

Editorial



Vážení,

je zřejmé, že vizuální umění vnímáme především zkušeností oka. Nemalý podíl, ač si to mnohdy nepřipouštíme, na uchopení a pochopení díla má také naše vědomost. Navíc součinnost tvorby se slovy hraje v historii svou roli, jejíž význam se měnil s různými epochami. V samotném moderním, postmoderním i současném čase však bývá toto téma ošemetné. Většina umělců – zvláště s pokračujícím „vývojem“ – je háklivá na cizí interpretace vlastního díla. Již pudový Picasso odpovídal na otázku zvidavců po smyslu a významu jeho obrazů vyhýbavě: „A proč nechcete pochopit zpěv ptáků?“ A psychoanalytik Jung zase ve své slavné stati Básník praví: „Každý tvořivý člověk je dualita či syntéza paradoxních vlastností... a nemůžeme nikdy očekávat výklad jeho vlastní tvorby... každé velké umělecké dílo je věčné a neosobní, a proto nás zasahuje do hloubky... je nástrojem participation mystique.“ Celá řada velkých tvůrčích osobností však usilovala o pochopení světa (doby, reality, směru) z různých stran a různými prostředky. Vedle malby či sochy volili mnozí proto také slova a tedy plnější (sebe)reflexi i s rizikem přílišné subjektivity. Cézanne, Redon, Matisse, Kupka, Kandinskij, Štýrský... a celá spousta dalších tak naštěstí činila. S přibývajícimi roky ale tato soustředěně písemná činnost ztlačně ubývá a mizí. Dnes se snaha po takové vlastní formulaci i širší konfrontaci považuje téměř či zcela za zbytečnou a nemístnou faux pas. Mizí tedy vzdělané osobnosti s širším záběrem, nevznikají originální myšlenky nebo se nenabízí smysluplný obsah? Jak to tedy je?

Hezké a nerušené čtení Vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

OBSAH

- 2 **téma**
Giorgio de Chirico
- 4 **výlet**
Bohumil Kubišta
- 8 **archiv**
Václav Nebeský
- 10 **rozhovor**
X–DOG
- 18 **z ateljiéru**
Eva Švankmajerová
- 24 **o díle**
Emil Filla
- 26 **výročí**
Aleister Crowley
- 27 **kontinuita**
Gustave Le Bon
- 28 **historie**
Karáskova galerie
- 30 **portrét**
Robert Šalanda
- 36 **profil**
Křižovnická škola
- 42 **fotografie**
František Dostál
- 46 **veřejná sbírka**
Galerie výtvarného umění v Chebu
- 54 **aukce**
Moderní sklo
- 58 **aukce**
Výtvarné umění
- 62 **aukce**
Fotografie

revue art

ČTVRTLETNÍK O SOUČASNÉM UMĚNÍ
EVIDENČNÍ ČÍSLO: MK ČR E 15338 ISSN 1214-8059

VYDAVATEL: PRAGUE AUCTIONS S.R.O.

VORŠILSKÁ 3, 110 00 PRAHA 1

IČ: 275 96 087

předplatné:

www.pragueauctions.com

info@pragueauctions.com

Šéfredaktor: Radan Wagner

Redakční rada: Petr Vaňous, Radek Wohlmuth, Lucie Šiklová

Grafická úprava, sazba: Martin Balcar

Ctp a tisk: Triangl

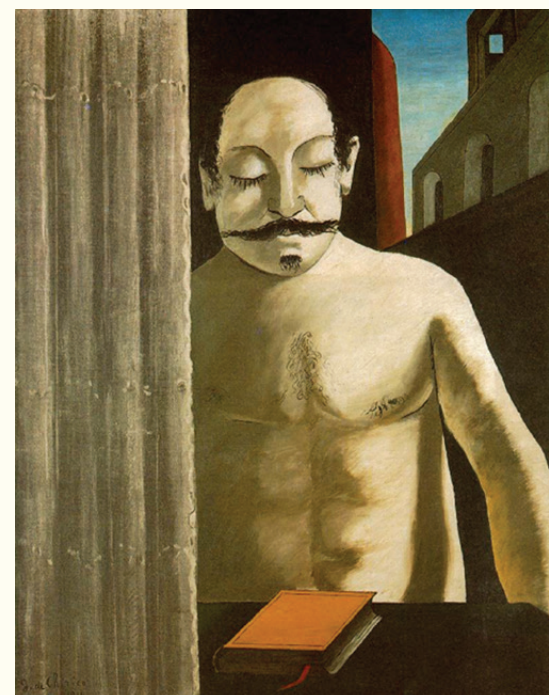
Titul: X-DOG, Fobie, 2015, keramika, beton, železobeton,
epoxidová pryskyřice, v. 60,5 cm /výřez/

téma

Giorgio de Chirico v Praze



Giorgio de Chirico ve svém ateliéru, 1974, Řím



The Child's Brain, 1914, olej, plátno



Piazza d'Italia, 1951, olej, plátno, 43,5 x 56,5 cm

Mozek dítěte..., když jej André Breton spatřil za výlohou jedné pařížské galerie, vyskočil z autobusu a šel se na něj podívat. Totéž zažil o několik let později Yves Tanguy. Mozek dítěte byl zřejmě zčásti inspirován Portrétem Pierra Lotiho od Celníka Rousseau a stal se příčinou i dalších zjevení. Mluvíme tedy o dnes slavném a jistě klíčovém obraze Giorgia de Chirica, který namaloval v roce 1914. Na místo mozku shlížíme však na výjev tváře muže středního věku se zavřenými očima. V zákoutí strohé architektury stojí v ustrnutí do půli těla obnažen nad zavřenou knihou. Ve formátu 80 x 65 cm, dnes v majetku Muzea moderního umění ve Stockholmu, se ale odehrává vnitřní drama.

Avignonské slečny Pabla Picassa byly zpodobeny nahé v obvyklých pózách místy s podivnými tvářemi. Toto plátno z roku 1907 však po dokončení leželo dlouho svinuté v legendárním umělcově ateliéru Bateau Lavoire. Ženy s doširoka otevřenými mandlovými očima zde ve vzpomínce pózují v barcelonském bordelu, který znal malíř ze svých počátků. Tři z pěti aktů se tváří celkem normálně – dva zbývající však mají místo civilního výrazu na hlavách tajuplně vyhlížející africké masky. Picasso toto skvělé dílo namaloval zcela tajně – obraz byl veřejnosti představen až v průběhu Světové výstavy v Paříži roku 1937. Účinek této převratné kompozice je spíše provokativní než erotický. Na některých přípravných skicách ještě figuroval sedící námořník a stojící muž s knihou. V jiné variantě třímá dokonce lidskou lebku. Někteří vykladači alegorií v těchto scénách spatřují memento mori či dokonce strach z pohlavních chorob. Mozek dítěte i Avignonské slečny zůstávají ve své podstatě tajemstvím. Přesto předznamenaly oba obrazy základní vývojové směry malířství 20. století. Picasso dále nahlížel hmatatelnou, ač kubistickou, skutečnost (fyziku), Chiricovi sloužily kulisy všedního dne k mysterióznímu zjevování. O slavném Španělovi a jeho vlivu nejen na české umění se toho ví dostatek, o nenápadně působícím Italovi však o poznání méně. Přitom jejich působení na moderní vývoj je v mnohém srovnatelné.

Giorgio de Chirico byl přes občasná společenství (Pittura Metafisica) uzavřeným solitérem, ale i cílevědomým a zatvrzelým „kverulantem“. Ostatně jeho polemická povaha vedla i k soudním sporům. Také z tohoto důvodu bývali mnozí badatelé odrazováni od seriózního zkoumání této malířské tvorby. Chiricova role, coby klíčové postavy moderního umění, byla tedy osvětlována až zpětně – po jeho smrti v roce 1978. Vedle kubistické mánie v Čechách vstupoval, byť jen krátkodobě, do popředí spíše halasný futurismus. Jeho invaze se započala v roce 1921, kdy proběhlo ve smíchovském Švandově divadle představení futuristických syntéz, které bylo spojeno s Marinettiho přednáškou a recitací. Také výstava současného italského umění v Domě umělců se nesla ve futuristickém duchu, a tedy samozřejmě bez historizujícího Chirica.

Do širšího povědomí se u nás dostávala Chiricova tvorba až koncem dvacátých let díky narůstajícímu zájmu o surrealismus, což bylo paradoxní, neboť v této době byl Chirico dogmatickými pařížskými surrealisty v čele s Bretonem již exkomunikován. České prostředí bylo vždy nakloněno imaginativním tendencím, a proto reagovalo na tohoto Francouze dospívajícího v Řecku s nadšením. V roce 1931 se u nás objevily již nezpřístupňované jeho obrazy na výstavě Ecole de Paris, kterou uspořádala Umělecká beseda. Ve stejném roce následovala ještě samostatná umělcova výstava v besední Alšově síni s úvodní řečí Carlo Carry. Také na slavné výstavě Poezie 1932 v Mánesu byl Chirico již zastoupen. O tři roky později dokonce sám osobně navštívil Prahu u příležitosti své druhé, tentokrát spíše retrospektivní, výstavy. Chirico 17. dubna 1935 vystoupil, opět v Alšově síni na Kampě, se zásadní přednáškou o základních principech své tvorby, která byla následně publikována v pražském časopise L'Europe centrale. „Inspirace může vycházet i z četby nebo vyprávění. Avšak pouze v moderním umění se setkáváme s fenoménem zjevení. Alespoň Friedrich Nietzsche byl první, kdo je popsal a vymezil mezi všemi ostatními vlastnostmi tvůrčího génia... dílo vzešlé ze zjevení je zcela oprostěné od všeho, co k němu dalo podnět... Je banální zdůrazňovat, že se dnes až

příliš zanedbává řemeslo... mimo řídké výjimky, k nimž mám tu čest počítat svého přítele, významného českého malíře Jana Zrzavého. Mnozí se příliš málo zajímají o své tak obtížné řemeslo pod záminkou vyšších cílů,“ tak pravil Chirico.

Italova metafyzická tvorba se mu prý zjevila naráz („jako když se opona zvedne... a umělec je pak šťasten jak dítě“) – po četbě Nietzscheho filozofie (zvláště titulu Ecce homo) při procházce nostalgickým podzimem roku 1910 ve Florencii (na Piazza Santa Croce). Jako uznávaný malíř se setkal s Picassem na první pařížské výstavě surrealistů v roce 1925, kde byli oba umělci také zastoupeni. (Chirico byl surrealisty považován za jejich „meta“ předchůdce a Picassa si vážili za boření navykých hranic). Českému umění se zjevil nejen svými obrazy, ale i zde publikovanými texty nazvanými: O Praze, O Janu Zrzavém, O tichu či Několik pohledů na mé umění.

Do Chiricova uměleckého (psychického) formování se jistě promítlo jeho řecké období. Zde se roku 1888 narodil, studoval Polytechnický institut, pracoval v ateliéru místního portrétisty Jacobidise a vnímal okolní antické památky. Když mu bylo šestnáct let, zemřel jeho autoritativní otec, který se mu pak zjevoval ve snech. Po této události přesídlila osiřelá rodina do Itálie a pak do bavorského Mnichova, kde Chirico poznal chmurné romantické dílo Arnolda Böcklina; také filozofii Arthura Schopenhauera, zvláště pak Friedricha Nietzscheho. Tyto aspekty, převedené do osobitého, ale celkem univerzálního výrazového jazyka, přejali také čeští umělci.

Básnivost, melancholické snění, zneklidňující tušení, přízračnost, nejednoznačná atmosféra, ale i anonymní strojoví manekýni, osamělí chodci, věže, komíny, arkády, město, pomníky, archeologie, geometrická tělesa... to byly atributy, s kterými se Chiricovi následovníci ztotožnili. Také objevné pojetí obrazového prostoru jim pomohlo k vyjádření nového pocitu. Matoucí prostorové konstrukce přinášely jak destrukci klasické perspektivy, tak i její iluzivní prohloubení. Vztah mezi realitou a sněním (zjevením) tak byl navázán a dostal odpovídající ikonografický rejstřík. Syntéza nevědomého a intuitivního spolu s důvěrně

známým dostala novou podobu. Lidská nezpůsobnost dospět a dožrát, potřeba rozpomínání se na kořeny životní i civilizační tak mohla nabýt dosud nebývalé kvality. „Je třeba naučit se a umět nedůvěřovat všemu, co se zdá být nasnadě... ‘Rozum’ je příčinou toho, že falšujeme svědectví smyslů. Pokud smysly ukazují dění, zanikání, změnu, nelžou... A Hérakleitos dosáhl věčné pravdy v tom, že bytí je pouhá fikce. ‘Zdánlivý’ svět je světem jediným, ‘pravý svět’ je k němu jen přilhán...“, zdůrazňuje Nietzsche. Chirico k tomu dodává: „Jeden z nejzáračnějších fenoménů, které nám zanechala minulost, je předznamenání magických významů věcí. Bude stále působit jako věčný důkaz univerza, jemuž chybí logický smysl.“

Tyto myšlenky i jejich obrazové paralely zapustily hluboké kořeny v českém prostředí a výtvarném umění. Stačí pozorněji vnímat připomenuté souvislosti a odkazy – tedy zjevení, jehož byl Chirico nositelem. Jeho ozvěny nalezneme v dílech umělců, jakými byli: Jan Zrzavý, František Muzika, Karel Černý, František Hudeček, Kamil Lhoták, František Gross, Alois Wachsman, Vladimír Sychra, Endre Nemes, Václav Tikal či Bohumír Matal. Tito a řada dalších pochopili či vycítili Chiricův zásadní přínos a význam. Národní galerie v Praze však vlastní pouze dva umělcovy obrazy: Vycházející slunce z roku 1930, zakoupené sběratelem Františkem Čeřovským na první pražské Chiricově výstavě v roce 1931 a nenápadný, ale sugestivní obraz Metafyzického interiéru z roku 1916.

Radan Wagner

výlet

Bohumil Kubišta Braník

Praha se stala na počátku 20. století místem, kde se schylovalo k mnohým změnám politickým, sociálním, hospodářským i uměleckým. Se silící industrializací se město začalo dále vyvíjet a rozšiřovat. Civilizační dosud nepoznamenané partie se stávaly lukrativními pozemky a to zvláště poblíž Vltavy. To byl případ Braníka na pravém břehu řeky, který se dosud ukrýval za nepropustným masivem vyšehradské skály. Až proražením krátkého, avšak důležitého tunelu v roce 1905 se otevřená krajinná periférie propojila s ruchem města. Oficiálně byl Braník s Podolím připojen k Velké Praze až roku 1922. Její podoby se mnohdy odrážejí také v uměleckých dílech.

Letopočtem 1898 začíná aktivita Mánesa – uspořádáním první spolkové výstavy. Při jejím zahájení pronesl programový projev Stanislav Sucharda. Ale teprve o dva roky později se na dalším společném vystoupení prezentují také zástupci pokrokového křídla – František Bílek, Jan Preisler, Max Švabinský či Antonín Slavíček. K zásadním změnám celkového kulturního klimatu v Čechách však došlo až s Mánesem iniciovanými výstavami Augusta Rodina (1902) a Edvarda Muncha (1905). Rok předtím se v Kotěrově pavilonu „v zastrčené chodbě kdesi u stropu“ krčilo šest Munchových obrazů ve „skomírající“ Krasoumné jednotě. Tehdy ještě malířova „drásavá a tryskající plátna“ nenašla náležitou odezvu. Munch otevřel v našem prostředí brány ducha a průběžně sledovaný Picasso s Braquem ukázali na netušené prostory a podoby „hmoty“.

Roku 1906 pobývá Bohumil Kubišta ve Florencii a Mnichově již bez studijních závazků. „Síla jest a zůstane silou, řeka se provalí, i když se jí postaví hráz v cestu. Když to nešlo s Akademii, půjde to bez nich, ale jít to musí. Jak to bylo dobré, že mě Bukovac vyhodil... takto jsem se vzchopil k odporu, k práci, k dílu,“ píše malíř svému chápajícímu strýci. Po ročním pobytu se malíř vrací do Prahy, bydlí na Vinohradech společně s Vincencem Benešem, který na dobu vzpomíná takto: „Spal jsem na slamníku na studené dlaždicové podlaze v temné předsiňce před ateliérem. Kubišta tam měl alespoň postel. Stalo se, že třeba i tři dny nebylo ničeho k jídlu, ani kůrky chleba. Pili jsme jen vodu.“

Již v dubnu téhož roku se podařilo uspořádat první výstavu Osmy (Kubín, Procházka, Kubišta, Filla, Fiegl, Horb, Nowak) v nepoužívaném krámkě za Prašnou bránou. Finance poskytl především Willi Nowak z bolestného, které dostal za postřelení při jakémsi honu. Vedle věrného podporovatele F. X. Šaldy napsal kladnou kritiku snad jen Max Brod. Kubišta a jeho druhové jsou v roce 1910 přijati za členy Mánesa, což byl tehdy klíčový statut snad pro každého výtvarníka.

Na scénu přichází kubismus se snahou o styl, který nemá v dějinách českého umění 20. století obdoby. Jeho skutečné vzepětí však trvalo krátce, a to v letech 1911–14. U nás tento fenomén formulovali především Vincenc Kramář a Emil Filla. Před surrealismem to byla poslední společná snaha – a posléze utopie – jak vstoupit novým uměním do každodenního živo-

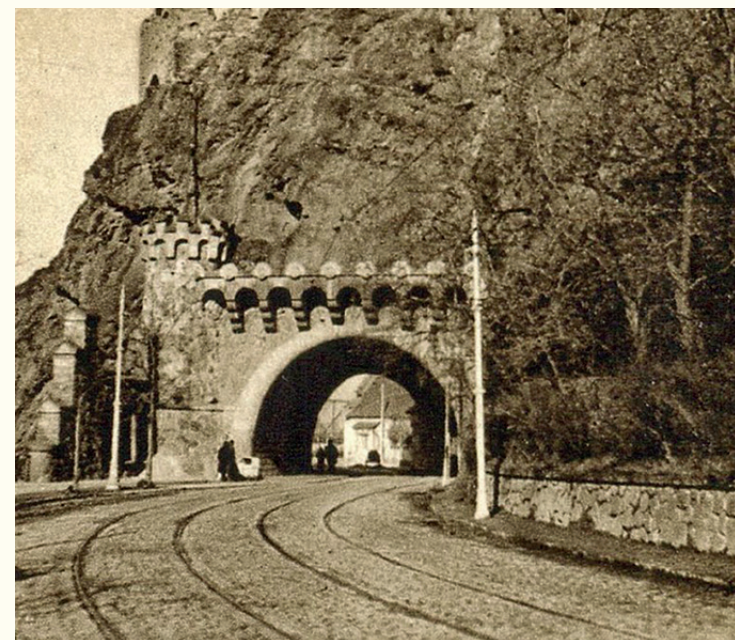
ta. Česká varianta kubismu – této „intelligence ducha“ – mísila nové formální prostředky s doznívajícím odkazem secesního symbolismu prostoupeného filozofií Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho, ale i aktuálnějším pojetím plynoucího času Henryho Bergsona. U něho se na chvíli zastavme. Také Kubišta, ve své touze po rovnováze (duchové syntéze), dělí takto znalost a tušení. Přiblížil se velkým podílem „vědeckému“ zkoumání, řečně deskriptivnímu rozvažování, ale nevzdal se přitom instinktivního vnímání. Byl současně malířem i filozofem (praktikem a teoretikem) s širokým přehledem, zcestovalým a s neklidnou touhou po dalším poznávání. Proto je na místě vzpomenout v krátkosti – v té době nejvlivnějšího filozofa – Henryho Bergsona.

Tento slavný Francouz nazýval to, co Kubišta „všezákonitostí kosmu“, svým termínem „životní elán“. Již tituly jeho stěžejních spisů Hmota a paměť či Tvořivý vývoj vypovídají také o blízkých souvislostech s uměleckými úkoly. Bergsonovým východiskem je zde vzájemný vztah prostoru a času (podobně jako u kubismu) a ukazuje na jejich bytostnou rozdílnost: „Prostor jest, čas není, nýbrž se ustavičně děje... K prostoru patří rozum. Jeho oborem je všechno stálé, prostorové, hmotné... Ale skutečný čas, čisté trvání není rozum schopný chápat. Zabývá-li se časem, přenáší na něj formy odvozené z prostorové hmoty. Bergsonova „filozofie života“ (navazující na Schopenhauera a Nietzscheho) zdůrazňuje klíčový význam intuíce jako nástroje člověka nazírajícího a poznávajícího. „Intuíce jako opak rozumu směřuje k otevřené morálce – osobní, nezávislé na společnosti a především tvořivé.“ V tomto duchu mluví filozof o jakémsi „dynamickém náboženství“, které najdeme „jen u některých mimořádných lidí“. Bergson je označován jako osvoboditel tvůrčího, plynulého, výbušného času a zároveň jako budovatel „nového racionalismu“. Jeho dualistická filozofie (rozlišující ducha a hmotu) při tvoření (tedy při skutečném poznání) a uchopení „látky světa“ staví nakonec do čela především mravnost a intuíci. (Předmětnou hmotu je tedy, dle těchto úvah, třeba vnímat nikoliv naráz, ale v čase – celou paměť vrstvenou z různých plynulých momentů). „Intuíce pro člověka není prostředkem k chápání skutečnosti, neboť intuíce je život sám“, praví Bergson. A z těchto tezí vycházel v jisté míře, vědomě či nevědomě, také přemýšlivý Kubišta; tato nová, do hloubky cílící problematika, byla zkrátka „ve vzduchu“. (Naznačenou „tekutost času“ rozpracoval později také například Salvator Dalí, začínající právě v roce 1910 s malířskou tvorbou).

