

Editorial

OBSAH

- 2 **téma**
Sloup Panny Marie...
- 3 **archiv**
F. X. Šalda / Mor pomníkový
- 5 **výlet**
Krištof Kintera / Praha
- 7 **rozhovor**
Patrik Hábl / Obrazy a intervence
- 16 **o díle**
Patrik Hábl / Vize horské krajiny
- 18 **výročí**
Josef Hlaváček
- 19 **kontinuita**
Fritjof Capra / Tao fyziky
- 21 **historie**
Nová síň
- 22 **portrét**
Jiří Načeradský / Nesmím pochybovat
- 29 **nové práce**
Krištof Kintera / Skvrny, tašky, xichty a hlavy...
- 34 **sbírka**
Současné umění
- 41 **fotografie**
Dílo Miroslava Háka
- 44 **mladí**
Vladimír Houdek / Prolnout, rozpojit
- 51 **aukce – profil**
František Vobecký
- 53 **aukce – profil**
Jiří Balcar
- 54 **aukce – profil**
Jan Kotík
- 57 **výlet**
Jan Zrzavý / Krucemburk
- 58 **aukce**
Vybraná díla



Vážení čtenáři,

je jaro/léto roku 2014 a dostává se k vám nové číslo čtvrtletníku o výtvarném umění REVUE ART. Pod tímto názvem vycházel časopis v letech 2004 – 2010 a přinášel ve svých rubrikách zajímavosti a informace z dění na české scéně. Nabízel rozhovory, ankety, profily, historická ohlednutí a v neposlední řadě také aukční stránky. Uběhly čtyři roky a v nastalé situaci navazujeme na předešlé počínání. Finance a kultura si mnohdy nerozumí. Přesto se podařilo opět aktivovat, tedy restartovat vydávání časopisu, který jste si – dle reakcí – oblíbili. Čtvrtletník navazuje na svou předešlou etapu v novém čase i podmínkách. Jako specializované periodikum se však již nebude pokoušet prosadit se v komerčně podmíněném systému distribučních mezičlánků. Nebude již nabízen v trafikách, knihkupectvích, galeriích a dalších tržních subjektech. O vaši pozornost a zájem se bude, pokud možno, ucházet přímo a bezprostředně. Věříme, že jako revue určené vymezenému okruhu poučených zájemců a milovníků umění si nalezne cestu k vám – pravidelným odběratelům na základě předplatného. Doufáme, že se tak rozhodnete a těšíme se na vaši přízeň. Jen tak je možné se pohodlně a soustředěně věnovat přípravě a také četbě tohoto časopisu. Doba se dále posunula k pragmatictějšímu rozhlížení, je stále těžší obstát v nadstandardní oblasti kultury. Přesto se prozatím systém duchovních hodnot nehroučí či alespoň zjevně nevytrácí. Za čtyři roky, co REVUE ART nevycházelo, prošla společnost proměnou, avšak výtvarné umění žije dále a dokonce se rozvíjí do nebyvalé bohatosti. Také zájem o něj nepolevuje. To dokládá návštěvnost některých expozic, ale i aktivita na probíhajících aukcích. REVUE ART bude od tohoto čísla vycházet pravidelně, avšak v omezeném nákladu, který bude závislý na našem zájmu. Doufáme, že po několikaleté nucené pauze uvítáte náš návrat a odhodlání pokračovat. Věříme, že budete s naším rozhodnutím spokojeni.

Hezký čas a ničím nerušenou četbu vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

revueart

ČTVRTLETNÍK O ČESKÉM UMĚNÍ
EVIDENČNÍ ČÍSLO: MK ČR E 15338 ISSN 1214 – 8059
VYDAVATEL: PRAGUE AUCTIONS, S. R. O.
VORŠILSKÁ 3, 110 00 PRAHA 1
IČ: 27596087

předplatné:
www.pragueauctions.com
info@pragueauctions.com
Šéfredaktor: Radan Wagner
Redakční rada: Petr Vaňous, Radek Wohlmut, Lucie Šiklová
Grafická úprava, sazba: Martin Balcar
Ctj a tisk: Triangl
Titul: Patrik Hábl, Červené hory, 2013, 125 x 70cm, (detail)

téma

Sloup Panny Marie na Staroměstském náměstí

Veřejný prostor, zdá se, je stále citlivým a s emocemi sledovaným místem. Historie i současnost jsou toho neustálým svědkem. V této oblasti se totiž prolíná (ne)vkus veřejnosti, zadavatelů či odborných porot, ale i zájmy, na které mnohdy nemůžeme ani dohlédnout. Na těchto stránkách bychom rádi připomněli toto téma – tentokrát doložené na příkladu pomníku.

Staroměstské náměstí v Praze vnímáme po léta jako ucelené prostředí bez možnosti dalších úprav. Pomineme-li někdy uzavřanou dostavbu zničené budovy radnice během bombardování za druhé světové války, dostaneme se ještě k druhému otazníku. Do roku 1918 stál na náměstí barokní Mariánský sloup. Ten však byl rozvášněným davem stržen k zemi a zničen v atmosféře nastolení nové československé nezávislosti. V čele této euforické davové oslavy stanul Franta Sauer, známý též jako kumpán Jaroslava Haška a první vydavatel Dobrého vojáka Švejka. Tento kontroverzní spisovatel, příslušník pražské bohémy a zakládající člen anarchistického hnutí u příležitosti takové devastace pronesl památné věty: „Dnes řeční k lidu kde kdo. Za Rakouska byl zalezlý někde za pecí, bál se jen trochu nahlas promluvit a dnes mluví, řve od rána do večera. Kdyby ti lidé, jak tu dnes jsou, porazili tenhle sloup hanby, nebylo by to sice pořádné hrdinství, ale alespoň jakýsi čin, jistě větší než začmárávání německých firem.“ Katolický sloup Panny Marie tak mohl stát vedle nedávno vztyčeného reformátorského pomníku Jana Husa na Staroměstském náměstí pouhé tři roky.

Co by asi řekl Franta Sauer na dnešní diskusi a snahu sloup na původním místě opět postavit? Má smysl zde, v podobě věrné kopie, tento objekt znovu začlenit na náměstí? (Přesná lokalizace je na dlažbě vyznačena a tak si můžete udělat sami jakousi představu). Jedná se tak, jako vždy v historii, o spor dvou protichůdných názorů. Na jedné straně stojí Společnost pro obnovení Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí, který usiluje o zpětné osazení. Na straně druhé existuje Petice proti postavení Mariánského sloupu. Nutno podotknout, že napodobenina čtrnáct metrů vysokého objektu se již intenzivně připravuje. Do tohoto občanského či kulturně památkářského sporu vstoupila i politická garnitura. Tehdejší primátor Bohuslav Sobotka myšlenku obnovy podporoval, proti byli stoupenci evangelických církví. S náboženstvím či rekatolizací sloup sice souvisí (tak jako mnohé barokní kostely a jejich vybavení). Avšak pozlacená socha svěťce na vrcholu pomníku od Jana Jiřího Bendla byla vztyčena jako výraz důvěry v zachování města během okupace Švédů za Třicetileté války. A tak je spor o sloup opět aktuální.



archiv

F. X. ŠALDA

Mor pomníkový

V této rubrice budeme přinášet pozoruhodné či podnětné dokumenty z minulosti. Vztahovat se budou k výtvarnému umění, ale v širších souvislostech i ke kulturním náladám nedávné nebo hlubší historie. V tomto čísle prezentujeme esej F. X. Šaldy (1867 – 1937), který vytvořil v roce 1929. K tomuto ostrému sepsání byl tento slavný kritik vyprovokován nápadem tehdejších agrárníků umístit na Hradčanské náměstí v Praze pomník Přemysla Oráče. K tomu však naštěstí nedošlo, možná i zásluhou následujících řádek.

Krásné bylo Staroměstské náměstí tak na počátku let devadesátých minulého století. Severní fronta domů vybíhala více k jihu, okolí svatého Mikuláše bylo hustě zastaveno a tak tvořilo náměstí opravdu uzavřený prostor; mistrně v něm byl umístěn barokní sloup Panny Marie, který ten prostor opravdu rozezvůčoval. Do tohoto uzavřeného prostoru vjel na konci devadesátých let krumpáč assanační, probořil severní frontu, rozmlátil všecko kolem svatého Mikuláše, nadělal děr do prostoru náměstí. A když tam postavil Šaloun svůj rozmáchlý, na prázdno vyšumělý, beztvary pomník Husův, bylo dopuštění boží dovršeno. Ať vstupuji na náměstí Staroměstské z Dlouhé třídy, nebo z ulice Železné, vždycky mám mučivý dojem, že se na místě, kde stojí pomník Husův, stalo nějaké strašné neštěstí, kterému nemohu zabránit. A opravdu: ten pomník je skutečné neštěstí. Právě jako skutečným neštěstím, které se nám sesypalo na hlavu, je Suchardův Palacký, také hromádka beztvorosti v širé planině, a ne uzavřený člen výtvarný ve vyšším uzavřeném celku prostorovém. Praha má snad jediný slušný pomník: Myslbekova svatého Václava. Ne výtvarný zážrak, ale dobrou věc, jadrnou, hutnou, nevyběhlou do mlékařské pěny. Ostatní sochy snad všechny připomínají nebezpečné výrobky cukrářské v bohatýrském měřítku a učedníci cukrářští, kteří budují složitější dorty, mohli by se jimi opravdu inspirovat. Místo výtvarného díla vidíš všude na náměstích a ulicích rozmáchlou novinářskou frázi, cosi jako zplastičtělý úvodník z "Národní politiky" nebo z "Národních listů".

Dnešnímu člověku jako by se nedařilo "uctívání hrdinů", abych užil slova Carlylova: snad v ně již ani upřímně nevěří. Jako by Marxův historický materialismus natopil nějakou skeptickou spoustu v jeho mozku. Ale sochaři chtějí být konec konců živi, kameníci také a pak jsou ještě předpotopní lidé, kteří myslí, že takové pomníky slouží k ozdobě města a vymáhají na ně položky v rozpočtech obecních, okresních nebo zemských.

Ale vpravdě cítí všichni činní lidé, když se ráno vylíží z domu a rozběhnou po svých obchodech, že takové pomníky jen překážejí. Kde nabrat také času a rozhlédnout se po krásách slečny Slepíčkové, tancující jako genius nad Palackým a hlásající ideu znovuzrození českého národa, když s udýchaným dechem zápasíš o každou vteřinu, abys dorazil včas do kanceláře nebo do krámu? Zevlounů v dnešním životě víc a víc ubývá a ubozí cizinci, kteří projíždějí v Čedokových autokarech, bývají tak uuzení v pražských sazích a tak uzívaní, že celé město tancuje před nimi jako mrak bezbarvých skvrn, v němž se objímají svatý Václav s Husem a Jungmann s Dobrovským a splývají v sebe až do nerozeznání. Oč rozumnější byly v tom směru minulého věku, snad proto, že byly v stavbě pomníků mnohem hospodárnější. Ve středověku včlenili takovou plastickou vzpomínku na historickou osobnost bez velkých círátů do gotické katedrály. Je jen jedním řádkem, jedním veršem v té kamenné Bibli svatosti i profánosti, vzletu i pitvornosti, legendy i historie, kterou je katedrála. Kolik jen německých králů a císařů viděl jsem kdysi v Strassburském Múnstru objíždět na svých neumořitelných drobných konících nějaké jeho křídlo! A všichni stejně vlasatí a nousatí, neboť ta šťastná doba neznala ještě individuace. A jak ještě italská renesance dovedla postavit pomník takovému condottierovi, Coleonimu nebo Gattame-



latovi! Sama věčná střizlivost, sama jadrná hutnost a žádná novinářská fráze a žádný politický tlach a žádná lecke z t.zv. filosofie dějin! A jak šťastně dovedli obyčejně ti staří lidé nalézt pro ty sochy úměrné místo, jak je dovedli uzavřít do malého prostoru, nebo opřít o blízkou mocnou architekturu! Čímž nepravím ovšem, abychom tyto sochy kopírovali a přenášeli tehdejší poměry do dneška, který je zcela jinak ustrojen a má jiné potřeby.

Dnešní Praha je žalostný cvikýř mezi něčím, co již není, a něčím, co ještě není. Není to velkoměsto, bůh chraň; je to jen veliké maloměsto, což je něco horšího než veliká ves. A místo, aby se všechna pozornost a všecko úsilí správy obracelo k zhygienisování tohoto vši romantickou i neromantickou špínou zamořeného předpekli, v němž bydliti je již dnes skutečnou mukou, nemá celá řada lidí na práci nic, než zaneřáďovat město výpotky své obraznosti stejně lenošné jako tupoduché. Máme stavební zákon popřevratový, vedle něhož obdobný starý zákon rakouský byl zážrak umu, bystrosti a péče o bydliči. Zákon, který dovoluje každý útok na tvé zdraví, vyjma snad přímou vraždu. Zákon vybudovaný přímo na ochranu podnikatelských lichvářů a počítající patrně se zcela blízkou katastrofou, ať povodňovou, ať zemětřesením. Vychází jim velmi ochotně vstříc: chce jim usnadnit co nejvíc práci. Až bude Praha skutečným velkoměstem, budou všichni její obyvatelé bydlit za Prahou v přeširokém zeleném pásu domků a vil a do toho, čemu se dnes říká Praha, budou jen dojíždět ráno za prací, neboť to všecko bude jediná kancelář, jediná úřadovna, jediný obchod, jediná banka. A co v takovém velkoměstě s pomníky? Člověk bude mít jedinou touhu, až ho vychrlí jeho dráha, pozemní, podzemní nebo vzdušná, aby co nejrychleji dostihl své pracovny ulicí nebo bulvárem přímo k ní vedoucím a aby se po vykonané práci co nejrychleji, s nejmenší ztrátou času dostal na svou stanici a z ní domů. Okounění po ulicích a očumování po nich bude ten příští člověk pokládat přímo za ničení zdraví, s nímž bude spořit a které bude ze všech sil pěstovat ve svém zeleném stromovitém pásu.

Z této dnešní Prahy bude snad vyňato a před zplanýrováním zachráněno několik ostrůvků, předem hrad s hradním náměstím, a budou dány snad pod jakýsi neviditelný skleněný poklop, jako museální objekty in natura. Právě proto musí nám záležet na tom, aby takové Hradčanské náměstí, beztak snad již poslední uzavřené, neroztříštěné náměstí pražské, nebylo zohyžděno pomníkem pana Obrovského, který opravdu vyniká divokými lokty do tohoto náměstí a utlačuje neomalene a rozbíjí všecko, co zde bylo posud vytvořeno. Má bezohlednost venkovského chasníka o muzice, ale to je také jeho jediná, ovšem dosti pochybná kvalita. Nejsem nikterak animován proti agrárníckému plánu, postavit v Praze pomník tomu mythickému Přemyslu Oráči. Vidí-li v tom agrárníci svou politickou prestiž, s pánem bohem. Postavte si pomník vyšší třebas než Popokatepetl nebo Kilimandžáro, ale ne na tomto místě, které patří, opakují, celé za musejní vitriny. Ostatně doufám, že slova, která pronesl pan prezident o tomto projektu, stejně taktí ve formě, jako rozhodná ve věci, rozpýtala již nedorozumění a svedla celou otázku na pole jí jediné vlastní: na pole ryzí umělecké účelnosti.

KRIŠTOF KINTERA:

PRAHA

výlet



foto: archiv autora

Krištof Kintera (1973) je výtvarný umělec pracující v řadě oborů. Jeho hlavním výrazovým prostředkem jsou socha, plastika a objekt. V letech 1992–1999 studoval pražskou Akademii výtvarných umění (prof. Milan Knížák) a dále pak v letech 2003–2004 Rijksakademie van beeldende Kunsten v Amsterdamu. Třikrát byl nominován na Cenu Jindřicha Chaloupeckého. Je členem a vůdčí osobností „skupiny“ Jednotka. V roce 2006 vytvořil vizuální koncept k festivalu dokumentárních filmů Jeden svět. Kromě vlastní umělecké činnosti se také věnuje kurátorské práci. Jeho pestré dílo je založeno na nezvyklé kombinaci materiálů, estetice nesmyslu či paradoxu a na překvapivém nápadu a zpracování.

Pomníky bývají stavěny významným osobnostem či událostem. Zpravidla jsou umělcům zadávány na popud zástupců města nebo spolku a jejich úroveň pak odpovídá složení odborné poroty, někdy i názoru širší veřejnosti. Existují však výjimky.

Nuselský most v Praze byl uveden do provozu v roce 1973. Stal se lákadlem k nevratným činům. Od té doby z něj skočilo přes tři sta lidí, přesná statistika však neexistuje. K sebevraždě je jistě nutná mimořádná dávka odvahy, kterou v sobě člověk musí hledat po nesmírném a trýznivém zoufalství. Memento mori je poctou těmto tragickým osudům, a také výtvarným objektem, který nemá ve světě obdoby. Krištof Kintera přišel s touto myšlenkou a sám se ujal náročných příprav i realizace. Dva roky však trvalo přesvědčování úředníků a shánění (40) razítek nutných k povolení vztyčit pod mostem svéráznou lampu - připomínku. To se zdařilo až v roce 2011. Nyní zde stojí i krouť se desetimetrová lampa veřejného osvětlení netypicky obrácená k nebi. Osvětluje tak cestu nešťastným a zesnulým ke hvězdám. Na lampě je nenápadná cedulka s nápisem: Memento mori – těm, kteří si v těchto místech z vlastního rozhodnutí vzali život. Jméno tvůrce chybí. „Přišlo mi žinantní s tímto mementem spojovat své autorství, bylo by to trapné,“ přiznává Kintera. „já se odmítám dívat na sebevraždu křesťanským prizmatem

jako na něco zavrženíhodného, proto se moje socha jmenuje Z vlastního rozhodnutí,“ dále poznamenává Kintera. Na toto téma se v době instalace pomníku rozhořela rušná debata na sociálních sítích. Je překvapivé, kolik nehumánní polemiky a povrchního nepochopení vyvolal tento decentní a zajímavě řešený pomník sebevrahům. Výjimečná umělecká pocta i absolutní lidský čin velkou část společnosti, zdá se, stále něčím pobuřuje. Kintera se zapsal do obecného povědomí ještě jedním projektem v pražském veřejném prostoru. Na rušné a nebezpečné křižovatce ulice Dukelských hrdinů a Nábřeží kpt. Jaroše je na čtrnáctimetrové pouliční lampě vertikálně ve výšce zavěšené jízdní kolo. Celý „postříbřený“ pomník s názvem Bike to Heaven (Kolo do nebe) se ve větru může také otáčet. Je nenápadný, ale výmluvný. Věnován je Janu Bouchalovi a všem cyklistům, kteří v Praze zemřeli při dopravních nehodách. Bouchal byl známým propagátorem městské cyklistiky a jeho život vyhasl v roce 2006 právě v těchto místech po střetu s automobilem. Po sedmi letech příprav byl nezvyklý pomník odhalen. Právě aktivista Bouchal marně upozorňoval na tuto „křižovatku smrti“ a usiloval o její urychlenou přestavbu. Nakonec se mu sama stala osudnou. Až v roce 2012 zde přibýly semaforey pro cyklisty a došlo k celkovému zklidnění místa. O rok později byl pomník slavnostně odhalen a stal se tak trvalým mementem.

Patrik

rozhovor

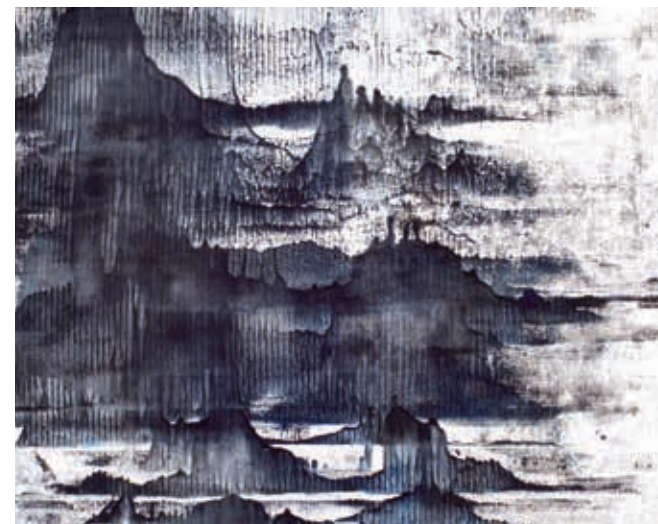
Hábl

Obrazy a intervence



Černá krajina, 2014,
akryl, olej, plátno, 120 x 90 cm

Pohoří, 2014,
olej, plátno, 60 x 75 cm



Patrik Hábl (1975) absolvoval studia na pražských vysokých školách. Na VŠUP studoval u prof. Pavla Nešlehy, na AVU u prof. Vladimíra Kokolii. Rok strávil také na Akademii Muchina v ruském Petrohradu. Patří k nejvýraznějším a nejpilnějším osobnostem střední generace české výtvarné scény. Jeho práce však zaznamenává stále výraznější pozornost i v zahraničí. Duchovně prostoupené dílo se projevuje v klasické malbě, ale stále častěji i prostřednictvím svérázných postupů a technik. Od obrazu se umělec mnohdy obrací k experimentům, a také k velkorysým intervencím do prostoru. Jeho původně komorní a spíše introvertní dílo narůstá na síle a schopnosti širší komunikace. O tom, co se změnilo za šest let, kdy jsme spolu vedli rozhovor pro REVUE ART, jsme si povídali v ateliéru kousek za Prahou.

Poslední rozhovor jsme spolu vedli v roce 2008. Je neuvěřitelné, jak to letí. Čím je pro tebe čas? Přímkou, spirálou, clonou, kterou vytěšňuješ, smířením s osudem nebo nervující kategorií, stvrzením pomíjivosti?

Čas hraje velkou roli v životě každého člověka a každý jej také jinak vnímá, podle toho zda je starý nebo mladý. Nebo zda jde o událost, na kterou se těšíme nebo ji naopak vytěšňujeme. Vše letí šílenou rychlostí a zjišťuji, že mi tato rychlost vlastně vyhovuje. Raději věci vytvářím pod určitým tlakem. Fascinuje mě pasáž filmu 2001 Vesmírné Odyssey od Stanley Kubricka, kdy v závěrečné scéně astronaut David Browman absolvuje průlet jinými světy do další časové dimenze. Navštíví neznámou planetu a vstupuje do místnosti, kde v jeden okamžik vidí sebe coby umírajícího a zároveň rodící se dítě. Minulost předchází budoucnost a přítomnost je stírána konečným aktem časoběhu. Jeho transformace do nehmotné podoby „hvězdného dítěte“, která se vrací k zemi je alegorická a výklad ponechán na divákovi. Čas je velmi relativní pojem. Spíše to bude přímka v rovině, která se otáčí kolem svého počátku, který zůstává nehybným. Trajektorie pohybu, který se rovnoměrně posunuje po polopřímce od jejího počátku v bodě O, takže Archimédes. Pól spirály a počátek spirály jsou totožné, stejně jako dítěti se přibližuje starý člověk, tak v určitém bodě se potkají a proto tak skvěle funguje péče babiček a dědečků o svá vnoučata.

Nedávno se ti narodila dcera. Už tato šťastná událost stačila nějak změnit tvé dosavadní vnímání času a prostoru (světa)? Nebo práci, v rámci možností, odděluješ od soukromého života a vnímáš to jako dvě nezávislé roviny?

S narozením Elišky se tato rychlost ještě znásobuje. Na dítěti je nejvíce vidět, jak sám člověk stárne. Vzpomínka na dětství v nás vyvolává stejnou časovost. Dítě nezajímá, že zrovna potřebuje namalovat obraz, má důležitější priority jako je jídlo, spánek a osobní potřeby. Naivně jsem si myslel, že s dcerou se mi vše zpomalí a omezí většinu akcí a výstav, ale opak je pravdou. Vyrojily se další mezinárodní výstavy a projekty a musím zvládnout jak její potřeby, tak moje povinnosti a aktivity.

V samotném malování se také cosi pohnulo, prohloubilo, rozprostřelo, prosvětlo?

