

Editorial



Vážení čtenáři,

právě otevíráte stránky třetího čísla čtvrtletníku REVUE ART. Také na počátku zimního období jsme se snažili o pestrost generační i výrazovou – o kvalitní výběr autorů a tvorby z české výtvarné scény. Mimo jiné se tentokrát sešli někteří autoři, kteří více či méně propojují a prolínají vlastní české či evropské kořeny s poznatky z dálných a mnohdy exotických krajů. Snad v každé historické etapě se vlivy a výdobytky různých kultur střetávaly či dokonce potíraly, v lepším případě se však ovlivňovaly a vzájemně obohacovaly. Často se však jednalo spíše o formální, tedy estetické postupy a citace – pouze o viděný než zažitý slovník novotvarů. Ostatně nejruznější souborné či individuální výstavy rozličných exotismů jsou toho zřejmým důkazem. Při hlubším přijetí cizího – v rámci možností individuálního ducha a jeho povahy – se ale už jedná o rizika související s náležitou ne/čitelností a ne/sdělností – zkrátka o nedorozumění mezi autorem a vnímatelem. Přílišné ponoření do cizích rituálů, mytologií, symboliky a vzdálených příběhů může s sebou přinést ztrátu dorozumivacích kódů. Autoři z různých oborů (architektury, divadla, hudby nebo výtvarného umění) mohou při nadšené, bezprostřední a dlouhodobé empatii v novém prostředí vstřebávat a získat, ale i cosi ztratit. Osvojování si objeveného teritoria a přijetí jiného duševního vnímání – praktikování převzatých postupů – může být ve výsledku příčinou oslabeného smyslu pro realitu v původní vlasti. Divák stojící před malbou či plastikou, bez autorovy zkušenosti, pak jen tápe a těká po povrchu. Dotknou-li se však umělci v šťastných chvílích jakýchsi archetypů a společné lidské paměti (dřímající více mimo čas a prostor), mohou pak vzniknout neotřelé a nevidanou energií nabitě projevy i přesahy. Věřím, že k těmto zdárným případům patří také ukázky a poznání obsažené v tomto čísle. Klidné čtení vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

OBSAH

- 2 **téma**
Pomník maršála Radeckého
- 3 **archiv**
Vincenc Kramář: Exkurs I.
- 4 **výlet**
Michal Gabriel: Trutnov a Hradec Králové
- 6 **rozhovor**
Otto Placht: Gringo z Prahy
- 18 **o díle**
Lukáš Rittstein: Tour
- 20 **výročí**
Karel Honzík
- 21 **kontinuita**
Abraham H. Maslow
- 22 **historie**
Výstavní síň Mánes
- 24 **portrét**
Jiří Balcar: Cesta z labyrintu
- 32 **mladí**
Jakub Švéda: Ze světla do tmy a zase zpátky
- 38 **sbírka**
Sběratel a vizionář
- 42 **fotografie**
Jaroslav Rössler: Obrazové básně
- 50 **z ateliéru**
Jiří Mikeska: O přírodním dění
- 54 **aukce – profil**
Hovoří Jiří Načeradský
- 58 **aukce – profil**
Joseph Beuys: Moderní šaman
- 60 **aukce**
Výtvarné umění
- 64 **aukce**
Hotel Praha a Česká pojišťovna
- 68 **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
Ctp a tisk: Triangl
Titul: Otto Placht: V povětrí, 2013, olej, plátno, 160x180cm

téma

Pomník maršála Radeckého

Pomníky či umění ve veřejném prostoru se staví i odstraňují podle dobových nálad. Mnohdy se jedná spíše o emoce, gesta a nepodložená rozhodnutí. Historický význam poctěného a hodnota uměleckého ztvárnění bývají mnohdy argumenty až druhořadými. Vedle diskuze o navrácení Mariánského sloupu na pražské Staroměstské náměstí (viz. minulé číslo tohoto časopisu) je do budoucna nejasná také další a v mnohém podobná kauza: reinstalace pomníku maršála Radeckého, který dříve stával na Malé Straně.

Jaká je jeho historie? Vzácné sousoší bylo dominantou Malostranského náměstí v Praze v letech 1858–1919. Stalo se nedílnou výtvarnou i urbanistickou součástí tohoto historického prostoru. Jeho odstranění vyvolalo tehdy v nově se rodící republice vlnu nadšení. S postupem času se však mnohým tento počin jeví jako zbytečný a chybný. Politický či národnostní charakter emocionálních pohnutek vyprchal a s novými generacemi sílí spíše akcenty uměleckohistorického či památkářského rázu.

Připomeňme si v krátkosti spornou Radeckého postavu a jeho významné činy. Hrabě Jan Radecký z Radče (1766–1858) byl český šlechtic, považovaný za jednoho z nejlepších vojevůdců 19. století. V roce 1784 vstoupil do c. k. rakouské armády a jeho kariéra stoupala strmě vzhůru. Vyznamenal se v bojích s rozpínavou Osmanskou říší či v bitvě u Hohenlindenu. V roce 1809 se Radecký stal náčelníkem generálního štábu a účastnil se tažení proti Napoleonovi. V letech 1829–31 přebýval v Olomouci v Edelmannově paláci (zde má pamětní desku), zlepšil sanitární podmínky města, nechal vysušit okolní mokřady a vysázet stromy. V roce 1831 byl jmenován velitelem rakouských vojsk na Apeninském poloostrově a dostal hodnost polního maršálka. Pod jeho vedením porazila rakouská vojska italské revolucionáře a sardinskou armádu, což vedlo k rezignaci sardinského krále Karla Alberta. Na počest tohoto památného vítězství dokonce složil Johan Strauss starší slavný Radeckého pochod. Středoevropské teritorium tak bylo na čas uchráněno a stabilizováno. Oslavovanému mar-

šálu Radeckému byl na vídeňské Ringstrasse vztyčen pomník. V roce 1858 vzdala vojevůdci sochařskou poctu také Praha. Stavebníkem pomníku se stala Krasoumná jednota pro Čechy jako součást Společnosti vlasteneckých přátel umění, která byla předchůdkyní dnešní Národní galerie v Praze.

Návrh sousoší vytvořil Christian Ruben, tehdejší ředitel pražské Akademie, sochařské provedení patřilo Josefu a Emanuelu Maxovým, jejichž díla naleznete na Karlově mostě či v chrámu sv. Víta. Pomník Radeckého na Malostranském náměstí byl po odstranění v roce 1919 přesunut z veřejného prostoru do Lapidária Národního muzea (podstavec zůstal nějaký čas na místě a měl sloužit pro sochu jednoho ze spoluvůdců nové republiky, nakonec byl však zničen a odstraněn). Od té doby zde sousoší čeká na další osud. Jaký by měl být? To by se mělo stát předmětem další široké diskuse, kterou vede především občanské sdružení Radecký 1766–2016. Jde o zásadní rozhodnutí, ale také o případné umístění. Původně byla tato památka situována východně od Gremlinského paláce (později známá adresa Malostranské kavárny, dnes jakéhosi bistru typu „zaplat a vypadni“). Jednalo se tedy o reprezentativní prostranství, kolem kterého procházely všechny slavnostní a korunovační průvody. Dnes na tomto místě vedou tramvajové koleje, proto se zvažuje jiná lokalita, například před kostelem sv. Tomáše.

Na jedné straně je už poměrně přepomníkováno, na straně druhé se jedná v osobě Radeckého o jednoho z nejslavnějších Čechů 19. století a významného vojevůdce, na čemž se shodli také experti na konferenci Vojenského historického ústavu v roce 1992. Odpůrci pomníku zase argumentují Radeckého služebnictvím Habsburkům a vedením krvavého potlačení italských povstalců bojujících za odtržení od monarchie a touženou nezávislost (s tím se samozřejmě ztotožňuje i stanovisko zdejší italské ambasády). Tedy opět se do diskuse vkrádá politika. Jak to asi dopadne?

Radan Wagner

archiv

Vincenc Kramář, Exkurs I.



foto: archiv

V rubrice „archiv“ nabízíme tentokrát text z roku 1958, v němž se pozoruhodně odráží dobová situace. Jeho autor Vincenc Kramář (1877–1960) byl známý historik umění, teoretik, kritik a sběratel – rozporuplná avšak přínosná osobnost. V letech 1911–14 nakoupil v Paříži sérii obrazů a kreseb Picassa a Braqua a vytvořil tak mimořádný základ sbírky předválečného kubismu, kterou můžeme i dnes obdivovat v Národní galerii v Praze. Tento směr však musel či chtěl v temných komunistických dobách obhajovat, vysvětlovat a interpretovat. Některé úvahy tak byly doslova „manuálem“ pro „správné“ vnímání kubismu coby de facto tvorby neškodně realistické. Na této stránce přinášíme krátkou studii, která vyšla v publikaci *Otázky moderního umění* pod názvem *Exkurs I.*

Exkurs I.

Někteří z mladých teoretiků přiznávají, že kubismus přece jen konec konců uznává objektivní realitu, svět, který zpodobuje v jeho věcných, hmotných kvalitách, tvaru, látky, prostoru, pohybu: je tedy přece jen v podstatě aspoň do jisté míry výrazem materialistického vztahu ke skutečnosti, uměleckého realismu. Jenže „objektivní realita“, kterou kubismus takto uznává, je, praví tito teoretici, jen svět, který lze tvarově a prostorově rozkládat a skládat, svět, pokud existuje právě pro kubistickou tvárnou metodu – tedy redukovan na abstraktní schéma tvarů, látek, prostorů, pohybů. Není to skutečný svět, svět přírody tak složité, s tolika životními vztahy k člověku, není to svět lidí, kteří nejsou jen tvary z hmoty a prostoru...

Není však pravda, že kubismus neuznává realnost světa v jeho plnosti, světa přírody a světa lidí a že ji přiznává jenom stránkám světa, z nichž buduje kubistický obraz světa. Kubistický malíř zná stejně jako realita přírodu po všech jejích stránkách, ale je si vědom, že vjemy hmatu a svalového smyslu vypovídají objektivněji o smyslové skutečnosti než vjemy zrakové, a proto právě především na oněch staví své umění, usilující v náporu proti impresionistické světelně barevné fatě morganě o proniknutí a podání věcí, „jaké v pravdě jsou“. Rozhodně nechce zobrazit celý úhrn a spojitost složek skutečnosti, jaká se nám jeví v optickém, krajinovém obraze přírody, v kterém ostatně často bývají více méně potlačeny právě plastické hodnoty, které po výtce zajímají kubistu. V krajinovém optickém názoru bývá proto někdy také určitá jednostrannost jako v koncepci kubistické, ale z těchto jednostranností, výběru nebo omezení (ne abstrakce, nýbrž eliminace) na určité stránky přírody vyrůstají právě různé slohové útvary. (Vyrovnání nebo synthesisa obou hledisek, optického i haptického, je pak, počínaje 16. stoletím, podstatou t. ř. klasických děl.)

To, že kubismus zpracoval jen některé složky nebo stránky smyslové skutečnosti, nepovídá, že těm ostatním upíral realnost. Kubistický umělec vidí zajisté dobře jako kterýkoli jiný člověk, jak velikou úlohu hraje ve vzhledu hmotné přírody hmotná atmosféra světla a že jsou součástí objektivní skutečnosti, ale je zaujat pro určité stránky přírody, pro linii, tvar, plastiku a látkovost, které pro něho představují neobjektivnější, t. j. neobjektivněji vnímané složky přírody a které právě atmosféra zeslabuje nebo přímo ruší. Kubista proto vylučuje ze svých obrazů atmosféru a nebyl v tom osamocen ve vývoji novodobé malby. Zcela podobně postupoval strohý klasicismus. Je pochopitelné, že to byl Constable podávající věci v optické jednotě a spájené měkkou atmosférou, kdo vytkl francouzským Davidovým, že jejich obrazy jsou sestavy izolovaných, atmosférou nespojených věcí. Právě tohoto zpřisnění ba ztvrdnutí tvarů, ať realistických nebo antikizujících, nenarušených atmosférou ani světlem, bylo krajně potřebí k náporu proti manýrované rozměklosti (po případě antikizujících) maleb doznívajícího rokoka a tím k založení nové vývojové linie, vycházející od přísného zkoumání jednotlivých věcí. Samo Constablovo umění, tvořící (nehledě k názorům a dílům pozdních Davidových let) opravdový protiklad k Davidovu dílu svým čistě světelně malířským hlediskem a malbou, je nemyslitelné bez Davidova návratu k jednotlivým věcem a k přísným, v přírodě prověřeným tvarům. A docela podobný vývojový význam mělo po impresionistickém rozrušení tvarů kubistické záměrné soustředění na věci, zkoumané každá zvlášť a bez rušivých, subjektivizujících vlivů atmosféry a světla (koncem druhého desetiletí). I kubismus přispěl tudíž k založení nového realismu. Jde ovšem dále než klasicismus, neboť nedodrhuje plastickou souvislost věcí a utváří ze skutečnostních prvků nový objektivní obraz věcí lyricky účinný. Kubismus přibližně let 1910–1920 nestaví tedy na úhrnu všech složek skutečnosti a k lidskému životu se přibližuje jen zcela nepatrně, ale není to nějaké „abstraktní schéma tvarů, látek, prostoru, pohybů“, stojí na smyslové skutečnosti, z níž však zpracuje v umělecký organismus, který je vždy něco jiného než příroda, jen určité, pro své záměry a cíle důležité stránky či složky skutečnosti. Ta konstrukce je, nutno doznat, umělá, ale není to pouhý „subjektivní idealistický výmysl“. Je tu nepochybně jakési ochuzení proti realismu, založenému na téměř úplném úhrnu skutečnostních složek (neboť většinou bývá některá složka více méně potlačena ve prospěch jiné složky), ale to ochuzení bylo vědomé a dobrovolné jakoby ze „ctnosti primitiva“, který zůstává z vnitřní nutnosti v dobou vytčených mezích a neusiluje o klasickou plnost, již by tak jako tak nezmohl a ztroskotal.

(Emil Filla, *O ctnosti novoprimítivismu*, U. m. 1911.)

Vincenc Kramář

výlet

Michal Gabriel: TRUTNOV A HRADEC KRÁLOVÉ



Také v současnosti vznikají umělecká díla určená pro veřejný prostor. Město je náhle, pro místní obyvatele zpravidla nečekaně, obohaceno o trvalou plastiku či objekt. Reakce místních bývají mnohdy rozpačité, neboť cokoliv nového je ruší z navykých schémat. Časem se však většinou s kvalitním projevem smíří a jsou na něj dokonce pyšní.

Osvícení radní zadávají architektonickým studiím rekonstrukce zchátralých či jinak zastaralých budov i prostranství. V lepším případě jsou pak osloveni výtvarníci, aby přispěli k zdárnému výsledku. A tak můžeme natrefit na zajímavé ukázky současného umění v Plzni, Brně, Praze, Olomouci – a také v Trutnově či Hradci Králové. Co ještě spojuje obě posledně jmenovaná města? Jsou to práce Michala Gabriela, jednoho z nejvýznamnějších a nejžádanějších představitelů českého sochařství. Před novou budovou divadla či multifunkčního trutnovského společenského centra vás jistě překvapí přítomnost nezvyklé smečky. Na otevřeném prostranství se totiž setkáte se sedmi bronzovými šelmami v životní velikosti. Jejich zdánlivá realistická podoba je však při bližším pohledu čímsi ozvláštěná. Povrch těla mají zvířata pokrytý strukturou vytvořenou ze skořápek vlašských ořechů. Jedná se tedy o techniku, jakou se Gabriel v minulosti proslavil i na dalších prezentovaných dílech. Osazená trutnovská skupina kráčejších či vyčkávajících kočkovitých šelem zde neohroženě hlídá svěřené území od roku 2010. (Nebezpečí jim

hrozí jen od člověka. Plastiky již pocítily zcela nepochopitelné vandalské útoky). Zcela jiné pojetí sochařovy práce naleznete na Masarykově náměstí v Hradci Králové. Ve spolupráci s architekty zde tvůrce zvolil geometrickou koncepci. Osmítnová kašna z chromniklové oceli odráží na svém leštěném povrchu okolní prostředí. Takto je forma citlivá k úpravám blízké zástavby i úprav architekta Josefa Gočára z dvacátých let minulého století. Volba sochaře Gabriela byla tedy nápaditě empatická a pokorná. Svým počínáním nepřispěl ke krásnému jádru města odlišně laděným dílem, ale ponechal prostor pro reflexi stávajícího historického uspořádání. Zdejší obyvatelé pravděpodobně očekávali cosi tradičnějšího (jako například želvy na Arionově kašně v centru Olomouce). Na zpočátku hanlivě označovaný nový objekt (hrnec, kád na kapry, popelník) si po čase jistě zvyknou. (Proč však musí každý artefakt k něčemu přirovnávat?) Ostatně Obec architektů byla od počátku jiného názoru a Gabrielova kašna z roku 2002 získala Grand Prix za výtvarné dílo v architektuře. Rozměr kruhu tři metry v průměru a metr deset centimetrů na výšku trochu připomíná slavnou Oblačnou bránu indického sochaře Anische Kapoora v Chicagu z roku 2006. Tomuto stříbřitému objektu přezdívali pro změnu „fazole“. Inu, historie se opakuje a kvalitní nápadité dílo si snad přece jen najde uznání a oblibu i mezi konzervativními odpůrci. Zvláště v umělém nočním osvětlení ukazuje kašna svou podmanivou krásu.



Michal Gabriel (1960) je sochařem a pedagogem. V letech 1982–87 studoval na Akademii výtvarného umění v Praze (prof. J. Hána) a v letech 1987–92 byl členem skupiny Tvrdohlaví. Své rané práce vystavoval na polooficiálních Konfrontacích spolu se svými generačními druhy. Tvořil fantazijní variace na antropomorfní či zoomorfní téma s ozvěnami exotických či archaických kultur Egypta či Mezopotámie. Před koncem osmdesátých let vznikala série odrážející absurditu tehdejší společenské situace. Od počátku devadesátých let se více obrací k problematice autonomního sochařského tvarosloví realizované ve dřevě, umělých hmotách, pálené hlíně či bronzu, přičemž použité materiály mnohdy kombinuje. Od roku 1998 působí také jako profesor respektive docent na FaVU VUT v Brně.



rozhovor

OTTO PLACHT GRINGO Z PRAHY



foto: archiv

Otto Placht (1962) je soliterní osobností střední generace nastupující na scénu kolem poloviny osmdesátých let. Po čase studií a revolučním roce 1989 se jeho cesta vzdálila zdejšímu prostředí a neodvratně vedla do jihoamerického Peru – mezi obyvatele místních kmenů, k novým poznatkům a zkušenostem pevně svázaným s tajemnou džunglí. Do Čech tento osobitý malíř přijíždí pravidelně, vždy však po delších časových intervalech. Tentokrát zde plánuje zůstat až do ledna, kdy jej zima vyžene zpět do exotického kraje. Zatím zůstává a tak jsme si mohli povídat v jeho pražském podkrovním ateliéru.

Otto, poprvé jsem tebe a tvé práce zaregistroval během osmdesátých let na jedné z pověstných Konfrontací – tedy na výstavě právě nastupující nové generace. Bylo to na pražských Vinohradech v Krymské ulici...

Psal se rok 1984... vystavovali jsme, kde to šlo, spontánně, bez pudu sebezáchovy. Měli jsme vidění zúžené pocitem umělecké avantgardy a rozšířené vnímání nadějí na změnu společenské situace. Já se tam prezentoval, jak si vzpomínám, třemi obrazy: Siamská dvojčata, ty jsem pak daroval na památku Jirkovi Davidovi, protože je taky tenkrát maloval, Masky a Hlavoruce, které asi skončily u dr. Turka v Karlových Varech. Na dvorek jsem pověsil velké papíry "Družina prince Sihanuka", později přejmenovaný na "Anatomie Dr. Tulpa". Byl to takový underground. Ale v podzemí to nebylo, jen jsme se chtěli vymezit proti všem.

V té době jsi byl ještě studentem AVU v ateliéru Arnošta Paderlíka. Věděl o těchto zakázaných a svévolných aktivitách? Jak na to reagoval? Kdo patřil k tvým spolužákům a soupeřníkům? Mám pocit, že to šlo mimo něj. V potírání nezávislých projevů studentů se moc neangažoval. Mně osobně nadával, že čarám nesmysly po papírech, místo abych maloval akty, které mi šly dobře... neměl rád extrém: hysterickou expresi, mystiku a dekadenci. A ten protestní divoký styl nepřijímal jako výtvarný jazyk. Studoval jsem v ročníku s Jirkou Davidem, Standou Divišem, Tondou Střížkem, Tomášem Císařovským, Richardem Bobůrkou, Pétou Niklem, Pepou Pluhařem, Michalem Gabrielem, Kateřinou Štenclovou a Majdou Reinišovou. U Paderlíka jsme se pak potkali s Martinem Mainerem, Petrem Vaněčkem a Honzou Bačkovským, Tomášem Smetanou a dalšími.

Pokud si pamatují, neinklinoval jsi k tehdy oblíbené postmoderní citaci archetypů či mytologii, ale spíše k frekventované figurální expresi. O co se jednalo? Byla ti bytostně blízká nebo se jednalo spíše o vypořádání se s novou vlnou?

Byl jsem odkojen figurou, archetypem člověka, nositelem mýtu... Ta divoká malba byla gestem: „Já umělec!“ Nemyslím, že bych to nějak řešil. Popíral jsem řád, byv přirozeným chaotikem, prostě jsem to mydlil přímo, technologicky naivně, kdy jediným pravidlem byla živá až, živelná exprese – jednoduché formy a sdělení bez obsahu. Byl to manifest skupinové terapie na konci

času normalizace. Hledali jsme to v sobě, chytali to ve vzduchu, v časopisech. Nová vlna se mi líbila a rezonovala v nás ve všech – takový pocit tranzu, že komunikujeme telepaticky.

Po vyčerpání tohoto univerzálního zdroje (Neue Wilde), který odpovídal snaze vymezit se oproti zdejšímu marasmu, si každý hledal další osobitější cestu. Ta malba byla spíše jakýmsi bodem 0 a směry od něj se různily. Pak už jsem tvé malby nevidal. Co se stalo?

Postupně jsem si začal uvědomovat, že mé obrazy víc destrukují, než konstruují, že jsou reakcí na něco, spíš než jsou vlastní cestou poznání. Tak jsem se pohroužil do sebe a malování zpomalil, až pak dokonce zanechal. Dělal jsem grafiku – hlubotisky k Dantovu Peklu, které mi Paderlík pochválil s tím, že je to „autentický středověk.“ Tam se mi poprvé začaly objevovat motivy: lidé a spirály, trychtýře a jakási dračí anatomie; hříšníci metamorfovali v hady a naopak. Ale dostal jsem se časem až ke konceptu.

Jak jsi dospěl k takovému veskrze utopickému konceptu? Příčinou bylo nějaké prozření či pouhá intuice? Nebo snad šlo o reflexi jiných inspirací – například antické před Sokratovské filozofie (vše plyne atd.)? Také ti mohla konvenovat teorie chaosu v novodobějším pohledu, jak to později shrnul Timothy Leary ve své legendární knize Chaos a kyberkultura... Jaké byly tedy zdroje či pohnutky u tebe?

Rozstříhal jsem obrazy, jakési nahé uprchlíky, a rozhodl se „nového“ člověka zkonstruovat znovu, od základů: sestrojil lidské tělo „Golema“ z rezavých plechů a odpadků po revoluci v roce 1989. Připadal jsem si jak stvořitel, chtěl jsem myšlenkou propojit náhodou posbíraný junk s odvčkým mystickým poznáním na základech mechaniky a geometrie. Snažil jsem se skloubit fyzický pohyb lidského těla s kosmologickými principy, sestrojil kinetickou kosmogonii, kterou hýbe mechanický stroj-lidské tělo... kreslil jsem orloje, astroláby, nebo stroje sebeničení. Sbíral jsem plechové lišty z Technického muzea a snažil se je spojit do figury. Šlo to těžko, tak jsem začal skicovat a objekty zůstaly jen v torzu. Vylíhnu se mi z toho takový alchymický kostlivec, snažící se osvobodit ze zákonů mechaniky, vhodný spíš na katafalk... zralý na smetiště... tam také skončil, když Knížák uklidil dvory AVU. Ale vyjasnilo mi to principy anatomie, které jsem přijal za své.