Český kubismus tedy vstřebával novoty, ale i odkazy secesního symbolismu. Jen erotismus předchozí epochy se vytratil a byl nahrazen bdělým asketismem. Revoluční tažení takto mělo pokračovat. Po neshodách vystoupili mladí radikálové z Mánesa a roku 1911 založili Skupinu výtvarných umělců. Vedle expresivního primitivismu se zajímali o André Deraina a hlavně Paula Cézanna, který je přitahoval svou pevnou a logicky vázanou výstavbou obrazové plochy. Kubišta viděl



Kuřák (Vlastní podobizna), 1910,
olej, plátno, 68 x 51 cm, Národní galerie v Praze



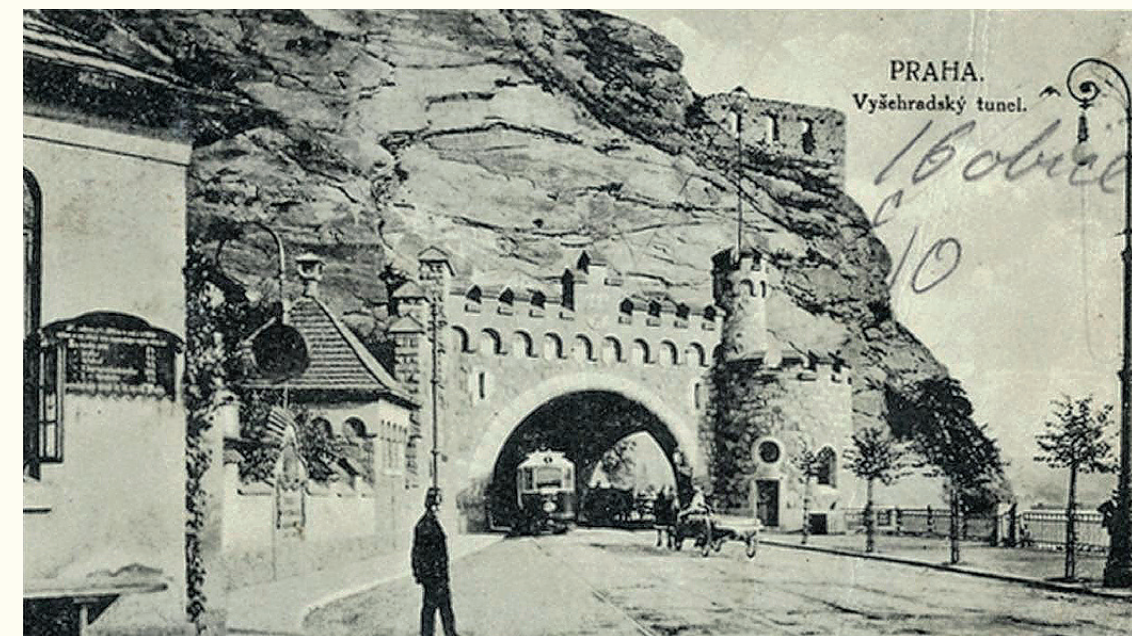
Vyšehradský tunel, Praha, /foto archiv/



Lom v Braníku, 1910–1911,
olej, plátno 86,5 x 101 cm, Národní galerie v Praze

v tomto pojetí „nový symbol pro moderní psychu“, který by mohl nahradit výraz náboženského citu v „jednotě bytí“. Malba konkrétně by měla vyjadřovat jakousi posvátnou geometrii s přísnou expresí, pevným systémem forem a spíše temným barevným řádem. (Snad i proto byl oblíben El Greco). Požadavek pevné kompozice nutně vedl také ke klasicismu a k Nicolasi Poussinovi s jeho aranžovanými krajinami. Základnou pro tyto moderní syntetizující úvahy a diskuze se stala Unionka – kavárna na rohu Národní třídy v domě, který už dnes bohužel nestojí. Tato všední, avšak legendární kavárna odebírala hlavní evropské deníky a velké množství časopisů včetně výtvarných. Jádrem „kumštýřské“ společnosti byli mladí adepti: Janák, Hofmann, Gočár, Filla, Beneš, Špála, Šíma, Gutreund, Čapci, Kysela, Langer, Kramář, Matějček, Bass, Dyk, Majerová, Malířová, Kubín a samozřejmě Kubišta. Intelaktuálně nabitá atmosféra Unionky byla umocněna jasnou rozlukou s nedávnou minulostí respektive akademismem.

František Langer vzpomíná: „Když takhle Kubišta při některém svém návratu z Paříže na mramoru kavárenského stolu kreslival a vysvětloval Cézannovy a Derainovy nebo Pousinovy kompozice liniemi, úhly, průsečkami, úhlopříčkami a zlatými řezy a pronášel nad nimi jako mág zaklínadla nebo jako nové evangelium zákony řádu, formy, syntézy, umělecké autonomie, odosobnění, nadčasovosti, podléhali jsme a cítili, že se étos nového výtvarnictví vznášá také v našich nevyhraněných představách...“. Revoluční energie Kubišтова nabírala dechu a až prorocké výlučnosti. Počátkem roku 1911 došlo k definitivní rozluce pokrokové generace se staršími konzervativci Mánesa. Unionka se stala útočištěm veřejnosti vysmívaných rebelů a podle Filly šlo o „boj na život a na smrt“. Mahulena Nešlehová ve skvělé Kubištové monografii také připomíná slavný incident: „Ale i sem, do klidného prostředí, zasáhly 'zbraně' odpůrců, když 22. února kolem 7. hodiny večer byl Bohumil Kubišta vyvolán na chodbu kavárny a zá-



Vyšehradský tunel, Praha, /foto archiv/

keřně, ze zadu napaden karabáčem malíře Ullmanna. Měla to být odpověď 'na pamětnou' za článek... kterým Kubišta reagoval na aféru s tzv. oslím obrazem, který Topičův podnik neprodleně objednal z Paříže a vystavil ve své výloze." (Vtipní recesisté tehdy propašovali na výstavu Salonu Nezávislých mystifikační obraz divokých barev: plátno dali postříkat štětcem přivázaným k ocasu osla a obraz podepsali smyšleným jménem. A této podařené mystifikace se chopili obránci starých pořádků. Topič tedy tento obraz posléze zakoupil a kolemjdoucí jákali, jak se podařilo zsměšnit „modernu“. V čele této výsměšné kampaně stál Ullmann. Proti této štvavé demagogii napsal Kubišta článek obhajující modernu a naopak odsuzující pokleslý impresionismus Kalvodův a Ullmannův (jejich malby nazval mimo jiné tzv. náladami a čmáry). Tento střet měl dohru u soudu – Kubišta jej vyhrál také díky „prokurátoru moderny“, tehdy ještě koncipientovi dr. Františku Čeřovskému, onomu advokátovi a sběrateli, který jako jediný zakoupil de Chiricův obraz na jeho pražské výstavě. Boj, již jen v ideové rovině, však nebyl vyhrán a dále pokračoval.

Praha byla v této době svědkem i dalších proměn či kroků k novému směřování a vnímání světa. Připomeňme, že v letech 1910 – 11 bydlel v Lesnické ulici na Smíchově a přednášel na Německé univerzitě Albert Einstein, objevitel teorie relativity a čtvrtého rozměru. Nebo že zde v těchto letech intenzivně přednášel Rudolf Steiner, zakladatel antroposofie a novodobého spiritismu. A že Franz Kafka poté, co se s tímto věrozvěstem seznámil ve slavném salonu Berty Fantové na Staroměstském náměstí, s ním navazuje písemný styk, od něhož si slibuje vyřešení svých vnitřních dilemat. A v neposlední řadě, že v Praze vychází od roku 1907 časopis o hermetismu Isis s řadou inspirativních překladů nově se formující duchovnosti. V tomto esoterickém, ale i básnickém pojetí se například krystal a jeho čistá strukturace stal symbolem silné a prazákladní kubistické formy oproti (post)impresionistické „kaši“. Kubišta v té době nejen psal zásadní teoretické studie: O předpokladech slohu (1911), O duchovním podkladu moderní doby (1912), O duchové podstatě moderní tvorby

(1914), ale také intenzivně maloval a demonstroval tak své názory v praxi. V portrétech, figurách, zátiších i krajinách venkovských i městských se zrcadlil zjevný styl. Setkání s kubismem a zduchovnění malby, anatomie formy a transcendence k absolutnu, subjektivní a objektivní, to vše dohromady přineslo roku 1911 zásadní změny a Kubištovy mimořádné obrazy: Epileptická žena, Pierot, Sv. Šebestián, Dvojník. Jim však předcházela zásadní „civilní“ obraz s názvem Lom v Braníku z přelomu let 1910 – 11 inspirovaný nečekanou pražskou událostí. Tehdejší rozsáhlý sesuv půdy v ještě poněkud odlehle lokalitě pohnul malíře – myslíte-li k vzhledu do vnitřních jevů a to přímo symbolicky. V obestírajícím barevném světle obrazu se rýsují plně hmoty krystalické struktury – pralátky země s průhledem na znaky lidské existence – na protějščí zlíčovský kostelík s osamocenými domy a továrnou. Oba plány (vizuální i významový) pak odděluje či spojuje tok řeky – věčný a tajemně dynamický element. S jistou představivostí lze místo tehdejšího pozorovatele nalézt i dnes, na kopci v Braníku.

Po návratu z Paříže 28. 6. 1910 se Kubišta uchýlil na léto do Zdechovic, aby nabral nové síly. Na podzim odjel do Prahy a začíná malovat městské motivy, které vyúsťují do tohoto prvního kubismem zřetelně ovlivněného obrazu Lom v Braníku. Jeho předčasně uzavřené dílo nebylo přes nesporné kvality přijímáno jednoznačně. Také díky domněnce o jeho německém původu po otci nastávaly problémy (byl nemanželským synem a jeho otec nebyl nikdy zjištěn; avšak tím, že zřejmě pochází ze Sudet, se Kubišta netajil). Dokonce i Filla, Špála či Beneš mu vytýkali germánskou tvrdost a rozumovost. Tato kletba jej provázela až za hrob, poté co zemřel roku 1918 v pouhých 34 letech. Mánes svému navrátilivšímu se členovi, avšak „nedostatečnému vlastenci“ ani nehodlal uspořádat posmrtnou výstavu. Souborná přehlídka v Domě umělců – Rudolfinu v roce 1920 byla výlučně činem Jana Zrzavého – Kubištova nejbližšího a zřejmě jediného přítele. V tomto roce byl v Unionce založen Devětsil, ale to už je jiná kapitola.

Radan Wagner

Václav Nebeský Umění po impressionismu

Václav Nebeský (1889–1949) byl český teoretik a kritik se zaměřením na výtvarné umění. Své studie publikoval knižně nebo v časopisech Kmen, Červen, Tribuna či Volné směry. Orientoval se zvláště na nejnovější mezinárodní tendence. Věkem měl nejbližší ke skupině Tvrdošijní a stal se také jejich generačním mluvčím. V polovině dvacátých let minulého století odjel do Paříže, kde se věnoval obchodu s uměním. V letech 1938–48 vyučoval estetiku a dějiny umění na pražské Umprum. Stal se významným prostředníkem mezi francouzským a českým moderním uměním. Jeho cit pro aktuální vývoj a možné výhledy dokládá následující úvaha napsaná roku 1919 a vydaná v Aventinu v roce 1929 v souborném svazku úvah – Musaion 3, Václav Nebeský, Umění po impressionismu.

V době, jejíž životní tempo nebylo by tak rychlé jako v naší, bylo by na vývoj, jež prodělalo umění od Cézanna k Picassovi, možná třeba století. Na začátku této krátké dráhy stojí splnitel a dovršitel impressionismu: fenomenalistického názoru na svět, názoru nutně subjektivního. Na jejím konci vykonavatel poslední vůle Cézannovy, Španěl Pablo Picasso. A názor, který svým dílem představí a který postaví proti fenomenalistickému universalismu Cézannovu, je universální objektivismus. Kdybych nebál se silných a mnohoznačných slov, nazval bych Cézanna dovršitelem renesance a Picassa dovršitelem středověku, neboť jako až v individualistickém naturalismu renesance kořenil impresionismus Cézannův, tak sahá svými kořeny kubismus Picassův až v anonymní objektivismus umění románského. Od románského umění přes gotiku k renesanci bral se vývoj ve směru postupné fenomenalizace a individualizace obrazu světa: čím dále tím více brán zřetel jen k takovým jeho vlastnostem, jež jsou viditelné a tvoří jeho osobitou zvláštnost. Ale v renesanci, ve které tento vývoj vrcholil, maluje ještě celý člověk. Ba dokonce, uvědomění si tohoto celého člověka v sobě: člověka rozumu i smyslu, duše a vůle, člověka jako osobnosti, jako samostatné sociální a mravní jednotky, nezaměnitelné a nenahraditelné, bylo událostí, která změnila běh dějin a promítla své světlo i stín až do současnosti. Ale od renesance, když se byl již jednou tak plně uvědomil a projevil jako celek, nepotřebuje se už nadále člověk jako celek uvědomovati a projevovati; stačí, když bude nyní zdokonalovati jen jednotlivé stránky své povahy

a jimi se projadřovati jako samostatné individuum. Z universálního člověka renesance stává se odborník. V umění jeho odbornění vrcholil impresionistou: odborníkem zraku. Myslílo se, že není možno jíti dále. Ale bylo to možno. Cézanne povýšil zrak na jakýsi universální orgán člověkův a ukázal, že není-li možno zrakem všechno viděti, je alespoň možno všechno tak namalovati, jako to bylo bývalo skutečně spatřeno. Ale Cézanne současně prohlédl šalbu a nebál se na ni poukázati. A umění nyní dalo se rychle na pochod za neviděnými a opomenutými skutečnostmi. Současně také začal se odspecialisovávat v malíři člověk. Začal se docelovat. Nenazíral na svět jenom okem, nazíral jej už také hmatem a posléze i zkušeností svého orientačního smyslu, jímž seznamuje se s prostorem, obrátil se na poradu. Nenazíral už jen také smysly, hleděl na svět i zrakem své duše, svého rozumu i svého svědomí. A čím rychleji doceloval se sám, tím rychleji doceloval se mu svět. Nevypravoval pak už jen o tom, co ze světa vidí, nýbrž i o tom, co všechno o něm ví a zná, co v něm cítí a dokonce i, co si o něm myslí. Mohli-li impresionista, slouže si jediným zrakem, jenom před světem státi a přepsati jej pouze z jedné jeho stránky, v jediném pohledu, moderní malíř, užívaje všech svých chápacích schopností a orgánů, může se v něm volně pohybovati a proto přepsati jej a vyložití s jeho stránek všech. Zatímco se doceloval sám, docelil se mu také svět.

V Picassovi tento vývoj vrcholil. Nicméně tento vývoj neměl by plného kulturního smylu, kdyby byl jenom vývojem uměleckým. Ve velkých slohových údobích gotiky i renesance pracovala s umělcem celá společnost. Byla to ona, jež dávala jejich dílům sloh. Zde pracovali osamělci, které veřejnost neznala, kterým se smála nebo ku kterým nechtěla se hlásiti. Jako cizí byla společnost k nim, tak cizí byli oni k ní. Jejich umění je rázu umění nedobrovolných aristokratů. Ale tito hrdí opuštěnci dovedli se věčně a nezaujatě podívati světu tváří v tvář. Tato věcnost jejich uměleckého vystoupení mohla by býti příkladem. Příkladem a pobídkou. Pobídkou k tomu, abychom nebyli věcní jenom k světu, nýbrž i k sobě samým. Budeme-li k sobě samým více věcní, něco nadosobního z tohoto našeho věcného a spravedlivého jednání vejde i v naše umění. A pak i naše umění moderní, dosud nutně výlučné a masám nepřístupné, bude míti sloh. A budete ujištěni, že jako dosud každý sloh, i tento bude slohem národním.





Mural Babilonia, mozaika, Rio de Janeiro, Brazílie, 2014

foto: Paolo Cabral

Liberdade/Svoboda

foto: Paolo Cabral



foto archiv

Ondřej Vyhnánek, X-DOG (1983) se řadí k několika málo výtvarníkům, kteří s úspěchem absolvovali dlouholeté a náročné studium v té nejpraktičtější podobě. V průběhu let prošel napříč domácí graffiti scénou a vzal si i odvedl zpět to nejlepší. Spíše než neustálým vybrušováním vlastní graffiti jména se raději zabýval rozličnými tématy od parafrází světa superhrdinů, karikaturou nebo společenskou kritikou. Pouliční tvorba bez omezujících hranic mu umožňovala naplňovat vlastní výtvarné ambice, posilovala jeho uměleckou identitu a zároveň mu otevírala směr jeho budoucího tvůrčího snažení. Do charakteru jeho malby se promítly nejrůznější inspirační zdroje, ať už to byla výtvarná kultura jihoamerických národů, naivní umění, pop art nebo komiks. Umění ulice mu ovšem už dávno nestačí.

Během vysokoškolských studií přišlo bližší seznámení s keramikou v dílně Maříž, kde si brigádově přivydělával navrhováním glazovaných dekorů a zaujetí hlínou mu již zůstalo. Při londýnském pobytu navíc poznal techniku mozaiky v kurzu specializovaného ateliéru Emmy Biggs a následně vytvořil několik rozsáhlých realizací.

V současné době se intenzivně věnuje keramice a především volné plastice v kombinaci s nejrůznějšími materiály od betonu, kovu po umělé pryskyřice. V tvorbě se s vážným zájmem zabývá budoucností lidstva i podstatou lidské existence, smrtí i tím, co přijde po životě. Objevují se varovné vize v podobě sci-fi měst vystavěných a ukrytých v symbióze s nadreálnými zvířaty či rostlinami, mutující společnost i příroda, lidská posedlost, fobie i snahy o dobývání cizích světů. Dostává se i k tématům vývojových proměn, kde pracuje s vizuálními znaky evolučních principů ve smyslu přírodního a sexuálního výběru.

Práce Ondřeje Vyhnánka představuje bez spletitého zacyklení jednu z nejzajímavějších ukázek soudobé výtvarné produkce. Už nyní je zřejmé, že tvorba naplněná krystalickou ryzostí, dávkou neokoukané originality a progresivity má v soudobém kumštu své budoucí místo.

Ondřeji, naše první setkání se uskutečnilo v rámci akce Graffiti BOOM, který každoročně pořádá chebská galerie. Tehdy jsem ještě zdaleka netušil záběr a rozsah tvé tvorby, ale věděl jsem o tvé předchozí spolupráci na několika rozměrných muralích (Mural art je současný umělecký směr, který je zaměřený na velkoplošnou malbu na stěny ve veřejném prostoru) společně s Janem Kalábem – Onepoint, Michalem Škapou – Tron, Pastou Onerem nebo Jakubem Uksou – Obic. Než sis ovšem zajistil přední Pole Position, chvíli to trvalo. Jak to bylo v začátcích?

Začínal jsem s graffiti v roce 2000. Hned, jak jsem to viděl, měl jsem absolutní potřebu to sledovat a později i dělat. Byl jsem asi třetí generace, v té době se začalo graffiti měnit. Chtěli jsme malovat jiná písmena, než která dělali writers před námi, měli grafáče založené na stylu a čistotě. My jsme chtěli experimentovat, dělat zmlácená ošklivá písmena, vybarvená tekoucím latexem a obtažená chlupatou sprejovou stopou. Staří writers to těžko nesli, nesnášeli to.

Ano, každý, kdo se trochu zajímá o pouliční tvorbu, zaznamenal řadu určitých sporů mezi jednotlivými CREW, a to nejen ohledně stylu. Jak vlastně celá ta hierarchie fungovala?

Graffiti hierarchie stojí na respektu a s ním jsou spojená veškerá privilegia. Respekt je založen na síle, odvaze, intenzitě pokrytí města a kvalitě prací.

V dalším roce ses v Chebu představil podruhé, jednak rozměrnou exteriérovou malbou – pracovně ji označme jako Motyl, a také společnou výstavou s Jakubem Uksou v prostorách GAVU. Co vás s Jakubem svedlo dohromady?

Asi podobný přístup k tvorbě. Cca 2 roky zpět jsme začali hodně společně malovat, až se naše věci proluly. Tak vznikl projekt X-BOB. U zdi malujeme bez přípravy, bezprostředně, spontánně, vzájemně si dokončujeme fragmenty malby. Naše společné



Karikatura současné společnosti, mural art, X-BOB, Modřany, Praha, 2015

věci jsou daleko uvolněnější než tvorba každého zvlášť. Zatím poslední společná věc je třicetimetrová malba na legální zóně Orionka. Tohoto muralu si hodně cením, naprosto svobodná věc, pronajali jsme si plošinu a udělali stěnu až k obloze, celé jsme si to financovali a produkčně zajistili. Nevím kolik takových volných velkých věcí ještě zvládnou, bere to hodně sil.

Na výstavě vám to fungovalo i přes zcela odlišný výtvarný přístup, Obic zde představil svou geometrickou polohu, ty jsi poněkud překvapivě vystavoval objekty – plastiky.

Sochou se zabývám už delší dobu, hodně mě fascinuje práce s různými materiály. Musíš je poznat, musíš si je ohmatat, musíš vědět, co po nich můžeš chtít a až teprve potom může vzniknout kvalitní věc. Chce to myslet dopředu. Máš takový nápad, ale víš, že teď nemáš zkušenosti ho technicky zrealizovat. Teď ne, ale za rok, za dva už jo...

Pověz nám o tvém zaujetí keramikou...

Keramika, hlína, země, prahmota, – musel jsem to začít dělat. Od roku 5000 př. n. l. se začínají intenzivně vtiskávat první stopy lidí do keramiky. Především díky keramice máme informace o životě a představách dávných lovců, prvních zemědělců a zaniklých civilizací. Má své zásadní postavení v dějinách umění. V současné době je hodně ve stínu a spousta lidí z art prostředí

má předsudky, že to je hobby materiál, neaktuální současné sochařině. Já si to nemyslím.

K dalším oblastem tvé tvorby patří mozaika. Jedna opravdu rozsáhlá realizace vznikla poněkud nečekaně při cestě do Ria de Janeira.

