gabriel dvořák

FOTOGRAFIE V DOMĚ UMĚNÍ MĚSTA BRNA V OBDOBÍ 1990–2005

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: tvůrčí fotografie

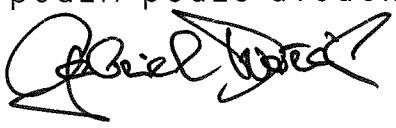
Vedoucí práce: Miroslav Myška

Oponent: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

BRNO, 2005

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ, FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA, INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Prohlašuji, že jsem teoretickou magisterskou diplomovou práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu.



Děkuji
Miroslavu Myškovi,
prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi
a
PhDr. Janě Vránové, PhDr. Jitce Vitáskové,
Doc. PaedDr. Radkovi Horáčkovi, Ph.D.,
Mgr. Františkovi Kowolowskému a všem zaměstnancům Domu umění města Brna
za pomoc při konzultacích, při získávání informací a potřebných materiálů.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

Obsah

- Úvod 4
- Historie Domu umění města Brna 6
- Charakteristika činnosti Domu umění města Brna 8
- Výstavní prostory Domu umění města Brna od roku 1945 11
- Popis výstavních prostor Domu umění města Brna od roku 1945 12
- Ředitelé Domu umění města Brna od roku 1945 23
- Vznik a funkce Kabinetu Jaromíra Funkeho 30
- Stručný přehled výstav pořádaných Domem umění města Brna v letech 1958–1990 32
- Počátek devadesátých let 37
- Stručný přehled fotografických výstav v devadesátých letech 39
- Popis výběru fotografických výstav v devadesátých letech 43
- Stručný přehled fotografických výstav po roce 2000 64
- Popis výběru fotografických výstav po roce 2000 77
- Fotografie v multimediálních projektech 112
- Teoretická sympozia a přednášky v Domě umění města Brna 134
- Publikační činnost – katalogy, tiskoviny 137
- Internetové stránky 137
- Závěr 139

Přílohy

Seznam výstav v Domě umění města Brna od roku 1958 140
Seznam výstav fotografií v multimediálních projektech po roce 2000 158
Seznam použitých zkratek 160
Seznam použité literatury 161
Obrazová příloha 162
Jmenný rejstřík 175

ÚVOD

Tato studie je pouhým nahlédnutím do obsáhlé výstavní činnosti Domu umění města Brna v oblasti fotografie, která svou kvalitou i významem přesahuje hranice regionální i celorepublikové úrovně a řadí ji tak mezi prestižní galerijní instituce v České republice. Vzhledem k rozmanitým a stále se vyvíjejícím iniciativám, jakými jsou obsáhlé prezentační aktivity Domu umění v odvětví fotografie, bylo touto analýzou plynule navázáno na bakalářskou diplomovou práci, uskutečněnou již v roce 2002, jež nesla název Fotografie 90. let v Domě umění města Brna. Primárně byl její charakter soustředěn především na problematiku fotografických prezentací Domu umění od počátku devadesátých let až do roku 2000, ovšem z důvodu utvoření rozsáhlejšího a komplexnějšího pohledu na aktivity a činorodost této instituce zde byla zmíněna i jiná důležitá fakta a historické události v chronologickém sledu.

Na toto základní schéma navazuje nynější magisterská diplomová práce, do níž byly zaneseny jak četné, předešlé dílo doplňující údaje, tak hlavní okruhy zaměřující se zejména na souhrn a popis samotných fotografických expozic v průběhu let 2000 až 2005, které tak tvoří nově vzniklou nosnou část tohoto rozboru. Ve stávající práci je postižena i důležitost rozdílné specializace jednotlivých galerií i výstavních prostor Domu umění, jejich následné profilování, význam uskutečněných realizací i dosah výrazných individuálních počinů, jež jsou svým charakteristickým přínosem podtrženy zvláště v kontextu členité sféry nejen státních, ale i mnohých soukromých galerijních institucí u nás. Současná orientace na stále častější propojování nejrůznějších výrazových prostředků, rovněž tendence vzájemných interpretací médií a užívání eklektických postupů v produkci autorů i při samotné realizaci uměleckých postupů, se reflektuje v pasáži zahrnující multimediální výstavy, v nichž právě prvek fotografie se stal podstatnou a nedělitelnou součástí celkové tvůrčí koncepce. Ve svých rozličných formách bývají snímky aplikovány a v instalacích následně předváděny v přehlídkách i těch tvůrců, kteří se primárně fotografií nezabývají a za fotografy se osobně nepovažují. S jejich tvorbou a vnímáním se přitom fotografie dostává do nových významových souvislostí, v nichž se dají nacházet další roviny jejího chápání a případně odkrývat vzájemné vztahy tohoto média s jinými odvětvími umělecké činnosti. Tato imaginární rozhraní se snaží současná koncepce Domu

umění podněcovat a jako pružná výstavní instituce takto aktuálně reagovat i na soudobé proudy ve světovém umění.

Z důvodů již zmíněné specializace výstavních prostor byly výběr a stručný popis fotografických výstav, obdobně jako stať o multimediálních projektech, rozčleněny na tři rovnocenné úseky, obsahující prezentace uskutečněné v budově Domu umění, expozice realizované v Domě pánů z Kunštátu a instalace v tematicky odlišně specializované Galerii G99.

Kapitola výstavní prostory Domu umění od roku 1945 stručně vymezuje jejich koncepci při sestavování realizačních plánů expozic a zároveň přibližuje konkrétní umístění jednotlivých galerií. Již dříve realizovaná hlavní část Popis výběru fotografických výstav v devadesátých letech byla nyní doplněna informacemi, obohacujícími její úvod o charakteristiku dalších tří výstav a v závěru byl do ní zařazen i stručný popis retrospektivní kolekce, která má být teprve instalována, aby tento dokument zvolenou kompozicí vytvořil kompaktní celek a svým tematickým zaměřením tak zároveň zachoval kontinuitu přehledného a uceleného zdokumentování výběru výstav týkajících se média fotografie, jež probíhaly v Domě umění města Brna až do konce roku 2005.

Magisterská diplomová práce byla novými údaji rozšířena také v částech věnovaných následujícím tématům: Ředitelé Domu umění, Teoretická sympozia a přednášky, a také v sekci pojednávající o publikační činnosti této umělecké instituce. V zájmu úplného přehledu téměř všech uskutečněných fotografických expozic pak byly připojeny zejména aktuální údaje v souhrnné příloze Seznam fotografických výstav v Domě umění od roku 1958, kdy se tyto prezentace začaly pravidelně pořádat, až do současné doby.

Soupis výstav byl již od počátku zaměřen na výběr jak českých a zahraničních autorů, tak i na skupinové nebo tematicky koncipované přehlídky. Snahou nebylo zachytit prezentace zaručeně známých autorů, nýbrž výběrem různých výstav tak vytvořit profil, zahrnující rozdílné přehlídky, které jsou v tomto díle obsaženy stručným popisem s některými souvisejícími informacemi. Ve studii není rovněž postižen rozbor osobností a jejich fotografické tvorby, a to vzhledem k existenci velkého množství odbornějších a propracovanějších spisů a sofistikovanějších analýz, publikovaných více kompetentními autory.

Cílem magisterské diplomové práce bylo zdůraznit podstatné aspekty rozsáhlých aktivit brněnského Domu umění při podpoře a zviditelňování média fotografie.

■ HISTORIE DOMU UMĚNÍ MĚSTA BRNA

Důležitou úlohu v kulturním životě na území Německa a Rakouska-Uherska v 19. století sehrály organizace zvané Umělecké spolky (Kunstvereine), do nichž se sdružovali milovníci umění, významní mecenáši, umělečtí teoretici i aktivní výtvarní umělci. Cílem uměleckých spolků byla především organizace uměleckého života v daném regionu, kde se tímto snažily pozdvihnout výtvarný vkus širších vrstev veřejnosti, věnovaly se sbírkové činnosti uměleckých děl, také zprostředkovávaly jejich prodej muzeím a soukromým sběratelům, kromě toho i materiálně podporovaly umělce, ale zejména se zabývaly pravidelným pořádáním výstav.

První Umělecký spolek (Kunstverein) byl v Brně založen již v roce 1829, jeho činnost však jednak z důvodu nedostatku finančních prostředků i kvůli dalším praktickým problémům neměla dlouhého trvání, a proto byla v roce 1842 ukončena. K jeho obnově došlo až v roce 1871, a to navázáním na činnost prvního celomoravského výtvarného sdružení nazvaného Moravský umělecký spolek (Mährischer Kunstverein). Veškeré výstavy se přitom odehrávaly v Redutě, ta však byla spíše koncipována jako víceúčelové centrum, které by mělo sloužit pro konání všech důležitějších brněnských kulturních akcí. Nicméně tato budova svými stísněnými barokními prostorami naprosto nevyhovovala účelu instalování expozic uměleckých děl.

Teprve až v roce 1908 poskytlo město Brno pozemek pro výstavbu opravdu důstojného kulturního stánku v sousedství současného Mahenova divadla. Na projekt novostavby byla vypsána soutěž, jíž se ovšem mohli zúčastnit pouze rakouští architekti německé národnosti. Ze zúčastněného počtu 68 architektů byl v roce 1910 vybrán Heinrich Carl Ried (*1881) s architektonickým návrhem reprezentujícím styl vídeňské secese. Dokončená novostavba pak byla slavnostně otevřena dne 25. března 1911, a to při příležitosti šedesátého výročí císařovy intronizace. Tento Dům umělců, s honosným názvem Kaiser Franz Josefs Jubiläums-Künstlerhaus, ovšem sloužil jako výstavní síň pouze pro brněnskou rakousko německou uměleckou populaci. Oproti českým umělcům měli němečtí

výtvarníci větší možnost prezentovat svou uměleckou tvorbu na veřejnosti, získávat tak příznivce i budoucí návštěvníky svých výstav mezi brněnskými Němci, a tím též finančně zajišťovat spolkovou činnost a zároveň se postarat o vlastní existenční zabezpečení. Kulturní klima v převážně německém městě nebylo pro české výtvarné umělce nikterak příznivé, i proto, že jim byla z finančních důvodů obdobná galerijní instituce odepřena.

Situace se změnila až po první světové válce a po vzniku Československé republiky. Český výtvarný život v Brně organizoval Klub přátel umění, založený v roce 1900, který se zaměřoval nejen na výtvarnou oblast, ale i na další obory, jako na literaturu, hudbu a divadlo. V Brně se tedy usadili mladí výtvarníci a architekti, český kulturní život se stával intenzivnějším, a tak nezbytnost specializovaného výtvarného spolku vyústila v roce 1919 v přeměnu stávajícího odboru Klubu přátel umění v samostatný Klub výtvarných umělců Aleš. Toto sdružení své výstavy nejprve připravovalo a realizovalo v brněnském Uměleckoprůmyslovém muzeu, poté v Galerii Vaněk a v hotelu Passage (dnešní hotel Slovan v Lidické ulici), a nakonec, od počátku třicátých let, začalo uskutečňovat své členské přehlídky také v prostoru Domu umělců. Vztah mezi českými a německými výtvarnými spolky se nacházel sice v korektní, avšak ve značně formální rovině. Nicméně vyhlášením statutu protektorátu Čechy a Morava byl meziválečný vývoj brněnské kultury pochopitelně výraznou měrou omezen. Teprve až v prvních dnech po osvobození Brna se odehrála významná změna, Dům umělců byl zabrán sdružením Aleš, spolkem výtvarných umělců moravskoslezských v Brně.

Vzhledem k velké míře poškození stavby v letech 1944–1945, způsobeného bombardováním, se několik českých umělců a milovníků umění, mezi nimiž byli například František Venera, architekt Bohuslav Fuchs, advokát B. Hochman, stavitel Václav Dvořák, malíři František Kaláb, František Foltýn, Antonín a Linka Procházkovi a další významné osobnosti, rozhodlo na základech Domu umělců postavit zcela nový objekt. Návrh přestavby byl vypracován architektem Bohuslavem Fuchsem a realizace byla provedena firmou stavitele Václava Dvořáka. Po ukončení zmíněné rozsáhlé přestavby se budova stala státním majetkem a Národní výbor zemského hlavního města Brna ji pod novým názvem Dům umění předal umělecké veřejnosti. Jeho jednotlivé sály byly při této příležitosti pojmenovány po českých výtvarných umělcích, po Jaroslavu Královi, jenž zahynul v koncentračním táboře, a také po Antonínu Procházkovi, který zemřel krátce po válce.

Delegace organizátorů, František Venera, B. Hochman, František Kaláb, získala na jaře 1946 i ekonomickou podporu vlády. Národním správcem a pozdějším ředitelem Domu umění se stal František Venera (1945–1951).

Vzniklo tak výrazné dílo, reprezentující známý styl brněnského funkcionalismu, v němž se ihned začala vytvářet nová tradice výstavnictví.

■ CHARAKTERISTIKA ČINNOSTI DOMU UMĚNÍ MĚSTA BRNA

Strategie činnosti Domu umění města Brna navazuje na jeho původní poslání jako Kunsthalle. Tímto německým slovem se i v angličtině označuje galerijní instituce, která sice provozuje výstavní prostory, nevlastní však žádné sbírky. Její výstavní provoz tedy sestává z přechodných výstav, jejichž trvání může být různě dlouhé, a proto nevytváří žádnou stálou expozici. Pro galerii typu Kunsthalle je na jedné straně výhodou uvolnění veškeré odborné energie na koncipování a organizování stále nových výstav, což sice umožňuje pružnou reakci na aktuální tendence umělecké scény, ale na straně druhé neexistencí sbírky výtvarných děl je takto ztíženo či znesnadněno vytvoření jejího vlastního profilu, neboť následně galerii chybí potřebná kontinuita daná stálou výstavou. Navíc se pro Kunsthalle nesnadněji shánějí partneři, především při vysoce hodnotných výstavách, protože nemá co nabídnout jako protihodnotu k zápůjčkám jiných galerií. Přestože dotace zaručují galerii provoz, nicméně nepokrývají výdaje, spojené s její činností. Atraktivní světově proslulé výstavy – typu Andy Warhol, Alfons Mucha nebo Helmut Newton, jsou totiž pro Dům umění naprosto nedostupné. Tato skutečnost tedy nutí české Kunsthalle věnovat se umění, které ještě není nevydělitelnou součástí sbírek renomovaných muzeí, a dávat přednost umění mladšímu a méně známému, jenž si teprve hledá cestu do muzeálních sbírek. A právě zde spočívá síla i význam činnosti Kunsthalle, jako je Dům umění města Brna, a to v informování o nejaktuálnějším dění na mezinárodní a domácí scéně. Jednou z možností, jak představovat výstavy, jednoznačně přesahující finanční rozpočet Domu umění, mající však neocenitelný informační a zážitkový význam, je získání reprezentačních výstavních projektů kulturních zastupitelství evropských zemí, například Goethe Institutu, Rakouského kulturního institutu, British Councilu, nebo švycarské Pro Helvetia či federace IFA. Obdobný názor na

tuto výstavní problematiku typu Kunsthalle zaujímá i bývalý ředitel Domu umění dr. Pavel Liška.

Jedním z nejdůležitějších úkolů Domu umění města Brna je vybudování přesvědčivého a charakteristického výstavního programu, jenž musí obsahovat kvalitní a atraktivní projekty určené jak českému obecenstvu, tak i zahraniční odborné veřejnosti. Zájem tuzemského publika, tedy Brňanů, návštěvníků Brna a odborné veřejnosti z celé republiky, lze získat prezentací domácích autorů, buďto lokálních, či celostátně známých. Prosazování stále populárnějších médií, mezi něž se samozřejmě řadí i fotografie, také zvyšuje návštěvnost galerie. Hlavní cílovou skupinu ovšem tvoří příslušníci mladší generace, kteří zatím nejsou zatíženi téměř žádnými předsudky, ani předem naučenými nebo vnucenými hodnotovými hierarchiemi, a jsou tak otevřeni novým výzvám, všemu neotřelému a neznámému. Pro Dům umění je nezbytné oslovovat veřejnost při každé příležitosti, upozorňovat na výstavy, pořádat a nabízet různé doprovodné programy, ať jsou to již setkání s autory nebo přednášky a zájezdy. Jiným, stejně důležitým cílem je vybudování stálého okruhu abonentů, kteří si informace a služby Domu umění předplatí. Z toho důvodu byl v létě 1997 založen Spolek přátel Domu umění města Brna (původní poslání německého Domu umělců), jenž i v současné době sdružuje všechny zájemce o výtvarnou kulturu. Dům umění členy tohoto spolku nejen pravidelně informuje o svém nabízeném programu, ale umožňuje jim také volný vstup na výstavy, k nimž poskytuje zlevněné katalogy i ostatní publikace, a kromě toho jim rovněž zajišťuje výhodný nákup prací ročních edicí od významných regionálních a mezinárodních umělců.

Pokud se týká výstavní činnosti Domu umění v oblasti realizování fotografických expozic v zahraničních galeriích, nespadají podobné aktivity do sféry působnosti této instituce. Uskutečňovány byly většinou aukce uměleckých děl, součástí některých z nich však byly i fotografie. V současné době se aukční činností zabývá především společnost Art Consulting Brno, sídlící taktéž v hlavní budově Domu umění.

Profil Domu umění byl již dříve stanoven ideou Adolfa Kroupy, který vyzdvihoval ryze brněnský charakter této instituce a dovedl z uměleckého prostředí daného regionu povznést na výtvarnou scénu vše to, co sneslo přísnější srovnání. Výstavní činnost Domu umění totiž spočívala především v prezentaci českých

autorů a v představování těch zahraničních umělců, kteří se dovedli výrazně prosadit na světové scéně.

Hlavním záměrem Domu umění je tedy předkládat brněnským zájemcům o kulturní dění hodnotné přehlídky tvorby domácích i zahraničních reprezentantů umělecké tvorby.

■ VÝSTAVNÍ PROSTORY DOMU UMĚNÍ MĚSTA BRNA OD ROKU 1945

Budova Domu umění
Brno, Malinovského náměstí 2
přízemí, galerie Jaroslava Krále
první patro, Procházkova síň
fotografické výstavy: od roku 1945 do současnosti

Dům pánů z Kunštátu
Brno, Dominikánská 9
Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho
Kabinet grafiky, Kabinet architektury
fotografické výstavy: v letech 1958–1990;
(v rekonstrukci 1990–2000); od roku 2003 do současnosti

Galerie G99
Brno, Dominikánská 9
suterén Domu pánů z Kunštátu
multimediální výstavy: od roku 2003 do současnosti

Galerie Stará radnice
Brno, Radnická 8 a 10
fotografické výstavy: v letech 1987–1994

Galerie mladých
Brno, Radnická 4
fotografické výstavy: v letech 1993–1998
ve správě KIC Brno (nyní BKC): od roku 1999

Dům U rudého vola
Brno, Kobližná 2
fotografické výstavy: v letech 1999–2002

Galerie G99
Brno, Benešova 8
výstavy: od roku 2001 roku 2003

■ POPIS VÝSTAVNÍCH PROSTOR DOMU UMĚNÍ MĚSTA BRNA OD ROKU 1945

V období, kdy kapacita vlastních výstavních prostor nestačila pokrýt veškeré jeho výstavní aktivity, využíval Dům umění i další prostory, buďto objekty, nebo pouze jejich části, které mu poskytly jiné instituce tak, aby napomohly vyřešit tuto problematickou situaci spojenou s výstavním provozem. Z tohoto důvodu jsou zde zmíněny i bývalé galerie, v nichž Dům umění tyto prezentace pouze pořádal, jež však nelze přímo zahrnout do výstavních prostor této umělecké instituce, a tak v prostorách Galerie Stará radnice, Galerie mladých, Domu U rudého vola i Galerie G99 sídlící v Benešově ulici, které podnikaly pod různými správními subjekty, v těchto objektech zrealizoval řadu hodnotných uměleckých projektů, a jsou proto z hlediska uceleného shrnutí vývojové linie zmíněných galerií v této práci pojednány.

Přehled dispozičního uspořádání jednotlivých výstavních prostor Domu umění se nachází v příloze této magisterské diplomové práce.

Budova Domu umění města Brna
Brno, Malinovského náměstí 2
přízemí, galerie Jaroslava Krále
první patro, Procházkova síň
výstavní prostory: od roku 1945 do současnosti

Na jaře roku 2003 vernisáží expozice Retrospektiva ve výstavních sálech Domu pánů z Kunštátu začala nová kapitola v životě Domu umění města Brna, kterému se tak rázem zdvojnásobila rozloha výstavních prostor. Ve zmíněném objektu se totiž od začátku devadesátých let prováděly rekonstrukce, a proto byl uzavřen.

Tradičním předmětem zájmu Domu umění města Brna je současné výtvarné umění. Již na počátku své historie, kdy byl vybudován v roce 1910 podle projektu Heinricha Carla Rieda představiteli brněnských rakousko-německých uměleckých spolků, a to jako Kaiser Franz Josefs Jubiläums-Künstlerhaus ve stylu vídeňské

secese, sloužil k výstavám soudobého umění. Také po druhé světové válce, kdy budovu poškozenou bombardováním upravil Bohuslav Fuchs ve strohém funkcionalistickém stylu a do majetku ji převzalo město Brno, zde byly k vidění aktuální výtvarné tendence. Dům umění si trvale zachovává jistou nezastupitelnost. A to nejen díky své tradici nebo zásluhou kvalitních, vhodně prosvětlených interiérů, ale zejména pro dramaturgii výstav, která je živým sledem osobitých aktuálních uměleckých proudů z domácí i zahraniční scény. I když Brno v současnosti nabízí výtvarnému umění nesrovnatelně rozvinutější podmínky, než tomu bývalo v minulosti, nadále se tu rozvíjí průzkumnická tradice mapování soudobých uměleckých tendencí.

Dům umění v Brně je výstavní institucí, která nemá vlastní sbírky, a je určena výhradně k tvorbě dočasných expozic, přičemž jeho budova leží příhodně v centru města a stává se tak v rostoucí míře rovněž středem kulturních zájmů mladší generace. Koncepci současného Domu umění komentoval jeho ředitel doc. Radek Horáček následovně: *„Připravujeme nejen jednotlivé výstavy. Naším cílem je vždy organizovat také atraktivní doprovodný program. I díky činnosti Spolku přátel umění rozvíjíme prostor pro komunikaci, chceme být místem, kam mladí lidé chodí kvůli zážitkům, kde střední generace naplňuje a rozvíjí své profesní i osobní životy, kde zkušení příznivci umění mohou ověřovat a obohacovat své názory i prožitky."*

Dům pánů z Kunštátu
Brno, Dominikánská 9
Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho
Kabinet grafiky, Kabinet architektury
výstavní prostory: od roku 1958 do 1990
v rekonstrukci: od roku 1990 do 2003
výstavní prostory: od roku 2003 do současnosti
Galerie G99: od roku 2003 do současnosti

Budova je jednou ze dvou dochovaných renesančních památek v historickém jádru Brna. Původ této památky spadá do 14. století, první stavební úpravy zde byly provedeny koncem 16. století, kdy na původních základech měšťanských gotických domů byl vystavěn dvoupodlažní renesanční palác s arkádovým nádvořím. Objekt po mnoho let sloužil jako sídlo předních moravských šlechticů, než ho

v roce 1708 poslední majitel Maxmilián, svobodný pán z Deblína, prodal městu Brnu, které budovu nechalo adaptovat; na začátku 18. století byla upravena Mořicem Grimem, tehdy snad nejvýznamnějším barokním architektem v Brně.

Od poloviny 18. století až do druhé světové války plnil palác rozličné úlohy: býval městskou tržnicí, později v něm působily nejen různé okresní a městské úřady, ale i hudební škola. V roce 1944 byla tato památka natolik poškozena bombardováním, že bylo zapotřebí provést zásadní opravy. Autorem rekonstrukce objektu, který pak nesl název Kulturní centrum Brna, se stal v roce 1955 architekt Mojmír Kyselka. Navzdory tomuto časovému oblouku a dialogu tří stavebních slohů byl Dům pánů z Kunštátu, nazývaný do roku 1959 Dům pánů z Poděbrad, stále celistvou budovou a renesanční touha po vyváženosti proporcí je tu patrná dodnes.

V roce 1958 dostal tento objekt do užívání Dům umění města Brna. Na popud tehdejšího ředitele Domu umění města Brna Adolfa Kroupy byly v přízemí galerie vyčleněny prostory Kabinetu grafiky, Kabinetu architektury a Kabinetu fotografie, které se tak staly jedněmi z prvních takto specializovaných výstavních síní u nás. Do roku 1990 bylo v galeriích Domu pánů z Kunštátu realizováno celkem devět set čtyřicet jedna expozic výtvarného umění; prostory budovy i nádvoří byly využívány i k mnoha dalším kulturním činnostem. Na nádvoří se konaly koncerty a koncem šedesátých let tady začínalo proslulé Divadlo Husa na provázku. Kromě hlavní budovy Domu umění na Malinovského náměstí se stal i palác Domu pánů z Kunštátu nositelem stěžejní výstavní aktivity ve všech oborech výtvarné kultury v městě Brně. Dokonce i v uplynulých čtyřiceti kritických letech, nejen pro naši kulturu, a navzdory specifickým brněnským podmínkám, se této instituci tím, že proti nim postavila důsledné uplatňování skutečné umělecké kvality, náročnosti a autentičnosti i odmítání tehdejších ideologických kritérií, postupně podařilo formovat ojedinělou výstavní koncepci, která takto prakticky negovala kritéria, požadovaná státními, stranickými a svazovými orgány.

Dům pánů z Kunštátu byl v roce 1990 uzavřen a byla naplánována jeho přestavba; z důvodu nedostatku finančních prostředků však byla po dvou letech zastavena. Až v roce 2000 rozhodl Magistrát města Brna o dofinancování rekonstrukce ze zdrojů města Brna i o následném využití budovy. Generální oprava Domu pánů z Kunštátu byla dokončena koncem roku 2002.

Nyní se výtvarná díla, sice do obměněných, ale přesto původních prostor znovu vracejí. Nejprve, v lednu 2003, Moravské zemské muzeum zpřístupnilo svou stálou expozici Leoš Janáček a Brno, následně, v květnu 2003, Dům umění města Brna získal velké výstavní plochy v prvním patře a obnovil zde tak svou předchozí činnost. Na místě dřívějšího Kabinetu architektury je v současné době přednáškový sál, bývalý Kabinet fotografie je nahrazen kavárnou a do prostoru někdejšího Kabinetu grafiky byla od ledna roku 2004 instalována stálá expozice věnovaná Leoši Janáčkovi. Ve zpřístupněném podzemí ve svých výstavních aktivitách pokračuje Galerie G99 a konají se tu videoprojekty. Dům pánů z Kunštátu, v němž se kromě aktuálních výstav Domu umění stále častěji konají přednášky, koncerty i další doprovodné akce, se stal v současné době místem setkávání a prolínání různých uměleckých oborů i společenských aktivit, čímž město Brno přímo uprostřed svého historického centra získalo plnohodnotný prostor pro konstruktivní kulturní život.

Galerie Stará radnice
Brno, Radnická 8 a 10
výstavní prostory: od roku 1987 do 1994

Stará radnice je nejstarší necírkevní stavbou v Brně. Historické jádro budovy vzniklo z opevněného měšťanského domu s věží kolem roku 1240. Gotické úpravy proběhly v letech 1345 až 1348 a koncem 15. a 16. století. Před rokem 1510 byl ve věži probourán do dvora vchod, který ozdobil sochař Antonín Pilgram pozdně gotickým kamenným portálem s plastikami zbrojnošů se štíty, nad nimiž jsou umístěny sochy městských radních, uprostřed se nachází ženská postava představující alegorii spravedlnosti; v roce 1660 nahradila původní sochu její replika a tehdy byl také do průčelí zasazen štít s novým znakem města, jejž Brno získalo v roce 1646. Nad touto figurální výzdobou se zvedá pět fiál, přičemž prostřední z nich je usychající. Portál uzavírají původní pozdně gotická vrata. Věž spočívá na raně gotických základech, její zastřešení je kopií původní renesanční střechy. Radnice byla poškozena za švédských válek a její opravou, dokončenou v roce 1660, byl pověřen brněnský stavitel Jan Křtitel Erna. Z věže Staré radnice se naskýtá překrásný rozhled jak na střed města, tak i na jeho okolí. K relikviím známého brněnského draka (ve skutečnosti však krokodýla) a kola, visícím v průjezdu radnice, se váže řada místních pověstí, které z historického hlediska objasňují i další záhady, jako proč je jedna z věžiček portálu pokroucená nebo

zda je ve zdi radnice z Mečové ulice opravdu zazděná hlava radního. Budova Staré radnice sloužila svému účelu již od roku 1341 a stala se doslova srdcem celého města, odkud se řídil jeho život až do roku 1935, kdy její funkci převzala Nová radnice. V roce 1972 byly všechny objekty Staré radnice renovovány. V současnosti sídlí v přízemí radniční budovy Informační centrum a Brněnské kulturní centrum, které v Galerii mladých, v Galerii U dobrého pastýře, Galerii Kabinet a v Galerii „10" pořádá výstavy převážně mladých začínajících umělců.

V roce 1990 se výjimečné postavení Domu umění města Brna radikálně změnilo právě s úbytkem výstavních ploch, zapříčiněným uzavřením renesančního paláce v centru Brna – Domu pánů z Kunštátu, v jehož prostorách se nacházel nejenom Kabinet architektury, grafiky a Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho, ale další jeho plochy využívalo i Muzeum města Brna jako depozitář svých sbírek. Dům umění pořádal v Galerii Stará radnice četné prezentace již od roku 1987, ale zvláště po ukončení výstavní činnosti Domu pánů z Kunštátu bylo na přechodnou dobu využito nově restaurovaných sálů Staré radnice, které měly provizorně zastoupit jeho původní funkci umělecké instituce. Dočasné řešení se sice prodloužilo až do roku 1994, ale i přesto zde bylo během tohoto období, dokonce i při velké frekvenci výstav, představeno mnoho autorů jak zahraniční a domácí scény, tak i skupinových a kolektivních studentských přehlídek, rovněž několik sympozií a tematicky zaměřených přednášek.

Galerie mladých
Brno, Radnická 4
výstavní prostory: do roku 1998
GM: od roku 1999 ve správě KIC Brno (nyní BKC)

Výstavní prostory Galerie mladých, Galerie Kabinet a Galerie U dobrého pastýře, v současnosti provozované Brněnským kulturním centrem, se nacházejí v Radnické ulici, v historickém centru města, uvnitř starého měšťanského domu z roku 1666. Charakter interiérů tří samostatných výstavních prostor o celkové ploše dvě stě metrů čtverečních, s klenutými valbovými stropy, dotváří příjemná atmosféra objektu blízké Staré radnice s pověstným brněnským drakem. Galerie jako nositel výstavních aktivit ve všech oborech výtvarné kultury v městě Brně se snaží svým programovým zaměřením obsáhnout různorodost pohledů, témat i postupů, a nabídnout tak širší veřejnosti kontakt se současným vizuálním

uměním. Cílem výstavního plánu je představit důležité domácí zástupce aktuálního umění se zřetelem na lokální tvůrce. Jednotlivé autorské i skupinové výstavy se střídají zhruba ve čtyřtýdenních intervalech, mapují současnou uměleckou scénu a prezentují jak známé či začínající mladé výtvarníky, tak tvůrce spjaté s výtvarným děním v Brně. Mnohovrstevnatě koncipované aktivity galerií mají sloužit především k setkáním ve společných a všem přístupných prostorách v centru města. Výstavní plány jednotlivých galerií na sebe kontinuálně navazují a v případě rozsáhlejších expozičních celků je pro instalaci využito všech tří výstavních prostor současně.

V roce 1999 Dům umění města Brna předal správu veškerých těchto výstavních ploch Galerie mladých Kulturnímu a informačnímu centru města Brna (KIC) a v souvislosti s novou koncepcí prezentace autorů pak vznikly v historické budově komplexu Staré radnice dvě samostatné galerie - Galerie mladých, jejíž charakter zůstal nezměněn, takže pozornost je i nadále soustředěna na mladé začínající umělce, a Galerie U dobrého pastýře, jež je zaměřena na střední generaci autorů či autorských skupin, které jsou součástí širšího uměleckého a výtvarného kontextu.

V přízemí situovaná Galerie mladých umožňuje na ploše padesát metrů čtverečních prezentaci mladých tvůrců do věku třiceti pěti let. Výstavní činnost zahájila Galerie mladých již v roce 1968, a to pod názvem Galerie mladých U dobrého pastýře. Toto označení vychází z místního středověkého označení budovy. V průběhu doby se na utváření profilu galerie podílela řada kurátorů, jako například: Nina Dvořáková, Tereza Petišková a od roku 1982 i dr. Alena Gálová, která byla jednou z nejvýznamnějších osobností, za jejíhož desetiletého působení se Galerie mladých stala místem setkávání mladých lidí a prostorem pro start začínajících umělců.

Galerie U dobrého pastýře slouží instalacím většího rozsahu a koná se zde ročně nejméně deset přehlídek jak individuální, tak kolektivní výtvarné produkce. Harmonogram výstav je sestaven tak, aby nabídl veřejnosti nejen co možná nejrozmanitější spektrum autorů, jejich pohledů na výtvarná témata či zvolené technologie, ale aby také publiku zároveň umožnil se seznámit s umělci, jejichž tvorba je více či méně spjata nejenom s geniem loci města Brna, nýbrž i celé Moravy.

Koncepce expozic, jež jsou v Galerii mladých organizovány, pokračuje v linii, která přestože byla nastolena v šedesátých letech, neztratila nic ze své aktuálnosti. Ta skutečnost, že galerie umožňuje, aby zde pořádali výstavy mladí a experimentující autoři, mnohdy veřejnosti neznámí, je nejen vzájemně přínosná, ale i obapolně podnětná.

Vzhledem k tomu, že v současné době je stále komplikovanější prosadit se v multižánrovém kulturním prostředí, je nesmírným impulzem pro nejmladší generaci výtvarníků ten aspekt, že se mohou zapojit svými projekty do brněnského kulturního života, a to díky vstřícnému postoji Galerie mladých, která jim poskytuje prostor k realizaci jejich výtvarných produkcí pohybujících se na rozhraní klasických a alternativních rovin. Programová struktura výstav, které jsou v Galerii mladých organizovány v současné době, navazuje na předchozí činnost, jež se svým směřováním neustále snažila představovat aktuální výtvarné aktivity mladých tvůrců. Možnost experimentování a hledání generační platformy, kterou galerie umožňuje, je významným pozitivem pro konfrontaci a názorové tříbení výtvarníků začínajících svou profesní dráhu. Ročně tato instituce pořádá okolo deseti až dvanácti výstav, v jejichž rámci hradí náklady jak na provoz galerie, tak i na propagaci realizovaných přehlídek, přičemž vstup do Galerie mladých je volný.

Galerie G99
Dům U rudého vola
Brno, Kobližná 2
výstavní prostory: od roku 1999 do 2002
G99: od roku 2000 – nezávislá součást DU

Dům umění města Brna hledal dlouhou dobu vhodné prostory, v nichž by mohl důstojně prezentovat tvorbu zejména mladší a střední generace autorů. Zastřešené nádvoří opraveného historického domu U rudého vola původně sloužilo k provozování restaurace a k účelům pořádání tradičních nedělních hudebních matiné. Od srpna roku 1999 se toto pozoruhodné působiště tak diametrálně odlišných akcí stalo též místem výstavním. Zhruba po měsíci se tam střídali jednotlivci i kolektivy, a to nejen z brněnského regionu, ale i z celé České republiky, s umělecky různorodým zaměřením a s rozdílnými výrazovými prostředky tvorby, reprezentujícími mnohdy protichůdné polohy ve významu

individuálních autorských počinů. Netradiční zde nebyl pouze jen vlastní výstavní prostor, ale i pozvánky, které zvaly veřejnost na zde pořádané vernisáže. Na jejich přední straně bylo barevně otištěno jedno dílo z tvorby vystavujícího autora a zadní strana obsahovala stručné informace o životě a úspěších daného umělce. Použitím kreativního grafického návrhu tak vznikla tiskovina, jež nesla nezaměnitelný rukopis kurátora výstavy, výtvarníka Františka Kowolowského. Ze všech těchto neobvyklých a zároveň poutavých pozvánek byl později sestaven samostatný katalog.

Dům U rudého vola patří mezi nejstarší brněnské stavby a jeho historie sahá ještě do doby před založením města. Přibližně na přelomu 12. a 13. století na spojnici dvou dálkových cest vzniklo trojúhelníkové tržiště, dnešní náměstí Svobody. Po jeho obvodu si postavili příbytky románští kupci a některý z nich byl pravděpodobně zakladatelem i tohoto domu. Zatímco v průběhu dalších století byly všechny budovy na náměstí střídavě stavěny a bořeny, tento dům se vyvíjel postupnými přestavbami, až získal kolem roku 1865 svou dnešní podobu. Kromě raně gotických sklepů se v něm zachovala v přízemí pozdně gotická síň zaklenutá do středního sloupu, později přestavěná a rehabilitovaná při obnově objektu v letech 1993 až 1994. Během této rekonstrukce poodhalil dům řadu svých dalších tajemství. Restaurátoři, historikové, archeologové a stavební dělníci postupně nalézali středověkou studnu, keramiku, renesanční kachle, malované trámové stropy a především neobvyklé množství nástěnných maleb z období gotiky, baroka a 19. století. Náročná umělecká výzdoba interiérů evidentně souvisela s vytříbeným vkusem někdejších zámožných majitelů. Po nejstarších románských obchodnících vlastnila dům ve 14. století významná kupecká rodina Heringů, v 15. století patřil rytíři Hanuškovi z Chrášťan, v 16. století v něm postupně přebývali zlatníci Abraham Pavlů i Job Diaz, a posléze brněnský obchodník italského původu Gian-Marco Spampato. V roce 1657 dům koupila hraběnka Zdislava z Valdštejna, roku 1670 mu dal dnešní rozměr Hans Heinrich Fröberger, jenž zakoupil v Kobližné ulici sousední budovu a připojil ji ke stávajícímu objektu. V roce 1693 byl majitelem nejvyšší moravský zemský písař a podkomoří, rytíř Maxmilián Rudolf Říkovský z Dobřic, v 18. století dům patřil hraběcí rodině Podstatských, od 19. století až do vzniku ČSR objekt náležel obchodnické rodině Steinbrechrů. Na počátku 19. století v něm Vincenz Steinbrecher zřídil obchod s barvami a založil tím následnou dlouholetou tradici

obchodního přízemí. V prvním poschodí sídlila v roce 1853 v pronájmu dokonce i významná instituce, Moravská stavovská akademie.

Výstavný dům na hlavním náměstí Brňané vždy nějak přezdívali, ať už podle domovního znamení, nebo podle provozované činnosti. V roce 1994 se zpět navrátilo i charakteristické domovní znamení z konce 16. století – U rudého vola.

Při rekonstrukci v letech 1993 až 1994 štukatéři obnovili starou krásu plastického rámování oken z třicátých let 18. století. Nový rozměr dodalo objektu zastřešení nádvoří ocelovou konstrukcí s průhlednými polykarbonátovými výplněmi, čímž vzniklo prostorné atrium, využívané jak k samotným výstavám, tak i k pořádání koncertních matiné. Povrch zastropeného nádvoří byl vydlážděn leštěnou žulou, kolem bylo obnoveno původní podloubí a prostor byl ještě obohacen o malou kašnu. Její autor, akademický malíř Jan Knor, využil zbytku gotické okenní kružby nalezené v prvním patře domu, aby ovokoval středověké jádro objektu. Nová Galerie G99 se pro své dispoziční uspořádání nestala klasickým výstavním prostorem, umělecká díla byla totiž umisťována netradiční formou kolem ústředního prostranství v podloubí na obvodových zdech tohoto atria.

V současné době Dům umění zde sice již nepořádá své prezentace, avšak výstavní plochy Domu U rudého vola slouží stále jako galerie, nyní však určená převážně pro komentované, fotografiemi nebo diapozitivy doprovázené přednášky různých cestovatelů, které organizuje cestovatel, malíř a ilustrátor Jan Dungel.

Galerie G99
Ředitelství s. p. České pošty – Jižní Morava
Brno, Benešova 8
výstavní prostory: od roku 2001 do 2003

Po necelých třech letech od ukončení činnosti v Galerii mladých U dobrého pastýře otevřel Dům umění města Brna v březnu roku 2001 své nové výstavní prostory v Benešově ulici. Na základě smlouvy s ředitelstvím státního podniku České pošty – Jižní Morava byl v přízemních prostorách budovy pošty zahájen provoz nové Galerie G99, která koncepčně navázala na výstavní práci bývalé kurátorky této instituce Terezy Petiškové a mgr. Františka Kowolowského, tedy na

prosazování mladé generace českých umělců v návaznosti na evropskou scénu. Galerie realizovala nové zajímavé projekty často experimentálního charakteru, jež pomohly prověřit vznikající názorové proudy v současném umění. Zařadila se do dramaturgického plánu Domu umění, podle něhož s prezentacemi významných autorů a projektů světového jména přibližovala i nejsoučasnější mladou českou výtvarnou scénu, a to nejen umělce s již vybudovaným a obhájeným autorským přístupem, ale též teprve se rozvíjející méně známé tvůrce. Tímto pojetím tak pokračovala v činnosti legendární Galerie mladých U dobrého pastýře v Radnické ulici. Právě mnohaletou snahou o propojení tvorby mladé generace umělců všech regionů u nás patří Galerie G99 mezi koncepčně vytříbené výstavní instituce se zřetelným přesahem mimo brněnský kraj. Její působnost v interiérech ředitelství České pošty v Benešově ulici byla ukončena v roce 2003, kdy se tato galerie přestěhovala do nově zrekonstruovaného objektu Domu pánů z Kunštátu.

Galerie G99
Dům pánů z Kunštátu
Brno, Dominikánská 9
výstavní prostory: od roku 2003 do současnosti

Galerie G99 programově pokračovala v činnosti bývalé Galerie mladých v Brně a vzhledem ke svému zaměření se vždy snažila prezentovat aktuální výtvarné aktivity nejmladších tvůrců. Od roku 2000 se stala nezávislou součástí Domu umění města Brna a zaměřila se nejen na nejdůležitější autory umělecky spjaté s Brnem, ale rovněž na zprostředkování informací o nejnovějších trendech mezinárodní mladé umělecké scény tak, aby byla zastoupena široká rozmanitost jejich výrazového projevu.

Již od svého vzniku se tato umělecká instituce snažila poukazovat na vznikající názorové progresivní proudy v soudobém výtvarném umění, které byly orientované na společenský prostor, provoz umění či na problém center a periferií; postupně rozšiřovala svou oblast působnosti na projekty přesahující prostor galerie tak, aby napomohla k překonání těchto uměle vytvořených hranic komunikace mezi společností a uměním. Tyto intence začala uskutečňovat v Galerii mladých její tehdejší kurátorka Tereza Petišková již v roce 1996, kdy galerie představila řadu monografických expozic. Od roku 1997 pak tato výstavní instituce realizovala několik desítek individuálních výstav a kolektivních projektů.

V následujících letech Galerie G99 přesunula svou působnost do Domu U rudého vola, teprve až v roce 2000 získala nové prostory, a to zásluhou velké vstřícnosti ředitelství státního podniku České pošty – Jižní Morava, v nichž realizovala četné domácí i mezinárodní přehlídky. Do března roku 2003 se Galerie G99 nacházela v Benešově ulici v Brně, pak byla umístěna do suterénních prostor Domu pánů z Kunštátu, kde na své předchozí působení navázala.

INSTALAČNÍ PRVKY

V minulosti profil oborové specializace výstavních domů poměrně přesně vymezoval způsob instalování prezentované výtvarné tvorby. Kromě toho se i aplikování mobilních instalačních prvků v předchozích letech průběžně měnilo podle dobových požadavků, s nimiž pak sestava expozic příslušně korespondovala. V současné době, zvláště z hlediska žánrové heterogenity uměleckých počinů, však galerie pružně zareagovaly vhodným využíváním svých progresivních technologií a výstavních metod i pomocí variability plošného a prostorového uspořádání výstavních síní na zvýšené nároky zapříčiněné periodicky obměňovaným sestavováním tematicky odlišných prezentací.

Z výše uvedených důvodů tedy nelze jednoznačně doložit nebo specifikovat využívané instalační prostředky popisovaných uměleckých institucí, ať již v minulosti či současnosti, neboť charakter jejich aplikace nebyl vždy zcela vyhraněn.

Moderní technické zázemí všech galerijních institucí, a to jak Domu umění, Domu pánů z Kunštátu i Galerie G99, je však nyní koncipováno tak, aby svými prostředky maximálně respektovalo požadavky vystavujících umělců a splňovalo nároky různorodě zaměřených expozic.

Jednotlivé kolekce mohou být prezentovány tradičním způsobem a díla pak vystavena v zasklených či nezasklených rámech, případně v panelech, různých rozměrů, nebo moderní formou v rozdílných horizontálních i vertikálních závěsných systémech. Artefakty avantgardních performancí bývají v galeriích individuálně rozmisťovány většinou po celé ploše výstavní síně v rozličných prostorových instalacích, přičemž jsou využívány veškeré prostředky variantních řešení pro jejich různorodá dispoziční uspořádání.

■ ŘEDITELÉ DOMU UMĚNÍ MĚSTA BRNA OD ROKU 1945

František Venera (1901–1979); v období od 1945 do 1951

Společně s několika českými umělci a milovníky umění se zasloužil o celkovou rekonstrukci Domu umění, v podstatě se však vlastně jednalo o celkové znovuvybudování tohoto stánku kultury z poválečných trosek. K uskutečnění odvážného plánu přestavby objektu oslovil jednak architekta Bohuslava Fuchse a také stavitele Václava Dvořáka. Po nezbytných, ale poměrně rozsáhlých úpravách byl následně uveden Dům umění do provozu.

František Venera měl početné kontakty mezi brněnskými umělci, neboť on sám byl také velkým sběratelem umění, a tak změnil obsahovou náplň Domu umění od původního statutu Künstlerhausu a reorganizoval nejen zaměření i výběr výstav, ale rovněž celkovou koncepci Domu umění. Za jeho působení se konala řada zahraničních prezentací, ale hlavní důraz kladl především na domácí, českou tvorbu. Přestože byl celkově výběr výstav pestrý a různorodý, v jeho funkčním období se mnohdy projevovaly výkyvy v programové i výstavní kvalitě. Musel též čelit tehdejším ideologickým záměrům, které kompenzoval pořádáním různých propagačních i agitačních akcí. Na počátku padesátých let pak přesídlil do Prahy, kde pomohl založit organizaci, která nesla název Kulturní služba pracujícím. V letech 1952 až 1953 bylo pro něj časově náročné působit současně na dvou místech a kromě toho i politické důvody zapůsobily natolik, že musel svoji funkci ředitele Domu umění opustit.

Adolf Kroupa (1910–1981); v období od 1954 do 1970

Byl jedním z nejvýznačnějších ředitelů Domu umění, jemuž se podařilo tuto galerijní instituci prosadit na přední pozici nejen v brněnském, ale i v celém československém uměleckém kontextu. Během jeho funkčního období se působnost Domu umění totiž obohatila i o další umělecké počiny – stal se nejen střediskem významných výstav, přednáškových cyklů, výtvarných, literárních a divadelních kulturních pořadů, ale i koncertů soudobé hudby.

Za první republiky absolvoval lyceum, následně pak práva, ovšem v té době ho především přitahovala francouzská poezie, kterou později také začal překládat. Koncem okupace pracoval v pražské expozituře Zbrojovky a zároveň se stal činitelem Umělecké besedy, pro niž na podzim 1947 organizoval cykly večerů, které účastníkům těchto přednášek představovaly samostatné autory i reprezentanty šesti poválečných uměleckých skupin. V roce 1954 se přestěhoval z Prahy do Brna, kde se stal ředitelem Domu umění.

Ve svém výstavním programu preferoval současné umění, a to především s vysokými nároky na objevný přínos jednotlivých děl. Ve funkci ředitele mohl mimo jiné vhodně uplatnit i řadu osobních kontaktů s významnými činiteli v oblasti umění, což se také odrazilo i množství realizovaných zahraničních projektů.

V dobách, kdy byla výtvarným hodnotám nadřazena ideologie a prázdná stylizace, musel Adolf Kroupa urputně bojovat i o věci dnes zcela samozřejmé. Diplomatickým způsobem se snažil obhájit jednak výstavní program, ale obzvláště příhodně uplatňovanými komunikačními schopnostmi se mu rovněž dařilo tehdejší agitační prezentace eliminovat natolik, aby závažně nebyla degradována úroveň galerie. Při organizování výstav se vracel v expozicích až k pravěkému umění, ale zejména preferoval výbojné experimenty umělců nastupujících generací. V Brně prosazoval výstavy, které v té době v Praze nepřicházely v úvahu, vřele zval a vítal i osobnosti, tehdy označované jako nepohodlné. Z jeho iniciativy byly zřízeny tři specializované výstavní síně – Kabinet grafiky, Kabinet architektury a Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho, kde velkou měrou přispěl k obecnějšímu chápání fotografie v kontextu umění. Společně s Igorem Zhořem v roce 1960 založili sdružení Mladí přátelé výtvarného umění (MPVU), jehož přednášky se konaly až do konce devadesátých let.

Adolf Kroupa s velikou samozřejmostí prosazoval také slovenské autory a za propagaci slovenského umění poté získal v roce 1963 čestné uznání. Ve spolupráci s nejčastějším kurátorem slovenských výstav Jiřím Valochem stavěl Adolf Kroupa výběr zvažované, a tedy potenciálně prezentovatelné tvorby především na výtvarné progresivitě a kvalitě autorů, a to v protikladu k tehdy vládnoucím politickým kritériím. Určitý útlum výstavních aktivit, který zapříčinila takzvaná normalizace s retardačním účinkem na současné umění a jeho prezentaci, nastal hlavně v letech sedmdesátých. Adolf Kroupa během svého působení

v Brně zařizoval i jiné, nevýtvarné akce, které se však samozřejmě týkaly umění – literární a hudební večery, přednášky, diskuse. Kromě toho dlouhodobě poskytl v Domě umění místnosti pro divadlo Husa na provázku. Byl jedním ze zakládajících členů Sdružení Q – Bohumír Matal, Bohdan Lacina, Václav Zykmund, Bohuslav Fuchs, Jan Skácel, Vilém Reichmann, Rudolf Fila aj., pro něž spolupořádal jednadvacet „podvečerů Q" – literárních, hudebních, výtvarných, divadelních a rozhlasových.

Gerta Pospíšilová (1918–1995); v období od 1970 do 1975

Předtím, než se stala v roce 1970 ředitelkou, dlouhodobě pracovala ve funkci sekretářky a následně jako zástupkyně ředitele Domu umění Adolfa Kroupy. Její snahou bylo udržet získané renomé Domu umění a kontinuálně navázat na předchozí náročnou programovou linii. Při výběru zahraničních autorů vhodně uplatňovala jak své osobní kontakty, tak i znalosti angličtiny a němčiny. Obohatila přitom výstavní náplň Domu umění jednak o západoevropskou anglosaskou a germánskou tvorbu, ale často také umožňovala stejné uplatnění i produkcím východoevropské provenience. Přestože dokázala vytyčenou výstavní koncepci udržet, její působnost v pozici ředitelky neměla dlouhého trvání a nemohla se zde proto nějak výrazněji prosadit.

Miloslav Doležal (1917–1995); v období od 1975 do 1981

Původně zastával místo úředníka v Českém fondu výtvarných umění, nicméně ani jako ředitel neměl výraznější vůdčí ideje při realizování důležitých akcí. I když se za dobu jeho působnosti konalo v rámci oficiálních kulturních výměn několik zahraničních přehlídek, hlavní výstavní proudy soustředil spíše na domácí kulturu. S politickým dobovým klimatem takzvané normalizace souvisela totiž i činnost Svazu výtvarných umělců, který měl rozhodující slovo při schvalování výstav jednotlivých autorů, ucházejících se o samostatnou prezentaci v Domě umění, což výrazně ovlivnilo i jeho celkovou koncepci.

