

Editorial



Vážení čtenáři,

právě nahlížíte do druhého – tentokrát podzimního – čísla po letech „restartovaného“ časopisu REVUE ART. A tak zde můžete nalézt další informace či názory ze současné české výtvarné scény a inspirativní historická ohlédnutí. V tomto čtvrtletníku, vedeném napříč generacemi i styly, se můžete seznámit s díly a projevy odlišnými, dokonce i zdánlivě protichůdnými. Budiž toho důkazem dva následující podrobnější příspěvky na dalších stránkách. Na jednom břehu tedy buduje umělec urputně, pečlivě a systematicky své konstruktivistické vize. Je hnán vírou v nový a snad obecně srozumitelný jazyk – atmosférou doby nadějných šedesátých let, opojením rozvíjejících se technických vymožeností. „Maluje myšleni“, rozumem korigované postupy a variace základních geometrických útvarů. Na protějším břehu – z jiné pozice a v jiném čase – sídlí o generaci mladší, rovněž malíř posedlý svou prací a objevy. Ten však čerpá ze zdroje poněkud skrytějšího – dřímajícího kdesi v podvědomí a zasutých příbězích. Je rovněž posedlý, disciplinovaný a toužebně precizní. Navrch však mají v tomto případě emoce a instinkty, podobenství, osobní sebereflexe a otevřené, spíše tušené a naznačené souvislosti. Oba malíři, tiší laboranti, však mají cosi společného a podstatného. (Nejen obrazy, které se mohou otáčet a vystavovat v různých nastaveních). Věří totiž ve svou cestu, pravdu a obecné sdílení. Časem se však z rozličných důvodů stahují z veřejného kulturního života, zůstávají v tichu svých ateliérů, vedou soukromý dialog. V nastalé a spíše dobrovolné samotě zde pokračují v započatém díle, teoretických úvahách a tvůrčí i občanské odpovědnosti. Sílu k překonávání nelehkého údelu čerpají z vlastního přesvědčení, zkušeností, ale také z nezvykle pevného rodinného zázemí. Bez něho by jejich cesty ztratily směr nebo spíše sílu a plynulou kontinuitu. Oba břehy – umělci jsou tak těsně spjati s životadárným společným proudem. Inu, za vším hledej ženu, neříká se nadarmo. (Jak to platí u dnešních umělkyní, neodvažují se odhadovat). K lásce, sdílení i praktickému vedení životem je však třeba pro úplnost ocitovat ještě jednu, pro tvorbu důležitou, podmínku. Prozřetelný Apollinaire pronesl kdysi aforistická slova platná jistě dodnes: „Obávej se dne, kdy tě již nevzruší vlak“.

Hezký čas a ničím nerušenou četbu vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

OBSAH

- 2 **téma**
Z historie pomníku na Vítkově
- 3 **archiv**
Syntéza a výstava: Osma
- 5 **výlet**
Josef Čapek: Praha
- 7 **rozhovor**
Petr Pavlík: Jezdím na paradox
- 18 **o díle**
Petr Pavlík: Kosmogenní kuboid
- 20 **výročí**
Richard Weiner
- 21 **kontinuita**
Nářek mrtvých, James Hillman a Sonu Shamdasani
- 23 **historie**
Topičův salon
- 24 **portrét**
Jan Kubíček: Umění být odvážným
- 30 **nové práce**
Petr Pastrňák: Poslední obrazy
- 36 **sbírka**
Sbírka Skupiny 42
- 43 **fotografie**
Rozhovor s Josefem Sudkem
- 48 **mladí**
Veronika Drahotová: Až do konce světa
- 52 **aukce – profil**
Daisy Mrázková
- 54 **aukce – profil**
Vladislav Mirvald
- 56 **aukce – profil**
Miroslav Tichý
- 58 **výlet**
Václav Fiala
- 60 **aukce**
Výtvarné umění
- 66 **aukce**
Fotografie

revueart

ČTVRTLETNÍK O SOUČASNÉM UMĚNÍ
EVIDENČNÍ ČÍSLO: MK ČR E 15338 ISSN 1214 – 8059
VYDAVATEL: PRAGUE AUCTIONS, S. R. O.
VORŠILSKÁ 3, 110 00 PRAHA 1
IČ: 27596087
předplatné:
www.pragueauctions.com
info@pragueauctions.com
Šéfredaktor: Radan Wagner
Redakční rada: Petr Vaňous, Radek Wohlmuth, Lucie Šiklová
Grafická úprava, sazba: Martin Balcar
Čtp a tisk: Triangl
Titul: Petr Pavlík, Světla v krajině, 1983, olej, plátno, 71 x 61 cm

výlet

Josef Čapek: Praha



Josef Čapek (1888 – 1945) byl malíř, grafik, ilustrátor, typograf, scénograf, spisovatel, publicista, redaktor, výtvarný kritik a teoretik. V letech 1904–10 studoval Uměleckoprůmyslovou školu v Praze (prof. E. Dítě, K. V. Mašek, J. Preisler a L. Šaloun). Byl členem Skupiny výtvarných umělců (1912–14) a Tvrdšíjních (1917–24). Jejímí členy byli také V. Hofman, R. Kremlíčka, O. Marvánek, V. Špála a J. Zrzavý. Byl ovlivněn podněty fauvismu, expresionismu a zejména kubismu, který modifikoval a obohatil o sociální náměty. Po této temné etapě se jeho projev na přelomu dvacátých a třicátých let uvolnil a projasnil formálně i tematicky. Torzo obrazových cyklů Oheň a Touha (1938–39), jež mělo vrcholit námětem Vítězství, jako oslavy ideálů humanismu, bylo závěrečným vyvrcholením jeho tvorby. Zemřel v koncentračním táboře v Bergen-Belsenu u Hannoveru krátce před osvobozením.

Pokud se tvůrce programově hlásí k humanismu, který staví nad umění, stává se příkladným, ale i ohroženým jedincem. Jeho spolková i životní existence se pak nevyhne konfliktům a tragickým závěrům. Smysl těchto rozhodnutí či bytostných vlastností je však evidentní a trvalý. Josef Čapek byl spíše nemotorným krátkozrakým venkovanem než protřelým intelektuálem. Ve světě umění zůstal více dělníkem než prorokem. Tak se alespoň viděl. Jeho malby však jsou v mnoha případech vědomě angažované a přímo cílené. Od svého mládí se stával člověkem městským a činným v mnoha oborech. Maloval, ilustroval, typograficky upravoval knihy, psal a věnoval se scénografii. Spolu se svým bratrem Karlem ovlivňoval, ale i polarizoval klima pražského kulturního života. Byl člověkem spíše uzavřeným, naivně čistým, ale pocitem odpovědnosti za věci veřejné jej vtahoval do společenského dění. Zpočátku se stal stoupencem překotného vývoje a objevného modernismu, avšak nikoliv bez výhrad. Když se rodina přestěhovala v roce 1907 z Hronova do Prahy, začíná se rychle orientovat v české kultuře, právě se odpoutávající od symbolistních a secesních nálad minulého století. Tehdy jí dominoval respektovaný a někdy i dogmatický F. X. Šalda, časopis Moderní revue či Volné směry. Josef Čapek se stal se svým bratrem pravidelným hostem legendární umělecké kavárny Union(ka). V Paříži poznává kubismus, v Praze studuje Uměleckoprůmyslovou školu a vstupuje do Skupiny výtvarných umělců. Pro názorové neshody je však ze spolku Mánes vyloučen.

V roce 1918 se začíná veřejně prosazovat a stává se členem skupiny Tvrdšíjní. Úzce spolupracuje s nakladatelstvím Dobré dílo Josefa Floriana ve Staré Říši. Zakládá rodinu a s bratrem se stěhuje v roce 1925 z malého bytu v Říční ulici u Kampy do nového dvojdomku na Vinohradech. Zde Čapci pěstují pověstnou zahrádku, pracují a pravidelně pořádají schůzky „pátečnicků“. Dochází sem česká intelektuální elita, tedy jistý spřízněný okruh.



foto: archiv

U „svých“ očíslovaných číší sedávají: T. G. Masaryk, E. Beneš, F. Peroutka, F. Langer, J. Kopta, V. Vančura, J. Šusta, V. Rabas, K. Poláček. E. Bass a řada dalších osobností První republiky. Bratrskou pospolitost vážně naruší až herečka Olga Scheinpflugová, která se do vily nastěhuje v roce 1935 po sňatku s Karlem. Malba Josefa se pozvolna uvolňuje – nad přísností stylového řádu vítězí hravost, spontánnost a svoboda. Vyznává hodnoty lidové i diletantské, tedy sugestivně autentické a robustně spontánní. Odmítá výlučnost umění (tak jako představitel poetického Devětsilu), ale popírá teigeovskou revoluční politikou utopii s přísnými pravidly. Naopak upřednostňuje osobní odpovědnost a požaduje individuální vyslovení pravdy bez vůdčích příkazů. Vzdaluje se exkluzivním výtvarným formám, objevuje se sociální tematika a směřuje k závěrečným cyklům Oheň a Touha. Zbaven avantgardní ctižádosti obrací se také k dětskému světu a krajině.

Od roku 1930 tráví s rodinou každé léto v Opavském Podzámku, kde nalézá „obyčejného člověka“ v přírodním rytmu. Jeho pozice laika a primitiva se upevňuje. Staví se proti komunismu a svým dílem varuje před nastupujícím fašismem. Umění pojímá jako magii a stává se obecně burcujícím i nebezpečným. 1. září 1939 je zatčen gestapem a poslán do koncentračního tábora, odkud se již nevrátí. Pražská vila v Úzké ulici, dnes Bratří Čapků čp. 28 a 30, je stálou připomínkou statečného i tragického osudu skvělého malíře a mimořádného člověka a také rodinného a společenského života. Dosud vzbuzuje úctu, melancholii a snad i naději. Dvojvilu postavil v letech 1923–24 architekt Ladislav Machoň v tzv. národním slohu v kotěrovském pojetí, které se vyznačovalo jednoduchým a pevným objemem. Čapkův malířský ateliér se nacházel v podkrovní.

Radan Wagner



Velká poutnice, 1989,
olej, plátno, 155 x 110 cm,
Národní galerie, Praha

rozhovor

Petr Pavlík: Jezdím na paradox

Petr Pavlík (1945) je významný malíř, sochař, teoretik, publicista i pedagog. Jeho dílo, ač především vřazováno do okruhu Skupiny 12/15 – Pozdě, ale přece, se vymyká jednoduchému výkladu. Ani sám sobě tuto pozici neulehčuje. Věčná nespokojenost s výsledkem jej stále vrhá do neprobádaných oblastí – k novým pohledům a přístupům. Touha po dokonalém a zároveň věčně otevřeném uchopení (pod)vědomé situace vede k opakovanému přemítání nad vlastním dílem, ale i stavem společnosti a umění. Jeho erudice, poctivost a schopnost sebereflexe mu přináší neklid, také však naznačují cestu k pochopení základních hodnot. Své poznatky odrážející se v jeho práci umí s posluchačem sdílet s nadhledem, ironií a vtípem. Následující rozhovor budíž toho pádným důkazem.

Petre, ve svém uvažování i tvoření se rozbíháš do různých stran (průzkumů ne-možností), což s sebou nese jistou relativizaci a neukončenost. Není to záměrná sysifovská práce? Jak si v takovém bloudění udržuješ duševní zdraví, pevný výchozí bod, bezpečný přístav?

Malba jako pouť do nemožného a neukončitelného se pro mne s věkem stala až jakýmsi posvátným mytologickým rituálem, ve kterém už ani nejde o výsledek, jako o fakt zbožné „modlitby“. A tuto pošetilou posedlost mohu léčit pouze tak, že v ní stále pokračuji. Jinak máš pravdu, že ten příslovecný těžký Sysifův balvan valím do kopce záměrně a k tomu ještě tak trochu i naschvál, abych provokoval ty, kteří si dole a po rovině valí své lehké, snadné a ješitné čapkovské kuličky. Jinak řečeno proto, abych tímto mýtem dnes již odepsaného Velkého příběhu nastavil zrcadlo drobným, aktuálním a pomíjivým „cool historkám up to date“. Co se týče mého života v bezpečném přístavu s pevným výchozím bodem, i z toho jsem si časem vytvořil tak trochu ceremoniální prostor.

Co si mám pod tím představit? Můžeš být konkrétnější?

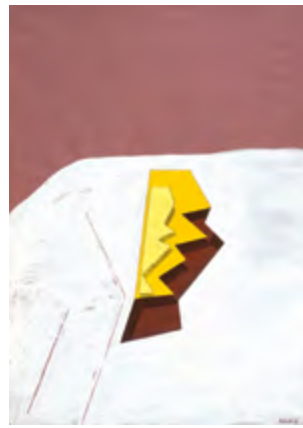
Klasik říká, že člověk bydlí–bytuje ve svých zvycích. I já jsem již dospěl do stádia, kdy si duševní zdraví udržuji pedantským lpěním na svých ustálených obyčejích. Jinak bych se vzhledem k náročnému způsobu své práce již asi dávno rozpadl na tisíc kusů. Vloni jsme se přestěhovali z vinohradské Londýnské do trochu menšího, ale krásného bytu v nedaleké Mánesově ulici, a tak jsem musel nějaký čas svoji železnou košili zvyků přešítvat do nového prostoru, ale dnes už je to moje bezpečná a nedobytná rituální tvrz. Má existence tak sestává ze zrytmizovaného každodenního přísného řetězce ustálených banálních zvyků začínajících ranním cvičením, studenou sprchou, čištěním zubů atd. Protože v tvorbě si užiji dobrodružství změn, stále nových a náhlých překvapení dosyta, v osobním životě změny nesnáším. Dokonce si v roli jakéhosi mechanického automatu libuji. Je to totiž forma úspory duševní energie na důležitější věci, než jsou běžné provozní životní záležitosti. Tím závažným, co při těchto činnostech vnímám, je vším prostupující rytmus; asi proto, že tímto uvědo-

mělým rytmem jsem svým způsobem stále napojen na svoji tvorbu. Takto ekonomicky zužitkovávám i čas každodenní všednosti, tímto způsobem přežívám peklo banální skutečnosti – labužnický z ní vyzobávám jenom to, co je obecným a vše prostupujícím odvěkým principem všeho živého. Kdybych chtěl být patetický, tak bych řekl, že usiluji každou blbost převádět na společného jmenovatele věčnosti. A věčnost byla včera, je dnes a určitě bude i zítra. Protože ve své tvorbě začínám stále znovu od nuly, obrázně se pro útěchu utíkám až do Velkého třesku. Vědomí Velkého počátku je pro mne v mé celoživotní tvůrčí „sysifosiádě“ velkou úlevou. (Jinak fyzickou kondici si již léta udržuji pravidelnou a zrytmizovanou návštěvou fitka.) Ovšem zbývá ještě dodat něco velmi důležitého. Mým největším štěstím je, že o veškeré praktické záležitosti se s upřímným zaujetím stará moje manželka, chceš-li, generální ředitelka mého pevného bodu. Jako zdravotní sestřička je velkou udržovatelkou nejen mého duševního zdraví a kapitánkou bezpečného přístavu, ale pouze jí vděčím za to, že jsem po všech dramatických a bolestných životních peripetiích ještě vůbec neživu a mohu stále vyplouvat za dobrodružstvím. Jenom díky svému dokonalému zázámezi si mohu dovolit relativně bloudit relativizací, putovat do říše neukončenosti a sysifovské neukončitelnosti – chodit si hrát s absolutnem do svého ateliéru. (I když mi žena svojí přehnanou starostlivostí občas i přiděluje práci – do mého dobře promazaného rituálního stroje mi kolikrát bezděky i nasype písek všednosti. Když mne například vyruší při ranním cvičení nějakou, obvykle zbytečnou otázkou jako zkratovaný robot, nikdy nevím, kde jsem přestal a musím začít svůj tělesný rituál zase od začátku.)

A pomáhá ti v tom ritualizovaném životě ještě něco jiného, třeba oblíbená literatura?

Před časem mne přímo fascinoval překlad malé knížky francouzského filosofa Felixe Ravaissona, která pod názvem „O zvyku“ vyšla již v roce 1838. V ní „využívá analýzu zvyku k tomu, aby ukázal provázanost přírody a ducha. Osvojený návyk se stává „přirozeností“, druhou přirozeností a stále méně reflektovanou činností. Taková činnost je jen jedním, modelovým druhem nereflétované spontaneity, jež spočívá v základu veškerého přírodního dění. Jak postupně sestupujeme z nejjasnějších oblastí vědomí, zvyk s sebou odtud nese světlo do hlubin a do temné noci přírody, je to získaná přirozenost.“ Jak vidíš, se svojí železnou košilí zvyků se tak spontánně dostávám až do základů veškerého přírodního dění. A už nikdy si ji nesmím svléknout. Jinak by se ze mne stal igelitový pytlík, zcela vydaný na pospas každému závanu větru, ať povětrnostního či společenského, bezcílne zmítaný a hnaný po ulicích. To je možná celé tajemství mého pevného bodu. Vedle manželky je tedy mým bezpečným přístavem i příroda.

Máš tedy mimořádnou schopnost sebereflexe, vědomí pochopnosti a nekonečných možností uchopování skutečnosti.



Kukly, 1977,
olej, deska, 52 x 61 cm

Hlava, 1982,
kvaš, tuš, papír, 62,5 x 45 cm

To předpokládá jistou rozháranost. Přitom nepůsobíš, že bys potřeboval toto bezvýhodné kroužení někdy ventilovat jiným způsobem. Mám na mysli „bohémské“ úniky (ventily), tedy dočasně „veselé“ závislosti. Nebo se mýlím a klameš tělem?

„Bez rozháranosti není originality; kdo snese nejtěžší rozháranost, ten dokáže největší věci.“ To je citát z desatera mého fiktivního bratra, teoretika umění dr. Pavla Petříka z Curychu, kterého ostatně velmi dobře znáš. Za touto jeho maximou je ovšem v závorce malý, jen s lupou čitelný dovětek – „pokud to ovšem vůbec přežije“.

Samozřejmě, jako každý správný chudožník jsem měl i já své ventily, a byly jako z dálkového ropovodu. Co pamatuji, jel jsem vždy vabank, bezbožně experimentoval, provokoval a krom jiného s oblibou vystupoval jako úspěšný hospodský bavič. A to vždy nadoraz, až na hranici mezi nesmyslem a šílenstvím – tedy úplně stejně, jako jsem vždy postupoval i ve své tvorbě. Moje výše zmíněná druhá žena Magda ovšem neměla pro mé hospodské radovánky s výčepními kohoutky pochopení a veškeré estrádní výstupy po restauračních zařízeních mi po svatbě zatrhla. A tak mi vedle „kamarádů z mokré čtvrti“ zakázala stýkat se i s mým milovaným fiktivním dvojčetem Pavlem. Byla přesvědčena, že má na mne špatný vliv, že právě on má na svědomí moji těžkou schizofrenii. Když zachytila můj dopis, který jsem mu z legrace psal do Curychu, a tak zjistila, že jsem ji neposlechl, rozhodla se mě svěřit psychiatrům. Během dvouleté psychoterapie ovšem tři psychiatři nezávisle na sobě došli k překvapivému závěru, že jsem naopak geniálním samoléčitelem, neboť právě můj věrný fiktivní bratr Pavel je paradoxně mým největším a jediným skutečným ozdravným ventilem. Když ani potom proti bratrovi nepřestala brojit, ve své osudové tvůrčí závislosti na smyšleném, neexistujícím, zdánlivém a neskutečném jsem byl nucen pořídit si alespoň fiktivního psa. Jmenuje se Cézár a pořídil jsem si ho raději tajně, aby manželka nevěděla. Ta má jednak ráda reálné věci a pak – psy nesnáší, hrozně se jich bojí.

To je pravda či „pravda“ nebo zase další mystifikace?

To vše je pravda pravdoucí, a to i s tím fiktivním psem. Pokud tomu, Radane, nevěříš, nech si od Michaela Rittsteina vyprávět historku, která jsem s Cézarem přišel na vernisáž jeho výstavy ve Vltavínu. (Na závěr mi nedá, abych si pro legraci přece jen trochu nezafabuloval: když jsem jednou k nemocnému Cézarovi zavolal veterináře a manželka mu šla otevřít, vše prasklo. „Jaký pes, co to melete? My přece žádného psa nemáme!“, oospila se rozčileně na veterináře).

Tak na rovinu...

Tak tedy nakonec vážněji: nechápu to, nerozumím tomu, jak to moje psychoterapeutka dokázala, ale fakt je, že mne záhadně vyléčila a že u mne došlo k zásadnímu životnímu obratu. Říkám, že jsem se znovu narodil. Na vysvětlenou – moje původní diagnóza zněla: nedospěl, zůstal dítětem. Pozoruhodné na tom ov-

šem je, že stanovili i čas, kdy se můj vývoj údajně zastavil. Bylo to okolo mých 13 let – tedy shodou okolností právě v době, kdy mi v padesátých letech jako protisocialistického živla zavřeli otce. (Možná z trucu, že mne připravili o mužský model.) Psychiatrii jsem nakonec opouštěl s potvrzením a razítkem, že už jsem konečně dospělý. Pozdě, ale přece! A dnes už jsem tak i bez Pavla „dva v jednom“ – o hravě dítě v sobě jsem nepřišel (dle psychiatrů dítě u mužů vždy zůstává) a přidal k němu i dospělého. (Bohužel až důchodce, který se svojí almužnou už sotva vyjde).

Se svým programově zacíleným nekonečným hledáním bez jednoznačné odpovědi jsi tedy nakonec přeci jen srozuměn a smířen...

Nejen srozuměn a smířen. Díky psychoterapii jsem tuto poruchu přijal za svou, pochopil, že právě tento nepraktický, až sebezníčující přístup je protismyslně mojí jedinou skutečnou identitou a paradoxně i jistotou. Vytrvalým probádáváním historie patologických diagnóz umělců jsem totiž s údivem zjistil, že můj systém, z gruntu postavený na pochybnostech, váhání, nerozhodnosti a stálém odkladu, není pouze jen mojí osobní poruchou, ale i tvůrčí hodnotou. V této souvislosti bych si dovoлил citovat ze své habilitační práce, z kapitoly O Kafkově váhání: „Jestliže motiv rovnováhy je jedním ze základních a určujících topoi modernismu, pak v podobě nerozhodnosti, nepřetržitě váhání se u Franze Kafky stal přímo klíčovým tvůrčím médiem. Neustálé zvažování obou stran vahadla, ustavičné vysilující napětí mezi oním a tamtím, mezi sebou a sebou, nekonečné váhání mezi dvěma slovy, to všechno je koneckonců organickou součástí základního elementu bolestného tvůrčího zápasu o vyjádření myšlenky, která se vždy rodí nejen z víry, ale i z neustálých pochybností. Zlom na vahách je totiž jakýsi bod nula, 'ne-místo', a teprve jeho narušení je principem, z něhož až potom vzniká něco. Ono „něco“ nevzniká z daného místa, z něčeho, ale z „ne-místa“, z ničeho. Stejně tak místo ve světě je pro člověka vždy tam, kde místo není – proto se nelze rozhodnout pro jednu věc, je třeba neustále pobývat/přebývat ve zvažování. Jakoby pro skutečné vidění bylo zapotřebí neustále se nacházet v podvojnosti (viz moje podvojná existence s Pavlem), neurčitosti všeho – v nerozhodnosti. Takové váhání je výrazem rozporu touhy a neschopnosti se rozhodnout, vášně pro daný okamžik a vědomí věčnosti. Tento konflikt je ovšem stejně modernistický jako romantický.“

A teď mi řekni, který umělec by nebyl doslova na větvi z toho, že může, obrazně řečeno, sdílet chorobu a nemocniční pokoj s velikánem Franzem Kafkou ležícím na vedlejším lůžku, když ho má navíc za svého duchovního otce? A těšit se, že třeba i co chvíli vstoupí v převleku za sestřičku Max Brod s injekční stříkačkou?!? Neulevilo by se mu zjištěním, že se vlastně vůbec nejedná o žádnou individuální deviaci, nýbrž naopak o speciální podobu básnického daru z nebes?

