MUO MUZEUM
UMĚNÍ OLOMOUC

KVARKY A ŠKVARKY

OLOMOUCKÁ VÝTVARNÁ SCÉNA A PŘÍBUZNÉ ZÓNY 1990–2020+

Ladislav Daněk,
Barbora Kundračíková (eds.)

Olomouc 2026

VĚNOVÁNO PANU PROFESORU
PAVLU ZATLOUKALOVI,
ŘEDITELI MUZEA UMĚNÍ OLOMOUC
V LETECH 1990–2013

© MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC, 2026
© autoři textů, vystavených děl a podkladů pro reprodukce

obálka a předělky: Martin Horák, detaily z cyklu *Billboardy*, 1996–1997
na záložce: Mudr Pudr, *Plastová kočka se svítícíma očima*, 2009

OBSAH

8 ÚVODEM
Ondřej Zatloukal

10 ÚVOD: PŘEDSTAVY A REALITA
Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková

PŘÍSTUPY

14 EXTRA-TERESTRIÁLNÍ REGIONALISMUS NOVÉHO TISÍCILETÍ. POLE: OLOMOUC 1990–2025
Barbora Kundračíková

22 „MORAVSKÝ OXFORD“. AMBICE A ROZČAROVÁNÍ OLOMOUCKÉ TRANSFORMACE 1989–2020
Petr Roubal

32 FLANÉR, OBČAN A HAMBURGER. POLITICKÁ ONTOLOGIE „PRÁZDNÉHO PROSTORU“
Adéla Rádková

SONDY

44 SVĚTOVOST SKUTEČNÁ A FIKTIVNÍ. OLOMOUCKÁ ARCHITEKTURA 1989–2024
Rostislav Švácha (spolupráce Martina Mertová)

78 OLOMOUCKÁ BEZRADNOST ANEB VEŘEJNÝ PROSTOR V LETECH 1990–2020
Klára Jenišťová

94 KULTURA KONTRA KRIMINALITA. VÝVOJ GRAFFITI A STREET ARTU V OLOMOUCI. HLAVNÍ AKTÉŘI A SPECIFIKA TVORBY MEZI LETY 1990 A 2023
Romana Junkerová

108 OLOMOUCKÁ VÝTVARNÁ SCÉNA PŘED A PO TRANSFORMAČNÍM PROCESU Z PTAČÍ PERSPEKTIVY
Ladislav Daněk

148 POHLED ODJINUD. GALERIE CAESAR ZCELA REÁLNĚ
Barbora Kundračíková

154 MEZI ZRNEM A ŠUMEM. OLOMOUCKÝ FOTOGRAFICKÝ PROVOZ 1990–2020
Štěpánka Bieleszová

188 PROSTOR TVOŘENÝ LINIEMI. OLOMOUCKÁ KRESBA PO ROCE 1990 NASVÍCENÁ Z JINÉHO POHLEDU
Štěpánka Bieleszová

200 DESIGN V OLOMOUCI. OSTRŮVKY AUTORSKÉ TVORBY
Klára Jenišťová

208 TŘI (NĚKDY AŽ MOC) SVOBODNÉ DEKÁDY GRAFICKÉHO DESIGNU V OLOMOUCI
Martin Fišr

SÍTĚ

238 OLOMOUCKÉ KULTURNÍ MINIEU. GALERIJNÍ SCÉNA V LETECH 1990–2025
Jakub Frank

268 REZ ESENCÍ 1998–2004
David Voda

280 FESTIVALOVÉ MĚSTO. OLOMOUCKÉ FESTIVALY 1990–2025
Tomáš Kubart

300 Z POZDNÍ HISTORIE OLOMOUCKÉ GALERIE A RANÝCH OSUDŮ MUZEA UMĚNÍ OLOMOUC
Pavel Zatloukal

UZLY

308 ENCYKLOPEDIE
309 VOLNÉ UMĚNÍ
316 FOTOGRAFIE
322 UŽITÉ UMĚNÍ
323 GRAFICKÝ DESIGN A ILUSTRAČNÍ TVORBA
326 ARCHITEKTURA
336 GRAFFITI A STREET ART
336 SKUPINY, SPOLKY, GALERIE, INSTITUCE
343 AUTORKY A AUTOŘI STUDIÍ A HESEL

348 Výběrová bibliografie

350 Rejstřík

359 Translations of Selected Texts

388 Summary

ÚVODEM

Ondřej Zatloukal

Výstavní projekt *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+* je prvním souhrnně koncipovaným pokusem představit a zmapovat olomouckou výtvarnou scénu výše uvedeného období. Vesměs se uvádí, že tři desetiletí, která nás dělí od zásadního společenského zlomu roku 1989, představují období dynamických proměn. Bylo tomu tak skutečně? Domníváme se že ano a pokoušíme se to doložit. Změnily se nejen podmínky, v nichž umělci tvořili a prezentovali svou práci, ale také samotné pojetí umělecké scény. Jako mávnutím kouzelným proutkem zmizelo členění výtvarného společenství na oficiální tvorbu, šedou zónu a zcela neoficiální projevy umělců, kteří v duchu Duchampovy slavné teze odcházeli do undergroundu. Stará Olomouc, která na tom byla do roku 1989 velmi zle, neskončila v troskách. Po otevření hranic, rozpadu dosavadních kulturních struktur a formování nových vztahů i v rámci postupného začlenění českého umění do mezinárodního prostředí vznikaly nové galerie, iniciativy, spolky, časopisy a výstavní projekty. Vedle tradičních institucí se stále výrazněji prosazovaly alternativní prostory, nezávislé aktivity a nové formy spolupráce. Olomoucká scéna se přitom proměňovala v neustálém, ale vzhledem k nedávné i dávnější minulosti proměnlivém dialogu s vývojem českého i středoevropského umění. Ale souvisela nepochybná kvantitativní proměna také s nepochybným růstem kvality? Naše výstava hledá odpovědi i na tyto otázky.

Výstava se nesnaží představit jednoduchý chronologický příběh ani sestavit žebříček nejvýznamnějších osobností – byť i to její návštěvník a čtenář katalogu samozřejmě nalezne. Jejím primárním cílem je zachytit síť vztahů, událostí, iniciativ a různorodých uměleckých postojů, z nichž se olomoucké prostředí v uplynulých téměř čtyřech desetiletích prolínalo a skládalo. Vedle jednotlivých autorů a jejich děl proto sleduje také skupiny, generační okruhy, výstavní projekty, galerie, kurátorské aktivity, školy, festivaly či další platformy, které ovlivňovaly podobu místního kulturního života. Důležitou roli přitom hrají i aktivity, které se pohybovaly na hranici výtvarného umění a dalších oblastí – architektury, designu, fotografie, performance, hudby, literatury či veřejného prostoru. Právě tato „příbuzná zóna“ často vytvářela podhoubí pro vznik a rozvoj nových uměleckých forem a nečekaných spoluprací.

Název projektu, jehož hlavní titul je převzatý z jedné sentence výtvarníka Vladimíra Havlíka, odkazuje k této různorodosti a k určitému napětí mezi podstatným a zdánlivě okrajovým. Olomoucká výtvarná scéna totiž nikdy nebyla pouze součtem reprezentativních výstav a uměleckých děl, která dnes považujeme za důležitá. Její dějiny vznikaly také z množství drobných událostí, osobních vazeb, improvizovaných projektů, neformálních setkání, krátkodobých iniciativ nebo aktivit, které se z nejrůznějších důvodů nedochovaly v institucionální paměti.

Projekt zároveň navazuje na dlouhodobý zájem Muzea umění Olomouc o dokumentaci a interpretaci dějin místní výtvarné kultury. Prvním popřevratovým předchůdcem se stala výstava s doprovodnou publikací *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury* (1998), dalším byl projekt *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989* (2009), který se ještě šířeji pokusil prostřednictvím rozsáhlého výstavního a publikačního projektu postihnout charakter olomoucké scény v předchozích obdobích. Konečně posledním pokusem se staly *Meditace o městě, krajině, umění: Olomouc 1919–1989* (2020). *Kvarky a škvarky* na tuto zkušenost navazují, zároveň však vstupují do mnohem bezprostřednější minulosti.

Časový rámec 1990–2020+ tohoto projektu není náhodný. První desetiletí po pádu komunismu bylo obdobím zásadního uvolnění a hledání nových možností. Postupně se však také vynořovaly limity transformace kulturního prostředí a proměňovaly se podmínky financování, institucionálního provozu i samotné umělecké práce. Vstup České republiky do Evropské unie, globalizace kulturního provozu, digitalizace a nástup nových médií zásadně rozšířily možnosti komunikace a spolupráce. Kolem roku 2020 se pak uzavírá další etapa, charakterizovaná mimo jiné nástupem nové generace umělců a kurátorů, ale také radikální proměnou způsobů, jakými se umění prezentuje, distribuuje a přijímá.

Olomouc přitom představuje specifický případ. Její kulturní prostředí se utvářelo v napětí mezi historickou a institucionální kontinuitou města, přítomností univerzity, regionálním charakterem a snahou překračovat lokální horizont. Důležitou úlohu sehrálo nejen samotné Muzeum umění Olomouc, ale také další instituce, galerie, školy, občanské iniciativy a jednotlivci. Vedle institucionálního provozu vznikala řada aktivit, které se odehrávaly mimo jeho rámec. Právě jejich vzájemné působení pomáhá pochopit, proč se olomoucká scéna v jednotlivých obdobích vyvíjela určitým způsobem a jaké místo si dokázala vytvořit v rámci českého uměleckého prostředí.

Výstava přesto neusiluje o izolovaný „olomoucký příběh“. Vzniká v rámci projektu Středoevropského fóra Olomouc a místní perspektivu vědomě propojuje s širším českým a středoevropským kontextem. *Kvarky a škvarky* jsou tedy především pokusem o první větší bilanci jedné důležité etapy olomouckého kulturního života. Nechtějí však její dějiny uzavřít. Naopak: jejich smyslem je otevřít prostor pro další otázky, doplnění a nové interpretace.

ÚVOD: PŘEDSTAVY A REALITA

Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková

Olomouc vstupovala do roku 1989 jako město s výraznou historickou pamětí, univerzitní tradicí, duchovním zázemím i silnou výtvarnou kulturou. Zároveň však nesla zkušenost zanedbaného centra, přerušených vazeb, oslabené správní prestiže a občanské energie, která byla po desetiletí potlačována. Listopad 1989 proto představoval politický zlom i začátek nové etapy, v níž se proměňovaly instituce, vlastnické vztahy, veřejný prostor, kulturní infrastruktura i způsob, jakým město začalo znovu uvažovat o své minulosti i budoucnosti. Právě napětí mezi „intenzivním vědomím velké minulosti města“ a zkušeností jeho pozdně socialistického úpadku tvoří jedno z důležitých východisek zkoumání místních dějin.

Předkládaný svazek nahlíží na Olomouc jako na konkrétní historické pole, které přesahuje uzavřenou lokální kapitolu a umožňuje sledovat obecnější procesy postsocialistické transformace. Po roce 1989 se nejen v Olomouci nově vyjednával vztah mezi samosprávou, univerzitou, kulturními institucemi, nezávislými iniciativami, soukromými vlastníky, trhem a veřejností. Obnova demokratické správy přinesla nové možnosti jednání, zároveň však město vystavila tlakům, které přesahovaly jeho vlastní manévrovací prostor – ekonomické restrukturalizaci, proměně pracovního trhu, socio-prostorové polarizaci, suburbanizaci, gentrifikaci historického jádra, komercializaci veřejného prostoru i rostoucímu významu mediální viditelnosti. Olomoucký příběh je proto třeba číst také jako dějiny ambicí, limitů a často paradoxních důsledků porevoluční svobody.

V tomto smyslu rozvíjí tato publikace a doprovodný výstavní projekt otázku, kterou Petr Roubal ve své studii post-transformačních socioekonomických procesů formuluje s pomocí metafory „moravského Oxfordu“. Spolu s ním se ptáme, jak se město s mimořádným historickým, vzdělanostním a kulturním potenciálem vyrovnávalo s očekáváním, že se po roce 1989 znovu stane jedním z výrazných center českého a středoevropského života. Roubal přesvědčivě ukazuje, že olomoucká transformace měla povahu napětí mezi emancipační energií a strukturálními omezeními, mezi představou návratu k významu a realitou města střední velikosti, mezi lokální iniciativou a procesy, které se odehrávaly v celostátním i globálním měřítku. Toto zjištění je pro nás důležité také s ohledem na kulturní dějiny, jež jsou pro nás samozřejmě prioritou – namísto oslavného obrazu porevolučních desetiletí přesněji pojmenovává jejich rozpory a vnitřní proměny.

Jedním z klíčových obratů, které publikace sleduje, je proměna veřejného prostoru. Nejen studie Adély Rádkové přitom ukazuje, že i zdánlivě malý výsek města – prostor mezi Salmovým palácem, Sloupem Nejsvětější Trojice a pasáží spojující Horní náměstí s třídou Svobody – může být mimořádně citlivým indikátorem společenských a politických změn. Její důraz na „politickou ontologii prázdného prostoru“ připomíná, že veřejný prostor přesahuje urbanistickou i památkovou kategorii. Je místem, kde se rozhoduje o tom, co může být viděno, řečeno a vykonáno; kdo se může stát aktérem veřejnosti; jak se v městském prostoru potkává paměť, spotřeba, občanství, protest, slavnost i každodenní pohyb. Figura flanéra, občana a hamburgeru slouží jako přesná zkratka pro střet pozorování, participace a globalizované konzumní kultury v historickém centru města. Právě v této perspektivě Olomouc vystupuje jako mnohem víc než soubor památek, institucí a uměleckých událostí – stává se prostorem soustavného vyjednávání.

Po roce 1989, a znovu pak v následujících desetiletích, byla zodpovídána otázka, zda veřejný prostor zůstane scénou sdílení a plurality, nebo se bude stále více podřizovat logice trhu, provozu a estetizované muzealizaci. Tato otázka se v jednotlivých studiích vrací v různých podobách, ať už v reflexi architektury, v proměnách galerií a muzeí, v dějinách výstavních iniciativ, ve vztahu umění a městské každodennosti i v napětí mezi oficiálními institucemi a nezávislými platformami. V tomto ohledu stojí za zvláštní pozornost studie předního historika umění Rostislava Šváchy o zdarech i nezdarech zdejší „posametové“ architektury, kterou lze z její podstaty vnímat jako pomyslný „lakmusový papír“ zobrazující bez příkras skutečný stav kulturní vyspělosti zdejší society.

Dalším neméně podstatným tématem je vztah Olomouce k regionu, centru a střední Evropě. Naše zjištění naznačují, že je region více než „menším“, „opožděným“ nebo „obslužným“ prostorem vypínajícím se vůči centru – že je polem vztahů, narativů a konkrétních lidských rozhodnutí. Lokální je dnes – právě díky proměnám médií, technologií, mobility a kulturních sítí – vždy zároveň globální, a naopak. Olomouc tak vystupuje jako místo, odkud je možné klást otázky po podobě středoevropské kultury, po vztahu paměti a současnosti, po smyslu institucionální práce i po odpovědnosti vůči prostoru, v němž působíme a žijeme.

Z tohoto hlediska je důležité zmínit dlouhodobé úsilí Muzea umění Olomouc (otevřeno 1993) a s ním spojeného Středoevropského fóra Olomouc (SEFO, založeno 2008). Jejich význam zahrnuje nejen ochraňování a rozšiřování sbírky progresivní umělecké tvorby, ambiciózní výstavní program nebo odbornou infrastrukturu. Olomouc byla vždy klíčovým předmětem naší reflexe, přičemž je to právě SEFO, které umožňuje vztáhnout olomouckou zkušenost nejen k širšímu středoevropskému kontextu, také ji ale skutečně zpřítomnit. Pojem „pole“ je užíván záměrně jako alternativa k abstraktní síti či zóně – zdůrazňuje totiž lidský rozměr, dlouhodobou práci, pobývání, odpovědnost a vzájemnou prostupnost jednotlivých aktérů činných v daném terénu, v našem případě v Olomouci a jejím bezprostředním okolí.

Projekt *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+* svou náplní i cíli přesahuje rekapitulaci zdejší výtvarné scény po roce

1989. Je pokusem o odborné uchopení minulosti, která je nicméně stále přítomná v institucionálních návycích, v podobě města, v kulturní paměti i v osobních zkušenostech všech zúčastněných. Spojuje dějiny umění, urbánní historiografii, politologii, paměťová studia a institucionální reflexi. Připomíná, že porevoluční kultura vznikala skrze konkrétní rozhodnutí, konflikty, přátelství, iniciativy, omyly, vytrvalost a každodenní práci. Ukazuje také, že kvalita vyžaduje svobodu, odbornost, kontinuitu, kritickou paměť a schopnost přijímat odpovědnost za celek.

Pro Muzeum umění Olomouc má tento svazek zvláštní význam. Uzavírá totiž dlouhodobý výzkum olomoucké poválečné výtvarné kultury, jehož iniciátorem a hlavním mentorem byl emeritní ředitel muzea Pavel Zatloukal, kterému je tato publikace po zásluze dedikována. První díl této „volné trilogie“ byl v letech 1997–1998 pod názvem *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury* zaměřený na průzkum vývoje olomouckého výtvarného dění v 50. a 60. letech minulého století na pozadí historických a politických reálií.[1] Následující díl realizovaný v letech 2008–2009 pod názvem *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*[2] se zaměřil na podrobný průzkum základních otázek a mezníků vývoje olomoucké výtvarné scény v období normalizace na pozadí kulturní politiky Komunistické strany Československa a konfliktu mezi oficiální, polooficiální a neoficiální scénou.[3]

Závěrečný díl je zacílený opět na základě podrobného průzkumu na specifické jevy zdejšího předrodu výtvarné scény a příbuzných oborů na pozadí transformačního procesu celé společnosti. Tak jako v předchozích dílech i v tomto je věnována pozornost z našeho pohledu jen nejvýraznějším počinům a osobnostem. K naší lítosti však řada zaznamenání hodných událostí i osobních projevů zůstala vědomě nezachycena pro nedostatek místa. V ideálním případě by totiž tato publikace musela mít dva díly, z čehož vyplývá, že ji lze zároveň chápat jako podnět a výzvu pro další badatele na poli tzv. regionálních center. Přes předem vymezené limity našeho bádání je evidentní, že zdejší výtvarné dění se ve svobodných podmínkách značně rozkošatilo, což se mimo jiné promítlo do výrazně většího zastoupení samotných umělkyň a umělců v publikaci i na doprovodné výstavě, než tomu bylo u předcházejících projektů. Vedle toho se před námi oproti dříve sledovaným dekádám zcela nově vynořila poměrně hustá síť galerijních a jiných aktivit (např. v podobě různě zaměřených festivalů), které nejen Olomoučanům nabízela a nabízí široké spektrum možností ke kulturnímu sebevzdělávání, což je obecně jeden z nezbytných předpokladů pro všestrannou kultivaci prostředí, se kterým se bytostně identifikujeme. Pro úplnost nových skutečností souvisejících s poměrně komplikovaným předivem zdejšího výtvarného dění musíme ještě zmínit novodobý kulturně-sociologický fenomén graffiti a street artu, jemuž se věnuje ve své studii Romana Junkerová. Důvodem snad atypické volby je nicméně už jen ta skutečnost, že je Olomouc již od první poloviny 90. let jedním ze tří jeho autonomních celorepublikových center.

Výše stručně popsaný osmnáctiletý badatelský projekt Muzea umění Olomouc byl a je přirozeně navázán rovněž na jeho náročnou sbírkotvornou, výstavní, ediční a edukační práci v poměrně úzké spolupráci s Univerzitou Palackého a dalšími partnery. Vedle jiného tak tato publikace završuje jednu etapu promýšlení období, které je už dostatečně vzdálené, aby mohlo být předmětem badatelského zpracování, a zároveň stále dost blízké, aby vyžadovalo citlivost vůči pamětníkům, neuzavřeným souvislostem a dosud živým sporům. Právě tato blízkost je její metodologickou výzvou i hodnotou. Přes veškeré možné výtky k pojetí všech svazků však můžeme konstatovat, že díky této „trilogii“ patří olomoucká výtvarná kultura mezi nejpodrobněji zpracované regionální scény.[4]

Tímto vřele děkujeme všem autorkám a autorům, badatelům, pamětníkům, spolupracujícím institucím i mnoha dalším jednotlivcům, kteří se na vzniku publikace podíleli. Díky jejich práci se Olomouc stává předmětem soustředěného pohledu, který si udržuje odstup od nostalgie i od jednoduchého příběhu úspěšné transformace. Nabízí totiž přesnější, značně vrstevnatý a odborně ukotvený obraz města, jehož kulturní paměť je stále živá. Věříme tedy, že tato publikace bude sloužit jako zdroj pro další výzkum, jako opora pro odbornou i širokou veřejnost a také jako pozvání k novému promýšlení Olomouce – města, které se po roce 1989 stalo svědkem změny i jedním z regionálních významných polí.

Projekt *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+* vznikl v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu v oblasti národní a kulturní identity na léta 2023 až 2030 (NAKI III) Ministerstva kultury České republiky jako součást projektu *Olomouc ve 3D – nová dimenze kulturního dědictví města: minulost, přítomnost, budoucnost“.*

1 Pavel Zatloukal (ed.) – Pavel Urbášek – Vladimír Hudec – Tatjana Lazorčáková – Jiří Stýskal – Alena Štěrbová – Ladislav Daněk et al., *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 1998.

2 Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) – Anežka Šimková – Jakub Potůček – Gina Renotière – Štěpánka Bieleszová – Jiří Olič – Sabina Prokschová et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009.

3 Zažité dělení na oficiální, polooficiální a neoficiální není zcela výstižné, v současnosti však není metodologicky kodifikovaná výstižnější terminologie.

4 Zatím nejzdařilejším pokusem o částečné zmapování specifičnosti jednotlivých regionálních scén je publikace Michal Koleček (ed.) – Ladislav Daněk – Marcel Fišer – Petr Jindra – Tomáš Knoflíček – Adéla Machová – Martin Nitsche – Jiří Ptáček – Romana Veselá – Martina Vítková et al., *Ze středu ven: Umění regionů 1985–2010 / From the center out: Regional art from 1985–2010*, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně – Fakulta umění a designu, Západočeská galerie v Plzni, Ústí nad Labem – Plzeň 2014. V rámci mapování jednotlivých regionů vyniká postupné zpracovávání plzeňské výtvarné scény díky dlouhodobému úsilí malíře, pedagoga, výtvarného publicisty a kurátora Václava Maliny. Podrobněji viz internetový Informační systém abART a tituly: *Kolorismus: Jiří Patera a jeho škola v Plzni*, Plzeň 2000; *Plzeňská pěna*, Plzeň 2006; *Jasná zpráva: Geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku*, Plzeň 2007; *Plzeňská pěna 2*, Plzeň 2011. S Malinovým úsilím souzní rovněž dlouhodobá badatelská práce historika umění, kurátora a výtvarníka Petra Jindry. Podrobněji viz internetový Informační systém abART a tituly: *Zření: Miroslav Tázler a meditativně-lyrické tendence v plzeňské tvorbě*, Plzeň 2006; *Jiná skutečnost: Magický realismus a imaginativní umění v Plzni*, Plzeň 2008; *Umění českého západu: Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925–1951*; *Možnosti malby: Frauknecht – Kotyza – Patera – Tázler*. *Plzeňští autoři ve sbírkách GAVU Cheb*, Cheb 2017.

EXTRA-TERESTRIÁLNÍ REGIONALISMUS NOVÉHO TISÍCILETÍ

POLE: OLOMOUC 1990–2025

Barbora Kundračíková

Platí to, co jsme se všichni učívali ve škole – změní-li se představa o postavení Země ve vesmíru, dochází zpravidla k převratu ve společenském uspořádání. Vzpomeňme na Galilea: ve chvíli, kdy astronomové prohlásili, že se Země pohybuje okolo Slunce, a ne naopak, zdálo se, že je napadena sama struktura společnosti.

Bertolt Brecht, Life of Galileo, Harmondsworth, Penguin, 1980.

Přistání na Zemi? Proč by se o ně někdo pokoušel? A copak na Zemi ještě nejsme?

Bruno Latour – Peter Weibel, Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth, Cambridge, Mass. 2020.

Tento text vznikal v bezpečných souvislostech současné metodologie dějin umění,[1] dokončen byl však a svou finální podobu získal v momentu, kdy se veškeré uvažování o centru a periferii, respektive regionu a globálním, globalizovaném, světě skokově proměnilo. Nedošlo k tomu po dalším náraze teoretické spekulace, poststrukturalismu, postfenimismu nebo posthumanismu. Důvodem se stalo věcné ohrožení stávajícího socio-politického a ekonomického uspořádání světa tak, jak jej známe. Bez perspektivy Západu ve smyslu konglomerátu reálných materiálních vztahů a idealit, se z pozic střední či středovýchodní Evropy o regionu v podstatě přemýšlet nedá. Praha prostě není od Olomouce daleko dostatečně. I proto ale volím záměrně východisko jiné, byť možná pro změnu zbytečně vzdálené nebo abstraktní.

Útěchou je mi fakt, že v tomto ohledu nejsem sama, ba že se mohu vcelku bezpečně schovat za šílenství někoho jiného, a sice nikoho menšího než Bruna Latoura. To, o čem francouzský filozof, antropolog a sociolog hovořil jako o terestriálním myšlení, nabízí řadu možností také mně. Pro jedny překvapivý zvrat, pro jiné mírně naivní únik, především však žádoucí úleva od únavně binárního vidění světa, k němuž se pod tlakem krize přirozeně utíkáme. Vůči světoobčanství opět stavíme národovectví, vůči liberalismu tradicionalismus, osobujeme si tendenci apelovat na obecné pravdy a znovu prožívat neřešitelnost Humeova či Kantova paradoxu. Zcela konkrétně bych se pak chtěla vztáhnout k souboru úvah, které Latour publikoval v roce 2020 společně s Peterem Weiblem v rámci edice nazvané Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth / Kritické zóny. Věda a politika přistání na Zemi, respektive k rozhovoru, který s ním v roce 2015 vedl Camille Riquier.[2] První je uvozena sérií otázek:

Chcete, abych přistál na Zemi? Proč?
Protože visíš ve vzduchu a chystáš se zřítit.
Jak to tam dole vypadá?
Dost napjatě.
Válečná zóna?
Nějak tak: kritická zóna, několik kilometrů silná, kde se děje všechno.
Je obyvatelná?
Záleží na tom, jakou vědu si zvolíš.
Přežiji tam dole?
Záleží na tvé vlastní politice.[3]

V úvodu druhého zmiňovaného, který přímo nese název For a terrestrial politics / Ve prospěch pozemské politiky, Latour říká: „Musíme se vrátit o půldruhé století nazpět před Kanta, čímž mám na mysli dobu, kdy si lidé uvědomili, že v důsledku objevení Nového světa je třeba zcela přehodnotit kosmologii, která v té době zahrnovala náboženství, geografii, vědu a politiku. Pokud by se dala najít nějaká paralela, pak by to bylo srovnání toho, co se stalo v době vědecké revoluce, kdy došlo k rozdělení těchto různých kosmologických oblastí, s tím, co se děje dnes kvůli objevu ‚nového' Nového světa."[4] Platí přitom, že toto není esej věnovaná promýšlení důsledků klimatických změn, ale metodologii dějin umění, konkrétně pak výzkumu soudobých dějin ve specifickém, geograficky i kulturně výrazně podmíněném prostředí. Vede mě k tomu však mimo jiné přesvědčení, že lokální je (nyní a přinejmenším) díky mediální a technologické revoluci, digitalizaci, AI ve skutečnosti nutně zároveň globální – a vice versa.

Vzpomeňme přitom na strategii, kterou cíleně, byť vysoce dobrodružně, svého času volil dnes v českém prostředí tolik rezonující Piotr Piotrowski.[5] Nasednout do auta, na vlak nebo autobus, projít konkrétní lokace, místa na mapě, spojit je vlastním krokem, to je to, nač apeluji i já. Nakonec, také v rámci „velkých" dějin stále častěji používáme poststrukturalistická východiska a nástroje, internacionální nahrazujeme slovem transnacionální a vědomě přitom rozkrýváme či rekonstruujeme uzly a sítě (původní latourovské schéma actor-network), z nichž se konkrétní vztahy, situace a okamžiky odvíjejí – spíše, než abychom je spojovali s neadresnými velkými dějinami a jejich institucemi, za jejich průběhem vidíme konkrétní jednotlivce.[6]

OD SVĚTA KE STŘEDNÍ EVROPĚ, OD STŘEDNÍ EVROPY K REGIONU A NAZPĚT

O regionálním umění máme tendenci přemýšlet v souvislostech úzce vymezených teritoriálních center a jejich nejbližšího okolí. V případě této publikace to znamená dokonce výřez ještě užší, vázaný na prostředí města Olomouce a několik málo výklenků mimo jeho hranice, Šternberk či Prostějov. Slovo „výklenek" tady hraje klíčovou roli – je to prostor rekognoskovaný, rekonstruovaný vizuálně, respektive

1 Namátkou: Piotr Piotrowski, *Awangarda w geniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005. – Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*, IB Tauris, London 2014. – Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2019. – Michal Koleček (ed.), *Ze středu ven. Umění regionů 1985–2010*, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2014. – Maja Fowkes – Reuben Fowkes, *Central and Eastern European Art since 1950*, Thames & Hudson, London 2020. – Pavel Pyś (ed.), *Multiple Realities: Navigating Experimental Art in Central Eastern Europe, 1960s–1980s*, Walker Art Centre, Minneapolis 2023. – Tomáš Knoflíček – Martin Netočný (eds.), *Návratný průzkum: Vazby, struktury a proměny ostravské umělecké scény*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 2024.

2 Za tento podnět a s ním spojenou diskuzi děkuji Anně Olszewské z AGH v Krakově.

3 Bruno Latour – Peter Weibel, Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth, Cambridge, Mass. 2020, s. 15.

4 Camille Riquier, For a terrestrial politics: An interview with Bruno Latour, *Esprit*, č. 1, 6. 2. 2018, s. 145, https://shs.cairn.info/journal-esprit-2018-1-page-145?lang=en&tab=texte-integral, vyhledáno 27. 4. 2025.

5 Mj. Pavlína Morganová – Martin Škabraha (eds.), *Umění a emancipace: výbor z textů Piotra Piotrowského*, VVP AVU, Praha 2022.

6 Jakub Rákosník, *Co je nového v historii*, Nová beseda, Praha 2024, s. 35.

s pomocí konkrétních narativů, které v daném rámci plní automaticky dvojí roli: pojímají, tj. zprostředkují, zároveň ale také potvrzují, tj. udržují.

Při úvaze nad vhodnou metodologií se však nabízí tato omezení překonat a diskuzi o regionalismu posunout nejen na úroveň regionu řádu vyššího, v tomto případě logicky – a snad také funkčně – střední Evropy. Projekt, k němuž se tato esej váže, a instituce, která jej zaštiťuje, nakonec vyplývají právě z úsilí o překlenutí regionu Olomouce, respektive regionu Česko, ve prospěch regionu střední Evropa. Návodnou platformou se v tomto smyslu stává tzv. Středoevropské fórum Olomouc (SEFO).[7] Také ale – pod tlakem globálních změn – na úroveň ještě o něco vyšší, řekněme právě terestriální. Nic není tolik osvěžující jako se na mapu regionálních center podívat prizmatem center jiného typu či úrovně.[8] S ohledem na prvé se lze vcelku pohodlně opřít o v posledních letech podstatně rozvinutou argumentaci, totéž však platí pro – poněkud abstraktnější a kontroverznější – prizma druhé. V obou případech sehrává klíčovou roli už zmiňovaný poststrukturalismus a v něm kořenící spekulativní realismus,[9] návaznost na postfoucaultovskou tradici jdoucí od Gillese Deleuze a Félixe Guattariho přes Bruna Latoura až k Manuelu De Landovi či Alainu Badiouemu.

Slovo „region“ je přímo spjato s opisem pro území, které je spravováno pod jednou vládou, má jeden výsostný řád. Pokud jde o dualitu centrum-periferie, stále zůstává patrný jeho původ v ekonomii: popisuje od počátku (nerovný) vztah mezi „vyspělou“ (nebo dominantní) lokací a její z logiky věci „méně rozvinutou“ (nebo přímo obslužnou) periferií.[10] V tomto modelu je centrum místem koncentrace zmiňovaného řádu (práva, obchodu, vojenské, církevní či akademické moci – v tomto Olomouc jistě snadno rozpoznáme) a také branou ke „zbytku“ světa, tj. dalším potenciálním centrům a jejich periferiím, vůči nimž se samozřejmě může také snadno dostat i ono do podřízené pozice.[11] Tento vztah je v marxistické tradici označován jako vykořisťovatelský – může se však jednat o vykořisťování obousměrné.

Projekt Im Zentrum der Peripherie/ V centru periferie, v rámci nějž se věnoval Marius Babias německému uměleckému prostředí 90. let, uvádí tutéž vzájemně závislou dvojici do nám bližších souvislostí – v důsledku konce studené války a rozpadu binárního uspořádání světa (Západ-Východ) a s tím souvisejícího opožděného zkomplexnění globálních geopolitických a kulturních vztahů se přinejmenším z pohledu evropské (německé) a americké perspektivy vztah centrum-periferie překlopil ve vztah „autonomní umělecké propozice“ a praxe založené na „diskurzu zprostředkování“.[12] Výzkum Christopha Behnkeho, Cornelie Kastelan, Valérie Knollové a Ulfa Wuggeniga prezentovaný v rámci publikace Art in the Periphery of the Centre / Umění na periferii centra nicméně přímo vychází z hypotézy, že kulturní centra v průběhu let organicky přitahovala skupiny umělců a intelektuálů, kteří vytvářeli vlastní, autonomní kulturní profily daných míst navzdory jejich či své ekonomické situaci.[13] Vzestup a pád, také ale geografický posun kulturních center autoři pozorují na rozsáhlých vzorcích dat, která konstatují, že některé regiony jsou kulturně plodnější než jiné, přičemž mezi těmi místy, kde se umělci a intelektuálové narodili a kde zemřeli, existuje zjevná korelace. Centrum proto chápou jako hnízdo společenského, kolektivního a ekonomického života, které generuje ze své podstaty, na základě vyšší míry produktivity i distribuce mezi jednotlivci.

V českém prostředí se podobným tématům důsledně a s využitím průkazných sociologických či antropologických nástrojů umění regionů nevěnujeme[14] – jejich výzkum pro nás zůstává spíše kulturněhistorickou sondou, k transformaci čehož však zřejmě brzy přispěje nově zavedený „status umělce“.[15] Příkladem toho budiž mimo jiné metodologické východisko zatím nejkomplexnější studie na dané téma, a sice projektu Ze středu ven. Umění regionů 1985–2010, který zaštítil Michal Koleček. Martin Nitsche v úvodní metodologické poznámce příznačně aktualizuje foucaultovský pojem heterotopie, hovoří přitom o „estetice okraje“, přičemž obojí aplikuje na oblast geografickou (region), institucionální (galerie) i ontologickou (umělecké dílo).[16] Ukazuje se nicméně, že důležitější než sledovat dění v jednotlivých centrech, potažmo periferiích, je snad vlastní kreativní kombinatorika takzvaně globálních a lokálních aspektů, jejichž status se navíc neustále proměňuje. Je přitom jasné, že konkrétní socio-kulturní specifika, specifika ekonomická a politická jednoznačně autonomní charakter kraje / regionu utvářejí a že se současný umělecký provoz nutně utváří v souvislosti s nimi. To, za jakých okolností a v jakých souvislostech či míře konkrétně je však lze považovat za skutečnou determinantu, zůstává spíše než hypotézou kritické praxe předmětem věštění z křišťálové koule. I v případě řádně odvedeného základního výzkumu – což je nakonec hlavním cílem tohoto projektu – se jen těžko zbavujeme „dojmu“ či „pocitu“, „atmosféry“ nebo „nálady“, jíž ten který kraj, region, místo či město disponuje.

Abych byla pokud možno co nejvíce ilustrativní: Na tvůrčím i pedagogickém působení Jiřího Lindovského (narozen 1948) lze pozorovat zcela konkrétní pohyb na mapě regionu v užším i širším slova smyslu, tj. regionu olomouckého, regionu českého i regionu středoevropského – s vírou a nadějí, že se jím v jistém momentu stane také region terestriální. Kreslíř, malíř a grafik pocházející z východomoravských Mankovic studoval v Brně (Střední průmyslová škola, Pedagogická fakulta Jana Evangelisty Purkyně) a Praze (Akademie výtvarných umění), načež se usadil v Olomouci, odkud v porevolučním období „vyjížděl“ jako pedagog do Bratislavy (Vysoká škola výtvarných umění) a opět také Prahy (Akademie výtvarných umění, Art & Design Institut).[17] Olomoucký ateliér se přitom funkčně spojoval – vzhledem k volbě témat a způsobům jejich tvůrčí realizace – s ateliéry mimoregionálními, mj. libereckými.[18] S regionem se Lindovský nikdy necítil být v oblasti umělecké tvorby svázán, byť je volně řazen do rámce tzv. Olomoucké kresby.[19] Jeho vlastní vymezení je však vágní a motivované opět spíše časoprostorovými souvislostmi. Je to zkrátka vhodný narativ, jímž si lze vypomoci a děje paralelní či příbuzné svázat. Jak nicméně poznamenává například jedna z Lindovského starších vrstevnic, kreslířka a dlouholetá pedagožka Inge Kosková (narozena 1940), také narozená mimo Olomouc, avšak ve městě studující a celoživotně působící, ani za „starého uspořádání“, tj. v období totality, v Olomouci pevná tvůrčí základna nefungovala zcela jednoduše či jednoznačně[20] mimo jiné zřejmě také vzhledem k pouze podmínečné existenci vyššího uměleckého vzdělávání.

CO TO ZNAMENÁ REGION A JAK PEVNĚ NA NĚM STOJÍME?

V rozhovoru pro Radniční listy uvedl v roce 2007 tehdejší ředitel Muzea umění Olomouc Pavel Zatloukal následující: „Hned koncem roku 1989 začalo být jasné, že svoboda přináší také možnost a nutnost vymanit se ať už z regionálního nebo celočeského provincionalismu. Umění zkrátka nemělo a nemá hranic.“ Z těchto premis vzešla idea „vybudovat instituci, která by se právě problematikou středoevropské kultury jakožto specifického fenoménu začala zabývat“. Tento region přitom vymezil následujícím způsobem: „S ohledem na tradiční vazby ke Spojeným státům na jedné a k Rusku na druhé straně.“ Za cíl pak označil „rehabilitaci Olomouce“, v níž „do značné míry stále přežívá okresní duch minulého století“, respektive „vyrovnané sebevědomí“. Olomouc by podle něj mohla „stanout mnohem výš“ – jako „starobylé historické jádro, církevní centrum, velká univerzita, někdejší významné kulturní centrum, dobrá komunikační poloha atd.“[21] Bilbao efekt, o kterém se v souvislosti se záměrem vytvořit nové, nadregionální, vlastně však supra-regionální centrum hovoří, by měl doznat naplnění v roce 2030. Nejistota toho, jak uvažování o regionu transformovat, však stále vyřešena není.

Ukazuje to názorně případ avizované střední Evropy, o níž se v Olomouci – stále více ale (také) jinde[22] hovoří nejpozději od roku 2006 v souvislosti s úspěšnou realizací projektu Arcidiecézních muzeí.[23] Jako vysoce problematické se přitom samozřejmě jeví děje odehrávající se v oblastech zdánlivě pouze přidružených, ve skutečnosti však určujících – jako je například vytvoření tzv. Visegradské skupiny (k 15. 2. 1991), která napomohla střední Evropu dále parcelovat na sektory střední a východní, přispívaje tak mj. k dalšímu tříštění lokálních narativů. Důsledky snahy „zaujmout výhodnou pozici“ nakonec nyní všichni pozorujeme – a naše vlastní sebepojetí také opět ovlivňuje. Konec dějin se v tomto smyslu skutečně nikdy nekonal,[24] maximálně jsme si dopřáli jistou, dnes tak naivně působící„dějinnou přestávku“.[25]

Je přitom zřejmé, že z jakéhosi regionu pocházíme všichni, všichni v něm žijeme, všichni se k němu také navracíme. Při tom všem však stejně zjevně a nutně tíhneme k jednomu obecnému, velkému světu. Humea se prostě jen tak snadno nezbavíme ani nyní. Všechny snahy o objevení „kosmu“, o lokální globalizaci, se přitom zpravidla vždy v drobném měřítku bezprostředního okolí proměňují či přímo drolí – a my se takzvaně ocitáme „nohama na zemi“, tváří v tvář neznámému. Berme však dezorientaci, která s uvedeným souvisí, jako jev kladný a pomocný. Dává nám totiž možnost si vlastní přesvědčení ověřit, případně se jich vzdát ve prospěch závěrů nových a lepších. Pokusme se proto nejprve o vlastní lokalizaci: Kde to jsme? V jakém momentu se nacházíme? A jaká je naše vlastní dějinnost? Binární systém se dlouhodobě ukazuje být největším problémem kritické vědy. Region kontra svět, město kontra vesnice, progresivní kontra tradiční atd. atp. Proponované síťování, respektive to, o čem hovoří Jakub Rákosník jako o situacionismu,[26] je vynikajícím nástrojem, i ono má ale své limity. I proto Latour v jedné ze svých vrcholných edičních publikací navrhuje zdánlivě prostou, přitom však klíčovou transliteraci – namísto regionu, země, globálu, lokálu používat sektorový činitel: zóna.

„Zóna“ označuje oblast s nejistým statusem, nejasným vymezením, se znepokojivou atmosférou. Zcizuje a ozvláštňuje. Je přesně tím, co potřebujeme k tomu, abychom přesměrovali pozornost od „regionu“, „Heimat“, „země“, „půdy“, „vlasti“ nebo „krajiny“ a na zkoumané nahlédli ve smyslu materializované performance. Vlastním předpokladem toho je schopnost indikovat role, body a spojnice, které v daném prostředí zastáváme – a v jiném, tom cizorodém, naopak postrádáme. Negativní vymezení je také (pomocným) vymezením, byť nás opět navrací do temnot binarity.

Jakákoli ambice obsáhnout celek, ať už malý, nebo velký, přitom intuitivně znamená nahlížet jej právě z vnějšku. „Globální pohled“ máme proto tendenci chápat – a preferovat – ve smyslu legální a politické jednoty, jako cosi obecného a odosobněného, podobně jako jsme dlouhou dobu měli tendenci chápat tak vědu nebo Západ jako takový. Stejně jako planeta Zem, o níž hovoří Latour s Weiblem, je ale také jakýkoli region spíše mozaikou, patchworkem nebo sledem překrývajících se pozic a zájmů. Věda, kultura a politika jsou navíc i / právě zde nedělitelným komplexem. Po jejich vzoru navrhuji proto i já zbavit se specifičnosti regionu a akceptovat jeho nejasné vymezení, tekutost a obecnost. Pole, oblast, teritorium – zvolme pojem, který uznáme za vhodný, a otestujme, zda Olomouc obstojí jako taková také v případě, že konkrétní aktéry a děje z dané lokality vyjmeme a vložíme do jiné.

Na rozdíl od „zóny“ postrádají uvedené návrhy militantní charakter, tolik pro argumentaci autorů

7 Aktuálně k projektu Středoevropského fóra Olomouc zde: https://muo.cz/o-nas/sefo/, vyhledáno 27. 4. 2025.

8 Srovnejme například s aktuálními reformami probíhajícími uvnitř katolické církve, které se záhy projeví také v lokálním prostředí – mimo jiné v jednom z center církve u nás, to je právě v olomoucké arcidiecézi.

9 Srov. Paul John Ennis, *Post-continental Voices: Selected Interviews*, John Hunt Publishing, London 2010.
Graham Harman, *Speculative Realism: An Introduction*, John Wiley & Sons, New York 2018.

10 Názorně tuto skutečnost ilustruje reflexe převodu Muzea umění Olomouc do rámce státních institucí z důvodu nedostatku provozních prostředků na úrovni kraje. Cituji: „Hejtmanství se chce zbavit Muzea umění v Olomouci, neboť se obává, že na jeho provoz nebude mít dostatek prostředků.“
Michal Šverdík, Kraj předá Muzeum umění státu, *Mladá fronta Dnes*, 31. 12. 2004, s. B / 5.

11 Toto prizma je v Olomouci překvapivě patrné. Cituji například: „Ředitel olomouckého Muzea umění Pavel Zatloukal vám problémy města pojmenuje jasně: Olomoucké periferie se nadouvají jako zhoubný nádor. Už sto let chybí městu osobnosti. Olomouc nenávratně přišla o svou starou elitu, navíc to krásné, co měla, jí do značné míry zničila svérázná hanácká píle. A město si ničíme dál…“
David Štverka, Potíž Olomouce? Špatný start v roce 1918, *Mladá fronta Dnes*, 24. 11. 2007, s. B / 1.

12 Marius Babias, *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Philo Verlagsgesellschaft, Hamburg 1995 (zvláště úvod, s. 24–26).

13 Christoph Behnke – Cornelia Kastelan – Valérie Knoll – Ulf Wuggenig, *Art in the Periphery of the Centre*, Sternberg Press, Berlin 2015.

14 S výjimkou komplexních výzkumných a metodických projektů garantovaných v posledních letech estetikem a sociologem Pavlem Zahrádkou.

15 Ke srovnání: https://mk.gov.cz/1-status-umelce-a-umelkyne-cs-2915, vyhledáno 1. 5. 2025.

16 Martin Nitsche, Estetika okraje: Umělecké dílo jako heterotopie a bytostná decentralizace tvorby, in: Koleček (pozn. 1).

17 Více zde: Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková (eds.), *Jiří Lindovský*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2023.

18 Anna Habánová, *Krajina civilizace. Jiří Dostál, Jiří Nepasický, Jan Vančura*, Galerie Nisa Factory, Jablonec nad Nisou 2024.

19 Srov. Barbora Kundračíková (ed.), *Post-Print. Sbírka grafiky Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2019, s. 154.

20 Srov. https://www.pametnaroda.cz/cs/koskova-inge-1940, vyhledáno 1. 5. 2025, resp. Eva Riebová – Tomáš Klička, Inge Kosková: Člověk poznává kresbou a často na něco přijde, *Art&Antique*, únor 2020.

21 [leh], Olomouc by mohla stát mnohem výš, *Radniční listy*, č. 9, 2007, s. 12–14.

22 Vzhledem ke komplikacím spojeným s realizací stavební části projektu SEFO, absencí jednotné kulturní státní politiky a rozšiřující se ambicí regionálních sbírkotvorných institucí (Galerie moderního umění v Hradci Králové, Alšova jihočeská galerie, Západočeská galerie v Plzni ad.), resp. soukromých subjektů (Kunsthalle Praha), se cíle olomouckého muzea nyní ztrácejí v jejich vlastních aktivitách, často navíc úspěšnějších také vlivem zřizovatelů.

23 Dle vzpomínek tento záměr na AMO přímo navazuje. Osobní rozhovor s Pavlem Zatloukalem, 11. 1. 2024.

24 Ke srovnání: Timothy Garton Ash, *Evropa, náš domov. Od vylodění v Normandii po válku na Ukrajině*, Prostor, Praha 2023.

25 Ivan Krastev – Stephen Holmes, *Světlo, které pohaslo: Vyúčtování*, Karolinum, Praha 2020.
Uvedené spojení zaznívá opakovaně v komentářích uvedených, respektive Timothyho D. Snydera v souvislosti s válkou na Ukrajině a přidruženými ději.
Ke srovnání: Antoine Marès, *Europemédiane: aux sources des identités nationales*, Institut d'études slaves, Paris 2005.

26 Rákosník (pozn. 6), s. 15.

potřebný. Východiska nicméně sdílím. I já jsem přesvědčena, že moderní lidé obývají z podstaty a nutně světy dva.[27] V tom jednom žijí, pod ochranou zákona, s podporou státu. Ten druhý, který je jim vzdálen časem i prostorem a žádné vlastní ochraně se netěší, je živí. Tato distribuce, která samu modernitu ukotvuje, se nyní chýlí ke svému konci. Vyplývá z ní však jeden klíčový aspekt – a ten je také důvodem, proč původní latourovsko-weibelovské schéma mírně upravit: Majetková práva, o něž se modernita opírá, jsou v jejím pojetí detašovaná. V uspořádání novém, k němuž směřujeme, je spojujeme s konkrétním, časoprostorově určeným spektrem činností. Namísto zóny proto preferuji označení „pole“. Ono „pole“, které se z této perspektivy jeví jen jako jiný, další nástroj oprese, totiž oplývá jednou pozitivní vlastností – je to také pole energetické, nejen geografické, a nepředpokládá pouze růst, ale především interakci, respektive akcentuje tzv. bytí ladem.

Modernistické prizma nabízí navíc pouze dvojí možnou reakci: Na straně jedné je to tendence se od regionu, lokality, kolektivu zcela oddělit, na té druhé k nim naopak navázat vztah co nejtěsnější, chápat je opět v jistém smyslu jako „Heimat“, místo domova, paměti, vlastnění. Bez reflexe reakčnosti, již pozorujeme na politické i osobní či komunitní úrovni, se obejdeme jen stěží. Jako snad vhodná ilustrace zde může posloužit aktuální tendence k mytologizaci, k utváření kolektivní identity prostřednictvím komplexních, vůči kritice zcela inertních narativů, které se ve svém uskutečnění jen málo liší od „velkých vyprávění“, jež tak hlasitě zavrhovaly předchozí generace.[28] Tak jako všechno, i tento proces masivně umocňují a radikálně zrychlují nová média a technologie, je přitom však pozoruhodné, jak intenzivně se zároveň připomínají diskuze spojené s prvními vlnami jejich nástupu, jmenovitě benjaminovský paradox technologizace a spiritualizace.[29]

Jde tedy v zásadě o to na region, lokalitu či komunitu nahlédnout takovým způsobem, aby nezmizelo jejich vzájemné provázání, ale abychom do daného rámce funkčně uvedli další, v původním pojetí cizorodé prvky a zvykli si na představu, že zisky přehodnocení se mohou od původního očekávání radikálně lišit. I výstava nebo publikace je však nakonec takovým avizovaným polem – výdobytkem společného sepjetí a sdíleného, tj. diskutovaného způsobu uvažování. Obě jsou zároveň prostorem, reálným či imaginativním, do nějž se vstupuje, který iniciuje, angažuje, volá – a čeká, zda a jak mu odpovíme. Pole se v tomto smyslu zdvojuje, či přímo multiplikuje, přičemž akcentuje souvislosti další a jiné.[30]

Výstava je pro otestování nových možností promýšlení vztahu člověka a světa v obecném slova smyslu klíčovým nástrojem. Je myšlenkovým experimentem o sobě. Změny ve způsobu uvažování jsou nakonec nejpatrnější právě v uměleckých projevech. Odtud ona pověstná citlivost imaginativní mysli, březinovské „hledění nad oblaka“. Jak jinak kultivovat vlastní emocionální zdroje bez umění? Jak jinak zaznamenat změny v kosmologii, tj. v reprezentaci – ve všech významech tohoto slova?

POLE JAKO MÍSTO PROPLETENÍ…

Vedle „pole“ se nám k reflexi nabízí ještě jedno aktuální pojmenování, a sice „propletení“. V Latourově pojetí jde o pojem obecný, který člověka spojuje s jinými žijícími organismy, neživou přírodou a velkými fenomény. V tom, které předkládá a reprezentuje americký filozof Alva Noë, je „propletení“ o něco bližší lidskému prizmatu.[31] Propletení je výhodné i pro nás, akcentuje vztah, spíše než disproporci, a opodstatňuje heterogenitu, nejen ji akceptuje. Heterogenita je zde pravidlem. Politika pak není záležitostí hledání jednotného pohledu, ale jeho rozptylování, s cílem prozkoumat co nejvíce možností.

Nejistota stran globálních otázek samozřejmě postihuje také oblasti spíše lokální, regionální, chceme-li o nich i nadále takto uvažovat. Jsou to v tomto smyslu otázky světa, v němž žijeme, ne ze kterého žijeme. Naším cílem by přitom nemělo být nalézt správné řešení, jednotnou definici, jíž beztak nedisponujeme – nevíme vlastně, co je to region, jsme schopni jej definovat jedině s pomocí klastru. Úkolem regionálních studií v libovolné oblasti by mělo být pojmenování pozic, situací a nástrojů, které následný kontakt či střet vyžaduje.

I z toho důvodu se nakonec svého času Muzeum umění při svém supra-regionálním výzkumu zaštítilo pojmem fórum – nechtělo být do budoucna muzeem, se zátěží vyplývající z modernistického pojetí světa a vědy, ale místem setkávání, diskuze, vyjednávání, tj. místem nejistoty. Za zásadní přitom považuji, že svou vizi nejprve (nuceně) začalo testovat konceptuálně, a teprve s odstupem vstupuje do fáze viditelné materializace. Nemá smysl se pouštět do úvah, jak vhodnou pro to zvolilo materializaci a vizualizaci, klíčové je, jakým způsobem s tím bude schopno v budoucnu zacházet. Lapidárně to zaznívá v projevech spojených s dnes již více než symbolickým odvoláním ředitele Michala Soukupa a sérií trestních oznámení (později vyvrácených) v roce 2019.[32] Kauza byla výrazně ovlivněná nejistotou domácí politické reprezentace, čemu a jak mají vlastně státní kulturní instituce sloužit. V této souvislosti nicméně zazněl jeden klíčový argument, s nímž bylo SEFO dlouhodobě spojováno, a sice: „Základním cílem projektu byla všestranná integrace české kultury do širších, středoevropských souvislostí, v jejichž rámci koneckonců vznikala.“[33] Tato integrace přitom předpokládá také proces opačný, to je soustavnou, aktivní a přirozenou přítomnost avizovaných souvislostí doma, na domácím poli. Ukazuje se však, že onen v tomto smyslu stále patrný region, a je to přitom snad jeho nejtypičtější vlastnost, je zahleděn výlučně do sebe – že postrádá exteriorní tendence. V tomto snad ještě spíše než v jiných případech přitom platí, že klíčová je volba narativu – narativ je tím, co region vymaňuje z regionalisty, z periferie činí centrum, z okrajového tématu rezonanční složku kánonu.

Instituce, knihovna, sbírka, archiv – každá z nich disponuje vlastním charakterem, dějinami, intencemi, možnostmi, také ale spektrem nástrojů, které přispívají k vlastnímu studiu jimi postižených dějin.[34] V případě olomouckého Muzea umění, potažmo olomoucké scény to znamená mimo jiné důsledně vedené archivní materiály, včetně dnes zdánlivě zbytečného výstřižkového archivu, respektive fondy médií. Mezi nimi v Olomouci dominují archivy redaktorů místních rozhlasových pracovníků Jana Sulovského, Blanky Mazalové a Aleše Spurného.

… A JAKO PROSTOR REFLEXE

V roce 2011 jsem Muzeum umění Olomouc navštívila jako čerstvá absolventka brněnských dějin umění, a to konkrétně kvůli výstavě, jejíž uspořádání mi – podobně jako svého času kurátorům muzea – připadalo jako „sen“.[35] V letních měsících zde vystavovala Magdalena Abakanowicz,[36] již mimochodem podobně velkorysou pozornost věnovalo naposledy pražské Uměleckoprůmyslové muzeum symbolicky v letních měsících roku 1968. V oborovém i běžném tisku se lze dočíst spíše již jen základní konotace chystané výstavy – jejich komplexnost naznačí přemíra „bezhlavosti“, „kontroverznosti“ a „obav“.[37] Probíhala navíc v době, kdy se instituce dramaticky potýkala s negací projektu SEFO ve smyslu investiční a architektonické realizace.[38] Právě tato okolnost však dobře demonstruje můj zájem přesáhnout region i globál a dojít odlišného východiska výzkumu.

Ve stejném roce zde totiž proběhly také výstavy věnované Jaroslavu Vávrovi, Jiřímu Antonínu Heinzovi, slovenskému umění 2. poloviny 20. století (Milan Bočkay, Rudolf Fila, Otis Laubert, Rudolf Sikora, Laco Teren, Dezider Toth), Daliboru Chatrnému, kolekci sedacího nábytku, respektive sbírce Městského muzea v saské Žitavě. Pavel Zatloukal při příležitosti jednoho z rozhovorů poukázal na závazky plynoucí ze zřizovací listiny instituce. „Podle ní jsme zodpovědní za naplnění myšlenky SEFO, které má podchycovat a prezentovat různorodé projevy výtvarné kultury středoevropského regionu,“ řekl.[39]

Právě muzejní či galerijní sbírkotvorné instituce nás na dobu postregionální a extra-terestriální připravují nejlépe – a to navzdory své nejistotě, či spíše pro svůj aktuální stav. Horizontalita sbírky, v níž si jsou alespoň teoreticky všechny exponáty rovny, násobená trendem otevřených depozitářů nás nepřipravuje na nic jiného než na svět, který není lidský – ale věcný.

TOTO POLE A JINÁ POLE

Pole se jeví jako vhodné označení nejen proto, že jaksi podvědomě odkazuje k ploše, která se obdělává, zároveň není tak docela v rukách toho, kdo tak činí – je prostě autonomní entitou, oním kvazi-objektem či hyper-objektem, jak o něm hovoří současná posthumanistická studia, jmenovitě Timothy Morton či Bruno Latour. Je to pole energetické, pole částic, jejichž póly určujeme zpětně, mohou kolísat, případně svou pozici zcela měnit. Ale také proto, že se pole přirozeně proměňuje s tím, co je na něm za přispění všech intencí nadaných i intencionálně pasivních aktérů „pěstováno“. To znamená, je to v každém případě místo produkce. Zatímco porevoluční období, kterému snad logicky přednostní pozornost věnoval projekt Návratný průzkum zaměřující se na ostravskou scénu posledních desetiletí,[40] bylo zatíženo živelnou potřebou dorovnat dědictví minulého a vstoupit do rámce globálního, pro první léta nového milénia platí tendence opačné, suplování opomenuté institucionální sféry, možná dokonce jisté „kamenění“, navracení se do souvislostí bezpečných pojmů – mimo jiné také navzdory proměňujícímu se obrazu Západu (po prvních teroristických útocích, ekonomické krizi, korozi hodnotového systému ad.). Na půdoryse Olomouce přitom můžeme pozorovat fascinující obrodu lokálního pole přižíváním příchodem a udržitelným nástupem nové kreativní generace, která se, na rozdíl od dvou předchozích, rozhodla ve městě zůstat – případně se do něj cíleně vrátila. Nutno přitom samozřejmě podotknout, že Olomouc je vlastně regionálním centrem, které v tomto smyslu – ve starém pojmovém řádu – vyjídá své periferie. I toto je ale důvod, proč od binárních pojmů upustit. Nakonec, vyplývá-li z již v některých souvislostech notně vyčpělého postkolonialismu něco, pak je to právě to, že hranice a bariéry stavíme nejúspěšněji ve vlastních hlavách.

Ať už je to v tomto smyslu pozdní revival festivalové kultury napojené na akademické prostředí, jako je Academia Film Olomouc, v jehož sítích postupně vznikají neméně úspěšné, byť snad exkluzivnější projekty typu Přehlídka filmové animace a současného umění PAF nebo Divadelní Flora, anebo v jiném kontextu ukotvené aktivity spojené s činností unikátu Arcidiecézních muzeí, v obou případech platí změna chápání vlastní pozice, lokality, komunity i vztahu centra a periferie. Ilustrativním příkladem přitom budiž vznik a profilace ryze soukromé platformy Telegraph Gallery, produktu tvrdé neoliberální politické profilace, která je pro region nyní již středoevropský v porevolučním období tolik typická. Zároveň je to konglomerát ekonomický, jehož pozadí je spojeno s nedostatečností ochranných i kontrolních mechanismů, tj. s nestabilitou struktur, s čímž se rovněž nadále potýkáme.

POLE Z HLEDISKA KULTURNÍ TEORIE

Do širšího rámce této proměny patří také obrat ke komunitám, který ovlivnil způsob, jakým se umělecká a kulturní praxe vztahuje k místu a pracuje s ním. Teorie veřejného a site-specific umění tento vývoj

27 Srov. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais / Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris 1991.

28 Vezměme v potaz aktuální výstavní program například Galerie Caesar, výstavy Lenky Falušiové (2023), Karoliny Netolické (2023) nebo Filipa Raclavského (2025).

29 Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Růžena Grebeníčková (ed.), *Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979.

30 Na tomto základě byla nakonec modelována Central European Art Database, databáze prezentující nejprve interní sbírky muzea, následně jejich materiální i konceptuální paralely a reflexe v horizontu širší střední Evropy. Více online: https://cead.space/, vyhledáno 1. 5. 2025.

31 Alva Noë, *The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are*, Tantor Media, Old Saybrook 2024.

32 Viz archiv Muzea umění Olomouc, který eviduje veškerou mediální reflexi uvedené problematiky.

33 Pavel Zatloukal, Myšlenka ztracená v mlze hádek, *Lidové noviny*, 26. 3. 2019, s. 11.

34 Srov. Elizabeth Edwards, Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums, Routledge, London 2001.

35 Radka Kvasničková. Světově uznávaná výtvarnice Magdalena Jetelová představuje svou tvorbu v Olomouci, irozhlas, 30. 5. 2013, https://www.irozhlas.cz/regiony/svetove-uznavana-vytvarnice-magdalena-jetelova-predstavuje-svou-tvorbu-v-olomouci-_201305300115_mtaborska, vyhledáno 1. 5. 2025.

36 Štěpánka Bieleszová (ed.), *Magdalena Abakanowicz*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011.

37 Za všechny snad: Jan Procházka, Muzeum letos představí devět výstav: Bezhlavé sochy, barokní umělce i nábytek, *Olomouc.cz*, 11. 5. 2011, https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Muzeum-umeni-prestavi-letos-devet-vystav-bezhlave-sochy-barokni-umelce-i-nabytek-16044, vyhledáno 1. 5. 2025.

38 [Red.], Unikátní muzeum v Olomouci nebude, přesto už má exponáty za miliony, *Mladá fronta Dnes*, 28. 1. 2011.

39 [Red.], Muzeum umění Olomouc letos láká na světoznámou sochařku, *Scéna.cz*, 7. 3. 2011, http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=4&c=13865&r=1, vyhledáno 1. 5. 2025.

40 Knofliček – Netočný (pozn. 1), 2024.

popisuje jako posun od objektu situovaného do konkrétního prostoru k praxi, v níž se místem umělecké intervence stávají také sociální, institucionální a diskurzivní vztahy.[41] Suzanne Lacy označuje takové postupy pojmem „new genre public art“. Jejich podstatou je přímé zapojení publika a spojení uměleckého jednání s otázkami každodenního života.[42] Miwon Kwonová přitom ukazuje, že specifičnost takové praxe neurčuje pouze vztah k publiku, ale také institucionální, sociální, politické, historické a diskurzivní podmínky místa. Grant Kester pak klade důraz na dialog, dlouhodobost spolupráce a vznik nového porozumění v procesu vzájemné výměny.[43] Obrat ke komunitám proto označuje také změnu pracovní metody. Komunita pro něj není stabilním a předem daným celkem, ale proměnlivou konfigurací aktérů, zkušeností a zájmů, která vzniká kolem konkrétní otázky nebo místa. Specifičnost takové praxe vyrůstá ze schopnosti tyto vztahy rozpoznat, popsat a zahrnout do procesu tvorby.

V Olomouci lze, jak již bylo řečeno, tento posun sledovat v souvislosti s generační proměnou místní scény. Zatímco pro část aktérů devadesátých let představovalo překročení regionálního rámce důležitou součást profesní emancipace a vstupu do širšího kulturního oběhu, část mladší generace spojila účast v tomto oběhu s dlouhodobým působením ve městě. Někteří aktéři v Olomouci zůstali, jiní se do ní po studiích nebo profesní zkušenosti vrátili. Jejich činnost zahrnovala zakládání platforem, festivalů a občanských iniciativ, práci s veřejným prostorem, místní pamětí i konkrétními skupinami obyvatel. Město se tak stalo předmětem soustavného čtení zevnitř. Jednotlivé projekty přitom vycházely ze znalosti jeho institucí, sociálních vazeb, prostorových konfliktů, časových vrstev a způsobů užívání. V nejnovější časové vrstvě lze potom sledovat postupnou institucionalizaci některých původně dočasných či experimentálních sond, a to s pozitivními i problematickými důsledky. Lokalita se tak z kulisy či motivu proměňuje v soubor vztahů, které uměleckou praxi podmiňují a které tato praxe současně ovlivňuje.

Latour se zde nabízí ještě jednou, tentokrát svou úvahou o „evropské půdě“.[44] Ačkoli se jeho argument pohybuje v evropském či dokonce planetárním měřítku, lze jej interpretačně přenést až na úroveň městské politické kolektivity. Pro olomoucký případ nabízí důležité metodologické rozlišení. Půdu – v širším smyslu obývaného území – nechápe jako pasivní podklad lidských dějin, ale jako aktivní, osídlený a mnoha vazbami utvářený celek. Geografický determinismus přitom překračuje tvrzením, že národ „jistě není definován geografií, může se však vymezit podle povahy země, kterou se rozhodl obývat“.[45] V měřítku města tato teze zvýrazňuje vazbu mezi volbou místa, poznáním jeho materiálních a sociálních závislostí a péčí o podmínky obyvatelnosti. Odpovědnost vyrůstá z konkrétní pozice aktéra uvnitř tohoto uspořádání a z účinků jeho jednání na jeho ostatní složky.

… A POLE JAKO PROSTOR MOCI, SPRÁVY A PARTICIPACE

Politicko-sociologická perspektiva umožňuje pojem pole dále zpřesnit. Lokalita se v takovém pohledu jeví jako aktivně utvářený prostor uměleckých událostí, institucí a iniciativ. Vzniká průběžným uspořádáváním vztahů mezi aktéry s rozdílným přístupem k prostoru, financím, informacím, profesním kontaktům, veřejné pozornosti a rozhodování. Politický rozměr uměleckého provozu utvářejí explicitní programy stran a jednotlivé zásahy samosprávy spolu s pravidly grantové podpory, vlastnictvím a dostupností budov, personálním obsazením institucí, nastavením kulturních priorit a výběrem podob tvorby uznávaných jako reprezentativní pro město.

Základní oporu pro takové čtení poskytuje Bourdieuova teorie kulturního pole.[46] Pole představuje strukturovaný prostor pozic a vztahů. Jednotlivci a organizace v něm soupeří o zdroje i o právo určovat kritéria hodnoty. Relativní autonomie umění vyjadřuje proměnlivou schopnost kulturních aktérů převádět ekonomické a politické tlaky do vlastních pravidel a současně obhajovat specifické způsoby posuzování umělecké práce. Beckerův pojem uměleckých světů tento model produktivně doplňuje důrazem na kolektivní povahu tvorby – dílo chápe jako to, co vzniká díky řetězci konvencí a spolupráce, který zahrnuje vedle umělců také kurátory, technické pracovníky, pedagogy, administrátory, donátory, média a publika.[47] Oba přístupy tak společně zachycují každodenní infrastrukturu spolupráce i nerovnost pozic, z nichž do ní jednotliví aktéři vstupují.

Veřejná správa utváří kulturní pole formulací programů a rozhodováním o konkrétních dotacích, stejně jako rozpočtovými cykly, dotačními kategoriemi, podmínkami užívání veřejného prostoru a způsobem, jakým propojuje kulturu s cestovním ruchem, vzděláváním, sociální politikou nebo rozvojem města. Yúdice popisuje tento posun jako rostoucí užívání kultury coby zdroje, od něhož se očekávají současně umělecké, sociální i ekonomické účinky.[48] Takové rozšíření otevírá kultuře nové koalice a zdroje, současně však posiluje tlak měřitelných výstupů, projektového provozu a požadavku bezprostřední užitečnosti. Institucionalizace autonomně vzniklé iniciativy má vrstevnatou podobu: přináší kontinuitu, pracovní místa a veřejný dosah a zároveň posiluje závislost na administrativní kompatibilitě a stabilním vykazování. DiMaggio a Powell v této souvislosti popisují proces organizačního připodobňování pod tlakem státu, profesních norem a proměnlivých podmínek.[49] Výsledkem bývá vyšší legitimita a administrativní stabilita, provázená standardizací organizačních postupů a tvůrčího provozu.

Politika kultury je současně politikou města. Zukinová upozorňuje, že kultura přímou spoluutváří symbolickou ekonomii měst – zvyšuje atraktivitu čtvrtí, produkuje obrazy autenticity a pomáhá rozhodovat, která místa a způsoby života budou považovány za hodnotné.[50] Kulturní infrastruktura může aktivovat dosud málo využívané prostory a rozšířit spektrum městského života, současně také zvyšuje ekonomickou hodnotu lokality a proměňuje skladbu jejích uživatelů. U soukromé platformy typu Telegraph je proto třeba sledovat ve vzájemné souvislosti její kulturní program, vlastnické zázemí, urbánní funkci a obraz města, který pomáhá vytvářet. Veřejnost přitom tvoří soubor sociálně a zkušenostně odlišných publik. Formálně otevřená veřejná sféra reprodukuje sociální nerovnosti a zdůrazňuje význam alternativních či kontraveřejností pro demokratický provoz.[51] Harveyho pojetí práva na město pak přesouvá pozornost od přístupu k hotovému městu ke kolektivní možnosti jeho podobu měnit.[52]

Také participaci je vhodné rozlišovat podle jejího skutečného politického obsahu. Sherry Arnsteinová ve svém klasickém modelu vymezuje škálu od neparticipace přes tokenistické formy informování a konzultace až ke stupňům spoluúčasti založeným na sdílení či přerozdělení rozhodovací moci.[53] Přítomnost obyvatel, sběr jejich výpovědí nebo komunitní doprovodný program představují vstupní formy zapojení; partnerský charakter projektu se odvozuje od způsobu stanovení tématu, rozhodování o rozpočtu a výsledné podobě i rozdělení autorství. Rozhodující roli hraje také možnost zapojených aktérů vznášet námitky nebo svou účast ukončit. Hodnotu estetického konfliktu přitom nelze přecenit, totéž platí pro kritický odstup a etické privilegování participace.[54] Komunita představuje vnitřně diferencované uspořádání podle věku, třídy, vzdělání, původu, profesního postavení i množství času, který mohou její členové společnému jednání věnovat. Participativní projekt tak získává politický rozměr svým tématem i vlastní distribucí hlasu, odpovědnosti a uznání.

Pro olomoucký „materiál“ lze z těchto východisek odvodit pět vzájemně propojených analytických os. První je osa zdrojová – sleduje vlastnictví prostorů, strukturu veřejných a soukromých financí, placenou i dobrovolnickou práci a schopnost udržet provoz v období proměnlivých podmínek. Druhá, institucionálně-politická osa, se ptá, kdo stanovuje pravidla podpory, kdo obsazuje rozhodovací pozice a jak kulturní provoz ovlivňují volební, rozpočtové a grantové cykly. Třetí je osa symbolická – zkoumá mechanismy odborného uznání, mediální viditelnosti, archivace a zařazení do příběhu města. Čtvrtá, prostorově-sociální osa, zachycuje rozmístění kulturní infrastruktury, její dostupnost různým skupinám a vztah mezi historickým centrem, ostatními čtvrtěmi a širším regionem. Pátá je osa síťová a časová – soustředí se na vazby k univerzitě, muzeím, festivalům, samosprávě, soukromým platformám, občanským iniciativám i nadregionálním okruhům a zároveň na kontinuitu, generační předávání a proměnu původně volně organizovaných aktivit v trvalejší organizace. Analytické osy se vzájemně prostupují, klíčové jsou jejich průsečíky – ty totiž ukazují, jak se jeden druh kapitálu převádí v jiný a jak kulturní iniciativa v tomto pohybu současně posiluje vlastní autonomii a prohlubuje některé závislosti. Právě skrze ně však vedou také vazby na pole „sousední“.

Takto konstruované schéma zachovává otevřenost vůči hodnocení jednotlivých aktérů a zároveň umožňuje proměnu olomouckého pole mezi lety 1990 a 2020 popsat prostřednictvím institucí, výstav a generačních nástupů i proměn rozložení moci. Porevoluční otevírání nadregionálním kontaktům, pozdější budování festivalové a institucionální infrastruktury a současný obrat k lokalitě a komunitám představují zároveň proměny pozic jednotlivých aktérů. Spontánně vzniklá iniciativa může získat institucionální autoritu, odborné uznání lze převést ve veřejnou podporu, ekonomický kapitál v kulturní prestiž a lokální zakotvení v přístup k nadregionálním sítím. Každý takový převod sice vytváří hranice, politicko-sociologické čtení však tvoří reflexivní podmínku lokálního sebevědomí – umožňuje rozlišit, kdo může o poli hovořit, kdo je může obhospodařovat a kdo skutečně nese náklady jeho proměny.

ZÁVĚREM

Označení pole vítám pak také proto, že na rozdíl od Latourem a Weiblem preferované „zóny“ stále jistým způsobem reprezentuje lidský rozměr a akcentuje právě participaci. Pole znamená péči. Je to místo, v němž se věci cíleně utvářejí, cíleně budují a rodí. Zachování alespoň jisté škály lidského odpovídá samozřejmě také zkoumané problematice – jíž prostě i nadále zůstává lidský horizont, lidská paměť a kultura. I jejich rozměr je nyní nicméně promýšlen v obecnějších souvislostech aktuální války hodnot. Alespoň vzdáleně ji lze pozorovat v záměrech tzv. trienále současného středoevropského umění SEFO (edice 2021 a 2024),[55] respektive ve studiích mikroregionu.[56]

Toto pole nutně nejen sousedí, ale přirozeně také přesahuje pole další, obhospodařovaná jinými aktéry. Jejich vzájemná prostupnost je spíše výhodou než nevýhodou. Oproti tradičnímu síťování se v případě tohoto označení vyhýbáme spojování, akcentaci akce a reakce – a dáváme prostor tolik cennému, a tak špatně uchopitelnému prostému „bytí“. Právě toto bytí, pobývání, je zároveň tolik typické pro naši výchozí, nutnou a bezpodmínečnou lokálnost. Zároveň se jím přiznáváme k zodpovědnosti, s níž do světa vstupujeme udržitelně, horizontálně, vědomě.

Není snad nikdo, kdo by si nevybavil slova Gustava Mahlera, který v Olomouci útrpně „čekal na boží soud“.[57] Jsou to však z mého pohledu právě tato pole – vedle Olomouce lze zmínit Debrecen, vedle Debrecenu Košice, vedle Košic Kraków nebo Wrocław –, která naznačují skutečnou povahu (a kvalitu) života Země a na Zemi, respektive jsou jejím nejcitlivějším lakmusovým papírkem. K božímu soudu tedy hrdě a svižným krokem.

41 Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Mass. – London 2002, zejména s. 11–31.

42 Suzanne Lacy, Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys, in: Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995, s. 19–47, zejména s. 19.

43 Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004, zejména s. 50–151. Ke kritice stabilního pojetí komunity také Kwon (pozn. 41), 2022, s. 100–155.

44 Bruno Latour, *Is Europe's Soil Changing beneath Our Feet?*, Working Paper, Groupe d'études géopolitiques, červen 2022.

45 Ibidem, s. 9.

46 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Polity Press, Cambridge 1993.

47 Howard S. Becker, *Art Worlds*, 25th Anniversary Edition, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2008 [1982].

48 George Yúdice, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, Duke University Press, Durham – London 2003.

49 Paul J. DiMaggio – Walter W. Powell, The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields, *American Sociological Review*, roč. 48, č. 2, 1983, s. 147–160.

50 Sharon Zukin, *The Cultures of Cities*, Blackwell, Cambridge, Mass. – Oxford 1995.

51 Nancy Fraser, „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy“, *Social Text*, č. 25/26, 1990, s. 56–80.

52 David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Verso, London – New York 2012.

53 Sherry R. Arnstein, A Ladder of Citizen Participation, *Journal of the American Institute of Planners*, roč. 35, č. 4, 1969, s. 216–224.

54 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New York 2012.

55 Základní rozcestník výstavou a publikacemi zde: https://muo.cz/trienalese-fo2024/, vyhledáno 1. 5. 2025.

56 Srov. Barbora Kundračíková, „Black Holes“ Exploitation: Central European City between Monument, Document, and Mockument, *Disegno, Journal of Design Culture*, 2024, roč. 8, č. 1, s. 54–73.

57 Jan Sulovský, Mladík od Zlaté štiky, 2013. (rukopis)

„MORAVSKÝ OXFORD“

AMBICE A ROZČAROVÁNÍ OLOMOUCKÉ TRANSFORMACE 1989–2020

Petr Roubal

Sociální geografové a sociologové již podrobili vývoj československých a českých měst po roce 1989 důkladnému rozboru a identifikovali tři hlavní a vnitřně rozporuplné trendy v jejich socio-prostorové transformaci. Za prvé, úpadek státně-socialistických podniků s sebou přinesl ztrátu pracovních míst i příležitost pro zásadní transformaci městské krajiny prostřednictvím nových funkcí rozsáhlých výrobních areálů. Za druhé, vznikla výrazná socio-prostorová polarizace, kdy na jedné straně došlo k sociálnímu vzestupu a gentrifikaci městských center, stejně jako k suburbanizaci a rozvoji dříve zemědělského zázemí měst, a na druhé straně pak k vytváření sociálně vyloučených lokalit na krajích vnitřních měst, případně panelových sídlišť. A konečně za třetí, místní samospráva získala velkou míru autonomie rozhodovat pod demokratickou kontrolou o nejdůležitějších otázkách města, ale zároveň byla vystavena bezprecedentnímu globalizačnímu tlaku, který mimořádně limitoval její manévrovací možnosti.

Proti rozsáhlým výsledkům sociálně-vědního bádání stojí zatím poměrně skromné výsledky historiografie postsocialistických měst. Zatímco sociální vědy, zejména sociologie a sociální geografie, usilují o nalezení vzorců, zákonitostí a teorií, které platí v různých urbánních kontextech, historiografie měst se orientuje na rekonstrukci a interpretaci jedinečných událostí v jejich konkrétní časoprostorové situaci. Cílem tedy není nutně hledat obecné zákonitosti, ale pochopit, jak a proč se určitý urbanistický vývoj udál právě tehdy a právě tak, s důrazem na jedinečnost historického kontextu. Následující text, který se pokouší nastínit vývoj Olomouce ve třech dekádách mezi lety 1990 a 2020, se snaží najít specifika olomouckého příběhu, klade si historiografické otázky po motivacích jednotlivých aktérů, snaží se o zachycení nezamýšlených a často i paradoxních až absurdních důsledků jejich jednání. Přestože je Olomouc „pouze“ městem střední velikosti na hraně sta tisíce obyvatel, komplexnost jejího vývoje, množství historických aktérů a zápletek nutně znamenají, že následující text je pouze torzem popisu, které by si tři porevoluční olomoucké dekády zasloužily. Záměrně pak se text vyhýbá širší diskuzi o dějinách transformace olomoucké památkové rezervace, která je předmětem jiných textů v této knize.[1]

MĚSTO ZRALÉ NA REVOLUCI

Revoluce ve střední a východní Evropě měly celou plejádu příčin, ale jak na příkladu východního Německa ukazuje americký historik Brian Ladd, nemalou roli v nich sehrál pocit akutní krize měst a jejich správy.[2] V tomto smyslu bylo málokteré město tolik zralé na revoluci jako Olomouc v roce 1989. Kontrast mezi sebevnímáním obyvatel, a především jeho kulturních elit jako občanů významného duchovního a společenského centra na jedné straně a katastrofálním stavem fyzického stavu města, zejména městské památkové rezervace, na straně druhé stěží mohl být větší. Politický rozměr chátrajícího centra v době státního socialismu dobře ukazuje politoložka Adéla Rádková.[3] Ta mj. připomíná otázku „Spadne Olomouc?“, kterou si v roce 1988 položil redaktor *Mladého světa* Josef Velek, ta odrážela šířeji prožívanou krizi olomoucké městskosti rychle přerůstající v krizi politickou.[4]

Zřícení rohu činžovního domu v Pavelčákově ulici vedoucí z Horního náměstí, které zájem pražského novináře o Olomouc vyvolalo, ale ve skutečnosti nebyl koncem 80. let nějaký olomoucký unikát, ale obecný projev státně-socialistické preference panelové výstavby, která odváděla drtivou většinu zdrojů určených na bytové potřeby. Specifický byl však právě kontrast mezi tímto stavem a tím, co Pavel Zatloukal označuje za olomouckou konstantu 20. století – „intenzivní vědomí velké minulosti města.“[5] K tomuto akutnímu urbánnímu skandálu ale přistupovaly další latentní frustrace Olomoučanů, které již specifické pro toto město byly. Za prvé, ztráta role krajského centra v roce 1960 neznamenala pouze přerušení dlouhé historické tradice a pokles prestiže, ale v systému hierarchického stranického řízení i zcela konkrétní snížení vlivu na správu a stav vlastního města.[6] Degradace na okresní město evokovalo starší historickou křivdu sesazení z pozice hlavního města moravské země, kterou umocnilo přenesení pravomocí do „plebejské“ Ostravy.

Za druhé, žádné jiné město podobného rozsahu nebylo natolik přímo vystaveno následkům sovětské okupace a přítomnosti okupačních vojsk. Jak ukazuje vojenský historik Prokop Tomek, Olomouc se po srpnové okupaci dostala do unikátní, byť nezávideníhodné pozice „města dvou armád“.[7] Po srpnu se stala opěrným bodem jedné z pěti divizních oblastí okupační armády a zároveň zůstávala důležitým centrem Československé lidové armády, byť její vojenská důležitost v rámci studené války poklesla s tím, jak se strategické těžiště přesunulo na západní a jižní hranice Čech a Moravy. Sovětská armáda intenzivně využívala vojenský prostor Libavá, který byl druhým největším v zemi, a dokonce zde v osmdesátých letech umístila odpalovací zařízení pro střely středního doletu schopné zasáhnout jakékoliv město západní Evropy. Bezprostřednější dopad na život v Olomouci ale mělo zabrání letiště v Neředíně, které se stalo jedním ze čtyř letišť vyčleněných pro okupační armádu. Sověti zde umístili téměř padesát vrtulníků různých typů včetně těžkých bojových a transportních, které svým hlukem extrémně ztěžovaly život na blízkých sídlištích. Hluk vrtulníků, stejně jako pohyb těžké vojenské techniky po městě či kriminalita sovětských vojáků, jak ukazuje historička Marie Černá, byly předmětem bezvýsledných stížností běžných občanů i městských úředníků.[8]

Když v sobotu 18. listopadu 1989 dorazily zprávy očitých svědků o událostech na pražské Národní třídě do Olomouce, našly zde tedy veřejnost

1 Rostislav Švácha, Světovost skutečná a fiktivní: Olomoucká architektura 1989–2024; Adéla Rádková, Flanér, občan a hamburger: Politická ontologie „prázdného prostoru“. Specifickému příběhu olomouckého orloje se autorka věnuje také v předchozím textu: Adéla Rádková, Lokální témata a městské elity ve spleti politiky: Politologicko-historický pohled na proměny městské správy na přelomu 80. a 90. let, in: Adéla Gjuričová – Martin Nodl – Stanislav Pospíšil (edd.), *Město jako laboratoř změny: Mezioborové výzvy*, Praha 2024, s. 195–213.

2 Brian Ladd, Local Responses to Urban Decay and the Demise of the German Democratic Republic, in: John Czaplicka – Blair A. Ruble (eds.), *Composing Urban History and Constitution of Civic Identities*, Washington, Woodrow Wilson Center Press 2003, s. 263–284.

3 Adéla Rádková, Spadne Olomouc? Městská památková rezervace ve spleti lokální politiky pozdního socialismu, *Soudobé dějiny* XXXI, 2024, č. 2, s. 468–502.

4 Josef Velek, Spadne Olomouc?, *Mladý svět*, roč. 30, č. 6 (26. 1. 1988), s. 11.

5 Pavel Zatloukal, „Malá stanice na trati, která vede do Ruska“ po stu letech (pár vzpomínek na olomouckou architekturu 1989–1999), in: *Péče o památky moderní architektury. Sborník příspěvků a přednášek*, Památkový ústav, Ostrava 1999, s. 6–13, zde s. 6.

6 Zákon o územním členění státu č. 36/1960 Sb. přijatý Národním shromážděním 9. dubna 1960.

7 Prokop Tomek, Dvě armády v Olomouci, in: Miloslav Čermák (ed.), *Olomouc v roce 1989*, Memoria, Olomouc, s. 109–135.

8 Blíže k dopadu pobytu sovětské armády na město včetně popisu plánované „tankové cesty“ z vojenského prostoru Libavá do Brd viz Marie Černá, *Sovětská armáda a česká společnost 1968–1991*, Karolinum, Praha 2021.

připravenou vyjádřit svůj odpor k režimu, ale i stavu města. Jak ukazuje historik James Krapfl, mimopražské revoluce nebyly pouhým opožděným odrazem pražských událostí, ale měly vlastní agendu a dynamiku.[9] Pro dynamiku olomouckých protestů bylo klíčové, že univerzitní studenti tvořili významné procento městského obyvatelstva (procentuálně nejvyšší z univerzitních měst), ale také fakt, že Olomouc byla důležitým divadelním centrem. Právě herci se, vzhledem k tomu, že podstatná část studentů byla během klíčového víkendu mimo město, stali prvními organizátory protestů. Po skončení sobotního činoherního představení *Velká mela* ve Státním divadle Oldřicha Stibora přečetl herec Miroslav Rataj provolání pražských herců a studentů DAMU. V neděli se pak celé divadlo přidalo mezi prvními v zemi k pražské divadelní stávce.

Olomoučtí studenti se do revolučního dění zapojili v neděli 19. 11. večer, kdy se před Šmeralovými kolejemi na Envelopě sešla početná demonstrace a ustavilo se improvizované vedení studentských protestů, které rozhodlo o organizaci celostudentského protestu na druhý den. Pod tlakem studentů svolal svazácký univerzitní výbor na pondělí 20. 11. celouniverzitní mítink ve Sportovní hale univerzity, kterého se účastnily asi čtyři tisíce studentů, tj. dvě třetiny všech olomouckých studentů.[10] V hlasování, které organizoval jeden ze studentských vůdců, student lékařské fakulty Ivan Langer, se studenti rozhodli připojit ke stávce pražských studentů. Zásadní význam pro vývoj tohoto setkání mělo vystoupení amerikanisty Josefa Jařaba, který podpořil jako jeden z mála pedagogů studentské protesty hned v prvních dnech. Jařab dokonce poskytl svůj kabinet pro potřeby stávkového výboru, který se ustavil tentýž den a jehož nejvýraznější postavou byl student Tomáš Roreček.[11]

Od pondělního večera 20. 11. 1989 se každý den na náměstí Míru (dnes Horní náměstí) shromažďoval stále narůstající protestní dav. První dvě demonstrace probíhaly ještě improvizovaně, řečníci promlouvali ze schodů Sloupu Nejsvětější Trojice a bez jakéhokoliv ozvučení.[12] Kordon policistů se psy obstoupil demonstranty, kteří byli shromážděni v prostoru mezi Sloupem Nejsvětější Trojice a hlavním vchodem do radnice. Městský rozhlas vyzýval k okamžitému rozchodu a v rohu náměstí byly připraveny sanitní vozy.[13] Od středy 22. 11. začalo být zřejmé, že k přímé konfrontaci s policií nedojde, ustaly výzvy k rozchodu a demonstrace dostaly organizovanější podobu předem připraveného sledu mluvčích, kteří již hovořili k ozvučenému náměstí. Vrcholem těchto demonstrací byla generální stávka v pondělí 27. listopadu, ke které se připojily všechny velké olomoucké průmyslové závody a při které se údajně v centru města shromáždilo šedesát tisíc protestujících, což z ní činí největší událost toho druhu v dějinách města.[14]

Vedle divadelníků byli, stejně jako v jiných městech, nejradikálnější částí protestujících studenti, kteří místo aby uposlechli výzvu vedení univerzity k ukončení protestů, zahájili okupační stávku na Filozofické fakultě. Také na univerzitě byla v prvních dnech atmosféra velmi vypjatá a chystanému zásahu policie údajně zabránil rozhodným postojem rektor Jaromír Kolařík. Napětí také snižovala nenásilná a často velmi kreativní podoba studentských protestů. V následujících týdnech získali celostátní ohlas zejména dvě recesistické studentské akce. Při první z nich vyzvali studenti občany, aby na demonstraci svolané k pomníku V. I. Lenina a J. V. Stalina přinesli nafukovací balonky. Sochu poté jimi ověsili a ozdobili ji transparentem s nápisem „Odleťte do teplých krajin“, čímž vytvořili pozoruhodnou sebeironickou variaci na revoluční žánr svrhávání pomníků předchozích režimů. Ještě známější je studentská akce, při které před okresní stranický sekretariát na Envelopě postavili zeď z papírových krabic, a to během zasedání pléna okresního výboru strany.[15] Lidské zdroje, kterými studentské hnutí disponovalo, byly zcela zásadní pro úspěšnou logistiku revoluce, zejména při její expanzi do menších měst a průmyslových závodů. V této roli, která se v některých případech neobešla bez fyzických útoků na studenty, byli olomoučtí studenti aktivnější než jejich početnější kolegové z Ostravy.[16]

Občanské fórum se po jistých počátečních zmatcích ustavilo jako velmi efektivní revoluční orgán, který postupně přebíral moc v městských i okresních institucích a vytvářel základ budoucí olomoucké polistopadové politické elity. V jeho středu, později zformalizovaném do Rady Koordinačního centra Občanského fóra (dále OF) Olomouc, stála skupina osobností z prostředí sice relativně početné, ale roztříštěné opoziční olomoucké scény. Jak vzpomíná jedna z členek Rady Květa Princová, opoziční aktivisté se před listopadem 1989 často neznali a seznámili se teprve v rámci OF.[17] Podobně jako v jiných větších městech se Rada OF skládala z široké koalice nejrůznějších proudů zahrnujících vedle chartistů liberálního směru, jako byl mluvčí OF a pozdější primátor Milan Hořínek, katolickou opozici, která jediná tvořila již před rokem 1989 organizovanou skupinu, stejně jako výrazné osobnosti roku 1968, jako budoucí senátor František Mezihorák či divadelník Pavel Dostál.[18] Občanské fórum jako revoluční orgán profitovalo z faktu, že část opozičního hnutí tvořily osobnosti s velmi radikálním programem zvyklé na konfrontaci s politickou mocí. Nejvýraznějším příkladem vedle manželů Princových byl Tomáš Hradílek, který sdílel frustraci mladší generace opozičního hnutí a prakticky realizoval program, který sám formuloval jako „opustit pražské kavárny a jít vstříc lidem“.[19] Spolu s Rudolfem Berezou[20] na sebe upozornili několika výraznými protiřežimními protesty, které měly celostátní dopad. Nejznámější z nich je vystoupení na prvomájovém průvodu v Olomouci, kdy po 20 minut drželi nad hlavami transparent s nápisem „Charta 77 vyzývá k občanské kuráži“.[21] Dalším charakteristickým znakem olomouckého OF byla schopnost mobilizovat širší sítě tzv. šedé zóny a zapojit osobnosti, které stály na pomezí mezi oficiální a opoziční sférou, například ředitel Muzea umění Pavel Zatloukal či zmiňovaný amerikanista Josef Jařab, ale i mladé organizační talenty, jako byl dlouholetý tajemník úřadu Jan Večeř (ve funkci od r. 1990 do r. 2024), který se s opozičním prostředím seznámil skrze svou pracovní pozici vedoucího kotelen v Podniku bytového hospodářství.[22]

Proti této nové politické elitě zvyklé improvizovat a přijímat riziková rozhodnutí, která měla zázemí v početné skupině zradikalizovaného studentstva, stála dezorientovaná lokální stranická byrokracie zvyklá na instrukce shora. Navíc, část bývalých elit, jako místopředseda Městského národního výboru Čestmír Kučera, s nutností radikální změny souhlasila a s šedou zónou již delší dobu spolupracovala. KSČ tak již v druhé polovině prosince rychle ztrácela mocenské pozice. Ve čtrnáctičlenné radě Okresního národního výboru obsadilo OF, nyní sídlící v bývalém Agitačním středisku Národní fronty na náměstí Míru, většinu míst; podobně vznikla i nová rada na úrovni Městského národního výboru (dále MNV) a jejím předsedou se stal do listopadových komunálních voleb lidovec Břetislav Baran.[23] Také na univerzitě došlo ještě během prosince k úplné obměně vedení a volbě nového rektora Josefa Jařaba (21. 12.). Dalším krokem k mocenské změně na místní úrovni byla „očista“ volených orgánů národních výborů na městské a okresní úrovni pomocí tzv. kooptací v průběhu března 1990. Tento právní trik vycházel ze zákona z roku 1969, kterým se normalizovali tehdejší mocenské struktury, a dovoloval odvolání nepohodlných zastupitelů všech volených úrovní a jejich nahrazení volbou z vlastních řad, tj. bez potřeby všeobecných voleb. V Olomouci tak došlo na základě politické dohody k výměně více než padesáti zastupitelů, mj. tak zahájila svou politickou kariéru jedna z nejvýraznějších olomouckých političek Marta Vláčilová. Pozoruhodná zápletka nastala v případě Čestmíra Kučery, kterého se jeho vlastní mateřská KSČ snažila v rámci tohoto procesu zbavit, nicméně OF jej vzalo pod vlastní křídla, a tak zůstal nadále místopředsedou MNV i členem rady města.[24]

Dynamiku změn v Olomouci dál potvrdil rychlý odchod sovětských okupačních vojsk. Stahování navázalo na částečnou redukci sovětské přítomnosti v Olomouci krátce před listopadem. Do konce března 1990 Sověti vyklidili vojenský prostor Libavá, nedlouho nato odletěly vrtulníky z vojenského letiště Neředín a proces byl zakončen předáním kasáren Prokopa Holého pod správu československé armády.[25] Pro většinu vyklizených objektů, včetně letiště Neředín, ale československá armáda nenašla využití a postupně je předávala městským institucím.[26] Z hlediska polistopadového urbanistického vývoje Olomouce mělo toto předání objektů po Sovětské armádě spolu s vyklizením celé další řady velkých vojenských areálů ve správě československé armády zásadní význam, protože vytvořilo velký rozvojový potenciál nejen pro město, ale i univerzitu. Negativní stránkou tohoto vývoje, ve kterém mj. Olomouc získala stovky bytů (po odchodu všech sovětských vojáků v dubnu 1991),[27] byla nutnost sanovat rozsáhlé ekologické škody a vyrovnat se s ekonomickými dopady, které přineslo snížení velikosti československé armády a její přítomnosti v Olomouci.[28]

OD ÉRY NEVINNOSTI K OLOMOUCKÉ OPOZIČNÍ SMLOUVĚ

Revoluční rok završily první svobodné komunální volby v listopadu 1990, které potvrdily mandát vedení OF k řízení města. Skupina představitelů OF kolem budoucího primátora Milana Hořínka se již od jara 1990 snažila v hektické atmosféře zformulovat koncepci budoucího vývoje města, který se v té chvíli zdál být ještě zcela otevřený.[29] Zároveň ale podzimní volby zastihly OF ve fázi vnitřního rozkladu, kdy část hnutí již jednoznačně směřovalo k vytvoření pravicově orientované politické strany pod vedením Václava Klause. Přestože si primátor Hořínek i valná většina vedení OF přála zachování jednotného hnutí a bránilo se jeho transformaci ve stranickou strukturu, proces štěpení byl již nezastavitelný.[30] Završením tohoto procesu bylo ustavení Občanské demokratické strany (dále ODS) na sněmu v Olomouci 21.–22. dubna 1991. Podzimní volby tak konzervovaly určitou specifickou polistopadovou revoluční situaci a rozložení sil, které postupem času ztrácelo politickou podporu s tím, jak na celostátní scéně rostl vliv neoliberálních stran ODS a Občanské demokratické aliance (dále ODA) na úkor post-disidentského Občanského hnutí. Politicky podreprezentovaná ODS, která sice netvořila formální opozici, dávala o sobě stále více vědět v opakujících se politických střetech, například v otázce odvolání bývalého disidenta Berezy z velení městské policie.[31]

Primátor Milan Hořínek, který se stejně jako většina bývalého vedení OF hlásil k Občanskému hnutí, měl nicméně dostatek morálního a politického kapitálu, aby na rozdíl od některých jiných městských primátorů z řad liberálních disidentů dokončil svůj volební mandát.[32] První porevoluční rada formulovala na podzim roku 1991 ambiciózní koncepci rozvoje města, která měla znamenat co nejradikálnější odklon od dědictví socialistické Olomouce a prezentovala zcela odlišnou představu budoucnosti města.[33] Autorský kolektiv koncepce pod vedením rektora Josefa Jařaba si byl vědom radikálnosti předkládaného dokumentu, z něhož podle autorů „vyplývají poměrně hluboké strukturální změny s některými nevratnými důsledky demografickými a sociálními, protože jde o zásadní změnu orientace“.[34] Radikální obrat ve směřování města ale podle nich odpovídal potenciálu města i aktuálním globálním společenským trendům. Poloha Olomouce vytvářela podle autorů předpoklad pro vytvoření obchodního, turistického,

9 James Krapfl, *Revoluce s lidskou tváří – Politika, kultura a společenství v Československu v letech 1989–1992*, Rybka Publishers, Praha 2016.

10 Pavel Urbášek, Olomoucká studentská revolta roku 1989, in: Miloslav Čermák. *Olomouc v roce 1989*, Memoria, Olomouc 2019, s. 88–97.

11 Pavel Urbášek, Olomoucká studentská revolta roku 1989, 2019.
Srov. Josef Jařab, *Rektorská rozpomínání*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2018.
Srov. též Miroslav Vaněk a kol., *Sto studentských revolucí: Studenti v období pádu komunismu – životopisná vyprávění*, Academia – Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, v. v. i., Praha 2019.

12 Miloslav Čermák a Heda Minaříková. Olomouc od listopadu roku 1989 do června 1990, in: M. Čermák. *Olomouc v roce 1989*, s. 49–67.

13 František Mezihorák – Tomáš Hubálek, Občanské fórum v Olomouci, in: M. Čermák, *Olomouc v roce 1989*, s. 68–87, s. 72. Policie si také pořídila kamerový záznam demonstrace, který později vydala Občanskému fóru a vytvořila tak cenný historický dokument.

14 Ibidem, s. 75.

15 Radikalitu studentů také dobře ilustruje, jakým způsobem prosadili nařízení nového ministra školství, který určil, že kádrová a speciální oddělení vysokých škol mají být zapečetěna. Když příslušný fakultní funkcionář odmítl nařízení splnit, studenti dveře do těchto oddělení zazdili.

16 František Mezihorák – Tomáš Hubálek, *Občanské fórum v Olomouci*, s. 69.

17 Rozhovor autora s Květou Princovou 25. 10. 2024, Teologická fakulta UP, Olomouc.

18 František Mezihorák, Vznik Občanského fóra v Olomouci, in: P. Krákora a kol., *Obnova demokracie v Československu po roce 1989*, Nakladatelství Epocha, Praha 2010, s. 149–157.

19 Miloslav Čermák, Olomouc před sametovou revolucí 1989, in: M. Čermák, *Olomouc v roce 1989*, s. 17.

20 Rudolf Bereza byl povoláním řidič autobusu, po revoluci zasedl na jedno období v České národní radě, stal se prvním ředitelem městské policie v Olomouci a poté se opět vrátil k profesi řidiče autobusu.

21 Miloslav Čermák, Olomouc před sametovou revolucí 1989, in: M. Čermák. *Olomouc v roce 1989*, s. 4–29 (zde 14–15). Oba disidenti také vyzvali otevřeným dopisem prezidenta Husáka k odstoupení a podali trestní oznámení na Vasila Biľaka za vlastizradu kvůli sovětské okupaci.

22 Rozhovor autora s Janem Večeřem 16. 12. 2024. Srov. též bilanční rozhovor První polistopadový tajemník: Za svá práva se musí města se státem rvát! *Hanácký večerník* 1. 5. 2024.

23 Miloslav Čermák a Heda Minaříková, Olomouc od listopadu roku 1989 do června 1990, in: M. Čermák, *Olomouc v roce 1989*, s. 59–60. *KMO* 1990, s. 5.

24 Srov. Adéla Rádková, Lokální témata a městské elity ve spleti politiky, s. 202; srov. též *Kronika města Olomouce* (dále jen KMO) 1990, s. 9–10. Toto řešení nicméně zvýšilo počet radních nad zákonnou moc, i přes opakované upozornění na nezákonnost si jistou dobu městský výbor trval na svém.

25 Prokop Tomek, Dvě armády v Olomouci.

26 K symbolickému přeznačení letiště Neředín došlo při návštěvě papeže spojené s kanonizací Jana Sarkandera. Poté, co pyrotechnici vyčistili letiště od zbytků drobné munice po sovětské armádě, zde byl vybudován provizorní oltář dlouhý 150 metrů a několik polních kaplí. KMO 1995, s. 53.

27 KMO 1991.

28 KMO 1990, s. 88. Zastupitelstvo koncem roku – po bouřlivé diskuzi – souhlasilo s požadavkem armády umístit zde velitelství Střed. Zápis 2. (mimořádného) zasedání Zastupitelstva města Olomouc (dále jen ZMO) 27. 12. 1990, Státní okresní archiv Olomouc, fond: Městský úřad Olomouc (dále jen SOkA Olomouc).

29 Rozhovor autora s J. Večeřem.

30 Petr Janyška, Budujeme stranu, OF rokovalo v Olomouci, *Respekt* roč. 1, č. 40, s. 2.

31 KMO 1992, s. 124–125.

32 František Mezihorák – Tomáš Hubálek, Občanské fórum v Olomouci, s. 77.

33 Zápis 33. schůze Rady města Olomouc (dále jen RMO) 17. 9. 1991, SOkA Olomouc. Zápis 34. schůze RMO 1. 10. 1991, SOkA Olomouc.

34 Návrh rámcové koncepce rozvoje města Olomouce. Zápis 34. schůze RMO 1. 10. 1991., SOkA Olomouc.

vědeckého a finančního centra Moravy za předpokladu, že se podaří „maximálně omezit“ současný průmyslový rozvoj, který bude nahrazen odvětvími, „v nichž je zbožím intelektuální produkce a informace (věda a výzkum, informatika, obchod)“.[35]

V koncepci se také odráží kritika modernistického urbanistického plánování charakterizovaného funkčním zónováním, racionalizací prostoru a důrazem na efektivní dopravní infrastrukturu. Oproti tomu koncepce zdůrazňuje postmoderní prvky jako je „vyvážená prostorová struktura města“, která se má stát „humanizovaným obytným prostorem vysokých estetických a ekologických kvalit“ s minimálním podílem automobilové dopravy.[36] Plán na vytvoření kulturního a vědeckovýzkumného centra evropského významu narazil v raných devadesátých letech na hluboký propad životní úrovně, hospodářské potíže podniků a s tím spojenou drastickou redukci daňových odvodů, které tvořily téměř polovinu příjmů města, stejně jako na postupné odhalování hlubokého dluhu v oblasti infrastruktury zděděného ze státního socialismu.[37]

Politický vývoj v následujících dvou dekádách mezi lety 1994 a 2014 charakterizuje, pokud jej velmi zjednodušíme, odklon od ambiciózních plánů směrem k pragmatickým řešením. Politolog Lubomír Kopeček v této souvislosti na celostátní úrovni mluví o konci éry nevinnosti charakterizované velkou mírou idealismu.[38] Místo vůdčích postav olomoucké revoluce se také prosazuje odlišná politická elita, která se rekrutuje nyní převážně ze stranických struktur dvou dominujících stran občanských a sociálních demokratů. Silné osobnosti spjaté s opozičním prostředím – které, jak přiznával primátor Hořínek „nejen že neměly žádné zkušenosti s veřejnou správou, ale většinou nikdy nepracovaly v žádné vedoucí nebo řídicí funkci“[39] – nahrazují mladší technokraté, pro které je vedení města často příležitostí k růstu ve stranické hierarchii (nejvýrazněji v případě primátora Antonína Staňka, jehož následné krátké působení na postu ministra kultury vyvolalo politickou i ústavní krizi). Druhé polistopadové radě města (1994–1998) dominovala ODS, která vytvořila širokou koalici se všemi stranami (s výjimkou komunistů a republikánů) vedenou primátorem Ivanem Kosatíkem. V následujícím období (1998–2002) opět zvítězila ODS, ale lídrovi sociálních demokratů a budoucímu primátorovi Martinovi Tesaříkovi se překvapivě podařilo vítěze obejít a sestavit koalici s ostatními stranami. ODS se tak spolu s komunisty ocitla v roli opozice. Už během tohoto volebního období ale docházelo k intenzivní spolupráci dvou největších stran včetně pokusu vytvořit na olomoucké úrovni paralelu celostátní opoziční smlouvy. V následujících dvou obdobích (2002–2006 a 2006–2010) se velká koalice dvou největších stran občanských a sociálních demokratů skutečně realizovala za symbolické účasti lidovců s tím, že v prvním z těchto období primátorské místo udržel Martin Tesařík z ČSSD, zatímco v druhém po vítězství ODS připadlo této straně (primátorem se stal Martin Novotný). Toto dlouhé období úzké spolupráce skončilo v roce 2010, kdy to byla tentokrát ODS, kdo obešel vítěze voleb – sociální demokraty – a sestavil středopravou koalici.

V první polovině desátých let se ale dosavadní politický řád v Olomouci, ve kterém vždy vládla buď sociální demokracie, nebo ODS, a často obě naráz, začal dostávat do potíží. Stávající uspořádání bylo vystaveno dvěma tlakům, které vznikly z frustrace z polistopadového vývoje města, a byť byly tyto tlaky na sobě nezávislé a často i v konfliktu, působily synergicky na vytvoření nové politické situace. Prvním z nich byla občanská sdružení bez vazby na celostátní politiku, kterým se lépe než v minulosti dařilo přetavit občanský aktivismus v efektivní politickou akci a relativní volební úspěch.[40] Šanci občanských aktivistů výrazně zvýšila změna v počtu volebních obvodů v roce 2014.[41] Do té doby se v Olomouci volilo v pěti (případně šesti) volebních obvodech, což nahrávalo velkým stranám. Malé strany a občanští aktivisté delší dobu usilovali o změnu voleb a jejich snahy se dostaly až k Ústavnímu soudu. Podle stěžovatelů k Ústavnímu soudu bylo rozdělení města do volebních obvodů zcela arbitrární, dovolovalo voličům hlasovat jen maximálně pro 9 kandidátů namísto rozhodování o všech 45 olomouckých zastupitelích, a především způsobovalo velkou nerovnost hlasů, údajně největší v celé zemi. S odkazem na výsledky voleb v roce 2006 stěžovatelé argumentovali, že hlas daný velké straně měl ve výsledku asi pětkrát větší váhu, než hlas daný straně malé. Například ODS volilo v roce 2006 36 % občanů a získala 21 mandátů, zatímco Stranu zelených volilo 7 % občanů a získala jeden mandát.[42] Změna z pěti na jeden volební obvod tak zásadně napomohla menším uskupením, a navíc zvýšila šance známých osobností města oproti stranickým funkcionářům.

Vedle konkurence občanských aktivistů se ještě mnohem výrazněji dostaly obě polistopadové politické strany pod tlak dynamického nástupu hnutí ANO, které ostře vystupovalo proti neefektivitě městské správy pod variantou celostátního hesla „řídit město jako firmu“.[43] Zatímco v roce 2014 se ještě podařilo tradičním stranám ANO a aktivisty obejít a vytvořit koalici proti vítězi voleb,[44] v následujícím volebním období (2018–2022) již ANO získalo post primátora (Miroslav Žbánek) a o čtyři roky později vytvořilo koalici s místními sdruženími, přičemž v radě města poprvé od začátku devadesátých let neseděl žádný zástupce ODS či ČSSD.

Pád obou hlavních porevolučních stran odpovídal podobnému vývoji v mnoha dalších větších městech a skrýval v sobě celou řadu příčin spočívajících ve stranickém vnitřním vývoji a dopadu celostátní politiky. Nicméně nemalou roli hrál, v jistém smyslu analogicky se situací v roce 1989, specificky olomoucký fenomén frustrace z nevyužitého potenciálu města a nenaplněných velkých vizí raných 90. let. Opět se zde dostává do hry nenaplněný sen o velikosti města,

35 Zápis 33. schůze RMO 17. 9. 1991, SOkA Olomouc.

36 Srov. též Územní rozvoj, architektura a historické jádro, *Hanácké noviny*, 22. 4. 1992, s. 3; Jak bude vypadat Olomouc za 5, 10, 15… let?, *Hanácké noviny*, 14. 6. 1993, s. 2. Citace olomouckého denního tisku vycházejí z převážné většiny z rešerše, kterou s autorem velkoryse sdílel Rostislav Švácha.

37 *Město Olomouc 1990–1994*, vydal Úřad města Olomouc, 1994 (příloha Zápisu 25. zasedání ZMO 2. 11. 1994, SOkA Olomouc), s. 1.

38 Lubomír Kopeček, *Éra nevinnosti: Česká politika 1989–1997*, Barrister & Principal, Brno 2010.

39 *Město Olomouc 1990–1994*, vydal úřad Města Olomouc, 1994, s. 15.

40 KMO 2014, s. 61.

41 Ondřej Zuntych, Absurdní dělení Olomouce zřejmě skončí. Vedení radnice je pro, *Olomoucký deník*, 23. 4. 2014.

42 Usnesení Ústavního soudu České republiky ze dne 6. 6. 2007 sp. zn. I.ÚS 214/07. Dostupné online, 4. 1. 2025. Ústavní soud žalobu nakonec zamítl z formálních důvodů, protože podobu komunálních voleb neupravuje ústava, ale obecný zákon.

43 KMO 2014, s. 3.

44 KMO 2014, s. 18–19.

45 Rozhovor autora s J. Večeřem.

46 Jindřich Schulz, Opět v demokracii, in: Jiří Šmeral – Jana Burešová – Jindřich Schulz, *Dějiny Olomouce*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009, s. 441.

47 Archiv a programové fondy ČT. Klekánice, odvysíláno 23. 1. 1998 (IDEC 498 231 10014/1003); tamtéž Klekánice, odvysíláno 20. 2. 1998 (IDEC 498 231 10014/1007).

který delegitimizuje politiku obou velkých stran. Na bezprostředně politické rovině zpochybnila kompetence politiků obou stran série skandálů, z nichž zmiňme jen několik. První velký polistopadový politický skandál souvisel s ničivými povodněmi v roce 1997. Olomoucká radnice jako celek se sice s obrovskou organizační výzvou přírodní katastrofy, při které byla zatopena téměř třetina města a při níž se samotný povodňový štáb musel opakovaně před stoupající vodou evakuovat, vyrovnala poměrně dobře a s velkým osobním nasazením.[45] Nicméně primátor Ivan Kosatík (ODS) se uprostřed krize rozhodl odcestovat s rodinou na dovolenou do Řecka, což obzvlášť kontrastovalo s faktem, že bezprostředně předtím navštívili Olomouc vrtulníkem jak premiér Václav Klaus, tak i prezident Václav Havel.[46] Nedlouho poté byl jeho náměstek Richard Pavel (ČSSD) obviněn a posléze i odsouzen za zpronevěru statisícových částek z povodňového konta.[47] O necelé dva roky později se Kosatíkův nástupce z ČSSD Martin Tesařík dostal do podezření, že lobuje za obchodní zájmy svého bratra Josefa a jeho firmy SW Tesco, když prosadil, aby rada města doporučila jako sídlo úřadu budoucího olomouckého kraje výškovou budovu této firmy.[48] Podezření ze střetu zájmů provázelo celou řadu zásadních rozhodnutí ohledně městského majetku, přičemž s postupem času kauz spíše přibývalo, než ubývalo. Občanskou veřejnost zmobilizovala v roce 2002 kauza Paláce Morava, projekt zábavně-nákupního střediska poblíž olomoucké tržnice na samé hraně památkové rezervace o velikosti dosahující téměř plochy Dolního náměstí, který byl propojený s politiky ČSSD.[49] Do kauzy financování projektu Aquaparku se vložil o čtyři roky později i policejní útvar pro odhalování korupce a finanční kriminality.[50] Společnost Fortuna dokonce vypsala i sázkové kurzy na to, jak dopadne korupční vyšetřování nejvýraznějšího a zároveň nejkontroverznějšího olomouckého politika Ivana Langera.[51] Počet skandálů i jejich závažnost vytvářely pocit frustrace z olomoucké politiky, pocit, že v Olomouci „všechno je skandál“, jak to formulovala později jedna z občanských aktivistek.[52]

„ATRAKTIVNÍ MÍSTO PRO ŽIVOT OBYVATEL I INVESTORŮ“ (SIC):[53] HLEDÁNÍ CEST Z TRANSFORMAČNÍ KRIZE

Nenaplnění velkého transformačního snu o Olomouci jako centru vzdělanosti a umění evropského formátu, jakéhosi „moravského Oxfordu“,[54] ale primárně nezpůsobila kartelizace obou velkých stran, nýbrž mimořádně obtížné ekonomické a sociální podmínky prvních dvou dekád transformace.[55] Jak to přesně zformuloval významný olomoucký ekologický aktivista Michal Bartoš, ambiciózní projekty narazily na „tvrdou ekonomickou realitu a z toho vyplývající všeobecné klima ve společnosti“.[56] V první fázi transformace poznamenal olomoucký vývoj především prudký propad příjmů obyvatelstva a vysoká míra kriminality, ke které se v druhé polovině devadesátých let přidala také vysoká nezaměstnanost.

Prvním projevem negativních sociálních dopadů transformace byl rychlý nárůst kriminality v Olomouci, který akcelerovala rozsáhlá amnestie prezidenta V. Havla. Nárůst dobře dokumentuje přeplněnost olomoucké vazební věznice, ve které po prezidentské amnestii zbylo zhruba 100 vězňů, ale již o rok později jich bylo přes čtyři sta, tj. téměř dvojnásobek její kapacity.[57] Počet trestných činů v prvních transformačních letech v Olomouci každoročně stoupal o desítky procent, zatímco objasněnost klesala na třetinu úrovně roku 1989. Hrozivou statistiku „divokých 90. let“, dokumentující, že Olomoucko patřilo mezi okresy s nejvyšší mírou kriminality, dotvářely zprávy o obzvlášť drastických i bizarních zločinech.[58] V celostátních médiích silně rezonovala série výbuchů a nastražených výbušnin, která v několika vlnách zaměstnávala i nejvyšší policejní místa.[59] Podobně přitáhla pozornost trojnásobná vražda věřitelů, kterou se jeden z olomouckých podnikatelů snažil vyřešit své dluhy (městu Olomouci po něm zbyly milionové dluhy z úvěru, za který se mu v rámci podpory soukromého podnikání zaručilo). Do série krádeží luxusních aut se zařadila o dva roky později i krádež primátorova služebního vozu z parkoviště před radnicí, přímo v zorném poli policejních kamer (ty ale nefungovaly kvůli nedostatečnému osvětlení Horního náměstí).[60] Podobně záhadné bylo zmizení koncertního klavíru Petrof z Moravského divadla[61] či odcizení 1400 tun žulových kostek z opravené třídy Míru na přelomu devadesátých a nultých let, které měly být použity při rekonstrukci Horního náměstí.[62] Policejní prezident, ředitel Bezpečnostní informační služby a nakonec i parlamentní komise se zabývaly tzv. Olomouckou válkou policistů dokladující prorůstání organizovaného zločinu do státní správy, ve které se skupiny podnikatelů a policisté z elitních útvarů navzájem obviňovali z vyhrožování a vydírání.[63] Rychlý nárůst kriminality silně přispíval k celkovému znejistění společnosti, která byla vystavena tzv. mnohonásobné transformaci, tj. paralelnímu zániku sociálního státu socialismu a hluboké transformaci společenské a ekonomické v postindustriální společnosti obecně.

Zatímco kriminalita byl akutní problém zejména první poloviny 90 let a postupně se její míra stabilizovala, nezaměstnanost dopadala na obyvatele Olomouce od poloviny devadesátých let. S krátkou přestávkou dvou až tří let před finanční krizí roku 2008 se držela až do poloviny desátých let na vysokých hodnotách výrazně nad celostátním průměrem (ještě v roce 2014 dosahovala 9 procent).[64] První vlnu propouštění, která zasáhla některé instituce trpící přezaměstnaností z období státního socialismu (například počet zaměstnanců olomouckého Parku kultury a oddechu se snížil v roce 1990 z 270 na necelou desetinu),[65] dokázal ještě krátkodobě absorbovat rychle expandující sektor obchodu a služeb. Ten stavěl na zděděném deficitu nabídky na jedné

48 Zuzana Studená, Rozhodnutí o sídle centra je na spadnutí, *Olomoucký den*, 22. 4. 1999.

49 Vladimír Onderka, Odpůrci Paláce Morava budou demonstrovat před radnicí, *Olomoucký den*, 17. 5. 2002, s. 1 a 7.

50 Stavbou aquaparku se zabývají policisté, *Olomoucký den*, 21. 2. 2006, s. 3. Aquapark vyvolal zájem policie i v pozdějším období, srov. Jaroslav Spurný – Jana Klímová, Plukovník Kadlec to Netušil. Policie a státní zástupci rozmotávají klientelismus ve městě Ivana Langera, *Respekt*, 18. 10. 2015. Kauzu městských lázní, a především zásadní aféru desátých let, projekt podnikatele Richarda Morávka Šantovka Tower, rozebírá Rostislav Švácha ve svém textu v této knize.

51 Fortuna se omluvila Ivanu Langerovi za sázku na jeho obvinění, *Novinky*, 16. 8. 2020.

52 Rozhovor autora s Martinou Mertovou, 15. 5. 2023.

53 „Olomouc jako atraktivní místo pro život obyvatel i investorů“ je název „globální vize“, kterou se v roce 2005 aktualizoval Strategický plán Olomouce. Vedle výrazu „život investorů“ zaujme také označování obyvatel města jako „lidských zdrojů“. Olomouc aktualizuje Strategický plán. Statutární město Olomouc, 23. května 2005 (dostupné online).

54 [Nesign.], Olomouc je spící Růženkou, říká Němec, *Olomoucký deník*, 12. 4. 2010, s. 2.

55 K pojmu kartelizace viz Richard Katz – Peter Mair, Changing Models of Party Organization and Party Democracy: The Emergence of the Cartel Party, *Party Politics* I, 1995, č. 1, s. 5–31.

56 [Nesign.], Ekologové omezili velkolepý projekt Sluňákova, *Olomoucký den*, 9. – 10. 10. 1999.

57 KMO 1991, s. 123.

58 KMO 1997.

59 Jaroslav Spurný, Aby se v tom prase vyznalo. Čtvrtý výbuch v Olomouci, policie nemá žádnou stopu, *Respekt*, 10. 2. 1997.
Jaroslav Spurný, Olomoucký terorista hrozí dál, *Respekt*, 30. 3. 2003.

60 KMO 1999, s. 180.

61 KMO 1995, s. 76.

62 KMO 2000, s. 181.

63 Jaroslav Spurný, Olomoucká válka policistů, *Respekt*, 1. 4. 1997, s. 5; *KMO 1996*, s. 137.

64 Profil města – Trh práce. Statutární město Olomouc (dostupné online).

65 KMO 1990, s. 25 a 121.

straně a vysokých úsporách obyvatelstva na straně druhé. V polovině devadesátých let došlo k propouštění zaměstnanců ve větších olomouckých podnicích, zejména potravinářského zaměření.[66] Místo očekávaného oživení v důsledku „šokové terapie“ a privatizace se v druhé polovině devadesátých let nezaměstnanost dál zvyšovala, až dosáhla v závěru dekády v samotném městě téměř dvanácti procent.[67] Plně se totiž začaly projevovat důsledky velké privatizace, která – jak ukazuje ve své analýze Martin Myant – neřešila zásadní problém české ekonomiky, tj. zastaralé technologie a celkovou podkapitalizaci podniků, a místo toho se soustředila na sekundární problém vlastnické struktury.[68] Pro Olomouc platil tento problém dvojnásob, protože v průběhu normalizace nebyla příjemcem žádných větších průmyslových investic a vstupovala do transformace s podniky silně podkapitalizovanými. Samotná kuponová privatizace žádné prostředky pro technologickou obnovu nepřinášela a často znamenala naopak další zadlužování podniků v rámci neprůhledných bojů o získání kontrolního balíku akcií. Stejně jako v celostátním měřítku i na Olomoucku byly v transformaci nejúspěšnější podniky, u kterých se rychle našel přímý zahraniční investor. V podobných případech dokázaly silné zahraniční investice využít ekonomický potenciál výhodné polohy Olomoucka a levné kvalifikované práce. Takovým příkladem byl vstup firmy Nestlé do čokoládovny Zora, která udržela své dosavadní zaměstnance a postupně i výrobu významně rozšiřovala.

Vysoká nezaměstnanost až do poloviny desátých let silně snižovala výši příjmů, která byla v olomouckém kraji po celé toto období jedna z nejnižších v republice. Přestože situace ve vlastním městě Olomouci byla, jak co se týče příjmů, tak i nezaměstnanosti, lepší než v Olomouckém kraji, který zahrnoval i bývalé okresy těžce zasažené ekonomickou transformací, příjmy v celostátním měřítku byly podprůměrné. Vytvářel se tak začarovaný kruh, ve kterém nezaměstnanost stlačovala příjmy, nízké příjmy vedly k nízké kupní síle a ta opět vyvolávala nezaměstnanost.

Propast mezi sny o radikálně nové roli Olomouce a ekonomickou realitou dobře vizuálně postihuje kniha fotografií Jindřicha Štreita Lidé olomouckého okresu,[69] vydaná v roce 1995, která zachycuje první léta polistopadové transformace jako svět pomalu odcházející průmyslové éry i pomalé tempo změn spíše než rychlou přeměnu v informační společnost.[70] Kromě sektoru obchodu a služeb, který prošel dramatickou změnou, dominovaly i na konci desátých let pracovnímu trhu na Olomoucku „stará odvětví“, přičemž hlavními zaměstnavateli zůstávali stavebnictví, strojírenství, zpracovatelský a chemický průmysl. Významnými zaměstnavateli byli také univerzita, městský i krajský úřad, a především Fakultní nemocnice, jejíž rozpočet se v některých letech vyrovnal rozpočtu celého města. Tito zaměstnavatelé veřejného sektoru významně snižovali nezaměstnanost ve městě, ale vzhledem k platové hladině v devadesátých a nultých letech nestimulovaly nijak zásadně dynamiku ekonomického vývoje.

S cílem zastavit růst nezaměstnanosti pracovala od konce 90. let olomoucká radnice systematicky na vybudování průmyslových zón, převážně na zelené louce, které by přitáhly zahraniční investory. Stejně jako další města se mohla opřít o pomoc vlády, která zejména od nástupu premiéra Miloše Zemana systematicky tyto investice podporovala a po vstupu do Evropské unie v roce 2004 i na podporu z této strany. Zároveň ale vyjednávací pozice měst vůči zahraničním investorům byla slabá, protože – všechna do podobné míry postižena ekonomickým poklesem – mezi sebou soutěžila a předháněla se v co nejvýhodnějších nabídkách rozvojových ploch.

Zjevným příkladem slabosti olomoucké městské správy je nátlak, který na ni úspěšně vyvinul jeden z nejvýznamnějších investorů v Olomouci, americká společnost Torrington, při jednání o plánované investici téměř miliardy korun. V lokalitě ulice Pavelkovy radnice s cílem získat investora vykoupila pozemek za 18 milionů a převedla jej na Torrington za cenu 2,6 milionu.[71] Za zcela samozřejmé se také považovalo, že město ze svých prostředků vybuduje pro investory infrastrukturu a napojení na veřejné sítě v řádu desítek milionů korun.[72] I přesto však byla strategie budování průmyslových zón poměrně úspěšná a přispěla k výraznému snížení nezaměstnanosti koncem desátých let až na úroveň kolem tří procent. Nejednalo se ale o předpokládaný rozvoj postindustriálních odvětví, ale naopak doklad širšího fenoménu opětovné re-industrializace, na který upozorňuje historik Vítězslav Sommer. Zároveň ale také tento proces přispěl ke zvyšování dluhu města (byť větší roli hrály velké infrastrukturní projekty vnitřního města a extravagantní investice do Aquaparku), na jehož obsluhu spotřebovávalo město stále větší část svých příjmů. Vrchol dluhové služby (součet splátek jistiny a úroků) dosáhl v roce 2015 228 milionů korun a činil přes deset procent veškerých příjmů města.[73]

Podobná logika radnice, tj. dosáhnout snížení nezaměstnanosti, stála i za dalším zásadním zásahem do městského extravilánu v podobě schvalování velkoplošných nákupních a později i logistických center. Spíše než přímou ekonomickou podporou přispívalo vedení města k rozvoji tohoto sektoru benevolencí při změnách územního plánu a abdikací na dlouhodobou vizi fungování obchodu a služeb s ohledem na vývoj vnitřního města. Velmi výrazně se projevila absence silného Útvaru hlavního architekta, který zanikl v raných 90. letech, a město tak nemělo koncepční pracoviště, které by určovalo jeho dlouhodobý vývoj. Za zrušením útvaru stála stejně jako v mnoha dalších městech skepse ke schopnosti odborníků předvídat v dlouhodobé perspektivě vývoj společnosti a města, a zároveň důvěra v samoregulující sílu trhu a demokratickou kontrolu samosprávy.

66 Jindřich Schulz, Opět v demokracii, s. 444–446.

67 *Město Olomouc: Profil města*, SMO, 2004.

68 Martin Myant, *Vzestup a pád českého kapitalismu: ekonomický vývoj České republiky od roku 1989*, Academia, Praha 2014.

69 KMO 2000, s. 47.

70 Jindřich Štreit, *Lidé olomouckého okresu*, Okresní úřad Olomouc, Olomouc 1995. Pro zdrcující kritiku cyklu srov. Josef Chuchma, Vesnice je svět, ale svět není vesnice, *Respekt*, 13. 5. 1996.

71 KMO 2000, s. 47.

72 Srov. např. KMO 1999, s. 49.

73 KMO 2015, s. 29.

Jak ukazuje sociální geograf Zdeněk Szczyrba, velkoplošná nákupní centra, jejichž plocha na počet obyvatel dosáhla jedné z nejvyšších úrovní v republice, zásadně změnila chování olomouckých spotřebitelů a vedla k drastickému snížení obchodní funkce centra.[74] Zatímco v roce 1987 bylo šedesát procent veškerých prodejních ploch v centru Olomouce, v polovině desátých let se již jednalo o něco málo přes deset procent. První komerční suburbánní lokalitou se stalo rozvojové území Horní lán na jihovýchodním okraji města, kde byl v roce 1997 otevřen první hypermarket na území Olomouce (hypermarket Terno – COOP). Sérii těchto projektů nedokázaly zastavit ani protesty občanských sdružení, jejichž představitelé si byli dobře vědomi negativních dopadů velkoplošných prodejen na urbánní vývoj.[75]

Vedle re-industrializace tak Olomouc paradoxně zažívá obnovu funkčního zónování, byť tentokrát nikoliv podle dalekosáhlých vizí funkcionalistických architektů, ale pod tlakem mezinárodních koncernů. Zcela v rozporu s postmoderními vizemi první polistopadové radnice se postupně vytvářejí monofunkční celky bydlení, práce a obchodu spojené velkokapacitními komunikacemi, přičemž rychlý rozvoj osobní automobilové dopravy, který tyto komunikace velmi rychle vytíží, je také jedním z průvodních jevů olomouckého polistopadového vývoje. I samotnému centru kvůli ztrátě obchodní funkce hrozí, že se stane do jisté míry monofunkční administrativně-turistickou zónou, což paradoxně podtrhuje rychlá a úspěšná obnova památkové rezervace (zatímco v devadesátých letech se zmiňuje v tisku každý opravený dům, koncem desetiletí je tomu přesně naopak a tématem jsou jednotlivé neopravené domy).[76]

PANACEA PRIVATIZACE

Velmi brzy po sametové revoluci v olomoucké politice převládl konsensus na nutnosti privatizace městského majetku, zejména bytů. Vytvořila se tak jedna z mála politických konstant, která procházela přinejmenším prvními dvěma dekádami olomouckého vývoje s tím, že menší důraz na tuto otázku v třetí dekádě souvisel spíše s tím, že toho již k privatizaci mnoho nezbylo. Privatizace v souladu s tehdejším duchem doby byla vnímána jako panacea, všelék na všechny zděděné problémy minulosti. Místo majetku, který „patřil všem, a zároveň nikomu“ se měl městského majetku ujmout zodpovědný vlastník, pro nějž by bylo nejen otázkou zisku, ale i cti opravit a udržovat soukromé vlastnictví.[77] Privatizace se tak vedle ekonomické nápravy měla stát i nástrojem jakési morální očisty. V prvních dvou transformačních letech privatizace paradoxně znamenala zásadní rozšíření městského vlastnictví. Jak už bylo zmíněno, po sovětské a československé armádě radnice převzala postupně rozsáhlé budovy a pozemky, z nichž zejména Kasárna 9. května při řece Moravě a třídě Kosmonautů hrála důležitou roli v dalším rozvoji města i univerzity. Město se také stalo restituentem svého historického majetku z období před datem 31. 12. 1949.[78] Podle Zákona o obcích přijatého v září 1990 dále město Olomouc převzalo od okresního národního výboru kontrolu nad státními podniky se sídlem v Olomouci, jako byly Restaurace a jídelny, Sběrné suroviny či Moravské automobilové opravny.[79] Obrovské majetkové přesuny v rámci velké privatizace představovaly pro město příležitost získat kontrolu nad strategickými městskými podniky, ale prosazení jeho zájmů v konkurenčním boji dalších privatizačních hráčů nebylo snadné. Jak rekapituloval v roce 1994 primátor M. Hořínek, radní „museli vyvinout nemalé úsilí k tomu, aby při nich (přesunů majetku) město nevyšlo naprázdno“.[80] Město Olomouc se tak stalo součástí privatizačních projektů státních podniků a získalo v nich stoprocentní, případně většinové zastoupení (teplárna Olterm, Vodovody a kanalizace Olomouc, Hanácké pekárny[81]). Jako minoritní vlastník akcií v jiných privatizačních projektech později Olomouc dokázala své podíly zpeněžit v řádu nižších stamilionů korun.[82]

Město Olomouc získalo také nemalé množství bytů. Po sovětské armádě převzalo 658 tzv. mozaikových bytů, tj. panelových domů s keramickými obklady, byť některé z nich nebyly v dobrém stavu, zejména kvůli krádežím vnitřního vybavení po odchodu sovětské armády (na kterých se podílela i jejich vojenská ostraha), ale také často nesplňovaly československé stavební normy.[83] Město převzalo také rozestavěná panelová sídliště v rámci tzv. komplexní bytové výstavby a některé podnikové byty, například jen v rámci privatizace státního podniku Sigma Olomouc byl městu nabídnut bezúplatný převod téměř 700 panelových bytů, se kterým zastupitelstvo souhlasilo.[84]

Po těchto akvizicích město Olomouc vlastnilo přes 16 tisíc městských bytů. Z koncepčních dokumentů je zřejmé, že od samého počátku radnice nepovažovala za svůj úkol zajišťovat bydlení svým obyvatelům, nehodlala pokračovat v systému veřejně vlastněných nájemních bytů a snažila se větší části bytů zbavit. Rámcová koncepce města „jednoznačně“ doporučovala odprodat budovy, které „nepřinášejí obci ekonomický prospěch ani neplní jinou, např. sociální, funkci“ a explicitně mezi ně řadila většinu obytných domů.[85] Od samého začátku také bylo jasné, že určitý podíl bytů by měl městu zůstat, byť se politické strany neshodly na tom, jaká míra by to měla být (nejradikálněji vystupovala ODA, která požadovala prodat všechny byty až na úzce vymezené sociální výjimky).[86]

Jak ukazuje historik Matěj Spurný, privatizace bytů byla výsledkem politických preferencí, které vycházely z představ o samosprávě roli trhu, ale také pragmatických rozhodnutí vynucených vnějšími ekonomickými okolnostmi a vnitřní dynamikou privatizačního procesu.[87] Radnice trpící stále narůstající agendou preferovala jednoduché řešení, které se

74 Zdeněk Szczyrba, Olomoucké obchodní domy: komentář k otázkám geneze a současnému vývoji městské maloobchodní sítě, *Urbanismus a územní rozvoj*, roč. 10, s. 53–57. Zdeněk Szczyrba – David Fiedor, Vývoj velkoplošného maloobchodu Olomouce a výzkum nákupního chování, *Sborník příspěvků. XVII. mezinárodní kolokvium o regionálních vědách Hustopeče*, 18. – 20. 6. 2014.

75 Vladimír Coufal, Olomoučané podepisují petici proti stavbám hypermarketu u výpadovky na Mohelnici, *Hanácké noviny,* 19. 3. 1998, č. 33, s. 2; [Ids], Odpůrci stavby hypermarketu Tesco budou zítra protestovat před radnicí, *Olomoucký den* č. 256, 3. 11. 1999, s. 3.

76 Obecně k efektům suburbanizace srov. Luděk Sýkora, Suburbanizace a její společenské důsledky, *Sociologický časopis* XXXIX, 2003, č. 2, s. 217–233.

77 *Město Olomouc 1990–1994*, vydal Úřad města Olomouce, 1994, s. 3.

78 Zákon České národní rady o přechodu některých věcí z majetku České republiky do vlastnictví obcí 172/1991 Sb.; *KMO 1991.*

79 Zákon České národní rady o obcích 367/90 Sb., par. 67, odst. 2.

80 *Město Olomouc 1990–1994*, vydal Úřad města Olomouc, 1994, s. 16.

81 Srov. KMO 1993; Zápis 17. ZMO 1993, 2. 6. 1993, SOkA Olomouc.

82 Srov. KMO 1992, s. 19. – KMO 1998, s. 13.

83 Seznam objektů po SA pro bezúplatný převod. Zápis 79. RMO, 25. 5. 1993. SOkA Olomouc. K rozkrádání viz Archiv a programové fondy ČT. Zjizvená tvář měst: Olomouc, Česká televize, 1994. (IDEC 394 451 42774).

84 17. zasedání ZMO, 2. 6. 1993, SOkA Olomouc. Dalších 218 bytů bezúplatně převzalo město od Vojenského opravárenského podniku, srov. KMO 1993.

85 Rámcová koncepce rozvoje města. 34. schůze RMO, 1. 10. 1991, SOkA Olomouc.

86 ODA chce zeštíhlit radnici, *Hanácké noviny*, 1. 9. 1994, s. 2.

87 Matěj Spurný, Bydlet ve svém. Kořeny a charakter polistopadové privatizace bydlení v Československu, *Dějiny a současnost*, roč. 2025, č. 1, s. 8–11.

1 Šárka Moráňová – Eva Tempírová – Josef Dostál – Antonín M. Škamrada a kol. (Alfaprojekt Olomouc), Územní plán sídelního útvaru Olomouc, schéma hlavního výkresu, 1998, MUO

privatizací bydlení nabízelo. Zvolila tak řešení, které bylo aplikováno napříč samosprávami ve střední a východní Evropě. Jako první přistoupila rada města k privatizaci domů v centru, které na jednu stranu byly v nejhorším technickém stavu, a představovaly tedy potenciálně největší finanční a organizační zátěž, a na druhé straně jejich komerční potenciál dával naději na jejich rychlou opravu novými majiteli.[88] Město v průběhu první poloviny 90. let zavedlo způsob oceňování prodávaných domů podle průběžně aktualizované cenové mapy a pomocí koeficientů, které odhadní cenu buď snižovaly (koeficient 0,2 u panelové výstavby), nebo naopak zvyšovaly (koeficient 2,0 u vilové zástavby).[89] Stejně jako v jiných městech i v Olomouci měli stávající nájemníci přednostní nárok na koupi „své“ nemovitosti, což stabilizovalo sociální vývoj, ale také reprodukovalo sociální nerovnosti zděděné z období státního socialismu. Potvrzovala se tím také kontinuita s dosavadním vývojem, ve kterém se během státního socialismu postupně vytvářelo „kvazivlastnictví“ bytů se zaručeným převodem nájmu na potomky.[90]

Přestože si většina politických sil ve městě představovala, že se minimálně třetina bytů zachová ve vlastnictví města, ukázalo se jako velmi obtížné proces privatizace zpomalit, natož pak zastavit. Z původních 16 tisíc městských bytů se asi čtyři tisíce vrátily původním majitelům v rámci restitucí a mimosoudních rehabilitací. Další čtyři tisíce bytů měly zůstat v majetku města po plánované privatizaci. Nicméně pokusy o revizi dosavadního postupu privatizace a jeho zpomalení se setkávaly s rozhořčeným odporem obyvatel městských domů, kterým privatizace nebyla umožněna.[91] Počet privatizovaných bytů se stal předmětem politického boje a kritériem úspěšnosti radničních koalic. V celostátním měřítku pak jednotlivá města spolu soutěžila o co nejrychlejší a nejdůkladnější privatizaci bytů. Výsledkem tohoto procesu byl stav, kdy město Olomouc podle studie z roku 2020 pronajímalo v běžném režimu (tj. mimo speciální byty pro seniory) pouze 880 bytů, tj. pět procent původního počtu městských bytů.[92]

Podobně jako v případě investic v extravilánu se v případě privatizace bytů projevuje trend oslabování role městského vládnutí, které se vzdává nástrojů na určování budoucího vývoje města. Mimo kontrolu města se tak dostávají problémy, jako jsou bezdomovectví, nedostupnost bydlení pro mladé rodiny (spojené s velmi citlivou olomouckou otázkou počtu obyvatel na hraně sta tisíce obyvatel) či regulace bydlení s ohledem na povodňové hrozby (městské úředníky mj. také zaskočilo, že při rekonstrukci tramvajových tratí museli přistoupit na vybudování nevzhledných sloupů trakčního vedení, protože soukromí majitelé nemovitostí odmítali dosavadní zapouštění vedení do vnějších stěn domů). Za tímto procesem stojí nejen „plánovací skepse“, ale i mimořádné ekonomické tlaky a akcelerace neoliberálních politik, které vytvářejí vlastní ekonomické a sociální krize delegitimizující demokratickou městskou vládu.

ZÁVĚR

V roce 1996 vysvětloval Pavel Zatloukal, *spiritus movens* rekonstrukce Horního náměstí, proč byl pro novodobou kašnu zvolen motiv báje o Ariónovi a delfínu.[93] Již od raného novověku podle něj mýtus o řeckém básníkovi Ariónovi symbolizoval pro Olomouc naději na znovuzrození a obnovení někdejší velikosti města. Polistopadový vývoj Olomouce a míra, s jakou se město vyrovnalo s úpadkem státního socialismu, v mnohém potvrdil relevanci tohoto mýtu. Olomouc již není „městem dvou armád“, ale místo toho efektivně využívá zděděné armádní majetky a těží z velitelských armádních funkcí, které ve městě přežily. Vedle armády radnice úspěšně spolupracuje i s dalšími dvěma velkými hráči ve městě, arcibiskupstvím a univerzitou, která též prošla radikální proměnou z jedné z „nejnormalizovanějších“ vysokých škol v instituci celostátního významu. Podobně vystupuje z regionálního rámce i řada kulturních institucí, zejména Muzeum umění. Městská památková rezervace prošla doslova na poslední chvíli zásadní obnovou, která proběhla až na výjimky na vysoké památkářské úrovni. Zmiňovaná rekonstrukce Horního náměstí se stala učebnicovým příkladem citlivé postmoderní úpravy veřejného prostoru. Město Olomouc se od začátku nového milénia stalo opět krajským centrem a upevnilo tak svou centrální roli na střední Moravě. Olomouc vybudovala efektivní administrativní aparát, který zvládal úspěšně řešit neustále přibývající a měnící se agendu, sahající od velkých infrastrukturních projektů přes evropské dotace až po řešení následků živelních katastrof. V neposlední řadě pak vznikly struktury občanské sebeorganizace, které spolu s dobře informovaným a nezávislým místním tiskem dokázaly nejednou prosadit veřejný zájem.

Přesto se po třech desetiletích vysněným „moravským Oxfordem“ Olomouc nestala. Podobně jako koncem 80. let vytvořil latentní kontrast mezi současným stavem města a zmiňovaným „intenzivním vědomím velké minulosti města“ v očích veřejnosti trvalou frustraci s městskou politikou. Zatímco se Olomouci dařilo vypořádat se s překážkami, které pro ni připravil státní socialismus, postkomunistická transformace nachystala celou řadu často ještě obtížnějších výzev. Pochopitelně situaci nepomohly nevynucené chyby městských politických elit, jako byly kartelizace dvou velkých stran v olomoucké variantě „opoziční smlouvy“ či nekritické přijímání neoliberálních receptů. Nicméně hlavními bariérami zásadní přeměny města se staly celostátní a globální procesy mimo jeho kontrolu. Ekonomický pokles spojený s vysokou nezaměstnaností a následná závislost na globálních ekonomických cyklech omezovaly manévrovací prostor města a jeho autonomii v jednání s mnohem silnějšími ekonomickými hráči. Kontrast mezi tušeným potenciálem města a jeho stavem po třech dekádách transformace tak v olomoucké symbolické krajině vedle Ariónova mýtu vytváří zřejmě také prostor pro – byť z hlediska projektování nových olomouckých kašen zcela nevhodný – mýtus sisyfovský.

88 35. schůze RMO, 15. 10. 1991. SOkA Olomouc.

89 17. zasedání ZMO, 2. 6. 1993, SOkA Olomouc. Srov. též Zpráva o prodeji domů, 24. zasedání ZMO, 21. 9. 1994, SOkA Olomouc.

90 Specificky vedení města přistupovalo k rozestavěné panelové výstavbě. Rada rozhodla o prodeji rozestavěných bloků s cca 300 byty za pouhých 65 milionů dvěma společnostem Bestol a Pozemní stavby s tím, že získané prostředky byly investovány do dokončení infrastruktury těchto budovaných sídlišť. 17. zasedání ZMO, 2. 6. 1993, SOkA Olomouc. K fenoménu státně-socialistického „kvazivlastnictví“ srov. Olga Šmídová, Vlastnictví a kvazi-vlastnictví bytů za socialismu a jejich postsocialistická mutace, in: Anne Olivier (ed.), *Cahiers du CEFRES N°11: původní a noví vlastníci*, Praha 1996, s. 116–124.

91 Televizní záběry z veřejného projednávání privatizace bytů ukazují zcela zaplněný zasedací sál, srov. Archiv a programové fondy České televize, Kupčení s byty, Česká televize 2003 (IDEC 403 231 02316/1034). Pořad se věnoval otázce, proč si několik radních bezprostředně po schválení další fáze privatizace bytů zapsalo do živnostenského rejstříku realitní činnost.

92 Koncepce dostupného a sociálního bydlení statutárního města Olomouce na roky 2021–2027. Statutární město Olomouc, 2020. Vzhledem k celkovému počtu olomouckých bytů se jedná o číslo ještě výrazně nižší, protože na začátku procesu město vlastnilo pouze necelých 40 % bytů ve městě.

93 Horní náměstí – mnoho světla, málo zeleně, *Hanácké noviny*, 3. 2. 1996.

FLANÉR, OBČAN A HAMBURGER

POLITICKÁ ONTOLOGIE „PRÁZDNÉHO PROSTORU“

Adéla Rádková

Na první pohled by se mohlo zdát, že nevelký výsek městského prostoru – pouhých pět set metrů čtverečních – nemůže vypovědět mnoho o proměnách města, regionu či společnosti. Tato studie se však pokusí ukázat, že právě trojúhelník, vymezený Salmovým palácem,[1] Sloupem Nejsvětější Trojice[2] a pasáží vedoucí z Horního náměstí na třídu Svobody,[3] zviditelňuje mnohé klíčové momenty transformačního vývoje Olomouce po roce 1989 a v následujících desetiletích. Výzkumným polem se tak stává veřejný prostor v jádru Olomouce, kde se odehrávají každodenní i výjimečné události, od rutinní chůze a nakupování po happeningy, slavnosti či politická shromáždění, což z něj činí významné místo městské zkušenosti. Význam tohoto prostoru však není pevně daný – proměňuje se v závislosti na tom, co se v něm odehrává, kdo ho užívá a jaké významy jsou mu přisuzovány. Zvolený prostor mezi Salmovým palácem, Trojičním sloupem a pasáží na třídu Svobody sice neleží v bezprostředním centru veřejného dění – to se tradičně odehrává před radnicí s orlojem či na opačné straně sloupu směrem k Moravskému divadlu –, přesto byl vybrán záměrně. Jde o prostor, který je svým průchozím charakterem, každodenním užíváním i proměnlivou symbolikou mimořádně citlivým ukazatelem společenských a politických posunů. Studie se tak zaměřuje na tuto „mezizónu“, v níž se sice nekoncentruje oficiální reprezentace moci, která přesto zrcadlí hlubší procesy transformace města, jeho veřejného prostoru i občanské kultury.

Tento prostor můžeme vnímat jako jeviště, kde se střetává minulost, přítomnost i latentní možnosti budoucnosti, zároveň kulturní paměť, logika globálního konzumerismu a otázka participativního občanství. Studie však neusiluje o rekonstrukci rozhodovacích procesů ani o analýzu funkční proměny místa, ale zaměřuje se na jeho politickou ontologii, na to, co veřejný prostor jako tento umožňuje vidět, říci a vykonat, a co naopak zamlčuje, potlačuje či znemožňuje. V tomto smyslu je zvolený prostor chápán jako dějiště, v němž se odrážejí možnosti, ale i limity veřejného jednání, politické přítomnosti a společné sdílené reality. Studie proto nepodává „dějiny místa“ v klasickém slova smyslu, ale spíše uvažuje „o prázdném prostoru“, sleduje gesta a události jako symptomatické momenty proměny, a zároveň jako potenciální místa odporu nebo znovuobjevení politické dimenze městského prostoru. Jde o zkoumání městského prostoru jako kulturně-politického fenoménu, tedy jako místa, kde se zviditelňují a mnohdy i zamlčují určité společenské hodnoty, vztahy moci a formy občanství. Tímto úvodem míříme k jádru širší otázky: Jak může historicky významné město střední velikosti čelit výzvám globalizace, aniž by ztratilo svou kulturní identitu a politický potenciál? Jak se vyrovnává s tlakem muzealizace na jedné straně a komercializace na straně druhé?

TEORETICKO-METODOLOGICKÝ RÁMEC: PROSTOR JAKO DĚJINNÝ A POLITICKÝ FENOMÉN

Tato studie přistupuje k veřejnému prostoru jako ke komplexnímu fenoménu, který nelze redukovat na čistě fyzické nebo funkční parametry. Veřejný prostor je chápán jako vícevrstevnatý kulturní, politický a fyzický fenomén, jehož význam přesahuje čistě urbanistické nebo architektonické vymezení. Základním východiskem pro jeho uchopení je klasická definice Jürgena Habermase, který ve své knize *Strukturální přeměna veřejnosti* popisuje veřejnou sféru jako oblast společenského života, v níž se formuje veřejné mínění a která je přístupná všem občanům.[4] Habermasův koncept se nezakládá na prostorovosti v užším geografickém smyslu, ale na možnosti racionální diskuze a participace, která vytváří základ demokratické legitimity. Veřejná sféra je dle Habermase „oblastí našeho společenského života, v níž … je [přístup] zaručen všem občanům“.[5] Tento přístup chápe veřejný prostor nikoli pouze jako fyzické místo, ale jako proces interakce, viditelnosti a argumentace, v němž se utvářejí i přetvářejí politické vztahy. Tato výchozí koncepce bude dále rozvíjena prostřednictvím důrazu na jednání u Hannah Arendt a konceptem flanéra u Waltera Benjamina.

Hannah Arendt ve svém díle *Vita activa*[6] definuje veřejný prostor jako místo jednání a zjevování se před druhými. Rozlišuje mezi třemi základními lidskými činnostmi: prací, zhotovováním a jednáním. Klíčové je především pojetí jednání jako činu, který vyžaduje přítomnost druhých, veřejný prostor a možnost *být viděn*. Zhotovování je přitom chápáno jako formování poměrně trvalého lidského světa, který jednání umožňuje a rámuje. Arendt totiž zdůrazňuje, že politický život není možný bez konkrétního fyzického místa. Veřejný prostor je pro ni arénou, kde se odehrává jednání jako forma svobody, ale také prostor, kde lidé mohou iniciovat nový začátek a tím přispívat k udržení světa jako společného rámce života. Na rozdíl od Habermasova důrazu na diskuzi tedy klade Arendt akcent na jednání a spontaneitu.

Tento pluralitní rámec, jak jej formuluje Arendt, otevírá možnost zkoumat veřejný prostor nejen jako arénu přítomnosti a jednání, ale i jako text – pole významů, jejichž vrstvy lze odkrývat a reinterpretovat. V tomto ohledu přináší zásadní inspiraci Walter Benjamin, jehož poeticko-kritická analýza moderního města umožňuje chápat veřejný prostor jako místo alegorického čtení. Benjaminův koncept flanéra – městského chodce, který se pohybuje prostorem bez cíle, ale s intenzivní vnímavostí – přenáší pozornost od činů k vidění, od přímé participace k senzitivnímu odstupu. Navazuje tak na debatu o veřejném prostoru jako místu různých typů přítomnosti – nejen aktivního občanství, ale i kontemplativní kritiky. Ve svém textu *Paříž druhého císařství u Baudelaira*[7] Benjamin ukazuje, jak jsou městské prostory formovány

1 Salmův palác je původně barokní palác, který prošel několika významnými přestavbami. Svůj název získal od Julia Salma, moravského zemského hejtmana, který palác koupil v 17. století. V budově sídlila kavárna a později městské úřady. Během první republiky byla existence paláce ohrožena, neboť si místo pro stavbu nového moderního obchodního domu vybrala firma Baťa. Nakonec však palác zůstal zachován a v 50. letech minulého století prošel rekonstrukcí. Následně byla budova vyhlášena kulturní památkou. Od roku 2006 vlastní palác soukromý majitel.

2 Sloup Nejsvětější Trojice je významná barokní památka na dnešním Horním náměstí v Olomouci. Jedná se o morový sloup a s výškou 32 metrů je nejvyšším sousoším na území Českém republiky. Byl postaven v 18. století a od roku 2000 je zařazen na seznam památek světového dědictví UNESCO.

3 Pasáž propojující dnešní Horní náměstí a tř. Svobody v Olomouci získala svou dnešní podobu v 90. letech minulého století. Jedná se o jednu z mála zastřešených pasáží, kterou v centru Olomouce nalezneme.

4 Jürgen Habermas, *Strukturální přeměna veřejnosti*, Praha 2000.

5 Vlastní překlad: Jürgen Habermas, The Public Sphere: An Encyclopedia Article, in: Stephen Eric Bronner – Douglas Kellner (eds.), *Critical Theory and Society: A Reader*, New York 1989, s. 136.

6 Hannah Arendt, *Vita activa neboli o činném životě*, Praha 2009.

7 Walter Benjamin, Paříž druhého císařství u Baudelaira, in: Martin Ritter (ed.), *Výbor z díla II: teoretické pasáže*, Praha 2011.

logikou konzumerismu a jak skrze ně lze číst skryté vztahy moci. Benjaminova kritika moderního městského života tak umožňuje nahlížet na veřejný prostor jako místo, kde dochází ke kolizi mezi autentickým prožitkem a povrchností konzumní kultury. Benjaminova perspektiva bude využita především při následné analýze happeningové akce *poslední večeře*. Walter Benjamin do této debaty vnáší symbolickou dimenzi, když veřejný prostor pojímá jako místo alegorického čtení společenské reality. Postava flanéra se stává ztělesněním moderního městského subjektu – pasivního, ale pozorného pozorovatele, který v prostoru odhaluje neviditelné vrstvy každodennosti.

Zatímco Arendt zdůrazňuje aktivní jednání ve veřejném prostoru a Benjamin citlivost vůči jeho skrytým významům, feministická teorie upozorňuje na strukturální vyloučení, které oba přístupy sdílejí. Veřejný prostor, jak jej konstruují jak Arendt svým důrazem na heroické jednání, tak Benjamin skrze postavu flanéra, je do značné míry formován jako prostor maskulinní – určený pro jednání či kontemplaci aktérů, kteří nejsou genderově nebo sociálně marginalizováni. Například Iris Marion Young ve své knize *Justice and the Politics of Difference* však zdůrazňuje, že spravedlivý veřejný prostor musí být otevřen různým způsobům tělesné přítomnosti a komunikace, tedy nejen těm, které odpovídají dominujícím kulturním normám. To, co činí diskuzi veřejnou, není jednota ani blízkost, ale otevřenost, s níž se odehrává.[8] Sheila Benhabib v knize *The Claims of Culture* navazuje na Arendt tím, že rozvíjí pojem „diskurzivního prostoru“ jako místa, kde se různost může stát základem politického jednání, nikoliv překážkou. Benhabib navíc k našemu zkoumání doplňuje důležitý aspekt, že představa jednotné veřejné sféry, jak ji implikuje myšlení Arendt, neodpovídá současné zkušenosti demokratických společností. Veřejnost se dnes neodehrává v jednom centralizovaném prostoru, ale v rozptýlené síti pluralitních fór, hnutí, komunit a diskurzivních platforem, které jsou často zprostředkované médii, technologiemi a časovým posunem.[9] Feministická perspektiva tak obě teorie významně koriguje a doplňuje: umožňuje chápat veřejný prostor města – jako například olomoucký trojúhelník – nejen jako místo, kde se dějí performativní politické akty, ale i jako uzel v širší síti symbolických, kulturních a mediálně zprostředkovaných diskurzů, které vytvářejí podmínky pro veřejné sdílení a vyjednávání významů.

Na úrovni architektonické teorie je využit pojem kritického regionalismu, jak jej formuloval Kenneth Frampton. Jeho koncept poukazuje na možnost vytvářet prostorové formy, které se vyhýbají jak unifikující globalizaci, tak sterilní muzealizaci, a umožňují zachovat specifickou kulturní identitu místa. Základní otázkou tedy není pouze „jak prostor vypadá“, ale jaké vztahy, významy a jednání umožňuje – nebo naopak znemožňuje.[10] Tato studie tedy kombinuje fenomenologický, politicko-filozofický a urbanistický přístup. Z metodologického hlediska se opírá o interpretativní analýzu vybraného místa v centru Olomouce, především již zmíněného prostoru mezi Salmovým palácem, Sloupem Nejsvětější Trojice a pasáží na tř. Svobody. Skrze historické souvislosti, prostorové dispozice a symbolické události (např. happening) bude sledovat, jak se v tomto prostoru zrcadlí širší proměna veřejného života ve městě po roce 1989.

TRANSFORMACE OLOMOUCE PO ROCE 1989: MEZI GLOBALIZACÍ A LOKÁLNÍ IDENTITOU

Olomouc, stejně jako mnohá jiná města střední a východní Evropy, prošla v 90. letech zásadními politickými a ekonomickými změnami. Tento proces se neomezil pouze na transformaci národní ekonomiky, ale měl výrazný vliv i na městské prostředí, zejména na veřejné a kulturní prostory. Veřejný prostor, který byl v období normalizace často zanedbáván a instrumentalizován jako nástroj režimní propagandy, se po roce 1989 stal předmětem intenzivních komerčních, politických a symbolických zápasů. Město se otevřelo novým formám podnikání, spotřeby a vizuální kultury, čímž se zásadně proměnila jeho prostorová i společenská struktura. Privatizace státního majetku a restrukturalizace vlastnických vztahů, jak ji analyzují David Stark a Laszlo Bruszt ve své práci *Postsocialist Pathways*,[11] byla stěžejním nástrojem při tvorbě nových mocenských struktur v postkomunistických zemích. Stark a Bruszt argumentují, že privatizace nejen změnila majetková práva, ale také vedla k hlubšímu přetvoření vztahů mezi státem, trhem a občanskou společností, protože zahrnovala komplexní změnu ve vlastnických vztazích a vedla k nové rovnováze mezi politickou mocí a vlastnictvím.[12] Tyto celospolečenské proměny měly zásadní dopad na městské struktury a veřejný prostor.

V Olomouci, stejně jako v jiných městech, se tyto proměny projevily zejména v komercializaci veřejných prostor a přeměně historických budov na komerční objekty. Jeden z nejvýraznějších příkladů této změny je otevření pobočky McDonald’s v Salmově paláci, což symbolizovalo vstup globalizovaného kapitalismu do samotného historického jádra města. Podle Ivana T. Berenda je tento proces komodifikace veřejného prostoru součástí širší dynamiky globalizace, kdy se historické a kulturní prostory transformují na místa konzumerismu a tržních zájmů, čímž ztrácejí svůj původní kulturní a společenský význam.[13] Zatímco v západních zemích je proces gentrifikace důkladně popsán a teoreticky ukotven, pro střední a východní Evropu máme zatím jen omezený počet studií, které však ukazují, že tento proces zde probíhal v 90. letech specifickým způsobem. Jak upozorňují Bernt, Gentile a Marcińczak, přístup ke gentrifikaci v post-socialistických městech nelze jednoduše převzít z anglo-amerického kontextu, protože zde sehrávají zásadní roli místní specifika – zejména dědictví státního socialismu, odlišná trajektorie privatizace,

8 Iris Marion Young, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton 1990, s. 88.

9 Seyla Benhabib, *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era,* Princeton 2002, s. 142.

10 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, London 1992.

11 David Stark – Laszlo Bruszt, *Postsocialist Pathways: Transforming Politics and Property in East Central Europe*, Cambridge – New York 1998.

12 Ibidem, s. 80–84.

13 Iván T. Berend, *Central and Eastern Europe, 1944–1993: Detour from the Periphery to the Periphery*, Cambridge – New York 1996, s. 321–331.

2 Petr Šprincl, *Poslední večeře*, 2008, foto archiv Vladimíra Havlíka

kulturní normy spojené s bydlením a význam symbolického kapitálu. Gentrifikace se tak v post-socialistických městech často kombinuje s jevy, jako je komercializace historických jader měst, přičemž její projevy jsou fragmentované, nerovnoměrné a citlivé na místní kontext, který zahrnuje jak konfliktní aspekty, tak potenciál k participativní regeneraci.[14] V tomto specifickém kontextu postsocialistické transformace vyvolala přítomnost McDonald’s v historickém centru Olomouce silnou symbolickou reakci – v roce 2006 zde proběhl happening, při němž byli lidé bez domova symbolicky usazeni k *poslední večeři* a obslouženi hamburgery. Tato akce, které se budu podrobně věnovat dále, artikulovaná jako kritika konzumní kultury, představovala zásah do logiky prostoru a pokoušela se jej repolitizovat.

Transformace veřejného prostoru totiž není pouze otázkou estetických nebo funkčních změn, ale představuje hluboký zásah do politického života města. V podmínkách postkomunistické transformace v 90. letech se Olomouc stala příkladem města, v němž se veřejný prostor stal polem střetu mezi ekonomickou liberalizací a občanskou participací. Rozhodnutí o tom, jaké formy zhotovování budou upřednostněny – zda ty, které slouží globálnímu trhu, nebo ty, které podporují sdílení a pluralitu –, přímo ovlivňovala, kdo a jak může být ve veřejném prostoru přítomen, a tedy i kdo a jak může jednat. Prostor mezi Salmovým palácem, pasáží na třídu Svobody a Sloupem Nejsvětější Trojice je v tomto ohledu symptomatický. Jeho fyzická podoba je výsledkem kombinace architektonických rozhodnutí, ekonomických tlaků i památkových zásahů. V 90. letech zde došlo ke komercializaci (v podobě McDonald’s) i k institucionalizované ochraně (v podobě zápisu sloupu na seznam UNESCO v roce 2000), což vedlo k paradoxní situaci, kdy byl prostor na jedné straně podřízen tržní logice a na straně druhé estetizován a muzealizován. V obou případech se však veřejný prostor vzdálil svému původnímu politickému účelu, tj. být scénou jednání, sdílení a plurality.

V Olomouci 90. let tak pozorujeme prostorové ztělesnění širší transformace politické kultury, v níž byla občanská participace často zatlačována do pozadí ve prospěch ekonomických zájmů a symbolického zajištění historické kontinuity bez reálného otevření prostoru pro pluralitu. Právě v tomto kontextu mezi strukturální podobou veřejného prostoru a možnostmi lidské přítomnosti se otevírá otázka, jak je v takovém prostoru možné jednat, být viděn, nebo naopak zůstat v pohybu bez možnosti zakotvení. Právě zde se setkávají dvě významné figury modernity – aktér ve smyslu politického jednání, jak jej chápe Hannah Arendt, a městský pozorovatel, flanér Waltera Benjamina. Obě tyto figury, které budou rozebrány v dalších částech textu, reagují na měnící se podmínky veřejného prostoru, každá však jiným způsobem – jedna skrze čin a zakládání nového, druhá skrze chůzi a tichý odstup.

HANNAH ARENDT: PROSTOR POLITICKÉHO ŽIVOTA

Lidé jsou podle Arendt „bytostmi nadanými k politice proto, že jsou bytostmi nadanými řečí“.[15] Politika je možná jen prostřednictvím jazyka – ať už v dialogu s druhým, nebo v tichém rozmlouvání se sebou samým, přičemž si druhého v mysli představujeme. Smysl má jen to, o čem lze mluvit ve světě plurality, neboť mimo společnost podle Arendt politický život neexistuje.[16] Klíčovým prvkem jejího pojetí jednání je schopnost zahajovat nové začátky, přičemž následky činů zůstávají často nepředvídatelné: „Splnění prastarého snu, podobně jako splnění přání v pohádkách, naráží na konstelaci, v níž se vysněné požehnání stává prokletím.“[17]

Arendt odmítala pojem „politická filozofie“, protože teorie podle ní nedokáže odpovědět na skutečné politické otázky. Politická filozofie – od Platónova odklonu od athénské demokracie ke světu idejí až po selhání tváří v tvář autoritářským ideologiím 20. století – podle ní prokázala, že není schopna řešit politické problémy a otázky. Proto ve svém textu *The Human Condition* (v českém překladu *Vita activa*) zaměřuje pozornost na oblast lidské činnosti. Politické odpovědi podle ní tudíž nevycházejí z teoretických přístupů, ale „lidé [je] fakticky dávají každý den a na všech možných místech“.[18] Řešení problémů tedy spočívá v praktickém jednání a vzájemné dohodě mezi mnoha aktéry. Teorie naproti tomu představuje vždy jen hlas jednotlivce, jeden z mnoha možných pohledů. Politická realita je však založena na pluralitě – různí lidé kladou různé otázky a nabízejí odlišné odpovědi. Podle Arendt bychom se tedy měli rozpomenout na tento zásadní aspekt plurality a zamyslet se nad tím, „co vlastně konáme, jsme-li činní“.[19]

14 Matthias Bernt – Michael Gentile – Szymon Marcinczak, Gentrification in Post-Communist Countries: An Introduction, *Geografie* 120, 2015, č. 2, s. 104–112.

15 Arendt (pozn. 6), s. 10.

16 Ibidem, s. 11.

17 Ibidem, s. 11–12.

18 Ibidem, s. 12.

19 Ibidem, s. 12.

Arendt v rámci *Vita activa* rozlišuje tři základní lidské činnosti: práci, zhotovování a jednání.[20] Práce odpovídá biologickému procesu lidského těla, jejím účelem je zajistit živému organismu obživu a uspokojit jeho nezbytné životní potřeby. Zhotovování produkuje umělý svět věcí, tedy oblast věcí, které si člověk vyrobil a jimiž si vytvořil svět, ve kterém je doma. Jednání je pak jediná lidská činnost, která se odehrává přímo mezi lidmi.[21] Jeho základní podmínkou je fakt plurality, tedy okolnost, že svět obývá množství lidí: „Jednání vyžaduje pluralitu, v níž jsou sice všichni totožní v tom smyslu, že jsou všichni lidé, ale právě jako takoví jsou totožní oním pozoruhodným způsobem, že žádný z nich není stejný jako kdokoli jiný, kdo kdy žil, žije nebo bude žít.“[22]

V kontextu našeho tématu ponechme stranou činnost práce, jejímž cílem je uspokojení biologických potřeb, a soustřeďme se na zbylé dvě, tj. zhotovování a jednání. Největší interpretační pozornost sice bývá zpravidla věnována jednání, které Arendt chápe jako podstatu politického života. Pro porozumění její teorii politiky, zejména v souvislosti s veřejným prostorem, je však neméně důležité i to, kde se jednání odehrává – tedy na fyzickém místě, jež politickému jednání poskytuje rámec a trvání. Tento prostor je výsledkem druhého stupně činnosti, tj. zhotovování, která formuje umělý svět lidí: budovy, náměstí, cesty a další urbánní struktury. Na rozdíl od prchavosti biologického života poskytuje tento svět relativní stálost a kontinuitu – přesahuje smrtelnost jednotlivců a vytváří prostředí, v němž se může politický život odehrávat a přetrvávat. Samotné jednání pak poskytuje podmínky pro delší kontinuitu generací, pro paměť a tím pro dějiny.

Ačkoli bývá zhotovování ve výkladech Arendt často kladeno do stínu politického jednání, je nezbytnou podmínkou jakéhokoli politického světa.[23] Nejde pouze o technické vytváření objektů, ale o konstitutivní činnost, která zajišťuje stabilitu a trvání veřejného prostoru, a tím umožňuje samotné jednání. Arendt připomíná, že bez relativně trvalého „světa věcí“, které člověk vytváří, by jednání nemělo žádné místo, kde by se mohlo odehrát a stát se viditelným. V tomto smyslu je zhotovování nejen předpokladem politického života, ale i jeho strukturální součástí. Nejde jen o materiální předpoklady, ale také o symbolické a kulturní zakotvení, které lidské produkty vtiskují prostoru. V urbanistickém kontextu, jak ukazuje i případ Olomouce, má zhotovování jasně politické důsledky. Architektonická podoba náměstí, dostupnost prostoru k sezení či jeho muzealizace, to vše je výsledkem zhotovování, které formuje, umožňuje, ale i omezuje veřejný a politický život. Vzhledem k tomu, že analyzujeme městský prostor jako scénu veřejného života, musíme vnímat zhotovování nikoli jako neutrální nebo technickou činnost, ale jako zásadní sféru, kde se rozhoduje o podobě toho, co je možné a viditelné. Míra, do jaké se veřejný prostor stává dostupným, sdíleným, nebo naopak regulovaným, není výsledkem spontánního jednání, ale právě předchozích aktů zhotovování, které určují, kdo a jak může prostor obývat. Politické jednání se tedy nevznáší v abstraktním vakuu, ale vyrůstá ze světa vytvořeného činností výroby – světa, který může podporovat, ale i potlačovat pluralitu a účast.

Zhotovování a stabilita umělého světa jsou však podle Arendt pouze jednou stranou podmínek politického života. Druhou, neméně zásadní, je schopnost jednat, která je neoddělitelně spjata s tím, co Arendt označuje jako natalitu nebo také fakt zrození. Člověk je bytost, která se rodí, a právě tato skutečnost dává základ možnosti začít něco nového. Jednání, v arendtovském smyslu, není opakováním již daného, ale iniciací, zahájením nového děje, vstupem do světa, který má schopnost přetvářet dějiny. Natalita je proto podle Arendt ontologickým předpokladem politického jednání, bez ní bychom nebyli schopni nic nového začínat a politický prostor by ztratil svůj význam jako prostor svobody. Každý nový člověk má potenciál být nositelem nové iniciativy, nového směru, nové politické události.[24] A právě veřejný prostor je tím místem, kde se natalita může projevit jako čin, jako přítomnost, která míří k budoucnosti. Tím se zhotovování a jednání navzájem doplňují: zhotovování poskytuje prostor pro dění, jednání jej naplňuje smyslem a směrem k budoucnosti. Svět a jeho části, jako jsou města ulice a náměstí, který vzniká zhotovením, tak není statickým pozadím, ale scénou pro nové začátky. Jeho trvalost vytváří paměť a kontinuitu, která umožňuje, aby nové činy nebyly pouhou efemérní událostí, ale součástí společného světa, v němž se může rodit politické společenství.[25]

WALTER BENJAMIN: FLANÉR JAKO AMBIVALENTNÍ HRDINA MODERNY

Na opačném pólu vůči arendtovské představě jednání jako ctnostného, viditelného a směrem k druhým orientovaného aktu, stojí postava flanéra, jak ji zachytil Walter Benjamin při své interpretaci moderního města, především Paříže 19. století. Flanér, městský tulák, chodec a pozorovatel, se pohybuje bez cíle, v přemíře vjemů a obrazů, a přesto si zachovává kritickou distanci. Není aktérem ve smyslu politického jednání, nýbrž divákem modernity, který reaguje na anonymitu města pasivitou a pomalým, pozorným pozorováním. Z hlediska trvalosti Benjamin dodává, že Paříž sice stále stojí, nezměnil se ani příliš směr jejího vývoje, ale právě tato trvalost podle něj dokládá pomíjivou „zkušenost se vším, co vzniklo ve znamení ‚vskutku nového‘“.[26]

Benjaminova metoda čtení města prostřednictvím alegorií nabízí alternativní přístup k porozumění veřejnému prostoru – ne jako scéně deliberativního jednání, ale jako „textu“, v němž lze skrze obrazy a symboly odhalovat společenské napětí a ideologii. Flanér zde není protikladem arendtovského jednajícího občana, ale jeho doplňkem: zatímco občan jedná, flanér pozoruje – a právě toto pozorování může vést k narušení přirozeného řádu a otevření nových perspektiv. Tato dvojakost je pro náš výzkum klíčová, protože veřejný prostor Olomouce po roce 1989 ukazuje, že nejen činy, ale i způsoby vnímání a reprezentace hrají zásadní roli v tom, jak politická přítomnost ve městě vypadá.

Benjaminův politický svět byl však primárně mužským světem. Figura flanéra je výrazně maskulinní – jde o svobodného muže, který se může pohybovat anonymně a bezpečně městem. Tato možnost nebyla, a často stále není, dostupná ženám, jejichž přítomnost ve veřejném prostoru je omezována společenskými normami. Jak upozorňuje feministická urbanistická kritika, ženské tělo je v městském prostoru vystaveno jiným typům viditelnosti, kontroly i rizika. Například Elizabeth Wilson argumentuje, že ženská přítomnost ve veřejném prostoru je historicky vnímána ambivalentně. Žena, která je viděna na ulici, je buď „neslušná“, nebo „nepatřičná“, její přítomnost narušuje patriarchální představu o veřejném prostoru jako mužském teritoriu. Wilson však nevolá po návratu do bezpečného soukromí, naopak v moderním městě vidí možnost transgrese a emancipační potenciál. Žena, která chodí po městě a prochází „mužskými“ prostory, se stává aktérkou změny.[27] Zajímavou reflexi flanéra z feministické perspektivy přináší Janet Wolff ve své studii *The Invisible Flâneuse*, kde ukazuje, že žena byla historicky z městské zkušenosti flanéra vyloučena. Její přítomnost ve veřejném prostoru byla totiž buď sexualizována, nebo kontrolována.[28] Pokud tedy Benjamin tematizuje flanéra jako postavu moderní zkušenosti, pak je třeba ptát se, jaký prostor zůstává pro „flanérku“. Chybějící figura flanérky tak odhaluje limity univerzality modernistického pohledu na město.

Analýzy Hannah Arendt a Waltera Benjamina však nabízejí přes možnou kritiku dva výrazně odlišné a inspirující přístupy k proměnám veřejného prostoru v moderní společnosti. Benjaminova analýza flanéra zachycuje hlubší proměnu veřejného prostoru v éře kapitalismu. Z prostoru setkávání a jednání se stává prostor vitrín, pasáží a reklam, tedy místo, kde lidé nejsou určeni ke spolubytí, ale k rozptýlení a spotřebě. Flanér tuto logiku nesdílí – ale zároveň ji nepřekračuje skrze čin, jak by to od něj očekávala Arendt. Je vykořeněn z aktivní politiky, ale zároveň není plně pohlcen logikou trhu; zůstává ambivalentní postavou mezi rezistencí a únikem. Oproti tomu Arendt klade důraz na schopnost jednat – a tím začínat – tedy nejen individuální svobodu, ale i odpovědnost vůči budoucnosti světa, v němž žijeme. A právě tímto způsobem Arendt formuluje etiku péče o svět, tj. *amor mundi*, aby svět byl zachován jako prostor, v němž má smysl začínat znovu. Svět je podle Arendt „jak výtvorem lidské ruky, tak souhrnem všech záležitostí, jež se odehrávají pouze mezi lidmi a očividně se ukazují ve zhotoveném světě. Žít spolu ve světě bytostně znamená, že mezi těmi, kdo jsou jeho společnými obyvateli, leží svět věcí, a sice ve stejném smyslu, jako např. stojí stůl mezi těmi, kdo sedí okolo něj. Stejně jako každá mezisféra svět spojuje a odděluje ty, jimž je v daném případě společný“.[29] V našem textu se tato logika promítá například do happeningu před McDonald’s, jejž lze chápat jako arendtovské jednání par excellence – akt, který se odehrál ve veřejném prostoru, zahájil nový smyslový a politický význam místa a zároveň formuloval vztah ke společnému světu a jeho budoucnosti. V tomto smyslu lze říci, že rozdíl mezi Arendt a Benjaminem není jen teoretický, ale umožňuje interpretovat i konkrétní politické momenty, kdy, zatímco flanér zůstává pozorovatelem, arendtovský akt zahajuje dějinnost tím, že činí svět opět politickým. V kombinaci s feministickými čteními se tak nabízí otázka: kdo má právo tuto proměnu vidět, komentovat, případně spoluutvářet?

ALEGORICKÁ KRITIKA KONZUMERISMU: POSLEDNÍ VEČEŘE PŘED MCDONALD’S

Zatímco předchozí část textu se zaměřovala na teoretická východiska vnímání veřejného prostoru skrze pojmy jednání, viditelnost a pozorování – reprezentované především u Hannah Arendt a Waltera Benjamina –, následující část obrací pozornost k analýze konkrétní události, která tyto koncepty ilustruje v praxi. Prostor mezi Salmovým palácem, Trojičním sloupem a pasáží na třídu Svobody v Olomouci se na krátký okamžik stal místem politického gesta: performativní akcí, která narušila zaběhlou logiku konzumního prostředí a připomněla možnosti repolitizace městského prostoru. Happening, při němž byli lidé bez domova symbolicky usazeni k poslední večeři před pobočkou McDonald’s, představuje nejen kritiku sociálních nerovností a logiky globálního kapitalismu, ale i ztělesnění alegorické strategie, jak ji chápal Walter Benjamin. V této kapitole bude tento akt interpretován jako výrazný moment, v němž se protnuly estetické, etické a politické dimenze městského prostoru 90. let – doby, kdy se Olomouc transformovala mezi kulturní kontinuitou a tlakem komercionalizace.

První zmínky o plánovaném otevření pobočky McDonald’s v historickém Salmově paláci na olomouckém Horním náměstí se objevily v roce 1995, kdy městská rada po diskuzi schválila záměr pronájmu prostor nadnárodnímu řetězci rychlého občerstvení. Tento krok okamžitě vyvolal vlnu reakcí v místním tisku i ve veřejnosti. První protesty zorganizovali ekologičtí aktivisté, nicméně přidaly se i hlasy zpochybňující estetické kvality budoucí provozovny s rychlým občerstvením. Kritika se týkala zejména „zohyzdění“ starobylého náměstí a snahy varování před následováním západních měst v komercionalizaci historických budov v centru.[30] Městská rada však v rámci svého rozhodování brala v úvahu havarijní stav budovy, do které nemohla nebo nechtěla investovat. Firma McDonald’s přišla, viděno prizmatem městské rady, s řešením, když nabídla investici 25 miliónů do

20 Arendt (pozn. 6). Tyto pojmy Arendt nepoužívá v souladu s tradicí a jejich význam je poměrně neintuitivní, pro pochopení její politické teorie však zásadní.

21 Ibidem, s. 15.

22 Ibidem, s. 16–17.

23 Výjimkou je interpretace díla Hannah Arendt od Seyly Benhabib, např. Benhabib, *The Claims of Culture.*

24 Arendt (pozn. 6), s. 17.

25 Ibidem, s. 17.

26 Benjamin (pozn. 7), s. 296.

27 Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, Berkeley 1992), s. 5–11.

28 Janet Wolff, The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity, *Theory, Culture & Society* 2, 1985, č. 3, s. 37–46.

29 Arendt (pozn. 6), s. 69.

30 Pavel Šaradín, Hamburgry ze Salmova paláce, *Hanácké Noviny* 39, 1995, č. 6, s. 1.

rekonstrukce paláce. Krátce po volbách, které se konaly v předešlém roce, tak rada města změnila rozhodnutí předchozího vedení a usoudila, že se budovy paláce nehodí pro účely městských úřadů, ale že „takové prostory je třeba provozovat komerčně“. Ekologickým hnutím upozorňujícím na problematické důsledky činnosti globalizované firmy McDonald’s vzkázal nový olomoucký primátor Ivan Kosatík: „Rada města určitě nenechá vykácet jediný prales v Olomouci.“[31] Tento výrok odhaluje povrchní uchopení širších globálních i lokálních souvislostí – místo otevření veřejné debaty o směřování města a významu jeho historických prostor se kritika zredukovala na výsměšnou poznámku, která měla za cíl delegitimizovat občanskou obavu z důsledků globální komercializace.

Přes rozhodnutí rady města nicméně k otevření pobočky McDonald’s v Salmově paláci po několik následujících měsíců nedošlo. Již koncem roku 1995 se ukázalo, že rekonstrukční práce zaberou mnohem delší čas, stav budovy se totiž ukázal být v ještě horším stavu, než se předpokládalo. Projekt rekonstrukce byl navíc několikrát odmítnut zástupci Památkového ústavu v Olomouci, ale také referátem kultury Okresního úřadu v Olomouci. Nakonec však byl projekt schválen a rekonstrukce byla zahájena. V pátek 28. června 1996 byla restaurace jako patnáctá pobočka firmy McDonald’s v České republice otevřena a zahájila svůj provoz. V den otevření pobočky se před provozovnou konala protestní akce, při které demonstranti jedli před provozovnou vlastní housky, avšak akce se celkově obešla bez střetů.[32]

Rekonstrukce ani komerční pronájem však v očích střídající se městské reprezentace nevyřešil zhoršující se stav významné historické památky. Olomoucké zastupitelstvo nakonec roku 2006 schválilo prodej Salmova paláce za 51 miliónů korun. K prodeji došlo přes nesouhlas mnohých zastupitelů s argumentem, že město nemá na provozování památky peníze a že utržené peníze využije na stavbu protipovodňových opatření. Problematiku, na kterou od devastujících povodní v roce 1997, stále slyšelo mnoho lidí. Firma, která palác od města odkoupila, počítala s rozsáhlou rekonstrukcí paláce a jeho následným komerčním využitím.[33]

Zavedení provozovny McDonald’s v Salmově paláci i její následná dvacetiletá přítomnost byly opakovaně provázeny protestními akcemi a happeningy. Kromě již zmíněných protestů v den otevření se jeden z nejvýraznějších odehrál v roce 2006, kdy umělec Petr Šprincl inscenoval již zmíněný happening *poslední večeři,* při které se stylizoval do role Ježíše a roli jeho apoštolů sehráli bezdomovci. Původně zamýšlená umělecká interpretace Leonardovy fresky „přesáhla do sociálního testu veřejného prostoru… Celou scénu umístil před olomoucký McDonald, jehož fasáda připomíná pozadí Leonardova díla. Bezdomovci konzumovali pivo a hamburger, což dávalo celé scéně absurdní rozměr. Reakce kolemjdoucích byly spíše pozitivní, v pracovnících McDonaldu vyvolala akce značnou nervozitu“.[34] Tento akt můžeme vnímat také jako reakci na nástup globálního konzumerismu a proměnu historických a kulturně významných prostor na komerční místa, čímž došlo ke ztrátě jejich původního významu. Přítomnost McDonald’s v historickém srdci města tak byla dlouhodobě předmětem diskuzí a veřejných reakcí – otázky se týkaly vhodnosti využití kulturně hodnotného prostoru pro čistě ekonomické účely a širších důsledků globalizace pro identitu města.

Neobjevovaly se však jen kritické hlasy, jednu z výrazných intelektuálních obhajob fenoménu McDonaldů v centru historických měst přinesl Václav Bělohradský, který nabídl pohled na McDonald’s jako symbol globálního kapitalismu a konzumerismu. Ostatně tak byl částí olomoucké veřejnosti vnímán: „Hamburger od McDonalda symbolizuje, alespoň v Evropě, americkou kulturu, podnikatelskou úspěšnost a dravost.“[35] Bělohradský v eseji *Hamburger & džíny & demokracie* tvrdí, že McDonald’s není jen komerčním prostorem, ale také místem, kde se stírají sociální a kulturní rozdíly. McDonald’s podle něj není symbolem *velechrámu nadnárodního kapitálu,* „mcdonaldizace společnosti“ se zastává a považuje ji za „cestu k větší nezávislosti člověka na tradici, na svém historickém kontextu“. Podle něj je moderní doba vzpourou proti tradicím a McDonald’s je jedním z mála míst, kde lidé různých původů, tříd a návyků mohou společensky koexistovat, aniž by byli zatíženi očekáváním, jak se správně stoluje, co je vhodné nosit nebo o čem mluvit.

V McDonaldu si podle Bělohradského všichni připadají jako bastardi moderních dějin – vytržení z tradic, rovní ve své nezařaditelnosti. Tento prostor poskytuje azyl těm, kteří se ocitli na okraji dominantních kulturních rámců – cizincům, mladým lidem vzdorujícím autoritě rodičů, ženám, které se necítí společensky komfortně v klasických restauračních prostředích. V této perspektivě není McDonald’s symbolem degradace veřejného prostoru, ale jeho novou, demokratizující podobou, v níž se mohou setkávat lidé bez společenských sankcí a předsudků. Místo mizení politiky zde Bělohradský nachází potenciál k jejímu novému zformování – nikoli ve smyslu deliberativního fóra, ale jako prostoru, kde se ruší tradiční hierarchie a normy, a tím se otevírá možnost občanské společnosti. Tato mcdonaldizace totiž podle něj není jen ničením, ale „přispívá k prosazení demokratického životního stylu; neutrální mcdonaldizovaný prostor je místem, kde vzniká planetární občanská společnost z lidí stejně vytržených ze svých tradic a ze svého životního kontextu“.[36]

Transformaci Salmova paláce v Olomouci a následný happening před pobočkou McDonald’s však také můžeme vnímat jako jedinečný příklad alegorické kritiky globálního kapitalismu a konzumerismu. V duchu Benjaminových myšlenek lze tuto událost interpretovat jako alegorický akt, který odhaluje hlubší vrstvy společenské reality skryté pod povrchním obrazem rovnosti, jenž je produkován moderním konzumerismem. Alegorie, jak ji Benjamin chápe, slouží jako metoda odhalování skrytých významů v prostoru moderního města a umožňuje prozkoumat vztahy moci a ekonomického systému, jež formují každodenní realitu. Výše popsaný happening lze tedy chápat jako zásah do vizuálního režimu konzumní společnosti, který destabilizuje běžně přijímané významy veřejného prostoru. McDonald’s, jako symbol globálního kapitalismu, vytváří iluzi rovnosti a dostupnosti – principu, že každý může vstoupit a konzumovat stejné produkty bez ohledu na sociální status. Tato iluze však maskuje hlubší struktury nerovnosti, které jsou v kapitalistickém systému neustále reprodukovány. Happening před McDonald’s tedy můžeme rovněž chápat jako přerušení spektáklu, akt, jenž narušuje ustálenou vizuální a ideologickou strukturu veřejného prostoru a odhaluje jeho skrytý ekonomický a sociální rozměr.

K odhalení hlubšího významu přítomnosti fastfoodové restaurace v historickém paláci se opět vraťme k analýze Waltera Benjamina, který v kontextu analýzy pařížských pasáží a moderních konzumních prostorů upozorňuje, že komercializace veřejného prostoru vede k vyprázdnění jeho historického a kulturního významu. Salmův palác, kdysi symbol místní aristokracie a architektonického dědictví, se stal součástí globální sítě konzumu, což ilustruje proces, v němž historická místa ztrácejí svou autenticitu (auru) a jsou podřízena principům masové spotřeby. Alegorická intervence v podobě happeningu se tak zároveň jeví jako pokus o znovuzískání významu veřejného prostoru prostřednictvím ironického zviditelnění sociální nespravedlnosti.

Akt *poslední večeře* zároveň obsahuje výraznou náboženskou symboliku, která je v kontrastu s profánním aktem konzumu. V biblické tradici představuje poslední večeře moment popolitosti, sdílení a duchovní rovnosti, zatímco ve scéně před McDonald’s je tato symbolika obrácena naruby – bezdomovci, kteří jsou normálně z konzumního prostoru vyloučeni, jsou zde zapojeni do rituálu konzumu, čímž se ironicky odhaluje skutečná nerovnost kapitalistické společnosti. Tento kontrast by Benjamin chápal jako klasickou alegorickou strukturu, kde povrchní obraz rovnosti (možnost konzumace v McDonald’s) odkazuje na hlubší realitu sociální exkluze. V této souvislosti lze tedy happening také interpretovat jako akt dekonstrukce konzumerismu, který odhaluje paradoxní povahu moderního kapitalismu: zatímco slibuje přístupnost a rovnost, ve skutečnosti produkuje nové formy sociální marginalizace. Tento akt lze tedy chápat nejen jako estetickou či performativní intervenci, ale i jako pokus o repolitizaci veřejného prostoru, který byl přetvořen globálními ekonomickými silami.

Z perspektivy Hannah Arendt, která vnímá politiku jako veřejný akt a zdůrazňuje význam veřejného prostoru jako místa pro politickou participaci, pak tento happening reprezentuje příklad návratu politické dimenze do veřejného prostoru. Podle Arendt je takový akt nezbytný pro obnovu veřejné sféry jako místa, kde se odehrává diskuze o společném zájmu a kde se společnost může setkat a vyjádřit své názory a nesouhlas. Ve světle kulturních metafor, které Arendt používá, bychom mohli vnímat tento happening jako symbolický akt, který vrací veřejnému prostoru jeho politický význam. Místo před McDonald’s se tak na chvíli stalo jevištěm, kde se odehrála „hra“ s hlubším významem – kritika konzumerismu, který podle Arendt ohrožuje skutečnou politickou aktivitu a nahrazuje ji pasivitou spotřeby. Tento čin se stal příkladem toho, jak se občanská společnost snaží znovuobjevit a přetvořit veřejný prostor, který byl v 90. letech přetvořen na místo ovládané tržními silami. Feministická politická teorie – především v interpretaci Seyly Benhabib – zároveň upozorňuje na mezery v arendtovském pojetí jednání, které implicitně reprodukuje představu politického prostoru jako sféry veřejného výkonu, zatímco vztahová etika, péče či tělesná zranitelnost zůstávají skryty. Benhabib Arendt kritizuje za přehlížení reproduktivní práce a upozorňuje, že politické jednání není oddělitelné od těla, času péče a vztahovosti.[37] V tomto smyslu můžeme happening před McDonald’s chápat i jako femininní gesto – nejen ve své performativní stránce, ale i v upozornění na opomíjené aspekty zranitelnosti a péče v městském prostoru.

LIMITY MUZEALIZACE: OCHRANA KULTURNÍHO DĚDICTVÍ

Transformace Salmova paláce v 90. letech v prostor globálního konzumu, kdy byla jeho historická hodnota potlačena a nahrazena standardizovanou funkcí nadnárodního řetězce McDonald’s, je příkladem obecného procesu odpovídajícího širším trendům komodifikace městského prostoru, kdy se jedinečné historické lokality začleňují do unifikované globální sítě konzumu, čímž přicházejí o svou původní kulturní specifičnost. Happening lze vnímat jako dočasné přerušení normalizované konzumní logiky, kdy se performativním zásahem odhalila skrytá sociální a ekonomická nerovnost, která se jinak ve veřejném prostoru stává neviditelnou. Ironií je, že se tento happening odehrál až po nákladných opravách a zapsání Trojičního sloupu na seznam světového dědictví UNESCO. V době, kdy zde byla otevřena pobočka, se ale nacházel v zanedbaném stavu, což kontrastovalo se zářícími zlatými oblouky McDonald’s na protější straně náměstí.

Tento moment ukazuje historickou ambivalenci městského prostoru v procesu transformace: zatímco se jedno místo měnilo na globálně zaměnitelnou komerční jednotku, druhé v té době zůstávalo v chátrajícím stavu, jeho význam byl zatím spíše latentní než aktivně chráněný. Následné zapsání Trojičního sloupu na seznam UNESCO v roce 2000 lze

31 [rys], Rada města nenechá kácet prales, *Puls. Noviny Občanů Olomoucka* 34, 1995, č. 5. 25. 3., s. 1.

32 Lubomír Kalusek, *Kronika města Olomouce 1996*, Olomouc 2006, s. 38–39.

33 Alena Petrželová, Olomoučtí zastupitelé prodali Salmův palác za 51 miliónů, Archiweb, https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.archiweb.cz/n/domaci/olomoucti-zastupitele-prodali-salmuv-palac-za-51-milionu&ved=2ahUKEwieql7on9WMAxXe8LsIHajpNBoQFnoECBYQAQ&usg=AOvVaw2VjKEAaRh-HyZrNqtq6LhP, vyhledáno 24. 11. 2024.

34 Vladimír Havlík, Využití intermediálních postupů v animační praxi, in: Marek Šobáň – David Hrbek – Vladimír Havlík, *Škola muzejní pedagogiky 6*, Olomouc 2007, s. 114.

35 Šaradín (pozn. 30), s. 1.

36 Václav Bělohradský, Hamburger & džíny & demokracie, *Respekt*, 1994, č. 4, 24. 1., https://www.respekt.cz/tydenik/1994/4/hamburger-dziny-demokracie?srsltid=AfmBOooebvvLnyklQeusLblgSob5RzY5_qRUQdQGqLk5XBtt7dIt1t8Q, vyhledáno 13. 10. 2024.

37 Seyla Benhabib, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, Rowman & Littlefield, 2003, zvláště kapitoly 3 a 5; nebo také *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, Routledge, 1992.

vnímat jako opožděnou reakci na trend komercializace veřejného prostoru, který jsme mohli vidět na příkladu Salmova paláce. Zatímco v 90. letech byla tendence zacházet s historickými místy především jako s ekonomickým kapitálem, zápis sloupu na seznam UNESCO a jeho rekonstrukce v letech 1999–2000 ukazují jiný přístup k historickému dědictví. Jak již bylo zmíněno, v Benjaminově terminologii lze tento proces interpretovat jako pokračující boj o zachování aury města, přičemž Salmův palác představuje její erozivní ztrátu, zatímco Trojiční sloup je pokus o její rehabilitaci skrze památkovou ochranu a institucionalizaci jeho významu. Benjamin nám však také připomíná, že i ochrana historických objektů prostřednictvím formálních mechanismů může do určité míry přispět ke změně jejich původního významu – jejich aura je sice zachována, ale zároveň ztuhne v muzeální objekt, který může být odtržen od skutečného života města.

Salmův palác prošel v dalších desetiletích několika zásadními změnami. Provozovna McDonald's zde zůstala až do roku 2015, kdy byla uzavřena kvůli poklesu návštěvnosti způsobené postavením velkého obchodního domu Galerie Šantovka nedaleko historického centra.[38] Stavba obchodního domu z Olomouce udělala „nákupní velmoc". V roce 2020 byla Olomouc na třetím místě za Teplicemi a Libercem v poměru rozlohy nákupní plochy k počtu obyvatel zahrnující pouze obchodní centra.[39] McDonald's se přesunul do Galerie Šantovka hned po jejím otevření v roce 2013 a prostory v Salmově paláci zůstaly prázdné. Ne však na dlouho. Jak již bylo zmíněno, už v roce 2006 palác zakoupil od města soukromý investor, který provedl v letech 2011 až 2013 rozsáhlou rekonstrukci. Vnitřní prostory paláce byly v devastovaném stavu a nedochovaly se na rozdíl od čelní části s historickým portálem v původní podobě. Investor při koupi sliboval vznik zaskleného atria a dvou nových pasáží, které by navazovaly na pasáž směrem na tř. Svobody a poskytovaly obyvatelům zastřešené místo setkávání. Proti prosklenému atriu se postavili někteří památkáři, nicméně nakonec byl projekt povolen. Vzniklo zasklené atrium, dvě dnes uzavřené pasáže, a v celém prostoru vnitrobloku se nyní nachází obchod se smíšeným zbožím a v prostorách po McDonald's drogerie. Nicméně Salmův palác prošel rekonstrukcí a alespoň z venku, nedíváme-li se do výloh, působí reprezentativním dojmem. Nicméně díky tomu, že ani jedna ze slibovaných pasáží v paláci nebyla otevřena pro volný průchod, zůstává pasáž vyúsťující na třídu Svobody jako jediný zastřešený veřejný prostor, který však také není nijak zvlášť vhodný pro setkávání. Nelze si tam sednout, některé skupiny obyvatel jsou z prostor vykazovány a pasáž celkově chátrá. Nyní se připravuje rekonstrukce této pasáže, která ji promění z kdysi nového postmoderního prostoru na „moderní gastrozónu."[40]

Zásadní význam třetího bodu pomyslného trojúhelníku – pasáže spojující Horní náměstí s třídou Svobody – se v celé transformační dynamice olomouckého veřejného prostoru často ocitá v pozadí. Přesto právě tato pasáž sehrála důležitou roli v logice pohybu i v symbolickém čtení prostoru. Její koncepce jako místa přechodu, nikoli setrvání, od počátku determinovala způsob, jakým veřejnost s tímto prostorem zachází. Ačkoli po rekonstrukci získala chráněné, zčásti zasklené prostředí, její fyzická forma i aktuální využití potvrdily trend, kdy městské pasáže – kdysi místa neformálního života, setkávání a flanérských procházek – ztrácejí svůj sociální rozměr a stávají se především komerčním a kontrolovaným koridorem.

Zejména absence možnosti setrvat (například posedět) ukazuje, jak byla původní představa o pasáži jako živém veřejném prostoru postupně erodována. Vyloučení některých skupin obyvatel a celkové chátrání prostoru podtrhují jeho proměnu v místo, které sice fyzicky spojuje dvě důležitá centra města, ale symbolicky funguje spíše jako sterilní mezistupeň – nikoli jako prostor setkání, ale jako zóna průchodu. Z připravované rekonstrukce pasáže, která má nově nabídnout koncept „moderní gastrozóny", je patrné, že i nadále bude dominovat logika konzumu. Přestože se mění estetická a funkční podoba prostoru, jeho základní charakter jako místa spotřeby zůstává zachován. Stěží tak půjde o prostor, v němž by se mohla obnovit veřejná sféra ve smyslu arendtovského jednání nebo diskurzivního sdílení, jak je artikuluje například Seyla Benhabib.

Pasáž je tak paradigmatickým příkladem toho, jak se proměna veřejného prostoru ve středoevropském městě střední velikosti odehrávala po roce 1989, tj. mezi imperativy ekonomického rozvoje, tlakem na estetizaci a zároveň postupným vyprázdněním jeho politické funkce. Tato architektonická a sociální konfigurace výrazně ovlivňuje, kdo se v prostoru může pohybovat, jak dlouho, s jakým cílem a v jakém režimu viditelnosti. Ve spojení s památkovou logikou Trojičního sloupu a komercializovanou historií Salmova paláce tak pasáž uzavírá obraz transformačního trojúhelníku, tedy prostoru, kde je zároveň možné číst symptomy demokratické eroze i potenciál pro její překonání.

Z předchozí analýzy Salmova paláce, pasáže i jejich vývojových proměn v posledních dekádách je zřejmé, že prostor mezi těmito body nefunguje pouze jako fyzické propojení, ale nese i silnou symbolickou zátěž. Tato část města – navzdory své průchodnosti a zdánlivé neutralitě – zrcadlí hlubší napětí mezi různými logikami užívání veřejného prostoru, a to jak z hlediska jeho komerční instrumentalizace, tak z hlediska jeho estetizované ochrany. V tomto smyslu nejde pouze o „prázdný prostor", ale o území nabité významy, které se dynamicky proměňují v čase a v závislosti na tom, kdo a jak jej obývá. To nás opět vrací k otázce funkce prázdného prostoru mezi Salmovým palácem, pasáží na tř. Svobody a Trojičním sloupem. Již bylo zmíněno, že se jedná spíše o průchozí prostor, nicméně se nachází na hlavním olomouckém

38 Daniela Tauberová, McDonald's zavřel i úbytek klientely v centru. Kdo jej v paláci nahradí?, *Olomoucký deník*, https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi= 89978449 &url=https://olomoucky.denik.cz/diskuse/mcdonald-s-zavrel-i-ubytek-klientely-v-centru-kdo-jej-v-palaci-nahradi.html&ved=2ahUKEwjLj7DLodWMAxUr9LsIHWGYBboQFnoECB8QAQ&usg=AOvVaw2khF1HPIMciSTxP9c3_D7g, vyhledáno 15. 1. 2025.

39 Michal Poláček, Olomouc je nákupní velmoc, každý obyvatel má dva metry čtvereční obchodu, *Idnes.cz*, https://www.idnes.cz/olomouc/zpravy/olomouc-nakupni-centra-rekord.A200111_526045_olomouc-zpravy_mike#:~:text=Na%20každého%20člověka%20v%20Olomouci,Cushman%20%26%20Wakefield%20pro%20MF%20DNES, vyhledáno 20. 1. 2025.

40 Magda Vránová, Pasáž v centru Olomouce čeká proměna. Bude z ní moderní gastrozóna, *Olomoucký deník*, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/olomouc-pasaz-trida-svobody-horni-namesti-promena-gastrozona.html, vyhledáno 20. 1. 2025.

náměstí, které má z politického pohledu zásadní důležitost. Nejen že je sídlem primátora Olomouce, ale je považován i za symbolické a reprezentativní místo správní moci (přestože mnohé úřady magistrátu dnes už v prostorách náměstí nesídlí). Kromě těchto otázek musí do našeho uvažování nutně vstoupit i celková role Olomouce jako historicky významného města střední velikosti. V třiceti letech následujících po roce 1989 se tyto otázky kladly s různou mírou intenzity a i odpovědi na ně se v průběhu sledovaného období značně odlišovaly. Ve výsledku lze tento prostor vnímat jako *památník transformace*, kde se střetávají tři základní logiky městského prostoru po roce 1989: komerční logika – ztělesněná Salmovým palácem a někdejší pobočkou McDonald's, kde je veřejný prostor přístupný, ale vázaný na spotřební model; památková logika – reprezentovaná Trojičním sloupem, kde je historická autenticita chráněna skrze institucionalizovanou ochranu; a konečně logika průchodnosti a dočasnosti – ztělesněná pasáží na tř. Svobody, která navzdory architektonickému potenciálu postrádá podmínky pro občanské setrvání či jednání.

Nicméně výsledkem je prostor, který se stává spíše expozicí než aktivním centrem života města. Co je na tomto prostoru zvláště zajímavé, je jeho kontrastní povaha – na jedné straně komercializovaný prostor, kde sídlil McDonald's a který je aktivně využíván k sociální interakci (byť ve velmi regulované formě konzumerismu), a na druhé straně Trojiční sloup, který funguje jako chráněný památkový objekt. Paradox, který vyvstává mezi estetizovaným, památkově chráněným prostorem bez možnosti aktivního užití, a naopak prostorem plně podřízeným logice globálního konzumerismu, ukazuje dvě různé, avšak souběžné cesty transformace Olomouce v 90. letech. Tyto tři póly – Trojiční sloup, Salmův palác a pasáž na tř. Svobody – se v městském prostoru nenacházejí jen v těsné fyzické blízkosti, ale tvoří také symbolickou osu proměny města. Aktuální stav prostoru mezi nimi nás tak vrací k závažné a stále otevřené, která dalece přesahuje lokální kontext: Jak může město střední velikosti čelit výzvám globalizace, a přitom zachovat svou kulturní identitu bez toho, aby se proměnilo v konzumní zónu nebo muzeální vitrínu?

KRITICKÝ FLANÉR A JEDNAJÍCÍ OBČAN: DVĚ FIGURY VEŘEJNÉHO PROSTORU

V odpovědi na tuto otázku se vraťme k myšlenkám Hannah Arendt a Waltera Benjamina. Arendt rozlišuje ve své koncepci *vita activa* mezi chováním (behavior) a jednáním (action) jako dvěma zásadně odlišnými způsoby lidské přítomnosti ve světě. Zatímco chování je výrazem adaptace jednotlivce na dané podmínky, normy a očekávání společnosti, jednání představuje schopnost jedince překročit danost a otevřít možnost něčeho nového. Chování je opakovatelné, předvídatelné a často skryté za masku konformity – je výrazem společenské integrace, která se neptá po originalitě, ale po přizpůsobení. Naopak jednání je jedinečné, nepředvídatelné a vždy veřejné; je projevem svobody, který vzniká v interakci s druhými, v prostoru plurality a viditelnosti: „Na místo jednání nastupuje chování ve svých rozličných formách, jež společnost očekává od všech svých členů a pro něž předepisuje nesčetná pravidla k tomu, aby byl jednotlivec společensky normován, aby byl učiněn společensky způsobilým, a tak se zabránilo spontánnímu jednání, včetně vynikajících výkonů."[41]

Ve veřejném prostoru si tyto dva přístupy konkurují. Ve chvíli, kdy se veřejný prostor stává místem kontroly, estetizace nebo konzumu, upřednostňuje chování – tedy předem určené vzorce, očekávané postoje a regulované způsoby přítomnosti. Obyvatel města se v takovém prostoru pohybuje způsobem, který není konfrontační, je neutrální, ekonomicky kompatibilní a nepolitický. Veřejný prostor tím přestává být místem, kde se může objevit novost a začátek, což je přesně ta dimenze, kterou Arendt s jednáním spojuje. V olomouckém prostoru 90. let – v souvislosti s přítomností McDonald's a estetizovanou ochrannou Trojičního sloupu – vidíme tento posun od prostoru, kde by mohlo docházet k jednání, k prostoru, který preferuje chování. Happening *poslední večeře* právě proto vystupuje jako výjimečný, a to tím, že narušuje očekávaný vzorec chování a vkládá do prostoru akt jednání, který vychází z logiky svobody, ne z přizpůsobení. Jednání tak konkuruje normativnímu chování, které je předpokladem hladkého fungování konzumního nebo turistického veřejného prostoru.

Na první pohled by se mohlo zdát, že postava flanéra, jak ji rozvinul Walter Benjamin, stojí v opozici k arendtovskému ideálu jednajícího člověka. Flanér je městský chodec, pozorovatel, který se toulá ulicemi moderního města, sbírá obrazy a nálady, ale zůstává mimo přímou politickou aktivitu. Jeho pozice není jednající, nýbrž kontemplativní. A přesto – jakmile opustíme dichotomii aktivita versus pasivita – můžeme si všimnout, že flanér sdílí s jednajícím člověkem jeden klíčový rys, a to citlivost vůči prostředí. Oba se vztahují ke světu způsobem, který je nevypočitatelný a jedinečný. Flanér svým blouděním narušuje strukturované pohyby města stejně jako jednající narušuje předvídatelnost společenského chování. Z tohoto pohledu se flanér může stát nečekaným spojencem jednajícího. Jeho pomalý pohyb, schopnost dívat se jinak, zachytit detaily, které jiní přehlížejí, vytváří předpoklady pro to, co bychom mohli nazvat „kritickým pozorováním". Benjaminův flanér není pouhý konzument města – právě jeho neúčelový pohyb je formou odporu vůči instrumentálnímu zacházení s prostorem. Zvláště v městech, která čelí tlaku globalizace a komercializace, může být flanér nositelem jemné kritiky, nepřizpůsobuje se totiž ekonomické logice místa, ale nechává se jím vést, naslouchá jeho paměti a vnímá jeho vrstevnatost.

Tato perspektiva nás sbližuje s již zmíněným Framptonovým konceptem kritického regionalismu,

41 Arendt (pozn. 6), s. 55.

který varuje před rizikem kulturní homogenizace ve jménu globalizovaného rozvoje. Kritický regionalismus vychází z ideje, že architektura (a širší kulturní prostor) má čerpat z lokálních kontextů, aniž by upadala do nostalgie nebo folkloru. Je to snaha udržet ve veřejném prostoru napětí mezi univerzálními (globálními) a partikulárními (místními) prvky.[42] Kritický regionalismus – podobně jako flanér – vyžaduje schopnost číst místo s respektem k jeho historii, textuře a významu, ale zároveň být připraven ho proměnit prostřednictvím angažovaného gesta.

V tomto světle se postava flanéra a postava jednajícího občana začínají sbližovat. Flanér může být chápán jako ten, kdo mapuje terén pro jednání, citlivý k signálům nerovnosti, narušení nebo ztráty smyslu. Je to figura, která nenabízí řešení, ale odhaluje, co je skryté – podobně jako kritický regionalismus neodmítá moderní architekturu, ale odmítá její bezohlednost vůči místu. Jednající člověk pak přichází po něm – jako ten, kdo má odvahu proměnit postřehy ve skutečné gesto. I olomoucký happening *poslední večeře* můžeme v tomto světle interpretovat jako příklad této dvojí logiky. Byl to akt jednání, jak jej chápe Arendt – nečekaný, veřejný, založený na vztahu k druhým. Ale zároveň se opíral o pozorné čtení místa, o citlivost k jeho významům a kontrastům – schopnost, která je typická pro flanéra. Mezi Salmovým palácem, pasáží na tř. Svobody a Trojičním sloupem se tak uskutečnil akt, který přetvořil prostor, jenž byl dříve jen kulisou chování, v prostor společného politického dění. Flanér i jednající občan tak mohou být dvě stránky téže mince – jeden naslouchá městu, druhý v něm jedná. A právě tam, kde se tyto dvě figury setkají, může vzniknout městský prostor, který není ani muzeem, ani hypermarketem – ale skutečně veřejným fórem.

ZÁVĚR: MEZI AUROU A HAMBURGEREM – VEŘEJNÝ PROSTOR JAKO POLITICKÁ VÝZVA

Analytická sonda do transformačního vývoje veřejného prostoru v Olomouci po roce 1989 ukázala, že i relativně malá část městského prostoru – konkrétně trojúhelník mezi Salmovým palácem, Trojičním sloupem a pasáží vyúsťující na třídu Svobody – může sloužit jako výmluvné pole pro zkoumání hlubších kulturních, politických a ekonomických proměn. Tento prostor se stal nejen místem střetu dvou výrazných symbolických tendencí – konzumerismu a muzealizace –, ale také dějištěm pokusu o jejich narušení prostřednictvím politického jednání.

Zatímco proměna Salmova paláce v provozovnu McDonald's ilustruje ztrátu aury ve smyslu Waltera Benjamina, tedy vyprázdnění historického významu pod tlakem globálních ekonomických logik, zápis Trojičního sloupu na seznam UNESCO naopak představuje úsilí o uchování kulturní autenticity. Obě tyto trajektorie – komercializace i památková ochrana – se však mohou v konečném důsledku podílet na marginalizaci politické dimenze veřejného prostoru: zatímco první činí prostor nástrojem spotřeby, druhá jej proměňuje v estetizovaný objekt určený k obdivu, nikoliv k účasti.

V tomto kontextu vystupuje happening *poslední večeře* jako výjimečný akt veřejného jednání, které – ve smyslu Hannah Arendt – překračuje režim chování a umožňuje zviditelnění nového politického významu. Podobně jako Benjaminova alegorie narušuje ustálený vizuální řád a odhaluje mocenské struktury pod ním skryté, i tento akt ukazuje, že veřejný prostor může být znovu přivlastněn jako místo kritiky, odporu a tvorby alternativních významů. Studie zároveň naznačuje, že figura flanéra – byť původně chápaná jako pasivní pozorovatel města – může v kombinaci s konceptem kritického regionalismu nabýt nové relevance. Jako „kritický flanér" zůstává citlivý vůči proměnám prostoru a nese v sobě potenciál pro interpretaci a reflexi, jež může vést ke skutečnému jednání. V této perspektivě se tedy pozorování nestaví proti jednání, ale může být jeho předpokladem.

Feministická perspektiva zároveň rozšiřuje naše chápání politického prostoru tím, že ukazuje na materiální a tělesné podmínky přítomnosti ve městě. Otázka přístupu k místům odpočinku, bezpečnosti nebo reprezentace různorodých těles a identit se stává klíčovou pro to, zda může být městský prostor skutečně sdíleným prostorem plurality. Kritický regionalismus – doplněný o genderovou citlivost – pak může sloužit jako nástroj nejen pro ochranu kulturní identity, ale i pro demokratické inkluzivní utváření města, které nebude určováno jen dominantními hlasitými centry, ale i tichou přítomností těch, kteří dosud zůstávali na okraji. Město, které ignoruje tyto aspekty, se stává nejen estetizovaným, ale i demokraticky oslabeným.

Olomouc se tak ukazuje jako příklad města, v němž se střetávají různé formy přítomnosti a různé způsoby, jak být ve světě – jako občan, jako spotřebitel, jako pamětník. Její budoucnost, stejně jako budoucnost jiných měst střední velikosti, závisí na tom, zda se jí podaří udržet rovnováhu mezi globálními tlaky a místní odpovědností, mezi ekonomikou a pamětí, mezi aurou a každodenností. Prostor města přitom nelze chápat jen jako výsledek vnějších sil – je třeba jej myslet jako možnost, která se otevírá v přítomnosti, ve schopnosti lidí jednat, sdílet, zakládat nové vztahy a chránit svět jako společné dílo. Zda se Olomouci tuto možnost podaří uchovat, zůstává rovněž otevřenou otázkou – ale právě položením této otázky se vracíme k původnímu smyslu města jako místa, kde se společnost zjevuje sama sobě.

42 Frampton, *Modern Architecture,* s. 314–327.

SVĚTOVOST SKUTEČNÁ A FIKTIVNÍ OLOMOUCKÁ ARCHITEKTURA 1989–2024

Rostislav Švácha
spolupráce Martina Mertová

Na začátku dvacátého století se zrodil nový žánr psaní o městech a o jejich architektuře. Neměl ráz topografie, čili lokalizace a popisu památek, abychom pak po nich chodili *„krok za krokem“*, jak to čteme v názvu jednoho slavného průvodce Prahou. Nový žánr si místo toho kladl za cíl uchopit město historicky, v jeho proměnách od jednoho období k druhému. Začal se formovat v době, kdy se ochránci památek včetně historiků umění a vnímavých architektů začali na celek města dívat jako na umělecké dílo a začalo je zajímat jeho postupné utváření. Ale už Zdeněk Wirth, autor raných příkladů takového psaní o městských obcích v Čechách,[1] si uvědomil, že staré i nové formy města a jeho staveb se nerodí samy od sebe, nýbrž že je ze svých životních potřeb a tužeb vytvářejí proměnlivá lidská společenství. K tomuto důrazu na sociální základ tvorby města se občas připojovaly další rozměry včetně ekonomického, politického a obecně kulturního. Vedle prací, v nichž se podávaly architektonicko-urbanistické proměny obcí v dlouhém časovém průběhu, se zhruba od sedmdesátých let 20. století začaly objevovat texty specializované na moderní dobu.[2] Drobné monografie se tu střídaly s publikacemi obsáhlejšími, k jejichž nejhodnotnějším ukázkám patří dva svazky věnované Olomouci od zakladatele zdejšího Muzea umění a vynikajícího historika architektury Pavla Zatloukala.[3]

Můj text o architektuře Olomouce by na tyto Zatloukalovy práce rád navázal, a to výkladem o jejích nejnovějších dějinách. Půjde o pokus bez zásadnějších opor v dosavadní literatuře o tomto městě.[4] Zaměřím se v něm především na takové architektonické výkony, které podle mého názoru přidaly k bohatému stavebnímu fondu Olomouce z minulých století nové hodnoty. Nebudu se přitom zabývat jen novostavbami a význačnými projekty, ale i urbanismem, adaptacemi starších budov a úpravami veřejných prostorů, a nesoustředím se jen na samotnou Olomouc, ale i na její blízké okolí. U význačných architektonických počinů mě budou zajímat okolnosti jejich vzniku, záměry jejich objednavatelů a autorů, jejich ohlas u laického i odborného publika. Předem přiznávám, že na odborné recepci staveb a projektů vypracovávaných od devadesátých let 20. století pro Olomouc mám svůj podíl.[5]

Pětatřicet let, během nichž chci sledovat olomoucké dění, je doba příliš dlouhá na to, aby zůstala bez rozčlenění na etapy či periody. Mezníky takové periodizace jsem se rozhodl hledat v architektuře samotné. Pokládám totiž za sporné nebo aspoň za nejasné, zda se ve společnosti, politice nebo ekonomice sledovaného období stalo něco natolik převratného, že by si to v architektonické produkci vynutilo nějaké nové směřování.

Ale ani sázka na samotnou architekturu nemusí vést u problému period ke schůdnému řešení, pokud si pohled na ni zúžíme na sledování pouhých formových nebo stylových změn, které kdysi nestačily ani Zdeňku Wirthovi. Po ústupu postmodernismu, který v Olomouci nastal nejpozději v prvních letech nového milénia, a po jeho vystřídání neomoderními či minimalistickými architektonickými koncepty, se už totiž v pojetí olomouckých projektů a staveb nic podstatného nezměnilo, což ostatně platí o architektonické tvorbě v celé České republice. Jinou, podle mého názoru výraznější linku proměn tak může nabízet postavení Olomouce *„na velmi křehké hranici centra a periferie“*, jak je v souvislosti s olomouckým barokem charakterizovali historik Martin Elbel a historik umění Ondřej Jakubec.[6] Dějiny olomoucké architektury posledních třiceti pěti let tak můžeme chápat jako proces soupeření nebo přetlačování mezi architekty místními a architekty z velkých center – jimiž míníme Prahu a Brno, popřípadě Londýn, chcete-li – a také jako proces vzestupu tvorby několika olomouckých ateliérů na zřetelně neperiferní úroveň architektonické kvality. Tady se už můžou dostat do hry zájmy, které jednu či druhou soupeřící stranu podporovaly nebo naopak brzdily; zájmy různých osobností a různých společenských skupin, jejich ambice a vkus. Ani zakořenění architektonické tvorby v sociálním i jiném kontextu tak nezůstane opominuto.

1 Program nového žánru, *„hluboké poznání zákonů vývojových, jimiž byla řízena města“*, formuloval Wirth na s. 53 v knize *Pelhřimov*, kterou v roce 1911 vydal ve spolupráci s historikem Karlem Polesným. Důsledně pak jeho koncepci uplatnil ve vlastní knize *Kutná Hora*, Praha 1912. – Zdá se, že předlohou pro Wirthovo vývojové pojetí monografií o městech se stala edice Berühmte Kunststätter, kterou na přelomu 19. a 20. století začalo vydávat nakladatelství E. A. Seeman v Lipsku a Berlíně. Konkrétně mám na mysli svazek Gustava Pauliho *Venedig* (1900) nebo svazek Josefa Neuwirtha *Prag* (1901). Knihovna Ústavu dějin umění AV ČR v Praze chová výtisk této Neuwirthovy monografie Prahy s podpisem Zdeňka Wirtha. Za identifikaci Wirthova podpisu vděčím kolegyni Kristině Uhlíkové.

2 Přehled současné domácí produkce o dějinách moderní architektury ve městech podal Matthew Rampley, Architektura v regionech: Metoda, hodnocení a topografický impuls, *Umění* LXX, 2022, s. 92–105. Této stati, vysoce pozoruhodné z teoretického hlediska, však chybí povědomí o zakladatelských pracích tohoto typu, spjatých s osobnostmi Zdeňka Kudělky, Jana Sedláka, Vladimíra Šlapety, Pavla Zatloukala a Jindřicha Vybírala.

3 Pavel Zatloukal, *Meditace o architektuře: Olomouc / Brno / Hradec Králové 1815–1915*, Řevnice 2016. – Pavel Zatloukal, *Meditace o městě, krajině, umění: Olomouc 1919–1989*, Ostrava – Olomouc 2020.

4 Jediný předchozí pokus o souvislejší přehled olomoucké polistopadové architektury přinesla nepublikovaná bakalářská práce Kamily Hamplové, Architektura v Olomouci po roce 1989, katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého, Olomouc 2011, https://theses.cz/id/6jtvnv/Kamila_Hamplov_-_Architektura_v_Olomouci_po_r_1989.pdf, vyhledáno 1. 1. 2025. Sledované období dále komentovaly dílčí studie, zprávy o architektonických cenách, ankety a rozhovory. – Srov. Pavel Zatloukal, Malá stanice na trati, která vede do Ruska, po stu letech (několik poznámek k olomoucké architektuře 1989–1999), *Architekt* XXXVI, 2000, č. 4, s. 35–41. – Stavba desetiletí Olomoucka, *Architekt* XXXVI, 2000, č. 4, s. 42–43. – Anežka Najdekrová (ed.), *Stavby Olomouckého kraje: To nejzajímavější od sametové revoluce*, Olomouc 2009. – Pavel Zatloukal (ed.), *Slavné vily Olomouckého kraje*, Olomouc 2007. – Leoš Mlčák – Kateřina Dolejší – Jakub Potůček, *Průvodce Olomoucí: Umělecké památky města*, Olomouc 2011. – Michal Folta, Od rozbíjení renesančních portálů k socialistickému orlo-ji: Rozhovor s historikem umění Pavlem Zatloukalem, in: *Mladí památkám: Dny evropského dědictví 2012*, Olomouc 2012. – Martin Horáček, Architektura posledních dvou staletí v Olomouckém kraji, *Krok* XIII, 2016, č. 2, s. 10–15. – Ibidem, Anketa revue *Krok*: Architektura 19. a 20. století v Olomouckém kraji, s. 3–9, https://www.vkol.cz/uploads/revue/17/doc/krok-2-16-06-14-final-1.pdf, vyhledáno 2. 1. 2025. – Z hlediska metody tu vynikne stať Adély Rádkové, Lokální témata a městské elity ve spleti politiky: Politologicko-historický pohled na proměny městské správy na přelomu 80. a 90. let, in: Adéla Gjuričová – Martin Nodl – Stanislav Pospíšil (edd.), *Město jako laboratoř změny: Mezioborové výzvy*, Praha 2024, s. 195–213. – Poměrně bohatá se naopak zdá být pramenná základna mého výzkumu. V ní jsem se mohl opřít o zprávy v olomouckých periodicích *Hanácké noviny*, *Olomoucký den*, *Olomoucký deník* nebo o olomoucké vydání *Mladé fronty Dnes*, o referáty v odborných časopisech *Architekt*, *Stavba*, *Era 21* a *Architect* i o webové stránky spolku Za krásnou Olomouc. – Za mnoho připomínek a cenných rad děkuji Pavlu Zatloukalovi.

5 S Martinou Mertovou, s níž jsem tento text konzultoval a získal od ní mnoho hodnotných údajů, jsme oba členové spolku Za krásnou Olomouc, který počínaje rokem 2008 pořádá každý druhý rok Cenu Rudolfa Eitelbergera za nejlepší architektonický počin nejprve v Olomouci, posléze v celém Olomouckém kraji. Srov. Martina Mertová, Cena Rudolfa Eitelbergera mezi jinými architektonickými přehlídkami. *Zprávy památkové péče* LXXVIII, 2018, č. 2, s. 167–169. Olomouckou architekturu zároveň oba sledujeme v recenzích pro domácí odborné časopisy a pořádáme o ní osvětové akce.

6 Martin Elbel – Ondřej Jakubec, Baroko v Olomouci – Olomouc v baroku, in: Martin Elbel – Ondřej Jakubec (eds.), *Olomoucké baroko: Proměny ambicí jednoho města*, Muzeum umění, Olomouc 2010, s. 15–20 (18).

1989–1995: VLASTNÍMI SILAMI

Tak jako všude v Československu, i v Olomouci odstartovala listopadová revoluce velké změny v systému architektonické práce. Začala se utvářet nová soukromá architektonická klientela, která za starého režimu neexistovala. Sami architekti odcházeli ze státních nebo družstevních projektových ústavů a zakládali soukromé ateliéry. Jak to v Hanáckých novinách v roce 1995 vyjádřil olomoucko-prostějovský architekt starší generace Blahoslav Adamík, v současné tvorbě už *„neexistuje to, co nás nesmírně svazovalo. Starý způsob plánování, panelové zakletí a tlak stavebních firem.“*[7]

Ze stránek *Hanáckých novin* však vyčteme, že to nebyl ani tak tvůrčí rozlet, jako spíše obnova historického jádra města, co olomoucká veřejnost v prvních letech po Listopadu od svých architektů očekávala. Centrum Olomouce bylo už ve chvíli svého znovuprohlášení za městskou památkovou rezervaci v roce 1971 v žalostné kondici. Staré domy se v něm hroutily a ani město, ani stát to nebyly schopny napravit.[8] V opravách zchátralých objektů sehrály kladnou roli privatizace a majetkové restituce.[9] Tam, kde domy spadly nebo musely projít zásadní rekonstrukcí, pak mnohde vyrůstaly jejich kopie či přibližné napodobeniny. Podobná, v detailech však nedůsledná restituce starého stavu proběhla v letech 1992–1996 v klášteře Hradisko, jehož centrální věž tehdy architekt Antonín Škamrada opatřil zdařilou kopií barokní báně. V historickém jádru města se redaktorovi *Hanáckých novin* Petru Dvořáčkovi takový způsob jeho dostavování nelíbil; pokládal ho za staromilsky památkářský. Nesympatizoval sice ani s moderní architekturou a jejím krabicovým zjevem, místo kopií by však dal přednost kreativitě, ovšem takové, jaká ctí regionální tradice.[10] Určitou dobu se k Dvořáčkově představě stylu vhodného pro historické prostředí přiblížil postmodernismus, a to v takové podobě, s jakou ho použili olomoucký architekt Petr Brauner v dostavbě hotelu GEMO na třídě Svobody (s Jarmilou Braunerovou a Eugenem Točíkem, 1992–1993)[11] nebo později Karel Hotový v ulici Hanáckého pluku pro obytný soubor s garážemi (1996–1998).

Od doby svých prvních průniků ze Západu do tvorby českých architektů v raných sedmdesátých letech[12] měl u nás postmodernismus příchuť čehosi nonkonformního, ne-li protirežimního. Architekti mimo velká centra se pak po roce 1989 na tento styl dívali jako na nástroj osvobození z *„panelového zaklení“*, ale také jako na něco doposud aktuálního, ačkoli někteří jejich mladší kolegové z Prahy a Brna už přestávali postmodernismu věřit. Všechny ty šambrány, segmentové záklenky, trojúhelníkové štíty, napodobeniny antických sloupů, střechy s vikýři, symetrické kompozice, čili vše, čím se olomoucká postmoderna vyznačovala, navíc ovlivnily spíše opožděné a zkomercionalizované západoevropské ohlasy tohoto hnutí než jeho špičkové projevy v dílech Roberta Venturiho, Michaela Gravese nebo Jamese Stirlinga.[13] Se zájmem Olomoučanů o postmodernismus souznělo i zaujetí organickou architekturou Imreho Makovcze – kterou skupina jeho obdivovatelů v čele s Tomášem Černouškem poznala v roce 1989 v Maďarsku *in situ* – a vstřícný postoj k pražskému Tančícímu domu Franka Gehryho a Vlada Miluniče (1992–1996),[14] který však Olomouci mnoho štěstí nepřinesl, jak to ještě objasním. U Makovczem inspirovaných Černouškových kostelů u Zlatých Hor (1993–1995) a v Ostravě-Pustkovci (1997–1998) nebo u jeho kláštera klarisek ve Šternberku (1992–1996, spoluautor všech Jan Zajíček) naopak stále zřetelněji vystupuje do popředí jejich architektonická kvalita.

K prvním ikonickým projevům postmoderní architektury v Olomouci patří obchodní pasáž mezi Horním náměstím a třídou Svobody (1991–1993). Jejím autorům z olomoucké firmy Arko, Ctiradu Kolářovi, Karlu Hotovému a Miroslavu Střelcovi, se tu povedlo vytvořit olomoucký protějšek slavné benátské výstavy *Strada Novissima*, která se v roce 1980 stala zhmotněným manifestem mezinárodního postmodernismu.[15] Tohoto účinku architekti dosáhli individuálním řešením portálů lemujících pasáž po obou jejích stranách. Redaktor Petr Dvořáček z ní byl zprvu nadšený. V roce 1991 na ni pohleděl jako na jednu z mála příležitostí, jak může do *„muzeálního“* jádra Olomouce vstoupit sebevědomá nová architektura.[16] O dva roky později však jeho entuziasmus zeslábl a Dvořáček ji tehdy označil za *„koktavý tunel“* nebo za *„každýpesjinávesismus“*.[17] Postmoderní architektura v Olomouci v něm začala ztrácet svého nejvstřícnějšího kritika.

Příběh olomouckého postmodernismu tím neskončil, přestože ho brzy začnou překrývat aktuálnější architektonické směry. Rozšířil se také na větší počet objektů, než jsem zatím naznačil, jak o tom svědčí práce Otto Schneidera, Pavla Pospíšila, Aloise Janů, Blanky Zlamalové, Olgy Poulové, Michala Giacintova a dalších architektů a architektek.[18] Za zvláštní pozornost mezi nimi stojí ještě čtyři realizace, svou kvalitou zcela srovnatelné s ostatní českou postmoderní produkcí devadesátých let.

Zaprvé je to budova Státního okresního archivu (1993–1995) v ulici U Husova sboru. Architekt Pavel Pospíšil, který získal tuto úlohu po vítězství v omezené soutěži, dal cihlové fasádě archivu *„symbolický tvar pootevřené knihy“*,[19] vyhnul se však prvoplánovému vyznění tohoto motivu.

Zadruhé mám na mysli adaptaci bývalé masné tržnice v Pasteurově ulici na obchodní dům SENIMO (1991–1993), v Olomouci značně ojedinělý příklad konverze staré průmyslové budovy. Architekti Petr Fabián a Jan Polách ve spolupráci se sochařem Martinem Lubičem se v ní představili jako postmodernisté umírnění, schopní pracovat také s prvky high tech, jak to zaznamenala pochvalná Dvořáčkova recenze. Fabiánův a Poláchův tým se tehdy sdružil do studia OSA s výrazným zaměřením na rekonstrukce památek.[20] Na popud prvního polistopadového rektora Josefa Jařaba vstoupil do služeb olomoucké univerzity a upravil pro ni barokní budovy Tereziánské zbrojnice (1994–1997) a Jezuitského konviktu (1998–2002), aniž by však už dosáhl takové jistoty architektonického projevu jako u objektu SENIMO.

Okresní archiv a SENIMO jsou jedinými díly olomouckých architektů z devadesátých let, jaká přijal k podrobnějšímu publikování celostátní odborný tisk.[21] Bez ohlasu v *Architektovi* či ve *Stavbě* naopak zůstaly dvě další, a přece hodnotné práce Petra Braunera. Na komplexu olomoucké teplárny v Tovární ulici (1996–1998) se sice objevily typické postmoderní formy – například barevně zvýrazněné sedlové tvary střech –, převážil však u něj industriální či strojový ráz, zvláště nápadný v plechové kapotě strojovny. Připomenou-li pásová okna této strojovny něco z tradice meziválečného funkcionalismu, pak různé nautické či parníkovité prvky u Braunerovy budovy finančního úřadu v ulici Lazecké (1994–1996) – kulatá okna, evokace lodních přídí na nárožích, stožár uprostřed vchodu – lze interpretovat jako postmoderní odkazy na umístění novostavby na břehu ramena řeky Moravy, ale opět i jako narážky na funkcionalismus, tentokrát spíše poetického než industriálního směru. V *Hanáckých novinách* z roku 1996 sám Brauner potvrdil obě tyto možnosti výkladu: zbavil se už postmoderních *„úletů“*, rozvíjí raději poetické pojetí architektury třicátých let, chce je však obohatit o kontextuální prvky, které mu v autentickém funkcionalismu chyběly.[22]

Většina uvedených budov se postavila za peníze státu nebo města, jak to bylo obvyklé v minulých desetiletích. Na co však stát i město v devadesátých letech rezignovaly, to tkvělo ve výstavbě bytů, hlavního nástroje sociální politiky starého režimu. Přidělování bytů skončilo, není to povinnost města, prohlásil v květnu 1992 první polistopadový primátor Olomouce Milan Hořínek.[23] Úkol poskytnout nové bydlení, pro město naléhavý, protože se zoufale snažilo držet počet svých obyvatel nad stotisícovou hranicí, tak na sebe převzala družstva a především soukromé stavební společnosti. V družstevní režii a podle projektu Petra Malého, Věry Malé a Tibora Tarkányiho vznikl v roce 1992 první postmoderní obytný dům ve městě na nároží Bezručovy ulice a třídy Spojenců.[24] O velkorysejší soukromý kapitál se musel opřít Ladislav Opletal v prvním (1994) z početnější řady svérázných terasových domů stavěných firmou Bestol, a to nejprve v Olomouci-Hejčíně. První olomoucký objekt s malometrážními byty pak pro Peškovu ulici navrhl Petr Brauner (1998).

Jiný způsob produkce nových bytů, rozšířený tehdy po celé republice, představovaly postmoderní nástavby na panelácích. V Olomouci se s ním můžeme setkat na jižní straně třídy Kosmonautů i na dalších místech. Odlišnou cestou se v té době chtěl ubírat architekt Milan Obenaus: nešlo mu o zvětšení kapacity panelového domu, ale o jeho zlidštění, aby aspoň postmoderním vylepšením fasády získal *„důstojnější podobu lidského příbytku“*. Na takovéto esteticky pojaté úpravy se mu však nedařilo nacházet finanční podporu, ač je chtěl spojovat se zateplováním.[25] Dnes už se to stejně jeví jako slepá ulička. Schůdnější cestu k humanizaci panelových souborů zřejmě našli Petr Mičola, Olga Poulová a Stanislav Žerava, když v roce 1995 navrhli pro veřejný prostor sídliště Úzké Díly (takzvaný Mačkalov) atraktivní parkovou úpravu, *„Planetu Malého prince“*, a jeho domy raději nechali být.[26]

Mezi aktéry událostí v olomoucké architektuře devadesátých let bychom našli vedoucí představitele města, státní úředníky, funkcionáře univerzity, investory, obchodníky, novináře zaujaté architekturou a samotné architekty. Roli překvapivě klíčovou tu však sehrál historik umění Pavel Zatloukal. Právě jeho zásluhou se olomoucká architektura přestala uzavírat do svého pohodlného hájemství a vystavila se ostré konkurenci ostatního světa.

Díky své podpoře nonkonformního umění a díky svým objevným pracím o historismu a moderně v architektuře patřil Zatloukal už před rokem 1989 k autoritám olomoucké kultury. Po Listopadu začal řídit oblastní galerii, kterou ztransformoval na Muzeum umění, přestěhoval ji v roce 1990 do budovy v Denisově ulici a s kolegou Michalem Soukupem a stavitelem Karlem Dolákem začal podle vlastního projektu (!) přestavovat její interiéry.[27] Velkou pozornost přitom věnoval základní koncepci osy podélné, mířící na protější kostel Panny Marie Sněžné, a osy příčné, tvořené menšími výstavními sály. Připravovaný velký prostor Trojlodí pak chápal trochu postmoderně jako aluzi, *„vzpomínku“*[28] na starší zaniklý kostelík na místě muzejní budovy.

Když ale Zatloukal poznal, že na navrhování nestačí, rozhodl se v roce 1993 vyzvat ke spolupráci pražského architekta Michala Sborwitze, autora prvních postmoderních interiérů v metropoli z pozdních sedmdesátých a osmdesátých let.[29] Sborwitzův osobní styl se ovšem vyznačoval zvláštní nestylovostí, nechutí projevovat se výraznými tvary. Po Listopadu ho to posouvalo mimo postmoderní rámec a podobnou proměnou procházely i Zatloukalovy architektonické preference. Společným výtvorem Michala Sborwitze jako architekta a Pavla Zatloukala jako jeho vnímavého klienta se v Muzeu umění stal rozlehlý sál Trojlodí (1993–1996), prostor s odhaleným klasicistním krovem, u něhož se novináři Bohumíru Kolářovi z Hanáckých novin vybavovaly asociace s raně křesťanskými kostely a zapůsobila na něj i jeho autentičnost.[30]

O rok dříve postavilo Povodí Moravy na břehu této řeky v olomoucké ulici U Dětského domova budovu svých laboratoří a kanceláří (1994–1995), a to podle projektu mladých architektů z Brna, Petra Hrůši a Petra Pelčáka. Klasickým rozčleněním svého těla na kamenné přízemí, cihlové patro a výčnělek mohutné římsy i svým pevným usazením v krajinné scenérii mluví tato novostavba tradicionalistickým jazykem, ale je to tradicionalismus nepostmoderní, bez naivních citací historie. Našla pro sebe místo na odlehlém

7 Srov. Bohumír Kolář, Architektem své doby v rytmu plánování, *Hanácké noviny* č. 24, 25. 2. 1995, s. 11.

8 Viz o tom proslulou stať ekologického publicisty Josefa Velka Spadne Olomouc? z *Mladého světa* 26. 1. 1988. – Srov. i Rostislav Švácha, Stará města, panelová sídliště a denní tisk, 1960–1989, *Zprávy památkové péče* LXXV, 2015, s. 350–356.

9 Malý zájem projevovalo město po listopadu 1989 o osud početných vojenských objektů, přestože mu je armáda nabízela. V tom se jeho postoj výrazně lišil od iniciativ prvního polistopadového rektora Univerzity Palackého Josefa Jařaba. Za tuto informaci vděčím Pavlu Zatloukalovi.

10 Petr Dvořáček, Vetřelec, *Hanácké noviny* č. 30, 15. 5. 1990, s. 3. – Idem, Tradice, *Hanácké noviny* č. 50, 30. 6. 1990, s. 3. – Idem, Stavby v rezervaci, *Hanácké noviny* č. 100, 4. 7. 1991, s. 3. – Idem, Novostavba v rezervaci, *Hanácké noviny* č. 23, 30. 1. 1992, s. 4.

11 Nominace v soutěži Stavba roku 1995, srov. Jan Fibiger – Radomíra Sedláková, *Stavba roku 1993–2007*, s. 35.

12 Srov. k tomu stati Rostislava Švácha a Jakuba Potůčka v knize *Sial*, Olomouc – Řevnice 2010, s. 85–105, 177–199.

13 Dobrými informacemi o postmoderní architektuře na Západě však olomoučtí architekti disponovali. Otto Schneider dodnes vlastní katalog postmoderního benátského bienále *The Presence of the Past* z roku 1980, s textem Paola Portoghesiho, Milan Obenaus si přivezl knihy o postmodernismu ze své studijní cesty do Velké Británie v roce 1991. K ní viz Náš architekt ve Skotsku, *Hanácké noviny* č. 15, 21. 1. 1992, s. 4.

14 Srov. Petr Dvořáček, Geniální Makovecz, *Hanácké noviny* č. 40, 7. 6. 1990, s. 3. – [bk], O Frankovi O. Gehrym, *Hanácké noviny* č. 215, 22. 9. 1994, s. 5.

15 Srov. Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*, Venezia 2016.

16 Petr Dvořáček, Pasáž „Arko“, *Hanácké noviny* č. 33, 21. 3. 1991, s. 3. – Viz též Martina Mertová – Martin Fišr – Jakub Frank (edd.), *Trienále SEFO 2024 (Momenty)*, Muzeum umění, Olomouc 2024, s. 184–187.

17 Petr Dvořáček, Guláš v pasáži, *Hanácké noviny* č. 88, 16. 4. 1993, s. 11.

18 Značně obsáhlý přehled projektů olomoucké postmoderny s Dvořáčkovým úvodem přinesl Projekt '94: příloha *Hanáckých novin* pro architekturu a projektování, *Hanácké noviny* č. 174, 7. 7. 1994, s. 7–11.

19 Milan Tichák, Dům pro třetí tisíciletí, *Hanácké noviny* č. 290, 18. 12. 1993, s. 9.

20 Petr Dvořáček, Supermarket, *Hanácké noviny* č. 103, 5. 5. 1993, příloha Region, s. 7. – Lukáš Blažek, Eva Casková, *Petr Fabián: nenápadný půvab architektury*, Olomouc 2008.

21 Jan Polách, Štúdio OSA Olomouc: Obchodný dom Senimo v Olomouci, *Projekt: Revue slovenskej architektúry* XXXV, 1993, č. 2, s. 60–61. – Rekonverze aukční haly jatek na obchodní dům Senimo v Olomouci, *Architekt* XXXXIX, 1993, č. 25–26, s. 3. – Objekt SENIMO postoupil do finále prvního ročníku Grand prix Obce architektů 1993, viz *Architekt* XL, 1994, č. 1–2, s. 8, v přehledu výsledků této soutěže. – Srov. dále Miloš Zavadil, Výstavba archivní budovy v Olomouci v letech 1991 až 1995, in: *Ročenka Státního okresního archivu v Olomouci* 1995, č. 4 (23), s. 59–89. – Pavel Pospíšil, Státní okresní a Zemský archiv, *Architekt* XLVI, 2000, č. 4, s. 43. Obě stavby také figurovaly v přehlídce Stavba desetiletí Olomoucka, viz *Architekt* XXXVI, 2000, č. 4, s. 42–43.

22 Bohumír Kolář, Dobrý architekt musí umět čelit vlnám nevkusu, říká Petr Brauner, *Hanácké noviny* č. 153, 28. 12. 1996, s. 5.

23 -tt-, O bytové politice, *Hanácké noviny* č. 114, 19. 5. 1992, s. 1. – Pavlu Zatloukalovi vděčím za důležitý poznatek, že se město necitlivou politikou vůči okrajovým obcím, které se od něj v devadesátých letech odtrhly – Křelov, Hněvotín, Bystrovany, Bukovany, Samotišky – zbavilo vhodných pozemků pro bytovou výstavbu.

24 Petr Malý a Věra Malá vypracovali jeho návrh už v roce 1987 v rámci úkolové akce pro mladé architekty v olomouckém Stavoprojektu.

25 Milan Obenaus, Budou peníze na zlidštění? *Hanácké noviny* č. 128, 4. 6. 1992, s. 4.

26 Vladimír Coufal, Uchytí se Saint-Exupéryho ideály na olomouckém sídlišti Mačkalov?, *Hanácké noviny* č. 47, 19. 4. 1997, s. 7.

27 Viz Pavel Zatloukal, Olomoucká galerie bilancuje, *Hanácké noviny* č. 1, 5. 1. 1991, Příloha *Hanáckých novin*, s. 3. – Václav Burian, Muzeum umění zahajuje: Umění, identita a také penězovody, *Hanácké noviny* č. 87, 15. 4. 1993, příloha Horizont, s. 4.

28 Děkuji Pavlu Zatloukalovi za tyto informace, předané mi 13. února 2025. Podle jeho svědectví nese na přestavbě muzejní budovy velkou zásluhu malíř Viktor Sanovec, který Michalu Soukupovi a jemu umožnil v raných devadesátých letech prostudovat několik předních německých muzeí a galerií. – Ze společné iniciativy Zatloukalovy a Soukupovy vzešla i obnova pomníku prezidenta T. G. Masaryka na Žižkově náměstí (1990–1993), který původně navrhli architekt Jaroslav Fragner a sochař Vincenc Makovský v roce 1937.

předměstí, olomoucký denní tisk ji ignoroval, o to větší pozornost jí však věnovaly odborné publikace o současné české architektuře. V *Architektu* ji vřele uvítala Zatloukalova stať Tvrz v ohybu řeky.[31]

Když se Povodí Moravy dokončovalo, dostali Hrůša a Pelčák ještě jednu příležitost představit se olomouckému publiku. Proluku přímo v centru, vedle Braunerova hotelu GEMO, zamýšlela stejnojmenná stavební společnost zaplnit velkou polyfunkční budovou a vypsala na ni v roce 1995 veřejnou architektonickou soutěž, v jejíž porotě zasedl vedle jiných Pavel Zatloukal, tentokrát už jako městský radní.[32] Kromě Hrůši a Pelčáka se soutěže zúčastnily přední pražské ateliéry Josefa Pleskota, Romana Kouckého a Šárky Malé nebo manželů Kolaříkových s výrazně modernními či neomodernistickými projekty, takže s nimi olomoucká architektura už opravdu mohla překročit svůj Rubikon a vyrovnat tak krok s aktuální tvorbou českých i evropských center, jak to Zatloukal po soutěži vyjádřil v *Hanáckých novinách*.[33]

Potíž však spočívala v tom, že zástupci GEMO v porotě měli už předem vyhlédnutého vítěze, projekt bratislavského architekta Lumíra Lýska a jeho olomouckého kolegy Petra Opletala. Prvenství sice získala vcelku umírněná neomoderní práce Hrůšova a Pelčákova. Majitelé GEMO však prohlásili, že podle ní stavět nebudou, protože je příliš poplatná *„strohému funkcionalismu“*, zatímco jejich firma si v Olomouci přeje postavit něco jako Tančící dům nebo Hundertwasserhaus ve Vídni.[34] S ohledem na další události se tu zdá být důležitá otázka, zda vypisovatel veřejné soutěže skutečně musí použít vítězný projekt anebo zda v takové situaci může či nesmí uplatnit svůj vkus, když se bude stavět za jeho peníze. Ve prospěch komunity olomouckých architektů pak promluvil fakt, že se jich nejméně třicet – mezi nimi Tomáš Černoušek, Milan Obenaus, Jan Polách, Pavel Pospíšil, z mladších Martin Lubič, Tomáš Pejpek a David Helcel – veřejně postavilo za Hrůšu a Pelčáka.[35] Ale ať už to dopadlo jakkoli – a bez stavební akce, protože proluka je dodnes prázdná –, svůj Rubikon ještě Olomouc s touto soutěží nepřekročila. Rok 1995 však pro ni přesto přinesl změnu.

1995–2009: OLOMOUC SE OTEVÍRÁ

Jak to vyjádřil v úvaze o Rubikonu olomoucké architektury, na jeho městě Pavla Zatloukala popuzovaly *„místní šosáctví, záliba v malých poměrech, stejně jako princip >ruka ruku myje<“*. Přál si, aby se tvorba pro Olomouc vydala směrem, *„kterým se snaží ubírat převážná část evropské architektury“*.[36] Aby tomu napomohl, vstoupil do lokální politiky a po volbách do olomouckého zastupitelstva na podzim 1994 dosáhl postavení neuvolněného radního. Ostatní členy rady v čele s primátorem Ivanem Kosatíkem poté získával pro své představy o dobrém městském rozvoji.[37]

V první řadě chtěl pro Olomouc získat lepší územní plán. Ten starý, z roku 1985, byl přehnaně poplatný rutině dopravních inženýrů a málo myslel na ostatní městotvorné nároky, jak o tom pojednala Zatloukalova recenze soutěže na olomoucké přednádraží z *Hanáckých novin* 1990.[38] Ale ani do nového územního plánu, schváleného v roce 1998,[39] pořizovatel nezvládl zapracovat moderní koncepční přístupy. Předmětem Zatloukalovy kritiky se proto stalo už vágní zadání tohoto urbanistického úkolu z roku 1992, trvalé upřednostňování dopravy a naopak malý zájem o budoucnost městské památkové rezervace a jejího bezprostředního okolí.[40] Dodnes Pavel Zatloukal zdůrazňuje, že se tu fatálně projevovala absence útvaru hlavního architekta.

Intenzivní diskuze v olomouckých médiích sledovala stavbu jižního obchvatu města a varianty trasování takzvané západní a východní tangenty.[41] Prostor historického centra k sobě obrátil pozornost teprve v sérii urbanistických soutěží z konce devadesátých a počátku nultých let, které však zůstaly bez kloudného výsledku. První taková soutěž, vyhlášená v roce 1999, řešila architektonicko-dopravní řešení hlavní komunikační osy olomoucké rezervace. Ve fázích realizace skončila fiaskem.[42] U druhé, která chtěla v roce 2001 vyřešit území Centrum-jih a hledala optimální spojnici mezi nádražím a městským jádrem, zasedal Pavel Zatloukal v porotě, ale ani tady se Olomouc nedočkala koncepce, o niž by se v budoucnu mohla opřít.[43] Naději konečně Zatloukal vkládal do urbanistické studie Martina Krčmy, Tomáše Lampara a Pavla a Jana Pospíšilových (2006), která si kladla za cíl lépe zpřístupnit dómské návrší kolem Václavského náměstí, přeměnit je v archeologicko-historickou atrakci a zřídit zároveň v prostoru Locatelliho bastionu a v jeho okolí na sever od této olomoucké „*akropole*“ areál dobře udržovaných zahrad. Politické neshody a špatný stav městských financí však tento projekt v roce 2014 ukončily.[44]

Stejnou váhu jako na celek města a na jeho urbanismus kladl Pavel Zatloukal na význam veřejných architektonických soutěží. O něco takového, o takzvané „*konkursy*“, v celorepublikovém měřítku dost unikátní, usiloval hlavní architekt Olomouce Stanislav Žerava. Než jeho úřad v roce 1992 zanikl,[45] do dnešního dne bez náhrady, stačil jich nejméně šest zorganizovat.[46] Žeravovy akce však cílily na lokální architekty, kdežto Zatloukal myslel na soutěžní podniky mnohem otevřenější.

Prvním plodem Zatloukalova úsilí se v tom ohledu stala veřejná urbanisticko-architektonická soutěž na úpravu Horního náměstí v roce 1995.[47] Vyhráli ji velmi mladí pražští architekti Petr Hájek, Jan Šépka a Jaroslav Hlásek. První dva během práce na soutěžním projektu ještě studovali na pražské Akademii výtvarných umění u profesora Emila Přikryla. Prostor náměstí si vítězní autoři představili jako obytný pokoj, jehož podlahu pokrývá koberec z různých druhů kamenných dlažeb. Intimnost této rozlehlé místnosti měly umocňovat volně rozestavěné lavičky a lampy „*plácačky*“, vše navržené se smyslem pro krásně tvarovaný detail. Náměstí, dokončené v roce 2002, začalo sloužit jako vzor pro podobné úpravy veřejných prostorů v jiných městech České republiky, jak si to přál i Zatloukal.[48] V samotné Olomouci se jím inspiroval architekt Pavel Pospíšil ve své kultivované úpravě sousedního Dolního náměstí (2012–2013).[49] Už v roce 2001 dostali architekti Hájek, Hlásek a Šépka za Horní náměstí čestné uznání v mezinárodní soutěži o Piranesiho cenu, rok nato je publikoval berlínský časopis *Bauwelt*,[50] nemluvě o enormním zájmu domácích odborných časopisů a dalších médií.[51] A rovněž Ariónova kašna, kterou Horní náměstí na Zatloukalův podnět v roce 2002 dozdobil slavný olomoucký rodák, pařížský sochař Ivan Theimer,[52] se zařadila k nejzdařilejším polistopadovým plastikám ve veřejných prostorech našich měst.

Aktéry druhého Zatloukalova proslulého objednavatelského počinu se opět stali architekti Hájek a Šépka, k nimž se tentokrát připojil Tomáš Hradečný jako společník ateliéru HŠH. Ne už jako radního, nýbrž jako ředitele Muzea umění vyzval Pavla Zatloukala v roce 1998 olomoucký arcibiskup Jan Graubner, aby převzal pod svou správu nově zřízené Arcidiecézní muzeum, jež se usídlilo ve staré budově kapitulního děkanství na Václavském náměstí.[53] Ještě téhož roku vypsal Zatloukal na jeho úpravu soutěž. Dobře si v ní vedl projekt brněnských architektů Aleše Buriana a Gustava Křivinky. Projekt HŠH ho však předčil mírou piety k památné kapitulní budově a mírou reverzibility nových prvků a v soutěži dostal první cenu. Zřetelněji než v úpravě Horního náměstí přitom vystoupily do popředí minimalistické rysy tvorby pražských architektů, spočívající v důrazu na materialitu vkládaných ocelových, skleněných a betonových prvků a ve smyslu pro jejich harmonický kontrast se starými kamennými zdmi. Úspěch Arcidiecézního muzea v odborných médiích byl snad ještě enormnější než u Horního náměstí.[54] O jeho mezinárodní prestiži svědčí cena European Heritage Label, kterou muzeum získalo v roce 2015 jako první

29 Bylo to květinářství v podchodu na Můstku (1977–1978) a trojlodní sál Domu techniky mládeže na Národní třídě (1976–1981), zdobený kinetickými plastikami Vratislava Karla Nováka.

30 Bohumír Kolář, Musaion anebo chrám múz a také pilné pracoviště, *Hanácké noviny* č. 156, 9. 7. 1993, s. 8. – Idem, Ivan Theimer dnes a u nás: v Muzeu umění se otevřou další výstavní prostory, *Hanácké noviny* č. 124, 17. 10. 1996, s. 7. – Srov. též Rostislav Švácha, Ostrov kultivovanosti: K rekonstrukci Muzea umění v Olomouci, *Architekt* XLII, 1996, č. 1–2, s. 32–34. – Idem, Trojlodí, *Architekt* XLIV, 1998, č. 1–2, s. 31. – Pavel Zatloukal, Muzeum umění v Olomouci v rekonstrukci architekta Michala Sborwitze, *Umění a řemesla* XXXVII, 1995, č. 4, s. 9–13. – Idem, *Palác Muzea umění v Olomouci*, Olomouc 2016. – Rostislav Švácha, Michal Sborwitz, *Muzeion. Časopis Muzea umění Olomouc*, 2006, č. 4, s. 27–29.

31 Pavel Zatloukal, Tvrz v ohybu řeky, *Architekt* LXII, 1996, č. 19, s. 25. – Jiří Horský, O normálním domě hovoříme s Petrem Hrůšou a Petrem Pelčákem, ibidem s. 15–24. Přehled další literatury podal Rostislav Švácha, *Česká architektura a její přísnost: Padesát staveb 1989–2004*, Praha 2004, s. 72–75. – Podle svědectví Petra Pelčáka z 3. 1. 2025 zakázku zprostředkoval vodohospodář Václav Čermák, s nímž se architekti znali z opozičního Brněnského fóra a Občanského fóra v Brně. – Stavba byla v české pětici nominovaných na Cenu Miese van der Rohe za evropskou architekturu pro léta 1995–1996; viz -per-, Cena Miese van der Rohe nově, *Architekt* XLIV, 1998, č. 10, s. 6. – Pavlu Zatloukalovi vděčím za sdělení, že jiný vodohospodář z okruhu Povodí Moravy, Ladislav Koutný, zadal Petru Pelčákovi projekt rodinné kaple sv. Vendelína v Oseku nad Bečvou (2013–2017). Jiným Pelčákovým dílem na Olomoucku se stalo Středisko správy a údržby dálnic v Přerově-Předmostí (2009–2021), laureát Ceny Rudolfa Eitelbergera za rok 2023. K němu viz Martina Mertová, Dálnicím navzdory, *Stavba* XXVIII, 2021, č. 4, s. 51–52.

32 K nezvyklému rozhodnutí vypsat architektonickou soutěž na budovu soukromé společnosti přemluvil vedení GEMO Pavel Zatloukal.

33 Pavel Zatloukal, Překročí olomoucká architektura svůj Rubikon? *Hanácké noviny* č. 116, 30. 9. 1995, s. 9. – Srov. též GEMO v Olomouci, *Architekt* XLII, 1996, č. 3, s. 8, 18–26, tamtéž č. 29, s. 64, a č. 21, s. 55.

34 Srov. Ivana Jenišťová, Proluka očima odborníků, *Hanácké noviny* č. 146, 12. 12. 1995, s. 7. – Vladimír Coufal, Byla architektonická soutěž na proluku zbytečná? *Hanácké noviny* č. 54, 4. 5. 1996, s. 9, a č. 60, 18. 5. 1996, s. 15. – Lumír Lýsek – Petr Opletal, Jen investoři porušili pravidla? *Hanácké noviny* č. 104, 31. 8. 1996, s. 11. – Viz také Martina Mertová – Nela Kvíčalová, *Architekt Lumír Lýsek, hostem v Olomouci*, katalog výstavy, Molitorova knihovna, únor–duben 2024.

35 Prohraje Olomouc?, *Architekt* LII, 1996, č. 10, s. 44.

36 Pavel Zatloukal, Překročí olomoucká architektura svůj Rubikon?, *Hanácké noviny* č. 116, 30. 9. 1995, s. 9.

37 Pavel Zatloukal, Třída Kosmonautů: procitnutí ze stoletého snu. Historie a budoucnost olomouckého přednádražního prostoru, *Hanácké noviny. Víkendová příloha*, 1996, 6. 1., s. 1.

38 Pavel Zatloukal, Olomoucké přednádraží, *Hanácké noviny* č. 38, 2. 6. 1990, s. 3. – Soutěž proběhla o rok dříve a zvítězil v ní Petr Brauner.

39 Srov. Ivo Matějka, ODA chce zeštíhlit radnici, *Hanácké noviny* č. 205, 1. 9. 1994, s. 1–2. – vlc, Návrh územního plánu je připraven k diskuzi, *Hanácké noviny* č. 46, 18. 4. 1998, s. 1.

40 Srov. Pavel Zatloukal, Malá stanice na trati, která vede do Ruska, po stu letech (několik poznámek k olomoucké architektuře 1989–1999), *Architekt* XXXVI, 2000, č. 4, s. 35–41, pozn. 4. – Idem, Souhrn námětů k územnímu plánu Olomouce se zvláštním zřetelem k historickému jádru města, republikovaný rukopis, Olomouc 6. 12. 1996, osobní archiv Pavla Zatloukala.

41 Srov. alespoň Jiří Ráček, Povede dálniční obchvat hanácké metropole přes letiště? *Hanácké noviny* č. 110, 14. 9. 1996, s. 11. – Marek Palatka, Stavbaři zahájili výstavbu jižního obchvatu Olomouce, *Olomoucký den* č. 291, 14. 12. 1999, s. 1, 3. – Pavel Konečný, Dvě varianty obchvatu rozdělují lidi i radnici, *Olomoucký den* č. 73, 27. 3. 2006, s. 1. – K petici čtyř tisíc občanů za vyřešení kritické situace průtahu Olomoucí srov. Lubomír Kalusek, *Kronika města Olomouce 1990*, Olomouc 2008, s. 89.

42 V soutěži, která řešila trasu třída 1. máje–náměstí Republiky–Denisova–Pekařská, zvítězil tým Petr Malý – Otto Schneider – Jana Smutníková – František Opletal – Milan Šenkyřík. Viz zst, S vítěznou představou přišli olomoučtí architekti, *Olomoucký den* č. 23, 28. 1. 2000, s. 3. – Nezvládnutá realizace, vítěznému projektu velmi vzdálená, proběhla v letech 2007–2017. Srov. https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/denisova-a-pekarska-oprava-20080703.html – https://www.idnes.cz/olomouc/zpravy/olomouc-trida-1-maje-oprava-kritika-opozice-proolomouc.A171123_366159_olomouc-zpravy_stk (vyhledáno 1. 2. 2025).

43 Pavel Zatloukal, Mezi Kateřinskou branou a Hlavním nádražím, in: Jana Křenková (ed.), *Urbanistická soutěž Centrum–jih v Olomouci*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc 2001, s. 5–11.

44 (end), Olomouc chce vybudovat svou akropoli, *Olomoucký deník* č. 153, 3. 7. 2006, s. 3. – Lucie Bukvová – Karel Páral, Hrad má být kulturním centrem, *Olomoucký deník* č. 163, 1. 3. 2010, s. 1, 3. – Karel Páral – Ondřej Jakubec, Náš hrad snese srovnání s Hradčany, *Olomoucký deník* č. 163, 1. 8. 2010, s. 3. – Michal Poláček, Olomoucký hrad je definitivně passé, *Olomoucký DNES*, 3. 7. 2014, s. 1.

45 Olomouc vyniká strašnou konzervativností: Rozhovor Jakuba Potůčka se Stanislavem Žeravou, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník: Kapitoly z dějin výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 223–224.

46 Šlo o architektonicko-investorské „*konkursy*“ na využití bývalé jateční burzy (1990), na proluku mezi Riegrovou ulicí a třídou Svobody (1990), na obchodní dům a tržnici mezi třídou Svobody a Kateřinskou ulicí (1991), na hotel v pevnůstce Slavonín (1991), na restauraci v Michalském výpadu (1991) a na interiér Mahlerovy kavárny na Horním náměstí (1991). Realizovány byly výsledky posledních dvou soutěží podle projektu Otto Schneidera.

47 Jitka Brabcová – Pavel Zatloukal, *Horní náměstí v Olomouci: Katalog výstavy soutěžních návrhů*, Galerie Caesar, Olomouc 1996. – Rostislav Švácha, Náměstí jako pokoj s kobercem, *Architekt* XLVIII, 2002, č. 1, s. 3–13. – Vendula Hnídková, *Jan Šépka. Inspirace*. Praha 2019, s. 74–89.

48 Petr Bielesz, Jako notorický skeptik jsem rozhodnutím radních mile překvapen, tvrdí Zatloukal, *Olomoucký den* č. 48, 24. 2. 2000, s. 4. – Pavel Zatloukal, Horní náměstí v Olomouci 1989–2002 (mezi vzpomínkou a kronikou), in: *Generosum labor nutrit: Sborník k poctě Bohumila Samka*, Brno 2010, s. 40–64.

49 Lucie Bukvová, Náměstí: více světla a stromů, *Olomoucký deník* č. 35, 10. 2. 2012, s. 1, 3. – Ondřej Zuntych, Náměstí má razítko: je hotovo, *Olomoucký deník* č. 142, 19. 6. 2013, s. 8.

50 Ids, Architekti dostali cenu, *Olomoucký den* č. 1, 2. 1. 2002, s. 20. – Vladimír Onderka, Rekonstrukce Horního náměstí zaujala i zahraniční odborníky, *Olomoucký den* č. 118, 22. 5. 2002, s. 11.

51 Rané ohlasy v *Architektovi* nebo ve *Stavbě* zmapoval Rostislav Švácha, *Česká architektura a její přísnost: Padesát staveb 1989–2004*, Praha 2004, s. 108–111. – Viz i Markéta Cajthamlová, *Česká architektura / Czech Architecture 2000–2001*, Praha 2002, s. 66–69. – Grand Prix Obce architektů 2002, úpravy Horního náměstí v Olomouci, in: Michal Kohout, *Česká architektura / Czech Architecture 2001–2002*, Praha 2003, s. 172.