Karel Moudrý (*1942); v období od 1981 do 1996

Po studiích se stal doktorem pedagogiky, poté vyučoval výtvarnou výchovu. Během své funkce ředitele Domu umění poskytoval větší prostor kurátorům výstav, a tím tak uvolnil prezentační strategii i k realizaci významnějších projektů, které však byly omezeny finančními i jinými možnostmi Domu umění. V oblasti fotografie se mu podařilo uskutečňovat až do roku 1989 zejména četné prezentace domácí scény, na nichž se podílela i výstavní rada kabinetu fotografie. Ta také připravovala sestavování výstavního programu, posuzovala přicházející návrhy a rovněž dávala nejrůznější podněty k výběru výstav. Svoji účinnost pozbyla uzavřením Funkeho kabinetu, jelikož se fotografické přehlídky od té doby konaly v Galerii Stará radnice a v prostorách Domu umění. Po sametové revoluci poskytl Karel Moudrý jednotlivým kurátorům možnost individuálního výběru výstav tak, aby se zde vzájemně doplňovala malba, fotografie, grafika a další umělecká odvětví. Za jeho kompetence se po roce 1989 rozšířila intenzita prezentací zahraničních projektů, uspořádaných ve spolupráci buďto se samotnými autory, nebo prostřednictvím různých institucí a galerií.

Pavel Liška (*1941); v období od 1997 do 2001

Organizoval především větší a významnější projekty, zaměřené převážně na překračování hranic mezi jednotlivými druhy médií, jakými byly například nejrůznější instalace, videoart, konceptuální umění, a nechyběly tady ani velice aktuální tendence, jako prolínání fotografie s videem. Do výstavních prostor Domu umění uvedl rovněž progresivní tvůrce současné světové fotografické scény, mezi nimiž tak mohla figurovat i jména významných představitelů zahraniční fotografie. Zprostředkoval nejen ukázky tvorby světoznámých autorů, například Antona Corbijna, Cecila Beatona, Patricka Faigenbauma, Ryuji Miyamota, Richarda Billinghama nebo skupinově koncipované výstavy dvanácti švýcarských fotografů Foto relations, ale umožnil i expozice prací tuzemských umělců, konkrétně na přehlídce Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, a předvedl i konceptuálněji laděné prezentace, kupříkladu Magdalenu Jetelovou. Funkci ředitele zastával až do roku 2001, kdy na jeho místo nastoupil současný ředitel Domu umění, doc. Radek Horáček.

Radek Horáček (*1959); od roku 2001 do současnosti

Po absolvování Pedagogické fakulty, magisterského studia dějin umění a doktorandského studia teorie vyučování ukončil doc. Radek Horáček své vzdělání habilitací v roce 1998 na Masarykově univerzitě v Brně a v praxi se začal odborně zabývat především organizováním vzdělávacích a uměleckých programů, zprostředkováním umění, výtvarnou publicistikou a rovněž galerijní pedagogikou. Realizoval též řadu přednášek zaměřených na dějiny a teorii současného výtvarného umění, jak v České republice, tak i v zahraničí, publikoval v mnoha odborných časopisech i sbornících, stal se autorem monografie Galerijní animace a zprostředkování umění.

Široké publikum seznamoval s nejrůznějšími umělci i s jejich tvorbou v rozhlasových a televizních pořadech. Dále zorganizoval cyklus vzdělávacích programů na vystavách současného vytvarneho umění pro studenty, pedagogy i veřejnost, na nějž navázal projektem uskutečněným v Domě umění s názvem Animace pro veřejnost na výstavách současného výtvarného umění města Brna.

V roce 2001 se stal novým ředitelem Domu umění, který po odchodu ředitele dr. Pavla Lišky dočasně vedla dr. Jitka Vitásková. Původní moderně pojaté intence výstavních plánů svého předchůdce, v nichž doc. Radek Horáček pokračoval, pak rozvinul v obdobné koncepci prezentací představujících aktuální současné trendy ve světovém umění, a to i s vědomím, že některé jejich oblasti jsou zaměřené pouze na úzký okruh diváků. Působnost Domu umění se vždy odvíjela právě od požadavku vyzdvihnout různorodost pohledů i názorů na soudobé umění a ukázat jeho pluralitu, a proto zůstává i nadále záměrem ředitele této instituce právě tuto zvolenou tendenci udržet a pokud možno ještě více posílit dialog se zahraničím.

Doc. Radek Horáček usiluje o to, aby aktivity Domu umění na poli kultury si zachovaly i do budoucna své nepopiratelné významné místo. V mnohých případech se osobně podílí na četných realizacích výstav, spolu s dalšími kurátory sestavuje výstavní plány a jako předseda sdružení ARS PUBLICA pořádá i nadále cykly vzdělávacích přednášek o umění.

K problematice prezentování média fotografie v Domě umění města Brna se doc. Radek Horáček vyjádřil následovně:

„Skutečnost, že se na výstavách Domu umění města Brna dlouhodobě a opakovaně setkáváme s fotografií, je třeba vnímat ve dvou rovinách. Tou první je přirozený zájem o moderní a současnou fotografii a její aktuální proměny. Souběžně s muzejními aktivitami dr. Antonína Dufka v Moravské galerii v Brně sleduje dr. Jana Vránová v Domě umění posuny v tvorbě významných domácích i zahraničních umělců. A dlužno poznamenat, že již dávno před dynamickým vstupem fotografie do výstavních síní, který vrcholí v posledním desetiletí, byl právě Dům umění jedním z míst, kde vedle malby, grafiky či prostorové tvorby měla fotografie svoje stálé místo. Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho koncipovaný Adolfem Kroupou jistě není třeba připomínat.

Ale podstatná je druhá rovina fungování fotografie ve výstavním programu Domu umění, a tou je role fotografie jako svým způsobem integrujícího média, které pro své široké tematické, významové, vizuální i technologické možnosti prostupuje napříč obory i žánry. Žijeme ve světě vizuálních klipů, které dokáží být bleskurychle sdělné i zapomenutelné, stejně jako mohou být hluboce soustředěné, a na minimálním prostoru nabízejí cestu k meditativnímu soustředění. Fotografie žije jako virtuální obraz promítaný z datového projektoru, jako nakopírovaný tisk, ale i ve své tradiční podobě klasického pozitivu vyvolaného mokrou cestou. Mnohdy je dnes spolu s videozáznamem podobným bezprostředním čidlem, jímž umělec sleduje svět kolem sebe, jakým v minulosti bývala třeba kresba. A stejně jako kresba je i vyústěním a definitivním dílem. Na různých tematických výstavách i v dramaturgii Galerie G99 zaměřené na nejmladší autory se tak fotografie stala dnes již tak přirozenou součástí vizuálního umění, že vlastně už není třeba uvažovat nad tím, jestli se díváme na malbu či sochu nebo fotografii, ale můžeme směřovat přímo k umělci a jeho sdělení.

A ještě něco – ani samozřejmá integrace fotografie mezi ostatní umělecké druhy nezabránila tomu, že fotografové stále vytvářejí určitou nezaměnitelnou komunitu. Když byla v Domě umění vernisáž Antonína Kratochvíla, v okamžiku představování umělce vernisážovému publiku se seběhl houf snad patnácti fotografů a jejich přístroje horečně cvakaly jako o závod. Už jste někdy viděli, že by se takhle k vystavujícímu kolegovi sbíhali třeba malíři?“

Kurátoři fotografických výstav

Nejfrekventovanějšími kurátorkami fotografických výstav byly od roku 1960 do 1972 Nina Dvořáková, od roku 1972 do současnosti dr. Jana Vránová, které působily nejprve ve Funkeho kabinetu, později spolu utvářely i výstavní program v Domě umění.

Teoretička umění, dr. Jana Vránová, ačkoliv kurátorsky zajišťovala přípravu expozic v prostorách Domu umění a v Domě pánů z Kunštátu, souběžně s těmito instalacemi organizovala i výstavy v Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho v Domě pánů z Kunštátu (1972–1990), a zároveň také v Galerii Stará radnice (1987–1993), v Galerii Jaroslava Krále pak kromě toho vykonávala funkci komisařky (1988–1998). Její činnost až do současnosti nejenže zahrnovala široké spektrum výstavních aktivit, ale stala se především uznávanou kurátorkou takřka veškerých fotografických výstav.

V této funkci dále působili Jiří Valoch a dr. Antonín Dufek, jenž byl i dlouholetým členem rady kabinetu fotografie. Dr. Antonín Dufek rovněž sestavoval množství prezentací, jejichž díla pocházela ze sbírek Moravské galerie, zabýval se také publikační činností, psaním recenzí a kritik, přičemž se podobně jako dr. Jana Vránová aktivně zúčastňoval i zahájení a uvádění fotografických výstav. Četné produkce zde pak uspořádali i další, hostující kurátoři.

Na vytváření konceptu Galerie mladých, v němž byla zahrnuta i řada fotografických výstav, se v jejím počátku kurátorsky podílelo mnoho osobností: Nina Dvořáková, poté v letech 1982 až 1993 dr. Alena Gálová, která byla jednou z nejvýznamnějších osobností, dále zástupkyně současného ředitele Domu umění, dr. Jitka Vitásková, v letech 1993 až 1996 pak Tereza Petišková. Následující kurátor a výtvarník, mgr. František Kowolowski, navázal na tento výstavní projekt od roku 1999, a to pod novým názvem Galerie G99. Jeho aktivity začaly nejprve v Galerii mladých U dobrého pastýře (1997–1998), následně v nich pokračoval v Galerii G99 v Domě U rudého vola (1999–2002) a souběžně i v Galerii G99 v Benešově ulici (2001–2003). V roce 2003 se stal kurátorem Galerie G99 v nově zrekonstruovaném Domě pánů z Kunštátu.

■ VZNIK A FUNKCE KABINETU JAROMÍRA FUNKEHO

V přízemní síni Domu pánů z Poděbrad (od roku 1959 nazývaného Dům pánů z Kunštátu) byla 2. listopadu 1958 přehlídkou tvorby Jaromíra Funkeho zahájena výstavní činnost Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho, tedy první stálé fotografické galerie na Moravě, s trvalým programovým zaměřením výhradně na fotografii. K jeho zakládajícím členům patřili Adolf Kroupa, Vilém Reichmann a Karel Otto Hrubý.

Z podnětu tehdejšího ředitele Domu umění Adolfa Kroupy (1954–1970), vznikl v renesančním paláci v centru Brna, na Dominikánské ulici číslo 9, ojedinělý komplex tří specializovaných výstavních síní, umožňujících konfrontaci různých vytvarnych oborů, ktere kromè fotografie prezentovaly architekturu a grafiku. Kroupova idea všestrannosti, zahrnující do výstavního programu široké spek trum výtvarných disciplín, byla rozšířena o produkce hudby, literatury, poezie a postupně i divadla. Podobně jako v hlavní budově se zde expozice střídaly přibližně po měsíci a Dům umění města Brna mohl být právem považován za největší uměleckou galerii v Československu jak počtem pořádaných výstav, tak i velikostí výstavních ploch. Na tuto událost, jako na projekt značného kulturního významu, velmi pozitivně reagoval dobový tisk, a to v recenzi Ericha Einhorna: *„V Brně, v Domě pánů z Poděbrad, byla včera večer slavnostně otevřena první stálá fotografická síň. Iento čin je o to významnější, že zahájila výstavou zakladatele moderní české fotografie Jaromíra Funkeho... I když je dílo Jaromíra Funkeho, mistra kompozice, dnes bohužel tak málo známé, nelze si představit jakoukoliv naši moderní současnou fotografii bez jeho průkopnické práce a vlivu. Brno v této výstavě předstihlo Prahu, která by si neměla nechat ujít příležitost ukázat ji i ve svém prostředí.“* Zahájení činnosti kabinetu fotografie tvorbou Jaromíra Funkeho bylo poctou tomuto velkému umělci, jehož dílo, výjimečné svou hloubkou, průkopnické ve vytříbenosti soustředění formálního úsilí, nebylo přesto po válce vůbec vystaveno. Stal se jedním ze zakladatelů moderní české fotografie, jehož tvorba ovlivnila řadu fotografů, zejména v období třicátých a čtyřicátých let. Jaromír Funke, i když byl zpočátku inspirován surrealismem, dospěl později až k nefigurativnímu projevu. Vždy obhajoval nové tvůrčí směry a spolu s mnoha autory meziválečné avantgardy přesáhl svým progresivním dílem rámec národní produkce.

Existence a programová orientace kabinetu fotografie byla mimořádným počinem. Ta skutečnost, že předtím na Moravě neexistovala jiná výstavní síň obdobného zaměření, a navíc v období, kdy ve srovnání s jinými obory výtvarného umění nebyla fotografii věnována odpovídající pozornost, a tato tedy nezaujímala oproti jiným výtvarným kategoriím rovnocennou pozici, ještě více zdůraznila mimořádný význam výstavní činnosti Funkeho kabinetu, která měla následně též nemalý vliv i na samotné vnímání fotografie a její přijímání veřejností. Pravidelně zde byly pořádány fotografické výstavy, seznamující příznivce tohoto oboru nejen s aktuálními tendencemi současné fotografické produkce, ale také s autorskými kolekcemi zásadního významu včetně retrospektivních přehlídek autorů zakladatelské generace československé i světové fotografie. Při výběru výstav se kromě jiných pramenů čerpalo i ze zdrojů sbírek Muzea města Brna a návštěvníci se jejich prostřednictvím mohli seznámit s nejrůznějšími směry i tendencemi fotografické produkce v širokem časovem zabèru včetně aktuálních trendů soudobó tvorby a expozic retrospektivního charakteru. Cílem bylo reprezentovat díla fotografů – jednotlivců a skupin, autorů jak z celé republiky, tak i ze zahraničí, jejichž tvorba vycházela z profesionální báze a zároveň také splňovala kritéria vysoké kvality. Výstavy byly převážně premiérové, výjimku tvořily zahraniční výstavy, přejímané buďto od zahraničních partnerů, nebo též od institucí zprostředkovávajících mezistátní výměnu kulturních akcí. Až do roku 1989, kdy byl Funkeho kabinet uzavřen, se k výstavnímu programu vyjadřovala rada kabinetu fotografie, kde byli zastoupeni fotografové, teoretikové a odborní pracovníci Domu umění. Mezi dlouholetými členy rady kabinetu fotografie byli Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, Bedřich Petrovan, Jan Beran, Pavel Dias, Rudolf Štursa a později také dr. Antonín Dufek. Scházeli se dvakrát ročně a projednávali žádosti o výstavní termíny, posuzovali také kvalitu předkládaných prací, průběžně sledovali dramaturgii Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho, případně sami doporučovali realizaci některých výstav. Svolával je pracovník Domu umění, pověřený řízením výstavní činnosti kabinetu fotografie. Ve výstavní síni byly umístěny stálé instalační prvky, skleněné panely v kovové konstrukci o formátu 110×110 cm. Rozmístění jednotlivých kolekcí prováděli pracovníci Domu umění podle návrhu autora nebo odborného pracovníka výstavního oddělení Domu umění. Ke každé realizované expozici byl vydáván katalog, přičemž pozvánky a informace o konání výstavy byly uveřejňovány na společném měsíčním plakátu Domu umění.

Po roce 1990 byla rada kabinetu fotografie z důvodu uzavření Funkeho kabinetu pak rozpuštěna. Fotografické projekty následně schvalovali pracovníci Domu umění a na základě kolektivního posouzení byly jednotlivé fotografické produkce realizovány kurátory Domu umění, Ninou Dvořákovou, dr. Janou Vránovou, Jiřím Valochem, případně i hostujícími kurátory, například dr. Antonínem Dufkem z Moravské galerie. Výstavy fotografií byly v letech 1987–1994 instalovány v Galerii Stará radnice a průběžně až do současnosti v prostorách Domu umění.

Prezentace fotografie, jako samostatné umělecké kategorie, a důsledné dodržování vytyčeného poslání tohoto kabinetu směřovalo nejen k výsledné kontinuitě, ale i k názorové pestrosti výstavních aktivit. Specifickým charakterem a ojedinělou koncepcí expozic se vyznačovaly výstavní instituce i v dalších městech – výstavní síně Fotochemy v Praze, Ostravě, Hradci Králové, Kabinet fotografie Severočeského muzea v Liberci, Galerie 4 v Chebu, galerie Na terase v Ústí nad Labem, bratislavská galerie Profil, Galéria F v Banské Bystrici; bohužel však mnohé z nich již dnes neexistují.

■ STRUČNÝ PŘEHLED VÝSTAV POŘÁDANÝCH DOMEM UMĚNÍ MĚSTA BRNA V LETECH 1958–1990

V Domě umění města Brna byly od roku 1945 většinou pořádány výstavy, zaměřené především na výtvarné umění, při nichž se představovali nejrůznější malíři, ilustrátoři, grafici, sochaři, uskutečňovaly se tu rovněž tematicky a programově zaměřené kolekce, avšak organizování fotografických přehlídek zde tenkrát nebylo příliš časté. Významný přelom pro prezentace fotografie nastal v roce 1958 při příležitosti otevření Funkeho kabinetu v Domě pánů z Kunštátu. Přestože se tyto fotografické expozice konaly nejčastěji ve Funkeho kabinetu, byly také realizovány v prostorách budovy Domu umění.

Následující výběr popisovaných výstav je chronologicky uspořádán nezávisle na konkrétním místě konání tak, aby ve stručnosti obsáhl přehled uskutečněných fotografických akcí v letech 1958 až 1990.

Ve Funkeho kabinetu, první stálé fotografické síni na Moravě, založené v roce 1958 Adolfem Kroupou, Vilémem Reichmannem a Karlem Otto Hrubým, se realizovalo množství prezentací jak domácích, tak i zahraničních autorů, z nichž značná část patřila mezi velmi uznávané osobnosti světového formátu v oblasti fotografie.

Po již zmíněné úvodní výstavě Jaromíra Funkeho v kabinetu fotografie, pojmenovaném po tomto autorovi, se v roce 1959 konalo hned několik produkcí významných osobností československé fotografie. Své obrazové meditace zde představil Josef Sudek, následně pak dlouholetý člen výstavní rady kabinetu fotografie Karel Otto Hrubý, Milada a Erich Einhornovi, Josef Ehm, Karel Hájek i Vilém Heckel s fotografiemi z Kavkazu. V témže roce byl uveden kreslíř a fotograf Vilém Reichmann, který tady vystavoval i v letech 1968, 1983, 1991, a v roce 1998 uspořádal Dům umění jeho posmrtnou retrospektivu. V šedesátých letech nechyběly ani mezinárodní přehlídky studentské fotografie (1961–1963), výstavy Ernö Vadase (1960), Karola Kállaye (1960, 1973, 1979, 1984), Ladislava Sitenského (1961, 1988), Václava Chocholy (1961, 1974), fotografie Jana Berana (1961, 1984), Magdaleny Robinsonové (1962), Pavla Diase (1963), Martina Martinčeka (1963, 1969), Josefa Proška (1963), Dagmar Hochové (1964, 1993), tvorba Emily Medkové z let 1949–1964 (1964, 1979), surrealistické koláže Karla Teigeho (1966, 1967), fotografie Jindřicha Štýrského (1966), Miloslava Stibora (1968, 1974, 1982) a Tarase Kuščynského (1969, 1989). Kabinet fotografie umožňoval konfrontaci tvorby fotografických skupin, ve většině reagujících na dobové kulturní a společenské klima i na aktuální proudy výtvarného umění. Vystavovala tady například olomoucká skupina DOFO, která se v kabinetu fotografie v průběhu šedesátých let objevovala častěji (1960, 1962, 1965), Profil (1966, 1971), brněnská skupina VOX (1967), NIPP – skupina fotografů MPVU (1968), EPOS vycházející z aranžované figurální fotografie (1971), mladí českoslovenští fotografové FOTOMAX (1972). Do zmíněných dramaturgických plánů náležely rovněž široce koncipované kolektivní přehlídky, jako Dějiny fotografie 1839–1914 (1960, 1961), zdokumentována byla i činnost fotografické sekce Levé fronty z let 1933–1934 expozicí Komunistická fotografická avantgarda a sociální fotografie v roce 1961, následovala kolekce Československá fotografie mezi dvěma válkami (1963), retrospektivní výstava Skupiny 42 z let 1938–1949 (1963), kolekce Polská fotografie (1965), švédská skupina Tio fotografer (1968) a též belgická PhotoGrafie (1968). Redaktor Stenu Karl Pawek připravil ke 125. výročí mezinárodní

výstavu fotografií s názvem Co je člověk (1966). Kolektivní přehlídky byly také instalovány i v ostatních prostorách Domu umění – fotografie japonská (1964), polská (1965), finská (1968), kanadská (1969), litevská (1975), švýcarská, a to od roku 1840 do současnosti (1978), a maďarská fotografie 1840–1981 (1984). K zahraničním projektům patřila též ukázka tvorby členů mezinárodní fotografické skupiny Magnum (1965). Výstava soustředila známé práce osobností světové humanisticky orientované fotoreportáže. S alarmující naléhavostí své výpovědi tak zachycovala nejrůznější epizody a události života v náhledu vnímaného pojetí skutečnosti. V kabinetu fotografie se pořádaly také tematické kolekce – Žena a dítě cizích národů očima československých fotografů (1959), Člověk a jeho prostředí (NSR 1959), Picasso ve fotografii (1963), Paříž živá (1964), Mezinárodní novinářská fotografie (1964). Ve spolupráci s Folkwangschule Essen byla v Domě pánů z Kunštátu uskutečněna výstava Otto Steinert a žáci, tiskem označovaná jako fotografická událost roku 1967, vycházející ze Steinertovy metody „subjektivní fotografie". Výtvarné počiny v tvorbě Emily Medkové, Martina Martinčeka, Jindřicha Štýrského, Aloise Nožičky, Evy Fukové a dalších umělců reflektovala přehlídka Surrealismus a fotografie (1966). Kromě těchto autorských výstav prezentovaných v průběhu šedesátých a sedmdesátých let tu byly uspořádány expozice i jiných významných představitelů československé fotografie, jako byli František Drtikol – tvorba z let 1903–1935 (1973), Jaroslav Rössler (1975), Adolf Schneeberger (1977), Jaromír Funke – 20. výročí Kabinetu fotografie (1979), v letech osmdesátých František Vobecký (1982), výběrem z tvorby se představil i Vilém Reichmann (1983). Snahou předvést zahraniční scénu se dařilo realizací mnoha výstav: Werner Bischof (1964), André Kertész (1967), Elliot Erwit (1967), Miodrag Mile Djordjević (1967), Luc Dietrich (1969), Cesare Colombo (1969), objevily se zde i další významné osobnosti, jako například John Heartfield – fotomontáže (1965), László Moholy-Nagy (1965), Georges Jonlaux (1967) a Mario Giacomelli (1967). Prvořadý význam měla putovní přehlídka snímků Edwarda Steichena, nazvaná Steichen fotograf, kterou pořádalo Muzeum moderního umění v New Yorku (1968). Výběr zahraničních výstav v období normalizace, který byl orientovaný především na produkci zemí východní Evropy a Svazu sovětských socialistických republik, uvedl Maxe Alperta (1973), Andreje Garanina, Wilhelma Michajlovského (1977), Alexandra Michajloviče Rodčenka (1983), Dmitrije Baltermance, mladé fotografy z Kaunasu (1982), Sovětskou meziválečnou fotografii (1973, 1980), současnou plovdivskou i lotyšskou a gruzínskou fotografii (1975). Spolupráce s kulturními odděleními zahraničních

zastupitelstev v ČSR, i s využitím osobních kontaktů fotografů a teoretiků, navázala v polovině osmdesátých let opět na častější ukázky západoevropské tvorby – Marka de Fraeye (1987) a Michaela Schadeho se souborem Trans-Sahara (1988). Portréty – tváře (1984) od sedmi francouzských fotografů rozšířily vnímání subjektu o nový pohled, stejně jako Současná černobílá západoevropská fotografie (1985), kterou koncipoval její autor Lorenzo Merlo v duchu konfrontace tvorby fotografů z různých zemí Evropy. Soubor Fotografie 30. let z časopisu Photographik (1988), pořádaný ve spolupráci s firmou Kodak, zprostředkoval retrospektivní ohlédnutí do meziválečného období. V prostorách Domu pánů z Kunštátu překročila tradiční hranice média fotografie výstava nazvaná Konstrukce a fikce (1988), zahrnující díla dvanácti francouzských autorů – Bernarda Faucona, Patricka Toscaniho, Christiana Boltanského, v ČSR narozeného Toma Drahoše a dalších fotografů, iniciovaná Francouzským kulturním institutem v Praze. Z výčtu československých osobností objevujících se v osmdesátých letech v kabinetu fotografie nelze opomenout Emilu Medkovou (1979), Vladimíra Birguse, Petra Klimpla a Josefa Pokorného, na jejich společné výstavě Dokument (1979), Viktora Koláře se souborným dílem Ostrava, z let 1968–1980 (1981), Pavla Jasanského (1981, 1991), Pavla Diase (1981, 1991), Miroslava Bílka (1981), Bohdana Holomíčka (1983), Ľubomíra Stacha (1984), Josefa Ehma (1985), fotografie Milana Borovičky a Pavla Máry (1985), inscenované fotografie Tarase Kuščynského (1989) a autentické snímky z venkovského prostředí Jindřicha Štreita (1989), významného představitele fotografického dokumentu. Dům umění rovněž pořádal přehlídky studentských prací, představené fotografy pražské FAMU (1981 – hala DU, 1985), fotografického oddělení SUPŠ v Bratislavě a Institutu výtvarné fotografie Slezské univerzity v Opavě. Pravidelně se opakující výstavy utužovaly silnou vazbu mezi vedením Domu umění a oddělením užité fotografie Střední uměleckoprůmyslové školy v Brně (1981, 1992). Střídající se soubory československých autorů a jejich různorodý přístup k vybrané tematice měl možnost návštěvník konfrontovat i na putovní expozici s podtitulem Město – 19 fotografů a jeden námět (1987), kde byl zdůrazněn pohled na současnou společnost a důsledky civilizačního rozvoje. V rámci 30. výročí založení Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho rada kabinetu navrhla pořádání přehlídek, prezentujících výběr z úspěšných projektů nebo objevů uplynulého roku 1988. Dr. Antonín Dufek připravil úvodní výstavu Vize, věnovanou inscenované fotografii v zastoupení prací českých autorů – Pavel Jasanský, Ivan Pinkava, Martin Vybíral, Vladimír Židlický, i fotografů „slovenské nové vlny" –

Michal Pacina, Rudo Prekop, Tono Stano, Vasil Stanko, Miro Švolík, Martin Štrba, Kamil Varga a Peter Župník. Kritéria brněnských kurátorů byla poněkud odlišná než na Slovensku, a proto zde mohli tito umělci prezentovat i práce u nich naprosto nevystavitelné. Magické, přeludy a představami protknuté surrealistické fotografie Viléma Kříže, jednoho z Funkeho žáků, symbolicky uzavíraly výstavní provoz Kabinetu fotografie, který byl v důsledku statických poruch a z důvodu nezbytné rekonstrukce renesanční budovy Domu pánů z Kunštátu ukončen v roce 1990. Výstavy fotografií se od té doby konaly v Galerii Stará radnice, nacházející se v Radnické ulici v Brně.

■ POČÁTEK DEVADESÁTÝCH LET

V rámci připomenutí 150. výročí vynálezu fotografie se v roce 1989 konala řada výstav, které se uskutečnily ve všech budovách Domu umění města Brna. Záměrem bylo představit ukázky z domácí i světové fotografické produkce a v širším záběru tak přiblížit různá období existence tohoto média. Počátky dokumentární fotografie zde zaznamenal Francouz Eugen Atget (1875–1927). V prvních desetiletích dvacátého století dokumentoval Paříž a život jejích obyvatel neobvyklým způsobem, vymykajícím se dobovým konvencím. Autorovy záběry městských exteriérů zcela postrádají snahu o zdůraznění malebnosti a jejich tematika se stala rovněž inspiračním zdrojem pro malíře a výtvarníky. Fotograf německého původu Erich Salomon (1886–1944) svým osobitým přístupem taktéž vybočoval ze stylu své doby, v níž se jeho snímky svou bezprostředností výrazně odlišovaly od oficiálních aranžovaných fotografií, objevujících se na stránkách tehdejšího tisku. Na reportážních záběrech zobrazoval především aktuální události, dokumentoval též důležitá politická jednání a dění, přičemž jeho metoda nearanžované reportážní fotografie byla později nazvána „candid camera". Současnou světovou fotografii reprezentoval Ital Mario Giacomelli, jenž se ve Funkeho kabinetu poprvé objevil v roce 1967, Američan Arnold Newman byl zastoupen souborem portrétů známých osobností kulturního a politického života. Výběr z cyklu Transformace a Konstelace představil tvorbu Němce Andrease Müller-Pohleho, který zachycoval skutečnost svou automatickou metodou snímání. Jeho fotografie vznikaly spontánně, na základě momentálního impulzu, a z velkého množství takto náhodně vzniklých záběrů byla až dodatečně sestavena výsledná kolekce. Principy vizualismu, jehož zásady Andreas Müller-Pohle definoval, se staly aktuálním pojmem i pro tvorbu českých fotografů.

V návaznosti na oslavy výročí vynálezu fotografie byly v roce 1990 realizovány dvě výstavy národních kolekcí. Minulost a přítomnost maďarské fotografie, obsahující vedle slavných jmen i méně známé autory, se snažila ukázat expozice Cesty maďarské fotografie (1857–1988). Cílem této výstavy bylo mimo jiné také umožnit posouzení nejen existujících odlišností, ale i paralel se soudobou evropskou fotografickou produkcí. Byly zde akcentovány některé z charakteristických tendencí, jako například vliv fotografické avantgardy třicátých let, především Bauhausu, výrazný proud maďarské sociální fotografie, živé tradice fotožurnalistiky a odezva na evropskou poválečnou fotografii. Další národní

kolekce – Současná mexická fotografie, v níž dominoval fotografický dokument, reflektovala návaznost tradic a přítomnosti. Výstava vypovídala o sociálních problémech v současném životě Mexičanů, ovlivňovaném náboženskými a kulturními tradicemi. Na mladší generaci mexických fotografů sice tehdy silně působil vliv soudobé americké fotografie, avšak kromě toho ona sama inklinovala i k abstraktnějším projevům. Výstavu Aspekty současné fotografie ve Francii uvedl Dům umění města Brna a Francouzské velvyslanectví v Československu, v zastoupení Yvese Bergereta. V této kolekci se představili progresivní tvůrci současné francouzské školy. Z výrazných osobností tehdejší soudobé fotografie ve Francii zde figurovala jména, jako například Jean-Jacques Benichou, Florence Chevallier, Gerard Dalla Santa, Anne Favret, Yves Guillot, Bertrand Lacourt, Hervé Rabot, Jean-Philippe Reverdot a Magdi Senadji.

Českou fotografii reprezentoval v roce 1989 kromě jiných autorů i Jindřich Štreit. Prostřednictvím neidealizovaných a autentických snímků z venkovského prostředí vyjádřil absurditu a pravdivost tristní životní reality, různých situací a epizod každodenního života. Předlistopadová výstava Jindřicha Štreita tímto překlenula nedobrovolnou pauzu ve výstavní prezentaci jeho prací, zapříčiněnou tehdejším politickým režimem. Následující expozice Jindřicha Štreita, uskutečněná 17. prosince 1989 v Kabinetu grafiky, pak aktuálně reagovala na listopadové revoluční události, jež se staly významným mezníkem dalšího vývoje Československa. Po roce 1989 se i mnohým dalším autorům, kteří dříve své umělecké práce nesměli veřejně prezentovat, otevřel nový prostor a do výstavních síní se tak po dlouholeté absenci vrátily také fotografie a díla umělců žijících v zahraničí.

■ STRUČNÝ PŘEHLED FOTOGRAFICKÝCH VÝSTAV V DEVADESÁTÝCH LETECH

Před rokem 1989 bylo nejen bráněno kontaktu neoficiálních anebo zakázaných umělců s publikem, ale dokonce byl určován a kontrolován i styk oficiálního, tedy takzvaně schváleného umění s veřejností, čímž nedocházelo k setkávání přívrženců umělecké tvorby na diferencované a otevřené úrovni, ale pouze na deformovaném a zúženém podkladě.

Organizátorům výstav v Domě umění se po změně režimu naskytly nové možnosti jak v prezentaci děl mnohých zahraničních autorů, tak i v představování domácí, dříve cenzurované tvorby, která již nepodléhala předchozím úředním povolením. Rovněž v oblasti dokumentární fotografie se po dlouhé absenci do vystavních síní vrátily práce autorů žijících v zahraničí. Marketa Luskačova, která v sociálních fotografiích cyklu Poutníci (1991) před svým odchodem zobrazovala život a náboženské tradice na východním Slovensku, nyní představila svůj nový, v emigraci vytvořený soubor snímků pouličního života z londýnské čtvrti Spitalfields. Náladu divadla Za branou znovu připomněly záběry Josefa Koudelky. Společný svět dětí a dospělých reflektovala svým rozsáhlým dílem Dagmar Hochová, Ostravsko tady přiblížil Viktor Kolář, Jan Reich vystavil svůj cyklus Mizející Praha a japonský autor Seichi Furuya reagoval na aktuální politické změny souborem nazvaným Hranice.

V období 1987 až 1994 náhradou za dřívější Dům pánů z Kunštátu sloužila pro výstavní účely Galerie Stará radnice, kde předvedli svou tvorbu Pavel Jasanský, Jaroslav Beneš, Miroslav Machotka, představitel slovenské nové vlny Miro Švolík, dokumentarista Jaroslav Kučera, také Běla Kolářová, Miloň Novotný a ze sbírek Moravské galerie zde byli zastoupeni Ladislav Emil Berka a Čestmír Krátký. Mezi umělci ze zahraničí byli v Galerii Stará radnice uvedeni Andreas Müller-Pohle, významná osobnost současné německé fotografie, japonský autor Tadanori Saito a snímky městských krajin představil Holanďan Frans de la Cousine. Přehlídky tvorby profesorů a studentů brněnské Školy uměleckých řemesel se tu objevovaly častěji, většinou k příležitostem výročí této školy anebo na základě impulzů a podnětů pedagogů k souborné prezentaci jejich tvorby za určité období. Podobně tomu bylo také u pražské FAMU, která několikrát v průběhu devadesátých let ukázala práce vyučujících i absolventů této školy.

Po ukončení výstavního provozu Galerie Stará radnice se fotografické produkce konaly v prostorách Domu umění. Jeho výstavní program obsahoval projekty seznamující veřejnost také se současnou světovou fotografií. Byly zde prezentovány jak práce u nás méně známých autorů, tak i významných osobností, mezi nimiž figurovali například Paul den Hollander (Holandsko), Peter Neusser (Německo) se dvěma soubory městské tematiky z New Yorku a Mnichova, Keith Carter (USA) a Vladimír Špaček (Švýcarsko). V druhé polovině devadesátých let navázala činnost Domu umění města Brna na prvotní funkci, tradici i poslání galerijní instituce typu Kunsthalle. Z důvodu racionalizace vlastního provozu bylo nutné redukovat počet výstav a ponechat tak pro každou prezentaci delší dobu jednak na přípravu, ale i na samotné časové vymezení instalací. Rozmanité pojetí i přístup k fotografii reflektovaly široce koncipované výstavy s názvem Dilema dokumentu, představující současnou britskou dokumentární tvorbu, dále také kolekce Aspekty německé fotografie a přehlídka Jistoty a hledání v české fotografii 90. let.

Z výčtu českých autorů byli v dalších expozicích, rovněž realizovaných Domem umění, zastoupeni Jiří Erml svým souborem Sebrané bary, dále Jindřich Štreit, Pavel Baňka, Jan Reich, Viktor Kolář, Vladimír Birgus a také Markéta Othová, která svými velkoformátovými fotografiemi reprezentovala progresivní polohu tvorby mladší české generace. Od významných autorů meziválečné éry tu byla předvedena díla Václava Zykmunda, Jaromíra Funkeho a Viléma Reichmanna.

Od roku 1997 zastával funkci ředitele Domu umění dr. Pavel Liška, který se ve své výstavní koncepci orientoval především na větší projekty a prosazoval v nich také významné autory domácí i zahraniční umělecké scény. Ve svém programu upřednostňoval překračování hranic jednotlivých médií, což reflektovala kolekce dvanácti švýcarských autorů s názvem Foto relations, mezi nimiž byli například George Aerni, Jacques Berthet, Hans Danuser, Christian Marclay, Lisa Schiessová, Dominique Uldry a další. Ukázka jejich prací seznámila návštěvníky s aktuálními projevy fotografické produkce devadesátých let, kde tvůrci využívali kromě klasických barevných a černobílých fotografií také různých materiálů i kombinací fotografie a filmu. Představili zde rovněž instalaci objektů, autorskou performanci, spojenou se zahájením výstavy a součástí propagace se stalo i umístění jejich prací na brněnských billboardech. Další nekonvenční prezentací byla instalace aranžovaných portrétů Rakušana Josepha Galluse Rittenberga, který vystavil své snímky v prosvětlených rámech, nacházejících se v tmavé výstavní

síni. Fotografované osoby byly téměř ukryté v obrazu, byly jen stěží rozpoznatelné a obklopené zvláštními rekvizitami. Mezi umělci, kteří využívali fotografii ve spojení s jinými druhy médií a prezentovali se svými výstavami po roce 2000, byl uznávaný britský fotograf Richard Billingham, s drsnými dokumentárními záběry svých rodičů alkoholiků a se statickým videoartem zpodobňujícím kouřícího autora. Dílo Magdaleny Jetelové dokumentovaly rozměrné fotografie souboru Atlantic Wall. Pomocí laserových paprsků promítala krátké texty na zchátralé bunkry, které se nacházely u mořského pobřeží Španělska, Francie i Dánska. Fotografie byly také součástí dalších produkcí, sice jinak výtvarně zaměřených, avšak využívajících prostředku fotografického elementu, a tyto byly zastoupeny kupříkladu v dílech autora Václava Zykmunda a výtvarníka Arnulfa Reinera.

S mimořádným zájmem publika se setkala výstava v Anglii žijícího holandského fotografa Antona Corbijna, jehož dílo zhlédlo přes třináct tisíc návštěvníků Domu umění. Vystavené snímky současných celebrit ocenilo publikum především z řad mladé generace. Portréty známých osobností divadelní, módní, filmové a hudební scény na fotografiích Cecila Beatona upoutaly především jeho důslednou stylizací a vystižením charakteristických znaků doby a obsáhleji tak představily Beatonovu životní tvorbu. Převážně v zahraničí oceňovaný francouzský fotograf Patrick Faigenbaum zde předvedl dvě navzájem odlišné kolekce; první, která byla zaměřená na záběry italských šlechtických rodin, evokovala portrétní malby starých mistrů, druhý cyklus z Brém zase nabízel pohledy na události a epizody městského života. Jiné významné dílo, Japonce Ryuji Miyamota, přikládalo důraz na existenční rovinu světové populace. Jeho soubor Urban Apocalypse obsahoval expresivně vyhlížející velkoformátové fotografie, které s jistým tajemným nádechem zobrazovaly přírodou nebo člověkem vyvolanou zkázu poničené a zdemolované architektury bez náznaku lidského elementu.

Rozsáhlou činnost Domu umění během devadesáti let jeho existence dokumentovala výroční výstava 90 let Domu umění města Brna, která zahrnovala široký okruh výtvarných disciplín. Připomněla rovněž umělce, kteří svou tvorbou nebo svými aktivitami významným způsobem napomohli této galerijní instituci dlouhodobě uskutečňovat osvětu a propagaci umění. Fotografický žánr byl na výstavě skromně zastoupen zakladateli Kabinetu fotografie Jaromírem Funkem, Vilémem Reichmannem, Karlem Otto Hrubým, dále tvorbou Josefa Sudka, z brněnských autorů fotografiemi od Jana Lauschmanna, Vladimíra Židlického, Rudolfa Štursy, Pavla Diase a Josefa Tichého. K této rozsáhlé výstavě

dokumentující mnohé výtvarné disciplíny byla vydána publikace s názvem 90 let Domu umění města Brna – Historie jednoho domu, která popisovala historické události týkající se prezentací jednotlivých uměleckých směrů, obsahovala stručné pojetí činnosti několika výstavních oddělení, ředitelů a také zahrnovala i široké spektrum dat a informací. K publikaci náležel nejen související katalog vystavených prací, ale kromě toho i přehledný, chronologicky řazený seznam všech výstav pořádaných Domem umění, jenž byl rovněž opatřen časovým a místním vymezením uměleckých produkcí, číselně označených pro snadnou orientaci v archivech Domu umění a Moravské galerie v Brně.

Důsledkem omezených prostorových možností, zapříčiněných nedokončenou rekonstrukcí Domu pánů z Kunštátu bylo sice zapotřebí intenzitu pořádání fotografických prezentací redukovat, ale znovuuvedení jednoho podlaží těchto výstavních prostor do provozu počátkem roku 2003 navázalo na tradici a význam Funkeho kabinetu fotografie, čímž se tak mohl v odpovídající míře opět rozšířit počet fotografických výstav.

■ POPIS VÝBĚRU FOTOGRAFICKÝCH VÝSTAV V DEVADESÁTÝCH LETECH

JOSEF TICHÝ – Brněnské ateliéry (1990)

V práci brněnského fotografa Josefa Tichého se neoddělitelně prolínala jeho vlastní umělecká tvorba s organizační, pedagogickou a metodickou činností; na všech těchto úsecích dosáhl významných úspěchů a byl také mnohokrát oceněn. Byl sekretářem krajského fotostřediska, poté přestoupil do skupiny VOX, působil v evropském klubu fotografů CIP, se sídlem ve Francii, a v roce 1970 mu byl udělen titul Artiste FIAP. S jeho jménem byla spjata řada publikací – těch, jež vznikly z jeho fotografií s nejrůznější tematikou, buďto pracovních či sportovních reportáží, městských a přírodních záběrů, nebo takových, na kterých se podílel citlivým přefotografováním dokumentů anebo výtvarných děl. Výstava konaná v Galerii Stará radnice prezentovala průřez autorovou tvorbou, v níž od počátku sedmdesátých let postupně mapoval ateliéry brněnských a jihomoravských výtvarníků. V průběhu této doby si vytvořil určitý systém, zahrnující vždy portrét umělce, zátiší v jeho umělecké dílně a globálnější pohled, zachycující některé charakteristické rysy výtvarníkovy tvorby. Tyto fotografie se vzpíraly tradičnímu zařazení – měly patrné určité rysy reportáže, ale zároveň směřovaly k obecnější, syntetické výpovědi o povaze každého zvoleného námětu, tedy umělce, jehož tvorbou a pracovním prostředím se Josef Tichý zabýval. Pravidelně se opakující zátiší v ateliéru zde pak bylo již většinou samostatnou fotografickou kreací, jen volně navazující na jednotlivá prostředí. Fotograf se přitom často k některým výtvarníkům vracel, sledoval proměny jejich tvorby, jejich prostředí i jejich tváří v průběhu let, a směřoval tak opětovně k co nejúplnějšímu pochopení jejich díla. Sloužily mu k tomu nejen konkrétní umělcovy práce, ale třeba též povšimnutí si jiného způsobu uspořádání celé pracovny, její zaplnění či prázdnota v ní, její pozměněný vizuální rytmus nebo naopak připomenutí některé hodnoty životní nebo pracovní. Ke třem základním tématům z výtvarnických ateliérů se pak u jednotlivých celků připojovaly další – například formou nové varianty na téma malíř a model, jež zároveň reflektovaly specifickou dynamiku umělcovy práce (Miroslav Štolfa), nebo v podobě fotografického zobrazení výtvarníkovy tváře, připomínající systém liny, uplatňující se v jeho tvorbě (Leonid Ochrymčuk).

Zátiší v umělecké dílně mohlo zároveň vystihovat tvůrčí rozpětí výtvarníkovy činnosti, kupříkladu od volné malby po scénografii (Vojtěch Štolfa), anebo mohlo zachytit opakující se dominantní téma, které charakterizovalo umělcovu tvorbu, zejména v politicky angažovaných, tematicky závažných dílech sochařů (zasloužilý umělec Miloš Axman, Jiří Marek). V jeho fotografiích bylo možné sledovat specifické rysy výtvarné technologie a její atraktivnost (u textilní tvorby Blanky Růžičkové) nebo se naopak zaměřit na autorské charakteristiky malířského rukopisu nebo určité výtvarné metody (Robert Hliněnský, Miroslav Netík). Záměrem ateliérových fotografií Josefa Tichého nebylo pouhé výstižné zachycení podoby daného místa a děje; jejich prostřednictvím směřoval k obecnější, obsahově náročnější podobě fotografického díla, v němž se objevovaly aspekty dokumentární i výtvarné, orientované ve svém souhrnu k povšechně platné charakteristice života a díla jednotlivých výtvarníků, jimiž se autor soustavně zabýval. Výstavu sestavila kurátorka dr. Jana Vránová.

PAVEL DIAS – Fotografie 1955–1990 (1990)

Poprvé se veřejnosti představil Pavel Dias svými absolventskými pracemi v roce 1963 v Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho. Od roku 1989 působil jako odborný asistent katedry fotografie FAMU v Praze. Autorským resumé jeho dosavadní práce, v níž se věnoval hlavně reportážím a dokumentárním snímkům, se stal retrospektivní výběr fotografií za čtyři desetiletí, který byl uspořádán koncem roku 1990 v brněnském Domě umění.

V Mladém světě a v jiných časopisech pomáhal Pavel Dias na začátku šedesátých let prosazovat bezprostřední živou fotografii v tradicích humanistické fotožurnalistiky, kterou názorně dokumentovaly na výstavě snímky z let 1968, 1969 a z listopadu 1989, jež vyjadřovaly silné osobní prožitky událostí naší historie posledních desetiletí.

Od poloviny sedmdesátých let se zaměřil na témata dostihů a koní, které mimo jiné ztvárnil v knize Koně formule 1/1. S tímto leitmotivem byly ve výstavní prezentaci zastoupeny jeho fotografické cykly – Tvář dostihu a Svět koní, v nichž se zrcadlily útržky krátkých dějů, momentů i prostředí, které Pavla Diase tolik přitahovalo. V tematickém souboru o koních a koňských dostizích, které se staly častým ústředním námětem, se reflektoval nejenom jeho osobitý vztah ke koním

a lidem kolem nich, ale současně byl i subjektivní výpovědí o dnešním člověku, jeho dobrých a špatných stránkách, o veškerých hodnotách, které jsou stálé.

Velké množství jeho fotografií bylo pořízeno na cestách po zemích několika kontinentů a stalo se mu zároveň jakýmsi deníkem dokumentujícím spontánní svědectví o epizodách každodenního života i jeho nejrůznějších údělech. Charakteristickým rysem jeho dokumentárních snímků z cest, reportážních záběrů a fotografických souborů, jakými byly například Svět lidí a v Paříži pořízený cyklus Reminiscence, byl smysl pro vystižení atmosféry genia loci. Události odehrávající se na daném místě a v danou chvíli zachytil především s instinktem pro okamžité vypozorování zdánlivě nevýznamných momentů a intuitivně v nich rozvíjel své autentické postřehy, situace i děje přímo na sebe nenavazující. Zaměřil se na sekvenci fotografických příběhů, baladických obrazů i dokumentů, a i když nesledoval jejich časovou posloupnost, přesto vystihl podstatný moment situace, právě ten okamžik, kdy člověk prožívá něco důležitého. Jeho fotografie často apelovaly svou obsahovou naléhavostí a motivovaly tak diváky k zamyšlení o tom, jak vlastně žijí, a co je pro ně podstatné, současně však zachycovaly křehké nitky lidských vztahů.

Ve výstavní kolekci byly též zastoupeny snímky, které vytvořil v polovině sedmdesátých let, vybrané z rozsáhlého cyklu Torzo, o koncentračních táborech, v nichž zdůraznil hrůzy války, memento existence, násilí a utrpení. Nevšední hlubokou lidskostí přitom dokázal naplnit jak lyrické a melancholické nebo jindy dramatické a dynamické fotografické obrazy, tak i své eseje a reportáže.

SIGNUM, dílna nezávislé publicistiky – příruční katalog funkčního využití židovských hřbitovů v Čechách, na Moravě a ve Slezsku (1991)

Pod názvem Příruční katalog funkčního využití židovských hřbitovů v Čechách, na Moravě a ve Slezsku byla kurátorkou dr. Janou Vránovou zahájena v přízemí Domu umění výstava fotografií členů sdružení SIGNUM, dílny nezávislé publicistiky. Josef Ptáček, Pavel Jasanský, Radek Bajgar, Jan Vaniš a Jaroslav Kučera navštěvovali židovské hřbitovy a každý z nich způsobem jemu vlastním dokumentoval jejich současný stav a využití. Kolekce byla výběrem z rozsáhlého souboru, jenž byl vydán i knižně. Fotografie velmi výmluvně, s citem pro specifickou romantiku těchto míst a s důrazem na výtvarné aspekty motivu připomínaly

a upozorňovaly na to, jakým způsobem naši současníci kdysi naložili a dosud zacházejí s odkazy minulých staletí; s tím posledním, co po lidech židovské víry žijících v našich zemích zůstalo. Právě jedním z počátečních impulzů této aktivity byl jednak úžas nad devastací židovských památek, ale i snaha upozornit na skutečnosti, které šokují. Čím intenzivněji se autoři tímto námětem zabývali, tím prioritnější byl záměr fotograficky zmapovat co nejvíce židovských pohřebišť v našich zemích. Tristní atmosféra objektů a jejich prostředí se výmluvně odrážela ve snímcích prázdných synagog, s přírodním terénem splývajících zapomenutých hřbitovů a náhrobních kamenů, porostlých vegetací, jež jsou ze všech stran stravovány zubem času.

Soubor fotografií židovských hřbitovů v projektu skupiny SIGNUM byl nejen dokumentem zanikající minulosti, ale i důležitým svědectvím o současnosti. Jejich snímky se nestaly jen objektivní ilustrací dnešní situace, velmi subjektivním pohledem totiž poukazovaly na místa zvláště poznamenaná historií poválečných desetiletí. Autoři nekladli důraz výlučně na informativní konstatování dané skutečnosti, ale každý z nich zde projevil svůj přístup a vztah k námětu citlivým vystižením atmosféry motivu. Výstava vzbudila velký respekt a pozornost jak svým posláním, tak i výtvarnými kvalitami; nepochybně měla hodnotu rovněž nepopiratelného osobního přínosu pro každého z vystavujících.

SEIICHI FURUYA (1991)

Úvodní výstavou k novému roku v Domě umění byl soubor fotografií japonského autora, žijícího v Rakousku, Seiichi Furuyi, s názvem Hranice 1981–1983. Na dvaceti čtyřech adjustovaných fotografiích, které pořídil počátkem osmdesátých let, Seiichi Furuya dokumentoval místa rakouského pohraničí i bariéry podél jugoslávských, maďarských a československých hranic. Fotografie byly navíc doprovázeny texty, komentujícími konkrétní situace, útržky hovorů lidí, vzpomínajících na události, související s politickým vývojem dotyčné země. Násilné oddělení zemí takzvaného východního bloku od západních států a téma – hranice, obavy, rezignace a smíření se s poměry, Seiichi Furuyu velmi oslovilo, a tak jeho stále aktuální snímky mohl divák konfrontovat i se svými vzpomínkami a prožitky. K prezentované kolekci byly vydány stručné katalogové listy.

KEITH CARTER – The Blue Man (1991)

Fotografie amerického autora Keithe Cartera primárně zachytily kulturní, náboženské, mytologické a folklórní zvyky lidí z dalekého východního Texasu, jejich venkovské kouzlo, zvířata, s nimiž žijí, zahrady, které obdělávají, a způsoby, jak tráví svůj volný čas. Návštěvník se přitom mohl nechat unést zvláštní náladou divadla s kulisami neskutečné přírody, pohádkového světa s exotickými lidmi i zvířaty, nebo také nechat oslnit reklamami okoukanými ze snímků Walkera Evanse, s herci oblečenými podle módy třicátých let. Výstava Keithe Cartera reprezentovala autentický postmodernismus, fotografie čistě a citlivě zobrazovaly současnost v duchu tradice amerického dokumentarismu, do níž se promítala dnešní senzibilita. Přehlídku těchto snímků měli diváci možnost zhlédnout nejen v Brně, ale i v Bratislavě. Obsahovala 37 fotografií o formátu 40 x 50 cm.