Cestoval jsem s mým přítelem a skvělým výtvarníkem Tomášem Bilinou po velkoměstech Brazílie a dělali jsme tam graffiti. V Rio de Janeiru jsme se seznámili se Slovákem a velkým vizionářem Jurajem Vajdou. Zrovna plánoval udělat na protější zeď jeho hostelu mozaiku. Já jsem se v té době o mozaiku zajímal a měl za sebou již nějaké menší realizace. Slovo dalo slovo a již za 4 měsíce jsme letěli s 80-ti kg keramiky, zubním kartáčkem, jedním tričkem a dvěma trenkami. Mozaika má skvělou lokalitu, nachází se 5 minut chůze od Copacabany. Babilonia je první vyčištěná favela (pod kontrolou policie) v Rio de Janeiru. Již jsme realizovali mozaiku a podruhé keramicko-betonové sezení ve skále. Beru to jako dlouhodobý, snad celoživotní projekt, budeme pokračovat, plánujeme, máme vize, ale nechci předbítat.

Jaké to je dělat věc takového rozsahu za oceánem?

Velmi těžké, víc než jsme čekali, všechno bylo domluveno jen s bossy favely. Několikrát jsme práce museli zastavit, někdo přišel, že se to nesmí, protože nemáme povolení. U betonového

sezení ve skále nám různí lidé tvrdili, že to je jejich pozemek. Jiní se ptali, jestli to děláme pro policajty nebo dealery. Ale zkouška psychické odolnosti nastala teprve, když lidi z komunity začali zkoumat obsah mozaiky. Místní křesťanská komunita si vyložila, že znázorněný had je satan a požívá ducha svatého – holubici. Spousta místních nám říkalo, ať ji přetřeme na černo. To bylo ještě úsměvné, ale další částí byla lebka a začaly kolovat zvěsti, že navádíme lidi, aby se zabíjeli. V IMORTALITADE (nesmrtnost) část ilustrace překryla zrovna písmeno T a vznikl nápis IMORALITADE (nemravnost). Celá komunita neřešila nic jiného, každý měl potřebu k tomu něco říct.

Babilonia je sice první vyčištěná favela (chudinská čtvrť) v Rio, ale stejně týden před naším příjezdem zastřelili 14-ti letého kluka v pekárně, měl revolver a granát za pasem. Několikrát jsme slyšeli střelbu v ulicích nad námi. Policie vidí zbraň, střílí a pak se ptá. Jedině tak může polda ve favelě přežít. Údajně nedávno policajt zastřelil kutila, který se chystal vrtat vrtačkou, viděl ho v okně, myslel si, že má bouchačku. To se pak do vrtání zrovna nehrneš. A když pomínu stres z toho, že nevíš, co od místních můžeš čekat, tak jsi v Brazílii, kde jde všechno, jen práce bolí. Už jen koupit 20 kachliček je mise na celý den a je s tím papírování, jako když chceš pohřbit cizího člověka.

Půlka zdi je prakticky na skále, takže jsme dělali na lanech. Na mozaice se prostrídalo cca 100 dobrovolníků šikovných

i velmi nešikovných. V mozaice jsou kompoziční chyby a koncepční ústupky, ale jsem šťastný, že se to dotáhlo. Celé to bylo na hranici mých fyzických a psychických možností.

Ateliérová malba nebyla u tebe nikdy prioritou, ale po čase ses k ní vrátil u příležitosti společné výstavy s Michalem Škapou. Zajímavostí bylo i několik společně malovaných pláten, kde jste obrazovou plochu vzájemně propojili jedním tématem, s využitím charakteristických prvků vlastního repertoáru. Poměrně zajímavý přístup k tvorbě.

V graffiti je takovýto proces tvorby celkem běžný, ale ne vždy je dobrý výsledek. Spolupráce by měla být dlouhodobá, žádné náhodné setkání, jediné potom mohou vznikat kvalitní věci. Tuhle spolupráci jsme měli ověřenou na několika venkovních malbách. Funguje, rozumíme si, jak podobným kresbným přístupem k malbě, tak obsahem. Nedávno jsme měli výstavu obrazů a objektů, makáme na další výstavě. Společně si můžeme troufnout na větší a technicky náročnější projekty.

Humor, lehký sarkasmus i svět superhrdinů z předchozí tvorby nyní střídají podstatně vážnější témata spojená s existenčními obavami či dokonce katastrofickými vizemi v podobě evolučních proměn zdevastované civilizace. Moc nadějí zde cítit není.



Civilizace, 2015,
keramika, beton, rez, železo, v. 44 cm



Motýl, 2015,
keramika, beton, epoxidová pryskyřice, sklo, v. 42 cm

Matka, 2015,
keramika, beton, epoxidová pryskyřice, v. 21 cm



Ruměnice pospolná, 2015,
keramika, epoxidová pryskyřice, sklo, v. 30 cm

Lebka, 2014,
keramika, beton, roztavené sklo, v. 41 cm

Tesařík, 2015,
keramika, beton, epoxidová pryskyřice, v. 33 cm



Prognóza, kterou hodně lidí nechce vidět, je jasná, pokud nedojde ke změně v politickém, hospodářském a sociálním systému, dosáhne lidská populace v roce 2050 11 mld. Což je odhadem maximum, kolik dokáže planeta uživit. Lidstvo stojí na hranici svého růstu. Vzhledem k tomu, že nejsou globální regulační mechanismy a lidstvo není jednotné, dá se v budoucnu předpokládat boj o vodu a životní prostor a s tím spojená masová migrace. Žijeme v blahobytu, 70 let od války, neznáme hlad, nemáme promrzlé kosti...ale všechno se může změnit během pár let. S přibývajícím bídou se frustrace obyvatel bude ventilovat skrz nenávisť, strach a závist.

Častým námětem jsou rovněž propletené vzájemně se překrývající organické struktury živočišných druhů z hmyzí říše – vizuálně působivý, až dekorativní účinek určité není jediný, co sleduješ.

Fascinuje mě pozorovat, jak se přesouváním skvrn na křídlech a filtrem přírodního výběru mění mimikry podle prostředí, ve kterém živočich žije. Tato kresba je u každého jedince jedinečná, jen správné mimikry dokážou oklamat predátora, díky ní má nositel větší šanci na přežití a může kresbu dále předat svým potomkům, aby jí jejich genový koktejl mohl opět poznamenat. Spousta těchto mimikrických principů jako např. upřené oči – symbol dominance, varovné barevné kombinace, jsou zakó-

dované hluboko v lidské mysli a jsou našemu mozku srozumitelné. Reprezentativním příkladem je pro mě naprosto dokonalý vizuální hmyz ruměnice pospolná, tato všem známá červená ploštica, žijící ve shlucích na lipách, má mimikry, které vypadají jak mayská maska, či snad dokonce lebka.

Při vzniku klasického graffiti hraje svou roli jeho umístění, rychlost i kvalita provedení, styl, počet realizací v určité lokalitě – čím více, tím lépe, a řada dalších věcí včetně nezbytného adrenalinu. Jakmile přejdeme od rychlých tagů k propracovanějším a náročnějším věcem, stupňuje se množství práce i času. Pomyslný vrchol představují rozměrné malby, vznikající často za stížených podmínek. Tím narážím na další otázku – schopnost vypořádat se s obtížemi, ať už jde o čas, špatný podklad, počasí, improvizované lešení – zde již nejde pouze o vlastní malbu, ale také o výkon spojený často s riziky. I to je zřejmě nutná součást pro splnění vrcholové disciplíny. Myšlenkou bych to přirovnal k horolezectví a způsobům, jakými lze dosáhnout vrcholu. Podstatnou roli zde hraje, jakou cestou, s jakou podporou, v jakých podmínkách, s využitím umělého kyslíku nebo bez... to vše zvyšuje kredit samotného výkonu. Už jsem to tu naznačil, platí to stále i u graffiti? Graffiti mě naučilo malovat za jakýchkoliv podmínek, na jakýkoliv materiál, pod velkým časovým tlakem. Poznal jsem spousta

temných zákoutí Prahy, lezli jsme do tunelů, kanálů, po střechách... S přibývajícím věkem postupně ztrácím motivaci a bolí mě kolena.

Zároveň vím, že když jsi dělal v Chebu zmíněnou malbu Motýla, dokázal jsi zaměstnat i jednoho prominentního chlapečka (mého syna), který ti pomáhal svojí neumělostí, a ty jsi dokázal využít potenciál určité dětské neobratnosti a neškolené čistoty zároveň...

Občas rád pracuju s defekty nebo chybami. Smícháním barev na zdi vznikají nepředvídatelné stejkance a čmouhy, v kterých se dají vyčíst nové tvary, záhyby, stíny a výsledným obtahem je využít ve prospěch výsledné malby. V tomto případě dětská „neumělost“ zdůraznila atmosféru zničeného, špinavého města v pozadí malby.

Situace kolem graffiti se v současné době výrazně proměnila. Nestane se malování ve stylu graffiti už jen jakousi módou nebo zábavou na vyhrazených oficiálních místech? Jak to celé vnímáš?

Graffiti se postupně vytěsňuje, nejdříve z centra, potom i ze sídlištních periferií. Zanedlouho zbydou jen legální zóny a vybledlé chromy v temných koutech města. BIG BROTHER už stříkat po městě nedo-

volí. Agresivní, lidmi tolik nenáviděné tagy skoro zmizely z ulic, naopak po barevných graffs je hlad. Pravé graffiti už je prakticky mrtvé, jen doznívá.

Graffiti je ve své čisté podobě o písmu. Prostředí i mnohletá transformace měly vliv na jeho vývoj, následně obohacení o realistické prvky, čitelnost, líbivost a větší laické porozumění. I u tebe došlo k proměně a vyčerpaná hra písmen se postupně posunula jiným směrem...

Když jsem dělal graffiti, několik let mě to umělecky naplňovalo. Postupně jsem ale začínal mít potřebu se vyjadřovat hlouběji, přidat obsah, sdělení. Můžeš experimentovat s písmeny, ohýbat je, zdobit je, leštit je, ubližovat jim, makat na stylu, ale pořád je to jen psaní graffiti jména. Zároveň touha dělat velké věci, kolem kterých se pohybuje spousta lidí, ve mně pořád zůstala.

Jak v současnosti vnímáš pořádání různých graffiti festivalů, konkrétně výzdobu měst prostřednictvím rozměrných muralů třeba i oficiálních budov knihoven, škol apod. Sami tuto formu již několik let v Chebu organizujeme a stále se setkáváme s protichůdnými názory.

Každé město má svoje kapacity. 90% street artu jsou vizuálně prázdná gesta. Pro zadavatele je většinou důležité, aby se výsledné dílo líbilo lidem. Většina populace miluje barevné, čisté,



Fobie, 2015,
keramika, beton, železo, epoxidová pryskyřice, v. 60,5 cm

Konzumní společnost, 2015,
keramika, železo, beton, v. 60 cm

Strážce, 2014,
keramika, beton, roztavené sklo, v. 52,5 cm

nekonfliktní, optimistické malby s jednoduchým sdělením. Zadavatelé, případně majitelé objektů, mají také tendence zasahovat do navrhované vizualizace. Projde to schvalovacím procesem, až se to dostane k uklízečce a ta řekne, že ta tmavě modrá je taková smutná, ať se tam dá nějaká veselejší barva a pak ti sdělí, že to teda schválili, jen jestli by se nezměnila ta tmavě modrá na žlutou. Když to shrnu, záleží na zadavateli a výtvarníkovi – mohou vznikat kvalitní i nekvalitní malby.

Vždy jsem obdivoval, s jakým nadšením a zaujetím dokážete pracovat na rozměrné stěně, kdy práce trvá i řadu dní. Výsledný honorář je hluboko pod úrovní obyčejného zedníka či malíře, který by stěnu pouze natřel. Evidentně se tu pozitivně promítá zkušenost z graffiti...pracovitost a schopnost poprat se s velkou plochou...zároveň si myslím, že nadšení a počet lidí, kteří to zvládnou, postupně ubývá a pokud už se najdou, tak přinejmenším se časem změní finanční podmínky.

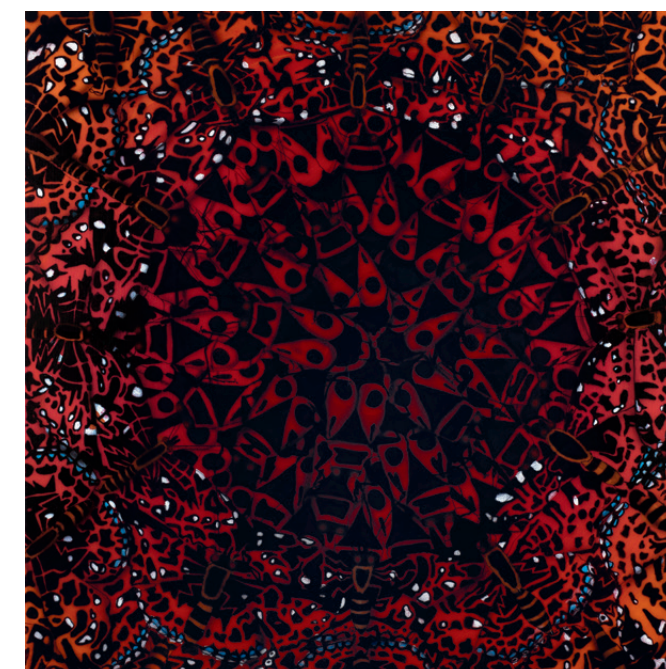
Myslím, že i teď u nás není moc lidí, kteří dokážou udělat mural na čelo baráku. Všichni v Čechách, co mají za sebou velké realizace, si prošli graffiti. Šli postupně krok za krokem od toho, kam dosáhli rukou, přes štafle, žebříky, lešení, až po plošinu. Velmi často jsi díky podmínkám tlačení časem. Musí se pracovat rychle, efektně, bez prodlev. U velkoformátových maleb mě osobně motivuje hlavně výsledek.

Jiří Gordon

Ondro, přeji ti do budoucna hodně tvůrčích sil, ať už to budou stěny, sochy nebo obrazy. Doufám, že bude v Čechách prostor a chuť podpořit vznik kvalitních velkoformátových maleb, ale i možnost uplatnit a ocenit vybrané práce v soukromých sbírkách či v prostředí galerií.



Mimikry I., 2015,
akryl, airbrush, plátno, 125 x 125 cm



Mimikry II., 2015,
akryl, airbrush, plátno, 125 x 125 cm



foto: Jiří Gordon

Evropa vs. svět, 2015,
mural art, Cheb

Eva Švankmajerová

Na rubu dějin

(na okraj
výtvarného
díla
Evy Švankmajerové)



Mediumní kresba, 2004,
kombinovaná technika, papír, 60 x 40 cm

Eva Švankmajerová (25. 9. 1940–20. 10. 2005) studovala řezbářství na Průmyslové škole bytové tvorby v Praze a loutkářskou scénografií na Divadelní fakultě AMU. Od roku 1964 se věnovala malířství. Zabývala se též keramikou, plakátem, filmovou a divadelní scénografií, kresleným filmem a tvorbou divadelních kostýmů. Byla činná jako básnířka (sbírka *Dosud nenamalované obrazy*, 2003) prozátěrka (*Jeskyně Baradla*, 1995 aj.) a autorka svěbytných esejů.

V oblasti výtvarné práce záhy promění pseudo naivistickou selanku svých prvních pláten (*Zrození Venouše dle Botticelliho*, *Snídaně v trávě dle Maneta* atd.) v osobitou, výrazně expresivní dějovou figurativní malbu, jejíž primárně imaginativní významová motivace a osobité, intuitivně generované tvaroslovné struktury se vymykají z dobových autonomně-estetických trendů figurativního zobrazování („*Nová figurace*“, „*Neue Wilde*“ apod.) a logicky a přirozeně se propojí a navážou na nově definovaná východiska československého surrealismu přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Jeho čelnou představitelkou se Eva Švankmajerová na dlouhá desetiletí stává. Nutno zdůraznit, že to vše se děje v prostředí ateliérové izolace normalizačních let a při nemožnosti prezentovat svou tvorbu veřejně. Autorka ve spolupráci s nejvýznamnějším teoretikem, básníkem a organizátorem surrealistického hnutí

Vratislavem Effenbergerem, spolu se svým manželem filmovým režisérem a výtvarníkem Janem Švankmajerem a dalšími spřízněnými tvůrci veřejně systematicky zkoumají a rozvíjejí aktuální projevy a funkce tvůrčí imaginace. Ta se v jejich pojetí stává nástrojem k rozkrytí a pojmenování základních citových a intelektuálních kvalit lidského života, stejně jako nekonečných životních kamufláží, existenciálních traumat či nevládnutých iracionálních motivací. Švankmajerová v řadě svých obrazů skrze krajně subjektivní až intimní tematizace zprostředkovává a rozvíjí nadosobní, intersubjektivní obsahy: například obnažuje odvěký spor *Muže a Ženy* v mnoha variantách a souvislostech jako citlivý nerv této zaručeně nejdokonalejší ze všech myslitelných civilizací – jednou jej demaskuje jako konflikt vyprázdněný, zformalizovaný, podruhé jej pointuje ve svěbytném kategorickém imperativu ambivalentní podstaty žití. Přitom se samovolně, organicky posiluje kritický aspekt takových imaginativních her a interpretací a počáteční ironie přerůstá do poloh významového sociálního sarkasmu. Jeho předmětem je stejně tak hypertrofovaný konzumentarismus, pokleslá politika, nebo třeba nejrůzněji ideologizovaná výchova či militantně institucionalizovaný sport a další (pokleslé) kulturně-civilizační fenomény. Švankmajerové přístup k tvorbě ovšem zůstává svěbytný: nepojímá kupříkladu takzvaný ženský úděl jako nějaké prvotné

Rébus: Myslím, že se s pylem moc ten čmelák nenalétal, 1967–1968,
olej, plátno, 64 x 64 cm, /výřez/



Vlci byli opět vysazeni v českých lesích, 2004,
kombinovaná technika, papír, 60 x 40 cm

Vlci byli opět vysazeni v českých lesích, 2004,
kombinovaná technika, papír, 60 x 40 cm

Mediumní kresba, 2004,
kombinovaná technika, papír, 40 x 60 cm



Přísavky a doba, 1995,
olej, plátno, 81 x 72, 5 cm



Lov na černého žraloka, (portrét V. Effenbergera) 1980,
olej, plátno



feministické téma, těžiště problému pro ni spočívá v nejtímnější zkušenosti erotického partnerství a vlastního rodinného života, přičemž zjevná, okatě manifestovaná (stejně jako skrytě všudypřítomná) sexualita, co esence mnoha jejích pláten, kreseb či keramických objektů stává se nositelem, projevem a průvodním jevem žitého konfliktu obou rovnocenných hlav.

Výtvarné dílo Evy Švankmajerové je mnohotvárné a významově vrstevnaté – uvolněná malířská faktura, k níž dospívá zhruba v polovině sedmdesátých let, syrová barevnost netypických škál atd. jako utvářecí komponenty – to vše jsou inovativní příznaky smyslu, nikoli ovšem sám – jakkoli výtvarně autonomní – smysl těchto kreseb. Přitom v centru jejích intuitivně zvolených, byť plně autorsky reflektovaných výrazových postupů zůstává svébytná figurace, jež se například nevytrácí ani z automaticky generovaných „mediumních“ kreseb, jimž se věnovala od poloviny devadesátých let.

Zkušenost věčného konfliktu těla a duše autorka posléze prohlubuje až k hranici bytí: z prolnutí sebetržlivého a depresivního memento mori a výrazného existenciálního sarkasmu vznikají barokně temné pastelové kresby posledního tvůrčího období, jejichž poselství je mrazivě nadčasové a paradoxně nadosobní: síla této křehké imaginace beznadějí Smrti nepřekoná, ale povýší ji na úroveň osvobodivého duchovního prožitku.

Dílo Evy Švankmajerové se uzavřelo právě před deseti lety. Tvůrčí, naléhavě vyzývavá radiace, kterou vyzařuje, se ovšem – zdá se – v průběhu let nevytrácí. Naopak, jako by na rubu našich dějin a stávajících civilizačních pohrom nezadržitelně sílila.

František Dryje

Eva Švankmajerová Portrét

Jakási cizí mladá krásná dáma, ne zrovna špičatá, ve velikém klobouku. Kráčí až skáče proti mně. Usmívá se laskavě a nesmírně vláčně. Usmívá se a v ústech jí září nebe krajiny nebo průhled skrz její vzdušnou hlavu. A gesto ke mně radostně vlídně však, běda mi, prozradilo průsvitnost či neexistenci její. Kde končí dlaň a temnota hloubka uvnitř skvělého pouzdra jejího oděvu, svítí, ach, nicotou. V otvoru skrz všechno.

(Ze sbírky *Dosud nenamalované obrazy*, 2003)



ZROZENÍ VENOUŠE, S UCTIVÝM DOVOLENÍM OD SANDRA BOTTICELLIHO NAMALOVALA E.Š. (Z EMANCIPAČNÍHO CYKLU) 1968



Chuť / Allegorie

Chuť (Alegorie), 2004,
olej, plátno

Květiny, 1976,
olej, plátno, 90 x 80 cm

Výbuch, 80. léta,
olej, plátno, 65,5 x 65,5 cm



Zrození Venouše, s uctivým dovolením od Sandra Botticelliho,
namalovala E.Š. (z Emancipačního cyklu) 1968,
olej, plátno

Vlci byli opět vysazeni v českých lesích, 2004,
kombinovaná technika, papír, 60 x 40 cm



Emil Filla

Kuřák

Dílo Emila Filly bylo v průběhu let proměnlivé a odráželo širší souvislosti a poznávané okolnosti. V dějinách českého umění představuje mimořádnou osobnost, která nemá ve 20. století obdoby. Filla měl charisma, pronikavý intelekt, ale i vůdcovské sklony a utkvělou představu o poslání (své) tvorby. Jeho radikálnost jej vynášela do výšin, ale také zakusil na vlastní kůži zvrácené důsledky temných sil. Na těchto stránkách představený obraz Kuřáka z roku 1946 pochází z krátkého období vymezeného zásadními společenskými a politickými událostmi. Ročnímu malířskému vzplanutí předcházela 2. světová válka a uzavřeno je po rozhodné, překvapující i diskutabilní změně, která přinesla realistické krajinné motivy.