Inspirací mi byla kniha Chaos tak, jak jsem ji v angličtině rozuměl, Mandelbrotův počítačový model, srdce z fraktálních tvarů a barev... Motýlí křídla jako rádius rukou (mávnutí křídel motýla způsobí hurikán v karibiku), turbulence dimenzí, i sněhová vločka a diskobolos.... všechno mi dávalo jakýsi jiný smysl. Zde symboly, schémata i geometrické rovnice měly řešení ve „výtvarnu“. Chtěl jsem spojit nějak vědu a umění v imaginaci. Snažil jsem se integrovat kvadratické rovnice, jejich grafické ekvivalenty – fraktály a podivné atraktory do renesanční anatomie... takový trik, jak alespoň na oko uvolnit údy do jiné dimenze. Holistický pohled jsem živil Davidem Bohmem a Krišnamurtim. Timothy Learyho jsem



Hindu, 2005–2010,
olej, plátno, 145 x 150 cm

četl až po zkušenostech s šamanskými rituály, ale to už jsem byl psychedelický malíř. Zajímal mě víc Terrence McKenna...

Takže to byla snaha z životadárného chaosu stvořit cosi k dalšímu kroku. Nejednalo se tedy o jakési pokračování Schwittersova dadaistického „merz“ hromadění odpadu ani o estetizaci použitého či spotřebního v duchu pop artu, ale spíše o výkonné a silné „nadčlověka“?

Šlo mi spíš o vnitřní proměnu. Na chaosu mě zajímala myšlenka, že svět vznikl díky chybě v programu. Ten ubohý Golem byl spíš satirou – výsměchem nadčlověku.

Tak mě napadá, že v celé tvé tvorbě jsou zřejmé dva momenty: přes všechny experimenty je cítit i vidět stále realita (ne abstrakce a universum atd.) a také že potřebuješ k vyjádření nějaký mezičlánek (inspirace Neue Wilde, jiný „nadčlověk“, jiná kultura, jiné vědomí apod.), je to tak?

Ano. A taky žena jako mezičlánek mezi životem a smrtí... Ne vážně, bez převodu mi to nejde. Rozjíždím se na tématech – rozvíjejí mou představivost. Občas se uvolním až k úplné abstrakci – rád se nechávám unášet mocí imaginace.

Univerzum je představa stvořená v iluzi časoprostoru, oddělená ve vědomí individua, „sjednocením veškeré energie vědomí, univerzum zmizí,“ (Shivasutra). Celý ten projekt byl konstrukcí

univerza, ohmatáním svého vědomí zevnitř, zjištěním jeho hranic limitů fyzické reality, mezi vlastního stínu, to vše v zázemí laboratoře výtvarného umění.

Také jsi často operoval zmíněným pojmem fraktální geometrie. O co šlo a co jsi tím sledoval?

Teorii chaosu jsem vnímal jako propojení matematiky a výtvarného umění skrze fraktální geometrii, která je v podstatě každé přírodní formy. Je kódem růstu rostlin, dělení buněk, eroze hornin, je ve struktuře sněhových vloček. Diverzita je odrazem chyby-chaosu v počítačové multiplikaci. Tak jsem tomu tenkrát rozuměl, ale možná je to vše jinak.

Ale zpět k tvému konceptu „Golema z odpadu“, jehož realizace, díky technické či technologické nedostatečnosti, zůstala na půli cesty. Vždyť jsi výsledek nakonec prezentoval... jaké byly jeho další osudy?

Vystavil jsem ho nakonec v roce 1992 v galerii U Řečických. Až pak zmizel na smetišti dějin. Zůstal nedokončen, protože neměl být robotem, počítačem... měl být záznamem sebepoznávání a individuálním procesem.

Pak přišla výstava v americkém Miami, která ti zásadně změnila život osobní i umělecký. Jak to probíhalo a co bylo tím



Bez názvu, 2000,
olej, plátno, 160 x 170 cm

Osvětlená stezka, 2013,
akryl, plátno, 150 x 120 cm

Lupuna, 2014,
kombinovaná technika, plátno, 135 x 95 cm



Plantas maestras II., 2012,
olej, pastel, plátno, 150 x 200 cm

Zahrada v džungli, 2000,
akryl, plátno, 140 x 200 cm



Enamorado mareado, 2000,
olej, plátno, 200 x 200 cm

klíčovým obratem, vlastně šémem, který v tobě oživil dosud netušené vrstvy? Cos tam vystavil?

Tam jsem vystavil veliké kresby a knihu Chaos, kterou jsem svázal z přípravných studií. V tamní galerii North na MDCC to mělo úspěch i u černošských studentů, věnujících se spíše basketbalu... Po mně vystavoval Pablo Amaringo – amazonský šaman. V jeho vizích jsem chtěl vidět ten šém... malé barevné naivistické obrázky ve mně rezonovaly právě tím spojením mýtu, astrálního světa a znalosti ekosystému pralesa. Probudilo to ve mně zvědavost a vedlo k rozhodnutí odcestovat do peruánské horní Amazonie.

Nezdálo se ti to šamanství zprvu jako paradoxní přístup ke světu? Myslím tím ten rozpor: bezčasová stará tradice a až jakési futuristické nadšení z nového a lepšího...

Svět je paradoxní a šamanství vyrovnává ty paradoxy, harmonizuje, oprostuje od složitostí systému a navrácí se k přirozené jednoduchosti bytí, regeneruje. Dnešní kolize domorodých kultur z pravěku s postmoderním globálním světem, je pro mě živým zrcadlem „blasfemie pokroku.“ Důkazem, že lidstvo degeneruje. Úvahy o časové šipce lineárního vývoje se v bezčasí pralesa stávají přebytečné a mizí jak falešné iluze o současném umění.

Setkáním s tímto šamanem začala tedy tvá peruánská anabáze

a nový pohled na svět. To ses tam však ještě neusadil dlouhodobě? Vždyť jsi působil na AVU jako asistent Jiřího Načeradského... Jaká to byla zkušenost?

Jiří mě velkoryse nechal hledat si svou cestu a na praktické asistování měl, také již v pánu, mozaikáře Němce. Já spíš komunikoval se studenty, hlavně těmi zahraničními. Bylo to ale nad jeho síly sdílet společnou budovu s Milanem Knížákem a tak se rozloučil a odešel učit jinde. Já už v té době popíjel ayahuasku na březích jezera Yarinacocha.

Takže Peru ti už nedalo pokoj a začal ses tam vracet. Tušil jsi hned zpočátku, že to bude osudné? Jak tvé „zabydlování“ probíhalo?

Peru jsem líbal v duchu jako zemi zaslíbenou. Jak daleko jsem byl od pravdy, mně začalo docházet až ve chvíli, kdy mi došly prachy. Nicméně jsem se rozhodl, že neopustím zvolenou cestu. Už jsem to nemohl vzít zpět. K pralesu se nesmíš otočit zády. Realita života v džungli nebyla romantická dle západních představ. Zabydlen jsem se spíš v šamanské chýši a pil tu ayahuascu. Špína a bordel mi najednou začaly připadat krásné a existenční panika ustupovala vzhledu do tajemství naprosto bizarní kosmovize. Jsem obětí vlastních představ, které mi stačily k tomu, abych se tam stal součástí indiánského kmene, otcem rodiny i učitelem umění.



Instalace Šimanbej, 2005,
Nová síň, Praha

A věříš na stěhování duší? Možná jsi byl v minulém životě místním indiánem... No, důležité také bylo, že jsi tam začal zase malovat. K tomu ti pomohly halucinogenní prostředky, jiný život a místní rituály, do kterých jsi byl zasvěcován. Maloval jsi tedy „pod vlivem“ nebo šlo jen o vhled do duše džungle a vize, které jsi až s odstupem zobrazoval?

Obávám se, že spíš bláznivým misionářem... proto mě asi tak štve ta křesťanská invaze, která dodnes neúprosně ničí ducha pralesa. Duše to neměla daleko v mém případě... Ano, vědomí mi svým způsobem rozšířila ayahuasca. Poznal jsem svět tohoto pralesního ducha – je okouzující i smrtelně nebezpečný. Viděl jsem mnoho dalších úrovní bytí, uvnitř i vně bylo jedno... našimi smysly vnímaný objektivní svět zmizel a objevila se jiná realita, ve které plul ten náš časoprostor, jako svět vytvořený pro naše činy – v nekonečnu jiných, také živých, světů, pro jejichž poznání nejsme náležitě ustrojeni. Byl to fascinující prožitek všech barev a září... můj golem se roztavil v tom tekoucím světle. Zkoušel jsem leccos, ale pod vlivem se malovat nedá... hmota, kterou k tomu používáš totiž neexistuje, tvé tělo nefunguje a oči na to nevidí... ayahuasca je ale medicína a používá se především k léčení.

Tvé počáteční peruánské obrazy jsou vesměs drobnopisným kaleidoskopem – chaosem – různých pohledů, příběhů, pro-

stupů a možná i odkazů. Mají v nějaké, alespoň základní rovině jistý řád, hierarchii, symboliku, významovost a „logiku“? Dá se v nich cosi konkrétního vyčíst nebo je to spíše celkový vjem, kterému ani ty do detailů nerozumíš?

Ta mnohost je zrcadlem mého chaotického vědomí a odkazuje k hologramu. Řád je snad ve vrstvení prožitků, které navazují v čase a vzájemně se prolínají, tak jako reality, ve kterých žiju a které vnímám. Opakuju se asi, ale duch amazonského pralesa je mocný a nesmíš se v žádném případě k němu otočit zády.

Jak jsi tedy začínal realizovat tamní obrazy či kresby? Přípravou a rozvážením třeba jen kompozičním nebo je to čirý automatismus a podvědomé otevírání nadosobního skrz tebe jako pouhé vykonávající médium? Dalo by se to přirovnat k některým praktikám surrealismu („Šimova“ skupina Grand Jeu a jejich cesta k jinému „primitivnímu“ ne-vědomí, či Pollockovo gestické horečnaté vytržení, kdy zmiňoval indiánské rituály apod.)? Nebo je tam důležitá ta vazba k místu a zdejší kultuře?

Automatická je kresba – obraz – to už je rituál. Nejdřív si to rozmyslím a pak se rozhodnu pro výtvarné prostředky, které mi k tomu poslouží. Jako každý jiný výtvarník mám rozšířené vědomí a tak ho musím zúžit – postavit mantinely a pak už si hraju s barvami – intuici životní energie až do chvíle, kdy si přestanu



Otorongo, Jaguar, 2006,
přírodní barviva, plátno, 180 x 180 cm

No existe, 2012,
olej, plátno, 150 x 150 cm

Tunel II., 2005,
olej, plátno, 205 x 190 cm



Bez názvu, 2014,
akryl, plátno, 70 x 60 cm

Sfinga v ráji, 2010,
olej, plátně, 150 x 125 cm

Danza II., 2012,
akryl, plátno, 180 x 230 cm

Night club II., 2012,
olej, plátno, 125 x 150 cm

být vědom rozměrů hřiště na obrazu a začnu popírat vlastní techniku a obraz hry se změní natolik, že musím pozměnit pravidla. Pak ale nevím, kdy skončit... tak se radši jdu projít ven. Ano, miloval jsem surrealisty i naivisty, automaticky kreslím pořád. Je mi bližší být médiem transcendentálních sil, než umělcem v současné galerijním pojetí; tím asi jsem beztak.

Při požívání tohoto nápoje z liány jsi míval různé vize. Probíhal tam také návrat k tvému evropskému, tedy českému „minulému“ životu? Podle výsledného zobrazení se tak nedělo, což je zvláštní. Nebo je to tam někde přece jen zakódované?

Jen úplně na začátku jsem se vrátil na Karlův most a mnohem dál do minulosti. Dějiny světového umění se ze mě vyřinuly jako zlatý řetězec pamětihodností nebo jako zářivá tasemnice lidských bludů. Pak to vyprchalo a vzhledem k tomu, že jsem o tom tehdy nic nečetl, byla moje zkušenost úplně novým prožitkem: objevem mysteria.



Je zřejmé, že tvé obrazy mají především tamní energii, barevnost, ikonografii (formu) a možná také ikonologii (obsah). Jak to vnímají místní? Připomíná jim to jejich „umění“? Co od zobrazení očekávají, co tam hledají a nalézají? Je tam rozdíl mezi mužským a ženským vnímáním a pojmáním reality a jejího zobrazení apod.?

Napojil jsem se na příběh, legendu či mýtus Amazonie a je mi v tom dobře. Místní mi rozumějí. Vidí a cítí, že mluvím jejich jazykem v obrazech... jak muži, tak ženy. Ta prvotní energie pronikala mou bytostí, viděl jsem ji kolem sebe ve skutečnosti, na indiánských artesanech v dědictví peruánských kultur – nadpřirozeně pestrá barevnost z přírodních substancí. Mám ji uloženou někde v podvědomí – pokaždé se znovu vyplaví do obrazu jako plazmatické prásvětlo.

Také zdejší techniku sis osvojil. Nejznámější jsou tvá rozměrná „kúrová“ plátna. Jak k tomu došlo?



Shipibové mají rádi umění – modelují a malují keramiku svými originálními vzory a barví kůrami sukno – sukně i kušmy. Já se jen přidám do party a našel si tak své místo v komunitě.

V kterých letech jsi je dělal? Proč jsi tento postup časem opustil a začal jsi používat barvy „civilizace“? Nebo se k nim někdy vracíš?

Dělám je pořád. Je to způsob práce, která mě nejvíc spojuje s přírodou deštného pralesa. Je to harmonie formy a obsahu... jenže ty kůry jsou monochromně do hněda a to mi vždycky nestačí.

Domníváš se, že pro nás Evropany jsou tvé práce náležitě čitelné a srozumitelné? Myslím, že to není možné, podívej se na pokusy v historii (nejen ve výtvarném umění, viz. George Harrison a indická hudba apod.). Vždy tam hrozí povrchnost nebo řekněme nedorozumění. Stěžuješ si, že v našich médiích mluví jen o tvém „dobrodružném“ životě a příběhu... ale o díle téměř vůbec. Blíže totiž – až na výjimečné duše – nelze proniknout. Jsi si této „donquichotské“ situace vědom? Jistě, pracují tam určité archetypy a jungovská společná paměť, ale přeče jen...

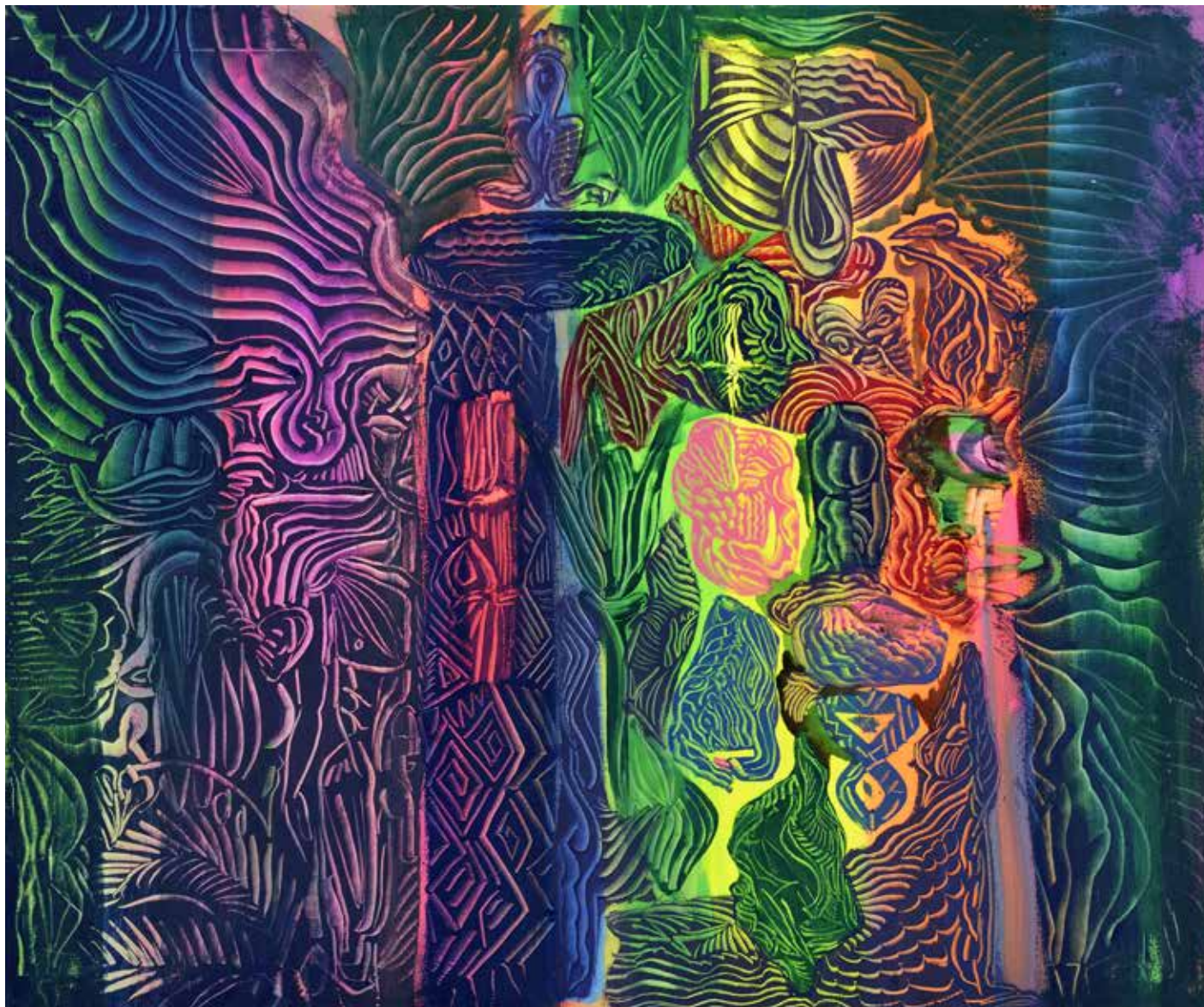
To nedokážu posoudit a nejsem si vědom svého donquijotství. Spíš mi časem došlo, že kdo to nezažil, tak to nepochopí. Po-

vrchně mé obrazy vnímají asi povrchní lidé. Lidé, kterým se líbí, je vnímají intuitivně a chtějí si je pověsit domů a prohlížet si je dlouho. Pokaždé je vidět něco jiného, v jiném světle, v jiné náladě... tak, aby se esence vyjevila sama... Jiné lidi zas odpuzují právě těmi tropicky kýchovitými barvami, které považují za nevkusné, mnohostí forem, přílišnou energií. Ale zklidňuju se a třeba mě čeká i třetí probuzení.

Necítíš se přesto někdy jako oběť vlastního příběhu, kde atraktivita přehlušuje podstatu?

Podstata je atraktivní iluze, kolem které se toho už hodně natočilo, ale ono tam nic není, jen ten povrch lze vnímat. Pocit vnitřní prázdnoty nemám, ten okamžik je tak nelidský, že nemám odvahu ho vnímat... v tom prázdnu praskneš, jak bublina ve vakuu. Kdysi jsem litoval, že mé obrazy zůstávají na pozadí příběhu... ten jsem už obětoval... ale je zajímavé, že ten příběh žije vlastním životem. Já bych se rád zastavil na cestě a protal začarovaný kruh, ale děj se co děj. Žiju a nechávám ho žít. Naplňuje se mým údělem sám od sebe. Svou roli hraju dál... je podstatně jiná na scéně, než ve skutečnosti... Atraktivitu mu dávají jen právě mé obrazy.

Jak jsi vnímán jako člověk evropský u místních obyvatel? Oženil ses tam s ženou z místního kmene, máš s ní děti, teď i s další ženou... Splýnul jsi s místním prostředím a duchem?



Hermano... gringo... maestro...paysano... jako snílek, co si plní svůj sen. Jsem takový bratr indiánů a to, co jsem prožil, bylo mou vlastní volbou, mým duchovním sebeurčením, mým chrámem pralesa, mou rolí v něm; jako převozníka mezi světy.

A co tvé děti, kde vyrůstají a jak vše vnímají?

Trochu sobecky jsem jejich životy přenesl do Čech, abych je už víc nepoznamenal svými eskapádami v Pucallpě. Vyrůstají v Praze. Nechtěl jsem z nich mít žebravé indiánské děti. Věřím, že mají unikátní zkušenost a díky ní z nich budou dobří lidé.

Stal ses tedy jakýmsi vyslancem – pojítkem mezi oběma kulturami. Máš tam stálý domov? Jak často se vracíš? Jezdí za tebou přátelé a kolegové?

Jezdím tam dvacet let a pořád mě to tam zajímá. V Peru je život i smrt, tady je to něco mezi, nebo naopak. Kdysi jsme tam jeli na výlet s Frantou Skálou a Tomášem Císařovským. Přijela za mnou i Tereza Sochorová. Potkal jsem tam za ta léta mnoho dalších hledačů, psychonautů a nemocných, kteří hledali poslední naději v amazonské farmácii.

Jak vnímáš zdejší výtvarné umění? Lze se vůbec oprostit v jeho posuzování s tvou zkušeností?

No, nelze. Ale já zas tak nesoudím. Mám radši živé malování,

než nějaké intelektuální spekulace. Líbí se mi také instalace, rád maluju do prostoru. K tomu jsem si vysnil vor Amazeon – jako chrám ze stromů... přírodní architektura.

Nedávno jsi vystavoval ve Špálovce především své novější věci. Je na nich znát jistý posun technický (technologický) i vizuální. Jedná se hlavně o „černé“ proškrabované kompozice. Jak vznikaly?

Vystavil jsem (asi kontroverzně) jen to, co jsem vyškřábal během posledního pobytu v San Jose na břehu jezera Yarinacocha (březen až červen 2014). Je tam krásný východ slunce a já ty barvy čepelí nože vyřezával do černě noci, těsně před svítáním. Jedna poloha, která mně připomněla ruční práce v družině... spíš grafický, než malířský projev... chtěl jsem to zjednodušit jen do čistoty jedné vrstvy.

Mnohdy je v tvé tvorbě znát příklon k realističtějšímu pojetí, kde chybí ti známí démoni, prostupující síly a energie v mozaikovitě struktuře. Co ta změna signalizuje?

Pozorování projevů hmotné skutečnosti obohacuje mou vizuální paměť. Realita je stejně bohatá jako vize, která tíhne ke schematicnosti a opakování... tak jako abstrakce... Nicméně vidím, že cesta vede pořád na hranici mezi světy... tam se vždy otevírá brána.



Zkamenělá džungle, 2013,
akryl, plátno, 125 x 150 cm

Bez názvu, 2000,
olej, plátno, 200 x 108 cm

Curandera, 2014,
olej, plátno, 150 x 120 cm

Působíš vyrovnaně, spokojeně, v kondici. Jaké životní a tvůrčí období prožíváš?

Jsem rád, že konečně vyšla kniha *El Libro magico*, jakási má monografie. Neodjíždím hned zas do Peru a tak mám čas se soustředit víc na malování, na výstavy. Přichází zima a ta mě vždy znovu vyhnala do tropů, tak nevím...

Viděl jsi už právě probíhající výstavu Josefa Váchala? Nevím přesně proč, ale cítím tam jistou spřízněnost. A není to jen vašim podobným osudem duchovních solitérů na pomezí různých světů...

Cítím spojení ve vizi nebo imaginaci, která ale jen zachycuje bludy blasfemické invokace. Váchal je mi blízký v barvách vizionářských, v pokusech sestrotit kosmovizi v secesní symbolice. Vyvolávání duchů z magických čar v knihách mně vždy připadalo podivné, ač jsem si také jednu takovou knihu vytvořil. Váchal ale byl mnohem víc polapen magickými symboly a významy, já jsem spíš malíř, i když taky hodně kreslím. Malba mě osvobozuje od významové zátěže. On byl víc grafik, knihomol a byl v tom mnohem dál a hlouběji. Ta výstava je fascinující právě tím naivním pokusem o sumu vědění o skrytém, tajném a tajemném. Já jsem si našel cestu skrze šamanský vegetalizmus... Je zajímavé, že šamani v pralese se učí jen od duchů stromů a rostlin. Spiritistické obřady a tajné učení se z knih považují za černou

magii, která škodí a neléčí a je spíš cestou vyvrhelů. Slovo Boží – Bible Atahualpu naštvála tak, že s ní praštil o zem, za což ho křesťané uškrtili a upálili.. Ano, lidé v pralese jsou inculto, iliterate ještě víc, než na horách. Písmo je záznamem, komunikací tam, kde je potřeba tradovat systém moci. Divoši si to jen vypráví a žijí to. Na čtení není v džungli čas. Za to by mě Samuel Fritz zatratil. Totálně se obětoval evangelizaci indiánů a boji za jejich práva a geografii povodí Amazonky a teď jeho krajan bude tvrdit, že Písmo Sváté zničilo pralesní kosmovizi. Bohužel je to tak, i když Pablo Amarigo (vlastně takový pralesní Váchal) také četl španělské křesťanské mystiky a citoval modlitby z Cruz de Caravaca. Někde v hloubi je všem společné nadvědomí...