FACHHOCHSCHULE DÜSSELDORF; FACHBEREICH DESIGN – fotografie (1991)

Ve studijním směru vizuální komunikace Vysoké odborné školy v Düsseldorfu je jedním ze tří rovnocenných oborů vedle grafiky-designu a ilustrace, také fotografie, a to pod vedením prof. Klause Kammerichse. Výstava ukázala výsledky projektu, který byl zároveň věnován oslavě osmistého výročí založení města Düsseldorfu a jehož tématem bylo subjektivní a experimentální přiblížení obrazu tohoto města. Pro studenty bylo prostředí Düsseldorfu podnětem ke vzniku různých nevšedních fotografických výrazových metod a forem. V prostorách Galerie Stará radnice byly předvedeny práce 21 posluchačů 2. až 8. semestru studijního roku 1987/1988, kteří se zde představili jak výtvarnou, tak dokumentární fotografií, tvorbou grafického designu i ilustracemi na zadané téma. Tuto prezentaci uvedl prof. Klaus Kammerichs, k dispozici byl katalog, vydaný v německém jazyce.

US 4 – fotografie z Denveru (1992)

Výstava čtyř amerických fotografů z Denveru, nazvaná US 4, se nevyznačovala charakterem reprezentativní přehlídky, ale sloužila především jako primární informace o některých možných polohách současné americké fotografie. I když

je každý z vystavujících rozdílnou autorskou individualitou, jejich přátelské vztahy prohlubuje účast na akcích souvisejících s fotografickou teorií a výstavní aktivitou. Jako pedagogové, teoretikové, organizátoři a hlavně autoři těchto uměleckých projektů působí v Colorado Photographic Arts Center i v dalších fotografických institucích. Glenn Cuerden zachytil motivy venkovské krajiny s předmětným zátiším, kde se snažil prostřednictvím symbolů i volbou fotografické techniky zviditelnit neustálé prolínání přítomnosti s minulostí. V Československu narozená Eva Keletiová vytvořila separátní, novou realitu pomocí záběrových sekvencí z různých míst a dob. Vznikl tak dojem bizarní scény, labyrintu, jehož obsahovou pointu si divák mohl sám domýšlet. Abstraktní barevné kompozice Dánky Lisbeth Neergaard Kohlhoffová obzvláště vynikly ve formě struktur různých povrchů – dlažby, zdí, asfaltových ploch, akcentujících jejich náhodně vzniklé barevné akordy a tvarové konstelace. Její fotografie byly přímé, bez dodatečné manipulace. Newyorčan R. Skip Kohlhoff využil specifik fotografických technik jako prostředku k dosažení různého výrazu a výtvarného účinku (koláže, infra červené fotografie, ručně kolorované fotografie, xerografie a cyanotypy). Jeho myšlenka o subjektivním autorském přístupu a představa o zdůraznění motivu se tak odrážela v někdy až banálních záběrech z cest. K výstavě byly vydány katalogy, zahrnující reprodukce fotografií i osobní výpovědi každého autora.

TADANORI SAITO – Metropolis (1992)

Dům umění města Brna ve spolupráci s chebskou Galerií 4 uspořádal prezentaci dokumentárních fotografií Tadanori Saita, odlišujících se od ostatních prací japonských fotografů především zájmem o obyčejného, průměrného člověka, o jeho styl života a o to, co ho vlastně činí šťastným. V poslední době se zaměřoval na hlubší analýzu utváření osobnosti Japonců, na adaptaci jednotlivce v cizím prostředí a na problémy spojené s trávením volného času. Poukazoval na rozdíly individualisticky založených Evropanů či Američanů v protikladu k Japoncům, kteří žijí převážně v kolektivu. Na vystavených fotografiích zachytil okamžiky, které se tak staly svébytnou výpovědí autora o současném světě, určenou i pro pochopení života člověka v budoucnosti. Komisařkou výstavy byla dr. Jana Vránová. Pro vydaný katalog byly použity materiály Galerie 4, Cheb.

LYLE BONGE – The Sleep of Reason – Mardi Grass (1992)

V síni Vincence Makovského Galerie Stará radnice byl uveden dr. Janou Vránovou a autorem, Američanem Lylem Bongem, cyklus 31 fotografií – Mardi Grass (což je poslední den před Popeleční středou), zachycující tradiční slavnosti v New Orleansu, Biloxi a dalších blízkých městech v době, kdy vrcholí průvody masek a karneval. V bizarních scénách, detailech a odlišnostech výzoru jednotlivých škrabošek a také v pouličních situacích během těchto duchovních slavností se snažil vystihnout atmosféru dění, kdy tradice a dnešek spolu vytvářejí svéráznou symbiózu. Poetika fotografií Lyle Bongeho je tematicky blízce propojena s hnutím generace beatniků (Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti). Cyklus Mardi Grass byl označen mnoha kritiky i fotografy za autorovo definitivní dílo. K výstavě byly vydány stručné katalogy s reprodukcemi prezentovaných snímků.

KRZYSZTOF PRUSZKOWSKI – Fotosyntézy (1993)

Autor polského původu, střídavě žijící v Paříži a ve Varšavě, se zde prezentoval čtyřmi desítkami černobílých fotografií. Vrstvením sérií portrétů nebo objektů, s výsledným typovým obrazem motivu, se začal zabývat během sedmdesátých let. Základem autorova pojetí fotosyntézy se stal před sto lety formulovaný názor, že necháme-li před fotografickým aparátem defilovat série osob, příslušníků stejné rasy, vznikne tak z jednotlivých snímků pomocí citlivé desky výsledný portrét typu oné rasy dané společnosti. Tento způsob snímání byl na výstavě dokumentován jak v podobě výše zmíněných portrétů – mnohonásobné expozice hlav nejvyšších představitelů států, královen krásy, manekýnek, slavných dvojic, a dokonce různých soch, tak i v obdobně později zhotovovaných snímcích rozličných míst, prostředí a budov. Stejnou metodou tvořil také pozoruhodné obrazové kompozice abstraktnějšího charakteru. Tyto symboly původních motivů byly vyzvětšovány v tonalitě měkkých, šedou škálou odstupňovaných odstínů. Část výstavního souboru tvořily fotografie velkých formátů, které autor označil zkratkou KMK, což mělo znamenat: konstrukce materializace konceptu. Sám o sobě řekl, že v jednom „chce obsáhnout mnohé". Pořadatel, Dům umění, vydal k této výstavě též katalog

DAGMAR HOCHOVÁ – Fotografie, 1958–1993 (1993)

Ve výběru z díla byly živé a velmi lidské fotografie Dagmar Hochové představeny prostřednictvím volných cyklů i sevřenějších seriálů, tematicky zaměřených na důstojné a citlivé zobrazení člověka, na jeho vnitřní svobodu a smysluplnou existenci. Tento jednoznačně vyjadřovaný postoj byl na výstavě zcela dominantní a působil výrazným sjednocujícím dojmem. Projevoval se nejen na fotografiích dětí, které jsou jedním z životních témat Dagmar Hochové, ale i na snímcích starých lidí a také na jednorázově či průběžně zachycovaných portrétech osobností, jakými byli například Josef Váchal, Bohuslav Reynek, Mikuláš Medek, Jaroslav Seifert aj. Podařilo se jí též proniknout do světa milosrdných sester a svými náměty se vracela i k válečným veteránům. Přirozenou lidskou hrdost vyzařující z portrétů zobrazovaných osob nalezla také na slovenském venkově, v Horehroní. Autorka ve své tvorbě dala výraznou přednost fixaci pohybu v okamžiku a hlavně autenticitě, přičemž se však vyhýbala všude projevu sentimentu nebo náznaku idealizace; nicméně pochybnosti mohla u některých snímků vyvolat chaotická kompozice. Dagmar Hochová vyjádřila myšlenky stálých hodnot, vycházející z pevných humánních názorů a postojů, které jsou transformovány do vize prvořadého smyslu jejích fotografií. Text do katalogu napsala dr. Jana Vránová.

FRANS DE LA COUSINE – Výběr fotografií (1993)

Holandský autor se poprvé představil samostatnou výstavou v Praze (1992), v brněnské Galerii Stará radnice vystavil větší soubor fotografií ze svých cest po Evropě, s motivy městských exteriérů, krajin, předměstských konfigurací, a také nejpočetněji zastoupené snímky z brabantského města 's-Hertogenbosch, kde Frans de la Cousine žije. Vytříbená kompozice obrazu byla umocněna jeho vztahem k současnému výtvarnému umění a všeobecnou citlivostí i k dalším výtvarnickým motivům, jako jsou reklamní plakáty a design civilizačních objektů. Jeho kamera se nevyhýbala vizuálnímu humoru a komparacím, avšak určité inspirační náměty, například ulice, kolemjdoucí, sochy, plakáty, haraburdí, stopy lidské činnosti, zde často vybočovaly z linie kompaktnosti a kontinuity celku. Součástí jeho výstavy byly fotografie z Budapešti, Moskvy, Curychu a z Prahy, na nichž nechyběly ani manifestace na Staroměstském náměstí v roce 1990.

Výstavu uvedl dr. Antonín Dufek a ředitel Domu umění Karel Moudrý. Katalog vydal Dům umění města Brna.

JOSEF KOUDELKA – Divadlo Za branou, 1965–1970 (1994)

Originální přístup k divadelní fotografii představil návštěvníkům haly brněnského Domu umění proslulý fotograf Josef Koudelka, jenž takto navázal na tradici výstav svých souborů divadelních fotografií, prezentovaných o čtvrt století dříve. Současná generace milovníků fotografie a divadla mohla na výstavě objevit jim zatím neznámou rekapitulaci díla, vytvořeného již v druhé polovině šedesátých let. Zhuštěný pocit z atmosféry představení a jedinečný způsob vizuální podoby dokázal skvěle podat zvláště ve snímcích Ghelderodových Maškar z Ostende, v nichž se mu podařilo naplnit princip černobílé grafické abstrakce. V razantním grafismu tak vyjádřil kompaktní sestavou šest portrétních detailů hlavních představitelů Čechovových Tří sester a fotografiemi z Krejčovy inscenace Topolovy hry emočně i vizuálně propojil dvojici herců: Marii Tomášovou a Jana Třísku. K hlavním kvalitám Koudelkova uměleckého pohledu patří především jemu vlastní energie, která očividně vyzařovala z vystavených snímků, jistota jeho prožitku, jeho uzření a způsob zachycení tohoto prchavého okamžiku. Tehdy viděl divadlo jako život – a nyní, kdy už v divadle nepůsobí, vidí život jako divadlo. Tato výstava byla zároveň poctou dlouholetému, politickými událostmi narušenému poutu, které ho vázalo k Divadlu Za branou nejen přátelsky, ale i tvůrčím způsobem. Texty do katalogu napsali Anna Fárová a Otomar Krejča.

ASPEKTY NĚMECKÉ FOTOGRAFIE PO ROCE 1945 (1994)

Výběr snímků byl jednak proveden Dolnorakouskou Fotoiniciativou FLUSS, konkrétně Heinzem Cibulkou, za podpory paní Ute Eskildsen, a to z fotografické sbírky Muzea Folkwang v Essenu, ze kterého byla zapůjčena převážná část vystavených prací, další část pocházela z Nadace Ludwig Muzea moderního umění ve Vídni, ostatní díla zapůjčili přímo autoři. Tato výstava měla zdokumentovat spektrum německé fotografie z období od roku 1945 do poloviny osmdesátých let, přičemž důraz byl především kladen na tvorbu celé německé spolkové oblasti. Výběr však nesledoval prezentaci všech významných osobností tohoto období, zvláště s přihlédnutím na omezený rámec představ a možností Domu umění. Prostřednictvím patnácti autorů byla na výstavě prezentována

veškerá škála nezaměnitelně německých výrazových vyjadřovacích prostředků – od historické linie, jako například z přelomu od třicátých let do období po roce 1945 (výrazné impulzy školy Folkwang s Otto Steinertem, vlivy Bernharda a Hilly Becherových nebo VHS-Berlín s Michaelem Schmidtem), přes následující generace (Thomas Ruff, Gabrielle a Helmut Nothhelferovi), až po expresivní, sociálně kritický potenciál několika fotografií z dřívějšího východního Německa (Evelyne Richterová, Gundula Schulzová). Sféru dokumentu v této kolekci zastupovali Michael Schmidt, Timm Rautert, Gosbert Adler, Heinrich Riebesehl a Kilian Breier. O všech německých umělcích a umělkyních, kteří byli vybráni pro tuto výstavu, existují publikace, na něž s ohledem na nedostatek místa bylo poukázáno pouze ve stručném katalogovém listě.

DILEMA DOKUMENTU – Aspekty britské dokumentární fotografie, 1983–1993 (1994)

Černobílé i barevné kolekce třinácti britských fotografů střední i mladší generace si mohli návštěvníci prohlédnout do konce července 1994 v Praze, v srpnu pak v Hradci Králové a v září v přízemí brněnského Domu umění. Pořadatelé, Ministerstvo kultury České republiky, Britská rada a Dům umění, tak chtěli představit průřez britské, sociálně orientované dokumentární fotografie osmdesátých let, navazující na bohatou tradici britských dokumentaristů, k nimž patřil zejména v šedesátých letech Bill Brandt. Namísto dřívějšího prosazování objektivity tato mladší generace autorů naopak zdůrazňovala důležitost subjektivního přístupu a interpretace motivu. Novou rétoriku prosazovala jak vyprávěním příběhů, titulkováním, cíleným řazením snímků do určitých sekvencí či experimentováním s prokládáním obrazu textem, tak i takovými postupy, jako například dramatickým použitím prosvětlovacího blesku, barevným posunem tonalit evokujícím reklamy renomovaných značek i upřednostněním obrazů o velkých formátech. Jednotícím tématem výstavy byl pohled na postindustriální kulturu a její vliv na fyzickou a společenskou krajinu současné Velké Británie. Výběr prací spadal do dvou chronologických částí – první byla zaměřená na generaci fotografů, kteří se prosazovali koncem let sedmdesátých a počátkem let osmdesátých, druhá část pak na jejich následníky, z nichž většina reagovala originálními a neotřelými způsoby na problémy či apely, výtvarně formulovanými jejich předchůdci. Anna Foxová si za náměty vybrala válku a násilí, ze kterých

vznikl cyklus snímků Víkendové válečné hry – sugestivní reportáže o paintballu, Chris Killip znázornil své životní prožitky ze severu Anglie a tyto problémy post-industriální společnosti působivě vyjádřil i ve své knize In flagrante (1976–1988). Smysl pro suchý humor, ladící až se sociální satirou, vystihovaly živě barevné fotografie Martina Parra, věrně ilustrující způsob trávení volného času pracujícími a střední třídou. Kyselé expresivní zbarvení, prosvětlovací blesk a šikmé rámování jsou základní prostředky, jimiž vytvořil pocit toporného, dezorientačního hyperrealismu. Formu poetické krajinné alegorie představil Jem Southam v cyklu Červená řeka, mapujícím důsledky civilizačních zásahů do krajiny v okresu Cornwall, na proměny i skryté významy v krajině, souvisejícími s tradicemi reagoval John Kippin, a fotograf Paul Reas interpretoval návštěvníkům metodu obeznámení se s britskou historií v cyklu s názvem Sedlání mrtvého koně. Práce Karen Knorrové z prostředí sídel britské venkovské šlechty připomínala rodinná dědictví a tradice. Patetická panorama černobílých fotografií Johna Daviese se věnovala snaze o pochopení způsobu, jakým se vyvíjí krajina měst. Apelujícím mementem byly snímky Paula Seawrighta z míst v Irsku, kde došlo k brutálním vraždám nevinných lidí. Jiný pohled na politicky rozdělené Irsko přinesl Paul Graham v cyklu Zkoušená země, a to převážně v záběrech městské a venkovské krajiny. Také Anthony Haughey sledoval aktuální problémy současného Irska – zachycoval rodinný život v jednom dublinském sídlišti. Souborem Ocelárny rozebíral Julian Germain ve svých fotografiích důsledek ukončení jejich provozu a také neblahé dopady těžkého průmyslu na malé severoanglické město Consett. Tónované snímky Ingrid Pollardové znázorňovaly použití krajin jako horizontů, s následným umístěním černošského subjektu do kompozice.

Všem těmto fotografům šlo především o sebevyjádření, jemuž mohli návštěvníci nepochybně porozumět i díky poměrně obsáhlému katalogu s textem Bretta Rogerse, ředitele výstavy, a s mnoha kvalitními reprodukcemi prací autorů, publikovanému jak v anglickém jazyce, tak i v překladu v jazyce českém.

MARKÉTA LUSKAČOVÁ – Fotografie ze Spitalfields, Londýn 1974–1990 (1995)

K zahájení výstavy fotografií ze Spitalfields od autorky Markéty Luskačové, která byla uspořádána Domem umění města Brna společně s Britskou radou v Praze, promluvil nejprve dr. Antonín Dufek a následně ji pak uvedl ředitel Domu

umění Karel Moudrý. Markéta Luskačová, která dříve dokumentovala život a náboženské tradice na východním Slovensku, v emigraci svou pozornost rozšířila o další náměty, jako jsou imigranti, pouliční hudebníci, děti, lidé na plážích, veřejné slavnosti, trhy a podobné události. Z 54 vystavených fotografií, pokrývajících její patnáctiletou studii zhotovenou na zakázku pro Whitechapel Art Gallery v roce 1988, mohl divák načerpat náladu londýnských teritorií, především částí Brick Lane a Spitalfields, které zobrazila se sociologickým zájmem o determinaci jedince prostředím, v němž žije. Snímky vyjadřovaly převážně sentiment, nostalgii, odcizení a smutek, avšak byly prodchnuty i záblesky humoru, stálou lidskou potřebou vzájemného dotýkání se a seskupení. Autorčino zaujetí jedinečností člověka spočívalo jednak v portrétech jednotlivců a dvojic, ale také ve skupinových výjevech semknutých postav. Fotografie zasněžené scény ze Spitalfields byla efektně zredukována a použita pro obálku katalogu výstavy.

GEORGE ERML – New York: Sebrané bary, 1990–1994 (1995)

Brněnský rodák George Erml zde představil rozsáhlý projekt, jehož cílem bylo zachytit a dokumentovat staré newyorské bary. Toto téma zpracoval v letech 1990–1994 a vzniklo z něho kolem stovky snímků z pěti různých obvodů New Yorku (Manhattan, Bronx, Brooklyn, Staten Island, Queens). Středoformátové fotografie, které byly uniformně paspartované ve sjednoceném rozměru, zdůrazňovaly detaily dobových interiérů v jemných, téměř piktorialistických odstínech šedi. Erm1ovy práce představovaly jednak kultivovaně zdokumentované liduprázdné prostory, ale také nálevny, v nichž návštěvníci a barmani hráli někde pouze kompoziční roli, jinde se z nich stávali aktéři závažného děje. Celkový dojem místy narušovaly jak přespříliš zdůrazněný dokumentární charakter, tak i kvalitativní nevyváženost jednotlivých snímků; v celkovém kontextu se však autorovi podařilo postihnout náladu a duši svatyň alkoholových meditací. Kolekci 111 fotografií bylo možné zhlédnout i v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, dále v Českém Krumlově a v Českých Budějovicích. K výstavě byl vydán katalog s úvodním textem Kristiána Sudy.

JINDŘICH ŠTREIT – Lidé olomouckého okresu (1995)

V Procházkově síni Domu umění vystavil Jindřich Štreit výběr ze souboru Lidé olomouckého okresu, na kterém pracoval v letech 1993–1994. Tento projekt organizoval i finančně podporoval Okresní úřad v Olomouci a jeho prvotním cílem bylo nejenom získat dokument o životě lidí devadesátých let, jenž byl určen pro sociologický výzkum, ale kromě toho také shromáždit materiál propagující okres Olomouc. Z celkového počtu více než dvaceti tisíc záběrů tak vznikl soubor sta fotografií, mapujících oblasti Šternberka, Litovle, Uničova, Hluboček, Olomoucka a Náměšťska. Jindřich Štreit v tomto prostředí mimoto navázal i blízký, bezprostřední kontakt s lidmi, neboť vždy pracoval nejméně týden až čtrnáct dnů v každé obci. Jeho humanisticky orientované fotografie zcela svébytným způsobem zachytily různé situace odehrávající se mezi lidmi, vztah člověka ke zvířatům, k přírodě, k okolí i ke světu. Fotografie z Olomoucka měly svou výstavní premiéru v mnoha vesnicích a městech, v nichž vznikly, dokonce i tam, kde doposud nebylo zvykem akce obdobného charakteru pořádat. Tato výstava se konala také v Chebu, Ostravě, Uherském Hradišti, Konici a ve Štěpánově, přičemž se všude setkala u diváků s příznivým a hlavně spontánním ohlasem. Výstavu doprovázela Štreitova první publikace s názvem Vesnice je svět (1993), obsahující výběr fotografií ze Sovince, které autor prezentoval již v roce 1989 v Domě pánů z Kunštátu.

VIKTOR KOLÁŘ – Fotografie (1996)

Poprvé se brněnskému publiku představil v roce 1981 samostatnou souborou výstavou v Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho, v přízemí Domu umění, a teprve až v roce 1996 vystavil výběr ze svých fotografií z posledního desetiletí. Viktor Kolář se velmi soustředěně věnoval subjektivnímu dokumentu, v němž sledoval projevy konzumního trendu naší společnosti s jejich rozmanitými důsledky. Tímto souborem se zaměřil na situace a momenty charakteristické pro obyvatele Ostravska a tehdejší dobu – zachytil místa, objekty a zákoutí, která mizela třeba jen proto, že příliš souvisela s minulostí, a byla tedy nepotřebná. Výchozími podněty autorových prací byly jeho subjektivní dojmy a poznání – reflektoval tak realitu každodenního života, přičemž lidské příběhy i vztahy podtrhoval mnohdy jejich vlastním ironickým, humorným či nostalgickým podtextem. Prezentace fotografií Viktora Koláře navazovala na výstavy významných osobností české

dokumentární fotografie (Markéty Luskačové, Jindřicha Štreita, Dagmar Hochové a dalších), které Dům umění města Brna realizoval v průběhu devadesátých let. Vydaný katalog obsahoval reprodukce a krátké prohlášení autora.

PAUL DEN HOLLANDER (1996)

Holandský fotograf Paul den Hollander se v České republice představil vůbec poprvé. Výstava stručného retrospektivního výběru obsahovala ukázky z několika hlavních cyklů jeho tvůrčího období, z let 1977–1990. V úvodním, nejstarším souboru Okamžiky v čase, který pocházel ze sedmdesátých let, se Paul den Hollander soustředil na detailní výseky strohé architektury a přírodních scenérií se záběry postav v pohybu. Tyto černobílé fotografie evokovaly dojem hrané scény, asociovaly možné děje a příběhy. Den Hollanderův osobitý styl se projevil hlavně v rozsáhlé kolekci fotografií ze zahrad, skleníků a z parků, ale také ve snímcích exotických rostlin a živočichů. Prolínání neživé a živé přírody, detailů rostlin, mezi nimiž se objevují plazi a ptáci, zobrazil prostřednictvím tvarových a strukturálních vztahů. Specifická poetika motivů a jistý surreálný podtext byly vlastní i barevným fotografiím z osmdesátých let, na nichž v interiérech historické architektury vyobrazoval vycpaná zvířata. Ta se překvapivě objevovala a hned zase mizela mezi exponáty a architekturou, a tak díky fotografově způsobu vidění mohla být vnímána v jiných významových souvislostech. V nejmladší sérii černobílých fotografií z osmdesátých a devadesátých let, která nesla název Pyramidy severu, se Paul den Hollander zaměřil na struktury i na tvarové detaily povrchů nerostů, na technické vybavení a na zákoutí prázdných podzemních chodeb opuštěných dolů v Belgii a v severní Francii. V opuštěných interiérech zaostřoval na geometrické detaily i na stopy lidských činností, jež právě tímto nabývaly abstraktních dimenzí. Výsledkem jeho záměru byly šedočerné kompozice, které se svým charakterem blížily grafickému či kresebnému projevu. Návštěvníci výstavy se tak mohli seznámit s jedinečným dílem, jemuž je vlastní stylová čistota a kultivovanost výtvarného projevu. Bylo zřejmé, že Paul den Hollander má nejen cit jak pro kompoziční řešení ploch a linií, tak i pro tvarovou skladbu, ale kromě toho má také schopnost redukovat vizuální vjemy na podstatné momenty. Tato výstava seznámila veřejnost s tvorbou, která je svým přínosem významně zastoupena v širším kontextu současné světové fotografie.

Doprovodné šestistránkové katalogy zahrnovaly kvalitní reprodukce autorova díla.

JISTOTY A HLEDÁNÍ V ČESKÉ FOTOGRAFII 90. LET (1997)

V prostorách přízemí a Procházkovy síně Domu umění se konala výstava seznamující s aktuální situací české fotografie devadesátých let. Záměrem bylo přiblížit hlavní trendy a směry naší fotografické produkce. Navazovala na rozsáhlou, v Evropě i v USA předvedenou, expozici Česká fotografie devadesátých let (1993), kterou kurátoři Miroslav Vojtěchovský a Vladimír Birgus výrazně přepracovali, doplnili a inovovali. Výsledkem jejich úsilí byl výběr jednatřiceti autorů, zahrnující nejširší rozpětí generací, od obecně známých a mezinárodně uznávaných fotografů, až po současné studenty pražské FAMU a posluchače Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Dokumentární fotografie byla na této výstavě reprezentativně zastoupena cyklem Černý trojúhelník od fotografa Josefa Koudelky, dále autory Jindřichem Štreitem, Bohdanem Holomíčkem, Viktorem Kolářem a Jaroslavem Kučerou. Do devadesátých let se překlenula i inscenovaná fotografie, zahrnující populárního Jana Saudka, symbolistické portréty Ivana Pinkavy, Václava Jiráska, autoportréty Zdeňka Lhotáka, momentky Zdeňka Stolbenka, Pavla Hečka, místy trochu vyčpělé fotografie Jiřího Davida, dominantní tělové kreace Pavla Máry či velkoformátové, jemně eroticky laděné fotografie Tona Stana. Efektně inscenovanými obrazy krajin oslovil Jan Pohribný, subjektivními krajinami a zátišími pak Pavel Baňka. Výstava také reflektovala nové, rozvíjející se možnosti počítačového zpracování, například na nápadných i kontroverzních snímcích Veroniky Bromové, a také na fotografiích autorské dvojice Lukáše Jasanského a Martina Poláka. V rámci „hledání" se prezentovali mladí tvůrci, jako Michaela Brachtlová, zabývající se převážně aktem v kombinaci s přírodninami, sebe samého konfrontoval s prostředím města Igor Šefr, staré reprodukce zapomenutých příběhů zde citlivě oživil Robert Portel a módní snímky, objevující se na stránkách Reflexu, vystavil David Kraus. Tematické označení „česká fotografie" nevylučovalo ani zastoupení několika slovenských autorů – Tono Stano, Miro Švolík, Rudo Prekop. Přestože tato expozice nezdůrazňovala jedno téma nebo pouze jednu tendenci a v reprezentativních vzorcích ukazovala jednotlivé fotografické kategorie, výstava nepředstavila zasvěceným divákům mnoho nových a neznámých jmen.

Důležitou součástí projektu byl dvousetstránkový, podrobně zpracovaný katalog s medailony vystavujících, se soupisem všech důležitých výstav i akcí a také s obšírným a nezaujatým textem Vladimíra Birguse, chronologicky popisujícím situaci české fotografie v období 1990 až 1996. Tento katalog, vydaný nakladatelstvím Kant a olomouckou Votobií, obsahoval též kvalitně vytištěné reprodukce od vystavovaných autorů.

VLADIMÍR BIRGUS (1997)

Do výstavního souboru zařadil Vladimír Birgus výběr fotografií z let 1971–1997, ve kterých více než dvacet let rozvíjí pokračující cyklus nazvaný Cosi nevyslovitelného. Snaží se v něm věrně postihnout svůj postoj k lidskému společenství, zachycuje člověka v autentickém prostředí jeho vlastního bytí, kde pomocí mnohovrstevnatých vztahových a významových rovin nezřídka zvýrazňuje buďto osamocenost jedince směřující až k momentům odcizení, nebo jimi jen náznaky připomíná pouhou stopu lidské existence. Výstava v Domě umění ukázala jednak jeho téměř reportážně působící snímky v černobílé škále tónů, ale rovněž i práce v barevném provedení, kterým se autor intenzivněji věnuje od první poloviny osmdesátých let. Právě střízlivé užití monochromatického podání, či naopak barevných dominant, a uplatnění předem promyšleného kompozičního řešení, souhry světel a stínů v ostrých kontrastech svědčí o úspornosti prostředků redukovaných na minimum jeho smyslem pro jednoduchost, jejichž prostřednictvím se tyto záběry dostávají do roviny charakteristické výrazové účinnosti. Vztahem zobrazovaných figur a jejich umístěním aktivně organizuje plochu s využitím malého počtu barevných tónů. Autorova intuice při volbě motivu souvisí nejen s citlivým vnímáním prostředí, které důvěrně zná, ale také s okolím novým, na něž tvůrčím způsobem reaguje při četných zahraničních cestách. Intencí Vladimíra Birguse je zviditelnit a fixovat právě to neuchopitelné, co se pohybuje na hraně sdělitelnosti a něčeho nevyřčeného nebo tušeného, a proto i záměrně neoznačuje své fotografie názvem. V autorově tvorbě devadesátých let nebyl znát výrazný zlom, jelikož se neodchýlil od dřívější koncepce, a tak zvláště tento výběr vystavených prací poukázal na jejich formální i obsahovou kontinuitu vypovídající o pomíjivosti lidské existence.

JAROMÍR FUNKE – Krásný svět – Fotografie a ušlechtilé tisky z let 1920–1922 (1997)

Ve Funkeho kabinetu, jenž byl sice později, a to v roce 1990 uzavřen, se autor prezentoval již dříve dvěma souhornými výstavami. Počáteční expozice, kterou připravil Lubomír Linhart, autor vůbec první monografie Jaromíra Funkeho, rovněž zahájila v roce 1958 činnost tohoto kabinetu. Druhá kolekce pak v roce 1979 poprvé v 54 ukázkách obsáhla i Funkeho rané dílo. Výstava Krásný svět uvedla výběr obsáhlého souboru pečlivě adjustovaných pozitivů krajinářské i žánrové tvorby a též alba obsahující autoportréty a momentky z koupání na Labi (1920), dochované v autorově pozůstalosti. Kromě toho předvedla i několik prací z fotografické sbírky Moravské galerie v Brně. Z autorovy tvorby z let 1920 až 1922 byl vystaven soubor krajinných a městských snímků z Kolína (1921), zachovaný jen v negativech a v albech s malými kontaktními pozitivy; zvětšeniny, nyní v majetku Moravské galerie, zhotovil Jan Šplíchal v roce 1979. Ve variacích jediného záběru či v sérii na jeden motiv fotografie zahrnovaly jak topografii města, tak i motivy okolní přírody, zachycené v proměnách ročních i denních dob. Naprosto neromantické a věcné záběry architektur sehrály v pozdější Funkeho tvorbě významnou roli a mají tímto i nejblíže k moderní fotografii. V několika žánrových fotografiích z roku 1922 a v měkce vykreslené Vesnické impresi (1923–1924) bylo možné vycítit vliv Drahomíra Josefa Růžičky. Autor zde v prostých námětech zobrazil malebnost tohoto prostředí, pomocí filtrů zvýraznil mraky a romantické západy slunce. U mnohých pigmentových tisků akcentoval krajinnou náladu různými barevnými variantami pozitivů. V jeho pracích z let 1920 až 1922 můžeme nalézt mnohé aspekty jeho pozdějšího díla, jako jsou geometrické struktury, kombinace vržených stínů či komponování polocelků.

V roce 1923 přestal zhotovovat ušlechtilé tisky, přijal myšlenku Růžičkova purismu a „čistým fotografiím" zůstal věrný po celou dobu své další tvorby. Začal experimentovat v oblasti zátiší a portrétu, i když krajinářské a žánrové fotografii se věnoval i nadále. Na většině představených fotografií se dochovaly přesné údaje o technice i době vzniku snímku a orientaci v díle také usnadňovaly časové údaje, nahrazující fotografův deník. Vydaný katalog obsahoval podrobné technické parametry, vztahující se k prezentovaným snímkům.

VILÉM REICHMANN – Fotografie, kresby 1935 1990 (1998)

Souborná výstava, pořádaná Domem umění města Brna ve spolupráci s Ministerstvem kultury České republiky a Nadací Viléma Reichmanna, připomněla devadesáté výročí narození této významné osobnosti české fotografie. Výběr z autorova celoživotního díla tak zahrnoval jednak ukázky z hlavních fotografických cyklů, od nejstarších prací ze třicátých let, až po poslední fotografie, ale rovněž i kresby a grafogramy. Výtvarná tvorba Viléma Reichmanna byla ovlivněna hlavně obrazy Salvadora Dalího a Paula Klee, a proto se i v jeho fotografických cyklech uplatňovaly asociativní a symbolické významy nalezených statických objektů. Surrealistickou poetiku evokovaly snímky vytvořené na přelomu třicátých a čtyřicátých let. Z tohoto období i z konce padesátých let zde byly předvedeny cykly Kouzla, Opuštěná, Dvojice a Metamorfózy. Výstavní kolekce prezentovala také Reichmannovy surrealistické kresby, karikatury a práce z doby, kdy působil ve Skupině Ra, jejímž byl zakládajícím členem. V šedesátých letech průběžně doplňoval soubory Metamorfózy a Dvojice, ve kterých přeměňoval snímané předměty do podoby zvířat a lidských figur. Přetváření neživých artefaktů v živoucí výtvarné podněty bylo patrné rovněž v kontinuálně vznikajících cyklech makrofotografií Agáve, které pořizoval během svých častých pobytů v Jugoslávii, a též v souboru Tabulária, kde s poetickým pohledem oživoval odložené a nalezené věci. Z dadaistických principů vycházely počátky kolekce nazvané Kouzla, obsahující záběry prasklin, oprýskaných maleb a plakátovacích ploch. Soubor Makrotérie, zaznamenávaný od roku 1976, objevoval tytéž metaforické tvary v nádobách s terem a v kotlích s dehtem. Poslední vystavený celek Grafogramy vznikl kombinací kreslířské tvorby s fotografickým postupem – přenosem manuálně zhotovených nebo dotvořených drobných obrazů a jejich zvětšením na negativní podložce. Invence, imaginace a osobitá nálada jeho prací obohatila českou poválečnou fotografii o nový způsob interpretace předmětné skutečnosti. Retrospektivní výstava v Domě umění zdůraznila především Reichmannovu tendenci nejen objevovat nové aspekty reality, ale také v mnoha směrech rozvíjet netradiční výtvarné postupy, čímž takto dokumentovala charakteristické rysy jeho výtvarné tvorby.

ANTON CORBIJN (1998)

Téměř sedmdesát velkoformátových černobílých a tucet barevných fotografií z posledních dvou desetiletí představil návštěvníkům prvního patra Domu umění holandský, v Londýně žijící fotograf Anton Corbijn. Osobně navštívil výstavní prostory Domu umění, kde se přesvědčil o jejich přednostech, a tím i o jejich vhodnosti pro vystavení své tvorby. Potom připravil nejen výběr snímků, ale také navrhl rozmístění fotografií a sám zahájil vernisáž, na níž vystoupila Magic Free Group a rocková skupina Afrodite. Byla to vůbec první přehlídka souborného díla tohoto autora v zemích bývalého východního bloku a ředitel Domu umění dr. Pavel Liška ji považoval za vrchol zdejší podzimní sezóny. Anton Corbijn dbal na to, aby v této kolekci byly zastoupeny všechny aspekty jeho tvorby uplynulých dvaceti let – v sedmdesátých a osmdesátých letech zhotovené černobílé, spíše dokumentárně orientované fotografie, z posledního desetiletí, uhranut čtvercovým formátem, zde prezentoval snímky barevné, černobílé, kolorované, a ze současné tvorby i fotografie v červeném a modrém tónu. Výstava obsahovala převážně melancholické a introvertní portréty jak postavy bez úsměvu, rozostřené záběry, tak i momentky střídající se s abstraktnější částí autorova díla. Pečlivě připravené kompozice vynikaly rafinovanou stylizací, čímž také výstižně charakterizoval portrétované osobnosti, které zachycuje na svých snímcích již od roku 1977 – známé hudebníky rockové scény, zpěváky, herce, spisovatele, modelky, mezi jinými Stinga, Jimmyho Hendrixe, Micka Jaggera, Boba Dylana, Davida Bowieho, Bona, Annie Lennox, Björk, Curta Cobaina, Courtney Love, Kraftwerk, Franka Sinatru, Leonarda Cohena, Johnyho Cashe, Luciana Pavarottiho, ale též Gérarda Depardieua, Salmana Rushdieho, Allena Ginsberga, Williama Sewarda Burroughse, Stevena Spielberga, Martina Scorseseho, Clinta Eastwooda, nebo Naomi Campbell, Christy Turlington a další slavné osobnosti. Výstava se setkala s velkým diváckým ohlasem, přes třináct tisíc zúčastněných potvrdilo nejvyšší návštěvnost Domu umění v celém desetiletí. Namísto úzkého okruhu výtvarných odborníků, specialistů či výtvarníků, zhlédlo expozici především velké množství mladých lidí, které vedle vlastního média fotografie přitahují právě skryté senzace i výjimečnost portrétovaných osobností. Mladá generace je pak tímto způsobem se současným uměním příhodně, a tedy i nenásilně konfrontována. K pořádané expozici byly rovněž vydány plakáty a katalogové listy s několika reprodukcemi vybraných snímků. Rozpočet celého výstavního projektu dosáhl téměř 770 000 korun. Dílo Antona Corbijna propůjčila TORCH Gallery, Amsterdam.

CECIL BEATON – Fotograf Dandy (1999)

Reprezentativní výběr z celoživotního díla anglického fotografa Cecila Beatona (1904–1980) byl pořádán ve spolupráci s Britskou radou v Praze a též s Beatonovým archivem v Sotheby's. Výstavu zahájila výkonná ředitelka Britské rady v České republice Sandra Stevensonová, primátor města Brna Petr Duchoň, ředitel Domu umění dr. Pavel Liška a kurátorka dr. Jana Vránová. Expozice v Domě umění předvedla Beatonovu tvorbu téměř v celé její šíři, a to od prvních snímků rodiny a přátel, autoportrétů ze dvacátých, z třicátých a ze sedmdesátých let, přes osobnosti předválečné éry, fotografované ve složitých dekoracích, až po efektní portréty celebrit i zcela moderní snímky hvězd uměleckého světa šedesátých a sedmdesátých let. Reportážní fotografie, pořízené autorem za druhé světové války v Londýně, na Středním východě, v Číně a Indii, z kolekce programově vyloučil kurátor výstavy Philippe Garner, z důvodu přílišného vymykání se koncepci a ve snaze zdůraznit Beatonovo tvůrčí i životní „dandyovství", a proto také z několika set tisíc negativů a pozitivů vybral pouze 108 snímků, z velké části reprezentujících „glamour" pojetí fotografie. Expozice obsahovala i značně teatrální, přezdobené a přeslazené žánrové výjevy, mnohdy balancující na hraně kýče. Jeho ateliérové fotografie ze třicátých let zachycovaly modelky v naaranžovaných pózách, v nichž s využitím malovaných kulis, odrazných ploch a rekvizit často zdůrazňoval umělost kontextu v náznacích divadelního prostoru. V duchu okouzlujících přeludů hollywoodského stylu zde představil filmové hvězdy, jako jsou Marlene Dietrich, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Audrey a Katherine Hepburn, z prostředí vznešené módy uvedl Coco Chanel, ze světa umění zobrazil Pabla Picassa i Salvadora Dalího, a v pozdějších snímcích zpodobnil také Francise Bacona, Georgiu O'Keefovou a Igora Stravinského. Beatonova obliba historie i jeho výtečná znalost malířských děl 18. století se projevila zvláště v portrétování britské královské rodiny, zcela nový pohled na vžitý oficiální styl v tomto ohledu nesporně předvedl především v zachycení podobizny královny Alžběty II. V poválečném období fotografoval řadu osobností tehdejší kulturní scény, u nichž se soustředil především na psychologické aspekty portrétu. Od šedesátých let se následně zaměřil na mediální manipulátory rockové scény, kteří se pro něj stali jakýmsi odrazem jiskřivé generace dvacátých let. Na téměř reportážně působících snímcích Gilberta & George, Davida Hockneyho, Micka Jaggera a Keithe Richarda umocnil celkovou vizuální působivost využitím skladebné jednoduchosti a střídmosti. Fotografie nepochybně svědčily o autorově

schopnosti reagovat na výrazné proměny světa stylu a módy, která spočívala ve značně odlišném přístupu k fotografickému portrétu, a to především v porovnání s jeho předválečnými pracemi, zároveň však také představily jeho unikátní pohled na dobové klima Velké Británie dvacátého století. Dílo Cecila Beatona tak názorně dokumentovalo, jak věrně svými snímky zobrazil jednotlivé úseky různých tvůrčích období, kterými prošel během celé své životní dráhy. Všechny části tohoto výstavního projektu – od zarámování fotografií, přes stanovení putovní trasy, až po publikaci katalogů vydaných Britskou radou, koordinovala Frédérique Dolivetová ze společnosti Visual Arts.

■ STRUČNÝ PŘEHLED FOTOGRAFICKÝCH VÝSTAV PO ROCE 2000

Dům umění města Brna, jehož zřizovatelem je brněnský magistrát, již řadu let nabízí přehlídky širokého spektra současného výtvarného umění. Pod tuto instituci spadá od roku 2003, kdy byla dokončena rekonstrukce, i nově otevřený Dům pánů z Kunštátu, společně s Galerií G99, která se nachází v jeho suterénu.

V Domě umění publikum nachází velmi pestrou skladbu výstav, a to jak ve formě monografických kolekcí, které se zaměřují vždy na uvedení jednoho významného umělce, tak expozic tematických, v nichž je představena určitá skupina autorů spojená buď stylem tvorby, nebo tématem. U historizujících souborů, které jsou jistým ohlédnutím do konkrétního období minulosti, je však vždy na prvním místě aktuální sopětí této tvůrčí činnosti s uměním současným. Při výběru takto koncipovaných výstav se nezapomíná ani na produkci umělců z oboru fotografie.

Realizování záměru – obnovit původní kvality pružné instituce „Kunstverein" a vytvořit z Domu umění adekvátní kulturní centrum regionu, bylo nezbytně spojené jednak s racionalizací vlastní výstavní činnosti, dále též s potřebným omezením značné četnosti výstav a rovněž i s nevyhnutelným snížením počtu především odborných pracovníků. Nejinak tomu bylo při sestavování výstavních plánů, které měly striktně respektovat zaměření jednotlivých výstavních prostor. Z optimalizace dosažené zredukováním frekvence expozic však vyplynula i určitá pozitiva – jak prodloužení času věnovaného pečlivějším přípravným fázím na individuální prezentace, tak i prolongace doby trvání jednotlivých výstav s následným efektem výrazně též zvyšujícím výsledný trvalejší a intezivnější umělecký prožitek u jejich návštěvníků.

Další důležitou změnou v organizaci činnosti Domu umění byl odchod ředitele dr. Pavla Lišky, jenž tuto výstavní instituci vedl od roku 1997. Po úspěšném absolvování konkurzu získal v roce 2001 vedoucí pozici v Muzeu východoněmecké galerie v Řezně a vedením Domu umění byla dočasně pověřena dr. Jitka Vitásková, dosavadní zástupkyně ředitele, a to s dohodnutou premisou mezi českou a německou stranou, že dr. Pavel Liška v Domě umění ještě setrvá na dobu potřebnou k dokončení rozpracovaných projektů. Ty počátkem nového

tisíciletí setrvávaly v duchu jeho navržené koncepce pořádání velkých prezentací renomovaných autorů, přičemž těmito přehlídkami, jak jejich rozsahem, tak i významem, se i nadále snažil konkurovat významným evropským výstavním institucím. Funkci ředitele Domu umění přejal jeho nástupce, doc. Radek Horáček, jenž plynule navázal na již rozvržené koncepty.

Jistá redukce počtu fotografických výstav byla koncem devadesátých let zapříčiněna stále nedokončenou rekonstrukcí Domu pánů z Kunštátu, znemožňující tedy případné využívání jeho rozsáhlých výstavních prostor. Fotografické prezentace byly rozprostřeny jednak do výstavních síní Domu umění, a rovněž do odlišně tematicky zaměřené Galerie G99, která se od roku 2000 stala jeho nedílnou součástí. V hlavní budově Domu umění pak byly vzhledem k rozsahu výstav využívány všechny výstavní síně: přízemí, Galerie Jaroslava Krále, první patro a Procházkova síň.

Počátkem roku 2000 připravil kurátor Jiří Valoch výstavu všestrannému umělci Václavu Zykmundovi, jehož dílo nebylo doposud souborně zpracováno. Ve spektru jeho celoživotní práce, jak v rovině umělecké, tak i pedagogické, retrospektivně pojatá expozice vystihla i mnohé aspekty autorovy fotografické tvorby. V Procházkově síni byl uveden fotograf a pedagog pražské FAMU Jaroslav Rajzík, jenž ve svých černobílých fotografiích meditativně rozebíral vztahy jemných tonálních forem, evokujících období české meziválečné avantgardy.

Konceptuální tendence zde plně obhájila velkoformátovými černobílými zvětšeninami také Magdalena Jetelová se svým projektem Atlantic Wall, v němž na zchátralé bunkry z druhé světové války promítala pomocí laserových paprsků texty postmoderního filozofa Paula Virilia. Neméně zajímavou výstavu kurátorsky uspořádal bývalý ředitel domu umění dr. Pavel Liška. Urban Apocalypse od světově uznávaného japonského fotografa Ryuji Miyamota se soustřeďovala na rozpad architektury nejrůznějších objektů, zapříčiněného přírodní katastrofou nebo postupným přirozeným chátráním. Vskutku rozměrné velkoryse pojaté černobílé snímky, pořízené dlouhou expozicí, v nichž dosáhl eliminovat přítomnost lidské bytosti, tak zobrazovaly zchátralé budovy v Tokiu, Ósace, Singapuru či v Kowloon Walled City nebo zemětřesením poničené Kóbe; jen výjimečně vyhledával krásu barvy jako v obrazech z Angkoru. Richard Billingham byl dalším významným zahraničním autorem mladší generace, jenž v dekadentním cyklu Rodinné fotografie (1990–1996) představil tristní život svých rodičů alkoholiků.

Od prvního souboru se zcela odlišoval jeho konvolut, úplně vylučující přítomnost člověka, nesoucí název Krajiny (1992–1997), se záběry na vyprázdněná přírodní zátiší a mrtvý prostor opuštěných ulic anglických předměstských kolonií. Mimo tyto dva cykly, které zrcadlily jeho desetiletou tvorbu, byla na výstavě promítána i repetitivní videosekvence, v níž autor v nehybné pozici seděl, vdechoval a vydechoval cigaretový kouř. Současnosti vzdálený a uzavřený svět rodinných aristokratických sídel fotograficky zpracoval Francouz Patrick Faigenbaum. Vystavené snímky připomínající divadelní scénu vznikly počátkem devadesátých let v Římě, Neapoli a ve Florencii, kde na principech piktorialismu snímal příslušníky starých šlechtických rodů v jejich přirozeném prostředí. Zatímco v portrétech zdůraznil distanci přítomnosti a minulosti, v druhém souboru fotografií z Brém, ilustroval privátní sféru obyvatel tohoto města, jeho méně viditelnou podobu, rozvážně se však snažil vyhnout atraktivním a líbivým motivům. V rámci festivalu Bonjour Brno, uspořádaném v roce 2001, přichystal pro Dům umění rovněž francouzský autor Yves Trémorin jednak svá videofilmy, ale také fotografický výběr, sestávající se ze tří částí, v nichž se věnoval záběrům svých nejbližších, své matky, ženy a dítěte. Další jeho snímky zosobňovaly téměř surrealistické pohledy na běžnou skutečnost, banální motivy však nevšedním zobrazením posunul do rozmanitých rovin. Z kolektivních výstav byly v Domě umění prezentovány nejen komplexně pojaté projekty, jako v Galerii Jaroslava Krále instalovaná přehlídka Litevská fotografie, zahrnující větší množství autorů, ale i expozice, zaměřené na předvedení nejrůznějších tvůrčích skupin, například německé formace Realer Raum Bild Raum. Thomas Demand, Susanne Brüggerová a Heidi Speckerová aplikovali tři rozdílně pojaté kreativní přístupy v oblasti vztahující se k veřejnému prostoru a prostřednictvím svých souborů tak upozornili na specifické, individuálně však diferencované využití média fotografie. Rozmanitost tohoto výrazového prostředku a jeho transformaci reflektovala tematicky zaměřená výstava Bauhausfotografie, jež byla součástí festivalu Brno – město uprostřed Evropy. Vedle proslavených záběrů dokumentovala i téměř neznámé práce zejména německých tvůrců, nejen z řad pedagogů, nýbrž i studentů tohoto věhlasného institutu. Ve všech přízemních prostorách bylo situováno více než sto dvacet prací od jedenačtyřiceti autorů, mezi nimiž nechyběla slavná jména jako Paul Citroën, László Moholy Nagy, Lucia Moholyová, Walter Peterhans či Herbert Bayer. Cílem výstavy však nebylo ještě více zviditelnit renomované umělce, ale ukázat v co nejširším měřítku možné tvůrčí využití fotografie. Tři instituce – Národní filmový archiv v Praze, Národní divadlo v Brně a Kulturní a informační centrum

města Brna uspořádaly v Domě umění široce pojatou výstavu Hugo Haas ve filmové fotografii, v níž na osmi stech černobílých fotografiích představily život tohoto všestranného umělce. Aktivity výtvarných ateliérů v azylových zařízeních v České republice kombinoval projekt Na zastávce, jenž dokumentoval pomocí velkoformátových fotografií výběr z tvorby obyvatel uprchlických táborů, jako jsou Zastávka u Brna, Kostelec nad Orlicí a další. Tato partnerská přehlídka byla přiřazena k výstavě videoprací Saskie Janssenové, která se již dříve ve své tvorbě věnovala fenoménu emigrantství; kromě toho ji také obohatila řada diskusních programů, přednášek a tvůrčích dílen. S velkým úspěchem se například setkala v roce 2002 výstava finalistů ceny Jindřicha Chalupeckého, která byla tím nejfundovanějším výběrem umělců nejmladší scény. Tato prezentace odborně garantovaného výběru výrazných tvůrčích osobností představila čtyři autory: Markétu Baňkovou, Lenku Klodovou, Federika Díaze, držitelku ceny Oskára Čepana za rok 2002 Pavlínu Fichtu-Čiernou a rovněž fotografku Markétu Othovou, zastoupenou poněkud monotónním černobílým velkoformátovým souborem, v němž pomocí dvanácti po sobě jdoucích záběrů znázornila ženu, která právě venčí psa. Tuto statickou scénu proměňovala zachycením pouhého přemístění fotografované dvojice a pravděpodobně jedině její svérázné pojetí instalace série sekvencí, které spočívalo v rozvěšení snímků zvětšených do předimenzovaných rozměrů po celé ploše výstavní stěny i ve výstižném označení názvem Návrat, však zřejmě nejvíce zapůsobilo na porotu tvořenou výtvarnými teoretiky střední i starší generace. Její zacyklený soubor byl ještě doplněn podobně minimalistickou prací s obligátním pojmenováním Bez názvu, jež byla obdobně nekonfliktní, evokovala pouze uhlazené akademické umění bez výraznějšího vzruchu.