S Fillou se spojován expresivní a zvláště pak kubistický přednes v různých modifikacích. Bývá mu také vytýkána závislost na vzorech (Edvard Munch, Pablo Picasso, Georges Braque) a přílišné – brilantní provedení. Jan Bauch vzpomínal na tento rys takto: „Filla měl udivující malířskou suverenitu, kterou oslňoval od samého začátku. Ale mně se vždycky zdálo, že ta jeho imponující inteligence ho vlastně o cosi podstatného ochuzuje. Byl to člověk výjimečně vyzbrojený k hledání vlastních cest, ale místo toho vstoupil poučeně na cesty, které prorazil Braque a Picasso. Udělal na té dráze velké dílo, ale byl ušetřen toho tvrdého života, kdy se umělec bez pomoci a bez příkladu musí trýznit, aby vyslovil všechno jenom sebou. Na Fillovi vždycky ohromovala jistota jeho kompozice, promyšlenost konstrukce a suverénní malba, ať maloval kubistická zátiší, nebo sopečné krajiny Středohoří. Jenže mi na těch obrazech vždycky scházela chyba. Nikdy v nich nebylo to, čemu říkáme díra, nějaká nedokonalost, něco, co by prozrazovalo jejich nedokonalou bytost.“

Jaký byl Filla v soukromém životě, zpravidla tak pro umělce určujícím a vysvětlujícím, víme pramálo. Dokonce i tvůrčív celoživotní badatel a první velký Fillův znalec Čestmír Berka musel konstatovat: „O vlastním životě, i o životě nejbližších, kteří s ním v běhu života souviseli, mlčel jako hrob a do hrobu si s sebou vzal a v něm pohřbil pomíjivou obyčejnou skutečnost celé své pozemské jsoucnosti.“ Toto vnitřně disciplinované mlčení patrně souvisí s jeho důležitější a jaksí odosobněnou vizí o poslání umělce. Ve Volných směrech z roku 1937 se o tom dočteme v jeho projevu s místy až patetickými (ale v tom čase pochopitelnými) tezemi: „Pravý umělec je vždy umělcem národním. Pravý umělec zná svou dobu, zná poslání člověka v době a zná vůli svého národa, tj. vůli býti aktivním a určujícím semaforem všelidských drah, vedoucích nezadržitelně k největší důstojnosti člověka, k jeho svobodě...“. Právě téma svobody jej možná paradoxně svádí k závislosti na již objevené malbě či plastice. Hledal a potřeboval totiž styl doby – společnou frontu vymezující se vůči diktátu i násilí – platformu, uvnitř které by existovaly body opěrné, záchytné, významové i komunikační a účelnější – a zároveň prostory nabízející projevy svobodné, osobní, jedinečné.

K tomuto (si) zvolil kubismus jako syntézu moderního nazírání se všemi jeho aspekty tvůrčími i filozofickými. Filla se tedy necítil být napodobitelem, ale spíše věrozvěstem či ochráncem nového mezinárodního řádu – slohu. Odvolával se na dějiny umění, které tak dobře znal a o kterých psal mimořádně poučné i objevné (Holandské zátiší, Byzanc a naše tradice, Purkyně a české tradiční umění, O umění lidovém a umění oficiálním, Práce oka atd).

Motiv kuřáka byl v moderním umění celkem frekventovaný. Vzpomeňme na slavný Vlastní autoportrét Edvarda Muncha z roku 1894, ale i na Hráče karet od Paula Cézána, na Kuřáka Bohumila Kubišty a řadu dalších. Také Filla tento atribut průběžně zařazoval do svého repertoáru počínaje Vlastní podobiznou z roku 1908, kde zloben kloboukem třímá v koutku úst cigaretu. Kouření patřilo k životnímu stylu (Picasso zvládl i přes dvě krabičky silných Gauloisek denně), ale prozrazuje také sklon k „bažení“ a hédonismu. (Někteří znalci duše tvrdí, že cigaretovým kouřem si vytváříme clonu mezi vnitřním a okolním světem).

Vzorové kubistické tvarosloví je obyčejné až krotké. Používalo vvedných motivů (čtenář, skleničky, lahve, ovoce, kuřácké potřeby apod.), neboť směřovalo spíše k problematice formy a běžného provozu. Symbolizovalo svobodu a důvěrně známé soukromí a jakýsi tichý vhléd do obklopujících předmětů. Fillův „picassismus“ byl snahou (mostem) o zapojení českého umění do mezinárodního aktuálního kontextu. „Byl přesvědčen, že obrana kubistické estetiky je mravní úkol, a proto se od ní za žádnou cenu nechtěl odvrátit,“ poznamenává historik umění Vojtěch Lahoda.

Mravní zásady přivedly Fillu také – jak známo – na pokraj zkázy. Již 1. září 1939 byl gestapem zajištěn v první vlně „velkého zatýkání“ (2000 lidí, z toho 800 Židů). Konkrétní důvody umělcova odvléčení zůstávají nejasné a zbývají dohady („židomil“, zednář, ideolog odporu). Během šestiletého pobytu v lágru, kde byl i s Josefem Čapkem, nemyslel na výtvarné tvoření („umění může být jen svobodné“), ale tajně sepsával vlastní úvahy obecně mravní (pozdější kniha O svobodě z roku 1947).

Filla se vrátil z koncentráku až v květnu 1945 ve zbědovaném stavu – po šesti infarktech myokardu. Na déle než rok musel odlehnout a nesměl se postavit ke stojanu a malovat. Časem začal alespoň rýt desky pro grafický cyklus o řeckém hrdinovi – těžce zkoušeném Héraklovi. Později, v červnu 1946 se započal epilog jeho díla a vrhá se do malování rozbíhající se všemi směry. Nejprve namaloval horečně „tři Buchenwaldy“ a pak navázal na svá předválečná témata – zátiší a hlavně figurální motivy – v pokročilém „picassimu“, neboli kubistickém expresionismu. Žízňiví pijáci piva, hráči karet, oděné i nahé ženy a také kuřák – to jsou motivy provázející radostný návrat do života. Rok před tím proběhla jeho výstava v Mánesu a byl jmenován řádným profesorem na VŠUP v Praze. Přes tyto počty začal s postupující politickou situací narážet na diktát socialistického realismu. Jeho kuřáci a nespoutané ženy rozmáchlého tvarosloví přesahovali oficiálně povolený rámec, který nesměl překročit ani velebený Filla. Proto byl „uklizen“ raději do Českého středohoří roku 1947 „napevno“. Ministerstvo zemědělství mu pronajalo na zámku Peruci tři přízemní místnosti. Zde pak s manželkou pobýval, pravidelně navštěvován snad jen přítelem Josefem Sudkem, a zachycoval barevnými tušemi zdejší horizonty „čínské krajiny“ téměř až do své smrti, která jej přemohla v roce 1953.

Radan Wagner

Emil Filla, Muž kouřící dýmku (Rybář), 1946,
olej, plátno, 67 x 50 cm

Aleister Crowley



Letos je tomu 150 let, kdy se narodil svého času „nejzkaženější muž světa“. Snad každý, kdo se alespoň trochu zajímá o duchovní nauky, o něm slyšel. Proslulý Aleister Crowley (1875–1947) byl extrémně kontroverzní osobností i výraznou postavou mezinárodního okultismu či hermetismu. Špatnou pověst si však, a to z nejrůznějších důvodů, pěstoval také vlastním přičiněním. Sám se s oblibou nazýval „Netvor s číslem 666“.

V roce 1934 se londýnský soudce při své řeči k porotě, zasedající ve věci případu otevřeného Crowleyem, vyjádřil následovně: „Domníval jsem se, že znám všechny myslitelné formy špatnosti, myslel jsem si, že všechno, co je zkažené a špatné, mi už při té či oné příležitosti prošlo rukama. Tento případ mě však přesvědčil, že se vždy můžeme přiučít... Nikdy v životě jsem neslyšel tak děsivé, strašné, bezbožné a odporné věci jako ty, které zde pronesl muž, jež se sám nazývá největším žijícím básníkem.“ Nejen pro doznívající viktoriánskou morálku „staré dobré Anglie“ byl Crowley ztělesněním absolutního zla. (O upjatosti této společnosti by mohl vyprávět také například Oscar Wilde, který byl pro svou homosexualitu poslán na galeje).

Velkou a rozdílně smýšlející základnu tvoří však i Crowleyovi příznivci z duchovních i kulturních kruhů. Tento „guru“ zanechal po sobě rozsáhlé dílo a jeho knihy se dnes prodávají za vysoké ceny. Největší soukromou sbírku má údajně ve své knihovně jeho obdivovatel kytarista Led Zeppelin Jimmy Page, který dokonce vlastnil Boleskine House – Crowleyho legendární dům na břehu Lochnesského jezera. Za všechny dále vzpomeňme Davida Bowieho, Ozzyho Osborna, o prvoplánových satanských projevech ani nemluvě (ti si však sledované dílo vyložili po svém). Také Crowleyho krajan, výtvarník Damien Hirst, jde bezpečně se svými krvavými a jinými zvrácenostmi již prošlapanou cestou. Byl ovšem překonán: Nedávno se objevila ve světových médiích mladá „umělkyně“ s českými kořeny. Přišla totiž s dalším „nápadem“. Třiadvacetiletá Millie Brown z Londýna se věnuje převážně akcím či performancím divadelního rázu. Větší pozornost však na sebe upoutala až svéráznou tvorbou obrazů. Na svém facebooku má v záhlaví: crowleyovské „Everything is possible“. Ano, vše je možné. Namísto štětců, sprejů či plechovek s barvami používá vlastní zvratky. Pije různobarevné koktejly ze sojového mléka a tekutinu pak zvrací na plátno. Pyšní se spoluprací s Lady Gaga a „malířskou“ produkcí na jejích koncertech.

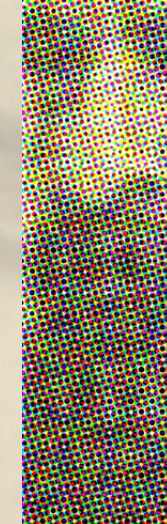
Zpět však k „průkopníkovi nemožného“ – ke Crowleymu a stručně k jeho příběhu. Zpočátku navštěvoval Trinity College v Cambridgi, v roce 1898 však podnikl první kroky k okultismu – ponořil se zvláště do knih o magii a alchymii. Po dvou letech již prošel iniciací slavného řádu Zlatého úsvitu (Golden Dawn), jehož členem byl i slavný básník W. B. Yeats. Dále si rozšiřoval již obsáhlé znalosti o alchymii, kabbale, tarotu, astrologii či esoterních symbolech. Zvláště inklinoval k dramatizační metodě ceremonielní magie (evokace mytologických božstev doprovázenou hudbou, zpěvem a tancem, připomínajícími v mnoha ohledech pozdější umělecké performance). Crowley však tyto principy dávných mystérií obohatil o svéráznou sexuální magii, kterou praktikoval ve své komunitě Thelema – založenou a léta fungující v Cefalu na Sicílii. (Sem přesídlil v roce 1920, avšak po tragické smrtelné příhodě jedné z praktikujících žen byl vyhoštěn samotným Mussolinim). Jako persona non grata v Itálii i Anglii, našel přijetí v Německu s bohatou okultní tradicí (zde nalézáme styčné body s esoterickým hnutím v Čechách prostřednictvím zednářského Ordo Templi Orientis, tedy známé OTO, v němž časem Crowley postoupil na místo představeného. Asi nepřekvapí, že v rozporu se zednářskými zásadami zde byly přijímány i ženy).

Crowley byl stoupencem komplexní filozofie uplatňující svobodnou vůli, s kterou má každý nakládat jak se mu zlíbí. Ve spisu Vyznání Aleistera Crowleyho píše: „Částečným důvodem zděšení veřejnosti nad mojí takzvanou sexuální úchylnou je skutečnost, že každý má sám pocit viny.“ Jeho řád naplňuje rozpracovanou thelemskou filozofii (od řeckého slova thelema – vůle) se zednářskými atributy egyptského typu. Absolutní svoboda zde byla vyzývána nade vše, nesměla se ale vměšovat do vůle jiné osoby. „Čiň co je líbo“ zde poukazuje na otázku rozdílné či relativní interpretace morálky a jejího kodexu.

Širší veřejnost vnímá spíše povrchní nebo atraktivní rysy a obsah jí obyčejně uniká. Tak tomu bylo a je také v případě Crowleyho nauky, která sahá až k egyptské bohyni Isis (archetypu ženy – bohyně) a Usírovi (archetyp božstva smrti, vzkříšení a světových náboženství), ke gnostikům tantrické odnože, k mýtům, kde dosud nebyly protiklady násilně odděleny a k dalším zásadním naukám.

Crowley zemřel v roce 1947, dodnes však trvá jeho vlivná inspirace. Například CD The Great Beast Speaks (Velká šelma promlouvá) se prodalo přes 8000 kusů a jeho Confession (Vyznání) se krátce po vydání vyšplhala na druhou příčku nejprodávanějších knih. Celkem bylo vydáno 100 „mistrových“ titulů a zmíněná organizace OTO dodnes aktivně působí. Crowleyho vliv i do budoucnosti stvrdil rovněž klíčový filozof Ludwig Wittgenstein, který v knize Kultura a hodnoty se touto „šelmou“ seriozně byl i polemicky zabývá. Crowley se opíral o okultní tradice a jeho „magika“ sloužila k uspokojení vůle a touhy. Rozhodně nebyl sociálním, náboženským ani kulturním reformátorem. Jeho dílo je rozsáhlé, rozsáhlejší jsou snad již publikace o jeho osobě, životě a komplexní filozofii. V každém případě Aleister Crowley nenechává nikdy nikoho chladným.

Gustave Le Bon



Gustave Le Bon (1841–1931) byl všestranným vědcem, který se stal klasikem psychologie mas. Zabýval se sociologií, fyzikou, medicínou, etnografií a archeologií (na svých cestách zvláště studoval buddhistickou architekturu). Od osmdesátých let 19. století se začal více zaměřovat na analýzu moderní společnosti. Jeho nejznámější kniha Psychologie davu vyšla francouzsky roku 1895 a o dva roky později byla přeložena do češtiny; v roce 1947 následovalo druhé vydání. Mnohé myšlenky v knize obsaženy jsou stále platné. Již obrovské katastrofy 20. století jsou toho pádným důkazem. Proto tato jasnozřivá publikace vychází stále v dalších vydáních po celém civilizovaném světě.

Neuvědomělá činnost davů, vystupující na místo uvědomělých činností jedinců, je jedním z hlavních znaků současné doby.

Davy mají malou schopnost uvažovat, ale naopak jsou velmi dobře uzpůsobeny k činům.

Civilizace byly až dodnes vytvářeny a vedeny malou aristokracií vzdělanců, nikdy však davy. Davy mají pouze ničivou moc.

Pouze v románech žijí lidé se stálým charakterem, nikoli však ve skutečném životě. Jenom stejnotvárnost prostředí tvoří zdánlivou stejnotvárnost charakterů. Tak můžeme vidět, čím se mohou stát, nikoliv však, čím vždy jsou.

Kolektivní duše způsobuje, že cítí, myslí a jedná naprosto odlišně než by každý z nich cítil, myslil, jednal, kdyby byl sám.

Davy nehromadí inteligenci, ale průměrnost... a mizí pak úplně pocit odpovědnosti.

Pro jednotlivce v davu mizí pojem nemožnosti. Nečekaná překážka bude zuřivě odstraněna.

Sto malých zločinů nebo příhod nikdy nevzbudí pozornost davů, ale jediný veliký zločin nebo katastrofa je hluboce rozruší, třebaže by následek byl daleko méně škodlivý, než stovky malých příhod dohromady.

Davy mají pouze prosté a výstřední city: názory, myšlenky a víry, jež jsou jim vsugerovány, jsou přijímány nebo odmítány jako uzavřený celek a jsou pokládány buď za absolutní pravdy, nebo za absolutní omyly.

Moc slov je těsně spjata s představami, jež slova vyvolávají, a je úplně nezávislá na jejich skutečném významu. Obyčejně jsou nejpůsobivější právě ta slova, jejichž smysl je nejméně vymezen.

Je velmi snadné vzbudit v duši davů pomíjivý názor, je však velmi obtížné vštípit jí trvalé přesvědčení.

Jen tím, že je částí davu, sestupuje člověk na žebříčku civilizace o několik stupňů níže. Osamocen byl snad vzdělaným člověkem, v davu je bytostí pudovou, a proto barbarem.

Filozofové posledního století počali s nadšením ničit všechny náboženské, politické a sociální iluze, ve kterých dlouhá léta žili naši předkové... Za rozdrčenými chimérami našli však slepé přírodní síly, které jsou neúprosné k slabostem a neznají slitování.

Davům vsugerované ideje jakéhokoliv druhu mohou nabýt převahy jenom tehdy, mají-li velmi prostou podobu a mohou-li si je lidé obrazně představit. Tyto obrazné ideje nespojuje mezi sebou žádné logické pouto analogie nebo poslušnosti; jedna může být nahrazena druhou jako sklíčka v kouzelné svítilně.

Jednoduchost a přehnanost citů působí, že davy neznají pochybnosti ani nejistotu. Zacházejí hned do krajností právě tak jako ženy. Jednou vyslovené podezření se stává okamžitě nepopíratelnou pravdou. Počínající antipatie nebo odpor, které by si osamocený jedinec téměř neuvědomil, mění se u jedince v davu ihned v divokou nenávisť.

Většina velkých dobyvatelů duší dnes nemá oltáře, má však sochy nebo obrazy a uctívání, kterého jsou předmětem, neliší se příliš od toho, které takovým lidem bylo prokazováno kdysi... je třeba být davu bohem nebo ničím.



V atmosféře meziválečného Československa se nadále aktivovala umělecká scéna; nastal zlatý věk četných skupin, spolků, časopisů, nakladatelství i výstavních síní. Jednou z památných se stala Karáskova galerie, slavnostně otevřena 17. května 1925 v duchu obrozené tradice podpory kultury. Zpočátku se skládala z pěti místností v pražském Tyršově domě na Újezdu pod petřínskými svahy. Jejím iniciátorem, zakladatelem, nezištnou duší a ředitelem byl Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951) – básník, kritik a prozaik, ale také ctitel a znalec hermétismu, který pod jménem Damis působil jako člen martinistické lóže Simeon (v ní byl například i symbolistní malíř Rudolf Adámek). Karáskova galerie se stala vyvrcholením literátovy sběratelské záliby, které se započal věnovat již v devadesátých letech 19. století, když mu bylo pětadvacet let.

Karáskův život a dnes jeho nejvíce ceněná aktivita byly spojeny s Moderní revue a s Arnoštem Procházkou. Právě tato mimořádná dvojice kritiků se po neshodách s redakcí Literárních listů rozhodla k novému projektu – vlastnímu časopisu. Odvážný krok, existenčně nejistý, se stal realitou. Když byl po společné úvaze zavržen Apollón, Orfeus, Dekadent i Dekadentní či Nezavislá revue, přišel Procházka s názvem Moderní revue. Ještě než vyšlo první číslo, způsobila pouhá myšlenka na tyto novoty nepřátelství ba nenávist nejen v literárních kruzích. V čele této nebývalé útočné záště stál F. X. Šalda, příživující se na antipatiích starší generace (zvláště lumírovců Jaroslava Vrchlického, J. V. Sládka). „Moderní revue pro literaturu, umění a život“, jak zněl celý název měsíčníku, začalo existovat 1. září 1894. K nejbližšímu okruhu spolupracovníků patřil překladatel Hugo Kosterka, básník Karel Hlaváček či grafik František Kobliha a kritik Miloš Marten. Hned

v úvodu byl na stránkách zastoupen Procházkův překlad Friedricha Nietzscheho (K přírodopisu morálky), tehdy ještě pro mnohé jen filozofující „ubohý pomatenec“, text naznačující nekompromisní a novátorské směřování časopisu. A následovala více či méně skandální témata (homosexualita, mystika, nadnárodní umění, zmar a pesimismus) i autoři: Otokar Březina, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Émile Verhaeren a mnoho dalších, často zde debutujících (Viktor Dyk, S. K. Neumann).

Karásek je autorem pozoruhodných knih: Zazděná okna (1894), Sodoma (1895), Gotická duše (1900) a dalších románů či povídek blízkých frekventovaným tématem „neviditelné tajemné Prahy“ Paulu Leppinovi či Gustavu Meyrinkovi. V soukromém i zaměstnaneckém životě nastal básníkovi v devadesátých letech obrat: po čtyřletém praktikování se dočkal jmenování c. k. poštovním asistentem, byl přeložen ze Smíchova na nádraží Franze Josefa a záhy zařazen do ceněné služby ve vlakových poštách. Cílovou stanicí se mnohdy stávala Vídeň. Karásek obohacen o „značné diety“ tak poznával rušné císařské město a měl dost času na návštěvy Uměleckoprůmyslového muzea a zvláště Albertiny. Seznámil se s krásnou sbírkou kreseb a grafik a také s „přítelem“ – bohatým potomkem českého hraběcího rodu s vybraným vkusem a zájmy. Tyto impulzy podnítily rovněž Karáskovu sběratelskou vášně směřující nejprve ke starým kresbám, mědirytinám a dřevorytům, které odpovídaly oblíbené fin de siècle jako bezprostřední otisky rozbolavělé duše. Romanticky založený básník doplňoval počáteční akvizice z Vídně a nákupy z evropských aukcí, ale i pražských obchodů s uměním a starožitnostmi, které bývaly finančně dostupnější. Také pod vlivem slavného a blízkého spisovatele Stanisława Przybyszewského se

pozvolna soustřeďoval na symbolismus a dekadenci celé slovanské provenience.

Karásek se stával světáckým: „Nedívám se, že lidé v Praze žasli, když jsem se objevoval v bezvadných šatech nejnovějšího střihu s krásnými kravatami, jež pro mne vybíral vídeňský přítel, a stal jsem se tak po určité době ‚arbitrem elegantiarum‘. Vnesl jsem dandismus i do Moderní revue...“, píše Karásek ve svých Vzpomínkách. Podle jeho slov se sbírka dále rozrůstala – v roce 1917 obsahovala 112 čísel obrazů a kreseb. Pomáhaly i přátelské kontakty, protože darem či za příznivou cenu přibýly práce Karla Hlaváčka, Františka Koblihy, Zdenky Braunerové, Františka Bílka, Jana Zrzavého, Františka Kavána nebo Jana Štursy. V lednu 1925 umírá Arnošt Procházka, zaniká Moderní revue a Karásek se více věnuje zabezpečení vlastního sběratelství, ale také skrytějším aktivitám duchovního života.