Před několika lety jsem se pokusil předefinovat obraz. Výstavou Míra intenzity v barokní sýpce v Galerii Klatovy/Klenová jsem si uvědomil, že obraz nemusí být pouze napnutý na rámu, ale že může být kdekoliv. Mírou intenzity jsem se snažil zobrazit myšlenku, kterou se už delší dobu zabývám, a to jsou dimenze. Obraz je chápán jako dvoudimenzionální, jako plochý. Objekty tedy, hmoty jsou chápány jako třídídimenzionální. To co hmotě dává další dimenzi je čas, tedy to, jak hmota v tom čase žije. Čtvrtou dimenzí je život sám. Proto jsem rozdělil tuto výstavu



Modrá hora, 2014,
akryl, olej, plátno, 120 x 78 cm

Modrá krajina, 2014,
olej, plátno, 120 x 110 cm



Čínské kopce, 2014,
olej, plátno, 40 x 40 cm

Černozlatá hora, 2014,
akryl, olej, plátno, 120 x 78 cm



na tři fáze podle pater. (2D obrazy, 3D objekty a 4D objemy). Tak, jak člověk stoupal o patro výše, měl pocit, že by se tím míra intenzity měla zvyšovat, při sestupu zpět k prvnímu patru mohl zjistit, že ta nejintenzivnější dimenze jsou právě obrazy. Tato výstava by měla být jednou z mnoha mých obhajob obrazu. Obraz v sobě obsahuje nejenom třetí dimenzi toho objektu, ale i tu čtvrtou dimenzi času, toho kdy se umělec do obrazu snaží vepsat svůj život. Obrazy se u mne proměnily v čase. Na škole jsem maloval symbolistní krajiny, které měly horizontální stafáž a uvnitř horizontu byla někde postava poutníka, slepce, nebo silueta, která někam postupovala po molu. Byla tam inspirace dílem G.D. Friedricha nebo E. Muncha. Postupně se postava z obrazu vytrácela, až zmizela a zůstala pouze vnitřní krajina ve své syrové podobě.

Jsi zřetelně typ malíře, který je přeci jen časem nějak vymezen. Pracuješ obvykle v širších cyklech (či tematických okruzích). Když je ze svého pohledu naplníš či vyčerpáš možnosti, pouštíš se dále – k novým sériím. Je to tak?

Ano, většinou jsem se snažil rozvíjet různé tematické okruhy. Silnou inspirací byly cesty a návštěvy neznámých měst. Při studijní cestě v Rusku jsem paralelně na symbolistní krajiny s postavami navázal i druhou polohou a to geometrickou, která souvisela s mým pobytem v Petrohradu. Geometrii jsem viděl

všude kolem sebe, v Ermitáži v Matissovských obrazech Tance nebo v pravoslavných ikonách. Na dlouhou dobu mě fascinoval samotný kruh, ze kterého jsem potom delší dobu nemohl ven. Myslel jsem si, že kruhy, kterými jsem uzavřel tematický cyklus někdy v roce 2000, se nikdy dál nebudu zabývat a zůstanou tiše spát v depozitu. V červnu bych je měl představit ve větším cyklu v nizozemském Haggu, kde o ně projeví zájem.

Jakoby tě tedy něco hnalo stále kupředu. Umíš to pojmenovat? Je to touha hledat další (ne)možnosti formálního zpracování, vnitřní přetlak či nespokojenost s dosaženým, neklidná a stále se měnící imaginace?

Asi všechno dohromady. V čase přicházejí stále nové impulzy a výzvy, na které reagují pokaždé jiným způsobem a současnými malířskými prostředky. Vždy mě bavilo hodně experimentovat a v malbě jsem se nechtěl nikdy opakovat. Nejhorší je pro umělce jistota dosaženého cíle, kdy začne svou práci opakovat a rozměšovat. Vzniká rutina a začne to sázet jako vejce k vejci, zůstane stát na jenom místě. Barva a plátno je velmi živá matérie. Malba je fascinující a dobrodružná cesta, umělec nebezpečně proniká někam do hlubin světa a vlastní psychiky a snaží se proniknout až ke hmotě. Je to expedice někam do útrob Země. Před pár dny jsem dělal obří instalaci v Liberci, jednalo se o performanci ve spolupráci se Saskou akademií a Katedrou

německého jazyka TUL, kdy jsem ze čtyřicetimetového schodiště spustil stejně dlouhý svítek. Seshora jsem spouštěl barvu a nechal ji stékat směrem dolů. Michal Rataj společně s Jaromírem Typltem vytvářeli na tuto performanci hudbu a slovo. Byla to další nová zkušenost, barvy jsem nechal stékat dolů z posledního patra po plátně v prostoru. Bylo hodně zajímavé vnímat čas v přímé paralele s hudbou. Hudba skončila a barva stále tekla dolů. V tom má malba větší výhodu oproti hudbě. Pro diváky bylo těžké odhadnout, kdy už je konec akce.

Abychom nebyli stále v těch výšinách. A jakou roli hraje tížďost, touha prosadit se, zviditelnit, zúročit dřinu v ateliéru?

Josef Hlaváček mi kdysi řekl, že nesmím zůstat stát v koutě jako ta panenka. Potom po mnoha letech jsem si stejně říkal, že v koutě stojím. Ale příliš mě to netrápilo. Byl jsem bytostným malířem, který měl svou hrdost a stud ale vykročit ven, bylo něco nepředstavitelného. Výstavu můžete udělat mnoha způsoby, buď obrazy nainstalujete vedle sebe do řady a absolutně je můžete zabít, nebo jim dáte stejnou volnost, jako měly v ateliéru. A začnete si pak hrát i s instalací samotnou. Je velmi důležité, vedle kterého obrazu či objektu nebo na jaké stěně se daný obraz nachází. Jde to dělat i jinak. Než jsem to zjistil, trvalo to řadu let. Všechny pro mě důležité akce v loňském roce nebyly ani výsledkem mé tížďosti, nebo nějakého tlaku, ale vznikaly

poměrně náhodně sami zvenčí. Události se mohou stát, aniž bys tlačil na pilu, ale nikdy se nestanou, pokud za tebou a před tebou nestojí roky dřiny a soustavné práce.

Tobě, jako jednomu z mála, se podařilo svou práci prezentovat v zahraničí. Jedná se jen o výstavy nebo se již dá mluvit o prosazení na trhu?

Ceny umění určuje trh, nikoliv umělci sami. Zním mnoho umělců, kteří hned po škole nasadili ceny svých děl do astronomických rozměrů a snaží se je tam držet dodnes, i když si ty obrazy nikdo nekupuje. Ta cena je nereálná a nemůže být vyšší, než jakou má jejich profesor, u kterého studovali. Já jsem postupoval ze dna a v dnešní době mám sběratele ve Francii, Číně, USA, Německu a v současné době i v Holandsku a Itálii. Nikdy by se tak nestalo, kdybych nedělal velké výstavy nebo se neúčastnil mezinárodních veletrhů.

Setkal ses s tím, že by galeristé či obchodníci chtěli od tebe pouze známou a vyzkoušenou tvorbu, kterou jsi už uzavřel? Podřídil ses a maloval, byť podvědomě, v požadovaném duchu?

Mám několik sběratelů, kteří kupují pouze starší věci, a pak mám více sběratelů, kteří chtějí naopak výhradně jen ty nejnovější práce. Těch druhých je více a to mi zároveň vytváří svobodu a volnou ruku pouštět se do nových neprobádaných vod.



Modré kopce, 2014,
olej, plátno, 120 x 75 cm

Zaznamenáváš v zahraničí poněkud jiný vkus a tedy i reakce na tvé práce?

Myslím, že vkus diváků je podobný. Jsou obrazy, které mají jen úzký okruh lidí a pak jsou věci, které promlouvají k více lidem. V Německu jsem se setkal s perfektním přístupem a servisem, lidi jsou přesní a precizní a pracují na 1000% a totéž očekávají od umělce. Je to absolutní preciznost. Tento přístup je až syntetický. Naopak v Itálii si z ničeho nedělají příliš velkou hlavu. Když jsem naposledy v Miláně instaloval obrazy přes roh a snažil se vytvořit jakousi „site specific“ instalaci, pokaždé, když mi tam chyběl nějaký milimetr, slezl jsem ze štafflí dolů a snažil se to opravit tak, aby to bylo na 100%. Galerista i kurátorka mne ujišťovali, že to tak stačí a že je důležitější, abych nespadol a že si toho nikdo nevšimne. Ale pro mě to bylo dokonáno, až když to bylo na 1000%. Taky u celé instalace jsem si musel ověřit správné osy a vzdálenosti mezi obrazy. Začali mi tam říkat „perfekcionista“. Přesto ten italský nadhled mi byl v něčem vzácný a obdivuhodný, protože ho neznám. Uvědomil jsem si tu naši absenci moře, protože kultury, které moře nemají, se více hrabou ve svých problémech.

Takže Itálii sis zamiloval?

Itálie je úžasné místo, vyvolávalo to ve mně vzpomínky na minulou cestu do Sieny, Florencie, Raveny, Benátek a Verony. Cítíte moře



Čínský útes, 2014,
akryl, olej, plátno, 120 x 75 cm

a teplý vzduch vám vane až do hlavy, navíc to světlo je jiné než u nás. Před časem jsem na škole absolvoval se třemi kamarády Symposium v La Fratě a cestou starým emběčkem jsme projeli celou Umbrii. Spali jsme u Pijavy, kde byla ta slavná bitva a všude, kde to šlo. Byl to zážitek, který jsem ještě několik let filtroval do obrazů. Italové jsou velmi srdeční a přátelští lidé. Sběratelé a lidé chtějí investovat do umění, protože ekonomický trh se již zhroutil a investice do akcií jsou pro ně věcí zcela nejistou. V Itálii je obrovské množství umělců a umění. Prosadit se zde je velmi obtížné, navíc Italové mají pocit určitého primátu v tomto směru. Vezměme si jen italskou renesanci. Ti nejlepší z nejlepších byli Italové – malíři, sochaři, architekti, filozofové. Italové to vědí a jsou na to patřičně hrdí, proto chtějí být přímými pokračovateli této tradice. Dnes tu umění dělá téměř každý. Galerista i návštěvníci jsou z mojí výstavy nadšení, tak snad to splnilo účel. Vždy žasnou, kolik je v Itálii filantropů a nadšenců, kteří mohli vybudovat ty úžasné sbírky. Lidé jako Francois Pinault a jeho Pallazzo Grassi, kde jsou ty nejlepší současné výstavy na světě, nebo Boschi Di Stefano a jeho úžasná sbírka, obdivuhodní lidé.

Když jsme spolu hovořili v roce 2008, maloval jsi Sakrální krajiny a definitivně vymizela figura z tvé ikonografie. Cítíš se tedy být krajinářem (duše)? (stavů, atmosféry, podobenství, rozpoložení atd.)



Bílé pole, 2013,
akryl, olej, plátno, 130 x 90 cm

Figura zmizela, souvisí to zase s časem a snahou hledat něco nového. Figura pro mne v čase ztratila platnost a symboliku. Místa a postavy, které jsem obrazem hledal, jsem našel v reálném životě, proto nebyl důvod je dál malovat. Přestože postava v mých novějších věcech již není vidět, zůstala důležitá, je cítit. Pozorovaný se stává samotným pozorovatelem. Člověk je totiž vždy středem obrazu.

Krajina duše má u nás, zvláště v surrealismu, artificialismu či imaginativním umění bohatou tradici. Navazuješ někdy vědomě na tyto projevy? Které jsou ti blízké?

Mám rád knihy Václava Cílka a jeho Krajiny vnější a vnitřní jsou mi blízké. Jak říká: „jsme to, odkud pocházíme a je tu přímá paralela mezi krajinou vnitřní a vnější a jedno může zlepšovat nebo zhoršovat tu druhé“. Podvědomě se obklopujeme lidmi nebo podněty, které máme rádi. Takže zde může být i nějaká nevědomá nebo podvědomá návaznost na modernu.

Vidím, že ses s postupem času poněkud rozvětvil, tedy že pracuješ zároveň v několika liniích. Pojďme je přiblížit...

Prvním zlomem pro mě bylo určité setkání se severskou krajinou a její syrovostí – Norsko, Švédsko, Dánsko. Moře mě hodně ovlivnilo. Poté to byla ruská kultura, za pobytu v Petrohradu. Nejdříve to byly Postavy u břehu moře nebo Bílé moře, Sle-



Japonské hory, 2013,
akryl, olej, plátno, 130 x 80 cm

pec, Interiér a podobně. Zájem byl upnutý na člověka v krajině a jeho osudovost. Někdy byla postava zřetelnější, někdy méně. Sem tam se objevuje ještě horizont, ale už se postupně vytrácí. V současné době také rád pracuji s architekturou a měřítkem. Paralelně to bylo ještě geometrické období. Později se postava vytrácela, až zmizela úplně a vznikly Imaginativní krajiny a Sakrální nečistoty, tedy strukturální obrazy, kde jsem začal více experimentovat s materií. Na to navazovaly Objektové obrazy a Lehkosti. Kde uprostřed plátna je pevná koherentní věc, nebo objektovost, a tu jsem poté rozmýval a nechal jí pak zasychat. S touto technikou přišla zpět Krajina a Město a nakonec jsem to začal nejvíce rozvíjet a zdokonalovat v Přenosech krajiny. To vše vyžaduje velkou zkušenost s barvou, plátnem, technikou malby a grafiky.

První linie, či momentální směřování – objevování – zjevování je vytvářeno nanášením barvy pomocí válečků. Jejich stopy a vrstvení se odvíjí na nápadně vyšších formátech. O co jde? Říkám jí „regulovaná náhoda“ a má práce ji z velké části obsahuje. Člověk ale musí mít velké zkušenosti a znát správné poměry, hustoty barev apod. Návěkem a zkušeností můžu docílit i nějaké přesné opisnosti. Obraz může ze začátku působit abstraktním dojmem, ale regulováním, jak já říkám, se dá docílit úplné reality. Ze začátku jsem hodně pracoval v ateliéru, kdy



Zlaté hory, 2013,
akryl, olej, plátno, 120 × 90 cm

jsem seděl u obrazu několik hodin a pozoroval jej. Snažil jsem se vyvolat okamžik „setkání s obrazem“. To jsou chvíle, které se nedají předem naplánovat či vymyslet. Ty nejlepší obrazy tak vlastně vznikají, že ani člověk neví jak. V současnosti mi naopak v malování vyhovuje rychlost, kdy mohu nad plátnem více „tančit“ a tak vytvářet živější pohyby. U větších formátů je to zase práce s překračováním fyzických a technických možností, což je často komplikované. Stejně jako když člověk potřebuje překonat větší vzdálenost, taky se na to musí hodně připravovat a některé věci jsou o předvídatelnosti, která pramení ze zkušeností.

Také v další poloze pracuješ v jisté míře s náhodou. To je i případ postupu, který nazýváš „protékání“?

Tzv. „Protékání“, nebo také Rub a Líc obrazu je jedním z mnoha způsobů, které využívám v práci s náhodou. Jde o cyklus, který mne už delší dobu zajímá, jedná se o prolévání barvy a následné zasychání skrz plátno. Je to opět práce s regulovanou náhodou a výsledek je ten, že plátno po zaschnutí přepnu a použiji lícovou stranu jako rubovou a naopak. Vznikají neuvěřitelné struktury a plochy, často ta zadní strana je lepší než ta přední, proto s tím vědomě takto zacházím a tento Cyklus chci představit ve větším celku.

Třetí cestou jdeš ve jménu „vymývání“? Mimořádně, pracu-



Krajina v pohybu, 2013,
akryl, olej, plátno, 130 × 115 cm

ješ zcela v intencích intuice a procesu? Nebo máš v jisté míře jasnou představu předem?

Vymývání je třetím způsobem, který jsem využíval v roce 2012 – 2013. Představa je většinou pevně daná, ale tvar, který se mi podaří ve větším celku vylít na plátno ne. Rozhoduje podklad, rychlost nanesení, hustota barvy, intenzita tepla, rychlé rozhodnutí a následné smytí a popření všeho a vysušení. Je to velmi komplikovaná práce, kde hraje velkou roli zkušenost, přesnost vteřin, čas a vlastní představa o výsledku. Práce je to velmi intuitivní a je třeba být připraven na velkou improvizaci, do poslední chvíle nemusíš vědět, jak to dopadne a to je předností těchto cyklů. Je to jako chůze po laně se zavázanýma očima, cítíte prostor kolem sebe a snažíte se vnímat všemi smysly a stále uvažovat rovnováhu a směr.

V souvislosti s tvou tvorbou zmiňuješ jakési abstraktně laděné citace starých svitků, evokujících pradávne záznamy. Dalo by se říct, že jsou to fragmenty společné archetypální (Jungovské) paměti?

Má inklinace k čínským svitkům a kaligrafii byla už dříve, pouze teď je to více zřetelnější díky technice, kterou používám, více asociuje čínskou tušovou malbu. Některé reakce přišly při mé intervenci u Salvátora, kde jeden obraz hodně připomínal starý svitek, bylo to shodou okolností na oltářním obraze, který jsem

zakryl a kde byl vypodobněn František Xaverský, jeden z největších misionářů, který působil na dálném východě a v Číně, kde také zemřel. Takže paralela zde také byla. Některé archetypy jako myšlení, cit, vnímání i osobní nevědomí jsou základní pilíře analytické psychologie. Jung vstoupil hluboko do pochopení lidské psychiky až do světa snů, umění, náboženství, filosofie a mytologie. Přitom to byl syn protestantského faráře, prožíval otcovy pochybnosti spojené s vírou a sám se často oddával osobní imaginaci a pokoušel se navázat kontakt s bohem. Jeho apokalyptické sny a zážitky z dětské imaginace jsou pro nás všechny důležité právě kvůli všem těm vrstvám lidské duše.

Ted' trochu kacírská otázka. Alexandrijská knihovna kdysi lehla popelem a tím se přerušila kontinuita moudrosti starověku. Myslíš, že při znalosti těch papyrů a svitků by pak svět vypadal zcela jinak (znalosti, víra, smysl rituálů a mystérií, zapomenuté jazyky apod.) nebo že si děláme přílišné iluze a svět se odvíjí stále ve stejné spirále?

Místa i kultury vytvářejí lidé a vizionáři. Alexandrii založil někdy 331 př.n.l. Alexandr Veliký a byla centrem Egypta. Po jeho rozpadu ptolemaiovská dynastie ovládla tuto kulturu. Knihovna uchovávala 700 000 svazků celého antického středomoří. Tato kultura byla na absolutním vrcholu. Stejně jako Alexandrijská knihovna mne fascinuje celá Athénská škola, největší elita v jeden okamžik vedle sebe. Na tuto skvělou věc ve formě kresebné skici od Rafaela Santiho jsem se byl podívat nyní v Museu Ambrosiana v Miláně. Můžeme se stejně ptát, kde bychom byli, kdyby zůstala stát Babylonská věž, kdyby nebyla objevena teorie relativity, elektřina, kdybychom zůstali v područí Rakouska Uherska, nebo kdyby se nenarodil Adolf Hitler a Stalin.

Tvá práce má duchovní charakter, kde se snad prolíná křesťanství s buddhismem, zjevné s tušeným, věčné s jedinečným apod. V tomto smyslu je klíčovým duchovním odkazem gnosticismus, někdy zjednodušeně označované učení jako „platónský výklad křesťanství“ (i když se prokázalo, že vzniklo bez účasti křesťanství). Zkrátka, když jsem viděl tvé „svitky“ na objev Nag Hammádí – objev gnostické knihovny v Horním Egyptě atd. Nebo taky slavná kniha Píseň o perle... Asi tak do hloubky nejdeš, ani by to pro malbu nemělo smysl, ale přeci jen...

Mark Rothko řekl, že nejdůležitějším nástrojem umělce který má, je víra ve vlastní schopnosti činit zázraky, když jsou potřeba, že obraz musí být jedinečným, neočekávaným, nevídaným. Nebo podle Paula Klee je barva místem, kde se náš mozek setkává s vesmírem. Myslím, že si každý vše neseme jako stigma s sebou už od kolébky, někdo má větší či menší citlivost, empatii, soucit, pochybnosti. Jde o naplnění snů a proniknutí či objevení lidské psychiky člověka. Kvalitní dílo nesevazuje ani čas ani vkus. Zajímavé je také prolnutí křesťanství, budhismu, taoismu nebo i konfucianismu. Když jsem vytvářel obří svitek pro Asijskou sbírku v Paláci Kinských, která je součástí NG, uvědomoval jsem si, že pro Číňany je krajina něco posvátného, co je předmětem náboženského uctívání, krajina je považována za střed vesmíru. Spojitost tradiční čínské malířské teorie, kde je nejdůležitějším principem propojení malířského díla životní energií čchi, která prochází obrazem a dodává mu pohyb a rytmus. Naopak aby byla v křesťanství krajina součástí oltářního obrazu, byla věc nevídaná. Poprvé s tím přišel G. D. Friedrich, který vytvořil krajinu s křížem. Tento slavný obraz vznikl pro Děčínskou zámeckou kapli. Obraz je dnes součástí drážďanské expozice.

Ale ten tvůj postoj tam cítím a vnímám, což nakonec potvrzuje spojování tvé práce se sakrálním prostorem...

Ve většině věcí starších i novějších vedu vnitřní dialog, vždy mne zajímala díla, které měla existencionální nebo metafyzický rozměr a je úplně jedno jestli je to Viola, Richter, Rothko, Kapoor, nebo Kubrick, Iňárrita či Almodovar, vždy jde o pře-



Čínská krajina (Tři hory), 2013,
akryl, plátno, 130 × 95 cm

sah, dopad a vnitřní katarzi. Sakrální prostor je navíc spirituální a je tedy komplikovanější do něj cokoliv udělat, je to vždy velmi obtížné a těžké. Umění může stimulovat myšlení a nastolit ty nezákladnější otázky lidské existence. V dnešní době si lidé v galerii suplují duchovní zážitek a snaží se dotknout něčeho, co je přesahuje. Je zajímavé, že u Salvátora to v lidech vyvolávalo různé asociace a interpretace, v abstraktních obrazech a krajinách viděli postavy nebo krajinu v pohybu, byla to jakási sublimace narativního obrazu v čírou abstrakci. V Doxu to zase někomu připomínalo vyhořelý kostel, nebo asijskou svatyni, nebo hustý les. Byl zde také jeden čínský sběratel a profesor, který jezdil po světě a sbíral díla slavného čínského malíře Lin Fengmiana a dostal se i do Prahy. Byl z Kaple v Doxu úplně u vytržení, připomínalo mu to staré čínské laky i jeho vesnici Huanshan odkud pocházel. Stále se obrazu dotýkal a zkoumal jej. Mám rád proměnu jakéhokoliv prostoru v něco jiného, než sám je a pokud návštěvníkům naskočí ještě další interpretace, tak tím lépe. Další setkání v Doxu bylo s několika sběrateli z USA, kteří si na základě výstavy nakoupili několik velkých obrazů.

V jakém smyslu či formě jsi věřící?

Jsem člověk, který hodně pochybuje o všem, především o sobě a má víru je prostorem pro pochybnost a není neochvějná. Jak

říká Tomáš Halík ve své knize „Co je bez chvění není pevné“: „Má víra není neochvějná, chvěje se stále: nikoliv však dvojakostí mého srdce nebo šimráním klasických pochybností novověké racionality“.

Jakou máš představu, jak jí naplňuješ a jak prostor ovlivňuje tebe resp. práci, proces atd.?

Obraz v kontextu prostoru je vždy dialog umělce a architekta, obrazu a domu. Obraz není pouze dekorace do bytu, naopak představme si jak vytvořit „dům pro obraz“. Prostor i obraz se velmi zásadním a rovnocenným způsobem ovlivňují navzájem. Máme dokonalé příklady, kde to funguje např. Muzeum Kolumba v Kolíně nad Rýnem od Petera Zumthora, návštěvník je konfrontován jak s uměním starým tak s novým, navíc v geniální architektuře. Procházíte se zatajeným dechem monumentální expozicí bez popisů a jste v úžasu. Ještě bych se vrátil k samotným kaplím nebo svatyním, např. v Japonsku jsou uvnitř města také jakési kaple, kde se člověk může sám zklidnit a uvést se do klidové pozice. Fantastická je také vyhořelá kaple Bruder Klaus od Petera Zumthora, ve které několik dnů doutnalo dřevo, aby uvnitř vytvořilo sametově černý povrch. Svatyně v Lhase se vždy po určité periodě zboří, aby mohli postavit naprosto stejnou a tak to trvá po celé generace. Vědomí dočasnosti a pomíjivosti je velmi důležité.

Jak vznikl projekt pro kostel sv. Salvátora v Praze?