Hypotézou, že každé výtvarné dílo by mohlo být považováno za určitý druh a způsob provedení jiné umělecké tvorby, se nechala inspirovat přehlídka nazvaná Interpretace není zločin, v níž byla kromě dalších autorů svými fotografickými soubory zastoupena dvojice autorů Lukáš Jasanský a Martin Polák. Na výstavě děl, která měla většinou nějaký známý předobraz, byly naopak jejich snímky přepisem anonymních grafických a kresebných fragmentů, provokovaly tím však ještě více k intenzivnějšímu hledání originální předlohy. V rámci této instalace byl rovněž představen výtvarník Antonín Střížek, jenž naproti tomu namaloval své zátiší podle fotografie Jana Sudka. Od interpretace nevinných pohádkových motivů však výstava zákonitě dospěla až k závažným autorskoprávním otázkám; dokonale vyzvětšované reprodukce z katalogu Václava Boštíka, které si tvůrce

Václav Stratil nechal nasnímat ve fotoslužbě, pak adjustoval do sklem překrytých rámů jako pravé originály, čímž následně vyvolal i jím předvídané pochyby o původním autorství a další spory.

Způsob prezentace fotografie v poválečné módě reflektovala výstava Fotografie módy, jež ukázala jednak vývoj kulturní úrovně společnosti, ale i proměny předvádění modelu, zahrnula snímky od manekýnek ve statické póze až k dnešnímu pojetí, kdy se módní fotografie prolíná s jinými oblastmi současné fotografické tvorby. Objevila se zde ovšem světová jména, jako například Helmut Newton, Herbert Tobias, Peter Lindberg, Tom Jacobi, Wolfgang Tillmans, Will McBride a další. Přehlídku barevné módní fotografie, tentokrát v podání britské autorky Madame Yevonde, uspořádal Dům umění ve spolupráci londýnskou centrálou British Council. Na snímcích, obdobně jako u jejího vrstevníka Cecila Beatona, vévodily stylizované portréty žen, jež někdy i v mytologickém a téměř surrealistickém zobrazení daly vyniknout ideálnímu ztvárnění tehdejších představ o kráse za použití rozmanitých dekorací i propracovaných scén.

Společné rysy surrealistických experimentů a provázanost vzájemné inspirace dvou avantgardistů, amerického fotografa, filmaře, autora objektů a malíře Man Raye a výtvarnice švýcarského původu, fotografky a tvůrkyně módních kreací i užitého umění Meret Oppenheimové, připomněla kolekce výběru z prací těchto dvou světově proslulých autorů. Expozice výstižně nastínila průřez uměleckou tvorbou Man Raye, s jeho na tehdejší dobu zcela netypickým přístupem jak k samotnému médiu fotografie při zobrazování pouhých detailů rtů, očí, tak i k využívání fotografické techniky při fotografických montážích, rayografech a rayogramech, a samozřejmě provedla i dílem Meret Oppenheimové, jako jedné z mála výtvarnic surrealistek, která sice využívala ke své tvorbě hotové objekty, avšak je zobrazovala ve zcela odlišných situacích, často s nádechem sexuální genderové diferenciace. Podnět k zamyšlení nad obsahem rozsáhlého souboru fotografií s názvem Vize nového milénia inicioval americký fotograf Clyde Butcher, který prostřednictvím technicky dokonalých, černobílých, velkoplošných snímků krajin usiloval o zachování čistoty přírody příštím generacím a zároveň jimi doceňoval úchvatnost přírodních scenérií. Vztahem člověka a přírody se rovněž zabýval i Tono Stano, když využívaje svých zkušeností z předchozí tvorby dal vzniknout obsáhlé kolekci Fascinace, v jejíž černobílé podobě aplikoval inscenované záběry modelů ve snových exteriérech. Svou poslední expozici sestavil přímo pro prostory prvního patra Domu umění, kde ve velkých zvětšeninách adjustovaných

v dřevěných rámech předvedl ucelené pojetí svých nových záměrů, odlišujících se však od předchozích, výtvarně vytříbenějších fotografických počinů.

V prostorách Procházkovy síně se uskutečnila výstava brněnského autora střední generace Jaroslava Pulicara, která reflektovala jeho dosavadní práce v oblasti subjektivního dokumentu. Obdobné odvětví fotografie, tentokrát v Galerii Jaroslava Krále, zastupoval i Bohdan Holomíček, jenž zprostředkovaně přenesl diváky do děje minulých desetiletí a na pozadí vlastních prožitků i dojmů z dobových událostí citlivě ztvárnil svou niternou fotografickou výpověď. Výstava jeho obsáhlého díla byla realizována v kontextu autorova výročí šedesátých narozenin. V návaznosti na aktuální dění – katastrofu způsobenou zkázonosnou vlnou tsunami a její tragické následky v indonéském městě Banda Aceh v lednu roku 2005, byly do výstavního plánu Domu umění záměrně zařazeny barevné snímky Otakara Jiránka a černobílé fotografie režiséra a fotografa Jaroslava Brabce pořízené již necelý měsíc po ničivé přírodní katastrofě, kteří strhujícími záběry vypovídajícími o tragédii obyvatel indonéské provincie předložili nejen hrozivé svědectví o lidském utrpení, avšak jimi nepochybně mnohé podnítili též k zamyšlení nad prchavou pomíjivostí života a proměnlivou relativitou skutečnosti. Souborem snímků z let 2003 až 2005 byl uveden brněnský fotograf Libor Teplý, jenž motivován nejen architektonickými, ale i přírodními strukturálními detaily rozebíral protiklady řádu a svobody. Stejnojmenný cyklus, přestože obsahoval velmi tonálně bohaté, technicky bezchybné velkoformátové černobílé obrazy, které autor precizně nasnímal a následně zpracoval, svým pojetím však spíše připomínaly etudu fotografického školního cvičení, nežli formálně nosnou a výtvarně zvláště pozoruhodnou a výraznou kolekci. Dům umění uspořádal v retrospektivní výstavě výběr z tvorby světově proslulého fotoreportéra Antonína Kratochvíla, držitele významných ocenění v oblasti fotožurnalistiky. Jeho dokumentární snímky vynikaly naléhavostí sdělení a vypovídaly o lidském strádání i utrpení, jimiž upozorňoval na hrůzy válek, nemocí a chudoby. Tato lidská dramata ztvárňoval z pozice vnímavého a citlivého pozorovatele tak, aby v prvním plánu nešokoval, nýbrž jako pouhý svědek přesvědčivě charakterizoval situaci, a současně aby přitom zachytil nejen atmosféru okolního dění, ale i vytržených okamžiků a výmluvných detailů. Ukázky z mnoha cyklů, které vznikaly od konce sedmdesátých let po současnost, byly též doplněny snímky osobností soudobé kulturní scény, jež ho upoutaly svým životním příběhem a které následně bez jakékoliv idealizace zachytil ve chvílích odhalujících jejich pravou individualitu.

V zájmu kontinuity přehledného a stručného popisu výstav v Domě umění do konce roku 2005, je zde zmíněna i expozice, která má být teprve instalována.

Na sklonku roku 2005 zde bude uvedena prezentace jednoho z výrazných představitelů nové rakouské fotografie, Heinze Cibulky, navazujícího ve své rané tvorbě zejména na vídeňský akcionismus. Retrospektivní výstava představí výběr jeho prací, které vznikaly v průběhu posledních tří desetiletí. Zamýšlená koncepce instalace by měla nejen svým specifickým pojetím, ale rovněž i uspořádáním snímků navodit představu jakéhosi vizuálního autorova deníku, koncipovaného do obrazových bloků reflektujících každodennost jak v poetických, tak i v téměř popisně vyhlížejících banálních rovinách.

V **Domě pánů z Kunštátu** se konají především tematické výstavy, přičemž Galerie G99 je vyhrazena hlavně pro současné výtvarné aktivity nejmladších tvůrců. Při slavnostním otevírání objektu v roce 2003, charakterizoval činnost Domu pánů z Kunštátu ředitel Domu umění doc. Radek Horáček následovně: *„Chceme, aby Dům pánů z Kunštátu byl jakousi laboratoří současného umění. Tomu by měly napomoci i sály v podzemí, které jsou vhodné především pro videoprojekce a další moderní média".*

V období takzvané normalizace a její omezující kulturní politiky probíhaly v Domě pánů z Kunštátu výstavy, které pomáhaly udržet nejen kontinuitu s meziválečnou kulturou, ale též umožňovaly domácímu publiku objevovat ty tvůrce, kteří nemohli své výstavní aktivity jinak vůbec uskutečňovat. V tomto období zde byla dokonce realizována řada expozic avantgardních umělců a různých performancí, které se v jiných regionech nesměly realizovat.

V roce 1990 byl objekt Domu pánů z Kunštátu zcela uzavřen, neboť byla naplánována jeho přestavba; ovšem z důvodu nedostatku finančních prostředků byl původní záměr neuskutečnitelný a celý projekt byl po dvou letech zastaven. V určitém období se přitom vážně uvažovalo o změně zaměření této kulturní instituce, ale v roce 2000 nastala zásadní změna, a to především zásluhou neúnavné aktivity vedení Domu umění, kterému se podařilo dosáhnout od Magistrátu města Brna jak rozhodnutí o dofinancování rekonstrukce toho objektu ze zdrojů města Brna, tak i o následném využití budovy.

Generální oprava Domu pánů z Kunštátu byla dokončena koncem roku 2002 a již v květnu 2003 získal Dům umění města Brna velké výstavní plochy v prvním patře, kde tak obnovil svou předchozí činnost. V interiérech Domu pánů z Kunštátu postupně vznikaly další výstavní prostory; na místě dřívějšího Kabinetu architektury je v současné době přednáškový sál, bývalý Kabinet fotografie je nahrazen kavárnou a do prostoru někdejšího Kabinetu grafiky byla od ledna roku 2004 instalována stálá expozice věnovaná Leoši Janáčkovi. Kapacita výstavních ploch dovoluje ročně uspořádat zhruba čtyři až pět větších prezentací, ale také řadu doprovodných programů v podobě přednášek, koncertů i projektů alternativní scény. Kurátorem výstavního domu se stal Marek Pokorný, nynější ředitel Moravské galerie v Brně, v jehož úvodní výstavní expozici s názvem Retrospektiva byla předvedena díla nejvýznamnějších osobností současného českého umění, které nemohly v předchozím režimu svobodně vystavovat. Byli sem pozváni někteří z klasiků poválečného umění, jež jsou spojováni s historií této legendární galerie – Adriena Šimotová, Milan Knížák, Viktor Pivovarov i Jiří Valoch, který řídil v dřívějších letech dramaturgii výstav v Domě pánů z Kunštátu. Na společné výstavě se podíleli zároveň i mladší tvůrci vybraní těmito protagonisty, a tak došlo k uměleckému generačnímu dialogu, jako tomu bylo v případě křehkých prací Adrieny Šimotové vhodně doplněných dvojicí snímků podobně étericky založené Markéty Othové nebo v jiné poloze fotografie Michala Pěchoučka zase doprovázely dílo Viktora Pivovarova.

První velkou fotografickou přehlídkou, vedenou dr. Janou Vránovou, kurátorkou téměř veškerých fotografických výstav v Domě umění i v Domě pánů z Kunštátu, byla souhrnná kolekce více než dvou desítek německých fotografů, představitelů takzvané nové fotografie, a to v cyklu nazvaném Subjektivní fotografie – Německý příspěvek 1948–1963. Tvůrci spojení s tímto hnutím využívali zejména experimentální prvky, pracovali se surrealistickými efekty a s fascinujícími strukturálními detaily, zároveň se však snažili zachovat linii v zobrazování skutečnosti čistě jen fotografickými prostředky. Z hlediska koncepce byla výstava rozdělena do několika bloků: v prvním prezentovala díla předchůdců představitelů hnutí „subjektivní fotografie", jako byli například: Adolf Lazi, Herbert List, Marta Hoepffnerová, druhá část tvořila náhled na avantgardistickou skupinu Fotoform (1949–1958), v níž byli zastoupeni Peter Keetman, Toni Schneiders, Wolfgang Reisewitz, třetí úsek pojímal výběr Steinertových žáků: Moniku von Boschovou, Ericha von Endta, Haralda Bookmana a čtvrtou sekci zastupovali představitelé

souběžných jevů „subjektivní fotografie" Stefan Moses a Robert Hausser. V rámci dvoustého výročí narození spisovatele Adalberta Stiftera uspořádalo Rakouské kulturní fórum ve spolupráci s Domem umění expozici jednoho ze čtyř velkých mužů rakouské fotografie, Gerharda Irumlera. Na zhruba osmdesáti zasklených a zarámovaných černobílých snímcích zobrazujících kraj spisovatelova domova v okolí Šumavy a Mühlviertel se autor pokusil zachytit zejména lidovou architekturu a krajinu, ale také původní obyvatele, kteří žili na obou stranách česko-rakouského pomezí. Hranice jednotlivých výrazových prostředků, rovněž vymezování i souvztažnosti fotografie vůči výtvarnému umění zkoumala výstava s názvem Fotografie??, jejímž cílem bylo demonstrovat počátek „nefotografické" fotografie v českém umění v dílech mladých umělců devadesátých let a porovnávat ho s vývojem prací význačných autorů ze sedmdesátých až osmdesátých let, zabývajících se tímto médiem v tehdy moderním, konceptuálním pojetí, mezi nimiž byli například Jan Svoboda, Marie Kratochvílová, Štěpán Grygar, Ivo Přeček, Jan Hudeček, Miroslav Machotka, Petr Faster a Martin Stein. Návštěvníci tak měli možnost posoudit a konfrontovat tuto produkci s fotografiemi výrazných tvůrců devadesátých let, tedy s díly Markéty Othové, Aleny Kotzmannové, Michala Kalhouse, Martina Poláka a Lukáše Jasanského. Expozice obsahovala více než sto dvacet prací, převážně vzácných exemplářů, zapůjčených jednak ze soukromých, ale i ze státních sbírek. Dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák spolu s Petrou Feriancovou se připomněli i na výstavě nazvané Olympia, která měla kromě jiného též navázat na tradici koncertů soudobé hudby v prostorách Domu pánů z Kunštátu. Záměrem tohoto projektu však byla především snaha o nové kontextování díla sochaře Stanislava Kolíbala, a to jak směrem do minulosti, tak i do přítomnosti, ale rovněž i ve vztahu k jiným médiím a uměleckým druhům, jakými byly například i fotografie a hudba. Novější Kolíbalovo dílo Olympia I. se zde na straně jedné setkalo s opusem Olympia, zkomponovaným skladatelem Rudolfem Komorousem v polovině šedesátých let, a na straně druhé se Kolíbalovy sochy ze šedesátých a sedmdesátých let střetly s fotografiemi výrazně mladších tvůrců, jakými byli právě Lukáš Jasanský, Martin Polák a Petra Feriancová. V rámci celostátní kampaně se uskutečnil projekt realizovaný ve čtyřech blocích s různým tematickým zaměřením, nazvaný Právo na krajinu, jehož cílem bylo upozornit na nebezpečí vzrůstajícího omezování ploch volné krajiny a na její znepřístupňování pro veřejnost, způsobované parcelováním a oplocováním různých prostranství, a současně tak vyvolat na toto téma veřejnou diskusi. Přehlídka instalovaná ve výstavních prostorách Etnografického ústavu

Moravského zemského muzea v Kobližné ulici si pokládala za cíl oslovit veřejnost prostřednictvím fotografií čtyř stěžejních osobností současné české fotografie – Jindřicha Štreita, Dagmar Hochové, Karla Cudlína a Tona Stana, z nichž každý svými výrazovými prostředky zobrazil dané téma. V úvodní, historické části byly ukázány motivy člověka a krajiny z období počátku 20. století na materiálech z fotoarchivu Etnografického ústavu. Součástí projektu Právo na krajinu byl i soubor fotografií, nazvaný Krajina studentů Institutu tvůrčí fotografie, instalovaný v přednáškovém sále Domu pánů z Kunštátu. Rozmanitý pohled na krajinářskou tematiku reflektovaly práce Jana Juránka, Davida Rauba, Zbyňka Pryse, Jana Svatavy Horníka, Bronislava Neupauera, Ivana Fleischera, Jiřího Kroula, Tomáše Vodňanského, Pavla Webera, Miloše Vorla, nebo snímky fotografek Evy Vackové a Livie Romaniové. Používání sofistikovaného barevného ztvárnění u mnohých tvůrců ještě více podtrhovalo sugestivitu jednotlivých autorských sdělení, často vystavěných na bázi předem promyšlené konceptuální formy.

Současná činnost **Galerie G99** programově navazuje na tradici výstavního návrhu původně založeného již v roce 1968 a od roku 1993 zastupuje stejný projekt, uskutečňovaný v Galerii mladých a U dobrého pastýře v Radnické ulici. Ke specializovanému vedení byl nabídnut Domu umění, řízení se tedy ujala kurátorka Tereza Petišková, která působila i v Praze. Průběh činnosti tohoto projektu však narážel i na mnohá úskalí, například koncem devadesátých let aktivity galerie nekorespondovaly s názory brněnského magistrátu a rovněž i s představami vedení Kulturního a informačního centra, v jehož budově se nacházela, a proto jí byla v roce 1998 podána správou brněnského KIC výpověď. Po Tereze Petiškové převzal celý projekt kurátor mgr. František Kowolowski a název tohoto nového výstavního návrhu byl ustanoven na Galerii G99. Po dvou letech, kdy galerie stále hledala vhodné výstavní prostory a své umělecké projekty prozatím realizovala v zastřešeném atriovém prostranství Domu U rudého vola v Kobližné ulici, jí byly prostřednictvím ředitelství České pošty nabídnuty přízemní prostory v Benešově ulici. S obnovenou působností v těchto místech setrvala až do roku 2002, v následujícím roce však byla přesunuta do přízemní již nově zrekonstruovaného Domu pánů z Kunštátu. Od roku 2000 se Galerie G99 stala nedílnou součástí Domu umění města Brna a jejím kurátorem je stále mgr. František Kowolowski.

I nadále však zůstává Galerie G99 jedinečným nekomerčním výstavním prostorem, určeným především k prezentaci současné mladé výtvarné tvorby, a tak významnou část výstavního plánu tvoří debuty nových uměleckých osobností.

Hlavní funkcí této výstavní instituce je systematicky mapovat pozoruhodné počiny nejmladší umělecké generace a poskytnout jí příhodné zázemí pro představení aktuálních tendencí ve vizuálním umění v co největší možné žánrové šíři.

Plán galerie, zaměřený hlavně na nejmladší protagonisty českého i mezinárodního výtvarného umění, doplňují monografické i skupinové výstavy již vyzrálých, renomovaných uměleckých osobností. Výtvarnou kvalitu realizovaných expozic garantuje výstavní rada, sestavená z významných brněnských umělců a teoretiků. Svou působnost tato výstavní instituce orientuje zároveň na projekty přesahující tradiční umělecké směry, na různorodé vývojové proudy, které jsou v dnešním umění aktuální jak v umění světovém, tak i domácím, a prezentacemi umělců neformálního zaměření se tak snaží překonat konvence komunikace mezi společností a uměním.

Zvláště je však zapotřebí znovu zdůraznit naprosto nekomerční charakter celé činnosti galerie, jenž umožňuje nezávislý pohled na dění ve výtvarném umění, a taktéž patřičně ocenit důsledné vydávání průvodních katalogů ke každé výstavě, ve kterém by nebylo možné bez podpory nadací a sponzorů nadále pokračovat.

Výstava uspořádaná v Domě U rudého vola přiblížila dlouhodobě ztvárňované téma fotografa Michala Kalhouse, jenž ve svých snímcích zpodoboval nejrůznější zátiší industriálních i přírodních scén, a formou často ironizující jejich význam analyzoval konkrétní i nekonkrétní vjemy reality, zachycené v někdy rozostřených, jindy zase v poněkud zdařilejších černobílých snímcích. Další pohledy na skutečnost, občas i ryze všední, přinesla výstava Osobní rituály, v níž se všichni zúčastnění autoři snažili zachytit pomocí fotografického média, ale odlišným ztvárněním syžetu, individuální pocity jak z repetičních stereotypů každodennosti, tak z banálních situací, nebo momentních nenuceně selektovaných pasáží běžné skutečnosti. Ústřední téma projektu propojilo hned několik tvůrců, mezi nimiž byly i aktivně pracující fotografky, například Barbora Přidalová, Daniela a Linda Dostálkovy i umělkyně vystupující pod pseudonymem IVA, a dále rovněž konceptem, videoprojekcí nebo performancí se zabývající výtvarníci, jako třeba Richard Fajnor, Ondřej Doležal, Michal Čuřík, Milan Magni, skupina Kamera skura či vystavující kurátor vystavy mgr. František Kowolowski. První velkou samostatnou prezentací Barbory Přidalové, tentokrát v Galerii G99 v Benešově ulici, byl cyklus fotografií s názvem I love you Ada, jehož prostřednictvím dala

nahlédnout do intimní atmosféry svého domova, když zachytila obvyklé denní rituály své devítileté dcery Ady; současně však umělecky zaznamenala i jemné nuance vzájemných citů a lásky, které výstižně znázornila ve velkoformátových barevných snímcích. Zvláště v sérii instalovaných digitálních výstupů připomněl fotograf Petr Kamenický moment překonávání aspektů bolesti a fyzických prožitků v kontextu svého dlouhodobějšího tématu – zobrazování lidského těla a tělesnosti. V jeho postupech byly patrné stopy experimentu bez jakýchkoliv zábran, snímky kombinoval nejen s malířskými technikami, ale také s videoprojekcí a sekvencemi, které i zpětně vyfotografoval, a přes existující výhrady k využívání nových médií k umělecké tvorbě, pojetí jeho díla přesvědčivě evokovalo vnucující se myšlenky o vymezování hmoty a povrchu tělesné schránky vůči okolnímu světu. Fotografiemi potrubí, povrchových dolů nebo nemocničních chodeb a operačních světel přiblížila Zdena Kolečková tušený znepokojivý význam možných událostí i určitou bezmocnost a neschopnost dopátrat se pravé podstaty věcí a tyto pochybnosti promítla do souboru s názvem Just a story, který byl prezentován v Galerii G99 již v roce 2000. Naopak v jiném cyklu, vystaveném v roce 2003 a pojmenovaném Sweet Secret, se nepodbízivým způsobem dotkla otázek kolektivní viny a etnické čistoty. Ve snímcích lehce přehlédnutelných architektonických detailů, jež přenesla pomocí malířské techniky i na drobná plátna, pouze omšelé dedikační nápisy téměř strávené vlivem času na starých okázalých vilách dosvědčovaly smytou historii a jako němí svědci připomínaly koloběhy zániku, čistoty i vykrádání; zároveň však mohly vyvolávat reminiscence na kterékoliv traumatické dějinné události, jak vyhnání sudetských Němců z Československa, tak i popřípadě etnických čistek v bývalé Jugoslávii.

V Galerii U dobrého pastýře se Michaela Thelenová poprvé představila v roce 1996 cyklem Oblékání a v roce 2001 vystavila v Galerii U rudého vola svůj konceptuálně zaměřený soubor New fashion, v němž ozvláštnila reklamní fotografie spodního prádla a pánských i dámských košil zadními štítky opatřenými termíny individuálních lidských atributů. Tato fotografka patřící k mladší generaci autorů se ve svém projektu Hoax, uskutečněném v roce 2003 v již rekonstruovaných prostorách Domu pánů z Kunštátu, zabývala souvislostmi obsahu snímků a jim přičleněných textů, když ironickými až tragikomickými glosami prodchnula barevné digitální tisky. Další autorka, Lenka Klodová, zase různými prostředky rozvíjela především téma mapování rozdílů mezi světy mužů a žen, ve svých souborech z let 2003 až 2004 předvedla jednak velkoplošné digitální

tisky a fotografie, ale i videoprezentace či realizace vlastních časopisů, které sjednotila do multimediální kolekce označené Exhibition. Jan Kadlec demonstroval v sérii konceptuálně laděných barevných fotografií, s názvem Albánský únik, umělou scénu lodí na rozbouřeném moři, v níž pomocí čtrnáctimetrového laminátového modelu, snímaného v exteriérech, dokázal vyvolat až reálně působící obrazy. Touto simulací aranžované katastrofy veskrze poukázal nejen na skutečnost značného vlivu mediálních prostředků na současnou společnost, ale i na ošidnost fiktivních a simulovaných situací, jež mohou být mnohdy považovány za relevantní. Konceptuálním pojetím fotografie se již řadu let zabývá také Alena Kotzmannová, která ve svém cyklu Diamond Valley polemizovala nad realitou i její nereálností. Ve tomto výběru z tvorby na vystavených snímcích pojímala své bezprostřední okolí buďto v odtažitých scénách působících až neskutečným dojmem, nebo naproti tomu vytržené fragmenty lidské osamělosti ukotvovala momentními záběry. Analogické syžety se vyskytovaly i v autorčině videoprodukci a právě tento rozdíl konečného uměleckého výstupu zprostředkovaného médii, jakými jsou fotografie a videoprojekce – na jedné straně zmrazenost času i děje na snímku a na straně druhé kvapně ubíhající políčka videozáznamu, reprezentoval antitezi a negaci identického stavu, tedy situaci, kterou autorka svým zkoumáním zamýšlela zachytit.

■ POPIS VÝBĚRU FOTOGRAFICKÝCH VÝSTAV PO ROCE 2000

Dům umění města Brna

VÁCLAV ZYKMUND (2000)

Od poloviny prosince 1999 až do února následujícího roku se v prvním patře Domu umění konala expozice věnovaná dílu Václava Zykmunda (1914–1984), která byla uspořádána jako připomínka dvojího významného umělcova výročí. I když tento malíř, grafik, fotograf, autor scénářů a filmů, básník, překladatel, výtvarný teoretik, kritik i pedagog, jenž počátkem sedmdesátých let přednášel dějiny umění i na Institutu výtvarné fotografie, patřil jako spoluzakladatel Skupiny Ra a představitel českého surrealistického malířství k významným osobnostem české výtvarné kultury, přesto jeho dílo nebylo doposud nikdy souborně vystaveno a prozatím zůstalo zcela nezpracováno. Kurátorem celé kolekce byl Jiří Valoch, kterému se podařilo shromáždit zajímavý, a často i naprosto neznámý materiál, ucelující pohled na uměleckou osobnost Václava Zykmunda.

Fotografie Václava Zikmunda prezentované v této retrospektivě názorně ukazovaly vliv čerstvých inovací média, které se kolem roku 1930 změnilo v „novou fotografii", a prozrazovaly jak jeho pochopení moderních principů v plošném řešení kompozice využívající detailů, nezvyklých úhlů pohledu a fotomontáže, tak i jeho přirozený talent, kreativitu a vlastní přínos. Jednu z linií představovaly snímky vycházející z viděného, z nalezených objektů, z nichž nejpočetnější byl soubor Letorosty, sdružující fotografie dřevin, inspirované nefigurativními texturami a arabeskami dřevěné tkáně. V realizaci tehdejšího směru abstrakce vytvořil řadu stylově příznačných dekorativních fotogramů, k nimž lze volně přiřadit i dobově zřejmě jedinečné zvětšeniny snímků skládaného celofánu a gázy. Početné byly i soubory aktů: fotomontáže ženských torz prolnutých jednou stromem, jindy dlažbou či vodní hladinou a série využívající i optických deformací nebo průhledných drapérií tlumočily okouzlení krásou cudné nahoty, někdy zachycené v překvapivém zorném úhlu a výřezu, jindy zase detailně zobrazené. Ať již náhodou, či záměrně propojená originalita s motivy odkazujícími k Man Rayovi byla

nejzřetelněji patrná v záběrech s maskami, s padajícími vlasy a ve fotografiích využívajících Sabattierův efekt nebo hru stínů.

Oprávněně největší pozornost však Václav Zykmund vzbudil nejen v současné době, ale již i v minulosti svými aranžovanými inscenacemi v autoportrétech a portrétech vyjadřujících především jeho porozumění surrealistickým principům a symbolům: působivostí torzovitých, spoutaných a rozpadajících se těl, hlav uvězněných v klecích nebo spoutaných provazem, umělcovy tváře křížem krážem převázané provázkem; nejvyššího stylového napětí však dosáhl, když si vzal do úst symbol konstruktivismu, žárovku, a proměnil ji tak v erotický objekt. Neopominutelnými se též staly kombinace snímků s fotogramy nebo skupiny prací s loutkami manekýnů, s kadeřnickou pannou, s figurínami manekýn či s reklamními předměty umisťovanými do výloh obchodů.

K vyvrcholení jeho fotografické tvorby patřily optické realizace ztvárněné v cyklech akcí propojených persifláží, ironií a parodií do spontánní lyrické podoby, jejíž zdroje tkvěly v tajemství aktérů, fotografovaných rekvizit a vztahů mezi nimi. Významnou roli v těchto souborech, ztotožňovaných často s performancemi či happeningy, hrála nejen tělovost: zachycené manipulace prstů, ženská tvář zahalená závojem, ruce pomalované geometrickými znaky, obličej polepený útržky novin, černé a bílé ruce, znaky nakreslené na těle, prsty propletené motouzem, ale objevily se i situace bez lidí, kde se vyskytovaly pouze předměty: hrací kostky či karty. Sémanticky bohatý celek fungující jako vizuální metafora vzbuzoval některé paralely mezi tvorbou Václava Zykmunda a reprezentantem surrealistické aranžované fotografie Man Rayem, avšak charakter tvorby obou autorů byl diametrálně odlišný. Jedním z uzavřených cyklů se stal umělecky původní soubor fotografií s názvem Výhružný kompas, tvořený šestnácti aranžovanými snímky doprovázenými básněmi Ludvíka Kundery, reprezentující jedinečnou provázanost souvztažnosti textů a fotografií.

Jako nové umělecké médium vyznívaly komplexněji fotograficky ztvárněné akce či sekvence řady navzájem volně spjatých akcí nazvané Řádění, charakterizované výraznou tělovostí, předjímající uplatnění vlastního těla umělce jako určující matérie díla, podobně jako v body-artu šedesátých až sedmdesátých let. Z těchto kolektivních her, rozvíjených až do absurdna a rozehrávajících polarity mezi obnaženým a zakrytým, viditelným a utajeným, vzniklo několik cyklů, zdokumentovaných v „pracovních" stadiích jedním z průkopníků českého

informelu, Milošem Korečkem, a zkompletovaných v sedmdesátých letech do konečné podoby jako Řádění II. Jednotlivé záběry akcí z třicátých a čtyřicátých let, představujících jeden z nejzásadnějších přínosů českému umění, ve stejné době doznaly i filmového zpracování. Na popud Tomáše Rullera, jenž Václava Zykmunda vyzval, aby tyto solitérní inscenované fotografie zkusil uvést do pohybu na filmovém záznamu, vznikla varianta tehdejších Řádění, obohacená o návaznost a propojení jednotlivých sekvencí.

PATRICK FAIGENBAUM – Fotografie: Florencie, Řím, Neapol, Brémy (2000)

Výstava prezentovala dva fotografické soubory, které mají pro dosavadní tvorbu Patricka Faigenbauma zásadní význam. Cyklus skupinových portrétů italských šlechtických rodin stylově navazoval na období počátků fotografie a na ateliérové rodinné snímky z minulého století. Vznikl během umělcova pobytu v Itálii – v Římě, Neapoli a ve Florencii, v letech 1984 až 1991. Členové rodin na těchto fotografiích pózují ve strnulých postojích, převážně s pohledem upřeným do kamery. Postavy autor orientoval většinou frontálně a situoval je způsobem, který korespondoval s honosnými interiéry, kromě toho teatrálnost těchto scén ještě zdůraznil světelnými kontrasty. Fotografie byly výsledkem dlouhotrvající přípravy, kompozičně nejednou evokovaly známé portrétní malby starých mistrů, a to způsobem, reflektujícím jak současnost, tak zároveň i subjektivitu autorského přístupu. Jisté uvolnění bylo patrná až na záběrech z Neapole, kde byl umělcův kontakt s přítomností evidentnější, neboť tentokrát již pracoval v exteriéru, v přímém denním světle. Druhý, zcela odlišný cyklus z Brém, z let 1996 až 1998, nabízel dojmy z ulic, kaváren a domácností průmyslového města. V sekvencích drobných příběhů vycházel Patrick Faigenbaum především ze záznamů svých zážitků a z náhodných momentů, zachycoval sice epizody a události městského dění, ale důsledně se přitom vyhýbal záběrům turisticky atraktivních míst. V tomto souboru využíval i výrazových možností barevné fotografie. Patrick Faigenbaum (*1954) fotografuje od sedmdesátých let, žije a tvoří v Paříži, a představuje jednu z výrazných osobností současné evropské fotografie. Jeho výstava v Domě umění byla součástí Dnů francouzské kultury v Brně.

RYUJI MIYAMOTO – Urban Apocalypse (2000)

Tajemně expresivní velkoformátové snímky poničených, zdemolovaných či chátrajících budov vystavil v Galerii Jaroslava Krále Domu umění japonský fotograf Ryuji Miyamoto, který se zabýval touto tematikou již od roku 1985. Expozice s názvem Městská Apokalypsa byla prezentována v Paříži, a poté v Berlíně. Výstavou v Brně se českému publiku uvedl tento japonský umělec vůbec poprvé. S podporou Japan Foundation se na její realizaci podílel Künstlerhaus Bethanien v Berlíně, jehož ředitel Michael Haerdter byl kurátorem výstavy. Vlastní proces přeměny Ryuji Miyamoto nesledoval na živých lidech, nýbrž na nehybné architektuře. Zajímal ho celkový rozpad konstrukce a ukončení původní funkce struktury, vznik prostoru nového, který částečně obsahoval stavební elementy bývalého architektonického systému. Člověk se na jeho snímcích vyskytoval minimálně, býval často rozostřen, jako symbol již ukončené existence. Na jeho fotografiích se všechno, co člověk vybudoval, vymyslel, vypočítal, navrhl a postavil – bortilo, rozpadalo či demolovalo. Tragicky a depresivně byla v jeho černobílých fotografiích zachycena místa zemětřesením poničeného Kóbe, bouraného výstaviště v Ósace, zdemolovaného vězení Nakano v Tokiu, další snímky vypovídaly o přírodní katastrofou zničené horské dráze na Coney Island v New Yorku nebo zobrazovaly dva kdysi přepychové divadelní domy v Bruselu a v Berlíně či bývalé honosné budovy v Singapuru. I když Ryuji Miyamoto snímal také novostavby, všechny tyto záběry se staly již pouze výmluvným dokumentem pozůstalých ruin. Jako jemný protiklad naopak působily barevné fotografie chrámu v Angkoru. Avšak i v nich vítězil chaos stavebního materiálu, změť linií lešení a stínů nad architektonickým řádem. Autora těchto fotografií okouzlovalo ničivé dílo člověka, marnost lidského díla, v kontrastu s jeho snahou o dobytí nebe a s touhou po vznešenosti a dokonalosti. Ve svém souboru snímků tematizoval stále se opakující proces zrodu, života a smrti, který tvoří osu veškerého vývoje. Brněnskou výstavu vhodně dotvářela zajímavá rekonstrukce papírového miniaturního obydlí, které Ryuji Miyamoto zevnitř vylepil fotografiemi, zachycujícími dění na rušné ulici zcela kuriózním a neobvyklým způsobem, ze žabí perspektivy ležícího bezdomovce. Soubor prezentovaných fotografií mimoto doprovázely výstižné plakáty a katalogy s reprodukcemi vybraných vystavených snímků.

JAROSLAV RAJZÍK – Fotografie (2000)

Souborem Fotografie pražský autor a pedagog FAMU Jaroslav Rajzík volně navázal na tradice české meziválečné avantgardní fotografie. Tematikou svých čistých, černobílých snímků, které názorně ozřejmovaly jak vztahy světla a stínu, tak i jejich výsledné působení na struktury konkrétních povrchů, tak fotograf tematicky reagoval i na soudobý minimalismus a vizualismus. Studie kontrastů světel a temných stínů, proměnlivost světelných dějů a bohatost jejich jemně tónového odstupňování naznačovaly též autorovu meditativní a filozofickou intenci.

Věnoval se modernímu pojetí krajinářských snímků a různým formám užité fotografie, působivé a kultivované zobrazení svých světelných kompozic rozvíjel ve shodě s aktuálními výtvarnými tendencemi, což dosvědčovaly i trojrozměrné objekty zhotovené z útržků filmů. Kurátorkou projektu, jenž byl umístěn v Procházkově síni, byla dr. Jana Vránová.

RICHARD BILLINGHAM (2001)

Vystavené snímky Angličana Richarda Billinghama takřka připomínaly malované obrazy. Původně byl totiž vystudovaným malířem a pořízené fotografie mu zprvu sloužily pouze k zachycení motivů pro jeho malby, posléze se však zcela věnoval výhradně fotografování. Výstava jeho prací byla rozdělena do dvou uzavřených souborů – jeden celek reprezentovaly Rodinné fotografie z let 1990 až 1996, druhý cyklus představovaly Krajiny z období 1992 až 1997. Tyto snímky, které byly vytvořeny v průběhu posledních deseti let, však vyjadřovaly dvě rozdílné koncepce: u expresionisticky, někdy až naturalisticky ztvárněných snímků vlastní rodiny převažovalo sociální či asociální pojetí skutečnosti, na fotografiích zachycujících anglickou krajinu se přitom život zcela vytratil; lidské bytosti z nich byly úplně vyloučeny, záběry domů, silnic i přírody tak připomínaly mrtvá zátiší. V řadě filmových snímků se autor jevil jako osobitý objevitel nejen podivuhodných krás v odcizené společnosti, ale především i jejích nejistot. Kurátorem výstavy, která pocházela z Galerie IKON v Birminghamu, se stal dr. Pavel Liška.

MAGDALENA JETELOVÁ – Atlantic Wall (2001)

Projekt Atlantic Wall uskutečnila Magdalena Jetelová již v roce 1995. Kurátorem velkoryse pojaté expozice, jejíž jednotlivé části byly rozmístěné jednak v prvním patře Domu umění, ale rovněž i v Procházkově síni, byl dr. Pavel Liška.

Atlantský val byl propagandistickým názvem pro čtyři tisíce dlouhou opevněnou obrannou linii vybudovanou Němci za druhé světové války, v letech 1942 až 1944, podél atlantského pobřeží od Norska až po Pyreneje, která měla zabránit očekávané invazi spojeneckých expedičních sil.

Magdalena Jetelová pro svůj cyklus nalezla inspiraci v knížce francouzského postmoderního filozofa Paula Virilia, která vyšla v roce 1975 pod názvem Archeologie bunkru. Jeho filozofické úvahy o vojenském prostoru, zvláště zaměřené na takzvanou typologii bunkru, fotografka volně zpracovala formou citátů laserem promítaných na povrchy betonových bunkrů. Velkoplošné černobílé fotografie, jež vznikaly za extrémně obtížných povětrnostních přímořských podmínek, a to buďto v brzkých ranních hodinách, nebo ve večerním šerosvitu, vzbuzovaly svým temně odstupňovaným tónovým laděním emotivní rozpoložení, a to konkrétně při zhlédnutí původní mohutnosti bunkrů, v kontrastu s lehkostí přirozené eroze, která způsobila postupnou devastaci těchto staveb, přičemž výsledný dojem všech snímků byl ještě zvýrazněn a umocněn samotnou vznešeností moře.

YVES TRÉMORIN (2001)

Výstava francouzského fotografa se konala v rámci festivalu Bonjour Brno a kurátorka dr. Jana Vránová ji uspořádala ve spolupráci s Museé des Beaux Arts v Rennes a s organizací Alliance Française.

Yves Trémorin připravil pro návštěvníky expozice nejen fotografický cyklus, nýbrž i projekci videofilmů s názvem Iwist to East (Točit se na východ). Fotografický výběr byl rozložen do tří částí: první soubor: Rod (1992) věnoval autor záběrům svých nejbližších – matky, ženy a dítěte, druhá kolekce Zátiší (1993) znázorňovala neobvyklá „zátiší" – talíř se zbytky jídla, topinku v opékači nebo košíč s detaily smetí, a třetí série Poupig (Panenky, 1995) – zaujala mimořádnými záběry malých dětí, hraček a předmětů, které je obklopovaly. Všechny tyto náměty

byly zpracovány neobvykle – vybrané detaily byly zabírány objektivem tak, že je zaostřovaly a zvětšovaly na úkor celkového tvaru, čímž vznikly neobyčejné, téměř surrealistické pohledy na všední realitu. Podobný, velmi statický a mystifikující pohled na běžné situace a banální dění autor aplikoval také ve svých filmech.

REALER RAUM BILD RAUM – Skutečný prostor, obrazový prostor (2001)

Rozdílné tvůrčí přístupy tří německých umělců dokumentoval tento výstavní projekt s neobvyklým názvem Realer Raum Bild Raum – Skutečný prostor, obrazový prostor. Celkové zaměření expozice obzvláště reflektuje tu skutečnost, že prostřednictvím využití nových technických prostředků se fotografie v průběhu posledního desetiletí zřetelně prosadila a že současná umělecká produkce tak byla obohacena o nové impulzy. Zdůrazněním pojmu prostor v názvu výstavy v souvislosti s protichůdnými fenomény reality a obrazu poukázala současná umělecká generace na možnosti odlišného přístupu k využívání média fotografie, které se již od vynalezení fotografického ztvárnění vztahuje na transformaci času a prostoru.

Jednotlivé soubory fotografií mladých německých autorů vznikaly v devadesátých letech a všechny se tematicky vztahovaly k veřejnému prostoru. Tuto souvislost nesporně naznačily abstraktní fotografické obrazy architektury Heidi Speckerové, konstruované prostorové obrazy Thomase Demanda i lineárně členěné letecké pohledy na městskou zástavbu Susanne Brüggerové. Kurátorkou projektu byla dr. Jana Vránová.

BAUHAUSFOTOGRAFIE (2001)

Výstava Bauhausfotografie byla součástí festivalu nesoucího název Brno – město uprostřed Evropy. Brémský kurátor Wulf Herzogenrath připravil pro Institut pro zahraniční vztahy ve Stuttgartu výběr jak původních, tak i nově vyzvětšovaných fotografií od více než čtyřiceti autorů, který zahrnoval sto dvacet prací, přičemž funkci kurátorky expozice v Brně zastupovala dr. Jana Vránová.

Německá avantgardní architektonická a uměleckoprůmyslová škola byla založena v roce 1919 ve Výmaru architektem Walterem Gropiem; od roku 1925

přenesla svou činnost do Desavy, v letech 1932 až 1933 působila v Berlíně, s nástupem nacistického režimu však v roce 1933 její éra skončila. Zakladatel Bauhausu, Walter Gropius se svými spolupracovníky – Mies van der Rohe, Paul Klee, Vasilij Kandinskij, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, usilovali o jednotu všech druhů výtvarného umění.

V roce 1929 Walter Peterhans založil v Desavě oddělení fotografie, tímto počinem také vzrostl význam fotografie jako média, který byl následně podpořen i četnými výstavními a publikačními aktivitami členů Bauhausu. Na uplatnění fotografie v typografii pak měli výrazný podíl Herbert Bayer a především László Moholy-Nagy, který se jako průkopník meziválečné experimentální umělecké fotografie podílel na vývoji kinetismu, fotogramů a fotomonáže.

Expozice byla členěna tematicky a tvořily ji prestižní práce jak pedagogů, tak i studentů, které se jen stěží daly vzájemně rozeznat. Prvky dadaismu se objevovaly zvláště ve fotomontážích z počátku dvacátých let od Holanďana Paula Citroëna, v náznaku byla přítomna i expresionistická fáze Bauhausu, spojená zejména se snímky Johannese Ittena. Ve funkcionalistických fotogramech, fotomontážích i v přímé fotografii legendárního Lászla Moholy-Nagye, především z oblasti zátiší, portrétu a architektury, dominoval důraz na experiment, kdežto reklamní fotografii se hlavně věnovala dvojice Ringl a Pit. Ovlivnění expresionismem i tendencemi k propojování médií se typicky projevilo v záběrech s divadelními a tanečními motivy Ericha Consemüllera a T. Luxe Feiningera, fotografie Waltera Peterhanse vynikaly precizně komponovanými zátišími, naopak pro Herberta Bayera se staly charakteristickými jeho montáže.

Zcela výjimečné byly konstruktivisticky pojímané sociální fotografie Mosese Worobeitschika i téměř konceptuální studie mimických výrazů očí nebo série rukou Kurta Kranze, které však byly nazvětšovány a adjustovány až v roce 1981. Kurátoři výstavy začlenili do kolekce i práce, které vznikly až po uzavření této školy, například fotografie Herberta Bayera z roku 1936, přímo inspirované Salvadorem Dalím, zatímco samotný Bauhaus byl surrealismem ovlivněn jen v minimální míře; jeho znaky nesly pouze snímky módních figurín Umba, Paula Citroëna a Xanti Schavinského.

Výběr z originálních fotografií umělců, jejichž tvorba byla spojena s Bauhausem, názorně předvedl autorsky nové, nekonvenční fotografické postupy a řešení

obrazové kompozice, věcnost vidění, s upřednostněním dokumentárních aspektů fotografie před uměleckou fotografií.

HUGO HAAS VE FILMOVÉ FOTOGRAFII (2001)

Výstava retrospektivně zahrnovala velkolepou kolekci dosud nepublikovaných fotografií Hugo Haase (1901–1968) ve filmech i v soukromí a neobvykle rozsáhlým cyklem připomněla v roce 2001 významné jubileum tohoto slavného brněnského rodáka. Všechny stěny prvního patra Domu umění vyzdobilo zhruba osm set černobílých fotografií převážně formátu 50 x 60 cm, jimiž byl výstavní prostor doslova zaplaven a které tak názorně provedly návštěvníka vlastně celým osmašedesátiletým umělcovým životem.

Tento nezapomenutelný všestranný umělec působil nejen v Brně a Ostravě, ale i v Praze v divadle Komedie a v Divadle na Vinohradech. Byl obsazován zejména do salónních veseloher, sám však tíhl k charakterním rolím. S filmem spolupracoval jako herec, režisér i scenárista. Z rasových důvodů byl v roce 1939 propuštěn z Národního divadla, emigroval přes Francii do USA, kde pokračoval v umělecké dráze a dokázal se prosadit dokonce i v Hollywoodu; v roce 1961 se přestěhoval do Vídně a tam spolupracoval s rakouskou televizí.

Jelikož dohledání původních negativů bylo takřka nemožné, byly všechny fotografie vytvořeny novým nasnímáním existujících historických obrázků. Autorství mnohých z nich je nejasné, jen u některých bylo možné prokázat, že pocházely z produkce meziválečných pražských ateliérů nebo hollywoodských fotografů. Řadu zdařilých privátních snímků přitom také pořídila umělcova manželka Marie-Bibi Haasová.

Jedním z doprovodných projektů této mimořádné expozice bylo promítání filmů v brněnském kině Art, v nichž Hugo Haas znovu předváděl svůj vynikající herecký talent oplývající originálními myšlenkovými a slovními nuancemi; další průvodní akcí se stal komponovaný večer věnovaný jeho bratrovi, hudebnímu skladateli Pavlu Haasovi. Na tomto malém Haasově festivalu se podílely tři instituce – Národní filmový archiv v Praze, Národní divadlo v Brně a Kulturní a informační centrum města Brna. Kurátorkou této kolekce byla dr. Jitka Vitásková.

Z BRNA AŽ NA KRAJ SVĚTA (2001)

Kolekce fotografií známého brněnského cestovatele Jiřího Kolbaby, kterou tvořily snímky s atraktivními záběry z jeho nedávných expedic, byla instalovaná v Galerii Jaroslava Krále. Prostřednictvím svých fotografií se Jiří Kolbaba, jenž se původně věnoval grafické a reklamní práci, snažil alespoň zprostředkovaně přiblížit návštěvníkům výstavy ta nejvzdálenější místa naší planety, neboť na svých výpravách po všech šesti kontinentech již takto procestoval přes devadesát zemí světa.

Poutavé snímky neproniknutelných pralesů, vyprahlých pouští, širých oceánů, zasněžených hor, ledovcových polí, domorodých vesnic a světových velkoměst nesly jako atribut jen autorovo potěšení z tvorby a jeho smysl pro nalézání elementárních kompozic projevující se však mimořádným citem pro nečekané přírodní detaily. Naproti tomu divákům tyto líbivé cizokrajné fotografie poskytly jak okamžiky dobré pohody a zážitky nových poznání při objevování původních kultur a exotických domorodců, tak i velkorysou inspiraci pro jejich objevitelské sny a touhy.

Jako součást seriálu putovních výstav z cyklu Cesta kolem světa se celá akce s řadou doplňujících přednášek konala pod záštitou primátora města Brna a za podpory Evropského hospodářského institutu.

FOTOGRAFIE MÓDY – MÓDNÍ FOTOGRAFIE (2001)

Na vybraných příkladech byly zdokumentovány dějiny německé poválečné módní fotografie: třicet devět umělců na výstavě představilo téměř dvě stě černobílých a barevných fotografií, které dokládaly z hlediska historie nejen změnu módy, nýbrž i vývoj fotografické stylizace.

Do výstavního souboru byly vybrány práce těch autorů, kteří v poválečné době působili v oblasti módní fotografie na území obou německých republik – mezi nejznámější patřil Helmut Newton, F. C. Gundlach, Regina Relangová, Hubs Floetter, Herbert Tobias, Peter Lindberg, Will McBride, Christian von Alvensleben, Ute Mahlerová, Tom Jacobi, z mladších autorů Wolfgang Tillmans, Ulrike Schamoniová a jiní. Zastoupeni však nebyli pouze fotografové německé národnosti, ale i zahraniční provenience, emigranti, a to hlavně ti autoři, kteří

dané téma inovovali a svou tvorbou spoluvytvářeli jeho nový styl. Kolekce fotografií poskytovala chronologický přehled jak o poválečné módě, tak i o způsobu její prezentace ve fotografii. Výstava dokumentovala proměnu prezentace modelu – od manekýnek ve statické póze až k dnešnímu pojetí, kdy se módní fotografie prolíná s jinými oblastmi současné fotografické tvorby. Po druhé světové válce byl akcentován opět ideál elegantní dámy, zdůraznění ženství a půvabu, snímky tedy představovaly protiklad tvrdé životní reality. Módní fotografie se tak staly svědectvím doby svého vzniku, neboť vždy reflektovaly změny životních pocitů každé generace. Inscenované záběry modelu a módy se s historickým odstupem proměňovaly od fikce k autentickému svědectví minulých obrazů módy.

Výstava ukázala vývoj od klasických fotografií ze čtyřicátých a padesátých let elegantních kreací na uměle aranžovaných záběrech pózujících modelek, přes přirozenou prezentaci módních výrobků v atraktivním prostředí uplatňovanou v letech šedesátých, až po stále sofistikovanější fotografie posledních tří desetiletí. Ke změně pojetí módní fotografie došlo až v šedesátých letech, a to nejen na základě té skutečnosti, že se stala kosmopolitnější a již využívala nové technické prostředky, ale především tím, že zároveň vstřebala impulzy ze žurnalistické a reportážní fotografie. Móda pozbyla svou exkluzivnost, více se přiblížila každodennímu životu: zásadní byl životní pocit, samotný oděv byl podružný. V devadesátých letech se módní fotografie důsledně internacionalizovala, uplatňovala se jak v módních časopisech, tak i v magazínech nejrůznějšího druhu. Ačkoliv byl fotografován nereálný svět, tedy svět snů, přání a představ, módní fotografie se staly určitým dobovým dokumentem o kulturní úrovni společnosti.

Výstava německé poválečné fotografie byla součástí výstavní série, kterou pod názvem Fotografie v Německu od 1850 do současnosti připravil pro Institut pro zahraniční vztahy ve Stuttgartu Wulf Herzogenrath, ředitel Kunsthalle v Brémách; brněnskou expozici sestavila kurátorka dr. Jana Vránová.

CLYDE BUTCHER – Vize nového milénia (2002)

Slovy: *„... Chci ukázat lidem, že existuje jednota mezi všemi místy v přírodě, ať již se jedná o vrcholky známého horského hřebenu nebo koryto městské odvodní strouhy. Mou nadějí je vychovávat a inspirovat ... dát najevo, že naše země je zcela zvláštní místo a že právě způsob, jakým o ně budeme pečovat,*

určí budoucí kvalitu naší společnosti;" uvedl americký fotograf Clyde Butcher svůj rozsáhlý soubor fotografií s názvem Vize nového milénia.