52 Lds, čtk, Kašna je kompletní, *Olomoucký den* č. 227, 30. 9. 2002, s. 1, 10. Architektonického řešení kašny se ujal Pavel Pospíšil. Srov. Ladislav Daniel – Marek Perůtka (eds.), *Ariónova kašna v Olomouci*, Olomouc 2002.

53 První návrh na adaptaci Kapitulního děkanství pro tento nový účel zveřejnil Pavel Zatloukal na výstavě v olomoucké Galerii v podloubí a v samizdatovém katalogu této expozice v roce 1987.

54 Srov. Rostislav Švácha, *Česká architektura a její přísnost: Padesát staveb 1989–2004*, Praha 2004, s. 224–227. – Jaroslav Wertig, *Česká architektura / Czech Architecture 2002–2003*, Praha 2004, s. 40–45. – Cena Evropské unie za současnou architekturu – Cena Mies van der Rohe 2005, Rekonstrukce Arcidiecézní muzeum v Olomouci (nominace), in: Jan Stempel, *Česká architektura / Czech Architecture 2004–2005*, Praha 2006, s. 180. – Martina Mertová, Nápadná autenticita HŠH: Tomáš Hradečný, Jan Šépka, Petr Hájek, rekonstrukce Arcidiecézního muzea v Olomouci, *Stavba* XIII, 2006, č. 5, s. 66–68. – Rostislav Švácha, K architektuře Arcidiecézního muzea, *Ateliér* XIX, č. 24, 7. 12. 2006, s. 1. – Alexandr Skalický, *Česká architektura / Czech Architecture 2005–2006*, Praha 2007, s. 24–27. – Jan Stempel (ed.), *Architecture V4 1990–2008: Czech Republic / Slovakia / Hungary / Poland*, Prague 2009, s. 36–37. – Cenu Evropské unie pro kulturní dědictví (Cenu Europa Nostra) v oblasti památkové péče získalo MUO, in: Petr Pelčák, *Česká architektura / Czech Architecture 2008–2009*, Praha 2010, s. 215. – Ondřej Jakubec (ed.), *Arcidiecézní muzeum na Olomouckém hradě*, Olomouc 2010. – Petr Kratochvíl, *Současná česká architektura a její témata*, Praha 2011, s. 118–123 . – Vendula Hnídková, *Jan Šépka. Inspirace*. Praha 2019, s. 98–137.

a zatím poslední česká kulturní instituce.[55] V odstupu devatenácti let od jeho dokončení se toto dílo HŠH jeví jako nejvýznamnější olomoucká architektura polistopadové éry.

Třetím důležitou stavbou, jejíž vznik Pavel Zatloukal inicioval v roce 2009, se měla stát budova Středoevropského fóra (SEFO) v proluce u Muzea umění v Denisově ulici. Uskutečnění této vize však narazilo na stěží zdolatelné potíže.

V polovině devadesátých let se jako nový fenomén vynořil odpor olomouckých občanů k novým stavebním a architektonickým záměrům. Pokud jejich projekty přicházely z Brna nebo z Prahy a pokud přitom narazily v Olomouci na překážky, mohlo se zdát, že se za nimi skrývají olomoučtí architekti obávající se konkurence. Petice třiceti olomouckých architektů na podporu Hrůšova a Pelčákova vítězného návrhu ze soutěže GEMO (1996) však takový úsudek zpochybňuje. Proti významným dílům tvůrců z velkých center se v první řadě začala stavět olomoucká laická veřejnost. A byly to výsledky iniciativ Pavla Zatloukala – úprava Horního náměstí a dosud neprovedený projekt SEFO –, co v Olomouci vyvolalo nejžhavější a dodnes doutnající spory.

Mají být na Horním náměstí vysázené stromy, ač tam ve starých dobách nebyly a objevily se na něm jen nakrátko kolem roku 1900? Od chvíle zveřejnění Hájkova, Šépkova a Hláskova projektu, v němž zeleň absentovala, tedy od prosince 1995, o tom olomoučtí občané vášnivě diskutují.[56] – Mají plochu náměstí osvětlovat *„plácačky“*? V žádném případě!, rozhodlo v březnu 2000 ministerstvo kultury,[57] ale stejný rozsudek nad nimi vynesli občanští aktivisté. Pravda, vedla je k tomu chvályhodná starost o historické prostředí Olomouce a obava z toho, že je každý moderně pojatý zásah nenávratně poškodí. Podle názoru aktivisty Jiřího Viliama Daubnera pražští architekti se svými neobvyklými svítidly *„vůbec nerespektují historického ducha tohoto města“*, a aby jim tento mluvčí odporu olomouckých občanů proti práci Pražanů ukázal správnou cestu, sám na náměstí instaloval litinovou lampu vypůjčenou z Kroměříže.[58] Do památkové rezervace však podle jeho názoru *„nezapadá“* ani z tradic čerpající Ariónova kašna od Ivana Theimera,[59] což ukazuje, že Daubnerův despekt k novotám překročil rozumnou míru. V roce 2006 se mimochodem podobné hlasy chystaly znectít Arcidiecézní muzeum, ale uťal je arcibiskup Graubner, když při slavnostním otevření muzea v červnu toho roku dvakrát označil společné dílo Pavla Zatloukala a HŠH za *„skvělé“* a poděkoval Bohu, že se inaugurace dožil.[60]

Odpor Olomoučanů k novostavbám získával i jiné, masovější formy a zaměřoval se na jiné a podle mého názoru správnější cíle. Velkou demonstrací před radnicí například v květnu 2002 vyvrcholila občanská kampaň proti budově naddimenzovaného obchodního střediska Palác Morava, jež mělo vyrůst u staré tržnice na jihovýchodním okraji památkové rezervace.[61] Městskou radu to znejistilo a projekt se nerealizoval. Neúspěchem petiční a dalších aktivit naopak končívaly snahy zabránit výstavbě hypermarketů na okrajích města.[62]

Primátoři a radní na to vše reagovali dvojakou taktikou, v níž se střídal populismus s neoliberalistickými argumenty ve prospěch soukromých podnikatelských zájmů. Vezmeme-li si za příklad věčné spory o podobu Horního náměstí, městští politici se tu rádi stylizovali do role ochránců obyčejných lidí před spá-

55 Kateřina Černohorská, Prestižní titul pro Olomouc: Experti z Evropské unie vybrali olomoucké Arcidiecézní muzeum mezi devět institucí se statusem Evropské dědictví, *Olomoucký deník* č. 281, 3. 12. 2015, s. 1, 3.

56 Viz Vladimír Coufal, Na olomouckém Horním náměstí přibude Ariónova kašna, *Hanácké noviny* č. 150, 21. 12. 1995, s. 1. – -vlc-, Chceme stromy na Horním náměstí? *Hanácké noviny* č. 36, 23. 3. 1996, s. 3; č. 51, 27. 4. 1996, s. 11, a mnohé další příspěvky.

57 Vladimír Onderka, Ministerstvo kultury odmítlo lampy, jež měly stát na náměstí: K Trojici se prý novotvary rozhodně nehodí, *Olomoucký den* č. 123, 27. – 28. 5. 2000, s. 1, 3.

58 čtk, Vztyčil na náměstí lampu, neboť odmítá návrhy, *Olomoucký den* č. 41, 18. 2. 2000, s. 1.

59 Ids, Názory na podobu sedmé kašny se stále různí, *Olomoucký den* č. 149, 26. 6. 2001, s. 9.

60 Hlasy odporu proti architektuře Arcidiecézního muzea i Graubnerova slova jsem vyslechl na vlastní uši. – K arcibiskupovu postoji srov. i end, Muzeum konkuruje Praze, *Olomoucký deník* č. 128, 2. 6. 2006, s. 1, 5.

61 Vladimír Onderka, Boj proti paláci vrcholí, občané demonstrovali, *Olomoucký den* č. 117, 21. 5. 2002, s. 1, 9. – Srov. i Otevřený dopis: Vážený pane primátore, *Olomoucký den* č. 66, 19. 3. 2002, s. 20.

62 Vladimír Coufal, Olomoučané podepisují petici proti stavbám hypermarketu u výpadovky na Mohelnici, *Hanácké noviny* č. 33, 19. 3. 1998, s. 2. – Ids, Odpůrci stavby hypermarketu Tesco budou zítra protestovat před radnicí, *Olomoucký den* č. 256, 3. 11. 1999, s. 3.

63 Ids, Osvětlení olomouckého horního náměstí prošlo zkouškou, *Olomoucký den* č. 75, 29. 3. 2001, s. 1.

64 Primátor: náměstí patří lidem, kteří tady žijí, *Olomoucký deník* č. 147, 24. 6. 2008, s. 7. – Ke cti primátora Novotného je naopak nutno uvést, že ve sporech o projekt SEFO se stavěl na jeho stranu. Za tuto informaci vděčím Pavlu Zatloukalovi.

65 Michal Poláček, Primátor nečekal na soud a nakvap nechal vyměnit lampy v Olomouci, *iDnes.cz*, 13. 9. 2014, vyhledáno 1. 1. 2025: https://www.idnes.cz/olomouc/zpravy/lampy-na-namesti-olomouc.A140913_121850_olomouc-zpravy_eb.

66 Vladimír Onderka, Olomoučané kritizovali lampy a absenci zeleně na náměstí, *Olomoucký den* č. 22, 26. 1. 2002, s. 32. – Zvlášť tvrdým odpůrcem úpravy Horního náměstí se stal náměstek primátora Tesaříka Jan Látal, který měl tuto úpravu ve své kompetenci. Asi v roce 2000 rozeslal Látal všem olomouckým občanům leták, v němž se formou ankety dotazoval na subtilní detaily, například na to, jakou šířku spár má na náměstí mít jeho kamenná dlažba. Za připomenutí tohoto faktu děkuji Pavlu Zatloukalovi. – Srov. též Jitka Moťková, Je nutné se čas od času podívat za sebe, zda jdeme správnou cestou, říká Látal, *Olomoucký den* č. 48, 24. 2. 2000, s. 4.

67 Vladimír Onderka, Zastupitelé pootevřeli vrátka hypermarketu, Olomoucký den č. 153, 2. 7. 1999, s. 3.

68 K projektům GEMO a EMGRUP viz Soňa Ryndová – Rostislav Švácha (eds.), *Josef Pleskot AP atelier*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1997, s. 60–63, 103.

69 Srov. https://www.archiweb.cz/b/cafe--illy. – Tak jako v případě Hrůšova a Pelčákova projektu GEMO, i zde se proti názoru památkové péče a na Pilařovu obranu postavili mnozí olomoučtí architekti.

70 Velká Bystřice: Centrum města – oživení zámeckého areálu, *Architekt*, LVI, 2010, č. 5, s. 80–83. – Jakub Potůček, Velkobystřická avantgarda, tamtéž, s. 83–88. – Michal Sborwitz, Centrum Velké Bystřice, *Stavba* XVIII, 2011, č. 1, s. 56–63. – Karolina Jirkalová, Nadechnutí Velké Bystřice, *Art&Antiques*, 2011, č. 11, s. 48–51. – Jaroslav Wertig, Teď stojím na náměstí, *Páteční příloha Hospodářských novin* č. 33, 17. 8. 2012, s. 34–37.

71 Ondřej Zuntych, Proměna centra Bukovan vyhrála soutěž: Novostavby nezaujaly, *Olomoucký deník*, 6. 10. 2015, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/promena-centra--bukovan-vyhrala-soutez-novostavba-nebodovala-zadna-20151006.html, vyhledáno 1. 1. 2025. – Martina Mertová, Cena Rudolfa Eitelbergera 2015, *Stavba* XXII, 2015, č. 4, s. 7. – Jitka Ressová, *Česká architektura 2014–2015*, Praha 2016, s. 132–133.

72 (mak), Vyrostl dům nového tisíciletí, *Olomoucký deník* č. 243, 18. 10. 2006, s. 4. – Grand prix architektů 2007, *Architekt* LIII, 2007, č. 5, s. 4–9. – Jan Šépka, *Česká architektura / Czech Architecture* 2006–2007, Praha 2008, s. 152–155, 214. – Petr Kratochvíl, *Současná česká architektura a její témata*, Praha 2011, s. 21. – Irena Hradecká (ed.), *Neobyčejnost přirozenosti: Dům – krajina – lidé – Sluňákov 1992–2012*, Olomouc 2012. – Jana Tichá, *Prostor a místo: Architektonická tvorba na území České republiky 1989–2014*, Praha 2015, s. 88.

v červnu 2008 primátor Martin Novotný.[64] Na otázku, do jaké míry může do architektury postavené z veřejných prostředků zasahovat veřejnost a jakou formou na ní může participovat, spory města s tvrdě se hájícími architekty odpověď nepřinesly. Snahu některých radních dílo pražských tvůrců aspoň trochu poškodit, a to pokud možno bez jejich vědomí – přebrušováním měděných pásků v dlažbě, rozšiřováním parkovacích míst, výměnou lamp firmy Thorn za jiná svítidla v roce 2014 –,[65] dobře vysvětluje výrok primátora Martina Tesaříka z ledna 2002 o tom, že úprava náměstí je jeho *„nevlastní dítě“*, které zdědil po předchozí radniční koalici – tedy koalici Kosatíkově a Zatloukalově.[66] Když ale šlo o výstavbu obchodních center Ahold, Globus, Tesco a jiných komerčních zařízení, městští politici občany napomínali, aby neházeli podnikatelům klacky pod nohy a aby tak Olomouc nezískala pověst města, kde se nic nesmí a kde se jen všechno reguluje.[67]

Ale ať už se o Horním náměstí diskutovalo jakkoli, se soutěží na jeho úpravu v roce 1995 Olomouc svůj Rubikon překročila a soutěž na Arcidiecézní muzeum v roce 1995 už jen potvrdila tento trend. Na olomoucké území začali se svými projekty pronikat architekti z velkých center v čele s Prahou. Někteří, a to i ti nejpřednější, se někdy úspěchu nedočkali. Na papíře zůstaly projekty Josefa Pleskota – na GEMO (1995), na administrativní centrum EMGRUP[68] (1997), na Arcidiecézní muzeum (1998) – a také Aleny Šrámkové, která v roce 2007 neuspěla v soutěži na přestavbu olomoucké Nové sladovny ve Wolkerově ulici, ale odškodnila ji aspoň stavba Tyršova mostu v nedalekém Přerově (2010–2012, spoluautoři Lukáš Ehl a Tomáš Koumar). Novou sladovnu se nepodařilo přestavět ani brněnskému architektovi Zdeňku Fránkovi (2008), který chtěl na jejím území vztyčit tři věžové budovy podobné květinám, podle mého názoru příliš vysoké. Další přední tvůrce z Brna, Tomáš Pilař, zažil v Olomouci ostrou diskuzi o své úpravě kavárny Illy v objektu barokních vodních kasáren (2002) a její exteriér kvůli tomu přišel o své subtilní červené prvky.[69] Jiní architekti z center však v Olomouci a na Olomoucku své projekty uskutečnili.

Jeden z nich se opět spojil s osobností Pavla Zatloukala. Starosta Velké Bystřice u Olomouce Marek Pazdera pověřil na jeho doporučení Michala Sborwitze, aby mezi místním zámkem a centrem obce vytvořil nové náměstí (2007–2010).[70] Architekt ohraničil jeho polootevřený prostor zdmi, upravil ve svém lehce tradicionalistickém stylu domky předzámčí a vestavěl do přilehlého parku amfiteátr pro hudební produkce. Podobnou úpravu středu obce si od něj vyžádala starostka nedaleké vesničky Bukovany (2013–2014) Ivana Vančurová.[71]

Ředitel Centra ekologických aktivit města Olomouce Sluňákov v Horce nad Moravou Michal Bartoš vypsal v roce 2003 soutěž na projekt budovy kanceláří a přednáškových sálů svého střediska. Vítězové, Roman Brychta, Adam Halíř, Ondřej Hofmeister a Petr Lešek z pražského ateliéru Projektil, pojali svou stavbu vpravdě ekologicky, jako konkávně prohnutý dřevěný pavilon polozasunutý do umělého hliněného kopce. V roce dokončení, 2006, jim porota v mezinárodním složení udělila hlavní českou cenu Grand prix Obce architektů.[72]

Snad až příliš unáhlené bylo rozhodnutí porevolučního vedení Univerzity Palackého zastavit čerstvě zahájenou výstavbu kampusu v místní části Hejčín podle projektu brněnské dvojice Ludmila Kramolišová – Karel Doležel z roku 1989. Olomouci tu zůstalo jen torzo původního záměru, na svou dobu svěží příklad racionalisticky pojaté postmoderny,[73] a univerzita tak opustila cestu velkých kampusů, jaké známe z Brna nebo Liberce. Následoval nenaplněný pokus z roku 1996 v podobě soutěže na nový univerzitní areál[74] a poté už univerzita vsadila na chvályhodné adaptace historických objektů v centru města. V roce 2003 však přece jen vypsala soutěž na novou budovu, novostavbu přírodovědecké fakulty v třídě 17. listopadu. Vyhrál ji olomoucký architekt Miroslav Pospíšil.[75] Vedení univerzity však nebylo spokojené s energetickou bilancí Pospíšilova návrhu a svěřilo proto stavbu jiným, v pořadí až třetím účastníkům soutěže, Janu Hájkovi, Jakubu Havlasovi a Pavlu Jobovi z pražského ateliéru M1. Strohá geometrie tělesa fakulty, obloženého zrcadlivou zelenou žulou, se po svém dokončení v roce 2006 dočkala ostrých kritik. Odsoudil je i první předseda spolku Za krásnou Olomouc Martin Horáček, ba dokonce Pavel Zatloukal, který nové budově vytkl, že zatarasila pohledy na panorama historické Olomouce od řeky Moravy.[76] Odsudky se však postupně mírnily a dnes víme, že fakulta patří k nejlepším olomouckým stavbám velkého měřítka po listopadu 1989.

Téže kvality a téhož velkého ohlasu v odborných médiích se tehdy dočkalo jedno dílo vzniklé přímo v Olomouci, Vila na sile v Polské ulici (2005–2007) od místního architekta Tomáše Pejpka a původem štětínského, dočasně olomouckého a od roku 2009 v Brně usazeného Szymona Rozwałky.[77] Patrové sídlo podnikatelské dvojice Barbory a Radima Králíkových posadili architekti asymetricky na skutečné betonové silo z třicátých let 20. století. Neomoderní linii, jakou pozorujeme u Vily na sile, sledovala i jiná olomoucká studia, ale snažila se přitom o uhlazenější projev. Platí to například o nedaleké novostavbě pro záchrannou zdravotnickou službu od týmu Jaroslav Štěpán – Marek Brejcha mezi třídou Svobody a Vídeňskou ulicí (2005), o něco starším sídle firmy Grundfos od Roberta Štefky (2000), anebo o stavbách Alice Michálkové a Pavla Pospíšila z ateliéru Prak – o administrativní budově firmy Gemo v Dlouhé ulici (2004 a 2007), o sportovním centru Omega a kongresovém hotelu na Dolní Hejčínské (2008–2010, spolupráce na interiérech Barbora Škorpilová)[78] nebo o přístavbě k hotelu Arigone v Mahlerově ulici v historickém jádru města (2008–2011). Původně svěží asymetrická kompozice průčelí poslední

73 Srov. Petra Opletalová, Přírodovědce mohou nahradit nevidomí, *Olomoucký deník* č. 17, 21. 1. 2010, s. 2. – Ondřej Zuntych, Budova stále čeká na nového majitele, *Olomoucký deník* č. 47, 25. 2. 2015, s. 3. – O záchranu budovy určené k demolici se zasloužil primátor Miroslav Žbánek.

74 Dostavba areálu Přírodovědecké fakulty Univerzity Palackého v Hejčíně, *Architekt* XLI, 1995, č. 24, s. 2. – Areál Univerzity Palackého v Olomouci. Veřejná urbanistická soutěž, *Architekt* XLII, 1996, č. 1–2.

75 Informaci o soutěži přinesl *Architekt* XLIX, 2003, č. 2, s. 56.

76 Jak mi to sám sdělil, Pavel Zatloukal si z tohoto pohledového hlediska více cenil soutěžního projektu č. 16 od pražských architektů Jana Mužíka, Petra Bouřila, Martina Sladkého a Ivana Zachara. – Srov. Petra Pášová, Nové sdružení chce bojovat za krásnou Olomouc, *Olomoucký deník* č. 124, 28. 5. 2008, s. 4. – Veronika Štefková, Město představilo stavby za osm let, *Olomoucký deník* č. 285, 5. 12. 2008, s. 2. – Inc, Přírodovědecká fakulta: ostuda nebo rarita? *Olomoucký deník* č. 73, 27. 3. 2009, s. 2. – Srov. také Kateřina Slouková, Univerzita začala s výstavbou přírodovědecké fakulty, *Olomoucký deník* č. 214, 13. 9. 2006, s. 5. – Rostislav Švácha, Z hlediska olomouckého i širšího, *Stavba* XVI, 2009, č. 2, s. 50–54. – Pavel Hnilička, *Česká architektura / Czech Architecture 2009–2010*, Praha 2011, s. 48–53.

77 (end), Sýpka se mění v luxusní byt, *Olomoucký den* č. 82, 6. 4. 2006, s. 2. – Jakub Potůček, Olomoucká žehlička mraků, *Stavba* XIV, 2007, č. 3, s. 44–49. – Pavel Zatloukal (ed.), *Slavné vily Olomouckého kraje*, Olomouc, 2007, s. 176–177. – Petr Kratochvíl, *Současná česká architektura a její témata*, Praha 2011, s. 34. – Jan Šépka, *Česká architektura / Czech Architecture 2006–2007*, Praha 2008, s. 156–161. – Grand Prix architektů 2008 – Národní cena za architekturu, Přestavba sila na rodinný dům, in: Svatopluk Sládeček, *Česká architektura / Czech Architecture* 2007–2008, Praha 2009, s. 202.

78 Administrativní budova Gemo figurovala v nominacích soutěže Stavba roku 2005 (spolupráce na interiérech Eugen Točík), sportovní centrum s hotelem získali titul Stavba roku 2010. Srov. např. Jan Fibiger – Radomíra Sedláková, *Stavba roku 1993–2007*, s 157. – Stavba roku 2010, Centrum sportu a zdraví Olomouc, Revitalizace území Omega centrum sport a zdraví, NH Olomouc Congress, in: Pavel Hnilička, *Česká architektura / Czech Architecture 2009–2010*, Praha 2011, s. 190.

z těchto prací se dočkala kritiky obránců olomouckých památek, přestože měla dobré proporce a ctila výšku historické zástavby i její parcelaci. Nesouhlasně se o ní vyjádřili zástupci Národního památkového ústavu i Martin Horáček ze sdružení Za krásnou Olomouc, kteří pak architekty z Praku přesvědčili, aby dali skladbě fasády pravidelný řád. Jiřímu Viliamovi Daubnerovi ani to nestačilo; svou vlastní představu kontextuálního řešení proto nakreslil a uveřejnil pak svůj náčrt v *Olomouckém deníku*.[79] Stavba naopak přesvědčila Domácí radu Klubu za starou Prahu, když ji nominovala mezi finalisty v desátém ročníku Ceny za novou stavbu v historickém prostředí.[80]

Jiní olomoučtí architekti setrvávali u postmodernismu. Zastávali tak značně opožděnou pozici, typickou právě pro periferie, a jejich tvorba někdy dostávala značně bizarní rysy. U nejvýraznějšího příkladu pozdní olomoucké postmoderny, polyfunkční výškové budovy Regionálního centra Olomouc (RCO, původně též Tesco; 1999–2002) u Hlavního nádraží, se dokonce stala předmětem diskuze jeho nápadná podobnost s mrakodrapy v kazachstánských velkoměstech Astana a Almaty a s jejich přetvarovanými formami.[81] Návrh budovy vznikl na půdě olomouckého Stavoprojektu, do nějž se po privatizaci v roce 1992 ztransformoval stejnojmenný státní projektový ústav.[82] Původně se uvažovalo o tom, že se v ní usídlí úřad nově zřízeného Olomouckého kraje (od 2000), a tuto funkci budova opravdu plní, ač jen zpola.[83] V roce 2003 se do objektu začali stěhovat první krajští úředníci. Už v roce 1999 upozornili místní novináři a opoziční politici na fakt, že se tato stavební akce stává projevem hlouběji zakořeněného olomouckého klientelismu:[84] ve vlastní režii totiž RCO vystavěl Josef Tesařík,[85] bratr tehdejšího olomouckého primátora a později i hejtmana Martina Tesaříka. Tento průkopník developerského podnikání v regionu přenesl kolem roku 2010 své aktivity na území bývalých kasáren mezi třídou Kosmonautů a řekou Moravou a vybudoval tam ke škodě historického panoramatu města druhý mrakodrap, původně nazývaný BEA.

Podobně bizarní výsledek jako RCO přinesla jídelna gymnázia v Olomouci-Hejčíně (2008–2009), které dal architekt Vladimír Vychodil půdorys hvězdy à la Jan Blažej Santini.[86] Postmoderním novostavbám Stanislava Žeravy, populárnímu Ušatému domu na nároží ulic Palackého a Wellnerovy (2000–2004) a severní tribuně Anderova stadionu (1998–2000), nelze naproti tomu upřít určitou osobitost. V prvním z těchto děl bychom mohli vidět i jakýsi druhý pokus o olomoucký Tančící dům, o jehož vzniku už snili majitelé firmy GEMO během soutěže na svou budovu v roce 1995. Když Žerava v roce 2013 vysvětloval novinářce Veronice Kolesárové, proč jeho protější polyfunkční budova Namiro v Hynaisově ulici (2009–2012) trpí nedostatkem *„soudobého střihu“*, odpověděl jí, že mu šlo právě o to: *„nabídnout alternativu“*.[87] Tato slova by se dala dobře vztáhnout i na Žeravův „Ušák“.

Období převahy architektů z pražského centra v Olomouci končí s projektem SEFO z roku 2009. Pavel Zatloukal koncipoval tuto instituci jako muzeum poválečného umění střední Evropy, první svého druhu v širokém středoevropském regionu. Už v letech 2008–2009 zažil martyrium s výkupem pozemků v proluce u Muzea umění,[88] ale pomohlo mu naštěstí město Olomouc a jmenovitě primátor Martin Novotný,[89] který o zřízení kulturní instituce mezinárodního významu velice stál. Tak jako v případě úpravy

79 Matej Slávik, Proluku v centru zaplní hotel, *Olomoucký deník* č. 263, 9. 11. 2008, s. 1, 3. – Jiří Viliam Daubner, Genia loci bychom měli zachovat, *Olomoucký deník* č. 264, 10. 11. 2008, s. 8. – Martin Horáček, ZKO, Novostavba v proluce Mahlerova musí ctít i Sarkandrovu kapli, *Olomoucký deník* č. 271, 20. 11. 2008, s. 8. – Studio Prak: K rozšíření hotelu Arigone, *Olomoucký deník* č. 279, 28. 11. 2008, s. 8.

80 Rostislav Švácha, Jubilejní desátý ročník Ceny Klubu Za starou Prahu: O míře modifikace, *Za starou Prahu* XLIII (XIV), 2013, č. 3, s. 23–31.

81 Srov. Rostislav Švácha, Kazachstánizace Olomouce?, Za krásnou Olomouc, červenec 2016, https://www.krasnaolomouc.cz/2016/07/, vyhledáno 7. 1. 2025.

82 Budovu RCO navrhli Tibor Tárkányi, Eva Tesaříková a Jan Navrátil. – Srov. také Příloha Stavební firmy: Stavoprojekt Olomouc, a. s., *Olomoucký den* č. 227, 27 – 28. 11. 1999, s. 10.

83 Srov. zst, V Olomouci vyroste správní centrum budoucího kraje, *Olomoucký den* č. 59, 11. 3. 1999, s. 3. – Hejtman olomouckého kraje a další krajští úředníci se nakonec nastěhovali do vedlejší budovy, vzniklé rozšířením železniční polikliniky a patřící dnes společnosti Agel. – Viz zst, Krajští úředníci se zřejmě usídlí v budově u olomouckého nádraží ČD, *Olomoucký den* č. 8, 11. 1. 2000, s. 4.

84 Zuzana Studená, Rozhodnutí o sídle centra je na spadnutí, *Olomoucký den* č. 94, 22. 4. 1999, s. 4. – Vladimír Onderka, Vyjádření radních k sídlu kraje je zbytečné, říká Vláčilová, *Olomoucký den* č. 99, 28. 4. 1999, s. 3. – K dalším palčivým klientelistickým aférám patřila přestavba lázní v ulici U reálky na luxusní byty, do nichž se pak chtěli nastěhovat někteří olomoučtí radní, přestože právě díky jim budovu město velmi výhodně prodalo stavební firmě Delta Army. – Srov. Pavel Konečný, Bývalé lázně mají obydlet prominenti: Radní Vláčilová prý porušila normy, *Olomoucký den* č. 85, 10. 4. 2006, s. 1, 3. – Daniela Tauberová – Lenka Hníková, Do bývalých lázní se stěhuje místní elita, *Olomoucký den* č. 159, 11. 7. 2006, s. 1, 3.

85 Pavel Konečný, Povolání: vizionář či jen snílek? Podnikatel Josef Tesařík má recept, jak vyvést region z krize, *Olomoucký deník* č. 281, 4. 12. 2006, s. 7.

86 Petra Pášová, U gymnázia bude hvězdicová jídelna, *Olomoucký deník* č. 228, 27. 9. 2008, s, 3.

87 Veronika Kolesárová, Kontroverzní dům? Chtěli jsme vybočit z řady, říká architekt, *Olomoucký den* č. 26, 31. 1. 2013, s. 1, 3.

88 David Kresta, Velkolepý projekt muzea je ohrožený: Představení evropské výtvarné kultury po roce 1945 – Středoevropské fórum – naráží na odpor vlastníků parcel, *Olomoucký deník* č. 194, 19. 8. 2008, s. 3.

89 Podle sdělení Pavla Zatloukala z 13. 2. 2025.

90 Daniela Tauberová, Architekti se přou o lukrativní projekt, *Olomoucký deník* č. 169, 22. 6. 2009, s. 1, 2.

91 Linda Lešikarová, Fórum: skvost, nebo paskvil? *Olomoucký deník* č. 235, 8. 10. 2009, s. 1, 3.

92 Jiří Viliam Daubner, V proluce vyroste protiatomový kryt, *Olomoucký deník* č. 243, 17. 10. 2009, s. 21.

93 Srov. Rostislav Švácha, Ministerstvo kultury České republiky se stalo kritikem architektury, *Archiweb* 26. 3. 2019, https://www.archiweb.cz/n/domaci/ministerstvo-kultury-ceske-republiky-se-stalo-kritikem-architektury, vyhledáno 7. 1. 2025. – (tau), Dva exšéfy muzea žaluje ministerstvo, *Olomoucký deník* č. 97, 26. 4. 2019, s. 1, 3. – (tau), Exšéf Muzea umění Olomouc Pavel Zatloukal: Jen nás pošpinit! Nákupy schvalovalo ministerstvo, ibidem, s. 3.

94 Daniela Tauberová, Pomník? Manželka mluví o náhrobku, *Olomoucký deník* č. 82, 7. 4. 2009, s. 2.

95 Daniela Tauberová, Zatloukal: Budova fora nebude druhé Timpo, *Olomoucký deník* č. 242, 16. 10. 2009, s. 2. – SEFO–Středoevropské forum Olomouc, *Architekt* LV, 2009, č. 11–12, s. 98–101. – Karolina Jirkalová – Jan Skřivánek, Visí to ve vzduchu: Rozhovor s Pavlem Zatloukalem, *Art&Antiques* 2011, č. 6, s. 28–36. –

Michal Soukup – Pavel Zatloukal (eds.), *Středoevropské fórum Olomouc*: *Architektonická studie*, Olomouc 2012. – Vendula Hnídková, *Jan Šépka. Inspirace*. Praha 2019, s. 354–377.

Vendula Tůmová, Jan Šépka: Vidět jako malý princ, *Stavba* XXXI, 2024, č. 3, s. 14–16. – Do konceptu SEFO se podle vzpomínek Pavla Zatloukala promítaly i další inspirace: zaujetí osvícenskou či *„revoluční“* architekturou z konce 18. století včetně její záliby v horním osvětlení prostorů, potřeba akcentovat rozhraní mezi palácovými stavbami olomouckého Předhradí a domy měšťanské Olomouce, v interiérech pak snaha evokovat prostory Piranesiových *Carceri* a atmosféru próz Franze Kafky.

96 Martin Horáček, *Za krásnější svět*, Brno 2013, s. 335–336.

97 K Dřevotrustu srov. Ředitel památkářů v Olomouckém kraji František Chupík, *Olomoucký deník* č. 203, 31. 8. 2013, s. 6. – Předtím, v letech 2010–2012, Ječmen realizoval v Olomouci přestavbu bytového domu ve Dvorské ulici. Srov. Martina Mertová, O symbióze v architektuře (rec.), ječmen studio (Eva Blažková – Lukáš Blažek – Vítězslav Petr), Bytový dům Dvorská 3 Olomouc, *Stavba* XX, 2013, č. 2, s. 10–13.

98 Ječmen studio Olomouc, Penzion v Hynčicích pod Sušinou, in: Zdeněk Fránek, *Česká architektura 2013–2014*, Praha 2015, s. 56–57, 188. – Marcela Steinbachová, *Česká architektura / Czech Architecture 2016–2017*, Praha 2018, s. 86–89. – Rostislav Švácha, Politický rozměr kontextuálnosti: Patnáctý ročník Ceny Klubu Za starou Prahu za novou stavbu v historickém prostředí – za rok 2018, *Za starou Prahu* XLIX (XX), 2019, č. 1, s. 32–39. – Cena Klubu Za starou Prahu 2019, *Česká komora architektů: Bulletin*, 2019, č. 2, s. 10. – Ječmen studio, Modrý ateliér, *Arch* XXVII, léto 2022, s. 35–41.

99 K jeho názorům srov. rozhovor Olomoucký stavitel Miroslav Pospíšil: Architektura je odrazem situace ve společnosti, *Olomoucký deník* č. 34, 10. 2. 2013, s. 2.

100 Petra Pášová, Univerzita: velké plány za miliardy, *Olomoucký deník* č. 15, 19. 1. 2009, s. 1, 2. – wja, Stavbou roku je i ústav speciální medicíny, *Olomoucký deník* č. 80, 5. 4. 2013, s. 5.

101 Nová budova nemocnice zarůstá do země, *Olomoucký deník* č. 218, 19. 9. 2010, s. 1, 5. – Jakub Potůček, Pavilon PET v olomoucké Fakultní nemocnici, *Architekt* LVI, 2010, č. 6, s. 12. – Idem, Recenze pavilonu olomoucké Fakultní nemocnice, *Earch.cz*, 13. 4. 2011, https://www.earch.cz/revue/clanek/recenze-pavilonu-olomoucke-fakultni-nemocnice, vyhledáno 15. 1. 2025.

102 Lucie Bukvová, Moderní dům rozšíří gymnázium, *Olomoucký deník* č. 86, 13. 4. 2010, s. 1, 2. – Lucie Bukvová, Poklepání zahájilo dostavbu, *Olomoucký deník* č. 39, 15. 2. 2012, s. 3. – Grand Prix architektů 2014. – Národní cena za architekturu, Slovanské gymnázium Olomouc (čestné uznání), in: Zdeněk Fránek, *Česká architektura 2013–2014*, Praha 2015, s. 188.

103 Kampus v Olomouci (Aplikační centrum Baluo Univerzity Palackého), in: Luděk Rýzner, *Česká architektura / Czech Architecture 2017–2018*, Praha 2019, s. 128–129.

104 Vysoké kvality naopak dosáhla Pospíšilova rekonstrukce vily Eduarda Šrota v třídě Spojenců (2011–2017), v níž dnes sídlí jeho ateliér.

105 Lucie Bukvová, Oprava Prioru má první zelenou, *Olomoucký deník* č. 222, 22. 9. 2009, s. 1, 3. – Srov. rozhovor s původním autorem Prioru Janem Melicharem: Karel Páral, Tvůrce Prioru: Beton mu sedne nejlépe, *Olomoucký deník* č. 38, 15. 2. 2010, s. 2. – Radomíra Sedláková. Architektura neumí překročit stín své doby, *Právo*, 18. 9. 2014, s. 17. – Viz i Martina Mertová – Jakub Frank – Martin Fišr (edd.), *Momenty: Trienále SEFO 2024*, MUO, Olomouc 2024, s. 188–195.

106 Magda Vránová, Chátrající Jednotu čeká proměna, *Olomoucký deník Extra*, říjen 2021, nestr.

107 (mak), Pasáž v Olomouci čekají změny, *Olomoucký deník* č. 186, 13. 8. 2023, s. 1, 3.

Horního náměstí a Arcidiecézního muzea, i projekt SEFO měla vyhledat veřejná architektonická soutěž. Zatloukal však nenašel dohodu s komorou architektů ve věci zmírnění soutěžních podmínek – chyběl mu totiž čas i peníze[90] – a rozhodl se proto zadat projektování SEFO přímo Janu Šépkovi, čili architektovi, který se už osvědčil jako spoluautor Horního náměstí a Arcidiecézního muzea a prokázal zároveň v obou případech velkou vytrvalost. Třebaže měl na ně právo, Zatloukalovo rozhodnutí postavit SEFO bez architektonické soutěže se dodnes setkává s kritikou. Část olomoucké veřejnosti však spíše iritovala a dodnes irituje nesmlouvavá podoba Šépkova návrhu. Titulek první stati o něm v *Olomouckém deníku* se okamžitě tázal, zdali je to skvost, anebo paskvil.[91] Brzy nato následovala slova o *„atomovém bunkru“*.[92] Velkou ránu dalo v roce 2010 Zatloukalovým plánům ministerstvo kultury, když mu na ně v rozporu s původními sliby nepřidělilo peníze. Příběh SEFO, dodnes neukončený, pak zažil mnoho dalších dramatických epizod. O nejproslulejší z nich se zřejmě postaral tehdejší ministr kultury a bývalý olomoucký primátor Antonín Staněk, který zaútočil v roce 2019 na Šépkův projekt, na Pavla Zatloukala i na jeho nástupce Michala Soukupa tak brutálně a neomaleně, že ho to nakonec stálo ministerské křeslo.[93] Jako by to všechno Pavel Zatloukal předvídal, už v dubnu 2009 sarkasticky citoval slova své manželky, že SEFO nebude jeho pomníkem, nýbrž náhrobkem.[94]

Vzato věcně, Šépkovým vzorem pro řešení SEFO se stalo Kimbellovo umělecké muzeum ve Fort Worthu (1967–1972) od vynikajícího amerického architekta Louise Kahna. Odtud pražský autor převzal myšlenku několika paralelních podélných prostorů včetně jejich osvětlení průřezy ve vrcholcích kleneb. Toto výchozí schéma však Šépkův návrh citlivě přizpůsobil zakřiveným tvarům pěti úzkých parcel středověkého původu.[95] Díky tomu SEFO dobře zapadá do střešní krajiny historického centra Olomouce a díky tomu také jeho projekt akceptovalo olomoucké pracoviště i pražská centrála Národního památkového ústavu včetně jejich poradních orgánů. Na fasádě budovy z bíle probarveného betonu se pak plně projeví Šépkovo plastické až sochařské cítění architektonického tvaru. Mnozí Olomoučané z ní mají strach nebo u ní mluví o přehnané snaze o nápadnost a ikoničnost.[96] Domnívám se však, že tu jde o nápadnost stále úměrnou: o kvalitu, na jakou má veřejná stavba tak velkého významu nárok.

2010–2016: VZESTUP OLOMOUCKÝCH ATELIÉRŮ. TRAUMA ŠANTOVKY TOWER

Ze všech olomouckých staveb polistopadového období, které úplně nebo aspoň napůl navrhovali architekti z Olomouce, se s úctou znalců a s uznáním celostátních odborných médií zatím setkaly jen obchodní dům SENIMO (1991–1993) od Petra Fabiána a Jana Poláchy a Vila na sile (2005–2007) od Szymona Rozwałky a Tomáše Pejpka. Po roce 2010 se to změnilo a olomoucké ateliéry se mohly těšit z celostátní prestiže stále víc.

Od roku 2010 se v Jeremenkově ulici připravovala stavba nevelké polyfunkční budovy Dřevotrust (do 2012).[97] Bohatě prosklený, v přízemí kónicky se zužující objem tohoto neomoderního díla navrhlo studio Ječmen, olomoucký ateliér manželů Evy Blažkové, jež na pražské technice vystudovala architekturu u Aleny Šrámkové a na stáž ji na technické univerzitě v Aachen přijal někdejší člen Sialu Mirko Baum, a Lukáše Blažka, který po absolutoriu u Šrámkové prošel výukou Emila Přikryla na pražské Akademii výtvarných umění. Před Dřevotrustem posílil studio inženýr Vítězslav Petr, po něm další Přikrylův žák Vojtěch Jemelka. V roce 2014, ve chvíli, kdy Blažkovi získali Grand prix architektů za penzion Králíčák v Hynčicích pod Sušinou, začali pro sebe projektovat takzvaný Modrý ateliér v olomouckém předměstí Chválkovice (do 2017). Za originálním výrazem této drobné stavby se skrývá ekologický princip recyklace: její fasádu architekti vyskládali z velkých oken, která zachránili z pozdně funkcionalistické školy v Zábřehu na Moravě. Za své chválkovické sídlo získal Ječmen Cenu Klubu Za starou Prahu za novou stavbu v historickém prostředí.[98]

K téměř stejně hodnotným výsledkům mířily od roku 2010 práce o něco staršího olomouckého studia, atelieru-r Miroslava Pospíšila, jehož zakladatel nastoupil na svou tvůrčí dráhu v předlistopadovém olomouckém Stavoprojektu.[99] Pospíšilův vzestup nebyl tak přímočarý jako cesta Blažkových. Krajský soud ve Studentské ulici (2005–2007), autorova první velká stavba ve městě, působí jako konstrukce, která se ještě nestala architekturou. U ústavu molekulární a translační medicíny na okraji areálu Fakultní nemocnice (2008–2012) pomohl lepšímu výsledku zakřivený půdorys a motiv stavby vložené do ochranného obalu, uplatněný tu výrazněji než u předchozí soudní budovy.[100] O ještě příznivějším vyznění diagnostického centra PET-CT v téže nemocnici (2009–2010),[101] zasunutého do zatravněného svahu, rozhodla podle mě šťastná inspirace Herzogovou a de Meuronovou budovou Schaulager v Münchensteinu (1998–2003). Minimalistický betonový blok přístavby ke Slovanskému gymnáziu v ulici Jiřího z Poděbrad (2010–2013)[102] si dobře vedl v Grand prix architektů a potvrdil tak Pospíšilův vzestup, což rovněž platí o jeho Fakultě tělesné kultury Univerzity Palackého na třídě Míru (2011–2016).[103]

Spornější stránku tvorby atelieru-r představuje jeho ochota přestavovat a modernizovat některé olomoucké stavby z posledních padesáti let a měnit tak jejich vzhled, a to těsně předtím, než vystoupí najevo jejich uměleckohistorická hodnota.[104] Týká se to budov Prioru (Galerie Moritz; rekonstrukce 2009–2012),[105] Jednoty při Švédské uličce (projekt 2021)[106] a nedaleké postmoderní pasáže mezi Horním náměstím a třídou Svobody (projekt 2023).[107] Petr Brauner bohužel podobnou rekonstrukcí zbanalizoval

své vlastní dílo z šedesátých let, pavilon A Flory Olomouc (2013–2014).[108] Problém dlouho připravované přestavby zimního stadionu v Hynaisově ulici spočívá v tom, že se tak sice ochrání, ale při pohledu zvenčí úplně zakryje ocelová příhradová konstrukce stropu od proslulého brněnského statika Ferdinanda Lederera. Přestavbu navrhli v roce 2012 Robert Štefka a David Benda z místního ateliéru A2 Architekti.[109] Citlivější úpravou z ruky brněnského architekta-krajináře Zdeňka Sendlera naštěstí prošlo brutalistické rozárium u třídy 17. listopadu (2013–2015),[110] původně navržené v roce 1971 pražským architektem Emilem Zavadilem, a interiéry pozdně barokní pevnostní pekárny v Koželužské ulici, které pražská architektka Denisa Strmisková a taktéž pražské studio Raketoplán Pavla Nalezeného a Radka Vaňáče změnili na hostel a coworkingové centrum (2015–2019).[111] Otázku funkční a typologické obměny olomouckých sídlišť otevřel David Helcel rekonstrukcí bývalé výměníkové stanice na hotel Nezvalova archa v Nezvalově ulici (2017–2018).[112] Špičkové památkářské úrovně pak dosáhl Michal Sborwitz obnovou staré oranžérie ve Smetanových sadech (2010–2018).

Olomoučtí architekti Vojtěch Jemelka (studio Ječmen) a Jan Mlčka ve spolupráci s Jiřím Markem (všichni společně v ateliéru m2ai) navrhli působivý minimalistický interiér novorománské kaple kláštera františkánek v Akademické ulici (2010–2017).[113] Tuto úpravu, nositelku Ceny Rudolfa Eitelbergera za rok 2017, si u nich vyžádala představená zmíněného kláštera a proděkanka Cyrilometodějské teologické fakulty Lucie Cincialová. Dobrou práci odvedl ateliér m2ai také v případě vstupního objektu Přírodovědecké fakulty Univerzity Palackého na ulici Šlechtitelů v Olomouci-Holici (2016–2020) nebo ve skromnější rekonstrukci kaple na sídlišti Povel (2021). Jiný takový drobnější počin, kterému se lacinými prostředky podařilo dosáhnout silného účinku, představuje přestavba tribuny fotbalového stadionu v Olomouci-Řepčíně (2012–2015) od místní architektky Petry Gajdové a pražské Přikrylovy žákyně Barbory Šimonové.[114] Areál Sluňákova se rozšířil o architektonicko-krajinářský projekt Domu přírody Litovelského Pomoraví, který doplnili architekti Projektilu o vzdělávací centrum Šargoun, Miloslav Fekar o Lesní chrám a Miloš Šejn o Sluneční horu. Završil ho známý pražský sochař František Skála Rajskou zahradou, rozmarným capricciem domku ve tvaru starého korábu (2012–2014).[115] Z jiných staveb, které v té době překročily olomoucký průměr, lze ještě jmenovat most Václava Rendera na Masarykově třídě. Pomocí elegantní ocelové konstrukce, přezdívané Rejnok, s ním rozšířené koryto Moravy s novou náplavkou překlenul brněnský architekt Antonín Novák (2015–2023). Aby se však pojetí mostu neomezilo na ryze technické řešení a aspoň zčásti se tak prosadily architektovy záměry, o to se musela zasadit místní odborná veřejnost.[116]

Olomouckou architektonickou debatou druhé dekády 21. století však hýbalo něco jiného než všechny tyto uvedené méně nebo více zdařilé práce. Bouři do ní vnesl projekt výškové budovy Šantovka Tower.

Uvnitř města se od konce osmdesátých let připravovalo nové spojení mezi hlavním železničním nádražím a středem Olomouce. Z prostoru přednádraží, v letech 2001–2010 upravovaného týmem Ladislava Opletala a Přemysla Ženčáka na nadměrně dimenzovaný dopravní terminál,[117] už neměla do centra vést jen Masarykova třída, ale i lehce od ní odkloněná třída Kosmonautů, které se dosud stavěly do cesty velké kasárny a nepřemostěná řeka Morava. Na vzniku této třídy i na tom, že tudy pojede do středu města nová tramvajová linka, uvedená pak do provozu v dubnu 1997, se shodovali všichni olomoučtí odborníci a stvrdila to také již zmíněná urbanistická soutěž na Centrum-jih z roku 2001.[118] Když pak město v roce 2009 zadalo nový územní plán Jiřímu Kneslovi a Jakubu Kynčlovi,[119] oba brněnští architekti přijali myšlenku nové olomoucké třídy za svou a rozhodli se ji zmonumentalizovat. Kde to ještě půjde, tam měly podle jejich představy obklopit třídu Kosmonautů velké mnohapatrové domy. Hlavní problém Kneslova a Kynčlova plánu pro tuto oblast města však podle mě spočíval v umocnění významu nové třídy vysokými věžovými budovami.[120]

Tam, kde třída Kosmonautů překračovala Moravu, vyznačil její průběh sedmdesát čtyři metrů vysoký válec budovy BEA (2010–2013), produkt developera Josefa Tesaříka, jeho ženy-architektky Evy Tesaříkové, Ladislava Opletala, Jaroslava Neischla a brněnského tvůrce nejstarší generace Josefa Němce.[121] V územním řízení se projekt dočkal schválení tak rychle, že mu místní památkáři i jiní experti nestačili oponovat.[122] S Kynčlovým a Kneslovým územním plánem vznik BEA ještě přímo nesouvisel, ale odpovídal už jejich představě o zdůraznění nové třídy věžemi. O několik set metrů dál směrem k centru, u Šantovy ulice a už podle Kneslových a Kynčlových propozic, pak měla na novou třídu shlížet v pořadí třetí výšková budova, vysoký apartmánový dům Šantovka Tower, který si tu přál a dosud přeje postavit Richard Morávek. Projekt stavby zadal tento olomoucký developer londýnskému ateliéru Benoy, který už pro něho navrhl nákupní centrum Galerie Šantovka (2009–2013), rozkládající se nedaleko od parcely pro novou věž.[123] Šéfarchitekt Benoy Robert Bishop vypracoval ve spolupráci s Pavlem Vrbou z olomouckého Alfa-projektu pro Šantovku Tower dvě varianty, první z roku 2012 a druhou, o něco dál od historického centra města, ale stále v ochranném pásmu městské památkové rezervace, v roce 2018.

Výstavba výškové budovy BEA, ale ještě víc doposud nenaplněný záměr postavit Šantovku Tower, vyvolává několik otázek, které se netýkají jen Olomouce, nýbrž všech starých měst s krásnou siluetou. Problém stavby první a projektu druhé z nich spočívá v tom, že obě stojí či mají stát na samé hranici historického jádra města a vstupují tedy do jeho panoramatu. A už BEA ukázala, že s věžemi a kupolemi starých olomouckých kostelů se její vysoká hmota dostává do kolize. U Šantovky Tower by přitom něco takového vůbec nemělo nastat, protože parcely pro její první i druhou verzi chrání opatření vyplývající ze zákona o památkové péči, z vyhlášek o městské památkové rezervaci a o jejím ochranném pásmu a nakonec i z regulačního plánu olomoucké rezervace.[124] Jedna z otázek tedy zní, do jaké míry má soukromý projekt vysoké bytové budovy právo přemoci veřejný zájem na ochraně historické siluety města a do jaké míry tu vůbec platí památkové zákonodárství. Otázka druhá se pak týká chování představitelů olomoucké státní správy a samosprávy. Udělali všechno, aby se panorama památkové rezervace nepoškodilo? Průběh událostí kolem Šantovky Tower o tom nesvědčí.

O státní správě, kterou v jednáních o Morávkově projektu zastupuje vedoucí odboru památkové péče olomouckého magistrátu Vlasta Kauerová, se naopak zdá, že zatím udělala všechno, aby se Šantovka Tower uskutečnila. Přestože olomoucké[125] ani pražské pracoviště Národního památkového ústavu, ba ani ministerstvo kultury projekt výškové budovy neschvalují, počínaje říjnem 2013 ho Kauerová už čtyřikrát povolila.[126] Jde-li pak o samosprávu, čili o olomoucké zastupitelstvo, to se už dopustilo mnoha problematických kroků. První z nich udělalo v srpnu 2008, když stavbu mrakodrapu ve městě připustilo, ovšem za podmínky, že půjde o architekturu světové úrovně.[127] Pominulo tak ovšem fakt, že podle zákona nepatří do ochranného pásma památkové rezervace žádná stavba, která by tak zásadně narušila její ráz a charakter, a to ani stavba nejsvětovější. Další problematický krok samosprávy následoval v říjnu 2010, kdy město uzavřelo s Richardem Morávkem smlouvu o vzájemné podpoře[128] a neodvažovalo se pak proti Šantovce Tower vystoupit, protože by od něj developer požadoval ohromnou náhradu za zmařený projekt. Proto se také v zastupitelstvu nikdy nepodařilo dát do pořádku výškovou regulaci, která by nastavila rovná pravidla pro všechny investory a stavbu věžové budovy v ochranném pásmu památkové rezervace by tak de facto zmařila.[129] Obavy ze sankcí se tu však patrně proplétají s úsilím pokračovat v politice vstřícnosti ke všem podnikatelským záměrům, jejíž zásady už reprezentanti města stanovili v devadesátých letech v souvislosti s občanským odporem proti stavbě prvních hypermarketů. K důsledkům tohoto politického postoje patří na okrajích Olomouce rozsáhlé zábory orné půdy a v jejím centru pak úbytek sítě drobných obchodů ve starých domech, které tak ztrácejí finanční zdroje pro svou údržbu. Povážlivý se však zdá být také fakt, že odpor veřejnosti proti *„ocelovým městům“* na hranicích města v posledním desetiletí zeslábl a v krajině kolem Olomouce se i kvůli tomu zabydlují monstra logistických hal.[130]

Jaké názory architektů a dalších aktérů o Šantovce Tower zazněly? K problému výškových budov v Olomouci se vyjádřil spoluautor *„hanáckého mrakodrapu“* BEA Josef Němec a opakovaně také spoluautor územního plánu z let 2009–2012 Jakub Kynčl. Oba se přitom shodli na tom, že právo stavět věže měla každá doba a že proto i doba naše by takové právo měla využít.[131] Oponent jejich mínění Pavel Zatloukal k tomu řekl, že věž kostela je něco jiného než výšková budova s komerčním účelem a že bychom proto měli respektovat tuto hodnotovou hierarchii.[132] Na otázku *Olomouckého deníku*, zda Šantovka Tower staré panorama města nepoškodí, odpověděl Kynčl, že ne, ona ho jenom *„doplní“*.[133] Věž byla navržena tak, *„aby byla součástí nejen nově vznikajícího prostředí, ale také historického centra“*, přidal k tomu autor Šantovky Tower Robert Bishop.[134] Podle slov Zatloukalových se však dnes takové mrakodrapové *„doplňky“* a *„součásti“* rozmnožily natolik, že jejich vinou ztrácejí evropská města osobitost, a že totéž se pak může přihodit i Olomouci: *„Podobných výškových budov jsou tisíce, Olomouc je jedinečná.“*[135] Opomíjeného sociálního rozměru tohoto sporu, čili faktu, že koupit byt v Šantovce Tower si budou moci dovolit jen zájemci bohatí a ostatní se pak na ně budou dívat zdola, se v anketě *Olomouckého deníku* dotkl čtenář Michal: *„Pár lidí bude mít opravdu krásný*

108 Lucie Bukvová, Opravíme Floru, tvrdí opět radní, *Olomoucký deník* č. 130, 5. 6. 2009, s. 1, 2. – Ondřej Zuntych – Magda Vránová, Áčko dostane moderní podobu, *Olomoucký deník* č. 34, 10. 2. 2013, s. 1, 3.

109 Lucie Bukvová, Stadion se změní v kostku ledu, *Olomoucký deník* č. 64, 15. 3. 2012, s. 1, 3. – Karel Páral, Na místě starého zimáku má stát kostka pro hokejisty i rockery, *Mladá fronta Dnes*: *Sedmička Olomouc*, 5. 4. 2012, č. 14, s. 4–5. Jinou sportovní stavbou, kterou se architektům z týmu A2 podařilo realizovat, se v Olomouci stala tělocvična gymnázia v Čajkovského ulici (2012).

110 Ondřej Zuntych, Poslední šance: Město hledá peníze na rozárium, *Olomoucký deník* č. 14, 18. 1. 2015, s. 1, 3.

111 Srov. Luděk Rýzner, *Česká architektura / Czech Architecture 2017–2018*, Praha 2019, s. 80–83.

112 Jan Procházka, Bydlení v arše. Unikátní koncept Nezvalova Archa zve do svých útrob, *Olomouc.cz*, 13. 7. 2018. https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Bydleni-v-arse-Unikatni-koncept-Lavzen-zve-do-svych-utrob-28937 – https://www.stavebnictvi3000.cz/clanky/v-olomouci-zakotvil-korab-natrvalo, vyhledáno 15. 2. 2025.

113 (tau), Mladý tým získal za úpravu kaple sv. Františka z Assisi nejvyšší ocenění, *Olomoucký deník* č. 252, 31. 10. 2017, s. 10. – Skrytá krása kaple v centru Olomouce, *Propamátky V*, 2016, č. 1, s. 16–18.

114 Viz Jitka Ressová, *Česká architektura / Czech Architecture 2014–2015*, Praha 2016, s. 8.

115 Ondřej Zuntych, U Sluňákova rostou tyto zvláštní stavby, https://olomouc-ky.denik.cz/zpravy_region/litovelske-pomoravi-dum-prirody-slunakov.html, vyhledáno 1. 2. 2025. – Irena Hradecká (ed.), *Neobyčejnost přirozenosti: Dům – krajina – lidé – Sluňákov 1992–2012*, Olomouc 2012.

116 Kristýna Kovaříková, Rejnok získal povolení, *Olomoucký deník* č. 217, 16. 9. 2015, s. 3. – Pavel Zatloukal, Stavět mosty bez architektů, nic nového pod zdejším sluncem, *Mladá fronta Dnes*, 20. 2. 2014. – Veronika Kolesárová, Architekti kritizují nové mosty pro Olomouc: Vypadají jak dálnice, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/architektum-se-nelibi-nove-mosty-pro-olomouc-vypadaji-jak-dalnice-rikaji-2014021.html, vyhledáno 1. 2. 2025.

117 Vladimír Onderka, Chystané úpravy změní prostor před nádražím, *Olomoucký den* č. 21, 26. 1. 2000, s. 3.

118 Kritiky se některé aspekty koncepce nové třídy dočkaly jen z pera Pavla Zatloukala, Třída Kosmonautů: procitnutí ze stoletého snu, *Hanácké noviny* č. 3, 6. 1. 1996, s. 7. – Srov. i Pavel Zatloukal, Mezi Kateřinskou branou a Hlavním nádražím, in: Jana Křenková (ed.), *Urbanistická soutěž Centrum – jih v Olomouci*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc 2001, s. 5–11.

119 Inc, Územní plán vypracuje firma z Brna, *Olomoucký deník* č. 155, 4. 7. 2009, s. 3.

120 Karel Páral, Budu mít před domem silnici? *Olomoucký deník* č. 163, 16. 7. 2010, s. 1, 3. – Co si myslí politici o tvorbě územního plánu, *Olomoucký deník* č. 229, 2. 10. 2010, s. 8.

121 Lucie Bukvová, Kasárna nahradí mrakodrap, *Olomoucký deník* č. 72, 26. 3. 2010, s. 1, 3. – (wja), Hanácký mrakodrap za 400 milionů, *Olomoucký deník* č. 178, 1. 8. 2010, s. 1, 2.

122 Na nepříznivý vstup věžové budovy BEA do olomouckého panoramatu upozornili pražský architekt Vlado Milunič a Odbor koncepce a rozvoje olomouckého magistrátu v důvodových správách pro Radu města Olomouce. Ta však jejich námitky nevzala v úvahu a ani olomoucká média je nezaznamenala.

123 Račte vstoupit, *Olomoucký deník* č. 243, 18. 10. 2013, s. 1, 8.

124 K ochrannému pásmu olomoucké památkové rezervace srov. https://pamatkovykatalog.cz/pravni-ochrana/ochranne-pasmo-mestske-pamatkove-rezervace-mesta-olomouc-163921105, vyhledáno 11. 1. 2025.

125 (wja), Památkáři odmítli věž v Šantovce, *Olomoucký deník* č. 93, 21. 4. 2013, s. 1, 3.

126 (wja), Městští památkáři posvětili výškovou budovu v Šantovce, *Olomoucký deník* č. 234, 8. 10. 2013, s. 1, 3.

127 Usnesení z 52. schůze Rady města Olomouce konané dne 5. 8. 2008, viz https://www.olomouc.euadministrace/repository/gallery /articles /12_/12010/052-rmo-20080805-usneseni.cs.pdf? srsltid=AfmBOoqOF_VfP7VprT7LMMR7F kxnXowMXPI7FW-G04LPYhVUKrBT8fLfU, vyhledáno 11. 1. 2025.

128 (wja), Šantovka: smlouva je podepsaná, *Olomoucký deník* č. 233, 7. 10. 2010, s. 1, 3.

129 Srov. alespoň Magda Vránová, Věžák dostal územní rozhodnutí, *Olomoucký deník* č. 138, 15. 6. 2019, s. 3. – Šantovka Tower: Bude? Nebude? *Olomoucký deník* č. 141, 19. 6. 2019, s. 3.

130 Za tento postřeh vděčím Martině Mertové a Pavlu Zatloukalovi. Dopadem velkých nákupních center – v čele s Galerií Šantovka – na síť drobných obchodů a služeb se zabývá olomoucký geograf Zdeněk Szcyrba. Srov. k tomu Ondřej Zuntych, Nákupní park drží lidi ve střehu, *Olomoucký deník* č. 197, 24. 8. 2015, s. 1, 3. – Ondřej Zuntych, Obchody v centru města jsou minulostí, *Olomoucký deník* č. 100, 1. 5. 2017, s. 1, 3. – K výstavbě logistických center viz Miroslav Pazdera – Kateřina Frejlachová (eds.), *Ocelová města: Architektura logistiky ve střední a východní Evropě*, Praha–Zürich 2019. – Dále viz Daniela Tauberová, U Bystrovan vyrostou haly, už chystají stavbu. Co tam bude?, *Olomoucký deník*, 18. 2. 2020, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/bia-service-park-olomouc-bystrovany-2020.html. – Lenka Muzikantová, Zákony rozvoj měst nepřijatelně konzervují, míní developer stavící nové haly, *IDnes.cz*, 20. 3. 2024, https://www.idnes.cz/olomouc/zpravy/developer-redstone-jan-lukas-prumyslova-zona-haly-sklady.A240319_784408_olomouc-zpravy_stk, obojí vyhledáno 9. 3. 2025.

131 Lucie Bukvová, Olomouc je spící Růženka, říká Němec, *Olomoucký deník* č. 85, 12. 4. 2010, s. 2.

132 Daniela Tauberová, V panoramatu města bylo zničeno už příliš: Rozhovor s ředitelem Muzea umění Olomouc Pavlem Zatloukalem (…), *Olomoucký deník* č. 4, 5. 1. 2013, s. 2.

133 Lucie Bukvová, Architekti: Panorama nezničíme, *Olomoucký deník* č. 212, 12. 9. 2010, s. 1, 3. – Ondřej Zuntych, Jakub Kynčl, spoluautor připravovaného územního plánu Olomouce: Panorama města nelze zničit, pouze doplnit, *Olomoucký deník* č. 86, 12. 4. 2013, s. 2.

134 Veronika Kolesárová, Třetí věžák na obzoru: Šantovka, *Olomoucký deník* č. 290, 12. 12. 2012, s. 1, 3.

135 Daniela Tauberová, V panoramatu města bylo zničeno už příliš: Rozhovor s ředitelem Muzea umění Olomouc Pavlem Zatloukalem (…), *Olomoucký deník* č. 4, 5. 1. 2013, s. 2.

136 Diskutujeme na webu Deníku: U Šantovky má vyrůst nový „mrakodrap“, *Olomoucký deník* č. 292, 14. 12. 2012, s. 8.

výhled, zbytek nepěkný pohled.“[136] Historická Olomouc tak totiž bude Šantovce Tower sloužit jako *„rohožka“*, jak to v jiné anketě vyjádřil pražský architekt Emil Přikryl.[137]

Po zveřejnění Kneslova a Kynčlova územního plánu v roce 2012 a po prezentaci první varianty projektu Šantovky Tower v prosinci téhož roku se v Olomouci zvedla další vlna občanského odporu, snad ještě větší než ta, která v roce 2002 zastavila projekt Paláce Morava.[138] Přidávaly se k ní hlasy arcibiskupa Graubnera, emeritního rektora Univerzity Palackého Josefa Jařaba, ředitele Sluňákova Michala Bartoše, děkana filozofické fakulty Jiřího Lacha, ale také hlasy pražských a olomouckých architektů. Kromě Emila Přikryla se o Šantovce Tower kriticky vyjádřili Alena Šrámková, Miroslav Masák, Josef Pleskot, Milan Obenaus, Tomáš Pejpek, Miroslav Pospíšil, David Helcel nebo Martin Lubič. Vinou stanovisek magistrátní památkářky Kauerové, liknavostí zastupitelů a velkou obratností Morávkových právníků se však projekt Šantovky Tower stále udržuje ve hře. Dnes už tento případ neřeší ani památkáři, ani architekti, ani olomoucká veřejnost, nýbrž úřad ombudsmana v trialogu s krajským a nejvyšším správním soudem.[139]

2016–2024: NADVLÁDA OLOMOUCKÝCH ATELIÉRŮ

Richard Morávek a jeho spolupracovníci o Benoy prohlašují, že jde o ateliér se světovým renomé. Je to prý *„světově uznávaná kancelář“*, která produkuje *„špičkovou architekturu se světovou kvalitou“*;[140] *„jedno z nejúspěšnějších architektonických studií na světě“*;[141] *„světoznámý ateliér“*.[142] Kdyby to byla pravda, architektura v Olomouci by díky angažmá londýnského studia vystoupila na úroveň, na jaké se v moderní době nikdy neocitla. Světovost Benoy je ale ve skutečnosti sporná. Ateliér sice opravdu projektuje pro celý svět, specializuje se však na komerční stavby, jakých si prestižní světová architektonická média nevšímají.[143] Na vzývání světovosti v architektuře nemusí být nic špatného. Když se ale něco za světové jen vydává – jak se to podle mě děje se Šantovkou Tower –, nelze to hodnotit jinak než jako projev periferní, ne-li provinční mentality.

V pozdějších letech druhé a počátkem třetí dekády 21. století se však naštěstí v Olomouci objevil dostatek projektů a staveb, které typickou periferní rovinu převýšily bez všech pochybností. Navrhovali je architekti z Prahy, Brna, Olomouce i z jiných míst. K fenoménům příznačným pro toto období pak asi od roku 2019 patří zapojení studentů a učitelů pražských a brněnských vysokých architektonických škol do výzkumu obtížných témat olomoucké architektury a urbanismu. Ve svých studijních projektech se studenti zabývají novými funkcemi starých budov v památkové rezervaci, potenciálem míst za hranicí historického jádra a na rozhraní města a volné krajiny, zajímá je i špatná památková ochrana staveb z posledního půlstoletí nebo problém bezdomovectví, pro Olomouc stejně palčivý jako pro jiná srovnatelná města.[144]

V úpravách Arcidiecézního muzea od roku 2017 pokračoval jejich spoluautor a zároveň autor projektu SEFO Jan Šépka. V rajském dvoře, čili v součásti prohlídkového okruhu muzea, doporučil tento pražský architekt snést moderní nástavbu nad gotickými oblouky a nahradit ji novým ochozem s pultovými střechami a kontinuálními skleněnými stěnami.[145] Proti tomuto velmi odvážnému záměru vystoupilo několik pražských autorit památkové péče a projekt se jim podařilo zastavit. Proveden však byl jiný Šépkův návrh, vestavba nového výstavního sálu do střechy sousední budovy kapitulního děkanství (2017–2023).[146]

137 Viz https://www.krasnaolomouc.cz/blogy/osobnosti-podporujici-inici-ativu/ (vyhledáno 1. 1. 2025). – Srov. také František Chupík: Dvě věže stačí, aneb proč nemá stát Šantovka Tower v Olomouci, *Sborník Národního památkového ústavu – územního odborného pracoviště v Olomouci 2013*, Olomouc 2013, s. 23–38. – David Voda – Martina Mertová, Náčrtník z Olomouce: 75 m exhibice (rozhovor), *Listy* XLIII, 2013, č. 2, s. 104–106. – Martina Mertová – David Helcel – Tomáš Pejpek, Šantovka Tower a boj o panorama Olomouce, *Bulletin České komory architektů*, 2017, č. 1, s. 46–48.

138 Veronika Kolesárová, Petici proti výškovým stavbám podepsalo přes devět set lidí, *Olomoucký deník* č. 120, 23. 5. 2012, s. 3. – Veronika Kolesárová, Ne mrakodrapu, znělo městem: Stovky lidí včera protestovaly proti plánované výstavbě Šantovka Tower, *Olomoucký deník* č. 247, 23. 10. 2013, s. 3.

139 V lednu 2025 Nejvyšší správní soud odňal stavbě vydané územní rozhodnutí, a to s poukazem na systémové riziko podjatosti olomouckých úředníků. Srov. Daniela Tauberová, Šantovka Tower v Olomouci přijde o územní rozhodnutí, *Olomoucký deník*, 29. 1. 2025, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/santovka-tower-olomouc-soud-20250129.html (vyhledáno 4. 2. 2025).

140 Srov. Veronika Kolesárová, Třetí věžák na obzoru: Šantovka (…), *Olomoucký deník* č. 290, 12. 12. 2012, s. 1, 3.

141 Srov. Daniela Tauberová – Magda Vránová, Mrakodrap by ohrozil historické jádro města, vytkli olomoučtí radní, *Olomoucký deník* č. 43, 20. 2. 2019, s. 1, 3.

142 Srov. Rozšíření Šantovky? Investor jde pro povolení, *Olomoucký deník* č. 272, 25. 11. 2021, s. 1, 2.

143 Pověst ateliéru Benoy v jeho domovině navíc poškodilo dvojí udělení ceny Carbuncle Cup za nejoklivější budovu na britském území (2009, 2011). Cenu udílel každoročně v letech 2006–2018 časopis *Building Design*, v roce 2024 se ji pokusil obnovit časopis *Soho*. Benoy již obdržel v roce 2009 za nákupní centrum Westfield London (https://www.benoy.com/projects/westfield-london-1/) a v roce 2011 za podíl na projektu areálu Media City v Salfordu (https://www.researchgate.net/figure/Media-City-UK-planning-from-Benoy-Architects_fig4_255634857). O ceně Carbuncle Cup srov. https://en.wikipedia.org/wiki/Carbuncle_Cup#Winners_and_nominees, vyhledáno 19. 1. 2025.

144 Město Olomouc se v roce 2019 dohodlo na spolupráci s učiteli Fakulty architektury ČVUT v Praze Michalem Kohoutem a Davidem Tichým. Srov. Magda Vránová, Architekti inspirují Olomouc, *Olomoucký deník* č. 41, 18. 2. 2019, s. 3. – Péči o kooperaci s pražskými a brněnskými studentskými týmy však na sebe spíše převzalo Muzeum umění, a to hlavně kurátorka sbírky architektury Martina Mertová. Vedle společných akcí se studenty ČVUT se od roku 2020 pravidelně rozběhla spolupráce s Fakultou architektury VUT v Brně a jejími učiteli Janem Mlčkou, Vojtěchem Jemelkou, Svatoplukem Sládečkem, Nikol Gale, Szymonem Rozwałkou a Jiřím Oplatkem. Na trienále SEFO Momenty se pak vedle uvedených podílel jeden z ateliérů Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (učitelé Roman Brychta, Markéta Mráčková a Barbora Šimonová) a Škola architektury AVU v Praze (Miroslav Šik). K tomu srov. Martina Mertová – Jakub Frank – Martin Fišr (edd.), *Momenty: Trienále SEFO 2024: Průvodce*, Olomouc 2024, s. 170–217.

145 Srov. https://www.sepka-architekti.cz/index.php?lang=cs&page=project&name=nova-prezentace-zdikova-palace-olomouc, vyhledáno 19. 1. 2025.

146 Šépka architekti, Vloženo! Výstavní sál v podkroví Arcidiecézního muzea v Olomouci, *Architect* č. 41, srpen 2023, s. 36–44. – Cyril Říha, Betonový sál, *Stavba* XXX, 2023, č. 4, s. 28–33. – Jan Šépka, Výstavní sál v podkroví Arcidiecézního muzea Olomouc, *Beton* XXIV, 10. 12. 2024, s. 88–90.

147 Ondřej Zuntych, Na Envelopě má vyrůst nový pětipatrový dům, *Olomoucký deník* č. 125, 29. 5. 2012, s. 1, 2. – Daniela Tauberová, Už se staví Envelopa, moderní komplex kanceláří a obchodů, *Olomoucký deník* č. 205, 4. 9. 2019, s. 1, 2. – (tau), Kancelářské centrum Envelopa roste, *Olomoucký deník* č. 92, 21. 4. 2021, s. 3. – Martina Tůmová, Envelopa Office Center: architektonický záměr respektující historii i krajinu, *Konstrukce* č. 6, 1. 12. 2021.

148 Ondřej Zuntych, V Hejčíně vyroste nová škola, *Olomoucký deník* č. 32, 7. 2. 2017, s. 2. – Srov. (mak), Stavba Waldorfské školy pokračuje podle plánu, *Olomoucký deník* č. 35, 11. 2. 2021, s. 2.

149 Daniela Tauberová, Staví novou špičkovou kliniku, *Olomoucký deník* č. 186, 13. 8. 2017, s. 1, 3. – Eadem, Ve fakultce vyrůstá špičková ambulance hemato-onkologie, *Olomoucký deník* č. 164, 18. 7. 2019, s. 1, 2. – Adam Rujbr Architects, Novostavba II. interní kliniky a geriatrie, Olomouc, *Stavba* XXVI, 2019, č. 4, s. 28–33. – V odstínu bílé: Nové pavilony II. interní kliniky a hemato-ontologické kliniky ve Fakultní nemocnici Olomouc, *Era 21* XXI, 2021, č. 1, s. 49–53.

150 Petra Kučerová, Nové byty na Tabuláku přivítaly první návštěvníky, *Olomoucký deník* č. 231, 5. 10. 2019, s. 2. – Vila Park Olomouc, *Architect* č. 25, 2020, s. 23.

151 Michal Kovář, Stavbou roku jsou byty v Hejčíně i dvůr Gema, *Olomoucký deník* č. 60, 12. 3. 2009, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/stavba-roku-2008-20090312.html, vyhledáno 15. 2. 2025.

152 Univerzita staví nové centrum, *Olomoucký deník* č. 173, 28. 7. 2023, s. 1, 3. – Začala stavba nové budovy UP, *Olomoucký deník* č. 209, 8. 9. 2023, s. 1, 3.

153 https://www.archiweb.cz/b/interier-auly-filozoficke-fakulty-univerzity-palackeho, vyhledáno 19. 1. 2025.

154 (paš), Oprava univerzitní budovy respektovala její historii, *Olomoucký deník* č. 117, 21. 5. 2015, s. 3.

155 Martina Mertová, Konverze jako gesto / rekonstrukce domu nábytku pro nové sídlo Českého rozhlasu Olomouc, *Stavba* XIX, 2022, č. 3, s. 34–39.

156 Rekonstrukce vil Jakoba Gartnera (Vídeňská 6 a 8) projektoval Jan Dohnal pro investora Pavla Širokého v letech 2018–2021. Na úpravách zahrad spolupracovali Ondřej Fous a Přikrylův žák Michal Fišer. Srov. https://www.krasnaolomouc.cz/2021/10/04/cena-rudolfa-eitelbergera-2021-zna-viteze/, vyhledáno 7. 2. 2025.

157 Srov. https://www.archiweb.cz/b/wellnerova-19-rekonstrukce-a-nastavba-vily, vyhledáno 19. 1. 2025. – Eva Vacková, Milovaný originál, *Doma Dnes: Magazín Mladé fronty Dnes,* 24. 8. 2022, č. 33, s. 11–16.

158 Archizoom.cz/telegraph-olomouc, vyhledáno 19. 1. 2025. – Ječmen studio, Telegraph, *Stavba* XXIX, 2022, č. 2, s. 42–47. Petr Šmídek, Dva příběhy z olomouckých střech, ibidem, s. 48. – Platforma umění, práce a kreativity: Telegraph, *Architect* č. 34, 2022, s. 34–41. – Ondřej Chybík, *Česká architektura / Czech Architecture 2021–2022*, Praha 2023, s. 60–65. – Marek Gregor, Osmdesátkám říkáme těhotná doba: Olomoucká galerie Telegraph (…), *Reflex* XXXVI, 2025, č. 7, s. 36–40.

159 Za upozornění na zdroj inspirace Ječmene děkuji Pavlu Zatloukalovi.

160 Petr Šmídek, Dva příběhy z olomouckých střech, *Stavba* XXIX, 2022, č. 2, s. 48. – Ječmen studio, Kateřinská, ibidem, s. 49–53.

Jiný pražský příspěvek k olomoucké architektuře poslední doby představuje dlouho připravovaná, ale až v letech 2019–2021 uskutečněná kancelářská budova Envelopa na třídě Kosmonautů od Václava Hlaváčka a jeho studia Acht.[147] Investor této novostavby Richard Morávek v ní podal důkaz, že když o to stojí, dokáže v Olomouci postavit kultivovaný dům úměrné velikosti. Rozpaky naopak budí budova waldorfské školy v Tomkově ulici (2017–2021). Od původního projektu *„inspirovaného ve tvarech přírodou“*,[148] díla pražsko-českobudějovického reprezentanta organické architektury Oldřicha Hozmana, se uskutečněná podoba školy značně odchýlila a výsledek – spíše práce olomouckého architekta Petra Leinerta než výtvor Hozmanův – se tak řadí k olomoucké tradici architektonické bizarnosti, jak ji tu známe z výškové budovy RCO, Ušatého domu nebo hvězdicové jídelny hejčínského gymnázia.

Vklad Brna do olomouckého stavebního dění s sebou přinesly pavilon interny a geriatrie (2015–2020) a hematoonkologická klinika (2018–2020) fakultní nemocnice od Adama Rujbra.[149] Zastupuje ho také obytný soubor Vila Park na Tabulovém vrchu (2016–2019), jeden z mála hodnotných příkladů bytových novostaveb v mém přehledu.[150] Ambiciózní brněnský ateliér Ondřeje Chybíka a Michala Krištofa pojal tento areál s formální střízlivostí, jaká v jeho početné produkci není běžná. Znepokojivé se však přesto zdá být umístění Vila Parku na okraji města, kde tento soubor ukusuje velký díl z hodnotné volné příměstské krajiny na patě takzvaného Neředínského horizontu. Že lze stavět obytné zóny přiměřené hustoty a měřítka i v rostlé zástavbě, ukázali v minulosti místní autoři – Miroslav Pospíšil bytovými domy v Balbínově ulici (2002) nebo Jaroslav Štěpán a František Babica z Alfaprojektu Olomouc na ulici Nová Hejčínská.[151]

Jako projev touhy po něčem neobvyklém, stále v tradici místního okouzlení Tančícím domem, může naopak vyznít realizace dalšího brněnského projektu pro Olomouc, výzkumného centra lékařské fakulty a fakulty zdravotnických věd při Hněvotínské ulici (od 2023). Architekti Dagmar a Miroslav Velehradští zvolili pro svůj objekt měkký amébovitý půdorys a potáhli ho červeným pláštěm připomínajícím povrch geodetických kupolí.[152] Opravy podle projektu týmu Tomáš Rusín – Ivan Wahla se v roce 2018 dočkala aula filozofické fakulty, prostor kdysi zrekonstruovaný vynikajícím olomouckým architektem Lubomírem Šlapetou v roce 1948.[153] O zdařilou obnovu okolních univerzitních budov v Křížkovského ulici, dokončenou v roce 2017, se zasloužil tým Alice Michálkové. Od roku 2016 na ni dohlížel a interiér Richterovy knihovny v Jezuitském konviktu navrhl Tomáš Machovský.[154]

Podle projektu Tomáše Bindra z Opavy a jeho partnerů z tamějšího Atelieru 38 s. r. o. prošel starý obchodní dům v Pavelčákově ulici adaptací na sídlo olomoucké pobočky Českého rozhlasu (2019–2022).[155] Masparti, ateliér Pavla Martinky a Ondřeje Spusty ze Šternberka, který už pro Olomouc pracuje delší dobu, jemně upravil a o zešikmené skleněné patro zvýšil objekt z padesátých let 20. století v Masarykově třídě (2021–2022). Z téměř puntičkářské rekonstrukce podle projektu olomouckého studia Mimokolektiv se může těšit o něco mladší kancelářský dům Hygie v Pekařské ulici (2021). Stejný investor, Přemysl Nastoupil, dal obnovit a třemi řadovými rodinnými domky doplnit vnitroblok v ulici Vodární, a to podle návrhu své dcery Evy Nastoupilové (2020–2021), žákyně Aleny Šrámkové a Ladislava Lábuse. Konzervativní, a přece promyšlený a v soudobém detailu dotažený přístup k rekonstrukcím prokázal Jan Dohnal v případě dvou neorenesančních vilových domů na ulici Vídeňské.[156] Řadu těchto pozoruhodných adaptací, financovaných vesměs z privátních zdrojů, uzavírá oprava a nástavba funkcionalistické vily ve Wellnerově ulici (2017–2021), kterou s několika spoluautory ze studií PAB a Mimokolektiv navrhl Jan Pospíšil,[157] syn olomouckého architekta Pavla Pospíšila.

Význam všech zatím uvedených prací, snad s výjimkou projektů Jana Šépky, však v tomto období překonaly stavby dvou už známých ateliérů z Olomouce. Připojil se k nim ještě jeden ateliér nový, který měl na místní prostředí silnou vazbu. Návrhy těchto staveb, vytvořené v Ječmeni manželů Blažkových, v atelieru-r Miroslava Pospíšila a na půdě dnes českobudějovicko-pražského studia Malý Chmel, se rodily mezi lety 2015–2017. Právě do těchto let tak můžeme klást poslední milník naší periodizace.

Výraznou prací Ječmene z let 2016–2021, odměněnou několika cenami a čestnými uznáními, se stala galerie soudobého umění Telegraph Gallery v Jungmannově ulici, zaměřená na prezentaci tuzemského a zahraničního umění. I tady, tak jako u svého Modrého ateliéru, uplatnili Eva a Lukáš Blažkovi princip recyklace a také *„hozené rukavice luxusním materiálům“*.[158] Pro sály galerie totiž použili holou a drsnou betonovou konstrukci staré tovární budovy, kterou pak opatřili dvoupodlažní nástavbou okázale industriálního vzhledu. Na světlý výsledek této práce Ječmene vrhá jediný stín fenomén *artwashingu*: fakt, že Telegraph dal postavit Robert Runták, exekutor neblaze proslulý svými přerovskými kauzami. U bytových domů na místě Sochorových kasáren při ulicích Wittgensteinově a Sitteho (2016–2023) nás může zaujmout neklidná geometrie zadních lodžiových průčelí, připojovaných k sobě v nezvyklých úhlech, spolu s neopostmoderním motivem repliky malé fasády původních dělostřeleckých kasáren, přiložené na velkou fasádu do třídy Kosmonautů.[159] Velkou vynalézavost v tvorbě vnitřního prostoru konečně Ječmen projevil v přestavbě staršího domu v Kateřinské ulici pro teologickou fakultu (2017–2021). Pointu této práce tvoří nová nároží věžička, pod níž se skrývá malá kaple.[160]

Miroslav Pospíšil na sebe v této době upozornil úpravou ruiny horního hradu v areálu Helfštýna

(2015–2020, spoluautor Martin Karlík). Pultovými skleněnými stropy tu zastřešil renesanční palác a vybavil pak tuto část hradu schodišti a lávkami ze skla, kortenového plechu a betonu. Obdržel pak za svou práci Českou cenu za architekturu a v médiích, a to zejména populárních a digitálních, se dočkal takového ohlasu, jaký v moderní době nezažil žádný jiný olomoucký tvůrce. Na druhou stranu ho za úpravu Helfštýna ostře a podle mého názoru přehnaně zkritizoval přední pražský architekt-památkář Václav Girsa. *„Realizace kladla důraz na exhibici architektů. Na úkor šetrného ošetření vzácné památky“*, lze se dočíst na Girsově blogu.[161] Snad to byla fotografická prezentace v časopisech, která starobylou ruinu pojala jen jako kulisu pro nové skleněné a kortenové prvky a celkové vyznění Pospíšilových intervencí tak zkreslila, co na sebe přivolalo Girsův hněv. Pospíšilův atelier-r však mezitím pracoval na jiné práci, která mu přinesla stejné uznání jako úprava Helfštýna, na adaptaci neogotického Červeného kostela v olomoucké Bezručově ulici na přednáškový a koncertní sál pro potřeby Vědecké knihovny (2017–2023, spoluautorky Daria Johanesová a Denisa Kubíčková Strmiská).[162] S provozní budovou knihovny spojuje kostel kovový a skleněný novotvar předsíně, v jejímž půdorysu se působivě ozývá polygonální kostelní forma.

Malý Chmel, původně tým architektů Miroslava Malého, Petra Malého, Miroslava Chmela a Zdeňka Chmela, započal na Olomoucku svou tvůrčí dráhu přístavbou základní školy v Nezamyslicích (2016–2017).[163] S přísným vnějším vzhledem školního objektu zde kontrastovaly působivé bohatě osvětlené interiéry, které nenápadně zdynamizovala orientace schodišťových těles. Podobným protikladem mezi skromným exteriérem a náročnými efekty vnitřního prostoru se vyznačuje rodinný dům v Olomouci-Radíkově (2017–2023).[164] Jako by se tu architekti z Malého Chmele cílevědomě navraceli k olomouckému dědictví Adolfa Loose, vložili dovnitř mnohastupňovou loosovskou prostorovou kaskádu. Udělali to nedlouho poté, co Michal Sborwitz v Černochově ulici v Olomouci dokončil pro manžele Vodovy restaurování Müllerovy vily od Loosova olomouckého žáka Paula Engelmanna (2016–2019),[165] stavby uvnitř vybavené podobnou prostorovou kaskádou jako Raumplan v radíkovském domě.

ZÁVĚR: JAKÝ VÝKON OLOMOUC PO ROCE 1989 PODALA?

Sotva by asi někdo popíral, že po Listopadu 1989 nedovedla olomoucká architektura několik let překonat svůj periferní charakter. Poté se však ve městě objevilo Povodí Moravy od Petra Hrůši a Petra Pelčáka, Sborwitzovy úpravy Muzea umění v čele s Trojlodím, spolu s pozdějšími intervencemi tohoto architekta ve Velké Bystřici a Bukovanech, úprava Horního náměstí od tria Hájek – Hlásek – Šépka, Arcidiecézní muzeum od HŠH, Sluňákov od Projektilu nebo přírodovědecká fakulta od M1, a na tyto výzvy tvůrců z center začaly poznenáhlu odpovídat některé projekty a stavby architektů domácích. V druhé a třetí dekádě 21. století pak schopnost Olomoučanů soutěžit s Prahou a Brnem zesilovala a nad jejími nejlepšími výsledky už nelze o nějaké perifernosti nebo provinčnosti mluvit, protože by to bylo neobjektivní. Stavby jako Vila na sile, Modrý ateliér ve Chválkovicích, Telegraph Gallery, předsíň Červeného kostela nebo dům v Radíkově se uvedeným pracím brněnských a pražských architektů vyrovnají, a spojíme-li je s Horním náměstím nebo s Arcidiecézním muzeem, všechny dohromady umějí působit jako vzor pro celou českou architektonickou scénu.

Když se tedy olomoucká polistopadová architektura ve svých nejlepších výkonech pozvedla nad periférii a když v nich dokonce dovede působit jako příklad pro ostatní, nemohli bychom o městě uvažovat jako o architektonickém centru?

Ti, kdo vědí, co na téma centra a periferie napsali americký historik umění George Kubler[166] nebo italští dějepisci kultury Enrico Castelnuovo a Carlo Ginzburg,[167] by určitě v odpovědi na tuto otázku zůstali při zemi. Současné architektuře Olomouce, ale i Brna nebo Prahy, totiž chybí to hlavní, čím se skutečné centrum vyznačuje, a to je schopnost plodit inovace. Architektů v Olomouci není dost na to, aby vytvořili prostředí, v němž se inovace vytvářejí, a není tu pro ně ani dost klientů a dost vnímavého publika. Z hlediska zabezpečení architektonické tvorby institucemi tu navíc chybí vysoká škola architektury – kterou zas Brno nebo Praha mají – a chybí tu, a to opět na rozdíl od Brna a Prahy, také odborné periodikum, časopis, který by schraňoval o architektuře hodnotné informace a šířil je v pravidelném rytmu dál mezi odbornou i laickou veřejností.

Že by se však v Olomouci nic nedělo a že by tu čas jen líně plynul – jak Kubler definuje periférii a provincii –, tedy tak špatné to zase s tímto městem není. Některé iniciativy blízké rysům centra by se tu přece jen našly. Když už ne architektonická tvorba, vyučují se na filozofické fakultě aspoň dějiny architektury. Na spolkové bázi se architektuře a urbanismu věnuje formou přednášek a výstav také Molitorova knihovna, která je přístupná veřejnosti od září roku 2020. Rozsáhlou sbírku architektonických exponátů chová Muzeum umění a pořádá z nich časté výstavy. Přitom si mnozí uvědomí, jaký poklad Olomouc získala v osobě Pavla Zatloukala. Ale i když se v Olomouci nevyučuje architektonické projektování, studenti architektury z Prahy a z Brna sem se svými učiteli přesto zajíždějí a vyhledávají si tu pro sebe vhodné úlohy – a byl to zase Zatloukal, kdo studenty, a to dokonce vídeňské, do Olomouce poprvé pozval.[168] Debatu uvnitř profese se občas snaží pěstovat Klub architektů Olomoucka a debatu mezi poučenými laiky vytrvale udržuje spolek Za krásnou Olomouc, na jehož půdě už proběhly nesčetné osvětové akce. Deficit odborného periodika pak do určité míry suplovaly a suplují pozoruhodně početné zprávy o architektuře a architektech v místním denním tisku, a to hlavně v *Hanáckých novinách* (1990–1998), v *Olomouckém dni* (1999–2006) a *Olomouckém deníku* (od 2006). Stanoviska koalic na olomoucké radnici pak tlumočí *Radniční*, později *Olomoucké listy*.

Ale jaký výkon vlastně olomoucká architektura v posledních pětatřiceti letech podala? Splnila naděje, jaké milovníci současné architektonické tvorby mohli vkládat do města přibližně stotisícového, města univerzitního, města krajského a města, kde vnímavého současného architekta může povzbuzovat ke kvalitním výsledkům bohatství starých stavebních památek?

Pavel Zatloukal, historik architektury mnohokrát už připomenutý, je v tomto ohledu skeptický. Těžce nese odpor části olomoucké veřejnosti ke všemu, co je v architektonické tvorbě nadprůměrné.[169] Tady si snadno můžeme vybavit nekonečné tahanice kolem Horního náměstí nebo bouři nevole vůči projektu budovy SEFO. Stejně tak Zatloukal rád připomíná, že všechno dobré, co v moderním olomouckém umění i v olomoucké architektuře vzniklo, se v nich zrodilo *„navzdory“*,[170] *„Trotzdem“*, jak nazval svou druhou knihu textů z roku 1931 Adolf Loos.

Podívám-li se však po celé České republice na srovnatelná města, čili města přibližně stejně velká, univerzitní, bohatá na památky a krajská od správní reformy v roce 2000, rozhodně se mi nezdá, že by byl výkon olomoucké architektury za posledních třicet pět let v komparaci s nimi zanedbatelný. V městech téhož nebo podobného typu, v Liberci, Karlových Varech, Jihlavě, Pardubicích a ve Zlíně, bezpochyby najdeme stavby stejně kvalitní jako v Olomouci, vzpomeneme-li si na libereckou Knihovnu smíření a na tamější práce Petra Stolína a Aleny Mičekové, na koncertní síň v Karlových Varech od Petra Hájka, na chemicko-technologickou fakultu v Pardubicích od dvojice Kuba & Pilař, na pardubický areál Automatických mlýnů s dosavadními vklady architektů Všetečky, Prokše, Přikryla a Šépky nebo na úpravu Gahurova prospektu ve Zlíně od ateliéru Ellement. Liberec navíc všechna uvedená města překonává existencí vysoké školy architektury. Položíme-li však na druhou misku vah výsledky Olomouce – Povodí Moravy, Trojlodí, Horní náměstí, Arcidiecézní muzeum, Sluňákov, přírodovědeckou fakultu, náměstí ve Velké Bystřici a náves v Bukovanech, Vilu na sile, Dřevotrust, Modrý ateliér, diagnostické centrum PET-CT a předsíň Červeného kostela, interiér kaple františkánek, Telegraph Gallery, přestavbu domu v Kateřinské ulici, rodinný dům v Radíkově –, pak stejně bohatý a hodnotný soubor nebude v ostatních městech snadné vyhledat. Odhadem, bez přesného počítání, bychom pravděpodobně zjistili, že ke stejným výsledkům jako Olomouc se v polistopadové éře dopracoval pouze Zlín, který se navíc Olomouci (a Liberci) podobá existencí několika vynikajících domácích ateliérů a intenzitou architektonické osvěty. Kdyby se však podařilo postavit SEFO – a zastavil se projekt Šantovky Tower se vší jeho nabubřelou a falešnou světovostí –, pak vůbec není vyloučené, že mezi architektonickými výkony srovnatelných měst se Olomouc octne na špici.

161 Magdalena Medková, Je rekonstrukce hradu Helfštýna povedená, nebo neodborná? Střet pohledů Miroslav Pospíšil – Václav Girsa, *Stavba*: *Příloha Hospodářských novin*, 2022, č. 1, s. 54–62. – Václav Girsa, Oceněný hrad Helfštýn – památková péče na kolenou, https://blog.aktualne.cz/blogy/vaclav-girsa.php?itemid=41511, vyhledáno 19. 1. 2025. – Srov. také Helfštýn, *Architect* č. 26, 2021, s. 14–27. – Čítanka stavební historie: Rekonstrukce paláce hradu Helfštýna, *Era 21* XXI, 2021, č. 1, s. 12–17. – Matěj Beránek, Vystoupení ze zajetých kolejí: Rekonstrukce paláce hradu Helfštýn, *Týdeník Echo* VIII, 2021, č. 28, s. 50–52. Petr Hájek, *Česká architektura / Czech Architecture 2019–2020*, Praha 2021, s. 116–119. – František Chupík – Ondřej Belšík, O záchraně a novém zpřístupnění paláce hradu Helfštýna, *Památky. Morava a Slezsko* I, 2022, č. 4, s. 83–98. – Dále viz (pu), Kus hradu je už pod skleněným krytím, *Olomoucký deník* č. 242, 18. 10. 2019, s. 1, 2. – (pu), Vila Park, Helfštýn, známe vítěze Stavby roku, *Olomoucký deník* č. 131, 8. 6. 2021, s. 1, 2. – Magdalena Medková Petra Poláková-Uvírová, Palác žije, říká kastelán hradu Helfštýna Jan Lauro, *Olomoucký deník* č. 88, 15. 4. 2023, s. 3. –Rekonstrukci středověkého hradu Helfštýn postavil atelier-r na kontrastu historické a soudobé architektury, *E-arch*, https://www.earch.cz/architektura/clanek/rekonstrukci-stredovekeho-hradu-helfstyn-postavil-atelier-r-na-kontrastu-historicke-a-soudobe-architektury. – Rekonstrukce paláce hradu Helfštýna, *StavbaWeb* 9. 11. 2021, https://www.stavbaweb.cz/clanek/rekonstrukce-palace-hradu-helfstyna-25077/. – Rekonstrukce paláce hradu Helfštýna, https://ceska-cenazaarchitekturu.cz/rocniky/2021/rekonstrukce-palace-hradu-helfstyna.

162 Ondřej Zuntych, Odčarovaný Červený kostel? *Olomoucký deník* č. 77, 31. 3. 2017, s. 3. – Magda Vránová, Moderní prosklená přístavba propojí kostel s knihovnou, *Olomoucký deník* č. 205, 4. 9. 2019, s. 3. – (mak), Kraj shání dotace na opravu kostela, *Olomoucký deník* č. 28, 3. 2. 2021, s. 1, 2. – Magda Vránová, V Červeném kostele finišuje rekonstrukce, *Olomoucký deník extra*, únor 2023, s. 2. – Magda Vránová, Úchvatná proměna Červeného kostela, *Olomoucký deník* č. 213, 13. 9. 2023, s. 2. – Atelier-r, Kostel ke čtení, *Architect* č. 41, srpen 2023, s. 46–55. – Rostislav Švácha, Jubilejní dvacátý ročník Ceny Klubu Za starou Prahu za novou stavbu v historickém prostředí: Bez kašírování a falšování! *Za starou Prahu* LIV (XXV), 2024, č. 2, s. 16–24. – Markéta Zdebská, *Česká architektura / Czech Architecture 2023–2024*, Praha 2025, s. 58–63.

163 Martina Mertová, Chytré školy, chytré děti, *Stavba* XXV, 2018, č. 3, s. 48–49. – Malý Chmel, Přístavba školy: Základní škola Nezamyslice, *Stavba* XXV, 2018, č. 3, s. 50–52. – Rostislav Švácha, Politický rozměr kontextuálnosti: Patnáctý ročník Ceny Klubu Za starou Prahu za novou stavbu v historickém prostředí – za rok 2018, *Za starou Prahu* XLIX (XX), 2019, č. 1, s. 32–39.

164 Srov. Klára Jeništová – Martina Mertová, *Architektura v procesu*, Muzeum umění Olomouc, 2022, s. 7, 30–32. – Martina Mertová, Život (v) raumplanu, in: Dan Merta – Filip Šenk (eds.), *Raumplan a současná architektura*, Liberec 2023, s. 106–115. – Rodinný dům manželů Ambrožových, *Architect* č. 43, 2023, s. 12–13. – Srov. i web Malý Chmel, https://www.maly-chmel.cz/realizace-dum-o-sedmi-podlazich, vyhledáno 11. 2. 2025.

165 Daniela Tauberová, David Voda, majitel unikátní vily (…): Sedm let rekonstrukce je smutná zpráva o dnešku, *Olomoucký deník* č. 187, 14. 8. 2019, s. 2. – Pavel Zatloukal, Paul Engelmann, *Historica: Revue pro historii a příbuzné vědy* X, 2019, č. 2, s. 160–183. – Martina Mertová, Müllerova vila č. 2: Příspěvek k roku Adolfa Loose, *Art&Antiques* 2020, č. 3, s. 88–70. – Nenechat vyhasnout stopy minulosti, *Konzervativní noviny*, 26. 6. 2020, s. 1–3. – Jakub Potůček, Genesis and Reconstruction of Vladimír Müller's Villa in Olomouc, in: Ana Testões (ed.), *Modern Heritage: Refuse, Renovation, Restoration*, Basel–Lisbon 2022, s. 58–61.

166 George Kubler, *Tvar času: Poznámky k dějinám věcí*, Praha 2018 [původně *The Shape of Time*, 1962].

167 Enrico Castelnuovo – Carlo Ginzburg, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Roma 2019 [původně 1979].

168 Srov. Bohumír Kolář, Architektura v Muzeu umění, *Hanácké noviny* č. 93, 21. 4. 1994, s. 6. – [bk], Přednášel Dimitris Maniskas, *Hanácké noviny* č. 107, 7. 5. 1994, s. 6. – Viz i Wilhelm Holzbauer – Pavel Zatloukal (eds.), *Lustgarten – Ziergarten – Hellbrunn – Altstadt Olmütz*, katalog výstavy, Hochschule für angewandte Kunst in Wien – Muzeum umění Olomouc, Wien 1993.

169 Srov. Radek Váňa – Jiří Horský, Profil: Pavel Zatloukal, *Architekt* XLVI, 2000, č. 4, s. 32–34. – Pavel Zatloukal, Malá stanice na trati, která vede do Ruska, po stu letech, *Architekt* XLVI, 2000, č. 4, s. 35–41. – Jiří Beneš, Olomouc není na moderní architekturu zvyklá: Rozhovor s Pavlem Zatloukalem, ředitelem Muzea umění Olomouc, *Olomoucký deník* č. 12, 14. 1. 2012, s. 2.

170 Pavel Zatloukal, *Meditace o městě, krajině, umění: Olomouc 1919–1989*, Ostrava–Olomouc 2020.

3 Snímek z demonstrace Občané proti Šantovka Tower, Horní náměstí Olomouc, 22. 10. 2013, foto Jiří Kopáč

4

5

4 Ctirad Kolář – Karel Hotový – Miroslav Střelec, dva pohledy do pasáže Diol mezi Horním náměstím a třídou Svobody, 1991–1993, foto Ctirad Kolář

6

5 Milan Obenaus – David Helcel, soutěžní návrh na novostavbu Okresního archivu, 3. cena, 1992, Muzeum umění Olomouc

6 Pavel Pospíšil, skica ze soutěžního návrhu na novostavbu Okresního archivu, 1. cena, 1992, Muzeum umění Olomouc

7

8

7 Petr Fabián – Jan Polách – Martin Lubič, konverze bývalé masné tržnice na obchodní dům SENIMO, 1991–1993, celek po obnově v roce 1997 a původní podoba interiéru, foto Zdeněk Sodoma (2011)

8 Pavel Pospíšil, Státní okresní archiv, 1993–1995, foto Zdeněk Sodoma

9 Dvoustrana přílohy *Hanáckých novin* Projekt '94 pro architekturu a projektování, reprofoto Vědecká knihovna v Olomouci →

10

11

13

12

10 Petr Brauner, komplex olomoucké teplárny, 1996–1998, foto Zdeněk Sodoma (2019)

11 Petr Brauner – Jarmila Braunerová, Finanční úřad a Všeobecná zdravotní pojišťovna, 1994–1996, foto Zdeněk Sodoma (2019)

12 Soutěžní projekty zástavy proluky pro polyfunkční dům GEMO, 1995: Petr Hrůša – Petr Pelčák, perspektiva Karel Doležel (1. cena); Lumír Lýsek – Petr Opletal – Desana Lýsková (2. cena); Radek Lampa – Josef Pleskot (1. odměna), Muzeum umění Olomouc, soukromá sbírka

13 Petr Hrůša – Petr Pelčák, novostavba Povodí Moravy, 1994–1995, perspektiva, detail fasády, foto Zdeněk Sodoma (2026)

14

14 Michal Sborwitz, rekonstrukce budovy Muzea umění Olomouc, 1993–1996, skici a snímky výstavních sálů Trojlodí a Obrazárny, foto Ivo Přeček

15

16

15 Petr Hájek – Jan Šépka – Jaroslav Hlásek, axonometrie ze soutěžního návrhu pro veřejnou urbanisticko-architektonickou soutěž na úpravu Horního náměstí, 1995, Magistrát města Olomouce, archiv Muzea umění Olomouc

16 Pavel Zatloukal a Jitka Brabcová představují vítězný návrh na rekonstrukci Horního náměstí v Olomouci, 21. 12. 1995, reprofoto *Hanácké noviny*, Vědecká knihovna v Olomouci

17

17 Petr Hájek – Jan Šépka – Jaroslav Hlásek, Horní náměstí po rekonstrukci, celek a detail mobiliáře – lavička a prototyp nerealizovaných lamp, 2000, foto Ester Havlová

18

19

20

21

18 Jan Šépka (HŠH architekti), Arcidiecézní muzeum Olomouc, axonometrie vestavěných buněk, 2016, Muzeum umění Olomouc

19 Jan Šépka (HŠH architekti), soutěžní skica interiéru Arcidiecézního muzea Olomouc, 1998, Muzeum umění Olomouc

20 HŠH architekti (Petr Hájek – Tomáš Hradečný – Jan Šépka), Arcidiecézní muzeum Olomouc, nádvoří, 2007, foto Ester Havlová

21 HŠH architekti (Petr Hájek – Tomáš Hradečný – Jan Šépka), Arcidiecézní muzeum Olomouc, interiér, foto Ester Havlová (2007)

22

23

24

22 Projektil (Roman Brychta – Adam Halíř – Ondřej Hofmeister – Petr Lešek), Centrum ekologických aktivit města Olomouce Sluňákov, Horka nad Moravou, 2003–2006, foto celku Adam Snášel, detail fasády Marie Šandová

23 František Skála, *Rajská zahrada* Domu přírody Litovelského Pomoraví, areál Sluňákova, 2012–2014, foto Tereza Kotlíková

24 Michal Sborwitz, Zámecké náměstí ve Velké Bystřici, 2007–2010, skica, foto Zdeněk Sodoma

25

26

27

28

29

30

31

32

25 Jan Hájek – Jakub Havlas – Pavel Joba (ateliér M1), Přírodovědecká fakulta Univerzity Palackého Olomouc, 2003–2006, foto Zdeněk Sodoma (2026)

26 Robert Štefka (spolupráce Stavoprojekt, Tibor Tarkányi), sídlo firmy Grundfos, 1998–2000, foto Zdeněk Sodoma (2026)

27 Stanislav Žerava, severní tribuna Anderova stadionu, 1998–2000, foto Zdeněk Sodoma (2026)

28 Jaroslav Štěpán (Alfaprojekt) – Marek Brejcha, Záchranná zdravotnická služba, 2004–2005, foto Zdeněk Sodoma (2026)

29 Tomáš Pejpek – Szymon Rozwałka, Vila na sile, 2005–2007, foto Zdeněk Sodoma (2011)

30 Alena Šrámková – Lukáš Ehl – Tomáš Koumar, projekt z vyzvané soutěže na přestavbu Nové sladovny, 2007, archiv autorů

31 Alice Michálková – Pavel Pospíšil (Studio PRAK), novostavba hotelu Arigone v proluce Mahlerovy ulice, 2008–2011, foto Zdeněk Sodoma

32 Alice Michálková – Pavel Pospíšil (Studio PRAK), zástavba Mahlerovy ulice s variantami řešení novostavby hotelu Arigone, 2008–2011, archiv autorky

33

34

35

36

37

33 Jan Šépka, Středoevropské fórum Olomouc (SEFO), 2009, perspektivní vizualizace – řez, čelní fasáda do ulice Denisovy, celková situace, archiv autora

34 Miroslav Pospíšil (atelier-r), Fakultní nemocnice, diagnostické centrum PET-CT, 2009–2010, foto Jakub Potůček

35 Ječmen studio (Eva Blažková – Lukáš Blažek), prodejna firmy Dřevotrust, 2012, foto Zdeněk Sodoma (2026)

36 Ječmen studio (Eva Blažková – Lukáš Blažek, spolupráce Vojtěch Jemelka), Modrý ateliér v Olomouci-Chválkovicích, 2017, foto Zdeněk Sodoma

37 Petra Gajdová – Barbora Šimonová, přestavba tribuny fotbalového stadionu v Olomouci-Řepčíně, 2012–2015, foto Martin Cenkl

38

39

38 Šépka architekti (Jan Bárta – Marek Fischer – Jan Šépka), projekt rekonstrukce rajského dvora, Arcidiecézní muzeum Olomouc, 2017, vizualizace, archiv autora

39 Jan Šépka, vestavba výstavního sálu do podkroví Arcidiecézního muzea Olomouc, 2017–2023, foto Aleš Jungmann

41

40

42

40 Michal Sborwitz, památková obnova vily Müllerových od Paula Engelmanna, 2016–2019, foto exteriéru Zdeněk Sodoma, interiér Markéta Ondrušková

41 Jan Pospíšil (StudioPAB), obnova a nástavba funkcionalistické vily ve Wellnerově ulici, spolupráce Pavel Pospíšil, Tomáš Machovský, interiéry Jana Chmel Trundová, 2017–2021, foto Roman Mlejnek

42 Miroslav Malý – Zdeněk Chmel (Malý Chmel), rodinný dům v Olomouci-Radíkově, 2017–2023, exteriér a model, archiv autorů

43

44

45

46

47

48

49

43 Miroslav Pospíšil (atelier-r, spoluautorky Daria Johanesová a Denisa Strmisková), adaptace Červeného kostela pro potřeby Vědecké knihovny, 2017–2023, foto BoysPlayNice

44 Tomáš Bindr (Atelier 38 s. r. o.), adaptace secesního obchodního domu na sídlo olomoucké pobočky Českého rozhlasu, 2019–2022, foto BoysPlayNice

45 Vojtěch Jemelka – Jan Mléčka – Jiří Marek, rekonstrukce kaple kláštera františkánek, 2010–2017, foto Markéta Ondrušková

46 Denisa Strmisková, rekonstrukce barokní pekárny pro hostel Long Story Short, 2015–2019, interiér, foto Josef Kubíček

47 Eva a Lukáš Blažkovi (Ječmen studio) – Vojtěch Jemelka, rekonstrukce a nadstavba Telegraph Gallery, 2016–2021, foto Zdeněk Sodoma (2026)

48 Ondřej Spusta – Pavel Martinka (Masparti), rekonstrukce domu Masarykova 50 (2021–2022), foto Zdeněk Sodoma (2026)

49 David Helcel, rekonstrukce výměníkové stanice na hotel Nezvalova archa (2017–2018), foto Zdeněk Sodoma (2026)

OLOMOUCKÁ BEZRADNOST ANEB VEŘEJNÝ PROSTOR V LETECH 1990–2020

Klára Jenišťová

Jedním z prvních témat porevoluční Olomouce v oblasti veřejného prostoru se stalo znovuobnovení pomníku Tomáše Garrigua Masaryka. Iniciativa proběhla již v roce 1968, ale záměr se vinou sovětské okupace nepodařilo uskutečnit. Už první realizace pomníku trvala od podání návrhu v roce 1928 dobrých dvacet let – zásadní překážkou byl totiž výběr vhodného místa. Nakonec zvítězil prostor před Divizním velitelstvím – dnešní Pedagogickou fakultou Univerzity Palackého (dále PdF UP) na Žižkově náměstí. Ze soutěže vzešel vítězně návrh Vincence Makovského (1900–1966) a Jaroslava Fragnera (1898–1967), který měl být kromě sochy prezidenta ozdoben také reliéfy s národně-osvobozeneckou tematikou. Právě jejich realizace zpozdila odhalení plánované na 28. října 1938. Následné obsazení budovy velitelství německým okupačním vojskem vedlo k rozebrání soklu a jeho přesunu do skladu městského stavebního úřadu. Socha, čekající na své osazení, však byla zničena. Po válce se její kopii i s obnoveným pylonem podařilo na Žižkovo náměstí znovu vrátit a slavnostní odhalení se konalo k třicátému výročí vzniku republiky (1948). Pět let nato socha Masaryka na příkaz místního výboru komunistické strany zmizela neznámo kam a kamenné desky s reliéfy se ocitly v olomoucké Oblastní galerii výtvarných umění. Po neúspěšné snaze v roce 1968 vzkřísila myšlenku obnovy až polistopadová iniciativa. Konečné odhalení se na původním místě, i přes odklad způsobený nekvalitně provedenou prací na pylonu, uskutečnilo 7. března 1993, tedy v den výročí Masarykova narození, za přítomnosti tehdejšího prezidenta České republiky Václava Havla.[1]

Na počátku devadesátých let dobíhaly některé výtvarné projekty, na něž byla vyčleněna povinná procenta z realizace státních zakázek a jež měly humanizovat prostředí sídlišť. Jedním z posledních, které se v té době dokončovalo, byl obvod F na tzv. dolním Povlu. Mezi zdejší umělecké objekty osazené v prvních porevolučních letech patřily abstraktní kovová plastika od funkcionáře Svazu českých výtvarných umělců a čerstvě též zasloužilého umělce Lubomíra Bartoše (*1937) v obchodním parteru Rožňavské ulice, pískovcové monolity *Svět pohádek* Lubomíra Macháně (*1952) v prostoru před Základní školou (dnes dr. Milady Horákové) nebo nedaleká socha *Mezilidské vztahy* od Jaroslava Přindiše (1927–2014) v ulici Družební. Tou vyvrcholilo období jeho tvorby, v němž se zkoumání tématu věnoval. Do zahrady mateřské školy tamtéž pak Přindiš situoval herní prvky pro míčové hry složené z elementárních tvarů, jejichž poslední zbytky byly rozebrány v roce 2013.[2] Autoři *Bilanc*e, první publikace věnované umění ve veřejném prostoru Olomouce v letech 1945–1989, skulptury trefně komentují: *Tyto poslední velké sochařské realizace socialistické éry v Olomouci jsou svým způsobem esencí zdejší monumentální tvorby poválečného období. Všechny se vyhýbají přímočaré propagandě a politickým podtextům, všechny vznikly v přímé návaznosti na architektonický projekt. Máme mezi nimi zástupce lyrického realismu, typického pro normalizační léta, opožděného moorovského modernismu, stejně jako geometrické abstrakce v podobě plastiky z chromniklového materiálu, který učaroval bezpočtu olomouckých umělců a umělkyň.*[3]

Zatímco některá díla se teprve dokončovala, jiná z veřejného prostoru mizela. Mnohdy za hřmotného jásotu, jindy potichu, či dokonce pod rouškou noci. Zejména odstranění posledního sousoší V. I. Lenina a J. V. Stalina ve střední Evropě budilo emoce. Od roku 1955 stálo na místě olomoucké synagogy od Jakoba Gartnera vypálené v březnu 1939 během prvních dnů nacistické okupace. K tomu, že sousoší nebylo za minulého režimu odstraněno, přispělo jak jeho monumentální měřítko, tak především fakt, že Stalin stál po boku Lenina, jehož kult zůstal neotřesen. Tak sousoší odolalo tlakům Stalinova nástupce Chruščova, neuskutečněn zůstal i záměr nahradit hlavu Stalina hlavou neznámého námořníka. Návrh pomníku vzešel z vyzvané soutěže, kterou vyhrál rodák z Horky nad Moravou Rudolf Doležal (1916–2002) – kontroverzní osobnost místní umělecké scény. Spolu s podstavcem měřil téměř patnáct metrů a stal se také svědkem revolučního dění v Olomouci.[4] 18. února 1989 jej neznámý „pachatel“ polil červenou barvou a na podzim téhož roku stávkující studenti nasadili Stalinovi v rámci happeningu katovskou kápi a nabarvili ruce rudou barvou. Vyvrcholením revolučních dnů pak byla akce, při níž sousoší zahalil hrozen nafukovacích balónků s lapidárním vzkazem „Odleťte do teplých krajin“. Na konci ledna 1990 pak pomník skutečně zmizel. Jeho rozřezané fragmenty uschovalo do svého depozitu Muzeum umění Olomouc a o zbytek podstavce se v předvečer svobodných voleb postaralo 6 kilogramů semtexu.[5]

Cíleně se odstraňovala také další díla poplatná době minulé. Takto zmizelo i Doležalovo sousoší *Frýdovalovská stávka* (1959–1965), osazené v autobusové smyčce před branami Moravských železáren a čerpající z trojičního schématu, tentokrát v podobě otec-syn-vlajkonoš.[6] Nebo bronzový pomník Klementa Gottwalda (1978–1981) umístěný před bývalým sídlem Okresního výboru Komunistické strany Československa (dnes Právnická fakulta Univerzity Palackého) na Envelopě. Výrazně symbolickým gestem bylo nahrazení pěticípé hvězdy na špici věže radnice tradiční korouhví.

Některé z uměleckých objektů, jejichž obsah nebyl poplatný době, zanikly kvůli špatnému technickému stavu, jiné při četných rekonstrukcích nebo krádežích sběrných surovin. Lidé nacházeli vztah k dílům předešlého období jen pomalu. Výčet těch, která byla zničena, je poměrně dlouhý a ztráty mnohdy nevratné. Za všechny zmiňme alespoň bohatou uměleckou výzdobu hotelu Sigma na třídě Kosmonautů (1982–1984, dnešní Clarion Congress Hotel) s monumentální abstraktní plastikou *Víření II* (1982–1984) od Zory Pořické Chadrabové při jeho vstupu, rozměrný reliéf pražského sochaře Vladimíra Janouška

1 Socha byla odlita na základě sádrového modelu uchovávaného Národní galerií v Praze ve slévačské dílně Ondřeje Špačka. Ku příležitosti odhalení pomníku zhotovil olomoucký sochař Bohumil Teplý také pamětní medaili, jejímž iniciátorem byla Masarykova společnost a finančně ji podpořily PdF UP a Komerční banka Olomouc. Viz [bk], K obnovení pomníku, *Hanácké noviny* IV, 1993, č. 28, 4. 2., s. 1.

2 Jan Jeništa – Václav Dvořák – Martina Mertová, *Bilance: Umění ve veřejném prostoru Olomouce v letech 1945–1989*, Olomouc 2016, s. 259–261.

3 Ibidem, s. 261.

4 Podstavec pomníku vznikl dle návrhu architekta Františka Nováka (1911–1983). Kamenné vázy s reliéfy byly dílem Vojtěcha Hořínka (1906–1998). Na realizaci se podíleli kromě Hořínka také další sochaři, např. Karel Lenhart (1904–1978), Oldřich Peč (1922–1965) a František Koutek (1918–1984). Rozpočet dosáhl měnovou reformou zkreslené sumy 1 326 000 Kčs a přispěli na něj také obyvatelé kraje a místní podniky. – Antonín Marousek, *Osudy olomouckého a pražského pomníku Josifa Vissarionoviče Stalina* (bakalářská diplomová práce), Katedra historie Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2020.

5 *Hanácké noviny* I, 1990, č. 113, s. 1.

6 Původně bylo sousoší realizované na základě vítězného návrhu na památník pro lázně Lipová (1961).

(1922–1986) nad schodištěm České státní spořitelny a celnice (1977–1983, architekt Josef Chloupek, dnešní Česká spořitelna) na tř. Svobody nebo díla, která zmizela z olomouckých parků – betonové stěny s keramickými reliéfy pro Magnoliovou zahradu, plastika z fontány tzv. Gruzínské zahrady, fontána s tučňákem za restauračním pavilonem ve Smetanových sadech a další. Jejich popis najdeme ve zmíněné knize *Bilance* a také databázi *Sochy a města*,[7] jež je stále živým výstupem projektu mapujícího umělecké realizace ve veřejném prostoru z let 1950–1989. Oba zdroje přispěly k pojmenování hodnoty mnohých realizací. Díky projektu *Bilance* bylo zachráněno a restaurováno například sousoší *Všechny děti světa* od Vladimíra Navrátila (1907–1975) osazené v roce 2018 na původní místo před základní školu v Zeyerově ulici. Z iniciativy architekta Staška Žeravy byla na původní místo navrácena také plastika *Ruce IV* z cyklu *Otisky* (1967) od sochaře Josefa Klimeše (1928–2018) zakomponovaná do vodní nádrže před novostavbou Namiro na Palackého třídě. V současnosti se jedná i o doplnění plastiky *Dobytí vesmíru* s moorovsky stylizovanou postavou levitující mezi pylony, s jejímž návrhem sochař Rudolf Chorý (1929–2007) v roce 1963 zvítězil v celostátní soutěži.[8] Vzhledem k existenci pylonů i identického vzoru se uvažuje o nové interpretaci zaniklého díla.

Některá umělecká díla v prostoru města Olomouce mají charakter spíše komorní a na první pohled by zůstala nepovšimnuta. Kvůli změně politického ovzduší „zamrzl" záměr obnovit některá ze zaniklých domovních znamení, s nímž ještě na konci osmdesátých let přišli historik umění a památkář Leoš Mlčák a výtvarník Jiří Hastík, vedoucí olomoucké pobočky Českého fondu výtvarných umění Dílo. Zakázku získali výtvarníci Lubomír Dostál (*1950) z Horní Lodénice a Jiří Žlebek (*1946). Ze zamýšleného projektu se uskutečnil jen fragment – hlavu červeného býka se podařilo osadit na fasádu domu U Červeného volka na Dolním náměstí po letech „pobytu" v Dostálově ateliéru až v roce 1997.[9] Ostatní znamení nebyla realizována vůbec, nebo již z jiné iniciativy,[10] jako v případě výrazného domovního znamení koně sochařky Kláry Klosse (*1971) na novostavbě v ulici Hanáckého pluku (1997).[11] V souvislosti s podnikatelským boomem vznikla také řada nových prodejen, jejichž interiéry a parter často navrhovali místní výtvarníci. Za zmínku stojí prodejna svítidel, o níž pochvalně referoval redaktor Hanáckých novin Petr Dvořáček: *O komplexní přístup, pokorný k minulosti a sebevědomý současně, se začíná nesměle pokoušet teprve přítomnost. Čerstvým příkladem může být architektonické řešení prodejny svítidel na Dolním náměstí. Autor zde přesně v intencích postmoderny volil monumentalizující tvarosloví, evokující průčelí starých chrámů. Masivnost „egyptského" portálu je umocněna vsazením do nečleněné skleněné plochy (…)*.[12] Autory návrhu na Dolním náměstí 43 byli architekti Karel Hotový a Ctirad Kolář, projektanti nedaleké postmoderní pasáže vedoucí z Horního náměstí na třídu Svobody. Obdobně kvalitními příklady byly i výklad prodejny skla Bohemia zasazený do navráceného renesančního portálu na Horním náměstí 12 od výtvarníka Oldřicha Šembery (*1949) a úprava parteru prodejny Oděvů na Horním náměstí 13 od architekta Karla Typovského (1923–2023), sloužící díky své nadčasovosti svému účelu dodnes (prodejna Rieker).

Zvýšenou péči vyžadovala po revoluci řada míst v Olomouci. Rychlejší obnově místních památek jistě neprospělo účelové zařazení Okresního střediska státní památkové péče a ochrany přírody v Olomouci[13] pod Krajské středisko památkové péče v Ostravě na sklonku roku 1988, které de facto znamenalo utlumení jeho činnosti. Péči o památky okresů Olomouc, Přerov a Šumperk se podařilo do rukou samostatného olomouckého Památkového ústavu vrátit až k 1. lednu 1991; k nim se po reorganizaci v roce 1996 přidaly okresy Jeseník a v roce 2003 Prostějov. Na počátku milénia našel ústav své sídlo v Petrášově paláci na olomouckém Horním náměstí, v jehož rekonstruovaných prostorách sídlí dodnes.

Mezi zanedbaná místa patřily i hřbitovy, kde se ještě těsně před revolucí uvažovalo o rozřezání některých mramorových náhrobků (např. od Antona Hanaka pro rodinu Primavesi) s tím, že *jde o památky po vykořisťovatelích a kapitalistech*.[14] Hrozbu se nakonec kvůli medializaci podařilo odvrátit, ale devastaci to nezastavilo. Na ústředním hřbitově od války chátrala zejména židovská část. Nově vzniklá organizace Hřbitovy města Olomouce ji začala spolu s obnovenou Židovskou obcí spravovat. Jako prvním přišel na řadu památník umučených židovského vyznání za 2. světové války, následovaly hrobky významných olomouckých osobností a také smuteční síně – židovská, římskokatolická a protestantská. Ve třech etapách proběhla také rekonstrukce vojenského hřbitova v Černovíře, kde místo odpočinku nalezlo přes tři tisíce vojáků padlých zejména za první a druhé světové války.[15] Rychlost rekonstrukcí a oprav však zdaleka zaostávala za tempem, kterým z hřbitovů mizely cenné artefakty a kovové prvky hrobů.

Staronovými tématy se staly také pěší zóna a bezbariérovost centra města. Velkorysá koncepce pěší zóny byla součástí územního plánu regenerace historického jádra Olomouce, vypracovaného místním ateliérem Státního ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů a schváleného 16. 4. 1986. Jeho realizace se však výrazně opožďovala. V roce 1990 to noviny shrnují výrazem *kdenic-tunic*,[16] a podíváme-li se na centrum města dnešníma očima, k ideálnímu stavu má stále velmi daleko, přestože dílčí rekonstrukce jednotlivých náměstí i hlavních tříd situaci významně zlepšily.

Mluvíme-li o rekonstrukcích, zásadním počinem se v tomto směru v roce 1995 stalo vyhlášení veřejné anonymní soutěže na obnovu Horního náměstí, v níž uspěli architekti studia HŠH Petr Hájek, Jaroslav Hlásek, Jan Šépka a výtvarník Petr Nikl.[17] Porota

7 Výstupem z několikaletého bádání je též kniha: Zuzana Křenková – Vladislava Říhová – Michaela Čadilová (edd.), *Sochy a města: Morava. Výtvarné umění ve veřejném prostoru 1945–1989*, Litomyšl 2020.

8 Ze soutěže na výzdobu přednádražního prostoru a sídliště 3. pětiletky, pořádané k 20. výročí osvobození ČSSR, vzešlo celkem 5 sochařských objektů. *Dobytí vesmíru* mělo být osazeno před plánované kino (později před Podnik výpočetní techniky). Autorem pylonů je Vít Adamec, autor koncepce sídliště. Bronzová socha byla pro špatný technický stav v roce 2000 uložena ve skladu technických služeb a je nezvěstná. Menší mramorová varianta se nachází ve sbírkách Muzea umění Olomouc. Viz Jan Jeništa – Václav Dvořák – Martina Mertová (pozn. 2), s. 77.

9 Neosazeno zůstalo znamení pro dům U zeleného orla na Dolním náměstí a pro dům U tří lip na tř. 8. května. – Petr Dvořáček, Domovní znamení, *Hanácké noviny* I, 1990, č. 74, 28. 8., s. 5.

10 Domovním znamením a vývěsním štítům se věnovali také Ctirad Kolář, Miroslav Střelec nebo Jiří Žlebek.

11 Polyfunkční dům je dílem architekta Karla Hotového. Klára Klosse byla též autorkou reliéfu *Adam a Eva* (2001) pro restauraci V ráji v témže domě.

12 Petr Dvořáček, Architektura pro každého. Parter, *Hanácké noviny* I, 1990, č. 53, 10. 7., s. 3.

13 Organizace vznikla v roce 1964 na základě rozhodnutí rady Okresního národního výboru Olomouc, kdy se jako nedostatečná jevila péče celokrajského střediska v Ostravě (1960). Stejně jako dnes měla jeho stanoviska charakter odborných doporučení.

14 Pavel Michna, Památky bez památkářů. Jak zlikvidovat jedno středisko, *Hanácké noviny* I, 1990, č. 11, 24. 3., s. 4.

15 Lucie Bukvová, Unikátní hřbitov vojáků v Černovíře konečně opraví, *Olomoucký deník.cz*, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/unikatni-hrbitov-vojaku-v-cernovire-konecne-opravi.html, vyhledáno 4. 4. 2025.

16 -pe-, Třikrát pěší zóna, *Hanácké noviny* I, 1990, č. 105, 8. 11., s. 3.

17 Na druhém místě se umístili Olga a Václav Frydečtí a taktéž duo Jan Nedvěd a Albert Pražák.

ocenila jejich práci s historickými dlažbami i začlenění drobných moderních prvků, avšak projektu vytkla například nedostatek zeleně nebo figurální složku nové kašny: *Porota doporučuje, aby v případě formy budoucí kašny byla zvážena možnost dalšího hledání v tomto směru*.[18] Vypracováním návrhu kašny byl nakonec pověřen výtvarník a olomoucký rodák Ivan Theimer (*1944),[19] pro nějž to byla od jeho emigrace v roce 1968 teprve druhá příležitost k návratu na českou výtvarnou scénu. O spolupráci s ním již déle usiloval Pavel Zatloukal, tehdejší ředitel Muzea umění Olomouc, který na exponovaném místě Horního náměstí v roce 1991 navrhoval vytvořit pomník lidských práv a nenásilí: *Zde – mezi radnicí, jako symbolem moci, mezi divadlem, jako symbolem revoluce, a mezi trojičním sloupem, jako symbolem absolutna, se od 20. listopadu 1989 každý večer scházeli Olomoučané a zde si vybojovali svobodu. Myslím, že toto místo by mělo být znovu obnoveno v celé své vážnosti. A myslím, že by se tak mohlo stát formou pomníku lidských práv a nenásilí, jež by shrnuly nejen události konce roku osmdesát devět, ale i starší významné městské děje, a navíc i znovuobnovily genia tohoto místa. Není vyloučeno, že kromě Křížové studny by se zde mohly objevit i motivy, které toto místo a jeho okolí provázejí již čtvrt tisíciletí: delfín – jak z návrhu barokní kašny, tak i ten, který byl na konci 19. století proveden jako sochařský doplněk kašny v radniční nice, jež zase tvořila součást pomníku Františka Josefa I., a který by se snad měl na svoje místo opět z muzejního lapidária vrátit; chlapec, symbolizující již několikeré obrozování města*.[20] Tento ideový koncept, zahrnující také odkazy na významné osobnosti spjaté s městem, se v roce 2002 zčásti otiskl právě do podoby nové *Ariónovy kašny*. Jiná připomínka událostí spjatých s místním odbojem se objevila před sídlem bývalého Okresního výboru komunistické strany na třídě 17. listopadu a na dohled od vrchního státního zastupitelství, kde v době okupace sídlilo gestapo. Zde se scházeli občané, zejména studenti, v listopadových dnech 1989 a spontánně vystavěli zeď z krabic symbolizující hradbu mezi nimi a právě zasedajícími komunistickými pohlaváry. *Památník bojovníků za svobodu a demokracii* byl před nynější Právnickou fakultou odhalen 17. listopadu 2004. Jednoduchá stéla se siluetou ptáka je dílem olomouckého sochaře a pedagoga Univerzity Palackého Bohumila Teplého (1932–2020).

Úprava Horního náměstí budila vášně mezi občany i odbornou veřejností, v tisku šlo o jednu z nejsledovanějších kauz. Soudobé prvky, zejména lampy, se někomu zdály být prvkem *příliš výrazným, až okázale kontrastním*.[21] Jejich nahrazení v roce 2014 vedlo až k soudnímu sporu o poškození autorského díla jednoho z autorů s radnicí, jenž není doposud uzavřený. Přes všechny peripetie se rekonstrukce dočkala několika ocenění – získala prestižní evropskou Piranesiho cenu (2001) a cenu Rudolfa Eitelbergera za zdařilou realizaci v oblasti architektury, urbanismu a památkové péče v Olomouckém kraji v letech 1990–2008. Politická kauza zasáhla i do navazující rekonstrukce Dolního náměstí, pro niž byl k realizaci vybrán raději v podobném duchu zpracovaný projekt Studia Prak pod vedením architekta Pavla Pospíšila (2011–2013). Že by si veřejnou soutěž zasloužila i další olomoucká prostranství, zejména náměstí Republiky, Žižkovo, Biskupské, Kollárovo či třídy Svobody a Masarykova, zůstává dodnes smutným mementem. Pozornost se dosud výrazněji neupřela ani ke kultivaci veřejného prostoru místních sídlišť. V roce 2008 bylo napříč městem postaveno dvanáct dětských hřišť. Vysoká míra uplatnění typizovaných herních elementů, absence vodních prvků včetně pítek, zastínění i sociálního zázemí z těchto míst neučinila nic, co by přesahovalo šedý republikový průměr. Výjimku tvoří největší z nich – Park Malého prince na sídlišti na Tabulovém vrchu, realizovaný již v letech 2002–2005 dle propracovaného konceptu olomouckého ateliéru Bonmot.[22]

Lépe na tom byly úpravy veřejných prostranství navazujících na historické budovy univerzity, jež se realizovaly společně s jejich rekonstrukcemi. Příkladem jsou zejména nádvoří knihovny v budově bývalé tereziánské zbrojnice,[23] obě nádvoří Filozofické fakulty Univerzity Palackého (dále FF UP) v ulici Křížkovského[24] nebo parkánové zahrady směrem do Bezručových sadů včetně bývalého jezuitského Konviktu v Univerzitní ulici, v němž sídlí univerzitní uměnovědné a umělecké katedry.[25] *Nebeský glóbus* od kováře Alfréda Habermanna umístěný na jeho nádvoří v roce 2003 však dodnes nedá spát mnohým umělcům a historikům umění, kteří na zdejších katedrách působili či působí. Na svou dobu kvalitní rekonstrukcí prošla i nádvoří vojenské nemocnice – bývalého premonstrátského kláštera Hradisko, která bezprostředně souvisela s opravou jeho vnějšího pláště a dostavbou věže (1989–1998). Architekt a bývalý ředitel olomoucké pobočky Státního ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů Antonín Škamrada (1928–2023) při té příležitosti obnovil i baroknísí kašnu, jejíž základy se na prvním nádvoří dochovaly. Na Škamradovu práci navázaly úpravy konventní zahrady (2011–2013) s novou *kašnou Čtyř evangelistů* a *fontánou svatého Viktora*, ochránce zahrad. Projekt rekonstrukce zahrady připravilo studio Prak, autorem sochařské složky, diskutabilní zejména v případě fontány, je Roman Wenzel (*1954).

Další vodní prvky, obohacující exteriér města, v různých měřítcích vznikaly diachronně – fontána před obchodním domem Senimo (Studio OSA ve spolupráci se sochařem Martinem Lubičem a uměleckým kovářem Janem Křížkem, 1993), kašna na nádvoří Zbrojnice (Jiří Finger ml. – Pavel Hradilík, 2009), dvě pítka na Horním i Dolním náměstí (StudioPAB ve spolupráci s Ivanem Theimerem, 2017) nebo další z olomouckých fontán nesoucí název *Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera* před stejnojmennou kaplí (Otmar Oliva, 2007). Na nádvoří nově otevřeného

18 Viz Horní náměstí v Olomouci (databáze soutěží České komory architektů), https://www.cka.cz/souteze/databaze/horni-namesti-v-olomouci, vyhledáno 28. 3. 2025. Nebo Jitka Brabcová – Pavel Zatloukal, *Horní náměstí v Olomouci. Katalog výstavy soutěžních návrhů*, Galerie Caesar, Olomouc 1996.

19 Autory kašny jsou kromě HŠH a Ivana Theimera také Angela Chiantelli, Pavel Pospíšil a Tomáš Lampar.

20 Pavel Zatloukal, *Pomník lidských práv v Olomouci*, Olomouc 1991 (strojopis z archivu sbírky architektury, Muzeum umění Olomouc).

21 Josef Štulc, Horní náměstí není na experimentování, *MF Dnes*, 2000, 9. 2., s. 4.

22 Na projektu konkrétně pracovali Petr Mičola, Stanislav Žerava, Olga Poulová.

23 Biskupské nám. 842/1. Úprava proběhla v letech 1997–1998 pod vedením studia Polách&Fabián a ve spolupráci s Tomášem Pejpkem, Jiřím Fingerem ml. a Pavlem Hradilíkem.

24 Křížkovského 512/10. Autorem úpravy nádvoří a interiéru recepce FF UP z roku 2017 je olomoucký ateliér AMTB, konkrétně Alice Michálková ve spolupráci Markem Brejchou.

25 Parkánové zahrady při FF UP v Křížkovského ulici byly v letech 2010–2011 obnoveny do historizující podoby zahradní architektkou Helenou Hoferkovou, architektem Ladislavem Palkem a Karlem Žurkem. Zahrady konviktu v Univerzitní 3–5 pak byly dle projektu ateliéru Bonmot (Stašek Žerava a Petr Mičola) dokončeny v roce 2004.

Arcidiecézního muzea na Václavském náměstí se nad studnou objevil zapuštěný bazének a poblíž skleněná paneaux, sloužící jako vkusná reklama na umělecká díla uvnitř budovy (HŠH, 2006).

Bohatou historii mají také vitraje v olomoucké sakrální architektuře. Tato „okna do nebe“ nejčastěji zobrazovala výjevy z Bible nebo ze života světců, které zprostředkovávaly určité morální poselství. Dokázala reflektovat rychlé proměny uměleckých směrů v průběhu dvacátého století a přechodem od konkrétního k abstraktnímu upřednostnit spíše zážitek duchovní před didaktickým. Mezi nejvýznamnější realizace tohoto typu zcela jistě patří série vitrají brněnského výtvarníka Karla Rechlíka (*1950) vytvořené pro kostel Neposkvrněného početí Panny Marie v Sokolské ulici, které vznikaly v průběhu dlouhých dvaceti let (2001–2020) a jejichž svébytným doplňkem je také vitrajový kříž. Nejvýrazněji se do utváření místního sakrálního prostoru zapsal Jan Jemelka (*1953) – v Olomouci žijící výtvarník, jehož rozpoznatelný expresivní rukopis a živou barevnost bychom našli už u prvních vitrají vznikajících v součinnosti s architektem Tomášem Černouškem (1927–2001) pro kostel sv. Barbory v Olomouci-Chválkovicích (1980).[26] Jemelka je autorem řady prací v komornějších a veřejnosti zřídka přístupných prostorách kaple Povýšení sv. Kříže v kněžském semináři (1991), v kapli Azylového domu (1994), kapli Arcidiecézní charity (2000), kapli Hospice na Svatém Kopečku a nejvýrazněji v prostoru rekonstruované novorománské kaple sv. Františka z Assisi kláštera sester františkánek v ulici Akademické (2015–2017), za niž spolu s kolektivem architektů ze studia m2ai[27] získal v roce 2017 Cenu Rudolfa Eitelbergera. Vitraje na motivy Františkovy *Písně bratru slunci* zobrazují tu konkrétnější, tu abstraktnější přírodní témata korespondující s původní ornamentální výzdobou. Jemelka je též autorem vitrají pro nově upravenou budovu Cyrilometodějské teologické fakulty na nároží Kateřinské ulice č. 17, do jejíhož krovu architekti ze studia Ječmen vložili oválnou kapli sv. Kateřiny Sienské. Součástí výzdoby realizované v letech 2020–2022 je i rozměrná malba na skle *Vzkaz svaté Kateřiny Sienské*, umístěná ve vestibulu stavby.[28]

V oblasti sklářského umění bychom neměli opomenout ani dílo Marka Trizuljaka (*1953), výtvarníka usazeného v Seničce nedaleko Olomouce, který se od konce devadesátých let k tomuto výtvarnému médiu vrací stále častěji. Pro kapli sv. Jana Sarkandera v kněžském semináři navrhl a realizoval tři rozměrné tavené vitraje s tématy *Mojžíš na hoře Sinaj*, *Zázračný rybolov* a *Seslání Ducha svatého* (1998, spolupráce s architektem Josefem Indrou) a pro kapli sv. Alexeje v kostele sv. Michala „hořící“ výplně původního gotického okna s tématem *Proměnění na hoře Tábor* (2010–2023). Jeho stylizované figurální kompozice v sytých barvách se dostaly i za hranice republiky a našly svá uplatnění v sakrálních prostorách nejčastěji na Slovensku, v Itálii či Francii.[29]

Mnoha kvalitních uměleckých zásahů se však město v počátcích nového tisíciletí nedočkalo. Výjimku tvoří bronzová socha *Sv. Kryštofa*, patrona všech poutníků a cestovatelů, umístěná při obchvatu Olomouce mezi obcemi Slavonín a Přáslavice a slavnostně odhalená 6. října 2005. Její autor Marius Kotrba (1959–2011) ji navrhl již v roce 1993 a patří k raněným plastikám, kterým se věnoval po svém příchodu z Prahy do Rožnova pod Radhoštěm. Na nedalekém úseku dálnice mezi Lipníkem nad Bečvou a Bělotínem bylo posmrtně osazeno i druhé z jeho sousoší – *Dobrý pastýř*. K nenaplněným ambicím vzbuzujícím spíše rozpaky vedla i další plastika kultivující prostředí dopravní infrastruktury – Světelná fontána (2005) na kruhovém objezdu u budovy Regionálního centra Olomouc z dílny Jiřího Fingera st. (1938–2021). Ta však byla kvůli špatnému technickému stavu odstraněna v roce 2021.[30]

Diskutabilní je i práce Davida Černého (*1967) – pohyblivá sochařská intervence v podobě lupiče lezoucího po fasádě Muzea moderního umění se sochou Karla Nepraše v batohu (2017). Postavě z patinovaného laminátu propůjčil hlas – chrlící nelichotivé nadávky – zpěvák David Koller. S jistou dávkou bezradnosti ohledně umístění se potýkalo jinak kvalitní dílo dalšího pražského sochaře a spoluzakladatele skupiny Tvrdohlaví Jiřího Davida (*1956). Plastika *Klíčová socha* (*Revoluce*, 2010) sestává z 85 741 klíčů odkazujících k cinkání klíči během sametové revoluce a je symbolem politické změny. Tvar volně evokující šroubovici DNA představuje pohyb a vratkost demokracie, každé z písmen má svůj skrytý význam.[31] Vznikla k dvacátému výročí revoluce: „Klíčová socha je pro tvorbu Jiřího Davida typická: narušuje náš klid, provokuje establishment, přitom je v ní přítomný humor, který umělcův apel ještě umocňuje.“[32] Socha nejprve putovala po obou zemích bývalého Československa, v Olomouci se poprvé objevila záhy po svém vzniku v roce 2010 na Horním náměstí v prostoru mezi divadlem a radnicí, aby v roce 2019 provizorně zakotvila na náměstí Jana Palacha, když ji pro město zakoupil místní galerista Robert Runták. Neutěšená situace náměstí, které zažilo vypálení a zboření synagogy i vztyčení a odstranění sousoší V. I. Lenina a J. V. Stalina, vedla k jejímu přemístění do přednádražního prostoru (2024), avšak ani to není místo zdaleka ideální. Jiné z děl Jiřího Davida bychom našli nedaleko – na fasádě i v interiéru smarthotelu Nezvalova archa, přestavěného v roce 2017 z výměníkové stanice dle projektu architekta Davida Helcla. Takto komplexní zakomponování výtvarných objektů a grafik do jedné stavby je v současnosti příkladem spíše ojedinělým a následováníhodným. Běžný kolemjdoucí zcela jistě nepřehlédne 3D skvrnu *Tekutého kubismu* na fasádě hotelu, k vidění jsou také poštovní schránka, grafické motivy na sklech nebo drobné výčnělky – Hvězdy – estetizující šrouby, které upínají zvlněný rošt k fasádnímu systému horních pater.

26 Spolupráce s Tomášem Černouškem a také sochařem Otmarem Olivou se rozvíjela i v devadesátých letech, kdy mezi nejvýznamnější realizace patří vitraje pro kostel sv. Jiljí v Brně-Staré Lísni (1991–1992), pro klášter sester klarisek-kapucínek ve Šternberku (1997) nebo kostel sv. Cyrila a Metoděje v Ostravě-Pustkovci (1999–2002) – Šárka Belšíková – Ivo Binder (eds.), *Posvátné umění v nesvaté době: České sakrální umění 1948–1989*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc 2022, s. 242.

27 Mezi členy studia m2ai patří Jan Mléčka, Vojtěch Jemelka a Jiří Marek. Na interiéru kaple se výrazně podílel také sochař Peter Demek.

28 Veronika Hrbáčková – Markéta Hamzová, *Jan Jemelka: Vitráže a grafiky*, katalog výstavy, Muzeum a galerie v Prostějově, 2023.

29 Ivo Binder – Zdena Höhmová – Petr Štěpán, *Marek Trizuljak: Vyznání*, Olomouc 2023.

30 Ivan Rašťák, Světelná fontána dominuje jižní části přednádraží, *Olomouc.eu*, https://www.olomouc.eu/aktualni-informace/aktuality/1466?srsltid=AfmBOop8ck2LGj2hqCB-D4rOcLmxLXm3264MvgBEBhWfCPVa_eCzmeHx, vyhledáno 5. 4. 2025.

31 Na jednotlivá písmena byly uplatněny fonty z předrevolučních médií (např. R jako Rudé právo) či předmětů (např. O z obalu žvýkačky Pedro, E z komunistické legitimace).

32 Jana Doleželová, Na Horním náměstí stojí Klíčová socha, *Olomouc.eu*, https://www.olomouc.eu/aktualni-informace/aktuality/9359?srsltid=AfmBOoq_4KY0FfsYYYQZsWjnZPEQ3NIPqYpVwudE6q-nyAzxZk9qEYjvm, vyhledáno 3. 4. 2025 (citace Davida Hrbka).

K nepřehlédnutelným sochařským intervencím do intravilánu města patří též *Vetřelec* olomouckého sochaře Jana Dostála (*1992). V roce 2015 zaujal pozici na střeše domu v Šemberově ulici, který býval sídlem olomoucké pobočky Krátkého filmu Praha. Málokdo už ale ví, že toto originální domovní znamení má svého prvorozeného sourozence ve dvoře domu.[33] Dostálova netradiční práce s kovem, balancující na hraně konkrétního a abstrakce, vnesla do města i jeho okolí závan čerstvé tvůrčí energie a výtvarníkovy kovové plastiky se staly vyhledávaným doplňkem veřejných prostranství i architektury. V roce 2020 Dostála přizvali ke spolupráci architekti českého pavilonu EXPO v Dubaji. S pomocí nerezových prutů vytvořil na místě téměř deset metrů vysokou stínící konstrukci v podobě *Mraku* a uvnitř výstavního prostoru fontánu, jíž protéká voda zachycená ze vzduchu systémem S.A.W.E.R, tvořícím jádro expozice. S přibývajícími realizacemi umělce se však nabízí otázka, zda v tomto případě nedochází k nadměrné monopolizaci veřejného prostoru Olomouce a jejího okolí.[34]

Nemalou roli v kultivaci veřejného prostoru Olomouce sehrávají nejrůznější festivaly a přehlídky umění. Na mimořádnou snahu obohatit město o kvalitní umělecká díla, jež se v druhé polovině šedesátých let zhmotnila v podobě celostátních sochařských přehlídek s názvem *Sochařská bilanc*e, navázala těsně před listopadem 1989 výstava *Tendence v českém sochařství 1979–1989* (18. 8. – 1. 10. 1989). Zdálo se, že díky projektu, který připravili historik umění Pavel Zatloukal a architekt Emil Zavadil, bude zajištěno pokračování úctyhodného počinu, nicméně po revoluci se již v nastavené linii nepokračovalo.[35] Přitom mezi vystavujícími byli nejen autoři spjatí s Bilancemi, ale i představitelé mladé, energií sršící generace – Michal Gabriel (*1960), Stefan Milkov (*1955), Miroslav Páral (*1955), Jiří Plieštik (*1956), František Skála (*1956) či Čestmír Suška (*1952).

O několik let později se Spolek olomouckých výtvarníků a Galerie Caesar pokusily o vlastní přístup. Před zraky diváků na Horním náměstí, hned vedle Galerie Caesar, vznikaly první realizace sochařského sympozia *Sloup*. Přestože materiál – dřevěný kmen – byl pro všechny zúčastněné umělce stejný, variabilita přístupů dala vzniknout pestré kolekci sloupů, jež byly – tak trochu z nouze – instalovány do Botanické zahrady v Bezručových sadech. V letech 1995–1996, 1998–1999 a 2001–2002 tak umění znovu přirozeně vstupovalo mezi obyvatele i návštěvníky města.[36] Mezi téměř dvěma desítkami děl jsou nebo byli zastoupeni například výtvarníci Miloslav Fekar (*1973), Jaroslav Koléšek (*1974), Ivan Tlustý (*1955), Otto Bébar (*1947), Jan Naš (1948–2022) a jediná sochařka Jaromíra Němcová (*1959). Vznikající kolonáda ale opět zůstala nedokončená a významnou ránu jí zasadila povodeň v roce 1997 i absence výraznější údržby. Pomyslnou štafetu převzal Prostějov, v jehož prostředí se od roku 2002 koná obdobné sympozium pod názvem *Mezinárodní sochařské sympozium Hany Wichterlové*. Zde je nutno říci, že podobné akce se uskutečňovaly po celé republice, proměňovalo se však médium. Snad nejslavnějším a jedním z prvních v Evropě je *Mezinárodní sochařské sympozium v Hořicích* založené v roce 1966, na němž se v umělecké objekty proměňuje hořický pískovec.[37]

V roce 2018 se v Olomouci konal první ročník *Sculpture Line* – největšího českého festivalu zaměřeného na propojení sochařské tvorby s veřejným prostorem, jehož cílem je přiblížit současné umění široké veřejnosti. Festival vznikl v roce 2015 v Praze z iniciativy samotných umělců a postupně se rozšířil po celé republice i do dalších zemí Evropy. Sochy umístěné mimo tradiční centra pomáhají objevovat nové perspektivy měst a podporují kulturní dialog. Festival začal suplovat roli měst v začleňování umění do veřejného prostoru i v kultivaci vkusu obyvatel. Snad právě malý vliv Olomouce na kvalitu instalací a absence ideové souvztažnosti k prostoru vedou často k diskuzím, zda některé z nich veřejný prostor spíše nepoškozují. V prvním ročníku se na nádvoří Zbrojnice objevily stylizované kamenné ponorky *Triton* Jaroslava Koléška, ve Smetanových sadech *Sharkfin* – žraločí ploutev Jaroslava Chramosty (*1978) nebo žlutá *Chobotnice* sochaře Viktora Palúše (*1987) plující na hladině vodní nádrže. V prostoru parku v následujícím ročníku zakotvila také kovová industriální instalace *Noha* Lukáše Raise (*1975) svádějící děti k dovádění; na Horním náměstí se do vzduchu vznesla *Euforie* – éterická drátěná kresba odkazující na vztah matky a dítěte od Veroniky Kudláčkové Psotkové (*1981), a o kus dál na důležitost i zrádnost lidského myšlení poukazovala lapidárně ztvárněná betonová socha *Jedna z velkých hlaviček* nestora českého sochařství Kurta Gebauera (*1941). Při ročníku 2020 na sebe znovu upozornil Jan Dostál dvanáctimetrovou sochou *Stvůra* v blízkosti restaurace Fontána. Na počátku promenády při Wolkerově ulici umístili organizátoři dvojici lidoopů pod názvem *Original Sin*, jejichž autor, čínský umělec Liu Ruowang (*1977), jimi vyjádřil znepokojení nad stavem civilizace, která se i přes svou vyspělost chová necitlivě k přírodě. Poslední z nových instalací – růžový *Nenažranec* Andreje Margoče (*1977) – dotvořila prostor před nově otevřenou Telegraph Gallery a co-workingovým centrem v Jungmannově ulici.[38] Na budově samotné pak do noci září neonové hlavy zakladatelů galerie od Michala Škapy (*1978), autora spojeného s českou graffiti scénou a autora muralu na stěně místního S-klubu (2021). *Street Art festival*, v jehož produkci graffiti vzniklo, a stejně tak další olomoucké festivaly jako *Academia film Olomouc* nebo festival videomappingu *Vzáří* patří k těm, které pravidelně přispívají k pestrosti uměleckého dění ve veřejném prostoru Olomouce. Na zásadní počin však Olomouc nového tisíciletí stále čeká.

33 Jan Procházka, Pozitivní reakce na Vetřelce v Šemberově ulici mě překvapily, *Olomouc.cz*, https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Pozitivni-reakce-na-Vetrelce-v-Semberove-ulici-me-prekvapily-rika-Jan-Dostal-mlady-sochar-se-svareckou-24879, vyhledáno 3. 4. 2025 (rozhovor s Janem Dostálem).

34 Návrhy výtvarných děl vznikly v součinnosti s architekty pavilonu Janem Tůmou a Jindřichem Ráftlem z ateliéru Formosa AA. První monumentální sochu v olomouckém prostředí sochař vytvořil v roce 2021 (*Smyce*, 20,5×14×8 m) pro areál firmy První hanácká BOW, která sídlí na okraji Hodolan nedaleko Lipenské ulice (Mrazírenská 4).

35 Pořadatelem přehlídky byla jako v případě „Bilancí“ Flora Olomouc, která akci spojila s mezinárodní výstavou květin *Flora 1989*. Viz Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc 2009, s. 288.

36 Štěpánka Müllerová, *SLOUP 95–96 / Sochařské sympozium sloup*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 1997. – Miroslav Schubert, *Sochařské sympozium sloup 98*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 1998. – Sympozium Sloup, https://www.galeriecaesar.cz/Galerie_Sloup/z%20g_symp.htm, vyhledáno 5. 5. 2025.

37 Hořické sympozium mělo podobný osud jako *Sochařské bilance*, po čtyřech ročnících (1966–1969) bylo z politických důvodů zrušeno a obnoveno až v roce 1989.

38 Více viz sculpturline.cz.

50



51

52

53

54

55

50 Obnovený *Památník T. G. Masaryka* před budovou Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, současný stav, foto Zdeněk Sodoma

51 Proměny *Památníku V. I. Lenina a J. V. Stalina* během revolučního dění 1989, foto vlevo archiv Pavla Zatloukala, vpravo Milena Valušková

52 Stěhování rozřezaných bloků sousoší do depa Muzea umění Olomouc, 2015, foto Zdeněk Sodoma

53 Odstraňování symbolů komunistické moci na náměstí VŘSR (dnes Palachovo náměstí), 1989, foto Michal Štosel

54 Jaroslav Nováček, pamětní desky s 1325 jmény židovských obětí Holocaustu pocházejících z Olomouce, Ústřední hřbitov Neředín, 2005, současný stav, foto Zdeněk Sodoma

55 Bohumil Teplý, Památník bojovníků za svobodu a demokracii před Právnickou fakultou UP, 2004, současný stav, foto Zdeněk Sodoma

56

57

58

59

60

56 Jaroslav Přindiš, výtvarně řešené objekty pro míčové hry na zahradě MŠ při ulici Rožňavská, 1991 (zaniklo 2013), archiv MUO, fond Dílo

57 Studio OSA (spolupráce Martin Lubič a Jaroslav Křížek), fontána před Obchodním domem Senimo, Pasteurova 905/10, 1991–1993, současný stav, foto Zdeněk Sodoma

58 Ivan Theimer, *Ariónova kašna* na Horním náměstí, 2002, stav v roce 2011, foto Markéta Ondrušková

59 Roman Wenzel, kašna *Čtyř evanglistů* v zahradě Klášterního Hradiska, 2011, současný stav, foto Zdeněk Sodoma

60 Ivan Theimer, pítko na Horním náměstí, 2017, současný stav, foto Zdeněk Sodoma

61

62

63

64

65

61 Studio Polách&Fabián (spolupráce Tomáš Pejpek, Jiří Finger ml. a Pavel Hradilík), úprava nádvoří v rámci rekonstrukce bývalé tereziánské zbrojnice na univerzitní knihovnu a informační centrum, 1997–1998, současný stav, foto Zděněk Sodoma

62 Helena Hoferková, Ladislav Palko, Karel Žurek, parkánové zahrady při Filozofické fakultě UP, Křížkovského, 2011, foto Markéta Ondrušková

63 Ateliér Bonmot (Stašek Žerava a Petr Mičola), parkánová zahrada Konviktu, Univerzitní, 2004, stav v roce 2011, foto Markéta Ondrušková

64 Otmar Oliva, *Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera*, 2007, současný stav, foto Zdeněk Sodoma

65 Ateliér AMTB (Alice Michálková a Marek Brejcha), úprava nádvoří Filozofické fakulty UP, Křížkovského 512/10, 2017, současný stav, foto Zdeněk Sodoma

66

67

68

69

70

71

72

66 Jan Jemelka, vitraje v kapli sv. Františka z Assisi kláštera sester františkánek, Akademická 851/4, 2015–2017, foto Markéta Ondrušková

67 Jan Jemelka, vitraj v kapli sv. Kateřiny Sienské v budově Cyrlilometodějské teologické fakulty Univerzity Palackého v Olomoci, Kateřinská 653/17, 2020–2022, foto Markéta Ondrušková

68 Marius Kotrba, *Sv. Kryštof*, 2005, současný stav, foto Ondřej Belšík

69 David Černý, *Lupič* na fasádě Muzea umění Olomouc, Denisova 824/47, 2017, foto Zdeněk Sodoma

70 Jiří David, *Klíčová socha* před Clarion Congress hotelem, Jeremenkova 1082/36, 2010, současný stav, foto Zdeněk Sodoma

71 Jan Dostál, *Vetřelec*, Šemberova 66/9, 2015, foto Zdeněk Sodoma

72 Jiří David, *Tekutý kubismus* na Smarthotelu Nezvalova archa, Nezvalova 982/3, 2017, foto Zdeněk Sodoma

73

74

75

76

77

73 Čestmír Suška, Jaroslav Kolářek a Miloslav Fekar jako účastníci sympozia *Sloup* v roce 1998, foto Zdeněk Sodoma

74 Instalace v Botanické zahradě (Bezručovy sady), 1996, archiv Miroslava Schuberta

75 Současný stav instalace v Botanické zahradě, foto Zdeněk Sodoma

76 Michal Škapa (Tron), neony s hlavami zakladatelů Telegraph Gallery, Jungmannova 802/3, 2020, foto Michal Škapa

77 Videomapping v rámci festivalu Vzáří, 2011–2020, foto Matěj Slezák, Zdeněk Sodoma

KULTURA KONTRA KRIMINALITA. VÝVOJ GRAFFITI A STREET ARTU V OLOMOUCI

HLAVNÍ AKTÉŘI A SPECIFIKA TVORBY MEZI LETY 1990 A 2023

Romana Junkerová

Mluvíme-li o graffiti kultuře[1], je na místě si připomenout, že graffiti od svého počátku osciluje mezi formou výtvarného kulturního projevu a vandalismem či trestněprávním činem, což dodnes ovlivňuje jeho percepci i institucionalizaci. Oddělit od sebe výtvarně kulturní a kriminální rovinu graffiti není jednoduché, částečně z toho důvodu, že jedna proměnná nesouvisí s druhou. I ilegálně provedené graffiti v sobě může snoubit zručně provedené tahy sprejem, cit pro barvu, kompozici apod. Zároveň ne každé graffiti provedené na legální stěně tyto kvality vykazuje. Účelem tohoto příspěvku proto není klasifikace graffiti ve smyslu jeho i/legality, ale spíše porozumění tomuto fenoménu z pohledu kulturních a politických dějin v kontextu Olomouce.

Zakořenění a šíření graffiti[2] a street artu v českém prostředí úzce souvisí s pádem Berlínské zdi v listopadu 1989 a následným koncem komunistického režimu v Československu. Otevření hranic umožnilo nejen volný pohyb osob, ale také intenzivní příliv západních kulturních vzorců, mezi nimiž hrála graffiti subkultura významnou roli.

V první polovině devadesátých let tak došlo k intenzivnímu kulturnímu přenosu graffiti a streetartových postupů zejména z Berlína, Paříže a Amsterdamu do českých měst, především pak do Prahy.[3] Pražská scéna se stylově vyznačovala důrazem na podstatu písma, jeho čitelnost a práci ve dvou dimenzích. Zdejší autoři zastávali názor, že graffiti má být především otázkou rozvržení a čistoty tvaru písma. Ostravská scéna se naopak vymezovala důrazem na barevnost, objem a vizuální efekty, reagující na industriální prostředí, což pražští writeři[4] vnímali pouze jako „estetickou hru“.[5] Tento stylový nesoulad vyústil v neformální konflikt mezi oběma městy, který vrcholil koncem devadesátých let a v rámci scény bývá označován jako „stylová válka“ mezi Prahou a Ostravou. Olomouc se v tomto napětí nacházela geograficky i stylově mezi oběma póly. Místní graffiti scéna absorbovala vlivy obou center, přičemž důraz byl kladen jak na strukturu a výraz písma, tak na hledání vlastního stylového jazyka.

Podle rozhovorů se členy rané české graffiti komunity docházelo ke kulturnímu přenosu prostřednictvím filmů, jako byly *Wild Style* (1983) nebo dokumentární snímek *Style Wars* (1983), televizních kanálů typu MTV, časopisů (např. *Poplife*) a později také sdílením fotografií na internetových platformách (např. Fotolog po nástupu internetu v roce 1992).[6] Díky tomu se graffiti subkultura rychle etablovala v českých městech a pro mladé writery devadesátých let se stala fascinujícím fenoménem odrážejícím atmosféru nově nabyté svobody a radikální proměny vizuální kultury.

GRAFFITI JAKO KULTURNÍ TRANSFER A VIZUÁLNÍ ZLOM

Stejně jako v Ostravě crew ZDG (Zero Dimension Gang) nebo v Praze TCP crew (The Color Posse) se s několikaletým odstupem po sametové revoluci začala formovat první generace solitérních graffiti writerů také v Olomouci.[7] První nápisy na olomouckých zdech se objevovaly okolo roku 1992. Tato raná podoba graffiti zahrnovala zejména tagy neboli estetizovanou formu podpisu. Z těchto podpisů vynikal svojí četností tag *KKK* (kultura kontra kriminalita).[8] Pro generaci mileniálů, kteří se narodili do socialismu a dospívali ve znovunabyté svobodě, představovaly tagy a graffiti v ulicích neznámý a neuchopitelný jev. Někteří writeři přirovnali první kontakt s graffiti k vizuálnímu šoku: „*Není to reklama, není to billboard, ale proč to tam je? Někdo to musel udělat, někdo to musel zaplatit*.“[9]

Pro mládež bylo graffiti první poloviny devadesátých let nejen uměleckým, ale také identitotvorným procesem. Bylo prostředkem objevování města, vlastní subkulturní příslušnosti a vizuálního jazyka, který se stal univerzálním komunikačním nástrojem. Mladí tvůrci vnímali město v intencích urbánní teorie Henriho Lefebvra, který městský prostor a ulice popsal jako „*místo pro hru, učení a rozhovory*“.[10] Motivace writerů se pohybovala v rovině psychologicko-sociální – zahrnovala jednak individuální potřebu vyjádřit vlastní identitu a vizuální přítomnost ve veřejném prostoru, jednak přijetí a uznání v rámci komunity. Hledání dokonalého tvaru písma, v němž se propojoval osobitý výtvarný projev a technická zručnost, představovalo pro mnohé writery dlouhodobý proces, který sám o sobě legitimizoval jejich komunitní pozici a význam. Klíčovým měřítkem se staly vizuální dominance ve městě, počet realizací a schopnost odlišit se stylem.

První skupiny, tzv. crews,[11] se zformovaly mezi lety 1993 a 1995 a nejvýraznější z nich byla SWT (Street Writer' Teens), kterou tvořili writeři Make, Moose, Pain. Typicky je spojovalo přátelství a bydliště – panelové sídliště na Lazcích, jedno z míst, kde se na Olomoucku graffiti rodilo. Architektonická uniformita a šedé fasády představovaly ideální plochu pro spontánní výtvarné intervence. Mladiství autonomní tvůrci reagovali na esteticky monotónní prostor tím, že jej prostřednictvím nápisů oživovali a artikulovali přitom vlastní skupinovou identitu.[12] Jedním z hlavních faktorů v šíření graffiti je dopravní infrastruktura, která umožňovala vizuální distribuci. I zde proto byla volena dobře viditelná místa – ulice Tovární u estakády Prokopa Holého, protihlukový val ve Velkomoravské ulici či podmostí u Hotelového domu v Brněnské ulici. Mimo silniční tahy to byla železnice, tj. vlaky a nákladní vagóny.

Tato forma komunikace nefungovala pouze k šíření olomoucké produkce, ale díky železničním trasám se dostávalo do Olomouce graffiti také z Ostravy či z Prahy. Praha měla v graffiti prvenství hned z několika důvodů, fungovala jako pomyslná brána pro šíření trendů z Německa, a také měla jako všechna velká evropská polis metro, zásadní médium pro tvorbu graffiti od jeho newyorského zrodu. A tak zatímco

1 Otázka i/legality bývá vztahována především ke graffiti, zatímco street art je jen zřídka zatěžován stigmatem vandalismu, přestože také často vzniká nelegálně.

2 Jedná se o formu vizuálního projevu, spočívající v psaní nebo malování nápisů či obrazů ve veřejném prostoru.

3 Jitka Kratochvílová, *Street art*, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem, 2014, s. 37.

4 Autor graffiti, který se specializuje na psaní tagů a graffiti děl (pieců, throw-upů) ve veřejném prostoru.

5 Martina Overstreet, *In Graffiti We Trust*, Mladá fronta, Praha, 2006, s. 83.

6 Rozhovor s writery Furiem, Guiltym, Pauserem, Woskem 73, 24. 1. 2025.

7 Viz Overstreet (pozn. 5), s. 21–22.

8 Nejednalo se o skupinu writerů, ale o jednotlivce, jejichž aktivita, byť postupem času vymizela, zanechala hlubokou stopu u další generace writerů. Rozhovor s graffiti writery odhaluje spontánní proces objevování této subkultury, v níž se vizuální kódy stávaly nejen prostředkem sebevyjádření, ale také klíčem k porozumění skrytým vrstvám městského prostředí.

9 Viz rozhovor s writery (pozn. 6).

10 Více k teorii urbánního prostoru Henri Lefebvre, *Urbánní* revoluce, Broken Books, Olomouc 2022, s. 36–37.

11 Crew je označení pro organizovanou skupinu graffiti writerů či streetartistů, kteří společně tvoří a často používají společný podpis.

12 Pro srovnání se nabízí rozhovor s Maniacem z Ostravy o začátcích graffiti. Viz Overstreet (pozn. 5), 2006, s. 7.

v pražském metru probíhalo živelné formování graffiti,[13] v Olomouci teprve dorůstala nová generace graffiti writerů, kterým v době nástupu na scénu v roce 1996 nebylo víc než třináct let.

Okolo roku 1995 se původní uskupení SWT transformovalo v novou crew s názvem OCP (název po vzoru pražské crew TCP), která do veřejného prostoru přinesla barevně více propracované graffiti, tzv. piecy. Spolu s tím se objevily nové crews – na Tabulovém vrchu se writeři Tiso, Jehla a Satyr spojili do skupiny YC (Yperit Clan), na povelském sídlišti vytvořili Silver, MrX a Xer skupinu JR12 (odvozeno z názvu ulice), vznikla také RKG (Roots of Kings Graffiti), kterou tvořili writeři Keith, Rocky, Ghost a Nasa – později známý jako Pauser.

V roce 1998 byly v Olomouci na popud writerů označeny první legální zóny, přičemž jednou z nejvýznamnějších byla protihluková stěna u ZŠ Holečkova. Nelegální, ale tolerovanou lokalitou zůstával tzv. oblouk v Tovární ulici, kde se běžně malovalo i ve dne, což občas vedlo k policejním kontrolám. Graffiti se v Olomouci etablovalo jako součást městského prostoru, mimo jiné přičiněním dalších nově vzniklých crews, DBH, PRN, YUAS či APE[14], přičemž došlo k pozvolnému propojování s celo-českým i evropským kontextem. Toto období je charakteristické expanzí olomoucké scény za hranice města – writeři se stále častěji účastnili graffiti jamů v Praze, Ostravě, Brně, ti starší z nich vyjížděli i za hranice, jako např. Wosk 73, který navštívil Vídeň. Po roce 2000 se mladým writerům naskytla příležitost cestovat po Evropě díky levným jízdenkám Interrail.[15] Místní writeři (Pauser, Guilty) živě navazovali nové kontakty, současně si olomoucká scéna začala budovat vlastní identitu a specifickou estetiku založenou na eklektismu různých graffiti stylů, mezi nimiž vynikal nejvíce německý wild style. Ten se vyznačoval složitým proplétáním písmen, jejichž nečitelné agresivní tvary posouvaly hranice textu. Klíčovým prvkem byly šipky, které struktuře dodávaly pohyb a energii – symbolizovaly rychlost, sílu a útočnost.[16]

Na přelomu tisíciletí došlo k rozšíření graffiti nejen v centru Olomouce, kde přibylo tagů a chromových pieců.[17] Zejména pozdější generace writerů z crew Yuas, později MFLS, MDK či Watt upřednostňovaly rychlé a masové pokrytí města tagy a throw-upy.[18] Jejich cílem bylo získat viditelnost, dominovat ulicím a překonat ostatní writery v množství i strategickém umístění podpisů. Celorepublikový nárůst aktivit vedl k implementaci monitorovacích systémů, zvýšení policejní aktivity a poté k přijetí tzv. graffiti zákona č. 139/2001 Sb., který zpřísňoval postihy za nelegální graffiti.[19]

V souvislosti s bojem proti graffiti v ulicích byla zajímavým vizuálním fenoménem komunikační válka Jiřího Daubnera s graffiti writery probíhajících v ulicích Olomouce v roce 2004.[20] Daubner se jal odstraňovat graffiti, které vnímal pouze jako vandalismus, originálním způsobem – pomocí malířské pásky přelepoval tagy a doplňoval k nim nápis *„Zuřivá prázdnota“*, čímž graffiti nejen rušil, ale zároveň komentoval.[21] Tento zásah paradoxně posílil samotnou logiku graffiti – místo pouhého mazání tagů vytvářel novou vizuální vrstvu města, která vstupovala do interakce s původními graffiti stopami. Většina writerů se pod tlakem zvýšené kontroly stále více přesouvala z exponovaných městských lokalit na periferii, do průmyslových zón, pod mosty a na opuštěná místa. Odsun ovlivnil i jejich motivaci – část scény se přizpůsobila novým podmínkám, zatímco jiní přešli k legální tvorbě na povolených plochách. Dobový komentář nabízí writer Furie: *„Malování ve městě bylo riskantní – v historickém centru to nebylo snadné a na frekventovaných místech bylo příliš mnoho očí. Bylo jednodušší vyjet za město, kde se dalo pracovat bez stresu a ve dne. Nemuseli jsme se skrývat v noci, což bylo výhodné i z praktických důvodů – třeba když člověk musel být večer doma. Mohli jsme tam dojet na kole, strávit celý den malováním a užít si proces v klidu.“*[22]

V Olomouci se tento posun projevil specificky – na rozdíl od Prahy, kde anonymita a rozlehlost města nabízely větší volnost, zdejší scéna fungovala v kompaktnějším městském prostoru s menšími možnostmi úniku. Tvůrci se přirozeně přesouvali do méně exponovaných lokalit, kde mohli pracovat jiným tempem a soustředit se více na obsah než na samotnou akci [obr.8]. Mimo památkovou rezervaci se jednalo o opuštěné industriální oblasti. Olomouc byla místem průmyslových a vojenských brownfieldů, mnohé z nich po ukončení činnosti chátraly. Areál vojenských kasáren ve Velkomoravské ulici, který byl více než 140 let nepřístupný veřejnosti, se proměnil v místo, kde se writeři mohli realizovat.[23] Podobně areál Milo, nacházející se jen několik minut chůze od centra, se po ukončení provozu v roce 2004 stal „městem duchů“.[24]

Okolo milénia graffiti pomalu přestávalo být značkováním teritoria. Důraz začal být kladen na vizuální kvalitu, promyšlenost kompozice a komunikaci s prostředím. Tvůrci si mohli dovolit experimentovat, užívat si samotný proces a pracovat s estetikou jiným způsobem, než umožňoval čistě ilegální writing. Zatímco u graffiti šlo o rychlost a nutnost vyhnout se odhalení, street art umožňoval delší a promyšlenější proces.

„MÁLO POLÁMANÁ PÍSMENA“ A ZROD OLOMOUCKÉHO STREET ARTU

V tomto kontextu sehrála významnou roli umělecká skupina Crazy Crime, která byla aktivní mezi lety 2001 a 2013. Členové Mudr Pudr, Procento (v graffiti známý podpisy C'mbal, Bůh) a Mr. Dolphi (v graffiti známý podpisy Žanet) zprvu nebyli zcela oddělení od graffiti scény – byli rovněž součástí olomoucké graffiti subkultury a jejich působení se přelévalo z graffiti sféry do sféry street artu. Jak sami uvádějí: *„U nás bylo také tím prvním impulzem graffiti a poté postupné přesměrování na tuto druhou větev. Vnímáme street art jako odnož graffiti, a proto ke graffiti samotnému chováme velmi kladný vztah. Rádi děláme produkce s writerama a na graffiti jamy se také s radostí dostavujeme.“*[25] Na rozdíl od tradičních graffiti crews mezi nimi nepanovala ostrá rivalita, ale spíše přátelské vymezování. To se projevovalo humornou kritikou writerů, pro které byla písmena Crazy Crime – vzhledem ke komplikovaným kompozicím Wild Style – *„málo polámaná“*.[26]

Na rozdíl od writerů, kteří se soustředili na klasické graffiti, se Crazy Crime zprvu zaměřovali na tzv. stickers, nálepky, které si ručně vyráběli pomocí techniky linorytu. Tento přístup jim umožňoval šířit svá díla rychle a ve velkém množství, což bylo v kontrastu s klasickým graffiti, kde měl každý zásah do veřejného prostoru jedinečnou povahu a byl zpravidla spontánním a neopakovatelným gestem. Novou jiskru kreativity zažehl na přelomu tisíciletí článek o umělci Pastu Onerovi,[27] který v pražských ulicích lepil plakáty se zubními pastami či s nápisem Ahoy.[28] Jedna z původních street artových technik, tzv. posters, jež využívá principy masové reprodukce, tak ovlivnila i olomouckou scénu – členové Crazy Crime začali používat médium plakátu, které svým obsahem odkazovalo ke globálnímu fenoménu motivů Space Invaders.[29]

Podle Martina Irvina, profesora v oboru komunikace na Univerzitě v Georgetownu, je street art přímým zásahem do komunikačního systému města. Funguje jako forma vizuálního parazitování na reklamních kanálech – místo aby diváka interpeloval jako spotřebitele, vyzývá ho k reflexi a aktivnímu čtení obrazu.[30] Vizuální identita Crazy Crime přesně odpovídala této strategii – využívala média spojená s reklamou, ale namísto konzumního obsahu přinášeli do veřejného prostoru ironii, nadsázku nebo kritické komentáře k aktuálním politickým událostem.[31] Leitmotivem člena skupiny Mr. Dolphiho bylo: *„Každým dílem se snažíme vytrhnout veřejnost z mnohdy nudného a nevýrazného prostoru, který má kolem sebe.“*[32]

Zvolený přístup odkazoval k situacionistickým praktikám „vybočení“, umělecká intervence cíleně vytváří moment překvapení, dezorientace nebo reflexe.[33] Kromě uvedených nástrojů experimentovali členové Crazy Crime také s méně obvyklými materiály a formami – například zavěšováním bot, instalací panenek zalitých do betonu nebo polystyrenových balónků.[34] Právě balónky patřily mezi nejvýraznější instalace skupiny; umělci Procento a Mudr Pudr jich postupně rozmístili více než tři desítky na různých místech Olomouce – od centra až po periferie.[35] Pro instalace si vybírali nedělní dopoledne, kdy bylo město vylidněné, což jim umožňovalo nerušeně pracovat, a zároveň posilovalo efekt překvapení pro pozdější kolemjdoucí. V kontextu street artu může symbol balónku představovat hravý prvek i nositele hlubšího existenciálního poselství. Například v Banksyho díle *Girl with Balloon*[36] můžeme symbol odlétajícího balónku číst jako ztrátu naděje či dětské nevinnosti, podle autorů Mudr Pudr a Procento symbolizují jejich balónky pomíjivost street artu. Tomu ostatně odpovídala i trvanlivost samotných instalací: některé balónky na fasádách vydržely delší dobu, například na budově obchodního domu Prior či Jednoty, jiné byly záhy odstraněny, jako tomu bylo na fasádě olomoucké Sokolovny.[37]

Podobně výrazným počinem, který navazoval na úspěch balónků, byly černé plastové kočky vyfrézované na plotru s očima opatřenýma reflexní fólií. Představovaly jak tematický, tak technologický vrchol tvorby skupiny Crazy Crime.[38] V pojetí street artového tvůrce Mudr Pudr působily kočky jako součást širšího dialogu mezi veřejným prostorem, jeho uživateli a neformálními zásahy do městského prostředí.[39] Umísťovány byly nejčastěji na rozích budov, na střechách, hradbách a v zatáčkách, parafrázovaly způsob, jak je street art aplikován ve městě – nenápadně, ale s jasnou přítomností, schopný přežít a přetvářet prostor. Umístění objektů do různých částí města pobízelo k objevování nečekaných zákoutí a vytváření nových trajektorií pohybu, k oživení prostoru, který by jinak zůstal přehlížen. Kolem roku 2013 se uskupení Crazy Crime rozpadlo, v Olomouci zůstali aktivní pouze Mudr Pudr a Procento. Oba zde nadále působili a působí příležitostně, především v rámci legálních uměleckých intervencí spojených s lokální graffiti scénou a nově vzniklým olomouckým Street Art Festivalem.

OLOMOUCKÝ STREET ART MEZI INSTITUCIONALIZACÍ A NÁVRATEM K SUBVERZI

Důležitou roli v rámci místní graffiti a streetartové scény sehrál graffiti writer Pauser, který v roce 2007 založil nezávislou platformu *Live Graffiti Show*. Jednalo se o formát tzv. graffiti jamů, pravidelného setkávání graffiti writerů a street artistů, kteří společně tvořili volnou formou na předem určenou plochu. Tyto akce se konaly během letních měsíců mimo městské centrum, jejich nedílnou součástí byly od počátku i hudební produkce, které odkazovaly na úzké vazby mezi graffiti, hip-hopovou kulturou a lokální komunitou.[40]

V roce 2010 navázala Live Graffiti Show spolupráci s městem Olomoucí, vedoucí k profesionalizaci jejích aktivit. Participace města umožnila nejen přesun akce do památkově chráněného historického jádra, ale také užší spolupráci s lokálními firmami, které graffiti jamy podporovaly finančně i materiálně.[41] Jiným významným mezníkem byl rok 2012, kdy společné dílo tvůrců pocházejících z Olomouce, Brna, Prahy a Ostravy obdrželo ocenění univerzity Sorbonne v nezávislé mezinárodní soutěži zaměřené na graffiti a street art.[42]

Tendence směrem k profesionalizaci a institucionalizaci graffiti a street artu nebyly v Olomouci

13 Vladimír 518 a kol., *Kmeny 90: městské subkultury a nezávislé společenské proudy v letech 1989–2000*, BiggBoss, Praha 2016, s. 313–314.

14 Jednotlivé názvy crews mohou, ale nemusí mít význam, jako v tomto případě. Většinou jde o kompilaci oblíbených písmen či preferenci tvarů, které se dobře píší. Viz rozhovor s writery (pozn. 6.)

15 Ibidem.

16 Lisa Gottlieb, *Graffiti Art Styles. A Classification System and Theoretical Analysis*, Jefferson, North Carolina, 2008, s. 34–35.

17 Pro tyto writery není graffiti jen vizuálním projevem, ale jde také o adrenalin, výzvu a pocit vlastního zásahu do městského prostoru. Viz rozhovor s writery (pozn. 6).

18 Tag představuje kaligrafickou formu podpisu, která funguje jako identifikační znak writera, vedle toho je throw-up forma rychlého často dvoubarevného nápisu, který je formálně blízký pop-artové estetice.

19 Viz Kratochvílová (pozn. 3), s. 14.

20 Jakub Štos, Sprejeři ve velkém hyzdí Olomouc, *Mladá fronta Dnes*, 2004, č. 143, 19. 6., s. 2.

21 Viz rozhovor s writery (pozn. 6).

22 Ibidem.

23 Daniela Tauberová, Obří vojenský areál jde k zemi, developer Morávek chystá svou čtvrť, *Olomoucký deník*, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/vojenske-opravny-nova-velkomoravska-demolice-redstone-multifunkcni-hala.html, vyhledáno 3. 2. 2025.

24 Jan Procházka, Milo – město duchů jen pár minut od centra, *Olomouc.cz*, https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Fotoreportaz-Areal-Milo-se-stal-malym-mestem-duchu-8389, vyhledáno 3. 2. 2025.

25 Carlos 069, *Rozhovor s Crazy Crime, Phatbeatz*, https://www.phatbeatz.cz/crazy-crime, vyhledáno 2. 11. 2024.

26 Rozhovor s tvůrcem Mudr Pudr vedla Romana Junkerová, 9. 6. 2022 v Olomouci.

27 Ibidem.

28 Viz Kratochvílová (pozn. 3), s. 59.

29 Ibidem, s. 86.

30 Martin Irvine, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, in: Ian Heywood – Barry Sandywell (eds.), *The Handbook of visual culture,* Bloomsbury Publishing, New York 2012, s. 267.

31 Takovým komentářem byl například politicky angažovaný plakát *Bush je Ydyot (2003)*, který reflektoval silně kritickou náladu ve společnosti vůči americké vojenské intervenci v Iráku. Viz Jaroslav Pašmik – Adam Javůrek, Řekni Bushovi ne, *Respekt*, https://www.respekt.cz/tydenik/2003/12/rekni-bushovi-ne?srsltid=AfmBOorEEy9o6uQrlsOsXwL33gYJTVkffDK3BbUq9KseywVY9M7CUGvT, vyhledáno 1. 2. 2025.

32 Viz Carlos 069 (pozn. 25).

33 Viz Irvine (pozn. 30), s. 268.

34 Viz Carlos 069 (pozn. 25).

35 Kras, „Balónkář“ ukázal svou tvář. Současný street art a Mudr Pudr jsou jedno, *Olomoucký večerník*, 2006, č. 23, 12. 6., s. 2.

36 Banksy, *Wall and Piece*, Century, London, 2006, s. 76.

37 Nejčastějším osudem balónků bylo jejich odcizení kolemjdoucími, pro které se staly jakousi trofejí. Viz Pavel Konečný, Street art: úsměvná kriminalita, *Olomoucký deník*, 2006, č. 191, 17. 8., s. 3.

38 Monika Bezuchová, Po olomouckých ulicích běhají černé kočky z plastu, *Česká televize*, https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/archiv/po-olomouckych-ulicich-behaji-cerne-kocky-z-plastu-323344, vyhledáno 11. 11. 2024.

39 Viz rozhovor s tvůrcem Mudr Pudr (pozn. 26).

40 In: *Historie olomouckého Street Art Festivalu. Street Art Festival cz*, https://streetart-festival.cz/historie-safe/, vyhledáno 2. 2. 2025.

41 Veronika Kolesárová, Mistři graffiti se předvedou v Olomouci, i u Velkomoravské, *Olomoucký deník*, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/mistri-graffiti-se-predvedou-i-na-zdi-u-velkomorav.html, vyhledáno 2. 2. 2025.

42 De Paris à Prague, les étudiants du master CIMER de la Sorbonne font voyager le street art européen, *Radio Praque International*, https://francais.radio.cz/de-paris-a-prague-les-etudiants-du-master-cimer-de-la-sorbonne-font-voyager-le-8546773, vyhledáno 2. 2. 2025.

z evropského pohledu výjimečné. Na přelomu nového tisíciletí docházelo v řadě evropských měst ke zřizování legálních ploch a vzniku velkoformátových nástěnných maleb neboli murálů.[43] Podobný vývoj zaznamenala také Praha, kde již v roce 2008 proběhl festival *Names*, jenž do města přivedl řadu světově uznávaných autorů a přispěl k oblibě mural artu v českém prostředí.[44] Olomoucká scéna tento širší evropský i český trend reflektovala také. V roce 2015 došlo k založení Street Art Festivalu, orientující se vedle stávající graffiti produkce nově také na muralismus.

Zatímco historický mexický muralismus reflektoval prostředí ve kterém vznikal, současné muralové realizace v evropských městech často narážejí na problém importu cizích témat a uměleckých stylů do prostředí, s nimiž postrádají hlubší souvislost. Tím dochází k napětí mezi snahou o kultivaci veřejného prostoru a jeho ochranou. I v Olomouci muralismus odhalil nepřipravenost pořadatelů, zastupitelů města i odborných pracovníků z památkové péče. Zatímco street art je často spontánní a reaguje na městský kontext, muralové malby vznikající na objednávku mají tendenci redukovat tento aspekt na minimum. Muralisté obvykle nemají možnost vybírat konkrétní místo pro své dílo a často pracují na předem připravených plochách, čímž se ztrácí propojení s historií a materiálním charakterem prostoru.“[45]

Jedním z přetrvávajících příkladů této estetizace v Olomouci je mural od indonéského umělce Wild Drawinga z roku 2018, který navzdory popularitě na sociálních sítích působí v historickém kontextu města Olomouce rušivě. Jiný příklad muralových realizací představuje soubor maleb v kampusu Univerzity Palackého[46] či nástěnná malba v historickém podloubí centra Olomouce od uměleckého uskupení Die Geniesser, která tematicky i vizuálně reaguje na okolní architekturu a dobový kontext koronavirové pandemie.[47] Zkušenosti s kritickou zpětnou vazbou od odborné veřejnosti na realizace murálů podél tř. Svobody přiměla pořadatele Street Art Festivalu kriticky reflektovat zejména muralovou tvorbu v památkově chráněném pásmu, a opětovně se navrátit k drobnějším streetartovým intervencím ve veřejném prostoru.[48]

Nutno podotknout, že k rozvoji olomouckého street artu přispěly i další nezávislé iniciativy, které ve veřejném prostoru Olomouce pracovaly s vizuálním uměním. Jedná se například o výstavní projekt Vitrína Deniska, který vznikl v roce 2011, a v rámci něhož dochází k pravidelným výstavám současného českého a slovenského umění přímo na Denisově ulici.[49] Dalším příkladem využití veřejného prostoru pro nástěnnou tvorbu může být Lomená galerie či festival Michalský výpad, založený v roce 2014 jako jednodenní událost na schodišti mezi vilou Primavesi a kostelem sv. Michala, se v průběhu šesti let rozrostl v multižánrový formát s důrazem na elektronickou hudbu a drobné umělecké zásahy ve veřejném prostoru. Dosud nejvýraznějším počinem tohoto festivalu se stala v roce 2022 celoplošná malba rakouského umělce Skirla (vlastním jménem Manuel Stehl, *1990) ve vnitřních prostorách Lomené galerie. Skirl do Olomouce přijížděl malovat již dříve, nezávisle a na opuštěná místa, například do zmíněného areálu vojenských kasáren, přičemž byl pravděpodobně napojen na místní graffiti scénu. V Lomené galerii pracoval typově s černými a modrými liniemi, vytvářejícími vizuálně komplexní organické struktury. Jeho dřívější působení v graffiti scéně se promítlo do práce s rytmem, opakováním a materiálem, přičemž výrazovým prostředkem se mu stal ručně vyřezávaný váleček. Jen o pár měsíců později vytvořil Skirl v Olomouci další velkoplošné dílo, tentokrát v rámci Street Art Festivalu. Velkoplošná malba provedená v podobném výtvarném projevu se nachází v Koželužské ulici na štítové ploše rodinného domu. Opakované působení tohoto zahraničního autora na různých místech Olomouce a ve spolupráci s různými platformami lze chápat jako důkaz hlubšího propojení, sdíleného vizuálního jazyka a přetrvávajících vztahů, které formovaly evropskou graffiti scénu od jejího šíření po roce 1989 až po její současnou podobu.

ZÁVĚR

V současnosti se zdá, že olomoucká graffiti a street artová scéna se dokázala vyrovnat s proměnou i konflikty, které ji během posledních tří desetiletí formovaly. Někteří aktéři se postupně více institucionalizovali, jiní si ve své tvorbě ponechali autonomii a anonymitu. Vedle oficiálních projektů, festivalových realizací a legální graffiti produkce nadále existuje paralelní rovina nelegální tvorby, která zůstává součástí této kultury. Ta osciluje mezi oběma póly a tato ambivalence je pro ni určující. Jednou z možných cest, jak tuto polaritu zmírňovat, může být například systematičtější podpora komunit a snaha o hlubší porozumění specifikům graffiti subkultury. Přístup založený na pozitivní motivaci a edukaci může být efektivnější než represe a úplné odmítání graffiti.

V tomto ohledu si dovolím úvahu na závěr, zda bychom neměli některé historické projevy graffiti a street artu nacházející se v odlehlých či dlouhodobě nevyužívaných lokalitách podrobit dokumentaci a jisté formě ochrany. V evropském kontextu se již objevují případy tohoto přístupu, například v Muzeu evropských a středomořských civilizací v Marseille,[50] kdy jsou vybrané graffiti realizace vnímány jako součást vizuální paměti místa a jako takové podléhají určité formě ochrany či dokumentace. Proces selekce, sběru a následného uchovávání s sebou přirozeně nese jisté institucionální i metodologické limity, přesto představuje legitimní pokus o zachycení vizuální paměti konce dvacátého století.

43 Lisa Garcia, Image_versus_writing_from_post_graffiti, *Academia edu*, l https://www.academia.edu/38087430Image_versus_writing_from_post_graffiti_and_murals_assault_to_graffiti_s_scriptural_riposte_in_Madrid_Spain, s. 132, vyhledáno 2. 2. 2025.

44 Festival Names představuje legální graffiti v pražských ulicích, Česká televize, https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/kultura/festival-names-predstavuje-legalni-graffiti-v-prazskych-ulicich-159927, vyhledáno 2. 2. 2025.

45 Javier Abarca, From street art to murals: what have we lost?, Street Art & Urban Creativity, s. 62, https://visualcompublications.es/SAUC/article/view/5596/3910, vyhledáno 12. 10. 2024.

46 Ondřej Zuntych, Z barokních ulic zmizela divočina, pestré murály letos obstály, *iDnes*, https://www.idnes.cz/olomouc/zpravy/street-art-mural-olomouc-velkoplosne-malby.A221019_687691_olomouc-zpravy_dmk, vyhledáno 2. 2. 2025.

47 Magda Vránová, Podloubí naproti Mořice zdobí reliéf, *Olomoucký deník*, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/podloubi-naproti-kostelu-svateho-morice-zdobi-relief-libi-se-vam-20210716.html, vyhledáno 2. 2. 2025.

48 Šárka Hromádková, Street Art Festival 2025: Olomouc jako otevřená galerie minulosti i přítomnosti, Kulturio, https://kulturio.cz/street-art-festival-olomouc/, vyhledáno 14. 4. 2026.

49 Vitrína Deniska, http://www.vitrinadeniska.cz/index.php?page=profil, vyhledáno 15. 4. 2026.

50 Muzeum evropských a středomořských civilizací v Marseille, *MuCem*, https://mucem.org/en/mucems-collections/public-life/, vyhledáno 15. 4. 2026.

79

78

78 Graffiti nápisy Ape, Moose ze SWT crew, Olomouc 1995–1996, archiv Ape

79 Rané graffiti výtvory u Estakády Prokopa Holého, Olomouc 1995–1997, archiv Ape

80

81

82

83

84

85

86

80 Pauser a jeho graffiti piece s charakterem, Olomouc 2002, archiv Pauser

81 Writer Ape, jedno z jeho prvních graffiti realizovaných na nově vzniklé legální ploše ZŠ Holečkova, Olomouc 1997–1998, archiv Ape

82 Zleva Guilty a Pauser při malování s writery v holandském Rosenthaalu, jedné ze zastávek na cestě s jízdenkou Interrail, Rosenthaal 2006, archiv Pauser

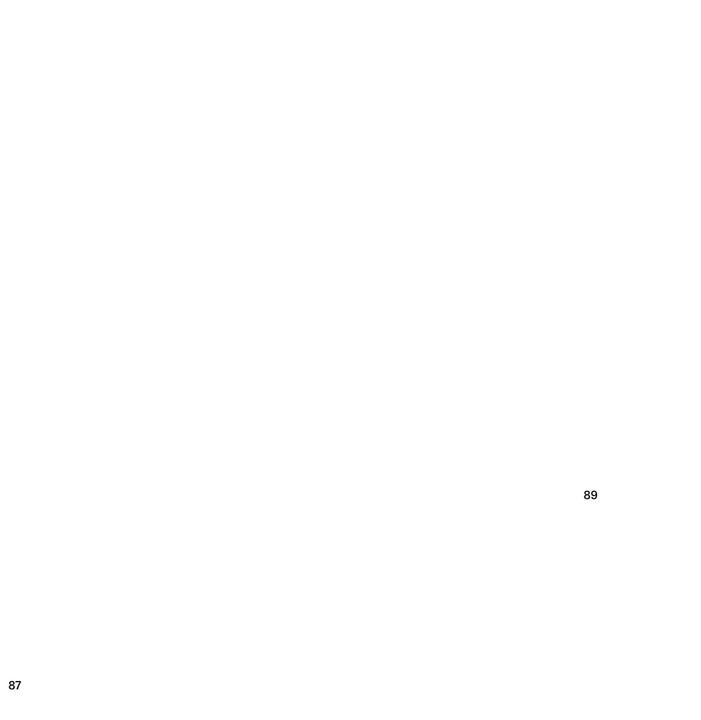
83 Jeden ze zásadních graffiti pieců od Woska 73, které inspirovaly mladou generaci writerů, Zora Olomouc 2000, archiv Wosk 73

84 Writeři při malování v opuštěném areálu Milo závodů, Olomouc 2006, archiv Street Art Festival, z.s.

85 Crazy Crime, graffiti *ITS OK TO BE GAY*, Olomouc nedatováno, archiv Mudr Pudr

86 Crazy Crime, graffiti *Space Gang*, Olomouc 2007, archiv Street Art Festival, z.s.

87



88

89

90

91

92

93

94

87 Crazy Crime, poster art s názvem *Space Gang*, ulice Jeremenkova, Olomouc 2006, archiv Mudr Pudr

88 Crazy Crime, poster art s názvem *Bush je ydyot*, Olomouc 2003, archiv Mudr Pudr

89 Crazy Crime, poster art na reklamní výlepové ploše na tř. 17. listopadu, Olomouc, archiv Mudr Pudr

90 Crazy Crime, instalace panenky na Masarykově tř., Olomouc cca 2006, archiv Mudr Pudr

91 Crazy Crime a street Artová intervence – balónky, pěší estaláda u Flory, Olomouc 2005, archiv Mudr Pudr

92 Crazy Crime, street art *Čaj, rum, bum...*, Olomouc po roce 2006, archiv Mudr Pudr

93 Crazy Crime a instalace balónků na fasádě obchodního domu Albert na tř. Svobody, Olomouc 2005, archiv Mudr Pudr

94 Mudr Pudr a jeho plastové kočky se svítícíma očima, ul. Denisova, Olomouc 2009, archiv Mudr Pudr

95

96

97

98

99

95 Vítězná kompilace umělců Ding, Pauser, Yudoe, Agasi, Race, Guilty, Furie, Aerok, Elisa, Ticho 762, která vznikla v rámci Live Graffiti Show 2012 na S-Klubu, Olomouc 2012, archiv Street Art Festival, z.s.

96 Wasp Elder, dílo s názvem *Unlock the Air*, koleje UP, tř. 17. listopadu, Olomouc 2019, archiv Street Art Festival z.s.

97 D.R.E.Z., opartový mural na budově Moravského divadla, Olomouc 2022, archiv Street Art festival z.s.

98 Pauser, stencil art *W. A. Mozart*, Lafayettova ul., Olomouc 2020, archiv Pauser

99 Die Geniesser a jejich dílo s názvem *The Relief* znázorňuje radostné opojení z opětovného setkávání po uvolnění koronavirových restrikcí, Olomouc 2022, archiv Street Art Festival, z.s.

100

101

102

103

104

100 Skirl, muralová malba, Street Art festival, Olomouc 2022, archiv Street Art festival, z.s.

101 Skirl, graffiti realizace, areál bývalých vojenských kasáren Olomouc, nedatováno, archiv Romana Junkerová

102 Skirl, celoplošná malba v Lomené galerii, Festival Michalský výpad, Olomouc 2022, archiv Mikuláš Daněk

103 Soubor murálových maleb na kolejích UP, zleva Vidam, Maceca, Zbyněk Linhart, Olomouc 2021–2023, Olomouc, archiv Street Art Festival z.s.

104 Kartelovic, murálová malba v areálu podniku Farmak, Olomouc 2023, archiv Street Art Festival z.s.

OLOMOUCKÁ VÝTVARNÁ SCÉNA PŘED A PO TRANSFORMAČNÍM PROCESU Z PTAČÍ PERSPEKTIVY

Ladislav Daněk

„Víš, co je to postmoderna?“ [ticho] *„Nevíš? Přece ztráta paměti, vole.“*
Václav Stratil, 1992[1]

Vývoj olomoucké výtvarné scény ve sledovaném období, tedy v letech 1990–2020+, lze stěží pochopit bez širších dobových souvislostí. Každý ze zajímavých výtvarných regionů rozprostřených po celé České republice má totiž svá specifika, své „vrcholy“ a „pády“, které jsou spojeny nejen se samotným vývojem volného umění a dalšími blízkými obory, ale také s vývojem (anebo stagnací) muzejních, galerijních a školských institucí, a konečně i se specifickou mentalitou jejich obyvatel. Jedním z tragických olomouckých specifik je, že po skončení druhé světové války se z multikulturního prostředí, skládajícího se z českého, německého a židovského obyvatelstva, stalo monokulturní prostředí[2] s výrazným sklonem k uzavírání se do sebe, což ve výtvarné oblasti neblaze podpořil diktát socialistického realismu, jehož vliv v různých hybridních formách po poměrně krátkém „období tání“ v 60. letech znovu výrazně vystoupil na povrch v 70. letech a dozníval až do konce 80. let (ne-li déle). V nezbytné zkratce tedy nejprve věnujeme pozornost tomu, co podstatného se událo zdánlivě dávno před zkoumaným obdobím a na co navazovali či z čeho vycházeli (byť často podvědomě) umělci stojící od 90. let v centru naší pozornosti.

DĚDICTVÍ 50. LET

Svodům socialistického realismu v 50. letech v Olomouci odolal z výtvarných umělců či architektů málokdo. Výjimku tvořili především mladý absolvent brněnské fakulty architektury Tomáš Černoušek (1927–2001)[3] a o pět let starší malíř Slavoj Kovařík (1923–2003).[4] Oba zastánci předválečné avantgardy, i když každý po svém, mimo jiné totiž dokázali udržet tenoučkou spojnici s ideami neoplasticismu a Bauhausu a Černoušek rovněž s ruskou avantgardou, konkrétně s uměleckým odkazem Kazimíra Maleviče. K nim lze ještě přiřadit malíře Radoslava Kutru (1925–2020),[5] jehož tvorba byla od závěru 50. let názorově ovlivněná jak katolickou modernou, tak kubizujícím tvaroslovím. Nad ostatním výtvarným životem pak rozevřel svá „ochranná křídla“ Svaz československých výtvarných umělců, který žádal jediné: veřejnou loajalitu ke straně a vládě výměnou za „svobodu“, tedy za status umělce na volné noze, který se stal cílem většiny autorů.[6]

OZNÁMENÍ O IKAROVĚ LETU (60. LÉTA)

Jak se s oblibou říká, ledy začaly pomalu roztávat až počátkem 60. let. Jenže období relativní svobody trvalo v Olomouci ve skutečnosti mnohem kratší dobu, jen necelé tři roky, vymezené lety 1966 a 1968, kdy se svazoví funkcionáři pod tlakem okolností snažili vystupovat liberálně. Představa rychle se blížící svobody však byla, jak dnes víme, iluzorní. Přesto se během necelého desetiletí podařilo poměrně malé enklávě autorů vytvořit v jedné z největších *bašt socialistického realismu* (P. Zatloukal) v 50. letech u nás pozoruhodná díla, která Olomouc po dlouhé době vrátila mezi významná mimopražská výtvarná centra.[7]

Průkopnickou roli sehrála už koncem 50. let skupina amatérských fotografů, která jako první fotografická poválečná skupina v celém bývalém Československu vystoupila poprvé na veřejnost v roce 1959 s programem *nevšední interpretace všední skutečnosti* (A. Dufek). Duchovním otcem Fotoskupiny DOFO (1958–1975), jejímiž členy byli Jiří Gregorek (1929–?), Antonín Gribovský (1933–1989), Jan Hajn (1923–2006), Jaromír Kohoutek (1905–1970), Rupert Kytka (1910–1993), Zdeněk Matlocha (1931–?), Ivo Přeček (1935–2006), Vojtěch Sapara (1923–2004), Jaroslav Vávra (1920–1981) a později brněnští Vilém Reichmann (1908–1991) a teoretik Václav Zykmund (1914–1984), byl již zmíněný S. Kovařík, založením kosmopolita nezatížený praktikami 50. let.[8] Na počátku 60. let už ale nebyl téměř jediným, kdo si uvědomoval neudržitelnost dosavadního vývoje. Druhý dech začal nabírat také R. Kutra, který od konce 50. let v teoretické součinnosti s novotomistickým filozofem Karlem Flossem začal ve své malířské tvorbě uskutečňovat ideový program *triadického systému*. V cyklech *Spirituálů*, *Monologů*, *Materializací* a *Klíčů* (1963–1966) se pokoušel poněkud krkolomně spojit figurální východisko s informelem a geometrickou abstrakcí. Vlivem informelu v letech 1963–1965 rovněž prošli nejen Kovařík a předčasně zemřelý malíř Miroslav Ketman (1927–1965),[9] ale také o víc než deset let mladší Miroslav Šnajdr st. (1938–2024) (cykly *Reminiscence* /1964–1965/, *Vyprávění synovi* /1966–1968/, *Tabule* /1966–1968/ ad.), který se od 70. let až do závěru své tvorby propracoval mezi nejvýznamnější české a moravské poválečné koloristy,[10] a sochař Ivan Theimer (*1944), jenž v druhé polovině 60. let patřil mezi významné sochařské představitele české varianty euroamerického proudu nové figurace.[11] Následující Kovaříkovy práce (obrazy z volného souboru *Plakátovacích stěn* /1965–1968/ a dále obrazové koláže či dekoláže, asambláže a objekty z let 1966–1970) a stejně tak Šnajdrova a Theimerova díla z druhé poloviny 60. let, které všichni tři vytvořili v osobité reakci i na další tehdy aktuální evropské trendy (lettrismus, pop art, nová figurace), patří vedle fotografií členů Fotoskupiny DOFO, Černoškových projektových kreseb *Absolutních architektur* z let 1961–1963,[12] zmíněných maleb Kutrových a pozdějších protopostmoderně laděných rozměrných temper z let 1967–1969 malíře Jana Kratochvíla (1941–1997)[13] k tomu nejlepšímu, co v oblasti volného umění v Olomouci vzniklo. Srovnatelnou kvalitu mají rovněž fotografie Miloslava Stibora (1927–2011) (vedle samostatných fotografií zejména soubory *Kámen* /1964/, *Portrét* /1964/, *Akt* /1964/ a zřejmě autorův

1 Z osobního rozhovoru s autorem tohoto textu v době, kdy Stratil v asketickém rozpoložení pracoval na cyklu foto-performancí *Řeholní pacient*.

2 Viz Pavel Zatloukal, in: Pavel Zatloukal (ed.) et al. *Oznámení o Ikarově letu. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 1998.

3 Ladislav Daněk – Zdeněk Lukeš, *Tomáš Černoušek*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 1997. – Tomáš Černoušek, *Svými kořeny se dotýkáme hvězd: Deníky, vzpomínky, texty, kresby, architektura*, Ottobre 12, Velehrad 2003.

4 Ladislav Daněk – Slavoj Kovařík – Pavel Zatloukal, *Slavoj Kovařík: Výběr z tvorby 1938–1999* (publikace k výst.), Refugium-Books, Velehrad 2000.

5 Ladislav Daněk (ed.) – Pavel Zatloukal – Pavel Floss – Peter Killer, *Radoslav Kutra: Barva, tvar, duch* (publikace k výst.), Muzeum umění, Olomouc 2006.

6 Ladislav Daněk, „Kupředu levá, zpátky ni krok!“: 50. a 60. léta v zrcadle tematických a členských výstav Krajského střediska (oblastní pobočky) Svazu československých výtvarných umělců v Olomouci, in: Pavel Zatloukal (ed.) et al., *Oznámení o Ikarově letu. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné* kultury, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 1998, s. 167–198.

7 Pavel Zatloukal (ed.) et al., *Oznámení o Ikarově letu. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 1998. – Ladislav Daněk, Olomoucká šedesátá léta a co je předcházelo, in: Ivan Neumann – Alena Potůčková et al., *Umění zrychleného času: Česká výtvarná scéna 1958–1968* (kat. k výstavám), České muzeum výtvarných umění – Státní galerie výtvarného umění, Praha – Cheb, 1999, s. 83–89.

8 Antonín Dufek – Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO: Fotografie z let 1958–1975* (kat. k výstavám), Moravská galerie, Brno 1995.

9 Jiří Hastík – Ladislav Daněk, *Miroslav Ketman: Návrat domů* (publikace k výst.), Obec Spytihněv – Muzeum umění, Spytihněv – Olomouc 2003.

10 Miroslav Schubert (ed.) et al., *Miroslav Šnajdr st.*, Galerie Caesar, Olomouc 2009.

11 Jean Clair – Ladislav Kesner – Josef Kroutvor – Pavel Zatloukal et al., *Ivan Theimer. Sochy a obrazy 1960–1995* (kat. k výstavám), Správa Pražského hradu – Muzeum umění, Praha – Olomouc 1996.

12 Ludmila Hájková – Rostislav Švácha, Kde budeme žít zítra, in: Vít Havránek (ed.) et al., *Akce slovo pohyb prostor,* katalog výstavy, Galerie hlavního města, Praha 2000, s. 117.

vůbec vrcholný cyklus černobílých aktů *Pocta Henry Millerovi* /1968–1969/).[14] A také plastiky Rudolfa Chorého (1929–2007),[15] návrhy plakátů a knižních úprav Františka Bělohlávka (1924–2019)[16] a dílo mezinárodně ceněného naivisty Františka Řeháka (1902–1970).[17] Do této pomyslné špičky patří ještě fotografie dříve opomíjeného Leo Schwarze (1914–2006)[18] a figurální malby a portréty Otakara Hudečka st. (1924–2007), jehož zcela zapomenuté dílo poměrně nedávno objevil David Voda.[19]

„Sladký sen" šedesátých let ovšem tehdy snili i další autoři, jenže brzy po nástupu tzv. normalizace se ukázalo, že jejich umělecké přesvědčení bylo značně vratké a jejich tvorba se začala propadat, tu méně, tu více, do průměrné dobové produkce. Svazová pobočka, respektive její konzervativní – vzápětí normalizační – křídlo, začala znovu upevňovat své pozice už na jaře roku 1969. Mráz se totiž nešířil jen z Kremlu, ale velmi rychle také ze svazových krajských sekretariátů a jejich místních poboček. Prvním předsedou nově ustaveného normalizačního Svazu českých výtvarných umělců se v roce 1971 stal malíř Bohumír Dvorský (1902–1976),[20] který si nejprve udělal pořádek doma. Následovaly záměrně vyvolané aféry, zákazy výstav, útoky do vlastních řad…

TRAUMATA DOBY (70. LÉTA)

První čistky začaly na univerzitní půdě. Naštěstí teoretik a někdejší člen *Skupiny Ra* V. Zykmund[21] do svého nedobrovolného odchodu v roce 1972 z postu vedoucího Katedry výtvarné výchovy a teorie na Filozofické fakultě Univerzity Palackého (v Olomouci působil od roku 1962) stačil během svého zdejšího desetiletého působení vychovat s dalšími pedagogy celou řadu ať už prakticky, či teoreticky dobře vybavených studentů, kteří svoje naděje již z doby svých středoškolských studií spojovali s demokratizujícími pokusy o „nápravu" tehdejší společnosti.

Z jejich středu se kolem poloviny 70. let začalo formovat jádro volného seskupení mladých autorů. Z vlastní iniciativy a za pozdější výrazné podpory teoretika Pavla Zatloukala (*1948) jich část poprvé společně vystoupila na veřejnosti v rámci výstavy *Konfrontace 77*, která se uskutečnila příznačně pro tehdejší dobu na oddělení 17 A Psychiatrické léčebny v Kroměříži.[22] Svým způsobem můžeme toto vystoupení považovat za počátek dalších, svým zaměřením řekněme polooficiálních generačních aktivit, jejichž záměrem bylo – podle toho, jak to umožňovaly okolnosti – pokračovat na různých místech a platformách v tom, co přinesla 60. léta.[23]

Udržet alespoň částečnou kontinuitu však nebylo vůbec snadné. Olomouc byla v době kulminující normalizace nejen svou rozlohou příliš malá na to, aby zde vznikla nějaká širší programově semknutá výtvarná opozice. Navíc k devastaci zdejšího výtvarného klimatu vedle působení Svazu značně přispělo i zrušení Katedry výtvarné výchovy a teorie na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v roce 1980. Nedostatek širší teoretické základny zabývající se poválečným a současným uměním je tak v Olomouci do jisté míry citelný dodnes, stejně jako de facto absence jedné výtvarné generace, neboť úroveň výuky na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého ve srovnání se 60. léty nebyla příliš kvalitní. V rámci výuky tak opět začaly převládat pracovní motivy, tvorba plakátů k různým politickým výročím či rádoby optimistické vzývání šťastného budování socialistické společnosti.[24]

O to více je na místě zmínit úsilí těch, kteří nepropadli dezilu zím a snažili se v rámci možností udržet krok a kontakt s celostátní polooficiální a neoficiální výtvarnou scénou. V Galerii v podloubí (později Galerii pod podloubím, 1968–1991),[25] vedle Galerie mladých v Brně jediné oficiální galerii na Moravě, která kontinuálně představovala tvorbu mladých autorů z celého Československa, fotograf a později i teoretik fotografie Vladimír Birgus (*1954)[26] výrazně profiloval místy rozpačitou dramaturgii směrem k představování kvalitní fotografické tvorby. V Divadle hudby (založeno 1968) se za mimořádné podpory jeho ředitele Pavla Konečného (od roku 1975) Pavlu Herynkovi podařilo v letech 1972–1989 prosadit celou řadu výstav významných osobností poválečného českého umění, z nichž někteří byli takřkajíc na indexu.[27]

A konečně důležitou roli sehráli také teoretici Alena Nádvorníková (1942–2023) a P. Zatloukal, kteří nejen uvedli mnohé generačně nebo stylově důležité výstavy (Nádvorníková zejména autory z okruhu tzv. art brut a Zatloukal výstavy nejvýraznějších generačních vrstevníků), ale především svou odbornou činností, první na zdejší univerzitě a druhý v Oblastní galerii výtvarných umění v Olomouci, udržovali jinak poněkud pošramocené renomé svých pracovišť, z nichž se vytrácel interes o průkopnické hodnoty umění 20. století.[28]

Jak již bylo naznačeno, pro nástup tehdejší nejmladší generace v první polovině 70. let sehrála významnou roli Katedra výtvarné teorie a výchovy na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Nejen osobnost V. Zykmunda, ale i malíř Miroslav Štolfa (1930–2018)[29] a další přednášející[30] měli výrazný vliv na formování uměleckého názoru u řady olomouckých autorů, kteří katedru absolvovali v rozmezí let 1965 a 1975. Byli to zejména P. Herynek (*1943),[31] Jiří Hastík (*1945),[32] Jiří Žlebek (*1946),[33] Ondřej Michálek (*1947),[34] Oldřich Šembera (*1948),[35] Jana (*1949) a Otto (*1947) Bébarovi,[36] Václav Stratil (*1950),[37] Petr Jochmann (*1951),[38] a dříve také Inge Kosková (*1940)[39] a Alena Nádvorníková.[40] Aniž by tito autoři kdy vystoupili pod teoreticky formulovaným programem, v jejich tvorbě se objevovaly příbuzné rysy, jež bychom mohli obecně charakterizovat na jedné straně jako reflexi světa přírody, vnímané na pozadí technické civilizace, a na straně druhé jako reflexi vnitřního světa jedince hledajícího pozitivní (duchovní) východisko z otřesné společenské situace, jejíž zjitřené vnímání podněcovaly traumatizující zážitky z konce 60. let spojené s okupací Československé socialistické republiky vojsky Varšavské smlouvy. Vedle toho se však objevovaly i polohy ironie a grotesky, především v pracích sochaře J. Žlebka, grafika O. Michálka, malíře a kreslíře V. Stratila a jeho ročníkového kolegy kreslíře P. Jochmanna či o pět let staršího malíře a teoretika J. Hastíka. K těmto autorům se pak ještě přiřadili absolventi pražských vysokých uměleckých škol, kreslíř a grafik Jiří Lindovský (*1948),[41] malíř a grafik Jan Jemelka (*1953).[42] A také kroměřížský expresivně-existenciální figuralista Miroslav Koupil (*1947), který udržoval intenzivní kontakt s olomouckými kolegy.[43] S nimi byl do jisté míry názorové sprízněn ještě Miroslav Střelec (1943–2014), který byl v 70. a 80. letech zdejším nejinvenčnějším užitým grafikem.[44]

Vedle tohoto volného seskupení, založeného na osobní i tvůrčí sprízněnosti, spoluvytvářeli profil tehdejší výtvarné scény – vedle výtečných starších malířů S. Kovaříka a M. Šnajdra st. – i další generační vrstevníci: malíř a sochař Oskar Přindiš (1947–2012),[45] grafik a citlivý úpravce mnoha samizdatů Rostislav Valušek (*1946),[46] kreslíř a grafik Zbyněk Kulvait (1954–2018),[47] kteří sice neprošli odborným výtvarným školením, ale jejich dílo částečně názorově i kvalitativně korespondovalo s tvorbou uvedených autorů. V oblasti volné fotografie se pak začalo výrazněji profilovat několik mladých fotografů: V. Birgus, Jindřich Štreit (*1946),[48] Milena Valušková (*1947)[49] a Tomáš Vážan (1954–2008).[50] V podstatě solitérní postavení měl Miroslav Urban (*1953), který se do dějin nejen zdejší fotografie zapsal rozsáhlým dokumentováním devastace památek na Mostecku a fotografováním hřbitovů.[51]

Ze starších fotografů si udrželi vysokou úroveň I. Přeček (cykly *Pracovní prostředí* /1972–1985/, *Pyramidy* /1975–1979/, *Zahrádky* /1979–1985/),[52] M. Stibor svými vysoce výtvarnými fotografiemi z cest a částečně i „rozostřenými" akty v pohybu[53] a J. Vávra, jenž v 70. letech vytvořil několik pozoruhodných, výtvarně odvážných až provokativních cyklů barevných fotografií, jejichž otevřená erotičnost a mnohdy až psychedelická barevnost v něčem předznamenávaly vývoj fotografie od 90. let až do současnosti

13 Jan Kratochvíl – Jan Kříž – Miroslav Lamač – Helena Mrázová [dnes Musilová] – Pavel Zatloukal, *Jan Kratochvíl (1941–1997): Je cosi sladkého ve zpěvnosti našich dnů*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 1999.

14 Štěpánka Bieleszová (ed.), *Miloslav Stibor: Fotografie* (publikace k výst.), Muzeum umění, Olomouc 2007.

15 František Dvořák, *Rudolf Chorý*, Profil, Ostrava 1989.

16 Jan Baleka, *František Bělohlávek*, Profil, Ostrava 1971.

17 Ladislav Daněk – František Řehák, in: *Oznámení o lkarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 1998, s. 142–145, 240–241.

18 Anežka Šimková, *Výtvarná fotografie Leo Schwarze 1940–2000* (kat. k výstavám), Agentura Galia – Unie výtvarných umělců Olomoucka – Město Velká Bystřice, Olomouc – Velká Bystřice 2004. – Ladislav Daněk, Leo Schwarz (1914–2006). Pozapomenutý fotograf, *Prostor Zlín* XIV., 2007, č. 2, s. 36–39.

19 David Voda – Ladislav Daněk – Adéla Janská – Štěpánka Bieleszová – Vít Jakubíček, *Otakar Hudeček st.: Převrat v duši*, katalog výstavy, Galerie Václava Chada, Zlín 2020.

20 Jiří Kotalík, *Bohumír Dvorský: Pět kapitol o jeho životě a obrazech*, Odeon, Praha 1976.

21 Marie Mžyková, *Václav Zykmund* (kat. k výstavám), Galerie výtvarného umění, Olomouc 1992. – Ludvík Kundera – Alena Nádvorníková – Jiří Valoch et al., *Václav Zykmund*, katalog výstavy, Dům umění, Brno 1999.

22 [Jiří Hastík], *Konfrontace 77*, katalog výstavy, [Olomouc 1977]. – Pavel Zatloukal, *Olomuciana '78: Jiří Hastík, Pavel Herynek, Petr Kryštof, Jiří Lindovský, Ondřej Michálek, Jiří Žlebek*, katalog výstavy, Divadlo hudby, Olomouc 1978.

23 Ladislav Daněk, Olomoucký okruh, *Výtvarné umění – Zakázané umění*, 1996, č. 1–2, s. 195–204.

24 Josef Klementa (red.) et al., *Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci 1964–1984*, Univerzita Palackého, Olomouc 1984, s. 82–84.

25 Pozn. 23, s. 191–195, XXVII–XXX.

26 Tomáš Pospěch, *Vladimír Birgus: Cosi nevyslovitelného / Something Unspeakable*, Kant, Praha 2003. – Elżbieta Łubowitz, *Vladimír Birgus: Fotografie 1981–2004 / Photographs 1981–2004*, Kant, Praha 2004. – Štěpánka Bieleszová – Vladimír Birgus, *Vladimír Birgus: Fotografie 1972–2014* (publikace k výst.), Kant – Muzeum umění, Praha – Olomouc 2014.

27 Dana Doricová – Ludvík Kundera – Jiří Valoch et al., *Svetlo v tmách: Divadlo hudby Olomouc 1968–1989*, katalog výstavy, Považská galéria, Žilina 1992.

28 A. Nádvorníková věnovala na přednáškách a v seminářích pozornost rovněž stylům, které nebyly oficiálně akceptovány (např. surrealismus, art brut). P. Zatloukal uskutečnil v galerii od počátku 80. let koncepčně promyšlenou řadu architektonických výstav, které neměly v celé republice obdobu, a zpracovával vývoj architektury 19. a 1. poloviny 20. století na Moravě a ve Slezsku.

29 Ivan Neumann – Michal Soukup (red.) – Marek Perůtka (red.), *Miroslav Štolfa: Malířské dílo 1956–2002*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 2003.

30 Oldřich Králík – Vladimír Navrátil (red.), *Dvacet pět let Katedry výtvarné teorie a výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*, Filozofická fakulta Univerzity Palackého – Státní pedagogické nakladatelství, Olomouc – Praha 1972. – Alena Nádvorníková (red.) – Josef Maliva – Hana Myslivečková – Ivona Procházková, *Výtvarní umělci Univerzity Palackého*, katalog výstavy, Krajské vlastivědné muzeum – Oblastní galerie výtvarného umění, Olomouc 1987.

31 Anežka Šimková (ed.) et al., *Pavel Herynek: Šperky, objekty, kresby 1974–2004* (publikace k výst.), Muzeum umění, Olomouc 2004.

32 Ladislav Daněk (ed.) et al., *Jiří Hastík: RetroPerspektiva* (publikace k výstavám), Unie výtvarných umělců Olomoucka – Vlastivědné muzeum – Obec Spytihněv, Olomouc – Šumperk – Spytihněv 2005. V publikaci je uveden soupis autorových teoretických textů.

33 Ivo Binder (ed.) – Alena Nádvorníková – Jan Kříž – Ivo Janoušek – Pavel Zatloukal et al., *OL–03–12: Jiří Žlebek*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

34 Ivo Binder – Ondřej Michálek (eds.) – Alena Nádvorníková – Jiří Valoch – Ivo Janoušek et al., *OL–03–12: Ondřej Michálek*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

35 Pavel Zatloukal, *Oldřich Šembera: Krajiny*, katalog výstavy, Galerie mladých, Brno 1980. – Ladislav Daněk, *Oldřich Šembera*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2008. – Ivo Binder – Oldřich Šembera (eds.) – Jan Kříž – Jiří Valoch – Ivo Janoušek et al., *OL–03–12: Oldřich Šembera*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

36 Alena Nádvorníková, *Jana a Otto Bébarovi: Keramika, obrazy*, katalog výstavy, Galerie pod podloubím, Olomouc 1983. – Jana Bébarová – Pavel Zatloukal, *Jana Bébarová: Keramika, Otto Bébar: Kresby*, katalog výstavy, Divadlo hudby, Olomouc 1989.

37 Ladislav Daněk (ed.) – Pavel Netopil et al., *Václav Stratil: Kresby 1955–2000* (publikace k výstavám), Muzeum umění, Olomouc 2000. – Vlasta Čihákova-Noshiro, *Hu-Haba*, katalog výstavy, Nová síň, Praha 1995.

38 Tomáš Koudela, *Petr Jochmann*, Olomouc, Votobia, 1991. – Hellevi Rebmann, *Petr Jochmann*, katalog výstavy, Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, Ústí nad Labem 1997. – Michal Kalhous – Petr Jochmann, *Petr Jochmann: Snové tělo / Dreambody*, Městské kulturní zařízení – Galerie Šternberk – Galerie Langův dům, Šternberk – Frýdek-Místek 2003.

39 Jiří Valoch, *Inge Kosková: Kresby*, katalog výstavy, TT klub výtvarných umělců a teoretiků, Brno 1998. – Martina Kostelníčková, *Inge Kosková: Kresba z přírody a (nebo) z duše*, katalog výstavy, Galerie výtvarného umění, Hodonín 2006. – Ivo Binder (ed.) et al., *Inge Kosková: Kresby*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 2018.

40 František Dryje, – Vratislav Effenberger, – Albert Marenčin et al., *Alena Nádvorníková: Uvnitř a vně. Kresby z let 1975–1990*, katalog výstavy, Dům umění, Brno 1990. – Jan Gabriel – Bruno Kolařík – Vlastimil Tetiva, *Alena Nádvorníková: Děje, děje*, katalog výstavy, Východočeská galerie – Alšova jihočeská galerie – Oblastní galerie Vysočiny – Galerie výtvarného umění, Pardubice – Hluboká nad Vltavou – Jihlava – Cheb 2001. – Bertrand Schmidt – Vratislav Effenberger – Roman Erben – Jan Šulc, *Alena Nádvorníková*, Arbor vitae, Řevnice 2011.

41 Ladislav Daněk (ed.) – Jiří Valoch – Pavel Zatloukal – Jan Kříž et al., *Jiří Lindovský: Práce z let 1967–2002* (publikace k výst.), Muzeum umění, Olomouc 2002. – Vlastimil Tetiva, *Jiří Lindovský: Retrospektiva*, katalog výstavy, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 2007. – Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková (eds.) – Jiří Lindovský et al., *Jiří Lindovský*, nakladatelství Stará pošta – Muzeum umění, Brno – Olomouc 2023.

42 Tomáš Černoušek, *Jan Jemelka: Grafika*, katalog výstavy, Galerie mladých, Brno 1982. – Jaroslav Zapletal – Tomáš Černoušek, *Jan Jemelka. Otmar Oliva*, katalog výstavy, Krajské vlastivědné muzeum – Oblastní galerie výtvarného umění, Olomouc 1989. – Ivo Binder, *Jan Jemelka: Barva*, katalog výstavy, Galerie Synagoga, Hranice 2017. – Ivo Binder, *Jan Jemelka: Obrazy a grafika*, katalog výstavy, Galeriezet, Velká Bystřice 2025.

43 Pavel Zatloukal, *Miroslav Koupil: Kresby*, katalog výstavy, M klub, Valašské Meziříčí 1981. – Pavel Zatloukal, *Miroslav Koupil: Kresby, grafika*, katalog výstavy, Galerie pod podloubím, Olomouc 1984. – Igor Zhoř, *Miroslav Koupil: Kresby a plastiky*, katalog výstavy, Malá výstavní síň OKS, Liberec 1987.

44 Pavel Floss, *Miroslav Střelec: Plakáty*, katalog výstavy, Galerie mladých, Brno 1974. – Jiřina Hockeová, *Miroslav Střelec*, katalog výstavy, Dům umění, Brno 1978. – Martin Fišr – Martina Mertová – Pavel Zatloukal – Ladislav Daněk (red.), *Miroslav Střelec: V ploše i v prostoru. Výběr z díla 1968–2010*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 2025.

45 Ladislav Daněk, *Oskar Přindiš: 1968–1999* (publikace k výstavám), Olomouc, Votobia 1999.

46 Jiří Kuběna – Rostislav Valušek, *Rostislav Valušek: Grafika*, katalog výstavy, Divadlo hudby, Olomouc 1996.

47 Ladislav Daněk, *Zbyněk Kulvait: Světlo v zádech. Práce na papíře 1974–2012*, katalog výstavy, Divadlo hudby, Olomouc 2013. – David Voda – Ladislav Daněk, *Zbyněk Kulvait: A z očí vytryskne světlo*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2020.

48 Ladislav Daněk (ed.) – Tomáš Pospěch – Antonín Dufek et al., *Jindřich Štreit: Fotografie 1965–2005*, Kant, Praha 2006.

49 ToP [= Tomáš Pospěch], Valušková Milena, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Academia, Praha 2006. – Štěpánka Bieleszová, *Milena Valušková: Bez ohledu na mě*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2007. – Štěpánka Bieleszová, *Milena Valušková: Fotografie 1971–2017 / Photographs 1971–2017* (publikace k výst.), nakladatelství Fontána – Muzeum umění, Olomouc 2016.

50 Ladislav Daněk – Michal Janata, *Tomáš Vážan: Fotografie z let 1975–1997*, Refugium Velehrad-Roma, s. r. o., Velehrad 1997.

51 Libuše Šlezarová – David Voda (eds.) et al., *Voyeur před branou věčnosti: Miroslav Urban. Práce z let 1973–2008* (publikace k výst.), Muzeum umění, Olomouc 2008.

52 Ladislav Daněk. – Antonín Dufek – Helena Rišlinková [dnes Musilová], *Ivo Přeček*, Torst, Praha 2004.

(např. cyklus *Klenoty pana Baudelaira*).[54] Škálu přístupů k figurálně orientované malbě či fotografii pak uzavírají obrazy ve Šternberku žijícího Petra Zlamala (*1949), jehož malířská dějově a psychologicky zvrstvená „dramata beze slov“ z 90. let mají monumentalizující charakter a v olomouckém prostředí ojedinělý barevný kolorit i rukopis, souznějící s tvorbou jeho spolužáků z Akademie výtvarných umění v Praze, kteří se koncem 80. let sdružili do volného seskupení 12/15 Pozdě, ale přece.[55]

Jak šel život a režim stupňoval tlak, začaly se individualizovat postoje jednotlivých aktérů ke společenské situaci. Přestože se téměř všichni se všemi znali, výtvarné společenství bylo brzy po Chartě 77 rozděleno neviditelnými, leč téměř nepropustnými zdmi na několik tu méně, tu více protichůdných skupin. Od členů či kandidátů Svazu českých výtvarných umělců a výtvarníků registrovaných při Českém fondu výtvarných umělců,[56] což obojím zajišťovalo status svobodného povolání, přes katolicky orientované společenství až po několik jednotlivců, kteří si jednoduše stáli na svém a jakákoliv forma tvůrčí konformity s režimem jim byla proti mysli.[57]

V NADZEMÍ A PODZEMÍ (80. LÉTA)

V průběhu první poloviny 80. let se poměrně rychle začali vyhraňovat i další autoři a ti již zmínění většinou přišli s nějakým novým, invenčním rozvinutím své dosavadní tvorby. Svůj nezaměnitelný konceptuálně-ekologický výraz našel malíř O. Šembera, kreslíři V. Stratil, P. Jochmann a I. Kosková postupně objevovali významovost skriptuálního gesta a podle individuálních dispozic začali svá dřívější figurativní východiska transformovat do poloh od subjektivní geometrie přes záznamy přírodních rytmů až po archetypální tajemné vize prakrajin. S. Kovařík, M. Šnajdr st. a šternberský malíř s úzkou vazbou na Olomouc Wilhelm Zlamal (1915–1995)[58] směřovali každý po svém k lyrické abstrakci vycházející z prožitku krajiny, navazujíce tak opět a jinak na 60. léta. J. Lindovský rozpracovával jednu ze svých vrcholných kreslířských poloh ve volném cyklu *Žhavicích vláken*. O. Michálek od sociálně-kritických témat přešel po technické stránce k objevným „linotiskům“ s tématem osvětlování a J. Žlebek svá groteskně-společenská témata vyostřil spojením plastiky s reálným pohybem v řadě *hýbačů*. O. Přindiš se už v závěru 70. let odpoutal od vlivu veristického surrealismu a počátkem 80. let začal vedle „přindišovsko-šmidrovských asambláží“ vytvářet pozoruhodné geometrické kresby de facto postmoderního ražení. Opomenuty by neměly zůstat ani z podvědomí prýštící kresby členky Surrealistické skupiny v Československu A. Nádvorníkové, minimalistické stříkané sprejové papírové kresby-reliéfy Z. Kulvaita a systémové kresby doposud patřičně nedoceněné Nory Pražákové (1953–2026).[59] Pozadu nezůstali ani fotografové. Jak V. Birgus a sovinecký J. Štreit v polohách subjektivní a sociální fotografie, tak M. Vašulková i T. Vážan v poloze vysoce výtvarné fotografie se v průběhu 80. let stylově vyhranili a realizovali řadu prací, jež patří k tomu nejlepšímu, co vytvořili.

Počátkem 80. let se objevilo rovněž několik nejmladších autorů, kteří zpočátku v určité izolaci a později ve vědomé opozici vůči oficiálním strukturám po svém reagovali na některé hlavní směry 60. a počátku 70. let: akční, land artové a konceptuální umění, novou figuraci a konstruktivní tendence. Vladimír Havlík (*1959)[60] vytvořil první akce už ve svém rodišti v Nyklovicích na Českomoravské vrchovině a po svém příchodu do Olomouce v roce 1978 realizoval jako jediný v Olomouci řadu dalších akcí, z nichž nejznámější jsou happeningy *Vítání jara* (1979–1981). Celostátně ho však proslavily akce *Pokus o spánek* (1982) a *Svatba Smrku ztepilého s Břízou bradavičnatou* (1982). Havlíkův nepokojný a stále hledající duch se v 80. letech výrazně promítl i do jeho v olomouckém prostředí rovněž ojedinělých autorských knih (od roku 1977), drobných objektů (od roku 1979), vizuální poezie (1979–1983) a v samotném závěru 80. let interpretovaných kreseb chrámových půdorysů. Na opačném názorovém a tvůrčím pólu se naopak pohyboval expresivní figuralista Miroslav Šnajdr ml. (*1961),[61] který jako jediný Olomoučan měl nejblíže k poetice tehdy aktuální divoké malby, což potvrdila i jeho účast na jedné z pražských neoficiálních *Konfrontací* nejmladší výtvarné generace v roce 1986. Posledním členem pomyslného trojlístku byl pak autor tohoto textu (*1958), jenž na chladnou konstruktivní geometrii 60. let reagoval od roku 1983 kresbami rýsovanými na milimetrovém papíru ve snaze pokusit se vdechnout striktnímu systematizovanému řádu spirituální (světelnou) kvalitu.[62]

Život v 80. letech v Olomouci byl ovšem na oficiální či veřejné bázi vesměs šedivý, ne-li trudný. Žít v centru města znamenalo mimo jiné neustálou konfrontaci s přítomností sovětských vojáků (bylo jich tu údajně kolem dvaceti tisíc!), oprýskanými fasádami, rozpadajícími se historickými vnitrobloky, temným náměstím či pověstnými čtvrtečními frontami na kvalitní knižní tituly. Teprve s „gorbačovským měknutím“ začal pomalu ožívat i veřejný výtvarný život. Od roku 1986 se zásluhou teoretičky Yvonny Boháčové (1951–1994) výrazně zkvalitnila dramaturgie Galerie pod podloubím a vrcholné období zažívaly výstavy v Divadle hudby. Za výstavami se začalo jezdit po celé republice, podnikaly se „spanilé jízdy“ po ateliérech v Praze, Brně a Bratislavě, Štreitův Sovinec prožíval svou „zlatou éru“ a přibývalo i dalších polooficiálních či spontánních akcí nejen přímo v Olomouci, ale i v okolních městech (Šternberk, Uničov, Hranice, Sovinec, Kroměříž).[63] Střední generace začala výstavně pomalu pronikat do Prahy a Bratislavy, a naopak do Olomouce přijížděly stále více výtvarníků i teoretiků. Zkrátka v ateliérech vládl čilý ruch, navazovaly se kontakty, živě se diskutovalo. Ovšem oficiální výtvarný život nadále konsolidovala početná skupina

53 Karel Dvořák, *Miloslav Stibor*, 1. vydání, Profil, Ostrava 1984.

54 Štěpánka Bieleszová – Ladislav Daněk – Miroslav Stibor, *Lovec obrazů: Jaroslav Vávra (1920–1981)* (publikace k výst.), Muzeum umění, Olomouc 2011.

55 Ladislav Daněk (ed.) – Pavel Zatloukal – Zdeněk Pospíšil – Věra Jirousová et al., *Petr Zlamal: Archeologie paměti 1979–2009*, Agentura Galia, Olomouc 2009. – Martina Vítková (ed.) et al., *Petr Zlamal: V žáru malby. Tvorba 1958–2021 / The Flames of Painting. Artwork 1958–2021*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 2022.

56 Rudolf Doležal – Pavel Zatloukal – Jan Nízký, *26 mladých výtvarných umělců Olomoucka*, katalog výstavy, Krajské vlastivědné muzeum – Oblastní galerie výtvarného umění – Okresní vlastivědné muzeum – Svaz českých výtvarných umělců, Olomouc – Šumperk – Ostrava 1980. – Kolektiv autorů. *Katalog výtvarných umělců olomoucké oblasti, A/Ž 1989: Členové a kandidáti SČVU registrovaní v krajské organizaci SČVU Ostrava na okresech Olomouc, Šumperk, Vsetín, Přerov a Bruntál k 1. lednu 1989*, Dílo, Olomouc – Praha 1989.

57 Viz pozn. 23.

58 Zdeněk Pospíšil, *Wilhelm Zlamal*, Danal, Olomouc 1999.

59 Jiří Valoch, Eleonóra Pražáková. (Nejen) osmdesátá léta, *Prostor Zlín*, XV., 2008, č. 2, s. 38–41. – Ladislav Daněk, *Eleonóra Pražáková: Řád, energie, světlo. Práce na papíře 1981–2012*, katalog výstavy, Divadlo hudby, Olomouc 2013.

60 Radek Horáček (ed.) et al., *Vladimír Havlík: Soft spirit*, Dům umění, Brno 2006.

61 Ladislav Daněk (ed.), *Miroslav Šnajdr ml.: Práce z let 1973–2000*, nákladem autora, Olomouc 2001.

62 Jiří Valoch, *Ladislav Daněk: Kresby, obrazy*, katalog výstavy, Galerie Na Bidýlku, Brno 1990. – Ludvík Ševeček – Jan Andres – Ladislav Daněk, *Ladislav Daněk: Kresby 1979–2006*, katalog výstavy, Krajská galerie výtvarného umění, Zlín 2007. – Jan Andres, *Ars combinatoria: Dagley, Daněk, Preschoux, Urbásek et al.*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2015. – Barbora Kundračíková – Jan Andres – Jiří Valoch – Čestmír Lang – Ladislav Daněk, *Ladislav Daněk: Tušení světla*, kat. výstavy, Galerie Maldoror, Praha 2020.

63 Viz pozn. 23.

64 Zdeněk Pospíšil, *Mladí výtvarní umělci Olomoucka na počest XVII. Sjezdu KSČ*, katalog výstavy, Krajské vlastivědné muzeum – Oblastní galerie výtvarného umění – Svaz českých výtvarných umělců, Olomouc – Ostrava 1986. – L. Nováková – V. Dosedla, *Výtvarní umělci Olomoucka na počest 70. výročí VŘSR*, katalog výstavy, Krajské vlastivědné muzeum – Oblastní galerie výtvarného umění – Svaz českých výtvarných umělců, Olomouc – Ostrava 1987.

65 H. Šnajdar působil ve skupině jen v letech 1989–1990. V roce 1993 skupinu opustil L. Fanta. Koncem roku 1992 se na aktivitách skupiny začala podílet také Kateřina Kubíková (*1973). V roce 1993 došlo ke spojení s brněnskou skupinou *A.I.V.* V roce 1995 se pak skupina (*A.I.V.*) spojila se *Skupinou českých a slovenských surrealistů*. Za poskytnuté informace děkuji R. Kubíkovi. Lit: Ladislav Fanta – Roman Kubík (red.), *Klíč k realitě: Antologie tvorby Surrealistické skupiny z let 1989–90*. [Olomouc, 1990]. – Ladislav Fanta – Roman Kubík (red.), *Erotické komunikace: Tematická výstava surrealistické skupiny v Olomouci. / L. Fanta, L. Kryvošej, R. Kubík, P. Surma, J. Šprenger/*, [Olomouc 1991].

66 Miloslav Stibor, *Fotografie: Výtvarný obor LŠU Olomouc*, katalog výstavy, [Olomouc 1987].

67 Ladislav Daněk – Miroslav Urban (eds.) et al., *Yvonna Boháčová (1951–1994): Vzpomínkový sborník*, Votobia, Olomouc 1995. Sborník vedle vzpomínek obsahuje soupis teoretických textů YB.

68 Yvonna Boháčová, *OL-13-89: Třináct olomouckých výtvarníků v roce 1989*, katalog výstavy, Muzeum Prostějovska, Prostějov 1989.

69 Výstavy se zúčastnili: Luděk Adámek, Ladislav Daněk, Zuzana Denková, Jiří Ďuriš, Vladimír Havlík, Dagmar Havlíčková, Petr Jochmann, Inge Kosková, Michal Macků (spolupořadatel), Petr Palarčík, Eleonóra Pražáková, Oskar Přindiš, Miroslav Schubert (kurátor), Miloš Smolka, Miroslav Šnajdr st., Miroslav Šnajdr ml., Jaroslav Vacl, Milena Valušková, Petr Zatloukal a Richard Tymeš (host z Prahy). Večer zahrála undergroundová skupina Elektrická svině. Před jejím vystoupení se promítaly diapozitivy z aktuálních výstav v Praze. Za informace a seznam vystavujících děkuji M. Schubertovi. Výstavy se ještě uskutečnily v dalších třech letech: 16. 6. 1990, *Hněvotín No. 66. Setkání olomouckých výtvarníků*; 22. 6. 1991, *Hněvotín 66/91. III. Setkání nejen olomouckých výtvarníků*; 12. 9. 1992, *Hněvotín č. p. 66. Naposled*. Pozvánky k výstavám jsou uloženy v archivu autora tohoto textu. Celková výtvarná situace v 70. a 80. letech je podrobně zpracována v katalogu: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 2009.

70 Cyklostylovaný Zápis ze schůze výtvarných umělců, architektů a teoretiků z Olomoucka, uskutečněné 12. 12. 1989 v OGVU v Olomouci, jíž se zúčastnilo 100 osob. Podepsáni: Akční výbor umělců, architektů a teoretiků z Olomoucka: Jan Kratochvíl, ak. mal. Petr Zlamal, ak. arch. Petr Fabián, Jiří Žlebek, ak. mal. Jiří Lindovský, dr. Pavel Zatloukal. Zápis je uložen v archivu autora tohoto textu.

svazových výtvarníků a aktivních mladých svazáků-umělců, manifestujících svou loajalitu k *socialistické výstavbě společnosti* výstavami na počest různých politických výročí či sjezdů strany.[64]

V závěru 80. let se začali profilovat ještě další mladí autoři, kteří po předchozích individuálních aktivitách založili na podzim roku 1988 šternberskou Surrealistickou skupinu ve složení Leonidas Kryvošej (*1957), Roman Kubík (*1961) a Pavel Surma (*1964), který později emigroval do západního Německa. V roce 1989 pak do skupiny přišli Ladislav Fanta (*1966) a Hynek Šnajdar (*1960) a skupina ještě před listopadovými událostmi vydala v dubnu 1989 sborník *Nezřetelné projevy* v redakci L. Fanty.[65]

Vedle této víceméně hermeticky uzavřené skupiny se slibně rozvíjeli především žáci M. Stibora, kteří u něho studovali na fotografickém oboru Lidové školy umění v Olomouci: Jiří Kopáč (*1963), Michal Macků (*1963), Miroslav Schubert (*1961), Markéta Ondrušková (*1966), Petr Zatloukal (*1956) ad.[66]

V průběhu roku 1989 se v rámci dalšího vývoje „porevoluční“ olomoucké výtvarné scény odehrály dva podstatné, byť nenápadné momenty. Na jaře 1989 z iniciativy teoretičky umění Yvonny Boháčové (1951–1994)[67] se ve výstavních sálech prostějovského zámku uskutečnila vůbec první vícegenerační „konfrontační“ výstava olomouckých výtvarníků. Výstavy *OL-13-89* se zúčastnilo 13 autorů a autorek ze tří generací,[68] z nichž převážná většina se následně podílela na založení a aktivitách Galerie Caesar a Spolku olomouckých výtvarníků. Další mezigenerační setkání, tentokrát na neoficiální bázi, se odehrálo 10. 6. 1989 na soukromém pozemku manželů Miriam a Michala Macků v Hněvotíně. Jednodenní výstavu pod názvem *Setkání olomouckých výtvarníků. Hněvotín 66* zorganizovali a uspořádali mladí fotografové Miroslav Schubert a Michal Macků.[69] Tento moment lze považovat za počátek dlouhodobé kurátorské činnosti M. Schuberta, pozdějšího dlouholetého galeristy Galerie Caesar.

VĚŽE ZE SLONOVINY? (90. LÉTA)

Po Listopadu nabraly události rychlý spád rovněž ve výtvarné oblasti. Na 12. prosince 1989 svolal olomoucký Akční (dříve koordinační) výbor výtvarných umělců, architektů a teoretiků schůzi Svazu českých výtvarných umělců (SČVU) a Svazu českých architektů (SČA), která se uskutečnila na půdě Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci (OGVU). Z dochovaného zápisu ze schůze[70] citujeme ve zkrácené podobě zásadní pasáže: „1. Výtvarní umělci, architekti a teoretikové z Olomoucka se na schůzi uskutečněné 24. 11. t. r. v počtu 86 osob připojili k provolání Občanského fóra ze dne 19. 11. 1989 a k provolání výtvarných umělců v pražském Mánesu ze dne 19. 11. 1989 […]. 2. Výtvarní umělci, architekti a teoretikové z Olomoucka chtějí plně zapojit svůj myšlenkový a tvůrčí potenciál do služeb obrozující se společnosti. Chtějí se především aktivně podílet na odstraňování následků dosavadních chybných koncepcí kulturní politiky. Zejména v otázkách podřizování a usměrňování výtvarné kultury jednostranné ideologii a administrativě, vymezování okrajové a konzumní role výtvarnému umění a architektuře a vytlačování klasických kulturních zařízení, spjatých jak s tradicí naší země, tak s evropskými souvislostmi, pseudokulturními, byrokratickými institucemi. Tuto aktivitu chtějí uplatnit především v místě svého působení, zejména v Olomouci a přispět tak mj. i k rehabilitaci jednoho z tradičních kulturních center našeho státu. Předpokládají, že nezbytnou součástí demokratizace společnosti bude i decentralizace, v jejímž rámci i regionální kultura bude moci přispět k rehabilitaci vyváženosti společenského vývoje. […]. 3. Olomoucké Pobočky Svazu českých výtvarných umělců a Svazu českých architektů zdůrazňují, že zůstávají součástí Občanského fóra a podporují kandidaturu Václava Havla na funkci prezidenta ČSSR. 4. Výtvarní umělci, architekti a teoretikové z Olomoucka navrhují, aby byla v Olomouci vytvořena síť z regionálního hlediska špičkových kulturních institucí, které by byly po teoretické stránce s to pomoci naplňovat výše uvedené teze, sloužily zároveň adekvátní osvětové činnosti v oblasti výtvarného umění a architektury, a v neposlední řadě se podílely i na rekonstrukci města, především jeho historického jádra: a) Památkový úřad v Olomouci. Podmínkou jeho nové, smysluplné akceschopné činnosti je delegování výkonných pravomocí, suplovaných dosud prostřednictvím národních výborů, osamostatnění z rámce KÚSPPOP v Ostravě a zapojení do výhledově nové správní soustavy. b) Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci. Stojí před dvěma úkoly: rekonstruovat nový objekt Domu umění tak, aby vytvořil podmínky jak pro umístění stálých expozic výtvarného umění, naplňujících kontinuitu kulturního vývoje města, tak pro pořádání krátkodobých výtvarných akcí, a konečně i osvětové činnosti. Dále osamostatnit se z rámce KVMO [Krajského vlastivědného muzea v Olomouci] a dobudovat personální i provozní zázemí. c) Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci. V rámci decentralizace soustředit činnost na tradiční problematiku, jež tvořila jádro olomouckého muzejnictví v minulosti (historie města, etnografie, umělecké řemeslo, osvěta atd. d) Katedra výtvarné teorie a výchovy FF UP v Olomouci. Obnovit činnost významné součásti olomoucké univerzity, jež byla v rámci devastačních zásahů do školství a kultury v 70. letech prakticky zrušena. Navázat případně na tradici a cíle Ústavu (z hlediska západních univerzit spíše Institutu) výtvarné výchovy, který by výrazně přispěl k rozvoji místní teoretické základny výtvarného umění, případně by se z části orientoval i k u nás dosud opomíjené problematice teorie památkové péče, restaurátorství atd. e) Oblastní pobočka Dílo – ČFVU. Soustředit se na dokončení rekonstrukce budovy střediska a osamostatnit se v rámci olomoucké oblasti. f) Síť výstavních

síní. Stávající zařízení přestrukturalizovat a podporovat jejich rozšiřování i o případnou soukromou, spolkovou či jinou iniciativu. 5. Výtvarní umělci, architekti a teoretikové z Olomoucka chtějí symbolicky zahájit rekonstrukci svého města jako prostředí, a především jako obce vybudováním památníku Občanského fóra, památníku nenásilí, občanské statečnosti, jako výraz poděkování společnosti, studentstvu a divadelním umělcům. […]."

V úvodní části zápisu je uvedena schůze členů a kandidátů zdejších poboček SČVU a SČA a dále členů registrovaných při Českém fondu výtvarných umělců (ČFVU), která se uskutečnila 24. listopadu rovněž na půdě OGVU v Olomouci. Na tuto schůzi byli pozváni také neregistrovaní výtvarníci včetně výtvarníků stojících v opozici k režimu. Po vystoupení Jana Kratochvíla, který schůzi řídil, byli přítomní členové vyzváni, aby hlasovali o návrhu na přijetí dosavadních kandidátů SČVU a SČA za řádné členy Svazu včetně členů registrovaných při ČFVU. Po Kratochvílově vystoupení následoval proslov a návrh Jiřího Lindovského a Jiřího Žlebka, aby za členy byli přijati i dosud neoficiální výtvarníci. Oba návrhy byly odhlasovány většinou členů, nicméně někteří z přítomných výtvarníků, kterých se návrh týkal, členství ve staro-novém svazu odmítli.

Tato překvapivá pružnost obou poboček – tentokrát v pozitivním slova smyslu – poněkud připomíná z historického pohledu situaci v roce 1949, kdy se už v únoru toho roku změnilo vedení Skupiny moravských výtvarníků v Olomouci, která do roku 1947 působila pod názvem Skupina olomouckých výtvarníků, a pod novým vedením v čele s předsedou Aloisem Kučerou a místopředsedou Bohumírem Dvorským se 20 členů skupiny přihlásilo ke kulturně politickému programu KSČ a tím i k doktríně socialistického realismu. Vzápětí se Skupina přetransformovala na Krajské středisko Svazu československých výtvarných umělců v Olomouci a oficiální výtvarný život na Olomoucku ovládala až do roku 1990.[71]

V kontextu listopadových hektických událostí je však nepochybné, že výše uvedené znění bodu čtyři, koncipovaného P. Zatloukalem, se stalo zásadním koncepčním východiskem pro započetí olomouckého transformačního procesu v oblasti kultury.

Vedle těchto událostí bylo dalším zásadním momentem pro vznik a rozvoj institucionálně zakotvené galerijní scény jmenování historika umění P. Zatloukala od 1. 2. 1990 ředitelem tehdejší Galerie výtvarného umění v Olomouci (GVUO).

Od následujícího roku se zdejší výtvarná scéna začala poměrně rychle diferenciovat, tentokrát však po více než padesáti letech poprvé ve svobodných podmínkách(!). Vznikla Unie výtvarných umělců Olomoucka (UVUO),[72] jejíž členská základna rozšířená o nová jména se skládala z dřívějších členů či kandidátů Svazu a Fondu. Hlavní teoretikem Unie je doposud Jiří Hastík (*1945). Z této základny se v roce 1991 vyčlenila menší skupina výtvarníků, kteří iniciovali založení Spolku olomouckých výtvarníků (SOV). Teoretickou spolku byla Y. Boháčová. Po jejím předčasném skonu v roce 1994 se Spolek stal po teoretické a koncepční stránce v podstatě bezprizorní, a nebýt nezdolného úsilí M. Schuberta v roli kurátora (za podpory O. Šembery), spolek by už dnes patrně neexistoval.[73]

Do spolku pak postupně vstoupili i mnozí autoři, kteří v době normalizace stáli mimo oficiální výtvarné struktury. Z historického hlediska je sice název spolku, hlásící se k odkazu předválečné Skupiny olomouckých výtvarníků, značně problematický (viz výše), přesto spolku nelze upřít, že na počátku 90. let sehrály jeho aktivity významnou roli pro rozvoj výtvarného dění v regionu.

Nepochybným přínosem SOV, vzešlým opět z iniciativy jeho zakládajících členů, byla mimo jiné snaha založit v centru města galerii, která by měla celostátní význam a v nové, generačně rozšířené dramaturgii by pokračovala v tom, čím se profilovala Galerie pod podloubím, která v roce 1991 v důsledku restituce zanikla. K otevření Galerie Caesar v části jihovýchodního křídla olomoucké radnice došlo v září 1992. Za deset let své činnosti galerie vedle dalších akcí (sochařská sympozia *Sloup*, literární večery, koncerty, dobročinné aukce) uspořádala přes sto dvacet převážně velmi kvalitních výstav současného českého i zahraničního umění. Díky promyšlené dramaturgii se galerii podařilo v Olomouci představit nejen řadu význačných umělců, ale i teoretiků a teoretiček umění.[74]

Druhým klíčovým momentem pro kulturní rozvoj města bylo osamostatnění GVUO (založené pod jiným názvem již v roce 1951) z područí Krajského vlastivědného muzea v Olomouci, její přestěhování a po první etapě rekonstrukce nově získané budovy otevření prvních výstavních sálů pro veřejnost v dubnu 1993 v Denisově ulici č. 47. Z někdejší skromírající galerie, v roce 1992 přejmenované na Muzeum umění Olomouc, se za deset let stalo pod vedením P. Zatloukala celostátně respektované pracoviště, které má dnes mezinárodní renomé.[75]

Třetí neméně důležitou událostí bylo v roce 1990 obnovení činnosti Katedry věd o umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého, jejíž sekce dějin umění navázala na někdejší Richterův seminář. V roce 1992 se pak transformovala na Katedru dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého a v jejím čele stanul historik umění Milan Togner (1938–2011), který vytvořil novou koncepci se zaměřením na staré umění, archeologii a památkovou péči a ke spolupráci přizval řadu špičkových specialistů: Josefa Bláhu (*1946), Ivo Hlobila (1942–2021), Rudolfa Chadrabu (1922–2011), Marii Mžykovou (*1945), A. Nádvorníkovou, Romana Prahla (*1949), Rostislava Šváchu (*1952) ad. Za kvalitativní obrodou Katedry výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého pak stála její nová vedoucí, teoretička Hana Myslivečková (*1948), která měla odvahu zrušit letité výukové stereotypy a katedru výrazně oživila i po personální stránce (P. Herynek, O. Michálek, P. Jochmann, Jiří Krtička /*1954/,[76] Dana Puchnarová /1938–2025/,[77] Zdeněk Kučera /1935–2016/,[78] V. Havlík) ad.[79]

Zdálo se tedy, že kolem roku 1993 měla Olomouc veškeré předpoklady k tomu, aby se poměrně rychle – podobně jako v 60. letech – opět zařadila mezi významná výtvarná centra v zemi. Vedle zmíněných institucí jí k tomu napomáhaly i soukromé galerie a další drobnější výstavní i jiné aktivity. Jenže první vlna entuziasmu začala rychle opadávat a euforické naděje, že si kvalitní tvorby, po řadu let schraňované v přítmí ateliérů, konečně všimne někdo z tzv. centra, začaly nahrazovat pocity trpkosti a dějinné nespravedlnosti. Jen málokdo si totiž uvědomil, že otevřený prostor zároveň přináší tvrdou konkurenci.

A tak kolem poloviny 90. let začalo druhé štěpení. Dřívější vztahy se rozvolnily, někdejší společná platforma začala ztrácet své opodstatnění a nastala fáze skutečné individualizace. Co přinesla? Především řadu velmi kvalitních osobních výkonů a s minulostí naprosto nesouměřitelný výstavní ruch, neboť v průběhu 90. let se v Olomouci vystavovalo, ať již dlouhodobě, či jen po kratší dobu, na více než pětasedmdesáti místech(!).[80] Díky Muzeu umění Olomouc, Galerii Caesar, Divadlu hudby, Galerii G[81] a dříve Galerii Půda, Galerii Aura, Galerii nakladatelství Votobia a Studiu V. do Olomouce proudily doslova desítky pozoruhodných výstav. Paradoxem však bylo, že diváci, přivyklí v minulých desetiletích na víceméně „nivelizovaný přísun" výtvarného umění, přijímali výstavy moderního a současného umění opatrně. Galerie Caesar byla vnímána jako příliš avantgardní, Divadlo hudby a její Galerie Titanic údajně měla výrazně lepší program v minulosti a Muzeum umění Olomouc nebylo ušetřeno kritiky pro svoji programovou náročnost. Tento strnulý postoj přetrvává u řady zdejších „konzumentů" umění dodnes.

Ale zpět k samotným umělcům. Pracovali na svém díle se stejnou intenzitou jako v desetiletích nesvobody, nebo je nové podmínky poněkud zaskočily? Odpověď vzhledem k relativně krátkému časovému odstupu není a nemůže být jednoznačná. Nicméně alespoň stručné shrnutí poměrně nedávné minulosti by mohlo mít přibližně tyto kontury: 1/ Především v první polovině 90. let většina autorů, nyní už střední a nejstarší generace, tvořila, snad i vlivem nabyté svobody a touhy svou práci veřejně prezentovat, velmi intenzivně a řada z nich částečně nebo i radikálně změnila svůj styl (L. Daněk, V. Havlík, P. Jochmann, I. Kosková, J. Krtička, Z. Kučera, J. Lindovský, I. Přeček, O. Přindiš, D. Puchnarová, M. Šnajdr st.). 2/ Od dříve převažující introvertnosti došlo u některých autorů ke zřetelnému posunu směrem k razantnosti a velkorysosti formy (V. Havlík, P. Jochmann, S. Kovařík, J. Krtička, Z. Kučera, O. Přindiš). 3/ Oproti 80. letům, kdy se projev většiny autorů, o kterých je a byla řeč, převážně abstrahoval, je v 90. letech u některých z nich patrný opětný příklon k mnohdy syrové či jinak provokativní figuraci nebo předmětnosti (V. Havlík, P. Jochmann, J. Lindovský, O. Michálek, O. Přindiš, M. Schubert, M. Šnajdr st., M. Šnajdr ml., M. Urban, P. Zlamal). 4/ Také v Olomouci se objevilo, byť sporadicky, doznívání tzv. postmoderního diskursu (V. Havlík, M. Šnajdr ml.). 5/ V průběhu let někteří autoři buď zcela, nebo z části rezignovali na svoji volnou tvorbu (T. Černoušek, J. Jemelka, O. Šembera, M. Valušková, T. Vážan, J. Žlebek), a na druhé straně se objevilo několik autorů, jejichž volná tvorba měla výrazně vzestupnou tendenci (P. Herynek, Vladimír Pospíšil /*1957/).[82] Úhrnem ovšem působení střední a starší generace v průběhu 90. let nelze snadno a výstižně charakterizovat. Mluvilo-li se jednu dobu v rámci 80. let o tzv. fenoménu „olomoucké kresby" (teoretici Y. Boháčová, Radek Horáček, Ivo Janoušek, Jiří Valoch, Jiří Zemánek ad.),[83] spjatém s již zmíněnou introvertností, pak 90. léta charakterizuje v uvedeném generačním rozvrstvení názorová individualizace, zvýšené osobní sebevědomí a originálnost většiny projevů, spojených ovšem až na několik málo výjimek s tradičními výtvarnými prostředky. Ostatně stěží bylo možné očekávat, že město, postižené v minulosti tolika ranami, se z ničeho nic stane centrem nových výtvarných výbojů. A tak bráno velmi střízlivě, do celostátního kontextu se v 90. letech podařilo jednoznačně prorazit zřejmě jen třem autorům – M. Macků, V. Stratilovi a M. Šnajdrovi st., částečně pak V. Havlíkovi, P. Jochmannovi, S. Kovaříkovi, J. Lindovskému, O. Michálkovi. V mezinárodním kontextu se pak prosadili fotografové V. Birgus, M. Macků, V. Stratil (fotoperformance) a J. Štreit, (přičemž Birgus a Stratil tehdy působili v Praze), šperkař P. Herynek a grafik O. Michálek.

Celkově lze snad shrnout, že olomoucká 90. léta budou pravděpodobně jednou zapsána do historie české výtvarné kultury především jako desetiletí nebývalé obnovy vzdělávacích a výstavních institucí, jako doba pokusů o obnovu spolkových a skupinových aktivit (SOV, UVUO, OSA,[84] Neprůbojní,[85] Romantické sdružení Roman,[86] Klub konkretistů 2 – Olomouc[87] ad.) a v neposlední řadě jako doba, v níž se na scéně objevila, stařími kolegy z důvodu jejich zahleděnosti do vlastních problémů opomíjená, poměrně rozsáhlá generace tehdy nejmladších autorů, z nichž si dodnes udrželi výtvarnou kvalitu zejména J. Herynek, Martin Horák (*1968), David Jedlička (*1969), Michal Kalhous (*1967), Jaroslav Kolářek (*1974), Tomáš Lampar (*1967), Pavel Preisner (*1970), Petr Šmalec (*1974), J. Toman, Eva Janovská (*1977), Markéta Šimková (*1977), Jana Šindelová (*1970), Petr Šmalec (*1974) a Bronislava Šnajdrová (*1973).[88]

V porovnání s jejich vrstevníky z jiných center lze ale i u nich vystopovat sklony k jisté introvertnosti a lpění na rozvíjení osobního, de facto modernistického programu, jak to známe od jejich generačně starších kolegů. Jako by duch střetání tradicionalismu s modernou, probleskující zdejšími výtvarnými dějinami po celé 20. století, i nadále poněkud zabraňoval

71 Podrobněji viz Ladislav Daněk, „Kupředu levá, zpátky ni krok!": 50. a 60. léta v zrcadle tematických a členských výstav Krajského střediska (oblastní pobočky) Svazu československých výtvarných umělců v Olomouci, in: Pavel Zatloukal (ed.) et al., *Oznámení o Ikarově letu. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné* kultury, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 1998, s. 167.

72 Pavel Zatloukal, *1/ souborná výstava Unie výtvarných umělců Olomoucka*, katalog výstavy, [Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc 1991]. – Kolektiv autorů, *Decenium: Almanach a katalog k desátému výročí činnosti Galerie G*, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc 2002. – Jiří Hastík – Zdeněk Vacek (eds.) et al., *Q/arto: Unie výtvarných umělců Olomoucka 2003–2006*, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc 2007.