První domov, 1975,
olej, plátno, 100 x 80 cm



Myslím, že ano. Ale pojďme k tvorbě samotné. Malovat jsi začal během sedmdesátých let – a již tvé počáteční práce (Kameny, Ticho, Zárodek) se poněkud lišily od okolní převažující produkce. Náladou připomínají spíše šimovské krajiny – kosmické ticho a bezčasí, nejednoznačně rezonující prvotní imaginace. Jeví se to jako logický počátek – promyšlený koncept příběhu. Byl to záměr začít zárodky jednoty a končit otáčivým chaosem?

Co se týče otázky vědomého a intuitivního, je možná zajímavá historie mého obrazu „Kameny“, který jsem tehdy, v roce 1975, ihned instinktivně pochopil jako počátek něčeho velmi důležitého, aniž jsem však tehdy věděl čeho. Původně totiž na obraze levitovala velká písmena A a B – ještě mám někde jeho diák. Ale tak dlouho mi jednoznačnost vědomé symboliky vadila, až jsem začátek abecedy bezděčně přemaloval na jiný, význačnější a obsažnější počátek – „duchem se vznášející“ kameny. Mé rané obrazy, inspirované šimovskou imaginací, však nakonec patřily asi k té vědomější vývojové kapitole. Před nebezpečím promyšlenosti konceptu mne vždy, díky bohu, uchránila má špatná paměť. I proto jsem se musel vždycky znovu vrátit na začátek. O celku díla bych řekl, že jednoznačně převažovalo nevědomé, sklepní, které muselo být jen čas od času dokrmováno vědomým, dobíjeno pozorováním aktuální komedie nad groundem. Zkrátka bych řekl, že to byla sinusoida, která vždy setrvávala

nepoměrně déle v ponorné fázi. K tvé otázce k vývojovému zá měru od zárodků jednoty k otáčivému chaosu mohu dodat, že stále cítím potřebu návratu a syntézy obou fází. Kdy a jak se toho doberu, je však otázkou, neboť v tvorbě člověk nikdy není svým pánem, obrazy si vždycky stejně udělají, co chtějí.

Pracoval jsi vždy především více s podobenstvím či symbolikou, jakousi osobní mytologií. Tím jsi předznamenal poetiku (téma) následující generace obracející se k motivům zrození a počátků (Nikl, Róna, Žáček). V raných „normalizačních“ letech ses zúčastňoval různých polo-oficiálních aktivit svých vrstevníků (Načeradský, Sopko, Bukovský). Jak bývala přijímána tvá jinakost?

Zmíněné mladší autory jsem samozřejmě vnímal a respektoval i přesto, že každá přímost mi byla vždycky nějak cizí. Jsem toho názoru, že jednosměrné projevy vzhledem ke své rychlosti obvykle proběhnou magnetickým polem příliš rychle na to, aby stihly do díla naindukovat tajemství. A to mám za podstatu umění. Ravaisson říká, že sféru vědomí vyplňuje a rozvíjí v pohybu protisměrnost činnosti a trpnosti. Příliš rozhodná činnost bez trpnosti vede k odosobnění. To se mně nikdy nemohlo stát, protože u mne vždy převažovala trpnost, jinými slovy váhání. Pravdou je, že jsem se se svojí prací dost vymykal a byl vnímán tak trochu jako „mimoř“, podivný outsider. Jako rebel a drzý



V hlubinách času, 1992,
kaseinová tempera, plátno,
130 x 155 cm

Náhoda č. 450131, 1993,
kombinovaná technika, plátno,
150 x 190 cm



provokatér jsem si s tím ale hlavu nelámám, protože jsem nikdy nepřestal věřit ve svou hvězdu. Důležité pro mne bylo, že vedle přátel a kolegů bylo i dost těch, kteří mi i v nejtěžších dobách věřili, a dokonce i těch, kteří mé obrazy dokázali prosadit do veřejných sbírek skrze ideově ostře sledované nákupní komise. Za všechny bych jmenoval alespoň Jiřího Kotalíka staršího z Národní galerie, Ivana Neumanna z Alšovy jihočeské galerie a později Středočeské galerie a Jana Sekyru z Lounské galerie.

V čem tedy ještě spočívala tvá jinakost?

Má jinakost, myslím, spočívala v tom, že jsem se bezhlavě, veden pouze instinkty, prosekával pralesní džunglí, která za mnou zase zarůstala. Nikdy jsem tak nevěděl, kde se nalézám a kterým směrem a jak daleko je nějaká výtvarná civilizace. Myšlenková a společenská ztopořenost mi vskutku nikdy nehrozila, na to jsem byl příliš ponořen do sebe. Kolikrát si říkám, že naprosto nechápu, jak jsem to mohl vůbec přežít. Snad jen díky Bohu, který zřejmě má pro mne nějakou slabost a nenechal mne padnout.

Možná vás ve skupině také spojovala a nesla právě ta generační víra v obraz (po konceptuálních a jiných ohrožení tradičních médií) a touha vyprávět zjevný (u tebe spíše tušený) příběh...

Naše společná generační víra v tradiční média a hodnoty byla silná, i když – jak víš – ve 12/15 byl i konceptuální „prostorář“ Ivan Kafka, polokoncepták Kurt Gebauer a čtvrtkoncepták Jiří Beránek. Takže jsme rozhodně nebyli žádní akademičtí zamrzlíci. Ale „příběháři“, staří tradiční vypravěči od historických ohňů jsme asi byli svým způsobem všichni: veliký příběh člověka, který následující generace postupně rozsekaly na drobnou řezanku, jsme už zkrátka měli v krvi.

V roce 1985 ses tedy stal zakládajícím členem volného seskupení 12/15 – Pozdě, ale přece. Program zde byl patrný, i když z pochopitelných důvodů jasně neformulovaný. Rozhodli jste se vzít dění „do svých rukou“ a stali jste se jakousi šedou zónou kultury v neutěšených podmínkách. S čím jste přišli, dle tvého názoru, „pozdě, ale přece“?

„Pozdě, ale přece“ bylo míněno jako jakási naše obdoba Galileova „A přece se točí“. Rozhodně jsme tímto způsobem nechtěli dát na vědomí, že se považujeme za zpozdlé, jak to později sebeironicky učinili Zaostali.

Fakt přirozené generační sounáležitosti, pracovních a přátelských vztahů nebylo do té doby možno oficiálně deklarovat. Svaz rozdělával a panoval, a mohl mít scénu pod ideologickou kontrolou pouze pod jednou střešou. Když došlo k jistému celospolečenskému uvolnění, řekli jsme si, že je čas to zkusit. Vznik volného seskupení „12/15 – Pozdě, ale přece“ jsme dali Svazu na vědomí dopisem, který jsem shodou okolností šel osobně předat do Mánesa právě já. Tajemník svazu Černý ho odmítl přijmout osobně, a tak jsem ho předal sekretářce, která mi jeho přijetí bez jakéhokoliv nadšení, ba s arogantním úšklebkem formálně potvrdila na kopii. V té době již nejistý Svaz raději vůbec nereagoval, a protože mlčení je odjakživa chápáno jako souhlas, považovali jsme to za vyřízené a svůj podnik uvedli do provozu. Jeho zodpovědným vedoucím byl zkušený provozář Ivan Kafka. Pro zajímavost: mezi 12/15 a Tvrdohlavými se tehdy vedl spor o to, kdo tady byl dřívě. Paličatí „mladí a neklidní“ (a chvástavi) tvrdili, že vznikli o pár měsíců dřívě. Zatímco oni by byli tehdy schopni táhnout postmoderní spor až do Haagu, my jsme byli nad věcí s tím, že to klidně necháme historikům – archeologům umění.

Tak se uvidí. Ale k tobě: v té době se tvá plátna často pokrývala drobnopisnými labyrinty či interiéry ateliéru. Jako bys nechtěl či nemohl opustit své bloudění a nebo důvěrné známé

prostředí, svou pochybující mysl a prostor jejího zobrazování. Existenciální marasmus (Sozanský, Bláha) či sarkastická groteska (Rittstein) byla tvé zobecňující povaze vzdálená. Na půdu „zraněného humanismu“ jsi vkročil spíše metaforou a subjektivitou. Chápu to správně?

Chtě nechtě musím použít dnes tak nadužívanou floskuli – „přesně tak“. V míře zobecnění je vskutku asi podstata rozdílu v přístupu mezi mnou a mnohými mými kolegy a těší mne, že jsi mi to potvrdil. Extrémní polohy – jako jsou stánky s utrpením nebo sarkastická střelnice z Matějské poutě – jistě nikdy nebyly mým „půllitrem piva“. Vždy jsem dával přednost spíše ztajenosti, nepřímé výpovědi. Když správně zmiňuješ metaforičnost, tak své Vohnouty jsem bral spíše jako smutné patníky na cestě komunismem, než jako oběti zraněné nějakými ideologickými kulometčiky. Věděl jsem že to, co je člověku vlastní, tedy v mém případě – jak říkáš – subjektivitu a schopnost metafor – mi nikdo stejně nikdy nevzal a nevezme. To jsou věci, které si obvykle každý likviduje svépomocí. Bloudění je odvěkou součástí, ne-li přímo podstatou lidského osudu, a tak ho také vnímám – především jako veselé dobrodružné putování ve šlépějích předků a historie. A abych byl ještě patetičtější: v žádném, ani v tom nejspletitějším labyrintu jsem při všech svých pochybnostech nikdy neztratil víru v to, že život není pouze hovno, ale i zázrak, který odevždy trůní nade vším.

K jisté figurálnosti či personifikaci ses přeci jen uchýlil. Aktéry, diváky i průvodci krajiny (duše) se stali Poutnice a Vohnouti. Jakou další roli na sebe berou v tvém uzavřeném (osobním) světě? Jedná se tedy o jistou a nutnou polarizaci a vyjádření dvojedinosti (dobro a zlo, vzpomínka a realita, ženský a mužský princip), která nás provází existencí?

Když se kdysi nosilo mít v autě za zadním sklem cedulku „Jezdím na Shell“, „Aral“ či jinou pohonnou firmu, já si tam dal „Jezdím na paradox“. Bez dvojedinosti není napětí a bez napětí není pohybu, natož pak dynamiky. Motor života vždy roztáčí dva póly, dva dráty – plus a minus. Bez dábla bychom se tady jako andělé asi unudili k smrti. Velkým uměním je však oba póly neustále vyvažovat, jinak se motor zadře, nebo se stane ještě něco daleko horšího. Jako se to stalo třeba Adolfu Hitlerovi. Také v něm muselo být v mladosti nějaké plus v harmonickém soužití s minusem, jinak by jako já netoužil stát se malířem. Na rozdíl od pražské Akademie, kde mne přijímací komise akceptovala, komise vídeňské Akademie se dopustila fatální chyby. Jestliže se tvrdívá, že první světovou válku měl na svědomí Lojka, řidič Františka Ferdinanda d'Este tím, že špatně odbočil (tzv. Lojkův efekt), pak by mělo být jednou provždy jasné i to, že druhou světovou válku má na svědomí krátkozraká přijímací komise vídeňské Akademie, která Adolfa nepřijala. Jaké katastrofální důsledky mělo její nešťastné rozhodnutí pro celý svět, je všeobecně známo. Přitom Adolf zase tak špatný malíř nemohl být, neboť se před lety v londýnské aukční síni Sotheby's po jeho krajinkách, jejichž ceny dosáhly astronomických výšek, jen zaprášilo. Adolf se mohl stát zcela neškodným malířem (jak už tak malíři bývají), mohl nadělat tisíce malebných rakouských chaloupek, výhodně je prodávat v Londýně u Sotheby's a zbohatnout. A vůbec pak nemusely kvůli těžké frustraci ze zneuznání jeho talentu zahynout miliony lidí a zůstat po něm zcela zpustošená Evropa.

Proto si jako člen přijímací komise na katedře scénografie DAMU dávám setsakramentský pozor, abychom nezopakovali fatální selhání komise vídeňské Akademie (tzv. Vídeňský malířský efekt) a v důsledku tak – nedej bože! – obrazně řečeno, nezmačkli červený knoflík třetí světové (první jaderné) války. Ano, i takto katastroficky to může dopadnout. Když nezbytná vyváženost polarizace dobra a zla, představy a skutečnosti, jemného ženského a hrubého mužského principu, selže a z dvojedinosti se stane tragická Adolfova jednojedinost bez jakéhokoliv protisměrné zpětné vazby.



Bez názvu, 1992,
olej, plátno, 110 x 85 cm

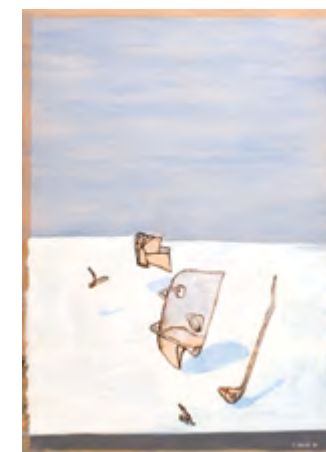
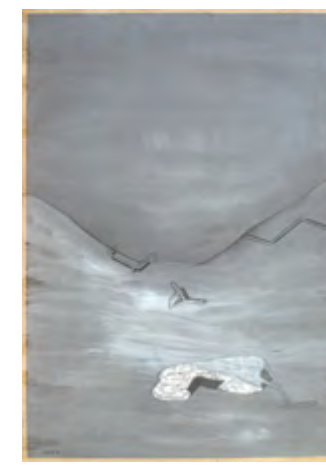
Interiér, 1979,
kvaš, papír, 51 x 39 cm



Proces, 1988-1993,
kaseinová tempera, plátno, 110 x 155 cm

V údolí, 1982,
kvaš, papír, 63 x 45 cm

Elementy, 1981,
kvaš, papír, 63 x 45 cm



Tak je to teď na tobě. Došel jsi svou „aktivní imaginací“ (Jung) k postavám, s kterými můžeš vést empatický dialog a které můžeš „nastrčit“ do méně či více vyhrocených (temných i světlých) situací...

Co člověku zbývá, když bloudí světem a marně hledá blízkou duši, se kterou by mohl vést empatický dialog. Pokud má „aktivní imaginaci“ – jako že ta mi, myslím, rozhodně nechybí – nakonec si tu duši musí vymyslet. A nejlepší je vymyslet si rovnou svého bratra, člověka své vlastní krve, kterému můžeš plně důvěřovat, své věrné alter ego. A toho pak ze své lenošky „nastrkovat“ místo sebe do ošemetných situací jako lakmusový papírek zkoumající temnost či světlou situaci. To ovšem není tak docela můj případ, neboť já se svým hereckým talentem (ne náhodou mne také přijali jako pedagoga na DAMU!) jsem svého bratra z Curychu řadu měsíců na veřejné pražské scéně i přímo hrál. A jak jsem tak chodil po Praze s dlouhými vlasy obarvenými na zrzavo a úplně změněným oblečením, dostalo se mi i četných uznání. Kupříkladu, když jsem jednou strčil hlavu na vernisáž jakési výstavy, Jiří Kotalík starší, který ji právě zahajoval, při pohledu na mne dokonce na chvíli ztratil nit své řeči. Posléze ke mně tento významný akademik přistoupil a obdivně prohlásil: „Pane Pavlík, to je snad ještě lepší, než ty vaše texty!“ Protože se mi na šedých vlasech bez pigmentu držela barva skoro půl roku a ne a ne ji šamponem smýt, dostavily se i neúspěchy. Možná proto, že dle

kolegy Jiřího Načeradského jsem zezadu vypadal jako obarvená cikánka z E 55, se mi smály hlavně před školami děti a šli po mně čtyřprocentní spoluobčané. A otázkou pro soudobé progresivní kurátory a historiky umění je, zda právě já, který se převlékal za někoho, kdo vůbec neexistuje, a působil takto aktivně na území celé Prahy již v roce 1995, nejsem vlastně zdejším průkopníkem dnes tak adorované módní fikivity a vynášeného umění ve veřejném prostoru. Možná to působí, jako že se vytahuju, ale já si myslím, že pravda musí vyjít najevo, padni komu padni.

Zase jsi mi, Petře, utekl z otázky, ale já se nedám. Tedy, jak se ti Poutnice či Vohnouti vyjevují? V závislosti na náladě či hledané atmosféře (vědomě) či si sami říkají o pozornost (podvědomě) a ty pak spíše jen přihlížíš jejich podobě a počínání? Mísí se zde archetypy společné paměti lidstva s privátními zážitky? Jaký je jejich poměr? Nebo to tak nevnímáš a neřešíš?

Tak dlouho jsem nad tím, jakož i nad celým svým putováním bádala a pokoušel se ho vysvětlit sobě i druhým, až se mi i tito dva protihráči (metafory svobodného a manipulovaného života) dostaly do krve a už nejsem schopen – a v současné době možná ani nechci – rozlišovat červené a bílé krvinky. Ke všemu jsem už zapomněl, jakou mám vlastně krevní skupinu. Dal jsem zkrátka nakonec na oblíbenou hlášku mladých: „To neřeš!“ (I když se obávám, že je to jen jejich verze známého Švejkova „To chce klid.“).

Každopádně, když se tento povedený páreček vynořil z podvědomí, dal mi to pouze na vědomí. Že tady jsou, a basta. A mně pak nezbyvalo, než přihlížet jejich podivnému počínání. K tomu jednu poznámku: po revoluci jsem byl nucen překvalifikovat status Vohnouta. Dnes už ho tak nemám za produkt vnější společenské manipulace, nýbrž za projev běžné lidské hlouposti a hanebnosti, za jakousi sebestmanipulaci. Jak jsi, Radane, dobře pochopil, mou největší láskou je zobecňovat všechno, co mi přijde pod ruku. Vše privátní tak mé podvědomí okamžitě převádí na společného archetypálního jmenovatele kolektivní paměti lidstva. Ostatně především tato matematika je v umění srozumitelná i pro druhé. A největší problém dnešního umění také spočívá v tom, že si každý autor „musí za každou cenu“ vymýšlet svoji vlastní, originální, nejčastěji nesrozumitelnou matematiku, která platí pouze pro něho, jeho rodinu, babičku a generační kolegy. Ona „každá cena“ se tak může stát i doživotním trestem – samotkou. Pro nezáměr druhých má však autor aspoň dost času udělat si ve vlastní cele v klidu své pořádné „selfie“. Originalita se nedá vyvzdorovat vůlí, chtěním, ta přichází vždy pouze mimoděk. Jinak jde jen o prosté lidské pachtění. Havlíček na to má pěkný epigram: „Není nad originalitu, každý po ní touží, všichni chodí přes most, to já pudu louží“.

A znovu přímo k tobě: vím, že to nikdy není tak černobílé, jen jsem chtěl znát proces zrození tvých obrazů. Děláš si například skici, přípravné kresby pro malby? Nebo časem a s odstupem vybíráš ze svých zásob „nápadů“? Anebo jdeš před bílé plátno a nějak naladěn čekáš, co přijde?

Vždy jsem radikálně tvrdil, že umění je všechno možné, jenom ne nápad, ale fakt je, že když se mi potřetí vynoří poté, co jsem mu dal hlavu dvakrát pod vodu, tak ho začnu brát vážně, pochopím, že na něm něco musí být, že bude asi důležitý. Mám ovšem zkušenost, že nejvíce jsem nakonec vždy spokojen s těmi obrazy, které vzniknou ani nevím jak. Tedy jak říkáš: přijdu před bílé plátno a čekám, co přijde. Studentům často říkám, že nejrychleji a nejvíce se člověk o sobě dozví, když zkusí jít sám proti sobě. Když je student například úzkostlivým konstruktérem, doporučím mu, aby si skočil dolů do naší kavárny na pár panáků a zkusil se pak při práci zcela uvolnit a zapojit do kresby spontánně celé tělo. Pro zajímavost, já sám jsem jednou zkusil něco podobného: rozhodl jsem se, že se pokusím otrocky zreprodukovat jeden svůj obraz. Přesto, že se za to vlastně dodnes stydím jako za nějaký podvod, nedá mi, abych to pro ilustraci v této souvislosti nezmínil. Když si před léty jistý japonský galerista v mém ateliéru koupil obraz a už dal i zálohu, uvědomil jsem si, že je pro mne tak důležitý, že o něj vlastně nesmím za žádnou cenu přijít. Řekl jsem si, že to je konečně dobrá příle-

o díle

Petr Pavlík: *Kosmogenní kuboid* Krystal středoevropského prostoru a média



Kosmogenní kuboid, 1975–2010,
sádra, 60 x 50 x 70 cm

V této rubrice i tentokrát představujeme jedno z významných a pro autora klíčových děl. Petr Pavlík (1945) je známý především jako malíř či teoretik, autor řady obrazů, které svým libovolným otáčením přináší různé a stále nové výjevy i sdělení. Pavlíkova posedlost dokonalostí i paradoxně nekonečnou otevřeností formální i obsahovou je, zdá se, jeho charakteristickou dominantní vlastností. Svě tvůrčí a myšlenkové pochody promítal řadu let do dvojrozměrných barevných kompozic kreslených či malovaných. Ve svém výjimečném plastickém – prostorovém projevu přenesl vlastní výtvarný názor i filozofický postulát do tří rozměrů. Plastika je navíc zamýšlena a prezentována v mnohých nastaveních. Jedná se tedy o jakousi Pavlíkovu syntézu a souhrn principů soustředěných do jediného díla. Jak je pro autora tento „kuboid“ důležitý vypovídá i rozsáhlé zastoupení v umělcově monografii z roku 2010. Jeho reprodukce jsou otištěny na celých osmdesáti čtyřech stranách! Ve stejném roce představil Pavlík tuto mnoha pohledovou plastiku ve Veletržním paláci na své výstavě s názvem Poutnice v labyrintu. Její původce nás v následujících řádcích seznámí s úvahami a pohyby, které se váží k tomuto nezvyklému dílu.

Vedle „lovu duší“ 1) a řešení problému času, byl můj malířský „rotátor“ i formou reakce na média, osobní polemikou s postupující „tekutostí doby“. Tyto nové komunikační technologie totiž na jedné straně neuvěřitelným způsobem zrychlily zpětnou vazbu, na straně druhé však skutečnost rozporcovaly na blížící klipy, ze kterých se vytratily vnitřní souvislosti. A ve svém důsledku „tyranii okamžiku“, neboli kolotočem permanentních inovací degradovaly lidské oslovení na úroveň sofistikované informace. Jinými slovy, byla porušena rovnováha mezi znakem a věcí o sobě – nadřazen dynamický dobový znak nad trvání samotajemné věci. A s trváním a kontinuitou – „s dlouhými čarami vinoucími se časem“ vzaly za své i související vyšší duchovní kategorie (absolutno, nekonečno a věčnost), bez kterých je básník jen otrokem svých emocí a privátních vášní či nádeníkem své doby. Za toto rouhání ovšem stihla umělce Boží odplata – poztráceli nesčetné subjekty diváků.

Mé celoživotní tvůrčí úsilí uchovat bohatství mnohoznačnosti a mnohotvárnosti v jednotě jednoho nedělitelného jedna, snažha udržet všestrannou spojitost a provázanost krevních oběhů života a světa, „dostat všechny programy do jediného kanálu“, nalezlo naposledy vyvrcholení ve hmotné, více než stopohledové skulptuře – tzv. kosmogenním kuboidovi. Mimochodem, nepřipomíná svým potenciálem možností libovolně střídat jeho

devět základů, natáčet objekt do nových a jiných úhlů pohledu, které s každým centimetrem přináší nové a stále jiné prostorové souvislosti a nejrozmanitější asociace (od praživočichů až po psychické archetypy prostoru lidské existence) právě přeladování vln, mediální překlíkávání programů či přepínání kanálů? Není to dnešním slovníkem řečeno, svým způsobem komprimace „sta velkých elektronek do jednoho skladného čipu“?