Cyklus jedenačtyřiceti velkoplošných, technicky dokonale zpracovaných černobílých fotografií vyvolával nejen pocit obdivu k zobrazené harmonii přírody, současně však nutil k zamyšlení nad nezbytností zachování těchto kouzelných koutů světa a touto svou výpovědní hodnotou zároveň sděloval poselství nutnosti boje za udržení čistoty přírody pro příští generace.

Krásu a majestát panenské krajiny umělec nalezl nejen v kalifornských sekvojových lesích, ale i při svém pobytu v Čechách a na Moravě, kde objevil neméně přitažlivé motivy, jak v Boubínském pralese, tak i v lužních lesích u Lednice, přičemž veškerými svými snímky se snažil připomínat tolik opomíjenou sounáležitost lidí a přírody.

V objektivu si zamiloval ticho a důstojnost odlehlé krajiny, kterou dokázal transformovat do bohaté tonální škály svých meditativních černobílých záběrů. Divoké močály, cypřišové háje, idylická pobřeží, skály kaňonu, zasněné lesní samoty, vše bez přítomnosti člověka, evokovaly snímky jednoho z nejznámějších fotografů americké přírody Ansela Adamse.

Výstava, která měla v roce 2001 svou evropskou premiéru ve Veletržním paláci Národní galerie v Praze, vznikla ve spolupráci s Evropskou nadací R.M.R. Přehlídku fotografií Clyda Butchera, která byla ještě doplněna velkoformátovým katalogem, připravila kurátorka dr. Jitka Vitásková.

TONO STANO – Fascinace (2002)

Tono Stano připravil rozsáhlou kolekci své poslední tvorby přímo pro prostory prvního patra Domu umění. Tato galerie již v minulých letech uspořádala jeho dílčí prezentace – jak na kolektivních, tak i na tematicky zaměřených výstavních projektech. V posledním období se autor zaměřil na soubor nazvaný Fascinace, který rozšířený o nové snímky, se stal centrem tohoto cyklu.

Fotografie lidského těla zůstala nadále hlavním námětem jeho dosavadní tvorby, avšak na rozdíl od dřívějších ateliérových snímků ženského aktu, u nichž převládala umělá jednoduchost černobílých fotografických obrazů, vyčleněných detailů těla a aranžovaných pozic modelek, ještě zvýrazněných kontrasty světla

a stínu, uskutečnil Tono Stano dlouho chystaný a tematicky odlišný projekt – vztah člověka a přírody. V prostředí, které odpovídalo jeho představám o krajině nedotčené civilizací, bez viditelných lidských zásahů inscenoval své modely tak, aby nepůsobily aranžovaným dojmem.

Zatímco v předchozím období se zaměřil na vizuálně virtuózní fotografické pojetí tvarově čistých ženských aktů v kontrastní či decentně odstupňované černobílé škále, naturalistická koncepce projektu Fascinace však spíše připomínala inscenované fotografie autorů takzvané „slovenské nové vlny" z osmdesátých až devadesátých let.

Fotograf i přesto zúročil své bohaté zkušenosti z předchozí tvorby a snímky, které odrážely kulturní odkazy i existenciální podtexty, reflektovaly jeho vysoké nároky nejen na estetickou působivost, ale současně na zřetelně vypovídající obsahová sdělení fotografických kompozic. Kurátorkou projektu, který vzbudil zcela mimořádný ohlas, se stala dr. Jana Vránová.

MADAME YEVONDE (2003)

Výstavní soubor Madame Yevonde, jenž byl prezentován v Procházkově síni, předvedl stylizované portréty žen, inspirované řeckou a římskou mytologií, surrealistická zátiší a též magazínové fotografie dokumentárního charakteru.

Madame Yevonde (1893–1975), vlastním jménem Yevonde Cumbers, byla jednou z prvních autorek britské fotografie dvacátého století, která začala pracovat s barevnou fotografií. Obdobně jako v díle jejího vrstevníka, fotografa Cecila Beatona, i v její tvorbě zaznívaly tendence k inscenační rafinovanosti a ohlasy afektované barokizující teatrálnosti stylu poloviny třicátých let včetně jeho charakteristické záliby v převlecích, v nejrůznějších druzích nestřídmosti a idealizace, vyjádřených prostřednictvím smyslných materiálů a extravagantních barev. Při zobrazování celé škály ženských postav se nevyhýbala ani problematičtějším oblastem: její studie ženských aktů byly motivovány jednak zájmem o nejednoznačnou podstatu ženské sexuality, ale také snahou napodobit postupy Man Raye při zobrazování aktu jako předmětu experimentování se světlem a stínem.

Na snímcích Madame Yevonde bylo evidentní, že kladla důraz na osvětlení portrétu, pečlivě též vybírala dekorace a artefakty pro aranžmá jejich pozadí,

inklinovala ke kompozicím náročným na kombinaci materiálů a předmětů, evokující polyfunkční interpretaci motivu, blížící se až k hranici abstrakce. V období třicátých let vznikl cyklus Bohyní – alegorických portrétů, vycházejících z antické mytologie, jejímiž modely byly ženy známé v tehdejší společnosti, který způsobem jejich vyobrazení mnohdy ironizoval jejich společenské postavení; zároveň obsahoval i symbolické podtexty, související s osobními postoji a životními prožitky autorky. Právě tento soubor poukazoval na inklinaci Madame Yevonde k malbě, pojetí některých portrétů bylo ovlivněno jak klasickým uměním, tak soudobým surrealismem, jehož vliv se projevoval zejména v některých zátiších připomínajících snovou atmosférou a uspořádáním pečlivě vybraných artefaktů díla Dalího či Tanguyho.

Tyto aspekty se prolínaly s aktuálními podněty zachycujícími život současné ženy a její postavení v různých životních i uměleckých rolích. Nejednoznačné interpretace přitom vzbudila série studií tetovaných paží, jejichž kombinace s námořnickými uzly mohly být spojovány se symbolikou vztahu muže a ženy, obsahující sexuální konotace.

Umělkyně byla úspěšná i v oblasti komerční fotografie, mnohé její práce sledující reklamní účely se však příliš nelišily od její volné tvorby, kladla vždy důraz na kvalitu snímku, jako tomu bylo například u reklamy na Thymoline (s vojenskou helmou a sovou zvěstující neštěstí). Stylizované záběry z posledních fází úprav luxusního parníku Queen Mary svou kompozicí spíše připomínaly dokonalé filmové obrázky než dokumentární snímky.

Prioritní byla pro autorku především originalita, aplikace nových technických postupů jí totiž umožňovaly dosáhnout zvláštních barevných efektů, které tyto fotografie přibližovaly tehdejší malířské produkci. Symbolickým završením její tvorby byl poslední autoportrét z roku 1940, vyjadřující její názor na rovnocennost fotografie a malby i tíhu aktuálních osobních prožitků. Kurátorkou této expozice byla dr. Jana Vránová, která ji uspořádala ve spolupráci s londýnskou centrálou British Council.

NA ZASTÁVCE – Aktivity výtvarných ateliérů v azylových zařízeních v ČR (2003)

Výběr z tvorby obyvatel uprchlických táborů, jako jsou Zastávka u Brna, Kostelec nad Orlicí a další, byl reprezentován souborem velkoformátových fotografií. Navíc tento cyklus s výstižným názvem Na zastávce ještě doprovázela řada přednášek, diskusních programů a tvůrčích dílen.

Ve výtvarných ateliérech azylových zařízení nacházejí při své činnosti dospělí i děti osobitý prostor k naplnění své tvořivosti, která pro ně, jako jedna z mála na jejich zastávce uprostřed útěku, může znamenat až sebezáchovnou formou vědomí vlastní osobnosti a existence.

Tato kolekce byla koncipována jako partnerský projekt k výstavě Saskie Janssenové, která se již dříve ve své tvorbě věnovala fenoménu imigrantství, avšak odlišnou formou; spolupracovala s Ukrajinci žijícími v Brně a jejím záměrem bylo prostřednictvím videoprojekcí zdokumentovat život uprchlíků i mimo azylové tábory. Kurátory projektu se stali Petr Kamenický a doc. Radek Horáček.

JAROSLAV PULICAR (2003)

Retrospektivní prezentace brněnského autora střední generace Jaroslava Pulicara, jehož snímky se ve výstavních síních začaly objevovat až po dlouholeté fotografické praxi, a to bez jakékoliv obvyklé prioritní snahy o publicitu vlastní tvorby, byla uspořádána v prostorách Procházkovy síně, pro něž připravila kurátorka dr. Jana Vránová výběr z umělcových prací, které byly vytvořeny v průběhu uplynulých dvou desetiletí.

Fotografie Jaroslava Pulicara vznikaly v prostředí, které ho oslovovalo, někdy se do stejných lokalit dokonce i vracel, aby v nich věrohodněji zachytil vypovídající hodnotu lidových i duchovních tradic spojovaných často s minulostí, které se ze současného povrchního života začaly postupně vytrácet: tolerance, víra, asertivita, empatie. V roli přímého účastníka děje, okolím však pouze akceptovaného, se fotograf soustředil na okamžiky spontánních reakcí, dokumentujících lidské vztahy a projevy emocí, přičemž sám přímo do dění nevstupoval, jen se ho účastnil jako citlivý pozorovatel se schopností zaznamenat moment, který považoval v dané chvíli za podstatný. Snímky Jaroslava Pulicara přitom vyjadřovaly

nejrůznější zážitky a situace, jež autora zaujaly vizuálně výrazem jejich aktérů, kromě toho se v nich projevoval i jeho smysl vnímat více současně probíhajících dějových sekvencí a zvláště jemné nuance časových proměn. Nevyhledával efektní záběry, fotografickou interpretací všedních, mnohdy banálních situací zdůrazňoval kontrast prožitků objektivem zabíraných dějů či osob, přičemž zásadním předpokladem jeho tvorby byla vnitřní jistota, že výsledné dílo bude adekvátní jeho pocitu z prožívané reality. Fotografie Jaroslava Pulicara se díky tomu staly jeho vlastním, osobitým dokumentem zachycujícím situaci, kterou umělec v určitém okamžiku považoval za relevantní.

Teprve monografie, vydaná autorem v roce 1998 a do níž soustředil snímky představující jakési resumé své dosavadní umělecké tvorby, upozornila výrazněji na existenci a charakter těchto fotografií, které bývají označovány jako subjektivní dokument.

BOHDAN HOLOMÍČEK (2004)

Expozice tvořená výběrem z tvorby Bohdana Holomíčka byla příhodně uskutečněna v roce autorových šedesátin a připomněla tak rozsáhlé dílo fotografa, jehož produkce je obvykle spojována s pojmem subjektivní dokument. Pro tohoto umělce byl důležitý především jeho osobní vztah k aktérům dění, jež zachycoval jako účastník fotografované události, ne odtažitě jako neutrální pozorovatel.

V Galerii Jaroslava Krále byla prezentována řada snímků, reflektujících autentický záznam jeho vlastních zážitků, setkání i poznávání lidí a různých prostředí. Fotografie přitom bezprostředně odrážely situace, které autora mimořádně zaujaly, a svou ojedinělou výpovědní hodnotou se tak staly osobitým dokumentem autorových dojmů i svědectvím dobových událostí.

Série dokumentů Bohdana Holomíčka by mohly být považovány za fotografickou kroniku minulých desetiletí. Staly se generační výpovědí, určitou osobní reflexí skutečnosti v tom nejvlastnějším slova smyslu.

Dokumentární hodnoty fotografií byly vzájemně spojeny i s výtvarnými kvalitami snímků; na jednotlivých záběrech všední reality se projevoval zřejmý autorův jedinečný způsob vidění. Všechny jeho práce byly označeny datem

vzniku a některé z nich i opatřeny umělcovými krátkými komentáři či poznámkami. Kurátorkou výstavy byla dr. Jana Vránová.

MAN RAY MEETS MERET OPPENHEIM (2004)

Díla dvou avantgardistů – amerického fotografa, filmaře, malíře a autora objektů Man Raye a švýcarské výtvarnice, fotografky a tvůrkyně módních kreací i užitého umění Meret Oppenheimové byla vystavena ve vstupní hale a v Galerii Jaroslava Krále.

Soubor fotografií, kreseb, grafiky a objektů obou příslušníků okruhu pařížských dadaistů a surrealistů nazvaný Man Ray meets Meret Oppenheim připravila kurátorka dr. Jana Vránová ve spolupráci s hamburskou Galerií Levy.

Výběr z prací amerického fotografa Man Raye (1890–1976) a kreseb Meret Oppenheimové (1913–1985) odrážel jejich vzájemnou inspiraci pocházející z doby, kdy se oba umělci v roce 1933 setkali v Paříži. Když se tento umělec seznámil se švýcarskou studentkou dějin umění a učinil z ní svůj model, byl již uznávaným fotografem, malířem, filmařem i autorem nejrůznějších objektů.

Man Ray byl znám svými netypickými přístupy k fotografii a k užití fotografických technik, takzvaných rayografů a rayogramů, které vznikaly nasvícením nejrůznějších předmětů položených na fotografický papír. Na svých snímcích využíval neobvyklé konfigurace lidského těla; spojoval fotografii a montáž, v rámci portrétů a ženských aktů se zaměřoval na nejrůznější detaily, jako byly například oči nebo rty.

Fotosérie, která vznikla s Meret Oppenheimovou jako modelkou, tvořila jakési opěrné jádro výstavy a byla plná jak vnitřního erotického a dramatického napětí, tak i poetické zasněnosti.

Meret Oppenheimová se však nespokojila pouze s pasivní rolí modelky a začala sama tvořit; stala se tak jednou z mála výtvarnic surrealistek. Ke své tvorbě používala již hotové objekty, které zobrazovala v diametrálně odlišných situacích a často s podtónem sexuální dominance a fetišismu, například zkoumala a představovala rozdíly mezi ženskou sexualitou a tím, jak se žena stává objektem mužské touhy a žádostivosti.

Na výstavě věnované těmto dvěma charakteristickým avantgardním osobnostem 20. století tak byla připomenuta jejich díla, která měla společné rysy surrealistických experimentů – jak na poli fotografie, tak i malby, kresby, grafiky a objektového umění.

JAROSLAV BRABEC A OTAKAR JIRÁNEK – Banda Aceh (2005)

Následky způsobené tragickou událostí – vlnou tsunami, jež zasáhla nejen Indonésii, se staly námětem fotografické expozice Banda Aceh, která se setkala, zřejmě i díky medializaci této přírodní katastrofy, s velkým úspěchem již v únoru roku 2005 v pražském Paláci Adria.

Černobílé fotografie režiséra a fotografa Jaroslava Brabce a barevné snímky Otakara Jiránka byly pořízeny v indonéském městě Banda Aceh v lednu roku 2005.

Na zahájení výstavy v Brně, jejíž kurátorkou byla dr. Jana Vránová, promluvil doc. Radek Horáček, ředitel Domu umění města Brna, dále Jan Bárta, výkonný ředitel humanitární organizace ADRA, a rovněž Peter Kern, koordinátor projektů tohoto sdružení na Sumatře v Indonésii.

Snímky Jaroslava Brabce a Otakara Jiránka byly pořízeny již necelý měsíc po zkázonosné vlně tsunami a podávaly otřesnou výpověď o lidech postižených touto katastrofou a o neutěšeném stavu této provincie. Zkázu města Banda Aceh autoři zobrazili zejména emotivně strhujícími záběry vypovídajícími o tragédii jeho obyvatel. Někteří byli zachyceni jak odklízeli spoušť po ničivém zemětřesení, lidé bez domova zase přežívali v provizorních táborech a další zoufale hledali své blízké.

Výstavu Jaroslava Brabce a Otakara Jiránka, která prostřednictvím fotografií vypovídala o zdrcujících pocitech a dojmech, jež na ně ve zničených a zapáchajících ulicích města doléhaly, a která nebyla jen pouhým dokumentem o jedné lidské tragédii, však lze zároveň chápat jako součást spontánní snahy mnoha dalších lidí zmírnit bolest těch, kdo strašnou přírodní katastrofu přežili, a tak přispět k jejich návratu do normálního životního rytmu.

LIBOR TEPLÝ – Řád a svoboda (2005)

Již samotný název výstavy Řád a svoboda naznačoval autorův záměr – vyjádřit na svých snímcích nesmiřitelný protiklad řádu a svobody; ten antagonismus, který nacházel všude kolem sebe: nejen ve strohé architektuře, ale i v přírodních strukturách rozličných vegetací. Tímto cyklem Libor Teplý navázal na svou dosavadní tvorbu, pro niž je zvláště charakteristická inklinace k abstraktnímu tvarovému zjednodušení, k důrazu na detail. Na svých fotografiích mistrně využil bohatou černobílou škálu i jemné odstíny tonálních přechodů.

Na výstavě, která byla uspořádaná v roce autorova životního jubilea, tento brněnský fotograf, absolvent Institutu výtvarné fotografie, představil soubor snímků z let 2003 až 2005, přičemž kurátorkou této kolekce, instalované v Galerii Jaroslava Krále a v hale Domu umění, byla dr. Jana Vránová.

Vybèr z tvorby byl v podstatè prezentací fotografické èásti publikace, vydávané v době realizace této výstavy Kniha obsahuje sedm esejů textů osobností, které Libor Teplý oslovil s tím, aby se vyjádřili k problematice, jíž se zabýval několik let jednak teoreticky, ale především prostřednictvím fotografií. Relativitu obou pojmů si uvědomoval v nejrůznějších souvislostech a významových hodnotách: z hlediska aktuálních situací a s nimi propojených úvah o tom, jak tyto pojmy definovat, a co je s nimi spojeno, i v kontinuitě s výkladem a chápáním fotografií reálných motivů. Na základě konkrétních zkušeností, úvah a vizuálních vjemů došel k názoru, že nelze jednoznačně vymezit oba pojmy jako protiklad, protože jejich výklad – jak slovní, tak prostřednictvím obrazové interpretace, vychází z individuálního vnímání a přístupu jednotlivce.

ANTONÍN KRATOCHVÍL – Retrospektiva – Fotografie (2005)

Antonín Kratochvíl (*1947), jenž v roce 1967 opustil Československo a nyní žije ve Spojených státech amerických, patří v současné době k předním světovým fotožurnalistům. Po studiích oboru fotografie na amsterdamské Gerrit Rietveld Art Academy odešel do USA; nejprve se prosadil v komerční sféře, potom od sedmdesátých let začal cestovat a fotografovat tam, kde spoluprožíval vypjaté dramatické situace způsobené přírodními i sociálními katastrofami a válečnými konflikty. Jeho fotografická svědectví o lidském utrpení však nesledovala pouhé

zachycení drastičnosti situace v její nejsyrovější podobě, i když sugestivně vypovídala o dramatických, vypjatých emocionálních momentech.

Ukázky z několika cyklů, které vznikaly od konce sedmdesátých let po současnost v různých místech několika kontinentů, výstižně charakterizovaly fotografův přístup a způsob interpretace dění, jehož se účastnil jako vnímavý pozorovatel. Jeho způsob vidění a vnímání aktuálních událostí i životních příběhů, kdy nevyhledával efektní nebo drastické záběry, ale zobrazoval tragické strádání dětí, chudobu i nemoci lidí a postižení utečenců poznamenaných válečnými konflikty, evidentně reflektoval jeho schopnost rychlé reakce při zachycení okamžiku, přesvědčivě charakterizujícího situaci, ale i soucítění s dějem, jehož byl svědkem.

Opětovnými návraty do zemí východní Evropy si tak Antonín Kratochvíl záměrně připomínal tristní poměry světa, z něhož odešel. Na svých fotografiích zachycoval prostředí a lidi, jejichž život byl poznamenán totalitními režimy; tedy momenty a situace příbuzné těm, které kdysi sám zažíval. Přímá vyobrazení ústředních dějů motivující snímky jeho fotografických reportáží často kontrastovala s výstižnými detailními záběry tváří jejich účastníků nebo s epizodními záběry okolností či atmosféry dění.

Kromě sociálně orientované dokumentární reportáže se Antonín Kratochvíl tematicky také zaměřil na portrétování známých osobností – jak z oblasti filmu, tak i protagonistů současné hudební scény; jeho snímky však svým pojetím vybočovaly z běžné produkce tohoto zaměření, byly pořízeny totiž v momentech odhalujících fotografovaný subjekt bez stopy idealizace.

Retrospektivní výstavu tohoto světově proslulého fotožurnalisty připravila kurátorka dr. Jana Vránová.

HEINZ CIBULKA (2005)

Výběrem prací, jež vznikaly v průběhu tří desetiletí, bude v Domě umění na výstavě konané koncem roku 2005 retrospektivně uvedena tvorba Heinze Cibulky (* 1943), který je jedním z představitelů nové rakouské fotografie. V kontextu rakouské umělecké scény, a to zejména v rané fázi jeho tvorby, byl fotografovi zvláště blízký vídeňský akcionismus.

Kurátorka expozice, dr. Jana Vránová, zamýšlí vystavit jeho cyklus tak, aby nejen svým pojetím, ale také uspořádáním vzbudil dojem, že se právě tyto prezentované snímky staly jakýmsi vizuálním autorovým deníkem, v němž byla zaznamenána jak poetika, tak i banalita každodennosti, mnohdy až s naturalistickou expresí. Charakteristickým způsobem jejich instalace bude včlenění jednotlivých fotografií do obrazových bloků; tímto záměrem se dosáhne toho, aby návštěvník výstavy vnímal několik smyslových prožitků současně: viděné a slyšené, cítěné a chutnané, poznané dokonce i hmatem tak, aby zachytil veškeré protikladné vjemy a pocity.

Dům pánů z Kunštátu

Nově rekonstruovaný Dům pánů z Kunštátu byl veřejnosti zpřístupněn na jaře roku 2003, kdy se konala úvodní, velkoryse pojatá výstava Retrospektiva. První ryze fotografickou přehlídkou se však stala až v roce 2004 umělecká produkce představitelů proudu, označovaného termínem „subjektivní fotografie".

SUBJEKTIVNÍ FOTOGRAFIE – NĚMECKÝ PŘÍSPĚVEK 1948–1963 (2004)

Kurátorka dr. Jana Vránová ve spolupráci s Institutem pro zahraniční vztahy ve Stuttgartu představila výběr z tvorby více než dvou desítek německých fotografů pod explikativním názvem Subjektivní fotografie – Německý příspěvek 1948–1963. Z německé strany totiž vzešla řada podnětů ke skladbě tehdejších expozic, a proto byla i v současné době její podoba dodržena a prezentována jako Německý příspěvek.

Označení „subjektivní fotografie" souvisí s obdobím dvacátých let, jednak především s nástupem takzvané nové fotografie, dále též s uměleckým avantgardním hnutím sdruženým okolo Bauhausu, usilujícím o jednotu všech druhů výtvarného umění, a rovněž s tvorbou průkopníků meziválečné experimentální umělecké fotografie. Umělecká produkce autorů, kteří byli s tímto programem

spojováni, kladla důraz především na individuální tvůrčí prostředky a na nové výrazové formy.

Otto Steinert, autor tohoto výstižného pojmu „subjektivní fotografie" a jeden z nejaktivnějších německých fotografů po druhé světové válce, byl naprosto přesvědčen, že fotografie není jen obvyklou reálnou reprodukcí skutečnosti.

Zmíněnou teorii měla „subjektivní fotografie" jasně prokázat, neboť v jejím avantgardním pojetí se již nejednalo o pouhou objektivní, takzvanou předmětnou fotografii, zachycující krajinu nebo objekty v přírodě či jiné motivy, ale o nové médium, na něž se dalo nahlížet z mnoha zorných úhlů.

Tvůrci této „subjektivní fotografie" využívali experimentální prvky, pracovali se surrealistickými efekty a s fascinujícími strukturálními detaily. Zcela abstrahovali realitu, snažili se dosáhnout „autonomního obrazu", který by byl rovnocenný malbě nebo grafickému dílu, a přestože při své tvorbě uplatňovali různé materiály a technologické postupy, tendence uchopit realitu čistě jen fotografickými prostředky zůstala prioritním faktorem.

Průkopník tohoto nového experimentálního proudu Otto Steinert uspořádal v letech 1951 až 1958 tři mezinárodní výstavy se stejným názvem „Subjektivní fotografie". Nejen z tohoto důvodu byla expozice v Domě pánů z Kunštátu koncepčně rozdělena do několika částí, ale také aby zároveň poskytla návštěvníkům možnost následného retrospektivního srovnání. V prvním sektoru se nacházela díla předchůdců představitelů hnutí „subjektivní fotografie", jako byli například: Adolf Lazi, Marta Hoepffnerová a Herbert List. Druhý úsek připomínal avantgardistickou skupinu Fotoform (1949–1958), z níž byli zastoupeni: Peter Keetman, Wolfgang Reisewitz, Toni Schneiders, třetí blok obsahoval výběr prací Steinertových žáků: Ericha von Endta, Moniku von Boschovou, Haralda Bookmana a čtvrtou část prezentovali představitelé paralelních fenoménů „subjektivní fotografie": Robert Hausser a Stefan Moses. V pozdějším období, za nacistické vlády, byla německá fotografie ideologicky zneužívána, což se následně negativně projevilo i v oblasti experimentální fotografie. Po roce 1945 mnoho umělců nemohlo pokračovat v té činnosti, kterou se zabývali před rokem 1933; v obdobné obtížné situaci se ocitli nejen avantgardní, ale též reportážní fotografové. V analogii s nadcházející novou érou tedy bylo zapotřebí rovněž zformulovat i odpovídající progresivní umělecký program, jenž by kladl důraz na prezentaci fotografie jako uměleckého média.

GERHARD TRUMLER – Vstříc půlnoci (2005)

Rakouské kulturní fórum v Praze připravilo k dvoustému výročí narození Adalberta Stiftera (1805–1868) v přednáškovém sále výstavu fotografií Vstříc půlnoci, která se vztahovala ke spisovatelově domovu u rakousko-české hranice. Krajina, lidová architektura a život lidí na Šumavě a v oblasti Mühlviertel byly námětem černobílých fotografií Gerharda Trumlera, jednoho z významných rakouských fotografů starší generace.

FOTOGRAFIE?? (2005)

Již samotný název výstavy Fotografie?? naznačil nejen pochybnosti, ale i existující nejasnosti jak v definování charakteru a významu tohoto média, tak i v jeho vnímání v rámci současné umělecké produkce.

Vztah fotografie vůči výtvarnému umění je i v současné době provázen mnoha nepochopeními a nedorozuměními. Historické, námětové i žánrové souvislosti jednotlivých médií dlouhodobě přibližují jednu uměleckou oblast druhé – i když jsou obě příbuzné, zároveň si však navzájem konkurující. Ani současní teoretici umění a fotografie nejsou zajedno v definování hranic tohoto „slévání" žánrů.

Záměrem této kolekce bylo prezentovat nástup „nefotografické" fotografie v českém umění v dílech mladých umělců devadesátých let a konfrontovat ho s vývojem prací známých fotografů ze sedmdesátých až osmdesátých let. Společným rysem byla koncentrace na černobílou nemanipulovanou fotografii, námětově se vztahující k předmětnému světu – k přírodě a k městskému exteriéru, a konfrontace tvorby generace reflektující českou meziválečnou avantgardu s pracemi současných představitelů aktuální fotografie posledního desetiletí. Taktéž samotná instalace výstavy podporovala tuto koncepci postavenou na volné konfrontaci. Díla jednotlivých autorů byla v prostoru galerie umístěna proti sobě tak, aby výrazně vynikly nejen vzájemné souvislosti, nýbrž i protiklady prorůstající několik generací české fotografie, čímž zřetelně vynikl odlišný způsob prezentace tvorby vytvářené na hranici fotografie a výtvarného umění.

Z umělců sedmdesátých a osmdesátých let, kteří se zabývali fotografií v novátorském pojetí – často na hranici minimalismu a konceptualismu, byli

zastoupeni: Jan Svoboda, Ivo Přeček, Štěpán Grygar, Jan Hudeček, Marie Kratochvílová, Miroslav Machotka, Martin Stein a Petr Faster. Z tvůrců devadesátých let pak Markéta Othová, Lukáš Jasanský a Martin Polák, Michal Kalhous a Alena Kotzmannová. Celkem výstava zahrnovala přes sto dvacet, často unikátních, děl zapůjčených ze soukromých i státních sbírek Moravské galerie v Brně, Muzea umění Olomouc a Galerie Klatovy/Klenová.

Pavel Vančát a Jan Freiberg se stali jak kurátory této expozice, tak i autory česko-anglického katalogu o rozsahu 60 stran, zahrnujícího rozsáhlé texty k výstavě spolu s bohatou obrazovou dokumentací a s podrobnými informacemi o jednotlivých umělcích, který byl vydán v létě 2004 při příležitosti premiéry výstavy konané v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech.

KRAJINA STUDENTŮ INSTITUTU TVŮRČÍ FOTOGRAFIE (2005)

Výstava prací studentů Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě na toto téma byla poprvé předvedena v roce 2005 v opavském Domě umění.

Projekt Právo na krajinu byl přitom koncipován do čtyř rovnocenných bloků. V prvním se představila v Paláci šlechtičen čtyři velká jména současné české fotografie tematicky zaměřeným výběrem z jejich tvorby: Dagmar Hochová, Karel Cudlín, Tono Stano, Jindřich Štreit. Z kompaktnosti produkce tří dokumentaristů věnujících se takřka komornímu černobílému ztvárnění krajinářských motivů se však mírně vymykal Tono Stano s výrazně odlišným barevným pojetím tohoto žánru prezentovaného na velkoformátových fotografiích.

Druhým bylo autorské čtení s názvem Krajina poezie, které se uskutečnilo v kapli Etnografického ústavu, kde se vystřídalo jedenatřicet českých, moravských a slezských básníků. Do třetího bloku byly zahrnuty panelové diskuse z oboru ekologie, urbanismu, sociologie a tradiční kultury, a to s tematicky zaměřenými okruhy, jako například: Nezastavitelné krajiny, Ochrana krajinného rázu, Moravská krajina ve folklóru a Velká technická díla v krajině, které umožnily veřejnosti se v debatě s odborníky vyjádřit k dané problematice. V rámci čtvrtého bloku zaměřeného na doprovodné akce se konalo v kapli Etnografického ústavu několik koncertů a k celému projektu byla vydaná také průvodní publikace soustřeďující výpovědi o krajině ve formě textů významných osobností současného kulturního i politického

dění. Celý projekt vznikl ve spolupráci nadace Veronica, Etnografického ústavu Moravského zemského muzea a Domu umění města Brna.

Kolekce vytvořená výběrem fotografií z opavské výstavy Krajina studentů Institutu tvůrčí fotografie, která byla prezentována v přednáškovém sále Domu pánů z Kunštátu, byla součástí prvního bloku projektu Právo na krajinu a přinesla pohled jedné generace studentů Institutu tvůrčí fotografie na téma krajinářské fotografie.

Expozice názorně dosvědčila, že i v současné hektické době tento námět není opomíjen, neboť nejvíce volnosti poskytuje zvláště mladým autorům při vytváření takzvané imaginární krajiny, kdy mohli překročit hranice čisté fotografie a pracovat s prvky a prostředky, které jsou vlastní jiným médiím a výtvarným projevům, jako jsou malba, instalace nebo akční umění.

U prezentovaných fotografií převažovala krajina viděná osobitými pohledy jednotlivých autorů: Jiří Kroul zaznamenal civilizační fragmenty, oproti tomu nabídl Bronislav Neupauer novou, lyricky laděnou krajinu na detailech evokujících svět flóry, Zbyněk Prys ve svých surrealistických snímcích využil podobenství a personifikaci krajiny, existenciální fotografie lidské „ne-činnosti" předložil Jan Juránek, u Davida Rauba se v nočních záběrech města promítlo odcizení jedince, Pavel Weber využil principy absurdního divadla na snímcích ve studiu vytvořené imaginární krajiny. Technické prostředky fotografického zobrazení krajiny byly též doménou Jana Svatavy Horníka, jenž použil sekvenční, na náhodnosti založený princip nepřesného posunu filmu, Livie Romaniové, která snímala krajinu z pohybujícího se dopravního prostředku, přičemž výsledný dojem umocnila barevným tónem jednotlivých snímků, i Ivana Fleischera, jenž zachytil záhadnou tektonickou činnost na rozfázovaných instalacích balancujících na pomezí land-artu a akčního umění. Kromě výše podrobněji popsaných autorů představili své snímky i Miloš Vorel, Tomáš Vodňanský, Eva Vacková a další.

Celková koncepce výstavy ukázala, že studenti Institutu tvůrčí fotografie představili své fotografie v technicky dokonalém provedení, s promyšlenou expozicí, z nichž některé byly subjektivně zaměřené, kdy se krajina stala prostředkem k sebevyjádření, jiné využívaly plastické nasvícení scenérie, na dalších byly vytvořeny zcela nové světy.

Na snímcích prezentovaná soudobě pojatá krajinářská tematika tak zaznamenala zřetelnější příklon k barevné fotografii, která kromě toho, že nesla patrné konceptuální rysy, hojně využívala prvky luminografie – výrazné barevné světelné kresby.

LADISLAV STEINHAUSER – Fotografie (2005)

Kurátorka dr. Jana Vránová koncipovala tuto výstavní kolekci jako výběr ukázek snímků z několika cyklů, které vznikly v posledních letech v rámci autorových cest, dokumentujících život a přírodu míst rozličných zeměpisných poloh. Fotografická tvorba Ladislava Steinhausera byla zpočátku zaměřena na ztvárňování přírodních námětů, až později začal sledovat a zaznamenávat též specifické životní podmínky i tvářnost krajiny zemí různých světadílů; a jelikož se přitom nesoustřeďoval pouze na poutavé záběry nedostupných oblastí, dosáhl tímto sofistikovaným způsobem ucelenějšího pojetí své tvorby. Autor se v této expozici představil zejména portrétními fotografiemi tamních obyvatel a v moderně pojatých saturovaných barvách dal vyniknout zvláště tradičnímu i folklórnímu ošacení lidí žijících pod Himálajem.

HANZELKA A ZIKMUND – Fotografie (2005)

Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund nebyli jen legendární českou cestovatelskou dvojicí, ale i vynikajícími fotografy, jak zdokumentoval unikátně vytvořený soubor snímků této kolekce. Cyklus zahrnující řadu dříve nepublikovaných a nezveřejněných fotografií vznikl z podnětu Nadace Rudolfa Löwyho a občanského sdružení Pro Photo. K jeho realizaci přispěly nemalou měrou i další instituce – Národní památkový ústav v Plzni a Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně, jako správce sbírek Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda. Především snímky z první expedice (1947–1950) po Africe a po Latinské Americe, ale i fotografie z druhé výpravy (1959–1964) po Blízkém východě, monzunové Asii včetně Cejlonu, Indonésie a Japonska vytvořily jádro této unikátní kolekce, jejíž kurátorkou se stala dr. Jitka Vitásková.

Galerie G99

Dům U rudého vola, Kobližná 2

MICHAL KALHOUS – Fotografie (2000)

Ke generaci mladých umělců, jejichž tvorba vycházela z konceptuálního zaměření, patří i Michal Kalhous, který prostřednictvím ironie i reverzibility významu vyhledává nové formy a možnosti fotografie. Jeho snímky vystavené v Domě U rudého vola zachycovaly především výseky běžné skutečnosti, v nichž striktně reálnou až popisnou formou zobrazoval nejrůznější zátiší industriálních krajin i přírodních scenérií, minimalistickým přístupem též zpracoval pohledy na mnohé předměty, ať už někým odložené nebo někde zanechané.

Definoval tím nové vztahy viděného a reálného, v možnostech obrazového sdělení pracoval s detaily, neostrostí kontur zároveň poukázal na vztahy konkrétních a nekonkrétních vjemů. Podstatnou byla pro něj také analýza vzájemné souvztažnosti umělce, přístroje a artefaktu, kterou ve své tvorbě sice transformoval do ironizující roviny, avšak mírně nevýrazné a ne vždy precizním způsobem zhotovené fotografie působily spíše degradujícím dojmem – jak v opozitu autorovy počáteční myšlenky vytvořit nové, zajímavé krajiny, tak i v jeho záměru zviditelňování neviditelného.

OSOBNÍ RITUÁLY – Michal Čuřík, Ondřej Doležal, Daniela a Linda Dostálkovy, Richard Fajnor, IVA, Kamera skura, František Kowolowski, Milan Magni, Bára Přidalová (2000)

Tento projekt se pokusil naznačit různorodost ztvárnění prožívané současnosti uměleckým postojem jednotlivých autorů, kteří ve své tvorbě používali médium fotografie jako aktuální formu sdělení. Pozice jednotlivých umělců byla rozdílná, někteří přicházeli mimo „rámec umění" a snažili se nabourávat estetickou kvalitu díla. Jiní využívali tuto estetiku k uchopení zobrazovaného tématu i jako dokumentu dané reality. Další pracovali s fotografií jako s konceptem struktury obsahu umění a každodenní, stále se opakující zakoušená realita se tak proměňovala v jakousi „obřadní" formu.

Ondřej Doležal představil jeden z mnoha obdobných rituálů rodinného života instalací kolekce sestavené z portrétů své matky nacházejících se v rodinném archivu, které byly pořízeny již v roce 1982. Vzhledem ke svému tehdejšímu věku autor vystavené kompozice vykonával pouze funkci osvětlovacího asistenta, tvůrcem této fotografické série, jež vznikla v obývacím pokoji, byl ve skutečnosti jeho otec. V souboru momentních fotografií reprezentovaly autorky Linda a Daniela Dostálkovy koncepci pohledu ženy, zahrnující svět obrazů a rituálů s nimi spojenými. Genderově orientované prvky fenoménu pohlaví, věku a fantazií k nim náležejících tak zobrazily v protikladu k dennodenním všedním fyzickým lidským potřebám závisejícím výlučně na gastronomických faktorech. Jinou polohu zpracování osobního rituálu vytvořila umělkyně IVA, v němž pomocí autoaktu, vítězně pózujícího na vracích sestřelených bojových letounů, demonstrovala pojmy pomstychtivosti, supermanství, principy života i okamžiky naděje. Na dramaticky vyhlížejících velkoplošných tiscích tak oslavně znázornila své nahé tělo přemáhající mrtvé stroje – zbraně, čímž symbolicky konfrontovala úvahy o smyslu lidské existence s náznaky současných strategických tendencí technologického vedení válek. Michal Čuřík prostřednictvím po sobě jdoucích sekvencí, střídajících malbu a fotografie, poukázal na vztahy vlastní tělesnosti s fragmenty rozstříhaných komiksů, které reflektoval v roztodivných barevných kolážích. Výtvarná skupina Kamera skura zde s neskrývanou ironií předložila fotografické práce pod názvem Vždycky první třídou, jež dokumentovaly malý skupinový rituál odehrávající se na záchodku vlaku první třídy. Tvůrci svými snímky zdůrazňovali především pojem dandismu a voyeurismu, ale také v nich naznačili vlastní představu o konzumaci originálního díla v neoriginální době. Neobvyklé performance v kombinaci s texty pomocí videodokumentací předložil Richard Fajnor. Pokus o zachycení časoprostorového kontinua a průběh degustace vína s následným hodnocením vzorků vytvořil autor projektu Piece pro 8 osob + 1 psa výtvarník Milan Magni, jenž si akci odehrávající se ve vinném sklípku v jihomoravské oblasti nechal zdokumentovat týmž účastníkem happeningu, fotografem Liborem Teplým. Prostřednictvím fotografického komiksu vypověděla Barbora Přidalová sdělení o senzitivním světě dětí, které v rolích hlavních aktérů zobrazila v kolážích s názvem Spontánní stravování a Koupelnový čaroděj. František Kowolowski, přestože se stal kurátorem této přehlídky umělců mladé generace, též na ní představil svou tvorbu sestávající se z videoprezentace nazvané Domovy, Svědci a dále z fotografií rozebírajících existenční otázky současného života.

Této multižánrové akce se zúčastnili ti autoři, kteří již dříve používali či dosud stále používají pro vyjádření svého názoru živou formu performance – buďto aby využili její přednosti snadné sociální komunikace s okolím, nebo aby ji převedli následnou transformací do určitého výtvarného díla. Samotný projekt s názvem Osobní rituály, jenž byl obrazově zpracován i na CD-ROM, si kladl za cíl ukázat jednak nejvýznamnější představitele mladé generace, kteří ve své tvorbě uplatňují fenomén performance především v kontextu s jejich individuálním zaměřením, ale také vysledovat směr dalšího uplatňování tohoto avantgardního uměleckého prvku a zároveň posoudit jeho specifický vliv na vývoj současného umění.

Galerie G99, Benešova 8

BARBORA PŘIDALOVÁ I love you Ada (2002)

Po účasti na několika kolektivních expozicích, mimo jiné i v Berlíně, a po samostatných výstavách v Kamenné kolonii, Kabinetu múz a v Internet café v Brně byla první větší samostatnou prezentací této mladé autorky kolekce I love you Ada. Barbora Přidalová jako zpěvačka, výtvarnice a fotografka nepřímo vycházela z brněnského undergroundu a její poslední tvorba oscilovala na hranici deníkových záznamů a objektivní snahy pojednat ženské téma. Výběr dvaadvaceti fotografických prací představil autorčinu devítiletou dceru Adu, zobrazenou v obvyklých každodenních situacích. V intimním prostředí vlastního domova tak zachytila svou dceru v situacích – jak se koupe, dívá na televizi, leží v posteli, kdy má horečku. Její portréty zapůsobily zejména v časových sekvencích dvou či tří záběrů, které byť i nenápadným posunem výrazu umožnily ještě více přiblížit svět dítěte. Mimiku i řeč těla autorka dokreslovala útržky prostředí, v nichž figurovaly dětské kresby, hračky, drapérie i vodní hladina. Mezi nejzajímavější snímky patřily například: Indická madona, kde byla Ada v jakémsi vytržení či meditaci, triptych U televize, jenž sledoval, jak tráví dlouhou chvíli mezi reklamami, a soubor Bez názvu, který představoval Adu ve vaně jakoby svědka vzniku života z vody. Na snímcích se Barbora Přidalová snažila nahlédnout i do tajemného světa fantazie své dcery a současně umělecky zaznamenat svůj duchovní vztah k ní, namnoze komplikovaný až spalující.

Koncepcí i motivem k vytvoření tohoto projektu bylo nejen pochopení, ale i sdílení toho nejbytostnějšího lidského citu – lásky k druhému člověku. I když dokumentární dílo Barbory Přidalové zcela podléhalo intenzitě tohoto prožitku, přesto její velkoformátové barevné obrazy žánrovou oblast pouhé rodinné fotografie zcela překročily právě svým účinným přesahem proudu repetiční každodennosti a následným zesílením a zevšeobecněním jejich vnitřní výpovědi.

Z osobností světové fotografie autorku nejvíce zaujala Američanka Nan Goldinová; a i když se svou tvorbou odlišují, mají jedno společné: obě začaly fotografovat nepřikrášlené svědectví o lidech, které znají nejlépe. Se svým manželem, malířem Tomášem Přidalem, vytvořila fotografka hudební formaci India Happening Punk, která spolu s krátkým filmem Petra Kamenického dokumentujícím její práci, zahájila vernisáž výstavy kurátorsky zastoupenou mgr. Františkem Kowolowským.

PETR KAMENICKÝ – Vldeo, fotografle (2003)

Fotograf Petr Kamenický předložil fyzické záznamy těla a tělesnosti jak ve videoprojekcích, tak i na fotografiích, u nichž svým charakteristickým přístupem navázal na rakouské akcionistické hnutí. Autor patří k umělcům, pro něž zobrazování těla a tělesnosti je základním nositelem narativních a uměleckých postupů. Tyto „něžné akty násilí" poukazovaly na překonávání vlastní tělesnosti bez zbytečných literárních konotací. Jeho výstavní práce – nazvaná lapidárně Video, fotografie, byla též strohá, přímá, takřka dokumentární. Odrážel se v ní obraz nevědomí, který tak odhaloval v bytostné tělesnosti a ve snaze o jejím fyzickém překračování netušenou existencionální abecedu člověka.

Expozice zachycovala vývoj autorových kreativních aktivit v posledních letech, kdy se důsledně zaměřil na tvůrčí práci s digitálními technologiemi: s počítači, kamerami a s fotoaparáty, a která se vlastně stala jakýmsi logickým vyústěním jeho předchozí malířské činnosti, v níž byla hlavním tématem umělcových maleb analýza tvaru lidského těla, obohacená o vícevýznamovou projekci základního geometrického tvaru. Dominantním prvkem výstavní prezentace byla série instalovaných digitálních fotografií, jako souběžný doprovodný program přitom probíhalo promítání videozáznamu akce datovým projektorem. Autorovou osudovou fascinací byl fenomén lidské bezmocnosti, kterou ztvárnil

například ve snímku starého muže, jehož nemoc zbavila schopnosti pohybu. V této videoprojekci dodržoval Petr Kamenický především velmi přesnou časovou osu proměnlivé posloupnosti, současně ovšem využíval i nesmírné technické možnosti zvětšování vybraných detailů, které nejenže původní realitu pozměňovaly, ale často ji zcela proměňovaly.

Vystavené velkoplošné tisky předkládaly digitálním fotoaparátem nasnímané série detailů z televizního monitoru, kde byl promítán původní záznam akce, který však byl prvotně realizován digitální videokamerou.

Do některých tisků autor zasahoval i malířskými prostředky, a to buďto přímým užitím laků, nebo prostřednictvím nejrůznějších barevných intervencí; z výsledného díla ovšem nevyplývala jednoznačná možnost definovat zda se jednalo o malbu, nebo o záznam elektronickými médii.

Pro tvůrčí postupy Petra Kamenického byla podstatná především schopnost bez zábran experimentovat a zbavit se skrupulí vůči technickým limitům nových médií, ale také možnost takřka neomezených manuálních zásahů v intencích tradičních technologií. Výstavu připravil kurátor mgr. František Kowolowski.

ZDENA KOLEČKOVÁ – Sweet secret (2003)

Fotografickým souborem Just a story se Zdena Kolečková v Galerii G99 představila již počátkem roku 2000. Ve svém nově koncipovaném výstavním výběru z tvorby nazvaném Sweet Secret autorka skloubila do jednoho celku dva protikladné náměty - bývalou honosnost rodinných domů zachytila v opozici k moderním strohým industriálním stavbám; oba tyto motivy však spolu komunikovaly, překrývaly se a vytvářely specifický kontext plný sociálního napětí.

V jejím projektu se vzájemně prolínaly detaily fasád kdysi přepychových německých vil v severočeském pohraničí, na nichž se ještě vyskytovaly buďto původní jmenné dedikace, nebo jejich stěží čitelné stopy, s podivně abstrahovanými záběry tamních průmyslových krajin. Zatímco jednotlivé detaily městských exteriérů byly zpracovány technologií digitálního tisku, industriální náměty monstrózních chladicích věží byly ztvárněny klasickou malířskou technikou. Užitím rozdílných technologií tak autorka zvýraznila možnost vytváření dalších komuni-

kačních střetů, čímž výsledně dospěla k následnému rozvrstvení tématu oživení paměti konkrétního místa. Kurátorem projektu byl mgr. František Kowolowski.

Galerie G99, Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9 (suterén)

MICHAELA THELENOVÁ – hoax – Fotografie (2003)

Tato fotografka mladší generace se v minulosti prezentovala na různých výstavách Galerie G99 již několikrát, konkrétně to bylo v prostorách Galerie U dobrého pastýře v roce 1996 cyklem Oblékání a v roce 2001 v Galerii U rudého vola konceptuálním souborem New fashion, v němž zobrazovala detaily současné módní konfekce, do nichž vkomponovala štítky nesoucí názvy jednotlivých lidských vlastností.

Autorka zvolila zcela neobvyklý název pro svou další, již třetí výstavu v Galerii G99, uskutečněnou tentokrát již ve stálých, renovovaných prostorách Domu pánů z Kunštátu. Označení hoax pochází ve skutečnosti z počítačové terminologie; hoaxy jsou vlastně poplašné zprávy či texty, které bývají součástí e-mailových zpráv a většinou se jimi šíří viry.

Michaela Thelenová se stejně jako ve své předchozí tvorbě opět vyjadřovala pomocí média fotografie nejenom k současnému společenskému dění, nýbrž i k privátním zážitkům, přičemž její koncepce nepojímala společenskou sofistikovanou realitu prostřednictvím estetických prvků nebo dokumentárních záznamů, ale především použitím redukce záběrů.

V projektu s názvem hoax mladá umělkyně příhodně využila významu tohoto terminu a kombinaci textu a fotografie v předvedených pracích ještě umocnila jejich výsledný dojem. Některé snímky byly doprovázeny stručnou větou či krátkým textem, jež upřesňovaly, komentovaly nebo dokonce tragikomicky ironizovaly dotyčné fotografie. Užitím sarkastické anotace navíc často vznikla, mnohdy i nepředvídatelná, vzájemná souvislost mezi samotným sdělením obsaženým v záběru a konkrétním hoaxem. Funkci kurátora tohoto projektu zastával mgr. František Kowolowski.

LENKA KLODOVÁ – Exhibition (2004)

Videozáznam performance s názvem Bojíte se mateřství?, uvedl výstavu s výmluvným názvem Exhibition, jež zahrnovala soubory projektů z let 2003 až 2004. Jejich společným tématem bylo předvádění a veřejné se exponování. Některá díla vznikala v exteriérech, jiná měla svou formou pouze imitovat určitý veřejný produkt. V rámci této performance Lenka Klodová předvedla kromě videoprezentací i velkou sérii fotografií formátu A4, které byly pořízeny na veřejném prostranství v Neratovicích během realizace uměleckého díla – kamenného nápisu Miluji. Z těchto snímků pak následně vznikl autorský časopis, nazvaný Krásné holky v akci, obsahující dvanáct plnobarevných stran, jímž umělkyně navázala na vydávání starší úspěšné série vlastních časopisů, pohrávajících si s vizualitou a s tématy erotických magazínů. V rámci česko-švédského sympozia v hornickém prostředí Wunderland autorka vytvořila pod názvem Dolly Buster tři velké digitální printy instalované na podpěrách a též sadu menších tisků zobrazující ji samotnou s hornickými helmami připevněnými na prsou. Pro přípravu druhého promítaného videozáznamu použila dvojici figurín, jimiž se představila již na finále Ceny Jindřicha Chalupeckého v roce 2002, a během jednoho hip-hopového večírku tyto takzvané dokonalé nahé ženy nainstalovala do prostředí pánských toalet. Ovšem k nejpůvabnějším pracím jejího projektu patřila dvojice velkoformátových digitálních fotografií pojmenovaných Vlastní punčochy, na nichž byly výstižně ztvárněny záběry autorčiných nohou. Při pohledu z dálky zdánlivě působily dojmem, že byly navlečené do síťovaných punčoch. Lenka Klodová si však pohrála s jejich ochlupením, které sčesala do pravidelných obrazců, čímž vtipně glosovala genderový tlak okolí vyvíjejícího neúměrné nároky a požadavky na dokonalou vizáž žen, kterému jsou tyto dennodenně vystavovány.

Udivující byla především výmluvnost, s jakou autorka rozvíjela témata týkající se ženského světa, zvláště pak v kontextu umělkyň prezentujících vlastní tvorbu v často militantněji vyhlížejících podobách. Výstavu zahájil výtvarník Jiří Surůvka a autorem výstavního projektu byl mgr. František Kowolowski.

JAN KADLEC – Albánský únik (2004)

Jan Kadlec patří k současné generaci mladých umělců; v letech 1994 až 2000 vystudoval Akademii výtvarných umění a během svých studií, již od roku 1997, realizoval své první výstavní aktivity.