73 Hlavními iniciátory založení SOV byli Yvonna Boháčová, Jiří Lindovský, Oldřich Šembera a Jiří Žlebek. Seznam členů viz Yvonna Boháčová, *Spolek olomouckých výtvarníků + hosté*, katalog výstavy, Spolek olomouckých výtvarníků, Olomouc 1991. – Pavel Ondračka, *Spolek olomouckých výtvarníků*, katalog výstavy, Spolek olomouckých výtvarníků, Olomouc 1998.

74 Jiří Valoch, *100. výstava Galerie Caesar*, katalog výstavy, Olomouc, Galerie Caesar, 2000. Katalog obsahuje soupis výstav.

75 Ve srovnání se situací v 70. a 80. letech se muzeum pod zmíněným vedením dodneška velmi dynamicky rozvíjí. Jeho odborná, akviziční, výstavní a edukační činnost je od počátku 90. let zaměřena na rehabilitaci moderního, avantgardního a experimentálního umění se záměrem sledovat jeho propojení s architekturou a užitým uměním (sedací nábytek). Souběžně se věnuje rovněž rehabilitaci dříve marginalizovaných projevů (art brut, autorská kniha a experimentální poezie, akční umění, zcela nově pak nových médiím, zejména zvukovému umění). Tyto dlouhodobé koncepční záměry se muzeum od závěru 90. let pokouší naplnit ve středoevropském prostoru, v případě autorské knihy dokonce s přesahem do euroatlantického prostoru. Neméně významnou roli v ideové náplni muzea představuje rovněž rehabilitace problematiky starého umění, jemuž byla v Olomouci dříve věnována z ideologických důvodů jen sporadická pozornost. Snaha o rehabilitaci kulturního a duchovního významu starého umění, které bylo v 50. letech a v době tzv. normalizace považováno za tabu, vyvrcholila otevřením Arcidiecézního muzea Olomouc (1. 6. 2006), jež je součástí Muzea umění Olomouc. Lit.: Pavel Zatloukal, *Muzeum umění Olomouc / Olomouc Museum of Art*, Muzeum umění, Olomouc 1992. – Marek Perůtka (ed.) – Gabriela Elbelová – Pavel Zatloukal (red.), *Arcidiecézní Muzeum Olomouc: Průvodce*, Muzeum umění, Olomouc 2006 – Ondřej Jakubec – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Arcidiecézní muzeum Olomouc*, Muzeum umění, Olomouc 2009. – Helena Zápalková (ed.) et al., *Arcidiecézní muzeum Olomouc: Průvodce*, Muzeum umění, Olomouc 2026.

76 Jiří Valoch, *Jiří Krtička: Obrazy, kresby*, katalog výstavy, Galerie mladých, Brno 1990. – Pavel Ondračka, *Jiří Krtička: Obrazy*, katalog výstavy, Dům umění, Brno 1997.

77 Jiří Olič (ed.) et al., *Imaginární kosmos Dany Puchnarové: Práce z let 1960–2006* (publikace k výstavám), Muzeum umění – Alšova jihočeská galerie, Olomouc – Hluboká nad Vltavou 2008.

78 Vilém Jůza, *Zdeněk Kučera,* katalog výstavy, Galerie výtvarného umění, Ostrava 1993. – Jiří Valoch, *Zdeněk Kučera*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 1996. – Jiří Hastík, *Zdeněk Kučera: Malá retrospektiva*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2015. – Zdeněk Kučera, *Minulý život: Paměti outsidera*, Univerzita Palackého, Olomouc 2022.

79 Zdeněk Kučera, *Zrcadlení: Výstava členů Katedry výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci a jejich žáků k 50. výročí obnovení univerzity v Olomouci,* katalog výstavy, Vlastivědné muzeum, Olomouc 1996. – Hana Myslivečková et al., *Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*, Univerzita Palackého, Olomouc 2007.

80 Anna Šimková, *Prezentace výtvarného umění v Olomouci v letech 1989–2004* (bakalářská práce), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2005.

81 Bohumír Kolář – Marek Trizuljak, *Galerie U Neptuna*, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc [1997]. – Neznačeno, *Galerie G* (propagační dvojlist), Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc [1998].

82 Štěpánka Bieleszová – Ladislav Daněk – Jiří Valoch, *Vladimír Pospíšil: Postscriptum*, katalog výstavy nákladem autora, Olomouc 2009.

83 Miroslav Schubert – Miroslav Urban, *Zpráva o kresbě – olomoucký okruh 80. let*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2004.

84 Tvůrčí seskupení dvou architektů (Petr Fabián /1962–2006/, Jan Polách /*1957/) a jednoho sochaře a designéra (Martin Lubič /*1962/) vzniklo počátkem roku 1990 s programem rehabilitovat vztah mezi architekturou a výtvarným uměním.

v růstu všemu, co je odvážné, dynamické a názorově v nejlepším slova smyslu progresivní a objevné.

OBDOBÍ S OTAZNÍKEM (2000–2010)

Výše popsaná charakteristika 90. let poměrně dobře vystihuje situaci na olomoucké výtvarné scéně i v následujícím desetiletí. V rámci kategorie volného umění se však v nultých letech z mého pohledu nic zcela zásadního neodehrálo s výjimkou toho, že zasloužené celostátní pozornosti se ze starších umělců dostalo J. Lindovskému a V. Havlíkovi, z mladších autorů pak postkonceptuálně orientovaným M. Horákovi,[89] M. Kalhousovi, Janu Krtičkovi (*1979) a malíři Pavlu Formanovi (*1977). Z hlediska galerijního provozu si svůj celostátní kredit nadále držela především Galerie Caesar[90] a Muzeum umění založením Středoevropského fóra Olomouc v roce 2008 vykročilo do nové koncepční etapy svého dynamického rozvoje zaměřeného na středoevropský prostor.[91] Vedle toho ovšem – podobně jako v průběhu 90. let – probíhal čilý výstavní ruch, jehož protagonisty byla už také mladá vrstva kurátorek a kurátorů, kteří si hledali vlastní platformy k prezentování svého úhlu pohledu na to, co zajímavého se děje na tehdy aktuální české i zahraniční scéně. Tomu se podrobně věnuje v samostatné studii Jakub Frank a částečně i Tomáš Kubart ve studii věnované olomouckému festivalovému dění. Z hlediska vysokoškolských institucí je pak nutno se značným rozčarováním konstatovat, že řada nejtalentovanějších studentek a studentů kateder dějin umění a výtvarné výchovy, zaměřených na současné umění, odešla pro nedostatek pracovních příležitostí jinam… Objektivně je však nutno poznamenat, že ani jedno z těchto dvou nejvýznamnějších vysokoškolských olomouckých učilišť nemělo a nemá ve svých dlouhodobých koncepčních materiálech zakotveno, že v prvním případě je specializováno na moderní a současné umění, v druhém případě pak na výchovu mladé generace směrem k působení ve svobodném povolání. Výjimkou z uvedených pravidel ovšem bylo dlouholeté působení mezinárodně respektovaného historika architektury Rostislava Šváchy na prvním uvedeném pracovišti, který strhl k zájmu o podrobné studium nejen moderní a současné architektury celou řadu svých studentek a studentů, kteří dnes patří k respektovaným historikům umění zaměřeným na moderní i starší architekturu včetně památkové péče a zahradní architektury. Za všechny alespoň zmiňme v abecedním pořadí Lukáše Berana (*1978), Martina Horáčka (*1977), Kateřinu Pavlíčkovou (roz. Vítečkovou) (*1973), Martinu Mertovou (*1978), Jakuba Potůčka (*1975), Martina Strakoše (*1972), Pavla Šopáka (*1970), Ondřeje Zatloukala (*1977) a z mladších Kláru Jeništovou (*1982). V oblasti intermediálně související s volným uměním pak mezi nejvýznamnější počiny patřily a patří od roku 2000 celostátně respektované mezinárodní festivaly Academia film Olomouc (AFO) a Přehlídka animovaného filmu (PAF).[92] Opominout nelze ani značný rozvoj street artu, jehož patrně nejlepší realizace vznikly v podobě řady murálů, kterým – a nejen jim – se zasvěceně věnuje v samostatné studii Romana Junkerová, jediná olomoucká teoretička, jež se této specifické oblasti věnuje dlouhodobě. Ze skupinových aktivit, názorově navazujících na 90. léta, je namístě alespoň stručně zmínit působení Klubu konkretistů 2 – Olomouc (viz samostatné heslo), který v letech 1999–2007 patřil mezi celostátně nejaktivnější z pěti sekcí (Praha, Brno, Olomouc, Ostrava, Bratislava) Klubu konkretistů 2, jehož činnost původní členi Klubu konkretistů (založen 1967) obnovili z podnětu jejich staro-nového teoretika Arséna Pohribného v roce 1997. A konečně vedle již výše zmíněných mladších autorů je potřeba jmenovat i několik tehdejších „outsiderů“, jejichž tvorbu považuji za hodnou pozornosti v celostátním měřítku: pozoruhodného kreslíře „malichovského“ typu Tomáše Lampara (*1967), neméně zajímavého kolážistu a brikoláţistu Ivana Václavka (*1979) a kreslířku Dagmar Havlíčkovou (roz. Knobovou) (*1961), žákyni Dalibora Chatrného, jejíž rozsáhlá tvorba je z mého pohledu poněkud úzce prezentována v posledních letech v rámci kategorie art brut.

Zde měl původně nejen můj text končit, což nám, kteří se před třemi lety poprvé zamýšleli nad časovým rozsahem a obsahem této publikace, přišlo až příliš retrográdní, neboť hlavně kapitola volného umění by byla především zaměřena na autory a autorky, kterým se dostalo patřičné či alespoň dílčí pozornosti již v předchozí publikaci *Skleník*. Navíc je povědomí o tvorbě dnes už výrazně starší generace (se současným věkovým průměrem cca 70+) i mimo „hranice“ Olomoucka dostatečně prezentováno v početné řadě samostatných i společných katalogů, monografií i v dalších publikacích (viz Encyklopedie a Výběrová bibliografie).

Rozhodujícím momentem pro rozšíření časového horizontu této publikace tedy byla skutečnost, že vedle tradičních oborů (malba, plastika, kresba, grafika) se po svém a mimo rámec již v 90. letech de facto postupně kodifikovaných hodnot olomouckého umění 90. let v nultých letech začala formovat zpočátku nenápadná tvůrčí enkláva nejmladších výtvarníků, pro které tradiční spolkový život nebyl nikterak zajímavý, ba vzhledem k rozvoji elektronických sítí a rychlému přístupu k informacím a celostátním i mezinárodním kontaktům ho považovali za do sebe zahleděný, nepružný, ba přežitý.

NOVÉ ZAČÁTKY (2015–2020+)

Tato nejmladší generace o sobě postupně dala vědět nejprve formou samostatných výstav, které se uskutečnily zejména v Galerii Caesar, případně v Galerii W7, jejíž kurátorkou byla Monika Beková (*1986). Z malířů a malířek mě v pořadí podle roku narození nejvíce zaujali pozoruhodný kolorista David Jedlička (*1969), bytostná figuralistka Adéla Janská (*1981), „syrově poetická“ Magdalena Turzová (*1978) a z těch ještě mladších rovněž skvělý figuralista Jakub Čuška (*1989). Generačně sice starší Jedlička, jehož uvažování o malbě mělo po nějakou dobu určitý vliv na Janskou a Turzovou, měl první samostatnou výstavu v Galerii Caesar v roce 2013, o dva roky později se v téže galerii představila Janská, Čuška společně se Samuelem Kollárikem v roce 2017 a Turzová pak v roce 2019. Tato výrazná čtveřice, spřízněná obdobným zdravě kritickým, a zároveň jiným pohledem na odkaz modernistické a avantgardní malby, se začala názorově i formálně profilovat – s výjimkou J. Čušky – již během jejich společného (nebo částečně se překrývajícího) pedagogického působení na Střední škole designu a módy v Prostějově, jejíž renomé jí Olomouc může jen závidět. Vedle nich se bez větší pozornosti olomoucké veřejnosti rovněž postupně etablovala řada sochařů střední a mladé generace: Richard Štipl (*1968), Jaroslav Kolářek (*1974), Jakub Lipavský (*1976), Adéla Bébarová (*1978), Robert Buček (*1979), Matouš Lipus (*1987), Matěj Frank (*1989) a Jan Dostál (*1992), jejichž pozoruhodné tvorbě se formou výstižných charakteristik věnují v Encyklopedii Jakub Frank, Martin Fišr a Klára Jeništová. Přestože je to vzhledem k poměrně krátkému odstupu od jejich dřívějších, natožpak současných tvůrčích výkonů poměrně riskantní, považuji zmíněné autory a autorky včetně zcela nejmladší Lucie Rosické (roz. Králíkové) (*1998) za zjevnou naději pro živou budoucnost olomouckého výtvarného dění mající minimálně celostátní kvalitu. Otázkou ovšem je, zda tento pohled je pro uvedené umělce a umělkyně osobně nějak podstatný, když už nyní je jejich tvorba respektována důležitými kurátory a sběrateli nejen v tuzemsku, ale i v zahraničí. Což jinak řečeno značí, že mladá a nejmladší nejen výtvarná generace, která je nějakým podstatnějším způsobem spjatá se zdejším geniem loci, je generací, která má patřičné sebevědomí, schopnosti, ale také nebývalé možnosti, takže místní milieu vnímá s jistým – nikoliv však povýšeným – odstupem a nadhledem.

MEZIHRA ANEB KUNSTHISTORIKOVA CESTA DO PRÁCE

Jednoho pošmourného dne po druhé vlně covidových restrikcí a zákazů jsem cestou do Muzea umění potkal v Univerzitní ulici malíře Davida Jedličku. S cígem v koutku úst a šibalským úsměvem v očích se mě zeptal: „Tak co nového u vás v Rohypnolu?“ „Hmm, co nového, pomalu dojídáme vánoční cukroví a levitujeme. Ostatně mám dojem, že levituje celá hanácká metropole.“ „No právě!“ „Hele, Davide, to je fakt dobrá hláška, žes to vymyslel ty, synek odkojený jiskřivým ryzlinkem ze Znojemska?“ „To víš že jo. Tady je to fakt Rohypnol, deset let nuda jako prase, ani lístek se nehne, jen holky tu sou pěkný.“ „Havlík to taky říká, ostatně už v osmdesátkách navrhl projekt na polepení fasád paneláků různými krabičkami od neuroleptik a antidepresiv. Zachránila nás tenkrát od naprostého zmaru sice revoluce, ale teď se tu zas rozlézá divná depka.“ „Depka, depka, hovno depka… To je tou místní letorou. Sotva člověk přejde náměstí, už se cítí unavený.“ „No a co proti tomu děláš?“ „Nóóó, maluji…, občas pivko… a tak… Však víš.“ „Paráda, takže máš nový obrazy. Rád se přijdu podívat.“ „Hele, Láďo, já bych s tím ještě nějakej čas počkal. Naposledy jsem byl v ateliéru před čtrnácti dny, to víš, furt nějaká hoňka.“

Tato situační historka, v jiných souvislostech hodná zapomnění, obsahuje pro mě cosi podstatného, co v hlubší vrstvě vnímání přesně vystihli jiní, ať už výtvarníci nebo historici umění, následovně: „snění po zašlé slávě velikosti Olomouce a z toho vyplývající traumata“ (Pavel Zatloukal), „město vertikální nostalgie“ (Václav Stratil), „nekonečné místní snění“ (Barbora Kundračíková).

Ze všech uvedených reflexí (včetně té Jedličkovy) v podstatě vyplývá, že „Olomouc je už dávno ztracená varta“ (Petr Jochman). Před námi se tedy v konfrontaci s výše napsaným vznáší zásadní otázka, zda Olomouc je i v současné době svým způsobem stále „zakleté město“ (L. Daněk), anebo jde jen o prostý skepticismus, vyvěrající z poznání, že něco skutečně nového, veskrze pozitivního se ve zdejších podmínkách rodí těžce a z pohledu odjinud nepředstavitelně dlouho. Někdy tak dlouho, že zdejší obyvatelstvo si už buď nepamatuje, či v lepším případě si jen „velmi matně vzpomíná“, co všechno dobrého se od roku 1990 ve stotisícovém městě udělalo a odehrálo…

OTEVŘENÉ POLE

Hlavní záměrem tohoto textu, primárně zaměřeného na volné výtvarné umění, bylo, abych doložil, byť ve značné stručnosti, že dřívější i současná situace na zdejší výtvarné scéně byla a není ani zdaleka tak nezajímavá, jak by náhodnému návštěvníkovi mohla připadat. Zde si dovoluji obloukem se vrátit k v roce 1990 navržené „idealistické“ koncepci Pavla Zatloukala (viz v úvodu citovaný zápis ze schůze olomoucké pobočky SČVU, bod 4), týkající se památkové, kulturní a vzdělávací obnovy Olomouce, neboť všechny tenkrát idealisticky znějící body se podařilo de facto splnit, přestože současnou situaci ve městě vnímá řada občanů zvláštním kritickým okem. Zaně všechny to nedávno jeden mudrlant vyjádřil u piva následovně: „Ach jo, máme hodně kostelů, taky univerzitu, všude se to hemží studenty a cizinci, ale jsme, kurva, bez cukrovky.“

Naštěstí ale ve městě žije spousta talentovaných a schopných lidí včetně mladé výtvarné generace, kteří potenciál města vnímají jako otevřené pole, v němž je nezbytné se do budoucna pohybovat a konat, sice zodpovědně, ale zároveň svobodně a kreativně.

85 Skupina byla založena z iniciativy Miroslava Urbana (*1953) v roce 1991. Dalšími členy skupiny byli: Zbyněk Kulvait (1954–2018), Eleonóra Pražáková (1953–2026), Hana Teplá (*1953), Jindřich Walla (*1954). Skupina poprvé vystavovala v prosinci 1991 v budově Základní umělecké školy v Olomouci. Poslední výstava se uskutečnila v roce 2012 v Galerii Caesar. Lit.: Petr Mikeš, *Neprůbojní*, Olomouc [1992]. – Jiří Valoch, *Neprůbojní po dvaceti letech*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2012.

86 Skupina ve složení malíř, kreslíř, básník a hudebník Pavel Preisner (*1970), malíř Michal Navrátil (*1971) a malíř Aleš Szotkowski (*1971) poprvé vystoupila na veřejnosti v roce 1994. Lit.: Martin Stöhr, *Romantické sdružení Roman*, [Olomouc, 1995].

87 Olomoucká sekce oficiálně vznikla v roce 1999 jako součást celostátního *Klubu konkretistů 2* (KK 2). Jejími zakládajícími členy na doporučení původních členů Klubu konkretistů (založen 1967) se však stali už na podzim roku 1997 Zdeněk Kučera (1935–2016) (člen původního Klubu konkretistů) a Ladislav Daněk (*1958). V roce 1999 byla členská základna rozšířena o dalších pět členů: Vladimíra Havlíka (*1959), Pavla Herynka (*1943), Jiřího Krtičku (*1954), Vladimíra Pospíšila (*1957) a Danu Puchnarovou (1938–2025). V roce 2001 pak byli přijati mladí členové: David Medek (*1969), Jan Herynek (*1973) a Jiří Toman (*1974). Lit.: Arsén Pohribný – Ladislav Daněk, *Klub konkretistů 2 – Olomouc*, katalog výstavy, Klub konkretistů 2 – Olomouc, Olomouc 2000. – Radek Horáček – Arsén Pohribný et al., *Použijte modul KK2! Klub konkretistů 2 Olomouc a hosté z Gmundenu a Brna*, katalog výstavy, Dům umění, Brno 2005. – Johana Daňková, *České geometrické a konkretní umění a Klub konkretistů 2 – Olomouc*, (bakalářská diplomová práce), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2008.

88 Milan Kozelka (ed.) et al., *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Votobia, Olomouc 2002. – Miroslav Schubert, *Mladé sovy*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2007.

89 Lukáš Beran, *Martin Horák: Léto ve městě II. / Summer in Town II. Art projekt*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2005. – Yvona Ferencová – Petr Ingerle, *Martin Horák: Spin-off I* katalog výstavy, Moravská galerie, Brno 2016.

90 Jiří Valoch – Miroslav Schubert – Oldřich Šembera et al., *20 let Galerie Caesar. 20 let Spolku olomouckých výtvarníků*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2011. – Miroslav Schubert (ed.) – Barbora Kundračíková, *30 let Galerie Caesar*, Galerie Caesar, Olomouc 2021.

91 Pavel Zatloukal – Michal Soukup (red.), *Středoevropské fórum Olomouc: Architektonická studie / Olomouc Central European Forum: Architectural design*, katalog výstavy, Muzeum umění, Olomouc 2009. – Pavel Zatloukal (ed.) et al., *Muzeum umění Olomouc 1951–2011* (publikace k výst.), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

92 Academia film Olomouc byl založen v roce 1966. Nultý ročník Přehlídky animovaného filmu proběhl v roce 2000 v Jihlavě a v roce 2002 se přesunul do Olomouce. Oba festivaly organizuje Katedra divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v Uměleckém centru UP.

105

106

107

108

105 Miroslav Šnajdr st., *Vzpomínka na Remeš a Vojtův Kristův Pán*, 1993, olej, plátno, 120 × 70 cm, foto Miroslav Schubert, soukromá sbírka (Olomouc)

106 Miroslav Šnajdr st., *Podzim*, 2004, olej, suchý pastel, plátno, 100 × 100 cm, foto Miroslav Schubert, soukromá sbírka (Zlín)

107 Miroslav Šnajdr st., *Poselství Lucie*, 1997, olej, uhel, křída, plátno, 100 × 100 cm, foto Miroslav Schubert, soukromá sbírka (Olomouc)

108 Miroslav Šnajdr st., *Návrat Gustava Klimta do Olomouce*, 2019, akryl, olejový pastel, plátno, 100 × 100 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2928

109

110

111

112

114

115

116

109 Dana Puchnarová, *Tvarový zářič*, 2003, olej, plátno, 160 × 120 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2562

110 Dana Puchnarová, *Tkáň života* z cyklu *Sítě* (polodetail), vrstvené litografie, pauzovací papíry, plexisklo 120 × 120 cm, z pozůstalosti autorky

111 Dana Puchnarová, *Isfahán* z cyklu *Sítě*, vrstvené litografie, pauzovací papíry, plexisklo, 81 × 100 cm, z pozůstalosti autorky

112 Zdeněk Kučera, *Vrstvy temnot*, 2003, akryl, plátno, 120 × 120 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2963

113 Zdeněk Kučera, *Adorace*, 2000, akryl, plátno, 55,5 × 55,5 cm, soukromá sbírka (Olomouc)

114 Zdeněk Kučera, *Skály*, 1997, barevná serigrafie, papír, 459 × 340 mm, 700 × 500 mm, Muzeum umění Olomouc, G 13251

115 Zdeněk Kučera, *Louka a les*, 1997, barevná serigrafie, papír, 465 × 340 mm, 700 × 500 mm, Muzeum umění Olomouc, G 13252

116 Zdeněk Kučera, *Pláž*, 1997, barevná serigrafie, papír, 464 × 340 mm, 700 × 500 mm, Muzeum umění Olomouc, G 13253

117

118

117 Oldřich Šembera, *Křákem 2*, 2006, fotografika, plátno, 140 × 140 cm, majetek autora

118 Oldřich Šembera, *Tosácká lávka*, 2005, fotografika, plátno, 100 × 140 cm, majetek autora

119

119 Oldřich Šembera, *Zrcadlení 5*, 2011, fotografika, plátno, 100 × 100 cm, majetek autora

120

121

120 Ondřej Michálek, *Dva světelné objekty*, 1992, linoryt, dřevořez, papír, 490 × 689 mm, 636 × 810 mm, majetek autora

121 Ondřej Michálek, *Velký odpočinek*, 1996, linoryt, papír, 490 × 690 mm, 690 × 910 mm, majetek autora

122

122 Ondřej Michálek, *Útočiště II*, linoryt, dřevořez, 598 × 836 mm, 700 × 998 mm, majetek autora

123

124

125

126

127

123 Jiří Lindovský, *Měšťanské zátiší*, 1997, vyřezávaná a vrstvená umělohmotná fólie, tužka, pastel, 70 × 100 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2382

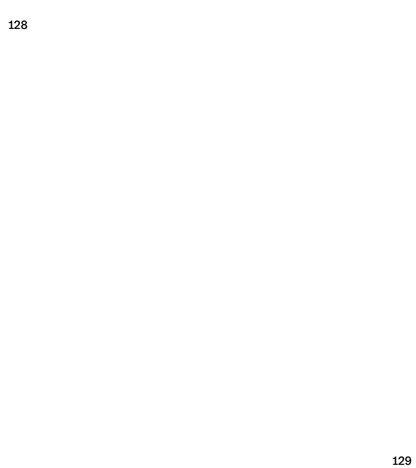
124 Jiří Lindovský, *Snídaně*, 2018, tužka, uhel, akryl, plátno, 85 × 115 cm, soukromá sbírka (Praha)

125 Jiří Lindovský, *Zima*, uhel, pastel, akryl, plátno, 115 × 55 cm, soukromá sbírka (Olomouc)

126 Jiří Lindovský, *Systém*, 2016, tužka, akryl, plátno, 105 × 145 cm, majetek autora

127 Jiří Lindovský, *Papinův hrnec*, 2019, akryl, tužka, pastel, plátno, 115 × 125 cm, majetek autora

128



129

128 Petr Zlamal, *Spouštěcí mechanismus (Stvrzující gesto)*, 2007, olej, sypané pigmenty, sololit, 181 × 185 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2974

129 Petr Zlamal, *Laboratoř*, 2002, olej, sololit, 110 × 200 cm, majetek autora

131

132

130 Petr Zlamal, *Erupce*, 2010, olej, suchý pastel, umělý uhel, plátno, 146 × 201 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2976

131 Petr Zlamal, *Konfrontace*, 2008–2009, olej, plátno, 200 × 150 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2975

132 Petr Zlamal, *Ptačí zpěvy*, 2020, tempera, uhel, plátno, 170 × 136 cm, majetek autora

133

134

135

136

137

138

139

133 Pavel Forman, *Dark-Wins-Evolution*, 2005, akryl, plátno, 200 × 300 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2526

134 Pavel Forman, *Wish of Mirror*, 2021, akryl, olej, plátno, 185 × 200 cm, majetek autora

135 Pavel Forman, *Connected*, akryl, olej, plátno, 188 × 200 cm, COLLET Prague / Munich (Jirny)

136 Ivan Václavek, *Houbelec*, 2022, koláž, lepenka, 54 × 63 cm, foto archiv Galerie Caesar, majetek autora

137 Ivan Václavek, *Heaven Hell*, 2002, akryl, plátno, 110 × 110 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2535

138 Ivan Václavek, *Hyeny v mlze*, 2023, asambláž, lepenka, 49 × 66 cm, foto archiv Galerie Caesar, majetek autora

139 Ivan Václavek, *Crucifixion*, 2021, koláž, lepenka, 31 × 40 cm, foto archiv Galerie Caesar, majetek autora

140

140 David Jedlička, *Nikdy nevíš, kdo tě čím zabije*, 2011, akryl, plátno, 150×140 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2956

142

141 David Jedlička, *Král květin*, 1998, akryl, olej, plátno, 67×50 cm, soukromá sbírka (Olomouc)

142 David Jedlička, *Tanec*, 2021, akryl, plátno, 150×100 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2957

143

143 Magdalena Turzová, *Match point*, 2022,
akryl, olej, plátno, 155 × 130 cm, majetek autorky

144

144 Magdalena Turzová, *Medúzin komplex*, 2024,
akryl, olej, plátno, 120 × 90 cm, majetek autorky

146

145 Magdalena Turzová, *Podezřelá*, 2021, akryl,
olej, plátno, 160 × 140 cm, majetek autorky

146 Magdalena Turzová, *Revize I*, 2021, akryl, olej,
plátno, 110 × 140 cm, soukromá sbírka (Olomouc)

147

147 Jakub Čuška, *Untitled*, 2018, olej, plátno, 180 × 150 cm, majetek autora

149

148 Jakub Čuška, *Reddish Hands*, 2023, olej, plátno, 180 × 140 cm, Sbírka Roberta Runtáka (Olomouc)

149 Jakub Čuška, *Master View*, 2020, olej, plátno, 25 × 20 cm, soukromá sbírka (Olomouc)

150

150 Čuška Jakub, *Converted Portrait II*, 2020, olej, lněné plátno, 260 × 200 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2953

151

152

153

151 Adéla Janská, *J and M*, 2019, akryl, lněné plátno, 200 × 170 cm, majetek autorky

152 Adéla Janská, *Rotation*, 2017, akryl, plátno, 190 × 160 cm, majetek autorky

153 Adéla Janská, *Metamorphosis*, 2021, akryl, sprej, plátno, 210 × 280 cm, Muzeum umění Olomouc, O 2954

154

155

156

157

158

159

160

154 Vladimír Havlík, *Vyvažování vír*, 2001, objekt, váhy, knihy, mince, 44 × 37 × 20 cm, foto Zdeněk Sodoma, majetek autora

155 Vladimír Havlík, *Vyvažování víry*, 1993, objekt, vodováhy, 86 × 60 × 3 cm, foto Zdeněk Sodoma, soukromá sbírka (Olomouc)

156 Vladimír Havlík, *Návrh na řešení problému chudého Jihu*, 2007, objekt, globus, 35 × 25 × 25 cm, foto Zdeněk Sodoma, majetek autora

157 Martin Horák, *Hotel Start*, 2003, objekt, brikoláž, ponožka, korálky, špendlíky, dřevo, 200 × 50 × 100 mm, foto Tomáš Souček, majetek autora

158 Martin Horák, *Bilión*, 2006, koláž, bankovky, sklo, 70 × 148 × 20 mm, foto archiv autora, majetek autora

159 Martin Horák, pohled do výstavy *Jiří*, Fotograf Gallery, Praha, 23. 4. – 23. 5. 2015, *Jiří*, 1995, ofsetový tisk, papír, 760 × 850 mm, 970 × 850 mm, 900 × 830 mm, foto archiv autora, majetek autora

160 Martin Horák, pohled do výstavy *Martin Horák: Olomoucký výtvarník*, 2. 11. – 14. 11. 2005, zleva *Stupně vítězů*, 2003, objekt, dřevotříska, propisot; *Bez názvu*, 2005, objekt, papír, dřevo, 1800 × 2000 mm, foto Martin Polák, majetek autora

161

162

163

164

165

166

167

168

169

161 Adéla Bébarová, z cyklu *Pletivo*, 2003, železný drát, foto archiv autorky

162 Adéla Bébarová, *Spirála I*, 2004, skleněná tavená plastiky, 50 × 25 × 25 cm, foto archiv autorky

163 Adéla Bébarová, *Spirála 4*, 2006, litina, 50 × 40 × 25 cm, foto archiv autorky

164 Adéla Bébarová, *Struktura a objem*, instalace v Galerii Caesar, 2023, sklolaminát, 3D tisk, fotoluminiscenční pigment, světelné zdroje, 2300 × 680 × 330 cm, foto Oldřich Šembera

165 Adéla Bébarová, *Struktura a objem*, pohled do instalace v Galerii Caesar, 2023, sklolaminát, 3D tisk, fotoluminiscenční pigment, světelné zdroje, 2300 × 680 × 330 cm, foto archiv autorky

166 Robert Buček, *Archiv*, 2023, břidlice, ocel, 130 × 70 × 150 cm, archiv autora

167 Robert Buček, *Kde nebudeme bydlet*, 2020, keramika, ocel, 230 × 400 × 220 cm, archiv autora

168 Robert Buček, *Mykoszewo*, 2020, naplavené dřevo, bedny, 500 × 500 × 60 cm, archiv autora

169 Robert Buček, *Blok*, 2025, keramika, ocel, 170 × 100 × 210 cm, archiv autora

170

171

172

173

174

175

176

170 Jan Dostál, *Donut*, 2022, ocel, 200 × 200 × 140 cm, archiv autora

171 Jan Dostál, *Mrak* – EXPO 2020 Dubaj, 2021, ve spolupráci s JinJan studio, nerezová ocel, 2400 × 1500 × 900 cm, archiv autora

172 Jan Dostál, *Revolv*, 2022, nerezová ocel, 140 × 80 × 80 cm, archiv autora

173 Matěj Frank, *Ničí těla*, 2022, dřevo, litina, Galerie Kaple, Valašské Meziříčí, foto Martin Hlavica

174 Matěj Frank, *PUR*, 2026, litina, hliník, 120 × 90 × 185 cm, archiv autora

175 Matěj Frank, *Prostory*, 2017, performativní kresba na zeď (4 a 6 hodin), uhel, foto Veronika Nöhrer

176 Matěj Frank, *Dialog*, 2022, překližka, dřevo, kování, 170 × 250 × 470 cm, foto 4+4 dny v pohybu, archiv autora

177

178

177 Jan Krtička, *Hannukuru*, 2003, instalace (pásy vysekané do ledu zamrzlého jezera v Laponsku), archiv autora

178 Jan Krtička, *Vyprávění*, 2014, zvuková instalace (ve spolupráci s Janem Proškem), archiv autora. Výstava patnácti performancí prezentovaná formou vyprávění jejich autorů. Každý z patnácti umělců vypráví jednu svou akci pro nahrávku, jež je pak přehrávána v samostatném reproduktoru.

179

179 Jan Krtička, *Romantická krajina*, 2016, zvuková instalace, foto Oskar Stolín Čtyři zvukové obrazy krajiny. Každý z obrazů je multikanálovou zvukovou sestavou zachycující skrze rozložený popis konkrétní krajinnou scenérii.

180

181

180 Jakub Lipavský, *Bez názvu* ze série *Movitky*, dřevo, plátkový hliník, 38 × 50 cm

181 Jakub Lipavský, *Bez názvu*, 2016, beton, železo, 220 × 80 × 58 cm, foto Pavel Hošek

182

183

182 Jakub Lipavský, *Bez názvu*, 2017, beton, železo, 110 × 90 × 65 cm, foto Michal Polák

183 Jakub Lipavský, *Bez názvu* ze série *Movitky*, dřevo, plátkový hliník, 100 × 67 × 38 cm

184

185

186

187

188

189

184 Matouš Lipus, reliéfní stéla *Archa Noemova*, sádra, 100 × 130 × 35 cm

185 Matouš Lipus, *Dřevorubci*, kombinovaná technika, 120 × 35 × 95 cm

186 Matouš Lipus, *Noc*, kombinovaná technika, 140 × 110 × 45 cm

187 Richard Štipl, *Breathe*, 2021, dřevo, klihokřída, olej, 180 × 110 × 30 cm, majetek autora

188 Richard Štipl, *Dream of a Prophet*, 2019, dřevo, grafit, 106 × 82 × 60 cm, soukromá sbírka (Praha)

189 Richard Štipl, *Derision*, 2012, kolorovaná hlína, 80 × 35 × 20 cm, majetek autora

POHLED ODJINUD.
GALERIE CAESAR ZCELA REÁLNĚ

Barbora Kundračíková

O počátku devadesátých let máme ve zvyku přemýšlet podobně, jako bychom snili – jako o tichém dojezdu „roku zázraků“ a pomalém startu večírku, který pak válcoval celé nadcházející desetiletí, aby skončil dost děsivou kocovinou, respektive dalším obdobím transformace, jejíž potenciál se navíc stále nedaří naplnit. Posledních deset bouřlivých let přitom přineslo celou řadu vlastních podnětů a změn, možná definitivní vystřízlivění, na něž by bylo těžké reagovat i se zpožděním. Tato zátěž přitom dopadá na instituce stejně jako na jednotlivce – mimo jiné proto, že paralelně s přehodnocováním celé řady sociálně, politicky či kulturně etablovaných společenských mechanismů probíhá také množství intimnějších procesů, které s nimi souvisejí spíše volně, svůj vliv ale mají. Hledisko regionální a globální při tom všem splývá, nejsme v tom tedy alespoň sami.

Uvedené myslím doslova – právě na tomto půdoryse permanentního stýkání se a prolínání rovin osobní a veřejné, soukromé a sdílené bych text věnovaný Galerii Caesar (GC) chtěla stavět. Není mým cílem nikoho se dotknout ani jej velebit, chtěla bych naopak „vytěžit ten největší dar“, nejvyšší kvalitu, kterou v galerii vidím. Odkrývám přitom samozřejmě také „vlastní karty“, a doufám jen, že ku prospěchu, ne ostudě všech zúčastněných.

Jak již dříve poznamenal Miroslav Schubert, její dlouholetý kurátor, Galerie Caesar je rozhodně dítětem porevolučního nadšení – souvisí to mimo jiné také s tím, že se jedná o platformu původně spolkovou, později družstevní, okolo níž se stále udržuje poměrně pevný okruh autorů obě uskupení propojující, také ale rozšiřující. Na tento moment už také bylo mnohokrát, mimo jiné v předchozích výročních katalozích, poukazováno.[1] Slova „družstevní“ či „spolkový“ bych ale chtěla zdůraznit ještě jednou, protože je to zároveň moment, který může být vysoce přitažlivý pro mou a mladší generace. Sdílený, komunitní život je totiž zcela jistě jednou z odpovědí na chaos, který nás obklopuje.

Je jasné, že dny největší slávy občanské společnosti devadesátých let jsou dávno pryč. Stejně tak je zjevné, že sláva spolkového života ve století, které následuje, ještě nenastala. Tím spíše, jedná-li se o ten umělecký. Jsme někde v mezičase, v němž konstanty stále platí, jen už je méně a méně lidí, kteří by znali jejich původ nebo se na jejich údržbě podíleli. Vyčerpávají se tím? Nejspíš trochu ano, vytrácí se totiž především žitá znalost – vztahů, úspěchů i propadů. Jak velice pěkně shrnul třeba Jiří Žlebek, zdroje GC jsou přitom skutečně zcela osobní: „V atmosféře nově nabyté svobody jsme byli okouzleni možnostmi uplatnění našeho potenciálu a s nadšením jsme koncipovali na pravidelných schůzkách v Divadle hudby náš klub, kde bychom se mohli scházet a pořádat výstavy a také vstoupit do volné soutěže, kde rozhoduje kvalita práce. Když jsme s přáteli sdruženými v okruhu Galerie Caesar tuto galerii zakládali, byli jsme okouzleni představou o místě, kde se budou scházet výtvarníci, kteří mají příbuzná východiska a názory jak na výtvarnou tvorbu, tak na svět okolo nich. Tato spřízněnost se vytvářela zcela samozřejmě v průběhu let sedmdesátých a osmdesátých a nebyla nikdy jasně označena ani postulována jako nějaký program.“[2] Právě sdílení, resp. generační předání proto považuji za jednu z největších výzev, která před kolektivem, jakkoli neformálním, stojí. Už to, že tento text píši já, byť můj vztah s GC rozhodně nemá systematickou povahu, však snad něco znamená.

Sousloví Galerie Caesar evokuje nejen v Olomouci, ale i mimo ni, a nejen v mém osobním kontextu, ale také v tom širším, řadu momentů, především je to ale stálost a usazenost, co s ním má většina z nás spojeno: Vejít dovnitř znamená dostat se bezpečně do „světa Laibachu“. Ať člověk chce nebo nechce, ať už tyhle historky slyšel, kolikrát chtěl nebo nechtěl, vždycky je od Mirka[3] dostane znovu. Uvedené přitom píši s naprostou sympatií – fascinace je tím, co nás žene dále. Stejně tak zaručeně dostane zprávu o stavu kuchyně, která galerii finančně zabezpečuje. Pokud tady chce vystavovat, vždycky se bude potýkat se stěnami, které jdou do oblouku, ačkoli by to z architektonického hlediska dělat neměly, a od podlahy línají jako stará kočka. Před Vánocemi tady zaručeně koupí vánoční růži (charitativně) a okolo oběda dostane kávu, občas i s dortem (také tak). Osobní zkušenost, kterou takto možná trochu drze, rozhodně ale s citem, s velkým citem sděluji, není nijak soukromá, sdílím ji s mnoha dalšími příchozími nebo průchozími – a je to dobře! GC je totiž místem, na kterém se, podobně jako v kuchyni, věci *opakují*, mimo jiné proto, že se tam skutečně *dějí*. Většina galerijních prostor o tento pel reality přichází – aby samozřejmě získala jiný, pel reality umělecké, čisťounkého, distancovaného uměleckého bytí. V případě Galerie Caesar tomu tak ale není, tady se věci stále ještě rodí a loupou, vylupují ze svých skořápek. V katalogu výstavy René Hábla Pavel Preisner píše: „Domek nebo hospodářské stavení jsou stavby, ve kterých se bydlí, medituje, básní. Nejsou to nakreslené nápady, je to hra doopravdy.“[4] Napadá mě pak samozřejmě rovnou také bachelardovské „dům chrání snění, dům chrání sníl-ka, dům umožňuje snít v míru“, na to je ale GC v dobrém slova smyslu příliš zemitá.

Možná je to obraz nepřípadný, dává mi ale smysl – a zkusím to s ním: GC je pro mne skutečně jakousi „kuchyní“ daného společenství. A nemusí se v ní přitom vařit jenom jídla domácí – vlastně možná naopak. Sdílet je, společně v ní stolovat je zavazující, vznikají tak intimní situace, které zasahují nejen ducha či imaginaci jednotlivce, když už se bavíme o umění, ale také „tělo“, naši reálnou existenci. Mimo jiné proto, co – sice v o něco obecnějších souvislostech – svého času velice pěkně formuloval Pavel Kosatík: „‚Vysoké‘ by se zde mělo opět stýkat s ‚nízkým’. Nejctihodnější lidé národních dějin zde vedle lidí duševně i charakterově narušených vystupují nikoli proto, aby vznikl hodnotový chaos, ale abychom

1 V tom prvním, publikovaném v roce 2002, na tuto skutečnost narážejí doslova všichni autoři, zmíním alespoň Radka Horáčka, Jiřího Hůlu nebo Jiřího Žlebka, jednoho z členů Spolku. V tom druhém, který vyšel s desetiletým, „střízlivějícím” odstupem, pak krom tehdejších zástupců politického vedení kraje i města (Milan Hořínek, Ivan Kosatík) situaci tímto prizmatem nahlížel také Jiří Valoch.

2 Jiří Žlebek, Dovedu si představit, in: Miroslav Schubert (ed.) et al., *20 let Galerie Caesar*, Olomouc 2001.

3 Miroslav Schubert je kurátorem a dramaturgem galerie.

4 *René Hábl: Osamělost prvočísel* (4. 4. – 27. 4. 2018). Více zde: http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Archiv/2018/314_habl_rene/gcKat314hablTisk.pdf (cit. 27. 9. 2021).

si zkusili uvědomit, že přes zdánlivé rozdíly vlastně „myslíme“ stejně. Nejvíc se mýlíme tam, kde jsme si sami sebou nejjistější. A to, co „vidíme“, často vůbec není svět, ale jenom naše představa o něm.“[5] Zahajovala jsem v galerii jedny ze svých prvních výstav – a ještě pořád se kvůli některým věcem červenám. Občas si říkám, co všechno zdi Caesara unesly, a nezřítily se (jen se ještě o něco více zahloubily), rozhodně moje velká slova o kráse a pravdě[6] nebo o fatalitě míjení se.[7] Vzpomínám si, s jakou pýchou jsem přivezla grafiky Joanny Piech (2016), která se těsně před tím stala laureátkou krakovského grafického trienále, a měla pocit, že v Olomouci konečně bude taky světové umění! Někdy je dobré si uvědomit, jak málo toho člověk ví, jak moc se mýlí – a jak velice pro svůj život potřebuje ostatní, s nimiž se vlastně v tom mýlení potkává nejvíce a nejlépe, přičemž dostává příležitost svůj postoj revidovat. Není tohle nejlepší výraz aspirace na instituci jako ztělesnění vědomě sdílené existence v rámci jakkoli těsného společenství? V katalogu výstavy *Dialogos part Three*, výstupu projektu, na kterém se galerie podílela v letech 2017–2019, se píše, že „dialogos připomíná hru v šachy, tedy otevřeně nerozhodnou ze své podstaty: cílem dialogu je dialog sám“.[8] Ano, cílem existence je bezesporu existence sama. Je ale dobré držet při ní v rukou alespoň malý kompas. Instituce jeho roli svého času plnily, možná bychom mohli společně usilovat o jejich obnovu. A možná bychom mohli začít tady u těchto místních, komunitních platforem.

Mimo jiné proto, že pro někoho, kdo žije apokalyptickou filozofií dne, je vytrvalost kolektivu GC skutečně umlčující. Každé první úterý v měsíci vernisáž (výjimky pouze potvrzují pravidlo), ke každé výstavě alespoň dvoulist, pozvánka týden předem, e-mailem i poštou, vernisáž fotí Oldřich Šembera,[9] který nakonec katalogy také graficky upravuje (platí výše řečené), instaluje se víkend předem a Mirek si nejraději všechno dělá sám, „v klidu“. Udivuje tím spíše, že nepolevila ani v období, které řada z nás záměrně či nuceně strávila v izolaci nebo využila k „převratným“ změnám – mám samozřejmě na mysli období pandemie Covid-19. Jak Olda velice případně poznamenal na jedné z ex post vernisáží,[10] člověk by čekal, že to bude přirozený konec místních spolkových aktivit. Ale ono ne. Při té příležitosti jsem si vybavila film, který svému tatínkovi věnoval Jan Svěrák.[11] Poslední scéna zachycuje letní večer, kamera klouže pohledem po letně rozkvetlém svahu, až se zastaví u kapličky, jejíž zvon právě odbíjí šestou večerní. A srdce tluče ještě dlouho poté, co by mělo umlknout. Zní to sice velmi pateticky, ale navrhuji vzpomenout si na historku o digestoři – a hned nám bude veseleji! Mramorizace tady, chválabohu, nehrozí.

V úvodu ke knize už citovaného Pavla Kosatíka *České snění*, která se vlastně ukazuje být docela dobrým průvodcem českým světem, Zbyněk Zeman píše: „Národní povědomí není dané Bohem nebo určené biologií. Je to stav mysli: národ je umělý výtvor, křehký a dočasný.“ A dodává: „Jejich naděje a zklamání odpovídaly duchu doby.“[12] Klidně bych, znovu, národ zaměnila za „spolek“, nebo abych byla přesná, „okruh autorů galerie“. A o to více ocenila jeho snahu každých deset let svou činnost rekapitulovat. K oslavám totiž patří také zamyšlení, kam dál a proč vůbec. Možná proto také Jiří Valoch v textu, pojímajícím první desetiletí GC, pominul uvedené výstavy a soustředil se na všechny zásadní momenty, které umění a jeho recepci v devadesátých letech podmiňovaly – včetně mírně vražedné kombinace „transformace společnosti, postmoderna a narůstající kurátorská dominance“. To vše, aby jej o deset později doslovně a v celém rozsahu na stejném místě zopakoval s dodatkem, v němž poukázal na stálost toho vůbec nejpodstatnějšího (konečně gradace), co je s GC spojeno – otevřenosti oblastem, které jsou mimo běžné rozlišovací schopnosti (jakkoli malého) velkého světa umění: „Pro vše výše uvedené je nutno ocenit, že v Olomouci nenásledují arogantní chování několika jiných měst a státních správních institucí (měly by přece sloužit všem, a ne jen demonstrovat svou bezohlednou moc a těžko očekávanou nenasytnost!) – a že v ní i na ty NEPRŮBOJNÉ podle našich představ dojde.“[13] Pěkným příkladem budiž třeba výstava Oldřicha Vrány a Jiřího Mráčka, dvou do té doby „neznámých moravských marginálních autorů“, na jejichž práci bylo vskutku radost pohledět.[14] Stejně jako na půvabné, přepůvabné, kresby Kateřiny Žlebkové.[15]

Číst o umění a číst o galeriích, které je vystavují, jsou dvě různé věci, z nichž nutně preferujeme tu první. Přitom je to právě galerijní prostor, který náš stav odráží nejlépe, protože se nabízí diskuzi, materializovanému promýšlení a sdílení. S čím se potýkáme dnes, o čem by Valoch nevěděl? S napětím centra a periferie, vůbec tady s tímto banálním, a přesto stále nepřekonaným fatalismem, jsme se stále ještě nevyrovnali. Stejně tak jsme se nezbavili podobně únavné dominance post-postkonceptualismu. Vypadá to, že tratě, po kterých se pohybuje současné umění, se za posledních deset let jen ještě o něco více naprimily a prohloubily. Dost těžko do nich může vstoupit kdokoli mimo vyvolený tábor. O výtvarném či vizuálním umění se píše zjednodušeně, nesystematicky, hlavně ale nezodpovědně, což říkám s vědomím toho, že sama k podobnému vidění světa přispívám. Veřejný prostor se také stává stále více vizuálně agresivním. I proto bych ale chtěla Valochův text připomenout ještě jednou – zmiňuje totiž věc, kterou je snadné přehlédnout. Klad, který je samozřejmě také ve svém dosahu či platnosti omezený. Jakýkoli program či projekt nakonec musí táhnout „jedna hlava“ (a možná ještě krk). Přesto je potřeba o něj usilovat, aby se to, oč usilujeme, nestalo časem rezignací, absencí takzvaně silného názoru: Caesar totiž „není bezejmenný, i když jeho ‚hlava‘ je kolektivní. Všichni členové Spolku olomouckých výtvarníků, ať jim na tom záleželo hodně nebo méně, mohli galerii podle svých představ formovat… objevili způsob, jak přenést názorovou pluralitu ve Spolku také do dramaturgie caesarovských výstav.“[16] O jak výjimečnou okolnost se jedná či svého času jednalo, vypovídá nejen krátký život řady jiných regionálních center, ale české výtvarné kultury vůbec. Jistě, kdyby zde existoval jiný počet galerií, kdyby alespoň část z nich byla bezpečně etablovaná, kdyby byl systém skutečně horizontální a poptávka po umění naopak vertikálně rostla, bylo by jistě možné chtít co možná nejvyšší míru koncentrace – na expresivní formy, koncept, geometrické tendence. V takovém světě ale nežijeme – a provozovat pak středně velkou galerii ve středně velkém městě vyžaduje být širokospektrální. Ne i, ale prostě proto, aby bylo možné vedle tvorby klasiků, jako jsou Jan Knap, Milan Kunc nebo Viktor Pivovarov, prezentovat i současné strategie, mimo jiné absolventů uměleckých škol, nebo – byť místy se zatnutými zuby – také trochu obávaný „post-postkoncept“. Podobný záměr rozhodně není malý – a čím více nad tím přemýšlím, tím více si vlastně na galerii cením klidu, s jakým k formám, které jí nejsou vlastní, přistupuje.

Za posledních deset let se galerie nicméně definitivně přesunula do kategorie „tradiční“. A to nejen pro výše uvedené, ale také ze zcela praktických důvodů, mezi nimiž dominuje nevyhnutelný ústup starších generací a nástup těch nových, mladších, reprezentovaných centry činnými někdy s větším, někdy s menším úspěchem, rozhodně však vyhraněněji. Vedle GC v tuto chvíli jen v Olomouci operuje PAF – Přehlídka filmové animace a současného umění, zřejmě nejprogresivnější, také ale nejvýlučnější platforma, Divadlo na cucky s galerií XY a aktivní je i Katedra výtvarné výchovy Univerzity Palackého, která provozuje vlastní studentský prostor Basement. Do tohoto výčtu je potřeba řadit také další organizace, včetně Galerie města Olomouce, již zaštiťuje separátní spolek Unie výtvarných umělců Olomoucka. Odpověď na otázku, zda vůbec existuje olomoucká scéna, přitom stále ještě nepadla. Osobně mám místy dojem velice podobný tomu stratilovskému – alespoň ten pocit tady je, přičemž jej někdy přižívuje spíše tvůrčí, jindy produkční síla města. Jeho vlastní kulturní aktivity jsou přitom také pozoruhodné. Mimo úzký rámec Hané se pak situace vyvíjí podobným způsobem – opavský Bludný kámen nebo ostravská Sokolská, pražská Špálovka nebo českobudějovický Dům umění stále svou činnost vyvíjejí, potýkají se ale vlastně s týmiž problémy jako GC – generační obměnou, tlakem přispěvatelů, změnami kulturní politiky. Mimo ně potom vznikají nové instituce, veřejné, mezi nimiž vyniká ostravské Plato, i soukromé, jako je olomoucký Telegraph Roberta Runtáka nebo pražská Kunsthalle spravovaná nadací rodiny Pudilových. Ačkoli už jen spojovat je v jedné větě je možná „trochu moc“. Spolků nebo družstev jako takových je však pomálu, respektive se jejich funkce proměňují, jako je tomu v případě „komunikačního centra“ Školská 28. Mění se totiž do značné míry také požadavky, které na umění klademe, respektive očekávání, která vůči němu máme, jakkoli to osobně považuji spíše za projev neznalosti.

Než přejdu k reflexi, znovu velice osobní, alespoň některých projektů Galerie Caesar z předchozího období, naposledy bych se vrátila ke Kosatíkovi, jehož hlas dnes zní tak zvučně a případně, alespoň tedy mým uším: „Kdyby nebylo lidských snů, nebylo by ani činů, ve kterých se původní představy naplňují. Zdaleka ne každý sen se však promění ve skutečnost – a rozhoduje o tom především, nakolik je ve skutečnosti zakotven a jí inspirován. V optimálním případě lidské sny a činy žijí v míru a přátelství a ovlivňují jeden druhého. Jsou však i situace, kdy se „sen“ od skutečnosti odpoutá, nebo se s ní dokonce ocitne v rozporu.“[17] Chtěla bych doufat, vlastně v to věřím, že se za deset let sejdeme znovu – a budeme si moci říct, co a jak se nám podařilo. Třeba už v té době budu také lépe psát.

Struktura výstav GC se vlastně dlouhodobě nemění, střídavě jde o známá jména celorepublikového kontextu, už zmiňovaný trojlístek Knap–Kunc–Pivovarov, výstavy členů spolku, družstva či obecně ty, kteří spadají do širšího okruhu caesarovské základny, tematické expozice reflektující konkrétní oblast nebo aktuální problém, chápané často jako autorský výběr pozvaného kurátora či kurátora–umělce, studentské a absolventské výstavy. V téhle skladbě působí výběr vlastně vždy organicky, přirozeně – je to základní model, který stále plní svou roli, právě proto, že je základní a hlavní prostor dává umění, ne koncepcím nebo interpretacím, které je obklopují. Kdo tohle ještě dnes může nebo chce říci? Všichni přece žijeme pod jhem „velkých koncepcí“, cíleného rozvoje a konstantního zlepšování. I z toho důvodu jsem ale tolik stála o propojení galerie s Muzeem umění Olomouc, pokud ne dlouhodobě, pak alespoň na sezónu, v níž jsme se vyrovnávali s následky pandemie a muzeum zároveň uvádělo první ročník trienále středoevropského umění SEFO. Kombinace stálé, pečlivě formované platformy a nezávislé, přitom spolkové galerie mi stále připadá velice přitažlivá.

Kdyby se na výstavní plán galerie díval Mirek Schubert, jistě by se soustředil na projekty jiné – z hlediska návštěvnosti třeba výstavu Milana Knížáka nebo The Residents,[18] z hlediska kvality pak tu věnovanou Helgi Thorgils Fridjónssonovi, „islandskému národnímu umělci“.[19] Možná by připomněl, že první dvě výstavy, jimiž galerie zahajovala v roce 1991 svou činnost, byly věnované Daliboru Chatrnému a Karlu Malichovi. Že tady začínali lidé jako Jan Merta, Daniel Balabán nebo Kateřina Vincourová, a vraceli se tudy jiní, jako Jan Koblasa, Zbyněk Sekal, Miloš Cvach nebo Rudolf Fila. Jistě by také zmínil jména kurátorů, kteří se na projektech galerie podíleli – a to samozřejmě ráda udělám i já, ať už by se mělo jednat o Anežku Šimkovou, Jiřího Oliče, Ivo Bindera, Ladislava Daňka, Yvonnu Boháčovou a Štěpánku Bieleszovou nebo Jiřího Zemánka, Jiřího Hůlu, Jana

5 Kosatík 2010, s. 388.

6 *Jiří Lindovský: Světlo, ticho*, 2017. (Kurátorem výstavy byl ovšem Ladislav Daněk.)

7 *Cizí světy: Michal Ožibko, Zdeněk Trs, Radoslav Bigoš*, 2018.

8 Více na webových stránkách GC (archiv výstav): http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Archiv/2017/DIALOGOS/dialogos%20III.htm (cit. 22. 9. 2021).

9 Oldřich Šembera je dlouholetým předsedou Družstva pro podporu výtvarného umění, které galerii oficiálně provozuje – za účasti Spolku olomouckých výtvarníků a přidruženého okruhu autorů, také mimo Olomouc.

10 Konkrétně té, zahajující symbolicky třetí kapitolu Všední krize, projektu, kterým se galerie podílela na prvním ročníku *Trienále současného středoevropského umění Muzea umění Olomouc – Středoevropského fóra* (21. 9. – 24. 10. 2021).

11 Jan Svěrák, *Tatínek*, 2004, 92 min.

12 Zbyněk Zeman, Na místo úvodu, in: Pavel Kosatík. *České snění*, Torst, Praha 2010, s. 7.

13 Text je uveden bez názvu, stejně jako jeho původní, kratší verze z roku 2002. Obě je možné dohledat ve výročních katalozích, vydaných GC v letech 2002 a 2011.

14 *Art Brut: Vrána a Mrak* (1. 6. – 25. 6. 2016), kurátory byli Pavel Konečný a Tomáš Novák.

15 *Jiří Žlebek – sochy, Kateřina Žlebková – kresby* (6. 12. – 31. 12. 2016), kurátorkou byla Anežka Šimková.

16 Viz pozn. 13.

17 Kosatík 2010, s. 387.

18 *Milan Knížák: Nejistý pohled* (7. 10. – 31. 10. 1997); *The Residents: Retrospektiva* (5. 10. – 29. 10. 2010), kurátorem byl Miroslav Schubert.

19 *Helgi Thorgils Fridjónsson* (7. 10. – 30. 10. 2009), kurátorem byl Miroslav Schubert.

Balabána, Věru Jirousovou, Antonína Dufka, Petra Lysáčka, Adrianu Primusovou, Marii Mžykovou, Marka Trizuljaka, Zdenka Primuse, Jiřího Ptáčka nebo Petra Vaňouse. Nakonec ale člověk vždycky skončí u toho, co zasáhlo jeho oči.

Abych se tedy držela posledních deseti let, která s přestávkami v Olomouci trávím, jednu z výstav, které mi udělaly radost, připravil v roce 2014 Petr Veselý jako poctu Jindřichu Pruchovi a představili se na ní třeba Svatopluk Otisk nebo Inge Kosková.[20] Podobný formát, který je sice autorský, má však zásadní přesah v čase i sledovaném rámci, považuji za vůbec nejvděčnější. Do jisté míry se mu přiblížil také projekt Jana Andrese Ars Combinatorica, představující tvorbu Marka Dagleye, Ladislava Daňka, Sébastiena Preschouxe a Roberta Urbáska (2015).[21] Oba, Petra i Jana, zde zmiňuji záměrně, protože se jedná o osobnosti, které oblast svých běžných profesních drah rádi překračují, ať už ve prospěch pedagogiky nebo matematiky. Jejich projekty pak mají podobně „zvoucí" aureolu také pro pouze přihlížející.

Mezi autorskými projekty pak vyniká „jemná linie" předená Milanem Kusendou, Bohdanem Hostiňákem, Michalem Kalhousem, Janem Vičarem, Marií Blabolilovou nebo René Háblem.[22] Samozřejmě je to otázka osobního vkusu, právě tyto formy ale, protože možná příliš jemné pro velký galerijní kontext, znovu demonstrují jedno z velkých pozitiv Caesara, možná bych je nazvala citlivostí. Zmínit bych ale měla také výpravnější autorské vstupy – mj. Pavla Korbičky,[23] Miloše Šejna[24] nebo Vladimíra Škody.[25] A kapitolou sama pro sebe je pak dlouhodobá pozornost vůči geometrickým formám. Svou „malou retrospektivu" zde měl třeba Zdeněk Kučera (2015), obkroužen mj. Zbyňkem Janáčkem nebo Janem Kubíčkem,[26] respektive autory sdruženými v už zmiňované výstavě Ars Combinatorica.

Jedním z velkých fenoménů minulých desetiletí byly také „hostovské" projekty a putovní výstavy. Tyto časy už jsou zřejmě opravdu pryč, i proto bych ale chtěla připomenout Projekt Opole – Olomouc, respektive Olomoucký hattrick, který byl zahájen v Galerii Sztuki Współczesnej v Opolí 19. července 2012.[27] Nebo o rok mladší reverzní transfer „saské" skupiny MGK (Ulrike Dornis, Magdalena Drebber, Jörg Ernert, Jens Hanke ad.).[28] Mimo Art Prague, na němž se galerie představila několikrát, v tom posledním desetiletí alespoň v letech 2012 či 2016, patří mezi větší, společně připravené akce už zmiňované trienále současného středoevropského umění SEFO, na němž galerie spolupracuje s Muzeem umění Olomouc – Středoevropským fórem, také ale třeba PAFem, a kurátory byli Martin Fišr a Jakub Frank.[29]

Ve všech uvedených případech se nejen galerie, ale také Olomouc, stala místem přirozeného stýkání se – místního a cizího, velkého a malého, osobního a veřejného. A dostala možnost právě do tohoto rámce včlenit další dva výsadní bloky – byť záměrně přísně kontrolované, výstavy členů širšího autorského okruhu, a to jak samostatné, tak skupinové, mj. pravidelné přehlídky *Aktuál*. Měli jsme tak možnost sledovat způsob, jakým „všichni" pracují – od Davida Jedličky (2011), Jiřího Krtičky (2012), Jana Jemelky (2013), Pavla Herynka (2013), Jiřího a Kateřiny Žlebkových (2016), Miroslava Šnajdra staršího (2018) i mladšího (2017) až po Jiřího Lindovského (2017), Ondřeje Michálka (2017), Janu Jemelkovou (2019) nebo Vladimíra Havlíka (2019). Mimoto tady byl ale vždy prostor pro ty, kteří teprve začínají – jako svého času Kateřinu Vincourovou (1994), Veroniku Holcovou (1997), Michala Pěchoučka (1997), Matouše Lipuse a Jakuba Tytykala (2015), Antonína Sondeje (2018), Adama Kašpara (2019) nebo studenty Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (2020). Je také dobré připomenout, že galerie „odrazila" některé z dnešních úspěšných autorů, mj. Vladimíra Havlíka (opakovaně), Jana Vičara nebo Adélu Janskou,[30] respektive uvedla – s podobným přídechem – výběr z kolekce Roberta Runtáka.[31]

Na závěr jedno nomen omen a mantra, kterou je třeba si stále opakovat a nerezignovat na ni – zcela výjimečně přitom souhlasím s Petrem Vaňousem, respektive Vladimírem Vélou, Ondřejem Malečkem a Davidem Pešatem, kteří Olomoucí prolétli v roce 2013: Není lhostejné, kde právě jsme.[32] A Caesar je pořád dobrá adresa, nejen v jednom malém městě.

Tento text, k jehož otištění mě přemluvil spolueditor této publikace, jsem napsala již v roce 2021 pro katalog *30 let Galerie Caesar*. Bohužel na počátku roku 2026 galerie z ekonomických i jiných důvodů zanikla…

Text byl napsán pro katalog vydaný k výročí třiceti let fungování galerie.

20 *Strom: Pocta Jindřichu Pruchovi* (4. 3. – 27. 3. 2014), kurátorem výstavy byl Petr Veselý.

21 *Ars combinatoria: Dagley, Daněk, Preschoux, Urbásek et al.* (3. 11. – 27. 11. 2015), autorem výstavy byl Jan Andres.

22 *Milan Kusenda: Tíha* (1. 2. – 25. 2. 2011), *Bohdan Hostiňák* (1. 8. – 29. 8. 2013), *Michal Kalhous: Dobrý den, pane sousede* (2. 8. – 29. 08. 2012), *Jan Vičar: Výběr z cyklů Generál, Sadař, Psí hřbitov, Afrika* (7. 10. – 30. 10. 2014), *Marie Blabolilová: Uvnitř a vně* (1. 9. – 30. 9. 2015), *René Hábl: Osamělost prvočísel* (4. 4. – 27. 4. 2018).

23 Pavel Korbička: Event of Space (5. 2. – 28. 2. 2013), text v katalogu Miroslav Petříček, úvodní slovo Miroslav Schubert.

24 *Miloš Šejn: Morawa* (1. 4. – 1. 5. 2015), úvodní slovo Michal Bartoš.

25 *Vladimír Škoda: 21* (29. 6. – 31. 7. 2015), úvodní slovo Miroslav Schubert.

26 *Zbyněk Janáček: Labilita* (7. 10. – 30. 10. 2015), *Jan Kubíček* (6. 11. – 28. 11. 2014).

27 Více informací zde: http://www.galerie-caesar.cz/Galerie%20Archiv/2012/ol_hattrick/ol_hattrick.htm (cit. 27. 9. 2021).

28 Podrobněji zde: http://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Archiv/2013/262_lipsko/lipsko.htm, vyhledáno 27. 9. 2021.

29 Podrobněji zde: https://www.trienalesefo.cz/udalosti/sekce#galerie-caesar-v-sedni-krize, vyhledáno 27. 9. 2021.

30 *Adéla Janská: Fúze* (5. 1. – 28. 1. 2016), text v katalogu a úvodní slovo David Jedlička.

31 *Doma* (1. 11. – 30. 11. 2017) – s Michaelou Maupicovou, Vladimírem Vélou, Vladimírem Houdkem, Alicí Nikitinovou a dalšími.

32 *EX: Není lhostejné, kde právě jsme* (Ondřej Maleček, David Pešat, Vladimír Véla), (1. 10. – 31. 10. 2013).

190

190 Obálka výročního katalogu *30 let Galerie Caesar / The 30th Anniversary of Caesar Gallery*, Olomouc 2026

MEZI ZRNEM A ŠUMEM

OLOMOUCKÝ FOTOGRAFICKÝ PROVOZ 1990–2020

Štěpánka Bieleszová

Zmapovat olomoucký fotografický provoz devadesátých let minulého století se dlouho zdálo předčasné. Chyběl odstup, perspektiva, čas na přirozené usazení toho podstatného. Shromáždit nejen obrazové, ale i archivní materiály nebylo snadné. Devadesátá léta byla bouřlivá, formativní. Všechno se otevíralo a na dokumentaci nebyl čas. Pravidla, která dosud platila, přestávala fungovat a nová se teprve rodila. V Olomouci, tak jako i v jiných místech, se tehdy střídaly nejen generace, ale i tradice s nově přicházejícími proudy.

Olomouckou fotografickou scénu v průběhu 20. století vždy tvořila řada významných, především však solitérních osobností, které svým způsobem zasáhly do vývoje české, částečně i mezinárodní moderní fotografie.[1] Ať už to byla participace místních fotografů v celonárodním předválečném a meziválečném amatérském hnutí (např. Karel Kašpařík, Otakar Lenhart, Jaroslav Nohel a tzv. Fotoskupina tří) či dekáda plodné existence skupiny fotografů DOFO mezi lety 1958 a 1967 nebo všestranné působení fotografa Miloslava Stibora (1927–2011) v letech šedesátých až osmdesátých. Společné a sjednocující znaky, které by místní scénu více a přesněji definovaly, bychom však hledali jen těžko. Vhled do fotografického dění nám lépe poskytnou jak jednotlivé osobnosti a jejich individuální osudy, do kterých se tu více, tu méně propsaly celospolečenské změny konce 80. let minulého století, tak i veřejné výstavní a publikační aktivity, spojené s fotografií v Olomouci.

VÝSTAVNÍ PROVOZ 1990–2000

Patrně nejbouřlivěji zasáhla společenská i kulturní proměna roku 1989 starší a střední generaci, tedy fotografy mezi čtyřicátým a šedesátým rokem života, kteří velkou část osobního i profesního života prožili v totalitním Československu. Například vyučený soustružník a olomoucký fotoamatér Ivo Přeček (1935–2006) vystavoval ještě v roce 1988, společně s dalšími moravskými fotografy, jako byli Viktor Kolář (*1941) nebo Petr Sikula (*1941), na výstavě věnované 70. výročí Velké říjnové revoluce.[2] O rok později už to byly výstavy, kde již ideologické požadavky doby vyvažoval zájem o fotografii a její historický vývoj. Jako zastírací clona řady výstav v roce 1989, tedy ještě před Sametovou revolucí, dobře posloužilo 150. výročí vzniku fotografie. Například další olomoučtí fotografové, jako byli Miloslav Stibor, společně třeba s Antonínem Gribovským (1933–1989) a Ivo Přečkem, členy progresivní skupiny DOFO, nebo i s Milenou Valuškovou (*1947), o generaci mladší fotografkou, ještě v dubnu roku 1989, coby adepti členství ve Svazu českých výtvarných umělců, vystavovali v Domě umění v Ostravě na výstavě *Členové a kandidáti SČVU ke 150. výročí fotografie*.[3] V červnu téhož roku už bylo nutné zlo dobové angažovanosti nahrazeno na výstavě v Domě U Kamenného zvonu jednoduchým titulem *Cesty československé fotografie* s podtitulem *150 let vzniku československé fotografie*. Kurátory výstavy byli Daniela Mrázková (*1942) a Vladimír Remeš (1932–2021).[4] Vysokou úroveň nejen olomoucké meziválečné fotografie na ní zastupoval Otakar Lenhart (1905–1992).[5] V srpnu téhož roku, opět pod taktovkou Daniely Mrázkové, se konala v pražském Mánesu výstava *Co je fotografie?* s upřesňujícím podtitulem *150 let fotografie*. Mezi více než pěti sty třiceti domácími i světovými autory se tehdy velmi dobře uplatnili fotograf aktu Miloslav Stibor a dokumentarista Jindřich Štreit (*1946), autoři vzešlí z olomouckého regionu, ale stojící v té době na protilehlých stranách jak žánrového, tak společenského spektra.[6] Ve stejné době se ve Valdštejnské jízdárně konala další skupinová akce, tentokrát zasvěcená výhradně československé fotografii.[7] Mezi téměř sto padesáti autory několika generací českých a slovenských fotografů se vedle již dříve zmíněných Miloslava Stibora a Jindřicha Štreita objevilo nově jméno fotografa a historika fotografie Vladimíra Birguse (*1954), autora dlouhodobě spjatého s Olomoucí.

Poměrně velké zastoupení měli olomoučtí fotografové i na výstavě české amatérské fotografie, která se konala v říjnu roku 1989 v Bruselském pavilonu v Praze.[8] Mezi sto šedesáti českými autory byli např. zařazeni členové bývalé olomoucké skupiny DOFO Antonín Gribovský, Jan Hajn (1923–2006), Rupert Kytka (1910–1993), Ivo Přeček, Vojtěch Sapara (1923–2004) a Jaroslav Vávra (1920–1981). Mladší a střední generaci olomouckých fotografů reprezentovali Michal Macků (*1963) a opět Jindřich Štreit. Dění na širší regionální scéně pak představovaly práce prostějovských autorů Boba Pacholíka (*1947) a Jiřího Andrýska (*1951), a také krnovského fotografa Gustava Aulehly (1931–2021), který však pocházel z Olomouce.

I na skupinových přehlídkách mimo Prahu, např. v Moravské galerii v Brně, se uplatnila díla olomouckých fotografů. Mezi řadou českých a slovenských fotografů našla místo i díla fotoamatérů Ruperta Kytky a Ivo Přečka, která doplňovaly dokumentární fotografie Jindřicha Štreita.[9] Ten se také jako jediný fotograf z olomouckého regionu objevil na výstavě kurátorky Anny Fárové (1928–2010) v Junior klubu Na Chmelnici v Praze v září 1989.[10]

OLOMOUCKÁ FOTOGRAFIE V MEZINÁRODNÍM KONTEXTU

Po roce 1990 se nejen autorsky, ale i kurátorsky začal na československé fotografické scéně prosazovat Vladimír Birgus. Birgus se od počátku devadesátých let minulého století intenzivně podílel na etablování české moderní a současné fotografie v zahraničí. Od konce sedmdesátých let až do začátku osmdesátých let minulého století také spoluvytvářel podobu olomoucké fotografické scény, jako fotograf, ale hlavně jako kurátor fotografických výstav.[11] Proto

1 Termín „olomoucká fotografie“ jsem v regionálním i celonárodním kontextu poprvé zmínila v roce 2017 v rozhovoru pro časopis *Museion*. Srov. Štěpánka Bieleszová, Olomoucká fotografie je dnes již fenomén, *Museion* 2017, č. 3, s. 29–32.

2 *Výtvarní umělci Severomoravského kraje na počest 70. výročí VŘSR*, Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě – Dům umění v Ostravě, Nová výstavní síň Ostrava-Poruba, 14. 10. – 23. 11. 1987; repríza: Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci, leden–duben 1988. – *Výtvarní umělci severomoravského kraje na počest 70. výročí VŘSR*, katalog výstavy, Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě, Ostrava 1987.

3 Alena Krtilová, *Členové a kandidáti SČVU ke 150. výročí fotografie*, katalog výstavy, Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě, Ostrava 1989. – *Členové a kandidáti SČVU ke 150. výročí fotografie*, Severomoravská galerie výtvarného umění v Ostravě, 25. 4. – 11. 6. 1989. – Vystavující autoři: Fedor Gabčan (*1940), Antonín Gribovský (1933–1989), Rudolf Janda (1907–2000), Viktor Kolář (*1941), František Krasl (1912–1998), Miloš Polášek (1939–2017), Ivo Přeček (1935–2006), Petr Sikula (1941), Miloslav Stibor (1927–2011), Milena Valušková (*1947).

4 Výstava *Cesty československé fotografie*, Dům U Kamenného zvonu, Praha, 28. 6. 1989 – 17. 9. 1989.

5 Daniela Mrázková, *Cesty československé fotografie: Vyprávění o historii československé fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů vybraných osobností a mezních vývojových okamžiků*, Praha 1989.

6 Daniela Mrázková (ed.), *Co je fotografie: 150 let fotografie / What is Photography: 150 years of photography*, katalog výstavy, Praha 1989. – *Co je fotografie: 150 let fotografie / What is Photography: 150 years of photography*, Praha, 1. 8. – 30. 9. 1989.

7 *Československá fotografie 1945–1989*, katalog výstavy, Ministerstvo kultury ČSR, [Praha] 1989. – *Československá fotografie 1945–1989*, Valdštejnská jízdárna, Praha, srpen–září 1989.

8 Petr Klimpl (ed.), *Česká amatérská fotografie 1945–1989*, katalog výstavy, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1989. – *Česká amatérská fotografie 1945–1989*, Bruselský pavilon, Praha, 6. 10. – 27. 10. 1989.

i ve svých výstavních a publikačních projektech velmi dbal na zastoupení olomouckých autorů. Po svém odchodu do Prahy participoval např. na výstavě *Československý listopad*, která byla zahájena jen tři týdny po začátku Sametové revoluce.[12] Birgus do své části výstavy zahrnul i dílčí svědectví o situaci na Moravě, která poskytly fotografie Jindřicha Štreita a Viktora Koláře. Nedlouho poté, na jaře 1990, připravili Vladimír Birgus s Miroslavem Vojtěchovským (1947–2024) přehlídku *Československá fotografie současnosti [Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart]* v Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem.[13] Výstava byla velmi dobře přijatá. V souvislosti se změnami ve střední Evropě, kterou po celém světě symbolizoval pád Berlínské zdi, nastalo krátké období ohromného zájmu o umění ze zemí bývalého sovětského bloku. V Kolíně nad Rýnem bylo představeno 250 fotografií od téměř padesáti fotografů různých generací. Do výstavní kolekce kurátoři zařadili jak fotografie již v té době známého autora sociálně kritických dokumentů Jindřicha Štreita, tak i tehdy začínajícího Michala Macků, autora autoportrétů a aktů, provedených experimentální technikou tzv. geláže.[14]

K tématu aktuální fotografie se oba kurátoři, Vojtěchovský a Birgus, vrátili ještě dvakrát. V roce 1996 to byl projekt *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let* a v roce 1999 to byla výstava *Česká fotografie 90. let*.[15] V obou částech dostala opakovaně prostor dvojice fotografů Michal Macků a Jindřich Štreit. První z výstav měla premiéru v Nejvyšším purkrabství Pražského hradu, druhá, která byla její přepracovanou a inovovanou verzí, byla představena poprvé v chicagském kulturním centru.[16] Zde také o něco dříve, v roce 1992, byla zahájena skupinová výstava *What's new: Prague: Contemporary photography from Czechoslovakia*, připravená americkým kurátorem Colinem Westerbeckem. Možnost představit olomouckou aktuální fotografii opět dostali, mezi dalšími zhruba padesáti českými fotografy, Michal Macků a Jindřich Štreit. Nově se ve výstavním výběru objevil např. i olomoucký rodák, všestranný konceptuální umělec, performer a kreslíř Václav Stratil (*1950).[17] V chicagské galerii Jacquese Barucha byla také hned z kraje devadesátých let uvedena skupinová přehlídka *Contemporary Czechoslovak Photographers*. Do výstavní kolekce byla mimo jiné zařazena i fotografická díla doma i v zahraničí stále známějšího dokumentaristy Jindřicha Štreita, reprezentanta širší regionální olomoucké fotografické scény.[18]

V průběhu devadesátých let minulého století byla díky kurátorům, jako byli Anna Fárová (1928-2010), Vladimír Birgus, Miroslav Vojtěchovský a Antonín Dufek (1943-2023) nebo Zdenek Primus (*1952) a Jaroslav Anděl (*1949), uspořádáno několik výstav, které se, vyjma specializovaných projektů Vladimíra Birguse a Miroslava Vojtěchovského, zacílených na aktuální podoby domácí fotografie, zaměřily na českou (československou) fotografii v průběhu celého dvacátého století. Úspěšné byly především výstavy, které propagovaly českou avantgardní a poválečnou fotografii v zahraničí.[19] Olomouckou moderní fotografii na takto koncipovaných přehlídkách pravidelně zastupovala díla autorů Fotoskupiny tří (Karel Kašpařík, Jaroslav Nohel, Otakar Lenhart). Občas se ve výstavních kolekcích objevilo i dílo Václava Zykmunda (1914–1984), teoretika a historika umění, který ač původem z Brna, silně ovlivnil olomouckou kulturní scénu šedesátých let minulého století. Byl mimo jiné teoretikem a odborným poradcem členů olomoucké fotografické skupiny DOFO a v roli pedagoga Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci formoval v průběhu šedesátých let minulého století řadu místních začínajících umělců a intelektuálů. Fotografii šedesátých až osmdesátých let pak nejčastěji reprezentovala jména fotografů, jako byli Vladimír Birgus, Michal Macků, Miloslav Stibor, Ivo Přeček a Jindřich Štreit. To potvrdil např. i výběr pro skupinovou přehlídku *Czech and Slovak Photography from Between the Wars to the Present,* na níž se kurátorsky podíleli jak Vladimír Birgus a Antonín Dufek, tak i slovenský historik fotografie Václav Macek (*1952) a Murray Forbes, malíř, spisovatel, historik a ambasador umění ze střední Evropy v USA.[20]

První větší skupinovou prezentací po Sametové revoluci, která se v Olomouci nejen uskutečnila, ale také zohlednila tvorbu místních fotografů, byla výstava s názvem *Spolek olomouckých výtvarníků + hosté*.[21] Kurátorka Yvonna Boháčová (1951–1994) sestavila výběr z tvorby zhruba třiceti autorů. Mezi mladší generaci výtvarníků zařadila fotografa Michala Macků.[22] V rámci střední generace tehdejších čtyřicátníků a padesátníků vystavoval Jindřich Štreit.[23] A v kontextu nejstarší generace to byl Ivo Přeček.[24] Jeho fotografický objekt *Valcha*[25] z roku 1967 byl také v roce 1997 zahrnut do mezioborové přehlídky, kterou s podnázvem *Mezi tradicí a experimentem: Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989* připravili pro Muzeum umění Olomouc Pavel Zatloukal, Jiří Valoch a Ladislav Daněk.[26] Na přehlídce dominovaly kresby a grafické práce. Celkem zde bylo představeno bezmála dvě stě autorů, kteří působili v Československu před rokem 1989, převážně v prostředí neoficiální kultury, případně se jednalo o autory tvořící v exilu či v zahraničí (Velká Británie, Německo, Francie). O to cennější bylo zasazení Přečkovy experimentální fotografické tvorby do širšího evropského i dobového kontextu. Ve stejném roce uspořádalo muzeum umění výstavu Přečkových fotografických objektů, doprovázenou katalogem, v němž byla jeho tvorba publikována v celistvosti vůbec poprvé.[27] Mimo jmenované výstavy, s výjimkou výstav např. v Moravské galerii v Brně (*Výstava fotografií skupiny DOFO)* nebo Vladimírem Birgusem a Janem Mlčochem připravené přehlídky *Akt v české fotografii,* reprízovaných v Muzeu umění Olomouc v roce 2001, se však v Olomouci žádné větší, nebo dokonce původní přehlídky české nebo mezinárodní fotografie až do začátku nového tisíciletí nekonaly.[28] Je však pravdou, že do výstavy o aktu, která byla významnou přehlídkou mapující vývoj a různé přístupy k aktu v české fotografii od počátků až po současnost, bylo zařazeno značné množství olomouckých autorů (Michal Macků, Václav Stratil, Miloslav Stibor, Jaroslav Vávra a Václav Zykmund), více než z jiného mimopražského regionu.

MEZI ZRNEM, ŠUMEM A GENDEREM

V roce 2002 uspořádali v Muzeu umění Olomouc kurátoři Lucia Lendelová Fišerová (*1977), Helena Rišlinková (dnes Musilová) (*1974) a Tomáš Pospěch (*1974) výstavní přehlídku *Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století*.[29] Výstava připravená téměř deset let po rozdělení Československa reagovala na slábnoucí kontakty nejen mezi fotografy, ale i na postupný úbytek vzájemného obecného povědomí o vývoji umělecké scény na protilehlých stranách hranic. Mezi bezmála devadesáti autory se objevila již dobře známá jména fotografů, spojovaných s olomouckou výtvarnou scénou. V části výstavy zaměřené na dokumentární fotografii, a to od klasického objektivního dokumentu až po subjektivní a sociologicky orientovaná díla, se vedle děl Viktora Koláře, Dany Kyndrové (*1955) nebo Andreja Bána (*1964), či tehdy ještě málo známých Martina Kollára (*1971) či Lucie Nimcové (*1977), objevila jména Vladimíra Birguse a Jindřicha Štreita. V druhé části, která mapovala výtvarné tendence ve fotografii od inscenované a manipulované fotografie až po konceptuální přístupy autorů, jako jsou Jan Saudek (*1935), Tono Stano (*1960), Štěpán Grygar (*1955) nebo Veronika Bromová (*1966) či Štěpánka Šimlová (*1966), se velmi dobře uplatnila díla olomouckých fotografů Michala Macků a Iva Přečka.

Výstava však nejenže shrnula důležitá jména české a slovenské fotografie přelomu desetiletí, ale zároveň poskytla cenný vhled do vývoje médií a strategií, které fotografové a fotografky v tomto období využívali. Významným momentem byla účast Veroniky Bromové, která tehdy již experimentovala s digitálními úpravami svých obrazů, ačkoli stále pracovala s klasickými analogovými zvětšeninami. Právě její přístup signalizoval jeden z možných směrů, jímž se fotografie na konci devadesátých let minulého století začala ubírat – směrem k tělu, identitě, virtualitě a hybridním obrazům. Bromová se také výrazně podílela na výstavě *Tělo jako důkaz*, která se konala v Muzeu umění Olomouc v roce 1998. Tato výstava představovala nejen pokus o překračování hranic média fotografie směrem k performanci, instalaci či videoartu, ale byla rovněž vůbec první feministicky laděnou přehlídkou současného ženského umění v Olomouci.[30]

9 Antonín Dufek (ed.) et al., *Stopadesát fotografií: Fotografická sbírka Moravské galerie*, katalog výstavy, Moravská galerie v Brně, Brno 1989 (edice Směr / Moravská galerie v Brně, sv. 143). – *Stopadesát fotografií: Fotografická sbírka Moravské galerie*, Moravská galerie v Brně, 15. 6. – 27. 8. 1989; Galerie výtvarného umění v Hodoníně, 15. 11. – 30. 12. 1989.

10 Anna Fárová, *37 fotografů na Chmelnici*, katalog výstavy, [OKD Praha 3 – Junior klub Chmelnice], [Praha] [1989]. – *37 fotografů na Chmelnici*. Junior klub Na chmelnici, Praha, 18. 9. 1989 – 15. 10. 1989.

11 Birgus byl s komunitou olomouckých fotografů spjat velmi těsně již od roku 1969. Svoji kurátorskou dráhu začínal v olomoucké Galerii v podloubí ještě během svých středoškolských studií. Připravil zde výstavy regionálních fotografů, jako byli např. Jiří Doležel, Vladislav Galgonek, Antonín Kolek, Michal Macků, Jana Ployharová, Ivo Škvařil, Jindřich Štreit, Milena Valušková nebo Tomáš Vážan.

12 Anna Fárová – Petr Lukáš – Pavel Nádvorník (edd.), *Československý listopad 1989*, katalog výstavy, Agentura RADOS – Tnakladatelství AA, [Praha] 1989, (3. vyd.). – *Československý listopad 1989*, Výstavní síň Fotochema, Praha, 5. 12. 1989 – 14. 1. 1990. – Více o projektu viz Bilance fotografického podzimu, *Reportér* 5, 1990, s. 24–25. – Projekt *Československý listopad 1989* tvořily tři samostatné výstavy. Nejrozsáhlejší část v Mánesu připravila Anna Fárová, garantem druhé v Galerii Svazu českých fotografů byl Ján Šmok a třetí část ve výstavní síni Foma sestavil Vladimír Birgus ve spolupráci s Radovanem Bočkem. Výstava zahrnovala snímky z násilného potlačení studentského průvodu na pražské Národní třídě, ze vzniku Občanského fóra, z demonstrací v Praze, Bratislavě, Ostravě i jiných městech, z generální stávky a dalších událostí, které vedly k pádu komunistické totality. Jejich autory byli Pavel Štecha (1944–2004), Jaroslav Kučera (*1946), Jiří Všetečka (*1937), Pavel Dias (*1938), Radovan Boček (*1963), Karel Cudlín (*1960), Jindřich Štreit, Viktor Kolář, Ľubo Stacho (*1953), Tibor Huszár (1952–2013) a řada dalších fotografů. Byl o ní enormní zájem, například před Fomou na ni mnohdy stály půlhodinové fronty, celkem ji jenom v Praze vidělo přes 100 tisíc lidí. Další potom přibyli na reprízách v Českých Budějovicích, Hradci Králové, Štýrském Hradci, Štrasburku a Norimberku.

13 Kurátorský tým však ji už od předchozího roku doplňoval i vedoucí tamní fotografické sbírky Reinhold Misselbeck (1944–2001).

14 K výstavě, která čtyři další roky putovala po Evropě a USA, vyšla stejnojmenná publikace, která byla oceněna Svazem německých knihkupců jako nejkrásnější německá kniha roku 1990. – Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart*, Köln – Heidelberg 1990. – *Tschechoslowakische Photographie der Gegenwart*, Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem, 25. 4. – 24. 6. 1990; Tutesall, Lucemburk, březen–duben 1991.

15 Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*, Praha 1996. – *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let / Certainty and Searching in the Czech Photography of the 1990s*, Nejvyšší purkrabství Pražského hradu, 23. 10. – 15. 12. 1996; Dům umění města Brna, 28. 1. – 23. 2. 1997. – Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Česká fotografie 90. let*, Praha 1998. – Různé verze byly předtím i potom uvedeny ve dvou desítkách měst ve Velké Británii, Portugalsku, Španělsku, Německu, Řecku, Litvě, Polsku a na Slovensku. Nakladatelství KANT k nim vydalo dvě obsáhlé knihy v češtině a angličtině.

16 *Czech Photography of the 1990s*, Chicago Cultural Center, Chicago, 19. 2. – 18. 4. 1999.

17 Další významnější výstavy české fotografie v zahraničí v letech 1990–1994: *Listy o fotografii*, 1998, s. 40–41.

18 *Contemporary Czechoslovak Photographers*, Jacques Baruch Gallery, Chicago, 1. 12. 1990 – 29. 1. 1991.

19 Christian Caujolle – Anna Fárová – P. Krall et al., *Photographie progressive en Tchécoslovaquie 1920–1990. Progressive Photography in Czechoslovakia. Progressive Fotographie in der Tschechoslowakei*, katalog výstavy, Vandoeuvre-lès-Nancy 1990. – Carmen Alborch – Jaroslav Anděl – Rostislav Švácha et al., *The Art of the Avant-garde in Czechoslovakia 1918–1938*, katalog výstavy, Valencia 1993. – Vladimír Birgus – Pierre Bonhomme, *Beauté Moderne: Les Avant-Gardes Photographiques Tchèques, 1918–1948*, Praha 1998. – Zdenek Primus – Drahomír Tůma, *Tschechische Avantgarde 1922–1940: Reflexe europäischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung*, katalog výstavy, Kunstverein, Hamburg [1990]. – *Tschechische Avantgarde 1922–1940: Reflexe europäischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung*, Kunstverein Hamburg, 1. 6. – 15. 7. 1990; Museum Bochum, 15. 12. 1990 – 27. 1. 1991. – Vladimír Birgus – Margit Zuckriegl (eds.), *Laterna Magica: Einblicke in eine Tschechische Fotografie der Zwischenkriegszeit*, katalog výstavy, Rupertinum, Salzburg 2000. – *Laterna Magica: Einblicke in eine Tschechische Fotografie der Zwischenkriegszeit*

Z hlediska vývoje fotografického média kolem přelomu tisíciletí a s časovým odstupem lze výstavní projekt *Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století* chápat jako jeden z pokusů o postižení situace v oblasti analogové fotografie v rozhodujícím momentu před jejím ústupem ve prospěch digitálních obrazových technologií. V tomto smyslu představovala výstava pomyslné uzavření jedné vývojové etapy, ve které byl vizuální jazyk z velké části limitován i formován technologickými a materiálními vlastnostmi analogové fotografie. Obrazně lze období kolem roku 2000 označit jako počátek přechodu od „zrna“ k „šumu“. Tedy od klasické fotografie, na které se během procesu zvětšování a kopírování objevovaly větší či menší nedostatky přenesené z negativu, k digitálnímu šumu, který vznikal v digitálních fotoaparátech při elektronickém záznamu obrazu. Na rozdíl od analogového zrna, které bylo vnímáno jako přirozená, a mnohdy i žádoucí součást obrazové struktury, byl digitální šum projevem nepřesností v elektronickém záznamu. Z dnešního pohledu lze tuto výstavu z části chápat jako jeden z projektů, který pomohl otevřít prostor pro budoucí diskuzi o formě i obsahu fotografického média v okamžiku jeho technologické transformace.

V roce 2004 uspořádalo Muzeum umění Olomouc velkou výstavu, zaměřenou na českou vizuální kulturu šedesátých let minulého století. Kurátor Zdenek Primus sestavil výstavní kolekci napříč výtvarnými druhy i žánry. Fotografie, i ta olomoucká, reprezentovaná díly Ivo Přečka a Jaromíra Kohoutka (1905–1976), se tak ocitla v širším uměleckém i společenském kontextu českých malířských, sochařských i knižních děl.[31] Podobný princip použili kurátoři Ladislav Daněk, Pavel Zatloukal a Štěpánka Bieleszová v roce 2010 v projektu *Skleník* mapujícím olomouckou výtvarnou kulturu mezi lety 1969 a 1989.[32] V sousedství výtvarných, knižních, časopiseckých a architektonických děl od sto dvaceti pěti olomouckých autorů i rodáků tvořících mimo Olomouc nebo v emigraci, byly vystaveny fotografie několika generací tvůrců, a to Vladimíra Birguse, Michala Macků, Ivo Přečka, Jindřicha Štreita, Miroslava Urbana (*1953) a Jaroslava Vávry.

FOTOGRAFICKÁ SBÍRKA MUZEA UMĚNÍ OLOMOUC

Další fotografický projekt, který představil místní fotografickou scénu minimálně v národním kontextu, se v muzeu umění uskutečnil až o deset let později v roce 2012.[33] Pod názvem *Civilizované iluze* připravila autorka tohoto textu rozsáhlou expozici i publikaci, ve které odborně zpracovala a široké veřejnosti představila fotografickou sbírku Muzea umění v Olomouci. Mezi více než stovkou autorů, jejichž díla dokumentovala vývoj české fotografie od 19. do 21. století, se objevila i řada místních fotografů. Meziválečné avantgardní tendence reprezentovali, vedle proslulejších Jaromíra Funka (1896–1974), Jaroslava Rösslera (1902–1990) a Eugena Wiškovského (1888–1964), olomoučtí, již tehdy evropsky uznávaní autoři, jako byli Karel Kašpařík (1899–1968), Otakar Lenhart (1905–1992), Jaroslav Nohel (1914–1977) a Václav Zykmund. Experimentální fotografii šedesátých let minulého století pak v rámci celé výstavy dominantně a s evropským přesahem ovládli členové olomoucké skupiny DOFO Jan Hajn, Jaromír Kohoutek, Rupert Kytka, Zdeněk Matlocha (1931–?), Ivo Přeček a Vojtěch Sapara. Žánr fotografického aktu bravurně demonstrovala, minimálně v evropském kontextu, mimořádná díla olomouckých fotografů Miloslava Stibora a Jaroslava Vávry. Práce v té době již etablovaných autorů Jindřicha Štreita, Mileny Valuškové a Michala Macků ukázaly situaci na olomoucké fotografické scéně osmdesátých a dílem i devadesátých let minulého století. Část výstavy byla zaměřena i na současnou fotografii. Tu olomouckou velmi dobře zastoupil začínající dokumentarista Svatopluk Klesnil (*1977). Výstavní kolekce neopominula zdůraznit i význam některých autorů, kteří byli v minulosti těsněji spojeni s olomouckou scénou, jako byli již zmiňovaní Vladimír Birgus a Václav Stratil nebo o jednu až dvě generace mladší autoři Tomáš Pospěch a Michal Kalhous (*1967). Nebyli přehlédnuti ani autoři spadající do širšího olomouckého regionu, jako tomu bylo v případě Mileny Dopitové (*1963), rodačky ze Šternberka, či přerovského autora Jaromíra Palase (1945–2016). V rámci přípravy výstavy se do sbírky dostaly i fotografie dalšího šternberského fotografa Romana Kubíka (*1961).

O dva roky později navázal na tuto sumarizující výstavní přehlídku nový ediční a výstavní projekt, který měl systematicky mapovat formou monografie život a dílo významných olomouckých fotografů. Do roku 2017, kdy byl projekt ukončen, se podařilo vydat monografie Vladimíra Birguse, Jindřicha Štreita a Mileny Valuškové. Plánovaná monografie i retrospektivní výstava Michala Macků bohužel v nové výstavní strategii muzea, restrukturalizované v roce 2018, již nedostala prostor.[34] Na ediční řadu monografických publikací se autorce tohoto textu podařilo navázat o několik let později, v roce 2021.[35]

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE A NOVÁ GENERACE FOTOGRAFŮ

Navazující spolupráce s významným historikem fotografie, fotografem a kurátorem Vladimírem Birgusem, jež následovala po vydání jeho monografie, vedla k rozšíření možností, jak začlenit olomouckou fotografii do širšího národního diskurzu, a to především ve vztahu k aktuálním tendencím soudobé tvorby. V roce 2014 přesunul Vladimír Birgus z Prahy do Olomouce svůj rozsáhlý projekt *Vnitřní okruh v současné české fotografii*, v jehož rámci představilo svou tvorbu z období po roce 2000 bezmála padesát autorů několika generací. Kurátorka olomoucké repríz (a zároveň autorka tohoto textu) doplnila původní koncepci o práce místních fotografů, tedy tvůrců pracujících mimo hlavní umělecká centra.

Zařazení fotografií Petra Zatloukala (*1956), etablovaného dokumentaristy a pedagoga Univerzity Palackého v Olomouci, přineslo do výstavy existenciální rozměr. Autor vystavil soubor Poslední tři týdny ze šedesáti let z roku 2014, věnovaný svému umírajícímu otci, vytvořený vizuálně strohým stylem, avšak, jak lze u takového tématu očekávat, s velkou dávkou empatie a intimity. Vedle něj pak byla představena kolekce prací nastupující generace olomouckých fotografek. Tereza Hrubá (*1977), mimo jiné Zatloukalova studentka ze zdejší katedry výtvarné výchovy, tematizovala osobní zkušenost s postavením a přijetím romského dítěte v xenofobní společnosti. V cyklu Veřejní nepřátelé z roku 2014 upozornila, skrze empatický a dětsky hravý obrazový jazyk, na hluboce zažité společenské předsudky. Magda Veselá (*1978), absolventka opavského institutu, vycházela z dynamického rodinného prostředí a ve fotografickém cyklu bez názvu z roku 2011 reflektovala vlastní zkušenost s převzetím odpovědnosti za výchovu mladšího sourozence. Petra Hajdůchová (*1988) ve své sérii Tři generace z roku 2009 porovnávala detaily těl tří žen – své babičky, maminky a sebe samé a konkretizovala tak představu budoucího vývoje vlastního těla. Michaela Spurná (*1981) se v souboru Summertime z roku 2014 zaměřila na intimní momenty sdílené v rodině během letních prázdnin. Přes jemnou vizualitu však do její práce pronikl podtón vnitřního napětí. Vstupy olomouckých fotografek (a jednoho fotografa) vnesly do výstavy nejen originální osobní témata, ale také podstoupily konfrontaci na úrovni celonárodní fotografické scény.

Zájem o současnou fotografii a možnosti, jak ji prezentovat v Olomouci, se u autorky tohoto textu začal formovat již v roce 2007, kdy se podílela na rozsáhlém výstavním projektu věnovaném dokumentární tvorbě Jindřicha Štreita.[36] Vedle hlavní retrospektivní výstavy v Muzeu moderního umění v Olomouci připravil Petr Bielesz (*1972), vedoucí PR oddělení muzea, ve spolupráci se studenty Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě doprovodný projekt s názvem *Zaostřeno na Dopravní podnik města Olomouce*.[37] Jeho cílem bylo zachytit každodenní provoz městské hromadné dopravy, práci zaměstnanců dopravního podniku i atmosféru v ulicích města. Do fotografování se vedle Jindřicha Štreita zapojilo také sedm olomouckých fotografů, kteří v té době studovali na opavském institutu: Martin Cenkl (*1983), Jaroslav Dufek (*1976), Kristina Erbenová (*1987), Tomáš Klepal (*1968), Svatopluk Klesnil, David Komínek (*1973) a Miroslav Krša (*1982). Určitou inspirací pro mladé fotografy byl Štreitův rozsáhlý cyklus *Lidé olomouckého okresu*, na kterém autor začal pracovat na počátku devadesátých let minulého století a který se dočkal dvaceti repríz, včetně dvou zahraničních.[38] Po vzoru svého mentora se mladí dokumentaristé pohybovali mezi lidmi – nejen v tramvajích, autobusech a na zastávkách, ale také v zázemí dopravního podniku, v garážích, kancelářích i mezi revizory. Výsledkem byl fotografický dokument mapující nejen fungování městské dopravy, ale i to, jak její přítomnost spoluutváří každodenní život obyvatel Olomouce. Výjimečná byla i forma prezentace: výběr zhruba tří desítek snímků byl instalován jako „mobilní galerie“ přímo v tramvaji typu T3, která s výstavou tři měsíce kroužila po městě a zpřístupnila fotografie jak pravidelným cestujícím, tak náhodným pasažérům.

Od roku 2009 se autorka textu již systematicky zaměřila na mapování současné fotografie, a to v rámci činnosti Galerie Café Amadeus, kterou zřídila v objektu Arcidiecézního muzea.[39] V období let 2009–2017, kdy galerii kurátorsky vedla, zde bylo zrealizováno celkem 43 výstavních projektů, přičemž každý z nich přinášel unikátní sondu do současné fotografické tvorby nejmladší generace. Nejen úroveň výstavního programu galerie, ale i fotografie v olomouckém regionu kolem roku 2000 vůbec, ovlivnila řada fotografů, kteří dokončili svá studia na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity (dále FPF SU) v Opavě. K úspěšným absolventům této školy náleželi Emil Pališek, emeritní fotograf Státního okresního archivu, nebo Pavel Rozsíval (*1960), fotodokumentarista Vlastivědného muzea v Olomouci. Z mladší generace zde na sebe

31 Zdenek Primus, *Umění je abstrakce: Česká vizuální kultura 60. let*, publikace k výstavám, Praha 2003. – *Umění je abstrakce: Česká vizuální kultura 60. let*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 9. 10. 2003 – 1. 2. 2004.

32 Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009. – *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění Olomouc, 26. 11. 2009 – 4. 4. 2010.

33 Štěpánka Bieleszová (ed.), *Civilizované iluze: Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc / Civilised Illusions: Photography Collection of the Olomouc Museum of Art*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012. – *Civilizované iluze: Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 8. 3. – 20. 5. 2012.

34 Štěpánka Bieleszová, *Vladimír Birgus: Fotografie 1972–2014*, publikace k výstavám, nakladatelství Kant ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, Praha 2014. – Štěpánka Bieleszová (ed.), *Jindřich Štreit: (ne)známé fotografie 1978–1989 / (Un)known Photographs 1978–1989*, katalog výstavy, nakladatelství Fontána ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, Olomouc 2016. – Štěpánka Bieleszová, *Milena Valušková: fotografie 1971–2017 / Photographs 1971–2017*, katalog výstavy, nakladatelství Fontána ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, Olomouc [2016]. – *Vladimír Birgus: Fotografie 1972–2014*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 15. 5. – 14. 9. 2014. – *Jindřich Štreit: (Ne)známé fotografie 1978–1989*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 30. 6. – 30. 10. 2016. – *Milena Valušková: Fotografie 1971–2017*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 29. 6. – 29. 10. 2017.

35 Ve spolupráci s Vydavatelstvím Univerzity Palackého se mezi lety 2021 až 2024 vydalo celkem sedm monografií místních fotografů, jako jsou či byli Vladislav Galgonek, Karel Kašpařík, Michal Kalhous, Blanka Lamrová, Miloslav Stibor, Milena Valušková a Petr Zatloukal, které doprovázely výstavy po celé střední Evropě. – Štěpánka Bieleszová – Vladimír Birgus, *Karel Kašpařík*, Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci – Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2021. – Štěpánka Bieleszová – Vladimír Birgus, *Miloslav Stibor*, Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci – Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2021. – Štěpánka Bieleszová – Josef Moucha, *Petr Zatloukal*, Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci – Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2021. – Štěpánka Bieleszová – Josef Moucha, *Michal Kalhous: Fotografie*, Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci – Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2022. – Štěpánka Bieleszová – Josef Moucha, *Blanka Lamrová: Fotografie*, Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci – Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2022. – Štěpánka Bieleszová, *Vladislav Galgonek*, Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci–Muzeum umění Olomouc 2023. – Štěpánka Bieleszová, *Milena Valušková*, Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2024.

36 *Jindřich Štreit: Fotografie 1965–2005*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 1. 3. – 13. 5. 2007.

37 *Zaostřeno na Dopravní podnik*, Dopravní podnik Olomouc, a. s., 2. 2. – 14. 5. 2007.

38 František Neplech – Antonín Dufek, *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 1995. – Antonín Dufek, *Jindřich Štreit: People of the Olomouc Region / Lidé olomouckého okresu*, katalog výstavy, Soho Photo Gallery, New York 2000. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu.* Galerie Šternberk, Šternberk, 8. 3. – 26. 3. 1994. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*. Galerie Jiřího Jilka, Šumperk, 3. 6. – 3. 7. 1994. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu.* Zámek Bruntál, Bruntál, 5. 8. – 4. 9. 1994. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu.* Galerie Caesar, Olomouc, 8. 2. – 3. 3. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Zámek Vsetín, Vsetín, 19. 3. – 16. 4. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Divadlo Jiřího Myrona, Ostrava, 20. 4. – 4. 5. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Galerie 4 – Galerie fotografie, Cheb, 21. 4. – 15. 5. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Dům umění města Brna, Brno, 23. 5. – 18. 6. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Letohrádek Ostrov, Ostrov, 17. 6. – 30. 7. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Kino Hvězda, Uherské Hradiště, 23. 6. – 22. 7. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Základní škola, Štěpánov, 13. 8. – 27. 8. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Galerie Sam promotion, Náchod, 1. 9. – 30. 9. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Galerie Ve dvoře, Veselí nad Moravou, 3. 12. – 17. 12. 1995. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Zámek Konice, Konice, 30. 1. – 16. 2. 1996. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Galerie Octopus, Rýmařov, 2. 2. – 15. 3. 1996. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Považská galéria umenia v Žiline, Žilina, 19. 4. – 19. 5. 1996. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Divadlo Archa, Praha, 22. 4. – 31. 5. 1996. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Zámek Kravaře, Kravaře, 28. 6. – 18. 8. 1996. – *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu / Les gens du district d'Olomouc.* École nationale d'ingénieurs de Belfort, 26. 5. – 6. 6. 1997. – *Jindřich Štreit: People of the Olomouc Region*, SoHo Photo Gallery, New York, 4. 4. – 29. 4. 2000.

39 Galerie vznikla v roce 2009 v prostředí stejnojmenné kavárny v areálu Arcidiecézního muzea Olomouc. Cílem bylo vytvořit místo, kde by se současné umění mohlo volně prezentovat nejen odborné veřejnosti, ale také širšímu publiku. Existovala do roku 2017. – Více Vladimír Melecký, *Galerie Café Amadeus v Muzeu umění Olomouc* (diplomová práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2018.

40 Výstavy regionálních a olomouckých autorů v Galerii Café Amadeus, Olomouc (2009–2017): *Ladislav Hrinda: Útest pasone 13×10 px*, Galerie Café Amadeus, 22. 9. – 31. 10. 2009. – *Jiří Andrýsek: Osm a půl hodiny*, Galerie Café Amadeus, 2. 11. – 29. 11. 2009. – *Svatopluk Klesnil: Chvíle šampiónů*, Galerie Café Amadeus, 11. 5. – 20. 6. 2010. – *Michaela Spurná: Karneval*, Galerie Café Amadeus, 11. 1. – 27. 2. 2011. – *Jiří Doležel: Stopy paměti*, Galerie Café Amadeus, 10. 11. 2011 – 15. 1. 2012. – *Kristýna Erbenová: Soukromá území*, Galerie Café Amadeus, 13. 11. 2012 – 17. 3. 2013. – *Jaromír Palas: Dobrý člověk ještě žije?*, Galerie Café Amadeus, 10. 6. – 7. 9. 2014. – *Martin Cenkl – Tomáš Jakubec – Robin Závodný: Urbánnosti*, Galerie Café Amadeus, 18. 11. 2014 – 1. 2. 2015. – *SPOLU V: 10 let kurzů tvůrčí fotografie České fotoškoly* (Barbora Skopalíková, Iva Višinková, Lucie Podhorná, Tereza Ondrušková, Tomáš Pavlíček, Zbyněk Kosík), Galerie Café Amadeus, 16. 6. – 22. 9. 2015. – *Barbora Skopalíková: Symbióza*, Galerie Café Amadeus, 29. 11. 2016 – 31. 1. 2017.

41 *Světlo jinak (Marco Ceccaroni, Marek Detko, Svatopluk Klesnil, David Komínek, Tereza Ondrušková, Šimon Pikous, Rafal Siderski, Robin Závodný)*, Galerie Café Amadeus, 18. 9. – 30. 9. 2012.

poprvé upozornil především Svatopluk Klesnil, který například v roce 2009 získal druhou cenu v prestižní soutěži *Czech Press Photo* v kategorii *Každodenní život* za soubor *Chvíle šampionů*. Vystavovali zde například i další absolventi institutu, pocházející z regionu, jako byli Oldřich Malachta (*1978) z Jeseníka, Lenka Sedláčková (*1977) z Prostějova nebo Olomoučané David Komínek (*1973) a Jiří Doležel (*1965). Posledně jmenovaný zde představil svůj projekt *Stopy paměti*, ve kterém dokumentoval osobnosti tzv. třetího odboje. Samostatnou prezentaci zde měla i olomoucká fotografka Kristýna Erbenová. Z dalších regionálních autorů se zde objevily i fotografie naturalizovaného Olomoučana Ladislava Hrindy (*1963), absolventa Vysoké školy dopravní v Žilině, nebo práce studentů fotografického ateliéru Mileny Valuškové Martina Cenkla, Tomáše Jakubce (*2008) a Robina Závodného (*1987).

Shora jmenovaný Klesnil se mimo svou volnou fotografickou tvorbu dlouhodobě zaměřil i na výchovu nových fotografických talentů. V rámci jím zřízené České fotoškoly se vyprofilovaly například Michaela Spurná, několikrát oceněná cenou *Czech Press Photo*, nebo Barbora Skopalíková (*1984). Obě autorky se také poprvé samostatně představily v komorní Galerii Café Amadeus. Prostor v galerii dostávali i další studenti fotoškoly, jako byli Denisa Cholastová (*1979), Tereza Ondrušková (*1989), Jiří Kašpárek (*1975), Eva Pandulová (*1981), Lucie Podhorná (*1984), Iva Višinková (*1957), Zbyněk Kosík (*1973) či Tomáš Pavlíček (*1976), včetně svého vedoucího Svatopluka Klesnila.[40]

V roce 2012 galerie poprvé výrazněji vstoupila do oblasti kolektivní prezentace současné tvorby prostřednictvím projektu *Světlo jinak*. Ten vznikl po diskuzi kurátorky galerie s Kamilem Zajíčkem (*1976), který v té době patřil k průkopníkům videomappingu v Olomouci a připravoval přehlídku tohoto média *VZÁŘÍ / Septembeam*. Hledal tehdy další programové body, propojující světelná dynamická média s fotografií. Již první ročník přehlídky *Světlo jinak* byl koncipován jako otevřená přehlídka, která měla za cíl prezentovat staronové téma světla v nových souvislostech – a jazykem současné fotografie. Kurátorka se soustředila na takové přístupy, které pracují se světlem jako s komunikačním prostředkem, psychologickým symbolem nebo sociologickým fenoménem. Mezi vystavujícími prvního ročníku se objevili i olomoučtí fotografové Svatopluk Klesnil, David Komínek, Tereza Ondrušková a Robin Závodný.[41] V šesti ročnících se v rámci projektu představilo celkem dvacet osm mladých fotografů z České republiky, Slovenska, Polska a Itálie.[42] Vystavovali zde především studenti a absolventi Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě a posluchači z ateliéru reklamní fotografie na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. Do výběru byli zařazováni i talentovaní studenti z Klesnilovy fotoškoly. Z olomouckých fotografů zde byla uvedena díla Kristýny Erbenové, Martina Holíka (*1985), Jiřího Kašpárka, Svatopluka Klesnila nebo Dominika Scholastera, Evy Pandulové, Lenky Sedláčkové a Barbory Skopalíkové.[43]

Významným rozšířením aktivit galerie se v roce 2016 stalo otevření sklepních prostor Café Amadeus, které umožnily realizaci dalších výstavních projektů. Právě zde proběhl pátý ročník *Světla jinak*, kde se představila například prostějovská fotografka Lenka Sedláčková. Rok předtím zde prezentoval svůj osobitý cyklus *Marie 1922* student opavského institutu Karel Kita (*1972), a později zde vystavoval například Jiří Přívřel (*1982), pedagog z ústavu sociální péče v Topolanech, který v prostorách galerie uvedl i divadelní představení vytvořené s klienty ústavu.

Vedle výstavní činnosti se Galerie Café Amadeus zapojovala i do širšího kulturního dění ve městě. V letech 2015 a 2016 se podílela na programu *Dnů židovské kultury* v Olomouci. V prvním roce to byla výstava reportážního souboru Jindřicha Štreita *Sedm dní a sedm nocí*, dokumentující tradiční svatební obřad tehdejšího předsedy Federace židovských obcí Petra Papouška.[44] O rok později pak byl vystaven dokumentární cyklus Elišky Blažkové (*1983) zachycující každodenní život ultraortodoxní komunity v jeruzalémské čtvrti Mea Šearim.[45]

V červnu 2016 se v Muzeu umění Olomouc konala výstava *Jindřich Štreit: (Ne)známé fotografie 1978–1989*, která představila méně známou autorovu tvorbu z období normalizace. Výstava proběhla v hlavní budově Muzea moderního umění a následně byla reprízována v Galerii Katowice a ve Východoslovenské galérii v Košicích.[46] Při této příležitosti byla ve spolupráci s Jindřichem Štreitem a pod jeho odborným dohledem vyhlášena tematická fotografická soutěž *Vesnice je svět*, inspirovaná jeho stejnojmenným cyklem. Soutěž inicioval Petr Bielesz, tehdejší vedoucí PR oddělení Muzea umění Olomouc, s cílem oslovit začínající a neprofesionální fotografy z celého Olomouckého kraje. Do soutěže se přihlásilo téměř padesát autorů, z nichž porota vybrala třicet nejzajímavějších prací. Ty byly následně vystaveny v suterénních prostorách Galerie Café Amadeus, které se na další rok staly alternativním místem pro prezentaci současné fotografické tvorby.[47]

Galerie se zároveň stala platformou pro prezentaci výsledků teoretického a badatelského výzkumu studentů fotografických škol. Cílem bylo upozornit na hodnotné diplomové nebo seminární práce, které by jinak zůstaly mimo širší odbornou pozornost. V roce 2013 zde David Komínek vystavil výběr z dosud neznámého souboru fotografií olomouckého meziválečného fotografa Josefa Mikulky (1892–1975).[48] Výstava byla doplněna o doprovodné přednášky a setkala se s velkým zájmem veřejnosti i médií.[49] V roce 2014 následoval projekt věnovaný tvorbě Jaromíra Palase z Přerova, který zpracoval a výstavně uvedl Svatopluk Klesnil. Palasův soubor *Dobrý člověk ještě žije?* vznikal převážně v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století a zachytil každodenní život obyčejných lidí v Přerově a jeho okolí. Celý cyklus dokumentárních fotografií a portrétů autor poslédze daroval do sbírky Muzea umění Olomouc. V roce 2015 byla představena práce studentky Ostravské univerzity Lucie Petrůjové o slovenském fotografovi Vladimíru Koštialovi (1912–2001).[50] Výstava byla součástí širšího rámce doprovodných akcí k projektu muzea umění *Dohnat a předehnat*, zaměřeného na česko-slovenský a polský design 60. let 20. století.[51]

Z uvedeného je patrné, že Galerie Café Amadeus během své činnosti překročila rámec běžného výstavního prostoru. Stala se inkubátorem nápadů, místem setkávání, experimentu i mezioborové spolupráce – prostorem, který zásadně obohatil kulturní a výzkumnou mapu Olomouce. Galerie Café Amadeus bohužel kvůli stavebním prácím ukončila pravidelnou činnost v září roku 2017.

V roce 2016 zahájila na Katedře sociologie, andragogiky a kulturní antropologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci činnost Galerie sociální fotografie. Kurátorka Veronika Gigalová (*1969) se zaměřila na prezentaci fotografií s tematikou blízkou oblastem sociologie, andragogiky a kulturní antropologie. Cílem galerie bylo přibližovat veřejnosti témata, která jsou předmětem výzkumu a výuky na katedře. V rámci výstavního programu galerie se mimo jiné představila řada olomouckých a regionálních autorů. Několikrát zde také vystavoval etablovaný dokumentarista Jindřich Štreit (2016, 2018 a 2023). V roce 2016 zde představil své fotografie z cyklu *Každodenní život* Antonín Mikšík (*1960) z Paseky. V témže roce představil sociolog Univerzity Palackého v Olomouci Dušan Lužný (*1963) ve spolupráci s fotografem Jiřím Horákem (*1984) projekt *Tetičky*, zaměřený na komunitní a rodinné vztahy. V roce 2017 se uskutečnila výstava *Židovská svatba* od Jindřicha Buxbauma (*1953), fotografa z Nové Hradečné, tematizující tradice a rituály židovské kultury.[52]

Kromě výstavní činnosti Galerie Café Amadeus, vznikající ve spolupráci s Institutem tvůrčí fotografie v Opavě, se v Olomouci vytvořila i dílčí platforma pro publikaci současné fotografie. Prostor pro fotografy střední a nejmladší generace poskytl na svých stránkách od roku 2003 dvouměsíčník pro kulturu a dialog *Listy*.[53] Za dobu téměř patnácti let existence zde byly uveřejněny profily a rozhovory s mnoha fotografy spjatými s regionem, ale také autory působícími v širším středoevropském prostoru. Rubriky „fotografie" se od roku 2004 koncepčně ujal grafik časopisu Jan Světlík (*1970), sám fotograficky činný a mimo jiné i absolvent Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě. Vedl ji zhruba dva roky a uveřejnil fotografické práce olomouckých fotožurnalistů Libora Teichmanna (*1966)[54] a Vladislava Galgonka (*1946).[55] Představil také tvorbu Jindřicha Štreita,[56] Tomáše Macíčka (*1966)[57] a svůj dokumentární projekt *Zde bydlí… bezdomovec*.[58] Po něm rubriku převzal Tomáš Tichák (*1957). V roce 2005 se na stránkách *Listů* objevil dokumentární cyklus z vydělených lokalit *Ostrovy* hranického rodáka Tomáše Pospěcha.[59] O rok později zde publikovali Emil Pališek (*1977) cyklus fotografií z uzavřené vietnamské komunity[60] a Jiří Doležel fotografie, které vznikly po zemětřesení v Pákistánu.[61] Všichni tři jsou rovněž absolventy Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě. V určitém generačním kontrastu byl uveřejněn i profil olomouckého rodáka a dnes již uznávaného fotografa Gustava Aulehly. Jeho fotografie zachycující události roku 1968 doprovázel rozhovor s podtitulem *„tanky, pak kočárky"*.[62] Mimořádně se v řadě začínajících a současných autorů vyjímal také medailon známé olomoucké fotografky Mileny Valuškové, který doprovázely fotografie ze začátku osmdesátých let minulého století, zachycující život v dělnické kolonii ve Štěpánově.[63] V roce 2009 publikovali své fotografie v *Listech* další olomoučtí autoři: Pavel Rozsíval, Tomáš Herynek (*1970) a Vladimír Janek (*1962).[64] Následovaly fotografie tří absolventů institutu. V roce 2010 se představil Svatopluk Klesnil.[65] Ve druhém čísle *Listů* z roku 2011 publikoval Imrich Veber (*1987) svůj soubor městských dokumentárních fotografií *HOMOurban*.[66] Ve stejném čísle se čtenáři seznámili i s tvorbou Martina Studeného (*1982), který se zaměřil na prostředí a činnost dobrovolných hasičů ve Velkém Týnci. Třetí číslo tohoto ročníku ukázalo dokument olomouckého výtvarníka a básníka Petra Palarčíka (*1963) o olomoucké hospodě U muzea (široko daleko známé pod názvem Ponorka) a jejích svébytných návštěvnících. Ještě podivnější téma – dokumentaci hřbitova z města Soroka v Moldavsku – zveřejnil Miroslav Urban, který od konce 70. let minulého století mapoval opuštěná a zpustlá pohřebiště, zejména v prostoru bývalého Sovětského svazu.[67] Naopak svět velmi živých lidí ukázal v předposledním vydaném čísle roku 2016 jesenický autor a rovněž odchovanec institutu Oldřich Malachta (*1978). V souboru *Trampové* se zaměřil na specifickou komunitu a dokumentaci života uprostřed přírody. Celkově lze říci, že rubrika „fotografie" v *Listech* sehrávala po více než desetiletí významnou roli při prezentaci a podpoře současné dokumentární fotografie nejen v regionu, ale díky celorepublikové distribuci i mimo něj.[68]

FOTOGRAFIE V AKCI

V roce 2017 připravili kurátoři Štěpánka Bieleszová a Ladislav Daněk v olomouckém Muzeu moderního umění přehlídku *Okamžité chrámy* sestavenou z děl velmi specifické odnože fotografie, a to fotografie dokumentující umělecké akce, happeningy a environmentální projekty.[69] Mezi pětadvaceti autory se objevily i fotografie akcí z osmdesátých let minulého století od olomouckého performera Vladimíra Havlíka (*1959), projekty šternberské rodačky Mileny Dopitové a Václava Stratila. Výstava měla být začátkem dlouhodobého výstavního, publikačního a akvizičního projektu, který by se systematicky zabýval postižením velmi specifických konceptuálních a akčních

42 Julia Andrzejewska, Alicja Brodowicz, Marco Ceccaroni, Martin Dubjak, Kristýna Erbenová, Tatiana Hajduk, Martin Holík, Lukáš Horký, Eva Jakubcová, Jiří Kašpárek, Karel Kita, Svatopluk Klesnil, David Komínek, Jiří Langer, Tereza Ondrušková, Eva Pandulová, Šimon Pikous, Katarzyna Sagatowska, Lenka Sedláčková, Radim Scholaster, Rafal Siderski, Vladimír Slivka, Barbora Skopalíková, Karol Stollmann, Jindřich Štreit, Jan Vosýnek, Hubert Worobiej, Robin Závodný.

43 *Světlo jinak II (Lukáš Horký, Jiří Kašpárek, Svatopluk Klesnil, Eva Pandulová, Barbora Skopalíková a Jindřich Štreit)*, Galerie Café Amadeus, 17. 9. – 20. 10. 2013. – *Světlo jinak III (Martin Holík, Jiří Langer, Katarzyna Sagatowska, Radim Scholaster a Hubert Worobiej)*, Galerie Café Amadeus, 16. 9. – 16. 11. 2014. – *Světlo jinak IV – Karel Kita. Marie 1922*, Galerie Café Amadeus, 23. 9. – 15. 11. 2015. – *Světlo jinak V* (Martin Dubjak, Lenka Sedláčková, Vladimír Slivka, Karol Stollmann a Jan Vosýnek), Galerie Café Amadeus, 27. 9. – 27. 11. 2016. – *Světlo jinak VI* (Julia Andrzejewska, Alicja Brodowicz, Kristýna Erbenová, Tatiana Hajduk, Eva Jakubcová), Galerie Café Amadeus, 5. 9. – 1. 10. 2017.

44 *Jindřich Štreit: Sedm dní a sedm nocí*, Galerie Café Amadeus, 7. 10. – 14. 10. 2015.

45 *Eliška Blažková: Haredim*, Galerie Café Amadeus, 19. 9. – 27. 11. 2016.

46 Štěpánka Bieleszová (ed.), *Jindřich Štreit: (Ne)známé fotografie 1978–1989 / (Un)known photographs 1978–1989*, nakladatelství Fontána ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, Olomouc 2016. – *Jindřich Štreit: (Ne)známé fotografie 1978–1989*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 30. 6. – 30. 10. 2016. – Jindřich Štreit: *(Ne)známé fotografie 1978–1989*, Galeria Katowice a Związek Polskich Artystów Fotografików Okręg Śląski, 2. 11. – 30. 11. 2016. – Jindřich Štreit: *(Ne)známé fotografie 1978–1989*, Východoslovenská galéria, Košice, prosinec 2016 – leden 2017

47 *Vesnice je svět*, Galerie Café Amadeus, 8. 9. – 26. 9. 2016.

48 *Josef Mikulka: Sentiment*, Galerie Café Amadeus, 25. 6. 2013 – 15. 9. 2013.

49 Václav Hnátek, V kavárně vystavují snímky neprávem zapomenutého fotografa, *iDNes*, 21. července 2013, https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/josef-mikulka-olomouc-sentiment.A130719_180232_vytvarne-umeni_vha, vyhledáno 14. 4. 2025. – Poznáte, kde to je?, *Deník.cz.*, 20. 6. 2013, https://olomoucky.denik.cz/volny-cas/poznate-kde-to-je-muzeum-ukaze-ocenovane-ho-fotografa-stare-olomouce-20130619.html, vyhledáno 14. 4. 2025.

50 *Vladimír Koštial: Krajina – dokumentace – propagace*, Galerie Café Amadeus, 24. 11. 2015 – 24. 2. 2016.

51 *Dohnat a předehnat: Československý a polský design 60. let 20. století*, Muzeum moderního umění – Muzeum umění Olomouc, 15. 10. 2015 – 24. 1. 2016.

52 Výstavní činnost galerie pokračovala dál. V roce 2021 následovala výstava *Olomoucké reminiscence* Pavla Machalky. V roce 2022 byla prezentována např. výstava *Člověk v tísni*, kterou připravili žáci ZUŠ Miloslava Stibora v Olomouci pod vedením pedagoga Juraje Sosny. Rok 2023 přinesl např. dokumentární projekt Adama Wiltsche *3650*, zaměřený na otcovství.

53 *Listy* založil v roce 1971 v římském exilu Jiří Pelikán jako časopis československé socialistické opozice, po listopadové revoluci je přesunul do Prahy. Listy jsou dnes jediný přeživší exilový časopis. Od roku 2003 vychází v olomouckém nakladatelství Burian a Tichák, viz http://www.listy.cz/profil.php.

54 *Listy*, 2003, č. 1, dokumentární cyklus *Vila Julia Pelikána*.

55 *Listy,* 2003, č. 5, dokumentární cyklus z 3. ročníku festivalu *Poezie bez hranic* v Olomouci.

56 *Listy*, 2004, č. 5.

57 *Listy*, 2004, č. 4, dokumentární cyklus *Fotbálek*.

58 *Listy*, 2004, č. 1.

59 *Listy*, 2005, č. 6.

60 *Listy*, 2006, č. 3.

61 *Listy*, 2006, č. 5.

62 *Listy*, 2006, č. 4. Gustav Aulehla vystavoval například v Pražském domě fotografie, v opavském Domě umění a v olomouckém Vlastivědném muzeu. Krátce ho svým divákům představila v dokumentu i Česká televize.

63 *Listy*, 2007, č. 6.

64 Pavel Rozsíval, *Z cyklu Situace*, in: *Listy*, 2009, č. 2. – Tomáš Herynek, *Člověk ve městě*, in: *Listy*, 2009, č. 4. – Vladimír Janek, *Z cyklu Dokument zážitku*, in: *Listy*, č. 3, 2009.

65 *Listy,* 2010, č. 2.

66 *Listy,* 2011, č. 2.

67 *Listy* 2013, č. 1. K dílu M. Urbana více v katalogu k výstavě: Michal Janata et al., *Voyeur před branou věčnosti: Miroslav Urban. Práce z let 1973–2008*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2008. – *Voyeur před branou věčnosti: Miroslav Urban. Práce z let 1973–2008*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 10. 7. – 21. 9. 2008.

68 *Listy*, 2016, č. 4.

projevů ve fotografii. Po roce 2018 však projekt nebyl v nové koncepci muzea podpořen a přestal být soustavně rozvíjen. Původní myšlenka sestavit v rámci fondu fotografie Muzea umění Olomouc samostatnou kolekci, která by soustředila fotodokumentaci body artu, land artu a dalších příkladů konceptuálních aktivit ve veřejném prostoru od šedesátých let minulého století do nedávné současnosti, navíc nejen v domácích podmínkách, ale i v regionu střední Evropy, vznikla v roce 1997. Během přípravy výstavy *Mezi tradicí a experimentem: Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989* získalo muzeum do sbírkových fondů kresby a grafiky řadu nových akvizic; ve sbírce fotografie se začal formovat soubor fotodokumentace konceptuálních akcí, který obsahuje desítky sbírkových položek od autorů, jako jsou Milan Knížák (*1940–2026), Zorka Ságlová (1942–2003), Petr Štembera (*1945), Jan Mlčoch (*1953), Karel Miler (*1940) nebo Jiří Kovanda (*1953). [70] Zájem současné kurátorky se rozšířil směrem do středoevropského prostoru, do sbírky přibyly záznamy akcí ze Slovenska (Jana Želibská, *1941),[71] Maďarska (Sándor Pincehelyi, *1946, György Jovánovics, 1939–2022) a Německa (Endre Tot, *1937, Géza Pernecky, *1936).[72] Sbírka eviduje také díla olomouckých autorů, kteří na výtvarnou scénu vstoupili v osmdesátých letech dvacátého století.[73] Do této kategorie spadá činnost Vladimíra Havlíka nebo Václava Stratila, kteří volně a často s humorem reagovali na extrémní individuální výkony svých předchůdců, nebo se naopak vůči jejich tvorbě osobitě vymezovali.[74]

Od začátku devadesátých let minulého století působil v Olomouci také Milan Kozelka (1948–2014), konceptuální umělec, performer a literát. Spolupracoval s nakladatelstvím Votobia jako redaktor a editor. Připravil publikaci *Vertikální nostalgie*, ve které zmapoval olomouckou literární a uměleckou scénu 90. let až po současnost.[75] V roce 1998 na sebe upozornil Vladimír Vaca (*1973), absolvent Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, kde paralelně studoval v ateliéru videa, multimédií a performance pod vedením Tomáše Rullera (*1957) a v ateliéru multimédií u Lucie Svobodové (*1963). Pro prostor Olomouce připravil konceptuálně pojatý projekt *Plakáty*, který tematizoval vztah textu, vizuální komunikace a veřejného prostoru. Vaca pracoval s fragmenty beletristických i teoretických textů, z nichž extrahoval izolované sentence, jež následně přenesl na plakátové plochy ve městě. Z performance zůstala zachovaná cenná a výtvarně pozoruhodná fotodokumentace.[76] Performerem, který se dotkl místní akční scény, byl i Milan Kohout (*1955). Do Olomouce přinesl výstavní projekt *Současné performance*, který představil bostonské uskupení *Mobius Group*, které se dlouhodobě věnuje experimentálním formám současného umění, včetně performance, videa a multimediálních instalací. Výstava se uskutečnila v roce 2007 souběžně v Galerii G v Olomouci a Galerii U Artuše v Kroměříži.[77] K vidění byla díla Milana Kohouta, Mari Novotny-Jonesové a Boba Raymonda (1952–2012). V roce 2012 vystavil Kohout v prostorách Café 87 svůj projekt *Česká republika – Performativní umění jako rebelské umění*, sestavený z plakátů, inspirovaných politickými kampaněmi. Od roku 2001 je v oblasti akčního umění činný také Jan Krtička (*1979), absolvent Univerzity Palackého v Olomouci, ateliéru sochařství Jana Ambrůze na brněnské FAVU a ateliéru Vizuální komunikace na Fakultě umění a designu UJEP v Ústí nad Labem. Krtička se svými projekty pohybuje jak v krajině, tak i v galerijním prostředí, kde vytváří minimalistické intervence či zvukové instalace, často za použití nestandardních materiálů, jako jsou led, listí a sklo, nebo analogových soundsystémů.

VIZUÁLNÍ PAMĚŤ ALTERNATIVNÍ HUDEBNÍ A DIVADELNÍ SCÉNY

Ačkoli fotografie divadelních a hudebních vystoupení obvykle nespadá přímo do oblasti akčního umění, jejím cílem je zachytit živost, bezprostřednost a energii různých performancí, čímž se mu přirozeně přibližuje. V Olomouci se před rokem 1989 fotografování alternativních kulturních forem věnovalo jen několik jednotlivců. Například Miroslav Schubert (*1961) se od konce osmdesátých let minulého století zaměřoval na portréty klíčových postav neoficiální hudební a divadelní scény. Po roce 1990 na ně volně navázal dokumentací alternativních hudebních formací a interpretů (například Divadlo Děrevo), přičemž si zachoval osobitý výtvarný přístup. Portrétované osoby často využíval jako „figuranty“ pro další výtvarnou práci. Své fotografie, vznikající v té době analogovým procesem, výtvarně interpretoval prostřednictvím náročných chemických postupů a technik. Kromě efektů, jako jsou Sabatierův efekt nebo solarizace, využíval také ruční kolorování, částečnou destrukci či rozmývání fotografické vrstvy a barevnou akcentaci výrazných rysů portrétovaných osobností.

Dalším autorem, který se profiloval v oblasti divadelní a hudební fotografie, byl Petr Zatloukal. Zatloukalova éra divadelního fotografa začala dokumentací olomouckého amatérského souboru kolem režiséra Jana Vyroubala, konkrétně inscenací *Tracyho tygr* a *Pěna dní*. Významný vliv na formování jeho pohledu na divadlo mělo také setkání s režisérem Jaroslavem Krejčím (1929–2006). Ve druhé polovině osmdesátých let začal fotografovat řadu momentek z prostředí, které jako aktivní hudebník sám často navštěvoval. Vznikly tak portréty z koncertů Ivy Bittové, Marcely Březinové, Jiřího Stivína nebo reportáže z vystoupení alternativních hudebních skupin jako Tony Ducháček & Garáž, Mejla Hlavsa a Půlnoc, Yo Yo Band a další. Tyto snímky se později staly součástí souboru *Muzika I*. Na počátku devadesátých let zachytil Zatloukal velmi expresivním způsobem inscenaci *Král umírá* od Eugèna Ionesca, kterou v Olomouci připravila herecká skupina soustředěná kolem místního bohéma Lubomíra Michalici. Jednalo se o experimentální představení s výraznou pohybovou složkou, která Zatloukalovi vyhovovala a inspirovala ho k využití pohybové neostrosti a extrémního rozmazání, tedy prostředků, které zdůraznily divokou energii inscenace. Následovaly další fotografické cykly z divadelního i hudebního prostředí, například cyklus z vystoupení legendárního tanečníka Miny Tanaky (1985-1988), *Iggy Pop Art* (1996), *Balet* (2002), zachycující dětské baletní studio při Moravském divadle Olomouc, nebo soubor *Muzika II* (2016), v němž se objevují záběry z koncertů skupin GusGus, The Young Gods a Hazydecay.[78]

Mezi uvedenými fotografy však výrazně vyniká Zdeněk Sodoma (*1963), jehož systematická fotografická i archivační činnost představuje mimořádně cenný a rozsáhlý dokument vizuální paměti neoficiální scény. Sodoma dlouhodobě zaznamenával nezávislá hudební a divadelní vystoupení nejen v Olomouci, ale i na dalších místech tehdejšího Československa. Od druhé poloviny osmdesátých let budoval archiv, který ilustruje aktivity lokální alternativní kultury i širšího undergroundu mimo rámec oficiálních institucí. Jeho technická profesionalita se přirozeně spojovala s osobním zaujetím a blízkostí k undergroundové komunitě, v níž se pohyboval nejen jako fotograf, ale také jako zvukový technik. Před rokem 1989 pořídil zvukové záznamy pódiových vystoupení například pro Jaroslava Hutku nebo skupinu Psí vojáci. Od roku 1988 působil jako zvukař v Divadle Oldřicha Stibora, později jako technik v olomouckém Divadle hudby, kde pokračoval v dokumentaci koncertů, performancí a autorských večerů. Koncem devadesátých let krátce pracoval také jako fotoreportér Hanáckých novin a Olomouckého deníku.

Od roku 1997 se v Olomouci koná Festival Divadelní Flora, který se stal významnou platformou pro prezentaci a dokumentaci současného divadelního umění – od činohry přes tanec až po multižánrové performance. Vizuální podobu festivalu od roku 2001 do roku 2017 vytvářel Vladimír Vaca, který fotografii implementoval do řady doprovodných i samostatných publikací spjatých s festivalem.[79] Od prvního ročníku festival dokumentoval fotograf Ivan Šimáček (1943–2021), dlouholetý dvorní fotograf Moravského divadla Olomouc. Jeho černobílé snímky zachytily scénickou atmosféru mnoha představení z doby, kdy festival teprve hledal svou identitu a koncepční směřování. V letech 2004 až 2015 dokumentoval dění na festivalu Jiří Doležel (*1965). Po Šimáčkově odchodu v roce 2008 převzal roli dokumentaristy Lukáš Horký (*1979), který se k týmu přidal od dalšího ročníku festivalu v roce 2009. Doležel i Horký, oba zkušení dokumentaristé a absolventi opavského Institutu tvůrčí fotografie, se zaměřili na dění mimo hlavní festivalová pódia, fotografovali totiž i v zákulisí nebo přímo mezi diváky. Od roku 2012 se na fotografické podobě festivalu podílel také Ondřej Hruška (*1987), kterého v posledních dvou ročnících nahradil Michal Hančovský. Fotografie, které v průběhu let vznikly, dokumentují nejen jednotlivé inscenace, aktéry i návštěvníky, ale především proměnu festivalu v kontextu českého a evropského divadla posledních tří desetiletí.[80]

FOTOGRAFIE MIMO RÁMEC OFICIÁLNÍCH INSTITUCÍ

V předchozím textu byl několikrát zmíněn Václav Stratil. Rodák z Olomouce mimo jiné patřil do okruhu dnes již zaniklé Galerie pod podloubím. Ta se od konce sedmdesátých let minulého století vyprofilovala v galerii se strukturovaným programem, zaměřeným na podporu a prezentaci mladých československých autorů. Specifickou koncepční linií v programu pak byly výstavy současné fotografie, které v sedmdesátých a osmdesátých letech připravoval Vladimír Birgus.[81] Oficiálním zřizovatelem galerie byl od roku 1970 Socialistický svaz mládeže (zkráceně SSM) a v roce 1986 ji převzala Správa účelových zařízení Okresního výboru SSM. Výstavní program podléhal kontrole a schvalování ze strany Odboru kultury Okresního národního výboru v Olomouci. Galerie fungovala do konce roku 1991, kdy dům, ve kterém galerie sídlila, byl v rámci restitucí vrácen původním majitelům.

69 Štěpánka Bieleszová – Ladislav Daněk, *Okamžité chrámy*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2017. – *Okamžité chrámy*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 2. 3. – 11. 6. 2017.

70 Ladislav Daněk – Jiří Valoch – Pavel Zatloukal et al., *Mezi tradicí a experimentem: Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989*, katalog krátkodobé stálé expozice Muzea umění Olomouc, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 1997, 241 s.

71 Záznam rozsáhlé kolektivní akce Jany Želibské (*1941) *Snúbenie jari* z roku 1970 získalo muzeum z ateliéru autorky v roce 2010. V roce 2011 jej kurátorka Katarína Gatialová zařadila do výstavní přehlídky *Středoevropské fórum Olomouc IV. / Slovensko: Slovenské umění druhé poloviny 20. století ze sbírek Muzea umění. Olomouc*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 8. 9. – 31. 12. 2011.

72 Rozsáhlá akvizice maďarských autorů a jejich děl se uskutečnila v roce 2009 v rámci přípravy projektu Středoevropské fórum Olomouc. Kurátorkám Gině Renotière a Štěpánce Bieleszové se podařilo získat práce maďarských konceptuálních autorů Sándora Pincehelyiho (*1946) a Györgyho Jovánovicse (1939–2022), které vhodně doplnily díly maďarských umělců žijících v Německu (Endre Tot, *1937, Géza Pernecky, *1936). Nové přírůstky z maďarské scény pak byly veřejnosti představeny na výstavě *Středoevropské fórum Olomouc III. / Maďarsko: Maďarské umění ze sbírek Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 29. 4. – 23. 5. 2010.

73 Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, nakladatelství Kant. Praha 2005, s. 247.

74 Ve sbírce se nachází např. záznamy privátních akcí Vladimíra Havlíka pod názvem *Pokus o spánek I – II*, 1982; *Čtverec – Kámen – Voda – Led I–IV*, 1982; *Partitura pro obličej*, 1980; *Konfrontace – Bolest člověka a bolest stromu*, 1981. Publikováno v katalogu Radek Horáček et al., *Vladimír Havlík: Soft Spirit*, katalog k výstavám, Dům umění města Brna ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, Brno 2006, s. 31, 43, 50, 51. – *Vladimír Havlík: Soft Spirit* (1977–2006), Dům umění města Brna, 6. 9. – 15. 10. 2006. – *Vladimír Havlík – Soft Spirit: Akce, vizuální poezie, autorské knihy, objekty, kresby, obrazy 1977–2007*, Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění, 18. 1. – 25. 3. 2007.

75 Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, nakladatelství Votobia, Olomouc 2002 (edice Všemi směry, sv. 3).

76 V roce 1998, tedy v dřevních dobách digitální éry a internetu u nás, vytvořil Vaca pod názvem *Mooon* sadu interaktivních animací pro internet. Ty byly založené na kombinaci slov a zvuků, které mu umožnil program *Flash*. O rok později vytvořil interaktivní animovaný projekt *Micronostoc*, inspirovaný Kirlianovými fotografiemi elektrických ionizačních procesů. K Vacovým průkopnickým činům také patří vytvoření webové stránky v roce 1998, kde pod názvem *Doppelgänger* (Dvojník), rozvíjel paralelní autorskou identitu.

77 *MOBIUS GROUP BOSTON: Současné performance. M. Novotny-Jones, M. Kohout, B. Raymond; host výstavy P. Zlamal*, Galerie G, Olomouc, 15. 6. – 23. 6. 2007; Galerie U Artuše, Kroměříž, 18. 6. – 20. 7. 2007.

78 Divadelní a taneční fotografii se věnuje i Tereza Hrubá. Dokumentovala mimo jiné baletní inscenace Moravského divadla v Olomouci, například *Labutí jezero*, *Bajadéra* nebo *Dorian*.

79 *Křehkosti, je tvé jméno žena…? Divadelní Flora Olomouc, 30. 4. – 7. 5. 2004*, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2004. – *On + A: Divadelní Flora Olomouc, 28. 4. – 6. 5. 2005*, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2005. – *Na hranici skutečnosti: X. festival Divadelní Flora, 27. 4. – 5. 5. 2006*, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2006. – *XI. Divadelní Flora Olomouc*, 1. 5. – 10. 5. 2007, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2007. – *Bytí a čas: XII. Divadelní Flora Olomouc, 13. 5. – 22. 5. 2008*, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2008. – *Válka idejí: 13. Divadelní Flora Olomouc, 12. 5. – 21. 5. 2009*, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2009. – *Divadelní Flora Olomouc, 12. – 21. 5. 2009*, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2009. – *Nová klasika: 14. Divadelní Flora Olomouc, 11. 5. – 21. 5. 2010*, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2010. – *15. Divadelní Flora Olomouc, 13. 5. – 21. 5. 2011*, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2011. – *16. Divadelní Flora Olomouc, 10. 5. – 20. 5. 2012*, festivalový katalog, Moravské divadlo Olomouc, Olomouc 2012.

80 Festival Divadelní flora také příležitostně dokumentovali Tomáš Ruta, František Červenka nebo David Dusík (*1972).

81 Birgusovo kurátorské úsilí vyústilo v roce 1976 do dlouhodobého volného cyklu výstav nazvaného *Mladá generace československé fotografie*.

82 *Václav Stratil v Olomouci*, Galerie pod podloubím, Olomouc, 17. 11. – 8. 12. 1989.

83 *Michal Macků: Fotografie, geláže*, Galerie pod podloubím, Olomouc, 4. 1. – 24. 1. 1991.

84 *7 aus Olmütz / Zeitgenössische Fotokunst und Keramik aus Tschechien: Jitka Bébarová, Oldřich Bébar, Vladimír Janek, Michal Macků, Milan Schubert, Jindřich Štreit, Milena Valušková*, Schneidt'sches Haus, Nördlingen, 16. 9. – 31. 10. 2006. – *Dimensions of Photography: Jan Herynek, Michal Macků, Ivo Přeček, Oldřich Šembera*, Gallery Emil, Tampere, 11. 6. – 3. 7. 2009. – Jiří Hastík (text) – Ladislav Daněk (medailony autorů), *Onanie 2: Výstava skupiny mladých členů a přátel Unie výtvarných umělců Olomoucka*, katalog výstavy, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc 2008. – *Onanie 2: Výstava skupiny mladých členů a přátel Unie výtvarných umělců Olomoucka*, Galerie G, Olomouc, 2. 1. – 2. 2. 2008.

85 Jiří Hastík, Miloslav Stibor, in: *Čtvrtý rozměr: Osobnosti olomoucké výtvarné kultury šedesátých let*, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc 2014.

86 Ladislav Daněk – Marek Trizuljak – Jiří Hastík – Jacek Malec, *Roots and Sensibility / Kořeny a cit*, katalog výstavy, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc 2008. – *Roots and Sensibility / Kořeny a cit*, Triangle Gallery of Visual Arts, Calgary, 1. 2. – 29. 2. 2008. – Vystavující David Dusík, David Dvorský, Michael Esson, Jiří Hastík, Vít John, Jan Kanyza, Petr Kuba, Zdeněk Kučera, Lenka Žampová Kučerová, Radovan Langer, Jan Římský, Marek Trizuljak, Miroslava Trizuljaková, Zdeněk Vacek, Jaroslav Vacl, Josef Zlamal, Petr Zlamal. – *Olomouciana* 2014, katalog výstavy, Olomouc, Unie výtvarných umělců Olomoucka [2014]. Vystavující autorky a autoři: David Dusík, Jiří Hastík, Pavel Hogel, Adéla Janská, Michal Jemelka, Vít John, Zdeněk Kučera, Lenka Žampová Kučerová, Radovan Langer, Jiljí Sedláček, Lenka Spáčilová Leonidou, Richard Spurný, Zuzana Šípová, Marek Trizuljak, Miroslava Trizuljaková.

Galerie pod podloubím také sehrála epizodní roli v prvních momentech Sametové revoluce. Sedmnáctého listopadu roku 1989 zde zahájila olomoucká kurátorka Yvonna Boháčová výstavu Václava Stratila s názvem *Václav Stratil v Olomouci*. Tedy v den, kdy došlo k drastickému potlačení studentských protestů v Praze na Národní třídě. Vzhledem k omezené dostupnosti informací se účastníci vernisáže o událostech dozvídali až v následujících dnech. A i když měla výstava původně trvat až do prosince, dvacátého listopadu byla přerušena a galerie se na několik dní přetransformovala na první centrum Občanského fóra v Olomouci.[82] S odstupem času pak Stratil svoji vernisáž označil jako první výstavu ve svobodném Československu. Na počátku roku 1991 pak Birgus coby kurátor v galerii realizoval poslední fotografickou výstavu, a to geláží Michala Macků.[83] Krátce před ní, v prosinci 1990, zde performer Vladimír Havlík, společně se studenty Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty, zrealizoval happening s názvem *Bílé Vánoce*. Jeho cílem bylo symbolicky zabydlet prostor galerie a současně se s ním rozloučit několik měsíců před jeho definitivním uzavřením. Havlík a studenti proměnili galerii v bíle pojatý obývací pokoj – vše od nábytku, přes vánoční stromeček až po oblečení studentů bylo bílé; trávili zde týden před vánočními svátky a umožnili předvánočně uspěchaným chodcům pozorovat klidné dění uvnitř.

Také v rámci výstavních programů dalších olomouckých galerií se podařilo vystopovat díla známějších i méně známých místních fotografů. V programu Galerie Caesar nepravidelně figurovali fotografové pocházející z olomouckého regionu. Samostatně zde prezentovali svoji tvorbu v té době již renomovaní a v tomto textu několikrát zmiňovaní fotografové: dokumentarista Jindřich Štreit, fotografka a pedagožka místní Základní umělecké školy Miloslava Stibora Milena Valušková, fotograf, kurátor a historik fotografie Vladimír Birgus, dále pak například Michal Macků nebo Ivo Přeček. Řadu fotografů doplnili ještě autoři, jako byli Petr Zatloukal a Michal Kalhous nebo Miroslav Urban, dokumentátor zaniklých sakrálních objektů a funerálních plastik. Fotografickou tvorbu zde částečně představili i akční umělec Vladimír Havlík nebo již také dříve zmiňovaní konceptuální umělci Milena Dopitová či Václav Stratil. Z ještě nezmíněných zde měli samostatné fotografické výstavy také Ondřej Michálek (*1947) a Miroslav Sychra (*1950), kteří patří mezi členy Spolku olomouckých výtvarníků. Menší výstavní projekty v přilehlé kavárně realizovali Jan Herynek (*1973), Jan Krtička (*1979), Dalibor Sedlák (*1954) a další.

V letech 2006 a 2009 připravil kurátor Miroslav Schubert (*1961) v rámci dlouhodobé spolupráce města Olomouce s partnerskými městy dvě zahraniční prezentace aktuální olomoucké fotografie. Nejprve to bylo ve spojení se současnou keramikou v německém Nordlingenu. Následovala výstava ve finském Tampere, zaměřená již výhradně na fotografii.[84]

Rovněž v profilu výstavní činnosti Galerie G se nepravidelně objevovala tvorba místních fotografů. Mezi vystavujícími se objevila jména mladších autorů, jako jsou David Dusík (*1972), Lenka Spáčilová Leonidou (*1976), dále autorů střední generace, např. Jana Korába (*1965), i té starší, kam patřili např. Vladislav Galgonek (1946–2026), Jiří Frait (1953–2018), Radomír Kratochvil (*1946), Miloslav Stibor,[85] Jindřich Štreit nebo Antonín Suchan (1940–2020) ze Šumperka.[86]

Tvorba Lenky Spáčilové Leonidou zaujímá v kontextu olomoucké fotografie zvláštní místo. Rozpíná se mezi intimním dokumentem a introspektivní výpovědí. Výrazně ji ovlivnily umělkyně jako Barbara Kruger (*1945), Cindy Sherman (*1954) či Francesca Woodman (1958–1981), osobnosti, které tematizovaly tělo, identitu, ženskou zkušenost a subjektivitu. I Lenka Spáčilová Leonidu se soustředila na zkušenosti žen, zabývala se tématy sexuality, mateřství, stereotypních rolí, ale také znásilnění nebo sexuální abstinence. Nešlo jí však o doslovné výpovědi, ale spíše o vizuální manifestaci genderově specifických témat, mezi nimiž zůstala stěžejním tématem tělesnost.

V roce 2019 se fotografům a kurátorům Vladimíru Jankovi a Davidu Dusíkovi podařilo iniciovat a realizovat výstavu, která zmapovala činnost a výsledky čtyř olomouckých institucí zaměřených na výuku fotografie. Výstava představila produkci Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, která od 90. let systematicky začleňuje fotografii do širšího rámce intermediální a koncepčně orientované výtvarné výchovy, dále Základní umělecké školy Miloslava Stibora v Olomouci (do roku 1990 Lidové školy umění v Olomouci), která nese jméno jednoho z nejvýznamnějších olomouckých fotografů a dlouhodobě se profiluje jako centrum rané fotografické výchovy. Dalšími prezentovanými institucemi byly fotografické oddělení olomouckého Domu dětí a mládeže – orientované na volnočasové a prakticky zaměřené formy fotografického vzdělávání – a již v textu zmiňovaná Česká fotoškola, která v regionu působí jako alternativa k formálnímu školskému systému a nabízí vzdělávání v oblasti fotografie na bázi kurzů a workshopů pro širokou veřejnost. Přehlídka přinesla jedinečný vhled do diverzity přístupů k výuce fotografie v Olomouci a umožnila sledovat nejen rozdílné pedagogické strategie, ale i vývoj tematických preferencí napříč generacemi studentů a pedagogů.[87]

Komorní, ale neméně důležitou scénou, kde bylo možné sledovat aktuální tvorbu jak olomouckých fotografů, tak i výtvarníků, bylo Divadlo hudby. Jednou z prvních výstav po roce 1989 byla výstava Jindřicha Štreita s názvem *Dokumenty*. Jednalo se o dvě stě padesátou devátou výstavu v Divadle hudby a její součástí bylo uvedení filmu Jana Špáty (1932–2006) *Mezi světlem a tmou* o Štreitově životě a tvorbě. Úvodní slovo pronesla Alena Nádvorníková (1942–2023).[88] V roce 1992 zde představil kreslíř a performer Vladimír Havlík svůj projekt *Kristovy roky*. Výstavu tvořily fotografické reprodukce Havlíkových kreseb půdorysů chrámů kombinované s jeho portréty. Součástí expozice byla i fotografie *Pozdvihování*, zobrazující jednu z jeho dcer v kojeneckém věku, a xeroxy fotografií andělských křídel.[89] Úvodní slovo pronesl Václav Stratil, který se ve stejném roce v Divadle hudby předvedl v roli fotografa svým vůbec prvním fotografickým souborem *Řeholní pacient* na výstavě nazvané *Zaběhnutý pes*. Tento soubor se zabýval proměnlivostí lidské identity v kontextu použití různých rekvizit, gest a kostýmů. Sám Stratil pro výrobu fotografií využíval veřejné fotoateliéry a celý projekt označoval jako fotoperformanci.[90] V roce 1994 byla zahájena první samostatná olomoucká výstava Michala Kalhouse, která se však konala bez jeho přičinění, když kurátor Martin Horák (*1968) hledal náhradu za nerealizovaný projekt.[91] Kalhousovy fotografie v té době zaujaly historika umění Ladislava Daňka (*1958) natolik, že je doporučil Janě (1941–2024) a Jiřímu (1940–2022) Ševčíkovým, kurátorům, kteří svým přístupem a projekty zásadně ovlivnili české kulturní prostředí raných devadesátých let minulého století. Kalhousovy fotografie se následně staly součástí důležitých přehlídek nové umělecké generace, jako byly *Zkušební provoz* či *Snížený rozpočet* v pražském Mánesu.[92] Obě tyto výstavy, kurátorsky připravené manželi Ševčíkovými, vyvolaly diskuzi o povaze a postavení aktuálního umění v nové postkomunistické společnosti, poznamenané jak totalitou, tak postmoderním diskurzem. O pár let později, v roce 1998, byl Kalhous přizván k projektu *Ostrava: Umjeni…?* a olomouckou výtvarnou scénu prakticky opustil.[93] Mezi Olomoucí, Ostravou a Zlínem osciloval i přerovský rodák Petr Horák (*1970).[94] Ten se v Divadle hudby prezentoval v roce 1995 světelnou instalací *Hotel Adelphi*, vytvořenou z fotografií nalezených v odpadcích za stejnojmenným hotelem v Londýně. Na přelomu let 1997 a 1998 připravili kurátoři Ladislav Daněk a Miroslav Urban výstavní projekt zaměřený na dokumentaci sakrální architektury na Slovensku, Moravě a v Čechách. Autorem souboru byl fotograf Tomáš Vážan (1951–2008). Výstava představila nejen vizuálně silné záznamy architektonických struktur, ale zároveň reflektovala kulturně-historický význam těchto sakrálních staveb v kontextu proměňující se krajiny i společnosti na konci 20. století. K výstavě vyšel i samostatný katalog.[95]

Jak je patrné ze shora uvedeného textu, v Divadle hudby nevystavovali jen fotografové, ale také výtvarníci, kteří fotografii využívali pro své autorské koncepty. Vedle Václava Stratila nebo Vladimíra Havlíka to byl Martin Horák, který zde v roce 1998 ukázal svůj cyklus *Billboardy*. Ten byl sestavený z částí polepů billboardů, které autor vyřezával v noci do pravidelného tvaru pohlednice ve formátu 9 × 13 cm.[96] Ve stejném roce zde vystavovali Jan Herynek (*1973) a Jiří Toman (*1974).[97] Po roce 2000 se podařilo, až do sloučení Divadla hudby s Muzeem umění Olomouc v roce 2014, připravit celkem šest výstav, dokumentujících tvorbu autorů spjatých s olomouckou kulturní scénou. Sem patří např. výstava *Ostrovy* Tomáše Pospěcha (*1974), který v Olomouci do poloviny devadesátých let minulého století studoval,[98] nebo výstava Michala Kalhouse, v pořadí druhá v tomto komorním prostředí.[99] Žánrovým ozvláštněním ve výstavním programu byla akce s názvem *Jelein*, společný projekt malíře Zdeňka Daňka (*1977) a fotografky Magdy Šlezarové (*1979), ve kterém se pod titulem *Dvojice nezávislých uctívačů* zaměřili na problematiku krajiny a vztahu člověka k přírodě.[100] Mezi poslední fotografické projekty Divadla hudby pak patřily výstavy v té době již klasiků nejen olomoucké fotografie, Jindřicha Štreita a Mileny Valuškové. Její výstava byla ve skutečnosti poslední fotografickou akcí v tomto prostoru.[101]

Poměrně kratší dobu, zhruba čtyři roky, fungovala v Olomouci nekomerční vysokoškolská Galerie Půda. Vznikla začátkem roku 1992 v podkrovních prostorách Pedagogické fakulty Univerzity Palackého na Žižkově náměstí v Olomouci. Její výstavní činnost byla zaměřená jak na prezentaci výtvarných prací místních studentů, tak i mimoolomouckých a zahraničních. Vystavovali zde např. studenti Intermediální školy Milana Knížáka nebo Školy konceptuálních tendencí Miloše Šejna (*1947) či pedagogové i posluchači z Vysoké školy umění v Lodži ad. Profil výstavní činnosti pak dotvářely náročnější autorské výstavy osobností domácí výtvarné scény, jako byli např. Adriena Šimotová (1926–2014), Miroslav Šnajdr st. (1938–2024) či Jiří David (*1956).[102] V roce 1993 se zde uskutečnila výstava fotografických akcí *Úsměv*. Autorem konceptu, nikoliv však fotografií, byl Václav Stratil. Na Půdě vystavil fotografie, na kterých byl zachycen při nějaké aktivitě sám nebo s někým (např. Adrienou Šimotovou) anebo tištěné reprodukce. Přispěl do tehdy se rozvíjející diskuze o postmoderním přístupu k tvorbě a zpochybnění tradicionalistické role autora při formulaci obsahu uměleckého díla.[103]

Od konce devadesátých let se řada menších výstav českých, např. Jan Mahr *(1977), Daniel Šperl (*1966), Jiří Křenek (*1974) a Ibra Ibrahimovič (1967–2024), i olomouckých fotografů realizovala v prostorách P-centra sídlícího v Lafayettově ulici č. 9. Mezi lety 1997 a 2013 zde ve sklepním prostoru fungovala Galerie U mloka, ve které postupně vystavovali fotografové Jindřich Štreit s projektem *Cesta ke svobodě*, Jiří Toman se souborem manipulované fotografie *L'ego*.[104] Dokumentární sondu do života vietnamské minority poskytly fotografie z cyklu *Komunita 2003/2008* Emila Pališka. Dvakrát zde prezentoval svou dokumentární tvorbu i Petr Zatloukal. V roce 2007 zde vystavovali jak studenti kurzu tvůrčí fotografie Svatopluka Klesnila,[105] tak i Klesnil samotný v tandemu s Veronikou Lukačíkovou.[106]

V průběhu devadesátých let 20. století se fotografické výstavy v Olomouci neomezovaly pouze na oficiální výstavní prostory – řada z nich se uskutečnila

87 Štěpánka Bieleszová – Vladimír Janek – Svatopluk Klesnil – Jiří Sosna – Petr Zatloukal, *4 olomoucké fotografické školy*, katalog výstavy, Unie výtvarných umělců Olomoucka, [Olomouc] 2019. – *4 olomoucké fotografické školy*, Galerie města Olomouce, 6. 3. – 30. 3. 2019.

88 *Jindřich Štreit: Dokumenty*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 9. 10. – 5. 11. 1991.

89 *Vladimír Havlík: Kristovy roky*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 1. 4. – 4. 5. 1992.

90 *Václav Stratil: Zaběhnutý pes*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 21. 10. – 18. 11. 1992.

91 *Michal Kalhous: Fotografie*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, od 5. 10. 1994.

92 Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – Marek Pokorný, *Zkušební provoz: Má umění mladé? / Test Run: Does Art Have Young Ones?*, katalog výstavy, [vydavatel neuveden] Praha [1995]. – *Zkušební provoz: Má umění mladé?* Mánes, Praha, 25. 4. – 17. 5. 1995. Kurátoři Jana a Jiří Ševčíkovi. Z olomouckých autorů se výstavy zúčastnili Michal Kalhous a Ladislav Daněk. – Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let / Certainty and Searching in the Czech Photography of the 1990s*, katalog výstavy, Správa Pražského hradu a Pražský dům fotografie, Praha 1997. – *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*, Nejvyšší purkrabství Pražského hradu, Praha, 23. 10. – 15. 12. 1996; Dům umění města Brna, 28. 1. – 23. 2. 1997, kurátoři Vladimír Birgus a Miroslav Vojtěchovský.

93 Jiří Ševčík – Jana Ševčíková (eds.), *Ostrava: Umjeni …?*, katalog výstavy, Ostrava [1998]. – *Ostrava: Umjeni…?* Galerie 761, Ostrava, 1998; Mánes, Praha, 15. 7. – 13. 8. 1998.

94 *Petr Horák. Hotel Adelphi*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 9. 3. – 6. 4. 1995.

95 Michal Janata – Ladislav Daněk, *Tomáš Vážan: Fotografie z let 1975–1997*, katalog výstavy, Olomouc 1997. – *Tomáš Vážan: Fotografie z let 1975–1997*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 9. 12. 1997 – 20. 1. 1998.

96 *Martin Horák. Billboardy*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 22. 1. – 17. 2. 1998.

97 *Jan Herynek – Jiří Toman: 2000–2 (dvatisíce mínus dva)*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 17. 4. – 14. 5. 1998.

98 *Tomáš Pospěch: Ostrovy*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 14. 12. 2000 – 10. 1. 2001.

99 *Michal Kalhous: Fotografie*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 10. 4. – 14. 5. 2003.

100 *Jelein: Malby a fotografie Dvojice nezávislých uctívačů*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 12. 4. – 16. 5. 2001. Vedle Šlezarové zde vystavovala také Jana Vicencová (*1978), v té době studentka italské filologie na Univerzitě Palackého v Olomouci. *Jana Vicencová: Fotografie*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 12. 9. – 24. 10. 2002.

101 *Jindřich Štreit: Za oponou*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, 25. 10. – 13. 11. 2002. – *Milena Valušková. Hladiny*, Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc, do 12. 10. 2007.

102 Hana Myslivečková, Konec galerie Půda?, *Prostor Zlín*, 1996, č. 2, s. 6–9. – *Jiří David: Bez názvu*, Galerie Půda, hlavní budova Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Žižkovo nám. 5, Olomouc, 2. 3. – 31. 3. 1994.

103 *Václav Stratil: Úsměv*, Galerie Půda, hlavní budova Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Žižkovo nám. 5, Olomouc, 2. 2. – 28. 2. 1993.

104 sev, Trnitá cesta ze spárů drog ke svobodě, *Mladá fronta Dnes* 35 [příloha], č. 125, 30. 5. 2024, s. 15.

105 Vlasta Hradilová, Absolventi kursů fotografie se představují, *Právo. Střední a východní Morava. Olomoucký kraj, Zlínský kraj* 14, 2004, č. 187, s. 11.

106 *Jindřich Štreit: Cesta ke svobodě*, Galerie U mloka (P-centrum), Olomouc, 6. 10. – 10. 10. 1997. – *Jiří Toman: L'ego*, Galerie U mloka (P-centrum), Olomouc, 17. 6. – 11. 7. 2003. – *SPOLU (Kurz tvůrčí fotografie s. Klesnila)*, Galerie U mloka (P-centrum), Olomouc, 28. 2. – 27. 3. 2007. – *Svatopluk Klesnil a Veronika Lukačíková: Scholaris*, Galerie U mloka (P-centrum), Olomouc, 16. 5. – 31. 7. 2007. – *Emil Pališek: Komunita 2003/2008*, Galerie U mloka (P-centrum), Olomouc, 10. 9. – 7. 10. 2008. – *Petr Zatloukal: Fotografie*, Galerie U mloka (P-centrum), Olomouc, 6. 3. – 2. 4. 2013. – *Petr Zatloukal: Fotografie*, Café La Fée, Olomouc, 6. 3. – 2. 4. 2013.

v improvizovaných podmínkách mimo zavedené instituce. Výstavními prostory se tak dočasně stávaly kavárny, hospody, soukromé byty či sklepní prostory. Vzhledem k neformálnímu charakteru těchto akcí se jejich dokumentace často nezachovala a o jejich konání dnes víme převážně z ústního podání pamětníků a přímých účastníků.

K významnějším neoficiálním kulturním centrům té doby patřila kavárna Student centrum na Křížkovského ulici a hospoda U muzea (Ponorka) na třídě 1. máje, které fungovaly jako živé multižánrové platformy s komunitním přesahem. Dosud jedinou identifikovanou fotovýstavou, jež se v prostorách dnes již zaniklé kavárny Student centrum prokazatelně uskutečnila, je výstava *1/24* fotografa Zdeňka Sodomy (*1963) v roce 1993. Sodoma v ní prostřednictvím analogové fotografie zachycoval obraz přehrávaný na klasické analogové televizní obrazovce – podobným způsobem, jaký již dříve uplatnila autorská dvojice Lukáš Jasanský (*1965) a Martin Polák (*1966) ve svém známém souboru *Televize* (1987–1988). Zajímavostí je, že Sodoma se s tímto cyklem seznámil náhodně až v roce 1993, kdy byla díla dvojice vystavena ve Vlastivědném muzeu v Olomouci.[107]

Zcela specifický případ představuje výčep Ponorka, kde bylo možné realizovat nejen výstavy, ale i akce s performativním nebo hudebním přesahem. S ohledem na spontánní a do jisté míry efemérní charakter těchto událostí je jejich dodatečná rekonstrukce krajně komplikovaná, ba téměř nemožná, neboť již dříve se o podrobnější soupis výstav a dalších výtvarných akcí pokoušel, leč v podstatě bezvýsledně, kurátor L. Daněk. O to cennější je z dnešního pohledu fotografická dokumentace těchto aktivit, kterou zahájil již v polovině 90. let minulého století Petr Palarčík, jenž zpočátku používal kompaktní analogový fotoaparát a od roku 2006 pokračoval digitálně. V roce 2019 připravil v prostorách hospody výstavu *Ponorka v Ponorce 2*, která představila výběr několika desítek snímků z období 2014–2019. Výstava názvem navazovala na předchozí prezentaci *Ponorka v Ponorce*, kterou v témže prostoru uspořádal o dva roky dříve grafik a fotograf Jan Koráb.

V roce 2006 upravili lékaři a zároveň manželé Šmídovi čekárnu před svými ordinacemi v Olomouci na Krapkově ulici na komorní galerii. Od svého založení se v galerii zaměřili na prezentaci regionální fotografické tvorby. Doposud zde bylo uspořádáno dvacet dva výstav, především autorů spjatých s Olomoucí a olomouckým regionem. Mezi vystavujícími se objevili například fotoreportér ČTK Vladislav Galgonek, prostějovský dokumentarista Jiří Andrýsek, přerovská absolventka Institutu tvůrčí fotografie Yveta Juchelková a fotograf Jiří Peka, místostarosta obce Smržice. Z mimo olomouckých autorů zde vystavovali například arménský fotograf žijící v Praze Garik Avanesian nebo Tereza z Davle (*1975). Zahajování výstav se do roku 2011 pravidelně ujímal fotograf Miloslav Stibor, později také historik Ivo Barteček (*1953). Během pandemie covid-19 byla výstavní činnost dočasně přerušena a prostor galerie zaplnily fotografie zakladatele galerie Břetislava J. Šmída. V současnosti galerie rozšiřuje svou činnost o prezentace členů Unie výtvarných umělců Olomoucka a nadále poskytuje prostor pro regionální fotografickou scénu.

NOVÝ INSTITUCIONÁLNÍ RÁMEC PRO ROZVOJ FOTOGRAFIE PO ROCE 1990

Začátek devadesátých let minulého století byl velmi dynamický nejen z hlediska výstav, ale otevřel nové obzory v mnoha dalších oblastech. Řada tradičních aktivit v dravé porevoluční době neobstála. V Olomouci zanikly tradiční národní přehlídky neprofesionální fotografie, své dveře uzavřela Galerie v podloubí, utlumil se zájem o společnou klubovou činnost fotografů. Vznikaly nové iniciativy. Například v rámci Univerzity Palackého v Olomouci se díky úsilí Hany Myslivečkové (*1948) podařilo zavést výuku fotografie do struktury Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty. V nově budovaném moderním pedagogickém pracovišti krátce mezi lety 1989 a 1991 působil nejdříve fotograf Michal Macků, po něm se od roku 1992 role vyučujícího ujal Petr Zatloukal, který byl stejně jako Macků žákem Miloslava Stibora z fotografické třídy na místní Lidové škole umění. Macků, v posledních letech jeden z nejvyhledávanějších českých fotografů v zahraničí, se v té době začínal etablovat jako fotograf mužského autoaktu, vytvářeného náročnou autorskou technikou geláže. Naopak Zatloukal se od počátku profiloval jako dokumentarista, autor reportáží z koncertů a kulturních akcí, a zároveň fotograf nevšedních nalezených zátiší. Na katedře působil bezmála třicet let, do září roku 2020. V této souvislosti je třeba si připomenout rozdíl mezi výukou fotografie na vysokých uměleckých školách a pedagogických fakultách, kde fotografická tvorba není hlavním, nýbrž doplňujícím oborem studia. Cílem není výchova umělců, ale učitelů. Po Zatloukalově odchodu, který nastavil poměrně pevné osnovy výuky včetně akcí v exteriérech, fotografických plenérů a školních výstav, zde předmět fotografie začal vyučovat Svatopluk Klesnil, absolvent opavského Institutu tvůrčí fotografie.

V letech 2012–2016 na katedře působil jako doktorand fotograf Jiří Sosna (*1982), rovněž absolvent institutu a katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Sosna od roku 2015 převzal po Mileně Valuškové výuku fotografie na Základní umělecké škole Miloslava Stibora.[108] Ta se jí ujala už koncem osmdesátých let minulého století jako poměrně čerstvá absolventka Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze (dále FAMU) po Miloslavu Stiborovi. Výuku Valuškové soustředila především kolem fotografických žánrů – zátiší, krajiny, portrétu, reportáže a dokumentu. Jako zcela nový prvek se v její výuce objevilo spojení fotografie s postupy akčního a environmentálního

107 Lukáš Jasanský – Tomáš Pospiszyl (eds.), *Lukáš Jasanský, Martin Polák*, tranzit.cz (edice Tranzit series, sv. 9), Praha 2012, s. 59–68.

108 K jeho nejzdařilejším souborům patří barevné studie v přírodě *Modrý kabátek* z roku 2006.

umění, s happeningem a intervencí do neveřejných prostor. Tvorbu Mileny Valuškové a jejích studentů v chráněné krajinné oblasti Litovelské Pomoraví lze s odstupem interpretovat v rámci ekologicky orientovaného umění, které v českém umění od osmdesátých let minulého nesměle reagovalo na proměny vztahu člověka k přírodě a krajinnému prostředí. Akce s názvy *Most*, *Hořící řeka* nebo *Ledový oltář*, které společně realizovali, nesly základní rysy land artu – zahrnovaly přímou práci s přírodními prvky a ději, jako jsou oheň, voda, led či proměnlivost světla, avšak svou povahou se odkláněly od monumentálních zásahů typických třeba pro americkou tradici land artu šedesátých let minulého století. Valušková společně se studenty volila subtilnější přístup, který konvenoval evropskému pojetí environmentálního a procesuálního umění. Akce se studenty měly performativní charakter – byly založeny na přítomnosti, spoluúčasti a často i improvizaci. Fotografie pořízené během těchto akcí (často s využitím dlouhých expozičních časů) zachycovaly pohyb světla, průchod slunečních paprsků ledem nebo kresbu ohně ve tmě. Neplnily pouze dokumentační funkci, ale představovaly svébytné vizuální obrazy pomíjivého dění – spojení těla, světla a krajiny v čase. Z environmentální perspektivy bylo možné tyto události chápat jako gesta péče, přítomnosti a vědomé pozornosti vůči krajině. V kontextu nastupující ekologické krize nabývaly na významu nejen jako pedagogická a umělecká zkušenost, ale také jako tichá výzva k přehodnocení vztahu člověka k místu, které obývá.

Mezi lety 1988 a 2015 se Valuškové podařilo vychovat řadu studentů, kteří našli uplatnění v širokém spektru fotografického provozu. Mezi ty nejúspěšnější patří Michal Kalhous, dnes děkan Fakulty umění Ostravské univerzity, Luděk Peřina (*1967), fotoreportér ČTK, nebo Zdeněk Sodoma, fotograf Muzea umění Olomouc. Tito tři fotografové společně s dalšími frekventanty výuky u Mileny Valuškové na Lidové škole umění se spojili do volného uměleckého sdružení s názvem Skupina M.[109] Tato skupina byla v letech 1990 až 1993 aktivní na poli výstavní činnosti, během níž představila svou tvorbu na šesti výstavách v různých městech České republiky. První výstava s názvem *Tak jsme to viděli. Události roku 1989 v Olomouci* se konala v roce 1990 v prostorách Lidové školy umění v Olomouci a reflektovala události spojené s politickými a společenskými změnami té doby. O dva roky později skupina představila soubor fotografií zaměřených na krajinu chráněné krajinné oblasti Litovelské Pomoraví, a to ve Vlastivědném muzeu v Olomouci. Ve stejném roce 1992 byla v Olomouci uvedena další výstava s názvem *Krajina*, která tematicky navazovala na předchozí přírodovědný cyklus. Rok 1993 byl pro členy skupiny mimořádně aktivní. V galerii základní umělecké školy v Olomouci a Rožnově pod Radhoštěm vystavili tematickou kolekci *Portrét – fotografický*, která zkoumala různé podoby portrétní fotografie. Téhož roku se skupina zúčastnila 13. národní výstavy amatérské fotografie, jež se konala opět ve Vlastivědném muzeu v Olomouci. Výstavní sezónu v období let 1990–1993 uzavřela účast na 1. fotografickém festivalu Funkeho Kolín, kde byla Skupina M prezentována v kontextu současné amatérské fotografické tvorby.

Dalším místem, kde bylo možné se věnovat studiu fotografie mimo akademické pracoviště, byl Dům dětí a mládeže Olomouc. V roce 1993 se zde začal nově utvářet obor Tvůrčí fotografie, zahrnutý do širší činnosti oddělení výtvarné výchovy při Domu dětí a mládeže v Olomouci. Zakladatelské role a koncepční práce se ujal od školního roku 1993/1994 Vladimír Janek.[110] V následujícím desetiletí vyprofiloval obor do kvalitního výchovně-vzdělávacího formátu pro dospívající mládež od čtrnácti, respektive patnácti let bez dalšího omezení horní věkovou hranicí. V rámci oboru se Jankovi podařilo vychovat řadu nadějných fotografů. Mezi nejúspěšnější studenty patřili například již dříve v textu zmíněná Magda Šlezarová, která absolvovala studium fotografie na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, nebo Michaela Kuzikovská a Jakub Hadam, pozdější absolventi Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě, nebo Ondřej Hruška a Viola Hubáčková, absolventi ateliéru reklamní fotografie na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. Díla jednotlivců i tvůrčích skupin byla v minulosti několikrát oceněna na národních i místních výtvarných přehlídkách (*Evropa ve škole*, 1995, 2007, *Olomoucké bienále*, 2008, 2010 a 2012).

GENERACE KLASIKŮ, STŘEDNÍ A STARŠÍ GENERACE, SOLITÉŘI

Hovoříme-li o fotografické edukaci, nelze nejen v rámci lokálního, ale i celostátního kontextu pominout osobnost Miloslava Stibora. Do roku 1987 ředitel, ba co víc, zakladatel Základní umělecké školy v Olomouci, spolutvůrce národních učebních osnov pro výtvarné obory lidových škol, a především pak brilantní tvůrce černobílých fotografických aktů, které před rokem 1989 pravidelně a často vystavoval. Díky fotografii navázal řadu mezinárodních kontaktů.[111] Právě ty mu pomohly vstoupit do nově otvírajícího se prostoru porevolučních možností. Už od roku 1989 spolupracoval s Christianem Hinterobermaierem, manažerem světové soutěžní přehlídky *Hasselblad Austrian Super Circuit* v Linci (nyní *Trierenberg Super Circuit Linz*), který mu zorganizoval řadu workshopů fotografického aktu v Rakousku a Německu. V roce 1994 získal Stibor v Linci cenu Grand Prix Linz, zlatou a stříbrnou medaili FIAP a byl uveden do síně slávy soutěží a výstavou *Hasselblad Austrian Super Circuit Linz*. Krátce po Sametové revoluci, v roce 1990, vydalo nakladatelství *Profil Ostrava* publikaci Miroslava Horníčka (1918–2003) a Ludvíka Barana (1920–2011) *Miloslav Stibor,* nejobsáhlejší autorovu monografii.[112] V akademickém roce 1990 Stibor také začal pedagogicky působit na nově vzniklém

109 Název Fotoskupina M byl míněn jako pocta fotografce Mileně Valuškové. Studenty fotografického oboru a zároveň členy skupiny byli Michal Kalhous (*1967), Luděk Peřina (*1967), Petr Vozák (*1968), Radko Novotný, všichni posluchači Univerzity Palackého v Olomouci. K nim se přidali Zdeněk Sodoma (*1963), technik z Divadla hudby Olomouc, Jakub Sobotka (*1968) a Jiří Slavík (*1969). – Výstavní činnost Skupiny M: *Tak jsme to viděli: Události roku 1989 v Olomouci*, Lidová škola umění v Olomouci [od roku 1991 Základní umělecká škola v Olomouci], Olomouc, 1990. – *CHKO Litovelské Pomoraví*, Vlastivědné muzeum v Olomouci, Olomouc, 1992. – *Krajina*, Galerie ZUŠ M. Stibora v Olomouci, Olomouc, 1992. – *Portrét – fotografický*, Galerie Základní umělecké školy v Olomouci a Rožnově pod Radhoštěm, 1993. – *Skupina M: 13. národní výstava amatérské fotografie,* Vlastivědné muzeum v Olomouci, 1993. – *Skupina M: 1. fotografický festival Funkeho Kolín*, Kolín, 1993.

110 Vladimír Janek je absolventem Fakulty strojního inženýrství Vysoké školy báňské v Ostravě (1980–1985), v letech 1988–1990 navštěvoval obor tvůrčí fotografie u Bořka Sousedíka (*1946) na Lidové konzervatoři v Ostravě.

111 V Olomouci ho navštěvovali fotografové a kurátoři (např. Dieter Reiss / Spolková republika Německo/, André Léonard /Francie/, Juliusz Garztecky /Polsko/, Alexandras Macijauskas a Romualdas Požerskis /Litva/, Gunar Binde /Lotyšsko/, Peeter Tooming / Estonsko/, Dimiter Sibirsky /Bulharsko/, Rossano B. Maniscalchi /Itálie/, Istvan Ujhelyi /Maďarsko/, Walter Winkler / *Švýcarsko*/, Valerij Gende Rote z tehdejšího Sovětského svazu). Díky přátelským kontaktům se Stiborovy fotografie dostávaly do zahraničních soutěží a přehlídek.

112 Ludvík Baran – Miroslav Horníček, *Miloslav Stibor: Fotografie*, Profil, Ostrava 1990.

Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. V roce 2007, při příležitosti jeho osmdesátých narozenin, uspořádalo Muzeum umění Olomouc jeho výstavní retrospektivu a také byla vydána jeho monografie.[113]

O necelé desetiletí mladší Ivo Přeček, jeden z členů poválečné fotografické skupiny DOFO, vystavoval před rokem 1989 nejen na domácích přehlídkách, ale díky Antonínu Dufkovi, kurátorovi sbírky fotografie Moravské galerie v Brně, i v zahraničí. Dufka zaujal především imaginativní náboj jeho fotografií ze šedesátých let a společně s Antonínem Gribovským a Jaroslavem Vávrou je zahrnul do projektu *Surrealismus und Fotografie*, konaného v Museu Folkwang v německém Essenu.[114] Olomoučtí fotografové zde vystavovali po boku známějších kolegů, jako byli Jaromír Funke, Jindřich Štyrský (1899–1942) nebo Miloš Koreček (1906–1989) či Emila Medková (1928–1985) nebo Eva Fuková (1927–2015).[115] Během osmdesátých let Dufek Přečka ještě přizval i do dalších celonárodních přehlídek soudobé fotografie.[116] Přeček jako jediný z bývalé skupiny DOFO zůstal fotograficky aktivní a invenční i po rozpadu skupiny v roce 1967. Od roku 1986 byl zaměstnán jako fotograf na podnikovém ředitelství Lesů města Olomouce a v letech 1990 až 2006 působil jako fotograf v Oblastní galerii výtvarného umění v Olomouci, posléze v Muzeu umění Olomouc. Jeho tvorba byla zhodnocena Antonínem Dufkem, Ladislavem Daňkem a Helenou Rišlinkovou (dnes Musilovou) v monografické publikaci edice Fototorst v roce 2004.[117]

Milena Valušková, jedna z mála olomouckých fotografek, která prošla profesionálním školením u dokumentaristy Pavla Štechy (1944–2004) na pražské FAMU, koncem osmdesátých let pracovala jako fotografka a dokumentátorka ve Státním ústavu památkové péče a ochrany přírody v Olomouci. V roce 1983, při dokumentaci stavu dělnické kolonie z 19. století ve Štěpánově, zachytila nejen domy, ale i otřesné životní podmínky místních obyvatel, mezi nimiž převažovaly starší ženy. Podobně zachytila i zdevastované vnitrobloky historického jádra Olomouce, obývané převážně romskými obyvateli. Od roku 1989 začal vznikat její cyklus *Zá-tiší (Rozpomínání)*, v němž experimentovala s fotografickými technikami, jako jsou dvojexpozice, sendvičové překrytí negativů a zastření snímků měkkým světlem. Část tohoto cyklu byla představena na přehledové výstavě *Česká fotografie 1989–1994* v Mánesu.[118] Po roce 2000 se soustředila na místa v krajině se silným historickým, symbolickým nebo duchovním nábojem, do kterých zasahovala autorským rituálním gestem. Tento přístup kulminoval v cyklu *Chóra* (2007–2014). Od roku 2016 se Valušková zaměřila na téma horizontu jako pohyblivé hranice krajiny (*Horizonty*, 2016–2023).

Podobnou pracovní zkušeností dokumentátorky pro Státní ústav památkové péče a ochrany přírody v Olomouci prošla i další olomoucká fotografka, Markéta Ondrušková (*1956; Kožušníková-Lehečková). Ta společně s dalšími mladými začínajícími fotografy, často studenty místní univerzity, absolvovala školení ve speciální fotografické třídě Miloslava Stibora na místní Lidové škole umění.[119] Řada z nich z Olomouce odešla, v Olomouci zůstali Jiří Kopáč (*1963), Michal Macků, Josef Masničák (*1965), Miroslav Schubert, Petr Zatloukal. Jiří Kopáč působil jako technik a operátor ve výrobním provozu Olmy Olomouc (1984–1992). Začátkem devadesátých let si zřídil společně s Lumírem Čuříkem (*1965) prodejnu fotopotřeb Foto Kampa (1991–1994). Od 1994 začal pracovat jako fotoreportér pro Hanácké noviny, později Olomoucký deník. Josef Masničák pracoval téměř celá osmdesátá a devadesátá léta jako knihař v knihařské dílně KOVO DŘEVO v Olomouci. Od roku 1991 se stal majitelem provozovny, která se specializuje na knihařství, paspartování a rámování uměleckých děl.

Zcela mimo hranice lokální scény se podařilo vykročit Michalu Macků. Do roku 1991 pracoval jako samostatný výzkumný pracovník ve Výzkumném ústavu Sigmy Olomouc v oblasti materiálových analýz. Jeho profesní orientace v oblasti chemického průmyslu zčásti ovlivnila i podobu jeho děl, ve kterých mimo jiné zkoumal fyzickou podstatu fotografického obrazu. Jeho leitmotivem bylo od konce osmdesátých let minulého století tělo a obsahy, které iniciuje svým pohybem v prostoru, čase a mezilidské interakci. Obraz těla, ať už osamoceného, destruovaného nebo naopak multiplikovaného, se v jeho tvorbě objevoval spíše jako nositel významu než jako individualizovaný portrét. Tyto dva pohledy, obsahové i formální, Macků spojil v roce 1989 do vlastní techniky – geláže, založené na přenášení vrstvy fotografické želatiny na nový podklad. Originální zásah do struktury snímku mu umožnil plastickou manipulaci s obrazem a otevřel jemu i divákovi možnosti další interpretace. Jeho fotografie jsou autorskou vizuální konstrukcí, v níž se setkávají technologická přesnost a obsahová promyšlenost. Macků se také od počátku devadesátých let minulého století, jako jediný olomoucký fotograf, etabloval na mezinárodní scéně, především v USA. Od roku 2000 se pak systematicky věnoval i uhlotisku, od kterého se v posledních letech přesunul k dalším originálním technologickým postupům založeným na přenosu obrazu na sklo a po roce 2020 se od fotografie zcela odklonil směrem k tvorbě skleněných objektů.

Petr Zatloukal se do roku 1990 věnoval převážně dokumentární, divadelní a hudební fotografii. Toto období uzavřel publikací *Gaudeamus*, která zachycuje zákulisí okupační stávky studentů Univerzity Palackého v roce 1989. V průběhu devadesátých let minulého století navázal na své zkušenosti z divadelního a hudebního prostředí (soubory *Iggy Pop Art,* 1996; *Muzika II,* 2016; *Král umírá*, 1991). Po návštěvě Spojených států vznikl topografický soubor *Tváře Ameriky* (1997), zaměřený na přední kapoty historických amerických automobilů. Později se začal soustavněji věnovat krajině a opuštěným lokalitám. V cyklu *Poslední cesta* (2015) pracoval s motivy rezavějících objektů a stop lidské přítomnosti v přírodním prostředí. Podobné prvky se objevily i v dalších souborech *Nalezená zátiší* a *Tváře domů*, které dokumentují proměnu věcí v čase a jejich vztah k okolnímu prostoru.

Poslední člen *fotoskupiny* Miroslav Schubert byl od konce sedmdesátých let až do roku 1991 zaměstnán jako technik u podniku Státní telekomunikace. Od roku 1992 se pak stal galeristou a kurátorem v Galerii Caesar v Olomouci. Témata nacházel v oblasti nezávislé hudební scény. Jeho fotografie, často portréty hudebních osobností, charakterizují komplikované technologické postupy (Sabatierův efekt, solarizace) a velmi experimentální postprodukce, vytvořené pomocí barevných zásahů a tónováním.

Podobný způsob práce, založený na propojení fotografie s dalšími výtvarnými médii, uplatňoval od roku 1989 i Antonín Tesař (*1963). Solitérní olomoucký fotograf se věnuje výhradně inscenované fotografii. Charakteristickým rysem jeho tvorby je odmítnutí digitální postprodukce, autor pracuje výhradně s barevným analogovým obrazem, který dotváří ručním kolorováním. Jeho expresivní obraznost čerpá například z děl Hieronyma Bosche (asi 1450–1516), jejichž mnohovrstevnatá symbolika a fantaskní krajiny nacházejí odezvu v Tesařových výjevech, dále ze surrealistické obraznosti Salvadora Dalího (1904–1989) či z temně stylizovaných a tělesností prostoupených kompozic amerického fotografa Joel-Petera Witkina (1939–2023). Tesař tak stojí na pomezí mezi tradiční malbou a současnou fotografickou inscenací, přičemž jeho přístup lze chápat jako důslednou osobní variantu postmoderní apropriace a reinterpretace ikonografických motivů napříč epochami.

K olomoucké fotografické scéně těže generace patřil také Petr Ondruška (1962–2025), který od počátku 90. let provozoval vlastní ateliér a věnoval se především zakázkové a portrétní fotografii, včetně spolupráce s módním průmyslem (například pro OP Prostějov). Ve své volné tvorbě se zaměřoval zejména na fotografii aktu, přičemž výrazně čerpal z estetiky Jana Saudka, k níž se otevřeně hlásil.[120]

Podobné inspirační zázemí lze nalézt i u Lumíra Čuříka, který po studiích na Lidové konzervatoři v Ostravě vedl vlastní prodejnu fotografických potřeb v Olomouci a později působil jako fotograf Muzea umění Olomouc. Také jeho práce nese vliv Saudkovy vizuální poetiky a zároveň navazuje na tradici místní školy aktů, jak ji reprezentovali fotografové Miroslav Stibor a Jaroslav Vávra. Oba autoři se do tvorby fotografického aktu 90. let zapsali spíše okrajově, také do výstavního provozu vstupovali jen sporadicky. Jejich práce však vychází z technické zručnosti, schopnosti reagovat na vizuální požadavky své doby, formované vlivem ikon české fotografie.

ŽURNALISTICKÁ FOTOGRAFIE

Specifické postavení má v rámci tohoto textu žurnalistická fotografie, která poskytovala na stránkách místních deníků pravidelné fotozpravodajství z různých událostí a reportáží z regionu. V Olomouci bylo mezi lety 1989 a 2020 vydáváno hned několik periodik. Obdeník *Stráž lidu*, který zde vycházel před rokem 1989, se transformoval nejprve do deníku *Hanácké noviny*, později se z něj stal *Olomoucký deník*. Obě tato periodika byla zaměřená na zpravodajství z Olomouce a širšího regionu Hané v kombinaci s informacemi, přebíranými z celostátního zpravodajství. V redakci *Hanáckých novin* od roku 1992 působil fotoreportér Luděk Peřina. Peřina zachytil během své kariéry řadu významných událostí. V roce 1997 dokumentoval ničivé povodně na Moravě, přičemž jeho snímek záchrany muže se psem v Olomouci byl publikován v celostátním vydání *Mladé fronty Dnes*. Od roku 1994 ho vystřídal Jiří Kopáč, který přešel i do *Olomouckého deníku*.[121] Oba fotografové, Kopáč i Peřina, spolu také vystavovali.[122] V Olomouci vycházely také regionální mutace několika celostátních deníků, které kombinovaly celostátní zpravodajství s místními informacemi. Mezi nejvýznamnější patřila olomoucká redakce deníku *Mladá fronta Dnes*. Regionální přílohy poskytovaly zpravodajství z Olomouckého kraje, fotografie pro ně zajišťoval Luděk Peřina.

Od sedmdesátých let minulého století však v Olomouci fungovala regionální redakce České tiskové kanceláře, zkráceně ČTK. Od samotného zřízení v roce 1973 a pak bezmála dalších čtyřicet let zde jako fotoreportér působil Vladislav Galgonek. Pro tiskovou agenturu zajišťoval obrazové podklady distribuované do řady dalších československých periodik a časopisů. Velkou část své profesní kariéry zde strávil v době, kdy kromě obrazové existovala i politická redakce, která měla na starosti obsahovou stránku textů i obrazového doprovodu, tj. cenzuru. Do roku 1989 tedy Galgonek denně dokumentoval „úspěchy" socialistické společnosti. Na Hané pak nejčastěji dominovala témata ze zemědělství, následovala témata z nejrůznějších výrobních provozů a veřejných institucí. Po roce 1989 nastala řada společenských změn, které generovaly nová témata. Galgonek postupně přešel na barevnou a později i na digitální fotografii. Jeho fotožurnalistická tvorba byla několikrát oceněna.[123] V místní komunitě fotožurnalistů působil jako respektovaná autorita a mentor řady mladších fotografů, se kterými i několikrát vystavoval na společných výstavách, ať už to byly projekt zaměřený na návštěvu papeže Jana Pavla II v Olomouci v roce 1995 nebo výstava o povodních na Moravě v roce 1997.[124] V roce 2019 Muzeum umění Olomouc připomnělo jak Galgonkovy, tak třeba i Peřinovy fotografie z období Sametové revoluce a pádu Berlínské zdi.[125] Výběr reflektoval různé podoby umělecké reakce na pád totalitního režimu – od symbolických gest přes dokumentaci demonstrací až po reflexi

113 Štěpánka Bieleszová et al., *Miloslav Stibor: Fotografie*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2007. – *Miloslav Stibor: Fotografie*, Muzeum umění Olomouc –Muzeum moderního umění Olomouc, 12. 7. – 30. 9. 2007.

114 Otto Steinert, *Surrealismus und Fotografie*, katalog výstavy, Industriedruck, [Essen-Werden] 1966. – *Surrealismus und Fotografie*, Museum Folkwang, Essen, 2. 10. – 2. 11. 1966.

115 Na výstavě *Surrealismus und Fotografie* byli zastoupeni tito autoři: Eva Fuková (1927–2015), Jaromír Funke (1896–1945), Antonín Gribovský (1933–2017), Jan Hajn (1923–1995), Tibor Honty (1907–1968), Václav Chochola (1923–2005), Běla Kolářová (1923–2010), Miloš Koreček (1906–1989), Karel Kuklík (1937–2019), Martin Martinček (1913–2004), Emila Medková (1928–1985), Alois Nožička (1934–2007), Ladislav Postupa (1929–2008), Ivo Přeček (1935–2006), Vilém Reichmann (1908–1991), Vladimír Rybička (1908–1980), Jiří Sever (1904–1981), Jan Šplíchal (1929–1990), Jindřich Štyrský (1899–1942), Jaroslav Vávra (1920–1981), František Vobecký (1902–1991).

116 Antonín Dufek, *Československá fotografie 1968/1970 ze sbírek Moravské galerie v Brně*, katalog výstavy, [Moravská galerie v Brně], (edice Směr / Moravská galerie v Brně, sv. 54), [Brno 1971]. – Antonín Dufek (ed.), *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*, katalog výstavy, Moravská galerie v Brně, (edice Směr / Moravská galerie v Brně, sv. 115), Brno 1982. – *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Kabinet užitého umění Moravské galerie v Brně, 9. 12. 1982 – 8. 1. 1983. – *Aktuální fotografie 2 – Okamžik*, Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie 1987. – *Aktuální fotografie 2 – Okamžik*, Galerie 4, Cheb. – Antonín Dufek (ed.), *Aktuální fotografie 2,* katalog výstavy, Moravská galerie v Brně, (edice Směr / Moravská galerie v Brně, sv. 132), Brno 1987.

117 Antonín Dufek – Ladislav Daněk – Helena Rišlinková, *Ivo Přeček*, Torst, (edice Fototorst, sv. 16), Praha 2004.

118 Vladimír Kozlík – Pavel Scheufler – Zdeněk Kirschner, *Česká fotografie 1989–1994*, katalog výstavy, Kuklík, Praha 1994.

119 Jiří Černý (*1966), David Folprecht (*1966), Jiří Hlobil (*1965), Táňa Kasalová (*1966), Jiří Kopáč (*1963), Markéta Kožušníková (*1966), Michal Macků (*1963), Josef Masničák (*1965), Martina Müllerová (*1966), Zdeněk Náplava (*1968), Veronika Novotná (*1968), Petr Procházka (*1963), Miroslav Schubert (*1961), Miloslav Smolka (*1949), Jana Štěrbová (*1969), Petr Zatloukal (*1956). – Stiborovým školením na olomoucké LŠU krátce prošli i Alfréd Blaho, nyní působící v Miami, USA, a Petr Zakopal.

120 Stylizované snímky těla a využití scénických kulis v tvorbě Petra Ondrušky evokovaly Saudkovu estetiku natolik, že dokonce obdržel od ochranného autorského svazu upozornění na možné porušení autorských práv pro nápadnou podobnost s dílem slavnějšího autora.

121 *Olomoucký den mezi slovy: Výstava fotografií reportérů deníku Olomoucký den*, Café Restaurant Caesar, Olomouc, 2. 9. 2004.

122 *Jiří Kopáč, Luděk Peřina: Uničov ve zpravodajské fotografii*, Galerie U Minoritů v koncertní síni, Uničov, 2013.

123 V roce 1995 uspěl na domácí soutěži Czech Press Photo hned ve třech kategoriích. V kategorii *Lidé, o kterých se mluví* získal cenu za portrét papeže Jana Pavla II. na Sv. Kopečku, dále cenu v kategorii *Věda a zábava* za snímek zachycující odlévání zvonu v dílně Dytrychových v Brodku u Přerova a v kategorii *Umění* byl oceněn jeho portrét malíře Libora Vojkůvky. O rok později získal ve stejné soutěži cenu v kategorii *Umění* za portrét tanečníka Mina Tanaky. V roce 1997 byla v kategorii *Aktuality* oceněna jeho fotografie, dokumentující záplavy na Moravě.

124 *Návštěva papeže Jana Pavla II. v Olomouci očima olomouckých fotografů*, Bazilika Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku u Olomouce – Ambit, Olomouc, 1995. – *Morava, červenec 1997 (dokumentace o povodni)*, Galerie Caesar, Olomouc, 1997.

125 Štěpánka Bieleszová, *1989: Pohledy do sbírek Muzea umění Olomouc*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2019.

osobní i kolektivní paměti. Prostřednictvím fotografií Blanky Lamrové (*1949), Zdeňka Sodomy, Jakuba Sobotky (*1968), Michala Štosela (*1964), Jindřicha Štreita, Mileny Valuškové či Petra Zatloukala nabídla výstava mnohovrstevnatý pohled na období přechodu od nesvobody k demokracii a zdůraznila význam uměleckého svědectví v dobách zásadních historických zlomů.

PIONÝŘI REKLAMNÍ FOTOGRAFIE

Po roce 1989 začala v Olomouci, stejně jako v celém Československu, vznikat poptávka po reklamní fotografii. Fotografové i grafici se náhle ocitli v prostředí, kde chyběly zkušenosti, vizuální vzory i technické zázemí. Spoléhalo se na invenci, řemeslnou zručnost a improvizaci. Zadavatelé reklamy měli často naivní nebo příliš ambiciózní představy, vycházející ze západoevropských časopisů, a očekávali podobné výsledky za zlomek prostředků. Ze vzpomínek fotografa a grafika Ladislava Hrindy, který v devadesátých letech prošel řadou grafických studií v Olomouci, vysvítá, že se v reklamních agenturách zpočátku využívaly převážně fotografie dodané klienty nebo obrazové podklady zakoupené z prvních fotobank. Za nemalé částky se objednávaly diapozitivy, později pak i naskenovaná data. Sám Hrinda začal v oblasti produktové fotografie spolupracovat s dalšími fotografy, jako byli Jiří Andrýsek nebo Michal Kern (*1968). Společně zažili i období přechodu k digitálním aparátům, kdy se obrazová data ukládala na diskety, přičemž disketa pojmula maximálně jednu až čtyři fotografie. Hrinda se také podílel na tvorbě vizuálního stylu nakladatelství Votobia. Byl autorem plakátů, katalogů nebo i programových materiálů k literárnímu festivalu *Libri.* Ve stejné době v Olomouci pracovali v tomto specifickém odvětví fotografie i další tvůrci. Poptávka byla po produktové fotografii, ilustračních fotografiích pro nabídkové katalogy nebo i portréty a záběry z provozů pro výroční zprávy nebo kalendáře. Petr Zatloukal například spolupracoval jak s olomouckým dopravním podnikem, Festivalem duchovní hudby nebo alternativními scénami (Divadlo Odysseus) či Baletním studiem Moravského divadla, tak i s oděvními a galanterními (Vandenberg, Topgal) nebo klenotnickými (Bernhard Strinz), zbrojními (JS Special), potravinářskými (Metelka) či sportovními (Apache Bike, Piranha) a staveními společnostmi (Kružík). Rovněž pořídil řadu snímků pro reprezentační účely Univerzity Palackého v Olomouci, v ateliéru zdokumentoval i mnoho uměleckých děl svých kolegů z katedry výtvarné výchovy (Pavel Herynek, Jiří Krtička, Zdeněk Kučera, Josef Maliva ad.).[126] Úzce spolupracoval s místními grafickými designéry, jako byli Jan Herynek a Jiří Toman, kteří od poloviny devadesátých let také mimo jiné experimentovali s barevnou fotografií a digitální manipulací obrazu.[127] Markéta Lehečková, Zatloukalova spolužačka z fotografické třídy Miloslava Stibora, spolupracovala s řadou lokálních firem, jako byly Olomoucké tvarůžky nebo litovelská Alibona. Fotila produkty pro farmaceutické firmy, ale i sbírku automobilových veteránů nebo šperky Pavla Herynka (*1943). Dokonce i Milena Valušková, která se zaměřovala převážně na fotografii krajiny, začátkem devadesátých let připravila řadu podkladů pro použití v reklamě. Jako modely pro reklamní snímky využívala svoji malou dceru nebo členy místní umělecké komunity. Není výjimkou, že na jejích reklamních snímcích poznáme performera Vladimíra Havlíka nebo malířku Sylvu Novotnou (roz. Plachou) či historičku umění Simonu Vladíkovou (*1969). Kuriozitou v tomto kontextu je soubor fotografií *No 21*, které kolem poloviny devadesátých let minulého století připravil Zdeněk Sodoma pro potřeby jednoho z erotických salónů, které se počátkem devadesátých let minulého století v Olomouci objevily. Všichni jmenovaní autoři fotografovali na barevné pozitivní filmy. Digitální fotoaparáty byly v té době velmi nízké kvality, pro většinu fotografů byla stále jednodušší a ve výsledku kvalitnější práce s diapozitivem. Obecně se přechod od diapozitivů k digitální fotografii odehrával mezi roky 2003 a 2010, s tím, že konec desetiletí znamenal praktický zánik diapozitivů. Zlevnění a zkvalitnění výstupů z digitálních fotoaparátů kolem roku 2005 přimělo řadu profesionálů přejít na digitální fotografii. V této době se stal standardem formát JPEG i RAW a fotografové začali používat nástroje počítačové postprodukce.

Nová generace olomouckých autorů, zabývajících se jak volnou tvorbou, tak i výrobou obsahů pro reklamní a marketingové produkty nebo sociální média, vstoupila na scénu kolem roku 2010. Do této skupiny náleží např. Martin Cenkl, Robin a Petra Závodní, Tomáš Jakubec, Jakub Čermák (*1987), Tereza Valnerová (*1989; rozená Ondrušková), absolventi opavského Institutu tvůrčí fotografie nebo zlínské univerzity Tomáše Bati. Například Martin Cenkl studoval souběžně teorii a dějiny výtvarného umění na Univerzitě Palackého v Olomouci a fotografii na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Poté pokračoval ve studiu audiovize na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. Od roku 2010 působil na volné noze jako fotograf, kameraman a grafik. Vedle volné autorské tvorby se zabýval jak reklamní a produktovou fotografií, tak i videem a grafikou. Společně s Tomášem Jakubcem a Robinem Závodným se představili olomouckému publiku v roce 2014 na společné výstavě *Architecture Now!* v Muzeu umění Olomouc, zaměřené na současné vnímání architektury, urbanismu a krajiny. Již tehdy bylo zřejmé, že všechny tři autory zajímá jak exaktně provedená fotografie, tak i snímky kladoucí důraz na atmosféru a obrazovou stylizaci.[128] Robin Závodný a Petra Závodná (roz. Hajdůchová) vystudovali obor Reklamní fotografie na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Společně se věnují produktové fotografii, dokumentují architekturu, zhotovují portréty a další obrazové podklady pro použití v propagaci a marketingu. Tomáš Jakubec prošel také ateliérem reklamní fotografie a od dokončení studia v roce 2016 pracuje jako postprodukční specialista a fotograf v oblasti komerční fotografie. Vedle zakázek pro reklamní sektor se věnuje také autorské tvorbě, spolupracuje s olomouckou nezávislou scénou, například s Přehlídkou animovaného filmu (PAF), Galerií XY, Vitrínou Deniska nebo Galerií HROB. Také významnou část portfolia Jakuba Čermáka (*1987) tvoří produktové a ilustrační fotografie pro Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci. Podílel se mimo jiné na obrazovém doprovodu pětidílné učebnice *Czech it UP!* určené pro výuku češtiny cizincům, dále na vizuálním zpracování publikace *Tyflografika: reliéfní grafika a její role v životě osob se zrakovým postižením*.[129] Pro Studentské kariérní a poradenské centrum Univerzity Palackého v Olomouci realizoval profesionální portréty studentů v rámci kampaně *Není profilovka jako profilovka* (2019–2021). Vytvořil také řadu portrétů publikovaných v tištěném univerzitním časopise *Žurnál*. Ateliér, zaměřený především na portrétní a zejména svatební fotografii, si v roce 2011 v Olomouci otevřel například Lukáš Navara (*1983).

Tereza Valnerová na sebe upozornila v roce 2015, když získala čestné uznání v soutěži Czech Press Photo v kategorii Příroda a životní prostředí za soubor *Setkání s rysem*, který současně obdržel i Cenu čtenářů iDNES.cz. Od roku 2011 působí jako fotografka na volné noze. Její tvorba se pohybuje mezi reklamní a autorskou fotografií a dokumentární tvorbou. Nejčastěji se zaměřuje na produktovou a portrétní fotografii s důrazem na design, šperk a módu. Fotografovala například pro studio Valner, šperkařky Nastassiu Aleinikavu a Elišku Lhotskou. Její fotografie se objevily i v rámci časopisu *Esprit*, pro který pořizovala portréty mladých českých designérů a tvůrců.

ZÁVĚREM

Olomoucká fotografie se po roce 1990 neetablovala pouze prostřednictvím jednotlivých výrazných autorských osobností, ale především díky postupně vznikající síti míst, kurátorských iniciativ, pedagogických vazeb, publikačních platforem a sbírkotvorných aktivit. Právě tento provozní rámec umožnil, aby se fotografie v Olomouci vymanila z pozice doplňkového, dokumentačního nebo amatérského média a stala se plnohodnotnou součástí místní výtvarné kultury. Zatímco před rokem 1989 byla její prezentace v regionech často svázána s ideologickými, institucionálními i estetickými limity, po roce 1989 se otevřel prostor nejen pro nové autory a autorky, ale také pro nová témata, nové způsoby vystavování a nové možnosti začlenění olomoucké fotografie do širších souvislostí.

Fotografii bylo možné v Olomouci sledovat v několika typech prostředí. Institucionální osu tvořilo především Muzeum umění Olomouc, respektive Muzeum moderního umění, kde se fotografie postupně dostávala do tematických a mezioborových projektů, do sbírkových expozic i do samostatných monografických výstav. Významné byly projekty věnované Ivu Přečkovi, Miloslavu Stiborovi, Jindřichu Štreitovi, Vladimíru Birgusovi, Mileně Valuškové, fotografické sbírce muzea nebo fotografii akčního umění. Muzeum se tak stalo místem, kde se olomoucká fotografie neprezentovala pouze lokálně, ale byla zasazována do českého, středoevropského i mezinárodního kontextu.

Vedle muzea sehrála důležitou roli síť menších a často komorních výstavních prostor. Galerie Caesar umožňovala nepravidelné, ale podstatné prezentace místních fotografů a zároveň fungovala jako živé centrum olomoucké výtvarné scény. Divadlo hudby, později Galerie Titanic, nabídlo od počátku devadesátých let prostor fotografii, fotoperformanci, dokumentu i experimentu; právě zde se prezentovaly projekty Jindřicha Štreita, Václava Stratila, Michala Kalhouse, Tomáše Vážana, Tomáše Pospěcha či Mileny Valuškové. Galerie G (Galerie města Olomouce) pak propojovala fotografii s aktivitami Unie výtvarných umělců Olomoucka a umožňovala její komparaci s malbou, grafikou, keramikou, designem nebo konceptuálně orientovanou tvorbou.

Zvláštní význam měly alternativní výstavní prostory. Galerie pod podloubím, fungující do roku 1991, představovala už před rokem 1989 mimořádně důležité místo pro výstavy současné fotografie, zejména díky kurátorské práci Vladimíra Birguse. Galerie Půda na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého, aktivní v první polovině devadesátých let, propojovala studentské, pedagogické, domácí i zahraniční umělecké prostředí a ukázala, že fotografie může fungovat jako součást širšího intermediálního a konceptuálního provozu. Galerie U mloka v prostorách P-centra, aktivní zejména mezi lety 1997 a 2013, poskytla prostor dokumentární, sociální i studentské fotografii a stala se jedním z míst, kde se potkávala nezávislá kultura, sociální práce a výtvarný provoz. Také Student centrum a hospoda U muzea, známá jako Ponorka, představovaly důležité, byť obtížně rekonstruovatelné zázemí neoficiálních výstav, hudebních, performativních a komunitních aktivit.

Nejucelenější platformou pro mladší a současnou fotografii se po roce 2009 stala Galerie Café Amadeus v areálu Arcidiecézního muzea Olomouc. V letech 2009–2017 zde vznikl soustavný program zaměřený na současnou fotografii. Galerie uvedla samostatné výstavy olomouckých tvůrců Svatopluka Klesnila, Jiřího Doležela, Kristýny Erbenové, Barbory Skopalíkové, Lenky Sedláčkové a dalších autorů a autorek, ale také kolektivní projekt *Světlo jinak*, který otevřel fotografii směrem k novým mezioborovým souvislostem. Její význam spočíval nejen ve výstavní činnosti, ale také v tom, že se stala inkubátorem mladší fotografické generace, místem prvních samostatných prezentací, setkávání, výzkumu a mezioborových spoluprací.

Právě v programu Galerie Café Amadeus dostávala prostor témata, která zajímala generaci fotografů

126 Jiří Valoch, *Zdeněk Kučera: Výběr z tvorby 1960–1995*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 1996. – *Zdeněk Kučera: Výběr z tvorby 1960–1995*, Muzeum umění Olomouc, 1. 2. – 17. 3. 1996. – Pavel Ondračka, *Jiří Krtička*, katalog výstavy, Dům umění města Brna, Brno 1997. – *Jiří Krtička*, Dům umění města Brna, 3. 6. – 27. 6. 1997. – Josef Maliva, *Malířské variace na téma přírody, života a času v díle Ladislava Jalůvky*, katalog výstavy, Olomouc 2009. – *Malířské variace na téma přírody, života a času v díle Ladislava Jalůvky*, Galerie G, Olomouc, září 2009; Muzeum Prostějovska, Prostějov, říjen–listopad 2009; Muzeum Kroměřížska, Kroměříž, 2010. – Karel Holešovský – Pavel Herynek, *Pavel Herynek: Konstrukce a šperky / Constructions and Jewels*, katalog výstavy, Dům umění města Brna, Brno 1993. – *Pavel Herynek: Konstrukce a šperky*, Galerie Stará radnice, Brno, 14. 12. 1993 – 9. 1. 1994.

127 Ladislav Daněk, *Mezi čtyřma očima: Jan Herynek, Tomáš Lampar, Vladimír Pospíšil, Jiří Toman*, katalog výstav – Štěpánka Bieleszová, *Jan Herynek, Jiří Toman: Dva v Janě*, katalog výstavy, Galerie Jana, Svatý Kopeček u Olomouce 1999.

128 *Architecture Now! Martin Cenkl, Tomáš Jakubec, Robin Závodný*, Arcidiecézní muzeum Olomouc, – Café Amadeus, 18. 11. 2014 – 1. 2. 2015.

129 Darina Hradilová et al., *Czech it UP! 5: čeština pro cizince: úroveň C1 / Czech for foreigners: level C1*, Univerzita Palackého v Olomouci, (1. vydání), Olomouc 2019. – Darina Hradilová et al., *Czech it UP! 4: čeština pro cizince: úroveň B2: učebnice*, Univerzita Palackého v Olomouci, (1. vydání), Olomouc 2020. – Tereza Švarcová – Jakub Wenzel, *Czech it UP! 1: čeština pro cizince: úroveň A1: učebnice*, Univerzita Palackého v Olomouci, (1. vydání), Olomouc 2020. – Tereza Švarcová – Jakub Wenzel, *Czech it UP! 1: čeština pro cizince: úroveň A1: cvičebnice*, Univerzita Palackého v Olomouci, (1. vydání), Olomouc 2021. – Darina Hradilová et al., *Czech it UP! 3: čeština pro cizince: úroveň B1: učebnice*, Univerzita Palackého v Olomouci, (1. vydání), Olomouc 2021. – Jakub Wenzel – Tereza Švarcová, *Czech it UP! 2: čeština pro cizince: úroveň A2: cvičebnice*, Univerzita Palackého v Olomouci, (1. vydání), Olomouc 2022. – Veronika Růžičková – Kateřina Kroupová, *Tyflografika: Reliéfní grafika a její role v životě osob se zrakovým postižením*, Univerzita Palackého, Olomouc 2020.

191 Výstava *Tělo jako důkaz*, Muzeum umění Olomouc, 26. 3. – 24. 5. 1998, kurátorka Štěpánka Bieleszová

nastupující kolem roku 2000. Vedle tradičního dokumentu, aktu, krajiny nebo reportáže se do popředí dostávala osobní a rodinná zkušenost, paměť, vztah k vlastnímu tělu, mateřství, identita, sociální citlivost a každodennost různých komunit. Výstavy Kristýny Erbenové, Michaely Spurné, Barbory Skopalíkové, Jiřího Doležela, Svatopluka Klesnila nebo Lenky Sedláčkové ukázaly, že mladší generace neusilovala pouze o obrazově přesvědčivý dokument, ale také o subjektivní, často intimní výpověď o světě, který se po roce 1989 rychle proměňoval. Galerie zároveň otevřela prostor tématům, která posunula olomouckou fotografii od klasického žánrového členění k tematicky otevřenému, sociálně i osobně angažovanému pojetí média.

Specifickou roli převzala po roce 2016 Galerie sociální fotografie na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. V jejím programu se fotografie přirozeně spojila se sociologií, andragogikou a kulturní antropologií. Přinesla do olomouckého prostředí důraz na dokumentární a sociální fotografii a navázala tak na silnou tradici Jindřicha Štreita i mladších autorů, kteří se věnovali sociálně citlivým tématům. Vedle galerijního provozu byla důležitá také publikační rovina. Zásadní prostor poskytl fotografii časopis *Listy*, který od roku 2003 pravidelně uveřejňoval obrazové soubory, profily a rozhovory s autory spjatými s Olomoucí, regionem i širším středoevropským prostorem. *Listy* tak fungovaly jako nenápadná, ale dlouhodobě významná platforma, která umožnila fotografii existovat mimo výstavní provoz a současně ji dostávala k celorepublikovému publiku.

Klíčovou roli v etablování olomoucké fotografie sehrály konkrétní kurátorské osobnosti. Vladimír Birgus propojil Olomouc s domácím i zahraničním prostředím a už od sedmdesátých let systematicky uváděl regionální autory do širšího kontextu. Yvonna Boháčová po roce 1989 pojmenovala proměňující se olomouckou výtvarnou scénu a zahrnula fotografii do prvních porevolučních skupinových přehlídek. Antonín Dufek pomohl zařadit olomouckou experimentální fotografii, zejména tvorbu Iva Přečka a dalších členů DOFO, do dějin české a evropské fotografie. Anna Fárová, Miroslav Vojtěchovský, Zdenek Primus, Jaroslav Anděl nebo Václav Macek pomáhali českou a československou fotografii uvádět v mezinárodním rámci, přičemž se v těchto projektech opakovaně objevovali také autoři spjatí s Olomoucí.

V místním prostředí pak významně působili kurátoři Ladislav Daněk, Helena Musilová, Miroslav Schubert, Veronika Gigalová, Vladimír Janek, Svatopluk Klesnil a další osobnosti, včetně autorky tohoto textu. I díky nim se olomoucká fotografie po roce 1990 nestala jen souborem jednotlivých autorských výkonů, ale také dějinami výstavních možností, kurátorských rozhodnutí, pedagogických iniciativ a publikačních strategií, bez nichž by obraz olomoucké fotografické scény zůstal neúplný.

192

192 Václav Stratil, z cyklu *Řeholní pacient*, 1992, černobílá fotografie, papír s emulzí, 1940 × 1080 mm, Muzeum umění Olomouc, F 3497

194

193 Michal Kalhous, *Srdíčko*, 1994, černobílá fotografie, papír s emulzí, 700 × 500 mm, archiv autora

194 Vladimír Havlík, *Napoleon (Performance pro Verunku), Olomouc*, 2023, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 800 × 600 mm, archiv autora

195

196

197

198

199

200

201

195 Michal Macků, *Geláž č. 9*, 1989, geláž, černobílá fotografie, papír s emulzí, 700 × 1 000 mm, Muzeum umění Olomouc, F 3501

196 Miroslav Schubert, *Dotěatr*, 1992, kolorovaná černobílá fotografie, papír s emulzí, 300 × 405 mm, archiv autora

197 Antonín Tesař, *Zápas*, 2015, kolorovaná černobílá fotografie, papír s emulzí, 820 × 620 mm, archiv autora

198 Petr Ondruška, *bez názvu*, 1995, černobílá fotografie, papír s emulzí, 240 × 178 mm, archiv autora

199 Zdeněk Sodoma, *1/24*, 1993, černobílá fotografie, papír s emulzí, rozměry, archiv autora

200 Miloslav Stibor, *Martin č. 16*, 2001, černobílá fotografie, papír s emulzí, 600 × 500 mm, Muzeum umění Olomouc, F 4853

201 Lumír Čuřík, *Akt*, 1995, tónovaná černobílá fotografie, papír s emulzí, 290 × 235 mm, archiv autora

202

203

204

205

206

207

202 Anet Fibinger, *Gender Euphoria*, 2025, černobílá digitální fotografie, papír, 80 × 60 cm, archiv ITF

203 Pavel Rozsíval, z cyklu *Situace*, 1999–2003, černobílá digitální fotografie, tisk, papír, 200 × 300 mm, archiv autora

204 Vladimír Birgus, *Berlín*, z cyklu *Cosi nevyslovitelného*, 1993, barevná digitální fotografie, inkoustový tisk, papír, 500 × 600 mm, Muzeum umění Olomouc, F 3587

205 Jindřich Štreit, *Cesta ke svobodě*, 1996–1999, černobílá fotografie, papír s emulzí, 300 × 450 mm, archiv autora

206 Jan Světlík, *Zde bydlí bezdomovec*, 1993–1994, černobílá fotografie, papír s emulzí, 200 × 300 mm, archiv autora

207 Petr Palarčík, *Karel*, z cyklu *Ponorka v Ponorce*, 2015, černobílá digitální fotografie, papír, 600 × 420 mm, archiv autora

208

209

208 Vladislav Galgonek, *bez názvu*, 1998, barevná fotografie, papír s emulzí, 298 × 403 mm, pozůstalost autora

209 Svatopluk Klesnil, z cyklu *Chvíle šampionů*, 2009, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 502 × 715 mm, Muzeum umění Olomouc, F 7154

210

210 Luděk Peřina, *Festival Zahrada v Náměšti na Hané*, 2003, barevná fotografie, papír s emulzí, 245 × 345 mm, archiv autora

211

212

211 Martin Studený, *Ze života naší vesnice IX*, 2009, barevná digitální fotografie, papír s emulzí, 290 × 449 mm, archiv autora

212 Jiří Kopáč, *Týmová časovka silničních cyklistů*, 2003, barevná fotografie, papír s emulzí, 495 × 245 mm, archiv autora

213

213 Anna Nerušilová, *Lolla de Champgagne a Daina Divad*, 2023, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 450 × 300 mm, archiv autorky

214

215

216

217

218

219

214 Lenka Spáčilová-Leonidou, *Seven Days Naked III*, 2014, barevná digitální fotografie, digitální manipulace, tisk na hliníku, 650×1000 mm, archiv autorky

215 Viola Hubáčková, *Corpus meminit*, 2026, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 363×243 mm, archiv autorky

216 Magda Sofie Šlezarová, z cyklu *Jelein*, 2001, tónovaná černobílá fotografie, papír s emulzí, 400×300 mm, soukromá sbírka (Olomouc)

217 Lenka Sedláčková, *Lovení*, 2017, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 250×365 mm, archiv autorky

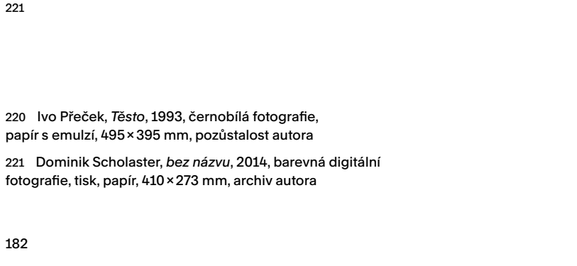
218 Magda Ada Johnová, *Gretce*, 2014, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 245×203 mm, archiv ITF

219 Michaela Spurná, z cyklu *Karneval*, 2011, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 500×500 mm, Muzeum umění Olomouc, F 7197

220



221



220 Ivo Přeček, *Těsto*, 1993, černobílá fotografie, papír s emulzí, 495 × 395 mm, pozůstalost autora

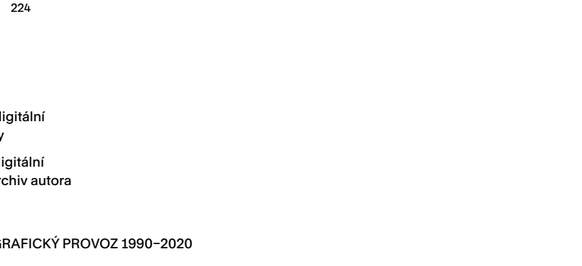
221 Dominik Scholaster, *bez názvu*, 2014, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 410 × 273 mm, archiv autora

222

222 Jan Herynek, *Spící tuleň*, 2007, manipulovaná fotografie, tisk na archivní papír, 100 × 70 cm, archiv autora

223

224



223 Tereza Valnerová, *bez názvu*, 2012, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 320 × 470 mm, archiv autorky

224 Vladimír Janek, *Věci mají své příběhy*, 2017, digitální fotografie, tisk na barytový papír, 510 × 380 mm, archiv autora

225

226

227

228

229

230

225 Milena Valušková, *Horizonty*, 2016, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 700 × 1 000 mm, archiv autorky

226 Blanka Lamrová, z cyklu *Reflexy*, 2020, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 245 × 320 mm, majetek autorky

227 Kristýna Erbenová, z cyklu *Soukromá území*, 2012, barevná digitální fotografie, papír, 400 × 400 mm, archiv autorky

228 Markéta Ondrušková, *bez názvu*, 2020, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 323 × 430 mm, archiv autorky

229 Jan Krtička, *Sklo*, 2001, záznam instalace, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 330 × 470 mm, Muzeum umění Olomouc, F 8305

230 Libor Teichmann, *Chmelnice*, 2007, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 200 × 300 mm, archiv autora

231

232

233

234

235

236

231 Ladislav Hrinda, z cyklu *Útest pasone* (detail), 2008–2009, barevná digitální fotografie, inkoustový tisk, papír, 350 × 500 mm, Muzeum umění Olomouc, F07278

232 Martin Cenkl, z cyklu *Zastávky*, 2007, barevná fotografie, papír s emulzí, 302 × 302 mm, archiv autora

233 Vladimír Vaca, *Plakáty*, 1999, záznam akce, barevná fotografie, papír s emulzí, 150 × 215 mm, archiv autora

234 Roman Kubík, *Masopust II*, 1990, černobílá fotografie, papír s emulzí, 270 × 379 mm, Muzeum umění Olomouc, F 7187

235 Petr Zatloukal, z cyklu *Nalezená zátiší*, 2014, barevná digitální fotografie, tisk, papír, 700 × 500 mm, archiv autora

236 Miroslav Urban, *Kalek (Chomutov)*, 1992, černobílá fotografie, papír s emulzí, 300 × 240 mm, Muzeum umění Olomouc, F 357

PROSTOR TVOŘENÝ LINIEMI

OLOMOUCKÁ KRESBA PO ROCE 1990 NASVÍCENÁ Z JINÉHO POHLEDU

Štěpánka Bieleszová

Zatímco v osmdesátých letech byla olomoucká kresba spojována především s tvorbou mužských autorů a jevem označovaným jako „fenomén olomoucké kresby“, po roce 1990 dochází k výraznému posunu v její genderové i generační struktuře. Umělkyně, které byly v předchozích dekádách přítomné spíše okrajově, například Inge Kosková (*1940) nebo Eleonóra Pražáková (*1953), se několik let po roce 1989 dostávají do pozice viditelnějších aktivních tvůrkyň, jejichž práce reflektuje jak osobní, tak i společenskou transformaci spojenou s přechodem ke svobodnému uměleckému provozu.[1] Tento vývoj ovšem není pouze důsledkem politického uvolnění, ale také důsledkem dlouhodobého přehlížení ženské kresby, které vycházelo ze stereotypního modelu dějin umění orientovaného především na výkony mužských tvůrců.

Fenomén olomoucké kresby osmdesátých let minulého století se formoval především kolem výrazných osobností, jako byli Miroslav Šnajdr st. (1938–2024), Jiří Lindovský (*1948), Oskar Přindiš (1947–2012), Oldřich Šembera (*1948), Václav Stratil (*1950), Petr Jochmann (*1951), Ladislav Daněk (*1958), Vladimír Havlík (*1959) nebo Miroslav Šnajdr ml. (*1961) ad. Ojediněle byla reflektována i tvorba žen, například Inge Koskové nebo Markéty Kuxové (*1950).[2] Kurátorské přístupy Yvonny Boháčové (1951–1994), přestože se snažily o co nejotevřenější dramaturgii, většinou nadále upevňovaly obraz olomoucké kresby jako výlučně mužského fenoménu. Tuto představu potvrdila s odstupem několika let i výstava *Zpráva o kresbě. Olomoucký okruh 80. let*, konaná v roce 2004 v Galerii Caesar.[3] Kurátoři Miroslav Schubert (*1961) a Miroslav Urban (*1953) v ní upřednostnili autory, pro něž byla kresba v daném období výhradní nebo výraznou polohou, čemuž odpovídalo i výběrové zastoupení. Mezi vystavujícími dominovali výše zmínění autoři, ženské autorky byly zastoupeny spíše výjimečně (Inge Kosková, Markéta Kuxová, Eleonóra Pražáková). Teoretik Jiří Valoch (*1946) v úvodním slově k výstavě poznamenal, že na olomoucké kreslířské scéně osmdesátých let šlo především o její vymanění z tradiční „služebné role“ a demonstraci jejího potenciálu jako autonomního výtvarného projevu, který zahrnuje vše od strojopisu až po videozáznam. Kritický kontext výstavy doplnil i historik umění Pavel Zatloukal (*1948), který ve svém úvodním zamyšlení připomněl, že kresba v Olomouci v osmdesátých letech minulého století v sobě nesla i protitotalitní rozměr, a že právě v jejím stínu se pomalu drolil i „Třetí Řím“, to je společnost před rokem 1989. Bohužel, ani jeden z autorů nepřipomněl důrazněji roli a osobitý přínos ženských autorek.

Po roce 1990 se prostor pro ženskou kresbu ovšem znatelně otevřel. Nešlo přitom jen o větší viditelnost jednotlivých autorek, ale především o možnost artikulace vlastních témat, forem a přístupů, které byly dosud vnímány jako okrajové či vedlejší. Řada umělkyň formovala svůj výtvarný jazyk mimo přímou konfrontaci s převládajícími estetickými proudy, často skrze silnou osobní zkušenost. Zdroje olomouckých kreslířek byly často spjaty s vnímavostí k organickému rytmu přírody a těla, případně ke zvuku a světlu, formálně pak mnohdy těžily ze strukturální repetice nebo samotné procesuality kresby. Významným rysem jejich tvorby je také pozdní nástup nebo návrat k intenzivní práci, často podmíněný rodinnými, profesními či existenčními okolnostmi. V řadě případů se jako podtext objevuje i výrazný motiv izolace, ať už tvůrčí, společenské či generační.

KRESBA JAKO DECH A MANTRA

Mezi nejstarší a nejvýraznější autorky olomoucké kresebné scény patří Inge Kosková, umělkyně s hlubokými kořeny v místním kulturním prostředí a pozoruhodně kontinuálním výtvarným jazykem. Na výtvarnou scénu vstoupila počátkem šedesátých let 20. století, ale podstatnou část svého života a tvorby prožila v podmínkách totalitního režimu, který výrazně omezoval možnosti svobodného uměleckého projevu i institucionální podpory. Je absolventkou výtvarné výchovy na Filozofické fakultě a deskriptivní geometrie na Přírodovědecké fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kde studovala mimo jiné u malíře Aljo Berana (1907–1990), malíře Aloise Kučery (1905–1962), grafika Františka Bělohlávka (1924–2019) a teoretika Václava Zykmunda (1914–1984). Po celý profesní život byla aktivní jako pedagožka. Dlouhá léta působila na místní Lidové škole umění, posléze také na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kde v letech 2004–2007 vyučovala kresbu, grafiku a technologii výtvarných materiálů.

Kosková patří k těm kreslířkám, jejichž tvorba se vyvíjela dlouhodobě a organicky, mimo hlavní centra a mimo převládající trendy. Již v osmdesátých letech 20. století její kresby upoutaly jistou pozorností svou lyrickou citlivostí a duchovním rozměrem. Jak podotkl Jiří Valoch, prázdná plocha nebyla u Koskové pouhou absencí, ale významotvornou součástí kompozice, skrze niž autorka evokovala prostor, dech a přirozený rytmus přírody. Její jemná, chvějivá linie čerpala z hlubokého vnitřního zážitku krajiny, která pro ni byla spíše duchovní zkušeností než konkrétní vizuální podívanou.[4]

Po roce 1989 došlo v její tvorbě k radikálnímu rozvinutí nových přístupů. V první polovině devadesátých let se Kosková začala intenzivně zabývat kresbou inspirovanou hudbou a jejím rytmem. Její patrně nejzávažnější soubory kreseb – vedle cyklu *Tělové pocity* – vznikaly jednak jako *hudební záznamy*, v nichž bezprostředně zaznamenávala svoje vnitřní prožitky při poslechu vážné hudby, a jednak při pobytech u moře, kdy zachycovala jeho neustále se měnící pohyb a zvuk. Činila tak obdobně jako Olga Karlíková (1923–2004) ve svých záznamech ptačího zpěvu nebo zpěvu velryb či Jitka Válová (1922–2011) ve svých litých kresbách.[5] Vrcholem této etapy byla

1 Výstava *A4*, Galerie H, Kostelec nad Černými lesy, 14. 6. – 9. 7. 1986. – Yvonna Boháčová, *Spolek olomouckých výtvarníků + hosté*, katalog výstavy, Vlastivědné muzeum, Olomouc 1991. – Radek Horáček, *Ladislav Daněk, Vladimír Havlík, Petr Jochmann, Inge Kosková, Brno, Na Skořepce, 5. 4. – 3. 5. 1991*, katalog výstavy, Na Skořepce, Brno 1991.

2 Yvonna Boháčová, *OL–13–89: 13 olomouckých autorů v roce 1989*, katalog výstavy, výstavní sály zámku v Prostějově, 13. 4. – 11. 6. 1989, Muzeum Prostějovska, Prostějov 1989. – Yvonna Boháčová, *Spolek olomouckých výtvarníků + hosté*, katalog výstavy, Vlastivědné muzeum, Olomouc 1991.

3 Ivo Janoušek, *Zpráva o kresbě – olomoucký okruh 80. let / News about drawing – the Olomouc circle in the 1980s*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2004.

4 Jiří Valoch, *Inge Kosková: Srdce vidí dřív než oči*, katalog výstavy, Divadlo hudby, Olomouc 2010.

5 Viz např. *Olga Karlíková: Kresby podle ptačího zpěvu*, Arbor vitae, Praha 2013. – Richard Drury (ed.), *Cesta předurčena osudem: Květa a Jitka Válovy / A Path Destined by Fate: Květa and Jitka Válová*, katalog výstavy, GASK – Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora 2022.

výstava *V rytmech dechu a moře* v Galerii Caesar v roce 1997, která představila cykly, v nichž se hudební struktura a kreslířská gesta propojovala do subtilního znakového systému.[6]

Zásadní posun nastal v její tvorbě v poslední třetině 90. let v okamžiku, kdy začala rozvíjet cyklus „mantrických" kreseb. I v rámci české kreslířské scény se jednalo o výjimečný koncept. Rozměrné lineární kresby vznikaly jako opakování jednoho, předem vybraného tvaru (např. kruhu, elipsy nebo ležaté osmičky jako symbolu nekonečna) prováděné jedním nepřerušovaným tahem. V průběhu dlouhého vzniku výsledné kresby autorka po celou dobu opakovala určitou mantru, která soužnela nejen s rytmem jejího dechu, ale i s pohybem hrotu pera po papíře. Cyklus dále rozvíjela v kresbách se složitějšími tvary (čtverec, trojúhelník), které pro ni byly výzvou k udržení plynulosti linie i v místech s pravými či ostrými úhly, tedy tam, kde forma přirozeně klade odpor kresebnému gestu. Tyto kresby jsou zpřítomněním a vizualizací vnitřního konceptu, modelu, tvaru. Jsou výrazem dynamického pohybu ruky, potažmo těla, jsou záznamem rytmu, jsou repeticí prvotního, racionalitou nezatíženého gesta autorky, jsou hluboce osobní a patří k nejpozoruhodnějším ženským projevům na poli české kresby po roce 1990. Přestože Kosková nebyla nikdy součástí hlavního uměleckého provozu a její tvorba dosáhla určitého zhodnocení retrospektivní výstavou v Muzeu umění Olomouc v roce 2018.[7] Výběr se ale soustředil především na její starší figurální kresby, různé reflexe přírodního dění a „deníkové" či hudební záznamy, zatímco pozoruhodný koncept manter zůstal jen naznačen. Plně komplexní zhodnocení jejího díla tak dosud čeká na patřičné uchopení. V tomto ohledu je poněkud zavádějící zařazení Koskové mezi konceptuální umělkyně, jak je uvádějí některé mladší historičky umění (Jana Písaříková, Denisa Kulejová).[8] Její tvorba sice vyrůstá z jasně definovaného vnitřního modelu, avšak tento model je spíše vizí či strukturou, která se rozvíjí v průběhu samotného procesu kresby. Pro Koskovou je proces kreslení – jeho rytmus a fyzická přítomnost – stejně důležitý jako původní, předem stanovený rámec. V jejím díle tak nejde o konceptuální gesto v obvyklém slova smyslu, ale o dlouhodobou a soustředěnou vizuální meditaci.

GEOMETRIE JAKO ŘÁD, ENERGIE A ŽENSKÝ PRINCIP

Léta přehlíženou autorkou, jejíž tvorba osciluje mezi chladnou geometrickou formou a silným energetickým nábojem, je Eleonóra Pražáková (1953–2026). V důsledku profesní vytíženosti po roce 1990 byla její umělecká činnost považována takřka za uzavřenou. Teprve s odstupem času došlo k jejímu opětovnému zařazení do regionálního kontextu olomoucké výtvarné scény. Nejprve v rámci výzkumného projektu *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, který se věnoval dějinám olomoucké výtvarné kultury v období normalizace, a následně i první samostatnou výstavou *Řád, energie, světlo. Práce na papíře 1981–2012* v Divadle hudby v roce 2013.[9] Pražáková vytvořila vlastní, důsledně propracovanou metodu práce s dynamickými kružnicemi rotujícími kolem jednoho nebo více středů, kterou dospěla k paradoxnímu vytvoření nové lineární struktury, která se zviditelňovala v místě průsečíků dílčích linií kružnic. Repetitivní aplikací tohoto jednoduchého principu doslova tkala nový tvar. Výsledné kresby byly nejen překvapivě plastické, ale nesly také světelnou a duchovní energii. Tvorbu Pražákové lze zařadit do širšího rámce geometrické abstrakce, ovšem s podstatnou interpretační korekcí. Chladnou racionalitu zde vyvažuje ženský princip, lyrika a intuitivní snaha o nalezení harmonie s okolním světem. Pražáková se stále pohybovala mimo hlavní proudy českého umění. Díky této nezávislosti, koncentraci a trpělivosti představují její kresby jedinečný přínos nejen pro olomouckou výtvarnou scénu, ale i pro hlubší porozumění ženskému pojetí řádu jako něčeho živého, křehkého a současně strukturálně ukotveného.

Od roku 1991 se na olomoucké výtvarné scéně začala výrazněji prosazovat také Dana Puchnarová (1938–2025), výtvarnice, pedagožka a signatářka Charty 77, jejíž tvorba byla dlouhodobě spjata s geometrickou abstrakcí. Puchnarová působila v letech 1991 až 2003 na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kde výrazně ovlivnila formující se generaci olomouckých výtvarnic a výtvarníků. Její kresebná tvorba po roce 1990 navázala částečně na starší geometrické grafiky ze šedesátých a sedmdesátých let 20. století, nově ji však pojala jako vizuální meditaci na pozadí organicky vytvářených struktur. V tomto období také začala pracovat s motivem sítě, následně kruhu a hexagonu, které však vnímala, podobně jako třeba Pražáková své kružnice, jako obraz jednoty a propojení s universem. Její velkoformátové kresby a grafické listy z té doby byly, podobně jako u Koskové, propojením tělesného gesta, vnitřního řádu a pokusem o kontemplaci.[10] Retrospektivní zhodnocení její tvorby přinesla výstava *Imaginární kosmos Dany Puchnarové. Práce z let 1960–2006* v Muzeu umění Olomouc v roce 2007, která představila její kresebné myšlení jako součást širšího rámce spirituální moderny 20. století.[11] Puchnarová se v olomouckém kontextu stala důležitou postavou především díky své schopnosti propojovat výtvarnou zkušenost s osobním nastavením a pedagogickou inspirací a praxí.

KRESBA JAKO MODLITBA, RYTMUS, SMÍŘENÍ

Tvorba Dagmar Havlíčkové (*1956) se po roce 1990 také rozvíjela stranou hlavního výstavního provozu a dlouhou dobu zůstávala na okraji zájmu odborné veřejnosti. Podobně jako jiné české autorky, například Běla Kolářová (1923–2010) nebo Ludmila Padrtová (1931–2016), tvořila ve stínu svého tehdy známějšího manžela, výtvarníka Jiřího Aloise Havlíčka (1948–1997). Osobní i profesní soužití s ním ji sice výrazně (někdy až bolestně) formovalo, zároveň však na dlouhá léta omezilo její možnosti veřejné prezentace i soustředěné tvorby. V devadesátých letech minulého století se Havlíčková věnovala převážně užitému umění, navrhovala oděvy, malovala na hedvábí, vytvářela interiérové doplňky. Ve chvílích volna však dál rozvíjela kresbu a hledala způsob výtvarného vyjádření, které by reflektovalo její vnitřní zkušenost. Skutečný obrat nastal po roce 2000, kdy se po osobní a zdravotní krizi rozhodla pro studium na Pravoslavné teologické fakultě v Prešově. Studium teologie a ikonopisu se stalo impulsem k zásadní proměně její výtvarné práce – namísto jemných figurálních kreseb začala vytvářet psané kresby, založené na opakovaném přepisování části textu určité modlitby. Od roku 2005 začala vytvářet rozsáhlý cyklus velkoformátových kreseb. Denně, často po dobu několika měsíců, zapisovala tutéž větu, kterou jako samostatný výtvarný prvek rytmizovala, vrstvila a překrývala nebo oživovala barvou či aplikací jiného materiálu (plátkové zlato, barevné papíry, obtisky). Často nevídaně zhuštěný písemný projev tak proměnila ve fascinující celistvou vizuální plochu, kresba se pro ni stala tělesným cvičením i duchovní praxí. V touze přiblížit se původnímu znění modlitby začala Havlíčková psát i ve staroslověnské verzi.

Významným momentem v její tvůrčí dráze byla výstava *Ježíšova modlitba* v olomoucké Galerii Caesar v roce 2007, na níž poprvé představila kresby vytvářené pomocí otisku razítka s textem modlitby. Anna Zonová ve svém úvodním textu výstižně poukázala na hudební povahu kreseb Havlíčkové. Její kresbu srovnala s partiturou, bubnováním domorodých kmenů i s mantrickým opakováním, v němž se spojení slova a rytmu mění v obraz.[12] Havlíčkové kresebné dílo lze však také chápat jako autorskou výpověď o trpělivosti, vnitřní kázni a snaze o rovnováhu. Přestože se její kresby mohou na první pohled jevit jako monotematické, skrývají široké spektrum jemných emočních i duchovních poloh. Od neklidu a vyčerpání až po klid, smíření a víru. Její kresba je zároveň duchovním cvičením i svědectvím o autorce, která přetvořila osobní bolest v soustředěný rytmus kresby.

KRESBA JAKO OBJEKT

Autorkou, která se k výtvarnému projevu dostala až ve zralém věku po založení a stabilizaci vlastní firmy zaměřené na designový sedací nábytek, je Miriam Macků (*1964). Její tvorba představuje příklad pozdního, ale výrazného nástupu výtvarnice, která svůj výtvarný výraz opírá o systematickou práci se specifickým materiálem, s nití. Každodenní dlouhodobá zkušenost v šicí dílně ji přivedla k hlubšímu ponoru do struktur a rytmů, které lze za pomocí nití zaznamenat. Její *niťové objekty*, jak je nazývá, pracují s předem daným teoretickým vzorcem, jakýmsi libretem, připraveným ve spolupráci s olomouckým výtvarníkem a teoretikem umění Ladislavem Daňkem. Během realizace, jejímž základem je důsledně promyšlený lineární pohyb jednotlivých vláken, dochází k jejich postupnému složitému vrstvení a rytmizaci až nakonec nad zvoleným systémem vítězí silný emocionální účinek, který je srovnatelný s kresebnými postupy shora jmenovaných autorek. Macků tak ve svých objektech umně přechází od dvojrozměrného do trojrozměrného způsobu zobrazování. Výsledkem jsou tedy významově i vizuálně složité artefakty, které osciluji mezi textilním objektem, prostorovou lineární mapou a vizuální partiturou. Matematik Jan Andres, který se mimo jiné dlouhodobě zaobírá historií a nejvýraznějšími projevy v oblasti *String Artu*, respektive *Thread Artu*, o jejích objektech napsal: „Niťové objekty Miriam Macků nejsou pouhými přepisy kresebných předloh do 3D, neboť při jejich vzniku je třeba respektovat poněkud jiná, mnohem striktnější skladebná pravidla, daná nejen samotným materiálem (polyesterovými nitěmi), ale i systémovými možnostmi vrstvení jednotlivých vláken přes sebe. Ve výsledku jde tedy o zcela svébytné a originální struktury, ke kterým – pokud je mi známo – nenajdeme v českém umění adekvátní paralelu."[13]

SVOBODU IMAGINACI!

Vedle kresebné tvorby, založené převážně na silně vnitřně strukturovaném vztahu k realitě, se v Olomouci po roce 1990 rozvíjel také proud volně navazující na imaginativní linii meziválečného a poválečného surrealismu. Klíčovou osobností této linie byla Alena Nádvorníková (1942–2023), historička umění, kurátorka, básnířka, překladatelka a kreslířka, jejíž mimořádně všestranná činnost zásadně propojovala lokální olomoucké prostředí s mezinárodní kulturní scénou, především s tou surrealistickou. Její dlouholeté členství ve Skupině českých a slovenských surrealistů a ediční i autorská spolupráce s časopisem *Analogon* přispívaly k udržení kontinuity imaginativního surrealistického přístupu v českém prostředí i po roce 1989.

Ve vlastní výtvarné tvorbě kladla Nádvorníková důraz na záznam podvědomých vnitřních modelů, na automatické kresebné a psané gesto a na tvůrčí spontaneitu. Metodu automatické kresby i psaní nechápala jako formální techniku, ale jako prostředek k poznání a deskripci rozmanitých projevů podvědomí. Její kresby, které od sedmdesátých let minulého století několikrát prezentovala také na samostatných výstavách v Olomouci a na Sovinci, jsou plné organických struktur a hybridních bytostí.[14] Jejich tvarosloví je výsledkem spontánního, gestického a často repetitivního pohybu ruky, který není veden předem stanoveným námětem ani kompozicí. Pro její dílo je

6 *V rytmu dechu a moře*, Galerie Caesar, Olomouc, 9. 9. – 3. 10. 1997. – Ladislav Daněk, *Inge Kosková: V rytmech dechu a moře – kresby z posledních let*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 1997.

7 Ivo Binder (ed.), *Inge Kosková: Kresby*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2018.

8 Denisa Kulejová (ed.), *ČS koncept 70. let*, katalog výstavy, Fait Gallery, Brno 2021.

9 Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) – Štěpánka Bieleszová et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009. – Ladislav Daněk, *Eleonóra Pražáková: Řád, energie, světlo. Práce na papíře*, katalog výstavy, Divadlo hudby Olomouc, Olomouc 2013. – Výstava *Eleonóra Pražáková: Řád, energie, světlo. Práce na papíře*, Divadlo hudby Olomouc, Olomouc, 6. 12. 2013 – únor 2014.

10 V rámci olomouckého prostředí se představila mimo jiné na výstavě *Sítě* Dany Puchnarové v Galerii Caesar v roce 2004, kde kromě zmíněného naznačila i dlouhodobý zájem o východní filosofie, hermetismus a kosmologii. – Jan Kříž, *Sítě Dany Puchnarové*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2004. – Výstava *Sítě Dany Puchnarové*, Galerie Caesar, Olomouc, 6. 1. – 30. 1. 2004.

11 Jiří Olič et al., *Imaginární kosmos Dany Puchnarové: Práce z let 1960–2006*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2007.

12 Anna Zonová – Václav Ježek – Dagmar Havlíčková, *Dagmar Havlíčková: Ježíšova modlitba II. / Jesus' prayer II.*, katalog výstavy, Galerie Caesar, Olomouc 2007. – Výstava *Dagmar Havlíčková: Ježíšova modlitba II. / Jesus' prayer II.*, Galerie Caesar, Olomouc, 3. 4. – 27. 4. 2007.

13 Jan Andres, *Světlo sítí. Miriam Macků: 3D (niťové objekty), Ladislav Daněk: 2D (kresby)*, katalog výstavy, Galerie Mona Lisa, Olomouc 2023.

14 *Kresby Aleny Nádvorníkové*, Galerie Titanic (Divadlo hudby), Olomouc, 29. 1. 1975. – *Alena Nádvorníková: Kresby (1976–1981)*, Sovinec, říjen–listopad 1981. – *Alena Nádvorníková: Průhledy – průniky – art protis – kresby*, Galerie Dílo, Olomouc, 21. 4. – 5. 5. 1983. – *Alena Nádvorníková: Kresby*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc, 17. 2. – 10. 4. 1994.

charakteristická temná obraznost tematizující vnitřní běsy, úzkostné sny a průnik neovladatelných animálních sil do reality. Výrazným specifikem tvorby Nádvorníkové po roce 1990 se stalo také těsné propojení textu a obrazu. Její básnické a esejistické texty často přerůstaly do výtvarné práce a naopak; obě roviny se navzájem prostupovaly a rozvíjely, čímž vzniklo to, co André Breton nazýval „spojitými nádobami“. Díky tomuto propojení se Nádvorníková stává současně autorkou i komentátorkou vlastní tvorby. Její práce představuje v rámci českého i středoevropského surrealismu vzácné spojení mezi uměleckou praxí a kritickým pohledem. Její výtvarnou tvorbu je možné chápat jako specifickou posthistorickou interpretaci surrealistické tradice v českém prostředí po roce 1990.

Imaginativní, avšak figurativně pojatou kresbu rozvíjela po roce 1990 také Kateřina Žlebková (*1951), absolventka Pedagogické fakulty v Ostravě. Po studiích se věnovala především ediční a publikační činnosti a v odborných periodikách publikovala jak vlastní texty, tak výtvarné práce. Od sedmdesátých let minulého století rozvíjela rovněž malířskou tvorbu, avšak do výstavního provozu vstoupila až po roce 2000, kdy se začala pravidelně zúčastňovat kolektivních výstav, zejména v olomoucké Galerii Caesar.[15] V letech 2010 a 2012 byla její díla zařazena do dvou ročníků *Mezinárodního bienále kresby v Plzni*, kde obstála v silné mezinárodní konkurenci.[16] Žlebková vychází z pozorování každodennosti, kterou transformuje do snového záznamu. Postavy, často ženské, vystupují z neurčitého pozadí jako ozvěny vzpomínek a představ. Formální stránka jejích kreseb se vyznačuje mimořádnou citlivostí pro kompozici a práci s bílou plochou papíru, kterou do olomouckého prostředí vnesla již dříve například Inge Kosková. Právě prázdno bílého prostoru se u ní stává aktivním činitelem, jenž vyvažuje množství jemných kresebných záznamů.

Další nenápadnou osobností olomoucké kresebné scény, jejíž tvorba se po roce 1990 rozvíjela v tiché opozici vůči vizuální hektičnosti doby, je Markéta Kuxová (*1950), rodačka ze Šternberka. Přestože vystavuje spíše zřídka a záměrně mimo nejrušnější umělecká centra, její práce dlouhodobě rezonuje s jemně kontemplativní linií olomoucké kresby před rokem 1989.[17] Její tvorba je velmi úsporná, komorní, načrtnutá jemným rukopisem. Hlavním inspiračním zdrojem je jí příroda, pojatá nikoli deskriptivně, ale jako prostor pro kontemplaci. Miroslav Koval přirovnával atmosféru jejích kreseb například ke grafickému dílu Bohuslava Reynka.[18]

NOVÁ GENERACE

Koncem devadesátých let minulého století vstoupila na olomouckou výtvarnou scénu nová generace kreslířek, často absolventek místní katedry výtvarné výchovy. Jejich pedagogickými mentory byli Inge Kosková, Dana Puchnarová, Jiří Krtička nebo Petr Jochmann, tedy osobnosti, které podporovaly důraz na individuální rukopis a rozvíjení osobního výtvarného jazyka mimo převládající proudy. Byla to tedy například Leona Křížová (*1969), jejíž kresby a pastely vycházely z hlubokého vztahu k přírodě a prostoru zahrady. Pro její tvorbu je příznačné, že ji chápe, podobně jako Kosková nebo později Žlebková, jako dialog jemné linie a „prázdného papíru“.

Zkušenost ze studia na pražské Akademii výtvarných umění v ateliérech Jiřího Lindovského a Milana Knížáka (*1940), založenou na konceptuálním promýšlení výtvarného projevu, vnesla do olomouckého prostředí Jana Šindelová (*1970), rodačka ze Šternberka. V letech 2003 až 2009 působila na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého; do roku 2007 s Inge Koskovou v ateliéru kresby, o dva roky déle pak v grafickém ateliéru Ondřeje Michálka (*1947). Její tvorba se vyvíjela na pomezí kresby, grafiky a sitespecific instalací. Po roce 2002 ji výrazně ovlivnila spolupráce s Václavem Ciglerem (*1929) a Michalem Motyčkou (* 1974), která prohloubila její uvažování o kresbě jako autorském gestě v prostoru.

Na přelomu tisíciletí na sebe upozornila také Lenka Kučerová Žampová (*1973). Na kresebnou scénu vstoupila cyklem *Znamení kůže*, v němž se soustředila na organické struktury a hmatovou zkušenost těla. Za tento cyklus získala v roce 1995 Cenu děkana Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. V dalších souborech, jako byly třeba *Vlasovky*, kladla důraz na práci s prostou, elementární linií.[19]

Po roce 2001 se pak v Olomouci objevila také Markéta Šimková (*1977), absolventka Ateliéru grafiky a ilustrace Jiřího Šalamouna na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Její tvorba, soustředěná především na kresbu, grafiku a ilustraci, vnesla do místního prostředí důraz na kreslířskou zkratku a poetiku inspirovanou světem dětské imaginace. Například pro *Baobab* ilustrovala řadu výtvarně osobitých dětských knih, *které* získaly ocenění v soutěži Nejkrásnější české knihy roku.[20]

Po roce 1990 se olomoucká kresebná scéna proměnila v pluralitní a otevřenou platformu, v níž výraznější iniciativu převzaly ženské autorky. Vznikl prostor, kde se setkávaly zkušenosti autorek formovaných životem v podmínkách totality s energií mladých výtvarnic z generace „Husákových dětí“, které do uměleckého provozu vstoupily svobodně na konci devadesátých let 20. století. Mezigeneračně nastavený ženský dialog přinesl nebývalou rozmanitost projevů od meditativních a procesuálních cyklů až po imaginativní a figurativní polohy, čímž zásadně zformoval ještě jiný pohled na „olomouckou kresbu“ v novém porevolučním kontextu.

15 *Velké prádlo*, Galerie Caesar, Olomouc, 2. 9. – 26. 9. 2008. – *Co zde sním a co zde vypiju*, Galerie Caesar, Olomouc, 5. 5. – 25. 5. 2015. – *Aktuál 15: Rekapitulace práce umělců z okruhu Galerie Caesar za rok 2015*, Galerie Caesar, Olomouc, 1. 12. – 30. 12. 2015. – *Jiří Žlebek: Sochy / Sculptures, Kateřina Žlebková j.h.: Kresby / Drawings.* Galerie Caesar, Olomouc, 3. 12. – 31. 12. 2016. – *Proud času*, Galerie Caesar, Olomouc, 5. 9. – 29. 9. 2017. – *Aktuál 2019*, Galerie Caesar, Olomouc, 1. 10. – 30. 10. 2019. – *Aktuál 2020*, Galerie Caesar, Olomouc, prosinec 2020. – *Aktuál 23*, Galerie Caesar, Olomouc, 4. 7. – 29. 8. 2023.

16 *VII. mezinárodní bienále kresby Plzeň 2010*, Plzeň, 7. 10. – 14. 11. 2010. – *VIII. mezinárodní bienále kresby Plzeň 2012*, Západočeské muzeum v Plzni, Plzeň, 3. 10. – 18. 11. 2012.

17 *Markéta Kuxová: Obrazy, kresby / Paintings, drawings*, Galerie Caesar, Olomouc, 7. 12. – 31. 12. 2004.

18 Miroslav Koval, *Markéta Kuxová: Zahrady ticha*, katalog výstavy, Galerie Jiřího Jílka, Šumperk 2017.

19 *Lenka Žampová: Obrazy a kresby*, Café Restaurant Caesar, Olomouc, 6. 9. 2005 – 10. 2. 2006.

20 1. místo v soutěži Nejkrásnější česká kniha roku 2004 za knihu Ivan Diviš, *Říkadla a kecadla: Pokusy pro děcka*, Baobab 2004. – Vystaveno na *Nejkrásnější české knihy roku 2004*, Nostický palác, Praha, 26. 4. – 21. 5. 2005.

238

237 Alena Nádvorníková, *Vedro, vedro*, 1992, tuš, barevné tuše, papír, 650×500 mm, Muzeum umění Olomouc, K 14537

238 Alena Nádvorníková, *Proměny*, 1991, tuš, běloba, inkoust, papír, 700×1000 mm, Muzeum umění Olomouc, K 15349

239

240

241

242

243

239 Inge Kosková, *Mantra*, 1997, tuš, papír, 500 × 700 mm, soukromá sbírka (Sovinec)

240 Inge Kosková, *Drawing with mantra*, 21. 2. a 23. 2. 1997, tuš, papír, 700 × 1000 mm, archiv autorky

241 Lenka Kučerová Žampová, z cyklu *Vlasovky*, 1991, tužka, papír, 1000 × 700 mm, archiv autorky

242 Lenka Kučerová Žampová, z cyklu *Vlasovky*, 1991, tužka, papír, 1000 × 700 mm, archiv autorky

243 Kateřina Žlebková, *bez názvu*, 2016, tuš, papír, 544 × 396 mm, archiv autorky

244

244 Dagmar Havlíčková, z cyklu *Ježíšova modlitba*, 2011, barevné tuše, papír, 1 500 × 2 500 mm, archiv autorky

245

246

247

248

250

249

245 Dana Puchnarová, bez názvu (z cyklu *Sítě*), 1996, suchý pastel, papír, 590 × 430 mm

246 Dana Puchnarová, *Princip tří* (studie k obrazu), 2003, suchý pastel, vrstvený pauzovací papír, 800 × 600 mm, Muzeum umění Olomouc, K 15600

247 Eleonóra Pražáková, *Bez názvu*, 2012, perforovaná a rytá kresba, suchý pastel, karton, 398 × 400 mm, foto Tomáš Chorý, soukromá sbírka (Drožďín)

248 Eleonóra Pražáková, *Plíše kosmu III*, 2012, perforovaná a rytá kresba, suchý pastel, karton, 210 × 210 mm, foto Tomáš Chorý, soukromá sbírka (Drožďín)

249 Miriam Macků, *NO. 24*, 2022, objekt z nití, polyesterové nitě, plexisklo, 71,6 × 71,6 cm, foto Michal Macků, archiv autorky

250 Miriam Macků, *NO. 5*, 2020, objekt z nití, polyesterové nitě, plexisklo, 41,6 × 41,6 cm, foto Michal Macků, archiv autorky

DESIGN V OLOMOUCI. OSTRŮVKY AUTORSKÉ TVORBY

Klára Jenišťová

Ačkoliv má Olomouc bohatou kulturní tradici, absence uměleckoprůmyslového školství se výrazně podepsala na nízkém počtu návrhářů usazených ve městě a jeho okolí. Přesto se v průběhu let objevilo několik osobností, které dokázaly v konzervativním prostředí prosadit současný autorský design. Co do počtu skromné číslo umělců a designérů s vazbou na město reprezentuje široké spektrum přístupů – od experimentální keramiky přes grafický a produktový design až po práci se sklem či šperkem. Společným jmenovatelem je důraz na originalitu, kvalitní řemeslné zpracování, ale také citlivý vztah k materiálu, krajině a příběhům, které formují jejich osobní i profesní trajektorii.

Jedním z klíčových aktérů místního výtvarného prostředí s akcentem na užité umění přelomu 20. a 21. století je výtvarník, kurátor a pedagog Pavel Herynek (*1943). Jeho umělecká kariéra plynule navázala na předchozí bohaté tvůrčí období,[1] nově se ale začala rozvíjet jeho dráha pedagoga na Univerzitě Palackého v Olomouci. Po roce 1989, který prožil jako výtvarník na volné noze, se zapojil do obnovy Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, kde přijal místo vedoucího ateliéru Prostorové tvorby a uměleckého řemesla. V rámci transformace katedry, zpočátku sídlící v tristních podmínkách nynějšího Arcidiecézního muzea, sehrál Herynek významnou roli nejen jako učitel, ale zejména jako tvůrce nové koncepce ateliéru, která opustila tradiční modelování z hlíny a otevřela cestu k práci s kovem, dřevem, papírem a dalšími materiály. Zásadním přínosem Pavla Herynka bylo v roce 1998 založení ateliéru Kov a šperk, inspirovaného vlastní výtvarnou praxí i zahraničními příklady (Bauhaus, VŠUP Praha, Miami University v Ohiu). Ateliér se stal v rámci pedagogických fakult v České republice ojedinělým – zaměřoval se na budoucí učitele a doplňoval již zavedenou výuku keramiky a textilní tvorby. Díky Herynkově úsilí vznikla specializovaná dílna, kde studenti mohli vytvářet nejen předměty užitého umění, ale i experimentální objekty na pomezí artefaktu.

Jako autor se Herynek etabloval zejména v oblasti autorského šperku – jeho tvorba čerpá z archetypálních forem, náboženské symboliky a často osciluje mezi šperkem, objektem a osobní výpovědí. Účastnil se Trienále evropského šperku v Paříži (1990), šperkařského sympozia v Kremnici (1991) a řady výstav po České republice. V posledních letech se věnuje především kresbě, pokračuje v práci na autorských špercích a podílí se na přípravě výstav. Jeho vklad do olomoucké designérské a pedagogické scény zůstává významný – nejen díky vlastnímu dílu, ale především díky generacím studentů, které vedl k úctě k materiálu, řemeslu a myšlenkovému přesahu tvorby.