Byl jsem osloven farní radou v čele s Norbertem Schmidtem a Petrem Tejem, abych se pokusil vymyslet intervenci pro Popelce umělců, který zde každoročně vystupuje v dialogu víry a umění. Společnými rozhovory a setkáváním jsme dospěli k tomu, že by bylo nejlepší zakrýt všech patnáct barokních obrazů a vstoupit tak do středověké liturgické tradice, kdy se po dobu postu tj. čtyřiceti dnů od popeleční středy až do Velikonoc zahalovaly kříže a zakrývaly narativní obrazy. Nahradil jsem patnáct barokních obrazů obrazy novými, které jsem vytvořil speciálně pro toto místo a tento čas a zasadil je tak do úplně jiného kontextu. Vytvořit výtvarný vstup do barokního kostela, kde je bohatá výzdoba je věc velmi choulostivá. Nečekal jsem, že to bude mít takovou rezonanci. Nejprve jsem se trochu bál, že vše vyzní jako dehonestace kostela, ale nakonec to mělo obrovský úspěch. Intervenci u Salvátora vidělo několik tisíc lidí, dojetí farníků a celkovou rezonanci všech lidí jsem absolutně nečekal. Farnost Tomáše Halíka je obdivuhodná a absolutně otevřená novým věcem. Co se zde vytváří, by nikdy nemohlo vzniknout ani v renomovaných státních institucích v ČR.

Nemáš osobní problém s katolicismem jako historicky bezohledným protivníkem jakékoliv reformace či tolerance?

Katolická církev jsou lidé, a ti jsou jako takoví křehcí a chybující. Nemůžeme tedy očekávat od církve jako celku neomylnost. Na druhou stranu jsou v ní velké osobnosti, jako je současný papež a hlava církve František. Jako vůbec první mimoevropský papež od 8. století je velmi otevřený a tolerantní, s velkými ambicemi proměňovat a reformovat. Světu ukázal nový směr církve, myslím, že se máme ještě na co těšit. Osobně nemám moc rád typické křesťanské umění, jsou to většinou šílené věci. Myslím si, že kvalitní umění mohou dělat i nevěřící nebo protestanti, jako např. Le Corbusier a jeho geniální kaple v Ronchamp, nebo Gerhard Richter a jeho obdivuhodná vitráž v Kolínském dómu.

Pak následoval projekt v Doxu, který jsi rozdělil do tří rovin. V čem se lišily? Jak reagovalo publikum? Inspiroval ses také nějak Markem Rothkem a jeho známou kaplí?

Zajímalo mě, zda může obraz vyvolávat emoce a proto jsem si to chtěl vyzkoušet na místě v galerijním čistém prostoru centra současného umění Dox. Ten v současné době nejvíce naplňuje



Hořící hory, 2013,
akryl, olej, plátno, 90 x 70 cm

Žluté hory, 2013,
akryl, plátno, 120 x 70 cm

Rudé hory, 2013,
akryl, plátno, 130 x 75 cm

funkci galerie a občas výstavním programem supluje roli Národní galerie. Dox mi umožnil prezentovat výstavu s názvem Transformace krajiny ve své věži, která je dělena patry. Výstavu s podtitulem 3K. První patro reprezentovalo koncept jednoho stejného obrazu v jeho pěti kopiích. Oslovil jsem umělce z několika zemí a kontinentů (Afrika, Čína, Brazílie, Amerika a Indie) s tím, aby namalovali jeden můj obraz stejně. Zajímalo mě, zda v dnešní době obraz ještě někoho zajímá. Dále jsem zkoumal práva duševního vlastnictví a také originalitu a nepřenositelnost obrazu jako takového. Byla to opět obhajoba obrazu. Druhé patro reprezentovalo krajinu a třetí patro, to nejvyšší, kapli. Po obvodu tří stěn jsem panoramaticky rozprostřel jednu kompaktní malbu, obraz v rozměrech 6 x 30 m, dohromady 180 m². Lidé na vernisáži se hromadně začali šikovat a shromažďovat v tomto nejvyšším patře a nevěřičně zírali. Tehdy jsem si uvědomil, že obraz může emoci skutečně vyvolat. Všichni se mě ptali, zda by nebylo možné tuto monumentální malbu někam trvale umístit. Musel by se asi kvůli tomu postavit nějaký prostor, což v dnešní době vidím jako neprůchodné. Zatím hledáme vhodné místo.

Tvé intervence či koncepty se prý dostaly i na půdu Národní galerie v Praze. V jakém smyslu?

Na základě postní intervence v kostele Nejsvětějšího Salvátora



v Praze a výstavu, kterou pořádala Národní galerie v Anežském klášteře k cyrilometodějskému výročí, se některé obrazy ze stálých sbírek gotiky zapůjčily na tuto výstavu. A zde napadlo Norberta Schmidta a Jana Klípu, zda bychom opět dočasně neumístili dva postní obrazy mezi Mistra Theodorika a Mistra Třeboňského. Lepší společnost jsem si ani představit nemohl. Výstavu jsme pojmenovali „Vytržené obrazy“. Byly vystavené vedle ostatních gotických madon a liturgických předmětů, které stejně jako moje postní obrazy měly liturgický obsah a účel. A nyní v muzejním prostoru byly vedle sebe jako „Vytržené obrazy“ volně vedle ostatních exponátů. Můj druhý vstup do Národní galerie mířil tentokrát do asijské sbírky v Paláci Kinských. Tady jsem vytvořil na schodišti osmimetrový svitek plátna. Malba koresponduje s kaligrafickou tušovou malbou čínské a japonské malby 18. a 19. století.

Jak budeš dál pokračovat, co máš v plánu?

Ted v červnu mne čeká výstava v Haagu. A na podzim připravuji ve spolupráci s architektem Norbertem Schmidtem a muzikantem Michalem Ratajem instalaci u Benediktýnek na Bílé Hoře. Zde je v současné době hrob obětí ze slavné bitvy. Přemýšlím nad dočasnou instalací jakéhosi pomníku, který bude složen z litografických kamenů ve větším čtverci 4 x 4 m. Na něm budou různé vrstvy a sedimenty textů a obrazců. Litografický

kámen byl využíván k reprodukční technice už před 150 lety. Ve čtyřicátých letech 20. století byl tento postup nahrazen ofsetovou technikou. Litografii jsem učil na VŠUP asi sedm let. Ze zkušenosti vím, že tento kámen má v sobě paměť času, občas se objevují tzv. duchové starších kreseb a vrstvy se prolínají. Rád bych, aby se podařilo v této instalaci společně s hudbou vyvolat minulost i přítomnost v jednom okamžiku. Dále mne čeká účast na Bienále v Pekingu, výstava v Amsterodamu. V jednání je výstava v Rio de Janeiru a na podzim v San Francisku. V příštím roce by mělo proběhnout několik výstav po Itálii.

Radan Wagner



o díle

PATRIK HÁBL VIZE HORSKÉ KRAJINY

V této rubrice se pravidelně zabýváme jednotlivým dílem. Budeme z autorova pohledu nahlížet okolnosti jeho zrodu, významu pro samotného umělce a někdy i další osudy. Odkrývání zrodu a procesu některých zajímavých projevů pak v řadě ohledů zpřístupní plnohodnotné divákově vnímání a pochopení. Utváření obrazu, plastiky či v tomto případě malířské intervence do stávajícího prostoru v sobě nese i další tvůrčí i technické aspekty. Tentokrát zde přinášíme rozměrné malované plátno z letošního roku. To bylo dočasně instalováno v prostorách paláce Kinských, kde je nově umístěna Sběrka asijského a středověkého umění.

Byl jsem osloven kurátorským týmem asijské sbírky Národní galerie v Praze, zda bych nevytvořil nějakou malířskou instalaci do prostoru schodiště Paláce Kinských. Mělo se tak stát u příležitosti znovu otevření asijské sbírky, která sem byla před časem přesunuta z prostor Zbraslavského zámku. Nejdříve jsem o prostoru přemýšlel velice ze široka a pracoval s tzv. "Nekonečným svitkem". Ten jsem chtěl umístit vertikálně seshora dolů přes obě patra paláce tak, aby se vinul od stropu, přes schodiště, až k podlaze. Na konci a na začátku měl být jakýsi válec, který by tvořil zavínutý svitek. Nakonec jsem zjistil, že v této instituci mají významné slovo bezpečnostní technici a památkáři. Ti tento nápad okamžitě zavrhli, přestože to jednohlasně prošlo celou programovou radou Národní galerie.

Měl jsem tak snazší úkol. Řešil jsem pevně dané dispozice jedné stěny nad schodištěm, kterou jsem se pokusil pojmout poněkud méně nápadně. Vytvořil jsem asi šest variant osmimetrových maleb. Z nich jsem do finále poslal celkem čtyři varianty. Jedna byla modrá, druhá zlatá, třetí a čtvrtá černobílá. Když se postavilo lešení, nechal jsem v prostoru tyto čtyři verze postupně zavěsit. Vybral jsem z nich nakonec tu, která mi přišla nejsyrovější a nejzajímavější. Výsledná verze asi nejvíce připomíná čínskou tušovou malbu a může v divácích, byť na okamžik, vyvolat pocit, že se jedná o původní čínskou malbu z 18. nebo 19. století. Tento obraz, s názvem Vize horské krajiny, je inspirován tradičním čínským vertikálním svitkem s motivem krajiny. Hlavním inspiračním zdrojem jsou odkazy na téma tradiční čínské a japonské krajinomalby.

Vize horské krajiny, 2014
akryl, olej, plátno, 750 x 180 cm

foto: archiv autora

Práce tak navazuje na předchozí krajiny, které jsou ústředním tématem celé mé tvorby. Krajinu se snažím pojmout z různých historických, filozofických a vizuálních východisek. Se zvolenou formou se také snažím co nejvíce experimentovat. Ke spolupráci jsem přizval i skladatele a muzikanta Michala Rataje. Ze své návštěvy Číny si přivezl několik zvuků z Nebeského chrámu v Pekingu a vytvořil tak zajímavou zvukovou kompozici, která je součástí vizuálního vjemu. Divák je tak vtažen do zvukového a vizuálního labyrintu. Tato intervence je i předobrazem výstavy, která bude na podzim v Konírně Kinského paláce. Zde budou výtvarníci reagovat na asijské umění. Ve stálé expozici asijské sbírky plánuji vytvořit opět něco na míru. Pro Číňany je krajina cosi posvátného. Je předmětem náboženského uctívání – krajina je považována za střed celého vesmíru.

V tradiční čínské malířské teorii je nejdůležitějším principem propojení malířského díla s životní energií čchi, která prochází obrazem a dodává mu pohyb i rytmus.

výročí

Josef Hlaváček



V rubrice výročí přinášíme vzpomínku a ukázkou práce Josefa Hlaváčka (1934 – 2008), který by se letos dožil osmdesáti let. Byl uznávaným estetikem, teoretikem umění, výtvarným kritikem a vysokoškolským pedagogem. Tento lounský rodák studoval v letech 1952 – 1959 estetiku a dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Již tehdy se přátelil s lounskými umělci - Vladislavem Mirvaldem, Zdeňkem Sýkorou, Kamilem Linhartem či Emilem Julišem, překládal zahraniční literaturu a publikoval v časopise **Výtvarné umění**. V šedesátých letech zastával odborné posty v kulturních institucích, avšak v roce 1970 musel z politických důvodů zaměstnání opustit. Následně pracoval v různých profesích (antikvář v Lounech, výhybkář v Břvanech). V roce 1973 odešel do Prahy, ale ani tam nesměl působit ve svém oboru a vlastními texty přispíval do samizdatových sborníků. Po revoluci byl rehabilitován. Dva roky pracoval na Ministerstvu kultury, od roku 1991 vyučoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a v letech 1994 – 2000 zde zastával funkci rektora. V roce 1992 založil se svou manželkou Galerii 60/70, ve které do roku 1997 uspořádali 24 výstav českého umění druhé poloviny 20. století. Je autorem řady článků, esejů a knih o současném umění, například: **Český konstruktivismus šedesátých let a jeho vyznění**, **Výpovědi umění**, **Hugo Demartini**, **Jiří Kolář**, **Cvičení z estetiky**. Následující text Josefa Hlaváčka je převzat z katalogu Zdeňka Sýkory k výstavě v Galerii Benedikta Rejta v Lounech z roku 2000:

„...je patrna, že génius je 1) talent vytvářet to, čemu se nedá dát žádné určité pravidlo, nikoli volba dovednosti k tomu, co může být podle nějakého pravidla naučeno; tedy že originalita musí být jeho první vlastností. 2) Že poněvadž může také existovat originální nesmysl, jeho produkty musí být zároveň vzory tj. musí být exemplární, tedy samy nevzniklé napodobením; jiným však k němu musí sloužit, tj. za měřítko nebo pravidlo posuzování. 3) Že to, jak vytváří svůj produkt nedovede sám popsat nebo vědecky vysvětlit, nýbrž že dává pravidlo jako příroda; a proto původce nějakého produktu, za který vděčí svému géniu, sám neví, jak se v něm příslušné ideje objeví, a rovněž nemá v moci vymýšlet si je libovolně nebo plánovitě a jiným je sdělovat v takových předpisech, které je uvedou do stavu, v němž lze vytvářet produkty stejné úrovně.“^{1/}

Sýkorovo pravidlo

Jubilejní výstava Zdeňka Sýkory nás činí svědky toho, jak umělec hodný toho jména vytváří nový svět a zároveň interpretuje ten náš, k němuž přistoupil „přírústek“ (jak nazývá Hans - Georg Gadamer skutečnost, že autentické umělecké dílo vždy přináší něco, co tu předtím nebylo).

Kdybychom stáli jen před zatím poslední velkou fází jeho díla, před liniovými obrazy, museli bychom je vždycky správně pochopit, ať už by to byly poslední obrazy jen lehce brázděné jakoby volně a svobodně vlnjícími liniemi, či fáze nedávno jim předcházející, plná jakoby výbušných kataklysmatických uzlů tryskajících obvykle – na rozdíl od řady obrazů ranějších – téměř vždy z jednoho bodu. Mohli bychom se domnívat, že stojíme před spontánní gestickou malbou expresivního rodu. Je tomu však naprosto jinak. Stojíme před obrazy, které ztělesňují zásadní spor chaosu a řádu, zápas bezbřehé volnosti a spontánnosti přírodních dějů na straně jedné a přísných požadavků uspořádanosti na straně druhé.

Když někdy v polovině osmdesátých let Jindřich Chalupecký připravoval pro vydání v cizině – jinde to tenkrát ani nebylo možné – svou knihu o současném českém umění, zval si umělce, aby je s textem seznámil, po skupinách, do nichž je ve svém přehledu sdružil, a tehdy mne udivilo, že Sýkoru, zřetelně racionálně orientovaného tvůrce, zařadil do skupiny krajinářů, do podkapitoly nazvané Poetika přírody.^{2/}

Dnes dovedu Chalupeckého klasifikaci pochopit: uhodil hřebík přímo na hlavičku. Ať jakkoli zakletá v poutech pravidelného rastru, je to stále příroda ve své nejkonkrétnější povaze a podobě, která je v Sýkorově malbě přítomna. O Sýkorově uchvácení přírodou ostatně svědčí i jeho četné vlastní výroky.

Pomineme-li protektorátní předpočátky Sýkorova malování, jsou to ve čtyřicátých a padesátých letech především postimpresionistické krajiny, které charakterizují jeho tvorbu a souzní s jeho obdivem k dílu Jana Preislera a Jindřicha Pruchy.

Výstava ovšem tuto prehistorii pomíjí a míří k druhému úchvatu: ne už přírodou, ale malbou samou. A zde začínáme být svědky zrození pravidla Sýkorovy malby, pravidla, které předem neznal, a přece podle něho tvořil: vznikalo v průběhu práce samotné. Malba začala uplatňovat své vlastní autonomní nároky. Musily to být na počátku šedesátých let pro Sýkoru těžké chvíle, k nimž ho paradoxně přivedl jeho slavný přírodu matissovsky oslavující cyklus Zahrad. Když se v procesu neustálého hledání barvy - jak říkal - ponořil do malby, vzdalovala ho přírodě: takové byly jeho Struktury, přísné geometrické rastry čtverců, trojúhelníků, kruhů a jejich částí, řazených k sobě podle podobně přísných pravidel. Brzy ovšem pochopil pravidlo, které při abstrahování objevil a jímž se řídil: v autonomních zákonech malby promlouvají zákony přírody samotné.

A v tomto zbožnění přírody a malby našel potom Zdeněk Sýkora onu jistotu, na které se zakládá jeho dílo podnes. Pravidlo, hlubinu bezpečí, na které spočívá a ze které se vynořuje každé jednotlivé dílo. Arkadickou krajinu harmonicky spojující dobré i zlé, nutné i náhodné, obecné a jednotlivé, jako v přírodě, jako v životě. Takové je Sýkorovo pravidlo: vzdát se přírody, byť jakkoli milované, vyžadují-li to zákony malby – a tím ji znovu a jinak nalézt.

^[1] Immanuel Kant, Kritika soudnosti. Praha, 1975, str. 125–126.

^[2] Jindřich Chalupecký, Nové umění v Čechách. Praha, 1994, str. 64.

^[3] Josef Hlaváček

kontinuita

TAO FYZIKY

FRIEJOF CAPRA



Fritjof Capra (1939) je americký fyzik pocházející z Rakouska. Napsal řadu odborných textů a publikací, ve kterých se zabývá výzkumem v oblasti kvantové fyziky a systémové teorie. Dalším jeho zásadním tématem je vztah moderní vědy a filozofických otázek. Ve své nejznámější knize Tao fyziky (The tao of physis) odhaluje základní fyzikální principy, ale také nečekané podobnosti racionálního a intuitivního nazírání. Na základě znalosti východní filozofie a moderní vědy se zde pouští do odhalování pozoruhodných souvislostí. Capra je zakladatelem mezinárodního Elmwoodova institutu, který se věnuje výchově k nové ekologické vizi a prosazuje její aplikace k řešení současné problematiky sociální, ekonomické a ekologické. Je inspirativní také v oblasti duchovního počínání. Oba základní pilíře fyziky 20. století, kvantová teorie a teorie relativity, vedou k světovému názoru velmi podobnému pohledu hinduistů, buddhistů či taoistů a podobným pohledům mystiků všech dob a tradic.

Kořeny fyziky a celé západní vědy je třeba hledat v prvním údobí řecké filozofie, v 6. století před naším letopočtem, v kultuře, kdy ještě věda, filozofie a náboženství nebyly rozděleny a tvořily celek.

Filozofické myšlení, které předcházelo a provázelo zrod moderní vědy, vedlo k radikální formulaci dualismu duch – hmota. Dualismus se objevil v 17. století s filozofií René Descarta. Ten při svém pohledu na svět vycházel z radikálního rozdělení přírody na dvě oddělené a nezávislé oblasti: na oblast myslí (res cognitans) a oblast hmoty (res extensa).

Mysl byla od těla oddělena, byla jí však přisouzena úloha tělo ovládat. Tím došlo k zjevnému rozporu mezi vědomou vůlí a neovladatelnými instinkty. Jedinci se navíc rozdělili podle své práce, talentů, pocitů, víry atd. do množství izolovaných skupin. Toto rozdělení má hlavní podíl na neustálých konfliktech plodících ustavičný metafyzický zmatek a přinášejících zklamání.

Na rozdíl od západního je východní světový názor „organický“. Pro východního mystika jsou všechny věci a události, které vnímá svými smysly, spjaté ve vzájemném vztahu a jsou jen různými aspekty a projevy té samé nejvyšší podstaty.

Vědecká metoda založená na abstrakci je velmi účelná a účinná, za tyto vlastnosti však musíme něčím platit. Když upřednostňujeme svůj pojmový systém, když ho zužujeme a neustále zpřesňujeme, stává se čím dál víc odtržený od reálného světa… běžný jazyk je mapa… a mapa není území.

Fyzici narazili na zkušenost reality, která leží mimo naše smysly. A museli čelit paradoxním aspektům této zkušenosti podobně jako mystici. Od té doby se začaly modely a pojmy moderní fyziky podobat modelům a pojmům východní filozofie.

V klasické fyzice se například předpokládalo, že tyč má vždy stejnou délku, ať je v klidu nebo pohybu. Teorie relativity však ukázala, že to není pravda. Délka předmětu závisí na jeho rychlosti vůči pozorovatelí a mění se s rychlostí.

Čím déle člověk studuje náboženské a filozofické texty hinduistů, buddhistů a taoistů, tím je mu jasnější, že tam všude je svět chápán jako pohyb, plynutí a změna.

Sklon částic reagovat na omezení svého „životního prostoru“ pohybem ukazuje na jakýsi základní neklid hmoty, charakteristický pro svět subjaderných částic… Moderní fyzika tedy vůbec nepopisuje látku jako pasivní a netečnou, ale neustále kmitající a „tančící“. Její rytmické uspořádání je dáno strukturou molekul, atomů a jader. To je však také způsob, jak vidí svět východní mystici.

Celý svět se tedy zapojuje do věčného pohybu a aktivity, do ustavičného kosmického tance energie.

V hinduismu našla metafora kosmického tance své nejhlubší a nejkrásnější vyjádření v obraze tančícího boha Šivy, jednoho z nejstarších a nejoblíbenějších indických bohů. V jedné ze svých četných inkarnací se Šiva objevuje jako král tanečníků.

Subatomový svět je světem rytmu, pohybu a neustálé změny. Není však chaotický ani nepodléhá libovůli, nýbrž se řídí pevnými a přesnými pravidly.

Při zkoumání světového názoru založeném na moderní fyzice se vždy znovu a znovu přesvědčujeme, že myšlenka o základních stavebních kamenech se už obhájit nedá.

Podle východního názoru i podle moderní fyziky je vše ve vesmíru spojené se vším a ani jedna část není základní. Vlastnosti částí neurčuje nějaký zákon, ale vlastnosti částí ostatních. Fyzici i mystici si uvědomují, že z toho vyplývá nemožnost úplného vysvětlení jakéhokoliv jevu, zaujímají však k tomu odlišný postoj.

Z knihy Fritjof Capra, Tao fyziky – paralely mezi moderní fyzikou a východní mystikou, Dharmagaia a Mata, Praha, 2003, vybral a sestavil Radan Wagner

Nová síň



Václav Jansa, Voršilská ulice, 1805



foto: archiv

foto: Jaroslav Kučera

Počátky této budovy, tedy myšlenky, které k ní vedly, musíme hledat již v druhé polovině 19. století. Byla to doba plná zvratů, represí a také reakcí v prostředí nesvobody politické, národní i kulturní. Příběh spojený s Novou síní postupně ilustruje dobové možnosti, nálady a tendence.

Revoluční rok 1848 zasáhl celou Evropu – nepokoje byly namířeny proti stávajícím monarchistickým strukturám. Také v Čechách vrcholila odbojná atmosféra, která však i zde byla rázně potlačena. Známy Bachův absolutismus (1851 – 1859) zde učinil přítrž vzvednutým národním zájmům. Ty však již nezůstaly nikdy pasivní a projevovaly se i organizačně. Jednota umělců výtvarných (JUV), usilující se distancovat od příliš „světáckých“ orientací Umělecké besedy založené roku 1863, se postupně šikovala. Vznik tohoto opozičního a především vlasteneckého spolku se rodil v okruhu umělců generace Národního divadla (J. V. Myslbek, František Ženíšek, Václav Brožík či Vojtěch Hynais nebo Mikoláš Aleš). První valná hromada se konala 6. dubna 1898. Přes skeptické předpovědi se tato iniciativa ujala a prokázala životaschopnost, a to i díky srozumitelnosti programu pro nejširší veřejnost. Brzy začali přicházet výtvarníci i z jiných spolků. Po dvou letech patřili k činným členům Luděk Marold, Otakar Lebeda, Ludvík Kuba, Hanuš Schwaiger, Jakub Schickaneder a další k národu se hlásící umělci. Od roku 1903 začala ustálená Jednota vydávat také vlastní časopis pod názvem Dílo. Dosud jí však chyběla spolková výstavní síň. Sídliila v malém domě U Vejvodů a tak, jako ostatní sdružení, využívala výstavní prostory Obecního domu.

Jednota však potřebovala své výstavní, provozní i kancelářské prostory. Prostředky shromážděné na stavbu však nestačily na zakoupení vlastního pozemku v centru města. Proto byla v roce 1933 uzavřena smlouva s řádem sv. Vršily o pronájmu nevyužitých parcel v Ostrovní ulici. Tím se mohly rozjet přípravy na projekt nové budovy v blízkosti Národního divadla. Stavba byla zahájena v květnu roku 1934 a již téhož roku kolaudována. Funkcionalistický vzhled dal budově architekt Jaroslav Rossler, žák Jana Kotěry. V podvečer státního svátku 27. října téhož roku byla výstavní síň slavnostně otevřena jubilejní 70. členskou vý-

stavou JUV za účasti čestného člena Alfonse Muchy či primátora Karla Baxy.

