík's Painting in the Zlín Gallery Collection

Pavlna Pyšná

The One Work (*Jedno dílo*) column features the painting, *The Resting Clown* (*Odpočívající klaun*) painted by Otakar Slavík in 1982, that became an acquisition of the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín in 2008. Otakar Slavík (1931–2010) is one of the leading artistic figures of the late 20th century and one of the key figures in the era of the "new figure art". The painting was created during the time when Slavík was in exile and its theme ties in with his famous work of the tightrope walker who is balanced on the precipice and who encapsulate the various situations of life – the inevitable falls and crashes. By using his sovereign form of painting, Slavík puts everything into his works of art that are form the foundation of the dynamic painted space. The composition defines a colourfully radiant matter of an almost relief.

Dreams and Reality.To Celebrate the 30th Anniversary of the National Gallery in Prague's Architecture Collection

Radomíra Sedláková

The architecture collection of the National Gallery in Prague was established in early 1986. Thirty years have now passed and this was the initiative for

the organisation to present its collections to the public. When the collection was first conceived, it was decided that it should concentrate on the second half of the 20th century, at a time when architects were able to construct during a new situation, in terms of the organisation and the management of the results of their work. The first acquisitions were bought in 1988. The collection was able to significantly expand through donations – in fact, one could say that more than three quarters of the entire collection is made up of donated pieces. The exhibition was divided into two separate parts. It took advantage of the divided spaces of the Trade fair Palace (Veletřní Palác), which was itself conceived as the largest display with its own label, as a single building that has since become the property of the National Gallery. The gallery placed the items from the collection together in strict chronological order in terms of the development of architecture with only one exception. It paid tribute to the collection's first purchase: the architectural works of Jan Linek and Vlado Milunič, the drawings of historical architect Bohumír Kozák, the caricatures of architect Jaroslav Kándl and the photographs of Kamil Wartha. The exhibition was presented as an imaginary city made up of models that are a part of the collection. The historical part of the exhibition demonstrated that the collection is not focused on a certain period; it thrives and captures those significant monuments from the first half of the century. The main period of interest of the collection, however, began in 1945. Photographs of other buildings, in addition to the plans, were also incorporated into the time sequence. The exhibition was able to capture only a fraction of the gallery's entire collection. The truth is that only 60% of the models and less than 1% of the two-dimensional artefacts were on display.

František Chrák – Decorative Atrium Wall

Vít Jakubiček

The article discusses the atrium wall that was built in the early 1980's at the then newly opened building of The Academy of Arts, Architecture and Design in Prague – an independent studio for profiling machines and tools in Gottwaldov (Zlín). The atrium wall was designed by architect and designer František Chrák, one of the leading instructors of the studio. The concept of the design is based on the principles of creative artistic geometry that he developed over the course of his career and was one of the cornerstones of his design education.

From the Estate of Zdeněk Kudělka

Jiří Pulec

The Archives of the Masaryk University recently made the written estate of Professor Zdeněk Kudělka accessible to the public. Its originator was the important representative of Czech art history from the late 20th century. During his research activities, he focused on the history of architecture in Moravia, in particular the period beginning in the 11th century until today. Kudělka's research culminated in the comprehensive synthesis of the Baroque Art in Moravia and Silesia (1995 – written together with Ivo Krsek, Miloš Stehlik and Josef Válka). He also received notable recognition for his research dedicated to Adolf Loos and Bohuslav Fuchs. As an instructor, he taught at the Masaryk University and at the Palacky University in Olomouc. Kudělka was not only a departmental historian – as an art theorist, he became a member of the Brno 57 art collective, featuring Bohumír Matal, Januší Kubíček, Vladimír Vašíček, Vladislav Vaculka and other artists. His activities are documented in three texts that are printed here – two are the introductions to the exhibitions that took place at the end of the 1950's and the third is Kudělka's appearance at the memorial event that took place at the end of the 1980's.

Poetry

Ivan Matousek

Jan Koblasa

Prepared by Petr Pavel

We end this year's column dedicated to contemporary Czech poetry with the profiles of two personalities who are not generally perceived as poets. Ivan Matoušek from the *Revolver Revue* Publishing House is a writer (primarily of prose), an author of many short stories, novels and romances, and is also a poet who has published one collection of works – *Marie*. We are presenting excerpts of this collection in this article.

Jan Koblasa is one of our most famous sculptors and member of the legendary Šmidrové group. In the literary society, he is an author of many journals and collections of poems, that he has written over the course of his life and that inseparably accompanies his work.



Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

14115 BAŤŮV INSTITUT, přízemí budovy 14 továrního areálu

7. 12. 2016 – 19. 2. 2017

www.galeriezin.cz
www.14-15.cz

14/15
BAŤŮV INSTITUT

KRAJSKÁ GALERIE
VÝTVARNÉHO UMĚNÍ
VE ZLÍNĚ

 **Zlínský kraj**




badatelna

Najděte poklady v digitalizovaných fondech
paměťových institucí Zlínského kraje

 **Zlínský kraj**

Navštivte nový portál na adrese <http://ebadatelna.zlkraj.cz>
a prohlédněte si předměty z muzejních a galerijních sbírek. Přečtěte si zajímavé knihy,
listujte a vyhledávejte články v regionálních novinách a časopisech.