Jedním z nejvýraznějších designérů, kteří ovlivňují tvář olomouckého vizuálního prostředí, je Jiří Ďuriš (*1965). Jeho profesní cesta začala v oblasti grafického designu, avšak ambice věnovat se průmyslovému návrhářství ho dovedla ke studiu na Univerzitě Tomáše Bati. Již jeho diplomová práce se věnovala tématu smrti a důstojného rozloučení, z níž vzešel koncept „Optimistic coffin“ – netradičně pojatých rakví a uren oproštěných od historického patosu. K tomuto přístupu se hlásí i jeho návrhy náhrobků, které usilují o civilní, a přesto individuální pojetí. Dalším výrazným počinem Ďuriše je regenerační vibrační lehátko Vibrobed, propojující design s terapeutickými účinky hudby. Ve své firmě HogoFogoDesign se věnuje nejen grafice (např. ZUŠ Žerotín, 2008; Zoo Olomouc, 2009; Plan B, 2009; Gymnázium Hejčín 2018), ale i interiérovému designu, v němž často dokáže propojit vizuální identitu firem s estetickým pojetím jejich provozoven (např. Café na Zábradlí, 2010; Hanácké hospoda, 2015; Pizza Netopýr, 2021). Své praktické zkušenosti navíc předává studentům coby vedoucí ateliéru Multimediální tvorby na Střední škole designu a módy v Prostějově.

Keramická tvorba má v olomouckém prostředí silné zastoupení, a to v různých generačních i autorských polohách. Anna Dvořáková (*1992) alias Stika ceramics je jednou z těch, kdo se k práci s hlínou dostali intuitivně a v nelehké životní situaci ji proměnili v prostředek svébytného výtvarného vyjádření. Její práce překračuje hranice mezi užitým a volným uměním – nádoby s deformacemi, prořezy či promáčknutími nesou poetiku nedokonalosti a individuality. V ateliéru v centru města zároveň pořádá kurzy, v nichž propojuje komunitní rozměr s osobní výtvarnou cestou.

Jiný přístup ke keramice a porcelánu rozvíjí Veronika Švábeníková (*1991), žákyně dvou výrazných osobností Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze – Maxima Velčovského a Milana Pekaře. Ve svých experimentech se zaměřuje na povrch porcelánu a keramiky. Její vázy *Marble* a *Achát* využívají techniky inspirované japonským a indickým barvením hedvábí, přičemž výsledné glazury připomínají abstraktní malby nebo přírodní geologické struktury. Každý objekt je originál s vlastní atmosférou. Ačkoliv dnes žije a tvoří v Praze, umělecké počátky a osobnostní formování mají kořeny na Hané.

Významnou pozici v olomoucké scéně zaujímá také sklářský designér David Valner (*1990). Pochází ze sklářské rodiny usazené v srdci Vysočiny, ale cesta k řemeslu pro něj nebyla přímočará. David si spolu se svou ženou Terezou, fotografkou, založili vlastní Valner studio v Olomouci, kde se v roce 2018 usadili. Jeho rané práce reflektují vztah k přírodě (*Structured by Nature*, 2010) i fascinaci jednotlivými fázemi vzniku skleněných objektů. Kolekce váz jako *Kopna* (2017) či *Recovered* (2018) ukazují na schopnost pracovat s technologickými zbytky a vadami materiálů jako výtvarnými prvky. Na své tvůrčí cestě David stále více pracoval s prvkem náhody, tolik vlastním přírodním procesům. V kolekcích váz *Fungus* (2018) a *Polypore* (2019) zkoumá tvary a pohyby hub a plísní, jež

1 Viz Pavel Herynek a kol., *Pavel Herynek, ohlédnutí 1972–1988*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2019. – Anežka Šimková (ed.), *Pavel Herynek. Šperky, objekty, kresby 1974–2004*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc 2004.

pod jeho drobnohledem odhalují svou krásu. V různých velikostech, povrchových úpravách, barvách a tvarech se každý z užitých skleněných předmětů stává uměleckým objektem. Pohyb, vedoucí až k momentu borcení tvaru, zachycuje také průzračná kolekce *Deformed* (2020), reagující na přirozené vlastnosti zahřátého skla. Záleží jen na vás, jaké stadium procesu si jako rámec pro svou květinu vyberete. Díla Davida Valnera překračují oblast běžného užitného umění a stávají se solitérními artefakty s vlastní poetikou.

Specifickou pozici zaujímá tvorba Elišky Pecháčkové (*1986), která si rovněž prošla dlouhým vývojem – od práce s kovem, porcelánem i sklem, přes fotografii, scénografii, grafiku, ilustraci a textilní tvorbu, až po návrat k šperku. V rodinné zlatnické dílně Koneční přetváří tradiční řemeslo vlastními výrazovými prostředky – experimentuje s odléváním do ztraceného vosku, kombinacemi broušených a surových kamenů, s oblibou používá Česku vlastní granáty, vytváří tematické kolekce s organickými motivy. Tímto způsobem vnesla do rodinné tradice svůj osobní autorský přístup. Pro její značku Elazolo jsou typické zejména medailony, náušnice a prsteny se stylizovanými vzory (holubice, princezna, slunce, kočka aj.).

Poslední z představených osobností je Adéla Lakomá, která kombinuje tradiční techniky dekorování skla s hlubokým zájmem o krajinu a paměť místa. Její volné práce a instalace často reflektují zemědělský charakter Hané, rodinné kořeny i environmentální otázky. Z tohoto přístupu vzešly i její klíčové práce jako instalace *Co se urodilo?* (2016) nebo magisterská práce *Orám, stelu, suším* (2017). Dnes se věnuje především pískování a gravírování skla, přičemž její ateliér Dosena v Prosenicích představuje autentické spojení venkovského prostředí a tvůrčího ducha.

Design v Olomouci nelze uchopit jako jednotnou školu či styl. Je to krajina mnoha přístupů – práce autorů, kteří se nebojí hledat vlastní cestu napříč médii i žánry. Společným znakem zůstává kvalita, odvaha experimentovat a úcta k materiálu a místu. Právě v této různorodosti a schopnosti vytvářet díla s hlubší výpovědí spočívá síla olomouckého designu, který si zaslouží pozornost nejen v rámci regionu, ale i celostátním měřítku.

Ke zvýšení povědomí o kvalitním designu přispívá v Olomouci tým architektů a návrhářů soustředěný kolem studia *mimokolektiv* (sestry Barbora a Jana Trundovy, Ondřej Kučera), zaměřujícího se na architekturu, design expozic, interiérový design a krajinářskou a zahradní architekturu. Studio, sídlící od roku 2017 ve Ztracené ulici 32 (nyní v čísle 22) je propojeno s design shopem a galerií, v níž pravidelně dostává příležitost současný český design. Prezentaci a prodeji díla menších regionálních i česko-slovenských návrhářů, výtvarníků a řemeslníků je věnována také největší prodejní akce Designtrh (pořadatelka Anna Jánská), konaná od roku 2016 téměř pravidelně jednou ročně a původně napojená na obchod Flop♡shop s autorskou módou, módními doplňky, papírnictvím a užitou tvorbou, sídlící nyní ve Ztracené 25 (dříve Ostružnická 30).

Můžeme obecně říci, že situace v oblasti užitého umění se po roce 2015 výrazně zlepšila a má tendenci se i dále vyvíjet. Bohužel pro Olomouc zůstává limitujícím faktem absence uměleckoprůmyslového školství. Od roku 2021 se na Univerzitě Palackého nově vyučuje bakalářský obor Průmyslový design, jehož výuka probíhá ve spolupráci s Vysokou školou Báňskou – Technickou univerzitou Ostrava. Zda však jeho otevření bude mít větší vliv na rozvoj místní výtvarné scény, to se ukáže až s odstupem.

251 Jiří Ďuriš, *Optimistic coffin*, design 2013, archiv autora

252

253

252 Pavel Herynek, *Ear ornament* (ozdoba hlavy s reprodukcí cirkulární kresby autora), 2021, karton, ø 10 cm, foto Marie Herynková

253 Pavel Herynek, brož *Větvička*, ze série *Ostrev*, 2008–2022, zlacené dřevo, barva, nerez, d. 12,5 cm, foto Markéta Ondrušková

255

256

254 Pavel Herynek, *Šperk pro dlaň s Ryókonovou básní v Braillově písmu*, 1996, stříbro, ø 14 cm, foto Markéta Ondrušková

255 Pavel Herynek, náramky ze série *Chicago*, 2004, ocel, ø cca 7 cm, foto Markéta Ondrušková

256 Pavel Herynek, brož ze série *Lehkost a tíže*, 1997, papírmaše, grafit, lak, nerezová ocel, d. 11,8 cm, foto Markéta Ondrušková

257 Anna Dvořáková (Stika ceramics), svícen, pálená hlína, 2022, foto Michał Patycki

258 Anna Dvořáková (Stika ceramics), vázy, pálená hlína, 2022, foto Michał Patycki

259 Anna Dvořáková (Stika ceramics), kalíšek ze série *Vaca*, pálená hlína, foto autorka

260 Anna Dvořáková (Stika ceramics), váza *Root vase*, pálená hlína, 2022, foto Michał Patycki

261 Veronika Švábeníková, výroba vázy *Marble*, 2020, foto Alena Křepelová

262 David Valner, váza z kolekce *Structured by Nature*, 2019, foto Tereza Valner

263 David Valner, objekt ze série *Recovered History*, 2025, foto Tereza Valner

264 David Valner, vázy ze série *Fungus*, 2022, foto Tereza Valner

265 Eliška Pecháčková (Elazolo), prsteny *Planety*, z kolekce *Planety*, 2018, patinované a zlacené stříbro 925/1000, syntetický rubín, zirkony, archiv autorky

266 Eliška Pecháčková (Elazolo), přívěs *Houba*, 2015, patinované stříbro 925/1000, dřevitý korál, mušle, archiv autorky

267 Eliška Pecháčková (Elazolo), náušnice s pyrity, 2015, kombinace ryzího stříbra 999/1000 a stříbra 925/1000, pyrit, epoxid s grafitem, archiv autorky

268 Eliška Pecháčková (Elazolo), prsten s rohovinou, 2015, stříbro 925/1000, dva druhy rohoviny, práce na zakázku, archiv autorky

269 Eliška Pecháčková (Elazolo), náušnice *Zvířátka* a *Princezny*, první experimenty vytvořené technikou odlévání, 2016, patinované a zlacené stříbro 925/1000, surové české granáty, archiv autorky

270 Adéla Lakomá, instalace *Orám, stelu, sušim* (magisterská práce), 2017, foto Libor Stavjaník

271 Adéla Lakomá (Dosena), dóza *Rostlina*, 2018, foto Michaela Kubešová

272 Adéla Lakomá (Dosena), miska *Klasy*, 2018, foto Michaela Kubešová

273 Adéla Lakomá (Dosena), váza *Rostlinky*, 2019, foto Michaela Kubešová

TŘI (NĚKDY AŽ MOC) SVOBODNÉ DEKÁDY GRAFICKÉHO DESIGNU V OLOMOUCI

Martin Fišr

Studie představuje první ucelený přehled vývoje grafického designu v Olomouci v letech 1990–2020. Celý obor prošel za poslední tři dekády poměrně dramatickou transformací. Technologickou, estetickou i statusovou. Digitalizace je samozřejmě fenomén, který ovlivnil a stále mění grafický design globálně. Technologický zlom spojený s nástupem desktop publishingu zásadně rozšířil kompetence designérů. Také snad žádný jiný umělecký obor nepodléhá tak rychlým proměnám vizuálního jazyka. Díky technologiím si v devadesátých letech grafický design „sáhl na dno“, aby se v následujících dekádách natolik zprofesionalizoval a zkvalitnil, že se stal v podstatě otázkou prestiže. Text je zaměřený především na autorskou tvorbu pro kulturní sféru, která vykazuje estetické kvality a přesahuje rámec čisté komerce. Přesto se nevyhýbá zasazení této specifické oblasti do kontextu celé lokální designérské scény. V textu zároveň sledujeme pionýrské osobnosti, které dokázaly i v období divoké transformace držet v regionu vysoký standard grafických realizací, ale také respektovaná grafická studia, designery a ilustrátory, kteří po roce 2000 sbírají ocenění nejen na domácí scéně. V kontrastu s profesionalizací oboru stojí autoři, kteří se vydali cestou samovydavatelství a postsamizdatu. V neposlední řadě text zdůrazňuje roli klíčových nakladatelství, institucí a festivalů (Votobia, Muzeum umění Olomouc, Academia film Olomouc, Přehlídka animovaného filmu, nyní pod novým názvem Přehlídka filmové animace a současného umění), které do Olomouce nejen kvalitní grafiky přitáhly, ale v řadě případů umožnily růst i grafikům místním.

OD PASTELEK K POČÍTAČI

Než se začneme zabývat grafickým designem devadesátých let, nebude na škodu kratší připomenutí praxe z dob před sametovou revolucí. Jednak řada autorů tímto prostředím prošla a pak také pro ilustraci, jaký šok v oblasti užitého umění představovalo skokové uvolnění všech dosavadních pravidel.

V období normalizace byly oficiální realizace v oblasti, kterou dnes označujeme jako grafický design, pod státní kontrolou. Co se mohlo tisknout, určovala kombinace redakčního řízení v nakladatelstvích, schvalování edičních plánů Ministerstvem kultury a ideologických pokynů komunistické strany. Zapomínat nemůžeme ani na nedobrovolnou autocenzuru napříč celým procesem tiskové přípravy. Obecně se propracovaný systém cenzury dotýkal autorů obsahu i výtvarníků.[1] Užité umění se do šuplíku obvykle nedělalo, naopak se k němu zdánlivě paradoxně obraceli autoři, kteří svá volná díla veřejně prezentovat nemohli. Přestože i zde existovaly dozor nad formou a nevyhnutelné komise, které zamítaly, nebo alespoň důležitě doporučovaly změny ve schvalovaných návrzích. Nicméně v oblasti grafického designu, i v době centrálního plánování a ideologického dozoru, byla funkčnost, a dokonce aktuálnost důležitá.

Konkrétně realizace ve veřejném prostoru měly pod kontrolou instituce jako Svaz českých výtvarných umělců (SČVU), podnik Dílo zřizovaný Českým fondem výtvarných umění (ČFVU) a Krajské umělecké komise. Aby mohli výtvarníci oficiálně pracovat, museli být napojeni na některou z profesních struktur – výběrově jako členové SČVU nebo ti, kteří byli registrovaní u ČFVU. Evidence při ČFVU byla základní podmínkou pro legální výkon svobodného povolání, a zároveň představovala ochranu před trestním stíháním za tzv. příživnictví.[2]

Z GALERIE TÉMĚŘ ROVNÝMA NOHAMA DO KAPITALISMU

Se sametovou revolucí systém cenzury skončil, stejně jako centrálně plánovaná ekonomika. Veřejné zakázky zprostředkované Dílem[3] ještě několik let pokračovaly, ale do Olomouce definitivně přichází tržní prostředí. Náskok měli výtvarníci se zkušeností s prací na volné noze. K těm nejzajímavějším a nejaktivnějším patřili od počátku devadesátých let bývalí kolegové z Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci Miroslav Střelec (1943–2014) a Oldřich Šembera (*1947).

Střelec se od poloviny sedmdesátých let orientoval vedle výrazné plakátové tvorby na firemní grafiku a těžko by se zkraje let devadesátých našel v Olomouci grafik s většími zkušenostmi (a lepšími výsledky) s tvorbou logotypů a vizuálních identit. Díky pozůstalosti je známo na tři sta log, piktogramů a dalších forem vizuální komunikace, často připravených pro klienty ve formě logo a design manuálů. Miroslav Střelec v devadesátých letech spolupracoval obzvlášť s Ctiradem Kolářem a Karlem Hotovým (Arko, Arco design, Pasáž DIOL apod.). Je autorem dodnes používaného loga *Národního technického muzea v Praze* z roku 1995 (2011 autorský redesign typografie). Více než dvacet let vydrželo také logo *Muzea umění Olomouc* (1993–2014), kterému předcházely Střelcovy tři podoby logotypu *Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci* (používané v letech 1977–1987, 1988–1990 a 1991–1992). Co se týče dalších kulturních institucí a festivalů, je po roce 1990 autorem loga pro dnes již zaniklou *Galerii Patro* nebo *Podzimní festival duchovní hudby*. Vytvořil logo nakladatelství *ANAG* (1995), spolupracoval s Hanáckými novinami mimo jiné na nadčasové grafické úpravě časopisu *NOTES* (1990–1991). Navrhoval obálky a sazbu edice Církevní památky pro Historickou společnost Starý Velehrad (1992–2011).

Šembera vedle soustavné přípravy tiskovin pro *Galerii* a *Restauraci Caesar* a *Spolek olomouckých výtvarníků* (od 1991) navázal dlouholetou spolupráci s výrobcem značky těstovin *Adriana* (1993) a *Orrero – Gran Moravia* (1995) a oběma značkám vtiskl známou italizující tvář. Množství návrhů log, které oba autoři od devadesátých let vytvořili, je obdivuhodné. Přitom se nevěnovali pouze tomuto úzkému

1 Na druhou stranu proti veřejnému vystavování nebo lukrativním uměleckým zakázkám ve veřejném prostoru nebylo užité umění tolik pod kontrolou a představovalo mnohdy poslední možnost, jak se umělecky realizovat.

2 Vladislava Říhová – Zuzana Křenková, Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo: písemné prameny pro výzkum umění ve veřejném prostoru socialistického Československa, *Opuscula historiae artium* LXV, 2016, č. 2, s. 104–119. – Jan Jeništa – Václav Dvořák – Martina Mertová, *Bilance: Umění ve veřejném prostoru Olomouce v letech 1945–1989*, Olomouc 2016.

3 Olomoucká pobočka se pokusila změnit v uměleckou agenturu, která zprostředkovávala služby v oblasti užitého i volného umění.

4 Střelec byl vyhledávaný spolupracovník architektů, pro které navrhoval například barevnost fasád nebo interiéry budov – sám tuto linii své tvorby označoval jako *architectural* nebo *cover design*. Šembera se intenzivně věnoval aktivitám kolem Galerie Caesar, které nebyly pouze výstavní. Galerie Caesar měla v první polovině 90. let podobné ambice jako porevoluční Dílo. Jako moderní umělecká agentura tak vedle umělců zastupovala i tvůrce schopné pro klienty připravit nejrůznější podoby užitého umění od grafického designu, přes produktový a interiérový design až po architekturu. V oboru grafický design to byli Vladimír Báthory, Tomáš Chorý, Petr Kutra, Ondřej Michálek a Oldřich Šembera. Viz nabídkový katalog *Galerie Caesar: Výtvarná agentura*, Olomouc, nedat. [1992].

5 Šembera se k soustavné volné tvorbě v podobě digitální grafiky/malby vrací až v letech 2002–2005, Střelec vytvořil soubor serigrafií pro svou poslední výstavu *Miroslav Střelec: 14 grafik atd.*, která proběhla ve dnech 18. 12. 2009 – 13. 1. 2010 v Moravském divadle Olomouc – Galerii Oldřicha Šimáčka.

6 Ateliér vedl na začátku devadesátých let přední český typograf Jan Solpera (*1939). Mezi studenty ateliéru v té době patřil vedle Petra Babáka (*1967) také Ondřej Chorý (*1963), bratr Tomáše Chorého, autor několika autorských písem (*Mongoloid*, 1990; *Wermod/Absinth*; 1992/2010; *Sauza*, 1993).

segmentu grafického designu. Nadále spolupracovali s architekty, nakladatelstvími, paměťovými institucemi a galeriemi.[4]

ÚSVIT DIGITÁLNÍHO VĚKU A OLOMOUCKÝ GRAFICKÝ DESIGN

S uvolněním centrálního plánování došlo k rozsáhlým změnám. Existující státní podniky, družstva a jiné socialistické organizace (a samozřejmě také jejich značky) ve velkém zanikaly a nové, ještě v mnohem větším množství, naopak vznikaly. Práce bylo v tomto období mnoho a volná tvorba musela u obou autorů ustoupit na dlouho do pozadí.[5]

Vedle autorů, kteří v Olomouci působili již před revolucí, se samozřejmě záhy po ní objevují nová jména. Po absolvování Katedry tvarování strojů a nástrojů, zlínské pobočky Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, začal v Olomouci působit Tomáš Chorý (*1960). Podobně jako výše zmínění grafičtí designéři se věnoval zejména firemní grafice, také připravoval návrhy obálek a grafické zpracování publikací, plakátů, výročních zpráv, výstavních katalogů, firemních materiálů, etiket a obalového designu. Jisté specifikum jeho portfolia představuje práce na obalech hudebních nosičů skupiny *Mňága a Žďorp*. Vizuální stránku kapely připravuje až na výjimky od jejich druhého alba *Made in Valmez* (1991) do současnosti. Nejenom při navrhování obalů desek jedné z výrazných hudebních kapel české porevoluční éry uplatnil v Olomouci do té doby vzácnou míru hravosti a otevřeně postmoderních postupů. Každý obal je nepřehlédnutelný a využívá snad pokaždé jinou techniku nebo vizuální strategii. Akvarel střídala vektorová i 3D počítačová grafika, manipulované i historické fotografie nebo linoryt či dřevořez. Když už se objeví na obalu fotografie členů kapely, jsou hudebníci natolik zmenšení a „naklonovaní“, že fotografie působí na první pohled jako textura. Neméně zajímavá je v několika případech autorská typografie, která se podobá formálním experimentům, jež aktuálně hýbaly ateliérem Knižní kultury a písma na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Například název kapely je na obalu alba *Ryzí zlato* (1995) vyskládán z nalezeného předmětů, od kostí po pivní zátky.[6]

Na přelomu let 1990 a 1991 zakládá první olomoucké grafické studio a jedno z prvních v republice dvojice Robert Štencl (1969–2021) a Jan Koráb (*1965).[7] BastArt v tomto složení fungoval do roku 1994 a představoval v oblasti komerčního grafického designu v olomouckém kontextu výrazný posun, přestože oba zakladatelé začínali takřka bez zkušeností.[8] Kreativní počátky studia BastArt nevybočovaly z dobové praxe. Grafika vznikala na rýsovacím prkně. Za pomoci pravítka, tužky, pastelek, fixů a lepidla. Hotovou koláž sami nafotili a donesli do tiskárny. Pouze u větších zakázek jim asistovali zkušenější pracovníci tiskáren. Patřili také k prvním „soukromníkům“, kteří si pořídili PC (na přelomu 1991 a 1992).[9] Nasazení kolektivu BastArt rozhodně nechybělo. Ale na rozdíl od řady dalších nadšenců z této doby jim především nechyběl talent.

Počátek devadesátých let je přelomový z pohledu dostupnosti počítačů a grafického softwaru s do té doby nepředstavitelnými možnostmi. V tiskařském průmyslu se počítače sice objevují už před rokem 1989, ale jejich praktická využitelnost k něčemu jinému než například k sazbě a finálním nekreativním předtiskovým úpravám se objevuje až později. Použití a dostupnost počítače a grafických editorů (vektorové nebo rastrové grafiky) představovaly počátkem devadesátých let skutečnou revoluci. Co se týče grafického designu, v podstatě všech jeho oborů, představovaly stále dostupnější počítače a (většinou nelegální) software v českém prostředí nezadržitelný proces demokratizace, který měl jak pozitivní, tak problematické důsledky. Živelné zavádění počítačových technologií do oblasti grafického designu jednoznačně vedlo ke znatelnému poklesu kvalitativní úrovně běžné grafické produkce. Veřejný prostor zaplavila grafická produkce technických nadšenců, ve většině případů naprostých výtvarných diletantů. Zároveň je zřejmé, že vzhledem k možnostem, které nové technologie přinesly (s jistou mírou vkusu, citu, schopností a ochoty vzdělávat se),[10] nebyla cesta k tvorbě v oblasti grafického designu nikdy jednodušší. Nedá se říct, že by proti sobě stáli vystudovaní (nebo profesně etablovaní) výtvarníci na straně jedné a nadšenci s počítači na straně druhé. Především z počátku se počítače a grafický software poněkud bránily jednoduchému užívání a ani hardware nedosahoval současného výkonu. Velmi kvalitní i velmi špatný design, ať už jej bereme jako otázku vkusu nebo funkčnosti, dokázali vyprodukovat zástupci obou táborů. Ještě připojme pár poznámek pro ilustraci pionýrských let používání počítačů mezi grafiky v Olomouci.

Zmíněné studio BastArt se nejprve zmohlo skutečně pouze na jeden počítač.[11] Kolegové se na něm museli střídat a ten, který zrovna nepracoval na počítači, používal nadále tradičnější analogové techniky. Oldřich Šembera si vlastní počítač pořídil až mnohem později (1997) a kombinoval analogové postupy se spoluprací s grafickými studii, které byly již vybavené. Stejně jako Tomáš Chorý zmiňuje například SSV Studio Miroslava Stejskala. Miroslav Střelec, autor několika stovek realizací, na počítači nikdy nepracoval. Nadále kreslil a při převádění návrhů do elektronické podoby spolupracoval například s Tomášem Machem a později s Romanem Přidalem nebo se svým synem Jakubem Střelcem.

Ve studiu BastArt pokračovali v profesionalizaci například i nákupem osvitové jednotky. Vedle obvyklé pracovní náplně grafického studia začalo studio připravovat první plně barevný časopis (týdeník) v Olomouci s názvem *Patriot* (1993). Nejprve jej vydávali jako *první barevné olomoucké noviny*, ale vzhledem nedostatečnému prodeji inzerce přešel časopis pod

7 Jan Koráb v roce 1995 založil Studio Koráb, které se specializovalo na tvorbu vizuálních identit a grafickou úpravu tiskovin. Je autorem řady logotypů pro veřejné instituce (Olomoucký kraj, Městská kulturní zařízení Hranice), kulturní projekty (Vlastivědné muzeum v Olomouci) i komerční subjekty. Věnuje se také fotografii.

8 Robert Štencl se začal zajímat o oblast grafického designu během listopadových událostí v roce 1989, kdy pomáhal s přípravou studentského časopisu *Přetlak*. Jan Koráb předtím vystřídal různá povolání včetně práce písmomalíře nebo tiskaře.

9 Velké tiskárny měly PC již dříve, mohly si to dovolit. Jan Koráb v rozhovoru uvedl, že počítač s procesorem X386 a s 80 Mb diskem pořídili za částku přesahující 100 000 Kčs. Což bylo v roce 1991 skoro jako aktuální model automobilu značky Škoda Favorit. Z grafických studií mělo jako první počítač Grapo. Jeho spolumajitelka Barbora Králíková, tehdy studentka Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, zvítězila se svojí grafikou ve studentské soutěži, kterou pořádala firma IBM, a vyhrála počítač. Viz Jan Procházka, Grapo začínalo v pokojíčku, dnes má desítky lidí a vyrábí reklamu pro banky i obchodní řetězce, *Olomouc.cz*, https://www.olomouc.cz/liga-uspesnych/Grapo-zacinalo-v-pokojicku-dnes-ma-desitky-lidi-a-vyrabi-reklamu-pro-banky-i-obchodni-retezce-36333, vyhledáno 23. 4. 2025.

10 Častý nárok v inzerátech shánějících talenty do reklamních agentur a grafických studií.

11 Na počítači „běžel“ tehdy aktuální vektorový grafický editor CorelDRAW 2.0. Samozřejmě ještě bez české lokalizace. A také software pro sazbu jako PageMaker společnosti Aldus nebo Ventura Publisher. Základ toho, co dnes považujeme za DTP – Desk Top Publishing).

12 Prakticky všechna studia (grafická studia, reklamní agentury/reklamky, komunikační agentury) se v průběhu času přejmenovávala. Měnilo se jejich personální obsazení i právní statut. V seznamu figurují názvy, které se v dobovém tisku a inzerci objevují nejčastěji.

13 Vzniku největšího olomouckého nakladatelství Votobia předcházelo v roce 1990 několik publikací pod značkou M.U.K.L. (Mladé umění k lidem), které ještě uvádějí jako místo vydání Havířov. Tomáš Koudela se v olomouckém literárním prostředí pohyboval již před revolucí a aktivně se podílel na vydávání časopisu Arch A5. Edita Keprtová – Marcela Faciníková, Made in Votobia, *Aluze* III, 1997, č. 3, s. 4–5.

14 Frič z Votobie odešel s časopisem *Box*, sborníkem *Bítov* a některými edičními řadami. Název nakladatelství Votobia vznikl podle jedné z nich (Votobia znamená latinsky Bítov).

15 V redakci nebo prodejnách spojených s Votobií působili vedle již zmíněných během více než dekádu trvající existence nakladatelství básníci a literáti Pavel Petr, Jiří Kuběna, Rostislav Valušek, Jiří Olič, Petr Mikeš, Roman Ludva, Václav Burian, překladatel Matthew Sweney, výtvarníci Milan Klimeš, Lenka Vítková, Martin Horák, Jan Herynek, jazykový redaktor Vladimír Foret a mnoho dalších. Nakladatelství do určité míry fungovalo jako olomoucká kulturní základna. V letech 1992–1994 vedl Milan Klimeš Galerii Nakladatelství Votobia v pronajatých prostorách Vlastivědného muzea v Olomouci. Prezentováno zde bylo současné české a v menší míře holandské umění. Kozelkovy almanachy *V srdci černého pavouka* (Ostravsko, 2000), *Od břehů k horám* (Severní Čechy, 2000) a *Vertikální nostalgie* (Olomoucko, 2002) byly ve své době důležitými pokusy o mapování regionálních uměleckých scén.

16 Viz rozhovor Václava Buriana s Tomášem Koudelou: Václav Burian, Jsem klasický produkt své generace a doby, *Hanácké noviny* VI, 1995, 7. 1., s. 9

17 Typostudio Votobia připravovalo mimo vlastní publikace také časopis *Kurs* (Jiřina Vaclová, Petr Jančík, Eva Dohnalová).

18 Petr Palarčík, pracoval ve Votobii v letech 1991–2007. Grafice – především knižní – se věnuje do současnosti. Vedle toho se věnuje poezii (pseudonym Petr Pustoryj) a fotografii. Jak se něco dotýká poezie, literatury a nezávislé kultury obecně, tak je Palarčík vždy u toho. Jako grafik nebo jako fotograf. Jeho styl byl z grafiků Votobie asi nejvýraznější – dobrou ukázkou je již zmíněný Kozelkův almanach *Vertikální nostalgie* (2002). Po konci Votobie graficky upravoval knihy pro menší nejen olomoucká nakladatelství. Spolupracoval mimo jiné s výtvarníkem a básníkem Jaroslavem Kovandou na jeho časopisech *Psí víno*, *Herberk* a knižní edici *HeWer*, dále s Muzeem regionu Valašsko nebo třeba Cenou Václava Buriana.

19 V čase po odchodu z nakladatelství (2005) přidal ke svému literárnímu portfoliu činnost historika umění (Ph.D. 2019), kurátora, vysokoškolského pedagoga (proděkan Pedagogické fakulty Ostravské univerzity) a také malíře.

20 První varianty loga jsou od Jiřiny Vaclové a poslední varianta, které se interně říkalo Vitana, je dílem Petra Palarčíka.

Hanácké noviny jako *barevný magazín Hanáckých novin*. Časopis se od počátku profiloval poměrně odvážně a investigativně. Otevíral nejrůzněji komunální kauzy a nešvary. Finanční zátěž kolem vydávání časopisu málem studio BastArt nepřežilo. Jan Koráb trochu nuceně přechází do redakce Hanáckých novin. Nicméně Robert Štencl s Jiřím Ďurišem (*1965), který ve studiu působil od roku 1993, v činnosti studia BastArt pokračovali. V polovině roku 1997 se studio začalo zviditelňovat další nezvyklou formou. Před reálným zpřístupněním internetu vycházely kulturní (a sportovní) kalendářní přehledy chystaných akcí. Vedle přehledu *Kdy kde co v Olomouci* to bylo také *INFO* (vycházející od roku 1994), o jehož grafickou podobu se začalo studio BastArt starat. Obálku zářijového čísla představovala reklama *Absolut Olomouc* od Roberta Štencla, kombinující známý vizuál švédského výrobce vodky a fotografii sv. Sarkandera z nároží olomoucké kaple jemu zasvěcené. Některé obálky věnovalo studio vlastní reklamě, jiné odpovídaly dobovým provokativním reklamním vtipům (např. vyfocený banán a datum svatého Valentýna, krabička doutníků na Mezinárodní den žen, kosmonaut nad olomouckou radnicí apod.). Studio se nadále věnovalo firemní grafice a je podepsáno pod desítkami mimořádně kvalitních log a korporátních identit. Nejen v rámci Olomouce představovala jejich produkce tu nejvyšší úroveň. Z log první dekády existence studia můžeme zmínit *Drako* (1992), *Eco Plast* (1992), *Vision* (1992,1998), *Nakladatelství Rubico* (1994), soubor logotypů pro Českou gumárenskou společnost: *Rubena, Mitas, Obnova* (1996), *Grafosale* (1996), *EuroMed* (1997), šumperský bluesový festival *BluesAlive* (1999).

BastArt studio bylo sice první, ale rozhodně dlouho nezůstalo jediné. Hlad po grafických pracích představoval prostor pro řadu dalších studií, agentur a grafiků na volné noze. Vlastní grafiky měly tiskárny i nakladatelství. Nikoliv chronologicky a v úplnosti jmenujme alespoň několik dalších „reklamek“: Studio Megalan, Intergrafis, m-Ark, Grapo, Studio Kobylka, AMP agentura pro marketing a reklamu, ADV reklamní agentura, Senia, AdMark, Zafi, Signum, SSV studio a další.[12] Některé z nich přečkaly do dnešních let, jiné neměly dlouhého trvání.

KNIŽNÍ A ČASOPISECKÁ VYDAVATELSTVÍ ANEB NEJENOM VOTOBIA

Dalším fenoménem devadesátých let byl již zmíněný konec cenzury a s ním přímo související boom knižních i časopiseckých vydavatelství. Tomuto trendu se nevyhnulo ani prostředí Olomouce, kde po delší dobu chyběly kulturní a umělecké časopisy, stejně tak nakladatelství. Během relativně krátké doby se podařilo po revoluci uvést v život hned několik nových periodik a vydavatelských subjektů.

V roce 1991 navázal básník, prozaista a vydavatel Tomáš Koudela (*1967) spolupráci s autorským okruhem sdruženým kolem samizdatových *Textů přátel* (Jaroslav Erik Frič, Petr Mikeš, Rostislav Valušek, Eduard Zacha).[13] Společně J. E. Fričem, Petrem Jünlingem a Jaroslavem Vaclem založili nakladatelství Votobia, které se zprvu profilovalo především jako nakladatelství zaměřené na současnou českou poezii, zejména s důrazem na katolickou literaturu. Neshody týkající se dalšího směřování vydavatelského programu vedly v roce 1993 k odchodu Friče, který následně založil vlastní nakladatelství Vetus Via v Brně.[14] Votobii poté společně s Koudelou řídili Petr Jünling a Jaroslav Vacl.[15] Nakladatelství výrazně otevřelo a rozšířilo svůj ediční záběr. Votobia se začala soustřeďovat na literaturu překladovou, především americkou. Ale rozpětí bylo mnohem širší. Od kvalitní soudobé americké prózy až po knihy o životosprávě. Koudela sám hodnotil tuto změnu v edičním plánu jako kompromis mezi osobním vkusem a potřebou se uživit.[16] A rozhodně patřilo k úspěšným nakladatelstvím, v devadesátých letech k největším na Moravě. Mělo vlastní tiskárnu i tým grafiků,[17] ke kterým patřili Jiřina Vaclová (*1957), Petr Palarčík (*1963),[18] Jan Světlík (*1970), Petr Jančík a Eva Dohnalová. Občas navrhovali sazbu či obálky i majitel Tomáš Koudela nebo grafik Rostislav Valušek.[19] První roky nakladatelství se nijak neliší od počátků již zmíněných grafických studií. Většina redakce (alespoň co se týče grafického týmu) byla bez formálního odborného vzdělání a díky změnám v oboru, nasazování počítačů a vývoji softwaru to bylo v podstatě jedno. Učili se za pochodu jeden od druhého. Vzhledem k ediční otevřenosti i kvalitativní roztříštěnosti produkce nakladatelství je podobně pestrá i vizuální podoba vydávaných knih. Nakladatelství se podařilo držet podobu jednotlivých edičních řad, a to nejenom zásluhou výrazného loga Votobia[20] a formátu paperbacku s používáním recyklovaného papíru. Charakteristické byly Edice bílá řada (bílý podklad s barevnou reprodukcí a výraznou typografií ve Votobii často používaném fontu Avant Garde Gothic), Edice Malá díla (knížečky kompaktního formátu) nebo Edice angloamerických autorů (zřejmě nejodvážnější obálky nakladatelství; kolážovité, postmoderní a na první pohled poukazující, že obsah knih není pro konzervativní čtenáře). Některé obálky byly povedenější, jiné dělané spíše ve spěchu. Většina se blížila, ale zároveň vymykala dobovému mainstreamu. Votobia po povodních v roce 1997, které zničily velkou část skladových zásob nakladatelství, neprožívala zrovna šťastné období a kolem roku 2009 definitivně ukončila činnost. Na její působení krátce navázalo Nakladatelství Jaroslav Vacl.

Co do šíře aktivit neměla Votobia v Olomouci konkurenci. Postupem času se v Olomouci etablovala řada dalších vydavatelských a nakladatelských subjektů s rozmanitým zaměřením. Mezi nejvýznamnější nakladatelství patří například Burian & Tichák,[21] Fontána,[22] Danal,[23] Anag,[24] Prodos,[25] Nakladatelství Olomouc,[26] Netopejr,[27] Periplum,[28] Poznání či

Rubico. V roce 1991 zakládá vlastní vydavatelství Univerzita Palackého. Ediční činnost Vydavatelství Univerzity Palackého se zaměřuje především na odbornou a vzdělávací literaturu, ale v jeho produkci je i beletristická tvorba. Stejně jako měla Votobia, tak i univerzitní vydavatelství má vlastní grafické oddělení.[29] Vizuální podoba publikací se vyznačuje obdobnou rozmanitostí jako jejich tematické zaměření. Za přínos lze označit rovněž pravidelnou spolupráci s externími grafickými designéry.[30]

KULTURNÍ ČASOPISY A POSTSAMIZDAT: OD VOTOBIE ZPÁTKY KE XEROXU

Jeden z prvních olomouckých časopisů, který se věnoval kultuře, byl *Notes* (s podtitulem *filozofie – umění – život*). Jak prozrazuje nápaditá obálka prvního čísla v grafické úpravě Miroslava Střelce, byl *Notes* zamýšlený jako měsíčník. Všechna čtyři čísla vydaly *Hanácké noviny* pod vedením Petra Dvořáčka a Václava Buriana. Tématům z oblasti výtvarného umění a architektury se v časopise věnovali Yvonna Boháčová, Tomáš Černoušek, Antonín Dufek, Petr Jochmann, Jan Kříž, Ludvík Kundera, Antonín Mareš, Jiří Valoch, Pavel Zatloukal a Igor Zhoř. Každé číslo se mimo jiné věnovalo jednomu umělci, který průběžně ilustroval dané vydání, a na konci časopisu mu byla věnována kratší studie. Postupně byli představeni Jiří Lindovský, Vilém Reichmann, Václav Stratil a Miroslav Urban. *Notes* nebyl jediný přínos Hanáckých novin ke kulturní publicistice. Tento první nezávislý (ob)deník v Olomouci[31] (a druhý v republice) se olomoucké kultuře z dnešního pohledu věnoval královsky, ale to na začátku devadesátých let nebylo až tak vzácné. *Příloha Na neděli* představovala i v celorepublikovém měřítku zajímavý počin. Minimálně ze začátku, než se změnila spíše v lifestylovou přílohu, se věnovala místní umělecké scéně opravdu poctivě. V rubrice *Minigalerie HN* se představila řada olomouckých autorů. Začala tematicky autorem hlavičky nového periodika Oldřichem Šemberou.[32]

Další periodika, která se zabývala kulturními tématy, byla výsledkem studentských iniciativ. Například *Scriptum* vzniklo v roce 1991 jako univerzitní časopis (s podtitulem *RUP – Revue Univerzity Palackého v Olomouci*) a o dva roky později se transformovalo v kulturně-společenskou revue, která se zaměřovala na širší přesahy mezi filozofií a uměním – zejména literárním. Mezi lety 1991 a 2000 vyšlo celkem 26 čísel, která se kromě domácí produkce věnovala také textům ze Slovenska, Polska nebo Slovinska.[33]

V lednu roku 1992 začal vycházet měsíčník *KURS*.[34] Stejně jako u revue *Scriptum* i zde pomáhal s vydáváním Tomáš Koudela a nakladatelství Votobia bylo oficiálním nakladatelem měsíčníku. Koudela společně s Romanem Ludvou vedli také kulturní rubriku. Grafickou úpravu, velmi střídmou a povedenou, měli na starost Jiřina Vaclová a Petr Jančík (později Eva Dohnalová) z téhož nakladatelství. Časopis se věnoval politickým, filozofickým a historickým souvislostem střední Evropy. Zásadní prostor časopis věnoval tématu vysokého školství. O aktuální hudbě psal pravidelně Roman Ludva a o výtvarném umění (nebylo zastoupeno v každém čísle) Yvonna Boháčová, Petr Jochman, Jiří Zemánek, Tomáš Koudela, Václav Stratil, Ladislav Daněk. Převažují texty o olomouckých autorech (a jejich výstavách), ale prostor je věnován i dalším umělcům: Vladimír Kokolia a Milan Maur. Bohužel stejně jako v případě revue *Notes*, ani zde se nepovedlo vytvrvat a *KURS* po šesti číslech přestal vycházet.

Roku 1996 vznikl na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (PdF UP) studentský časopis *Aluze*, jehož zakladateli byli Petr Hanuška a Pavel Juráček. V roce 1998 se časopis přesunul na Filozofickou fakultu a pod vedením Jiřího Hrabala se přetvořil ve výpravnou revue zaměřenou na literaturu, filozofii a příbuzné obory. *Aluze* vycházela třikrát ročně a kromě odborných studií nabízela i rozhovory, pamětní texty, recenze a autorskou literární tvorbu – v pozdějších ročnících doplněnou o CD s audio nahrávkami. Od konce roku 2007 přešla redakce na výhradně elektronickou distribuci. Součástí řady ročníků byla rubrika Výtvarná příloha, která poskytovala prostor pro reprodukce výtvarných prací a fotografií autorů z Olomouce (Pavel Herynek, Zdeněk Kučera, Marie Beránková, Jan Světlík, Tomáš Kopřiva, Petr Šmalec, Markéta Šimková), ostravské umělecké scény (Zdeněk Janošec Benda, David Kalika /Kakalík/, Petr Puch, Tomáš Macíček), ale také autorů mimo tyto dvě oblasti (Václav Ryčl, ateliér Václava Stratila na FaVU). Grafická úprava se během let zásadně proměňovala. Časopis (poprvé občasník, další čísla dočasník) začínal skromně, jako školní fanziny. Na jeho přípravě se podílela řada grafiků, vedle působení Petra Pucha a Jana Světlíka je třeba vyzdvihnout opravdu povedenou úpravu od Petra Šmalce (2003–2006), který posunul *Aluzi* mezi vizuálně nejkrásnější české kulturní časopisy.

Studentských časopisů bylo víc, například *Helena v krabici: časopis studentů Univerzity Palackého v Olomouci* (2004–2020),[35] *Lžička v šuplíku: občasník pro literárně kulturní degustátory* (2011–2015), *Pačes* (2012–2014).[36] Studenti dějin umění (respektive spolek studentů dějin umění Studium Artium – StuArt) vydávali vlastní časopis *S.A.M.*[37]

Výše zmíněný časopis *Pačes*, jehož layout navrhl profesionální grafik a pedagog Střední školy grafiky a médií Olomouc Michal Dvořák, byl pravým opakem dalšího studentského časopisu *Těžkořící* (2004–2008) s podtitulem *Pokoutní časopis pro literaturu, kulturu, život v kostelní lavici a věci okolo / a bídnou kostelní lavičku podle Haeckela*.[38] Oproti profesionální, ale v podstatě rutinérské grafické podobě a profesionály vedeným studentským textům stojí časopis a umělecký projekt Jakuba Kovaříka (*1981), který vznikl z čistého přetlaku. Kovařík v té době (mezi ukončením středoškolského studia na olomoucké Polygrafické škole a začátkem studia na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci) pracoval jako grafik v tiskárně (na rutinních a nekreativních zakázkách). V editorialu k nultému číslu přepsal rozhovor s majitelkou knihkupectví Studentcentrum, a popisuje tak v podstatě (boží) vnuknutí, které jej přimělo k vydávání časopisu.[39] Vznikl časopis subversivní a vizuálně velmi nápaditý. Náročný formou i obsahem. Nebyla to regionální paralela ke kultovnímu časopisu Živel, neboť vycházel převážně z lokálních možností (okruhu autorů i dostupných kopírek), ale ještě víc než Živel experimentoval se samotným médiem časopisu. Časopis byl vyráběn převážně rukodělně, ve velmi skromných podmínkách, nicméně na výsledku se to nijak neblaze neprojevilo. Strategií jak narušit formát běžného časopisu používal Kovařík celou řadu. Vkládal do časopisu různé nezvyklé prvky (např. pohlednice, samolepky) i stránky jiného formátu. Kombinoval různé papíry, alternoval přebaly. Také sazbu podroboval dekonstrukci. Nejradikálněji zřejmě u sedmého čísla s tématem ticho (únor 2006), které vyšlo na CD ve zvukové podobě. Obsahově se časopis soustředil především na literaturu a poezii, ale nepravidelně se v něm objevovalo i výtvarné umění. A to jak prostřednictvím reprodukcí, tak teoretických textů (Jiří Valoch, Jan Krtička, Jana Kučová, Vít Havránek, Jiří Surůvka, Tomáš Motal). Mimořádné v tomto ohledu bylo *Těžkořící* 15 z roku 2007 věnované současné prostorové tvorbě. Jan Krtička (v podstatě redaktor tohoto vydání) se v něm soustředil na mladé autory (Martin Dašek, Peter Demek, Markéta Prášková, Tomáš Rýdl, Tomáš Skalík, Josef Šafařík, Andrea Štekrová). Časopis (ne poprvé) rozšiřuje vložené CD. Užší redakční okruh spolu s Jakubem Kovaříkem tvořili Soňa Pokorná, Marek Kvapil, Standa Černý, Jana Hanáková a Jan Mléčka. Vyšlo celkem 20 čísel.

Těžkořící nese rysy samizdatu. Nestojí za ním žádná instituce, čtenářská obec a inzerenti ani v nejmenším. Redaktoři se zodpovídají pouze svému svědomí a vkusu. Éra olomouckého samizdatu (*Ječmínek* 1981–1987; *Enato* 1983–1988; *Arch A5* 1986–1989)[40] v podstatě skončila s pádem komunismu. Samizdat se překlopil ve fanziny, především hudební, a z dnešního pohledu to vypadá, že kdo chtěl psát, založil si časopis. Ne tak posluchači metalu. Nebo umělci.

V roce 1996 začal vydávat Ivan Krajíček (Brot) (*1964), absolvent olomouckých dějin umění a zároveň aktivní umělec, společně s přítelem a fotografem Milanem Bruchterem (*1961) časopis *Nápor*. Stejně jako výše zmíněný časopis *Těžkořící* se zrodil z tvůrčího přetlaku, z potřeby zkoumání možností sdělení. Zatímco *Těžkořící* byl přece jenom ještě časopis (alespoň obsahem), na *Nápor* můžeme nahlížet spíše v intencích autorské knihy (na pokračování). Metodou tohoto podvratného neosamizdatu byly v podstatě principy dadaismu. Stránky zaplňovaly banální zprávy z ČTK, nákupní seznamy, ručně psané básničky, nalezené fotografie, typografické koláže. V každém čísle (časopis vycházel pouze v deseti kusech) byla navíc dvě umělecká díla. Autory byli spolužáci z dějin umění (Martin Horák, Michal Kalhous, Martin Strakoš) a další zástupci olomoucké umělecké scény (Ladislav Daněk nebo Vladimír Havlík). Ivan Krajíček dle svého sdělení připravil v letech 1996–1998 dohromady sedm čísel *Náporu*. Nejedná se o jediný neosamizdat Ivana Krajíčka, další už ale nebyly periodika.[41] Stejně tak u Jakuba Kovaříka nebyl časopis *Těžkořící* jedinou publikační aktivitou. Během dalších studií na brněnské FaVU v letech 2011–2012 totiž vydal s Danou Balážovou dvě čísla časopisu *Magazyn* a s Klárou Doležálkovou a Alešem Čermákem časopis *Materiál* (2011–2012). Oba časopisy, mají společné především to, že se jedná o autonomní umělecké projevy, které si půjčují, alespoň náznakem, formát/médium časopisu. Experimenty s formou a dekonstrukcí média časopisu dosáhly další úrovně. Vedle těchto dvou autorských časopisů je pozdější časopis *Tatka* v podstatě krokem zpět. Nebo návrat k běžnější formě časopisu. Tato reakce na časopis Lenky Vítkové *Mamka* (od 2012) představuje spíš kapesní galerii, kde dává Kovařík prostor jiným umělcům.[42]

K (post)samizdatu můžeme zařadit nakladatelskou činnost Davida Vody – především časopis RUB. Ten vychází od roku 2011 a minimálně jeho první číslo – RUB 1. bylo čistokrevným pokusem o naplnění pojmu samizdat.[43] V tiráži lze najít toto info: „Rub vychází nepravidelně. Rub je dáván zdarma. Rub nelze koupit ani sehnat v distribuci, ale můžete si jej zamluvit na: http://dobryrub.wordpress.com.“ Důsledně monotematický časopis (nebo spíš edici) RUB graficky upravuje Jan Herynek a od počátku mu vtiskl, navzdory používání recyklovaného papíru a vazby kancelářskými sponkami, podobu exkluzivní bibliofilie. Od čtvrtého čísla David Voda zvyšuje náklad na 400 kusů, opouští samizdatovou etiku a časopis přestává rozdávat. Zatím naposledy se změnila grafická úprava u příležitosti vydání RUB 9. v roce 2020, kdy (opět) Jan Herynek přiblížil formu ještě více knize. Vedle literatury se RUB věnuje i výtvarnému umění: Kurtu Grögerovi (RUB 2., 2011) a Bohuslavu Reynkovi (RUB 8., 2015).

S Janem Herynkem jsou spojené ještě další tři olomoucké samizdatové (ve smyslu samonakladatelství) edice. První je v podstatě rodinný samizdat Sešito. Jitka Herynková (*1946) připravila v letech 2005–2015 tři bibliofilie překladů poezie (s tématy počasí, přátelství či básněmi japonské básnířky Rengecu). Pro svého otce Pavla Herynka a rodinné nakladatelství Studio Due graficky upravil komorní katalogy jeho tvorby: *Pavel Herynek: Jedenáct šperků* (2007), *Pavel Herynek: Deset malých objektů* (2008), *Pavel Herynek: Den a noc* (2009). Olomoucký sběratel Art brut Pavel Konečný (*1949) v letech 2011–2015 vydal v edici Marginalie pět monografií věnovaných umělcům z oblasti art brut.

Zcela mimo instituce nebo zavedená nakladatelství, ale vlastně také mimo olomoucké kulturní

21 Nakladatelství založené Václavem Burianem a Tomášem Tichákem. V roce 2003 se nakladatelství ujalo vydávání dvouměsíčníku pro politickou kulturu a občanský dialog nazvaný *Listy* a s ním spojené edice *Knihovna Listů*. V této edici, kterou graficky dodnes upravuje Jan Herynek, vyšly zřejmě jedny z nejkrásnějších olomouckých knih poezie.

22 Nakladatelství a knihkupectví Fontána majitele Jiřího Švarce působí v Olomouci již od roku 1990. Většina produkce patří mezi alternativní a duchovní literaturu. Často spolupracuje s Milenou Valuškovou. Z oblasti výtvarného umění realizovalo například publikace o významné výtvarné skupině Šmidrové: *Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky* (2005) a *Jindřich Štreit: (Ne)známé fotografie 1978–1989*, (2016).

23 Nakladatelství Danal bylo založeno v roce 1992 v Praze a původně se zaměřovalo na dětské publikace. V roce 1995 přesunulo svou činnost do Olomouce, kde se začalo soustavně věnovat regionální historii. Vydává odborné i populární práce zaměřené na dějiny města a okolí, často založené na obrazové dokumentaci.

24 Aktivní od roku 1990, zaměřuje se na vydávání odborných publikací a časopisů v oblastech ekonomiky, práva, účetnictví, daní, personalistiky, pojištění a životního stylu. Logo nakladatelství, které s mírnými obměnami používá dodnes, navrhl Miroslav Střelec.

25 Pedagogické nakladatelství založené v roce 1990 manželi Mikulenkovými. Za připomenutí z jejich produkce stojí čítanky a učebnice ilustrované například Matějem Formanem nebo Markétou Šimkovou.

26 Vydavatelství učebnic pro základní a střední školy, založené v roce 2005.

27 Nakladatelství Netopejr, zaměřené na sci-fi literaturu a komiks, vedl Karel Petřík (*1957). V Olomouci sídlilo v letech 1995–2002. Vydávalo české i zahraniční autory. Do komiksového segmentu vstoupilo kolem roku 2000.

28 Nakladatelství Periplum vzniklo v Olomouci v roce 1999. Zaměřovalo se na vydávání beletrie, odborné literatury z oblasti společenských věd, umění i překladových titulů.

29 Po ukončení činnosti Votobie do něj například přešla Jiřina Vaclová.

30 Beata Rakowská Zdražilová, Radim Měsíc, Carton Clan a další.

31 Předchůdcem tohoto listu byl *Olomoucký zpravodaj Občanského fóra*. Periodicita *Hanáckých novin (HN)* začínala na formátu obdeníku. První číslo vyšlo 1. března 1990. První šéfredaktorkou byla Marcela Žůrková. Časem se z *HN* stal regulérní deník. V letech 1992–1994 vycházely noviny jako deník. Od 1. září 1994 opět obden. *Hanácké noviny* vycházely do 30. května 1998. V úterý 26. května bylo čtenářům na titulní straně oznámeno, že od 1. června začnou vycházet jako deník. Došlo totiž ke spojení tohoto titulu s dalším regionálním periodikem, *Moravskoslezským dnem*. Od prvního června vycházely jako *Hanácké noviny – den*. Takto pojmenované periodikum vycházelo do konce února 1999. Od prvního března pak bylo přejmenováno na *Olomoucký den*.

32 Šembera vznik a koncepci svého návrhu shrnul později takto: „Shodli jsme se, že by hlavička měla vypadat klasicky, odkazovat k tradičním českým novinám a hodnotám, ale současně by z ní měl být patrný nový přístup. Hlavičku z klasického patkového písma jsem graficky doplnil takovým kalendářovým trháním. A tento motiv se pak objevoval ve všech rubrikách.“ Srov. Petr Bielesz, Tvůrce první hlavičky neměl k dispozici počítač, *Olomoucky den* II, 3. 3. 2000, s. IV.

33 *Scriptum* z počátku vydávala Stavovská unie studentů v nakladatelství M.U.K.L. Od roku 1993 přestal být čistě univerzitním časopisem (od čísla 9 jej vydávala Společnost pro Scriptum, později nakladatelství Burian & Tichák). Časopis vycházel nepravidelně. Plánovanou čtvrtletní periodicitu se podařilo dodržet pouze v roce 1994. V jeho vedení se vystřídala řada osobností z olomoucké kulturní scény (Václav Burian, Pavel Šaradín, Martina Holíková, Jan Novotný, Tomáš Tichák, Rostislav Valušek). Jednotlivá čísla byla ilustrována kresbami a reprodukcemi výtvarných děl, často studentek a studentů Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (Andrea Němcová, Barbora Králíková, Petr Papica, Jana Tichotovová, Jana Podzemná a další). Od č. 24 ilustrují vydání fotografie (Jan Světlík, Evžen Sobek, Petr Zatloukal aj.). Grafickou úpravu měli na starost například Jana Krejčová (1991–1992), Eva Dohnalová (1994–1996), P.A.L.A.R. – Petr Palarčík (1998), Jan Světlík (1999–2000).

34 Podtitul *Studentské noviny* (v tiráži *Noviny studentů pro univerzitu, politiku a společnost*) brzy doplnil podtitul *Kulturněpolitický měsíčník*. Vydavatelem časopisu byl Tomáš Šulík.

35 Časopis připravovali především studenti žurnalistiky. Informoval o dění na univerzitě a volnočasovém vyžití studentů v Olomouci. Umění se dotkl spíše výjimečně, třeba při informování o přehlídce PAF. Sloužil jako méně formální protiváha *UP Žurnálu*.

36 Populárně-akademický časopis editorského studia vznikl jako platforma pro praktický trénink v oblasti časopisecké redakční činnosti pro studenty bakalářského programu bohemistiky. Studenti se mohli zapojit do přípravy obsahu v různých fázích – od psaní článků přes editaci až po sazbu.

milieu vznikl časopis *Subprostor* (2014–2015). Stáli za ním Jaromír Krátký (*1981)[44] a Veronika Wimmerová. Časopis byl zdarma distribuován po olomouckých veřejných institucích i hospodách a vypadal jako jeden z dalších, spíš inzertních časopisů. Inzerce se ale soustředila hlavně na kulturu mimo mainstream i mimo instituce. Navíc největší prostor Subprostor věnoval rozhovorům s olomouckými osobnostmi převážně z oblasti výtvarného umění, divadla, ale i církve (Antonín Basler, Pauser, Ladislav Daněk, Zdeněk Vévoda, Radim Měsíc a Inge Kosková). Zpočátku měl projekt jasně charakter fanzinu, a to jak zaměřením, tak grafickým zpracováním. Samizdat sponzorovaný tiskárnou. Fanzinový obsah a názor přitom zůstaly zachovány i v dalších etapách vývoje. Proměňovala se však forma, především obálka. Možná, kdyby časopis ještě pár čísel vydržel, mohl oslovit širší okruh čtenářů i mimo nemainstreamovou olomouckou kulturní scénu.

Z výše uvedeného výčtu to vypadá, že se v Olomouci bez *Hanáckých novin*, nakladatelství Votobia a studentů a pedagogů Univerzity Palackého v Olomouci a několika málo samonakladatelů prakticky nepublikovalo. Nebyla to však tak úplně pravda ani v devadesátých letech, neboť publikační činnost vedle několika menších nakladatelství vyvíjely také paměťové instituce (Vlastivědné muzeum v Olomouci, Státní okresní archiv Olomouc,[45] Vědecká knihovna v Olomouci,[46] Muzeum umění Olomouc,[47] Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Olomouci).[48]

Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci vycházejí již od roku 1951. Po roce 1990 se v jejich grafické úpravě vystřídalo několik tvůrců (Ludvík Buryšek, Hana Mikulková, Miloš Dvorský, Monika Prokopová, Jiří Jurečka), ale na rozdíl od celkem povedeného nového loga z roku 2023 nenašlo toto periodikum zatím svoji tvář. Cílem časopisu je představit výsledky odborné práce pracovníků vědeckých a kulturních institucí. A v případě vědeckých periodik docela často vyhrává obsah nad formou.

Vědecká knihovna Olomouc vydávala v letech 1993–2003 v podstatě profesní čtvrtletník *Knihovní obzor* ve velmi utilitární grafické úpravě. Ten v roce 2004 nahradil *KROK*[49] s typicky čtvercovým formátem a zajímavým, v pozitivním slova smyslu, regionálním kulturním obsahem. Před změnou z knihovnické revue na kulturní revue Olomouckého kraje bylo zaměření spíše knihomilské. Po změně jsou některá vydání tematická a věnují se i oblastem výtvarného umění – olomoucký komiks[50] nebo olomoucký underground,[51] architektura 19. a 20. století v Olomouckém kraji,[52] fotografie 21. století.[53]

Muzeum umění vydávalo od roku 1994 do roku 2015 čtvrtletně *Bulletin Muzea umění Olomouc*. V podstatě se jednalo o brožuru formátu DL s texty k výstavám, stálým expozicím a muzejnímu programu. Součástí byly také drobnější studie k výrazným přírůstkům do sbírky muzea. Pro běžného návštěvníka tak nahrazovaly rozsáhlejší tiskoviny (průvodce, katalogy), vydávané k jednotlivým výstavám či expozicím. Graficky bulletin upravoval nejprve Bohdan Bloudek (1954–2024), kmenový a dlouhou dobu jediný grafik MUO.[54] V letech 1995–2000 tvořila obálku typografie vycházející z loga muzea od Miroslava Střelce (1993–2014), doplněná o charakteristický tvar trojúhelníku – napůl geometrický, napůl expresivně trhaný. Podkladová barva obálky byla celé roky neutrálně šedá. Měnila se pouze barva trojúhelníku. V letech 2000–2003 nahradila tuto koncepci barevná fotografie budovy Muzea moderního umění v Denisově ulici. Od roku 2003 převzal přípravu Bulletinu Petr Šmalec. Ten změnil nejen sazbu bulletinu, ale především obálku. Nově byla (2003–2014) obálka výrazně (a pokaždé jinak) barevná, doplněná o malý obrázek hlavní aktuální výstavy v levém horním rohu. Poslední úprava bulletinu souvisela se změnou loga MUO v roce 2015, která byla již v podstatě předzvěstí příchodu nového časopisu MUO – *Muzeionu*. Stávající formát malé brožurky nestačil ke stále rostoucímu množství aktivit instituce. Nahrazen byl v podstatě plnohodnotným časopisem o formátu B4, který slouží nejen k informování o běžných aktivitách muzea, ale představuje i pohled do zázemí, a to vše se snahou o zpřístupnění muzea nejširší veřejnosti. Časopis se vyznačoval velmi hravou formou, doplněnou o řadu ilustrací a grafických prvků Petra Šmalce, který stál za kompletní grafickou úpravou. Po zavedení aktuálního vizuálního stylu muzea dle návrhu studia Publikum.Design časopis od roku 2022 zvážněl. V přímém srovnání je strohý, což ale nutně neznamená nudný. Hravost nahradila grafická čistota. Oba dva vizuály jsou kvalitní a nelze je dost dobře srovnávat, neboť představují zjevně značně odlišné přístupy ke grafickému designu.

Zvláštní postavení mezi olomouckými publikačními aktivitami má časopis *Listy*, periodikum s výrazným historickým zázemím, jehož kořeny sahají až k událostem Pražského jara. Dvouměsíčník *Listy* byl založen roku 1971 v Římě Jiřím Pelikánem a během normalizace představoval jeden z nejvýznamnějších titulů exilové publicistiky. Soustředil se na otázky demokracie, lidských práv a svobody projevu. Publikoval exilové autory i překlady zásadních evropských intelektuálních textů. V roce 1990 se přesunul do Prahy a od roku 2003 se jeho zázemím stala Olomouc, kde jej vydává nakladatelství Burian & Tichák. Po roce 2003 *Listy* pokračovaly jako dvouměsíčník zaměřený na kulturu, politiku a společenskou reflexi, rozšířily obsah také o esejistiku, filozofické texty a recenze. Autorem grafické úpravy byl v letech 2004–2024 Jan Světlík, poté Tereza Melenová. Do roku 2024 ilustroval obálky Martin Burian (*1960),[55] který byl v tandemu s Tomášem Tichákem zároveň autorem kreseb a aforismů uvnitř v časopisu. V prvním olomouckém čísle *Listů* se jako výtvarný doprovod časopisu střídala fotografie s kresbami. Od roku 2004 má svou pravidelnou rubriku fotografie. Výběr autorů směřuje více k dokumentární fotografii. Zastoupeni jsou především (ale nejen) fotografové spojení s Olomoucí a Institutem tvůrčí fotografie v Opavě.

37 Vycházel v letech 2016–2022 dvakrát ročně (a dokonce měl vlastní ISSN). Prvních pět čísel vyšlo pouze v elektronické podobě, od šesté také v tištěné. Jednotlivá čísla obsahovala odborné studie z oblasti dějin umění a architektury, rozhovory s umělci a také texty věnované současné umělecké scéně. Celkově vyšlo 14 čísel. Výraznou grafickou podobu časopisu připravil Jiří J. Kratochvíl.

38 Viz Standa Černý, S Jakubem Kovaříkem o olomouckém literárním časopise Těžkořiť, *KROK* XII, 2015, č. 1., s. 28–30.

39 Viz Jakub Kovařík, Editorial, *Těžkořiť* 0, říjen 2004, Olomouc.

40 Poslední číslo připravené na podzim 1989 vyšlo až po bouřlivých událostech na začátku roku 1991.

41 Muzeum umění má ve sbírkách autorskou knihu *Mist der besten Qualität* (inv. č. L 1035).

42 V prvním čísle s podtitulem *Uschlé květiny, medová míza* jsou Inge Kosková, Lucie Králíková, Michal Špína, Matěj Smetana, Olga Svobodová, Aneta Willertová a v druhém s podtitulem Není možné oddělit plošinu od krav Dana Balážová, Jana Baletková, Bythefireside27, Aleš Čermák, Martin Fišr, Jan Kršňák, Something4everybody4nothing, Martin Zet. V obou číslech jsou, podobně jako v Krajíčkově *Náporu*, vložená drobná umělecká díla. Na časopise se podíleli Soňa Procházková, Dana Balážová a Elizabeta Kovačeva.

43 David Voda popisuje nelehký vznik prvního čísla věnovaného jihotyrolskému básníkovi Norbertu C. Kaserovi. Od hledání papíru a ořezu papíru až po padesát hodin strávených tiskem padesáti kusů samizdatu, viz David Voda, Vyšel Rub 1: N. C. Kaser – Úplně malé pašije, zasíláme gratis, Dobrý rub, https://dobryrub.wordpress.com/2011/06/14/vysel-rub-1-n-c-kaser-uplne-male-pasije-zasilame-gratis/, vyhledáno 17. 4. 2025. Rozhovor Davida Vody pro server iLiteratura.cz: Michal Alexa, Voda, David, iLiteratura.cz, https://www.iliteratura.cz/clanek/34309-voda-david, vyhledáno 17. 4. 2025.

44 Fotograf, grafický designér, organizátor koncertů. Známý také jako provozovatel kavárny Střední formát a hospod Hoblina (Letní kino) a Kateřinská 10.

45 Od roku 2003 vydává *Olomoucký archivní sborník*.

46 V letech 1961–2001 Státní vědecká knihovna v Olomouci.

47 Do roku 1992 Galerie výtvarného umění v Olomouci.

48 Od roku 2005 vydává *Sborník Národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Olomouci*, v letech 2016–2018 s obálkami od Radomíra Veselého. Do té doby měla grafika sborníku výrazně kancelářský charakter.

49 Původně zkratka *KROK* označovala *Knihovnickou revue Olomouckého kraje*. Od roku 2010 došlo k výrazné proměně koncepce a podtitul časopisu nyní zní *Kulturní revue Olomouckého kraje*. Grafickou podobu měli na starost Ivana Perůtková (2004–2012), Jan Krátký (2013–2020) a Petr Macháček (od 2021).

50 *Krok* XV, 2018, č. 1.

51 *Krok* XII, 2015, č. 3.

52 *Krok* XII, 2016, č. 2.

53 *Krok* XV, 2018, č. 4.

54 V muzeu působil v letech 1990–2018, viz Pavel Zatloukal, Za Bohdanem Bloudkem, *Muzeum umění Olomouc*, https://muo.cz/za-bohdanem-bloudkem/, vyhledáno 17. 4. 2025.

55 Narozen 1960 v Olomouci. Řadu let navštěvoval olomouckou Lidovou školu umění. Vyučen v oboru ruční sazeč. V roce 1982 absolvoval SUPŠ v Brně – obor grafika. Nyní žije a pracuje v Rakousku.

56 Absolvovala studium filozofie a anglické filologie na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 2010 se zaměřuje na knižní ilustraci, tvorbu autorských knih a digitální grafiku. V posledních letech se věnuje především fotografii.

57 Grafická designérka, fotografka a ilustrátorka. Pro Studio Herynek připravila například logo firmy *Topgal*. Je autorkou layoutu dvouměsíčníku *Sedmá generace* (od 2009), vizuálu Olomouc *Design Days* (2023–2024) a řady dětských ilustrací. Vystudovala Střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti a obor Grafický design na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně (2001–2006).

58 Absolvent Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (2004–2010), grafický designer a především ilustrátor.

59 Animátorka, ilustrátorka a grafička. Absolvovala Klasickou animovanou tvorbu na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně (2011–2014) a Filmovou a televizní grafiku na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (2015–2017). Se svými animovanými filmy (*Mukumú*, 2017, *O krávě*, 2023) se pravidelně a úspěšně účastní mezinárodních festivalů.

60 Na počátku devadesátých let se v silvestrovských vydáních *Hanáckých novin* objevovaly dvoustránkové regionálně-politické parodie. Scénáře psal nejčastěji Tomáš Tichák, kreslili Jiří Jurečka a Petr Dvořáček. Více viz Tomáš Tichák – Lukáš Neumann, Haluškátor, Inseminátor a UFO na Hané / Silvestrovská vydání Hanáckých novin v 90. letech, in: *Krok* 15, 2018, č. 1.

ZE SKICÁKU DO TISKU. S BUBLINOU I BEZ

Během devadesátých let se v Olomouci navzdory relativnímu vydavatelskému boomu neprosadila výraznější ilustrátorská osobnost. Školní časopisy ilustrovali studenti napříč obory univerzity, přičemž šlo spíše o prezentaci autorů než o systematickou ilustrátorskou tvorbu. Ani místní nakladatelství nevěnovala ilustracím větší prostor, snad s výjimkou fotografických publikací. Samotní olomoučtí výtvarníci se ilustraci věnovali okrajově (Inge Kosková, Petr Jochmann, Pavel Herynek). Situace se výrazně proměnila po roce 2000, kdy se do Olomouce po studiích v Ateliéru ilustrace a grafiky Jiřího Šalamouna na Vysoké uměleckoprůmyslové škole v Praze (UMPRUM) vrátila Markéta Šimková (*1977) společně se svým partnerem Petrem Šmalcem (*1974). Oba patřili již během studií k výrazným uměleckým osobnostem. Prošli stejným ateliérem, který na nich zanechal stopy minimálně v zájmu o art brut.

Pro Šimkovou je charakteristický spíše expresivní styl ilustrace, zatímco Šmalcovy práce jsou osobité svou abstrahující formou, ovlivněnou meziválečným avantgardním uměním i světem piktogramů a grafického designu. Jeho ilustrace jsou prosté líbivého dekorativismu, srozumitelné, a zároveň plné autentického humoru. Od roku 2000 se Šmalec v oboru ilustrace věnuje v podstatě pouze vektorové kresbě, kterou nemaskuje žádnými stopami a nástroji grafických editorů. Přesto se jeho ilustrace brání nálepce „počítačová“ ilustrace. Nejznámější je jejich spolupráce s nakladatelstvím Baobab. Pro toto nakladatelství vytvořili autorské knihy *Šmalcova abeceda* (2005), *Zik a Cháta* (2008) a podíleli se na titulech *12 nejmenších pohádek* (2011) a *12 malých hrorů* (2012). *Šmalcova abeceda* získala titul nejkrásnější kniha roku 2005 v kategorii Literatura pro děti a mládež. S jeho *Abecedou*, *Pexesem* nebo karetní hrou *Černý Petr* vyrůstala jedna generace nejen olomouckých dětí. Šimkovou ilustrovaná kniha básní Ivana Diviše *Říkadla a kecadla* vyhrála v roce 2004 stejnou kategorii jako *Abeceda*. Přes záplavu nových ilustrátorů po roce 2000 (které napomohlo také již zmíněné pražské a posléze táborské nakladatelství Baobab) je autorský rukopis obou ilustrátorů nezaměnitelný. Petr Šmalec je známý také spoluprací se spolkem Auto*mat. Vizuál spolku v nultých letech v podstatě definovaly jeho ilustrace. Šimková pro změnu ilustrovala řadu čítanek pro olomoucké pedagogické nakladatelství Prodos. Vedle ilustrace se společně věnují tvorbě krátkých filmů.

Desítky titulů ilustrovala po roce 2010 Eva Chupíková (*1974).[56] Vedle možná až moc cukrových ilustrací pohádkových knížek pro děti (nakladatelství Portál, Albatros a jiné) je především autorkou edice *První průvodce památkami pro děti*, ilustrovaných průvodců *S pastelkami po českých a moravských pamětihodnostech*. Tato rozsáhlá řada sešitků je skvělým pomocníkem všem zvídavým návštěvníkům památek. Ilustrace jsou věcnější, spíše podobné rychlým skicám, často kolážovité, a hlavně usnadňující dětskému čtenáři aktivně objevovat specifika jednotlivých památek.

Další grafická designérka a ilustrátorka, která se z Olomouce, respektive z Dolan u Olomouce prosadila u velkých nakladatelství, je Jana Kloučková Kudrnová (*1981).[57] Pro nakladatelství Albatros ilustrovala několik dětských naučných knih o přírodě. Obecně se zaměřuje na environmentální témata pro děti a dospělé, reprezentativní příklad představuje autorská kniha *Jedna dvě v lese* (2020) pro nakladatelství Host. Také další spolupracovník Jana Herynka Jakub Cenkl (*1982)[58] se přes grafický design dostal k ilustraci. Jeho ilustrátorská tvorba je poměrně pestrá. Realističtější linie, která se hodí k ilustracím pro starší děti a dospívající (například knihy Václava Dvořáka *Písečníci a bludný asteroid*, 2018 a *Písečníci a probuzení krále*, 2022). Hravější a mnohem stylizovanější ilustrací se prezentuje v knihách pro menší děti nebo pro časopis *Raketa*.

Především animátorka Pavla Baštanová (*1992)[59] v menší míře ilustruje také knihy a časopisy. Její tvorbu charakterizuje důsledná stylizace a práce s redukovanými robustními formami. Kreativně uplatňuje kombinaci tradičních médií, zejména kresby, akvarelu, kvaše a koláže, s digitálními postupy. Častými prostředky jsou šrafura tužkou či tuší, nápadné tahy štětcem a barevné plochy. Tradiční techniky využívá v návaznosti na jejich specifické výrazové možnosti, ale zároveň je odvážně osvobozuje. Nakonec se v jejím podání tradiční média stávají nositeli emocí a důležitých sdělení jako třeba v knize *Mukumú* (2020).

Vedle ilustrátorů se kolem Olomouce překvapivě objevilo i několik výrazných komiksových autorů. Olomouc ani v nejmenším nepatřila mezi centra tohoto žánru. Na komiks se zde dalo narazit spíše výjimečně – známá byla silvestrovská vydání Hanáckých novin[60] a velmi sporadicky se objevily náznaky komiksu ve studentských časopisech – například v Aluzi. Nakladatelství Netopejr se začalo komiksu intenzivněji věnovat až po přesídlení do Prahy.

Stejně jako u ilustrace ale nelze mluvit o místní komiksové scéně, nýbrž spíše o vazbách na Olomouc. Nejstarší z trojice představených autorů je TICHO762 (*1982).[61] V Olomouci podobně jako Jakub Cenkl studoval učitelství výtvarné výchovy na KVV UP, poté v Olomouci působil nejprve jako grafický designér a následně jako ilustrátor a autor komiksů na volné noze. Nikkarin (*1987),[62] respektovaná stálice české komiksové scény, se coby rodák z Prostějova dostal do Olomouce oklikou přes Prahu. Tomáš Motal (*1987)[63] v Olomouci vyrůstal, ale po studiích v Ostravě se přesunul rovnou do Prahy. Výrazným autorem,

který se pohybuje v oblasti ilustrace a komiksu, je další absolvent Ateliéru ilustrace z pražské UMPRUM Petr Polák (*1997), který ilustracemi-komiksy doprovodil vizuál Divadelní flory v roce 2025.[64]

UČIT GRAFICKÝ DESIGN?

Olomouc se nemůže pochlubit vysokou, dokonce ani střední uměleckou školou. To se samozřejmě odráží ve fungování olomoucké umělecké scény. Co se týče oblasti grafického designu, je situace trochu jiná. V Olomouci se postupně vyprofilovaly alespoň dvě střední školy, kde se vyučuje grafický design. Nemůžeme mluvit přímo o uměleckých školách, protože se věnují i jiným oborům, které nejsou umělecké. Jedná se především o Střední školu polygrafickou v Olomouci.[65] Absolventi této školy i Moravské střední školy, s. r. o.,[66] jsou sice vidět, ale zatím nijak zvlášť nezahlcují segment pracovního trhu zaměřený na grafický design v Olomouci. Výuce propagačního výtvarnictví se na „PRAKTIKU“ věnují od druhé poloviny desátých let. V rámci celého Olomouckého kraje existují další střední školy zabývající se propagačním výtvarnictvím nebo grafickým designem. Dvě jsou v Prostějově (Střední škola designu a módy a ART ECON – Střední škola, s. r. o.), po jedné v Lipníku nad Bečvou (Střední průmyslová škola stavební) nebo v Šumperku (Vyšší odborná škola a Střední průmyslová škola). Tradiční a zřejmě nejkvalitnější je právě prostějovská Střední škola designu a módy, která dokáže konkurovat známějším středním uměleckým školám v Uherském Hradišti a Brně.

Obor grafický design se na vysokých školách vyučuje prakticky v každém alespoň trochu větším kulturním centru, a to včetně těch lokálních. Po roce 1989 se síť uměleckých škol v České republice výrazně rozšířila. Přesto Olomouc zůstala bez umělecké vysoké školy.[67] Stejně jako během normalizace umělecké vysoké školství v Olomouci supluje Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého (KVV UP). Nejinak je tomu i v oboru grafického designu. Součástí výuky byly již před revolucí předměty jako užitá grafika, metodika psaní a písmo, ornamentika.[68] Po roce 1990 učil předměty písmo a dekorativní kompozice nejprve Stanislav Vymětal (*1929–1992), od roku 1992 užitou grafiku Vladimír Báthory (*1955) a od roku 1997 předměty písmo a typografie a samotný grafický design Tomáš Chorý. Předmět základy grafických programů přednášel nejdéle fotograf Petr Zatloukal (*1956). Pozornost, jaká je věnována grafickému designu a vůbec kreativní digitální tvorbě, je od druhé poloviny devadesátých let výrazná. Škola se může pochlubit i slušným technickým a softwarovým vybavením. Už kolem roku 2000 vlastnila legální licence na fonty Františka Štorma z jeho 1. Střešovické písmolijny. Na KVV UP vznikají rovněž bakalářské a diplomové práce z tohoto oboru. Mezi absolventy, kteří se úspěšně věnují oblasti grafického designu, ilustraci nebo komiksu, patří například Robert Janák, Roman Čihalík, Radoslav Cichý, Jakub Konečný, Radomír Veselý, Markéta Rosendorfová, Jakub Kovařík, Jakub Cenkl, TICHO762, Robin Michenka, ale je jich mnohem víc, kteří po studiích zpřetrhali vazby s Olomoucí.

Jako určitý paradox se může jevit skutečnost, že řada grafických designérů spojených s Olomoucí absolvovala studium na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Především obory, které mají k vizuálnímu umění blízko: dějiny umění (například Jan Herynek, Jiří Toman, později Jan Zikmund), dále filmovou a divadelní vědu (Radim Měsíc, Zdeněk Vévoda), ale třeba i umění vzdálenější sociologii (Petr Macháček) nebo filozofii a anglickou filologii (Eva Chupíková).

Obzvlášť pestré aktivity, vycházející z prostředí Katedry divadelní a filmové vědy, představovaly od nultých let generátor grafických příležitostí. Zejména kolem projektů Pastiche Filmz[69] bylo potřeba pravidelně v průběhu celého akademického roku velké množství plakátů a bannerů na sociální sítě, ale také drobné sazby. Rozdíl mezi katedrami byl v prvních dekádách celkem zřejmý. Introvertní KVV UP disponovala studenty, kteří ovládali minimálně základy grafického designu, ale těchto schopností nebylo skoro potřeba. Zatímco výrazně aktivnější Katedra divadelních a filmových studií měla grafiků nedostatek. Přestože od roku 2002 sídlí obě katedry pod jednou střechou v prostorách Konviktu, vzájemné spolupráce jsou spíše vzácností. Výtvarníci si pozvánku, plakát nebo portfolio zvládnou v podstatě připravit sami a mají na to ve škole i technické vybavení. O technickém zázemí studentů filmové vědy se nedá mluvit. A také nemají semináře grafického designu nebo přednášky o základech typografie. Ale nechybí jim odvaha něco podnikat a tvořit. Kvalita studentské produkce byla a je kolísavá, ale přesto by se našlo dost zajímavých výstupů. A především si zde odbyli své juvenilní experimentování i někteří dnes respektovaní grafici.

VŠECHNY POČÍTAČE PŘEŽILY. GRAFICKÝ DESIGN PO Y2K

Obecně lze říct, že se situace v grafickém designu po roce 2000 stabilizuje také v Olomouci. Počítač již má skoro každý a s primitivní grafikou (po výtvarné stránce, a někdy i technické), jaká mohla nalézt uplatnění v devadesátých letech, by grafici (dlouhodobě a až na výjimky) neuspěli. V Olomouci existují poměrně prosperující grafická studia. Na malý olomoucký trh jich zřejmě ani v minulosti nebylo málo a zároveň se zvyšovaly i nároky klientů. Alespoň některých. Kvalita výsledného designu je přímo úměrná vkusu klienta. Pokud má klient omezený rozhled a není schopen porozumět kvalitnímu návrhu, nelze očekávat vznik kvalitního designu. Zásadní změnou je rozšíření internetu a s tím související potřeba online prezentace. Soukromý i kulturní sektor využívá možnosti propagace skrze tento nový prostředek. Internet zároveň funguje jako nekonečný a okamžitý inspirační zdroj pro grafický design, který je bezesporu na módních vlnách mnohem závislejší než volné umělecké disciplíny.

Nejznámější nejen v Olomouci bylo nadále studio BastArt. Specializovalo se především na tvorbu vizuálních identit a log. Nejlepší léta zažívá AdMark. Není náhoda, že těmito grafickými studii prošli Jan Herynek (*1973) a Jiří Toman (*1974).[70] Obzvlášť pro studio AdMark představovali oba kreativní tahouny. Patřili k těm, kdo získávali nejširší spektrum klientů a dokázali vytvářet vizuální řešení na vysoké profesionální úrovni. Oba byli přitom, co se týče grafického designu, v podstatě autodidakti. Studovali dějiny umění v Olomouci a vedle teoretické přípravy se oba aktivně věnovali vlastní umělecké tvorbě. Byli mimo jiné členy olomoucké sekce Klubu konkretistů 2. Od počátku 90. let experimentovali s fotografií a její digitální postprodukcí. Digitální umění bylo ovlivněno jejich grafickou praxí a naopak, jejich grafické výstupy ovlivňovalo hledání nových forem ve volné tvorbě. Postupem času se jejich profesní orientace přesunula plně k oblasti grafického designu. Jsou členy Unie grafického designu (od 2007),[71] Jan Herynek založil své vlastní grafické studio *Design Herynek* po odchodu z AdMarku v roce 2002 a Jiří Toman založil *Toman Design* v roce 2005 v Londýně.[72]

Obě grafická studia patří k nejlepším v České republice. Svědčí o tom množství zdařilých realizací, jež si opakovaně získaly uznání i v podobě prestižních ocenění, a to nejen v českém prostředí. Patří do širší české designerské scény, což pro grafiky nenapojené na některé z vysokých škol (především UMPRUM) je poměrně složité. Herynek byl například zařazen do časopisu *Slanted #33 Prague*.[73]

Loga obou autorů byla zařazena do publikace *Logo: 1000 Czech Logo 1989–2008*.[74] Herynek a Toman nejsou v publikaci uvedeni jako jediní reprezentanti Olomouce. Dále jsou zde zastoupeni Radomír Veselý,[75] a především Robert Štencl z BastArt. Celkově lze říct, že zmíněná studia si nejpozději v druhé půlce nultých let vybudovala pevnou pozici nejenom ve svém domovském městě. A kromě českých ocenění se mohly pochlubit také mezinárodními úspěchy. Z výrazných realizací studia BastArt.cz po roce 2000 zmiňme například jednu, která dodnes ovlivňuje Olomoučany prakticky každý den. Jedná se o komplexní vizuální identitu pro Dopravní podnik města Olomouce (od 2006), který nahradil stávající vizuál od Miroslava Střelce. Projekt zahrnoval návrh logotypu, zpracování design manuálu a vytvoření uceleného informačního systému. Součástí řešení bylo také použití jednotného stylu na vozidlech, budovách, jízdních dokladech, výročních zprávách i v orientačních systémech různého typu. Logo je založeno na piktogramu, složeném tvaru ze čtyř šipek jdoucích zprava, které rámují a v podstatě zdůrazňují tu hlavní jednu šipku, co jde ve směru opačném, a výrazné dynamické typografii. Logo představovalo v době svého uvedení aktuální grafický design a stárne velmi důstojně. A co je snad ještě důležitější, systém se tentokrát povedlo dotáhnout do posledního detailu. Cestující se neztrácí v různorodých informacích podaných v odlišných stylech. Nesplete si linkový autobus s dálkovým, a to navzdory polepové mánii Dopravního podniku. K úspěšným projektům, opravdu zapamatovatelným vizuálům, patřily například vizuální identity pro *T. S. Bohemia, Onyx Engineering, MEEX, ZOO Olomouc, Zafi, Sklenářství Bubeník, Město Velká Bystřice,* ale z více než stovky realizovaných log se vybírá těžce. Prezentace studia z roku 2002 na stránce www.newlogotype.com umožňovala dokonce hlasovat o kvalitě jejich log.[76] Již tehdy jich bylo sedmdesát. „Logo dělá BastArt, ví i malý bastard,“ hlásalo intro na jejich webových stránkách v druhé půlce nultých let. V portfoliu studia se objevuje i několik realizací v oblasti kultury. Vizuály 31. ročníku AFO (2006), několik ročníků mezinárodního hudebního festivalu *Blues Alive* nebo *38. a 39. ročník Letní filmové školy v Uherském Hradišti* (2012 a 2013), ale také loga – například *U klub* (2011) nebo *Olomoucké knižní trhy* (2011). Studio pravidelně připravovalo kalendáře jak pro klienty, tak pro sebeprezentaci. Obzvlášť ty s fotografiemi (2015 a 2016) nebo manipulovanými grafikami (*The Money Faces* 2021) Roberta Štencla překračují žánr kalendáře. To, co je dnes z produkce BastArtu prakticky ztracené, jsou desítky webů, které studio navrhovalo obvykle v technické spolupráci s firmou Redigy.

Po roce 2000 spolupracoval Robert Štencl s celou řadou grafiků. Výraznou součástí týmu byli Jiří Ďuriš, Radek Holík, Dalibor Janeček, Jano Puškáš, Tereza Svobodová, Jiří Toman nebo Lukáš Uchytil. Mezi zajímavé, byť epizodní, spolupráce patří například ta s komiksovým kreslířem Jozefem Gertlim „Danglárem“[77] nebo Martinem Pecinou,[78] jedním z nejznámějších grafických designérů současnosti u nás. Také kariéra Štenclových kolegů z BastArtu je zajímavá. Jiří Ďuriš po dvacetiletém působení v BastArtu vedle pedagogického působení na Střední škole designu a módy v Prostějově pracuje pod svou značkou HogoFogoDesign. Vedle grafického designu se věnuje navrhování interiérů, známý je především pro produkci neobvyklých rakví *Optimistic Coffin* (od 2013). Radek Holík (*1986) po zkušenosti v BastArtu založil v roce 2012 design studio Rency a v roce 2017 coworkingový prostor v centru Olomouce Vault 42, který využívají také grafici na volné noze.

Jiří Toman ještě ve své olomoucké etapě vytvořil také řadu pěkných log. Například pro *Čechák holding, s. r. o.* (2001), *Grafika Publishing* (2002) nebo *Realitní kancelář metr² reality* (2007). Mezi pozdější výrazné návrhy patří loga pro televizi *Z1* (2007), *Institut umění – Divadelní ústav* (2009) nebo *Český statistický úřad* (2011). Toman stál také za grafickou úpravou nakrátko oživené cyklistické legendy *Favorit* (2012–2020).

Také produkce studia Jana Herynka je velmi pestrá. Je tvůrcem výrazných log – v již zmíněné publikaci

61 TICHO762 (vlastním jménem Petr Novák), grafický designer, ilustrátor a tvůrce komiksů. Komiksy publikoval v časopisech *ABC*, *Bublifuk* nebo *KomiksFest! revue*. Jeho dvorním scénáristou je Martin Šinkovský. Společně připravili například komiksové publikace *1918: Budoucnost ve vlastních rukách*; *1968: Procitnutí do temnoty* (2018), *Trikolora* (2019) nebo komiksy pro počítačovou hru *Československo 38–89*. Podle scénáře Pavla Kosatíka nakreslil komiksový román *Češi: 1918: Jak Masaryk vymyslel Československo* (2013).

62 Nikkarin (vlastním jménem Michal Menšík), (*1987), autor komiksů, ilustrátor. Je tvůrcem autorských komiksových knih (série 130, *Super Spellsword Sága*). Patří ke kmenovým autorům časopisů *Čtyřlístek* (*Hubert a Hugo*) a *Raketa* (*Dobrodružství Rockyho a Terky*). Dvakrát získal cenu Muriel. V roce 2009 za komiks *Bunkr* a v roce 2024 za komiks *Hubert & Hugo 3*.

63 Tomáš Motal, komiksový autor, ilustrátor a frontman kapely Schwarzprior. Absolvoval Ateliér malby na Fakultě umění Ostravské univerzity. Podílel se například na projektech *Komiksová Kytice*, *Hrdelní zločiny Tišnova a okolí* a *Midnight in Prague*. Za temnou komiksovou sérii *TRAUM 1999* Získal cenu Muriel (2024).

64 Věnuje se knižním a novinovým ilustracím (*Deník N*), komiksům i grafickému designu. Získal například Cenu Muriel za nejlepší studentský komiks – triptych *Močál* (2021).

65 V letech 1968 se jednalo o součást Moravských tiskařských závodů, později fungovalo jako odloučené pracoviště. V letech 1991–2008 Střední odborné učiliště polygrafické, 2008–2024 Střední škola polygrafická, od školního roku 2024/2025 Střední škola grafiky a médií Olomouc.

66 Škola byla založena v roce 1992 jako Středisko praktického vyučování Praktik, s. r. o. Její název se několikrát změnil: 2001–2006 Střední učiliště obchodní a Středisko praktického vyučování PRAKTIK, s. r. o., 2006–2010 Střední škola obchodu a gastronomie PRAKTIK, s. r. o., 2010–2012 Střední škola obchodu, gastronomie a designu, PRAKTIK, s. r. o., a konečně od roku 2017 Moravská střední škola, s. r. o.

67 Stručně k situaci na Moravě: Brno má Fakultu výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně (FaVU od 1993), Zlín Fakultu multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati (FMK UTB, od 2002, škola ale existovala již od roku 1997 jako Institut reklamní tvorby a marketingových komunikací Fakulty technologické VUT v Brně se sídlem ve Zlíně), Ostrava Fakultu umění Ostravské univerzity (FU OU, od 2007), ale s historií sahající do počátku devadesátých let.

68 Z pedagogů, kteří se těmto předmětům věnovali, zmiňme alespoň Aljo Berana, Františka Bělohlávka a Stanislava Vymětala.

69 Pastiche Filmz je občanské sdružení, založené v roce 2002, které organizačně zajišťuje studijní projekce, provoz filmového klubu, kulturní akce a aktivity spojené s Uměleckým centrem Univerzity Palackého v Olomouci (profily zahraničních nezávislých tvůrců, Ozvěny festivalů, Mladí tvůrci, Czech filmz, Dny evropského filmu, Přehlídka animovaného filmu). Pastiche Filmz funguje také jako klasický filmový klub (je registrovaným členem Asociace českých filmových klubů). Organizace je založena na dobrovolnické bázi. Ke každé projekci vydává na vlastní náklady infomateriál s autorskými studiemi.

70 Jan Herynek pouze studiem AdMark, Jiří Toman působil nejprve ve studiu BastArt a poté ve studiu AdMark.

71 Zakládajícími členy Unie grafického designu byli i Robert Štencl, Jiří Toman, Jan Koráb a Jan Herynek se přidal ještě v tomtéž roce.

72 O rok později se stěhuje do Prahy. Viz O nás, *Toman Design*, https://www.toman-design.com/cs/o-nas, vyhledáno 17. 4. 2025.

73 *Slanted: Typography and Graphic Design*, č. 33, Karlsruhe 2019. Prestižní časopis vydávaný německým nakladatelstvím Slanted Publishers, sídlícím v Karlsruhe. Každé číslo je koncipováno jako tematické. Časopis představuje významný referenční zdroj mapující mezinárodní trendy v oblasti designu a kultury. Mimo obecná témata z oblasti grafického designu (kniha, experimentální typografie apod.) mapuje lokální scény napříč celým světem. Herynek byl zařazen do vydání časopisu, které se soustředilo především na pražskou designérskou scénu, s velmi výběrovým zastoupením autorů působících v dalších částech České republiky.

74 Pavel Hrach – Rostislav Vaněk, *Logo: 1000 Czech logo 1989–2008*, Praha 2009.

75 Absolvent Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Institutu tvůrčí fotografie Opavské univerzity, krátce studoval grafický design na UMPRUM v Praze a FMK UTB ve Zlíně. V Olomouci spolupracoval mimo jiné se studií AdMark a FourEyes. Plodná je jeho spolupráce s městem Uničov, pro který připravil desítky plakátů nejrůznějších kulturních akcí a také aktuální logotyp města.

Logo byly publikované *Armila Šternberk* (2001), *Sešito* (2004), *Kabinet judaistiky* (2005), *Euforia* (2008), mimo tato editory vybraná loga by šlo přidat řadu dalších, například loga *Galerie u Mloka* (2004), *Galerie a nakladatelství Rub* Davida Vody (od 2011), *Masarykova demokratická akademie* (2019). Portfolio Jana Herynka je rozkročeno mezi komerční zakázky (pro nejrůznější nejen lokální firmy, jako jsou *Topgal*, likérky *Metelka* a *Albert Michler*[79] nebo třeba výrobce kol *Apache*) a zakázky v oblasti kultury. Vedle již výše zmíněných „samizdatů" *RUB*, *Sešito*, *Marginálie* nebo vizuálu galerií *Galerie u Mloka* a *Rub Gallery* se jedná třeba o plakáty pro *Divadlo hudby,* sazbu knih ostravského spolku knihomilů *Biblios* a podobně. Ve studiu dále pracovali například Jana Kloučková Kudrnová (*1981) Jakub Cenkl (*1982) nebo Martin Cenkl (*1983).

BastArt, AdMark, Design Herynek[80] a další grafická studia také velmi záhy připravily webové prezentace svých prací a zároveň začaly nabízet tvorbu webových stránek pro klienty. Zřejmě prvním subjektem působícím v regionu byla společnost Esmedia. Ta se věnovala elektronickým médiím snad již od roku 1994 a s weby a dalšími digitálními a interaktivními médii pracuje doposud. Další firmou, která se v této pionýrské době věnovala tvorbě webů na profesionální úrovni a ve velkém, byla od roku 1996 společnost Redigy.[81] Ta nabízela komplexní služby v oblasti webových technologií (online infrastruktury a obsahu). Lokální kontext klientské i uživatelské základny se promítl také do vzniku projektu *Olomoucké fórum*,[82] které se od roku 1996 postupně etablovalo jako zpravodajská, a především inzertní platforma s vysokou návštěvností, důrazem na aktuálnost a jistou obsahovou úrovní. V roce 2000 se přejmenovala na Olomouc.com a postupně se rozpustila v konkurenci větších zpravodajských serverů jednotlivých mediálních domů, ale zejména v českém prostředí naprostého hegemona *Seznam.cz*.[83] Na zajímavějších webech spolupracovalo Redigy s externími grafickými studii, nejčastěji BastArt, ale třeba i s Vladimírem Vacou.

O počátcích webdesignu v Olomouci lze psát především jako o období hledání, improvizace a rychlého učení se za pochodu. Mnohem větší roli než v grafickém designu pro klasická tištěná média zde hraje technologie. A ta se od devadesátých let do současnosti vyvíjí neustále. Weby v devadesátých letech i ještě na začátku nového tisíciletí vznikaly často v prostředí nadšenců, studentů, malých studií nebo jednotlivců, kteří kombinovali základní znalosti kódování s vizuálními principy převzatými z grafického designu. Estetika byla krajně limitována možnostmi technologií – tabulkové layouty, omezená typografie, nízké rozlišení. Nicméně to je platné obecně, v podstatě to definuje celou tehdejší globální webovou kulturu.

Pro grafický design je typická efemérnost. Ale v případě webů to platí v maximální možné míře. Weby mizely, přepisovaly se, domény zanikaly a jen máloco se dochovalo v původní podobě. Ve většině případů nepomůže ani archivní databáze *Internet Archive (Wayback Machine)*.[84] Archiv funguje od roku 1996, což by pro olomoucký webdesign rozhodně stačilo, ale u starších webů chybějí minimálně bitmapy a u webových stránek programovaných ve Flashi v podstatě většina obsahu.[85] Flash představoval pro webdesignery kreativní nástroj s velkými obrazovými možnostmi a hlavně velkou kontrolou výstupů. Dnes bohužel jsou tyto výstupy většinou nedostupné nebo pouze ve fragmentech. Subjektů, které se po odchodu Flashe do softwarového důchodu v Olomouci věnují webdesignu, je celá řada. Některé tak činí více z technologické strany, jiné řeší víc designovou stránku. Nebo jako Rency, web jako součást kompletního brandingu, od návrhu loga po strategii značky.

GRAFICKÝ DESIGN VE SLUŽBĚ KULTUŘE

Grafický design je vnímán jako nástroj řešící víc vzhled věci než to, jak funguje. Také je tradičně spojován s obchodem (komercí) a pro širší veřejnost je v podstatě synonymem reklamy a vizuální identity nejrůznějších subjektů do obchodování zapojených. Na druhou stranu sílí i projevy „nekomerčního" charakteru. Z povahy věci se nejedná o nijak masovou aktivitu, nejviditelnější je tvorba designérů pracujících pro kulturní instituce, galerie a muzea či galerie umění především. Společná těmto projevům je vysoká míra autonomie a experimentální charakter realizací. Nic, co by se dalo srovnávat například s prací ve větších reklamních agenturách. Zde je grafický design spíše tou poslední složkou ve vytváření větších marketingových kampaní. Grafičtí designéři jsou v těchto hierarchizovaných pracovištích v podstatě na úrovni kvalifikovaných dělníků, kteří se snaží naplnit představu výše postavených „manažerů".

Devadesátá léta jsou poměrně skromná na kulturní propagaci. Nejen ve smyslu množství, ale hlavně kvality. Peníze v kultuře chyběly. Stát utahoval opasky a sponzoři byli nejistí. Olomouc neoplývala majetnou vrstvou altruistických milovníků umění. Například v případě výstav byly plakáty a katalogy ve srovnání s dneškem takřka výjimkou a jejich grafická, tisková či formátová podoba se nedá se současnou produkcí příliš srovnávat. V propagaci/marketingu byla komerční sféra o kousek napřed a kultura neměla zpočátku nejen zdroje, ale ani potřebu ji dohánět. Veřejnost byla pro změnu, a opět ve srovnání s dneškem, hladová po dekádách státem kontrolované kultury. Především po roce 2000 se zájem o atraktivnější prezentaci přesouvá z oblasti komerce také do kulturní sféry. Navíc přibývá „formátů". Nestačí pozvánka, plakát, u velké výstavy ještě katalog. Větší výstavní projekty potřebují inzeráty do tištěných médií, skládačky, tištěné průvodce výstavou, bannery a další exteriérové reklamy, statické i animované bannery na webové stránky pořádající instituce i jako inzerce na sociální sítě. A ty největší výstavní projekty mají i své vlastní webové stránky.[86] Spolupráce s kulturními institucemi se (opět) stala zajímavým prostorem pro grafické designéry. O grafiku se ještě v devadesátých letech celkem běžně starali samotní výtvarníci. Většinou proto, že chtěli mít i tuto složku výstavy autorsky pod kontrolou. Také proto, že by to nikdo jiný dost možná ani neudělal.[87] Pro grafiky (z oblasti užitého umění a propagace, respektive grafického designu a reklamy po revoluci) to byla a je možnost, jak dokázat, že patří také do světa umění. Takže se ze zakázek pro kulturu stala prestižní záležitost, navíc s možností svobodnějšího autorského vyjádření. V případě Olomouce se jednalo o muzea, galerie, divadla, a především festivaly.

Muzeum umění Olomouc jsme již zmínili v případě periodik *Bulletinu MUO* a *Muzeionu*. Instituce měla štěstí na výrazné grafiky. Bohdan Bloudek byl ještě grafikem předdigitálního věku. Jeho grafické návrhy se i díky tomu vyhnuly dobovému nadšení z možnosti grafických editorů. Civilní službu si v MUO „odkroutili" dva čerství absolventi uměleckých škol Vladimír Vaca (Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně, ateliéry Tomáše Rullera a Keiko Sei 1993–1999) a Petr Šmalec (UMPRUM v Praze, ateliér ilustrace a užitá grafika Jiřího Šalamouna 1993–2000). Vaca například připravil grafiku k výstavě *Klasika 2000*.[88] Katalog (a vlastně i výstava) vybočoval ze zažitého působení MUO a snese srovnání se zahraničními publikacemi přelomu milénia. Přesto i díky jemu vlastní racionální střízlivosti, podobně jako v případě grafické tvorby Bohdana Bloudka, jeho grafika odolává nejen grafickým trendům, ale také rychlému stárnutí. Petr Šmalec, který na rozdíl od Vaci v MUO zůstal i po civilní službě, přinesl do grafických výstupů muzea novou kvalitu, a také především hravost. Jeho rukopis je založený nepřekvapivě na ilustraci, včetně realizací, kde zdánlivě není prostor použít žádné obrázky. Způsob, jakým pracuje s typografií, je obrazově sám o sobě dost výrazný a výtvarný. Za katalog k výstavě *Listování* (2009)[89] obdržel cenu Nejkrásnější kniha roku. Vedle desítek katalogů, grafik k výstavám, snad stovek plakátů a pozvánek k výstavám i doprovodným programům a řadou edukačních listů je Šmalec také autorem loga (a vizuálního stylu) MUO, které instituce používala v letech 2014–2021 a zřejmě ještě dlouho bude zdobit průčelí budovy Muzea v Denisově ulici. Nová vizuální identita od studia Publikum.Design,[90] která Šmalcovo logo nahradila, se vyznačuje jinými kvalitami a (možná na úkor osobitosti instituce) akcentuje víc její mezinárodní působnost. Publikum. Design vytvořil, jak zhodnotila odborná porota, „elegantní, čistý, snadno rozpoznatelný a zcela nezaměnitelný koncept vizuální identity."[91]

Po dlouhých deseti letech doplnila grafický tým Beata Zdražilová (*1986). Pro MUO vytvořila vizuál projektu *Central European Art Database – CEAD* (2015). Po svém odchodu z MUO externě ještě připravila rozsáhlý grafický systém pro první *Trienále SEFO 2021* nebo katalog k výstavě Zdeňka Berana *Elevace / Elevation – Zdeněk Beran: Rehabilitační oddělení Dr. Dr.* (2024).[92]

Zdražilovou vystřídal v roce 2015 Vladimír Vaca, který pokračoval na grafice řady výstav a také například na zavádění nového vizuálního stylu MUO do praxe. V menší míře spolupracovalo MUO také s externími grafiky. V devadesátých a nultých letech to bylo Studio Trinity,[93] ale třeba také, tehdy ještě student, Petr Babák.[94] Také později se řešila produkce katalogů k výstavám například přes nakladatelství Arbor vitae.[95]

Stejně jako u komerčních subjektů, také v případě kulturních institucí v rámci budování značky hraje významnou roli logo. Není to fenomén zcela nový. Snad je to také působením Miroslava Střelce, že v osmdesátých letech měla v Olomouci většina institucí výrazná a zapamatovatelná loga. Střelec kromě loga MUO (a předchůdkyně MUO – Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci) byl také autorem loga Krajského vlastivědného muzea v Olomouci, Státního divadla Oldřicha Stibora (a jeho alternativní scény Studio Forum). I přes nečekané odmítnutí jeho návrhu na nové logo Univerzity Palackého v Olomouci z roku 1995 upravil stávající logo a rozpracoval je na praktický vizuální systém, který vydržel v podstatě do roku 2014. V devadesátých letech a později už řada institucí takové štěstí neměla. Ale nejedná se jenom o instituce. Statutární město Olomouc vybíralo logo nadvakrát. První logo, vzešlé ze soutěže v roce 2004 (Igor Kratochvíl, studio AdMark), bylo nahrazeno za výrazně důstojnější a použitelnější již v roce 2008 logem od Jana Koláře (Kolargrafik studio). Další výběr nového loga Univerzity Palackého v Olomouci (UP) byl ještě dramatičtější. Snahy o nahrazení heraldického štítu se specifickou iniciálou UP (1947) od Alja Berana, jak jsme zmínili, proběhly již v devadesátých letech. Univerzita roce 2008 vypsala regulérní soutěž, kterou vyhrála Věra Marešová.[96] Kvůli protestům velké části univerzity[97] logo výrazně pozměnila ke spokojenosti části akademické obce. Trápení tímto neskončilo. Nakonec došlo ke vzájemné domluvě a Marešová upravila stávající znak (gotizující štít s iniciálou UP zůstal), zato se výrazně zmodernizovala typografie a celý jednotný vizuální styl univerzity. Potřeba zachovat kontinuitu naší druhé nejstarší univerzity ve veřejné prezentaci nakonec zvítězila. Komplikovanost jakéhokoliv rozhodování dokládá i to, že se nový vizuální styl začal postupně zavádět až v roce 2014. Nový vizuální styl měl především ukončit stav, kdy se prakticky každá fakulta a snad i katedra prezentovala po vlastní ose. Změny ve vizuálním stylu nicméně nejsou kosmetické a posunuly prezentaci do jednadvacátého století.[98]

V roce 2025, kdy vzniká tento text, vizuální prezentace kulturních subjektů nepůsobí v takové míře problematicky, jako tomu bylo v minulosti. Vlastivědné muzeum Olomouc (VMO) zažilo období velmi flexibilního používání loga od Miroslava Střelce

76 Dnes dohledatelné pouze na: https://web.archive.org/web/20020809120623/http://www.newlogotype.com/.

77 Danglár a Radek Malý, *Na shledanou v zool: O jednom útěku makaků; Makak blokuje*, Zoologická zahrada Olomouc, 2011.

78 Například logo Cultor (2008) nebo redesign loga fotbalového týmu SK Sigma Olomouc z roku 2013.

79 Spolupráce s likérkou na designu láhve pro Austrian Empire Navy Rum byla oceněna German Design Award 2019.

80 Na svých webovkách v roce 1999 o sobě firma informovala takto: „Firma ESMEDIA byla založena v roce 1992 a již od samého počátku působí převážně v oblasti multimediální tvorby a elektronického publikování. S nástupem internetu v roce 1994 jsme se rozhodli využít dosavadních zkušeností v oboru počítačové grafiky a širokých možností její aplikace pro potřeby tvorby profesionálních WWW a CD-ROM prezentací a jako jedni z prvních se zařadit mezi jejich tvůrce. Průběžně sledujeme progres nových technologií a možností elektronického publikování na internetu a CD-ROM se snahou o bezprostřední aplikaci. Počátkem tohoto roku se firma rozrostla o další nové spolupracovníky a přestěhovala se do nových prostor v centru Olomouce, v Ostružnické ulici č. 20, kde byla kromě WEB studia a DTP studia vybudována také první a dosud ojedinělá Internetová kavárna, s pěti terminály připojenými k internetu pevnou linkou. Zde byla také poprvé v Olomouci představena veřejnosti stanice vnořené virtuální reality." Viz O nás, *Internet Archive*, https://web.archive.org/web/20000621082237/http://www.esmedia.cz:80/onas.html, vyhledáno 24. 4. 2025.

81 Společnost zakládal a dodnes vede Jiří Barbořík.

82 „Olomoucké fórum je místo, kde naleznete informace o aktuálním dění, o kultuře, informace sloužící k rozhodování i k oddechu. V neposlední řadě také reklamu. Můžeme o vás dát vědět na Moravě, v republice nebo za oceánem, 24 hodin denně. Projekt Olomouckého fóra vznikl na podzim roku 1996 a jeho prvotním zaměřením bylo poskytnout veřejnosti rychlý a pohodlný přístup k informacím. Nicméně již v originálních návrzích bylo zdůrazněno, že vhodně provedená reklama k důležitým informacím rozhodně patří a její vynechání by uškodilo všem. Proto jsme se rozhodli obrátit se na místní podnikatelské subjekty s touto nabídkou. Věříme, že 21. století přichází i na Moravu, a nabízíme vám provedení a umístění prezentace ve formě důstojné moderní doby."
Viz Historie Olomouckého Fora, *Internet Archive*, vyhledáno 24. 2. 2025. https://web.archive.org/web/19981206005410/http://www.redigy.cz/texty/of-hist.html.

83 Český internetový portál a vyhledávač, který vznikl v roce 1996 a patří k nejstarším a nejvýznamnějším projektům českého webu.

84 *Internet Archive*, https://web.archive.org/, vyhledáno 24. 4. 2025.

85 Macromedia (od roku 2005 Adobe) Flash byla multimediální softwarová platforma, která se používala v oblasti webdesignu. Byl využíván zejména pro nejširší spektrum výstupů: vizuálně výrazné weby („flashové weby"), animovaná intra a přechody, reklamní bannery apod. První experimenty s Flashem na webech pocházejí z roku 1997. Vrchol pro Flash představovaly roky 2000–2005. Flash byl tehdy považován za moderní a v podstatě exkluzivní nástroj. Vznikaly kompletně flashové weby, často silně autorské, vizuálně expresivní („flashart"). Typické byly kulturní projekty, portfolia grafiků, agenturní prezentace. V roce 2020 došlo k oficiálnímu ukončení podpory Adobe Flash Playeru, tedy definitivnímu konci Flashe na webu. Adobe Flash byl nahrazen modernějšími technologiemi, zejména podporou multimédií na platformě HTML5.

86 Například v případě MUO byly takto doplněny výstavy *Trienále SEFO* v letech 2021 (https://www.trienale-sefo2021.cz/) a 2024 (https://muo.cz/trienalesefo2024/).

87 Tento trend zůstal vlastní pouze malým či nezávislým galeriím, ale i zde postupně mizí ve prospěch dobře rozpoznatelného vizuálního stylu galerií. Doba kdy si pozvánky nebo plakát pravidelně dělali Jiří Kovanda, Vladimír Kokolia, Michal Škoda, Tomáš Moravec, v Olomouci například Oldřich Šembera a Ondřej Michálek, už nejspíš skončila. Autorské pozvánky se staly obětí prohlubující se specializace.

88 Štěpánka Bieleszová, *Klasika 2000: Výběr ze současné malířské a sochařské tvorby nejmladší české generace*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2000.

89 Hana Bartošová, *Listování: Moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009.

90 Studio tvoří trio designérů Anežka Hrubá Ciglerová, Nikola Wilde, Richard Wilde a specializuje se na oblast kultury. Mezi jejich výrazné realizace patří vizuál Pražského Quadriennale 2019, Galerie GAMPA – Galerie města Pardubic nebo spolupráce s pražskou galerií Viper.

91 Nová vizuální identita MUO, *Font.cz*, https://www.font.cz/logo/nova-vizualni-identita-muo.html, vyhledáno 17. 4. 2026.

z osmdesátých let, a dokonce období, kdy se jeho logo skoro vytratilo. Nakonec se, přes logo vytvořené z fotografie jednoho exponátu, VMO propracovalo k logu od Jana Korába (2016) a posléze v soutěži z roku 2022 vyhrálo brněnské Studio Ler. Vědecká knihovna Olomouc (VKOL) má vizuál od Studia Kosatko[99] (od 2019). Mimořádně se podařil návrh vizuálu pro Moravskou filharmonii Olomouc (MFO) od studia Marvil (od 2019). V záplavě agresivních log a vizuálů by se měl tento citlivý okamžitě ztratit a zapadnout. Místo toho poutá na první pohled pozornost svou jednoduchostí a čistotou. Výše zmíněná loga i jednotné vizuální styly (UP, VMO, VKOL a MFO) mají šanci se při rozumném dodržování nastavených pravidel dožít minimálně dalšího desetiletí, což je ve světě grafického designu už vlastně nemalý úspěch.

Jak je těžké vybrat fungující logo, si můžeme ukázat na případě největšího olomouckého divadla. Po přejmenování na Moravské divadlo Olomouc se vzdalo výrazného loga Miroslava Střelce z první půlky osmdesátých let a používalo velmi popisný znak vycházející z reliéfu na štítu své hlavní budovy od Vojtěcha Hořínka znázorňujícího symboly divadla. Pokus z roku 2008 o nahrazení logotypem od tehdy ještě studenta divadelní vědy FF UP Zdeňka Vévody (*1986) byl velmi nešťastný a neměl dlouhého trvání.[100] Od roku 2010 divadlo používá opět symboly divadla – masku tragédie, komedie a lyru. Tentokrát ve více stylizované podobě od Sandry Tejnecké z grafického studia QE. Typografii v posledních letech oživil olomoucký grafik Petr Macháček.

Ostatní divadla v Olomouci jsou výrazně menší a obvykle jim stačí velmi základní vizuální identita v podobě loga a šablony na plakáty a online prezentaci. Studio Hořící žirafy působící mezi lety 1995 a 2003 střídalo působiště i vizuály, které byly stejně jako divadlo samotné alternativní. Řadu plakátů navrhovali studenti KKV UP. Pro divadlo Tramtarie (od 2004) je vytváří většinou Markéta Rosendorfová. Logo Divadla Na cucky používané v letech 2017–2025 je pro změnu dílem animátorky a ilustrátorky Pavly Baštanové. Specifickou pozici mělo Divadlo hudby. Jeho program se tradičně neomezoval pouze na divadelní představení, ale zahrnoval koncerty, výstavy a přednášky. Od roku 2014 je součástí MUO a po renovaci prostoru bývalého kina Central převzalo jeho název. Do roku 2014 mělo divadlo svou vlastní vizuální identitu. Graficky nejvýraznější byla během spolupráce s Janem Herynkem (2002–2009). Přestože se vizuální styl v průběhu těchto sedmi let proměňoval, zachovával si výrazný rukopis autora. Plakáty měly společnou výraznou typografii, která často překrývala fotografie, promyšlenou barevnost a výrazný logotyp. V nultých letech bychom v Olomouci těžko hledali výraznější nejen programové plakáty, ale celou vizuální identitu (kulturní) instituce.

Z hudebních klubů měl nejvýraznější grafiku klub Barumba, který se v letech 2000–2003 zaměřoval na taneční elektronickou hudbu, ne zcela mainstreamovou. Tomu odpovídal i celkový vizuál Zdeňka Vymlátila – Kobylky (*1968).[101] Subkultura kolem elektronické hudby zažívala období asi největšího zájmu, klub se rychle stal jedním z výrazných míst české klubové scény. Také grafika patřila ve své době v rámci zmíněné subkultury k tomu nejzajímavějšímu u nás.

Podobně jako ostatní kulturní instituce jsou na tom také olomoucké galerie. Najdeme vizuály všech představitelných kvalit. Oldřich Šembera ještě krátce po revoluci pokračoval v undergroundovém (dnes bychom řekli punkovém) stylu pozvánek Galerie pod podloubím. Hlavní nápis obvykle vysázený písmem připomínajícím hodně ledabylé nápisy na nástěnkách. Pro novou Galerii Caesar přichystal logotyp, který v mírně upravené podobě fungoval až do ukončení činnosti galerie začátkem roku 2026. Obě slova názvu se překrývají, nejčastěji jsou v negativu nebo vyražené reliéfně slepotiskem na desítkách katalogů / dvojlistů, které Šembera pro Galerii Caesar graficky upravil. V detailech se vyvíjí, přesto je v podstatě nadčasovým dokladem značky, která instituci utváří. Výrazné je také Šemberovo logo Spolku olomouckých výtvarníků, který za Galerií Caesar stál.

„Konkurenční“ Unie výtvarných umělců Olomoucka provozuje Galerii G (1993–2014) přejmenovanou v roce 2014 na Galerii města Olomouce. Za vizuální stránkou unie i galerie stojí řada jejich členů, například Jiří Hastík (*1945) nebo Jakub Dusík (*1977) a David Dusík (*1972) – Studio Palec, autoři aktuálního loga galerie.

Menší galerie obvykle výrazným grafickým stylem nehýřily. Do půlky nultých let na to nebyly obvykle prostředky, na grafice se podíleli vystavovaní autoři, kurátoři a jejich přátelé. Důraz byl kladen na samotné výstavy a vernisáže (výstavy v malých galeriích byly přece jenom spíše komunitní záležitostí) a k jejich propagaci stačilo celkem málo a od půlky nultých let se propagace přesunula hlavně na sociální sítě. S Galerií Šternberk (2006–2010), Galerií 36 (2006–2010) a také s galerií Vitrína Deniska (od 2011) je spojený Vladimír Vaca. Vedle webů připravoval pro tyto galerie také pozvánky a občas plakáty. Vizuálně zapamatovatelný byl styl Galerie XY, která do roku 2025 využívala logo a plakátové šablony od Radima Měsíce.

Z malých galerií, co se grafického designu týče, vyniká Galerie U Mloka. Galerie v suterénních prostorách P-centra Olomouc patřila v nultých a desátých letech mezi studentské galerie, kde se mimo výstavy pořádaly koncerty, čtení nebo prostě jenom popíjel čaj. Kvalita grafické prezentace byla stejně kolísavá jako kvalita výstav (od domácí adolescentní graffiti scény a školních výstavek po autorské výstavy laureátů Ceny Jindřicha Chalupeckého). V nultých letech spolupracoval na vizuální stránce Jan Herynek a logo, stejně jako plakáty–programy byly podobně zajímavé jako jeho práce pro Divadlo Hudby. Po roce 2010 připravoval grafiku galerie několik let Jakub Kovařík. Ve zcela odlišném stylu, vedle kterého vypadal ten Herynkův takřka jako akademický. Bylo to pár let od doby, kdy vydával časopis *Těžkořící* (2006–2008), a tak grafika galerie nebo třeba *Festivalu básníků* (2010–2012) je podobně kolážovitá a blíží se vizuální šifře, která vyžaduje aktivní zapojení diváka. Kovařík například recykluje staré publikace a vkládá do nich nově vytištěné, ale studenty počmárané listy (katalog *Festivalu básníku 2011*). Praxe, ve které míchá prvky grafického designu (nejrůznějších estetických kvalit, stáří i druhu) s konceptuálním uměním a vlastně i performativním prvkem, je pro něj nejenom v tomto období typická. Grafická flexibilita, víceznačnost, vizualita, která není postavená na logu a vlastně ani na striktní sadě prvků jednotného vizuálního stylu (a to i když jej tvoří poměrně volný systém), a uvažování konceptuálního umělce se různě intenzivně uplatňuje také v realizacích pro další galerie (Plato a Kancelář pro umění PLATO v Ostravě, Galerie města Blanska, Městská galerie Týn nad Vltavou, Galerie Art v Brně). Jeho nejrozsáhlejší práci tohoto druhu představuje olomoucký Telegraph (od 2019). Vizuální identita olomouckého multifunkčního prostoru Telegraph je postavena na pružném grafickém jazyce, který propojuje různé funkce. Namísto tradičního hierarchického pojetí značky byla zvolena sada vzájemně provázaných prvků, v níž logo složené ze dvou teček stojí rovnocenně vedle dalších znaků.[102] Na první pohled zaujme odvážné vynechávání některých písmen. Vizuální identita využívá písmo Replica od švýcarského studia NORM a zasahuje i do prostorového řešení Telegrafu od muralu u vchodu přes vitríny až po výraznou šestimetrovou korouhvičku s písmeny TLGRPH, která kombinuje grafický a architektonický prvek.

Olomouc jako krajské město nabízí široké spektrum festivalů s kulturním zaměřením, zahrnujících hudbu, divadlo, film, literaturu či výtvarné umění, které zásadně rozšiřují místní kulturní prostředí. Některým festivalům se povedlo přerůst hranice Česka (Academia film Olomouc, PAF nebo Divadelní Flora). Řada festivalů svým programem a dramaturgickým zaměřením dokáže nabídnout podnětnější či aktuálnější obsah, než jaký v daném období prezentovaly stálé kulturní instituce ve městě obdobného zaměření.

Academia Film Olomouc (AFO) je mezinárodní festival populárně-vědeckých filmů pořádaný Univerzitou Palackého od roku 1966. Patří k nejstarším akcím svého druhu v Evropě a dlouhodobě propojuje vědeckou komunitu s filmaři i širší veřejností. Hlavním cílem festivalu je popularizace vědy prostřednictvím dokumentárních filmů, audiovizuálních projektů a dalších interaktivních formátů. Díky mezinárodnímu přesahu přiváží do Olomouce přední světové dokumentaristy, vědce a popularizátory vědy. Festival si udržuje pověst dynamické, otevřené a inspirativní akce, která kombinuje vysokou odbornou úroveň s atraktivní formou pro široké publikum.[103]

Udržet festival po roce 1989 nebylo lehké. Devadesátá léta provázelo delší období hledání zaměření, diváků a v neposlední řadě také vizuálu. Do devadesátých let vstoupil festival sice kvalitním, ale již přece jenom letitým vizuálem vytvořeným legendou olomoucké užité grafiky Františkem Bělohlávkem (1924–2019). V devadesátých letech proběhlo několik pokusů o nalezení nové a atraktivnější tváře festivalu. Zajímavé jsou plakáty Jolany Kimlové (*1967) z roku 1996, a především Tomáše Chorého, který stál za vizuálem AFO v letech 1999–2002 a 2004. Od roku 2001, kdy se stal ředitelem AFO Petr Bilík, se hledalo ještě intenzivněji. Prostor dostali třeba Jiří Ďuriš z BastArt (2006), Ondřej Chorý (2007) nebo Eva Chupíková (2008). Po soutěži na vizuál ročníku 2009 AFO na šest let šťastně zakotvilo u studia ReDesign.[104] K jednotlivým ročníkům přistupovali pokaždé s novým nápadem a hledat v šesti vizuálech něco jako rukopis studia snad ani nejde, natož pak rutinu nebo vyhoření. Vizuály jenom potvrdily stoupající kvalitu festivalu. V roce 2016 tehdejší vedení zariskovalo a dalo příležitost místnímu grafickému designerovi Radimu Měsícovi (*1988),[105] který s výjimkou pandemického roku 2021[106] připravuje vizuály do současnosti. Měsíc nebyl žádný nováček, měl za sebou snad šest let vytváření plakátů pro filmový klub Pastiche Filmz, plakáty olomouckého majálesu, ale přece jenom po „značkovém“ grafickém studiu to chtělo odvahu nejenom od kolektivu AFO. Deset vizuálů, které pro AFO připravil, a jeden katalog k šedesátému výročí festivalu jsou celkem jasnou odpovědí. Stejně jako studio ReDesign přináší pestrou paletu nejen grafických nápadů. Jeho vizuály pravidelně patří k tomu nejvýraznějšímu, co se v Olomouci přes rok v oblasti grafického designu děje. A nemůže za to pouze třicetimetrová plakátovací plocha ohrady SEFO.

Pro audiovizuální kulturu je důležitější než AFO festival PAF (celý název byl dříve Přehlídka animovaného filmu, nyní Přehlídka filmové animace a současného umění). Jedná se o další festival, který dávno přerostl region, v němž se odehrává. Festival byl založen roku 2000 jako platforma pro netradiční setkávání s animovaným filmem a jeho hraničními formami. Dnes patří k nejvýznamnějším akcím svého druhu ve střední Evropě a od prozkoumávání hranic animace se dávno dostal k mapování širokého spektra podob současného umění. Dramaturgický tým přehlídky takřka dvě dekády tvoří Alexandr Jančík, Martin Mazanec, Marie Meixnerová a Jiří Neděla, ale každý rok do programu přispívá samozřejmě řada dalších. Vizuální stránku v počátcích přehlídky měli na starost nejspíš samotní organizátoři. Ročníky 2003–2004 připravoval Radoslav Cichý,[107] který vyhrál studentskou soutěž o návrh plakátu. Následující tři ročníky 2005–2007 vytvářel grafiku další student Jaro Dufek.[108] V rámci festivalu v roce 2003 proběhla v podkroví Konviktu výstava olomouckého grafického designu *GDO? Grafický design Olomouc: Ďuriš, Herynek, Chorý, Štencl, Toman*. Připravil ji Petr Bilík

92 Hudebnice a grafická designérka. Absolventka ateliéru Grafický design a vizuální komunikace na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Věnuje se navrhování plakátů, obalů desek, knižní sazbě apod. Mimo MUO v Olomouci spolupracuje s Molitorovou knihovnou a je například autorkou knižní úpravy publikace Jan Jeništa – Václav Dvořák – Martina Mertová, *Bilance: Umění ve veřejném prostoru Olomouce v letech 1945–1989*, Olomouc 2016.

93 Simona Jemelková – Helena Zápalková, *Sloup Nejsvětější Trojice Olomouc*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2008.

94 Zdeněk Primus – Manfred Kratz – Carter Ratcliff, *Much POP and more ART: Umění šedesátých let v grafikách, multiplech a publikacích*, katalog výstavy, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 1994.

95 Robert V. Novák (grafická úprava) – Rostislav Švácha (ed.), *Sial*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2010; Jiří Lammel (grafická úprava) – Reinhold Johann Fäth – David Voda, *AEnigma: Sto let antroposofického umění*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009; Petr Šmalec (grafická úprava) – Jan Poš, *Růžová zahrádka: Rukopisné modlitební knížky 18. a 19. století. Sbírka Jana Pošе*, katalog výstavy, Arbor vitae – Muzeum umění Olomouc, Řevnice – Olomouc 2009; Tereza Hejmová (grafická úprava) – Karel Srp (ed.), *Rozlomená doba 1908–1928: Avantgardy ve střední Evropě*, Arbor vitae – Muzeum umění Olomouc. Praha – Olomouc 2018.

96 Věra Marešová (*1982) vystudovala Ateliér grafického designu a vizuální komunikace na pražské UMPRUM. Je držitelkou národní ceny za design za návrh loga pro Brno. Podobnou smůlu jako s logem UP nezažila Marešová na Hané naposled. Její vítězné logo pro město Prostějov z roku 2014 po absurdních protestech občanů města nebylo nakonec použito a na nové, od studia Design Matouš, si Prostějov počkal do roku 2025.

97 Simona Horká, Univerzita odmítla nové logo, ponechá si starý znak, *Olomoucký deník*, 8. 10. 2008, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/univerzita-odmitla-nove-logo-ponecha-si-stary-znak.html, vyhledáno 17. 4. 2025.

98 Pavel Konečný, Jednotně! Univerzita začíná tvořit svůj vizuální styl, in: *UP Žurnál* XXIII, č. 15, 16. 6. 2014, s. 1.

99 V Olomouci toto pražské studio, založené Janem Košátkem, navrhlo také logo a celou vizuální identitu Long Story Short.

100 Martin Kalda, Moravské divadlo Olomouc opět s novým logem, *Designportal.cz*, https://www.designportal.cz/loga-corporate_design/logo-moravske-divadlo-olomouc.html, vyhledáno 17. 4. 2025.

101 Grafický designér, hudebník. Vedle Barumby a nástupnického klubu Belmondo spolupracoval na propagaci S klubu (tehdy S-Cube), Divadla hudby a také desítkách hudebních akcí mimo svůj domácí klub a reklam (například výrazný olomoucký obchod Titty Twister).

102 Jakub Kovařík si poradil se složitým zadáním pro umělecký prostor Telegraph použitím pružného vizuálního jazyka, který se přizpůsobí proměnlivým očekáváním. Viz Tereza Urban, Rozhovor s Jakubem Kovaříkem, *Czechdesign.cz*, 16. 8. 2022, https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/pruzny-vizualni-jazyk-ktery-se-prizpusobi-promenlivym-ocekavanim-jakub-kovarik-si-poradil-se-slozitym-zadanim-pro-umelecky-prostor-telegraph, vyhledáno 17. 4. 2025.

103 Více viz *Academia film Olomouc: 60 let populárněvědeckého filmu*, Olomouc 2025.

104 ReDesign je přední pražské grafické studio založené v roce 1999 absolventy UMPRUM Klárou Kvízovou (*1970) a Petrem Krejzkem (*1965). Specializují se na zakázky v kultuře.

105 Radim Měsíc je absolventem Divadelní a filmové vědy na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Prošel street artovou scénou v rodném Prostějově. Pro Pastiche Filmz letech 2010–2015 vytvořil desítky plakátů. Nepravidelně spolupracuje s Vydavatelstvím UP na náročnějších publikacích. Jeho styl kombinuje výraznou typografii s hravými detaily, které nemají daleko jak ke graffiti, tak tatoo kultuře.

106 Matěj Vázal, grafik a motion designér vytvořil vizuální identitu na principu imerzivní vizualizace – připomíná mikroorganismy na molekulární úrovni. Pro druhý rok lockdownu ideální vizuál.

107 Design plakátů pro PAF neznamenal pro Cichého ojedinělou grafickou zkušenost. Aktuálně pracuje v brněnském studiu B tým.

ve spolupráci s vystavujícími a představovala čerstvý olomoucký grafický design. Byla to snad první výstava věnovaná grafickému designu v Olomouci. Po jeho odchodu jeden ročník (2008) nachystal Tomáš Vrána, který je rovněž autorem další roky používaného logotypu. Deset let se o grafiku festivalu i publikační činnost PAF staral Filip Cenek.[109] Plakáty z let 2009–2011 se dostaly na výstavu *Mezinárodní bienále grafického designu Brno* (v roce 2010 a 2012). Vizuály přehlídky jsou obvykle založené na spolupráci uvnitř studia Fiume Std (například Tereza Sochorová), jsou kolážovité, vrstevnaté a bezesporu představují to nejlepší, co v oblasti grafického designu v Olomouci v posledních dekádách vzniklo. Poté, co se Filip Cenek stal děkanem brněnské FaVU VUT, přebírá v roce 2020 grafické otěže festivalu Robert Finkei,[110] jehož vizuály jsou založené na autorské typografii a zatím přesvědčivě drží laťku nastavenou Cenkem. Oba autoři vytvářeli originální, a zároveň aktuální tvář mezinárodního festivalu současného umění.

Personálně má k přehlídce PAF blízko i knižní veletrh autorských a uměleckých publikací LITR. Grafické výstupy veletrhu v letech 2015–2024 připravoval Radim Měsíc (občas s ilustrátory). Zde představil zřejmě nejhravější linii své grafické tvorby. Na tomto veletrhu je asi také nejviditelnější tiskařská a knihařská dílna, obchod s grafickými papíry v jednom – Centrum grafických papírů.[111] Centrum má za sebou plodnou spolupráci (a desítky realizací) s místními festivaly, přehlídkami a veletrhy, jako jsou PAF, AFO, Divadelní flora, LITR, ale také festivaly mimo Olomouc jako Ostrava Kamera a Luhovaný Vincent v Luhačovicích. Spolupracuje také s olomouckými galeriemi a muzei. Specializuje se na zakázky, které větší tiskárny nezvládnou. Preciní tisk a techniky s velkou mírou ruční práce. Na LITRU se mimo jiné představil (vedl dílny kaligrafie) Ján Filípek (*1983), v Olomouci žijící slovenský grafický designér, a především autor oceňovaných fontů.[112]

Třetí nadregionální festival je Divadelní Flora (od 1997). Patří k nejvýznamnějším divadelním přehlídkám v České republice. V průběhu své existence se festival vyprofiloval jako žánrově otevřená přehlídka, která systematicky mapuje aktuální divadelní tendence. Programově propojuje středoevropské činoherní inscenace s nejnovějšími projekty v oblasti současného tance a performance, a zároveň vytváří prostor pro setkávání tvůrců s publikem. Ředitelem festivalu je více než dvacet let Petr Nerušil, který už jako festivalový dramaturg začal (od roku 2001) spolupracovat s Vladimírem Vacou. Od začátku této spolupráce měl festival díky Vacovi i své internetové stránky.

Vizuál většiny ročníků byl založený na fotografiích z představení divadel nebo i pro festival přímo připravených (Ondřej Hruška) a typografii často inspirovanou festivalovými moty. V letech 2018–2019 s Ondřejem Hruškou spolupracovala grafička Zdeňka Giacintová a od roku 2020 má grafiku na starost aktuální olomoucký festivalový hegemon Radim Měsíc. Vizuál posledních ročníků Divadelní Flory je založený na spolupráci s výraznými olomouckými výtvarníky (Adéla Janská, 2023; Jiří Sedlák, 2024; Petr Polák, 2025).

Zmínil jsem zde jen tři hlavní kulturní festivaly. Vybrány byly nejenom vzhledem k mezinárodnímu přesahu, ale také ke kvalitě prezentace. Za pozornost by stály samozřejmě další pravidelné kulturní akce, například *Ekologické dny Olomouc*,[113] *Knižní veletrh a festival Libri*,[114] *UFF* (dříve *Uničovský fotofestival*),[115] *IN/Visible* a *Olomouc Design Days*[116] i jiné.

MŮŽEME SE PLÁCAT PO ZÁDECH, ALE JENOM JEDNOU RUKOU

Grafický design a příbuzné obory v Olomouci dosáhly za poslední tři dekády řady kvalitních a povzbudivých výsledků, ale také se nevyhnuly řadě slepých uliček. Vzhledem k malému oborovému rybníčku nemá smysl řešit či stěžovat si na neautentické přizpůsobování se rychle pomíjivým trendům. Můžeme být vděční i za kvalitní grafický mainstream. Natož pak za těch několik málo autorů, kteří jej přerůstají. Mnohé z toho, co v dané chvíli působilo progresivně a bylo přijímáno s nadšením, rychle zestárlo. Hladina dopaminu se musí přikrmovat stále novými obrazy.

Efemérnost oboru způsobuje, že téměř nic nezůstává dlouho v původní podobě – to, co dnes obdivujeme, může zítra zmizet stejně snadno jako to, co nás dnes dráždí a otravuje. Nakonec většina tištěné grafiky skončí v tříděném odpadu, venkovní reklama zmizí přelepená novější a něco málo online grafiky zůstane archivováno na *Internet archive*. A hladina vizuálního smogu bude vždy vyšší, než by si Olomouc zasloužila.

Každá dekáda v Olomouci přinesla několik silných osobností a možná i „značkových“ grafických designérů, jejichž práce ovlivňovaly tvář nejen olomoucké kultury. Mít od nich logo, plakát nebo vysázenou knihu bylo otázkou prestiže a symbolickým přihlášením se k určitému hodnotovému rámci. Zároveň se ukazuje, že nejlepší olomoučtí grafici nejsou nutně vázáni pouze na olomoucké zakázky a že instituce ani firmy dnes nejsou odkázány výhradně na výběr místních designérů. Olomouc ostatně dlouhodobě osciluje mezi hrdostí na vlastní tvůrce a otevřeností vůči širším, nadregionálním vlivům.

108 Jaro Dufek (*1976) v nultých letech zanechal v Olomouci silnou grafickou stopu. Krátce studoval obor Speciální pedagogika na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (2001–2003), posléze absolvoval Institut tvůrčí fotografie v Opavě (2004–2007) a Ateliér nových médií na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem (2007–2010). Mimo PAF se podílel na grafice AFO nebo vizuálu jediného ročníku festivalu IN/Visible (2008), který sám spoluzakládal. Po odchodu z Olomouce pracoval například na vizuálech pražského festivalu Tina B (2010 a 2012).

109 Filip Cenek (*1976) je výtvarný umělec a grafický designér. Spoluzakládal „grafické studio bez studia grafiků“ Fiume Std (společně s Terezou Sochorovou, Magdalenou Hrubou a Janem Žalio).

110 Robert Finkei (*1992) se věnuje grafickému a digitálnímu designu a tvorbě písma. V letech 2015–2018 absolvoval studium na Akademii Gerrita Rietvelda v Amsterdamu. Vizuál přehlídky PAF připravuje od roku 2020. S výjimkou roku 2022, který měl na starost Štěpán Marko.

111 Dílnu a obchod vede od roku 2016 Ondřej Hruška, absolvent Ateliéru fotografie Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, který se mimo jiné podílel fotografiemi na vizuálu několika ročníků Divadelní Flory nebo připravoval vizuální stránku prezentace skupiny Nylon Jail. Ještě během studií ve Zlíně (2006–2010) spoluzaložil Photogether Gallery a připravil řadu nejen fotografických výstav. Vedle něj pracuje v dílně například Jan Slavík, který působí na místní „grafické scéně“ od dob Votobie.

112 Těmi jsou například Preto, Kontrast Grotesk, Rukou, Komu, Nakoso, Poleno a další. Jeho digitální písmolijna se jmenuje DizajnDesign.

113 K nejlepším vizuálům festivalu patří spolupráce se studiem Kultivar.

114 Na grafice pro Libiri pracovali Oldřich Šembera, Tomáš Chorý, Jan Koráb a řada dalších.

115 Na vizuálech se od roku 2011 podíleli Radomír Veselý, Vojtěch Janoušek, Radim Lisa, Petra Rudolfová, Klára Daniová, Olbram Pavlíček, Martin Fišr, Ferdinand Kacler, Elsa Rauerová.

116 Festival spoluzakládal Jaro Dufek v roce 2008. Podobně jako u jeho vizuálu přehlídky PAF i zde použil estetiku xeroxových kopií a psacího stroje.

274

275

276

274 Miroslav Střelec, výběr z log: *Národní technické muzeum*, 1995; *Muzeum umění Olomouc*, 1993; *Masarykova universita Brno*, první polovina 90. let (nerealizováno), *Galerie Patro*, první polovina 90. let; *Univerzita Palackého*, 1996 (nerealizováno); *SPEA*, 1997; *Bestol Group*, 1993; *Arko design*, 1993, digitální média, archiv Romana Přidala

275 Oldřich Šembera, logo výrobce těstovin *Adriana*, 1993 (značka a užití na továrně ve Třech Dvorech u Litovle), foto Zdeněk Sychra, 2001, archiv autora

276 Oldřich Šembera, výběr z log: *Hanácké noviny*, 1990; *Senimo*, 1994; *Spolek olomouckých výtvarníků*, 1990; *Galerie Caesar*, 1990; *CATV s. r. o. Prostějov*, 1997, digitální média, archiv autora

277

277 Tomáš Chorý, obaly desek skupiny Mňága a Žďorp: *Made in Valmez*, 1990; *Ryzí zlato*, 1995; *Furt rovně!*, 1992; *Valmez rock city* (EP), 1994; digitální média, archiv autora

278

278 BastArt, Obálka časopisu *INFO 2/2002*, digitální média, soukromá sbírka (Olomouc)

279 BastArt (Robert Štencl, Jan Koráb, Jiří Ďuriš, Jiří Toman, Radek Holík, Dalibor Janeček, Jano Puškáš, Tereza Svobodová a další), výběr z log: *Nakladatelství Rubico*, 1994; *Magazín Patriot*, 1993; *Mitas,* 1996; *MEEX*, 2004; *Drako*, 1992; *Hanácké noviny*, 1993; *Onyx Engineering*, 2001; *Vision*, 1998; *BluesAlive*, 1999; *EuroMed*, 1997; *Grafika Publishing*, 2002; *ZAFI*, 2010; *Dopravní podnik města Olomouce*, 2006; *ZOO Olomouc*, 2009; *Farmak* 1994; *Město Velká Bystřice*, 2009, digitální média, soukromá sbírka (Olomouc)

279

280

281

280 Petr Palarčík, obálky knížek nakladatelství Votobia, především *Edice angloamerických autorů*, 1995–1998, barevný ofset, papír, 205 × 145 mm, foto Zděněk Sodoma, soukromá sbírka (Olomouc)

281 Petr Palarčík, obálky antologií *V srdci Černého pavouka*, 2000; *Od břehů k horám*, 2000; *Vertikální nostalgie*, 2002, barevný ofset, papír, 215 × 235 mm, foto Zděněk Sodoma, soukromá sbírka (Olomouc)

282

283

284

282 Ivan Krajíček (Brot), časopis *Nápor*, 1996–1998, xerox, koláž, papír, 210 × 148 mm, foto Zděněk Sodoma, soukromá sbírka (Brno)

283 Petr Šmalec, obálky časopisu *Aluze*, 2004–2005, barevný ofset, papír, 270 × 180 mm, archiv autora

284 Miroslav Střelec, obálka časopisu *Notes. Filozofie – umění – život*, 1990, č. 1, říjen, černobílý ofset, papír, 233 × 165 mm, soukromá sbírka (Velký Újezd)

285

285 Jakub Kovařík, časopis *Těžkořící*, 2004–2008, xerox, digitální tisk, papír, 210 × 148 mm, archiv autora

287

286 Jan Herynek, edice *Knihovna Listů* 1–8, 2005–2008, barevný ofset, papír, 204 × 147 mm, foto Tomáš Loutocký, archiv autora

287 Jan Herynek, obálky knih pro nakladatelství Periplum, 2008–2009, barevný ofset, papír, 200 × 110 mm, foto Tomáš Loutocký, archiv autora

288

288 Jan Herynek, časopis *rub.*, 2014–2015, černobílý ofset, papír, 210 × 148 mm, foto Tomáš Loutocký, archiv autora

289

290

289 Petr Šmalec, ilustrace (písmeno P) z knihy *Šmalcova abeceda*, 2005, digitální média, archiv autora

290 Petr Šmalec, ilustrace z knihy *Zik a Cháta*, 2008, digitální média, archiv autora

291

291 Petr Šmalec, samolepky pro spolek *Auto*mat*, 2005, digitální média, archiv autora

292

293

292 Markéta Šimková, ilustrace z knihy básní Ivana Diviše *Říkadla a kecadla*, 2004, digitální média, archiv autorky

293 Pavla Baštanová, snímek z filmu *O krávě*, 2023, digitální média, archiv autorky

295

294

296

294 Jan Herynek, programové plakáty (a logo) *Divadla Hudby Olomouc*, 2005, digitální média, archiv autora

295 Jan Herynek, programový plakát (a logo) *Galerie U mloka*, 2004, digitální média, archiv autora

296 Jakub Kovařík, plakáty *Telegraph Gallery* k výstavám *Signál 2*, 2021 a *Jan Poupě: Neuralscape*, 2022, digitální média, archiv autora

297

298

299

300

301

302

297 ReDesign, plakát *Academia film Olomouc* 44, 2009, digitální média, archiv AFO

298 ReDesign, plakát *Academia film Olomouc* 49, 2014, digitální média, archiv AFO

299 Radim Měsíc, plakát *Academia film Olomouc 57*, 2022, digitální média, archiv AFO

300 Tomáš Vrána, plakát (a logotyp) 7. *Přehlídky animovaného filmu*, 2008, digitální média, soukromý archiv (Olomouc)

301 Fiume Std (Filip Cenek, Tereza Sochorová), plakát *9. Přehlídky animovaného filmu,* 2010, digitální média, soukromý archiv (Olomouc)

302 Fiume Std (Filip Cenek, Tereza Sochorová), plakát *8. Přehlídky animovaného filmu,* 2009, digitální média, soukromý archiv (Olomouc)

303

303 Radim Měsíc, plakát *I. Knižního veletrhu autorských a uměleckých publikací LITR*, 2015, digitální média, soukromý archiv (Olomouc)

304 Radim Měsíc, plakát *IV. Knižního veletrhu autorských a uměleckých publikací LITR*, 2018, digitální média, soukromý archiv (Olomouc)

305

305 Radim Měsíc, plakát *V. Knižního veletrhu autorských a uměleckých publikací LITR*, 2019, digitální média, soukromý archiv (Olomouc)

OLOMOUCKÉ KULTURNÍ MINIEU

GALERIJNÍ SCÉNA V LETECH 1990–2025[1]

Jakub Frank

Galerie pod podloubím

Začněme tento text legendárním momentem olomouckých dějin umění – vernisáží Václava Stratila v Galerii pod podloubím (GPP)[2] v pátek 17. listopadu 1989.[3] Stratil má v této době za sebou již řadu samostatných výstav, žije v Praze, spolupracuje s Adrienou Šimotovou i s dalšími umělci a umělkyněmi a Marie Klimešová s Karlem Srpem jej v témže roce zařazují do generační přehlídky soudobého umění *Střední věk* v Galerii hlavního města Prahy. Přesto se v Olomouci představuje oficiálně poprvé od dob studií.[4] Výstavu *Václav Stratil v Olomouci* zahájila společně s autorem kurátorka Yvonna Boháčová. Galerista Miroslav Schubert v rozhovoru vzpomíná, že po Stratilově úvodním slovu, během kterého autor přivítal kromě přátel a známých také (předpokládané) příslušníky Státní bezpečnosti, bylo cítit mezi přítomnými značné napětí. Ještě během pozdního vernisážového veselí pak básník, překladatel a publicista Václav Burian informoval návštěvníky o událostech na Národní třídě v Praze a ti se svorně pustili do pokřiku „Svobodu!“.[5] Revoluční dění se dalo do pohybu… Výstava byla v následujících dnech přerušena a v prostorách galerie Občanské fórum zřídilo své první centrum.[6] Herci obou scén Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci vstoupili do stávky a protestů, studující Univerzity Palackého (UP) se spojili na podporu pražských kolegů a kolegyň a obsadili Filozofickou fakultu UP. V Oblastní galerii výtvarného umění v Olomouci (později Muzeum umění Olomouc) se na jejich podporu sešli výtvarní umělci a umělkyně (oficiální i neoficiální scény) a více než šedesát tisíc obyvatel se zúčastnilo generální stávky. Na začátku prosince se konaly dva happeningy – stavba „krabicové zdi“ před sídlem OV KSČ a ověšení sousoší Lenina a Stalina balónky s textem „Odleťte do teplých krajin“. Ještě před Vánoci byl zvolen nový rektor UP Josef Jařab a do konce roku byl zvolen prezidentem republiky Václav Havel. V prosinci proběhla v GPP výstava Miroslava Šnajdra st. a o kousek dál v Divadle hudby výstava kreseb Karla Malicha, na jejíž vernisáž přišlo vzhledem k revolučnímu dění pouhých patnáct návštěvníků.[7]

V porevolučním období, kdy postupně zanikala struktura státem zřizovaných organizací (včetně olomouckého Socialistického svazu mládeže), se v GPP, kterou lze považovat za centrum předrevolučních výstavních aktivit, odehrály ještě dvě sezóny výstav. Po poslední výstavě (happeningu *Bílé Vánoce*), kterou Vladimír Havlík připravil se svými studenty a studentkami v prosinci roku 1991, byla galerie zrušena v rámci restitučního řízení. Programový směr galerie od roku 1986 až do jejího zániku udávala kurátorka a historička umění Yvonna Boháčová ve spolupráci s výtvarníky Ladislavem Daňkem, Vladimírem Havlíkem, Oldřichem Šemberou a externím spolupracovníkem Jiřím Valochem.

V uvedených letech zde měla vedle místních progresivních autorů samostatnou výstavu celá řada dnes známých autorů či autorek, např. Daniel Fischer, Jasan Zoubek, Milivoj Husák, Jaroslav Jebavý, Otto Plachta, Petr Kvíčala, Alena Kučerová, Viktor Hulík, Pavel Humhal, Marian Palla, Jiří Valoch, Daniel Balabán, Jan Merta, Petr Babák, Jiří David či Milan Maur. Význam galerie ale nespočíval jen ve vlastní výstavní činnosti, nýbrž také v tom, že galerie otevírala ve značně konzervativním olomouckém prostředí prostor k diskuzím o aktuálním výtvarném dění v Československu. Vášnivé debaty se vedly zvláště o konceptualismu a postmoderně. Boháčová a Šembera společně s dalšími výtvarníky se pak na samém počátku 90. let velmi výrazně zasadili o založení první porevoluční olomoucké Galerie Caesar, která vznikla na podzim roku 1991.

Divadlo hudby

Druhou galerií, která revoluční období přečkala a do nových časů vstoupila poměrně hladce, byl komorní výstavní prostor v Divadle hudby (DH). Navzdory obecnému přesvědčení probíhala veškerá předrevoluční výstavní i kulturní činnost v obou galeriích (tedy v GPP i v DH) za dozoru Odboru kultury Městského národního výboru v Olomouci,[8] který však díky jisté benevolenci, nedbalosti či neznalosti povoloval prezentaci tvorby, která byla v Praze často zakazována a potlačována. Program předrevolučního DH udávaly osobnosti ředitele Pavla Konečného a organizátora výstav Pavla Herynka, díky jejichž soustavné činnosti se galerie DH řadila k respektovaným galeriím s rozpoznatelným programem.[9]

Jak zevrubně analyzuje Tomáš Koudela ve své dizertační práci z roku 2019, GPP a galerie DH (později Galerie Titanic) hrály ve své době svébytnou a vzájemně komplementární roli, která představovala tehdejší české, a především olomoucké umělce a umělkyně od čerstvých absolventů a absolventek uměleckých škol přes střední a starší generaci sdruženou ve Svazu českých výtvarných umělců a osobnosti vycházející z neoficiální scény až po nejstarší generaci šedesátých let.[10]

Přemostění transformačního období a zachování funkce a programu DH bylo možné jen díky pohotové aktivitě Libuše Šlezarové, která se v roce 1990 zasadila o zřízení DH jako samostatné rozpočtové organizace pod správou města a stala se její první porevoluční ředitelkou. Výstavní prostor galerie tvořily foyer divadla s kavárnou a chodba s galerií, oddělená sloupovím od hlediště divadelního sálu. Jak zmiňuje Vladimír Havlík v rozhovoru, právě možnost posedět po vernisáži v kavárně a navázat tak kontakt s vystavujícími byla klíčovou devizou výstav v DH.[11] Vývoj galerie v období od roku 1990 až do roku 2014, kdy se divadlo stalo součástí Muzea umění Olomouc a jeho výstavní činnost postupně upadala, by se dala rozdělit na několik etap, jejichž

1 Za výjimečně pečlivou archivní práci chci na tomto místě poděkovat Anežce Šimkové, která v době svého působení v Muzeu umění Olomouc sestavila vyčerpávající archiv mediálních výstupů o olomouckých galeriích za období 1990–2011. Olomouckou scénu devadesátých let popsal např. Ladislav Daněk. Viz Ladislav Daněk, A plujeme dál aneb co nebylo či bylo?, in: Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie*, Olomouc 2002, s. 379–391. První přehledový text o olomoucké galerijní scéně sepsala Anna Šimková v bakalářské práci. Viz Anna Šimková, *Prezentace výtvarného umění v Olomouci v letech 1989–2004* (bakalářská práce), Sdružená uměnovědná studia FFMU, Brno 2005. Období po roce 2000 se pak zevrubně věnoval Petr Boris Holouš v článku pro Studium Artium Magazín. Viz Petr B. Holouš, Olomoucké nezávislé kurátorství 2000–2018 v kontextu lokální výtvarné scény, *Studium Artium Magazin*, 2019, č. 7, s. 5–15.

2 Název Galerie „pod podloubím“ se ujal až v roce 1983, přičemž oficiálním názvem zůstal ten původní Galerie v podloubí, viz Ladislav Daněk, Olomoucký okruh, in: Milena Slavická – Marcela Pánková (eds.), *Zakázané umění II.*, *Výtvarné umění*, 1–2, 1996, s. 195.

3 Za sdílení osobních vzpomínek děkuji Miroslavu Schubertovi a Ladislavu Daňkovi.

4 Plánovaná výstava Václava Stratila v Galerii v podloubí v roce 1982 byla zakázána a spontánně přesunuta do bytu ve Školní 2, kde Stratil bydlel se svojí ženou a malým synem. Improvizovanou výstavu zahájil Václav Zykmund. Pavlína Morganová, Bytové výstavy: Médium neoficiálního umění sedmdesátých až osmdesátých let, https://vvp.avu.cz/app/uploads/2019/02/2018-25-morganova.pdf, vyhledáno 8. 7. 2025.

5 Tomáš Koudela, *Divadlo hudby v Olomouci 1969–1989* (dizertační práce), Katedra historie FF OU, Ostrava 2019, s. 160.

6 Chronologie, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová (edd.), *České umění 1980–2010: Texty a dokumenty*, Praha 2011, s. 814.

7 Ladislav Daněk – Sabina Prokschová – Pavel Zatloukal, Chronologický přehled vybraných kulturních a politických událostí v Olomouci, v Československu a ve světě, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 323.

8 Divadlo hudby vzniklo v roce 1968 jako součást Okresního kulturního střediska v Olomouci.

obsahová náplň závisela na několika klíčových osobnostech.

V první řadě to byla výše zmiňovaná Yvonna Boháčová, která zkraje devadesátých let působila souběžně v DH i v GPP. Výstavní program prvních porevolučních let – který jako by zachovával kontinuitu – dobře ilustruje, jak volné ruce měli pořadatelé výstav v DH už před rokem 1989. Zároveň odhaluje koncepčnost výstavní činnosti s důrazem na regionální osobnosti, které Boháčová později představila na výstavách Spolek olomouckých výtvarníků + hosté v olomouckém Vlastivědném muzeu (1991), Vertikální nostalgie v pražské Galerii Václava Špály (1992), Zapomenuté světlo v odsvěceném kostele sv. Augustina v Sovinci (1992) nebo Václav Stratil: Zatoulaný pes (1994) v Galerii Rudolfinum.[12] Po roce 1989 tak v zásadě pokračovalo programové nastavení, které můžeme v DH sledovat už zhruba od poloviny 80. let. Boháčová dále spolupracovala s externími teoretiky a teoretičkami, kteří do Olomouce pravidelně přijížděli zahajovat výstavy svých souputníků a přátel nebo byli s olomouckým uměleckým okruhem přímo spojeni (Jiří Valoch, Jiří Hůla, Alena Nádvorníková a další).

K výrazné změně v programovém nastavení galerie došlo v roce 1994, když po předčasném úmrtí Yvonny Boháčové ředitelka Libuše Šlezarová oslovila ke spolupráci studenta dějin umění Martina Horáka. Horák, původem z Ostravy, kde výtvarné umění zůstávalo spíše na okraji jeho zájmu, se po příchodu do Olomouce začal s místní scénou intenzivně seznamovat především prostřednictvím vernisážových událostí. Pravidelně navštěvoval výstavy v DH, Galerii Caesar, Galerii Šternberk či na Sovinci – kam jezdil s přáteli z univerzity – a postupně si tak vytvářel vztah k současnému umění.

V DH Horák zahájil vlastní výstavní „nekoncepci" prezentací svého vrstevníka, fotografa Michala Kalhouse. Následující výstava představila v Olomouci tvorbu Jiřího Surůvky a Petra Lysáčka, a právě ostravský okruh se stal základem pro první etapu Horákova působení. Do DH pak pravidelně přijížděl zahajovat výstavy Jan Balabán nebo Jiří Surůvka a na vernisáži výstavy Václava Bláhy vystoupila skupina KVT (Petr Lysáček, Martin Červeňák, Martin Adamec, René Rohan), z níž se později vyvinula Kamera skura. Sám Horák vzpomíná, že známosti a tipy na výstavy dostával spíše náhodně u piva a že to, co může ve zpětném pohledu působit promyšleně, byl ve skutečnosti řetězec víceméně spontánních setkání a doporučení.[13]

Během Horákovy pauzy mezi lety 1995 a 1997 výstavní dramaturgii převzala Bronislava Šnajdrová a na činnosti se podílela společně s fotografem Martinem Popelářem. V této době vznikl také název Galerie Titanic.[14] Po návratu do kurátorské pozice Horák pokračoval v představování mladé a střední generace českých umělců a umělkyň. Částečně navázal na kontakty s ostravskou scénou, oslovoval však také absolventy a absolventky pražských uměleckých škol a uspořádal výstavy Josefa Bolfa, Jána Mančušky, Ľubomíry Kmeťové, Viktora Kopasze a dalších. Tento výběr se obzvláště s časovým odstupem ukazuje jako ambiciózní, sám Horák však opět zdůrazňuje roli náhody ve vytváření vazeb na pražskou scénu a přisuzuje ji především živelným návštěvám ateliérů a večírků po vernisážích.[15] Horák vystavoval v DH poprvé v roce 1998 svou sérii *Billboardy*. Od roku 1999 se na programu opět podílela Bronislava Šnajdrová společně s Libuší Šlezarovou. Formát výstav v této době nadále dodržoval pravidelné intervaly a pokračoval také v doprovodných programech vernisáží – losování o dílo vystavujícího autora či autorky, ale také prezentace či performance vystavujícího umělce či umělkyně – formát, který se následně zopakoval v řadě dalších olomouckých galerií.[16]

Poslední výrazná etapa je spojena s kurátorským tandemem Libuše Šlezarové a Davida Vody, kteří ve spolupráci s Anežkou Šimkovou a Pavlem Konečným připravili po roce 2004 program věnovaný insitním umělcům a umělkyním, čímž částečně navázali na sérii výstav, které Konečný a Pavel Herynek pořádali ve spolupráci s Alenou Nádvorníkovou před rokem 1989.[17]

Program výstav, jehož část je dokumentována v katalogu *Plamen jsem – v tom jasno mám*,[18] zahrnoval neškolené umělce a umělkyně, pro jejichž označení Šlezarová s Vodou zavedli vlastní označení „jurodiví". Vedle umělců a umělkyň, které bychom mohli definovat jako umělecké outsidery nebo tvůrce a tvůrkyně řazené k art brut, zároveň představili sochaře a umělce, kteří se pohybovali na hranici mezi oficiální a neoficiální scénou, jako Jiří Hastík, Jiří Kovanda, Jiří Valoch, Jiří Kolář, Jiří Kovanda, Jiří Valoch, Jiří Kolář, Jiří Kovanda, Jiří Valoch, Jiří Kolář

partnera pro další výstavní organizace ve městě. Právě generační zakotvení a neschopnost přilákat mladší publikum – ať už programem nebo způsobem komunikace – se v současnosti jeví jako zásadní problém pro udržení kontinuity činnosti v době výrazné generační obměny nejen zdejší výtvarné scény.

a jiné

Rozpoznatelná kurátorská aktivita se na počátku 90. let pojila s osobností Milana Klimeše, malíře, kreslíře, básníka a kurátora spojeného s olomouckou neoficiální scénou 80. let. Na počátku 90. let pořádal neformální komponované večery v klubu Nausea, sídlícím v bývalém bunkru civilní obrany nedaleko „undergroundové“ hospody Ponorka. Následně se v letech 1992–1993 angažoval ve vydavatelských projektech Nakladatelství Votobia a byl spoluzakladatelem Galerie Nakladatelství Votobia a později Studia V, které sídlily v budově Vlastivědného muzea v Olomouci. Ve spolupráci s historikem umění Jiřím Zemánkem zde v letech 1992–1994 uváděl současné české a holandské umění. Vystavovali zde například Jiří Petrbok, Vladimír Havlík, Margita Titlová Ylovsky, Vladimír Merta, Jiří Sozanský, Milan Maur, Lukáš Jasanský a Martin Polák, Harold Schouten, Milan Knížák, Miloš Šejn, Etienne Kerkhof a řada dalších.[26] Jeho patrně největším počinem byla v roce 1992 výstava *V dimenzích prázdna*, kterou připravil ve spolupráci s Galerií moderního umění v Roudnici nad Labem a spolu s Jiřím Zemánkem. Ve spolupráci s Reinhardem Wanzkem, tehdejším šéfem videoarchivu documenta Kassel, pak v Divadle hudby průkopnicky uvedl na počátku 90. let Španělský videoart. Kromě výjimečné dramaturgie, která tehdy reprezentovala jasnou kurátorskou vizi, výstavy přinesly taky nové způsoby instalace a prezentace, které tehdy konečně začaly pomalu nahrazovat klasickou výstavářskou praxi.[27]

Přímo v Knihkupectví Votobia v Riegrově ulici 33 fungovala v polovině devadesátých let Galerie Fiducia, která se sem nakrátko přesunula z Ostravy. Její role je podstatná především s ohledem na uvádění nových výstavních formátů. Pod vedením umělce a kurátora Iva Sumce galerie krátce působila v suterénní místnosti vybavené jedním nebo více televizory s videopřehrávači a během necelého roku zde své filmy a videoartové instalace vystavovali Peter Rónai, Richard Fajnor, Petr Horák a Woody a Steina Vašulkovi. Kurátor galerie plánoval představit i mladší generaci autorů a autorek, které vyzýval, aby do nakladatelství zasílali své videokazety s filmy a autorskými videi.[28]

Pro doplnění dobové situace je vhodné na tomto místě zmínit další galerie, které hojně vznikaly v první polovině devadesátých let. V představě, že umění se nově stane běžnou součástí života střední třídy, a to nejen návštěvou výstav a vernisáží, ale i nákupy uměleckých děl, se začaly objevovat komerční a polokomerční subjekty. Na Žerotínově náměstí 9 založili v roce 1991 designér Tomáš Chorý a manželé Skokánkovi Galerii Aura (od roku 1994 fungovala pod názvem Galerie Na Hradě), která se převážně věnovala prezentaci designu a šperků. Ta zde působila až do roku 1996.[29]

V roce 1992 vznikla prakticky ve vedlejším vchodu Galerie Ateliér Kateřiny Dostálové. Dostálová, ve své době nejmladší poslankyně, vystupující za ODS, galerii zaměřila primárně na prezentaci oděvní a módní tvorby, ale postupně začala vystavovat i volné umění zavedených a komerčně úspěšných autorů a autorek. Galerie působila na stejném místě do roku 2000, kdy se Dostálová opět vrátila do politiky.[30] V posledních letech před uzavřením galerie se na dramaturgii výstav částečně podílel Libor Gronský, který svoji dramaturgickou linku pak realizoval v jím nově založené Galerii Mona Lisa. Dostálová se k výstavní činnosti následně znovu vrátila v roce 2015 a pokračuje v ní nepravidelně dodnes.

V roce 2016 v galerii proběhla výstava Milana Knížáka, kterou přijel osobně uvést Václav Klaus.[31] Jen těžko bychom tehdy hledali větší kontrast než mezi papalášskou vernisáží v Galerii Ateliér a paralelními vernisážovými událostmi v Galerii Horká nebo ve Vitríně Deniska.

Ve Wurmově ulici č. 6 mezi lety 1995 a 2005 působila komorní Galerie Velehrad přímo spojená se stejnojmenným nakladatelstvím a knihkupectvím zaměřeným na duchovní literaturu, za jehož založením stáli knihkupec a lidovecký politik Pavel Horák a architekt Tomáš Černoušek. Po dobu působení zde jako kurátor a dramaturg působil kurátor Muzea umění Olomouc Ivo Binder. Binder zde navázal na své někdejší galerijní aktivity v brněnské Galerii Typos, která byla zaměřena na představování reprezentantů soudobého křesťanského umění.

Od roku 1994 na třídě 1. máje 24 působí Galerie Bohéma, která po různých transformacích dodnes funguje jako prodejní galerie Rubikon a Bohéma a postupně se rozšířila o projekt Art Rubikon, který kromě výstav pořádá i vzdělávací aktivity a workshopy pro veřejnost.[32] V ulici Denisova 14 funguje již od předrevolučních dob Galerie Skácelík. V kontextu olomoucké galerijní scény jsou zde tyto galerie zmíněny pouze pro úplnost. Podobně je tomu i s Galerií Podkova, která vznikla v roce 1999 a ukončila činnost v roce 2011, nebo Vila Primavesi, kde se vystavovalo od roku 2002 do roku 2013. Pro dokreslení situace a pestrosti devadesátých let je třeba zmínit také unikátní výstavní síň Autosalonu Fiat, která působila v letech 1997–1998 v Sokolské ulici 15, kde se umělci vystavovalo mezi nabízenými automobily. Dnes se na stejném místě a ve stejných kulisách pod značkou Carrera – car gallery vystavují pouze auta.

Od jara roku 1999 v Mahlerově ulici 15 naproti kaple sv. Sarkandera krátce působila Galerie OSA. Galerie s kavárnou byla spojená s činností architektonického studia OSA (Petr Fabián, Jan Polách, Martin Lubič), které v budově sídlilo.

26 Ladislav Daněk, Milan Klimeš: Pozapomenutá osobnost olomoucké (nejen) výtvarné scény, *Prostor Zlín* XXIV, 2017, č. 1, s. 38–39.

27 Kromě samotných videoprojekcí a novomediálních instalací zmiňuje v rozhovoru Vladimír Havlík např. to, že na výstavě Milana Knížáka *Kašlu na vás, chci bejt pták*, který v Galerii Votobia vystavoval v prosinci 1992, poprvé viděl dokumentace akcí instalované jako velkoformátové tisky. Rozhovor s Vladimírem Havlíkem, 15. 4. 2025.

28 Nová olomoucká galerie, *Hanácké noviny*, 1995, 13. 7. (výstřižek se nachází v archivu Muzea umění Olomouc, ve složce Votobia – galerie / Videogalerie Fiducia).

29 Galerie pro radost, *Hanácké noviny*, 1991, 12. 3. (výstřižek se nachází v archivu Muzea umění Olomouc, ve složce Galerie Aura / Na Hradě).

30 *Pokračujeme v průvodci olomouckými galeriemi – Galerie Ateliér*, zdroj neuveden, uloženo v archivu Muzea umění Olomouc. – Dostálová zavřela, *Mladá fronta DNES* X, 2000, č. 1, 2. 1., s. 3.

31 Václav Klaus v Olomouci vtipkoval s Knížákem a podepisoval knihu o migrantech, *Olomoucký deník* (online), https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/vzacny-host-exprezident-klaus-navstivil-olomouc-20160107.html, vyhledáno 28. 4. 2025.

32 Do Bohémy nejen za uměním, *Hanácký kurýr* 1994, 18. – 24. 3., s. 4. (výstřižek se nachází v archivu Muzea umění Olomouc, ve složce Galerie Bohéma).

Provozovatelé Miroslav a Monika Skřivánkovi se hodlali zaměřit na mladou, především studentskou veřejnost, přesto se ve výstavní koncepci pod vedením Bronislavy Šnajdrové častěji objevovali umělci a umělkyně střední a starší generace – Anežka Kovalová, Miroslav Koval, Petr Veselý, Vladimír Havlík, Jiří Lindovský, René Hábl nebo Miroslav Šnajdr ml. a další. Z nejmladší generace zde vystavovali především studenti a studentky či čerství absolventi a absolventky zdejší Katedry výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě UP (KVV UP), například Pavel Preisner (tehdejší člen výtvarného uskupení Romantické sdružení Roman), Daniela Kopková (dnes Mikulášková), Jana Podzemná a další. Poslední výstava v galerii proběhla v roce 2000 v rámci akce *Pohádkový svět komiksu*.[33]

Na přelomu tisíciletí už bylo jasné, že optimismus devadesátých let skončil a že výtvarné umění se nestane novou hybnou silou společenské proměny, jak si někteří slibovali, ale že zůstane zájmem zainteresované minority. Boom galerií, který v devadesátých letech ovládl Olomouc, byl už pryč a přes rok 2000 se dostalo pouze několik vytrvalých. Galerie Caesar se za devět let své činnosti postupně etablovala a stalo se z ní významné místo pro kontakt se současným uměním a jeho tvůrci a tvůrkyněmi z řad nově definované porevoluční generace. Galerie G a přidružená Galerie Patro, neotřesitelné ve svých unijních základech, pokračovaly v péči o členy a jejich spřízněné tvůrce a tvůrkyně. Divadlo hudby za sebou mělo silné období, kdy se v jeho programu objevila významná jména mladé a střední generace, a pokračovalo v další etapě činnosti. A Galerie U Mloka si začala postupně utvářet mezi olomouckými galeriemi své místo s rozpoznatelným programem.

Nad tím vším se svým institucionálním zakotvením vysoko čnělo a ční Muzeum umění Olomouc s ambiciózně naplňovaným výstavním a vědecko-výzkumným programem zaměřeným na středoevropský prostor v oblastech starého, moderního a současného umění.[34]

Galerie Mona Lisa

Rok 2000 byl spojen se vznikem nové soukromé galerie, která do olomouckého prostředí vstoupila s programem zaměřeným na ověřené a veřejnosti dobře známé osobnosti českého moderního a současného umění. Osobní preference galeristy Libora Gronského, orientovaného na komerčně úspěšné autory a autorky, formovaly od počátku profil galerie jako prostoru kombinujícího výstavní činnost s komerčním formátem galerie nabízejícím dostupná umělecká díla.

Gronský, který byl činný na kulturní scéně už před rokem 1989 v oblasti alternativní hudební scény, se po revoluci věnoval především své psychiatrické praxi, podílel se ale i na pořádání kulturních akcí, spoluorganizoval *Olomoucké kulturní léto*, krátce spolupracoval s Kateřinou Dostálovou na programu její Galerie Ateliér Kateřiny Dostálové a v roce 2000 v partnerství se svou švagrovou založil v historickém domě na Horním náměstí 20 prodejní Galerii Mona Lisa.

Stavební úpravy v interiéru i exteriéru přizpůsobily prostor bývalého bufetu tak, aby v něm kromě místnosti pro výstavy vznikla také kavárna, prodejna keramiky a kanceláře. Gronský v rozhovoru zmiňuje, že jeho představa prosperující kavárny stejně jako prosperující komerční galerie se sice nenaplnila, jeho profesní činnost mu však umožnila ve výstavách pokračovat a často je i dotovat z vlastních prostředků.[35]

Výstavní program Mony Lisy se tak dlouhodobě utvářel především podle osobního vkusu galeristy. Opakovaně zde vystavovali autoři jako Boris Jirků, Jan a Kája Saudkovi, Oldřich Kulhánek, Adolf Born, Michael Rittstein či Olbram Zoubek a další osobnosti dobře zavedené na uměleckém trhu a v médiích. Ve svém programu galerie pokračuje dodnes a na olomoucké galerijní scéně tak svým přístupem představuje spíše solitérní podnik založený na osobní motivaci a vytrvalosti galeristy bez ambicí představovat aktuální podoby současného umění.

Gronský v roce 2000 stál také u první pozoruhodné společné akce olomouckých galerií *Pohádkový svět komiksu*,[36] kterou spolupořádali David Hrbek, Miroslav Schubert, Anežka Šimková a galeristé jednotlivých prostor (Galerie Arigone, Galerie Caesar, Galerie G, Galerie Mona Lisa, Galerie OSA, Galerie Skácelík, Galerie Titanic /Divadlo hudby/ a Muzeum umění Olomouc). Společná výstava, které se zúčastnilo kolem sedmdesáti autorů a autorek, si kladla za cíl obnovit tradici české komiksové tvorby a jednou za dva roky představit českou i zahraniční tvorbu v olomouckých galeriích. Po prvním roce však aktivita bohužel zanikla.

NEEXISTUJÍCÍ FAKULTA A JEJÍ GALERIE

Galerie Půda

Počátek devadesátých let byl spojený také se snahami transformovat olomouckou Katedru výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UP (KVV UP), obnovit studium dějin umění a založit samostatnou Fakultu umění. Kvůli nedostatečné shodě napříč uměleckým a uměnovědnými obory ke konečnému spojení došlo až později v roce 2002, nikoli však v jedné univerzitní struktuře, ale pouze na jednom společném terénu, tedy v prostoru nově zrekonstruovaného bývalého jezuitského konviktu.[37] Zatímco se na uměleckých školách postupně zakládaly univerzitní galerie a vytvářely prostor nejen pro prezentaci studujících a absolventů a absolventek, ale také se v nich uskutečňovaly výjimečné kurátorské počiny, v Olomouci paradoxně vzniklo Umělecké centrum bez samostatného výstavního prostoru.

33 Dvě nové galerie v Olomouci příležitostí hlavně pro mladé, *Olomoucký Puls* 1999, 5. 3., s. 6. (výstřižek se nachází v archivu Muzea umění Olomouc, ve složce Mona Lisa).

34 Pavel Zatloukal (ed.), *Muzeum umění Olomouc 1951–2011*, Olomouc 2011.

35 Rozhovor s Liborem Gronským, 1. 4. 2025.

36 Jiří Hůla, Předzvěst lepších časů českého komiksu, *Lidové noviny* 2000, 20. 4. (výstřižek se nachází v archivu Muzea umění Olomouc, ve složce Mona Lisa).

37 Stěhování do Uměleckého centra UP zahájeno, *Žurnál UP*, 2002, roč. 12, č. 1, 13. 9., s. 1. – Jiří Štefanides, Co děláme v Konviktu?, *Žurnál UP*, 2002, roč. 12, č. 5, 18. 10., s. 3.

Na počátku devadesátých let se vyučující a studující KVV UP podíleli na činnosti tří galerií – Galerie Prima, Galerie před děkanátem a Galerie Půda, která má dodnes mezi výstavními prostory univerzity výsadní místo.[38] Založena byla v roce 1991, tedy paralelně s Galerií Caesar, z iniciativy Jiřího Krtičky a na jejím provozu se podíleli Vladimír Havlík a Dana Puchnarová – shodou okolností tehdejší nebo pozdější členové Spolku olomouckých výtvarníků. Na činnosti se nicméně od počátku podíleli také studenti a studentky a galerie tak plnila důležitou roli i v jejich dalším rozvoji v oblasti organizace výstav – od přípravných koncepcí přes kontaktování vystavujících a instalaci výstav až po propagaci a administrativu. Půdní prostory Pedagogické fakulty na Žižkově náměstí 5 nabízely na olomoucké poměry výjimečně rozsáhlou výstavní plochu (300 m^2), zkosené podkroví v železobetonové konstrukci bývalého sborového velitelství naopak limitovalo instalační možnosti.

Vzhledem k povaze galerie jako výstavního prostoru Pedagogické fakulty hrály zásadní roli v programu prezentace diplomových prací studentů a studentek KVV UP a výstavy českých (i zahraničních) uměleckých škol. Proběhly zde ateliérové přehlídky Intermediální školy Milana Knížáka, Školy konceptuálních tendencí Miloše Šejna, Ateliéru Grafiky Jiřího Lindovského – všichni tři z Akademie výtvarných umění v Praze – a Ateliéru prostorové tvorby, textilu a alternativních technik Adély Matasové na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, polského grafika Andrzeje Smoczynského a jeho ateliéru v Lodži a výstava pedagogů Jiřího Kornatovského, Miloslava Polcara a Jana Svobody z Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy, kteří konfrontovali svá díla s pracemi svých studentek. Pod názvem *Kávété* se na Půdě představili studenti a studentky Daniela Balabána, Petra Lysáčka a Eduarda Ovčáčka na tehdejší Pedagogické fakultě Ostravské univerzity.[39] Poslední výstavou pak bylo představení studentů a studentek Institutu výtvarné kultury Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem.

Výsledky studentských plenérů, mezinárodních soutěží i ročníkových a klauzurních prací pak byly pravidelně představovány jako přehled nejmladší generace umělců a umělkyň. Hned v prvním roce fungování galerie proběhl na Půdě i mezinárodní projekt *Confluence*s, který představil grafické práce studentů a studentek uměleckých a pedagogických škol a institutů z Belgie, Japonska, Kanady, Polska, Česka a Slovenska.

Své místo v programu galerie měly i autorské výstavy umělců a umělkyň etablovaných na umělecké scéně. Veřejnosti byla Půda poprvé představena na konci roku 1991 výstavou amerického malíře Johna Bowmana, která byla do Olomouce přesunuta z pražské výstavní síně Forum a hned na počátku prověřila organizační a ekonomickou flexibilitu univerzity.[40] Na ni navázala společná výstava Pavla Zajíčka, Davida Němce a Josefa Žáčka zahájená Ivanem Martinem Jirousem. K dalším autorským výstavám patří sólový projekt Václava Stratila z roku 1993 a navazující *Dotyk barvou* Adrieny Šimotové, na němž se Stratil podílel jako kurátor. Ve stejném roce se uskutečnila také výstava malíře Miroslava Šnajdra st. a o rok později sólová výstava Jiřího Davida.

Ze zpětného pohledu a v kontextu univerzitních (nikoli studentských) galerií vyniká v programu galerie především série výstav věnovaná vysokoškolským ateliérům, které představovaly aktuální podoby českého mladého umění a nabízely tak mimo jiné cennou konfrontaci studentům olomoucké KVV UP. Přes instalační omezení šlo o výjimečný výstavní prostor, který neměl a dodnes nemá srovnání nejen mezi univerzitními galeriemi, ale ani mezi jinými výstavními prostory ve městě. Dlouhá, téměř nečleněná hala pod sedlovou střechou a světlý beton nabízely metaforickou paralelu k ideálnímu formátu bílé kostky.

Činnost Galerie Půda se ještě v roce 1999 na necelé dva roky přesunula do nově založené Galerie Výpad v bývalém Žerotínově paláci v ulici Purkrabská 2, kde do té doby sídlily sklady univerzitní knihovny. KVV UP pod vedením Jiřího Krtičky zde vystavovala tvorbu studentů a studentek, výstupy diplomových prací i plenérů a představovala zde tvorbu z dalších výtvarných škol (Ateliér malby Zdeňka Berana na pražské AVU, Ateliér intermédií na brněnské FaVU pod vedením Petera Rónaie nebo američtí studenti a studentky Univerzity v Minnesotě, kteří do Olomouce přijíždějí na každoroční studijní pobyty).[41]

Po zrušení Galerie Půda byla v letech 2000–2002 činná v rámci Knihovny Univerzity Palackého, sídlící v bývalé zbrojnici na Biskupském náměstí 1, Galerie Zbrojnice (její oficiální název byl Galerie informačního centra Univerzity Palackého – Zbrojnice). Dramaturgyní a kurátorkou této galerie byla v uvedených letech Dana Puchnarová, vyučující na KVV UP, která za dobu svého působení zde realizovala s pomocí kolegů z KVV UP sedm výstav, které v duchu jejího osobního tvůrčího programu byly zčásti zaměřené na představování současného geometrického umění. Po ukončení aktivit Puchnarové galerie prakticky zanikla.

NOVÁ GENERACE NEGALERISTŮ

Galerie U Mloka

Úzké napojení na nejmladší českou scénu, které v Olomouci budoval Martin Horák, se po roce 1998 aspoň částečně přesunulo do Galerie U Mloka, jejíž provoz je spojený s prostorem P-centra, organizace pro protidrogovou prevenci založené v roce 1995 adiktologem Dušanem Dvořákem a sídlící v Laffayetově ulici 9. Galerie od počátku propojuje výstavní činnost s provozem čajovny a prodejny a její program pravidelně doplňují doprovodné akce, jako jsou literární čtení, besedy či workshopy.

Výstavní program v počátcích určovaly Lucie Vobořilová, Kateřina Vítečková (dnes Pavlíčková), později Veronika Mališová (dnes Jurečková), Jana Laubová a mezi lety 2006 a 2018 pak především Eva Červenková, která zároveň stála u rozšíření programu a navázání spolupráce s dalšími spolupracovníky. Mimo to se na programu výrazně podíleli externí kurátoři a kurátorky, jmenovitě pak Marie Meixnerová, Marcela Marková (dnes Horáčková) nebo Jolana Ložová, a řada dobrovolníků a dobrovolnic. Galerie dávala prostor jak profesionálním umělcům a umělkyním – mladší generace i etablovaným –, tak studujícím nebo tvůrcům a tvůrkyním se sociálním, psychickým či fyzickým znevýhodněním. Podstatnou roli galerie hraje také pro samotnou organizaci; jak zmiňuje jeden z textů ve výroční zprávě: „Cílem galerie je také zpřístupnit dům P-centra širší veřejnosti, aby se uživatelé odborných služeb P-centra nemuseli cítit vstupem do budovy stigmatizováni.“[42]

Přestože Galerie U Mloka plnila spíše doplňkovou funkci k hlavní činnosti centra, což se odráželo i v otevřenosti a inkluzivitě výstavního programu, představili se zde i autoři a autorky generace, která v 90. letech nastupovala na českou uměleckou scénu, ale velice brzy se prosadila a zařadila se do mladého kánonu současného českého umění. Významnou pozornost galerie věnovala i prezentaci mladých fotografů a fotografek spojených s českými uměleckými školami, stejně jako amatérů a amatérek. Do roku 2010 se v programu objevili například Petr Nikl, Jan Šerých, Lenka Klodová, Adéla Babánová, Milan Mikuláštík, Milan Salák, Tomáš Hlavenka, Toy Box, Richard Wiesner, Pavla Sceranková, Dan Vlček nebo skupina PodeBal.[43]

Skupina PodeBal v galerii vystavovala opakovaně; v roce 2000 pod záštitou centra představila v olomouckém Mahlerově domě svůj ikonický projekt *Malík urvi*.[44] V daném prostoru šlo o ojedinělou událost. Podobně se galerie podílela také na repríze výstavy *Dokouřeno*, která byla představena v Galerii informačního centra UP v tereziánské zbrojnici.[45]

Vedle autorských výstav, které tvořily hlavní část programu galerie, se v programu objevovaly i skupinové výstavy zaměřené na soudobá audiovizuální média. Po roce 2000 zde proběhly výstavy *Media Jukebox I* a *II* (2003, 2004), které představily videa a experimentální snímky mladých českých autorů a autorek. K dalším obdobným projektům patřila například mezinárodní výstava *Zrcadlení* (2005), výstava *Phantomoscop.org* prezentující běloruské netartové iniciativy (2005), či přehlídka českého videoartu *Video ve sklepě* (2008).

Zájem o audiovizuální tvorbu v programu Galerie U Mloka pokračoval i po roce 2009, odkdy prostory galerie pravidelně využíval festival *Přehlídka animovaného filmu* (*PAF*) – později *Přehlídka současného umění a filmové animace*. Mezi lety 2014 a 2017 se na galerijním programu podílela také Marie Meixnerová – tehdejší studentka Univerzity Palackého a dramaturgyně *PAFu*. Meixnerová, odbornice na současné audiovizuální a internetové umění, se ve své kurátorské činnosti zaměřila především na začínající autory a autorky z pražských uměleckých škol. V rámci svého programu v Galerii U Mloka představila například tvorbu Jiřího Žáka, Davida Přílučíka, Terezy Darmovzalové a dalších.[46]

Pravidelný galerijní provoz pokračoval do roku 2018. V následujících letech se zde uskutečnilo ještě několik výstav, nicméně bez zřetelnější výstavní koncepce. Paralelně s provozem galerie zde probíhaly také koncerty českých a zahraničních kapel (ve spolupráci s olomouckým kolektivem Dialog Crew), autorská čtení (pravidelně se zde konal *Festival básníků*) a pravidelné komunitní veganské večeře. Vzhledem k povaze centra stojí za zmínku také formát vernisáží bez alkoholu.

O Galerii U Mloka tak můžeme mluvit jako o funkčním komunitním centru, které se vyznačovalo obdivuhodnou schopností pořádat akce s ohledem na různorodost zájmů především mladší olomoucké veřejnosti a zároveň poskytovalo možnosti realizace klientům centra a dobrovolníkům z řad studentů a studentek. Prostory galerie jsou nadále sporadicky využívány organizací P-centrum pro aktivity především pro klienty a zaměstnance.

Nedaleko Galerie U Mloka, v ulici Uhelná 25, působila v letech 2012–2013 Keller Galerie. Šlo o jednu klenutou sklepní místnost, v níž tehdejší studentka KVV Jana Tunková pořádala „výstavy na jedno použití“ – obvykle šlo o instalace jednoho díla či několika menších prací. Kromě olomouckých autorů a autorek (Vladimír Havlík, Martin Horák, Jean de Ardoise nebo sama Jana Tunková) v galerii podle pamětníků vystavoval také Daniel Spoerri – respektive Tunková zde vystavila dílo Daniela Spoerriho, které od autora získala při jejich setkání, ve Spoerriho soupisu výstav Olomouc žel nefiguruje.[47]

Galerie 36

Za výjimečný milník v olomouckém galerijním provozu můžeme považovat rok 2006, kdy na olomouckém Výstavišti Flora umělkyně Lenka Vítková zakládá „vizuální zdrobnělinu Kunsthalle“ – Galerii 36.[48]

Vznik Galerie 36 v Olomouci lze považovat za symptom širších proměn ve způsobu produkce a prezentace současného umění. Projekt iniciovaný Vítkovou reagoval na rostoucí zájem o neinstitucionalizované formy vystavování, které ve druhé polovině nultých let nabývaly na síle zejména v rámci off-space galerií – modelu propojujícího vysokou míru organizační angažovanosti u kurátorů a kurátorek se schopností improvizace a adaptace u umělců a umělkyň.[49]

Vítková, absolventka české filologie a výtvarné výchovy na Univerzitě Palackého v Olomouci, učitelka a později redaktorka časopisu *Umělec*, reflektovala aktuální umělecké dění nejen z pozice tvůrkyně, ale rovněž v rámci širšího diskurzu současného umění a výstavní praxe. Prvotní impuls k využití prostoru

38 Aktuální pohled na katedru výtvarné výchovy, *Žurnál UP*, 1993, č. 29, s. 5–6. (výstřižek se nachází v archivu Muzea umění Olomouc, ve složce Univerzita Palackého).

39 Samostatnou Fakultu umění se na Ostravské univerzitě podařilo na rozdíl od Olomouce založit v roce 2007. Už v roce 2001 však došlo k transformaci Katedry výtvarné tvorby na Institut pro umělecká studia, který fungoval až do vzniku samostatné fakulty.

40 Hana Myslivečková, Konec Galerie Půda?, *Prostor Zlín*, 1996, č. 2, s. 6. (výstřižek se nachází v archivu Muzea umění Olomouc, ve složce Půda).

41 Galerie v Purkrabské. Zpráva o využití grantových prostředků UP získaných pro studentskou galerii Výpad na rok 1999, nepublikováno, uloženo v archivu Muzea umění Olomouc. (výstřižek se nachází v archivu Muzea umění Olomouc, ve složce Galerie Výpad).

42 *Výroční zpráva Galerie U Mloka 1998*, P-centrum Olomouc, Olomouc 1998. Za poskytnutí všech výročních zpráv v elektronické verzi děkuji Marcelu Skýbovi z P-centra.

43 Přehled výstav je možné rekonstruovat díky publikovaným výročním zprávám centra.

44 Výroční zpráva 2000, P-centrum Olomouc, Olomouc 2000.

45 Idem.

46 Viz výroční zprávy P-centra z let 2014–2017.

47 Rozhovor s Alexandrem Jančíkem, 9. 4. 2025, Monikou Bekovou, 10. 4. 2025, a Vladimírem Havlíkem, 15. 4. 2025.

48 Edith Jeřábková, V parku 36, *A2*, 2006, č. 31, https://www.advojka.cz/archiv/2006/31/v-parku-36, vyhledáno 28. 4. 2025.

49 Silvie Šeborová, Divoká devadesátá – galerijní provoz v devadesátých letech, in: Ondřej Horák (ed.), *Místa počinu: Historie výstavních prostorů u nás od 19. století po současnost*, Praha 2010, s. 73–77. – Silvie Šeborová, Negalerie, *Art+Antiques*, 2010, č. 7–8 (červenec–srpen), s. 48–52. – Lenka Sýkorová, *Konečně spolu*, Ústí nad Labem 2011.

bývalého výstavního stánku č. 36, situovaného v areálu Výstaviště Flora Olomouc, přišel v roce 2005, kdy zde uspořádala vlastní výstavu s názvem *Obrazárna*.[50] Na začátku následujícího roku byl na tomtéž místě zahájen výstavní program Galerie 36.

Výrazným specifikem galerie bylo důsledné uplatnění místně-specifického přístupu. Zděný stánek o rozměrech 3 × 10 metrů s prosklenou čelní stěnou určoval povahu vystavovaných děl a podporoval vznik instalací reagujících na transparentní architekturu i na samotnou lokalitu Smetanových sadů. Do rytmu výstav pravidelně vstupovaly květinové přehlídky, které výstaviště sezónně pořádalo a k jejichž účelům byly využívány právě výstavní stánky. V roce 2007 došlo ke zbourání původních stánků a k jejich nahrazení menšími mobilními kontejnerovými jednotkami.

Provoz galerie zahájila výstava Vladimíra Havlíka a Davida Jedličky *Duel*, kterou autoři spojili s výzvou k publiku, aby dle vlastních preferencí hlasovalo pro jedno ze dvou vystavených děl. Práce s návštěvnictvem a interakce s okolím se stala nosným prvkem pro řadu z následujících výstav. Ačkoliv se návštěvní úspěch první vernisáže neopakoval, vytvořila se kolem galerie komunita zájemců o nejaktuálnější podoby českého umění. Díky prosklené architektuře výstavy viděly zřejmě tisíce kolemjdoucích, analýza kvality takové „návštěvnosti" by však zřejmě ukázala, že podobná mimoběžná percepce jen těžko nahradí vernisážové úvody kurátorek a vlastní projevy umělců a umělkyň.

Ze zpětného pohledu se ukazuje cit, s jakým Vítková oslovovala tehdy nastupující generaci umělců a umělkyň, jejichž projevy jako by byly pro alternativní a off-spaceové galerie z povahy uzpůsobeny. Řada z dnes zavedených jmen měla v 36 první samostatné výstavy.[51] Prostor nicméně měli i olomoučtí tvůrci a tvůrkyně, jejichž tvorba byla Vítkové blízká.[52] Celkem se v Galerii 36 představilo 36 autorů a autorek, uměleckých dvojic a skupin.

Po organizačně vyčerpávajícím provozu chtěla Vítková činnost Galerie 36 ukončit již v roce 2009. Nakonec však přijala nabídku ke spolupráci od Blanky Švédové a společně uspořádaly ještě jednu výstavní sezónu. Provoz galerie byl definitivně ukončen v roce 2010.

Fungování Galerie 36 stálo především na iniciativě jedné osoby, bylo částečně financováno z vlastních prostředků kurátorky a vystavujících a vyznačovalo se spíše trpěním než podporou ze strany města.[53] Kromě toho, že galerie odrážela dobový kontext alternativního vystavování, přinesla také četné inspirace pro další iniciativy studujících a absolventů a absolventek výtvarného a uměnovědných oborů.

Závěrečná výstava Matěje Smetany byla spojená s konáním festivalu *PAF*. Právě díky této návaznosti na festival, který se tehdy pod novým vedením začal zaměřovat výrazněji na současné výtvarné umění, a rovněž díky osobním vztahům na olomoucké scéně došlo k propojení Niny Michlovské (dnes Moravcové) Katariny Gatialové (dnes Skálové) a Alexandra Jančíka. Trojice, která se do té doby znala pouze z vernisáží a dalších událostí, se rozhodla navázat na činnost Galerie 36 a poté, co jim nebyla prodloužena nájemní smlouva od Výstaviště Flora, objevila ve veřejném prostoru Olomouce nový off-spaceový non-stop výstavní prostor – prosklenou vitrínu v ulici Denisova, umístěnou na fasádě domu sousedícího s někdejší Galerií pod podloubím. Neinvazivní infiltrace současného umění do veřejného prostoru tak pokračovala a pokračuje dodnes.

Vitrína Deniska

Kolem roku 2010, kdy u nás vzniká celá řada vitrínových galerií,[54] můžeme mluvit o vzniku non-stop pouliční galerie jako o novém formátu pro současné umění. Vitrína v tomto pojetí nepředstavuje pouze prostorové omezení, ale funguje i jako kurátorský koncept – specifický rámec, který určuje jak výběr děl, tak způsob jejich prezentace i recepce. Některé instalace vstupují do veřejného prostoru jasně čitelným vizuálním prvkem nebo vtipem, jiné působí téměř podprahově, jako nepostřehnutelné gesto v běžném chodu města.

Program Vitríny Deniska byl od počátku utvářen na základě osobního výběru kurátorského týmu, který si stanovil několik pravidel a omezení: nevystavovat umělce a umělkyně přímo spjaté s olomouckým prostředím, nepořádat „studentské" výstavy, střídat autorky s autory a doplňovat vernisáže o veřejné prezentace vystavujících.

Právě tyto prezentace – které se odehrávaly zpočátku v prostoru Půda,[55] následně až na výjimky v ateliéru Intermédií na KVV UP – kompenzovaly omezený formát prezentace ve vitríně a přibližovaly vystavující publiku, které bylo složené nejčastěji ze studujících, absolventů a absolventek, jejich vyučujících a dalších příznivců.

Vernisáže vytvářejí charakteristickou situaci, kdy se návštěvníci setkávají v hloučku před vitrínou, uhýbají projíždějícím tramvajím a proplétajícím se kolemjdoucím. Za roky působení tyto situace vstupují do veřejného prostoru Olomouce v pravidelném měsíčním rytmu, který byl narušen až v období pandemie covidu, kdy zároveň skončily také pravidelné prezentace a tempo výstav se postupně snížilo.

Jak vzpomíná Alexandr Jančík, celá výstavní koncepce se na počátku odvíjela od známostí, často velice spontánně, živelně. Postupně se však program profesionalizoval a začal se koncipovat s větším předstihem. Jančík častěji oslovoval umělce a umělkyně z prostředí filmového a audiovizuálního umění, Katarina Gatialová se zaměřovala na slovenské umělkyně a umělce se společensko-politickým přesahem nebo DIY přístupem, zatímco Nina Michlovská se koncentrovala na konceptuální přesahy v současném

50 Pavel Preisner – Lenka Vítková, Obrazárna, *Prostor Zlín*, 2006, č. 1, s. 26–27.

51 Např. Richard Loskot, Matěj Smetana, Pavel Sterec.

52 Kromě zmiňovaného Vladimíra Havlíka a Davida Jedličky to byli např. Inge Kosková, Bronislava Šnajdrová, Aleš Szotkowski nebo Martin Horák.

53 Na chod galerie pravidelně přispívala Nadace pro současné umění. V některých letech nicméně grant pokryl pouze pronájem stánku. Finanční podporu od města a kraje galerie obdržela pouze v prvním roce činnosti. Rozhovor s Lenkou Vítkovou, 5. 5. 2025.

54 Viz pozn. 49.

55 Kulturní prostor Půda fungoval v letech 2010–2012 v domě na ulici 1. máje 30. Vedli ho tehdejší studenti a studentky či absolventi a absolventky Univerzity Palackého, kteří v domě žili: Petr Vlasák, Peter Zenka, Anna Perlínová, Tereza Darmovzalová, Tomáš Zabilanský, Jan Hrdina, Václav Hovorka, Petr Šlechta a další. Kromě zmiňovaných prezentací zde probíhaly především koncerty soudobé nezávislé hudební scény, literární čtení, divadelní představení a výstavy. Za poskytnutí informací o Půdě děkuji Alexandru Jančíkovi a Petru Vlasákovi. Gurun Gurun 3. listopadu 2011 v Olomouci na Půdě!, *Silver Rocket*, https://www.silver-rocket.org/news/1990, vyhledáno 28. 4. 2025.

umění.[56] Výstavy ve Vitríně Deniska byly od počátku spojeny s přehlídkou *PAF* – jak personálně, především prostřednictvím tehdejšího ředitele Jančíka, tak i programově, kdy se výstavy tematicky nebo dramaturgicky přímo napojovaly na festivalový program.

V roce 2014 Gatialová a Michlovská opouštějí Olomouc a Jančík provozuje galerii samostatně s přizváním externích kurátorů a kurátorek.[57] Zároveň se v programu stále více prosazují jména etablovaná na české i zahraniční výtvarné scéně[58] a Vitrína Deniska se postupem času stává výjimečně odolným modelem kulturní praxe a příkladem, jak lze v prostředí mimo hlavní centra rozvíjet soudobý umělecký diskurz v nízkorozpočtových podmínkách a bez výrazné institucionální opory. Od roku 2015 se Vitrína Deniska stává součástí každoroční akce pořádané olomouckými nezávislými galeriemi, nazvané *Procházka XY* s podtitulem „výstavy s procházkou, procházka vernisážemi", a od roku 2017 se v ní prezentují umělci a umělkyně také v rámci festivalu autorských publikací *LITR*.

OLOMOUCKÁ KONJUNKCE

Galerie na Konviktu[59]

Téma potřeby univerzitní galerie se znovu otevřelo po roce 2000 v souvislosti se vznikem Uměleckého centra Univerzity Palackého. Původní záměr vybudovat novou galerii v půdních prostorách Konviktu však nebyl realizován – místo, které mohlo sloužit jako důstojný prostor pro univerzitní galerii, ustoupilo potřebě univerzity zřídit další učebny. To přineslo řadu obtíží, zejména při prezentaci ročníkových a absolventských prací studentek a studentů, kteří tak byli nuceni improvizovat a vystavovat v učebnách nebo na chodbách. Podobně se na chodbách či v atriu běžně prezentují i díla hostujících ateliérů z českých i zahraničních škol.

Univerzitní galerii by přitom mohli využívat i studenti a studentky Katedry dějin umění, například členové spolku Stuart, který vznikl v roce 2014 mimo jiné s cílem organizovat výstavní aktivity. Ti pro realizaci výstav příležitostně využívají podkroví Konviktu, které však svou dispozicí výstavním účelům nevyhovuje.

V reakci na dlouhodobý nedostatek vhodných výstavních prostor se studující a jejich vyučující uchylovali k využívání externích možností – například Městského klubu v Litovli, kde proběhlo několik skupinových výstav organizovaných pod hlavičkou KVV UP.[60] Zároveň po vzniku Uměleckého centra došlo k založení několika studentských galerií, které se s nevyhovujícími výstavními podmínkami vypořádávaly volbou experimentálních a site-specific výstavních formátů.

První z nich vznikla v roce 2010 z iniciativy Vladimíra Havlíka a tehdejšího doktoranda a bývalého dlouholetého kurátora Galerie Šternberk Martina Fišra. Galerie sídlila v malé oddechové místnosti s automatem na kávu v přízemí Konviktu a byla koncipována jako prostor pro prezentaci videoartu a krátkých uměleckých filmů. Přestože šlo o skromný formát – televize na stolku a DVD přehrávač –, díky Fišrovým a Havlíkovým kontaktům na české umělecké scéně dokázala galerie zprostředkovat vhled do aktuální tvorby známých jmen současného českého umění. Popularitu experimentálního filmu a videoartu na Konviktu v té době posiloval i vliv PAFu. V letech 2010–2011, které můžeme označit za první etapu působení Galerie Monitor, zde vystavovali Pavla Sceranková, Filip Cenek, Eva Jiřička, Matěj Smetana a Pavel Ryška. Spojení s KVV vedlo organizátory k většímu důrazu na zprostředkování současného umění studentstvu a veřejnosti prostřednictvím „vernisážových přednášek", při kterých vystavující prezentovali svou tvorbu.[61] První etapu galerie ukončila krádež DVD přehrávače.

Na první etapu Galerie Monitor navázali v roce 2016 doktorandi KVV UP Marie Meixnerová a Alexandr Jančík, kteří ve spolupráci s Vladimírem Havlíkem obnovili původní televizní formát. Mezi lety 2016 a 2019 zorganizovali dalších deset výstav zaměřených na současné české i zahraniční autory a autorky. Impulsem k obnovení galerie byl projekt *Procházka XY*, jehož cílem bylo propojit olomoucké nezávislé galerie prostřednictvím tematických výstav zaměřených na lokální scény českých měst. Galerie Monitor se tehdy zapojila do edice zaměřené na ostravskou uměleckou scénu prezentací videoklipů uměleckého a hudebního dua I Love 69 Popgejů.

V dalších letech Monitor uvedl mimo jiné skupinovou přehlídku studentských filmů z KVV UP i kolektivní výstavu věnovanou internetovému umění, kterou Meixnerová připravila ve spolupráci s Barborou Trnkovou a Tomášem Javůrkem. Zatím poslední výstava proběhla opět v rámci festivalu *PAF* v roce 2019. Jak uvedli Meixnerová a Jančík v jednom z rozhovorů: „DVDčka někdo kradl furt."

KE SPUŠTĚNÍ VÝSTAVY:
stiskněte tlačítko „Power" na DVD přehrávači
stiskněte tlačítko „Power" na televizoru
stiskněte tlačítko „Play" na DVD přehrávači[62]

V letech 2015–2016 fungovala v suterénních prostorách KVV UP Galerie Plusmínus, kterou krátce vedl doktorand Timotej Blažek. Galerie využívala prostory Ateliéru kovu a šperku a zaměřovala se právě na prezentaci objektů a autorského šperku – jak od profesionálních umělců a umělkyň z Česka a zejména Slovenska, tak od studujících. Mezi výrazné události patřila tematická kolektivní výstava *Nové orientace*, zaměřená na queer umění, uspořádaná v rámci Ozvěn Mezipater.[63]

Jen o několik schodů výše, v přízemí Konviktu, působila mezi lety 2014 a 2016 Hidden Gallery – autorský kurátorský projekt Filipa Kartouska. Výstavy se odehrávaly uvnitř nebo v těsné blízkosti jednoduchého bílého panelu zhruba o velikosti 3 × 1 m. Galerie zde představila hlavně autorky a autory spojené

56 Rozhovor s Alexandrem Jančíkem, 9. 4. 2025.

57 Na provozu se podílela především Nela Klajbanová a Marie Meixnerová.

58 Během patnáctiletého působení participovalo na výstavách více než 30 zahraničních osobností.

59 David Bartoš – Robin Michenka, Projekt Basement, in: Klára Zářecká – Lucie Tikalová – Petra Filipová (edd.), *Sborník Katedry výtvarné kultury a textilní tvorby PdF UHK*, Hradec Králové 2021, s. 220–233.

60 Monika Beková, tehdejší studentka na Katedře výtvarné výchovy UP, v rozhovoru vzpomíná na její iniciační zkušenosti, kdy se spolustudujícími pod vedením Jana Krtičky a Vladimíra Havlíka organizovala performativní a intermediální intervence do veřejného prostoru. Tito pedagogové také podporovali studentské výstavní aktivity mimo Olomouc (Městský klub v Litovli a jinde). Rozhovor s Monikou Bekovou, 10. 4. 2025.

61 Více na webu Galerie Monitor, https://galerie-monitor.tumblr.com/past, vyhledáno 28. 4. 2025.

62 Vysvětlivky ke spuštění výstavy v Galerii Monitor.

63 Ondřej Moučka, Galerie Plusmínus představila současné olomoucké (queer) umění, *Kultura, umění a výchova*, 2016, č. 4 (2), https://www.kuv.upol.cz/post/galerie-plusm%C3%ADnus-p%C5%99edstavila-sou%C4%8Dasn%C3%A9-olomouck%C3%A9-queer-um%C4%9Bn%C3%AD, vyhledáno 28. 4. 2025.

s olomouckým prostředím, studenty a studentky uměleckého oboru a dále umělce a umělkyně, kteří byli přizváni v rámci skupinových projektů *Procházky XY*.[64] Kromě Kartouska se na několika výstavách podílel i Pavel Šuráň, tehdejší kurátor Galerie Horká a pozdější spoluzakladatel Výstavní síně HROB. Hidden Gallery se během své existence několikrát transformovala a některé výstavy se uskutečnily i mimo Olomouc (ve Zlíně a v Praze). Projekt se nakonec natrvalo přesunul do Prahy, kde po několika změnách lokace v roce 2020 zakotvil v ulici Bořivojova 106 jako galerie s pevným zázemím.[65]

Na místě Galerie Plusmínus vznikla v roce 2019 Galerie Basement z iniciativy doktorandů KVV UP Davida Bartoše a Robina Michenky. Jejich cílem bylo vytvořit výstavní „laboratoř“, která by studentům a studentkám zprostředkovala reálnou zkušenost s fungováním galerijního provozu. Stále fungující Basement nemá pevně vymezenou kurátorskou koncepci – výstavy vznikají částečně na základě open callů, částečně na pozvání. Prostor je primárně určen k prezentaci studentské tvorby, příležitostně však hostí také pedagogy a pedagožky či skupinové výstavy etablovaných autorů a autorek. V roce 2024 galerie otevřela svou druhou pobočku Basement Studio na ulici Dobrovského 25.[66]

Basement vytváří projektovou platformu pro studující, umožňuje jim zkoušet si všechny provozní činnosti – od kurátorské a produkční přes propagační a komunikační až po dohled nad výstavami. David Bartoš s činností galerie spojil také výuku předmětů věnovaných současnému uměleckému diskurzu.

OD W PO Y

Galerie W7

Zatímco výše zmiňované public-space galerie jako Galerie 36 a Vitrína Deniska pracovaly s prostorovými či sezónními limity, zároveň však nabízely nepřetržitou přístupnost a zaměřovaly se na aktuální témata i výrazné osobnosti české výtvarné scény, po roce 2010 se v Olomouci objevily iniciativy, které zkoumaly opačný pól spektra: flexibilitu interiérových prostor, programovou závislost na otevírací době a orientaci na nejmladší generaci autorů a autorek.

V tomto ohledu sehrává důležitou roli vznik Galerie W7 při nově transformovaném Divadlu na cucky.[67] V roce 2014 oslovil Jan Žůrek Moniku Bekovou s návrhem na kurátorskou spolupráci na výstavním programu v prostorách divadelního foyer v pavlačovém domě ve Wurmově ulici 7.[68] Na počátku se na provozu galerie podílela i umělkyně Kateřina Dobroslava Drahošová, která po studiích malby v Ostravě žila několik let v Olomouci. Po roce však z galerie odešla a Beková následně zůstala hlavní garantkou výstavního programu.

Od počátku roku 2014 se Beková a Drahošová ve výběru vystavujících střídaly. Beková se soustředila na prvních výstavách především na studující či absolventy a absolventky KVV UP, Drahošová představovala bývalé kolegy a kolegyně z Fakulty umění Ostravské univerzity. Po jejím odchodu v roce 2015 výstavní program nadále reflektoval tvorbu autorů a autorek spojených s olomouckým prostředím (často studujících a pedagogů a pedagožek z KVV UP), ale častěji se zde objevily i osobnosti z širšího okruhu mladého českého výtvarného umění. Podobně jako u dříve zmiňovaných galerií se i ve W7 vernisáže pojily s prezentacemi či jinými doprovodnými programy vystavujících. Mezi lety 2014 a 2017, než se divadlo i s galerií přestěhovaly do nově zrekonstruovaných prostor na Dolním náměstí 42, proběhlo v Galerii W7 celkem 28 výstav.[69]

Zatímco Galerie 36 a Vitrína Deniska pracovaly s principem site-specific výstav, kdy díla vznikají na míru konkrétnímu prostoru, pro Galerii W7 bylo naopak příznačné, že v ní každá výstava byla „site-conditioned“. Charakter galerie, konkrétně sytě modrá výmalba stěn, ale také uspořádání prostoru, který kombinuje galerii, předsálí s kavárnou, šatnu a pokladnu, výrazně ovlivňoval percepci prezentovaných prací. Tato dispozice byla zvláště určující pro malířskou tvorbu, která v programu W7 zaujímala výrazné postavení. Vedle hlavního výstavního prostoru ve foyer byly práce prezentovány také v přilehlých chodbách, na ochozech či v sálech.

Ve srovnání s dříve uvedenými projekty můžeme v případě W7 vnímat jistou míru institucionalizace. Monika Beková sice získávala finance a zajišťovala provoz samostatně, mohla však počítat s jistým zázemím divadla (technická výpomoc a vybavení, propagace programu apod.). To Bekové mimo jiné umožňovalo pořádat edukační programy pro děti a další doprovodné programy. Hlavním omezením na cestě k profesionálnímu výstavnímu prostoru však zůstávala vazba na otevírací dobu divadla, která určovala přístupnost výstav.[70]

Během působení Divadla na cucky ve Wurmově ulici se podařilo vytvořit výrazné kulturní a komunitní centrum. Ve stejném domě sídlila i kancelář festivalu *PAF* a olomoucký Bajkazyl, který vedle cyklistické dílny sloužil jako prostor pro koncerty a příležitostné kulturní akce. Mladá olomoucká „scéna“ se v tomto období vyznačovala výraznou vnitřní soudržností; vernisáže i doprovodné programy přitahovaly početné publikum a často přecházely v neformální setkání, během nichž docházelo k přirozenému propojení vystavujících s publikem. Paralelně v Olomouci vznikaly i další umělecké a výstavní iniciativy, včetně bytových galerií a happeningů ve veřejném prostoru, což vytvořilo podhoubí pro propojení jednotlivých aktérů a vznik společného projektu *Procházek XY*.

Galerie Horká

Naproti trendu postupné profesionalizace nezávislých výstavních prostor můžeme mezi galeriemi vzniklými po roce 2010 pozorovat směr určité deinstitucionalizace. Na jedné straně to byla Galerie Horká se svými chodbovými výstavami a obývákovými vernisážemi, na straně druhé to byla Výstavní síň HROB bez pevné lokace, zato však se silnou happeningovou atmosférou. Z hlediska statutu šlo o opravdové nezávislé prostory, které spoléhaly na energii zaangažovaných organizátorů a organizátorek stejně jako umělkyň a umělců a na přirozený zájem (hlavně mladé) kulturní veřejnosti. Takový způsob fungování omezoval produkční možnosti k vystavování náročnějších projektů, zato však posiloval pocit sounáležitosti a nezávislosti.

Činnost Galerie Horká, která sídlila v průmyslovém areálu v Pasteurově ulici 8a, dobře ilustruje dobovou situaci a podmínky, z nichž podobné aktivity vyrůstaly. Horká představovala určitý nostalgický návrat k neoficiálním uměleckým aktivitám osmdesátých let, ačkoliv východiska byla zcela odlišná. Vernisážové události odehrávající se nejprve v jedné prázdné místnosti, někdy i na chodbách a v prostorech, kde se běžně bydlelo, vařilo a spalo, měly charakter intenzivních komunitních setkání, která stírala hranice mezi soukromým a veřejným a nabízela především prostor sdílený. V pohledu zpět je patrné, že Horká nabízela paralelní způsob existence umělecké scény – prostor, jehož hlavním přínosem nebylo představování nového, ale péče a utužování místního uměleckého prostředí.

Galerie vznikla v roce 2011 z iniciativy tehdejších studujících na KVV UP – Romany Horákové a Libora Jiráska. Jak zmiňuje Horáková v rozhovoru, galerii založili v reakci na vyučujícího Jana Krtičku, který si stěžoval na upadající aktivitu studujících.[71] Právě Krtička pak vystavoval v galerii jako první. Kromě vyučujících a přátel spojených s olomouckým prostředím se v programu začali záhy objevovat také umělci a umělkyně z Brna, kam Jirásko a později i Horáková odešli studovat, ale i další osobnosti, s nimiž se kurátor a kurátorka v tomto období setkali. Výstavy byly často spojené s performativní událostí (Jana Orlová, Kača Olivová), ale objevovaly se zde i novomediální instalace (Jan Krtička, skupina Skleník), konceptuální a procesuální práce a instalace. Rostoucí popularita galerie vedla k rostoucí návštěvnosti vernisáží, které při některých výstavách byt nemohl pojmout – Horáková v rozhovoru vzpomíná na situace, kdy na vernisáži stála fronta návštěvníků čekající na uvolnění prostoru. Za zmínku stojí také sporadické situace, kdy zájemci přicházeli zhlédnout výstavu mimo vernisáž. Z takových prohlídek se pak stala skutečná návštěva s kávou a pohoštěním.[72]

V následujících letech se na bytě vystřídalo několik dalších obyvatel a na činnosti se od roku 2014 podíleli především Vlasta Mudruňková a Pavel Šuráň, kteří v pořádání výstav pokračovali až do roku 2016, kdy areál – ve kterém sídlil i prostor SF mini s krytou skateboardovou rampou a prostorem pro koncerty a několik zkušeben – zanikl. Výstavní program i personální spolupráce se dále částečně prolínaly s dalšími fungujícími galeriemi, jako byla W7, Vitrína Deniska, Hidden Gallery nebo později LaVor či HROB. A z popudu tehdejších obyvatel Horké tehdy také vzešel nápad uspořádat společnou výstavu, která by v Olomouci představila mladou brněnskou scénu.

Galerie HROB

Pavel Šuráň, který se v této době podílel na výstavách na Horké, v Hidden Gallery nebo v Ponorce – kde se tehdy nepravidelně obměňovaly práce amatérských tvůrců, fotografické výstavy, ale i diplomové práce studentů a studentek KVV UP –, v roce 2015 ve spolupráci s umělcem a sociálním pracovníkem Radimem Scholasterem realizoval své společné úvahy o galerii, která by naplnila formát výstavy jako jedinečné zkušenosti, happeningu, u něhož je třeba být a jenž je třeba zažít. První akce s názvem *Truhla* proběhla na Silvestra téhož roku. Iniciátoři zveřejnili pouze informace o místě a čase srazu, samotný program zůstal utajený. Utajení místa hrobového výkopu se stalo pravidlem i pro následující události projektu HROB, předem známá byla pouze jména vystavujících a harmonogram akce.

Kolem dvou desítek účastníků se tehdy sešlo na tramvajové zastávce Neředín-krematorium, odkud pak pokračovali polní cestou do opuštěné části průmyslového areálu za neředínským hřbitovem. V čele průvodu šli v pietním tichu organizátoři a na rameně nesli truhlu, kterou na místě spustili do vykopané hrobní jámy. První událost ještě nebyla spojená s výstavou, ale s rituálem, kdy návštěvníci do truhly naházeli zapsané vzpomínky na uplynulý rok a truhlu následně zapálili. Akce pak pokračovala smuteční hostinou v salónku blízké hotelové restaurace Avion. Truhla – jako tradiční rozloučení s uplynulým rokem – se pak konala každoročně poslední den v roce.

Hroby kopali Šuráň se Scholasterem ručně, často i několik dní, přičemž se snažili dodržet standardizované rozměry hrobové jámy – 2500 × 1200 × 1600–1800 mm.[73] HROB definovali jako výstavní síň současného a funerálního umění a výstavní činnost zahájili v březnu 2016 instalací Jakuba Čermáka na místě první *Truhly*. Další Hrob vznikl v proluce vedle Muzea umění, kde v rámci druhé *Procházky XY* věnované ostravské scéně vystavoval Matěj Frank. Následovala výstava Roberta Bučka u zemědělského sila na Tabulovém vrchu. Po Tabulovém vrchu, kde vystavoval ještě Vojtěch Jemelka, pak proběhla další každoroční akce *Truhla* na ostrově u soutoku Moravy a Bystřičky. Další výstavy se odehrály ve staroměstských kasárnách v centru města v rámci *Procházky XY* věnované ústecké scéně, kde vystavovala Vendula Prchalová, a v areálu bývalé cihelny na Nové ulici, kde vystavovala Adéla Chorá. Další hrob vznikl v místě sportoviště poblíž Korunní pevnůstky, kde se uskutečnila výstava Ondreje Jajcaje a další ročník *Procházky XY* (vystavovali Jarmila Mitríková

64 Více informací o aktivitách Hidden Gallery před jejím přesunem do Prahy najdete na facebookové stránce Hidden Gallery.

65 Více informací o aktuálním zaměření galerie najdete na www.hiddengallery.cz a na sociálních sítích galerie.

66 About, *Basement Project*, https://basement-project.art/about/, vyhledáno 28. 4. 2025.

67 Na počátku výstavní dramaturgie v Galerii W7 stál fotograf a absolvent Univerzity Tomáše Bati Ondřej Hruška, který zde uspořádal několik fotografických výstav.

68 Ve stejných místech dříve sídlila mimo jiné Katedra dějin umění UP.

69 Za poskytnutí soupisu výstav děkuji kurátorce Monice Bekové.

70 Rozhovor s Monikou Bekovou, 10. 4. 2025.

71 Rozhovor s Romanou Horákovou, 30. 5. 2025.

72 Ibidem.

73 Později se výkop přizpůsoboval prostorovým možnostem lokality, případně odhodlání kurátorů, a od roku 2019 přestalo být kopání hrobové jámy definující podmínkou.

a Dávid Demjanovič). Další hroby vykopali Šuráň se Scholasterem (později sám Šuráň) u odstavné koleje v Olomouci-Holici, kde vystavovali Nela Britaňáková a Kryštof Ambrůz, v areálu Letního kina, kde vystavoval Martin Kyrych, a za olomouckým nádražím v Tovární ulici, kde vystavoval Matěj Hrbek. Celkem bylo vykopáno deset Hrobů, v nichž se představilo patnáct autorů a autorek či autorských dvojic a skupin.[74]

Od roku 2018 výstavy probíhaly ve spojeném formátu v HROBě a v Galerii XY, kdy hrobová public-space situace doplňovala galerijní instalaci. V březnu 2019 vystřídala Radima Scholastera ve vedení projektu Adéla Chorá, která se Šuráněm připravovala vedle výstav, které už nebyly nutně spojeny s hrobovou jámou, také produkčně náročnější události kombinující výstavu, performativní akci a hudební event. Společně zorganizovali například výstavu *Biedermeier Partygoers* (Šimon Sýkora, František Hanousek, Jakub Hájek, Soyoung Bae) v areálu Fortu Neředín, akci *Damn Galgenberg* ve Fortu Šibeník nebo se zapojili do *Festivalu současného umění Uničov – UFF*. Aktivity HROBu ukončila v roce 2022 pandemie covidu a následný přesun Šuráně a Choré z Olomouce na Valašsko, kde v Prostřední Bečvě od roku 2023 provozují Hostinec Skokan, v němž pořádají koncerty, výstavy a rezidenční pobyty.[75]

Z kurátorského a produkčního hlediska šlo o výjimečný projekt, který kombinoval extrémní fyzické nasazení pořadatelů při samotné přípravě výstav s důsledně vymezeným instalačním formátem i tematickým rámcem instalací. Události spojené s HROBem navazovaly na tradici akčního umění odehrávajícího se mimo hlavní proud a zprvu v rámci úzké komunity přátel a známých. Postupem času se, zejména díky propojení s projektem *Procházky XY*, okruh účastníků rozšiřoval a výstavy v HROBě se staly vyhledávanou událostí, která do olomouckého výstavního provozu vnesla prvek sdílené výpravy a společného zážitku.

Za zmínku na tomto místě stojí i několik paralelně probíhajících událostí projektu *Ruina* studentky Katedry divadelních a filmových studií FF UP Karolíny Hruboňové, které si kladly za cíl objevovat opuštěné prostory a představovat v nich formou intervence, performance či hudební události mladé autory a autorky. Výstavy pak byly podobně jako v případě Hrobu organizovány formou happeningu se společným průvodem k místu konání.[76]

Procházky XY

Nastupující generace kurátorů a kurátorek, která ve vysoké míře vycházela z Kateder výtvarné výchovy a divadelních a filmových studií, našla nový způsob fungování, často dost vzdálený zavedeným galerijním prostorům. Postupně kolem sebe vytvořila silnou komunitu, která se častěji skládala ze studentů a studentek, ale vstřícnou atmosférou byla schopna oslovit i rodiny s dětmi nebo generaci jejich pedagogů a rodičů. V určité době se mohlo zdát, že každá absence na vernisáži mohla znamenat promeškání zásadního a transformačního zážitku – nejen uměleckého, ale i společenského, potenciálně ovlivňujícího celé kulturní milieu.

Právě v tomto prostředí se v roce 2015 zformoval nápad zorganizovat společnou výstavní událost, která by propojila celou galerijní scénu. Myšlenka volně navazovala na formát otevřených ateliérů, známý například z Brna od roku 2012, ale v olomouckém kontextu se přetvořila v lokální paralelu, která místo umělců a umělkyň spojovala galerie a výstavní projekty. Významným rysem celé iniciativy byla její vnitřní organizace – projekt vznikal přímo zevnitř scény, na základě sdílené potřeby spolupráce a vzájemného propojení – a zastřešující téma – které mělo namísto lokálního uměleckého prostředí představit scény z vybraných měst. Dramaturgický rámec procházek zůstává zachovaný, každoročně se proměňuje město, kterému se daný ročník věnuje, a v závislosti na aktuálních podmínkách se mění participující galerie.

Nápad uspořádat *Procházku XY* vzešel od Martina Cába, umělce a studenta brněnské FaVU. Společně s Pavlem Šuráněm tehdy přišli s ideou představit v Olomouci brněnský umělecký okruh s ambicí propojit tak dvě rostoucí mladé scény. U pořádání prvního ročníku se spojilo osm kurátorů a kurátorek – kromě Cába s Šuráněm to byla Monika Beková a Alexandr Jančík, kteří dále tvořili hlavní organizační jádro *XY*, a dále Filip Kartousek, Kamil Zajíček a Petr Švolba s Jiřím Sedlákem – a vernisáže se během jednoho odpoledne a večera uskutečnily celkem na šesti místech. Kromě výše zmiňovaných galerií – Galerie Horká, Vitrína Deniska, Hidden Gallery, Galerie W7 – se do organizace zapojila krátce působící Galerie Dé – výstavní projekt Kamila Zajíčka situovaný v tramvaji – a Galerie LaVor – bytová galerie na tř. Spojenců 4, která zároveň fungovala jako ateliér Jiřího Sedláka, Kateřiny Dobroslavy Drahošové a Petra Švolby. Po uvedení výstav večer zakončil koncert Václava Stratila a Panáčika v Divadle na cucky a následná afterparty v baru Vertigo. Dobře propagovaná akce tehdy přilákala několik desítek návštěvníků a návštěvnic a zahájila dodnes pokračující tradici. Celá událost měla navíc výrazný mediální dosah.[77]

Téma následujícího ročníku určil zvýšený zájem o ostravskou uměleckou scénu, který byl patrný už v programu Galerie W7, ale i osobní napojení na ostravskou Fakultu umění.[78] Galerie Dé a LaVor v tomto ročníku nepokračovaly, v průběhu roku se však do XY nově zapojily HROB a dvě dříve existující galerie – obnovená galerie Monitor na KVV UP a Lomená galerie v průchodu na ulici Denisova.

Ústecká procházka v roce 2017 byla zahájena výstavami v novém prostoru na Dolním náměstí 42, kam se mělo o rok později přesunout kulturní centrum z Wurmovy ulice. Organizační tým, který se rozšířil o Nelu Klajbanovou a Marii Meixnerovou – kurátorky festivalu *PAF* – zároveň předznamenal budoucí založení Galerie XY, která měla v novém prostoru nahradit Galerii W7.

V následujících letech byly v rámci *Procházky XY* představeny umělecké scény Bratislavy (2018) a Zlína (2019). Další ročník, který měl být věnovaný umělcům z Opavy, byl kvůli covidové pandemii odložený na rok 2021 a odehrál se bez společné procházky. Díla byla instalována ve výlohách prodejen v centru města, na plakátovacích plochách a ve veřejném prostoru. Do roku 2025 se další výstavy už v běžném „prezenčním“ formátu postupně zaměřily na Plzeň (2022), Vídeň (2023), Wrocław (2024) a Berlín (2025) a odehrály se na několika nových místech – v Galerii Basement na Konviktu, Letní galerii v areálu bývalého letního kina, Véčko ve výloze klubu Vertigo v Univerzitní 6, Studiu G21 na Dolním náměstí 7, Galerii Praktik na Švermově 5, 9:16 – obrazovkách ve výloze Muzea umění Olomouc v Denisově 47, v Galerii PAF ve Ztracené 6 a v Basement Studio na ulici Dobrovského 25. Postupná profesionalizace a nárůst celé akce vedly k rozšíření organizačního a produkčního týmu asi na tři desítky osob.[79]

Galerie XY

Z *Procházek XY* se postupně zformoval kurátorský a organizační tým, ve kterém se sdružovali kurátoři a kurátorky ze zaniklých i stále pokračujících olomouckých galerií. Potřeba a zároveň možnost vytvoření nového společného projektu se stabilním zázemím na půdě Divadla na cucky na Dolním náměstí 42 vedla ke vzniku Galerie XY, na jejímž provozu se pak tito kurátoři a kurátorky podíleli. O organizaci, koordinaci a projektovou činnost se dále starala Monika Beková, která navázala na činnost v Galerii W7, k ní se ale jako kmenoví kurátoři a kurátorky přidali Alexandr Jančík, Pavel Šuráň, Nela Klajbanová a Marie Meixnerová, kteří se na přípravě výstav střídali.

Otevření nového Divadla na cucky na Dolním náměstí předcházela řada propagačních aktivit a rozsáhlá crowdfundingová kampaň, která pomohla zrekonstruovat interiér budovy, postavit a vybavit prostory divadla s kavárnou, hereckým zázemím, dílnami, zkušebnou a rezidenčním bytem a zároveň ve dvou patrech zřídit galerijní prostory. V přízemí za prostorem kavárny vznikla čistá prosvětlená galerie o rozloze asi 30 m², ideální pro prezentaci závěsných obrazů a objektů. Druhá část galerie – tmavá suterénní místnost s chodbou a vstupním předsálím s částečně neomítnutými cihlovými stěnami – pak naopak nabídla výstavní prostory pro prostorové instalace, audiovizuální díla a projekce. V Olomouci tak poprvé od roku 2000, kdy byla otevřená Galerie Mona Lisa, vznikl nový reprezentativní výstavní prostor určený pro současné umění.

Programová koncepce galerie se původně nesla v několika liniích, na které měly vliv kurátorské osobnosti a jejich zaměření – Alexandr Jančík (v počátcích i s Martinem Mazancem) představovali často novomediální a audiovizuální instalace a site-specific projekty českých i zahraničních autorů a autorek, Marie Meixnerová se věnovala předně pohyblivému obrazu a net artu, Pavel Šuráň spojoval výstavy s událostmi ve stále pokračující Galerii HROB (mohl tak autorům a autorkám nabídnout kamenný prostor a delší dobu výstavy, která doplnila jednorázovou prezentaci v hrobovém výkopu), Nela Klajbanová představovala mj. uměleckou ilustraci v rámci festivalu autorských a uměleckých publikací *LITR* a Monika Beková se zaměřovala hlavně na klasická média, místní autory a autorky a také na architekturu.[80]

Postupně se ale původně stanovená struktura rozplynula, na což měla vliv částečná proměna původního týmu, ale také roční rytmus olomouckého kulturního dění a užší napojení na programy a témata festivalů a událostí, jako jsou *Procházka XY, PAF, LITR* nebo *AFO*.[81] V roce 2020, kdy z Olomouce odešel Pavel Šuráň, do kurátorského týmu přibyl David Bartoš. V roce 2021 Monika Beková opustila pozici vedoucí kurátorky Galerie XY, nakrátko ji nahradila Marie Meixnerová a po jejím odchodu na rodičovskou nastupuje do galerie Alexandr Jančík, který se o chod galerie a její programovou náplň stará dodnes.

Součástí činnosti galerie je také nabídka rezidenčních pobytů pro umělce a umělkyně, které dříve probíhaly v maringotce v Laškově u Prostějova. Ty byly specifickými událostmi, které nabízely prostor pro práci (umělecký výzkum), ubytování a propagaci, ale zároveň testovaly odolnost rezidentů a rezidentek. Výstupem týdenního až čtrnáctidenního pobytu byla veřejná prezentace autora či autorky. Od roku 2020 rezidence pokračují přímo v divadelním bytě a některé vybrané projekty jsou spojené i s následnou výstavou v Galerii XY.[82]

Otevřením Galerie XY došlo k faktickému sjednocení do té doby rozdrobených projektů bez institucionálního zázemí a k výrazné profesionalizaci výstavního provozu. Prostor na Dolním náměstí se (mj. díky pravidelné otevírací době kavárny) stal klíčovým bodem na olomoucké kulturní mapě, který navíc symbolicky vytvořil určitou generační paralelu k nedaleké Galerii Caesar.

Souslednost výše zmíněných iniciativ: W7, Horká → Vitrína Deniska, Procházky XY, HROB → Galerie XY, tvoří rozpoznatelnou vývojovou linii olomoucké nezávislé scény po roce 2010. Od domovské atmosféry přes veřejný pohyb a společný přesun až po stabilizovaný prostor se zde ukazuje specifický způsob práce s výstavou jako nástrojem, který nevystavuje jen umělecká díla, ale exponuje i samotné podmínky, ve kterých k jejich prezentaci dochází. V tomto smyslu představují olomoucké nezávislé iniciativy nejen výjimečný příspěvek k regionální kulturní infrastruktuře, ale také doklad širší proměny uvažování o kurátorství jako nástroji společensko-kulturního výzkumu a aktivního utváření místního kulturního pole.

74 Za poskytnutí kompletního seznamu výstav a upřesňujících informací o HROBu děkuji Pavlu Šuráňovi a Adéle Choré. První rozhovor s kurátorem a kurátorkou proběhl již v roce 2021 při přípravě knihy Kartografie (eko)systémů, viz https://blackedition.cz/cs/olomucky-kraj/hrob-vystavni-sin-soucasneho, vyhledáno 28. 4. 2025.

75 Za poskytnutí upřesňujících informací o aktivitách Hostince Skokan děkuji Pavlu Šuráňovi.

76 Karolína Hruboňová s událostmi začala v roce 2016 na Zlínsku, po nástupu na studia v nich pokračovala v Olomouci do roku 2018. Více informací na facebookové stránce *ruina*, https://www.facebook.com/galerieruina, vyhledáno 28. 4. 2025.

77 Události měly i v následujících letech poměrně široké mediální pokrytí. Reportáže byly odvysílány na Českém rozhlasu a v České televizi, vyšly v časopisu Respekt, A2 a v dalších médiích. Seznam mediálních výstupů je dostupný na webu galerie XY: https://sites.google.com/a/xyolomouc.com/galerie/page/xy-vystavy-s-prochazkou-prochazka-vernisazemi, vyhledáno 28. 4. 2025.

78 Kateřina Drahošová, Petr Švolba a Jiří Sedlák, kteří sdíleli ateliér v prostoru LaVor, absolvovali Fakultu umění Ostravské univerzity.

79 V současnosti na akci participuje vedle kurátorů a kurátorek, produkčních a dalších specialistů také řada dobrovolníků a dobrovolnic.

80 Rozhovor s Alexandrem Jančíkem, 9. 4. 2025 a Monikou Bekovou, 10. 4. 2025.

81 Alexandr Jančík v rozhovoru zmiňuje, že kromě personálního propojení s festivaly je tato strategie podstatná také kvůli vyšší návštěvnosti, kterou festivaly nabízejí. Rozhovor s Alexandrem Jančíkem, 9. 4. 2025.

82 Rozhovor s Monikou Bekovou, 10. 4. 2025, více informací o rezidenčních pobytech včetně seznamu rezidentů je dostupných na webu Galerie XY, https://sites.google.com/a/xyolomouc.com/galerie/page/open-call-reziden%C4%8Dn%C3%AD-pobyty, vyhledáno 28. 4. 2025.

NOVÍ HRÁČI NA PRIVÁTNÍM POLI

Telegraph Gallery a Rub Gallery

Kolem roku 2020 se v olomouckém prostředí objevují dvě nové soukromé galerie spojené se dvěma výraznými olomouckými podnikateli a sběrateli. Jedním z nich je Robert Runták, zakladatel a majitel galerie a podniku Telegraph, ředitel přerovského exekutorského úřadu, komunální politik a sběratel umění. Druhým je David Voda, zakladatel Rub Gallery, historik umění, sběratel, básník a spolumajitel firmy Festa Servis na povrchovou úpravu kovů.

Telegraph byl otevřen v roce 2019 v prostoru bývalé továrny na výrobu telegrafů v ulici Jungmannova 3, přestavěném podle projektu Ječmen Studia (Eva Blažková, Lukáš Blažek ve spolupráci s Vojtěchem Jemelkou, Lucií Vyhlídalovou, Annou Pospíšilovou a Janem Skočkem) jako kulturní centrum pro veřejnost s kavárnou, restaurací, přednáškovým sálem, střešní terasou, sdílenými kancelářskými prostory a rezidenčními prostory pro umělce a umělkyně. Interiér galerie, sídlící v parterové části budovy na ploše 350 m², si zachoval původní industriální charakter, do něhož vstupuje výstavní architektura navrhovaná vždy na míru konkrétní expozici.

Kurátorem Telegraph Gallery byl od jejího založení do roku 2021 Jan Kudrna, v současnosti tuto pozici zastává Mira Macík. Galerie zároveň pravidelně spolupracuje i s externími kurátory a kurátorkami z Česka i zahraničí. Programová koncepce se soustředí především na prezentaci českých a slovenských autorů a autorek mladší a střední generace, přehlídky současné evropské malby, tematické celky vznikající ve spolupráci se zahraničními galeristy nebo na autorské prezentace zavedených umělců a umělkyň. V rámci série Signál zde bývá pravidelně představována také sbírka Roberta Runtáka, kterou sběratel systematicky buduje ve spolupráci s kurátorem Janem Kudrnou od roku 2010. Sbírka zahrnuje díla od české a slovenské klasické moderny, přes poválečné a neoavantgardní umění až po umění postmoderny a současnosti, přičemž právě současné umění tvoří její jádro. Nezanedbatelnou část tvoří také díla čerstvých absolventů a absolventek uměleckých škol a umělců a umělkyň nejmladší generace. Vedle malby, která je v kolekci zastoupena nejpočetněji, se v posledních letech rozšiřuje podíl objektů, soch a videoartu. Celkově sbírka zahrnuje přibližně 1800 děl od zhruba čtyř set autorů a autorek.[83]

Robert Runták je veřejně činnou osobou, stál u zrodu komunálního politického hnutí spOlečně a je aktivní na sociálních sítích, kde se pravidelně vyjadřuje k otázkám komunální politiky, české kultury a výtvarného umění. Právě jeho veřejné vystupování, zejména pak dlouholeté působení ve funkci předsedy kulturní komise Rady města Olomouce a opakovaně formulovaná kritika systému dotační podpory i galerií, které se do něj zapojují, působí v kontextu olomouckého prostředí – vyznačujícího se poměrně nízkým počtem nezřizovaných kulturních subjektů, mezi nimiž zaujímá Robert Runták výrazné postavení – značně problematicky.

Současně je Runták dlouhodobě kritizován za své působení ve vedení přerovského exekutorského úřadu a za cynické zneužívání systémových chyb v legislativě týkající se vymáhání dluhů.[84] Tato kritika se propsala do uměleckého prostředí v Olomouci a ještě výrazněji i na české umělecké scéně. Na otevření Telegraphu veřejnosti v listopadu 2019 proběhl protest umělců a umělkyň, kteří upozorňovali na eticky nepřijatelný původ Runtákových peněz.[85] Ve veřejném prostoru se často objevovaly diskuze na téma artwashingu a vylepšování si vlastního veřejného obrazu na jedné straně, a zlepšování kulturního prostředí, podpory mladých umělců a budování významné sbírky současného umění na straně druhé.[86] V těchto diskuzích se často potkávaly osobnosti aktivní v uměleckém prostředí a dělily tak scénu na ty, kteří upozorňují na etické problémy, které s sebou Runtákův majetek nese, přičemž s ním odmítají spolupracovat nebo mu prodávat vlastní díla, a ty, kteří tento problém obhajují veřejným prospěchem, který z jeho prostředků plyne, nebo jej relativizují, případně zcela ignorují. Otevření Telegraphu, probíhající paralelně se vznikem Kunsthalle Praha, se stalo impulsem k debatám o roli soukromého kapitálu a odpovědnosti sběratelů a sběratelek ve financování současného umění a jeho veřejné prezentace.

Dalším místem, které v roce 2022 rozšířilo olomouckou galerijní scénu a představilo nové výstavní formáty, je Rub Gallery – privátní projekt sběratele a podnikatele Davida Vody. Ten dříve působil mimo jiné v Muzeu umění Olomouc a později jako kurátor také v Galerii Titanic.[87] Voda, který se dlouhodobě orientuje na antroposofii a okultní vědy, společně s kurátory Ivo Binderem a Reinholdem J. Fäthem představil výstavou Aenigma v Muzeu umění Olomouc (2015) antroposofické umění ovlivněné myšlenkami Rudolfa Steinera.[88]

Okrajovým tématům v moderním umění a opomíjeným osobnostem umění devatenáctého a dvacátého století se Voda věnuje také v Rub Gallery.[89] V přízemním prostoru bytové dispozice na adrese Komenského 10 přibližně ve tříměsíčních či delších intervalech uvádí výstavy domácích i zahraničních autorů a autorek, které často vynikají výjimečným vhledem do představovaného tématu a cennými zápůjčkami.

Mimořádným počinem dosavadní činnosti Rub Gallery byla výstava věnovaná Hilmě af Klint v roce 2023, švédské malířce považované za jednu z průkopnic abstraktního umění, jejíž tvorba byla úzce spojena se spiritismem a antroposofií. Na dalších výstavách galerie představila mj. dílo Milady Schmidtové Čermákové, Oskara a Paula Spielmannových či osobnosti olomoucké scény, jako jsou Adéla Janská, Jakub Čuška nebo Slavoj Kovařík a Otakar Hudeček st.

83 Sbírka, *Robert Runták Collection*, http://rrc.info/sbirka/, vyhledáno 16. 5. 2025. – Michaela Banzetová, Současní čeští galeristé a investoři do umění: Robert Runták, Galerie Telegraph, *ČT art*, 18. 8. 2021, https://art.ceskatelevize.cz/inside/soucasni-cesti-galeriste-a-investori-do-umeni-robert-runtak-galerie-telegraph-Fmylj, vyhledáno 16. 5. 2025.

84 Pepa Ledvina, Editorial – Artwashing, *Art+Antiques*, 2017, č. 3, s. 5. – Tomáš Klička, Sponzoring českých uměleckých institucí a etika, *Art+Antiques*, 2019, č. 7–8, s. 3–4. – Anna Remešová, Jak nově promýšlet umělecké a kulturní instituce? (1. část), *Artalk.info*, 13. 6. 2019, https://artalk.info/news/jak-nove-promyslet-umelecke-a-kulturni-instituce-1-cast, vyhledáno 16. 5. 2025. – Peníze, nebo život? K etice financování umění, *Artalk.info*, 17. 10. 2019, https://artalk.info/news/penize-nebo-zivot-k-etice-financovani-umeni, vyhledáno 16. 5. 2025.

85 Skupina studentů umění protestovala proti otevření olomouckého centra Telegraph, *Artalk.info*, 17. 11. 2019, https://artalk.info/news/skupina-studentu-umeni-protestovala-proti-otevreni-olomouckeho-centra-telegraph, vyhledáno 16. 5. 2025. – Šéf exekutorského úřadu Runták otevřel v Olomouci galerii. Studenti umění protestují, *Deník Alarm*, 18. 11. 2019, https://denikalarm.cz/2019/11/sef-exekutorskeho-uradu-runtak-otevrel-v-olomouci-galerii-studenti-umeni-protestuji/, vyhledáno 16. 5. 2025.

86 Diskuze se tehdy odehrávala mj. v komentářových sekcích postů na sociálních médiích – vybírám např. příspěvek umělce Petra Duba ze dne 20. 11. 2019, https://www.facebook.com/petrdub.cz, vyhledáno 16. 5. 2025.

87 Viz část Divadlo hudby výše.

88 *Aenigma: Sto let antroposofického umění*, Muzeum umění Olomouc, https://muo.cz/aenigma-sto-let-antroposoficke-ho-umeni/, vyhledáno 16. 5. 2025.

89 Na cestě životem mám štěstí na skvělé lidi, říká historik umění a továrník s duší David Voda, *Český rozhlas Olomouc*, https://olomouc.rozhlas.cz/na-ceste-zivotem-mam-stesti-na-skvele-lidi-rika-historik-umeni-a-tovarnik-s-dusi-7192433, vyhledáno 16. 5. 2025. – Znovuobjevení krásy abstrakce, *Artikl*, https://artikl.org/vizualni/znovuobjeveni-krasy-abstrakce, vyhledáno 16. 5. 2025.

Přestože se hlavní zaměření Telegraphu a Rub Gallery liší – co do ambicí, rozsahu sbírek i výstavních formátů – obě reprezentují nástup nové vlny soukromých projektů, které v olomouckém prostředí etablovaly nový typ galerií a galeristů. Tyto projekty vznikají z privátního zápalu jejich majitelů a jsou motivovány snahou utvářet místní kulturní prostředí, budovat své soukromé sbírky a v neposlední řadě i diverzifikovat vlastní majetek. Zároveň do Olomouce přinášejí nový formát instituce – model, který není závislý na veřejném financování, ale čerpá z privátního kapitálu a sběratelského zájmu svých majitelů. Zatímco Telegraph usiluje o pozici kulturního centra s mezinárodním přesahem, Rub Gallery se profiluje jako komorní a intelektuálně zaměřený prostor s důrazem na marginální témata a historické reinterpretace.

Dalším projektem, který vznikl v roce 2020 z vnitřního zápalu jeho zakladatele ve spolupráci s dalšími osobnostmi olomouckého kulturního dění, je Molitorova knihovna – galerie a spolek spojený s osobností vysokoškolského pedagoga, polonisty, překladatele a sběratele Jana Jeništy a dalších členů spolku Za krásnou Olomouc.[90] Ve srovnání s výše zmíněnými projekty Molitorova knihovna představuje nekomerční a komunitně ukotvenou iniciativu, jejíž provoz stojí na sdíleném úsilí i osobním nasazení jednotlivých členů spolku. Galerie představuje výstavy věnované především architektuře, urbanismu a designu, které mají v rámci olomoucké scény význam hlavně svým umělecko-historickým a regionálně orientovaným přístupem.[91]

MEZI TÍM, CO BYLO A BUDE

Vývoj galerijní scény v Olomouci mezi lety 1990 a 2025 představuje neojedinělý příklad kulturní transformace v periferním a z hlediska kulturní infrastruktury poněkud konzervativním prostředí. Neziskové galerie a soukromé či komerční subjekty se potkávají v jednom kulturním poli, přičemž některé aktivně spolupracují, jiné se navzájem přehlížejí nebo o existenci jiných subjektů nevědí či nejeví zájem, případně se samozřejmě pomlouvají. Galerijní scéna zde funguje ve složitých cyklech proměny z nadšení ve funkční projekt, budování a uchovávání vlastní značky a podstaty, snahy o udržení v nejistých podmínkách kulturní prekarizace, hledání udržitelných způsobů fungování a snah o profesionalizaci, a poměrně často i stagnace a následné rezignace a vyklizení pole. Namísto lineární historie a genealogie navazujících záměrů sledujeme častěji několik paralelně se vyvíjejících projektů, které se navzájem nepřekrývají a každý obhospodařuje vlastní zájemce a návštěvníky.

Bezprostřední porevoluční období přineslo entuziastickou snahu o vytvoření autonomních uměleckých a výstavních prostorů, které mezi sebou dobře vyváží import soudobého českého umění do Olomouce a export olomouckého umění ven. Olomoucké galerie v tomto ohledu vytvořily model komunitní kulturní infrastruktury, které se pokusila navázat na étos neoficiální scény osmdesátých let a napojit ji na nové finanční, produkční a organizační možnosti. Galerie jako Caesar nebo Divadlo hudby, ale taky Galerie Šternberk, která měla zásadní vliv na olomouckou galerijní scénu, zakotvily v českém uměleckém prostředí jako výrazné autonomní instituce s čitelným programem. Vedle toho působila Katedra výtvarné výchovy UP s Galerií Půda – která aspoň dočasně vytvořila důstojné místo pro vystavování současného umění, a zároveň nabízela studujícím podmínky pro vlastní realizaci. Nakonec to byla místa, kde se kombinoval amatérský zápal s dobře rozvinutou sítí vztahů a vazeb na soudobou uměleckou scénu – ze začátku to byla především Galerie U Mloka, která se ale záhy stala modelem pro další nezávislé galerie.

S nástupem nové generace umělců a umělkyň vychovaných na nově transformovaných uměleckých a uměnovědných fakultách a katedrách po roce 2000 došlo také k výrazné proměně české umělecké a galerijní scény. Off-space galerie a efemérní formáty vznikaly z potřeby angažovanosti, ale také v reakci na nedostatečnou kulturní infrastrukturu a rigiditu existujících struktur. Výstavní činnost se decentralizovala, přesunula do vitrín a výloh, bytů, výkopů, často na periferii zájmu široké veřejnosti (Galerie 36, Vitrína Deniska, Galerie Monitor, Galerie Horká, HROB). Tyto projekty nepředstavovaly jen alternativní výstavní formáty (návrat k výstavě jako akci, události, sdílené zkušenosti), ale redefinovaly také roli kurátora a umělce ve vztahu k veřejnosti a částečně se vracely k určité hermetičnosti umělecké scény známé z předrevolučních let (často prostě z nedostatku prostředků k propagaci).

Kolem roku 2015 pak došlo u části těchto galerií (tedy těch, které přetrvaly) k určité stabilizaci a profesionalizaci, ale také ke sdílení prostředků a osobností, čímž se upevnila jejich pozice v olomouckém kulturním provozu a došlo tak k postupnému spojení do jednoho komunitního projektu (*Procházka XY*).

Dále se kolem roku 2020 v Olomouci objevily soukromé instituce nového typu, které přinesly na galerijní scénu novou logiku spojenou s tržním fungováním, sebeprezentací a osobní prestiží, zároveň však byly díky svým finančním možnostem a flexibilitě soukromého sektoru schopny přivážet výjimečné umělce a umělkyně a výstavní projekty.[92] Zjevně tak dochází k nové proměně (nejen) olomouckého kulturního pole, na němž se budou v budoucnu potkávat (a do určité míry taky vůči sobě vymezovat) tzv. nezávislé projekty a galerie, udržované komunitně a financované nízkonákladově z dotací a grantů, a soukromé galerie držené jako podnikatelské záměry svých majitelů a kvetoucí v prostředí znovu se transformujícího kapitalismu.

Někde mezi tím se pohybují galerie, které čerpají z tradice předrevoluční neoficiální a oficiální scény

90 Více o spolku a jeho aktivitách na webové stránce https://www.krasnaolomouc.cz, vyhledáno 16. 5. 2025.

91 Výstavy, *Molitorka*, https://www.molitorka.org/vystavy, vyhledáno 16. 5. 2025.

92 Nástup nového trendu dokládá vedle zmiňovaných galerií také např. založení galerie Pekelné sáně v Kroměříži (2023) a celé řady dalších soukromých kulturních institucí.

a které jsou výrazně spojeny s generací, která se na jejich ustavování podílela. V době psaní tohoto textu se Miroslav Schubert postupně chystá do důchodu a není jisté, kdo Galerii Caesar povede dál či jestli se jí podaří nově nastavit program tak, aby byla schopna udržet financování (z velké části závislé na veřejných zdrojích), a zároveň vytvořit novou návštěvnickou základnu. V případě Galerie města Olomouce si takovou transformaci lze jen těžko představit, protože i v současnosti návštěvy vernisáží představují bizarní vhled do dob dávno minulých a je spíše pravděpodobné, že město Olomouc si svou galerii bude dále držet bez větších ambic reflektovat a podporovat aktuální podoby současného umění.

Vývoj olomoucké galerijní scény nelze číst jako lineární vývoj, ale spíše jako síť souběžně se odvíjejících trajektorií, z nichž každá svým způsobem odpovídá na otázku, jaké společenské, kulturní a ekonomické podmínky umožňují vznik a udržení výstavní instituce. Různorodost modelů – od samosprávných a komunitních forem, přes pedagogické laboratoře, efemérní experimenty až po privátní a sběratelské platformy – ukazuje, že pojem galerie je vždy výrazem určité kulturní strategie, ať už směřuje k veřejné službě, symbolickému kapitálu nebo osobnímu naplnění. Zvláště v prostředí mimo hlavní centra se pak ukazuje, že klíčovou roli nehraje ani tak formální status, jako spíše schopnost dlouhodobě udržet pozornost – ať už kulturní veřejnosti, umělců a umělkyň, nebo samotných organizátorů a organizátorek. Právě tato schopnost, spolu s otázkami kulturní diplomacie, společenského kapitálu, institucionální imaginace a péče o návštěvnictvo, je a bude rozhodující pro utváření funkčního, vytrvalého a rozpoznatelného kulturního a společenského milieu.

DOUŠKA

Pokud jsme začali legendárním momentem zahájení Stratilovy výstavy v Galerii pod podloubím dne 17. 11. 1989, můžeme třicetiletý oblouk, který měl původně uzavřít tento text, zakončit dalším ikonickým momentem, který dobře vystihuje proměnu uměleckého prostředí – 17. 11. 2019 byla zahájena výstava Václava Stratila v Telegraph Gallery.

V listopadu 1989 se Stratilova vernisáž odehrávala v kulisách rozpadajícího se komunistického režimu, kdy vystavující nemohli vědět, jak dlouho výstava potrvá, a návštěvníci si stále nemohli být jisti, jaké důsledky pro ně účast na výstavě může nést. Protestem tehdy bylo jasně artikulované slovo, pronesené v jednom soudržném davu, které se postupně stalo vítězným pokřikem.

O třicet let později se Stratilova vernisáž odehrála v prostředí pragmatického kapitalismu, kdy vystavující prodávají a návštěvníci na vernisáže přicházejí, aby byli zachyceni na fotografiích a označeni na sociálních sítích. Protest, tentokrát mířený proti způsobu financování výstav, se stává doménou ideově angažované menšiny, která je na jednu stranu přítomným na obtíž, na stranu druhou se svým výrazným gestem postará o vítané promo nově vznikající galerie.

A u toho opět stojí olomoucký rodák Václav Stratil s posunutým citem pro krásu, drama i trapno.

306

307

308

306 Václav Stratil na vernisáži výstavy *Václav Stratil v Olomouci* v Galerii pod podloubím, 1989

307 Plakát Oldřicha Šembery k výstavě *Václav Stratil v Olomouci* v Galerii pod podloubím, 1989

308 Performance *Bílé Vánoce* Vladimíra Havlíka se studenty a studentkami KVV PdF UP v Galerii pod podloubím, 1991, foto Milena Valušková

309

310

311

312

313

314

315

316

309 Pohled do instalace výstavy Vladimíra Havlíka *Kristovy roky* v Divadle hudby, 1992

310 Michal Kalhous na zahájení vlastní výstavy v Divadle hudby, 1994

311 Jiří Surůvka a Petr Lysáček performují na zahájení vlastní výstavy v Divadle hudby, 1994

312 Miroslav Urban během performance na zahájení vlastní výstavy v Divadle hudby, 1994

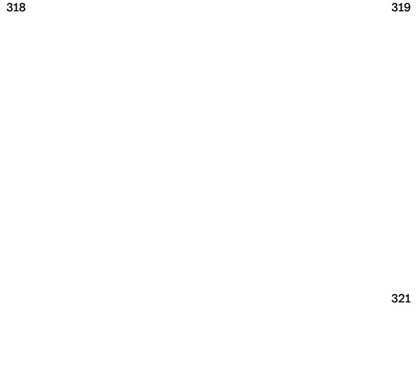
313 Václav Stratil uvádí výstavu Adrieny Šimotové *Dotyk barvou* v Galerii Půda, 1993

314 Yvonna Boháčová, Ladislav Daněk a Václav Stratil na zahájení výstavy Václava Stratila *Úsměv* v Galerii Půda, 1993

315 Zahájení výstavy Romantického sdružení ROMAN v Galerii Půda, 1994.

316 Jiří David na zahájení vlastní výstavy v Galerii Půda, 1994

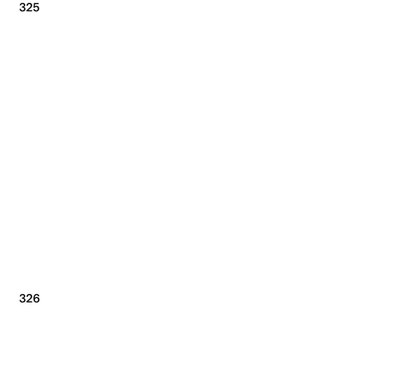
317



318



319



325

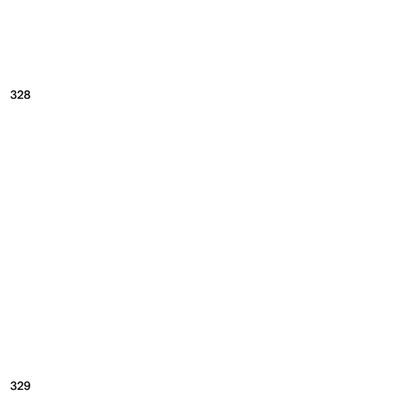
321

324

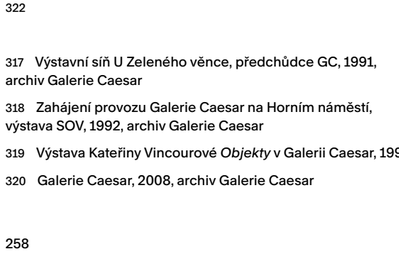
326



320



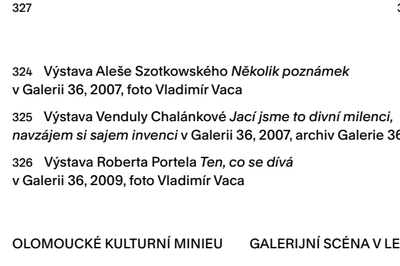
328



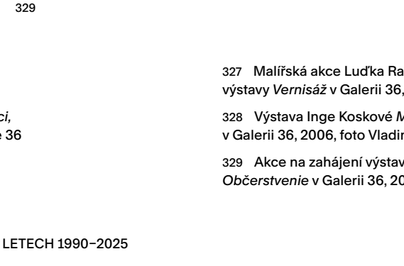
322



323



327



329

317 Výstavní síň U Zeleného věnce, předchůdce GC, 1991, archiv Galerie Caesar

318 Zahájení provozu Galerie Caesar na Horním náměstí, výstava SOV, 1992, archiv Galerie Caesar

319 Výstava Kateřiny Vincourové *Objekty* v Galerii Caesar, 1994

320 Galerie Caesar, 2008, archiv Galerie Caesar

321 Jiří Valoch zahajuje výstavu Isabely Grosseové *Obytné obrazy* v Galerie Caesar, 2002, archiv Galerie Caesar

322 Pohled do instalace výstavy *Trienále SEFO 2021: Všední Krize 2*, 2021

323 Milan Kunc a Miroslav Schubert při instalaci výstavy, 2006, archiv Galerie Caesar

324 Výstava Aleše Szotkowského *Několik poznámek* v Galerii 36, 2007, foto Vladimír Vaca

325 Výstava Venduly Chalánkové *Jací jsme to divní milenci, navzájem si sajem invenci* v Galerii 36, 2007, archiv Galerie 36

326 Výstava Roberta Portela *Ten, co se dívá* v Galerii 36, 2009, foto Vladimír Vaca

327 Malířská akce Luďka Rathouského během zahájení výstavy *Vernisáž* v Galerii 36, 2006, archiv Galerie 36

328 Výstava Inge Koskové *Modlitba za stromy* v Galerii 36, 2006, foto Vladimír Vaca

329 Akce na zahájení výstavy Slávy Sobotovičové *Občerstvenie* v Galerii 36, 2008, archiv Galerie 36

330

331

332

333

334

335

336

330 Zahájení výstavy Jiřího Žáka *Pretext* ve Vitríně Denisce, 2019

331 Zahájení výstavy *Marius Konvoj: Neoego* ve Vitríně Denisce, 2016

332 Alexandr Jančík zahajuje výstavu Jany Kasalové *Obvykle se skrývám bůhvíkde* ve Vitríně Denisce, 2016

333 Tereza Darmovzalová a Alexandr Jančík na výstavě Terezy Darmovzalové *Místo* v Galerii U Mloka, 2015

334 Pohled do instalace výstavy Tamary Conde, Jana Svatoše a Martiny Valchářové *Tři ve dvou* v Galerii W7, 2017, foto Jakub Čermák

335 Monika Beková zahajuje výstavu Terezy Haspeklové *V novém řádu nové řádění* v Galerii W7, 2017

336 Prezentace *To nejhorší z ateliéru Jiřího Surůvky* v prostoru W7, 2016

337

338

340

339

341

342

343

337 Pavel Šuráň zahajuje výstavu Josefa Šlégla (uprostřed) v Galerii Horká. V pozadí Monika Beková, Magdaléna Turzová, Vladimír Havlík, David Jedlička, Jiří Surůvka a Martin Froulík v rámci projektu *XY 2016: Ostrava v Olomouci*, 2016

338 Výstava *I Love 69 Popgejů* v Galerii Monitor, 2016

339 Marie Meixnerová zahajuje výstavu *Animat Zlín: Řády fantazie* v Galerii Monitor, 2019

340 David Bartoš zahajuje výstavu Venduly Burgrové *Bažant plný malinovky* v galerii Basement Project, 2019

341 Pavel Šuráň zahajuje výstavu Jakuba Čermáka *Koruny* v galerii HROB v průmyslovém areálu za hřbitovem Neředín, 2016

342 Pavel Šuráň a Radim Scholaster zahajují výstavu Jarmily Mitríkové a Dávida Demjanoviče *Kultové masky* v galerii HROB v areálu sportoviště poblíž Korunní pevnůstky, 2018

343 Pavel Šuráň zahajuje výstavu Matěje Franka *Místa* v galerii HROB v proluce vedle MUO, 2016

344 Zahájení výstavy Matěje Franka *Místa* v galerii HROB v proluce vedle Muzea umění Olomouc v rámci projektu *XY 2016: Ostrava v Olomouci*, 2016

345 Zahájení výstavy Nóry Ružičkové a Márii Štefančíkové *Živý kinoaparát* v Letní galerii v rámci projektu *XY 2018: Bratislava v Olomouci*, 2018

346 Koncert Václava Stratila na závěr projektu *XY 2015: Brno v Olomouci*, Divadelní sál W7, 2015

347 Zahájení výstavy Johanny Tinzl před galerií 9:16pm v rámci projektu *XY 2023: Vídeň v Olomouci*, 2023

348 Pohled do výstavy Lucie Sceránkové *Strange Sense of Incompleteness*, Galerie XY, 2019, foto Jaroslav Chromek

349 Pohled do instalace výstavy Davida Jedličky *Žádné zprávy*, Galerie XY, 2019, foto Jakub Čermák

350 Alexandr Jančík, Nela Klajbanová, Monika Beková, Pavel Šuráň, Marie Meixnerová a Jan Žůrek při otevření budoucí Galerie XY, 2017

351 Vernisáž výstavy Anny Minx v Galerii XY, 2019

352

353

354

355

356

357

358

359

352 První akce spolku Za krásnou Olomouc v Molitorově domě (Kosinova 7), výstava *Kotvy Máje Priory: České obchodní domy 1965–1975*, 2012, foto Zdeněk Sodoma

353 Pohled do výstavy *Sny o chudobě: Fakulta architektury VUT v Brně / Trienále SEFO 2024 Momenty*, Molitorova knihovna, 2024, foto Jan Jeništa

354 Jan Jeništa zahajuje výstavu *František Bělohlávek: Plakátová tvorba* v Molitorově knihovně, 2024, foto Václav Dvořák

355 Pohled do instalace výstavy *Otakar Hudeček st.: Převrat v duši* v Rub Gallery, 2022

356 David Voda zahajuje výstavu *Vzchop se! Buď malířem škaredých věcí* v Rub Gallery, 2022

357 Pohled do instalace výstavy *Signál II* v Telegraph Gallery, foto Ondřej Polák

358 Zahájení výstavy Václava Stratila *Srdce v kleštích* v Telegraph Gallery (v popředí Václav Stratil, za ním Jiří Ptáček, uprostřed Jan Kudrna), foto Vít Kocián

359 Protest studentek a studentů při otevření Telegraph Gallery (v popředí Barbora Bažantová a Marika Volfová, v pozadí uprostřed Jan Kudrna a Robert Runták), foto David Bartoš

REZ ESENCÍ 1998–2004

David Voda

> Zpočátku to vypadá jako roztržitost.
> Zdraví vás neznámí lidé.
> Množí se telefonní omyly.
> Neznámý člověk vám vyhrožuje.
> Pak ale dostanete v šatně cizí kabát a…
> Lukáš Beran

0

V letech 1998 až 2000 se v Olomouci zformovala umělecká skupina *Rez esencí* (někdy se též nazývala *Rez Esencí Revue* či *R.E.R.*, hanlivě též *Pivní umělecké sdružení McIntoš*). Její jádro tvořili dva studenti zdejších dějin umění Lukáš Beran (*1978), David Voda (*1976) a student matematiky Ondřej Holpuch (*1975). Nebo jinak: formovala se, formovala, avšak až na tři, čtyři příležitosti, kdy její členové vystoupili společně veřejně,[1] se de facto nikdy neustavila. Psát nyní po téměř třiceti letech její dějiny je zcela v řádu věcí čili „v duchu předmětu pitomé“ (Beran). Jejím někdejším členům by se totiž jistě byly líbily dějiny umělecké skupiny, která nikdy nevznikla.[2] Ovšem, co vzniklo, bylo množství manifestů, básní, snových próz, videí, diapozitivů, hudebních kompozic, fotografií, modelů utopických architektur, happeningů, performancí a her, které se téměř denně probíraly v Hospodě U Musea čili v Ponorce u prvního stolu mezi pípou a vstupem, kterému se říkalo „U Slušných“, nebo také v bytě Lukáše Berana na ulici Milady Horákové a na jiných místech.[3] Ke skupině náleželi také zpěvák a elektronický hudebník Vladan Smutný (*1977) a student dějin umění, diletující architekt a fotograf Jakub Potůček (*1975). K blízkému okruhu skupiny se řadila fotografka a kreslířka Magda Šlezarová (*1979),[4] editor, performer, básník a prozaik Milan Kozelka (1948–2014), který byl sui generis mentorem *Rez esencí*: „Uvědomte si, debilové, že jste úplný nuly.“ A jako host známý konceptuální umělec, kreslíř, malíř a performer Václav Stratil (*1950).