Jen pár měsíců před skonem přítele a spolupracovníka je v Praze založena martinistická lóže, jejímž cílem je idea reintegrace neboli cesty k nalezení ztracené duchovní lidské podstaty, také osobní sebeobětování, vzájemnost a tolerance. Jistě i tato nepřítelš zmiňovaná součást Karáskovy osobnosti měla vliv na jeho sbírku i galerii a další úmysly. Ostatně Moderní revue byla jistými kruhy považována za liheň intelektuálně založených okultistů a za prvního zprostředkovatele esoterie francouzských symbolistů. Vedle toho Karásek vydává pozoruhodnou trilogii Říše mágů (1925 – 26), řídí Okultní a spiritistickou revue a stává se již významným členem lóže Simeon. A navíc mu začínají vycházet sebrané spisy, jež průběžně komentuje v Rozpravách Aventina. V následných třicátých letech se však Karásek dostává do umělecké izolace.

S Československou obcí sokolskou, sídlící v Tyršově domě, uzavírá Karásek ve věci zajištění sbírky – galerie darovací smlouvu, ale zůstává jejím rozhodujícím správcem. Roku 1925 se objekt otevírá veřejnosti a přicházejí další dary i ochotní mecenáši. Prestiž galerie byla doložena i podporou T. G. Masaryka a po roce 1933, kdy Karásek ukončil kariéru poštovního úředníka, se galerie stala jeho hlavní životní náplní. Tento rozmach však zastavila druhá světová válka. Roku 1941 byla galerie pro veřejnost uzavřena a musela sdílet prostory s německým vojenským lazaretem. Po válce byl její provoz obnoven a rozšířen do patnácti místností a stal se i místem pro badatele a studenty moderního umění. Záhy však byla tato „polosoukromá“ instituce ohrožena stejně jako existence politicky „nehodných“ Sokolů. Karásek v roce 1951 umírá zapomenut, Sokol zanikl a sbírka, která je dodnes uložena v Památníku národního písemnictví, se stala majetkem státu.

Svým způsobem byl osud k této sbírce (nikoliv však ke Karáskově galerii) milosrdný, neboť jen takto mohla zůstat nedílným a smysluplným celkem. To se však nedá říct o sbírce Procházkové, který měl v úmyslu ji darovat do přítelovy galerie či do jiného muzea, kde by sloužila jako „jedinečný pramen k poznání růstu a psychologie české dekadence“. Kromě mimořádných bibliofilů obsahovala grafiky Ropse, Odilona Redona, de Grouxe, Goyi, Beardsleyovy, Ensorovy, Munchovy... Závět se však nenašla, dědicové rozhodli jinak, a tak byla po jednotlivostech rozprodána neznámo kam.

Radan Wagner



Robert Šalanda

Prostory a struktury, kliše a archetypy



Díra, 2015,
kombinovaná technika, plátno, 65 x 55 cm

Robert Šalanda (1976) je absolventem ateliéru prof. Jiřího Sopka na pražské Akademii výtvarných umění (2002). Ústředním zájmem jeho práce je malba, přestože se zabývá také dalšími médii jako jsou instalace, nebo trojrozměrné objekty.

Mezi poslední projekty, na nichž Šalanda prezentoval svou práci, patří výstava Český sen v galerii Českého centra v New Yorku, skupinová výstava na Novém Zlínském Salonu, Poklady v galerii Entrance, Doporučuji v galerii 35m2, nebo Slovo dalo slovo v galerii MeetFactory. V roce 2000 absolvoval studijní stáž na Facultad de Bellas Artes Cuenca ve Španělsku, v roce 2008 residenční pobyt v Egon Schiele Centru v Českém Krumlově a roční profesní pobyt v Berlíně. V roce 2011 pak residenční pobyt na ISCP v New Yorku. Je spoluzakladatelem galerie SPZ (2011). Od roku 2012 působí jako pedagog ateliéru malba na škole současného umění Scholastika.

Robert Šalanda pracuje ve svých obrazech i kresbách s úspornými výrazovými prostředky, co nejjednoduššími a přesně určenými vztahy, které však někdy opět rozvolňuje. Mění a posouvá obsahové souvislosti, co se zdá nepodstatné, může nabýt na důležitosti a naopak. V obrazech vytváří napětí mezi rozmanitými strukturami a jasně členěným prostorem a plochou. Uplatňuje klasické techniky i netradiční

postupy. Pracuje se šablonami a spreji, s rytmem opakovaných motivů, s vnějším i vnitřním prostorem, s prostorovou iluzí. Střídá čistě abstraktní kompozice se zjednodušenými realistickými motivy. Někdy si ověřuje nosnost svých témat v řadách variací, v nichž proměňuje poměry mezi tvary a barevnými odstíny a zároveň mezi jednotlivými významovými rovinami. Motivy vytržené z původních souvislostí spojuje s archetypálními tvary, které se mohou objevit i v tvorbě dalších umělců. Do svých obrazů začleňuje běžné předměty, jejichž formu co nejvýrazněji redukuje a které najednou spatříme novými očima. Do jeho malby se promítá citlivé vnímání všedních situací, vztah mezi technickou civilizací a přírodou, mezi člověkem a jeho prostředím.

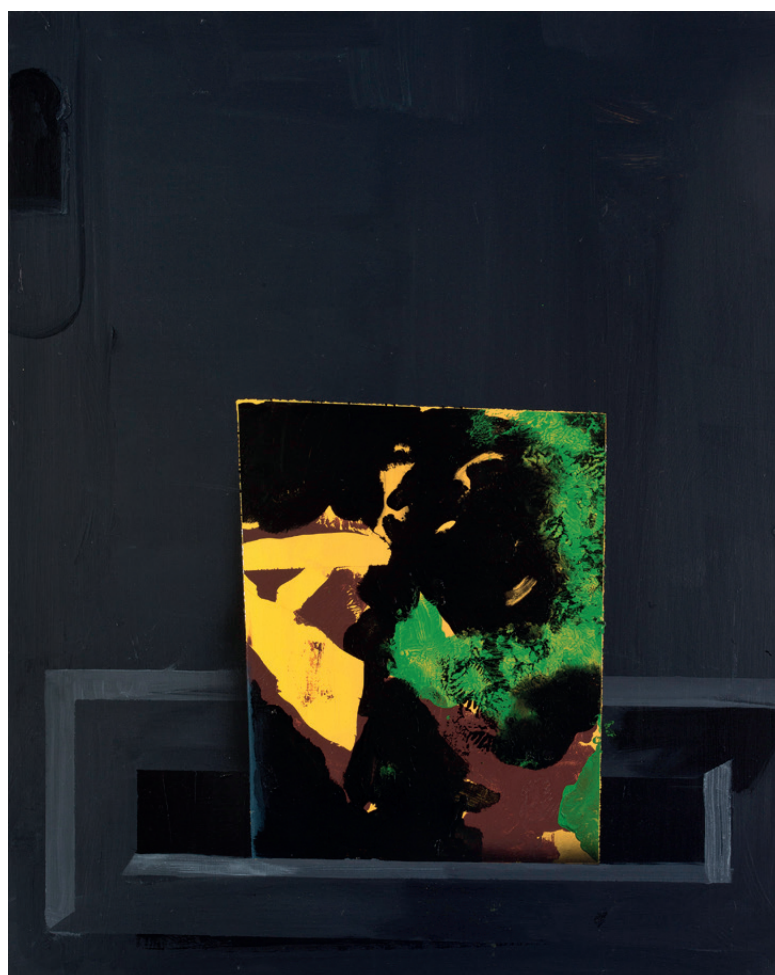
Šalanda kombinuje grafické prvky s výraznými gesty. Zamýšlí se nad kliše, nad jejich nadužíváním vyprázdněnými významy. Zajímají ho okamžiky na rozhraní mezi ironií, absurditou, humorem a vážností. Směřuje nejen k zobecnění konkrétních situací, ale zabývá se i konkretizací obecných principů. Vychází z toho, že nikdy nespátříme všechno najednou, že vždycky vnímáme jen určitý výřez skutečnosti. Zajímají ho průzory, kterými zahlédneme jen část pozorovaného prostředí. Pohrává si například se symbolem klíčové dírky, která nám dovoluje vnímat úzce vymezenou část prostoru. Tento motiv se



Bílé kontury, 2013,
akryl, plátno, 40 x 30 cm



Bez názvu, 2015,
kombinovaná technika, plátno, 100 x 80 cm



Schránky, Keyhole III., 2015,
akryl, plátno, 100 x 80 cm



To II., 2015,
akryl, plátno, 100 x 75 cm



To IV., 2015,
akryl, plátno, 100 x 75 cm

uplatnil v literatuře i filmu, kde umožnil spatřit určité situace, které bychom nemohli zásluhou jasného vymezení tak ostře vnímat. Přemýšlí nad tím, jak se může měnit význam motivů a jak se zdánlivě nepodstatný detail stane nepostradatelným či dokonce zásadním. Oslovuje nás prostřednictvím srozumitelných symbolů, které však nechává v nezvyklých spojeních, aby nás přiměl k zamyšlení, k rozvíjení představivosti a k vybočení ze zaběhnutých kolejí.

Má promyšlenou kompozici, ale její přesnost rozvolňuje tím, že rozšiřuje prostor pro působení intuice. V obrazech nepodává zcela jednoznačnou zprávu o svých představách, každý si je pak může vyložit jinak, vnímat je odlišným způsobem. Nemusíme je chápat do všech detailů a důsledků, můžeme je jen nechat na sebe působit. Zbývá tak místo pro naše přemítání a meditaci. Obrazy tedy nabízejí osvobození od navykklých klíšé, jimiž se ovšem autor zabývá, protože jsou samozřejmou součástí našeho života. Jeho tvorba se rozvíjí zcela přirozeně, často ji inspirují vybrané okruhy výroků, které se objevují v některých médiích (v televizních zprávách, na internetu, ...) a svým obsahem nebo dokonce svou nesmyslností či absurditou upoutají naši pozornost. Autor zkouší různé přístupy, pracuje s určitými kontrasty. Tak se v obrazech objevují i prvky, které jejich kompozici evidentně narušují, ale

tím vlastně umocňují výraz a napětí a přitom podporují naši imaginaci.

Robert Šalanda patří k umělcům, kteří se pohybují na rozhraní různých tvůrčích oblastí. Ve výtvarném vyjádření využívá principy uplatňované ve filmové tvorbě, kdy je potlačen děj a zároveň zdůrazněno vizuální působení a forma. Citáty převzaté z médií vřazuje do kompozic, které k nim významově patří. Pečlivě promýšlí koncepce svých výstav, nic neponechává náhodě a přitom využívá a respektuje charakter daného prostoru. Ve střídavě rozvržených instalacích se snaží neodvádět pozornost od obrazů, kreseb či objektů, ale naopak podporuje jejich vyznění. Dosahuje v nich různorodých forem, pracuje s přesně volenou konstrukcí, výrazným gestem, proměnlivou strukturou a jednoduchou linkou. Řadí je v přesně určeném rytmu, vycházejícím ze zvolených témat, aby zdůraznil jejich vyznění v rámci logicky utvářených celků.

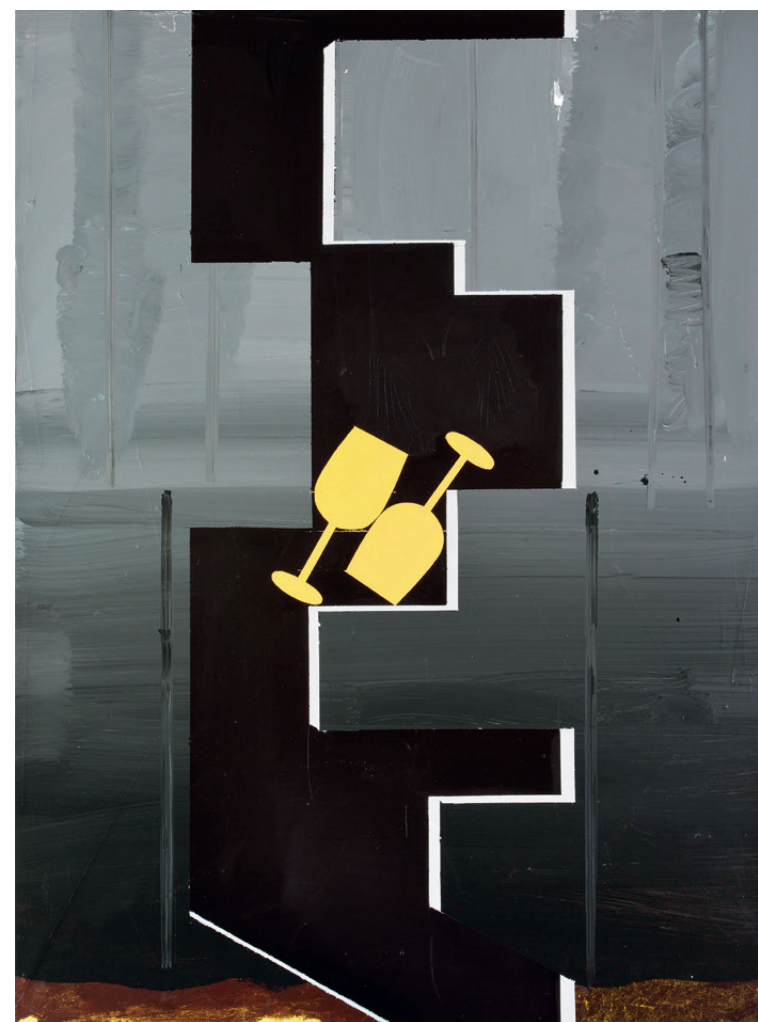
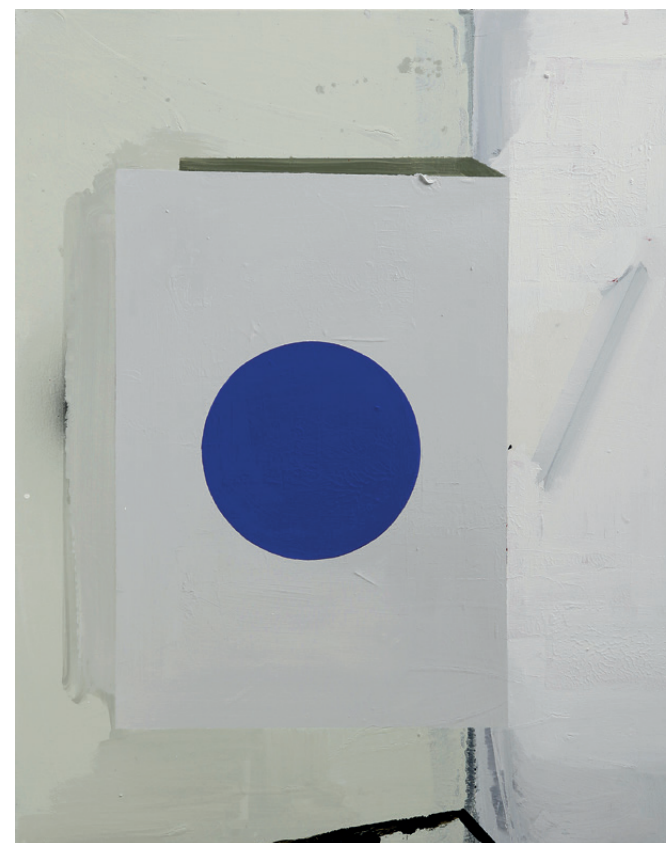
Jiří Machalický



Červená věc, 2013,
akryl, plátno, 100 x 70 cm

1A, 2013,
akryl, plátno, 100 x 70 cm

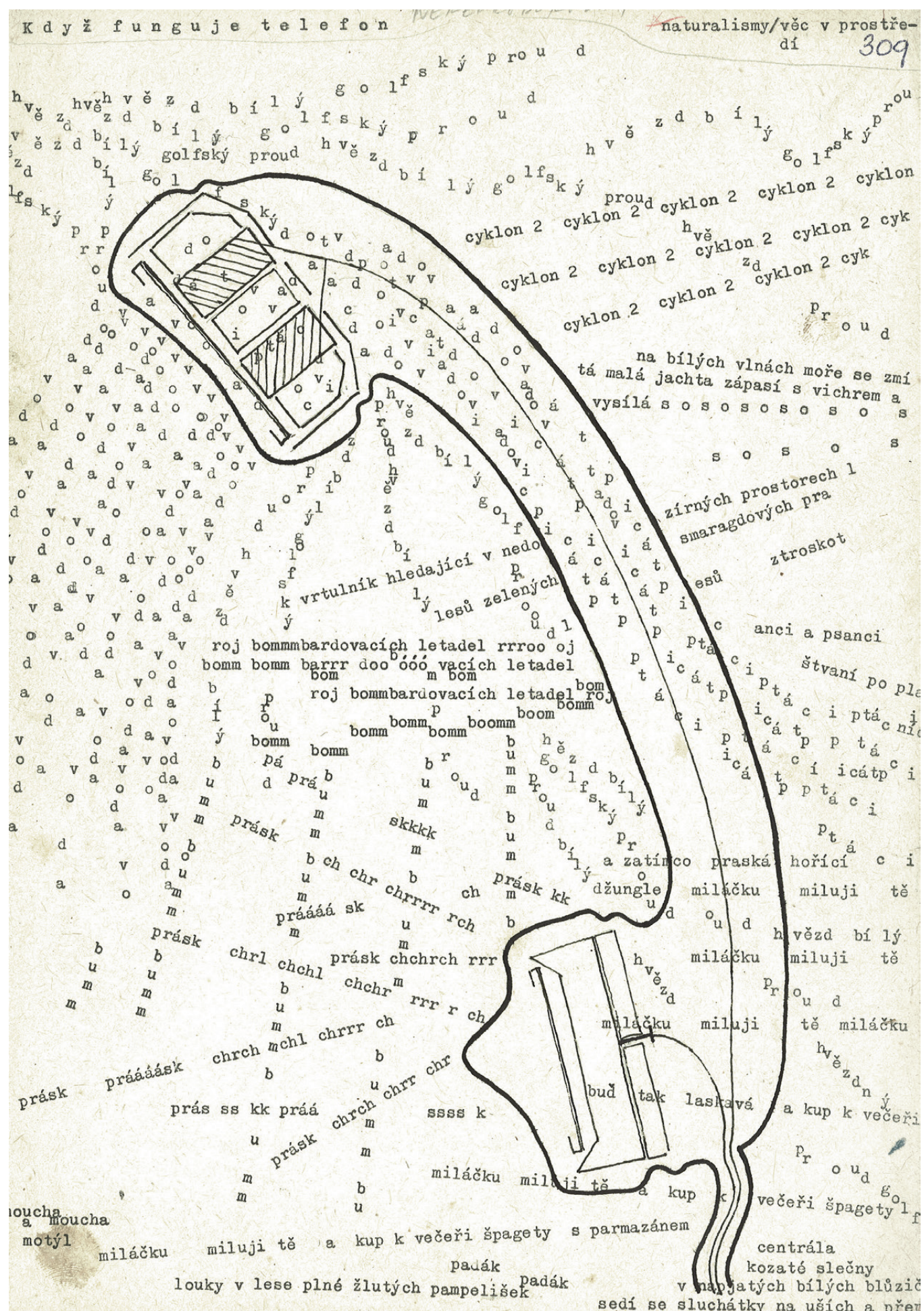
Bez názvu II., 2013,
akryl, plátno, 40 x 30 cm



Modrý bod, 2013,
akryl, plátno, 100 x 80 cm

Modrá linka, 2013,
akryl, plátno, 100 x 80 cm

Keyhole III., 2015,
akryl, plátno, 100 x 75 cm



Jindřich Procházka, *Když funguje telefon, naturalismy, věc v prostředí*, 309, konec 60. let, psací stroj, tuš, průklepový papír, 29,7 x 21 cm



Helena Wilsonová, *Křižovnícký kalendář, 1972*, čb. fotografie, 24 x 35 cm

Křižovnícká škola

Křižovnícká škola čistého humoru bez vtípu

Sdružení výtvarných umělců, kritiků, básníků, hudebníků, herců a dalších „postav“ z nezávislých kruhů je známo pod názvem Křižovnícká škola čistého humoru bez vtípu. Přestože byla ustanovena před více jak padesáti lety, je stále živým pojmem, přitažlivým příběhem i uměleckým fenoménem. Jako protipól tehdejší oficiální scény se zde soustřeďoval svérázný „spolkový“ život provázený nevšedními akcemi i hodnotnou, dnes již legendární tvorbou. U příležitosti výstavy tohoto sdružení v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem (od 3. 12. 2015), jsme požádali o následující text bezprostředně zasvěcenou osobnost, která byla přímo v centru dění.