Na jeho sérii fotografií s názvem Albánský únik bylo na první pohled zneklidňujících několik okolností. Vyskytovaly se na nich lodě, bárky a škunery extaticky bojující o holou existenci s rozbouřeným mořem, některé z nich byly zobrazeny dokonce v okamžiku těsně před potopením. Celá scéna i domnělý výjev však byly uměle naaranžované. Nebyly sice produktem počítačově zpracované obdobné reálné situace, ale jednalo se zřejmě o hmotný model vyrobený z laminátu a dotvořený pomocí rozličných materiálů a předmětů, jak také evidentně vyplývalo z rozpoznatelných fragmentů předmětů denní potřeby využitých k dekoraci (vidličky vztyčené na přídi jedné z bárek). Takto vymodelovaný výtvor o délce čtrnáct metrů Jan Kadlec po jeho dokončení vyfotografoval v plenéru na pozadí skutečně dramaticky zatažené oblohy. Autorovo podobenství albánských uprchlických člunů, jejichž osud často končívá tragicky, v protikladu s tímto artificiálním modelem sestaveným z bezprostředně dostupných a běžných materiálů, bylo tak posunuto fotografickou simulací do roviny imaginární a iluzorní fikce.

Soubor snímků Albánský únik vzbudil svým ambivalentním poselstvím u návštěvníků různorodé pocity, neboť výsledný dojem z naaranžované scény zpočátku citelně otupil jejich primárně soucitný reflex; posléze na ně sice mohl dramatický výjev působit dojemně, opětovně se však ocitli na pochybách, zda bylo jejich rozjitření vyvoláno mediálním reflexem reálné scény, nebo společně sdílenou empatií či subjektivním prožitkem vlastního utrpení aplikovaným na jiné. Kolekci připravil kurátor mgr. František Kowolowski.

ALENA KOTZMANNOVÁ – Diamond Valley (2005)

Ve výběru z tvorby Aleny Kotzmannové, která je důslednou představitelkou konceptuální fotografie, byly věrně zachyceny zdánlivě obyčejné, ze svého okolí vytržené výjevy, jež se staly dokumentem lidského osamocení. Ačkoliv zobrazené situace působily téměř neskutečným dojmem, vyvolávaly pocit obyčejných až banálních situací, čímž výsledně evokovaly subtilní metafory nálad a lidských pocitů.

Přeludnost reality i jejího zobrazení, nepřehledné labyrinty na pomezí světa a jeho obrazů zkoumané skrze média fotografie a videozáznamů byly hlavním tématem této autorky; obdobné náměty se vyskytovaly i ve videoprezentaci, která byla nedílnou součástí výstavy, avšak tyto již vyjadřovaly obecnější pocity a myšlenky.

Vystavené samostatné fotografické obrazy přitom sloužily jako základní stavební kámen jejích projektů. Nicméně okamžiku zastavení času, prostoru a vnímání, zachycenému na fotografiích, byl vytvořen protiklad – popření tohoto stavu, rychle plynoucím chodem filmových políček videoprojekce.

Díla této fotografky se objevují na mnoha prestižních výstavách jak v naší republice, tak i v zahraničí, z nichž je možné jmenovat například Bienále mladých v Domě U kamenného zvonu, varšavskou expozici Interkosmos 2003 nebo také newyorskou Armory Show.

Alena Kotzmannová svým nejnovějším projektem znovu dokázala, že patří k mladým výrazným autorům, kteří dokáží spojit tradici české fotografie se současností a zároveň se prosadit na poli současného umění. Kurátorem výstavy byl mgr. František Kowolowski.

■ FOTOGRAFIE V MULTIMEDIÁLNÍCH PROJEKTECH

Ve prospěch všestranného kulturního rozhledu, všeobecné vzdělanosti a rozdílných rovin vnímání současného umění realizuje Dům umění města Brna i výstavní projekty obsahující fotografie, které však přesahují užitím dalších alternativních výrazových prostředků jejich rámec kategorizace. Účelem výstav zaměřených na nová média a multimédia je ukázat jednak vývoj tohoto druhu soudobého umění, rovněž však také v co nejobsáhlejším přehledu demonstrovat široké spektrum autorů a jejich umělecké projevy i různorodé tvůrčí přístupy, což může výraznou měrou ovlivňovat též náhled veřejnosti na problematiku vyčleňování jednotlivých uměleckých směrů. V návaznosti na současné světové kulturní dění Dům umění představuje například výtvarně elektronické a multimediální animace, filmy, fotografie, audiovizuální pořady, produkty počítačové grafiky, v prezentacích se také uplatňují produkce televizní tvorby, videoplastiky, enviromentální cykly, interaktivní a akční umění, performance i projekty pro veřejný prostor, jež mnohdy rezonují v těch nejpestřejších formách. V poslední době jsou do výstavního konceptu začleňovány přehlídky, orientované právě na spojování a přesahy různorodých výrazových prostředků. Kromě výběrů z tvorby jednotlivých umělců tak zde byly představeny též skupinové projekty, studentské a absolventské kolektivní expozice.

V Domě umění města Brna bylo za poslední desetiletí možné zhlédnout díla celé řady autorů, kteří se primárně nevěnují fotografii, ale jejichž tvorba původně z fotografie vycházela nebo jí byla ideově inspirována. Například u nejrůznějších performancí, výstav land-artu, konceptuálních a dalších výrazových proudů bývá statický obraz využíván často výhradně jako dokumentační prvek. V jiných případech zůstává tato hodnota v rovině, kdy autor z fotografie přímo čerpá a tento vstup se pak stává případně i námětem, mnohdy snímek v umělcově celkové koncepci hraje roli jen pouhého doplňujícího elementu. A právě fotografie, ať klasická nebo orientovaná na digitální, manipulované, akční či konceptuální formy, zde vytváří silné sítě recipročních vazeb publika a samotných autorů.

Z prezentování různorodých aktuálních výtvarných proudů ovšem vyplývá i jiná skutečnost, ta, že určité jejich oblasti jsou zaměřené výlučně na úzký okruh publika. Soudobá dramaturgie Domu umění se však odvíjí právě od tohoto

požadavku – zdůraznit různorodost pohledů a názorů, jak na současnou domácí, tak i na zahraniční tvorbu. Slovní spojení „současné moderní umění" totiž často vzbuzuje pocit neuchopitelnosti, a tím i vrozenou nedůvěru diváků, navozuje u mnohých myšlenku o nepochopení uměleckého výtvoru, a pak se intence díla stává zdánlivě srozumitelná snad jen autorovi samotnému.

Výtvarná či estetická hodnota tvorby různých umělců se nepochybně nikdy nemůže hodnotit komplexně a pořádáním experimentálních multimediálních výstav se vytváří příležitost k zahájení nejen analýzy, konfrontace, ale i teoretické reflexe umělecké tvorby mladší generace, jejich názorů a dosažených tvůrčích výsledků v souvislosti s historickým i současným kontextem mnohovrstevnatého spektra uměleckých počinů.

Stále četnější autorské výstupy využívající prolínání rozdílných médií, jako jsou prezentace aplikující fotografii buď jako hlavní, nebo jeden z možných výrazových prostředků, malby a kresby zakomponované do konceptuálně laděných instalací, výtvarná díla realizovaná prostřednictvím animace, prostorově vytvářené projekty pomocí počítačové simulace, videoprojekce různorodého zaměření, interaktivní a akční umění, performance a formy projektů pro veřejný prostor, všechny tyto umělecké záměry nových médií a multimédií byly impulzem ke zmapování dosud nepoznaného teritoria těchto zdánlivých polarit, které by mělo být rekognoskováno následujícím stručným souhrnem výstav analogického zaměření, se záměrem současně akcentovat stále nezastupitelnou a prestižní funkci fotografie.

Dům umění města Brna

MILENA DOPITOVÁ – Instalace 1992–1999 (1999)

Tato autorka, patřící ke střední umělecké generaci, spoluzakladatelka výtvarné skupiny Pondělí, se chtěla odlišit od disidentských pozic Tvrdohlavých a stále hledala nové umělecké přístupy. Odpovídající výtvarné médium našla v instalaci, kterou koncipovala jako multimediální vztahové pole vznikající v prostoru mezi jednotlivými prvky tohoto sestavení a vytvářející komplex recipročně

asociovaných významů, jež svými ustavičně se lišícími a různorodými výklady výsledně zformulovaly její výtvarný záměr.

Expozice, v níž autorka přetransformovávala své zážitky do objektů, fotografií a prostorových instalací, se skládala ze tří motivačních okruhů. V každém z těchto celků se Milena Dopitová svérázně vyrovnávala nejen s ženskou tematikou, ale i s problémem života a smrti a též s námětem týkajícím se mládeže. Autorčina manipulace s realitou však byla v těchto instalacích vždy přenesena prostřednictvím fikcí reálných prostředí i situací a dotekových symbolů.

V instalaci Snadné spojení připomínající zápasnický ring ověšený ručníky s portréty a s telefonními čísly, kde krátké textové pojednání kriticky sdělovalo, co vše zahrnuje sexual harrasment, zajímavě působila určitá schematizující stylizace, svár fikce a reality, která se stala typickým vyjadřovacím postupem autorky. Hmotná skutečnost byla posunuta do role obrazu v díle Vaječná maska, v němž fotograficky zaznamenala postupné zasychání nátěru na tváři. Zobrazení průběhu odoperování mateřského znaménka dokumentované třemi velkoformátovými černobílými fotografiemi, jako by bylo osobní sebeidentifikací, ale díky makrozvětšení se v neutrální šedi ztratila tělovost a smyslovost, a stalo se pouhou zprostředkovanou znakovou informací.

Autorčin strojeně neosobní, ale přitom zaujatý přístup se projevil i v deseti velkých snímcích s názvem Šaty do rakve, doplněných skříní se symbolickými oděvy pro mrtvé, jejichž rozporné patetické téma ztvárněné se zvláštním odstupem bylo ještě zdůrazněno instalací černobílých fotografií do velké výšky nad horizont očí. Tematiky bytí a smrti se týkala jak série velkorozměrových fotografií Zeď přání zachycující chodidla zemřelých, na jejichž palce byl přivěšena přání a vzkazy na onen břeh, tak také instalace nazvaná podle konfekční velikosti šatů S, M, L, XL, XXL. Díla s funerální tematikou však neměla šokovat, ale přimět návštěvníky, aby své melancholie, stresy či tenze konfrontovali s opravdu podstatnými otázkami.

Problematika mládeže byla naznačena v instalaci nazvané Hádej, jestli jsi můj přítel, kde se pouze v nápovědích objevovalo téma drog, homosexuality a delikvence. V interaktivním projektu, do něhož mohl divák zasahovat tak, že do předtištěných komiksových bublin v nakopírovaných sešitech fotografií zaznamenal své bezprostřední poznámky, tímto dokumentačním a částečně inscenovaným dotekem autorka znovu zdůraznila prvek mezilidských vztahů omezujících se jen na rovinu schémat a znaků.

Veškerá vystavená tvorba pojednávající o aspektech soudobé společnosti, a to jak fotografie postavené do kontrastu s objekty, tak i prezentovaný videofilm Nalíčit oholit, však v žádném případě nenesla znaky sociálního tématu nebo osobního sebeodevzdání, pohybovala se vždy jen na rozhraní mezi osobní angažovaností a zcela nezaujatým konstatováním.

Renomovaná pražská autorka Milena Dopitová již vystavovala v Maďarsku, Německu, Itálii, ve Švýcarsku, Francii, Velké Británii, v USA, Austrálii, Brazílii a v Jižní Koreji. K výstavě, jejímž kurátorem byl dr. Pavel Liška, byl vydán černobílý český katalog a jeho německo-anglická barevná verze, obsahující i pohledy do brněnské instalace.

MARIA THERESIE LITSCHAUER – Nietzsche v Itálii (2000)

Prostory Procházkovy síně byly věnovány komorní expozici s názvem Nietzsche v Itálii – Fotografické objekty. Rakouská autorka Maria Theresie Litschauerová pro uvedenou kolekci připravila sérii třiceti malých průhledných boxů, při jejichž vytváření zajímavým způsobem využila dosud skrytých možností fotografického média.

Do vystavených instalací umělkyně zakomponovala tři informační vrstvy: Nietzscheovy citáty, rukopisné popisky a fotografie míst, kde citované pasáže při jeho italském pobytu vznikly. Prolínáním jednotlivých vrstev napsaného textu, kaligrafického názvu a fotografického záznamu reality vznikl multisignifikantní výtvarný zážitek, který byl znásoben minimalistickým řazením. Expozici připravil kurátor dr. Pavel Liška.

VALIE EXPORT (2001)

Výstava renomované rakouské umělkyně Valie Exportové, která v šedesátých a sedmdesátých letech zásadně ovlivnila evropskou výtvarnou scénu, vznikla ve spolupráci s Galerií v paláci Taxis v Innsbrucku a byla podpořena rakouským Spolkovým ministerstvem a Rakouským kulturním institutem v Praze.

Expozice představila autorčina stěžejní díla z let šedesátých, jako bylo například proslulé Tapp und Tastkino – Tápající a hmatové kino z roku 1967,

dále soubor fotografických cyklů ze sedmdesátých let a závěrem i její nejnovější práce.

Umělkyně, která zobrazovala své vlastní tělo, nezvykle kombinovala objekty, těla i nová média a využívala propojení kamery se sebou samotnou. Kdysi těmito svými výtvory naprosto konsternovala publikum, avšak v současné výtvarné tvorbě jsou její experimentální metody již úplnou samozřejmostí. Zcela první přehledovou výstavu Valie Exportové sestavil kurátor a autor projektu dr. Pavel Liška.

SASKIA JANSSEN (2003)

Ve své tvorbě se již od počátku mladá holandská umělkyně Saskia Janssenová věnovala fenoménu imigrantství a snažila se do svého umění výstižně začlenit život a prostředí společenských menšin.

Postupným sblížením se s těmito skupinami, proniknutím do jejich komunit a vcítěním se do postavení často vymezovaných sociálních minorit tak autorka následně prostřednictvím média fotografie a videa vytvořila jedinečný umělecký koncept, který by mohl být v podstatě označen termínem sociální plastika.

Projekt, jenž dokumentoval adaptabilitu skupiny ukrajinských dělníků v českém prostředí a který autorka připravila pro prostory Domu umění, byl podpořen Mondrianovou nadací a Velvyslanectvím nizozemského království v Praze.

První částí prezentace byl workshop s ukrajinskými dělníky ve veřejném prostoru; druhou fází bylo vytvoření videozáznamu z tohoto setkání. Následnou přeměnou, aranžováním nebo manipulací pořízené fotodokumentace do výsledného zpracování videozáznamu vyústil koncept do konečné formy videoprezentace v galerijním prostoru. Videoinstalaci, jejímž záměrem bylo dokumentovat život uprchlíků i mimo azylové tábory, připravili dva kurátoři Radek Váňa a mgr. František Kowolowski.

JIŘÍ SOBOTKA – Modulato cantabile (2003)

V expozici Modulato cantabile sochař střední generace Jiří Sobotka, který patří k význačným reprezentantům českého umění a v jehož tvorbě se neustále oživuje a prověřuje odkaz pop-artu, nepochybně přinutil návštěvníky výstavy uvažovat o smyslu věcí, jež nás obklopují.

Tento umělec již od počátku své tvorby zaujal svým osobitým přístupem k zhmotnění svých představ do soch a instalací, a to prostřednictvím zvětšování a interpretování všedních předmětů do vzhledově zcela odlišných absurdních objektů.

K tvarovým transformacím předmětů ve své nejnovější tvorbě využil počítačovou manipulaci s fotografií, na jejímž základě následně realizoval trojrozměrné objekty, například inovované podoby bot, nádob a dalších artefaktů. Instalaci, k níž byl vydán také souhrnný katalog, navrhl kurátor doc. Radek Horáček.

DVOJITÝ NELSON, TROJITÝ MANDELA – Kamera skura, Petr Lysáček, Jiří Surůvka (2003)

Výstava ostravských umělců Jiřího Surůvky a Petra Lysáčka měla sice retrospektivní charakter, jímž se pokusila zhodnotit jejich dosavadní tvorbu, avšak zároveň také zahrnovala nejaktuálnější artefakty těchto výrazných osobností soudobého výtvarného umění, které byly zhotoveny výlučně pro tento výstavní prostor.

Multimediální rozsah jejich výrazových prostředků vzbudil velký zájem u diváků, neboť autoři záměrně neupřednostňovali jedno médium, ale používali všechny dostupné umělecké formy od malby, přes sochy, fotografie, videoprojekce, až po rozsáhlé instalace. Jejich obšírně pojaté sociální umění poukazovalo na společenské dění především svou hravostí, ale obzvláště neobyčejnou ironií i častým relativizováním zavedených uměleckých postupů.

Již v roce 2002 Jiří Surůvka úspěšně reprezentoval Českou republiku na Bienále umění v Benátkách a na tomto festivalu znovu participoval i v roce 2003, kdy byla výtvarná skupina Kamera skura tentokrát zastoupena svým projektem „Superstart". Jiří Surůvka ve svých dílech vynášel nekompromisní rozsudek nad stavem současné společnosti, karikoval postupy zábavního průmyslu, kult

celebrit a všudypřítomnou blamáž. V uměleckém jazyce permanentně využíval bombastickou reklamní řeč i četné parafráze z oblasti dějin umění a ve své tvorbě opětovaně parodoval symboly totalit.

Produkce Petra Lysáčka spočívala v prostorové „modulaci" myšlenek, které svou hravostí a mystifikací negovaly své poslání díla, jako jedině možného a trvalého fetiše. Do jeho prostorových objektů, obrazů a performancí byla současně vkomponována „teze" i „antiteze", „forma" i „antiforma". Přítomnost modernistických aspektů předvedl i ve svých velkoplošných fotografiích a tiscích. V rámci výstavy tak prezentoval nejen své tři rozměrné podobizny, jež ho karikovaly podivným nánosem na obličeji, ale představil i návrh interiéru tanečního klubu z roku 2000, kde zachytil detail světla vozidla zahraniční výroby; z hlediska fotografického ztvárnění však příliš popisně.

Kamera skura, tříčlenná výtvarná skupina důsledně ukrývající individualitu jednotlivých členů v anonymitě kolektivního subjektu, byla založena v roce 1996 v Ostravě a je ztělesněním neuvěřitelného ostravského kulturního boomu posledních pěti let. Bývalí studenti ateliéru Petra Lysáčka proměnili banální přítomnost s nebývalou vizuální precizností, která nebyla sice tak přímá, ale vynikala nekonečnou ironickou kvalitou zobrazovaných témat, jež se mnohdy nacházely až v pozici dalších plánů.

Výstava, která se pokusila zhodnotit dosavadní tvorbu těchto výrazných uměleckých osobností, se konala souběžně ve všech prostorách Domu umění města Brna. Soubor prací takzvané ostravské scény, který sestavil kurátor mgr. František Kowolowski, přestože byl neočekávaně zařazen namísto výstavy Vídeňský akcionismus, jež byla přesunuta do Prahy, byl divácky velmi úspěšný.

ATELIER/KLASSE – KLASSE/ATELIER (2004)

V prvním patře a v Procházkově síni Domu umění byla uspořádána přehlídka tvorby studentů a absolventů ateliérů profesora Vladimíra Špačka z Akademie výtvarného umění Univerzity Johannese Gutenberga v Mohuči a docenta Tomáše Rullera z ateliéru performance Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. Ve výběru z tvorby nazvaném Atelier/Klasse – Klasse/Atelier představili studenti a absolventi jednak fotografické projekty, digitálně vytvořené snímky a printy, diapozitivy, animace a videoinstalace, jež vznikaly pod vedením

těchto pedagogů nejen během jejich vysokoškolského studia, ale také díla, která vytvořili během výměnných stáží obou výtvarných fakult.

Na základě několikaletých vzájemných kontaktů vedoucího třídy fotografie mohučské Akademie výtvarných umění Vladimíra Špačka, který v Brně vystavoval koncem sedmdesátých let ve Funkeho kabinetu fotografie v Domě pánů z Kunštátu a později pak v Domě umění, s brněnským fotografem Liborem Teplým, na něž navázala následná hostování pedagoga Tomáše Rullera v Mohuči a Vladimíra Špačka v Brně, se vyvinuly oboustranné výměnné studentské exkurze a z těchto iniciativ pak vzešel záměr uspořádat v Brně společnou výstavu obou škol.

Vybrané práce představovaly hlavní umělecké i pedagogické principy Klasse Spacek Fotografie, jež vznikla v roce 1991 po příchodu tohoto fotografa na mohučskou akademii, kde si studenti osvojují nejrůznější výtvarné a technologické postupy tak, aby si ověřili možnosti, které jim toto médium poskytuje. Pedagogické vedení vychází z respektování autorské individuality studentů, jejichž práce nejsou vymezovány zadanými tématy, konzultacemi a připomínkami je pouze sledováno rozvíjení jejich talentu a cílem se stává směřování k nalezení vlastního tématu s využitím adekvátních technických prostředků pro autentickou uměleckou tvorbu.

Všechny tyto aspekty na výstavě reflektovaly kompozice grafického charakteru nebo konceptuálně zaměřená tvorba předložená ve výtvarně kultivovaných černobílých snímcích vycházejících z reálných modelů, detailů lidského těla, architektury a předmětů zachycovaných v nových uskupeních a vyvolávajících další významové souvislosti. Jinou oblast tvořily ukázky ze souborů inscenované fotografie, v nichž se jejich autoři sami stali protagonisty aranžované scény, která evokovala prolínání různých časových rovin a dějových sekvencí. Některé práce přitom vznikly během výměnných exkurzí, a tak záběry z vily Tugendhat, kombinované s dobovými snímky jejích původních majitelů připomínaly minulost této stavby, další série fotografií zase reagovaly na aktuální politickou situaci, jejíž ztvárnění se stalo jedním ze společných rysů prací studentů obou škol.

Současná výtvarná produkce stírající hranice mezi jejími jednotlivými oblastmi, vzájemně se prolínajícími a splývajícími, využívá zkušenosti a technologie jiných uměleckých kategorií, jako jsou malba, grafika, kresba nebo trojrozměrné objekty. Integrální součástí soudobých fotografických projektů se nyní stává videoprojekce, animace, instalace i performance. V této souvislosti

vznikl na Fakultě výtvarných umění v Brně v roce 1998 ateliér performance-foto, vedený doc. Tomášem Rullerem. Vedoucím této umělecké dílny byl již od roku 1993 a v roli asistentů se zde vystřídali Petr Rónai, Marian Palla, Richard Fajnor, Petr Váša, Lubor Benda, Dana Recmanová, Jaroslav Vančát a Miloš Vojtěchovský; z transformovaného oborového ateliéru video-multimedia-performance pak vyčlenil zmíněnou uměleckou dílnu performance-foto. V ateliéru, který se specializuje nejen na digitální a konceptuální fotografii, ale i na volné umění akce ve veřejném prostoru, získávají studenti znalosti a zkušenosti v oblasti vizuálního, zvukového a pohybového projevu kombinovaného s využitím klasických i multimediálních technologií. Tvůrčí individuální projev studentů je rozvíjen využíváním experimentálních přístupů k tvorbě s důrazem na obsahové kontexty prací tak, aby tyto reagovaly na různé aktuální kontexty a zároveň reflektovaly vlastní i cizí kulturní tradice.

Tuto reflexi na výstavě dokumentovala díla zachycující vnímání různých podnětů z oblasti politické i duchovní a společensky problémové i niterně zaměřené na vlastní prožitky. Především uměleckým ztvárněním těchto námětů ve formě sdělení či osobní výpovědi prostřednictvím videoprojekcí, instalací, reálných i virtuálních prezentací tak studenti reagovali na tematiku, která je oslovila, inspirovala nebo provokovala.

Společná expozice obou škol, mapující výsledky ateliéru performance za deset let jeho existence, s důrazem na díla využívající média fotografie v digitální podobě či ve videoprojektech, tak prokázala, že v některých okruzích oba výstavní soubory pojednávaly totéž téma a lišily se pouze přístupem k jeho výtvarné interpretaci, související však převážně s používanou technologií nebo s autorským záměrem. Úmyslem této přehlídky však nebyla konfrontace ani hledání analogických názorů na fotografickou tvorbu se širokým horizontem uměleckého pojetí a mnohostranného využití, k níž je na obou školách přistupováno z jiných výchozích pozic, ale prezentování slibných prací mladých umělců. Výstavu vybrali a připravili vedoucí obou ateliérů a kurátorka dr. Jana Vránová.

REN RONG – Objekty a koláže ze stříhaného papíru, instalace

ANDREAS VON WEIZSÄCKER – Papírové objekty a instalace, frotáže, fotografie (2005)

Oba autoři, kteří se představili svou tvorbou v prvním patře Domu umění – čínský umělec Ren Rong a Andreas Weizsäcker, žijí v Německu a oba také k vytváření svých artefaktů jako médium využili papír.

Vyhraněnost odlišností politické i ekonomické reality dvou rozdílných světů byla potlačena poetikou a dokumentárním charakterem obou autorských konvolutů, které dokonce i svým ztvárněním zároveň dokládaly až překvapivou podobnost ve vnímání dějin i v názorech na jejich další vývoj.

Oba umělci při tom zpracovávali papír ručně nebo jako „ready-made", a to buďto vystřihováním, nebo ve frotážích, případně grafikách či fotografikách. Z papírmašé vytvářeli instalace i objekty, navíc tuto hmotu ještě doplňovali dalšími materiály, jakými byly například dřevo a vosk. Papír, jako citlivý, široce použitelný a současně i pomíjivý materiál, svým charakterem takto přesně odpovídal záměrům a intencím obou umělců.

Ren Rong prezentoval svou sérii vystřiženou z papíru jak v jednotlivých dílech, tak i v monumentálních instalacích, za předlohu mu sloužily různé náměty – osoby a objekty i spojení figurálních a rostlinných motivů, z nichž vytvořil mimořádné barevně a tvarově výrazné stylizované kompozice.

Andreas von Weizsäcker naproti tomu ztvárnil z papírové hmoty skulptury a prostorové instalace, fotografické kompozice i frotáže, v nichž reflektoval nejen dějinné reminiscence, ale i své aktuální osobní prožitky a názory. Zpracováním ručního papíru reprodukujícího formy reálných objektů vytvářel předměty, které tak zbavoval jejich vlastní funkce a významu. Shromažďoval nejrůznější utenzílie, běžné věci tvořící součást každodenního života, které pak způsobem jejich interpretace vyvolávaly zcela nové asociace. Dokumentární moment se v jeho tvorbě projevoval zejména ve fotografiích a frotážích, kde se zabýval jednak všeobecným pojmem odpovědnosti, ale rovněž svým vlastním a společenským vědomím, zajímaly jej také následky lidského počínání, současné dění a aktuální systémy hodnot. V tvorbě obou autorů se evidentně prolínaly nejen prožitky a historické reminiscence, ale i znaky humanitního poselství či prolínání stop minulosti s přítomností. Kurátorkou expozice byla dr. Jana Vránová.

VLADIMÍR BOUDNÍK – Mezi avantgardou a undergroundem (2005)

Monografická výstava díla Vladimíra Boudníka, která byla uspořádána v Galerii Jaroslava Krále a v hale Domu umění, byla věnovaná věhlasnému představiteli českého poválečného malířského a grafického umění i vůdčí osobnosti českého informelu šedesátých let. Tato expozice přinesla v retrospektivě přehled nejvýznačnějších děl autorovy tvorby vyznačující se osobitým projevem lyrické abstrakce – jeho ranou produkci, zpracovanou takzvanou sazovou a exhumační technikou, z padesátých až šedesátých let nejprve dřívější aktivní grafiku vytvářenou rozrušováním duralových desek drápáním či propalováním, a posléze pozdější strukturální grafiku s novou komponentou drsných struktur a drobných fragmentů tkanin; dále pak kolekce zahrnovala negativní grafické asambláže a zatím dosud neznámé fotografické cykly, dekalky a monotypy.

Umělcova inovace grafických technik, ať již to byla aktivní nebo strukturální grafika, či parciální destrukce formátu a struktury papíru nebo používání neobvyklých tekutin ve fotografických pracích, vytvořila novou kapitolu v dějinách umění. Jeho avantgardní umělecké koncepce a ideové teze, srovnatelné s podobným myšlenkovým systémem, jaký vytvořil až o mnoho let později Joseph Beuys, enormním způsobem ovlivnily mladé výtvarníky konce padesátých a počátku šedesátých let. Jeho novátorské metody a vícevrstevné aspekty uvažování se transponovaly i do současné produkce mnohých umělců, a tak v artificiální formě nesou stopy jeho principů mnohá výtvarná díla různých zaměření dodnes.

Umělcův život v kontextu díla, jeho vývojové fáze, texty, programy a manifesty, jakož i deníkové záznamy a výběr z dopisů byly společně s velkým množstvím reprodukcí ústředním prvkem knihy Vladimír Boudník – mezi avantgardou a undergroundem, jež doprovázela všechny výstavy, které byly uspořádány jak na českém teritoriu: v Praze, Brně a v Olomouci, tak i v cizině. v Kodani, Rize, Teheránu a v Santiagu de Chile. Soubornou kolekci díla, které předznamenalo proud abstrakce v českém výtvarném umění, sestavil Zdenek Primus.

GERHARD RICHTER – Přehled (2005)

Výběr z díla Gerharda Richtera, připravený Institutem pro zahraniční vztahy ve Stuttgartu, sestavila kurátorka dr. Jana Vránová. V současné době patří

Gerhard Richter k nejznámějším osobnostem německé umělecké scény. Expozice přehledně zachytila několik fází umělcovy tvorby – od fotomalby k abstraktním obrazům devadesátých let. Svůj přístup k umění autor radikálně změnil v roce 1961, když přesídlil z NDR do Düsseldorfu. Jelikož nedůvěřoval přímým formálním a obsahovým vazbám v umění, v důsledku toho popřel jakoukoliv fixaci na umělecký směr, program či styl a svou pozornost nově věnoval využívání široké škály motivů, stylizací a uměleckohistorických citací. Začal pracovat s fotografií jako s předlohou či inspirací pro svá zamýšlená výtvarná díla a snímky s reálným vyobrazením skutečnosti pouze využíval jako srovnávací prostředek nebo tvůrčí východisko vlastních maleb. Tuto specifickou metodu výtvarného postupu začal uplatňovat již od roku 1962 a od té doby systematicky sbíral fotografie, které potom používal jako malířské předlohy pro své obrazy. Tak vznikl archiv privátních a veřejně publikovaných fotografických obrazů od roku 1945 po současnost, sestávající z fotografií v časopisech, z amatérských momentek a vlastních fotografií, který byl poprvé vystaven pod názvem „Atlas" v roce 1972. Autor si tak mohl vybírat z bohaté zásoby obrazů požadované konkrétní motivy, které buďto zvětšil nebo zvolil pouze jejich detailní výřez. Precizním napodobením rozostřeného fotografického záběru malířskou technikou umělec poukazoval na původ obrazu, na techniku využívající ostré či subtilní přechody světla a stínu, na spojení malby s banalitou obrazového světa masových médií nebo s amatérskou fotografií.

V jeho obrazech s takřka monochromním koloritem byla redukována barevná škála na odstíny šedé, a tak nejenže se iniciující impulz pro vznik malby často stával téměř neidentifikovatelným, ale souběžně byl i motiv díla oproštěn od jakéhokoliv spojení s konkrétním objektem či tvarem; výsledná malba se pak stala jakoby indiferentní, někdy i vágní. S těmito cykly však zcela kontrastovaly barevně razantní abstraktní malby, k jejichž pestrým odstínům se Gerhard Richter vrátil až ve své tvorbě posledního desetiletí.

Dům pánů z Kunštátu

MILENA DOPITOVÁ – Sixty Something (2003)

Mezi nejvýraznější představitelky českého umění, uznávané zároveň též v mezinárodním měřítku, se řadí od počátku devadesátých let Milena Dopitová.

Nejnovější projekt Sixty Something, tvořený velkoplošnou projekcí a videoprezentací, navazoval na její profilovou výstavu uskutečněnou ve výstavních sálech Domu umění města Brna v roce 1999 a stal se stal v pořadí druhou výstavou, která byla realizovaná v suterénu Domu pánů z Kunštátu, tedy v prostoru věnovanému různým podobám soudobých videoprojektů.

Cyklus prací Mileny Dopitové se vyznačoval především konkrétností umělecké výpovědi a schopností nalezení výstižné komparace ve vztahu k tématu reflexe. V nové podobě pojatý projekt této autorky se nezabýval pouze jejími typickými, tradičně zpracovávanými ústředními tématy: identitou, odlišností a proměnou jednotlivce v závislosti na společenských zvyklostech, jako například: genderově motivované zacházení s ženským tělem nebo uzance úkonů v pohřebnictví, rozličné nátlaky na jedince – v kosmetickém průmyslu, mezilidské vztahy v institucích – volba povolání, ale také se koncentroval na klíčová období lidského života – dospívání, zrání a stáří.

Nejenom pozoruhodný vztah umělkyně k výběru zvolených témat v podobě nesentimentálního a přitom citlivého zamyšlení se nad fenoménem stárnutí, porozumění vztahu sourozenců dvojčat, hledání leitmotivu životních osudů, jejich předurčenosti, jedinečnosti i propojenosti, ale i její mimořádná empatie při následném transponování vnitřního světa těchto jednotlivců do vytvářeného uměleckého produktu výstižně charakterizují její nepřehlédnutelné umělecké kvality, a tedy i význačné postavení v kontextu současného umění. Projekt připravil kurátor Marek Pokorný.

FILMY BEZ KINA – Princip animace a současné umění (2003)

Světová proslulost českého animovaného filmu byla v minulosti spjata především se jmény Jiřího Trnky, Karla Zemana a Hermíny Týrlové. Na tuto tradici navázali v následujících letech další renomovaní tvůrci, mezi nimiž dominovala taková jména, jako například: Eduard Hofman, Jiří Brdečka, Břetislav Pojar, Jiří Macourek, Adolf Born, Vlasta Pospíšilová, Jaroslav Doubrava, Miloš Macourek, Zdeněk Smetana, Vladimír Jiránek, Zdeněk Miler, Pavel Koutský, Václav Bedřich, Jiří Barta a samozřejmě též Jan Švankmajer. Současný tvůrčí proces animace již pracuje s velmi pestrou škálou objektů a technologických postupů včetně animace elektronické.

Expozice Filmy bez kina se pokusila shrnout, jak s tímto fenoménem zachází soudobé umění, pro něž se princip oživování neživých objektů stal jedním z možných prostředků umělecké výpovědi.

Kurátor Marek Pokorný uspořádal projekt s tématem Princip animace a současné umění tak, aby patřičně vynikla souvislost animované tvorby s jinými uměleckými obory a výtvarnými druhy, například se stínovým divadlem Williama Kentridge (JAR), s kresbou Avishe Khebrehzadeha (Írán/USA), s počítačovými hrami a instalacemi Evy Marisaldiové (Itálie), ale také s přesahy žánrů a s reminiscencemi na filmy pro děti Jiřího Havlíčka a Filipa Cenka.

Tvůrci využili i spojení samotné animace s jinými žánry: Támas Komoróczky (Maďarsko) ji v symbolech zkombinoval s přímým videozáznamem, Robert Hlůže (ČR) ji zobrazil v souvztažnosti s interaktivitou, Cecilia Lundquistová (Švédsko) věrně reflektovala prostřednictvím animace základní lidské vztahy a Vít Pancíř, který byl jediným vystudovaným animátorem zařazeným do výstavy, zobrazil evokativní sílu animovaného filmu, ačkoliv byl tento původně vytvořen jako fotografický snímek.

OLYMPIA – Stanislav Kolíbal, Lukáš Jasanský a Martin Polák, Petra Feriancová, Rudolf Komorous – hudba (2003)

V projektu Olympia tvořila jádro výstavy umělecká tvorba Stanislava Kolíbala, která byla ještě akcentována hudebním dílem Rudolfa Komorouse, jenž se v šedesátých letech významně podílel na vytváření podoby nové hudby v Čechách.

Provedení skladeb tohoto avantgardního komponisty v Domě pánů z Kunštátu mělo též navázat na tradici pořádání koncertů soudobé hudby v prostorách této galerie, a aby se v ní mohlo pokračovat i nadále, začala se zde po ukončení výstavy budovat dlouhodobá expozice Leoše Janáčka připravovaná Moravským zemským muzeem v Brně.

Kurátor projektu Marek Pokorný se pokusil o nové kontextování díla Stanislava Kolíbala, a to jak směrem do minulosti, tak i do přítomnosti. Jeho výtvarnou tvorbu posoudil také v korelaci k jiným médiím a uměleckým druhům, jako jsou fotografie a hudba, a tak novější umělcovo dílo Olympia bylo na výstavě

doprovázeno opusem Olympia I., které Rudolf Komorous zkomponoval v polovině šedesátých let, a sochy ze šedesátých a sedmdesátých Stanislava Kolíbala byly konfrontovány s fotografiemi podstatně mladších tvůrců – dvojice autorů Lukáše Jasanského a Martina Poláka a Petry Feriancové. Centrálním tématem na první pohled složitě vybudované expozice byly mentální krajiny ustavované buď geometrizací, anebo konceptualizací reálného prostoru.

INSIDERS – Nenápadná generace (2004–2005)

Hlavním cílem expozice bylo představit tvorbu autorů, jimž je v současné době okolo třiceti let, a jejím prostřednictvím tak zdokumentovat výtvarná díla nejmladší generace, která v posledním desetiletí výrazně profilovala naši výtvarnou scénu. Vystavující umělci své projekty již představili na řadě akcí v galerijních i negalerijních prostorech. Zatím žádná výstava se však nepokusila představit tuto generaci jako celek, vyzdvihnout její nejzajímavější osobnosti a poukázat na specifický charakter jejich tvorby.

Generaci insiderů, až na několik výjimečných malířských a sochařských talentů, charakterizovala spíše tvorba objektů a instalací, nebo postkonceptuálních projektů pro určitý prostor a konkrétní situaci. Specifičnost tvorby těchto umělců spočívala ve využívání levných materiálů a v rukodělné zručnosti, většina děl byla totiž vytvořena z nejobyčejnějších, často velice nápaditých, avšak nepříliš trvanlivých materiálů: z plastových obalů, čistítek do uší, ze síťoviny, starých časopisů, z brambor a podobně. Tito autoři, většinou citliví pozorovatelé zabývající se tématy zakotvenými v lokálním sociálním kontextu a v prožívané každodennosti, přestože reflektovali ve svých pracích i nejjemnější společenské a výtvarné trendy, nenalezli u znalců umění mnoho pochopení, neboť jejich díla byla často nelíbivá i někdy nepatřičná a působila zcela nenápadně až příliš civilně, pravděpodobněji však byla nepochopená proto, že nevynikala monumentalitou a vizuální efektností umělecké produkce předchozí generace. I když díla insiderů byla neprodejná, ani se velmi nehodila do galerií, ani do bytů, nijak to nesnížilo vážnost jejich uměleckého konání.

Mezi umělci vystavujícími v rámci tohoto projektu se výrazněji prezentovali například: Lenka Klodová, Alena Kotzmannová, Ján Mančuška, Tomáš Vaněk, Jan Nálevka, Pavel Ryška, Kryštof Kintera, Pavel Kopřiva, Michal Pěchouček,

Zbyněk Baladrán a výtvarná skupina Kamera skura. Z ostatních autorů, přestože se primárně fotografii nevěnovali, vynikl Michal Pěchouček, bývalý student AVU, který vystavoval již od roku 1991 a své první práce uskutečnil pomocí média grafiky, inspirované fotografiemi ze starého rodinného alba. Figurální výjevy banálních situací ozvláštňoval netradičním technickým zpracováním obrazu, využíval nejen metodu vyšívání, překrývání obrazu nejrůznějšími materiály, ale i kolážování a asamblážování. Od konce devadesátých let vytvářel takzvané fotopříběhy, v nichž často vystupoval jako ústřední postava. Tyto fotoromány se skládaly z jednotlivých pečlivě vybraných záběrů a zjevně si pohrávaly s divákovým očekáváním i s jeho schopností odhalit pointu příběhu. Původní specializací sochařka konceptuálního zaměření Lenka Klodová vystavovala již od roku 1994, na konci devadesátých let však zcela změnila svůj obor a začala vytvářet sérii erotických vystřihovánek z pornografických časopisů a z fotografií, které doplňovala nejrůznějšími koncepty. Tato převratná změna v jejím uměleckém vývoji byla zapříčiněna především finančními důvody, neboť jako matka tří dětí musela pro svou výtvarnou tvorbu zvolit poněkud přístupnější a levnější materiály. I přes veškeré nesnáze neustala ve svých dílech citlivě a nápaditě mapovat postavení ženy a rodiny v naší společnosti. Další umělkyně, představitelka konceptuální fotografie Alena Kotzmannová, ve svých snímcích zachycovala zdánlivě banální a izolované výjevy ze svého okolí. Neponechávala je však v původní podobě, ale dále s nimi pracovala, obrazy buďto zvětšovala na fotografické plátno a následně je instalovala do dřevěných rámů, nebo z nich vytvářela různorodé objekty tak, že je například zatavila do poloměkké plastové fólie.

Výstava byla doplněna česko-anglickým barevným katalogem, který kromě úvodního textu Pavlíny Morganové analyzujícího tvorby jednotlivých autorů generace insiderů obsahoval jednak esej teoretiků Jany a Jiřího Ševčíkových k proměnám na české výtvarné scéně osmdesátých a devadesátých let, a dále také stať Dagmar Svatošové, Evy Krátké a Davida Kulhánka mapující galerijní scénu devadesátých let, rozšířenou o vyčerpávající chronologický soupis nejdůležitějších výstav. Takto široce pojatý katalog se stal dokumentem o nejaktuálnějším umění přelomu století. Kurátorkou výstavy byla Pavlína Morganová.

POD JEDNÍM SLUNCEM – Výtvarné ateliéry v uprchlických zařízeních ČR (2005)

Expozici prací dětí žadatelů o azyl z výtvarných ateliérů v uprchlických táborech České republiky, které vede Petr Kamenický se studenty Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, tvořilo především nepřeberné množství maleb, kreseb a grafiky různých formátů, ale zastoupena byla i produkce jiných uměleckých žánrů. Vystavené snímky dokumentárního charakteru, které přibližovaly atmosféru těchto středisek, byly doplněny působivými fotografickými kolážemi s portréty jejich tvůrců, někdy dotvořenými i technikou malby, a často vypovídaly o výtvarném talentu jejich mladých autorů. Vzhledem k vysoké psychické zátěži, kterou na děti žadatelů o azyl klade migrace a pobyt v cizí zemi, představují výtvarné dílny, v nichž je rozvíjeno jejich umělecké nadání, významnou terapeutickou funkci. Součástí projektu byla i videoprezentace, jejímž prostřednictvím se návštěvníci mohli seznámit jak s během všedních dnů, tak i s přehlídkou různých oslav i s koloritem multižánrových hudebních slavností pořádaných v těchto zařízeních. Tato videoprezentace byla realizována se záměrem zvýšit povědomí o uprchlické problematice, měla napomoci k překonání souvisejících předsudků a zajistit všeobecnou informovanost obyvatel o práci azylových středisek a tím zároveň podporovat rozvoj harmonických vztahů mezi žadateli o azyl a většinovou společností. Kolekci též doprovázela řada akcí, jakými byly například tvůrčí dílny specializované na využití nových médií, přednášky i koncerty.

Obdobná akce se zaměřením na výtvarné aktivity, pomocí nichž obyvatelé uprchlických táborů, a to nejen děti, ale i dospělí, získávají adekvátní prostor k naplnění své tvořivosti, byla uspořádána v Domě umění v roce 2003 pod názvem Na zastávce – Aktivity výtvarných ateliérů v azylových zařízeních v ČR, a kurátory tehdejšího projektu byli Petr Kamenický a doc. Radek Horáček.

Galerie G99, Benešova 8

OBRAZY SE ZVOLNA MÍHAJÍ... – Jan Nálevka, Jana Kalinová, Tomáš Zelenka, Jan Mikulčík, Ondřej Doležal, Tomáš Přidal, Pavel Ryška (2001)

U příležitosti zahájení činnosti tehdejší nové galerie G99 byla v prostorách ředitelství České pošty v ulici Benešova 8 uspořádána výstava výtvarných prací Ondřeje Doležala, Jany Kalinové, Jana Mikulčíka, Jana Nálevky, Tomáše Přidala, Pavla Ryšky a Tomáše Zelenky. Autoři, kteří uplatňovali ve své práci především konceptuální východisko a zpracovávali současnost prostřednictvím různých médií se zde snažili jemnou ironickou formou nacházet nové obrazové podněty v rámci umění. Prezentace se tak pokusila ukázat na dílech těchto umělců, spjatých s brněnským prostředím, široké téma reality obrazu v současném světě na pozadí technologického vývoje dalekosáhle ovlivňujícího kulturu. Téměř všichni autoři studovali na brněnské Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického, která je svým způsobem tematicky sjednotila v užívání námětů vyňatých přímo z reality nebo z umění samotného, tedy se logicky stali i představiteli takzvané obrazové kultury.

Jan Nálevka na velkoformátových digitálních tiscích v postmoderně vyhlížejících kolážích kombinoval fragmenty fotografií a do snímků krásných přírodních scenérií zakomponoval letky bojových stíhaček, aby náležitě zdůraznil rozdíl recipročně nespojitelných kontrastů, Ondřej Doležal se prezentoval zvláštními barevnými fotografiemi pořízenými z pohybujícího se vozu, zatímco Jana Kalinová předvedla vágní, nedefinovatelné snímky s konceptuálními náznaky. Expozici zahájil bývalý ředitel Domu umění, dr. Pavel Liška, a kurátorem projektu se stal mgr. František Kowolowski.

MARIA PASK – The Kit (2002)

Výstavu holandské autorky připravili kurátoři Radek Váňa a mgr. František Kowolowski ve spolupráci s Velvyslanectvím nizozemského království v Praze a s Mondrianovou nadací v Amsterdamu.

Maria Pasková je nepřímou pokračovatelkou body-artu šedesátých a sedmdesátých let, stylu , k němuž se řadili například Valie Exportová, Chris Burden, Vito Acconci, Bruce Nauman a Petr Štembera.V uvedeném výběru autorka zdůraznila tělesnost dovedenou místy až k překračování únosnosti a míry fyzických sil. Na fotografiích kriticky zhodnotila jak své osobní, tak i společenské a psychické aspekty ženské problematiky, na niž se ve svých pracích koncentrovala.

Kromě videoprojektů, živých performancí a instalací tělesného konceptu, však veškeré fotografie vědomě zpracovala prostřednictvím klasických postupů. Mezi vystavenými díly dominovaly určité záběry, které interpretovaly umělecky ztvárněné syrově působící tělesné akce. Toto napětí využila pro přímé zviditelnění komunikace s diváky. V zobrazeních bytostné tělesnosti se umělkyně zároveň snažila postihnout různé potenciální obsahové roviny, v nichž se reflektovala konfrontace industriální společnost se stálou přítomnosti člověka.

HUMR – Standardní vybavení (2002)

Expozicí Standardní vybavení se představila výtvarná skupina Humr, tvořená ve skutečnosti dvěma aktéry – Evou Husákovou a Martinem Mrázikem. Ve svých vizuálních projektech zdůraznili především proces komunikace i sociální aspekty své tvorby a zároveň vyznačili též distanci umělce od vlastního díla. Toto téma výtvarně zaznamenali na běžných materiálech, které však jejich práce nezbavily estetické výmluvnosti. Prostřednictvím médií, jako byly fotografie, videoprojekce i akcentované audionahrávky, se zintimnil prožitek vnímatele, který napomohl k následnému navázání dialogu s divákem a ke konečnému zamýšlenému docílení zprostředkování porozumění s vágní okolní realitou.

Galerie G99, Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9 (suterén)

JAN ŠERÝCH – 10 rad jak vypadat skvěle při sexu (2003)

Autor výstavy s výše uvedeným atraktivním názvem pro tuto prezentaci aplikoval princip kombinace různých a poměrně čitelně identifikovatelných transformací nebo deformací vizuální reality.

Pro Jana Šerýcha, jako jednoho z členů umělecké skupiny Bezhlavý jezdec, byl typický nesourodý postmoderní rozptyl prací, témat, metod a intencí. V tomto výběru z tvorby se nevyhnul ani fotografickým obrazům, abstraktním formám či současným technologiím. V jeho posledních souborech ve značné míře tak dominovaly prvky geometrie – barevná horizontální pole, která však neobsahovala záměrně individuální rukopis, ale stala se jakoby odcizenou formou či komentářem abstraktního umění. Projekt sestavil kurátor mgr. František Kowolowski.

RICHARD FAJNOR – Umělcova smlouva (2003)

K umělcům mladší generace, kteří svůj projev založili na překračování zavedených mediálních principů charakteristických pro šedesátá a sedmdesátá léta minulého století, patří Richard Fajnor, vedoucí ateliéru multimédií na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně. V projektu Umělcova smlouva, uvedeném v této galerii, předvedl sestavu po sobě jdoucích fotosekvencí, jejichž zobrazení mělo připomínat jakýsi výrazový tanec různých figur.

Ačkoliv ve svých pracích vytvářel obraz prostřednictvím současných médií, přesto využíval postmodernistické postupy, které potom transformoval do nových, technologicky dostupných metod. Předmětem jeho zkoumání byla reinterpretace obrazu, akce, interakce, interdisciplinarita i multisken, rozděloval je rovnocenně mezi prožívanou realitu, posttelevizní a digitální záznam. Autor sám nazval svůj nový produkt souborem rozptýlených objektů, fotografií a instalací.

V umělcově díle bylo jasně patrné jednak subjektivní vnímání světa, které rozváděl do obecné roviny sdělení, ale rovněž evidentní bylo i zakomponování vjemu zvláštních psychosomatických jevů. Jeho práce vyjadřovaly konceptuálně kritický komentář k tezím současného umění a reality v něm obsažené. Výstavu připravil kurátor mgr. František Kowolowski.

<WAANJA> – Here comes succes (2004)

Multimediální výstava Radka Váni nesoucí zvláštní označení <waanja>, jímž se na veřejnosti prezentuje, zahrnovala autorovy performance, objekty a fotografie. V první části <waanja> oslovil umělce sice jednoduchou, avšak zavádějící otázkou, která implicitně navozovala podřadné postavení výtvarného

umění ve vztahu k pop-music, neboť pak není možné explicitně definovat, zda výsledný efekt tohoto spojení bývá více upozorněním na jedince, jejichž kariéra je v mezích uměleckého světa poměrně úspěšná, nebo je-li pouhou reklamou na hudební skupiny. Pokaždé se však stává odhalením části soukromí umělců, zázemí jejich tvorby a kritikům slouží jako námět ke hledání paralel s produkcí hudebních vzorů dotazovaných umělců.

Autor, který působí v Amsterdamu, v druhé části expozice instaloval sbírku různých fotografií a předmětů, které pravděpodobně dokládaly nepříliš závratnou dráhu nějaké hudební formace. Zda se jednalo o výsledek sběratelského úsilí oddaného hudebního fanouška nebo o fiktivní počin, se ovšem s jistotou nedalo tvrdit.

Fotografická série, nazvaná bucuresti-paris-amsterdam, která reflektovala kombinaci úžasu a triviální nevinnosti nad finančně a mocensky orientovanými intencemi současného umění, příhodně završovala výsledný efekt výstavy. Projekt připravil mgr. František Kowolowski.

JAKUP FERRI, DRITON HAJREDINI, LULZIM ZEQIRI, ALBERT HETA, DREN MALIQI – „Kosovo.exe" (2005)

Koncem posledního desetiletí dvacátého století dosáhla prvních úspěchů i v zahraničí nová vlna albánských umělců. Sislej Xhafa, Anri Sala i Adrian Paci se svými díly a průnikem do nejznámějších muzeí a galerií ovlivňovali rozvoj a přípravu mladé generace studentů umělecké akademie v Prištině, kteří se prostřednictvím internetu a tištěných médií začali zajímat o nejnovější události ve světě umění.

Pod názvem „Kosovo.exe" prezentovali současné kosovské umění ve výstavních prostorách Galerie G99 mladí umělci, kteří se již prosadili na mezinárodní scéně. Trojici videoprojekcí, malbu i fotografie přivezlo do Brna pět mladých výtvarníků z Kosova: Jakup Ferri, Driton Hajredini, Lulzim Zeqiri, Albert Heta a Dren Maliqi.