Předobrazem sdružení byly přirozeně dávné avantgardní skupiny, především *Simplisté* a pozdější *Le Grand Jeu* a možná ze všech nejvíce skupina belgických surrealistů kolem revue *Correspondance* a podobná skupina *Rupture* (*Roztržka*). Ale k ideovým zdrojům *Rez esencí* patřily stejně tak patafyzika, taoismus, zen, gnóze, hermetismus (zvláště prvorepubliková Universalia), cyberpunk, Steinerova antroposofie, oinirismus všeho druhu, dandysmus a dekadence, Jiří Karásek ze Lvovic, Henri Michaux, Arthur Rimbaud, Fernando Pessoa, Holanova kniha Lemurie, bilderromány Franse Masereela, Jorge Luis Borges, Antonin Artaud, Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu, Daniil Charms a skupina *OBERIU* a další avantgardní ztřeštěnosti. Biblí *Rez esencí* byl pak český výbor belgického surrealismu *Mramor se jí studený*.[5] K nezanedbatelným inspiračním zdrojům skupiny patřil excesivní konzum piva a experimentace se zakázanými psychoaktivními látkami.

Prvním (poznávacím) rysem, který byl pro skupinu charakteristický, byly nehorázné impertinence atakující různé návštěvníky olomouckých hospod, především Ponorky, v režii dandyho Ondřeje Holpucha; dále různé ostentativní, manipulativní a blasfemické stolní hádky, což byla zase doména Davida Vody a konečně přízračný zjev Lukáše Berana, „Mastroianniho skupiny“, který ve dvaceti vypadal na čtyřicet a zřídkakdy odkládal oblek. Dovnitř působila skupina mnohem sofistikovaněji a soustředila se především na psaní poezie a manifestů. Manifesty psal zejména Voda, ale různé jiné subverzivní metamanifesty psali i Holpuch s Beranem. Dalším oblíbeným žánrem byla tvorba tzv. marginálií, což byly krátké pseudosurrealistické absurdní sentence s banální či krutě cynickou pointou. Mezi mistry marginálií patřil Lukáš Beran. Marginálie se takzvaně sbíraly, byly to často zkomolené, zaslechnuté hospodské bláboly absurdně vytržené a vystavené na odiv. Plánovalo se sešitové vydání marginálií, dále se připravoval čistě provokativní slovník veršů a metafor pro začínající básníky (sic!), ale především se připravovalo první číslo tzv. *Rez Esencí Revue*. Komplikací, která de facto vydání znemožnila, pak bylo rozhodnutí vydat první číslo *R.E.R.* jako CD-ROM. Přesto byl uskutečněn jakýsi výlet do Starého Města pod Kralickým Sněžníkem, kde čekal možný sponzor. Jednání skončilo samozřejmě naprostou katastrofou, neboť se členové opili, ze sponzora udělali snoba a urazili jej. Další katastrofou skončilo výjezdní zasedání redakce *R.E.R.* ve složení Holpuch, Voda, Beran do Štědrákovy Lhoty, z nějž nevzešel jediný relevantní výstup, krom následující marginálie a umělecké instalace:

> Na stole leží sluneční brýle, hrnek s kafem, zapalovač, dálkové ovládání, dva nože položené na sebe, javánský tabák, sklenice, pero, kompakt, paštika, panák, dva panáky položené na sebe, sklenice, popelník, zhaslá svíčka, hořící svíčka, palice konopí, sirky, feldflaška, hrnek s kafem, feldflaška, talíř, na něm salám, vršek od piva, klíče, galoásky, nivea, Caledonian Highland, mrtvý motýl, krabička na konopí, pytlík na dýmku, dýmka, hrnek s kafem, hrnek s olivama, cukr, Baudelaire, Olič, otvírák, pero a papír, na který to píšu.
> Lukáš Beran

V jisté lucidní chvíli pak vznikla následující instalace:

> V solidním špalku na štípání dříví jsou do tvaru třípaprskové hvězdy zaseknuty tři stejné sekery. Na každé z nich je na rovné horní ploše vycentrována štamprle naplněná slivovicí.
> Rez esencí

Kromě literatury a instalací se skupina věnovala také fotografii a fotogramům, tvorbě objektů, videoartu, zvukové performanci a happeningu, elektronické

1 Skupina se pravděpodobně poprvé prezentovala v Antikvariátu a literární kavárně Černý pavouk v Ostravě na Stodolní v roce 2000. Dále vystoupila na Festivalu *příští vlna/next wave…* 14. 10. 2001 v Divadle Disk v Praze, kam ji pozval spoludramaturg tehdejšího festivalu Milan Kozelka. A se stejným programem 28. 10. 2001 i na festivalu *Krátkodobý odchyt* v právě otevíraném novém pražském prostoru MeetFactory v Osadní ulici. Legendární byl improvizovaný koncert kapely *Des Andreas Holpux'Idée Fixe Band* v olomoucké hospodě Ponorka s exkluzívním hostem Václavem Stratilem. Knižně skupina publikovala v antologii Milana Kozelky, *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, nakladatelství Votobia, Olomouc 2002.

2 Když jsem po dvaceti letech od tehdejšího třeštění napsal Lukáši Beranovi: „Nejhorší na tom je, že nemůžu najít složku Rez esencí“, odpověděl příznačně: „Stejně byla prázdná, ne?“

3 Později a mezitím i jinde: na chalupě Holpuchových ve Štědrákově Lhotě na Šumpersku, ve sklepním studiu *Sutero* Vladana Smutného v Neředíně či konečně v mikrokomuně na Vításkově ulici v Olomouci-Hejčíně, kde bydlel Voda a Potůček a kam pravidelně docházel výtvarník a performer Václav Stratil.

4 Autorka série oficiálních portrétních fotografií skupiny z jara 2002 (jediných kolektivních snímků) v koupelně Beranova bytu.

5 Petr Král – Jan Rubeš (eds.), *Mramor se jí studený. Básníci belgického surrealismu*, Praha 1996.

ambientní hudbě, utopické architektuře a psychickým výzkumům všeho druhu. Voda a Beran kromě toho začali působit jako příležitostní kurátoři výstav soudobého umění.[6] Zhusta se pěstovala ironická distanc k vědě, obzvláště ke kunsthistorii. Dnem i nocí a bez skrupulí se provozovalo „kontemplativní zoufalství“ (Ondřej Holpuch).

1

Jakýmsi předstupněm skupiny byla spontánní akce na podporu tehdy ohrožené Galerie Caesar v roce 1998.[7] Voda s Beranem zformulovali text petice studentů olomoucké kunsthistorie na podporu galerie, které hrozilo likvidační zdražení nájemného na návrh tehdejší olomoucké koalice vedené ODS. Petici podepsalo 140 petentů a v jejím rámci vznikla i undergroundová pop-up galerie *Měsíc ve sklepě* v olomoucké Riegrově ulici. Voda s Beranem tehdy do středověkého sklepení domu na pomezí Riegrovy a Barvířské 1 (vstup do podzemí) pozvali mladé začínající výtvarníky: Otakara Ručka, Pavla Formana, Magdu Šlezarovou, Ondřeje Holpucha, Janu Tichotovou, Janu Podzemnou, Janu Babincovou, Františka Kocourka, Davida Jedličku, Martina Horáka (ostatní nedoloženi), a vystavili jejich práce v asi třech rozsáhlých zaklenutých sklepních prostorách. U vchodu svítila Beranova instalace *Měsíc ve sklepě*, což byla bílá blána z bubnu zavěšená ve sklepní nice a zezadu prosvětlená reflektorem. Voda na vernisáži provedl happening, který spočíval v tom, že se posprejoval zlatým sprejem včetně obličeje a vlasů. Vernisáž navštívilo poměrně velké množství lidí a v jejím rámci dostali Voda s Beranem výstavní termín v Galerii Caesar v rámci tehdejších týdenních tzv. Art projektů. Postupně začali připravovat její koncepci. Výstava se měla jmenovat NEON a měla mít podtitul „Platónská propast překlenuta provazovým žebříkem“. Jejím ústředním motivem bylo dlouhometrážní video natočené v noci na ulici Kaštanová. Na videu byl jediný asi 60 minut trvající obraz – rozsvícená reklama na firmu vyrábějící reklamní neony, která sestávala z jediného neonově svítícího slova NEON tvořeného neonovou trubicí.[8] Zvuková stopa představovala rozhovor Vody a Berana sedících vedle stativu s videokamerou na chodníku a konzumujících sadu francouzských sýrových jednohubek a popíjejících perlivé víno. Kromě videa měla být na výstavě instalace z potichu blikající přerušované dvojice červených světel na světelném výstražníku z přejezdu a proti němu umístěného modře svítícího dráždního návěstidla. Výstava se samozřejmě nikdy neuskutečnila.

Ve vymýšlení různých happeningů a her vynikal především Beran, který nosil černé tričko (vlastního designu) s lesklým bílým nápisem BRAHMS přes prsa. Zde jedna typická „beranovská hra“, která se – jak jinak – nikdy nerealizovala.

Kruhové putování po okrouhlých stavbách kolem města O.

Kolem města O. obejdeme okrouhlé stavby. Začneme u železničního depa na Pasteurově (půlkruh), poté dojdeme k zarostlému a nepřístupnému lazeckému fortu, dlouhým obloukem dojdeme k prvnímu olomouckému kruhovému objezdu na Pražské, cíl bude slavonínská okrouhlá historická cihelna v ruinách.

Lukáš Beran

Na silvestra 2000/2001 se uskutečnilo jedno ze symptomatických setkání u Berana v jeho staromládeneckém (sic!) bytě na ulici Milady Horákové. Posílněni etanolem a zakázanými substancemi pokryli jsme veškerou plochu obývacího pokoje nevyloupanými buráky. Lukáš pustil na plné pecky Velvet Underground, převlékl se do šortek na uklízení, začal vysávat, ale místo úklidu na díru po hubici vysavače přikládal foukací harmoniku. (Vznikl tak první hudební nástroj, jeden z pozdějších dalších, které stvořila *Rez esencí*). V nočním městě se ujal vedení. Nasadil si černou baseballovou čepici s lebkou a zkříženými hnáty a plul temnou nocí. Jistý pán nás zastavil: „Pánové, víte, že ta vaše čepice, že to je nezákonné. To je propagace nacismu.“ „Nikoli, pane,“ odtušil duchapřítomně Beran, „jedná se o propagaci smrti.“ Tímto jsme se dostali k medailonům jednotlivých „rezesencistů“ alias, jak si též říkali, „rezezlenců“.

2

Holpux: „Tak můžeme začít vymýšlet dramaturgii…“
Beran: „Co??“
Holpux: „Tak můžeme začít vymýšlet dramaturgii! Ty špatně slyšíš?“
Beran: „No… zatím jsme vymyslili, že budeme vystupovat převlečení za zeleninu.“
Holpux: „Co??“
Beran: „Za zeleninu! Ty špatně slyšíš?“

ONDŘEJ HOLPUCH (*1975), jinak též zvaný Andreas Holpux, sám sebe v některých textech titulující Kostrubonko, dle ukrajinského pohanského božstva, hanlivě zvaný Patyzon, byl výsostným básníkem skupiny. Jeho neodekadentně beatnické texty byly eklekticky urputné i půvabné. Jisté renomé si vydobyl už před vznikem skupiny jako nevyžádaný noční recitátor básní Jiřího Karáska ze Lvovic. Holpuch se též věnoval počítačové koláži a tvorbě dřevěných objektů-asambláží (*Kafkův dům*, ztraceno) a malých idolů, bytůstek z nalezených přírodnin, sešívaných kovů a objets trouvés. Spolu s Davidem Vodou vystoupil s přednesem básní na pražském festivalu *příští vlna/next wave…* v roce 2001 (ostravská předpremiéra u Černého pavouka).[9] Holpuch byl také zakladatelem paralelního projektu *Rez esencí* experimentálního performativního tělesa *Des Andreas Holpux' Idée Fixe Band* (ano, psáno záměrně se špatným německým pravopisem).

6 (Lukáš Beran), Jana Tichotová, *Návrat Colduktu*, Divadlo hudby Olomouc – Galerie Titanic, 14. 9. – 24. 10. 2000. – (David Voda), *Totální výprodej – Metaateliér Klidu a Odpočinku Václava Stratila* v Divadle hudby Olomouc, listopad–prosinec 2000; JAPO001 *Forma (ne)sleduje účel*, Galerie U Mloka, leden–únor 2001.

7 Dalším předstupněm byl tzv. *ManifesT*, který zformuloval Voda, Potůček a student rusistiky a dramaturg olomouckého Divadla hudby Alexandr Jeništa (*1976). Tento manifest byl guerillovým způsobem prezentován, přibit na historické barokní zárubně, při univerzitní akci v připravovaném Uměleckém centru UP v jezuitském konviktu v květnu 1998. *ManifesT* jsme poslali do regionální redakce Mladé fronty Dnes, kde byl otištěn. Ve stejné době probíhaly také večery tzv. Clubu Magion v Divadle hudby Olomouc, kde se prezentovala nová kultura 90. let. Taneční hudba, cyberpunkové filmy, manga… Magion pořádal David Voda s malířem Petrem Horákem. – Další (teprve nedávno objevenou), mimoběžnou k akcím *RER*, ale typickou – a až mysticky-biograficky subverzivní – akcí byla nenápadná performance Václava Stratila provedená na podzim roku 2000. Tehdejší (a dosavadní) kurátor Muzea umění Ladislav Daněk, instalující právě v muzejním sále Trojlodí velkou Stratilovu retrospektivu, vzpomenul, jak Václav jedno ráno v paruce a špinavém prádle polehával na chodníku – jako žebrák – přímo před služební branou muzea a kurátoři a další pracovníci muzea připravující právě jeho výstavu jej – nepoznávaje jej – obcházeli cestou do práce. (viz Václav Stratil: Kresby 1955–2000. Muzeum umění Olomouc – Trojlodí, 30. 11. 2000 – 11. 2. 2001)

8 Srovnej větu z *Mramor se jí studený* (viz pozn. 5, s. 88): „V měsíčním světle se na zamženém skle dala rozeznat písmena; skládala opakující se souslovím ‚měsíční světlo‘.“ Marcel Havrenne.

9 Vystoupení *Rez esencí* v Ostravě u Černého pavouka a na festivalech *příští vlna/next wave…* a *Krátkodobý odchyt* byly pokusem o Gesamtkunstwerk: živě recitované básně Vody a Holpucha doprovázela Beranova videa (NEON) a statické projekce diapozitivu s monumentálním prosvětleným kolečkem salámu chorizo pod názvem *Disk* s podtitulem *Poteče salám*. V podkresu zněla podmanivá elektronická hudba Vladana Smutného.

Jeho *Idée Fixe Band* vystoupil pouze jednou (jak jinak) v olomoucké Ponorce v prosinci roku 2001 ve složení David Voda, Ondřej Holpuch, Vladan Smutný, Lukáš Beran, Václav Stratil a Jakub Potůček. Bez varování (bezprostředně po aplikaci „fajy“ s konopím) se naráz rozezněla polystyrenová bedna-xylofon s rezavými silnými dutými trubkami, do nichž rytmicky mlátil Voda, dále ozvučené struhadlo, na němž Smutný strouhal tvrdé rohlíky, ozvučený vysavač ETA, na jehož díru po hubici přikládal Beran foukací harmoniku, zatímco Holpuch a postupně všichni další do mikrofonu deklamoval(i) texty zapomenutého pozdně obrozenského básníka Augustina Eugena Mužíka; do toho všeho Holpuch na ozvučeném šlapacím šicím stroji „vyšíval“ umělecké stehy do fólií A4, které se okamžitě po vyšití věšely na napjaté špagáty a distribuovaly publiku; a Stratil s Potůčkem troubili „jak najatí“ na prázdné kartónové špulky. Na závěr rezezlenci zapěli sborově na známý nápěv: Zen je krásný… Bezprecedentní life act trval dobrou hodinu. Po jeho skončení vystoupil majitel Ponorky a frontman kapely *Elektrická svině* Zdeněk Brázda zvaný Cipís a v hlubokém úklonu, pravil: „Pánové, já smekám.“ Zde jedna z emblematických básní Ondřeje Holpucha:

Velká nová věc
Pro B. R.

Zítra přijde velká nová věc.
Zítra, blízko míst, kde měl předevčírem
začít tvůj nový život.
Připlíží se spletí partyzánských stezek z hor.
Úseky častých náhod.
Nebo se přižene jako zkrachovalý mesiáš
na trojském koni,
s prázdným břichem a srdcem plným
sladkého námelu.
Roztančí šváby po podlaze – smrtihlav
sejme otisky kopyt.
Parket už vzdychá vidinou radostí chvil,
ve kterých se budete ospale míjet
jako opilé žáby na pramenech řeky slepých
ramen.
Frak čpící výdechem osočení, závoj skýtající
tíhu znouzecnosti.
Ach, program vypadá tak lákavě.
Zábavní pyrotechnika.
Vstupenky za skleněnky z přimhouřených důlků.
A bílé rukavice paklíčů.
A padací dveře.

Zítra přijde. Nová věc.
Připluje jako prošpikovaný Ahasver v čínské
marinádě.
Vyjde jako slunce nad místa promlčených
přečinů.
Vzedme se z ticha vyvažování vah,
rozčísne mlčení proti srsti znuděných
šelem.
Vyplázne rozeklaný jazyk s růžovou hostií
a ukáže tisíc dalších sama sebou
zasazených ran.
Nadmuté Olomouci.
Králi Ječmínkovi.
Též vyorané myši a loňským bramborům
a bramborám.
A všem mrkvím souložícím s křenem.

Do latě s časem!
Přijde zítra, ta věc.
Zúčastnit se oslav kulatého výročí tvého
vplotutkvění.
(Zůstane po nich kruh zdupaných pilin.)
Smekne cerevisku a vmísí se mezi
pozůstalé korzující s nebožtíky.
Je to buršák zjizvená!
Téměř sebou bacíš pod stůl, omráčena vírem.
A lajdáci se mlsně pousmějí.
Oplatíš nám pohledem sedmibolestným,
růženko z flakónu.

Zítra.
Máš to psáno v etiketě.[10]

10 Ondřej Holpuch, Velká nová věc, in: *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, nakladatelství Votobia, Olomouc 2002, s. 351–352.

11 Jeden tichý happening z dob „*Rez esencí* avant la lettre“ Beran realizoval pod názvem „S houskou v hubě čumím blbě“. Při otevření McDonalds na Horním náměstí v Salmově paláci, stál tiše na ulici, žvýkal suchou housku a „blbě“ očumoval přes výkladec do davů tísnících se uvnitř fastfoodu. Sám k tomu po letech dodává: „Akce s houskou dávno předcházela popsaným časům. V Olomouci se otevřel první McDonald a tohle byl poklidný protest. Seděli jsme tam na chodníku a piknikovali. Bylo to hezký a zabránilo to eskalaci – kamarádi anarchisti to chtěli rovnou vybílit.“

LUKÁŠ BERAN (*1978) alias Rejža, hanlivě Ukáš Kůžička (dle předchozího občanského jména Lukáš Růžička) byl skeptickým mozkem a brilantním analytikem *Rez esencí.* Spával pod mapou města Olomouce a čítával vleže na posteli, bradu zaraženu v podušce, zíraje přes okraj postele dolů na knihu rozloženou na jakémsi nízkém šamrdlíku, který nazýval pulpitem. Ve svých snech připisoval městu celé nové čtvrti a v bytě objevoval nové pokoje s maskovanými dveřmi. Ten byt jsme obdivovali pro jeho intaktní „starobní stav“, který Lukáš po svém předchůdci v důchodovém věku konzervoval a umně dotvořil, či spíše zpotvořil. Ještě před vznikem *Rez esencí* se po olomouckých podnicích proslavil předčítáním libret oper z 19. století a svým nepřístupným elegantním zjevem à la existencialisté, když nosil výhradně černé oblečení, které časem jen nerad vyměnil za šedé. Pro Beranovy sevřené, úsporné prozaizované básně-rébusy byla charakteristická věcnost a snová předmětnost. Odehrávaly se často ve městě noir-vizi, syceny paranoiou a delikátní subverzivitou. Kdesi v dálce bylo možné vysledovat vliv *Correspondance*, především básníků Paula Nougého a Marcela Lecomta. Podvratný intelektuální humor, penzum piv a občasný konzum lysohlávek, střídal s osamělým obsedantním čtením a pedantickou existencí z minima hmotných prostředků. Svůj výtvarný cit praktikoval jen zřídka. Kresby, videoperformance a happeningy bychom spočítali na prstech jedné ruky.[11] Jako další příklad jeho akcí, na nichž jakoby sledoval Lecomtovu vizi: „uspořádat výzkumnou výpravu do banality“, patří jedna prázdninová akce. Beran odjel na dovolenou (představuji si ho, jak jede jednu zastávku tramvají), když si jen několik bloků od svého bytu rezervoval

hotelový pokoj v hotelu Palác, kde pak svou dovolenou skutečně strávil. Obzvláště rafinované byly hry, které se mu zdály ve snech. Zde jedna z nich:

> SEN 30. 6. 2002 (o sodíkové kuličce)
> V tomto snu se (mimo jiné) věnuji podivné, a snad i nebezpečné hře. Užívá se k ní televizor, na jehož obrazovce, je-li zapnut, se převalují vody jakéhosi jezera, a kovové válcové pouzdro, které obsahuje několik ocelových kuliček a jednu kuličku z kovového sodíku. Hra spočívá v tom, že zapnutá obrazovka je pro pouzdro volně prodyšná, a pouzdro se vkládá a zase vyjímá z vody, na obrazovce zachycené, a „za obrazovkou" reálně přítomné. Sodíková kulička při ponoření prudce reaguje s vodou a uvádí ve slyšitelný pohyb ostatní ocelové kuličky. Nebezpečí tkví v tom, že kdyby během prolínání pouzdra s obrazovkou došlo, například, k přerušení dodávky proudu, obrazovka praskne.

DAVID VODA (*1976) zvaný Davor, hanlivě Gravid Soda, užíval i pseudonym Desmond Bourgeois, byl zakladatelem a hlavním ideologem *Rez esencí*. Fascinován texty Rogera Gilbert-Lecomta a René Daumala ze skupiny *Le Grand Jeu* začal na přelomu let 1999 a 2000 psát manifesty, aby podnítil vznik skupiny, jíž dal v dubnu 2000 i jméno. Nosíval smetanový převlečník ne nepodobný obleku Mao Ce-Tunga a zelený baret. Mezi jeho klasické psychické výzkumy patřil kus, kdy ihned po probuzení vypil na lačno litr silného odvaru bylinného čaje *Spánek a nervy* a vyrazil do ulic. Svůj „bdělý" čas dělil mezi nesoustavné studium antroposofie, gnóze a excesívní konzum konopí. Jubilejní rok 2000 strávil denně pod vlivem hašiše a konopí. Epigonskou poezii ve stylu Novalise, Máchy, Halase, Michauxe a zápisy snů, prokládal psaním manifestů a organizačním zápalem pro skupinu, který málokdy končil jakýmkoli konkrétním výstupem. Zde jedna z programatických básní Vody:

> Rez esencí
> *Rez neujde železu.*
> (Holan)
>
> Hledali se. A ten se železem prý
> poznal rez. Druhý s číslem ctil
> nulu. Třetí se zvukem poznal zas
> ticho. Další, ten se slovy mlčel.
> Někteří se ochlupili světlem
> a vstoupili v tmu. A ti, co cítili
> myšlenkami, uviděli smrt.
> Byla však rez esencí železa?

Byl-li Holpuch básníkem, dandym a spratkem skupiny, Voda rozjíveným snílkem a utopickým projektantem, byl Beran skeptickým exekutorem (všech našich) kolektivních iluzí.

3

Kick by mind, not by foot.
m. w. c.

Fotografie se stává tím,
čím myslíte, že právě je…
JAPO

Studentka fotografie na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (ateliér P. Štechy) a uhrančivá dcera dlouholeté ředitelky Divadla hudby Libuše Šlezarové (1953–2015), MAGDA ŠLEZAROVÁ (*1979), uměleckým jménem Magda Sofie Slezar, sice nebyla členkou *Rez esencí*, ale mohli bychom ji popsat jako kolektivní múzu skupiny – asi takovou jakou byla Milada Schmidtová na Baťově Škole umění ve válečném Zlíně. Magda fotografovala od sedmnácti, někteří z nás jí stáli modelem; dokumentovala některé naše akce (např. koncert *Des Andreas Holpux' Idée Fixe Band*) a vytvořila jediný „oficiální portrét" skupiny. Sdílela s námi jistou anarchicky rozjívenou temnotu i fascinaci berlínským undergroundem (Einstürzende Neubauten, Nick Cave). Ve své tvorbě navazovala na estetiku B.K.S. a fotila (krom množství autoportrétů) inscenované černobílé i barevné „neobarokní" cykly v ateliéru ve staré Olomouci, na chatě v Jívové i jinde. Tvořila instalace a dokumentovala koncerty.

Paradoxně další „rezezlenci" pracovali s motivem rzi konsekventněji než „otcové zakladatelé". Rez se sice objevuje ve Vodových manifestech a básních, ale spíše jako vágní filozofická metafora. Sofistikovaněji ji reflektoval VLADAN SMUTNÝ (*1977) ve svých hudebních kompozicích. Smutný (mimo zpěvu v hipísáckých cover bandech) tvořil hudbu na computerech v hudebním studiu *Sutero* v Neředíně v těsné blízkosti Ústředního hřbitova, ve sklepním bytě plném cédéček a hermetické literatury (zejména z produkce dávné pražské Universalie). Užíval anonymního uměleckého akronymu m.w.c. (nekonkrétní a mnohoobsažné zkratky podle vzoru australských průkopníků SPK)[12] a tvořil temné oinirické kompozice v intencích experimentální elektronické hudby 90. let 20. století: downtempo, ambient či noise music, aby se později propracoval až do polohy soudobé elektroakustické hudby a elektronického minimalismu[13]. V říjnu 1999 – ještě mimo skupinu – vydal vlastním nákladem debutové album *Titillation* na magnetofonové kazetě. Brzy začal pracovat na skladbě vytvořené na text neognostické básně *Jednorožec* od Davida Vody (báseň nahrál ve své interpretaci Alexandr Jeništa ve studiu v Divadle hudby). Další skladbu, v jejíž pozdější podobě Smutný použil motiv rzi od Sisters of Mercy ze skladby *Temple of Love*, později remixoval a míchal v různých formách a obměnách a dal jí název *Rez esencí*. Fragmenty Smutného kompozic sloužily jako podklad autorských čtení v ostravském Pavoukovi a na festivalech v Praze na podzim 2001. A přirozeně – jak jinak – nikdy nebyly dokončeny.

12 m.w.c. znamenalo mnoho věcí: moon white corpses, morning with/out coffee, man with courage atp. podle nálady a rozpoložení, vč. jediné vánoční verze m.w.x. v Divadle hudby Olomouc.

V utopických návrzích architektur studenta dějin umění JAKUBA POTŮČKA (*1975) hrála koroze jednu z konstitutivních rolí. Své modely architektur vášnivě lepil na podlaze takřka nahý jen v trenkách na Vitáskově ulici v Hejčíně. Vznikla zde řada někdy i dystopických objektů. Např. kolorovaný model monumentální kremační věže ve tvaru čtyřbokého komolého jehlanu: „Představuji si ji jako obrovskou padesátimetrovou věž, zkonstruovanou z odpadních prorezlých materiálů. Taková rezatá věž z rezatých kovů, s poločasem rozpadu; každý bude vědět, že jednou věž pod vlastní tíhou a pod vlastní korozí spadne. Ve věži je rampa, která se spirálovitě po obvodu vine až nahoru. Na ní se postupně seřadí všichni pozůstalí, dívají se dolů do žároviště, odkud se k nim line dým spalovaného těla jejich blízkého, již jako pouhá esence se s nimi naposledy setká, lehce se jich dotkne a pak opustí tento svět několika průduchy po všech stranách věže."[14] Rovněž navrhl budovu pro *Rez Esencí Revue* jako „architekturu koroze a poločasu rozkladu". Nakonec se Potůčkovi povedl majstrštyk hodný hochštaplera z *Rez esencí,* když byly jeho (politicky angažované) modely z výstavy,[15] kterou uváděl historik architektury a náš pedagog z univerzity Rostislav Švácha, zakoupeny jako sbírkové předměty do sbírky architektury Muzea umění Olomouc. Fascinaci meziválečným funkcionalismem Potůček nakažlivě kombinoval se smyslem pro surrealistickou estetiku rozpadu, japonskými čajovými obřady, láskou k Tramínu červenému a klasickou černobílou fotografií. Pod pseudonymem JAPO (čas-

13 Viz kompozice *Mein Vaterland*, 2004.

14 In: *Vzbudit v lidech zvídavost. Rozhovor Davida Hrbka s Jakubem Potůčkem.* Příloha katalogu k výstavě viz pozn. 15.

15 *Jakub Potůček, Naplijte na své domy (architektura vs. myšlení o ní, minulé versus budoucí)*, 7. 2. – 2. 4. 2002. Muzeum umění Olomouc z výstavy zakoupilo model *Café Minimal*, navržený pro proluku – dnešní staveniště SEFO – a angažovaný model „pichlavého" domu pro náměstka Látala, nechvalně proslulého „populistickým bojem" o charakter úprav Horního náměstí od architektů Hájka, Šépky a Hradečného.

16 Viz např. výstava: *Japo 2000, Jiná skutečnost (60 mm²) – fotografie*, Ateliér Rubicon, Dům umění, České Budějovice, 2. 6. – 30. 6. 2000, kurátor: Jiří Ptáček ml. Varianty těchto výstav: *Fotografie Jakub Potůček – kostel sv. Máří Magdalény v Božanově* (v rámci Týdne pro broumovské kostely), srpen 2000 a JAPO001 – Forma (ne)sleduje účel, Galerie U Mloka, leden – únor 2001, úvodní slovo David Voda.

17 Jakub Potůček, Alexandr Jeništa, *Café Expo'58*, 25. 3. – 21. 5. 2004, Divadlo hudby Olomouc – Galerie Titanic. Na výstavě zahrál Václav Stratil se svou brněnskou skupinou Von Mode. Repríza proběhla v brněnském Café Steiner, kde ji zahájil Václav Stratil (2005). Podobně Smutný pro Divadlo hudby ještě v roce 2005 připravil zvukovou koláž *m. w. c. – hudba pro ticho* pro 371. vernisáž Divadla hudby Olomouc, 5. 5. 2005: *Básník Ticho, Nemoderna.*

18 Milan Kozelka, *Ponorka,* nakladatelství Votobia, Olomouc 2001.

19 *Rez esencí* se objevuje parodována jako „pivní umělecké uskupení McIntoš" i v další Kozelkově knize *Celebrity* z roku 2004, opět s ilustracemi Andrey Lexové.

4

„Je slyšet pravidelně narážet kosu na kámen."
Lukáš Beran

Heroická doba *Rez esencí* končí rokem 2002: velkorysým činem, který mladým rozjívencům připravil Milan Kozelka. Nejprve si z nich vystřelil v povídkové knize *Ponorka*[18], kde vystupuje Ukáš Kůžička, Gravid Soda a Patyzon snad v každé druhé zlomyslně poťouchlé povídce (s kongeniálními ilustracemi/portréty rezezlenců Andrey Lexové)[19]. Ovšem v monumentální antologii *Vertikální nostalgie,* kterou sestavil a vydal v nakladatelství Votobia, vzal Kozelka *Rez esencí* vážně. Zde se pod skutečnými jmény s výbory svých prací představili téměř všichni rezezlenci: Lukáš Beran, Ondřej Holpuch, David Voda, Jakub Potůček i Magda Šlezarová. Nakonec tedy *Rez esencí* publikovala ve skutečné „tlusté" knize ve skutečném kamenném nakladatelství, ale to byl také její paradoxní konec. Tento čin uvrhl *Rez esencí,* jež se ještě nedávno hrdě hlásila k sentenci belgického surrealisty Achilla Chavéeho: „Je třeba vytrvat, abychom dosáhli neúspěchu", do stavu klinické smrti. Do kómatu, z něhož se už nikdy nevzpamatovala. (Odmyslíme-li barokní fázi *R.E.R.* – viz konec předchozí kapitolky). Svému objeviteli a prvnímu editorovi Kozelkovi se pak přátelé odvděčili po svém. Na párty v Ponorce, kdy se loučil se svým olomouckým pobytem, Kozelku pozuráželi „nalezenou" vulgární a lacinou básní deklamovanou s kolektivně trapným gustem.

Architekt a teoretik Louis Kahn v roce 1965 poznamenal, že „hodnota nedokončených věcí je velmi silná. Co nebylo dosud postaveno, není ztraceno." Takové tvrzení má romantický původ. Záliba v torzech či v dílech, která ač nevznikla, jsou o to víc přítomná, byla blízká i „snové velmoci" zvané *Rez esencí*. Na prahu 21. století možná *Rez esencí* váhala správně. Nechtěla být jen další bezvýznamnou uměleckou skupinou v řadě a raději zůstala ve virtuální děloze. Přesněji řečeno spotřebovala veškerou energii na to, aby se (ne)ustavila. Bylo to koneckonců bližší představě Lukáše Berana, který na rozdíl od nenapravitelného romantika Vody, který chtěl neustále něco podnikat „na ven", mínil *Rez esencí* udržet v rovině vědomé parodie, resp. stolní pivní společnosti přátel, s její „nemateriální" tvorbou po vzoru Křižovnické skupiny čistého humoru bez vtipu.

Zde končí příběh jednoho přátelství, jedné olomoucké konceptuální (ne)skupiny na prahu nového století. Ovšem, kdo ví, možná… Pokud *Rez esencí* nikdy nevznikla, dost možná právě proto trvá. A její dávní členové pokračují v „kontemplativním zoufalství" na nových šachovnicích.

360

361

362

360 Andrea Lexová, ilustrace z knihy *Ponorka* (zleva eskymák, Holpuch, Voda, Beran), 2001, černá tuš, papír, 108×137 mm, majetek autorky (Praha)

361 Magda Šlezarová, Skupina *Rez esencí* v koupelně na Milady Horákové (zleva Šlezarová, Voda, Smutný, Holpuch, Beran / zleva Voda, Smutný, Holpuch, Beran), 2001, černobílá fotografie (nevyvoláno), majetek *Rez esencí* (Praha)

362 Andrea Lexová, dvě ilustrace z knihy *Ponorka* (zleva Voda, Beran / Beran, „Šakal"), 2001, černá tuš, papír, 82×120 mm a 105×134 mm, majetek autorky (Praha)

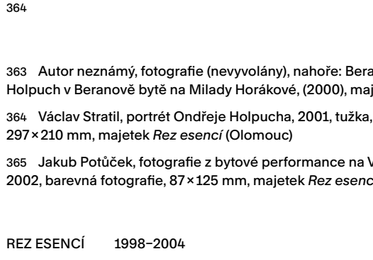
363

365

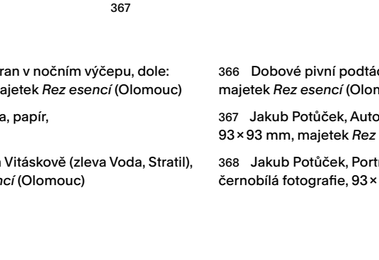
366



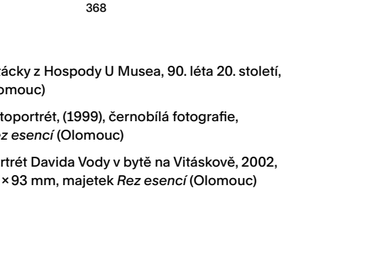
364



367



368



363 Autor neznámý, fotografie (nevyvolány), nahoře: Beran v nočním výčepu, dole: Holpuch v Beranově bytě na Milady Horákové, (2000), majetek *Rez esencí* (Olomouc)

364 Václav Stratil, portrét Ondřeje Holpucha, 2001, tužka, papír, 297×210 mm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

365 Jakub Potůček, fotografie z bytové performance na Vitáskově (zleva Voda, Stratil), 2002, barevná fotografie, 87×125 mm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

366 Dobové pivní podtácky z Hospody U Musea, 90. léta 20. století, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

367 Jakub Potůček, Autoportrét, (1999), černobílá fotografie, 93×93 mm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

368 Jakub Potůček, Portrét Davida Vody v bytě na Vitáskově, 2002, černobílá fotografie, 93×93 mm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

369

370

371

372

373

374

375

376

377

369 Magda Šlezarová, *Chaostop*, 2000, barevná fotografie, 145 × 95 mm, majetek autorky (Olomouc)

370 Magda Šlezarová, z cyklu *Auto-Joint*, (1998–1999), černobílá fotografie (nevyvoláno), majetek autorky (Olomouc)

371 Magda Šlezarová, *Autoportrét*, 1999, černobílá fotografie, 239 × 177 mm, majetek autorky (Olomouc)

372 Magda Šlezarová (spolupráce David Voda), z cyklu *Příjezd*, 2002, barevná fotografie, 194 × 248 mm, majetek autorky (Olomouc)

373 Lukáš Beran, koncept videoinstalace *Neon alias Platónská propast překlenuta provazovým žebříkem*, (1998–1999), kuličkové pero, papír, 106 × 204 mm; a Lukáš Beran, David Voda, *Neon alias Platónská propast překlenuta provazovým žebříkem*, 1999, videoinstalace, 60 min, printscreen z videokazety, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

374 Lukáš Beran, *Disk / Poteče salám*, 2000, barevné diapozitivy, 50 × 50 cm, majetek *Rez esencí* (Praha)

375 Ondřej Holpuch, bez názvu, (1997–1998), idol, dřevo, drát, textil, approx. 18 × 4,5 × 3 cm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

376 Vladan Smutný (m.w.c.), hudební album *Titillation*, 1999, magnetofonová kazeta, papír, 11 × 7 cm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

377 Ondřej Holpuch, dvě koláže *Vyšetřovna* a *Vám poděkování a lásku vám*, (2000), počítačová koláž, print, 210 × 297 mm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

378 Jakub Potůček, *Kremační věž*, (2002), model architektury, papír, karton, polychromie, approx. 26,2 × 13,2 × 176 cm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

379 Jakub Potůček, *Café Minimal*, (2002), model architektury, papír, karton, plexi, špejle, 39 × 44 × 31 cm, Muzeum umění Olomouc

380 Jakub Potůček, fotografie z výstavy *Forma (ne)sleduje účel*, Galerie U Mloka, 2001, černobílá fotografie, papír, 142 × 174 mm, 134 × 196 mm, 189 × 135 mm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

381 Jakub Potůček, Dům pro *Rez esencí* (*Rez Esencí Revue / Architektura koroze a poločasu rozpadu*), 255 × 304 mm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

382 David Voda, návrh letáku *Rez Esencí Revue*, manifest, 2000, papír, 297 × 210 mm, majetek *Rez esencí* (Olomouc)

383 David Voda, *PF1999*, 1998, růžový papír, 297 × 210 mm, majetek *Rez esencí* (Praha)

384 Lukáš Beran, plakát na *1. Beranův festival opravdu nezávislého filmu*, 2000, papír, 297 × 210 mm, majetek *Rez esencí* (Praha)

385 Lukáš Beran, plakát k vystoupení *Des Andreas Holpux' Idée Fixe Band*, 2000, papír, 297 × 210 mm, majetek *Rez esencí* (Praha)

FESTIVALOVÉ MĚSTO. OLOMOUCKÉ FESTIVALY 1990–2025

Tomáš Kubart

V posledních třiceti letech zaznamenala Evropa výrazný nárůst kulturních festivalů konaných v historicky významných lokalitách. Tento trend navazuje na dlouhou zkušenost s využíváním umění a kulturních událostí jako nástroje civilizační, ideologické i mocenské demonstrace, od barokních dvorských slavností až po poválečné festivaly usilující o mírovou integraci Evropy.[1] Zvláštní pozornost v tomto ohledu získávají města s výraznou historickou kulisou a dlouhodobou tradicí festivit, jak ukazuje například Avignon a jeho slavný divadelní festival. V této skupině přitažlivých lokalit ale zaujímá své místo také Olomouc, kde festivalová tradice sahá od starověkých rituálů přes renesanční slavnosti až po současné kulturní události spojené s univerzitním prostředím a kreativním průmyslem.

Právě spojení dlouhé slavnostní tradice, silného univerzitního zázemí a mimořádně zachovaného historického centra činí z Olomouce město, v němž festivaly nepůsobí jako vnější atrakce, ale jako přirozená součást jeho veřejného prostoru i identity. Po roce 1989 se Olomouc k evropskému festivalovému proudu hlásí i na úrovni kulturní politiky, což dokládají mimo jiné přípravy kandidatury na titul Evropské hlavní město kultury zahájené v roce 2016. Nezávisle na této iniciativě se však už od devadesátých let rozvíjí pestrá řada samostatných festivalů. Nejsou jen sérií kulturních akcí na neutrálním pozadí, ale často jako se scénou pracují s ulicemi, náměstími a dvory. Část z nich se zaměřuje na výtvarné umění, jiné vycházejí z performativních forem a site-specific přístupů; platformy jako Academia Film Olomouc (AFO), Přehlídka filmové animace a současného umění (PAF) nebo Divadelní Flora se během let etablovaly jako stabilní události s výrazným odborným i diváckým zázemím. Vysoký počet festivalů v jednom městě přitom úzce souvisí s Univerzitou Palackého, která je jejich klíčovým zázemím, i když umělecké obory nabízí spíše v omezené či aplikované podobě.

Takové pojetí festivalu v tomto textu označuji jako performativní. Nejde přitom jen o skutečnost, že se něco děje naživo, ale o situace, kdy festival na omezenou dobu převrství zaběhlé vztahy mezi běžnými aktéry, místy a rolemi městského ekosystému. Emblematickým příkladem je již zvolení Václava Klause králem majálesu 1990 a návštěva Allena Ginsberga, který pak opět přijel v roce 1993.[2] Studentská festivita se tu potkává s karnevalovým principem, který popisuje francouzský odborník na středověk Jacques Heers: cílem karnevalu není trvale změnit společenskou hierarchii, ale na chvíli ji obrátit a prožít jinak v přesně vymezeném čase a prostoru.[3] Příběh korunování amerického beatnického básníka králem olomouckého majálesu lze chápat jako současnou variantu tohoto modelu, kdy se město na chvíli mění v jeviště a rodí se nové podoby občanské participace. Pro teatrologa, který dlouhodobě vychází z performativního přístupu jako ze svého hlavního metodologického nástroje, je performativita – tedy jednání, jež realitu nejen popisuje, ale přímo ji utváří – přirozeným východiskem pro výklad festivalové krajiny Olomouce.[4]

Pro analytické uchopení festivalového fenoménu vycházím z pojetí bosensko-nizozemského teatrologa Dragana Klaiće. Klaić zdůrazňuje rychlou proměnlivost festivalových formátů a jejich schopnost reagovat na aktuální společenská témata, včetně globalizace, migrace a nástupu digitální kultury. Festivaly proto nechápe jako pevně danou instituci, ale jako flexibilní nástroj kulturní politiky, který může v konkrétních městech nabývat různých podob. V této studii se k tomuto pojetí hlásím tím, že sleduji festivaly především jako součást moderní společnosti orientované na volnočasové a komunitní aktivity, nikoli jako izolované umělecké události.

V olomouckém kontextu je Klaićova perspektiva užitečná zejména proto, že umožňuje číst místní festivaly jako jeden z prostředků, jimiž město a univerzitní prostředí reagují na proměny po roce 1989. Vysoký počet festivalů na relativně malém území úzce souvisí s univerzitním prostředím a s převahou studijních programů zaměřených na společenské či přírodovědné obory, zatímco umělecké obory jsou zastoupeny spíše omezeně nebo v aplikované podobě, například ve formě umělecké pedagogiky. To se odráží v tom, jakým způsobem se jednotlivé festivaly propisují do dlouhodobých kulturních, sociálních a politických procesů ve městě: některé se objevují jen na krátkou dobu, jiné postupně zakořeňují a trvale mění podobu městského prostoru. Vedle vývoje, který lze v letech 1990 až 2025 sledovat, se proto studie soustředí právě na způsoby angažování publika a na prvky, jimiž festivaly spoluutvářejí veřejný prostor.

Studie se zaměřuje na festivaly v Olomouci a na Olomoucku v letech 1990–2025, na jejich typologii, proměny koncepce, organizace a financování a na způsoby, jimiž vstupují do veřejného prostoru a komunikují s různými skupinami obyvatel a návštěvníků. Klíčovou otázkou je, jak se v průběhu tří dekád proměňuje performativní pojetí festivalů, tedy jak krátkodobě přeskupují vztahy mezi aktéry, místy a rolemi ve městě a jak se tyto procesy pojí se sociální, demografickou, politickou a ekonomickou proměnou Olomouce po roce 1989. V jednotlivých případových studiích sleduji tři základní roviny: produkční zázemí (organizátoři, instituce, finance a personál), koncepční profil a jeho vývoj v čase a distribuci směrem k publiku, médiím a vzdělávacím institucím. Tyto roviny umožňují nahlížet festivaly jednak jako nástroj redefinice městské krajiny, jednak jako formu participativní kulturní politiky na pomezí samosprávy, univerzitního prostředí a nezávislých iniciativ, se zvláštním důrazem na proměny vztahu mezi centrem a periferiemi města. Festivaly proto rozděluji podle produkčního a institucionálního zázemí, respektive podle způsobu distribuce, a v závěru kapitoly zasazuji olomouckou „festivalizaci“ do širšího českého a středoevropského kontextu.

1 John Robert Gold, *Cities of culture: staging international festivals and the urban agenda*, 1851–2000, Ashgate, Aldershot 2005.

2 Jiří Fiala, Olomoucký májáles 1990 a Allen Ginsberg, *Žurnál. Zpravodajství z univerzity*, 6. 5. 2024, https://www.zurnal.upol.cz/nc/zprava/clanek/olomoucky-majales-1990-a-allen-ginsberg/, vyhledáno 25. 2. 2025.

3 Jacques Heers, *Svátky bláznů a karnevaly*, Argo, Praha 2006, s. 130–134.

4 Performativita označuje schopnost jazyka, těla nebo jednání vytvářet realitu, nikoli ji pouze popisovat. Pojem vychází z teorie řečových aktů (J. L. Austin), podle níž určitá slova či gesta – například „prohlašuji vás za manžele“ – samým svým vyřčením mění společenskou realitu. V širším kulturním a uměleckém kontextu pak performativita poukazuje na proces, v němž se identita, významy či sociální normy neustále utvářejí prostřednictvím opakovaných činů a projevů.

VÝTVARNÉ A VIZUÁLNÍ FESTIVALY S VÝTVARNÝM PŘESAHEM

V olomouckém kulturním prostředí představují festivaly s výrazným výtvarným či vizuálním zaměřením jednu z nejvýraznějších dramaturgických tendencí. Do jejich podoby se stále silněji promítá kurátorská koncepce a práce s konkrétním městským prostorem. Výrazným příkladem je postupná proměna původně neformální graffiti scény v institucionalizovaný Street Art Festival Olomouc (viz kapitolu olomoucké historičky umění Romany Junkerové). Podobný proces postupného etablování a strukturace však pozorujeme napříč celým spektrem těchto akcí. Umělecké intervence spojené s konkrétními lokalitami proměňují vnímání městských periferií i historického centra a přivádějí publikum do oblastí, které bývají mimo hlavní kulturní proud, například do pevnostního areálu Fort XX v Křelově nebo ke skateparku u Baumaxu.

In/Visible (2008)

Festival In/Visible se zviditelnil v roce 2008 v Olomouci jako nová platforma věnovaná digitální fotografii a videu. K organizátorskému týmu patřila mimo jiné Daniela Deutelbaum, která zároveň veřejně formulovala jeho roli coby otevřené platformy pro netradiční formy prezentace umění. Festival tak od počátku rámoval digitální obraz nejen jako technické médium, ale také jako nástroj pátrání, evidence a vyprávění příběhů, které by jinak zůstaly skryté.

Komentář Daniely Deutelbaum explicitně zdůrazňuje, že In/Visible má fungovat jako platforma pro netradiční formy prezentace umění, které usilují o aktivní participaci publika. Důraz na účast diváků je přítomný jak v samotném výběru témat, tak ve způsobu, jakým jsou projekty prezentovány; festival nepočítá s pasivním divákem, ale předpokládá zapojení těla, pohybu a osobní zkušenosti.

V době, kdy byl fenomén digitální fotografie relativně nový, přibližovala redaktorka Lenka Strnadová parametry nově vznikajícího olomouckého festivalu dobovému čtenáři takto: „K čemu všemu slouží nový fenomén digitální fotografie či videa, jaké možnosti toto médium skrývá a co všechno pomáhá lidem odhalit? Stačí jedno stisknutí spouště, jeden důkaz, a kolotoč pátraní může začít. Kriminalisté o vyšetřování, neskutečných příbězích a dočasných důkazech vědí své. A jejich vyprávění či výstavy snímků z kriminalistických archivů budou jen malou částí nového festivalu In/Visible, jehož nultý ročník v sobotu vypukne v Olomouci.“[5]

Snaze aktivizovat publikum odpovídala také volba míst; výstavy byly instalovány mimo tradiční galerijní prostory, například ve výlohách obchodů či v interiérech tramvají nebo v soukromých bytech. Část přehlídky nicméně probíhala také v tradičnějším prostředí, mimo jiné na olomouckém Výstavišti. Performativita festivalu nebyla přítomna pouze v jednotlivých fotografiích či projekcích, ale také v samotném přesunu diváků mezi těmito místy a v tom, jak nečekané setkání s obrazem zasahuje do každodenního rytmu města.

Fotofestival Uničov (2011)

Byť se nejedná přímo o lokální akci, s prostředím Olomouce je intenzívně spojen také další festival zaměřený na současnou fotografii a její přesahy, který vznikl v Uničově v roce 2011 z iniciativy fotografů Petra Willerta a Vojtěcha Janouška.[6]

Prvních deset let nesla akce název Fotofestival Uničov. V roce 2021 byl festival přejmenován na UFF – Uničovský festival fotografie, pod touto zkratkou nadále rozvíjí své původní zaměření a zároveň systematičtěji akcentuje přesahy k současnému vizuálnímu a performativnímu umění. Postupně se proměňuje ve stabilní platformu, která systematicky rozvíjí kurátorskou práci se současnou fotografií a jejími intermediálními a performativními přesahy.

Festivalové aktivity byly od počátku spojeny s prostorem mimo institucionální rámec. Vedle městské galerie byly využívány neaktivní či dočasně přístupné objekty, typickým příkladem je někdejší drogerie Teta, která byla během festivalu symbolicky přejmenována na „Teta Gallery“, zřejmě v ironickém odkaze na londýnskou Tate Gallery. Vystavovalo se v bývalém městském klubu těsně před rekonstrukcí, v neveřejných interiérech i v soukromých bytech. „V Uničově stál 150 let cukrovar, v roce 1998 byl ale srovnán se zemí. To nás inspirovalo, protože jeden z minulých ročníků festivalu jsme věnovali Unexu – uničovským strojírnám, a chtěli jsme reflektovat místní paměť a historii,“ přibližuje tuto strategii Janoušek.[7] Naopak se nepodařilo festival navázat na další místní akce, například filmový festival Mladá kamera.[8] Je zjevné, že publikum, které festival předpokládá, je specifické.

Podobný způsob práce s výstavním médiem není v regionu zcela nový; v olomouckém prostředí jej lze srovnat s již institucionalizovanou „galerií“ Vitrina Deniska. Těmito posuny se z festivalu stává dočasná síť výstavních míst, která překračuje model jediné galerie a rozprostírá se napříč městským prostorem. Festival zároveň ukazuje, že intermediální a performativní práce s fotografií se v regionu rozvíjí i mimo hlavní instituce v krajském městě a že i menší sídla mohou fungovat jako laboratoř nových výstavních formátů.

Vzáří (2010)

Specifickým festivalem, také v celorepublikovém měřítku, se stal od roku 2010 probíhající festival Vzáří (Septembeam), jenž na Hanou přinesl nový typ akce zaměřené na videomapping.[9] Navzdory jeho přitažlivosti se právě na jeho půdoryse ukazuje problematičnost dlouhodobé udržitelnosti a růstu, které s festivalovým prostředím dlouhodobě spojujeme. Silné první ročníky se totiž v posledních letech proměňují v třísť spíše drobných akcí.

Vzhledem k tomu, že program festivalu nemůže „jít za divákem“, je účast podmíněna fyzickou přítomností na konkrétních místech a v přesně vymezeném večerním čase. Diváci se pohybují mezi jednotlivými projekcemi podle festivalového plánu a sledují je v prostředí, které je jinak součástí každodenní dopravní či turistické trasy. Festival tak pracuje s publikem nikoli na půdoryse statického „hlediště“, ale proudu, který město v průběhu večera doslova zaplavuje.

Festival Vzáří zakládá performativitu na technologicky zprostředkované proměně architektonických struktur; fasády se zde stávají projekční plochou pro narativní, vizuálně expresivní obsah, který reaguje na konkrétní místa a jejich symbolický význam. Důležitý je site-specific přístup, v němž světelný a pohybový design vstupuje do dialogu s historickou pamětí města, například v okolí Terezské brány, a vytváří jedinečnou událost vázanou na čas, prostor a tělesnou přítomnost diváků.[10]

Vzáří tak v olomouckém kontextu posiluje vnímání historického jádra jako živého a proměnlivého prostoru, nikoli jen jako kulisy pro turistický provoz. Videomappingové projekce překládají fasády a městské dominanty do jazyka současných vizuálních technologií a nabízejí obyvatelům i návštěvníkům možnost vztáhnout se k dobře známým místům novým způsobem. Festival se tím stává jedním z vitalizujících nástrojů, jimiž se Olomouc prezentuje jako město otevřené současné vizuální kultuře.

Michalský výpad (2014)

Festival Michalský výpad vznikl ve spolupráci Mikuláše Daňka s Adélou Szturcovou, Davidem Helcelem a bratry Dosoudilovými (Doss Art) s cílem oživit veřejný prostor a podpořit alternativní uměleckou scénu v Olomouci. Od počátku se profiluje jako autorsky vedená platforma, která propojuje klubovou elektronickou scénu, streetart a intervence do veřejného prostoru a zároveň testuje jejich možnosti v měřítku „malého“ městského festivalu.

Hlavní dění se od počátku soustředilo na historické schodiště známé jako Michalský výpad.[11] V roce 2021, v období pandemie covid, se festival dočasně přesunul na nedaleký parkán Konviktu. O rok později se pak část programu odehrávala také v Denisově ulici, konkrétně v prostoru Lomené galerie.[12] Při této příležitosti realizoval v jejím podloubí rakouský umělec Skirl „živou malbu“, jejíž vznik byl po celé odpoledne doprovázen vystoupením místních DJs.[13]

Festival se zaměřuje na přední české i zahraniční DJs a producenty a také streetartové umělce. Při svém dosud posledním uvedení v roce 2022 zde vystoupili mj. Alan Wood, Epoché, Kuba ’93, Hnát, Lotus Wash a Ncol.[14] Spojením hudebních setů a vizuálních intervencí do městského prostoru vytvářela dramaturgie dočasné situace na pomezí koncertu, block party a site-specific performance. Jejich charakter předpokládá průtokové publikum – přičemž gradaci této formy můžeme nyní pozorovat v částečně odvozeném jarním městem orientovaném programu městského buskingu.[15]

Design Days (2023)

Na začátku třetí dekády 21. století se v Olomouci prosazují festivaly, které propojují kulturní scénu s kreativními průmysly a inovační politikou města. Město Olomouc organizačně i ekonomicky podporuje Inovační centrum olomouckého kraje, v jehož rámci probíhá koordinace s menšími platformami, přičemž jednou z nich jsou Olomouc Design Days (dříve Designtrh). Inovační centrum olomouckého kraje zde zastřešuje Krajskou inovační platformu KKP (kulturně kreativní průmysly), festival pak sdružuje stakeholdery ze čtyř základních skupin: veřejné správy (kraj, město), vzdělávacích institucí (UP), veřejných aktivistických spolků a oblasti obchodu a průmyslu. Hlavní organizátorkou festivalu je Anna Jánská, která koordinuje program i napojení na městskou strategii v oblasti kulturních a kreativních odvětví. Zapojeny jsou mimo jiné galerie Telegraph, Vlastivědné muzeum, Muzeum umění, Vědecká knihovna, ale také menší platformy typu Mimokolektiv, Art Rubikon či Galerie Caesar a rovněž autorské ateliéry v Olomouci i mimo ni. Olomouc Design Days tak představují festival, v němž je produkční struktura přímo navázána na strategii města v oblasti kulturních a kreativních odvětví. Proměnou z někdejšího Designtrhu v Olomouc Design Days se akce posouvá od pouhé prodejní prezentace k festivalu, který chápe design a vizuální kulturu jako nástroje spolupráce mezi kulturní, občanskou, vzdělávací a podnikatelskou sférou.

Důraz na participaci, otevřenost a performativní prvky, například workshopy a aktivace opuštěných či dočasně využívaných městských prostor, umožňuje festivalu oživovat kulturní scénu města i širšího regionu a současně posilovat identitu a odolnost lokálního ekosystému kulturně kreativních odvětví.

Společným jmenovatelem uvedených festivalů je především práce s mapou města a jeho zázemím. Umělecké intervence a výstavní formáty se záměrně rozprostírají mezi historické centrum a periferie, mezi institucionální a dočasně obsazené prostory. Vzniká tak síť míst, v níž se historické schodiště Michalský výpad, zázemí Konviktu, Denisova ulice s Lomenou galerií nebo výlohy obchodů a tramvajové interiéry dostávají na stejnou úroveň jako kamenné galerie a muzea. Festivaly tím přesměrovávají pozornost k lokalitám, které byly dříve mimo hlavní kulturní provoz, a zároveň zviditelňují dosud opomíjené vrstvy městské paměti.

Způsob, jakým jsou tato místa aktivována, zároveň rozšiřuje okruh publika. Výstavy ve výlohách a ve veřejném prostoru, projekce na fasádách, živé malby

5 Lenka Strnadová, IN/visible. Pátrání a tajemno: nový festival vizuálního umění startuje již zítra v Olomouci. Uvidí jej všichni. Lidé v ulicích i cestující v tramvaji, *Mladá fronta Dnes*, roč. 19, č. 74, 28. 3. 2008, s. C5.

6 Petr Willert – Vojtěch Janoušek, Olomouc, 4. 11. 2024.

7 [kult], Co má smysl fotit? Fotofestival Uničov nabízí přesahy do výtvarného umění a vystavuje mezi činkami, *Český rozhlas*, 9. 7. 2019, https://vltava.rozhlas.cz/co-ma-smysl-fotit-fotofesti-val-unico-v-nabizi-presahy-do-vytvarne-ho-umeni-a-8017709, vyhledáno 14. 11. 2025.

8 [kult], Co má smysl fotit? Fotofestival Uničov nabízí přesahy do výtvarného umění a vystavuje mezi činkami, *Český rozhlas*, 9. 7. 2019, https://vltava.rozhlas.cz/co-ma-smysl-fotit-fotofestival-unico-v-nabizi-presahy-do-vytvarneho-umeni-a-8017709, vyhledáno 14. 11. 2025.

Festival *Mladá kamera Uničov* představuje mezinárodní soutěžní přehlídku krátkometrážních filmů autorů do 30 let, která se v Uničově koná nepřetržitě od roku 1975. Jeho hlavním cílem je podpora mladé a začínající filmové tvorby prostřednictvím systematického zázemí pro prezentaci autorských děl, odborné reflexe a profesního růstu. Kromě soutěžních projekcí zahrnuje program festivalu také analytické diskuze, konzultace s odborníky a další doprovodné aktivity, které napomáhají sdílení zkušeností a prohlubování filmově-teoretických i praktických dovedností.

9 [Nesign.], Rozhovor s Kamilem Zajíčkem, ředitelem mezinárodního soutěžního festivalu videomappingu Vzáří, *Hospodářské noviny*, 14. 8. 2012, s. 23.

10 Kristýna Kovaříková, Olomouc má nový festival: Olmützer Kulturtage, *Olomoucký deník*, 21. 4. 2015, https://olomoucky.denik.cz/volny-cas/olomouc-ma-novy-festival-olmutzer-kul-turtage-20150421.html, vyhledáno 25. 2. 2025.

11 Mikuláš Daněk, Olomouc, 5. 5. 2025.

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 [Nesign.], Festival Michalský výpad už o víkendu, *Full Moon Zine*, 2022, https://www.fullmoonzine.cz/tour/festival-michalsky-vypad-uz-o-vikendu, vyhledáno 29. 5. 2025.

15 Více zde: https://www.olomouczije.cz, vyhledáno 12. 12. 2025.

v podloubích nebo intervence na autobusových zastávkách oslovují nejen „festivalové“ návštěvníky, ale také náhodné kolemjdoucí, obyvatele okolních domů a lidi, kteří by do tradičních kulturních institucí běžně nezavítali. Vizuální a světelné instalace, fotografické projekty i hudebně performativní programy tak vytvářejí situace, v nichž se každodenní pohyb městem stává součástí kurátorské dramaturgie a sám městský prostor se dočasně proměňuje v otevřenou galerii.

Zásadním je posun od spontánních či komunitně organizovaných akcí k vícevrstvé spolupráci s institucemi a městskou správou. Streetartové a fotografické projekty, které vznikaly mimo institucionální rámec, se postupně profesionalizují a propojují se s galerijní scénou, zatímco platformy typu Olomouc Design Days vstupují do dialogu s inovační politikou města a s ekosystémem kulturně kreativních průmyslů. Tato kombinace bottom-up iniciativ a top-down podpory vytváří v Olomouci a jejím okolí relativně hustou, ale stále proměnlivou síť vizuálně orientovaných festivalů, která dlouhodobě přetváří způsob, jakým je město vnímáno, obýváno a reprezentováno.

EKOLOGICKÉ A SPOLEČENSKY ANGAŽOVANÉ FESTIVALY

Ekologické dny Olomouc (EDO) (1992)

Zatímco některé festivaly využívaly periferii jako prostor pro kulturní opozici, Ekologické dny Olomouc již od počátku pracovaly s centrem města i jeho přírodním okolím. Festival má své kořeny v roce 1990 a od roku 1992 se koná pravidelně.[16] Vznikl jako jednorázová kulturně osvětová akce zaměřená na podporu environmentální výchovy.[17] Pořadatelem festivalu byl a nadále je Sluňákov, centrum ekologických aktivit města Olomouce, které se snaží propojovat odbornou diskuzi o ekologických otázkách s kulturním a komunitním životem města.[18]

Festival se zpočátku odehrával na Horním náměstí v Olomouci, od roku 2020 se jeho těžiště přesunulo do areálu v Horce nad Moravou.[19] Z jednorázové osvětové akce se tak stal dlouhodobý festivalový projekt environmentální výchovy, pevně propojený se stálou činností Sluňákova, který dnes patří mezi vzorové „domy přírody“ Ministerstva životního prostředí ČR.

Rozmanitost programových forem umožňuje oslovovat různé skupiny obyvatel. Besedy a Ekologické večery cílí na publikum zajímající se o odbornější souvislosti, komentované vycházky, výlety a exkurse přitahují rodiny, školní skupiny i jednotlivce, kteří chtějí krajinu zažít přímo v terénu, a dny pro rodiče s dětmi otevírají ekologická témata i nejmladším účastníkům. Festival tak nevytváří jediné centralizované „hlediště“, ale v průběhu času skládá publikum z různých komunit a generací.

Z uměleckohistorického hlediska stojí za pozornost v areálu umístěné autonomní realizace Františka Skály, Miloše Šejna či Habimy Fuchs, které symbolicky zakládají specifický zájem o moderaci široce pojaté neubauerovské „debaty o tomto světě“. Početné besedy, konané dříve v Divadle hudby (dnes Central), se zaměřují na aktuální problémy životního prostředí i kulturní prostředí současného člověka. Vedle Elišky Fulínové, Stanislava Komárka, Petra Turečka a dalších přírodovědců či ekologů se jich tradičně účastní také filozofové a obecně humanitně orientovaní autoři, mimo jiné Zdeněk Kratochvíl, Václav Bělohradský nebo Alice Koubová. Dramaturgie a výběr hostů je v gesci dlouholetého ředitele centra Michala Bartoše, který celou kompozici založil právě na mezioborovém působení filozofa Zdeňka Neubauera.

Kombinace formálních i neformálních prvků podporuje performativní charakter festivalu, v němž se organizovaný „řád“ potkává s momenty improvizace a „chaosu“ a vytváří otevřený, interaktivní prostor pro reflexi ekologických problémů a společenské odpovědnosti. Přesun těžiště programu z Horního náměstí do areálu v Horce nad Moravou přitom neznamená ústup z města, ale rozšíření perspektivy od městského centra k širšímu území, v němž Olomouc funguje jako přirozené zázemí. Festival tím dlouhodobě spoluutváří obraz moderní aglomerace jako místa, kde ekologická témata nejsou jen okrajovou agendou, ale součástí kulturního a komunitního života.

DIVADELNÍ, FILMOVÉ A PERFORMATIVNÍ FESTIVALY

Olomoucké kulturní léto (1992)

Začátek devadesátých let přináší snahu otevřít centrum města letním multižánrovým programům a ukotvit Olomouc na mapě prázdninových destinací. Kulturní léto v Olomouci (Olomoucké kulturní léto, OKL) je souhrnný název pro sérii letních kulturních akcí, které se konají ve městě během letních měsíců. Patří sem multižánrové Slavnosti Olomouc, divadelní přehlídky Moravské divadelní léto a Olomoucké „nejen“ shakespearovské léto, Festival Bonjour Olomouc věnovaný frankofonní kultuře i mezinárodní sborový festival Svátky písní Olomouc. Pod společnou značku Kulturního léta se tak postupně sdružují jak multižánrové, tak specializované přehlídky, které rozšiřují letní nabídku od divadla a hudby až po výtvarné umění. OKL tak funguje jako zastřešující značka, která v letní sezóně rámuje produkční spolupráci různých olomouckých kulturních subjektů a institucí.

Ačkoliv OKL čelilo po roce 2000 evidentnímu poklesu zájmu veřejnosti,[20] nadále pokračuje ve své tradici a podílí se na oživování veřejného prostoru. Vedle již zmíněných akcí byly součástí OKL také výstavy v Galerii Mona Lisa (kurátor a galerista Libor Gronský) a v Galerii Caesar (kurátor a galerista Miroslav Schubert). Ta v letech 1995–2002 doprovodně pořádala sochařské sympozium Sloup, jehož realizace při jižní straně radnice proměňovaly prostor historického centra.[21]

16 Gabriela Garbová, Ekologické dny lákají na besedy i koncerty, *Olomoucký den*. č. 97, 24. 4. 2004, s. 7.

17 Pavel Šaradín, Ekologie – hledání souvislostí, *Hanácké noviny*. č. 52, 2. 5. 1995, s. 1.

18 [Nesign.], Ekologické dny Olomouc, https://www.ekocentra.cz/edo-2021-2023/, vyhledáno 1. 5. 2025.

19 Tomáš Škrdlant, Pochybnosti o smyslu a smysl pochybností, in: Michal Bartoš (ed.), *Krajinou pochybností: sborník úvah z Ekologických dnů Olomouc v letech 2005 a 2006*, Nymburk 2007, s. 39–55. [Nesign.], Ekologické dny Olomouc: Z Horního náměstí do Sluňákova, https://ekolist.cz/cz/zpravo-dajstvi/zpravy/ekologicke-dny-olomouc-z-horniho-namesti-do--slunakova, vyhledáno 1. 5. 2025.

20 Garbová, Gabriela, Lidé na Hané jsou pohodlní, říká pořadatel, *Olomoucký den*, č. 176, 30. 7. 2004, s. 9.

21 Gabriela Garbová, Festival zpestří léto bohatou nabídkou, *Olomoucký den*, č. 136, 11. 6. 2004, s. 9.

Veřejná prostranství, například nádvoří radnice, parky či ulice v centru města, fungují jako místa kulturní produkce, která narušují běžné užívání města a tematizují vztah umění a veřejného prostoru.[22] Letní programy využívají centrum města jako jeviště, v němž se běžný provoz setkává s divadelní, hudební a výtvarnou akcí a kde se hranice mezi „kulturní akcí“ a každodenním pohybem obyvatel dočasně stírá. Kvalita jednotlivých produkcí je diskutabilní, její kritická reflexe je však spíše nesystematická – což je ale nakonec pro daný druh akcí typické.

Divadelní Flora (1997)

Divadelní Flora je mezinárodní nesoutěžní divadelní festival, který vznikl v Olomouci v roce 1997 pod záštitou Moravského divadla Olomouc. Prvního ročníku se zúčastnila čtyři vícesouborová divadla: Moravské divadlo Olomouc, Národní divadlo Brno, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava a Slezské divadlo Opava, a program probíhal na jediné scéně formou kvarteta představení.

Z původně regionální přehlídky se na přelomu milénia vyprofilovala klíčová kulturní značka města. Zásadní obrat nastal již při 2. ročníku (1998), kdy se festival začal otevírat zahraničním souborům, přičemž postupně rozšiřoval program o další formáty – např. dětská představení. Od 4. ročníku (2000) začala Flora systematicky experimentovat s netradičními inscenacemi (např. Studio Ypsilon uvedlo Prodanou nevěstu v originální úpravě), open-air produkcemi a mezižánrovým obsahem jako projekce Bergmanových filmů či koncerty duchovní hudby. Tím nastavila linii žánrové pestrosti a překračování tradičních forem, která se naplno projevila v následujících dekádách.

Zlomovým momentem bylo zapojení dramaturgů Věry Maškové a Petera Gábora, kteří v roce 1999 zavedli tradici festivalových mott, jež definují tematickou a koncepční identitu každého ročníku (např. „Katarze lidského příběhu na konci tisíciletí“, 2000; tradice byla přerušena v letech 2011–2016 a obnovena opět v roce 2017). Flora se tak distancovala od koncepce přehlídky atraktivních titulů a začala důsledně profilovat vlastní dramaturgickou vizi. Podle někdejšího uměleckého šéfa brněnského HaDivadla Ivana Buraje je Flora nejdůsledněji koncipovaným českým divadelním festivalem, který se vyhýbá „bazaru oceněných inscenací“ a místo toho prezentuje kontinuální umělecký názor.[23]

Festival propojuje činohru, pohybové divadlo, tanec, performance a další inovativní žánry, přičemž aktivně kombinuje zavedené scény se začínajícími tvůrci. Od počátku byl kladen důraz na dialog generací, alternativní soubory i studentská divadla. Výrazným krokem bylo zavedení sekce Open Konvikt, off-programové platformy pro experimentální formy a nezávislou tvorbu, která je zčásti zdarma přístupná veřejnosti.

Od roku 2000 se do organizačního týmu zapojil Petr Nerušil; nejprve jako produkční, poté dramaturg a od roku 2008 jako ředitel. Téhož roku přešla pořadatelská role z Moravského divadla na občanské sdružení Divadlo Konvikt (dnes DW7), čímž se festival osamostatnil i institucionálně. V té době přitahoval již tisíce diváků (např. v roce 2007 jej navštívilo přes 9000 osob) a etabloval se jako prestižní celonárodní kulturní událost. Dramaturgie Flory se profilovala jako intelektuální, mezinárodně orientovaná, s důrazem na edukaci a otevřenost vůči veřejnosti.[24]

V dalších letech se Flora tematicky zaměřovala na různé regionální či žánrové linie, hostila soubory z Norska, Nizozemí, zemí Visegrádu, Německa či Koreje.[25] Navštívily ji prestižní evropské soubory (Burgtheater, Berliner Ensemble, Thalia Theater aj.) a světové režisérské osobnosti (Oliver Frljić, Yael Ronen, Stefan Kaegi), přičemž řada inscenací měla v Olomouci svou českou premiéru. Festival se zároveň opakovaně stal výchozím bodem pro mezinárodní spolupráci a díky široké partnerské síti (např. se zahraničními instituty) upevnil svou pozici v evropském kulturním prostoru. V roce 2022 oslavil festival své 25. výročí, a po pandemické pauze nabídl během třinácti dnů téměř sedm desítek akcí na rekordních třinácti festivalových scénách.[26]

Flora si zároveň budovala konzistentní vizuální i dokumentační stopu. V letech 2004–2012 vydávala produkce festivalu každoročně fotografický katalog mapující aktuální ročník; autory fotografií byli mj. Jiří Doležel, Ivan Šimáček, Tomáš Ruta, František Červenka, Jakub Dusík a Lukáš Horký. Tyto fotoknihy, kombinující dokument s autonomní uměleckou výpovědí, zachycují divadelní akce nejen jako inscenace, ale jako živé performativní události, s důrazem na gesta, emoce, kontakt s publikem a atmosféru konkrétního okamžiku. Fotografická stylizace (často černobílá, s výraznou světelnou dramaturgií) tak formuje svébytnou paměť festivalu, která vizuálně odráží jeho důraz na autenticitu a experiment.

Vizuální styl festivalu definoval mezi lety 2001 a 2018 grafik Vladimír Vaca, jehož minimalistický a typograficky čistý jazyk se stal signifikantní součástí festivalové identity. V letech 2018–2019 design převzala Zdenka Giacintová, od roku 2020 festival vizuálně formuje Radim Měsíc se studiem Final Final, které provedlo kompletní rebranding a připravilo nový vizuální styl, včetně loga a komplexního designového systému.[27]

V období let 2010–2012 lze zároveň sledovat posun k tematickému kurátorství. Například ročník 2012 byl členěn do tří dramaturgických linií: „Power of the Visegrad Dance“, „Režie: Jan Mikulášek“ a „Žádná Komedie!“, která mapovala odkaz dnes již zaniklého Divadla Komedie. Festival v této době propojil dokumentaci s reflexí: jednotlivé tematické bloky byly doprovázeny úvodními texty a eseji, často v česko-anglické mutaci. Zvláště v textech zmiňovaných fotoknih se ukazuje, že festival nefunguje pouze

22 Ibidem.
Příkladem je desetihodinový blok pouličního divadla Komedianti, jenž prostřednictvím site-specific přístupů přesouvá divadelní působení mimo konvenční scénická prostředí.

23 [Nesign.], Archiv – rok 2018, Divadelní flora, https://2018.divadelniflora.cz/archiv/2018, vyhledáno 2. 12. 2025.

24 knc tav, Divadelní Flora bude větší, polovina festivalu je zdarma, *Divadlo.cz*, https://www.divadlo.cz/clanky/divadelni-flo-ra-bude-vetsi-polovina-festivalu-je- zdarma/#:~:text=Náklady%20na%20festival%20činí%203%2C2,řekl%20Nerušil, vyhledáno 2. 12. 2025.

25 [Nesign.], Archiv – rok 2018, *Divadelní flora*, https://2018.divadelniflora.cz/archiv/2018, vyhledáno 2. 12. 2025.

26 Rok 2020 byl vzhledem k covidovým opatřením výjimečně bez festivalu a 24. ročník 2021 proběhl v netradiční rozložené formě na podzim, ale následující rok se Flora opět vrátila ke koncentrovanému jarnímu formátu.

27 [Nesign.], Finalfinal, https://www.finalfinal.cz/#:~:text=O%20vizuál-ní%20identitu%20Divadelní%20Flory, kompletně%20nový%20brand%20a%20logo, vyhledáno 2. 12. 2025.

jako přehlídka, ale i jako kritická platforma, která aktivně utváří diskurs o podobě současného evropského divadla.

Cirkuzkus (2021)

Počátek 20. let 21. století přinesl v Olomouci nejen posílení tradičních festivalových formátů, ale také vznik nových iniciativ zaměřených na aktuálně akcentované fyzické divadlo a současný cirkus. Nejvýraznějším příkladem je festival Cirkuzkus, který se koná od roku 2021.

Impulsem ke vzniku festivalu bylo úspěšné open-air vystoupení souboru Cirk La Putyka v létě 2020, které v čase pandemických omezení přivedlo do centra Olomouce stovky diváků a ukázalo potenciál současného cirkusu. Na tuto zkušenost navázala již strukturovanější iniciativa místního mladého Divadla na cucky.

První ročník Cirkuzkus (2021) se konal v okolí olomoucké radnice, v ulicích centra i v prostorách pořádající instituce. Festival již od počátku vsadil na dramaturgii kombinující profesionální české i zahraniční soubory se silnou site-specific složkou a důrazem na zapojení veřejného prostoru – typické byly happeningy, akrobatická čísla na fasádách budov či performance ve veřejně přístupných zónách bez tradičního jevištního rámce. Tato dramaturgická volba zároveň akcentovala princip dostupnosti a bezbariérovosti.

Další ročníky (2022 a 2023) rozšířily festivalový rozsah i spektrum uměleckých forem. Vystoupily soubory jako Cirkus Mlejn, Losers Cirque Company nebo mezinárodní hosté z Francie a Německa, přičemž program zahrnoval i doprovodné dílny, komunitní aktivity a edukativní formáty pro děti i dospělé. Vizuální styl festivalu se vyznačuje hravostí a důrazem na pohyb, tělo a otevřenost, což reflektují jak grafická identita, tak promo materiály a způsob komunikace na sociálních sítích. V kontextu městské kulturní infrastruktury doplňuje tradičnější festivaly o dimenzi cirkusového divadla, které kombinuje výtvarnost, tělesnost, akrobatickou preciznost a performativní sílu.

Academia Film Olomouc (AFO) (1966)

Už v šedesátých letech, tedy dlouho před pověstným festivalovým boomem po roce 1989, vzniká v Olomouci akce, která se stane klíčovou referencí pro pozdější festivalizaci města. Festival Academia Film Olomouc (AFO), jenž má dodnes významné postavení mezi evropskými dokumentárními filmovými přehlídkami, vznikl v roce 1966 souběžně s výstavou zaměřenou na historii a současnost filmové techniky.[28]

Český fyzik a didaktik Oldřich Lepil se ve svém textu *Filmový obraz jako nositel vzdělávací informace* zabývá proměnami a možnostmi využívání audiovizuálních prostředků ve vzdělávání v době informační exploze a technického pokroku. Upozorňuje na limity „klasického“ dlouhého filmu a navrhuje práci s krátkými, tematicky vyhraněnými, takzvanými jednopojmovými filmy, které lépe zapadají do strukturované výuky a podporují aktivitu žáků. Téma propojení vědy, vzdělávání a audiovizuálních médií zůstává pro AFO určující i v dalších dekádách. Festival dlouhodobě vyhledává dokumentární i experimentální snímky, které hledají nové formy předávání poznání obrazem a zvukem a reagují na proměňující se potřeby diváků i vzdělávacích institucí. Silný performativní rozměr AFO se projevuje jak v programové skladbě, tak v otevřeném formátu festivalu. Projekce, diskuze a doprovodné akce obsazují prostory univerzity, městských institucí i náměstí a rozšiřují recepci vědeckého poznání do sdílené kulturní události.[29] Večerní projekce pod širým nebem, interaktivní výstavy či tematické bloky spojené s živými diskuzemi mezi vědci, umělci a návštěvníky proměňují klasické zprostředkování informací v situační jednání. Výrazná je rovněž aktivní účast akademické a kulturní obce na organizaci festivalu a rozkládání jeho ozvuků do celoročního programu města, včetně online platforem a doprovodných výstavních či hudebních aktivit. Specifickým prvkem AFO je každoročně nově koncipovaná grafická podoba, která vizuálně podtrhuje jeho experimentální charakter.[30]

AFO se stal mezinárodním filmovým festivalem krátce po Sametové revoluci. Záhy však musel čelit existenční krizi kvůli omezení státních dotací a změnám financování – vedle pokračující podpory Ministerstva školství, Akademie věd ČR a Ministerstva kultury se nově neobešel bez soukromých sponzorů. Koncem desetiletí dochází také ke generační obměně vedení; v roce 1999 převzal řízení Jan Schneider místo dosavadního ředitele Jindřicha Schulze. Ve snaze o přiblížení festivalu širšímu publiku byl v roce 2001 přesunut hlavní program do Vlastivědného muzea v Olomouci a AFO opět upravil svůj název – nově se jednalo o *Mezinárodní festival dokumentárních filmů a multimediálních vzdělávacích pořadů*. Kombinace veřejných a soukromých zdrojů se stala novým standardem produkčního fungování festivalu.

Začátek milénia pak přinesl rozšíření dramaturgie o multimediální formy, vedle klasických dokumentů se do programu zařadily také vzdělávací videoprojekce či nové formáty. Zásadní proměna festivalu však nastala v roce 2007, kdy organizaci převzala Katedra divadelních, filmových a mediálních studií Univerzity Palackého. Novým ředitelem se stal pedagog Petr Bilík a k pořádání se připojil tým spjatý s Jihlavským festivalem dokumentárních filmů. Festival se opět přejmenoval – tentokrát na *Mezinárodní festival populárně-vědeckého a dokumentárního filmu* – a začal užívat motto „Vidět a vědět“ (Watch & Know). Zároveň se centrum AFO vrátilo z muzea zpět na půdu Univerzity Palackého (do nově zrekonstruovaného Uměleckého centra sídlícího v bývalém jezuitském konviktu) a festival se úžeji profiloval na vzdělávací a vědecké dokumenty s důrazem na mezinárodní význam a popularizaci vědy. Roku 2013 byl navíc vydán festivalový statut stanovující současné cíle, strukturu a poslání přehlídky.[31]

V následující dekádě zažil AFO prudký růst a další modernizaci. Divácká základna se výrazně rozšířila – počet akreditovaných návštěvníků vzrostl z necelých 4100 v roce 2014 na více než 9400 v roce 2019. Festival se vyvinul z původně nízkonákladové interní akce ve velkou mezinárodní událost popularizující vědu, což dokládá i fakt, že dnes patří k největším filmovým festivalům v Česku a zároveň k nejvýznamnějším edukativním akcím v Evropě.

Programová nabídka se diverzifikovala – každý rok je vyhlašováno zastřešující téma ročníku propojující jednotlivé sekce (v minulosti např. *Oceány*, *Utopie/Dystopie*, *Věda v popkultuře* apod.). Kromě hlavní soutěžní sekce populárně-vědeckých filmů (českých i zahraničních) vznikly i soutěže pro krátké filmy a studentské snímky; výrazně vzrostl počet přihlašovaných filmů a zapojují se odborné poroty složené z předních vědců i filmařů z celého světa. Dramaturgie AFO reaguje na aktuální trendy – do programu pronikla nová média (např. populárně-vědecké podcasty či YouTube kanály) a interaktivní formáty. Od roku 2015 se koná industry sekce 4Science (Camp 4Science – workshop pro vznikající projekty, Industry 4Science – profesionální panelová platforma), která propojuje vědce s dokumentaristy a podporuje vznik nových vědeckých filmů. Festival posílil i doprovodný program: kromě odborných přednášek a diskuzí zahrnuje také koncerty alternativní hudby, workshopy a výtvarné instalace ve veřejném prostoru, které si získaly vlastní okruh fanoušků. Od roku 2010 funguje sekce AFO Junior s filmovými projekcemi, hrami a aktivitami pro nejmladší publikum, čímž festival dále rozšiřuje generační záběr.

Klíčovým prvkem je divácká pluralita – vedle vysokoškolských studentů a vědeckých nadšenců, kteří tvoří tradiční jádro publika, cílí AFO také na děti (speciální školní projekce, dětské dílny) a širokou veřejnost prostřednictvím atraktivních veřejných akcí (open-air projekce na náměstí, interaktivní výstavy apod.). Z festivalu se tím stává celoměstská kulturní událost, jejíž ozvěny (výběrové projekce označované jako Ozvěny AFO) se navíc v průběhu roku rozlehají i do dalších měst a online prostředí.

Během pandemie COVID-19 proběhly ročníky 2020–2021 úspěšně v online podobě (s rekordní účastí přes 10 tisíc registrovaných diváků). V roce 2025, kdy AFO slavilo 60. výročí, zařadil festival poprvé soutěžní sekci imerzivních médií s důrazem na virtuální a rozšířenou realitu. Také rozšířil soutěžní program o kategorii debutů a druhých filmů, aby podpořil nastupující tvůrce vědeckých dokumentů. Při hodnocení snímků se nyní vedle edukativní hodnoty přihlíží i k filmovému a uměleckému zpracování.

Do Olomouce navíc díky festivalu pravidelně přijíždějí renomované osobnosti vědy a médií – festival hostil například evolučního biologa Richarda Dawkinse, vizionáře robotiky Hiroshiho Ishigura či filozofku umělé inteligence Susan Schneider. Academia Film Olomouc se tak z původně akademické přehlídky vyvinul v dynamický festival spojující vědu, vzdělávání a audiovizi, který aktivně reaguje na proměny společnosti i technologií a trvale rozvíjí své publikum napříč generacemi.

Přehlídka současného umění a filmové animace (PAF) (2000)

Na přelomu tisíciletí se v Olomouci začínají formovat festivaly, které výrazně propojují kinematografii, mediální studia a vizuální umění a reagují na nástup digitálních technologií. Přehlídka současného umění a filmové animace (PAF) se ve svém prvním ročníku konala v jihlavském kině Dukla, v Olomouci se natrvalo usadila v roce 2002.[32] PAF se celoročně věnuje širokému pojetí fenoménu animace v kontextu kinematografie, mediálních studií a vizuálního umění. Mezi ústřední témata a klíčová slova patří animace, archivace, archeologie médií, audiovizuální umění, databáze, design, digitální kultura, experimentální film, intermedialita, kinematografie, prezentace, pohyblivý obraz, remediace a videoart.[33] Festival vytváří nehierarchický prostor pro různé formy workshopů, ukázek, tvůrčí činnosti i teoretických reflexí.

Akce a performativní události spojené s PAF se často odehrávají mimo tradiční kulturní instituce a zasahují do každodenních prostor městského života. Projekce filmů se objevují například v olomoucké zmrzlinárně Tomivo Gelato, kde jsou spojeny s konzumací dezertů, v hotelu Sophie's s tematikou cestování nebo v kosmetickém salonu, kde se promítají snímky reflektující ideály krásy. Site-specific dramaturgie se přenáší i do dalších lokací. Výrazné jsou také intervence do veřejného prostoru prostřednictvím projekcí a zvukových instalací v sakrálních a historických budovách, jako je Kaple Božího těla, kde vystupovali například Biberkopf a Holly Childs či Doon Kanda. Tato umělecká gesta přetvářejí tradiční vnímání veřejných prostor a umožňují nové, často překvapivé způsoby prožívání města.[34]

Již od poloviny 2. desetiletí 21. století začala Přehlídka animovaného filmu (PAF) rozvíjet aktivity i v zahraničí. Nejvýraznějšími příklady jsou mutace známé jako PAF New York a PAF London.[35] Tyto zahraniční edice rozšiřují původní olomoucký koncept do nových kontextů: propojují českou audiovizuální scénu s mezinárodní komunitou a využívají specifické prostředí Londýna a New Yorku k prezentaci současného umění a animace. PAF tak potvrzuje svůj mezinárodní dosah a schopnost adaptovat se mimo bezpečné rámce.

V New Yorku se PAF poprvé představil v roce 2015 a od té doby zde uskutečnil několik výrazných akcí. Například v prosinci 2016 proběhla newyorská edice PAF jako večer audiovizuálních instalací

28 [Nesign.], Academia Film Olomouc – historie, https://afo.cz/, vyhledáno 2. 1. 2025

29 Garry W. Kerr, *Four shades of science festival: A qualitative study exploring the business and management dimensions of science festivals in the United Kingdom*, diplomová práce, University of Salford, Salford 2020, s. 48–49, https://salford-repository.worktribe.com/output/1564178/four-shades-of-science-festival-a-qualitative-study-exploring-the-business-and-management-dimensions-of-science-festivals-in-the-united-kingdom, vyhledáno 3. 12. 2025.

30 Dana Bittnerová, *Vizualita a edukace na AFO*, Karolinum, Praha 2011, s. 9.

31 Statut Mezinárodního festivalu populárně-vědeckých filmů Academia Film Olomouc (AFO), Univerzita Palackého v Olomouci, Hlavní norma UP B1-13/13-HN, 2013. Dostupné z: http://www.upol.cz/fileadmin/user_upload/dokumenty/2013/HNB-1-13-13.pdf.

32 [moť], Skončila olomoucká Přehlídka animovaného filmu, *Olomoucký den*, č. 292, 16. 12. 2002, s. 19.

33 [Nesign.], Přehlídka animovaného filmu Olomouc, *A2 – kulturní čtrnáctideník* VII, 2011, č. 24, 23. 11., s. 20–21.

34 Tina Poliačková – Lumír Nykl, Dystopické extáze. Kam směřuje festival PAF?, *A2 – kulturní čtrnáctideník*, roč. 15, č. 1, s. 5.

35 Zuzana Macháčková, Začíná PAF 2020: Jesse Kanda, audiovizuální umění, performance a živá Olomouc, *Muzikus*, https://alterecho.muzikus.cz/novinky/zacina-paf-2020-jesse-kanda-audiovizualni-umeni-online-performance-a-ziva-olomouc.html, vyhledáno 2. 12. 2025.

a performance v prostoru Pioneer Works v Brooklynu, přičemž architektura této galerie byla využita pro interakce.[36] Do této „výstavní laboratoře“ se zapojilo více než deset mezinárodních umělců, kteří zkoumali propojení elektronické hudby a pohyblivého obrazu prostřednictvím experimentálních postupů, od live-codingu a světelných instalací až po amplifikovaný zvuk mechanického pletacího stroje.[37] PAF se do New Yorku vrátil s podobně inovativními programy i v následujících letech. V listopadu 2018 uspořádal v Pioneer Works dvoudenní akci, během níž vystoupili slovenští producenti Ink Midget & Isama Zing, umělec Jakub Jansa či britský hudebník Dean Blunt.[38] Všechny performance byly nově objednané a vznikly v koprodukci PAF a Pioneer Works. Specifickým případem byl PAF New York v roce 2020, který se kvůli pandemii přesunul do online prostředí. Pro tuto edici vytvořil kolektiv BCAA system virtuální interaktivní svět s názvem *Deep Down You Know to Watch Your Step*, který vtáhl diváka do „propadliště“ vedoucího do přízračné paralelní reality obývané neznámými bytostmi.[39] Tato digitální inovace ukázala, že PAF dovede pružně reagovat na nové podmínky a využít technologii jako tvůrčí prostor.

Také v Londýně vybudoval PAF v posledních letech svou platformu. Londýnské mutace festivalu probíhají v úzké spolupráci s místními kurátory a institucemi a zaměřují se na progresivní formy audiovizuálního umění. Typickým partnerem jsou nomádská kurátorská platforma A–Z (Anne Duffau) a experimentální kulturní iniciativa Futur.Shock, spojená s londýnským klubem FOLD.[40] Právě spolupráce a budování komunity stojí v centru těchto akcí, díky mezinárodním partnerstvím může PAF v Londýně prezentovat současné umění, elektronickou hudbu a live performance v netradičním prostředí nočního klubu.[41] PAF London také rozvíjí témata rezonující s globální kulturou a společností, často s důrazem na diverzitu a kritický diskurs. Například v roce 2020 proběhl PAF London jako online stream kurátorovaný platformou A–Z, který představil nové audiovizuální práce umělců z Česka i Velké Británie reflektující hraní a fikci v aktuální době.[42] Do programu byli zařazeni tvůrci jako londýnské duo Babeworld, jehož film zkoumá témata identity, duševního zdraví a sex work v digitálním věku. V říjnu 2024 se pak PAF London opět vrátil do fyzického prostředí a v klubu FOLD uvedl multižánrový večer v rámci projektu *Breaking Banality: The Balance of Sameness*. Byla představena například tanečně-vizuální performance SNAP výtvarnice Valentýny Janů (vytvořená ve spolupráci s tanečníky Moninou Nevrlou a Zizoe Veselou), jež zkoumá objektifikaci lidského těla a posouvá genderové a pohybové normy. Součástí programu byla i experimentální projekce *Cauchemar: Spectral Shapes on Infrared* (Lukáš Prokop alias *h5io6i54k* ad.), která spojila estetiku hudebního videoklipu se sci-fi vizí opuštěné dystopické zóny. Celý večer v Londýně byl provázán DJ setem Kenichiho Iwasy, čímž se propojila klubová hudební scéna s výtvarnými projekty.

Zahraniční působení PAF v Londýně a New Yorku rozšiřuje jeho výchozí poslání. Festival díky tomu nabízí publiku nové způsoby prožitku umění v globálním kontextu. Tato internacionalizace navazuje na dřívější snahy PAFu o výstupy mimo klasické instituce a veřejný prostor, nyní však vnáší *olomouckého ducha experimentu* i do metropolí světového umění. PAF London a PAF New York tak vytvářejí pomyslné mosty mezi českou scénou a zahraničními umělci, zároveň umožňují konfrontaci různých kultur, technologií a estetických přístupů v rámci jednoho fluidního festivalového organismu.

Telegraph Film Festival (2021)

Po roce 2020 vznikají v Olomouci také festivaly spojené s novými kulturními infrastrukturami, které propojují film, architekturu a současné umění. K této linii patří také Telegraph Film Festival (TEFF), založený v roce 2021 jako každoroční filmová přehlídka pořádaná soukromým kulturním centrem Telegraph v Olomouci, jehož majitelem a provozovatelem je Robert Runták. Festival je pevně ukotven v prostoru této instituce (vzniklé v roce 2019) a navazuje na její snahu propojovat různé oblasti vizuální kultury v jednom produkčním a prezentačním zázemí.

Za organizaci festivalu zodpovídá tým vedený ředitelem Michaelem Bukovanským.[43] Profil TEFF vychází z tematicky a mezioborově zacílené dramaturgie, která se zaměřuje mimo jiné na filmy o výtvarném umění, architektuře a videoartu. Tato orientace posouvá festival mimo rámec běžných filmových přehlídek a zdůrazňuje film jako médium, které vstupuje do dialogu s dalšími uměleckými disciplínami a s podobami současného města. TEFF tak funguje jako platforma, kde se setkává odborné i laické publikum, pro něž je film výchozím bodem k širší reflexi vizuální kultury.

Čtvrtý ročník, konaný od 9. do 12. října 2024,[44] tak například nesl podtitul „Transfigurace“. Dramaturgie se zaměřila na motiv proměny, od fyzických proměn urbánního prostoru po existenciální rovinu lidské identity inspirovanou mimo jiné Kafkovou Proměnou. TEFF tak doplňuje spektrum olomouckých festivalů zaměřených na vizuální kulturu a film v širším uměleckém kontextu a současně reprezentuje nástup nových kulturních infrastruktur.

LITERÁRNÍ A KNIŽNÍ FESTIVALY A LITERÁRNÍ INFRASTRUKTURA

LIBRI – knižní veletrh a literární festival (1992)

Stejná dekáda, která po roce 1989 otevírá trh a měnní strukturu nakladatelského prostředí, přináší i proměnu knižních veletrhů v hybridní události na pomezí obchodu a festivalu. Festival vznikl v roce 1984 jako veletrh zaměřený na knižní produkci, samostatné literární programy se však staly jeho pravidelnou součástí až od roku 1995. První dramaturgicky koncipovaný ročník literární sekce, označovaný jako „nultý“, se uskutečnil v roce 1992 pod záštitou Výstaviště Flora.[45] Vedení města Olomouce, Úřad města, Výstaviště Flora, Vlastivědné muzeum a další instituce vytvořily v témže roce výbor pro uspořádání knižního festivalu,[46] který by ověřil zájem vystavovatelů i publika,[47] a probíhal souběžně s Kroměřížským veletrhem učebnic.[48]

V letech 1992–1997 měl Libri dvoufázovou strukturu s jarní a podzimní etapou, model, k němuž se řada dalších olomouckých festivalů uchýlila až později. Od roku 1998 zůstala z ekonomických a logistických důvodů pouze podzimní část. Tehdejší ředitelka Výstaviště Flora Ludmila Grecmanová popsala tento krok jako reakci na menší zájem vystavovatelů o jarní termín a potvrdila, že Libri s bohatým doprovodným literárním programem bude nadále probíhat v poslední říjnové dekádě.[49]

Na přelomu tisíciletí procházel festival dramaturgickou aktualizací, která reagovala na širší kulturní kontext. Do programu byly zařazeny divadelní inscenace a filmové projekce a od roku 2003 se využíval také prostor internetové kavárny.[50] Výrazný performativní rozměr měl doprovodný program Libri na jevišti, v jehož rámci se v roce 2004 představil projekt mapující působení šesti divadel šedesátých let, vystoupily soubory Semafor, Studio Ypsilon a Radošinské naivné divadlo. V roce 2005 proběhla v Galerii Mona Lisa výstava scénografických návrhů Krystyny Zachwatowicz, zdůrazňující její dlouholetou spolupráci s Andrzejem Wajdou.

V dubnu 2025 se konal jeho 60. ročník vedavyzkum.cz a je již plánován 61. ročník na 28. 4. – 3. 5. 2026. Po dvou letech online formátu během pandemie se od roku 2022 vrátil k živé podobě – novou ředitelkou AFO se stala Eva Navrátilová. Podle oficiálních údajů rostou návštěvnické počty na úroveň před pandemií: např. AFO 2024 mělo 8798 akreditovaných diváků, AFO 2025 pak 8456 (pro srovnání AFO 2019 mělo 9430).[51] Festival v posledních letech rozšiřuje mezinárodní dosah a programové inovace: spolupráce Univerzity Palackého s Českou zemědělskou univerzitou vyústila ve společný Prague Science Film Festafo,[52] AFO nově zavedlo soutěž imerzivních médií a sekce AR/VR, a stále zdůrazňuje popularizaci vědy jako své hlavní poslání (cíle festivalu zahrnují „rozbíjení mýtů“ a přibližování vědy široké veřejnosti afo.cz). Celkově tak AFO zůstává aktivní vědecko-popularizační platformou (s podporou UP) a jeden z největších filmových festivalů svého druhu v ČR.

Poesie bez hranic (2001)

Na začátku první dekády po roce 2000 se vedle intermediálních projektů objevují i festivaly, které performativitu rozvíjejí skrze literaturu a hlas. Festival Poesie bez hranic vznikl z iniciativy a pod vedením brněnského nakladatele, básníka a prozaika Martina Reinera (do roku 2006 občanským jménem Martin Pluháček). V letech 2001–2004 se konal v areálu Výstaviště Flora.[53] Po roční pauze převzalo organizaci občanské sdružení Detour Productions, tvořené pedagogy a studenty Univerzity Palackého, mimo jiné Matthewem Sweneyem a Robertem Hýskem.[54]

Festival byl od počátku zamýšlen jako kulturní událost s výrazným performativním rozměrem. Cílem nebylo jen prezentovat poezii jako literární artefakt, ale zprostředkovat přímý kontakt mezi autory a publikem. Živá autorská čtení, besedy, doprovodné koncerty a divadelní produkce spoluvytvářely scénické rámce, v nichž se poezie proměňovala v autonomní událost. Záměr oslovit publikum, které se běžně poezií nezabývá, lze chápat jako kurátorsky koncipovaný performativní akt: výzva „nebát se poezie“ a přijít „za zajímavými lidmi“ přesahuje informativní rovinu a stává se gestem kulturní mediace a symbolického překročení.[55]

Performativní rozměr se výrazně projevoval i v doprovodných aktivitách. Noc básníků, konaná v undergroundové restauraci Ponorka, měla podobu otevřeného literárního happeningu, v němž mohl své texty číst kdokoli z přítomných.[56] Výstava *Básníci před objektivem cudně i necudně* tematizovala tělesnou přítomnost autorů a spojovala fotografický portrét s performativní inscenací identity. Projekce *Poezie na obrazovce*, založená na nekonečné smyčce, destabilizovala lineární čas recepce a činila z četby vizuální událost. Podobně komponovaný večer *Slovo & zvuk* propojoval poezii s hlasem, hudbou a rytmem, od barokních písní v podání Martina C. Putny přes kabaretní esej Přemysla Ruta až po rapovou recitaci Bastiana Böttchera a klavírní performance Filipa Topola.[57] Čtvrtý ročník v roce 2004 byl posledním, pátý ročník se už neuskutečnil; na tradici pak navázal festival *Slova bez hranic*, později uváděný pod hlavičkou Ostrovy bez hranic.[58]

Litr – festival knižních publikací (2014)

Festival LITR, který vznikl v roce 2014, se zaměřuje na autorské a umělecké publikace vydávané v malých nákladech. Jeho cílem je představovat nezávislou knižní scénu – zejména tituly, které vznikají mimo hlavní distribuční sítě. Návštěvníci se zde setkávají s uměleckými knihami, ilustrovanými publikacemi, autorskými časopisy, fanziny, grafikami i dalšími tiskovinami na pomezí literatury a výtvarného umění. LITR tak vytváří platformu pro tvůrce, kteří využívají médium knihy jako prostor pro experiment a individuální vyjádření.

Festival vznikl z iniciativy Nely Klajbanové a Alexandra Jančíka, spojených mj. s Přehlídkou současného animovaného filmu (PAF). Přestože s ním sdílí některé prostorové i obsahové přesahy, od počátku funguje jako samostatná a nezávislá platforma. Jeho

36 [Nesign.], PAF New York, https://pioneer-works.org/programs/paf-new-york#, vyhledáno 3. 12. 2025.

37 Ibidem.

38 Ibidem.

39 [Nesign.], PAF NEW YORK with BCAA systém, *Artmap*, https://www.artmap.cz/paf-new-york- with-bcaa-system-online/#:~:text=For%20this%20year's%20PAF%20New,need%20to%20start%20noticing%20nevertheless, vyhledáno 3. 12. 2025.

40 [Nesign.], Chapter Two "TRUE STORIES" continues our collaborative-focused season by inviting two hybrid curatorial platforms; Czech-based PAF and London-based A—Z, https://www.artrabbit.com/events/futurshoc-k-season=-four-chapter-two#:~:text-At%20the%20core%20of%20Futur, discursive%20practices%20in%20order %20to, vyhledáno 3. 12. 2025.

41 Ibidem.

42 [Nesign.], https://a---z.tumblr.com/post/635418122001743872/sunday-28-nov-8pm-london-9pm-prague-timein-7#:~:text=Through%20similarities%20and%20differences%2C%20this,Czech%20Republic%20%26%20over%20Europe, vyhledáno 3. 12. 2025.

43 Agnesa Kiszková, Telegraph Film Festival uvede v Olomouci filmy o umění a architektuře. Láká na Francouze Oliviera de Sagazana, *Hanácké novinky*, 3. 10. 2024, https://hanackenovinky.cz/2024/10/telegraph-film-festival-uvede-v-olomouci-filmy-o-umeni-a-architekture-laka-na-rancouze-oliviera-de-sagazana?utm, vyhledáno 6. 5. 2025.

44 [Nesign.], Umělec předvedl proměny těla, *Mladá fronta Dnes*, *Olomoucký Dnes* [příloha], roč. 35, č. 237, 11. 10. 2024, s. 11.

45 Lubomír Machala, Olomoucké literární sady, *Host* XXVIII, 2012, č. 6, 19. 6., s. 39–44.

46 [Nesign.], Veletrh Libri '92, *Olomoucký Puls*, *Noviny občanů Olomoucka*, č. 16, 25. 2. 1992, s. 1.

47 [-pe-], Bude mít Olomouc knižní veletrh? Libri – 92, *Hanácké noviny*, č. 37, 15. 2. 1992, s. 5.
Pokorná Soňa, Básníci obnovili tradici. Pošesté sněmovali na bítovském hradě, *Olomoucký den*, č. 237, 10. 10. 2005, s. 7.

48 Libor Teichmann, Kroměřížský veletrh učebnic, *Hanácké noviny*, č. 61, 14. 3. 1992, s. 2.

49 [-H-], Knižní veletrh Libri poprvé soutěží pro studenty, *Olomoucký Puls, Noviny občanů Olomoucka*, č. 10, 7. 3. 1997, s. 2.

50 [End], Libri – Pět tisíc návštěvníků, *Olomoucký den*, č. 58, 10. 3. 2003, s. 7.

51 Academia Film Olomouc: About Festival, https://afo.cz/en/about-festival/, vyhledáno 29. 12. 2025.

52 Prague Science Film Fest: About festival, PSFF, https://psff.cz/en/about-festival/, vyhledáno 29. 12. 2025.

53 Jindřich Schulz (ed.), *Dějiny Olomouce*, 2. svazek, Univerzita Palackého, Olomouc 2009, s. 71–74.

54 [Nesign.], Rozhovor s Kamilem Zajíčkem, ředitelem mezinárodního soutěžního festivalu videomappingu Vzáří, *Hospodářské noviny*, 14. 8. 2012, s. 23.

55 [mot'], Na pár dnů ožívá svět Poezie bez hranic, *Olomoucký den*, č. 242, 17. 10. 2001, s. 12.

56 [Mas], V Olomouci se opět scházejí básníci světového věhlasu, *Olomoucký den*, č. 236, 8. 10. 2003, s. 1.

57 [mot'], Výstavy i videoprojekce, *Olomoucký den*, č. 242, 17. 10. 2001, s. 12.
[mot'], První dva dny s básníky, *Olomoucký den*, č. 242, 17. 10. 2001, s. 12.

58 Tomáš T. Kůs, V Olomouci se chystají Slova bez hranic, *Econnect*, https://zpra-vodajstvi.ecn.cz/index.stm?ap=-c-zzkn1a2056276&x=2044374, vyhledáno 29. 12. 2025.
[Nesign.], *Náčrt literárního dění na Univerzitě Palackého i kolem ní, Spisovatelé a literatura Univerzity Palackého*, https://spisovatele.upol.cz/spisovatele-univerzity-palackeho/nacrt-literarniho-deni-na-univerzite-palackeho-i-kolem-ni/, vyhledáno 29. 12. 2025.

program je postaven na propojení knižní tvorby s dalšími formami současného umění. Festival kombinuje prodejní prezentace autorů s výstavami, koncerty, autorskými čteními, workshopy a dalšími doprovodnými událostmi.

Hlavní program probíhá v prostorách Uměleckého centra UP – Konviktu, kde desítky autorů a nakladatelství z celé republiky i ze zahraničí prezentují svou tvorbu. LITR ale pravidelně expanduje i mimo klasické výstavní sály – do veřejného prostoru, galerií a netradičních míst. Výstavy se konají například v Galerii XY, Vitríně Deniska nebo v Galerii PAF, koncerty a performance pak v různých interiérech i exteriérech města. Takovýto formát umožňuje uvolněné setkání publika s tvůrci, a zároveň rozvíjí knihu jako médium fyzické i sociální interakce.

LITR navazuje na linii literárně-výtvarných událostí, kterou v Olomouci v minulosti otevřely akce jako veletrh Libri nebo festival Poesie bez hranic. Na rozdíl od nich se však vědomě vymezuje vůči veletržnímu formátu – nepřináší masovou nabídku tištěné produkce, ale soustředí se na selektivní a kurátorsky uchopený výběr publikací. Kniha zde přestává být jen nositelem textu: stává se objektem, nástrojem experimentu i živého sdílení.

Během své existence se LITR profiloval jako prostor otevřený nezávislé tvorbě a novým formám publikování. Přitahuje nejen profesionální tvůrce, ale také studenty uměleckých škol, grafiky, ilustrátory a autory, kteří vytvářejí knihy ve vlastním režimu. Tento komunitní rozměr je jedním z pilířů festivalu – stejně jako snaha zviditelnit lokální i mimopražskou scénu.

Olmützer Kulturtage (2004)

Olmützer Kulturtage je tradiční moravský festival německého jazyka a kultury, který pořádá Vědecká knihovna v Olomouci ve spolupráci s germanistickými katedrami FF UP a PdF UP a Rakouským centrem Univerzity Palackého.[59] Každoročně nabízí pestrý multižánrový program – autorská čtení, výstavy, přednášky, filmové projekce i exkurse.[60] Vstup na všechny akce je zdarma.[61] Při organizaci se často uplatňuje podpora GoetheInstitutu či dalších zahraničních kulturních institucí, díky čemuž festival přibližuje českému publiku aktuální německy mluvící literaturu a kulturu.[62]

Hlavními tématy Kulturtage jsou migrace, historická paměť a německá literatura. Festival reflektuje složitou společnou historii Čechů a Němců na Olomoucku; zejména poválečné odsuny a osudy německých komunit, a současně ukazuje aktuální podobu německy psané kultury. Například program 2025 akcentoval 80. výročí konce 2. světové války,[63] přičemž v něm figurovalo autorské čtení Fárplán Krnov Pavla Šuby vyprávějící příběh „divokého“ odsunu sudetských Němců z Krnova,[64] besedu „Libavsko koncem války“ s regionálním historikem Jindřichem Machalou[65] či exkursi po Švédských šancích u Přerova, připomínající poválečné masové vraždy karpatských Němců z roku 1945.[66]

Vedle událostí přímo reflektujících historickou paměť se konají i programy zdůrazňující literární, kulturní a jazykovou stránku českoněmeckých vztahů. Například výstava *Sudetenlove* (2025) představila komiksové plakáty z knihy Filipa Raifa.[67] GoetheInstitut ve spolupráci s Literaturhaus Stuttgart připravil roku 2024 výstavu *Kafka v kostce*, založenou na komiksových plakátech Nicolase Mahlera, která vtipně přibližuje život a dílo Franze Kafky.[68] Festival také věnuje pozornost současné německy psané literatuře i českým autorkám píšícím o německé tematice – například Jaroslav Rudiš, Milan Uhde či Radka Demenarková se podíleli na sborníku *Moje cesta k našim Němcům*, představujícím osobní pohledy českých intelektuálů na bývalé krajany.[69]

Programová pestrost se odráží i v kombinaci žánrů: nechybějí autorská čtení (např. nových próz Veroniky Jonášové či Jiřího Marhana, které se dotýkají sudetských témat), diskuze či přednášky o genezi české recepce německé literatury (překladatelka Jitka Nešporová debatovala o současných českých překladech německé beletrie), ale i divadelní či filmové bloky. Festival pravidelně uvádí tzv. *Feinkošt*, přehlídku krátkých dokumentárních filmů vzniklých za poslední rok v Česku a Německu.[70] V roce 2020 byly zařazeny i německé filmy (např. *Upír Nosferatu* a Wendersovo *Nebe nad Berlínem*) a české dokumenty (film *Sudetenbitter*).[71] Vzdělávací část programu doplňují dětské a studentské aktivity (např. hry a čtení pro nejmenší v *Babydeutsch klubu*), školám jsou nabízeny například zážitkové semináře. Pravidelně se konají veřejné odborné přednášky (příkladem je přednáška o Moravské německé literatuře Dr. Ingeborg Fialové z roku 2018 či Jitky Nešporové o současných německých překladech) či literární kvízy a semináře pro učitele. V roce 2025 pak byla významnou součástí prezentace knižní sbírky Franze Kubina, více než 2,5 tuny vzácných knih a dokumentů o historii sudetských Němců, které Vědecká knihovna získala do svých fondů.[72]

Festival láká řadu hostů z Německa, Rakouska i dalších německy mluvících oblastí, kteří přinášejí lokálnímu publiku nové perspektivy. Zmiňme alespoň některé: v roce 2024 vystoupil německý novinář z Mnichova Wolfgang Schwarz, který představil kolektivní knihu „Mein Weg zu unseren Deutschen“ od českých intelektuálů věnujících se vztahu k bývalým krajanům.[73] O rok dříve přijel do Olomouce berlínský spisovatel Jindřich Mann, aby v němčině četl ze svého románu *Stříbrný kouzelník*.[74] České publikum také navštívily zahraniční literátky: Judith Hermann byla věnována autorská beseda (2023),[75] rakouská Grete Kunz hovořila o své tvorbě (2023)[76] a Sabine Dietrich představila životopis Přemysla Pittera (2020).[77]

Festival sehrává důležitou roli v utváření kulturní paměti regionu. Znovu propojovat Čechy a Němce na Olomoucku v sobě nese citelný symbolický význam:

59 [Nesign.], Olmützer Kulturtage 2025, https://www.upol.cz/nc/it/kalendar/akce/ clanek/olmuetzer-kulturtage-2025/#, vyhledáno 3. 12. 2025.

60 [Nesign.], Basic information, Olmützer Kulturtage 2025, https://tourism.olomouc.eu/en/akce/festival-olmutzer-kulturtage/#:~:text=Multi-žánrový%20festival%20na%C2%A0podporu%20německého%20jazyka,ÚCJ%20Pedagogické%20fakulty%20Univerzity%20Palackého, vyhledáno 3.12. 2025.

61 [Nesign.], Olmützer Kulturtage, Olomouc 2025.

62 [Nesign.], *Vernisáž výstavy Kafka v kostce*, https://www.vkol.cz/udalosti-a-akce/ festival-olmutzer-kulturtage-2024#, vyhledáno 3. 12. 2025.

63 [Nesign.], Olmützer Kulturtage, Olomouc 2025.

64 [Nesign.], Festival Olmützer Kulturtage 2025, https://www.vkol.cz/udalosti-a-akce/festival-olmutzer-kulturtage-2025#, vyhledáno 3. 12. 2025.

65 Ibidem.

66 [Nesign.], Festival Olmützer Kulturtage 2025, https://www.vkol.cz/uploads/event/1128/doc/program-deutsch.pdf#: ~:text=Das%20sogenannte%20Massaker %20von%20Prerau%2FPřerov,Während%20eines, vyhledáno 3. 12. 2025.

67 [Nesign.], Olmützer Kulturtage, Olomouc 2025.

68 [Nesign.], 2024.

69 [Nesign.], Festival Olmützer Kulturtage 2024, https://www.olomouc.eu/portal/kalendar-akci/detail/31571?srsltid=AfmBOopaN8zvi-3ca-m1Ew6zyfNJvqRc-jr_5pX8d8Y3xEZ--Uwho2ttOt#:~:text=24.10.%20,v%20souboru%20vydaném%20Wolfgangem%20Schwarzem, vyhledáno 3. 12. 2025

70 [Nesign.], *Prezentace knižního daru Franze Kubina*, https://www.vkol.cz/udalosti-a-akce/ festival-olmutzer-kulturtage-2025#, vyhledáno 3. 12. 2025.

71 [Nesign.], Festival Olmützer Kulturtage 2020, htt-ps://www.vkol.cz/udalosti-a-akce/festival-olmutzer-kulturtage-2020#, vyhledáno 3. 12. 2025.

72 [Nesign.], Festival Olmützer Kulturtage, Olomouc 2025.

festival aktivně připomíná zapomenuté příběhy a dává prostor pro setkávání s pamětníky. Cílem je „posílit vztah občanů k místu, kde žijí, a zkvalitnit českoněmecké vztahy“, jak připomínají sami organizátoři.[78] Díky pestrému a volně přístupnému programu se nemalou měrou angažuje v mezigeneračním předávání historie: navazuje na historii hraničního regionu, kde se střetávaly kulturní vlivy, a zároveň podporuje otevřenost vůči sousedním kulturám. Pro české návštěvníky je festival oknem do moderní německy psané literatury a historie, pro německy mluvící hosty pak příležitostí poznat společné dědictví země, kde žijí nebo studují.[79]

Dny židovské kultury Olomouc (2008)

Na práci Olmützer Kulturtage s kulturní pamětí a někdejší vícejazyčností města bezprostředně navazují Dny židovské kultury Olomouc. Festival vznikl v roce 2008 z iniciativy Divadla hudby Olomouc, které jej připravilo společně s Muzeem umění Olomouc, Kabinetem judaistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého a Židovskou obcí Olomouc. Podtitul prvního ročníku *Židé a Olomouc* vycházel z představy města jako místa historického soužití českého, německého a židovského obyvatelstva. Smyslem nebylo pouze připomenout zaniklou komunitu, ale vrátit její kulturu do veřejného obrazu Olomouce a spojit odborné poznání, umělecký program a vzdělávání.[80]

Tento záměr byl patrný již v programu prvního ročníku. Vedle dětské opery *Brundibár* Hanse Krásy, koncertů klezmerové a sefardské hudby či výstavy kreseb Helgy Weissové-Hoškové z terezínského ghetta se uskutečnily přednášky o archeologických nálezech, architektuře a mikrohistorii olomoucké židovské komunity. Zvláštní místo zaujímala setkání žáků a studentů s pamětníkem šoa Miroslavem Dobrým. Festival tak od počátku propojoval živou kulturu s historickou reflexí a zkušenost jednotlivce s dějinami města. Model kombinující koncert, film, divadlo či výstavu s přednáškou, debatou nebo školním programem zůstal pro jeho dramaturgii určující.[81]

Pořadatelská platforma se postupně ustálila ve spolupráci Muzea umění Olomouc, Centra judaistických studií Kurta a Ursuly Schubertových FF UP a Židovské obce Olomouc. Program se rozšířil z Divadla hudby a muzejních sálů do univerzitních prostor, synagogy, ulic města i dalších míst regionu; v posledních letech se jeho těžištěm stal také sál Central. Každý ročník spojuje zastřešující téma s historickou i současnou perspektivou. Festival se proto neomezuje na připomínání šoa, ale věnuje se rovněž náboženství, literatuře, výtvarnému umění, hudbě, každodennosti, spolkovému životu nebo vztahům mezi menšinou a většinovou společností. Židovskou kulturu představuje jako živou součást středoevropského prostoru i současného Izraele.[82]

Tuto šíři ukazují nedávné ročníky. Téma *Ve spolku je síla* v roce 2023 připomnělo židovské sekulární organizace a jejich vazby k německé liberální vrstvě;[83] ročník 2024 spojil židovskou mystiku s výročím Franze Kafky a motivem Golema.[84] V roce 2025 se podtitul *Never Again?!* vrátil k traumatu šoa a současně se ptal, jak jeho dědictví sdělovat generacím bez vlastní zkušenosti války. Vedle odborné konference se uplatnily film, divadlo, literatura, komentované procházky, rodinné dílny i seznámení s židovskými tradicemi. Paměť se tak nepředává pouze výkladem, ale také společně sdílenou situací, pohybem městem a účastí.[85]

V sousedství Olmützer Kulturtage získávají Dny židovské kultury další význam. Oba festivaly připomínají, že kulturní identita Olomouce nevznikala uvnitř jediné národní tradice, nýbrž v překrývání jazyků, náboženství a životních zkušeností. Zatímco Olmützer Kulturtage otevírají především česko-německou minulost a současnost, Dny židovské kultury do tohoto obrazu vracejí třetí, násilně přerušenou linii. Společně proměňují historickou paměť z uzavřeného souboru faktů v kulturní událost, zpřítomňují ji na místech každodenního života a vytvářejí prostor pro veřejný rozhovor i osobní vztah k dějinám města.

S literárními a knižními festivaly v Olomouci jsou úzce propojeny časopisy Scriptum a Aluze, vznikající v prostředí Univerzity Palackého. Scriptum se v roce 1997 snažilo navázat kontakt s veřejností prostřednictvím Večerů časopisu Scriptum v Divadle hudby, kde vystoupili například Petr Mikeš, Petr Hanuška, Roman Ludva, Petr Jochman nebo Fernando Beltrán. Aluze, zpočátku několikastránkový titul s poezií, prózou a kritikou, se postupně rozrostla do rozsáhlého literárněvědného časopisu.

Na vztahu mezi festivalem Libri a těmito časopisy je patrné, jak se v olomouckém prostředí propojuje knižní trh, literární kritika a živá performativní prezentace literatury. Libri v tomto smyslu vytváří most mezi veletržním modelem, univerzitní literární reflexí a autorskými vystoupeními a přirozeně směřuje k pozdějším čistě literárním festivalům, jakým je Poesie bez hranic.

FESTIVALY JAKO NÁSTROJ KULTURNÍ PROMĚNY

V předchozích případových studiích se ukázalo, že olomoucké festivaly po roce 1990 nelze chápat jen jako nespojitou sérii kulturních akcí, ale jako mechanismus, který dlouhodobě přepisuje mapu města a jeho okolí. Výtvarné a vizuální festivaly typu In/Visible nebo Vzáří systematicky rozvolňují hranici mezi „kulturním“ a „nekulturním“ prostorem: výlohy obchodů, interiéry tramvají, schodiště v bytových domech, bývalé drogerie, autobusové zastávky nebo industriální areály se stávají dočasnými výstavními scénami. Podobně Cirkuzkus, Michalský výpad či části Divadelní Flory proměňují ulice, schodiště, parkány a historické průchody ve scénografii pro

73 [Nesign.], Deutschsprachiges Festival „Olmützer Kulturtage“ findet zum 10. Mal statt, https://deutsch.radio.cz/deutschsprachiges -festival-olmuetzer-kulturtage-findet-zum-10-mal-statt-88 32282#:~: text=Unter%20 dem%20 Titel%20 „Feinkošt“ %20wir, Gemeinden%20der%20 Region%20Ostsudeten%20ab, vyhledáno 3. 12. 2025.

74 Ibidem.

75 [Nesign.], Basic information, Olmützer Kulturtage, Olomouc 2025.

76 [Nesign.], Festival Olmützer Kulturtage, Olomouc 2023.

77 [Nesign.], Festival Olmützer Kulturtage, Olomouc 2020.

78 [Nesign.], Deutschsprachiges Festival „Olmützer Kulturtage“ findet zum 10. Mal statt.

79 Ibidem.

80 [Nesign.], O festivalu, https://muo.cz/dzko/2008/o_festivalu.html, vyhledáno 20. 8. 2026.

81 Ibidem.

82 [Nesign.], Dny židovské kultury Olomouc 2025, https://muo.cz/central/dzko-2025/, vyhledáno 20. 8. 2026.

83 [Nesign.], Dny židovské kultury Olomouc 2023: Ve spolku je síla, https://muo.cz/dzko/2023/, vyhledáno 20. 8. 2026.

84 [Nesign.], Dny židovské kultury Olomouc 2024, https://muo.cz/central/dzko2024/, vyhledáno 20. 8. 2026.

85 [Nesign.], Dny židovské kultury Olomouc 2025, https://muo.cz/central/dzko-2025/, vyhledáno 20. 8. 2026.

současné divadlo, nový cirkus a streetart. Ekologické dny Olomouc pak propojují Horní náměstí s krajinou kolem Horky nad Moravou a ukazují, že festivalový prostor může sahat od historického centra až po zázemí města. Výsledkem je hustá síť míst, v níž skatepark u Baumaxu, Michalský výpad, Denisova ulice s Lomenou galerií, okolí radnice, prostory Konviktu, areál Sluňákova nebo uničovské industriální lokality stojí vedle kamenných galerií a muzeí. Relace mezi centrem a periferií se tím mění z jednoznačné hierarchie v dynamické přeskupování, v němž periferie často přebírá roli laboratoře nových formátů a centrum se stává jen jedním z uzlů širší festivalové krajiny.

Stejně výrazná je proměna podoby publika a způsobů účasti. Mnohé z popisovaných festivalů pracují s diváky nikoli jako se statickým „hledištěm“, ale jako s proudem těl a komunit, které sdílejí čas a prostor. In/Visible a UFF performativně nutí návštěvníky obcházet jednotlivé lokace a vstupovat do cizích bytů, neaktivních provozoven nebo městských klubů; Vzáří předpokládá fyzickou přítomnost v konkrétním večerním čase a pohyb mezi projekcemi; Michalský výpad a Cirkuzkus počítají s náhodnými kolemjdoucími; Olomouc Design Days a EDO zapojují účastníky do workshopů, komentovaných vycházek a exkursí. AFO a PAF kombinují projekce, diskuze, workshopy, industry sekce a online programy, čímž vytvářejí nehierarchické prostory, v nichž se potkávají vědci, umělci, studenti i široká veřejnost. Literární a knižní akce Libri, Poesie bez hranic, LITR a Olmützer Kulturtage zase rozvíjejí performativní rovinu literatury: autorská čtení, kabaretní večery, noci básníků, semináře pro školy, exkurse po „německých stopách“ nebo komunitní prezentace malonákladových publikací proměňují čtení a psaní v živý sociální akt. Divácké publikum se tak neskládá jen z jedné homogenní skupiny, ale z celé řady komunit a generací, které se v čase znovu a znovu setkávají v různých rolích.

Zvolená perspektiva Dragana Klaiće, která chápe festivaly jako flexibilní nástroj kulturní politiky, umožňuje v olomouckém materiálu sledovat i širší společenské souvislosti. Po roce 1989 se ve městě vedle tradičních institucí postupně etablovala celá řada iniciativ, jež reagují na proměny společnosti, ekonomiky i kultury. AFO se vyvíjí z interní akademické akce v mezinárodní festival popularizující vědu; PAF s podporou veřejných fondů rozšiřuje animaci a audiovizuální umění od experimentálních projekcí ve veřejném prostoru až po londýnské a newyorské mutace; Divadelní Flora se osamostatňuje od mateřské scény a profiluje se jako kurátorsky silně vedený festival, který propojuje lokální a evropský divadelní diskurs. EDO a Olmützer Kulturtage ukazují, jak se festivalové formáty stávají místem pro environmentální a paměťové debaty, zatímco Olomouc Design Days, TEFF nebo LITR propojují kulturní scénu s kreativními průmysly, designem a novými kulturními infrastrukturami. Příběh olomouckých festivalů tak odráží posun od posttransformační situace devadesátých let k dnešnímu propojení univerzitního prostředí, městské správy, nezávislých iniciativ a kreativního sektoru. V míře, kterou dovolují použité prameny, je patrné, že festivaly tvoří jeden z viditelných nástrojů, jimiž město reaguje na změny po roce 1989 a přetváří svůj obraz i fungování.

Z konkrétních případů je možné vyčíst i některé silné a slabé stránky procesu festivalizace. Na straně pozitiv stojí především demokratizační potenciál: mnoho akcí je zdarma nebo za symbolické vstupné, probíhá ve veřejném prostoru a oslovuje publikum, které by do tradičních institucí často nepřišlo. Festivaly přispívají k mezinárodní viditelnosti města a regionu, podporují vznik lokálních scén (nový cirkus, současná fotografie, nezávislé publikování), posilují kulturní identitu Olomouce jako univerzitního města s bohatou historií a rozvíjejí kreativní průmysly, jak vidíme na příkladu Inovačního centra olomouckého kraje a Olomouc Design Days. Současně se ale ukazuje, že festivalová krajina je křehká a závislá na finančních a institucionálních podmínkách: AFO muselo v devadesátých letech hledat nové zdroje mimo státní dotace, Libri redukovalo dvoufázový model z ekonomických důvodů a některé projekty (například Poesie bez hranic) narazily na limity dlouhodobé udržitelnosti. Silná tematická profilace jednotlivých akcí je velkou předností z hlediska odborné kvality, ale zároveň může vést k fragmentaci publika na úzké segmenty, které se jen částečně překrývají. Festivaly navíc fungují v logice krátkodobých, časově omezených vrcholů; jejich vliv na každodenní kulturní infrastrukturu města tak závisí na tom, zda se opírají o trvalejší instituce, spolky či komunitní struktury.

V širším českém a středoevropském kontextu představuje olomoucká festivalová krajina zároveň typický i specifický případ. Typická je především vysokou koncentrací festivalů v relativně malém univerzitním městě, kde univerzita a s ní spojené obory společenských i přírodních věd tvoří důležité zázemí kulturních iniciativ. Stejně jako v jiných historických městech se i zde festivaly opírají o výraznou architektonickou kulisu, využívají náměstí, kostely, historické budovy i moderní infrastrukturu a slouží jako nástroj městského marketingu i kulturní politiky. Specifičnost Olomouce však spočívá v jedinečném propojení barokního a předmoderního dědictví s environmentálním festivalem evropského významu, s novější tradicí vizuálního umění ve veřejném prostoru, s mezinárodně profilovanými festivaly vědeckého filmu a animace i s literárními a paměťovými projekty tematizujícími společné česko-německé dějiny regionu. Právě tato kombinace činí z Olomouce podnětný případ pro sledování toho, jak se festivalizace po roce 1989 stává jedním z klíčových mechanismů, jimiž středoevropská města nově artikulují svou identitu, vztah k minulosti i podobu každodenního života.

386 Olomoucký majáles 1. 5. 1990 a jeho první porevoluční král Václav Klaus, na snímku dole spolu s tehdejším rektorem Univerzity Palackého Josefem Jařabem, foto Tomáš Jemelka, archiv Univerzity Palackého

387 Fotografický fragment z výstavy *Krimistory*, IN/visible 2008, foto Jaro Dufek

388 Performance Vladimíra Havlíka *Na hnědo*, 2013, Fotofestival Uničov 3 – Paměť, foto Petr Willert

389

390

391

392

393

394

389 Plakát festivalu Michalský výpad 2022, archiv MV

390 Design Days, akce Impulse in Pulse – Fashion Show, 9. 11. 2024, foto Petr Kovář, archiv DD

391 Podoba výroční vizuální prezentace Ekologických dní Olomouc od studia Kultivar (dlouhodobá spolupráce), 2020, archiv EDO

392 Moc a bezmoc, Ekologické dny Olomouc 2025, beseda s účastníky, archiv EDO

393 Víťa Marčík při jarmarečním představení, Ekologické dny Olomouc 2025, archiv EDO

394 Podoba vizuální prezentace Divadelní Flory Olomouc 2023 (Radim Měsíc, Adéla Janská), pohled na parkánovou scénu Uměleckého centra Konvikt, taneční performance Agathe Tarillon, portrét Darji Koval a performance Adrienn Hód, archiv DF

395

396

397

398

399

400

395 Současná podoba vizuální prezentace Academia Film Olomouc (Radim Měsíc, Matej Vázal), archiv AFO

396 Muzeum umění Olomouc a prostor dnešního Kina Central během festivalu, Academia film Olomouc 1996, archiv AFO

397 Současná podoba vizuální prezentace Přehlídky filmové animace a současného umění (Robert Finkei), PAF Spring 2022, archiv PAF

398 Projekce v Kapli Božího Těla, Umělecké centrum UP Konvikt, 23. ročník Přehlídky filmové animace a současného umění PAF, 2024, archiv PAF

399 Plakát *XY 2022: Plzeň v Olomouci – výstavy s procházkou / procházka vernisážemi*, grafické řešení Studio Bunkr, archiv XY

400 Zahájení výstavy Martina Kubici a Petra Švolby *Zlomená vemena* v Galerii Lomená, XY 2016: Ostrava v Olomouci, 2016, foto Zdeněk Sodoma

401

402

401 Libri – olomoucký knižní festival a veletrh, pohled do výstavních prostor a na maketu Ďáblovy bible, 2007, foto Blanka Martinovská

402 Litr – knižní veletrh autorských a uměleckých publikací, výchozí vizuál (Radim Měsíc) a jeho adaptovaná verze, pohled do prostor Uměleckého centra UP Konvikt, 2022, archiv Litr

403

404

403 Plakát festivalu Olmützer Kulturtage 2017, archiv OK

404 Programové plakáty festivalu Dny židovské kultury Olomouc (Petr Šmalec), archiv DŽK

Z POZDNÍ HISTORIE OLOMOUCKÉ GALERIE A RANÝCH OSUDŮ MUZEA UMĚNÍ OLOMOUC

Pavel Zatloukal

Podle názoru autorů této publikace bych mohl přispět vzpomínkou na historii muzea umění. Na námitku, že jsem o tom psal už dřív, následovala odpověď, že by to nyní mohlo být víc osobní, stručně řečeno, místo obvyklého plurálu ich forma. Takže jsem se o to pokusil.

Závěrečná normalizační léta jsem prožíval s trvalým, ba rostoucím znechucením a zoufalstvím. Vedl k tomu nejen všeobecný marasmus, ale i prohlubující se úpadek galerie. Pracoval jsem v ní už víc než deset let, pamatoval jsem tedy ještě Dům umění před zbořením s jeho ušlechtilými výstavními sály. A pamatoval jsem i stěhování do vznešené, leč nevelké kanovnické rezidence ve Wurmově 13, určené navíc pro pamětní síně Bohumíra Dvorského, Vladimíra Navrátila a Karla Svolinského. Měl jsem na starosti jediný zbývající výstavní prostor, komorní Kabinet grafiky. I v rámci všeobecného útlumu obdobných českých institucí to představovalo stěží srovnatelný úpadek. Galerie na tom byla bídně z hlediska doplňování sbírek, výstavních prostorů, depozitářů, personálně, ale i kvůli třístupňové cenzuře. Patřila pod vlastivědné muzeum, které jako experiment padesátých let stále zřetelněji připomínalo vyhnívající, a přitom agresivní Sovětský svaz.

Moje názory formovala nejen studia od půlky šedesátých let, nejen okruh podobně laděných přátel, ale i zahraniční cesty. Gdaňsk s výbuchem Solidarity, krakovský Bunkr s jeho pravidelnými celoplanetárními výstavami grafiky nebo Wrocław s podobně laděnými přehlídkami kresby. Poslední z kolektivních expedicí se stal zájezd za architekturou Imre Makovcze, v jejímž závěru nám Mistr servíroval svoje „neslýchané“ názory na budoucnost střední Evropy. Bylo to v květnu 1989, v Maďarsku to právě „prasklo“. Ale o pár měsíců dřív jsme s galerijním kolegou Michalem Soukupem instalovali ve Varšavě přehlídku českého a slovenského sochařství. Po práci nás naše průvodkyně, ostře revolučně naladěná bohemistka Monika Wojciechowska, provázela po studentských klubech, v nichž to vřelo jako v kotli. Nejsilnějším zážitkem se stala návštěva kostela, v němž před svým umučením sloužil Jerzy Popiełuszko: v chrámové předsíni policejní volha, v otevřeném kufru jesličky s jezulátkem. Po návratu do tiché a temné Olomouce jsem prorokoval, že do roka budeme mít na Hradě Václava Havla.

S úpadkem galerie jsme se nechtěli smířit. Byli jsme tři, její někdejší ředitel Jaromír Lakosil a jediná posila po odchodu Miroslava Střelce a Oldřicha Šembery, zmíněný už Soukup. Během fantazírování, jak z té šlamastyky ven, jsme se s Lakosilem spřátelili. Býval usměvavý, optimistický, přestože se kvůli předsednictví spolku pro obnovu Masarykova pomníku ocitl koncem šedesátých let nejen on, ale i celá jeho rodina na potupném indexu.

Naše trojka, Lakosil – Soukup – já, si rozdělila úkoly. Zatímco první z nás sháněl podporu starých přátel (Jiří Kotalík z Národní galerie, Miroslav Kudrna z ministerstva kultury), Michal Soukup připravil statistický rozbor galerijní situace na pozadí podobných českých výtvarných institucí. Vyplynulo z něj to, co jsme tušili – jsme na tom po všech stránkách téměř nejhůř. K mým „povinnostem“ patřilo připravit koncepční shrnutí, a především výhled.

Mimo jiné jsem měl tehdy na starosti dokončování dlouholeté rekonstrukce Přemyslovského paláce. Přivedlo mě to k myšlence získat pro galerii areál sousedního kapitulního děkanství, který jsem ostatně poznal už jako student. Představu převedenou do textů a výkresů jsem koncem roku 1987 vystavil v Galerii Pod podloubím a publikoval v samizdatovém katalogu k jubileu přítele Tomáše Černouška. Totéž jsme s jiným kamarádem Markem Perůtkou na podzim 1988 vystavili na radnici.

Jaromír Lakosil v předjaří roku 1989 náhle zemřel. Náš „disentní“ kroužek ale již o rok dříve významně posílil náměstek na radnici Čestmír Kučera. Nejen sběratel současného výtvarného umění, nejen pamětník někdejší slávy sochařských bilancí na olomoucké Floře, kterou až do vyhazovu po osmašedesátém řídil jeho otec, ale také spolužák z hejčínského gymnázia. Na jaře 1988 vymyslel Aktiv pro otázky olomoucké galerie. Měl dva cíle: její osamostatnění a získání vhodného objektu. Vedení vlastivědného muzea předložený materiál striktně odmítlo. Kompromisním, spíše však provizorním výsledkem se stalo přemístění pamětních síní do Kabinetu grafiky, zatímco uvolněné sály kanovnické rezidence mohly být věnovány výstavám z galerijních sbírek. Po více než deseti letech odmlky jsem tedy připravil dvoudílnou expozici českého výtvarného umění 20. století včetně katalogu (ten se ale již nedočkal publikování). Soukup zase pro léto 1989 organizoval v Bezručových sadech sochařskou bilanci – další z naší snahy po navázání kontinuity s tím lepším z minulosti.

Naděje na získání kapitulního děkanství výměnou za „naši“ rezidenci mezitím po negativním vyjádření rektora univerzity padla. O jiné možnosti vzápětí rozhodla náhoda. Na jaře 1989 mě zastavil kamarád Pavel Konečný, dlouholetý ředitel Divadla hudby, a řekl mi, že majitel budovy v Denisově 47, Okresní správa spojů, se stěhuje do novostavby na Tabuláku.

Ten dům mě vzrušoval už o hodně dřív. A nejen proto, že jsem v Divadle hudby často vystupoval, nejen proto, že jsem od dětství chodíval do kina Moskva v jeho podzemí. Když jsem se zabýval dílem Jaroslava Kováře st., autora jeho přestavby z let Velké války, zaujalo mě zejména řešení hlavního průčelí v kombinaci neoklasicismu s kubismem. Seznámil a spřátelil jsem se tehdy s jeho synem, jednou z nejsvéráznějších postav meziválečné Olomouce. „Jarin“ Kovář ml. mi pro architektonickou sbírku galerie předal všechno, co z otcova díla schraňoval včetně podkladů k tomu zvláštnímu domu.

Po setkání s Konečným jsem nelenil a ohlásil se u Kučery. Plán, který jsme vymysleli, byl – pochopitelně zdánlivě – jednoduchý: dům v Denisově ulici

nedostane PKO, sídlo galerie ve Wurmově ulici se prodá univerzitě, která je připojí ke své síti rezidencí v sousedství, za stržený peníz a doplatek se pro galerii koupí „Deniska“. Připravím podklady (písemnou zprávu a studii s vyčíslením ploch) a Kučera začne pracovat na osamostatnění galerie.

Naše snahy o její rehabilitaci se zatím staly veřejným tajemstvím. Když se například koncem jara 1989 shromažďovaly podpisy petice Několik vět, Jiří Lindovský mi přišel vyřídit: „Pavle, všichni ti vzkazují, ty nepodepisuj, musíš do konce dotáhnout galerii.“ Totéž se probíralo po manifestačním zahájení výstavy Jiřího Žlebka na Štreitově Sovinci.

Na přelomu jara a léta 1989 svolal Kučera schůzku na zahradě vily grafika Františka Bělohlávka. Kromě Kučery, Bělohlávka a mne se zúčastnili sochař Rudolf Doležal ml. a malíř Jan Sedláček. Trochu mně přitom zatrnulo, vždyť jsem se nikdy netajil názorem na Doležalův pomník Lenina a Stalina a nedávno jsem Sedláčkovi odmítl napsat monografii k jeho jmenování zasloužilým umělcem. Byli však velkorysí. Vysvětlili jsme jim, oč jde. Opět došlo na dělbu práce. Přes svůj škraloup z osmašedesátého patřil Bělohlávek k přátelům vedoucí odboru kultury na severomoravském KNV Jany Fojtíkové, Kučera měl naše plány zase představit jako příklad naplňování ducha perestrojky vedoucímu tajemníkovi olomouckého OV KSČ Vladimíru Janotovi. Také zbývající slíbili pomoc.

Jednodušším se ukázalo splnění prvního z úkolů: k transakci skutečně došlo – univerzita za rezidenci zaplatila milion, druhý milion potřebný k převodu „Denisky“ uhradilo KNV. Snad k tomu přispěla i další náhoda. Nějaký čas předtím jsem připravil výstavu zdejší rodačky, sochařky Marie Bartoňkové-Drábkové. K jejímu přátelskému okruhu patřila i Fojtíková. Po vernisáži jsme s ní probrali také problém galerie, takže už věděla, oč jde.

Fojtíková přitom potřebovala vyřešit i jiný mnohem urgentnější, či spíše delikátnější problém. Ve vlastivědném muzeu totiž několik let probíhala občanská válka mezi ředitelem Jaroslavem Váňou, nad nímž Fojtíková držela ochrannou ruku, a vedoucí odboru společenských věd Marií Hertlovou, manželkou náčelníka olomoucké StB. Konflikt už přerostl do soudního sporu. Ztrápenou Fojtíkovou tedy napadlo, že obě otázky vyřeší jejich spojením. Váňa odejde z muzea a bude jmenován ředitelem osamostatněné galerie.

V září Tomáš Černoušek předložil pod svým jménem příslušné fondové komisi můj první (dost naivní) návrh na adaptaci „Denisky“ pro galerii. Členové komise, z nichž někteří se zúčastnili schůzky na Bělohlávkově zahradě, to beze všeho odsouhlasili.

Olomouckou normalizační výtvarnou kulturu uzavřela v pátek 17. listopadu 1989 vernisáž dlouho zakazované výstavy Václava Stratila v Galerii Pod podloubím. Kolegyně z „naší“ galerie Yvonna Boháčová postavila úvodní slovo na protikladu talentovaného Václava a jeho bratra Jana, kýčaře. Rozhořčená matka Libuše Stratilová (všechny nás učila v Lidové škole umění) hlasitě protestovala, na mol opilý Vašek se zatím pokoušel tančit. Rozladěný jsem odešel a doma si pustil Svobodnou Evropu s reportáží z pražské Národní třídy.

Vyhlášení stávky herců olomouckého divadla jsme s Petrem Kutrou a někdejším řeholníkem, pétépákem, filozofem a přední olomouckou osobností šedesátých let Karlem Flossem sledovali z divadelního bidýlka. To bylo v neděli. Tísnivě opuštěný sychravý večer jen s blikotavými svíčkami kolem trojičního sloupu vyvolával ještě v úterý smutné obavy.

O týden později jsme s Janem Kratochvílem a Michalem Soukupem svolali do „naší“ rezidence schůzi výtvarných umělců a teoretiků. Dostavili se všichni, byla nás asi stovka, zasloužilí, šedá zóna i underground. Kromě toho, že jsme vybrali slušnou částku pro stávkující studenty ze sousední filozofické fakulty, odhlasovali jsme dvě rezoluce. První na podporu Občanského fóra, druhou s požadavky na nápravu deformací olomoucké kultury. Nescházela mezi nimi ani obnova galerie, ani obnova katedry dějin umění na univerzitě.

K 30. lednu 1990 byla galerie usnesením Rady Severomoravského KNV v Ostravě vyčleněna z muzejního svazku a usnesením Rady MěstNV v Olomouci od následujícího dne přijata mezi městské příspěvkové organizace, tedy pod Kučerova přátelská křídla. S postupným doplňováním personálního stavu souviselo ustavení tří oddělení, uměleckohistorického (všechny sbírky získaly konečně své kurátory), dokumentačního (s obnovou knihovny a archivu) a provozně ekonomického; místo ekonomky získala Miroslava Týralová, která se brzy stala vedle Soukupa dalším pilířem staronové instituce. 9. února jsem vyhrál konkurs na ředitele. Do počátku léta jsme galerii přestěhovali do Denisovy ulice a po dohodě s novým rektorem Josefem Jařabem předali opouštěnou rezidenci univerzitě pro staronovou uměnovědnou katedru. Studentům jsem pak s chutí radil, aby katedra opustila zprofanovaný obor výchovy a vzdělávání dospělých; k jasné orientaci k dějinám umění ji navíc může přivést nový vedoucí, ze slovenského exilu povolaný Milan Togner.

Hned v druhé polovině roku 1990 jsme zahájili rekonstrukci nového galerijního sídla. Rozvrhl jsem ji do čtyř fází, které měly skončit v roce 2000. Doufal jsem, že projektování se ujme Tomáš Černoušek, ale řekl mi, že se chce konečně věnovat sakrální tvorbě. Doporučil však svého někdejšího kolegu, stavitele Karla Doláka, s nímž a se Soukupem jsme potom celou dekádu přestavovali dům od uličního křídla až po zadní trakt. První fázi tvořila novostavba dvorního depozitáře a úprava části uličního křídla. Mnohokrát jsem si tehdy i později uvědomoval, že s domem, navíc tak zvláštním, rozlehlým a členitým, je nutné nejprve se sžít, snažit se o pochopení jeho duše. Výsledný návrh stál na dvou základních osách. Tu horizontální měl utvořit téměř šedesátimetrový prospekt odrážející se od barokního průčelí protějšího chrámu a ústící do belvederu někdejší hradební věže. Jeho ústřední částí se měl stát velký výstavní sál Trojlodí – vzpomínka na zdejší kostelík sv. Ducha zbořený v josefínské éře. Vertikální část uličního křídla vytvářely vstupní prostory v přízemí, výstavní sály Salon i Kabinet (upomínka na Kabinet grafiky) a Besední sál v pianu nobile, Obrazárna v druhém patře a Mansarda s vyhlídkovou vížkou. Formou se po naštěstí krátké postmoderní koketerii stal klasicizující a purizující revival s vazbou k historickým a symbolickým vrstvám domu (v detailu například s respektováním původních dvoukřídlových dveří, oken a kování).

V celém Československu scházely elementární zkušenosti s tím, jak má současné muzeum umění vyhlížet a fungovat – nejen výtvarně, ale i z hlediska technických a provozních souvislostí. Zpočátku nám pomáhali někdejší kolegové Šembera a Střelec. Zásadní se ukázala pomoc olomouckého exulanta Viktora Sanovce; díky jeho pohostinnosti ve Frankfurtu nad Mohanem jsme měli možnost poznat některé z aktuálních a prestižních západoněmeckých muzeí umění a ověřovat si na místě to, co nebylo možné vyčíst z časopisů.

Velkou změnou se od 1. ledna 1991 stal přechod pod ministerstvo kultury. V Radě galerií, ustavené hned po Listopadu ’89, jsme o to všichni usilovali v obavách o budoucnost našich institucí. Rada potom začala zastupovat zájmy galerií jako celku. Zejména menší galerie se sice podařilo ubránit, nepodařilo se však přimět vládu upnutou na privatizaci k uvolnění alespoň části peněz k nápravě handicapu předchozích desetiletí v děravých sbírkách; brzy jsme přestali konkurovat rozvíjejícímu se soukromému sběratelství.

Nejtěžší se pro galerii ukázala léta 1991–1992. Z nepřetržité finanční nouze jen stěží pomáhaly dílčí kroky, prodej vily po Vladimíru Navrátilovi, pětileté „předplatné“ nájmu expozitury Komerční banky, nahodilé „injekce“ z ministerstva, např. z loterie Mates.

Na galerii rovněž tvrdě dopadly restituce: přišla nejen o podstatnou část sbírky starého umění, ale také o téměř celou meziválečnou avantgardu. V letech 1991–1995 bylo v restitucích vydáno 512 exponátů za zhruba 70 milionů Kč. Pozitivně naštěstí skončil pokus o restituci čerstvě získané budovy. Žadatelé z Chicaga byli soudně upozorněni, že jejich finanční nároky vyřešila smlouva mezi ČSSR a USA již v sedmdesátých letech.

Naše trojka měla ale brzy pocítit i to, co za sebou česká společnost vlekla z předchozí éry a co nyní dokonce začínalo gradovat. Nejen lenost, ale i relativizace jakéhokoliv společného cíle, stejně jako nechuť k elementární kázni. V Radě galerií i „doma“ jsme se tím museli často zabývat. I u nás vytvořilo několik zaměstnanců opoziční a téměř vše negující kroužek. Souviselo to s problémem Divadla hudby v přízemí „Denisky“.

Divadlo hudby vytvářelo po celou normalizaci obdivuhodný prostor pro šedou zónu výtvarného umění. Mělo se nyní ve změněných podmínkách zakonzervovat v jakési muzeální podobě včetně všech prostorových a technických nedostatků? Ředitelka divadla Libuše Šlezarová si nutnost změny sice uvědomovala, ale nemohla vyřešit zásadní problém: olomoucká radnice, pod kterou divadlo patřilo, nemůže investovat do státní budovy. Totéž platilo pro kino Moskva, které dožívalo v ještě truchlivějším stavu. Můj návrh na přechod divadla pod galerii a jeho následné rozvinutí v mnohem větším prostoru dohasínajícího kina však paní ředitelka pochopila jako pokus o zničení konkurenčního podniku. V dubnu 1992 zaslala stížnost ministerstvu kultury a současně navrhla olomouckému primátorovi Milanu Hořínkovi, aby zařídil převod galerie nazpět pod město. Vyvrcholilo to mým pozváním „na kobereček“ k ministru kultury Milanovi Uhdemu, kde jsem se měl jako škůdce olomoucké kultury obhajovat proti udání, tentokrát pro změnu nikoliv od paní ředitelky, ale od jedné zaměstnankyně galerie. Naše kolegyně například nesla nelibě, že jsem jak kvůli tříštění sil, tak s vědomím toho, že doba šedé zóny skončila, odmítl převzít „její“ Galerii Pod podloubím.

Trpce jsem si tehdy uvědomoval, že logika zdaleka nemusí být v diskuzi rozhodující. A také něco konkrétnějšího: čtvrt tisíciletí trvající olomoucké trauma, kdy se někdejší královské hlavní město a duchovní centrum země měnilo nejen v garnizónu, ale také v město okresního formátu, v němž se tolik Olomoučanů – a nejen soudruhů – pohodlně uvelebilo. Dráždilo mě to, zřejmě naivně jsem snil a usiloval o instituci nejen evropsky standardní, ale také elitní – slovo, které mnohé Čechy přivádí k zběsilosti. Pro malost, alibismus a lhostejnost ostatně skončilo i několik nápadů, jimž jsme se věnovali s rektorem Jařabem: předání bývalé budovy jezuitské univerzity, nyní vojenského archivu, Vědecké, původně univerzitní knihovně nebo otevření fakulty výtvarných umění. „Škoda toho města,“ poznamenal kdysi Bohuslav Fuchs.

Podařilo se alespoň obnovit Masarykův pomník. Přišel jsem s tím hned zkraje roku 1990, Soukup se postaral o nové odlití v bronzu. Jako neuvolněný radní jsem o pět let později zorganizoval soutěž na rekonstrukci veřejných ploch Horního náměstí završenou Ariónovou kašnou od Ivana Theimera se stále platným Ovidiovým poselstvím nikdy nekončící naděje.

V listopadu 1991 jsem se nad přebíráním pozůstalosti Jindřicha Pulkrábka poprvé setkal s architektem Michalem Sborwitzem. Znal jsem již jeho kostel v Mostě i pozoruhodný interiér na pražské Národní třídě. Počátkem roku 1993 jsem pana architekta přizval ke spolupráci, takže další stavební etapy, muzejní kavárnu, Obrazárnu, Mansardu, Trojlodí a zadní administrativní křídlo, jsme již formovali ve čtveřici: Sborwitz – Dolák – Soukup – já. Výsledky úsilí o „vznešenou střízlivost“ nazval Rostislav Švácha „ostrovem kultivovanosti“.

Od 18. září 1992 nesla galerie ve snaze postihnout výstižněji její podstatu nový název Muzeum umění Olomouc/Olomouc Museum of Art. Kabinet grafiky jsme vrátili městu po dohodě, že začne sloužit

olomoucké pobočce Unie výtvarných umělců jako dílčí příspěvek k rehabilitaci tradice místních výtvarných spolků a jakási satisfakce za Dům umění, odňatý kdysi olomouckým výtvarníkům, přidělený galerii a nakonec zbořený. Naše poslední výstava v „Grafáku“ byla v předjaří roku 1993 věnována Bohuslavu Reynkovi.

Rubikon se nám podařilo překročit 15. dubna 1993. Muzeum umění se dvojicí výstavních sálů s expozicemi sestavenými z tak dlouho nevystavovaných sbírek konečně otevřelo pro veřejnost. V dojetí jsem užil citátu z Josepha Rotha: „Starý sluha a věrný přítel.“

Zjara 1994 jsem začal jednat s Vladimírem Procházkou a poté s Jiřím Burešem z arcibiskupství o možnosti vrátit se ke starší myšlence na využití kapitulního děkanství pro výtvarné umění. Areál užívaný stále univerzitou se totiž v restituci vrátil církvi. Muzeum umění spravovalo olomouckou část vynikajících arcibiskupských sbírek starého umění; k vystavení torza došlo jen krátce na konci šedesátých let. Navíc se nabízela možnost propojit děkanství s Přemyslovským palácem, jemuž scházelo zázemí, a zpřístupnit tak vedle katedrály to nejpodstatnější z národní kulturní památky Olomouckého hradu.

S arcibiskupem Janem Graubnerem jsem o tom již dříve mluvil právě v souvislosti s naší správou církevních sbírek. Myslím, že to časem přerostlo v důvěru, danou snad i stejným věkem a vzpomínkami na časy, kdy jsme se na nádvoří kapitulního děkanství připravovali na státnice, on na krátce otevřené teologické fakultě, já z dějin umění. Nápad podpořila i květnová návštěva papeže Jana Pavla II., který opakovaně vyzýval k navázání a rozvinutí umělecké sféry jako příznačné součásti církevní historie. Arcibiskup jen s úsměvem dodával: snad se v budoucnosti nedočkáme proměny v „muzej ateizma“?

K rozhodujícímu setkání došlo 17. října 1996, kdy jsme Theimerovou retrospektivou otevírali Trojlodí. Vernisáže se zúčastnili ministr kultury Jaromír Talíř, jeho náměstek Zdeněk Novák, arcibiskup Graubner, rektor Jařab ad. Dohodl se postup vedoucí k vytvoření Arcidiecézního muzea Olomouc jako součásti muzea umění. Ale i jako pozitivního příkladu kulturní spolupráce mezi státem a církví. Arcidiecézní muzeum bylo slavnostně vyhlášeno 30. dubna 1998 novým ministrem Martinem Stropnickým. Na Václavském náměstí se tehdy sešlo kolem sedmi set lidí. Večer poté jsem si poznamenal: „Chvilkami jsem vnímal absolutno formou historické kontinuity až k ranému středověku a bylo mi v této náruči, spočívající v ještě mnohem širší náruči křesťansko-italsko-evropské, blaženě.“

V létě proběhla architektonická soutěž na úpravy s hlavní otázkou, jak vyřešit propojení děkanství s Přemyslovským, nyní již po právu Zdíkovým palácem. Nakonec se také podařilo vyřešit náhradní prostory pro univerzitu. Důležité ovšem bylo, že další ministr kultury, Olomoučan Pavel Dostál, slíbil, že osobně dohlédne na financování.

Otevření arcidiecézního muzea 1. června 2006 se již bohužel nedožil. Za strašlivé průtrže mračen se muselo improvizovaně přesunout do katedrály, kde jsem v téměř mdlobném stavu předával slovo novému ministrovi Vítězslavu Jandákovi. Večer skončil provedením Beethovenovy Missy Solemnis, komponované původně pro olomoucký chrám. „Tak vám to shora pokřtili,“ usmívali se potom někteří z rozcházejících se návštěvníků.

O rok později, 20. června 2007, jsme na kroměřížském zámku společně s arcibiskupem Graubnerem a ředitelem památkového ústavu Zlínského kraje Janem Slezákem otevírali Arcidiecézní muzeum Kroměříž. Hlavním cílem bylo vytvořit podmínky pro odborné zpracování bohaté a mnohovrstevnaté arcibiskupské sbírky a postupně upravit celé horní zámecké patro s rekonstruovanou obrazárnou, novými specializovanými kabinety, knihovnou, chodbou pro krátkodobé výstavy a pracovišti s depozitáři a restaurátorskými dílnami. Po skončení komorní slavnosti jsem se vypravil do Podzámecké zahrady, kterou jsem tak často bloumal během svého zdejšího vojenského roku.

Jak u kolegů z Rady galerií, tak u mnoha dalších jsme začínali sklízet udivený obdiv provázený cenami – i zahraničními. Nejen za to, co se podařilo, nejen za to, jak se to podařilo, ale i za obecný princip, že lidé proti sobě nemusí jen útočit, ale mohou také spolupracovat. Nabídky na to, abych pomohl vytáhnout z letité krize Národní nebo Moravskou galerii, jsem ale odmítal s vědomím nekončící práce v Olomouci, stejně jako svých limitů.

5. a 6. května 2007, jsme si se ženou a dcerou dopřáli víkend v Luhačovicích. Během nedělní procházky kvetoucí krajinou jsem jim začal vyprávět o něčem, co mi už dlouho leželo v hlavě. Shrnout se to dá do tří bodů.

1. Výtvarné umění, až na nenormální poválečné poměry, nikdy nerespektovalo státní hranice.
2. Výtvarnou kulturu, včetně jejích vrcholných poloh, nereprezentují jen klasické druhy, malba, sochařství atd., ale také knižní úpravy, autorská kniha, art brut, nábytek apod.
3. V Olomouci nyní působí muzeum starého umění i muzeum českého výtvarného umění 20. století. Zatímco staré sbírky jsou internacionální, mladší kolekce jsou svázány úzkoprsými hledisky nacionalismu. Kde je opět logika? Není žádoucí vzít si příklad ze starého umění a podobně rozšířit sběratelské teritorium? Nejprve na střední Evropu bez ohledu na někdejší železnou oponu, navíc s přihlédnutím k exilové tvorbě? Časem i dál, možná na celý euroatlantický prostor? Co tedy vedle toho, co se již podařilo, založit třetí olomoucké muzeum, tentokrát s mezinárodním přesahem, a ještě navíc se zapojením hudby, komorního divadla, náročného filmu? A pojmenovat to Středoevropské fórum, krátce SEFO? Přes letitou skepsi jsem se domníval, že Olomouc na to má.

Když jsem skončil, dcera opáčila: „Tato, ty ses zbláznil.“ Po chvíli odmlčení to Eva uzavřela: „Já se s tebou rozvedu!“

405 406 407

408 409

410 411 412

405 Brigáda socialistické práce, kronika, 1975–1978 (P. Zatloukal druhý zprava)

406 Stěhování galerie z Wurmovy 13 do Denisovy 47, červen 1990

407 Výstava *Jiří Kolář ze sbírky Jana a Medy Mládkových*, tisková konference, duben 1995

408 Výstava *Terry Haass: Světlo, čas, prostor*, tisková konference, březen 2006

409 50. narozeniny P. Zatloukala, říjen 1998

410 Výstava *Od Tiziana po Warhola / Muzeum umění Olomouc 1951–2011*, vernisáž, říjen 2012

411 Pavel Zatloukal s Ivanem Theimerem a Ladislavem Danielem na slavnostním znovuotevření Arcidiecézního muzea Olomouc, 2016, foto Markéta Ondrušková

412 60. narozeniny P. Zatloukala, říjen 2008 (na snímku s Karlem Pechalem)

413

414

415

416

417

418

Výběr z knižních publikací Pavla Zatloukala:

413 *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*, 1998

414 *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, 2009

415 *Muzeum umění Olomouc 1951–2011*, 2012

416 *Příběhy z dlouhého století: Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, 2002

417 *Meditace o architektuře: Olomouc, Brno, Hradec Králové 1815–1915*, 2016

418 *Meditace o městě, krajině, umění: Olomouc 1919–1989*, 2020

ENCYKLOPEDIE

POUŽITÉ ZKRATKY

AV ČR	Akademie věd České republiky
AMFO	Celoštátna postupová súťaž a výstava amatérskej fotografickej tvorby
AVU	Akademie výtvarných umění
ČKA	Česká komora architektů
ČKAIT	Česká komora autorizovaných inženýrů a techniků činných ve výstavbě
ČTK	Česká tisková kancelář
ČVUT	České vysoké učení technické v Praze
DAMU	Divadelní fakulta Akademie múzických umění
DF JAMU	Divadelní fakulta Janáčkovy Akademie múzických umění
FA ČVUT	Fakulta architektury Českého vysokého učení technického
FAVU VUT	Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického
FF OU	Filozofická fakulta Ostravské univerzity
FF UP	Filozofická fakulta Univerzity Palackého
FMK UTB	Fakulta multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati
FU OU	Fakulta umění Ostravské univerzity
FUD UJEP	Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně
ITF FPF SU	Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty
KAO	Klub architektů Olomouc
KDU FF UP	Katedra teorie a dějin výtvarného umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého
KF FAMU	Katedra fotografie Filmové a televizní fakulty Akademie múzických
KK2 OL	Klub konkretistů 2 – sekce Olomouc
KK3	Klub konkretistů 3, Hradec Králové
KUT PdF MU	Katedra umění a tvorby Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity
KVM VŠVU	Katedra vizuálních médií Vysoké školy výtvarných umění
KVT FU OU	Katedra výtvarné tvorby Fakulty umění Ostravské univerzity
KVV PdF MUNI	Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity
KVTV FF UP	Katedra výtvarné teorie a výchovy na Filozofické fakultě Univerzity Palackého
KVV PdF UP	Katedra výtvarné výchovy Pedagogická fakulty Univerzity Palackého
MMU	Muzeum moderního umění Olomouc
MUNI	Masarykova univerzita
MUO	Muzeum umění Olomouc
NČA	Nadace české architektury
OA	Obec architektů
OU	Ostravská univerzita
PAF	Festival animovaného filmu
PdF	Pedagogická fakulta
PdF UP	Pedagogická fakulty Univerzity Palackého
PřF UP	Přírodovědecká fakulta Univerzity Palackého
SOAAS	Sdružení olomouckých architektů a stavitelů
SOV	Spolek olomouckých výtvarníků
SUPŠ	Střední uměleckoprůmyslová škola
SUPŠS	Střední uměleckoprůmyslová škola sklářská
SVŠT	Slovenská vysoká škola technická Bratislava
UJEP	Univerzita Jana Evangelisty Purkyně
UP	Univerzita Palackého
UTB	Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
UVUO	Unie výtvarných umělců Olomoucka
VO LŠU	Výtvarný odbor Lidové školy umění
VŠB – TUO	Vysoká škola báňská – Technická univerzita Ostrava
VŠUP	Vysoká škola uměleckoprůmyslová
VUT	Vysoké učení technické v Brně
ZŠ	Základní škola
ZUŠ	Základní umělecká škola

ORIENTAČNÍ ZNAKY V HESLECH

S	Studia
Z	Zaměstnání (od 1990)
Č	Členství ve výtvarných spolcích a skupinách (od 1990)
PR	Výběr projektů a realizací na Olomoucku (od 1990)
R	Významné realizace
C	Ceny (od 1990)
ZS	Zastoupení ve veřejných sbírkách
SK	Samostatné katalogy (od 1990)
SV	Samostatné výstavy
V	Výstavy
ZL	Základní literatura (od roku 1990)
I	Internetové odkazy

AUTOŘI HESEL

ŠBe	Šárka Belšíková
ŠBi	Štěpánka Bieleszová
LD	Ladislav Daněk
MF	Martin Fišr
JF	Jakub Frank
KJ	Klára Jeništová
RJ	Romana Junkerová
BK	Barbora Kundračíková
MM	Martina Mertová

Adéla Bébarová (3. 8. 1978, Šternberk). Sochařka, fotografka, vysokoškolská pedagožka. **S:** 1997–1999 KVV PdF UP v Olomouci; 1999–2001 FAVU VUT v Brně (Michal Gabriel); 2001–2005 AVU v Praze, obor nefigurativní sochařství (Jindřich Zeithamml); 2003 VŠUP v Praze, obor sklo v architektuře (Karel Marian) **Z:** od 2012 Ústav designu FA ČVUT v Praze. **R:** 2005 *Nekonečno* (betonová socha), firma Holcim, Prachovice; 2011 Dům U stříbrného rýče (domovní znamení), Olomouc; 2012 plaketa Jaroslava Drobného, Praha; 2012 plaketa Emila Holuba, Holice; 2014 plaketa Jindřicha Ambrože, Jilemnice. **SK:** bez úvodního textu, *Adéla Bébarová: Tušení*, Divadlo hudby, kat. výstavy, Olomouc 2002. – Miroslav Koval, *Adéla Bébarová, Prolínání*, kat. výstavy, Šumperk 2007. – bez úvodního textu, *Adéla Bébarová: Objekty 2000–2005*, kat. výstavy, Galerie kai de kai, Praha 2006. – bez úvodního textu, *Adéla Bébarová: Struktura a objem*, kat. výstavy, Olomouc 2023. **ZL:** Adéla Bébarová – Iva Mladičová – Anežka Šimková, *Adéla Bébarová: Mezi hmotou a světlem*, Praha 2024. (ŠBe)

Robert Buček (7. 12. 1979, Uherské Hradiště). Sochař, keramik, vysokoškolský pedagog. Žije a působí ve Starém Městě u Uherského Hradiště a v Olomouci. **S:** 1996–2000 Střední odborná škola Luhačovice, obor Umělecké zpracování keramiky a kamene; 2001–2007 FU OU v Ostravě, Ateliér sochařství (Marius Kotrba); 2006–2008 doplňující pedagogické studium výtvarné výchovy na OU v Ostravě; 2009–2012 doktorské studium na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu (školitel Janusz Kucharski); 2022 habilitace na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. **Z:** 2007–2012 odborný asistent na Katedře sochařství FU OU v Ostravě; od 2014 odborný asistent na KVV PdF UP v Olomouci; od 2015 vedoucí Ateliéru keramiky na KVV PdF UP v Olomouci. **ZS:** Odunpazari Modern Museum, Odunpazari, Turecko; Galerie výtvarného umění v Ostravě; Sbírka Roberta Runtáka, Olomouc; COLLETT Prague | Munich, a. s., Jirny; The Sublime Hyacinth Collection, Praha. **R:** 2015 *Socha Jana Antonína Bati*, Uherské Hradiště; 2016 *Déšť*, Hlučín, nové provedení 2018; 2018 *Dešťovník*, Central Park Botanica, Praha-Jinonice, soutěž 2012; 2018 *Dom w górach*, Strzegom a Wrocław; 2022–2023 *Skrýš*, Galerie Slovácko muzea, Uherské Hradiště, dočasná instalace; 2023–2025 *Archiwum*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko, Polsko. **SK:** Jaroslav Michna, *Robert Buček: 4+1/3+kk*, kat. výstavy, Olomouc 2020. – Leoš Lang, *Robert Buček: Řeky, domy, krajiny. Sochy*, kat. výstavy, Zlín 2023. **ZL:** Olga Badalíková – David Medek – Robert Buček, Reflexe sochařského směřování v kontextu proměn prostorové tvorby, *Slovácko* LVIII, 2016, s. 271–282. – Pavel Preisner, Robert Buček „Řeky, domy, krajiny", *Prostor Zlín* XXX, 2023, č. 3, s. 32–35. **I:** www.robertbucek.cz

Rané figurální plastiky a reliéfy vycházející z prostředí ateliéru Mariuse Kotrby Robert Buček brzy nahradil zájmem o architektonicky konstruované objekty. Ty postupně redukuje na několik základních archetypů (dům, archu, rozhlednu nebo věž), které ve své tvorbě variuje dodnes. Tyto stabilní formy Buček dále kombinuje s motivy řeky, hory či půdy, případně je doplňuje předměty, které k těmto motivům odkazují. Tím se navíc dostávají do Bučkových soch nové materiály, textury a barvy (sklo, břidlice, jíl, rákos či naplavené dřevo). Symbolická rovina sochy přetrvává, od ikonografického odkazu se však přesouvá k významu utvářenému konfrontací znaku a materiálu. Tento posun se odráží také v Bučkově vztahu ke keramice, jejíž technologické proměny se stávají podstatnou součástí významu díla. Interpretace Bučkovy tvorby se pohybují mezi jeho ukotvením v regionálních tradicích a specifikách česko-polské autorské identity (Barbora Kundračíková), důrazem na autorův žitý prostor a bezprostřední okolí (Jan Kudrna) a výkladem archetypálních forem jako místa střetu stability s proměnlivostí, pomíjivostí a působením času (Jaroslav Michna). (JF)

Jakub Čuška (31. 12. 1989, Bruntál). Malíř, kreslíř, pedagog. Od roku 2009 žije a tvoří v Olomouci. **S:** 2011–2018 KVV PdF UP v Olomouci; 2014–2018 AVU v Praze, Ateliér malířství Martina Mainera; 2018–2020 tamtéž ateliér Malířství IV (Marek Meduna a Petr Dub). **Z:** od 2023 Střední škola designu a módy v Prostějově, obor malba. **ZS:** Muzeum umění Olomouc; Sbírka Roberta Runtáka, Olomouc; Sbírka Prague / Munich, Jirny ad. **SK:** Eva Andrejsková, *Evidentně na hraně: Jakub Čuška, Samuel Kollárik*, kat. výstavy, Olomouc 2017. – Petr Vaňous – Jakub Čuška, *Jakub Čuška: Místo – Nemísto*, kat. výstavy, Praha 2018 – Petr Vaňous, *Jakub Čuška: Tekutý čas*, kat. výstavy, Pelhřimov [2021]. **ZL:** Marcel Fišer (ed.) et al., *Diplomanti AVU a hosté / AVU graduates and guest 1970–2020*, kat. výstavy, Praha, 2020. – Jan Kudrna – Barbora Ropková, *MEN: Mužské tělo ve sbírce Roberta Runtáka / The Male Body in Robert Runták's*, Hluboká nad Vltavou – Olomouc 2022. – Jaroslav Michna, *Bez tváře / The Faceless*, kat. výstavy, Ostrava 2024. – Kristýna Jirátová (ed.) et al., *Dvojník / The Double*, Praha 2025.

Čuška patří mezi výrazné figurativní malíře mladé generace. Jeho obrazy jsou založeny na skvělém osvojení si principů tradiční figurální malby, kterou po formální i obsahové stránce aktualizuje v duchu generačního zneklidnění nad současným stavem „neutěšené mysli evropské civilizace". Navzdory tomu však Čuškovy obrazy – mnohdy až metafyzického vyznění – vzbuzují v divákovi naději, že pochopením hlubších vrstev svého Já může divák svět nahlédnout ještě jinýma očima. Z tohoto pohledu jsou Čuškovy obrazy nejen emocionálně velmi působivé, ale zároveň nadčasové. Kvalitu jeho tvorby dokládá účast na významných společných výstavách: *Světlo v obraze*, Jízdárna Pražského hradu (2018); *Portrét v Čechách pohledem dvou staletí*, Císařská konírna, Praha (2020). V roce 2025 se uskutečnila autorova samostatná výstava v Ateliéru v Pamoji Art Foundation Residency, kterou vstoupil na mezinárodní pole současného evropského figurativního malířství. (LD)

Ladislav Daněk (9. 1. 1958, Přerov). Malíř, kreslíř, od roku 1990 je činný rovněž jako kurátor a teoretik. V Olomouci žije a působí od roku 1977. Jeho kreslířská tvorba bývá především zmiňována v souvislosti s konkrétním a kombinatorickým uměním. Jeho tvorbu lze však volně přiřadit rovněž k proudu spirituální geometrie. **S:** 1977–1979 PdF a FF UP v Olomouci, obor jazyk český – výtvarná výchova (Miroslav Štolfa ad.); 1999–2009 Katedra teorie a dějin výtvarných umění na FF UP v Olomouci. **Z:** od 1990 kurátor MUO. **Č:** 1991–1998 Spolek olomouckých výtvarníků; 1997–2005 Klub konkretistů 2 – Olomouc; od 2012 Klub konkretistů 3. **ZS:** Národní galerie v Praze – sbírka Jiřího Valocha; Moravská galerie v Brně – sbírka Jiřího Valocha; Východočeská galerie v Pardubicích; Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně; Geofyzikální ústav České akademie věd v Praze; Statutární město Olomouc; Sbírka Roberta Runtáka, Olomouc; Galerie moderního umění v Hradci Králové – sbírka Karla Tutsche; Galerija Dlum, Maribor, Slovinsko; Simmetria, Řím, Itálie. **SK:** Jiří Valoch, *Ladislav Daněk: Rýsované kresby.* kat. výstavy, Zlín 2006. – Ludvík Ševeček – Jan Andres – Ladislav Daněk, *Ladislav Daněk: Kresby 1979–2006*, kat. výstavy, Zlín 2007. – Barbora Kundračíková – Jan Andres – Jiří Valoch – Čestmír Lang – Ladislav Daněk, *Ladislav Daněk: Tušení světla*, kat. výstavy, Praha 2020. **ZL**: Yvonna Boháčová, Daněk, Ladislav, in *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A–M*. Praha 1995, s. 249. Marie Platovská – Rostislav Švácha (eds.) et al., *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2], 1958–2000.* Praha 2007, s. 575, 592, 593, 717. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 232–233. (ŠBi)

Jan Dostál (6. 8. 1992, Olomouc). Sochař, autor realizací pro veřejný prostor. Žije a působí v Olomouci. **S:** 2012–2018 FAVU VUT v Brně, Ateliér sochařství (Michal Gabriel). **Z:** od 2018 ve svobodném povolání. **R:** 2017 *Hyena*, Dolní Břežany; 2018 *Kříž*, Pátek; 2021 *Mrak*, český pavilon EXPO 2020, Dubaj, Spojené Arabské Emiráty; 2021 *Smyce*, areál společnosti BOW, Olomouc; 2025 *Foreign Stars*, Šilingrovo náměstí, Brno. **SK:** Jarosław Sebastian Pastuszak, *Jan Dostál: Flying Star*, kat. výstavy, Velká Bystřice 2021. – Kateřina Fucsíková, *Mrak – cloud EXPO 2020: Jan Dostál*, Olomouc 2021. **I:** www.jandostal.com

Jan Dostál po ukončení vysoké školy na svoji tvorbu záhy upozornil monumentálními ocelovými plastikami, v nichž rozvíjí možnosti konstrukce a modelace průmyslově vyráběných kovových profilů a trubek. Již práce vzniklé během studia v ateliéru Michala Gabriela ukazují zájem o konstrukční principy, technologické procesy tváření kovu a vztah mezi vnitřní geometrickou organizací a výsledným prostorovým účinkem. Tematicky Dostál volně přechází mezi abstrakcí odkazující mj. na vesmírná tělesa, a zoomorfními nebo antropomorfními díly ztvárňujícími nejčastěji zvířata (*Hyena*, *Býk*, *Žralok*) nebo nadpřirozené postavy (*Anděl*, *Stvůra*, *Vetřelec*). Autor sám se vyhýbá interpretacím svých děl, neboť spoléhá na jejich přímé „působení na diváka". Významnou část jeho tvorby představují realizace pro veřejný prostor. V nich zůstává určující měřítko díla (často maximalizované), prostupnost konstrukce a proměnlivost vizuálního působení v závislosti na pohybu diváka. Díla jsou často vystavována v rámci sochařských přehlídek a zároveň jsou umísťována jako trvalé instalace na veřejné i soukromé stavby či pozemky, především v autorově domovské Olomouci. (JF)

Zuzana Dvorská Šípová (16. 3. 1977 v Olomouci). Malířka, kreslířka, grafická designérka, kurátorka, pedagožka. Žila a tvořila v Třebíčině u Lutína, nyní žije a působí v Praze. **S:** 1995–2000 Střední umělecká škola grafická v Jihlavě, obor malba (Radek Wiesner, Ivan Píchal ad.); 2002–2004 doplňující dálkové pedagogické studium pro absolventy uměleckých škol na PdFUP v Olomouci. **Č:** od 2004 Unie výtvarných umělců Olomoucka. **SK:** Miroslava Kupčíková Ptáčková, *Zuzana Dvorská Šípová: Identita V*, kat. výstavy, Zlín 2023. **ZL:** Neznačeno, *Sedum ku pěti: Výstava mladých členů a přátel UVUO. Obrazy, fotografie, volná tvorba*, kat. výstavy, [Olomouc 2006]. – Jiří Hastík – Zdeněk Vacek (eds.), *Q/arto: Unie výtvarných umělců Olomoucka 2003–2006*, Olomouc 2007, s. 96. – Neznačený text [Lenka Kučerová Žampová], *…Až se ucho utrne*, kat. výstavy, [Olomouc] 2010. – Ladislav Daněk, *Futura: 4 pozice mladé středomoravské figurativní malby. Pavel Forman, Zuzana Dvorská Šípová, David Jedlička, Petr Kunčík*, kat výstavy, Olomouc 2010. – Vlasta Čiháková Noshiro – Pavel Feigl, *Český (hyper)realismus / The (Hyper)realism*, kat. výstavy, Praha, 2026 – Michael Rittstein – Roman Franta – Petr Hájek – Petr Pokorný, *Spřízněni volbou: Michael Rittstein a Roman Franta a jejich žáci*, Praha 2024. (LD)

Pavel Forman (11. 11. 1977, Bruntále). Žije a tvoří v Praze a na dalších místech, často pobývá v zahraničí. Malíř, performer, příležitostný grafik, básník. **S:** 1997–2001 PdF UP v Olomouci, obor učitelství německého jazyka a výtvarné výchovy; 2002–2003 Humboldtova Univerzita, Berlín, obor nová německá literatura; 2003–2006 Fakulta výtvarných umění – Institut pro umění v kontextu na Universität der Künste, Berlín (Wolfgang Knapp); 2010–2015 KVV PdF Up v Olomouci (doktorát); ve školním roce 2013/2014 učil na Brescia University Owensboro, University of Southern Indiana a Owensboro Community and Technical College v USA. **ST, RP:** Důl Michal, Ostrava, Česká republika (2007, pracovní stipendium); id11, Delfy, Nizozemí (2009, residenční pobyt); DIVA – Danish International Visiting Artists Exchange Programme, Skaerbaek, Dánsko (2010, stipendijní pobyt). **ZS:** Národní galerie v Praze; Muzeum

umění Olomouc; Galerie J. Koniarika v Trnavě, Slovenská republika; Museo de la Cerveira, Portugalsko; Makedonské ministerstvo kultury, Makedonie; Centrum současného umění v Moskvě, Rusko; Owensboro Museum of Fine Art, McCutchan Art Center, USA ad. **C:** 2009 Art-o-thlon, The European Capital of Culture, Vilnius, Litva (se skupinou Die-Kitsch-En vítěz mezinárodní soutěže); 2009 Bienal de Cerveira, Villa Nova de Cerveira, Portugalsko (cena za projekt *No-Return*). **SK:** Jan Vrak [= Tomáš *Koudela*], *Identita reality: Jindřich Štreit. Fotografie. Pavel Forman. Obrazy*, kat. výstavy, Bruntál [2007]. – Štěpánka Bieleszová, *Jindřich Štreit. Pavel Forman: Identita reality / The Identity of Reality*, kat. výstavy, Liberec [2010]. – Jan Vrak [= Tomáš *Koudela*] – Pavel Forman: *Forman.* [Bruntál 2010]. – **ZL:** Tomáš Koudela – Terezie Zemánková – Štěpánka Bieleszová – Pavel Forman, *Forman: Memorystic*, Ostrava 2018. (LD)

Matěj Frank (6. 3. 1989, Opava). Sochař, autor performancí, prostorových a zvukových realizací. Žije a působí v Gänserndorfu (Rakousko), Chudobíně a Opavě. **S:** 2008–2011 FU OU v Ostravě, Ateliér sochařství (Marius Kotrba, Jaroslav Kolářek, Robert Buček); 2011–2014 Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Ateliér sochařství, (Christos Mandzios, Magdalena Grzybowska a Marek Sienkiewicz), Polsko; 2012–2013 studijní pobyt Erasmus na Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes v Bilbau, Španělsko; 2019–2023 doktorské studium na Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu (školitel Tomasz Opania, pomocný školitel Marek Sienkiewicz). **Z:** 2016–2023 asistent na Katedře sochařství na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Polsko. **C:** 2014 cena za nejlepší diplomovou práci na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu; 2014 zvláštní cena Artystyczna Podróż Hestii, Sopoty, Polsko; 2014 Aesthetics and Bias, Jeruzalém a Wrocław, Izrael a Polsko; 2017 CBM Art Prize, Areacreativa42, Torino, Itálie; 2020 třetí cena v soutěži na pomník obětem střelby ve Fakultní nemocnici Ostrava, návrh nebyl realizován. **Č:** Od 2012 člen spolku Bludný kámen. **ZS:** 2016 *Przestrzenie*, ERGO Hestia Sculpture Park, Sopoty, Polsko; 2023 *Monolog,* EPO1, Trutnov. R: 2016 socha *Spaces*, ERGO Hestia Sculpture Park, Sopoty, Polsko; 2017 interaktivní socha *Trialog*, Festival M3, Praha; 2019–2020 nasloucháci socha *Monologue*, Aspern Seestadt, Vídeň, Rakousko; 2023 architektonické řešení výstavy *Místa chvění*, Zóna pro umění 8smička, Humpolec; 2023 nasloucháci socha *Monolog,* EPO1, Trutnov; 2026 socha *PUR*, The House, Praha. **ZL:** Matěj Frank – Jasmin Schaitl (eds.), *Entering continuities*, Oberhausen – Wrocław 2019. – Barbora Kundračíková (ed.), *Matěj Frank. The Death of the Sun. Empty Places / Smrt Slunce. Prázdná místa*, Opava 2024. **I:** www.matejfrank.com/

Sochařské uvažování o vztahu lidského těla a prostoru v díle Matěje Franka pramení ze studií v ateliéru Mariuse Kotrby. Zájem o figuru rozšířil už během pozdějších studií na wrocławské akademii o performanci a procesuální kresby. Východiskem pro tyto práce a zároveň měřítkem pro vztahování se k prostoru se Frankovi stalo vlastní tělo. Jeho obrys jako doklad fyzických limitů a opakování jako záznam pohybu a času. Performativní kresby a figurální sochy Frank vnímá jako dva různé výsledky jednoho procesu. V posledních letech se soustředí především na práci s litinou a hliníkem, jejichž technologické vlastnosti se stávají aktivní součástí formování výsledného tvaru. Performativita zůstává přítomná v procesu odlévání (či spíše lití), při němž dochází k prohořívání či tavení odlévací formy, a propisuje se do finálního odlitku. Vedle figurální tvorby se Matěj Frank dlouhodobě zabývá zvukem, jeho šířením a přenosem, a především jeho poslechem. Vytváří rozměrné kónické poslechové sochy do veřejného prostoru, které počítají se zapojením diváka či posluchače. (JF)

Dagmar Havlíčková (21. 4. 1961, Šternberk). Kreslířka, textilní výtvarnice. **S:** 2000 Cyrilometodějská teologická fakulta UP v Olomouci; 2002–2007 Pravoslavná bohoslovecká fakulta v Prešově, studium teologie a ikonopisu. Z: volná tvorba, užité umění, návrhy oděvů, malba na hedvábí a interiérové doplňky; od 2011 MUO, kustodka. **R**: od 2007 neukončený kresebný cyklus *Ježíšova modlitba*. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **SK:** Anna Zonová – Václav Ježek – Dagmar Havlíčková, *Dagmar Havlíčková: Ježíšova modlitba II / Jesus' Prayer II*, Olomouc 2007. – Pavel Ambros, *Dagmar Havlíčková*, Olomouc 2011. – Jan Křipač, *Dagmar Havlíčková: Modlitba v obrazech*, Velká Bystřice 2011. – **ZL:** Ivo Binder – Ladislav Daněk – Martina Miláčková, *Uhlem, štětcem, skalpelem… / By Charcoal, Paintbrush, Scalpel…*: *Sbírka kresby Muzea umění Olomouc*, Olomouc 2016. – Štěpánka Bieleszová, *Fascinace kresebností: Skriptuální kresby Dagmar Havlíčkové*, Olomouc 2017. I: https://dagmar-havlickova.estranky.cz/; https://muo.cz/vystavy/dagmar-havlickova-jezisova-modlitba/ (ŠBi)

Vladimír Havlík (7. 2. 1959, Nové Město na Moravě) – samostatné heslo viz Fotografie

Pavel Herynek (1. 11. 1943, Polička) – samostatné heslo viz Užité umění

Martin Horák (22. 3. 1968, Olomouc). Konceptuální umělec, kurátor. **S:** 1986–1988 VUT v Brně, Fakulta stavební (obor pozemní stavby); 1990–1995 KDU FF UP v Olomouci. **Z:** 1994–1995 Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc (kurátor); 1997–1999 Divadlo hudby – Galerie Titanic, Olomouc (kurátor); 2000–2007 Antikvariát Votobia, Olomouc (prodavač); 2009–2010 Galerie Šternberk, Šternberk (vedoucí galerie a kurátor). **ZS:** Moravská galerie v Brně. **SK:** Lukáš Beran – Martin Horák: *Léto ve městě II. / Summer in Town II*., Olomouc 2005. – Yvona Ferencová – Petr Ingerle, *Martin Horák: Spinoff*, Brno 2016. **ZL:** Milan Kozelka (ed.), Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti, Olomouc 2002, s. 308–309. – Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – Monika Mitášová – Marian Zervan, *Forma následuje risk*, kat. výstavy, Bratislava 2007. – Martin Horák: Olomoucký výtvarník / Artist from Olomouc, in: *Galerie Jelení / Jelení Gallery 1999–2009*, Praha 2010, s. 183. – Michal Novotný, Martin Horák, in: *Art + Antiques*, Praha 2017, s. 56–58. – Radim Langer, Martin Horák. Jeho jméno a sousoší zaprášené samoty, in: Petr Krátký (ed.), *Galerie 207*, Praha 2018, s. 220–221. – Martin Fišr – Jakub Frank – Barbora Kundračíková – Miroslav Kindl – Martina Mertová, *Trienále SEFO 2024: Momenty*, kat. výstavy, Olomouc 2024, s. 42–45. **I:** Martin Horák, Artlist.cz, https://artlist.cz/umelci/martin-horak/; Martin Horák, Jiří, Artyčok.TV, https://artycok.tv/cs/post/jiri; (https://artycok.tv/cs/post/jiri; Martin Horák, Muzeum umění Olomouc, https://muo.cz/trienale-osobnosti/martin-horak/

Martin Horák na uměleckou scénu v Olomouci vstoupil již během studií dějin umění jako kurátor současného umění v Galerii Titanic. Výběr vystavených umělců, často ještě studentů, působil ve své době odvážně a znamenal pro olomouckou scénu také zásadní neformální kontakt s nejmladší pražskou, ale třeba i ostravskou scénou. S odstupem času to, co vypadalo jako risk, byl hlavně dobrý čich a vhled do současného umění (Michal Kalhous, skupina Luxsus, KW, Josef Bolf, Ján Mančuška, Petr Pastrňák, Hana Puchová a další). Tato jeho vlastnost, schopnost čtení aktuálního dění i víra v hlubší smysl umění se odrážel také v jeho vlastní tvorbě. Ta je konceptuální mozaikou brilantních poznámek o životě s uměním. Jeho hlavním tématem je právě umění a každá jeho vrstva, strategie, přestože se na první pohled zdá, že v centru jeho tvorby je sám autor. Ať už jako umělec, bílý muž ve středním věku, otec nebo obyvatel regionální metropole. Sebemonumentalizace je ale především osobní vklad a projekce autora do jeho vlastní tvorby. Při pozornějším čtení spojuje nejenom osobní s obecným, ale také ironii s kritikou, nostalgii s aktuálností nebo DIY s profesionalitou. Již jeho první projekt *Billboardy*, kdy vystavoval fragmenty vlastnoručně strhané velkoformátové reklamy na výstavní blockbuster devadesátých let (výstava Jiřího Davida *Skryté podoby* v Galerii Rudolfinum), prozrazuje také další inspirační zdroje. Tím jsou pop kultura obecně a také street art. Horák anticipoval guerillové strategie, které české umění i street art scéna objevila až kolem poloviny dalšího desetiletí. Fragmenty billboardů dále formátoval a vystavoval, jedná se tedy v duchampovské terminologii o asistované ready-made nebo o postprodukční přístup podle Nicolase Bourriauda, a přesně takto v následujících letech pracoval s nálezy z olomucké charity, antikvariátu Votobia, ale i s díly jiných umělců nebo s bankovkami. Druhý život, který dokázal vnutit těmto obvykle dosti všedním věcem, není vzdálený tzv. nenápadným tendencím v českém umění. V posledních dekádách pokračuje v apropriačním tažení, ať už postupy brikolérství nebo ve spolupráci s profesionálními řemeslníky a umělci. Své autorské výstavy chápe jako jisté dovršení díla a je jedno, jestli se konají v nezávislých galeriích (Divadlo hudby, Galerie Jelení, 36, Galerie Eskort, A.M. 180, Galerie 207, Fotograf Gallery) nebo v tradičních institucích (Galerie Šternberk, Dům umění Opava, Galerie Caesar, Futura, Moravská galerie v Brně). Horákovy výstavy sledují kolegové nejen z olomoucké výtvarné scény, kterým už na výstavě v pražské Galerii Jelení v roce 2005 s ironickým pomrknutím naznačil, kdo je „Náš nejlepší olomoucký výtvarník." (MF)

Adéla Janská (16. 8. 1981, Olomouc). Malířka, pedagožka. **S:** 2000–2003 KVV PdF UP v Olomouci; 2003–2009 Akademie umění v Banské Bystřici, ateliér Volné výtvarné umění (Františ ek Hodonský). **Z:** 2013–2021 Střední škola designu a módy v Prostějově, vedoucí Ateliéru malby / Užitá malba; od 2022 svobodné povolání. **SK:** David Jedlička, *Adéla Janská: Fúze*, kat. výstavy, Olomouc 2016 – Tomáš Koudela, *Adéla Janská: Pro tebe klid*, kat. výstavy, Ostrava 2018 – Petr Vaňous, *Adéla Janská: Dekonstrukce přítomnosti*, Praha 2020. – Radek Wohlmut, *Adéla Janská a Martin Skalický: Hard Work*, kat. výstavy, Praha 2021. **ZS:** Muzeum umění Olomouc; Sbírka Roberta Runtáka, Olomouc; Sbírka Prague / Munich, Jirny; Kistefos Museum / Christen Sveaas Collection, přírodní areál u Osla, Norsko; The Firebird Collection, United Kingdom, Londýn, Velká Británie; Bielowicki Family Foundation, Varšava, Polsko; Sylwia and Piotr Krupa Collection, Vratislav, Polsko. **ZL:** Jan Kudrna – Barbora Ropková, *MEN: Mužské tělo ve sbírce Roberta Runtáka / The Male Body in Robert Runták's*, Hluboká nad Vltavou – Olomouc 2022. – Patrik Šimon, *Generace N: Sbírka současného umění Patrika Šimona*, Praha 1922.

Janská je svým založením *bytostná* figurativní malířka, přestože (anebo právě proto) její cesta k současnému výrazu byla poměrně složitá (což dokládá i skutečnost, že v rané fázi své tvorby většinu obrazů buď přemalovala, anebo zničila). Samostatně poprvé představila svoji tvorbu už jako zralá malířka až v roce 2015 v olomoucké Galerii Caesar. Už tehdy bylo zřejmé, že diváci mají co do činění s pozoruhodnou malířkou, která do svých poměrně složitých figurálních kompozic „deníkového charakteru" přirozeně vtělila dřívější studium starých mistrů i děl evropského modernismu, z něhož byla patrně nejvíce zajatá tvorbou mimořádné polské portrétistky Olgy Boznańské. V následujících letech se autorčina malba stále více uvolňovala v rozmržených figurálních kompozicích i portrétech směrem k expresivnímu výrazu, kombinovanému s experimentováním se zdánlivě iluzivním pojetím svých pláten. V roce 2021 její tvorba zaujala zahraniční i zámořské galeristy a od té doby jsou její obrazy k vidění spíše v zahraniční než na domácí scéně. V letech 2021–2024 samostatně vystavovala třikrát v New Yorku a dále ve Vídni, Bukurešti, Varšavě a Římě. Souběžně se zúčastnila řady mezinárodních výstav (Varšava, Bukurešť, Londýn, Vídeň, Atlanta, Hong Kong ad.). V současnosti Janská patří mezi nepřehlédnutelné evropské malířky s jasně čitelným, originálním rukopisem, v němž až provokativně kombinuje poučení z malby starých i moderních mistrů s gestickými zásahy akrylovým sprejem. Jejími hlavními tématy jsou mezilidské vztahy a vnitřní prožívání světa ženami. Řada interpretů či interpretek autorčiny významově mnohoznačné obrazy zařazuje do proudu feministického umění, což je zjevně poněkud zploštělý pohled. (LD)

David Jedlička (12. 11. 1969, Brno). Malíř, kreslíř, hudebník (skupina Ostrý zub), vysokoškolský pedagog. **S:** 1992–1997, KVT FU OU v Ostravě, ateliér Malba (Daniel Balabán); 2007–2011 doktorské studium na KVV PdF UP. **Z:** 1999–2025 vedl ateliér malby na KVV PdF UP v Olomouci. **ZS:** Národní galerie v Praze, Muzeum umění Olomouc. **SK:** Ladislav Daněk, *David Jedlička: Uložit jako…*, kat. výstavy, Olomouc 2011 – Magdalena A. Turzová, *David Jedlička: Triggers*, Olomouc 2023 [podrobná bibliografie]. **ZL:** Milan Knížák – Tomáš Vlček – Jiří Valoch, *Nejmladší / The Youngest*, kat. výstavy, Praha 2003, s. 66–67. – Jana a Jiří Ševčíkovi – Hnát Daněk, *Ostrava: Umjení?…*, kat. výstavy, Ostrava [2008]. – Petr Pokorný – Petra Příkazská – Jana Vojnárová a vystavující autoři, *Příběh dne(s): Současná figurální malba*, kat. výstavy, Hradec Králové 2017.

Jedlička patří k výrazným figurativním malířům mladší vrstvy střední generace. Jeho obrazy jsou založeny na výrazném koloristickém cítění malby, kterou v obsahové rovině spojuje se „situačním humorem". Jedličkova tvorba byla v minulém desetiletí v celostátním kontextu poněkud upozaďována vzhledem k jeho dlouhodobému působení v olomouckém prostředí, kde od roku 1999 vedl ateliér malby na KVV PdF UP v Olomouci. Vedle jeho spojení s Olomucí je jeho tvorba prezentována rovněž v rámci fenoménu tzv. ostravské scény. Jedličkovu současný malířský výraz po pandemii covidu charakterizuje potemnělejší barevnost a úspornější, avšak velkorysý, rukopis, přičemž ani tento typ obrazů nepostrádá autorův typický „situační humor". (LD)

Jan Jemelka (3. 5. 1953, Praha). Malíř, grafik, autor realizací do sakrální architektury (vitráže, lepená či malovaná skla). **S:** 1968–1972 SUPŠ v Brně (Jiří Coufal); 1972–1978 AVU v Praze (Jan Smetana). **ZS:** Ministerstvo kultury České republiky; Muzeum umění Olomouc; Uměleckoprůmyslové museum v Praze. **Č:** 1978–1990 registrován při Českém fondu výtvarných umění; od 1991 Spolek olomouckých výtvarníků, Olomouc. **SK:** Michal Gregor – Jiří Hůla, *Jemelka, Mühlbauer, Hůla, Veselý*, kat. výstavy, Brno 1989. – Jaroslav Zapletal – Tomáš Černoušek, *Jan Jemelka. Otmar Oliva*, kat. výstavy, Olomouc 1989. – Jiřina Hockeová – Michal Altrichter, *Jan Jemelka*, kat. výstavy, Brno 1996. – Simeona Hošková – Michal Altrichter, *Jan Jemelka*, kat. výstavy, Kroměříž 1996. – Ivo Binder, *Jan Jemelka: Barva*, kat. výstavy, Hranice 2017. – Ivo Binder, *Jan Jemelka: Obrazy a grafika*, Velká Bystřice 2025. **ZL:** Yvonna Boháčová, Jemelka, Jan, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M*, Praha 1995, s. 320. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 238–239.

Jan Jemelka působí v médiích malby, grafiky, ilustrace a vitráže. Jeho výrazově založená abstrakce staví na symbolickém účinku barvy, světla a redukovaného tvaru. Zejména v sakrálních realizacích chápe vitráž jako integrální součást architektury, nikoli jako pouhou dekoraci. Proměnlivé denní světlo aktivuje barevnou skladbu a spoluutváří kontemplativní charakter prostoru. Jemelkova tvorba tak propojuje moderní výtvarný jazyk s křesťanskou ikonografií a spiritualitou. (ŠBe-BK)

Petr Jochmann (17. dubna 1951, Olomouc). Kreslíř, malíř. Byl činný rovněž literárně, příležitostný publicista a překladatel, vysokoškolský pedagog. **S:** 1970–1975 KVT V FF UP v Olomouci. **Z:** 1991–2016 vyučoval kresbu na KVV PdF UP v Olomouci, 1916–2021 tamtéž externí vyučující kresby. V roce 1999 se habilitoval jako docent pro obor kresba. **Č:** 1991–1999 Spolek olomouckých výtvarníků. **ZS:** Muzeum umění Olomouc; Kupferstichkabinett, Drážďany, Německo. **SK:** Antonín Mareš – Volker Ritter, *Petr Jochman*, kat. výstavy, Olomouc 1994. – Hellevi Rebmannová, *Petr Jochman*, kat. výstavy, Ústí nad Labem 1997. – Vlastimil Tetiva. *Petr Jochmann*. kat. výstavy, Hluboká nad Vltavou 1999 [podrobná bibliografie]. **ZL:** Yvonna Boháčová, Jochmann, Petr, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A–M*, Praha 1995, s. 328. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 239–240.

Petr Jochmann rozvíjí imaginativní kresbu a malbu na pomezí figurace a organické abstrakce. V cyklech věnovaných tělu, živočišnosti a snovým stavům propojuje antropomorfní a zoomorfní motivy s přírodními strukturami. Tuš, akvarel a temperu využíval k modelaci proměnlivých, mnohoznačných forem, které jako by se teprve rodily nebo zanikaly. V jeho práci se uplatňuje zájem o nevědomí, tělesnost, archetypální obraznost i filozofické tradice Dálného východu. (LD-BK)

Milan Klimeš (23. 1. 1947, Litomyšl – 15. 12. 2013, Olomouc). Malíř, kreslíř, básník, režisér recitálů poezie, kurátor, dokumentarista, archivář zvukových a vizuálních dokumentů, výtvarný pedagog. **S:** 1952–1963 Střední průmyslová škola technická ve Dvoře Králové nad Labem; 1974–1977 Kamenosochařská škola v Hořicích. **Z:** 1966–1992(?) byl zaměstnán jako umělecko-technický pracovník ve Státním divadle Oldřicha Stibora v Olomouci. Počátkem 90. let spoluzaložil Galerii Art spektrum, Studio V a Galerii Nakladatelství Votobia se sídlem ve Vlastivědném muzeu v Olomouci. Ve spolupráci s historikem umění Jiřím Zemánkem zde v letech 1992–1994 uváděl současné české a holandské umění. Vystavovali zde například Jiří Petrbok, Vladimír Havlík, Margita Titlová-Ylovski, Vladimír Merta, Jiří Sozanský, Milan Maur, Lukáš Jasanský a Martin Polák, Harold Schouten, Milan Knížák, Miloš Šejn, Etienne Kerkhof a řada dalších. Počínem patrně největším byla v roce 1992 výstava *V dimenzích prázdna*, kterou připravil ve spolupráci s Galerií moderního umění v Roudnici nad Labem a J. Zemánkem. Ve spolupráci s R. Wanzkem, šéfem videoarchivu documenta Kassel, průkopnicky uvedl v Olomouci na počátku 90. let Španělský videoart (Divadlo hudby Olomouc). Jeho rozsáhlá činnost nejen na výtvarném poli není doposud dostatečně zpracovaná. **SK:** Miloš Šejn, *Hlavy a tváře Milana Klimeše / Heads and Faces of Milan Klimeš*, kat. výstavy, Olomouc, [nákladem autora 1995] – Ladislav Daněk, *Melancholie náhody*. kat. výstavy, Olomouc, [nákladem autora 1995]. – Ladislav Daněk, *Milan Klimeš: Figura – krajina – geometrie*, kat. výstavy, Olomouc 2016 [podrobná bibliografie]. **ZL:** Kolektiv autorů, *Milan Klimeš 1947–2013*, Olomouc, 2013. Samizdatový sborník vzniklý u příležitosti pořadu *Mediátor. Poeticko vizuální montáž k 70. Milana Klimeše* uskutečněného v Muzeu moderního umění – Divadle hudby 21. 1. 2015 v režii Jana Dadáka. Organizátoři sborníku básníci Jan Dadák a Petr Palarčík. – Jiří Juráň (ed.) et al., *Milan Klimeš: Život je*, Olomouc 2014. (LD)

Jaroslav Kolářek (6. 2. 1974, Šternberk). Sochař, vysokoškolský pedagog. **S:** 1988–1992 SUPŠ v Brně; 1992–1997 KVT FU OOU, Ateliér sochařství (Marius Kotrba); 2009–2012 Fakulta výtvarných umení v Banské Bystrici, Slovenská republika. **Z:** 1998–2010 SUPŠ sklářská ve Valašském Meziříčí (vedoucí Ateliéru modelování skla); 2008–2011 FU OU Ostravská univerzita, Fakulta umění (odborný asistent na Katedře sochařství); od 2011– KVT FU OU v Ostravě (vedoucí Ateliéru sochařství). **C:** 2003 Cena Václava Chada, Zlín; 2010 Cena Rudolfa Schlattauera, Valašské Meziříčí. **Č:** 1992–2005 Skupina VY3 (s Alešem Hudečkem a Katarínou Szanyi); 2000–2002 Spolek olomouckých výtvarníků. **ZS:** Muzeum umění Olomouc; Galerie výtvarného umění v Ostravě. **SK:** David Voda, *Jaroslav Kolářek: Vzdušný prostor*, Ostrava [2011]. – Jaroslav Michna, *Jaroslav Kolářek: TECHNOINTIM*, Ostrava 2023. **ZL:** Milan Kozelka (ed.) et al., *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 249–254. – Marcel Fišer, *Jaroslav Kolářek: Works 1996–2021*, [Ostrava] 2022.

Kolářkova tvorba tematizuje průnik lidského těla, přírody a technické civilizace. V betonu, bronzu, pískovci či skle vytváří hybridní objekty na pomezí anatomického fragmentu, stroje, zbraně a pseudofosilie. Princip „průmyslové archeologie" spojuje s tradičním sochařským modelováním a precizní znalostí materiálu. Známé technické formy vytrhává z jejich původních funkcí a mění je v nejednoznačné artefakty, které kriticky zkoumají moc, násilí, paměť i postupnou technologizaci člověka. (ŠBi-BK)

Inge Kosková (31. 1. 1940, Brno). Kreslířka, malířka, pedagožka. **S:** 1954 SUPŠ v Brně, studium přerušeno ze zdravotních důvodů; Střední jedenáctiletá škola v Jablunkově; 1957–1961 FF UP v Olomouci, obor výtvarná výchova (Alois Kučera, Aljo Beran, František Bělohlávek, Vladimír Navrátil, Stanislav Vymětal); 1957–1961 PřF UP v Olomouci, obor matematika a deskriptivní geometrie. **Z:** 1961–1964 KVV FF UP v Olomouci, asistentka u Alja Berana; 1964–1965 ZŠ ve Šternberku, pedagožka; 1965–1975 Střední pedagogická škola v Přerově, pedagožka; 1975–1987 Moravské tiskařské závody v Olomouci, grafička; 1987–2000 VO ZUŠ v Olomouci, pedagožka; 2000–2004 PdF UP v Olomouci, vedení experimentální kresby; volná umělecká tvorba. **Č:** 1990 TT klub výtvarných umělců a teoretiků, Brno; od 1991 SOV, Olomouc; UVUO, Olomouc. **ZS**: Muzeum umění Olomouc; Moravská galerie v Brně; Národní galerie Praha; Kupferstich-Kabinett, Drážďany. **SK:** Ladislav Daněk, *Inge Kosková: V rytmech dechu a moře: Kresby z posledních let*, Olomouc 1997. – Jiří Valoch, *Inge Kosková: Kresby*, Olomouc 1998. – Jiří Valoch, *Inge Kosková: Srdce vidí dřív než oči*, Olomouc 2010. – Ivo Binder (ed.), *Inge Kosková: Kresby*, Olomouc 2018. **ZL:** Radek Horáček, *Ve dvou se to lépe táhne: Ladislav Daněk, Vladimír Havlík, Petr Jochmann, Inge Kosková*, kat. výst., Brno 1991. – Ivo Janoušek, *Zpráva o kresbě – olomoucký okruh 80. let / News about Drawing – the Olomouc Circle in the 1980s*, kat. výst., Olomouc 2004. – Štěpánka Bieleszová, Metropolí intimnosti. K problematice fenoménu olomoucké kresby, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds) et al., *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 241–243. **I:** https://artlist.cz/umelci/inge-koskova/

Tvorba Inge Koskové představuje svébytnou polohu fenoménu olomoucké kresby. Od raných figurálních kompozic se surrealistickými a existenciálními východisky dospěla ke skripturální a experimentální kresbě, chápané jako bezprostřední záznam psychického i tělesného dění. Linie u ní nevymezuje tvar, ale zachycuje rytmus, dech, hudbu či pohyb vědomí. Krajina, stromy, figura, písmo a mantra se proměňují v prostředky duchovní introspekce a zkoumání vztahu člověka ke světu. (ŠBi-BK)

Jan Krtička (20. 1. 1979, Olomouc). Autor prostorových realizací v přírodě, zvukových a mediálních instalací, vysokoškolský pedagog, člen hudební skupiny Ostrý zub (od 2009). Žil a tvořil v Olomouci a Zittau (Německo), nyní žije a působí v Liberci a v Ústí nad Labem. **S:** 1997–2002 KVV PdF UP v Olomouci (Vladimír Havlík, Pavel Herynek, Zdeněk Kučera, Ladislav Jalůvka ad.); 2000–2006 FAVU VUT v Brně, ateliér Nefigurativního sochařství / Socha II. (Jan Ambrůz); 2008–2014 doktorské studium v oboru Vizuální komunikace na FUD UJEP v Ústí nad Labem (školitel Pavel Kopřiva). **ST:** 2003 Kent Institute of Art and Design, Cantenbury, Anglie (2003); 2004 Hungarian Academy of Craft and Design, Budapešť, Maďarsko (2004). **RP:** 2018 Galeria

Arsenal, Bialystok, Polsko; 2022 Skaftfell Centre for Visual Art, Seyðisfjörður, Island; 2025 Schafhof European Art Forum Upper Bavaria, Německo. **Z:** 2007–2012 pedagog na KVV PdF UP v Olomouci; 2013–2017 pedagog v Ateliéru Prostorová tvorba FUD UJEP v Ústí nad Labem; od 2017 Pedagog v Ateliéru Přírodní materiály FUD UJEP v Ústí nad Labem. **Č:** od 2018 Central European Network for Sonic Ecologies, CENSE. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **R:** 2016 *Romantická krajina*, SET galerie, Oblastní galerie Liberec; 2019 *Karussell*, GEH8, Drážďany; 2022 *Radčické transformátory*, Galerie Jilská 14, Praha; 2023 *Jihlavské transformátory*, zvuková galerie IGLOO, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě; 2025 *Moc si z toho nepamatuji…*, ArtLab Lidické galerie, Lidice. SK: Martin Klimeš, *Jan Krtička: Bush*, kat. výstavy, Opava 2006. – Adéla Machová, *Jan Krtička: Záznamy*, kat. výstavy, Praha 2022. **ZL:** Milan Knížák – Tomáš Vlček – Jiří Valoch, *Nejmladší / The Youngest*, kat. výstavy, Praha 2003, s. 84. – Ludvík Ševeček et al., *IV. Zlínský salon mladých*, kat. výstavy, Zlín 2006, s. 80–81. – Michal Koleček (ed.), *Monumentální topografie: Kritický katalog výstavního projektu Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem konaného při příležitosti 25. výročí založení fakulty*, Ústí nad Labem 2019. – Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky, kódy, obrazy*, Praha 2020. – Adéla Machová (ed.), *Jan Krtička: Echoes*, Ústí nad Labem 2022. – Jan Krtička – Adéla Machová, Podobně jako se můžeš učit vidět, tak se můžeš učit slyšet, Život. Revue Uměl̆ecké besedy, 2022, č. 16, s. 92–101. – Adéla Machová, *Prostor pro*, Ústí nad Labem 2024. **I:** www.jankrticka.com

Dvě linie, které určují pozdější tvorbu Jana Krtičky, lze vysledovat již v období jeho studií. Zájem o záznam a dokumentaci pomíjivých aktivit nachází paralelu v tvorbě učitele a pozdějšího kolegy ze skupiny Ostrý zub Vladimíra Havlíka, zatímco uvažování o přírodě jako o prostředí, s nímž je možné vstupovat do dialogu, rozvíjí pod vedením Jana Ambrůze. Zásahy do krajiny, jimiž se kolem roku 2000 zabýval, stavěly na napětí mezi geometricky vymezeným tvarem, pomíjivostí přírodního materiálu a proměnou místa. Následovalo několik architektonicko-sochařských a objektových realizací, v nichž Krtička využíval technologických nedokonalostí a nestálosti stavebních materiálů – překližky, dýhy nebo sádrokartonu. Potřeba zachytit zanikající a proměnlivé realizace následně obrátila jeho pozornost k dokumentaci. Obrazový záznam nahradil slovním popisem a zvukovým vyprávěním, které původní událost či dílo nereprodukují, ale znovu skládají v představě posluchače. Právě zvuk se kolem roku 2010 stal převládajícím médiem Krtičkovy tvorby. Terénní nahrávky přírody, reprodukovaný hlas, odhalené reproduktory i kabely se stávají charakteristickým znakem výstavních realizací. *Zvukové situace* – jak je autor označuje – vznikají z kombinace komponovaného nebo generovaného zvuku, akustiky prostoru a individuální sluchové zkušenosti návštěvníků. (JF)

Jiří Krtička (29. 4. 1954, Šumperk). Malíř, kreslíř, příležitostný grafik. **S:** AVU v Praze (František Jiroudek). **Z:** 1990–2018 vyučoval malbu na KVV PdF UP v Olomouci. **ZS:** Národní galerie v Praze; Muzeum umění Olomouc; Vlastivědné muzeum v Šumperku. **Č:** 1989–1990 Svaz českých výtvarných umělců; 1990–? TT klub výtvarných umělců a teoretiků v Brně; od 1991 Spolek olomouckých výtvarníků; 1999–2008 Klub konkretistů 2 – Olomouc. **SK:** Alena Gálová – Jiří Valoch, *Jiří Krtička,* kat. výstavy, Brno 1990. – Tomáš Černoušek, *Jiří Krtička: Obrazy a kresby*, kat. výstavy, Olomouc 1993. – Pavel Ondračka, *Jiří Krtička,* kat. výstavy, Olomouc 1996 – Miroslav Koval, *Jiří Krtička: Od krajiny ke geometrické abstrakci,* kat. výstavy, Šumperk 1996. – Ladislav Daněk, *Jiří Krtička, Horizonty krajiny a duše*, kat. výstavy, Olomouc 2012. – Miroslav Koval, *Jiří Krtička: Do ticha,* Šumperk 2020. **ZL:** Yvona Boháčová, Krtička, Jiří, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 411. – Arsén Pohribný, *Klub konkretistů 2 – Olomouc*, kat. výstavy, Olomouc 2000. – Milan Kozelka (ed.) et al., *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 128–132. – Pavel Herynek – Ladislav Daněk, *6 PKKAM. 6 Positionen konkreter Kunst aus Mähren: Ladislav Daněk, Pavel Hayek, Jan Herynek, Pavel Herynek, Jiří Krtička, Zdeněk Kučera*, kat. výstavy, Olomouc 2003. – Radek Horáček et al., *Použijte modul KK 2!: Klub konkretistů 2 Olomouc a hosté z Gmundenu a Brna*, kat. výstavy, Brno 2005. (ŠBe)

Zdeněk Kučera (1. 5. 1935, Litovel – 25. 7. 2016). Sochař, malíř, grafik, kreslíř, autor realizací v oblasti užitého umění a monumentální tvorby, vysokoškolský pedagog. **S:** 1952–1957 FF UP v Olomouci, obor výtvarná výchova, a PřF UP v Olomouci, obor matematika. **Z:** 1992–2001 vyučoval modelování na KVV PdF UP v Olomouci. V roce 1992 se habilitoval jako docent pro obor modelování a v roce 1997 byl jmenován vysokoškolským profesorem. **ZS:** Národní galerie v Praze – sbírka Jiřího Valocha; Národní technické muzeum v Praze; Moravská galerie v Praze – sbírka Jiřího Valocha, Galerie umění Karlovy Vary, Galerie Benedikta Rejta v Lounech; Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paříž, Francie; Stedelijk Museum, Amsterdam, Nizozemsko ad. **Č:** 1968–1972 Klub konkretistů; 1993–2016 Spolek olomouckých výtvarníků. V roce 1997 byl jedním z iniciátorů obnovení činnosti Klubu konkretistů pod hlavičkou Klub konkretistů 2. **SK:** Vilém Jůza, *Zdeněk Kučera*, kat. výstavy, Ostrava 1993. – Jiří Valoch, *Zdeněk Kučera,* kat. výstavy, Olomouc 1996. – Olga Badaliková, *Zdeněk Kučera*, kat. výstavy, Olomouc 2000. – Petra Koneszová, *Zdeněk Kučera,* kat. výstavy, Krnov, 2000. – Jiří Hastík, *Zdeněk Kučera: Malá retrospektiva*, kat. výstavy, Olomouc 2015. **ZL**: Jiří Valoch, Kučera, Zdeněk, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A-M*. Praha 1995, s. 421–422. – Arsén Pohribný, *Klub konkrétistů*, Praha, Kant 1997. – Zdeněk Kučera, Minulý život: Paměti outsidera, Olomouc 2022. (LD)

Lenka Kučerová Žampová (13. 8. 1973, Znojmo). Malířka, kreslířka, grafička, ilustrátorka a pedagožka. **S:** 1988–1992 Střední pedagogická škola a Gymnázium ve Znojmě, obor vychovatelství; 1993–1998 KVV PdF UP v Olomouci, obor výtvarná výchova pro střední školy a ZUŠ (Petr Jochmann, Pavel Zatloukal, Zdeněk Kučera, Ondřej Michálek, Helena Myslivečková, Dana Puchnarová); 2003–2008 PdF MUNI v Brně, Katedra historie, obor dějepis pro II. stupeň ZŠ. **Z:** 1998–2001 Střední škola řezbářská v Tovačově, výuka odborných předmětů; 2001–2003 Slovanské gymnázium Olomouc, výuka výtvarné výchovy a dějin umění, vedení fotografického kroužku; 2003–2005 Střední škola řezbářská v Tovačově, zástupkyně ředitele pro praktický výcvik; 2005–2006 ZUŠ M. Stibora v Olomouci, výuka výtvarných oborů; 2005–2006 ZUŠ Litovel, výuka výtvarných oborů; 2008–2009 Slovanské gymnázium Olomouc, výuka výtvarné výchovy a dějin umění; 2011–2012 Střední škola zemědělská Olomouc, výuka odborných předmětů; od 2012 ZŠ Komenium Olomouc, výtvarná výchova, dějepis a výchova k občanství; od 2019 Gymnázium Čajkovského Olomouc, dějiny umění a estetická výchova. **Č:** od 2003 Unie výtvarných umělců České republiky. **C:** 1995 Cena děkana PdF UP v Olomouci za cyklus kreseb *Znamení kůže*; 1996 Cena Ruční papírny Velké Losiny za cyklus objektů z ručního papíru *Živly*; 1997 Cena Ruční papírny Velké Losiny za objekty z ručního papíru *Noc a den*. **SK:** Jiří Hastík, Lenka Kučerová Žampová, Olomouc 2014. **ZL:** Štěpánka Bieleszová, *Město prokleté i svaté / Lenka Kučerová, Irena Balaban Cakirpaloglu, Petr Zatloukal*, Olomouc 2024. (ŠBi)

Leona Křížová (21. 9. 1969, Brno). Kreslířka, malířka, keramička. **S:** 1984–1987 Střední uměleckoprůmyslová škola v Brně (Jiří Coufal); 1987–1993 KVV PdF UP v Olomouci (Inge Kosková, Jiří Krtička). **Z:** volná umělecká tvorba; pedagogická činnost v oblasti výtvarné výchovy. **SK:** Miroslav Koval, *Leona Křížová: Ve ztišení. Kresby tužkou a pastelem*, Šumperk 2011. **ZL:** Zdeněk Kučera, *Zrcadlení: Výstava členů Katedry výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci a jejich žáků k 50. výročí obnovení univerzity v Olomouci*, kat. výstavy, Olomouc 1996. – Petr Müller – Michal Vyhlídal, *Muzeum Rýmařov, Galerie Octopus*, Rýmařov 2016. (ŠBi)

Zbyněk Kulvait (26. 6. 1954, Opava – 30. 12. 2018). Malíř, kreslíř, grafik, sochař, hudebník. V Olomouci žil a působil od roku 1960. **S:** 1969–1973 Gymnázium v Olomouci-Hejčíně; 1975–1980 Vysoká škola zemědělská v Brně, obor zootechnik. **Z:** od roku 1986 byl v invalidním důchodu. **Č:** 1991–2002 člen výtvarné skupiny Neprůbojní; 2000–2004, 2010–2011 Unie výtvarných umělců Olomoucka. **SK:** Ladislav Daněk – Zbyněk Kulvait, *Zbyněk Kulvait: Světlo v zádech. Práce na papíře 1974–2012*, kat. výstavy, Olomouc 2013. – David Voda – Ladislav Daněk, *Zbyněk Kulvait: A z očí vytryskne světlo*, kat. výstavy, Olomouc 2020 [podrobná bibliografie]. **ZL:** Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 55, 72, 126, 128, 146, 232. 257, 276, 296, 300, 314. – Jiří Valoch, *Neprůbojní po dvaceti třech letech: Jindřich Walla, Miroslav Urban, Hana Teplá, Eleonóra Pražáková, Zbyněk Kulvait*, kat. výstavy, Olomouc 2012. (LD)

Jana Kučová Šemberová (Janoko) (29. 4. 1976, Olomouc). Malířka, grafička, kreslířka, autorka objektů. V posledních letech se zabývá také užitou tvorbou. **S:** 1990–1994 Gymnázium ve Šternberku; 1994–1997 Střední zdravotní škola v Brně, obor zubní technik; 2000–2005 KVV PdF UP, ateliér Kov a šperk (Pavel Herynek). **SK:** Pavel Herynek – Miroslav Koval, *Jana Kučová, Kateřina Jančářová: Plasty a plástve. Objekty – šperky – kresby*, kat. výstavy, Šumperk 2008. **ZL:** Miroslav Schubert, *Mladé sovy / Young Owrls*, kat. výstavy, Olomouc 2007. – Natalia Atamanchuk – Eva Janovská – Jana Šemberová, *První hodina úsvitu: Natalia Atamanchuk, Eva Janovská, Jana Šemberová*, kat. výstavy, Olomouc 2025. (LD)

Petr Kutra (19. 9. 1949, Olomouc-Holice). Malíř, kreslíř, autor realizací v oblasti užitého umění, od roku 1999 používá ke své práci počítač. **S:** 1965–1970 Střední uměleckoprůmyslová škola v Brně, obor malba (prof. Jiří Coufal). **Z:** 1978–1994 svobodné povolání; 1994–2001 Muzeum umění Olomouc – správce sbírek; 2001–2015 Muzeum umění Olomouc – vedoucí výstavního oddělení. **Č:** 1977–1991 registrován při Českém fondu výtvarných umění; (1990–1992) člen Svazu českých výtvarných umělců; 1990–1991 Unie výtvarných umělců Olomoucka; od 1991 Spolek olomouckých výtvarníků. **SK:** Ladislav Daněk, *Petr Kutra: Fikce*, kat. výstavy, Olomouc 2003 [podrobná bibliografie]. **I:** www.galeriecaesar.cz (LD)

Markéta Kuxová (15. 7. 1950, Šternberk). Kreslířka, malířka. **S:** 1965–1969 SUPŠ v Brně, obor užitá grafika. **Z:** od 1990 volná umělecká tvorba v oblasti malby a kresby. **Č:** od 1991 SOV, Olomouc. **ZS:** Slezské zemské muzeum v Opavě. **SK:** Miroslava Janíčková, *Markéta Kuxová: Obrazy, kresby / Paintings, drawings,* Olomouc 2004. – Miroslav Koval, *Markéta Kuxová: Zahrady ticha*, Šumperk 2017. (ŠBi)

Tomáš Lampar (18. 9. 1967, Olomouc). Architekt, kreslíř, grafik, malíř, příležitostný sochař. Žije a působí v Kožušanech (u Olomouce). **S:** 1982–1986 Střední průmyslová škola stavební v Lipníku nad Bečvou; 1987–1992 FA VUT v Brně. **ST:** 1993 L'ecole d'architecture de Paris La Villette, Paříž, Francie. RP: Angels Gate Cultural Center, Print studio, Los Angeles, USA. **Z:** 1994 založil vlastní architektonický ateliér. **Č:** od 1997 Česká komora architektů, autorizace A.0.; 2000–2002 Spolek olomouckých výtvarníků. **SK:** Arsén Pohribný, *Tomáš Lampar: 148 kreseb*, kat. výstavy, Olomouc 2005. – Tomáš Lampar – Miroslav Koval, *Tomáš Lampar: Kresby a enkaustiky*, kat. výstavy, Šumperk 2014, **ZL:** Pavel Ondračka, *Spolek olomouckých výtvarníků 1998*. kat. výstavy, Olomouc 1998. – Ladislav Daněk, *Mezi čtyřma očima*: *Jan Herynek, Tomáš Lampar, Vladimír Pospíšil, Jiří Toman*, kat. výstavy, Olomouc 2001. – Milan Kozelka (ed.) et al., *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 379–391. – Milan Knížák – Tomáš Vlček – Jiří Valoch, *Nejmladší / The Youngest*, kat. výstavy, Praha 2003. (LD)

Jiří Lindovský (25. dubna 1948, Mankovice). Kreslíř, grafik, malíř, autor realizací v oblasti užitého umění, vysokoškolský pedagog. V Olomouci žije a působí od roku 1977. **S:** 1963–1967 SUPŠ; 1967–1970 PdF Jana Evangelisty Purkyně v Brně; 1970–1975 AVU v Praze (Ladislav Čepeláka). **Z:** 1992–2016 odborný asistent a vedoucí kresby na Katedře volné tvorby Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě; 1992–2016 profesor ateliéru Grafika I na AVU v Praze; od 2016 profesor na Art and Design Institutu v Praze. **Č:** od 1991 Spolek olomouckých výtvarníků; 1993–2001 Výtvarná skupina Jiná geometrie, Praha. **C:** Laureát Ceny Vladimíra Boudníka za rok 2011, Praha. **SK (výběr):** Jiří Valoch, *Jiří Lindovský: Kresby*, kat. výstavy, Liberec 1994. – Miroslav Koval – Jiří Valoch, *Jiří Lindovský: Zátiší. Starší práce na papíře – nové v umělé hmotě*, kat. výstavy, Šumperk 1998. – Vlastimil Tetiva, *Jiří Lindovský: Retrospektiva*, kat. výstavy, Hluboká nad Vltavou 2007. **ZL:** Jiří Hůla, *Jiří Lindovský*, Kostelec nad Černými lesy 1992. – Yvonna Boháčová, Lindovský, Jiří, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A–M*, Praha 1995, s. 452. – Jon Gifford (ed.), Lindovský Jiří, in: *2000 Outstanding Artists and Designes of the 20th Century*, Cambridge, International Biographical Centra 2000. – Ladislav Daněk – Jiří Valoch – Pavel Zatloukal – Jan Kříž – Jiří Hůla – Jiří Fiala, *Jiří Lindovský: Práce z let 1967–2002*, publikace k výstavě, Olomouc 2002 [podrobná biografie a bibliografie]. – Rostislav Švácha – Sylvie Plathová (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2], 1958–2000,* Praha 2007, s. 515, 697. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Sklenik: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 245–248. – Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková (eds.) – Jiří Lindovský et al., *Jiří Lindovský*, monografie, Brno – Olomouc 2023 [podrobná bibliografie].

Jiří Lindovský je skutečným mistrem kresby, kresebné vyjadřování je základem jeho uvažování. Zároveň je však v českém prostředí soustavně chápán jako grafik. Lindovský představuje typ autora jako přirozeně intermediálního, s jasným povědomím o vývoji aktuálních tendencí a uměleckých postojích. Jeho pozice v kontextu současného umění je zcela výjimečná. Vedle celoživotní vášně pro viditelný svět a jeho proměny, je totiž druhým podstatným momentem jeho tvorby technika a nové technologie, které v českém umění průkopnicky reflektoval jako první již koncem 70. let minulého století(!). Vedle toho Lindovský čerpá z tradice západní kultury, reviduje renesanční postuláty kalokagathie, harmonie tělesného a mentálního, apeluje na hluboce duchovní principy umění. Činí tak věcně a racionálně, aniž by umění zbavil oné podstatné kvality, která přesahuje rozměr každodennosti, jež je ve své podstatě zázračná. Lindovský patří mezi nejzásadnější postavy olomoucké výtvarné kultury 20. a první třetiny 21. století, přičemž jeho dosavadní dílo má zcela zjevně celoevropskou hodnotu. (LD–BK)

Jakub Lipavský (2. 11. 1976, Praha). Sochař, autor objektů, instalací, architektonických intervencí a veřejných realizací, malíř. Žije a působí v Litovli. **S:** 1991–1997 Vyšší škola uměleckoprůmyslová v Praze; 1998–2004 AVU v Praze, Ateliér sochařství (Jindřich Zeithamml); 2002 stáž na Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Německo; 2003 stáž v ateliéru Vladimíra Skrepla na AVU v Praze. **C:** 2015 třetí místo v soutěži Tři portréty za portrét Václava Havla, Spolek sochařů, Praha; 2016 oceněný návrh v soutěži na pomník Václava Dolejška, Ústav termomechaniky AV ČR, Praha; 2025 druhé/třetí místo v soutěži na sochy sv. Prokopa a sv. Vintíře na kostel sv. Prokopa v Bezděkově nad Metují, Centrum architektury Královéhradeckého kraje, Bezděkov nad Metují; 2026 druhé místo v soutěži na vybavení konventní kaple v klášteru Kladruby (s architekty Janem Mlékičkou a Vojtěchem Jemelkou), Národní památkový ústav, Kladruby. **ZS:** Kunsthalle Praha. **R:** 2021 Svatostánek do kaple Neposkvrněného početí Panny Marie (s architekty Janem Mlékičkou a Vojtěchem Jemelkou), Olomouc-Povel; 2021 Svatostánek do kaple sv. Kateřiny Sienské (s architektem Vojtěchem Jemelkou), Institut sociálního zdraví OUSHI při Cyrilometodějské fakultě UP v Olomouci, Olomouc; 2022 socha *Bez názvu*, Sculpture Line, Mikulov; 2024 socha *Bez názvu*, Sochy v ulicích, Klatovy; 2023 interiér a vybavení kaple konventu Františkánů u Panny Marie Sněžné v Praze (spolu s architekty Vojtěchem Jemelkou a Janem Mlékičkou); 2024 objekty a intervence *Movitky / Bez názvu*, Arcidiecézní muzeum Olomouc. **SK:** Iva Mladičová, *Jakub Lipavský*, kat. výstavy, Broumov 2017. – Miroslav Koval, *Jakub Lipavský: Sochy*, kat. výstavy, Šumperk 2017. **I:** https://cs.isabart.org/person/42285

Tvorba Jakuba Lipavského náleží k okruhu českých sochařů formovaných ateliérem Jindřicha Zeithammla na Akademii výtvarných umění v Praze. Pojí je zájem o základní otázky plastiky, jako jsou tvar, hmota, vnější a vnitřní prostor, rozměr, proporce. Lipavský mluví o soše jako o autonomní formě, jejíž význam nevzniká vyprávěním ani symbolickou ilustrací, ale právě vzájemnou souhrou či kontrastem proporcí, tvaru a materiálu. Výchozím impulsem jeho práce bývá konkrétní krajina nebo prostředí, jejichž prostorové vztahy převádí do tvarově redukovaných, převážně symetrických forem. Rané objekty ze dřeva pokrytého plátkovým hliníkem využívají proměnlivost světla a optické vlastnosti povrchu. Pozdější práce z betonu, železa a dřeva naopak vyrůstají z respektu k přirozeným vlastnostem materiálu a záměrně počítají s jeho postupnou proměnou. Do této linie patří také drobné architektonicko-sochařské intervence inspirované typologií božích muk i realizace určené pro veřejný prostor, jejichž výslednou podobu spoluutváří konkrétní místo – jak skutečným otiskem (odléváním), tak postupným nánosem. (JF)

Matouš Lipus (12. 1. 1987, Olomouc). Sochař, lesní zahradník. **S:** 2008–2009 VŠUP v Praze (Ateliér veškerého sochařství, Kurt Gebauer, Dagmar Šubrtová, Ivana Junková); 2010 AVU v Praze (Ateliér figurálního sochařství a medaile Jan Hendrych, Milada Othová); 2011 AVU v Krakově; 2012 Bezalelova akademie umění a designu, Jeruzalém; 2013–2014 AVU v Praze (Ateliér hostujícího pedagoga, Šalounův ateliér, Nicole Wermers, Arthur Zmijewski); 2013–2015 VŠUP v Praze (Ateliér sochařství, Dominik Lang, Edit Jeřábková, Jan Haubelt). **Z:** od 2020 správce Kafkova ateliéru VŠUP v Praze; od 2021 odborný asistent AVU v Praze (ateliér Figurální socha a medaile). Č: Spolek SKUTEK, Praha. **Z:** Galerie hlavního města Prahy; Galerie Klatovy / Klenová. **R:** 2014 socha *Noc*, Park na Vítkově, Praha; 2016 sousoší *Noemova Archa*, Štětkovice; 2018 *Zpívající fontána*, Galerie ProLUKA, Praha-Vršovice; 2018 sousoší *Na procházce / En Marche* v Circuit de macaulieu v Lahaymeix, Vent des Forêts, Francie. **ZL:** Matouš Lipus – David Bláha – Klára Krásenská, *Teorém kamenné zahrady*, Praha 2023. **I:** https://www.works.io/matous-lipus; https://www.umprum.cz/cs/web/aktivity/nakladatelstvi/katalogy-skripta-sborniky/teorem-kamenne-zahrady; https://umeleckepamatky.udu.cas.cz/objekt/323-noc

Olomoucký rodák Matouš Lipus se rozhodl navázat jak na rodinnou historii – matka Marta Lipusová je známá keramička, tak šířeji na tradici klasické českého sochařství. Z něj nepřebírá pouze formální principy, ale také ikonografický systém, který mu umožňuje naplnit díla hlubšími významy odrážejícími současný stav společnosti. V centru jeho zájmu stojí člověk jako zdroj všeho konání, včetně jeho negativního působení vedoucího k ekologickým problémům. Pro svá díla volí kombinace tradičních i moderních materiálů, čímž propojuje „vysoké" umění s „nízkým", a obdobně kontrastně volí i náměty, které v jeho pojetí nejednou vnášejí do umění humor, přibližují jej mladé generaci, avšak nerezignují ani na otázky vedoucí k zamyšlení. Lipus pravidelně vystavuje v českých galeriích a zapojuje se také do projektů ve veřejném prostoru. Podílí se na správě, revitalizaci i historické reflexi tzv. Kafkárny, střešovického ateliéru Bohumila Kafky určeného původně pro realizaci monumentálního pomníku Jana Žižky (1932), který nyní slouží jako sochařský ateliér a Centrum pro umění a ekologii VŠUP v Praze. V roce 2023 Lipus spolu s fotografkou Slávkou Hajdeckerovou, básnířkou Klárou Krásenskou a grafičkou Klárou Kvízovou vydal publikaci *Teorém kamenné zahrady*, která zachycuje atmosféru Kafkárny prostřednictvím fotografií, poezie a esejistických textů. V úvodu knihy zdůrazňuje význam tohoto místa jako „ostrova" stmelujícího různé umělecké přístupy a jeho roli v kontinuálním vytváření originálního umění. Skrze organizaci kulturních akcí přispívá k oživení historického a uměleckého dědictví tohoto ateliéru. (KJ)

Miriam Macků (7. 8. 1964, Žilina). Autorka niťových objektů, designérka, podnikatelka v oblasti sedacího nábytku. **S:** 1983–1987 Vysoká zemědělská škola v Nitře. Od roku 1987 žije a působí v Olomouci. Volné tvorbě v oblasti niťových objektů se věnuje od roku 2020 ve spolupráci s Ladislavem Daňkem. **Z:** V roce 1997 založila firmu Saky-Paky specializovanou na vytváření designového sedacího nábytku. **ZL**: Petr Bilík – Michaela Jendřejková (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 2,* Olomouc 2020, s. 68–71. – Ladislav Daněk, *Emoce sítí a nití: Daniela Mikulášková, Miriam Macků, Anna Zemánková, Ladislav Daněk*, kat. výstavy, nákladem autorů 2022. – Jan Andres, *Světlo sítí. Miriam Macků: 3D (niťové objekty), Ladislav Daněk: 2D (kresby)*, kat. výstavy, Olomouc 2023. (ŠBi)

Ondřej Michálek (18. 12. 1947, Brno). Grafik, kreslíř, autor realizací v oblasti užitého umění, vysokoškolský pedagog. V Olomouci žije a působí od roku 1974. **S:** 1965–1970 KVTV FF UP. **Z:** od roku 1990 vyučuje grafiku na KVV PdF UP v Olomouci. Od roku 1998 působí také na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně jako vedoucí Kabinetu grafiky. V roce 1995 se habilitoval jako docent pro obor grafika. **C:** Je laureátem Ceny Vladimíra Boudníka za rok 2019 (Praha) a řady dalších domácích i zahraničních ocenění. **Č:** od 1989 členem California Society of Printmarkers; od 1991 Spolek olomouckých výtvarníků. **SK:** Eva Trojanová. *Ondřej Michálek: Grafika*, kat. výstavy, [Olomouc 1991]. – Olga Badaliková, *Ondřej Michálek*, kat. výstavy, Hranice 1998. – Jan Kříž, *Ondřej Michálek,* kat. výstavy, Olomouc 1999. – Binder Ivo (ed.) et al., *OL–03–12: Ondřej Michálek*, kat. výstavy, Olomouc 2012 [podrobná bibliografie]. **ZL:** Yvonna Boháčová, Michálek, Ondřej, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A–M*. Praha 1995, s. 508–509. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Sklenik: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 249–251. – Ivo Binder – Olga Badaliková et al., *Ondřej Michálek: Práce / Works 1969–2024*, Olomouc 2024. (LD)

Alena Nádvorníková (12. 11. 1942, Lipník nad Bečvou – 3. 10. 2023, Praha). Historička umění, kurátorka, básnířka, překladatelka, kreslířka. **S:** 1960–1965 FF UP v Olomouci, obory český jazyk – výtvarná výchova. **Z:** 1990–2004 spoluredaktorka revue *Analogon*, Praha; publikační, kurátorská a překladatelská činnost; externí spolupráce s institucemi v oblasti výtvarného umění a literatury. **Č:** členka Skupiny českých a slovenských surrealistů a Surrealistické skupiny v Československu. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **SK**: Alena Nádvorníková, *Alena Nádvorníková uvnitř a vně: Kresby*

z let 1975–1990, Brno 1990. – Alena Nádvorníková – Jiří Koubek – František Dryje, *Alena Nádvorníková*, Praha 1990. – Ivo Hlobil – Marie-Dominique Massoni – Alena Nádvorníková – František Dryje, *Alena Nádvorníková: Kresby / Dessins*, kat. výst., Olomouc 1994. **ZL:** Bertrand Schmitt – Vratislav Effenberger et al., *Alena Nádvorníková*, Řevnice 2011. – Vlastimil Tetiva – Martin Stejskal – Eva Neumannová – Pavel Ondračka et al., *Alena Nádvorníková: Děje, děje*, kat. výst., Pardubice 2001. – Jan Šulc – František Dryje – Martin Stejskal – Bertrand Schmitt – Jaromír Typlt et al., Alena Nádvorníková, *Analogon*, 2024, č. 104, s. 93–119. **I:** https://cs.wikipedia.org/wiki/Alena_N%C3%A1dvorn%C3%ADkov%C3%A1 (ŠBi)

David Medek (1. 3. 1969, Brno). Sochař, malíř, kreslíř, vysokoškolský pedagog. 1987–1990 SUPŠ v Brně; 1992–1998 FAVU VUT v Brně, obor sochařství. **Z:** od roku 2000 učí modelování na KVV Pdf UP v Olomouci. **Č:** 2001–2009 Klubu konkretistů 2 – Olomouc. **SK:** Jiří Valoch, *David Medek / Tomáš Medek*, kat. výstavy, Pardubice, [1999.] – Neznačeno [= Leoš Lang – David Medek], *David Medek: Ornamenty, 3D tisky a otisky*, kat. výstavy, Brno 2014. **ZL:** Jiří Valoch, *Klub konkretistů Brno*, kat. výstavy, Brno 2001. – Radek Horáček – Arsén Pohribný et al., *Použijte modul KK2!: Klub konkretistů 2 Olomouc a hosté z Gmundenu a Brna*, kat. výstavy, Brno 2005. (LD)

Vladimír Pospíšil (10. 6. 1957, Olomouc). Malíř, kreslíř, od roku 1998 se zabývá rovněž počítačovou grafikou. Dříve žil a tvořil ve Velké Bystřici (u Olomouce), v Olomouci působí od roku 2001. **S:** 1972–1975 vyučen strojním zámečníkem v Moravii Mariánské Údolí; 1992–1996 soukromé studium tradiční astrologie u Josefa Andra; 1996–1998 soukromá Škola humanistické a transpersonální astrologie v Praze (Pavel Turnovský); 2001. **Z:** 1994–2001 správce Masarykovy základní školy ve Velké Bystřici; 2001–2022 dokumentátor a správce uměleckých sbírek v Muzeu umění Olomouc. **Č:** 1999–2009 Klub konkretistů 2 – Olomouc; od 2009 SČUG Hollar, Praha. **ZS:** Muzeum umění Olomouc; Muzeum Kampa; Musee des Arts, Cholet, Francie. **SK:** Yvonna Boháčová, *Oskar Přindiš: Nové kresby*, kat. výstavy, Olomouc 1992. – Ladislav Daněk, *Oskar Přindiš: 1968–1999*, publikace k výstavám, Olomouc 1999. – Ladislava Horňáková, *Oskar Přindiš: Krajní mez únosnosti*, kat. výstavy, Olomouc – Zlín 2001. – Milan Kozelka, *Oskar Přindiš: Klik-klak*, kat. výstavy, Opava 2004. **ZL:** Oskar Přindiš, *Oskar Přindiš*, Olomouc [1996]. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 254–255. (LD)

Dana Puchnarová (22. 1. 1938, Praha – 11. 6. 2025, Dobříš). Malířka, grafička, ilustrátorka, pedagožka, publicistka. **S:** 1954–1958 Výtvarná škola Václava Hollara v Praze; 1958–1964 AVU v Praze, ateliér grafiky (Karel Souček, Ladislav Čepelák). **Z:** 1969–1992 České Budějovice, kursy výtvarné kreativity pro děti a mládež a letní výtvarné tábory; 1991–2003 KVV PdF UP v Olomouci, pedagožka. **C:** 1996 Facing the Values, cena za grafiku, Katowice, Polsko; 1996 Cena Masarykovy akademie umění, Praha; 1998 Cena Grafika roku 1997, Inter-Kontakt-Grafik, Praha. **Č:** od 1965 SČUG Hollar, Praha; 1997–2007, Klub konkretistů 2, Olomouc; SOV, Olomouc. **ZS:** Muzeum umění Olomouc; Národní galerie Praha; National Gallery of Art, Washington, D.C. **SK:** Věra Jirousová, *Dana Puchnarová: Neviditelná krajina (Země, voda, kameny) / Art Unseen (Earth, Water, Stones)*, Olomouc 1991. – Jan Kříž, *Dana Puchnarová: Dvě tváře utopie*, kat. výstavy, Praha 1992. – Dana Puchnarová – Richard Drury, *Dana Puchnarová: Pokus o překonání hranice / An Attempt at Overcoming Barriers*, Kutná Hora 2019. **ZL:** Jan Kříž, *Sítě Dany Puchnarové*, kat. výstavy, Olomouc 2004. – Jiří Olič – Vlastimil Tetiva et al., *Imaginární kosmos Dany Puchnarové. Práce z let 1960–2006*, kat. výstavy, Olomouc – Hluboká nad Vltavou 2007. **I:** https://cs.wikipedia.org/wiki/Dana_Puchnarov%C3%A1 (ŠBi)

Filip Raclavský (31. 5. 1976, Olomouc). Žije a tvoří ve Velkém Týnci (u Olomouce). Malíř. **S:** 1990–1994 Gymnázium v Olomouci-Hejčíně; 2001–2006 PdF UP v Olomouci, obor pedagogika – sociální práce. **Z:** 2001–2012 Policie České republiky; 1999–2000 Mise OSN v Kosovu; 2007–2009, 2010–2012 Mise EU v Afghánistánu; válečný veterán. **Č:** od 2018 Unie výtvarných umělců Olomoucka. **ZS:** Sbírka Roberta Runtáka, Olomouc; Sbírka obce Velký Týnec. **SK:** Filip Raclavský, *Filip Raclavský: Energie*, kat. výstavy, Velká Bystřice 2017; Filip Raclavský, *Filip Raclavský: Okamžik rovnováhy*, kat. Výstvy, Olomouc 2025. **I:** www.filipraclavský.com (LD)

Lucie Rosická (roz. Králíková) (6. 9. 1998, Olomouc). Malířka, autorka šitých obrazů. **S:** 2018–2024 AVU v Praze, ateliér Malířství IV (Marek Meduna a Petr Dub). **ZL:** Lamija Čehajić, *Plané plody / Wild Fruits: Diplomky AVU 2024 / AVU Graduates 2024*, kat. výstavy, Praha 2024. – Bára Kašparová, Lucie Králík Rosická, *Artikl*, 2024, č. 8, s. 2. – Bára Kašparová – Lucie Rosická Králíková, Divadlo v díle vyšité (rozhovor), *Artikl*, 2025, č. 4, s. 16–17. – Kristýna Jirátová – Pavlína Morganová – Eva Vele, *L'Identité*, kat. výstavy, Praha 2025. – Valérie Horváth Dvořáková – Kateřina Krejčířová – Stanislav Dvořák, *Potkali se ve Varech: Rezidence Magnes Art*, kat. výstavy, Praha 2025.

Lucie Rosická patří k nejmladší vrstvě výtvarníků vzešlých z olomouckého prostředí, kteří po ukončení studií zůstali v Praze a postupně pronikají do mezinárodního provozu umění. Již její diplomová práce zaujala kurátorky a sběratele umění natolik, že se „raketově" zapojila do aktuálního dění na tuzemské i zahraniční výtvarné scéně. Její nadějný vstup na současnou scénu v podobně šitých obrazů, reflektujících ženskou intimní tématiku, navazujících na feministickou linii umění v posledních dvou dekádách, je pro ni výzvou, ale i jistým varováním před ztrátou vlastní původnosti. (LD)

Eva Shemba Janovská (roz. Šemberová) (5. 6. 1977, Olomouc). Malířka, autorka objektů, fotoobjektů a videokoláží, experimentovala s filmem. **S:** 1991–1995 SUPŠ v Uherském Hradišti; 1995–2002 Vysoká škola výtvarných umění v Bratislavě, Otvorený ateliér Rudolfa Sikory, 2006–2009 Katedra divadelní scénografie na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě (doktorát). Od roku 1995 střídavě žije a působí na řadě míst v ČR i v zahraničí. **C:** 2023 Professional Artist Award od Visual Artist Association, Londýn, Velká Británie. **SK:** Eva Janovská, *Eva Janovská: Mental Ray. Výstava videokoláží a fotoobjektů*, kat. výstavy, Olomouc 2001. **ZL:** Natalia Atamanchuk – Eva Janovská – Jana Šemberová, *První hodina úsvitu: Natalia Atamanchuk, Eva Janovská, Jana Šemberová*, kat. výstavy, Olomouc 2025.