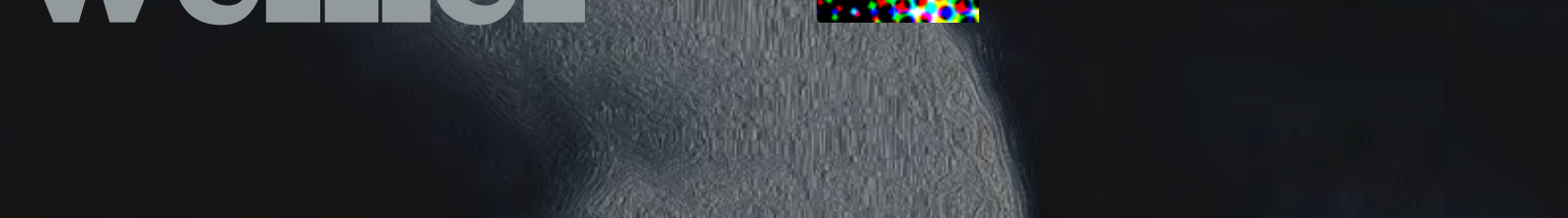
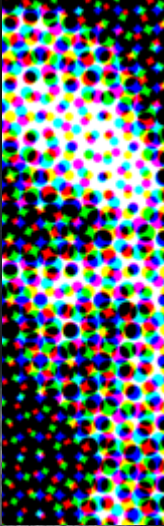
Věřím, že bronzový odlitek Kosmogenního kuboidu ve svých asociacích spojuje na Zemi spadlý meteorit s archeologickým nálezem jakési dosud neznámé pravěké kultury, osobně je pro mne však nejdůležitější platforma třetí. Ta v podobě jakéhosi krystalu středoevropského časoprostoru zhmotňuje moji představu zdejšího génia loci, bloudění labyrintem kráteru naší země, upomínajícího zároveň počátky evropské civilizace – Krétu a Knossos; zkrátka vše to, co považuji za součást specifického duchovního dědictví střední Evropy. Je tedy i formou mé vzpomínky na Kafku, Freuda, Mahlera, Haška a další autory, kteří svými díly podali jedinečná svědectví o životě v tomto psychicky přehrušeném teritoriu. A potažmo je kuboid obranou duchovního smyslu i mého vlastního rodiště – Prahy a Čech obecně.



1) Jan Mukařovský ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění z roku 1943* dále praví: „...záměrné dílo jakožto znak je nutně „res nulis“, majetek obecný, bez schopnosti zasáhnout vnímatele v tom, co je vlastní jen jemu samotnému...Umělecké dílo, je-li chápáno jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti...zatímco tvůrčí nezáměrnost nabývá schopnosti upoutat k sobě představy a city nejrozmanitější...a dílo stává se tak schopným vejít v intimní sepětí se zcela osobními zážitky, představami i city jakéhokoliv vnímatele, působit ne toliko na jeho duševní život, jeho vědomí, ale uvést v pohyb i síly vládnoucí jeho podvědomí... umělecké dílo není jen znakem, ale i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým způsobem až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku lidského, kdežto ve svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněno.“

výročí

Richard Weiner



Tentokrát v této rubrice vzpomeneme 130. výročí narození Richarda Weinerja (1894–1937) – českého básníka, prozaika a publicisty. Čtenářům je znám především jako autor významné, avšak poměrně komplikované poezie (Mnoho nocí, 1928) nebo vrstevnatých povídkových souborů (Lazebník, 1929). Ve výtvarném umění jeho všestranná osobnost sehrála rovněž důležitou a poněkud opomíjenou roli.

Richard Weiner prošel bojištěm první světové války, která poznamenala jeho již tak citlivou a sebezpytující povahu. Po nervovém zhroucení byl propuštěn z vojenské služby a po čase se stal redaktorem Lidových novin, kde působil až do své smrti. V roce 1918 nesdílel všeobecné mírové nadšení a toužil se ze středoevropského prostředí vymanit. („Raději dobrovolně vyhnanství navždy a třeba bídu než jísti pečeně zde, kde není pořádku ani nepořádku, jenom nějaké sociologické nic.“). To se mu nakonec splnilo a odjíždí do Paříže jako zahraniční dopisovatel, kde pak zůstává dlouhá léta. Odtud referuje o nejrůznějších běžných událostech, ale také se pokouší vyrovnat s novým vývojem umění. Bez nadšení glosuje právě zahájené vydávání Proustova Hledání ztraceného času, inscenaci Jarryho Krále Ubu, nebo podává přímé a rozpačité svědectví o festivalu Dada z roku 1920. Sleduje a komentuje ovšem i dění v Čechách – kritizuje Čapkovy Povídky z jedné kapsy a spisovatele odsuzuje jako hlasatele „oficiózní české filozofie“ a reprezentanta příliš pragmatické generace vyznávající „přízemní realismus“. Weiner se snaží po válečném poučení hledat pravdivé odpovědi spíše mimo běžnou realitu. Dosavadní kulturou je zklamán.

Zlom nastal až roku 1924, kdy se mu do rukou dostává Bretonův Manifest surrealismu, o kterém vzápětí pochvalně píše do českého tisku. Aktuálně tak seznamuje čtenáře s novým hnutím mířícím do sfér „mimo dobro a zlo“. Sám se však jako umělec s tímto fenoménem neztotožňuje bez výhrad. Surrealismus byl pro něj příliš literární a opatrný. Patřičné a bezprostřední souznění nalézá až u jisté postsurrealistické skupiny čtyř mladíků; nazývali se simplicity mířícími od nánosů civilizace k mentalitě dítěte či primitivního člověka. Když se tito dvacetiletí básníci z Remeše přesunuli do Paříže, začíná být o nich slyšet. V uměleckých kruzích se seznámí s Weinerem, který je zavede k Josefu Šimovi. Tím se zaslouží o zásadní obohacení malířovy následné tvorby. Dvacetiletí poetové nalezli s šestatřicetiletým zdrženlivým tvůrcem společnou řeč i program zkoumající rozšíření hranic lidského poznání. Sami se vrhají do experimentů s drogami, anestetiky a jinými vyhrocenými praktikami včetně pověstné „ruské rulety“. Simplicisté byli „šilení“ avšak erudovaní. Vydávali vlastní časopis a podle jeho názvu si nakonec zvolili i jméno skupiny: Le Grand Jeu (Vysoká či Poslední hra). Také o tomto dění Weiner náležitě zpravoval české čtenáře.

Šíma, stejně jako mladí básníci, hledal (ne však tak extrémně) bez racionálního návodu ztracenou jednotu světa. Weiner, přeci jen zastánce vnitřní disciplíny, nacházel v tomto společenství spíše ztracený domov. Jeho trojí vyděděnost (židovský původ, homosexuální orientace, pocit emigranta) se tím měla zmírnit. Díky neopětované lásce svých kolegů, proměnlivým náladám a nakonec i názorovým rozporům Weiner opustil Vysokou hru dříve, než se stala slavnou. (Stačil ještě ve spolupráci s Šímou do časopisu zařadit překlady básní Seiferta či Nezvala). Po duševním propadu se Weiner přidal na stranu surrealistů, kteří na rozdíl od sebezničujících simplistů hledali více způsob „jak eticky žít“.

Vysoká hra se pomalu, ale jistě stávala obětí sama sebe (dostatek drog, nedostatek financí) a v roce 1934 skončila. Někteří její členové nechtěli změnit umění, ale sebe – to se jim nakonec povedlo. Zřejmě i surrealisté měli podíl na destabilizaci simplicistů, kteří pro ně byli nevítanou konkurencí. Po neúspěšných pokusech o sloučení obou skupin na podobném teritoriu nastala nevráživost. Breton se svými příznivci opakovaně ostře útočil na Vysokou hru pod záminkou nedostatečné „mravní kvalifikace“. Sešikovaní surrealisté ostatně nebyli nikdy příliš velkorysí. Vzpomeňme: když Breton s Eluárdem byli v Praze, Štýrský učinil vše, aby se nikdy nedozvěděli, že jim ještě jiní malíři chtěli ukázat své věci. To Nezval Štýrskému nikdy neodpustil.

Weiner, ač řazen spíše k expresionistům, ve svých referencích (1930) upozorňoval na Bretonův význam, o kterém se v Čechách stále nevědělo. Sám byl plný pochyb o skutečné podobě světa – vnímal krizi skutečnosti, která nastala také vyprázdněním slov. Tomu se přesto vehementně bránil a hnal se do dalších literárních textů, které se mu měly stát východiskem ze ztracené komunikace. Blížící se válečné katastrofy jej však stále více paralyzovaly (stejně jako poválečného Šimu, který přestal na plných deset let malovat). V roce 1934 Weiner píše: „A vůbec, stav světa na mě doléhá jako osobní věc a skoro jako osobní provinění. Není v tom však ani trochu rezonovaného altruismu, naopak, mám lidský rod, sebe ovšem nevyjímaje, v hlubokém opovržení a věřím velmi opravdově, že člověk není ‘korunou lidstva’, nýbrž že je šeredným omylem a ostudou stvoření.“ Weiner se s psychicky i fyzicky podlomeným zdravím vrací do Prahy, kde umírá.

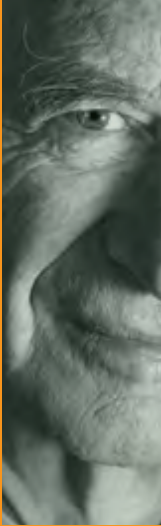
V osobě Richarda Weinerja vidíme mimořádně vnímavého člověka bez zbytečných iluzí. Především v pařížském období byl jakýmsi předsunutým spolubojovníkem evropské avantgardy. Jeho zásluhou byla česká kulturní obec pravidelně a bezprostředně informována o důležitém dění, které pak mohlo včas ovlivňovat také domácí umělecké směřování.

Radan Wagner

kontinuita

Nářek mrtvých James Hillman a Sonu Shamdasani

(úvahy nad Červenou knihou C. G. Junga)



Carl Gustav Jung (1875–1961) byl lékař, psychoterapeut a zakladatel analytické psychologie. Její přínos spočívá v pochopení lidské duše na pozadí světa snů, umění, mytologie, náboženství a filozofie. Jung je autorem rozsáhlého díla, avšak nejdůležitější z nich – Červená kniha – byla po léta ukryta v sejfu švýcarské banky. Jungova rodina se bránila jejímu zveřejnění, neboť se obávala zdiskreditování jejich slavného předka. Jung sám zamýšlel knihu vydat, ale nakonec od toho upustil. Pracoval na ní od roku 1913 šestnáct let – texty psal okrasným písmem, které kombinoval s 200 vlastnoručními barevnými obrazy. Obří svazek, vyšel jako faksimile (s doprovodnými překlady) v roce 2009 (u nás 2012) a zaznamenal celosvětový úspěch. Jung v ní prostřednictvím „aktivní imaginace“ líčí svou cestu mytickou krajinou, boj s příšerami, ohněm, setkání s ďáblem a záchranu duše. V knize *Nářek mrtvých*, z které přinášíme několik citací, se psycholog James Hillman a Sonu Shamdasani („zachránce knihy ze zajetí v sejfu“ a její editor) v dialogu zamýšlejí nad smyslem a dopadem Červené knihy.

Četl jsem o takovém zvyku, že starověcí Egypťané otevírali mrtvým ústa. Byl to rituál, který už, myslím, rukama neděláme. Ale zdá se mi, že otevření *Červené knihy* představuje takové otevření úst mrtvého.

Myslíme, že to jsme my, kdo klade otázky, ale to je chyba. Oživují nás mrtví.

Takže tohle je Jung bez pojmů. Nalézáš Junga, který vyjadřuje podstatu svých činností, úkolů, své dílo bez jediného pojmového termínu. Není tu žádný archetyp. Žádné nevědomí.

O psyché ve skutečnosti nic nevíme. A proto jsme rozvinuli systémy, které zabraňují démonům nebo čemusi neznámému, čím psyché zůstalo, vstoupit. Jung stále znovu opakuje, že skoro vůbec nevíme, o čem mluvíme.

Křesťanství dospělo pouze k částečnému přijetí různých aspektů existence a mnoho toho vynechalo... křesťanství odmítlo mrtvé.

Myšlenka má tendenci brát na sebe osobní podobu. V tomto díle (*Červené knize*) je to přítomné – myslím, že se to dá nejlépe charakterizovat jako určitá podoba myšlení v dramatické formě. Tak charakterizují Jungovy dialogy.

Máme teď zvláštní příležitost k novému začátku, protože tento zakladatelský text jednoduše nebyl k dispozici. Ale teď je a po sto letech proto můžeme začít znova... Psychologie po *Červené knize* musí být založena na fantazijních představách. Musí používat básnický jazyk, analogie, metafory...

Úkolem není získat odpověď, odpověď je, kdo dominuje v mé mysli, takže má základní otázka je, kdo určuje můj způsob nazírání. Je to nekonstruktivní „já“. Člověk prostě nechce získat odpověď. Opravdovou odpověď je: Proč je to moje otázka?

Ta kniha je tak zásadní proto, že otevírá dveře nebo ústa mrtvých. Jung upozorňuje na jednu hlubokou, chybějící část naší kultury, což je říše mrtvých. Nejen říše našich osobních předků, ale říše mrtvých, váha lidské historie, potlačená skutečnost, která je jako velká příšera, která nás užírá zevnitř a zespoda a saje síly naše a naší kultury.

My nemáme s kým mluvit. Jsme zoufalí a bez naděje, obyčejní jednotlivci. Takže když se objeví nějaký hlas, člověk si myslí, že blázní. Tak vyprahlá je naše poušť. *Červená kniha* potvrzuje, že kolektivní svět, v němž žijeme, potřebuje nejvíc ze všeho: připomínku malosti lidské osobnosti ve světě naplněného postavami.

To, co chápeme jako svou individuaci v personalistickém smyslu nebo jako naše hledání – či jak se to pojme –, takové není. Jde o přijetí nevykoupených mrtvých nebo přijetí úkolů, které po sobě mrtví zanechali, o individuace mrtvých.

Jung kriticky přichází na to, že hlavním tématem utrpení je ztráta smyslu. Ztráta smyslu není něco čistě individuálního, ale je to určeno kulturou, z čehož pramení Jungův zájem o historické záležitosti.

To, co Junga v jeho konfrontaci zajímá, je jeho zkušenost do míry, v níž se shoduje s něčím, co jej přesahuje. To je bod, kde se z oné perspektivy stává jeho zkušenost důležitou.

Něco o lidské duši se bude muset v závislosti na tomto ohromném díle přeformulovat nebo znovu promyslet... a jde o to, jestli se my můžeme vrátit k tomu, abychom byli lékaři kultury, a ne interprety kultury... Myslím, že máme nemocné ideje. O to jde.

Z knihy Nářek mrtvých – James Hillman, Sonu Shamdasani, Praha 2014, Portál, vybral a sestavil Radan Wagner

historie



foto: archiv

TOPIČŮV SALON

Na cestách po významných galeriích jsme se v minulém čísle věnovali historii i současnosti pražské Nové síně. Jen pár metrů od Voršilské ulice sídlí další pamětné místo spojené s výtvarným uměním. Na tehdejší Ferdinandově, dnes Národní třídě se nalézá v krásném secesním domě čp. 9 pověstný Topičův salon. Tato budova se stala centrem nejnovější výtvarné tvorby, ale také typografie a užitého umění. Také dnes – po letech odmlky – se zde konají prestižní výstavy, ale i večery z dalších uměleckých odvětví.

Počátky této honosné stavby – nakladatelství a galerie – sahají až do roku 1894 a jsou spojeny s architektem Janem Zeyerem. Jeho moderní pojetí se vyznačovalo funkčním interiérem, zvláště prosvětleným stropem ze skla a železa. Sklon k novotám projevil i majitel – nakladatel František Topič (1858 – 1941), který ve spolupráci s poradcem výtvarníkem Viktorem Olivou začal pořádat výstavy evropské úrovně. Již v roce 1896 se zde v rámci Výstavy grafického umění představila šedesátka proslulých umělců včetně Toulouse-Lautreca, Ropse či Vogelera (z českých zástupců byl vybrán pouze Emil Orlik). Po úspěšném zahájení činnosti pokračovaly také výstavy známých „kosmopolitů“ Ludka Marolda, Alfonse Muchy, mladými obdivovaného Mikoláše Alše či tzv. mánesácké moderny. Slavným secesním plakátem se záchraným kruhem na rozbouraném moři, který položil základy éře moderní české „propagační grafiky“ od Arnošta Hofbauera, byla roku 1898 ohlášena přehlídka prací členů SVU Mánes. Nastupující umělci zde vystoupili s obrodným posláním, s novým názorem i vkusem a svěží bezprostředností. Dominovaly krajinářské obrazy Antonína Slavíčka, Otakara Lebedy, Antonína Hudečka či Aloise Kavana. Topičův salon se stal platformou a výkladní skříní dodnes tradovaného „jarního dechu“ z přelomu 19. a 20. století.

V roce 1906 nechal osvícený nakladatel dům opět přestavět slavným architektem Osvaldem Polívkou (v té době také pracoval na honosném Obecním domě) a tím započala druhá etapa Topičova salonu. V následujícím roce zde byla představena grafická tvorba Vojtěcha Preissiga a v těchto prostorách se také konala druhá výstava skupiny Osma (v tomto čísle přinášíme Čapkovu negativně laděnou recenzi). Této výstavy se nezúčastnil Otakar Kubín, velice ostře kritizovaný z prvního vystoupení pro „barbarský chaos“ skvrn a Max Horb – talentovaný představitel expresivně laděné hutné malby, který zemřel v prosinci roku 1907. Přijetí druhé výstavy v Topičově salonu bylo přesto ještě negativnější než před rokem. Žádný shovívavý a povzbuzující Max Brod se neobjevil. „Mladí a odvážní radikálové a sociální revolucionáři“ neměli tedy počátky vůbec lehké. Emil Filla, Bohumil Kubišta, Willy Nowak, Antonín Procházka, Friedrich Fiegl či Emil Artur Pittermann – Longen měli cestu k širšímu přijetí teprve před sebou. Vedle těchto aktuálních přehlídek byly rovněž pořádány akce, které měly přilákat početnější veřejnost – výstavy skla známé Zdenky Braunerové, přehlídky grafického designu či šperků. Pořádaly se také výstavy sběratelské, kde se největšímu zájmu těšili Max

Švabinský, Alfons Mucha, František Ženíšek nebo Celda Klouček. Avšak následovala další významná jména a pověstné přehlídky: souborná výstava Miloše Jiráčka, ve dvacátých letech Josef Šíma, ve třicátých letech Zdeněk Rykr, jehož výstavu doprovodily texty Jindřicha Chaloupeckého, dále pak osobnosti surrealismu: Toyen, Jindřich Štýrský, ale i dnes nedoceněný Václav Bartovský či František Tichý. Později se zde představila legendární Skupina 42 (František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Bohuslav Matal, Jan Smetana, Karel Souček, Ladislav Zívř a Miroslav Háek a další). V Topičově salonu měla výstavní premiéru skupina Sedm v říjnu, která zde vystavovala právě na podzim roku 1939 (Josef Liesler, Arnošt Paderlík, Václav Plátek, Zdeněk Seydl a další). Vrcholem této éry a obecného věhlasu však byla výstavní premiéra obrazů Jana Zrzavého konaná již roku 1918.

Když předčasně zemřel nápomocný syn Jaroslav Topič, musel již osmdesátiletý nakladatel svou firmu prodat. Novým majitelem se stal Jaroslav Stránský, který do Topičova salonu přenesl redakci Lidových novin a nakladatelství Františka Borového. Role kulturního, i když poněkud tradičnějšího závodu však přetrvávala (za druhé světové války se zde dokonce hrálo divadlo). Ředitelem knihkupectví byl jmenován Václav Poláček, spoluzakladatel družstevní práce a později tajemník Aventina. V roce 1937 došlo v suterénu domu k otevření čtvrtého salonu.

Po znárodnění v roce 1949 musela být činnost nakladatelství ukončena – v budově sídlil Československý spisovatel a veřejná funkce objektu takto zanikla. V roce 2004 došlo u příležitosti 110. výročí založení Topičova salonu k vydání obsáhlého katalogu a tematické výstavy. Teprve počátkem devadesátých let minulého století, kdy se budova vrátila do vlastnictví rodiny Stránských, vznikly plány na obnovu stálé galerie. Slavný Topičův salon se opět otevřel veřejnosti po nákladné rekonstrukci roku 2008 v prostorách třetího salonu, jenž zahájil činnost v roce 1918 (dočasně novodobé ohrožení činnosti nastalo pouze při požáru střechy v roce 2013). Z novějších „porevolučních“ výstav připomeňme namátkou některé z jejich protagonistů: Jiří Kolář, Hugo Demartini, Ivan Ouhel, Vladimír Novák, Otakar Slavík, Jitka Válová, Jan Ságel, Zorka Ságlová, David Pešat, Jiří Štourač, Vladimír Věla, Dagmar Hochová, Vladimír Kokolia, Daisy Mrázková, Karel Nepraš, Jan Steklík, Richard Konvička, Josef Žáček, Zbyněk Sekal, Jiří Hilmar, Vladimír Novák, Čestmír Kafka, Karel Valter, Jiří Kolář či František Kyncl.

Výstavní plán v současné době organizuje a pořádá Společnost Topičova salonu, která k jednotlivým výstavám oslovuje nezávislé kurátory. Výtvarné dění je zde obohaceno besedami či literárními, divadelními, filmovými nebo hudebními akcemi. O činnosti dění v tomto kulturním centru však musí být návštěvníci patřičně informováni. Veškeré programy totiž probíhají v poněkud ukrytých prostorách prvního patra.

Radan Wagner



portrét

JAN KUBÍČEK

Umění být odvážným



Jan Kubíček, foto K. Zvebilová, 2008

Touha po bytostném řádu a čisté srozumitelné komunikaci vede nakonec k vyčlenění a nutnému osamění. V životě i umění, zdá se. Otevřenost, nekompromisnost, přímé řešení bez iluzí a clonícího balastu jsou hodnoty – postoje, které paradoxně komplikují sdělení a dialog. Tak se to alespoň jeví při bližším pohledu na osud a tvorbu malíře Jana Kubíčka, radikálního vyznavače konstruktivistických tendencí a stoupence pevných zásad. Výsledkem je pak nelehká existence, avšak bohatá a snad také nevšední inspirace nezávislá na plynutí času.

Příběh Jana Kubíčka (1927 – 2013) se odehrává v době přelomové v mnoha ohledech. Nahlížíme zde na cestu člověka a umělce prolínajícího v sobě osobní směřování a (sebe) reflektování, ale také na pozadí proměňující se dobové kulisy a společenské nálady. Tento pohyb časem a místem je zde navíc ovlivněn rozdílnými politickými situacemi rozdělené Evropy – tedy kulturní otevřeností respektive ideologickou omezeností. Umělec – objevitel a občan – intelektuál je zajiště kombinace, tedy vstupenka do existenciálních i existenčních potíží. Posedlost a neoblomnost vytvářejí zde nevšední směsici, která může být nesená pouze vírou a poctivostí. Záleží pak na pevnosti a charakteru – vlastnostech – silného (být pochybujícího) naturelu, jak celý život naplní a ustojí. Vlastní přesvědčení však nestačí. Někde musí být nablízku klidné a bezpečné zázemí. Ta-

kově vytvářela Janu Kubíčkovu jeho milující, chápající, empatická i praktická žena.

Poválečná léta přinesla vystřízlivění z dosavadní podoby humanismu, z formy opatrného naplňování a pozvolného kultivování. Již dadaismus a surrealismus hlásaly potřebu rázné negace či osvobozujícího průzkumu neprobádaných možností. Obě extrémní varianty však vyprchaly a uvolnily tvůrčí teritorium dalším pokusům. V padesátých či šedesátých letech 20. století pokračovaly po těchto zkušenostech další průzkumy a manifestace nové lidské citlivosti i racionality. Směry se rozbíhaly netrpělivě a vehementně do různých stran i podob – společným jmenovatelem však byla víra v nezničitelnost ducha a schopnost jeho nápravy. Tak probíhala zřejmě poslední vlna avantgardních ideálů. Vedle strnulých oficiálních doktrín se formovala nezávislá fronta mířící k dalším horizontům.