V padesátých letech byla činnost všech spolků zakázána a výstavní síň převzal státem řízený podnik Dílo. Přesto se zde podařilo uskutečnit několik významných výstav. Představena byla postupně tvorba členů Skupiny M 57, Milana Grygara, Miloslava Chlupáče, Ladislava Čepeláka nebo Františka Tichého. Výstavní sál s proskleným zastřešením a přirozeným horním světlem se stal vyhledávaným a ceněným prostorem moderního umění. Pod novým názvem Nová síň vstoupila i do šedesátých, poněkud uvolněných let. Jako přelomová je vnímána Výstava D, na které se na jaře roku 1964 prezentoval Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Josef Istler, Karel Nepraš, Jiří Valenta, Aleš Veselý a další. Následovaly výstavy: UB 12, Mikuláš Medek, Josef Jíra, Andrej Bělocvětov, Jiří John, Jan Smetana, Vladimír Janoušek, Stanislav Kolíbal, Oldřich Smutný, Jiří Sopko atd..

Po okupaci Československa v roce 1968 připadla Nová síň normalizačnímu svazu (SČVU). Pořádané výstavy tomu také odpovídaly (K 30. Výročí Vítězného února, Vyznání životu a míru apod.). Výjimkou byly expozice Theodora Pištěka (1978), Františka Ronovského (1980) nebo Čestmíra Kafky (1989). V sedmdesátých a osmdesátých letech měl v budově také sídlo Klub přátel výtvarného umění.

Po roce 1989 začala Nová síň opět sloužit členům obnovené Jednoty výtvarných umělců a jejich hostům. Vystavovali zde například Zdeněk Sýkora, Jiří Sozanský, Bedřich Dlouhý, Otakar Slavík, Ivan Ouhel, Adriana Šimotová či Zbyšek Sion. Nová síň byla však stále častěji pronajímána i dalším zájemcům (Jasan Zoubek, Antonín Kašpar, Jiří David, Vladimír Kokolia, Jiří Hilmar, Petr Kvíčala, Jan Pištěk, ze zahraničních umělců například Tony Cragg, Nancy Davidson či Mimmo Roselli). Dnes je Nová síň, po nedávné rekonstrukci, součástí kláštera ve vlastnictví Komunity Římské unie řádu sv. Vršily v Praze. Její provoz je nyní spojován s aukční síní Prague Auctions, kde také firma sídlí.

-rd-

TAK SI NAVÍC MYSLÍM, ŽE
V KAŽDÉM VĚKU ČLOVĚK VÍ
A MYSLÍ SI NĚCO JINÉHO:
VE TŘICETI NE TO, CO
V SEDMDESÁTI A NAOPAK.



Můj neexistující bratr, 1962,
akvarel, karton, 29,7 × 42 cm

JIRÍ NAČERADSKÝ
NESMIM JIRÍ NAČERADSKÝ
POCHYBOVAT
NESMIM POCHYBOVAT
NESMIM POCHYBOVAT

Když letos zemřel Jiří Načeradský (1939 – 2014) byla to zpráva smutná a překvapivá. Dosud byl ve svém věku nesmírně pracovitý – snad denně maloval, absolvoval stále nové výstavy, hýřil sarkasmem a ironií, vynášel chytré a trefné soudy a sledoval okolní dění. V žádném směru nešetřil vyhraněnými poznámkami, nešetřil však ani vlastní osobu a svůj život. V Načeradského osobnosti se projevoval výrazný talent, rázný a nekompromisní přednes a nebývale ironický tón. Práce v ateliéru se mu stala závislostí ba až posedlostí. Byl hnán jakýmsi přetlakem – nutností vyjadřovat se spontánním gestem bez zábran. Osvobozen od jakýchkoliv diktátů kladl na papír, plátno či desky vzrušené kompozice spravující nás o vnitřním světě i obecném lidském údělu. Načeradského dílo zůstává jedním z nejvýraznějších projevů české figurální malby 20. století. Jeho práce odráží hluboké povědomí kulturních dějin, odráží však také složitou povahu, pro kterou mu život přinášel konflikty, ale i následná zhodnocení ve vzrušující výpovědi.

Načeradský docházel s přísnou pravidelností již v šest hodin ráno do jednoho ze svých ateliérů (raději měl ten žižkovský), kde toužil vyjevat své pocity z osobních zkušeností i podvědomých tušení. Zdravě sebevědomý, někdy až provokující, oddával se práci a návštěvy přijímal jen výjimečně. Podstata a povaha jeho tvorby – obrazů, kreseb a grafik – se stává srozumitelnější až při sledování celého autorova vývoje. Načeradský se však zaobíral jen přítomností a ohlédnutí ve formě retrospektivních výstav moc nepotřeboval. To se dělo jen sporadicky a na nátlak svého nejbližšího okolí, kterému důvěřoval (v poslední době představil své práce z let 1956–2013 v Galerii Vltavín či z let 1959–1975 v Galerii U Betlémské kaple v Praze). Načeradský kreslil chvatně realitu i fantazii. Byl člověkem a tvůrcem poučeným, stejně tak i erupčním. Rychle, až v jakémsi transu črtal a zjevoval energií nabitě výjevy. Vedle pracovního stolu tak rostly stohy skic, z kterých pak vybíral ty vhodné a nosné pro větší malířský formát. (V poslední době však maloval přímo bez příprav). Dříve se jednalo ponejvíce o živočišné a erotické ženské postavy. V posledních letech převládali muži, snad manekýni či bojovníci – zkrátka univerzální nadčasové typy s vypracovanými proporcemi. (Vzýval zdravou sílu, vitalitu a plnou tělesnost). Jejich podoby ukazovaly rovněž na formální vývoj či zvolené uchopování tématu. „Já lidi nezkoumám, zkoumám pouze své možnosti, jak je zobrazovat a namalovat,“ zdůrazňoval mi Načeradský před lety svůj přístup.

Na přelomu padesátých a šedesátých let určoval směr na české scéně temný informel odmítající ve svém rozpustném existencialismu lidské tělo, zjevný příběh a odlehčenou, byť hořkou nadsázku. Načeradský se svými blízkými souputníky Jiřím Sopkem,

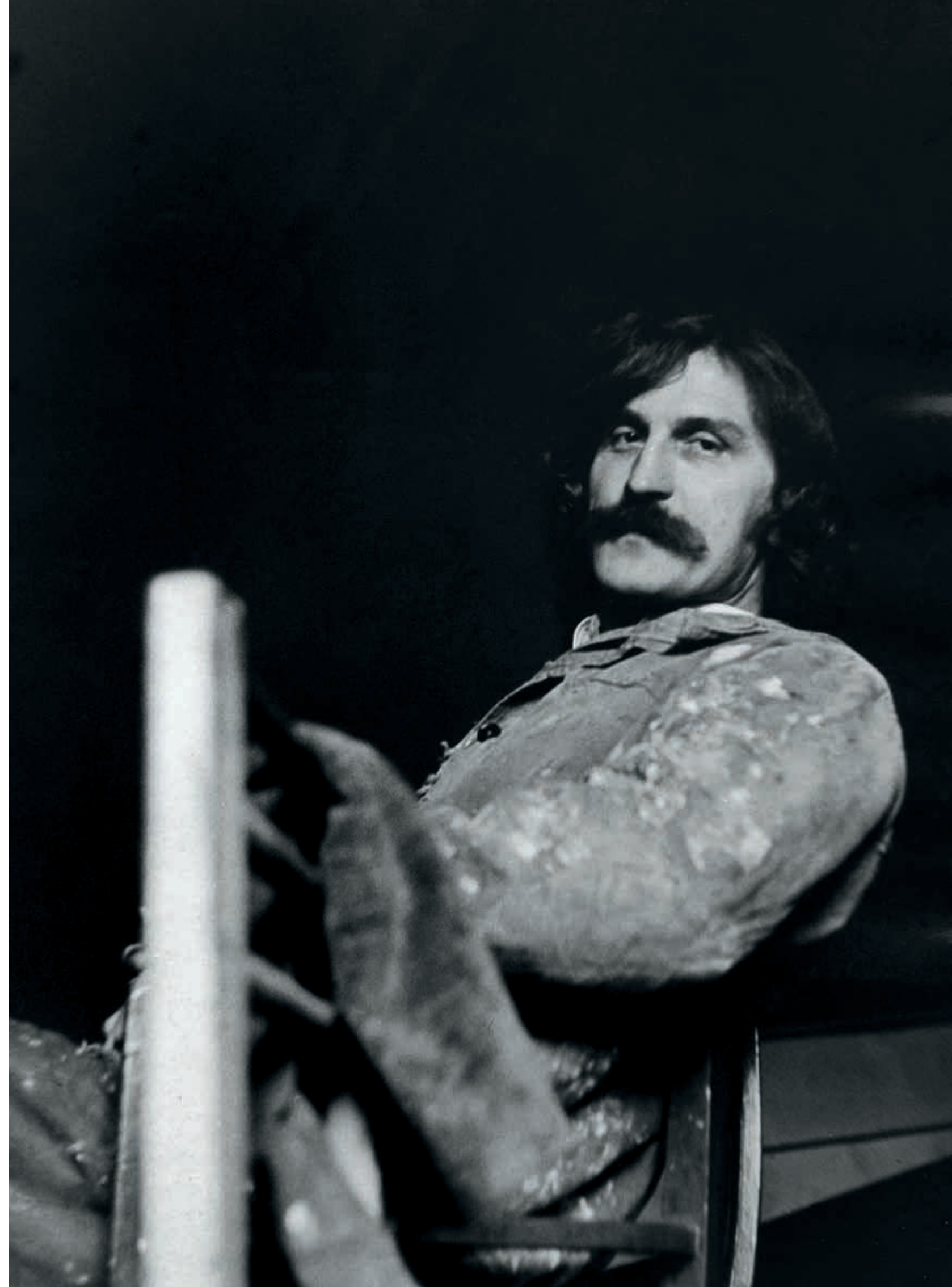
Rudolfem Němcem a Karlem Neprašem však upřednostňovali jiný pohled. Groteska a Nová figurace nabízely více prostoru jejich naturelu a zaměření. I taková odbojnost vůči ztuhlému socialistickému realismu byla troufalá.

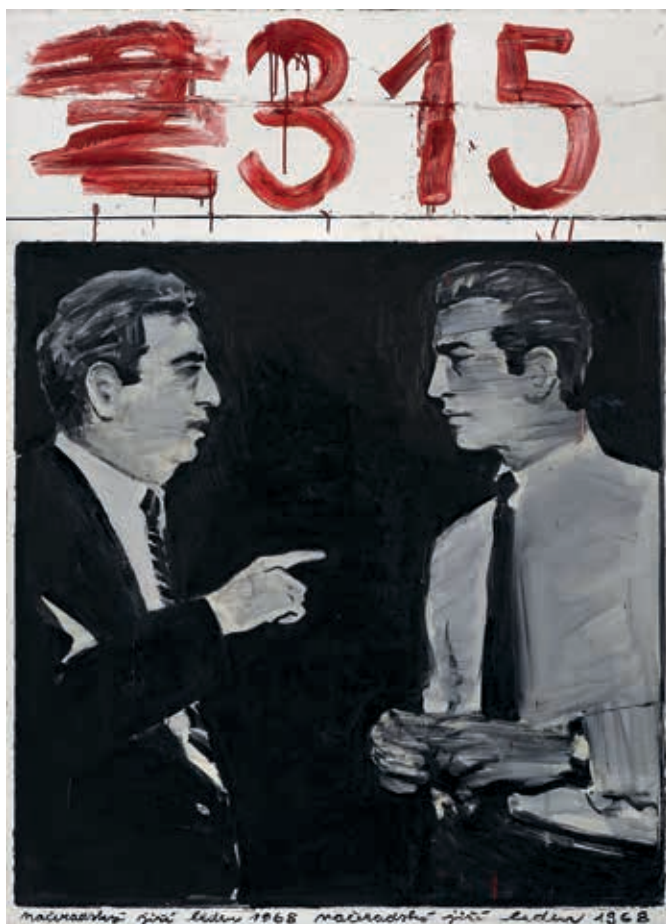
Načeradský byl bohém a rebel v tom nejlepší slova smyslu. Stal se i v mnoha případech sjednotitelem rozdílných povah i generací. Sám mnohdy měnil podání a styl. Ten se vědomě lišil s dobovou atmosférou i osobní náladou. Až později byl takový „přelétavý“ pohyb obecně povýšen na záměrnou koncepci pod názvem postmodernismus. Pro Načeradského se staly různé úhly pohledu samozřejmou záležitostí. Stal se tak klíčovou osobností groteskní exprese, ve svých „troufalostech“ také parafrázoval staré oblíbené mistry (Leonardo, Tizian). Jindy zas přijal pokubistické tvarosloví, reprezentované zvláště Picassem, stejně jako používal syrový primitivismus Debuffetův a další výdobytky světového malířství včetně pop artu.

Ne každému se takový, v mnohém odvážný a riskantní postoj musí zamlouvat. Konfrontace s nelitostnou polemikou, bojem či destrukcí, která se zde také nalézá, je vzdálena od líbezně podmanivé estetiky a nereálné báchorky. Žena je v Načeradského pojetí nositelkou otevřené vášně, někdy spalující a stravující. Jejich zpodobovatel byl však člověkem inteligentním a zásadovým. „Svině nemalují. Kdo je svině, nebývá umělec, ono se v tom malířství moc lhát nedá. Charakter autora je v jeho díle,“ sdělil mi „Náča“ v jednom z rozhovorů. Vlastně je zde přes provokující nadsázku přítomné jeho „tvoření radostné.“ Není tedy zlé, možná jen nepohodlné. Tento „eklektický manýrista“ měl život rád, i když jeho názory byly kategorické: „Ženy mají být při těle – mírně nebo hodně, ale určitě ne vůbec! Byl jsem kojen, nejsem předčasně odstavený a nic není ošklivějšího než hubenice v texaskách,“ svěřil se mi v rozhovoru.

V sedmdesátých letech přibýly další pohledy: Biostroje, Stroje na mučení, Radary a jiné přízračné kompozice. Postavy žen ustoupily fantazijním přístrojům, erotika pochmurným sestavám. Načeradský na toto období vzpomínal takto: „Ten totáč se tam nějak vloudil, tehdy v sedmdesátých letech mi opravdu přešel humor.“ Avšak i v tomto období obstál umělecky i lidsky. K ženám a radostnějším pohledům se později vrátil. A také k mužům, k sobě obrátil svou pozornost. „Když srdce sklídilo svou žeň, je život už jen zvyk. A taky nesmím do hospody. Tak co chcete, abych dělal? Někdy je v ateliéru docela zábava,“ přiznával si bez iluzí a dodržoval dále přísný pracovní režim.

Zde vám přinášíme poslední, dosud v plném rozsahu nezveřejněný, rozhovor, který jsem s Jiřím Načeradským vedl v jeho ateliéru v roce 2011.





Rozhovor, 1968,
olej, plátno, 162 × 115 cm, GVU Hodonín

Kudlanka Alpa, 1980,
akryl, plátno, 97 × 137 cm

Modely a já, 1963,
akvarel, tužka, papír, 29,6 × 20,6 cm

Mistře, po nedávné výstavě se opět představíte v Praze – a to v Galerii Zlatá husa. O co se bude jednat?

Je to pokračování řady, která v Mánesu byla exponovaná. Musím dělat na plné pecky, vždyť teď nemám už žádnou výmluvu. Mám konečně výstavní možnosti, finance, dostatek materiálu, plátna mně vozí až do ateliéru rovnou našepsovaná.

Když porovnáváte tato dvě období – šedesátá léta a žhavá současnost... co je spojuje a v čem se liší?

No není to můj nápad, ale Dr. Železného, který učinil tu sbírku šedesátých let a mě si většinou vybíral sám osobně. On používá srdce i rozum, to je výjimečné, on si vše nastuduje a navíc k tomu má vztah. Vždyť šedesátá léta jsou jeho mládí.

Listoval jste ve svých začátcích časopisy a zkoušel něco podle jiných? Příležitostí tady přeci jen moc nebylo...

Ale to já jsem listoval, to já se staral! Také Kotalík nám hodně pomáhal a přinášel informace i chodil po ateliérech. Nebyl tak posranej jako Jiroudek. A to že jsem zkoušel ledacos za mlada, to považuji za přednost. Třeba Bernarda Buffeta jsem měl rád... ten to taky různě měnil. Tak si navíc myslím, že v každém věku člověk ví a myslí si něco jiného: ve třiceti ne to, co v sedmdesáti a naopak.



Ve zmíněném Mánesu jste představil málo vídaný unikát: rozsáhlou výstavní síň jste zaplnil obrazy z jednoho jediného roku. Ostatní malíři mívají většinou problém sem dodat dostatečný počet exponátů. Vy jste si však takové gesto mohl dovolit. Co vás žene dopředu – k takovému pracovnímu nasazení?

Jednak mám čas – jsem penzista. A zářit v hospodě či na výstavě ani se jinde producírovat se mi už nechce. A mimo to mě nic jiného nebaví. A když civím a nic nedělám, tak jsem nešťastnej. A tak jsem si řekl: „Chlapče, kdy jindy, když ne teď!“ Jedu rovnou na připravený plátna, ničím se nemusím zdržovat. Na takový jedu prostě řadou. Už nemám z bílého plátna ostych.

A poznáte v takovém chvatu, kdy je obraz hotov – tedy kdy odpovídá vašemu záměru – vytčenému cíli? Vracíte se někdy k dříve namalovaným obrazům? Vyhazujete, ničíte je či přemalováváte s odstupem času?

Tohle všechno jsem dělal a teď toho hořce lituju. To, co uniklo těmto mým hlupáckým selekcím, se ukázalo být zajímavější než kusy, které jsem považoval za lepší.

Obrazy, které se více vymknou osobní kontrole a plánované-mu malování, mají něco do sebe...

Ano, je v nich nějaké tajemství, takže teď už nic neničím.



Ke světlu, 2005,
olej, plátno, 42 × 59 cm

Běžci, 1962,
tuš, akvarel, papír, 42,3 × 25,7 cm

Metafyzická revoluce, 1965,
tempera, kvaš, tuš, karton, 72,5 × 96 cm

Kudlanka neapolská, 2007,
olej, plátno, 97 × 130 cm



A když vidíte nějaký obraz na své výstavě, chcete ho předělat?

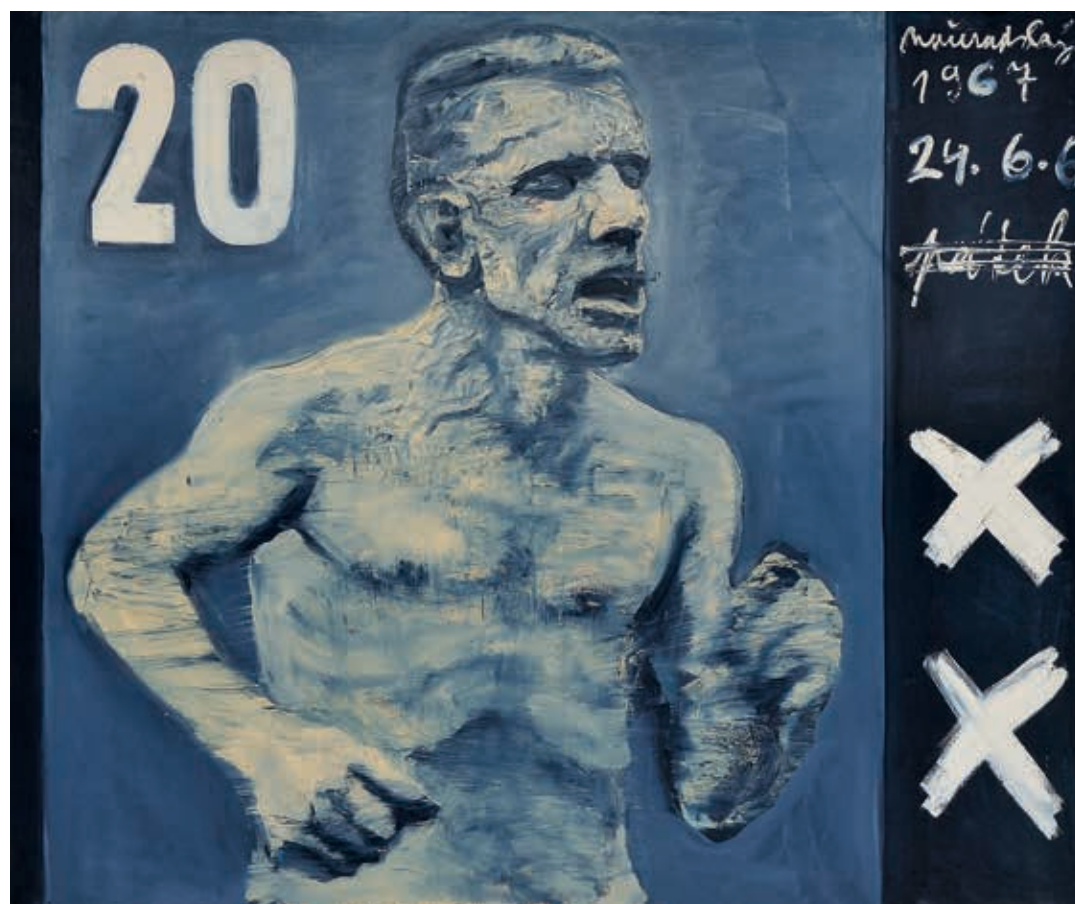
Ne, toho jsem prost. Obrazy maluji rychle, ale mají velice dlouhou přípravu. Vybírám si z kreseb a přemýšlím, zda to udělám alla prima či na několik vrstev. Exekuce musí být pak rychlá – jsem takový typ. Nesmím zapochybovat. Pak se na to podívám za měsíc a vidím co je hotovo a co je třeba dodělat. Ale obraz celý nepřemalovávám.

Je pro vás malování ryze emotivní podvědomá záležitost rozvíjená přímo na plátně? Nebo vycházíte z pravidla z kreseb? V jednom ateliéru, jak známo, jen kreslíte, v druhém malujete. Jak to řešíte? Podle jakého „klíče“ do jednotlivých ateliérů chodíte?

Ale v druhém taky kreslím. Tady na Žižkově mám schůzky, cvičím se v kreslení a mám to tady taky jako sklad. Ale kresby, které použiju k obrazům dělám spíše v ateliéru na druhém konci Prahy.

V našem minulém rozhovoru jste o sobě prohlásil, že jste „postmoderní manýrista“. Co si pod tím máme představit? Není to hanlivé označení?

Já to tak necítím, protože manýrismus považuji za sloh jako každý jiný. Je bella maniera – to bylo jako ctnost. Putující malíři italské nabízel různé služby, dovednosti a techniky, tedy manýry. Bella maniera – krásná dovednost.



Na pláži (v Bulharsku), 1976,
akryl, plátno, 85 x 70 cm

Opus 38, 1980,
akryl, plátno, 81 x 100 cm

Nečekané setkání, 1964,
akvarel, tuš, karton, 29,7 x 42 cm



Běžec K., 1967,
olej, plátno, 130 x 163 cm

Slunný den, 1981,
tuš, akvarel, papír, 41,5 x 58,5 cm

Hysterie, 1987,
olej, plátno, 145 x 116 cm



Malujete olejem i akrylem. Jaký je v tom podle vás rozdíl? V čem jsou (ne)výhody těchto dvou technik? (Tempo malování, rukopis, hutnost, barevnost, celkové vyznění).
Akrylem už nemaluju. Svazoval mě a nutil více ke geometrii a lazurám.

Vaše práce je na první pohled rozeznatelná – originální. Přesto jsou zde znát jistá východiska, směřující k vrcholným projevům vývoje umění 20. století. Vadí vám případně takové dotazy, poznámky a přirovnání?

Ale vůbec ne! Já to snáším od malička, zvykl jsem si na to. Samozřejmě, že mám rád Picassa, ale taky mám rád Mondriana a spoustu dalších věcí. Od něčeho se začít musí. Picasso navázal kubisticky na Cézanna a modrou barvou na Bouchera? Nebo na Puvis de Chavanese v jeho úspornosti. Navíc jsem v Louvru udělal kreseb tak jako žádný jiný umělec. Na tom trvám! Člověk musí znát to, co bylo předtím, aby mohl říct to své. Ale originalita je falešný pojem! Dílo, které alespoň z dvaceti procent nenavazuje na starší umění, je nesrozumitelné.

Uvažujete při práci v pojmech jako je: krása, ošklivost, slast, dekadence, harmonie atd.?

Ale samozřejmě! Já si myslím, že my Češi jsme takoví středňáci. Když vidíme něco jako je Ukřižování od Grunewalda, tak to je na nás moc. Já mám jinak s Ukřižováním problém... ale nemám problémy se Zvěstováním. Lidi, když se zrovna nevyvažují, tak se dávají do různých pošukaných sekt, co v metru otravují lidi a rozdávají nějaké plátky.