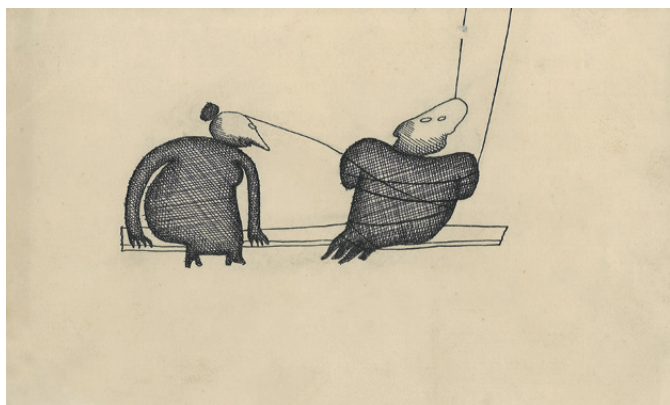
Křižovnícká škola čistého humoru bez vtípu vznikla v roce 1963 v pražské hospodě U Křižovníků ve stejnojmenné ulici. Založena byla sochařem Karlem Neprašem a mnohostranným umělcem Janem Steklíkem. Tito dva se setkali v roce 1960 v ateliéru Jana Koblasy pod Špejcharem. Tenkrát byl Nepraš ještě častí a členem skupiny Šmidrové. Tato studentská, recesistická skupina, či pánský klub vznikla na přelomu poloviny padesátých let. Karel Nepraš se rozešel se Šmidry během druhé půle šedesátých let, v roce 1968 ještě se skupinou naposledy vystavil. Zastával zde úlohu zapisovatele a zároveň Šmidry, policajta z kašpárkovských her. Ve Steklíkovi našel celoživotního kongeniálního partnera. Nepraš převedl

do KŠ mnoho šmidrovských momentů – určité spiklenectví, uzavřenost vůči nepřináležejícím, kolektivní řád a pravidla. Ve Steklíkovi se našel mistr ritualizace, čaroděj zdrobnělé subverze. Tak se takzvaná poetika divnosti Šmidrů ztransformovala do jiné polohy. Paralelní společnost k vykonstruované nomenklaturní byrokracii, kafkovskému úřadu se objevila v mnohem uvolněnější a hravější podobě, spojená se subverzí hospodského pobývání bez prvků recese. Kontinuální řešení neexistenčních administrativních problémů týkajících se vesměs kvality a vybavení hospody, piva, chování personálu a členstva se zapisovalo a projednávalo na hospodských schůzích. Předtím, než Karel Nepraš a Jan Steklík vyhlásili založení instituce KŠ a jmenovali se řediteli, chodila do hospody ke Křižovníkům hlavně volná skupina informelových umělců, Zdeněk Beran, Antonín Tomalík, Zbyšek Sion, Antonín Málek. Kádr KŠ, ke kterému se v Praze občasně připojili i mladí studenti kunsthistorie jako Ivan Jirous se svou ženou Věrou, Josef Kroutvor, student filozofie Vladimír Borecký a další, se rozšířil do Pardubic a do Brna, zejména na okruh časopisu Host do domu, řízený Olegem Susem, velkým podporovatelem křižovníctví a zejména Steklíkova a Neprašova kresleného humoru. Jak již napovídá název, Křižovnícká škola čistého humoru bez vtípu nebyla stoupencem obyčejného vtípu, který bývá pointovaně strukturovaný a může být zcela bez



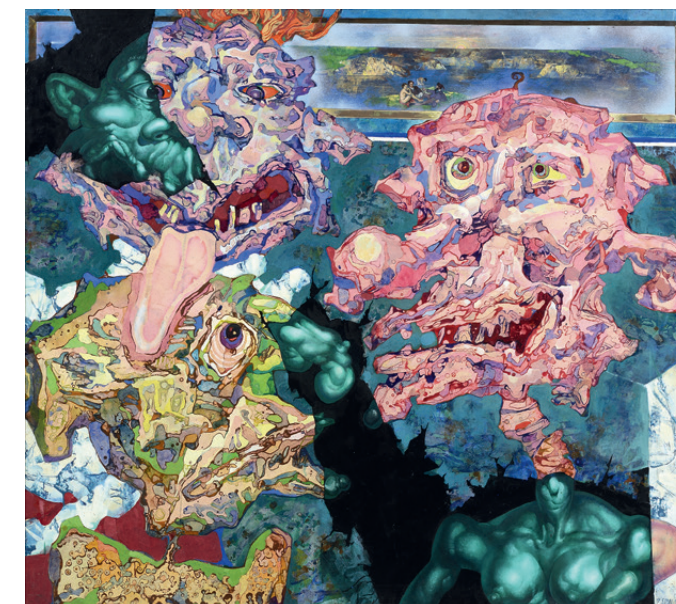
Helena Wilsonová, Pocta Fafejtovi po akci Zorky Ságlové, Lemberk, 1970,
čb. fotografie, 26,3 x 35 cm

Karel Nepraš, Bez názvu, konec 60. let,
pero, tuš, papír, 12 x 17,3 cm



Helena Wilsonová, Rudolf Němec,
Chmelnice Nelahozeves / Pronikání II., 1970,
čb. fotografie

Jan Steklík, Zapomenutý název KŠ, 1970,
čb. fotografie, Jan Ságli, 33 x 47,5 cm



Eugen Brikcius, Duhové louže, přírodní formace, 2015,
barevná fotografie

Zbyšek Sion, Poslední snídane v travě I., 1971,
akryl, papír, sololit, 123 x 140 cm

humoru. Křížovnícký humor (později se všeobecně ustálila zkratka KŠ) byl vědomě inscenovanou nepřiměřeností, konstrukcí obskurních stanovisek a nepřistojného chování v rámci určitých situací.

Když byla hospoda U Křížovníků, prapůvodní domicil školy v roce 1968 zrušena, KŠ se rozptýlila do mnoha staroměstských i malostranských hospod, nejvýrazněji ovšem do hospody U Svitáků naproti hospodě u Parlamentu, později do hospody U zlatého soudku a do dalších hospod. Sestava KŠ se s každou hospodou měnila. Z původních členů zbyl jen Zbyšek Sion, básník Petr Lampl s mnohostrannou umělkyní Naděždou Plíškovou, přibyli vizuální básníci Vladimír Burda a Jindřich Procházka, výtvarníci Otakar Slavík, Rudolf Němec, Jan Šafránek, kunsthistorici manželé Jirousovi, akcionisté Eugen Brikcius, Olaf Hanel a další. Členství v KŠ bylo hierarchizováno, členové zastávali ve struktuře KŠ všelijaké funkce (od ministra vnitra po profesorku ozdobných rámečků).

KŠ se dá označit jako stolní či přístolní společnost tvůrčích duchů (většinou multimediálních umělců), která se v době největší represe do té doby dokud to bylo možné, rozhodla bavit a razila koncept bezdůvodného veselí. V hospodě došlo k symbióze komorních Steklíkovských a Neprašových events, jako kontinuálním Pivu v umění, odebráním pivních vzorků z různých hospod, sestavení pivních protokolů a následným zatavením nej kvalitnějších exponátů do pryskyřice a mnohem dynamičtějších her body artového typu. Skupinové projevy KŠ je možné zařadit mezi neoavantgardistická hnutí šedesátých a sedmdesátých let, jejichž snahou bylo překročení hranic mezi životem a uměním hrou. Způsob překročení těchto hranic byl uměleckým prostředkem. Tento byl ovšem většinou

improvizovaný a tedy i pomíjivý, poněvadž děj body artových akcí, drobných happeningů, rétorických výkonů a výstupů se odehrával v současnosti a přelával se často v neobyčejné rychlosti a nepředvídanosti jeden do druhého.

Pracovní dny, kdy každý podle svého oboru něco u stolu vytvářel, barevné dny, kdy se všechno, od jídla po předměty barvilo potravinářskou barvou byly částí křížovníckých dnů a měsíců, každodenního folkloru skupiny. V době měsíce knihy měla KŠ měsíc malých rumů-každý den se musel vypít malý rum; byl rok výzkumů, labužnictví, den klidu, den plodný, den vzpomínek, den kuřecí, den nic-nic, dny a měsíce se střídaly v kosmologickém rytmu. Jan Steklík, tvůrce této poetiky křížovnícké hospody, inicioval i akci Křížovníckého kalendáře, kdy Helena Wilsonová každý měsíc fotografovala stálou sestavu v hospodě. V tzv. vlasteneckých výletech, dynamických skupinových akcích, které organizoval Hanel (v rámci vyhlášení hudebního jara KŠ Pocta Bedřichu Smetanovi, cesta k pramenům Vltavy, a Blaník, Buzení blanických rytířů), byla auditivní složka vyplněna hudbou Snu noci svatojanské, křížovníckého bandu Karla Nepraše. Tato kapela vystoupila i na několika akcích právě se formujícího undergroundu. Životní opravdovost jednotlivých členů přivedla skupinu v době normalizace do blízkosti nejen undergroundu, ale i disentu. V individuální tvorbě jednotlivých členů je patrná spojitost v přístupu k tělesnosti, figuře a v subverzivním humoru, který se prolíná do jejich tvorby. Křížovnícká společnost se vyznačovala hravým principem života, kreativní vitalitou spojenou s vůlí k teatralitě či performanci a autentickou sebereprezentací skupiny i jednotlivých členů.

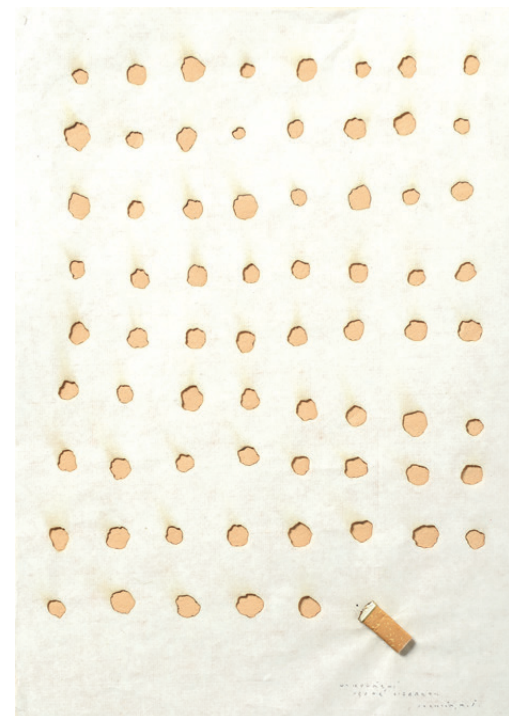
Duňa Slavíková



Jan Steklík, Bez názvu, přelom 60. a 70. let,
vypalovaná koláž, assembláž, 60 x 38 cm

Aleš Lamr, Létající zátiží, 1972,
olej, plátno, 100 x 81 cm

Jan Šafránek, Hladce oholen, dobře ostříhán, 1975,
olej, sololit, 44 x 69 cm, GMU v Roudnici nad Labem



Jan Steklík, Vykouření jedné cigarety, přelom 60. a 70. let,
vypalovaná assembláž, papír, 35 x 25 cm

Otakar Slavík, Portrét Ivana Jirouse v klobouku, 1971,
olej, plátno, 115 x 79,5 cm, Galerie Gema Art, s.r.o.

Karel Nepraš, Přepadení králikárny, 1968–1970,
hliník, dřevo, pletivo, kůže, 183 x 261 x 113 cm, druhý odlitek



FRANTIŠEK DOSTÁL



„Fotografie byla pro mě vždy vzpomínkou na okamžik radosti ze spatřeného, o který jsem se chtěl poctivě rozdělit s ostatními. Dívat se, je stejně namáhavé, jako objevovat matematické zákony. Kdo se nenaučil dívat, přemýšlet a porozumět vztahům mezi lidmi, nepoznal fundament jakéhokoliv tvoření. Přeji si po sobě zanechat a vydat svědectví o lidech bez zesměšňování, avšak s připomínkou konzumního stylu žití i v čase odpočinku na břehu řeky Sázavy. Snad moje fotografie bude v budoucnu zprávou o tom, jak jsme žili, oblékali se, ale i bavili. Kdo se dívat neumí, žije se mu přece jen o něco obtížněji.“

Takto uvažuje o své tvorbě fotograf František Dostál (1938), současný, především reportážní a dokumentární fotograf, jehož zřejmě nejslavnějším souborem jsou Letní lidé, které vytvořil v letech 1968 – 1990 ve Zlenicích na řece Sázavě. Námětem jeho tvorby jsou především lidé pražských ulic, humor či absurdní setkání nesourodých prvků v jednom obraze. Světem už prošlo mnoho ismů, jejichž průkopníci se přes veškerá příkoří stali v historii osobami oslavovanými a neustále oslovanými. Tím spíš by ne jeden z dnešních tvůrců rád vystoupil z anonymní civilizační mašinérie, aby s pomocí alespoň malého, soukromého izmíčku sehrál také roli proroka. Teorie, svírána stejnou úzkostí, nesmí zůstat pozadu a kráčejič zas proti jednotlivcům, uráží jim hlavy a srovnává kdekoho s kdekým, aby objevila spodní proud, který je všechny skupinově řídí a aby honem honem pojmenovala nový názor, směr, hnutí, kurz, tendenci, jež přechásto po několika letech zmizí v zapomnění a utonou v bažinách mnohosti.

Budete-li v pokušení s někým a s něčím srovnávat Františka Dostála, poměrně záhy dojdete k přesvědčení, že žádný nový směr nezaložil a ani se k tomu nechystá. Uprostřed moře živé fotografie ho můžete odrazit téměř v komkoliv a kohokoliv zase v něm. Vymezuje ho ovšem obzvláštní smysl pro humor, takže mu mohou jít za kmotry Francouz Robert Doisneau a Američan Elliot Erwitt, které má opravdu rád, ale protože humor roz-

vinutý v široké škále od jedovatého sarkasmu po nejdivočejší burlesku a od jednoduchého přirovnání k nejsložitější metafoře můžeme najít skutečně ve všem, mohly by na Dostálově tvůrčím křtu alternovat sudičky stejně Atget jako Brassai, Cartier – Bresson jako Eisenstaedt, Sander nebo Lisette Modelová, metodiku groteskního vidění mohl Dostál nasávat (a také to dělal) ze Štyrského i Reichmanna. Srovnávat bychom ho mohli s dílčími prvky práce všech autorů volné fotografie i žurnalistů, kteří cítí humor, komično, grotesku nikoli jako lokální zábavičku, ale jako jeden z nejdůležitějších elementů, jimiž je svět držen nad hladinou. Tak stojí poměrně blízko Dostála Dušan Pálka, ale souvislosti bychom našli s Viktorem Kolářem, Miloněm Novotným i Miroslavem Huckem s Emilem Fafkem a Olegem Homolou. Bylo by jich ovšem mnohem, mnohem víc. A kdo by chtěl nyní protestovat, že jsme uvedli jména nenáležitá a Dostálem „nezapadající do mozaiky“, jen ať si klidně dosadí jména jiná a naši rozmíšku přičte na vrub zvláštní povaze fotografie, která je při zušlechťování profilů osobností bohudík mnohem nedůslednější, jež může být sebevolněji pojednání.

Nechce-li Dostál založit nový směr, neznamená to, že by povolna nenarůstal do výrazné osobnosti, která už pro svou dobu a pro český region něco znamená. Vedle něho u nás, myslím, nenajdeme nikoho druhého, kdo by i za cenu kvalitativních výkyvů (a kdo je nemá!) šel s takovou zarputilostí za všemi



Z cyklu Pražské příběhy, 1992,
vintage gelatin silver print, 24 x 18 cm

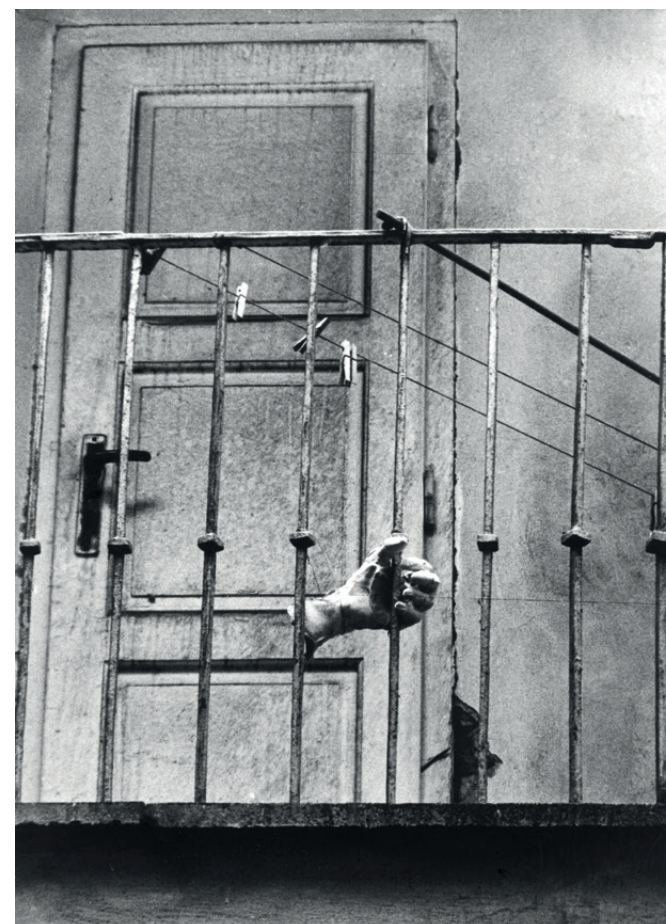
Ze souboru Náhodná setkání, 1980,
vintage gelatin silver print, 18 x 24 cm

Z cyklu Pražské příběhy, 1975,
vintage gelatin silver print, 18 x 24 cm

Ze souboru Psí příběhy, 2005,
vintage gelatin silver print, 24 x 18 cm

„Rád bych potkal člověka, který ještě nikdy žádnou Dostálovu fotografii neviděl.“

Ondřej Neff



Z cyklu Pražské příběhy, 1975,
vintage gelatin silver print, 24 x 18 cm

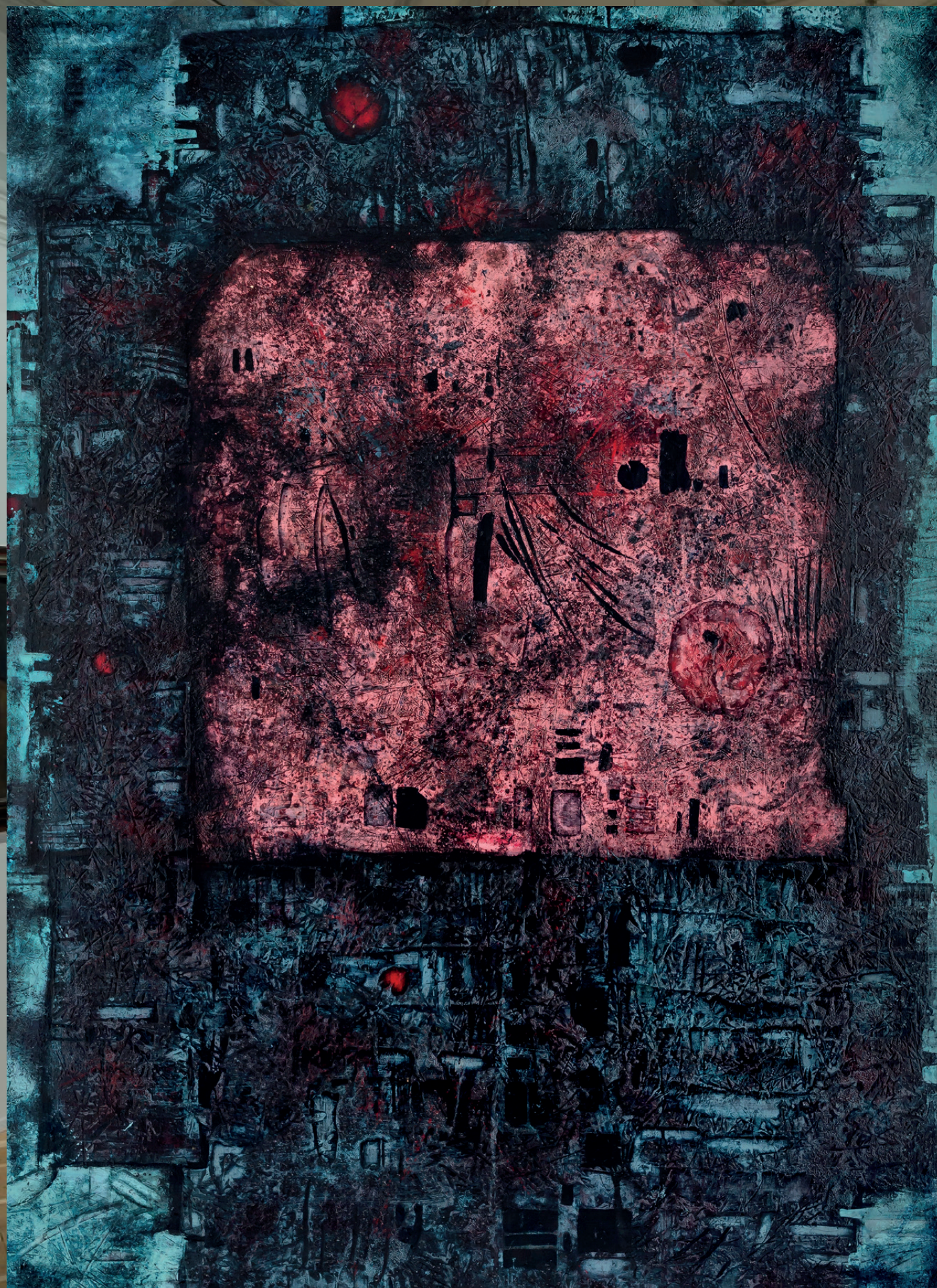


Ze souboru Letní lidé, 1968-1990,
vintage gelatin silver print, 24 x 18 cm

barvami smíchu, až mu z nich mimoděk naroste tak vyhraněný program. Neboť Dostál netrhá humor jako čekanky na pokraji cest za jinými cíli, on ho chodí lovit takřka na seřaďovací nádraží. Tam, mezi jeho kolejiemi, se mu vypracovala zvláštní metoda jeho příběhů. Oko, přirozeně soustředěné na určitou vymezenou dimenzi, začne v ní mít pochopitelně jemnější rozlišovací schopnosti, takže pak i Dostálové fotografie na oko vážné jsou komičnem či pitoreskou lehce nadnášeny jako splávek nad háčkem a nemohou se jejich působení zbavit, i kdyby chtěly. To je také jeden z důvodů, proč Dostálovi nikdy nevychází svět tak syrově, jak by si věru někdy zasluhoval, ale naopak dopečeně a někdy až vyklopeně z docela prostinké bábovičky. Tím jsme už zabořili do formálních zřetelů Dostálových fotografií, které se až nápadně nerozehrávají na příliš velké ploše, svými „chudými“ výřezy se až provokativně netouží napojit na širší filosofický kontext světa, nešilhají po rozlehlých jevištích, kde by mohly trhnout nějakou závažnost, takže se někdo koneckonců u Dostála může cítit o něco ošizen. Zdá se ale, že právě tato Dostálova plebejská jednoduchost odpovídá zákonům koncentrace velkého v malém, zákonům, které odjakživa respektovaly, ba přímo vychutnávaly šaškův monolog i dialogy klaunů, kteří se zřídka kamarádí s početnějším ansámblem. Musí jim být totiž dobře vidět na ruce a na oči, aby to s vámi něco udělalo.