S postupujícími vymoženostmi technicky orientované civilizace se zvyšovaly také naděje na její vysvobození z věčného koloběhu; cíle a náprava se jevily na dosah. Těmto cílům mělo být nápomocno také umění řešící nové úkoly, náměty a zákonitosti. Bez ohledu na neutěšenou – izolovanou – situaci se také u nás objevovaly první náznaky hledané komunikace. Jan Kubíček, rodák z Kolína, se ocitl na počátku své malířské kariéry v Praze, ve městě, které inspirovalo také slavnou Skupinu 42, sešikovanou během druhé světové války. Zvláště tvorba Františka Hudečka, jednoho ze zakládajících členů, byla Kubíčkovu velmi blízká. Po informální periodě se Kubíček hlásí k volné návaznosti na „městský folklór“, ke kterému upoutal soustředěnou pozornost. Rozvíjí prozatím spíše převzaté vzory, ale také již přemýšlí a aktivně diskutuje své úvahy. Nejdůvěrnějším souputníkem mu byl v této době další kolínský rodák a přítel – malíř a grafik Jiří Balcar.

Za ranou původní Kubíčkovu tvorbu lze považovat tzv. lakové obrazy z přelomu padesátých a šedesátých let, lité z plechovek na připravený podklad. (Pollockovy postupy a výsledky Kubíček s největší pravděpodobností nemohl vůbec znát). V této souvislosti můžeme vzpomenout spíše Vladimíra Boudníka nebo Jana Kotíka; Kubíčkovu však jde především o řízený proces celé malby (struktury). S informelem Kubíčka poutá zájem o materiál, který se u něj nejzřetelněji projevuje v assemblážích sestavených z předmětů (fragmentů) všedního či domácího života. Reklamní tabule či důvěrně známé tvary sestavuje do přehledného, ale nového řádu bez expresivního projevu. Formální kontrola,



Geometrický obraz, 1966, olej, plátno, 100 x 68 cm

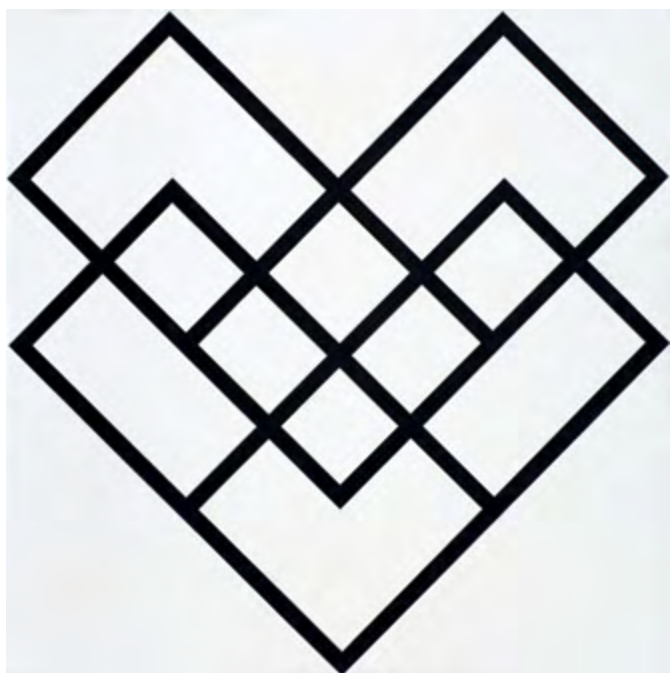
Přeskupování, fáze 1, 1994–1996,
akryl, plátno, 70 x 70 cm

Kruhy a půlkruhy s dislokacemi, diptych, 1988–1989,
akryl, plátno, 200 x 100 cm

Přeskupování, fáze 2, 1994–1996,
akryl, plátno, 70 x 70 cm

Přeskupování, fáze 3, 1994–1996,
akryl, plátno, 70 x 70 cm

Přeskupování, fáze 4, 1994–1996,
akryl, plátno, 70 x 70 cm



Obraz s písmenem X, 1963–1964,
lak, deska, 123 x 70,5 cm

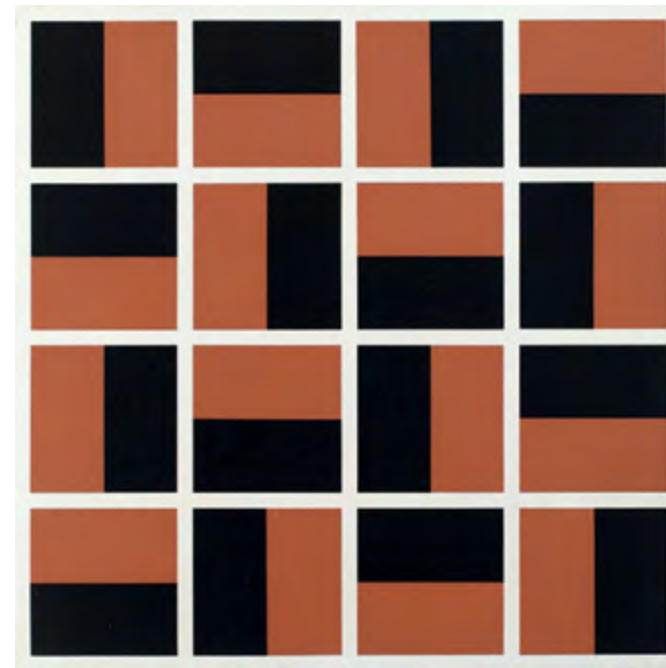
Rozdělené kruhy a půlkruhy, dvě dimenze, diptych, 1987,
akryl, plátno, 160 x 80 cm

pro Kubíčka později čím dál více typická, zde vysílá své první signály. Podobné posuny lze sledovat také v tvorbě koláží upozorňujících stále více na samotné písmo – estetický a nikam dále neodkazující prvek. Tímto se Kubíčkův projev dostal na pole lettrismu, v Praze reprezentovanému zvláště Jiřím Kolářem či Josefem Hiršalem. Jeho cesta však míří dále. V polovině šedesátých let se Kubíčkův projev mísí se zmíněnou městskou tematikou; použité znaky se však definitivně osamostatňují a hrají jen svou vizuální roli. Tím se umělec dostává na práh konstruktivně – konkrétní etapy.

V druhé polovině šedesátých let se v Kubíčkově ateliéru v Purkyňově ulici rodí stále zjednodušující a promyšlenější kompozice. Jakési „zbytky“ objektů či písma se stávají prvky hry a nové komunikace odvíjející se v celých sériích. „Nové projekční obrazové plochy dokumentují způsob myšlení a jeho pohyb. To byl důvod jejich vzniku. Realizace jsou někdy spíše možnosti projevu, než hotové estetické artefakty. Libovolné interpretace těchto znaků, ploch či řad ve smyslu dřívější sémantiky zde tudíž odpadá,“ zapisuje si Kubíček své systematicky rozvíjené teorie. Nad těmito slovy a díly nás mohou napadnout představy věku starodávného i moderního. V kolébce naší civilizace – v Řecku – se ještě v 6. století před naším letopočtem svět podle filozofů nedělil na živé a neživé, ducha a hmotu, ale vše bylo prolnuto

„kosmickým dechem“, neviditelným proudícím řádem. Základní povaha věcí tak podléhala monistickému pojmání a vnímání. Také moderní svět 20. století začal objevovat pod povrchem vše prostupující struktury a jejich živoucí variace. Optika, fyzika či biologie přinášely dosud nevídané objevy a pohledy; počítačové možnosti napomáhaly jejich další uchopení a pochopení. Nejen umělci se tak domnívali, že vstupují do nadějně nové (sebe)poznávání prostřednictvím právě se rodícího jazyka. Společnost se však nadále rozdrobovala – atomizovala – specializovala. Po „smrti Boha“ a jednotícího stylu docházelo k další individualizaci a tak se velkorysé, možná utopické, projekty obecné nápravy nenaplnily. Z ateliérů se staly spíše laboratoře soukromých badatelů a málo všimáných věrozvěstů. Umění, zvláště takto radikálně pojímané, se nemohlo i přes nastupující „jinou citlivost“ zúčastnit plnohodnotného dialogu.

Také Kubíček se dostával do jisté – několikanásobné – izolace. Po roce 1968 ustaly živé kontakty se zahraničními příznivci (umělci, teoretiky, galeristy); původní uskupení nesměla dále a náležitě existovat (Křižovatka, Klub konkretistů) a nadešel čas osamělých experimentů. Situace se zhoršila. O to více se Kubíček soustřeďuje na své teoreticko – konceptuální úvahy a minimalistická tvarosloví. Pokračuje ve vlastních „výtvarných definicích“ možného (zde šel u nás podobnou a viditelnější cestou



Rozdělené kruhové elementy s dislokacemi, 1991,
akryl, plátno, 2 x 240 x 120 cm

Systém elementů s rotací, 1972,
akryl, plátno, 70 x 70 cm

Progrese, 1973,
akryl, plátno, 100 x 100 cm

Zdeněk Sýkora, ještě před ním, a to se málo ví, ve světě například Francouz Francois Morelet), sleduje chování jednotlivých elementů a jejich uskupování. Kubíček se rozhodl jít vlastní cestou, která však byla lemována řadou otazníků. „Tragédie konfliktu mezi člověkem – osobností a společností spočívá v tom, že volající osobnost nedostane ozvěnu toho, co je nejlepší. Ale dnes už nemůžeme ani volat,“ zoufá si umělec na počátku sedmdesátých let. Ani mezi poučenými kolegy mnohdy Kubíček nenachází očekávané pochopení. „Po loňském nákupu do Národní galerie Kotalík prohlásil, že ‘asi nejsem malíř’. Proboha, z jakého břehu to ten člověk mluví? Čím hodnotí tyto věci, že může takhle mluvit?“ Takové striktní hodnocení muselo být zvláště trpké od bývalého člena milované Skupiny 42. „Nejsem snad o tolik horší, než druzí, jenom dělám jinak. Hodně jinak. Jinde to znali. Ale tady?“, volá zoufale Kubíček a dostává se dále do svízelné situace. Prodává snad jen do zahraničí; západní galeristé jsou však především obchodníci, kteří využívají jednání s nesvobodnými výtvarníky za železnou oponou a nakupují jejich díla výrazně pod cenou.

Znechucen a poučen z dané situace hledá a očekává kýžený řád či jasnou čistotu nakonec snad jen ve světě umění. Stále osamělejší chodec se může vydat na dlouhou pouť jen díky chápavé a naštěstí poněkud praktičtější manželce Jiřině Kubíčkové, která

se mu stala celoživotní oporou. Za hranicemi mu zůstávají věrní přátelé Hans-Peter Reise (hlavní autor nové monografie) či Hans Thorner. Okruh možných spřízněnců a tolik potřebných diskutérů se zužuje dokonce i mezi domácími souputníky. „Tam, kde kdysi stál zájem, otázky po smyslu práce toho druhého, je dnes povrchní soud bez hlubšího pochopení a porozumění,“ stěžuje si Kubíček po návštěvě legendárního Kolářova stolu v kavárně Slavia. Pomalu, ale jistě je smířen s osudem a poznáním: „Každý jde nakonec sám. Už jsem si zvykl. Těžce zvykl,“ zapisuje si do svého deníku.

Když v roce 1978 přichází bez náhrady o ateliér v Purkyňově ulici, nalézá nové útočiště poblíž Kamy. Přízemní prostory jsou to tmavé a vlhké, avšak umělec zde stráví celkem šťastné desetiletí. I nadále pokračuje v odklonu od tradičního chápání obrazu a jednotlivá díla nepovažuje za izolované artefakty. Čtverec, přímky, dělení i náhody – vše neustále posouvá a kombinuje. Na počátku osmdesátých let se objevuje v Kubíčkově ikonografii nový prvek: kruh. Tento základní tvar je nyní ústředním obrazcem a hybatelem nejrůznějších kompozic, kterými se snaží překonat nastalou tvůrčí krizi – ustrnulou fázi čtverce jako hlavního motivu. K přísně racionálnímu řádu se tak stále více řadí také osvěžující intuice. Takto zvolená dvojakost otevírá Kubíčkovu vrcholnou a nejznámější etapu. Obrazy se staly sice

méně čitelnými, zato však více celistvými a komplexními – celkově nabitě pohybem a proměnami. Kruhy, půlkruhy, mezikružní, výseky, prostupy, kontrasty, křížení či prolínání ploch (polí) a linií (obrysů) přinášely další flexibilní možnosti. Od pevné mapy konstruktivismu se projev pozvedá do transcendentální roviny, od puristické mdlé škály se otevírá k barevnější a optické hýřivosti, od nastoleného řádu k náhodnější výsledné konstelaci. Otevřely se nebývalé možnosti. (Avšak existenční problémy přetrvávají. Pravidelným příjmem, avšak nepatrným, jsou umělcí grafické úpravy Technického magazínu, omalovánky nebo ilustrace dětských knížek pro nakladatelství Albatros. Kubíček strádá: „Asi před dvěma lety jsem si koupil zimník, který nosím od podzimu do jara. Od drobných mincí se hned na začátku udělala díra do kapes.“).

Ke konci života se Kubíček věnoval spíše kresbám – ubývalo mu sil, onemocněl, ale dále, jak to šlo, experimentoval a pracoval. Přes celoživotní pochybnosti odolává jeho dílo nepřízní času a přibývá na síle a přesvědčivosti. Nedávná retrospektivní výstava a konečně i obsáhlá monografie dosvědčují výtvarnou noblesu, vnitřní kontinuitu a nekompromisní cestu. Podstatu malířské a grafické tvorby Jana Kubíčka snad vystihuje následující umělcova myšlenka: „Vnější svět je jakousi více či méně krásnou kulíou, prostředím, ve kterém se fyzicky pohybují,

dýchám, žiji. To, co chci říci, je ale jiné: uprostřed tohoto vizuálního světa se mi vždy objevuje ten druhý, kde myšlenka je pohyb, rozvíjení a řád mne neustále nutí ke krystalizování všeho do tvaru sdělitelné formy. Srozumitelné výpovědi o zákonech a systémech.“

Radan Wagner

nové práce

PETR PASTRŇÁK

POSLEDNÍ OBRAZY



NIKDY NEMALUJI TO,
CO MÁM PŘÍMO PŘED OČIMA,
ALE TO, CO MÁM V SOBĚ

Bez názvu, 2013,
akryl, plátno, 100 x 250 cm

Beijing, 2008,
akryl, plátno, 85 x 190 cm

Čínská továrna, 2008,
akryl, plátno, 120 x 350 cm

Nová huť I., 2008,
akryl, plátno, 125 x 480 cm

Petr Pastrňák se na naší výtvarné scéně objevil se svými abstrakcemi před dvaceti lety tak jakoby z čista jasna. Je generačně blízký spíše Tvrdohlavým, ale když tihle začínali, Petr pracoval v Ostravě v dělnických profesích a věnoval se především muzice. Do výtvarného světa se obrátil později a vystoupil s mladší generací z Akademie a doslova nadchl vitalitou svého projevu.

Odvíjím si před očima Petrovu poslední tvorbu a začínám reminiscencí někde kolem roku 2008. Zpátečnictví je na místě, protože co pro jiného rok, pro Petra šest zpět. Již dlouhou dobu dělí svůj čas mezi Indii a Česko. Chce se říci: Petr žije a pracuje v Tiruvannamalai pod horou Arunáčalou a tvoří v Praze. V Indii pracuje v zahradě ašramu, a „rozpouští ego“. Ve stavu vyprázdněné mysli nemá potřebu malovat. Čas indický zabírá větší část roku, a než se v Praze ve svém ateliéru pod Petřínem přenastaví do malířského režimu, nastává pomalu čas opět balit kufry. V takovém rozpoložení se obrazy nechrlí a poslední – nová tvorba nenaskakuje závratnou rychlostí a je třeba zahrnout do ní starší věci.

Černé obrazy, červen 2008

Monumentální plátna čínských továren působí jako temné podhoubí blížícího se požáru. Tyto černé industriální obrazy Petr namaloval během dvou týdnů rezidenčního pobytu v předolympijském Pekingu 2008. Čína na něj dolehla s veškerou svojí temnotou a tíhou. Maloval většinou po nocích. V Číně namalované obrazy jsou odrazem deprese z věčně potemnělé oblohy bez slunce, jehož impuls pramení v osobní historii.

Malíř, trávící alespoň polovinu roku v Indii pod Arunáčalou, horou, která je uctívána jako vtělení boha Šivy a duchovní střed světa, cestu do Číny hodně zvažoval. Výsledek? Ku prospěchu obrazů. Zatímco v duchovní Indii prakticky nemaluje, z materiální Číny, kde nenacházel duchovní rozměr, za dva týdny přivezl do Čech úctyhodnou roli nových pláten.

Obchvaty, silniční uzly, šňůry aut, pomalu se sunoucích měst, klaksony. Mrakodrapy, lesk skleněných stěn, barevná světla reklam. Opuštěná továrna. Ocelárny, chemičky, elektrárny. Komíny, mlha, smog. Temně tepající Peking – černá Ostrava. V industriálním prostředí bývalé továrny, jejíž některé prostory na čas využili místní umělci jako ateliéry, v prostředí evokujícím náladu dětství v 60. letech Petr objevil místnosti dosud vybavené sektorovým nábytkem se štosy kancelářských papírů a agitacími nástěnkami. Dýchalo to přísností a disciplínou. Nad bohatstvím štoček savého papíru ho napadlo využít jej při malbě.



Les, 2012,
akryl, plátno, 65 x 95 cm

Sám k tomu poznamenává: My, co jsme byli spojeni s Ostravou, vnímáme továrny velice sentimentálně, máme je rádi. Opuštěná továrna vybudila v Petrovi pracovní náladu. V útrobách čínské metropole tak během čtrnácti nocí, s jejichž temnotou soupeřily potměšelé dny za sluncem neproniknutou clonou prachu a zplodin, vznikl cyklus "černých obrazů". Nová huť, Čínská továrna, Šanghaj.

Ze čtyř čtverečných metrů černého plátna září s mdlou intenzitou světla monstrózní bludičky pozoruhodný chaos. Ačkoli relativně světlá plocha zabírá dobrou polovinu, obraz sám působí temně. Před očima se odehrává makabrní divadlo podivných útvarů, které jako komíny trčí kolmo vzhůru, ježí se, expandují, dští světlo i síru, nebo se jako líné ponorky válí v temnotě privátního potměšitého přístavu. Tu a tam rudě problematně pekelné světélko. Uspořádaný chaos ubíhá jako negativ stínů po délce ohromujících třech a půl metru. Čínská továrna. Předobraz – Ostrava.

Hořící les, 2008–2010, Bouře, 2011, Jarní, 2012

Energii, kterou Petr v Číně nasál, proměnil skrze Hořící lesy představené na výstavě ve Špálově galerii. Hořící les, to je projekce zážitku vnitřního požáru na plátno. Jednotlivé obrazy většinou vznikly v rozmezí let 2008–2010. Jejich geneze však sahá ještě o pár let zpátky, k cyklu Lesy. Lesy, to jsou Petro-

vy Beskydy, prales Mionší u Frýdku–Místku, mokřinatý lesík za Ostravou. Představují tajemné přírodní scenérie na trojmezí symbolismu, exprese a abstrakce. Petrova tvorba přináší požitky myslí skrze oči, konkrétní vizuální zážitek však prvotně jeho obrazům nepředchází. To platí i pro Hořící lesy, které tak přesvědčivě žhnou před očima. Jedním z impulzů k Hořícím lesům může být četba a ruského nábožensky orientovaného filosofa N. A. Berdajeva, činného zhruba před sto lety, který přichází s vizí světového požáru: V očištném požáru mnohé shoří, vetřelý materiální oděv člověka a světa zetlí... zvítězí oheň ducha nad vlhkou teplotou těla. Monumentální sálající a žhnoucí plátna se ale v prvním plánu rozhodně nezakládají na symbolice cesty od živlu k živlu. Je to záležitost ryze vnitřní, a souvislosti jsou intuitivní. Lesy hoří, protože se vypořádávám s tím vším, chci, aby přišlo něco nového.

Oheň vystřídal další živel, na plátnech následujících po hořících lesích se rozpoutává Bouře. Ohňovou žhnoucí barevnost nahradila chladná. Expresivní výraz stříkaných a vymývaných obrazů se stupňuje v katarzi, ale základní vnitřní a formální východisko se nemění. Po Požárech a Bouři přichází klid. Oproti předchozí „dějovosti“ jemně procítěná, lyrická Série Jarních lesů přináší lesy čerstvě zelené, lesy jemných křehkých a ještě nezralých větviček a proutků, jakoby vzešlých z popela předchozího spáleniště.



Bouře, 2011,
akryl, plátno, 60 x 200 cm

Bez názvu, 2013,
akryl, plátno, 200 x 220 cm

Válečky 2013

Tu poslední – nejnovější – tvorbu představuje série válečkových abstrakcí, kterými Petr Pastrňák v létě 2013 navázal na, v době jeho vzniku poněkud osamocené, válečkový obraz z roku 2003. Po vzoru svého osamělého předchůdce vychází série z jasné a pestré barevnosti na bílém podkladu. Radikálně se odvrací od živelné konkrétnosti bouří a lesů hořících i následujících jarních a navrácí se k čisté bezpředmětnosti. Ocitá se tam, kde jednou již byl.

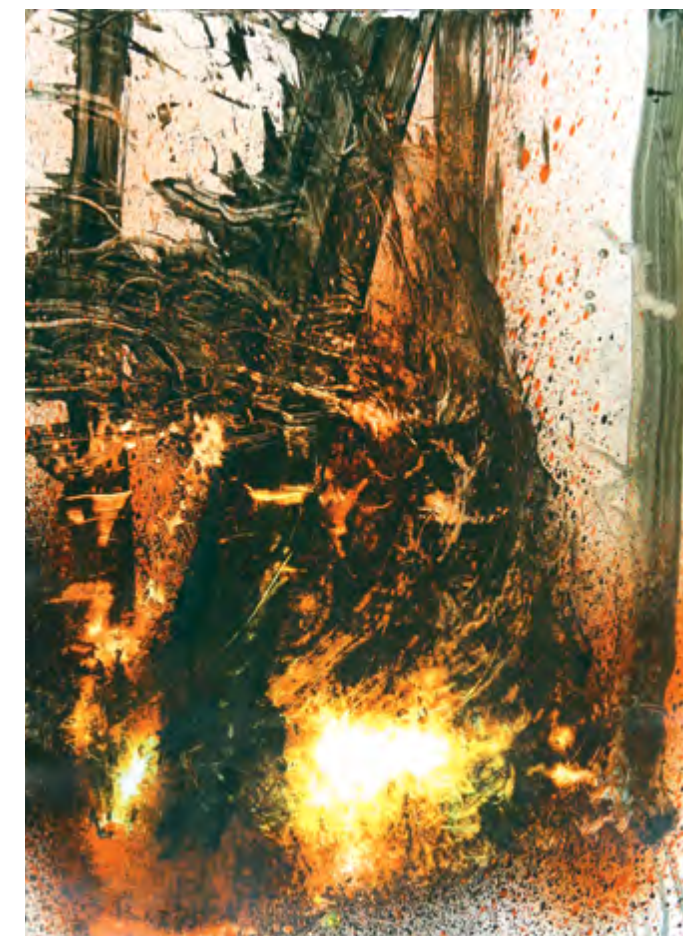
Petrovo Nikdy nemalují to, co mám přímo před očima, ale to, co mám v sobě spolu s postupujícím vyprazdňováním myslí konvenuje s těmito barevnými hrami myslí – nemyslí. Jeho poslední – nejčerstvější – obrazy mohou být v tuto chvíli skutečně posledními. Nelekejme se absolutních výrazů. O Pastrňáka se také bát nemusíme.

Lucie Šiklová



Petr Pastrňák

se narodil 17. 2. 1962 ve Frýdku–Místku. 1977–1980 vyučen strojním zámečnickem v Ostroji Opava 1980–1983 zaměstnán jako zámečník v Ostravsko-karvinském revíru 1983–1988 zaměstnán jako kulisák v divadle Petra Bezruče v Ostravě 1988–1990 soukromý restaurátor a opravář nábytku 1990–96 Akademie výtvarných umění v Praze (Milan Knížák, Michal Bielický, Jiří David) Zastoupen v Národní galerii v Praze, Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou, Galerii výtvarného umění Ostrava, Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem, Východočeské galerii v Pardubicích, Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě, Wannieck gallery v Brně, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen a četných dalších soukromých sbírkách.