Radan Wagner

o díle

Lukáš Rittstein

Tour



V této rubrice pravidelně představujeme díla, která jsou významná svou historií i provedením. Jedná se o artefakty pozoruhodné pro veřejnost a v jistém ohledu také pro samotného autora. *Tour* neboli autobus autorsky pojatý jako pojízdná plastika – objekt je jakýmsi propojením sochařské práce Lukáše Rittsteina (1973), jeho osobité tvorby a poznatků z exotických cest, především na ostrovy Nová Guinea a jejich přírodní kmeny. Ve Vysokém Mýtě se umělec seznámil s autobusovým nadšencem Stanislavem Ferklem, který mu pomohl vozidlo zakoupit, upravit a doladit.... Tak mohl vzniknout „antropologický monument“, svérázný, zajímavý a pojízdný.

Po posledních původních obyvatelích ostrova Nová Guinea, kteří dodnes žijí zcela izolovaně, pátral český sochař Lukáš Rittstein na několika expedicích. Myšlenka sochy „Tour“, vyrobené z autobusu, se zrodila po prvním setkání s původními kmeny Západní Nové Guineje, s horským kmenem Yali Mek a nomády kmene Korowai Batu, kteří dodnes žijí jako lovci a sběrači, bojují luky a šípy a těla zabitých nepřátel rituálně pojídají. Kolemjdoucí mohou nastoupit do autobusu a usadit se do pohodlných polstrovaných sedadel, ocelová roura před nimi prochází střechou a předním sklem. „Přestože výhled ze sedadel je velkolepý, řízení je cestujícím skryto. Smysl a cíl našeho dočasného výletu na planetu Zemi je neznámý“, vysvětluje Rittstein. Ze sedadel mohou „pasažéři“ na dvou televizích sledovat filmový záznam pokusu o svatbu z donucení na Nové Guiney. Video ukazuje část původních studií českého, v USA žijícího profesora právní antropologie Leopolda Pospíšila (Yale University), který v padesátých letech prováděl antropologický výzkum na Nové Guiney a mimo jiné zdokumentoval i snahu o neúspěšné provdání děvčete kmene Kapauku. Rittstein navštívil Pospíšila v roce 2007 a zaznamenal vědcův současný strážlivý komentář historických filmových záběrů; což je v autobusu k vidění ve filmu s názvem „Prodaná nevěsta“. „Tour“ je jedním z mnoha uměleckých děl, ve kterých se Rittstein zabývá způsobem života obyvatel ostrova, který konfrontuje s naší vlastní kulturou. Přes všechny zřejmé

rozdíly se jich vyptává na srovnatelné tradice a svým dílem se tak vědomě vyjadřuje ke stávajícím poměrům. Dálkový autobus, který Rittstein sám označuje za „antropologický pútovní monument“, slouží v první řadě jako prostředek ke sblížení, vede ale i k netušeným střetům dvou různých světů. Lukáš Rittstein (narozen v Praze r. 1973) patří k nejznámějším současným českým sochařům. Sám se označuje za umělce pohybujícího se mezi realitou a abstrakcí. Ve svých pracích spojuje organické, zdánlivě přirozeně vzniklé formy s technickými objekty strojní výroby, nebo i s odpadem moderní průmyslové společnosti. Materiály na sebe násilně narážejí, pronikají jeden do druhého, či se do sebe vzájemně zaklíňují.

Po studiu sochařství na pražské Akademii výtvarných umění (1991–97) a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1997–99) začal Rittstein společně s českou fotografkou a malířkou Barborou Šlapetovou pracovat na několikaletém, multimediálním a multikulturním uměleckém projektu. Několikrát cestovali do Nové Guineje (1997–2013) a dokumentovali tam různými uměleckými způsoby první kontakt s posledními přírodními národy na planetě Zemi. Jako reakce na tato setkání vznikla kromě jiného série velkoformátových soch, happening s příslušníky kmene Yali Mek s „náčelníkem“ české republiky Václavem Havlem, i kniha fotografií a příběhů domorodců. „Tour“ je pokračováním jejich multimediálního uměleckého happeningu.

Lydia Strauss



Antropologický putovní monument „Tour“ (2010)

Přestavěný dálkový autobus Volvo, 3,33 x 2,5 x 12m
a ocelová roura, průměr 2,4m

Vystaveno v DOX Centru současného umění v Praze a
v Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden na Brühlsche Terrasse

výročí

KAREL HONZÍK



Karel Honzík (1900–1966) byl architekt, návrhář nábytku, teoretik a publicista. Patřil spolu s J. Fragnerem, E. Linhartem a V. Obrtelem k Puristické čtyřce, Devětsilu a dalším avantgardním uskupením. Byl autorem „emocionálního“ purismu a konstruktivismu jako protipólu k Teigeho „vědeckému“ pojetí. Honzíkova literární činnost (zvláště publikace *Tvorba životního slohu*) výrazně formulovala a ovlivnila české moderní umění v celé jeho šíři. Letos uplynulo padesát let od jeho úmrtí. V následujících řádcích přinášíme jeho zamyšlení z knihy *Ze života avantgardy* (ČS spisovatel, Praha, 1963).

Architekti „neznámého“ národa

Jestliže u nás zůstali v meziválečné době nevyužití právě funkcionalisté emocionálního ražení, stoupenci původního devětsilovského puristického poetismu, pak je nutno připomenout i jiný zapomínaný jev, že byli nakonec zatlačeni i ve velkých zahraničních akcích. Pokud se v Evropě hledala cesta nové architektury, od Moskvy až k Paříži, byly otiskovány návrhy a náměty našich mladých architektů v mnoha a mnoha zahraničních časopisech. Zprvu to byl Karel Teige, který organizoval jejich zaslání do všech kulturních center Evropy. Naše „kouzelníky“ najdete v holandských a německých časopisech už ve třináctém roce. Později se redakce zahraničních časopisů samy sháněly po naší mladé architektonické tvorbě.

Ve třicátých letech nejdete české moderní projekty a realizace ve všech časopisech a knihách světa, na Dálném východě i na Západě. Na severu i na jihu. Měli jsme značný předstih a o naše práce byl veliký zájem, protože funkcionalistická architektura teprve pomalu pronikala do Švédska, do Anglie a do obou Amerik.

Je to vždycky trochu trapné se dovolávat prvenství. Ať jako jednotlivec nebo jménem vlastního národa. Ale snad to bude omluveno aspoň jednou, při této příležitosti, neboť jde o nároky plně oprávněné.

Bylo často poukázáno na to, že Josef Gočár použil na obchodním domě Wenke v Jaroměři už před první světovou válkou principu průčelí zavěšeného na krakorcích, deset let předtím, než Le Corbusier tento princip zobecnil a vyhlásil jako součást nové architektury. Celoskleněný dům s umělým větráním a vytápěním, jehož koncept zkoušeli naši architekti Kittrich a Hannauer, byl otištěn v *L'architecture d'aujourd'hui* souběžně s Le Corbusierovým námětem domu-termosu.

Dnes se na celém světě řeší nákupní pěší centra, z nichž je automobilová doprava vyloučena. Přišel jsem s tímto námětem v roce 1938 a náčrty pěšího nákupního centra, na kterých jsem pracoval už v dřívějších letech, viděli někteří členové RIA (Réunion internationale d'architectes). Článek Obyvatelné město, jehož byly součástí, přetiskl v roce 1947 časopis *Keystone* (č. 10, 1947), a to z knihy *Tvorba životního slohu*, pod názvem *The habitable town*.

Jiný anglický časopis otiskl překlad mé úvahy o možnosti aplikovat biotechniku (tj. stavbu rostlinných a živočišných organismů) na architekturu staveb. Byla to stať doprovázena fotografií Victorie regie, kterou jsem pořídil v pražské botanické zahradě. Zanedlouho nato mi byl zaslán italský žurnál, který přetiskl fotografie přes celou stranu a citoval článek jako anglický, bez uvedení autora.

Dnes je ve světě biotechnika předmětem velké pozornosti v kruzích architektů a konstruktérů. Některé halové stavby zastřešené skořápkami konstruovanými podobně jako mušle nebo listy květů jsou příznačné pro soudobou architekturu. A nakonec i mnohé naše architektury třicátých let byly nepochybně zdrojem inspirace na nejrůznějších místech zemského glóbu. Není hanbou si to přiznat a uvědomit. Tím spíše je hodné politování, že naši mladí architekti nebyli nikdy přizváni k takovým akcím, jako byla třeba výstavba kolonie Weissenhof ve Stuttgartu (1927). Šlo o jakousi celoevropskou manifestaci nové architektury a jednotlivé obytné výstavní domy navrhovali nejen Němci, ale také Francouzi, Belgičtí a Holanďtí architekti. Pamatuji se, že K. Teige se snažil do tohoto mezinárodního kolektivu prosadit Jaromíra Krejčara. Bezvýsledně.

Podobně se stalo na Mezinárodní výstavě Werbundu ve Vídni 1932. K účasti bylo vyzváno 39 zahraničních architektů, ale z našich žádný. Proč? Vždyť mladí čeští architekti vystavovali na výstavě Bauhausu už v roce 1923. Vysvětlení je takové: Ani mezi pokrokovými členy přípravných výstavních výborů nebyli Češi příliš vítáni. Prosím vás, proč najednou nová řeč, nový nářudek uprostřed Evropy? V době narůstajícího internacionalismu? Často jsem narážel na podobný postoj s architektky i nearchitektky. Mnohde nás pokládali za uměle vymyšlený národ, který měl asi vrazit klín do německého Lebensraumu. (Nemluví ani o tom, že si nás ve Francii pletli s cikány – „Oh, les bohemiens!“). Bylo to přehlížení malého národa bez kolonií, které vyvrcholilo v roce 1938, kdy pan Chamberlain mávaje svým deštníkem nás prohlásil za neznámý etnický útvar někde v šeru centrální Evropy.

Ovšem, jestliže byli Češi pro mnohé nevzdělané „gringy“ neznámým národem, měli se tehdejší jeho představitelé lépe postarat o výstavbu vlastního domova. Mohli jsme mít například moderní čtvrti kolem pražského centra, nebo aspoň jedno moderní nábřeží. Nebylo by pak důvodů k tomu, aby dnes někdo dával Praze za vzor Brazílii, když možná tomuto vzoru byly příkladem právě náměty a projekty našich mladých architektů z meziválečné vlny.

Karel Honzík

kontinuita

ABRAHAM H. MASLOW



Abraham H. Maslow (1908–1970) byl americký psycholog židovského původu a jeden ze zakladatelů humanistického proudu, který ovlivnil vědeckou, ale i kulturní veřejnost 20. století. K významným příspěvkům jeho práce patří známá pyramida hierarchie lidských potřeb (fyziologické potřeby – potřeba bezpečí – potřeba lásky – potřeba úcty – seberealizace). Maslow se stal jedním z nejcitovanějších psychologů novodobých dějin. Vybrali jsme zde několik myšlenek z publikovaných přednášek, které vyšly letos poprvé v českém překladu, v originále již v roce 1962. Knihy významných psychologů Carla Rogerse (Způsob bytí) a Ericha Fromma (Strach ze svobody) coby základní novodobá literatura psychologie, jsou tak nyní konečně doplněny také prací Abrahama Maslowa (O psychologii bytí).

Ortodoxní doktrína motivace vycházela z darwinovské evoluční teorie a tvrdila, že vrozenou vnitřní motivační výbavu druhu mohou vytvořit pouze takové potřeby, pudy a impulzy, které přispívají k přežití jedince nebo rozmnožení druhu – stručně řečeno jsou to sobectví, sexualita a agresivita.

Zdá se, že naše vnitřní podstata není skutečně, primárně nebo nezbytně zlá... všechno nasvědčuje tomu, že zlobnost, sadismus, krutost, zlovolnost a tak dále nejsou vnitřně dané, ale jsou spíše násilnou reakcí vyplývající z frustrace našich vnitřních potřeb, emocí a schopností.

Naše doba se takových ideálů, jako byli světec, hrdina, gentleman, rytíř nebo mystik, vzdala. Na místě toho, co jsme opustili, stojí vyrovnaný člověk bez problémů, chabá a pochybná náhražka.

Pokud to celé poněkud zjednoduším, je to, jakoby nám Freud dal tu nemocnou polovinu psychologie, a my ji nyní musíme doplnit tou zdravou polovinou.

Z našeho hlediska je Freudovým největším objevem, že významnou příčinou většiny psychických onemocnění je strach člověka poznat sám sebe – své emoce, impulzy, vzpomínky, schopnosti, možnosti, svůj osud.

Jakmile se člověk stává hlouběji sám sebou, dokáže lépe splynout se světem, s nímž dříve nebyl zajedno. Například milenci snáze vytvoří jednotu než dva běžní lidé, monismus „já – ty“ je uskutečnitelnější... Znamená to tedy, že největším vzepětím identity, autonomie či individuality, je osobnost, která současně překračuje sama sebe, dostává se za hranice svého bytí. Člověk tedy do jisté míry ztrácí své ego.

Sebeaktualizovaní (kreativní) lidé se relativně málo obávají neznámého, tajemného či magického a často jsou těmito jevy pozitivně přitahováni, to znamená, že si vybírají věci, nad nimiž mohou meditovat, nebo si lámat hlavu, jimiž se nechávají pohltit.

Chci vlastně říci, že tvořivost mých subjektů byla patrně průvodním jevem jejich celistvosti a integrace, jež vyplývá ze sebezpřijetí... vynakládají méně času a energie na vlastní ochranu před sebou samým.

Každý z nás má základní vnitřní podstatu, která je založena na instinktech, je dána a „přirozená“, má zjevné dědičné určující prvky a silné tendence přetrvávat... Toto vnitřní jádro, přestože je biologicky a instinktivně založeno, je však v určitých ohledech spíše slabé než silné. Je snadné je překonat, potlačit nebo ovládnout. Může být dokonce trvale zahubeno.

Autentické self je možné definovat částečně jako schopnost slyšet hlas svých vnitřních impulzů, tedy vědět, co člověk opravdu chce nebo nechce, k čemu je způsobilý a k čemu způsobilý není...

Sebeaktualizace je definována různými způsoby, ale je patrná značná míra shody. Všechny definice uznávají nebo naznačují přijetí a vyjádření jádra nebo self, tedy uskutečnění nebo naplnění skrytých možností a schopností.

Růst nepřináší jen zisk a uspokojení, ale také mnoho vnitřních bolestí, a bude tomu tak vždycky. Každý krok kupředu je krok do neznáma, a snad i do nebezpečí. Znamená to také vzdát se něčeho dobře známého, dobrého a uspokojivého... Neuróza není podstatou vnitřního jádra, ale spíše únikem nebo obranou před ním.

Z knihy Abraham H. Maslow, O psychologii bytí (Portál, Praha, 2014) vybral a sestavil Radan Wagner

Výstavní síň

Spolky a jejich budovy vždy odrážely kulturní život, umělecká směřování i míru mezioborové vzájemnosti a soudržnosti. Bývají také svědky osobních i tvůrčích ambicí, stejně jako ekonomických a společenských možností a preferencí své doby. V tomto volném cyklu jsme se tentokrát zaměřili na SVU Mánes, jeho budovu a působení ve 20. století.

Funkcionalistická či konstruktivistická budova Mánesa postavená nad Vltavou v roce 1930 patří k stavebním ozdobám Prahy. Její bělostný korpus na Masarykově nábřeží se rozprostřel v těsném sousedství Šítkovské vodárenské věže postavené do dnešní podoby roku 1591 a částečně upravené v polovině 17. století. Moderní počín a historický svědek tak tvoří harmonický nadčasový „dialog“ – nová stavba je situována na místě bývalých Šítkovských mlýnů, zbořených v roce 1928. Architektem velkorysé a nákladné stavby se stal Otakar Novotný, který do komplexu projektoval výstavní sítě, spolkové místnosti, „francouzskou“ restauraci či kavárnu s rozlehlou vyhlídkou na plynoucí řeku. K nedalekému secesnímu domu Hlaholu od Josefa Fanty z roku 1905 tak přibyla další spolková budova.

Osudy stavby, stejně jako samotného SVU Mánes odrážejí ve svých proměnách nálady a možnosti doby. Také pořádané

výstavy se staly jakýmsi lakmusovým papírkem; jejich podoba a význam odpovídaly nastalým konstelacím. Nová budova byla otevřena výstavou Sto let českého umění (1830 – 1930) za patřičného zájmu veřejnosti při účasti představitelů Československé republiky. Spolek však měl již v té době za sebou interní roztržky – mladí a radikálnější ze společných řad demonstrativně odcházeli (a také se vzápětí vraceli). Někteří z nich založili v roce 1911 konkurenční Skupinu výtvarných umělců (V. Beneš, E. Filla, V. Špála, J. Šíma, J. Gočár, A. Matějček a další; později byl také přijat V. Kramář, od kterého si ostatní slibovali prosazení v zahraničí) a začali také vydávat vlastní časopis Umělecký měsíčník pod vedením Josefa Čapka. Tito „vzpurní odpadlíci“ zpravidla vystavovali v Obecním domě. Zvláště jejich šestá výstava v roce 1914, pořádaná souběžně s expozicí Moderní umění v SVU Mánes, vyvolala bouřlivou polemiku o povaze a směřování kubismu.

Na počátky novodobého Mánesa vzpomíná architekt Karel Honzík ve svých pamětech takto: „Ve třicátých letech se šla v Mánesu většina bývalých výtvarníků Devětsilu. Nejen těch, kteří se v roce 1922 od něho odštěpili do Výtvarné skupiny, aby sledovali dále linii poetického naivismu, ale i těch, kteří prošli devětsilovskou érou konstruktivismu a poetismu. Vyvolávám si vzpomínku na dlouhý schůzový stůl Mánesa.

Mánés

Každý člen se v ní jeví jako osobnost pro sebe, jako vyhraněný krystal... Je tam ještě stará garda: Emil Filla, tajemný jako sfinga, Josef Gočár, vážně usměvavý se svým cigárem. Sangvinický Otakar Novotný. Výbušný Karel Dvořák. Důstojný a mlčící Vincenc Beneš. Světácky povznesený Kamil Rožkot. Žoviální Václav Špála. Mezi nimi teoretikové a historikové: Vznešený Antonín Matějček, latinsky neklidný Václav Nebeský, jako vulkanická hora klidný Kamil Novotný, srdečně usměvavý Vladimír Novotný, hamletovsky divadelní Jaromír Pečírka.“

Kormidlo spolku postupně drželi především poněkud racionálnější mladí architekti – předsedové: Otakar Novotný, Josef Gočár a Jaroslav Frágner, tedy vyznavači odkazu konstruktivismu a poetismu. Také mladí malíři a sochaři opustili poetický naivismus dvacátých let a kráčeli „od konkretizace k abstrakci“ – tedy k lyrickému kubismu, artificialismu a surrealismu. A tak již dva roky po otevření Mánesa se v jeho prostorech konala Poezie 1932, nejdůležitější meziválečná pražská výstava postihující aktuální evropské trendy s důrazem na surrealismus (E. Filla, A. Hoffmeister, F. Janoušek, V. Mankovský, H. Wichterlová, J. Šíma, Toyen, J. Štýský atd.). Domácí scéna byla doplněna „zajímavějšími“ zahraničními hosty: H. Arpem, S. Dalím, M. Ernstem, P. Kleem, G. De Chiricem,

A. Giacomettim a dalšími osobnostmi. Přes její nesporné kvality si vysloužila od avantgardněji smýšlejících kritiků (J. Chaloupecký) odsudek.

Na počátku třicátých let rozvíjely nadále spolky horlivou činnost. Vedle „pestrého“ společenství Mánesa začala „šedá“ Umělecká beseda (K. Holan, V. Rabas, V. Rada) dostihovat poněkud roztříštěný, ale známější spolek; také besední časopis Život náhle soutěžil s mánesáckými Volnými směry. Zdravé a někdy dravé soupeření přerušilo až vypuknutí druhé světové války. Jakých příběhů byla budova Mánesa později svědkem, se dočtete příště.

Radan Wagner

portrét

JIŘÍ BALCAR

Cesta z labyrintu



Jiří Balcar ve volných chvílích v Bulharsku, 1. pol. šedesátých let

Některým umělcům bylo dáno, snad osudem, pracovat a žít rychle i naplno. Jaksi samozřejmě a bez oklik se z rodné periferie dostali do zdejšího centra nezávislého kulturního dění, aby pak pokračovali dále – do světa, k dalším a především nezprostředkovaným pramenům. To je případ Jiřího Balcara (1929–1968), grafika, malíře, kreslíře, autora knižních úprav a plakátů.

Balcar měl štěstí na lidi a také na profesory. Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze studoval u Františka Tichého (1948–50) a Františka Muziky (1950–53). Stal se členem programově otevřené skupiny *Máj 57* (1957–64), se kterou například vystavovali: Robert Piesen, Libor Fára, Miloslav Chlupáč, Zdeněk Palcr, Stanislav Podhrázký, Zbyněk Sekal nebo Jan Švankmajer. Ve snaze veřejně a smysluplně diskutovat stav či problémy současné společnosti, vstoupil již roku 1955 do rebelující básnické redakce časopisu *Květen*. To byl mladý umělec ještě silně ovlivněn předešlou válečnou generací, existencialismem a neorealismem. Balcarova tvorba z druhé poloviny padesátých let je také ovlivněna Skupinou 42 (Chodci, Město – Fantóm), ale stále více se přiklání k expresionismu či abstrakci. Na těchto stránkách vám přinášíme zřejmě jedno z nejuvýstižnějších zamyšlení teoretičky Ludmily Vachtové, které bylo uveřejněno v časopisu *Výtvarná práce* rok před náhlým ukončením Balcarovy cesty.



Ježíš na kříži, 1944,
linoryt, 10,5 x 8,3 cm

Nemá rád řeči ani o minulém, ani o budoucím čase. Zajímá ho především to, co se s ním děje teď, v tuto chvíli. Nemá talent pro retrospektivy (žádná z jeho výstav neměla takový charakter), nevrací se, neexploatuje bývalé zážitky, je skeptický k bývalým zkušenostem. Nechová se také dost hlasitě na to, aby si, jak praví příslušná formule, „uchoval přední místo v širokém kontextu české výtvarné kultury, které mu právem náleží“. Jeho jméno se objevuje a mizí v nepravidelných intervalech za okolností méně nebo více příznivých. Ne že by byl bez ctižádosti, ale už si zvykl na to, že mu to nesmí vadit. Má vkus, šarm a životní styl, což všechno může v našich podmínkách

vzbuzovat pochybnost, zda jde opravdu nejen o talent, ale také o výtvarnou osobnost. Je to ještě umělecký Umělec, když dovede s chutí myslit na to, co si oblékne a co snob? Je příjemný společník, zato vůbec ne snob. S těmi, kdo jsou mimo hru, dovede strávit hodiny, aniž by došlo na věci soukromé, jako je umění. Je obyčejný, totiž normální. Nemanifestuje svoji profesi výtvarníka. Zatímco jiní se brání proti konvencím konvencí ještě tužší, nebo pokusem o občasnou démonickou revoltu, má Balcar způsob obrany dost nevidaný: permanentní nedospělost. Proto si může dovolit být spontánní a důvěřivý. Nebo lehkomyslný. Měkkost je ale zdánlivá. Je to intelektuální typ, který se dovede držet drápkem, když jde o podstatné.

Balcarova minulost má svůj životopis, jehož vnější údaje nejsou o nic zajímavější než všech těch, kdo přišli na svět a dospěli v podobné době. Narodil se roku 1929 v Kolíně a vystudoval tu gymnázium. Začal kreslit velice brzy – vždycky ale záleží nejenom na talentu, nýbrž také na podmínkách, v nichž je mu dáno růst. Kolín nebyl v tomto ohledu provincií: profesor kreslení Kutil dovedl mu dát první potřebnou sebedůvěru k rozhodnutí na celý život. Kromě toho měl Balcar to štěstí, že se dostal do okruhu vzácné osobnosti překladatele, filozofa, knihovníka Janíka, který uměl citlivě animovat a aktivovat okolí nejrůznějším způsobem a se vši pravděpodobností pomohl na svět základní orientaci Balcarova způsobu myšlení. Když tedy přišel Jiří Bal-



Vstupel, 1966,
olej, plátno, 135 x 80 cm



Město I., 1958,
litografie, 21,4 x 17,5 cm

Sv. Bartoloměj, 1958,
litografie, 21,5 x 17,5 cm

Oznámení I, 1962
olej, plátno, 125 x 50 cm

car v roce 1948 do Prahy studovat na Vysokou školu umělecko-průmyslovou, věděl už aspoň v globálu, co chce. Podle toho si taky vybral učitele: nejdřív Františka Tichého, po jeho odchodu Františka Muziku. I když je nikdy nepoužíval jako zdroj poučení pro vlastní tvorbu, uvědomil si na nich i svoje vlastnosti, které už mu zůstaly: snahu po úsporné dokonalosti nebo spíše definitivnosti, snahu o udržení distance mezi tvůrcem, aktem tvorby a výtvořem, to jest nepokládání se do role a potlačení jakéhokoli druhu exhibicionismu.