Máte nějaké tvůrčí zábrany, kdy si řeknete: „tak to už ne“?

Mám. Zjistil jsem, že jeden můj obraz co je v Národní galerii – nevím, jestli ho tam ten dobytek ještě nechal viset – je Žena – kuře. Tak to jsem si říkal: „Chlapče, to je spíš do Mateřídoušky. To by si spíše měl přemalovat nebo to nikomu neukazovat.“ S odstupem času se mi to ale líbí. Nekleslo to do komiksu. Vlastně jsem toho měl udělat víc v tomhle směru.

Jak se Vám daří, v jaké fázi umělce a člověka se nacházíte?

Pane Wagnere, já jsem čekal, jak se mi uleví a dozvím se, co a jak dělám. Po šedesátce to však nenastalo, i když to bylo lepší než ve středním věku. Říkal jsem si: „Jiříku, ještě máš možná dvacet let před sebou (tátovi je přes 98 a pořád honí holky. Jenže ty sedmdesátky mu pořád umírají), ty se starej jenom o to, abys v těch svých limitech pořádně maloval.“ Za těch více než padesát let co dělám, jsem už své možnosti poznal. Říkám si: „Ty to musíš dělat na doraz, abys měl dobrý pocit. A ostatní si trhněte nohou. Ať mě haníte nebo chválíte... já to líp neumím.“ Musím si být jist, že jsem pro to udělal všechno. Ten pocit je pak nenahraditelný. Pak je vám to jedno, co kdo říká. Nemám už žádnou výmluvu. Vše mám: peníze i podmínky.

Ale při všech těchto skvělých podmínkách člověk třeba neví jak dál...

V sedmdesátí letech to musí vědět!!! Jinak si s tím neměl začínat! Hotovo! A dozví se to tím, že každý den pracuje. Jinak se to nedozví.

Radan Wagner

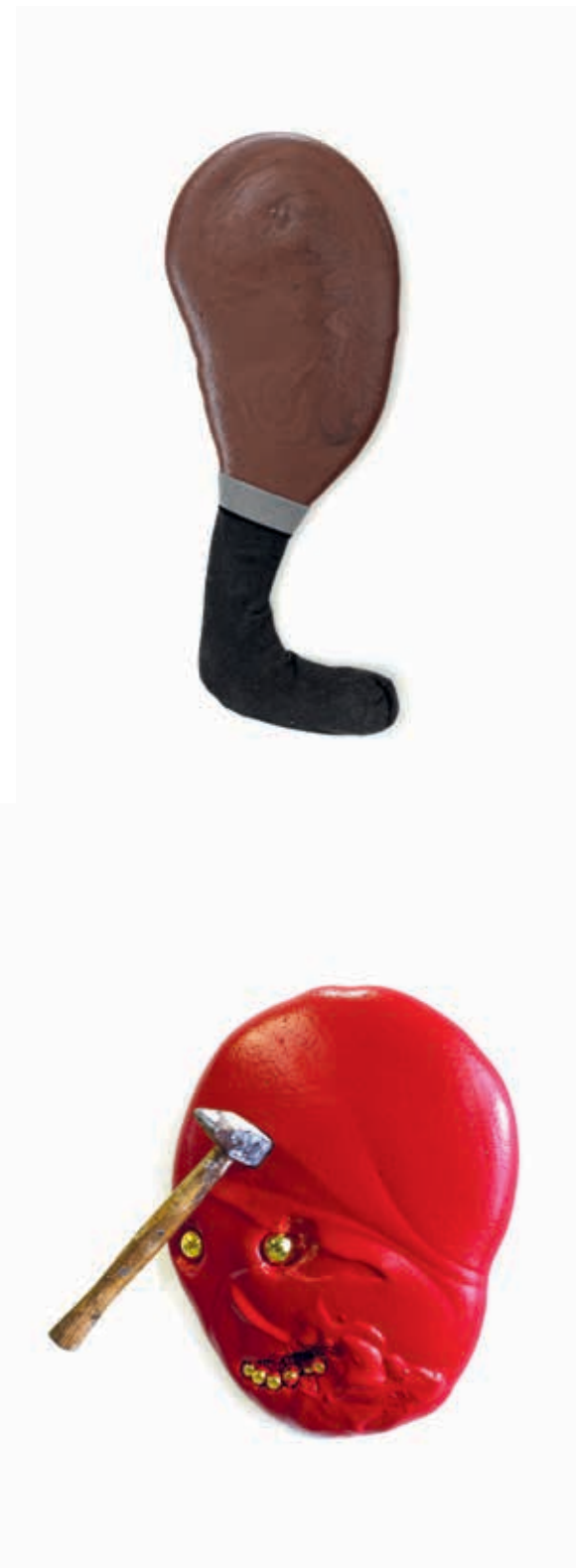


2011–2014,
litý epoxid, různé materiály,
deska, 103 x 73 cm

Krištof Kintera

**Skvrny, tašky,
xichty a hlavy...**

**základní poznámky
k povaze plastických kreseb**



Přestože Krištof Kintera prošel na pražské akademii hned čtyřmi ateliéry, včetně grafiky a nových médií, a jeho práce vykazuje v pravém slova smyslu intermediální charakter, bývá považován především za sochaře. Není divu, protože právě prostorová tvorba hraje v jeho případě prim. V posledních letech se ale čím dál výrazněji prosazuje o něco méně nápadný segment jeho zájmu, který je na vzestupu, a co do počtu, intenzity výrazu a zaujetí, s jakým se mu Kintera věnuje, zaujímá v kontextu jeho tvorby stále významnější místo. Jsou to práce, které sám označuje jako kresby.

Prenatál

Je typické, že úplně první volné Kinterovy práce na papíře z roku 2007 se technikou i původním uplatněním vztahovaly k veřejnému prostoru. Vytvářel je sprejem nebo airbrushem a měly charakter nápisu nebo stylizovaných kulohlavých postav z rodu pozdějších Mluvičů (Talkmen, 1999–2003), jejichž základní podobu ale Kintera definoval už v roce 1995 ve skupině menších objektů nazvaných Příbuzní (Relatives). Prvních šedesát, přes šablonu sprejovaných figurek s heslovitými hláškami, se v rámci série Prvky (The Elements) skutečně v ulicích objevilo, a to už během let 2000 a 2001. K tomuto cyklu se pak nárazově vrátil v roce 2013 ve speciálním projektu pro Amnesty International (Art for Amnesty), když vybral čtyři původní šablony určené pro veřejný prostor (I'm with you!; He was good; Is it all chemistry?; Gimme money!) a z každé vytvořil limitovanou sérii 32 obrazů na papíře o formátu 510 x 360 mm.

Pomocí šablony vzniklo v roce 2007 také několik osamostatněných nápisů (I don't want to have problems!; You are not me!; I'm not you!). Kintera ovšem téměř současně opustil tvarově pevně definovanou formu a začal proti logice techniky používat airbrush elementárním způsobem. Vznikla tak spontánní stříkaná série v červené a fialové barvě, výrazově ukotvená na hranici mezi lineární abstrakcí a figurálem. V roce 2008 byl výběr čtrnácti takových aerografických kreseb formátu 750 x 1050 mm vydán v albu nazvaném Jeden nebo dva nebo dav (One or two or crowd, Dominik Art Editions, Krakov, Polsko, náklad 15 ks).

Černá přichází

Jestliže byla prenatální fáze charakteristická respektem k absolutně plošnému vyjadřování splyňujícím s papírovou podložkou a technikami, které sice mají k tradičním daleko, nicméně stále s nimi volně korespondují, v roce 2009 se situace zásadně změnila. Tehdy začal Krištof Kintera pro své práce na papíře používat polyuretan. Ten převzal ze sochařské praxe, kde ho využíval k povrchovým úpravám. Vůbec poprvé se polyuretan objevil u objektu Red is coming (2007), který je do té míry klíčový pro celou jeho „kresebnou“ činnost, že je Kintera schopen se na něj s odstupem času dívat i jako na svého druhu prostorovou kresbu. Krom materiálové shody barevně navazuje na jeho časné práce na papíře a jeho podoba, tedy proud barvy volně tryskající ze zdi, v podstatě předjímá techniku, kterou se o dva roky později začal vyjadřovat. Neméně významným objektem je v tomto ohledu All my bad thoughts (Všechny moje špatné myšlenky, 2009). U něj se polyuretan pro změnu objevuje v přirozeném „ropném“ odstínu, a především poprvé rozehrává princip vrstevnaté abstraktní skvrny v ploše. Právě ten je zásadní pro Kinterovu základní řadu „kreseb“, od níž se zatím odvíjí i všechny následující až do současnosti.

První lité kresby polyuretanem, důsledně staví na kontrastu černé barvy a bílé podložky, kterou už tvoří nejen papír, ale



2011–2014,
litý epoxid, různé materiály,
deska, 103 x 73 cm

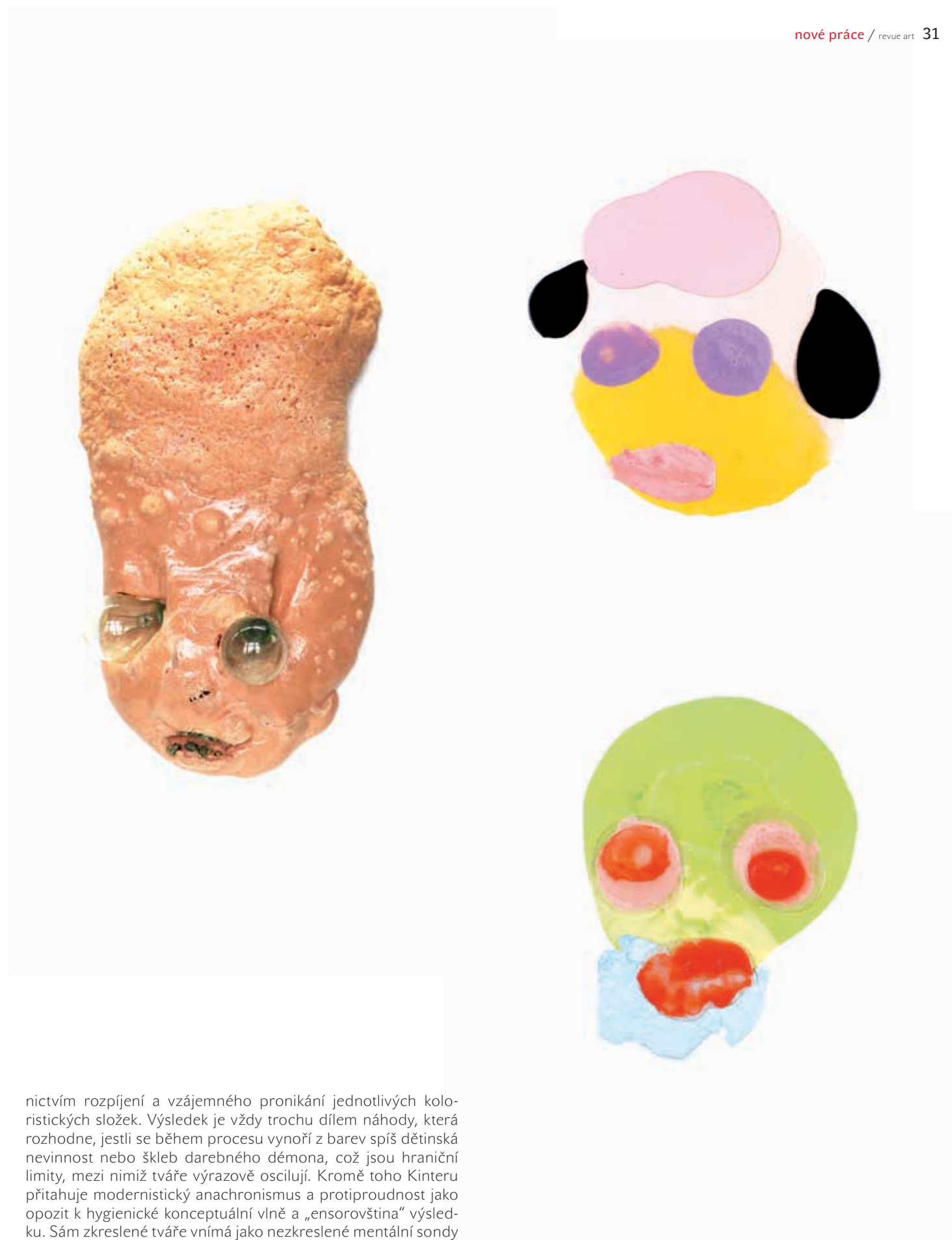
i karton. Tematicky hraje hlavní roli jedna nebo více abstraktních skvrn. Ta je zpočátku prioritně vnímána materiálově jako jakási alegorie prahmoty – temná hmota (Dark Matter), v případě většího počtu pak vztahově, což někdy odráží také názvy. Zároveň se už v této fázi objevují zárodky motivu tváří ve formě bazálních lineárních emotikonů bez obrysových kontur umístěných přímo do čisté plochy podložky. Právě v této otevřené řadě, kterou rozvíjel i v následujících dvou letech, Krištof Kintera definoval prakticky všechny určující principy svých „sošných“ kreseb – totiž kombinování novodobých sochařských materiálů včetně vědomého zdůraznění jejich významu s akčními litými technikami, z něhož vychází výrazová exprese a reliéfní plnost kompozice, to vše postupně vázané na tradiční sochařské téma



hlavy. Proto má také černobílá série v této oblasti jeho tvorby nezastupitelný a zároveň iniciační charakter.

Nezkreslená zkreslenost, molekuly a věci

Další zlom se váže k roku 2011. Krištof Kintera se začal naplno věnovat problematice tváře, která se stala hlavním tematickým zájmem jeho nových kreseb. Polyuretan tehdy dočasně nahradil polyester. Ten se tak stal dalším sochařským materiálem Kinterových prací na papíře, respektive kartonu. Zajímavá pro něj byla jak kratší doba katalyzace, tak především větší podíl automatismu při vzniku nových kompozic. Kintera jako iniciátor ovlivňuje barevnost, základní tvarové dispozice nebo struktury, a potom sleduje jak se obraz sám vyvíjí a definuje prostřed-



nictvím rozpíjení a vzájemného pronikání jednotlivých koloristických složek. Výsledek je vždy trochu dílem náhody, která rozhodne, jestli se během procesu vynoří z barev spíš dětská nevinnost nebo škleb darebného démona, což jsou hraniční limity, mezi nimiž tváře výrazově oscilují. Kromě toho Kintera přitahuje modernistický anachronismus a protiproudnost jako opozit k hygienické konceptuální vlně a „ensorovština“ výsledku. Sám zkreslené tváře vnímá jako nezkreslené mentální sondy člověka, který je každodenním otrokem psychiky vlastní i jiných lidí, jako momenty strachu, pitomosti i trapnosti.

Druhou dlouhodobě rozvíjenou tematickou linií tvoří molekulární schemata, která volně navazují na předchozí abstraktní skvrny. Jde o systém pronikajících nebo na sebe navazujících



2011–2014,
litý epoxid, různé materiály,
deska, 103 x 73 cm



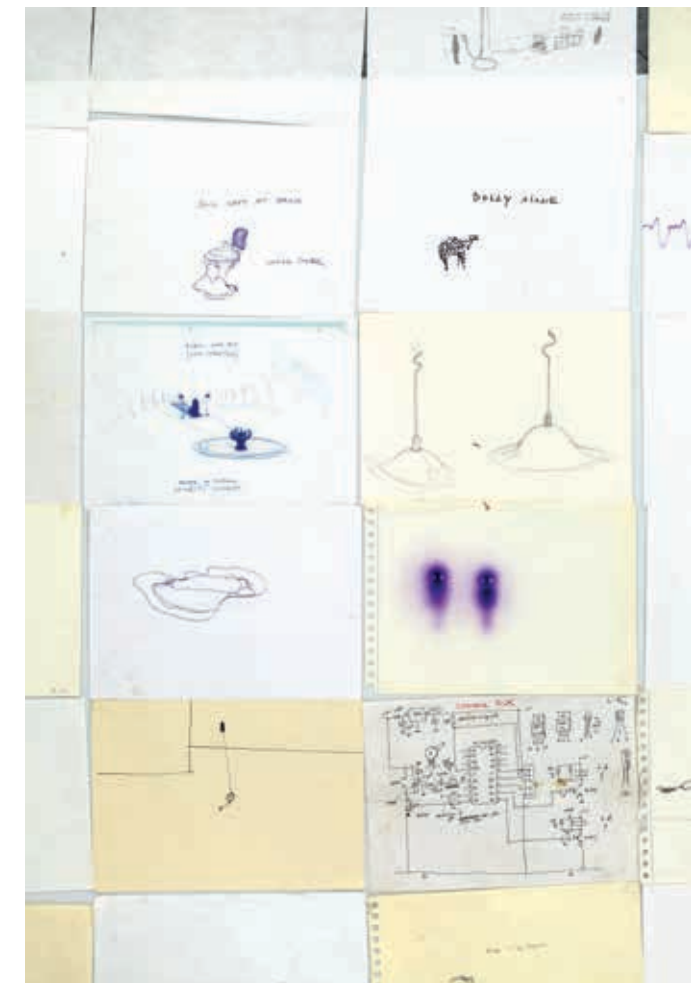
kruhových forem. Také v tomto případě lze najít jejich předobrazy v Kinterově prostorové tvorbě, jedním z nich může být např. objekt sněhuláka z deformovaných gymnastických míčů, jehož název *Basic Atomic* (2011) jasně odkazuje jak k atomické podstatě tak ke skladebnému principu. Zřejmě nejvýrazněji tyto zásady Krištof Kintera sochařsky rozvinul ve svém čtyřapůlmetrovém objektu z plastových vánočních koulí *Démon růstu* (*Demon of the Growth*, 2012), který se otiskl také do plošné tvorby, když stejný materiál v několika případech použil i pro skladebné kompozice na kartonech, ať už byla jejich námětem abstraktní molekulární sestava nebo sváteční záblesk reality, v tomto případě penis. Zvláštní obrazovou skupinu, která rovněž pracuje s předměty denní potřeby, tvoří *Plastic Bags* (2011), neboli v ploše muchlané plastové nákupní tašky. Také to je téma, které s tvorbou Krištofa Kintery rezonuje už léta. Stačí připomenout audioobjekt *I'm sick of it all!* z roku 2003 a především *Black Flag* (2011), který se sérií muchláží bezprostředně souvisí. Také tady hraje roli fascinace lapidárností techniky i efemérností a bezcharakterností výchozího „sochařského“ materiálu, který ochotně přijímá tvar čehokoli, co je do něj vloženo.

Právě vstupy reality jsou charakteristické pro zatím poslední fázi, tentokrát už v pravém slova smyslu plastických kreseb Krištofa Kintery, která přichází rokem 2012. Výchozím materiálem je pigmenty barevně natónovaný dvousložkový polyuretan, který má schopnost výrazně vzkypět, takže tvář získává zřetelně reliéfní charakter. Do bochníku (hmoty) hlavy pak Kintera přímo ukotvuje předměty denní potřeby od žvýkaček a vánočních koulí po žárovky, lžice, brýle a kladiva, jimiž „modeluje“ anatomii obličeje. Výrazná trojrozměrnost a předmětná nadsázka hlav vyvolává etnografické asociace, takže je vidí jako jakési středoevropské domorodé masky počátku 21. století. Ne náhodou několik z nich totožně použil při letošním vršovickém masopustu.

Plastické kresby

Krištof Kintera se kresbou zabýval v podstatě vždycky. Používal a používá ji především v sochařském slova smyslu jako přípravný a studijní materiál ke svým projektům. Kresba tak pro něj zpočátku představovala hlavně podklad pro sochy a objekty, který k nim byl v přímém vztahu a definoval základní představu o nich. Od roku 2007 se ale jeho práce na papíře postupně emancipovaly. V poměru k jeho realizacím sice zůstávají, ale princip vzájemné vazby se obrátil. Nově jsou naopak samy odvozovány od trojrozměrných děl. Nejen, že si tak uchovávají souvislost s logikou a celkem jeho tvorby, ale zacykluje se jimi i proces jejího utváření. Kresba už je nejen na začátku, ale také na konci Kinterova výtvarného uvažování, v jehož centru jako univerzální těžiště stále stojí hmotný prvek. Přestože je samozřejmě označení kresba sporné, odpovídají tomuto médiu Kinterovy práce minimálně v tom, že ve většině případů vycházejí z plochy, jsou prvotnější, nespekulativní, přímé a niterné zároveň, přitažlivé v jednoduchosti a neandrtálnosti projevu. Výstižnější je ale rozhodně termín plastická kresba, který zároveň zachycuje sošnou podstatu, trojrozměrný charakter a také volně evokuje materiál, který stojí za jejich vznikem.

Radek Wohlmuth





Josef Bolf, *Bez názvu*, 2010 – 2011,
olej, plátno, 65 × 95 cm

sbírka

Současné umění

K výtvarnému umění neodmyslitelně patří také sběratelství, onen hybatel i ukazatel tendencí, které se na trhu projevují. Mnohdy je sběratelské počínání inspirováno dlouholetou rodinnou tradicí, jindy se k němu dosud nezkušený jedinec dostane díky náhodnému setkání. Taková osudová chvíle pak může dále naplňovat jeho život a třeba i kultivovat blízké okolí. V této rubrice vás budeme provázet některými, tedy dostupnými a zajímavými sbírkami – ukázkami jejich současné podoby a seznamovat vás i s názory jejich strůjců. Věříme, že vás takové názory osloví a osobní příběhy upoutají svými počátky, současným názorovým tříbením i do budoucna směřujícím usilováním. Sběratelé si zpravidla přejí zůstat v anonymitě. I v tomto případě budeme respektovat tento požadavek.

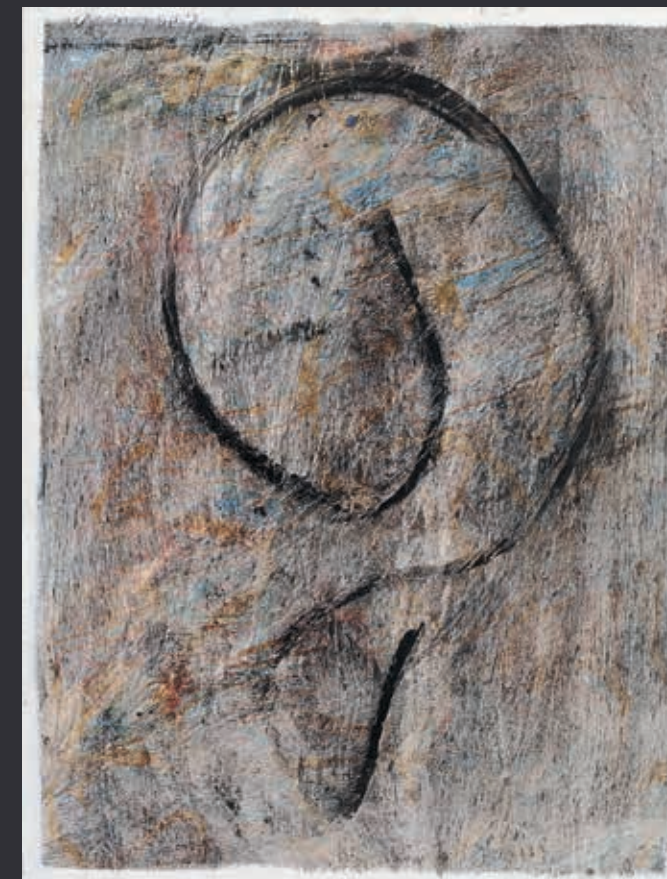
Jak dlouho sbíráte výtvarné umění? Můžete nám prozradit, jak jste se k této činnosti dostal?

Umění jsem začal sbírat zhruba před před osmi lety. V roce 2006 jsem si koupil první obraz. Počáteční nákup nebyl určitě veden důvody založit širší sbírku. Chtěl jsem si spíše pořídit bytový doplněk, který by mně a mojí ženě dělal radost. Než jsem se rozhodl k prvnímu nákupu, prošel jsem velké množství katalogů. Inspirovala mě také opakovaná prohlídka děl v jedné soukromé sbírce. K umění a hlavně sběratelství mě tedy přivedla víceméně náhoda. Tou bylo setkání s člověkem, který je v tomto oboru uznávaným odborníkem a sběratelem. Dotyčný vážený muž pochází již z druhé generace sběratelů a dnes již mohu s radostí konstatovat, že jsme přáteli. Nepojí

nás však pouze vztah k umění, ale i k mnoha jiným a velmi různorodým tématům. Jisté však je, že mě nasměroval k této zálibě. Za to jsem mu dodnes velmi vděčný.