Abstrakce, z cyklu Lesy, 2005,
kombinovaná technika, plátno,
120 x 145 cm

Les, 2008,
akryl, plátno, 75 x 115 cm

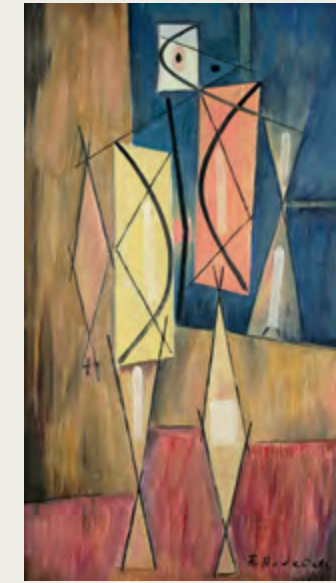
Hořící lesy, 2009,
kombinovaná technika, plátno, 135 x 70 cm

Hořící les, 2010,
akryl, papír, 90 x 65 cm

Jarní les, 2012,
akryl, plátno, 85 x 120 cm



SOUKROMÁ SBÍRKA SKUPINY 42



František Hudeček, Hlava nočního harlekýna, 1945,
olej, malířská lepenka, 56,5 x 43 cm

František Hudeček, Postava u okna, 1946,
olej, plátno, 55 x 35 cm

Jan Kotík, V tramvaji III, 1943,
olej, plátno, 50 x 70 cm

František Gross, Hlava válečníka, 1947,
olej, malířská lepenka, 68 x 47 cm

Bohumír Matal, Stroj – hudební nástroj, 1945,
olej, plátno, 39 x 47 cm

Vtéto rubrice vám pravidelně přinášíme rozhovor s majitelem soukromé sbírky. I tentokrát se seznámíme s počátečními impulzy této aktivity, dočteme se o okolnostech jejího postupného zacílení a třibení. Také se v následujícím povídání dozvíme o úskalích při nákupu děl v ateliérech či nebezpečí možných falzifikátů. Rozhovor, jako obvykle, zůstává na přání dotazovného v anonymitě.

Jak vypadaly počátky vašeho sběratelství?

Jsem původem z Boskovic. Zde jsem v padesátých letech potkával malíře Otakara Kubína. Po návratu do vlasti jsem pravidelně jezdil na letní byt. Moji rodiče se s ním stýkali, po večerech u nás také probíhaly diskuze o umění. A tak jsem se rozhodl začít budovat sbírku české moderní klasiky.

Pamatujete si na váš úplně první obraz? Předpokládám, že to ještě nebyl autor ze Skupiny 42.

Pamatuji. Můj první obraz byl od Williho Nowaka. Sbíráám od svých studentských let, tedy od poloviny 60. let. A toho Nowaka mám dones.

Proč jste se rozhodl sbírat zrovna autory Skupiny 42?

To vzniklo náhodou. Když jsem poznal historika umění Františka Dvořáka, řekl mi, že sbírat českou moderní klasiku už nelze, neboť na trhu už nejsou zásadní díla. A když se taková objeví, jsou drahá. Poradil mi, ať sbíráám Skupinu 42. Byla to dobrá rada. Postupně jsem si k těmto autorům našel mnohdy osobní vztah a začal jejich díla vyhledávat.

Váš otec se také věnoval sběratelství? Měl jste v něm vzor?

Můj otec měl sbírku regionálních umělců. Tu jsme posléze postupně prodávali, abychom mohli sbírat autory Skupiny 42.

Vděčím mu za to, že mě přivedl k umění a seznámil s Kubínem. To byly moje začátky.

Jaké byly v té době pořizovací ceny obrazů?

Špálova Kytice anemonek ve váze stála v roce 1973 v brněnských starožitnostech 8000 Kčs. Zmíněný Nowak mě stál v roce 1971 celých 6000 Kčs a Kubištu jsem pořídil v roce 1986 za 40 000 Kčs.

Kupoval jste díla také přímo z ateliérů? Muselo být zajímavé licitovat s Kamilem Lhotákem o ceně.

Sbírku Skupiny 42 jsem začal budovat v roce 1978. Bohužel v té době už většina autorů neměla v ateliérech žádné starší obrazy. Výjimkou byl František Gross. Lhoták neměl vůbec nic. Smetana něco málo, ale odmítal i pouhou diskuzi o jejich prodeji. Z velké části tedy moje kolekce vznikla výměnou, prodejem a koupí ze soukromých sbírek, starožitností a po roce 1989 také nákupy na aukcích.

Znal jste všechny umělce tohoto okruhu osobně?

Ano, skoro všechny. U Jana Kotíka jsem přespával v Berlíně, byli jsme přátelé. Grosse jsem znal velmi dobře stejně jako Lhotáka. Také Matal, Smetana a Jindřich Chaloupecký patřili k mým dobrým známým. Se ženou jsme chodili ke Smetanovým, navště-



Jan Kotík, Interiér s výhledem na ulici, 1942–1943,
olej, plátno, 70 x 50 cm

Kamil Lhoták, Staré stroje, 1940,
olej, plátno, 46 x 55 cm

Ladislav Zív, Žena s dítětem, 1947,
patinovaná terakota, v. 75 cm

Bohumír Matal, Ateliér II., 1946,
olej, masonit, 64 x 39 cm



vovali rodinu Karla Součka a další. Také Jiří Kolář patřil k mým vzácným přátelům. Jednou při diskusi mi řekl, že kdyby Gross žil v Paříži, byl by světovým malířem. Kolář měl pro umění velký cit.

Vlastníte nějaké dílo i od Jiřího Koláře?

Jistě, mám jich hned několik, zejména starších prací. Byl to neobyčejný člověk s obrovským přehledem o našem i světovém umění.

Kolik děl ve sbírce vlastně máte a z čeho je složena?

Mám několik desítek děl. Přesně to ani nevím, nikdy jsem je nepočítal. Moje sbírka je tvořena třemi okruhy: českou moderní klasikou, Skupinou 42 a mladými autory. Ale prioritní pro mě je samozřejmě Skupina 42.

Co považujete ve své sbírce za vrchol?

Pokud se ptáte takto bez specifikace okruhu, pak určitě obraz Emila Filly z roku 1931 z jeho tzv. bílého období. Původně byl ve sbírce Františka Tichého. Dalším důležitým obrazem v mojí sbírce moderní klasiky je jistě Bohumil Kubišta z roku 1915.

Považujete svou skupinovou sbírku již za uzavřenou?

Ne, to si nemyslím. Ale díla už na trhu často nebyvají a hlavně

mé možnosti jsou díky důchodovému věku omezené. K posledním nákupům patří krásný Hudeček z roku 1943 a Gross z roku 1934. Fantastická lyrická abstrakce. Nikdo by nepoznal, že se jedná o Grosse. Pro mě je to objevné dílo.

Půjčujete díla na výstavu?

Ano. Je dobré, když se umění prezentuje a díla jsou vidět na výstavách. Tím se konec konců zhodnocují, zvláště, jsou-li v této souvislosti reprodukována.

Odhlédneme-li od dnes prezentované části vaší sbírky, kterou je Skupina 42, jaká období ještě sledujete?

Začátkem devadesátých let jsem díky přátelství s Václavem Boštíkem měl velkou kolekci jeho olejů a stejně tak i konvolut prací Zdeňka Sklenáře. Při budování sbírky Skupiny 42 jsem některá díla vyměnil a jiná prodal za účelem nákupu skupinových obrazů. Úplně jsem vynechal sedmdesátá léta – okruh Skupiny 12/15. Přestože tito autoři jsou moji vrstevníci, nikdy jsem k nim nenašel bližší vztah. Spíše mám rád generaci Tvrdohlavých a jejich vrstevníků – zejména Jiřího Kovandu, Antonína Střížka a Jana Mertu. S většinou z nich se dobře znám, jsme kamarádi. Kontakt na ně jsem získal prostřednictvím svého nejlepšího přítele a sběratele Karla Tutsche. Je velká škoda, že odešel tak brzy.



František Hudeček, Noční chodec, 1943,
olej, malířská lepenka, 33,5 x 26,5 cm

Bohumír Matal, Člověk ve městě – město v člověku, 1947,
olej, masonit, 65 x 37 cm

Ladislav Zív, Žena krystal, 1947,
patinovaná terakota, v. 39 cm

Jan Smetana, Ulice na konci města, 1943,
olej, malířská lepenka, 25 x 35 cm



Kamil Lhoták, Vlastní portrét s chimérou, 1943,
olej, malířská lepenka, 23 x 29,5 cm

Ladislav Zívra, Plačící, 1944,
patinovaná terakota, v. 65 cm

František Gross, Dvorek v Libni, 1944,
olej, malířská lepenka, 35 x 60 cm



Ponechme nyní stranou vaši sbírku Skupiny 42. Chodíte nyní do ateliérů ještě nakupovat současné umění?

Ano, samozřejmě. I když ne už tak často. Teď se spíše zabývám pořádáním výstav.

Stalo se vám, když jste zavítal do ateliéru, že vám autoři dali vysoké ceny? Měl jste s tím problémy?

Ano, mnohokrát. Ale většinou se dohodneme. Nemám problém jim říct, že to není cena ani přátelská, ani sběratelská. Cenu nabídnu sám, a když ji neakceptují, nedá se nic dělat.

Setkal jste se s negativní reakcí autora, když jste později prodal jeho dílo osobně zakoupené v ateliéru?

Ano, jistě. Oni totiž mnohdy nechápou princip sběratelství. Musíte občas prodávat, abyste mohl nakupovat. Já jsem prodával i kupoval obrazy celý svůj sběratelský život. Nikdy mi to nepřišlo divné. Je to totiž jediná možnost jak sbírku dále systematicky zkvalitňovat.

Můžete zmínit takovou situaci?

Zažil jsem jednou takovou příhodu s paní Jitkou Zívrovou. Naše rodiny se přátelily. Jezdili jsme k nim často do Žďírce na mlýn na návštěvy a dokonce i na dovolenou. Ale k věci. Měl jsem sochu ze šedesátých let, kterou po mně chtěl, v rámci výměny



za jinou Zívrovu sochu, jeden galerista. Transakce se uskutečnila, ale co čert nechtěl, tento nový majitel dal sochu do aukce a někdo na to paní Zívrovou upozornil. Snažil jsem se jí to vysvětlit, ale ona to nechtěla pochopit. Zcela na mě zanevřela. Moc mě to mrzelo.

Když už jste zmínil Zívra. Jaký máte názor na jeho bronzové odlitky, které se objevují na trhu? Pokud si dobře vzpomínám, Ladislav Zívra nikdy do bronzu neodléval.

Ano, to je problém. Nikdy bych takovou věc do sbírky nechtěl. Paní Zívrová s tím bohužel začala sama a posléze odlévali další Zívrové sochy do bronzu i samotní sběratelé. Podle mě je to neetické. Naposledy koupil jeden pražský galerista v Dorotheu Zívrovu sochu Naslouchající a už prodává její odlitky. Dílo se tím samozřejmě degraduje. Ale abychom byli spravedliví, trpí tím více autorů, například Otto Gutfreund či Emil Filla.

Koupil jste někdy falzum?

Ano, jednou se mně to stalo. Jednalo se o dílo Lhotákovy, které bylo vystaveno na skupinové výstavě v roce 1998 v Městské knihovně v Praze. Bohužel se to stává a nikdo se k tomu nepříznává rád.

Poznáte falzum? Dáte na posudky znalců?

Karel Souček, Lázně, 1946,
olej, plátno, 38 x 49 cm

František Gross, Zátíší s polní výhní, 1940,
olej, plátno, 136 x 95 cm

Jan Kotík, Městská pasáž, 1943,
olej, plátno, 25 x 34 cm



Na posudky znalců moc nedám. Preferuji své oko. Za ta léta jsem toho viděl jako málokdo. Hodně dám zejména na původ věci, tedy na informaci o tom, komu dílo patřilo, jedná-li se o prvního majitele apod. To je velmi důležité.

Teď trochu k aktuálnějšímu dění. Co říkáte na výstavu Jana Kotíka v Národní galerii v Praze? Je to autor, o kterého se zajímáte a tak předpokládám, že jste výstavu navštívil.

Ano, navštívil jsem ji několikrát. Výstava se mi moc líbila. Byla vyvážená. Samozřejmě jsem zaslechl názory, že tam bylo hodně pozdějších prací. Dle mého soudu je to ale hloupost. Jak to říkala babička Boženy Němcové: „Není na světě člověk ten, aby se zavděčil lidem všem.“ Kotík měl vždy problém s chápáním svého díla pro jakousi nadčasovost. Trvá to dodnes. Bezpochyby však patří do kontextu evropského umění. Byli jsme přátelé, šlo o člověka velmi vzdělaného a inteligentního.

Neodpustím si nezmínit ještě jedno téma: totiž současnou prezentaci Bohuslava Reynka. Jak se na tento způsob díváte?

Chudák Reynek – musí se, obrazně řečeno, obracet v hrobě. Osobně jsem jej neznal, ale vím od svých přátel, jako například od J. M. Tomeše, že to byl úžasně skromný, tichý a neprůbojný člověk. A teď je kolem něj takový humbuk – úvodní průvod po Praze, billboardy u dálnice, propagace na tramvajích. Po-



chybují, že by se mu to líbilo. Je to ale věc umělcových dědiců. Nelíbí se mi také kvanta novotisků, která jednoznačně degradují a škodí jeho fantastickému dílu.

Moje úplně poslední otázka. Máte sběratelský sen nebo už jste si jej splnil?

Můj sen se naplnil výstavou mé sbírky Skupiny 42 v plzeňských Masných krámech. Proběhla v létě roku 2011 a celá kolekce byla skvostně monograficky zpracována Marií Klimešovou.

-red-

fotografie

Rozhovor s Josefem Sudkem

Mám pocit, jako bych Josefa Sudka znala odjakživa, od chvíle, kdy jsem přišla do Prahy. Patří totiž k Praze víc než kterýkoli jiný její obyvatel, svým dílem, svým životem a dokonce i svým vzhledem, připomínajícím jednu z barokních soch na Karlově mostě. Když jsem ještě jako malé dítě chodila na koncerty, býval na nich vždy Josef Sudek, který si svou tak hbitou a citlivou levačkou poklepával do rytmu a intenzivně prožíval radost z poslechu hudby. Později jsem se dozvěděla, že v Sudkově malostranském ateliéru se při poslechu desek schází celá pražská „bohéma“. Když jsem se v padesátých letech začala zabývat fotografií, zajímala jsem se o jiný druh fotografie, o jiné fotografy. Když v roce 1957 přijel do Prahy Henri Cartier-Bresson kvůli korekturám své malé české monografie, kterou jsme společně chystali, navštívili jsme pana Sudka (jak se mu u nás říká), ale já jsem tehdy nedávala nějak zvlášť pozor. Připadalo mi to normální; Sudek byl pro mě jako vzduch, který dýcháme, někdo tak blízký, že na něho ani nemyslíme. Jak postupně ze všech koutů světa přijížděli lidé zabývající se Sudkovým dílem, doprovázela jsem je k němu, abych tlumočila a dodala setkání důvěryhodnost.

Sudek je velmi známý a sám zná hodně lidí, avšak jen někteří z nich se po dlouhé čekací době stanou jeho přáteli, neboť, jak říká: „Přátelství začíná sympatií, ale je otázkou volby; opravdové vztahy se nemohou projevit okamžitě.“ A tohle všechno je v souladu s jeho osobní filosofií nikdy nespěchat a všemu, co děláme a co prožíváme, věnovat potřebný čas. Až v šedesátých letech jsem si začínala uvědomovat, kým skutečně je a co znamená pro naši fotografii i pro fotografii světovou. Navštěvovala jsem ho čím dál častěji a od loňského roku se vídáme velmi často, protože na duben 1976 chystáme pro pražské Umělecko-průmyslové muzeum výstavu k jeho osmdesátinám. Během této společné práce jsem se o něm a s ním hodně naučila.

Sudek je nejen tvůrcem jedinečného díla, ale také originálního života, což je neméně důležité. Fotografem z povolání se stal ve dvaadvaceti letech jako válečný invalida zraněný v první světové válce. Jelikož už nemohl vykonávat své původní řemeslo knihvazače, vrhnul se do své nové profese fotografa, aby uspokojil svou touhu po svobodě a po dobrém řemesle, a také aby se nemusel stát úředníkem. S postupem času se začala čím dál víc rýsovat jeho životní filosofie, a stejně tak i jeho mnohotvárné dílo dnes díky posledním objevům vyjevuje ve svém celku svou pravou perspektivu a svůj skutečný význam. Sudkovo dílo zraje a jeho moudrost roste. Táhne jen k samé podstatě; zbavuje se všeho, co je podružné. Vrásky v jeho tváři ho připodobňují Sokratovi či Diogenovi, zatímco v mládí připomínal fauna či dábského chlapíka.

Při prvním setkání vypadá zprvu všechno jednoduše; Sudek se zdá zcela otevřený a přátelský, ale to je jen zdánlivé; jeho skutečná osobnost je skryta až za těmito prvními bariérami. Sudek je družný a odjakživa potřeboval být obklopen lidmi, psychicky i fyzicky. Nikdy se však úplně nikomu neotevřel, kromě vzácných případů lidí, kteří obohacovali jeho svět a kteří pak směli čerpat z toho, co je v jeho instinktivním a uměleckém duchu



Kompozice, 1950–1954,
vintage gelatin silver print, 12 x 9 cm

Ze Svatovítského chrámu, 1924–1928,
vintage gelatin silver print, 12 x 9 cm



geniálního. Žije jako chudý člověk, kterým není, nemá žádné potřeby, protože ani žádné mít nechce. Tento postoj je rovněž hradbou proti finančním nárokům, které by ho nutily stát se otrokem celého životního stylu, jemuž by musel obětovat svou svobodu dělat si jen to, co sám chce. Za takovouto svobodu se platí drah. Ale Sudkův život je postaven na odříkání či, chcem-li, na vlastní volbě v životních i pracovních záležitostech. Jakmile jednou učiní nějaké rozhodnutí, nikdy se k němu nevrací a nelituje ho. Vždy dokázal věnovat věcem patřičný čas a neukvapovat se. Světově proslulým se stal teprve nedávno, asi před třemi čtyřmi roky, a o tuto slávu neusiloval. Velký význam pro Evropu v tomto ohledu měl v roce 1971 časopis Camera; ve Spojených státech se zase mladí američtí fotografové dověděli, kdo je to Sudek, díky dvěma výstavám, které tam v posledních dvou letech uspořádal.

Nás náhlý ohlas jeho díla nepřekvapuje; za významné jsme je považovali odjakživa. Již v roce 1928, na počátku kariéry, se jeho první fotografická kniha stala událostí a byla důležitá: Svatý Vít vyšel nákladem 120 výtisků a jeho patnáct originálních fotografií bylo publikováno při příležitosti desátého výročí vzniku naší republiky. Měla to být kniha oficiální, ale Sudek již tehdy překvapil a přitáhl k sobě pozornost veřejnosti a kritiky. Obdiv si vysloužila monumentálnost jeho vidění interiéru tohoto pražského chrámu a na druhé straně intimnost zátiší, poskládaných z prostého náčiní řemeslníků pracujících v gotickém kostele, i spirituálnost světla plynoucího dovnitř v mohutných svazcích paprsků. Toto album působilo jako zjevení i jako posvěcení. Ale Sudek nás od té doby nepřestal udivovat, a my jsme ho obdivovali a milovali. Od svých počátků ve dvacátých letech se tu účastnil všech významných fotografických akcí a výstav a jeho snímky uveřejňovala řada časopisů. Ti, kdo mu byli poblíž, znali i jeho nejintimnější dílo, jež se později stalo prvořadým. To vzniklo hlavně během druhé světové války. V této době Sudek uskutečnil své největší umělecké a technické objevy. Po válce mu v Praze vyšlo několik fotografických publikací. Jsou svědectvím o dokonale zvládnutém řemesle, o harmonickém vidění, ale i o jeho oficiálnější a popisnější tvorbě. Jeho první velká monografie vychází v Praze roku 1956 a ukazuje ho v úplnosti. V knize je zachycen celý Sudkův vývoj ve výběru fotografií, který připravil sám autor. O několik let později, v roce 1964, pak vydává nakladatelství cizojazyčné literatury Artia knihu, jež představuje pouze jeden z důvěrnějších aspektů jeho tvorby. V roce vydání první monografie bylo Josefu Sudkovi 60 let.

Tyto rozhovory se konaly mezi 12. prosincem 1975 a 2. únorem 1976.

Sudek chodí spát pozdě a pozdě i vstává. Jeho den začíná v poledne. Fotografuje od jara do podzimu, v zimě pracuje ve fotokomoře. Všechny zvětšeniny si dělá sám a nikdy nevyvolává více než šest kopií. Své snímky nikdy nezvětšuje okamžitě; někdy čeká i celé roky, aby se od námětu úplně odpoutal. Přichází k němu obvykle v jednu hodinu odpoledne. Jeho ateliér je na Malé Straně, nejkrásnější čtvrti staré Prahy pod Hradem; naproti domu, kde bydlí, se rozkládají rozlehlé petřínské sady. Zvoním třikrát; to je signál ohlašující přátele. Vstupuji do zvláštních prostor jeho ateliéru, který je i bytem, kumbálem a doupětem, v němž panuje velmi fotogenický nepořádek, jak lze vidět na posledních zátiších odtud. Naproti tomu stereofonní gramofon je vždy chráněn před prachem a stejně tak i desky s vážnou hudbou, umístěné v kartonových krabicích. Při vstávání tu hraje hudba.

Přišla jsem s vámi udělat rozhovor. Jeden český časopis mě požádal o „meditaci“ na téma vašeho díla.

K čemu meditoval; čím víc člověk uvažuje, tím víc nadělá chyb. Každé meditování se nakonec promění v teorii, a teorie ničí možnosti. Mám rád otevřené systémy a všechno, co je neurčitě. Snažil jsem se o spoustu věcí a mnoho z nich jsem nechal otevřených, ale mám to takhle radši než nějakou tezi, teorii, která by z nich udělala něco nudného. I když člověk udělá nějaké ktrmelce, vždycky nakonec skončí sám u sebe, vědomě či nikoli.

Ve vašem životě vidím řadu zastavení, důležitých zvrátů a setkání. Ráda bych o nich mluvila.

Možná máte pravdu. Tato setkání, to byla přátelství s lidmi, věcmi a krajinami; vždycky mě to nějak poznamenalo. Jeden z mých nejstarších přátel byl Jaromír Funke, mladý fotograf v mém věku; patřili jsme oba ke skupině amatérských fotografů, která byla tehdy, to jest ve dvacátých letech, dosti progresivní; nám to však nestačilo; byli jsme velmi vybíraví, velmi nároční, žádný kompromis nebyl dovolen. Proto nás také z klubu za naše nesouhlasné názory vyloučili; tak jsme s několika dalšími fotografy založili v roce 1924 Českou fotografickou společnost. Debaty se týkaly technických problémů, ale ty ovlivňovaly fotografii jako celek. Stáli jsme proti generaci našich otců, odmítali jsme umělecké směřování fotografie. Líbila se nám její dokumentární stránka, respektovali jsme celistvost negativu a byli jsme rozhodně proti všem úpravám a složitým technikám – proti takzva-

Panorama, 50. léta,
vintage gelatin silver print, 10 x 30 cm

V kouzelné zahrádce, 1954–1959,
vintage gelatin silver print, 18 x 24 cm

ným uměleckým postupům, jako byl bromolej, uhel, gumotisk atd.; byli jsme proti retuším a manipulování s negativem. Můj přítel Funke byl intelektuál; fotografoval, ale také hodně psal o všech těch problémech, které nás zajímaly. Představoval avantgardu české fotografie a jeho inteligence vnesla do našich uměleckých kruhů autoritu. Oba jsme však byli romantici; jinak bychom nebyli mohli pracovat tak, jak jsme pracovali. Funke zemřel roku 1945.

Chodil jste na grafickou školu, která byla v Praze otevřena roku 1921.