Odešel z UMPRUM v roce 1953. Kreslil si a maloval, ale když se někde vynořilo jeho jméno, pak vždycky v souvislosti s filmovým plakátem nebo s knižní obálkou. Dělá tu práci a dělá ji dodnes s plnou odpovědností a vědomím toho, že neexistují horší a lepší úkoly, ale jen úkoly dobře nebo špatně odvedené. Neusnadňoval si to jako ti, kteří rozlišují práci na panském od práce na vlastním. Dávno před tím, než přišly k oblibě hovory o krásnu užitém a neužitém a o jednotě výtvarné kultury, pojímal tuto práci jako součást jednotné výtvarné koncepce a totožného názoru. Prostředky jsou shodné: plochu pro hru je třeba jednou komponovat tak, aby se stala obrazem, jindy tak, aby se rozmnožila do podoby plakátu. Naučil se tu bezpečnému zacházení s proporcemi a tvarovým barevným rytmem celku a částí. Naučil se také rozlišení mezi vkusem a výrazem, mezi aranžováním a komponováním. Knižních obálek udělal na stovky – není náhodou, že ty nejvýraznější a nejúspěšnější z nich souvisejí vždycky nějak s oblastí divadla, právě tak jako jsou do dneška zapamatovatelné jeho filmové plakáty, ať už jde o Bílou velrybu, za níž dostal v roce 1962 v Paříži čestné uznání na mezinárodní výstavě filmového plakátu o cenu Toulouse-Lautreca, nebo o plakát na Felliniho La Stradu. S knižními obálkami souvisejí grafické úpravy: dva ročníky Světové literatury dostaly velmi definitivní tvář, natolik frapantní, že ovlivnila další grafické realizace jiných autorů. Což platí i o výstavních katalogích, které lámal Jiří Balcar. Pokud jde o spolupráci s nakladatelstvími, dá se říct, že měl postupně stále větší štěstí v tom, z čeho si mohl vybrat nebo co mu bylo vybráno. Takže, ačkoliv není ideálním typem ilustrátora, nemohl jeho výtvarný doprovod ke Camusovu Exilu a království a k Steinbeckovu Toulavému autobusu dopadnout jinak než dobře.

První samostatnou výstavu měl Jiří Balcar na jaře 1959 ve výstavní síni Purkyně na Příkopech. Nevzbudila příliš mnoho zájmu a soudy nad novým jménem byly spíše rozpačité. Neprojevil se jako suverén, neměl kolem sebe ani příslušné renomované teoretiky, ani legendu soukromé geniality, která by signalizovala, že tu půjde o naději soudobé nebo budoucí avantgardy. Od víceméně starších kolegů, s nimiž se načas sešel ve skupině Máj, se lišil především sympatickou neohrabaností – něčím úplně odlišným, než jak působily kupříkladu jeho knižní obálky. Nebylo to malování á la thèse a nesledoval žádný manifest a žádnou ortodoxii. Díval se a pozoroval. Pozorovací schopnost jasně převažovala nad schopností interpretační. Václav Bartovský,





jeden z mála lidí, na které bylo tehdy spolehnutí a který uměl vidět věcem za roh, napsal mu do katalogu, že v jeho obrazech není téměř formálních ohledů, a byla to pravda. Jiří Balcar maloval černou tuší a kreslil olejovými barvami příběhy lidí a měst. Jejich barevná hmota nebyla krásná, jejich krása se nevyhýbala brutalitám, jejich prostor byl tak přečpaný, že začal sám sebe pohlcovat: domy a lidé, nápisy nad ulicemi, jejichž písmena mají stejnou hodnotu jako sumární znaky pro lidskou tvář. Jejich výsledek byl expresivní – nebyl to ovšem cíl, ale průvodní zjev pokusu o jakousi urputnou kontemplaci. Kromě toho tu proběhla velice zajímavá pocitová odlišnost ve vztahu k tématu: město tu nebylo definováno ani jako idol, ani jako horor, ale jako fakt. Jako vizuální skutečnost. Tím, jak se postupně zahlcoval prostor, začala nabývat na významu funkce rytmické arabesky. Obraz se přestal vyvíjet ze vztahů, ale skládal se ze znaků, které v něm dostávaly funkci dosti obdobnou jako kupříkladu v realizacích Bissérových katedrál. Sdělení zabstraktnělo.

Na podzim roku 1959 byl Balcar týden v Paříži. Když se vrátil, začal intenzivně dělat grafiku. Nebo spíš černobílé obrazy. Nebo spíš knihu beze slov, která dostala název Labyrinty. Lidé a města zůstali a vzájemně se proplekli. Z měst zbyly půdorysy, schémata provozů, přervané komunikace vzájemně totožných doupat. Z lidí zůstaly záznamy o jejich činnosti: součty a účty, útržky dopisů, tabulky, které sugerují funkčnost, chybí jim však

Bez názvu, 1959,
akvarel, papír, 41,6 x 26,3 cm

Večeře Páně, 1944,
olej, akvarel, překližka,
20,2 x 51,3 cm

Sv. Ludmila, 1958,
kvaš, tuš, 44,1 x 31,7 cm

Bez názvu, 1966
tuš, otisk, akvarel, 30 x 21,5 cm



Toulavý autobus IV.,

60. léta, akvarel, tuš, 33 x 22,3 cm



Alcron, 1959,

akvarel, tuš, 29,2 x 20,3 cm

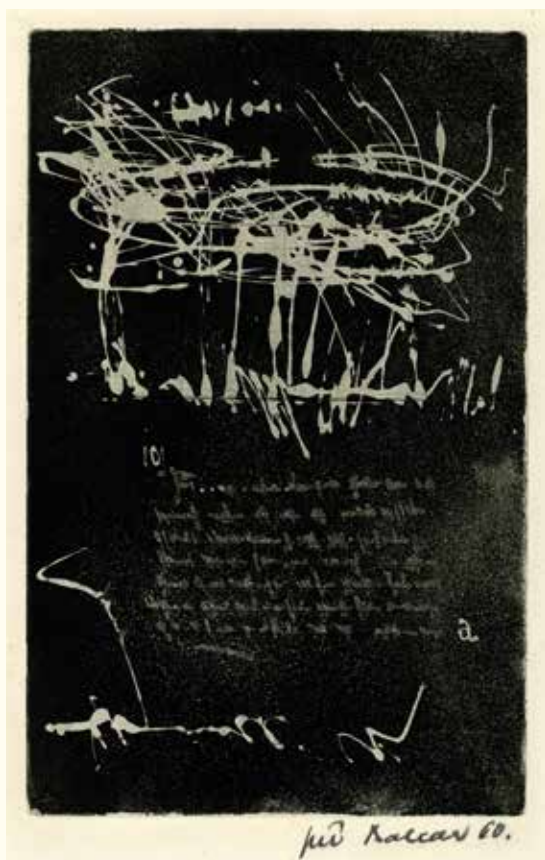
návod k použití. Hodnota písma tu ovšem nepůsobila v jeho estetické funkci. Zase znovu tu nebyly formální ohledy. A to, co se tvářilo jako dopis a nebylo jím, bylo přesto tak naléhavé, že to vzbuzovalo touhu po dešifrování. Téměř paralelně s těmito listy vznikla nová série obrazů barevně i prostorově dosti odlišných od toho, co předcházelo. Na tmavé, strukturálně zjištěné ploše se usadilo jen několik málo znaků, seřazených v pořádku sugerujícím úřední ověření. Balcar jim říkal Dekrety a vysvětloval je jako reakci na soustavu byrokratických jízlivostí, jimiž je člověk od rána do večera vydán napospas. Možná, že to bylo vysvětlení poněkud středoevropské, ostatně intenzita těchto obrazů daleko převýšila tento motiv. Dekrety se staly do jisté míry Balcarovi osudnými: v září 1960 se zastavila v Praze skupina zahraničních kritiků, vracejících se ze zasedání AICA v Polsku. Po návštěvě různých pražských ateliérů se shodli na tom, že největším objevem byl pro ně Balcar. Pierre Restany a Dore Ashtonová tento postřeh pak nezávisle na sobě opublikovali v lednu 1961 v časopisu Kunstwerk a Ciamaise. Restany k tomu dodal, že jde o velice původní příspěvek k tématu soudobé evropské kaligrafie. Po světě se mluvilo o lettrismu. Kolem Balcara nastal šum. Bylo to poprvé, co někdo slavný, navíc neangažovaný na domácím písku, řekl, že jde o kvalitu, s níž by se mělo počítat. Přitom si Balcar žil v soukromí. Nikdo vlastně nevěděl, jak ty obrazy vypadají. Začaly tedy společenské námluvy. Protože

ale náhlé a obecné poklepání na rameno neznamená vždycky jenom encouragement, pokračoval Balcar, sám asi poněkud udivený nad vývojem situace, na sérii Dekretů. Byly bohatší a sličnější. Ztratily ale na intenzitě. Téma už se jenom kultivovalo. Moc dobře o tom věděl, a tak zamířil z tohoto labyrintu jediným možným způsobem: vyčistit obrazovou plochu úplně od všeho. Začal od těch nejjednodušších věcí. Stal se zase neohrabaným. Učil se vážit plochu vedle plochy. Znovu se orientoval v prostoru. Vědomě ustoupil od všeho, co by mohlo svádět k rukopisné bravuře. Řád byl pro něho víc než osobitost. Byly tu znovu rozpaky u těch, kdo přihlíželi. Mluvilo se o Rothkovi, ale mělo se mluvit spíš o úklidu.

Dekreťová éra dostala pak pointu v dekretu skutečném, jenž s ní bezprostředně souvisel. V roce 1962 si Jiří Balcar žádal o výstavu. Obrazy byly připraveny k instalaci, katalog s textem Jindřicha Chalupického byl vytištěn, výstava byla zamítnuta. Kdoví, kdo formuloval šalamounské důvody proti ní, možná někdo z těch, kdo dneska píše o Balcarovu osobitěm přínosu k široké paletě a tak dále, kdoví, kdo toto rozhodnutí podepsal, možná, někdo z těch, jejichž práce jsou dnes spolu s Balcarovými vystavovány v reprezentačních souborech našeho umění v zahraničí. Jistě je, že to všichni, včetně Jiřího Balcara, ve zdraví přežili. Balcarovu práce, ty jiné, nové, prázdné a tiché stély, nebo velké temné plochy s drobnými znameními sférických světelných průniků,



Čekání 1483, 1966,
litografie, 45 x 27 cm



Kompozice, (Rozsudek), 1960,
akvatinta, 24,8 x 15,9 cm

Dekret, 1960,
olej, deska, 72,7 x 50,3 cm

Ulice, 1957,
pastel, tužka, 28,8 x 21 cm

se pak objevily v roce 1963 na výstavě k poctě Franze Kafky v Památníku národního písemnictví. Ohlas byl tenký. Snad tu chybělo Restanyho doporučení.

V roce 1964 se podařilo Jiřímu Balcarovi zúčastnit se mezinárodního letního semináře výtvarníků na universitě Farleigh Diskinson v Madisonu v New Jersey. Vrátil se po půl roce a představil se na nesamostatné konfrontační výstavě ve Špálově galerii sérií grafik, které mu rázem vynesly klasifikační známku legitimního bratrance amerických popartistů. Což do jisté míry trvá i po jeho samostatné výstavě ve Špálově galerii.

Jenže je to trochu jinak. Pokud si vzpomínám, byl skutečně Balcar – a to ještě dříve, než jel do Států – jeden z mála těch, kdo se nedívali na pop s despektem. Nemohu se ale zbavit pocitu, že mu byl vždycky bližší než kupříkladu Lichtenstein lehce ironizující a distingovaný přístup Pistolettův. Nebo angažovaná vize Baconova, která má s pop-artem máloco společného. Stalo se totiž pouze to, že se do Balcarových realizací vrátila fyzická přítomnost člověka. Nešlo to ani jinak. Vyčištěný prostor jeho obrazů chtěl být znovu obýván – kvůli tomu byl ostatně také vyčištěn. Proud jeho tvorby se totiž od samého začátku nedělí na úseky vzájemně nezávislé. Je to ustavičný příběh o jediné věci. Člověk a město. Znamení měst a znamení lidí. Situace, které se nám dějí. Banality, které narůstají do monumentálních rozměrů. Faktografická klasifikace (určená u Balcara vždycky



Delegace, 1968, lept,
akvatinta, 49,1 x 32 cm

Předsednictvo, 1965,
akvatinta, 32,1 x 16,6 cm

názvem) zůstává bez symboliky. Položíme-li vedle sebe litografii z roku 1958 a list z letoška, liší se zorný úhel jejich pohledu jenom mírou zkušenosti. Lidských zkušeností, technické jsou záměrně potlačovány. Hra na svět, v němž kdokoli může hrát kohokoliv. Osoby jsou zaměnitelné, ale zkušenost zůstává osobní. Je tu profánnost, ale také nostalgie. Nechybí tu rozvinutá kategorie humoru. Směšné rozesmutňuje a vznešenost je k popukání. K tomu nahrává ještě doprovod písma, které je možno tentokrát číst: Fotografické básně nahlížejí svět prizmatem hlubinných sond introspektivní verifikace... Vy ste na to paňmáminko zapoměla že ste pantatínka ráda měla. Je tu snaha po objektivitě identifikací, jenže souřadnice a veškeré systémy měření obvykle a spolehlivě nesouhlasí. Je tu distanc, neboť není možné se dávat ustavičně napospas, ale za tím vším je velmi zranitelný a bezbranný lyrismus. Chcete-li, angažovanost. Ale ne kritizující kazatelství. Skutečnost, která je vidět, slyšet, která má svou chuť a parfém.

Tím, jak se zbavily obrazy a grafické listy agresivity přednesu (plocha je hladká, barevné kontrasty nedrásají, přednes zůstal zamlčen, figury mají povětšinou sličné proporce z Vogue), nevyvolávají také pocit nutnosti výtvarné analýzy. Zato svádějí k literární interpretaci. Moc dobře se o nich píše. Spíš než s literaturou má Balcarovo východisko co dělat s filozofií. Nebo s názorem na svět. Základním momentem je popis. Ale chceme-li už

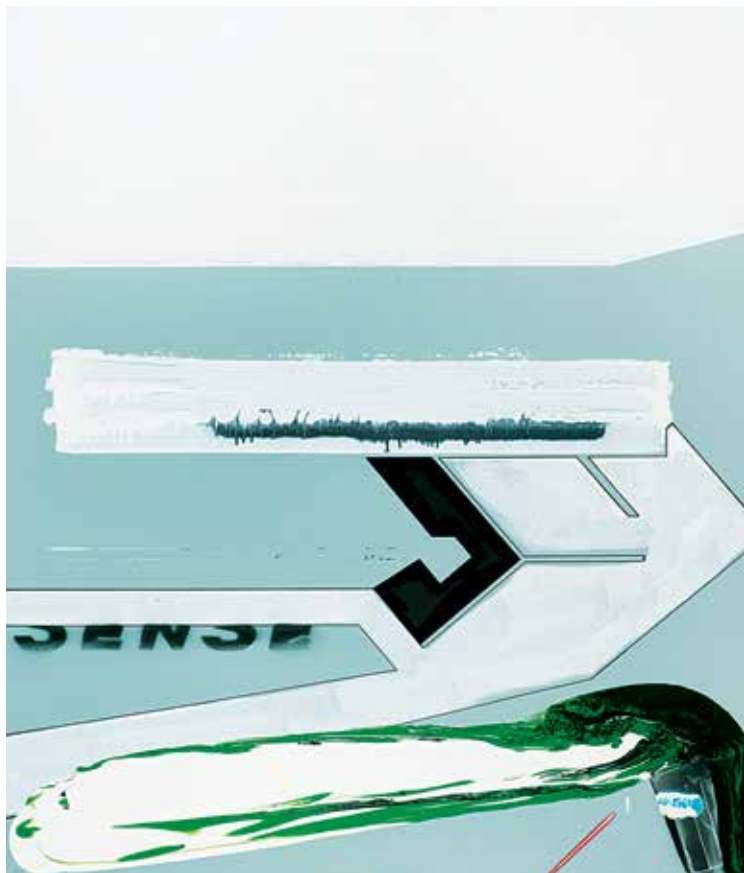
dělat srovnání s literaturou, pak je to spíše Mary Durasová než Robbe-Grillet. A chceme-li udělat paralelu ve způsobu vidění a vedení záznamu, pak tu úplně chybí psychologizující těžkomyšlnost. Je to nejbliž Resnaisovi s jeho pohybem zastaveným na hranici katastrofy. Ke které ovšem nikdy nedojde.

Jiří Balcar nemá minulost. Po letech práce na svém se vynořuje čas od času do přítomnosti. Potkal tak abstrakci, potkal lettrismus i pop-art. Kdykoliv se jich dotkl, tak porot, aby se odlišil. Má trochu zvláštní postavení outsidera, který je tu a tam favorizován. Jeho účast na zahraničních výstavách (Polsko, NSR, Holandsko, Rakousko, USA, Japonsko) předčí mnohonásobně jeho domácí vystoupení. Právě tak je to se zahraničními poctami (v roce 1965 získal kupříkladu zlatou medaili za svůj obraz na bienále v San Marinu). Je mu třicet osm let. Vstoupil do věku dospělosti. Je to cesta, ne zápas. V každém zápase se ztrácí síly. Každá cesta má směr. Někdy i cíl.

Na dveřích ateliéru visí reprodukce Leonarda, Cézanna, Gogha, Rouaulta. Nad pracovním stolem je připíchnutý pytlík s vytištěným nápisem Malen macht Freude.

Ludmila Vachtová

mladí



Fusionpoint III., 2012,
kombinovaná technika, plátno, 140 x 120 cm

Jakub Švéda

Ze světla do tmy a zase zpátky

Jakub Švéda (1973) je absolventem Akademie výtvarných umění v Praze, ateliérů profesorů Jiřího Sopka a Jiřího Davida. Tyto rozdílné osobnosti se v počátcích podílely na utváření cesty mladého adepta, který si své zkušenosti ještě rozšířil ročním stipendiem v San Franciscu, kde studoval video a nová média. Tím se zvětšil umělcův záběr – pohled, vnímání i projevoování. Rád a přirozeně se pohybuje mezi různými disciplínami (kresby, obrazy, objekty, instalace), při nichž se nezděráhá použít airbrush, šablony, nalezené předměty, samolepící fólie, panely, neonová osvětlení a další techniky a technologie známé třeba i z reklamního průmyslu. Nejedná se však o samoučelné a vyprázdněné exhibování; mluvíme o reflexi současného světa, tedy spíše té jeho odvrácené a podvratné součásti. Ohrožení životního prostředí a celé planety násobené nekonečným „pokrokem“ je pro Švédu varováním a spouštěcím mechanismem rozumu i tvorby. Jeho práce či ikonografie zdá se být neklidná až chaotická. Vrší jednotlivé roviny a plány, kombinuje nejen techniky, ale i prvky, znaky, symboly či loga z různých stran a úhlů. Je otevřen tlaku doby, nepropadá však pouze do nihilistických a zbytečně temných výjevů a závěrů. Ve své „zprávě o světě“ – v „cestování“ různými rovinami – integruje „vysoké“ i „nízké“ umění (tvoření). Důležitý je výsledek, naléhavost, ale i estetická podoba. Při pozornějším pohledu však počáteční chaotický dojem vyprchává a začínáme „číst“ jednotlivá gesta a jisté souvislosti. I když vytváří vše spíše intuitivně, osobní či společenská (společná) zkušenost nakonec dodává jistý řád i zřejmou artikulaci. Jsme svědky destrukce, přeměny, zrodu a hned zas dalšího cyklu na horizontu času – neukončenosti, nejednoznačnosti a neukojenosti. Švédova vizuální díla by se mnohdy dala nazvat krajinou – dávno však ne již panenskou, přehlednou,

předvídatelnou a pochopitelnou. Nahlížíme zde spíše na jednotlivé plující fragmenty, tušené souvislosti, vršené otisky, povědomé paměti, ale také na zjevné industriální jizvy, recyklované odštěpky či stíny obklopující zbylé ostrovy reálné krajiny. V těchto již asi nastalo nerozpletených strukturách čteme vykřičníky i otazníky, nenápadné šumy i jasně cílené akcenty. Švéda je postmoderním vypravěčem nakládajícím s paradoxy a kontrasty – balancujícím mezi krásným obrazem a varovným odrazem – neuzavírá se do sebe, nezahaluje se do Májina roucha zbytečných a milosrdných iluzí. Zná však cestu zpět, nutnou pro odstup, nadhled a nadechnutí. Jen v takovém rozponu se mohou rodit obrazy, na které „se dá dívat“, aniž by ztratily aktuálnost a naléhavost. Ostatně chaos – oblíbené umělcovo téma – je třeba chápat v plném jeho významu a času: od řecké mytologie (chaos jako prázdnota, z které vzešel svět) přes novodobé alternace (možnost a svoboda mimo svazující konvence) až k základním teoriím matematiky a dalším tzv. „exaktním“ vědám, které jsou tak náhle blízké původním „mystickým“ východním naukám (tao fyziky). Následující zamyšlení nad dílem Jakuba Švédy v podání Ondřeje Jermana se přibližuje k sledovanému tématu z dalšího úhlu pohledu. (Autorem doprovodných sentencí je Jakub Švéda).

Radan Wagner



Fusionpoint XIII., 2013,
kombinovaná technika, plátno, 235 x 165 cm



Fusionpoint XII., 2013,
kombinovaná technika, plátno, 235 x 165 cm

Setkání s varováním i nadějí v obrazech Jakuba Švédy

Jakub Švéda před nás, jako diváky, klade nelehký úkol, když ve svých obrazech zcela naplňuje onu výzvu a snad i základní podmínku umění, totiž snahu o zrušení konsensu. Dekonstrukcí doposud platného konsensu dochází k rozšíření škály možných promluv o světě, je demokratizován prostor způsobu uchopování lidské existence. Tato implicitně obsažená výzva, se kterou Švédovy obrazy apelují na diváka, totiž aby převzal odpovědnost za autenticitu vlastní existence, je oním nesnadným úkolem.

To, že Švéda usiluje o revizi dosud platného paradigmatu, aby odvážně v krajině dosud neprobádaného hledal alternativní diskurs, je zřejmé i z požitého výtvarného jazyka. Autor se rozchází s klasickou malbou, kterou nahrazuje gestem, skvrnou, škrálopem, nebo jazykovým fragmentem. V této jedinečnosti však nelze spatřovat samoúčelný manýrismus, nebo módní trend, ale odkazuje k bytostné angažovanosti obrazu.

Malba otevřeně kritizuje soudobou technokratickou moc, avšak nezůstává u povrchní kritiky negativních jevů, které konzumní povaha společnosti jistě přináší, nýbrž hledá příčiny. Zde Jakub Švéda, společně s mysliteli Frankfurtské školy, odhaluje samotnou esenci problému, kterým je instrumenta-

lizace rozumu. V této podobě je rozum redukován na roli pouhého nástroje, který slouží k dosahování dogmaticky daných cílů, aniž by tyto cíle byly podrobeny hlubšímu tázání. Člověk je skrze technokratickou moc vyhnán ze zabydleného prostoru sdíleného světa do bezdomovectví, ve kterém je každé jsoucno, tedy i člověk sám, chápáno jako pouhý instrument.

Pokud se obrátíme k nedávným dějinám, potom uvidíme, že takto popsané procesy se skutečně odehrávají. Instrumentalizace žitého světa vede k omezení prostoru pobytu existence, směřuje tedy k totalitarismu. Děje se tak nejen v rámci společenského uspořádání, ale zejména v oblasti myšlení. I z toho důvodu je varování Jakuba Švédy nepostradatelné.

Přes pesimistický ráz těchto souvislostí však Švédovy obrazy nezabředávají do dekadence. Je zřejmé, že pokud stále tvoří umělec, který je schopen takového duševního výkonu, potom člověk svůj svět ještě zcela neztratil. Neustále se tak ve Švédově díle setkáváme s nadějí, která spočívá ve výzvě k péči o existenci. V posledku lze za veškerým bojem o autenticitu existence vidět snahu restaurovat vztah člověka a světa v jeho původní plnosti. Vzhledem k aktuálnosti i nadčasovosti, s jakou je nutné připomínat zmiňované souvislosti, se dílo Jakuba Švédy jeví ve svém celku jako stěžejní přecenitelné.