Autorka svoji tvorbu a činnost shrnula v roce 2025 následovně: „Po skončení studí jsem ve Slovenské státní televizi vytvářela animovanou grafiku, ve svobodném povolání animované reklamní spoty a animace pro filmy a divadla. Oceňované byly mé animace prezentačních spotů a znělek pro Slovenskou národní cenu za design, krátké skeče pro Českou lékařskou společnost, nebo animované pozadí loutkového divadla Kráska a zvíře. Své profesní znalosti jsem sdílela výukou na Panevropské univerzitě v Bratislavě a Univerzitě sv. Cyrila a Metoděje v Trnavě. Mé práce zahrnují širokou škálu – od malby olejem i akrylem, vytváření objektů, multimediální performanci, animaci, až po založení vlastního loutkového divadlo s hrami pro děti i dospělé." (LD)

Oldřich Šembera (6. 7. 1948, Rýmařov) – samostatné heslo viz Grafický design, ilustrační tvorba

Markéta Šimková (13. 6. 1977) – samostatné heslo viz Grafický design, ilustrační tvorba

Jana Šindelová (23. 7. 1970, Šternberk). Vizuální umělkyně, kreslířka, grafička, historička umění, kurátorka. **S:** 1989–1994 PdF UP v Olomouci, obor výtvarná výchova (Ondřej Michálek); 1990–1993 KDU FF UP v Olomouci, obor Teorie a dějiny výtvarných umění (Milan Togner); 1994–1997 AVU v Praze, Ateliér grafického designu (Jiří Lindovský); 1997–2000 AVU v Praze, intermediální tvorba (Milan Knížák); 1996 Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg (Kiki Smith); 2015 Univerzita Karlova v Praze, disertační práce Václav Cigler a jeho škola. **Z:** 2003–2009 KVV PdF UP v Olomouci, pedagogické působení v oboru kresby; od 2002 spolupráce s Václavem Ciglerem a Michalem Motyčkou; volná umělecká tvorba, kurátorská a teoretická činnost. **Č:** od 1991 SOV, Olomouc; od 2014 SČUG Hollar, Praha. **ZS:** National Gallery of Art, Washington, D. C.; Galerie Klatovy / Klenová. **SK:** Pavlína Morganová, *Jana Šindelová*, Praha 1999. – Ondřej Michálek, *Jana Šindelová*, Rakovník 2024. (ŠBi)

Petr Šmalec (24. 9. 1974) – samostatné heslo viz Grafický design, ilustrační tvorba

Miroslav Šnajdr st. (8. 11. 1938, Toveř /u Olomouce/ – 9. 12. 2024, Olomouc). Malíř, kreslíř, příležitostný grafik, profesionální hudebník. **S:** 1952–1956 Vojenská hudební škola v Liberci; 1962–1967 Státní konzervatoř v Brně, obor lesní roh. **Z:** 1961–2001 hornista v Moravské filharmonii Olomouc. **Č:** 1991–2024 Spolek olomouckých výtvarníků; 1992–2024 Umělecká beseda, Praha. **C:** 1999 Cena města Olomouce za celoživotní tvorbu. **SK:** Jiří Valoch, *Miroslav Šnajdr: Obrazy a kresby*, kat. výstavy, Brno 1991. – Miroslav Šnajdr, *Miroslav Šnajdr*, kat. výstavy, Hranice 1998. – Jaromír Zemina – Jiří Valoch – Arsén Pohribný – Rudolf Fila – Miroslav Šnajdr – Ladislav Daněk, *Miroslav Šnajdr st.: Výběr z tvorby 1962–1998*, kat. výstavy, Olomouc, 1999 [podrobná bibliografie]. **ZL:** Kolektiv autorů, *Kdo je kdo v České republice 94/95.* Praha 1995, s. 564. – Yvonna Boháčová, Šnajdr Miroslav st., in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie výtvarného umění*, N–Ž, Praha 1995, s. 833–834. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Sklenik: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 263–265. – Miroslav Schubert (ed.) et al., *Miroslav Šnajdr st.*, monografie, Olomouc 2009 [podrobná bibliografie]. (LD)

Miroslav Šnajdr ml. (7. 12. 1961, Olomouc). Malíř, kreslíř. Vedle výtvarné činnosti se od mládí zabývá historií letectví se zaměřením na období II. světové války. K této problematice vydal od roku 1991 více jak deset knižních titulů. **S:** 1977–1981 SUPŠ v Brně, obor knižní a užitá grafika (Dalibor a Ivan Chatrní); 1981–1985 PdF UP v Olomouci, obor speciální pedagogika. **Z:** od 1985 je zaměstnán jako speciální pedagog. **Č:** od 1991 Spolek olomouckých výtvarníků. **SK:** Ladislav Daněk: *Miroslav Šnajdr ml.: Práce z let 1973–2000*. Olomouc 2001 [podrobná bibliografie]. – Ivan Motýl, Miroslav Šnajdr ml.: 30 + 30, kat. výstavy, Olomouc 2022. **ZL:** Yvonna Boháčová, Šnajdr ml., Miroslav, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, N–Ž. Praha 1995, s. 833. – Michael Třeštík, Michael (ed.): *Kdo je kdo v České republice na přelomu 20. století. 5 000 hesel nejvýznamnějších osobností*. Praha 1998, s. 590. – Jiří Luhan – Petr Pouba – Pavla Pečinková, *Splátka na dluh: Dokumentace českých výtvarníků narozených v padesátých a šedesátých letech*, Praha 2000, s. 23, 378, 379. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Sklenik: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 262–263. (LD)

Bronislava Šnajdrová (roz. Hubáčková) (3. 4. 1973, Šternberk). Malířka, kreslířka. V Olomouci žije a působí od roku 1992. **S:** 1987–1992 Gymnázium v Uničově; 1992–1998 FF UP V Olomouci, obor česká filologie, a KVV PdF UP v Olomouci, obor výtvarná výchova (diplomová práce u Jiřího Krtičky). **SK:** bez úvodního textu, *Broňa Šnajdrová: Žena v domácnosti*, kat. výstavy, Olomouc 2001. – Pavel Preisner, *Bronislava Šnajdrová: Přes sebe*, kat. výstavy, Olomouc 2020 [podrobná bibliografie]. **ZL:** Štěpánka Bieleszová, Bronislava Šnajdrová. Malby z posledních let, *Prostor Zlín*, 1999, č. 3, s. 18–19. (LD)

Richard Štipl (23. 3. 1968, Šternberk). Sochař, malíř, vysokoškolský pedagog, kurátor. **S:** 1988–1992 Ontario College of Art, Toronto, Kanada. **Z:** od 1993 umělec působící na volné noze; 2016–2017 Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, odborný asistent. **C:** 1992 Governor General's Award. **ZS:** Galerie Klatovy / Klenová; Museum der bildenden Kunste Leipzig, Lipsko, Německo; 8smička Humpolec, Museum Montanelli, Praha; Sbírka COLLETT Prague / Munich, Jirny; Sbírka Roberta Runtáka, Olomouc. **SK:** Priestley Glenn, *Richard Stipl: Axis Mundi*, Konice 1993. – Petr Vaňous, *Richard Štipl: Pocit konce / Sense of an End*, kat. výstavy, Brno 2012. – Richard Štipl – Dadja Altenburg-Kohl (eds.), *Richard Stipl & Josef Zlamal: East of Eden*, kat. výstavy, Praha 2020. – Rony Plesl, *Inkarnace: Rony Plesl & Richard Štipl*, kat. výstavy, Praha 2022. – Lucia Rossi – Jarosław Sebastian Pastuszak, *Cognitive dissonance*, Praha 2024. **ZL:** Zdeněk Beran – Petra Finfrlová – Edith Jeřábková – Martina Vítková, *Hyperrealismus*, kat. výstavy, Hradec Králové 2002. – Otto M. Urban, *Decadence Now! Visions of Excess*, kat. výstavy, Řevnice 2010. – Kolektiv autorů, *Prague Biennale 6: Prague Biennale Photo 3*, kat. výstavy, Praha 2013. – Petr Krátký, *Galerie 207*, Praha 2018. – Martin Dostál, *20. století, 80.–90. léta: COLLETT Prague / Munich / 20th century, The 1980s and 1990s: COLLETT Prague | Munich*, Jirny 2020. – Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds.), *Kreativní Olomouc DESIGN 2*, Olomouc 2021. **I:** https://www.instagram.com/richardstipl/ ; https://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_%C5%A0tipl

Richard Štipl s rodinou emigroval v roce 1979 do Kanady, kde absolvoval studium na Ontario College of Art v Torontu. V následujících desetiletích se prosadil na tamní umělecké scéně, přičemž střídavě působil v Kanadě, USA a České republice. Po roce 2010 se natrvalo vrátil domů, dnes žije a tvoří střídavě v Praze a rodném Šternberku. Přestože jeho umělecká dráha byla formována v severoamerickém prostředí, Štiplův výtvarný jazyk je hluboce zakořeněn v evropské tradici, od pozdně středověkého sochařství a baroka až po surrealismus. V současnosti je mnohem známější jako sochař, ale začínal malbou. K malbě se neustále vrací a svým sochám, jejich povrchu, se věnuje s malířskou pečlivostí. Jeho tvorba je charakteristická hyperrealismem, který má blíže k jeho americkým kořenům. Dále častým využíváním vlastního těla jako modelu a zkoumáním proměnlivosti lidské identity. Především ve vosku vyvedené autoportréty jsou typické směsicí dekadence a exprese. Časté využívání zmenšeného měřítka (1:4) v kombinaci s dokonalou iluzí lidské kůže působí tísnivěji než známé freudovské „unheimliche", znepokojení ze známého v cizí podobě. Surrealistickým odhalováním skrytých vrstev „reality" vytváří díla oscilující mezi fascinací a znepokojením. Kombinace řemeslné virtuozity, psychologické introspekce a odkazů k historickým výtvarným tradicím činí z jeho sochařské práce jedinečný příspěvek k současnému evropskému umění. (MF)

Jiří Toman (8. 8. 1974, Olomouc) – samostatné heslo viz Fotografie

Magdalena Turzová (21. 6. 1978, Uherské Hradiště). Malířka, středoškolská a vysokoškolská pedagožka, kurátorka. **S:** 1992–1996 Gymnázium J. A. Komenského v Uherské Brodě; 1996–1998 Zlínská vyšší odborná škola umění, výtvarný obor; 1998–2003 KVV PdF UP v Olomouci; 2013–2019 tamtéž doktorské studium. **Z:** 2003–2012 Střední škola řezbářská v Tovačově, pedagožka; 2014–2020 Střední škola designu a módy v Prostějově, pedagožka; od 2018 KVV PdF UP v Olomouci, odborná asistentka oboru Kresba a malba. **Z:** Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora; Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. **SK:** Martin Fišr, *Magdalena A. Turzová: Cizí dům*, kat. výstavy, Olomouc 2019. **ZL:** Aleš Rezler, *Jenewein Kutná Hora. XXII. sympozium současného výtvarného umění*, kat. výstavy, Kutná Hora 2022. Tomáš Koudela, *Pole: Adéla Janská, David Jedlička, Dagmar Maturová, Magdalena A. Turzová*, Ostrava 2017. **I:** https://www.instagram.com/turzovamagdalena. Magdalena Turzová patří poslední dvě dekády k početně nevelké, ale přesto nepřehlédnutelné olomoucké malířské scéně. Malbu používá jako dominantní médium své tvorby a také ji od absolvování na KVV PdF UP v Olomouci vyučuje. Její tvorba rozvíjí osobitý obrazový jazyk rozkročený mezi nelichotivý syrový realismus, archetypální symboliku a intimní výpověď. Autorka ve své práci přebírá roli archeoložky a zároveň dokumentátorky lidských stop, ať už v podobě krajiny poznamenané civilizační činností, nebo skrze nalezené vizuální fragmenty z hlubin internetového prostředí i rodinných archivů. Její intuitivní, a přitom nekompromisně analytický přístup obnažuje zobrazované motivy až na jejich existenciální podstatu. Zároveň trochu paradoxně dokáže z původně brutálních či banálních prvků vykouzlit naléhavou až romantickou malbu. Tematicky se autorka pohybuje v několika oblastech: od reflexe společenské úzkosti a mocenské manipulace až po hlubinné sondy do podvědomí. Autorka úmyslně pracuje s nejednoznačností, s napětím mezi blízkostí a odcizením, kde se obyčejné předměty i divákovi neznámé postavy proměňují v nositele kolektivní paměti. Skrze vrstvení a dekonstrukci formy tak nezachycuje pouze vnější podobu světa, ale především jeho vnitřní emocionální stopu. Turzová je skromný vypravěč malých i velkých příběhů. (MF)

Miroslav Urban (19. 9. 1953) – samostatné heslo viz Fotografie

Vladimír Vaca (27. 9. 1973, Olomouc) – samostatné heslo viz Fotografie

Ivan Václavek (9. 11. 1979, Přerov). Malíř, mimořádný kolážista a brikolážista, užitého umění a objektů, performer, zakládající člen hudebního tělesa Kristovy hnáty. **S:** 1995–1998 Střední odborné učiliště stavební v Chomutově u Olomouce, obor sklář; 1999 Soukromá střední uměleckoprůmyslová škola v Písku, jednoroční přípravné studium, obor malba. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **SK:** Jiří Hůla – Miroslav Schubert – David Voda, *Ivan Václavek*, kat. výstavy, Olomouc, Galerie Caesar 2004. – Otakar Bureš, *Ivan Václavek: Nihil*, kat. výstavy, Olomouc 2024. (LD)

Petr Zlamal (21. 3. 1949, Olomouc). Malíř, kreslíř, grafik, autor realizací v oblasti užitého umění a monumentální tvorby. Žije a působí ve Šternberku, V letech 1992–1995 a 2005–2006 inicioval a organizoval ve Šternberku mezinárodní umělecká sympozia. **S:** 1968–1974 AVU v Praze, Ateliér monumentální malby (Arnošt Paderlík). **Z:** od roku 1975 ve svobodném povolání. **ZS:** Muzeum umění Olomouc, Ministerstvo kultury České republiky. **Č:** 1974–1990 registrován při Českém fondu výtvarných umění; 1974–1991 Svaz českých výtvarných umělců; od 1990 Unie výtvarných umělců Olomoucka; od 2001 Občanské sdružení Grimm. **SK:** Zdeněk Pospíšil. *Petr Zlamal: Obrazy / 1999*, kat. výstavy, Olomouc 1999. – Jiří Hastík, *Petr Zlamal: Příběh genu*, kat. výstavy, Šternberk 2000. – Věra Jirousová, *Petr Zlamal: Vnější a vnitřní světy. Obrazy z let 2002–2005,* kat. výstavy, Šternberk 2006. – Ladislav Daněk, *Petr Zlamal: Dole i nahoře. Obrazy z let 2002–2007*. kat. výstavy, Šternberk 2007. – Martina Vítková (ed.) et al., *Petr Zlamal: V žáru malby. Tvorba 1958–2021 / The Flames of Paiting. Aertwork 1958–2021*, kat. výstavy, Olomouc 2022 [podrobná bibliografie]. (LD)

Jiří Žlebek (14. 4. 1946, Olomouc). Sochař, kreslíř, designér, autor realizací do veřejného prostoru a architektury, architekt. **S:** 1961–1965 Střední průmyslová škola stavebních hmot v Hranicích na Moravě; 1965–1970 KVTV FF UP v Olomouci (Zdeněk Kudělka, Vladimír Navrátil, Miroslav Štolfa, Václav Zykmund ad.). **Z:** od 1979 ve svobodném povolání; od 2002 jednatel vlastní firmy AŽ-ATELIÉR ŽLEBEK s. r. o. **Č:** 1980–1991 registrován u Českého fondu výtvarných umění; 1989–1990 Svaz českých výtvarných umělců; od 1990 Unie výtvarných umělců České republiky; 1990–1992 Unie výtvarných umělců Olomoucka; od 1991 Spolek olomouckých výtvarníků. **ZS:** Národní galerie v Praze; Muzeum umění Olomouc. **C:** 1989 1. cena v architektonické soutěži na autobusovou čekárnu v Sovinci. **SK:** Jiřina Hockeová, *Jiří Žlebek: Sochy*, kat. výstavy, Brno 1995. – Binder Ivo (ed.) et al., OL–03–12: Jiří Žlebek, kat. výstavy, Olomouc 2012 [podrobná bibliografie]. **ZL:** Boháčová Yvonna, Žlebek, Jiří, in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N–Ž*, Praha 1995, s. 970–971. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Sklenik. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*. Olomouc 2009, s. 271–272. – Kolektiv autorů, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2010, XXI., W–Ž*. Ostrava, s. 376–377. (LD)

Kateřina Žlebková (30. 4. 1951, Ostrava). Kreslířka, malířka. **S:** 1968–1973 Pedagogická fakulta v Ostravě, obory český jazyk – výtvarná výchova. **Z:** redakční a ediční činnost; volná umělecká tvorba. **C:** 2010, 2012 účast a ocenění na *Mezinárodních bienále kresby*, Plzeň. **SK:** Ladislav Daněk, *Kateřina Žlebková: Sny, fikce, děje. Kresby 2010–2012*, Olomouc 2012. – **ZL:** Anežka Šimková, *Jiří Žlebek – sochy. Kateřina Žlebková jako host – kresby*, kat. výstavy, Olomouc 2016. – Ivo Binder, *Jiří Žlebek, Kateřina Žlebková: Oba je víc než dva*, kat. výstavy, Olomouc 2025. (ŠBi)

Vladimír Birgus (5. 5. 1954, Frýdek-Místek). Fotograf, historik fotografie, publicista, kurátor, vysokoškolský pedagog. **S:** 1973–1978 FF UP v Olomouci, obor Literatura – divadlo – film; 1974–1978 KF FAMU v Praze (mimořádné studium fotografie, Ján Šmok); 1980 doktorát na UP v Olomouci. **Z:** 1978–2005 KF FAMU v Praze (pedagog; od roku 1994 docent, od roku 1999 profesor); od 1990 ITF FPF SU v Opavě (vedoucí institutu, pedagog); 1998–2002 Kabinet dějin a teorie fotografie / Centrum dějin a teorie fotografie FAMU v Praze; od 2001 Evropská společnost pro dějiny fotografie, Vídeň. **C:** 2000 Primavera Fotográfica, Grand Prix za nejlepší fotografickou knihu let 1998–1999 (*Česká fotografická avantgarda 1918–1948*), Barcelona; 2000 Měsíc fotografie, hlavní cena za nejlepší fotografickou knihu ze střední a východní Evropy (*Česká fotografická avantgarda 1918–1948*), Bratislava; 2002 Golden Light Book Award, za nejlepší knihu o dějinách fotografie vydanou v USA (*Czech Photographic Avant-garde, 1918–1948*), Rockport; 2005 Cena Asociace profesionálních fotografů ČR – Osobnost české fotografie, společně s Janem Mlčochem, Praha; 2010 Měsíc fotografie, hlavní cena za nejlepší fotografickou knihu ze střední a východní Evropy (*Česká fotografie 20. století*, společně s Janem Mlčochem), Bratislava. **Č:** od 2001 Evropská společnost pro dějiny fotografie, Vídeň. **ZS** (výběr): Uměleckoprůmyslové museum v Praze; Galerie hlavního města Prahy; Moravská galerie v Brně; Muzeum umění Olomouc; Slovenská národná galéria, Bratislava; Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem; Maison Européenne de la Photographie, Paříž; Victoria and Albert Museum, Londýn; International Center of Photography, New York; San Francisco Museum of Modern Art; The Museum of Fine Arts, Houston; Yokohama Museum of Art; Tokyo Metropolitan Museum of Photography. **SK (výběr):** Tomáš Pospěch, *Vladimír Birgus: Cosi nevyslovitelného / Something Unspeakable*, Praha 2003. – Elżbieta Łubowicz, *Vladimír Birgus: Fotografie 1981–2004 / Photographs 1981–2004 / Photographies 1981–2004*, Praha 2004. – Václav Podestát, *Vladimír Birgus: Fotografie 2007–2012 / Photographs 2007–2012*, Praha 2012. – Štěpánka Bieleszová, *Vladimír Birgus: Fotografie 1972–2014 / Photographs 1972–2014*, Praha 2014. – Danuta Kowalik-Dura – Adam Mazur, *Vladimír Birgus: Fotografia 1972–2017 / Photographs 1972–2017*, Katowice 2017. – Jiří Siostrzonek, *Vladimír Birgus: Tak mnoho, tak málo / So Much, So Little*, Praha 2019. **ZL:** Antonín Dufek, Vladimír Birgus, in: Petr Balajka (ed.) et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 30–31. – Petr Balajka, Vladimír Birgus, in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 70–71. – Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů*, sv. 1, Praha 2016, s. 106–108. **I:** https://birgus.com/
Vladimír Birgus dlouhodobě propojuje roli fotografa, historika fotografie, kurátora a pedagoga. Jeho vlastní fotografická tvorba se od 70. let rozvíjí v oblasti subjektivního dokumentu. Zásadní je zejména rozsáhlý a dlouhodobě rozvíjený soubor *Cosi nevyslovitelného*, založený na napětí mezi dokumentem a symbolickým obrazem a citlivé práci se světlem, stínem i barvou. Vedle autorské tvorby sehrál Birgus klíčovou roli při institucionalizaci fotografického vzdělávání, zejména jako dlouholetý vedoucí ITF FPF SU v Opavě. Jako historik a kurátor se zásadně podílel na mezinárodní prezentaci české fotografie, mimo jiné projekty věnovanými české fotografické avantgardě, fotografii 20. století, Františku Drtikolovi, Jaroslavu Rösslerovi, Josefu Sudkovi či Jaromíru Funkemu. (ŠBi)

Martin Cenkl (17. 8. 1983, Olomouc). Grafik, fotograf, tvůrce videí. **S:** 2003–2008 KDU FF UP v Olomouci (obor Teorie a dějiny výtvarného umění); 2004–2008 ITF FPF SU v Opavě; 2008–2011 UTB ve Zlíně (obor Audiovize, kamera). **Z:** 2010–2024 Artdon, Přerov (fotograf); od 2010 na volné noze (autorská a komerční tvorba v oblasti videa, grafiky a fotografie); 2025 Muzeum umění Olomouc (grafický designér). **C:** 2015 Hongkong Arthouse Film Festival, 1. cena v kategorii Hudba, video, Hongkong. **Č:** 2007–2011 o. s. PHOTO5. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **I:** https://www.martincenkl.com (ŠBi)

Lumír Čuřík (17. 10. 1965, Přerov). Fotograf. **S:** 1985–1990 Lidová konzervatoř Ostrava (obor Tvůrčí fotografie, Bořek Sousedík). **Z:** 1990–2005 Foto Kampa, Olomouc (majitel prodejny fotografických potřeb a materiálu); 2005–2015 Muzeum umění Olomouc (fotograf). **ZS:** Muzeum umění Olomouc. (ŠBi)

Jiří Doležel (19. 11. 1965, Přimice /okr. Olomouc/). Fotograf, dokumentarista, režisér, zakladatel občanského sdružení Stopy paměti. **S:** 2007–2018 ITF FPF SU v Opavě; 2020–2026 UP v Olomouci, Katedra sociologie a andragogiky a kulturní antropologie (doktorské studium); 2023–2026 Filmová akademie Miroslava Ondříčka v Písku (obor Dokumentární režie). **Z:** 1990–2006 hlídač, číšník, stavební technik, restaurátor, sezónní a stavební práce, fotograf, tlumočník (Dánsko, Nizozemsko, Itálie, USA); od 2008 předseda občanského sdružení Stopy paměti. **C:** 2006 Czech Press Photo, Cena Úřadu vysokého komisaře OSN pro uprchlíky, Praha; 2007 soutěž Dokumentární fotografie a diskriminace, 1. cena, Multikulturní centrum Praha; 2010 Czech Press Photo, 1. cena, (kategorie Portrét), Praha; 2011 Czech Press Photo, Čestné uznání (kategorie Portrét), Praha; 2017 Cena hejtmana Olomouckého kraje za přínos v oblasti kultury (za knihu *Stopy paměti*), Olomouc. Č: 2003–2007 Salon chlubílků, Olomouc. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **SK:** Jiří Doležel – Renáta Köttnerová – Jozef Murín, *Romové ze Vsetína*, Praha [2009]. – Jiří Doležel, *Czechs in America: Exile/Emigration 1938/39–1948–1968*, Praha 2020. **ZL:** *Listy*, LVI, 2006, č. 5, obrazová příloha (fotografie Jiřího Doležela: zemětřesení v Pákistánu). – Jiří Doležel, *Stopy paměti*, Olomouc 2016. **I:** https://www.stopypameti.cz/ (ŠBi)

David Dusík (8. 12. 1972, Šternberk). Fotograf, grafický designér. **S:** 2007–2012 ITF FPF SU v Opavě. **Z:** od 1990 Studio PALEC.NET (grafický designér, fotograf). **Č:** od 2005 UVUO, Olomouc. **ZS:** Statutární město Olomouc. **ZL:** Jiří Hastík – Ladislav Daněk, *Onanie 2: výstava skupiny mladých členů a přátel Unie výtvarných umělců Olomoucka*, kat. výstavy, Olomouc 2008. – Daniela Satkeová – Jiří Hastík – Ladislav Daněk, *SVUM, UVUO: Sdružení výtvarných umělců moravských, Unie výtvarných umělců Olomoucka*, kat. výstavy, Olomouc [2011]. – Jiří Hastík, *Olomouciana 2014: David Dusík, Jiří Hastík, Pavel Hogel, Adéla Janská, Michal Jemelka, Vít John, Zdeněk Kučera, Lenka Kučerová, Radovan Langer, Jiljí Sedláček, Lenka Spáčilová-Leonidu, Richard Spurný, Zuzana Šípová, Marek Trizuljak, Miroslava Trizuljaková*, kat. výstavy, Olomouc [2014]. **I:** https://www.palec.net (ŠBi)

Kristýna Erbenová (12. 2. 1987, Kutná Hora). Fotografka. **S:** 1998–2006 Gymnázium v Kolíně; 2003–2004 Penns Valley High School, Pensylvánie, USA; 2006–2013 FF UP v Olomouci (obory Anglická filologie a filmová věda); 2007–2016 ITF FPF SU v Opavě (obor Tvůrčí fotografie); 2008 Faculty of Humanities, Universiteit Utrecht (obory Anglická filologie a filmová věda), Nizozemsko. **C:** 2011 *Shots: Young Photographers Competition*, 4. cena, Londýn; 2013 *Elle Fashion Award*, Mercedes-Benz Fashion Week in Prague, finalistka, Praha; 2019 *Head On Photo Festival*, Landscape Prize, finalistka, Sydney; 2020 *Head On Photo Festival*, Landscape Prize, finalistka, Sydney. **ZS:** GASK – Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora; Regionální muzeum v Kolíně; UP v Olomouci. **SK:** Kristýna Erbenová, *Soukromá území*, [Olomouc 2013]; Zbyněk Fišer – Veronika Marešová – Petr Prášek, *Moondust*, Kolín 2018; Kristýna Erbenová – Jaromír Typlt – Jan Trojan, *Dark places*, [Kutná Hora] 2023. **I:** http://www.kristynaerbenova.com/ (ŠBi)

Vladislav Galgonek (14. 5. 1946, Český Těšín – 6. 4. 2026, Olomouc). Fotograf, reportér. **S:** 1961–1965 Střední zemědělská technická škola, Český Těšín; 1967–1969 Lidová konzervatoř, Ostrava (obor Tvůrčí fotografie, Bořek Sousedík); 1980–1985 KF FAMU v Praze (obor Fotografie, žurnalistika, Pavel Štecha). **Z:** 1971–1972 Důl Odra, Ostrava (fotograf); 1973–2011 ČTK, redakce Olomouc (fotoreportér). **C:** 1989 Interpressphoto, 3. místo, Pchjongjang, Korea; 1995 Czech Press Photo, 3. místo (kategorie Lidé, o kterých se mluví – portrét papeže Jana Pavla II. na Svatém Kopečku), Praha; 1995 Czech Press Photo, 3. místo (kategorie Věda a zábava – odlévání zvonu v dílně Dytrychových), Praha; 1995 Czech Press Photo, 3. místo (kategorie Umění – portrét Libora Vojkůvky), Praha; 1996 Czech Press Photo, 3. místo (kategorie Umění – portrét Mina Tanaky), Praha; 1997 Czech Press Photo, 2. místo (kategorie Aktuality – záplavy na Moravě), Praha. **Č:** 1990–2026 UVUO, Olomouc. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **SK:** Ladislav Galgonek, *Retrospektiva 35*, Olomouc 2007. – Štěpánka Bieleszová – Dušan Veselý, *Ladislav Galgonek*, Olomouc 2023. **ZL:** Petr Berger – Petr Holý – Miroslav Stoniš, *Jaro léto 1968, podzim 1989*, Ostrava 1990. – Štěpánka Bieleszová, *2. Salon hanáckých fotografů*, kat. výstavy, [Prostějov 2010]. – Daniela Mrázková, *The Best of Czech Press Photo: Obrazy dvou desetiletí = 20 let = 20 years*, [Praha 2014]. **I:** https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladislav_Galgonek

Vladislav Galgonek spojil téměř čtyřicet let profesního života s obrazovou redakcí ČTK v Olomouci. Do roku 1989 fotografoval oficiální události v zemědělství, průmyslu i v každodenním provozu socialistické společnosti. Po roce 1989 zachycoval proměny veřejného života a postupně přešel k barevné a digitální fotografii. Jeho reportérská práce byla opakovaně oceněna v soutěži Czech Press Photo, mimo jiné za portrét papeže Jana Pavla II. na Svatém Kopečku, odlévání zvonu u Dytrychových, portréty Libora Vojkůvky a Mina Tanaky či snímky moravských povodní. Vedle žurnalistiky se dlouhodobě věnoval pralesu Mionší v Beskydech, kde spojil výtvarnou fotografii s ekologickým akcentem. (ŠBi)

Vladimír Havlík (7. 2. 1959, Nové Město na Moravě). Performer, konceptuální umělec, kreslíř, malíř, vysokoškolský pedagog, člen hudební skupiny Ostrý zub, v posledních letech experimentuje s AI. **S:** 1978–1983 KVV PdF UP, obory Ruský jazyk – výtvarná výchova. 1999 habilitován na UJEP v Ústí nad Labem; 2020 jmenován profesorem pro obor Výtvarná tvorba na VUT v Brně. **Z:** od 1990 KVV PdF UP v Olomouci, akční tvorba / intermedia; 1998–2002/2003 FaVU VUT v Brně, pedagogické působení v oblasti volné tvorby a intermediálních přesahů; 2003–2004 roční stáž na Department of Art, St. Cloud State University, Minnesota, USA; od 2017 KUT PdF MU v Brně (obor Akční tvorba, performance a performativní aspekty současného umění a umělecké výchovy). **C:** 2015 *Umělec má cenu*, laureát, Praha; 2024 Cena Michala Ranného, Moravská galerie v Brně. **Č:** od 1991 SOV, Olomouc; 1999–2007 KK2 OL; od 2007 KK 3, Hradec Králové. **ZS (výběr):** Národní galerie v Praze; Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze; Galerie hlavního města Prahy; Galerie výtvarného umění v Chebu; Galerie moderního umění v Hradci Králové; Muzeum umění Olomouc; Moravská galerie v Brně; Budapest Gallery, Budapešť; Landesmuseum Linz, Linec; Collection of Macomb Community College, Clinton Township, Michigan, USA; Collection of St. Cloud State University, Minnesota, USA; Fondazione Mora Greco, Neapol. **SK (výběr):** Jiří Valoch – Marek Pokorný – Vladimír Havlík, *Vladimír Havlík 1978–1998*, kat. výstavy, Ústí nad Labem – Praha 1998. – Vít Havránek – Vladimír Havlík, *Vladimír Havlík: Retrovirus*, kat. výstavy, Opava 2000. – Petr Prášek, *Moondust*, Kolín 2018; Kristýna Erbenová – Jaromír Typlt – Jan Trojan, *Dark places*, [Kutná Hora] 2023. **I:** http://www.kristynaerbenova.com/ (ŠBi)

Jan Herynek (6. 4. 1973, Olomouc). Grafický designér (viz samostatné heslo), fotograf, zabývá se digitálně manipulovaným obrazem. **S:** 1988–1991 Střední ekonomická škola, Olomouc; 1992–1996 KDU FF UP (obor Teorie a dějiny výtvarného umění); 2000 Škola mezinárodních a veřejných vztahů Praha, Český institut reklamní a marketingové komunikace, Praha. **Z:** 1990–2002 nejprve vydavatelství M. U. K. L. a následovně nakladatelství Votobia, Olomouc; Servodata, AMP Olomouc AdMark; od 2002 studio grafického designu a vizuální komunikace Design Herynek, Olomouc. **Č:** od 1999 KK2 OL; od 1991 SOV, Olomouc; od 2007 Unie grafického designu, Praha. **ZS:** Městské muzeum a galerie, Rýmařov; Městské muzeum a galerie, Břeclav; Kammerhofgalerie der Stadt Gmunden, Gmunden. **SK:** Jan Herynek – Jiří Toman, *2000–2: (dvatisíce mínus dva)*, kat. výstavy, Olomouc [1998]. – Štěpánka Bieleszová – Jan Herynek – Jiří Toman, *Dva v Janě*, kat. výstavy, Sv. Kopeček u Olomouce 1999. – Jan Herynek, *Jan Herynek: Okamžik*, kat. výstavy, Olomouc 2003. **ZL:** Ladislav Daněk, *Mezi čtyřma očima: Jan Herynek, Tomáš Lampar, Vladimír Pospíšil, Jiří Toman*, kat. výstavy, Olomouc 2001. – Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie: olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 367–368. – Petr Bilík – Michaela Jendřejková (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 4*, Olomouc 2022. **I:** https://herynek.com

Jan Herynek propojuje volnou fotografickou tvorbu s grafickým designem (viz samostatné heslo). V cyklech *Iradiace*, *Okamžik*, *Identita*, *Z povrchu do prostoru* nebo *Terra Nova* pracoval s digitálně manipulovaným obrazem. Zabýval se biometrickými a mikroskopickými strukturami lidského těla, zvířete či mikroorganismů. Jako designér vytvořil vizuální identity řady značek, institucí a kulturních projektů a prosadil se také obalovým designem, mimo jiné řadou Austrian Empire Navy Rum oceněnou German Design Award Special 2019. Dlouhodobě spolupracuje s kulturními a paměťovými institucemi a věnuje se knižní grafice, bibliofilským edicím i knižním řadám Knihovna Listů a Edice Rub. (ŠBi)

Lukáš Horký (20. 4. 1979, Boskovice). Fotograf, grafik, vizuální umělec a hudebník. **S:** 1998–2005 MUNI v Brně, Fakulta informatiky (obor Aplikovaná informatika); 2007–2024 ITF FPF SU v Opavě. **Z:** 2007–2016 Mendelova univerzita v Brně, Provozně ekonomická fakulta – Ústav informatiky (odborný asistent); 2014–2024 člen správní rady MEZ, a. s.; od 2021 jednatel kreativního studia a nakladatelství Surbanz, s. r. o.; od 2024 předseda správní rady MEZ, a. s. **Č:** od 1999 hudební skupina Downbelow. **C:** 2018 Česká divadelní fotografie, čestné uznání v kategorii Inscenace / divadelně-performativní projekt – profesionálové (za soubor *Bezruči na Hlubině*); Praha; 2019 Fotografia Prasowa Śląska (Slezská novinářská fotografie), čestné uznání (za soubor *Moje město*). Katovice; 2020 Fotografia Prasowa Śląska (Slezská novinářská fotografie), 2. místo (za soubor *Příběh Krajiny – krajina uhlí*), Katovice; 2020 Foto Pein 13, ocenění v mezinárodní soutěži průmyslové fotografie, Rybnik-Chwałowice. **ZS**: Muzeum umění Olomouc; Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek. **SK:** Petr Nerušil, *14. Divadelní Flora Olomouc*, [Olomouc] 2010. – Zdeněk Vévoda, *15!*, Olomouc 2011. – Ondřej Hruška (ed.), *16 Divadelní Flora / Flora theatre festival*, kat. výstavy, Olomouc 2012. – Lukáš Horký, *Příběh krajiny: Foyer KSA…*, [Ostrava 2019]. **ZL:** Vladimír Birgus (ed.), *Opavská škola fotografie: Dvacet let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě / Opava school of photography: twenty years of the Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Opava 2011. – Vladimír Birgus (ed.), *25 let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě / 25 years of The Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Praha 2015. **I:** www.lukashorky.cz (ŠBi)

Tvorba Lukáše Horkého osciluje mezi dokumentární fotografií, konceptuálním přístupem a autorským grafickým designem. Dlouhodobě sleduje proměny městského, přírodního i průmyslem poznamenaného prostředí a zajímá se o vizuální paměť regionů. Vedle autorských souborů se věnuje komerční tvorbě, plakátům a obalům hudebních alb. S Olomoucí jej od roku 2009 spojuje spolupráce s festivalem Divadelní Flora, kde jako oficiální fotograf zachycoval inscenace, performativní akce i atmosféru festivalu v městském prostoru. (ŠBi)

Ladislav Hrinda (27. 3. 1963, Spišská Stará Ves, Slovensko). Fotograf, grafický designér. Fotografuje od roku 1984. V Olomouci žije od roku 1993. **S:** 1982–1986 Vysoká škola dopravy a spojov, Žilina (obor Provoz a ekonomika železniční dopravy). **Z:** 1990–1991 Pamiatkostav, š. p., Žilina (ekonom); 1991 Firma Kelly Photo, Žilina (grafik); 1992 Typografické štúdio ROY, Žilina (grafik); Poradca podnikateľa, Žilina (grafik); 1993–2000 Reklamní agentura AMP, Olomouc (grafik); Reklamní agentura AB Centre, Olomouc (grafik); od 2000 na volné noze (spolupráce s reklamními agenturami v Olomouci). **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **SK:** Ladislav Hrinda, *Archetypy*, Prostějov 2006. – Ladislav Hrinda, *Diptycha*, Prostějov 2009. – Ladislav Hrinda, *Útest pasone*, Olomouc 2009. – Ladislav Hrinda, *Baryt & Vinyl*, Prostějov 2017. **ZL:** David Sekanina, Olomoucký samotář odhalí v kině Archetypy, *Prostějovský deník*, 8. 8. 2006, č. 183, s. 4. – Štěpánka Bieleszová, *2. Salon hanáckých fotografů*, kat. výstavy, [Prostějov 2010].

Ladislav Hrinda vyšel z technické fascinace fotografickým procesem, kterou postupně proměnil v osobitou obrazovou práci založenou na pozorování struktur, detailů a nenápadných jevů. Od devadesátých let rozvíjí koncepční tvorbu s prvky mystifikace, ironie a kritiky společenských stereotypů: od ručně kolorovaných zvětšenin známek ve *Filatelistických extázích* přes biblicky laděnou *Křížovou dekompozici* až po soubory *In Memoriam*, *Pro neznámého vojína* či *Kinder bestiář*. Po roce 2003 začal výrazně pracovat s digitální fotografií, vektorovou grafikou. Po roce 2003, v souvislosti s nástupem digitální fotografie, se v Hrindově tvorbě objevily komparativní obrazové diptychy, které propojují fotografický záznam viděné skutečnosti s jeho zjednodušenou, abstrahovanou podobou, redukovanou do elementárních barevných struktur. Jeho tvorba se pohybuje mezi hravostí, konceptuální přesností, banálními motivy všedního světa a kultivovanou výtvarnou stylizací. (ŠBi)

Tereza Hrubá (16. 4. 1977, Praha). Fotografka. **S:** 1997–2002 PdF UP (obory Německý jazyk – výtvarná výchova); 2010–2015 doktorské studium na KVV PdF UP. **Z:** 2010–2014 KVV PdF UP (interní doktorandka); od 2015 MUO (reprodukční a umělecká fotografka). **I:** https://www.terezahruba.com/

Tereza Hrubá se ve své tvorbě zaměřuje na zachycení jedinečných momentů v tanci a divadle, přičemž klade důraz na barevnost a atmosféru. Její práce byly prezentovány na několika výstavách, mimo jiné na výstavě *Vnitřní okruh v současné české fotografii* v MUO – MMU v roce 2014. (ŠBi)

Tomáš Jakubec (28. 7. 1988, Šternberk). Fotograf. **S:** 2003–2007 Slovanské gymnázium Olomouc; 2005–2008 ZUŠ Miloslava Stibora v Olomouci (Ateliér fotografie, Milena Valušková); 2008–2016 FMK UTB ve Zlíně (ateliér Reklamní fotografie); 2013 Academy of Fine Arts in Helsinki, Time and Space Arts (studijní stáž). **Z:** od 2013 na volné noze (fotograf, retušér). **ZL:** Štěpánka Bieleszová, *Chóra – země, krajina, území: Milena Valušková, Hana Vytopilová, Tom Jakubec, Robin Závodný*, kat. výstavy, [Olomouc 2011]. – Michal Koleček (ed.), Obraz, ve kterém žijeme / The Picture We Live, in: *Práce studentů studijních programů a oborů fotografie realizovaných na českých a slovenských vysokých uměleckých školách*, kat. výstavy, Ústí nad Labem 2011. **I:** https://tomasjakubec.tumblr.com/

Volná tvorba Tomáše Jakubce, profesně spojeného s postprodukcí a komerční fotografií, je založena na promyšleném konceptu a estetické preciznosti. Zabývá se vztahem světla, tmy, prostoru a hmoty. Lokální světelné zdroje v jeho snímcích modelují prostor, a současně narušují jeho stabilitu. Jakubcovy fotografie lze číst jako vizuální metafory temné energie a trhlin v prostoru, které nejsou jen destrukcí, ale možností nového řádu. Výsledné obrazy se pohybují mezi fotografií, instalací a mentální mapou. Autor dlouhodobě spolupracuje s olomouckou nezávislou scénou, mimo jiné s PAF, Galerií XY, Vitrínou Deniskou a Galerií HROB. (ŠBi)

Vladimír Janek (25. 7. 1962, Olomouc). Fotograf, filmový dokumentarista, pedagog. **S:** 1976–1980 Slovanské gymnázium, Olomouc; 1980–1985 Vysoká škola báňská v Ostravě, Strojní fakulta; 1988–1990 Lidová konzervatoř, Ostrava (obor Tvůrčí fotografie, Bořek Sousedík); 1990–1991 Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta (obor Audiovizuální tvorba); 2001–2003 PdF UP (doplňující studium pedagogiky). **Z:** 1986–1992 Tesla Litovel; od 1992 Dům dětí a mládeže Olomouc – Oddělení výtvarné výchovy (pedagog). **C:** 2023 Učitel roku Olomouckého kraje, Olomouc. **Č:** od 1994 UVUO, Olomouc; od 2004 Olomoucká paleta, z. s. **SK:** Štěpánka Bieleszová – Klára Žídková, *Vladimír Janek: Fotografie*, Olomouc 2012. – Marek Trizuljak – Vladimír Janek, *Vladimír Janek a Fotoskupina Cesta*, Olomouc 2022. **ZL:** Sabine Heilig – Paul Kling – Miroslav Schubert, *7 aus Olmütz: Otto Bébar, Jana Bébarová, Vladimír Janek, Michal Macků, Miroslav Macků, Miroslav Schubert, Jindřich Štreit, Milena Valušková*, kat. výstavy, [Olomouc 2004]. – Daniela Satkeová – Jiří Hastík – Ladislav Daněk, *SVUM, UVUO: Sdružení výtvarných umělců moravských, Unie výtvarných umělců Olomoucka*, kat. výstavy, [Olomouc 2011]. – Petr Müller – Michal Vyhlídal, *Muzeum Rýmařov: Galerie Octopus*, kat. výstavy, Rýmařov 2016. – Štěpánka Bieleszová et al., *4 olomoucké fotografické školy*, [Olomouc 2019]. **I:** https://www.galerie-města olomouce.cz/www.uvuo.eu/janek/00_janek_photo.html (ŠBi)

Magda Ada Johnová (22. 1. 1978, Olomouc). Fotografka, pedagožka, mediátorka, supervizorka. **S:** 1998–2002 DAMU v Praze (obor Dramatická výchova); 2004–2010 PdF UP, Centrum celoživotního vzdělávání (obory Speciální pedagogika – etopedie). 2007–2014 ITF FPF SU v Opavě. **Z:** 2002–2008 ZUŠ Uničov (pedagožka literárně-dramatického oboru); od 2008 ZUŠ Iši Krejčího v Olomouci (pedagožka literárně-dramatického oboru); od 2002 dosud lektorka, Sdružení D, Olomouc; od 2020 mediátorka, P-centrum Olomouc; od 2024 supervizorka. **ZL:** Vladimír Birgus, *25 let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě / 25 years of The Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Praha 2015. (ŠBi)

Michal Kalhous (31. 1. 1967). Fotograf, kurátor, vysokoškolský pedagog. **S:** 1985–1990 UP, Přírodovědecká fakulta (obory Matematika – fyzika); 1989–1994 ZUŠ Miloslava Stibora v Olomouci (fotografický obor, Milena Valušková); 1990–1995 KDU FF UP (obor Teorie a dějiny výtvarných

umění). **Z:** 2001–2006 Galerie Šternberk (kurátor); od 2006 FU OU v Ostravě (původně Katedra fotografie, nyní Katedra intermédií / Ateliér tvůrčí fotografie). **Č:** 1989–1994 Skupina M, Olomouc. **ZB:** Muzeum umění Olomouc. **SK:** Štěpánka Bieleszová – Michal Kalhous, *Dobrý den, pane sousede*, Olomouc [2012]. – Marek Pokorný – Pavel Vančát – Michal Kalhous, *Muž a žena / A man and a woman*, [Ostrava 2014]. – Lukáš Bártl – Eva Kulová – Michal Kalhous, *Fotografie*, Brno 2018. **ZL (výběr):** Štěpánka Bieleszová – Josef Moucha, *Michal Kalhous*, Olomouc 2022. – Jiří Újka – Jiří Surůvka – Petr Lysáček, *OVA 95–05: 10 let uměleckého provozu v Ostravě*, kat. výstavy, Ostrava 2006. – Pavel Vančát, *Mutující médium: Fotografie v českém umění 1990–2010*, [Praha] 2011. – Jana Ševčíková, *Zkušební provoz: Má umění mladé? / Test run: Does art have young ones?*, kat. výstavy, Praha [1995].

Michal Kalhous patří k výrazným solitérům současné české fotografie. Jeho tvorba bývá spojována s pojmem „nefotografie" a s vědomým využíváním technických nedokonalostí analogového procesu. Od počátku 90. let fotografuje banální předměty, každodenní situace a intimní výjevy z rodinného života; vedle osobních záznamů se objevují i motivy s existenciálním podtextem. Charakteristické je formální zjednodušení, podexponování, neostrost či kazy negativu, které nejsou chybou, ale součástí významu. Velkoformátové zvětšení dodává všedním věcem monumentální až skulpturální působení. Kalhousova fotografie propojuje konceptuální myšlení, obrazovou úspornost a citlivou výpověď o nenápadných podobách světa. (ŠBi)

Michal Kern (26. 5. 1968, Liptovský Mikuláš, Slovensko). Fotograf. **S:** 1984–1988 Střední uměleckoprůmyslová škola v Kremnici (obor Umělecké odlévání kovů); 1990–1993 KF FAMU v Praze (obor Umělecká fotografie). **Z:** 1993–1996 Art Studio Kern, Bratislava, Slovensko (vlastní reklamní agentura); 1996–2007 na volné noze (umělecký fotograf, reklamní, grafická a výstavní činnost); 1997–1998 SUPŠ v Uherském Hradišti (výuka fotografie); 2007–2013 R1 Morava – TV Prima (kameraman a střihač ve zpravodajství pro Olomoucký kraj); 2011–2017 TV Blik (kameraman a střihač pro internetovou televizi); 2013–2018 Photo Academy, Bratislava (lektor fotografie); od 2013 POZNANIE, o. z., Bratislava (lektor fotografických kurzů); od 2014 na volné noze (fotograf, kameraman). **C:** 1985 AMFO – *celoštátna postupová súťaž a výstava amatérskej fotografickej tvorby*, 1. místo, Žiar nad Hronom; AMFO – *celoštátna postupová súťaž a výstava amatérskej fotografickej tvorby*, 2. místo, Nové Mesto nad Váhom; 1986 AMFO – *celoštátna postupová súťaž a výstava amatérskej fotografickej tvorby*, zvláštní cena poroty, Liptovský Mikuláš; 1987 AMFO – *celoštátna postupová súťaž a výstava amatérskej fotografickej tvorby*, 1. místo, Nitra; AMFO – *celoštátna postupová súťaž a výstava amatérskej fotografickej tvorby*, čestné uznání, Liptovský Mikuláš; 1988 AMFO – *celoštátna postupová súťaž a výstava amatérskej fotografickej tvorby*, 2. místo, Liptovský Mikuláš; Fotografická soutěž, 1. místo, Žilina. **ZL:** Zuzana Bartošová, *Apelación / Challenge / Výzva. De la ideología a las ideas / From Ideology to Ideas / Od ideológie k ideám*, kat. výstavy, Bratislava 1992. – Daniela Čarná, *Zostane to v rodine / It Will Remain in the Family. Vstupy detí do tvorby rodičov–umelcov (a naopak) / Children's Interventions in Works of Their Parents–Artists (and Vice Versa)*, kat. výstavy, Bratislava 2013. **I:** https://www.instagram.com/michal_kern/

Michal Kern soustředí svou fotografii na plynutí času, proměnlivost přírodních procesů a symboliku každodenních jevů. Vyrůstal v prostředí silně spojeném s uměním. Jeho dědeček Peter Július Kern (1881–1963) byl malíř a restaurátor, otec Michal Kern starší (1938–1994) patřil k výrazným osobnostem slovenské konceptuální scény. Důležitý pro něj zůstal vztah k Liptovu a rodinnému zázemí. Od raných cyklů *Baletky*, *Hra tvarov* či *Tieňohra* směřoval k lyrické, kontemplativní a často inscenované fotografii. Po otcově smrti se k volné tvorbě vracel v souborech jako *Život klinca* nebo *Čas*, v nichž pomocí jednoduchých artefaktů tematizuje pomíjivost, ztrátu, změnu a existenciální zlomové okamžiky. (ŠBi)

Svatopluk Klesnil (10. 1. 1977, Přerov). Fotograf, pedagog. **S:** 2004–2016 ITF FPF SU v Opavě. **Z:** 1998–2020 na volné noze (polygrafická výroba, fotografické práce, pedagogická činnost); od 2020 KVV PdF UP (Ateliér fotografie). **C:** 2009 Czech Press Photo, 2. místo (kategorie Každodenní život), Praha; 2016 Czech Press Photo, nominace (kategorie Portrét), Praha. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **ZL:** Daniela Mrázková, *Czech Press Photo: 15 let / 15 years*, Praha 2009. – Vladimír Birgus (ed.), *Opavská škola fotografie: Dvacet let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě / Opava school of photography: Twenty years of the Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Opava 2011. – Štěpánka Bieleszová, *Civilizované iluze: Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc / Civilised illusions: Photography collection of the Olomouc Museum of Modern Art*, Olomouc 2012. – Daniela Mrázková, *The best of Czech Press Photo: Obrazy dvou desetiletí: 20 let / 20 years*, [Praha 2014]. – Štěpánka Bieleszová et al., *4 olomoucké fotografické školy*, Olomouc 2019. – Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Česká fotografie v datech 1839–2019*, Praha 2021. **I:** http://ceska-fotoskola.com/lektori/ (ŠBi)

Barbora Klesnilová (roz. Skopalíková) (24. 4. 1984, Šternberk). Fotografka. **S:** 2006–2007 Caritas – Vyšší odborná škola sociální, Olomouc; 2007–2011 UP v Olomouci, Cyrilometodějská teologická fakulta (obor Sociální práce); 2011 FF OU v Ostravě (obor sociální politika a sociální práce); 2015–2024 ITF FPF U v Opavě (obor Tvůrčí fotografie). **Z:** od 2006 Sociální pracovnice (oblast péče o seniory, náhradní rodinné péče, mládež, oběti trestných činů; činnost v roli case managera). **C:** 2016 Slovak Press Photo, 3. místo (kategorie Stredoeurópska fotografia), Bratislava. **ZL:** Vladimír Birgus, *25 let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě / 25 years of The Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Praha 2015. – Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Česká fotografie v datech 1839–2019*, Praha 2021. – Vladimír Birgus – Ondřej Durczak – Michal Szalast, *30+: 30 let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě / 30 years of the Institute of Creative Photography FPF Silesian University in Opava*, Ostrava 2021. **I:** https://www.barboraklesnilova.com (ŠBi)

Milan Kohout (4. 6. 1955, Plzeň). Česko-americký performer, spisovatel a pedagog. **S:** 1974–1979 Vysoká škola strojní a elektrotechnická v Plzni (obor Elektrotechnika); 1990–1993 School of the Museum of Fine Arts, Boston (obor performance art). **Z:** od 1994 Tufts University, Massachusetts College of Art and Design, New England Institute of Art (výuka performančního umění a videa). **Č:** od 1994 Mobius Artists Group, Boston. **ZL:** Milan Kohout, *Proveď svá světem, volem zůstane*, Praha 2010. – Monika Beková – Jana Musilová, *Umění ve veřejném prostoru: Série řízených rozhovorů s teoretiky umění a umělci: Žižka, Koleček, Zet, Šedá, Kohout, Klodová, Dick*, Olomouc 2014 – David Franklin – Petra Daňková (eds.), *Perpetual performer Milan Kohout: Věčný performer Milan Kohout*, Praha 2018. **I:** https://en.wikipedia.org/wiki/Milan_Kohout

Milan Kohout byl v osmdesátých letech aktivní v českém undergroundu. Jako signatář Charty 77 byl v roce 1986 donucen k emigraci. Po pobytu v uprchlickém táboře v Rakousku získal azyl v USA, kde vystudoval School of the Museum of Fine Arts v Bostonu. Od devadesátých let se věnuje politicky a sociálně angažovanému performančnímu umění, které kritizuje mocenské struktury, ekonomiku, náboženské organizace, média, rasismus a společenské předsudky. Jeho akce často pracují s přímým veřejným gestem, konfrontací a rizikem právního či mediálního konfliktu.

Jiří Kopáč (12. 5. 1963, Olomouc). Fotograf, fotoreportér, kameraman. **S:** 1980–1984 Gymnázium ve Šternberku; 1986–1988 LŠU v Olomouci (obor Fotografie, Miloslav Stibor); 1988–1989 Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, Praha. **Z:** 1991–1994 Foto Kampa, Olomouc (vedoucí prodejny fotopotřeb); 1994–2021 Olomoucký deník, 2021–2025, TV Morava (fotoreportér a kameraman). **Č:** 1987–1989 Fotoskupina VO LŠU Olomouc. **SK:** Marta Lipusová – Jiří Kopáč, *Radost sarajevským dětem: Výstava kreseb a keramiky dětí ze Sarajeva s dokumentárními fotografiemi Jiřího Kopáče*, Praha 1996. **ZL:** Štěpánka Bieleszová (ed.) et al., *Fotoskupina*, Olomouc 2020.

Jan Koráb (3. 5. 1965, Vsetín). Fotograf, grafický designér (viz samostatné heslo). **S:** 1980–1983 Gymnázium ve Vsetíně (nedokončeno z politických důvodů). **Z:** 1989–1990 Nemocnice Hranice (zdravotní zřízenec); 1990–1991 Pozemní stavby Olomouc (fotograf); 1991–1994 Grafické studio BastArt (grafik); od 1994 na volné noze (grafický designér). **Č:** 2008–2015 UVUO, Olomouc. **R:** 2007 logo a vizuální styl pro Olomoucký kraj; 2010 logo a vizuální styl pro OC Šantovka, Olomouc; 2017 logo a vizuální styl pro Hasičský záchranný sbor Olomouckého kraje, Olomouc. **SK:** [Bez uvedení autora], *Jan Koráb: Plakáty a loga*, kat. výstavy, Galerie Stará radnice, Hranice 2019. **I:** https://www.mks-hranice.cz/i-plakat-je-umeni -jan-korab-na-stare-radnici/ (ŠBi)

Milan Kozelka (3. 11. 1948, Kyselka /okres Karlovy Vary/ – 5. 10. 2014, Praha). Performer, konceptuální umělec, básník, literát, editor. **SK:** Pavlína Morganová – Jana Písaříková – Vladimír Havlík (edd.), *Svázáno do Kozelky*, Brno 2020. **ZL:** Kolektiv autorů: *Mezi tradicí a experimentem: Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989*, kat. výstavy, Olomouc 1997. – Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 1999. – *X. 10 let Galerie Caesar v Olomoucké radnici*, Olomouc 2002. – Ivo Binder – Ladislav Daněk – Martina Miláčková, *Uhlem, štětcem, skalpelem… / By Charcoal, Paintbrush, Scalpel…*: Sbírka kresby Muzea umění Olomouc, Olomouc 2016.

Milan Kozelka byl výrazným aktérem neoficiální kulturní scény. Od osmdesátých let se věnoval performanci, kresbě a literární tvorbě. Po roce 1989 založil v Karlových Varech pobočku pražského Artfora a organizoval filozofické přednášky, literární festivaly i koncerty. V devadesátých letech působil také v Olomouci a Brně, kde realizoval akce reflektující vztah umění, politiky, moci a společenských struktur. Významná byla i jeho redaktorská a editorská práce v nakladatelství Votobia. K olomoucké scéně se zásadně vztahuje kniha *Vertikální nostalgie*, v níž zmapoval místní literární a umělecké prostředí devadesátých let a nedávné současnosti. **I:** https://cs.wikipedia.org/wiki/Milan_Kozelka (ŠBi)

Roman Kubík (21. 10. 1961, Šternberk). Fotograf. **S:** 1990–1995 ITF FPF SU v Opavě. **Z:** 1990 UP závody, provoz Šternberk (energetik); 1995 H-nábytek, s. r. o., Šternberk (spoluvlastník, manager); od 2017 Fakultní nemocnice Olomouc (elektrotechnik). **Č:** 1988–1992 Surrealistická skupina ve Šternberku (spoluzakladatel s Leonidasem Kryvošejem); 1993–1994 Surrealistická skupina A. I. V.; 1993–2021 Volné sdružení výtvarných umělců Octopus, Rýmařov; od 1995 Skupina českých a slovenských surrealistů; 2001–2003 Sdružení Grimm, Šternberk; od 2022 Spolek Octopus, Rýmařov. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **R:** František Dryje, *Locus debilis*, Praha 2014 (použity fotografie Romana Kubíka); Krzysztof Fijałkowski – Michael Richardson – Ian Walker, *Surrealism and Photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*, London 2016 (použity fotografie Romana Kubíka); František Dryje – Šimon Svěrák – Roman Telerovský (edd.), *Princip imaginace*, Praha 2016 (použity fotografie Romana Kubíka). **SK:** Alena Nádvorníková – Bruno Solařík, *Roman Kubík: Život a názory rzi*, Šternberk 1996. – *Roman Kubík: Otisky a (ne)znamení*, Rýmařov 2022. **ZL:** Ladislav Fanta – Roman Kubík, *Klíč k realitě*, [Olomouc] 1990. – Ladislav Fanta – Roman Kubík, *Erotické komunikace: Tematická výstava surrealistické skupiny v Olomouci*, [Olomouc 1991]. – Ladislav Fanta, Lyrismus jako obrana, *Host*, 1993, č. 2, s. 206–208. – Kolektiv autorů: *Photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*, London 2016, s. 157, 159. – Jakub Barna, *Šternberská surrealistická skupina a Roman Kubík* (bakalářská práce), Brno 2017. **I:** https://katedraromanistiky.upol.cz/soukrome-pribehy-romana-kubika/ (ŠBi)

Blanka Lamrová (30. 12. 1949, Litovel). Fotografka. **S:** 1968–1972 Střední průmyslová škola grafická, Praha (obor Fotografie). **Z:** 1972–2015 Národní galerie v Praze (fotografka). **Č:** od 1991 Asociace fotografů České republiky; od 2000 Svaz českých fotografů. **ZS:** Muzeum umění Olomouc; Národní muzeum fotografie, Jindřichův Hradec. **SK:** Jaromír Zemina, *Blanka Lamrová: Obrazy ve vodě*, Klatovy 2002. – Blanka Lamrová, *Blanka Lamrová. Der Weg zur Freiheit: DDR-Bürger in Prag 1989*, Drážďany [2009]. – Josef Moucha, *Zlom epochy Praha 1989 / Zeitenwende Prag 1989 / The End of an Era Prague 1989*, [Praha] 2016. – Radomíra Sedláková, *Blanka Lamrová. Praha – retrospektiva / Prague – a retrospective: 1977–2019*, [Praha] 2019. – Helena Honcoopová, *Blanka Lamrová: Obrazy ve vodě 1981–2021 / Pictures in Water: 1981–2021*, [Praha] 2022. **ZL:** Štěpánka Bieleszová – Josef Moucha, *Blanka Lamrová*, [Olomouc 2022].

Blanka Lamrová patří k výrazným osobnostem české dokumentární fotografie. Její tvorbu charakterizuje sociální citlivost, důraz na autenticitu a empatický pohled na přehlížené sociální skupiny a prostředí. Do širšího povědomí vstoupila v 70. letech účastí na výstavách *Ženy za kamerou* v pražské Staroměstské radnici, dnes vnímaných jako významné emancipační akce. Před rokem 1989 se pohybovala také v neoficiální zóně fotografického provozu. Tematicky se věnovala dětem, starým ženám, Romům i mizejícímu geniu loci opomíjených míst. Většinu profesního života pracovala jako fotografka pro Národní galerii v Praze. (ŠBi)

Markéta Ondrušková (Lehečková, roz. Kožušníková) (20. 5. 1966, Ostrava). Fotografka. **S:** 1980–1984 SUPŠ v Brně (obor Fotografie); 1987–1988 LŠU v Olomouci (obor Fotografie, Miloslav Stibor). **Z:** 1987–2003 Okresní středisko památkové péče v Olomouci (fotografka); od 2003 Muzeum umění Olomouc (fotografka). **C:** 2012 Cena za počin roku 2011 za přínos v oblasti kultury, Olomouc (členka autorského týmu). **ZL:** Štěpánka Bieleszová (ed.) et al., *Fotoskupina*, Olomouc 2020.

Markéta Ondrušková začala fotografovat ve druhé polovině osmdesátých let v prostředí fotografického oddělení LŠU v Olomouci, vedeného Miloslavem Stiborem (1927–2011). Zásadní pro její vývoj byla také spolupráce s Janem / Jánem Hajnem (1923–2006) ze skupiny DOFO při dokumentaci architektonických památek v rámci jejího angažmá pro Okresní středisko památkové péče v Olomouci. Práce v terénu i v temné komoře jí umožnila rozvinout cit pro světlo, kompozici a fotografické vidění. Hajnův romantizující pohled na město ji podnítil k hledání vlastního výtvarně orientovaného autorského přístupu. (ŠBi)

Michal Macků (17. 4. 1963, Bruntál). Fotograf, tvůrce skleněných objektů. **S:** 1977–1981 Gymnázium v Bruntále; 1981–1985 VUT v Brně, Fakulta technologie, Zlín; 1986–1988 LŠU v Olomouci (obor Fotografie, Miloslav Stibor); 1986–1989 Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, Praha. **Z:** 1985–1991 Výzkumný ústav Sigmy Olomouc (samostatný výzkumný pracovník); 1991–1992 KVV PdF UP v Olomouci (výuka fotografie); od 1992 na volné noze. **Č:** od 1991 SOV, Olomouc. **ZS:** Moravská galerie v Brně; Muzeum umění Olomouc; Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem; Muzeum výtvarných umění, Houston; Muzeum pro Fotokunst, Odense, Dánsko; Dánská královská knihovna, Kodaň; Maison Européenne de la Photographie, Paříž; Harvardské vizuální centrum, Cambridge, Massachusetts; Umělecký institut v Chicagu, Illinois; MOPA – Muzeum fotografického umění, San Diego; Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts; Kinseyho institut, Indianapolis. **SK (výběr):** Lucia Lendelová, *Michal Macků: Vize, čin, sen, smrt – geláže, uhlotisky / Vision, deed, dream, death – gellages, carbon prints*, kat. výstavy, Brno [2005]. – Štěpánka Bieleszová, *Michal Macků: Fotografie, uhlotisky, skleněné geláže*, Olomouc 2007. – Jarosław Sebastian Pastuszak, *Michal Macků: Skleněné objekty / Glass objects*, [Velká Bystřice] 2016. **ZL (výběr):** Vladimír Birgus, *Současná česká a slovenská fotografie*, Praha 1991. – Petr Balajka (ed.) et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 220. – Vladimír Birgus – Ladislav Daněk – Michal Macků – Jindřich Štreit, *Michal Macků: Geláže*, [Olomouc 1996]. – Reinhold Mißelbeck (ed.), *Photographie des 20. Jahrhunderts*, Museum Ludwig Köln, Taschen 1996, s. 407–409. – Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let / Certainty and searching in Czech photography of the 1990s*, Praha 1997. – T. O. Immisch et al., *Chimaera: Aktuelle Photokunst aus Mitteleuropa / Contemporary Photo Art from Central Europe*, Halle 1997. – Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Akt v české fotografii / The nude in Czech photography*, Praha [2001]. **I:** https://cs.wikipedia.org/wiki/Michal_Mack%C5%AF; http://www.michal-macku.eu/

Michal Macků patří k olomouckým autorům, kteří se výrazně prosadili v mezinárodním kontextu. Na počátku devadesátých let zaujal kurátory a sběratele originální technikou geláže, při níž přenášel exponovanou fotografickou emulzi na nový podklad a během procesu ji deformoval. Ústředním motivem jeho kompozic bylo tělo, často vlastní, jehož integritu narušoval, zmnožoval a proměňoval do existenciálně laděných konfigurací. Kolem roku 2000 přešel k historickým technikám, zejména uhlotisku, a později rozšířil práci do třetí dimenze ve skleněných objektech. Jeho dílo dlouhodobě propojuje tělesnost, intuici a spiritualitu. (ŠBi)

Lukáš Navara (14. 7. 1983, Moravská Třebová). Fotograf. **S:** 1999–2002 Střední průmyslová škola a Obchodní akademie Uničov; 2002–2006 Střední odborné učiliště Litovel (elektromechanik). **Z:** od 2006 osoba samostatně výdělečně činná (OSVČ); od 2010 NAVARAFOTO, s. r. o.; od 2021 Střední odborné učiliště Litovel (odborný garant oboru fotografie). **Č:** od 2009 UVUO, Olomouc. **I:** https://www.galerie-mesta-olomouce.cz/www.uvuo.eu/navara.html (ŠBi)

Petr Palarčík (18. 10. 1963, Olomouc). Knižní grafik a grafický designer, výtvarník, fotograf, básník. **S:** 1979–1983 Gymnázium ve Šternberku. **Z:** 1991–2007 Nakladatelství Votobia, Olomouc; od 2008 na volné noze (grafik). **Č:** od 2017 Streetphoto není jen cvak z ulice (FB skupina); od 2020 Street Report (FB skupina). **SK:** [Neznačeno], *Petr Palarčík: Zlatý věk*, [Olomouc] 1993. **ZL:** Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 238–242. – *Listy*, 2013, č. 3, obr. příl. (Petr Palarčík: Ponorka – hospoda U Musea, Olomouc). – Petra Kožušníková, *Tvar*, 2019, č. 3 (rozhovor, básně). – Martin Stöhr, *Host*, 2019, č. 4, s. 2 (rozhovor, obr. příl. – fotografie Ponorka v Ponorce). **I:** Paměť národa: https://www.pametnaroda.cz/cs/palarcik-petr-1963; Archiv časopisu *Listy*: http://archiv.listy.cz/archiv.php?cislo=133&clanek=031325; Rozhovor a básně na *itvar.cz*: https://itvar.cz/nejradeji-lamu-basne (ŠBi)

Luděk Peřina (17. 1. 1967, Olomouc). Fotoreportér. **S:** 1986–1991 UP v Olomouci, Přírodovědecká fakulta (obor Analytická chemie); 1989–1994 ZUŠ v Olomouci (obor Fotografie, Milena Valušková). **Z:** 1992–1994 Hanácké noviny (fotoreportér); 1994–1995 ČTK (fotoreportér); 1995–2011 Mladá fronta DNES (fotoreportér); od 2012 ČTK. (fotoreportér). **C:** 2020 Foto měsíce ČTK (snímek dirigenta Tomáše Hanáka při generální zkoušce novoročního koncertu Moravské filharmonie Olomouc), Praha; 2020 Foto měsíce ČTK (snímek superúplňku nad Svatým Kopečkem), Praha. **Č:** 1989–1994 Skupina M, Olomouc. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **ZL:** Štěpánka Bieleszová, *2. Salon hanáckých fotografů*, kat. výstavy, [Prostějov 2010]. – Štěpánka Bieleszová, *Civilizované iluze: Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc / Civilised illusions: Photography collection of the Olomouc Museum of Modern Art*, Olomouc 2019.

Luděk Peřina zachytil během své kariéry řadu významných událostí. V roce 1997 dokumentoval ničivé povodně na Moravě, přičemž jeho snímek záchrany muže se psem v Olomouci byl publikován v celostátním vydání *Mladé fronty Dnes*. V roce 2019 MUO připomnělo jeho fotografie z období sametové revoluce a pádu Berlínské zdi. (ŠBi)

Ivo Přeček (12. 9. 1935, Olomouc – 21. 2. 2006, Olomouc). Fotograf, autor objektů. **S:** 1950–1952 Vyučen universálním soustružníkem kovů v Přerovských strojírnách v Přerově. **Z:** 1990–2006 Muzeum umění Olomouc (fotograf). **C:** 1998 Cena města Olomouce v oblasti fotografie (Ivo Přeček a olomoucká fotografická skupina DOFO). **Č:** 1991–2006 SOV, Olomouc. **ZS:** Uměleckoprůmyslové museum v Praze; Moravská galerie v Brně; Muzeum umění Olomouc; Slovenská národná galéria, Bratislava; Galerie EF Jerzego Olka, Klodsko; Nationalgalerie, Berlín; Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paříž. **SK:** Ladislav Daněk – Antonín Dufek, *Ivo Přeček: Fotografie*, Olomouc 1996. – Ladislav Daněk – Helena Musilová, *Ivo Přeček. Nevšední skutečnost: Fotografické i jiné objekty a asambláže 1963–2003*, Olomouc 2004. – Štěpánka Bieleszová – Mihály Surányi (eds.), *Ivo Přeček*, Budapest [2009]. **ZL:** Petr Balajka (ed.) et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 287–289. – Antonín Dufek – Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO. Fotografie z let 1958–1975: Jiří Gregorek, Antonín Gribovský, Jan Hajn, Jaromír Kohoutek, Rupert Kytka, Zdeněk Matlocha, Ivo Přeček, Vilém Reichmann, Vojtěch Sapara, Jaroslav Vávra*, kat. výstavy, Brno – Olomouc 1995. – Antonín Dufek – Helena Musilová – Ladislav Daněk, *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Po roce 1990 se tvorba Iva Přečka dostala do širšího odborného povědomí, nejen v souvislosti s novým zhodnocením odkazu olomoucké fotografické skupiny DOFO, ale také díky rostoucímu zájmu o jeho fotografické objekty a asambláže. Přeček v nich rozvíjel osobitý autorský koncept založený na proměně všedních předmětů, nalezených materiálů a fragmentů každodenní reality v nečekané vizuální situace. Zkušenost fotografa propojoval s konceptuálním myšlením, smyslem pro absurditu, jemnou ironii a poetikou nenápadných detailů. (ŠBi)

Pavel Rozsíval (31. 12. 1960, Olomouc). Fotograf. **S:** 1997–2005 ITF FPF SU v Opavě. **Z:** 1990–1997 Morava Mariánské Údolí (výtvarník, aranžér, fotograf); 1998–2025 Vlastivědné muzeum Olomouc (fotograf). **C:** 2015 Muzeum Photo 2015, 1. místo (kategorie Kreativita v muzeu), Brno; 2016 Muzeum Photo 2016, hlavní cena (kategorie Kreativita v muzeu), Brno; 2017 Muzeum Photo 2017, čestné uznání (kategorie Kreativita v muzeu), Brno. **SK:** Veronika Jurásková, *Pavel Rozsíval: Realizace, výběr z tvorby 1983–2010*, Olomouc 2010. – Milena Valušková – Pavel Rozsíval, *Věcnosti*, Přerov 2015. – Silvie Novotná – Pavel Rozsíval – Jan Saudek – Vladimír Ženožička, *Stud i um*, Olomouc 2020. **ZL:** Vladimír Birgus, *Absolventi Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991–2006 / Graduates of the Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Opava 2006. **I:** https://www.vmo.cz/vystavy/192/stud-i-um-pavla-rozsivala; https://www.kuv.upol.cz/post/dvakr%C3%A1t-ve-stejn%C3%A9-%C5%99ece; https://www.

idnes.cz/olomouc/zpravy/pavel-rozsival-fotograf-vlastivedne-muzeum-olomouc-vystava.A210610_144012_olomouc-zpravy_dmk. (ŠBi)

Lenka Sedláčková (6. 8. 1977, Prostějov). Fotografka, šperkařka. **S:** 2014–2020 ITF FPF SU v Opavě; 2010–2012 St. John's Central College, Cork, Irsko (FETAC Photographic Studies); 2005–2006 St. John's Central College, Cork, Irsko (FETAC Printmaking and Drawing). **Z:** od 2022 na volné noze. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **ZL:** Vladimír Birgus, *Tři dekády: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1990–2020 / Three decades: the Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava, 1990–2020*, Praha 2020. – Barbora Kundračíková et al., *Trienále SEFO 2021: Universum / SEFO 2021 Triennial: Universum*, Olomouc 2021. – Štěpánka Bieleszová, Lenka Sedláčková. Hunted, *Prostor Zlín*, 2021, č. 3, s. 38–40. **I:** https://leneke77.weebly.com (ŠBi)

Miroslav Schubert (12. 7. 1961, Olomouc). Fotograf, kurátor, autor katalogových textů. **S:** 1986–1988 LŠU v Olomouci (obor Fotografie, Miloslav Stibor); 1988–1990 Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů. **Z:** 1979–1991 Státní telekomunikace (technik); 1992–2025 Galerie Caesar, Olomouc (galerista a kurátor výstav). **Č:** od 1991 SOV, Olomouc; od 2003 Archiv výtvarného umění, o. s., Praha; od 2021 Česká akademie vizuálního umění, Praha. **ZS:** Muzeum umění Olomouc; Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. **SK:** Miroslav Schubert – Stanislav Denk, *Miroslav Schubert: Fotografie*, Olomouc [1991]. **ZL:** Ladislav Daněk, Zakázané umění II, XLVI *Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2, s. 189–216. – Pavel Ondračka, *Spolek olomouckých výtvarníků 1998*, kat. výstavy, Olomouc 1998. – Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 121–126. – Ida Kortekaas – Gerard Grimberg, *Magie van het onbekende / Magie neznáma*, kat. výstavy, Veenendaal 2001, s. 70, 73, 74. – Alena Malá – Petr Pavliňák – Bohdana Rywiková, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců: 1950–2004*. XIV., Sh–Sr, Ostrava 2005. s. 70. – Štěpánka Bieleszová (ed.) – Vladimír Birgus – Zuzana Hrubošová, *Fotoskupina*, Olomouc 2020. (ŠBi)

Zdeněk Sodoma (19. 12. 1963, Příkazy /okres Olomouc/). Fotograf a fotoreportér. **S:** 1979–1983 Střední odborné učiliště Ústí nad Labem (obor Elektromechanik pro měřicí a regulační techniku); 1997–2011 ZUŠ Miloslava Stibora v Olomouci (obor Fotografie, Milena Valušková). **Z:** 1989–1997 Divadlo hudby Olomouc (technik); 1997–1998 Hanácké noviny, Olomoucký deník, Olomouc (fotoreportér); 1998–2004 Divadlo hudby Olomouc (technik); 2004–2006 PCH čerpadla Lutín, s. r. o. (provozní pracovník); od 2006 Muzeum umění Olomouc (fotograf). **Č:** 1989–1994 Skupina M, Olomouc. **ZL:** Štěpánka Bieleszová, *Civilizované iluze: Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc / Civilised illusions: Photography collection of the Olomouc Museum of Modern Art*, Olomouc 2019.

Zdeněk Sodoma je s olomouckou kulturní scénou spojen od konce osmdesátých let. Formovalo jej prostředí disentu, neoficiální hudby a přátelství se Stanislavem Havlíkem; v kontaktu byl také s Petrem Cibulkou (1950) a spolupracoval s Jaroslavem Hutkou (1947) a skupinou Psí vojáci (1979–2013) při zpracování koncertních nahrávek. Fotografii se nejprve věnoval jako samouk. Netvořil rozsáhlé cykly, spíše zaznamenával situace, které považoval za důležité: koncerty, divadlo, ateliéry neoficiálních umělců, vernisáže, klub Nausea, blokády u Temelína i portréty přátel. Jeho dokumentární přístup vyrůstá z potřeby být u dění a uchovat atmosféru určité chvíle.

Jiří Sosna (5. 7. 1982, Olomouc). Fotograf, pedagog. **S:** 2002–2006 ITF FPF SU v Opavě; 2009–2012 KVV PdF UP v Olomouci (obor Výtvarná výchova pro střední školy a ZUŠ); 2014 Queensland College of Art, Brisbane; 2015 College of Education, Health and Human Development, Christchurch; 2012–2016 KVV PdF UP (doktorské studium). **Z:** od 2015 ZUŠ Miloslava Stibora v Olomouci (obor Klasická a digitální fotografie). **ZL:** Štěpánka Bieleszová, *2. Salon hanáckých fotografů*, kat. výstavy, [Prostějov 2010]. – Petr Müller – Michal Vyhídal, *Muzeum Rýmařov: Galerie Octopus*, kat. výstavy, Rýmařov 2016. – Štěpánka Bieleszová et al., *4 olomoucké fotografické školy*, kat. výstavy, [Olomouc] 2019. **I:** https://phmuseum.com/jurajsosna (ŠBi)

Lenka Spáčilová Leonidou (20. 1. 1976, Olomouc). Fotografka. **S:** 1988–1993 Střední anglická škola (English School), Nikósie, Kypr; 1994–1998 University of Alabama, Tuscaloosa (bakalářské studium fotografie), USA. **Z:** od 1998 na volné noze (fotografka); od 2000 lektorka anglického jazyka. **C:** 2000 Photo Life, 1. cena (kategorie Portrét a akt; únor / březen), Praha. **Č:** od 2004 UVUO, Olomouc. **SK:** [Neznačeno], *Portraits / Portréty*, Drysice 2010. – [Neznačeno], *Oneirology: Reflections of the Subconscious*, Drysice 2011. **ZL:** Libor Gašparovič – Jiří Hastík, *Toison d'or*, kat. výstavy, Olomouc 2005, s. 2, 18–19. – Libor Gašparovič – Jiří Hastík, *Sedum ku pěti: Výstava mladých členů a přátel UVUO (obrazy, fotografie, volná tvorba)*, kat. výstavy, [Olomouc 2006]. – Jiří Hastík – Ladislav Daněk, *Onanie 2: Výstava skupiny mladých členů a přátel Unie výtvarných umělců Olomoucka* kat. výstavy, Olomouc 2008. – Miroslav Schubert (ed.) et al., *Olomouc – Opole: Projekt 2012*, kat. výstavy, Olomouc 2012. – [Neznačeno], *Olomouciana 2014: David Dusík, Jiří Hastík, Pavel Hogel, Adéla Janská, Michal Jemelka, Vít John, Zdeněk Kučera, Lenka Kučerová, Radovan Langer, Liljí Sedláček, Lenka Spáčilová-Leonidou, Richard Spurný, Zuzana Šípová, Marek Trizuljak, Miroslava Trizuljaková*, kat. výstavy, Olomouc [2014].

Lenka Spáčilová-Leonidou vychází z autentických osobních zkušeností a její tvorba se pohybuje mezi introspektivním portrétem a experimentálním aktem. Dětství prožila mezi Československem a Kyprem, studovala fotografii v Alabamě a po návratu se pokoušela etablovat na české scéně. Často pracovala sama se sebou jako modelkou. Nahé tělo pro ni nebylo estetickým objektem, ale prostředkem k vyjádření sexuality, zranitelnosti, traumatu, mateřství a vztahu k vlastnímu tělu. Její práce reagují i na stereotypy ženské každodennosti. Charakteristická je emocionální otevřenost, performativní rozměr a využití jazyka fotografie pro obtížně sdělitelné osobní zkušenosti. (ŠBi)

Michaela Spurná (15. 10. 1981, Olomouc). Fotografka. **S:** 2011–2018 ITF FPF SU v Opavě. **C:** 2010 Czech Press Photo, 2. cena (kategorie Umění a zábava, cyklus *Karneval*), Praha. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **SK:** Michaela Spurná, *Rodina / Family*, [Náměšť na Hané] 2013. – Josef Moucha, *Michaela Spurná: U nás*, [Frýdek-Místek 2017]. **ZL:** Štěpánka Bieleszová, *2. Salon hanáckých fotografů*, kat. výstavy, [Prostějov 2010]. (ŠBi)

Miloslav Stibor (11. 7. 1927, Olomouc – 7. 3. 2011, Olomouc). Fotograf, výtvarný pedagog a teoretik v oblasti výuky fotografie, historik letectví. **S:** 1946–1947 Vojenská letecká akademie v Hradci Králové; 1947–1951 Ústav výtvarné výchovy na PdF UP v Olomouci; 1952 Doktorské studium dějin umění na PdF UP v Olomouci. **Z:** 1990–2007 ITF FPF SU v Opavě (práce s fotografickým aktem / figurou). **C:** 1994 Grand Prix, Hasselblad Austrian Super Circuit, Linz; 2001 Cena města Olomouce za celoživotní fotografickou a pedagogickou činnost, Olomouc. **Č:** 1990–2011 UVUO, Olomouc; 1990–2011 Svaz českých fotografů; Praha. 1990–2011 Asociace fotografů České republiky, Praha. **ZS:** Moravská galerie v Brně; Muzeum umění a designu Benešov; Muzeum umění Olomouc. **SK:** Pavel Zatloukal, *Miloslav Stibor: Apollón a půlměsíc*, Olomouc 1992. – Ján Šmok, *Miloslav Stibor. Tělo & kámen: Fotografie*, Opava 1997. – Vladimír Birgus, *Miloslav Stibor: Fotografie 1960–1970 / Photographs 1960–1970*, Opava 2006. – Štěpánka Bieleszová et al., *Miloslav Stibor: Fotografie*, Olomouc 2007. – Ladislav Daněk, *Umění pro ulici i sběratele: Plakáty k výstavám fotografa Miloslava Stibora z let 1967–2007*, Olomouc 2008. **ZL:** Ludvík Baran, *Miloslav Stibor: Fotografie*, Ostrava 1990. – Petr Balajka (ed.) et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 340–343. – Štěpánka Bieleszová – Vladimír Birgus, *Miloslav Stibor*, Olomouc 2021.

Miloslav Stibor je v českém prostředí spojen především s fotografickým aktem, jehož vrcholné období spadá do 60. let. Po roce 1989 spolupracoval s Hasselblad Austrian Super Circuit v Linci, vedl workshopy aktu v Rakousku a Německu a roku 1994 získal Grand Prix Linz. Ve volné tvorbě pokračoval dynamickými záznamy ženského těla, často podsvětlenými či nasvícenými zezadu, s důrazem na pohyb, draperii a fatální výraz. Kolem roku 2000 experimentoval také se zobrazením dvojic a mužského těla. Kvůli očním potížím přestal v roce 2005 aktivně fotografovat.

Martin Studený (16. 4. 1982, Olomouc). Fotograf. **S:** 2010–2019 ITF FPF SU v Opavě. **Z:** 2003–2015 RESTA, s. r. o. (servisní technik); od 2015 Honeywell Aerospace (CMM inspektor / kontrolor měření na souřadnicovém měřicím stroji). **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **I:** www.martinstudeny.eu (ŠBi)

Jan Světlík (21. 4. 1970, Třebíč). Fotograf, grafický designér. **S:** 1992–1998 ITF FPF SU v Opavě. **Z:** 1994–1998 Nakladatelství Votobia (grafik); 1998–1999 Hanácké noviny (grafik); 2007–2015 Tiskárna Českých drah Olomouc (grafik); od 1999 externí spolupráce s nakladatelstvími Periplum, Burian a Tichák, Anag, DhamaGaia, Archa Zlín a knihařstvím Grafické papíry. **Č:** od od 2005 Salon chlubilků, Olomouc. **ZL:** Vladimír Birgus, *Lidé Hlučínska devadesátých let XX. století ve fotografiích*, Opava [1999]. – Alena Malá – Petr Pavliňák – Bohdana Rywiková, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců: 1950–2004*. XV. St–Šam, Ostrava 2005, s. 242. – Vladimír Birgus, *Absolventi Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991–2006 / Graduates of the Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Opava 2006. **I:** https://cs.wikipedia.org/wiki/JanSvětlík(fotograf) (ŠBi)

Ivan Šimáček (16. 11. 1943, Olomouc – 3. 6. 2021, Olomouc). Fotograf. **S:** 1961–1963 Fotografická škola v Praze (obor Průmyslová a reklamní fotografie). **Z:** 1969–2008 Moravské divadlo Olomouc (dříve Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, umělecký fotograf). **C:** 1981 Cena Oldřicha Stibora, Olomouc. **ZL:** Tatjana Lazorčáková, *Olomoucké divadelní reflexe. Moravské divadlo Olomouc – činohra devadesátých let 20. století: výběr recenzí.* Olomouc 2004. – Vojen Drlík et al., *Moravské divadlo Olomouc 1920–2000: Almanach*, Olomouc 2000. – Josef Srovnal, *Státní divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci v desetiletí 1975–1985*, Olomouc 1986.

Ivan Šimáček byl dlouholetým uměleckým fotografem Moravského divadla Olomouc, kde působil v letech 1969–2008. Po absolvování Fotografické školy v Praze se zaměřil především na divadelní fotografii a jeho snímky byly známé návštěvníkům divadla i publiku výstav v Československu, České republice i zahraničí. Kromě fotografické dokumentace se příležitostně podílel také na výtvarné stránce inscenací. Vystavoval mimo jiné cykly *Děti ve fotografii* a *Divadelní fotografie.* V osmdesátých letech se účastnil Trienále divadelní fotografie v Jugoslávii.

Magda Sofie Šlezarová (13. 4. 1979, Olomouc). Fotografka. **S:** 1997–1998 VŠUP v Praze (obor Fotografie, Ivan Pinkava); 1998–2005 VŠUP v Praze (obor Fotografie, Pavel Štecha). **SK:** Libuše Šlezarová, *Jelein: Zdeněk Daněk, Magda Šlezar*, Olomouc 2001. **ZL:** Martina Pachmanová (ed.), *Doteky / Contacts. Mezinárodní sympozium v přírodě: 3. pracovní setkání pedagogů a studentů vysokých výtvarných škol na Sýpce Klenová*, Praha [2001]. – Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 337–342. – Markéta Pražanová (ed.), *Diplomky VŠUP 2005: Výstava diplomových prací studentů Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze*, Praha 2005.

Jindřich Štreit (5. 9. 1946, Vsetín). Fotograf, vysokoškolský pedagog, kurátor, organizátor kulturního života. **S:** 1963–1967 PdF UP v Olomouci (obor Učitelství pro 1. stupeň a výtvarná výchova; 1974–1977 Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, Praha; 2000 jmenován docentem v oboru fotografie na KF FAMU v Praze; 2009 jmenován profesorem pro obor volné a užité umění na VŠUP v Praze; 2014 udělen titul doctor honoris causa na VŠVU v Bratislavě. **Z:** 1967–1976 ZŠ Sovinec (ředitel); 1976–1982 ZŠ Jiříkov (ředitel); 1982–1983 Okresní pedagogická knihovna / pedagogické středisko, Bruntál; 1983–1990 Státní statek Rýžoviště (dispečer); 1991–1994 Okresní úřad a muzeum, Bruntál (koordinátor kulturních aktivit); 1990–2003 KF FAMU v Praze (externí pedagog); 1991–1993 KVM VŠVU v Bratislavě (externí pedagog); od 1991 ITF FPF SU v Opavě (pedagog). **C:** 1999 Cena města Olomouce v oblasti výtvarné umění, Olomouc; 2006 Medaile Za zásluhy I. třídy, Praha; 2007; Osobnost české fotografie, Praha; 2008; Cena Olomouckého kraje za přínos v oblasti kultury, Olomouc; 2016 Měsíc fotografie, Bratislava, 1. cena za nejlepší fotografickou publikaci ze střední a východní Evropy (*Kde domov můj*), Bratislava; 2017 soutěž Nejkrásnější česká kniha roku, 1. cena za publikaci *Kde domov můj*, Praha; 2019 Cena Jantar za celoživotní dílo, Praha; 2021 Osobnost Moravskoslezského kraje, Ostrava; 2023 Stříbrná medaile předsedy Senátu Parlamentu ČR, Praha. **Č:** od 1990 Sdružení Q, Brno; od 1991 SOV, Olomouc; od 1991 Umělecká beseda, Praha; Unie výtvarných umělců České republiky – Asociace fotografů; Aktiv volné fotografie při Pražském domě fotografie / FotoFórum. **ZS (výběr):** Moravská galerie v Brně; Moravské zemské muzeum v Brně; Slezské zemské muzeum v Opavě; Národní galerie v Praze; Uměleckoprůmyslové museum v Praze; Muzeum umění Olomouc; Galerie výtvarného umění v Náchodě; Muzeum Sztuki, Łódź; Bibliothèque nationale de France, Paříž; Victoria and Albert Museum, Londýn; Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem; International Center of Photography, New York; The Museum of Modern Art, New York; The Museum of Fine Arts, Houston; National Gallery of Art, Washington; Tokyo Metropolitan Museum of Photography. **R (výběr):** 1978–1990 *Vesnice je svět*; 1992 *Ženská věznice*; 1993–1995 *Lidé olomouckého okresu 90. let 20. století očima Jindřicha Štreita*; 1996–1999 *Cesta ke svobodě*. **SK** (výběr): Antonín Dufek, *Jindřich Štreit: Lidé olomouckého okresu*, Olomouc 1995. – Ladislav Daněk (ed.) – Tomáš Pospěch et al., *Jindřich Štreit: Fotografie 1965–2005 / Photographs 1965–2005*, Praha 2006. **ZL:** Antonín Dufek, Štreit Jindřich, in: Petr Balajka (ed.) et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 372–373. – Marie Judlová, Jindřich Štreit, in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, N–Ž, Praha 1995, s. 845–846. – Vladimír Birgus, Jindřich Štreit, in: *Encyclopaedia of Contemporary Photographers*, Detroit – London 1995. – Hans-Michael Koetzle, *Lexikon der Fotografen 1900 bis heute*, München 2002, s. 448.

Jindřich Štreit patří k nejvýznamnějším představitelům české sociálně-dokumentární fotografie. Od 70. let systematicky fotografoval venkovský život na Bruntálsku a v oblasti Sovince. Po roce 1989 se jeho tvorba výrazně rozšířila o sociální a humanitární témata z České republiky i zahraničí, včetně cyklů z věznic, klášterů, průmyslového prostředí, vyloučených lokalit, nemocnic nebo oblastí zasažených konfliktem.

Libor Teichmann (4. 6. 1969, Olomouc). Fotograf, fotoreportér. **S:** 1983–1987 Střední průmyslová škola strojnická v Olomouci. **Z:** 1992–1998 Hanácké noviny (fotoreportér); 1998–2010 MF Dnes (fotoreportér); od 2011 fotoreportér, externí spolupráce s médii (Sedmička, Hospodářské noviny, Chvilka pro tebe, MAFRA, ČTK, iDNES). **I:** https://www.alamy.com/libor-teichmann (ŠBi)

Antonín Tesař (2. 12. 1963, Kroměříž). Fotograf. **S:** 1980–1984 Střední průmyslová škola stavebních hmot v Hodoníně. **Z:** 1999–2006 pohostinská činnost; od 2007 Reklamní společnost GRAPO (tiskař). **SK:** Libor Gronský, *His Master's Freud: 150th anniversary of Sigmund Freud's birth / 150. výročí narození Sigmunda Freuda*, Olomouc 2006. – Štěpánka Bieleszová, *Antonín Tesař: Analog photography*, [Olomouc 2011]. – Antonín Tesař, *Démoni s andělskými křídly,* Vltavín, [Praha] 2021. **ZL:** Pavel Vojíř, Pískem mezi oči, *Reflex*, 1992, č. 38, s. 54–57. – Antonín Tesař, Nový akt v Čechách, *Výtvarný život – Art Life*, 1993, č. 2, s. 81–83. – Daniela Mrázková – Jan Saudek, Hanbář Tesař, *Fotografie magazín*, 1994, č. 9, s. 15–18. – Petra Steinová, Haute couture, *Redhot*, 2005, č. 2, s. 42–47. Arnold Burghard, Strange world, *Kunst Aktuel*, 2008, č. 2, s. 22–23.

Tvorba Antonína Tesaře se soustředí na portrét stylizovaný v duchu postmoderní dekadence. Čerpá z náboženských, mytologických a podvědomých motivů, které převádí do znepokojivých inscenovaných obrazů. Zůstává solitérem analogové fotografie. Pracuje s formáty 6 × 6 cm a 9 × 12 cm, ruční kolorací, pečlivou kompozicí a bez digitálních úprav. Veškerá scéna vzniká přímo před objektivem. Inspiraci nachází u Hieronyma Bosche, Salvadora Dalího či Joela-Petera Witkina. Jeho snímky oscilují mezi groteskním symbolismem, dekadencí, erotikou, skandálem a hravým nadhledem a záměrně překračují hranice konvenční estetiky. (ŠBi)

Jiří Toman (8. 8. 1974, Olomouc). Grafický designér, grafik, intermediální tvůrce. **S:** 1992–1998 KDU FF UP v Olomouci (obor Teorie a dějiny výtvarného umění). **Z:** od 2005 grafické studio Toman Design, Praha. **C:** 2002 Grafika roku 2002 (nominace na speciální cenu za počítačovou grafiku), Praha. **Č:** 1998–1999 KK 2 OL, Olomouc. **SK:** Jan Herynek – Jiří Toman, *2000–2: (dvatisíce mínus dva)*, Olomouc [1998]. – Štěpánka Bieleszová, *Jan Herynek, Jiří Toman: Dva v Janě*, Olomouc 1999. **ZL:** Ladislav Daněk, *Mezi čtyřma očima: Jan Herynek, Tomáš Lampar, Vladimír Pospíšil, Jiří Toman*, kat. výstavy, Olomouc 2001. – Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 319–324. **I:** https://www.toman-design.com/cs (ŠBi)

Miroslav Urban (19. 9. 1953, Olomouc). Malíř, kreslíř, fotograf, básník, prozaik. **S:** 1969–1972 Gymnázium v Uničově; 1972–1974 Střední knihovnická škola v Praze. **Z:** od 1985 až do odchodu do penze Geotest / Geosan (čerpač). **Č:** 1992–1996 Neprůbojní, Olomouc; od 1991 SOV, Olomouc. **ZS:** Muzeum umění Olomouc. **SK:** Yvonna Boháčová, *Miroslav Urban: Náčrty 1974–1989*, [Olomouc] 1990. – Miroslav Urban, *Prostory smrti: Přelet nad hřbitovy křesťanského světa*, Olomouc 1995. – Ladislav Daněk – Michal Janata, *Miroslav Urban*, Olomouc [1998]. – Michal Janata et al., *Miroslav Urban. Voyeur před branou věčnosti: Práce z let 1973–2008*, Olomouc 2008. – Jiří Valoch, *Miroslav Urban: Kresby*, Zlín 2010. **ZL:** Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 181–196. (ŠBi)

Vladimír Vaca (27. 9. 1973, Olomouc). Performer, multimediální umělec, grafický designér. **S:** 1993–1999 FAVU VUT v Brně (ateliér videa, multimédií a performance, Tomáš Ruller; ateliér multimédií Lucie Svobodová). 1998 Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. **Z:** 2001–2015 grafik na volné noze; 2015–2025 Muzeum umění Olomouc (grafik); od 2025 Fakultní nemocnice Olomouc (grafik). **ZL:** Pavel Scheufler – Radúz Činčera – Jaroslav Vančát, *Český obraz elektronický: „Vnitřní zdroje" / The Czech electronic picture. „The inner sources"*, Praha 1994. – Štěpánka Bieleszová – Vladimír Vaca, *II. Zlínský salon mladých*, kat. výstavy, Zlín 2000, s. 76–77. – Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 363–364. **I:** https://ineral.cz/

Od poloviny devadesátých let se vedle práce grafického designéra věnuje videu, multimédiím, performancím a digitálnímu obrazu. V raných videích pracoval se světlem, barvou, osobní výpovědí a asociativní montáží obrazu. Později rozvíjel témata manipulace, stereotypu, obrazového šumu, mechanických pohybů a dekonstrukce obrazu. Zajímal se také o jazyk, text a poezii v digitálním prostředí. Projekty *Mooon*, *Micronostoc* či *Doppelgänger* dokládají jeho zájem o interaktivitu, webové médium a alternativní autorskou identitu. Ve veřejném prostoru realizoval site-specific akce, založené na práci s textem.

Tereza Valnerová (roz. Ondrušková) (13. 9. 1989, Šternberk). Fotografka. **S**: 2004–2008 Gymnázium ve Šternberku; 2011–2014 UTB ve Zlíně (obor Reklamní fotografie); 2013–2014 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Istanbul. **Z:** 2011–2015 na volné noze (fotografka); 2015–2017 bibloo.cz (fotografka a retušérka); 2017–2018 Fox Gallery (fotografka); od 2018 na volné noze (fotografka). **C:** 2015 Czech Press Photo, čestné uznání v kategorii Příroda a životní prostředí (soubor *Setkání s rysem*), Praha; 2015 Cena čtenářů iDNES.cz (soubor *Setkání s rysem*). **R:** Fotografie pro Valner studio, šperkařku Nastassiu Aleinikavu, Elišku Lhotskou, portréty designérů a tvůrců pro časopis *Esprit*. **I:** https://valner.cz/ (ŠBi)

Milena Valušková (6. 10. 1947, Olomouc). Fotografka, pedagožka. **S:** 1978–1983 KF FAMU v Praze (obor Umělecká fotografie, Jaroslav Rajzík, Ján Šmok, Pavel Štecha). **Z:** od 1990 ve svobodném povolání **C:** 2007 Cena města Olomouce v oblasti výtvarného umění. **Č:** od 1983 Asociace profesionálních fotografů ČR; od 1991 SOV, Olomouc; 1991–2025 Galerie Caesar, družstvo pro podporu výtvarného umění, Olomouc. **ZS:** Uměleckoprůmyslové museum v Praze; Národní muzeum fotografie, Jindřichův Hradec; Muzeum umění Olomouc; Moravská galerie v Brně. **SK:** Alena Nádvorníková – Milena Valušková, *Fotografie*, Olomouc 1992. – Štěpánka Bieleszová, *Milena Valušková: Bez ohledu na mě*, Olomouc [2007]. – Štěpánka Bieleszová – Milena Valušková, *Fotografie 1971–2017 / Milena Valušková. Photographs 1971–2017*, Olomouc 2016. **ZL:** Petr Berger – Petr Holý – Miroslav Stoniš, *Jaro léto 1968, podzim 1989*, Ostrava 1990. – Petr Balajka (ed.) et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 397. – Vladimír Kozlík – Pavel Scheufler – Zdeněk Kirschner, *Česká fotografie 1989–1994*, kat. výstavy, Praha 1994. – Štěpánka Bieleszová – Marcela Škvařilová – Rostislav Valušek, *Milena Valušková*, Olomouc 2025. **I:** http://www.valuskova.cz/

Milena Valušková dlouhodobě rozvíjí téma přírody, krajiny a jejich duchovní či paměťové vrstvy. Od konce osmdesátých let vedla fotografickou výuku v olomoucké Lidové škole umění a se Skupinou M realizovala landartové projekty v Litovelském Pomoraví. V cyklu *Zá-tiší (Rozpomínání)* využila dvojexpozice, sendvičové překrytí negativů a měkké světelné zastření k vytvoření snových obrazů paměti. Po roce 2000 vyhledávala historicky a magicky zatížená místa, která v cyklu *Chóra* jemně animovala autorskými zásahy, světlem, křídou, textilem či kouřem. V novějším souboru *Horizonty* zkoumá proměnlivou hranici krajiny a obzoru, kterou zahaluje subtilní světelnou atmosférou. (ŠBi)

Petr Zatloukal (13. 9. 1956, Kojetín). Fotograf, vysokoškolský pedagog, hudebník. **S:** 1976–1981 VUT v Brně, Fakulta elektrotechnická (obor Technická kybernetika); 1986–1989 Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů v Praze. **Z:** 1992–2019 KVV PdF UP v Olomouci (odborný

asistent, vedoucí Ateliéru fotografie); 2007 Katedra žurnalistiky FF UP v Olomouci; 2014–2019 Katedra optiky Přírodovědecké fakulty UP v Olomouci. **C:** 1990 Bienále Cheb, 1. cena (za soubor *II. Chirurgie Řepčín*); 1989 Cena Svazu českých fotografů; 2010 Cena hejtmana Olomouckého kraje; 2014 Cena rektora UP v Olomouci; 2015 Cena rektora UP v Olomouci. **Č:** od 1988 Signál 64, Kojetín. **ZS**: Muzeum umění Olomouc; Městské muzeum a galerie Polička. **SK:** Josef Jařab – Petr Zatloukal, *Gaudeamus*, kat. výstavy, Olomouc 1990. **ZL:** Štěpánka Bieleszová, *2. Salon hanáckých fotografů*, kat. výstavy, [Prostějov 2010]. – Štěpánka Bieleszová et al., *4 olomoucké fotografické školy*, kat. výstavy, Olomouc 2019. – Štěpánka Bieleszová – Josef Moucha, *Petr Zatloukal*, [Olomouc 2021].

Tvorba Petra Zatloukala je veřejnosti známá především díky subjektivnímu dokumentu *Gaudeamus*, zaznamenávajícímu zákulisí studentské stávky v Olomouci roku 1989. V devadesátých letech rozvíjel divadelní a hudební fotografii, například soubory *Iggy Pop Art*, *Muzika II* nebo *Král umírá*. Během pobytu na St. Cloud University vytvořil cyklus *Tváře Ameriky*, věnovaný starým automobilům, a později se k motivu techniky vrátil v souboru *Poslední cesta*, kde sledoval vraky aut pohlcované krajinou. Dlouhodobě pracuje s principem „object trouvé“ a nalezeného zátiší, v němž spojuje dokumentární pozorování se surrealistickou imaginací. Zajímá jej estetika zániku, rezavění, zapomenutých předmětů. Naopak přirozenost a hravost mladé generace zachytil v portrétech *Teens 2k18*. (ŠBi)

Petra Závodná (roz. Hajdúchová) (14. 2. 1988, Uherské Hradiště). Fotografka. **S:** 2007–2012 UTB ve Zlíně (Ateliér reklamní fotografie); 2008–2009 Bezalel Academy of Arts and Design, Jeruzalém, Izrael; 2011–2012 Shih Hsin University, Tchaj-pej, Tchaj-wan. **Z:** od 2012 na volné noze. **C:** 2010 FRAME, 2. cena, Praha; 2012 Czech Press Photo, Cena Canon, Praha. **I**: https://zavodny.eu

Tvorba Petry Závodné se soustředí na člověka, jeho identitu a víru. Ve svých fotografických projektech proniká do vlastního i cizího soukromí a skrze kontemplativní pohled vybízí ke zpomalení a hlubšímu prožitku. (ŠBi)

Robin Závodný (17. 11. 1987, Šternberk). Fotograf a videograf. **S**: 2005–2006 Soukromé studium u fotografa Tomáše Vážana; 2007–2013 UTB ve Zlíně (ateliér reklamní fotografie); 2011–2012 Shih Hsin University, Tchaj-pej, Tchaj-wan. **Z:** od 2014 Reklamní agentura m-ARK Marketing a reklama, s. r. o. (fotograf a videograf). **I:** https://zavodny.eu

Robin Závodný se ve své tvorbě zaměřuje na fotografování městské krajiny, přičemž čerpá inspiraci ze svého dětství stráveného na olomouckých sídlištích a z počítačových her, ve kterých je prostor zjednodušený, repetitivní a zaměnitelný.

UŽITÉ UMĚNÍ

Dosena (Adéla Lakomá, 28. 6. 1993, Přerov). Sklářská designérka, konceptuální umělkyně. **S:** 2008–2012 SUPŠS ve Valašském Meziříčí (obor Výtvarné zpracování skla / hutní tvarování skla); 2012–2017 FMK UTB ve Zlíně (ateliér Design skla, Petr Stranický). **Z:** od roku 2018 vlastní ateliér Dosena v Prosenicích (u Přerova). **C:** 2013 vítězka Ceny Ludwiga Mosera 2013 set *Shine*, kategorie vysokých škol, Karlovy Vary; 2017 finalistka Art Prize CBM, kategorie do 30. let, Turín. **Z:** Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 1*, Olomouc 2020, s. 34–37. **I:** https://lakomaadela.webnode.cz/moje-prace/; www.dosena.cz; www.facebook.com/DOSENA.CZ

Adéla Lakomá se v současnosti zabývá dekorováním ručně foukaného skla pomocí klasických metod pískování a gravírování. Této práci však předcházelo období studií protkané experimenty a site-specific instalacemi. Hlavním zdrojem inspirace jí byla zejména domovská krajina úrodné Hané a zemědělské kořeny rodiny. Tak tomu bylo například i v instalacích *Co se urodilo?* (2016) či v magisterské práci *Orám/stelu/suším* (2017). Široký záběr autorky ukazují také volné práce se sklem, jejichž obsah však nikdy není náhodný, ale reaguje na její prožitky i společenské problémy. (KJ)

Elazolo (Eliška Pecháčková, roz. Konečná, 28. 4. 1986, Olomouc). **S:** 2001–2005 SUPŠ v Jablonci nad Nisou (obor Povrchové zušlechťování kovů); 2005–2010 KVV PdF UP v Olomouci (obor Učitelství výtvarné výchovy pro ZUŠ a střední školy); 2010–2013 DF JAMU v Brně (Ateliér scénografie, Jan Štěpánek). **Z:** od 2013 Zlatnictví Koneční, Olomouc – vlastní značka ELAZOLO. **ZL:** Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 1*, Olomouc 2020, s. 42–45. **I:** https://elazolo.cz/o-mne/; https://www.instagram.com/elazolooo/; https://www.zlatnictvi-konecni.cz/

Již během základního vzdělávání se věnovala výtvarné tvorbě a v Olomouci navštěvovala ateliér Zuzany Hrubošové na ZUŠ Miloslava Stibora v Olomouci (1992–2001). Následovalo studium na Střední uměleckoprůmyslové škole v Jablonci zaměřené na bižuterní tvorbu – práce se sklem, kovem, porcelánem, smalty či tvorba vinutých perel, vitráží a mozaik. Zde také vytvořila první fotogramy v rámci fotokroužku a tyto postupy později využívala ve scénografii při tvorbě „ilustrací“ (fotogramy propojené s kresbou). Po střední škole její zájem směřoval spíše ke grafice, ilustraci a textilní tvorbě. V průběhu studia na UP vytvářela scénografii pro inscenace Vladislava Kracíka v Divadle Tramtarie, např. *I na Batmana občas padne smutek* (2008–2010). V průběhu následujícího studia scénografie na JAMU v Brně spolupracovala s režisérem a hercem Jiřím Jelínkem v Divadle Aldente. Dále realizovala dvě inscenace studentských představení komorní scény Městského divadla ve Zlíně. Přes všechny zkušenosti se nakonec vrátila k řemeslu a od roku 2013 pracuje v rodinné zlatnické dílně Koneční, která má za sebou již třicet let existence. Pecháčková obohatila šperkařskou práci o techniku odlévání do ztraceného vosku, což jí poskytlo větší volnost v tvorbě a prostor pro experimentování. Tímto způsobem vnesla do rodinné tradice svůj osobní autorský přístup. Kromě toho také ráda kombinuje surové i broušené kameny a s oblibou užívá české granáty, někdy zasazené do organicky abstraktních tvarů, jindy do medailonů s reálně rozpoznatelnými vzory. Vytváří malé, tematicky pojaté kolekce, v nichž každý šperk je originálem. (KJ)

Pavel Herynek (1. 11. 1943, Polička). Kreslíř, šperkař, tvůrce objektů a výtvarných doprovodů knih poezie, vysokoškolský pedagog, je činný rovněž literárně. **S:** 1959–1963 Střední uměleckoprůmyslová škola v Brně; 1964–1969 KVTV FF UP v Olomouci. **Z:** 1990–2003 KVV PdF UP v Olomouci, vedoucí ateliéru Prostorová tvorba a umělecké řemeslo, 1998 zakladatel a vedoucí ateliéru Kov a šperk. Č: 1990–1996 Asociace výtvarníků oboru kov a šperk (AVOK), Praha; 1990–1991 TT Klub výtvarných umělců a teoretiků, Brno; od 1991 Spolek olomouckých výtvarníků; 1999–2009 Klub konkretistů 2 – sekce Olomouc. **ZS:** Uměleckoprůmyslové museum v Praze; Moravská galerie v Brně; Muzeum umění Olomouc; Slezské zemské muzeum v Opavě; Vlastivědné muzeum v Olomouci; Severočeské muzeum v Liberci; Muzeum skla a bižuterie Jablonec nad Nisou; Muzeum Českého ráje v Turnově; Městské muzeum a galerie v Poličce; Muzeum a galerie Litomyšl; Městské muzeum v Rýmařově; Slovenská národná galéria v Bratislave, Slovenská republika; Museo del Vino Torgiano, Torgiano, Itálie; Museo Internazionale delle Arti Applicate Oggi, Torino, Itálie; Mary de Racheviltz Collection, Brunnenburg, Tirolo pr. Merano, Itálie; Textilmuseum, Heidelberg-Ziegelhausen, Německo; Kammerhofmuseum Gmunden, Rakousko; Daphne Farago Collection, Rhode Island, USA; Museum of fine Art Boston, USA. **SK:** Karel Holešovský, *Pavel Herynek: Konstrukce a šperky*, kat. výstavy, Brno 1993. – Jiří Valoch, *Pavel Herynek: Rotokaligrafie a cirkulární kresby*, kat. výstavy, Olomouc 1999. – Anežka Šimková (ed.) et al., *Pavel Herynek: Šperky objekty, kresby 1974–2004*, kat. výstavy, Muzeum umění Olomouc 2004 [podrobná bibliografie]. – David Voda, *Pavel Herynek – Darwinův svět*, kat. výstavy, Olomouc 2013. – Kateřina Jančářová – Alexandr Jeništa – Michaela Johnová Čapková (edd.) et al., Pavel Herynek a kol., *Pavel Herynek, ohlédnutí 1972–1988*, kat. výstavy, Muzeum umění Olomouc 2019. – Jiří Černý (ed.), *Pavel Herynek. Šperky*, kat. výstavy Vlastivědné muzeum v Olomouci 2025. **ZL:** Jiří Hůla – Alena Křížová, Herynek, Pavel, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 257. – Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (edd.) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 236–238. **I:** www.herynek.cz

Po roce 1989 se Pavel Herynek zásadním způsobem podílel na obnově a transformaci Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého, kde vedl ateliér Prostorové tvorby a v roce 1998 založil ateliér Kov a šperk. Jeho největší přínos spočívá nejen v bohaté tvůrčí práci zahrnující hned několik oborů, ale i ve výchově generací studentů, které vedl k řemeslné zručnosti, úctě k materiálu a myšlenkovému přesahu. (ŠBe-KJ)

Optimistic Coffin, HogoFogoDesign (Jiří Ďuriš, 8. 6. 1965, Sokolov). Malíř, grafik, grafický designér, pedagog. **S:** 2008–2013 FMK UTB ve Zlíně (obor Průmyslový design, Pavel Škarka). **Z:** 1994–1995 grafik a Art director v celostátním módním časopise MODA; 1995–2013 grafický designér BastArt.cz, Olomouc; od 2012 pedagog a později také vedoucí ateliéru Multimediální tvorba na Střední škole designu a módy v Prostějově; od 2013 umělecký ředitel HogoFogoDesign. **C:** 2017 Podnikavá hlava, 2. místo, Olomouc; 2018 Živnostník roku Olomouckého kraje, 1. místo, Olomouc; 2018 Živnostník roku České republiky, 2. místo, Praha; 2019 Creative Business Cup Czech Republic, 2. místo, Olomouc. **R** (do 2020)**:** Logotypy a vizuální styly: ZUŠ Žerotín, Olomouc (2008), ZOO Olomouc (2009), Restaurace Plan B, Olomouc (2009), Café na Zábradlí, Olomouc (2010), BluesAlive, Šumperk (2000), Hanácké hospody, Olomouc (2015), Pizza Netopýr, Olomouc (2017), Gymnázium Hejčín, Olomouc (2018) aj. Interiéry a recepce: Grapo, Olomouc (2012), Café na Zábradlí, Olomouc (2010), Hanácké hospody, Olomouc (2015), lavičky a bar Galerie Moritz, Olomouc (2019), Pizza Netopýr, Olomouc (2021). Optimistic coffin – rakve a urny nadčasového designu (design 2015, v prodeji od 2018). Unikátní vibrační lehátko *Vibrobed* (2017). **ZL:** Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 1*, Olomouc 2020, s. 66–69. **I:** www.hogofogodesign.com; www.optimisticcoffin.com

Jiří Ďuriš je aktivní osobnost, která zasahuje do různých oborů designu a věnuje se mu také jako pedagog. V druhé polovině osmdesátých let se věnoval malbě. V první polovině devadesátých let se začal zabývat grafickým designem a sen věnovat se průmyslovému návrhářství si splnil studiem na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. Z tématu závěrečné práce věnované pohřbívání vzešel i nápad na *Optimistic coffin*, rakve a urny nevšedního vzhledu. Hlavní myšlenkou v pozadí bylo důstojné rozloučení s blízkými bez patetických historických nánosů, čemuž odpovídají také Ďurišovy návrhy náhrobků. Novějším počinem je design regeneračního vibračního lehátka *Vibrobed*, jehož propojení s hudbou a jejími vibracemi přináší lidem uvolnění. V rámci své firmy HogoFogoDesign se věnuje grafickému a interiérovému designu. V regionu je známý tím, že navrhuje vizuální identity pro různé místní firmy a instituce – a často je dokáže sladit i s úpravami jejich interiérů. Letité zkušenosti s navrhováním přenáší také do své praxe pedagoga ateliéru Multimediální tvorby na Střední škole designu a módy v Prostějově, který v současnosti vede. (KJ)

Stika ceramics (Anna Dvořáková, 4. 4. 1992, Moravská Třebová). Keramička. **S:** 2008–2012 Gymnázium Čajkovského v Olomouci; 2012–2014 Kulturní a sociální antropologie, Univerzita v Granadě, Španělsko. **Z:** 2017 Hanácké skanzen, Příkazy, koordinátorka dvoudenního festivalu, grafika, PR; 2018–2022 Pojďte ven – lesní dětský klub, Lošov, průvodkyně, PR, správa sociálních sítí; od 2019 ateliér Stika ceramics – Anna Dvořáková, Olomouc. **C:** 2024 Cena Olomouckého kraje za přínos v oblasti kultury za rok 2023, Olomouc. **ZL:** Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds), *Kreativní Olomouc. Design 1*, Olomouc 2020, s. 102–105. **I:** https://www.stikaceramics.com/; https://www.instagram.com/stika_ceramics/

Práci s hlínou si vybrala nejprve jako koníček, ale po čase se jí začala věnovat více a více. Podnikání se pro ni stalo východiskem z komplikované životní situace. Přesto byste to na její práci nepoznali. S velkým výtvarným citem vytváří jak keramiku užitnou, tak objekty, které bychom snadno mohli nazvat sochařskými. Zajímá ji experimentovat s hlínou, teplotou žehu, strukturami povrchu i glazurami, mezi nimiž převládají přírodní tóny. Ikonickými se staly kolekce strakatého „vaca“ nádobí nebo nádobí se záměrnými deformacemi, promáčknutími a prořezy. Ve svém ateliéru v centru Olomouce pořádá také keramické kurzy pro veřejnost. (KJ)

Veronika Švábeníková (19. 7. 1991, Zábřeh). Designérka keramiky a porcelánu. **S:** 2011–2015 FUD UJEP v Ústí nad Labem (ateliér designu keramiky, hlavní vyučující); 2015–2020 VŠUP v Praze (ateliér keramiky a porcelánu, Maxim Velčovský a Milan Pekař). **Z:** od 2018 vlastní výtvarný ateliér v Praze. **ZB:** Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. **ZL:** Petr Bilík – Michaela Jendřejková (eds.), *Kreativní Olomouc. Design* 4, Olomouc 2022, s. 72–75. **I:** https://svabenikova.com/

Veronika Švábeníková, původem z nedalekého Uničova, je designérka keramiky a porcelánu, která ráda experimentuje s jejich strukturou a dekorem. Pro povrchovou úpravu váz *Marble* využívá experimentální techniku vycházející z tradic Indie a Japonska, určenou původně pro barvení papíru či hedvábí. Individuální přístup k objektu činí z každého kusu originální dílo, jehož glazura připomíná abstraktní malbu. Struktura oxidů na povrchu někdy připomene noční oblohu, jindy zase větrnou smršť či řez minerály. Ten také rozvíjela v nejnovější kolekci s názvem *Achát*. (KJ)

David Valner (1. 8. 1990, Nové Město na Moravě). Sochař, sklářský výtvarník a tvůrce interaktivních instalací. **S:** 2005–2009 SUPŠ v Železném Brodě; 2009–2012 FMK UTB ve Zlíně (ateliér Design skla, Petr Stranický); 2012–2015 FUD UJEP v Ústí nad Labem (ateliér Interaktivní média, Pavel Kopřiva). **Z:** od 2018 Valner Studio, s. r. o., Olomouc. **ZB:** Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze; Denver Art Museum, Denver, USA. **R:** 2017–2023 skleněné flakony pro niche parfémy 1511, Paříž; 2018 vázy pro Grand Hotel Quellenhof v Bad Ragaz, Švýcarsko; 2019–2022 skleněné ceny pro vítěze českého kola gastronomické soutěže Trophée Millé; 2020–2022 skleněná Velká cena pro vítězný vědecký film udílená festivaly Academia film Olomouc a Prague Science Film Fest. **ZL:** Petr Nový (ed.), *Trendy. Design.Produkce. Trienále Jablonec 2020 / Trends.Design. Production. Trienále Jablonec* 2020, Jablonec nad Nisou 2020. – Petr Bilík – Michaela Jendřejková (eds.), *Kreativní Olomouc. Design* 4, Olomouc 2022, s. 81–83. **I:** https://valner.cz/; https://www.valnerglassproduction.com/

David Valner se narodil na Vysočině do sklářské rodiny. Ve výtvarné tradici se rozhodl pokračovat, přičemž následná studia ho opět dovedla ke sklářskému řemeslu. Zprvu vypomáhal v otcově ateliéru Valner Glass Production v Přibyslavi, který se zaměřuje na užité a umělecké předměty zpracovávané tradičními sklářskými technologiemi. Stopu domoviny formou otisku přírodnin rodného kraje zachycují už první, skulpturálně pojaté vázy *Structured by Nature* (2010). Ačkoliv spolu s otcem sdílí David lásku ke stejnému materiálu, v tvorbě se vydali každý svou cestou. David si spolu se svou ženou Terezou Valnerovou, fotografkou, založili vlastní Valner studio v Olomouci, kde se v roce 2018 usadili. Davidova díla se na výstavách a v médiích začala objevovat po roce 2015, kdy se naplno začal věnovat ručně foukanému sklu. V jeho práci je patrná jak návaznost na historii českého sklářství, tak inspirace přírodou i každodenností. Pozornost upoutaly květináče z kolekce *Mi* (2017), které spolu s květinami tvoří originální, organicky tvarované interiérové doplňky, vázy *Aquarelle* (2017), zdobené jemným, akvarelově průzračným dekorem, či vázy *Kopna* (2017), využívající jako výtvarný prvek technologického odpadu z výroby dutého skla – kopny. V roce 2018 rodinnou sklárnu v Přibyslavi z velké části poničil požár, avšak i díky solidaritě města a občanů se Valnerovi rozhodli provoz obnovit. Zda tuto smutnou událost v sobě reflektují vázy *Recovered* (2018) a *Recovered. history* (2018), to nevíme jistě, ale s určitostí v sobě odrážejí místní historii výroby skla i samotný proces, během nějž se při kontrole kvality vyřadí až 10 % vadných výrobků. Neroztavené kusy suroviny se pro mladého sklináře staly novým zdrojem inspirace.

David pokračoval dále ve své tvůrčí cestě, když organická podoba jeho váz, vycházející z určitého stupně náhody, se stále více proplétala s přírodními principy a fascinujícími formami života. V kolekcích váz *Fungus* (2018) a *Polypore* (2019) zkoumá tvary a pohyby hub a plísní, jež pod jeho drobnohledem odhalují svou krásu. V různých velikostech, povrchových úpravách, barvách a tvarech se každý ze skleněných předmětů stává uměleckým objektem. Pohyb, vedoucí až k momentu borcení tvaru, zachycuje také průzračná kolekce *Deformed* (2020), reagující na přirozené vlastnosti zahřátého skla. Záleží jen na vás, jaké stadium procesu si jako rámec pro svou květinu vyberete. (KJ)

GRAFICKÝ DESIGN A ILUSTRAČNÍ TVORBA

Pavla Baštanová (12. 6. 1992, Olomouc). Animátorka, autorka filmů, grafička, ilustrátorka, pedagožka. **S:** 2011–2014 UTB ve Zlíně (Ateliér klasické animace, Lukáš Gregor); 2013 Høgskulen i Volda, Norsko (Ateliér animace); 2015–2017 VŠUP v Praze (Ateliér filmové a televizní grafiky, Jakub Zich); 2016 AVU v Praze (Grafická škola I, Ateliér Jiřího Lindovského); od 2020 KVV PdF UP v Olomouci (doktorské studium). **Z:** od 2023 KVV PdF UP v Olomouci. **C:** 2023 Cena *New Swiss Talent* **na festivalu Fantoche, za film** *O krávě* (2023), (Baden, Švýcarsko); 2024 Zvláštní zmínka v kategorii *Trickstar Nature Award* na Stuttgartském festivalu animovaného filmu za film *O krávě* (2023). **R:** Krátké animované filmy *Mezi stromy* (2015), *Neumím plavat* (2016), *Mukumú* (2017), *O krávě* (2023). Vizuální styl a znělky pro *MFF Juniorfest* (Plzeň, Domažlice, Horšovský Týn, Dobřany, Přeštice) (2018–2021). Ilustrace knížek: *Mukumú* (2017), *Olívie si vyskakuje* (2025), *Pidižvouk aneb Adamova ne(o)věřitelná dobrodružství 20 000 šploučků pod kuchyňským dřezem* (2025). Návrh a používání loga *Divadlo na cucky*, Olomouc (2017–2025). **ZL:** Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 2 / Creative Olomouc. Design 2*, Olomouc 2020, s. 12–15. **I:** https://pavlabastanova2.webnode.cz/; https://pavlabastanova.tumblr.com/; https://www.zurnal.upol.cz/nc/zprava/clanek/animatorka-pavla-bastanova-z-pdf-up-ziskala-nekolik-festivalovych-uznani/ (MF)

Grafické studio BastArt (1990–2021 Olomouc). BastArt založili na přelomu let 1990 a 1991 Robert Štencl (1969–2021) a Jan Koráb (viz samostatné heslo v oddílu Fotografie) jako jedno z prvních grafických studií v republice. Od počátku bylo výrazným olomouckým grafickým studiem, které si během tří desetiletí vybudovalo reputaci nejen na Moravě, ale i mimo ni. Začínali prakticky bez zkušeností a v podmínkách typických pro raná devadesátá léta. Ve fázi profesionalizace se studio, vedle běžné zakázkové práce, pustilo do vydavatelských aktivit. Stálo za prvním plně barevným olomouckým časopisem *Patriot* (1993). Po personálních změnách pokračovali v činnosti Robert Štencl a Jiří Ďuriš. V druhé polovině 90. let se BastArt zvídelněl a prostřednictvím graficky výrazných obálek kulturních přehledů *INFO*, které pracovaly s nadsázkou, výraznou stylizací a také provokativní nekorektností. Hlavní doménou studia však zůstával návrh logotypů a vizuálních identit. Již v první dekádě existence vytvořilo řadu kvalitních značek (např. *Drako*, *Rubico*, *Mitas*, *EuroMed*, *Blues Alive*), které patřily společně se svým webdesignem ke špičce nejen v regionálním kontextu. Po roce 2000 si BastArt upevnil pozici i mimo Olomouc a realizoval rozsáhlé projekty vizuální komunikace. Dodnes dobře fungujícím příkladem je vizuální identita *Dopravního podniku města Olomouce* (od roku 2006). Studio stálo i za identitami firem a institucí jako *TS Bohemia*, *ZOO Olomouc* nebo *města Velká Bystřice*. Log a vizuálních identit studio vytvořilo za 30 let působení několik stovek. V portfoliu studia se objevuje i několik realizací v oblasti kultury. Vizuály *31. ročníku AFO* (2006), několik ročníků mezinárodního hudebního festivalu *Blues Alive* nebo dvou ročníků *Letní filmové školy v Uherském Hradišti* (2012, 2013), ale také loga – například *U klub* (2011) nebo *Olomoucké knižní trhy* (2011). Studio pravidelně připravovalo kalendáře jak pro klienty, tak pro sebeprezentaci. Za zvláštní zmínku stojí kalendáře s fotografiemi z cest majitele Roberta Štencla (2015 a 2016) nebo s manipulovanými grafikami (*The Money Faces* 2021). Štencl v rámci studia BastArt spolupracoval s celou řadou grafiků. Součástí týmu byli Jan Koráb, Jiří Ďuriš, Radek Holík, Dalibor Janeček, Jano Puškáš, Tereza Svobodová, Jiří Toman nebo Lukáš Uchytil. Mezi zajímavé externí spolupracovníky patří Martin Pecina nebo Josef „Danglár“ Gertli. **ZL:** *Bastart 20 Years: 1990–2010*, Olomouc 2010. – Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 1 / Creative Olomouc. Design 1*, Olomouc 2020, s. 22–25. **I:** www.bastart.cz (MF)

Design Herynek (grafické studio založené v Olomouci v roce 2002). Design Herynek je grafické studio se sídlem v Olomouci, založené Janem Herynkem (viz samostatné heslo v oddílu Fotografie) v roce 2002. Vzniku studia předcházelo jeho působení v nakladatelství Votobia a olomouckých grafických studiích. Zejména ve studiu AdMark (1996–2002), ve kterém pracoval například na projektech pro Vandeberg. Studio se dlouhodobě zaměřuje na budování značek, tvorbu log, vizuálních identit a v neposlední řadě obalový design. V této oblasti dosáhlo i mezinárodního uznání, mimo jiné ocenění *German Design Award Special Mention 2019* za realizaci pro Albert Michler Distillery (etiketa balení pro luxusnější rum *Austrian Empire Navy Rum Reserva 1863*). Ze značek, které pomáhá studio budovat, můžeme zmínit Emos (2003 a 2020), Topgal (od 2005) a obzvlášť Likérka Metelka (od 2002), pro kterou studio připravuje prakticky celý vizuál – od loga přes firemní časopis *Metelka magazín* až po oceňované obaly lahví. Vedle komerční sféry představuje významnou část produkce studia knižní design s důrazem na typografickou kulturu a práci s materiálem, v širokém spektru od nízkonákladového samizdatu po exkluzivní bibliofilie. K (post)samizdatu patří jak první čísla časopisu *Rub* (od 2011), tak publikace rodinného nakladatelství Studio Due (2007–2009) nebo edice Marginalie (2011–2015) pro olomouckého sběratele art brut Pavla Konečného. Paperbacky připravovalo pro nakladatelství Periplum (2006–2010). Pro edici Knihovna Listů (2005–2008) připravilo studio jedny z nejkrásnějších olomouckých knih poezie. Skutečné

bibliofilie připravovalo studio pro Papírenskou manufakturu Velké Losiny (2012–2015). Běžnější beletrii v žánru young adult, přesto velmi kvalitně graficky upravenou, představují *Písečníci* Václava Dvořáka (od 2018). Významnou oblast „nekomerčního designu" představuje spolupráce s kulturními institucemi: Galerie U Mloka (2004–2009), Divadlo hudby v Olomouci (2002–2009), Galerie a nakladatelství Rub Davida Vody (od 2011), pro něž studio realizovalo komplexní vizuální identity, nejen plakáty a doprovodné tiskoviny. Tyto tři dlouhodobé spolupráce představují, přestože pro menší kulturní subjekty, nejdotaženější ukázky budování značky v oblasti kultury v Olomouci. Institute se prezentovaly či prezentují výbornými nadčasovými logy, atraktivními programovými plakáty i dalšími tiskovinami, ale také webovými stránkami. Mladší spolupráce podobného charakteru představují vizuální identity Krajské knihovny Vysočiny (2012) a Masarykovy demokratické akademie (2019). Jan Herynek spolupracuje s dalšími grafiky a ilustrátory (Jana Kloučková Kudrnová, Jakub Cenkl, Petr Polák) nebo fotografy (Martin Cenkl, Markéta Ondrušková, Tereza Valnerová). **C:** 2019 ocenění *German Design Award Special Mention* za obalový design pro Albert Michler Distillery. **Č:** od 2007 Unie grafického designu. **ZS:** Moravská galerie v Brně. **R:** Grafická úprava řady tiskovin: edice *Knihovna Listů* nakladatelství Burian a Tichák (2005–2008), nakladatelství *Rub* (od 2011), nakladatelství *Studio Due* (2007–2009), edice *Marginálie* Pavla Konečného (2011), nakladatelství *Periplum* (2006–2010), bibliofilie pro Papírenskou manufakturu Velké Losiny (2012–2015). Spolupráce s kulturními a neziskovými institucemi: Galerie U Mloka (2004–2009), Divadlo hudby v Olomouci (2002–2009), Galerie a nakladatelství Rub Davida Vody (od 2011), Krajská knihovna Vysočiny (2012), Masarykova demokratická akademie (2019). Vizuální identita komerčních subjektů: Emos (2003 a 2020), Topgal (od 2005), Apache Bicycles Collection (od 2003). Obalový a produktový design pro likérky Metelka (od 2002) a Albert Michler Distillery (2019). **SK:** Jan Herynek – David Voda, *Herynek: Design, komunikace a styl*, Olomouc 2008. **ZL:** Pavel Hrach – Rostislav Vaněk, *1000 CZECH LOGO 1989–2008*, Nakladatelství Pavel Hrach – hra 2009. – Marc Praquin, *Design and Design: Book of the Year*, Vol. 3, Barcelona, Index Book 2010. – Kolektiv autorů, *Unie grafického designu 2012*, [Kladno] 2012, s. 20, 22, 26, 44, 59, 76, 78, 79. – Kolektiv autorů, 10×10 Outside Prague, in: *Slanted: Typography and Graphic Design*, č. 33, Karlsruhe 2019, s. 152–166. – Kolektiv autorů: Jan Herynek, in: *Font. První grafický časopis*, 2020, č. 3, s. 4–13. – Petr Bilík – Michaela Jendřejková (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 4 / Creative Olomouc. Design* 4, Olomouc 2022, s. 20–23. **I:** https://herynek.com/ (MF)

Tomáš Chorý (23. 7. 1960, Šumperk). Grafický, produktový a kamuflážní designér, sochař, fotograf, vysokoškolský pedagog, autor učebních textů, teoretik kamufláže. **S:** 1983–1989 VŠUP v Praze (Ateliér tvarování strojů a nástrojů, Zlín); 2005–2012 Slovenská technická univerzita v Bratislavě, Fakulta architektury, obor design (doktorské studium). **Z:** od 1990 grafický designér ve volném sdružení AURA design studio; od 1997 KVV PdF UP v Olomouci, odborný asistent (obory Písmo a typografie, Grafický design). **C:** 1992 Cena Asociace designerů Moravy za obrazový rám AURA z lehkého kovu, společně s M. Zvonkem; 1999 Nejkrásnější fotografická kniha roku, za úpravu publikace Jindřich Štreit – Christophe Cousin – JeanJacques Wagner, *Jindřich Štreit: A cœur perdu*, Belfort 1999; 2004 Cena Dobrý design v soutěži Vynikající výrobek roku za prototyp vitríny AURA LIGHT, společně s M. Zvonkem. **Č:** Od 1990 Asociace designerů Moravy. **ZS:** Moravská galerie v Brně, Národní technické muzeum v Praze. **R:** 1999 vizuál knižního festivalu Libri; 1999–2002 a 2004 vizuály AFO; od 1991 obaly hudebních nosičů skupiny *Mňága a Žďorp*; 1992 *Pamětní deska Jana Sigmunda*, Sigma Lutín; 1995 *Reliéf pro vstupní halu elektrárny Dlouhé Stráně* (spoluautor Rudolf Chorý); 1998 *Pamětní deska Leo Slezaka*, Divadlo Šumperk; 2001 *Kamenný sloup u „keltské svatyně"*, Ludéřov; 2005 *J. A. Komenský – Laude Dignus*, pamětní medaile PdF UP v Olomouci; 2021 *MAD21 – Maskovací design vzor 2021*. **ZL:** Olga Machatá, *Kdo je kdo v architektuře a příbuzných oborech v České republice 1993*, Praha 1993, s. 76. – Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Dodatky*, Praha 2006, s. 313. – Kolektiv autorů, *Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*, Olomouc 2007, s. 57. – Osobnosti pedagogicky působící v oboru výtvarná výchova na Univerzitě Palackého v Olomouci v letech 1946–2010 in. Alena Kavčáková – Hana Myslivečková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století: historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání v Olomouci*, Olomouc 2010, s. 228. – Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 1 / Creative Olomouc. Design 1*, Olomouc 2020, s. 70–73.

Jedním z výrazných představitelů nové generace grafických designérů v Olomouci se krátce po sametové revoluci stal Tomáš Chorý, absolvent Katedry tvarování strojů a nástrojů zlínské pobočky VŠUP v Praze (1983–1989). Po studiích se věnoval především firemní grafice a širokému spektru návrhářských úloh – od logotypů a vizuálních identit přes obálky knih, plakáty a výstavní katalogy až po výroční zprávy, obalový design či etikety. Specifickou součástí jeho tvorby představuje dlouhodobá spolupráce se skupinou Mňága a Žďorp, pro niž navrhuje vizuální podobu hudebních nosičů prakticky od alba *Made in Valmez* (1991). V těchto realizacích uplatňuje na olomoucké poměry nezvyklou míru hravosti, experimentu a otevřeně postmoderních postupů. Jednotlivé obaly se vyznačují výraznou vizuální proměnlivostí – střídají se techniky od akvarelu přes vektorovou a 3D grafiku až po práci s manipulovanou či archivní fotografií, linorytem či dřevořezem. Charakteristická je i jeho práce s figurou a fotografií, často redukovanou na ornamentální či texturní prvek, a rovněž autorská typografie, blízká experimentálním tendencím soudobého grafického designu. Například na obalu alba *Ryzí zlato* (1995) je originální typografie sestavena z nalezených předmětů. Významnou součást jeho profesního zájmu představuje knižní grafika – zejména sazba a komplexní úprava publikací. Vedle vlastní tvorby se Tomáš Chorý výrazně profiluje také jako pedagog. Od roku 1997 působí jako odborný asistent na KVV PdF UP v Olomouci, kde vyučuje předmět písmo a typografie a grafický design. Chorého tvorba i pedagogické působení představují důležitý příspěvek k formování porevoluční podoby grafického designu v Olomouci. Kombinací řemeslné preciznosti, typografické citlivosti a otevřenosti k experimentu se zařadil mezi respektované osobnosti, které dokázaly propojit lokální působení s širšími tendencemi soudobé vizuální kultury. Na okraji grafického designu se Chorý věnuje velmi netradiční disciplíně – kamuflážím. A to jak po teoretické stránce, tak především po té praktické. Je autorem budoucího vzoru maskování *MAD21*, tedy *Maskovací design vzor 2021* pro Armádu ČR. (MF)

Jakub Kovařík (8. 5. 1981, Olomouc). Grafický designér, konceptuální umělec, nakladatel, editor, publicista. **S:** 2006–2009 KVV PdF UP v Olomouci (Vladimír Havlík, Jiří Krtička, Tomáš Chorý); 2009–2012 FAVU VUT v Brně, ateliér videa, (Martin Zet, Jiří Ptáček). **Z:** 2000–2006 tiskárna Sprint; od 2006 grafický designér na volné noze; 2012 editor novin 25. bienále grafického designu v Brně. **Č:** 2008–2010 Unie grafického designu. **R:** 2004–2008 grafická úprava časopisů *Těžkoříct*, 2004–2008 *Materiál*, od 2017) *Tatka*; 2011–2017 grafická úprava knih pro nakladatelství Malvern; vizuální styl galerií: 2010–2015 *Galerie U Mloka*, 2014–2017 *Galerie Plato*, od 2022 *Galerie města Blanska*, od 2019 *Telegraph Gallery*. **SK:** Aleš Čermák – Jakub Kovařík, *Jakub Kovařík: Odkládání stranou / Setting Aside*, [Olomouc] 2023. **ZL:** Petr Bosák – Robert Jansa (eds.), *Proto: Grafický design a současné umění*, Praha 2013, s. 110, 188. – Ondřej Buddeus – Markéta Magidová (eds.), *Třídit slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*, Praha 2015, s. 460. – Ondřej Buddeus – Pavel Büchler – Zdeněk Felix – Vít Havránek – Jan Rous, *Kuna nese nanuk: Umění čtení umění / the art of reading art*, Humpolec 2019, s. 20. **I:** http://www.jakubkovarik.info/; https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/pruzny-vizualni-jazyk-ktery-se-prizpusobi-promenlivym-ocekavanim-jakub-kovarik-si-poradil-se-slozitym-zadanim-pro-umelecky-prostor-telegraph

Jakub Kovařík je grafický designér a výtvarný umělec, jehož práce se pohybuje na rozhraní grafického designu a postkonceptuálně orientované volné tvorby. Jeho profesní profil je charakteristický naprosto přirozenou obojživelností, v níž se prolínají profesionálně standardizované postupy grafického návrhu s experimentálními přístupy k publikování, distribuci a formám vizuální komunikace obecně. Původně se vyučil ručním sazečem a několik let působil v tiskárenském provozu, kde pracoval jako pomocný knihař, sazeč a kopista tiskových desek. Tato zkušenost s tradičními technologiemi knižní a tiskové produkce se promítá do jeho pozdější praxe, a to jak v citlivosti vůči technickým aspektům grafického designu, tak v reflexi jeho historických a provozních kontextů. Nuda rutinní práce jej jednak donutila dále studovat, ale také věnovat se grafickému designu z poněkud aktivnější, hlavně mnohem kreativnější stránky. V oblasti grafického designu dlouhodobě spolupracuje s řadou galerií, kurátorů, umělců a knižních nakladatelství. Je autorem vizuálních identit a grafických řešení pro instituce, jako jsou olomoucká Galerie u Mloka, Galerie města Blanska, ostravská galerie PLATO či olomoucká Telegraph Gallery. Vedle zakázkové tvorby se věnuje také autorským projektům, které zkoumají možnosti publikování na pomezí profesionální grafické praxe, administrativních vizuálních konvencí, estetiky každodennosti, ale i konceptuální literatury. Významnou součást jeho činnosti představuje editorsko-vydavatelská aktivita. V letech 2004–2008 vydával literární časopis *Těžkoříct*, později se podílel na periodiku *Materiál* (2011–2012) a *Magazyn* (2011–2012). Spolu s Danou Balážovou vydává časopis *Tatka*, který pracuje s textovými formami na hranici poezie a experimentální literatury. Doložit Kovaříkův vztah k umělecké scéně můžeme nejenom účastí na vizuální podobě hned několika našich předních galerií a pravidelnou spoluprací se současnými umělci a kurátory (Dana Balážová, Aleš Čermák, Jiří Ptáček). Jeho tvorba byla prezentována na zásadních projektech věnujících se hraniční oblasti grafického designu a současného umění nebo konceptuální literatury: výstava *Kuna nese nanuk* v humpolecké 8smičce (2019), publikace *PROTO* (2013) a antologie *Třídit slova. Literatura a konceptuální tendence 1949–2015* (2015). (MF)

Radim Měsíc (2. 10. 1988, Prostějov). Grafický designér, fotograf, konceptuální umělec. **S:** 2009–2016 KFDS FF UP v Olomouci (obor Teorie a dějiny dramatických umění). **Z:** od 2006 grafický designér na volné noze; od 2018 majitel Bistro & bar Konvikt. **R:** Plakáty pro filmový klub Pastiche Filmz (2010–2015), Vizuál festivalů: AFO (od 2016), LITR (2015–2024), Divadelní flora (od 2020). Grafická úprava výpravných publikací Vydavatelství UP: *Dějiny Šternberka* (2022), *Jiří Louda: Erby rytířů Podvazkového řádu (2022), Univerzita v Olomouci 1573–2023* (2023), *AFO 60* (2025). Loga *Galerie XY* (2017–2025), *Bistro & bar Konvikt* (2018). **ZL:** Veronika Vimmerová, Rozhovor (Radima) Měsíce, in: *Subprostor*, č. 5, Olomouc 2015, s. 2–6. – Petr Bilík – Michaela Jendřejková (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 5 / Creative Olomouc. Design 5*, Olomouc 2022, s. 42–45. **I:** https://radimmesic.com/; www.finalfinal.cz (MF)

Markéta Šimková (13. 6. 1977, Olomouc). Grafička, ilustrátorka, kreslířka, tvůrkyně videí a pedagožka. **S:** 1995–2001 VŠUP v Praze (Ateliér ilustrace a užité grafiky, Jiří Šalamoun); 1997–2001 absolvovala zahraniční stáže na Internationale Sommerakademie v Salzburku v Rakousku, Akademie Beeldende Kunsten v Maastrichtu v Nizozemí a Kent Institut of Art and Design v Maidstone v Anglii. **Z:** 2001–2003 ZUŠ Miloslava Stibora Olomouc, výtvarný obor. **C:** 2004 Nejkrásnější česká kniha roku, Cena Ministerstva kultury ČR, kategorie Literatura pro děti a mládež za knihu Ivana Diviše *Říkadla a kecadla*, 1. místo, Praha. **ZS:** Moravská galerie v Brně. **R:** Ilustrované knihy a učebnice pro nakladatelství Baobab: Ivan Diviš, *Říkadla a kecadla* (2004), ve spolupráci s Petrem Šmalcem *Zik a Cháta* (2008), *12 malých hrorů* (2013); Albatros: Astrid Lindgrenová, *Kluci darebáci a pes* (2004), Prodos: *Čítanka 2, Učebnice pro druhý ročník* (2004), *Čítanka 3, učebnice pro třetí ročník* (2004). **ZL:** Milan Kozelka, *Vertikální nostalgie. Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 359–360. – Juraj Horváth (ed.), *Baořez: 15 let, 15 autorů z Baobabu*, Havlíčkův Brod 2015. – Vladimír Pokorný, *Libri '99: 14. knižní Olomouc: 5. literární festival*, kat. výstavy, Olomouc 1999. – Anežka Šimková (ed.), *Pohádkový svět komiksu: První olomoucké komiksové jaro 2000 / The fairytalk world of comics: The first comics spring in Olomouc 2000 / Die Märchenwelt der Comics: Die erste Olmützer ComicsFrühling 2000*, kat. výstavy, Olomouc 2000. **I:** https://www.baobab-books.net/author/marketa-simkova (MF)

Petr Šmalec (24. 9. 1974, Frýdek-Místek). Grafický designér, typograf, grafik, ilustrátor, malíř a tvůrce videí. **S:** 1989–1993 Střední průmyslová škola grafická, Praha; 1993–2000 VŠUP v Praze (Ateliér ilustrace a užité grafiky, Jiří Šalamoun). **Z:** od 2000 Muzeum umění Olomouc. **C:** 2005 Nejkrásnější česká kniha roku, Cena Ministerstva kultury ČR, kategorie Literatura pro děti a mládež, za knihu Šmalcova abeceda, 1. místo, Praha; 2009 Nejkrásnější česká kniha roku, Cena Ministerstva kultury ČR, kategorie Katalogy, za publikaci k výstavě *Listování. Moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc*, 1. místo, Praha. **ZS:** Moravská galerie v Brně; Muzeum umění Olomouc. **R:** Ilustrované knihy pro nakladatelství Baobab: *Ferda Pív a všelijaká zvířata* (2002), *Šmalcova abeceda* (2005), ve spolupráci s Markétou Šimkovou *Zik a Cháta* (2008). Zásadní podíl na vizuálním stylu MUO (od roku 2000) včetně loga (2014–2021) a tiskovin: *Bulletin MUO* (2003–2015), *Muzeion* (od 2015), úprava řady katalogů; vizuální styl spolku *Auto*mat* (po 2000). **ZL:** Milan Kozelka, *Vertikální nostalgie. Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002, s. 361–362. – Milena Šubrtová (ed.), *Slovník autorů literatury pro děti a mládež II. (Čeští spisovatelé)*, Praha 2012, s. 400. – [neznačeno], Šmalec, Petr, in: Alena Malá (ed.) – Petr Pavliňák (red.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2006*, XVI (Šan–Šta), Ostrava 2006, s. 240 – Juraj Horváth (ed.), *Baořez: 15 let, 15 autorů z Baobabu*, Havlíčkův Brod 2015. **I:** https://www.baobab-books.net/author/petr-smalec; https://cs.wikipedia.org/wiki/PetrŠmalec

Petr Šmalec je ilustrátor a grafický designér, jehož tvorba se pohybuje mezi grafickým designem, autorskou ilustrací a intermediální produkcí zahrnující kresbu, malbu, fotografii a práci s pohyblivým obrazem. Již během studií na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze se profiloval jako výrazná autorská osobnost. Jeho přístup k ilustraci je charakteristický redukovanou, abstrahující formou, která vychází z inspirace meziválečnou avantgardou, vizuálním jazykem piktogramů a principy grafického designu. Od počátku 21. století pracuje převážně s vektorovou kresbou, takřka zbavenou expresivních stop tradičního média nebo iluzivního prostoru, a dosahuje maximální formální úspornosti a srozumitelnosti. Přestože v jeho ilustracích cítíme nemalý vliv grafického designu, jsou hřejivě hravé, asi jako by piktogramy ožily a stvořily si svůj vlastní svět, který má pravidla ne strojů a informací, ale spíš lidí nebo pohádkových bytostí. Šmalec používá ilustrace k vyprávění vlastně dosti podobně jako umělci, kteří zdobili hrobky v egyptských pyramidách. Jsou to návody stručné a neupovídané, a zároveň plné skrytých detailů a významů. Vedle vektorové kresby a malby ale umí v ilustraci pracovat i s pečlivě inscenovanou fotografií. V oblasti knižní tvorby je spjat zejména s nakladatelstvím Baobab, pro něž vytvořil vedle oceněných titulů také knihy *12 nejmenších pohádek* (2011) a *12 malých hrorů* (2012). Významnou část jeho profesní činnosti představuje dlouhodobá spolupráce s Muzeem umění Olomouc. Od svého příchodu do MUO v roce 2000 se podílel na grafickém řešení desítek výstavních katalogů, plakátů a doprovodných tiskovin. Šmalcova volná i ilustrační tvorba je v posledních letech vytlačena na okraj jeho tvorby vzhledem k velké vytíženosti grafickými pracemi v domovské instituci. (MF)

Miroslav Střelec (5. 11. 1943, Olomouc – 10. 2. 2014, Praha). Grafik, autor objektů, grafický designér, typograf, designér výstav, interiérů i exteriérů architektury. **S:** 1960–1964 SUPŠ v Uherském Hradišti (obor volná a užitá grafika). **Z:** od 1988 svobodné povolání. **Č:** 1991–2014 SOV, Olomouc. **ZS:** Muzeum umění Olomouc; Vlastivědné muzeum v Olomouci; Moravská galerie v Brně; Slovenská národní galerie v Bratislavě; Terryho ponožky, Praha. **R:** Loga a vizuální styly pro paměťové a kulturní instituce, galerie a festivaly: 1991 *Galerie výtvarného umění Olomouc*, 1993 *Muzeum umění Olomouc* (používáno 1993–2014), začátek 90. let *Galerie Patro*, 1995 *Papežská návštěva. Česká republika 95*, 1995 *Národní technické muzeum v Praze* (redesign 2011), 1995 *Nakladatelství ANAG*, 1996 *Podzimní festival duchovní hudby*; zdravotnické instituce: začátek 90. let *Fakultní nemocnice Olomouc*, 1995 *Poliklinika Olomouc*, 1997 *Spea Olomouc*; občanskou vybavenost: 1992 *Dopravní podnik města Olomouce*, 2000 *Vodohospodářská společnost Olomouc*, 2002 *Obchodní dům Senimo* a další soukromé subjekty: po roce 1992 *Stavoprojekt Olomouc*, první polovina 90. let *Regeko*, 1993–1998 *Bestol Group*, 1994 *Granitol*, 1997 *Mobilia*. Realizace v architektuře: 1991–1992 *Grafická stěna prodejny Agrozet Olomouc*, Dukelská ulice, Olomouc, 1991–1992 *Grafické řešení prodejen v pasáži služeb DIOL*, mezi Horním náměstím a třídou Svobody, Olomouc, 1995 *Centrální plastika v interiéru vstupní haly*, Banka Haná, Rooseveltova 10, Brno, 1997 *Design hotelového baru Českého domu*, Moskva, Rusko, 1999–2005 *Cover design obytného souboru Okružní – Bacherova*, Stavební a bytová družstva Pyramida a Kaskády, Okružní, Olomouc. **SK:** Martin Fišr – Martina Mertová – Pavel Zatloukal – Ladislav Daněk (red.), *Miroslav Střelec: V ploše i v prostoru. Výběr z díla 1968–2010*, Olomouc 2025. **ZL:** Olga Machatá (red.), *Kdo je kdo v architektuře a příbuzných oborech v České republice*, Praha 1993, s. 537. – Milada Frolcová, *Slovník žáků a absolventů Zlínské školy umění a Střední uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně a v Uherském Hradišti (1939–2003)*, Uherské Hradiště 2003, s. 261. – [neznačeno], Střelec, Miroslav, in: Alena Malá (ed.) – Petr Pavliňák (red.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2005*, XV (St–Šam), Ostrava 2005, s. 168–169. – MS [= Michal Soukup], Miroslav Střelec, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 259–260.

Miroslav Střelec patřil k výrazným osobnostem olomouckého výtvarného a hudebního života již od roku 1968, kdy se vrátil z působení v táborském Divadle Ivana Olbrachta. Dvacet let pracoval v Oblastní galerii výtvarného umění v Olomouci jako výtvarník a měl na starost kromě většiny vizuální komunikace galerie také instalaci výstav nebo hudební složku této instituce. Především pro ni, ale i pro další kulturní olomoucké a moravské instituce připravil cca dvě stě plakátů a plakátovacích šablon. Souběžně s prací pro galerii se prostřednictvím Díla věnoval zakázkám v oboru užitého umění, ale i výrazným objektovým a malířským realizacím pro architekturu. Nedlouho před sametovou revolucí odešel na volnou nohu a patřil jednoznačně k nejaktivnějším grafickým designérům devadesátých let nejen v regionu střední Moravy. Střelec v tomto období spolupracoval často s Ctiradem Kolářem a Karlem Hotovým, a to nejen v oblasti grafického designu, ale i designu architektonického či cover designu (*Arko, Arco design, Pasáž DIOL* apod.). Je autorem dodnes používaného loga *Národního technického muzea* v Praze z roku 1995. Více než dvacet let vydrželo také logo *Muzea umění Olomouc* (1993–2014), kterému předcházely Střelcovy tři podoby logotypu *Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci* používané v letech 1977–1992. Co se týče dalších kulturních institucí a festivalů, byl po roce 1990 autorem loga *Moravské filharmonie Olomouc* (1992), loga dnes již zaniklé *Galerie Patro* (začátek 90. let) nebo *Podzimního festivalu duchovní hudby* (1996). Vytvořil logo nakladatelství *ANAG* (1995), spolupracoval s Hanáckými novinami mimo jiné na nadčasové grafické úpravě časopisu *NOTES* (1990–1991). Navrhoval obálky a sazbu edice *Církevní památky* pro Historickou společnost Starý Velehrad (1992–2011). Autorova tvorba je spojena s realizací přibližně tří set log, vizuálních identit, infografik, design manuálů a dalších forem vizuální komunikace, z nichž většinu připravil po roce 1990. Jeho tvorba zahrnovala rovněž více než sto návrhů řešení určených pro interiéry a exteriéry veřejných i soukromých staveb, ve kterých uplatňoval grafické myšlení v prostorovém kontextu. Od roku 1995 spolupracoval s mladšími grafiky (nejčastěji s Jiřím Machem a Romanem Přidalem), kteří jeho kresebné návrhy převáděli do digitální podoby. Sám počítač a grafické editory nevyužíval. Jeho volná tvorba se zachovala spíše fragmentárně. První a zároveň poslední prezentace čistě volné tvorby Miroslava Střelce proběhla na přelomu let 2009 a 2010 na výstavě *Miroslav Střelec. 14 grafik atd.* v Moravském divadle Olomouc – Galerii Oldřicha Šimáčka. Střelec pro ni vytvořil soubor velkoformátových barevných serigrafií, které v řadě případů vycházely z jeho starších realizací v oblasti grafického designu i prací do architektury a v jistém smyslu uzavřely jeho výtvarné tvůrčí odkaz. (MF)

Oldřich Šembera (6. 7. 1948, Rýmařov). Malíř, kreslíř, autor objektů, realizací do architektury a digitálních fotografik, grafický designér. **S:** 1963–1967 SUPŠ v Brně; 1970–1975 Katedra výtvarné teorie a výchovy FF UP v Olomouci. **Z:** 1990–2025 Galerie Caesar, družstvo pro podporu výtvarného umění, Olomouc. **C:** 2009 Cena Olomouckého kraje v oblasti kultury za rok 2008 za výjimečný počin roku v oblasti profesionálního umění. Č: 1990–? TT Klub výtvarných umělců a teoretiků, Brno; 1990–? Výtvarná společnost Kruh při Galerii H, Kostelec nad Černými lesy; 1990–1992 UVUO, Olomouc; od 1991 SOV, Olomouc. **ZS:** Galerie výtvarného umění v Liberci; Moravská galerie v Brně; Muzeum umění Olomouc; Muzeum Krnov. **R:** 1990 Grafická úprava *Hanáckých novin*; 1991–2025 logo Galerie Caesar a grafická úprava většiny galerijních tiskovin, plakátů a pozvánek; 1993 loga a obalový design výrobce těstovin *Adriana*; 1995 loga a obalový design výrobce sýrů *Orrero – Gran Moravia*; 2008 Fotografiky z cyklu *Nature* pro vstupní halu Avenue Business Park, Praha; 2008 Fotografiky z cyklu *Nature I–IV* pro budovu Úřadu na ochranu hospodářské soutěže, Brno; 2008 *Tosácká lávka v protisvětle*, prosvětlený digitální tisk pro NH Hotel Olomouc. **SK:** Pavel Zatloukal, *Oldřich Šembera: Kresby, obrazy, objekty*, Rýmařov 1990. – Ladislav Daněk, *Oldřich Šembera: Řekou, loukou, křovinami… / By River, across the Meadow, through the Thickets: Nové práce 2005–2008 / New Works 2005–2008*, Olomouc 2008. – Ivo Binder – Ladislav Daněk, *OL–03–12: Oldřich Šembera*, Olomouc 2012. – Šárka Belšíková, *KUŠE: Poslední výstřel? Petr Kutra – Oldřich Šembera*, Olomouc 2021. **ZL:** LD [= Ladislav Daněk], Oldřich Šembera. In: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník: kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009. s. 260–262. – Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N–Ž*, II, Praha 1995. s. 820.

– [neznačeno], Šembera, Oldřich, in: Alena Malá (ed.) – Petr Pavliňák (red.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2006*, XVI (Šan–Šta), Ostrava 2006, s. 67. – Jan Jeništa – Václav Dvořák – Martina MertováHoráčková, *Bilance: umění ve veřejném prostoru Olomouce v letech 1945–1985*, Olomouc 2016, s. 292. **I:** https://www.galerie-caesar.cz/galerie%20sov/sembera/sembera.htm

V předrevolučním období Šembera dělil svůj čas mezi práci v depozitáři Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci (1978–1986), užitou grafiku (přes Dílo) a vlastní volnou tvorbu. V té se dlouhodobě zajímal o fenomén periferie jako prostoru, v němž dochází k nenápadnému prolínání přírody a techniky. V osobité syntéze kombinoval krajinu ztvárněnou v podstatě tradiční malířskou technikou lazurní olejomalby s kontrastními prvky zřetelně artificiální či antropogenní povahy rytými nebo stříkanými do malby. Častými motivy jeho prací byly dopravní stavby, geometrické konstrukce nebo skleníky – prvky, které dobová kritika spojovala s tendencemi ekologického umění. Na počátku 90. let Šembera prakticky rezignoval na vlastní volnou tvorbu a soustředil se především na užité umění. Zároveň se významně podílel na založení a dlouhodobém fungování Galerie Caesar. Vedle provozní stránky se staral také o vizuální prezentaci galerie, ale také Spolku olomouckých výtvarníků a Restaurace Caesar. Také vytvářel vizuální identitu řady firem a komerčních subjektů z širšího regionu, jako například výrobce těstovin *Adriana* (od roku 1993) nebo *Orrero – Gran Moravia* (od roku 1995), jimž vtiskl charakteristickou italizující stylizaci. Pro Galerii Caesar vytvořil logotyp, který fungoval až do ukončení její činnosti na počátku roku 2026. Znak založený na střídání, prolínání znaků obou částí názvu se objevoval v negativu i ve formě slepotisku na všech katalozích, pozvánkách a plakátech galerie. K vlastní tvorbě se začal postupně vracet koncem 90. let, kdy se začal věnovat digitálním úpravám vlastních fotografií. Opět s přírodní, a zejména krajinářskou tematikou. K jeho výraznějšímu návratu na výtvarnou scénu došlo kolem roku 2005, kdy vznikly jeho první *fotografiky*. Ty vycházely z fotografií, které autor dále zpracovával digitálními prostředky. Tento posun představoval nejen technologickou, ale i výrazovou proměnu jeho tvorby, v níž se propojuje zkušenost malíře, grafika i pozorovatele měnící se krajiny, především její olomoucké periferie. (MF)

Robert Štencl (14. 1. 1969, Olomouc – 12. 6. 2021, Olomouc). Grafický designér, fotograf, publicista v oboru grafického designu. **S:** 1984–1988 Gymnázium tř. Jiřího z Poděbrad, Olomouc, 1988–1990 FA VUT Brno. **Z:** 1990–2021 BastArt, s. r. o. **C:** 2015 soutěž Kalendář roku, 1. místo; 2016 soutěž Kalendář roku, 1. místo. **Č:** 2007–2021 Unie grafického designu; 2007–2021 Unie výtvarných umělců Olomoucka. **R:** Layout časopisu *Patriot* (1993) a kulturního a sportovního přehledu *INFO* (1997–2014). Loga a vizuální identity – například soubor logotypů pro Českou gumárenskou společnost (*Rubena, Mitas, Obnova*, 1996), vizuální styl *Dopravního podniku města Olomouce* (od 2006) nebo *logo Velké Bystřice* (2008). **ZL:** [neznačeno], Štencl, Robert, in: Alena Malá (ed.) – Petr Pavliňák (red.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2006*, XVII (Šte–Tich), Ostrava 2006, s. 44. – Jiří Hastík – Zdeněk Vacek (eds.), *Quarto: 2003–2006*, Olomouc 2007, s. 121. – Pavel Hrach – Rostislav Vaněk, *Logo: 1000 Czech logo 1989–2008*, Praha 2009. – *Unie grafického designu 2012*, [Kladno] 2012, s. 12, 20, 22, 38. – Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 1 / Creative Olomouc. Design 1*, Olomouc 2020, s. 22–25. **I:** www.bastart.cz

Robert Štencl se o oblast grafického designu začal zajímat během listopadových událostí v roce 1989, kdy pomáhal s přípravou studentského časopisu *Přetlak*. Jako zakladatel a majitel studia BastArt (1991–2021) ve spolupráci s dalšími grafiky (viz dále samostatné heslo studia BastArt) zásadně utvářel podobu místní vizuální kultury od 90. let až do své předčasné smrti v roce 2021. Jeho tvorba se vyznačovala výraznou autorskou invencí, smyslem pro geometrickou a konstrukční přesnost, osobitým smyslem pro humor i schopností citlivě reagovat na potřeby klienta. Podílel se na vzniku celé řady vizuálních identit a značek, které formovaly veřejný prostor, nejznámější je zřejmě práce pro Dopravní podnik města Olomouce (2006). Skvělou ukázkou (sebe)propagace jsou reklamy v kulturním přehledu chystaných akcí *INFO*, na jehož vydávání se podílel (od 1997). Jeho práce ale nejenom skrze klientelu přesahovala regionální rámec, mimo jiné její ukázky byly opakovaně vybrány na Mezinárodním bienále grafického designu (1996, 1998 a 2000). Byl spoluzakladatelem Unie grafického designu (2007) a aktivně se podílel na formování profesních standardů oboru v České republice. Vedle praktické tvorby se věnoval také reflexi oboru, publikoval kritiky (především v časopise Font). Šíři jeho tvůrčího záběru dokládaly také jeho autorské projekty, jako vizuální styl *38. a 39. Letní filmové školy v Uherském Hradišti* či oceněné kalendáře v soutěži Kalendář roku 2015 a 2016. Zmíněné kalendáře, sloužící k prezentaci studia, jsou založené především na jeho fotografiích z cest. Jeho posledním takovýmto počinem byl plakát a kalendář pro rok 2021 s názvem *Money Faces*, kde kombinuje loga zavedených globálních značek s portréty historických osobností, jak je známe z dolarových bankovek. Robert Štencl patřil, především v oblasti tvorby log a vizuálních identit, k výrazným osobnostem grafického designu u nás. (MF)

ARCHITEKTURA

A2 ARCHITEKTI, s. r. o. [viz David Benda, Robert Štefka]. Ateliér založili v roce 1999 architekti David Benda a Robert Štefka. Od roku 2004 figuruje jako s. r. o, pracovali zde Ing. arch. Radan Volnohradský, Ing. arch. Jana Stehlíková, Ing. arch. Věra Filipová, Ing. arch. Petr Svoboda, Ing. arch. Martin Šilhan, Ing. arch. Olda Navrátil, Ing. arch. Hana Podolská, Ing. arch. Michal Vítek a další. Aktuálně se projekční tým ustálil ve spolupráci s Tadeášem Bendou, MgA. Jakubem Tkáčem, Ing. arch. Evou Šmídovou. Ateliér zpracovává autorské projekty až do fáze realizace staveb od rodinných a nájemních domů přes občanskou vybavenost k rekreačním a průmyslovým areálům. V 90. letech ateliér začínal rekonstrukcemi památkově chráněných objektů v historickém jádru Olomouce. V Mohelnici a Litovli citlivě vstoupil do historického prostředí novostavbami hotelu a kliniky při respektování zásady: současná stavba – soudobá architektura. V posledních letech v portfoliu ateliéru dominují v měřítku Olomouce objemné rezidenční komplexy. **PR:** Rek. Edelmannova paláce, Horní nám. 367, Olomouc (2001); Novostavba polyfunkčního objektu s byty, Olomouc, Ibsenova 501 (2004–2008); Novostavba rehabilitační kliniky, Jungmannova 1294, Litovel, (2005–2008); Tělocvična Gymnázia Čajkovského – Čajkárna, Čajkovského 68, Olomouc (2010–2012); Vincentinum – rek. a novostavby rezidenčních domů klientů sociální služby, Šternberk (2011–2014); Rekonstrukce hokejového stadionu – městská hala Olomouc, Hynaisova (2012, proj.); Rezidenční bydlení Nová Wolkerova, Eduarda Hamburgera – Wolkerova (2014–2017); Rezidenční park Švýcarská, Rokycanova – V kotlině – Švýcarské nábřeží, Olomouc (2014–2027); Novostavba prodejny Lidl, Velkomoravská 558, Olomouc (2018–2020). **I:** www.a2.cz (MM)

Alfaprojekt Olomouc, a. s. Společnost navazuje na jeden z ateliérů Stavoprojektu Olomouc, který do revoluce vedl v bývalých církevních objektech ve Wurmově ulici Ing. Petr Opletal, CSc., konstruktér a vývojář panelových soustav (1. 8. 1940, Olomouc – 18. 3. 2021, Karviná). Ve Stavoprojektu i po založení Alfaprojektu s ním spolupracovala manželka, projektantka vodohospodářských staveb Eva Opletalová, rozená Schotliová (1. 11. 1941, Lipník nad Bečvou). V 90. letech Opletal hledá silnějšího architekta, pro soutěž na proluku Gemo např. oslovuje slovenského Lumíra Lýska. Firma sídlila v novostavbě bytového domu v Tylově ulici 1136. Registrována byla r. 2000. Za jejím vznikem stál kromě manželů Opletalových architekt Pavel Vrba, který předtím působil ve společnostech IDOP Olomouc a G&V Projekt. Po odchodu manželů Opletalových se Vrba stal ředitelem a předsedou představenstva. V roce 2022 se společnost stěhuje na adresu 17. listopadu 1215. V týmu působili Ing. Františ̌ek Babica, architekti Ivo Gerhard, Jaroslav Štěpán, projektanti Jiří Zatloukal, Petr Staněk, Štěpán Zatloukal, Petr Zachrdle, Zdeňka Hájková, Milan Možný, od r. 2016 Evžen Entner (viz samostatné heslo). Od raných 90. let firma spolupracovala s externími architekty a projektanty (např. Pavel Pospíšil, Michal Sborwitz, Petr Brauner, Petr Leinert, Marek Brejcha). **PR:** Velkoprodejna Makro (1998, Jiří Zatloukal); Obchodní centrum Terno (2000, Pavel Vrba); Hotel Alley, Michalské stromořadí 10615, Olomouc 9 (2000, Pavel Vrba); Restaurace v areálu ZOO Olomouc (2002, Ivo Gerhard); Rek. objektu pro Magistrát města Olomouce, Hynaisova 34 (2006, Ivan Ruller, Jaroslav Štěpán); BD Nová Hejčínská, Olomouc-Hejčín (2007, Jaroslav Štěpán, František Babica); Bytové a polyfunkční domy Olomouc, Horní lán (2008–2009, Pavel Vrba, Ivo Gerhard); Archeologické centrum, U Hradiska 42 (2009, Ivo Gerhard); Obchodní a zábavní park Haná (2002, 2010–2012, Pavel Vrba, Jiří Zatloukal, Petr Staněk, Jiří Janásek, Marek Brejcha, František Babica); Šantovka Tower, dokumentace pro územní rozhodnutí (2012, hlavní autor Robert Bishop, ateliér Benoy, za Alfaprojekt Pavel Vrba); BEA campus Olomouc (tř. Kosmonautů 1338, 2018–2025, Alfaprojekt, Evžen Entner, Pavel Vrba, Jiří Zatloukal). **SO:** Komerčně-administrativní centrum GEMO, tř. Svobody, Olomouc (1995, Petr Opletal, Lumír Lýsek, 2. místo). **I:** www.alfaprojekt.com (MM)

AMTB, s. r. o. [viz Alice Michálková]

Marie Andereggová, roz. Tilleová (7. 2. 1929, Olomouc – 14. 4. 2010, Zürich, Švýcarsko). Architektka (Ing. arch.). **S:** Slovanské gymnázium Olomouc (1948); Vysoká škola architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze; Eidgenosische Technische Hochschule (ETH) Zürich (1962). V rámci rehabilitací v devadesátých letech přiznán titul Ing. arch. i na ČVUT v Praze. **Z:** soukr. projekční kancelář, Zürich (do roku 1991, společně s Felixem Rebmannem, obytné celky, nemocniční areály); po návratu do Československa vlastní arch. a konzultační praxe. **Č:** ČKA. **PR:** Fakultní nemocnice Olomouc: hematologie a transfúzní stanice (1996, spol. Miroslav Herník), přístavba chirurgických oborů (1998, spol. IDOP Olomouc), operační a vyšetřovací centrum (2004, spol. Miroslav Herník, IDOP Olomouc), Modernizace a dostavba nemocnice Prostějov (2003, spol. IDOP Olomouc, Miroslav Herník, Táňa Vejmelková). (MM)

Arko Design, Arko Projekt [viz Ctirad Kolář]

ARTERA PROJEKT, ARTERA ATELIER
[viz Ladislav Opletal, Miroslav Strnad]

ASET studio [viz Stanislav Srnec]

Ateliér BONMOT [viz Petr Mičola, Stašek Žerava]. Po neformální spolupráci založili architekt Stašek Žerava a krajinářský architekt Petr Mičola v roce 2000 Ateliér Bonmot, s. r. o. Kvůli předčasnému úmrtí se nezapojila jejich kolegyně, architektka Olga Poulová († 1997). Součástí týmu byli stavaři Jaroslav Polák (do 2013), Václav Blaťák, architekt Miroslav Procházka, krajinářské architektky Hana Bělařová, Hana Kluková-Mifitská a externí specialisté a stážisté. Petr Mičola opustil dosud existující firmu v roce 2016. Ateliér se věnoval primárně zadáním z oblasti urbanismu, pozemního stavitelství a designu, paralelně řešil Petr Mičola úkoly zahradní a krajinářské tvorby (parky, náměstí, historické zahrady, hřiště). Kromě územních studií pro nové městské čtvrti řešil tým v Olomouci i v jiných městech otázku regenerace panelových sídlišť. Stálou klientelu našel tým v Sigmě Olomouc, ZOO Olomouc, UP, firmách Bestol a Mera. Literární ambice obou architektů se propisují jak do volné tvorby, tak do glos a odborných posudků k tématům z oblasti urbanismu, aktuálních architektonických kauz nebo kapitol z dějin (zahradní) architektury. **PR:** Úz. st. Obyčejné město – Pražská východ, Olomouc (1999); Tribuny a osvětlení fotbalového stadionu Sigma, Legionářská 1165 (1998–2000); Polyfunkční dům přezdívaný Ušák, Wellnerova 1215 (2000–2004, spol. Daniel Lemák, Zuzana Staňková); ZOO Olomouc, Svatý Kopeček, Darwinova 29 (výběh pro pižmoně, 2000; výběh pro medvěda a vlka, 2010; hlavní vstup 2008–2012); Regenerace panelového sídliště Úzké Díly – s Parkem Malého prince, Kmochova – Jílová, Olomouc (1995, 2001–2005, spol. Olga Poulová); Nádvoří Uměleckého centra UP, Univerzitní 3 (2002–2003); Administrativní budova Namiro s reinstalací sochy *Ruce IV* Josefa Klimeše, Palackého 1198, Olomouc (2007–2012); Pevnost poznání – rek., 17. listopadu 939, Olomouc (2010–2015, Stašek Žerava, spol. Miroslav Procházka); **SO:** Horní náměstí v Olomouci (1995, spol. Olga Poulová, druhá odměna); Arch. a dopravní řešení západo-východní osy části MPR Olomouc (1999–2000, účast). **I:** www.atelier-bonmot.cz (MM)

Atelier Polách & Bravenec [viz Jan Polách, Robert Bravenec]. Ateliér založili jako s. r. o. v roce 2000 architekti Jan Polách a Robert Bravenec. Po předchozí práci ve Studiu Osa a Studiu Polách & Fabián se do značné míry specializoval na rekonstrukce památkových objektů. Novostavby zabírají široké spektrum od návrhů rodinných a bytových domů až po průmyslové areály. O pevné pozici v regionu svědčí počet zakázek a řada ocenění Stavba roku Olomouckého kraje. Od roku 2024 je jediným vlastníkem a jednatelem společnosti Robert Bravenec. **PR (od 2000):** Rek. historických domů Šternberk: Partyzánská 140, 1999 a 2003–2005; Radniční 158, 2001–2007; Radniční 164, 2002–2007; tř. ČSA 7, 2002–2004; U Horní brány 45, 2005–2007; Horní nám. 47, 2006–2007; Expozice času Šternberk, ČSA 113, 2001–2008, spol. Monika Jaworská; Rek. historických domů Olomouc: Penzion u Jakuba, 8. května 520, 2003–2007; dům U Zlatého jelena, Dolní náměstí 201, 2014–2015; Hrnčířská 128, 2018–2019; Panská 184, 2002–2003; Rek. státního hradu Šternberk (2007–2021); Areál Elpremont, ČSA 961, Velká Bystřice (2010–2012); Depozitář Vědecké knihovny v Olomouci, Tomkova 414 (2018–2020); Přístavba a rek. bývalé Mayovy vily pro dětské centrum Ostrůvek, Dolní Hejčínská 265 (2017–2020); Rek. a dostavba sokolovny, Dolany (2020–2026). **I:** www.atelierpb.cz (MM)

atelier-r [viz Miroslav Pospíšil]. Atelier-r založil v roce 2005 Miroslav Pospíšil. Dlouholetými členy týmu jsou Daria Johanesová, Martin Karlík, Robert Randys, Bernadetta Skácelová, kmenovými zaměstnanci byli Adéla Tomečková, Lucie Rohelová, Marie Mikulová, Milena Koblihová, Veronika Eliášová, Jiří Foller, Jiří Čech, Martin Borák, Bořivoj Kovář, Jaromír Dvorský a řada dalších, aktuálně zde působí Ondřej Patsch, Hana Dvořáčková, Veronika Pokorná, Michal Vítek, Nikola Navarová, Jana Sviťáčková, Helena Špinlerová. Tým řeší jak novostavby, tak rekonstrukce, včetně projektů interiérového vybavení. Patří mezi nejproduktivnější ateliéry v regionu s investorskou klientelou z řad soukromých investorů, státních a krajských institucí (UP, Fakultní nemocnice Olomouc, Olomoucký kraj). Současné moderní ustrojení staveb a do detailu dotažené realizace přitahují zvyšující se pozornost celostátních i zahraničních médií, roste také počet nominací a architektonických cen. V to počítaje úspěšné projekty obnovy památek, které kdysi daly ateliéru jméno (r jako rekonstrukce). Světový ohlas zaznamenala rekonstrukce hradního paláce na hradě Helfštýně a Červeného kostela v Olomouci. **PR:** UP, Pedagogická fakulta, dostavba Výzkumně vzdělávacího areálu, Žižkovo nám. 951 (2007–2013); Ústav molekulární a translační medicíny (BIOMEDREG) Lékařské fakulty UP, Hněvotínská 1333 (projekt 2008–2012); Fakultní nemocnice Olomouc, diagnostické centrum PET – CT (2009–2010); Rek. vily JUDr. Eduarda Šrota pro sídlo ateliéru, tř. Spojenců 748, Olomouc (2010–2016); UP, Lékařská fakulta, dostavba teoretických ústavů pro Ústav soudního lékařství a medicínského práva, Hněvotínská 976 (2010–2013); Rek. obchodního domu Prior na Galerii Moritz, 8. května 465, Olomouc (2011–2012); Dostavba Slovanského gymnázia Olomouc, Jiřího z Poděbrad 936 (2011–2013); UP, Fakulta tělesné kultury, Aplikační centrum Baluo, U Letiště 976 (2011–2016) a Centrum kinantropologického výzkumu, U Letiště 976 (2011–2018); Rek. zámeckého areálu v Čechách pod Kosířem (2011–dosud); Hrad Helfštýn – zpřístupnění a zastřešení hradního paláce pro Muzeum Komenského v Přerově (2015–2020); Konverze a dostavba Červeného kostela pro Vědeckou knihovnu v Olomouci, Bezručova 659 (2016–2023, spol. Denisa Kubíčková Strmisková, Jan Košátko, Jan Dostál). **I:** atelier-r.cz; archiweb.cz; archdaily.com; archello.com (MM)

B&B studio [viz Petr Brauner, Jarmila Braunerová]. Ateliér založili v roce 1991 Petr a Jarmila Braunerovi. Navázali na spolupráci a zakázky v projektovém podniku Drupos. Na nové olomoucké adrese Tovární 41 setrvalo B&B studio do roku 2011, kdy se přestěhovalo do Přerova, Československých letců 9. Dvojice pracovala na zakázkách společně i samostatně, se dvěma stálými stavební konstruktéry a externími kancelářemi (statika, technické zařízení budov, doprava). Převažující tvůrčí podíl na tvorbě návrhů měl Petr Brauner, rukopis Jarmily Braunerové je patrný ze suverénních tušových výkresů a koláží, postmodernisticky laděných perspektiv a axonometrií. Od roku 1996 zpracovávala kancelář projekty digitální formou v programu ArchiCad. Už před revolucí prošla dvojice postmoderním obratem, který v některých projektech uměla dobře zúročit (Smuteční síň ve Zlatých Horách, Hotel Diana ve Velkých Losinách, Finanční úřad a Všeobecná zdravotní pojišťovna s bytovými jednotkami). Podle typu zakázek tým úspěšně uplatňoval také principy technicistní až hi-tech architektury (Teplárna Olomouc), které se nesou jeho tvorbou až do současnosti. **PR:** Rek. a dostavba hotelu Gemo (dnes hotel Trinity), Pavelčákova 445 (1992–1994, interiérová spol. Eugen Točík); Rek. a dostavba vnitrobloku domu – pasáž služeb Alfa, Horní nám. 18 (1994–1995); Finanční úřad a Všeobecná zdravotní pojišťovna a dvacet bytových jednotek, Lazecká 545, 548–551 (1994–1996); Provozní budova firmy LEVI International, Seifertova 33, Přerov (1995–1997, 2004–2005, Petr Brauner – Jarmila Braunerová); Rek. a nástavba teplárny, Tovární 906 (1996–1998); Dům s pečovatelskou službou, Peškova 1 (1998–2000, Petr Brauner – Jarmila Braunerová); Úprava parteru hlavního nádraží Českých drah (1999–2006); Dům s malometrážními byty, Peškova 2 (2000–2003); Rek. a dostavba rodinného domu manželů Braunerových, Čsl. letců 9, Přerov (2008–2010); Rek. a dostavba pavilonu A výstaviště Flora Olomouc (2011–2014, spol. Stavoprojekt Olomouc); Rek. fasád věžového domu s vodojemem, I. P. Pavlova 1017 (2010–2012); Rek. a dostavba tzv. Blažkova domu na Inovační hub, Bratrská 84, Přerov (2019–2023). **SO:** Konkurs na rek. kavárny Caesar – dnes Mahlerova kavárna (1991, vítěz, nerealizováno); Banka Haná v Prostějově (1994, vítěz; spol. Ladislav Langer, CAD projekt Prostějov). **ZS:** MUO. **ZL:** Klára Jeništová, *Petr Brauner. Pohledy do sbírek Muzea umění Olomouc*, kat. výstavy, Olomouc 2019. **I:** www.arch.cz/brauner (MM)

David Benda [viz A2 ARCHITEKTI] (24. 3. 1963, Brno). Architekt (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Jiřího z Poděbrad (1978–1981), FA VUT Brno, obor urbanismus (1981–1985). **Z:** Stavoprojekt Olomouc (1985–1986), SÚRMPMO Olomouc (1987–1991), Státní ústav památkové péče (1991–1992), od roku 1993 soukr. ateliér, od roku 1999 ateliér A2 ARCHITEKTI, s. r. o., společně s Robertem Štefkou). **Č:** ČKA, KAO (zakládající člen, 2003). **PR:** Rek. řeholního domu Tovaryšstva Ježíšova a Centra Aletti, Křížkovského 425, 502 (1996–1998); Rek. Petrášova paláce pro potřeby Památkového ústavu v Olomouci, Horní nám. 410 (1994–1996); Dostavba Pöttingea – areálu Střední zdravotnické školy Olomouc, Palackého 624, objekty v nádvoří z ulice Hynaisovy (1997–1998); Polyfunkční domy v ul. U stadionu 1204 a 1205 (1995–1998); Rek. doléčovacího centra pro drogově závislé – galerie U mloka, Lafayettova 9 (1996–1998); Novostavba hotelu, Smetanova 913, Mohelnice (1997–1999); Novostavba víceúčelového objektu SAJM (sportovní zařízení, komerční plochy, ubytování, kanceláře, Dolní Hejčínská 36 (1997–1999). Víc viz A2 ARCHITEKTI. (MM)

Lukáš Blažek [viz ječmen studio] (24. 6. 1980, Olomouc). Architekt (MgA. Ing. arch.). **S:** FA ČVUT v Praze (1999–2007, ateliéry Aleny Šrámkové, Jana Bočana, diplomní projekt u Ivana Kroupy); Škola architektury prof. Emila Přikryla AVU v Praze (2003–2006). **Z:** atelier L8 arch (2003–2007, společně s Annou Švehlíkovou, roz. Jenčkovou, Jiřím Švehlíkem, Richardem Halamou), ječmen studio společně s Evou Blažkovou (od 2007). **Č:** ČKA. (MM)

Eva Blažková roz. Casková [viz ječmen studio] (2. 5. 1982, Zábřeh). Architektka (Ing. arch.). **S:** FA ČVUT v Praze (2000–2007, Ivan Kroupa, Jan Bočan, dipl. proj. u Aleny Šrámkové); stáž RWTH Aachen / Porýnsko-Vestfálská technická univerzita v Káchách, ateliéry Mirko Bauma, Freda Humblé (2003–2004). **Z:** ječmen studio společně s Lukášem Blažkem (od 2007). (MM)

Petr Brauner [viz B&B Studio] (29. 11. 1936, Zlín). Architekt (Ing. arch.). **S:** FAST VUT Brno, obor architektura a stavba měst (1955–1961, Zdeněk Alexa). **Z:** Krajský investorský útvar Karviná v Havířově (umístěnka 1962, následně vojenská služba), Krajský projektový ústav v Ostravě, pobočka Olomouc, později Stavoprojekt Olomouc (1962–1971); DRUPOS, pobočka Olomouc (1971–1990); kancelář B&B studio (od 1. 1. 1991, s Jarmilou Braunerovou). Č: ČKA (v 90. letech regionální zpravodaj), OA (v 90. letech vedoucí oblastní sekce). **PR:** viz B&B studio. **SO:** Urbanisticko-arch. řešení přednádražního prostoru v Olomouci (1989, vítěz; spoluautoři Josef Janda, Petr Leinert, Jan Přikryl, Karel Hotový a dopravní expert Vladimír Hambálek); více viz B&B studio. **V:** *Architekt Petr Brauner. Pohledy do sbírek Muzea umění Olomouc*, 20. 6. 2019 – 13. 10. 2019, Muzeum umění Olomouc, Galerie. – *Petr Brauner. Architekt. Jeden z mnoha*, 5. 11. – 18. 11. 2019, FA VUT Brno, Galerie Mini. – *Architekt Petr Brauner*, 19. 3. – 29. 4. 2020, Galerie města Přerova. **ZS:** MUO. (MM)

Jarmila Braunerová roz. Ondrouchová, též Raimrová [viz B&B Studio] (1. 6. 1946, Přerov). Architektka (Ing. arch.). **S:** FAST VUT Brno (1970). **Z:** Městský úřad Přerov (1970–1972, referentka); DRUPOS, pobočka Olomouc (1972–1990); kancelář B&B Studio (od 1. 1. 1991, s Petrem Braunerem). Č: ČKA. **PR:** Prodejna zdravotnických potřeb MUDr. Kubici, Olomouc (1991, 2005); Interiér prodejny Agrozet, Dukelská, bez č. p., Olomouc (2003, výtvarné dílo Miroslav Střelec); Rek. Langova domu, Litovel (2004); Územní plán obce Velký Újezd (2004–2005); Plán regenerace městské památkové zóny v Litovli (2005), více viz B&B Studio. **ZS:** MUO. **L:** Klára Brůhová – Helena Huber-Doudová (eds.), Ženy v architektuře / Women in Architecture. Kritické studie a genderové analýzy českého architektonického prostředí po roce 1945 / Critical Studies and Gender Analyses of the Czech Architectural Setting after 1945, Praha 2024, s. 182–183, 231, 250, 353. **I:** zenyvarchitekture.cz/architektka/ (MM)

Robert Bravenec [viz Studio OSA, Atelier Polách & Bravenec] (4. 3. 1970, Vsetín). Architekt (Ing.). **S:** SPŠ stavební Valašské Meziříčí, FAST VUT Brno (1988–1993). **Z:** Praxe v ateliéru Vladimíra Kalivody, Valašské Meziříčí (1986–1993), Projektová kancelář Karly Bravencové, Vsetín (1993–1995), Studio Polách & Fabián, s. r. o. (MM)

Marek Brejcha (1. 2. 1975, Plzeň). Architekt, stavební inženýr (Ing.). **S:** SPŠ stavební v Plzni, obor Pozemní stavby (1989–1993), FAST VUT Brno, obor Pozemní stavby (1993–1999). **Z:** Alfaprojekt Olomouc, a. s., projektant pozemních staveb, vedoucí projektant (1999–2008), Studio PRAK, s. r. o., projektant pozemních staveb (2008–2014), autorizace ČKAIT, autorizovaný inženýr v oboru pozemních staveb (2011), AMTB, s. r. o., projektant pozemních staveb, vedoucí projektant, společník (2014–2024), vyučující na SŠ stavební – HORSTAV (2022–2024), UP, technik realizace výstavby (od 2024). Č: ČKAIT. **PR:** Krajská záchranná služba Olomouc, Aksamitova 557 (2004, s Jaroslavem Štěpánem – Alfaprojekt); Administrativní budova Gemo I a II, Dlouhá 562 (2005, přístavba 2007–2012, autoři Pavel Pospíšil, Alice Michálková); Lávka do botanické zahrady u Michalského výpadu (2007, s Jaroslavem Štěpánem – Alfaprojekt); RD Hněvotín 241 (2008). Dále viz Alfaprojekt Olomouc, Studio Prak, AMTB, Alice Michálková. (MM)

Tomáš Černoušek (6. 12. 1927, Brno – 13. 9. 2001, Olomouc). Architekt (Ing. arch.), výtvarník. **S:** Státní průmyslová škola stavební, odborná škola stavitelská v Brně (1944–1948); FAST VUT Brno (1949–1953, Bohuslav Fuchs, Bedřich Rozehnal, Zdeněk Alexa); VUT Brno, postgr. studium územního plánování (1963–1964); UP, Cyrilometodějská teologická fakulta, katedra liturgické teologie (1990–1995, František Kunetka, Tomáš Špidlík, 1994 jáhenské svěcení). **Z:** Sigma – Engineering Olomouc (1967–1989); soukr. praxe (od 1990). Č: ČKA, člen Rady města Olomouce (1990–1994), člen zastupitelstva (1990–1998); člen komise pro výstavbu Rady města Olomouce, člen redakční rady časopisu Architekt, předseda komise pro sakrální umění Olomouckého arcibiskupství. **PR:** Centrální budova letního tábora, Domašov nad Bystřicí (1987–1990, spoluautor František Zajíček); Umývárna autobusů Olomouc, Dolní Hejčínská, bez č. p., vedle 30 (1987–1991, spoluautor František Zajíček); Tribuna pro návštěvu sv. Otce Jana Pavla II., Velehrad (1990); Kostel Nanebevzetí Panny Marie – úpravy pro novou liturgii, Jeseník (1991); Radniční kaple sv. Jeroným, Olomouc (1991–1992); Kaple sv. Josefa v noviciátě kapucínů – úpravy pro novou liturgii, Újezd u Uničova (1991–1992); Kostel Panny Marie Pomocné, ochránkyně nenarozeného života, Zlaté Hory (1991–1998, spol. František Zajíček, Petr Hoplíček); Kostel a klášter sv. Anežky České klarisek – kapucínek, Šternberk (1992–1997, spol. František Zajíček, Jan Jemelka, Pavel Hřebíček); Vila Primavesi, Olomouc (1992–1993); Kostel Panny Marie Sněžné – úpravy pro novou liturgii, Olomouc, 1995; Tribuna pro návštěvu sv. Otce Jana Pavla II., Olomouc-Neředín, (1995, spol. František Zajíček). **V:** *Tvůrčí skupina Sigma. Architektura 1977–1988*. Galerie Pod podloubím, Olomouc, 1989; *Architekturu musíš žít*, Divadlo hudby, Olomouc 1992; *Tomáš Černoušek: In Memoriam*, Muzeum umění Olomouc, 9. 1. 2012 – 31. 1. 2012. **ZS**: MUO. **L:** Zdeněk Lukeš – Ladislav Daněk, *Tomáš Černoušek*, kat. výstavy, Olomouc 1997. – Pavel Zatloukal, *Tomáš Černoušek 1927–2001*, kat. výstavy, Olomouc 2002. (MM)

Jan Dohnal (11. 7. 1977, Olomouc). Architekt (Ing. arch.). **S:** FA ČVUT (1995–2001). **Z:** OSVČ, spol. s Lubošem Mutňanským (2001–2005), OSVČ, spol. s atelierem-r, Miroslavem Pospíšilem (2005–2006), zaměstnán v Moravia Consult, spol. s Milanem Obenausem (2006–2010), OSVČ, spol. s r-atelierem Miroslava Pospíšila (2010–2013), vlastní praxe (od 2013). **Č:** ČKA. **PR:** BD Samotišky (Zahradní 362/2, 368, 2003–2004, spol. s Lubošem Mutňanským; Obn. domu U Červeného kohouta v Olomouci (2006–2007, spol. s Atelierem R, Miroslav Pospíšil); Rek. fary v Uničově pro Muzeum baroka (2008–2009, Moravia Consult, spol. Milan Obenaus); Obn. zámku a oranžerie Čechy pod Kosířem (2011–2014, spol. s atelierem-r, Miroslav Pospíšil); Obn. fasád věže nízkého zámku v Plumlově (2012); Úprava jižního valu fortu Tafelberg v Olomouci (2019–2020); Obn. vily Vídeňská 8 v Olomouci (2018–2018); Obn. vily Vídeňská 6 v Olomouci (2020–2020); Obn. bytového domu Vídeňská 11 v Olomouci (2021, 2022–2024); Konzervace středověkého opevnění Koželužská – Kačení (2025). (MM)

Petr Fabián [viz Studio Osa, Studio Polách & Fabián] (1. 5. 1962, Zábřeh – 14. 12. 2006, Zábřeh). Architekt (Ing. arch. MgA.). **S:** Gymnázium Zábřeh (1976–1980), FA VUT Brno (1980–1985, Helena Zemánková), AVU v Praze (1985–1986). **Z:** Keramoprojekt Praha (1986–1989, spol. s Pavlem Kupkou), Stavoprojekt Olomouc (1989–1990), od 1990 pracuje samostatně, Studio OSA (1990–1996, spolupracovníci viz Studio OSA), Studio Polách & Fabián, s. r. o. (1996–1999); Studio Petr Fabián, s. r. o. (1999–2002), zastupitel města Zábřehu (1998–2002), starosta města Zábřehu (2002–2006). **L:** Lukáš Blažek – Eva Casková, *Petr Fabián: Nenápadný půvab architektury,* Olomouc 2008. (MM)

Jiří Finger (2. 3. 1938, Jaroměř – 24. 1. 2021, Olomouc). Architekt, urbanista, zahradní architekt, pedagog (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Jaroměř (1956); AVU v Praze (1956, nedokončil); Vysoká škola zemědělská Lednice, obor Zahradní architektura, sadovnictví a krajinářství (1960); Fakulta architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze (1963, dálkové studium); VUT Brno, urbanismus. **Z:** Technické služby města Poděbrady (1961–1966); Olomoucké výstavní sady – Flora Olomouc (1964–1968, od 1966 hlavní inženýr a zástupce ředitele); Pískovna Náklo (1968); Zahradní ústav Karlsruhe (1968); Okrasné školy v Bystřici pod Hostýnem, zakládání zahrad (70.–80. léta); JZD Budětsko (1988, zakládá projektový ateliér krajinářské tvorby); Akademická – Wurmova (2016–2017, s Davidem Marešem); Úz. st. veřejného prostranství v MPR Olomouc ulic Sokolská – Zámečnická (2018, s Davidem Marešem). (MM)

Radmila Fingerová (2. 10. 1956, Praha – 5. 12. 2025, Olomouc). Krajinářská architektka (Ing.). **S:** Vysoká škola zemědělská v Brně, Fakulta agronomická, obor sadovnicko-krajinářský v Lednici na Moravě (1976–1981). **Z:** Flora Olomouc, projekce (1981–1989), Atelier Artflora s Ing. Jiřím Fingerem (1990–2002), autorizovaná krajinářská architektka (1993–2025), FA ČVUT, Ústav urbanismu (2008–2012, pedagožka), FA ČVUT, Ústav krajinářské architektury (2012–2025, pedagožka). **Č:** ČKA (1993–2025), Společnost pro zahradní a krajinářskou tvorbu, International Federation of Landscape Architects (IFLA). **PR:** Přednádraží Olomouc (2000–2001, s Jiřím Fingerem, spol. Stavoprojekt Olomouc, Přemysl Ženčák); Úz. st. veřejného prostranství v MPR Olomouc: Náměstí Republiky – Křížkovského – Mariánská – Akademická – Wurmova (2016–2017, s Davidem Marešem); Úz. st. veřejného prostranství v MPR Olomouc ulic Sokolská – Zámečnická (2018, s Davidem Marešem). (MM)

Michal Giacintov (8. 12. 1962, Brno). Architekt (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Lerchova, Brno (1978–1982); FA VUT Brno (1982–1987, rek. staveb a zemědělské stavby). **Z:** Stavoprojekt (1988 – ateliéry Jaroslava Nováčka, Tibora Tárkányiho, skupina Otto Schneidera), ateliér Wölfle, Vídeň (1989–1990, zahraniční stáž zaštítil Stavoprojekt a Zenitcentrum Praha); ateliér Archa, Brno (1990, společně s akad. arch. Tomášem Kotasem, Ing. arch. Josefem Chloupkem); vlastní praxe, Atelier G, Olomouc, Švermova 1002 (od 1992, od roku 2017 se Sylvou Giacintovou). Č: ČKA; KAO (zakládající člen, 2003); Komise pro architekturu a územní plánování Rady města Olomouce (2006–2014 člen, 2014–2018, předseda); zastupitel města Olomouce (2014–2022), radní města Olomouce (2014–2018). **PR:** Rek. domu, Dolní nám. 42 (1999, 2012); Rek. domu, Dolním nám. 43 (1999); Obytný okrsek deseti činžovních domů M. N. G. comp., Jiráskova 1182–1186, Sladkovského 1183–1185, 1200 (1999–2000); Rek. objektu pro Caritas, Křížkovského 6 (2001); Restaurace Pod limpou, Dolní nám. 43 (2003–2004); Bytový dům 24 BJ, Okružní (2006); Pivovar Moritz, Nešverova 2 (2006); Provozovny rychlého občerstvení na nádražích ČD (2007); Rek. knihovny v Litovli, nám. Svobody 675 (2007); Rek. domu Dolní nám. 12, Olomouc (2008); Stavební úpravy bytového domu s pivnicí U Kuděje, Krapkova 20 (2015); Přístavba kostela sv. Filipa a Jakuba, Olomouc-Nové Sady (2016); Florcenter Olomouc prodejna a skleníky, Šlechtitelů 802 (2017, spol. Petr Vrána); Komunitní centrum JAN, Olomouc-Nová Ulice (2019, spol. Sylva Giacintová); Firemní objekt se sportovní halou, I. P. Pavlova 1414 (2022, spol. Petr Vrána). (MM)

Pavel Grasse (11. 4. 1961, Olomouc). Architekt (Ing. arch.). **S:** Slovanské gymnázium Olomouc (1976–1980); FA ČVUT v Praze (1980–1985); stáže USA – Záchrana arch. dědictví a městské plánování (září 1996, Washington D.C., Old Salem, Williamsburg), Skotsko – Efektivní revitalizace měst a regionů (březen 1997, Glasgow, East Kilbride). **Z:** Drupos Olomouc (1985–1991, od roku 1987 v ateliéru Petra Braunera); Městský úřad Šternberk, vedoucí odboru územního rozvoje a městský architekt (1991–1995); Městský úřad Český Krumlov, vedoucí odboru územního rozvoje a městský architekt (1995–1997); privátní kancelář (1991–dosud, od roku 1996 autorizovaný architekt); odborný poradce pro územní plánování ve Šternberku (1995–2003) a v Českých Budějovicích (1997–2005, 2019–2022); Grasse architekti (2019–dosud, s Lukášem Grassem a Pavlem Grassem ml.). **Č:** ČKA, KAO (zakládající člen, 2003), Zastupitelstvo města Olomouce (2014–2026); Komise architektury a komise dopravy Rady města Olomouce (2014–2026). **PR:** Rek. Horní nám. 2, Šternberk (2000); Obn. a dostavba hradeb, Pekařská, Šternberk (2000); Mobilní stánek pro tržiště města Šternberka (1999, patentováno 2000); Hromadné garáže Okružní, Olomouc (1991–1992); Rek. BD Komenského 28–30 a 32–34, Šternberk (1995–1996, spoluautorky Helena Gottwaldová, Blanka Zlamalová); RD Vrbátky 278 (1999); Rek. zámeckého parku v Citově (2004–2015, spol. Petr Kubeša, Bohdan Dlouhý); Úz. st. Nad Smetanovu ulicí Šternberk (2008). Rek. a muzejní expozice zámku v Citově (2013–2017, spol. Michaela Johnová Čapková, Beata Rakowská); Hala bojových sportů Sokol Olomouc (2019–2025, projekt, Grasse architekti). (MM)

David Helcel (29. 8. 1967, Karviná). Architekt (Ing. arch.). **S:** FA ČVUT Praha (1985–1991). **Z:** Stolárna FRAKRYL Český Těšín (1991–1992), projekční firma INVESPOL Olomouc, s. r. o. (1992–1999, spol. s Milanem Obenausem), vlastní ateliér DAVID HELCEL architekt (od 1992). **Č:** ČKA, KAO (zakládající člen, 2003), Zastupitelstvo města Olomouce (1918–1922); **PR:** RD Samotišky, novostavba (2000); Reduta Olomouc, interiér koncertního sálu Moravského divadla Olomouc (2001, spol. Milan Obenaus, Petr Skoumal); Chata a ateliér Pohořany, rek. (2004); Smarthotel Archa – rek. a nástavba výměníkové stanice, Nezvalova 982 (2009); RD Olomouc, rek. a přístavba, Pod Lipami 533 (2010); RD Slavonín (2016, spol. Marek Novák); RD Jívová (2021); RD Ořechová, Mohelnice (2023). **SO:** Státní okresní archiv Olomouc (1993, s Milanem Obenausem, účast). (MM)

Jana Chmel, roz. Trundová (6. 10. 1988, Šternberk). Designérka (Ing.). **S:** Slovanské gymnázium Olomouc, Design nábytku – Mendelova univerzita v Brně (2008–2015), Fakulta umění a architektury TUL, Liberec, Environmental design (2012–2013), Kymenlaakso University of Applied Sciences, Kouvola, Finsko, Product Design (2013–2014). **Z:** mimokolektiv (2016–2024), Trunda studio (2024–dosud). **PR:** Scénografie filmového festivalu AFO 52 (2017); Interiér vlastního ateliéru, Ztracená 267 (2017); Instalace a vizuální styl podzimní etapy Flora Olomouc pavilon A, Wolkerova 37 (2019); Ateliér a design shop mimokolektiv, Ztracená 626 (2023); Rek. a interiér funkcionalistické vily Wellnerova 19 (2022 interiéry, arch. řešení studioPAB); Hlavní expozice jarní etapy Flora Olomouc: Květy a světy, pavilon A, Wolkerova 37 (2021–2022, spol. Tamás Vigh). **I:** www.mimokolektiv.cz (MM)

Zdeněk Chmel (29. 7. 1986, České Budějovice). Architekt (Ing. arch., JMA). **S:** FA VUT Brno; Bernská univerzita aplikovaných věd (Berner Fachhochschule Burgdorf, JMA) a Univerzita aplikovaných věd Západního Švýcarska (HES-SO). **Z:** Herzog & de Meuron, Basilej, Švýcarsko (2011–2012); office Haratori, Zürich (2014); Christian Kerez, Curych, Berlín, Praha (2015–2017 spol.); vlastní ateliér Malý Chmel, s. r. o., Olomouc, České Budějovice, Praha (od 2016 společně s Miroslavem Chmelem a Miroslavem Malým, spol. s Petrem Malým, Jitkou Vančurovou, Gabrielou Chmel Sládečkovou, Martinem Ciglbauerem, Lucií Hájkovou). Č: ČKA. PR: Přístavba základní školy, Nezamyslice (2016–2017, Malý Chmel); Dům o sedmi podlažích, Olomouc-Radíkov (2017–2023, Malý Chmel). **SO:** Nový Strojař, Přerov (2025, 2. místo v soutěžním dialogu); Hvězdárna Prostějov (2022, účast); Pobočka knihovny na ul. Trnkova (2020, 3. místo ve veřejné arch. soutěži); Dům přírody Jeseníků – návštěvnické středisko CHKO Jeseníky (2025, odměna). **ZL:** Klára Jeništová – Martina Mertová, *Architektura v procesu*, Olomouc 2022, s. 7, 30–32. – Martina Mertová, Život (v) raumplanu, in: Dan Merta – Filip Šenk (eds.), *Raumplan a současná architektura*, Liberec 2023, s. 106–115. (MM)

Vít Janků (26. 3. 1958, Šumperk). Architekt (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Zábřeh, FA ČVUT Praha (1977–1982, ateliér Emila Hlaváčka). **Z:** Stavoprojekt Olomouc, středisko Šumperk (1982–1992), vlastní ateliér Archeco, Šumperk (od 1992, spol. Vladislav Fornůsek, František Kordas, Marian Kubisz, Radka Mikešová, Petr Fornůsek). **Č:** ČKA, KAO (zakládající člen, 2003). **PR:** BD pro invalidy, Temenická, Šumperk (1991–1994, spol. Vladislav Fornůsek); Rek. České spořitelny, Šumperk (1994–1997, spol. Martin Lubič); Rek. historického domu, Lužickosrbská 117, Šumperk (1994–1996); Obn. a dostavba Severomoravského divadla v Šumperku (1995–2000, spol. Petr Fabián, Jan Polách, Dalibor Štys); Rek. historického domu pro potřeby radnice, nám. Svobody 1, Mohelnice (2001–2003); Rek. radnice Šumperk (2006–2019); RD Krinesových, Pod vyhlídkou 1902, Šumperk (2010–2014); RD ve svahu, Balcárkova 8a, Olomouc (2011–2012); Rek. administrativní budovy Pramet, Uničovská 905, Šumperk (2012–2015); Polyfunkční dům, Valová 2357, Zábřeh (2010–2011); Administrativní a školicí centrum Nutrend, Chválkovice 604, Olomouc (2011–2013); Fotbalový stadion Postřelmov (2018–2021). **ZS:** MUO. **I:** www.vitjanku.com; https://www.cka.cz/svet-architektury/architekti-a-projekty/seznam-architektu/ing-arch-janku-vit

ječmen studio [viz Eva Blažková, Lukáš Blažek]. Ateliér založili manželé Eva a Lukáš Blažkovi. Originální, nápaditý přístup k architektonickým otázkám doplňuje o principy udržitelné architektury, recyklace, a komunitní praxe. Dokladem obojího je vlastní dům s Modrým ateliérem. Dvojice spolupracovala s Vítězslavem Rejškem, Vojtěchem Jemelkou, Lucií Baníkovou, Lucií Andrlovou, Janem Skočkem, Annou Pospíšilovou, Lucií Vyhlídalovou, Ondřejem Došlíkem, Hanou Zatloukalovou aj. Tým má kromě komorních zakázek zkušenost s objemným developmentem, větší úspěchy ale sklízejí originální projekty konverzí historických a technických památek, včetně ocenění na celostátní úrovni. **PR:** Rek. a dostavba bytového domu, Dvorská 614 (2009–2012, ječmen studio); Prodejna firmy Dřevotrust, Jeremenkova 1169 (2010–2012); Muzeum tvarůžků Loštice, nám. Míru 1 a 2, (2012–2014); UP Point – informační centrum UP Olomouc, Horní náměstí 205 (2014–2015, spol. Radim Měsíc); Modrý ateliér / vlastní studio, Šubova 252 (2014–2017); Institut sociálního zdraví OUSHI Cyrilometodějské fakulty UP, Kateřinská 653 (2016–2017, umělecká spol. Jakub Lipavský, Jan Jemelka); Konverze průmyslového objektu na galerii Telegraph, Jungmannova 802, 2016–2021, s Vojtěchem Jemelkou, výtvarná spol. Michal Škapa, Jakub Kovařík); Městský obytný blok Šantova, 17. listopadu, Wittgensteinova, Šantova, Camilla Sitteho (2016–2023, spol. Vojtěch Jemelka); Rek. smuteční síně v Zábřehu, Hřbitovní 1, 2019–2020, vitráž Lada Semecká); Arch. řešení výstavy *O městě, krajině, umění / Olomouc 1919–1989* (MUO, 2020–2021); Rek. pevnostního reduitu pro základní školu Svatoplukova, Třída Jiřího Pelikána 1401, 2022–2024). **SO:** Náměstí Osvobození, Zábřeh (2016, účast); Olomouc: III. etapa protipovodňových opatření (2024, finalista). **SV:** *Růžové brýle architekta* [happening a výstava], (Divadlo hudby, MUO, 2015). **I:** www.jecmen.com (MM)

Vojtěch Jemelka [viz i ječmen studio] (18. 8. 1985, Olomouc). Architekt (Ing. arch., MgA), pedagog. **S:** Slovanské Gymnázium v Olomouci (2001–2005), VUT Brno, FA (2005–2007, 2008–2009, 2011 diplom), University of Brighton, School of Architecture and Design, UK (2007–2008), TU Liberec, Fakulta Umění a Architektury (2010), AVU, Škola Architektury Emila Přikryla (2011–2014). **Z:** KKKD, Olomouc – Poprad – Wien – Linz (2007–2014, společně se Samuelem Netočným), Musil+Hybská – architektonický atelier, Brno (2008, arch. praxe), m2ai, Brno-Olomouc (2011–2020, externí arch. praxe), Jiran+Kohout architekti, Praha (2012, externí arch. praxe), UNIT architekti, Praha (2013, externí arch. praxe), ječmen studio, Olomouc (2014–2023, junior / senior architekt v atelieru Lukáše a Evy Blažkových), FA VUT Brno (od 2018 pedagog), přímá realizace staveb (volné uskupení s Adamem Lacinou – ertepl, Martinem Sekaninou aj.). **PR:** Rek. kaple sester III. řádu sv. Františka, Olomouc (2015, spol. Jan Mlčka, Jiří Marek, výtvarné práce Peter Demek, Jan Jemelka); Plastické prvky a nová fasáda budovy ZUŠ Hranice (2016, spol. ječmen studio); Performance obřadu křížové cesty, Neředínský horizont (2017, kurátorská spol. galerie Hrob); Úprava okolí památníku Osvobození Rudou armádou, ul. Havlíčkova (2018, spol. ječmen studio); Výstava sochaře Julia Pelikána, Vlastivědné muzeum Olomouc (2018); Kaple sv. Kateřiny v budově OUSHI Cyrilometodějské fakulty UP (2020, spol. ječmen studio, výtvarné práce Jakub Lipavský, Jan Jemelka); Intervence Social Distance Celebration na Dolním náměstí v Olomouci (2020, spol. Jan Mlčka, Tomáš Borek, kurátorská spol. galerie XY); Liturgická úprava kaple Neposkvrněného početí Panny Marie, Olomouc-Povel (2021, spol. Jan Mlčka, výtvarné práce Jakub Lipavský); Konverze průmyslového objektu na galerii Telegraph, Jungmannova 802 (2016–2021, spol. ječmen studio); Reinterpretace Památníku osvobození Rudou armádou, ul. Havlíčkova (2022, spol. Lukáš Blažek); Soma – zpřístupnění bývalé uhelny hospodářského areálu Fakultní nemocnice Olomouc (2024, spol. Jan Mlčka); **SO:** Městský úřad a městský sál v Jeseníku (2008, spol. Samuel Netočný, KKKD, účast); Proměna náměstí Osvobození v Zábřehu (2016, spol. ječmen studio, účast). **I:** vojtechjemelka.blogspot.com/ – netocny.blogspot.com – www.jecmen.com – www.fa.vut.cz – https://www.archiweb.cz/vojtech-jemelka (MM)

Ctirad Kolář [Arko Design, Arko Projekt] (18. 1. 1962, Šternberk). Architekt (Ing. arch.). **S:** Gymnázium v Litovli (1976–1980), FA VUT Brno (1980–1985). **Z:** Drupos (1986, 1988–1990, spol. s Jarmilou Reimerovou /Braunerovou/, Petrem Braunerem, Karlem Hotovým, návrhy interiérů pres ČSVU Dílo); Arko, a. s. (1990–1993, společně s Karlem Hotovým, Janem Dobešem); Arko Design, s. r. o. (1993, společně s Karlem Hotovým, Janem Dobešem), vlastní kancelář Arko Projekt, s. r. o. (1994–2022). **Č:** ČKA (1993–2024). **PR:** do r. 1991 návrhy interiérů a portálů prodejen (Drupos, spol. Karel Hotový, Petr Brauner; např. Prodejna Svítidel, Dolní nám. 23, 1988–1989); od roku 1991 návrhy a realizace interiérů a provozu České pošty, a. s. (Olomouc, Horní nám., nám. Republiky, Ladova, Litovel, Šternberk); mezi lety 1996 a 2013 projekty interiérů a rek. ambasád (Moskva, Káhira, Peking, Lvov, Minsk); Poštovní banka Olomouc, Horní nám. 407 (interiér, Karel Hotový exteriér); Pasáž Diol z Horního náměstí na tř. Svobody (1991–1993, Arko, a. s., spol. Jan Dobeš, Karel Hotový, výtvarná spol. Miroslav Střelec); Vlastní RD, Lidická 37 (1993–2000); Rek. krematoria Olomouc-Neředín (2003–2004, fasáda, interiér); Rek. Krajinské lékárny, Horní nám. 323 (2013, fasády). **ZS:** archiv MUO. (MM)

Jana Křenková (3. 5. 1969, Zlín). Architektka (Ing. arch.). **S:** FA VUT Brno (1987–1992, Viktor Rudiš); École d'Architecture de Paris La Villette (1993, studijní stáž). **Z:** projekční kancelář Studio OSA, Olomouc (1993–1995); autorská spol. na projektech Ing. arch. Tomáše Lampara (1994–1998); projekční kancelář Studio Polách & Fabián, Olomouc (1999); Odbor koncepce a rozvoje Magistrátu města Olomouce (1999–2018, od 2008 vedoucí oddělení územního plánování a architektury); pověřená řízením odboru Útvar hlavního architekta Magistrátu města

Olomouce (2018–2019); vedoucí Útvaru hlavního architekta (2019–2024, Odbor strategie a řízení Magistrátu města Olomouce), od 2024 pověřená řízením odboru Kancelář architekta města Magistrátu města Olomouce. Č: ČKA. **PR:** Rekonverze areálu ZZN Prostějov (1993, studie, Studio OSA, spol.); Urb. studie průmyslové zóny Mohelnice (1993, Studio OSA, spol.); Rek. domu Apion, Šternberk (1995, studie, Studio OSA, spol.); Dostavba a rek. Gymnázia Šternberk – areál domu Horní náměstí 48 (1995–1997, Studio OSA, spol.); Rek. domu Hlavní náměstí 17, Šternberk (1999, Studio Polách & Fabián, spol.); Rek. domu Partyzánská 1, Šternberk (1999, Studio & Fabián, spol.). **ZL:** Jana Křenková (ed.) et al., *Urbanistická soutěž Centrum-jih v Olomouci*, kat. výstavy, Olomouc 2001. (MM)

Ondřej Kučera (10. 3. 1986, Frýdek-Místek). Architekt (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Petra Bezruče Frýdek-Místek, FAST VUT Brno, Ústav architektury (2006–2013). **Z:** mimokolektiv (2016, s Barborou Trundovou, Janou Chmel roz. Trundovou). **PR:** Rek. fasády modernistického domu v historickém centru – Hygie, Pekařská 36 (2021–2022); Rek. interiéru včetně osvětlení Horní náměstí 14/18, Olomouc (2023). **I:** www.mimokolektiv.cz (MM)

Adam Lacina (10. 5. 1985, Dačice). Architekt (Ing. arch.), biolog (Mgr.), galerista, pedagog. **S:** Přírodovědecká fakulta Masarykovy univerzity Brno, obor systematická biologie a ekologie (2004–2010), Fakulta umění a architektury Technické univerzity v Liberci, obor architektura a urbanismus (2010–2016). **Z:** malakozoolog na vlastní noze (2008–dosud), CHKO Jeseníky – zoolog a ekolog (2010), vlastní výzkumně architektonický ateliér ertepl (od 2017), provozovatel galerie Praktik (od 2019), MENDELU – vyučující oboru zahradní a krajinná architektura (od 2023). **PR:** Interiér bytu a dílny Bajkazyl Olomouc (2018); Kryté stání a dílna ve Věrovanech (2019); Přístavba domu v Žerůvkách (2021, spol. studioPAB); Experimentální rek. chalupy, Vojtěchov (2021); Samozavlažovací laminátov- ník – prototyp (2023–2025). **SO:** Soutěž o výtvarný návrh pomníku Eduarda Husserla v Prostějově (2019, 2. místo); Hvězdárna Prostějov (2022, spol. Zdeněk a Miroslav Chmelovi, účast). **SV, ZL:** *Adam Lacina, ... z pralesa* (2018, výstava v galerii XY Olomouc). – Adam Lacina – Pavla Baštanová, Vědecká publikace na téma nařezávání buřtů, Olomouc 2019. – *Adam Lacina, Tvar větru* (2020, série dočasných instalací v krajině Nízkého Jeseníku). – Adam Lacina – Vojtěch Jemelka, *OLMA. Olomoucky lidový manuál architektury*, Olomouc 2021. – *Adam Lacina, Potichu, čekáme na holuba* (2023, výstava v proluce a na ohradě Muzea umění Olomouc). – Adam Lacina – Serge Lassant, *Ten, který viděl věci jinak*, Olomouc 2024. **I:** www.ertepl.cz (MM)

Lachmani [Lukrécia Lachmanová, Marek Lachman, Tomáš Jacečko]. Ateliér se sídly v Olomouci a Prostějově založili v roce 2007 architekti Lukrécia Lachmanová, Marek Lachman a Tomáš Jacečko. **PR:** Vila Držovice I (2006–2009); Expozice Čarodějnické procesy na Jesenicku v 17. století, Vlastivědné muzeum Jesenicka, Vodní tvrz (2007–2012, spol. Bohumil Brůža); Vila Držovice II (2013); Rek. bytu pro Montessori školku, Vídeňská 4 (2014); Expozice Spirála času Země, Vlastivědné muzeum Jesenicka (2014); Rek. Lékárny u Pöttingea, Palackého 626 (2015); Expozice Příroda, Vlastivědné muzeum v Olomouci (2016–2022). **SO:** Hvězdárna Prostějov (2022, účast). (MM)

Petr Leinert (26. 10. 1958, Kojetín). Architekt (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Kroměříž (1974–1978), FA VUT Brno (1978–1983). **Z:** Drupos (1984–1990, skupina Petra Braunera), samostatná praxe od 1990, Studio Centrum (1992–1996, s Hanou a Ivo Galíkovými a Janem Hrabalem); poté příležitostná spol. s projektovým ateliérem AGP (bývalý Agroprojekt), Horstavem nebo Alfaprojektem. **Č:** ČKA. **PR:** Finanční úřad Kojetín, náměstí Míru 21 (1992–1993, Studio Centrum Olomouc); Rek. prachárny Korunní pevnůstky, Olomouc (2002); Moravské divadlo Olomouc – stavební úpravy provozního zázemí (2003; 2004 interiéry šaten, skladu kulis a zkušeben, 2007 vestavba nad hlediště, 2009 vestavba zkušebny nad Mozartův sál, 2015 úprava foyer, 2016 úprava hlediště); Čtyři bytové domy, Pražská 296–300 (2007–2009, spol. Alfaprojekt); BD Černá cesta, Sokolovská 161 (2010–2012); TS Bohemia Olomouc, Úz. st. U Podjezdu – Sladovní (2016); Veteran arena (2017); Walfdorfská škola a školka, Tomkova 420 (2018–2021, úv. studie Oldřich Hozmann 2016); Kaplička, Domašov u Šternberka (2020). (MM)

Radek Liška (25. 6. 1970, Přerov). Architekt (Ing. arch.). **S:** Střední průmyslová škola stavební Lipník nad Bečvou (1984–1988), FA VUT Brno (1988–1993). **Z:** INVESPOL, s. r. o., Olomouc (1994), LUBIČ INTERIÉR, s. r. o., a ATELIÉR LUBIČ, s. r. o., Olomouc (1995–2014), samostatná praxe (od 2014). Č: ČKA (1998–2024). **PR:** RD manželů Novákových, Olomouc-Slavonín (Požárníků 456, 2003–2005); RD manželů Kestlových, Dolany 606 (2005–2006); Rek. rodinného domu manželů Zapletalových, Kokory 387 (2005–2006); Rek. rodinného domu manželů Liškových, Na trati 139 (2008–2010); Rek. měšťanského domu manželů Tichých, Přerov, Horní nám. 13 (2011–2012); Rek. historického domu, Kapucínská 159 (2011–2013); Rek. polyfunkčního objektu, Čapka Choda 378 (2012–2014); Rek. RD manželů Charvátových a Wittmanových, Metodějská 24 (2015–2016); RD K. Hubáčka, Fr. Šantavého (2019–2022). (MM)

Martin Lubič (3. 5. 1962, Zábřeh). Architekt, výtvarník (Akad. soch.). **S:** AVU v Praze (1983–1989, ateliér sochařství, doc. Stanislav Hanzík, prof. Jan Hána). **Z:** Studio OSA (1990, s architekty Petrem Fabiánem a Janem Poláchem); autorizace ČKA, vlastní arch. kancelář (1995); ATELIÉR LUBIČ, s. r. o. (od 1995, v letech 1995–2015 spol. s Radkem Liškou). **Č: ČKA** (autorizovaný interiérový architekt 1992–1998), Asociace interiérových architektů ČR (AJA, 1990–1995), Spolek olomouckých výtvarníků SOV (od 1991), KAO (zakládající člen, 2003); Zastupitelstvo města Olomouce (2018–2022), člen komise pro kulturu a památkovou péči Olomouckého kraje (2023–2024). **PR:** Fontána u správní budovy PVE Dlouhé Stráně (soutěž 1990, real. 1995, Studio OSA); Rekonverze aukční haly jatek na obchodní dům SENIMO, Pasteurova 905 (1991–1993, Studio OSA, fontána Jaroslav Křížek); Pobočky Zemské banky, a. s.: Zábřeh, náměstí Osvobození (1993, interiér), Olomouc, Ostružnická 18 (1993, interiér); pobočky České spořitelny, a. s.: Zábřeh, Valová 2, (1993, interiér), Šumperk, Hlavní tř. 25 (1997, rek. domu, interiér, spoluautor Vít Janků); Rek. statku na RD Hozmanových, Ivaň 81 (2006–2008); RD Musilových, Pod Lesem 786, Loštice (2009); RD Hoškových, Pod Račicí 20, Zábřeh (2009); RD Neubauerových, K Dolečku 2 (2011); RD Musilových, Nad Skálou 976, Velká Bystřice (2011–2018); Rek. objektu JZD pro bydlení Tošenovských, Svébohov 172 (2012); Obchodní dům s koly, Palackého 1322 (2012, spol. Ing. arch. Radek Liška); Novostavba Polyfunkčního domu, Schweitzerova 798 (2014, studie); Interiér studovny 2.05 Knihovny UP, Biskupské nám. 1 (2017); Novostavba RD Pospíšilových, Jívová 307 (2020–2022); Rek. historického objektu „Společenského pramene", Fakultní nemocnice Olomouc (2021, spol. Vilém Švec); Interiér Domu aktivního života Hlubočky, Letní 372 (2024–2025); Vlastní RD, Stará Víska 196 (2013–2025). **SO:** Farní kostel Křelov, 1991, Studio OSA, 2. místo; Soutěž na řešení prostoru tržnice a stávajícího autobusového nádraží v Olomouci (1992, Studio OSA, 1. místo s návrhem „Žehlička"). (MM)

Malý Chmel [viz Zdeněk Chmel, Miroslav Malý]

Věra Malá (8. 2. 1957, Kyjov). Architektka (Ing. arch.). **S:** FA VUT Brno (1976–1982). **Z:** Stavoprojekt Olomouc (1982–2002, ateliéry Karla Typovského, Radima Pluskala), Krajský úřad Olomouc, odbor strategického rozvoje, oddělení územního plánování (2003–2022). **PR:** BD Bezručova 1138 (1987–1992, spol. Miroslav Malý, prov. proj. Stavoprojekt, Tibor Tárkányi); BD Norská, Prostějov (1997). Územní plánování – územní plány obcí v rámci Olomouckého kraje. Krajský úřad Olomouckého kraje – na Odboru strategického rozvoje oddělení územního plánování pracovala na pozici nadřízeného orgánu územního plánování, později vykonávala pořizovatelskou činnost (pořizování krajské územně plánovací dokumentace a územně plánovacích podkladů – územních studií a posouzení). **ZS:** MUO. (MM)

Miroslav Malý (31. 5. 1987, Prostějov). Architekt (Ing. arch.). **S:** FA VUT Brno (2006–2012), Berner Fachhochschule Burgdorf (2011–2012). **Z:** arch. praxe – spol. s Petrem Malým (2009–2019), Phalt Architekten, Zürich (2013, spol.), Christian Kerez, Zürich, Berlin, Praha (2013–2017, spol.), ateliér Malý Chmel (od 2016 společně se Zdeňkem a Miroslavem Chmelovými, spol. s Petrem Malým, Jitkou Vančurovou, Gabrielou Chmel Sládečkovou, Martinem Ciglbauerem, Lucií Hájkovou). **PR:** Přístavba základní školy, Nezamyslice (2016–2017, spoluautoři Zdeněk Chmel, Petr Malý, Miroslav Chmel); RD o sedmi podlažích, Olomouc-Radíkov (2018–2022, spoluautoři Zdeněk Chmel, Miroslav Chmel, spol. Stanislav Barák). **SO:** Pobočka Knihovny města Olomouce v ul. Trnkova, Olomouc (2020, 3. místo, spol. Daniel Struhařík, Zdeněk Chmel, Miroslav Chmel, Jan Ambrož). (MM)

Petr Malý (25. 6. 1955, Kojetín). Architekt (Ing. arch.), urbanista. **S:** FA VUT Brno (1974–1980). **Z:** Stavoprojekt Olomouc (1980–1989), Okresní úřad Prostějov (1990–1991), vlastní praxe, OSVČ (1992–dosud). Č: ČKA, KAO (zakládající člen, 2003). **PR:** Bytový dům Bezručova 1138 (1987–1992, spol. Věra Malá); Estakáda Olomouc – detaily svodidel a osvětlení (Holická, 90. léta 20. stol., s Ladislavem Pálkem, Dopravní stavby Olomouc – Jiří Vokřál, Vladimír Němec); Náves Nezamyslice (1998); Rek. kaple Sv. Kříže Tištín (1999); Rek. domu Ostružnická 25 (po 1999, spol. Vladimír Šafa); Holický fotbalový klub – zázemí (2002, spol. Jiřina Bubeníková); Dům s pečovatelskou službou Paseka (2004); BD Pod Šibeníkem Uničov (2005); Palírna Samotišky (2005, spol. Jiřina Bubeníková); Rek. kulturního domu Paseka (2006); Regenerace sídlišť Generála Svobody v Uničově (2006), Mohelnická v Uničově (2007), Náměstí Komenského a Palackého Němčice nad Hanou (2010); Revitalizace návsi Velký Týnec (2011); Rek. základní školy Nezamyslice (2016, spol. Jiřina Bubeníková); Revitalizace návsi Krčmaň (2017); Rek. sokolovny Tištín (2018, spol. Jiřina Bubeníková); Program obnovy venkova (cca 1995–2010, Tištín, Nezamyslice aj.); Územní plány (Bílá Lhota, Bílovice-Lutotín, Bouzov, Březsko, Bystročice, Čechy pod Kosířem, Dětkovice, Domašov u Šternberka, Horka nad Moravou, Hrubčice, Javorník, Laškov – spol. Ekotoxa Opava, Loštice, Město Libavá, Moravský Beroun – spol. Ekotoxa Opava, Mořice, Náměšť na Hané, Němčice nad Hanou, Nezamyslice, Paseka, Pivín, Polom, Prostějovičky, Přemyslovice, Rouské, Samotišky, Skalka, Smržice, Stařechovice, Suchdol u Konice, Šubířov); Úz. st. pro výstavbu rodinných domů. **SO:** Centrum Olomouc – západovýchodní dopravní osa (2000, 1. cena, spol. Otto Schneider, Jana Smutníková); Přírodovědecká fakulta UP Olomouc (2002, 4. cena, spol. Otto Schneider, Jana Smutníková). **ZS:** MUO. (MM)

David Mareš (6. 5. 1971, Olomouc). Architekt (Ing. arch.). **S:** FA VUT Brno (1989–1997, Miroslav Masák), L'école d'architecture de La Villette v Paříži (1994), praxe u Jana Sapáka, Brno (1994–1995). **Z:** Spol. s Romanem Antlem, Brno (1997), ateliérem Lábus AA, Praha (1998–2002), vlastní ateliér třiarchitekti (od 2003, společně s Michalem Fišerem, spolupráce Ondřej Fous). Č: ČKA (člen představenstva 2010–2012, pracovní skupina pro udržitelnost 2019–2026); NČA (člen správní a dozorčí rady 2018–2024). **PR:** Urb. analýza prostorové struktury města Olomouce (2008); Urb. studie Výškové zónování města Olomouce (2009); Úz. st. Olomouc Chválkovice – východ (2012); Změna č. II územního plánu Olomouc – určení výškové regulace v ochranném pásmu MPR v místě záměru tzv. Šantovka tower (2015); Úz. st. veřejných prostranství v MPR Olomouc: náměstí Republiky, Wurmova, Křížkovského, Mariánská, Akademická (2017, spol. Radmila Fingerová); Úz. st. veřejných prostranství v MPR Olomouc: ulice Sokolská a Zámečnická (2018, spol. Radmila Fingerová). **SO:** Okresní archiv v Olomouci (1992, s Petrem Burianem a Janem Poláchem, 3. cena); Komerčně administrativní centrum Gemo v Olomouci (1995, spol. s Jindřichem Škrabalem, Janem Sapákem, Ludvíkem Grymem, odměna). **I:** www.triarchitekti.cz (MM)

Pavel Martinka [viz masparti / martinka spusta architekti] (8. 10. 1982, Šternberk). Architekt (Ing. arch.). **S:** FA VUT Brno (2001–2007). **Z:** A77 architekti, Brno (2003–2004), Tomáš Pejpek & Szymon Rozwałka, Olomouc (2004–2010), masparti / martinka spusta architekti, Olomouc (od 2011 s Ondřejem Spustou). **Č:** ČKA. **PR:** *Úprava skalního vrchu Bradlo (2007, s Tomášem Pejpkem)*. (MM)

masparti / martinka spusta architekti [viz Pavel Martinka, Ondřej Spusta]. Ateliér založili v roce 2011 šternberští spolužáci ze základní školy. Jejich cesty se znovu protnuly po zkušenostech posbíraných ve světě (Ondřej Spusta v Helsinkách) a architektonické praxi sklízející ve své době úspěch (vyhlídka Bradlo Pavla Martinky nebo jeho spol. na projektu oceňované Vily na Sile). Ateliér v rodném Šternberku vystihuje způsob jejich práce. Neotřelá, svěží řešení hraničící s momentem improvizace ve skutečnosti skrývají do detailu promyšlený koncept. Díky tomu ovládli bez běžných stereotypů také řemeslo obnovy památek. Osobní angažmá v jejich záchraně je další aktivní rovinou týmu. Porotci architektonických soutěží a zahraniční architektonické weby však cílí svoji pozornost více k novostavbám – rodinné domy nebo bydlení pro seniory jsou vždy novým svébytným originálem. **PR:** Dům u parku Olomouc – rek., Palackého 75, (2012–2017); Veterinární klinika Olomouc – rek., Čechova 99 (2014); Scio škola Olomouc – rek., Horní náměstí 285 (2015); Rek. administrativního objektu na vlastní kancelář, ateliér fotografa a dílnu restaurátora, Dvorská 960, Šternberk (2015); RD ve svahu, Sadová 2676, Šternberk (2017, statika Daniel Lemák, Roman Košík); Dům u hráze Lošov 236 (2017); Rek. kubistického altánu, Tyršovy sady Šternberk (2019); Hospoda Na růžku – rek., Těšetice-Rataje (2019, spol. Peter Albert), Dům na hlavní třídě – rek. bytového domu, Masarykova 936 (2023, spol. Jiří Grohmann, Peter Albert, Vojtěch Nejeschleba, Rita Slodicka, statika Daniel Lemák, Roman Košík); RD Šternberk – rek., Pod Lesem 836 (2023), Domov pro seniory Šternberk, Oblouková 2801 (2024, spol. Jiří Grohmann, statika Daniel Lemák, Roman Košík, Atelier Partero). **SO:** Nová pobočka Knihovny města Olomouce v ul. Trnkova (2020, masparti, spol. arq. Federico Soriano, účast). **SV:** *Modulové / masparti, ORA, z cyklu Vykroč z kraje Divadla architektury,* květen 2017, MUO, Divadlo hudby. **I:** masparti.com; www.architekti.cz/masparti; www.archdaily.com; www.earch.cz; www.asb-portal.cz; www.metalocus.es; https://homeworlddesign.com; https://complesco.com (MM)

Petr Mičola [viz Ateliér BONMOT] (21. 11. 1958, Praha). Krajinářský architekt (Ing.). **S:** Školní zahradnictví, Brno Bohunice (1976–1979), Vysoká škola zemědělská, Lednice (1981–1984). **Z:** Flora Olomouc (1986–1990); Úřad města Olomouce (1991–1993), K+M Zahradní architektura (1994–1999), Autorizace ČKA 1999, ateliér Bonmot, s. r. o., se Stanislavem Žeravou (2000–2016), ateliér Gerten (od 2017 s Hanou Mířátskou, Martinou Bláhovou, Martinou Ošťádalovou). **Č:** ČKA, Svaz zakládání a údržby zeleně, Společnost pro zahradní a krajinářskou tvorbu. **PR:** Nádvoří Rektorátu UP II. a III., Křížkovského 511 (1995–1996, 2001–2002); Ústřední hřbitov, předprostor krematoria, tř. Míru 137 (2004; spol. Miroslav Pospíšil); Hotel v ráji, zahradní úpravy, Hanáckého pluku 1162 (2007; spol. Eugen Točík); Centrální park Přírodovědecké fakulty UP Olomouc, areál Holice, Šlechtitelů 241 (2010 spol. Hana Mířátská, Magda Jandová); Priessnitzovy léčebné lázně Jeseník, rek. vodních prvků, kaskáda, Priessnitzova 912 (2014); Zahradní úpravy nám. TGM, Prostějov (2015, spol. Hana Bělařová, Zorka Bezděková); Gastrocentrum výstaviště Flora – mezi pavilonem A a E (2019, spol. Martina Bláhová); Atrium Přírodovědecké fakulty UP Olomouc, areál Holice, Šlechtitelů 241 (2020, spol. Jan Mlékča). **SO:** UP, rek. nádvoří rektorátu a dostavba auly, Křížkovského 8 (1997, spol. Miroslav Pospíšil, účast); Horní nám. v Olomouci (1996, spol. Olga Poulová, Stanislav Žerava, druhá odměna); III. Etapa protipovodňové ochrany, Olomouc (2024, účast); **I:** www.atelierbonmot.cz; https://gerten.cz/ (MM)

Alice Michálková [viz Studio PRAK, AMTB, s. r. o.] (3. 5. 1976, Olomouc). Architektka (Ing. arch.). **S:** FA ČVUT (1995–2002, Oldřich Hájek), Kansas State University USA (zahraniční stáž, 1998). **Z:** Šafer Hájek architekti (praxe, 2002); samostatná činnost ve spolupráci s olomouckými architekty (2002–2006, Tomáš Pejpek, A2 architekti, Pavel Pospíšil); sloučením AMT beton, s. r. o., s volným sdružením architektů vzniká Studio PRAK, s. r. o. (2006–2014, s Pavlem Pospíšilem a Robertem Binarem, spol. Marek Brejcha, Zita Jurášová, Stanislav Srnec aj.), AMTB, s. r. o. (od 2014, mezi lety 2014 a 2024 společníkem Marek Brejcha, spol. Petr Imrich, Martin Šilhan, Markéta Benýšková, Adam Špunda, Joanna Wodnicka); Magistrát města Přerova, Odbor koncepce a strategického rozvoje, městská architektka (2019–dosud). Č: **ČKA,** KAO (zakládající členka, 2003). **PR:** 2003–2014: viz Studio PRAK; RD Lověšice u Přerova (2010–2014, s Martinou Stoklásikovou a Markem Brejchou); 2014 – dosud: ateliér AMTB: Hotel Arigone, III. etapa, rek. a dostavba Mahlerova 235 (2015–2017, s Markem Brejchou, Petrem Imrichem, Markétou Benýškovou, Joannou Wodnickou); Centrum sportu a zdraví Omega, etapy III a IV – Legionářská 1299 (2018, Rozšíření Fitness; 2022–2023 Rozšíření a stavební úpravy wellness, Alice Michálková společně s Markem Brejchou a Petrem Imrichem); NH Hotel, etapa III – přístavba kongresové restaurace, Legionářská 1311 (2021, společně s Markem Brejchou a Petrem Imrichem, interiér Mimolimit, Barbora Škorpilová); Řadové domy Mačákova 1371–1396 (2017–2022, spol. Petr Imrich); UP, Filozofická fakulta, dvorní trakt, tř. Svobody 686 (2016, spoluautor Martin Šilhan, spol. Petr Imrich, Marek Brejcha); UP, Filozofická fakulta, řešení nádvoří a interiéru recepce, Křížkovského 512 (2017, společně s Markem Brejchou); Charita Řepčín, Olomouc, stavební úpravy a přístavba (2023–2025, společně s Markem Brejchou a Petrem Imrichem); Rek. historického činžovního domu, Slovenská 506 (2015–2017, s Markem Brejchou); Rek. historického domu Opletalova 363 (2019–2026, spoluautor Marek Brejcha, spol. Petr Imrich, Markéta Benýšková). **SO:** Nová pobočka Knihovny města Olomouce v ul. Trnkova (2020, účast, spol. Petr Imrich, Marek Brejcha). **I:** www.amtb.cz

Michálková patří mezi nejvýznamnější olomoucké architektky. Na výsluní, které přijímá skromně, ji vynesly úspěšné a objemem rozsáhlé realizace Studia PRAK, které v roce 2006 spoluzakládala s Pavlem Pospíšilem. Věcné, až spartánské uvažování, přesnost, pragmatičnost a snad jen zdánlivá nekompromisnost přinášejí funkční a esteticky čisté řešení všech staveb, které se hlásí jednoznačně k moderní linii architektury. V celostátním měřítku zaujaly už první etapy administrativy Gemo, sportovního komplexu Omega a NH hotelu (Studio PRAK). Jako hlavní autorka si Alice Michálková dobře vedla v historickém prostředí, při rekonstrukcích a novostavbách v ulici Mahlerově. Její vstup není zakřiknutý, podlézavý nebo naopak spektakulární. V roce 2014 se Studio PRAK rozpadá a Michálková pokračuje sebevědomě v novém ateliéru AMTB s kolegy Petrem Imrichem a Alexandrem Tolochem. Pokračuje v rekonstrukcích (Arigone III, nádvoří FF UP, Opletalova) i novostavbách (horské sportovní zázemí aj.). Urbanismus a architekturu města okresní velikosti řeší od roku 2019 v roli městské architektky Přerova. (MM)

mimokolektiv [viz Ondřej Kučera, Barbora Trundová, Jana Chmel, roz. Trundová]

Jan Mlékča (9. 7. 1978, Olomouc). Architekt, pedagog (Ing. arch., Ph.D.). **S:** FA VUT Brno (1997–2003). **Z:** Jourdan – Müller PAS, Frankfurt nad Mohanem, DE (2004), vlastní ateliér M2AI.COM (od 2004 s Jiřím Markem); FA VUT Brno, odborný asistent (od 2007), MAREK+MLÉČKA ARCHITEKTI (od 2019 s Jiřím Markem). **PR:** Rek. kaple sester III. řádu sv. Františka, Akademická 851 (2015, s Vojtěchem Jemelkou, Jiřím Markem, výtvarné práce Peter Demek, Jan Jemelka); Interiéry studovny PřF UP, 17. listopadu 1192 (2018); RE: SITE – Urb. studie dostavby olomoucké třídy Svobody (2019, FA VUT Brno); Prales budoucnosti – Bezručovy sady, botanická zahrada Olomouc (2020–2021, FA VUT Brno); Liturgická úprava kaple Neposkvrněného početí Panny Marie, Olomouc-Povel (2021, spol. Vojtěch Jemelka, Jakub Lipavský); Modernizace a dobudování přízemí části objektu č. 47 PřF UP Olomouc-Holice (2021); Dotyky Moravy– krajinářská, urb. a arch. koncepce jako podklad pro arch. soutěž Protipovodňové opatření III. etapa (2022–2023, FA VUT Brno); Pevnost Poznání – vybrané části interiérů (2024); Sny o chudobě (2024, s Vojtěchem Jemelkou, FA VUT Brno); SOMA (2025, studie využití Rozehnalovy uhelny v areálu Fakultní nemocnice Olomouc, s Vojtěchem Jemelkou, FA VUT Brno). **I:** www.m2ai.com (MM)

Šárka Moráňová (11. 11. 1950, Ostrava). Architektka, urbanistka (Ing. arch). **S:** FA VUT Brno (1969–1975). **Z:** Stavoprojekt Olomouc (1975–1992), OSVČ (1992), autorizace ČKA, obor územní plánování (1993), Alfaprojekt Olomouc (1992–2017), OSVČ, vlastní praxe (od 2017, od 2012 současně v důchodu). **Č:** ČKA. **PR:** Dopravně-urb. studie: Olomouc – Západní tangenta (1992, 1995, Alfaprojekt Olomouc, Dopravoprojekt Brno, spol. Petr Staněk, Hana Tomaštíková aj.); Olomouc – Severní spoj (1993, urb. část); Územní plány Dub nad Moravou, Věrovany, Domašov u Šternberka (cca 1994–2008); Charváty (1994, 2015, 2019, 2021); Územní plán sídelního útvaru Olomouc (1998, Alfaprojekt Olomouc, spol. Eva Tempírová, Josef Dostál, Antonín M. Škamrada a kol.; vybrané změny 2000–2011); Územně analytické podklady Olomouc – Limity využití území, Veřejná infrastruktura (2006, 2007, Alfaprojekt Olomouc, spol. Eva Tempírová, Libor Charvát); Bělkovice Lašťany (1999–2006, nový 2021); Křelov Břuchotín (2005, 2014, Alfaprojekt Olomouc); **SO:** Přednádražní prostor Olomouc (1989–1990, spol. Olga Poulová, Jiří Doležel, účast). (MM)

Eva Nastoupilová (5. 12. 1989, Olomouc). Architektka (Ing. arch.). **S:** FA ČVUT, obor architektura a urbanismus (2009–2016), Politecnico di Milano (2014). **Z:** samostatná činnost (od 2022), spol. s firmami ML Designers (2017–2018), Kouba interier (2019–2021), Hezkey (od 2022). **PR:** Rek. historické vily a novostavba rodinných domů v MPR Olomouc (Vodární 400, 2018–2022, spol. Jan Bombera). (MM)

Petr Nosál (25. 12. 1969, Olomouc). Architekt (Ing. arch.). **S:** Slovanské Gymnázium Olomouc (1984–1988), FA VUT Brno (1990–1999, diplomní projekt u Ivana Kolečka). **Z:** Praxe v projekčních kancelářích PRONUS Jeseník; Matyáš+Urbanczyk Brno (1995–1997); vlastní projekční kancelář, Olomouc (od 2000), MUO (od 2020, investiční technik). Č: ČKA. **PR:** Vrátnice a venkovní úpravy pro Kimberly-Clark Litovel (2003, studie); Polyfunkční dům, Chválkovická 597 (2002–2003, spol. Marek Novák); Rek. bytového domu Olomouc Fibichova (2006–2007); Bydlení pro matky s dětmi v Dalově, rek. (2009–2010); Air bar na letišti, Olomouc-Neředín 954 (2012–2013, částečná real.); Adaptace podkroví nadstandartního bytu, Komenského

866 (2013–2015); RD Ritli, Hněvotín (2016–2018); Rek. obecního úřadu a přístavba sálu, Bukovany (2017–2023, dílčí real.). (MM)

Milan Obenaus (9. 10. 1954, Olomouc). Architekt (Ing. arch.). **S:** Slovanské gymnázium Olomouc (1973), FA VUT Brno (1979, Helena Zemánková). **Z:** Agroprojekt Olomouc (1980–1989), Městský stavební podnik Olomouc (1989–1990), Glasgow (1990–1991); OSVČ, vlastní praxe (1991); ateliér JART (1992, v ateliéru Josefa Jandy); Projekční skupina Invespol, s. r. o. (1993–2003, podílník, architektonický ateliér, projekce občanských a průmyslových staveb), MORAVIA CONSULT Olomouc, a. s. (MCO, 2003–2017, zaměstnanec, vedoucí ateliéru; partery měst, participace na dopravních stavbách); paralelně vlastní zakázky z oblasti sociální sféry, občanských staveb, rek., interiérů; od 90. let externí poradce pro architekturu v Litovli, od 2007 externí hlavní architekt Uničova. **Č:** ČKA, KAO (zakládající člen, 2003). **PR:** Rek. mlýna v Lazníkách (1989–2001, spol. Jiří Vyhnálek); Auto Moto Janiš Olomouc, Lipenská 11 (1993–1994, přestavěno, spoluautor Pavel Pospíšil); Rekonverze Motorestu Vápenka v Teplicích n. Bečvou (1995–2000, s Petrem Skoumalem); Budova Stavební firmy Tomek (nyní Čechák), Rejskova 65 (konec 90. let, s Petrem Skoumalem); Vila Svatoslava Mičky, Dolní Hejčínská 367 (1996–2001); Rek. hist. domu pro firmu Frala, Sokolská 536 (1997–2001); Galerie Mona Lisa s prodejnou a barem, Horní nám. 434 (1999–2000, s Petrem Skoumalem); Rek. Reduty Moravské filharmonie Olomouc – interiéry a akustika předsálí a koncertního sálu (2001–2002, spol. Michal Antek, David Helcel, Petr Skoumal); Rek. Masarykova nám. v Uničově (2003–2009, spol. Petr Skoumal); Rek. Masarykova nám. a přilehlých ulic, Hranice (2003–2006, s Petrem Skoumalem, UDI Ostrava); Rek. domu s ateliérem, Kozí 5; Rek. historického domu Dolní náměstí 21 (2004, spol. Petr Skoumal, Zuzana Staňková); Výtah v budově radnice, Olomouc (2003–2004, s Petrem Skoumalem); Rek. historického objektu pro pověřený úřad, nám. TGM 22, Uničov (kolaudace 2004, spol. Zuzana Staňková); Rek. a vestavba hlavního nádraží Prostějov (kolaudace 2005, s Petrem Skoumalem); Střešní zahrada v areálu zámku v Lipníku nad Bečvou (2006, sadové úpravy Petr Kubeša); Ruční papírna Velké Losiny – rek. objektu u silnice a podkroví galerie (2005–2006, s Petrem Skoumalem); Rek. fary na Muzeum baroka Uničov (2006–2010, spol. Jan Dohnal); Městské informační centrum a galerie Uničov, Masarykovo nám. 29 (2009–2010, spol. Stanislav Srnec); UP, rek. slavnostního sálu rektorátu (2012, s Petrem Skoumalem). **SO:** Státní okresní archiv Olomouc (1993, vyzvaná architektonicko-urb. soutěž, spol. David Helcel, účast); Architektonicko-urb. studie využití dostavbových území v centru města Prostějova (2004, spol. Tomáš Pejpek, Pawel Wachnicki). **ZS:** MUO. **I:** www.cka.cz/cs/svet-architektury/seznam-architektu/ing-arch-obenaus-milan (MM)

Ladislav Opletal (29. 8. 1946, Olomouc). Architekt (Ing. arch.). **S:** SPŠ Stavební Prostějov (1960–1964); FAST VUT Brno – Katedra architektury a územního plánování (1964–1970). **Z:** Stavoprojekt Olomouc, Městský národní výbor Olomouc, MNV Olomouc – stavební úřad, oddělení územního plánování, SIGMA Generální ředitelství v Olomouci – investiční odbor (70.–80. léta); od 1992 autorizovaný architekt; vlastní projekční kancelář ARPRO (1991); ARTERA PROJEKT, s. r. o. (2007); ARTERA ATELIER, s. r. o. (od 2021, spolupracovníkem a druhým jednatelem je Ing. arch. Miroslav Strnad, tým dále tvoří Ing. arch. Kateřina Dudíková, Ing. arch. Dominik Zvelebil, Ing. Tomáš Pressburger, Marek Smékal, Dan Krejčí, Marta Bulinská, Yu-Chen Strnadová, Radim Bulinský, Ing. Hana Tomaštíková, Mgr. et Mgr. Martin Tomaštík, Kateřina Bendová, Lenka Machancová). **Č:** ČKA; Sdružení olomouckých architektů a stavitelů, 2020, zakládající člen). **PR:** BD Pahorek, Jarmily Glazarové 354 (1992); Administrativní budova Tesco-Geodes, Fibichova 1141 (1995, spol. Stavoprojekt Olomouc a Radim Pluskal); BD Pyramida, Okružní 1214 (2000–2001, spol. Miroslav Střelec); Obytný soubor Okružní – Bacherova (2004); Obytný soubor Nové Sady, Handkeho 731–733, Fischerova 763 (2004–2007, spol. Jaroslav Neischl); Rek. domu Sokolská 586 (2000–2025); Obytný soubor Nová Ulice, Tabulový Vrch: Okružní – Hněvotínská 1288, 1289, 1300 (2007–2008, spol. Jaroslav Neischl); Obytný soubor Kaskády Hejčín (2008); Výškový objekt BEA centrum, tř. Kosmonautů 1288 (2010–2013, spol. Eva Tesaříková, Jaroslav Neischl, Josef Němec); Novostavba polyfunkčního domu Sokolská 1205 (2015, spol. Miroslav Strnad); Duchovní centrum Spirituália, tř. Kosmonautů – Nezvalova (2015); Kaskády Hranice, Pod Nemocnicí 2251–2253 (2017–2024, spol. Miroslav Strnad); **SO:** Přednádražní prostor (1999). **I:** www.arteraatelier.cz (MM)

Radek Pavlačka [ZAHRADA Olomouc, s. r. o.] (25. 5. 1963, Karviná). Autorizovaný krajinářský architekt. **S:** Střední zahradnická škola Ostrava (1977–1981); Vysoká škola zemědělská Brno, zahradní architektura (1982–1986). **Z:** Arboretum Mlýňany, Slovenská akademie věd Bratislava (1987–1989 pozice zahradní architekt, asistent); Zemědělské družstvo Budětsko (1989–1991, vedoucí mikroagry – pěstování okrasných dřevin); FOZZ, spol. s r. o. (1991, společník a jednatel, vedoucí krajinářského ateliéru); ZAHRADA Olomouc, s. r. o. (1994, společník a jednatel, vedoucí úseku údržby zeleně města Olomouce a vedoucí krajinářského ateliéru). Jako hlavní architekt spolupracoval s: Ing. Karin Dienstbierová, Ing. Erik Hinďoš, Ing. Lubomír Čech, Ing. Zdena Čechová, Ing. Yveta Kocourková, Ing. Tomáš Hošek, B.Sc. Adam Pochyla, Ing. Lucie Weisová, Ing. arch. Martin Pařenica, Ing. arch. Viktor Čehovský. **Č:** ČKA. **PR:** Zahrada firmy GEMO Olomouc (2007); Zámecký park Velká Bystřice (2010, se Sborwitz architekti); Centrum sportu a zdraví OMEGA a NH Hotels Olomouc, zahradní úpravy, střešní zahrady (2009, spol. Studio PRAK, Alice Michálková, Pavel Pospíšil); Fontánková alej výstaviště Flora Olomouc (2011); Sady Československých legií Hranice, nová úprava (2013); Střešní zahrada Rezidence Na Dlouhé, (2014); Podzámecká zahrada Hranice (2015, prov. projekt Tomáš Kočnar); Revitalizace zámeckého parku Čechy pod Kosířem (2015, spol. atelier-r, Miroslav Pospíšil); Zámecká zahrada Nové Zámky u Litovle se zahradním altánem (2016); Modrozelený park Okružní Prostějov (2021); Hrad Šternberk, komplexní obn. zámecké zahrady se skleníkem (2022); Hotel prachárna Olomouc, zahrada (2024, spol. Viktor Čehovský); ASO park Olomouc, celková obn. (2026). **I:** www.zahrada-olomouc.cz (MM)

Tomáš Pejpek (4. 12. 1966, Praha). Architekt, urbanista (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Na Zatlance Praha, FA ČVUT Praha (1985–1991). **Z:** ateliér Wolfganga Shaffera, Linec, Rakousko (1991), ateliér Riepl–Moser, Linec, Rakousko (1994), ateliér PAFF, Praha (1994–1995), Studio Polách & Fabián, Olomouc (1995–1998), vlastní praxe, autorizovaný architekt (od 1998), spol. s Szymonem Rozwałkou (2004–2010), architekt města Jeseník (2020–2022). **Č:** ČKA; KAO (zakládající člen, 2003); Zastupitelstvo města Olomouce (2014–2026), Rada města Olomouce (2022–2026); komise Rady města Olomouce pro architekturu a územní plán (2000–2002). **PR:** Studie prostoru Uhelná – Mlýnská (1998, spol. Szymon Rozwałka, Jan Polách, Petr Fabián); Úprava nádvoří knihovny UP, Biskupské nám. 842 (1997–1998, pro studio Polách & Fabián, spol. Jiří Finger ml., Pavel Hradilík, Petr Fabián); Vila Gasta, Lošov (2000–2002); Nábytek Husička, Uničovice (2000–2002); Studie prostorového uspořádání třídy Svobody (2001–2002, spol. Jan Kašík, Zdeněk Sendler, Václav Babka); Urb. studie areálu bývalých kasáren a letiště v Olomouci-Neředíně (2002–2011); Architektonicko-urb. studie využití dostavbových území v centru Prostějova (2004, spol. Pawel Wachnicki, Milan Obenaus aj.); Vila na sile manželů Králíkových, Polská 942 (2004–2007, spoluautor Szymon Rozwałka); Úprava vrcholu Bradlo (2006–2007, spol. Pavel Martinka); Cukrovar Drahanovice – rekonverze areálu (2011–2016, spol. Petr Jakšík); Urb. a Úz. st.: Olomouc-Hodolany – Horova ulice (2009), Alojzov (2010); Olomouc – Chelčického (2011), Olomouc-Slavonín, Dury-chova (2013); Územní plány: Želechovice (1998, koncept), Olbramice (2008), Drahany (2012), Protivanov (2013) aj. **SO:** Soutěž na rek. a rozšíření auly FF UP Olomouc (1997, 1. místo, spol. Petr Fabián, Jan Polách); Příprava soutěže Olomouc Centrum-Jih (2001, účast v porotě); Přírodovědecká fakulta UP Olomouc (2002, spol. Alice Michálková, Pavel Pospíšil, Pavla Košová, účast). **ZS:** MUO. **ZL:** Pavel Zatloukal (ed.) et al., *Slavné vily Olomouckého kraje*, Olomouc 2007, s. 176–177. (MM)

Jan Polách [viz Studio OSA, Atelier Polách & Bravenec] (28. 10. 1957, Olomouc). Architekt (Ing. arch.). **S:** FA VUT Brno (1977–1982). **Z:** Stavoprojekt Olomouc (1982–1989), Studio OSA (1990–1996 společně s Petrem Fabiánem a Martinem Lubičem), Studio Polách & Fabián, s. r. o. (1996–1999, s Petrem Fabiánem), Atelier Polách & Bravenec, s. r. o. (2000–2025, s Robertem Bravencem). **Č:** ČKA, KAO (Zakládající člen, 2003). (MM)

Jan Pospíšil [viz StudioPAB] (1. 3. 1983, Přerov). Architekt, historik umění (Ing. arch., Mgr.). **S:** FA ČVUT v Praze (2003–2009, Ladislav Lábus); L'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette (2007–2008); Uměnověd-ná studia na Masarykově univerzitě v Brně (2010–2012). **Z:** samostatná činnost ve spolupráci s různými ateliéry a architekty (2007–2014 Studio PRAK, Pavel Pospíšil, Alice Michálková, Otto Schneider, Tomáš Lampar, Jana Smutníková aj.), StudioPAB (2015–dosud, s Pavlem Pospíšilem); FA VUT Brno, pedagogická činnost (2014–2015, cyklus přednášek Fenomenologie architektury). Č: **ČKA. PR:** Rek. Olomouckého hradu (2006–2014, proj., spol. Pavel Pospíšil, Robert Binar, Martin Krčma, Tomáš Lampar); RD Drnovice (2010); Mateřská škola International School, Roosevelt 109 (2010–2012); Rek. Dolního náměstí, Olomouc (2011–2013, Studio PRAK aj., spol. na návrhu mobiliáře); RD Ježkovice (2012–2013); dále viz StudioPAB. **SO:** Rek. budovy magistrátu, Přerov, nám. TGM (2021, Pietro Carlo Pellegrini architetto, spol. na soutěžním dialogu, 3. místo); Pobočka knihovny města Olomouce (2020, spol. Adam Lacina, Marek Šnyrch, účast). (MM)

Miroslav Pospíšil [viz heslo atelier-r] (9. 1. 1964, Olomouc). Architekt (Ing.). **S:** Slovanské gymnázium Olomouc (1978–1982), FAST VUT Brno (1982–1986) **Z:** Stavoprojekt (1986, ateliér Zdeňka Coufala), SÚRPMO Olomouc (1987–1992, pod ateliér Antonína M. Škamrady), od roku 1992 OSVČ, 2005 zakládá a vede atelier-r (dosud). **Č:** ČKA (od roku 2022 v pracovní skupině Památková péče); ČKAIT; Rada Obce architektů (od 2023). **PR** (do 2004): Rek. budovy Vrchního státního zastupitelství, tř. 17. listopadu 909 (1. pol. 90. let); Rek. pobočky Banky Haná, Litovelská 101 (pol. 90. let); Administrativní budova firmy Proxima, Holická 31 (1999), Rek. panelových domů na vysokoškolské kole-je pro UP v Olomouci-Neředíně (1998–2000); Dva bytové domy, Balbínova 373–371 (1998–2003, spol. Bořivoj Kovář, Milena Křivánková); Rek. bývalých lázní na BD, U Reálky 1076 (2004–2006); Rek. budovy bývalých tiskáren na pobočku Krajského soudu v Ostravě, Studentská 1187 (2004–2007); dále viz atelier-r. **SO:** Soutěž na rek. a dostavbu Vrchního státního zastupitelství na Envelopě v Olomouci (1993, 1. místo); Soutěž na rek. pobočky Banky Haná, Litovelská 101 (1994, 1. místo); Zpracování návrhu urb.-arch. řešení stavby PřF UP na tř. 17. listopa-du (2002, vítěz, realizováno podle jiného návrhu); dále viz atelier-r. (MM)

Pavel Pospíšil [viz Studio PRAK, StudioPAB] (17. 7. 1953, Gotwaldov / Zlín). Architekt (Ing. arch.). **S:** FA VUT Brno (1972–1978). **Z:** Stavoprojekt Olomouc (1979–1991, ateliéry Vít a Adamce a Jana Kapitána, typizace bytových staveb, vývoj OP.1.11., řadové rodinné domy Prefa, občanská vybavenost Olomouc-Lazce), soukr. praxe (1991–2006), spol. s ateliérem Alfaprojekt (1992–1999), Program obnovy venkova (zadavatel Okresní úřad, 1993–2001), spol. s Robertem Binarem, Alicí Michálkovou aj. (2003–2006); Studio PRAK, s. r. o. (2006–2014, s Alicí Michálkovou, Robertem Binarem a Markem Brejchou), StudioPaB, s. r. o. (od 2015 společně s Janem Pospíšilem a Janou Pospíšilo-vou, příležitostně Tomáš Machovský, Adam Lacina, Jana Zuntychová, Martin Krčma, Markéta Šana, Robert Binar). Č: ČKA, KAO (zakládající člen, 2003). **PR:** Program obnovy venkova (1993–2001, urb. motivační studie obcí Čechy pod Kosířem, Dlouhá Loučka, Tověř, Dolany, Véska, Pohořany, Kožušany–Tážaly, Určice, Skrbeň, Senice na Hané, Loučany, Odrlice, Cakov aj.); Zemský a Státní okresní archiv Olomouc, U Husova sboru 1191 (1992–1995, spol. Luděk Ležatka – Stavoprojekt Olomouc); Dostavba Gymnázia Hejčín, Tomkova 314 (1993–1998, spol. Alfaprojekt – Zuzana Staňková); Okresní a katastrální úřad, Vejdovského 189, 1148 (1996–1998, spol. Alfaprojekt); RD Berkových, Letců 9 (1997); Koncepční řešení tř. Kosmonautů – urb. studie bývalých kasáren 9. května (1999); Arionova kašna na Horním náměstí (2002, spol. Ivan Theimer, Angela Chiantelli, Elvio Cecchini, Tomáš Lampar); Rek. tvrze Kobylků z Kobylího (2004–2017, spol. Pavla Košová, Marek Brejcha); Rek. Dolního náměstí (Olomouc, 2005–2013, autoři Pavel Pospíšil, Stanislav Srnec, Tomáš Lampar, spol. Robert Binar, Jan Pospíšil); Rek. Olomouckého hradu (2006–2014, proj., spol. Robert Binar, Martin Krčma, Tomáš Lampar, Jan Pospíšil); Rek. sušárny chmele v Odrlicích (2010–2016, s Markem Brejchou); Náhrobek rodiny Zelinkovy a Theimerovy, hřbitov Olomouc-Nová Ulice (2016, s Ivanem Theimerem); dále viz Studio PRAK a StudioPAB. **SO:** Zemský a Státní okresní archiv Olomouc (1992, vítěz); Urb. soutěž Olomouc Centrum-jih (2001, 1. odměna, spoluautorka Pavla Košová, spol. Roman Koiš, Zdeňka Pospíšilová); Rek. Dolního náměstí (2005, 1. cena v soutěži, spol. Tomáš Lampar, Stanislav Srnec); Architektonicko-dopravní řešení části MPR Olomouc, její západo-východní komunikační osy (1999–2000, 1. odměna, spol. Tomáš Lampar); Regenerace panelového sídliště Budovatelů, Přerov (2017, spol. Jan Pospíšil). **ZS:** MUO. **I:** www.studiopab.cz (MM)

Jana Pospíšilová, roz. Smutníková [viz StudioPAB] (8. 8. 1976, Vyškov). Architektka, urbanistka (Ing. arch.). **S:** FA VUT Brno (1994–2000). **Z:** od roku 1998 samostatná činnost ve spolupráci s architekty a projektanty (Otto Schneider, Petr Malý, Jiří Daněk aj.); od roku 2020 nezávislá členka arch. studia StudioPAB. **Č:** ČKA. **PR:** Novostavba RD Lošov, Na Lukách 222 (2018–2019, 2026); Novostavba RD Malá Morávka 320, (2021–2026); Novostavba RD Grygov, ulice U Parku (2023–2026); Přístavba BD Chválkovická 562 (2006–2009); Rekreačně-vzdělávací středisko Policie ČR Plumlov (2017–2020). Viz StudioPAB. **SO:** Architektonicko-dopravní řešení části MPR Olomouc, její západo-východní komunikační osy (2000, 1. cena, spol. Petr Malý, Otto Schneider); Dostava a přestavba centrální části města Olomouce Centrum-jih (2001, spol. Petr Malý, Otto Schneider); Zpracování návrhu urb.-arch. řešení stavby PřF UP (2002, odměna, spol. Petr Malý, Miroslav Paloušek, Otto Schneider, Lukáš Doubrava). **I:** www.studiopab.cz (MM)

Szymon Rozwałka (1. 12. 1970, Štětín, Polsko). Architekt, pedagog (Mgr. Inż. arch.). **S:** Gymnázium Mieszka 1, Świnoujście (1985–1989), Fakulta stavitelství a architektury Technické univerzity Štětín (1989–1996), Hanzehogeschool (Hanze University of Applied Sciences) Groningen, Nizozemsko (1993–1994), praxe v architektonických ateliérech: Szczecin, Berlin, Olomouc, Paris (1997–2001). **Z:** praxe v architektonických ateliérech: Berlín, Olomouc (Polách & Bravenec, s. r. o.), Paříž (1997–2001), vlastní ateliér C+HO_aR, Štětín (2001–2012, společně s Pawłem Wachnickim), spol. s Tomášem Pejpkem (2004–2010), vlastní ateliér RO_AR architects, Brno (od 2011), Ústav experimentální tvorby FA VUT Brno (od 2019 pedagog), ateliér ROAR FUUZE ADA, s. r. o. (od 2024 společně s Adou Rypl Žabčikovou a Jaroslavem Sedlákem). Č: Izba Architektów RP, ČKA, KAO (zakládající člen 2003). **PR:** Rek. konviktu pro Umělecké centrum UP, Univerzitní 225 (2001–2003, recepce a interiéry, spoluautoři Jan Polách, Petr Fabián, Robert Bravenec; Monika Jaworská, Paweł Wachnicki); Vila na sile manželů Králíkových, Polská 942 (2004–2007, spoluautor Tomáš Pejpek); Divadelní Flóra – interiéry a vizuální prvky (2010 a 2011, spol. Petr Jakšík, Tomáš Pejpek); RD s oranžerií, Otaslavice 568 (2015–2025, spol. Ada Rypl Žabčíková); Projekt a výstava *Hej-čin!* (2021, MUO, Trienále SEFO 2021, FA VUT Brno); Projekt a výstava *Militantní chudoba průměrnosti / Prior* (2024, MUO, Trienále SEFO 2024, FA VUT Brno); Fialův mlýn, Rešov, Ruda 123 (2021–2025, spol. Ada Rypl Žabčíková); Revitalizace areálu u řeky, Loštice (2022, proj., spol. Kazuhiro Okamoto, Petr Malásek, Karolína Munková). **SO:** Urb. soutěž Centrum-jih v Olomouci (2001, spol. Pawel Wachnicki, Petra Zavřelová, účast). **ZS:** MUO. **I:** www.ro-ar.eu (MM)

Michal Sborwitz (14. 9. 1944, Praha). Architekt (Ing. arch.). **S:** FA ČVUT Praha (1961–1967). **Z:** Státní projektový ústav obchodu (SPÚO) Praha (1968–1973), Středisko pro rozvoj obchodní sítě v Praze (1974–1984); Krajský projektový ústav Praha (1985–1990); samostatná praxe (1991–2004, 1992–1993 pro Kancelář prezidenta republiky); studio SBORWITZ architekti (od 2004 s Marií Sborwitzovou, od roku 2009 s Karlem Prášilem, spol. Pavel Klásek). Č: ČKA, sdružení Středotlací. **PR:** Rek. a dostavba budovy MUO, Denisova 47 (1993–2000, spoluautoři Marie Sborwitzová, Tomáš Vích); studio SBORWITZ architekti: Revitalizace centra města Velká Bystřice (2007–2010); Revitalizace centra obce Bukovany (2013–2015); Mateřská školka, Zámecké náměstí, Velká Bystřice (2014–2015); Rek. a dostavba Tančírny v Račím údolí, Javorník (2014–2015); Rek. vily Vladimíra Müllera, Černochova 148 (2016–2019); Rek. a konverze kina Central v budově MUO, Denisova 47 (2017–2023); Rek. Žižkova náměstí (2019, proj.); Úprava prostranství s památníkem T. G. M., Velká Bystřice (2025); Přestavba infocentra a dostavba kulturních prostor s knihovnou, Zámecké náměstí, Velká Bystřice (2015–2026); Biotop Burk, Velká Bystřice (2019–2026). **ZS:** MUO. **ZL:** Jakub Potůček, *Architekt Michal Sborwitz a Velká Bystřice,* Velká Bystřice 2025. **I:** http://www.sborwitz.cz/; https://cosa.tv/tag/michal-sborwitz/ (MM)

Otto Schneider (17. 3. 1952, Přerov). Architekt (Ing. arch.). **S:** Střední všeobecně vzdělávací škola Olomouc-Hejčín (1967–1970), FAST VUT Brno, obor architektura (1970–1976). **Z:** Stavoprojekt Olomouc (1976–1991, v letech 1987–1990 v ateliéru Radima Pluskala, ve skupině Víta Adamce a vedení vlastní skupiny, v letech 1990–1991 v ateliéru Tibora Tarkányiho, vedení vlastní skupiny); OSVČ – projekční kancelář Ing. arch. Otto Schneider (od 1991), spol. s architekty Petrem Malým, Boženou Šnyrchovou, Janou Pospíšilovou roz. Smutníkovou, Vladimírem Paloušken, Lukášem Doubravou, Janem Pospíšilem, Miroslavem Malým. **Č:** ČKA, Obec architektů (od 1990), poslanec Městského národního výboru v Olomouci a člen komise výstavby (1981–1990), člen Rady města Olomouce, člen komise výstavby a předseda bytové komise (1989–1990); člen komise výstavby (1990–1998); KAO (zakládající člen, 2003). **PR:** Dostavba ZŠ Jeseník, Dukelská, pavilon stravování a tělovýchovy 1990–1992; Altmotel Olomouc-Slavonín (1991, úprava projektu Leonarda Zelinky); BD Tylova 1136, 1136 (1990–1993, prov. proj. Alfaprojekt); Restaurace Michalský výpad Olomouc, Blažejské nám. 95 (1991–1992, spol. Petr Zlamal); Vlastní RD, přestavba, Libušina 11 (1991–1993); BD Dánská 1148 (1991–1995, prov. proj. Intes, Ivan Hrdý); Obchodní dům Hasso, Kateřinská 59 (1991–1994, nedokončeno); Kavárna Mahler (původně Caesar) Horní nám. 11 (1991–1995); Úz. studie depa MHD, letiště Olomouc-Neředín (1991); Lesní hřbitov, Sv. Kopeček (1992); Sídla firem F. A. I. Ravoz, Dolní Hejčínská 350 (1992–1993); Czech-master, Na Chmelnici 351 (1992–1993); Tibas, Palackého – Erbenova 270 (1992–1994, bez podkroví); Mertrade, tř. Spojenců 716 (1994–1995); Hotelový dům Friuli Est, Libušina 12 (1997–1999), BD Samotišky-Nivy, bloky C, E, G (1998–2001); Územní plán Uničova (1998, spol. Božena Šnyrchová, IvetaTrtílková, Petr Malý, Milan Obenaus); Úz. studie sportovního areálu, Olomouc-Lazce (2001); Baseballový stadion Olomouc-Lazce (2003–2006); Videopři-vat, Holečkova 242 (2004–2006); Tělocvična Olomouc-Samotišky (2009–2014, spol. Jan Pospíšil); Hotel Zámek Velká Bystřice – rek. (2012–2014, spol. Lukáš Doubrava, Vladimír Paloušek), Kulturní dům Nadační, Velká Bystřice (2013–2017, spol. Petr Labaš); Administrativní budova kurie Arcibiskupství olomouckého – rek., Biskupské nám. 841 (2019–2025, spol. Lukáš Doubrava, Vladimír Paloušek). **SO:** Arch.-investorské konkursy Olomouc: Obchodní pasáž Protech, Riegrova, tř. Svobody (1990, 1. místo); Tenisová hala v bývalých jatkách, Pasteurova, Olomouc (1990); Restaurace Michalský výpad (1991, 1. místo, realizace), Kavárna Mahler Horní nám. 11 (1991, 2. místo, realizace), Hotel Pevnůstka Slavonín (1991, 1. místo), Obchodní dům a tržnice „Belura", Kateřinská, Olomouc (1991); Státní okresní archiv Olomouc (1993, účast); Nové Sady-jih (1994, účast); Komerčně-administrativní centrum GEMO, tř. Svobody (1995, účast); Architektonicko-dopravní řešení části MPR Olomouc, její západo-východní osy (2000, 1. cena, spol. Petr Malý, Jana Smutníková); Olomouc Centrum-jih (2001, spol. Petr Malý, účast); Zpracování návrhu urb.-arch. řešení stavby PřF UP (2002, 4. cena, spol. Petr Malý, Jana Smutníková); Rek. Dolního náměstí, Olomouc (2004, spol. Petr Malý, Lukáš Doubrava, účast). **I:** www.pametnaroda.cz/cs/schneider-otto-1952

Otto Schneidera odchovalo normalizační architektonické školství a praxe ve Stavoprojektu. Ten jej už v 80. letech deleguje do komise výstavby MNV. Ač nestraník, překlenul bez úhony transformaci, z pozice předrevolučního zastupitele se stal porevolučním radním. Mezi olomouckými architekty byl jako jeden z prvních konfrontován se stylovým proudem postmoderny, jejíž principy postupně vtělil do své tvorby. Otisklo se do ní také architektovo výtvarné cítění. Raná devadesátá léta charakterizují pokusy skloubit doznívající panelovou prefabrikaci s novým výtvarným cítěním. Architekt se úspěšně účastnil lokálních architektonických a urbanistických konkursů a soutěží. (MM)

Petr Skoumal (30. 9. 1969, Svitavy). Architekt (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Moravská Třebová; FA VUT Brno (1994). **Z:** Invespol, s. r. o. (1994–2003, s Milanem Obenausem); Moravia Consult Olomouc, a. s. (od 2003, spol. s Milanem Obenausem). Č: ČKA, KAO (zakládající člen, 2003). **PR:** viz Milan Obenaus; Nádraží Zábřeh – rek. a dostavba nádražní budovy (2003–2004); Rek. železniční stanice a ústředního stavědla Olomouc (2013–2017); Rek. železničního úseku Olomouc–Uničov (2000); Centrální dispečerské pracoviště Přerov (2018–2026). **I:** https://moravia.cz/ (MM)

Ondřej Spusta [viz heslo masparti / martinka spusta architekti] (13. 10. 1982, Olomouc). Architekt (Ing. arch., MSc.). **S:** FA ČVUT Praha (2001–2005), TKK Helsinki, Finsko (2006–2009). **Z:** praxe v ateliéru Tomáše Pejpka, Olomouc (2004–2005), Arkitehtitoimisto Häkli Ky, Helsinki, Finsko (2006–2009), Wiese Arquitectos, Quito, Ekvádor (2009–2010), masparti / martinka spusta architekti, Olomouc (od 2011 s Pavlem Martinkou). **Č:** ČKA. (MM)

Stanislav Srnec [ASET studio, s. r. o.] (11. 2. 1978, Olomouc). Architekt, (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Jiřího Wolkera v Prostějově (1992–1996), FA VUT Brno (1996–2003, Ivan

Koleček), Faculty of Architecture, University of Strathclyde, Glasgow (2000). **Z:** Atelier AK 2001, Brno (2003), spol. s Pavlem Pospíšilem, s ABC projekční kanceláří Olomouc, s MORAVIA CONSULT Olomouc, a. s. (2004–2006), CAD Projekt plus Prostějov (2007–2009), autorizovaný architekt (2009), Stavoprojekt Olomouc, a. s. (2010–2012), ASET studio, s. r. o. (2013–dosud, spol. Ing. Jan Turek, Ing. arch. Jiří Burian, Ing. arch. Alžběta Ševčíková, Ing. arch. Kamil Kubálek). **Č:** ČKA. **PR:** Městské informační centrum a galerie Uničov, Masarykovo nám. 29 (2009–2010, s Milanem Obenausem); Dům U parku – dílčí rek. a dostavba Palackého 75 (2012–2015); Polyfunkční dům Masarykova 1367, Litovel (2014–2015); Sokolovna a kuželna – revitalizace sportovního areálu Litovel (2015, 2019); BD Lazecká 421, 421, Olomouc (2017–2022); Střední škola řezbářská Tovačov – Centrum odborné přípravy pro obory řezbářství (2017–2025); Dostavba a stavební úpravy budov 52 a 53 v areálu PřF UP, Olomouc-Holice (2017–2019), Rek. Hauenschildova paláce, Dolní náměstí 27 (2021–2025), Centrum městské části Olomouc-Chválkovice (2022–2025), Rek. domu pro Fakultu zdravotnických věd U, tř. Svobody 671 (2022–2025). **I:** www.asetstudio.cz (MM)

Stavoprojekt Olomouc, a. s. Stavoprojekt Olomouc, zajišťující od roku 1949 do 1989 většinu lokální architektonické produkce, byl v rámci privatizačního procesu přeměněn na akciovou společnost. Akcie získali v první vlně kuponové privatizace zaměstnaní projektanti, rodinní příslušníci a přátelé. Transformační léta překlenul dlouholetý ředitel ústavu, architekt Alois Janů. Na pozici předsedy představenstva jej vystřídali Ing. Roman Brandýs (1992), Ing. Miroslav Machalec (1992–1995) a Ing. Jaromír Vrba, CSc. (1995–1999), RNDr. Luděk Šťastný (1999–dosud). Z předrevoluční mateřské organizace zůstali Jan Kapitán, Jan Navrátil, Radim Pluskal, Tibor Tárkányi aj. Od pol. 90. let měla firma zhruba sedmdesát zaměstnanců, z toho desítku střídajících se architektů a architektek (Jiří Burian, Jana Chlupová, Luděk Ležatka, Luboš Mutňanský, Jan Pavlů, Olga Poulová, Jana Richtrová, Stanislav Srnec, Přemysl Ženčák). Z externích architektů se Stavoprojektem na dílčích úkolech spolupracovali Pavel Pospíšil, Petr Brauner, Věra Malá, Jan Vrana a další. Častou konzultantkou byla doc. RNDr. Eva Tesaříková, CSc. Inženýrské profese zajišťovali Radek Janů, Jan Turek, Jan Zmrzlý, Miroslav Machalec, Jiří Vrublovský a další. Firma dosud sídlí v Holické ulici 31. **PR:** Přístavba a oprava objektu firmy Olpran, Libušina 526 (1994, Alois Janů); Finanční úřad Hranice (před 1994, Radim Pluskal, Vít Adamec); Finanční úřad v Přerově, Wurmova 2831 (1994–1995, Tibor Tárkányi); Finanční úřad ve Šternberku (Radim Pluskal); Bytový komplex TINO, Rooseveltova 117–123 (90. léta, Luděk Ležatka, Luboš Mutňanský); BD Handkeho 1–11 (90. léta, Tibor Tárkányi); BD Norská, Prostějov (1997, Věra Malá); BD Lermontovova 21 (90. léta, Radim Pluskal); BD U Sportovní haly 542 (90. léta, Olga Poulová, Jan Pavlů); Pracovny Fakulty tělesné kultury UP, tř. Míru 676 (1997, Radim Pluskal); ZŠ a MŠ pro sluchově postižené, tř. Kosmonautů 881 (1999, Radim Pluskal, spol. Pavel Pospíšil); Výšková budova Regionálního centra Olomouc (RCO, též Tesco), Jeremenkova 1211 (1999–2002, Tibor Tárkányi, Jan Navrátil, Eva Tesaříková, Jan Turek, Jaromír Vrba, Jan Zmrzlý, Miroslav Machalec); Úprava přednádražního prostoru Olomouc, I. a II. etapa (2001–2002, Stavoprojekt, keramické reliéfy v podchodu Josef Hejný, fontána Jiří Finger st.), III. etapa (2004–2005, Přemysl Ženčák, Jiří Vrublovský, kruhový objezd s fontánou Jiří Finger st.); Krajský úřad v Olomouci, Jeremenkova 1191 (2001, Jan Pavlů, Radek Janů); Aquapark Olomouc, Kafkova 526 (2009, autor Jan Vrana, Centroprojekt Praha); Domov seniorů Pohoda, Chválkovice (2011–2013, Stanislav Srnec). **SO:** Soutěž na obytnou zónu Nové Sady-Jih (Alois Janů, Luděk Ležatka, vítěz). **ZL:** neznačeno, *Stavoprojekt Olomouc. Profesionální partner ve výstavbě 1989–2009* (brožura), Olomouc 2009. **I:** www.stavoprojekt.cz (MM)

Miroslav Strnad [ARTERA ATELIER, s. r. o.] (14. 9. 1991, Olomouc). Architekt (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Hejčín Olomouc; FAST VUT Brno, obor architektura (2017, Marek Štěpán), Makiko Tsukada Architects, Tokio (2015, praxe). **Z:** Allies and Morrison, Londýn (2017–2018); ARTERA ATELIER, s. r. o. (od 2021 s Ladislavem Opletalem, jednatel; tým: Ing. arch. Kateřina Dudíková, Ing. arch. Dominik Zvelebil, Ing. Tomáš Pressburger, Marek Smékal, Dan Krejčí). **Č:** ČKA; Sdružení olomouckých architektů a stavitelů. **PR:** Novostavba polyfunkčního domu Sokolská 1205 (2015); Rek. domu se Sokolovnou, Sokolská (2019); Nové trhy Olomouc, Kateřinská (2023, projekt); Kaskády Jarmily Glazarové (2023–2027), BD U Hradiska Olomouc (2021–2026); Osm rodinných domů Chomoutov, ul. Lužní (2021–2024). **I:** www.arteraatelier.cz (MM)

Studio OSA a Studio Polách & Fabián, s. r. o. [viz Petr Fabián, Jan Polách, Martin Lubič]. Studio OSA založili v roce 1990 architekti Petr Fabián, Jan Polách a výtvarník a architekt Martin Lubič. Tým posilovali Tomáš Pejpek, Jana Křenková, Tomáš Lampar, Szymon Rozwałka, Radek Sládeček, Helena Špinlerová, Marek Novák, Vít Janků, Dalibor Štys, Linda Baskerville, Monika Byrtusová, Vladimíra Procházková, Miriam Dušková, Michal Kopeček. Volné sdružení architektů s pevným vedením a vizí architektů Fabiána a Polácha s sebou neslo étos a entuziasmus porevolučních let. Ateliér sídlil nejdříve v budově tzv. Stavařova (Na Střelnici 343), s přesunem do rekonstruovaného domu v Mahlerově ulici 240 se transformuje na Studio Polách & Fabián, s. r. o. (1996–1999). Zde také mezi lety 1999 a 2000 fungovala Galerie OSA s kavárnou. Propojovat architekturu s uměním se snažil ateliér i ve svých projektech, např. při konverzi jatek na supermarket, která zaznamenala celostátní úspěch. Rekonstrukce se staly stěžejní částí portfolia ateliéru – od měšťanských domů v Olomouci a Šternberku po rozsáhlé univerzitní celky v MPR Olomouc (Konvikt, Zbrojnice). Naopak vítězný projekt novostavby u tržnice – tzv. Žehlička – se stal terčem občanského aktivismu a nebyl realizován. V roce 1999 Polách a Fabián zakládají každý svůj ateliér. **PR:** 1990–1999 (Petr Fabián, Jan Polách): Interiéry hotelu Sigma v Olomouci (1990, výtvarná díla Petr Zlamal); Konverze aukční haly jatek na Obchodní dům Senimo, Pasteurova 905 (1991–1993, spol. Martin Lubič, Jaroslav Křížek); Rekonverze Salzerovy reduty, Wittgensteinova 1125 (1991–1992, spol. Martin Lubič); Rek. domu Ostružnická 361 (1992–1993); Rek. Rohelské jízdárny, Studentská, bez č. p. (1992–1993); Rek. tereziánských kasáren na informační centrum UP Olomouc – Zbrojnice, Biskupské nám. 842 (1992–1998, spol. Jiří Finger ml., Tomáš Pejpek); Rek. historického domu pro sídlo studia OSA, Mahlerova 240 (1994–1997); Rek. Divadla Šumperk (1994–2000, spol. Vít Janků, Dalibor Štys); Dostavba a rek. Gymnázia Šternberk, Horní náměstí 48 (1995–1997, spol. Jana Křenková); Rek. historických domů Šternberk (Radniční 163, 1995–1996; Radniční 162, 1997–1998; Hlavní nám. 143, 1999; Partyzánská 140, 1999); BD Mohelnice, ul. Za penzionem (1996–1998); Konverze vodních kasáren, Mlýnská 952 (1997–1998, spol. Jaroslav Křížek); Postupná rek. augustiniánského kláštera, Farní 69 Šternberk (1997–2023, spoluautor Robert Bravenec); Rek. historických domů Olomouc, Univerzitní 228 (1998, spoluautor Robert Bravenec), Denisova 305 (1998); 8. května 504 (1999, spol. Robert Bravenec); Rek. jezuitského konviktu pro Umělecké centrum UP Olomouc, Univerzitní 225 (1998–2003, spoluautor Robert Bravenec; recepce a interiéry Robert Bravenec, Szymon Rozwałka, Monika Jaworská, Paweł Wachnicki). **SO:** Konkurs na rek. jatek, Olomouc (1990, 1. místo); Obchodně-informační centrum a hotelový komplex – prostoru tržnice, Kateřinská 14 (1992, spol. Martin Lubič, 1. místo za „Žehličku“); Farní kostel Křelov (1990, účast); AMO (1998, spol. Szymon Rozwałka, účast); **V:** Jan Polách, *Urbanita 90*, Muzeum Šumperk, 1990; *Průmyslová architektura – nevyužité dědictví*, MUO, 1991; *Spolek olomouckých výtvarníků + hosté*, Vlastivědné muzeum Olomouc, léto 1991. **L:** Lukáš Blažek – Eva Casková, *Petr Fabián: Nenápadný půvab architektury,* Olomouc 2008. (MM)

StudioPAB [viz Pavel Pospíšil, Jan Pospíšil, Jana Pospíšilová]. StudioPAB, s. r. o. Pavla, Jana a Jany Pospíšilových je polovičním pokračovatelem Studia PRAK (2006–2014 s Alicí Michálkovou). Rodinný podnik dlouho spolupracoval s projektantem Robertem Binarem (odtud varianta názvu PaB, Pospíšil a Binar), opakovaně s architekty Tomášem Machovským, Adamem Lacinou, Janou Zuntychovou, Martinem Krčmou, Markétou Šana aj. Promýšlení vztahu architektury a veřejného prostoru, nečekané nebo poetické detaily posilují střídmost a solidnost projektů a zrcadlí mezigenerační dialog uvnitř ateliéru a také uměleckohistorické přesahy Pospíšila ml. k teorii architektury. Úspěch sklidito Divadla na cucky nebo tělocvična v Hranicích-Drahotuších, v evropských médiích rezonovala rekonstrukce funkcionalistické vily Wellnerova. **PR:** Revitalizace centra Dubu nad Moravou (2014–2016, částečně real.); Rek. Domu zvoníků, Olomouc, Václavské nám. 810 (2014–2018, spol. Robert Binar); Revitalizace Vodních kasáren, Mlýnská 952 (2015–2018, spol. Robert Binar, bez interiéru); Úz. studie úprav Kollárova náměstí, Olomouc (2016, spol. Pavel Pospíšil, Pavel Zatloukal, Ivan Theimer, Olga Krčmová, Martin Krčma); Oprava hradební zdi v ulici Pekární (2016, spol. Robert Binar); Památník Marie von Ebner Eschenbach, Zdislavice (2016, koncepce parkových úprav); Divadlo na cucky a interiér divadelní kavárny, Dolní náměstí 23/42 (2017); Pítka na Horním a Dolním náměstí, Olomouc (2017, spol. Ivan Theimer, Robert Binar); Nový vstup do úřadu, Dub nad Moravou (2016–2018, spol. Robert Binar, bez interiéru); Rek. funkcionalistické vily, Olomouc, Wellnerova 561 (2018–2021, spol. Robert Binar, Tomáš Machovský, interiéry mimokolektiv / Jana Chmel roz. Trundová, statika František Balcárek); Rek. olomucké radnice (2019–2020; spol. Robert Binar, František Balcárek, Iveta Trtílková); Tělocvična Základní školy Hranice-Drahotuše, Hranická 100 (2020–2023); Rek. fary, Drnovice (2021–2025; spol. Jana Pospíšilová); Přístavba MŠ a ZŠ Velký Týnec (2022, projekt, spol. Tomáš Machovský); RD Žerůvky (2021, spol. Adam Lacina). **I:** www.studiopab.cz (MM)

Studio PRAK [viz Alice Michálková, Pavel Pospíšil]. Studio PRAK, s. r. o., vzniklo v roce 2006 po postupné fúzi (od 2003) firmy AMT beton architektky Alice Michálkové s volným uskupením Pavla Pospíšila a Roberta Binara. Trvalým členem týmu byl Marek Brejcha, vystřídali se Jan Pospíšil, Jana Pospíšilová roz. Smutníková, Zita Jurášová, Martina Stoklásková, Stanislav Srnec aj. Pospíšil už opustil postmodernu, o generaci mladší Michálková vnesla zdravé sebevědomí. Celostátní úspěch zaznamenaly administrativa firmy Gemo, Omega Centrum a NH Hotel nebo Hotel Arigone. Spolupráce trvala do roku 2014, kdy se skupina rozdělila na dvě nové společnosti, StudioPAB, s. r. o., a AMTB, s. r. o. **PR** (2003–2014): Administrativní budova Gemo I, Dlouhá 562 (2005, spol. Alfaprojekt, Marek Brejcha); Hotel Arigone, I. etapa, rek. Mahlerova 236 (2005); Administrativní budova Gemo II, Dlouhá 562 (2007–2012, spol. Marek Brejcha, Eugen Točík, Radek Pavlačka); Rek. Dolního náměstí (Olomouc, 2005–2013, autoři Pavel Pospíšil, Stanislav Srnec, Tomáš Lampar, spol. Robert Binar, Jan Pospíšil); Hotel Arigone, II. etapa, rek. Mahlerova 19 a novostavba v proluce Mahlerova 238 (2008–2011); Centrum sportu a zdraví Omega, etapy I a II – úprava území Legionářské ulice, dětské dopravní hřiště a areál Omega, Legionářská 1299 (2008–2010); Rehabilitace zahrady Klášterní Hradisko Olomouc (2009, spoluautoři Martin Krčma, Tomáš Lampar, spol. Robert Binar); NH Hotel, Legionářská 1311 (etapa I, 2009–2010, autorství Alice Michálková a Pavel Pospíšil, spol. Robert Binar, Marek Brejcha, Stavoprojekt, s. r. o., interiér Cama, s. r. o.; etapa II, 2012, přístavba kongresového sálu a druhého vstupu, autorství Alice Michálková a Pavel Pospíšil, spol. Marek Brejcha); Rek. administrativní budovy Záložny Creditas, tř. Svobody 1194 (2010–2014, s Robertem Binarem, Markem Brejchou a Františkem Balcárkem). (MM)

Jan Šépka (29. 10. 1969, Praha). Architekt, pedagog (prof., Ing., akad. arch.). **S:** FA ČVUT v Praze (1988–1995, Miroslav Šik); Škola architektury AVU (1993–1997, Emil Přikryl). **Z:** Projekční kancelář HŠH architekti, s. r. o. (1998–2009, s Petrem Hájkem, Tomášem Hradečným, spolupráci Petr Burian, Jan Kolář, Helena Línová); FA ČVUT v Praze (2004–2014, pedagog); projekční kancelář Šépka architekti (od 2009, spol. Jan Bárta, Marek Fischer); Institut plánování a rozvoje, Praha (2014–2016, vedoucí Kanceláře projektů a soutěží); UMPRUM v Praze (2014–2024, pedagog); Fakulta umění a architektury TUL (od 2025, pedagog). **Č:** ČKA; spolek Nová česká práce (1994, s Michalem Kuzemenským). **PR:** Úprava veřejných ploch Horního náměstí v Olomouci (1995–2001, Petr Hájek, Jaroslav Hlásek, Jan Šépka); Arcidiecézní muzeum Olomouc (1998–2006, HŠH architekti, s. r. o.: Petr Hájek, Tomáš Hradečný, Jan Šépka, spol. Jan Vinař, Martin Maršík); Středoevropské fórum Olomouc (2009–2026, projekt, Jan Šépka); AMO – Zdíkův palác, rek. křížové chodby (2021, částečná real., spol. Jan Bárta, Marek Fischer); AMO – podkroví s expozicí Svatováclavské návrší v proměnách staletí (2021–2023, spol. Jan Bárta, Marek Fischer, Miroslav Kindl). **SO:** Úprava veřejných ploch Horního náměstí v Olomouci (1995, 1. místo, spoluautoři Petr Hájek, Jaroslav Hlásek); Arcidiecézní muzeum Olomouc (1998, 1. místo, HŠH architekti); Rek. Dolního nám. v Olomouci (2005, vyzvaná soutěž, účast, spol. Petr Hájek, Tomáš Hradečný, Simona Kučírková). **ZL:** Vendula Hnídková (ed.) et al., *Jan Šépka. Inspirace*, Praha 2019. **I:** www.hsharchitekti.cz; www.sepka-architekti.cz (MM)

Antonín Škamrada (4. 12. 1928, Bystrovany – 8. 3. 2023, Bratislava, Slovensko). Architekt, urbanista (Ing. arch.). **S:** Reálné gymnázium Olomouc (1940–1948); Fak. arch. a poz. stav. Vysoké školy technické Dr. Eduarda Beneše / Vysoké školy stavitelství (1948–1952, 1955 postgraduální studium). **Z:** SÚRPMO Olomouc (1976–1991, od 1984 vedoucí), soukr. praxe (od 1991). **PR:** Kláštor Hradisko Olomouc – obn. fasád, nádvoří, replika věže aj. (1987–1994, 1997); Hlavní nádraží Olomouc – restaurace, bufet, čekárny aj. (1991); Prodejna knih Velehrad, Biskupské náměstí 2 (1993); Katedrála sv. Václava – generální rek. pláště (1998–2003); Územní plán sídelního útvaru města Olomouce (1999, spol.); Rek. domů v historickém jádru Olomouce: Kapucínská 16 (2001–2005), Wurmova 13 pro církevní konzervatoř (2001–2008, spol. Jiří Tomeček); Václavské náměstí 2 – dvorní křídlo, hradby (2006), tř. 1. máje 5, rek. pro Caritas (2007); Rek. a přístavba sálu a tělocvičny v ZUŠ Žerotín, Kavaleristů 6, Olomouc (2010). **ZS:** MUO. **ZL:** Antonín M. Škamrada, Má cesta k architektuře a architekturou, Olomouc 2016. (MM)

Jan Šmoldas (2. 1. 1953, Bruntál). Architekt (Ing. arch.). **S:** Střední všeobecně vzdělávací škola (SVVŠ) Olomouc-Hejčín (1968–1971); FA VUT Brno (1971–1977). **Z:** Drupos Olomouc (1977–1990), Památkový ústav Olomouc (1991); ateliér Ardes (od 1991). Č: ČKA, KAO (zakládající člen, 2003). **PR:** Solární domky Lipník nad Bečvou-Hlinky (1988–1993); Atriové rodinné domky, Prostějov-Držovice (1989–1993); BD, Valdenská ul. 143 (90. léta); Rek. vily pro **sídlo firmy Prominent (Sobieského 203, 1995–1996);** Slámový RD Čechovice, 2019); Rek. venkovského stavení Benkov (1999–2002). **L:** Kolektiv autorů, *Kdo je kdo v architektuře a příbuzných oborech v České republice 1993*, Praha 1993, s. 177. **I:** www.arch.cz/smoldas (MM)

Robert Štefka [viz A2 ARCHITEKTI] (3. 6. 1969, Olomouc). Architekt (Ing. arch.). **S:** Gymnázium v Olomouci-Hejčíně (1983–1987), FA VUT Brno (1987–1994), Brighton Polytechnic, Velká Británie (1991), Technische Universitaet Stuttgart, Německo (1994–1997). **Z:** Ludwig Architekten, Stuttgart (1995–1998), od roku 1998 soukr. ateliér, od roku 1999 ateliér A2 ARCHITEKTI Benda & Štefka společně s Davidem Bendou. **Č:** ČKA, KAO (zakládající člen, 2003). **PR:** Sídlo firmy Grundfos, Čajkovského 1209 (1998–2000, spol. Tibor Tarkányi – Stavoprojekt). (MM)

Eugen Točík (9. 12. 1957, Jihlava). Architekt (Ing. arch.). **S:** FA VUT Brno (1976–1982). **Z:** SPÚO Brno (1982–1990), soukr. praxe (od 1990), ateliér Trignis, s. r. o. (od 1992). Č: ČKA. **PR:** Hotel Gemo / Trinity, tř. Svobody a Pavelčákovo 445 (1992–1995, interiér, architektura Petr Brauner); Interiéry AB GEMO I a II, Dlouhá 562 (2005, 2008, arch. Studio Prak); Hotel V Ráji, Hanáckého pluku 1162 (2005; spol. Aleš Klosel); Centrum sportu Omega, Legionářská 1299 (2010, interiéry; arch. Studio Prak); Novostavby RD Arbesova 500–505, Rudolfa Smahela 506–523 (2008–2012); BD, Bacherova 1383, 1368, 1369 (2014–2016). **ZS:** MUO. **I:** www.trignis.cz (MM)

Iveta Trtílková, roz. Kokavcová (16. 5. 1962, Brezno, Slovensko). Architektka (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Brezno (1977–1981); FA SVŠT Bratislava (1981–1986). **Z:** Stavoprojekt, s. p., Plzeň (1986–1988); mateřská dovolená (1988–1992); Magistrát města Olomouce, Útvar koncepce a rozvoje Stavebního odboru (1992–1994); AG Ateliér Kostelec nad Orlicí, s. r. o. (1994–2006); od roku 2006 samostatná projekční činnost. **Č:** ČKA. **PR:** Drahanovice – Černá věž, obn. objektu a přilehlého areálu (2001–2003); Sokolovna Bystročice –rek. (2003); Drahanovice, Ludéřov – barokní sýpka, rek. (2007); Radnice Olomouc – vrátnice, rek. střech (2008, 2013, spol. studio PAB); Obecní úřad Drahanovice – rek. (2009); Sídlo firmy Straka, Příkazy 278 (2010); Zámek Velké Losiny – rek. Domu zahradníka, Kočárovny, (2010, 2012, 2014); České dráhy Olomouc, objekt rychloboží – rek. (2010); Obecní úřad Příkazy – obn. fasád (2011); Základní škola Komenium – rek. (2011, 2017); Přístavba a rek. Domu seniorů František, Náměšť na Hané (2012); Revitalizace prostranství před poutním chrámem, Dub nad Moravou (2013); Příkazy – Hanácký skanzen, rek. (2014); Drahanovice – Galerie U Kalicha, revitalizace bývalého kostela ČCE a zahrady (2014); Příkazy – Záloženský dům, rek. (2015–2025); Drahanovice, Ludéřov – rek. kulturního domu (2016); UP, Knihovna Právnické fakulty, 17. listopadu 930 (2018); Kostel ČCE Olomouc, rek. (2022); Státní hrad Šternberk – Lesovna, rek. (2025–2026). **I:** arch-trtilkova.cz (MM)

Barbora Trundová (3. 3. 1986, Olomouc). Zahradní a krajinářská architektka (Ing.). **S:** Slovanské gymnázium Olomouc (2001–2005); Vysoká škola zemědělská Lednice, Zahradnická fakulta MENDELU, obor Zahradní a krajinářská architektura (2007–2014). **Z:** mimokolektiv (2016, s Janou Chmel roz. Trundovou, Ondřejem Kučerou). **PR:** Komunitní zahrada Václavka – zázemí vysokoškolských kolejí UP, **Šmeralova 1090** (2016); Rek. fasády modernistického domu v historickém centru – Hygie, Pekařská 36 (2021–2022, mimokolektiv); Rek. interiéru včetně osvětlení Horní náměstí 14/18 (2023, mimokolektiv). **I:** www.mimokolektiv.cz (MM)

Vladimír Vychodil (2. 10. 1948, Prostějov). Architekt, pedagog (doc., Ing. arch., CSc.). **S:** SPŠ v Prostějově (1963–1967), FAST VUT Brno (1967–1973). **Z:** Vojenské stavby Praha (1973–1974), Projektový a vývojový ústav VUT v Brně (1974–1980), do 1989 projekty prostřednictvím Architektonické služby ČFVU; FA VUT Brno (1974–2004, pedagog); vlastní kancelář (1991–1994 v Brně, 1994–2002 v Prostějově, spol. Alena Vychodilová); Atelier VV (2003–2020, spol. Jana Piňosová). Č: ČKA; člen komise pro posuzování staveb ve školství při MŠMT ČR (1997–2000). **PR:** Základní škola v Kostelci na Hané (1993–1998); Vědecko-technický park PřF UP, Šlechtitelů 813 (2000); Přestavba a dostavba ústavů fyziky UP, 17. listopadu 50A (2001); Rek. budovy děkanátu FTK UP, tř. Míru 671 (2001–2002, spol. Alena Vychodilová); Biomechanické laboratoře FTK UP, rek. a dostavba, venkovní sportoviště, tř. Míru 645 (2002); Cyrilometodějské gymnázium v Prostějově, rek. a nadstavba, Komenského 1592 (2001–2004); FF UP, rek. objektů Křížkovského 10, 12, 14 a škola Na Hradě 245 (2003–2008); Aquapark Prostějov, Krasická 4463 (2004–2007); Škola pro zrakově postižené Olomouc-Hejčín, Tomkova 411 (2004–2009); Jídelna Gymnázia Hejčín, Olomouc (2006–2010); Regionální centrum pokročilých technologií a materiálů PřF UP, Šlechtitelů 893, 241 Olomouc (2006–2013, 2019–2024, Biologické centrum, Centrum genetiky a molekulární biologie, VÚRV Centrum aplikovaného zemědělského výzkumu, Ústav experimentální botaniky AV ČR); Církevní gymnázium Německého řádu, rek., Palachovo nám. Olomouc (2008–2011). (MM)

Alena Vychodilová (13. 8. 1960, Uherské Hradiště). Architektka (Ing. arch., Ph.D.). **S:** Gymnázium Gottwaldov (1976–1980), FA VUT Brno, obor architektura (1980–1985). **Z:** Odbor územního plánování Magistrátu města Brna, Útvar hlavního architekta města Brna, Rektorát Masarykovy univerzity Brno – investiční oddělení (1986–1994, zaměstnání přerušovaná mateřskou dovolenou), Městský úřad v Prostějově, vedoucí oddělení územního plánování Stavebního úřadu (1994–1995), IDOP Olomouc, a. s. (2002–2004, vedoucí projekční skupiny), Magistrát města Olomouce, odbor dopravy a územního rozvoje (2018–2023), Magistrát města Olomouce, odbor stavební, stavební úřad (od 2024); soukr. arch. a projekční praxe (1994–2021, do 2002 s Vladimírem Vychodilem). **Č:** ČKA (1994–2021). **PR:** viz Vladimír Vychodil; Vědecká knihovna Olomouc, novostavba ředitelství, Bezručova 1180 (2004–2005, IDOP Olomouc); Novostavba zemního rodinného domu, ul. Nebeská, Olomouc (2008); Rek. polikliniky, Na Šibeníku 914 (2018). (MM)

ZAHRADA Olomouc, s. r. o. [viz Radek Pavlačka]

Blanka Zlamalová (29. 8. 1956, Šternberk). Architektka (Ing. arch.). **S:** Gymnázium Šternberk (1971–1975); FA VUT Brno (1975–1982). **Z:** Vlastivědné muzeum Olomouc, Galerie výtvarných umění Olomouc – architektka expozic a výstav (1982–1990), místostarostka Šternberka (1990–1992), autorizovaná architektka (od 1992), Studio Zlamal (od 2010, spol. Josef Zlamal, Lukáš Roubal). Č: ČKA. **PR:** RD Manželů Tomkových, Neffova 1645, Lipník nad Bečvou (2010–2012); Silo Tower, rek. průmyslového objektu pro administrativu, Litovelská 1340, (2008–2014); Náměstí Bouzov (2013); Revitalizace přednádražního prostoru Šternberk, Věžní (2019–2023); Expozice orloje v budově radnice Olomouc (2011–2012); Milník – pomník přítomnosti legionářů Římské říše v Olomouci s exteriérovou expozicí, tř. Míru (2012–2013); Mateřská škola Oblouková 1223, Šternberk (2024–2025). **I:** www.studio-zlamal.cz (MM)

Stašek Žerava [viz Ateliér BONMOT] (24. 10. 1952, Olomouc). Architekt, urbanista (Ing. arch.). **S:** SVVŠ Olomouc (1968–1971), FA VUT Brno (1971–1977, 1979–1981 postgr. studium Urbanismu a územního plánování). **Z:** Městský národní výbor (MěNV) Olomouc, Odbor územního plánování a architektury (1977–1986, odborný referent); Drupos (1986–1987, vedoucí tech.-inž. služeb); MěNV, později Magistrát města Olomouce, Útvar hlavního architekta (1987–1992, hlavní architekt města), Bestol, s. r. o. (1992–2000); Ateliér Bonmot, s. r. o. (2000–dosud, do r. 2016 s Petrem Mičolou, oba jednatelé), Šlapanice (2015–dosud, městský architekt), Litovel (2025–dosud, městský architekt); Katedra ekologie a životního prostředí PřF UP Olomouc (1995–dosud, externí pedagog urbanismu a územního plánování). **Č:** ČKA, člen Pracovní skupiny Urbanismus a plánování ČKA (2016–dosud), člen Představenstva ČKA (2017–2026, 2022–2024 druhý místopředseda), zakladatel a předseda Pracovní skupiny Památková

péče ČKA (2021–dosud). **PR:** Osvětlení Androva fotbalového stadionu (1993–1998); Rek. a dostavby tribun Androva stadionu (1999–2000 severní, spol. Jaromír Vrba, 2004 jižní); Pevnost poznání, Korunní pevnůstka (2010–2015); více viz Ateliér Bonmot. **SO:** Iniciace a organizace soutěže na olomoucké přednádraží (1989); organizování architektonicko-investorských konkursů z pozice vedoucího ÚHA (1991–1993). **ZL:** Jakub Potůček, Olomouc vyniká strašnou konzervativností. Rozhovor se Stanislavem Žeravou, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 223–224. **I:** www.atelierbonmot.cz; https://www.archtv.cz (MM)

GRAFFITI A STREET ART

Mudr Pudr (4. 6. 1985, Olomouc). Street artový umělec. **S:** 2004–2008 Střední škola polygrafická, **Z:** 2008 – současnost OSVČ v reklamní agentuře a tiskařství. **Č:** 2001–2013 Crazy Crime **R:** Černé plastové kočky – ulice Denisova, Koželužská, Dobrovského, Remešova.[1] Barevné polystyrenové balónky – OD Prior, OD Jednota, Výstaviště Flora Olomouc, Obchodní akademie Olomouc – budova tělocvičny (obojí desátá léta 21. století).[2] **SV:** 2022 – Město jako chrám, graffiti jako Písmo svaté, Studio G21, Street Art Festival, Olomouc.[3] **I:** Rozhovor s Crazy Crime, *Phatbeatz*, https://www.phatbeatz.cz/crazy-crime, vyhledáno 2. 8. 2026.