Byl jsem žákem profesora Karla Nováka, českého fotografa, který měl ateliér v Brémách a pak se stal profesorem fotografie ve Vídni, na Kunstanstaltu. V roce 1921 se vrátil do Prahy, aby tu uplatnil své pedagogické schopnosti. Byl ze staré školy. Fotografovali jsme například zátiší komponovaná po secesním způsobu; mě to ale vůbec nebavilo, bylo to tak umělé. Je pravda, že později jsem se k zátiším vrátil a fotografuji je pořád; dnes je to ovšem něco jiného.

Kdo byli v počátcích další vaši přátelé?

Především malíř František Tichý; byl z mé generace, byli jsme přátelé už před jeho odjezdem do Francie roku 1930; byl to také romantik. Když žil ve Francii, hodně jsme si psali, kupoval jsem jeho obrazy. Během druhé světové války vydělal příliš mnoho peněz a ztratil se sám sobě; neměl už dokonce ani čas pracovat, protože u něj pořád někdo byl.

Myslím, že jednou z důležitých věcí na počátku vaší fotografické dráhy bylo vydání alba Svatý Vít.

To byl nápad malíře Emanuela Frinty. Vidíte, jak všechno na sebe navazuje. S Funkem jsme si chodívali sednout a diskutovat do Unionky. Tam člověk mohl potkat veškerou pražskou inteligenci a umělce. Setkal jsem se tam taky s česko-americkým fotografem D. J. Růžičkou, ten nám přinášel z Ameriky všechny nové fotografické směry, které poznával prostřednictvím svého přítele a učitele Clarence H. Whitea. Tam jsem se také seznámil s malířem Frintou, který mě doporučil v nakladatelství Družstevní práce, abych přispěl svými fotografiemi do jejich magazínu Panorama. Dělal jsem pro ně koncem dvacátých a během třicátých let portréty spisovatelů, dokumentární fotografie a reklamu na sklo a porcelán navržené Ladislavem Sutnarem, který žije od roku 1939 ve Spojených státech. Frinta znal mě fotografie z dostavby gotické katedrály svatého Víta a Pražského hradu, které jsem vytvářel sobě pro radost od roku 1924. To jeho napadlo sestavit z nich album patnácti originálních fotografií v bibliofilské edici v nákladu 120 výtisků.



V novinách se o té knize hovořilo jako o zjevení, jako o novém obratu v československé fotografii.

Chtěl bych se vrátit ke své práci v nakladatelství Družstevní práce. Bylo pro mě velmi důležité spolupracovat s tímto družstvem, které svým členům prodávalo a poskytovalo nejen inteligentní výběr knih, ale také věci do bytu, porcelán a sklenice vyráběné podle Sutnarových návrhů, o kterém už jsme mluvili. Bylo to povzbuzující. Pracoval jsem s přáteli, měli jsme spoustu společných nápadů, těžko bych hledal jiné lidi, kteří by mi tolik vyhovovali pro dlouholetou spolupráci. Ta práce mě živila, ale taky mě zajímala.

Měl jste tehdy fotografický ateliér, kde jste dělal portréty, žánrové snímky, reklamu, fotografie dětí, reprodukce atd.; zkrátka veškeré fotografické zakázky.

Jakmile jsem měl dost peněz k zaplacení nájmu a jídla, ateliér jsem zavřel a fotografoval jsem pro sebe. Kontakt s vlastní prací se nesmí nikdy ztratit; člověk ho nesmí beztrápně přerušit déle než na půl roku, protože pak už nemůže navázat na svou osobní tvorbu.

Vaše fotografie porcelánu a skla vyrobeného podle Sutnarových návrhů mají rysy stylu třicátých let.

Máte na mysli ty diagonální kompozice. Ovlivnil mě Sutnar, ale taky, ostatně jako v té době nás všechny, „dynamická diagonála“, jak jsme ji znali a měli rádi ze sovětských fotografií a filmů. Tenhle princip miloval hlavně Funke, který ho uplatňoval ve svých snímcích architektury a krajiny. Myslím, že fotografie, o kterých mluvíte, byly udělány podle představ Sutnara, který byl architekt nebo spíš typický inženýr. Všechno muselo být uspořádáno geometricky. To vlastně nebylo podle mého gusta. Nelíbí se mi moc to, co je geometrické a rohaté, co je příliš definované, příliš srovnané; mám radši život věci, a život se od té geometrie vždycky hodně liší; život nemá tu zjednodušující jistotu.

Povídejte mi ještě o nějakém dalším setkání, o dalším přátelství.

Ve třicátých letech to byl Emil Filla. Byl starší než já a měl jsem k němu velkou úctu. Byl to kubistický malíř, znal všechno, všechno četl, věděl o všem. Dělal jsem hodně reprodukcí pro revue



Svatý Vít, 1927,
vintage gelatin silver print, 9 x 9 cm

Z cyklu Skleněné labyrinty, 1968–1972,
vintage gelatin silver print, 30 x 24 cm

Volné směry, kde byl redaktorem. A reprodukce obrazů byly tehdy hodně problematické. Používali jsme ortochromatický materiál, na kterém nevycházely dobře valéry a který pozměňoval odstíny. Bylo zapotřebí napjaté pozornosti. Dělal jsem si sám pro sebe reprodukce malířů, které jsem měl rád, protože zpočátku mě malířství fascinovalo; dnes mizí a místo něj nastupuje hudba. Tehdy jsem obdivoval hlavně krajiny našeho romantického malíře 19. století Kosárka, později Navrátila a jeho zátiší, Purkyněho atd. Vždycky jsem se snažil vykonávat to, co jsem dělal, co nejlépe a pečlivě, i reprodukce. Kdybych v životě fotografoval jen jeden žánr, například krajinu, kterou jsem fotografoval vždy rád, tak by mně to vadilo, protože fotograf by se neměl omezovat na jeden jediný žánr. Můžu říct, že Filla byl jednou z významných postav české kultury. Jakožto člen Svazu výtvarných umělců pořádal výstavy. A tak jsme vystavovali v Mánesu spolu s Johnem Heartfieldem, Man Rayem, Rodčenkem, Moholy-Nagym atd. na Mezinárodní výstavě fotografie roku 1936. A v Mánesu se taky roku 1938 konala výstava šesti českých fotografů (Funke, Pekař, Lohovec, Štyrský, Vobecký a já). V roce 1933 jsem se zúčastnil Výstavy sociální fotografie a předtím jsem uspořádal v Praze svou první samostatnou výstavu.

Zkrátka ty roky byly přeplněny událostmi. Jak jste pracoval za války, v letech 1939–45?

Dál jsem fotografoval Prahu, především Pražský hrad, o kterém mi vyšly po válce postupně dvě knihy, a taky mi vyšla kniha o Praze.

Kdy jste se rozhodl, že už nebudete dělat zvětšeniny a budete dělat jen kontakty velikosti negativu?

To mě napadlo náhodou. Reprodukoval jsem obrazy v jedné pražské muzejní galerii a najednou jsem si na zemi všimnul fotografické reprodukce z doby někdy kolem roku 1900, která mě udivila zvláštním charakterem své struktury a kvalitou reprodukce. Byl to formát 30 x 40 cm; byla to fotografie jedné sochy z Chartres. Teprve až když jsem se na ni podíval zblízka, uvědomil jsem si, že je to kontakt. Od té doby – bylo to v roce 1940 – jsem už nikdy nedělal zvětšeniny.

A odkdy používáte velké formáty?

Na portréty od začátku. Později ve všech žánrech.

Takže v roce 1940 jste objevil kontakty. Myslím, že jste taky objevil intimní rozměr svého díla. Okna, zahrady, zátiší, svět, ve kterém jste žil a který jste fotografoval velmi poeticky. Okno vašeho ateliéru mění atmosféru s měnícími se ročními obdobími a podle vaší nálady. Stejně tak vaše zahrádka. Právě tady pro nás začíná dobrodružství vašeho tak osobního a nenapodobitelného vidění. Kde je počátek vašich zátiší?

Řekl jsem vám, že jsme je dělali už na grafické škole v roce 1922. Tenhle způsob cvičení, který mě nutil věci aranžovat, jsem neměl rád. Ale když jsem se za války díval na své okno a fotografoval ho, často jsem objevoval, že se na jeho parapetu něco děje, a to pro mě bylo čím dál důležitější. Někjaký předmět, květina, kamínek, cokoli, co vyvolávalo představu odloučit tato zátiší a udělat z nich samostatné fotografie. Myslím, že fotografie má ráda obyčejné věci; a já mám rád život věcí. Určitě znáte tu Andersenovu pohádku: děti si jdou lehnout a věci, hračky se probudí. Chtěl bych mluvit o životě věcí, vyjádřit určité tajemství, sedmou stranu kostky.

Ta zátiší znám a kromě toho znám i ta ze šedesátých let, kdy vůbec nejde o obyčejné a jednoduché věci; jsou tam velmi bizarní, velmi rafinované a drahé předměty, které těm fotografiím dodávají dost manýristický vzhled. Říkám jim „vzpomínky“. Jsou inspirovány věcmi, které mi dali přátelé a na jejich počest jsem je sestavil, protože ti přátelé tu už se mnou nejsou.

S kým jste se přátelil za války?

Navázal jsem hluboké přátelství s profesorem Otto Rothmayerem, architektem.

Znám vaše krásné fotografie jeho zahrady s věcmi – židlemi, fantomy nebo sochami. Seznámil jsem se s ním na Pražském hradě, když jsem tam fotografoval pro sebe a pro jiné architekty, z nichž jeden mi vyprávěl o Rothmayerově krásné zahradě. Mám rád městské parky. Chtěl jsem tu zahradu poznat.

Když mě Rothmayer požádal, abych vyfotografoval jeho židli, byl jsem hned pro. Ale chtěl jsem je fotografovat v jeho zahradě. Rothmayerovi se ty fotografie líbily, spřátelili jsme se. Byl dost izolovaný, zbyl ze své generace sám, měl velkou potřebu si povídat; chodil jsem často k němu a sedávali jsme v zahradě nebo v domě, kde měl velká kachlová kamna. Zůstal jsem mu přítelem až do jeho smrti. Byl pravým opakem Sutnara, pro kterého jsem pracoval ve třicátých letech a který byl „funkcionalista“. Rothmayer naproti tomu byl mnohem více umělec, a stejně jako já, neměl rád to, co bylo příliš racionálně definované; pro něj byl velký problém zahrnout do nábytku, který projektoval, taky „funkci“.

Ta zahrada je vidět také na vašich panoramatických fotografiích. Někdy jí říkáte Zahrada pana kouzelníka.

Většina panoramatických fotografií byla udělána po Rothmayerově smrti, jenom několik jich bylo z jeho zahrady. Fotografoval jsem hlavně Prahu, byla z toho kniha Praha panoramatická, 288 fotografií, vyšla roku 1959.

Jaký jste používal přístroj?

Byl to starý aparát Kodak z roku 1894, který jsem koupil po druhé světové válce v jednom malém moravském městě. Jsou tam jen dva časy: závěrka od 8 do nekonečna, negativ má 10 x 30 cm.

Jaká vám vyšla poslední kniha?

Je z roku 1971, ale fotografie jsou mnohem starší. Pocházejí z dob, kdy jsem si zamíloval hudbu Leoše Janáčka. Ta kniha se jmenuje Janáček – Hukvaldy a udělal jsem ji z přátelství.

Přečtu vám, co o ní píše jeden váš mladý obdivovatel ze Spojených států, fotograf Paul Ginsberg: „V těch fotografiích je obsažen celý význam Janáčkovy života a hudby. Hudbu nelze transformovat do něčeho jiného, ale jenom naznačit odkud přichází a čím je, pomocí rozumu a vcítění: ukázat to, co je v hudbě, a vytvořit k ní paralelu ve fotografiích. Je obtížné to dokázat, aniž by to bylo příliš doslovné. Zdá se, že pan Sudek vždy na-



chází tu pravou vyváženost, aby vyvolal pocity a náznaky, aniž by přerostly ve zdivození hudby nebo v prázdný popis oněch konkrétních míst.“

Tihle mladí lidé mě znají od mé výstavy, která se konala roku 1974 v George Eastman House v Rochesteru. Vždycky mě to znovu udiví, že se tito mladí lidé zajímají o moje fotografie. Říkám si, proč, a napadá mě, že je teď nějaký návrat k romantismu, ke starému dobrému řemeslu, určitá nostalgie po minulosti, a zároveň si říkám, že to za pár let přejde a lidé budou hledat něco jiného. Ale vždycky je těžké předpovídat, co se stane. Kritikové mé generace nechápali fotografii odděleně; dnes už ji lidé vnímají samostatně. Fotografie určitě je samostatné odvětví, ale nesmíme si klást příliš mnoho otázek. Dělat všechno naplno, nespěchat a netrápit se.

Máte rád revui Camera?

Už dlouho ji mám rád, především kvůli dokonalým reprodukcím, grafické úpravě. Allana Portera znám od roku 1966; od té doby jsme se viděli několikrát, vloni na výstavě Edwarda Westona.

12. prosince 1975 – 2. února 1976
Anna Fárová

nové práce



Teorie ničeho, 2013,
fotografie, 70 x 100 cm

Horizont bytí II., 2014,
akryl, plátno, 170 x 150 cm



Horizont bytí I., 2014,
akryl, plátno, 170 x 150 cm

Až do konce světa II., 2014,
kombinovaná technika, papír, 59 x 73 cm

Veronika Drahotová

Až do konce světa

Ty dvě práce nemůžou být odlišnější. Na jedné straně stojí snímek dívky s ebenově černou tváří orámovanou plavými vlasy, za jejímiž přivřenými očními víčky se odehrává boj za přijetí sebe sama a svého horšího já, na straně druhé plátno zalité světlem s jemným reliéfem prostým barevných hran zobrazující nekonečné plynutí času, smíření a naději v to dobré, co přichází. Toto očekávání symbolizují vrcholky čtyř nejvyšších hor světa propojené v jeden geometrický obrazec, protože co jiného je na této zemi jisté, trvalé a konejšivé, než prastará pohoří.

Právě tento kontrast charakterizuje tvorbu malířky Veroniky Drahotové nejlépe – nezůstávat na místě a stále hledat nové cesty, jak pojmenovat svůj vnitřní svět. Zmíněná fotografie nazvaná Alienation Self pochází z roku 2004, zatímco plátno Horizon of Being II patří do letošní série Until the End of Time... If Such a Thing Exist. V ní se výtvarnice začala poprvé zabývat časem.

„Plynutí času se dotýká úplně každého a mě zajímají témata, která se dlouze táhnou životem,“ popisuje Drahotová své momentální rozpoložení. „Čas jako takový nelze uchopit, proto se tato neuchopitelnost promítla i do mé malířské formy. Série Until the End of Time... If Such a Thing Exist se blíží k abstrakci, ale důležitý je především obsah.“

Na rozdíl od předešlých prací Drahotová opustila tmavé tóny a plátna ladí jen do světlých odstínů, protože černá symbolizuje emoce, které si do své blízkosti nechce pouštět. „V první řadě jsem se snažila zkoncentrovat a tím zklidnit výraz obrazů, navíc

nejsem typ malíře, který zvládne deset pláten za týden. Důležitý je pro mě dostatečně zajímavý koncept, abych měla důvod začít na obrazech pracovat.“

Limitovaná série Until the End of Time... If Such a Thing Exist obsahuje přibližně patnáct obrazů a kreseb, které byly nedávno představeny na privátní výstavě v pražské advokátní kanceláři Pierstone. „Celý cyklus zpracovává vizuální téma hor a velehor. Původně jsem začala jenom kresbami, ale ty se mi postupně začaly pod rukama měnit ve struktury, které jsem nakonec abstrahovala a vyzvážovala na celou plochu obrazů. Tak začaly reliéfy tvořit pozadí maleb. Sama tomu říkám 3D kresba,“ vysvětluje malířka. Pokud zůstala jen u kreseb, kombinovala je záměrně s geometrickými liniemi.

Ty se promítly i do předchozí série s názvem Teorie ničeho. „Vesmír tvoří z devadesáti procent temná hmota, která je nic. Nic, prokazatelně jen svým gravitačním vlivem na okolí,“ vysvětluje výtvarnice. Tělesa se tak pohybují v prostředí, které nejde dokázat žádným jiným způsobem než tím, jak se navzájem ovlivňují. Zároveň jde o nadsázku a odkaz k filosofickým příměrům. Teorii ničeho – vystavenou minulý rok v galerii Berlinskej Model – tvoří hlavně fotografie s digitální kresbou a prostorové instalace. Spadají sem například snímky Some Are Missing nebo přímo Theory of Nothing, již tvoří naklonovaný detail zlatého rámu obrazu, pod kterým Veronika Drahotová usínala v dětství. Jak říká, pokusila se zachytit barokní nekonečno pomocí noiseové kresby.

Existuje ale ještě jedna látka, která malířku výrazně ovlivnila. A to možnost volby. Ať už dobrovolné, nebo vynucené okolnostmi. Když se před dvěma lety otevírala expozice Sugar Choice v Prinz Prager Gallery, zaplnila ji Drahotová obrazy, které z dálky lákaly barvami a třpytem flitrů, ale z blízka z nich na diváky útočily ostré hrany a hroty. „Sugar Choice vypadá na první pohled jako něco sladkého, snadného a dobrého. Ale také to může znamenat pravý opak. Jednoduché cesty totiž nebývají to nejlepší,“ popisuje cyklus Drahotová. „Vezměte si třeba pohádky – kdo si vybere širokou pěšinu, ten většinou špatně skončí. Navíc sladkosti jsou vlastně jed, který nás zabíjí. Stejně jako jed může působit i volba, tedy špatná volba. A tím, že volíme prakticky denně, se toto téma stává pro každého osobním.“ A nemusí přitom jít jen o rozhodování, u kterého jde o náš či cizí život jako v případě Sophiiny volby. Překážky musíme zvládat denně. „Člověk si myslí, že se rozhoduje svobodně, ale podvědomě ho ovlivňuje prostředí, ve kterém se pohybuje,“ vysvětluje malířka. Proto do této série zařadila i šest světelných objektů s názvem Destinies rozdělené na Left, Right, Up, Down, Forward a Backward podle toho, kam se chceme vydat.

Friedrich Nietzsche jednou řekl, že opravdová láska myslí na daný okamžik a na věčnost, ale nikdy ne na délku trvání. Osudová láska se ale také dá vykládat jako láska k osudu a k tomu, co nám přináší. Pod tímto dojmem vznikla v roce 2009 série Amor Fati, ve které Veronika Drahotová začala poprvé využívat plochy blyštivých flitrů v kombinaci s bílými geometrickými plochami. „Také jsem začala pracovat s podlouhlým horizontálním formátem klasickým pro čínskou krajinomalbu. Horizontální formáty jsou totiž klidové, zatímco vertikální spíš dramatické a emotivní,“ vysvětluje malířka. Příkladem je plátno Tradiční strategie (na webu je ale nazvané Dočasně nepřístupné), v němž se zlatočerné větévky trnovníku ztrácejí v bílé ploše čisté mysli.

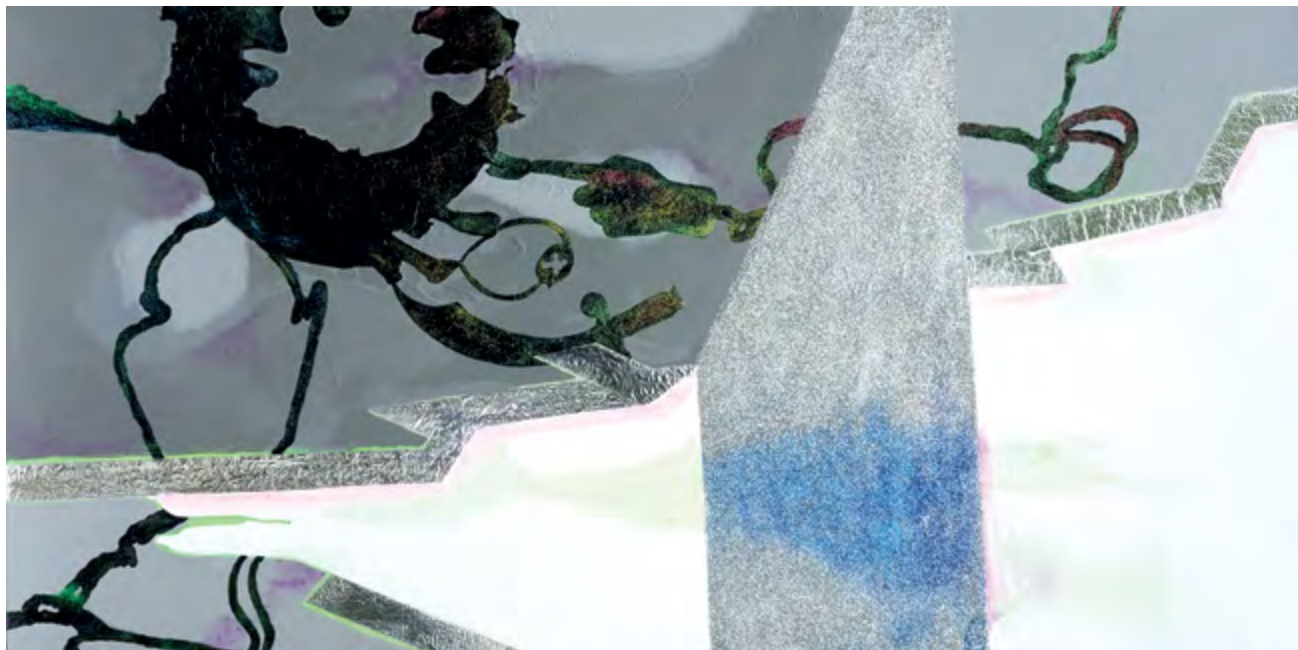
Symbolika je vůbec pro Veroniku Drahotovou důležitá. Pět let po příchodu milénia vytvořila cyklus, v němž zpracovala všechny symboly a ikonografii, které do té doby nastřádala. Dostal název Autorevers – tedy cosi jako opakování sebe sama. „To bylo uzavření jedné etapy a vykročení někam dál,“ vzpomíná výtvarnice. „Na obrazech se často opakoval tvar hlavy, který se se mnou táhne snad už od střední školy. Taky šlo o poslední sérii bez jednotné koncepce.“

A tím se dostáváme zpět k velehorám. Zatímco prvně zmíněný obraz Horizon of Being II tvoří vrcholy Mount Everestu, K2, Kančendžengy a Lhotse obrácené vně obrazu, na jeho „dvojčeti“ Horizon of Being I ze stejné série Until the End of Time... If Such a Thing Exist míří jejich nejvyšší body naopak do středu. Vznikl tak jeden z nejstarších a nejnámějších symbolů, prastarý obrazec složený ze dvou úseček označující rozdělení světa na čtyři elementy a světové strany, symbol spojení božské vertikály a lidské horizontály. Kresbička, kterou dokáže nakreslit i malé dítě – kříž.

Pavel Vokatý

Veronika Drahotová

Narodila se 25. července 1975 v Praze. Studovala na střední uměleckoprůmyslové škole a na Střední umělecké škole Václava Hollara. V roce 1992 nastoupila jako sedmnáctiletá na Akademii výtvarných umění v Praze do ateliéru Jiřího Sopka. O tři roky později absolvovala stáž na San Francisco Art Institute. V roce 2000 ukončila studia na AVU v ateliéru Jiřího Davida. Samostatně vystavovala v Praze, Los Angeles, Bruselu, Bělehradě nebo v Berlíně, byla zastoupena na skupinových výstavách v Tokiu, New Yorku, Budapešti či San Francisku.