Kurátor tohoto výstavního projektu mgr. František Kowolowski charakterizoval vystavenou kolekci následovně: *„Vystavující umělci ironií a hrou jemně provokovali a dotýkali se našich citlivých bytostí přímočarým a současně vlastním*

způsobem a nenechali návštěvníky lhostejnými k záležitostem, které vytváří naše každodenní žití."

PETR ŠTARK + JAKUB ADAMEC – „Žhavé rty & The Monster" (2005)

Studenti oboru intermediálních forem umění z Institutu pro umělecká studia v Ostravě, Jakub Adamec a Petr Štark, předvedli svou experimentální produkci Žhavé rty & The Monster.

Výběr z prací představil interaktivní modely, které se reflektovaly i v jejich další tvorbě nejen enviromentální koncepce, ale i ve videoprojekcích, v instalacích i v digitálních tiscích.

Pozoruhodný ideový přístup i konkrétní realizace nápadů autorů tak posléze vyústily v důslednou propracovanost prezentovaných výtvorů. Do těchto struktur, znázorňujících zdánlivě všední příběhy, pak vtělili své prožitky, ale svým přístupem k jejich ztvárnění si však udrželi tolik potřebný odstup od vžitých metod výtvarného umění. Experimentální výstup svým nepředpokládaným účinkem vyvolal v návštěvnících pocit zvědavosti a nepochybně je přiměl i k zamyšlení. Kurátorem výstavy byl mgr. František Kowolowski.

ANETA MONA CHISA – Kohabyt (2005)

Aneta Mona Chisová je jednou z mladých autorek, která se ve své tvorbě věnuje angažovanému umění, jímž konsekventně odhaluje stále přežívající schematické pojímání problematiky ženského stereotypu.

Svou prezentací dokázala jako žena umělkyně toto téma věrně vystihnout a zpracovat prostřednictvím fotografií a videoprojekcí tak, že výsledným efektem nebylo pouhé účelové angažování, ale především její osobní niterné vyjádření se k této tematice. Poukázala tím i na panující hegemonii konzumní společnosti a na nevyhnutelnou následnou angažovanost rozčarovaných žen, nespokojených se svým postavením a bouřících se proti těmto stávajícím archaickým sociálním normám. Expozici sestavil kurátor mgr. František Kowolowski.

TOMÁŠ PŘIDAL – Pórek (2005)

Projekt Pórek byl generační výpovědí třicátníka, Tomáše Přidala, básníka a umělce, zakladatele internetového časopisu Pórek, nesoucího podtitul: magazín pro zeleninu, poezii, hudbu a výtvarné umění. Autor originálním způsobem zpracoval rozmanité oblasti umění s živými náměty, pojatými formou dadaisticko-futuristicko-pop stylu. Jeho nezaměnitelná výtvarná řešení v sobě zahrnovala různorodé možnosti výrazu v podobě fotografií a fotografických tisků, v nichž byly často zakomponovány banální příběhy v kombinaci s náměty pojatými neosurrealistickou nadsázkou. Kurátorem kolekce se stal mgr. František Kowolowski.

■ TEORETICKÁ SYMPOZIA A PŘEDNÁŠKY V DOMĚ UMĚNÍ MĚSTA BRNA

Fotografie v brněnském Domě umění nebyla v průběhu uplynulých desetiletí představena pouze prostřednictvím výstavních aktivit, ale i v podobě teoretických sympozií. Jejich cílem bylo jednak zdůraznit význam určitých období historie fotografie, avšak kromě toho se i vzájemně informovat o projednávané problematice související s aktuálními možnostmi prezentace fotografie v našich výstavních institucích, a to právě díky teoretickým a praktickým poznatkům. Dvacáté výročí založení Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho tak bylo podnětem k setkání historiků umění, publicistů, fotografů a muzejních pracovníků. Ti byli k účasti vyzváni zadáním vypracování studie na téma Aktuálnost československé meziválečné fotografie (1979). Příspěvky zúčastněných, které byly poté vydány ve sborníku, reagovaly na mnohé aspekty i na charakter naší fotografické produkce dvacátých a třicátých let včetně referátů o jednotlivých osobnostech i o různých dobových aktivitách. Dům umění pak o čtyři roky později uskutečnil společně s banskobystrickou Galérií F sympozium s názvem Umění vystavovat fotografii, na němž se jeho účastníci informovali nejen o svých zkušenostech a možnostech, týkajících se této výstavní činnosti, nýbrž i o konkrétní situaci v této oblasti a také o reálných plánech do budoucna. Vydaný sborník obsahoval kapitoly o historii výstav fotografie a studie o teorii této problematiky. Sympozium Fotografie a divák, uspořádané v roce 1988 v prostorách Galerie Stará radnice, se zaměřilo na okruh témat spojených s adopcí a konzumem fotografie. Sympozia si totiž vytkla za cíl zviditelňovat oblast fotografické tvorby, avšak v devadesátých letech

již byl projevován u veřejnosti eminentní zájem o tyto výstavy, takže konání obdobných akcí bylo téměř úplně utlumeno. Přesto však Dům umění zorganizoval velké množství různě tematizovaných fotografických přednášek a četných seminářů, ať už samostatných nebo realizovaných v rámci historických připomenutí či samotných výstav.

Vzhledem ke stále se snižujícímu zájmu o samostatné teoretické analýzy a různorodé předmětné komentáře bylo od roku 2000 uspořádáno již jen omezené množství sympozií a konferencí, které by se svým tématem zaměřovaly přímo na fotografickou oblast. Jednou z akcí dosvědčující tuto skutečnost byla v roce 2001 přednáška Pavla Baňky, rozebírající vztahy mezi fotografií a malbou. Naopak v tomtéž roce Tomáš Pospěch věnoval jedině tomuto médiu svůj obsáhlý referát, v němž zasvětil zhruba padesát zájemců do problematiky současné světové dokumentární fotografie. Dva cestovatelsky pojaté přednesy světoběžníka Jiřího Kolbaby, ačkoliv se setkaly díky svému atraktivnímu námětu s neobvykle vysokou návštěvností, ovšem nepostihovaly primární význam mimořádných fotografických kvalit, neboť tyto exoticky svůdné, přesto nepříliš výtvarně zdařilé snímky, vypovídaly spolu s autorem pouze o krásách ostrova Bali či odhalovaly tajemnost vzdáleného kontinentu Antarktidy. V roce 2002 byla uskutečněna výstava Fotografie šedesátých let, k níž stejnojmennou, ale zatím jednu z posledních přednášek realizoval dr. Antonín Dufek, kurátor a vedoucí Fotografického oddělení Moravské galerie v Brně. Pro dosažení vyšší efektivnosti však bylo těžiště individuálních odborných komentářů přesunuto směrem k samotným výstavám, a to jak k případným autorským výkladům na vernisážích, tak i k orientaci na sofistikovaně pojaté kurátorské studie, které spolu s vystavenými díly mnohem spontánněji přibližovaly význačné aspekty i historická fakta jednotlivých fotografických prezentací.

Činnost Domu umění města Brna vždy doprovázely nejen různé typy vzdělávacích programů, jimiž se samotné výtvarné umění více začleňovalo do běžného života, ale i diskuse s výtvarnými umělci a tvůrci z dalších oborů. Cílem seminářů, které se i do jisté míry staly součástí určitých obranných reakcí na komercionalizaci všech složek našeho současného života, bylo tedy zpřesnit povědomí veřejnosti o významu soudobého umění v životě dnešní společnosti. Vnitřní podstatou, cílem a přínosem sympozií byla nejen prezentace a vzájemná konfrontace výtvarného názoru, mezigenerační výměna zkušeností a společná rovnocenná komunikace odborné i laické veřejnosti, ale především hledání

a nacházení empatie a tolerance mezi lidmi i sžívání nejrůznějších kultur a národností.

VÝBĚROVÝ INFORMAČNÍ PŘEHLED AKTIVIT V OBLASTI ZPROSTŘEDKOVÁNÍ UMĚNÍ

Činnost sdružení ve spolupráci s Domem umění v oblasti zprostředkování umění:

Mladí přátelé výtvarného umění (MPVU), 1960–1992, zakladatelé Adolf Kroupa a Igor Zhoř

Nadace Adolfa Kroupy, 1993–1999, zakladatelé dr. Jitka Vitásková, Jiří Valoch a Drahomíra Burgetová

ARS PUBLICA, vznik 1997, zakladatelé dr. Jitka Vitásková, Oskar Brůža a doc. Radek Horáček

Spolek přátel Domu umění města Brna, vznik 1997, iniciátor dr. Pavel Liška

■ PUBLIKAČNÍ ČINNOST – KATALOGY, TISKOVINY

S výstavními prezentacemi souvisela také publikační činnost Domu umění, jenž téměř ke všem autorským výstavám vydával katalogy, výjimku ovšem tvořily některé větší přehlídky, k nimž byly tiskoviny a katalogy přejímány od dalších výstavních institucí, galerií, zahraničních zastupitelstev nebo od samotných autorů. Do počátku devadesátých let, kdy byly tisknuty v edici, měly vzhled jednotného čtvercového formátu, později byly vydávány ve formě skládaček. Existuje tak velký počet tiskovin, které jednak informovaly o fotografických výstavních realizacích, ale také v širokém časovém záběru dokreslovaly obraz dějin československé i zahraniční fotografie a reflektovaly rovněž progresivní fotografické proudy. Na mnohých přehlídkách byly k dispozici i monografie autorů nebo skupinově pojaté souborné publikace.

■ INTERNETOVÉ STRÁNKY

Seznamování veřejnosti s výstavním programem Domu umění tvoří samostatnou kapitolu jeho propagační činnosti. S přehledem konaných uměleckých aktivit může být publikum seznamováno nejen bezprostřední formou: a to při návštěvě samotných výstav nahlédnutím do čtvrtletních plánů, nebo v kulturních přehledech na městských výlepových plochách, či prostřednictvím pozvánek, ale i zprostředkovaně: řadou doprovodných akcí, jakými jsou například setkání s autory, tematické přednášky a zájezdy, nebo též pomocí masových sdělovacích prostředků: tisku, rozhlasu a televize. Využívání nepostradatelného informačního zdroje, jakým je v současnosti právě internet, má množství evidentních výhod.

Propagační oddělení Domu umění tedy strategicky zareagovalo na tento požadavek veřejné informovanosti tvorbou vlastních internetových stránek, na jejichž adrese www.dumb.cz je zájemce seznamován s aktuálním či předchozím dění ve spojitosti s výstavní činností této umělecké instituce. Návštěvník zmíněného portálu má rovněž možnost nahlédnout do chronologického soupisu jednotlivých výstav, buď v současné době uskutečňovaných, nebo realizovaných v průběhu několika posledních let. Přehled expozic, jenž zahrnuje i jejich stručný popis, obsahuje doplňující údaje o jednotlivých přehlídkách a doprovodných

akcích, nejen soudobých stávajících, ale i budoucích chystaných prezentacích podle výstavních plánů Domu umění.

V přehledné grafické úpravě jsou takto rozčleněny jednotlivé výstavní domy, k nimž jsou přiřazeny jednak jejich krátké charakteristiky a specializace, doplněné fotografiemi a půdorysy výstavních ploch, ale též souhrn technického vybavení, s eventuálními kontakty jak na samotné kurátory jednotlivých expozic, tak i na veškeré odborné pracovníky této umělecké instituce. V souvislosti s všeobecným povědomím a s rozšířením používání média internetu tedy následuje jen pouhý strohý výčet dalšího obsahu webových stránek Domu umění, přičemž podrobnější údaje se pak nalézají pod těmito následujícími ikonami: doprovodný program, animace na výstavách, pronájmy prostor, archiv, mapa, logotyp DU, partneři DU, Nadace Vila Tugendhat a Spolek přátel DU. Neobvyklým fenoménem se stala pozvánka k účasti na virtuální otevřený projekt Galerie G99: „Nerealizovatelné dílo" – Nonrealized work, uveřejněná v roce 1999 pod adresou: www.ffa.vutbr.cz/dumb, které mělo být posléze prezentováno na webové stránce Domu umění města Brna a objektivně fungovat v kyberprostoru konceptuální formou. Tématem bylo nerealizovatelné dílo, jako výchozí bod mentálních spekulací, všechny koncepty přitom měly zůstat pouze v této spekulativní rovině bez možnosti jejich realizace. Návrhy virtuálního projektu mohly obsahovat například: myšlenkové moduly, texty, nákresy, diagramy, kresby, výkresy, fotografie, utopistické ideje, absurdní konstrukce, instalace, které nevzniknou, akce, které se tedy vůbec neuskuteční.

ZÁVĚR

Ve výstavním programu Domu umění města Brna byly předvedeny hodnotné ukázky domácí i světové tvorby, mnohdy výrazně kvalitativně přesahující hranice regionálního či celorepublikového významu, což z části mohl dokládat i pozitivní ohlas a také vysoká návštěvnost leckterých zajímavých prezentací. Mimořádné zásluhy této významné galerijní instituce vyplývají taktéž ze značné propagace fotografie. Činnost Domu umění města Brna kontinuálně pokračuje prezentacemi současné fotografické produkce, zároveň sleduje nejen její historii a vývoj, ale nabízí stejně tak pohled na progresivní tendence fotografie i na překračování hranic mezi tímto médiem a dalšími oblastmi výtvarného umění.

V celkovém zaměření Domu umění města Brna jako výstavní instituce nedošlo v roce 2000 k výrazným změnám, i když se novým ředitelem stal doc. Radek Horáček, neboť navázal na sofistikovaně pojaté intence a výstavní plány svého předchůdce, které obohatil o nový přístup k prezentacím multižánrových děl. V kontextu současné výtvarné produkce využívající technické postupy a znalosti z jiných uměleckých sfér se nedílnou součástí soudobých fotografických projektů často aplikujících nejrůznější kombinace multimediálních technologií rovněž staly obdobné metody uměleckého vyjádření, jako jsou instalace, animace, interakce, videoprojekce, happeningy, performance a další akce, které zde byly prezentovány s větší frekvencí.

Dům umění města Brna je jako celek schopen pružně reagovat na změny a problémy spojené s výstavní činností, má tedy větší pravděpodobnost najít u osloveného publika odezvu a pochopení i tím, že udržuje a rozvíjí kontakty mezi jinými galerijními institucemi a mnohými českými i zahraničními muzei. Poslední desetiletí dokazovala tu skutečnost, že je možné i s omezenými finančními prostředky nabídnout vysokohodnotný výstavní program, který nejenže upoutává zájem návštěvníků, ale dochází zároveň uznání jak u domácího publika, tak u mezinárodní odborné veřejnosti.

PŘÍLOHY

■ SEZNAM VÝSTAV V DOMĚ UMĚNÍ OD ROKU 1958

Celostátní výstava lidového umění a fotografie k 10. výročí Vítězného února, (DU, K), 1958

Bukurešť, město zahrad – fotografie, (celý DPP), 1958

Jaromír Funko, (KF, DPP), 1958

Fotografie Josefa Sudka, (KF, DPK, K), 1959

30 let československé fotografie, (DU), 1959

Naši fotografové v SSSR, (DU), 1959

Karel Otto Hrubý, (KF, DPK), 1959

Fotografie architektury z Bruselu, (KA, DPK), 1959

Milada a Erich Einhornovi – fotografie, (KF, DPK, K), 1959

Ženy a děti cizích národů očima československých fotografů, (KF, DPK, K), 1959

Josef Ehm – fotografie, (KF, DPK, K), 1959

Vilém Heckel. Království slunce a ledu – fotografie z Kavkazu, (KF, DPK, K), 1959

Vilém Reichmann – Bedřich Petrovan, (KF, DPK), 1959

Emil Zola – život ve fotografii, (DU), 1960

Fotografie k osvobození ČSR, (hala DU), 1960

Mexická fotografie, (DU), 1960

Karel Hájek – fotografie, (KF, DPK, K), 1960

Fotoskupina DOFO Olomouc, (KF, DPK, K), 1960

Bohuslav Burian – fotografie, (KF, DPK, K), 1960

Ernö Vadas, (KF, DPK, K), 1960

Fotoklub ČKD Stalingrad, (KF, DPK), 1960

Dějiny fotografie I., 1893–1914, (KF, DPK, K), 1960

Výstava Jaromíra Funka, (DPK), 1960

Karol Kállay – fotografie, (KF, DPK, K), 1960

Fotografie Otty Richtra, (KF, DPK), 1960

Miloš Budík – fotografie, (KF, DPK, K), 1961

Ladislav Sitenský. Zima na horách, (KF, DPK, K), 1961

Václav Chochola – fotografie, (KF, DPK, K), 1961

IV. mezinárodní studentská výstava fotografie, (KF, DPK, K), 1961

Fotografie Jana Berana, (KF, DPK, K), 1961

Komunistická fotografická avantgarda a sociální fotografie,
(KF, DPK, K), 1961

V proudu života fotografií V. Kroppa, (KF, DPK), 1961

Rudolf Štursa – fotografie 1956–1961, (KF, DPK, K), 1961

Užitá grafika, fotografie a výstavní architektura, (KG, KF, KA, DPK), 1961

Dějiny fotografie II., 1839–1914, (KF, DPK, K), 1961

O nejlepší fotografický snímek města Brna, (KF, DPK, K), 1961

Fotografie, kresby a keramika ze SSSR, (PS, DU), 1962

Miroslav Matoušek – fotografie 1958–1961, (KF, DPK, K), 1962

Člověk a jeho prostředí, výstava fotografů-amatérů NSR,
(KF, DPK), 1962

Viktor Radnický – fotografie, (KF, DPK, K), 1962

V. mezinárodní výstava studentské fotografie, (KF, DPK), 1962

Fotografie Jana Paříka, (KF, DPK), 1962

Výstava fotoreportérů Ogoňku, (KF, DPK), 1962

Výstava fotokroužku IBS, (KG, KF, DPK), 1962

Skupina DOFO, (KF, DPK), 1962

Skupina vídeňských fotografů, (KF, DPK), 1962

Brněnští fotografové-výtvarníci, (KF, DPK), 1962

Magdalena Robinsonová – fotografie 1962, (KF, DPK, K), 1963

Architektura Brna ve fotografii 1945–1962, (KA, DPK, K), 1963

Gottwaldovští fotografové, (KF, DPK), 1963

Obrazy Františka Grosse, fotografie Josefa Proška, sochy Jindřicha Wielguse, (1. patro DPK, K), 1963

Eva Fuková. 100 fotografií, (KF, DPK, K), 1963

VI. mezinárodní výstava studentské fotografie, (KF, DPK), 1963

Picasso ve fotografii, (KF, DPK), 1963

Československá fotografie mezi dvěma válkami, (KF, DPK, K), 1963

Josef Tichý – fotografie, (KF, DPK, K), 1963

Marie Šechtlová. Fotografie posledních tří let, (KF, DPK, K), 1963

Pavel Dias – fotografie, (KF, DPK, K), 1963

Martin Martinček – fotografie, Ester M. Šimerová – obrazy, (KF, DPK, K), 1964

Antonín Gribovský – fotografie, (KF, DPK, K), 1964

Tváře Francouzů J. Niepce, (KF, DPK), 1964

Erich Vetter – fotografie, (1. patro DPK), 1964

Mezinárodní novinářská fotografie, (KF, DPK), 1964

Dagmar Hochová – fotografie, (KF, DPK, KF), 1964

Emila Medková – fotografie 1949–1964, (KF, DPK, K), 1964

Fotografie Otakara Nehery, (KF, DPK, K), 1964

Paříž živá – fotografie, (KG, DPK, K), 1964

Jiří Škoch – fotografie, (KF, DPK, K), 1964

Japonská fotografie, (KF, DPK), 1964

Werner Bischof, (KF, DPK), 1964

Fotografie z cest po Itálii, (KA, DPK), 1964

John Heartfield. Stále ještě... – fotomontáže, (1. patro, hala DU, K), 1965

Divadelní fotografie Jaromíra Svobody, (GJK, DU, K), 1965

Studio výtvarné fotografie Domu kultury a vzdělávání v Liberci,
(KF, DPK, K), 1965

Foto Nova, (KF, DPK), 1965

Fotografie skupiny DOFO, (KF, DPK, K), 1965

Fotografické seriály, (KF, DPK, K), 1965

Pálava. Architektura a krajina ve fotografiích, (KA, DPK, K), 1965

László Moholy-Nagy. Katalog, (1. patro DPK, K), 1965

Umělecká fotografie v SNKLU, (KF, DPK, K), 1965

Polská fotografie, (KF, DPK, K), 1965

Magnum, (1. patro DPK), 1965

Italská fotografie, (hala DU), 1966

Čestmír Krátký, (KF, DPK, K), 1966

Antonín Hinšt – fotografie, (KF, DPK, K), 1966

Josef Červenka – fotografie, (KF, DPK, K), 1966

Karel Teige. Surrealistické koláže, (KF, DPK, K), 1966

Surrealismus a fotografie, (KF, DPK, K), 1966

Jindřich Štýrský – fotografie, (KF, DPK, K), 1966

Profil. Skupina výtvarné fotografie při KP Valašské Meziříčí, (KF, DPK, K), 1964

Co je člověk. Mezinárodní výstava fotografií, (1. patro DPK, K), 1966

Georges Joniaux, (KF, DPK, K), 1966

Ladislav Postupa, (KF, DPK, K), 1967

Mario Giacomelli, (KF, DPK, K), 1967

Karel Kuklík, výběr fotografií z let 1958–1966, (KF, DPK, K), 1967

Otto Steinert a žáci, (1. patro DPK, K), 1967

Fotografická skupina VOX. Variace, (KF, DPK, K), 1967

Endre Kertész, (KF, DPK), 1967

Fotografie 7 + 7, (1. patro DPK, K), 1967

Miodrag Mile Djordjević, (KF, DPK, K), 1967

Juraj Šajmovič – fotografie, (KF, DPK, K), 1967

Elliot Erwitt, (KF, DPK), 1967

Edward Steichen – foto, (1. patro DU, K), 1968

Německá barevná fotografie, (PS, DU), 1968

Jaroslav Vajdiš. Fotografie krajin a vesnic, (KF, KA, DPK), 1968

Miloslav Stibor – fotografie z let 1960–1967, (KF, DPK, K), 1968

NIPP. Skupina fotografů MPVU, (KF, DPK, K), 1968

Skupina Tio fotografer, (KF, DPK, K), 1968

PhotoGrafie (Belgie), (KF, DPK, K), 1968

S Flexaretem na cestách, (KA, DPK), 1968

Akty a akty – kresby a fotografie, (KG, DPK, K), 1968

Finské barevné fotografie, (KF, DPK), 1968

Vilém Reichmann. Fotografie posledních deseti let, (KF, DPK, K), 1968

Jan Svoboda – fotografie, (KF, DPK, K), 1968

Luc Dietrich – fotografie, (hala DU, K), 1969

Kanadská fotografie, (1. patro DU), 1969

Taras Kuščynskyj – fotografie, (hala DU, K), 1969

Rudolf Štursa – fotografie 1962–1968, (KF, DPK, K), 1969

Jaromír Kohoutek, (KF, DPK, K), 1969

Jiří Erml – fotografie 1965–1968, (KF, DPK, K), 1969

Martin Martinček – fotografie, (1. patro DPK, K), 1969

Jiří Sever – fotografie, (KF, DPK, K), 1969

Cesare Colombo – fotografie, (KF, DPK, K), 1969

Robert Doisneau, (KF, DPK) 1969

Tři mladí Američané, (KF, DPK), 1969

Fotografické cykly a seriály, (1. patro DU, K), 1970

Fotografie Františka Dvořáka, (KF, DPK, K), 1970

Miroslav Hák, (KF, DPK, K), 1970

Cykly a seriály, (KF, DPK, K), 1970

Barevné etudy. Jan Doubek – fotografie, Zdeněk Pidrman – fotografika, (DPK, K), 1970

Jan Saudek, (KF, DPK, K), 1970

Jan Svoboda – fotografie, (foyer kina Družba, DU, K), 1971

Skupina EPOS, (KF, DPK, K), 1971

Jaroslav Vávra. 1920 – fotografie, (KF, DPK, K), 1971

Skupina výtvarné fotografie Profil, KP Valašské Meziříčí,
(KF, DPK, K), 1971

Rakouská fotografie, (Technické muzeum, DPK), 1971

Výtvarníctvo – fotografia – film, (KF, DPK), 1971

10 mladých fotografů, (KF, DPK, K), 1971

Jan Lauschmann – fotografie 1992–1939, (KF, DPK, K), 1971

Sovětští spolupracovníci československé revue Fotografie,
(KF, DPK, K), 1971

Grazyna Wyszomirska, Marian Kucharski – foto, (1. patro DPK), 1971

Miroslav Jodas – fotografie 1965–1970, (KF, DPK, K), 1971

Tibor Honty, (přízemí DU, K), 1972

Soudobé poznaňské výtvarné umění – fotografie, (MG, DU, K), 1972

Jakub Rudolf Duda – fotografie, (KF, DPK, K), 1972

Liptovská rapsodie – fotografie, (KF, DPK, K), 1972

Cykly a seriály, (KF, DPK, K), 1972

Evropská města ve fotografii, (KA, DPK), 1972

Reinhard Schubert foto-grafika, (KF, DPK, K), 1972

Zuzana Švábová – fotografie, (KF, DPK, K), 1972

FOTOMAX, výstava mladých československých fotografů,
(KF, KA, DPK, K), 1972

Josef Václav Sládek – fotografie, (KF, DPK, K), 1972

Avantgardní sovětská fotografie 20. a 30. let, (KF, DPK, K), 1972

Ženy s kamerou, (hala DU, K), 1973

Elsa Montell-Saanio – tapiserie, Matti Saanio – fotografie,
(1. patro DU, K), 1973

Sociální fotografie na Slovensku, (hala DU, K), 1973

Dmitrij Nikolajevič Baltermanc, (KG, DPK), 1973

Ivo Gil, Pavel Štecha – fotografie, (KF, DPK, K), 1973

František Drtikol, (1. patro DPK, K), 1973

Škola výtvarné fotografie SČF, (KF, DPK, K), 1973

Oľga Bleyová, Zuzana Mináčová – fotografie, (KF, DPK, K), 1973

Max Alpert, (KF, DPK, K), 1973

Bulharská fotografie – Plovdiv, (KF, DPK), 1973

Fomaton, (KF, DPK, K), 1973

Karol Kállay. Píseň o Moskvě, (KF, DPK, K), 1973

Lyrické proudy v československé fotografii, (KF, DPK, K), 1973

Craig Kuhner. Indiana – krajina a člověk – fotografie,
(hala DU, K), 1974

Polská fotoskupina FORMAT, (hala DU), 1974

Osobnosti české fotografie I., (1. patro DU, K), 1974

Miroslav Stibor. Kámen – fotografie, (1. patro DPK, K), 1974

Mladá generace, (KF, DPK), 1974

Cykly a seriály, (KG, KF, DPK, K), 1974

Ivo Loos. Poutě a tváře, (KF, DPK, K), 1974

Skupina Foton Třebíč, (KF, DPK, K), 1974

Ferdinand Valent – fotografie, (KF, DPK, K), 1974

Václav Chochola. Osobnosti, fotografické mozaiky a passiance, fotoarchiv, (KF, DPK, K), 1974

Fotografie Lotyšské a Gruzínské SSR, (hala DU, K), 1975

Mír, věčná inspirace a záruka existence lidstva – fotografie, (1. patro, hala DU, K), 1975

Dušan Klimeš – fotografie, (DU, K), 1975

Jan Svoboda – fotografie, (1. patro DPK, K), 1975

Fotograf Egon Spuris (Lotyšská SSR), (KF, DPK, K), 1975

Petr Sikula – fotografie 1968–1975, (KF, DPK, K), 1975

Michelangelo Buonarroti. Fotoreprodukce výtvarných děl a knih k pětistému výročí narození, (1. patro DPK, K), 1975

Mladá bratislavská fotografie, (KF, DPK, K), 1975

Oldřich Pernica – fotografie, (KF, DPK, K), 1975

30 let života v míru. Fotografická soutěž o Štít města Brna, (KG, DPK, K), 1975

Litevská fotografie, (KF, DPK, K), 1975

Jaroslav Rössler, (KF, DPK, K), 1975

František Domin, Jaromír Čejka – fotografie, (KF, DPK, K), 1976

FAMU, obor umělecká fotografie. Předměty, (KF, DPK, K), 1976

Jiří Havel. Hory ve fotografii neboli krásná posedlost, (KF, DPK, K), 1976

Fomakluby, (KF, DPK), 1976

Miroslav Matoušek – fotografie, (KF, DPK, K), 1977

Adolf Schneeberger – fotografické dílo 1919–1948, (KF, DPK, K), 1977

Jaroslav Kučera – fotografie, (KF, DPK, K), 1977

Wilhelm Michajlovskij – fotografie, (KG, DPK, K), 1977

Štít Viléma Heckela. Fotografie soutěže, (KF, DPK, K), 1977

Setkání 77. Práce 10 fotografů, (KA, DPK, K), 1977

Cykly a seriály – fotografie, (hala DU), 1978

Švýcarská fotografie od roku 1940 do současnosti, (hala DU, K), 1978

Rudolf Štursa – fotografie, (KF, DPK, K), 1978

Vysoká škola pro grafiku a knižní umění v Lipsku – fotografie, (KF, DPK, K), 1978

Krása vědecké fotografie, (KF, DPK, K), 1978

Strom ve fotografii, (KF, DPK, K), 1978

Štít města Brna – fotosoutěž družebních měst, (KF, DPK, K), 1978

Petr Sirotek – fotografie, (KF, DPK, K), 1978

Michal Tůma – fotografie, (KF, DPK, K), 1979

Jan Lebeda – fotografie, (KF, DPK, K), 1979

Jaromír Funke, (KF, DPK, K), 1979

Miroslav Machotka – fotografie, (KF, DPK, K), 1979

Miloš Budík – fotografie, (KF, DPK, K), 1979

Očima mládí. VI. ročník celostátní fotografické soutěže, (KG, KF, DPK, K), 1979

Emila Medková – fotografie, (KF, DPK, K), 1979

Kresby a fotografie z cest, (KA, DPK), 1979

Vladimír Birgus, Petr Klimpl, Josef Pokorný. Dokument – fotografie, (KF, DPK, K), 1979

Fotografové sovětského Pobaltí: Gunar Binde, Egon Spuris, Peeter Tooming, (KF, DPK, K), 1979

Mistr svazu českých fotografů 1979, (KF, DPK, K), 1979

Žena 1979. Mezinárodní výstava fotografie, (hala DU, K), 1980

Miroslav Bukal, Vilém Ihm – výtvarná průmyslová fotografie, (hala DU, K), 1980

Vladimír Židlický – fotografie, (GKJ, DU, K), 1980

Jan Šplíchal – fotografie, (KF, DPK, K), 1980

Josef Tichý. Brněnské ateliéry, (KF, DPK, K), 1980

Sovětská meziválečná fotografie 1917–1941, (KF, DPK, K), 1980

Viktor Kolář. Ostrava – fotografie z let 1968–1980, (KF, DPK, K), 1980

Dokumentární fotografie na FAMU, (hala DU, K), 1981

František Maršálek – adjustovaná fotografie, (hala DU, K), 1981

Pavel Jasanský. Parisstory – fotografie, (KF, DPK, K), 1981

Pavel Dias – fotografie, (KF, DPK, K), 1981

Oddělení užité fotografie SUPŠ v Brně, (KG, DPK, K), 1981

Fotografické oddělení SUPŠ Bratislava, (KF, DPK, K), 1981

Miroslav Bílek – fotografie, (KF, DPK, K), 1981

Štít města Brna III. Fotografická soutěž družebních měst, (KF, DPK, K), 1981

Ateliér Fiedler fotografie, (KF, DPK, K), 1981

Avantgardní fotografie 30. let na Moravě, (1. patro DU, K), 1982

František Vobecký – fotografie, (1. patro DPK, K), 1982

Miroslav Stibor – fotografie, (1. patro DPK, K), 1982

Rudolf Duda – fotografie, (KF, DPK, K), 1982

Mladí fotografové Kaunasu, (KF, DPK, K), 1982

Zdenko Feyfar – fotografie 1932–1982, (hala DU, K), 1983

Vilém Reichmann – fotografie, (KF, DPK, K), 1983

Jan Křižík – fotografie, (KF, DPK, K), 1983

Karl Heinz Mai (Lipsko) – fotografie, (KF, DPK, K), 1983

Jan Raba – fotografie, (KF, DPK, K), 1983

Bohdan Holomíček – fotografie, (KF, DPK, K), 1983

Alexandr Rodčenko – fotografie, grafika, (KF, DPK, K), 1983

Ľubomír Stacho – fotografie, (KF, DPK, K), 1983

Žena ´83. VIII. ročník mezinárodní fotografické soutěže a výstavy, (hala DU, K), 1984

Portréty. Tváře – 7 francouzských fotografů, (1. patro DU, K), 1984

Josef Ehm – fotografie, (hala DU, K), 1984

Miloš Koreček – fotografie a fokalky – k 75. narozeninám, (KF, DPK, K), 1984

Jan Beran – fotografie k 70. narozeninám, (KF, DPK, K), 1984

Svědek času, fotografie v Maďarsku, 1840–1981, (KF, DPK, K), 1984

Dušan Slivka – fotografie, (KF, DPK, K), 1984

Štěpán Grygar – fotografie, (KF, DPK, K), 1984

Michal Resl – fotografie, (4., 5. sál 1. patra DU, K), 1985

Současná černobílá západoevropská fotografie, (hala DU, K), 1985

Stanislav Tůma – fotografie 1980–1985, (KF, DPK, K), 1985

Jan Kubíček fotografie a fotogramy, (KF, DPK, K), 1985

Petr Balíček – fotografie, (KF, DPK, K), 1985

Milan Borovička – fotografie, (KF, DPK, K), 1985

Pavel Mára – fotografie, grafika, (KG, DPK, K), 1985

Ze současné litevské fotografie, (DU, klubovna, DPK, K), 1985

Fotografie studentů FAMU, (KG, KF, DPK, K), 1985

Dušan Pálka – fotografie, (KF, DPK, K), 1985

Příběh fotografie, (KF, DPK, K), 1986

Pavel Nešleha – obrazy, kresby, fotografie, (1. patro DPK, K), 1986

Miloš Šejn – fotografie, kresby, knihy, (KF, DPK, K), 1986

Fotografie třicátých let z časopisu Photographik, (KF, DPK, K), 1986

Marie Kratochvílová – fotografie, (KF, DPK, K), 1986

Bořek Sousedík – fotografie, (KF, DPK, K), 1986

Zasloužilý umělec Karel Valter – obrazy, kresby, grafika, fotografie, (1. patro DU, K), 1987

Město 19 fotografů a jeden námět, (hala DU, K), 1987

Taras Kuščynskyj – fotografie, (hala DU, K), 1987

Otto Müller-Einbenstock – fotogramy a kresby, (KF, DPK, K), 1987

Institut výtvarné fotografie, (KF, DPK, K), 1987

Karel Kuklík – fotografie, (KG, DPK, K), 1987

SSSR v tvorbě našich fotografů, (KG, DPK, K), 1987

Miroslav Zajíc, Ženeva ´85 – fotografie, (KF, DPK, K), 1987

Dokument. Vladimír Birgus, Petr Klimpl, Josef Pokorný, (KF, DPK, K), 1987

Osobnosti československé sociální dokumentární fotografie 1940–1980, (K, GSR, K), 1987

Mark De Fraeye (Belgie) – fotografie, (K, GSR, K), 1987

Jiří Horák, Rostislav Košťál – fotografie, (K, P, GSR, K), 1987

Ladislav Sitenský – fotografie, (hala DU, K), 1988

Vize – fotografie, (hala DU, K), 1988

Konstrukce a fikce – fotografie dvanácti francouzských fotografů, (1. patro DPK, K), 1988

Jaromír Čejka – fotografie, (KF, DPK, K), 1988

Michael Schade. Trans-Sahara – fotografie, (K, GSR, K), 1988

František Dostál – fotografie, (K, GSR, K), 1988

Ivan Hoffman. Kniha pro Lucii – fotografie, (SVM, GSR, K), 1988

Ivan Lacković Croata – obrazy, Marie Brantová (Zagreb) – fotografie, (1. patro GSR, K), 1988

Miroslav Hucek – fotografie, (K, GSR), 1988

Elementární fotografie, 10 polských autorů, (K, GSR, K), 1988

Pohled do Armoriky (Bretaně) fotografie, (1. patro GSR, K), 1988

Mario Giacomelli – fotografie, (hala DU), 1989

Aspekty současné francouzské fotografie, (hala DU), 1989

Eugen Atget – fotografie, (hala DU), 1989

Fotografie absolventů a pedagogů SUPŠ Brno, (hala DU, K), 1989

Jindřich Štreit, Jiří Hanke – fotografie, (KG, DPK, K), 1989

Burgendladští fotografové, (KF, DPK), 1989

Erich Salomon – fotografie, (KF, DPK), 1989

Arnold Newman – fotografie, (KG, DPK), 1989

Andreas Müller-Pohle (NSR) – fotografie, (SVM, GSR, K), 1989

Jaroslav Krejčí – fotografie, (K, GSR, K), 1989

Image – fotografie, Dánsko, (K, GSR, K), 1989

František Chrástek – fotografie, (SVM, GSR, K), 1989

Josef Tichý – fotografie, (K, GSR, K), 1989

Mexická fotografie, (hala DU), 1990

Jan Šimek – sochy, Petr Baran – fotografie, (hala GJK, DU), 1990

Pavel Dias – fotografie 1955–1990, (hala DU, K), 1990

Vilém Kříž – fotografie, (KF, DPK, K), 1990

Cesty maďarské fotografie, (KG, KF, DPK, K), 1990

Alois Nožička – fotografie a koláže, (KF, DPK, K), 1990

Krzysztof Gieraltowski. Portréty, (KF, DPK, K), 1990

Siegfried Wamesser, (KF, DPK), 1990

Seichi Furuya. Hranice – fotografie, (hala DU), 1991

Michal Novák – fotografie, (hala DU, K), 1991

Signum – židovské hřbitovy, (hala DU, K), 1991

Markéta Luskačová. Poutníci – fotografie, (hala DU, K), 1991

Keith Carter – fotografie, (hala DU, K), 1991

Pavel Jasanský – fotografie, (P, GSR, K), 1991

Jaroslav Beneš – fotografie, (P, GSR, K), 1991

Miroslav Machotka – fotografie, (P, GSR, K), 1991

Düsseldorf – fotografie, (K, P, GSR, K), 1991

Jaroslav Bárta – fotografie, (hala DU), 1992

Jan Ságl, (hala DU, K), 1992

Fotografie FAMU z let 1989–1992, (hala DU, K), 1992

US 4 – fotografie, (hala DU, K), 1992

Miro Švolík – fotografie, (K, GSR, K), 1992

Tadanori Saito. Metropolis – fotografie, (K, GSR, K), 1992

Jaroslav Kučera – fotografie, (SVM, GSR, K), 1992

Běla Kolářová fotografie, (K, GSR, K), 1992

Fotografie ŠUŘ Brno 1992, (K, GSR, K), 1992

Lyle Bonge (USA) – fotografie, (SVM, GSR, K), 1992

Ladislav Emil Berka – fotografie, (K, GSR, K), 1992

Dušan Šimánek. Ticho – fotografie, (hala DU, K), 1993

Krzysztof Pruszkowski – fotografie, (hala DU, K), 1993

Dagmar Hochová – fotografie, (hala DU, K), 1993

Frans de la Cousine, výběr fotografií, (K, GSR, K), 1993

Miloň Novotný – fotografie, (K, KA, GSR, K), 1993

Štěpán Grygar. Planeta – 19 fotografií, (KA, GSR, K), 1993

Čestmír Krátký – fotografie, (K, GSR, K), 1993

Josef Koudelka – fotografie, (hala DU, K), 1994

Aspekty německé fotografie po 1945, (hala DU, K), 1994

Dilema dokumentu. Aspekty britské dokumentární fotografie 1983–1993, (hala DU, K), 1994

Dana Kyndrová – fotografie, (PS, DU, K), 1994

Rostislav Čuřík – obrazy, fotografie, (GJK, DU, K), 1994

Jiří David, (GJK, DU, K), 1995

Markéta Luskačová. Fotografie ze Spitalfields, Londýn 1974–1990, (hala DU, K), 1995

Karel Cudlín – fotografie, (PS, DU, K), 1995

George Jiří Erml. New York. Sebrané bary (1990–1994), (hala DU, K), 1995

Jindřich Štreit. Lidé olomouckého okresu, (PS, DU, K), 1995

Pavel Baňka – fotografie, (hala DU, K), 1995

Viktor Kolář fotografie, (hala DU, K), 1996

Jan Reich – fotografie z cyklu Mizející Praha (1971–1976), (hala DU, K), 1996

Paul den Hollander – fotografie, (hala DU, K), 1996

Současná fotografie NOX 1996, (hala DU, K), 1996

Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, (hala DU, PS), 1997

Pavel Nádvorník – fotografie, (hala DU, K), 1997

Běla Kolářová, (PS, DU, K), 1997

Vladimír Birgus – fotografie, (hala DU, K), 1997

Liturgický rok. Skryté poklady, (1. patro DU, PS, K), 1997

Markéta Othová. Oheň do kapes, (hala DU, K), 1997

Jaromír Funke – fotografie a ušlechtilé tisky z let 1920–1922, (DU, GJK, K), 1997

Foto Relations, (1. patro DU, K), 1998

Peter Neusser Urbanities – fotografie, (DU, K), 1998

Vilém Reichmann, (hala DU, GJK), 1998

Anton Corbijn – fotografie, (1. patro DU, K), 1998

Joseph Gallus Rittenberg, (hala DU, GJK), 1999

Cecil Beaton – Fotograf Dandy, (hala DU, GJK), 1999

Václav Zykmund (1914–1984), (1. patro DU), 1999–2000

Michal Kalhous – fotografie, (Dům U rudého vola), 2000

Osobní rituály – Michal Čuřík, Ondřej Doležal, Daniela a Linda Dostálkovy, Richard Fajnor, IVA, Kamera skura, František Kowolowski, Milan Magni, Bára Přidalová, (Dům U rudého vola), 2000

Patrick Faigenbaum – fotografie, (hala DU, GJK, K), 2000

Ryuji Miyamoto. Urban apocalypse – fotografie, (hala DU, GJK), 2000

Litevská fotografie, (GJK), 2000

Jaroslav Rajzík – fotografie, (PS, DU), 2000

90 let Domu umění města Brna, (celý DU), 2000

Richard Billingham, (1. patro DU), 2001

Magdalena Jetelová. Atlantic Wall, (1. patro DU, PS), 2001

Yves Trémorin, (1. patro DU, PS), 2001

Realer Raum Bild Raum – Skutečný prostor, obrazový prostor. Susanne Brügger, Thomas Demand, Heidi Specker, (1. patro DU), 2001

Bauhausfotografie, (hala DU, GJK), 2001

Hugo Haas ve filmové fotografii, (1. patro DU), 2001

Z Brna až na kraj světa. Jiří Kolbaba, (GJK), 2001

Fotografie módy – Módní fotografie, (hala DU, GJK), 2001

Michaela Thelenová – fotografie, (G99, Dům U rudého vola), 2001

Clyde Butcher. Vize nového milénia – fotografie, (1. patro DU), 2002

Barbora Přidalová. I love you Ada – fotografie, (G99, Benešova 8), 2002

Tono Stano. Fascinace, (1. patro DU), 2002

Petr Kamenický – video, fotografie, (G99, DPK), 2003

Zdena Kolečková. Sweet Secret – fotografie, (G99, DPK), 2003

Madame Yevonde (1893–1975) – fotografie, (PS, DU), 2003

Michaela Thelenová. Hoax – fotografie, (suterén DPK), 2003

Na zastávce – Aktivity výtvarných ateliérů v azylových zařízeních v ČR, (hala DU), 2003

Jaroslav Pulicar – fotografie, (PS, DU), 2003

Bohdan Holomíček, (GJK), 2004

Jan Kadlec – fotografie, (G99, DPK), 2004

Man Ray meets Mary Oppenheim, (hala DU, GJK), 2004

Subjektivní fotografie 1984–1963, (I. patro DPK), 2004

Fotografie??, (I. patro DPK, K), 2005

Gerhard Trumler. Vstříc půlnoci, (přednáškový sál DPK), 2005

Jaroslav Brabec a Otakar Jiránek. Banda Aceh, (1. patro DU), 2005

Alena Kotzmannová. Diamond Valley, (G99, DPK), 2005

Libor Teplý. Řád a svoboda, (hala DU, GJK), 2005

Krajina studentů Institutu tvůrčí fotografie, (přednáškový sál DPK), 2005

Antonín Kratochvíl. Fotografie – retrospektiva, (1. patro DU, PS), 2005

Ladislav Steinhauser – fotografie, (přednáškový sál DPK), 2005

Hanzelka a Zikmund – fotografie, (I. patro DPK), 2005

Heinz Cibulka, (I. patro DU), 2005

■ SEZNAM VÝSTAV FOTOGRAFIÍ V MULTIMEDIÁLNÍCH PROJEKTECH PO ROCE 2000

Milena Dopitová. Instalace 1992–1999, (1. patro DU, 2x K), 1999

Maria Theresie Litschauer. Nietzsche v Itálii, (PS, DU), 2000

Obrazy se zvolna míhají ...Jan Nálevka, Jana Kalinová, Tomáš Zelenka, Jan Mikulčík, Ondřej Doležal, Tomáš Přidal, Pavel Ryška, (G99, Benešova), 2001

Valie Export, (1. patro DU), 2001

Maria Pask. The kit, (G99, Benešova), 2002

Humr. Standardní vybavení, (G99, Benešova), 2002

Saskia Janssen, (GJK, DU), 2003

Jiří Sobotka. Modulato cantabile, (PS, DU, K), 2003

Jan Šerých. 10 rad jak vypadat skvěle při sexu, (G99, DPK), 2003

Dvojitý Nelson, Trojitý Mandela. Kamera skura, Petr Lysáček, Jiří Surůvka, (celý DU), 2003

Milena Dopitová. Sixty Something, (suterén DPK), 2003

Filmy bez kina. Princip animace a současné umění, (1. patro DPK), 2003

Olympia. Stanislav Kolíbal, Lukáš Jasanský a Martin Polák, Petra Feriancová, Rudolf Komorous – hudba, (přízemí DPK), 2003

Richard Fajnor. Umělcova smlouva, (G99, DPK), 2003

Atelier/Klasse Klasse/Atelier, (1. patro DU, PS), 2004

<waanja> – here comes succes, (G99, DPK), 2004

Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem, (hala DU, GJK), 2004

Ren Rong. Objekty a koláže ze stříhaného papíru, instalace, (1. patro DU), 2004

Andres von Weizsäcker. Papírové objekty a instalace, frotáže, fotografie, (1. patro DU), 2004

Insiders. Nenápadná generace, (I. patro DPK, K), 2004

Jakup Ferri, Driton Hajredini, Lulzim Zeqiri, Albert Heta, Dren Maliqi. „Kosovo.exe" – fotografie, videoprojekce, malba, (G99, DPK), 2005

Gerhard Richter. Přehled, (1. patro DU), 2005

Petr Štark + Jakub Adamec.„Žhavé rty & The Monster", (G99, DPK), 2005

Pod jedním sluncem. Výtvarné ateliéry v uprchlických zařízeních ČR, (1. patro a nádvoří DPK), 2005

Aneta Mona Chisa. Kohabyt, (G99, DPK), 2005

Tomáš Přidal. Pórek, (G99, DPK), 2005

■ SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

Zkratky za názvem výstavy označují prostor, kde byla instalována, další údaj znamená, že byl k expozici vydán archivní fascikl a následující informace se týká publikování katalogu

DU Dům umění města Brna

GJK Galerie Jaroslava Krále

DPP Dům pánů z Poděbrad

DPK Dům pánů z Kunštátu

G99 Galerie G99

GM Galerie mladých

GSR Galerie Stará radnice

KA Kabinet architektury

KF Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho

KG Kabinet grafiky

P Podkroví

PS Procházkova síň

SVM Síň Vincence Makovského

KIC Kulturní a informační centrum města Brna

BKC Brněnské kulturní centrum

K Kabinet – údaj na prvním místě

K Katalog – údaj na posledním místě

■ SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Birgus, Vladimír: *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*
KANT, Praha 1999.

Birgus, Vladimír, Vojtěchovský Miroslav: *Česká fotografie 90. let*
KANT, Praha 1998.

Birgus, Vladimír, Scheufler Pavel: *Fotografie v českých zemích 1839–1999*
Grada Publishing, Praha 1999.

Dufek, Antonín: *Fotografie jako umění v Československu 1959–1968*
Z fotografické sbírky Moravské galerie. Moravská galerie, Brno 2001.

Vránová, Jana, Slavíček, Lubomír:
90 let Domu umění města Brna. Historie jednoho domu
Dům umění města Brna, Brno 2000.

Vránová, Jana, Slavíček, Lubomír: *90 let Domu umění města Brna*
Seznam výstav a katalogů. Dům umění města Brna, Brno 2000.

Vránová, Jana, Slavíček, Lubomír: *90 let Domu umění města Brna*
Seznam vystavených prací. Dům umění města Brna, Brno 2000.

Malá československá encyklopedie
Academia, Praha 1987.

Mrázková, Daniela, Remeš, Vladimír: *Cesty československé fotografie*
Mladá fronta, Praha 1989.

Mrázková, Daniela: *Co je fotografie – 150 let fotografie*
Videopress, Praha 1989.

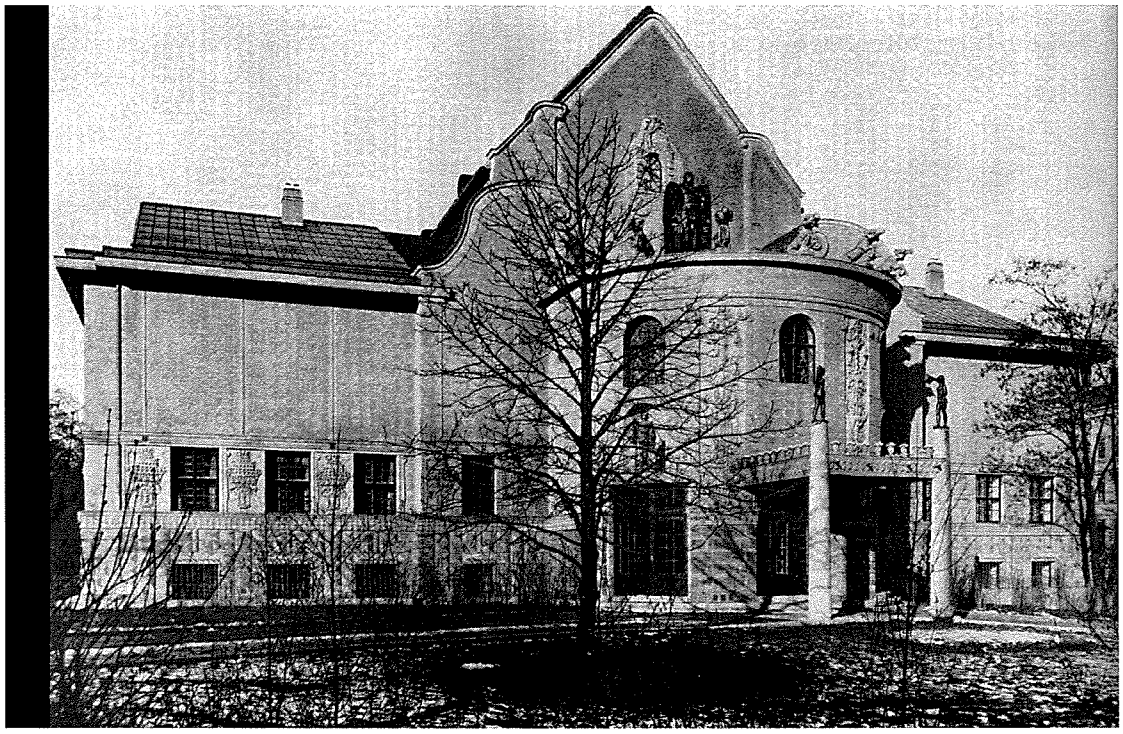
Katalogy Domu umění města Brna.