Mudr Pudr byl nejaktivnějším členem umělecké skupiny Crazy Crime.[4] Jako teenager začal experimentovat s graffiti, hledání stylu písma jej však brzy vyčerpalo, stejně jako limity práce se sprejem. Jako student začal experimentovat s různými formami street artu, které nebyly vizuálně agresivní vůči veřejnému prostoru. Forma jeho uměleckého vyjádření zahrnovala jednoduché nálepky, často vyrobené pomocí linorytu, politicky angažované plakáty i dvojrozměrné objekty v ulicích Olomouce. V olomoucké graffiti komunitě je také považován za průkopníka urbexu. Přestože po sobě v ulicích Olomouce zanechal mnoho street artových děl, většina z nich postupně zanikla v důsledku zásahů majitelů objektů či přirozené proměny městského prostoru. Pouze ta díla, která byla umístěna na nedostupných či skrytých místech, dokázala uniknout běžné degradaci nebo odstranění. Mudr Pudr svoji uměleckou činnost v roce 2014 přerušil, stále však lze v Olomouci nalézt pozůstatky jeho street artové tvorby. (RJ)

Pauser (13. 1. 1983, Olomouc). Návrhář oděvů, graffiti writer, výtvarník, Ux a UI designer a digitální tvůrce. **S:** 1998–2002 Střední odborná škola oděvní Prostějov, 2003–2006 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Design oděvu (Pavel Škarka, Bořek Zeman). **Z:** 2006–2011 webový a grafický design pro Code01, 2013–2014 designer pro startup Clarity, 2011–2016 kreativní ředitel startupu Graffiti Walls, UI a UX designer a kreativní ředitel pro Userbrain Ltd., 2019 – současnost vizuální umělec a kreativní ředitel ve společnosti Pauser Studio s. r. o. V roce 2007 založil projekt Live Graffiti Show, od roku 2015 známý jako Street Art Festival. **Č:** Graffiti uskupení Roots of King Graffiti, PRN (1996–2011), BFAM crew (2011– současnost). **PR:** 2020 – muralová malba na průčelí galerie Telegraph Olomouc,[5] 2020 – cyklus olomoucké osobnosti, stencil art na fasádu bývalého měšťanského pivovaru mezi Lafayettovou a Uhelnou ulicí v Olomouci,[6] 2021 – nástěnná malba v interiéru kavárny And the Story begins, Muzeum umění Olomouc,[7] 2024 – nástěnná malba pro Alfaprojekt Olomouc, a. s.[8] **R:** 2017 – Kobe Bryant Jersey Collaboration, Fathom Gallery, Los Angeles 2017,[9] 2021 – muralová malba, Muro Festival Lisabon, 2023 – murálová malba v rámci festivalu Wallz, Plzeň,[10] **C:** 2013 – Nejvyšší ocenění Au-delà du mur, exposition de streetart et de graffiti, univerzita Sorbonne,[11] 2019 – Cena Olomouckého kraje za přínos v oblasti kultury za rok 2018.[12] **ZS:** Galerie Ludvíka Kuby v Poděbradech, Městská sbírka umění města Lucern. **SV:** 2019 – Spacejunk, Galerie Indiges Brno,[13] 2022 – Arcade, GALK Poděbrady,[14] 2023 – Call to Action, Galerie Caesar, Olomouc,[15] 2024 – umělecká rezidence a výstava, Lucern, Švýcarsko.[16] **ZL:** Martina Overstreet, *In Graffiti we trust*, Praha 2006, 232 s., Nicolas Donato, *Undoxxed. The Finest in Digital Lifestyle Culture vol. 2*, Paris 2025, 224 s. **I:** Pauser, https://www.pauser.cz/cs/. (RJ)

Wosk 73 (3. 4. 1979, Přerov). Graffiti writer, restaurátor a výtvarník. **S:** 1994–1998 Střední průmyslová škola stavební, Lipník n. Bečvou. 2000–2004 VOŠ Umění, Zlín, obor užitá malba. **Z:** 2004–2008, OSVČ v oboru restaurátorství, restaurování kamene a mozaiky – Rotunda v Květné zahradě v Kroměříži, Minaret v Lednicko-valtickém areálu. 2004 – současnost, výtvarná tvorba ve vlastním ateliéru. **Č:** 1998–2004 graffiti uskupení DBH, 2012–2015 výtvarná skupina In Dust Troll.[17] **ZL:** Pavel Preisner, Z cyklu představujeme: Radek Michálek, *Prostor Zlín* XXXII, 2025, č. 2, s. 34–35. **I:** Denisa Belzová, Radek Michálek – Nádoby, *Ponava Café*, https://ponava.cafe/denisa-belzova-radek-michalek-nadoby/, vyhledáno 4. 8. 2026.

V Olomouci považován za jednoho z prvních významných graffiti writerů, jehož styl písma ovlivnilo mladší generaci (Furie, Guilty, Pauser). Graffiti objevil v roce 1994 na přerovském vlakovém nádraží v momentě, kdy jím projížděl vlak z Prahy s nepřehlédnutelným graffiti DSK. Železniční trať pro něj byla komunikačním prostředkem, jak graffiti zkoumat. Výrazně vnímal pražský styl, ale vstřebával i graffiti z Brna či z Ostravy v době, kdy vrcholila stylová válka mezi Prahou a Ostravou. Postupně si osvojil nezaměnitelný styl graffiti typický negativním použitím barev (tmavá výplň písmen, světlé kontury). V roce 1998 spoluzaložil DBH crew, jejíž specifikum spočívalo v kvalitativním přístupu k veřejnému prostoru – pět z osmi členů skupiny mělo určitý vztah k architektuře. Tři členové studovali střední průmyslovou školu a další dva následně studovali architekturu, což se nutně projevilo v jejich přístupu. *„U domů jsme hodně řešili, na co malovat, a na co ne, pokud byla fasáda z břízolitu, řekli jsme si: to je sorela, to zbouříme.“*[18] V graffiti komunitě byl aktivní přibližně do roku 2004, dnes se graffiti a umělecké činnosti věnuje spíše příležitostně. (RJ)

SKUPINY, SPOLKY, GALERIE, INSTITUCE

Klub konkretistů 2 – Olomouc (KK 2 – Olomouc). Oficiálně vznikl v roce 1999 jako součást celostátního Klubu konkretistů 2 (KK 2), který byl založený původními členy Klubu konkretistů (KK) v roce 1997 a byl rozdělený do pěti sekcí, které působily v Praze, Brně, Olomouci, Ostravě a Bratislavě. Teoretiky klubu byli Arsén Pohribný (Darmstadt), Jiří Valoch (Brno) a Ľuba Belohradská (Bratislava). Zakládajícími členy olomoucké sekce se na doporučení původních členů KK stali už na podzim roku 1997 Zdeněk Kučera (1935–2016, člen původního KK) a Ladislav Daněk (*1958). V roce 1999 byla členská základna rozšířena o dalších pět členů: Vladimíra Havlíka (*1959), Pavla Herynka (*1943), Jiřího Krtičku (*1954), Vladimíra Pospíšila (*1957) a Danu Puchnarovou (1938–2025) a klub byl oficiálně zaregistrován na Ministerstvu vnitra České republiky (MV ČR). V roce 2001 pak byli přijati další tři, tentokrát mladí, členi: David Medek (*1969), Jan Herynek (*1973) a Jiří Toman (*1974). V roce 2005 z klubu vystoupil Ladislav Daněk. V roce 2007 byla z rozhodnutí členů klubu zrušena registrace na MV ČR, takže následně se zbývající členové klubu setkávali pouze příležitostně na přátelské bázi. **V:** 2000 *Klub konkretistů 2 – Olomouc*, Národní technické muzeum v Praze, Praha. – 2000 *Konkretistický arsenál*, Univerzita Palackého v Olomouci – Galerie Zbrojnice, Olomouc. – 2001 *Klub konkretistů 2 – Olomouc*, Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava. – 2003 *6 PKKAM: 6 Positionen konkreter Kunst aus Mähren. Ladislav Daněk, Pavel Hayek, Jan Herynek, Pavel Herynek, Jiří Krtička, Zdeněk Kučera*, Kammerhofgalerie der Stadt Gmunden, Gmunden, Rakousko. – 2003 *ErotiKK2*, Galerie Mona Lisa, Olomouc. – 2003 *Erotický šperk a* ErotiKK2, Slezské zemské muzeum v Opavě, Opava. – 2005 *Použijte modul KK 2! Klub konkretistů 2 Olomouc a hosté z Gmundenu a Brna*, Dům umění města Brna – Dům pánů z Kunštátu, Brno. **ZL:** Arsén Pohribný, *Klub konkretistů 2 – Olomouc*, kat. výstavy, Olomouc 2000. – Pavel Herynek – Ladislav Daněk, *6 PKKAM: 6 Positionen konkreter Kunst aus Mähren. Ladislav Daněk, Pavel Hayek, Jan Herynek, Pavel Herynek, Jiří Krtička, Zdeněk Kučera*, kat. výstavy, Olomouc 2003. – Radek Horáček et al., *Použijte modul KK 2! Klub konkretistů 2 Olomouc a hosté z Gmundenu a* Brna, kat. výstavy, Brno 2005. – Johana Daňková, *České geometrické a konkretní umění a Klub konkrestistů 2 – Olomouc*, bakalářská diplomová práce (vedoucí práce Aleš Filip), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity – Ústav hudební vědy, Sdružená uměnovědná studia, Brno 2008. (LD)

Neprůbojní. Skupina byla založena z iniciativy Miroslava Urbana (*1953) v roce 1991. Dalšími členy skupiny byli: Zbyněk Kulvait (1954–2018), Eleonóra Pražáková (1953–2026), Hana Teplá (*1953), Jindřich Walla (*1954). Skupina poprvé vystavovala v prosinci 1991 v budově Základní umělecké školy v Olomouci. Poslední výstava se uskutečnila v roce 2012 v Galerii Caesar. **V:** 1991 *Neprůbojní*, Základní umělecká škola v Olomouci, Olomouc. – 1992 *Neprůbojní*, Galerie Půda na PdF UP v Olomouci, Olomouc. – 1996 *Sebrané práce: Eleonóra Pražáková, Hana Teplá, Miroslav Urban*, Zámek Tovačov. – 2012 *Neprůbojní po dvaceti letech*, Galerie Caesar, Olomouc. **ZL:** Petr Mikeš, *Neprůbojní*, Olomouc [1992]. – Jiří Valoch, *Neprůbojní po dvaceti letech*, kat. výstavy, Olomouc 2012. (LD)

Romantické sdružení Roman. Skupinu založili v roce 1994 tři tehdejší studenti KVV PdF UP v Olomouci: Michal Navrátil (25. 1. 1971, Šumperk), Pavel Preisner (24. 11. 1970, Zlín); Aleš Szotkowski (9. 6. 1971). Zánik skupiny se datuje do roku 1997. Svoji tvorbu společně poprvé prezentovali záhy po založení skupiny v Galerii Půda na PdF UP v Olomouci. Poslední výstava se uskutečnila díky Miroslavu Kovalovi v roce 1997 v Galerii Jiřího Jílka v Šumperku. Názorovým a teoretickým příznivcem činnosti skupiny byl básník a pozdější typograf Martin Stöhr (2. 12. 1970, Zlín). **ZL:** Martin Stöhr, *Roman: Romantické sdružení. Aleš Szotkowski, Pavel Preisner, Michal Navrátil*, kat. výstavy, Šumperk 1997. (LD)

Galerie Caesar.[19] Byla založena v roce 1991. Místa působení: 1991–1992 dům U Zeleného věnce, Dolní náměstí č. 8, Olomouc; od září 1992 do konce února 2026 (ukončení činnosti galerie), Horní náměstí č. 583 (radnice), Olomouc. Zřizovatel: 1991–1993 Akciová společnost Galerie Caesar; od roku 1993 až do zániku galerie Družstvo pro podporu výtvarného umění[20] (předseda Oldřich Šembera). Galerista a kurátor: 1992–2026 Miroslav Schubert. Do roku 2012 byla poradním orgánem galerie každé tři roky volená výstavní rada, která byla složena z členů Spolku olomouckých výtvarníků (SOV) a externích spolupracovníků z řad teoretiků umění i výtvarníků.[21]

Po roce 1989, kdy bylo možné svobodně zakládat spolky, se v Olomouci vyprofilovaly dvě výtvarné sdružení Unie výtvarných umělců Olomoucka (UVUO) s Galerií G (dnes Galerie města Olomouce) a SOV se zázemím v Galerii Caesar (GC).

Galerie při svém vzniku v roce 1991 navázala personálně na Galerii v podloubí, která sídlila v Denisově ulici č. 5 a v 70. a 80. letech vystavovala tvorbu mladých výtvarníků z celé republiky.[22] Osobnosti spjaté s touto galerií – od roku 1986 především Yvonna Boháčová a Oldřich Šembera – po jejím zániku v roce 1991 začali aktivně působit v nově vzniklé Galerii Caesar. Ta se formovala z iniciativy a za finanční podpory některých členů SOV a ve spolupráci s městem Olomouc, především s přispěním tehdejšího primátora Milana Hořínka.

V roce 1992 začal působit na pozici galeristy kurátor a fotograf Miroslav Schubert, který v této funkci setrval až do zániku galerie. Cílem GC při jejím založení bylo slovy Miroslava Schuberta *„vybudovat dynamickou a otevřenou výstavní instituci, která bude zaměřena na prezentaci kvalitního současného umění s mezinárodním přesahem na profesionální úrovni.“*[23]

Na podzim roku 1992 se galerie přesunula ze svého prvního působiště v domě U Zeleného věnce na Dolním náměstí č. 8 do nově zrekonstruovaných prostor v přízemí radnice. Již v prostorách na Dolním náměstí byla součástí galerie prodejna výtvarných potřeb, která byla v provozu po celou dobu existence galerie.

Architektonické řešení přestavby bývalé kotelny radnice a místnosti „ztrát a nálezů“ na galerii navrhl architekt Martin Lubič. Kavárnu Caesar projektovalo v roce 1992 Studio OSA – Petr Fabián, Martin Lubič, Jan Polách, ta byla v roce 2000 rozšířena o provoz restaurace (rekonstrukce v letech 2002, 2013). Rekonstrukcí prošla galerie v roce 2002 opět podle projektu architekta Martina Lubiče a designera Jiřího Pelcla. V tomto roce byla rozšířena výstavní plocha galerie na cca 150 m² a bylo vybudováno nové zázemí pro prodejnu výtvarných potřeb.

Výstavy v GC se od jejího počátku pořádaly s pravidelnou přesností každý měsíc (výjimečně v letních měsících výstava trvala celé prázdniny). Vstup do galerie byl zdarma. Výstavní program určovala do roku 2012 volená výstavní rada v čele s galeristou, následně bylo finální sestavení programu v gesci galeristy Miroslava Schuberta. Do roku 2012 se v radě vystřídali – Lukáš Beran, Štěpánka Bieleszová, Yvonna Boháčová, Ladislav Daněk, Lubomír Dostál, Jiří Hůla, Jan Jemelka, Jan Knap, Jiří Krtička, Jiří Lindovský, Alena Nádvorníková, Jiří Oličˇ, Zdenek Primus, Jindřich Štreit, Jiří Valoch, Petr Vaňous, Petr Veselý.

Instalaci výstav zajišťoval Miroslav Schubert, fotodokumentaci Oldřich Šembera, který ke všem výstavám graficky upravoval pozvánky a katalogy.[24]

Charakter výstav byl pestrý, prezentovali se zde jak renomovaní, tak i začínající autoři, kteří se později prosadili na celostátní scéně jako výrazné osobnosti (např. Kateřina Vincourová, Michal Pěchouček, Martin Kuriš, Veronika Holcová a řada dalších). Vedle toho galerie čas od času pořádala domácí i zahraniční tematické výstavy. V této výstavní nabídce měla své pevné místo pravidelná prezentace autorů ze SOV, potažmo z okruhu výtvarníků sdružených kolem GC (1995, 2000, 2002, 2003).[25] Tyto přehlídky se od roku 2005 konaly pod názvem *Aktuál* s téměř roční pravidelností a představovaly současné práce umělců, které galerista dlouhodobě sledoval.[26]

Od svého počátku do konce roku 2025 se v galerii uskutečnilo na 300 výstav, na kterých se nejen organizačně, ale většinou i kurátorsky podílel Miroslav Schubert. V roli kurátora se v galerii vystřídala řada teoretiků často působících také ve výstavní radě galerie. Na začátku 90. let připravila několik výstav historička umění Yvona Boháčová. Výrazně kurátorsky se uplatnil Jiří Hůla, absolvent Univerzity Palackého v Olomouci, publicista, archivář, vizuální básník, zakladatel Archivu výtvarného umění (1984), který v galerii představil celou plejádu výtvarníků (Marie Blabolilová, Adolf Lachmann, Martin Velíšek, Miroslava Zychová ad.). Brněnský konceptuální umělec, teoretik umění a sběratel Jiří Valoch v galerii uvedl taktéž řadu nejen českých a moravských umělců (Roman Franta, Pavel Hayek, Pavel Herynek, Zdeněk Kučera ad.), ale i zahraničních (Morgan O'Hara, THEWAYPOINT 010) a sám zde i vystavoval. Další dlouhodobou spolupráci navázala galerie s česko-německým historikem umění Zdenkem Primusem, který v Olomouci prezentoval nejen řadu předních českých umělců (Jan Koblasa, Jan Kubíček, Ludmila Padrtová, Zbyněk Sekal ad.), ale díky svému působení v zahraničí sem přivedl

1 Monika Bezuchová, Po olomouckých ulicích běhají černé kočky z plastu, *Česká televize*, https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/archiv/po-olomouckych-ulicich-behaji-cerne-kocky-z-plastu-323344, vyhledáno 4. 8. 2026.

2 Stanislav Heloňa, Barevnými balónky rozjíždějí Mudr Pudr éru street artu v Olomouci. *Hanácká drbna*, https://hanacka.drbna.cz/spolecnost/26113-neobycejny-barevnymi-balonky-rozjizdel-mudrpudr-eru-street-artu-v-olomouci.html, vyhledáno 4. 8. 2026.

3 Historie Street Art Festivalu, ročník 2022, výstava Město jako chrám, graffiti jako Písmo svaté. *Street Art Festival*, https://streetart-festival.cz/historie-safe/, vyhledáno 4. 8. 2026.

4 Rozhovor s tvůrcem Mudr Pudr. Vedla Romana Junkerová, 9. 6. 2022 v Olomouci.

5 Nikola Prášilová, Pět zajímavostí o Telegraphu, *Telegraph Journal*, https://telegraph.cz/journal/5-zajimavosti-o-telegraphu, vyhledáno 2. 8. 2026.

6 Blanka Mazalová, Neobvyklé graffiti na fasádě bývalého pivovaru zobrazuje slavné osobnosti z historie města, *Český rozhlas Olomouc*, https://olomouc.rozhlas.cz/neobvykle-graffiti-na-fasade-byvaleho-pivovaru-zobrazuje-slavne-osobnosti-z-8290599, vyhledáno 4. 8. 2026

7 Pauser. The Artist's Universe, *Urbaneez*, https://urbaneez.art/artists/pauser?srsltid=AfmBOoo-DULzl2osQcX9kb1VSa_hcyx-DOYmS33zqhO32CJZSCmdbQ9MAI, vyhledáno 4. 8. 2026.

8 Ibidem.

9 Jeff Hamilton, Kobe Bryant Jersey Collaboration, *Facebook*, https://www.facebook.com/JeffHamiltonJackets/posts/kobe-bryant-all-leather-art-piece-designed-by-jeff-hamilton-all-hand-cut-sewn-an/1326876884125129/, vyhledáno 2. 8. 2026

10 *Umělci Wallz Festival*, https://www.wallzfestival.cz/umelci/pauser-a-bfam-crew-(cze), vyhledáno 14. 8. 2026.

11 Marion Dautry, De Paris à Prague, les étudiants du master CIMER de la Sorbonne font voyager le street art européen, *Radio Prague International*, https://francais.radio.cz/de-paris-a-prague-les-etudiants-du-master-cimer-de-la-sorbonne-font-voyager-le-8546773, vyhledáno 13. 8. 2026

12 Cena Olomouckého kraje za přínos v oblasti kultury za rok 2018, *Ceny kraje*, https://cenykraje.cz/predchozi-rocnik-kultury2018, vyhledáno 2. 8. 2026

13 Pauser, výstava Spacejunk, *Indiges*, https://www.indiges.cz/program/tomas-junker-pauser-spacejunk, vyhledáno 13. 8. 2026.

14 Pauser, výstava Arcade, *Šálek umění*, https://www.salekumeni.cz/pauser-arcade/, vyhledáno 13. 8. 2026.

15 Pauser, výstava Call to Action, *Galerie Caesar*, https://www.galeriecaesar.cz/Galerie%20Archiv/2023/373_PAUSER/pauser.htm, vyhledáno 13. 8. 2026.

16 Jana Doleželová, Pauser tvořil na stipendiu v Lucernu, teď vystavuje v Art Rubikonu, *Statutární město Olomouc*, https://www.olomouc.eu/aktualni-informace/aktuality/29484?srsltid=AfmBOorHKc98yYN1BGW7FeczuZSkbvHgDnQIpivggIn1CthPuL_GuKJ8, vyhledáno 13. 8. 2026.

17 Českomoravská psychologická krajina, *Artmap*, https://www.artmap.cz/vystavy/ceskomoravska-psychologicka-krajina, vyhledáno 14. 8. 2026.

18 Rozhovor s writery Furiem, Guiltym, Pauserem, Woskem 73, 24. 1. 2025.

19 Základní údaje o galerii jsou čerpány z katalogu Miroslav Schubert (ed.), *20 let Galerie Caesar. 20 let Spolku olomouckých výtvarníků*, Olomouc 2011.

20 Akcionáři/členové družstva, představenstvo družstva a členové kontrolní a revizní komise do roku 2011 jsou uvedeni ve výše uvedeném v katalogu.

21 Členové výstavní rady působící v letech 1992–2012 jsou uvedeni v katalozích Miroslav Schubert (ed.), *20 let Galerie Caesar. 20 let Spolku olomouckých výtvarníků*, Olomouc 2011 – Miroslav Schubert (ed.), 30 let Galerie Caesar, Olomouc 2011.

22 Podrobný profil galerie s rekonstruovaným výstavním programem viz Skleník s. 273–277.

23 In: Miroslav Schubert (ed.), *20 let Galerie Caesar. 20 let Spolku olomouckých výtvarníků*, Olomouc 2011, nestr.

24 I zde je patrná kontinuita a návaznost na Galerii v podloubí, kde Oldřich Šembera od roku 1986 také ke každé výstavě připravoval katalogový list.

25 První výstava SOV se uskutečnila v roce 1991 ve Vlastivědném muzeu v Olomouci. V následujících rocích 1992, 1994, 1998 se výstavy konaly v GC. Společné výstavy členů UVUO a SOV s názvem *Přátelská setkání* byly uspořádány ve spolupráci obou spolků v Galerii Patro v letech 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012.

26 Výstavy *Aktuál* se konaly v rocích 2005, 2006, 2007, 2009, 2010, 2012, 2014, 2015, 2017, 2018, 2019, 2020, 2023, 2025.

i autory z Německa (Ulrich Lüder, Lexan Suess), Spojených států amerických (Eva Fuková, Ray Mortenson, Judith Turner) a z Francie (Veronique Bourgoin).

Médium fotografie v galerii v 90. letech prezentoval kurátor Antonín Dufek (Henri Noubel, Ivo Přeček, Jindřich Štreit), na něj poté navázala kurátorka Muzea umění Olomouc (MUO) Štěpánka Bieleszová specializující se rovněž na fotografii (Michal Macků, Michal Kalhous, Milena Valušková). Právě s MUO probíhala poměrně soustavná kurátorská spolupráce. Nejvýrazněji se do výstavního profilu GC zapsal teoretik výtvarného umění, kreslíř a znalec lokální výtvarné scény Ladislav Daněk, v letech 1991–1998 člen SOV. Daněk s galerií dlouhodobě spolupracoval a představil zde tvorbu nejen řady zdejších umělců (David Jedlička, Jana Jemelková, Milan Klimeš, Inge Kosková, Jiří Krtička, Zbyněk Kulvait, Petr Kutra, Radoslav Kutra, Oskar Přindiš, Jan Římský, Oldřich Šembera ad.), ale i dalších (Jan Knap, Vladimír Kokolia, Jan Merta, Jiří Valoch ad.) Výtvarný esejista, básník a spisovatel Jiří Olič, taktéž působící v MUO, přivedl do galerie umělce ze Slovenska, kde od 70. let žije (Jana Farmanová, Martin Ptáček, Dorota Sadovská, Septemberový sber – současná slovenská malba). Jako znalec české výtvarné scény kurátorsky uvedl i několik zdejších autorů (Jan Jemelka, František Skála, Jakub Špaňhel). V posledních deseti letech se kurátorsky prosadila zejména Barbora Kundračíková, která propojila výstavní program MUO s GC. Přehlídka současného středoevropského umění *Trienále SEFO* tak expandovala v roce 2021 několika výstavami do GC. Mimo to Kundračíková jako kurátorka sbírky moderní grafiky zde představila polské grafičky (Joanna Piech-Kalarus, Natalia Pawlus) a také zúročila svůj zájem o současný hyperrealismus (Adam Kašpar, Michal Ožibko, Zdeněk Trs).

Kromě výše jmenovaných se v galerii kurátorsky uplatnila celá plejáda předních českých teoretiků umění např. Věra Jirousová, Jiří Ševčík, Kaliopi Chamonikola, Petr Nedoma, Alena Nádvorníková, Adriana Primusová, Marie Mžyková, Petr Vaňous ad. Své místo si ve výstavním programu GC našli i neškolení tvůrci – František Kudelová (kurátorka Libuše Slézarová), Jiří Mráček, Zbyněk Semerák, František Tucsányi, Oldřich Vrána, (kurátor Pavel Konečný), Ivan Václavek (kurátor Miroslav Schubert).

Širokou výstavní nabídku rozšířily v 90. letech prezentace důležitých olomouckých architektonických soutěží (Ideová soutěž výstavby sídliště Nové Sady – jih, Výstava architektonických soutěžních návrhů na komerčně-administrativní centrum Gemo Olomouc, Soutěž na úpravu Horního náměstí v Olomouci, Architektonicko-urbanistická soutěž dostavby Přírodovědecké fakulty Olomouc-Hejčín). Galerie realizovala také krátkodobé artprojekty – týdenní výstavní akce připravené přímo na míru galerii.

Mezi výrazné aktivity GC náležela i spolupráce se zahraničím. V pořadí hned druhá výstava v roce 1992 představila dílo česko-německého autora Otto Herberta Hajeka s doprovodným programem zaměřeným na československo-německou vzájemnost v olomouckém regionu. V roce 2010 galerie uspořádala jeden z nejnáročnějších projektů ve své historii – retrospektivu videí experimentální hudebně-výtvarné skupiny The Residents (USA) s doprovodným programem včetně koncertu (další koncerty 2013, 2016). S koncertní produkcí byla spjata také prezentace slovinské pop-artové formace působící napříč médii – Laibach Kunst.

Galerie také umožnila a zorganizovala četné výstavy olomouckých autorů mimo hranice České republiky. Důležitou roli v zahraniční spolupráci sehrály především vazby na partnerská města Olomouce – Luzern (Švýcarsko), Nördlingen (Německo), Pécs (Maďarsko), Tampere (Finsko), Veenendaal (Nizozemí). Po roce 1989 město Olomouc záhy navázalo kontakty s bavorským městem Nördlingen, kde žije velké množství německých obyvatel vysídlených po válce z Olomouce a okolí. Umělci z Nördlingenu vystavovali v Galerii Caesar v roce 2005 a olomoučtí výtvarníci v Nördlingenu v letech 2004, 2007, 2010. Další partnerské město, švýcarský Luzern, navázal vztahy s Olomoucí také již v 90. letech, a to z iniciativy českých emigrantů. GC představila tvorbu umělců ze svého okruhu v Luzernu v letech 1993 (repríza této výstavy se poté odehrála ve Vlastivědném muzeu v Olomouci) a v roce 2003. Nejaktivnější spolupráce probíhala od 90. let s nizozemským partnerským městem Veenendaal, recipročně proběhly fotografické výstavy (*Dojmy z České republiky: Výstava fotografií českých autorů z okruhu Galerie Caesar ve Veenendaalu*, 1996; *Olomouc očima veenendaalských fotografů v Galerii Caesar*, 1997), olomoučtí výtvarníci prezentovali svá díla Veenendaalu v rocích 2001 a 2008. Výměna fotografických výstav se uskutečnila také s finským partnerským městem Tampere (současná finská fotografie, 2006; výstava olomouckých fotografů v Tampere, 2009). V rámci dnů maďarské kultury v roce 2004 proběhla výstava umělců z partnerského města Pécs a recipročně v následujícím roce se odehrály Olomucké dny v Pécsi a s nimi spojená výstava olomouckých výtvarníků v městské pécské galerii. Tyto partnerské zahraniční výstavy olomouckých výtvarníků se odehrávaly pod kurátorským vedením M. Schuberta, který také koordinoval a kurátorsky se zapojil do prezentace olomouckých umělců v polské Opoli v roce 2012 pod názvem *Olomoucký hattrick*. (Opolské vojvodství je od roku 2012 partnerským krajem Olomouckého kraje). Mimo tyto partnerské výstavy uspořádala GC také prezentace autorů ze svého okruhu na českém velvyslanectví ve Vídni (1995) či moravských konkretistů v rakouském Gmundenu (2003).

Galerie mimo své výstavní aktivity také iniciovala a organizovala od roku 1995 sochařské sympozium *Sloup*.[27] Přizvaní sochaři opracovávali a výtvarně koncipovali dřevěné kmeny – sloupy přímo na Horním náměstí v bezprostřední blízkosti galerie. Sympozium mělo za cíl přiblížit současné umění a tvorbu jako takovou veřejnosti, vtáhnout kolemjdoucí do procesu tvorby a obrátit jejich pozornost k otázce umění ve veřejném prostoru. Od obdobných sochařských setkání mělo olomoucké sympozium svá specifika, s odkazem na místní proslulé bakorní sloupy si proto zvolilo téma sloupu a za již zmíněný materiál dřevo. Následně byla výsledná díla osazována v Botanické zahradě v areálu Korunní pevnůstky. Celkem se uskutečnilo šest ročníků (1995, 1996, 1998, 1999, 2001, 2002). Sympozií se účastnili kromě místních sochařů (Otto Bébar, Jan Naš) řada českých a moravských autorů (Lubomír Dostál, Michal Gabriel, Ivan Jilemnický, Jaroslav Kolářek, Marius Kotrba, Čestmír Suška ad.).

Galerie počátkem 90. let také iniciovala konání divadelních a hudebních akcí na nádvoří olomoucké radnice, čímž stála u zrodu Olomouckého kulturního léta. (1. ročník se uskutečnil v roce 1993, celkem proběhlo 20 ročníků, pořadatel Libor Gronský). Zorganizovala také početnou řadu literárních a autorských čtení, na těchto akcích spolupracovala zejména s nakladatelstvím Votobia. Koncem 90. let se odehrály v galerii performance spisovatele a básníka Milana Kozelky (redaktor nakladatelství Votobia). Mimo to se v galerii konaly besedy, přednášky a charitativní projekty. V letech 2001–2016 se galerie pravidelně účastnila Veletrhu současného umění Art Prague v pražském Mánesu a v roce 2009 na veletrhu Brno Art Fair.

GC byla v rámci republiky jedinečná nejen jako společné vlastnictví družstva umělců, ale také svou kontinuitou, systematičností a profesionalitou. Představovala jeden z nejvýznamnějších nezávislých mimopražských výstavních prostorů. Od raných 90. let až do svého zániku si udržela vysokou úroveň výstav s poměrně široce, ale přitom soudržně sestavenou dramaturgií. **ZL:** Ladislav Daněk, Galerie Caesar, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 995. – Miroslav Schubert (ed.), *10 let Galerie Caesar v olomoucké radnici*, Olomouc 2002. – Miroslav Schubert (ed.), *20 let Galerie Caesar. 20 let Spolku olomouckých výtvarníků*, [katalog 234. výstavy Galerie Caesar], Olomouc 2011. – Miroslav Schubert (ed.), *30 let Galerie Caesar*, [katalog 253. výstavy Galerie Caesar], Olomouc 2021. I: www.galeriecaesar.cz (ŠBe)

27 Štěpánka Müllerová, *SLOUP 95–96: Sochařské sympozium sloup*, katalog výstavy, Olomouc 1997. – Miroslav Schubert, Sochařské sympozium sloup 98, kat výstavy, Olomouc 1998. – Adéla Páclová, *Olomoucké sochařské sympozium Sloup v letech 1995 až 2002* (bakalářská práce), Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2026.

28 Bohumír Kolář, *Galerie U Neptuna*, kat. výstavy, Olomouc 1998.

29 Soupis výstav 1993–2003: Kolektiv autorů, *Decenium, Almanach a katalog k desátému výročí činnosti Galerie G*, Olomouc 2002. Soupis výstav z let 2003–2006: Jiří Hastík – Zdeněk Vacek (eds.), *Qatro: Unie výtvarných umělců Olomoucka 2003–2006*, Olomouc 2007. Soupis výstav z let 1993–2009: Marek Trizuljak – Zdeněk Vacek, *Fenomén svobody, 20 let Unie výtvarných umělců Olomoucka*, Olomouc 2009. Soupis výstav: 1990–2020: Jiří Hastík – Oldřich Schnabl, *Unie výtvarných umělců Olomoucka 1990–2020*, Olomouc 2019.

30 Galerie Caesar ukončila provoz v roce 2025.

31 Soupis publikační činnosti UVUO viz Jiří Hastík – Oldřich Schnabl, *Unie výtvarných umělců Olomoucka 1990–2020*, Olomouc 2019, s. 133–137.

32 Pavel Zatloukal, *1/ Souborná výstava Unie výtvarných umělců Olomoucka*, kat. výstavy, Olomouc 1991.

33 Podrobný soupis výstav a zahraniční spolupráce viz Marek Trizuljak – Zdeněk Vacek, *Fenomén svobody: 20 let Unie výtvarných umělců Olomoucka*, Olomouc 2009. – Jiří Hastík – Oldřich Schnabl, *Unie výtvarných umělců Olomoucka 1990–2020*, Olomouc 2019.

Galerie G / Galerie města Olomouce. Byla založena v roce 1993 a dodnes sídlí v domě U Bílé růže na olomouckém Dolním náměstí č. 7. Zřizovatelem je Unie výtvarných umělců Olomoucka (UVUO). Prostory dnešní galerie G se nachází v prvním poschodí historického měšťanského domu U Bílé růže, přičemž hlavní výstavní sály mají zachovaný historický malovaný záklopový strop. Galerijní prostory sloužily v letech 1966–1993 jako Kabinet grafiky Oblastní galerie výtvarného umění, která se po roce 1989 postupně přetransformovala na Muzeum umění Olomouc (od 1993).

V roce 1992 dal podnět ředitel tohoto muzea Pavel Zatloukal k převzetí Kabinetu grafiky Unií výtvarných umělců Olomoucka (UVUO) – viz samostatné heslo. Šlo o zachování kontinuity a funkce prostoru jako výstavní galerie a vytvoření nové sítě institucí prezentující výtvarné umění. Výstavní aktivity Kabinetu grafiky již pod správou UVUO byly přerušeny v letech 1995–1998 kvůli rozsáhlé rekonstrukci historické budovy. S podporou města, které je vlastníkem domu, došlo během oprav k rozšíření zázemí a výstavní plochy na celé podlaží. S obnovením výstavní činnosti galerie v roce 1998 vyvstala otázka jejího nového názvu. Katalog UVUO z roku 1998 vyšel s titulem Galerie U Neptuna, podle nedaleké barokní kašny, tento název se ovšem neujal.[28] Nakonec výstavní síň získala název Galerie G, který ji náležel až do roku 2013. V tomto roce byla galerie oficiálně ustanovena městskou galerií a přijala název Galerie města Olomouce. Od roku 2016 je partnerskou výstavní síní UVUO také Galerie hotelu Flora. V přízemním prostoru domu U Bílé růže je od roku 2021 v provozu výstavní síň s názvem Studio G21, jehož dramaturgie vychází ze spolupráce UVUO a dalších olomouckých institucí – Muzea umění Olomouc, Univerzity Palackého v Olomouci, Základní umělecké školy Miloslava Stibora v Olomouci a různých festivalů, jako je například Street Art Festival.

V letech 1993–1994 před rekonstrukcí výstavních prostor se uskutečnilo celkem 19 výstav a galerie se stala díky výrazné aktivitě mladých kurátorek Edity Jeřábkové a Martiny Vítkové důležitou platformou, kde se prezentovala díla účastníků mezinárodních malířských setkání v nedalekém Šternberku. Tato umělecká platforma byla počátkem 90. let podobně jako na jiných obdobných místech republiky atraktivní pro plejádu mladých výtvarníků z Evropy, ale i z Ameriky. V roce 1998 navázala galerie na svou předchozí činnost, kterou soustředila do několika oblastí. Šlo o pravidelnou prezentaci tvorby členů UVUO a dalších olomouckých výtvarníků, výstavy zajímavých osobností ze současné české umělecké tvorby, realizace zahraničních výstavních projektů a rozvíjení projektů kulturní spolupráce mezi městy a regiony. V prvním desetiletí nového století realizovala galerie 70 výstav a navázala spolupráci s 15 kulturními institucemi a uměleckými profesními organizacemi z různých evropských zemí. Obdobně jako Galerie Caesar kromě vlastních přeshraničních projektů spolupracuje s kulturními institucemi partnerských měst a regionů města Olomouce a Olomouckého kraje (*Veenendaal*, 2002; *Znaky 6+*, 2004; *Umělci z partnerského regionu Vejle*, 2006 ad.).[29] Do současnosti se v galerii uskutečnilo více než 250 výstav. Galerie je vedle Galerie Caesar[30] druhou nejvýznamnější galerií ve městě fungující na spolkové bázi. **ZL:** Bohumír Kolář, *Galerie U Neptuna*, Olomouc 1998. – Kolektiv autorů, *Decenium: Almanach a katalog k desátému výročí činnosti Galerie G*, Olomouc 2002. – Jiří Hastík – Zdeněk Vacek (eds.), *Qatro: Unie výtvarných umělců Olomoucka 2003–2006*, Olomouc 2007. – Marek Trizuljak – Zdeněk Vacek (eds.), *Fenomén svobody: 20 let Unie výtvarných umělců Olomoucka*, Olomouc 2009. – Jiří Hastík – Oldřich Schnabl (eds.), *Unie výtvarných umělců Olomoucka 1990–2020*, Olomouc 2019. I: https://www.galerie-mesta-olomouce.cz/ (ŠBe)

Unie výtvarných umělců Olomoucka (UVUO). Byla založena v roce 1990 jako partnerská organizace Unie výtvarných umělců České republiky (UVU ČR). Od svého založení sídlí v budově na olomouckém Dolním náměstí č. 7. Unii řídí valnou hromadou volený výbor, který jmenuje výtvarnou radu, jež rozhoduje o programově umělecké koncepci nejen činnosti UVUO, ale zároveň připravuje výstavní program Galerie města Olomouce (do roku 2013 Galerie G), která je kmenovou galerií pro výstavní činnost nejen členů UVUO. Od začátku činnosti unie až do současnosti se v galerii realizovalo více než 250 výstav. Předsedové UVUO: 1991–1994 Radko Mašata, 1995–1996 Petr Markulčeк, 1997–1998 Marek Trizuljak, 2001–2002 Zdeněk Štefka, 2003–2012 Zdeněk Vacek, 2012–2019 Radovan Langer, 2019–2024 Oldřich Schanbl, od 2024 Zuzana Hrubošová. Členové výboru od roku 1990: Barbora Bendová, David Dusík, David Dvorský, Libor Gašparovič, Jiří Hastík, Josef Hejný, Pavel Hogel, Karel Hořínek, Jan Hrachovina, Zuzana Hrubošová, Tomáš Chorý, Vladimír Janek, Vít John, Lenka Kučerová, Věra Kovářová, Radovan Langer, Antonín Lukavský, Eduard Malota, Petr Markulčeк, Bohuslav Mařík, Libor Mařík, Radko Mašata, Klára Mičíková, Antonín Nesvadba, Zdeněk Přikryl, Jiljí Sedláček, Oldřich Schnabl, Radim Schubert, Vojtěch Směšný, Richard Spurný, Zdeněk Štefka, Dušan Topoľský, Marek Trizuljak, Karel Typovský, Zdeněk Vacek, Petr Zlamal.

V roce 1990 došlo na půdorysu celospolečenské transformace k přetavení oficiálního Svazu českých výtvarných umělců na UVU ČR, která převzala práva a povinnosti předchozího Svazu. UVU ČR je dodnes celostátní profesní organizací zastřešující suverénní členské organizace, mezi něž se řadí i UVUO. Cílem tohoto profesního sdružení je rozvoj aktivit v oblasti profesionálního výtvarného umění, těžiště spočívá v přípravě výstav, a to na regionální, meziregionální i zahraniční úrovni. UVUO sdružuje výtvarné umělce, teoretiky a architekty z oblasti střední Moravy, z jiných regionů republiky i ze zahraničí. Stabilně má kolem 100 členů, v roce 2002 měla 70 členů, v roce 2007 90 členů, v roce 2012 110 členů, v současnosti má kolem 100 členů. Nejvýznačnějšími teoretiky klubu jsou Jiří Hastík a Marek Trizuljak, kteří jsou zároveň výraznými výtvarníky.

Důležitou aktivitou UVUO je také publikační činnost, mj. sborníky, katalogy, kterých za dobu své existence vydala kolem 50.[31] Stěžejní je pro UVUO pořádání výstav a prezentace tvorby svých členů. V roce 1993 převzala UVUO výstavní prostory Kabinetu grafiky, později přejmenované na Galerii G, dnes Galerie města Olomouce, a zajišťovala chod galerie Patro v Opletalově ulici č. 1.

UVUO se na konci roku 1991 uvedla soubornou výstavou na půdě Vlastivědného muzea v Olomouci. Úvodní slovo a text do katalogu připravil ředitel tehdejší Galerie výtvarného umění Pavel Zatloukal.[32] Na tuto přehledovou výstavu UVUO navázala v roce 1998 založením přehlídky *Olomoucké ateliéry*. Skupinové spolkové výstavy se pravidelně pod obměněnými názvy konají do současnosti. Některé ze spolkových výstav měly tematickou náplň, např. *Genius Loci Řepčín*, 2000; *Hejčín*, 2001; *Civitas Dei: Duchovní a náboženské motivy v současném umění*, 2003; *Olomoucká socha*, 2008). V novém miléniu se výraznějí prezentovala také mladší generace spolkových výtvarníků (výstavy mladých členů a přátel UVUO: *Sedmkupěti*, 2006; *Onanie 2*, 2008). Unie ve stejné době poskytovala prostor i školským zařízením, v roce 2006 a 2008 se uskutečnilo *Olomoucké bienále – výtvarné práce žáků škol a školských zařízení olomouckého kraje*.

Unie dlouhodobě spolupracuje se sdružením SPOLU, jehož náplní je práce s postiženými dětmi. UVUO každoročně pořádá dobročinné aukce výtvarných děl z darů členů UVUO a dalších umělců, ve prospěch projektu začlenění postižených mladých lidí do každodenního života.

Další výraznou část výstavního programu UVUO představuje spolupráce s četnými partnerskými výtvarnými spolky z Čech i Moravy (Sdružení výtvarných umělců a teoretiků Ostrava, 2000; Art klub Karviná, 2002; Středočeské sdružení výtvarníků UVU ČR, 2007; Výtvarná skupina In signum z Ostravy, 2009; Výtvarní umělci Přerova a Hranic, 2011; Výtvarní umělci Znojma, 2011; Sdružení výtvarných umělců moravských, 2011; Sdružení výtvarných umělců a teoretiků jihovýchodní Moravy, 2012; Karlovarský výběr, 2012; Klub výtvarných umělců Horácka, 2013; Spolek výtvarných umělců Arkáda z Nového Jičína, 2014, Nové sdružení pražských umělců, 2019 ad.).

Začátkem 90. let se UVUO stala partnerem mezinárodních výtvarných sympozií ve Šternberku, jejímiž hlavními iniciátory byli členové UVUO Petr Zlamal a Pavel Hogel. Díky spolupráci na pořádání sympozií se rozvinula rozsáhlá zahraniční spolupráce unie. Olomoučtí umělci se prezentovali na mezinárodní výstavě v Galerii del Centri v Udine, kde UVUO navázala dlouholetou spolupráci s italským výtvarným sdružením Centro Friulano Arti Pastici. Z italského prostředí se díky šternberským sympoziím a aktivitě malíře Marka Trizuljaka podařilo navázat spolupráci se soukromou benátskou galerií Percorsi d'Arte 90 a severoitalským sdružení Murarte – Premio Lario z města Cadorago. V období 1993–1997 se tak v Benátkách představila řada olomouckých výtvarníků a recipročně v roce 1998 proběhla v Galerii G výstava benátských malířů. Spolupráce se sdružením Murarte přinesla kromě výstavní činnosti možnost tvůrčích pobytů členů UVUO v Cadoragu. Obdobně se rozvinula od roku 1995 spolupráce UVUO s kulturním sdružením z italského Rimini La Ginestra, která přinesla putovní výstavní projekty *Město jako místo pro člověka*, 2004 a *Transparence: Město blízké tvému srdci*, 2009. Dalším partnerem UVUO ze severní Itálie byla výstavní síň Palazzo Magnani v Reggio Emilia, s níž unie v roce 2004 taktéž uspořádala reciproční výstavu.

Spolupráce UVUO se zahraničím ovšem nebyla zaměřená pouze na italské prostředí. Unie se mimo šternberských sympozií zapojila též do česko-německých sympozií v Teplé u Mariánských Lázní, která se konala od roku 1998. Z těchto sympozií vzešla řada výstav uspořádaných ve spolupráci s organizací Verein der Freunde des Stift's Tepl (*Roviny komunikace*, 2002) a berlínským sdružením Pro Arte Vivendi (*Sdružání*, 2004). Díky aktivitě Jiřího Hastíka se uskutečnila nejrozsáhlejší zahraniční prezentace UVUO v rakouském Linci v roce 2008, kdy 37 autorů představilo své práce v industriálním prostoru papírny Tannapier Traun. Výměnné výstavní aktivity proběhly také s uskupením brémských umělců (Bremen – Olomouc, 2004) a vídeňským uměleckým spolkem Kunstkreis 24. Obdobně jako Galerie Caesar navázala UVUO spolupráci s galeriemi partnerského nizozemského města Veenendaal. Činnost UVUO dosáhla i do zámoří v rámci česko-kanadské umělecké spolupráce (*Images and Reflections*, 2007) a do exotických destinací jako Venezuela a Kuvajt.[33] Unie dokázala navázat velké množství mezinárodních kontaktů umožňující uspořádání výměnných výstav a sympozií, které obohacují výstavní program dnešní Galerie města Olomouce. **ZL**: Jiří Hastík – Zdeněk Vacek (eds.), *Qatro: Unie výtvarných umělců Olomoucka 2003–2006*, Olomouc 2007. – Marek Trizuljak – Zdeněk Vacek (eds.), *Fenomén svobody. 20 let Unie výtvarných umělců Olomoucka*, Olomouc 2009. – Jiří Hastík – Oldřich Schnabl (eds.), *Unie výtvarných umělců Olomoucka 1990–2020*, Olomouc 2019. **I**: http://www.uvucr.cz/; https://www.galerie-mesta-olomouce.cz/ (ŠBe)

Katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (KDU FF UP). Byla založena v roce 1990, v roce 1992 se osamostatnila. V letech 1990–2002 sídlila ve Wurmově ulici č. 13, od roku 2002 se nachází v areálu Konvikt v Univerzitní ulici č. 3. Vedoucí katedry: 1992–1999 Milan Togner, 1999–2001 Pavol Černý, 2001–2013 Ladislav Daniel, 2014–2018 Rostislav Švácha, od 2018 Jana Zapletalová.

Krátce po listopadu 1989 – již v lednu 1990 – započala reforma vysokého školství v Olomouci zvolením nového rektora UP Josefa Jařaba. Děkanem FF se stal Ludvík Václavek a postupně došlo k obnově zaniklých či zrušených oborů. V rámci restrukturalizace univerzitního studia vznikla 2. ledna 1990 nová Katedra věd o umění a kultuře,

v červnu 1990 přejmenovaná na Katedru věd o umění (KVU). Iniciátorem obnovení tradičních uměnovědných oborů byl bohemista a teatrolog Jiří Stýskal. Tato katedra se později rozdělila na tři samostatné obory: dějiny výtvarného umění, dějiny dramatických umění a muzikologii. KDU sídlila v budově bývalé kanovnické rezidence ve Wurmově ulici č. 13, odkud se v roce 1989 vysťehovala Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci (OGVU, pozdější Muzeum umění Olomouc). Právě Pavel Zatloukal z tehdejší OGVU sehrál důležitou roli v obnovení uměnovědných studií na UP v rámci svých aktivit na olomoucké umělecké a kulturní scéně začátkem 90. let.[34] Snahy o obnovení uměnovědných studií měly za cíl navázat na předešlá uměnovědná studia (Uměleckohistorický seminář vedený v letech 1946–1955 Václavem Richterem, na který v letech 1959–1980 navázala Katedra výtvarné teorie a výchovy).

Vedoucím nové samostatné KDU, která se v roce 1992 vyčlenila z KVU, se stal Milan Togner, žák Václava Richtera a specialista na staré české a slovenské umění. Osamostatnění katedry znamenalo vznik třetího pracoviště tohoto specifického zaměření v České republice (po Semináři dějin umění Masarykovy univerzity v Brně a Ústavu dějin umění Univerzity Karlovy v Praze). Další důležitou osobností nově obnovené katedry se stal přední specialista na středověké a raně renesanční umění v českých zemích a teorii památkové péče Ivo Hlobil. Při svém formování se katedra profilově zaměřila na teorii a dějiny výtvarných umění, ochranu uměleckých památek a dějiny výtvarného umění v Olomouci a na Moravě. Oborovou specifičností katedry byl důraz kladený na památkovou péči, který ji od počátku odlišoval od dalších uměleckohistorických univerzitních pracovišť. Tuto specializaci určovala jednak společenská poptávka po odbornících v oboru památkové péče, ale také profesní zaměření zakladatelů katedry Milana Tognera (interní člen do 2010) a Ivo Hlobila (interní člen od 1992, od 2013 emeritní profesor). Součástí specializace na památkovou péči byla rozšířená výuka historické archeologie, kterou v letech 1992–2018 vedl významný olomoucký archeolog Josef Bláha. Ke kmenovým pedagogům dále náleželi od počátku 90. let přední odborník na kulturní dějiny, ikonografii a ikonologii Rudolf Chadraba, specialistka na umění 19. století Marie Mžyková (1990–1996) a Alena Nádvorníková (1990–1996) zaměřující se na moderní umění a art brut. Následně se katedra rozšířila o odborníka na byzantské a středověké umění a rovněž na středověkou knižní malbu Pavola Černého (od 1995), významného historika architektury Rostislava Šváchu (od 1992, od 2019 emeritní profesor) a specialistu na památkovou péči Marka Perůtku (1995–2014). V druhé polovině 90. let katedru personálně posílila Alena Kavčáková (od 1996), zaměřující se na české umění 19. a 1. poloviny 20. století, Pavel Štěpánek (1996–2015, od 2016 emeritní profesor), přední odborník na dějiny umění a architektury hispánského a lusofonního světa, a Ladislav Daniel (1998, od 2015 emeritní profesor), mimo jiné specialista na italské malířství 16.–18. století. Vědecko-výzkumné zaměření katedry se v 90. letech zároveň výrazně zaměřovalo na lokální výzkum a jeho kontextuální uchopení. Mimo řadu dalších aktivit katedra v roce 2015 převzala organizování mezioborové konference Historická Olomouc.

Po roce 2000 na katedře začali vyučovat také její absolventi. Především z interních doktorandů se postupně stávali plnohodnotní členové katedry, kteří její podobu určovali či určují dodnes: 2001–2022 Martin Pavlíček, od 2007 Jana Zapletalová, od 2007 Pavel Waisser, od 2009 Petr Čehovský, 2009–2019 Pavel Šopák, 2014–2020 Lukáš Bártl, od 2015 Ondřej Jakubec, 2015–2020 Lucie Valdhansová, od 2019 Martin Horáček. Pod vedením katedry Ladislavem Danielem (2001–2013) se výuka zaměřila na širší evropský a světový kontext. Rozrostl se počet doktorandů a péče byla věnována také vědecké a publikační činnosti. Dále se rozvinula spolupráce se zahraničními univerzitami, studenti měli možnost absolvovat zahraniční stáže a také se rozšířila nabídka odborných exkurzí o cesty do cizích zemí. Kromě zdejších osobností katedra přivedla do Olomouce i odborníky z jiných tuzemských center a příležitostně také ze zahraničí.

V druhém desetiletí 21. století došlo postupně ke generační obměně vyučujících na katedře. Odešly osobnosti, které katedru formovaly, a nahradila je pod vedením Jany Zapletalové nová skladba vyučujících vědeckých pracovníků nejen absolventů olomoucké katedry dějin umění, ale také absolventů z Brna a Prahy: Jana Michalčáková (2014–2020), Zuzana Macurová (od 2018), Tomáš Winter (2018–2023), Martin Krummholz (od 2019), Eliška Zlatohlávková (2020–2023), Kateřina Horníčková (od 2021), Barbora Kundračíková (od 2021) a Martina Hrabová (2022–2026). Došlo také k rozšíření studijních programů, kromě jednooborového studia dějin umění je možné od roku 2019 studovat v rámci FF dvouoborový program. V roce 2018 byla navázána spolupráce s Ústavem dějin umění Akademie věd ČR.

V roce 2019 došlo k akreditaci nového studijního programu ve spolupráci s Přírodovědeckou fakultou UP – Dějiny umění, památková péče a technologie pro materiálové průzkumy, čímž se program katedry přihlásil ke své orientaci z 90. let s důrazem na průzkumy a materiálovou stránku uměleckého díla. V rámci popularizace a přenášení vědeckých poznatků do praxe začala od roku 2018 katedra systematicky rozvíjet kurzy Univerzity třetího věku. V následujícím roce zahájila tradici Uměleckohistorické olympiády pro střední školy, v níž se snaží oslovit a motivovat potenciální uchazeče. Stála také za vznikem celostátní studentské soutěže, konané k poctě Milana Tognera, nazvané *Paragone – soutěž o cenu Milana Tognera*, která se koná od roku 2014 a zaštiťuje ji Uměleckohistorická společnost a je určená studentům dějin umění v rámci celé České republiky.

Důležitou roli hrála od obnovení katedry spolupráce s Muzeem umění Olomouc (MUO), kde od 90. let odborné bádání především v oblasti starého umění nacházelo uplatnění ve formě výstav a katalogů (*Paolo Pagani, Agostino Ciampelli, Madony na Ivu, Jindřich Zdík, Josef Vinecký*). Katedra také stála po boku MUO při vzniku Arcidiecézního muzea v roce 1998 (Ladislav Daniel). Ve spolupráci obou institucí se odehrál v letech 1999–2000 rozsáhlý výstavní projekt uskutečněný společně s Moravskou galerií v Brně a Slezským zemským muzeem v Opavě – *Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* doprovozený obsáhlým čtyřsvazkovým katalogem. Dalším významným počinem této spolupráce byla v letech 2010–2011 výstava a katalog zasvěcený komplexnímu výzkumu olomouckého baroka – *Olomoucké baroko: Výtvarná kultura let 1620–1780*. K velkorysým společným vědeckým projektům se řadí rovněž výstava *Za chrám, město i vlast* z roku 2019 společně s dvousvazkovým katalogem věnovaným mecenátu biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcorna. V současnosti spolupráce pokračuje v rámci grantu NAKI pro léta 2023–2027 *Olomouc ve 3D – nová dimenze kulturního dědictví města: minulost, přítomnost, budoucnost*.

Obnovení KDU UP mělo a má zásadní dopad na rozvoj oboru nejen v Olomouci. Katedra od 90. let vychovala řadu odborníků, kteří se podílejí na odborném bádání, zhodnocení a propagaci výtvarného umění a kultury v regionu i mimo něj. Odborná základna MUO je z velké míry postavena právě na absolventech olomoucké katedry dějin umění. Také v dalších olomouckých institucích se uplatnila řada absolventů katedry například ve Vlastivědném muzeu Olomouc, na olomouckém územním odborném pracovišti Národního památkového ústavu a v Arcibiskupství olomouckém. Katedra se tak stala respektovaným pracovištěm v rámci oboru doma i v zahraničí. **ZL**: Ladislav Daniel, Katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, in: Jana Mačáková et al., *Jezuitský konvikt. Sídlo uměleckého centra Univerzity Palackého v Olomouci: Dějiny, stavební a umělecké dějiny, obnova a využití*, Olomouc 2002, s. 313–317. – Ladislav Daniel – Milan Togner, Obnovená Katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého, in: Alena Kavčáková – Hana Myslivečková, (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století: Historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání v Olomouci*, Olomouc, 2010, s. 121–125. – Ondřej Jakubec (ed.) et al., *Opakované začátky: Dějiny umění a jejich výuka na Univerzitě Palackého v Olomouci od roku 1946 po současnost*, Olomouc 2023. **I**: https://dejinyumeni.upol.cz/ (ŠBe)

Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (KVV PdF UP). Byla založena v roce 1946 jako Ústav výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (UVV PdF UP). 1980–1991 Katedra výtvarné teorie a výchovy PdF UP v Olomouci (KVTV PdF UP); od 1992 KVV PdF UP v Olomouci. V letech 1990–2001 katedra vystřídala několik působišť: univerzitní budovy na Žerotínově náměstí a v Purkrabské ulici, Kapitulní děkanství na Václavském náměstí, Tereziánská Zbrojnice, Vysokoškolské koleje J. L. Fischera a Rektorát UP, od roku 2002 sídlí v budově Konviktu v Univerzitní ulici č. 3. Vedoucí katedry: 1989–1993 Hana Myslivečková, 1993–1999 Zdeněk Kučera, 1999–2000 Taťána Štieglová, 2000–2001 Jiří Krtička, 2001–2019 Hana Myslivečková, 2019–2024 Tomáš Chorý, od 2024 Anna Boček Ronovská.

Katedru zasáhla – podobně jako celou UP – po roce 1989 koncepční, obsahová i personální reforma. Restrukturalizace katedry se ujala nově zvolená vedoucí Hana Myslivečková, historička umění specializující se na umění pozdní gotiky a renesance, příležitostně také na umění 20. století na Moravě a historii výtvarné pedagogiky. Hana Myslivečková na reorganizaci spolupracovala s pedagogy KVV Alenou Kavčákovou[35] a Josefem Malivou.[36] Hlavním smyslem existence katedry nadále zůstávala výchova budoucích výtvarných pedagogů, přičemž studium se od 90. let opírá o tři základní okruhy výuky – praktické a řemeslné výtvarné dovednosti, didaktické a pedagogické schopnosti, znalost vizuální kultury a její teoretické reflexe. V rámci reformy se usilovalo o zkvalitnění a inovaci výuky výtvarné výchovy stávajících studijních oborů a jejich rozšíření (například vznikl nový jednooborový typ studia výtvarné výchovy pro střední školy se specializací pro základní umělecké školy). Cílem reforem bylo nejen docílení praktických a teoretických dovedností a znalostí, ale také rozšíření spektra výtvarných disciplín reagujících na současné výtvarné umění. Studijní plány byly posíleny o obor dějin umění, samostatné předměty jako např. estetika, ikonografie, psychologie, filozofie umění ad. a především také o nové výtvarné disciplíny. S tím souviselo i rozšíření pedagogického sboru, přičemž odbornost pedagogů navazuje na jejich vlastní uměleckou činnost.

S přesťehováním katedry do budovy Konviktu v roce 2002 získala katedra i náležitě vybavené specializované ateliéry a dílny. V rámci rozvoje katedry v novém tisíciletí došlo k akreditaci doktorského studijního programu a v roce 2007 proběhla na katedře pilotní a v kontextu České republiky ojedinělá výuka muzejní a galerijní pedagogiky. S rozvojem tohoto oboru souvisela i publikační činnosti katedry[37] a akreditace nového studijního programu Učitelství výtvarné výchovy pro střední školy se specializací na muzejní a galerijní pedagogiku (od 2009). V rámci tohoto oboru probíhá úzká spolupráce s Muzeem umění Olomouc a s Vlastivědným muzeem Olomouc. S ohledem k potřebnému propojení s praxí udržuje katedra také úzký kontakt s dalšími olomouckými institucemi: se Základní uměleckou školou Miloslava Stibora v Olomouci, Domem dětí a mládeže v Olomouci a Studiem experiment Olomouc. S aktivitami KVV se pojí také provoz několika (nejen) studentských galerií. Svým programem vynikla zejména Galerie Půda (viz studie J. Franka). Po přesťehování katedry do Konviktu vznikla Galerie Konvikt (viz studie J. Franka), Galerie Schody, Galerie Plusmínus, Galerie Prima (od roku 1991, Žižkovo náměstí 5, zakladatel Josef Hejný, provozoval ji Petr Exler, prezentace dětské výtvarné tvorby), Galerie Výpad. Od roku 2019 působí při KVV umělecká galerie a kulturně organizační platforma Basement (viz studie J. Franka). S rozvojem digitálního světa rozšiřuje katedra své aktivity i v tomto prostředí. Od roku 2022 pořádá každoroční přehlídku digitální tvorby dětí a mládeže *Be on the Screen*, jejímž výstupem je virtuální výstava.[38] Katedra vykazuje také bohatou výzkumnou činnost zaměřenou na oblast výtvarné a muzejní edukace a také na témata z historie výtvarného školství a specializované uměleckohistorické oblasti.[39] Od roku 2013 katedra vydává dvakrát ročně odborný recenzovaný časopis v elektronické podobě *Kultura, umění a výchova*,[40] jehož cílem je propojit mezioborovou komunikaci. Časopis je určen zejména muzejním pedagogům, teoretikům a historikům umění, pedagogům praktických uměleckých disciplín výtvarných, hudebních i dramatických.

K důležitým univerzitním činnostem obzvláště po otevření hranic po roce 1990 náleží mezinárodní spolupráce. KVV navázala četné zahraniční styky, přijala řadu hostujících vyučujících a studentů a také vysílá své studenty na stáže. Například působení japonského grafika a výtvarného umělce Juna Shirasu na katedře vyústilo v roce 1995 v sérii výstav pedagogů KVV s názvem *Deset z Olomouce* v Japonsku.[41] V letech 1994–2003 se uskutečnilo pět mezinárodních letních výtvarných sympozií nazvaných *Unusual Workshop in Unusual Places*, na nichž participovali studenti z celého světa společně s profesionálními tvůrci a výtvarnými pedagogy.[42] Katedra se také zasloužila o oživení činnosti české sekce *Mezinárodní společnosti pro výchovu uměním* INSEA (International Society for Education through Art). V roce 2015 uspořádala konferenci *Současný stav a perspektivy výtvarné výchovy*. Následně v době covidové pandemie v roce 2020 zorganizovala společně s českou sekcí INSEA mezinárodní konferenci *Art Education in the Time of Coronavirus / Reflecting on Today, Anticipating Tomorrow.* Dosavadním vrcholem těchto aktivit je uspořádání 38. mezinárodní kongresu INSEA *Unexpected Territories, Shifting Grounds and Permanence in Art Education* v červenci 2025.[43]

Přehled pedagogů praktických výtvarných předmětů a teoretických předmětů. Praktické disciplíny: Kresba: 1991–2016 Petr Jochmann, 1991–2003 Dana Puchnarová, 2003–2007 Jana Šindelová, 2004–2007 Inge Kosková, 2007–2012 Jan Krtička, 2014–2018 René Hábl (externista). Malba: 1990–2018 Jiří Krtička, 1990–1997 Vladimír Báthory, 1992–1999 Ladislav Jalůvka (na katedru se vrátil po politické rehabilitaci), 1999–2012 a od 2018 David Jedlička, 2014–2018 René Hábl (externista), od 2018 Magdalena Adámková Turzová. Grafika: od 1990 Ondřej Michálek. Modelování a sochařská tvorba: 1992–2001 Zdeněk Kučera (2005–2016 emeritní profesor), od 2000 David Medek. Fotografie: 1990–1991 Milena Valušková, 1991–1992 Michal Macků, 1992–2020 Petr Zatloukal, od 2000 Svatopluk Klesnil. Intermediální tvorba: od 1990 Vladimír Havlík.[44] Textilní tvorba: 1978–2022 Taťána Štieglová, od 2021 Pavla Žeravíková. Keramika: 1992–2010 Jana Bébarová, 2008–2015 Veronika Selingerová, od 2013 Monika Dokoupilová, od 2015 Robert Buček. Kov, objekt a šperk:[45] 1990–2003 Pavel Herynek, 2003–2013 Mária Danielová, 2014–2015 Kristýna Španihelová, od 2014 Timotej Blažek (externista). Grafický design: od 1997 Tomáš Chorý. Architektonika a prostorová tvorba: 1991–1993 Petr Fabián. Loutka a dramatická výchova: 1990–1993 Milada Mašatová. **Teoretické disciplíny:** Didaktika výtvarné výchovy: 1967–1998 Josef Hejný, 1986–1996 Alena Kavčáková, 1991–1993 Zdeňka Nedvědová, 1998–2015 Petr Exler, od 2004 Petra Šobáňová, 2004–2019 Hana Stehlíková Babyrádová, od 2020 Silvie Novotná, od 2016 Jana Jiroutová. Teorie a dějiny umění: 1967–1996 Josef Maliva, 1978–2024 Hana Myslivečková, 1996–2021 Olga Badalíková, 2004–2019 Martin Horáček, od 2021 Jiří Černý. **ZL**: Hana Myslivečková, Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, in: Jana Mačáková et al., *Jezuitský konvikt. Sídlo uměleckého centra Univerzity Palackého v Olomouci: Dějiny, stavební a umělecké dějiny, obnova a využití*, Olomouc 2002, s. 319–323. – Kolektiv autorů: *Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*, Olomouc 2007. – Hana Myslivečková, Proměny oboru výtvarná výchova na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého V Olomouci po roce 1989, in: Alena Kavčáková – Hana Myslivečková, (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století: Historie a současnost univerzitního vzdělávání v Olomouci*, Olomouc 2010, s. 79–100. – Hana Myslivečková – Petra Šobáňová (eds.), *Vnímání, tvorba, komunikace*, Olomouc 2014. – *70 let Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci 1946–2016*, Olomouc 2016. **I**: www.kvv.upol.cz (ŠBe)

Muzeum umění Olomouc a Muzeum moderního umění. Bylo založeno v roce 1951 pod názvem Krajská galerie Olomouc, která byla součástí Krajského muzea v Olomouci (později Vlastivědného muzea v Olomouci). Začátkem roku 1990 došlo k osamostatnění instituce pod názvem Galerie výtvarného umění v Olomouci. Muzeum umění Olomouc (MUO) oficiálně vzniklo 18. září 1992. Místa působení: 1952 Hynaisova 13, 1976 Wurmova 13, od 1989 Denisova 47. Zřizovatelé: 1989 Městský národní výbor v Olomouci, 1990 Rada státních galerií ČR, 2002 Olomoucký kraj, 2006 Ministerstvo kultury ČR. Ředitelé od roku 1990: 1990–2013 Pavel Zatloukal, 2013–2019 Michal Soukup, Ondřej Zatloukal 2013–2019.

Muzeum umění Olomouc bylo založeno v roce 1951 jako součást Krajského muzea v Olomouci na základě usnesení rady Krajského národního výboru v Olomouci z 18. ledna předchozího roku. Dne 5. dubna 1951 byla zřízena Krajská galerie v Olomouci (předchůdkyně dnešního MUO), která svou činnost zahájila 1. ledna 1952. Do své současné podoby se instituce transformovala záhy po sametové revoluci – pod stávajícím názvem vystupuje od 18. září 1992. Spojení s původně nadřazenou organizací, Vlastivědným muzeem v Olomouci, zaniklo 1. února 1990. Galerie se osamostatnila, místo Krajského národního výboru v Ostravě se jejím zřizovatelem stal Městský národní výbor v Olomouci, později Rada státních galerií, následně Olomoucký kraj a od roku Ministerstvo kultury ČR.

Budovu, kterou MUO získalo koncem roku 1989, a v níž sídlí dodnes, tvoří areál s jádrem starým více než sedm set let, zahrnujícím pozůstatky špitálu, včetně kostela (vysvěcen v roce 1457), hřbitova, pozdějšího nalezince (od 1613), vojenské nemocnice, tkalcovny (1787–1825) či biskupského semináře (do 1841).[46] Ty všechny byly v roce 1843 zbořeny, aby je nahradila trestnice, navazující na nově vznikající pás Předhradí. V roce 1902 ji získali manželé Donathovi, kteří ji s pomocí architekta Jaroslava Kováře st. adaptovali pro účely obytné, obchodní a výrobní (lihovar v zadním traktu).[47] *V roce 1926 zde vznikla Lidová kavárna, Radiobar, respektive biograf Elite (později Central, následně Moskva, dnes opět Central), dále upravené v roce 1943 Janem Zázvorkou a Karlem Škvorem. V letech 1967–1968 bylo v prostorách někdejšího baru otevřeno Divadlo hudby, postavené dle návrhu Jiřího Procházky a Rudolfa Pogody. Komplexní dějiny areálu se výrazně projevily na jeho rekonstrukci.*

Na základě výběrového řízení, které proběhlo 9. února 1990, se ředitelem galerie stal Pavel Zatloukal. Pod jeho vedením se instituce konsolidovala ve třech odděleních, uměleckohistorickém, dokumentačním (knihovna a archiv) a provozně ekonomickém. Počátkem června galerie opustila kanovnickou rezidenci ve Wurmově ulici (předána UP)

34 Viz osobní vzpomínka v knize Ondřej Jakubec (ed.), *Dějiny umění a jejich výuka na Univerzitě Palackého v Olomouci od roku 1946 po současnost*, s. 231–233.

35 Vyučovala v letech 1986–1996 na KVV PdF UP praktické výtvarné disciplíny, metodiku výtvarné výchovy a vedla oddělení pro 1. stupeň základních a speciálních škol. Od roku 1996 působila na KDU FF UP, kde přednášela umění 19. a 20. století.

36 Na KVV PdF UP působil v letech 1967–1996 v oboru dějin umění. Odborně se soustředil na renesanční sochařství na Moravě a moravské malířství 20. století včetně bádání o umělcích německého původu působících na Moravě ve 20. století.

37 Vydra s. 105, pozn. 1. Kromě tištěných a elektronických publikací, které tvořily výstup z projektu *Kvalitativní inovace výtvarně-pedagogických studijních oborů* zaměřeném na muzejní pedagogiku se uskutečnila také mezinárodní konference *Muzejní pedagogika dnes* v roce 2008. Katedra na tyto aktivity navázala dalším grantem 2012–2014 *Česká muzejní edukace v kontextu současných evropských trendů* (řešitelka Petra Šobáňová).

38 https://www.kuv.upol.cz/be-2024-showcase, vyhledáno 22. 1. 2025.

39 Podrobný výčet badatelských výstupů do roku 2014 viz Hana Myslivečková – Petra Šobáňová (eds.), *Vnímání, tvorba, komunikace*, Olomouc 2014, s. 35–38.

40 www.kuv.upol.cz, vyhledáno 22. 1. 2025.

41 Jun Shirasu, *Deset z Olomouce*, katalog výstavy, Olomouc 1995.

42 Hana Myslivečková, Proměny oboru výtvarná výchova na pedagogické fakultě Univerzity Palackého V Olomouci po roce 1989, in: Alena Kavčáková – Hana Myslivečková, (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, Historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání v Olomouci*, Olomouc 2010, s. 100, pozn. 60.

43 https://www.inseaconference.com/, vyhledáno 22. 1. 2025.

44 Původní název předmětu Akční tvorba, k němuž byly u nás vůbec poprvé vydány učební texty (viz Vladimír Havlík – Radek Horáček – Igor Zhoř, *Akční tvorba*, Olomouc 1991) se postupně transformoval do předmětu Intermediální tvorba, jehož základem je akční a konceptuální umění.

45 Ateliér založil v roce 1998 Pavel Herynek, předtím vedl předmět Prostorová tvorba a umělecké řemeslo.

46 Wilhelm Nather, *Kronika olomouckých domů. II. díl*, Olomouc, 2007, s. 272–273.

47 Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc, 2002, s. 594–595.

a zahájila rekonstrukci nového sídla. V komplikovaných podmínkách proběhl záchranný archeologický průzkum a byla navržena stavba dvorního traktu, v němž mělo vzniknout technické zázemí. Přestavbou procházelo také uliční křídlo, kde vznikly první dva výstavní a jeden víceúčelový sál (tzv. Beseda). 25. ledna 1993 se projektu ujal Michal Sborwitz, který další průběh rozdělil do pěti etap. Okolo instituce se zformovala pevná komunita přátel, zahrnující mimo jiné užitého grafika Miroslava Střelce či výtvarníka a bývalého vedoucího galerie Divadla hudby Pavla Herynka. Podporovaly ji Městský národní výbor a nově vzniklá Rada státních galerií ČR, které vítaly představu komplexní instituce reflektující krom výtvarného umění také jiné umělecké formy. Právě Divadlo hudby mělo sehrávat podstatnou roli, k jejímu naplnění však došlo až s přesunem do správy MUO (2014), resp. s dokončením základní rekonstrukce jeho prostor (2024).

V prvních porevolučních letech galerie provozovala Kabinet grafiky (Dolní náměstí 7, dnes následně Galerie G, od roku 2013 Galerie města Olomouce), poslední výstava byla věnovaná Bohuslavu Reynkovi (únor 1993). Dne 15. dubna 1993 se MUO poprvé otevřelo veřejnosti v nově rekonstruovaných prostorách (přední trakt budovy). Svou činnost zahájilo výstavou reflektující předchozí období.[48] Jeho ředitel Pavel Zatloukal nové cíle instituce spojil s „kontinuitou mezi minulostí a přítomností včetně základních kořenů evropské civilizace," „aktivním podílem na vytváření duchovního klimatu, sebereflexe a sebeidentifikace dneška" a „reprezentací českého státu, českého ve smyslu Bohemia – vlasti všech obývajících jej nyní i dříve."[49]

Počátkem roku 1994 začalo muzeum plnit své povinnosti systematicky. Pozornost se soustředila na sbírkotvornou činnost, přičemž ambice od počátku překračovaly úzce vytčený region, mj. ve snaze docenit dříve perzekvované osobnosti (Marie Blabolilová, Radoslav Kutra, Mikuláš Medek, Josef Šíma, Karel Nepraš, Hana Wichterlová, Václav Zykmund ad.). Do tohoto procesu výrazně vstoupily restituce, zasahující především kolekce starého umění a meziválečné moderny.[50] *Připraveny byly první stálé expozice (v roce 1994 Mistrovská díla starého umění: Italské malířství 14.–18. století z olomouckých sbírek v nově rekonstruované Obrazárně, o rok později Byla otevřena expozice 100 let výtvarné kultury v Olomouci 1889–1989 v tzv. Mansardě, kterou v roce 2003 nahradila expozice Dům milovníka umění)*,[51] do praxe byl uveden komplexní publikační plán. Vedle internistů (Michal Soukup, Anežka Šimková, Ladislav Daněk, Helena Rišlinková (dnes Musilová), Štěpánka Müllerová (dnes Bieleszová), Zdeňka Lindovská ad.) se na programu podíleli také externisté, historici umění Jiří Valoch,[52] Zdenek Primus,[53] také ale činní umělci či exulanti, mimo jiné Ivan Theimer.[54] *V roce 2012 byly zisky prvního období zúročeny realizací rozsáhlého výstavního a publikačního projektu Od Tiziana po Warhola. Muzeum umění Olomouc 1951–2011*.[55]

V letech 1995–1996 byla dokončena rekonstrukce hlavní expoziční prostory, tzv. Trojlodí, následně proběhla úprava administrativní části budovy, dokončeny byly knihovna a studovna (1998–1999). Rok 2001 byl věnován obnově průčelí. Paralelně s tím však začaly připravné práce spojené s projektem Arcidiecézního muzea Olomouc (AMO). Už 30. dubna 1998 byla – v reakci na symbolický podnět papeže Jana Pavla II – podepsána smlouva o založení Arcidiecézního muzea Olomouc mezi Ministerstvem kultury, Arcibiskupstvím olomouckým a MUO. Jeho součástí se stal tzv. Zdíkův palác. Veřejnosti se AMO otevřelo 2. června 2006, pobočka v Kroměříži (AMK) pak o rok později. Rekonstrukce historických budov byla provedena podle projektu architektonické kanceláře HŠH architekti a byla mimo jiné vyhlášena Stavbou roku Olomouckého kraje 2006. Arcidiecézní muzeum Olomouc bylo následně za Českou republiku nominováno na Cenu Evropské unie pro architekturu – Cenu Miese van der Rohe. A v prosinci 2015 získalo spolu s areálem Olomouckého hradu jako první v České republice označení Evropské dědictví (European Heritage Label).

Reorganizace krajské samosprávy vedla v roce 2001 k převedení muzea pod správu Olomouckého kraje, a to navzdory probíhající realizaci projektu AMO, jehož dokončení muselo být hrazeno ze státních prostředků. S dokončením projektu v roce 2006 se muzeum stalo institucí zřizovanou státem, a to druhou největší dle počtu spravovaných sbírkových předmětů.

Ve výstavní i sbírkotvorné činnosti začala být patrná snaha o výraznější profilaci. Vedle přehlídek umění starých mistrů (AMO a AMK) se pozornost zaměřila na moderní a současné umění regionu,[56] exil,[57] resp. se věnovala specifickým oblastem totalitního období.[58] Klíčovou se stala klasická moderna[59] a poválečná tvorba,[60] reflektovaná v monografických i tematických projektech.[61] Počínaje rokem 2006 odbornou činnost začala doplňovat edukační činnost a cílená propagace včetně založení webových stránek. Všechny materiály byly připravovány dvojazyčně.

Zásadní změnu přinesl obrat k mezinárodním souvislostem českého umění a kultury, který nastal po roce 2007 v souvislosti s přípravou projektu Středoevropského fóra Olomouc (SEFO). S ohledem na to byl rozšířen tým interních (Gina Renotière, Jakub Potůček, David Voda, později Martina Mertová, Šárka Belšíková, Klára Jenišťová, Olga Staníková, Barbora Kundračíková, Jakub Frank ad.) i externích specialistů (z institucí typu Ludwig Múzeum Budapest, Zachęta Warszawa, Východoslovenská galéria v Košicích, resp. jednotlivců jako byla Márta Kovalovszky, Bozena Kowalska nebo Zuzana Bartošová). Zájem o kontextualizaci lokální tvorby lze nicméně pozorovat už od poloviny 90. let. S novým miléniem jej umocnil vznik specifických kolekcí, tj. fotografie,[62] architektury,[63] designu,[64] ale také art brut,[65] autorské knihy a knižní kultury obecně.[66] Vedle toho byly zpracovány také tradiční sbírky.[67] Rozhodnutí dále neopomíjet ani novomediální kulturu padlo v roce 2023. (BK)

Středoevropské fórum Olomouc. Záhy po otevření AMO vznikla výchozí koncepce projektu SEFO. Jejím cílem byl výzkum a kontextualizace středoevropského kulturního prostředí s důrazem na vizuální umění a přidružené fenomény. Projekt SEFO měl mimo jiné napomoci v procesu ochování regionální historické paměti, s důrazem na totalitní období, její konsolidace a aktivizace za pomoci současného umění.

V souvislosti s přijetím České republiky do Evropské unie připravilo ministerstvo kultury v rámci Integrovaného operačního programu výzvu pro komplexní kulturní projekty. Souhlas ministerstva kultury s náplní projektu SEFO vydal 24. srpna 2007 Václav Jehlička. O rok později, 19. června, svůj zájem formalizovali také představitelé ministerstev kultury zemí Visegrádské čtyřky (V4). Projekt získal také tři lokální partnery: Olomoucký kraj, město Olomouc a Univerzitu Palackého v Olomouci.

Majoritní pozornost byla následně věnována umění exilovému, s důrazem na prostor Slovenska,[68] Maďarska,[69] Polska,[70] *Německa*[71] a Rakouska. Preferovaným nástrojem se stala konfrontace.[72] *S výstavním programem souvisel velkorysý akviziční plán.*[73] Vzniklé sbírky byly po roce 2012 prezentovány a kontextualizovány prostřednictvím online databáze Central European Art Database (CEAD). Na této platformě byly v následujících letech realizovány mezinárodní výzkumné projekty[74] a organizovány domácí i zahraniční konference.[75] *V letech 2013*–2025 byly středoevropské sbírky moderního umění představeny také formou stálé expozice s názvem *Století relativity*. Vzhledem k ní a v souvislosti s ní byl realizován koncept trienále současného středoevropského umění (poprvé v roce 2021), na nějž v zájmu o veřejný prostor a jeho utváření navázal výzkumný záměr NAKI Olomouc ve 3d (2023–2027, ve spolupráci s UP). Olomouckému prostředí v průběhu 20. století se nakonec – právě v paralele k tomu středoevropskému – věnovalo několik výzkumných projektů.[76] Založeny byly knižní edice Forum (externí vydavatelé)[77] a Olomoučtí fotografové (UP).

SEFO mělo vzniknout dokončením rekonstrukce budovy Muzea moderního umění, přerušené budováním Arcidiecézních muzeí, a nově vzniklé přístavby v sousední proluce. V souvislosti s tím byly vykoupeny zbývající pozemky a poptána architektonická studie.[78] *K soutěži nedošlo*,[79] naprímo proto byli vyzváni Michal Sborwitz, a spoluautor arcidiecézního muzea Jan Šépka. Dne 7. října 2009 byla na tiskové konferenci k výstavě architektonické studie SEFO zveřejněna jeho podoba. Na podzim 2009 byla vypsána soutěž na autora všech následujících projekčních fází; vyhrál pražský ateliér Di5. Potřebné finanční prostředky se nicméně podařilo zajistit až v roce 2019, kdy je v rámci svého vládního programu vyčlenila tehdejší vláda ČR. V důsledku toho byl nicméně v dubnu 2019 odvolán tehdejší ředitel muzea Michal Soukup. Ministr kultury Antonín Staněk (ČSSD) jej i jeho předchůdce Pavla Zatloukala obvinil ze spekulace při výkupu pozemků ve zmiňované proluce. Obvinění nebyla prokázána. Dočasným vedením instituce byl pověřen Ondřej Zatloukal. Antonín Staněk byl v červenci 2019 odvolán z postu ministra kultury a na jeho místo byl jmenován Lubomír Zaorálek (ČSSD), který v říjnu 2019 jmenoval Zatloukala ml. řádným ředitelem Muzea umění Olomouc. V roce 2020 došlo k aktualizaci studie, v lednu 2024 byla podepsána smlouva s projektantem stavby Janem Šépkou a konečně v květnu roku 2026 získalo muzeum potřebná stavební povolení.

ZL: Pavel Zatloukal, *Muzeum umění Olomouc / Olomouc Museum of Art*, Olomouc 1992. – Pavel Zatloukal (ed.), *Od Tiziana po Warhola. Muzeum umění Olomouc 1951–2011*, Olomouc, 2012. **I**: https://muo.cz (BK)

AUTORKY A AUTOŘI STUDIÍ A HESEL

Šárka Belšíková (8. 11. 1978, Olomouc). Historička umění a kurátorka. Vystudovala obor Teorie a dějiny výtvarných umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (1999–2005). V letech 2005–2006 byla členkou realizačního týmu výstavy *Karel IV. – císař z Boží milosti* v Metropolitním muzeu v New Yorku a na Pražském hradě. Jako kurátorka připravila sérii výstav věnovaných malíři Miloslavu Troupovi. Od roku 2009 působí v Muzeu umění Olomouc jako kurátorka výstavních projektů, od roku 2021 také jako kurátorka podsbírky kresby 20. a 21. století a kolekce art brut. V rámci Muzea umění Olomouc koordinovala největší mezinárodní projekt *Rozlomená doba 1908–1928: Avantgardy ve střední Evropě* (výstavy Olomouc, Krakov, Pécs, Bratislava, 2018–2020). Je spoluautorkou výstavy a publikace *Posvátné umění v nesvaté době: České sakrální umění 1948–1989* (Muzeum umění Olomouc, 2022–2023). Mezi oblasti jejího zájmu patří mimo jiné umělecké projevy art brut. V rámci tohoto zaměření byla spoluautorkou a kurátorkou výstavy *Přístavy neklidu: Art brut v Polsku* (Muzeum umění Olomouc, 2023).

Štěpánka Bieleszová (28. 9. 1971, Šternberk). Historička umění, kurátorka, vysokoškolská pedagožka. V letech 1990–1995 vystudovala obor Teorie a dějiny výtvarných umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 1995 působí v Muzeu umění Olomouc. V letech 1995–2000 jako kurátorka podsbírky kresby 20. století, od roku 2007 jako kurátorka podsbírky fotografie 20. a 21. století. V letech 1995–2018 byla vedoucí kurátorkou pro oblast umění 20. století. Zaměřuje se na českou a středoevropskou fotografii a vizuální umění druhé poloviny 20. století a současnosti. Je autorkou publikace

48 Pavel Zatloukal, *Muzeum umění Olomouc*, Olomouc 1992. Pavel Zatloukal, Od galerie k muzeu umění, *50. bulletin Moravské galerie v Brně*, Brno 1994, s. 162–169.

49 Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009.

50 V letech 1991–1995 bylo vydáno 512 sbírkových předmětů v ceně zhruba 70 miliónů korun. Dne 28. dubna 1995 bylo dokonce požádáno – neúspěšně – o vydání celé budovy (dědicové rodiny Donathových).

51 Michal Soukup (ed.), *Olomoucká obrazárna I. Italské malířství 14.–18. století z olomouckých sbírek*, Olomouc 1996. – Pavel Zatloukal, *100 let výtvarné kultury v Olomouci 1889–1989*, Olomouc 1995. –Anežka Šimková (ed.), *Dům milošníka sztuki. Kultura artystyczna Czech i Moraw 1870–1930*, Kraków 2010. – Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2002.

52 Viz Štěpánka Müllerová (ed.), *Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989*, Olomouc 1997.

53 Výstavy *Much and more POP ART. Americké umění 60. let*, 1994; *Česká avantgarda 1922/1938. Reflexe evropského umění a fotografie v knižní úpravě*, 1996; *Zeit dr Binder. Čas obrazu. Skupina současných německých malířů střední generace*, 2003 – *Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let*, 2003, *Kniha v českém kubismu*, 2005; *Rock Love Flash Down*, 2006 ad.

54 Ladislav Kesner a kol., *Ivan Theimer. Sochy a obrazy 1960–1995*, Praha – Olomouc 1996.

55 Pavel Zatloukal (ed.), *Od Tiziana po Warhola. Muzeum umění Olomouc 1951–2011*, Olomouc 2012.

56 Zdeněk Kučera, 1996; Jan Kratochvíl, 1999, Miroslav Šnajdr st., 1999; Slavoj Kovařík, 2000; Václav Stratil, 2000; Jiří Lindovský, 2002; Pavel Herynek, 2004; Vladimír Havlík, 2007 ad.

57 Viktor Sanovec, 1992; Ivan Theimer, 1996, Rudolf Michalik, 2002; Radoslav Kutra, 2005; Milan Kunc, 2010; Terry Haass, 2006 ad.

58 Pavel Zatloukal (ed.) *Oznámení o Ikarově letu. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*, Olomouc, 1998. Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009.

59 Bohumil Kubišta, 1993; Václav Tikal, 1993; Otto Gutfreund, 1996; Oscar Domínguez, 1997; Vítězslav Nezval, 2004; Emil Filla, 2007; František Kupka, 1997; Josef Lada, 2008; Josef Čapek, 2009; Karel Teige, 2009.

60 Mária Danielová, 1993; Sophie Curtil, 1993; Jiří Kolář, 1995; Vladimír Fuka, 1996; Vladimír Boudník, 2005; Dalibor Chatrný, 2011; Milan Grygar, 2001; Miroslav Štolfa, 2003; Karel Malich, 2005; Běla Kolářová, 2006; Adriena Šimotová, 2006; Eduard Ovčáček, 2009; Michael Rittstein, 2009; Zdeněk Sýkora, 2010.

61 *Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959–1989*, 2004; *Nechci v kleci! České a slovenské umění 1970–1989 ze sbírek Muzea umění Olomouc*, 2008; *Vzplanutí. Expresionistické tendence ve střední Evropě 1903–1936*, 2008 ad.

62 Štěpánka Bieleszová (ed.), *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc*, Olomouc 2012.

63 Martina Mertová (ed.), *Architektura v procesu*, Olomouc 2022.

64 Anežka Šimková (ed.), *Pro tentokrát nesedat. Sbírka užitého umění Muzea umění Olomouc*, Olomouc 2011.

65 Anežka Šimková, Spontánní (umění). Olomoucká scéna 1968–2010, in: Hana Babyrádová – Pavel Křepela (eds.), *Spontánní umění*, Brno, 2010, s. 15–46. – Anežka Šimková, Kolekce art brut. Ve stínu vysokého umění, in: Ivo Binder – Ladislav Daněk – Martina Miláčková, *Uhlem, štětcem, skalpelem…: Sbírka kresby Muzea umění Olomouc*, Olomouc 2016. s. 378-393. – Anežka Šimková – Šárka Belšíková (eds.), *Přístavy neklidu. Art brut v Polsku*, Olomouc 2023.

66 Mj. koncept Trienále středoevropské autorské knihy (ve spolupráci s Turčianskou galérií v Martine). – Nikolas Proksch (ed.), *Listování. Moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc*, Olomouc 2009.

67 Sbírka kresby (Ivo Binder, Ladislav Daněk, Martina Miláčková Klopanová, 2016); grafika (Barbora Kundračíková, Helena Zápalková, 2019); socha (Michal Soukup, Olga Staníková, 2023).

68 *SIX FROM SIXTIES. Marián Čunderlík, Rudolf Fila, Jozef Jankovič, Eduard Ovčáček, Miroslav Šnajdr st., Miloš Urbásek* v roce 2002, v témže roce také *Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století* nebo *Flashback. Český a slovenský filmový plakát 1959–1989* v roce 2004.

69 *Vzdálená blízkost. Maďarské poválečné umění ze sbírek Szent István Király Múzeum v Székesfehérváru*, 2003; *Blízká vzdálenost. České výtvarné umění 1956–1972 ze sbírek Muzea umění Olomouc*, 2004; *Victor Vasarely, 2007–2008*, 2018; *László Lakner*, 2024 ad.

70 Spolupráce s Mezinárodním kulturním centrem a Akademií Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica v Krakově, výstavy *Magdalena Abakanowicz. Život a dílo*, 2011; *Abstrakce.PL*, 2018, *Domov a svět* ve spolupráci s Miroslawem Balkou, 2022 ad.

71 *Zeit de Binder: Čas obrazu*, 2003; *Trienále současného středoevropského umění* (2021, 2024), cyklus *Kino střední Evropa* (2021), spolupráce s Nadací Petra Spielmanna ad.

72 *Od Hollara k Beuysovi. Sbírka Otto Mauera z Dómského muzea ve Vídni*, 2007; *Vzplanutí. Expresionistické tendence ve střední Evropě 1903–1936*, 2008; *Spojení křížem. Umělecké poklady Městských muzeí v Žitavě a sbírka Wolfganga Sternlinga*, 2011; *Aenigma*, 2015.

73 *SEFO I*, 2009: Vladimír Boudník, Václav Cigler, Jiří Kolář, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Aleš Veselý ad.; *SEFO II*, 2009: architektonická studie Šépkova návrhu; *SEFO III*, 2010: Imre Bak, György Jovánovics, Dóra Mauer, István Nádler, Géza Perneczky ad.; *SEFO IV*, 2011: Juraj Bartusz, Milan Dobeš, Jozef Jankovič, Alex Mlynárčik, Rudolf Sikora, Jana Želibská ad., *SEFO V*, 2011: Architektura je atentátem na dobrý vkus! Navázaly na ně monografické přehlídky (Magdalena Jetelová, 2013; Jozef Jankovič, 2017; Václav Cigler, 2019; Milan Dobeš, 2025, Maria Bartuszová, 2026; a tematické projekty, např. *Aenigma* (2015); *Abstrakce. PL* (2018); *Rozlomená doba 1908–1928: Avantgardy ve střední Evropě*, 2018; *Domov a svět*, 2021 ad.

74 Např. New Media Museums 2022.

75 Např. CROSSING BORDERS: Central European Women in the Arts, MAK Wien 2024.

76 *Oznámení o Ikarově letu. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury* (1998); *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989* (2009); *O městě, krajině, umění: Olomouc 1919–1989*, 2020.

77 *Jiří Lindovský*, Books & Pipes 2023; *Elevace. Zdeněk Beran: Rehabilitační oddělení Dr. Dr.*, Kant 2024; *László Lakner*, Books & Pipes 2024.

78 Podrobněji: Pavel Zatloukal (ed.), *Od Tiziana po Warhola. Muzeum umění Olomouc 1951–2011*, Olomouc 2012.

79 Spor vyplýval z odlišné interpretace § 103 Zákona o veřejných zakázkách.

Civilizované iluze (Muzeum umění Olomouc, 2012), v níž zpracovala fotografickou sbírku muzea, a spoluautorkou monografií fotografů Vladimíra Birguse, Michala Kalhouse, Karla Kašpaříka, Blanky Lamrové, Miloslava Stibora, Jindřicha Štreita, Mileny Valuškové či Petra Zatloukala. Kurátorsky připravila více než stovku výstav v České republice i v zahraničí (Sofie, Landskrona, Opole, Białystok, Vídeň, Budapešť, Pécs) (podrobně viz cs.isabart.org, heslo Bieleszová Müllerová Štěpánka). Pro mezinárodní publikum realizovala ve spolupráci s Vladimírem Birgusem publikační a výstavní projekty o české fotografii 20. a 21. století *A Century of Avant-garde and Off-Guard Photography* (Landskrona 2015), *Na pierwszy rzut oka. Wwybór z czeskiej fotografii XX i XXI wieku* (Opole 2016). Českou fotografii pravidelně prezentuje na mezinárodních festivalech v Bratislavě (*Mesiac fotografie*) a Białystoku (*Interfoto*). V letech 2009 až 2027 realizovala cyklus více než čtyřiceti výstav začínajících fotografů v Galerii Café Amadeus v Olomouci. V roce 2021 založila ediční řadu *Olomoučtí fotografové* a od roku 2019 vyučuje na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Je spoluautorkou expozic *Století relativity. Stálá expozice výtvarného umění 20. století ze sbírky Muzea umění Olomouc* (2013–2025) a *Století relativity II. Stálá expozice výtvarného umění 20. a počátku 21. století ze sbírky Muzea umění Olomouc* (od 2026).

Ladislav Daněk (9. 1. 1958, Přerov). Historik umění, výtvarný publicista, bibliograf, kurátor, výtvarník. V letech 1999–2009 vystudoval obor Teorie a dějiny výtvarných umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 1990 je odborným pracovníkem Muzea umění Olomouc, zde kurátor podsbírky obrazů 20. a 21. století. Přechodně byl rovněž kurátorem podsbírek kresby 20. století, fotografie 20. století a autorské knihy 2. pol. 20. století, kterou spoluzakládal. V podsbírce fotografie inicioval sbírání fotodokumentace akčního umění. V rámci dlouhodobé akviziční strategie se podílí na získávání děl českých, slovenských, polských a maďarských umělců či umělkyň a rovněž českých umělců působících v emigraci. V badatelské práci je zaměřen především na moravskou větev českého výtvarného umění druhé poloviny 20. století včetně současné scény a rovněž na tvorbu opomíjených autorů (podrobně viz cs.isabart.org, heslo Daněk Ladislav). Od počátku 90. let se soustavně věnuje také bádání v oblasti tzv. regionálního umění s akcentem na střední Moravu. Doposud se podílel na realizaci více než 120 monografických a kolektivních výstav a je autorem či spoluautorem více než 100 katalogů a odborných publikací. Je spoluautorem expozic *Století relativity. Stálá expozice výtvarného umění 20. století ze sbírky Muzea umění Olomouc* (2013–2025) a *Století relativity II. Stálá expozice výtvarného umění 20. a počátku 21. století ze sbírky Muzea umění Olomouc* (od 2026).

Martin Fišr (14. 10. 1981, Šternberk). Kurátor, archivář, pedagog, správce depozitáře. V letech 2000–2005 vystudoval obor Učitelství výtvarné výchovy pro střední školy a základní umělecké školy na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Soustřeďuje se na zpřístupnění a interpretaci současného umění. V letech 2006–2009 působil v Galerii Šternberk, v letech 2009–2014 v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně a od roku 2016 pracuje v Muzeu umění Olomouc. V letech 2016–2019 přednášel na Fakultě umění Ostravské univerzity. Od roku 2013 externě působí na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Kurátorsky se podílel například na *Nových zlínských salonech* (2011, 2014), *Zlínských salonech mladých* (2009, 2012), *Prostoru Zlín* (2010, 2013, 2022) nebo *Trienále SEFO Olomouc* (2021, 2024). Spolupracoval s festivaly současného umění: *Přehlídka animovaného filmu* (*PAF Olomouc*) a *Fotofestival Uničov* (*UFF*), a galeriemi: AM 180, Praha; Galerie Jelení, Praha; Kabinet T., Zlín; Photogether Gallery, Zlín; Galerie Monitor, Olomouc; Galerie města Blanska; Galerie Caesar, Olomouc; Považská galéria umenia v Žiline; Galerie XY, Olomouc; Galerie Fakulty umění Ostravské univerzity; Galerie výtvarného umění v Ostravě; Galerie moderního umění v Hradci Králové ad.

Jakub Frank (19. 1. 1993, Opava). Historik umění, kurátor, vysokoškolský pedagog a promotér nezávislé hudební a vizuální kultury. V letech 2012–2019 vystudoval obor Teorie a dějiny výtvarných umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 2020 působí jako doktorand na Semináři dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. V letech 2019–2025 pracoval v Muzeu umění Olomouc jako kurátor moderního a současného umění, podsbírky nových médií a intermedií (od roku 2022) a jako redaktor projektu CEAD – Databáze středoevropského umění. Od roku 2025 vyučuje dějiny a teorii umění na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. V letech 2018–2019 působil na pozici manažera PR a komunikace v galerii PLATO v Ostravě. Od roku 2013 je kurátorem Galerie Cella a výstavního prostoru Hovorny a od roku 2023 předsedá spolku Bludný kámen v Opavě. Je členem olomouckého kolektivu 8848 a hudební skupiny Lebanon. Působil jako kurátor festivalů *Kukačka* (2022, Ostrava) a *Luhovaný Vincent* (2017–2022, Luhačovice). V roce 2023 společně s Anežkou Chalupovou kurátoroval výstavní projekt Místa chvění pro humpoleckou galerii 8smička. Odborně se zaměřuje především na novomediální a zvukové umění a na české a středoevropské umění od 90. let do současnosti. Dlouhodobě se věnuje organizování nezávislé audiovizuální kultury a pořádání výstav a koncertů v Olomouci a Opavě.

Klára Jeništová (25. 10. 1982, Kroměříž). Historička umění a kurátorka. V letech 2005–2012 vystudovala obor Teorie a dějiny výtvarných umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 2014 pracuje v Muzeu umění Olomouc jako kurátorka podsbírek architektury a užitého umění. Věnuje se zejména české architektuře 20. a 21. století, interiérovému návrhářství a československému nábytkářskému průmyslu v období socialismu. V rámci činnosti spolku Za krásnou Olomouc se podílí na organizaci Ceny Rudolfa Eitelbergera, oceňující nejlepší architektonické, krajinářské a památkářské počiny v Olomouckém kraji, a kurátorsky se podílí na dramaturgii olomoucké galerie Molitorova knihovna. Spolupracuje na tvorbě Architektonického manuálu okresu přerovského (AMOP), jehož součástí jsou také komentované procházky po vybraných realizacích. Je autorkou publikací *Malá architektura: Nábytková a interiérová tvorba Dřevopodniku Holešov* (Muzeum umění Olomouc, 2025), *Architekt Petr Brauner* (Muzeum umění Olomouc, 2019) a spoluautorkou publikace *Architektura v procesu: Zrání, hledání, odhodlání, zápas a snění* (Muzeum umění Olomouc, 2022), doprovázející stejnojmenné výstavní projekty.

Romana Junkerová (13. 8. 1982, Prostějov). Politoložka, historička umění, kulturní manažerka, kurátorka. V letech 2006–2012 vystudovala politologii a evropská studia na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci a v letech 2022–2025 obor Teorie a dějiny výtvarných umění na téže univerzitě. Od roku 2018 se věnuje současnému umění ve veřejném prostoru, především graffiti a street artu, a působí jako ředitelka a kurátorka *Street Art Festivalu v Olomouci*, v jehož rámci připravila v roce 2022 výstavu *Město jako chrám, graffiti jako Písmo svaté*. Tato retrospektivní výstava mapovala vývoj graffiti na území Olomouce a představila jej skrze archivní fotografie i současné reflexe komunity. Zájem o vizuální kulturu ji v roce 2022 přivedl ke studiu dějin umění. Badatelsky se věnuje architektuře 20. století, především jejímu sociálně-kulturnímu kontextu. Za výzkum meziválečné architektury v Lutíně získala ocenění v celostátní soutěži uměnovědných kateder Paragone. O nově objevených stavbách architekta Františka Lýdie Gahury publikovala v roce 2024 studii *František L. Gahura: Budování Malé Ameriky v Lutíně* ve Zlínském architektonickém manuálu.

Tomáš Kubart (6. 11. 1986, České Budějovice). Divadelní vědec, publicista, vysokoškolský pedagog a editor. V letech 2003–2007 vystudoval Střední umělecko-průmyslovou školu sv. Anežky České v Českém Krumlově a poté divadelní vědu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, kde v roce 2021 dokončil doktorské studium zaměřené na vídeňský akcionismus. Působí v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky a v Kabinetu pro studium českého divadla Národního institutu pro kulturu. Zabývá se performativitou, akčním uměním, českým dramatem 20. století, scénografií a současným německojazyčným divadlem. Publikuje v odborných časopisech *Arte-Acta*, *Theatralia*, *Slovenské divadlo*, *Iluminace*, *Divadelní revue* či *Acta Universitatis Carolinae*. Je spoluautorem nebo editorem odborných publikací, např. *České surrealistické drama* (Academia, Praha 2023), *V souřadnicích neklidu* (Academia, Praha 2024), *Gesto a skutečnost 2* (Academia, Praha 2025), *Moderní česká divadelní hra 1896–1945* (Academia, Praha 2025). Od roku 2023 je editorem webu *Taneční zóny*, kam přispívá reflexemi, stejně jako do periodik *Opera+*, *Taneční aktuality*, *tanznetz*, *Podhoubí*, *Divadelní.net* či *Svět a divadlo*. Pedagogicky působí na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze a spolupracuje s Centrem pro výzkum performativity Univerzity Palackého v Olomouci.

Barbora Kundračíková (18. 10. 1986, Zvolen). Estetička, historička umění, vysokoškolská pedagožka, kurátorka. V letech 2006–2016 vystudovala dějiny umění, historii a estetiku na Masarykově univerzitě v Brně. Během studia absolvovala stáže mj. na University of Durham a University of Leeds. Od roku 2012 působí v Muzeu umění Olomouc – Středoevropském fóru Olomouc, v letech 2019–2024 vedla jeho odborné oddělení. Od roku 2021 je odbornou asistentkou na Katedře dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Působila v Centru pro výzkum fotografie Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky (2018–2020). Ve své badatelské činnosti se věnuje evropskému výtvarnému umění 20. a 21. století, především technickým reprezentacím, metodologii dějin umění a analytickému pojetí estetiky. Je spoluřešitelkou projektů OP JAK Problémy přístupu ke kulturnímu dědictví v digitální době (2026–2028), NAKI III Olomouc ve 3D – nová dimenze kulturního dědictví města: minulost, přítomnost, budoucnost (2023–2027) ad. Spolueditovala tematická čísla časopisů *Umění* (3/2022) a *Espes* (1/2019). Je autorkou a spoluorganizátorkou mezinárodních konferencí a workshopů zaměřených na vztah fotografie a vědy, nová média, institucionální politiku (CEAD.space, RE:Senster ad.). Připravila řadu výstavních a publikačních projektů (Muzeum umění Olomouc, Academia / Kunsthalle, nakladatelství Kant, nakladatelství Books & Pipes ad.) (podrobně viz cs.isabart.org, heslo Kundračíková Barbora). Je členkou Mezinárodní asociace kritiků umění AICA.

Martina Mertová (28. 3. 1978, Kroměříž). Historička umění, kurátorka, popularizátorka moderní a současné architektury. V letech 1999–2005 vystudovala obor Teorie a dějiny výtvarných umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Zaměřuje se na dějiny architektury 20. a 21. století. V minulosti pracovala jako památkářka se specializací na ochranu památek moderní architektury. V letech 2012–2014 a znovu od roku 2019 pracuje jako kurátorka podsbírky architektury Muzea umění Olomouc. Je spoluautorkou knih „*šumperák*“ (PositiF, Praha 2015), *Bilance: Umění ve veřejném prostoru Olomouce v letech 1945–1989* (vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 2016), *Architektura v procesu: Zrání, hledání, odhodlání, zápas a snění* (Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2022) a dalších (podrobně viz cs.isabart.org, heslo Mertová Horáčková Martina). Byla hlavní kurátorkou mezinárodní přehlídky současného umění *Trienále SEFO 2024* (Muzeum umění Olomouc, 2024). Spolupracuje na vědeckém grantu NAKI III Olomouc ve 3D – nová dimenze kulturního dědictví města: minulost, přítomnost, budoucnost. Zavedla performativní formát Divadlo architektury, organizuje diskuzní platformu Re-vize Olomouc. Jako členka spolku Za krásnou Olomouc komentuje současné architektonické dění, spolupořádá výstavy v olomoucké Molitorově knihovně.

Adéla Rádková (15. 8. 1988, Olomouc). Politická filozofka, historička, politoložka. V letech 2009–2014 vystudovala filozofii a historii na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Působí jako odborná asistentka v Ústavu politologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Ve své výzkumné práci se zaměřuje na politiku veřejného prostoru, proměny urbánního prostředí v postkomunistických zemích a na dějiny památkové péče. Věnuje se zejména otázkám městské transformace, paměťovým konfliktům a kulturním politikám v období pozdního socialismu a po roce 1989. Ve svém přístupu propojuje politickou teorii s historickou analýzou a kritickými urbánními studii. Zaměřuje se na otázky, jak jsou veřejné prostory utvářeny rozhodnutími samospráv, ekonomickými tlaky i kulturními diskurzy a jakým způsobem se v nich vyjevuje či potlačuje možnost politického jednání. Ve svých analýzách zohledňuje i genderové a paměťové aspekty veřejného prostoru a upozorňuje na jeho roli jako prostoru nejen fyzického, ale i symbolického a politického. Teoreticky čerpá mimo jiné z děl Hannah Arendt, Waltera Benjamina či Sheily Benhabib a soustředí se na to, jak konkrétní prostory umožňují či znemožňují politické jednání a občanskou participaci. Mimo jiné je autorkou knihy *Politické myšlení Davida Huma. Základní otázky, východiska a inspirace pro americké otce zakladatele* (Togga, Praha 2019).

Gina Renotière (26. 2. 1966, Olomouc). Historička umění, kurátorka, kulturní manažerka. V letech 1988–1993 vystudovala obory Věda o výtvarném umění a estetika na Filozofické fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě. V letech 1990–1995 studovala na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Paris (ateliéry Mariny Abramowiczové, Georgse Jeanclose, Piotra Kowalského). Doktorandské studium absolvovala v letech 2006–2009 na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně pod vedením doc. Petra Spielmanna. Od roku 2004 působí v Muzeu umění Olomouc (MUO) jako kurátorka mezinárodních výstav a podsbírky autorské knihy. Dále v MUO zakládala a podílí se na rozvoji projektu Databáze umění střední Evropy (CEAD) a realizaci dokumentárních filmů pro CEAD o významných středoevropských umělcích a umělkyních. Od roku 2013 je vedoucí odboru moderního a současného umění MUO a Středoevropského fóra Olomouc (SEFO). Od roku 2019 je zástupkyní ředitele MUO pro činnost v odborných aktivitách a komisích. V Muzeu umění Olomouc se rovněž věnuje výzkumné, přednáškové a publikační činnosti v oblasti umění 20. a 21. století. Zasloužila se o získání významných zahraničních akvizic, například světově unikátní kompletní produkce autorských knih a grafik nakladatelství Rainer Verlag, souborů děl světoznámých autorek (Magdaléna Abakanowicz, Terry Haass, Maria Bartuszová, Dóra Maurer ad.) a nejrozsáhlejší sbírky děl Victora Vasarelyho v České republice. Od roku 2020 je předsedkyní Českého výboru ICOM.

Petr Roubal (25. 11. 1975, Praha). Historik sociálních a kulturních dějin. V letech 2000–2007 vystudoval historii na Středoevropské univerzitě v Budapešti a sociální antropologii na Cambridge. Od roku 2008 působí v Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky se zaměřením na poválečné dějiny Prahy, zejména městské plánování. Zabýval se také otázkami politických rituálů, legitimity státního socialismu, postsocialistickou politikou paměti ve vztahu k neoliberalismu a dějinami Federálního shromáždění 1989–1992. Je odborným manažerem rozsáhlého mezioborového projektu Urbanita: Nerovnost, adaptace a veřejný prostor měst v historické perspektivě (OP JAK, 2025–2028). Mezi jeho hlavní publikace patří: The Battle of Žižkov: Urban Planners' Transition from Heritage Protection to Neoliberal Discursive Planning (*Journal of Urban History* 2021), Československé spartakiády (Academia, Praha 2016, v anglickém překladu 2019, oceněné Magnesií Literou v roce 2017), podíl na knihách *Architekti dlouhé změny: Expertní kořeny postsocialismu* (1980–1995) (Argo, Praha 2019), *Rozdělení minulosti: Vytváření politických identit v České republice po roce 1989* (Knihovna Václava Havla, Praha 2011).

Rostislav Švácha (16. 1. 1952, Praha). Historik umění a architektury, vysokoškolský pedagog, editor, kurátor, popularizátor moderní a současné architektury. V letech 1971–1976 studoval na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, studia ukončil obhajobou rigorózní práce *K periodizaci díla Jana Aichela Santiniho* (1977). Rostislav Švácha je mezinárodně respektovaným odborníkem na architekturu novověku. Své znalosti moderní architektury a odbornou autoritu využívá pro podporu a prosazování ochrany významných staveb moderní éry. Je členem Domácí rady Klubu Za starou Prahu a čestným členem spolku Za krásnou Olomouc. V letech 1977–1984 působil jako redaktor v nakladatelství Odeon. V roce 1985 se stal vědeckým pracovníkem Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky v Praze, kde působil do roku 2023. Vyučoval na Univerzitě Palackého v Olomouci a na Akademii výtvarných umění v Praze, dnes přednáší v Ústavu pro dějiny umění Univerzity Karlovy. Publikoval knihy *Od moderny k funkcionalismu* (1985, 1995), *Le Corbusier* (1989), *The Architecture of New Prague 1895–1945* (1995), *Lomené, hranaté a obloukové tvary* (2000), *Česká architektura a její přísnost* (2004), *Miroslav Masák* (2021), byl editorem a koeditorem publikací *Karel Teige 1900–1951: L'enfant terrible of the Czech Modernist Avant-Garde* (1999), *Sial* (2010), *Naprej* (2012), *StArt* (2016), *Paneláci* (2017), *Dějiny umění v českých zemích 800-2000* (2017) nebo *Karel z Lichtensteinu-Castelcorna: Místa biskupovy paměti* (2019). Autorova podrobná bibliografie viz cs.isabart.org, heslo Švácha Rostislav. Je nositelem Ceny Ministerstva kultury za přínos v oblasti architektury (2013), Pocty České komory architektů za rok 2013, Ceny Magnesia Litera za dvoudílnou knihu *Paneláci* (2018, společně s Lucií Skřivánkovou) a Ceny města Olomouce za přínos v oblasti kultury za rok 2020.

David Voda (11. 10. 1976, Olomouc). Historik umění, kurátor, esejista a výtvarný publicista, básník, překladatel, sběratel, galerista. V letech 1995–2002 vystudoval obor Teorie a dějiny výtvarných umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. V letech 2000–2004 působil jako kurátor v Muzeu umění Olomouc, kde se mimo jiné podílel na vzniku expozice *Dům milovníka umění. Umění a řemeslo přelomu 19. a 20. století* (2003–2010, repríza v Mezinárodním centru kultury v Krakově, 2010). V letech 2000–2004 byl kurátorem výstav v Galerii Titanic, která byla součástí olomouckého Divadla hudby. Zde ve spolupráci s Libuší Šlezarovou realizoval volný cyklus výstav tzv. jurodivých. Od roku 2005 pracuje v rodinné galvanické zinkovně. Od roku 1997 soustavně studuje, sbírá a vystavuje antroposofické umění. Své úsilí na tomto poli nejprve završil ve spolupráci s Reinholdem Fäthem a dalšími badateli výstavou a trojjazyčnou knihou *Aenigma*. *Sto let antroposofického umění* (Muzeum umění Olomouc, repríza: Kunstmuseum Moritzburg, Halle/Saale, 2015, knihu vydalo nakladatelství Arbor vitae ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc v roce 2015). V roce 2026 vydalo totéž nakladatelství jeho samostatnou českoněmeckou monografii *Pražská antroposofická moderna 1907–1953*. V roce 2011 založil vlastní umělecko-literární edici *Rub*. V roce 2022 otevřel Rub Gallery Olomouc (www.rubgallery.com).

Pavel Zatloukal (27. 10. 1948, Olomouc). Historik umění a architektury, kurátor, muzejní pracovník a vysokoškolský pedagog. V letech 1968–1973 studoval dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci se specializací na novodobé výtvarné umění a architekturu. Od roku 1974 působil v Oblastní galerii výtvarného umění v Olomouci, nejprve jako správce sbírek kresby a grafiky, později rovněž sbírky architektury. V letech 1990–2013 stál v čele této instituce, která 18. září 1992 přijala název Muzeum umění Olomouc a pod jeho vedením prošla zásadní institucionální i stavební proměnou. Stál rovněž u zrodu Arcidiecézního muzea Olomouc (2006) a Arcidiecézního muzea Kroměříž (2007) a byl iniciátorem projektu Středoevropského fóra Olomouc. V roce 1993 se habilitoval a roku 2004 byl jmenován profesorem v oboru architektura; obě řízení se uskutečnila na Fakultě architektury Vysokého učení technického v Brně. Téměř dvě desetiletí, do roku 2025, vyučoval dějiny umění na Filozofické fakultě Ostravské univerzity. V badatelské práci se zaměřuje na dějiny výtvarné kultury a architektury 18.–20. století, zejména na historismus a secesi ve střední Evropě, a na architektonický, urbanistický a kulturní vývoj Olomouce, Brna, Moravy a Slezska (podrobně viz cs.isabart.org, heslo Zatloukal Pavel). K jeho významným autorským a spoluautorským výstavním projektům patří *Oznámení o Ikarově letu. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury* (1998), *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989* (2009) a *O městě, krajině, umění. Olomouc 1919–1989* (2020). Je autorem a spoluautorem řady odborných studií a knižních publikací. K nejvýznamnějším patří *Příběhy z dlouhého století: Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku* (2002), *Meditace o architektuře: Olomouc, Brno, Hradec Králové 1815–1915* (2016), *Meditace o městě, krajině, umění: Olomouc 1919–1989* (2020) a *Od obelisku k střídmosti. Brněnská architektura 19. století* (2025). Za knihu *Příběhy z dlouhého století* získal roku 2003 Literu za literaturu faktu a hlavní ocenění Magnesia Litera – Kniha roku. Je mimo jiné nositelem Ceny města Olomouce v oblasti kultury (1998), Ceny města Brna v oboru společenských věd (2010), Ceny města Olomouce za počin roku 2012 v oblasti kultury za jubilejní výstavu *Od Tiziana po Warhola. Muzeum umění Olomouc 1951–2011*, medaile Artis Bohemiae Amicis (2013) a Stříbrné medaile předsedy Senátu, kterou roku 2021 obdržel společně s Ondřejem Zatloukalem.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

PŘEHLEDOVÉ MONOGRAFIE

70 let Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci 1946–2016, Olomouc 2016.

Petr Balajka (ed.) et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993.

Bastart 20 Years: 1990–2010, Olomouc 2010.

Štěpánka Bieleszová, *Civilizované iluze: Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc / Civilised illusions: Photography collection of the Olomouc Museum of Modern Art*, Olomouc 2019.

Petr Bilík – Michaela Šuhajová (eds.), *Kreativní Olomouc. Design 1*, Olomouc 2020.

Petr Bilík – Michaela Jendřejková (eds.), *Kreativní Olomouc: Design 2 / Creative Olomouc. Design 2*, Olomouc 2021.

Petr Bilík – Michaela Jendřejková – Kamil Kavka (edd.), *Kreativní Jeseník, Šumperk: Design 3 / Creative Jeseník, Šumperk. Design 3*, Olomouc 2021.

Petr Bilík – Michaela Jendřejková (eds.), *Kreativní Olomouc: Design 4*, Olomouc 2022.

Petr Bilík – Michaela Jendřejková (eds.), *Kreativní Olomouc: Design 5 / Creative Olomouc: Design 5*, Olomouc 2022.

Ivo Binder – Ladislav Daněk – Martina Miláčková, *Uhlem, štětcem, skalpelem… / By Charcoal, Paintbrush, Scalpel…: Sbírka kresby Muzea umění Olomouc*, Olomouc 2016.

Vladimír Birgus, *Současná česká a slovenská fotografie*, Praha 1991.

Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Akt v české fotografii / The nude in Czech photography*, Praha [2001].

Vladimír Birgus, *Absolventi Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991–2006 / Graduates of the Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Opava 2006.

Vladimír Birgus (ed.), *Opavská škola fotografie: Dvacet let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě / Opava school of photography: twenty years of the Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Opava 2011.

Vladimír Birgus (ed.), *25 let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě / 25 years of The Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava*, Praha 2015.

Vladimír Birgus, *Tři dekády: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1990–2020 / Three decades: the Institute of Creative Photography, Silesian University in Opava, 1990–2020*, Praha 2020.

Vladimír Birgus – Ondřej Durczak – Michal Szalast, *30+: 30 let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě / 30 years of the Institute of Creative Photography FPF Silesian University in Opava*, Ostrava 2021.

Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Česká fotografie v datech 1839–2019*, Praha 2021.

České ateliéry: 71 umělců současnosti / Czech Studios: 71 Contemporary Artists, Praha 2005.

Johana Daňková, *České geometrické a konkrétní umění a Klub konkretistů 2 – Olomouc* (bakalářská diplomová práce), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2008.

Decenium: Almanach a katalog k desátému výročí činnosti Galerie G, Olomouc 2002.

Gabriela Elbelová – Pavel Zatloukal (eds.), *Arcidiecézní muzeum Olomouc: Průvodce*, Olomouc 2006.

Ladislav Fanta – Roman Kubík (eds.), *Klíč k realitě: Antologie tvorby Surrealistické skupiny z let 1989–90*, [Olomouc] 1990.

Milada Frolcová, *Slovník žáků a absolventů Zlínské školy umění a Střední uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně a v Uherském Hradišti (1939–2003)*, Uherské Hradiště 2003.

Jiří Hastík – Zdeněk Vacek (eds.) et al., *Q/arto: Unie výtvarných umělců Olomoucka 2003–2006*, Olomouc 2007.

Jiří Hastík – Josef Maliva – Ladislav Daněk, *Sochařství v Olomouckém kraji 1900–2012*, Olomouc 2012.

Jiří Hastík – Josef Maliva – Ladislav Daněk, *Výtvarné umění Olomouckého kraje: Kresba a grafika 1900–2015*, Olomouc 2016.

Jiří Hastík – Oldřich Schnabl (eds.), *Unie výtvarných umělců Olomoucka 1990–2020*, Olomouc 2019.

Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.) et al., *Zvuky, kódy, obrazy*, Praha 2020.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: A–M, N–Ž*, Praha 1995.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006.

Juraj Horváth (ed.), *Baořez: 15 let, 15 autorů z Baobabu*, Havlíčkův Brod 2015.

Pavel Hrach – Rostislav Vaněk, *1000 Czech Logo 1989–2008*, Praha 2009.

Ondřej Jakubec – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Arcidiecézní muzeum Olomouc*, Olomouc 2009.

Ondřej Jakubec (ed.) et al., *Opakované začátky: Dějiny umění a jejich výuka na Univerzitě Palackého v Olomouci od roku 1946 po současnost*, Olomouc 2023.

Jan Jeništa – Václav Dvořák – Martina Mertová Horáčková, *Bilance: Umění ve veřejném prostoru Olomouce v letech 1945–1985*, Olomouc 2016.

Edith Jeřábková – Jiří Ševčík, *Mezi první a druhou modernostÍ 1985–2012 / Between the First and Second Modernity 1985–2012*, Praha 2011.

Alena Kavčáková – Hana Myslivečková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století: Historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání v Olomouci*, Olomouc 2010.

Josef Klementa (ed.) et al., *Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci 1964–1984*, Olomouc 1984.

Hans-Michael Koetzle, *Lexikon der Fotografen 1900 bis heute*, München 2002.

Bohumír Kolář – Marek Trizuljak, *Galerie U Neptuna*, Olomouc [1997].

Michal Koleček (ed.), *Monumentální topografie: Kritický katalog výstavního projektu Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem konaného při příležitosti 25. výročí založení fakulty*, Ústí nad Labem 2019.

Milan Kozelka (ed.), *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Olomouc 2002.

Oldřich Králík – Vladimír Navrátil (ed.), *Dvacet pět let Katedry výtvarné teorie a výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*, Olomouc – Praha 1972.

Zdeněk Kučera, *Minulý život: Paměti outsidera*, Olomouc 2022.

Olga Machatá, *Kdo je kdo v architektuře a příbuzných oborech v České republice 1993*, Praha 1993.

Adéla Machová, *Prostor pro*, Ústí nad Labem 2024.

Petr Mikeš, *Neprůbojní*, Olomouc [1992].

Reinhold Mißelbeck (ed.), *Photographie des 20. Jahrhunderts*, Köln 1996.

Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 1999.

Pavlína Morganová, *Czech Action Art*, Praha 2014.

Josef Moucha, *Zlom epochy Praha 1989 / Zeitenwende Prag 1989 / The End of an Era Prague 1989*, [Praha] 2016.

Daniela Mrázková, *The Best of Czech Press Photo: Obrazy dvou desetiletí = 20 let = 20 years*, [Praha] 2014.

Petr Müller – Michal Vyhlídal, *Muzeum Rýmařov, Galerie Octopus*, Rýmařov 2016.

Hana Myslivečková et al., *Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*, Olomouc 2007.

Hana Myslivečková – Petra Šobáňová (eds.), *Vnímání, tvorba, komunikace*, Olomouc 2014.

Ondřej Navrátil, *Zelené ostrovy: České umění ve věku environmentalismu 1960–2000*, Brno 2017.

Katalog výtvarných umělců olomoucké oblasti, A/Ž 1989: Členové a kandidáti SČVU registrovaní v Krajské organizaci SČVU Ostrava na okresech Olomouc, Šumperk, Vsetín, Přerov a Bruntál k 1. lednu 1989, Olomouc – Praha 1989.

Jana Oravcová, *Ekonómie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*, Bratislava 2012.

Arsén Pohribný, *Klub konkrétistů*, Praha 1997.

Marc Praquin, *Design and Design: Book of the Year, Vol. 3*, Barcelona 2010.

Pavel Scheufler – Radúz Činčera – Jaroslav Vančát, *Český obraz elektronický: „Vnitřní zdroje“ / The Czech electronic picture. „The inner sources“*, Praha 1994.

Miroslav Schubert (ed.), *10 let Galerie Caesar v olomoucké radnici*, Olomouc 2002.

Miroslav Schubert (ed.), *30 let Galerie Caesar*, Olomouc 2021.

Petra Stegmann (ed.), *Through a Forest Wilderness: Action in Forest. Performance, Conceptual Art, Events 1960–2018*, Berlin 2018.

Jiří Ševčík – Terezie Nekvindová – Pavlína Morganová et al., *České umění 1980–2010: Texty a dokumenty*, Praha 2011.

Patrik Šimon, *Generace N: Sbírka současného umění Patrika Šimona*, Praha 2022.

Milena Šubrtová (ed.), *Slovník autorů literatury pro děti a mládež II. (Čeští spisovatelé)*, Praha 2012.

Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, 1958–2000*, Praha 2007.

Marek Trizuljak – Zdeněk Vacek (eds.), *Fenomén svobody. 20 let Unie výtvarných umělců Olomoucka*, Olomouc 2009.

Unie grafického designu 2012, [Kladno] 2012.

Pavel Vančát, *Mutující médium: Fotografie v českém umění 1990–2010*, [Praha] 2011.

Helena Zápalková (ed.) et al., *Arcidiecézní muzeum Olomouc: Průvodce*, Olomouc 2026.

Pavel Zatloukal, *Muzeum umění Olomouc / Olomouc Museum of Art*, Olomouc 1992.

Pavel Zatloukal (ed.) et al., *Muzeum umění Olomouc 1951–2011*, Olomouc 2012.

ČLÁNKY Z PERIODIK A PUBLIKACÍ

10×10 Outside Prague, *Slanted: Typography and Graphic Design*, č. 33, Spring/Summer 2019, s. 152–166.

Olga Badalíková – David Medek – Robert Buček, Reflexe sochařského směřování v kontextu proměn prostorové tvorby, *Slovácko* LVIII, 2016, s. 271–282.

Štěpánka Bieleszová, Metropolí intimnosti. K problematice fenoménu olomoucké kresby, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009, s. 252–253.

Yvonna Boháčová, heslo Daněk, Ladislav, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: A–M*, Praha 1995, s. 249.

Ladislav Daněk, Olomoucký okruh, *Výtvarné umění – Zakázané umění II*, 1996, č. 1–2, s. 189–216.

Ladislav Daniel, Katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, in: Jana Mačáková et al., *Jezuitský konvikt. Sídlo uměleckého centra Univerzity Palackého v Olomouci: Dějiny, stavební a umělecké dějiny, obnova a využití*, Olomouc 2002, s. 313–317.

Ladislav Daniel – Milan Togner, Obnovená Katedra dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého, in: Alena Kavčáková – Hana Myslivečková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století: Historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání v Olomouci*, Olomouc 2010, s. 121–125.

Barbora Kundračíková, Galerie Caesar zcela reálně, in: Miroslav Schubert (ed.), *30 let Galerie Caesar*, Olomouc 2021.

Hana Myslivečková, Proměny oboru výtvarná výchova na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci po roce 1989, in: Alena Kavčáková – Hana Myslivečková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století: Historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání v Olomouci*, Olomouc 2010, s. 79–100.

MONOGRAFIE UMĚLCŮ

Jan Baleka, *František Bělohlávek, Profil*, Ostrava 1971.

Ludvík Baran, *Miloslav Stibor: Fotografie*, Ostrava 1990.

Štěpánka Bieleszová, *Michal Macků: Fotografie, uhlotisky, skleněné geláže*, Olomouc 2007.

Štěpánka Bieleszová (ed.), *Miloslav Stibor: Fotografie*, Olomouc 2007.

Štěpánka Bieleszová, *Antonín Tesař: Analog photography*, [Olomouc] 2011.

Štěpánka Bieleszová – Ladislav Daněk – Miroslav Stibor, *Lovec obrazů: Jaroslav Vávra (1920–1981)*, Olomouc 2011.

Štěpánka Bieleszová, *Milena Valušková: Fotografie 1971–2017 / Photographs 1971–2017*, Olomouc 2016.

Štěpánka Bieleszová, *Fascinace kresebností: Skripturální kresby Dagmar Havlíčkové*, Olomouc 2017.

Štěpánka Bieleszová – Vladimír Birgus, *Miloslav Stibor*, Olomouc 2021.

Štěpánka Bieleszová – Josef Moucha, *Petr Zatloukal*, [Olomouc] 2021.

Štěpánka Bieleszová – Josef Moucha, *Blanka Lamrová*, [Olomouc] 2022.

Štěpánka Bieleszová – Josef Moucha, *Michal Kalhous*, Olomouc 2022.

Štěpánka Bieleszová – Dušan Veselý, *Ladislav Galgonek*, Olomouc 2023.

Štěpánka Bieleszová – Marcela Škvařilová – Rostislav Valušek, *Milena Valušková*, Olomouc 2025.

Ivo Binder – Olga Badalíková et al., *Ondřej Michálek: Práce / Works 1969–2024*, Olomouc 2024.

Ivo Binder, *Jan Jemelka: Obrazy a grafika*, Velká Bystřice 2025.

Vladimír Birgus – Ladislav Daněk – Michal Macků et al., *Michal Macků: Geláže*, [Olomouc] 1996.

Vladimír Birgus, *Miloslav Stibor: Fotografie 1960–1970 / Photographs 1960–1970*, Opava 2006.

Aleš Čermák – Jakub Kovařík, *Jakub Kovařík: Odkládání stranou / Setting Aside*, [Olomouc] 2023.

Ladislav Daněk – Miroslav Urban (eds.) et al., *Yvonna Boháčová (1951–1994). Vzpomínkový sborník*, Olomouc 1995.

Ladislav Daněk – Michal Janata, *Tomáš Vážan: Fotografie z let 1975–1997*, Velehrad 1997.

Ladislav Daněk, *Oskar Přindiš: 1968–1999*, Olomouc 1999.

Ladislav Daněk – Slavoj Kovařík – Pavel Zatloukal, *Slavoj Kovařík: Výběr z tvorby 1938–1999*, Velehrad 2000.

Ladislav Daněk (ed.) – Pavel Netopil et al., *Václav Stratil: Kresby 1955–2000*, Olomouc 2000.

Ladislav Daněk (ed.), *Miroslav Šnajdr ml.: Práce z let 1973–2000*, Olomouc 2001.

Ladislav Daněk – Antonín Dufek – Helena Rišlinková [dnes Musilová], *Ivo Přeček*, Praha 2004.

Ladislav Daněk (ed.) et al., *Jiří Hastík: RetroPerspektiva*, Olomouc – Šumperk – Spytihněv 2005.

Ladislav Daněk (ed.) – Tomáš Pospěch – Antonín Dufek et al., *Jindřich Štreit: Fotografie 1965–2005*, Praha 2006.

Ladislav Daněk (ed.) – Pavel Zatloukal – Pavel Floss et al., *Radoslav Kutra: Barva, tvar, duch*, Olomouc 2006.

Ladislav Daněk (ed.) – Pavel Zatloukal – Zdeněk Pospíšil et al., *Petr Zlamal: Archeologie paměti 1979–2009*, Olomouc 2009.

Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková (ed.) et al., *Jiří Lindovský*, Brno – Olomouc 2023.

Jiří Doležel, *Stopy paměti*, Olomouc 2016.

František Dvořák, *Rudolf Chorý, Profil*, Ostrava 1989.

Karel Dvořák, *Miloslav Stibor*, Ostrava 1984.

Kristýna Erbenová, *Soukromá území*, [Olomouc] 2013.

Kristýna Erbenová – Jaromír Typlt – Jan Trojan, *Dark places*, [Kutná Hora] 2023.

Marcel Fišer, *Jaroslav Kolářek: Works 1996–2021*, [Ostrava] 2022.

Zbyněk Fišer – Veronika Marešová – Petr Prášek, *Moondust*, Kolín 2018.

Matěj Frank – Jasmin Schaitl (eds.), *Entering continuities*, Oberhausen – Wrocław 2019.

Jiří Hastík – Ladislav Daněk, *Miroslav Ketman: Návrat domů*, Spytihněv – Olomouc 2003.

Jan Herynek – David Voda, *Herynek: Design, komunikace a styl*, Olomouc 2008.

Radek Horáček (ed.) et al., *Vladimír Havlík: Soft spirit*, Brno 2006.

Kateřina Jančářová – Alexandr Jeništa – Michaela Johnová Čapková (edd.) et al., *Pavel Herynek: Ohlédnutí 1972–1988*, Olomouc 2019.

Michal Kalhous – Petr Jochmann, *Petr Jochmann: Snové tělo / Dreambody*, Šternberk – Frýdek-Místek 2003.

Jiří Kotalík, *Bohumír Dvorský: Pět kapitol o jeho životě a obrazech*, Praha 1976.

Tomáš Koudela, *Petr Jochmann*, Olomouc 1991.

Tomáš Koudela – Terezie Zemánková – Štěpánka Bieleszová et al., *Forman: Memorystic*, Ostrava 2018.

Barbora Kundračíková (ed.) et al., *Matěj Frank: Smrt Slunce. Prázdná místa / The Death of the Sun. Empty Places*, Opava 2024.

Matouš Lipus – David Bláha – Klára Krásenská, *Teorém kamenné zahrady*, Praha 2023.

Elżbieta Łubowitz, *Vladimír Birgus: Fotografie 1981–2004 / Photographs 1981–2004*, Praha 2004.

Adéla Machová (ed.), *Jan Krtička: Echoes*, Ústí nad Labem 2022.

Ondřej Michálek, *Jana Šindelová*, Rakovník 2024.

Pavlína Morganová, *Jana Šindelová*, Praha 1999.

Pavlína Morganová – Jana Písaříková – Vladimír Havlík (edd.), *Svázáno do Kozelky*, Brno 2020.

Josef Moucha, *Michaela Spurná: U nás*, [Frýdek-Místek] 2017.

Alena Nádvorníková – Bruno Solařík, *Roman Kubík: Život a názory rzi*, Šternberk 1996.

Jiří Olič (ed.) et al., *Imaginární kosmos Dany Puchnarové: Práce z let 1960–2006*, Olomouc – Hluboká nad Vltavou 2008.

Jarosław Sebastian Pastuszak, *Michal Macků: Skleněné objekty / Glass objects*, [Velká Bystřice] 2016.

Tomáš Pospěch, *Vladimír Birgus: Cosi nevyslovitelného / Something Unspeakable*, Praha 2003.

Zdeněk Pospíšil, *Wilhelm Zlamal*, Olomouc 1999.

Bertrand Schmidt – Vratislav Effenberger – Roman Erben et al., *Alena Nádvorníková*, Řevnice 2011.

Miroslav Schubert (ed.) et al., *Miroslav Šnajdr st.*, Olomouc 2009.

Michaela Spurná, *Rodina / Family*, [Náměšť na Hané] 2013.

Anežka Šimková, *Adéla Bébarová: Mezi hmotou a světlem*, Praha 2024.

Libuše Šlezarová, *Jelein: Zdeněk Daněk, Magda* Šlezar, Olomouc 2001.

Libuše Šlezarová – David Voda (eds.) et al., *Voyeur před branou věčnosti: Miroslav Urban. Práce z let 1973–2008*, Olomouc 2008.

Antonín Tesař, *Démoni s andělskými křídly*, [Praha] 2021.

Magdalena A. Turzová, *David Jedlička: Triggers*, Olomouc 2023.

Petr Vaňous, *Adéla Janská: Dekonstrukce přítomnosti*, Praha 2020.

KATALOGY VÝSTAV

Eva Andrejsková, *Evidentně na hraně: Jakub* Čuška, *Samuel Kollárik*, Olomouc 2017.

Jan Andres, *Ars combinatoria: Dagley, Daněk, Preschoux, Urbásek et al.*, Olomouc 2015.

Jan Andres – Jiří Valoch – Čestmír Lang et al., *Ladislav Daněk: Tušení světla*, Praha 2020.

Jan Andres, *Světlo sítí. Miriam Macků: 3D (niťové objekty), Ladislav Daněk: 2D (kresby)*, Olomouc 2023.

Jana Bébarová – Pavel Zatloukal, *Jana Bébarová: Keramika, Otto Bébar: Kresby*, Olomouc 1989.

Lukáš Beran, *Martin Horák: Léto ve městě II. / Summer in Town II. Art projekt*, Olomouc 2005.

Zdeněk Beran – Petra Finfrlová – Edith Jeřábková et al., *Hyperrealismus*, Hradec Králové 2002.

Štěpánka Bieleszová – Ladislav Daněk – Jiří Valoch, *Vladimír Pospíšil: Postscriptum*, Olomouc 2009.

Štěpánka Bieleszová, *2. Salon hanáckých fotografů*, [Prostějov] 2010.

Štěpánka Bieleszová – Vladimír Birgus, *Vladimír Birgus: Fotografie 1972–2014*, Praha – Olomouc 2014.

Štěpánka Bieleszová (ed.) – Vladimír Birgus – Zuzana Hrubošová, *Fotoskupina*, Olomouc 2020.

Ivo Binder (ed.) – Alena Nádvorníková – Jan Kříž et al., *OL–03–12: Jiří* Žlebek, Olomouc 2012.

Ivo Binder – Oldřich Šembera (eds.) – Jan Kříž et al., *OL–03–12: Oldřich Šembera*, Olomouc 2012.

Ivo Binder – Ondřej Michálek (eds.) – Alena Nádvorníková et al., *OL–03–12: Ondřej Michálek*, Olomouc 2012.

Ivo Binder, *Jan Jemelka: Barva*, Hranice 2017.

Ivo Binder, *Jiří* Žlebek, *Kateřina* Žlebková: *Oba je víc než dva*, Olomouc 2025.

Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let / Certainty and searching in Czech photography of the 1990s*, Praha 1997.

Yvonna Boháčová, *OL–13–89: Třináct olomouckých výtvarníků v roce 1989*, Prostějov 1989.

Petr Bosák – Robert Jansa (eds.), *Proto: Grafický design a současné umění*, Praha 2013.

Ondřej Buddeus – Markéta Magidová (eds.), *Třídit slova: Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*, Praha 2015.

Ondřej Buddeus – Pavel Büchler – Zdeněk Felix et al., *Kuna nese nanuk: Umění čtení umění / The art of reading art*, Humpolec 2019.

Otakar Bureš, *Ivan Václavek: Nihil*, Olomouc 2024.

Jean Clair – Ladislav Kesner – Josef Kroutvor et al., *Ivan Theimer. Sochy a obrazy 1960–1995*, Praha – Olomouc 1996.

Vlasta Čiháková Noshiro – Pavel Feigl, *Český (hyper) realismus / The (Hyper)realism*, Praha 2026.

Ladislav Daněk – Zdeněk Lukeš, *Tomáš Černoušek*, Olomouc 1997.

Ladislav Daněk, *Mezi čtyřma očima: Jan Herynek, Tomáš Lampar, Vladimír Pospíšil, Jiří Toman*, Olomouc 2001.

Ladislav Daněk, *Petr Kutra: Fikce*, Olomouc 2003.

Ladislav Daněk, *Oldřich Šembera*, Olomouc 2008.

Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc 2009.

Ladislav Daněk, *Futura: 4 pozice mladé středomoravské figurativní malby. Pavel Forman, Zuzana Dvorská Šípová, David Jedlička, Petr Kunčík*, Olomouc 2010.

Ladislav Daněk, *Jiří Krtička: Horizonty krajiny a duše*, Olomouc 2012.

Ladislav Daněk, *Eleonóra Pražáková: Řád, energie, světlo. Práce na papíře 1981–2012*, Olomouc 2013.

Ladislav Daněk, *Zbyněk Kulvait: Světlo v zádech. Práce na papíře 1974–2012*, Olomouc 2013.

Rudolf Doležal – Pavel Zatloukal – Jan Nízký, *26 mladých výtvarných umělců Olomoucka*, Olomouc – Šumperk – Ostrava 1980.

Dana Doricová – Ludvík Kundera – Jiří Valoch et al., *Svetlo v tmách: Divadlo hudby Olomouc 1968–1989*, Žilina 1992.

Martin Dostál, *20. století, 80.–90. léta: COLLETT Prague | Munich / 20th century, The 1980s and 1990s: COLLETT Prague | Munich*, Jirny 2020.

František Dryje – Vratislav Effenberger – Albert Marenčin et al., *Alena Nádvorníková: Uvnitř a vně. Kresby z let 1975–1990*, Brno 1990.

Antonín Dufek – Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO: Fotografie z let 1958–1975*, Brno 1995.

Ladislav Fanta – Roman Kubík (ed.), *Erotické komunikace: Tematická výstava surrealistické skupiny v Olomouci. / L. Fanta, L. Kryvošej, R. Kubík, P. Surma, J.* Šprenger/, [Olomouc] 1991.

Yvona Ferencová – Petr Ingerle, *Martin Horák: Spin-off*, Brno 2016.

Marcel Fišer (ed.) et al., *Diplomanti AVU a hosté / AVU graduates and guest 1970–2020*, Praha 2020.

Martin Fišr – Jakub Frank – Barbora Kundračíková et al., *Trienále SEFO 2024: Momenty*, Olomouc 2024.

Martin Fišr – Martina Mertová – Pavel Zatloukal et al., *Miroslav Střelec: V ploše i v prostoru. Výběr z díla 1968–2010*, Olomouc 2025.

Kateřina Fucsíková, *Mrak – cloud EXPO 2020: Jan Dostál*, Olomouc 2021.

Jan Gabriel – Bruno Kolařík – Vlastimil Tetiva, *Alena Nádvorníková: Děje, děje*, Pardubice – Hluboká nad Vltavou – Jihlava – Cheb 2001.

Libor Gronský, *His Master's Freud: 150th anniversary of Sigmund Freud's birth / 150. výročí narození Sigmunda Freuda*, Olomouc 2006.

Jiří Hastík – Ladislav Daněk, *Onanie 2: výstava skupiny mladých členů a přátel Unie výtvarných umělců Olomoucka*, Olomouc 2008.

Jiří Hastík, *Zdeněk Kučera: Malá retrospektiva*, Olomouc 2015.

Jan Herynek – Jiří Toman, *2000–2: (dvatisíce* mínus dva), Olomouc [1998].

Pavel Herynek – Ladislav Daněk, *6 PKKAM: 6 Positionen konkreter Kunst aus Mähren: Ladislav Daněk, Pavel Hayek, Jan Herynek, Pavel Herynek, Jiří Krtička, Zdeněk Kučera*, Olomouc 2003.

Radek Horáček – Arsén Pohribný et al., *Použijte modul KK2! Klub konkretistů 2 Olomouc a hosté z Gmundenu a Brna*, Brno 2005.

T. O. Immisch et al., *Chimaera: Aktuelle Photokunst aus Mitteleuropa / Contemporary Photo Art from Central Europe*, Halle 1997.

Josef Jařab – Petr Zatloukal, *Gaudeamus*, Olomouc 1990.

David Jedlička, *Adéla Janská: Fúze*, Olomouc 2016.

Kristýna Jirátová (ed.) et al., *Dvojník / The Double*, Praha 2025.

Jiří Jůza – Jiří Surůvka – Petr Lysáček, *OVA 95–05: 10 let uměleckého provozu v Ostravě*, Ostrava 2006.

Vilém Jůza, *Zdeněk Kučera*, Ostrava 1993.

Milan Knížák – Tomáš Vlček – Jiří Valoch, *Nejmladší / The Youngest*, Praha 2003.

Martina Kostelníčková, *Inge Kosková: Kresba z přírody a (nebo) z duše*, Hodonín 2006.

Tomáš Koudela, *Adéla Janská: Pro tebe klid*, Ostrava 2018.

Miroslav Koval, *Jiří Krtička: Od krajiny ke geometrické abstrakci*, Šumperk 1996.

Miroslav Koval, *Jakub Lipavský: Sochy*, Šumperk 2017.

Miroslav Koval, *Markéta Kuxová: Zahrady ticha*, Šumperk 2017.

Vladimír Kozlík – Pavel Scheufler – Zdeněk Kirschner, *Česká fotografie 1989–1994*, Praha 1994.

Jakub Král, *Vladimír Havlík – Rudolf Sikora: Sníh, kámen, hvězda, strom / Snow, Stone, Star, Tree, Praha [2020]*.

Jan Kratochvíl – Jan Kříž – Miroslav Lamač et al., *Jan Kratochvíl (1941–1997): Je cosi sladkého ve zpěvnosti našich dnů*, Olomouc 1999.

Jiří Kubéna – Rostislav Valušek, *Rostislav Valušek: Grafika*, Olomouc 1996.

Zdeněk Kučera, *Zrcadlení: Výstava členů Katedry výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci a jejich žáků k 50. výročí obnovení univerzity v Olomouci*, Olomouc 1996.

Jan Kudrna – Barbora Ropková, *MEN: Mužské tělo ve sbírce Roberta Runtáka / The Male Body in the Robert Runták Collection*, Hluboká nad Vltavou – Olomouc 2022.

Denisa Kujelová (ed.), *ČS koncept 70. let*, Brno 2021.

Ludvík Kundera – Alena Nádvorníková – Jiří Valoch et al., *Václav Zykmund*, Brno 1999.

Barbora Kundračíková (ed.) et al., *Fascinace skutečností: Hyperrealismus v české malbě / Fascination with Reality: Hyperrealism in Czech Painting*, Olomouc 2017.

Barbora Kundračíková et al., *Trienále SEFO 2021: Universum / SEFO 2021 Triennial: Universum*, Olomouc 2021.

Leoš Lang, *Robert Buček: Řeky, domy, krajiny. Sochy*, Zlín 2023.

Lucia Lendelová, *Michal Macků: Vize, čin, sen, smrt – geláže, uhlotisky / Vision, deed, dream, death – gellages, carbon prints*, Brno [2005].

Jaroslav Michna, *Bez tváře / The Faceless*, Ostrava 2024.

Iva Mladičová, *Jakub Lipavský*, Broumov 2017.

Marie Mžyková, *Václav Zykmund*, Olomouc 1992.

Alena Nádvorníková, *Jana a Otto Bébarovi: Keramika, obrazy*, Olomouc 1983.

Alena Nádvorníková (ed.) – Josef Maliva – Hana Myslivečková et al., *Výtvarní umělci Univerzity Palackého*, Olomouc 1987.

Ivan Neumann – Alena Potůčková et al., *Umění zrychleného času: Česká výtvarná scéna 1958–1968*, Praha – Cheb 1999.

Ivan Neumann – Michal Soukup (ed.) – Marek Perůtka (ed.), *Miroslav* Štolfa: *Malířské dílo 1956–2002*, Olomouc 2003.

Petr Nový (ed.), *Trendy.Design.Produkce. Trienále Jablonec 2020 / Trends.Design.Production. Trienále Jablonec 2020*, Jablonec nad Nisou 2020.

Pavel Ondračka, *Jiří Krtička: Obrazy*, Brno 1997.

Pavel Ondračka, *Spolek olomouckých výtvarníků*, Olomouc 1998.

Rony Plesl, *Inkarnace: Rony Plesl & Richard Štipl*, Praha 2022.

Arsén Pohribný – Ladislav Daněk, *Klub konkretistů 2 – Olomouc*, Olomouc 2000.

Arsén Pohribný, *Tomáš Lampar: 148 kreseb*, Olomouc 2005.

Petr Pokorný – Petra Příkazká – Jana Vojnárová a vystavující autoři, *Příběh dne(s): Současná figurální malba*, Hradec Králové 2017.

Vladimír Pokorný, *Libri '99: 14. knižní Olomouc: 5. literární festival*, Olomouc 1999.

Zdeněk Pospíšil, *Mladí výtvarní umělci Olomoucka na počest XVII. Sjezdu KSČ*, Olomouc – Ostrava 1986.

Prague Biennale 6: Prague Biennale Photo 3, Praha 2013.

Pavel Preisner, *Bronislava Šnajdrová: Přes sebe*, Olomouc 2020.

Filip Raclavský, *Filip Raclavský: Okamžik rovnováhy*, Olomouc 2025.

Hellevi Rebmann, *Petr Jochmann*, Ústí nad Labem 1997.

Michael Rittstein – Roman Franta – Petr Hájek et al., *Spřízněni volbou: Michael Rittstein a Roman Franta a jejich žáci*, Praha 2024.

Lucia Rossi – Jarosław Sebastian Pastuszak, *Cognitive dissonance*, Praha 2024.

Sedum ku pěti: Výstava mladých členů a přátel UVUO. Obrazy, fotografie, volná tvorba, [Olomouc] 2006.

Miroslav Schubert – Miroslav Urban et al., *Zpráva o kresbě – olomoucký okruh 80. let*, Olomouc 2004.

Miroslav Schubert, *Mladé sovy*, Olomouc 2007.

Miroslav Schubert (ed.) et al., *Olomouc – Opole: Projekt 2012*, Olomouc 2012.

Milena Slavická et al., *Poslední obraz*, Praha 2011.

Miloslav Stibor, *Fotografie: Výtvarný obor LŠU Olomouc*, [Olomouc] 1987.

Martin Stöhr, *Roman: Romantické sdružení. Aleš Szotkowski, Pavel Preisner, Michal Navrátil*, Šumperk 1997.

Jana Ševčíková, *Zkušební provoz: Má umění mladé? / Test run: Does art have young ones?*, Praha [1995]

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – Monika Mitášová et al., *Forma následuje risk*, Bratislava 2007.

Jana a Jiří Ševčíkovi – Hnát Daněk, *Ostrava: Umjeni?..., Ostrava [2008]*.

Ludvík Ševeček et al., *IV. Zlínský salon mladých*, Zlín 2006.

Anežka Šimková (ed.), *Pohádkový svět komiksu: První olomoucké komiksové jaro 2000 / The fairy-talk world of comics: The first comics spring in Olomouc 2000 / Die Märchenwelt der Comics: Die erste Olmützer Comics-Frühling 2000*, Olomouc 2000.

Anežka Šimková (ed.) et al., *Pavel Herynek: Šperky, objekty, kresby 1974–2004*, Olomouc 2004.

Anežka Šimková, *Výtvarná fotografie Leo Schwarze 1940–2000*, Olomouc – Velká Bystřice 2004.

Vlastimil Tetiva, *Jiří Lindovský: Retrospektiva*, Hluboká nad Vltavou 2007.

Otto M. Urban, *Decadence Now! Visions of Excess*, Řevnice 2010.

Jiří Valoch, *Jiří Krtička: Obrazy. Kresby*, Galerie mladých Brno 1990.

Jiří Valoch, *Zdeněk Kučera*, Olomouc 1996.

Jiří Valoch, *David Medek / Tomáš Medek, Pardubice [1999]*.

Jiří Valoch, *100. výstava Galerie Caesar*, Olomouc 2000.

Jiří Valoch, *Klub konkretistů Brno*, Brno 2001.

Jiří Valoch – Miroslav Schubert – Oldřich Šembera et al., *XX: 20 let Galerie Caesar. 20 let Spolku olomouckých výtvarníků*, Olomouc 2011.

Jiří Valoch, *Neprůbojní po dvaceti letech: Jindřich Walla, Miroslav Urban, Hana Teplá, Eleonóra Pražáková, Zbyněk Kulvait*, Galerie Caesar Olomouc 2012.

Petr Vaňous – Jakub Čuška, *Jakub* Čuška: *Místo – Nemísto*, Praha 2018.

Martina Vítková (ed.) et al., *Petr Zlamal: V žáru malby. Tvorba 1958–2021 / The Flames of Painting. Artwork 1958–2021*, Olomouc 2022.

David Voda – Ladislav Daněk – Adéla Janská et al., *Otakar Hudeček st.: Převrat v duši*, Zlín 2020.

David Voda – Ladislav Daněk, *Zbyněk Kulvait: A z očí vytryskne světlo*, Olomouc 2020.

Radek Wohlmuth, *Adéla Janská & Martin Skalický: Hard Work*, Praha 2021.

Jaroslav Zapletal – Tomáš Černoušek, *Jan Jemelka. Otmar Oliva*, Olomouc 1989.

Pavel Zatloukal, *Olomuciana '78: Jiří Hastík, Pavel Herynek, Petr Kryštof, Jiří Lindovský, Ondřej Michálek, Jiří* Žlebek, Olomouc 1978.

Pavel Zatloukal, *Oldřich Šembera: Krajiny*, Brno 1980.

Pavel Zatloukal, *Miroslav Koupil: Kresby*, Valašské Meziříčí 1981.

Pavel Zatloukal, *Miroslav Koupil: Kresby, grafika*, Olomouc 1984.

Pavel Zatloukal, *1/ souborná výstava Unie výtvarných umělců Olomoucka*, [Olomouc] 1991.

Pavel Zatloukal – Michal Soukup (eds.), *Středoevropské fórum Olomouc: Architektonická studie / Olomouc Central European Forum: Architectural design*, Olomouc 2009.

Igor Zhoř, *Miroslav Koupil: Kresby a plastiky*, Liberec 1987.

REJSTŘÍK

A

A2 ARCHITEKTI s. r. o. (arch. kancelář) 54, 326, 327, 331, 335
Abramović, Marina 345
Academia film Olomouc (AFO) 19, 83, 116, 117, 209, 217, 221, 222, 251, **234**, 281, 286, 287, 289, 292, **296**, 323, 324, 329
Adamec, Martin 240
Adamec, Vít 80, 332, 333, 334
Adámek, Luděk 113
Adamík, Blahoslav 46
(A. I. V.) (umělecká skupina) 113, 318
Albert, Peter 331
Aleinikava, Nastassia 171, 321
Alexa, Zdeněk 327, 328
Alfaprojekt Olomouc, a. s. (arch. kancelář) **30**, 54, 57, **70**, 326, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 328
Allies and Morrison (arch. kancelář) 334
Ambrož, Jan 330
Ambrož, Jindřich 309
Ambrůz, Jan 157, 162, 311, 312
Ambrůz, Kryštof 250
AMTB, s. r. o. (arch. kancelář) 81, **89**, 328, 331, 334
Anděl, Jaroslav 156, 172
Ander, Josef 52, **70**
Andereggová (roz. Tilleová), Marie 326
Andres, Jan 152, 191, 309, 313
Andrlová, Lucie 329
Andrýsek, Jiří 155, 166, 170
Andrzejewska, Julia 160
Antek, Michal 332
Antl, Roman 330
Ardoise, Jean de 245
Arendt, Hannah 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 345
Archeco (arch. kancelář) 329
Arkitehtitoimisto Häkli Ky (arch. kancelář) 333
Arko Design (arch. kancelář) 46, 209, **223**, 325, 326, 328, 329
Arko Projekt (arch. kancelář) 326, 329
Arión 31, 49, 50, 81, **87**, 303, 332
Arnstein, Sherry 21
Artaud, Antonin 269
ARTERA ATELIER (arch. kancelář) 326, 332, 334
ARTERA PROJEKT, s. r. o. (arch. kancelář) 332
ASET studio (arch. kancelář) 326, 333, 334
Atelier 38, s. r. o. (arch. kancelář) **76**
Ateliér BONMOT, spol. s. r. o. (arch. kancelář) 81, **88**, 326, 331, 335, 336
Atelier G (arch. kancelář) 328
Atelier L8 arch (arch. kancelář) 327
ATELIÉR LUBIČ, s. r. o. (arch. kancelář) 330
Atelier Partero, s. r. o. (arch. kancelář) 331
Atelier Polách & Bravenec (arch. kancelář) 327, 328, 332, 333
Atelier-r (arch. kancelář) 57, 58, **73**, **76**, 327, 332, 333
Aulehla, Gustav 161
Avanesian, Garik 166

B

B&B studio (arch. kancelář) 327
Babák, Petr 219, 209, 239
Babánová, Adéla 245
Babias, Marius 16
Babica, František 57, 326
Babincová, Jana 270
Babka, Václav 332
Badalíková, Olga 309, 312, 313, 341
Badiou, Alain 16
Bae, Soyoung 250
Bachelard, Gaston 149
Bak, Imre 343
Balabán, Daniel 151, 239, 311
Balabán, Jan 240
Balážová, Dana 213, 214, 324
Balcárek, František 334, 335
Bałka, Mirosław 344
Bán, Andrej 157
Baníková, Lucie 329
Banksy 97
Barák, Stanislav 330
Baran, Břetislav 25
Baran, Ludvík 320
Barbořík, Jiří 218
Bárta, Jan **74**, 335
Barteček, Ivo 166
Bártl, Lukáš 340
Bartoňková-Drábková, Marie 302
Bartoš, David 247, 248, 251, **262**
Bartoš, Lubomír 79
Bartoš, Michal 27, 51, 56, 152, 284
Bartošová, Zuzana 318, 343
Bartusz, Juraj 343
Bartuszová, Maria 343, 345
Basement Studio (galerie) 248, 251
Baruch, Jacques 156
Baskerville, Linda 334
Basler, Antonín 214
BastArt (grafické studio) 210, 211, 217, 218, 221, **225**, 318, 322, 323, 326
Baštanová, Pavla 215, 220, **231**, 321, 330
Báthory, Vladimír 209, 216, 341
Baudelaire, Charles 269
Bauhaus 109, 201
Baum, Mirko 53, 327
Bažantová, Barbora **267**
Bébar, Otto 83, 110, 157, 317, 338
Bébarová, Adéla 117, **140**, 157, 309
Bébarová, Jana 110, 317, 341
Beethoven, Ludwig van 304
Behnke, Christoph 16
Beková, Monika 116, 245, 247, 248, 250, 251, **261**, **262**, **265** 318
Bělařová, Hana 326, 331
Bělohlávek, František 110, 189, 217, 221, 302, 311
Bělohradský, Václav 38, 284
Belšíková, Šárka 308, 343
Beltrán, Fernando 291
Benda, David 54, 326, 327, 335
Benda, Tadeáš 326
Bendová, Barbora 339
Bendová, Kateřina 332
Benhabib, Sheila 34, 36, 39, 40, 345
Benjamin, Walter 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42
Benoy (arch. kancelář) 54, 56, 326
Benýšková, Markéta 331
Beran, Aljo 189, 217, 219, 311
Beran, Lukáš 116, 269, 270, 271, 273, **274**, **275**, **277**, **279**, 310, 337
Beran, Zdeněk 244, 315
Beránková, Marie 212
Berend, Iván T. 34
Bereza, Rudolf 24,25
Bergman, Ingmar 285
Bernt, Matthias 34
Bezděková, Zorka 331
Biberkopf, J. G. 287
Bielesz, Petr 159, 160, 213
Bieleszová, Štěpánka 155, 158, 161, **171**, 188, 308, 337, 338, 342, 343, 344
Biľak, Vasil 25
Bílík, Petr 221, 222, 286
Binar, Robert 331, 332, 333, 334, 334
Binde, Gunar 167
Binder, Ivo 151, 242, 252, 342
Bindr, Tomáš 57, **76**
Birgus, Vladimír 110, 111, 112, 115, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 164, 165, 171, **176**, 316, 344
Bishop, Robert 54, 55, 326
Bittová, Iva 163
Blabolilová, Marie 152, 337, 342
Bláha, Josef 114, 340
Bláha, Václav 240
Bláhová, Martina 331
Blaho, Alfréd 169
Blažek, Lukáš **73**, 252, 327, 329
Blažek, Timotej 247, 341
Blažková, Eliška 160
Blažková, Eva **73**, 53, 252, 327, 329
Bloudek, Bohdan 214, 219
Blunt, Dean 288
Bočan, Jan 327
Boček, Radovan 156
Boček Ronovská, Anna 341
Bočkay, Milan 19
Boháčová, Yvonna 112, 113, 114, 115, 151, 156, 164, 172, 189, 212, 239, 240, 241, **257**, 302, 337
Bolf, Josef 240, 310
Bombera, Jan 331
Borák, Martin 327
Borek, Tomáš 329
Borges, Jorge Luis 269
Born, Adolf 243
Bosch, Hieronymus 169, 321
Böttcher, Bastian 289
Boudník, Vladimír 313, 342, 343
Bourdieu, Pierre 20
Bourgoin, Veronique 338
Bourriaud, Nicolas 310
Bouřil, Petr 51
Bowman, John 244
Boznańska, Olga 310
Brachtlová, Michaela 157
Brandýs, Roman 334
Brauner, Petr 46, 47, 48, 49, 53, **64**, 326, 327, 329, 330, 334, 335
Braunerová (roz. Ondrouchová, též Raimrová), Jarmila 46, 327, 329
Bravencová, Karla 328
Bravenec, Robert 327, 332, 333, 334
Brázda (zvaný Cipís), Zdeněk 271
Brecht, Bertolt 15, 364
Brejcha, Marek 51, **70**, **89**, 328, 331, 333, 334, 335
Breton, Andre 192
Britaňáková, Nela 250
Brodowicz, Alicja 160
Bromová, Veronika 157
Bruchter, Milan 213
Bruszt, Laszlo 34
Brůža, Bohumil 330
Brychta, Roman 51, 56, **69**
Březinová, Marcela 163
Bubeníková, Jiřina 330
Buček, Robert 117, **141**, 309, 310, 341
Bukovanský, Michael 288
Bulinská, Marta 332
Bulinský, Radim 332
Buraj, Ivan 285
Bureš, Otakar 315
Burgrová, Vendula **262**
Burian, Aleš 49, 320, 324
Burian, Jiří 334
Burian, Martin 214
Burian, Petr 331, 335
Burian, Václav 47, 211–213, 339
Burian a Tichák (nakladatelství) 161, 212, 213, 214, 320, 324
Buryšek, Ludvík 214
Buxbaum, Jindřich 161
Byrtusová, Monika 334

C

Cáb, Martin 250
Castelnuovo, Enrico 58
Ceccaroni, Marco 159, 160
Cecchini, Elvio 333
Cenek, Filip 222, **235**, 247
Cenkl, Jakub 215, 216, 218, 324
Cenkl, Martin **73**, 159, 160, 170, **186**, 215, 218 316, 324
Ciampelli, Agostino 340
Cibulka, Petr 320
Ciglbauer, Martin 329, 330
Cigler, Václav 192, 314, 343
Cichý, Radoslav 216, 221
Cincialová, Lucie 54
Cirk La Putyka 286
Cirkus Mlejn 286
Cirkuzkus (festival) 286, 291, 292
Carton Clan (grafické studio) 212
Conde, Tamara **261**
Cook, Karen 328
Coufal, Jiří 311, 312
Coufal, Zdeněk 333
Crazy Crime (umělecká skupina) 96, 97, **101–103**, 336
Cudlín, Karel 156
Curtil, Sophie 342
Cvach, Miloš 151

Č

Čapek, Josef 342
Čehovský, Petr 340
Čehovský, Viktor 332
Čech, Jiří 327
Čech, Lubomír 332
Čechová, Zdena 332
Čepelák, Ladislav 313, 314
Čermák, Aleš 213, 214, 324
Čermák, Jakub 170, 171, 249, **261**, **263**, **265**
Čermák, Václav 48
Černá, Marie 23
Černoušek, Tomáš 46, 48, 82, 109, 115, 157, 212, 242, 301, 302, 328
Černý, David 82, **90**
Černý, Jiří (*1966) 169
Černý, Jiří (*1980) 341
Černý, Pavol 339, 340
Černý, Standa 213, 214
Červeňák, Martin 240
Červenka, František 163, 285
Červenková, Eva 245
Čuřík, Lumír 168, 169, **175**, 316
Čuška, Jakub 117, **134**, **135**, 252, 309

D

Dagley, Mark 151
Dalí, Salvador 169, 321
Daněk, Jiří (Hnát) 283
Daněk, Ladislav 113–117, 150–152, 156–158, 161, 165, 166, 168, 172, 189, 191, 212–214, 239–241, **257**, 270, **306**, 309, 313, 333, 336–338, 342, 344, 362
Daněk, Mikuláš **106**, 283
Daněk, Zdeněk 165
Daniel, Ladislav **305**, 339, 340
Danielová, Mária 341
Daniová, Klára 222
Darmovzalová, Tereza 246, **260**
Dašek, Martin 213
Daubner, Jiří Viliam 50, 52, 96
Daumal, René 272
David, Jiří 82, **91**, 165, 239, 244, **257**, 310
Dawkins, Richard 287
DeLanda, Manuel 16, 364
Deleuze, Gilles 16
Demčáková Vejdovská, Tatiana 157
Demek, Peter 82, 213, 329, 331
Demjanovič, Dávid 250, **263**
Denková, Zuzana 113
Design Days (festival) 215, 222, 283, 284, 292, **294**
Design Herynek (grafické studio) 217, 317, 323
Deutelbaum, Daniela 282
Dias, Pavel 156
Die Geniesser (umělecká skupina) 98, **105**
Diensbierová, Karin 332
Dietrich, Sabine 290
DiMaggio, Paul J. 20
Divadelní Flora (festival) 19, 163, 216, 221, 222, 281, 285, 291, 292, **295**, 317, 324, 333
Divadlo hudby (DH) 115, 164, 165, 167, 171, 218, 221, **232**, 239–241, 243, 252, 253, **256**, 270, 272, 273, 291, 301, 303, 310, 311, 320, 324, 329, 342, 345
Diviš, Ivan 192, 215, **231**, 325
Dlouhý, Bohdan 329
Dny židovské kultury Olomouc (festival) 291, **299**
Dobeš, Jan 328, 329
Dobeš, Milan 343
Dobrý, Miroslav 291
DOFO (umělecká skupina) 109, 155, 156, 158, 168, 172, 319
Dohnal, Jan 57, 328, 332
Dohnalová, Eva 211–213
Dokoupilová, Monika 341
Dolák, Karel 47, 302, 303
Dolejšek, Václav 313
Doležal, Rudolf 79, 302
Doležálková, Klára 213
Doležel, Jiří 156, 160, 161, 163, 171, 172, 285, 316, 331
Doležel, Karel 51, **64**
Dominguez, Oscar 342
Donath, Moritz 341, 342
Donathová, Adele 341, 342
Dopitová, Milena 158, 161, 164
Dornis, Ulrike 152
Dosena viz Lakomá, Adéla
Dosoudil, Jiří 283
Dosoudil, Pavel 283
Dostál, Jan 83, 309, 327
Dostál, Josef 331
Dostál, Lubomír 337, 338
Dostál, Pavel 24, 304
Dostálová, Kateřina 242, 243
Došlík, Ondřej 329
Doubrava, Lukáš 333
Drahošová, Kateřina Dobroslava 248, 250
Drápal, Jaroslav 328
Drebber, Magdalena 152
Drobný, Jaroslav 309
Drtikol, František 316
Dub, Petr 252, 309, 314
Dubjak, Martin 160
Dudíková, Kateřina 332, 334
Dufek, Antonín 156, 168, 172, 212, 241
Dufek, Jaro 222
Duffau, Anne 288
Ducháček, Tony 163
Duchamp, Marcel 9
Dusík, David 163, 164, 220, 316, 339
Dusík, Jakub 164, 220, 285
Dušková, Miriam 334
Dvorská Šípová, Zuzana 163, 309
Dvorský, Bohumír 110, 301
Dvorský, David 163, 339
Dvorský, Jaromír 327
Dvorský, Miloš 214
Dvořáček, Petr 46, 80, 212, 215
Dvořáčková, Hana 327
Dvořák, Dušan 244
Dvořák, Michal 212
Dvořák, Václav 215, 324
Dvořáková, Anna 201, **204**, 323
Dytrychovi (dílna) 169, 316

Ď

Ďuriš, Jiří 113, 201, **202**, 211, 217, 221, **225**, 322, 323

E

Ebner Eschenbach, Marie von 334
Ehl, Lukáš 51, **71**
Eitelberger, Rudolf 45, 48, 50, 54, 81, 82, 334
Ekologické dny Olomouc (EDO) 222, 284, 292, **294**
Elazolo viz Pecháčková, Eliška
Elbel, Martin 45
Eliášová, Veronika 327
Ellement architects s. r. o. (arch. kancelář) 59
Entner, Evžen 326
Epoché 283
Erbenová, Kristýna 159, 160, **184**, 316
Ernert, Jörg 152
Esson, Michael 163
Exler, Petr 341

F

Fabián, Petr 46, 53, **61**, 113, 115, 157, 242, 328, 329, 332–334, 337, 341
Fajnor, Richard 242
Falušiová, Lenka 18
Fanta, Ladislav 113
Farmanová, Jana 338
Fárová, Anna 156, 172
Fäth, Reinhold J. 252, 345
Fekar, Miloslav 54, 83, **92**
Fialová, Ingeborg 290
Fibinger, Anet **176**
Fila, Rudolf 19, 151
Filípek, Jan 222
Filipová, Věra 326
Filla, Emil 342
Finger ml., Jiří 81, **88**, 332, 334, 328
Finger st., Jiří 82, 328, 334
Fingerová, Radmila 328, 331
Finkei, Robert 222, 297
Fischer, Daniel 239
Fischer, Marek **74**, 335
Fišer, Michal 57, 330
Fišr, Martin 117, 152, 214, 222, 247, 344
Fiume std. (grafické studio) **235**
Floss, Karel 109, 302
Fojtíková, Jana 302
Foller, Jiří 327
Folprecht, David 169
Forbes, Murray 156
Foret, Vladimír 211
Forman, Matěj 212
Forman, Pavel 116, **128**, 270, 309
Formosa AA s. r. o. (arch. kancelář) 83
Fornůsek, Petr 329
Fornůsek, Vladislav 329
Fotofestival Uničov 222, 282, **293**
Fotoskupina tří 155, 156
Fotoskupina M 167
Foucault, Michel 16
Fous, Ondřej 57, 330
Fragner, Jaroslav 47, 50, 79
Frait, Jiří 164
Frampton, Kenneth 34, 41
Fránek, Zdeněk 310
Frank, Jakub 116, 152, 341, 343, 344
Frank, Matěj 117, **143**, 249, **263**, **264**, 310
Franta, Roman 337
František z Assisi, sv. 54, 82, **90**, 329, 331
František Josef I. 81
Frič, Jaroslav Erik 211
Fridjónsson Helgi, Thorgils 151
Frljić, Oliver 285
Froulík, Martin **262**
Frydecká, Olga 80
Frydecký, Václav 80
Fuchs, Bohuslav 303, 328
Fuchs, Habima 284
Fuka, Vladimír 342
Fuková, Eva 168, 338
Fulínová, Eliška 284
Funke, Jaromír 167, 168, 316

G

Gabčan, Fedor 155
Gábor, Peter 285
Gabriel, Michal 83, 309, 338
Gahura, František Lýdie 59, 344
Gajdová, Petra viz Gavura, Petra
Gale, Nikol 56
Galerie 36 245, 246, 253, **259**, 348
Galerie Arigone 243
Galerie Ateliér Kateřiny Dostálové 242, 243
Galerie Aura (později Galerie Na Hradě) 115, 242
Galerie Basement 151, 248, 251, 341
Galerie Bohéma 242
Galerie Caesar (GC) 18, 83, 113–117, **129**, **140**, 149, 151, **153**, 164, 169, 171, 189–192, 220, **223**, 239–244, 251, 254, 258, 270, 283, 284, 310, 311, 325, 326, 337–339
Galerie Fiducia 42

Galerie G (Galerie města Olomouce) 115, 162, 164, 171, 220, 240, 241, 243, 337, 339, 342
Galerie G21 251, 336
Galerie Horká 242, 248, 249, 250, 253, **262**
Galerie HROB 249, 251, **263**, **264**, 317, 329, 351
Galerie LaVor 250
Galerie mladých v Brně 110
Galerie Mona Lisa 243, 251, 284, 289, 242
Galerie Monitor 247, 250, 253
Galerie nakladatelství Votobia 115, 242, 311
Galerie na Konviktu 247
Galerie OSA 242, 243, 334
Galerie PAF 251, 290
Galerie Plusmínus 247, 248, 341
Galerie Podkova 242
Galerie pod podloubím (GPP) 110, 112, 114, 163, 164, 171, 220, 239, 246, 254, 301–303
Galerie Praktik 251, 330
Galerie Prima 244, 341
Galerie před děkanátem 244
Galerie Půda 115, 165, 171, 243, 244, 246, 253, **257**, 337, 341
Galerie Skácelík 242, 243
Galerie Titanic 115, 171, 239, 240, 243, 252, 310, 345
Galerie U Mloka 165, 171, 218, 220, **232**, 243, 244, 245, 253, **260**, 273, **278**, 324, 327
Galerie Velehrad 242
Galerie v podloubí (později Galerie pod podloubím) 49, 110, 156, 166, 239, 337
Galerie W7 248, 250, 251, **261**
Galerie XY 151, 171, 220, 240, 250, 290, 297, 251, **260**, **262**, **264**, **265**, 317, 324, 329, 330, 344
Galgonek, Vladislav 156, 158, 161, 164, 166, 169, **178**, 316
Galík, Ivo 330
Galíková, Hana 328, 330
Galilei, Galileo 12
Gartner, Jakob 57, 79
Garztecky, Juliusz 167
Gašparovič, Libor 241, 339
Gatialová, Katarína viz Skálová, Katarína
Gavura (roz. Gajdová), Petra **73**, 328
Gebauer, Kurt 83, 313
Gehry, Frank 46
Gende Rote, Valerij 167
Gentile, Michael 34
Gerhard, Ivo 326
Gertli „Danglár“, Jozef 217, 323
Giacintov, Michal 46, 328
Giacintová, Sylva 328
Giacintová, Zdeňka 222, 385
Gigalová, Veronika 161, 172
Gilbert-Lecomte, Roger 272
Ginsberg, Allen 281
Ginzburg, Carlo 58
Girsa, Václav 58
Gottwald, Klement 79
Gottwaldová, Helena 329
Grasse architekti 329
Grasse, Lukáš 329
Grasse, Pavel 328
Grasse ml., Pavel 329
Graubner, Jan 49, 50, 56, 304
Graves, Michael 46
Grecmanová, Ludmila 289
Gregor, Lukáš 323
Gregorek, Jiří 109
Gribovský, Antonín 109, 155, 168
Gröger, Kurt 213
Grohmann, Jiří 331
Gronský, Libor 242, 243, 284, 338
Grygar, Milan 342
Grygar, Štěpán 157
Grym, Ludvík 331
Grzybowska, Magdalena 310
Guattari, Félix 16
Guilty 96, **100**, **104**, 336
GusGus (hudební skupina) 163
Gutfreund, Otto 342

H

Haass, Terry **305**, 324, 345
Habermann, Alfréd 81
Habermas, Jürgen 33
Hábl, René 149, 243, 341
Hadam, Jakub 167
Hajdeckerová, Slávka 313
Hajdůchová, Petra viz Závodná, Petra
Hajduk, Tatiana 160
Hájek, Jakub 250
Hájek, Jan 51, **70**
Hájek, Oldřich 331
Hajek, Otto Herbert 338
Hájek, Petr 48, 49, 50, 58, **67**, **68**, 80, 335
Hájková, Lucie 329, 330
Hájková, Zdeňka 326
Hajn, Jan 109, 155, 158, 168, 319
Halama, Richard 327
Halas, František 272
Halíř, Adam 51, **69**
Hambálek, Vladimír 327
Hána, Jan 330
Hanak, Anton 80
Hanák, Tomáš 319
Hanáková, Jana 213
Hančovský, Michal 163
Hanke, Jens 152
Hanousek, František 250
Hanuška, Petr 212, 291
Hanzík, Stanislav 330
Harvey, David 21
Haspeklová, Tereza **261**
Hastík, Jiří 80, 110, 111, 114, 115, 163, 220, 241, 339
Haubelt, Jan 313
Havel, Václav 27, 79, 113, 239, 301, 313, 371, 345
Havlas, Jakub 51, **70**
Havlíček, Jiří Alois 191
Havlíčková (roz. Knobová), Dagmar 113, 190, 191, **196**
Havlík, Stanislav 320
Havlík, Vladimír 9, **13**, 113–117, **138**, 152, 157, 161–165, 170, **173**, 189, 213, 239, 242–247, **255**, **256**, **262**, 239, 240, 242, 247, 310–312, 316, 320, 324, 336, 340–342
Havránek, Vít 213, 317
Havrenne, Marcel 270
Hayek, Pavel 337
Hazydecay (hudební skupina) 163
Heers, Jacques 281
Hejmová, Tereza 220
Heinz, Jiří Antonín 19
Hejný, Josef 334, 339, 341
Helcel, David 48, 54, 56, **60**, **77**, 283, 329, 332
Hendrych, Jan 313
Hermann, Judita 290
Herník, Miroslav 326
Hertlová, Marie 302
Herynek, Jan 115, 164, 165, 170, **182**, 211, 212, 213, 216, 217, 220–222, **229**, 232, 317, 323, 324, 336
Herynek, Pavel 110, 115, 116, 157, 170, 201, **203**, 212, 215, 240, 311, 312, 322, 336, 337, 340, 341, 342
Herynek, Tomáš 161
Herynková, Jitka 213
Herynková, Marie **203**
Herzog, Jacques 53
Hidden Gallery 247–250
Hinďoš, Erik 332
Hinterobermaier, Christian 167
Hlásek, Jaroslav 48–50, 58, **67**, 80, 335
Hlaváček, Emil 329
Hlaváček, Václav 57
Hlavenka, Tomáš 245
Hlavsa, Mejla 163
Hlobil, Ivo 114, 340
Hlobil, Jiří 169
Hnát Daněk viz Daněk, Jiří (Hnát)
Hodonský, František 310
Hoferková, Helena 81, 88
Hofmeister, Ondřej 51, **69**
Hogel, Pavel 163, 339
HogoFogoDesign (grafické studio) 201, 217, 322
Holan, Vladimír 272
Holcová, Veronika 152, 337
Holík, Martin 160
Holík, Radek 217, **225**, 323
Holíková, Marta 213
Holouš, Petr Boris 239
Holpuch, Ondřej 269–273, **274**, **275**, **277**
Holub, Emil 309
Honty, Tibor 168
Hoplíček, Petr 328
Horáček, Martin 51, 116, 340, 341
Horáček, Radek 115, 149, 162
Horák, Jiří 161
Horák, Martin 115, 116, **139**, 152, 165, 211, 213, 240, 244–246, 310
Horák, Pavel 242, 270
Horák, Petr 165, 242
Horáková, Roman 249
Horký, Lukáš 160, 163, 285, 317
Horníček, Miroslav 167
Horníčková, Kateřina 340
Hořínek, Karel 339
Hořínek, Milan 24–26, 29, 47, 149, 303, 337
Hořínek, Vojtěch 79, 220
Hostinec Skokan 250
Hostiňák, Bohdan 152
Hošek, Tomáš 332
Hošek, Pavel **145**
Hotový, Karel 46, 60, 80, 209, 325, 327–329
Houdek, Vladimír 157
Hovorka, Václav 246
Hozman, Oldřich 57
Hrabal, Jan 330
Hrabal, Jiří 212
Hrabová, Martina 340
Hradečný, Tomáš 49, **68**, 335
Hradílek, Tomáš 24, 370
Hradilík, Pavel 81, **88**, 332
Hrachovina, Jan 339
Hrbek, David 82, 243
Hrbek, Matěj 250
Hrdina, Jan 246
Hrdý, Ivan 333
Hrinda, Ladislav 160, 170, **186**, 317
Hrubá, Magdalena 222
Hrubá, Tereza 159, 162, 317
Hrubá Ciglerová, Anežka 219
Hruboňová, Karolína 250
Hrubošová, Zuzana 322, 339
Hrůša, Petr 47, 48, 50, 58, **64**, **65**
Hruška, Ondřej 163, 167, 222, 248
Hřebíček, Pavel 328, 352
HŠH Architekti s. r. o. 49, 50, 58, **68**, 80–82, 335, 342
Hubáčková, Viola 167, **180**
Hudeček, Aleš 311
Hudeček st., Otakar 252, **266**, 331
Hůla, Jiří 149, 151, 240, 241, 337
Hulík, Viktor 239
Humblé, Freda 327
Hume, David 15
Humhal, Pavel 239
Husák, Gustáv 25, 192
Husák, Milivoj 239
Husserl, Edmund (též Eduard) 330
Huszár, Tibor 157
Hutka, Jaroslav 160, 320
Hýsek, Robert 289

CH

Chadraba, Rudolf 340
Chalánková, Vendula **258**, **259**
Chalupecký, Jindřich 220
Chalupová, Anežka 344
Chamonikola, Kaliopi 338
Charms, Daniil 269
Charvát, Libor 331
Chatrný, Dalibor 19, 116, 151, 315
Chatrný, Ivan 315
Chavée, Achille 273
Chiantelli, Angela 81, 332
Childs, Holly 287
Chloupek, Josef 80, 328
Chlupová, Jana 334
Chmel (roz. Trundová), Jana **75**, 202, 329–331, 334, 335
Chmel, Miroslav 58, 329, 330
Chmel, Zdeněk 58, **75**, 330
Chmel Sládečková, Gabriela 329, 330
Chochola, Václav 168
Cholastová, Denisa 160
Chorá, Adéla 249, 250
Chorý, Ondřej 209, 221
Chorý, Rudolf 80, 110
Chorý, Tomáš 209, 210, 216, 221, 222, **224**, 242, 324, 339, 341
Chramosta, Jaroslav 83
Chruščov, Nikita Sergejevič 79
Chupíková, Eva 215, 216, 221
Chybík, Ondřej 57

I

Ibrahimovič, Ibra 165
Imrich, Petr 331
Indra, Josef 82
Ink Midget & Isama Zing (Jonatán Pastirčák) 288
INVESPOL, s. r. o. (arch. kancelář) 329, 330, 332, 333
In/Visible (festival) 222, 282, 291, 292, **293**
Ionesco, Eugène 163
Ishiguro, Hiroshi 287
Iwasa, Kenichi 288

J

Jacečko, Tomáš 330
Jajcaj, Ondrej 249
Jakšík, Petr 332, 333
Jakubcová, Eva 160
Jakubec, Ondřej 45, 340
Jakubec, Tomáš 160, 170, 317
Jalůvka, Ladislav 311, 341
Jan Pavel II. 169, 304, 316, 328, 342
Janáček, Pavel 152
Janák, Robert 216
Janásek, Jiří 326
Jančík, Alexandr 221, 245, 246, 247, 250, 251, **260**, **265**, 289
Jančík, Petr 211, 212
Janda, Josef 327, 328, 332
Janda, Rudolf 155
Jandák, Vítězslav 304
Jandová, Magda 331
Janeček, Dalibor 217, **225**, 323
Janek, Vladimír 161, 167, 172, **183**, 317, 339
Jankovič, Jozef 343
Janků, Vít 329, 330, 334
Janošec Benda, Zdeněk 212
Janota, Vladimír 302
Janoušek, Ivo 115
Janoušek, Vladimír 79
Janoušek, Vojtěch 222, 282
Janovská (roz. Šemberová), Eva Shemba 115, 314
Jansa, Jakub 288
Janská, Adéla 117, **136**, **137**, 152, 163, 222, 252, 310, 311
Jánská, Anna 202, 283
Janů, Alois 46, 334
Janů, Radek 334
Janů, Valentýna 288
Jařab, Josef 24, 25, 46, 56, 239, **293**, 302, 303, 304, 339
Jasanský, Lukáš 166, 242, 311
Javůrek, Tomáš 247
Jaworská, Monika 327, 333, 334
Jeanclos, Georges 345
Jebavý, Jaroslav 239
Ječmen studio (arch. kancelář) 52, 53, 54, 57, **73**, **77**, 82, 252, 327, 329
Jedlička, David 115, 117, **130**, **131**, 152, 246, **262**, **265**, 270, 311, 338, 341
Jehlička, Václav 343
Jelínek, Jiří 322
Jemelka, Jan 82, **90**, 111, 115, 152, 157, 311, 328, 329, 331, 337, 338
Jemelka, Michal 163
Jemelka, Vojtěch 53, 54, 56, **73**, **76**, **77**, 82, 249, 252, 313, 329, 331
Jemelková, Jana 152, 157, 338
Jeništa, Alexandr 270, 272, 273
Jeništa, Jan 253
Jeništová, Klára 116, 117, 343, 344
Jeřábková, Edit 313, 339
Jetelová, Magdalena 19, 343
Ježek, Jaroslav 273
Jilemnický, Ivan 338
Jindra, Petr 12
Jiran+Kohout architekti, s. r. o. 329
Jirásko, Libor 249
Jirků, Boris 243
Jiroudek, František 312
Jirous, Ivan Martin 244, 338
Jirousová, Věra 152, 338
Jiroutová, Jana 341
Jiřička, Eva 247
Joba, Pavel 51, **70**
Johanesová, Daria 57, **76**, 327
John, Vít 163, 339
Johnová, Magda Ada **181**, 317
Johnová Čapková, Michaela 329
Jochmann, Petr 110, 111, 112, 113, 116, 157, 189, 192, 212, 215, 311, 312, 341
Jonášová, Veronika 290
Jovánovics, György 162
Juchelková, Yveta 166
Junkerová, Romana 12, 116, 282, 344
Junková, Ivana 313
Jünling, Petr 211
Juráček, Pavel 212
Jurášová, Zita 331, 334
Jurečka, Jiří 214, 215

K

Kacler, Ferdinand 222
Kaegi, Stefan 285
Kafka, Bohumil 313
Kafka, Franz 52, 270, 288, 290, 291
Kahn, Louis 53, 273
Kalhous, Michal 115, 116, 152, 158, 164, 165, 167, 171, **173**, 213, 240, 256, 310, 317, 318, 338, 344
Kalika (Kakalík), David 212
Kalivoda, Vladimír 328
Kanda, Doon 287
Kant, Immanuel 15
Kanyza, Jan 163
Kapitán, Jan 332, 334
Karásek ze Lvovic, Jiří 269, 270
Karlík, Martin 58, 327
Karlíková, Olga 189
Kartelovic **107**
Kartousek, Filip 247, 248, 250
Kasalová, Jana **260**
Kasalová, Táňa 169
Kaser, Norbert C. 214
Kastelan, Cornelia 16
Kašík, Jan 332
Kašpar, Adam 152, 338
Kašpárek, Jiří 160
Kašpařík, Karel 155, 156, 158, 344
Kauerová, Vlasta 55, 56
Kavčáková, Alena 340, 341
Keller Galerie 245
Kerez, Christian 329, 330
Kerkhof, Etienne 242, 311
Kern, Michal 170, 318
Kern st., Michal 318
Kern, Peter Július 318
Ketman, Miroslav 109
Kimlová, Jolana 221
Kita, Karel 160
Klaić, Dragan 281, 292
Klajbanová, Nela 247, 250, 251, **265**, 289
Klásek, Pavel 333
Klaus, Václav 25, 27, 242, 281, **293**, 159
Klepal, Tomáš 343
Klesnil, Svatopluk 158, 159, 160, 161, 165, 166, 171, 172, **178**, 318, 341
Klesnilová (roz. Skopalíková), Barbora 160, 171, 172, 318
Klimeš, Josef 80, 327
Klimeš, Milan 211, 242, 311, 338
Klimešová, Marie 239
Klint, Hilma af 252
Klodová, Lenka 245
Klosel, Aleš 335
Klosse, Klára 80
Kloučková Kudrnová, Jana 215, 218, 324
Klub konkretistů 2 (KK2) 115, 116, 217, 309, 310, 312, 314, 336, 337
Kluková-Miřátská, Hana 326, 331
Kmeťová, Ľubomíra 240
Knap, Jan 151, 337, 338
Knapp, Wolfgang 309
Knesl, Jiří 54, 56
Knížák, Milan 151, 162, 165, 192, 242, 244, 311, 314
Knoll, Valérie 16
Koblasa, Jan 151, 337
Koblihová, Milena 327
Kobylkové z Kobilího 333
Kocourek, František 270
Kocourková, Yveta 332
Kočnar, Tomáš 332
Kohout, Michal 56
Kohout, Milan 162, 318
Kohoutek, Jaromír 109, 158, 162, 318
Koiš, Roman 331, 333
Koišová, Pavla 332, 333
Kokolia, Vladimír 212, 219, 338
Kolář, Bohumír 47
Kolář, Ctirad 46, **60**, 80, 209, 325, 326, 328, 329
Kolář, Jan 219, 335
Kolář, Jiří **305**, 342, 343
Kolář, Viktor 48, 155, 156, 157,
Kolařík, Jaromír 24, 48
Kolářová, Běla 168, 191, 342
Koleček, Ivan 328, 331, 334
Koleček, Michal 16, 240
Kolek, Antonín 156
Kolesárová, Veronika 52
Kolářek, Jaroslav 83, **92**, 115, 117, 310, 311, 338
Kollár, Martin 157
Kollárik, Samuel 117
Koller, David 82
Komárek, Stanislav 284
Komínek, David 159, 160
Koneční (zlatnická dílna) 202, 322
Konečný, Jakub 216
Konečný, Pavel 110, 150, 213, 239, 240, 301, 323, 324, 338
Konvoj, Marius **260**
Kopáč, Jiří 113, 168, 169, **179**, 318
Kopasz, Viktor 240
Kopeček, Lubomír 26
Kopeček, Michal 334
Kopková (dnes Mikulášková), Daniela 243
Kopřiva, Pavel 311, 323
Kopřiva, Tomáš 212
Koráb, Jan 164, 166, 210, 211, 217, 220, 222, **225**, 318, 323
Korbička, Pavel 152
Kordas, František 329
Koreček, Miloš 168
Kornatovský, Jiří 244
Kosatík, Ivan 26, 27, 38, 48, 51
Kosatík, Pavel 149, 150, 151, 216
Kosík, Zbyněk 160
Kosková, Inge 17, 110, 112, 113, 115, 152, 157, 189, 190, 192, **194**, 214, 215, 246, 311, 312, 338, 341
Košátko, Jan 220, 327
Koštial, Vladimír 161
Kotalík, Jiří 301
Kotas, Tomáš 328
Kotrba, Marius 82, **90**, 309, 310, 311, 338
Koubová, Alice 284
Koucký, Roman 48
Koudela, Tomáš 210, 211, 212, 239
Koumar, Tomáš 51, **71**
Koupil, Miroslav 111, 157
Koutek, František 79
Koutný, Ladislav 48
Kovačeva, Elizabeta 214
Koval, Darja **295**
Koval, Miroslav 192, 243, 337
Kovalová, Anežka 243
Kovalovszky, Márta 343
Kovanda, Jaroslav 211
Kovanda, Jiří 162, 219
Kovář, Bořivoj 327, 333
Kovář ml., Jaroslav 301
Kovář st., Jaroslav 301, 341
Kovařík, Jakub 213, 216, 221, **228**, **233**, 324, 329
Kovařík, Slavoj 109, 111, 112, 115, 157, 252, 342
Kovaříková, Eva 304
Kovářová, Věra 339
Kowalska, Bozena 343
Kowalski, Piotr 345
Kozelka, Milan 162, 211, 269, 273, 318, 338
Kracík, Vladislav 322
Krajíček (Brot), Ivan 213, 214, **227**
Králík, Radim 51, 332, 333
Králíková, Barbora 51, 210, 213, 332, 333
Králíková, Lucie viz Rosická, Lucie
Kramolišová, Ludmila 51
Krapfl, James 24
Krásenská, Klára 313
Krasl, František 155
Krátký, Jan 215, 302, 342
Krátký, Jaromír 214
Kratochvíl, Igor 219
Kratochvíl, Jan 109, 113, 114
Kratochvíl, Jiří J. 213
Kratochvil, Radomír 163
Kratochvíl, Zdeněk 283
Krčma, Martin 48, 332, 333, 334
Krčmová, Olga 334
Krejčí, Dan 332, 334
Krejčí, Jaroslav 163
Krejčová, Jana 213
Krejzek, Petr 221
Krištof, Michal 57
Kroupa, Ivan 327
Kroupa, Jiří 328
Krša, Miroslav 159
Kršňák, Jan 214
Krtička, Jan 116, **144**, 162, 164, **185**, 213, 247, 249, 311, 312, 341
Krtička, Jiří 115, 116, 152, 157, 170, 192, 244, 312, 315, 324, 336, 337, 338, 341
Kruger, Barbara 164
Krummholz, Martin 340
Kryvošej, Leonidas 113, 318
Křenek, Jiří 165
Křenková, Jana 329, 330, 334
Křivánková, Milena 333
Křivinka, Gustav 49
Kříž, Jan 212
Křížek, Jan 81
Křížek, Jaroslav **86**, 330, 334
Křížová, Leona 192, 312
Kuba '93 283
Kuba, Petr 163
Kuba & Pilař architekti s. r. o. 59
Kubálek, Kamil 234
Kubart, Tomáš 116, 344
Kuběna, Jiří 211
Kubeša, Petr 329, 332

Kubica, Martin **297**
Kubíček, Jan 152, 337
Kubíčková Strmisková, Denisa 58, 327
Kubík, Roman 113, 159, **187**, 318, 319,
Kubíková, Kateřina 113
Kubin, Franz 290
Kubisz, Marian 329
Kubišta, Bohumil 342
Kubler, George 58
Kučera, Alois 114, 189, 311
Kučera, Čestmír 25, 301, 302
Kučera, Jaroslav 156
Kučera, Ondřej 202, 330, 331, 335
Kučera, Zdeněk 115, 116, **121**, 152, 163, 170, 212, 311, 312, 336, 337, 341, 342
Kučerová, Alena 239
Kučerová, Lenka viz Žampová Kučerová, Lenka
Kučírková, Simona 335
Kučová Šemberová (Janoko), Jana 213, 312
Kudělka, Zdeněk 45, 315
Kudelová, Františka 338
Kudláčková Psotková, Veronika 83
Kudrna, Jan 252, **267**, 309
Kudrna, Miroslav 301
Kucharski, Janusz 309
Kuklík, Karel 168
Kulejová, Denisa 190
Kulhánek, Oldřich 243
Kulvait, Zbyněk 111, 112, 116, 312, 337, 338
Kunc, Milan 151, **258**, 342
Kundera, Ludvík 212
Kundračíková, Barbora 117, 309, 338, 340, 342, 343, 344
Kunetka, František 328
Kunz, Grete 290
Kupka, František 342
Kupka, Pavel 328
Kuriš, Martin 337
Kusenda, Milan 152
Kutra, Petr 157, 209, 302, 312, 338
Kutra, Radoslav 109, 338, 342
Kuxová, Markéta 157, 189, 192, 312
Kuzemenský, Michal 335
Kuzikovská, Michaela 167
Kvapil, Marek 213
Kvíčala, Petr 239
Kvízová, Klára 221, 313
Kynčl, Jakub 54, 55, 56
Kyndrová, Dana 157
Kyrych, Martin 250
Kytka, Rupert 109, 155, 158

L

Labaš, Petr 333
Lábus AA – architektonický ateliér, s. r. o. 330
Lábus, Ladislav 55, 332
Lacina, Adam 329, 330, 332, 334
Lada, Josef 342
Ladd, Brian 23
Lach, Jiří 56
Lachman, Marek 330
Lachmann, Adolf 337
Lachmani 330
Lachmanová, Lukrécia 330
Laibach 149, 241, 338
Lakomá, Adéla 202, **207**, 322
Lakosil, Jaromír 301
Lammel, Jiří 220
Lampar, Tomáš 48, 81, 115, 116, 312, 329, 332, 333, 334
Lamrová, Blanka 158, 170, **184**, 319, 344
Lang, Dominik 313
Langer, Ivan 24, 27
Langer, Jiří 160
Langer, Ladislav 327
Langer, Radovan 163, 339
Lányi, Drahomíra 157
Látal, Jan 50, 273
Latour, Bruno 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21
Laubert, Otis 19
Laubová, Jana 245
Lažová, Jolana 245
Lecomte, Marcel 271
Le Corbusier 345
Lederer, Ferdinand 54
Lefebvre, Henri 95
Lehečková, Markéta viz Ondrušková, Markéta
Leinert, Petr 57, 326, 327, 328, 330
Lemák, Daniel 327, 331
Lendelová Fišerová, Lucia 157
Lenhart, Karel 79
Lenhart, Otakar 155, 156, 158
Lenin, Vladimír Iljič 24, 79, 82, **84**, 239, 302
Léonard, André 167
Leonardo da Vinci 38
Lepil, Oldřich 286
Lešek, Petr 51, **69**
Lexová, Andrea 273, **274**
Ležatka, Luděk 332, 334
LIBRI – knižní veletrh a literární festival 170, 222, 288, 289, 290, 291, 292, **298**, 324
Lichtensteinu-Castelcorna, Karel z 340
Lindgrenová, Ingrid 325
Lindovský, Jiří 17, 111, 112, 113, 114, 115, 116, **124**, **125**, 152, 157, 189, 192, 212, 243, 244, 302, 313, 314, 323, 337, 342
Linhart, Zbyněk **107**
Línová, Helena 335
Lipavský, Jakub 117, **145**, 313, 329
Lipus, Matouš 117, **146**, 152, 313
Lipusová, Marta 313
Lisa, Radim 222
Liška, Radek 330
LITR – festival knižních publikací 222, **236**, 247, 251, 289, 290, 292, **298**, 324
Loos, Adolf 58, 59
Losers Cirque Company 286
Loskot, Richard 246
Lotus Wash (hudební skupina) 283
LUBIČ INTERIÉR, s. r. o. (arch. kancelář) 330
Lubič, Martin 46, 48, 56, **61**, 81, **86**, 115, 157, 241, 242, 329, 330, 332, 334, 337
Lüder, Ulrich 338
Ludva, Roman 211, 212, 291
Lukačíková, Veronika 165
Lukavský, Antonín 339
Lužný, Dušan 161
Lysáček, Petr 152, 240, 244, **256**
Lýsek, Lumír 48, **64**, 326

M

m2ai.com s. r. o. (arch. kancelíř) 54, 82, 329, 331
Macek, Václav 156, 172
Macíček, Tomáš 161, 212
Macijauskas, Alexandras 167
Macík, Mira 252
Macků, Michal 113, 115, 155, 156, 157, 158, 159, 164, 166, 168, 169, **174**, 319, 338, 341
Macků, Miriam 191, **199**, 313
Macurová, Zuzana 340
Mahler, Gustav 21, 245
Mahler, Nicolas 290
Mahr, Jan 165
Mach, Jiří 325
Mach, Tomáš 210
Mácha, Karel Hynek 272
Macháček, Petr 215, 216, 220
Machala, Jindřich 290
Machalec, Miroslav 334
Machalka, Pavel 161
Macháň, Lubomír 79
Machancová, Lenka 332
Machovský, Tomáš 57, **75**, 332, 334
Mainer, Martin 309
Makiko Tsukada Architects 334
Makovecz, Imre 46, 301
Makovský, Vincenc 47, 79
Malá, Šárka 48
Malá, Věra 47, 330, 334
Malachta, Oldřich 160, 161
Malásek, Petr 333
Maleček, Ondřej 152
Malevič, Kazimir 109
Malich, Karel 116, 151, 239, 342, 343
Malina, Václav 12
Mališová (dnes Jurečková), Veronika 245
Maliva, Josef 170, 341
Malota, Eduard 339
Malý, Petr 47, 49, 329, 330, 333
Malý, Miroslav **75**, 329, 330
Malý Chmel, s. r. o. (arch. kancelář) 57, 58, 59, **75**, 329, 330
Mančuška, Ján 240, 310
Mandzios, Christos 310
Maniscalchi, Rossano B. 167
Mann, Jindřich 290
Mao, Ce-tung 272
Marcinczak, Szymon 34
Marčík, Víťa 294
Marek, Jiří 54, 76, 82, 329, 331
Mareš, Antonín 212
Mareš, David 328, 330
Marešová, Věra 219, 220
Margoč, Andrej 83
Marhan, Jiří 290
Marian, Karel 309
Marková (dnes Horáčková), Marcela 245
Markulčeb, Petr 339
Maršík, Martin 335
Martinček, Martin 168
Martinka, Pavel 57, 77, 331, 332, 333
Mařík, Bohuslav 339
Mařík, Libor 339
Masák, Miroslav 56, 330, 345
Masaryk, Tomáš Garrigue 47, 79, 84, 301, 303
Masereel, Frans 269
Masničák, Josef 168, 169
Masparti 57, 77, 331, 333
Mastroianni, Marcello 269
Mašata, Radko 339
Mašatová, Milada 341
Mašková, Věra 285
Matasová, Adéla 244
Matlocha, Zdeněk 109, 158
Matyáš, Milan 331
Maupicová, Michaela 152
Maur, Milan 212, 239, 242, 311
Maurer, Dóra 345
Mazalová, Blanka 19
Mazanec, Martin 221, 251
McDonald's 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42
Medek, David 116, 314, 336, 341
Medek, Mikuláš 342
Medková, Emila 168
Meduna, Marek 309, 314
Meixnerová, Marie 221, 245, 247, 250, 251, 262, 265
Melenová, Tereza 214
Merta, Jan 151, 239, 338
Merta, Vladimír 242, 311
Mertová, Martina 27, 45, 55, 56, 116, 343, 344
Měsíc, Radim 212, 214, 216, 220, 221, 222, 234, 236, 285, 295, 296, 298, 324, 329
Měsíc ve sklepě (galerie) 270
Meuron, Pierre de 53, 329
Mezihorák, František 24
Míčeková, Alena 59
Mičíková, Klára 339
Mička, Svatoslav 332
Mičola, Petr 47, 81, 88, 326, 327, 331, 335
Michalčáková, Jana 340
Michálek, Ondřej 110, 111, 112, 115, 123, 152, 157, 164, 192, 209, 219, 312, 313, 314, 341
Michalica, Lubomír 163
Michalík, Rudolf 342
Michálková, Alice 51, 57, 71, 81, 89, 326, 328, 331, 332, 334
Michalský výpad (festival) 98, 106, 283, 291, 292, 294
Michaux, Henri 269, 272
Michenka, Robin 216, 248
Michlovská (dnes Moravcová), Nina 246, 247
Michna, Jaroslav 309
Mikeš, Petr 211, 291
Mikešová, Radka 329
Mikšík, Antonín 161
Mikulášek, Jan 285
Mikuláštík, Milan 245
Mikulka, Josef 160
Mikulková, Dana 214
Mikulová, Marie 327
Miláčková (roz. Klopanová), Martina 342
Miler, Karel 162
Milkov, Stefan 83
Miller, Henry 110
Miluničˇ, Vlado 46, 55
Mimokolektiv s. r. o. (arch. kancelář) 57, 202, 283, 329, 330, 331, 334, 335
Minx, Anna **265**
Miřátská, Hana viz Kluková-Miřátská, Hana
Misselbeck, Reinhold 156
Mitríková, Jarmila 249, **263**
Mládková, Meda **305**
Mlčák, Leoš 80
Mlčoch, Jan 156, 162, 316
Mléčka, Jan 54, 56, **76**, 82, 213, 313, 329, 331
Mlynárčik, Alex 343
Mňága a Žďorp (hudební skupina) 210, **224**, 324
Molitorova knihovna 58, 220, 253, 344, 345
Moore, Henry 79, 80
Moráňová, Šárka **30**, 331
Moravec, Tomáš 219
Morávek, Richard 27, 54, 55, 56, 57
MORAVIA CONSULT Olomouc, a. s. (arch. kancelář) 328, 332, 333, 334
Mortenson, Ray 338
Morton, Timothy 19
Motal, Tomáš 213, 216
Motyčka, Michal 192, 314
Možný, Milan 326
Mráček, Jiří 150, 338
Mráčková, Markéta 56
Mrázková, Daniela 155
Mudr Pudr 96, 97, **101**, **102**, **103**, 336
Mudruňková, Vlasta 249
Müller, Vladimír 58, **75**
Müllerová, Martina 169
Munková, Karolína 333
Musil+Hybská – architektonický atelier, s. r. o. 329
Musilová (Rišlinková), Helena 157, 168, 172, 273, 342
Mutňanský, Luboš 328, 334
Mužík, Augustin Eugen 271
Mužík, Jan 51
Myant, Martin 28
Myslivečková, Hana 114, 166, 312, 341
Mžyková, Marie 114, 152, 338, 340

N

Nádler, István 343
Nádvorníková, Alena 110, 111, 112, 114, 164, 191, 192, **193**, 240, 313, 337, 338, 340
Nakladatelství Olomouc (manželé Mikulenkovi) 212
Náplava, Zdeněk 169
Nalezený, Pavel 54
Nastoupil, Přemysl 57
Nastoupilová, Eva 57, 331
Naš, Jan 83, 338
Navara, Lukáš 171, 319
Navarová, Nikola 327
Navrátil, Jan 52, 334
Navrátil, Michal 116, 337
Navrátil, Olda 326
Navrátil, Vladimír 303, 311, 315
Navrátilová, Eva 289
Ncol (vlastním jménem Nicole Princlová) 283
Neděla, Jiří 221
Nedoma, Petr 338
Nedvěd, Jan 80
Nedvědová, Zdeňka 341
Neischl, Jaroslav 54, 332
Nejeschleba, Vojtěch 331
Němcová, Andrea 213
Němcová, Jaromíra 83
Němec, Josef 55, 332
Němec, Vladimír 330
Nepraš, Karel 82, 342
Neprůbojní (výtvarná skupina) 115, 312, 321, 337
Nerušil, Petr 222, 285
Nerušilová, Anna **179**
Nesvadba, Antonín 339
Nešporová, Jitka 290
Netočný, Samuel 329
Netolická, Karolína 18
Neubauer, Zdeněk 284
Neumann, Lukáš 215
Nevrlá, Monika 288
Nezval, Vítězslav 54, 342
Nikitinová, Alice 152
Nikkarin (vlastním jménem Michal Menšík) 215, 216
Nikl, Petr 80, 245
Nimcová, Lucie 157
Nitsche, Martin 16
Noë, Alva 18
Nohel, Jaroslav 155, 156, 158
Noubel, Henri 338
Nougé, Paul 271
Nováček, Jaroslav **85**, 328
Novák, Antonín 54
Novák, František 79
Novák, Marek 329, 331, 334
Novák, Robert V. 220
Novák, Tomáš 150
Novák, Vratislav Karel 48
Novák, Zdeněk 304
Novalis 272
Novotná (roz. Plachá), Sylva 170
Novotná, Silvie 341
Novotná, Veronika 169
Novotný, Jan 213
Novotný, Martin 26, 50, 51, 52
Novotný, Radko 167
Novotny-Jonesová, Mari 162
Nožička, Alois 168

O

Obenaus, Milan 46, 47, 48, 56, **60**, 328, 329, 332, 333
O'Hara, Morgan 337
Okamoto, Kazuhiro 333
Oličˇ, Jiří 151, 211, 241, 269, 337, 338
Oliva, Otmar 81, 82, **89**,
Olivová, Kača 249
Olmützer Kulturtage (festival) 290, 291, 292, **299**
Olomoucké kulturní léto (festival) 243, 284
Olszewská, Anna 15
Ondruška, Petr 169, **175**
Ondrušková (Lehečková, roz. Kožušníková), Markéta 113, 168, **185**, 319, 324
Ondrušková, Tereza viz Valnerová, Tereza
Ondříček, Miroslav 316
Opania, Tomasz 310
Oplatek, Jiří 56
Opletal, Ladislav 47, 54, 326, 332, 334
Opletal, Petr 48, 326
Opletalová (roz. Schotliová), Eva 326
Orlová, Jana 249
Ošťádalová, Martina 331
Othová, Milada 313
Otisk, Svatopluk 152,
Ovčáček, Eduard 244, 342
Ožibko, Michal 338

P

Paderlík, Arnošt 315
Padrtová, Ludmila 191, 337
Pagani, Paolo 340
Pacholík, Bob 155
Palarčík, Petr 113, 161, **177**, 211, 213, **226**, 311, 319
Palas, Jaromír 159, 160
Pališek, Emil 159, 161, 165
Palko, Ladislav 81, **88**, 330
Palla, Marian 239
Paloušek, Miroslav 333
Palúš, Viktor 83
Pandulová, Eva 160
Papica, Petr 213
Papoušek, Petr 160
Páral, Miroslav 83
Pařenica, Martin 332
Pasta Oner (vlastním jménem Zdeněk Řanda) 97
Pastrňák, Petr 310
Pätoprstá Melišková, Elena 157
Patsch, Ondřej 327
Pauser 95, 96, 97, **100**, **104**, **105**, 214, 336
Pavel, Richard 27
Pavlačka, Radek 332, 334
Pavlíček, Martin 340
Pavlíček, Olbram 222
Pavlíček, Tomáš 159, 160
Pavlíčková (roz. Vítková), Kateřina 116, 244
Pavlů, Jan 334
Pawlus, Natalia 338
Pazdera, Marek 51
Pecina, Martin 217, 323
Peč, Oldřich 79
Pecháčková (roz. Konečná), Eliška 202, **206**, 322
Pechal, Karel **305**
Pěchouček, Michal 152, 337
Pejpek, Tomáš 48, 51, 53, 56, **71**, 81, **88**, 331, 332, 333, 334
Peka, Jiří 166
Pekař, Milan 201, 323
Pelcl, Jiří 241, 337
Pelčák, Petr 47, 48, 50, 58, **64**, **65**
Pelikán, Jiří 161, 214
Pelikán, Julius 329
Perlínová, Anna 246
Perneczky, Géza 343
Perůtka, Marek 301, 340
Perůtková, Ivana 215
Peřina, Luděk 167, 169, **178**, 319
Pessoa, Fernando 269
Pešat, David 152
Petr, Vítězslav viz Rejšek, Vítězslav
Petrbok, Jiří 242, 311
Petrůjová, Lucie 161
Petříček, Miroslav 152
Petřík, Karel 212
Petřík, Miroslav 50
Piech-Kalarus, Joanna 150, 338
Pietro Carlo Pellegrini architetto (arch. kancelář) 332
Píchal, Ivan 309
Pikous, Šimon 160
Pilař, Tomáš 50, 51, 59
Pincehelyi, Sándor 162
Piňosová, Jana 335
Piotrowski, Piotr 15
Piranesi, Giovanni Battista 49, 52, 81
Písaříková, Jana 190
Pitter, Přemysl 290
Pivovarov, Viktor 151
Plachta, Otto 239
Platón 35, 270, **277**
Pleskot, Josef 48, 51, 56, **64**
Plieštik, Jiří 83
Ployharová, Jana 156
Pluskal, Radim 330, 332, 333, 334
PodeBal (umělecká skupina) 245
Podhorná, Lucie 159, 160
Podolská, Hana 326
Podzemná, Jana 213, 243, 270
Poesie bez hranic (festival) 289, 296, 291, 292
Pogoda, Rudolf 341
Pohribný, Arsén 116, 336
Pochyla, Adam 332
Pokorná, Soňa 213
Pokorná, Veronika 327
Polách, Jan 46, 48, 53, **61**, 81, 115, 157, 242, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 337
Polák, Jaroslav 326
Polák, Martin 166, 242, 311
Polák, Petr 216, 222, 324
Polášek, Miloš 155
Polcar, Miloslav 244
Popelář, Martin 240
Popiełuszko, Jerzy 301
Pořická Chadrabová, Zora 79
Pospěch, Tomáš 157, 158, 161, 165, 171
Pospíšil, Jan 48, 57, **75**, 332, 333, 334
Pospíšil, Miroslav 51, 53, 56, 57, 58, **73**, **76**, 327, 328, 331, 332, 333
Pospíšil, Pavel 46, 48, 49, 51, 57, **60**, **61**, **71**, **75**, 81, 326, 328, 331, 332, 334, 335
Pospíšil, Vladimír 115, 116, 314, 336
Pospíšilová (roz. Kutrová), Anna 252, 329
Pospíšilová (roz. Smutníková), Jana 49, 330, 332, 333, 334
Pospíšilová, Zdeňka 333
Postupa, Ladislav 168
Potůček, Jakub 116, 269, 270, 271, 273, **275**, **278**, 343
Poulová, Olga 46, 47, 81, 326, 327, 331, 334
Powell, Walter W. 20
Požerskis, Romualdas 167
Prahl, Roman 114
Prášil, Karel 333
Prášková, Markéta 213
Pražák, Albert 80
Pražáková, Eleonóra 112, 113, 189, 190, **199**, 314, 337
Preisner, Pavel 115, 116, 149, 243, 337
Preschoux, Sébastien 152
Pressburger, Tomáš 334
Prchalová, Vendula 249
Primavesi (rodina) 80, 98, 242
Primus, Zdenek 152, 156, 158, 172, 241, 337, 342
Primusová, Adriana 152, 338
Princová, Květa 24
Procházka, Jiří 341
Procházka, Miroslav 326, 327
Procházka, Petr 169
Procházka, Vladimír 304
Procházková, Soňa 214
Procházková, Vladimíra 334
Procházky XY (festival) 250, 251, 253, **297**
Projektil Architekti 51, 54, 58, **69**
Prokop (alias h5io6i54k), Lukáš 288
Prokopová, Monika 214
Prokš, Martin 59
PRONUS, s. r. o. (arch. kancelář) 331
Prucha, Jindřich 152
Přeček, Ivo 109, 111, 115, 155, 156, 157, 158, 164, 168, 171, 172, **182**, 319, 338
Přehlídka animovaného filmu (PAF) 19, 116, 151, 152, 171, 209, 213, 221, 222, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 281, 287, 288, 289, 290, 292, **297**, 317, 344
Přidal, Roman 210, **223**, 325
Přikryl, Emil 48, 53, 54, 56, 57, 59, 327, 329, 335
Přikryl, Jan 327

Přikryl, Zdeněk 339
Přílučík, David 245
Přindiš, Jaroslav 79, **86**
Přindiš, Oskar 111, 112, 113, 115, 157, 189, 314, 338
Přivřel, Jiří 160
Psí vojáci (hudební skupina) 163, 320
Ptáček, Jiří 152, **267**, 273, 324
Ptáček, Martin 338
Pudil, Petr 151
Pudilová, Pavlína 151
Puch, Petr 212
Puchnarová, Dana 115, 116, **120**, 190, 192, **198**, 244, 312, 314, 336, 341
Puchová, Hana 310
Pulkrábek, Jiří 303
Puškáš, Jano 217, **225**, 323
Putna, Martin C. 289

R

Raclavský, Filip 18, 314
Rádková, Adéla 11, 23, 345
Ráftl, Jindřich 83
Raif, Filip 290
Rais, Lukáš 83
Rajzík, Jaroslav 321
Rákosník, Jakub 17
Rakowská (roz. Zdražilová), Beata viz Zdražilová, Beata
Randys, Robert 327
Rataj, Miroslav 24
Rathouský, Luděk **259**
Rauerová, Elsa 222
Raymond, Bob 162
Rebmann, Felix 326
ReDesign (grafické studio) 221, **234**
Rechlík, Karel 82
Reichmann, Vilém 109, 168, 212
Reiner (původně Pluháček), Martin 289
Reiss, Dieter 167
Rejšek (roz. Petr), Vítězslav 53, 329
Remeš, Vladimír 155
Render, Václav 54
Rengecu, Ótagaki 213
Renotière, Gina 162, 343, 345,
Reynek, Bohuslav 192, 213, 304
Rez esencí (umělecká skupina) 269–279
Richter, Václav 57, 114, 340
Richtrová, Jana 334
Rimbaud, Arthur 269
Riquier, Camille 15
Rišlinková, Helena viz Musilová, Helena
Rittstein, Michael 243, 342
RO_AR Szymon Rozwałka architects 333
ROAR FUUZE ADA, s. r. o. (arch. kancelář) 333
Rohan, René 240
Rohanová, Lucie 240
Rohelová, Lucie 327
Romantické sdružení
Roman (umělecká skupina) 115, 116, 243, **257**, 337
Rónai, Peter 242, 244
Ronen, Yael 285
Roreček, Tomáš 24
Rössler, Jaroslav 158, 316
Rosendorfová, Markéta 220
Rosická (roz. Králíková), Lucie 117, 214
Roth, Josef 304
Roubal, Lukáš 335
Roubal, Petr 11, 345
Rozehnal, Bedřich 328, 331
Rozsíval, Pavel 159, 161, **176**, 319
Rozwałka, Szymon 51, 53, 56, **71**, 331, 332, 334,
Rub Gallery 218, 252, 253, **266**, 345
Ruček, Otakar 270
Rudiš, Jaroslav 290
Rudiš, Viktor 329
Rudolfová, Petra 222
Rujbr, Adam 57
Ruller, Ivan 326
Ruller, Tomáš 162, 219, 321
Runták, Robert 57, 82, **134**, 151, 152, 252, **267**, 288, 309, 311, 314, 315
Ruowang, Liu 83
Rusín, Tomáš 57
Rut, Přemysl 289
Ruta, Tomáš 163, 285
Ružičková, Nóra **264**
Rybička, Vladimír 168
Ryčl, Václav 212
Rýdl, Tomáš 213
Rypl Žabčíková, Ada 333
Ryška, Pavel 247

Ř

Řádová, Elen 157
Řehák, František 110
Římský, Jan 163, 338

S

Sadovská, Dorota 338
Sagatowska, Katarzyna 160
Záglová, Zorka 162
Salák, Milan 245
Salm-Neuburg, Julius 33
Sanovec, Viktor 47, 303, 342
Santini-Aichel, Jan Blažej 52, 345
Sapák, Jan 330, 331
Sapara, Vojtěch 109, 155, 158
Sarkander, sv. Jan 25, 81, **89**, 211, 242
Saudek, Jan 157, 169
Saudek, Kája 243
Sborwitz architekti 332, 333
Sborwitz, Michal 47, 51, 54, 58, **66**, **69**, **75**, 303, 326, 333, 342, 343
Sborwitzová, Marie 333
Sceranková, Lucie **265**
Sceranková, Pavla 245, 247
Sedláček, Jan 302
Sedláček, Jiljí 163, 339
Sedláčková, Lenka 160, 171, 172, **181**, 320
Sedlák, Dalibor 164
Sedlák, Jan 45
Sedlák, Jaroslav 333
Sedlák, Jiří 222, 250
Sei, Keiko 219
Sekal, Zbyněk 151, 337
Sekanina, Martin 329
Selingerová, Veronika 341
Semecká, Lada 329
Semerák, Zbyněk 338
Sendler, Zdeněk 54, 332
Sever, Jiří 168
Sherman, Cindy 164
Shirasu, Jun 342
Schaffer, Wolfgang 332
Schmidtová Čermáková, Milada 252, 272
Schnabl, Oldřich 339
Schneider, Jan 286
Schneider, Otto 46, 49, 328, 330, 332, 333
Schneider, Susan 289
Scholaster, Dominik **182**
Scholaster, Radim 160, **182**, 249, 250, **263**
Schouten, Harold 242, 311
Schubert, Kurt 291
Schubert, Miroslav 113, 114, 115, 149, 151, 152, 162, 164, 168, 169, 172, **174**, 189, 239, 241, 243, 254, **258**, 284, 320, 337, 338
Schubert, Radim 339
Schubert, Ursula 291
Schulz, Jindřich 286
Schwarz, Leo 110
Schwarz, Wolfgang 290
Sibirsky, Dimiter 167
Siderski, Rafal 160
Sienkiewicz, Marek 310
Sikora, Rudolf 19, 314, 343
Sikula, Petr 155
Skácelová, Bernadetta 327
Skála, František 54, **69**, 83, 284, 338
Skalík, Tomáš 213
Skálová (roz. Gatialová), Katarína 162, 246, 247
Skirl (vlastním jménem Manuel Stehl) 98, **106**, 283
Skoček, Jan 252, 329
Skopalíková, Barbora viz Klesnilová, Barbora
Skoumal, Petr 329, 332, 333
Skrepl, Vladimír 313
Skřivánek, Miroslav 243
Skřivánková, Lucie 345
Skřivánková, Monika 243
Skupina českých a slovenských surrealistů 65, 191, 318
Skupina M (fotoskupina) 167, 318, 319, 320, 321
Skupina Ra (umělecká skupina) 110
Skýba, Marcel 245
Sládeček, Radek 334
Sládeček, Svatopluk 56
Sladký, Martin 51
Slavík, Jan 222
Slavík, Jiří 167
Slezák, Jan 304
Slezák, Leo 324
Slivka, Vladimír 160
Slodicka, Rita 331
Smékal, Marek 332, 334
Směšný, Vojtěch 339
Smetana, Jan 311
Smetana, Matěj 214, 246, 247
Smith, Kiki 314
Smoczynski, Andrzej 244
Smolka, Miloslav 113, 169
Smutníková, Jana viz Pospíšilová, Jana
Smutný, Vladan 269, 270, 271, 272, 273, **274**, **277**
Snyder, Timothy D. 17
Sobek, Evžen 213
Sobotka, Jakub 167, 170
Sobotovičová, Sláva **259**
Sodoma, Zdeněk 163, 166, 167, 170, **175**, 320
Sochorová, Tereza 222, **235**
Sommer, Vítězslav 28
Solpera, Jan 209
Sondej, Antonín 152
Soriano, Federico 331
Sosna, Jiří (Juraj) 161, 164, 166, 320
Souček, Karel 314
Soukup, Michal 18, 47, 53, 301, 302, 303, 341, 342, 343
Sousedík, Bořek 167, 316, 317
Sozanský, Jiří 242
Spáčilová Leonidou, Lenka 163, 164, **180**, 320
Spielmann, Oskar 252
Spielmann, Paul 252
Spielmann, Petr 343, 345
Spoerri, Daniel 245
Spolek olomouckých výtvarníků (SOV) 113, 114, 115, 156, 164, 209, 220, **223**, 240, 241, 244, **258**, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 325, 326, 330, 337, 338, 339
Spurná, Michaela 159, 160, 172, **181**, 320
Spurný, Aleš 19
Spurný, Matěj 29
Spurný, Richard 163, 339
Spusta, Ondřej 57, **77**, 331, 333
Srnec, Stanislav 331, 332, 333, 334
Srp, Karel 239
Stacho, Ľubo 156
Stalin, Josif Vissarionovič 24, 79, 82, **84**, 239, 302
Staněk, Antonín 26, 53, 343
Staněk, Petr 326, 331
Staníková, Olga 342, 343
Staňková, Zuzana 327, 332
Stano, Tono 157
Stark, David 34
Stavoprojekt Olomouc, a. s. 47, 52, 53, **70**, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335
Stehlíková, Jana 326
Stehlíková Babyrádová, Hana 341
Steiner, Rudolf 252, 269
Stejskal, Miroslav 210
Sterec, Pavel 246
Stibor, Miloslav 109, 111, 113, 155, 156, 157, 158, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, **175**, 319, 320, 344,
Stibor, Oldřich 24, 163, 219, 239, 311
Stika ceramics viz Dvořáková, Anna
Stirling, James 46
Stivín, Jiří 163
Stoklásková, Martina 331, 334
Stolín, Petr 59
Stollmann, Karol 160
Strakoš, Martin 116, 213
Stranický, Petr 322, 323
Stratil, Jan 302
Stratil, Václav 109, 110, 111, 112, 115, 117, 151, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 171, **173**, 189, 212, 239, 240, 244, 250, 254, **255**, **257**, **264**, **267**, 269, 270, 271, 273, **275**, 302, 342
Stratilová, Libuše 302
Strnad, Miroslav 332, 334
Strnadová, Lenka 282
Strnadová, Yu-Chen 332
Stropnický, Martin 304
Struhařík, Daniel 330
Střelec, Jakub 210
Střelec, Miroslav 46, **60**, 80, 111, 209, 210, 212, 214, 217, 219, 220, **223**, **227**, 301, 303, 325, 327, 329, 332, 342
Studený, Martin 161, **179**, 320
Studio acht spol. s. r. o. (arch. kancelář) 57
Studio G21 (galerie) 251, 336, 339
Studio OSA (arch. kancelář) 81, **86**, 328, 329, 330, 332, 334, 337
StudioPAB, s. r. o. (arch. kancelář) **75**, 81, 329, 330, 332, 333, 334
Studio Polách & Fabián (arch. kancelář) **88**, 328, 329, 330, 332, 334
Studio PRAK, s. r. o. (arch. kancelář) 51, 52, **71**, 81, 328, 331, 332, 333, 334, 335
Studio V. (galerie) 115
Studio Zlamal (arch. kancelář) 335
Stýskal, Jiří 340
Sudek, Josef 316
Suess, Lexan 338
Suchan, Antonín 164
Sulovský, Jan 19
Sumec, Ivo 242
Surma, Pavel 113
Surůvka, Jiří 213, 240, **256**, **261**, **262**
Suška, Čestmír 83, **92**, 338
Svatoš, Jan **261**
Svěrák, Jan 150
Světlík, Jan 161, **177**, 211, 212, 213, 214, 320
Svitáčková, Jana 327
Svoboda, Jan 244
Svoboda, Petr 326
Svobodová, Lucie 162, 321
Svobodová, Olga 214
Svobodová, Tereza 217, **225**, 323
Svolinský, Karel 301
Sweney, Matthew 211, 289
Sychra, Miroslav 164
Sýkora, Šimon 250
Sýkora, Zdeněk 342, 343
Szanyi, Katarína 311
Szcyrba, Zdeněk 29, 55
Szotkowski, Aleš 116, 246, 337
Szturcová, Adéla 283

Š

Šafařík, Josef 213
Šafer Hájek architekti, s. r. o. 331
Šalamoun, Jiří 192, 215, 219, 325
Šana, Markéta 332, 334
Šaradín, Pavel 213
Šejn, Miloš 54, 152, 165, 242, 244, 284, 311
Šembera, Oldřich 80, 110, 112, 114, 115, **122**, **140**, 150, 157, 163, 189, 209, 210, 212, 213, 219, 220, 222, **223**, 239, 301, 303, 314, 325, 326, 337, 338
Šépka, Jan 48, 49, 50, 53, 56, 57, 58, 59, **67**, **68**, **72**, **74**, 80, 273, 335, 343
Šerých, Jan 245
Ševčík, Jiří 164, 165, 338
Ševčíková, Alžběta 334
Ševčíková, Jana 164, 165
Šik, Miroslav 56, 335
Šilhan, Martin 326, 331
Šíma, Josef 342
Šimáček, Ivan 163, 285, 320
Šimková, Anežka 150, 151, 239, 240, 243, 342
Šimková, Anna 239
Šimková, Markéta 115, 192, 212, 215, **231**, 314, 324, 325
Šimlová, Štěpánka 157
Šimonová, Barbora 54, 56, **73**, 328
Šimotová, Adriena 165, 239, 244, **257**, 342
Šindelová, Jana 115, 192, 314, 341
Šinkovský, Martin 216
Šípová, Zuzana viz Dvorská Šípová, Zuzana
Široký, Pavel 57
Škamrada, Antonín M. **30**, 46, 81, 331, 333, 335
Škapa, Michal 83, **93**, 329
Škarka, Pavel 322, 336
Škoda, Michal 219
Škoda, Vladimír 152
Škorpilová, Barbora 51, 331
Škrabal, Jindřich 331
Škvařil, Ivo 156
Škvor, Karel 341
Šlapeta, Lubomír 57
Šlapeta, Vladimír 45
Šlégl, Josef **262**
Šlechta, Petr 246
Šlezarová, Libuše 239, 240, 303, 338, 345
Šlezarová, Magda Sofie 165, 167, **180**, 269, 270, 272, 273, **274**, **276**, 320
Šmalec, Petr 115, 212, 214, 215, 219, **227**, **230**, 314, 325
Šmíd, Břetislav J. 166
Šmídová, Eva 326
Šmok, Ján 156, 316, 321
Šmoldas, Jan 335
Šnajdar, Hynek 113
Šnajdr ml., Miroslav 112, 113, 115, 152, 157, 189, 243, 315
Šnajdr st., Miroslav 109, 111, 112, 113, 115, **119**, 152, 157, 165, 189, 239, 244, 314, 342
Šnajdrová (roz. Hubáčková), Bronislava 115, 240, 243, 246, 315
Šnyrch, Marek 332
Šnyrchová, Božena 333
Šobáňová, Petra 340, 341
Šopák, Pavel 116, 340
Špaček, Ondřej 79
Špaňhel, Jakub 338
Španihelová, Kristýna 341
Špáta, Jan 164
Šperl, Daniel 165
Špidlík, Tomáš 328
Špína, Michal 214
Špinlerová, Helena 327, 334
Šplíchal, Jan 168
Šprincl, Petr **35**, 38
Špunda, Adam 331
Šrámková, Alena 51, 53, 56, 57, **71**, 327
Šrot, Eduard 53, 327
Štafa, Vladimír 330
Šťastný, Luděk 334
Štefančíková, Mária **264**
Štefka, Robert 51, 54, **70**, 326, 327, 335
Štefka, Zdeněk 339
Štecha, Pavel 156, 168, 272, 316, 320, 321
Šteiglová, Tatána 341
Štekrová, Andrea 213
Štembera, Petr 162
Štencl, Robert 210, 211, 217, 222, **225**, 323, 326
Štěpán, Jaroslav 51, 57, **70**, 326, 328
Štěpán, Marek 334
Štěpánek, Jan 322
Štěpánek, Pavel 340
Štěrbová, Jana 169
Štipl, Richard 117, **147**, 315
Štolfa, Miroslav 110, 309, 315, 342
Štorm, František 216
Štosel, Michal 85, 170
Štreit, Jindřich 28, 111, 112, 115, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 170, 171, 172, **177**, 302, 321, 324, 337, 338, 344
Štyrský, Jindřich 168
Štys, Dalibor 329, 334
Šuba, Pavel 290
Šubrtová, Dagmar 313
Šulík, Tomáš 213
Šuráň, Pavel 248, 249, 250, 251, **262**, **263**, **265**
Švábeníková, Veronika 201, **205**, 323
Švácha, Rostislav 11, 26, 27, 114, 116, 273, 303, 340, 345
Švarc, Jiří 212
Švec, Vilém 330
Švédová, Blanka 246
Švehlík, Jiří 327
Švehlíková (roz. Jenčková), Anna 327
Švolba, Petr 250, **297**

T

Talíř, Jaromír 304
Tanaka, Min 163, 169, 316
Tarkányi, Tibor 47, 52, **70**, 328, 330, 333, 334, 335
Teige, Karel 342
Teichmann, Libor 161, **185**, 321
Tejnecká, Sandra 220
Telegraph Film Festival 288
Telegraph Gallery 19, 21, 57, 58, 59, **77**, 83, **93**,151, 221, **233**, 252, 253, 254, 267, 283, 288, 324, 329, 336
Tempírová, Eva **30**, 331
Teplá, Hana 116, 337
Teplý, Bohumil 81, **85**
Teren, Laco 19
Tereza z Davle 166
Tesař, Antonín 169, **174**, 321
Tesařík, Josef 27, 52, 54
Tesařík, Martin 26, 27, 50, 51, 52
Tesaříková, Eva 52, 54, 332, 334
Theimer, Ivan 49, 50, 81, **87**, 109, 303, 304, **305**, 332, 333, 334, 342
THEWAYPOINT 010 337
The Young Gods 163
Tichák, Tomáš 161, 212, 213, 214, 215
TICHO762 (vlastním jménem Petr Novák) **104**, 215, 216
Tichotová, Jana 213, 270
Tichý, David 56
Tikal, Václav 342
Tinzl, Johanna **264**
Titlová Ylovsky, Margita 242, 311
Tkáč, Jakub 326
Tlustý, Ivan 83
Točík, Eugen 46, 51, 327, 331, 334, 335
Togner, Milan 114, 302, 314, 339, 340
Toloch, Alexandr 331
Toman, Jiří 115, 116, 165, 170, 216, 217, 218, 222, **225**, 315, 321, 323, 336
Tomáš Pejpek & Szymon Rozwałka (arch. kancelář) 331
Tomaštík, Martin 332
Tomaštíková, Hana 331, 332
Tomeček, Jiří 335
Tomečková, Adéla 327
Tomek, Prokop 23
Tooming, Peeter 167
Topol, Filip 289
Topoľský, Dušan 339
Tot, Endre 162
Toth, Dezider 19
Toy Box 245
Trizuljak, Marek 82, 152, 163, 339
Trizuljaková, Miroslava 163
Trnková, Barbora 247
Troup, Miloslav 343
Trs, Zdeněk 150, 338
Trtílková (roz. Kokavcová), Iveta 333, 334, 335
Trunda studio 329
Trundová, Barbora 202, 330, 331, 335
Trundová, Jana viz Chmel, Jana
Třiarchitekti 330, 331
Tucsányi, František 338
Tůma, Jan 83
Tunková, Jana 245
Tureček, Petr 284
Turek, Jan 334
Turner Jan **259**
Turner, Judith 338
Turnovský, Pavel 314
Turzová (roz. Adámková), Magdalena 117, **132**, **133**, **262**, 315, 341
Tymeš, Richard 113
Typovský, Karel 80, 330, 339
Týralová, Miroslava 302
Tytykal, Jakub 152

U

Uhde, Milan 290, 303
Uhlíková, Kristina 45
Uchytil, Lukáš 217, 323
Ujhelyi, Istvan 167
Unie výtvarných umělců Olomoucka (UVUO) 114, 151, 166, 171, 220, 240, 241, 304, 309, 312, 314, 315, 326, 337, 339
UNIT architekti, s. r. o. 329
Urban, Miroslav 111, 115, 116, 157, 158, 161, 164, 165, **187**, 189, 212, **256**, 315, 321, 337
Urbanczyk, Dušan 331
Urbásek, Robert 152, 342

V

Vaca, Vladimír 162, 163, **186**, 218, 219, 220, 222, 285, 315, 321
Vacek, Zdeněk 163, 339
Vacl, Jaroslav 113, 211
Václavek, Ivan 116, **129**, 315, 338
Václavek, Ludvík 339
Vaclová, Jiřina 211, 212
Valdhansová, Lucie 340
Valchářová, Martina **261**
Valner, David 201, 202, **205**, 323
Valnerová (roz. Ondrušková), Tereza 159, 160, 170, 171, **183**, 321, 323, 324
Valoch, Jiří 115, 149, 150, 156, 189, 212, 213, 239, 240, 241, **258**, 309, 312, 336, 337, 338, 342
Válová, Jitka 189
Valušek, Rostislav 111, 211, 213
Valušková, Milena **84**, 111, 112, 113, 115, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, **184**, 212, **255**, 317, 319, 320, 321, 338, 341, 344
Váňa, Jaroslav 302
Vaňáč, Radek 54
Vančurová, Ivana 51
Vančurová, Jitka 329, 330
Vaňous, Petr 152, 337, 338

Vasarely, Victor 345
Vašulka, Woody 242
Vašulková, Steina 242
Vávra, Jaroslav 19, 109, 111, 155, 157, 158, 168, 169
Vázal, Matěj 221
Vážan, Tomáš 111, 112, 115, 156, 165, 171, 322
Veber, Imrich 161
Večeř, Jan 25, 26
Vejmelková, Táňa 326
Véla, Vladimír 152
Velčovský, Maxim 201, 323
Velehradská, Dagmar 57
Velehradský, Miroslav 57
Velek, Josef 23
Velíšek, Martin 337
Venturi, Robert 46
Veselá, Magda viz Johnová, Magda Ada 159, **181**, 317
Veselá, Zuzana „Zizoe“ 288
Veselý, Aleš 343
Veselý, Petr 152, 243, 337
Veselý, Radomír 214, 216, 217, 222
Vévoda, Zdeněk 214, 216, 220
Vičar, Jan 152
Vidová Žáčková, Janka 157
Vigh, Tamás 329
Vích, Tomáš 333
Vinař, Jan 335
Vincourová, Kateřina 151, 152, 157, 337
Vinecký, Josef 340
Višinková, Eva 159, 160
Vítečková (dnes Pavlíčková), Kateřina 116, 244
Vítek, Michal 326, 327
Vítková, Lenka 211, 213, 245, 246
Vítková, Martina 339
Vitrína Deniska 98, 171, 220, 240, 242, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, **260**, 282, 290, 317
Vláčilová, Marta 25
Vladíková, Simona 170
Vlasák, Petr 246
Vlček, Dan 245
Vobecký, František 168
Vobořilová, Lucie 244
Voda, David 58, 110, 213, 214, 218, 240, 252, **266**, 269, 270, 271, 272, 273, **274**, **275**, **276**, **277**,**279**, 324, 343, 345
Voda Eschgfäller, Sabine 58
Vojkůvka, Libor 316
Vojtěchovský, Miroslav 156, 164, 172
Vokřál, Jiří 330
Volfová, Marika **267**
Volnohradský, Radan 326
Vosýnek, Jan 160
Vozák, Petr 167
Vrana, Jan 334
Vrána, Oldřich 150, 338
Vrána, Petr 328
Vrána, Tomáš 222, **235**
Vrba, Jaromír 334, 336
Vrba, Pavel 54, 326
Vrublovský, Jiří 328, 334
Všetečka, Jiří 156
Všetečka, Petr 59
Vybíral, Jindřich 45
Vyhlídalová, Lucie 252, 329
Vyhnálek, Jiří 332
Vychodil, Vladimír 52, 335
Vychodilová, Alena 335
Vymětal, Stanislav 216, 217, 311
Vymlátil Kobylka, Zdeněk 211, 220
Vyroubal, Jan 163
Vzáří (festival) 83, **93**, 160, 282, 283, 291, 292

W

Wahla, Ivan 57
Wachnicki, Paweł 332, 333, 334
Waisser, Pavel 340
Wajda, Andrzej 289
Walla, Jindřich 116, 157, 337
Wanzke, Reinhard 242, 311
Wasp Elder **104**
Weibel, Peter 15, 18
Weisová, Lucie 332
Wenzel, Roman 81, **87**
Wermers, Nicole 313
Wiese Arquitectos 333
Wiesner, Radek 309
Wiesner, Richard 245
Wichterlová, Hana 83, 342
Wild Drawing 98
Wilde, Nikola 219
Wilde, Richard 219
Willert, Petr 282, **293**
Willertová, Aneta 214
Wilson, Elizabeth 37
Wiltsch, Adam 161
Wimmerová, Veronika 214
Winkler, Walter 167
Winter, Tomáš 340
Wirth, Zdeněk 45
Wiškovský, Eugen 158
Witkin, Joel-Peter 169, 321
Wodnicka, Joanna 331
Wojciechowska, Monika 301
Wolff, Janet 37
Wood, Alan 283
Woodman, Francesca 164
Worobiej, Hubert 160
Wosk 73 95, 96, **101**, 336, 337
Writer Ape **100**,
Wuggenig, Ulf 16

Y

Young, Iris Marion 34

Z

Zabilanský, Tomáš 246
Zadražil, Pavel 83
ZAHRADA Olomouc, s. r. o. (arch. kancelář) 332, 335
Zacha, Eduard 211
Zachar, Ivan 51
Zachrdle, Petr 326
Zachwatowicz, Krystyna 289
Zajíček, František 328
Zajíček, Jan 46
Zajíček, Kamil 160, 250
Zajíček, Pavel 244
Zakopal, Petr 169
Zaorálek, Lubomír 343
Zápalková, Helena 342
Zapletalová, Jana 339, 340
Zatloukal, Jiří 326
Zatloukal, Ondřej 116, 341, 343, 345
Zatloukal, Pavel 12, 16, 17, 19, 23, 25, 31, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, **67**, 81, **84**, 109, 110, 111, 113, 114, 117, 156, 158, 189, 212, **305**, **306**, 312, 334, 339, 340, 341, 342, 343, 345
Zatloukal, Petr 113, 158, 159, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, **187**, 213, 216, 321, 322, 341, 344
Zatloukal Štěpán 326
Zatloukalová, Hana 329
Zavadil, Emil 54, 83
Závodná (roz. Hajdůchová), Petra 159, 170, 322
Závodný, Robin 159, 160, 170, 322
Zavřelová, Petra 333
Zázvorka, Jan 341
Zdík, Jindřich 340
Zdražilová (Rakowská), Beata 212, 219, 329
Zeithamml, Jindřich 309, 313
Zelinka, Leonard 333
Zelinkovi (rodina) 333
Zeman, Bořek 336
Zeman, Miloš 28
Zeman, Zbyněk 150
Zemánek, Jiří 115, 151, 212, 242, 311
Zemánková, Helena 328, 332
Zenka, Peter 246
Zet, Martin 214, 324
Zhoř, Igor 212
Zich, Jakub 323
Zikmund, Jan 216
Zlamal, Josef 163, 335
Zlamal, Petr 112, 113, 115, **126**, **127**, 162, 163, 315, 333, 334, 339
Zlamal, Wilhelm 112
Zlamalová, Blanka 46, 329, 335
Zlatohlávková, Eliška 340
Zmijewski, Arthur 313
Zmrzlý, Jan 334
Zonová, Anna 191
Zoubek, Jasan 239
Zoubek, Olbram 243
Zukin, Sharon 20
Zuntychová, Jana 332, 334
Zvelebil, Dominik 332, 334
Zvonek, Miroslav 324
Zychová, Miroslava 337
Zykmund, Václav 109, 110, 156, 157, 158, 189, 239, 315

Ž

Žáček, Josef 244
Žák, Jiří 245, **260**
Žalio, Jan 222
Žampová Kučerová, Lenka 163, 192, **195**, 312, 339
Žbánek, Miroslav 26, 51
Želibská, Jana 162, 343
Ženčák, Přemysl 54, 328, 334
Žerava, Stanislav (Stašek) 47, 48, 52, **70**, 81, **88**, 326, 327, 331, 335
Žeravíková (roz. Tobková), Pavla 341
Žižka, Jan 313
Žlebek, Jiří 80, 110, 112, 113, 114, 115, 149, 150, 152, 157, 192, 315
Žlebková, Kateřina 150, 152, 192, **195**, 315
Žurek, Karel 81, **88**
Žůrek, Jan 248, 265
Žůrková, Marcela 212

TRANSLATION OF SELECTED TEXTS

INTRODUCTION: IDEAS AND REALITY
Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková

Although Olomouc entered 1989 with a unique historical memory, university tradition, spiritual background and strong artistic culture, it was a city saddled with a neglected centre, broken ties, weakened administrative prestige, and civic energy that had been suppressed for decades. November of that same year was therefore a political watershed and the beginning of a new phase in which institutions, property relations, public space, and cultural infrastructure were transformed; it marked the point at which the city began to reflect on its past and future in a different light. It is the tension between the 'intense awareness of the city's great past' and the experience of its late socialist decline that serves as a springboard for the study of local history.