Víc či méně potrhle situace, v nichž se u Dostála ocitáme, neustálá činorodost, s níž se hrneme do náruči závěrečnému nesmyslu, i ospalá letargie a čekání, při nichž nakonec také neunikneme komickému osudu, můžeme vnímat snímek od snímku odděleně a objevovat tam prvky, které na jednotlivých obrázcích skládají dohromady někdy velmi ostrou pointu. Katarze, kterou přitom pokaždé zažijeme, nás věru příliš neočistí, protože nás napadne, že život je žentour, do kterého jsme zapřaženi a točíme se s ním pořád dokolečka. Dostálovi milovaní psi jsou vedle nás pravými heraldy svobody. Pokusně to ale teď na závěr udělejte: zvedněte oči, abyste spatřili celé fotografické teatrum Františka Dostála en gros. Ocitnete se sice ve společnosti přinejmenším podezřelé, ale ve které je vám mile až hřejivě a která je i se všemi svými slabostmi obdivuhodně česká. Co se doma uvaří, rádo se doma jídá. Nestát ve světě izolovaně, až zabloudivší, ale opírat se o důvěrně známé trapasy druhých, znamená velmi konkrétně a lidsky trvat nejen v prchavé vteřině, ale v celém životě, který se prostírá před námi.

Jiří Šerých



Mikuláš Medek, 3 904 starých růžových centimetrů, 1962,
olej, plátno, 140 x 95 cm



Galerie výtvarného umění v Chebu



Toyen, Opuštěné doupě, 1937,
olej, plátno, 113 x 77,5 cm



Pohled do expozice gotiky

V této rubrice průběžně představujeme zajímavé a hodnotné státní sbírky, které nabízejí také výtvarná díla pocházející z 20. a 21. století. Mnohdy neznámé či spíše méně frekventované malby či plastiky touto cestou přiblížíme širší i odborné veřejnosti, která nemá příležitost zavítat do odlehlejších regionů. Tentokrát přinášíme výběr zajímavých exponátů z majetku Galerie výtvarného umění v Chebu.

V roce 2012 slavila GAVU Cheb 50 let od svého založení. Hlavní příležitostí výročí se stala reinstalace expozice moderního umění v prvním patře jejího sídla – barokního městského paláce, tzv. nové radnice, G. B. Alliprandiho. Vedle technických věcí jako nová paneláž a osvětlení či jeden sál vyhrazený pro výstavy z deponitáře se především změnila celková koncepce. Jestliže předtím expozice končila obrazem Václava Boštika Zakřivené pole (1971), nově byla dovedena prakticky do současnosti. Sběrka musela být jednorázově doplněna o galerijní kusy několika generací umělců, které nyní zaplnily tři poslední sály. Pro první se podařilo získat jednu z nejpůsobivějších velkoformátových kreseb Václava Stratila nebo ranou malbu na papíře Vladimíra Skrepla. Speciálně pro sbírku vytvořil Jiří Kovanda objekty podle skicáře ze začátku 80. let. Během dalších let byly do této části z výstav zakoupeny obrazy Jiřího Davida a Stanislava Diviše. V dalších dvou sálech je pak prezentováno umění po roce 1989 (Filip Turek, Jiří Černický, Jiří Surůvka, Michal Pěchouček, Václav Gírsa, Josef Bolf, Alice Nikitinová, Kryštof Kintera). Sběrka GAVU Cheb je v porovnání s jinými krajskými institucemi spíše menší, ostatně byla založena až v 60. letech, tedy v druhé vlně budování sítě regionálních galerií. Nicméně vystavená díla splňují ta nejvyšší kritéria kvality. I to byl jeden z klíčů reinstalace: jsou zde prezentovány pouze špičkové muzeální kusy, které v instalaci dostávají odpovídající prostor. Sběrka se omezuje na 20. století, 19. století tu zcela chybí. Nepočítáme-li krásného pozdního Schikanedra, začíná v generaci zakladatelů českého moderního umění (Jiránek, Hudeček, Preisler, Bílek, bohužel však chybí Slaviček.). Přestože Cheb byl jedním z center sudeto-

německé kultury a v samotném Chebu či v sousedních Františkových Lázních žili významní němečtí umělci, kteří svým dílem překročili hranice Chebska (malíři a grafici August Brömse, Fritz Pontini a Franz Dietl, sochaři Johann Adolf Mayerl a Karl Wilfert ml.) zdejší sbírka – na rozdíl od karlovarské či liberecké – žádná díla sudetoněmeckých výtvarníků neobsahuje. Při jejím vzniku zůstala v chebském muzeu (a ani tam jich není příliš), přestože sbírkový fond galerie se v jejích počátcích budoval právě převodů z jiných institucí, mj. i z muzea. Tehdy ovšem galerie získala především soubor gotického sochařství, které dnes tvoří druhou stálou expozici, a o Němce neprojevala zájem. V prvních letech existence byl galerii dán do vínku soubor klasičtějších, převedených z ministerstva kultury a z Národní galerie. Hned v roce 1963 galerie poprvé sama nakupovala přímo od autorů. Kromě několika regionálních veličin to byla další díla čelních představitelů moderny a mezi nimi první ze šedévrů sbírky, např. raná díla sociálního umění Fotbalové hřiště Karla Holana (1920) nebo munchovská Vdova Miroslava Holého (1922). V roce 1964 galerie koupila dva obrazy Emila Filly přímo od rodiny a téměř každý rok pak následovaly další. V průběhu několika let tak vznikla zdejší vynikající kolekce tohoto autora, čítající dva vrcholné kubistické obrazy, Autoportrét z období Osmý, jednu z jeho nejkrásnějších sochařských hlav a mnoho dalších děl pokrývajících většinu jeho vývojových etap. Jde o nejcennější osobní soubor sbírky. Jen těsně za ním zaostává kolekce jeho generačního souputníka a zároveň i protipólu Václava Špály, opět budovaná na stejném principu postupných nákupů od rodiny. I díky tomu obsahuje hned pět rodinných portrétů manželky Zandy a syna



Emil Filla, Hlavy (Diváci), 1910-1914,
olej, plátno, 48 x 58 cm



Václav Špála, Na řece Otavě, 1929,
olej, plátno, 89 x 116 cm

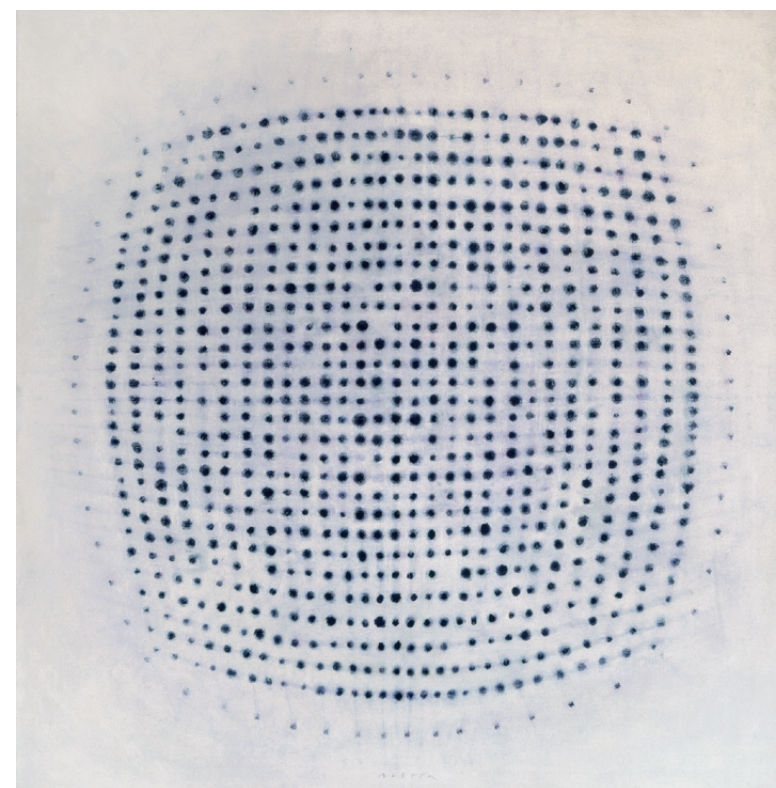
Jana, dále jednu z nejkrásnějších krajin od Otavy z jeho modrého období nebo velký raný Portrét Vlasty z období, kdy měl blízko ke skupině Osma.

V šedesátých letech galerie dále získala kmenová díla svého fondu, jako např. Moře u Nice Karla Černého, dva drobnější oleje Josefa Čapka, Balon Ressel Kamila Lhotáka, který se objevil i na obálce jeho monografie, nebo Člověka Aloise Wachsmanna, jedno z klíčových děl jeho surrealismu, které výslovně zmiňuje ve svém legendárním úvodním projevu výstavy Poesie 1931 Vítězslav Nezval. Když v roce 1969 na krátkou dobu nastoupil do galerie její porevoluční ředitel Jiří Vykoukal, podařilo se získat i první díla aktuálního umění 60. let – obrazy Otakara Slavíka, Jana Kotíka a Stanislava Podhrázkého, reliéf Zbyňka Sekala nebo sochu Velký zázrak Jana Koblasy.

S nástupem normalizace však museli odejít jak Vykoukal, tak její zakladatel a první ředitel, místní malíř Bojmír Hutta. Ale i poté se do sbírky tu a tam dostávala důležitá díla. Tak hned na začátku 70. let to byl krásný obraz Jindřicha Štyrského z období artificialismu (V mlze) nebo velký oboustranný obraz Miloše Jiráňka, kde na jedné straně, dnes prezentované, je jeho důležité dílo Na jezu (1904), na druhé pak jediný zachovaný obraz z jeho nezdařeného Zbojnického cyklu. V roce 1972 pak přišel nejvýznamnější předrevoluční nákup, který se cenou i významem zcela vymykal ostatním: za 40 000 byl tehdy získán klíčový obraz Josefa Šímy Kurva z Barcelony. V roce 1973 se podařily dvě mimořádné akvizice aktuálního umění: krásný obraz Adrieny Šimotové Svačina (1970) a především již zmíněné Zakřivené pole, jedno ze čtyř velkých pláten, které v roce 1970 vytvořil Václav Boštík na prvním (a také posledním) ročníku roudnického malířského symposia, které sám inicioval. I nadále se však galerie soustředila na klasickou modernu: v roce 1977 např. získala velkou kolekci 23 obrazů Antonína Pelce, vedle Špály a Filly další výrazný monografický soubor, a v letech 1979 a 1980 pět obrazů Pravoslava Kotíka. Aktuálnější polohy reprezentuje akvizice atypického obrazu Jiřího Johna (Dráty) od jeho ženy Adrieny Šimotové, v němž se odráží jeho obdiv k tvorbě Skupiny 42, a především dva velké reprezentativní obrazy Jitky a Květy Válových zakoupené z důležité výstavy, kterou v roce 1983 pro tři regionální galerie (vedle Chebu Roudnice a Karlových Varů) připravili Jana a Jiří Ševčíkovi. Vý-

stava se tehdy stala zásadní událostí neoficiální kultury a spolu s nákupem odstartovala i rehabilitaci obou sester po těžkých 70. letech, neboť Ševčíkovi je zařadili do svého výkladu aktuální postmoderny jako její důležité pionýry avant la lettre. Podobně se v roce 1982 podařilo z důležité výstavy Vlasty Vostřebalové-Fischerové zakoupit dva obrazy a konvolut kreseb. Jeden z obrazů – Ženy v lázních – se nedávno stal vývěsním štítem poslední velké autorčiny výstavy v Praze a Brně. Ještě před revolucí se podařilo zakoupit dvě plátna Ivana Ouhela, jeden z nejkrásnějších obrazů Vlastimila Beneše Zbraslavská silnice nebo tři pastely a Modrozlatočernou plastiku (1967) Karla Malicha. Hned po revoluci, kdy do čela galerie nastoupil Jiří Vykoukal, byly přímo od autora Josefa Istlera zakoupeny dva jeho důležité obrazy – monumentální Obraz 1964 a Modrý objekt. Klíčovým pro akvizice byl rok 1993. Tehdy galerie s finanční podporou ministerstva kultury získala nejvýznamnější dílo svých sbírek, Opuštěné doupe (1937) Toyen. Tehdy to bylo ještě možné... O patnáct let později v roce 2009 se jiný autorčin obraz Spící podobného formátu a námětu ze stejného roku 1937 stal s cenou 23,3 milionu krátce českým aukčním rekordem... Ve stejném roce galerie získala informelní obraz Mikuláše Medka (3 904 starých růžových centimetrů, 1962), další Medek přibyl v roce 1995 (Chechtavý šachista, 1958-59). Na informel se Jiří Vykoukal ostatně soustředil a pro sbírku dále zakoupil Provazový objekt Čestmíra Janoška, jeden z Gehinnomů Roberta Piesena a další díla Antonína Tomalíka, Jana Švankmajera či Antonína Málka. Volně k této skupině patří i Červený reliéf (1964) Huga Demartiniho, získaný v roce 2000, ojedinělá akvizice geometrických tendencí, které jsou v galerii zastoupeny mnohem slaběji. Poté se však z finančních důvodů nákupy zcela zastavily a obnoveny byly až po roce 2010 v souvislosti se zmíněnou stálou expozicí. Vedle uvedených přírůstků umění po roce 1980 se galerie snaží v rámci svých možností doplňovat i starší období, zejména poválečnou tvorbu, kam mj. přibyl asi největší Načeradského Běžci nebo reprezentativní dílo Dalibora Chatrného. Zároveň se snaží sledovat i současnou tvorbu, neboť zmíněné poslední sály by měly každých cca pět let procházet obměnou.

Marcel Fišer



Václav Boštík, Pole, 1970,
olej, plátno, 123 x 123 cm

Jiří Černický, Pegas semtex, 1997,
semtex, prodlužovací kabel, zásuvka, 44 x 35 x 50 cm

Michal Pěchouček, Time for Bed 2 (Ondřej), 2009,
plátno, tužka, textilie, 200 x 130 cm



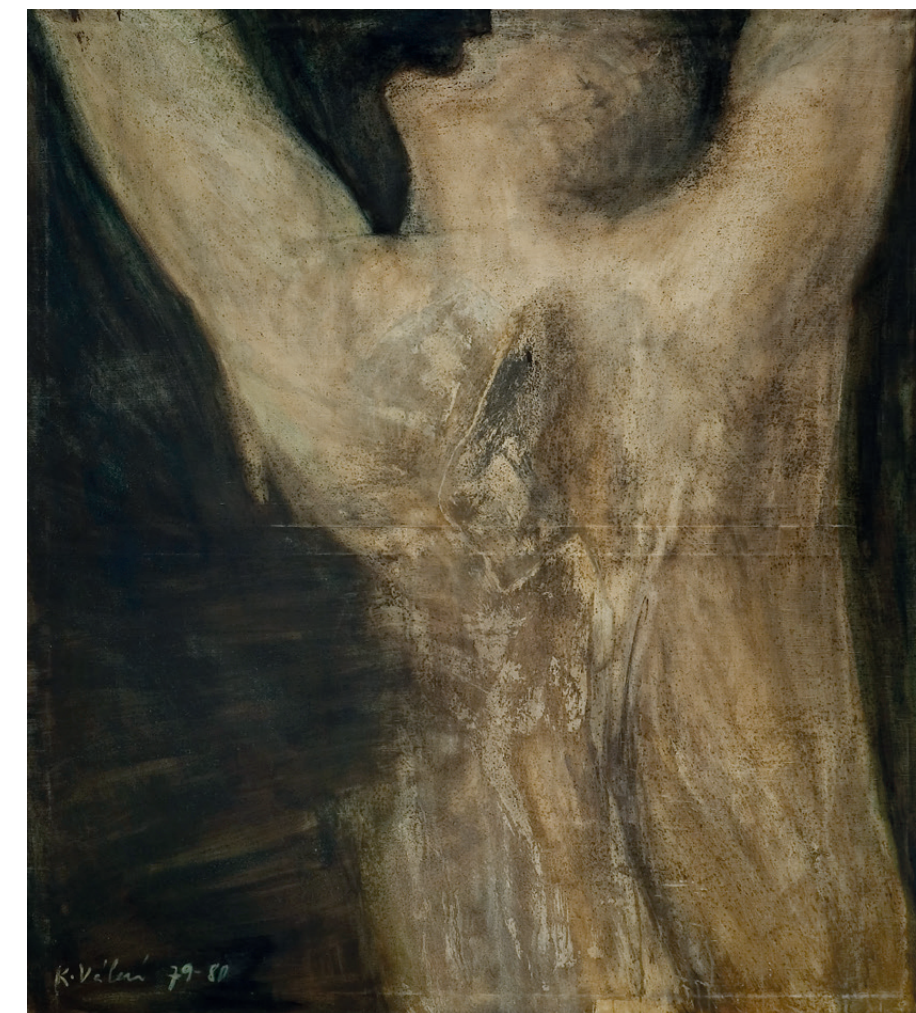


Josef Šíma, Kurva z Barcelony (La grande cocotte), 1940,
olej, plátno, 80 x 60 cm



Jitka Válová, Dotyk, 1982,
olej, plátno, 162 x 150 cm

Květa Válová, Výkřik, 1979-1980,
olej, plátno, 120 x 163 cm



AUKCE

MODERNÍ SKLO

13. 12. 2015 OD 13.30 H

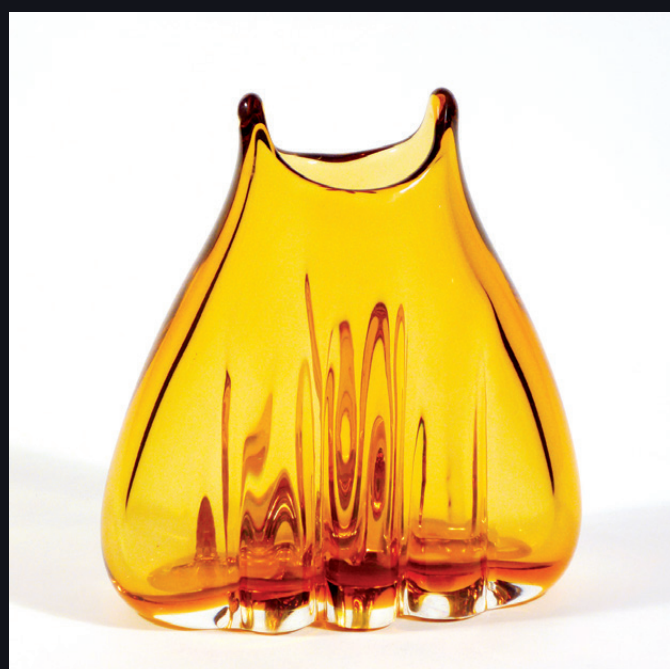
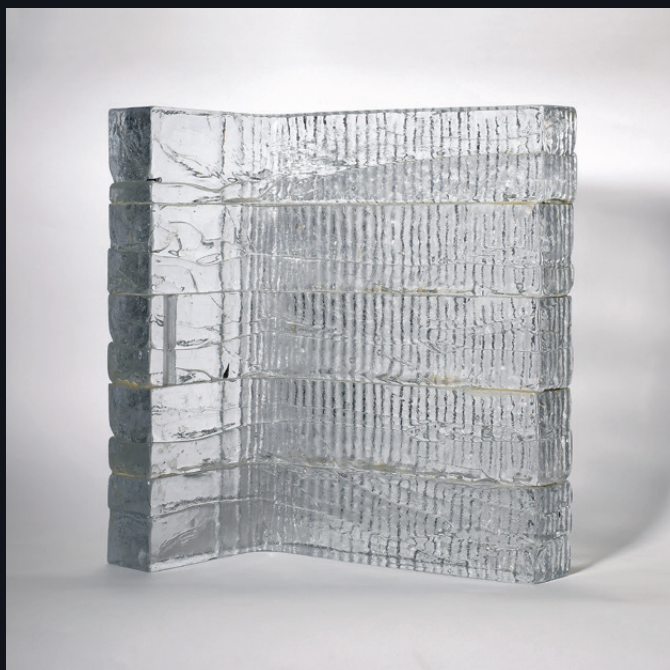
PRAHA - NOVÁ SÍŇ

František Vízner, Objekt, 1974,
hutně tvarované sklo, 40 x 35 x 5 cm,
vyvolávací cena 10.000,-

František Vízner, Mísa, kolem roku 1976,
sklo broušené, matované, leštěné, zhotoveno ze škrdllovické suroviny, ø 25 cm,
vyvolávací cena 155.000,-

Ladislav Oliva, Plastika Ryba, 1975,
sklo lité do kovové formy, tvarované bronzovým razídkem, 19 x 26 cm,
vyvolávací cena 5.500,-

Adolf Matura, Váza, 1975,
hutní sklo foukané do nožové formy, v. 21 cm,
vyvolávací cena 3.500,-

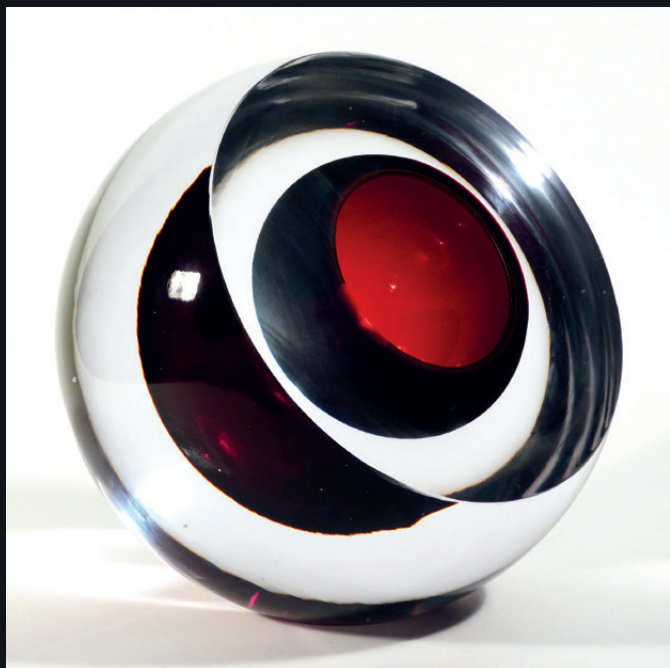


Vlasta Lichtáková, Váza, 1945,
hutně tvarované čeřené sklo, pulegoso, v. 18,5 cm,
vyvolávací cena 3.000,-