Monografie jednotlivých fotografů.

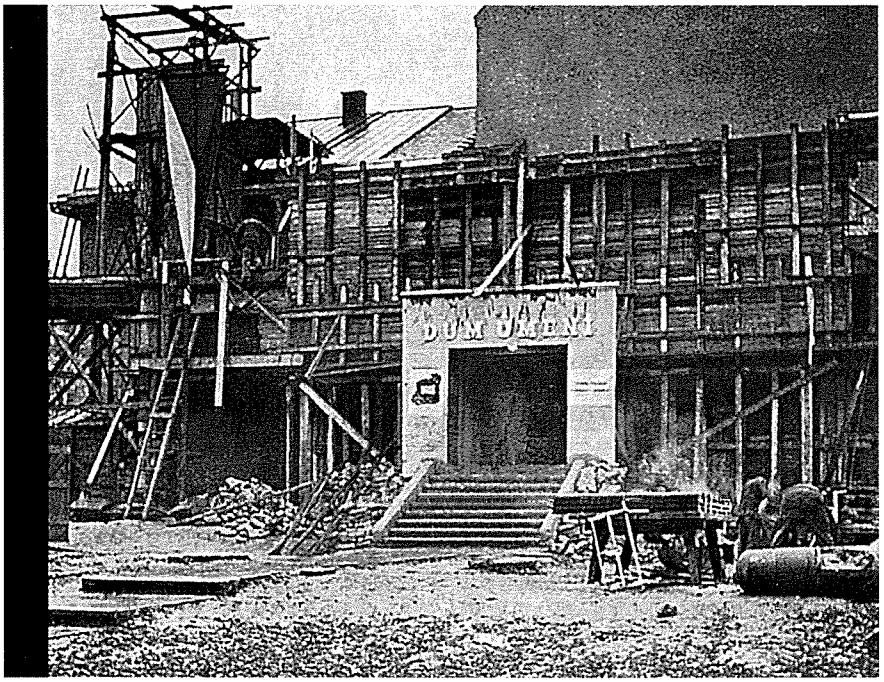
Souborné fotografické publikace.

Webové stránky internetu: Portály jednotlivých autorů a galerií;
aktuality týkající se média fotografie.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 1

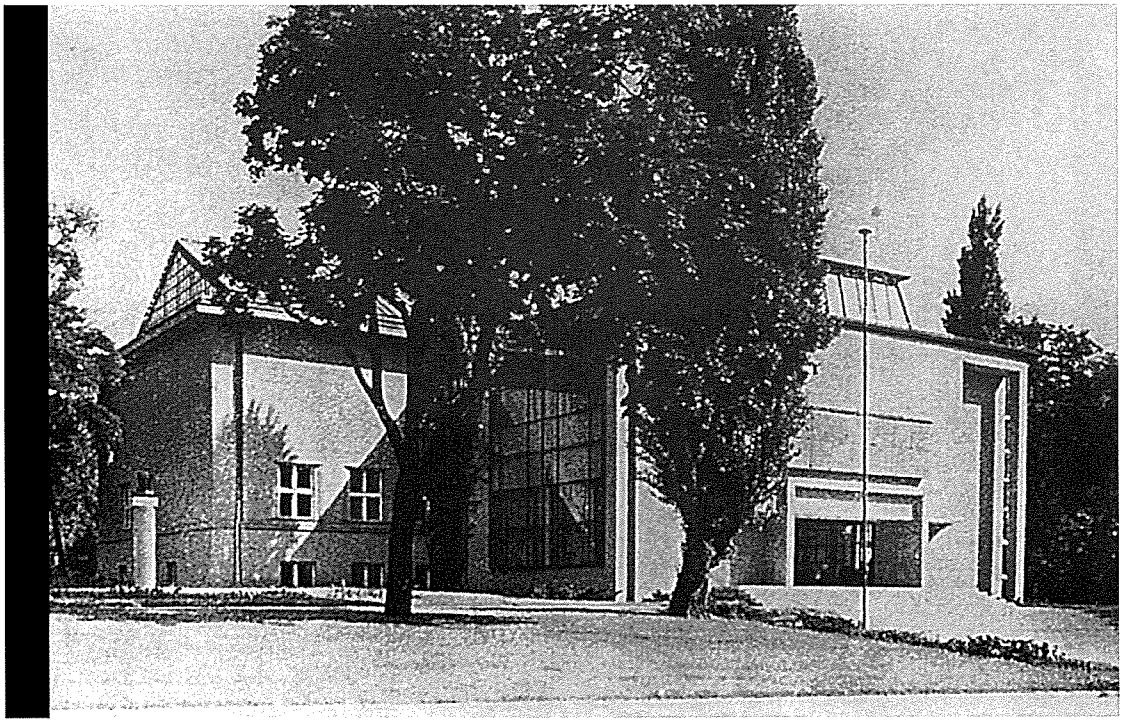


Heinrich Carl Ried, Jubilejní dům umělců císaře Františka Josefa I. v Brně, 1910 – celkový pohled



Dům umění – přestavba v letech 1946 až 1947

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 2

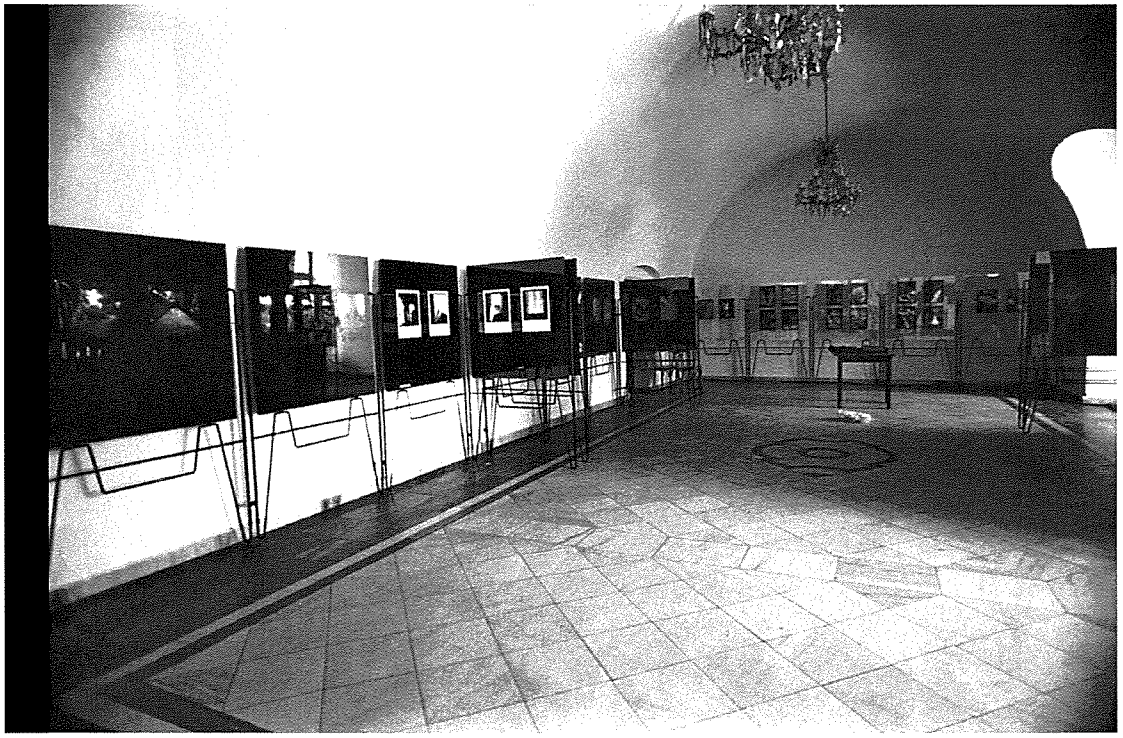


Dům umění na jaře 1948

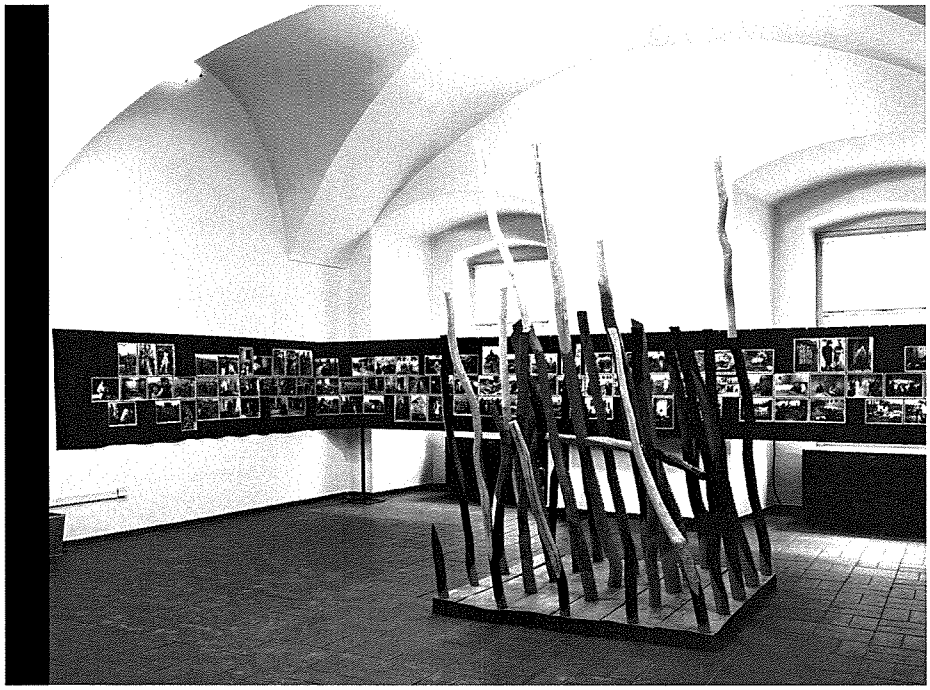


Adolf Kroupa, 1972

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 3

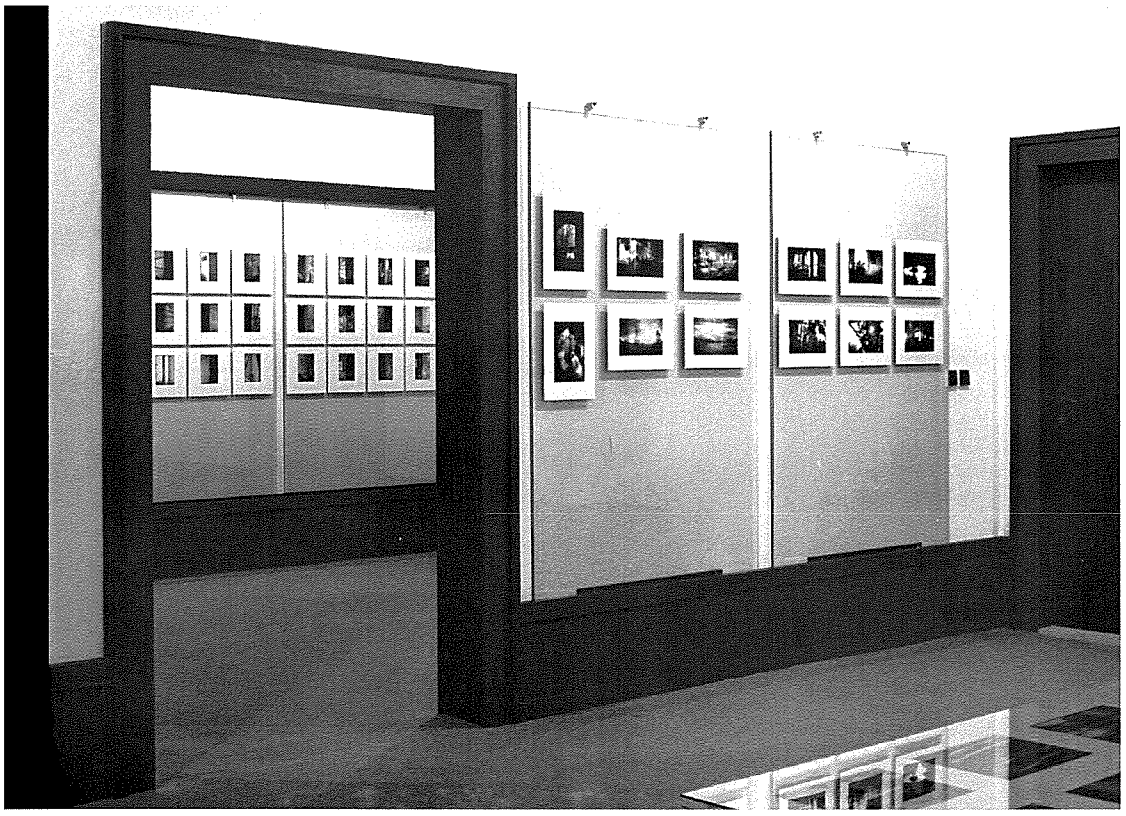


Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho v Domě pánů z Kunštátu

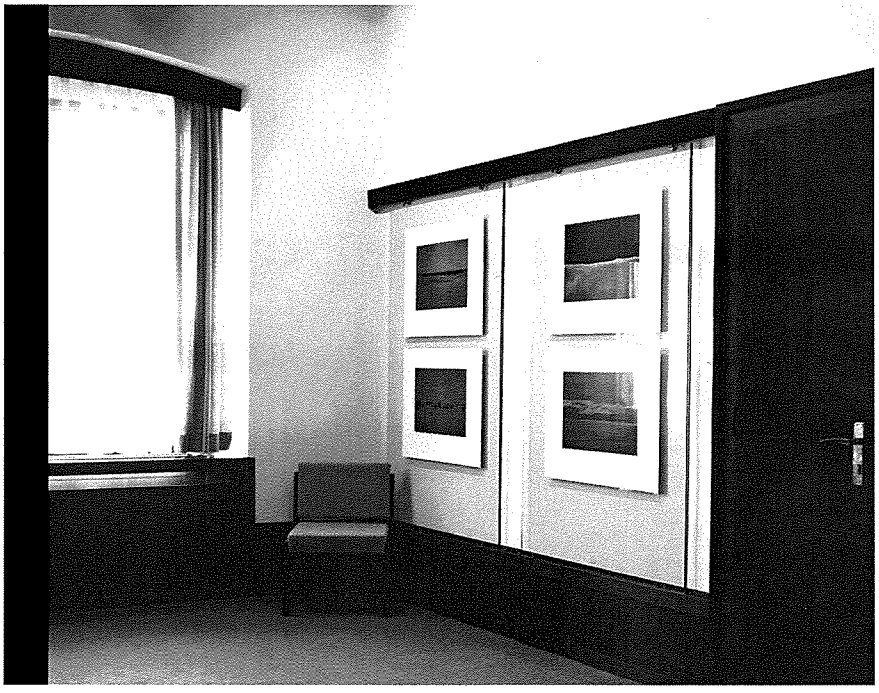


Instalace výstavy Jindřicha Štreita v Domě pánů z Kunštátu,
Kabinet grafiky, 1989

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 4



Výstavní prostory v Galerii Stará radnice



Instalace výstavy Michaela Schadeho
v Galerii Stará radnice, 1988

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 5



Instalace výstavy Současná mexická fotografie,
hala Domu umění, 1990



Instalace výstavy Švýcarská fotografie od roku 1940 do současnosti,
přízemí a galerie Jaroslava Krále v Domě umění, 1978

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 6



Hlavní budova: Dům umění, Malinovského náměstí 2





Galerie Jaroslava Krále
128 m²

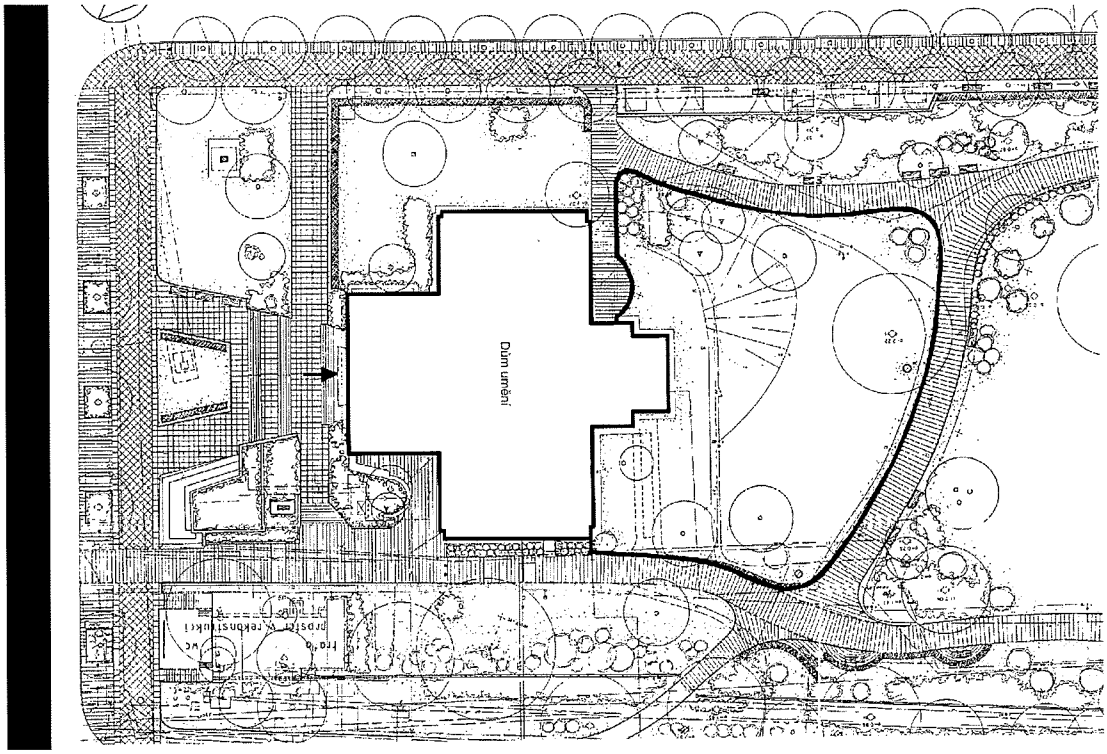


1. poschodí
5 místností, 513 m²

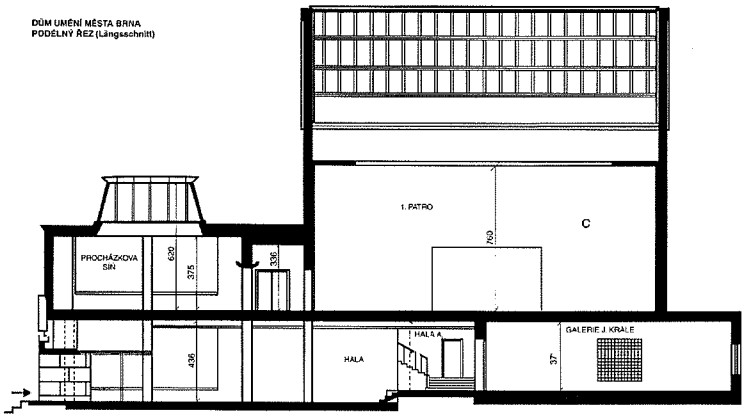


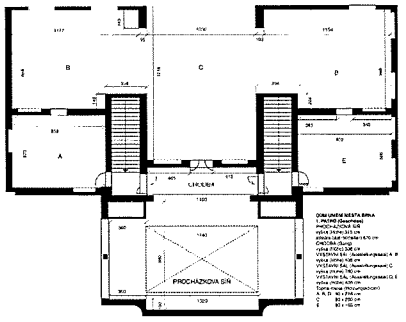
Procházkova síň
184 m²

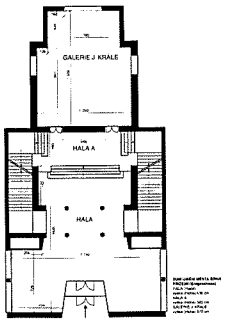
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 7



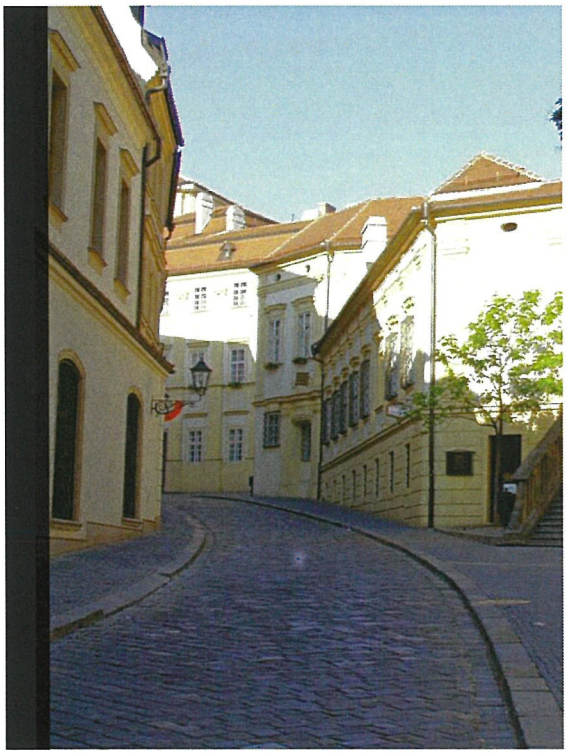
Hlavní budova: Dům umění, Malinovského náměstí 2

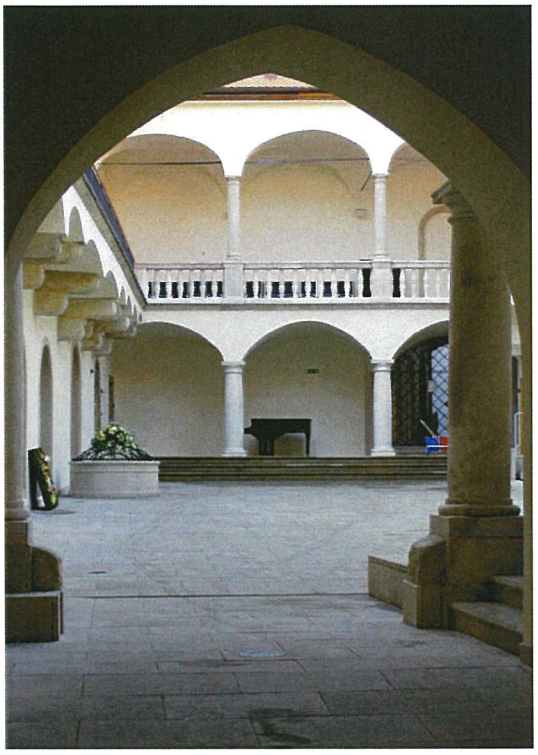






OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 8





Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9



Suterénní salónek
58 m²



Přednáškový sál
109 m²



Nádvoří
265 m²

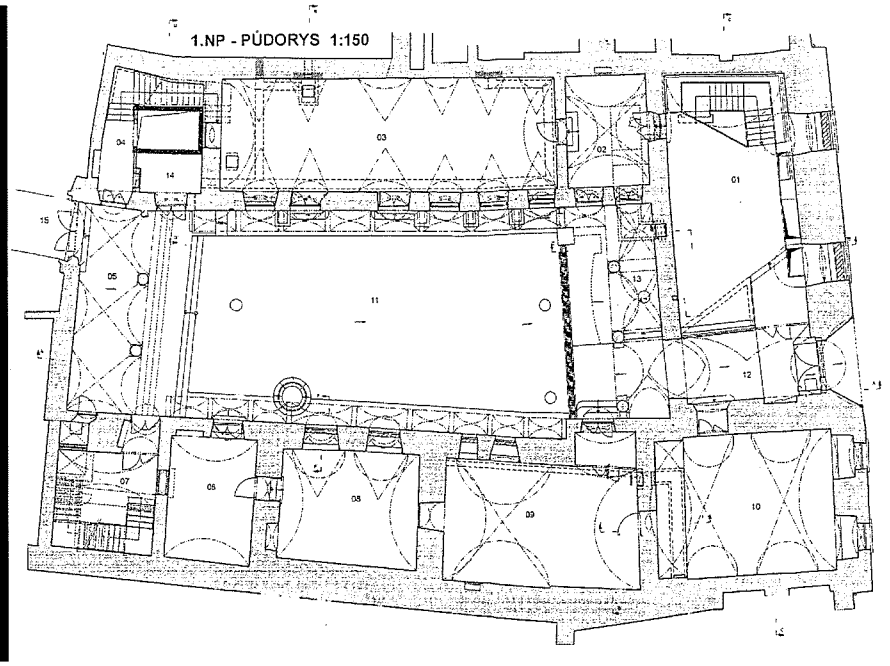


Přízemní výstavní sály
148 m²



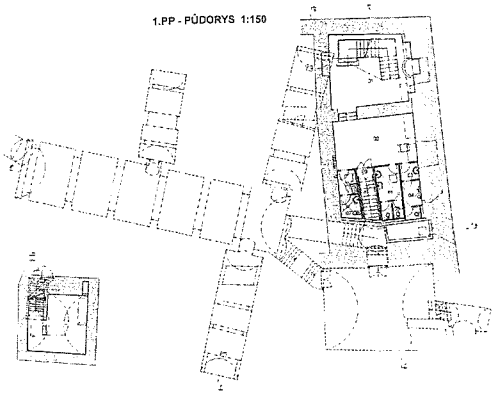
1. patro
445 m²

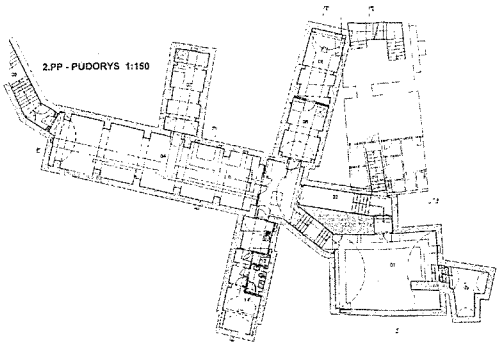
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



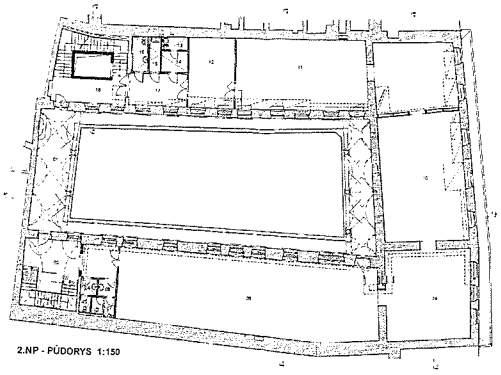
Přízemí
148 m²

Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9





Suterénní prostory

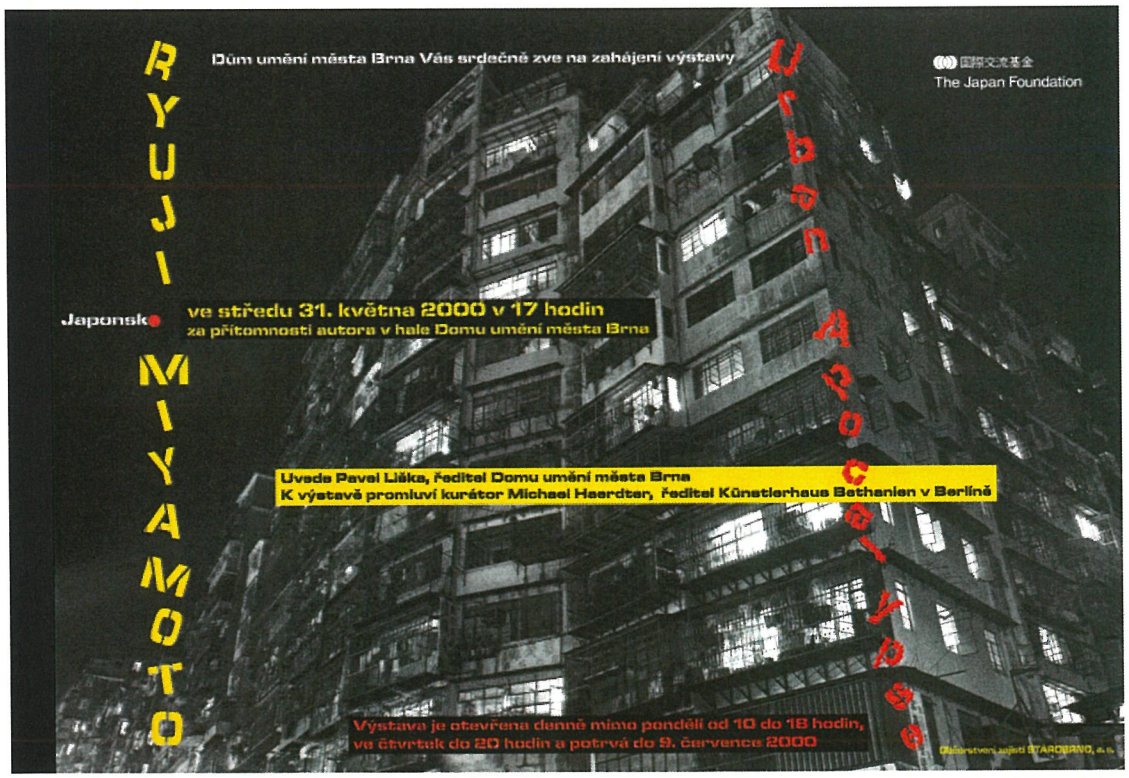


1. patro
445 m²



Čtvercový formát katalogu k výstavě

Současný logotyp
Domu umění



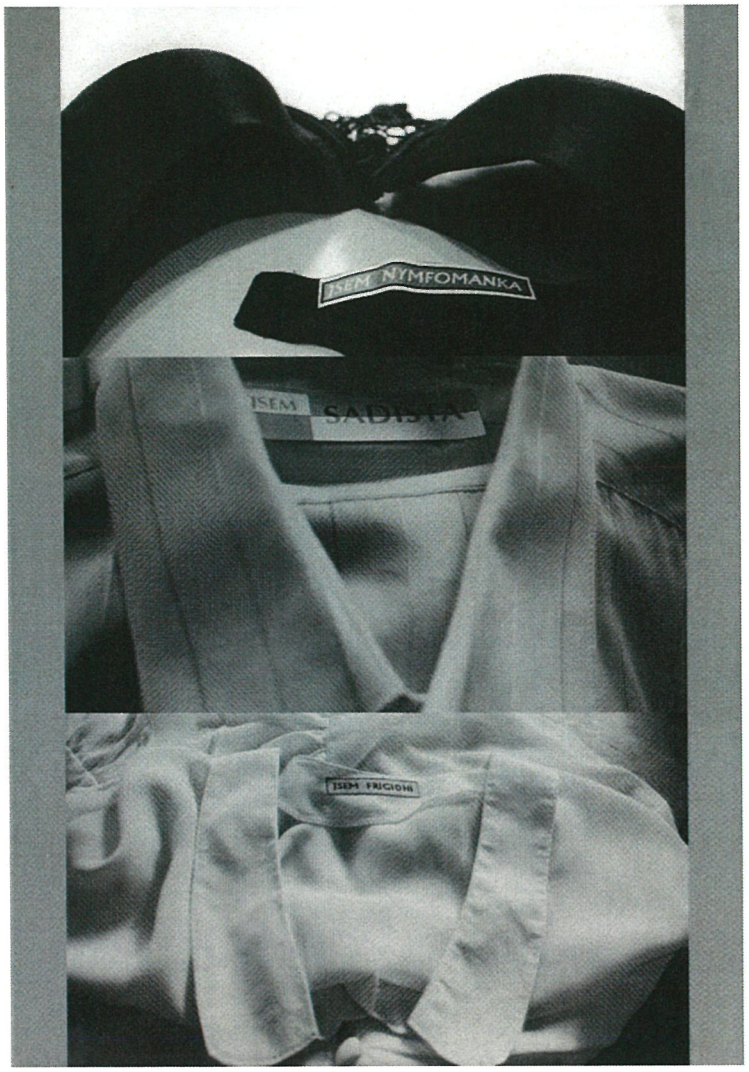
Pozvánka k zahájení výstavy





Výstavní plány
Domu umění města Brna

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



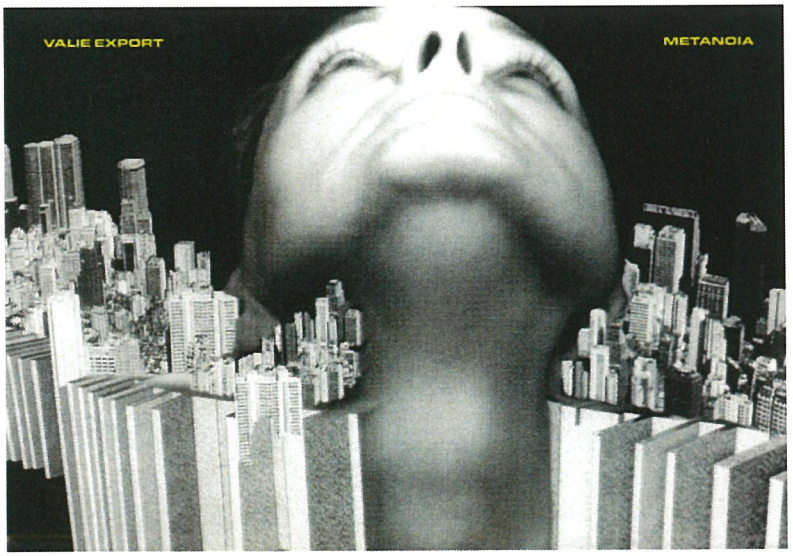




Pozvánky k zahájení výstavy, CD a DVD vydané u příležitosti výstav



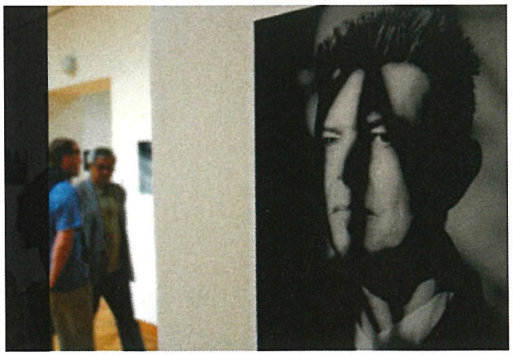


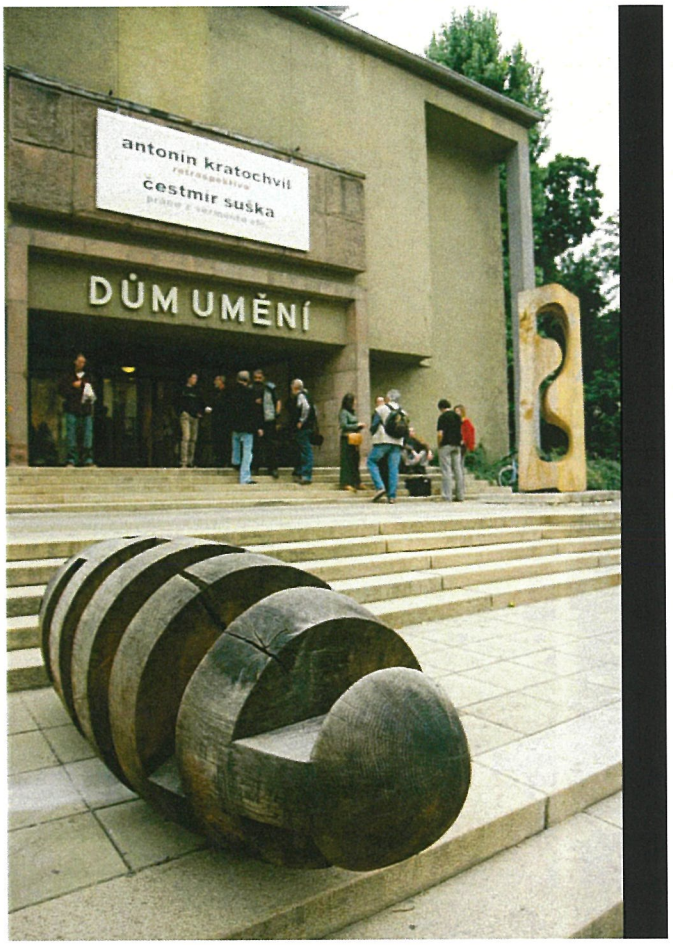


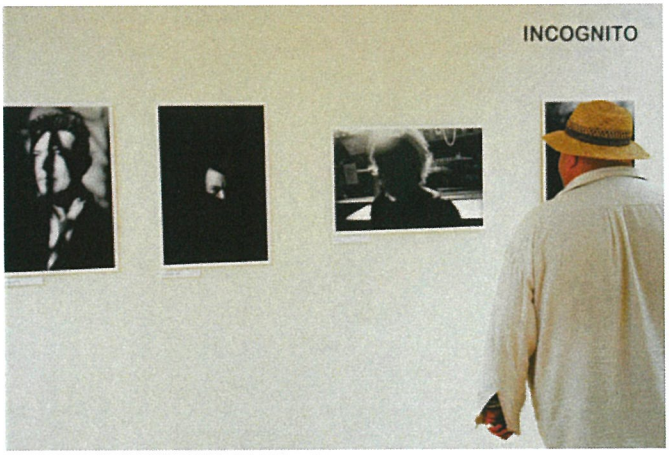









antonin kratochvil
retrospektiva
čestmír suška
DŮM UMĚNÍ


INCOGNITO

JMENNÝ REJSTŘÍK

A

Adamec, Jakub 133
Adams, Ansel 88
Adler, Gosbert 52
Aerni, George 40
Alpert, Max 34
Alvensleben, Christian von 86
Atget, Eugen 37
Axman, Miloš 44

B

Bajgar, Radek 45
Baladrán, Zbyněk 127
Baltermanc, Dmitrij 34
Baňka, Pavel 40, 57, 135
Baňková, Markéta 67
Bayer, Herbert 66, 84
Beaton, Cecil 26, 41, 62, 63, 68, 89
Becherovi, Bernhard a Hilla 52
Beneš, Jaroslav 39
Benichou, Jean-Jacques 38
Beran, Jan 31, 33
Bergeret, Yves 38
Berka, Ladislav Emil 39
Berthet, Jacques 40
Bílek, Miroslav 35
Billingham, Richard 26, 41, 65, 81
Birgus, Vladimír 35, 40, 57, 58
Bischof, Werner 34
Boltanski, Christian 35
Bonge, Lyle 49
Bookman, Harald 71, 98
Borovička, Milan 35
Boschová, Monika von 71, 98
Boudník, Vladimír 122
Brabec, Jaroslav 69, 94
Brachtlová, Michaela 57
Brandt, Bill 52
Breier, Kilian 52
Bromová, Veronika 57
Brüggerová, Susanne 66, 83
Brůža, Oskar 136
Butcher, Clyde 68, 87, 88

C

Carter, Keith 40, 47
Cenek, Filip 125
Cibulka, Heinz 51, 70, 96
Citroën, Paul 66, 84
Colombo, Cesare 34
Consemüller, Erich 84
Corbijn, Anton 26, 41, 61
Cousine, Frans de la 39, 50
Cudlín, Karel 73, 100
Cuerden, Glenn 48
Cumbers, Yevonde 89

Č

Čuřík, Michal 74, 103, 104

D

Danuser, Hans 40
David, Jiří 57
Davies, John 53
Demand, Thomas 66, 83
Dias, Pavel 31, 33, 35, 42, 44
Díaz, Federiko 67
Djordjević, Miodrag Mile 34
Doležal, Miloslav 25
Doležal, Ondřej 74, 103, 104, 129
Dolivetová, Frédérique 63
Dopitová, Milena 113, 114, 115, 123, 124
Dostálkovy, Daniela a Linda 74, 103, 104
Drahoš, Tom 35
Drtikol, František 34
Dufek, Antonín 28, 29, 31, 32, 35, 51, 53, 135
Duchoň, Petr 62
Dungel, Jan 20
Dvořák, Václav 7, 23
Dvořáková, Nina 17, 29, 32

E

Ehm, Josef 33, 35
Einhorn, Erich 30
Einhornovi, Milada a Erich 33
Endt, Erich von 71, 98
Erml, George 40, 54
Erwit, Elliot 34
Eskildsen, Ute 51
Evans, Walker 47
Exportová, Valie 115, 116, 130

F

Faigenbaum, Patrick 26, 41, 66, 79
Fajnor, Richard 74, 103, 104, 131
Fárová, Anna 51
Faster, Petr 72, 100

Faucon, Bernard 35
Favret, Anne 38
Feininger, T. Lux 84
Feriancová, Petra 72, 125, 126
Ferri, Jakup 132
Fichta-Čierna, Pavlína 67
Fila, Rudolf 25
Fleischer, Ivan 73, 101
Floetter, Hubs 86
Foxová, Anna 52
Fraeye, Mark de 35
Freiberg, Jan 100
Fuchs, Bohuslav 7, 13, 23, 25
Fuková, Eva 34
Funke, Jaromír 13, 16, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 40, 41, 44, 55, 59, 134
Furuya, Seiichi 39, 46

G

Galova, Alena 17, 29
Garanin, Andrej 34
Garner, Philippe 62
Germain, Julian 53
Giacomelli, Mario 34, 37
Goldinová, Nan 106
Graham, Paul 53
Gropius, Walter 83, 84
Grygar, Štěpán 72, 100
Guillot, Yves 38
Gundlach, F. C. 86

H

Haas, Hugo 67, 85
Haasová, Marie-Bibi 85
Haerdter, Michael 80
Hájek, Karel 33
Hajredini, Driton 132
Hanzelka, Jiří 102
Haughey, Anthony 53
Hausser, Robert 72, 98
Havlíček, Jiří 125
Heartfield, John 34
Heckel, Vilém 33
Heček, Pavel 57
Herzogenrath, Wulf 83, 87
Heta, Albert 132
Hliněnský, Robert 44
Hlůže, Robert 125
Hoepffnerová, Marta 71, 98
Hochman, B. 7, 8
Hochová, Dagmar 33, 39, 50, 56, 73, 100
Hollander, Paul den 40, 56
Holomíček, Bohdan 35, 57, 69, 92
Horáček, Radek 13, 26, 27, 65, 70, 91, 94, 117, 128, 136, 139
Horník, Jan Svatava 73, 101
Hrubý, Karel Otto 30, 31, 33, 41
Hudeček, Jan 72, 100
Husáková, Eva 130

Ch

Chalupecký, Jindřich 67, 109
Chevallier, Florence 38
Chisová, Aneta Mona 133
Chochola, Václav 33

I

Itten, Johannes 84
IVA 74, 103, 104

J

Jacobi, Tom 68, 86
Janssenová, Saskia 67, 91, 116
Jasanský, Lukáš 57, 67, 72, 100, 125, 126
Jasanský, Pavel 35, 39, 45
Jetelová, Magdalena 26, 41, 65, 82
Jiránek, Otakar 69, 94
Jirásek, Václav 57
Joniaux, Georges 34
Juránek, Jan 73, 101

K

Kadlec, Jan 76, 110
Kaláb, František 7, 8
Kalhous, Michal 72, 74, 100, 103
Kalinová, Jana 129
Kállay, Karol 33
Kamenický, Petr 75, 91, 106, 107, 128
Kammerichs, Klaus 47
Kandinskij, Vasilij 84
Kantman, Peter 71, 98
Keletiová, Eva 48
Kentridge, William 125
Kertész, André 34
Khebrehzade, Avish 125
Killip, Chris 53
Kintera, Krištof 126
Kippin, John 53
Klee, Paul 84
Klimpl, Petr 35
Klodová, Lenka 67, 75, 109, 126, 127

Knížák, Milan 71
Knor, Jan 20
Knorrová, Karen 53
Kohlhoffová, Lisbeth Neergaard 48
Kohlhoff, R. Skip 48
Kolář, Viktor 35, 39, 40, 55, 57
Kolářová, Běla 39
Kolbaba, Jiří 86, 135
Kolečková, Zdena 75, 107
Kolíbal, Stanislav 125
Komoróczky, Támas 125
Komorous, Rudolf 125
Kopřiva, Pavel 126
Koreček, Miloš 79
Kotzmannová, Alena 72, 76, 100, 110, 111, 126, 127
Koudelka, Josef 39, 51, 57
Kowolowski, František 19, 20, 29, 73, 74, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 118, 129, 131, 132, 133, 134
Král, Jaroslav 7, 29, 66, 69, 80, 86, 92, 93, 122
Kranz, Kurt 84
Krátký, Čestmír 39
Kratochvíl, Antonín 28, 69, 95, 96
Kratochvílová, Marie 72, 100
Kraus, David 57
Krejča, Otomar 51
Kroul, Jiří 73, 101
Kroupa, Adolf 9, 14, 23, 24, 25, 28, 30, 33, 136
Kříž, Vilém 36
Kučera, Jaroslav 39, 45, 57
Kuščynsky, Taras 33, 35
Kyselka, Mojmír 14

L

Lacina, Bohdan 25
Lacourt, Bertrand 38
Lauschmann, Jan 42
Lazi, Adolf 71, 98
Lhoták, Zdeněk 57
Lindberg, Peter 68, 86
Linhart, Lubomír 59
List, Herbert 71, 98
Liška, Pavel 9, 26, 27, 40, 61, 62, 64, 65, 81, 82, 115, 116, 129, 136
Litschauerová, Maria Theresie 115
Lundquistová, Cecilia 125
Luskačová, Markéta 39, 53, 54, 56
Lysáček, Petr 117, 118

M

Magni, Milan 74, 103, 104
Mahlerová, Ute 86
Machotka, Miroslav 39, 72, 100
Maliqi, Dren 132
Mančuška, Ján 126
Mára, Pavel 35, 57
Marclay, Christian 40
Marek, Jiří 44
Marisaldiová, Eva 125
Martinček, Martin 33, 34
McBride, Will 68, 86
Medková, Emila 33, 34, 35
Merlo, Lorenzo 35
Michajlovski, Wilhelm 34
Mikulčík, Jan 129
Miyamoto, Ryuji 26, 65, 80
Moholyová, Lucia 66
Moholy-Nagy, Lázsló 34, 66, 84
Morganová, Pavlína 127
Moses, Stefan 72, 98
Moudrý, Karel 26, 51, 54
Mrázik, Martin 130
Mucha, Alfons 8
Müller-Pohle, Andreas 37, 39

N

Nálevka, Jan 126, 129
Netík, Miroslav 44
Neupauer, Bronislav 73, 101
Neusser, Peter 40
Newman, Arnold 37
Newton, Helmut 8, 68, 86
Nothhelferovi, Gabrielle a Helmut 52
Novotný, Miloň 39
Nožička, Alois 34

O

Ochrymčuk, Leonid 43
Oppenheimová, Meret 68, 93
Othová, Markéta 40, 67, 71, 72, 100

P

Pacina, Michal 36
Pancíř, Vít 125
Parr, Martin 53
Pasková, Maria 129, 130
Pawek, Karl 33
Pěchouček, Michal 71, 126, 127
Peterhans, Walter 66, 84

Petišková, Tereza 17, 20, 21, 29, 73
Petrovan, Bedřich 31
Pinkava, Ivan 35, 57
Pivovarov, Viktor 71
Pohribný, Jan 57
Pokorný, Josef 35
Pokorný, Marek 71, 124, 125
Polák, Martin 57, 67, 72, 100, 125, 126
Pollardová, Ingrid 53
Portel, Robert 57
Pospěch, Tomáš 135
Pospíšilová, Gerta 25
Prekop, Rudo 36, 57
Primus, Zdenek 122
Procházka, Antonín 7
Procházkovi, Antonín a Linka 7
Prošek, Josef 33
Pruszkowski, Krzysztof 49
Prys, Zbyněk 73, 101
Přeček, Ivo 72, 100
Přidal, Tomáš 106, 129, 134
Přidalová, Barbora 74, 103, 104, 105, 106
Ptáček, Josef 45
Pulicar, Jaroslav 69, 91, 92

R

Rabot, Hervé 38
Rajzík, Jaroslav 65, 81
Raub, David 73, 101
Rautert, Timm 52
Ray, Man 68, 77, 78, 89, 93
Reas, Paul 53
Reich, Jan 39, 40
Reichmann, Vilém 25, 30, 31, 33, 34, 40, 41, 60
Reiner, Arnulf 41
Reisewitz, Wolfgang 71, 98
Relangová, Regina 86
Reverdot, Jean-Philippe 38
Riebesehl, Heinrich 52
Ried, Heinrich Carl 6, 12
Richter, Gerhard 122, 123
Richterová, Evelyne 52
Ringl a Pit 84
Rittenberg, Joseph Gallus 40
Robinsonová, Magdalena 33
Rodčenko, Alexandr Michajlovič 34
Rogers, Brett 53
Rohe, Mies van der 84
Romaniová, Livia 73, 101
Rong, Ren 121
Rossler, Jaroslav 34
Ruff, Thomas 52
Ruller, Tomáš 79, 118, 119, 120
Růžička, Drahomír Josef 59
Růžičková, Blanka 44
Ryška, Pavel 126, 129

S

Saito, Tadanori 39, 48
Salomon, Erich 37
Santa, Gerard Dalla 38
Saudek, Jan 57
Seawright, Paul 53
Senadji, Magdi 38
Schade, Michael 35
Schamoniová, Ulrike 86
Schavinsky, Xanti 84
Schiessová, Lisa 40
Schlemmer, Oskar 84
Schmidt, Michael 52
Schneeberger, Adolf 34
Schneiders, Toni 71, 98
Schulzová, Gundula 52
Sitenský, Ladislav 33
Skácel, Jan 25
Sobotka, Jiří 117
Southam, Jem 53
Speckerová, Heidi 66, 83
Stacho, Ľubomír 35
Stanko, Vasil 36
Stano, Ilono 36, 57, 68, 73, 88, 89, 100
Stein, Martin 72, 100
Steinert, Otto 34, 52, 98
Steinhauser, Ladislav 102
Stevensonová, Sandra 62
Stibor, Miloslav 33
Stolbonka, Zdeněk 57
Stratil, Václav 67
Střížek, Antonín 67
Suda, Kristián 54
Sudek, Jan 67
Sudek, Josef 33, 41
Surůvka, Jiří 109, 117
Svoboda, Jan 72, 100

Š

Šefr, Igor 57
Šerých, Jan 130, 131
Šimotová, Adriena 71
Špaček, Vladimír 40, 118, 119
Šplíchal, Jan 59

Štark, Petr 133
Štolfa, Miroslav 43
Štolfa, Vojtěch 44
Štrba, Martin 36
Štreit, Jindřich 35, 38, 40, 55, 56, 57, 73, 100
Štursa, Rudolf 31, 42
Štýrský, Jindřich 33, 34
Švolík, Miro 36, 39, 57

T

Teige, Karel 33
Teplý, Libor 69, 95, 104, 119
Thelenová, Michaela 75, 108
Tichý, Josef 42, 43, 44
Tillmans, Wolfgang 68, 86
Tobias, Herbert 68, 86
Toscani, Patrick 35
Trémorin, Yves 66, 82
Trumler, Gerhard 72, 99

U

Uldry, Dominique 40
Umbo 84

V

Vacková, Eva 73, 101
Vadas, Ernö 33
Valoch, Jiří 24, 29, 32, 65, 71, 77, 136
Váňa, Radek 116, 129, 131
Vančát, Pavel 100
Vaněk, Tomáš 126
Vaniš, Jan 45
Varga, Kamil 36
Venera, František 7, 8, 23
Vitásková, Jitka 27, 29, 64, 85, 88, 102, 136
Vobecký, František 34
Vodňanský, Tomáš 73, 101
Vojtěchovský, Miroslav 57
Vorel, Miloš 73, 101
Vránová, Jana 28, 29, 32, 44, 45, 48, 49, 50, 62, 71, 81, 82, 83, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 120, 121, 122
Vybíral, Martin 35

W

Warhol, Andy 8
Weber, Pavel 73, 101
Weizsäcker, Andreas von 121
Worobeitschik, Moses 84

Y

Yevonde, Madame 68, 89, 90

Z

Zelenka, Tomáš 129
Zeqiri, Lulzim 132
Zhoř, Igor 24, 136
Zikmund, Miroslav 102
Zikmund a Hanzelka 102
Zykmund, Václav 25, 40, 41, 65, 77, 78, 79

Ž

Židlický, Vladimír 35, 42
Župník, Peter 36