Ondřej Jerman

Prostor krajiny, ohraničené ostrovy, ohraničené bytí spojovane diagonálami našich navyklých přesunů z bodu A do bodu B. Letadlo, vlak, auto, a přirozená krajina vždycky v dálce jako rozmazaná skvrna.

Prvky vyrašily z plátna a staly se z nich betonové hranice, překážky, zdi, objemné kontejnery, ale i naše domy, útočiště, i měkké podložky pod naše hlavy.

Factonature - factories /nature - horizontály industriálních konstrukcí a stromů

otočení vrstev času/ ZE SVĚTLA DO TMY A ZASE ZPÁTKY - překryvy, naplaveniny, usazeniny, odhalení špatná i dobrá u obnažených vrstev - komponenta je trčící behaviorální čip z krajiny naší každodennosti.

To CD na obálce je i tvoje zrcadlo...

FUSIONPOINT- nový pohled na nový horizont. Bod spojení, krajina a my v ní s ostrým hrotem našeho vlastního Biohazardu v symbióze,,,

Occupied bodies

Odpočítávání-chronology

Lokalizace

Měření

Detektanty-limitanty

Měřiče-hledače

Lockers

Spojené nádoby - zisk - ztráta

Neinformované oblasti

Dluh x

Very soon we will be completely twisted, there is no going back

ANI BÁT

WHY

SOCIAL SPACE MIZÍ JAKO CELEK ADAPTATE SPACE
VLIV / HRANICE

VYTVÁŘÍME DŮSLEDKY LIMITY NORMY NORMAL

NORMATIV SPACE OASSIS

OVLIVŇUJEME IMPACT

NÁSLEDUJE OČIŠTĚNÍ

ETERNITY CIRCLE

CHCI SE NEROZČILOVAT

Vítám sny

Omlouvám se, mám nečitelný název obrazu

Tekutá demokracie

BIOŘETĚZCE NUMERICKÉ ŘADY

- ovlivňování - otisky - vzájemné propojení

VYMAZAT PAMĚŤ MEZI NÁRODY- DĚICTVÍ
ZAČÍT OD NULY PŘIROZENÝM PROCESM VZÁJEMNÉ
POTŘEBY

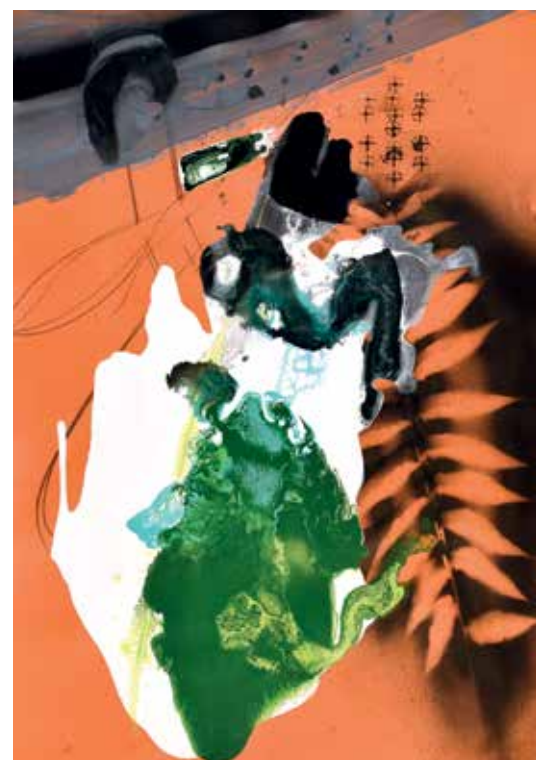
Přiměřená velikost formát Rakousko-uherského prostoru -
potravin, kultura.

STB, STB, ZÍRÁ I NA TEBE



Fusionpoint IX., 2013,
kombinovaná technika, plátno, 150 x 100 cm

Fusionpoint X., 2013,
kombinovaná technika, plátno, 150 x 100 cm



Fusionpoint II., 2012,
kombinovaná technika, plátno, 140 x 120 cm

Recyklace prvků I., 2013,
kombinovaná technika, papír, 69 x 49,5 cm

The Close Touch II., 2014,
kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm

X-Y Factor I., 2014,
kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm



The Close Touch IV., 2014,
kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm



Factorature Landscape IV., 2011
kombinovaná technika, plátno, 122 x 72 cm

Relations IV., 2014,
kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm

Magnetismus III., 2005,
kombinovaná technika, papír, 69 x 50 cm

sbírka



Adriana Šimotová

SBĚRATEL A VIZIONÁŘ

Také tentokrát vám přinášíme rozhovor se zajímavým sběratelem a výběr z jeho pozoruhodné kolekce, která se utváří spíše intuitivně a pouze na základě osobního souznění. Tato činnost v mnohém překračuje navyklé postupy a parametry uměleckého i komerčního zhodnocování. Máme tak v tomto vzácném případě co dočinění s nezištným podporovatelem i propagátorem především českého umění, které rád nakupuje, šíří a nadšeně i poučeně obhazuje. Jeho sbírka stále narůstá, stejně jako ambice prosadit a zveřejnit zdejší tvorbu v centru Prahy. Tak by mohli nejen zahraniční návštěvníci poznat a ocenit umění několika generací, které by si zasloužilo větší mezinárodní zájem a trvalý respekt.

V čem spatřujete smysl vašeho sbírání?

Vycházím z oslovení konkrétním dílem. Zajímá mě ztotožnění mezi mnou a předloženou tvorbou. Oslovuje mě jeho příběh. Snad každé vytoužené dílo se musí někde časem objevit. Ochota investovat své volné finanční prostředky do umění, zvyšuje společenskou rezonanci vybraného autora, a to mě také uspokojuje.

Prodáváte zpětně některé z položek své sbírky?

Ano, občas také prodávám. Trh přece musí mít svou vlastní dynamiku, jinak by ustrnul sběratel i trh.

Jak vnímáte svou sbírku a jak s některými díly nakládáte?

Mám mnoho děl, a proto nejsem schopen je všechna stále registrovat a vnímat. Často jsou roztroušena v různých kancelářích, v soukromých prostorách nebo v galeriích. Stává se také, že díla daruji. Typickým příkladem je případ Ivana Sobotky. Krásnou Sobotkovu retrospektivu doprovázenou jeho dosud chybějící monografií uspořádala v loňském roce kutnohorská galerie GASK. Jen takto se mohli s tímto dílem setkat jeho obdivovatelé a další návštěvníci. Podle mých informací daroval Karel Schwarzenberg Sobotkova Sv. Františka papeži, skvělá volba.

Když tedy zapůjčujete některá díla svým kamarádům nebo do kanceláří vašich zaměstnanců, jak na ně reagují?



Ladislav Novák

Nejdříve jsou to spíše rozpaky. Ale když se rok s rokem sejde a mám třeba chuť si obraz opět pověsit k sobě domů, nechťejí mně je pak už vracet...

A jaký je váš sen?

U nás je několik umělců, kteří kdyby působili na mezinárodním trhu, tak jsem přesvědčen, že mají daleko větší a širší význam. Jejich tvorba byla upřímně vybojována. Je autentická. Mám na mysli Adrienu Šimotovou, Zdeňka Pešánka, Jana Kubíčka, Ladislava Nováka a mnoho dalších.

Co děláte pro naplnění svého snu, tedy pro zvýšení prestiže českého umění?

Mám vlastní projekt ArtForGood, což je digitalizace výstav. Zachováváme pro budoucí zájemce výstavu jako médium.

A váš nejoblíbenější zavedený zahraniční autor?

Jednoznačně Francis Bacon.

Navštěvujete rád ateliéry?

Do ateliérů chodím rád, ale nemám moc času. Musím věřit, co dělá pravdivost díla. Takže pokud mám příležitost si toto navštívit přímo v diskuzi s umělcem, je to plus. Musí mít pro mě zjevně nutkání obraz namalovat. Myslím, že jsem schopný to rozpoznat.



Jan Kotík

Jaroslav Serpán

Josef Bolf

Vladimír Boudník

Eva Kmentová

Adriena Šimotová

Josef Bolf



Rozlišujete v jakých médiích se jednotliví autoři vyjadřují?

Křehkost díla autorů jako je třeba Adriena Šimotová či Václav Boštlík určitě patří na papír. Je to mýtus českých sběratelů, že pouze tradované zaklínadlo "olej plátno" je jediná možná a reprezentativní kvalita.

Máte slabost ještě pro nějaké autory?

Další z těch, která mě zajímá je například Lada Gažiová. Ona však odmítá soukromé vlastnictví obrazů. Je škoda, že se z tohoto důvodu více neobjevuje na trhu.

A další příklady?

Sbírám také autory, které nikdo snad nezná, například Jaroslava Serpána dlouhodobě žijícího ve Francii. Moje sběratelská ambice je věnovat se umělcům, jejichž dílo považuji za mimořádné. S velkou pokorou jejich díla získávám, šířím, nabízím svým známým a pečuji o ně. Proces nákupu mě sám o sobě nijak netěší. Baví mě s dílem posléze komunikovat a představovat je ostatním. Nejraději mám vzájemné konfrontace: například dialog Gerarda Schneidera v porovnání s Janem Kotíkem z konce padesátých let. Podle mého názoru naši autoři ve srovnání s těmi evropskými určitě obstojí - zejména umění z doby útisku komunismem či válečného období. Nesvoboda, jak známo, znamenala absenci trhu, a tak autoři byli mnohem

více sveřepí. Umění z této doby je snad i autentičtější než ze současnosti. Umělci dnes - zjednodušeně řečeno - stále dokola malují, prodávají, malují, prodávají... a neřeší žádné problémy. V díle nevzniká potřebná tenze. Ale samozřejmě existují výjimky, například Josef Bolf. K tomuto autorovi mám velký respekt.

Snažíte se mít od některých autorů širší kolekci?

Ano, další skvělé, i když známé, jméno je zmíněný Jan Kotík či Adriena Šimotová. Od těchto autorů mám poměrně reprezentativní kolekci. U dalších „klíčových“ výtvarníků systematicky dokupuji díla s cílem jí vytvořit.

Uvažujete při nákupu o ceně?

Nemám problémy s cenou. Buď mě dílo osloví, či nikoliv.

Uplatňujete ještě jiná kritéria při rozhodování o nákupu?

Sbírám impulsivně a jenom srdcem. Nemám ve sbírce investiční koncepci. Kupuji nezávisle na módnosti a trendech. Zajímá mě i konkrétní příběh v díle. Šest nespravedlivých soudců, obvinění komunistickou justicí, talár potřísněný krví, králičí hlavy... velice silný obraz – autorem je Adolf Hoffmeister.

Můžete uvést další působivý příběh?

Dalším příkladem je „Akvárium“ Michaela Rittsteina. Je to auten-



tický moment z hostivařského sídliště – deprese sídlištního bytu. Znáám důvěrně takový pocit a velice mi to konvenuje - nacházím přímou analogii. Podobné lze vnímat z tvorby Josefa Bolfa. Významným objevem mi bylo dílo Adrieny Šimotové, se kterou jsem měl tu čest se několikrát osobně sejit. V jejím přístupu nejvíce oceňuji osobní výpověď. Dílo je velmi lidské... to mě přitahuje.

Sbíráte také plastiky?

Soch tolik ve sbírce nemám... ale rád bych koupil velkou věc od Věry Janouškové nebo třeba sochu od Davida Černého. Ale mám rozměrné plastiky od Stanislava Libenského.

Díváte se také na povrch, tedy na vizuální podobu díla?

Dekoraturní rozměr nehraje v mém sbírání žádnou roli.

Jaký význam své sbírce přisuzujete?

Rád bych, aby autoři měli zájem mít dílo v mé rozsáhlé kolekci, není komerční, neprodávám.

Nevadí vám někdy neúměrně vysoká cena objeveného díla?

Mně vůbec nevadí, když jsou díla drahá. Přeji všem, aby dobře prodávali. Když nemám na drahou věc, koupím si třeba print nebo jakoukoliv práci na papíře.

Ale proč si ceníte zmíněného Josefa Bolfa tak rozdílného od Jana Kubíčka?

Josef Bolf zapůsobil i v zahraničí podle mě tím, že on přenesl to, co zažíval na Jižním Městě - kde já jsem také vyrůstal: traumata univerzálního dospívání nejen v civilizovaném světě. Vykořeněnost sídliště. A já jsem schopen se s tím identifikovat. Proto mne to zajímá. Navíc se jedná o téma pocitů, které je naprosto všeobecné.

Jaké dílo z historie českého umění je vám nejdražší?

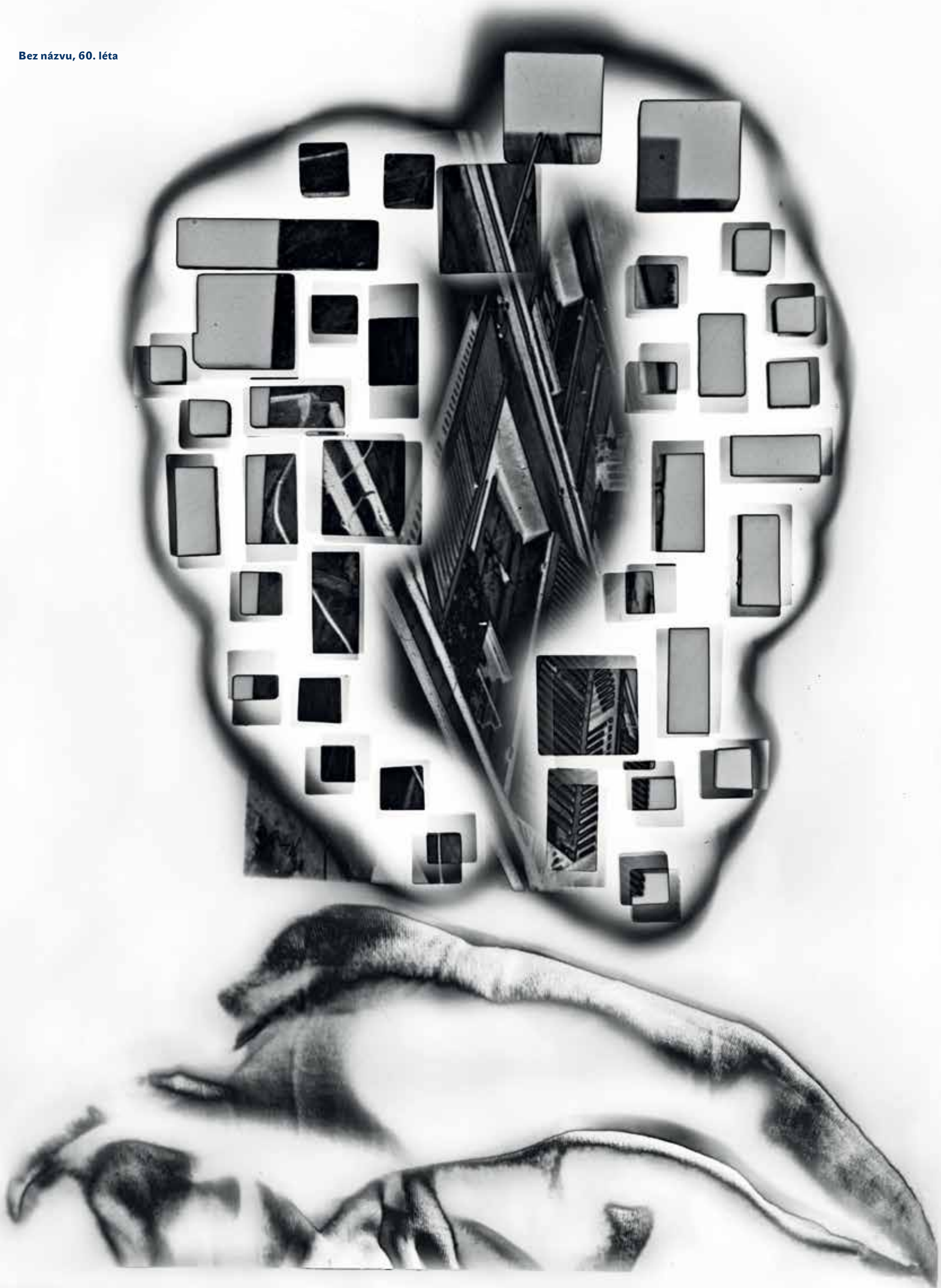
Za Kleopatrou Jana Zrzavého by měli jezdit lidé z celého světa. A Zdeněk Pešánek: to je naprostá pecka. Toho bych chtěl získat... ale sháním ho už dvacet let.

A co vám v českém prostředí schází?

V Praze postrádám veletrh mezinárodního umění či muzeum fotografie. V centru Prahy také chybí místo, kde by se mohlo prezentovat české výtvarné umění všem zahraničním turistům. Rád bych do takového prostoru svou sbírku půjčil, a jistě bych nebyl sám. Mohla by to být taková výkladní skříň soudobého českého umění.

-red-

Bez názvu, 60. léta



fotografie

Jaroslav Rössler

Obrazové básně

Letos vyšla nová monografie mapující pozoruhodné dílo české fotografie 20. století (vydal: Fotorenesance, Praha, 2014). Jedná se o stěžejní i méně známé ukázky „konstruktéra obrazových básní“ a jednoho z velikánů světové avantgardy. Objevný průřez z pozůstalosti podchycuje převratné meziválečné vize éry futurismu, konstruktivismu, poetismu a nové věčnosti, stejně jako experimenty 50.–70. let. Předmluvu, kterou vám zde přinášíme, napsal fotograf, kurátor a kritik Josef Moucha.

Jaroslav Rössler je legendární postavou, symbolem punkevního syndromu českého umění. Personifikuje avantgardní nasazení koncem 10. let 20. století a více než patnáctiletý spurt na špici světového pelotonu, dílem přímo v Paříži, tehdejší metropoli euroatlantické kultury. A podobně jako násilně přetržené spojení střední Evropy se Západem, ztělesňuje Rössler následným introvertním ponorem i skrytou výživnost podhoubí tradic vlastní domoviny. Umělcova tvorba z 50. a 60. let se propojuje s nástupem generace nezkorumpované socialistickým realismem, nanovo strukturující po druhé světové válce umělecký výraz v těžkých podmínkách podzemí hermeticky odříznutého politikou železné opony.

Hvězda Jaroslava Rösslera (25. 5. 1902–5. 1. 1990) nedala tvůrci na vybranou. Dráha jednoho z vůbec nejzajímavějších fotografů všech dob jako by byla občas vedena po odvrácené straně Měsíce: zůstává sice v dostupném časoprostoru, není ji však vidět. Ostatně nejví se takhle ze světového pohledu celá historie české fotografie?

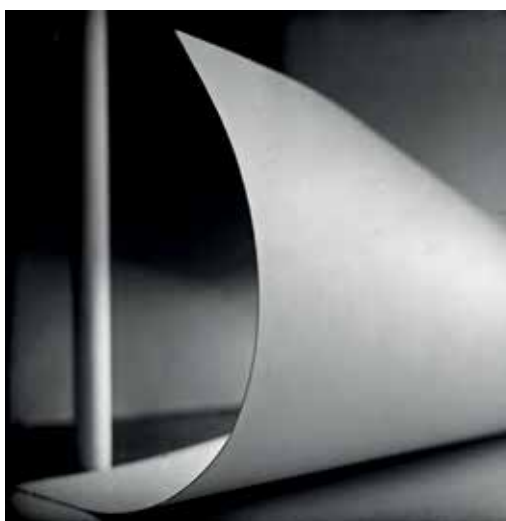
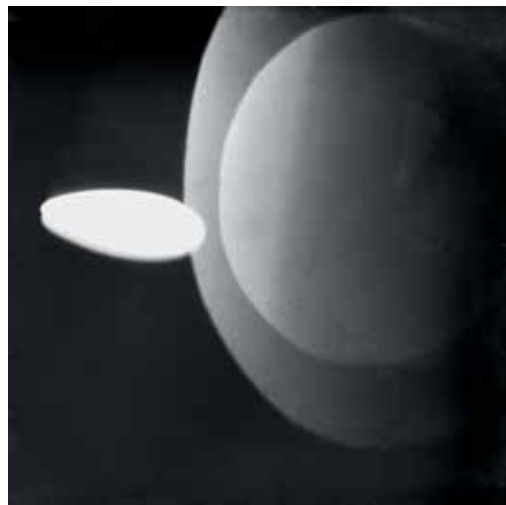
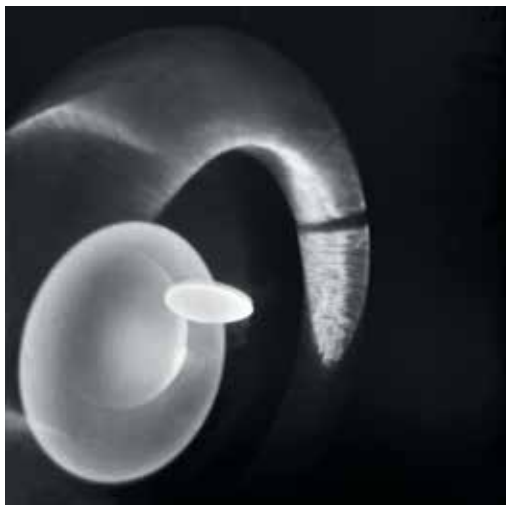
Jako umělecký fotograf byl Rössler inspirován během dvou mohutných vln. První fázi charakterizuje Karel Teige, když zjara roku 1923 v oslnění zvolá: „Vždyť je to lepší než Man Ray!“ Leč též Teige píše v červnu 1947 text Cesty československé fotografie, kde jen okrajově zmíní – právě jeho prostřednictvím – v avantgardních listech či expozicích publikované „fotogramy Jaroslava Rösslera, jenž pak záhy zmizel z obzoru“. Tou dobou dlí někdejší člen avantgardního Uměleckého svazu Devětsil Teigemu vlastně nablízku: má na pražském Žižkově komerční ateliér, v němž praktikuje řemeslné zakázky; vzpomíná ale



Bez názvu, 1927



Bez názvu, 1923

**Bez názvu, 1923****Bez názvu, 1923****Ze série Karton, 1923–1926****Ze série Karton, 1923–1926**

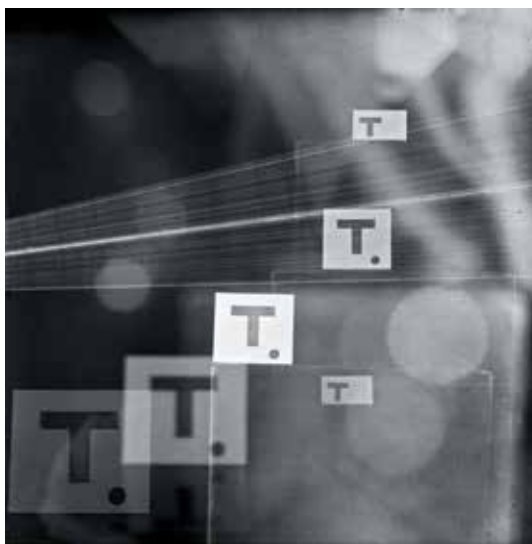
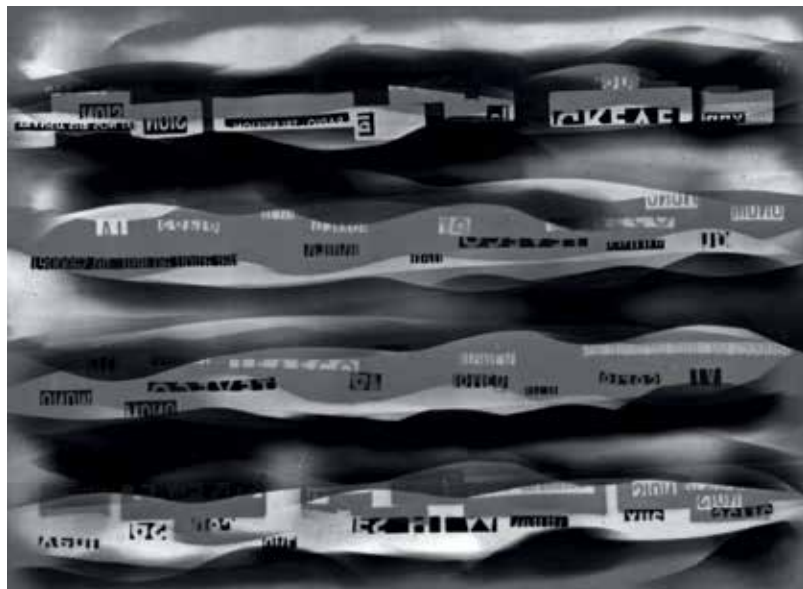
také na Paříž: portrét své – toho roku plnoleté – dcery vmontuje do dvacet let starého snímku večerního osvětlení města nad Seinou. Zato mnohé nenahraditelné předválečné unikáty přehodnocuje a nenávratně ničí. Vzniká tak již druhá mezera v jeho díle. O první nedozírnou ztrátu se postaralo překotné vyhoštění z Francie.