Kolik děl máte v současnosti ve své sbírce?

Počet děl v mé sbírce se neustále mění. Jsem také limitován vlastní ekonomickou situací. Mnohdy jsem nucen nový nákup kompenzovat prodejem stávajících „věcí“. Dalším omezujícím faktorem jsou samozřejmě prostorové možnosti. Nechci díla ukládat do depozitáře, ale rád bych si svá díla užíval – díval se na ně a vnímal jejich bezprostřední energii. Každý den mi stačí třeba jen letmý pohled, abych se přesvědčil, že sběratelství stojí za to.



Petr Pastrňák, *Z cyklu Hořící les*, 2010,
akryl, plátno, 40 × 33 cm

Francois Fiedler, *Composition*, 2000,
olej, plátno, 116 × 89 cm

František Matoušek, *Cesta na Jimramov*, 2001,
akryl, vypárávaná džínovina, 35,5 × 40 cm

Zaměřujete se ve svém sbírání na nějak vymezená časová období, konkrétního autora či skupinu?

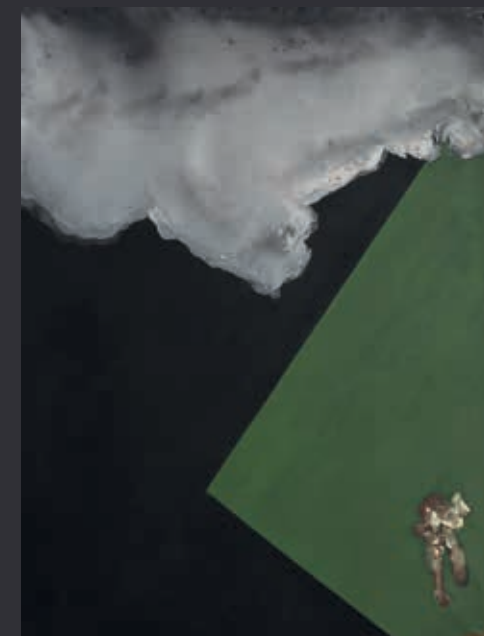
Na začátku jsem se zaměřil zejména na české autory. Motivem byla již zmíněná menší ekonomická náročnost a zejména také snadnější dostupnost. Postupem času se dostávám i k nákupu zahraničních autorů.

U nákupu díla dávám přednost kvalitě a jistě originalitě. Pře-vážně se zaměřuji na mladé a perspektivní autory. V tomto okruhu je pořizovací cena „zajímavější“ a je zde i značný potenciál do budoucna. U starších renomovaných autorů mám pocit, že jsou jejich díla mnohdy přeceňována, možná i nadhodnocena a na trhu jsou v nedostatečné či méně reprezentativní nabídce. V neposlední řadě je i dost těžké se k nim dostat.

Šťastnější sběratelé si díla drží a málokdy je nabízejí k prodeji. Tato situace je zřejmá především v posledním období.

Jak vnímáte rozdíl v dostupnosti reálného nákupu mezi domácími a zahraničními autory?

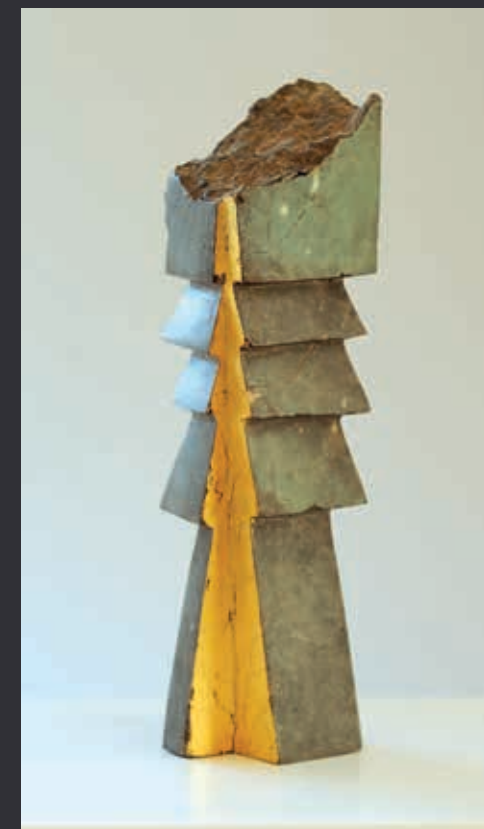
Jak jsem se již zmínil, v posledních pár letech nakupuji i zahraniční autory. Je pro mě velmi překvapivé, že mezinárodně respektovaný autor, prověřený trhem, se dá v zahraničí pořídit za velmi příznivých podmínek. To platí i přes větší náročnost, kterou nákup v zahraničí nutně provází. Mám ve své sbírce (dle mého názoru) zahraniční autory srovnatelné s naší „téměř špičkou“, které jsem pořídil za menší náklady, než bych musel vydat u nás. Zajímavé je srovnání trhu s autory v zahraničí, mezinárodní zastoupení a zastoupení v prestižních gale-



Jacques Germain, *Bez názvu*, 1963, olej, plátno, 65,5 x 81 cm

Josef Žáček, *Kruh*, 2000, olej, plátno, 64 x 49,5 cm

Dana Puchnarová, *Informelní krajina*, 1961, olej, plátno, 64 x 81 cm



Nikola Nováková, *V pravé poledne*, 2004, akryl, plátno, 120 x 150 cm

Jan Koblasa, *Na golfu*, 1977, olej, plátno, 120 x 90 cm

Jan Koblasa, *Bez názvu*, 2009, kámen, plátkové zlato, v. 23 cm

riích s autory z České republiky. Nechci říci, že nemáme kvalitní autory, to určitě ne! Dovolují si pouze prezentovat svůj názor, že mnohdy autor se zastoupením v mnoha světových galeriích stojí méně či jen srovnatelně, než náš autor, jehož známost v zahraničí je velmi omezena.

Zajímají vás také bližší informace o autorovi - jeho osobnost, vývoj, smýšlení a dlouhodobé směřování? Nebo nakupujete spíše zprostředkovaně na aukcích či v galeriích?

Rád si o autorech díla něco přečtu, případně se rád podívám na nějaký dokument. Ale osobně do ateliérů nejezdím a omezují se na nákupy v aukcích a galeriích. V tomto směru mi připadá přínosná také vaše galerie.

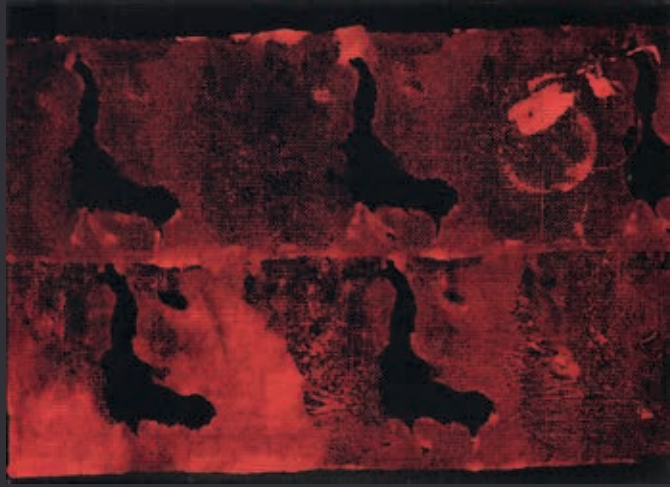
Co považujete ve své sbírce za nejcennější, za jakýsi dosavadní vrchol?

Nemám jednoznačnou odpověď. Pokud budeme vrchol měřit penězi, tak se bude jednat o zahraniční autory, kteří jsou v mé sbírce zastoupeni. Nicméně nechci se omezovat pouze na pohled přes finanční stránku díla. Každé dílo mi přináší radost a je spojené s určitou životní etapou, kterou mi připomíná. Nevím, jestli rozumíte mému vysvětlení, ale mám například kresbu od Jakuba Špaňhela, kde pořizovací hodnota byla skutečně velmi nízká. Ale toto dílo má takovou energii a příběh, že je pro mě stejně důležité, jako nejdražší obraz v mé sbírce. Jaký je váš sběratelský sen? Co byste měl rád ve své budoucí kolekci?

Sběratelský sen nemám. Můžu uvést pár jmen světoznámých autorů, po kterých touží každý sběratel, ale to je zbytečné. Mám pouze limitované finanční zdroje a těch se musím držet. Možná doplňující informace: raději než serigrafii od světového autora si koupím olejomalbu od méně známého či mladého umělce, kterému věřím. A co je hlavní - budu vlastnit jedinečný a neopakovatelný originál.

Vám někdo ve vaší sběratelské činnosti radí, pomáhá nebo sbíráte spíše podle vlastního citu?

Můj přítel i velmi dobrý kamarád, který mne k umění a sběratelství přivedl, je mým takřka každodenním rádčem. Veškeré nákupy s ním konzultuji a jeho názoru si nesmírně vážím. Jak jsem již zmiňoval, pochází již z druhé generace sběratelů a má obsáhlé zkušenosti i velmi sofistikovaný odhad. Zároveň se snažím doplňovat své „vzdělání“ četbou recenzí, samozřejmě také sleduji výsledky aukcí a nabídky různých galerií. Impulzivním nákupům se snažím vyhnout a vždy nakupuji s rozmyslem. Daná věc se mi musí líbit, měla by samozřejmě zaujmout i mou manželku a dceru. Dceři je teprve sedm let, ale dle mého názoru mají malé děti patřičně vyvinutý cit pro umění. Z nějakého důvodu vědí, co je hezké a zajímavé, jen neznají konkrétní důvod.



Jakub Špaňhel, *Slepice*, 2006,
akryl, plátno, 40 × 55 cm

Petr Pastrňák, *Z cyklu Lesy*, 2012,
akryl, plátno, 60 × 45 cm

Petr Písařík, *Bez názvu*, 2008–2010,
kombinovaná technika, plátno, 86 × 85 cm

Leon Zack, *Composition*, 1976,
olej, plátno, 162 × 130 cm

Někteří sběratelé považují nákup umění za dobrou investici, vidíte to také tak? Řídíte se, alespoň v jisté míře, tímto hlediskem při nákupu děl?

Domnívám se, že investiční pohled při nákupu uměleckého díla nelze vynechat. Pokud buduji sbírku, která má za něco stát, musím se dívat i na finanční aspekt. Zcela jistě je však špatný názor, že při nákupu uměleckého díla se vždy jedná o dobrou investici. Nicméně při sofistikovaném výběru a „správném“ nákupu může být investice z dlouhodobého pohledu velmi zajímavá.

Dílo Miroslava Háka



Ve dvoře, 1942,
vintage gelatin silver print, 21,9 x 16,9 cm



Za městem, 1943,
vintage gelatin silver print, 23,6 x 17,6 cm

Stromovka, 1942,
vintage gelatin silver print, 17,6 x 22,6 cm



V tomto sestavení se objevil Hákův soubor fotografií v galerii Vincence Kramáře v únoru letošního roku v Praze spolu s obrazy Grossovými a sochami Zívrovými. U Hákovy fotografické osobnosti je důležitý radius jeho působení v celém výtvarném dění československém, nejen fotografickém. Byl do progresivního umění zapojen v citlivých bodech jeho vývoje. Jeho fotografií není mnoho, ale výraznost a podnětnost některých děl je neobyčejná. Mohli bychom ho definovat jako kreativní typ tvůrčího fotografa. Od počátku tvorby se jeho fotografie vyznačují definitivností výrazu. Chtěj nechtěj je nutno s nimi počítat.

Překvapuje už v roce 1936 obesláním Mezinárodní fotografické výstavy pořádané fotografickou sekci SVU Mánes. Tím se stal najednou a samozřejmě součástí československé fotografické avantgardy, kterou v třicátých letech tvořili Funke, Sudek, Jeníček, Hackenschmied, Wiškovský, Lehovec aj.

Hák je profesionálně vyučený fotograf a fotografuje nepřetržitě celý svůj život od nejranějšího dětství (1922). Má dokonalou řemeslnou a technickou průpravu. Poněvadž fotografické řemeslo je jeho silnou stránkou, láká ho experiment, který zapojuje do výtvarného účinku svých snímků. Novopacké období mládí je důležité jako léta učení ve fotografickém ateliéru svého otce, i jako navázání přátelského a tvořivého pouta s umělci, kteří později s ním vytvoří Skupinu 42.

Od roku 1937 žije Hák trvale v Praze, stává se fotografem v divadle E. F. Buriana. Tak jako v Pace obklopuje se i v Praze přátelstvím s osobnostmi uměleckého světa: malíř Lhoták, kritik Linhart, profesor Jirda, malíř Šimák, básník Kolář, malíř Souček, kritici Kotalík a Chalupský, režisér Vaňátko aj. Profit z těchto styků byl vzájemný.

Léta strávená v divadle E. F. Buriana jsou popudem k vytváření nového typu „hákovské“ divadelní fotografie. Světelnost a dynamika figurálních výjevů nebyly jeho předchozí doménou. Tady musel vykazovat zcela novou pohotovost a pozornost, ukázat jinou podobu své tvorby. Ale opět ovládá tyto fotografie poetický princip. Dynamičnost je novou složkou, která se do této chvíle v Hákových raných fotografiích neprojevovala. V časném díle bylo znát, že byl napájen jedním okruhem zálib z časopisů Minotaure a Verve, z Man Rayových a Atgetových fotografií inter-pretovaných a pochopených surrealisty, celým imaginativním a fantazijním světem 30. let.

Přesto nepodléhá -ismům a jeho Noc a den, Akrobat zůstávají v české linii poetické fotografie. Nikdy nepřekračuje hranice stylizace. Vlastně nestylizuje, ale poetizuje. Hledá v námětech krásu, která je křehká.

„Všechno, celý život patří do fotografie, a stejně tak musí fotograf dát do fotografie celý život.“ Skutečnost a život se z Hákových fotografií nevytrácejí, jeho fotografie působí vždy na-



Pasáž IV., 1945,
vintage gelatin silver print, 17 x 21,3 cm

Ulička ve městě, 1942,
vintage gelatin silver print, 23,6 x 17,5 cm

Z Holešovic II., 1942,
vintage gelatin silver print, 14,7 x 23,3 cm

Pasáž II., 1945,
vintage gelatin silver print, 15,9 x 22,9 cm



léhavě právě jako fotografie a nikoli jako grafika. Ve třicátých letech se Háková osobnost vyhraňuje a formuje, ale nelze o fotografiích této doby tvrdit, že vypadaly právě jen určitým jediným způsobem, že měly jediný určitý styl. Háková tvorba se odehrává od začátku dodnes v několika plánech najednou. Jeden z nich autor v určitou dobu rozvíjí více, ostatní nechá čekat na jejich chvíli. Od počátku ho provází touha po experimentování a nalézání nových způsobů vyjádření. „Jsem pro experiment. Všechno, co jsem udělal, jsou pokusy.“

Ale experiment pro experiment nemá smysl. Nezval, jak známo, není možný bez surrealismu a poetismu, ale nezůstal při nich, dostal se někam dál. Experiment musí postihnout, podle mého, kus člověka a kus života.“

Od roku 1937 Miroslav Hák pracuje na dynamickém a světelném zachycení jeviště, ale zároveň se mu začíná pomalu odvíjet nové dobrodružství zdí, které zaznívá jako nová česká replika a interpretace Brassaiových Sgrafit. Cyklus Divotvorné přírody navazuje na městskou poezii Světa v kterém žijeme (Chalupecký), na atmosféru Skupiny 42.

Hlavní důraz Hákovy tvorby je ve vynalézání. Hledání výtvarných a poetických složek se v jeho díle v několika proudech rozvíjí, proplétá a znovu objevuje v nejrůznějších variacích. Světlo dynamického pojetí bylo jedním z hlavních problémů Hákových divadelních fotografií. Ve fotografii Koks v našem souboru se rozkrývá obdobný princip, o který se fotograf nově zajímá od roku 1966 ve snímcích pražských podchodů: „Chtěl bych udělat knihu z pražských pasáží. Přišel jsem na to náhodou. Požádal mě na Starém Městě slepec, abych ho doprovodil k Tylovu divadlu. Chtěl jsem ho vzít přes Staroměstské náměstí, ale on mě vedl pasážemi, které jsem neznal, a to mě dovedlo k myšlence tyto pasáže ofotografovat a vidět na nich to, co běžnému vidoucímu člověku při běžném provozu uniká, a začal jsem to dělat.“ Ve fotografiích podchodů jsou světlo a prostor rytmicky a geometricky členěné a tak tu vznikají obrazy s přesným uspořádáním a s dynamikou postav, rozvíjejících svůj pohyb na členitých pozadích. Stejný problém rytmizovaného členění objevuje v souboru fotografií Stromy z roku 1965. Snímek Město je nejbliže společnému východisku Skupiny 42 ve střetnutí všednosti a poezie, lyrismu a věcnosti. Strom rozvádí zase jinak známou Leonardovskou poučku o přeludnosti skvrn na zdi. Jaro a Racek vybočují ze souboru, ale bylo autorovým přáním, aby výběr nebyl příliš uzavřený. Dvě fotografie jsou rekapitulativní: Koks a Maska. Ukazují rozkrývání problémů u Háka v třicátých letech. Pět fotografií podchodů a fotografie Stromů v tomto výběru zřetelně převažují. I když v nich jde především o rytmus a světelnou hru, životní skutečnost není potlačena. Fotografie Dveře uzavírá tento soubor jako tajemně osvětlený příslib nových poetických objevů.

Pocit závažnosti a naléhavosti tvůrčího činu propůjčuje Hákovým fotografiím intenzivní působivost a zvláštní pocit ojedinelosti díla.



Zdá se, jako by každá Háková fotografie byla neopakovatelným počinem, jako unikátní objev ve své chvíli a pro svůj čas dovršený. Nikdy, i v sebevlnější kreaci, neztrácí kontakt s realitou, ale to rovněž činí jeho fotografie živoucími i po letech. Hák sám definuje fotografii jako převedení viděné skutečnosti v novou skutečnost fotografickou. U něho je třeba podtrhnout význam slova „novou“ a „fotografickou“. Jeho fotografie se sice inspirovaly dobovou výtvarnou slohovostí, ale jsou zároveň napřed, dávají popudy dál. Potvrzují, že nové proudy nevznikají ze vzduchoprázdna, ale že žijí z nově nahlížené a chápané skutečnosti. Tak dojistě míry souznívají fotografie podchodů s novým hledáním malířů kinetistů. Hák sám sebe nekopíruje, ale rozvíjí: „Nebát se, ale nezastavovat se. Projít cokoli, ale někam dojít.“ Prošel skutečně mnohým, ale obdivuhodné je, že vždy zanechal stopu.

Citáty jsou vyňaty z článku Jaroslava Bočka Hovoří Miroslav Hák, Československá fotografie, 1963, č. 1. Anna Fárová, 1967

mladí

Prolnout,
rozpojitVladimír
Houdka

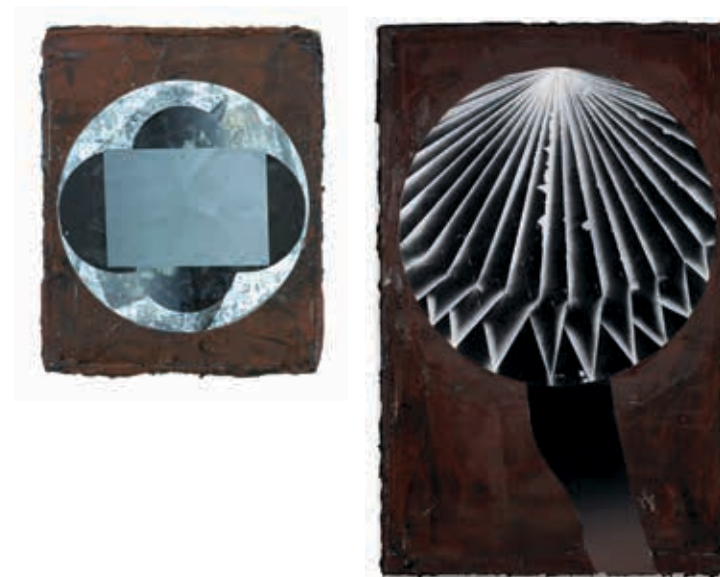
V cyklu Melancholie (2010), podle něž byla také pojmenována první výstava Vladimíra Houdka na půdě velké instituce, pozornost diváka v první chvíli upoutávaly postavy, které působily jako zdánlivě těžisko obrazů jinak abstraktních. Tyto figury, malované podle fotografií z různých dob a míst, někdy fotografií ikonických, jindy méně známých, ale vždy zachycujících postavy zvláštním způsobem něčím zaujaté a zároveň nezúčastněné, jsou osamocně vsazeny do promalované plochy, která je vůči nim nepřiměřeně rozlehlá. Jimi naznačená akce, jejich postoj, jejich gesto se ocitá ve vztahu k abstraktnímu pozadí, pojednávánému zřetelnými tahy, které někdy ještě asociuje určitou iluzi prostoru či jakési scény (zejména prostřednictvím úzkého spodního pruhu, nízkého horizontu odlišujícího se od zbytku plátna barevně či geometrickou strukturou, ale také vertikál na okrajích a uprostřed obrazu). Většina plochy obrazů je ryzí malbou, anebo malbou rozčleněnou do geometrizujících ploch, respektive v jednom případě malbou, která staví proti sobě nevýrazně volně malovanou plochu a barevně propracované kruhy.