This volume views Olomouc as a specific historical field that goes beyond a closed local chapter and allows us to explore more general processes in the city's post-socialist transformation. In Olomouc and across the country, 1989 launched a renegotiation of relationships between the municipality, the university, cultural institutions, independent initiatives, private owners, the market and the public. The return of democratic governance created new opportunities for action, but also exposed the city to pressures that exceeded its own space to manoeuvre, i.e. economic restructuring, labour market transformation, socio-spatial polarisation, suburbanisation, gentrification of the historical centre, the commercialisation of public space, and the growing importance of media visibility. The Olomouc story must therefore also be read as a history of ambitions, limits and the often paradoxical consequences of post-revolutionary freedom.

In this sense, the publication and the accompanying exhibition project expand upon the question that Petr Roubal formulates in his study of post-transformation socio-economic processes using the metaphor of the 'Moravian Oxford'. Along with Roubal, we ask how the city with its extraordinary historical, educational and cultural potential coped with the expectation that after 1989 it would once again become one of the prominent centres of Czech and Central European life. Roubal convincingly documents that the Olomouc transformation was characterised by a tension between emancipatory energy and structural constraints, between the idea of a return to significance and the reality of a medium-sized city, between local initiative and processes that took place on a national and even global scale. This finding is also important for us with regard to cultural history, which is naturally a priority for us; instead of a victory lap of the post-revolutionary decades, it more precisely names their contradictions and internal transformations.

One of the key changes that the publication follows is the transformation of public space. Adéla Rádková's study is just one example of how a seemingly small section of the city – the space between the Salm Palace, the Holy Trinity Column, and the passage connecting the Upper Square with Svoboda avenue – can be a highly sensitive gauge of social and political change. Her emphasis on the 'political ontology of empty space' reminds us that public space transcends both urban and historical categories. It is a place where decisions are made about what can be seen, said and done; who can become a public actor; how memory, consumption, citizenship, protest, celebration and everyday movement converge in the urban space. The figures of the flâneur and the citizen, together with the hamburger, serve as a precise shorthand for the clash of observation, participation and globalised consumer culture in the historical centre of the city. It is from this perspective that Olomouc appears as much more than an assemblage of monuments, institutions and artistic events and emerges instead as a space of continuous negotiation.

After 1989, and again in the decades that followed, the question arose as to whether public space would remain a space for shared activity and plurality, or whether it would increasingly submit to the logic of the market, traffic, and aestheticised musealisation. This question returns in various forms in individual studies, e.g. in the discussion of architecture, in the transformations of galleries and museums, in the history of exhibition initiatives, in the relationship between art and mundane city life, and in the tension between official institutions and independent platforms. In this regard, the study by leading art historian Rostislav Švácha on the successes and failures of the local 'post-Velvet' architecture merits special attention, as it can be perceived as an imaginary litmus test depicting the true and unvarnished state of the cultural maturity of local society.

Another important topic is Olomouc's relationship to the region, the centre, and Central Europe. Our findings suggest that a region is more than a 'smaller', 'backward', or 'servicing' space that is disconnected from the centre – it is a field of relationships, narratives, and concrete human decisions. Today, changes in media, technology, mobility and cultural networks mean that the local is always global, and vice versa. Olomouc thus stands out as a place from which it is possible to ask questions about the form of Central European culture, the relationship between memory and the present, the meaning of institutional work, and responsibility towards the space in which we work and live.

From this perspective, it is important to mention the long-term efforts of the Olomouc Museum of Art (opened in 1993) and the associated Central European Forum Olomouc (SEFO, founded in 2008). Their role encompasses protecting and expanding a collection of progressive artwork, an ambitious exhibition programme and professional infrastructure. Olomouc has always been a key focus of our reflections, and it is SEFO that allows us to relate the Olomouc experience to the broader Central European context and to truly make it present. The term 'field' is used intentionally as an alternative to an abstract network or zone: it emphasises the human dimension, long-term work, residence, responsibility, and mutual permeability of individual actors active in a given terrain, in our case in Olomouc and its immediate surroundings.

In its content and goals, the project *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+* (*Quarks and Cracklings: The Olomouc Art Scene and Related Zones 1990–2020+*) goes beyond a recapitulation of the local art scene after 1989. Combining art history, urban historiography, political science, memory studies, and institutional reflection, it is an attempt to develop a scholarly understanding a past that is nevertheless still present in institutional habits, in the form of the city, in cultural memory and in the personal experiences of all those involved. It recalls that post-revolutionary culture was created through concrete decisions, conflicts, friendships, initiatives, mistakes, perseverance, and daily work. It also shows that quality demands freedom, expertise, continuity, critical memory, and the ability to accept responsibility for the whole.

This volume has special significance for the Olomouc Museum of Art: it marks the end of the long-term research of Olomouc's post-war art culture, the initiator and main mentor of which was the director emeritus of the museum Pavel Zatloukal, to whom this publication is rightly dedicated. The first book in this 'loose trilogy', *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury* (*The Announcement of Icarus's Flight: The 1960s in Olomouc in the Mirror of Visual Culture*) was focused in 1997–1998 on the development of the Olomouc art scene in the 1950s and 60s against the backdrop of historical and political realities.[1] The following work from 2008–2009 entitled *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989 (Greenhouse: Chapters from the History of Olomouc's Art Culture 1969–1989)*[2] was a detailed exploration of the basic issues and milestones in the development of the Olomouc art scene during the period of normalization against the background of the cultural policy of the Communist Party of Czechoslovakia and the conflict between the official, semi-official and unofficial scenes.[3]

Based on a detailed survey, the final part is again focused on the specific phenomena of the local transformation of the art scene and related fields against the background of the transformation process of society as a whole. As in the previous two works, attention is paid to only the most significant achievements and personalities from our perspective. Regretfully, many noteworthy events and personal expressions were deliberately left unrecorded due to the lack of space. In the ideal case, this publication would need to have two parts, which means that it can also be understood as a stimulus and challenge for other researchers in the field of 'regional centres'. Despite the pre-defined limits of our research, it is evident that the art scene here has greatly enjoyed free conditions, which, among other things, are reflected in the significantly greater representation of the artists themselves in the publication and in the accompanying exhibition than was the case with the previous projects. In addition, compared to the decades previously studied, a relatively dense network of gallery and other activities (e. g. in the form of a variety of festivals) has emerged before us, which has offered and continues to offer a wide range of opportunities for cultural self-education not only to the people of Olomouc, which is generally one of the necessary prerequisites for the all-round cultivation of the environment with which we closely identify. For the completeness of the new facts related to the relatively complicated fabric of the local art scene, we must also mention the modern cultural-sociological phenomenon of graffiti and street art, which is addressed by Romana Junkerová in her study. The reason for this perhaps atypical choice is, however, the fact that Olomouc has been one of its three autonomous nationwide centres since the first half of the 1990s.

Briefly described above, the Olomouc Museum of Art's eighteen-year research project was and is naturally also linked to its demanding collection-building, exhibition, publishing and educational work in relatively close cooperation with Palacký University and other partners. Among other things, this publication completes one stage of thinking about a period that is already distant enough to be the subject of research, and at the same time still close enough to require sensitivity towards eyewitnesses, unresolved connections, and ongoing disputes. This proximity is the publication's methodological challenge and value. Despite all possible criticisms directed at the concept of the volumes, we can state that thanks to this 'trilogy', Olomouc's visual culture ranks among the most thoroughly researched regional art scenes.[4]

We warmly thank all the authors, researchers, witnesses, collaborating institutions and the many other individuals who contributed to the creation of the publication. Their work has made Olomouc the subject of a focused view that refrains from embracing nostalgia and steers clear of narrating a simple story of successful transformation. Instead, it offers a more accurate, significantly layered and professionally anchored image of a city whose cultural memory is still alive. We are therefore confident that this publication will serve as a source for further research, as support for experts and the general public, and also as an invitation to a new way of thinking about Olomouc – a city that, after 1989, witnessed change and became one of the regionally important 'fields'.

The project *Quarks and Cracklings: The Olomouc Art Scene and Related Zones 1990–2020+* was developed within the Program for the Support of Applied Research in the Field of National and Cultural Identity for the years 2023 to 2030 (NAKI III) of the Ministry of Culture of the Czech Republic, as part of the project *Olomouc in 3D – A New Dimension of the City's Cultural Heritage: Past, Present, Future.*

1 Pavel Zatloukal (ed.) – Pavel Urbášek – Vladimír Hudec –Tatjana Lazorčáková – Jiří Stýskal – Alena Štěrbová – Ladislav Daněk et al., *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*, Olomouc Museum of Art, Olomouc 1998.

2 Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) – Anežka Šimková – Jakub Potůček – Gina Renotière – Štěpánka Bieleszová – Jiří Olič – Sabina Prokschová et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Olomouc Museum of Art, Olomouc, 2009.

3 The traditional division into official, semi-official, and unofficial is not entirely accurate, as there is currently no methodologically codified, more precise terminology.

4 The most successful attempt thus far to partially map the specificity of individual regional scenes is the publication by Michal Koleček (ed.) – Ladislav Daněk – Marcel Fišer – Petr Jindra – Tomáš Knoflíček – Adéla Machová – Martin Nitche – Jiří Ptáček – Romana Veselá – Martina Vítková et al., *Ze středu ven: Umění regionů 1985–2010 / From the Center Out: Regional Art from 1985–2010*, J. E. Purkyně University – Faculty of Art and Design, Gallery of West Bohemia, Ústí nad Labem – Plzeň 2014. Within the mapping of individual regions, the gradual elaboration of the Plzeň art scene stands out thanks to the long-term efforts of the painter, teacher, art publicist and curator Václav Malina. For more details, see the abART Internet Information System and titles: *Kolorismus: Jiří Patera a jeho škola v Plzni*, Plzeň 2000; *Plzeňská pěna*, Plzeň 2006; *Jasná zpráva: Geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku*, Plzeň 2007; *Plzeňská pěna 2*, Plzeň 2011. Malina's efforts also resonate with the long-term research work of art historian, curator, and artist Petr Jindra. For more details, see the abART Internet Information System and titles: *Zření: Miroslav Tázler a meditativně-lyrické tendence v plzeňské tvorbě*, Plzeň 2006; *Jiná skutečnost: Magický realismus a imaginativní umění v Plzni*, Plzeň 2008; *Umění českého západu: Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925–1951*; *Možnosti malby: Frauknecht – Kotyza – Patera – Tázler. Plzeňští autoři ve sbírkách GAVU Cheb*, Cheb 2017.

EXTRA-TERRESTRIAL REGIONALISM OF THE NEW MILLENNIUM FIELD: OLOMOUC 1990–2025

Barbora Kundračíková

As everybody learned at school, when the position of the Earth in the cosmos is modified, a revolution in social order might ensue. Remember Galileo: when astronomers made the Earth move around the sun, the whole fabric of society felt under attack.
Bertolt Brecht, *Life of Galileo*, Harmondsworth, Penguin, 1980.

Landing on Earth? Why would anyone attempt to land there? Are we not already on Earth?
Bruno Latour, Peter Weibel, *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, Cambridge, Mass., MIT, 2020.

Although this text was written in the safe context of the contemporary methodology of art history,[1] it was completed and took its final form at a moment when all thinking about the centre and the periphery, or rather the region and the global (globalised) world, underwent a dramatic transformation. The change was not brought about by another jolt of theoretical speculation, poststructuralism, postfeminism, or posthumanism; the reason was the material threat to the existing socio-political and economic order of the world as we currently know it. Without the perspective of the West as a conglomerate of real material relations and ideals, it is essentially impossible to think about the region from the positions of Central or Central Eastern Europe. Prague is simply not far enough away from Olomouc, which is why I deliberately choose a different starting point, even if perhaps unnecessarily distant or abstract for a change.

I am comforted by the fact that I am not alone in this regard and that I can quite safely hide behind the madness of someone no less esteemed than Bruno Latour. What the French philosopher, anthropologist, and sociologist referred to as terrestrial thinking also offers me a myriad of possibilities. A surprising twist for some, a slightly naive escape for others, but above all, it's a welcome relief from the tired binary vision of the world to which we naturally resort under the pressure of crisis. Once again we are pitting nationalism against global citizenship, traditionalism against liberalism; we are adopting a tendency to appeal to general truths and are re-experiencing the intractability of Hume's or Kant's paradox. I would then like to refer specifically to a set of reflections that Latour published in 2020 together with Peter Weibel in a collection called Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth, which followed on an interview with Latour conducted by Camille Riquier.[2] The first is introduced by a series of questions:

You want me to land on Earth? Why?
Because you're hanging in midair, headed for a crash.
How is it down there?
Pretty tense.
A war zone?
Close: a Critical Zone, a few kilometers thick,
where everything happens.
Is it habitable?
Depends on your chosen science.
Will I survive down there?
Depends on your politics.[3]

In the introduction to the second one mentioned, which is directly entitled 'For a terrestrial politics', Latour says: 'We have to go back a century and a half before Kant, by which I mean back to the time when people realized that, because of the discovery of the New World, there had to be a complete rethink of the entire cosmology, which, at that time, involved religion, geography, science and politics. If there is a parallel to be drawn it would be to compare what happened at the time of the scientific revolution to cause these various cosmological areas to be divided up, and what is happening today because of the discovery of a "new" New World.'[4] This is not an essay dedicated to thinking about the consequences of climate change, but rather the methodology of art history, specifically the research of contemporary history in a specific, geographically and culturally determined environment. However, I am led to this, among other things, by the conviction that the local is (now and at least), due to the media and technological revolution, digitalisation, and AI, in fact necessarily also global – and vice versa.

Let's recall the strategy that Piotr Piotrowski, who resonates so much in the Czech environment today, resolutely, albeit highly adventurously, chose at one time.[5] Jumping in a car, a train or a bus, walking through specific locations, places on a map, connecting them with your own steps – those are things I encourage as well. Finally, and also within the framework of 'big' history, we increasingly use a post-structuralist approach and tools, replacing international with the word transnational and consciously uncovering or reconstructing the nodes and networks (Latour's original actor-network theory) from which specific relationships, situations, and moments unfold – rather than connecting them to unexamined grand historical narratives and their institutions, we see specific individuals behind their development.[6]

FROM THE WORLD TO CENTRAL EUROPE, FROM CENTRAL EUROPE TO THE REGION AND BACK

There is a tendency to think about regional art in the context of narrowly defined territorial centres and their immediate surroundings. In the case of this publication, this means an even narrower section, limited to the environment of the city of Olomouc and a few niches outside its borders, Šternberk or Prostějov. The word 'niche' is of key importance here – it is a space reconnoitered, reconstructed visually, or rather with the help of specific narratives, which, within a given framework, automatically fulfil a dual role: they grasp (mediate), but simultaneously confirm (maintain).

However, when considering an appropriate methodology, it is possible to overcome these limitations and move the discussion on regionalism not only to a level much higher than the region, in this case logically (and perhaps also functionally) Central Europe. The project to which this essay is related and the institution sponsoring it are ultimately the result of efforts to bridge the Olomouc region (or rather the Czech Republic) for the benefit of the Central European region. The Central European Forum Olomouc (SEFO) is becoming a pathfinding platform in this sense.[7] But also – under the pressure of global changes – to a slightly higher level, let's say terrestrial. Nothing is as refreshing as looking at a map of regional centres through the prism of centres of a different type or level.[8] With regard to the first, one can quite comfortably rely on the argumentation that has been substantially elaborated in recent years, but the same applies to the (somewhat more abstract and controversial) prism of the second. In both cases, the aforementioned post-structuralism and the speculative realism rooted in it play a key role,[9] as does the continuity with the post-Foucauldian tradition ranging from Gilles Deleuze and Félix Guattari through Bruno Latour to Manuel De Landa and Alain Badiou.

The word 'region' is directly related to the description of a territory that is administered under one government, i.e. has one sovereign order. As for the centre-periphery duality, its origins in economics remain evident: it describes from the beginning the (unequal) relationship between a 'developed' (or dominant) location and its logically 'less developed' (or directly serving) periphery.[10] In this model, the centre is the place where the aforementioned order is concentrated (law, trade, military, church or academic power—we can certainly easily recognise Olomouc in this) and also the gateway to the 'rest' of the world, i.e. other potential centres and their peripheries, in relation to which it can naturally also easily fall into a subordinate position.[11] This relationship is referred to in the Marxist tradition as exploitative, though this dynamic can actually be bilateral. The project Im Zentrum der Peripherie/In the Center of the Periphery, in which Marius Babias focused on the German art scene of the 1990s, places the same interdependent pair in a context closer to our own: as a result of the end of the Cold War and the collapse of the binary world order (East–West) and the associated delayed complexification of global geopolitical and cultural relations, the centre-periphery relationship, at least from a European (German) and American perspective, has shifted into a relationship of 'autonomous artistic proposition' and practice based on a 'discourse of mediation'.[12] However, the research by Christoph Behnke, Cornelia Kastelan, Valérie Knoll and Ulf Wuggenig presented in the publication Art in the Periphery of the Centre/Umění na periferii centra is directly tied to the hypothesis that over the years cultural centres have organically attracted groups of artists and intellectuals, who have created their own, autonomous cultural profiles of these particular places despite their economic situation.[13] The authors observe the rise and fall and the geographical shift of cultural centres in large data samples, which reveal that some regions are more culturally fertile than others, with a clear correlation between the places where artists and intellectuals were born and where they died. As such, they understand the centre as a nest of social, collective and economic life, which it generates by its very nature, based on a higher level of productivity and distribution among individuals.

We do not consistently address similar topics in the Czech environment using conclusive sociological or anthropological strategies of regional art;[14] their research remains more of a cultural-historical probe for us, though the newly introduced 'artist status' will probably soon contribute to a transformation in this area.[15] An example of this is the methodological foundation of the most comprehensive study on the topic to date, namely the project Ze středu ven. Umění regionů 1985–2010 [From the Centre Out. Regional Art 1985–2010], under the auspices of Michal Koleček. In his introductory methodological note, Martin Nitsche characteristically updates Foucault's concept of heterotopia, speaking of the 'aesthetics of the edge', applying both to the geographical (region), institutional (gallery) and ontological (work of art).[16] However, it turns out that more important than monitoring events in individual centres (and hence peripheries) is perhaps its own combinatory potential of 'global and local aspects', the status of which is constantly changing. It is obvious that socio-cultural, economic and political specificities clearly inform the autonomous character of the region and that contemporary artistic activity is necessarily shaped in connection with them. However, under what circumstances and in what contexts (to what extent) they can be considered a genuine determinant remains a matter of crystal ball divination rather than a hypothesis of critical practice. Even when basic research is properly conducted, which is ultimately the main goal of this project, it is difficult to shed the 'impression' or 'feeling', 'atmosphere' or 'mood' that a particular region, place or city has.

To be as illustrative as possible: In the creative and pedagogical work of Jiří Lindovský (b. 1948), one observes very concrete movement on the map of the region in both the narrow and broader sense of the word, i.e. the Olomouc region, the Czech region, and the Central European region – with the faith and hope that at some point these will also include the terrestrial region. The draftsman, painter and printmaker from Mankovice in East Moravia studied in Brno (Secondary School of Applied Arts, Faculty of Education at Jan Evangelista Purkyně University in Brno) and Prague (Academy of Fine Arts), after which he settled in Olomouc, from where he 'went out' as a teacher in the post-revolutionary period to Bratislava (Academy of Fine Arts) and again to Prague (Academy of Fine Arts, Art & Design Institute).[17] With respect to the choice of themes and the methods employed in their creative implementation, the Olomouc studio was functionally connected with studios outside the region, including those in Liberec.[18] Although Lindovský never felt tied to the region in terms of artistic creation, he is loosely affiliated with the 'Olomouc drawing' school.[19] However, its own definition is vague and motivated again rather by spatiotemporal contexts – it is simply a suitable narrative used to help connect parallel or related aspects. However, as noted by one of Lindovský's older peers, the draughtwoman and long-time teacher Inge Kosková (b. 1940), also born outside Olomouc but who studied and worked in the city all her life, even under the 'old system' (totalitarianism) a solid creative base in Olomouc did not function easily or unambiguously,[20] probably also due to the merely provisional existence of higher art education.

WHAT DOES REGION MEAN AND HOW FIRMLY ARE WE STANDING ON IT?

In an interview for Radniční listy in 2007, the then director of the Olomouc Museum of Art Pavel Zatloukal stated the following: 'At the end of 1989, it immediately became clear that freedom also brought the possibility and necessity of breaking free from either regional or nationwide provincialism. Art simply didn't have and still doesn't have borders.' The idea to 'build an institution that would begin to deal with the issue of Central European culture as a specific phenomenon' emerged from these premises. Zatloukal defined this region as follows: 'Given the traditional ties to the United States on the one hand and Russia on the other.' He then identified the goal as 'the rehabilitation of Olomouc', in which 'to a large extent the district spirit of the last century still survives', or 'balanced self-confidence'. According to Zatloukal, Olomouc could 'rise much higher' – as 'an ancient historical core, a church centre, a large university, a former important cultural centre, a good communication location, etc.'[21] The Bilbao Effect, which is being discussed in connection with the intention to create a new supra-regional centre, should be achieved by 2030. And yet, the uncertainty over how to transform thinking about the region is still unresolved.

This is clearly demonstrated in the case of the mentioned Central Europe, which has been discussed in Olomouc – increasingly but (also) elsewhere[22] – since 2006 at the latest in connection with the successful implementation of the Archdiocesan Museums project.[23] Of course, events taking place in areas that are seemingly only associated, but in reality are decisive, appear to be highly problematic, i.e. the creation of the Visegrad Group (on 15 February 1991), which helped to further divide Central Europe into central and eastern sectors, and in the process only further fragmenting local narratives. We are all now finally seeing the consequences of trying to 'command an advantageous position' – and it is again also affecting our own self-image. In this sense, the end of history never really occurred;[24] at most, we allowed ourselves a certain 'historical pause', one that seems naive today.[25]

It is clear that we all come from a certain region, we all live in it, and we all return to it. And yet, in all of this, we still clearly and necessarily gravitate towards one general, large world. We simply won't get rid of Hume that easily, even now. All efforts to discover the 'cosmos', to achieve local globalisation, usually transform or crumble on the small scale of the immediate surroundings and we find ourselves, so to speak, 'with our feet on the ground', face to face with the unknown. However, let us take the disorientation engendered by the above as a positive and helpful phenomenon that gives us the opportunity to verify our own beliefs or to abandon them in favour of new and better conclusions. So let's try our own localisation first: Where exactly are we? What moment are we living in? And what is our own historicity? The binary system has long proven to be the greatest problem of critical science. Region versus world, city versus village, progressive versus traditional, etc. The proposed networking, what Jakub Rákosník refers to as situationism,[26] is an excellent tool, but it also has its limits. This is also why Latour, in one of his best editorial publications, proposes a seemingly simple yet key transliteration – instead of region, country, global, local, use a sectoral factor: zone.

'Zone' refers to an area with uncertain status, unclear demarcation, and a disturbing atmosphere. It estranges and defamiliarises. It is precisely what we need to redirect attention from 'region', 'homeland', 'earth', 'soil', or 'landscape' and to view the researched in terms of materialised performance. The very premise of this is the ability to detect the roles, points and connections that we occupy in a given environment – and, conversely, lack in another, foreign one. Negative definition is also an (auxiliary) definition, although it returns us to the darkness of binarity.

Any ambition to embrace a whole, be it small or large, intuitively means viewing it from the outside. We therefore tend to understand (and prefer) the 'global view' in terms of legal and political unity, as something general and impersonal, much as we have long tended to understand science or the West as such. Like the planet Earth, which Latour and Weibel discuss, any region is more of a mosaic, a quilt or sequence of overlapping positions and interests. Moreover, science, culture and politics are an indivisible complex. Following their example, I therefore propose jettisoning the specificity of the region and accepting its unclear definition, fluidity, and generality. Field, area, territory – let's choose a term that we find suitable, and test whether Olomouc will stand up as such even if we remove specific actors and events from a given location and insert them into another. Unlike the 'zone', the proposals lack the militant character so necessary for the authors' argument. Nevertheless, I share the starting point. Even I am convinced that modern people inherently and necessarily inhabit two worlds.[27] They live in one, under the protection of the law and with the support of the state. The other, distant from them in time and space with no protection of its own, sustains them. This distribution, the very anchor of modernity, is now coming to an end. However, one key aspect emerges from it, and this is also the reason for slightly modifying the original Latour-Weibel scheme: The property rights on which modernity relies are detached in its conception. In the new arrangement we are moving towards, we connect them with a specific spatiotemporal spectrum of activities. As such, I prefer the term 'field' over 'zone'. The 'field', which from this perspective appears to be just another tool of oppression, is endowed with one positive characteristic – it is also an energetic field, not just a geographical one, and it does not only assume growth, but above all interaction, or rather it accentuates the state of lying fallow.

The modernist prism offers only two possible reactions: On the one hand, there is a tendency to completely separate oneself from the region, locality, or collective, and, on the other, to establish the closest possible relationship with them, to understand them in a certain sense as 'homeland' – a place of home, memory, and ownership. Reflecting on the reactionary tendencies we observe at the political, personal, and community levels is difficult to avoid. Perhaps a suitable illustration here is the current trend towards mythologisation, towards the formation of collective identity through complex narratives that are completely inert to criticism and which differ little in their realisation from the 'grand narratives' so loudly rejected by previous generations.[28] Like everything else, this process is massively amplified and radically accelerated by new media and technologies, but it is remarkable how intensely the discussions associated with the first waves of their emergence are recalled, namely the Benjaminian paradox of technologisation and spiritualisation.[29]

Basically, it's about looking at a region, locality, or community in such a way that their interconnectedness doesn't disappear, but rather that we functionally introduce other, originally alien elements into the given framework and become comfortable with the idea that the gains of reassessment can be radically different from original expectations. However, even an exhibition or publication is ultimately such a field – the achievement of a common understanding and a shared (i.e. discussed) way of thinking. Both are simultaneously a space, real or imaginative, that we enter, that initiates, engages, calls out – and waits to see if and how we respond. In this sense, the field doubles or even multiplies, accentuating additional and different connections.[30]

Exhibitions are a key tool for testing new possibilities for thinking about the relationship between man and the world in the general sense of the word. It is a thought experiment about itself. Ultimately, changes in the way of thinking are most noticeable in artistic expression. Hence the proverbial sensitivity of the imaginative mind – Březina's 'gazing above the clouds'. What better way to cultivate emotional resources than through art? How else to record changes in cosmology, i.e. in representation – in all senses of this word?

THE FIELD AS A PLACE OF INTERTWINING…

In addition to 'field', we are offered another current term for reflection – 'intertwining'. In Latour's view, it is a general concept that connects humans with other living organisms,

inanimate nature, and large phenomena. In the one presented and represented by the American philosopher Alva Noë, the 'intertwining' is a little closer to the human prism.[31] Intertwining is beneficial for us, too; it accentuates the relationship rather than disproportion, and justifies (and not just accepts) heterogeneity. Heterogeneity is the rule here. Politics is not a matter of searching for a unified view, but of diffusing it, with the aim of exploring as many possibilities as possible.

The uncertainty surrounding global issues, of course, also affects more local, regional areas, if we wish to continue thinking about them in this way. In this sense, these are questions of the world in which we live, not from which we live. Our goal should not be to find the right solution, a unified definition, which we do not have anyway; we do not actually know what a region is, and we are only able to define it with the help of a cluster. The task of regional studies in any area should be to name the positions, situations, and tools that subsequent contact or conflict requires.

For this reason, the Museum of Art finally adopted the term forum in its supra-regional research – it did not want to remain stuck in the past, with the burden resulting from the modernist concept of the world and science, but a place of meeting, discussion, negotiation, i.e. a place of uncertainty. I consider it essential that it was initially compelled to began to test its vision conceptually, and only gradually entered the phase of visible materialisation. There is no point in considering whether the forms chosen to materialise and visualise this vision were appropriate; the key is how it will be able to handle it in the future. This is succinctly reflected in the speeches associated with the now more than symbolic dismissal of director Michal Soukup and a series of criminal allegations (later refuted) in 2019.[32] A case significantly influenced by the uncertainty of domestic political representation as to what and how state cultural institutions should actually serve. In this context, however, one key argument with which SEFO has long been associated was made, namely: 'The basic goal of the project was the all-round integration of Czech culture into the broader, Central European context within which it was ultimately created.'[33] This integration also assumes the opposite process, i.e. the systematic, active and natural presence of the announced connections at home, on the domestic field. However, it turns out that the region, which is still visible in this sense, and this is perhaps its most typical characteristic, is exclusively inward-looking – that it lacks exterior tendencies. Here, perhaps even more so than in other cases, the choice of narrative is key – the narrative is what frees the region from the regionalist, transforms the periphery into the centre, and turns a marginal topic into a resonant component of the canon.
Institution, library, collection, archive – each has its own character, history, intentions, possibilities, but also a spectrum of tools that contribute to the study of the history they affect.[34] In the case of the Olomouc Museum of Art (and thus the Olomouc art scene in general), this means, among other things, diligently maintained archive materials, including the now seemingly unnecessary clipping archive, or media recordings (dominated in Olomouc by the archives of local radio editors Jan Sulovský, Blanka Mazalová, and Aleš Spurný).

... AND AS A SPACE FOR REFLECTION

In 2011, I visited the Olomouc Museum of Art as a recent graduate from art history studies in Brno, specifically because of an exhibition whose organisation seemed like a 'dream' to me (and also to the museum's curators at the time).[35] In the summer, Magdalena Abakanowicz exhibited here;[36] the last time this artist had received such generous attention was at Prague's Museum of Decorative Arts, symbolically in the summer of 1968. The professional and general press provide only the basic connotation of the upcoming exhibition, their complexity indicated by an excess of 'recklessness', 'controversy' and 'concerns'.[37] Moreover, it took place at a time when the institution was dramatically struggling with the rejection of the SEFO project in terms of investment and architectural implementation.[38] However, this circumstance perfectly demonstrates my interest in going beyond the region and the global to reach a different starting point for research.

In the same year, exhibitions dedicated to Jaroslav Vávr, Jiří Antonín Heinz, Slovak art of the second half of the 20th century (Milan Bočkay, Rudolf Fila, Otis Laubert, Rudolf Sikora, Laco Teren, Dezider Toth), Dalibor Chatrný, a collection of applied arts, and the collection of the Zittau Municipal Museum in Saxony were also held here. During one of the interviews, Pavel Zatloukal pointed out the obligations established in the institution's founding charter. 'The charter states that we are responsible for fulfilling the idea of SEFO, which is to capture and present diverse expressions of the artistic culture of the Central European region,' said Zatloukal.[39]

It is museum or gallery collecting institutions that are best preparing us for the post-regional and extra-terrestrial era – despite their uncertainty, or rather because of their current state. The horizontality of the collection, in which all exhibits are, at least theoretically, equal, multiplied by the trend of open depositories, prepares us for nothing other than a world that is not human – but material.

THIS FIELD AND OTHERS

'Field' seems like an appropriate designation not only because it somehow subconsciously refers to an area that is being cultivated, but also because it is not entirely in the hands of the one who is doing so – it is simply an autonomous entity, that quasi-object or hyper-object, as contemporary posthumanist studies, namely Timothy Morton or Bruno Latour, speak of it. It is an energy field, a field of particles whose poles we determine retrospectively, can fluctuate, or even change their position completely. But also because the field naturally changes with what is 'cultivated' on it with the involvement of all the intentions of both gifted and intentionally passive actors. In any case, this means that it is a place of production. While the post-revolutionary period, to which the *Návratný průzkum / Repeated Survey* project focusing on the Ostrava scene of recent decades perhaps logically paid priority attention,[40] was burdened by the natural need to live up to the legacy of the past and enter the global framework, the first years of the new millennium have the opposite tendency, the substitution of the neglected institutional sphere, perhaps even a certain 'petrification', a return to the context of safe concepts, among other things, despite the changing image of the West (after the first terrorist attacks, the economic crisis, the corrosion of the value system, etc.). In Olomouc, we can observe a fascinating revival of the local field, fuelled by the arrival and sustainable emergence of a new creative generation, which, unlike the previous two, decided to remain in the city – or even intentionally returned to it. Of course, it is necessary to point out that Olomouc is actually a regional centre, which in this sense – in the old conceptual order – is drawing resources from its peripheries. This too is a reason to abandon binary concepts. Ultimately, if there is anything that emerges from postcolonialism, which is already quite stale in some contexts, it is that we build borders and barriers most successfully in our own heads.

Whether it is in this sense a late revival of festival culture tied to the academic environment, i.e. Academia Film Olomouc, in whose networks no less successful, if perhaps more exclusive, projects such as the *Přehlídka filmové animace a současného umění PAF / PAF Film Animation and Contemporary Art* or *Divadelní Flora / Flora Theatre Festival* are gradually emerging, or activities anchored in another context associated with the unique Archdiocesan Museums, in both cases there is a change in the understanding of one's own position, location, community and the relationship between the centre and the periphery. An illustrative example is the emergence and profiling of the purely private platform of the Telegraph Gallery, a product of a pronounced neoliberal political orientation so typical of the now Central European region in the post-revolutionary period. At the same time, it is an economic conglomerate, the background of which is associated with the inadequacy of protective and control mechanisms, i.e. with the instability of structures, which we also continue to face.

FIELDS FROM THE PERSPECTIVE OF CULTURAL THEORY

This transformation is also part of a broader shift towards communities, which has influenced the way in which artistic and cultural practice relates to and engages with place. Theories of public and site-specific art describe this development as a shift from an object situated in a specific space to a practice in which social, institutional and discursive relationships also become the site of artistic intervention.[41] Suzanne Lacy refers to such approaches as 'new genre public art'. Their essence lies in the direct involvement of the audience and the linking of artistic practice with issues of everyday life.[42] Miwon Kwon, meanwhile, demonstrates that the specificity of such a practice is determined not only by its relationship with the audience, but also by the institutional, social, political, historical and discursive conditions of the site. Grant Kester, in turn, emphasises on dialogue, long-term collaboration and the emergence of new understanding through mutual exchange.[43] The shift towards communities therefore also signifies a change in working methods. For him, a community is not a stable, pre-determined entity, but a fluid configuration of actors, experiences and interests that arises around a specific issue or place. The specificity of such a practice stems from the ability to recognise, describe and incorporate these relationships into the creative process.

In Olomouc, as already mentioned, this shift can be observed in the context of a generational transformation of the local scene. Whilst for some of the actors of the 1990s, moving beyond the regional framework represented an important part of professional emancipation and entry into a wider cultural circuit, some of the younger generation linked participation in this circuit with long-term involvement in the city. Some actors remained in Olomouc, whilst others returned there after completing their studies or gaining professional experience. Their activities included establishing platforms, festivals and civic initiatives, as well as working with public space, local memory and specific groups within the population. The city thus became the subject of systematic interpretation from within. Individual projects were based on an understanding of the city's institutions, social ties, spatial conflicts, temporal layers and modes of use. In the most recent temporal layer, one can observe the gradual institutionalisation of certain originally temporary or experimental explorations, with both positive and problematic consequences. The locality thus transforms from a backdrop or motif into a set of relationships that condition artistic practice and which this practice, in turn, influences.

Latour comes to mind once again here, this time through his reflection on 'European soil'.[44] Although his argument operates on a European or even planetary scale, it can be interpretatively extended down to the level of the urban political collective. For the case of Olomouc, it offers an important methodological distinction. He does not view the soil – in the broader sense of inhabited territory – as a passive backdrop to human history, but as an active, settled whole shaped by numerous connections. He goes beyond geographical determinism by asserting that a nation 'is certainly not defined by geography, but may define itself according to the nature of the land it has chosen to inhabit'.[45] At the city level, this thesis highlights the link between the choice of place, an understanding of its material and social interdependencies, and concern for the conditions of liveability. Responsibility arises from the specific position of the actor within this arrangement and from the effects of their actions on its other components.

... AND THE FIELD AS A SPACE OF POWER, GOVERNANCE AND PARTICIPATION

A political-sociological perspective allows us to further refine the concept of the field. From this viewpoint, a locality appears as an actively shaped space of artistic events, institutions and initiatives. It emerges through the ongoing organisation of relationships between actors with differing access to space, funding, information, professional contacts, public attention and decision-making. The political dimension of the art world is shaped by the explicit programmes of political parties and individual interventions by local government, together with the rules governing grant funding, the ownership and availability of buildings, the staffing of institutions, the setting of cultural priorities, and the selection of forms of artistic production recognised as representative of the city.

Bourdieu's theory of the cultural field provides the fundamental basis for such an interpretation.[46] The field represents a structured space of positions and relationships. Within it, individuals and organisations compete for resources and for the right to determine criteria of value. The relative autonomy of art reflects the variable capacity of cultural actors to translate economic and political pressures into their own rules, whilst simultaneously defending specific ways of evaluating artistic work. Becker's concept of 'art worlds' productively complements this model by emphasising the collective nature of artistic creation – he understands a work of art as something that comes into being through a chain of conventions and collaboration involving not only artists but also curators, technical staff, educators, administrators, donors, the media and audiences.[47] Together, these two approaches thus capture both the everyday infrastructure of collaboration and the unequal positions from which individual actors enter into it. Public administration shapes the cultural field through the formulation of programmes and decisions on specific grants, as well as through budgetary cycles, grant categories, conditions for the use of public space, and the way in which it links culture with tourism, education, social policy or urban development. Yúdice describes this shift as the growing use of culture as a resource from which artistic, social and economic effects are simultaneously expected.[48] Such an expansion opens up new coalitions and resources for culture, whilst at the same time intensifying the pressure for measurable outputs, project-based operations and the demand for immediate utility. The institutionalisation of an autonomously established initiative takes on a multi-layered form: it brings continuity, jobs and public reach, whilst at the same time reinforcing dependence on administrative compatibility and consistent reporting. In this context, DiMaggio and Powell describe a process of organisational isomorphism under pressure from the state, professional standards and changing conditions.[49] The result is often greater legitimacy and administrative stability, accompanied by the standardisation of organisational procedures and creative practice.

Cultural policy is, at the same time, urban policy. Zukin points out that culture directly helps shape the symbolic economy of cities – it enhances the attractiveness of neighbourhoods, produces images of authenticity and helps determine which places and ways of life will be considered valuable.[50] Cultural infrastructure can revitalise previously underused spaces and broaden the spectrum of urban life, whilst also increasing the economic value of a locality and transforming the composition of its users. In the case of a private platform such as the Telegraph, it is therefore necessary to examine its cultural programme, ownership structure, urban function and the image of the city it helps to create in their mutual context. The public, meanwhile, comprises a diverse set of audiences differing in social background and experience. The formally open public sphere reproduces social inequalities and emphasises the importance of alternative or counter-publics for the functioning of democracy.[51] Harvey's concept of the right to the city then shifts the focus from access to the existing city to the collective possibility of changing its form.[52]

It is also advisable to distinguish between forms of participation according to their actual political content. In her classic model, Sherry Arnstein defines a spectrum ranging from non-participation, through tokenistic forms of information-sharing and consultation, to levels of co-participation based on the sharing or redistribution of decision-making power.[53] The presence of residents, the collection of their testimonies, or a community support programme represent entry-level forms of involvement; the collaborative nature of the project is derived from the way the topic is determined, decisions on the budget and the final form, as well as the distribution of authorship. The possibility for involved actors to raise objections or to withdraw from the process also plays a decisive role. The value of aesthetic conflict cannot be overestimated; the same applies to critical distance and the ethical prioritisation of participation.[54] The community represents an internally differentiated structure based on age, class, education, background, professional status and the amount of time its members devote to collective action. A participatory project thus acquires a political dimension through both its subject matter and its own distribution of voice, responsibility and recognition.

Based on these premises, five interlinked analytical axes can be derived for the Olomouc 'case study'. The first is the resource axis – it examines ownership of spaces, the structure of public and private finances, paid and voluntary work, and the ability to maintain operations during periods of changing conditions. The second, the institutional-political axis, asks who sets the rules for support, who occupies decision-making positions, and how electoral, budgetary and grant cycles influence cultural operations. The third is the symbolic axis – it examines the mechanisms of professional recognition, media visibility, archiving and integration into the city's narrative. The fourth, the spatial-social axis, captures the distribution of cultural infrastructure, its accessibility to different groups, and the relationship between the historic centre, other neighbourhoods and the wider region. The fifth axis is network-based and temporal – it focuses on links to the university, museums, festivals, local government, private platforms, civic initiatives and supra-regional networks, whilst also examining continuity, intergenerational transmission and the transformation of originally loosely organised activities into more permanent organisations. The analytical axes interpenetrate one another; their points of intersection are key – for these reveal how one form of capital is converted into another and how, in this process, a cultural initiative simultaneously strengthens its own autonomy whilst deepening certain dependencies. It is precisely through these points, however, that links to 'neighbouring' fields are established.

A framework constructed in this way remains open to the evaluation of individual actors whilst also enabling the transformation of the Olomouc field between 1990 and 2020 to be described through institutions, exhibitions, generational shifts and changes in the distribution of power. The post-revolutionary opening up to supra-regional contacts, the subsequent development of festival and institutional infrastructure, and the current shift towards locality and communities also represent shifts in the positions of individual actors. A spontaneously emerging initiative can gain institutional authority; professional recognition can be translated into public support; economic capital into cultural prestige; and local roots into access to supra-regional networks. Whilst each such transformation creates boundaries, a political-sociological analysis forms a reflexive condition for local self-confidence – it enables us to distinguish who can speak about the field, who can manage it, and who actually bears the costs of its transformation.

CONCLUSION

I also welcome the term 'field' because, unlike Latour and Weibel's preferred 'zone', it still embodies a human dimension in a certain way and emphasises participation. It is a place where things are purposefully shaped, intentionally built, and born. Preserving at least a certain scale of the human also corresponds, of course, to the issue under investigation—which simply remains the human horizon, human memory, and culture. However, their dimension is now also being considered in the more general context of the current war of values. At least indirectly, it can be observed in the intentions of the SEFO Triennial of Contemporary Central European Art (2021 and 2024)[55] and in studies of the microregion.[56]

This field not only borders, but naturally also extends beyond other fields managed by additional actors. Their mutual permeability is more of an advantage than a disadvantage. Unlike traditional networking, in the case of this designation we avoid connecting, emphasising action and reaction, and we give space to the simple 'being' that is so valuable and so difficult to grasp. It is precisely this being, this remaining, that is simultaneously so typical of our initial, necessary and unconditional localness. At the same time, we acknowledge the responsibility with which we enter the world sustainably, horizontally, and consciously.

There is hardly anyone who does not recall the words of Gustav Mahler, who in Olomouc painfully 'waited for God's judgment'.[57] However, from my point of view, it is precisely these fields – next to Olomouc, Debrecen can be mentioned; next to Debrecen, Košice; next to Košice, Kraków and Wrocław – that indicate the true nature and quality of the life of Earth and on Earth, or rather, they are its most sensitive litmus test. Therefore, onward towards God's judgement, briskly and with chin up.

1 For a random selection, see Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty: Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005. – Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956–1989*, London 2014. – Eadem, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, Cambridge, MA, 2019. – Michal Koleček (ed.), *Ze středu ven: Umění regionů 1985–2010*, Ústí nad Labem 2014. – Maja Fowkes and Reuben Fowkes, *Central and Eastern European Art since 1950*, London 2020. – Pavel Pyś (ed.), *Multiple Realities: Navigating Experimental Art in Central Eastern Europe, 1960s–1980s*, Minneapolis 2023. – Tomáš Knoflíček and Martin Netočný (eds), *Návratný průzkum: Vazby, struktury a proměny ostravské umělecké scény*, Praha 2024.

2 I would like to thank Anna Olszewska from AGH in Krakow for this initiative and the associated discussion.

3 Bruno Latour – Peter Weibel (eds.), *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, Karlsruhe and Cambridge, MA, 2020, p. 15.

4 Camille Riquier, For a Terrestrial Politics: An Interview with Bruno Latour, *Esprit*, No. 1, 6. 2. 2018, p. 145, https://shs.cairn.info/journal-esprit-2018-1-page-145?lang=en&tab=texte-integral, 27. 4. 2025.

5 See, inter alia, Pavlína Morganová – Martin Škabraha (eds.), *Umění a emancipace: Výbor z textů Piotra Piotrowského*, Praha 2022.

6 Jakub Rákosník, *Co je nového v historii*, Praha 2024, p. 35.

7 For current information on the Central European Forum Olomouc project, see https://muo.cz/o-nas/sefo/, accessed 27. 4. 2025.

8 A fitting comparison is the current reforms taking place within the Catholic Church, which will soon also be reflected in the local environment, including in one of the centres of the church in this country, namely the Archdiocese of Olomouc.

9 Cf. Paul John Ennis, *Post-continental Voices: Selected Interviews*, London 2010. Graham Harman, *Speculative Realism: An Introduction*, New York 2018.

10 This fact is clearly illustrated by reflection on the transfer of the Olomouc Museum of Art to the framework of state institutions due to a lack of operating funds at the regional level. I quote: 'The Office of the County Executive wants to get rid of the Olomouc Museum of Art because it fears that it will not have the funds to operate it.' Michal Šverdík, Kraj předá Muzeum umění státu, *Mladá fronta Dnes*, 31. 12. 2004, p. B/5.

11 This prism is surprisingly visible in Olomouc. I quote, for example: 'The director of the Olomouc Museum of Art, Pavel Zatloukal, clearly describes the city's problems: The outlying areas of Olomouc are swelling like a malignant tumour. The city has been missing strong personalities for over a century. Olomouc irretrievably lost its old elite, and what beauty it had was largely destroyed by the peculiar diligence of the Haná locals. And the destruction of the city continues…' David Štverka, Potíž Olomouce? Špatný start v roce 1918, *Mladá fronta Dnes*, 24. 11. 2007, p. B/1.

12 Marius Babias, *Im Zentrum der Peripherie: Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Hamburg 1995, esp. pp. 24–26.

13 Christoph Behnke – Cornelia Kastelan – Valérie Knoll et al. (edd.), *Art in the Periphery of the Centre*, Berlin 2015.

14 With the exception of complex research and methodological projects supervised in recent years by aesthetician and sociologist Pavel Zahrádka.

15 For comparison, see https://mk.gov.cz/1-status-umelce-a-umelkyne-cs-2915, accessed 1. 5. 2025.

16 Martin Nitsche, Estetika okraje: Umělecké dílo jako heterotopie a bytostná decentralizace tvorby, in: Koleček (note 1).

17 See Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková (eds.), *Jiří Lindovský*, Olomouc 2023.

18 Anna Habánová, *Krajina civilizace: Jiří Dostál, Jiří Nepasický, Jan Vančura*, Jablonec nad Nisou 2024.

19 Cf. Barbora Kundračíková (ed.), *Post-Print: Sbírka grafiky Muzea umění Olomouc*, Olomouc 2019, p. 154.

20 Cf. https://www.pametnaroda.cz/cs/koskova-inge-1940, accessed 1. 5. 2025. – Eva Riebová – Tomáš Klička, Inge Kosková: Člověk poznává kresbou a často na něco přijde, *Art & Antiques*, February 2020.

21 [leh], Olomouc by mohla stát mnohem výš, *Radniční listy*, 2007, No. 9, pp. 12–14.

22 Due to the complications associated with the construction aspect of the SEFO project, the absence of a unified state cultural policy and the expanding ambitions of regional collection-building institutions (Gallery of Modern Art in Hradec Králové, Aleš South Bohemian Gallery, etc.), or private entities (Kunsthalle Prague), the goals of the Olomouc museum are now being lost in their own activities, which are often more successful due to the influence of the founders.

23 According to my recollections, this plan is a direct follow-up to AMO. Personal interview with Pavel Zatloukal, 11. 1. 2024.

24 Cf. Timothy Garton Ash, *Evropa, náš domov: Od vylodění v Normandii po válku na Ukrajině*, Praha 2023.

25 Ivan Krastev – Stephen Holmes, *Světlo, které pohaslo: Vyúčtování*, Praha 2020. The above connection appears repeatedly in Timothy D. Snyder's comments on the war in Ukraine and related events. Cf. Antoine Marès, *Europemédiane: Aux sources des identités nationales*, Paris 2005.

26 Rákosník (note 6), p. 15.

27 Cf. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*, Paris 1991.

28 Let's take into account the current exhibition programme of, e.g. the Caesar Gallery, exhibitions by Lenka Falušiová (2023), Karolina Netolická (2023) and Filip Raclavský (2025).

29 Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Růžena Grebeníčková (ed.), *Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979.

30 The Central European Art Database was ultimately modelled on this basis; it presents first the museum's own collections and then their material and conceptual parallels and reflections within the broader horizon of Central Europe. For more, see https://cead.space/, 1. 5. 2025.

31 Alva Noë, *The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are*, Princeton 2024.

32 See the archive of the Olomouc Museum of Art, which has records of all media coverage of the issue.

33 Pavel Zatloukal, Myšlenka ztracená v mlze hádek, *Lidové noviny*, 26. 3. 2019, p. 11.

34 Cf. Elizabeth Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, London 2001.

35 Radka Kvasničková, World-renowned Artist Magdalena Jetelová Presents Her Work in Olomouc, *iROZHLAS*, 30. 5. 2013, https://www.irozhlas.cz/regiony/svetove-uznavana-vytvarnice-magdalena-jetelova-predstavuje-svou-tvorbu-v-olomouci-_201305300115_mtaborska, accessed 1. 5. 2025.

36 Štěpánka Bieleszová (ed.), *Magdalena Abakanowicz*, Olomouc 2011.

37 For the most representative example, see Jan Procházka, Muzeum letos představí devět výstav: Bezhlavé sochy, barokní umělce i nábytek, *Olomouc.cz*, 11. 5. 2011, https://www.olomouc.cz/zpravy/clanek/Muzeum-umeni-prestavi-letos-devet-vystav-bezhlave-sochy-barokni-umelce-i-nabytek-16044, accessed 1. 5. 2025.

38 [Red.], Unikátní muzeum v Olomouci nebude, přesto už má exponáty za miliony, *Mladá fronta Dnes*, 28. 1. 2011.

39 [Red.], Muzeum umění Olomouc letos láká na světoznámou sochařku, *Scéna.cz*, 7. 3. 2011, http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=4&c=13865&r=1, accessed 1. 5. 2025.

40 Knoflíček – Netočný (note 2).

41 Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA, and London 2002, pp. 11–31.

42 Suzanne Lacy, Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys, in: eadem (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995, pp. 19–47, esp. p. 19.

43 Grant H. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, Los Angeles and London 2004, esp. pp. 50–151. On the critique of a stable concept of community, see also Kwon (note 42), pp. 100–155.

44 Bruno Latour, *Is Europe's Soil Changing beneath Our Feet?*, working paper, Groupe d'études géopolitiques, June 2022.

45 Ibidem, p. 9.

46 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, edited by Randal Johnson, Cambridge 1993.

47 Howard S. Becker, *Art Worlds*, 25th Anniversary Edition, Berkeley, Los Angeles and London 2008 [1982].

48 George Yúdice, *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, Durham and London 2003.

49 Paul J. DiMaggio and Walter W. Powell, The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields, *American Sociological Review* XLVIII, 1983, No. 2, pp. 147–160.

50 Sharon Zukin, *The Cultures of Cities*, Cambridge, MA, and Oxford 1995.

51 Nancy Fraser, Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, *Social Text*, 1990, No. 25/26, pp. 56–80.

52 David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, London and New York 2012.

53 Sherry R. Arnstein, A Ladder of Citizen Participation, *Journal of the American Institute of Planners* XXXV, 1969, No. 4, pp. 216–224.

54 Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London and New York 2012.

55 For a basic guide to the exhibition and publications, see https://muo.cz/trienalesefo2024/, accessed 1. 5. 2025.

56 Cf. Barbora Kundračíková, 'Black Holes' Exploitation: Central European City between Monument, Document, and Mockument, *Disegno: Journal of Design Culture* VIII, 2024, No. 1, pp. 54–73.

57 Jan Sulovský, *Mladík od Zlaté štiky*, 2013 (manuscript).

THE 'MORAVIAN OXFORD': AMBITION AND DISILLUSIONMENT IN THE TRANSFORMATION OF OLOMOUC, 1989–2020

Petr Roubal

Social geographers and sociologists have already subjected the development of Czechoslovak and Czech cities after 1989 to thorough analysis, identifying three major and internally contradictory trends in their socio-spatial transformation. First, the decline of state-socialist enterprises brought both job losses and an opportunity to transform the urban landscape fundamentally by assigning new functions to extensive industrial sites. Second, pronounced socio-spatial polarisation emerged: on the one hand, city centres experienced social upgrading and gentrification, while suburbanisation transformed formerly agricultural hinterlands; on the other, socially excluded localities developed on the edges of inner cities and, in some cases, on prefabricated housing estates. Third and finally, local government acquired considerable autonomy to make decisions on the city's most important affairs under democratic scrutiny, yet at the same time it was exposed to unprecedented pressures of globalisation that severely constrained its room for manoeuvre.

The extensive findings of social-science research stand in contrast to the still relatively modest historiography of post-socialist cities. Whereas the social sciences, especially sociology and social geography, seek patterns, regularities, and theories applicable across different urban contexts, urban historiography focuses on reconstructing and interpreting singular events in their specific spatio-temporal settings. Its aim is therefore not necessarily to discover general laws, but to understand how and why a particular course of urban development occurred at that precise time and in that particular form, with emphasis on the uniqueness of the historical context. The present essay, which outlines Olomouc's development over the three decades from 1990 to 2020, seeks to identify what is distinctive about the city's story. It poses historiographical questions about the motivations of individual actors and attempts to capture the unintended – and often paradoxical, even absurd – consequences of their actions. Although Olomouc is 'only' a medium-sized city hovering around the threshold of 100,000 inhabitants, the complexity of its development and the multitude of historical actors and plotlines necessarily mean that this essay can offer only a fragment of the account that the city's three post-revolutionary decades deserve. It deliberately avoids a broader discussion of the transformation of the Olomouc Urban Conservation Area, which is addressed in other chapters of this volume.[1]

A CITY RIPE FOR REVOLUTION

The revolutions in Central and Eastern Europe had a whole constellation of causes. Yet, as the American historian Brian Ladd has shown in the case of East Germany, a sense of acute crisis in cities and their governance played no small part.[2] In this respect, few cities were as ripe for revolution in 1989 as Olomouc. The contrast could scarcely have been greater between, on the one hand, the way its residents – and above all its cultural elites – saw themselves as citizens of an important centre of spiritual and social life, and, on the other, the disastrous physical condition of the city, particularly its conservation area. The political dimension of the decaying city centre under state socialism has been aptly demonstrated by political scientist Adéla Rádková.[3] Among other things, she recalls the question 'Will Olomouc Collapse?', posed in 1988 by Josef Velek, an editor of *Mladý svět*; it reflected a broadly felt crisis of Olomouc urbanity that was rapidly becoming a political crisis.[4]

The collapse of the corner of an apartment building on Pavelčákova Street, which leads from Horní náměstí, prompted the Prague journalist's interest in Olomouc but was not in fact unique to the city in the late 1980s. It was a general manifestation of the state-socialist preference for prefabricated housing construction, which absorbed the overwhelming majority of resources allocated to housing. What was specific to Olomouc was the contrast between this condition and what Pavel Zatloukal calls a constant of the city's twentieth-century history: 'an intense awareness of the city's great past'.[5] This acute urban scandal was compounded by other latent frustrations among Olomouc residents that were specific to the city. First, the loss of its status as a regional capital in 1960 meant not only a break with a long historical tradition and a decline in prestige, but also, within the hierarchical system of party rule, a very tangible reduction in the city's influence over its own administration and condition.[6] Demotion to district-centre status evoked the older historical grievance of Olomouc's displacement from its position as capital of the Moravian lands, intensified by the transfer of authority to 'plebeian' Ostrava.

Second, no other city of comparable size was so directly exposed to the consequences of the Soviet occupation and the presence of occupation forces. As military historian Prokop Tomek has shown, after the August 1968 invasion Olomouc found itself in the unique, if unenviable, position of a 'city of two armies'.[7] It became a stronghold of one of the occupation army's five divisional areas while remaining an important centre of the Czechoslovak People's Army, although its military importance in the Cold War declined as the strategic focus shifted to the western and southern borders of Bohemia and Moravia. The Soviet Army made intensive use of the Libavá Military Training Area, the country's second largest, and in the 1980s even stationed launchers there for intermediate-range missiles capable of striking any city in Western Europe. More immediate in its impact on everyday life in Olomouc, however, was the seizure of Neředín airfield, one of four airfields assigned to the occupation forces. The Soviets stationed almost fifty helicopters of various types there, including heavy combat and transport helicopters, whose noise made life extremely difficult on the nearby housing estates. As historian Marie Černá has shown, helicopter noise, the movement of heavy military equipment through the city, and crime committed by Soviet soldiers prompted fruitless complaints from ordinary citizens and municipal officials alike.[8]

When eyewitness reports of the events on Národní třída in Prague reached Olomouc on Saturday, 18 November 1989, they thus found a public ready to express its opposition both to the regime and to the condition of the city. As historian James Krapfl has shown, the revolutions outside Prague were not merely belated reflections of events in the capital; they had agendas and dynamics of their own.[9] Crucial to the dynamics of protest in Olomouc was the fact that university students made up a substantial proportion of the city's population – the highest percentage among Czechoslovak university towns – and that Olomouc was also an important centre of theatrical life. Because a large proportion of the students were away during that decisive weekend, actors became the first organisers of the protests. After Saturday evening's performance of the comedy *Velká mela / Big Brawl* at the Oldřich Stibor State Theatre, the actor Miroslav Rataj read out an appeal issued by Prague actors and students of the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague (DAMU). On Sunday, the theatre as a whole became one of the first in the country to join the Prague theatre strike.

Olomouc students joined the revolutionary movement on the evening of Sunday, 19 November, when a large crowd gathered for a demonstration outside the Šmeral Halls of Residence in the Envelopa district. An improvised leadership of the student protests was formed and resolved to organise a university-wide protest for the following day. Under pressure from the students, the university committee of the Socialist Youth Union convened a university-wide meeting for Monday, 20 November, in the University Sports Hall. Some 4,000 students attended – two-thirds of all students in Olomouc.[10] In a vote organised by one of the student leaders, medical student Ivan Langer, they decided to join the Prague students' strike. The intervention of American-studies scholar Josef Jařab was pivotal to the course of the meeting: he was one of the few members of the academic staff to support the student protests from their first days. Jařab even made his office available to the strike committee established that same day, whose most prominent figure was the student Tomáš Roreček.[11]

From the evening of Monday, 20 November 1989, an ever-growing crowd of protesters gathered daily on náměstí Míru / Peace Square (now Horní náměstí / now Upper Square). The first two demonstrations remained improvised: speakers addressed the crowd from the steps of the Holy Trinity Column and without amplification.[12] Police officers with dogs formed a cordon around the demonstrators between the Holy Trinity Column and the main entrance to the town hall. The municipal public-address system called on them to disperse immediately, while ambulances waited in a corner of the square.[13] From Wednesday, 22 November, it became clear that no direct confrontation with the police would take place. The calls to disperse ceased, and the demonstrations assumed the more organised form of a pre-arranged succession of speakers addressing the crowd over a sound system. They culminated in the general strike of Monday, 27 November, joined by every major industrial plant in Olomouc. Reportedly 60,000 protesters assembled in the city centre, making it the largest event of its kind in the city's history.[14]

As in other cities, students, alongside members of the theatre community, constituted the most radical element among the protesters. Instead of heeding the university administration's call to end the protests, they began a sit-in strike at the Faculty of Arts. The atmosphere at the university was extremely tense in the first days, and a planned police intervention was reportedly averted by the resolute stance of Rector Jaromír Kolařík. Tensions were also eased by the non-violent and often highly creative character of the student protests. In the weeks that followed, two irreverent student actions in particular attracted nationwide attention. For the first, students asked citizens attending a demonstration at the monument to V. I. Lenin and J. V. Stalin to bring balloons. They festooned the statue with them and added a banner reading 'Fly Away to Warmer Climes', creating a remarkable, self-ironic variation on the revolutionary genre of toppling monuments to former regimes. Better known still was the action in which students erected a wall of cardboard boxes in front of the district party secretariat in Envelopa while the plenary session of the district party committee was in progress.[15] The large number of students available to the movement was crucial to the revolution's logistics, particularly to its expansion into smaller towns and industrial plants. In this role – which in some cases exposed them to physical attacks – Olomouc students were more active than their more numerous counterparts in Ostrava.[16]

After some initial confusion, Civic Forum established itself as a highly effective revolutionary body. It gradually assumed power in municipal and district institutions and laid the foundations for Olomouc's future post-November political elite. At its core – later formalised as the Council of the Olomouc Civic Forum Coordination Centre (hereafter Civic Forum or OF) – stood a group drawn from the city's relatively numerous but fragmented opposition milieu. As council member Květa Princová recalls, opposition activists often had not known one another before November 1989 and only met through Civic Forum.[17] As in other larger cities, the OF Council comprised a broad coalition of different currents: liberal Charter 77 signatories, such as OF spokesman and future mayor Milan Hořínek; the Catholic opposition, the only organised opposition group in Olomouc before 1989; and prominent figures associated with 1968, including the future senator František Mezihorák and theatre practitioner Pavel Dostál.[18] As a revolutionary body, Civic Forum benefited from the presence within the opposition movement of figures with highly radical programmes and experience in confronting political power. Alongside the Princ couple, the most striking example was Tomáš Hradílek, who shared the frustrations of the opposition movement's younger generation and put into practice a programme he himself formulated as 'leaving the Prague cafés and going out to meet the people'.[19] Together with Rudolf Bereza,[20] he drew attention through several conspicuous anti-regime protests that had nationwide repercussions. The best known occurred during the 1987 May Day parade in Olomouc, when the two men held above their heads for twenty minutes a banner reading 'Charter 77 Calls for Civic Courage'.[21] Another characteristic strength of Olomouc Civic Forum was its ability to mobilise the broader networks of the so-called grey zone and to involve figures who stood at the boundary between the official and opposition spheres, such as Pavel Zatloukal, director of the Museum of Art, and the aforementioned American-studies scholar Josef Jařab. It also enlisted young organisers such as Jan Večeř, the municipal office's long-serving secretary (1990–2024), whose work as head of boiler houses at the Municipal Housing Enterprise had brought him into contact with the opposition milieu.[22]

Facing this new political elite – accustomed to improvisation and risky decisions and supported by a large body of radicalised students – was a disoriented local party bureaucracy accustomed to instructions from above. Moreover, some members of the former elite, including Čestmír Kučera, deputy chair of the Municipal National Committee, agreed on the need for radical change and had long cooperated with the grey zone. By the second half of December, the Communist Party of Czechoslovakia (KSČ) was therefore rapidly losing its positions of power. Civic Forum, now based in the former National Front Agitation Centre on náměstí Míru, secured a majority on the fourteen-member council of the District National Committee. A new council was similarly formed at the Municipal National Committee (MNV), chaired until the November municipal elections by Christian Democrat Břetislav Baran.[23] The university leadership was also completely replaced in December, with Josef Jařab elected rector on 21 December. A further step in the local transfer of power was the March 1990 'purge' of the elected bodies of the municipal and district national committees by means of so-called co-optations. This legal device drew on a 1969 law used to normalise the power structures of the time; it permitted undesirable representatives at all elected levels to be recalled and replaced by a vote from within the body itself, without a general election. In Olomouc, a political agreement accordingly led to the replacement of more than fifty representatives. Among those whose political careers began through this process was Marta Vláčilová, who would become one of the city's most prominent politicians. A remarkable twist concerned Čestmír Kučera: although his own KSČ sought to remove him in the process, Civic Forum took him under its wing, and he remained deputy chair of the MNV and a member of the city council.[24]

The rapid departure of the Soviet occupation forces further confirmed the momentum of change in Olomouc. Their withdrawal followed a partial reduction of the Soviet presence shortly before November. By the end of March 1990, the Soviets had vacated the Libavá Military Training Area; not long afterwards, the helicopters left Neředín military airfield; and the process concluded with the transfer of the Prokop Holý Barracks to the Czechoslovak Army.[25] The Czechoslovak military had no use for most of the vacated properties, including Neředín airfield, and gradually transferred them to municipal institutions.[26] For Olomouc's post-November urban development, this transfer of former Soviet property, together with the evacuation of a number of other large military sites administered by the Czechoslovak Army, was of fundamental importance, creating substantial development potential for both the city and the university. The negative side of this development – in which, among other things, Olomouc acquired hundreds of flats after all Soviet troops had departed in April 1991[27] – was the need to remediate extensive environmental damage and to absorb the economic effects of reductions in the size of the Czechoslovak Army and its presence in Olomouc.[28]

FROM THE AGE OF INNOCENCE TO OLOMOUC'S 'OPPOSITION AGREEMENT'

The revolutionary year culminated in the first free municipal elections in November 1990, which confirmed the Civic Forum leadership's mandate to govern the city. Since the spring, a group of OF representatives centred on future mayor Milan Hořínek had been attempting, amid the hectic atmosphere, to formulate a concept for the city's future development, which at that moment still appeared entirely open.[29] Yet the autumn elections also found Civic Forum already in a state of internal disintegration, with part of the movement clearly moving towards the creation of a right-wing political party under Václav Klaus. Although Mayor Hořínek and the great majority of the OF leadership wished to preserve a united movement and resisted its transformation into a party structure, the process of division had become unstoppable.[30] It culminated in the establishment of the Civic Democratic Party (ODS) at its congress in Olomouc on 21–22 April 1991. The autumn elections thus froze in place a specific post-November revolutionary situation and balance of forces that gradually lost political support as the influence of the neoliberal ODS and Civic Democratic Alliance (ODA) grew nationally at the expense of the post-dissident Civic Movement. Though not formally in opposition, the politically under-represented ODS made itself felt with increasing force in recurrent political clashes, for example over the removal of former dissident Bereza from command of the municipal police.[31]

Mayor Milan Hořínek, who, like most of the former OF leadership, aligned himself with the Civic Movement, nevertheless possessed enough moral and political capital – unlike some other mayors drawn from the ranks of liberal dissidents – to complete his term in office.[32] In the autumn of 1991, the first post-revolutionary city council formulated an ambitious development concept intended to mark the most radical possible departure from the legacy of socialist Olomouc and to present an entirely different vision of the city's future.[33] The team that authored the concept under Rector Josef Jařab was conscious of the proposal's radicalism. In the authors' words, it entailed 'quite profound structural changes with certain irreversible demographic and social consequences, since it represents a fundamental change of orientation'.[34] In their view, however, this radical redirection matched both the city's potential and contemporary global social trends. Olomouc's location, the authors argued, made it capable of becoming Moravia's commercial, tourist, scientific, and financial centre, provided that existing industrial development could be 'restricted to the greatest possible extent' and replaced by sectors 'in which intellectual production and information are the commodities (science and research, information technology, commerce)'.[35]

The concept also reflected a critique of modernist urban planning, characterised by functional zoning, spatial rationalisation, and an emphasis on efficient transport infrastructure. In contrast, it stressed postmodern elements such as a 'balanced spatial structure of the city', which was to become a 'humanised living environment of high aesthetic and ecological quality', with a minimal share of motor traffic.[36] In the early 1990s, the plan to create a cultural and research centre of European importance collided with a steep decline in living standards, economic difficulties among enterprises, and the resulting drastic contraction of tax revenues, which accounted for almost half the city's income. It also encountered the gradual revelation of a deep infrastructure deficit inherited from state socialism.[37]

Reduced to its broadest outlines, political development over the next two decades, from 1994 to 2014, was characterised by a retreat from ambitious plans towards pragmatic solutions. At the national level, political scientist Lubomír Kopeček describes this as the end of an age of innocence marked by a high degree of idealism.[38] A different political elite, recruited mainly from the party structures of the two dominant parties (the Civic Democrats and Social Democrats), displaced the leading figures of Olomouc's revolution. Strong personalities connected with the opposition milieu – who, as Mayor Hořínek admitted, 'not only had no experience of public administration, but for the most part had never held any executive or managerial post'[39] – gave way to younger technocrats, for whom running the city often served as an opportunity to advance within the party hierarchy. The most conspicuous example was Mayor Antonín Staněk, whose subsequent brief tenure as minister of culture provoked both a political and a constitutional crisis. The city's second post-November council (1994–1998) was dominated by the ODS, which formed a broad coalition under Mayor Ivan Kosatík with every party except the Communists and Republicans. In the following term (1998–2002), the ODS again won the election, but Social Democratic leader and future mayor Martin Tesařík unexpectedly managed to circumvent the victor and form a coalition with the other parties, leaving the ODS in opposition alongside the Communists. During this term, however, the two largest parties already cooperated closely, including an attempt to reproduce the national 'opposition agreement' at the Olomouc level. In the next two terms (2002–2006 and 2006–2010), a grand coalition of the Civic Democrats and Social Democrats was indeed formed, with the symbolic participation of the Christian Democrats. In the first term, the mayoralty remained with the ČSSD's Martin Tesařík; in the second, after an ODS victory, it passed to the ODS, with Martin Novotný becoming mayor. This long period of close cooperation ended in 2010, when it was the ODS's turn to bypass the election winner – the Social Democrats – and form a centre-right coalition.

In the first half of the 2010s, however, the existing political order in Olomouc – in which either the Social Democrats or the ODS, and often both, had always governed – began to falter. It came under two forms of pressure born of frustration with the city's post-November development. Although independent of one another and often in conflict, they acted synergistically to produce a new political situation. The first came from civic associations with no ties to national politics, which became more successful than before in converting civic activism into effective political action and relative electoral success.[40] The activists' prospects improved significantly when the number of electoral districts was changed in 2014.[41] Until then, Olomouc had been divided into five (or at times six) electoral districts, which favoured the large parties. Small parties and civic activists had long sought electoral reform, eventually taking their case to the Constitutional Court. The complainants argued that the division of the city into electoral districts was entirely arbitrary: it allowed voters to select no more than nine candidates rather than deciding among all forty-five members of the municipal assembly and, above all, produced severe vote inequality, allegedly the greatest in the country. Citing the 2006 results, they maintained that a vote for a large party ultimately carried approximately five times the weight of a vote for a small one. The ODS, for example, received 36 per cent of the vote in 2006 and won twenty-one seats, while the Green Party received 7 per cent and won only one.[42] The change from five districts to one thus substantially benefited smaller groupings and increased the chances of well-known local figures relative to party officials.

Alongside competition from civic activists, the two established post-November parties came under even greater pressure from the dynamic rise of the ANO movement, which sharply criticised the inefficiency of municipal administration with a local variant of the national slogan 'run the city like a business'.[43] In 2014, the traditional parties still managed to exclude ANO and the activists and to form a coalition against the election winner.[44] In the following term (2018–2022), however, ANO secured the mayoralty for Miroslav Žbánek. Four years later it formed a coalition with local associations, and for the first time since the early 1990s neither the ODS nor the ČSSD had a representative on the city council.

The collapse of the two principal post-revolutionary parties paralleled developments in many other larger cities and had numerous causes rooted in their internal evolution and in the impact of national politics. Nevertheless, in a sense analogous to 1989, the specifically Olomouc phenomenon of frustration at the city's unrealised potential and the unfulfilled grand visions of the early 1990s also played a substantial role. The unrealised dream of urban greatness again entered the picture, delegitimising the politics of both major parties. At the most immediate political level, a series of scandals cast doubt on the competence of politicians from both parties; a few examples will suffice. The first major post-November political scandal was connected with the devastating floods of 1997. Olomouc City Hall coped relatively well and with great personal commitment with the immense organisational challenge of a natural disaster that inundated almost a third of the city and repeatedly forced the flood emergency committee itself to evacuate ahead of the rising water. Taken as a whole, Olomouc City Hall coped relatively well with the immense organisational challenge posed by a natural disaster that inundated almost a third of the city and repeatedly forced the flood emergency committee itself to flee the rising water; its staff also showed great personal commitment.[45] In the midst of the crisis, however, Mayor Ivan Kosatík (ODS) decided to leave for a family holiday in Greece. His departure contrasted especially sharply with the fact that Prime Minister Václav Klaus and President Václav Havel had both visited Olomouc by helicopter immediately beforehand.[46] Soon afterwards, his deputy Richard Pavel (ČSSD) was charged and subsequently convicted of embezzling hundreds of thousands of crowns from the flood-relief account.[47] Less than two years later, Kosatík's ČSSD successor Martin Tesařík came under suspicion of lobbying for the business interests of his brother Josef and the latter's company, SW Tesco, after he persuaded the city council to recommend his brother's high-rise building as the headquarters of the future Olomouc Region administration.[48] Suspicions of conflicts of interest accompanied a series of major decisions concerning municipal property, and the number of such cases increased rather than diminished over time. In 2002, the Palác Morava affair mobilised local civic activists. The project, linked to ČSSD politicians, envisaged an entertainment and shopping centre near the Olomouc market hall, at the very edge of the conservation area, with a footprint almost as large as Dolní náměstí.[49] Four years later, the police unit for combating corruption and financial crime became involved in the financing of the Aquapark project.[50] The betting company Fortuna even offered odds on the outcome of the corruption investigation into Olomouc's most prominent and at the same time most controversial politician, Ivan Langer.[51] The number and gravity of the scandals fostered a sense of frustration with Olomouc politics – a feeling that 'everything in Olomouc is a scandal', as one civic activist later put it.[52]

'AN ATTRACTIVE PLACE TO LIVE – FOR RESIDENTS AND INVESTORS' (SIC):[53] SEEKING WAYS OUT OF THE TRANSFORMATION CRISIS

The failure to realise the great transformation-era dream of Olomouc as a European centre of education and art – a kind of 'Moravian Oxford'[54] – was caused not primarily by the cartelisation of the two major parties, but by the exceptionally difficult economic and social conditions of the first two decades of transformation.[55] As the prominent Olomouc environmental activist Michal Bartoš aptly put it, ambitious projects came up against 'harsh economic reality and the resulting general climate in society'.[56] In the first phase of the transformation, Olomouc's development was marked above all by a sharp fall in household incomes and high crime; in the second half of the 1990s, high unemployment compounded these problems.

The first manifestation of the transformation's adverse social effects was a rapid rise in crime in Olomouc, accelerated by President V. Havel's extensive amnesty. The overcrowding of Olomouc Remand Prison documents the increase vividly: after the presidential amnesty, roughly one hundred prisoners remained, but only a year later the population exceeded four hundred – almost twice the prison's capacity.[57] In the first years of transformation, recorded crime in Olomouc rose by tens of per cent each year, while the clear-up rate fell to one-third of its 1989 level. Reports of particularly brutal and bizarre offences completed the alarming picture of the 'wild 1990s', when the Olomouc district ranked among those with the country's highest crime rates.[58] A series of explosions and planted explosive devices received extensive national media coverage and repeatedly occupied the attention of the highest levels of the police.[59] The murder of three creditors by an Olomouc businessman seeking to eliminate his debts attracted similar attention; he also left the city with liabilities of millions of crowns arising from a loan that the municipality had guaranteed as part of its support for private enterprise. Two years later, a series of luxury-car

thefts included the theft of the mayor's official vehicle from the car park in front of the town hall, directly within view of police cameras – which, however, were inoperative because Horní náměstí was inadequately lit.[60] Equally mysterious were the disappearance of a Petrof concert grand from the Moravian Theatre[61] and, around the turn of the millennium, the theft of 1,400 tonnes of granite setts from the reconstructed třída Míru. The stones had been intended for the reconstruction of Horní náměstí.[62] The police president, the director of the Security Information Service, and ultimately a parliamentary commission all dealt with the so-called Olomouc police war, which exposed the penetration of public administration by organised crime as groups of businesspeople and officers from elite police units accused one another of threats and extortion.[63] The rapid rise in crime contributed greatly to society's broader sense of insecurity as it underwent a so-called multiple transformation: the simultaneous disappearance of the socialist welfare state and the profound social and economic transformation associated with post-industrial society more generally.

Whereas crime was an acute problem chiefly in the first half of the 1990s and gradually stabilised, unemployment affected Olomouc residents from the middle of that decade. Apart from a brief interval of two or three years before the 2008 financial crisis, it remained high and well above the national average until the mid-2010s, still reaching 9 per cent in 2014.[64] The first wave of redundancies affected institutions burdened by overstaffing inherited from state socialism – for example, the Olomouc Park of Culture and Recreation reduced its workforce from 270 in 1990 to fewer than one-tenth of that number.[65] For a short time, these workers could still be absorbed by the rapidly expanding commerce and service sector, which benefited from an inherited shortage of supply on the one hand and high household savings on the other. By the mid-1990s, larger Olomouc enterprises, particularly in food production, began dismissing employees.[66] Instead of the recovery expected to follow 'shock therapy' and privatisation, unemployment continued to rise in the second half of the decade, reaching almost 12 per cent in the city itself by its close.[67] The consequences of large-scale privatisation were now fully apparent. As Martin Myant demonstrates in his analysis, it failed to address the fundamental problems of the Czech economy – obsolete technology and the general undercapitalisation of enterprises – and concentrated instead on the secondary issue of ownership structure.[68] This problem was doubly acute in Olomouc, which had received no major industrial investment during the normalisation period and entered the transformation with severely undercapitalised firms. Voucher privatisation itself provided no funds for technological renewal and often led instead to further corporate indebtedness amid opaque struggles to obtain controlling stakes. As elsewhere in the country, the most successful enterprises in the Olomouc area were those that quickly found a direct foreign investor. In such cases, substantial foreign investment could exploit the economic potential of the region's favourable location and inexpensive skilled labour. One example was Nestlé's entry into the Zora chocolate factory, which retained its existing workforce and gradually expanded production considerably.

Persistently high unemployment until the mid-2010s depressed incomes. Throughout this period, incomes in the Olomouc Region were among the lowest in the country. Although both incomes and unemployment were more favourable in the city of Olomouc itself than in the wider region – which included former districts badly affected by economic transformation – earnings remained below the national average. A vicious circle thus emerged: unemployment pushed down incomes; low incomes produced weak purchasing power; and weak demand generated further unemployment.

The gulf between dreams of a radically new role for Olomouc and economic reality is captured visually in Jindřich Štreit's 1995 book of photographs, *Lidé olomouckého okresu / People of the Olomouc District*.[69] Rather than a rapid transition to an information society, it depicts the first years of post-November transformation as a world in which the industrial age was slowly receding and change proceeded only gradually.[70] Apart from commerce and services, which changed dramatically, 'old industries' continued to dominate the Olomouc-area labour market even at the end of the 2010s; construction, mechanical engineering, manufacturing, and the chemical industry remained the largest employers. The university, the municipal and regional authorities, and above all University Hospital Olomouc – whose budget in some years equalled that of the entire city – were also major employers. These public-sector institutions substantially reduced unemployment in the city but given salary levels in the 1990s and 2000s they did little to drive economic development.

Seeking to halt rising unemployment, from the late 1990s Olomouc City Hall systematically developed industrial zones, mainly on greenfield sites, in order to attract foreign investors. Like other cities, Olomouc could rely on government assistance, particularly after Prime Minister Miloš Zeman's government began systematically supporting such investment, and after the Czech Republic joined the European Union in 2004 it could also draw on EU support. Yet cities had a weak bargaining position vis-à-vis foreign investors: all affected by economic decline to a similar degree, they competed with one another to offer the most advantageous development sites.

A clear example of the municipal administration's weakness was the pressure successfully exerted by one of Olomouc's most important investors, the American company Torrington, in negotiations over a planned investment of almost one billion Czech crowns. In order to secure the investor, the city purchased a plot on Pavelkova Street for CZK 18 million and transferred it to Torrington for CZK 2.6 million.[71] It was likewise taken for granted that the municipality would spend tens of millions of crowns from its own funds on infrastructure and utility connections for investors.[72] Even so, the strategy of developing industrial zones was relatively successful and helped reduce unemployment sharply by the end of the 2010s, to approximately 3 per cent. This was not, however, the anticipated growth of post-industrial sectors, but evidence of the broader phenomenon of reindustrialisation to which historian Vítězslav Sommer has drawn attention. The process also contributed to the city's rising debt – although major inner-city infrastructure projects and the extravagant investment in the Aquapark played a greater role – and debt servicing consumed an ever larger proportion of municipal income. Debt service (principal plus interest repayments) peaked at CZK 228 million in 2015, exceeding 10 per cent of the city's total revenue.[73]

The same logic – the aim of reducing unemployment – underlay another major intervention in the urban periphery: approval of large shopping centres and, later, logistics centres. Rather than directly subsidising the sector, the city leadership fostered its development by readily approving changes to the land-use plan and abandoning a long-term vision for commerce and services in relation to the inner city. The absence of a strong Chief Architect's Office, abolished in the early 1990s, was keenly felt: the city no longer had a strategic body to guide its long-term development. As in many other cities, the office was dissolved because of scepticism about experts' ability to anticipate the long-term development of society and the city, combined with confidence in the market's power of self-regulation and the democratic oversight of local government.

As social geographer Zdeněk Szczyrba has shown, large shopping centres – whose floor area per inhabitant became one of the highest in the country – fundamentally altered consumer behaviour in Olomouc and drastically diminished the centre's retail function.[74] Whereas 60 per cent of all retail space in Olomouc had been located in the city centre in 1987, by the mid-2010s the figure was only slightly above 10 per cent. The Horní lán development area on the city's south-western edge became the first suburban commercial location; Olomouc's first hypermarket, Terno/COOP, opened there in 1997. Even protests by civic associations, whose representatives understood the negative consequences of large-format retail outlets for urban development, failed to halt the succession of such projects.[75]

Alongside reindustrialisation, Olomouc thus paradoxically experienced a revival of functional zoning – this time not in accordance with the far-reaching visions of functionalist architects, but under pressure from multinational corporations. In direct contradiction to the postmodern visions of the first post-November city council, monofunctional zones of housing, employment, and commerce gradually emerged, linked by high-capacity roads. The rapid growth of private motor traffic, which soon filled those roads, was another characteristic feature of the city's post-November development. Even the centre, having lost its retail function, risked becoming to some extent a monofunctional administrative and tourist zone – a threat paradoxically underscored by the rapid and successful renewal of the conservation area. Whereas every renovated building was mentioned in the press in the 1990s, by the decade's end the opposite was true: individual buildings still awaiting repair had become newsworthy.[76]

PRIVATISATION AS PANACEA

Very soon after the Velvet Revolution, a consensus emerged in Olomouc politics on the necessity of privatising municipal property, especially housing. It became one of the few political constants extending through at least the first two decades of the city's post-November development; the issue received less emphasis in the third decade largely because little remained to be privatised. In keeping with the spirit of the age, privatisation was regarded as a panacea, a cure-all for every problem inherited from the past. Property that had 'belonged to everyone and at the same time to no one' was to pass into the hands of responsible owners, for whom repairing and maintaining private property would be not merely a matter of profit but also one of honour.[77] In addition to an economic remedy, privatisation was thus intended as an instrument of moral purification. Paradoxically, during the first two years of transformation, privatisation brought a major expansion of municipal ownership. As already noted, the city gradually took over extensive buildings and land from the Soviet and Czechoslovak armies. Among them, the 9 May Barracks by the Morava River and třída Kosmonautů played a particularly important role in the further development of both city and university. The city also recovered historical property that it had owned before 31 December 1949.[78] Under the Municipalities Act adopted in September 1990, Olomouc also assumed from the District National Committee control of state enterprises headquartered in the city, including Restaurants and Canteens, Recyclable Materials, and Moravian Automobile Repairs.[79] The enormous property transfers involved in large-scale privatisation gave the city an opportunity to gain control over strategic municipal enterprises, but asserting its interests amid competition from other actors in the privatisation process was not easy. As Mayor M. Hořínek recalled in 1994, councillors 'had to make considerable efforts to ensure that the city did not emerge empty-handed from these [property transfers]'.[80] The City of Olomouc therefore participated in privatisation projects involving state enterprises and acquired full or majority holdings in companies including the OIterm heating plant, Vodovody a kanalizace Olomouc [Olomouc Water Supply and Sewerage], and Hanácké pekárny [Haná Bakeries].[81] As a minority shareholder in other privatisation projects, Olomouc later succeeded in selling its stakes for sums in the lower hundreds of millions of crowns.[82]

The City of Olomouc also acquired a substantial number of flats. From the Soviet Army it took over 658 so-called mosaic flats, located in prefabricated apartment blocks faced with ceramic tiles. Some were in poor condition, particularly because interior fittings had been stolen after the Soviet withdrawal, in thefts in which Soviet military guards themselves also participated; moreover, the buildings often failed to meet Czechoslovak construction standards.[83] The city also took over unfinished prefabricated housing estates built under the so-called comprehensive housing-construction programme, as well as certain company-owned flats. During the privatisation of the state enterprise Sigma Olomouc alone, the city was offered a free transfer of nearly seven hundred prefabricated flats, which the municipal assembly accepted.[84]

Following these acquisitions, the City of Olomouc owned more than 16,000 municipal flats. Planning documents make clear that from the outset City Hall did not regard providing housing for residents as its responsibility, had no intention of continuing a system of publicly owned rental accommodation, and sought to dispose of the majority of its housing stock. The city's outline development concept 'unequivocally' recommended selling buildings that 'bring the municipality no economic benefit and fulfil no other function, for example a social one', explicitly including most residential buildings in this category.[85] From the beginning it was also clear that the city should retain some proportion of the flats, although the political parties disagreed over the appropriate share. The ODA took the most radical position, demanding the sale of every flat except a narrowly defined group reserved for social purposes.[86]

As historian Matěj Spurný has shown, housing privatisation resulted both from political preferences rooted in ideas about the market's redemptive power and from pragmatic decisions compelled by external economic conditions and the internal dynamics of the privatisation process.[87] Burdened by an ever-expanding agenda, City Hall preferred the straightforward solution offered by housing privatisation and adopted an approach employed by municipal authorities throughout Central and Eastern Europe. The city council began by privatising buildings in the centre. On the one hand, these were in the worst technical condition and therefore represented potentially the greatest financial and organisational burden; on the other, their commercial potential offered hope that new owners would repair them quickly.[88] During the first half of the 1990s, the city introduced a system for valuing buildings for sale based on a regularly updated price map and coefficients that either reduced the appraised price (0.2 for prefabricated construction) or increased it (2.0 for villas).[89] As in other cities, sitting tenants in Olomouc enjoyed a preferential right to purchase 'their' property. This stabilised social development but also reproduced social inequalities inherited from state socialism, confirming continuity with a system in which a form of 'quasi-ownership' of flats, including the guaranteed transfer of tenancies to descendants, had gradually developed under the previous regime.[90]

Although most political forces in the city envisaged retaining at least one-third of the flats in municipal ownership, it proved extremely difficult to slow the privatisation process, let alone halt it. Of the original 16,000 municipal flats, approximately 4,000 were returned to their former owners through restitution and extrajudicial rehabilitation. A further 4,000 were supposed to remain in municipal ownership after the planned privatisation. Attempts to revise and slow the existing process, however, met with indignant opposition from residents of municipal buildings who were not given the opportunity to buy.[91] The number of flats privatised became both an object of political struggle and a measure of the success of municipal coalitions. Nationally, cities competed to privatise their housing stocks as rapidly and thoroughly as possible. As a result, according to a 2020 study, the City of Olomouc had only 880 flats in its standard rental stock – that is, excluding special accommodation for older people – equivalent to 5 per cent of the original municipal housing stock.[92]

As with investment on the urban periphery, housing privatisation reflected a broader weakening of urban governance, as municipal government relinquished instruments for shaping the city's future development. Problems such as homelessness, the unaffordability of housing for young families – linked to Olomouc's highly sensitive concern about maintaining its population at the threshold of 100,000 – and the regulation of housing in relation to flood risk consequently moved beyond municipal control. City officials were also taken aback, for example, when reconstruction of the tram lines forced them to accept unsightly traction poles because private property owners refused to allow the wires to be anchored in exterior walls as they had been previously. This process was driven not only by 'planning scepticism' but also by exceptional economic pressures and the acceleration of neoliberal policies, which generate economic and social crises of their own and thereby delegitimise democratic urban government.

CONCLUSION

In 1996, Pavel Zatloukal, the spiritus movens behind the reconstruction of Horní náměstí, explained why the story of Arion and the dolphin had been chosen as the motif for a modern fountain.[93] Since the early modern period, he argued, the myth of the Greek poet Arion had symbolised for Olomouc the hope of rebirth and the restoration of the city's former greatness. In many respects, Olomouc's post-November development and the extent to which it overcame the decline of state socialism confirmed the myth's continued relevance. Olomouc is no longer a 'city of two armies'; instead, it makes effective use of inherited military property and benefits from the military command functions that remained in the city. Alongside the army, City Hall also cooperates successfully with the city's two other major institutional actors, the archbishopric and the university. The university underwent a radical transformation from one of the country's universities most thoroughly subjected to 'normalisation' into an institution of national significance. A number of cultural institutions, above all the Olomouc Museum of Art, likewise transcended the regional framework. At virtually the last possible moment, the urban conservation area underwent a fundamental renewal that, with few exceptions, met high standards of heritage conservation. The reconstruction of Horní náměstí became a textbook example of a sensitive postmodern redesign of public space. At the beginning of the new millennium, Olomouc once again became a regional capital, consolidating its leading role in central Moravia. The city built an effective administrative apparatus capable of handling an ever-growing and changing agenda, from major infrastructure projects and European funding to the consequences of natural disasters. Finally, structures of civic self-organisation emerged which, together with a well-informed and independent local press, repeatedly succeeded in defending the public interest.

Yet after three decades, Olomouc has not become the 'Moravian Oxford' of which it dreamed. As in the late 1980s, the latent contrast between the city's present condition and the aforementioned 'intense awareness of the city's great past' generated lasting public frustration with municipal politics. While Olomouc succeeded in overcoming the obstacles bequeathed by state socialism, post-communist transformation posed a succession of often still more difficult challenges. The situation was certainly not helped by the unforced errors of the city's political elites, including the cartelisation of the two major parties in Olomouc's version of the 'opposition agreement' and the uncritical adoption of neoliberal prescriptions. The principal barriers to a fundamental transformation of the city, however, were national and global processes beyond its control. Economic decline accompanied by high unemployment, followed by dependence on global economic cycles, constrained the city's room for manoeuvre and its autonomy in dealing with far more powerful economic actors. In Olomouc's symbolic landscape, the contrast between the city's perceived potential and its condition after three decades of transformation therefore appears to make room, alongside the myth of Arion, for the myth of Sisyphus – even if the latter is entirely unsuitable as a subject for the design of new Olomouc fountains.

1 Rostislav Švácha, Světovost skutečná a fiktivní [Internationalism Real and Imagined], in this volume – Adéla Rádková, Flanér, občan a hamburger [The Flâneur, the Citizen and the Hamburger], in this volume. Rádková also addresses the distinctive history of the Olomouc astronomical clock in her earlier essay: Adéla Rádková, Lokální témata a městské elity ve spleti politiky: Politologicko-historický pohled na proměny městské správy na přelomu 80. a 90. let, in Adéla Gjuričová – Martin Nodl – Stanislav Pospíšil (eds.), *Město jako laboratoř změny: Mezioborové výzvy*, Praha 2024, pp. 195–213.

2 Brian Ladd, Local Responses to Urban Decay and the Demise of the German Democratic Republic, in John Czaplicka and Blair A. Ruble (eds), *Composing Urban History and the Constitution of Civic Identities*, Washington, DC 2003, pp. 263–284.

3 Adéla Rádková, Spadne Olomouc? Městská památková rezervace ve spleti lokální politiky pozdního socialismu, *Soudobé dějiny* XXXI, 2024, No. 2, pp. 468–502.

4 Josef Velek, Spadne Olomouc?, *Mladý svět* XXX, 1988, No. 4, 26 January, p. 11.

5 Pavel Zatloukal, „Malá stanice na trati, která vede do Ruska" po stu letech (pár vzpomínek na olomouckou architekturu 1989–1999), in: *Péče o památky moderní architektury: Sborník příspěvků a přednášek*, Ostrava 1999 (Památkový ústav), pp. 6–13, esp. p. 6.

6 Act No. 36/1960 Sb., on the Territorial Division of the State, adopted by the National Assembly on 9 April 1960.

7 Prokop Tomek, Dvě armády v Olomouci, in Miloslav Čermák (ed.), *Olomouc v roce 1989*, Olomouc 2019, pp. 109–135.

8 Marie Černá, *Sovětská armáda a česká společnost 1968–1991*, Praha 2021.

9 James Krapfl, *Revoluce s lidskou tváří: Politika, kultura a společenství v Československu v letech 1989–1992*, Praha 2016.

10 Pavel Urbášek, Olomoucká studentská revolta roku 1989, in Miloslav Čermák (ed.), *Olomouc v roce 1989*, Olomouc 2019, pp. 88–97.

11 Urbášek (note 10) – See also Josef Jařab, *Rektorská rozpomínání*, Olomouc 2018 – Miroslav Vaněk et al., *Sto studentských revolucí: Studenti v období pádu komunismu – životopisná vyprávění*, 2nd edn, Praha 2019.

12 Miloslav Čermák and Heda Minaříková, Olomouc od listopadu roku 1989 do června 1990, in: Čermák (ed.), *Olomouc v roce 1989* (note 7), pp. 49–67.

13 František Mezihorák and Tomáš Hubálek, Občanské fórum v Olomouci, in: Čermák (ed.), *Olomouc v roce 1989* (note 7), pp. 68–87, esp. p. 72. The police also made a video recording of the demonstration, which they later handed over to Civic Forum, thereby creating a valuable historical document.

14 Ibidem, p. 75.

15 The students' radicalism is also well illustrated by the way they enforced an order issued by the new minister of education that the personnel and special departments of higher-education institutions were to be sealed. When the responsible faculty official refused to comply, the students bricked up the doors to the departments.

16 Mezihorák and Hubálek (note 13), p. 69.

17 Author's interview with Květa Princová, 25 October 2024, Faculty of Theology, Palacký University Olomouc.

18 František Mezihorák, Vznik Občanského fóra v Olomouci, in: Pavel Krákora et al., *Obnova demokracie v Československu po roce 1989*, Praha 2010, pp. 149–157.

19 Miloslav Čermák, Olomouc před sametovou revolucí 1989, in: Čermák (ed.), *Olomouc v roce 1989* (note 7), pp. 4–29, cited p. 17.

20 Rudolf Bereza was a bus driver by profession. After the revolution, he served one term on the Czech National Council, became the first director of the Olomouc Municipal Police, and then returned to work as a bus driver.

21 Čermák (note 19), pp. 14–15. The two dissidents also addressed an open letter to President Husák calling on him to resign and filed a criminal complaint against Vasil Biľak for treason in connection with the Soviet occupation.

22 Author's interview with Jan Večeř, 16 December 2024 – See also the retrospective interview První polistopadový tajemník: Za svá práva se musí města se státem rvát!, *Hanácký večerník*, 1 May 2024, https://www.hanackyvecernik.cz/rozhovory/prvni-polistopadovy-tajemnik-za-sva-prava-se-musi-mesta-se-statem-rvat, accessed 7 September 2026.

23 Čermák and Minaříková (note 12), pp. 59–60 – *Kronika města Olomouce* (hereafter KMO), 1990, p. 5.

24 See Rádková, Lokální témata (note 1), p. 202 – See also KMO 1990, pp. 9–10. This solution nevertheless increased the number of council members beyond the statutory limit; despite repeated warnings that the arrangement was unlawful, the municipal committee insisted on it for some time.

25 Tomek (note 7).

26 Neředín airfield was symbolically transformed during the papal visit associated with the canonisation of Jan Sarkander. After explosives specialists had cleared the airfield of small-calibre munitions left by the Soviet Army, a temporary altar 150 metres long and several field chapels were erected there. KMO 1995, p. 53.

27 KMO 1991.

28 KMO 1990, p. 88. At the end of the year, after a stormy debate, the municipal assembly approved the army's request to station Central Command there. *Minutes of the 2nd (extraordinary) meeting of the Olomouc Municipal Assembly* (hereafter ZMO), 27 December 1990, Státní okresní archiv Olomouc, collection Městský úřad Olomouc (hereafter SOkA Olomouc).

29 Author's interview with Jan Večeř (note 22).

30 Petr Janyška, Budujeme stranu: OF rokovalo v Olomouci, *Respekt* I, 1990, No. 40, p. 2.

31 KMO 1992, pp. 124–125.

32 Mezihorák and Hubálek (note 13), p. 77.

33 *Minutes of the 33rd meeting of Olomouc City Council* (hereafter RMO), 17 September 1991, SOkA Olomouc – *Minutes of the 34th meeting of RMO*, 1 October 1991, SOkA Olomouc.

34 *Návrh rámcové koncepce rozvoje města Olomouce*, Minutes of the 34th meeting of RMO, 1 October 1991, SOkA Olomouc.

35 Minutes of the 33rd meeting of RMO, 17 September 1991, SOkA Olomouc.

36 See also Územní rozvoj, architektura a historické jádro, *Hanácké noviny*, 22 April 1992, p. 3 – Jak bude vypadat Olomouc za 5, 10, 15… let?, *Hanácké noviny*, 14 June 1993, p. 2. The great majority of citations from Olomouc's daily press derive from research that Rostislav Švácha generously shared with the author.

37 *Město Olomouc 1990–1994*, published by Úřad města Olomouc, 1994 (appendix to the Minutes of the 25th meeting of ZMO, 2 November 1994, SOkA Olomouc), p. 1.

38 Lubomír Kopeček, *Éra nevinnosti: Česká politika 1989–1997*, Brno 2010.

39 *Město Olomouc 1990–1994* (note 37), p. 15.

40 KMO 2014, p. 61.

41 Ondřej Zuntych, Absurdní dělení Olomouce zřejmě skončí: Vedení radnice je pro, *Olomoucký deník*, 23 April 2014 (online), accessed 7 September 2026.

42 Order of the Constitutional Court of the Czech Republic of 6 June 2007, file No. I. ÚS 214/07 (online; accessed 4 January 2025). The Constitutional Court ultimately dismissed the action on formal grounds because the form of municipal elections is regulated not by the Constitution but by ordinary legislation.

43 KMO 2014, p. 3.

44 KMO 2014, pp. 18–19.

45 Author's interview with Jan Večeř (note 22).

46 Jindřich Schulz, Opět v demokracii, in: Jiří Šmeral, Jana Burešová and Jindřich Schulz, *Dějiny Olomouce* II, Olomouc 2009, p. 441.

47 Česká televize Archive and Programme Collections, *Klekánice*, broadcast 23 January 1998 (IDEC 498 231 10014/1003) – Ibidem, *Klekánice*, broadcast 20 February 1998 (IDEC 498 231 10014/1007).

48 Zuzana Studená, Rozhodnutí o sídle centra je na spadnutí, *Olomoucký den*, 22 April 1999.

49 Vladimír Onderka, Odpůrci Paláce Morava budou demonstrovat před radnicí, *Olomoucký den*, 17 May 2002, pp. 1, 7.

50 Stavbou aquaparku se zabývají policisté, *Olomoucký den*, 21 February 2006, p. 3. The Aquapark also attracted police attention later; see Jaroslav Spurný and Jana Klímová, Plukovník Kadlec to netušil: Policie a státní zástupci rozmotávají klientelismus ve městě Ivana Langera, Respekt, 18 October 2015. Rostislav Švácha discusses the municipal-baths affair and, above all, the major scandal of the 2010s – the Šantovka Tower project of the businessman Richard Morávek – in his chapter in this volume.

51 Fortuna se omluvila Ivanu Langerovi za sázku na jeho obvinění, *Novinky*, 16 August 2020, https://www.novinky.cz/clanek/domaci-fortuna-se-omluvila-ivanu-langerovi-za-sazku-na-jeho-obvineni-40333505, accessed 7 September 2026.

52 Author's interview with Martina Mertová, 15 May 2023.

53 'Olomouc as an attractive place to live – for residents and investors' is the title of the 'global vision' introduced in the 2005 update of the Olomouc Strategic Plan. Besides the phrase 'the life of investors', the designation of the city's residents as 'human resources' is also striking. Olomouc aktualizuje Strategický plán, Statutární město Olomouc, 23 May 2005, https://www.olomouc.eu/aktualni-informace/aktualita/1781, accessed 7 September 2026.

54 Olomouc je spící Růženkou, říká Němec, *Olomoucký deník*, 12 April 2010, p. 2.

55 For the concept of cartelisation, see Richard S. Katz and Peter Mair, Changing Models of Party Organization and Party Democracy: The Emergence of the Cartel Party, *Party Politics* I, 1995, No. 1, pp. 5–31.

56 Ekologové omezili velkolepý projekt Sluňákova, *Olomoucký de*n, 9–10 October 1999.

57 KMO 1991, p. 123.

58 KMO 1997.

59 Jaroslav Spurný, Aby se v tom prase vyznalo: Čtvrtý výbuch v Olomouci, policie nemá žádnou stopu, *Respekt*, 10 February 1997. – Idem, Olomoucký terorista hrozí dál, *Respekt*, 30 March 2003.

60 KMO 1999, p. 180.

61 KMO 1995, p. 76.

62 KMO 2000, p. 181.

63 Jaroslav Spurný, Olomoucká válka policistů, *Respek*t, No. 14, 1 April 1997, p. 5. – KMO 1996, p. 137.

64 *Profil města – Trh práce*, Statutární město Olomouc, https://www.olomouc.eu/podnikatel/profil-mesta-a-informace-pro-investory/profil-mesta/trh-prace, accessed 7 September 2026.

65 KMO 1990, pp. 25, 121.

66 Schulz (note 46), pp. 444–446.

67 *Město Olomouc: Profil města*, Statutární město Olomouc, 2004.

68 Martin Myant, *Vzestup a pád českého kapitalismu: Ekonomický vývoj České republiky od roku 1989*, Praha 2014.

69 KMO 2000, p. 47.

70 Jindřich Štreit, *Lidé olomouckého okresu*, Olomouc 1995. For a devastating critique of the series, see Josef Chuchma, Vesnice je svět, ale svět není vesnice, *Respekt*, 13 May 1996.

71 KMO 2000, p. 47.

72 See, for example, KMO 1999, p. 49.

73 KMO 2015, p. 29.

74 Zdeněk Szczyrba, Olomoucké obchodní domy: Komentář k otázkám geneze a současnému vývoji městské maloobchodní sítě, *Urbanismus a územní rozvoj* X, 2007, pp. 53–57. – Zdeněk Szczyrba and David Fiedor, Vývoj velkoplošného maloobchodu Olomouce a výzkum nákupního chování, in: *Sborník příspěvků: XVII. mezinárodní kolokvium o regionálních vědách, Hustopeče 18.–20. 6. 2014*, 2014.

75 Vladimír Coufal, Olomoučané podepisují petici proti stavbám hypermarketu u výpadovky na Mohelnici, *Hanácké noviny*, No. 33, 19 March 1998, p. 2. – Ids, Odpůrci stavby hypermarketu Tesco budou zítra protestovat před radnicí, *Olomoucký den*, No. 256, 3 November 1999, p. 3.

76 For the effects of suburbanisation in general, see Luděk Sýkora, Suburbanizace a její společenské důsledky, *Sociologický časopis* XXXIX, 2003, No. 2, pp. 217–233.

77 *Město Olomouc 1990–1994* (note 37), p. 3.

78 Act of the Czech National Council No. 172/1991 Sb., on the Transfer of Certain Property from the Czech Republic to Municipal Ownership – KMO 1991.

79 Act of the Czech National Council No. 367/1990 Sb., on Municipalities, Section 67(2).

80 *Město Olomouc 1990–1994* (note 37), p. 16.

81 See KMO 1993 – Minutes of the 17th meeting of ZMO, 2 June 1993, SOkA Olomouc.

82 See KMO 1992, p. 19 – KMO 1998, p. 13.

83 *Seznam objektů po SA pro bezúplatný převod*, Minutes of the 79th meeting of RMO, 25 May 1993, SOkA Olomouc. On the thefts, see Česká televize Archive and Programme Collections, *Zjizvená tvář měst: Olomouc*, 1994 (IDEC 394 451 42774).

84 Minutes of the 17th meeting of ZMO, 2 June 1993, SOkA Olomouc. The city received a further 218 flats free of charge from the Military Repair Enterprise; see KMO 1993.

85 *Rámcová koncepce rozvoje města*, Minutes of the 34th meeting of RMO, 1 October 1991, SOkA Olomouc.

86 'ODA chce zeštíhlit radnici', *Hanácké noviny*, 1 September 1994, p. 2.

87 Matěj Spurný, 'Bydlet ve svém: Kořeny a charakter polistopadové privatizace bydlení v Československu', *Dějiny a současnost*, No. 1, 2025, pp. 8–11.

88 Minutes of the 35th meeting of RMO, 15 October 1991, SOkA Olomouc.

89 Minutes of the 17th meeting of ZMO, 2 June 1993, SOkA Olomouc – See also *Zpráva o prodeji domů*, Minutes of the 24th meeting of ZMO, 21 September 1994, SOkA Olomouc.

90 The city leadership took a distinctive approach to unfinished prefabricated housing construction. The council decided to sell incomplete blocks containing approximately three hundred flats to two companies, Bestol and Pozemní stavby, for only CZK 65 million, with the proceeds invested in completing the infrastructure of the housing estates under construction. Minutes of the 17th meeting of ZMO, 2 June 1993, SOkA Olomouc. On the state-socialist phenomenon of 'quasi-ownership', see Olga Šmídová, Vlastnictví a kvazi-vlastnictví bytů za socialismu a jejich postsocialistická mutace, in: Anne Olivier (ed.), *Cahiers du CEFRES No. 11: Původní a nové vlastníci*, Praha 1996, pp. 116–124.

91 Television footage of the public hearing on housing privatisation shows the meeting hall completely full; see Česká televize Archive and Programme Collections, *Kupčení s byty*, 2003 (IDEC 403 231 02316/1034). The programme examined why several councillors registered real-estate businesses in the trade register immediately after approving the next phase of housing privatisation.

92 *Koncepce dostupného a sociálního bydlení statutárního města Olomouce na roky 2021–2027*, Statutární město Olomouc, 2020. Relative to the total number of flats in Olomouc, the share is smaller still, since at the outset the city owned just under 40 per cent of all housing in the city.

93 Horní náměstí – mnoho světla, málo zeleně, *Hanácké noviny*, 3 February 1996.

THE FLÂNEUR, THE CITIZEN AND THE HAMBURGER: THE POLITICAL ONTOLOGY OF ‘EMPTY SPACE’

Adéla Rádková

At first glance, a mere five hundred square metres of urban space might seem to reveal little about transformations in a city, a region or society at large. This study, however, seeks to demonstrate that the triangle bounded by Salm Palace,[1] the Holy Trinity Column,[2] and the passage leading from Horní náměstí (Upper Square) to třída Svobody (Freedom Avenue)[3] brings into view many of the key processes that shaped Olomouc’s post-1989 transformation and its development over the ensuing decades. The study thus centres on a public space at the heart of Olomouc, the setting for both everyday and exceptional events, from routine walking and shopping to happenings, celebrations, and political assemblies, making it an important locus of urban experience. Yet the significance of this space is not fixed: it changes according to what takes place there, who uses it, and what meanings are attributed to it. Although the chosen space between Salm Palace, the Holy Trinity Column, and the passage to třída Svobody does not lie at the immediate centre of public life – which traditionally unfolds in front of the town hall and its astronomical clock, or on the other side of the column towards the Moravian Theatre – it was selected deliberately. Its character as a thoroughfare, its everyday use, and its shifting symbolism make it an unusually sensitive indicator of social and political change. The study thus focuses on this ‘interstitial zone’, which, although not a focal point for the official representation of power, nevertheless reflects deeper processes transforming the city, its public space, and its civic culture.

This space may be understood as a stage upon which past, present and possibilities for the future converge, together with cultural memory, the logic of global consumerism and the question of participatory citizenship. The study does not, however, seek to reconstruct decision-making processes or analyse the site’s changing functions; rather, it examines its political ontology: what a public space of this kind makes it possible to see, say and do, and what it silences, suppresses or precludes. In this sense, the chosen site is understood as an arena that both reveals and shapes the possibilities and the limits of public action, political presence and shared reality. The study therefore does not offer a ‘history of the site’ in the conventional sense. Instead, it reflects ‘on empty space’, considering gestures and events both as symptomatic moments of transformation and as potential sites of resistance or of a rediscovery of the political dimension of urban space. It examines urban space as a cultural and political phenomenon: a place in which certain social values, power relations and forms of citizenship become visible – and are often concealed. This introduction brings us to the broader question of the study: how can a historically important medium-sized city confront the challenges of globalisation without losing its cultural identity and political potential? How does it negotiate the pressures of museumisation on the one hand and commercialisation on the other?

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FRAMEWORK: SPACE AS A HISTORICAL AND POLITICAL PHENOMENON

This study approaches public space as a complex, multilayered cultural, political, and physical phenomenon that cannot be reduced to purely functional, urban-planning, or architectural terms. A theoretical point of departure is Jürgen Habermas’s classic conception of the public sphere in *The Structural Transformation of the Public Sphere*, in which he describes the public sphere as a realm of social life in which public opinion is formed and which is accessible to all citizens.[4] Habermas’s concept is not grounded in spatiality in the narrow geographical sense but in public communication and rational-critical debate as conditions of democratic legitimacy. In Habermas’s words, it is ‘a realm of our social life in which something approaching public opinion can be formed. Access is guaranteed to all citizens.’ [5] This approach understands public space not merely as a physical site but also as a process of interaction, visibility, and argumentation in which political relations are formed and re-formed. This initial framework is developed further through Hannah Arendt’s emphasis on action and Walter Benjamin’s concept of the flâneur.

In *The Human Condition*,[6] Hannah Arendt understands the public realm as a place of action and appearance before others. She distinguishes three fundamental human activities: labour, work, and action. Of particular importance is her understanding of action, which requires the presence of others, and a space in which one can appear before them. Work, by contrast, creates the relatively enduring human world that provides the material setting for action. For Arendt, political life thus depends not only on the presence of others but also on a worldly space in which people can appear to one another through speech and action. The public realm is therefore a space in which action can unfold as an expression of freedom and in which people, by initiating something new, participate in sustaining a common world. In contrast to Habermas’s emphasis on rational-critical deliberation, Arendt shifts attention towards action, plurality, and the possibility of new beginnings.

Arendt’s pluralist framework opens up the possibility of examining public space not only as an arena of presence and action but also as a field of meanings whose layers can be uncovered and reinterpreted. Walter Benjamin provides a crucial source of inspiration here: his poetic-critical analysis of the modern city allows public space to be understood as a site of allegorical reading. Benjamin’s flâneur – an urban pedestrian who moves through the city without a destination yet with heightened receptiveness – shifts attention from action to observation, and from direct participation to critical detachment. He thus broadens the analysis of public space to encompass different modes of presence: not only active citizenship but also contemplative critique. In *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*,[7] Benjamin shows how urban spaces are shaped by the logic of consumerism and how hidden power relations may be read through them. His critique of modern urban life enables us to view public space as a site where authentic experience collides with the superficiality of consumer culture. This perspective will be used primarily in the analysis of the Last Supper happening below. Benjamin thus adds a symbolic and interpretive dimension to the analysis: the flâneur embodies a distinctively modern mode of urban perception, observing the city while reading its apparently ordinary surfaces for traces of broader social transformations.

While Arendt emphasises action and appearance in the presence of others, and Benjamin draws attention to the city’s concealed meanings, feminist political theory exposes the forms of structural exclusion that remain insufficiently addressed by both approaches. The public realm envisioned through Arendt’s emphasis on action and Benjamin’s figure of the flâneur has historically been associated with subjects whose access to public space is not constrained by gender or social position. In *Justice and the Politics of Difference*, Iris Marion Young argues that a just and inclusive public space must accommodate different modes of bodily presence and communication, not only those conforming to dominant cultural norms. What makes discussion public is not unity or proximity but the openness with which it takes place.[8] In *The Claims of Culture*, Seyla Benhabib develops Arendt’s work through the notion of ‘discursive space’, in which difference can become the basis of political action rather than an obstacle. Benhabib adds the important point that the notion of a unified public sphere implied by Arendt does not correspond to the contemporary experience of democratic societies. Public life now unfolds not in a single centralised space but in a dispersed network of plural forums, movements, communities, and discursive platforms, often mediated by media, technology, and temporal distance.[9] A feminist perspective therefore significantly corrects and supplements both theories. It allows us to understand an urban public space such as the Olomouc triangle not only as a site of political appearance and action, but also as a node within broader symbolic, cultural, and mediated networks through which visibility, participation, and the meanings of public space are continually negotiated.

At the level of architectural theory, the study employs Kenneth Frampton’s concept of critical regionalism. Frampton’s theory points to the possibility of creating spatial forms that resist both homogenising globalisation and sterile museumisation while preserving the specific cultural identity of a place. The fundamental question is therefore not merely ‘what does the space look like?’ but what relationships, meanings and actions it enables or constrains.[10] The study therefore combines political-philosophical and urban approaches. From a methodological point of view, it is based on an interpretive analysis of a selected location in the centre of Olomouc, specifically the space between Salm Palace, the Holy Trinity Column, and the passage to třída Svobody. Through historical context, spatial configurations and symbolic events (such as the happening), the study traces how the broader transformation of public life in the city after 1989 is reflected in this space.

THE TRANSFORMATION OF OLOMOUC AFTER 1989: BETWEEN GLOBALISATION AND LOCAL IDENTITY

Like many other cities in Central and Eastern Europe, Olomouc underwent fundamental political and economic changes in the 1990s. This process was not confined to the transformation of the national economy but had a profound impact on the urban environment, especially on public and cultural spaces. Public space, which was often neglected and instrumentalised during the period of normalisation, became the subject of intense commercial, political, and symbolic contestation after 1989. The city opened up to new forms of business, consumption, and visual culture, fundamentally transforming its spatial and social structure. The privatisation of state property and the restructuring of ownership, as analysed by David Stark and Laszlo Bruszt in their work Postsocialist Pathways,[11] were a key tool in the creation of new power structures in post-communist countries. Stark and Bruszt argue that privatisation not only changed property rights but also led to a deeper reshaping of the relationships between the state, the market, and civil society, as it involved a comprehensive change in ownership and led to a new balance between political power and property.[12] These societal changes had a fundamental impact on urban structures and public space.

As in other cities, these changes in Olomouc were reflected mainly in the commercialisation of public spaces and the conversion of historic buildings to commercial use. One of the most striking examples of this change was the opening of a McDonald’s in Salm Palace, which symbolised the entry of globalised capitalism into the very heart of the historic city. According to Ivan T. Berend, this commodification of public space forms part of the broader dynamics of globalisation, in which historic and cultural spaces are transformed into sites of consumerism and market interests, thereby losing their original cultural and social significance.[13] Whereas gentrification is well documented and theorised in the Western context, the number of studies devoted to Central and Eastern Europe remains limited, though these show that this process occurred here in a specific way in the 1990s. As Bernt, Gentile and Marcińczak point out, the approach to gentrification in post-socialist cities cannot simply be transferred from the Anglo-American context, because local particularities play a decisive role, in particular the legacy of state socialism, the distinct trajectory of privatisation, the cultural norms associated with housing and the importance of symbolic capital. Gentrification in post-socialist cities is often combined with phenomena such as the commercialisation of historic city centres and its manifestations are fragmented, uneven, and sensitive to the local context, which includes both conflictual aspects and the potential for participatory regeneration.[14] It was within this specific context of post-socialist transformation that the presence of McDonald’s in the historic centre of Olomouc provoked a powerful symbolic reaction. In 2006, a happening staged in front of the restaurant brought people experiencing homelessness to a symbolic Last Supper at which hamburgers were served. Framed as a critique of consumer culture, the intervention temporarily disrupted the established logic of the space and sought to repoliticise it.

The transformation of public space is not merely a matter of aesthetic or functional change; it also constitutes an intervention in the political life of the city. Under the conditions of post-socialist transformation in the 1990s, Olomouc came to be an example of a city in which public space was a field of conflict between economic liberalisation and civic participation. Decisions about which forms of spatial use would be prioritised – those that served the global market or those that fostered sharing and plurality – directly influenced who could be present in public space (and how), and therefore who could act (and how). In this sense, the space between Salm Palace and the Holy Trinity Column is symptomatic. Its physical form is the result of a combination of architectural decisions, economic pressures, and heritage interventions. The commercialisation represented by the opening of McDonald’s in the 1990s was followed around the turn of the millennium by a different process: the inscription of the Holy Trinity Column on the UNESCO World Heritage List. The result was a paradoxical situation in which the space became subject, on the one hand, to market logic and, on the other, to processes of aestheticisation and museumisation. In both cases, however, public space moved away from its original political purpose, i.e. to be a scene of action, sharing, and plurality.

In Olomouc in the 1990s, the way in which this space was conceived and transformed was not neutral but predetermined the possibilities of political life in the given place and, to a certain extent, the entire historic centre of Olomouc. It is precisely such forms of public space that determine whether and how political action in the Arendtian sense can develop within it, i.e. action that is free, plural, public, and capable of initiating something new. What we encounter here is thus the spatial manifestation of a broader transformation of political culture, in which opportunities for civic participation were often overshadowed by economic interests and by efforts to safeguard a symbolic sense of historical continuity, without necessarily creating greater space for plurality. It is at this intersection between the spatial configuration of the city and the possibilities of human presence that a further question emerges: how can one act in such a space, become visible within it, or, conversely, remain in motion without the possibility of establishing a lasting presence? Here, two significant figures of modernity meet: Hannah Arendt’s political actor and Walter Benjamin’s flâneur. Both respond to the changing conditions of public space, although in fundamentally different ways – the former through action and the initiation of something new, the latter through walking, observation, and critical detachment.

HANNAH ARENDT: THE SPACE OF POLITICAL LIFE

For Arendt, human beings are political beings by virtue of their capacity for speech.[15] Politics becomes possible through speech and action in the presence of others, within a world characterised by plurality.[16] A central feature of action is its capacity to initiate something new, to introduce an element of unpredictability into the world. Yet precisely because action takes place among a plurality of actors, its consequences can never be fully controlled or foreseen. As Arendt observes, ‘The fulfilment of the wish, therefore, like the fulfilment of wishes in fairy tales, comes at a moment when it can only be self-defeating.’[17] Political action is thus inseparable both from the possibility of beginning something new and from the uncertainty inherent in acting within a shared world.

Arendt resisted the label ‘political philosophy’ because, in her view, philosophy cannot answer genuine political questions. From Plato’s turn away from Athenian democracy towards the world of ideas to its failure in the face of the authoritarian ideologies of the twentieth century, political philosophy had shown itself incapable of resolving political problems. In *The Human Condition* (published in Czech as Vita activa), she therefore directs attention to the realm of human activity. Political answers, she argues, cannot simply be derived from theoretical reflection: ‘Such answers are given every day, and they are matters of practical politics, subject to the agreement of many.’[18] Theory, by contrast, always represents the voice of an individual, one among many possible views. Political reality is constituted by plurality: different people pose different questions and offer different answers. Arendt therefore asks us to recall this essential aspect of plurality and ‘to think what we are doing’.[19]

In *The Human Condition*, Arendt distinguishes three fundamental human activities: labour, work, and action.[20] Labour corresponds to the biological processes of the human body; its purpose is to sustain the living organism and satisfy its essential needs. Work produces an artificial world of things – the realm of objects made by human beings, through which they create a world in which they are at home. Action is ‘the only activity that goes on directly between men without the intermediary of things or matter’.[21] Its fundamental condition is plurality, the fact that the world is inhabited by many people: ‘Plurality is the condition of human action because we are all the same, that is, human, in such a way that nobody is ever the same as anyone else who ever lived, lives, or will live.’ [22]

For present purposes, let us set aside labour, whose function is to satisfy biological needs, and focus on the other two activities. The greatest interpretative attention is usually paid to action, which lies at the heart of Arendt’s understanding of political life. However, to understand her theory of politics, especially in the context of public space, it is equally important to consider where the action takes place, i.e. the physical location that provides political action with a spatial framework and duration. This space is the product of the second of Arendt’s three activities, work, which shapes the artificial world of people: buildings, squares, roads and other urban structures. Unlike the transience of biological life, this world provides relative permanence and continuity. It outlasts individual lives and provides a common setting within which action can occur, become visible, and be remembered. Action, in turn, inscribes events into this shared world, thereby contributing to continuity across generations, collective memory, and history.

Although work is often overshadowed by action in interpretations of Arendt, it is a necessary condition of any political world.[23] It involves more than the technical production of objects: by creating a relatively stable and durable ‘world of things’, work provides the material conditions within which public action can take place and become visible. Yet this involves not only material structures but also the symbolic and cultural meanings that human-made objects inscribe into space. As the case of Olomouc shows, work clearly has political consequences in the urban context. The architectural form of the square, the availability of space for seating or its museumisation are all the result of work, which shapes, enables, but also limits public and political life. Since we analyse urban space as a stage for public life, we must perceive work not as a neutral or technical activity, but as a fundamental sphere where the form of what is possible and visible is determined. The extent to which public space becomes accessible, shared, or, conversely, regulated is not the result of spontaneous action, but rather of prior acts of work that determine who can inhabit the space and how. Political action, then, does not float in an abstract vacuum, but grows out of the world created through work – a world that can support but also suppress plurality and participation.

According to Arendt, however, the work and stability of the artificial world are only one aspect of the conditions of political life. Equally important is the capacity to act, which she connects to natality, the fact that human beings are born into the world. For Arendt, birth provides the ontological basis for the possibility of beginning something new. Action is not simply a repetition of what already exists but an initiative: the beginning of a new process capable of altering the course of events. Natality is therefore a fundamental condition of political action, without which neither new beginnings nor political freedom would be possible.[24] Public space is precisely where this capacity for beginning can become manifest through action and appearance

before others. Work and action thus complement one another: work provides the relatively durable world in which events can take place, while action introduces novelty into that world and opens it towards the future. Cities, streets, and squares are consequently more than static settings for political life. Their relative permanence preserves memory and continuity, allowing individual actions to become part of a shared world in which political community can emerge and endure.[25]

WALTER BENJAMIN: THE FLÂNEUR AS AN AMBIVALENT HERO OF MODERNITY

At the opposite pole from Arendt's conception of action as a public and visible activity performed in the presence of others stands the figure of the flâneur, as Walter Benjamin portrayed him in his interpretation of the modern city, especially nineteenth-century Paris. The flâneur – an urban wanderer, pedestrian, and observer – moves without a goal through a surfeit of sensations and images while retaining a critical distance. He is not an actor in the sense of political action but a spectator of modernity who responds to the anonymity of the city with passivity and slow, attentive observation. On the question of permanence, Benjamin adds: 'To be sure, Paris is still standing and the great tendencies of social development are still the same. But the more constant they have remained, the more everything that stood under the sign of the "truly new" has been rendered obsolete by the experience of them.'[26]

Benjamin's method of reading the city through allegory offers an alternative approach to public space – not as a stage for deliberative action but as a 'text' in which images and symbols disclose social tensions and ideological structures. Here, the flâneur need not be understood simply as the opposite of Arendt's acting citizen but rather as a complementary figure. While the citizen acts, the flâneur observes, yet observation itself can unsettle the seemingly natural order and open new perspectives. This duality is crucial to the present enquiry, because public space in Olomouc after 1989 shows that not only actions but also modes of perception and representation play a decisive role in shaping political presence in the city.

More important for present purposes is that Benjamin's flâneur is itself a distinctly gendered figure: a man who can move anonymously and relatively freely through the modern city. Such freedom of movement was historically far less available to women, whose presence in public space was constrained by social norms and exposed to different forms of visibility, surveillance, and risk. Feminist urban criticism has therefore challenged the apparent universality of the flâneur. Elizabeth Wilson, for example, argues that women's presence in public space has historically been perceived ambivalently. A woman seen on the street is either 'indecent' or 'inappropriate', with her presence disrupting the patriarchal notion of public space as a male domain. But Wilson does not call for a return to safe privacy; on the contrary, she sees the possibility of transgression and emancipatory potential in the modern city. A woman who walks around the city and passes through 'male' spaces becomes an agent of change.[27] An interesting reflection on the flâneur from a feminist perspective comes from Janet Wolff in her study The Invisible Flâneuse, where she shows that women have historically been excluded from the urban experience of the flâneur. Their presence in public space was either sexualised or controlled.[28] If Benjamin thematises the flâneur as a figure of modern experience, then one must ask what space remains for the 'flâneuse', whose absence thus reveals the limits of the universality of the modernist view of the city.

However, despite possible criticism, the analyses of Hannah Arendt and Walter Benjamin offer two significantly different and inspiring approaches to the transformation of public space in modern society. Benjamin's analysis of the flâneur captures the deeper transformation of public space in the era of capitalism. The space for meeting and action becomes a space of shop windows, arcades and advertisements, i.e. a place where people are not meant to be together; instead, the space is for amusement and consumption. The flâneur does not share this logic, but also does not transcend it through action, as Arendt would have expected of him. He is uprooted from active politics but is not fully absorbed by the logic of the market; he remains an ambivalent figure between resistance and escape. Arendt, in contrast, emphasises the ability to act and thus to begin, i.e. not only individual freedom, but responsibility for the future of the world in which we live. And it is in this way that Arendt formulates an ethical concern for the common world, i.e. amor mundi, so that the world is preserved as a space in which it makes sense to start anew, create, and share. The world, says Arendt, is 'the fabrication of human hands, as well as to affairs which go on among those who inhabit the man-made world together. To live together in the world means essentially that a world of things is between those who have it in common, as a table is located between those who sit around it; the world, like every in-between, relates and separates men at the same time.'[29] Here, this logic is reflected, for example, in the happening in front of McDonald's, which can be understood as an Arendtian action par excellence – an act that took place in public space, initiated a new sensory and political meaning of the place and at the same time formulated a relationship to the common world and its future. In this sense, it can be said that the difference between Arendt and Benjamin is not only theoretical but also allows for the interpretation of specific political moments; while the flâneur remains an observer, the Arendtian act initiates historicity by making the world political again.

AN ALLEGORICAL CRITIQUE OF CONSUMERISM: THE LAST SUPPER IN FRONT OF MCDONALD'S

Whereas the preceding section considered the theoretical foundations for understanding public space through the concepts of action, visibility, and observation – represented above all by Hannah Arendt and Walter Benjamin – the following section turns to a specific event through which these theoretical perspectives can be brought into dialogue. For a brief moment, the space between Salm Palace, the Holy Trinity Column, and the passage to třída Svobody became the site of a political gesture: a performative action that disrupted the established logic of the consumer environment and temporarily reopened the space to political appearance and contestation. The happening in which unhoused people were symbolically seated at a Last Supper in front of McDonald's was not only a critique of social inequality and global capitalism but also an allegorical intervention in a Benjaminian sense. This section interprets the act as a striking moment in which the aesthetic, social, and political dimensions of post-socialist urban transformation intersected – at a time when Olomouc was being reshaped by tensions between cultural continuity and the pressures of commercialisation.

The year 1995 marked the beginning of local press coverage of the discussion and subsequent approval by the city council of the opening of a McDonald's in a historic palace on Olomouc's Horní náměstí (Upper Square). The first protests were organised by environmental activists, but others also questioned the appropriateness of locating a fast-food restaurant in the historic centre, with criticism mainly directed at the 'disfigurement' of the ancient square and efforts not to follow Western cities in the commercialisation of historical buildings in the centre.[30] However, the decision made by the city council took into account the dilapidated condition of the building, in which it could not or did not wish to invest. From the city council's perspective, McDonald's came up with a solution when it offered to invest 25 million crowns in the reconstruction of the palace. Shortly after the elections held the previous year, the city council reversed the decision of the previous leadership and concluded that the palace premises were not suitable for use as city offices, but that 'such premises should be operated commercially'. The new Olomouc mayor, Ivan Kosatík, sent a message to the ecological movement drawing attention to the problematic consequences of the activities of the globalised company McDonald's: 'The city council will definitely not allow a single virgin forest in Olomouc to be cut down.'[31]

But despite the city council's decision, McDonald's did not open in Salm Palace in the following months. By the end of 1995, it was clear that reconstruction would take much longer than originally expected, as the condition of the building proved to be even worse than assumed. Moreover, the reconstruction project was rejected several times by representatives of the Heritage Institute in Olomouc, as well as by the cultural department of the District Office in Olomouc. In the end, the project was approved and construction began. The restaurant opened on Friday, 28 June 1996 (the fifteenth McDonald's in the Czech Republic). On the day of the opening, a protest was held in front of the restaurant, with demonstrators peacefully eating their own buns outside the building.[32]

However, in the eyes of changing city officials, neither reconstruction nor commercial leasing resolved the deteriorating condition of the important historical landmark. In 2006, the Olomouc City Board finally approved the sale of Salm Palace for 51 million crowns, despite opposition by many board members. Those in favour of the sale argued that the city did not have the money to operate the landmark and that the money collected could be used to build flood protection measures, an issue important to many people since the devastating floods of 1997. The buyer planned an extensive restoration of the palace and its subsequent commercial use.[33]

However, protests and happenings were held in front of the business even after it opened and over the twenty years it operated in Salm Palace. In 2006, Petr Šprincl organised the Last Supper, in which he dressed up as Jesus and homeless people played the roles of his apostles. What was originally conceived as an artistic interpretation of Leonardo's fresco 'developed into a social test of public space […] He placed the entire scene in front of the Olomouc McDonald's, the façade of which resembles the background of Leonardo's famous work. The unhoused participants ate hamburgers and drank beer, giving the entire scene an absurd dimension. Despite the rather positive response from passersby, the event caused considerable nervousness among McDonald's employees.'[34] We can also see this act as a response to the rise of global consumerism and the transformation of historically and culturally significant spaces into commercial sites, a process through which they were stripped of their original meaning. The presence of McDonald's in the historic heart of the city was long a subject of discussion and public reactions – questions related to the appropriateness of using a culturally valuable space for purely economic purposes and the broader consequences of globalisation for the city's identity.

Critical voices were not the only ones heard. Václav Bělohradský offered a prominent intellectual defence of the McDonald's phenomenon in historic city centres, viewing it as a symbol of global capitalism and consumerism. This was indeed how some of the Olomouc public perceived it: 'McDonald's hamburger symbolises, at least in Europe, American culture, entrepreneurial success, and aggressiveness.'[35] In his essay *Hamburger & Jeans & Democracy*, Bělohradský argues that McDonald's is not only a commercial space but also a place where social and cultural differences are blurred. He does not regard McDonald's as a temple of transnational capital; he defends the 'McDonaldisation of society' as 'a path towards greater human independence from tradition and historical context'. For him, modernity is a revolt against tradition, and McDonald's is one of the few places where people of different backgrounds, classes, and habits can coexist socially without being burdened by expectations about proper dining, clothing, or conversation.

According to Bělohradský, everyone in McDonald's feels like a bastard of modern history – uprooted from tradition and equal in being unclassifiable. The space offers asylum to those at the margins of dominant cultural frameworks: foreigners, young people resisting parental authority, and women who do not feel socially at ease in conventional restaurants. From this perspective, McDonald's is not a symbol of the degradation of public space but a new, democratising form of it, where people may meet without social sanctions and prejudices. Rather than the disappearance of politics, Bělohradský finds the potential for its re-formation – not as a deliberative forum but as a space in which traditional hierarchies and norms are suspended, thereby opening a possibility for civil society. In his words, McDonaldisation not only destroys but 'contributes to the promotion of a democratic way of life; neutral, McDonaldised space is the place where a planetary civil society emerges from people equally uprooted from their traditions and life contexts'.[36]

However, the transformation of Salm Palace in Olomouc and the subsequent happening in front of the local McDonald's represent a unique example of an allegorical critique of global capitalism and consumerism. From a Benjaminian perspective, the event brought into view social relations and inequalities obscured by the apparently ordinary practices of consumption. The happening, at which the homeless were symbolically seated for the Last Supper, can therefore be understood as an intervention in the visual regime of consumer society that destabilises commonly accepted meanings of public space. McDonald's, as a symbol of global capitalism, presents an image of equality and accessibility: in principle, everyone can enter and consume the same products regardless of social position. Yet this apparent neutrality can conceal persistent structures of social inequality. The happening in front of McDonald's can therefore be understood as an interruption of the spectacle, an act that disrupts the established visual and ideological structure of public space and reveals its hidden economic and social dimension.

To reveal the deeper meaning of a fast-food restaurant in a historic palace, we can return to Walter Benjamin's analysis of Parisian arcades and modern spaces of consumption. Rather than suggesting that commercialisation simply empties public space of historical and cultural meaning, Benjamin's approach allows us to examine how commodity culture transforms those meanings and makes their contradictions legible. Salm Palace, once a symbol of local aristocracy and architectural heritage, became part of a global network of consumption. Read in Benjaminian terms, this transformation raises the question of the fate of the site's aura: its historically specific presence was brought into tension with the standardised signs and practices of global consumer culture. The allegorical intervention of the happening can therefore also be seen as an attempt to reclaim the meaning of public space through an ironic exposure of social injustice.

The act of the Last Supper is also imbued with strong religious symbolism that contrasts with the profane act of consumption. In the biblical tradition, the Last Supper represents a moment of togetherness, sharing, and spiritual equality, while in the staging in front of McDonald's, this symbolism is turned inside out: people experiencing homelessness, whose presence in commercial spaces is frequently marginalised or regulated, occupy the central positions within a familiar ritual image while simultaneously participating in an everyday act of consumption. The resulting juxtaposition creates an allegorical structure in which the apparent accessibility of consumer society is confronted with the persistence of social exclusion. In this context, the happening can be interpreted as an act of deconstruction of consumerism, revealing the paradoxical nature of modern capitalism: while it promises accessibility and equality, what it actually produces are new forms of social marginalisation. Read through Benjamin's conception of allegory, the intervention does more than represent inequality aesthetically: it opens the apparently self-evident meanings of the urban environment to critical interpretation.

From the perspective of Hannah Arendt, who sees politics as a public act and emphasises the importance of public space as a place for political participation, this happening represents an example of the return of the political dimension to public space. Arendt believed that such an act is necessary for the restoration of the public sphere as a place where discussion of common interest takes place and where society can meet and express its opinions and disagreements. In light of the cultural metaphors that Arendt uses, we could see this happening as a symbolic act that restores public space to its political significance. The place in front of McDonald's thus briefly became a stage where a 'play' with a deeper meaning took place – a critique of consumerism, which, according to Arendt, threatens real political activity and replaces it with the passivity of consumption. This act became an example of how civil society is trying to rediscover and reshape public space, which was transformed into a place dominated by market forces in the 1990s. Feminist political theory, especially as interpreted by Seyla Benhabib, also draws attention to gaps in Arendt's concept of action, which implicitly reproduces the idea of political space as a sphere of public performance, while relational ethics, care, and physical vulnerability remain hidden. Benhabib criticises Arendt for neglecting reproductive labour and points out that political action is inseparable from the body, care time, and relationality.[37] In this sense, we can also understand the happening in front of McDonald's as a feminist gesture, not only in its performative aspect, but also in its attention to neglected aspects of vulnerability and care in urban space.

THE LIMITS OF MUSEUMISATION: THE PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE

The transformation of Salm Palace in the 1990s into a space of global consumption – in which its historical value was suppressed and replaced by the standardised function of the multinational McDonald's chain – exemplifies a broader trend in the commodification of urban space: unique historic sites are integrated into a uniform global network of consumption and thereby lose their original cultural specificity. The happening can be understood as a temporary interruption of the normalised logic of consumption: a performative intervention that revealed otherwise invisible social and economic inequality in public space. Ironically, the happening took place only after costly repairs and the inscription of the Holy Trinity Column on the UNESCO World Heritage List. Yet when the fast-food restaurant opened, the column was in a neglected state that contrasted with the shining golden arches of McDonald's just metres away.

This moment reveals the historical ambivalence of urban space in transformation: while one place was becoming a globally homogenised commercial entity, the other remained in a state of decay, its meaning latent rather than actively protected. The subsequent inscription of the Holy Trinity Column on the UNESCO World Heritage List in 2000 should not be understood simply as a belated response to the commercialisation represented by Salm Palace, but as part of a different and partly simultaneous logic of post-1989 urban transformation: the institutionalisation and internationalisation of heritage protection. In Benjamin's terminology, this process can be interpreted as an ongoing struggle to preserve the city's aura: Salm Palace represents its erosive loss, whereas the Holy Trinity Column represents an attempt to rehabilitate it through heritage protection and the institutionalisation of its significance. Benjamin also reminds us, however, that even the protection of historic objects through formal mechanisms can change their original meaning: their aura is preserved, but they simultaneously harden into museum pieces detached from the real life of the city.

Salm Palace underwent several major changes in the following decades. The restaurant remained there until 2015, when it closed because of declining footfall caused by the construction of Galerie Šantovka, a large shopping centre just outside the city's historic core.[38] This retail complex made Olomouc a 'shopping powerhouse'. In 2020, Olomouc ranked third behind Teplice and Liberec in terms of retail floor space per capita (a figure that includes only shopping centres).[39] McDonald's moved to Galerie Šantovka after the shopping centre opened in 2013, leaving its former premises in Salm Palace vacant, though not for long. Years earlier, in 2006, the palace was purchased from the city by a private investor, who carried out extensive renovations between 2011 and 2013. The interior of the palace was severely dilapidated and, unlike the front part with the historic portal, was not preserved in its original form. As part of the purchase, the investor promised to build a glazed atrium and two new passages that would connect to the passage towards třída Svobody (Freedom Avenue) and provide residents with an indoor meeting space. Despite the objections of a number of preservationists to the planned glass atrium, the project was eventually approved. The glazed atrium was built, the two passageways remain closed, and the entire inner courtyard now houses a general-goods shop. The space once occupied by McDonald's now houses a toiletries and household-goods shop. Nevertheless, Salm Palace has undergone renovation and, at least from the outside (if one does not look into the shop windows), it presents an impressive appearance. Because neither of the two promised routes through the palace was opened for unrestricted public access, the passage to třída Svobody remains the only covered public space, though it is also not particularly suitable for gatherings. There is no seating; some groups of residents are moved on, and the passageway is deteriorating. Current reconstruction plans call for the transformation of the passage from a postmodern space into a 'modern food zone'.[40]

The significance of the third point of the imaginary triangle – the passage connecting Horní náměstí and třída Svobody – often recedes into the background in the transformation of Olomouc's public space. Yet the passage has played an important role in both the logic of movement and the symbolic reading of the area. Conceived as a place of transit rather than lingering, it determined from the outset how the public would use it. Although reconstruction gave it a sheltered, partly glazed environment, its physical form and present use confirm a broader trend: urban arcades – once places of informal life, encounters, and flâneurial strolling – lose their social dimension and become primarily commercial, controlled corridors.

The absence of any opportunity to linger – for example, to sit – shows in particular how the original conception of the passage as a lively public space has gradually eroded. The exclusion of some groups and the overall deterioration of the space underscore its transformation into a place that physically connects two important parts of the city but symbolically functions as a sterile intermediate zone: not a place of encounter but a corridor of transit. Plans to renovate the passage as a 'modern food

zone' show that the logic of consumption will continue to dominate. Although its aesthetic and functional form may change, its basic character as a place of consumption remains. It can therefore hardly become a space in which the public sphere might be renewed through Arendtian action or the discursive sharing articulated by Seyla Benhabib.

The passage is thus a paradigmatic example of how public space in a medium-sized Central European city was transformed after 1989: between the imperatives of economic development, pressures towards aestheticisation, and the gradual emptying of its political function. This architectural and social configuration significantly affects who may move through the space, for how long, for what purpose, and under what regime of visibility. Together with the heritage logic of the Holy Trinity Column and the commercialised history of Salm Palace, the passage completes the image of a transformative triangle – a space in which the symptoms of democratic erosion and the potential to overcome it can be read simultaneously.

The preceding analysis of Salm Palace, the passage, and their development over recent decades shows that the space between these points functions not only as a physical connection but also carries a powerful symbolic charge. Despite its permeability and apparent neutrality, this part of the city reflects deeper tensions between different logics of public-space use, both its commercial instrumentalisation and its aestheticised protection. It is therefore not merely an 'empty space' but a territory charged with meanings that change dynamically over time and according to who inhabits it and how. This returns us to the function of the empty space between Salm Palace, the passage to třída Svobody, and the Holy Trinity Column. Although primarily a thoroughfare, it lies on Olomouc's main square, which is of fundamental political importance: it is the seat of the mayor and a symbolic, representative site of administrative power, even though many municipal offices have moved elsewhere. The broader role of Olomouc as a historically important medium-sized city must also be taken into account. During the three decades after 1989, these questions were posed with varying intensity and received markedly different answers. The space may ultimately be read as a monument to transformation, where three fundamental logics of post-1989 urban space collide: the commercial logic embodied by Salm Palace and the former McDonald's, where access to public space is tied to consumption; the heritage logic represented by the Holy Trinity Column, where historical authenticity is protected institutionally; and the logic of transit and temporariness embodied by the passage to třída Svobody, which, despite its architectural potential, lacks the conditions for civic lingering or action.

The result, however, is a space that becomes more of an exhibition than an active centre of urban life. Particularly striking is its contrasting character: on one side, the commercialised space formerly occupied by McDonald's and used for social interaction, albeit within a highly regulated form of consumerism; on the other, the Holy Trinity Column, which functions as a protected monument. The paradox between an aestheticised, heritage-protected space without the possibility of active use and a space fully subordinated to the logic of global consumerism reveals two different yet parallel paths in the transformation of Olomouc during the 1990s. These three poles – the Holy Trinity Column, Salm Palace, and the passage to třída Svobody – not only stand in close physical proximity but also form a symbolic axis of the city's transformation. The current condition of the space between them therefore invites a serious and still-open question that reaches far beyond the local context: How can a medium-sized city confront the challenges of globalisation while preserving its cultural identity without turning into either a consumer zone or a museum display case?

THE CRITICAL FLÂNEUR AND THE ACTING CITIZEN: TWO FIGURES IN PUBLIC SPACE

To answer this question, let us return to Hannah Arendt and Walter Benjamin. In her concept of *vita activa*, Arendt distinguishes behaviour from action as two fundamentally different modes of human presence in the world. Whereas behaviour expresses adaptation to the conditions, norms, and expectations of society, action represents the capacity to transcend what is given and open the possibility of something new. Behaviour is repeatable, predictable, and often hidden behind a mask of conformity; it is a form of social integration that demands adaptation rather than originality. Action, by contrast, is unique, unpredictable, and always public: an expression of freedom arising through interaction with others in a space of plurality and visibility. As Arendt writes, 'society expects from each of its members a certain kind of behavior, imposing innumerable and various rules, all of which tend to "normalize" its members, to make them behave, to exclude spontaneous action or outstanding achievement.'[41]

These two approaches compete in public space. When public space becomes a place of control, aestheticisation, or consumption, it prioritises behaviour – that is, predetermined patterns, expected attitudes, and regulated ways of being. In such a space, the city dweller is expected to remain non-confrontational, neutral, economically compliant and apolitical. Public space thus ceases to be a place where novelty and beginnings can emerge, which is precisely the dimension that Arendt associates with action. In the Olomouc landscape of the 1990s – in connection with the presence of McDonald's and the aestheticised protection of the Holy Trinity Column – we see this shift from a space where action could occur to a space that prefers behaviour. This is precisely why the Last Supper happening stands out as something exceptional, namely because it disrupts the expected pattern of behaviour and inserts into the space an action that is based on the logic of freedom, not adaptation. Such action therefore challenges the normative behaviour required for the smooth operation of a consumer-oriented or tourist public space.

At first glance, it might seem that the figure of the flâneur, as developed by Walter Benjamin, stands in opposition to Arendt's ideal of the acting citizen. The flâneur is an urban pedestrian, an observer who wanders the streets of a modern city, collecting images and moods, but remaining outside direct political activity. His position is contemplative, not one of action. And yet, once we abandon the dichotomy of activity versus passivity, we see that the flâneur shares one key feature with the acting person, namely sensitivity to the environment – both relate to the world in a way that is unpredictable and unique. Through his wandering, the flâneur disrupts the structured movements of the city just as the actor disrupts the predictability of social behaviour. From this perspective, the flâneur can become an unexpected ally of the acting citizen whose slow movement, ability to see differently, to capture details that others overlook, creates the prerequisites for what we could call 'critical observation'. Benjamin's flâneur is not merely a consumer of the city; his aimless movement is a form of resistance to the instrumental treatment of space. Especially in cities facing the pressure of globalisation and commercialisation, the flâneur can be a bearer of subtle criticism, as he does not adapt to the economic logic of the place, but lets the place itself guide him, listening to its memory and perceiving its layers.

This perspective brings us closer to Frampton's concept of critical regionalism, which warns against the risk of cultural homogenisation in the name of globalised development. Critical regionalism is based on the idea that architecture (and the wider cultural space) should draw from local contexts without falling into nostalgia or folklore, i.e. it is an effort to maintain the tension between universal (global) and particular (local) elements in public space.[42] Like the flâneur, critical regionalism requires the ability to read a place in terms of its history, texture and meaning, but also to be prepared to transform it through an engaged gesture.

In this light, the figure of the flâneur and the figure of the acting citizen begin to converge. The flâneur can be understood as one who surveys the terrain for action, sensitive to signals of inequality, disruption, or the loss of meaning; he is a figure that does not offer solutions, but reveals what is hidden, much like critical regionalism does not reject modern architecture but resists the disregard for place that it can embody. The acting citizen follows, with the courage to turn observations into a concrete political gesture. We can also interpret the Olomouc Last Supper happening in this light as an example of this double logic. It was an act in Arendt's sense: unexpected, public and grounded in a relationship with others. At the same time, it relied on a careful reading of the place and sensitivity to its meanings and contrasts – a capacity characteristic of the flâneur. Between Salm Palace, the passage to třída Svobody and the Holy Trinity Column, an act thus took place that transformed what had previously been merely a backdrop for behaviour into a space of collective political action. The flâneur and the acting citizen therefore represent two distinct but potentially complementary relationships to the city: one critically reads the urban world, while the other intervenes in it.

CONCLUSION: BETWEEN AURA AND HAMBURGERS – PUBLIC SPACE AS A POLITICAL CHALLENGE

An analysis of the development of public space in Olomouc after 1989 shows that even a relatively small area of urban space – specifically the triangle between Salm Palace, the Holy Trinity Column and the arcade to třída Svobody (Freedom Avenue) – can serve as a rich field for examining deeper cultural, political and economic changes. This space has become not only a place where two distinct symbolic tendencies – consumerism and museumisation – clash, but also the scene of an attempt to disrupt them through political action.

While the transformation of Salm Palace into a McDonald's illustrates the loss of 'aura' in Walter Benjamin's sense, i.e. the draining of historical meaning under the pressure of global economic logic, the inscription of the Holy Trinity Column on the UNESCO World Heritage List, by contrast, represents an effort to preserve cultural authenticity. However, both of these trajectories – commercialisation and monument preservation – may ultimately contribute to the marginalisation of the political dimension of public space: while the former makes space an instrument of consumption, the latter transforms it into an aestheticised object intended for admiration, not participation.

In this context, the Last Supper happening stands out as an exceptional instance of public action that – in the sense of Hannah Arendt – transcends the regime of behaviour and allows for the emergence of new political meaning. Just as Benjamin's allegory disrupts the established visual order and reveals the power structures hidden beneath, this act demonstrates that public space can be reappropriated as a site of critique, resistance, and the creation of alternative meanings. The study also suggests that the figure of the flâneur, although originally understood as a passive observer of the city, can gain new relevance when combined with the concept of critical regionalism. As a 'critical flâneur', he remains sensitive to changes in space and carries within him the potential for interpretation and reflection that can lead to political action. From this perspective, observation is not opposed to action but may be its precondition.

At the same time, the feminist perspective expands our understanding of political space by pointing to the material and physical conditions of presence in the city. The question of access to places of rest, safety, and the visibility of diverse bodies and identities becomes crucial to whether urban space can truly function as a shared space of plurality. A gender-sensitive approach can likewise extend critical regionalism beyond the preservation of cultural specificity towards attention to the different ways in which urban space is inhabited, accessed, and experienced. A city that ignores these dimensions becomes not only aestheticised but also democratically weakened.

Olomouc thus emerges as an example of a city in which different forms of presence and different ways of being in the world collide – as a citizen, as a consumer, as a witness. Like that of other medium-sized cities, its future depends on whether it manages to maintain a balance between global pressures and local responsibility, between economy and memory, between aura and everyday life. The space of the city cannot be understood only as the result of external forces. It must be thought of as a possibility that opens up in the present, in people's ability to act, share, establish new relationships, and preserve the common world. Whether Olomouc will manage to preserve this possibility remains to be seen, but by asking this question we return to the original meaning of the city as a place where society appears to itself.

1 Salm Palace is an originally Baroque palace that underwent several major alterations. It is named after Julius Salm, the Moravian provincial governor who bought it in the seventeenth century. The building housed a café and later municipal offices. During the First Czechoslovak Republic, its existence was threatened when the Baťa company selected the site for a new modern department store. The palace was ultimately preserved, reconstructed in the 1950s, and later declared a cultural monument. It has been privately owned since 2006.

2 The Holy Trinity Column is a major Baroque monument on today's Horní náměstí in Olomouc. A plague column thirty-two metres high, it is the tallest sculptural group in the Czech Republic. It was built in the eighteenth century and inscribed on the UNESCO World Heritage List in 2000.

3 The passage connecting today's Horní náměstí and třída Svobody in Olomouc acquired its present form in the 1990s. It is one of the few covered passages in the city centre.

4 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, translated by Thomas Burger with Frederick Lawrence, Cambridge, MA 1989 [Jürgen Habermas, *Strukturální proměna veřejnosti*, translated by Alena Bakešová and Josef Velek, Praha 2000].

5 Jürgen Habermas, *The Public Sphere: An Encyclopedia Article*, in: Stephen Eric Bronner – Douglas Kellner (eds.), *Critical Theory and Society: A Reader*, New York 1989, p. 136.

6 Hannah Arendt, *The Human Condition*, second edition, introduction by Margaret Canovan, Chicago and London 1998 [Hannah Arendt, *Vita activa nebo-li o činném životě*, translated by Václav Němec, Praha 2009].

7 Walter Benjamin, *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*, translated by Harry Zohn, in: Howard Eiland – Michael W. Jennings (eds.), *Selected Writings, Volume 4*: 1938–1940, Cambridge, MA and London 2003, pp. 3–92 [Walter Benjamin, *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, in: Martin Ritter (ed.), *Výbor z díla II: Teoretické pasáže*, Praha 2011].

8 Iris Marion Young, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton 1990, p. 88.

9 Seyla Benhabib, *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton 2002, p. 142.

10 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, London 1992.

11 David Stark and László Bruszt, *Postsocialist Pathways: Transforming Politics and Property in East Central Europe*, Cambridge and New York 1998.

12 Stark and Bruszt (note 11), pp. 80–84.

13 T. Iván Berend, *Central and Eastern Europe, 1944–1993: Detour from the Periphery to the Periphery*, Cambridge and New York 1996, pp. 321–331.

14 Matthias Bernt – Michael Gentile – Szymon Marcińczak, *Gentrification in Post-Communist Countries: An Introduction, Geografie* CXX, 2015, No. 2, pp. 104–112.

15 Arendt (note 6), pp. 22–27.

16 Ibid., pp. 22–27.

17 Ibid., p. 4.

18 Ibid., p. 5.

19 Ibid., p. 5.

20 Arendt uses the terms labour, work, and action in a specialised sense that does not correspond fully to their sense.

21 Arendt (note 6), p. 7.

22 Ibid., pp. 7–8.

23 An exception is Seyla Benhabib's interpretation; see Benhabib (note 9).

24 Arendt (note 6), pp. 8–9.

25 Ibid., pp. 8–9.

26 Benjamin (note 7), p. 75.

27 Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, Berkeley 1992, pp. 5–11.

28 Janet Wolff, *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity, Theory, Culture & Society* II, 1985, No. 3, pp. 37–46.

29 Arendt (note 6), p. 52.

30 Pavel Šaradín, *Hamburgry ze Salmova paláce*, *Hanácké noviny* XXXIX, 1995, No. 6, 1 April, p. 1. Unless otherwise stated, translations from Czech are by the translator.

31 [rys], *Rada města nenechá kácet pralesy*, *Puls. Noviny občanů Olomoucka* XXXIV, 1995, No. 5, 25 March, p. 1.

32 Lubomír Kalusek, *Kronika města Olomouce* 1996, Olomouc 2006, pp. 38–39, https://www.olomouc.eu/magistrat/odbory-magistratu/odbor-cestovniho-ruchu-kultury-a-sportu/odbor/article_id=26096, accessed 23 November 2024.

33 Alena Petrželová, *Olomoučtí zastupitelé prodali Salmův palác za 51 miliónů*, Archiweb, https://www.archiweb.cz/n/domaci/olomoucti-zastupitele-prodali-salmuv-palac-za-51-milionu, accessed 24 November 2024.

34 Vladimír Havlík, *Využití intermediálních postupů v animační praxi*, in: Marek Šobáň – David Hrbek – Vladimír Havlík, *Škola muzejní pedagogiky 6*, Olomouc 2007, p. 114.

35 Šaradín (note 30), p. 1.

36 Václav Bělohradský, *Hamburger & džíny & demokracie*, *Respekt*, 1994, No. 4, 24 January, https://www.respekt.cz/tydenik/1994/4/hamburger-dziny-demokracie, accessed 13 October 2024.

37 Seyla Benhabib, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, second edition, Lanham, Boulder, New York and Oxford 2003, esp. chapters 3 and 5. – Eadem, *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, New York 1992.

38 Daniela Tauberová, *McDonald's zavřel i úbytek klientely v centru. Kdo jej v paláci nahradí?*, *Olomoucký deník*, 9 June 2015, https://olomoucky.denik.cz/diskuse/mcdonald-s-za-vrel-i-ubytek-klientely-v-centru-kdo-jej-v-palaci-nahradi.html, accessed 15 January 2025.

39 Michal Poláček, *Olomouc je nákupní velmocí, na obyvatele má třetí nejvíc ploch*, iDNES.cz, 15 January 2020, https://www.idnes.cz/olomouc/zpravy/olomouc-na-kupni-centra-rekord.A200111_526045_olomouc-zpravy_mike, accessed 20 January 2025.

40 Magda Vránová, *Pasáž v centru Olomouce se promění. Vznikne moderní gastrozóna*, Olomoucký deník, https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/olomouc-pasaz-trida-svobody-horni-namesti-promena-gastrozona.html, accessed 20 January 2025.

41 Arendt (note 6), p. 40.

42 Frampton (note 10), pp. 314–327.

A BIRD'S-EYE VIEW OF THE OLOMOUC ART SCENE BEFORE AND AFTER THE TRANSFORMATION PROCESS

Ladislav Daněk

'Do you know what postmodern means?' [silence] 'No? It's the loss of memory, man.'
Václav Stratil, 1992[1]

Understanding the development of the Olomouc art scene in the studied period, i.e. 1990–2020+, requires a broader historical context. Each of the interesting art regions in the Czech Republic has its own specifics, its own 'highs' and 'lows', which are associated not only with the actual evolution of the fine arts and other related fields, but also with the development (or stagnation) of museum, gallery and school institutions, and finally with the specific mentality of the local population. One of the tragic specificities of Olomouc is that after the end of the Second World War, the multicultural environment of Czech, German and Jewish populations became a monocultural milieu[2] with a strong tendency to close in on itself, which was unfortunately supported in the field of art by the dictates of socialist realism, whose influence in various hybrid forms, after a relatively short 'thaw' in the 1960s, resurfaced forcefully in the 1970s and endured until the end of the 1980s (if not longer). Therefore, we first briefly cover the significant events that occurred seemingly long before the period under study and what the artists who have been at the centre of our attention since the 1990s built upon or drew from (if only subconsciously in many cases).

THE LEGACY OF THE 1950S

Few artists and architects in Olomouc resisted the temptations of socialist realism in the 1950s, with the main exceptions being a young graduate of the Brno Faculty of Architecture, Tomáš Černoušek (1927–2001),[3] and the painter Slavoj Kovařík (1923–2003), who was nearly five years older.[4] Both were adherents of the prewar avant-garde, each in their own way, managed (among other things) to maintain a tenuous link with the ideas of neoplasticism and the Bauhaus, Černoušek also with the Russian avant-garde, specifically with the artistic legacy of Kazimir Malevich. It is also possible to include the painter Radoslav Kutra (1925–2020),[5] whose work was influenced by both Catholic modernism and the visual language of Cubism beginning in the late 1950s. The Union of Czechoslovak Fine Artists then spread its 'protective wings' over the rest of artistic life and demanded only one thing in return: public loyalty to the party and the government in exchange for 'freedom', i.e. the status of a freelance artist – the goal of most artists.[6]

THE ANNOUNCEMENT OF ICARUS'S FLIGHT (1960S)

As is often said, the ice didn't begin to melt slowly until the early 1960s. But the period of relative freedom in Olomouc actually lasted a much shorter time, just under three years, between 1966 and 1968, when Union officials tried to act liberally under pressure from the current circumstances. But as we now know, the idea of fast approaching freedom was illusory. And yet, in less than a decade, a relatively small enclave of artists managed to create remarkable works in one of the largest *bastions of socialist realism* (P. Zatloukal) in the 1950s, in the process returning Olomouc to the ranks of significant art centres outside Prague after many years.[7]

A pioneering role was played in the late 1950s by a group of amateur photographers, who, as the first postwar photographic group in the entire former Czechoslovakia, first appeared in public in 1959 with a programme of *extraordinary interpretations of everyday reality* (A. Dufek). The spiritual father of the DOFO Photographers' Group (1958–1975), an individual unencumbered by the practices of the 1950s, was the aforementioned S. Kovařík, a cosmopolitan by nature. The other members of the Group were Jiří Gregorek (1929–?), Antonín Gribovský (1933–1989), Jan Hajn (1923–2006), Jaromír Kohoutek (1905–1970), Rupert Kytka (1910–1993), Zdeněk Matlocha (1931–?), Ivo Přeček (1935–2006), Vojtěch Sapara (1923–2004), Jaroslav Vávra (1920–1981) and later the Brno-based Vilém Reichmann (1908–1991) and theorist Václav Zykmund (1914–1984).[8] But by the early 1960s, Kovařík was hardly the only one who realised the unsustainability of recent developments. R. Kutra also caught a second wind, and from the late 1950s, in theoretical collaboration with the neo-Thomist philosopher Karel Floss, he began to implement the ideological programme of the *triadic system* in his painting. In the cycles *Spirituals, Monologues, Materialisations*, and *Keys* (1963–1966), Kutra attempted to combine a figurative foundation with art informel and geometric abstraction in a somewhat headlong manner. Kovařík and the prematurely deceased painter Miroslav Ketman (1927–1965)[9] were also influenced by art informel in the years 1963–1965, as was Miroslav Šnajdr Sr., more than a decade younger (1938–2024) (cycles *Reminiscence* /1964–1965/, *Vyprávění synovi / Stories for My Son* /1966–1968/, *Tabule / Panels* /1966–1968/ etc.), who from the 1970s until the end of his career worked his way up among the most important Czech and Moravian postwar colourists,[10] and the sculptor Ivan Theimer (*1944), who in the second half of the 1960s ranked among important sculptural representatives of the Czech variant of the Euro-American current of new figuration.[11] Kovařík's subsequent works (paintings from the loose series *Plakátovací stěny / Poster Walls* /1965–1968/ and additional pictorial collages or décollages, assemblages and objects from 1966–1970), as well as Šnajdr's and Theimer's works from the second half of the 1960s, which all three created as personal reactions to other European trends (Lettrism, pop art, new figuration), are, alongside photographs by members of the DOFO Photographers' Group, Černoušek's project drawings of *Absolutní architektury / Absolute Architectures* from 1961–1963,[12] the aforementioned paintings by Kutra and the later proto-postmodern, large-format tempera paintings from 1967–1969 by painter Jan Kratochvíl (1941–1997),[13] among the best that has been created in the field of fine art in Olomouc. The photographs of Miloslav Stibor (1927–2011) are also of comparable quality (in addition to individual photographs, especially the collections *Kámen / Stone* /1964/, *Portrét / Portrait* /1964/, *Akt / Nude* /1964/ and probably the author's ultimate cycle of black and white nudes *Pocta Henrymu Millerovi / Homage to Henry Miller* /1968–1969/).[14] There were also the sculptures of Rudolf Chorý (1929–2007),[15] poster designs and book designs by František Bělohlávek (1924–2019)[16] and the work of the internationally acclaimed naivist František Řehák (1902–1970).[17] This 'elite' also includes the photographs of the previously neglected Leo Schwarz (1914–2006)[18] and the figurative paintings and portraits of Otakar Hudeček Sr. (1924–2007), whose completely forgotten work was relatively recently discovered by David Voda.[19]

Naturally, other artists also embraced the 'sweet dream' of the 1960s, but soon after the onset of normalisation, it became clear that their artistic convictions were quite unstable and their work began to drop back, to varying degrees, towards the average production of the period. The Union branch, or rather its conservative and (soon) normalisation wing, began to consolidate its position again in the spring of 1969. The chill spread not only from the Kremlin, but also very quickly from the Union's regional administrative offices and their local branches. The first chairman of the newly established normalisation Union of Czech Fine Artists was the painter Bohumír Dvorský (1902–1976) in 1971,[20] who first put the house in order. This was followed by deliberately provoked scandals, exhibition bans, attacks in their own ranks…

PERIOD TRAUMAS (1970S)

The first purges began in academia. Fortunately, theorist and former member of the *Ra Group*, V. Zykmund,[21] until his forced departure in 1972 from the position of head of the Department of Art Theory and Education in the Faculty of Arts of Palacký University (having worked in Olomouc since 1962), managed to educate, together with other teachers, a number of practically and theoretically astute students during his ten-year tenure there, individuals who, from their high school years, had linked their hopes with democratising attempts to 'correct' society of the time.

The core of a loose group of young artists began to form from them around the mid-1970s. On their own initiative and with later strong support from theorist Pavel Zatloukal (*1948), some of them appeared together in public for the first time as part of the *Confrontation 77* exhibition, which took place, characteristically of the time, in Ward 17 A of the Psychiatric Hospital in Kroměříž.[22] In a sense, this performance can be considered as the beginning of other, 'semi-official' generational activities, the intention of which – depending on the circumstances – was to continue in various places and platforms what had come from the 1960s.[23]

And yet, maintaining at least partial continuity was no simple task. At the high point of normalisation, Olomouc was too small in terms of area for any broader, programmatically united artistic opposition to emerge. In addition to the activities of the Union, the abolition of the Department of Art Theory and Education in the Faculty of Arts of Palacký University in 1980 also contributed significantly to the decline of the local art climate. The lack of a broader theoretical base dealing with postwar and contemporary art is to some extent still felt in Olomouc today, as is, essentially, the absence of a whole generation of artists, as the level of teaching at the Department of Art Education in the Faculty of Education of Palacký University was not very high compared to the 1960s. Within the framework of teaching, work motifs, the creation of posters for various political anniversaries, and seemingly optimistic invocations of the cheerful building of a socialist society began to prevail once again.[24]

Which makes it all the more appropriate to mention the efforts of those who were not disillusioned and tried, within the limits of their possibilities, to keep up with and in contact with the nationwide semi-official and unofficial art scene. In the Gallery in the Arcade (later the Gallery Under the Arcade, 1968–1991),[25] next to the Youth Gallery in Brno, the only official gallery in Moravia that continuously presented the work of young artists from all over Czechoslovakia, photographer and later photography theorist Vladimír Birgus (*1954)[26] clearly profiled the sometimes awkward dramaturgy towards presenting quality photographic work. At the Theatre of Music (founded in 1968), with the extraordinary support of its director Pavel Konečný (beginning in 1975), Pavel Herynek managed to promote a number of exhibitions of important figures in postwar Czech art in the years 1972–1989, some of whom were, so to speak, on the 'list'.[27]

Finally, theorists Alena Nádvorníková (1942–2023) and P. Zatloukal also played an important role, not only presenting many generationally or stylistically important exhibitions (Nádvorníková, in particular, presenting artists from the art brut movement, and Zatloukal, exhibitions of his most prominent generational peers), but above all, through their professional activities, the first at the local university and the second at the Regional Gallery of Fine Arts in Olomouc, they maintained the otherwise somewhat tarnished reputation of their workplaces, from which interest in the pioneering values of 20th-century art was disappearing.[28]

As mentioned above, the Department of Art Theory and Education in the Faculty of Arts of Palacký University played a significant role in the emergence of the then youngest generation in the first half of the 1970s. Not only V. Zykmund, but also the painter Miroslav Štolfa (1930–2018)[29] and other lecturers[30] had a significant influence on the formation of the artistic disposition of a number of Olomouc artists who graduated from the department between 1965 and 1975. These primarily included P. Herynek (*1943),[31] Jiří Hastík (*1945),[32] Jiří Žlebek (*1946),[33] Ondřej Michálek (*1947),[34] Oldřich Šembera (*1948),[35] Jana Bébarová (*1949) and Otto Bébar (*1947),[36] Václav Stratil (*1950),[37] Petr Jochmann (*1951),[38] and earlier even Inge Kosková (*1940),[39] and A. Nádvorníková.[40] Without these artists ever acting under a theoretically formulated programme, related features appeared in their work that can generally be characterised on the one hand as a reflection of the world of nature, perceived against the background of technical civilisation, and, on the other hand, as a reflection of the inner world of an individual seeking a positive (spiritual) way out of a shocking social situation, the heightened perception of which was stimulated by traumatic experiences from the late 1960s associated with the occupation of the Czechoslovak Socialist Republic by Warsaw Pact troops. In addition, however, irony and grotesque modes also appeared, especially in the works of the sculptor J. Žlebek, printmaker O. Michálek, the painter and draftsman V. Stratil and his classmate, the draftsman P. Jochmann, and the painter and theorist J. Hastík, who was five years older. These artists were joined by graduates of Prague art schools, e.g. the draftsman and printmaker Jiří Lindovský (*1948),[41] and the painter and printmaker Jan Jemelka (*1953).[42] And also by the expressive-existential figurative artist Miroslav Koupil (*1947) from Kroměříž, who maintained close contact with his colleagues from Olomouc.[43] Miroslav Střelec (1943–2014), who was the most inventive graphic designer in the region in the 1970s and 1980s, was also somewhat ideologically related to them.[44]

In addition to this loose grouping based on a personal and creative affinity, the profile of the art scene of the time was also created by other generational peers – in addition to the excellent older painters S. Kovařík and M. Šnajdr Sr. – painter and sculptor Oskar Přindiš (1947–2012),[45] printmaker and sensitive editor of many samizdats Rostislav Valušek (*1946),[46] draftsman and printmaker Zbyněk Kulvait (1954–2018),[47] who was self-taught but whose art partly corresponded in terms of ideology and quality to the work of the aforementioned artists. Several young photographers then began to establish themselves more prominently in the field of fine-art photography: V. Birgus, Jindřich Štreit (*1946),[48] Milena Valušková (*1947)[49] and Tomáš Vážan (1954–2008).[50] Miroslav Urban (*1953) had an essentially solitary position and made his mark in the history of not only local photography by extensively documenting the devastation of monuments in the Most region and photographing cemeteries.[51]

Older photographers maintaining a high level of quality included I. Přeček (cycles *Pracovní prostředí / Working Environments* /1972–1985/, *Pyramidy / Pyramids* /1975–1979/, *Zahrádky* / Gardens /1979–1985/),[52] M. Stibor with his highly artistic travel photographs and partly 'out of focus' nudes in motion,[53] and J. Vávra, who in the 1970s created several remarkable, artistically daring and even provocative cycles of colour photographs, whose open eroticism and often psychedelic colouration somewhat foreshadowed the development of photography from the 1990s to the present (for example, the cycle *Klenoty pana Baudelaira / Mr Baudelaire's Jewels*).[54] The range of approaches to figurative painting and photography is then completed by the paintings of Petr Zlamal (*1949), who lives in Šternberk. His painterly, story- and psychologically-layered 'dramas without words' have a monumental character and, in the Olomouc environment, a unique colour palette and style, similar to the work of his classmates from the Academy of Fine Arts in Prague, who in the late 1980s formed a loose group called 12/15 Better Late Than Never.[55]

As life continued and the regime exerted even more pressure, the attitudes of individual actors towards the social situation began to become individualised. Although almost everyone knew everyone else, and soon after Charter 77, the arts community was divided by invisible but nearly impenetrable walls into several more or less opposing groups. From members or candidates of the Union of Czech Fine Artists and fine artists registered with the Czech Fund of Fine Artists,[56] which ensured the status of a freelance profession for both, through the Catholic-oriented community to several individuals who simply stood their ground and any form of creative conformity with the regime was against their will.[57]

ABOVE AND BELOW GROUND (1980S)

During the first half of the 1980s, other artists began to emerge relatively quickly, and those already mentioned mostly showed some new, inventive development of their previous work. The painter O. Šembera found his inimitable conceptual-ecological style, while the draftsmen V. Stratil, P. Jochmann and I. Kosková gradually discovered the significance of gestural script and, according to their individual dispositions, began to transform their earlier figurative starting points towards approaches ranging from subjective geometry to records of natural rhythms and mysterious archetypal visions of primeval landscapes. S. Kovařík, M. Šnajdr Sr. and the Šternberk painter with close ties to Olomouc, Wilhelm Zlamal (1915–1995),[58] moved, each in his own way, towards lyrical abstraction based on the experience of the landscape, thus once again following up on the 1960s in a distinct manner. J. Lindovský developed one of his finest approaches to drawing in the free cycle *Žhavící vlákna / Glowing Threads*. O. Michálek moved from socially critical themes to innovative 'lino prints' with the theme of illumination, and J. Žlebek sharpened his grotesque social themes by combining sculpture with real movement in his series of *movers*. O. Přindiš broke away from the influence of veristic surrealism in the late 1970s and, in the early 1980s, began to create remarkable geometric drawings of an essentially postmodern nature, alongside the combining Přindiš's idiom with that of the Šmidra group. The subconscious drawings of A. Nádvorníková, a member of the Surrealist Group in Czechoslovakia, minimalist spray-painted paper drawings-reliefs by Z. Kulvait, and the systematic drawings of the hitherto underappreciated Nora Pražáková (1953–2026) should not be overlooked.[59] Photographers were not left behind. Both V. Birgus and J. Štreit representing subjective and social photography, and M. Valušková and T. Vážan in the field of fine-art photography, set themselves apart during the 1980s and produced a number of their very best works.

The early 1980s also saw the emergence of several of the youngest artists who, initially in a certain isolation and later in conscious opposition to official structures, responded in their own way to some of the main trends of the 1960s and early 1970s: action, land art and conceptual art, new figuration and constructive tendencies. Vladimír Havlík (*1959)[60] created his first events in his birthplace of Nyklovice in the Bohemian-Moravian Highlands, and after his arrival in Olomouc in 1978, he was the only one to organise a number of other events in the city, the most famous being the *Vítání jara / Spring Welcoming* happenings (1979–1981). However, he gained nationwide fame with his events *Pokus o spánek / An Attempt at Sleep* (1982) and *Svatba Smrku ztepilého s Břízou bradavičnatou / The Wedding of the Spruce and Silver Birch* (1982). In the 1980s, Havlík's restless and relentless spirit was also significantly reflected in his artist's books (from 1977), small objects (from 1979), visual poetry (1979–1983), and, at the very end of the 1980s, interpreted drawings of church floor plans, which were also unique in the Olomouc environment. At the opposite ideological and creative pole was the expressive figurative artist Miroslav Šnajdr Jr. (*1961),[61] who was the only Olomouc native working closest to the poetics of New Wild painting that was then popular, as was confirmed by his participation in one of the unofficial Prague *Confrontations* of the youngest artistic generation in 1986. The last member of the imaginary trio was the author of this text (*1958), who, since 1983, has reacted to the cold constructive geometry of the 1960s with drawings on graph paper in an attempt to breathe a spiritual (luminous) quality into the strict systematised order.[62]

But on an official or public level, life in Olomouc in the 1980s was generally grey and difficult. Living in the city centre meant constant confrontation with the presence of Soviet soldiers (reportedly around 20,000 in the city!), peeling façades, crumbling historic courtyards, a dark square, and the famous Thursday queues for quality new book releases. It wasn't until the 'Gorbachev softening' that public artistic life slowly began to re-emerge. Beginning in 1986, thanks to theorist Yvonna Boháčová (1951–1994), the programme at the Gallery Under the Arcade significantly improved, and exhibitions at the Theatre of Music enjoyed their heyday. People began to travel to exhibitions around the country, 'splendid tours' were undertaken to studios in Prague, Brno and Bratislava; Štreit's Sovinec was experiencing its 'golden era' and other semi-official or spontaneous events were also increasing, not only in Olomouc, but also in surrounding towns (Šternberk, Uničov, Hranice, Sovinec, Kroměříž).[63] The middle

generation slowly began to gain a foothold in Prague and Bratislava through exhibitions, and, conversely, more and more artists and theorists arrived in Olomouc. In short, there was a great deal of activity in studios, contacts were being made, and lively discussions were taking place. However, official artistic life continued to be consolidated by a large group of union artists and active young union artists, expressing their loyalty to the socialist construction of society with exhibitions in honour of various political anniversaries and party congresses.[64]

In the late 1980s, other young artists began to emerge, and after their earlier individual activities, they founded the Šternberk Surrealist Group in the fall of 1988, consisting of Leonidas Kryvošej (*1957), Roman Kubík (*1961), and Pavel Surma (*1964), who later emigrated to West Germany. In 1989, Ladislav Fanta (*1966) and Hynek Šnajdar (*1960) joined the group, and even before the November events, the group published the collection *Nezřetelné projevy / Indistinct Expressions* in April 1989 (edited by L. Fanta).[65]

In addition to this more or less hermetically sealed group, M. Stibor's students, who studied under him in the photography department of the People's School of Art in Olomouc, developed promisingly: Jiří Kopáč (*1963), Michal Macků (*1963), Miroslav Schubert (*1961), Markéta Ondrušková (*1966), Petr Zatloukal (*1956), etc.[66]

In 1989, two significant, albeit inconspicuous, moments took place in the further development of the 'post-revolutionary' Olomouc art scene. In the spring of 1989, on the initiative of art theorist Yvonna Boháčová (1951–1994),[67] the first ever multi-generational 'Confrontation' exhibition of Olomouc artists took place in the exhibition halls of the château in Prostějov. A total of 13 artists from three generations took part in the OL-13-89 exhibition,[68] the vast majority of whom subsequently participated in the founding and activities of the Caesar Gallery and the Association of Olomouc Artists. Another intergenerational meeting, this time on an unofficial basis, took place on 10 June 1989 on the private property of Miriam and Michal Macků in Hněvotín. The one-day exhibition entitled *Meeting of Olomouc Artists. Hněvotín 66* was organised and held by young photographers Miroslav Schubert and Michal Macků.[69] This moment can be considered the beginning of the long-term curatorial activity of M. Schubert, who later served for years as a gallerist of the Caesar Gallery.

IVORY TOWERS? (1990S)

After November of 1989, events also gained momentum in the field of art. On 12 December 1989, the Olomouc Action Committee (formerly the Coordination Committee) of Fine Artists, Architects and Theorists convened a meeting of the Union of Czech Fine Artists (SČVU) and the Union of Czech Architects (SČA), which took place at the Regional Gallery of Fine Arts in Olomouc (OGVU). From the preserved minutes of the meeting,[70] we quote key passages in abbreviated form: '1. At the meeting held on November 24 of this year, 86 artists, architects and theorists from Olomouc joined the proclamation of the Civic Forum of 19 November 1989 and the proclamation of artists in Mánes, Prague, of 19 November 1989 […]. 2. Fine artists, architects, and theorists from Olomouc wish to fully engage their intellectual and creative potential in the service of a resurgent society. Above all, they want to actively participate in eliminating the consequences of previous erroneous concepts of cultural policy, especially in the issues of subordinating and directing visual culture to one-sided ideology and administration, defining a marginal and consumer role for fine art and architecture, and displacing classical cultural facilities, linked both with the traditions of our country and with European connections, with pseudo-cultural, bureaucratic institutions. They wish to implement this activity primarily in their place of work, especially in Olomouc, and thus contribute, among other things, to the rehabilitation of one of the traditional cultural centres of our state. They assume that decentralisation will be an essential part of the democratisation of society, within which regional culture will be able to contribute to the rehabilitation of the balance of social development. […]. 3. The Olomouc Branches of the Union of Czech Fine Artists and the Union of Czech Architects emphasise that they remain part of the Civic Forum and support the candidacy of Václav Havel for the position of president of the Czechoslovak Socialist Republic. 4. Fine artists, architects and theorists from Olomouc propose that a network of elite regional cultural institutions be created in Olomouc. In principle, these institutions could help fulfil the above aims, while also providing the necessary educational activities in the field of fine arts and architecture, and, last but not least, participate in the reconstruction of the city, especially its historical core: a) Heritage Office in Olomouc. The condition for its new, meaningful, operational activity is the delegation of executive powers, previously exercised through national committees, independence from the Regional Office of State Heritage Care and Environmental Protection in Ostrava, and involvement in a future new administrative system. b) Regional Gallery of Fine Arts in Olomouc. It faces two tasks: to reconstruct the new building of the House of Arts in such a way that it creates conditions for both the placement of permanent exhibitions of fine art, fulfilling the continuity of the city's cultural development, and for organising short-term artistic events, and, finally, educational activities. Further, to become independent from the framework of the KVMO [Regional Museum of Local History in Olomouc] and to complete the personnel and operational facilities. c) Regional Museum of Local History in Olomouc. Within the framework of decentralisation, focus activities on traditional issues that formed the core of Olomouc museum work in the past (city history, ethnography, artistic crafts, public education, etc.). d) Department of Art Theory and Education of the Faculty of Arts of Palacký University in Olomouc. To restore the activities of a significant part of the Olomouc university, which was practically abolished as part of the devastating interventions in education and culture in the 1970s. Build on the tradition and goals of the Institute (in the terminology of Western universities, more properly an institute) of Fine Arts, which would significantly contribute to the development of the local theoretical basis of fine arts, or would also partly focus on the hitherto neglected issues of the theory of heritage care, restoration, etc. e) Regional branch of Dílo – ČFVU (Czech Fund of Fine Artists). Focus on completing the reconstruction of the centre's building and becoming independent within the Olomouc region. f) Network of exhibition halls. Restructure existing facilities and support their expansion, including any private, association-based or other initiatives. 5. Fine artists, architects and theorists from Olomouc wish to symbolically begin the reconstruction of their city as an environment, and above all as a municipality, by building the Civic Forum Memorial, a monument to non-violence, civic bravery, as an expression of gratitude to society, students and theatre artists. […].'

The introductory part of the minutes mentions a meeting of members and candidates of the local branches of the SČVU and SČA, as well as members registered with the Czech Fund of Fine Artists (ČFVU), which took place on November 24, also at the OGVU in Olomouc. Unregistered artists, including those opposed to the regime, were also invited to this meeting. After a speech by Jan Kratochvíl, who chaired the meeting, the members present were invited to vote on the proposal to accept the current candidates of the SČVU and SČA as full members of the Union, including members registered with the ČFVU. Kratochvíl's presentation was followed by a speech and proposal from Jiří Lindovský and Jiří Žlebek that previously unofficial artists be accepted as members. Although both proposals were passed by the majority of members, some of the artists present affected by the proposal refused membership in the old-new union.

This surprising flexibility of both branches – this time in a positive sense – is somewhat reminiscent from a historical perspective of the situation in 1949, when in February of that year the leadership of the Group of Moravian Artists in Olomouc, which until 1947 operated under the name Group of Olomouc Artists, changed, and under the new leadership headed by chairman Alois Kučera and vice-chairman Bohumír Dvorský, 20 members of the group signed up to the cultural and political programme of the Communist Party of Czechoslovakia and thus to the doctrine of socialist realism. The Group was soon transformed into the Regional Centre of the Union of Czechoslovak Fine Artists in Olomouc and dominated official artistic life in the Olomouc region until 1990.[71]

In the context of the hectic events of November, it is undeniable that the aforementioned wording of point four, conceived by P. Zatloukal, became a fundamental conceptual starting point for the beginning of Olomouc's transformation process in the field of culture.

In addition to these events, another crucial moment for the emergence and development of an institutionally anchored gallery scene was the appointment of art historian P. Zatloukal as director of the then Gallery of Fine Arts in Olomouc (GVUO) on 1 February 1990.

The local art scene began to differentiate itself relatively quickly the very next year, though now, for the first time in more than fifty years, under free conditions(!). The Union of Fine Artists of Olomouc (UVUO)[72] was established, the membership base of which consisted of former members or candidates of the Union and the Fund, along with many new names. The main theorist of the Union was still Jiří Hastík (*1945). A smaller group of artists separated from this base in 1991 and initiated the establishment of the Association of Olomouc Artists (SOV). Y. Boháčová was the theorist of the association. After her premature death in 1994, the Association became essentially rudderless from a theoretical and conceptual point of view, and if it were not for the indefatigable efforts of M. Schubert in the role of curator (with the support of O. Šembera), the Association would probably not exist today.[73]

Many authors who were outside the official art structures during the period of normalisation gradually joined the Association. While, from an historical perspective, the name of the Association, which claims to be a legacy of the prewar Group of Olomouc Artists, is quite problematic (see above), the Association's significant role in the development of art in the region in the early 1990s cannot be denied.

The clear contribution of the Association, again stemming from the initiative of its founding members, was the effort to establish a gallery in the city centre that would have national significance and, in a new, generationally expanded programme, would continue in the spirit of the Gallery Under the Arcade, which closed its doors in 1991 as a result of property restitution. The Caesar Gallery opened in the southeast wing of Olomouc City Hall in September 1992. During its first ten years, the gallery, in addition to other events (*Sloup* sculpture symposia, literary evenings, concerts, charity auctions), organised over one hundred and twenty mostly high-quality exhibitions of contemporary Czech and foreign art. Thanks to a strong programme, the gallery managed to present not only a number of prominent artists, but also art theorists in Olomouc.[74]

The second key moment in the cultural development of the city was the independence of the Olomouc Gallery of Fine Art (founded under a different name in 1951) from the administrative control of the Regional Museum in Olomouc, its relocation and, after the first stage of reconstruction of the newly acquired building, the opening of the first exhibition halls to the public at Denisova Street No. 47 in April 1993. The former moribund gallery, renamed the Olomouc Museum of Art in 1992, became, in ten years under the leadership of P. Zatloukal, a nationally respected institution that today enjoys an international reputation.[75]

A third and no less important event was the resumption in 1990 of the activities of the Department of Art Sciences in the Faculty of Arts of Palacký University, whose art history section followed from the former Richter Seminar. In 1992, it was transformed into the Department of Art History in the Faculty of Arts of Palacký University and was headed by art historian Milan Togner (1938–2011), who created a new concept focusing on pre-modern art, archaeology, and heritage care and invited a number of top specialists to collaborate: Josef Bláha (*1946), Ivo Hlobil (1942–2021), Rudolf Chadraba (1922–2011), Marie Mžyková (*1945), A. Nádvorníková, Roman Prahl (*1949), Rostislav Švácha (*1952), etc. The qualitative revival of the Department of Art Education at the Faculty of Education of Palacký University was guided by its new head, theorist Hana Myslivečková (*1948), who had the courage to jettison age-old teaching stereotypes and significantly revitalised the department in terms of personnel (P. Herynek, O. Michálek, P. Jochmann, Jiří Krtička /*1954/,[76] Dana Puchnarová /1938–2025/,[77] Zdeněk Kučera /1935–2016/,[78] V. Havlík), etc.[79]

It therefore seemed that around 1993 Olomouc had all the prerequisites to relatively quickly – similar to the 1960s – regain its standing as one of the country's major art centres. In addition to the aforementioned institutions, private galleries and other smaller exhibition and related activities also helped Olomouc achieve this status. But the first wave of enthusiasm quickly began to wane, and the euphoric hopes that quality work, hidden in the shadows of studios for many years, would finally be noticed by someone from the 'centre', began to be replaced by feelings of bitterness and historical injustice. Few people realised that open space also brings stiff competition.

And so around the mid-1990s, the second split began. Previous relationships loosened, the former common platform began to lose its justification, and a phase of true individualisation commenced. What did it bring? Above all, a number of very high-quality personal efforts and exhibition activities completely incomparable to the past, because during the 1990s, exhibitions were held in Olomouc, long- or short-term, at more than seventy-five locations(!)[80] Thanks to the Olomouc Museum of Art, the Caesar Gallery, the Theatre of Music, Gallery G[81] and previously the Attic Gallery, the Aura Gallery, the Votobia Publishing House Gallery and Studio V., literally dozens of remarkable exhibitions flowed into Olomouc. The paradox, however, was that viewers, accustomed in previous decades to a more or less 'level supply' of fine art, approached modern and contemporary art exhibitions with caution. The Caesar Gallery was deemed too avant-garde, the Theatre of Music and its Titanic Gallery reportedly had a significantly better programme in the past, and the Olomouc Museum of Art was not spared criticism for its demanding programme. This rigid attitude in fact persists among many local art 'consumers' to this day.

But back to the artists themselves. Did they work on their art with the same intensity as during the grey decades, or were they somewhat taken aback by the new conditions? Given the relatively short time span, the answer is not and cannot be unambiguous. Nevertheless, at least a brief summary of the relatively recent past could have approximately the following outlines: 1/ Especially in the first half of the 1990s, most artists, now of the middle and oldest generations, created very intensively, perhaps due to the freedom they gained and the desire to present their work publicly, and many of them partially or even radically changed their style (L. Daněk, V. Havlík, P. Jochmann, I. Kosková, J. Krtička, Z. Kučera, J. Lindovský, I. Přeček, O. Přindiš, D. Puchnarová, M. Šnajdr Sr.). 2/ From the previously prevailing introversion, some artists clearly shifted towards boldness and generosity of form (V. Havlík, P. Jochmann, S. Kovařík, J. Krtička, Z. Kučera, O. Přindiš). 3/ In contrast to the 1980s, when the expression of most of the artists discussed was predominantly abstract, in the 1990s, some of them showed a renewed inclination towards often raw or otherwise provocative figuration or object-based work (V. Havlík, P. Jochmann, J. Lindovský, O. Michálek, O. Přindiš, M. Schubert, M. Šnajdr Sr., M. Šnajdr Jr., M. Urban, P. Zlamal). 4/ In Olomouc, too, there was a resurgence, albeit sporadically, of the 'postmodern' discourse (V. Havlík, M. Šnajdr Jr.). 5/ Over the years, some artists either completely or partially abandoned their autonomous artistic practice (T. Černoušek, J. Jemelka, O. Šembera, M. Valušková, T. Vážan, J. Žlebek), while the practice of other artists had a significantly upward trend (P. Herynek, Vladimír Pospíšil /*1957/).[82] However, the overall impact of the middle and older generations during the 1990s cannot be easily and concisely characterised. If at one time in the 1980s there was talk of the phenomenon of 'Olomouc drawing' (theorists Y. Boháčová, Radek Horáček, Ivo Janoušek, Jiří Valoch, Jiří Zemánek, etc.),[83] connected with the aforementioned introversion, then the 1990s are characterised by the individualisation of opinions, increased self-confidence and originality of most expressions, connected, however, with a few exceptions, with traditional artistic means. After all, it was hardly possible to expect that a city that had suffered so many blows in the past would suddenly become a centre of artistic innovation. And so, taken very soberly, in the 1990s, only three artists managed to clearly break through into the national context – M. Macků, V. Stratil and M. Šnajdr Sr., and partly V. Havlík, P. Jochmann, S. Kovařík, J. Lindovský, and O. Michálek. Photographers V. Birgus, M. Macků, V. Stratil (photoperformance) and J. Štreit (Birgus and Stratil were working in Prague at the time), jeweller P. Herynek and printmaker O. Michálek then established themselves internationally.

As such, the 1990s in Olomouc will probably go down in the history of Czech visual culture primarily as a decade of the unprecedented renewal of educational and exhibition institutions, as a time of attempts to renew association and group activities (SOV, UVUO, OSA,[84] Neprůbojní,[85] Roman Romantic Group,[86] Club of Concretists 2 – Olomouc,[87] etc.) and, last but not least, as a time when a relatively large generation of the then youngest artists, overlooked by older colleagues preoccupied by their own problems, appeared on the scene. Those that have maintained their artistic quality to this day include in particular J. Herynek, Martin Horák (*1968), David Jedlička (*1969), Michal Kalhous (*1967), Jaroslav Kolářek (*1974), Tomáš Lampar (*1967), Pavel Preisner (*1970), Petr Šmalec (*1974), J. Toman, Eva Janovská (*1977), Markéta Šimková (*1977), Jana Šindelová (*1970) and Bronislava Šnajdrová (*1973).[88]

Compared to their peers from other centres, they were also inclined towards introversion and an attachment to developing a personal, essentially modernist programme, as we know from their older colleagues. It is as if the spirit of the clash between traditionalism and modernity, flashing through the local art history for the entire 20th century, continues to somewhat hinder the growth of everything that is bold, dynamic, and, in terms of opinion, progressive and exploratory in the best sense of the word.

PERIOD WITH A QUESTION MARK (2000–2010)

The characteristics of the 1990s described above fairly well capture the situation on the Olomouc art scene in the following decade as well. However, in my opinion, nothing fundamental happened in the 2000s within the field of fine art, with the exception of the fact that the older artists J. Lindovský and V. Havlík deservedly moved up to the national scene, and the younger artists M. Horák,[89] M. Kalhous, Jan Krtiček (*1979) and the painter Pavel Forman (*1977) attracted attention for their post-conceptually oriented work. In terms of gallery operations, the Caesar Gallery[90] in particular continued to maintain its national reputation, and the Museum of Art, with the establishment of the Central European Forum Olomouc in 2008, entered a new conceptual stage of its dynamic development focused on the Central European space.[91] In addition, however – similar to the 1990s – there was lively exhibition activity, the protagonists of which were a young layer of curators who were looking for their own platforms to present their point of view on what was of interest in current artistic practice on the contemporary Czech and international art scene. This is discussed in detail in a separate study by Jakub Frank and partly also Tomáš Kubart in a study dedicated to the Olomouc festival scene. From the perspective of institutions of higher education, it is necessary to state with considerable disappointment that many of the most talented students of the departments of art history and art education, focused on contemporary art, left for other places due to a lack of job opportunities… However, it must be objectively noted that neither of these two most important higher education institutions in Olomouc had or has in their long-term conceptual materials the fact that in the first case it specialises in modern and contemporary art, in the second case in educating the young generation towards working as independent artists. An exception to the above rules, however, was the long-term work of the internationally respected architectural historian Rostislav Švácha at the first mentioned institution, who inspired a number of his students to take an interest in the detailed study of not only modern and contemporary architecture, individuals who today rank among respected art historians specialising in modern and earlier architecture, including heritage care and garden architecture. A noteworthy list in alphabetical order includes Lukáš Beran (*1978), Martin Horáček (*1977), Kateřina Pavlíčková (née Vítková) (*1973), Martina Mertová (*1978), Jakub Potůček (*1975), Martin Strakoš (*1972), Pavel Šopák (*1970), Ondřej Zatloukal (*1977) and, among the younger ones, Klára Jeništová (*1982). In the intermedia field related to the fine arts, the most significant achievements included and have included since 2000 the nationally respected international festivals Academia Film Olomouc (AFO) and the Animated Film Festival (PAF).[92] We cannot forget the significant development of street art, the best realisations of which were created in the form of a series of murals, works included in a separate study by Romana Junkerová, the only theorist from Olomouc who focussed on this specific area for many years. Noteworthy group activities, ideologically following on from the 1990s, included the activities of the Club of Concretists 2 – Olomouc (see separate entry), which in the years 1999–2007 was among the most active nationwide of the five sections (Prague, Brno, Olomouc, Ostrava, Bratislava) of the Club of Concretists 2, whose activities were renewed by the original members of the Club of Concretists (founded in 1967) at the initiative of their old-new theorist Arsén Pohribný in 1997. Finally, in addition to the younger artists mentioned above, it is necessary to name several 'outsiders' of the time, whose work I consider worthy of attention on a national scale: the remarkable 'Malich'-type draftsman Tomáš Lampar (*1967), the no less interesting collagist and bricolage artist Ivan Václavek (*1979), and the draftswoman Dagmar Havlíčková (née Knobová) (*1961), a student of Dalibor Chatrný, whose extensive work has, in my opinion, been presented somewhat narrowly in recent years within the category of art brut.

1989. Je pokusem o odborné uchopení minulosti, která je nicméně stále přítomná v institucionálních návycích, v podobě města, v kulturní paměti i v osobních zkušenostech všech zúčastněných. Spojuje dějiny umění, urbánní historiografii, politologii, paměťová studia a institucionální reflexi. Připomíná, že porevoluční kultura vznikala skrze konkrétní rozhodnutí, konflikty, přátelství, iniciativy, omyly, vytrvalost a každodenní práci. Ukazuje také, že kvalita vyžaduje svobodu, odbornost, kontinuitu, kritickou paměť a schopnost přijímat odpovědnost za celek.

Pro Muzeum umění Olomouc má tento svazek zvláštní význam. Uzavírá totiž dlouhodobý výzkum olomoucké poválečné výtvarné kultury, jehož iniciátorem a hlavním mentorem byl emeritní ředitel muzea Pavel Zatloukal, kterému je tato publikace po zásluze dedikována. První díl této „volné trilogie“ byl v letech 1997–1998 pod názvem *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury* zaměřený na průzkum vývoje olomouckého výtvarného dění v 50. a 60. letech minulého století na pozadí historických a politických reálií.[1] Následující díl realizovaný v letech 2008–2009 pod názvem *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*[2] se zaměřil na podrobný průzkum základních otázek a mezníků vývoje olomoucké výtvarné scény v období normalizace na pozadí kulturní politiky Komunistické strany Československa a konfliktu mezi oficiální, polooficiální a neoficiální scénou.[3]

Závěrečný díl je zacílený opět na základě podrobného průzkumu na specifické jevy zdejšího předrodu výtvarné scény a příbuzných oborů na pozadí transformačního procesu celé společnosti. Tak jako v předchozích dílech i v tomto je věnována pozornost z našeho pohledu jen nejvýraznějším počinům a osobnostem. K naší lítosti však řada zaznamenání hodných událostí i osobních projevů zůstala vědomě nezachycena pro nedostatek místa. V ideálním případě by totiž tato publikace musela mít dva díly, z čehož vyplývá, že ji lze zároveň chápat jako podnět a výzvu pro další badatele na poli tzv. regionálních center. Přes předem vymezené limity našeho bádání je evidentní, že zdejší výtvarné dění se ve svobodných podmínkách značně rozkošatilo, což se mimo jiné promítlo do výrazně většího zastoupení samotných umělkyň a umělců v publikaci i na doprovodné výstavě, než tomu bylo u předcházejících projektů. Vedle toho se před námi oproti dříve sledovaným dekádám zcela nově vynořila poměrně hustá síť galerijních a jiných aktivit (např. v podobě různě zaměřených festivalů), které nejen Olomoučanům nabízela a nabízí široké spektrum možností ke kulturnímu sebevzdělávání, což je obecně jeden z nezbytných předpokladů pro všestrannou kultivaci prostředí, se kterým se bytostně identifikujeme. Pro úplnost nových skutečností souvisejících s poměrně komplikovaným předivem zdejšího výtvarného dění musíme ještě zmínit novodobý kulturně-sociologický fenomén graffiti a street artu, jemuž se věnuje ve své studii Romana Junkerová. Důvodem snad atypické volby je nicméně už jen ta skutečnost, že je Olomouc již od první poloviny 90. let jedním ze tří jeho autonomních celorepublikových center.

Výše stručně popsaný osmnáctiletý badatelský projekt Muzea umění Olomouc byl a je přirozeně navázán rovněž na jeho náročnou sbírkotvornou, výstavní, ediční a edukační práci v poměrně úzké spolupráci s Univerzitou Palackého a dalšími partnery. Vedle jiného tak tato publikace završuje jednu etapu promýšlení období, které je už dostatečně vzdálené, aby mohlo být předmětem badatelského zpracování, a zároveň stále dost blízké, aby vyžadovalo citlivost vůči pamětníkům, neuzavřeným souvislostem a dosud živým sporům. Právě tato blízkost je její metodologickou výzvou i hodnotou. Přes veškeré možné výtky k pojetí všech svazků však můžeme konstatovat, že díky této „trilogii“ patří olomoucká výtvarná kultura mezi nejpodrobněji zpracované regionální scény.[4]

Tímto vřele děkujeme všem autorkám a autorům, badatelům, pamětníkům, spolupracujícím institucím i mnoha dalším jednotlivcům, kteří se na vzniku publikace podíleli. Díky jejich práci se Olomouc stává předmětem soustředěného pohledu, který si udržuje odstup od nostalgie i od jednoduchého příběhu úspěšné transformace. Nabízí totiž přesnější, značně vrstevnatý a odborně ukotvený obraz města, jehož kulturní paměť je stále živá. Věříme tedy, že tato publikace bude sloužit jako zdroj pro další výzkum, jako opora pro odbornou i širokou veřejnost a také jako pozvání k novému promýšlení Olomouce – města, které se po roce 1989 stalo svědkem změny i jedním z regionálních významných polí.

Projekt *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+* vznikl v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu v oblasti národní a kulturní identity na léta 2023 až 2030 (NAKI III) Ministerstva kultury České republiky jako součást projektu *Olomouc ve 3D – nová dimenze kulturního dědictví města: minulost, přítomnost, budoucnost“.*

1 Pavel Zatloukal (ed.) – Pavel Urbášek – Vladimír Hudec – Tatjana Lazorčáková – Jiří Stýskal – Alena Štěrbová – Ladislav Daněk et al., *Oznámení o Ikarově letu: Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 1998.

2 Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.) – Anežka Šimková – Jakub Potůček – Gina Renotière – Štěpánka Bieleszová – Jiří Olič – Sabina Prokschová et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009.

3 Zažité dělení na oficiální, polooficiální a neoficiální není zcela výstižné, v současnosti však není metodologicky kodifikovaná výstižnější terminologie.

4 Zatím nejzdařilejším pokusem o částečné zmapování specifičnosti jednotlivých regionálních scén je publikace Michal Koleček (ed.) – Ladislav Daněk – Marcel Fišer – Petr Jindra – Tomáš Knoflíček – Adéla Machová – Martin Nitsche – Jiří Ptáček – Romana Veselá – Martina Vítková et al., *Ze středu ven: Umění regionů 1985–2010 / From the center out: Regional art from 1985–2010*, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně – Fakulta umění a designu, Západočeská galerie v Plzni, Ústí nad Labem – Plzeň 2014. V rámci mapování jednotlivých regionů vyniká postupné zpracovávání plzeňské výtvarné scény díky dlouhodobému úsilí malíře, pedagoga, výtvarného publicisty a kurátora Václava Maliny. Podrobněji viz internetový Informační systém abART a tituly: *Kolorismus: Jiří Patera a jeho škola v Plzni*, Plzeň 2000; *Plzeňská pěna*, Plzeň 2006; *Jasná zpráva: Geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku*, Plzeň 2007; *Plzeňská pěna 2*, Plzeň 2011. S Malinovým úsilím souzní rovněž dlouhodobá badatelská práce historika umění, kurátora a výtvarníka Petra Jindry. Podrobněji viz internetový Informační systém abART a tituly: *Zření: Miroslav Tázler a meditativně-lyrické tendence v plzeňské tvorbě*, Plzeň 2006; *Jiná skutečnost: Magický realismus a imaginativní umění v Plzni*, Plzeň 2008; *Umění českého západu: Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925–1951*; *Možnosti malby: Frauknecht – Kotyza – Patera – Tázler*. *Plzeňští autoři ve sbírkách GAVU Cheb*, Cheb 2017.

43 Pavel Zatloukal, *Miroslav Koupil: Kresby / Drawings* (exh. cat.), M klub, Valašské Meziříčí 1981. – Pavel Zatloukal, *Miroslav Koupil: Kresby, grafika / Drawings, Prints* (exh. cat.), Galerie pod podloubím, Olomouc 1984. – Igor Zhoř, *Miroslav Koupil: Kresby a plastiky / Drawings and Sculptures* (exh. cat.), Malá výstavní síň OKS, Liberec 1987.

44 Pavel Floss, *Miroslav Střelec: Plakáty* (exh. cat.), Galerie mladých, Brno 1974. – Jiřina Hockeová, *Miroslav Střelec* (exh. cat.), Dům umění, Brno 1978. – Martin Fišr – Martina Mertová – Pavel Zatloukal et al., *Miroslav Střelec: V ploše i v prostoru. Výběr z díla 1968–2010* (exh. cat.), Muzeum umění, Olomouc 2025.

45 Ladislav Daněk, *Oskar Přindiš: 1968–1999* (exh. cat.), Votobia, Olomouc 1999.

46 Jiří Kuběna – Rostislav Valušek, *Rostislav Valušek: Grafika / Prints* (exh. cat.), Divadlo hudby, Olomouc 1996.

47 Ladislav Daněk, *Zbyněk Kulvait: Světlo v zádech. Práce na papíře 1974–2012 / Light on the Back. Works on Paper 1974–2012* (exh. cat.), Divadlo hudby, Olomouc 2013. – David Voda – Ladislav Daněk, *Zbyněk Kulvait: A z očí vytryskne světlo / Zbyněk Kulvait: And Light Bursts from the Eyes* (exh. cat.), Galerie Caesar, Olomouc 2020.

48 Ladislav Daněk (ed.) – Tomáš Pospěch – Antonín Dufek et al., *Jindřich Štreit: Fotografie 1965–2005 / Jindřich Štreit: Photographs 1965–2005*, Kant, Praha 2006.

49 ToP [= Tomáš Pospěch], Valušková Milena, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Academia, Praha 2006. – Štěpánka Bieleszová, *Milena Valušková: Bez ohledu na mě* (exh. cat.), Galerie Caesar, Olomouc 2007. – Štěpánka Bieleszová, *Milena Valušková: Fotografie 1971–2017 / Milena Valušková: Photographs 1971–2017* (exh. cat.), nakladatelství Fontána – Muzeum umění, Olomouc 2016.

50 Ladislav Daněk – Michal Janata, *Tomáš Vážan: Fotografie z let 1975–1997 / Tomáš Vážan: Photographs from 1975–1997*, Refugium Velehrad-Roma, s. r. o., Velehrad 1997.

51 Libuše Šlezarová – David Voda (eds.) et al., *Voyeur před branou věčnosti: Miroslav Urban. Práce z let 1973–2008 / Voyeur Outside the Gate of Eternity: Miroslav Urban. Works from 1973–2008* (exh. cat.), Muzeum umění, Olomouc 20088.

52 Ladislav Daněk – Antonín Dufek – Helena Rišlinková [today Musilová], *Ivo Přeček*, Torst, Praha 2004.

53 Karel Dvořák, *Miloslav Stibor*, 1st edition, Profil, Ostrava 1984.

54 Štěpánka Bieleszová – Ladislav Daněk – Miroslav Stibor, *Lovec obrazů: Jaroslav Vávra (1920–1981)* (exh. cat.), Muzeum umění, Olomouc 2011.

55 Ladislav Daněk (ed.) – Pavel Zatloukal – Zdeněk Pospíšil et al., *Petr Zlamal: Archeologie paměti 1979–2009*, Agentura Galia, Olomouc 2009. – Martina Vítková (ed.) et al., *Petr Zlamal: V žáru malby. Tvorba 1958–2021* (exh. cat.), Muzeum umění, Olomouc 2022.

56 Rudolf Doležal – Pavel Zatloukal – Jan Nízký, *26 mladých výtvarných umělců Olomoucka* (exh. cat.), Krajské vlastivědné muzeum – Oblastní galerie výtvarného umění – Svaz českých výtvarných umělců, Olomouc – Šumperk – Ostrava 1980. – Collective of authors, *Katalog výtvarných umělců olomoucké oblasti, A/Ž 1989: Členové a kandidáti SČVU registrovaní v krajské organizaci SČVU Ostrava na okresech Olomouc, Šumperk, Vsetín, Přerov a Bruntál k 1. lednu 1989*, Dílo, Olomouc – Praha 1989.

57 Daněk (see note 23).

58 Zdeněk Pospíšil, *Wilhelm Zlamal*, Danal, Olomouc 1999.

59 Jiří Valoch, Eleonóra Pražáková. (Nejen) osmdesátá léta, *Prostor Zlín* XV, 2008, No. 2, pp. 38–41. – Ladislav Daněk, *Eleonóra Pražáková: Řád, energie, světlo. Práce na papíře 1981–2012* (exh. cat.), Divadlo hudby, Olomouc 2013.

60 Radek Horáček (ed.) et al., *Vladimír Havlík: Soft spirit*, Dům umění, Brno 2006.

61 Ladislav Daněk (ed.), *Miroslav Šnajdr ml.: Práce z let 1973–2000*, self-published, Olomouc 2001.

62 Jiří Valoch, *Ladislav Daněk: Kresby, obrazy* (exh. cat.), Galerie Na Bidýlku, Brno 1990. – Ludvík Ševeček – Jan Andres – Ladislav Daněk, *Ladislav Daněk: Kresby 1979–2006* (exh. cat.), Krajská galerie výtvarného umění, Zlín 2007. – Jan Andres, *Ars combinatoria: Dagley, Daněk, Preschoux, Urbásek et al.* (exh. cat.), Galerie Caesar, Olomouc 2015. – Barbora Kundračíková – Jan Andres – Jiří Valoch et al., *Ladislav Daněk: Tušení světla* (exh. cat.), Galerie Maldoror, Praha 2020.

63 Daněk (see note 23).

64 Zdeněk Pospíšil, *Mladí výtvarní umělci Olomoucka na počest XVII. sjezdu KSČ* (exh. cat.), Krajské vlastivědné muzeum – Oblastní galerie výtvarného umění – Svaz českých výtvarných umělců, Olomouc – Ostrava 1986. – L. Nováková – V. Dosedla, *Výtvarní umělci Olomoucka na počest 70. výročí VŘSR* (exh. cat.), Krajské vlastivědné muzeum – Oblastní galerie výtvarného umění – Svaz českých výtvarných umělců, Olomouc – Ostrava 1987.

65 H. Šnajdr was active in the group only in 1989–1990; L. Fanta left in 1993. At the end of 1992, Kateřina Kubíková (*1973) also began to participate in the group's activities. In 1993 the group merged with the Brno group A.I.V.; in 1995 A.I.V. merged with the Group of Czech and Slovak Surrealists. I thank R. Kubík for this information. Literature: Ladislav Fanta – Roman Kubík (eds), *Klíč k realitě: Antologie tvorby Surrealistické skupiny z let 1989–90*, [Olomouc 1990]. – Ladislav Fanta – Roman Kubík (eds), *Erotické komunikace: Tematická výstava surrealistické skupiny v Olomouci / L. Fanta, L. Kryvošej, R. Kubík, P. Surma, J. Šprenger*, [Olomouc 1991].

66 Miloslav Stibor, *Fotografie: Výtvarný obor LŠU Olomouc* (exh. cat.), [Olomouc 1987].

67 Ladislav Daněk – Miroslav Urban (eds.) et al., *Yvonna Boháčová (1951–1994). Vzpomínkový sborník / Recollections*, Votobia, Olomouc 1995. In addition to recollections, the work also contains a list of Boháčová's theoretical texts.

68 Yvonna Boháčová, *OL-13-89: Třináct olomouckých výtvarníků v roce 1989 / OL-13-89: Thirteen Olomouc Artists in 1989* (exh. cat.), Muzeum Prostějovska, Prostějov 1989.

69 The following artists took part in the exhibition: Luděk Adámek, Ladislav Daněk, Zuzana Denková, Jiří Ďuriš, Vladimír Havlík, Dagmar Havlíčková, Petr Jochmann, Inge Kosková, Michal Macků (co-organiser), Petr Palarčík, Eleonóra Pražáková, Oskar Přindiš, Miroslav Schubert (curator), Miloš Smolka, Miroslav Šnajdr Sr., Miroslav Šnajdr Jr., Jaroslav Vacl, Milena Valušková, Petr Zatloukal and Richard Tymeš (guest from Prague). The underground group Elektrické prase performed in the evening. Before the concert, slides from current exhibitions in Praha were projected. I thank M. Schubert for the information and the list of artists. Exhibitions were also held in the following three years: 16 June 1990, *Hněvotín č. 66. Setkání olomouckých výtvarníků*; 22 June 1991, *Hněvotín 66/91. III. setkání olomouckých výtvarníků*; 12 September 1992, *Hněvotín parcela č. 66. Naposledy*. Invitations to the exhibitions are held in the archive of the author of this text. The overall art situation in the 1970s and 1980s is discussed in detail in Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds) et al., *Skleník: Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989* (exh. cat.), Muzeum umění, Olomouc 2009.

70 Cyclostyled Minutes from the meeting of fine artists, architects and theorists from Olomouc held on 12 December 1989 at the Oblastní galerie výtvarného umění in Olomouc (OGVU), attended by 100 people. Signed by: Action Committee of Artists, Architects and Theorists from the Olomouc Region: Jan Kratochvíl; academic painter Petr Zlamal; academic architect Petr Fabián; Jiří Žlebek; academic painter Jiří Lindovský; Dr Pavel Zatloukal. The minutes are stored in the archive of the author of this text.

71 For more, see Daněk, 'Kupředu levá, zpátky ni krok!' (see note 6), p. 167.

72 Pavel Zatloukal, *1/ skupinová výstava Unie výtvarných umělců Olomoucka* (exh. cat.), [Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc 1991]. – Collective of authors, *Decenium: Almanach a katalog k desátému výročí činnosti Galerie G*, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc 2002. – Jiří Hastík – Zdeněk Vacek (eds) et al., *Q/arto: Unie výtvarných umělců Olomoucka 2003–2006*, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc 2007.

73 The chief initiators of the Association of Olomouc Artists were Yvonna Boháčová, Jiří Lindovský, Oldřich Šembera and Jiří Žlebek. For a list of members, see Yvonna Boháčová, *Spolek olomouckých výtvarníků + hosté* (exh. cat.), Spolek olomouckých výtvarníků, Olomouc 1991. – Pavel Ondračka, *Spolek olomouckých výtvarníků* (exh. cat.), Spolek olomouckých výtvarníků, Olomouc 1998.

74 Jiří Valoch, *100. výstava Galerie Caesar* (exh. cat.), Galerie Caesar, Olomouc 2000. The catalogue contains a list of exhibitions.

75 Compared with the situation in the 1970s and 1980s, the museum has developed very dynamically under Zatloukal's leadership. Since the early 1990s, its scholarly, acquisition, exhibition and educational activities have focused on rehabilitating modern, avant-garde and experimental art, while tracing its links to architecture and applied art (seating furniture). The museum has also rehabilitated previously marginalised forms (art brut, artists' books and experimental poetry, action art and, most recently, new media, especially sound art). Since the late 1990s it has pursued these long-term aims in a Central European context and, in the case of artists' books, across the Euro-Atlantic region. The rehabilitation of pre-modern art also plays an important role in the museum's programme. Restoration of its cultural and spiritual meaning, taboo in the 1950s and during the Normalisation period, culminated in the opening of the Archdiocesan Museum Olomouc on 1 June 2006 as part of the Olomouc Museum of Art. Literature: Pavel Zatloukal, *Muzeum umění Olomouc*, Muzeum umění, Olomouc 1992. – Marek Perůtka (ed.) – Gabriela Elbelová – Pavel Zatloukal (ed.), *Arcidiecézní muzeum Olomouc: Průvodce*, Muzeum umění, Olomouc 2006. – Ondřej Jakubec – Pavel Zatloukal (eds) et al., *Arcidiecézní muzeum Olomouc*, Muzeum umění, Olomouc 2009. – Helena Zápalková (ed.) et al., *Arcidiecézní muzeum Olomouc: Průvodce*, Muzeum umění, Olomouc 2026.

76 Jiří Valoch, *Jiří Krtička: Obrazy, kresby / Paintings, Drawings* (exh. cat.), Galerie mladých, Brno 1990. – Pavel Ondračka, *Jiří Krtička: Obrazy / Paintings* (exh. cat.), Dům umění, Brno 1997.

77 Jiří Olič (ed.) et al., *Imaginární kosmos Dany Puchnarové: Práce z let 1960–2006* (exh. cat.), Alšova jihočeská galerie, Olomouc – Hluboká nad Vltavou 2008.

78 Vilém Jůza, *Zdeněk Kučera* (exh. cat.), Galerie výtvarného umění, Ostrava 1993. – Jiří Valoch, *Zdeněk Kučera* (exh. cat.), Muzeum umění, Olomouc 1996. – Jiří Hastík, *Zdeněk Kučera: Malá retrospektiva* (exh. cat.), Galerie Caesar, Olomouc 2015. – Zdeněk Kučera, *Minulý život: Paměti outsidera*, Univerzita Palackého, Olomouc 2022.

79 Zdeněk Kučera, *Zrcadlení: Výstava členů Katedry výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci a jejich žáků k 50. výročí obnovení univerzity v Olomouci* (exh. cat.), Vlastivědné muzeum, Olomouc 1996. – Hana Myslivečková et al., *Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*, Univerzita Palackého, Olomouc 2007.

80 Anna Šimková, *Prezentace výtvarného umění v Olomouci v letech 1989–2004* (bachelor's thesis), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2005.

81 Bohumír Kolář – Marek Trizuljak, *Galerie U Neptuna*, Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc [1997]. – Unsigned, *Galerie G* (two-page promotional leaflet), Unie výtvarných umělců Olomoucka, Olomouc [1998].

82 Štěpánka Bieleszová – Ladislav Daněk – Jiří Valoch, *Vladimír Pospíšil: Postscriptum* (exh. cat.), self-published, Olomouc 2009.

83 Miroslav Schubert – Miroslav Urban, *Zpráva o kresbě – olomoucký okruh 80. let / Report on Drawing – The Olomouc Circle of the 1980s* (exh. cat.), Galerie Caesar, Olomouc 2004.

84 The creative group of two architects (Petr Fabián /1962–2006/, Jan Polách /*1957/) and one sculptor and designer (Martin Lubič /*1962/) was established in early 1990 with the programme of rehabilitating the relationship between architecture and the fine arts.

85 The group was founded on the initiative of Miroslav Urban (*1953) in 1991. Its members also included Zbyněk Kulvait (1954–2018), Eleonóra Pražáková (1953–2026), Hana Teplá (*1953) and Jindřich Walla (*1954). The group first exhibited in December 1991 in the building of the Elementary School of Art in Olomouc; its final exhibition was held at Galerie Caesar in 2012. Literature: Petr Mikeš, *Neprůbojní*, Olomouc [1992]. – Jiří Valoch, *Neprůbojní po dvaceti letech* (exh. cat.), Olomouc 2012.

86 The group, consisting of the painter, draughtsman, poet and musician Pavel Preisner (*1970) and the painters Michal Navrátil (*1971) and Aleš Szotkowski (*1971), first exhibited publicly in 1994. Literature: Martin Stöhr, *Romantické sdružení Roman*, [Olomouc 1995].

87 The Olomouc section was formally established in 1999 as part of the nationwide Club of Concretists 2 (KK 2). On the recommendation of members of the original Club of Concretists (founded in 1967), however, Zdeněk Kučera (1935–2016), himself a member of the original club, and Ladislav Daněk (*1958) became its founding members in autumn 1997. Five more members joined in 1999: Vladimír Havlík (*1959), Pavel Herynek (*1943), Jiří Krtička (*1954), Vladimír Pospíšil (*1957) and Dana Puchnarová (1938–2025). The younger members David Medek (*1969), Jan Herynek (*1973) and Jiří Toman (*1974) were admitted in 2001. Literature: Arsén Pohribný – Ladislav Daněk, *Klub konkretistů 2 – Olomouc* (exh. cat.), Klub konkretistů 2 – Olomouc, Olomouc 2000. – Radek Horáček – Arsén Pohribný et al., *Použijte modul KK2! Klub konkretistů 2 Olomouc a hosté z Gmundenu a Brna* (exh. cat.), Dům umění, Brno 2005. – Johana Daňková, *České geometrické a konkrétní umění a Klub konkretistů 2 – Olomouc* (bachelor's thesis), Faculty of Arts at Masaryk University in Brno, Brno 2008.

88 Milan Kozelka (ed.) et al., *Vertikální nostalgie: Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti*, Votobia, Olomouc 2002. – Miroslav Schubert, *Mladé sovy* (exh. cat.), Galerie Caesar, Olomouc 2007.

89 Lukáš Beran, *Martin Horák: Léto ve městě II.*, Art projekt (exh. cat.), Galerie Caesar, Olomouc 2005. – Yvona Ferencová – Petr Ingerle, *Martin Horák: Spin-off I* (exh. cat.), Moravská galerie, Brno 2016.

90 Jiří Valoch – Miroslav Schubert – Oldřich Šembera et al., *20 let Galerie Caesar. 20 let Spolku olomouckých výtvarníků* (exh. cat.), Galerie Caesar, Olomouc 2011. – Miroslav Schubert (ed.) – Barbora Kundračíková, *30 let Galerie Caesar*, Galerie Caesar, Olomouc 2021.

91 Pavel Zatloukal – Michal Soukup (ed.), *Středoevropské fórum Olomouc: Architektonická studie* (exh. cat.), Muzeum umění, Olomouc 2009. – Pavel Zatloukal (ed.) et al., *Muzeum umění Olomouc 1951–2011* (exh. cat.), Muzeum umění, Olomouc 2012.

92 Academia Film Olomouc was established in 1966. The Animated Film Festival (today's PAF) was first held in Jihlava in 2000 and moved to Olomouc in 2002. Both festivals were connected with the Department of Theatre, Film and Media Studies in the Faculty of Arts at Palacký University and held at its Arts Centre.

SUMMARY

The publication *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+ /Quarks and Cracklings: The Olomouc Art Scene and Related Zones 1990–2020+* represents the first comprehensively conceived attempt to provide an art-historical account of visual culture in Olomouc during the three decades after 1989; in some chapters, the thematic scope extends beyond the period indicated in the title to 2025. Building on the introductory essays, the volume interprets the art scene as a cultural field constituted on several interrelated levels. The first comprises artistic practice itself; the second, institutional actors, including Palacký University Olomouc, the Olomouc Gallery of Fine Arts and its successor, the Olomouc Museum of Art; the third, organisational forms ranging from association-run galleries to festivals; and the fourth, the economic, administrative and civic conditions in which they operate. The volume's central argument concerns a change in the organisation of artistic significance: an environment defined under late socialism by official, semi-official and unofficial spheres developed after 1989 into a polycentric system in which works of art, institutions, temporary communities and urban sites are mutually constitutive. Olomouc thus emerges as a distinctive case of post-socialist cultural transformation in a medium-sized Central European city.[1]

The individual chapters combine art-historical reconstruction with findings from urban, political and social history, drawing, as their subjects require, on memory studies, institutional analysis and other disciplinary approaches. Their source material is organised according to the nature of the evidence. Material and visual sources include works of art, architecture, collection objects and graphic work. Written documentation comprises catalogues, contemporary criticism, the local press, official records, institutional holdings and artists' archives. Interviews and personal recollections provide access to participants' experiences and allow individual memory to be compared with surviving documents. The book employs methodological approaches at three interconnected levels. Microhistorical analysis examines the area defined by Salm Palace, the Holy Trinity Column and the passage linking the Upper Square with Svoboda Avenue. A comparison of two events illuminates changing institutional conditions through the openings of Václav Stratil's exhibitions on 17 November 1989 at Galerie pod podloubím and on 17 November 2019 at Telegraph Gallery. Studies of individual fields trace the circulation of photography, drawing, original design and graphic design between the studio, the school, the exhibition, the collection and the commissioned work. The exhibition, encyclopaedia and bibliography preserve sources relating to ephemeral initiatives and complement the book's historical argument.[2]

Barbora Kundračíková's introductory essay offers the most comprehensive analytical framework through the concept of the cultural field. Pierre Bourdieu's foundational model explains the distribution of authority and legitimacy, while Howard S. Becker's theory of art worlds makes it possible to trace the cooperation through which a work acquires a material and social existence. The application of these approaches distinguishes between material infrastructure, economic resources, professional and symbolic capital, and administrative authority. Individual gallery projects then demonstrate different ways of bringing these resources together. Galerie Caesar emerged from an association's initiative; Vitrína Deniska used a shop window as an exhibition format accessible at all times; Galerie Basement linked gallery operations to university teaching; and Telegraph Gallery combined private investment with collecting and cultural programming. Institutionalisation here consists of concrete decisions concerning space, funding, programming, governance and relationships with audiences.[3]

The introductory essays establish the historical and conceptual coordinates of the research. Barbora Kundračíková understands 'extra-terrestrial regionalism' as a relational position founded on mobility, participation and responsibility towards place. Petr Roubal's metaphor of the 'Moravian Oxford' situates the city's cultural ambitions in the context of privatisation, industrial restructuring, suburbanisation and municipal governance. Adéla Rádková applies political ontology to a precisely delimited part of the historic centre. The opening of a McDonald's restaurant in Salm Palace embodied the arrival of global consumer culture in a prominent civic space. At a 2006, people exeriencing homelessness sat down to a symbolic Last Supper in which the hamburgers acquired more than symbolic significance; the event transformed the same commercial sign into a means of visibility, care and political action. Changes in access to the passage leading towards Svoboda Avenue simultaneously reveal the relationship between private ownership, heritage conservation and everyday pedestrian movement. In this analysis, urban space is constituted on several levels: its physical dimension is determined by material arrangements, its economic dimension by property interests, its symbolic dimension by cultural memory and its political dimension by civic action.[4]

Architectural history develops this relational perspective at the scale of the city as a whole. The redevelopment of the Upper Square to a design by Petr Hájek, Jaroslav Hlásek and Jan Šépka, together with the completion of Ivan Theimer's *Arion Fountain* in 2002, demonstrates how a contemporary architectural and artistic intervention was integrated into the city's principal civic space while provoking both professional and public debate. The Olomouc Archdiocesan Museum, opened in 2006, represents an institutional model founded on cooperation between the state, the Roman Catholic Church and the Olomouc Museum of Art; the architectural intervention in the historic complex attracted considerable professional acclaim. The Central European Forum Olomouc (SEFO) extended the museum's research and collecting horizons, while preparations for a new building on the vacant site in Denisova Street exposed the connection between curatorial conception, architectural competition and political decision-making. The dispute over Šantovka Tower brought the protection of the city's skyline, an issue of fundamental importance to Olomouc, into conjunction with heritage conservation and increasingly aggressive developer-led urbanism. The conversion of the industrial building in Jungmannova Street that now houses Telegraph Gallery, for example, demonstrates the convergence of building rehabilitation, private collecting, cultural programming and the self-representation of an investor who also has political ambitions. Each such case can be understood as an illustration of the changing mechanisms of governance of the city as a polis.[5]

The studies of public art and graffiti trace two distinct trajectories that gradually intersect. In the field of monuments and sculpture, the reinstatement of the monument to Tomáš Garrigue Masaryk reactivated 'democratic memory'. The Sloup symposia, organised by the Association of Olomouc Artists and Galerie Caesar between 1995 and 2002, combined the public creation of works with international participation and their subsequent installation in the botanical garden (rose garden) in the Park of Petr Bezruč; the later condition of the wooden objects also made maintenance part of their art-historical narrative. Jan Dostál's controversial rooftop sculpture *Vetřelec/Alien* of 2015 exemplifies another model, based on an individual commission and conspicuous urban visibility. Graffiti, meanwhile, followed a distinctive course, emerging from local groups, or crews, such as Crazy Crime, Mudr Pudr and Procento. The Live Graffiti Show, founded by Pauser in 2007, and the Street Art Festival, active since 2015, shifted the focus of production towards authorised surfaces and murals supported by organised production, while also providing material for ongoing debate about art in public space. A mural created in 2018 by the artist working under the name Wild Drawing became the subject of an open dispute over the scale of interventions in protected historic centres. Vitrína Deniska and the Michalský výpad festival, as well as the increasingly popular neighbourhood celebrations, may exemplify more intimate formats that engage with everyday life along habitual routes. Yet these, too, fundamentally alter community understandings of public space and the roles and positions of art within it. Theories of site-specificity, new genre public art and dialogical practice allow distinctions to be drawn between the ways in which individual platforms shape authorship, visibility and responsibility.[6]

Chapters devoted to particular fields revise the prevailing account of the scene through four distinct areas of enquiry. The study of photography connects the transition from analogue to digital practice with the development of schools, galleries and museum collecting; the curatorial work of Vladimír Birgus, Antonín Dufek and Pavel Zatloukal also situated Olomouc photographers and the DOFO group within broader Czech and European histories. The study of drawing revisits the established notion of the 'Olomouc drawing phenomenon'. Its emphasis on Inge Kosková, Eleonóra Pražáková and Dana Puchnarová broadens both the generational and gender perspectives, while interpreting spirituality, bodily experience, repetition and process. Research into original design examines material production broadly understood, encompassing ceramics, glass, jewellery and product design, in relation to its educational and commercial support structures. The chapter on graphic design focuses on the technological and professional transformation of the field: the Votobia publishing house represents the circumstances of the 1990s; the changing visual identities of AFO, PAF, Divadelní Flora and LITR demonstrate the significance and role of purposeful cultural commissioning; and the DizajnDesign type foundry exemplifies the field's digital infrastructure. These studies understand mediation as a creative activity that determines art's public legibility and cultural memory.[7]

The evidence assembled makes it possible to construct a differentiated chronology. Freedom of association provided the political and legal basis for change in the 1990s. At the organisational level, it led to the establishment of new exhibition and publishing projects and the reorganisation of inherited institutions. Spatially, it facilitated participation in national and international professional networks. During the first decade of the new century, some areas of fine art practice became more firmly established. Curatorial projects and festivals assumed greater organisational importance. In visual communication, graphic design became increasingly professionalised, while digital technologies expanded the possibilities for both production and distribution. The programme of the Olomouc Museum of Art strengthened the institutional pole of the scene. From the mid-2010s, a group of artists spanning several generations gained greater visibility, their careers linking local activity with wider professional circuits. In painting, this development is represented by Jakub Čuška, Adéla Janská, David Jedlička and Magdalena Turzová. In sculpture, it is exemplified by Adéla Bébarová, Robert Buček, Jan Dostál, Matěj Frank, Jaroslav Koléšek, Jakub Lipavský, Matouš Lipus and Richard Štipl. These groupings share a medium but remain internally diverse in both artistic outlook and generation. The chronology therefore understands succession through the overlap of different generations, departures, returns, teaching, commissions and collaboration.[8]

Jakub Frank demonstrates how these changes over time materialised in different forms of gallery operation. Stratil's opening at Galerie pod podloubím on 17 November 1989 became intertwined with the Velvet Revolution, and the exhibition space became the first base of the Civic Forum in Olomouc. The same artist's opening at Telegraph Gallery in 2019 took place within a cultural economy shaped by private investment, social media visibility and public debate about cultural funding. Galerie Caesar developed from associational activities beginning in 1991 and opened in 1992; its long-term programme combined exhibitions with debate and civic continuity. Since 2011, Vitrína Deniska has brought contemporary art into the everyday flow of Denisova Street. Galerie Basement, founded in 2019 by doctoral students David Bartoš and Robin Michenka at Palacký University Olomouc, operates as a teaching laboratory for exhibition practice. Rub Gallery and Telegraph Gallery represent two different ways of involving collectors and private capital. David Voda's study of the group Rez esencí adds a community model to these institutional histories. Poetry, performance, photography and experimental music functioned as artistic media, manifestos articulated a shared programme, and pub culture provided a social framework.[9]

In recent years, festivals and the museum have fundamentally transformed Olomouc's cultural geography, not least through their differing temporal and organisational structures. AFO offers a telling example: after 1989, it developed from an academic showcase of science films into an international platform that communicates scientific knowledge through audiovisual media and substantially extends its educational reach. Following its move from Jihlava to Olomouc in 2002, PAF broadened its focus from animation to the moving image and digital art. Divadelní Flora transformed a regional theatre showcase into a curatorially directed Central European programme of theatre, dance and performance. Ekologické dny Olomouc has long linked events in the historic centre with the landscape around the environmental centre in Horka nad Moravou, while retaining an open-ended character informed by Neubauer's thought. LITR, as a successor to platforms established in the first years after 1989, provides a forum for small-edition artists' books and fashion zines alike. What the festivals have in common is the temporary reorganisation of urban sites, while their specialist interests and target publics remain distinct. Here, too, however, a recent shift is discernible: the platforms collaborate increasingly often and deliberately bring their programmes together in particular editions. Museum infrastructure, of course, operates over a longer time frame. The Olomouc Archdiocesan

1 Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková, Úvod: Představy a realita, in: Ladislav Daněk – Barbora Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+* (exh. cat.), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2026, pp. 10–12 [Introduction: Ideas and Reality; *Quarks and Cracklings: The Olomouc Art Scene and Related Zones 1990–2020+*].

2 Daněk – Kundračíková (note 1), pp.10–12. — Barbora Kundračíková, Extraterestriální regionalismus nového tisíciletí. Pole: Olomouc 1990–2025, in: Daněk – Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky* (note 1), pp. 14–21 [Extra-terrestrial Regionalism of the New Millennium. Field: Olomouc 1990–2025].

3 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Cambridge 1993. — Howard S. Becker, Art Worlds, 25th anniversary edn, Berkeley – Los Angeles – London 2008 [1982]. — Jakub Frank, Olomoucké kulturní minieu. Galerijní scéna v letech 1990–2025, in: Daněk – Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky* (note 1), pp. 238–254 [Olomouc's Cultural Milieu. The Gallery Scene, 1990–2025].

4 Kundračíková (note 2), pp. 14–21. — Petr Roubal, 'Moravský Oxford'. Ambice a rozčarování olomoucké transformace 1989–2020, in: Daněk – Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky* (note 1), pp. 22–31 [The 'Moravian Oxford': Ambition and Disillusionment in the Transformation of Olomouc, 1989–2020]. – Adéla Rádková, Flanér, občan a hamburger. Politická ontologie 'prázdného prostoru', in: ibidem, pp. 32–42 [The Flâneur, the Citizen and the Hamburger: The Political Ontology of 'Empty Space'].

5 Rostislav Švácha, in collaboration with Martina Mertová, Světovost skutečná a fiktivní. Olomoucká architektura 1989–2024, in: Daněk – Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky* (note 1), pp. 44–59 [Internationalism Real and Imagined. Architecture in Olomouc, 1989–2024].

6 Klára Jeništová, Olomoucká bezradnost aneb veřejný prostor v letech 1990–2020, in: Daněk – Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky* (note 1), pp.78–83 [Olomouc's Perplexity, or Public Space, 1990–2020]. – Romana Junkerová, Kultura kontra kriminalita. Vývoj graffiti a street artu v Olomouci. Hlavní aktéři a specifika tvorby mezi lety 1990 a 2023, in: ibidem, pp. 94–98 [Culture versus Crime. The Development of Graffiti and Street Art in Olomouc. Principal Actors and Distinctive Features of Artistic Practice between 1990 and 2023]. — Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. – London 2002, esp. pp. 11–31, 100–155. — Suzanne Lacy, Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys, in: Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995, pp. 19–47, esp. p. 19. – Grant H. Kester, Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art, Berkeley – Los Angeles – London 2004, esp. pp. 50–151.

7 Ladislav Daněk, Olomoucká výtvarná scéna před a po transformačním procesu z ptačí perspektivy, in: Daněk – Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky* (note 1), pp. 108–117 [A Bird's-Eye View of the Olomouc Art Scene Before and After the Transformation Process]. – Štěpánka Bieleszová, Mezi zrnem a šumem. Olomoucký fotografický provoz 1990–2020, in: ibidem, pp. 154–172 [Between Grain and Noise. Photography in Olomouc, 1990–2020]. – Eadem, Prostor tvořený liniemi. Olomoucká kresba po roce 1990 nasvícená z jiného pohledu, in: ibidem, pp. 188–192 [Space Formed by Lines. Drawing in Olomouc after 1990 Seen in a Different Light]. – Klára Jeništová, Design v Olomouci. Ostrůvky autorské tvorby, in: ibidem, pp. 200–202 [Design in Olomouc. Islands of Original Work]. – Martin Fišr, Tři (někdy až moc) svobodné dekády grafického designu v Olomouci, in: ibidem, pp. 208–222 [Three (Sometimes Overly) Free Decades of Graphic Design in Olomouc].

8 Daněk (note 7), pp.108–117.

9 Frank (note 3), pp. 238–254. – David Voda, Rez esencí 1998–2004, in: Daněk – Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky* (note 1), pp. 268–273 [Rust of Essences 1998–2004].

Museum opened in 2006, and the Central European Forum Olomouc (SEFO) was founded in 2008 to develop the parent institution's collecting and research within its natural Central European context. Pavel Zatloukal's recollections distinguish several conditions of this transformation: strategic leadership set the institutional direction, personal cooperation sustained international working relationships, architecture provided the material framework, and exhibitions and acquisitions gave substance to the scholarly programme.[10]

The volume's principal art-historical finding concerns the structural transformation of the Olomouc milieu. Over three decades, the scene expanded into a polycentric field in which artistic value is generated on several distinguishable, though closely interconnected, levels. At the level of production, value arises from the work's form and meaning. At the level of institutionalisation, it is shaped by selection, interpretation and preservation. Exhibitions and festivals operate at the level of public presentation and encounter, while visual identities facilitate communication and archives establish historical memory. The concept of 'related zones' denotes the concrete mechanisms that enable art's production, public circulation, interpretation and preservation. Stratil's two exhibition openings directly embody the shift from civic mobilisation to a mixed economy of public and private cultural provision. The microhistory of Salm Palace reveals the transformation of a particular space under the influence of global brands and changing regimes of access. The development from semi-legal graffiti crews to formally commissioned murals illuminates the relationship between subcultural authorship, festival production and urban representation. The Olomouc Archdiocesan Museum and SEFO, in turn, demonstrate how architecture, sustained collection-building and in-house research transform the position and significance of a regional institution within its locality. In this light, regionalism appears as a relationship sustained over time between mobility, place, institutional commitment and critical distance.[11]

Olomouc's transformation unfolded simultaneously on several levels. Its political dimension was shaped by pluralisation; its professional dimension by the institutionalisation and specialisation of cultural work; its geographical dimension by international exchange; its economic dimension by market investment; its administrative dimension by project management; and its spatial dimension by competition over the form of the city. The outcomes of these processes have different temporalities. A museum collection stabilises cultural memory through acquisitions and specialist care. An adapted building combines continuity of place with a new function. A festival and a shop-window display activate space through regular recurrence. The duration of a mural or a wooden sculpture depends on physical maintenance; stable organisational and financial support fulfils a comparable function for an independent gallery. The question of generational succession and funding at Galerie Caesar, the protracted preparations for the SEFO building and the dispute over Šantovka Tower demonstrate that cultural outcomes depend on governance, resources, care and public legitimacy. The enduring contribution of the period under review lies in the density of connections between generations, media and organisational models. The book's own contribution consists in translating this complex system into art-historical knowledge that brings together formal analysis, archival reconstruction, participants' testimony, institutional history and the interpretation of space. Olomouc thus emerges as a milieu in which post-socialist cultural change can be studied through specific works, places, actors and relationships. This framework also opens up further avenues for the study of individual media, institutions, networks of actors and comparable post-socialist cities.[12]

10 Tomáš Kubart, Festivalové město. Olomoucké festivaly 1990–2025, in: Daněk – Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky* (note 1), pp. 280–292 [The Festival City. Olomouc Festivals, 1990–2025]. – Pavel Zatloukal, Z pozdní historie olomoucké galerie a raných osudů Muzea umění Olomouc, in: ibidem, pp. 300–304 [From the Later History of the Olomouc Gallery and the Early Years of the Olomouc Museum of Art].

11 Kundračíková (note 2), pp. 19–21. – Rádková (note 4), pp. 32–42. – Junkerová (note 6), pp. 94–98. – Frank (note 3), pp. 238–254. – Zatloukal (note 10), pp. 300–304.

12 Frank (note 3), pp. 253–254. – Švácha, in collaboration with Mertová (note 5), pp. 44–59. – Zatloukal (note 10), pp. 300–304. – Barbora Kundračíková, Pohled odjinud. Galerie Caesar zcela reálně, in: Daněk – Kundračíková (eds.), *Kvarky a škvarky* (note 1), pp. 148–152 [A View from Elsewhere. Galerie Caesar as It Really Is].

PODPORA PROJEKTU

Projekt *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+* vznikl v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu v oblasti národní a kulturní identity na léta 2023 až 2030 (NAKI III) Ministerstva kultury ČR jako součást projektu *Olomouc ve 3D – nová dimenze kulturního dědictví města: minulost, přítomnost, budoucnost"* (DH23P03OVV018).

PUBLIKACE

Publikace *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+* vznikla v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu v oblasti národní a kulturní identity na léta 2023 až 2030 (NAKI III) Ministerstva kultury ČR jako součást projektu *Olomouc ve 3D – nová dimenze kulturního dědictví města: minulost, přítomnost, budoucnost* (DH23P03OVV018).

VÝSTAVA

Výstava *Kvarky a škvarky: Olomoucká výtvarná scéna a příbuzné zóny 1990–2020+* vznikla v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu v oblasti národní a kulturní identity na léta 2023 až 2030 (NAKI III) Ministerstva kultury ČR jako součást projektu *Olomouc ve 3D – nová dimenze kulturního dědictví města: minulost, přítomnost, budoucnost* (DH23P03OVV018).

PODĚKOVÁNÍ

Muzeum umění Olomouc děkuje všem spolupracovníkům, vystavujícím autorkám, autorům, zapůjčitelům a dědicům za bezúplatné poskytnutí děl a reprodukčních práv pro tuto publikaci.

Ministerstvo kultury

MUO | MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC

Univerzita Palackého v Olomouci

419 Anonymní autor, od 2014, stencil art v Lomené galerii v Denisově ulici 284/30, Olomouc

KVARKY A ŠKVARKY
OLOMOUCKÁ VÝTVARNÁ SCÉNA
A PŘÍBUZNÉ ZÓNY 1990–2020+

VÝSTAVY

KVARKY A ŠKVARKY
OLOMOUCKÁ VÝTVARNÁ SCÉNA A PŘÍBUZNÉ ZÓNY 1990–2020+
I. PAMĚŤ NENÍ ARCHIV
Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění
22. 10. 2026 – 21. 3. 2027 → výstavní sál Galerie

autor: Jakub Frank
kurátorky: Klára Jenišťová, Olga Š. Staníková
prostorové řešení: Vlastimil Sedláček
grafika: Petr Šmalec
instalace: Vlastimil Sedláček, Filip Šindelář, Radka Žáková

KVARKY A ŠKVARKY
OLOMOUCKÁ VÝTVARNÁ SCÉNA A PŘÍBUZNÉ ZÓNY 1990–2020+
II. UMĚLECKÁ DÍLA A ARCHIVY JSOU PAMĚŤ
Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění
29. 4. – 5. 9. 2027 → výstavní sály Trojlodí (volné umění a fotografie),
Kabinet (architektura), Salon (užité umění, archivní materiály)

autor a hlavní kurátor: Ladislav Daněk
kurátoři jednotlivých částí: Trojlodí (Štěpánka Bieleszová, Ladislav Daněk,
Jakub Frank, Matěj Frank, Romana Junkerová, Barbora Kundračíková),
Kabinet (Martina Mertová), Salon (Šárka Belšíková, Martin Fišr, Klára Jenišťová)
prostorové řešení: Vlastimil Sedláček, Michal Soukup
grafika: Petr Šmalec
instalace: Vlastimil Sedláček, Filip Šindelář, Radka Žáková
příprava exponátů: Jakub Barna, Veronika Langer Klimszová, Anna Píšťková,
Gabriela Polívková, Ondřej Žák
spolupráce: Odbor sbírek a dokumentace (Radek Látal, Marta Pečinková Perůtková,
Sabina Prokschová), Oddělení knihovny (Hana Bartošová, Nikolas Proksch),
Edukační oddělení (David Hrbek, Denisa Tessenyi), Produkční oddělení
(Tomáš Jurníček, Zdeněk Sodoma, Petra Švecová, Kamil Zajíček)

RECENZOVANÁ PUBLIKACE

recenzovali: prof. Mgr. Michal Koleček, Ph.D.,
Mgr. Helena Musilová, Ph.D.

editoři: Ladislav Daněk, Barbora Kundračíková
redakce: Ladislav Daněk
jazyková redakce: Zita Chalupová
odborné texty: Štěpánka Bieleszová, Ladislav Daněk, Martin Fišr, Jakub Frank,
Klára Jenišťová, Romana Junkerová, Tomáš Kubart, Barbora Kundračíková,
Martina Mertová, Adéla Rádková, Petr Roubal, Rostislav Švácha
slovníková hesla: Šárka Belšíková (ŠBe), Štěpánka Bieleszová (ŠBi), Ladislav Daněk (LD),
Martin Fišr (MF), Jakub Frank (JF), Klára Jenišťová (KJ), Romana Junkerová (RJ),
Barbora Kundračíková (BK), Martina Mertová (MM), Gina Renotière (GR),
Rostislav Švácha (RŠ)
externí spolupráce: Tomáš Kubart (Ústav pro českou literaturu Akademie věd České
republiky v Praze), Adéla Rádková (Ústav politologie Filozofické fakulty Univerzity
Karlovy v Praze), Petr Roubal (Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky
v Praze), Rostislav Švácha (Ústav dějin umění Akademie věd České republiky)
jmenný rejstřík: Kateřina Kohoutková, Martina Potůčková, Beata Zdražilová
překlad resumé a vybraných textů: David Gaul, Barbora Kundračíková
podklady k reprodukcím: Archiv Muzea umění Olomouc – Lumír Čuřík,
Markéta Ondrušková, Ivo Přeček, Zdeněk Sodoma, archivy vystavujících autorů,
zapůjčitelů a dědiců
obálka, grafický design, sazba a předtisková příprava: Petr Šmalec
tisk: GRASPO CZ, a. s., Pod Šternberkem 324, Zlín
Náklad: 500 výtisků
Vydalo Muzeum umění Olomouc, Denisova 47, 771 11 Olomouc
1. vydání
Olomouc 2026

ISBN 978-80-88621-51-5

© MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC, 2026
© autoři textů, vystavených děl a podkladů pro reprodukce