Jaroslav Rössler působil (po předchozí kratší epizodě) od konce roku 1927 v Paříži. V červenci 1935 byl zatčen pro důvodné podezření z pokusu o fotografování demonstrujících státních zaměstnanců a nádavkem nesmyslně nařčen ze sledování propagandistických záměrů ve prospěch nacistického Německa... Jméno Rössler nezní německy náhodou. Rodák ze Smilova vyrůstal v předškolním věku v německy orientovaném prostředí otcovy rodiny. Matka však byla Češka a v mateřštině také probíhalo vyučování v Německém Brodě, kde přebýval u prarodičů... Nechce se věřit, že do učení v pražském ateliéru Františka Drtíkova přivedla patnáctiletého jinocha shoda okolností. Ke všemu tam poznal Gertrudu Fischerovou, svou budoucí ženu, s níž také absolvoval produktivní pařížská léta v moderním Studiu Lucien Lorelle...

Drtíkova ateliér musel vyhovovat tvůrčímu naturelu mladého Rösslera alespoň technologicky, když už ne duchem přežívající secese. Byl nadaný kreslíř a podobně jako šéf podniků neváhal vstupovat do fotografického obrazu rukodělnými zásahy.

Martin Stein zaznamenal v závěrečné teoretické práci katedry fotografie FAMU informaci o vzájemnosti ovlivňování, převzatou přímo od Rösslera: Drtíkova zaujala mladíkova raná kreační imaginární portrét tanečnicka Ore Tarraco (1922) natolik, že pojednal vlastním telepatickým postupem Marinettiho.

Rössler byl ale v podstatě naladěný jinak než učitel. Mimo ojedinělý kubofuturistický zážeh představuje rösslerovskou startovní konfesi geometrický purismus svižných forem, časem rozvinutý v konstruktivní škálu poetismu... Umělec holdoval fotografické abstrakci, o kterou na zlomu 10. a 20. let ve světě zavádilo jen několik experimentátorů, příkladně Alvin Langdon Coburn a Christian Schad... Vedle toho zaneprazdňovalo Rösslera i kreslení, lepení koláží či obrazových básní a výroba typografických montáží. A jak mohl, vášnivě surfoval na vlnách TSF. Namontovat anténu – to bylo tím prvním, co musel po příjezdu do Paříže udělat! Stein dokládá, že z rozhlasových kmitočtů prýštilo do Rösslerova života srovnatelné množství elektromagnetické energie, jaké akumuloval pomocí kamer ze světelných pablesků. Ve 20. letech za tím účelem vyvinul soustavu zrcadélek, neboli hranolovou předsádku objektivu, umožňující exponovat násobky záběrů... Leč povolením uzdy psychického automatismu při sběru momentek na pařížských hipodromech a boulevardech, ocitl se na výsostném území francouzské nareality až příliš daleko na to, aby neztratil půdu pod nohama.



Bez názvu, 1963

Báseň, 1964

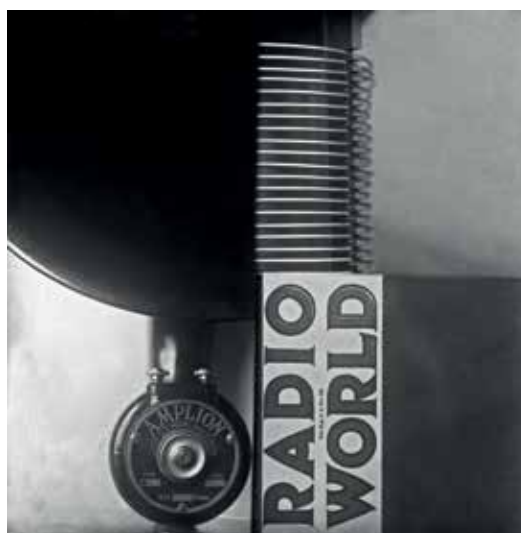
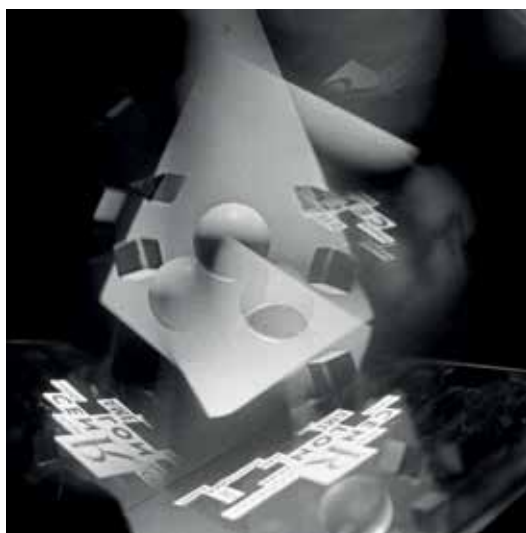
Bez názvu, 1927

Chava, 1962

Cizinecká policie ho v půli 30. let vykážala zpět do země, kde právě bankrotoval mistr Drtikol... Byť se Francouzi hospodářské krizi dokázali ve značné míře vyhnout, neodvrátili krach politický. Čtvero mnichovských škrtů perem odepsalo na podzim 1938 země bývalé Koruny české na dlouhá desetiletí z mapy demokratického evropského společenství.

Mezi prvním a druhým fotografickým vzmachem Jaroslava Rösslera zeje dvacetiletá pauza, vyplněná německou okupací a obsluhováním zákaznictva v portrétním ateliéru na Žižkově – od 30. let soukromém, po vyvlastnění (jež se odehrálo 1. září 1951) družstevním. Volnou tvorbou se začal Rössler znovu zabývat v půli 50. let (po kreslířské erupci starozákonních a pařížských reminiscencí počátku roku 1949). Navázal tam, kde ve Francii skončil, a slouží mu ke cti, že u toho nezůstal. Bleskurychle zařadil třetí kosmickou rychlost a opustil tenata panující v socialistickém táboře.

Když Jaroslava Rösslera uváděla revue Fotografie 61/1, přetiskovala raději vize z 20. a 30. let než kreace aktuální. Příslušnost k meziválečné avantgardě se tenkrát již dala vyhýbavě obhajovat – třeba tím, že ve „vývoji, směřujícím k plnému vyjádření a postižení současnosti, bylo možno se opřít i o výsledky dřívější práce...“ Nejde o kvadraturu kruhu, nýbrž o klamání tělem – nemělo by tedy překvapit, že článek byl podepsán šifrou. Aby však bylo veřejně hře na schovávanou učiněno zadost, je důkladně



Bez názvu, 1960

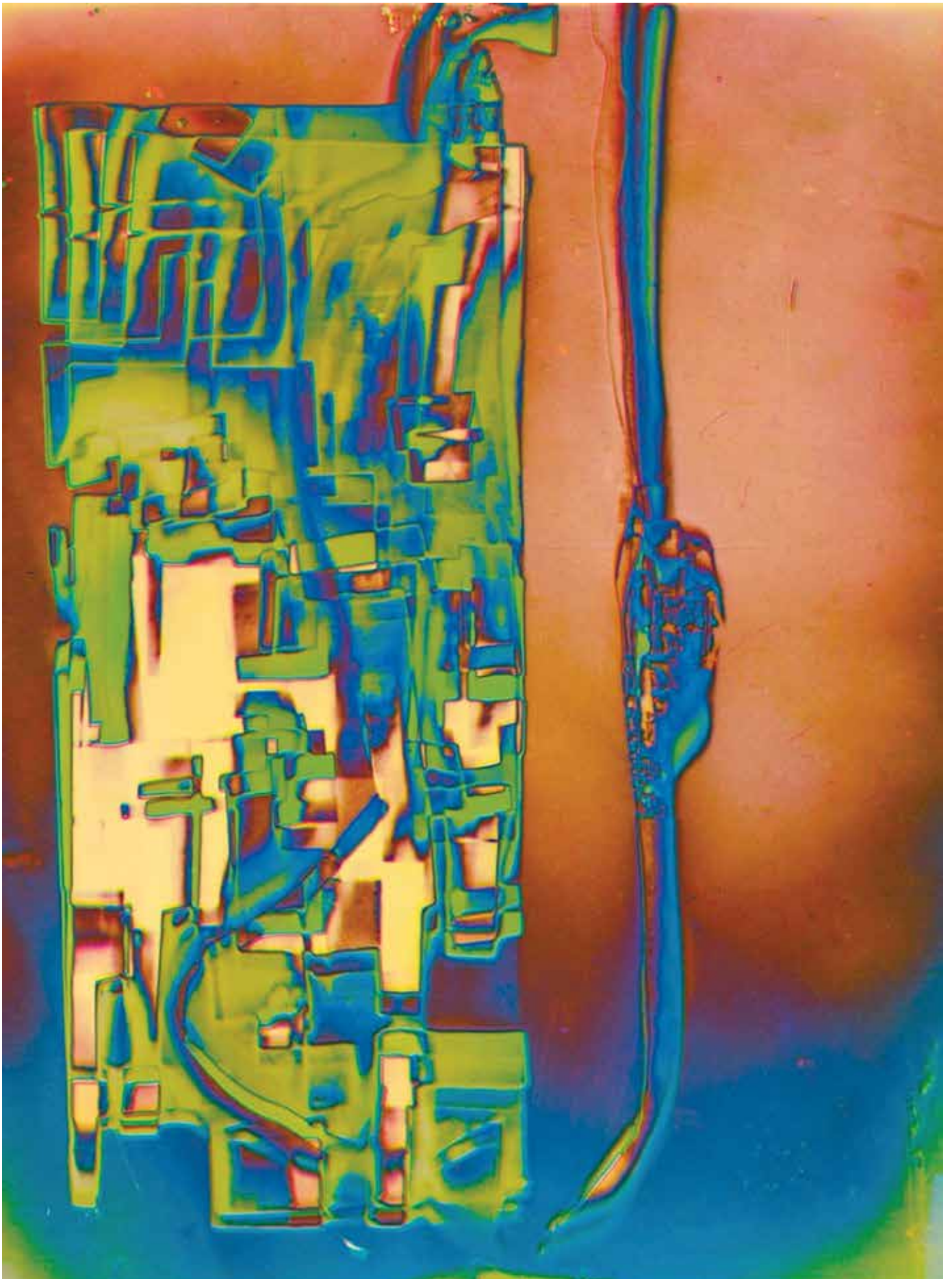
Bez názvu, 1931

Radio World, 1924

Bez názvu, 60. léta

Autopotrét, 1929

Bez názvu, 1927



Tvary, 1970



Ze série Karton, 1923

Bez názvu, 1927

Bez názvu, 1924

Bez názvu, 1927

vybrána i ukázka práce portrétní dílny, již Rössler v národní správě provozoval. Takže se v čtvrtletním odborném magazínu fotografií ocitla reprodukce podobizny mladé dámy s drobným úsměvem a popisek: Sochařka Eva Zoubková (1959). Sympatie mohly být vzájemné. Nejinak než skupina Trasa, s jejímž programem je spjata portrétovaná Eva Kmentová, vystoupil svého času i Rössler: proti „pseudoimpresivní rozbředlosti“ za „definitivnost tvaru“. A „plný barevný důraz“ mu vůbec není cizí, patří dokonce ve svém oboru mezi jeho osamělé předválečné průkopníky...

Druhý dech Jaroslava Rösslera se nese ve znamení informelu – občas naprosto neobvykle pastelově podbarvaného. Poválečné fotoobrazy souzní s projevy o generaci mladších současníků, kteří s rozběhem druhé půle XX. století nemilosrdně odmítli tradici figurativního zobrazování, aby se probili k osobnímu výrazu. Předákem těchto mladistvých výbojů se stal v českém prostředí grafik Vladimír Boudník (1924–1968). Rösslerovy práce ho sice vzdáleně připomínají, leč nemůže platit dobrozdání Hany Larvové, uvedené v Boudníkův prospěch katalogem jeho retrospektivy, pořádané Galerií hlavního města Prahy (1992): „Spolu s fotogramy, na kterých spolupracoval se svým přítelem, fotografem Jaromírem Perglerem a sazovými kresbami na skle patří [rozumí se dílo Boudníkovo] k prvním a zcela původním manifestacím nepředmětného umění u nás.“

Jaroslav Rössler přece v 50. letech rozvíjel objevy dobývané s nevídanou razancí více než pětatřicet roků před tím!

Druhý nástup Rösslerovy volné tvorby je stejně ostrý jako první, jenže exploze, jimiž otřásl scénou 20. let, zůstávají proslulejší. Specialisté si dali záležet, aby nastudovali ojediněle včasné projevy nepopisného fotografování... Nicméně raná Rösslerova díla jsou i snáze uchopitelná, což svým způsobem přispívá k jejich pronikavosti. Mají blíže ke konkrétním motivům – ať už se jedná o skladby geometrických elementů anebo o expozice světelných zdrojů. Také fotogramy mohl Rössler vypracovávat teprve na základě určitého námětu, jenž ve finále nemizí: ačkoli má výsledek fantastické rysy, dokážeme ze stínohry odvodit faktickou výchozí situaci.

Médium fotografie je většinou užíváno ke snímání vnější podoby věcí a jevů. Také Rössler se nikdy definitivně nevzdal možnosti přepisu světa tří rozměrů do plochy fotografického listu. Ovšem na druhé straně – od učňovských let v Drtikolově ateliéru přes oba pařížské pobyty až k pracím poslední předválečné etapy – prolíná jeho zakázkovou činností tendence k abstrahujícím kreačím, vycházejícím z komponování základních výtvarných forem.

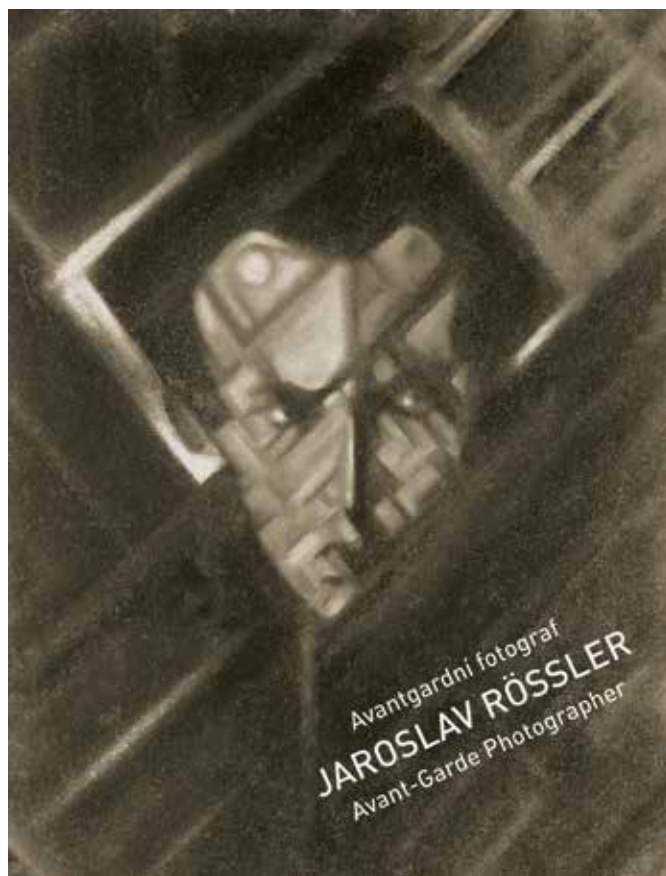
Právě z těchto prozaických vazeb se vymaňoval onen veledůležitý proud shora uvedených poválečných výtvarníků: termín informalní značí jednak narážku na prapůvodní, ještě nedotčenou



Bez názvu, 70. léta

materii, jednak odkaz k neformálnosti jejího dalšího opracování. Trend neusiloval o krásno – u nás se přímo vyžíval v temných tonalitách, jakkoli jich autoři, pocházející většinou z řad malířů, docílovali rezignací na obvyklou škálu palety. Jaroslav Rössler je dvojnásobnou výjimkou z panujícího vkusu. Už jako fotograf mezi umělci rukodělných disciplín, ale také jako ten, kdo se nebál pestrých barev – ačkoli právě fotograf by snadno vystačil s černobílým rejstříkem. Barevných zvětšenin, kombinovaných z průmětů trojic černobílých negativů, se bohužel nedochovalo mnoho. Četné původní matrice sice existují, skladebnou invenci autora se však nikdy nepodaří napodobit. Je neobyčejně zvláštní, nakolik výlučného vzezření fotografických listů umělec dosáhl, aniž mohl přímo uplatnit talent rozeného kreslíře. Ale zatímco kresby z konce 40. let datoval na den přesně, u fotografik – až na výjimky – popisy postrádáme. (Motiv s literou „K“, totiž iniciálou Franze Kafky, je autorsky situován do roku 1967, existují však i o patnáct let starší práce.)

Nejen meziválečný, nýbrž i poválečný odkaz Jaroslava Rösslera patří k nejpůvodnějším příspěvkům české fotografie do všeobecných dějin výtvarného umění. Pozoruhodné je, že česká informální malba si vytkla před vlastní historií jako referenční bod tuzemského předznamenání budoucnosti Bažinu od Toyen z roku 1928. Rösslerův předobraz pozdní tvorby pochází



Avantgardní fotograf / JAROSLAV RÖSSLER / Avant-Garde Photographer

Autor: Josef Moucha

Vydal: Karel Koutský – Fotorenesance, Praha 2014

Grafická úprava: Luboš Petrák

Tisk: Ateliér Avart

ISBN 978-80-905763-0-8

Cena: 280 Kč

Brožovaná vazba, 92 stran, možnost objednání: www.fotorenesance.cz

Novátorovi Jaroslavu Rösslerovi (1902–1990) vyšla další monografie. Konstruktora obrazových básní oceňuje jako jednoho z velikánů světové avantgardy. Objevny průřez pozůstalostí podchycuje převratné meziválečné vize éry futurismu, konstruktivismu, poetismu a nové věčnosti, stejně jako experimenty 50.–70. let. Tvůrce se nevzdal abstrakce ani v epoše, kdy platila za činnost nepřátelskou komunistickému režimu a nemohl ji vystavovat. Předmluvu napsal fotograf, kurátor a kritik Josef Moucha.

z téhož roku (otiskl jej čtvrtletník Fotografie 79/2). Přesto se výtvarné retrospektivy 50. a 60. let za překvapivými projevy Rösslerovy abstraktní exprese neomluvitelně neohlížely, ať už byly výstavní nebo knižní. Vzdor všem mimořádným okolnostem Rössler plně odpovídá nárokům na pravoplatného příslušníka euroamerické vlny abstraktní exprese: od 50. let působí v linii jdoucí proti (druhdy jím samým prosazovanému) geometrizujícímu zobrazování jednoduchých (a puristickým viděním dále zjednodušovaných) předmětů, stejně jako proti veškerým pozůstatkům tvarosloví předchozích avantgard. A zatímco po první světové válce inklinoval k pojetí dovolujícímu dekorativní rozvedení v rámci inzertní plochy, po druhé válce produkoval obrazy veskrze oduševnělé a tedy dokonale autonomní.

Josef Moucha

z ateliéru



Jiří Mikeska

O přírodním dění

Jiří Mikeska (1959), absolvent pražské Akademie výtvarného umění (1978–84, prof. Jan Smetana), je představitel střední generace – malíř, jehož dílo se pravidelně objevuje na kolektivních výstavách (především s generačně spřízněnou skupinou Corpora S) či samostatných výstavách (Nová síň v Praze, Galerie Magna v Ostravě, Galerie Dorka v Domažlicích, Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře). Přesto jsou jeho plátina známa spíše užšímu, zato však věrnějšímu okruhu příznivců. Proto vám na těchto stránkách chceme představit jakési mozaikovitě ohlednutí do uplynulých let a to v obrazové i textové dokumentaci. Mikeskův projev má širší záběr. Vedle malby se věnuje grafice, kresbě, objektům, videu, pracím v architektuře, publikační činnosti či zpěvu. Svým dílem je zastoupen v Národní galerii v Praze, Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou nebo ve sbírkách České národní banky.

Velkorysý malířské gesto Jiřího Mikesky, jež charakterizovalo jeho ranou tvorbu se po zklidněném „geometrickém“ období znovu vrací ve znásobené síle k expresivnímu výrazu. Jeho vize světa vyrůstající z přírody, jejich události a procesů poukazuje na děje zjevné i skryté a nám dává pocítit sílu barvy a světla. Mikeskovo zaujetí přírodním děním se odehrává většinou v poloze velkého detailu, prolínání mikro a makrosvětla, tajemného nahlížení pod povrch, kde hledáme odpovědi na základní otázky našeho života. Přírodní znaky poodhalují existenci „za povrchem“ a naznačují, že nic není statické, definitivní, že vše se hýbá, dýchá, žije.

publikováno: Ateliér 11/2011, recenze k výstavě Corpora S, Nová síň, Praha, 11. 5.–22. 5. 2011 Eva Neumannová

Velké, důrazné a vitální malířské gesto charakterizuje tvorbu Jiřího Mikesky, který byl nejzřetelněji navázán na aktualizaci expresivních projevů z dob nástupu generace. Jeho vize přírodních dějů expanzivně naplňovaly plochu obrazu v planoucí barevnosti. I v této erupci barvy, tvaru a gesta vyzařovaly Mikeskovy obrazy vědomí řádu. Ten se postupem zřetelněji prosazoval v obrazech a kresbách postupně dospívajících do podoby složitých geometrických struktur symbolické, totemické povahy často zdůrazněné i postavením obrazu nakoso. Nejnovější Mikeskova tvorba pak hledá nová spojená prvotní plné malířskos-

ti, v níž světlo zní hmotou barvy s řádem zračícím se v bohatě traktované struktuře v rozměrných kompozicích oslavujících mocnost přírodních dějů.

text z katalogu k výstavě: Corpora S, SGVU v Litoměřicích, 25. 7.–28. 9. 2008, Ivan Neumann

Příroda není jen tím, čím se jeví, a její obraz, výtvarné zobrazení, má tolik podob, kolik existuje umělců. Historie krajinomalby a ztvárnění přírody především jako krajiny v její nespočetné proměnlivosti je předlouhá... Tvorbu Jiřího Mikesky, který se léta soustředěně zabývá pozorováním přírodních jevů a podob, bychom však těžko nazvali krajinomalbou. Jeho obrazy vycházejí z podrobného sledování složitých struktur a vrstev různých přírodních detailů, z důvěrné znalosti fascinující proměnlivosti přírody. Autor je do přírodního dění hluboce vnořený - pozoruje les stébel trávy, smršť padajících okvětních lístků, zrcadlení v rozmoklé půdě, avšak vidí jiným skryté. Je to svět neustálých neviditelných procesů, zrození, růstu, zániku, svět barev, světla, ustavičného vířivého pohybu. Nevyčerpateľná různorodost přírodních podob v závislosti na plynutí času a světelné proměnnosti mu dává řadu námětů pro jedinečný detailní výřez uviděného. Mikeskova schopnost úsporného výrazu a zkratky ještě zvýrazňuje jeho smyslové citění hmot a objemů.