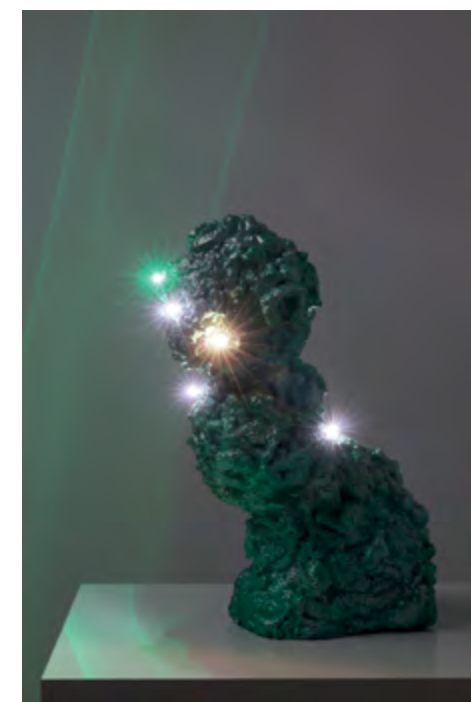


Alienation Self 1, 2004,
fotografie, 80 x 100 cm

Alienation Self 2, 2004,
fotografie, 80 x 100 cm

Pravidla upozornění, 2009,
akryl, filtry, plátno, 90 x 180 cm

Slunce je teď nahrazeno, 2005
akryl, plátno, 45 x 50 cm



Heart Script, 2011,
akryl, filtry, plátno, 140 x 170 cm

If Not Now (Destinies "Left"), 2012,
světelný objekt, v. 50 cm

aukce – profil



foto: archiv



Zlatá koruna, 1992,
tempera, plátno, 65 x 80 cm

Skály, 1995,
tempera, plátno, 125 x 95 cm

Archipel II., 1987,
olej, plátno, 100 x 70 cm

Růžová a zelená, 1980,
olej, plátno, 100 x 70 cm



Daisy Mrázková

Za viděnou skutečností

V tomto profilu vám představujeme či spíše připomínáme osobnost a dílo Daisy Mrázkové (1923). Tato malířka studovala na Uměleckoprůmyslové škole v Praze (1943–44) u profesora Antonína Strnadela. Od druhé poloviny padesátých let a v počátku let šedesátých se věnovala malbě portrétů, později spíše abstraktním obrazům evokujícím krajinu. Od roku 1962 zasahuje její činnost také do dětské literatury a ilustrace. Ve své tvorbě používá techniku perokresby, kresbu barevnými tužkami, na obrazech se Mrázková projevovala prostřednictvím olejomalby, kterou od roku 1992 nahradila temperou na plátně. Na těchto stránkách vám přinášíme ukázkou její tvorby, ale i krátká osobní zamyšlení. Následný text od Jaromíra Zeminy je převzat z katalogu k výstavě Daisy Mrázkové, která proběhla na jaře roku 1969 ve Špálově galerii v Praze pod vedením Jindřicha Chaloupeckého.

Daisy Mrázková:

Stojím na Vyšehradě na tom vyhlídkovém rohu vysoko nad řekou. Hladina je tmavá a vlny odrážejí prudké odlesky dopoledního slunce. Tanec světla. Světla se převalují po celé hladině sem tam. Dívám se na to a říkám si: uč se.

Věci jako pravítko a pauzák neznám a nechci znát. Lidské oko našťestí přesné není. Proto, jakmile začnu kreslit, začíná dobrodružství.

A budu malovat jen co se mi chce. Dám se rovnou do svých tmavých zelených, modrých a hnědých. Stejně bych se jim bránila marně. Tak je mi v tom dobře... Dnes se teda nepodařilo nic, ale proti tomu jsem už obrněná. Patří to k věci.

Nabrat hustou barvu do plochého štětečku a „vykousávat“ hranici.

Proč by se neměla růžová a bleděmodrá vždyť obloha ráno taková je
Kresba je řeč
Kresba je tanec
Kresba je věrné zrcadlo

Abstraktní kresbou můžu ventilovat své nálady, myšlenky, zaznamenávat jejich tok, průběh, jejich sled. Nikoli jejich téma, ale jistě jejich sílu a směr a vyústění. Je to také realita, hlubší, než když se kreslí viděná skutečnost. Vést první linku přes formát – Mám vždycky ctižádost udělat to nově. Překvapivě. Je to dráždivé.

Blaženost: stát u plátna a šumrovat vynechaná světlá místa. Plátno to tentokrát bez problémů přijímá. A vždyť já víc nežádám.

Je to zvláštní případ. Zvláštní a nesnadný i pro ty, jimž se stala klasifikace umění povoláním. I v nás, kterým je hodnocení a třídění cizích názorů každodenní povinností a potřebou, budí malba Daisy Mrázkové rozpaky, po nichž bohužel občas následuje nezájem. (Jako by jediným důvodem přitažlivosti byla jednoznačnost. Jako by jediným synonymem výrazného bylo nápadné). Ne že by tu scházela vyzrállost. Právě nynější výstava dokládá velmi přesvědčivě, jak daleko v tomto směru pokročila Daisy Mrázková od roku 1961, kdy samostatně vystavovala svůj první soubor. Názorová vyzrállost je zcela zřejmá, názor sám je však polymorfní. Obrazy jednou figurální, podruhé nefigurativní, potřetí dokonce obojí zároveň. Vedle projevu formativní ražby ryzí „informel“. V sousedství čisté výtvarné lyriky náznaky epiky se stopami literární inspirace: umění se ráda sdružují. (A Daisy Mrázková je výtečná, ostatně ne zneuznaná, vypravěčka pohádek. Samozřejmě i jejich nejpovolanější ilustrátorka). Co tedy vlastně? Která z těch tendencí je hlavní? Žádná, i když se někdy ta či ona rýsuje ostřeji – ostřeji ovšem jen v poměru k ostatním, v míře velmi relativní. Neboť složitá tkáň této malby je při vši své pevnosti neobyčejně jemná. A proto také tak nesnadno reprodukovatelná.

V nás kritikách, zvyklých (je to už téměř nemoc z povolání) hledět pouze kupředu a přezírat všechno, co není alespoň dnešní, vzbuzují obrazy Daisy Mrázkové ještě jiné rozpaky. Pravda, nalézáme v nich rysy, které je přibližují k obrazům malířčiných vrstevníků, především jejich, většinou podobně „neurčitých“ přátel z UB 12, ale i jiných, jako je Jaroslav Šerych – hlavně ten z počátku šedesátých let. Je zde však neméně společného s prací umělců starších, Josefa Šímy, Bedřicha Vaníčka, a také Vojtěcha Preissiga a snad i Bohuslava Reynka: ti všichni jsou tu nějak obsaženi. Ale snad nejpozoruhodnější shody sbližují Daisy Mrázkovou s malíři ještě staršími, s cizinci Claudem Mo-

netem na jedné straně a s Odilonem Redonem na straně druhé – s Monetem Katedrál a Lekníňů, s Redonem Květin a Motýlů. (Ve světle jejich barevných slavností vyhlíží malba Daisy Mrázkové opravdu velice francouzsky, chce se říci francouzštější než většina toho, co nového a dobrého dnes vzniká v malířských ateliérech Paříže, kde tradiční „krásné malování“ zachvátila vleklá krize). A ještě jedno velké jméno se tu připomíná, jméno nejfrancouzštějšího Angličana své doby: William Turner. Snad to jsou angličtí předkové, kteří se hlásí o slovo.

Tedy nejen názorová neurčitost, nýbrž i nečasovost? Kritikům, kteří mají vůli a odvahu hledat vždy znovu amatérské, milovnícké základy své profese, vždy znovu bořit odcizující návyky profesionálního přístupu k umění, znovu začínat z „čistého živého“, a pro něž bude platit vždy více dílo než program, malba než teze – těm se dříve či později zjeví zdánlivost oněch dvou vlastností. Anebo se změní jejich záporné předznamenání ve znamení kladu. Budou jim pak svědčit o čemsi, co je v našich krajinách stále vzácnější: o malířčině nedotčenosti omezeným, úzce tendenčním pojetím aktuálnosti, jež svádí k sektářství. Budou svědky názorové nepředpojatosti a nezávislosti, která staví malé vnitřní zisky nad velké vnější úspěchy a volí raději osobní nejistoty než neosobní, cizí jistoty, než sebevýnosnější dogma; té nezávislosti, bez níž každá duchová činnost přestává být opravdovou rozkoší. Obrazy Daisy Mrázkové jsou krásnými doklady této rozkoše: vskutku je dnes v Čechách pramálo obdob tak přirozené a čisté, čistě soukromé radosti z „pouhé“ malby, jaká živí její práci.

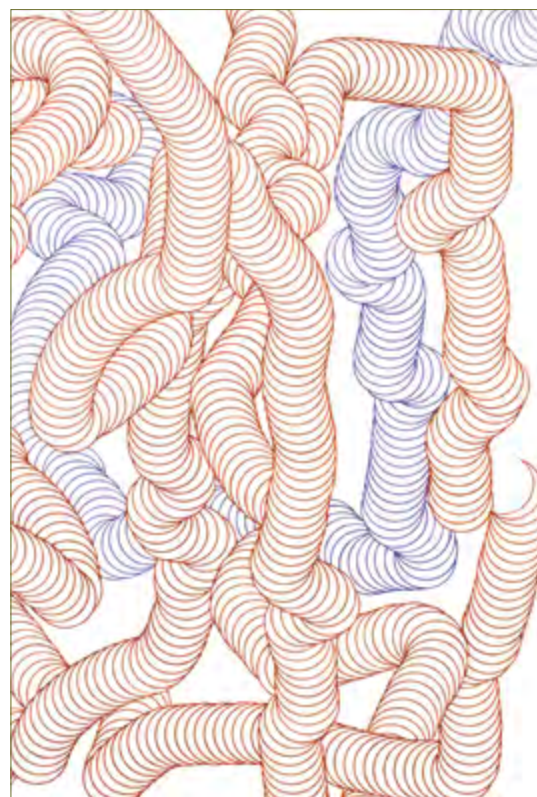
Přirozenost tu však nepoznamenává jen sám malířský výkon. Stejně tak jako zvláštní malířská složka tvůrčího procesu, je přirozená i složka obecně básnivá – ona základní básnivá tendence, která všemu, čeho se dotýká, vtiskuje stopu snění. A protože

jsou obě komponenty neoddělitelné a vzájemně se ovlivňují, lze tu mluvit nejen o jedné z nejmaliřštějších imaginací, nýbrž i o jedné z nejmaliřštějších maleb přítomnosti u nás. I hodnoty mimojevové se zde vtělují zcela přirozeně do viditelné podoby tvarů a barev, nebo naopak tvary, barvy, světlo, prostor se stávají (ať už samy o sobě nebo vázány na podoby osob) výtvarným zjevením a přehodnocením i těchto nehmotných, a přece tak skutečných životních faktů – naděje, zklamání, úzkosti, víry, skepse... Stávají se malbou i básní, jež vstupuje do světa, aby nám připomínala, že lidská fantasie to je, co zdobí věčně zelený strom života plody – alespoň pro člověka – nejskvělejšími: ne náhodou miluje Daisy Mrázková Oscara Wilda, který o této skutečnosti tolik věděl. Ona sama nám ji přibližuje nejvíce tam, kde svou malbu zbavuje někdejší sladké lahodnosti a vlhkosti, ztrpčujíc a vysušujíc ji jaksí. Tam hovoří o hořké příchuti světa, v němž žijeme, řečí nejsrozumitelnější. Kdyby nic jiného, tedy tento proces „zkrášlování“ obrazu je dostatečně přesvědčivou odpovědí na otázku, zda je to, co nyní Daisy Mrázková dělá, časové.

Jaromír Zemina

aukce – profil

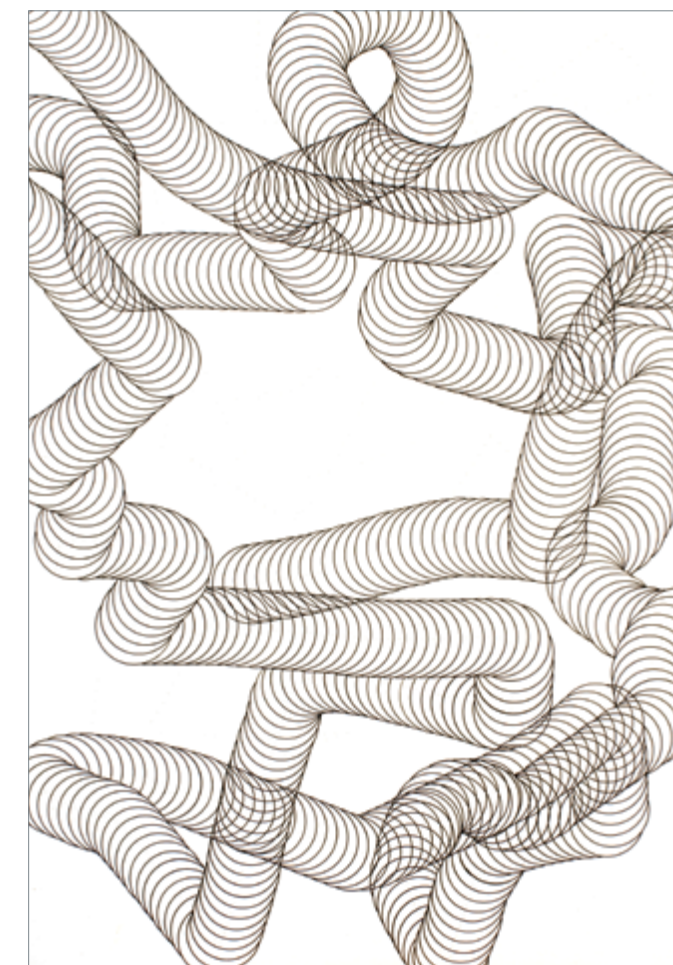
foto: archiv



Válce, 1988,
akryl, papír, 67,5 x 44,5 cm

Rombergova křivka, 1986,
tuš, papír, 67,5 x 50 cm

Ondulační válec, 1986,
tuš, tužka, papír, 72 x 50 cm



Mirvaldovy tušové kresby

Doby, kdy se kresba považovala jen za předstupeň, za přípravou fázi definitivního díla – olejomalby či sochy, jsou dávno za námi. Kresba je dnes rovnoprávným výrazovým prostředkem a mnohdy se stává nejdůvěrnějším prostředníkem mezi malířem a jeho obecností, zvláště když do ní umělec ukládá meditace v jiných médiích nesdělitelné, jak je tomu s malou výjimkou undulačních válců i v kresbách Vladislava Mirvalda. Předností těchto kreseb je také důvěrnost, s jakou nás přivádějí nejen ke dvěma Mirvaldovým celoživotním láskám v malířství – na jedné straně k jisté kázni, kterou se pořádá hluboký prožitek přírody, a k obrazu tohoto prožitku v expresivních krajínomalbách na druhé straně, ale také k situaci, v jaké se české umění nacházelo zhruba před pětadvaceti lety. Po období jisté uzavřenosti, kdy Mirvald spolu s vrstevníky žil příklonem k plenérové malbě, se na počátku šedesátých let otevírají stavidla a do dotud poměrně klidného řečiště vrhávají prudké a čisté vody tzv. abstraktní malby (ať už v podobě informelu, či strohé geometrické abstrakce), rychle střídané novými a novými negacemi nezobrazujícího projevu: narativní figurací, op-artem, pop-artem atd. Mnohé z těchto proudů, které odpovídaly proměnám světa, ve kterém jsme žili a žijeme, ovlivnily i Vladislava Mirvalda.

Na počátku snad stály kresby barvenou tuší na mokřím papíru: lehké doteky štětce zanechávají za sebou rozpíjivé řady skvrn. Mirvald pro ně nemusel chodit daleko: známe je z jeho obrazů krajín Poohří a Středohoří, kde měly evokovat mžikavou a mihotavou l i m p r e s i o n, která je alfou a omegou snad každého zobrazení prožitku krajiny. V tušových kresbách z počátku šedesátých let však ta barevná skvrna netlumochí nic mimo sebe samu: řekněme to lépe: zůstává tu jen barevná skvrna, která snad v sobě ještě nese vzpomínku na konkrétní jevy, jež kdysi připomínala, odpoutává se však od nich a žije vlastním životem

výtvarné meditace, životem plochy kresby – a tím je kompozice. Skvrna vstupuje do vztahů s ostatními skvrnami, vytváří překvapivé a vyvážené konfigurace. Po jisté době pak rozpíjěná či mrazem dotvářená skvrna přestává vytvářet i kompozice v tradičním smyslu a řadí se seriálně, kresby se spíše blíží organizaci psané stránky než organizaci obrazu. A pak do nich skutečně vstupuje písmo samo: z jednotlivých skvrn začínají vystupovat čísla nebo písmena; ale jestliže to předtím byla skvrna barevná, která ztratila to, co označovala, konkrétní námět, jsou to nyní čísla nebo písmena pořádaná do řádek, ale jejich uspořádání nám neposkytuje žádné sdělení v obvyklém slova smyslu. Písmo ve shodě s dobovou tendencí se stává předmětem spíše syntaxe výtvarné než větné; umění tu na jedné straně adoruje fenomén, na němž záviselo celé šíření moderní vzdělanosti a který vedl až k současné odosobněné řeči počítačů, na druhé straně kriticky evokuje stav, kdy písmo a řeč už nic nesdělují, jsou zprofanované a tedy vlastně bezvýznamné; pohrávání s písmem může být jak jeho zvýrazněním, tak i nostalgií po jeho bývalé funkci. Posledním sdělením písmo je jeho působivost výtvarná: a tak stejně jako arabské číslice či latinská abeceda mohou posloužit i písma klínová, runová, uzlová, ideogramy...

Z tohoto hlediska jsou písmu blízké i tušové samoznaky krajiny. Také ony v sobě nesou palčivou chuť okamžitého dojmu, jehož jsou trestí: připomínají kapky růžového oleje, které jsou esencí celých záhonů keřů.

Podobně nakonec působí i m o i r é efekty Mirvaldových kreseb undulačních válců; ačkoli jsou výslednicí kompozičního procesu, který vychází z tradice geometrické abstrakce, aktualizované v šedesátých letech op-artem a propracované Mirvaldovou technikou, v níž „zvrtná perspektiva a kombinace cylindrických prostorů umožňují divákovi ztrátu konvexního tvaru a jeho zno-

vuobevení jako konkávního“ (abychom použili vlastní Mirvaldův text), přece i v nich někde na špičce jazyka pocítujeme onu základní mžikavou a mihotavou impresi, která Mirvalda spolu s jeho přáteli stavěla před malířské štafle v údolí za Brlohem či v meandru Ohře u Lenešic nebo za Oborou. Impresi, která má ovšem daleko k nějakému prchavému dojmu; ten se prchavý jenom zdá, ve skutečnosti uchopuje a fixuje podstatné; vždycky je hlubší, modelovou výpovědí o světě, ve kterém žijeme.

Josef Hlaváček (1986)

Text je převzat z knihy: Josef Hlaváček, Výpovědi umění, Severočeské nakladatelství v Ústí nad Labem, 1991).

Vladislav Mirvald (1921–2003) byl malíř, kreslíř, fotograf, pedagog a vynálezce nových výtvarných postupů; člen skupiny Křižovatka. V letech 1945–49 studoval na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy deskriptivní geometrii a výtvarnou výchovu. Zpočátku se věnoval realistické krajínomalbě, později námět přetvářel do expresivních a subjektivně nahlížených poloh. V roce 1961 se definitivně zbavuje vazby k viděnému modelu a začínají vznikat „kaňkáže“, osobitá podoba řízené abstrakce, směřující k objektivnímu skladebnému řádu. Zde se projevuje prolínání řádu a náhody, jakou známe z okruhu hnutí Zero. Další formou uplatnění spíše racionálního přístupu je užívání písmových elementů a jejich seriálové řazení, čímž se autor řadí k projevům českého lettrismu. Od roku 1963 se v tvorbě již zřetelně projevuje konstruktivní orientace – vznikají černo–bílé geometrické rýsované struktury. Od roku 1966 vznikají první kruhové struktury, kdy se vyjevují témata cylindrické perspektivy a moiré. V sedmdesátých letech se práce dále rozvíjí s tématem undulačních válců – patrná je větší dynamika budovaných kompozic. Autor je jednou z klíčových osobností českého konstruktivního umění druhé poloviny 20. století.

aukce – profil



Bez názvu, 1950–1980,
vintage gelatin silver print, pastelky a fixy, karton,
30,3 x 21,8 cm,
vyvolávací cena 35.000,-

Bez názvu, 1950–1980,
vintage gelatin silver print, pastel, karton,
21 x 15,7 cm,
vyvolávací cena 25.000,-

Miroslav Tichý

Světový podivín z Kyjova

Miroslav Tichý (1926–2011) byl svéráznou postavou žijící na okraji společnosti a stranou uměleckého světa. Představoval prototyp podivína ukrytého před zraky svého okolí – samotáře lpícího na osobní svobodě a tvůrčí nezávislosti.

Jeho převážně neznámou životní pouť lze vysledovat jen sporadicky. Víme, že ve čtyřicátých letech studoval na pražské AVU, dokud ve zlomovém roce 1948 z osobních i politických důvodů neodešel. Přesto pokračoval, již jako oficiálně neakceptovaný samouk, ve své různorodé činnosti. V proměnlivých periodách se věnoval fotografování, kreslení a malování. V druhé polovině padesátých let se přestal dočasně věnovat obrazům, o deset let později dokonce rezignoval na veškeré společenské a kulturní dění. Jeho tvorba se tak nadále pohybovala na hranici poučeného autora a intuitivního autodidakta. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let upínal své zájmy především k fotografii, kterou však pojímal osobitě a bez zvláštních ambicí na veřejné prezentace.

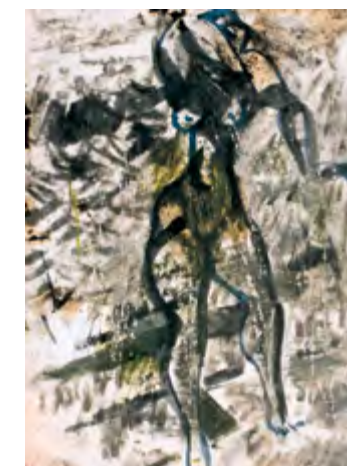
V moravském Kyjově kde žil, byl vnímán jako „místní figura“ a tajný šmírák. Tuto nálepku si vysloužil pro své nedbalé vzezření a fotografování z krytu. Z něj pořizoval snímky žen na ulicích či místním koupališti. Výsledkem byly zpravidla rozostřené černobílé záběry vymykající se technickým parametrům a ustáleným estetickým normám. S okolím příliš nekomunikoval. Aparát vlastní výroby nosil schován pod svetrem a číhal na nestřežené okamžiky. Ve svém odmítání „normálního“ světa byl důsledný – k němu zahořklý a z něj popudlivý. Až na výjimky své práce nezveřejňoval (je doloženo jen několik výstav z padesátých let).

Tichý své zájmy a techniky v průběhu času prolínal. V určitých periodách maloval obrazy s civilní tematikou a naivistickým podáním. Také fotografie mnohdy vlepoval na papírovou podložku, kterou krásil originálními ornamenty. Z dnešního pohledu tato kombinace a „neprofesionalita“ nabírá na dojemné působivosti. Tichého formální rozpětí je široké a proměnlivé. Zahnuje realistické studie, fantazijské náměty, ozvuky evropské moderny i prostý civilismus. Vedle sporadických zátiší zde nalzáme portréty, nejčastěji však ženské akty.

Tichého autentické dílo a poutavý skrytý životní příběh byl však časem „zveřejněn“. Obrat nastal koncem devadesátých let zásluhou Romana Buxbauma, který vlastnil některé podivínovy fotografie. Tento „objevitel“ je také autorem několika novodobých výstav, přestože svérázný, zapomenutý a v soukromí si libující umělec k nim prý nedal nikdy souhlas. Navzdory tomu se první samostatná výstava konala v roce 2004 na Bienále v Seville. Hned v příštím roce následovala velká retrospektiva v Kunsthaus v Curychu, později v Domě umění města Brna. Tak se kolotoč kolem Tichého rozjel naplno. Že „doma není nikdo prorokem“ platí v tomto případě několikanásobně. Umělecká scéna (ale i trh) přesycena dokonalými produkty byla připravena na romanticky zabarvený autentický příběh. Také obecné estetické parametry se posunuly či rozšířily. V prestižních galeriích se stále více prosazují nedokonalé (často hrané) momentky od renomovaných i neznámých autorů. Do umění vstupují razantněji všední okamžiky i obsahová vyprázdňenost či povrchnost. Mocná a oblíbená vlna „selfies“ to jen potvrzuje.