Oldřich Lípa, Váza, 1957-1958,
sklo ryté, v. 21 cm, znač. Moser,
vyvolávací cena 8.000,-

Jan Kotík, Váza, 1956,
sklo sommerso s rubínovým jádrem, broušené, v. 18,5 cm,
vyvolávací cena 7.500,-

Vladimír Mika, Okatá, váza, 1963,
hutně tvarované sklo sommerso, v. 18,5 cm,
vyvolávací cena 4.000,-



Jaroslav Svoboda, Mísa, 1972,
hutně tvarované sklo, ø 26 cm,
vyvolávací cena 2.500,-



Stanislav Libenský, Váza, 1977,
hutně tvarované sklo s barevným jádrem, v. 23,5 cm,
vyvolávací cena 11.000,-



Anna Torfs, Objekt, po roce 2000,
sklo přejímané, broušené, v. 20 cm,
vyvolávací cena 6.000,-



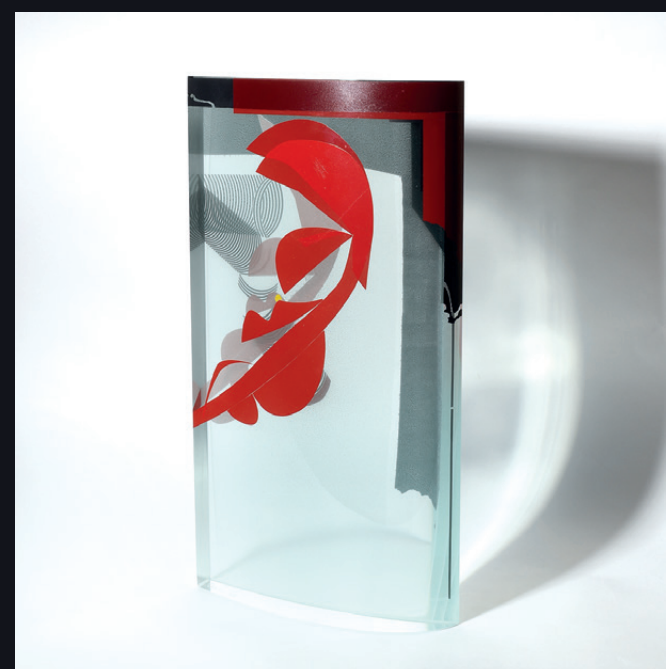
František Vízner, Váza, 1968,
hutně tvarované sklo s barevným jádrem, v. 30 cm,
vyvolávací cena 7.000,-

František Vízner, Váza, 1968,
hutně tvarované sklo, v. 26 cm,
vyvolávací cena 3.000,-

Jan Černý, Plastika, 70. léta,
sklo tavené do formy, v. 16,5 cm,
vyvolávací cena 5.500,-

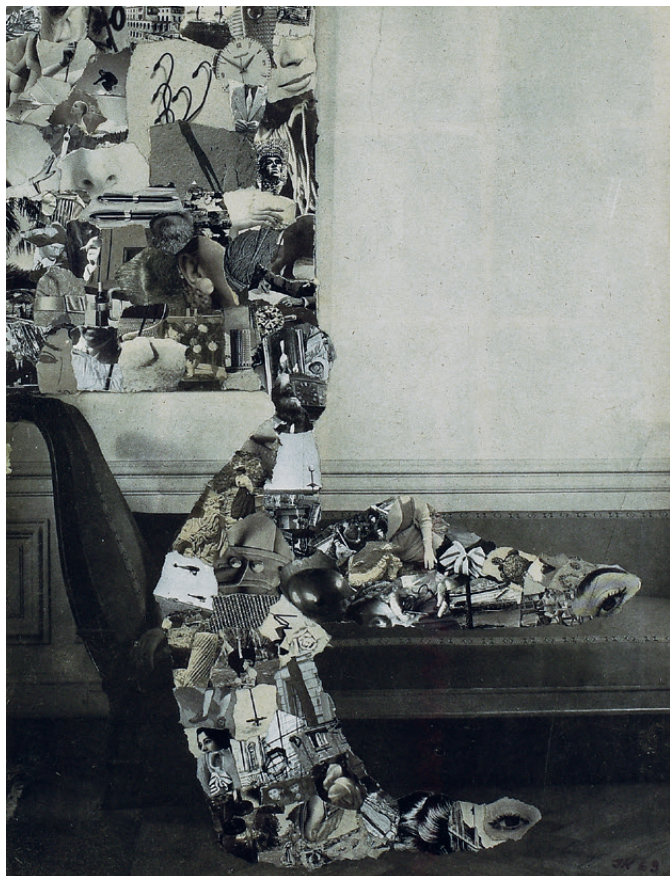


Pavel Hlava, Váza na jednu květinu, 1962,
sklo sommerso broušené, v. 21 cm,
vyvolávací cena 2.500,-



AUKCE

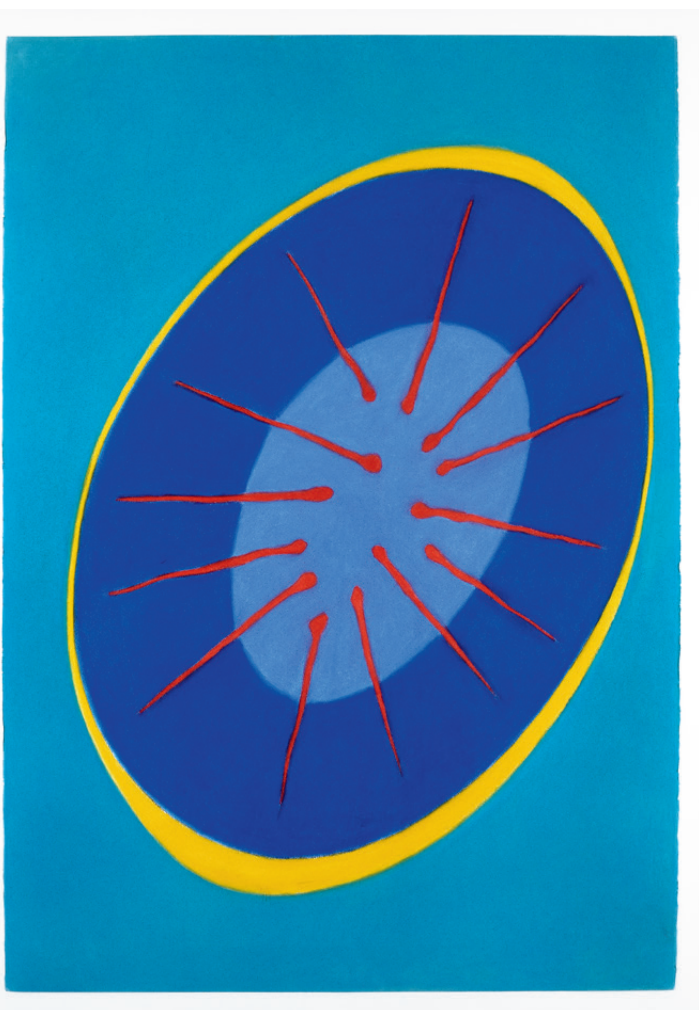
VÝTVARNÉ UMĚNÍ
13. 12. 2015 OD 13.30 H
PRAHA - NOVÁ SÍŇ



Jiří Kolář, Dvojice, 1963,
koláž, 27 x 20,8 cm,
vyvolávací cena 85.000,-

Michael Rittstein, Opuštěná slepičárna, 1974,
olej, sololit, 90 x 80 cm,
vyvolávací cena 80.000,-

Karel Malich, Světlo, 1995,
pastel, papír, 100 x 70 cm,
vyvolávací cena 80.000,-



Jan Švankmajer, Tři sudičky, 1997,
koláž, 29,7 x 44,3 cm,
vyvolávací cena 40.000,-



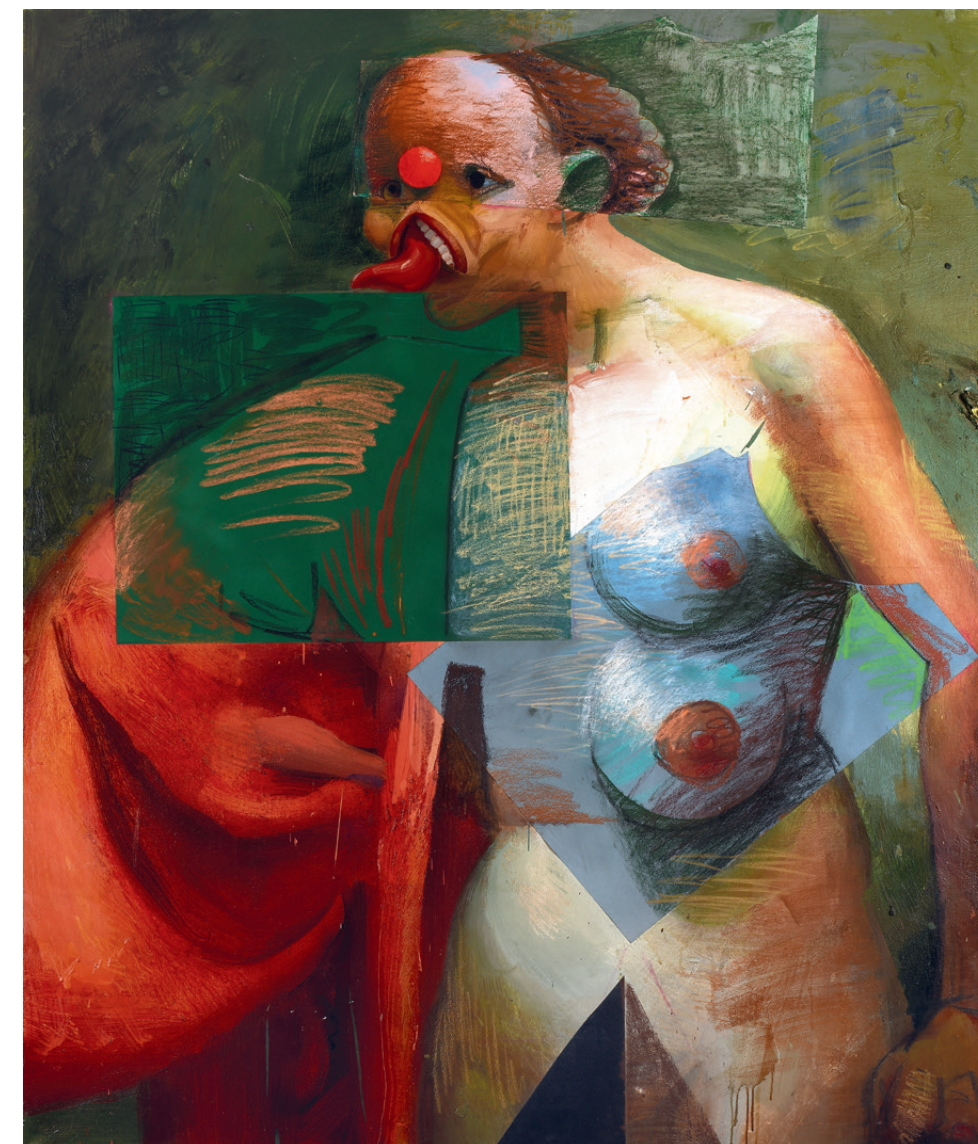
Eduard Ověčáček, E.T. 423, 1978,
olej, plátno, 57 x 67,5 cm,
vyvolávací cena 53.000,-

Čestmír Suška, Mohylová hlava, 1987,
pastel, papír, 140 x 100 cm,
vyvolávací cena 55.000,-





WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM

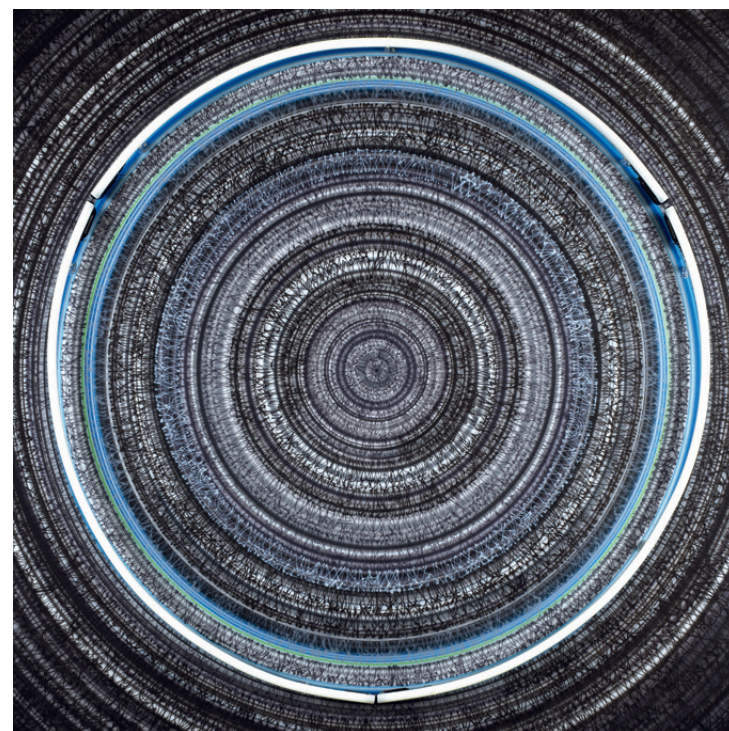


Josef Lada, Náměstí před školou, 1948,
kvaš, papír, 30 x 30 cm,
vyvolávací cena 150.000,-

Emil Filla, Kompozice, 1927,
tuš, papír, 25 x 41 cm,
vyvolávací cena 60.000,-

Ivan Ouhel, Pokušení, 1997,
olej, plátno, 110 x 155 cm,
vyvolávací cena 80.000,-

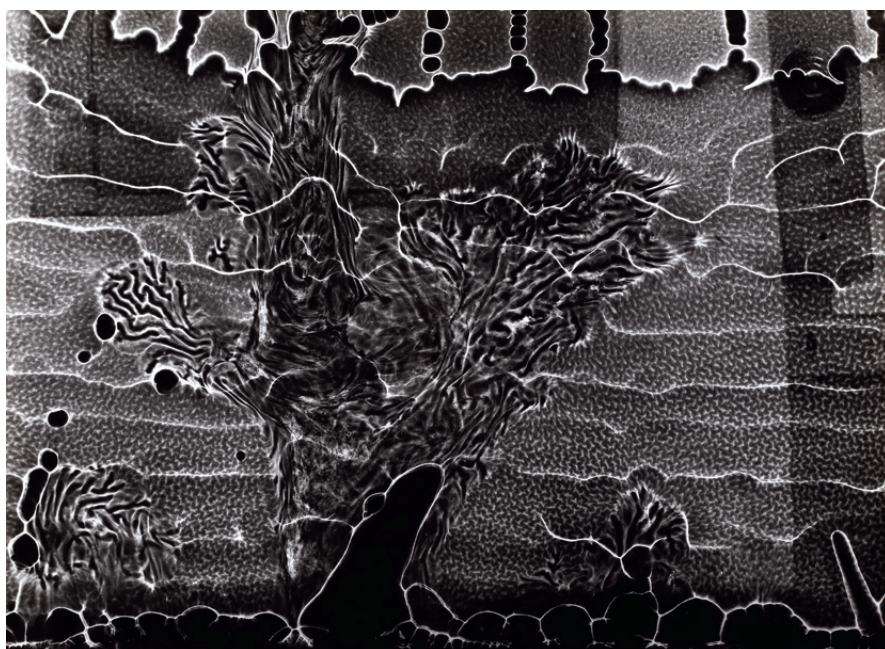
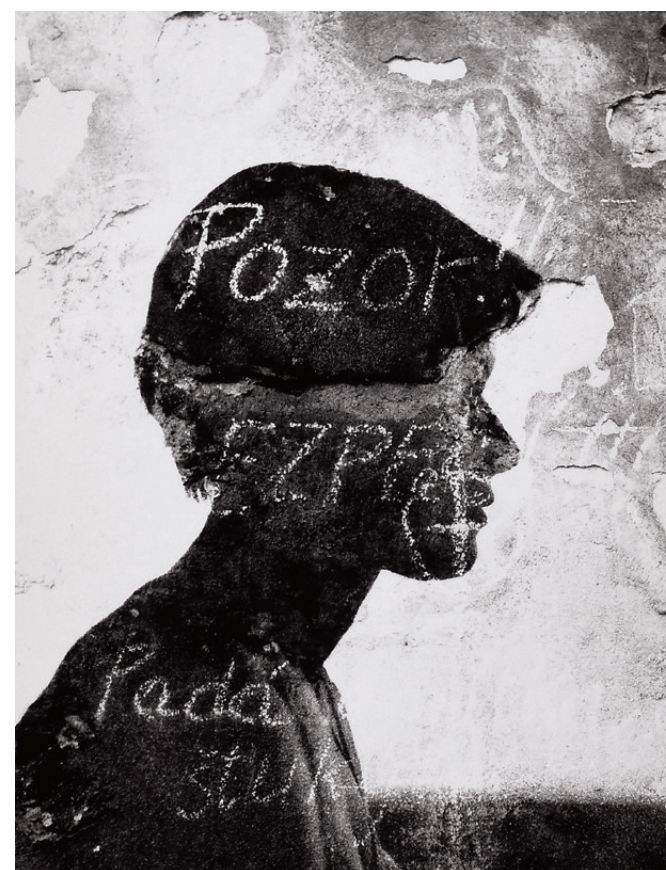
Michal Škapa, Mandala, 2015,
akryl, airbrush, plátno, neon, 160 x 160 cm,
vyvolávací cena 80.000,-



Pasta Oner, Success Is The Best Revenge, 2015,
komb. technika, plátno, 90 x 60 cm,
vyvolávací cena 30.000,-

Adam Štech, Dvě prsa, 2012-2014,
akryl, olej, pastel, papír, plátno, 165 x 140 cm,
vyvolávací cena 110.000,-

Viktor Frešo, Pícus, 2013,
epoxid, 95 x 35 x 40 cm,
vyvolávací cena 120.000,-

AUKCE**FOTOGRAFIE****13. 12. 2015 OD 16.00 H****PRAHA - NOVÁ SÍŇ****WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM**

František Drtikol, Divadelní motiv, kolem roku 1920,
vintage gelatin silver print, 28,1 x 21,7 cm,
vyvolávací cena 55.000,-

Ladislav Emil Berka, Květina, 30. léta,
vintage gelatin silver print, 5,8 x 8,3 cm,
vyvolávací cena 3.000,-

Ladislav Postupa, Ptáci, 60. léta,
vintage gelatin silver print, 18 x 18,1 cm,
vyvolávací cena 2.000,-

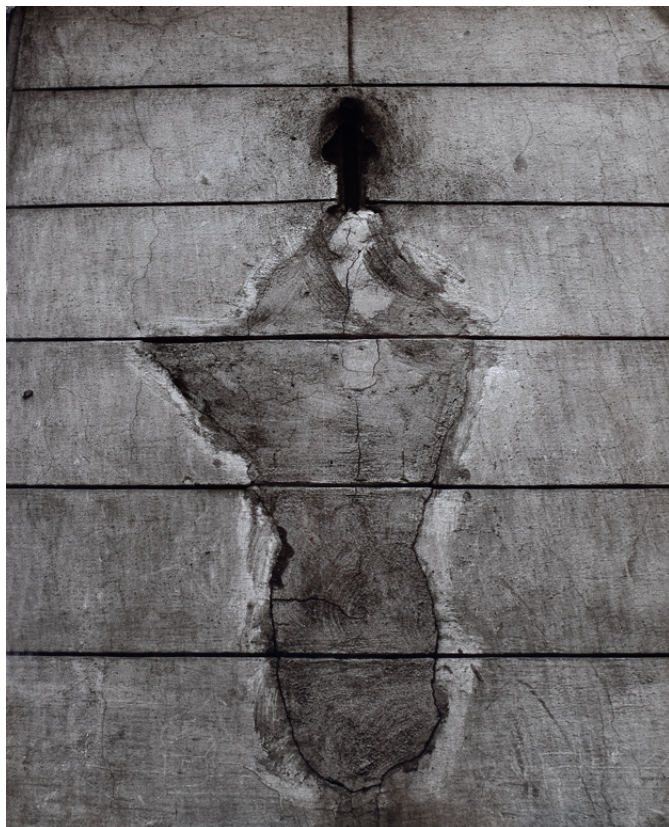
Miloš Koreček, Bez názvu, 1975,
vintage gelatin silver print, 29,7 x 39,3 cm,
vyvolávací cena 4.000,-



Eva Fuková, Profil, 50. léta,
later gelatin silver print, 21,5 x 16,5 cm,
vyvolávací cena 18.000,-

Václav Zykmond, Profil, nedatováno,
vintage gelatin silver print, 23,7 x 17,6 cm,
vyvolávací cena 10.000,-

Karel Cudlín, Ukrajina, 1995,
vintage gelatin silver print, 24,6 x 35 cm,
vyvolávací cena 8.000,-



Emila Medková, Torzo, 1966,
vintage gelatin silver print, 30 x 24,3 cm,
vyvolávací cena 12.000,-

Jiří Hanke, Kladno, Fučíkova ulice, 1980,
vintage gelatin silver print, 30,2 x 23,3 cm,
vyvolávací cena 18.000,-

Gabina Fárová, Klášter ve Valdčích, 1990,
vintage gelatin silver print, 100 x 70 cm,
vyvolávací cena 22.000,-