Bez názvu, 2004,
olej, plátno, 110 x 110 cm

Obraz podléhá tak důslednému zjednodušení, že i organické přírodní tvary se vytrácejí a my vnímáme pouze dynamickou barevnou skvrnu. Mikeska pociťuje tak intenzivně fyzičnost živého přírodního organismu, že se svou malbou stává součástí travin, křovisek, zahrad i luk, celého živoucího mikrosvěta. Obrazy jsou plné chvějivého neklidu, spontánnosti, s níž vrství barevné skvrny, jako by skládal symfonii. Divoký vír sytých barevných úderů štětcem v jeho obraze bývá inspirován zcela konkrétním přírodním jevem odehrávajícím se na vlastní zahradě nebo v blízkém lese. Názvy Zahrada ve mně nebo Soukromý chaos dokonale vystihují autorovo vidění. Mikeska jako spontánní kolorista s vybraným citem pro barvu vytváří svou představu vrstvením lazur, odstínů a světla, jež se rozeznávají v harmonických tónech. Vnímáme, jak se v jeho obrazech příroda rozevírá v celé své smyslovosti a živočišnosti, i přesto, nebo snad právě proto, že ji vidíme ve fascinujícím detailu. Výstava představila Mikeskovu nejnovější tvorbu, na níž vystavené obrazy svou smyslovostí, koloristickou orchestrací i kultivovaností malby přesvědčivě diváka uvedly do malířova vztahu k přírodě a chápání malby.

publikováno: Ateliér 23/2011, Zahrada ve mně - recenze k výstavě Jiří Mikeska ... jen tak, z kopretiny na vlčí mák, (znovuobjevování malby), Galerie Dorka, Domažlice, 10. 9. - 22. 10. 2011

Eva Neumannová

Jiří Mikeska vystavil sérii obrazů nedávno vzniklých pod názvem 50 m² 14 dní letecky. Je to zřejmá ironie a nepochybně se vztahuje k tomu, jak zbytečnou ekonomickou ztrátou a marným konáním se za současného stavu společnosti jeví umění, to výtvarné obzvláště. Po čase se tak autor naplno vrátil k tomu, co pociťuje jako důležité pro svou tvorbu, totiž k malbě, k závěsnému obraze. K tomu, co svět moderního i současného umění periodicky označuje za neschopné nést soudobé významy, a co se přesto v mnoha podobách neustále vrací. V Mikeskově tvorbě se malba objevuje jako schopnost zprostředkovávat obraz



Hlava - krajina, 1988,
olej, plátno, 140 x 160 cm

žitého světa - ne jako souhrn a součet povědomých, ba známých jednotlivin a podob nebo sled mnohokrát vyprávěných nepřekvapivých příběhů, ale jako celistvost oslovující svou tajemností. Nové obrazy ještě zřetelněji manifestují přesvědčení, že fyzický akt malby je situací, kdy je umělci dáno zahlédnout cosi podstatného o určení i svobodě lidské bytosti. Malba se jeví jako ryze osobní rozhodnutí, ryze osobní odpovědnost. A to jak autorova, tak divákova. Žádá si však plnou otevřenost a spolehnutí. Ne nadarmo autor podotýká, že přítomné obrazy jsou „psychická a fyzická práce bez použití digitálních technologií“. Při jejich užití totiž člověk není nikdy úplně sám. Vždy je tu intelekt a vůle toho, kdo stvořil program, se kterým se pracuje. Ovšem i Jiří Mikeska prokázal, že je s digitální technologií schopen svrchovaně výtvarně pracovat. Pro toho, kdo alespoň zběžně sledoval Mikeskovu tvorbu, jsou i poslední obrazy identifikovatelné. Jako by v nich malíř docházel k nové syntéze, sumarizaci dosavadních zkušeností nejen ryze uměleckých. Stále se tu dominantně projevuje malířův kontakt s přírodou jako nespoutaným a neuchopitelným procesem, jako mnohotvarým jevem, vizuální senzací. A s přírodou, v jejímž slovním základě se skrývá porozumění přírodě jako bytí. V přesné definovanosti zvládnutého komplikovaného obrazového prostoru, o němž nelze s jistotou tvrdit, že je trojdimenzionální a jenž je vždy v dynamickém pohybu, lze zahlédnout zisky předchozí „geometrické“ autorovy etapy, ale i vzdálené, přesto zřetelné echo hlubší domácí malířské tradice až kamsi k nástrojným freskám českého baroku. Mikeskovy nynější obrazy, vznikající jakoby „al fresco“, pracuje s barvou jako se světlem, nikoli s barvou jako hmotou, jak tomu bylo dříve. Jsou obrazem světa, který se člověku nedává na dlaní, světa, který není přehlédnutelný z jednoho místa, jedinou interpretací. Jsou obrazem světa, který však stojí za tázání, za odkrývání. A malba tak činí, pokud se jí předem nekladou meze.

publikováno: Ateliér 5/2009, recenze k výstavě Jiří Mikeska - 50 m² 14 dní letecky, galerie Nová síň, Praha, 24. 2.-8. 3. 2009, Ivan Neumann.



Mrtvá voda, 1986,
olej, plátno, 160 x 140 cm

V roce 1983 se poprvé na výstavě v Hořicích sešlo několik studentů Akademie, kteří později ještě s několika dalšími vytvořili skupinu Corpora S. Ke klíčovým postavám sdružení od počátku patřili sochař Michal Šarše a malíř Jiří Mikeska. Jazyk obou umělců se postupně přihlásil k postmoderně, která má však v jejich podání nezaměnitelné osobní rysy. Jiří Mikeska vytvořil v letech 1986 - 1988 sérii volně malovaných obrazů, které zaznamenávají procesy přírodního dění. Obrazy vytvořené dynamickými úhozy štětce a chvatnými dotyky rukou, patří k tomu nejzajímavějšímu, co u nás na poli nové exprese vzniklo. Na přelomu roku 1989 a 1990 vznikly dva zlomové obrazy syntetizující výsledky předcházející „gestické“ kapitoly s předznamenáními dalšího vývoje směrem k pevnému tvaru a ornamentální konstrukci. Oba obrazy mluví agresivní řečí kontrastu žlutých a černých tónů a ostrých dynamických tvarů.

z textu katalogu k výstavě: Expresse, České muzeum výtvarných umění, Praha, 21. 4.-12. 6. 2005, Alena Potůčková

Dílo Jiřího Mikesky je všestranné, rozmanité a otevřené novým podnětům. Citlivě reaguje na proměnlivou skutečnost. Přitom si v průběhu vývoje zachovává příznačné vlastnosti. Zrcadlí se v něm jasné a zřetelné souvislosti. Promítají se do něj různé životní hodnoty, které se doplňují a nabývají odlišných významů. Malíř se vrací k základním přírodním zákonitostem. Zajímá ho situace a postavení člověka ve světě, v němž se zrodila technická civilizace, která tak zásadně ovlivnila tvar naší planety. Do autorova projevu vstupují rozpory i návaznosti různých filozofických směrů, jejichž váha se mění s uplývajícím časem.

Vývoj tvorby Jiřího Mikesky je ve své složitosti přirozený a odráží přírodní principy sladěné s duchovními proudy, které zachycují podstatu naší existence. Obrazy i kresby mají široký významový rejstřík od hluboké uzavřenosti, vcítění a zamyšlení až po temnou dravost pudových činů, v nichž pronikají na povrch dlouho skryté síly. Projev se soustřeďuje do několika pláňů. V prvním se plo-



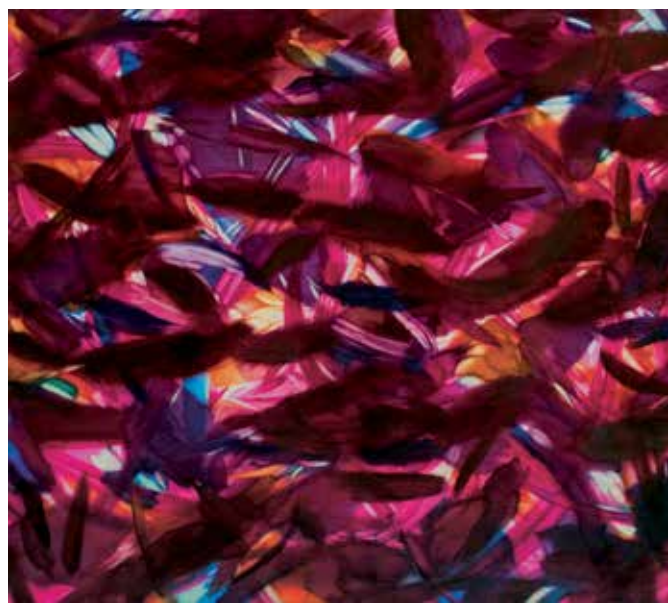
Dožluta, 2009,
olej, plátno, 200 x 180 cm

cha člení do řady soustav základních prvků. Skladba je zřetelná, vyvážená a otevírá prostor dalším možnostem vyjádření pocitů a myšlenek. Z prvotního rámce vyzařují kladné i záporné impulzy, které se někde vzájemně potlačují, přehlušují a ruší. Některé silokřivky se však naopak podporují, zdůrazňují a násobí. Různé roviny protínají a naplňují prostor, v němž se odvíjejí rozmanité děje. Do nich se promítá vývoj ve své stále znovu překvapující proměnlivosti, jasné průzračnosti i neproniknutelné záhadnosti. Přelévající se hmoty, změt' prorůstajících se linií a prolínajících se barvy někdy ustupují zřetelnému členění, geometrickému a zároveň v náznaku dekorativnímu frázování. Stupňované a hned zase tlumené tóny se téměř ztrácejí, aby znovu zazněly v nových a nečekaných akordech. Mnohdy je ovládne přesný rytmus dávající kresbám, obrazům i grafickým listům pevný řád, který potlačí nekontrolovatelné uvolňování energie. Vymezí se přesné soustavy prvků v celkové skladbě obrazu. Do ní se soustřeďují autorovy dojmy, pocity, myšlenky a nápady.

Projev Jiřího Mikesky nikdy není zcela jednostranný, i když se v některých obdobích přiklání k expresivnímu pojetí prolínajících se organických tvarů a křížících se čar a jindy zase téměř k exaktně určeným poměrům mezi geometrickými elementy. Jeho sdělení nejsou úplně dopovězená, vždy se za nimi skrývají tajemství zrození i zániku života nebo jen tušených vesmírných dálek a poodhalených záhad hlubin lidské psychiky.

Z obrazů vystupuje vnitřní světlo, které prozařuje malířův svět, v němž se iracionální nebo až mystické znaky a symboly prorůstají a přirozeně doplňují s přesně komponovanými soustavami geometrických tvarů. Někdy v díle nacházíme něco z působivé síly amuletů a totemů, jindy se v nich odrážejí protiklady živlů podmiňujících a zároveň ohrožujících život. V projevu Jiřího Mikesky spatříme pokoru a zároveň touhu po odpovědi na základní otázky, které si lidé kladou po staletí a tisíciletí, aniž by kdy mohli dojít k jednoznačným a nepochybným závěrům.

z textu katalogu k výstavě: Jiří Mikeska - Ve znamení čtverce, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora, 12. 6.-28. 7. 1996,



Dívejte se, 2008,
olej, plátno, 205 x 185 cm,

Magický květ, 1989 – 90,
akryl, papír, sololit, 135 x 150 cm

Oceán snivců, 2009,
olej, plátno, 205 x 185 cm

Proměny proměn I., 2010,
olej, plátno, 90 x 100 cm

aukce – profil



Panoptikum, 1964
koláž, tuš, karton, 29,7 x 42 cm
vyvolávací cena 6 000,-

HOVOŘÍ JIŘÍ NAČERADSKÝ

Šedesátá léta byla pro kreslíře a malíře Jiřího Načeradského (1939 – 2014) zásadním obdobím. Na jejich počátku poznává magický realismus, ale také surrealismus metafyzického ražení. Poznává, zkouší a reaguje po svém. Vzpětí pojímá v groteskní nadsázce odkaz Picassův, dílo Debuffeta, Appela, Jorna a dalších expresionistů. Ani Leonardo či Tizian nezůstali ušetřeni a stávali se obětí parodie. Největší proslulosti však v těchto „zlatých šedesátých“ dosáhla díla inspirovaná černobílými novinovými fotografiemi s tematikou „běžců“. Načeradský byl v rozletu – v roce 1967 se řadou obrazů účastní bienále mladých v Paříži. Právě z tohoto roku pochází následující rozhovor – monolog, který autenticky odráží umělcovu rostoucí energii a smělé plány.

Alexej Kusák, *Hovory* / 16. *Hovoří: Jiří Načeradský, malíř a grafik, 27 let, Výtvarná práce 15, 1967, č. 17, 24. 8., s. 6.*

Místo děje: Druhý suterén žižkovského činžáku. Místnůstka s jedním oknem na dvorek, vybiléné holé stěny, z velké části zakryté přistavenými plachtami obrazů. Odřený psací stůl a satinyrka jsou jediným zařízením. Ze stropu visí nahá žárovka. Není tu nic z ateliérové útulnosti a osobitosti, nic malebného, poetického, romantického. Je to dílna, v které se pracuje. Obrazy přibývají, den po dni. Není tu k hnutí.

Škola apatie. Začal jsem kreslit, když mi bylo dvanáct let. Maloval jsem pro příbuzné chaloupky v bouři a zátiší s květinami a ve škole jsem dělal výzdobu – velké hlavy Stalinů a Fučíků kreslené uhlem podle oficiálních fotografií. Na Stalina jsem byl šampion, zdokonaloval jsem se při vyučování, takže jsem ho uměl zpaměti kdykoliv a jakkoli velkého. Jinak mi to už tak nešlo.

Doma jsme měli staré ročníky Zdroje a Pramene, kde vycházely pěkné reprodukce světového malířství. To bylo mé první setkání s dobrými obrazy. Ty reprodukce mají pro mne dodnes magickou přitažlivost. Přes den jsem hrál fotbal a byl mušketýrem a večer jsem se stával jemným dekadentem. Tuším, že jsem chtěl být literárním kritikem. Měl jsem však obavy, že se nedostanu do žádné vyšší školy, a tak jsem nakonec šel na žižkovskou výtvarnou školu k profesorovi Pípalovi. Dělal jsem tam různé legrační plakáty a písmo. To jsem miloval Slavička a chodil po Praze malovat na stejná místa. Byla léta padesátá, kubismus, dadaismus, surrealismus byla neslušná slova, chodil jsem do Jízďárny

a četl ve Výtvarné práci nekonečné scholastické diskuse o obsahu a formě. Neustále nám vykládali o neolitu a předvíznících. O tom, co se dělo v umění před válkou, jsem měl velmi matné představy a o současnosti jsem nevěděl vůbec nic.

Jako kluk jsem sbíral známky: většinou francouzské kolonie, na kterých byli černoši, lvi a exotická písma, podivné barvy a formy. A také jsem sbíral obaly od žilettek s půvabem starých reklam – pamatuji se na těžké grotesky, křiklavé barvy a figurky. Tyhle záliby spolu s plakáty ve škole jsou možná jedním z důvodů toho, že mě cosi pudí psát na obrazy čísla a písmena.

Na Akademii jsem pobyl takřka šest let u profesora Rady. Vyučoval se tehdy – v roce 1957 – Cézanne; rozumná, opatrná malba, komplementární barvy, žádné obrazy, ale studie, – dodnes nevím, co se tím myslí. Knihovna nám tehdy také nic neřekla o světě: končila u Picassa. Byl jsem prostáček boží a občas propadal apatii a alkoholismu. Co jsem maloval? Kokoschkovsko-bonnardovsko-paralytické portréty dědeček. Jejich jedinou ctností byl naturalismus. Kamarádi mi vždycky nadávali – a ještě nepřestali – německých naturalistů. Tedy naturalista jsem byl vždycky – asi nezbyvá, než se toho držet.

Byli jsme tehdy ve škole od rána do večera – bylo ještě hodně přednášek z teorie, takže doma už na nic nebyla chuť. Šest let je strašně dlouhá doba, člověk hloupne, nejlepší léta, kdy má nejvíc energie, je nejvíc vnímavý, a ve škole může jen tupě omalovávat.

**Zvesela, 1964**

kvaš, tuš, karton, 31,6 x 22,8 cm
vyvolávací cena 4 000,-

**Běžci, 1962,**

akvarel, tuš, karton, 32,8 x 22,3 cm
vyvolávací cena 2 000,-

Už ve druhém ročníku jsem chtěl školy nechat, pak jsem si zvykl a maloval penzisty s vášní až chorobnou. Přišly cizí časopisy a podporovaly ve mně pochybnosti o smyslu takového počínání. Něco jsem ale dělat musel a portréty se mi zdály přece jen zajímavější než odpočívající akty nebo půvaby venkova. Absolvoval jsem bizarní a dětinskou všehochutí od Slavička ke Kleeovi, tu trochu surrealismu, tu trochu kubismu. Řekl jsem si, že takhle to už dál nejde.

První kroky do neznáma. Bylo to období, kdy jsem procházel vlivem Picassovým – všemi obdobími současně – a postupně jsem přicházel na to, že tudy nelze jít dál. Kolem byl Žižkov, všední ulice, pomalované zdi, a tak jsem začal vyrábět obrázky na tenhle způsob. Tehdy jsem už znal Burriho, Dubuffeta a zvláště Tapiése. Do toho přišel rok vojny, absolutní útlum. A ještě půl roku, kdy jsem pouze opakoval, co bylo předtím. Člověk zůstává u řemeslné zkušenosti, i když si mezitím vymyslí něco jiného. Ale přece jen tady začíná soustavná práce. Napřed to byly malé obrázky, vegetativní symbolika, trochu kubismu, pak to šlo k expresi, k Appelovi a ranému Pollockovi, což by mi možná vydrželo o něco déle, kdyby mě ceny barev nepřesvědčily o tom, že tato cesta pro mne také není.

Obraz jako zjištění. Když jsem maloval expresivní barevné obrazy, měl jsem neustále nepřijemný dojem, že je to jenom hra na obraz, zapojení do proudu, něco zaměnitelného, co se mne

příliš nedotýká a co s mým skutečným životem a zkušeností nemá co dělat. Vždyť vlastně nejde vůbec o to dělat pěkné obrazy pro ně samé, ale malovat zkušenost s existencí. Je spousta krásných a nudných obrazů. Jsou jenom malbou, není v nich nic živého. Nemají vnitřní oprávnění.

K fotografii jsem se dostal pomalu. Předtím jsem používal některé detaily z Leonarda a Tiziana a skládal je v různé absurdní celky. Odtud byl k fotografii jenom krok. První snímek, který jsem použil už programově, byl z Výtvarné práce: Yves Klein pracuje s lidskými otisky. Fotka měla krásný pohyb a mohutný kontrast. Pokusil jsem se z toho udělat obraz. Pak jsem dostal do ruky fotografie z fotbalu. Když se svlékne fotbalista v akci a udělá se z něho žena ve stejném pohybu, dojde se ke grotesce. Použití fotografie mělo ještě jeden důvod: příčí se mi způsob malby podle modelu a podle studijní kresby – vždycky to zavede k nějaké banální stylizaci. Nechtěl jsem ostatně nikdy dělat obraz jako něco přepychového, nádherného, skvělého, ale spíše jako primární výpověď, jako svědectví, archivní dokument, jako takřka policejní zjištění. A k tomu byla fotografie východiskem, které se mi zdá adekvátnější tomu, v čem jsem, než výroba ušlechtilých pěknůstek.

Obrazy labyrintů, snů, symbolických situací, fantaskna mě krajně odpuzují. Snažím se o neosobní, syrovou formu bez důmyslné deformace, která musí být spíše bezděčná než vyumělo-



Kompozice, 1965

kvaš, tuš, papír, 29,4 x 20,8 cm
vyvolávací cena 2 000,-

Počestná nabídka, 1966

lept, 32,1 x 24,3 cm
vyvolávací cena 2 000,-

vaná nebo aranžovaná. Mimo to naturalistická momentka má jednu výhodu – je zajímavá a zneklidňující vlastní realitou akce a přesného detailu. Když se přenesu do malby, dojde k určitému výběru, zcizení nebo ozvláštňení, k posunu významu. Díky filmu, fotografii a plakátu vnímáme už konvenci momentky jako pohyb. Diskobolos není momentkou, je souhrnem pozorování jednoho pohybu. Chtěl bych dělat obrazy, na které je možno se dlouho koukat a vracet se k nim, ale nikoli za cenu toho, že by byly jen perfektní malbou. Proto dělám tak rychle – pomáhá mi to ubránit se svodům řemesla, do kterých člověk upadá, když malba vzniká pomalu a když má člověk chuť z ní dělat vyváženou kompozici. A nejde také o dojmání: snad to největší, co člověk může udělat, je ozřejmit, že se něco má zrovna takhle, že se věci takhle dějí.

Jde mi o výpověď, nezatíženou balastem malby, nepolíbenou múzami. Je to věc z ulice, ze světa, v kterém jsme, z časopisů, které prohlížíme. Dělat třeba běžce s duchovním průmětem, dělat z něho posla něčeho nebo někoho, to není moje. Mně jde o vlastní fakt akce. Lze pak vykládat, že to jsou štvaní lidé, běžící odnikud nikam, stíhání úzkostí a všelijaké takové povídačky, ale to nejdůležitější je, aby byl přesvědčivě namalován samotný fakt běhu.

Všední den. Mám pořád základní starosti – aby měl člověk dost místa na všechna plátna, aby mohl realizovat to, co ho napad-

ne. Nebýt stipendia, tak bych nemohl udělat to, co jsem udělal. A kdyby mě nedejbože napadlo se oženit a mít děti, tak se musím všeho vzdát. Nebo co kdybych nebydlel u rodičů, kteří mi dají najíst. Takhle mohu dát celé stipendium do materiálů. Jinak bych musel dělat propagaci – jako že to dělám blbě a strašně nerad – a asi bych si moc nezamaloval. Potřebuji dělat v souvislých řadách bez pochybností, jakmile mám delší pauzu, tak mi to trvá, než z toho zase něco je. Když to člověk přeruší, že nemá peníze nebo že není ve Tvaru běloba, tak už ty obrazy nenamaluje, protože za dva měsíce si myslí na něco jiného. Mě baví pohoda té chvíle, kdy mi to jde; i když pak zjistím, že mi to vůbec nešlo. Rád se překvapuji. Obdivuji lidi, kteří mají plán, který realizují a pak ho ještě prohlubují; já to tak dělat nemohu. Rád bych místo olejem pracoval akrylem nebo nějakou rychlejší, nemalířskou, spíše průmyslovější technikou, ovšem to je pro mne nedostupné. A laky jsou nespolehlivé – z plátna spadnou a sololity v mých formátech jsou strašně těžké. Olej člověka zavádí k delikatesám, které nejsou žádoucí. Akryl dává obrazu čistší, chladnější, cizější povrch.

Nikdy jsem nemohl udělat portrét v podživotní velikosti – zdálo se mi to absurdní. Velký formát mě fascinuje také proto, že figura v životní velikosti přechází trochu do reality – má živočišnou naléhavost, není to jen podobenství, ale i trochu panoptikální skutečnost – zvláště když je udělána neosobní formou. Je to



Žena v klobouku, 1963

kvaš, tuš, karton, 41,6 x 29,6 cm
vyvolávací cena 5 000,-

Žižkov I., 1963

tempera, tuš, karton, 29 x 20,7 cm
vyvolávací cena 3 000,-

Kompozice, 1966

kvaš, tuš, papír, 22,7 x 31,1 cm
vyvolávací cena 3 000,-



trochu malba, trochu reklama, trochu fotografie – to se mi zdá dráždivé. Je v tom i vulgární atraktivita.

Sport jako pocit svobody. Na Akademii jsme běhali asi dva roky ve Stromovce. Naši sportovníci mě vždycky uhnali, dávali si rovinčky a já už byl vyřízený, ale s radostí jsem si tam poklusával, protože to je způsob, jak se osvobodit od drobných špinavostí, v kterých se člověk pohybuje a kterým bohužel také propadá. Řek bych, že taková nevinná akce nás vrací kamsi do Řecka. A pak: když se člověk pohybuje, je někým jiným, než když sedí. Vztahy. Teď mě zajímá Warhol, Segal, Bacon, Gerhard Richter, Pistoletto. Předtím to byl Picasso (až moc), Dubuffet, Appel, Jorn, Tapes, ze starých mistrů Vermeer, Tizian, Leonardo, Rembrandt mi fascinuje motiv posunutí. Je to i u jiných malířů, třeba u Cremoniniho, ale tam mně vadí jeho secesní apartnost. Na druhé straně je mi lhostejné Baconovo hlavní téma: muž na židli i jeho řešení prostoru, které je vlastně surrealistické. Ale naopak zase je mi sympatické jeho fotografické východisko. Nedávno jsem četl interview s ním, kde mluvil, jak má rád fotografie: detail z Eizenštejnova filmu Křižník Potěmkin, snímky ze stávek a fázové fotografie Muybridgovy. Lyrizovat krajinu nebo vyrábět sladké figurální pohádky o krásných dívkách – to je něco, co se mi přičí. Myslím přitom i na takového Raysse. Bacon byl bytostně tragický, obdivuji se mu, ale čím vážnější obraz chci sám namalovat, tím větší žert mi z toho nakonec vyjde.

aukce – profil

JOSEPH BEUYS MODERNÍ ŠAMAN

Joseph Beuys (1921–1986) byl zvláštní a jen stěží zařaditelnou postavou německého i světového umění. Své projevy a postoje zveřejňoval jako performer, sochař, malíř, estetik, filozof a teoretik umění respektive života. Ve státní akademii se věnoval také pedagogické činnosti. Jeho žákem byl i český malíř Milan Kunc, ale po konfliktech s vedením školy se stal nezávislým jedincem a hlasatelem nových idejí. U nás se jeho dílo opět po čase připomenulo, když Milan Knížák jako generální ředitel nakoupil do sbírek Národní galerie v Praze jeho objekt *Auto* (železné kruhy) za půl milionu euro.