V roce 2005, na proslulém festivalu fotografie v Arles, získal Tichý v pokročilém věku cenu Objev roku. Jeho práce se dnes s úspěchem nabízejí a prodávají za vysoké částky na aukcích a budí nadále nebývalý zájem. S popularizací jeho fotografií se objevuje také jeho výtvarné dílo ovlivněné pařížskou modernou. Syrové podání klasických témat se jeví v nové optice a zkušenosti velice působivě a uvěřitelně. Románový příběh Miroslava Tichého umocňuje zmíněné charakteristiky a kvality. Po celém světě probíhá řada jeho výstav (New York, Berlín, Londýn, Haarlem, Salcburk), je zařazován do reprezentativních kolektivních přehlídek (Kolín nad Rýnem, Paříž, Brno) a nakupován do významných sbírek (Centre Georges Pompidou v Paříži, Museum of Fine Arts v Houstonu, Muzeum moderního umění ve Frankfurtu, Victoria and Albert Museum v Londýně). V Praze byla Tichému uspořádána výstava na Staroměstské radnici (GHMP) v roce 2011, tedy v roce, kdy zemřel bez zájmu o své pozdní adorování a proslavení.

Radan Wagner



Bez názvu, 1950–1980,
vintage gelatin silver print, tuš, papír, 29,5 x 17,3 cm,
vyvolávací cena 35.000,-

Bez názvu, 1950–1980,
vintage gelatin silver print, pastel, karton, 22 x 19,1 cm,
vyvolávací cena 27.000,-

Stojící akt, 1940–1980,
akvarel, tuš, papír, 33 x 24 cm,
vyvolávací cena 1.500,-

Střelnice, 1940–1980,
tuš, papír, 35,5 x 27 cm,
vyvolávací cena 1.000,-

Šrafovaná žena, 1940–1980,
pastel a tuš, papír, 48,5 x 45 cm,
vyvolávací cena 2.000,-



Nakloněný obelisk, 2009,
leštěná ocel, v. 750 cm



Pocta padlým, 1996,
zimbabwská žula, 40 x 320 x 182 cm

Václav Fiala: Dubeč, Rožnov pod Radhoštěm, Baldov

Tom, že současné pomníky či památníky nemusí být jen obvyklé figury, svědčí stále více novodobých příkladů. Dokonce i jejich umístění není nutné spojovat s náměstím či jiným městským prostředím. Nápadité sochařské objekty nalezneme i na nečekaných, poněkud skrytých místech.

Dne 22. února 1944 brzy ráno odstartovalo z jihoitalských základů několik desítek bombardérů k útoku na Německo. „Létající pevnosti“ B-17 pak svrhly bomby na strategickou továrnu v Řezně. Když se svazek vracel, po akci zpět přes jihozápadní Plzeňsko, došlo k osudové akci. Americká letadla byla ve výšce 7000 metrů nečekaně napadena německými stíhači za podpory protivzdušné baterie. Po tom co jeden ze strojů dostal zásah, zřítel se střemhlav k zemi a dopadl poblíž hájenky na Dubči. Zde vyhloubil kráter hluboký tři metry. Tak skončil jeden z prvních amerických letounů sestřelených nad naším územím. V troskách zahynulo deset letců – jen jediný přežil. Teprve v roce 1991, po pádu totalitního režimu, zde byl osazen alespoň kamenný kříž. Roku 2004, poprvé po šedesáti letech od tragické události, se na místo vrátil jediný přeživší sgt. Raymond A. Noury. Pozůstalí vojáků a místní občané na pietním setkání přišli s myšlenkou postavit zde důstojný památník. Na počátku května 2009 byl konečně odhalen Nakloněný obelisk sochaře Václava Fialy, evokující událost a umocňující atmosféru místa. Na samotě Dubeč u Nepomuku natrefíte u lesní cesty na jámu s černou stojatou vodou – původně kráterem utvořeným po dopadu obřích letounů. Rozhlédnete-li se však pozorněji, spatříte mezi stromy až nehmotně působící minimalistickou formu, která díky zrcadlení svého povrchu doslova splývá s okolní přírodou. Jedná se o mimořádný pomník připomínající nešťastnou událost. Štíhlý hranol – vysoký sedm a půl metru – z leštěné oceli je nakloněn o sedm stupňů a připomíná tak zřícený trup letadla. Je tichým mementem spolu s deseti čtvercovými hranoly z místní žuly, připomínající zahynulé vojáky. Působivé zpracování, rozestavené na rozsypaném štěrku, působí velice dojemně a magicky.

Fialovo podobně zaměřené sochařské dílo nalezneme také v Rožnově pod Radhoštěm. Jedná se o jeho první realizaci ve veřejném prostoru. Ve zdejší lesoparku je od roku 1996 nainstalován pomník z černé zimbabwské žuly. Na oblém, poměrně plochem vejčitém tvaru uloženém při zemi, je vytesán nenápadný text. Jedná se o jména místních občanů, kteří padli v první a druhé světové válce. Objekt o rozměrech 40 x 320 x 182 cm je netradičním připomenutím hrdinských činů a také krásným výtvarným dílem.

Nejnovějším příspěvkem Václava Fialy do otevřeného a pro veřejnost přístupného prostoru je tzv. Skleněná brána, která vznikla jako úvodní dílo pro nedávno založenou sochařskou stezku. Ta se od loňského roku vine na vrchu Baldov u Domažlic a bude obohacena každým rokem o další nové dílo. Na Baldově také od třicátých let minulého století stojí osamocený prázdný sokl, na němž plánovali zdejší obyvatelé vztyčit obří kalich. Měl připomínat bitvu u Domažlic z roku 1431, kdy se křižáci dali na útěk, jakmile zaslechli zpěv Husitů.

Václav Fiala (1955) je sochař a kreslíř. V letech 1973–76 studoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Praze. V roce 1985 podnikl cestu po Indii a Nepálu, o které napsal knihu nazvanou Jen tak po Indii. Od roku 1992 vytváří své sochařské práce realizované v železe a dřevu, později také v kameni. Ač spíše samouk, začal se záhy úspěšně představovat na samostatných či společných výstavách. V roce 1997 získal grant americké nadace Pollock – Krasner a měl možnost vystavovat v Socrates Park v New Yorku. V následujících letech vytváří plastiky u nás i v zahraničí a získává mezinárodní ocenění (Sydney Sculpture Prize). Fialův sochařský přístup je založen na geometrizující redukci tvarů a je mnohdy inspirován architekturou. Jeho originální tvorba působí i v malém měřítku monumentálně.

Radan Wagner

aukce

VÝTVARNÉ UMĚNÍ
5. 10. 2014 OD 13.30 H
PRAHA - NOVÁ SÍŇ

WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM



Jiří Načeradský, R. U. R., 1971,
olej, plátno, 45 x 58 cm,
vyvolávací cena 30.000,-

Vladimír Kopecký, Trámy, 1969,
olej, linoleum, sololit, 90 x 100 cm,
vyvolávací cena 80.000,-

Čestmír Suška, Web, 2013,
ocel, 32 x 80 x 32 cm,
vyvolávací cena 90.000,-

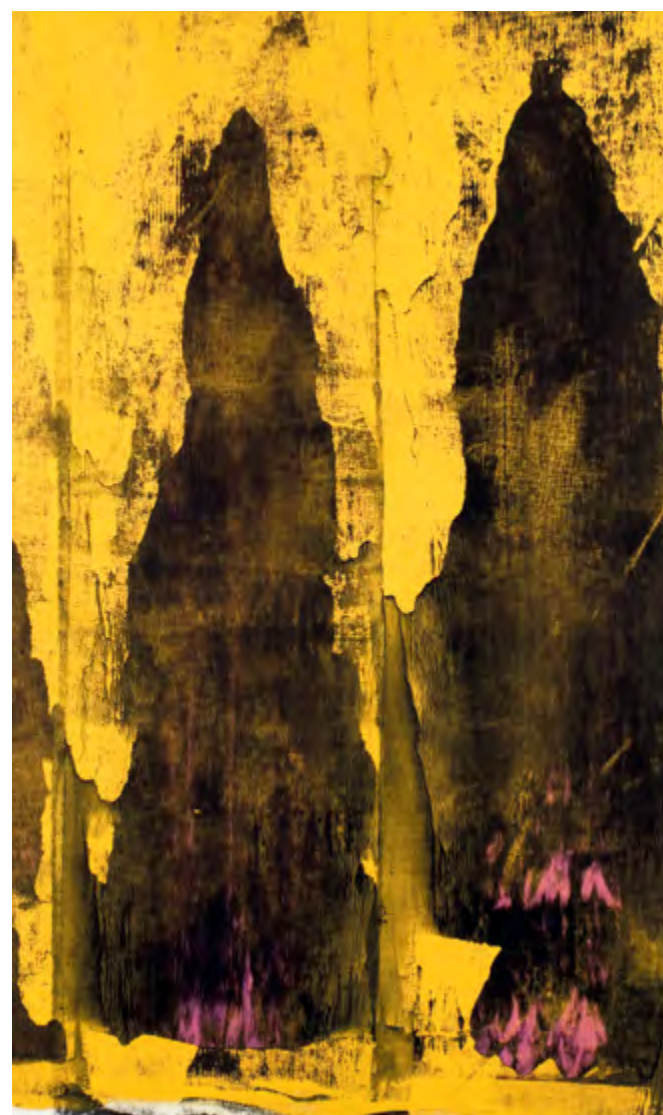
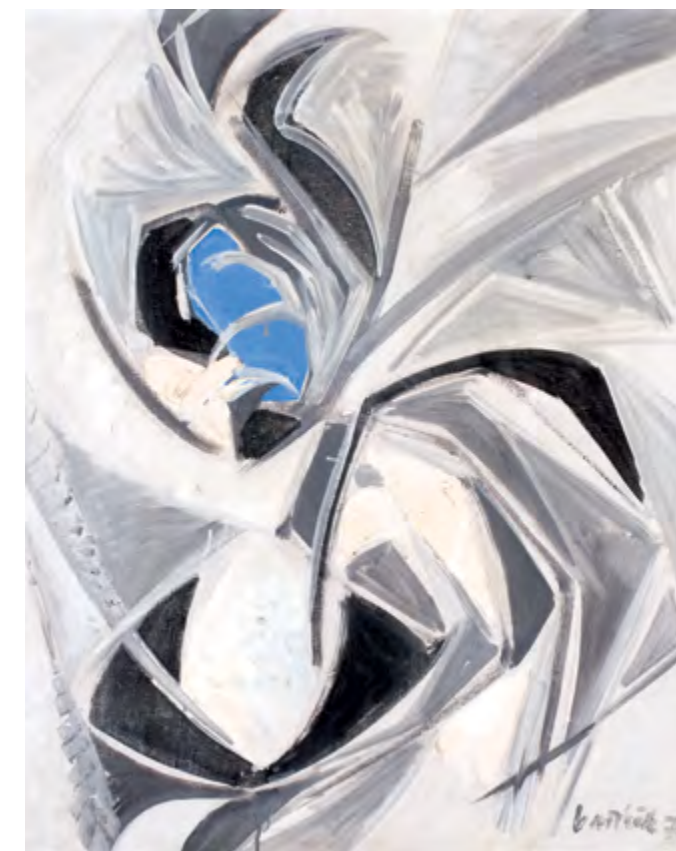


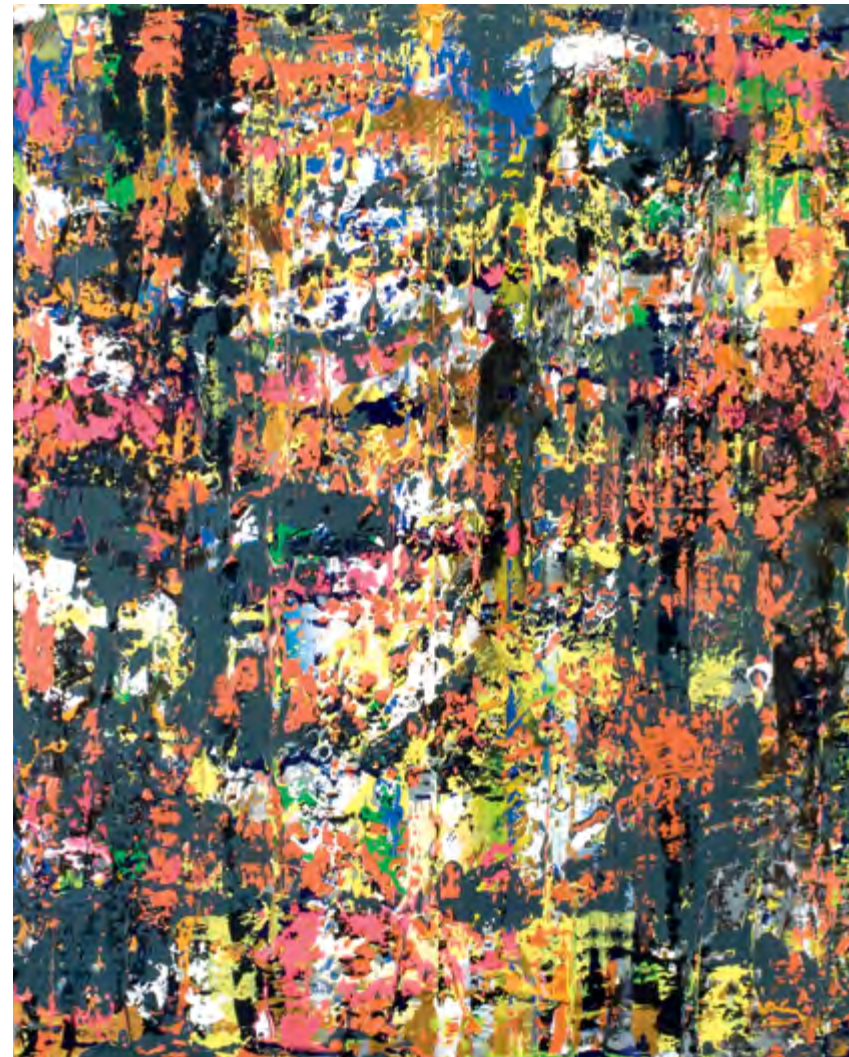
Dana Zámečnicková, Zátíší, 2004-2010,
koláž, sklo, kov, 51,5 x 46,5 x 10 cm,
vyvolávací cena 50.000,-

Vladimír Vašíček, Znepokojení, 1970,
olej, plátno, 73,5 x 60 cm,
vyvolávací cena 45.000,-

Patrik Hábl, Žluté hory, 2013,
akryl, plátno, 120 x 70 cm,
vyvolávací cena 35.000,-

Ota Janeček, Hlava, 1970-1972,
olej, sololit, 44,5 x 55,8 cm,
vyvolávací cena 52.000,-





Josef Bolf, The End of the World, 2005,
akryl, deska, 94 x 79 cm,
vyvolávací cena 160.000,-

Michael Rittstein, Chovatel, 1974,
olej, sololit, 110 x 110 cm,
vyvolávací cena 130.000,-

Robert Hliněnský, Zázněje, 1968,
olej, plátno, 80 x 66 cm,
vyvolávací cena 60.000,-

Martin Balcar, V lese, 2013,
akryl, plátno, 100 x 80 cm,
vyvolávací cena 30.000,-

Adam Štech, Žena s pórkem, 2014,
olej, plátno, 130 x 100 cm,
vyvolávací cena 73.000,-

Křištof Kintera, He Well Hidden, 2011
polyuretan, gymnastické míče, v. 145 cm
vyvolávací cena 170.000,-

Richard Fremund, Domy s modrými stromy, 50. léta,
olej, plátno, 70,5 x 85 cm,
vyvolávací cena 80.000,-



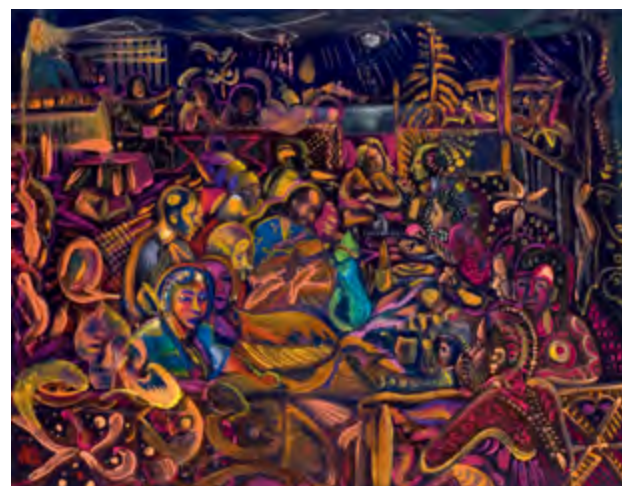
Libor Fára, Ty, 1949–1968,
cín, původní odlitek, v. 57 cm,
vyvolávací cena 160.000,-



Bedřich Dlouhý, Monstrum, 2008,
olej, plátno, 140 x 160 cm,
vyvolávací cena 150.000,-



Jan Koblasa, Malý Othello, 1974,
jilm, v. 61,5 cm,
vyvolávací cena 60.000,-

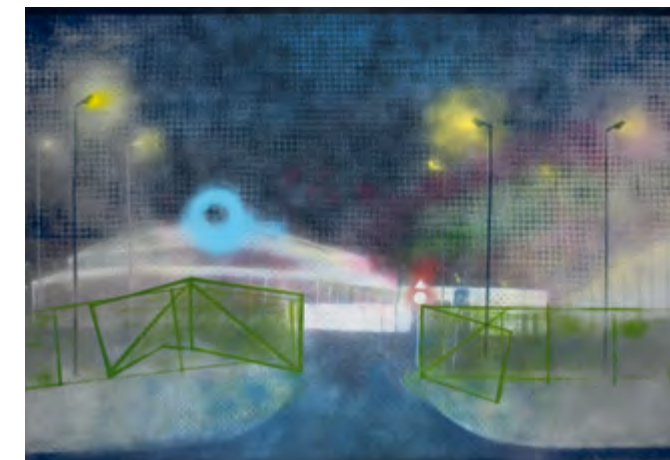


Otto Placht, Hostina, 2013,
akryl, plátno, 70 x 90 cm,
vyvolávací cena 30.000,-

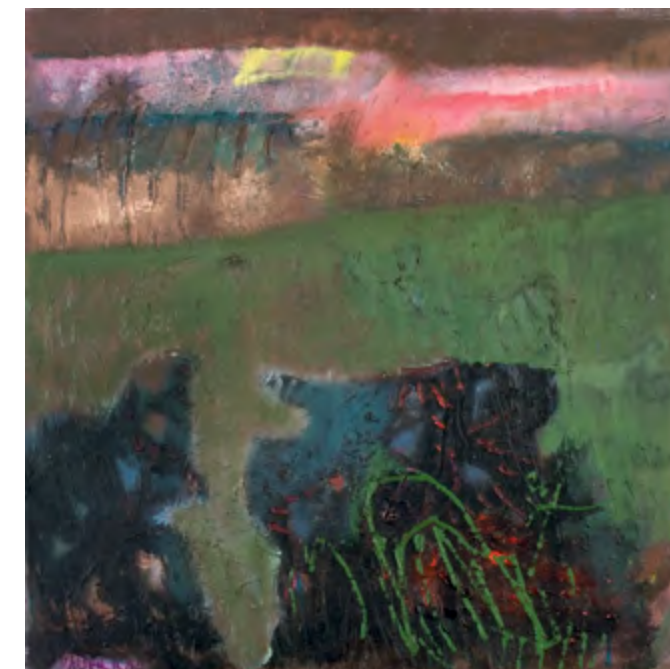
Petr Pastrňák, Šípek, 2004,
akryl, plátno, 90 x 160 cm,
vyvolávací cena 75.000,-



Jaroslav Róna, Návštěvník, 2002,
olej, plátno, 110 x 90 cm,
vyvolávací cena 160.000,-



Michal Čimála, Křižovatka, 2007 – 2008,
sprej na plátně, 135 x 200 cm,
vyvolávací cena 80.000,-



Karel Valter, Žluté pole na obzoru, 1980,
olej, plátno, 60 x 60 cm,
vyvolávací cena 40.000,-

Jiří Mrázek, Kompozice, 1958,
olej, plátno, 54 x 74 cm,
vyvolávací cena 40.000,-



aukce

FOTOGRAFIE

5. 10. 2014 OD 15.00 H

PRAHA - NOVÁ SÍŇ

WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM



Jan Lauschmann, Miha v lese, 1977,
vintage gelatin silver print, 22,9 x 29,6 cm,
vyvolávací cena 9.000,-

Jaroslav Rössler, Světelné studie, 1924,
lífetime gelatin silver print, 24,7 x 23,1 cm,
vyvolávací cena 12.000,-

František Drtikol, Salome, 1919,
vintage gelatin silver print, 28,5 x 21,9 cm,
vyvolávací cena 120.000,-



Ladislav Emil Berka, Bez názvu, 30. léta,
lífetime gelatin silver print, 33 x 25,4 cm,
vyvolávací cena 3.000,-

Miloš Koreček, Bez názvu, 1986,
fokalk, 21,4 x 15,4 cm,
vyvolávací cena 4.000,-



Jan Svoboda, Stůl XVI., 1971,
vintage gelatin silver print, 29,8 x 39,8 cm,
vyvolávací cena 85.000,-

Eva Fuková, Uši k uchu, 1974,
lífetime gelatin silver print, 23,3 x 14 cm,
vyvolávací cena 11.000,-

Ivan Pinkava, A Great Feast, 2003,
pigmentový tisk, papír, 19 x 27 cm,
vyvolávací cena 2.000,-





Alois Nožička, Po Ikarově pádu, 1988,
vintage gelatin silver print, 39 x 29 cm,
vyvolávací cena 5.000,-

Miroslav Háek, Ve dvoře, 1942,
lifetím gelatin silver print, 21,9 x 17 cm,
vyvolávací cena 17.000,-

Peter Župník, Tři konce, 2005-2006,
vintage gelatin silver print, kolorováno, 28,2 x 39,3 cm,
vyvolávací cena 24.000,-

Miloň Novotný, Staniolové slunce, 1964,
vintage gelatin silver print, 56,6 x 38,5 cm,
vyvolávací cena 15.000,-



Jiří Stach, Konec léta, 1985,
vintage gelatin silver print, 29,1 x 38,8 cm,
vyvolávací cena 7.000,-

Josef Sudek, Zátíší se džbánem, květinami a sklenicí, 1969,
vintage gelatin silver print, 23,5 x 17 cm,
vyvolávací cena 330.000,-

Ladislav Postupa, Snídaně, 1964,
lifetím gelatin silver print, 40 x 30,3 cm,
vyvolávací cena 8.000,-

Gabina Fárová, Portrét, 1993,
vintage gelatin silver print, 60 x 90 cm,
vyvolávací cena 32.000,-



Ladislav Sutnar, Sentinel, 20. léta
vintage gelatin silver print, 10 x 15 cm,
vyvolávací cena 19.000,-

Jan Svoboda, Hrušky I., 1964,
vintage gelatin silver print, 24 x 18 cm,
vyvolávací cena 20.000,-

Jindřich Streit, Bez názvu, 1980,
vintage gelatin silver print, 29,5 x 41,3 cm,
vyvolávací cena 4.000,-

Tono Stano, Akt s přehnanou morálkou, 1987,
vintage gelatin silver print, 32,5 x 27,1 cm,
vyvolávací cena 19.000,-



Josef Sudek, Zátiší s mísou a ovocem, nedatováno,
vintage gelatin silver print, 24,7 x 29,4 cm,
vyvolávací cena 250.000,-

Miroslav Hák, Pasáž II., 1945,
lifetime gelatin silver print, 15,9 x 22,2 cm,
vyvolávací cena 15.000,-

Jan Saudek, Absolut Joanne d'Arc, 1998,
vintage gelatin silver print, 40,3 x 30,8 cm,
vyvolávací cena 15.000,-

Josef Hník, Z cyklu Skleněná tajemství, 2010,
vintage gelatin silver print, 30 x 24 cm,
vyvolávací cena 15.000,-

Ladislav Postupa, Elsinor, nedatováno,
lifetime gelatin silver print, 48,5 x 47,5 cm,
vyvolávací cena 5.000,-

**Jindřich Marco, Pamětní kostel císaře Viléma,
Berlín, 1945,**
lifetime gelatin silver print, 38,8 x 29,4 cm,
vyvolávací cena 8.000,-