Z předchozího popisu by mělo být zřejmé, že Houdkovy obrazy z cyklu Melancholie jsou značně narativní, přičemž zápletka se netýká přivlastněných postav z fotografií, ale toho, čemu jsou vystaveny, s čím jsou jejich gesta konfrontována. Je to malířské gesto, promalovaná plocha, pozadí, na něž upozorňuje pří-



Bez názvu (Srst), 2013,
olej, papír, plátno, 210 × 160 cm

Démanty noci, 2011,
olej, plátno, 75 × 60 cm, soukromá sbírka



Bez názvu, 2013,
olej, papír, plátno, 50 × 40 cm

Bez názvu (Toyen), 2014,
olej, papír, plátno, 140 × 90 cm,
Leinemann Foundation, Berlín – Hamburg, Německo

Koperník II., 2013,
olej, papír, plátno, 240 × 185 cm

Bez názvu (Torzo), 2014,
olej, papír, plátno, 200 × 150 cm

tomnost figurativní výpůjčky. Jako by postavy zastupovaly diváka a definovaly různé typy reakcí na malovanou plochu, jako by vyjadřovaly různost našich afektivních odpovědí na emocionální a obsahové kvality různých typů abstraktní či čisté malby. Jak poznamenává Petr Ingerle, „tématem obrazů je na prvním místě samotná malba a její novodobá historie“ a zároveň „se zde blížíme situaci popisované jako 'divák v obraze'“. Melancholicky vyznívá především opora, kterou pro své rozhodnutí malovat či svěřit se malbě, hledá mladý malíř u postav – jako by se jejich prostřednictvím vyrovnával s otázkou, zda je malířské gesto, tvar, plocha dostatečně výmluvné, zda již nejsou vyčerpány jejich možnosti. Odpověď zní „ano“, ale také zároveň „ne“. Jak poznamenává Michael Ann Holly: „... saturnský temperament vždycky obsahuje možnost tvůrčí svobody. Duch kontradičky spočívá v jádru melancholie.“

Výstava Melancholie jednak rekapitulovala Houdkovy úvahy nad malbou jako jemu vlastním vyjadřovacím prostředkem a zároveň malbu učinila vlastním tématem jeho tvorby, respektive základním prostředím, které aktivně materializuje jeho vztah ke světu a umění. I názvy následujících cyklů jsou stejně jako jednotlivé obrazy Vladimíra Houdka nesené téměř nepostřehnutelným sporem, rozepří, rozpojením a zdvojením, které otevírají a utvářejí prostor. Tentokrát už nepotřebuje figuru, která ukazuje na to, co se v obraze děje. Prostor nových obrazů je





totiž viditelný i myšlený zároveň. Je to prostor naplněný tím, jak se sám ustavuje téměř samovolným štěpením jednoty, po které vždy toužíme a která je – myslíme si – na počátku. Tato jednotu v silném slova smyslu ovšem neexistuje. Nazýváme to třeba iluzí, anebo něčím na způsob rovnoběžek stýkajících se v nekonečnu: můžeme to dokázat matematicky; můžeme si to snad dokonce i představit, ale vždycky začínáme (a končíme) u obrazu minimálně dvou samostatných přímk, oddělených linií. Jestliže cyklus Melancholie jednotu světa kontemplanuje jako myslitelnou, ale neuskutečnitelnou (či neuskutečňovanou), následující soubory už svými názvy zvýznamňují protiklad jako konstitutivní prvek jakéhokoli významu. V novotvaru Dauhas (2011 – 2012) slyšíme už jen ozvěnu názvu hnutí, umělecké školy, která chtěla dát modernímu životu nový tvar, jednotu v mnohosti a tvůrčí svobodě opřené o promyšlené konstrukční principy; jako bychom mohli rekonstruovat původní název, z něhož však vždy něco chybí a něco přibýlo, takže nelze pouze doplnit ztracená písmena, naopak se musíme vyrovnat s tím, že něco je radikálně jinak. Řeřavý úběl (2012) má ovšem něco z jing a jang, finální smysl nelze získat jinak než spojením protikladů, a v názvu Rozklenutá čern (2012) je naděje, když se ztratíme do tmy. V těchto cyklech se obrazy obejdou bez poukazu k figuře, ústředním motivem se stává kruh, jehož prostřednictvím se téma prostoru – popředí a pozadí, průhledu a jeho zakrytí

Posedlost, 2012,
olej, papír, plátno, 240 × 185 cm,
soukromá sbírka

Sykot, 2012,
olej, papír, plátno, 60 × 48 cm,
soukromá sbírka

Bez názvu, 2012,
olej, papír, plátno, 60 × 48 cm

Bez názvu, 2012,
olej, papír, plátno, 60 × 48 cm,
soukromá sbírka



Bez názvu, 2013,
olej, papír, plátno, 50 × 40 cm

Bez názvu, 2012,
olej, papír, plátno, 100 × 70 cm,
soukromá sbírka

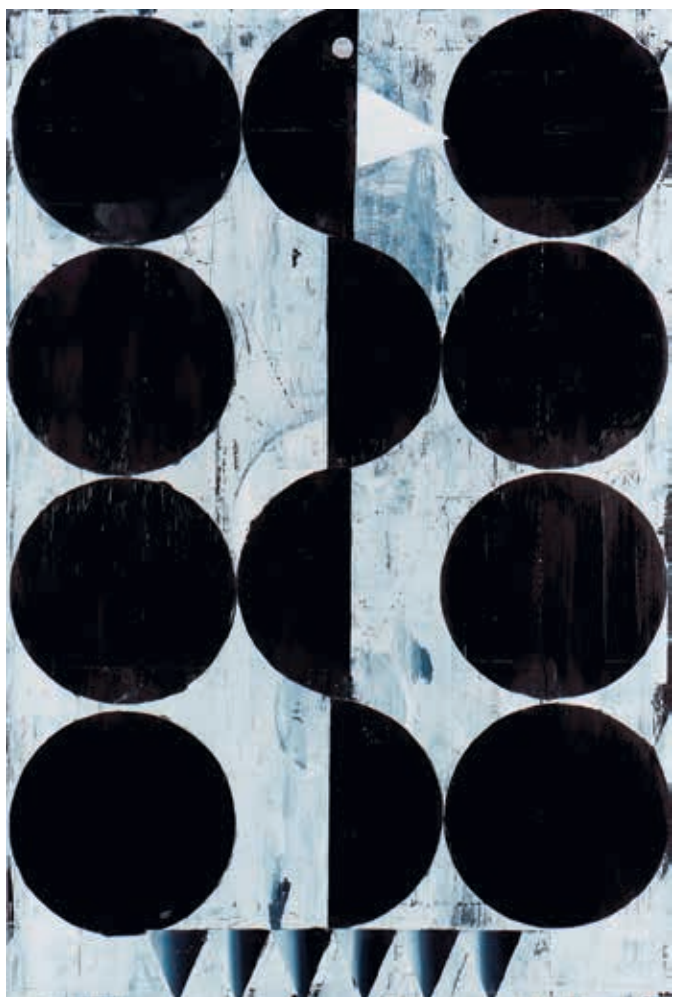
Černé zrcadlo II., 2012,
olej, papír, plátno, 230 × 175 cm

Závoj z obzoru (M. Ernstovi), 2012,
olej, papír, plátno, 230 × 180 cm



– dramatizuje v jakési stázi, utkvění. Abstraktní tvar v ploše zároveň utkvívá a zároveň se děje, vystupuje z pozadí a zároveň s ním splývá.

Poukazy k symbolickému zatížení geometrických forem u prvních abstrakcionistů a teprve nedávno docenovaných umělkyn jako byla Hilma af Klim či Emma Kunz mají smysl ve vztahu k možnosti, kterou centrální kruhová forma a její metamorfózy, kontaminace jinými tvary či její rozrušování ve vztahu k vnitřku i pozadí, nabízí jako hybatel pohledu. Walter Benjamin v krátkém textu O malbě aneb znak a znamení nejprve uvádí: „Malba. Obraz nemá podklad. Ani v něm jedna barva neleží na druhé, nanejvýš se vyjevuje v médiu druhé barvy.“ Proto médium malby „označujeme za znamení v užším smyslu – malba je takovým médiem, takovým znamením, protože nezná podklad ani grafickou linii.“ Pro Benjamina je ovšem podstatné, že pojmenováním obrazu se obraz „vztahuje k něčemu, co on sám není“ a vztahen k tomu, podle čeho je obraz pojmenován, provádí kompozice, jíž do obrazu vstupuje vyšší síla – slovo jazyka, jež je samo o sobě neviditelné a jež se „usídluje v médiu malířského jazyka tím, že se zjevuje v kompozici“. Obraz, který by nevznášel nárok na to být pojmenován, by přestal být obrazem „a přestal by vstupovat do média znamení vůbec, o čemž si ale vůbec nedokážeme udělat představu.“ Zjednodušeně řečeno, každý obraz vznášá nárok na to, aby byl pojmenován, což ovšem nut-



ně nemusí znamenat, že ho pojmenovat dokážeme. Houdkovi obrazy podle mého názoru výslovně takový nárok tematizují. V jednom z cyklů, které bezprostředně předcházejí novým obrazům tvořícím jádro nynější výstavy, se znovu objevuje figurativní prvek, tentokrát v podobě přímého vlepovaných fragmentů postav. Obličej, ruce, horní polovina trupu je však oproti cyklu Melancholie v bezprostřední interakci s malovanou plochou či abstraktními elementy. Kusy těla se přímo účastní toho, co se v obraze děje, jejich odlišnost je popírána, mají smysl pouze jako součást malby. Jako zjevný hybrid nemají tyto obrazy pokračování. Surrealistická praxe, echo koláží z dvacátých a třicátých let minulého století, odmítaná obraznost se znovu dostává do popředí zájmu mladší generace, přičemž u Houdka se jedná o zahrnutí dalšího z možných referenčních světů pro jeho tvorbu, oblast diskuse a obsese.

Kanoucí šíře (2014) bezprostředně navazuje na soubor Kal z rozbřesku (2014) a je zatím posledním rozsáhlejším cyklem obrazů. Oproti určité eskamotérské křeči cyklu Tekutý šarlat (2013) tyto obrazy jsou, jako když pomalu dýcháme a cítíme, že se prostor mění s každým nádechem a výdechem a je tvárný, poddajný a nepopsatelný a přítom pevný, vymezující a výslovný. Vladimír Houdek tohle všechno myslí malbou, obrazem, aniž by si ovšem představoval, že je první a poslední či další vyvolený. Opřen o zákony malířského řemesla i zaujat historií malířství

Korouhev, 2012,
olej, plátno, 200 x 125 cm

Bez názvu, 2012,
olej, papír, plátno, 100 x 70 cm,
soukromá sbírka

Časový plán, 2012,
olej, papír, plátno, 190 x 220 cm,
soukromá sbírka

jako svébytné kulturní disciplíny nachází vlastní, jedinečnou cestu, která abstrakci vrací naléhavost a pádnost, mění tvary ve znaky a obrazy ve znamení. Pohled, zaujatý obvykle centrální kompozicí, se najednou rozplyne v těle obrazu, které rozpouští jednoznačnost vymezení pozadí a popředí, barevných přechodů, prostorových plánů... Hra s iluzí průhledu do prostoru v obraze a za obrazem a zároveň jednoznačné lpění na tom, že malovaný obraz je věc a malba povrch, smiřuje u Houdka tradici barokní s tradicí klasických avantgard. Průhled do kópule barokního chrámu kontaminovaný Malevičovým černým čtvercem.

Vladimír Houdek v nových souvislostech zhodnocuje obrat českého umění z 80. let minulého století, kdy se znaky daly do pohybu a malba jako samonosné médium začala být podezřívána z ideologizace elementárních prožitků, a zároveň se s odstupem nechává vést procesem malování jako životní aktivitou, která si vždy řekne, co dál. Jeho obrazy sice uchovávají ono vědomí nepřiléhavosti významu a provedení, nicméně s kritickým vědomím se je pokoušejí znovu spojit. Malba jako proces a tvar jako myšlenka se vzájemně začínají prolínat, ale mohou také přejít do jiného obrazového režimu, produkují pohyb, text a film – překročením do sféry pohyblivého obrazu má svou logiku nejen ve vztahu k figurálním prvkům užívaným v některých obdobích dosavadního malířova díla, ale především jako pokus zcizit či

překonat přetížení obrazů malířským gestem. Film umožňuje Vladimíru Houdkovi neutralizovat tenzi mezi významem a médiem, ale také se zaměřit na problém figury ve vztahu k malbě pomocí přítomnosti akce v pohyblivém obraze. Z malovaného obrazu se náhle stává výmluvný scénický prvek, který na rozdíl od raného cyklu Melancholie vychází vstříc živému gestu.

Náš projekt ukazuje Vladimíra Houdka jako umělce pracujícího v rozšířeném poli malby. Dvacet pět nových pláten důsledně rozpracovávajících základní umělcovy motivy, literární text-libreto Kanoucí šíře a stejnojmenný film tvoří protentokrát celek, do nějž může divák vstoupit – jako ten, kdo svou přítomností naplňuje smysl díla. Rozpad této rovnováhy je nasnadě, ale malíř si otevřel další oblast sporu, který vede s obrazem o obraz. text vznikl u příležitosti výstavy Vladimíra Houdka Kanoucí šíře, PLATO – platforma (pro současné umění), Ostrava, 2014.

Marek Pokorný

Text vznikl u příležitosti výstavy Vladimír Houdek, Kanoucí šíře, Galerie Plato, Ostrava, 15. 5.–31. 8. 2014



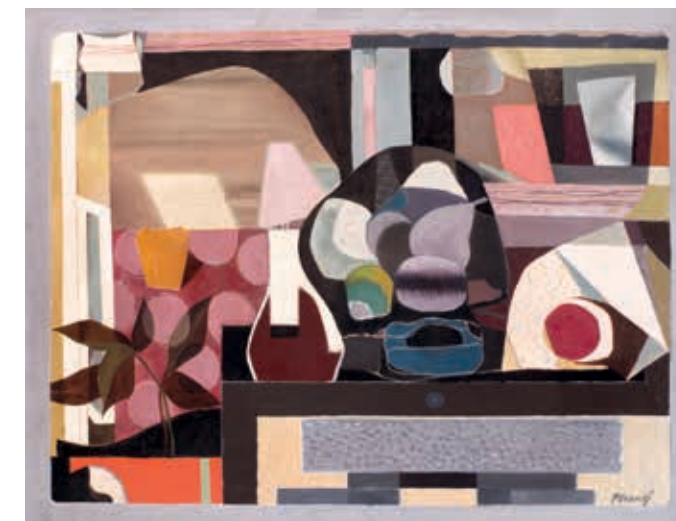
Stojící děvče, 1957,
olejové křídly, pastel, papír, 62 × 45 cm

Akt, 30. léta,
koláž, tužka, papír, 21,6 × 16,1 cm

Zátiší se džbánem a mísou, 1930,
pastel, uhel, tužka, papír, 49,8 × 32,9 cm

Mísa s citronem, 30. léta,
olej, plátno, 100 × 72 cm

aukce – profil



Komtesa, nedatováno,
olej, plátno, 75 × 54,5 cm

Obraz s modrým popelníčkem,
50. léta, olej, plátno, 70,5 × 90,5 cm

FRANTIŠEK VOBECKÝ: OBJEVENÉ DÍLO

Pozapomenutý příběh Františka Vobeckého (1902 – 1991) dokládá, jak je zkoumání dějin umění dosud otevřené a neúplné. Při zpětném pohledu nahlížíme historii především prostřednictvím ustálených veličin. Další osobnosti, neméně pozoruhodné, se však z nejrůznějších důvodů dostávají do širších souvislostí až postupem času.

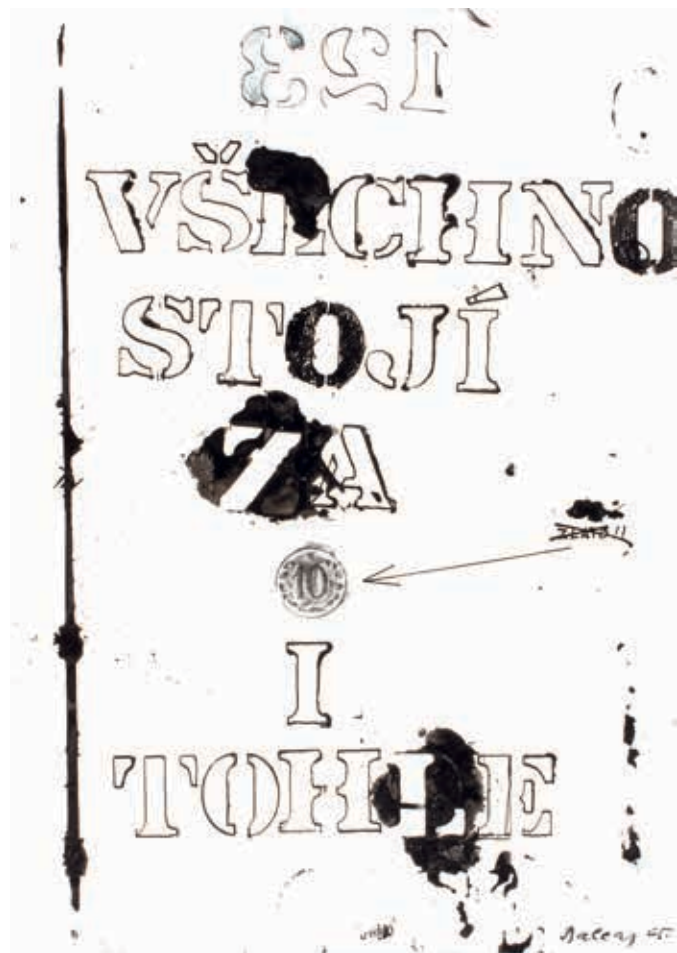
Vobecký byl čínským člověkem a všestranným tvůrcem s mezinárodním rozhledem. Vyučil se krejčím, ale již od mládí inklinoval k výtvarnému projevu. V letech 1923 – 1926 navštěvoval kurzy kreslení a současně studoval cizí jazyky. Světové umění poznal v Paříži, kde v letech 1926 – 1927 pracoval v jednom ze salonů de haute couture. Ve volných chvílích navštěvoval Louvre i přehlídky nejnovějších trendů. Po návratu do Prahy byl zaměstnán v předních salonech (Rosenbaum, Podolská) a pouští se intenzivně také do volné tvorby – do malování a fotografování. Již v letech 1929 a 1930 vystavuje jako host spolku Mánes a o rok později je na návrh Václava Špály přijat za řádného člena.

Na počátku třicátých let se Vobecký vyjadřuje v duchu lyrického kubismu a později se orientuje na surrealismus. V jeho raném díle nalezneme realistický přednes, ale i zjevné vlivy Modiglianiho, Soutina, Dufyho nebo Chagalla. Jeho hledající rukopis se postupně uvolňoval a paleta prosvětlovala, také výrazové prostředky se stávaly čím dále více autonomní. Zobrazené předměty zůstávaly zachyceny v reálných obrysech, avšak linie a barevné akcenty se začaly osamostatňovat. Takové situace vyhovoval nejlépe oblíbený jazyk lyrického kubismu, který se v té době u nás rozvinul do nebyvale pestré škály (Filla, Muzika, Janoušek, Král, Justitz apod.). Vlastní mu bylo především téma zátiší – hravé, koloristicky důmyslně skládané kompozice. Předměty, plochy, čisté tvary, harmonické spojení organických forem – to vše se v celkovém pohledu prolíná. Od pojmových znaků se Vobeckého dílo posouvá k přímému zdroji lyrických emocí.

Jemné rozpoložení se však v následujícím období začíná dramatičovat. Devětsílsky poklidná, generací sdílená poetika se po Picassově, Fillově či Wachsmannově příkladu proměňuje. Sílí pohyb a energie. V tématech jsou zátiší mnohdy vystřídána figurálními záznamy a novou fantazií. Pohnutkou k takovému

přerodu se jistě stala i legendární výstava Poezie 1932 představující vedle poetismu také práce francouzských surrealistů. Vobecký tak zjevně opouští kubistické citace a ubírá se do magické sféry plné podivných metamorfóz. Vedle obludných rostlin či fantomů se však i nadále inspiruje každodenními motivy. Vobecký nebyl objevitel, ale měl kultivovaným způsobem rozvíjet proměnlivé vlivy. V polovině třicátých let se jeho tvorba dělí do dvou proudů. Jeden směřuje k redukci – na samou hranici abstrakce (připomíná projev Miróa či Arpa), v druhém se dotýká veristického zpodobení s plastickými deformacemi v reálném prostoru (Dalí). Vobecký však také objevuje vlastní nové techniky vhodné pro další surrealistické průzkumy. U nás byl zřejmě prvním, kdo se soustavně zabýval dekalománií – automatickou kresbou testující divákovu schopnost interpretace. Takové záznamy však používal jako pozadí pro své koláže, které pak fotografoval. Druhou technikou, v níž dosáhl značné originality, byla samotná fotografie, kterou upoutal pozornost i na Mezinárodní výstavě fotografie v Mánese v roce 1936. Jeho poeticko – surrealistické snímky jsou důmyslnými asamblážemi rozličných předmětů – drátů, šroubů, celuloidových pásů, klíčů apod. V letech 1936 – 1937 se Vobecký více začínal věnovat kolážím, které pak snímal. Výsledkem byly výtvarné realizace erotických snů a básnivých představ – lákavé podoby žen v mnoha proměnách. Zde se nabízí příbuznost s pracemi Teigeovými. Vobeckého pozvolna objeované dílo je různorodé, v řadě případů se však dotýká aktuálních tendencí své doby. O tom se mohli přesvědčit návštěvníci samostatné výstavy v pražské Galerii Československého spisovatele v roce 1959 nebo později v Domě umění v Brně na výstavě Lyrický a imaginativní kubismus 1926 – 1935, která se uskutečnila v roce 1983. Od té doby o Vobeckého tvorbu stoupal zájem. K jeho ocenění přispěl především František Šmejkal, autor několika textů. Značný prostor mu pak věnovali v proslulé publikaci České imaginativní umění vydané v roce 1996 u příležitosti výstavy v Rudolfinu. Vobeckého dílo se stává již nepřehlédnutelným – jeho práce se začínají nacházet v řadě sbírek včetně Národní galerie v Praze.

Radan Wagner



Tohle všechno stojí..., 1965,
akvarel, tuš, tužka, papír, 30 x 20,9 cm

Lidé na ulici, 50. léta,
akvarel, papír, 20,7 x 14,9 cm

Pan řídící, 60. léta,
akvarel, tuš, papír, 33 x 23,9 cm

Kompozice, 60. léta,
akvarel, papír, 31 x 22 cm



aukce – profil

Jiří Balcar: Hravost i tragika

Některým umělcům bylo dáno, snad osudem, pracovat a žít rychle i naplno. Jaksi samozřejmě a bez oklik se z rodné periférie dostali do zdejšího centra nezávislého kulturního dění, aby pak pokračovali dále – do světa, k dalším a především nezprostředkovaným pramenům. To je tedy případ Jiřího Balcara (1929 – 1968), grafika, malíře, kreslíře, autora knižních úprav a plakátů. Balcar měl štěstí na lidi a také na profesory. Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze studoval u Františka Tichého (1948 – 1950) a Františka Muziky (1950 – 1953). Stal se členem programově otevřené skupiny Máj 57 (1957 – 1964), se kterou například vystavovali: Robert Piesen, Libor Fára, Miloslav Chlupáč, Zdeněk Palcr, Stanislav Podhráský, Zbyněk Sekal nebo Jan Švankmajer. Ve snaze veřejně a smysluplně diskutovat stav či problémy současné společnosti vstoupil již roku 1955 do rebelující básnické redakce časopisu Květen. To byl mladý umělec ještě silně ovlivněn předešlou válečnou generací, existencialismem a neorealismem. Balcarova tvorba z druhé poloviny padesátých let je také ovlivněna Skupinou 42 (Chodci, Město – Fantóm), ale stále více se přiklání k expresionismu či abstrakci. Jiří Balcar se narodil a vyrůstal v Kolíně stranou velkoměstského ruchu. Přesto se záhy stal výraznou osobností – grafikem a později i malířem s mimořádným intelektuálním záběrem. Již od počátku měl intuici na zásadní a inspirativní setkání. V době svého formování se poznal s legendárním lounským, respektive kolínským filozofem a knihovníkem Jaroslavem Janíkem. Zdeněk Sýkora, Emil Juliš, Jan Kubíček, František Foltýn či Jiří Balcar – ti všichni vděčí za svůj mimořádný rozhled a rychlý rozlet tomuto osvětlenému člověku a iniciátorovi věčného hledačství. Začínajícím umělcům dával Janík potřebné impulsy, které přesáhly obvyklou míru středoškolské zkušenosti, informace, které pak náležitě zužitkovali.

Balcar v průběhu své nedlouhé kariéry, jež byla ukončena tragickou autonehodou v srpnu roku 1968, reflektoval dobu bohatou na proměnlivé stylové etapy či směry, jež byly tehdy brány s plnou odpovědností a zaujatostí. Existencialismus, neorealismus, civilismus, expresionismus, abstrakce, lettrismus, strukturalismus, nová figurace či pop art... tyto zjednodušující, ale v mnohém výstižné nálepky představují celé spektrum hnutí, pocitů a projevů příznačných pro 20. století. A snad každá z těchto ingrediencí je také přítomna různou měrou v Balcarově díle. To však nedokládá umělcovu originální nedostatečnost, jako spíš povahu dychtící po plném uchopení neklidné doby a schopnost přijímat a osobitě tavit vlivy ve svůj prospěch.

Umělec, stává se otevřeně k novým impulzům, však v sobě udržoval hlubokou a výraznými zážitky prosycenou identitu. Balcar vyrůstal v komplikované atmosféře společenské i rodinné. O to více usiloval o hledání absolutní hodnoty a pevné struktury, o přijímání radosti i strasti hektického života zásadních šedesátých let. Janíkova autorita a jeho heslo: „vše si vydobýt“, vedla Balcara k pevné etice a morálce – tedy k jasným zásadám a postojům bez kompromisů... A je třeba říct, že toto své soustředění si do značné míry uhájil a svým nárokům dostal. Během vyměřeného životního úseku se postupně stal člověkem nezávislého smýšlení, ale i věčným pochybovačem, přesto ale tvořícím dílo neobyčejně vnitřně soudržné. V rozhodujících letech se nezařadil do žádné tvůrčí skupiny a uchoval si nezávislost na kolektivních poetikách. Také možná proto cítíme z jeho kreseb, grafik či obrazů skrytou sílu a zjevnou smysluplnost, ale i nebyvalé prolnutí české tradice i světových trendů.

Cesta Jiřího Balcara byla od roku 1956 navíc osvětlena informacemi a popudy Jindřicha Chalupického, ale i literáty vlastní i mladší generace právě kolem časopisu Květen (Pod heslem poezie všedního dne se zde podíleli na jeho podobě Ivan Klíma, Josef Vohryzek, Jiří Šotola, Miroslav Červenka a další. Vydávání časopisu bylo zakázáno v roce 1959). Veřejné diskuse, názorové výměny a vzrušené polemiky jistě pomohly dále tříbit Balcarovu osobnost. Výrazným přínosem byl i studijní pobyt v americkém New Jersey v roce 1964 a nové zážitky. Balcar byl tím spíše člověkem nadále vyvažujícím nahléd i citlivost, reflexi umělce, pro něhož je tvorba vyjádřením emotivního prožitku světa, ale také jeho ironickým hodnocením. Tato křehká „hořko sladká“ harmonie je společným jmenovatelem jeho díla vrcholícího v letech 1965 – 1968. Zobrazení na pomezí nové figurace a existenciálně zabarveného pop artu, nadsázka i odstup, stejně tak jako sílící tragický pocit novodobého osamocení – to jsou rysy objevující se na Balcarových černobílých grafikách, kresbách či sugestivních plátnech.