Beuysova osobnost, stejně jako životní cesta, byla dramatická a komplikovaná, což se promítalo i do jeho díla, které nese pečeť jakési osobní mytologie. V roce 1936 vstoupil do Hitlerjungend, během války se pak dobrovolně přihlásil do armády, kde byl přidělen k Luftwaffe. To se mu stalo osudným. V květnu 1944 byl sestřelen nad Krymem a tamější Kozáci jej značně popáleného zachránili svou tradiční metodou: pomocí tuku a plstí, do kterých jej nadlouho zabalili. Později se staly tyto materiály jeho oblíbeným či nezbytným uměleckým prostředkem. Sám se stal svéráznou chodící ikonou – nosil vždy plstěný klobouk a pověstnou vestu. Takto je znám z mnoha fotografií, dokumentů či z portrétu od Andy Warhola.

Po válce studoval na Akademii umění v Düsseldorfu, kde později také působil. Do té doby však zažíval hlubokou krizi, traumata, existencionální i existenční krize. I jako pedagog (od roku 1972) byl poněkud výstřední či netradiční. Jeho heslem se stalo: „každý může být umělcem“ (po vzoru Komenského „školy hrou“). Oblíbený termín „sociální socha“ se pak stal společným



Rose für direkte Demokratie, 1973

serigrafie, sklo, 33,5 x 5 cm

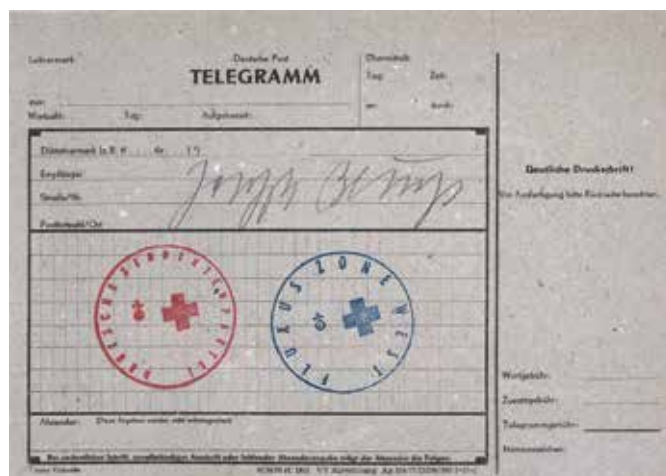
vyvolávací cena 40 000,-

a vysvětlujícím momentem další tvorby, což jistě souviselo s poválečnou kocovinou a nadějí v novou a lepší, nebo poučenější, společnost. Beuys – „šaman“ se stal inspirátorem a organizátorem mnoha samostatných i společných akcí. Věnoval se instalacím, happeningům, ale vytvářel i objekty, grafiky, plakáty či kresby. Ve svých performancích používal mrtvá zvířata (zajíce), ale i živá (kojota jako symbol původní indiánské civilizace a kultury).

Beuysovo umění se bezprostředně prolíná nejen s osobními drásavými zážitky, ale postupně stále častěji také s politikou. Jako reprezentant německé Strany zelených kandidoval do Evropského parlamentu, v tomto duchu roku 1982 stvořil své asi nejslavnější „dílo“: zasazuje 7000 dubů v Kasselu v rámci výstavy Dokumenta 7. Jeho světonázor vycházel především z odkazu antroposofie Rudolfa Steinera – nauky, zjednodušeně řečeno, hledající a vzývající společné lidské „náboženství“ spojující a zobecňující východní a západní duchovní prožívání – v politice pak konkrétně vedoucí k požadavku přímé demokracie.

Beuys byl jedním z hlavních zakladatelů konceptuálního umění – bořících hranice mezi všedním životem a kreativitou, kterou naplňoval mnohdy šokujícími akcemi, vzbuzujícími takto nové pohledy, prožitky a souvislosti. Také v tomto ohledu se stal příkladným pro hnutí Fluxus, které se však rozvíjelo v jisté podobě již od šedesátých let. Beuysovo dílo plně vyznívá a rezonuje při znalosti – pochopení jeho vlastního života i společenské atmosféry, v které pracoval a kterou svou charismatickou osobností také spoluvytvářel.

Radan Wagner



Hasenzucker, 1972
serigrafie, 51 x 89 cm
vyvolávací cena 95 000,-

Dillinger, 1974
video kazeta, 4 x 21,2 x 12,3 cm
vyvolávací cena 70 000,-

Telegramm Deutsche Post, 1980
offset, 14,5 x 20,5 cm
vyvolávací cena 14 000,-

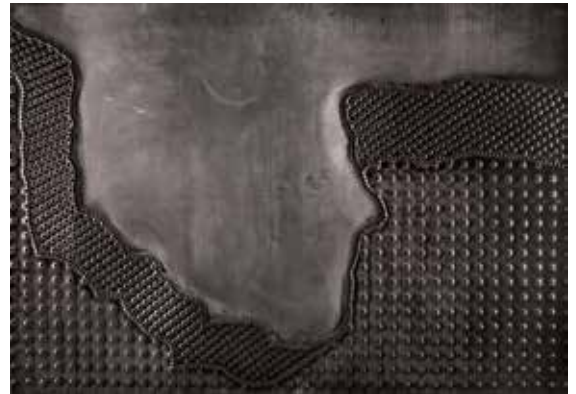
Holzpostkarte, 1974
serigrafie, smrkové dřevo,
3,3 x 15 x 10,5 cm
vyvolávací cena 27 000,-

Wirtschaftswerte, 1976-1984
med, plastový kelímek, dřevěný obal,
11,1 x 11,3 x 11,3 cm
vyvolávací cena 47 000,-

aukce

**VÝTVARNÉ UMĚNÍ
7. 12. 2014 OD 13.30 H
PRAHA - NOVÁ SÍŇ**

WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM



Tomáš Jetela, Bez názvu, 2013,
olej, akryl, sprej, plátno, 120 x 100 cm,
vyvolávací cena 36 000,-

Adam Štech, Loutnístka II., 2014,
olej, koláž, plátno, 100 x 80 cm
vyvolávací cena 60 000,-

Vladimír Vašíček, Vzájemný vztah, 1981,
olej, plátno, 56 x 50 cm
vyvolávací cena 35 000,-

Alena Kučerová, Výhled, 1968,
perforovaný plech, 54 x 77 cm
vyvolávací cena 220 000,-

Michael Rittstein, Bytová otázka, 1975,
olej, sololit, 120 x 150 cm
vyvolávací cena 150 000,-





Jaroslav Róna, Nebezpečné zárodky, 2012,

olej, plátno, 70 x 60 cm,
vyvolávací cena 85 000,-

Vladimír Kopecký, Odvážná, 1969,

akryl, linoleum, deska, 90 x 83 cm,
vyvolávací cena 55 000,-

Bedřich Dlouhý, Testování bramboráku II., 2001,

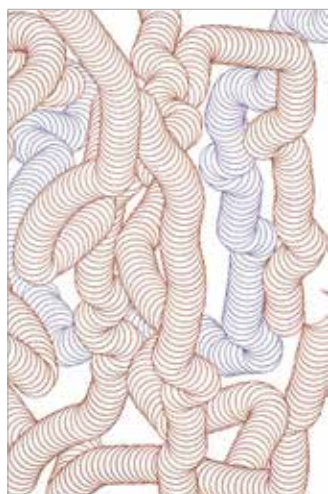
kombinovaná technika, deska, 87 x 102,5 cm,
vyvolávací cena 100 000,-

Vladislav Mirvald, Válce, 1988,

akryl, papír, 67,5 x 44,5 cm,
vyvolávací cena 35 000,-

Zbyšek Sion, Krajina se žlutým monstrem, 1984–1985,

akryl, deska, 60 x 90 cm,
vyvolávací cena 90 000,-

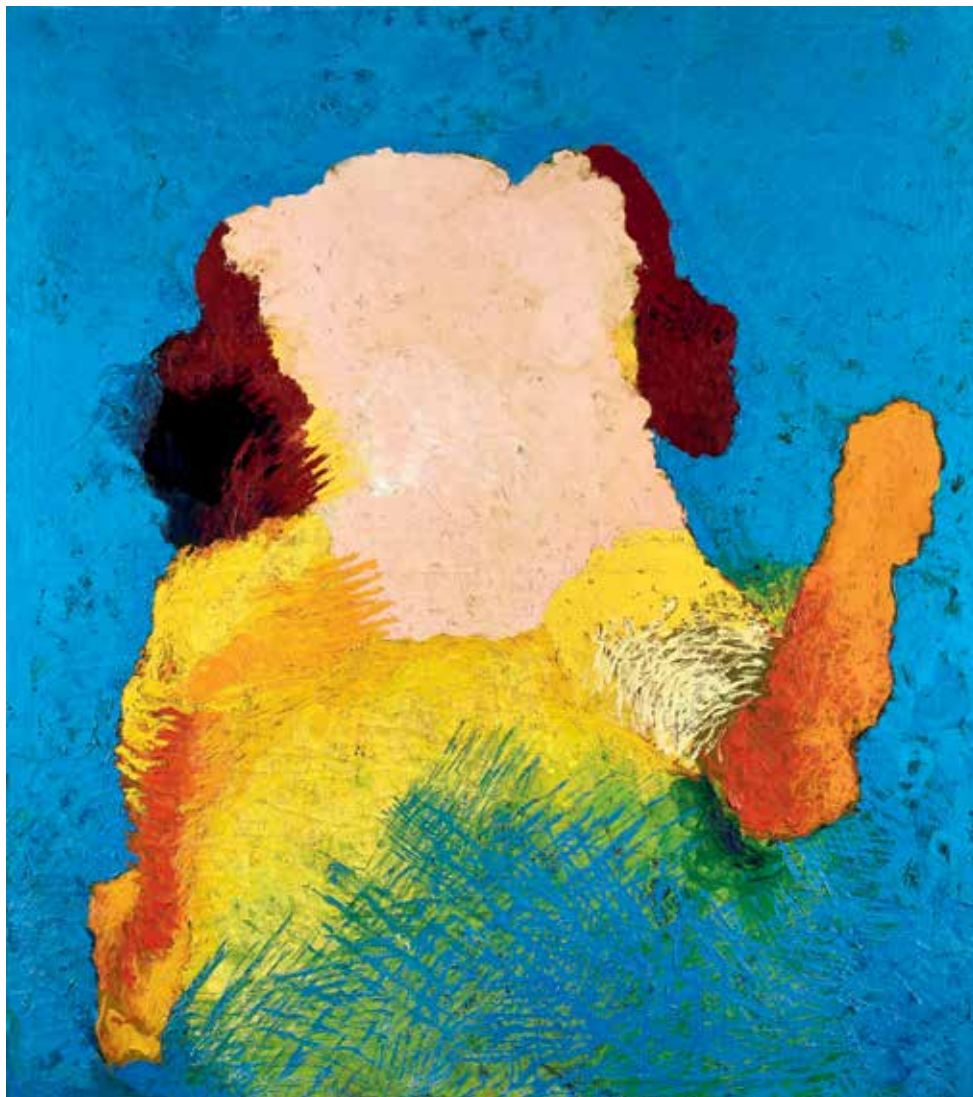




Jaroslav Róna, Hlava s maskou, 2012,
glazovaná keramika, v. 42 cm,
vyvolávací cena 95 000,-

Otakar Slavík, Pryč odsud, 1984,
olej, plátno, 144 x 130 cm
vyvolávací cena 290 000,-

Jan Vytiska, Tak hrál si s blátem..., 2014,
akryl, plátno, 120 x 185 cm,
vyvolávací cena 65 000,-





Jan Kaláb, Děravé pláty, 2014,
akryl, plátno, 55 x 55 x 8,5 cm,
vyvolávací cena 35 000,-

Pasta Oner, Cheezy, 2012,
akryl, plátno, 100 x 100 cm,
vyvolávací cena 35 000,-

Václav Menčík, Tleskající maňásek, 2012,
olej, plátno, 100 x 70 cm,
vyvolávací cena 85 000,-

Jan Švankmajer, Lezoucí ryba, 2011,
asambláž, 46 x 51 x 81 cm,
vyvolávací cena 180 000,-

aukce

**HOTEL PRAHA A ČESKÁ POJIŠŤOVNA
7. 12. 2014 OD 16.30 H
PRAHA - NOVÁ SÍŇ**



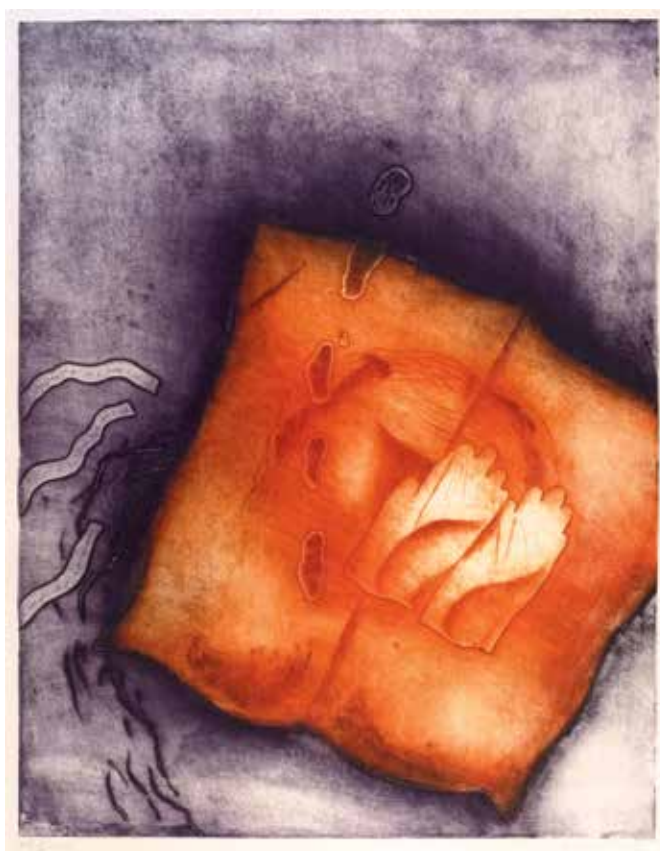
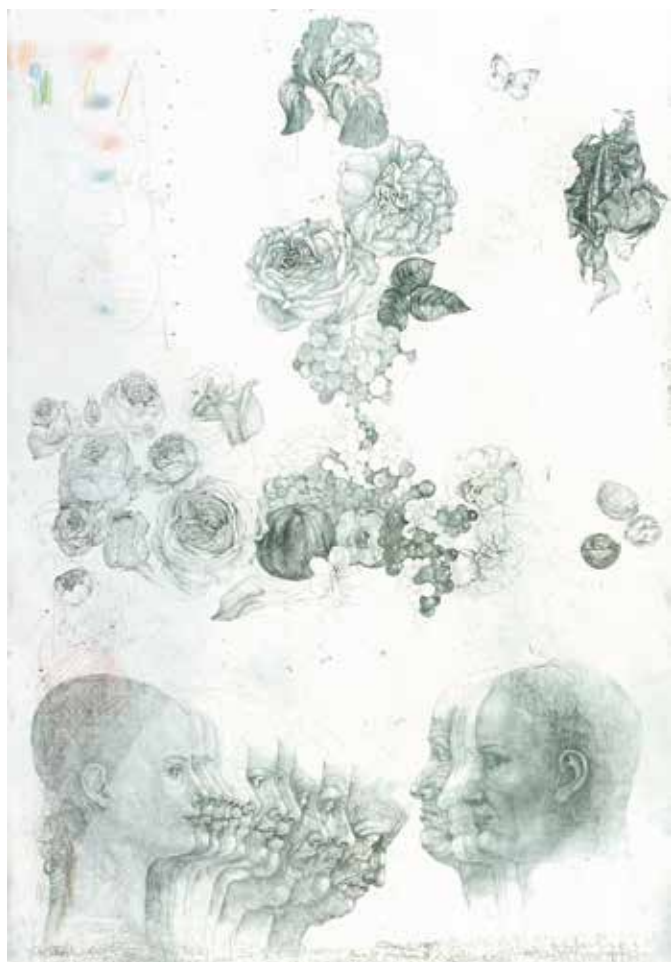
Daisy Mrázková, Skály, 1996,
tempera, plátno, 130 x 130 cm,
vyvolávací cena 140 000,-

Josef Liesler, Zneuznaný vynálezce, 1992,
litografie, 62 x 49 cm,
vyvolávací cena 7 500,-

Václav Fiala, Vertikály, 1994,
pastel, papír, 100 x 70 cm,
vyvolávací cena 20 000,-

Milada Mikulová, Krajina s cipřiši, 1977,
kombinovaná technika, sololit, 80 x 120 cm,
vyvolávací cena 4 000,-





Jiří Anderle, Vanitas VII., 1985,
pastel, suchá jehla, papír, 97 x 67 cm,
vyvolávací cena 32 000,-

Eva Bednářová, Rouška, 1972,
lept, 63 x 49 cm,
vyvolávací cena 1 800,-

Karel Langer, Moře, nedatováno,
olej, karton, 47,5 x 67,5 cm,
vyvolávací cena 2 000,-



Jaroslav Grus, Ostrava, 1949,
pastel, tužka, papír, 41 x 29 cm,
vyvolávací cena 6 000,-

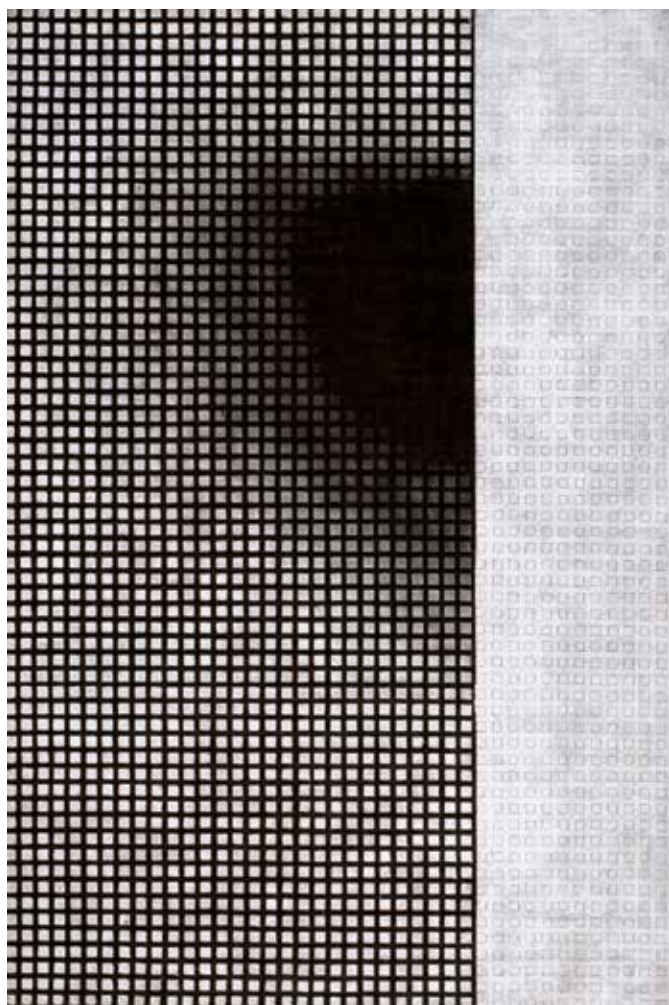


Jan Smetana, Předzvěst krásného dne, 1970,
olej, plátno, 40 x 50 cm,
vyvolávací cena 42 000,-

Libor Jaroš, Strom II., nedatováno,
olej, plátno, 102 x 102 cm,
vyvolávací cena 57 000,-

Marián Palla, Koloběžka, 1997,
olej, plátno, 105 x 90,5 cm,
vyvolávací cena 28 000,-





Dalibor Chatrný, Struktury I., 1967,
kombinovaná technika, plátno, 108 x 72 cm,
vyvolávací cena 64 000,-

Karel Oberthor, V manéži, 1979,
litografie, 39 x 45 cm,
vyvolávací cena 300,-

Josef Kos, Lom, nedatováno,
olej, plátno, 50 x 66 cm,
vyvolávací cena 9 000,-

Tomáš Rafí, Bez názvu, 1994,
akryl, tuš, papír, 64 x 73 cm,
vyvolávací cena 21 000,-

aukce

FOTOGRAFIE

7. 12. 2014 OD 15.00 H

PRAHA - NOVÁ SÍŇ



Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1978,
posthumous gelatin silver print, 27,3 x 20,8 cm,
vyvolávací cena 9 000,-

Eva Fuková, Káva pro pábitele, 1955,
vintage gelatin silver print, 34,7 x 26,6 cm,
vyvolávací cena 15 000,-

Petr Helbich, Z cyklu Bulovka, 1972-1974,
vintage gelatin silver print, 29,4 x 21,2 cm,
vyvolávací cena 3 000,-

Eva Fuková, Tanečnice, 1959,
later gelatin silver print, 27,3 x 31 cm,
vyvolávací cena 17 000,-



Miroslav Tichý, Bez názvu, 70.–80. léta,
vintage gelatin silver print, fix, karton, 25,2 x 17,5 cm,
vyvolávací cena 38 000,-

Jaroslav Rössler, Dým lány světelné, 1929,
posthumos gelatin silver print, 21,9 x 21 cm,
vyvolávací cena 10 000,-

Jan Svoboda, Fotografie pro paní A, 1970,
vintage gelatin silver print, 14,8 x 21,4 cm,
vyvolávací cena 15 000,-

Ladislav Postupa, Elsinor, nedatováno,
vintage gelatin silver print, 52 x 50,5 cm,
vyvolávací cena 10 000,-



Jan Reich, Smíchov – ulice Svornosti, 1979,
vintage gelatin silver print, 18,2 x 25,1cm,
vyvolávací cena 6 000,-

Jan Reich, Le Buci, 1969,
vintage gelatin silver print, 45 x 31 cm,
vyvolávací cena 17 000,-

Karel Koutský, Z cyklu Nalezená zátíší, 1992,
vintage gelatin silver print, 36,8 x 25,1 cm,
vyvolávací cena 3 000,-

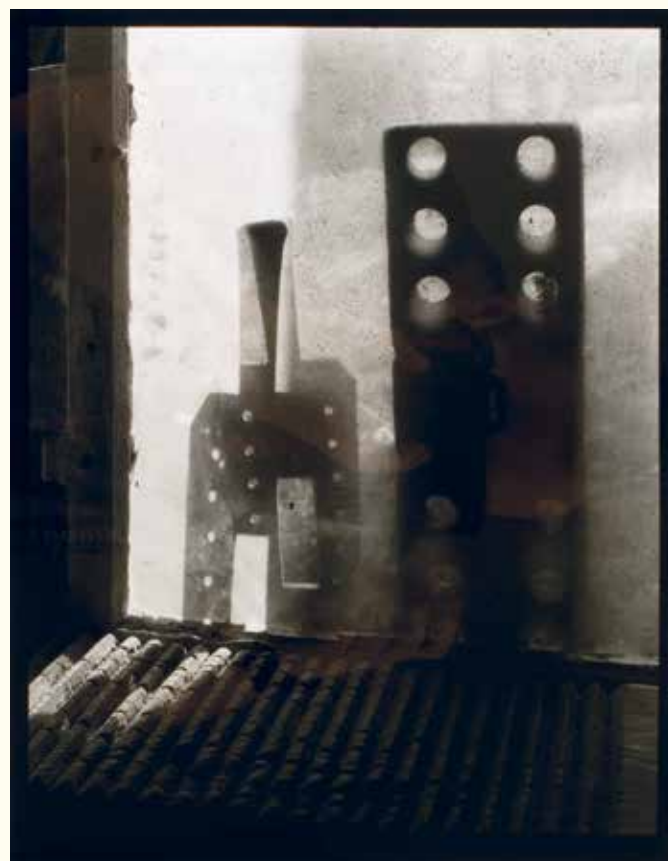




Tomáš Paulus, Know your rights, 2014,
vintage gelatin silver print, 28,3 x 35,1 cm,
vyvolávací cena 2 000,-

Jan Reich, Tramvaj č. 23, 1973,
vintage gelatin silver print, 21,1 x 13,5 cm,
vyvolávací cena 6 000,-

Jan Reich, Zátíší, 2007,
vintage gelatin silver print, 30 x 24 cm,
vyvolávací cena 13 000,-





Gabina Fárová, Sedící ticho, 1990,
vintage gelatin silver print, 71 x 56 cm,
vyvolávací cena 27 000,-

František Drtíkol, Tanečnice, 1921,
vintage gelatin silver print, 20,3 x 15,9 cm
vyvolávací cena 100 000,-

Ladislav Postupa, Svědomí, 1966,
vintage gelatin silver print, 40,7 x 27,8 cm,
vyvolávací cena 15 000,-