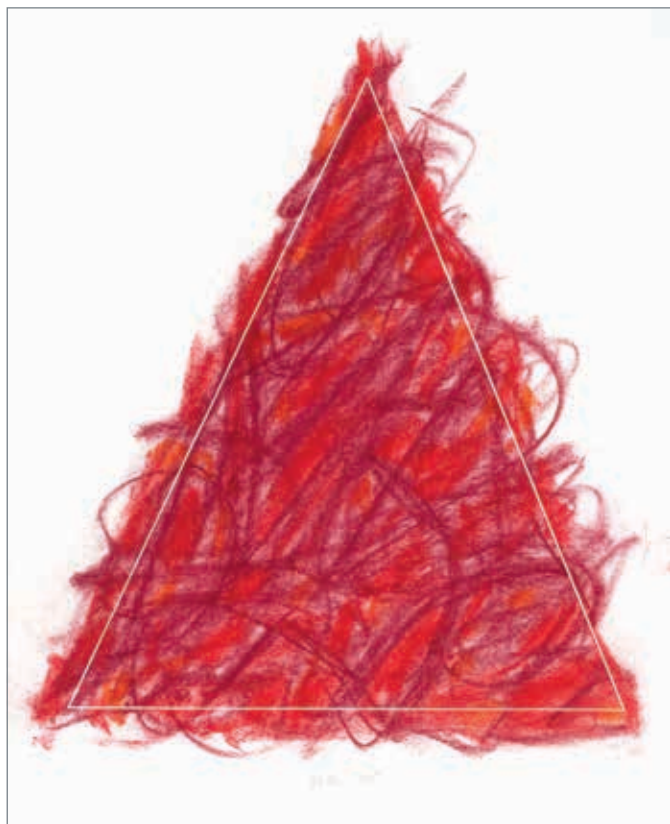
Večerní nálada, 50. léta,
akvarel, tuš, papír, 30 x 41,8 cm

Večírek, 1967,
suchá jehla, lept, akvatinta,
49,5 x 32,4 cm



Balcar se nestal kýčovitou legendou či pouhou sběratelskou raritou. Byl uznáván již za svého života a ceněn nejen domácí kritikou. Když se slavný Pierre Restany v září roku 1960 zastavil v Praze, aby poznal zdejší scénu, později o ní napsal: „Mezi umělci, kteří dovršili třicítku, jsou nejvyhraněnějšími osobnostmi takoví jako Medek, Koblasa a hlavně Jiří Balcar. Balcarovi, který se dlouho zabýval kolorovanými grafickými pokusy, se podařilo definovat originální písmo. To vtěluje do svých obrazů pojednaných velmi střídme. Tak dosahuje integrované rovnováhy, která ho duchem poněkud přibližuje Američanu Twomblymu nebo Italovi Novellimu. Já osobně bych právě od Balcara očekával v budoucnosti nejkongrétnější výsledky,“ tolik Restanyho aktuální zpráva z Československa. Taková pocta byla jistě zavazující i motivující. Připomeňme, že v té době měl před sebou Balcar ještě osm let života. S ohlednutím je zřejmé, že Restanyho očekávání naplnil a dalšímu pokolení připravil nevšední podívanou přesahující běžný lokální rámeček. O světě, v kterém žil, si poznamenal: „Děkuji Bohu a James Joyceovi za to, že skutečnost není tak prostá a všední, jak si to zastánci všedního dne myslí. I ta nejvšednější všednost je daleko protikladnější, složitější a svátečnější, než bych si troufal vůbec popsat. Nesejdeme se proto všichni u věci prostého člověka, u všedního dne všech, ale zůstaneme, doufejme, alespoň někteří, obdivovateli skutečnosti ve vsí její absurdní krásě, hrůze a ménivosti. Moderní obrazy musí být výbojem v oblasti ducha.“

Radan Wagner



Bez názvu, 1981,
křída, papír, 48,5 × 39 cm

Bez názvu, 1971,
akryl, koláž, papír, 50 × 69,8 cm

Bez názvu, 1960,
akvarel, papír, 30,7 × 43,5 cm

JAN KOTÍK: ROZUM A CIT

aukce – profil

Když Národní galerie v Praze před časem představila dílo Jana Kotíka (1916 – 2002) v dosud nebývalé celistvosti, bylo to pro mnohé objevné. Tento umělec byl spíše pojmem, na jehož ojedinělé stopy narážíme bez povědomí celého kontextu. Příčinou byl především jeho dlouhodobý pobyt v exilu, z kterého se již nikdy do vlasti nevrátil.

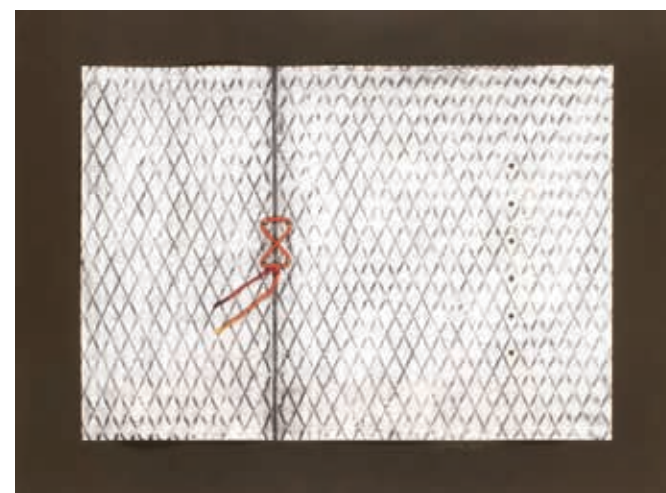
Kotíkova tvorba je poměrně rozsáhlá a vrstevnatá – rozbíhající se do různých stran a experimentálních odbočení. V mnoha ohledech je tento projev těžko zařaditelný, navíc mnohdy prostoupen konceptuálním (intelektuálním) osobitým uvažováním. Přes jisté spřízněnosti tak zůstává solitérem, všestranným hledačem i přemýšlivým analytickým teoretikem. Do roku 1968 působil v Praze, po emigraci se usídlil v Západním Berlíně, kde tvořil a vyučoval. Jeho působení se tak dostalo do styku s evropskou scénou.

Kotíkova raná tvorba ze třicátých let byla zatížena dobovou symbolikou. Ta však byla záhy nahrazena novými impulzy. Dochází tak k přelomovému období, kdy se utváří Kotíkovo uvažování a směřování. Původní vzor se nabízel v osobě jeho otce – slavného malíře Pravoslava Kotíka. Osudový a jemu bytostně i generačně bližší byl však jiný životní příběh: členství v dnes již legendární Skupině 42. (Byla oficiálně založena v roce 1942, ale její kořeny musíme hledat již v letech 1938 – 1939. Nebo ještě dříve, kdy někteří protagonisté byli okouzlení surrealismem a jeho technikou, kdy připojovali i vlastní vynálezy). Pod tímto názvem se sešli malíři, básníci, teoretici i fotografové, což je pro skupinu ne- zvykle pestré složení. Během doby se počet členů ustálil takto: František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Bohumír Matal, Jan Smetana, Karel

Souček, Ladislav Zív, Miroslav Hák, Ivan Blatný, Jan Hanč, Jiřina Hauková, Josef Kainar, Jiří Kolář, Jindřich Chaloupecký a Jiří Kotalík.

Do jaké společnosti se tedy Kotík dostal? Skupina 42 se programově zaměřila na téma města – zejména na jeho periferii, na běžný a nepřikrášlený denní i noční život. Spíše se vyhýbala politickým vizím, ale i přílišné estetizaci poetismu i neurčitěmu surrealismu. Tím se odlišovala i od Devětsilu ve všech jeho fázích. Kotík se cítil nejlépe v poloze zaznamenávající všední plynutí bez zbytečných iluzí. Civilizace pro něj totiž už nebyla (tak jako pro meziválečnou avantgardu) pouze předmětem bezmezného vzývání, ale i příčinou moderního odcizení a chmurného osamocení. Určujícím byl pro hledajícího umělce v této souvislosti text teoretika skupiny Jindřicha Chaloupeckého pod názvem Svět, ve kterém žijeme. V něm se například dočteme: „Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž žije... Lidská bojácnost si zaměnila sen za snění,“ uvádí ve své zásadní stati z roku 1940 Chaloupecký. Racionalita je zde tedy kombinována s citem, řád s intuicí, odpovědi s otázkami. Tato neustále balancující spojitá dualita se právě pro Kotíka stala charakteristickou.

S příchodem totalitního režimu se volný projev nemohl veřejně prezentovat. V nastalých poměrech se však Kotík uměl pohybovat, zaměřil se také na užité umění a publikační činnost (časopisy Tvar, Život, Výtvarné umění apod.). Soustředil se rovněž na keramiku, řezané sklo i typografii. V letech 1947 – 1953 spolupracoval s Ústředím lidové a umělecké tvorby, kde prosazoval levicové představy o transformační síle výtvarného umění. Za návrh na vitráže pro



světovou výstavu v Bruselu Expo '58 získal důležité ocenění. Mohl tak cestovat po světě a snažil se sledovat a vstřebávat mezinárodní dění a jeho aktuální tendence. To již opustil městskou tematiku a pouštěl se do stále odvážnějších experimentů formy i obsahu. V jednom ze starších rozhovorů k tomu prohlásil: „Skutečné obsahy vznikají tam, kde nejsou přímým úmyslem. Platí to nejen o obraze, ale i o literatuře. Tedy podle mě je to tak. Mám nějakou představu, s níž beru štětec do ruky, ale potom to, co dělám, diktuje mně, a ne naopak.“ Od Kotíkovy zlomové výstavy v roce 1957 v pražském Topičově salonu lze sledovat zřejmé změny a další pokusy. Linie se začaly osvobozovat a do popředí se dostávala výraznější barevná exprese. Po roce 1960 se autor zase věnoval gestické malbě omezené na černou a bílou. Vznikaly uvolněné kaligraficky vedené kompozice a jiné pokusy (lettrismus, strukturalismus). Při svém cílení k nefigurativní malbě či objektům si však držel jisté meze a alespoň minimální vztah k realitě. „Nikdy jsem ale čistou abstrakci nedělal,“ vždy proklašoval. Expresivní výraz tak byl vždy držen a poután konstruktivním aspektem. Bez naprostého omezení se mohl Kotík kontinuálně projevovat až po roce 1968 v Německu, kde pak žil a pracoval až do své smrti v roce 2002. (Roku 1973 byl u nás v nepřítomnosti odsouzen ke třem letům vězení za nedovolený pobyt v zahraničí). V novém prostředí však nebylo jednoduché existovat. Kotík vzpomíná na první léta v cizím působišti takto: „Rozdíl mezi Francií a Německem je v tom, že když tam přijede umělec a vystavuje, tak ve Francii ho berou prostě jako nějakého umělce, ale v Německu ne, protože to není německý umělec... Dovedete si představit, že by ve Francii psali o Picassovi



Z cyklu Olevano Romano, 1974,
akvarel, uhel, provázek, nýty, papír, 70 × 100 cm

Bez názvu, 1973–1974,
uhel, nýty, provázek, papír, 70 × 92,7 cm

Krejčovská dílna, 1947,
lept, 12,5 × 16 cm

jako o španělském malíři?“ Nakonec byl Kotík přijat dokonce jako člen zdejší Akademie umění a působil úspěšně nejen v Západním Berlíně. Jeho práce se radikálně změnila a dále posunula ke konceptuálnímu či experimentálnímu rozměru. Její autor intenzivněji řešil předmětný charakter díla – především vztahy barvy, tvaru, ale dokonce i prostoru a času. V různých cyklech a periodách se mnohdy k těmto načatým problémům vracel s novou zkušeností a jiným pohledem. Záleželo mu na reakci a vnímání diváka, byl si však vědom, že jeho dílo není pro každého. Ostatně, to může posoudit každý, kdo listuje jeho nedávno vydanou monografií.

Po roce 1989 se Kotík na čas vrátil do své vlasti, kde v období let 1991 – 1992 působil jako docent na Akademii výtvarného umění. Natrvalo však zpět nepřesídlil. „Zabydlel se tam nejen okolím, ale i mentálně. Po roce 1990, když byla možnost přestěhovat se do Prahy, o tom určitě uvažoval, ale nikdy ne nahlas,“ vysvětluje jeho syn Petr Kotík.

Radan Wagner

JAN ZRZAVÝ

KRUCEMBURK



Vysočina je kraj podmanivý i drsný, pro mnohé umělce inspirativní, jiným se zdá být příliš ponurý a sychravý. Krucemburk, nacházející se mezi Žďárem nad Sázavou a Chotěboří, k takovým náleží. Přesto nebo právě proto sehrál významnou úlohu v životě jednoho z našich nejvýznamnějších a nejnámějších malířů.

Jan Zrzavý byl proslulou svéráznou postavou i autorem řady slavných obrazů. Věnoval se poetickým zátiším, tajemným šerosvitným portrétům, melancholickým lyrickým výjevům, expresivně vypjatým vizím i tiše pobývajícím krajinám. Šel svou vlastní cestou, spíše stranou dobových trendů i organizovaných setkání. Maloval pomalu a s nábožným spočinutím. Ke svým tématům měl niterný a bezprostřední vztah. Krajinné scenérie si vybíral tak, jak jej vnitřně lákaly a přitahovaly. S láskou zobrazoval pobřeží Bretaně a benátské motivy. S rodným krajem však dlouho otálel, což mu bylo také vyčítáno. Miloval jej, ale stejně se ho i obával. Ticho a hluboké šero lesů mu naháněly úzkostné stavy a hrůzu. Budily v něm tesknou bolest i rozporuplné vzpomínky na dětství bez bližších vztahů se svými vrstevníky, také na předčasné podzimy a neuchopitelnou či neutěšenou atmosféru. První viditelné známky otevřeného vztahu k českému prostředí byly spojeny až s literaturou, kdy ilustroval Máchův Máj (1924) a Erbenovu Kytici (1928). Do jeho volné tvorby se ve větší míře promítalo prostředí dětství a mládí až koncem třicátých let. Zrzavý se narodil v okrouhlické škole, kde byl jeho otec řídícím. Za svoje rodiště však považoval nedaleký Krucemburk, kde si přál být také pochován. Zvláště místní náměstíčko v mnoha variacích úchvatně ztvárňoval v letech 1939 – 1959. To mu připomínalo šťastné chvíle u jeho dědečka. Motivy z Vysočiny jsou nerušené, bez lidí, procítěné a duchovní. V roce 1913 vznikla Společnost Jana Zrzavého, která uskutečnila svůj dlouhodobý plán: zřídit Pamětní síň nacházející se na spodním okraji krucemburského náměstí. Zdejší kraj nakonec vstoupil do malířovy duše a jeho lyrického přednesu s vnitřní krásou. Pamětní síň Jana Zrzavého nabízí bohatou obrazovou dokumentaci včetně reprodukcí některých významných děl. Malíř je pohřben u katolického kostela těsně nad místním Náměstím Jana Zrzavého.

Jan Zrzavý (1890 – 1977) byl malíř, grafik, ilustrátor a scénograf. Od roku 1907 studoval na pražské UMPRUM, odkud byl však vyloučen a stal se celoživotním samoukem. V roce 1910 se stýkal se symbolistním sdružením Sursum, které bylo ovlivněné také theosofií, okultismem a magií. Členy byli mimo jiné Emil Pacovský, Jan Konůpek, František Kobliha či Josef Váchal. Významné bylo pro Zrzavého seznámení a přátelství s Bohumilem Kubištou a dílem Leonarda da Vinci. Vystavoval také se skupinou Tvrdošíjn (Josef Čapek, Václav Špála, Rudolf Kremlička a další). Od roku 1924 pravidelně cestoval do Bretaně, Paříže a Itálie. V jeho rané tvorbě jsou patrné vlivy secese, symbolismu, expresionismu a kubismu. Postupně se dostával k osobitě meditativní poloze, kde se prolínají básnické vize s nahlíženou realitou. Věnoval se také scénickým výpravám pro Národní divadlo.

Aukce: 15. června 2014

Vážení sběratelé a milovníci umění, již v neděli 15. června 2014 bude od 13.30 hodin probíhat aukce výtvarného umění, pořádaná společností Prague Auctions. S širokou nabídkou děl se můžete seznámit v galerii Nová síň (Voršílská 3, Praha1) v expozici předaukční výstavy (úterý 10. června - sobota 14. června, 10.00 - 19.00 hodin). Připravili jsme pro vás pestrou kolekci malby, plastiky a kresby řady českých umělců 20. a 21. století. Také tentokrát lze dražit pozoruhodné položky. Jmenujme například soubor kreseb a maleb Františka Vobeckého (1902 - 1991) - znovu objevovaného a vyhledávaného autora české moderny a člena SVU Mánes, umělce osobitých interpretací poetických či surrealistických kompozic. (Nabízená kolekce pochází z rodinné pozůstalosti). Jistě zaujme také tvorba Jana Kotíka (1916 - 2002), člena Skupiny 42 a významného představitele moderních evropských tendencí, jehož dílo jste mohli vidět na nedávné retrospektivní přehlídce ve Veletržním paláci - Národní galerii v Praze. Také práce Jiřího Balcara (1929 - 1968) se na české scéně těší stále pozornosti. V aukci vám tentokrát nabízíme - rovněž soubor z pozůstalosti - kresby a grafické listy z tvůrčího období, které vrcholilo v šedesátých letech. Více se o zmíněných autorech můžete dočíst v jejich profilech v tomto čísle REVUE ART. Věříme, že si z naší nabídky vyberete. Na následujících stránkách přinášíme ukázky některých zajímavých položek.



Tomáš Čísařovský, Napětí, 1998,
olej, plátno, 125 x 100 cm,
vyvolávací cena 95.000,-

Zbyněk Sekal, Dvířka, 1964-1967,
dřevo, kov, 51 x 57 cm,
vyvolávací cena 150.000,-

Petr Nikl, Bez názvu, 2004,
olej, plátno, 130 x 150 cm,
vyvolávací cena 70.000,-

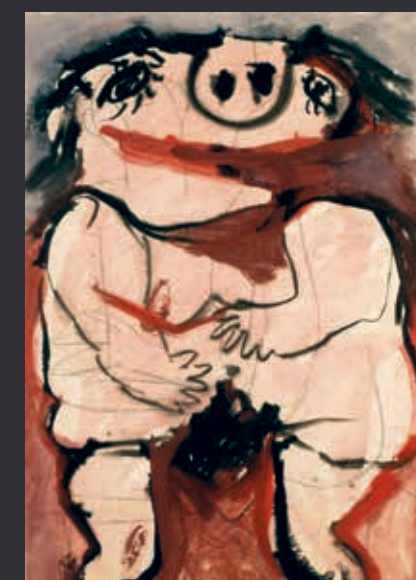


Michael Rittstein, Parodie II., 1995-1996,
kombinovaná technika, plátno, 140 x 170 cm,
vyvolávací cena 170.000,-

František Gross, Slovensko, 1962,
tuš, tužka, papír, 21,3 x 30,7 cm,
vyvolávací cena 10.000,-

Jiří Načeradský, Paridův soud, 1965,
olej, plátno, 89 x 116 cm,
vyvolávací cena 250.000,-

Jiří Načeradský, Veselá hambatice, 1963,
akvarel, tuš, pastel, tužka, papír, 70 x 50 cm,
vyvolávací cena 25.000,-





Věra Janoušková, *Milenecký pár*, 1950–1975,
koláž, deska, 90 × 61,5 cm,
vyvolávací cena 65.000,-



Jiří Sopko, *Pneumatika*, 1989,
olej, plátno, 87,5 × 59 cm,
vyvolávací cena 150.000,-



Gabina Fárová, *Geometrická analýza*, 2012,
vintage gelatin silver print, 85 × 85 cm,
vyvolávací cena 32.000,-

Vladimír Novák, *Neapolská krajina II.*, 2004,
olej, plátno, 180 × 130 cm,
vyvolávací cena 90.000,-



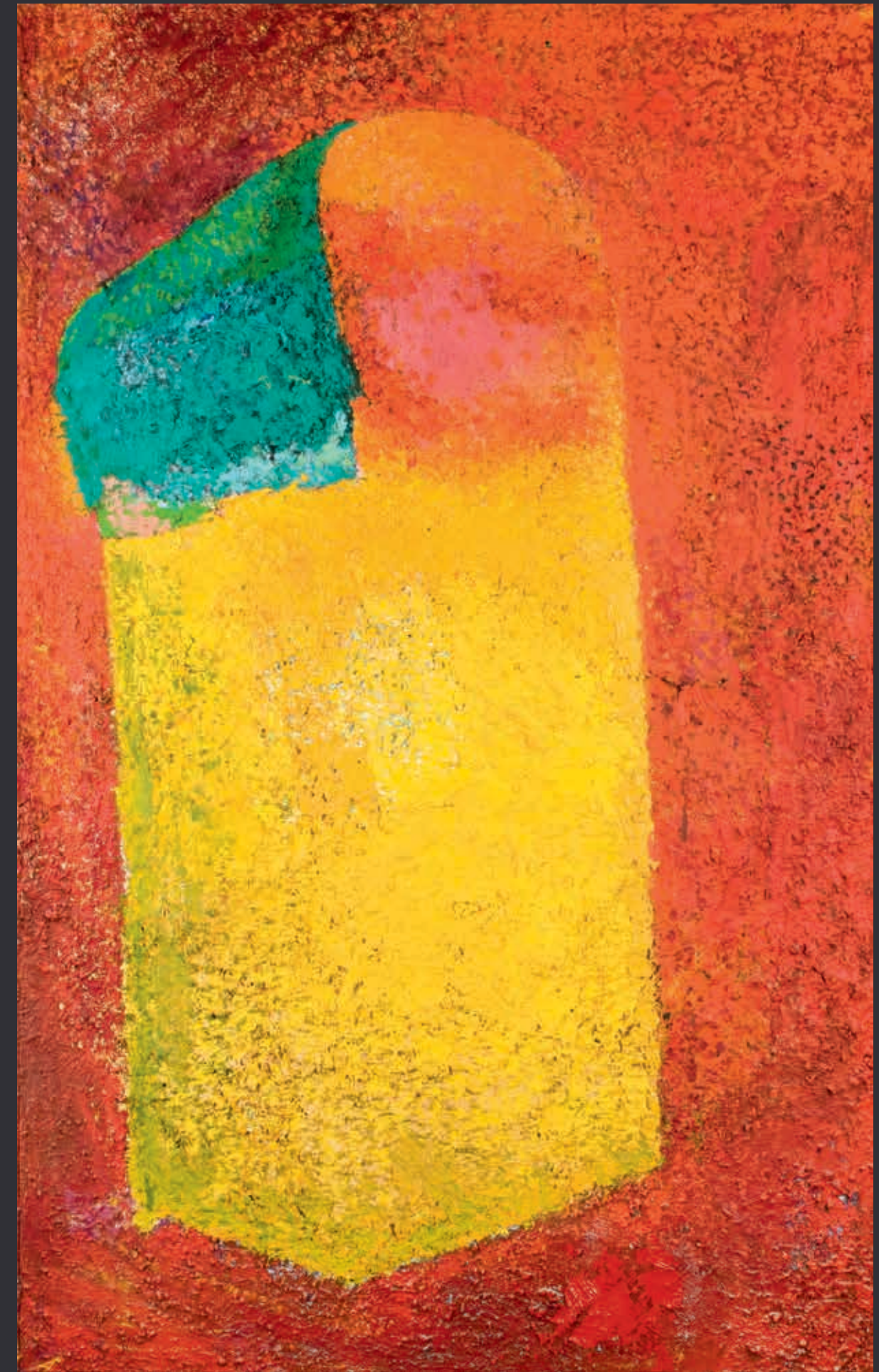


Petr Pavlík, Poutnice v labyrintu, 1987,
kaseinová tempera, plátno, 81 x 61 cm,
vyvolávací cena 40.000,-

Ivan Ouhel, Krajina, 1986,
olej, plátno, 68 x 55,5 cm,
vyvolávací cena 33.000,-



Otakar Slavík, Bez názvu, 2002-2005,
olej, plátno, 146 x 91 cm,
vyvolávací cena 130.000,-



VŠIČIINO

S'LOJÍ

MA

**JIŘÍ
BALCAR**

Pozůstalost

~~ZEATB !!~~



**PRAGUE
AUCTIONS**

22. června 2014, 13.30 hodin
Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

I

'I'UJIA