

Editorial

OBSAH

- 2 **téma**
Praha avantgardní
- 3 **výlet**
Kamil Lhoták: Praha
- 4 **archiv**
Josef Čapek
- 7 **hovor**
František Vobecký: Zapomenutý příběh
- 16 **objev**
Josef Váchal: Dáblova odstředivka
- 18 **o díle**
František Skála: Rajská zahrada
- 20 **výročí**
Jean-Paul Sartre
- 21 **kontinuita**
H. W. L. Púndža
- 22 **historie**
Umělecká beseda
- 25 **rozhovor**
Vladimír Věla: Mít svůj názor a za ním si stát
- 31 **z ateliéru**
Jakub Špaňhel: Fascinuje mě normální život
- 37 **sbírka**
Jít stále dál
- 43 **fotografie**
Fotograf Jaromír Funke
- 48 **mladí**
Kyklos: Tomáš Polcar v kruhu
- 55 **z ateliéru**
Poslední kubista: Václav Menčík
- 58 **aukce-profil**
Tradice nesvazuje: Sklářský výtvarník Karel Wünsch
- 60 **aukce-profil**
Václav Menčík: Práce na papíře
- 62 **aukce-profil**
Ivan Ouhel: Kresby malbou
- 64 **aukce-profil**
Karel Nepraš: Obnažené míjení
- 66 **aukce**
Sklo
- 68 **aukce**
Výtvarné umění
- 72 **aukce**
Velké formáty



Vážení čtenáři,

s rokem 2015 k vám přichází také toto číslo REVUE ART, nové vydání čtvrtletníku nejen o autorech časem prověřených a do širších souvislostí zasazených. Naleznete zde rovněž umění mladé, teprve si hledající místo a uznání, ale i dřívější díla neprávem pozapomenutá. V titulním příspěvku proto tentokrát výjimečně neobjevíte rozhovor s žijícím současníkem, nýbrž jakýsi „hovor“ nad rekonstrukcí ne zcela známého příběhu, který si jistě zaslouží nynější osvětlení. Proměny vnímání a posuzování umění jsou v čase a místě závislé na řadě okolností a nastalých konstelací. Některá osobní činění nebo dokonce celé vývojové etapy bývají vedle již obecně uznávaných (mnohdy však jen mechanicky opisovaných a konzumovaných) veličin opomíjena a deklarována. Již tzv. Vídeňská škola z přelomu 19. a 20. století s několika osvěceny historiky umění ve svém konečně nepředpojatém pohledu rehabilitovala a interpretovala dosavadní „úpadková“ období a poukázala na jejich plnohodnotné, byť svérázné kvality. Také od časů lineárního modernismu je těžiště vývoje převážně přímo spojováno s inovativními ismy či deklarujícími skupinami. Kolem těchto čilých hnutí však (ne)dobrovolně vždy oscilovala řada dalších individualit či solitérů snadněji přehlédnutelných nebo obtížněji zařaditelných. Svě „poslání“ mnohdy tito méně vehementní či spíše nenápadní umělci nenaplnovali tak cíleně z důvodů, o kterých se můžeme dnes jen dohadovat. Je tedy spíše na dalších generacích, konkrétně pak na pozorných jednotlivcích, aby nacházeli neméně zajímavá, avšak skrytější „odbočení“ vedená mimo hlavní proudy. Až pak se tyto dočasně ztracené příběhy navrátí do širšího povědomí a náležitěho zhodnocení v rámci dobových a v paměti přeci jen přetrvávajících souvislostí. Klidné čtení vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

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: 275 96 087

předplatné:
www.pragueauctions.com
info@pragueauctions.com

Šéfredaktor: Radan Wagner
Redakční rada: Petr Vaňous, Radek Wohlmuth, Lucie Šiklová
Grafická úprava, sazba: Martin Balcar
Ctp a tisk: Triangl

Titul: František Vobecký: Akt s růží, 1934, olej, plátno, 98 x 73 cm

téma



PRAHA AVANTGARDNÍ

Prolínání veřejného a soukromého prostoru je nevyhnutelné, avšak jeho smysl, míra a charakter jsou závislé na dobové atmosféře. V tomto ohledu je u nás unikátní období vymezené léty 1918–1938, tedy epocha První republiky probíhající mezi dvěma světovými válkami. Jedná se o kvas a proměny politické, sociální, kulturní a umělecké, tedy o intenzivní celospolečenské (sebe) vědomí, které přineslo mnohé hodnoty rezonující až do současnosti. Vzácná konstelace korespondující v mnohém s mezinárodním vývojem (zvláště Paříží) se stala historickým fenoménem nepřestávajícím nás dodnes přitahovat a fascinovat. Proto zřejmě nepřekvapí zájem o knihu s názvem Praha avantgardní s podtitulem: Literární průvodce metropolí v letech 1918–1938 od Kateřiny a Karla Pioreckých vydaná v nakladatelství Academia.

Již titulní strana se známou fotografií maskovaných malířů Jindřicha Štýrského a Toyen však naznačuje, jak byl tehdejší umělecký život patřičně provázán. Básníci, spisovatelé, malíři, sochaři, nakladatelé, kritici, novináři a další profese se pohybovaly v pražském kulturním centru na teritoriu, jehož „přístavy“ představovaly kavárny, vinárny, spolkové domy, ale třeba i kabarety. Nová situace umocněná vznikem svobodného Československa a mezinárodní vlnou moderny či avantgardy nabízela nevídané možnosti individuální orientace, která však hledala širší spřízněnou platformu. Mluvíme totiž o časech, kdy víra v nápravu pošramocného humanismu se upírala převážně k společnému úsilí, které se mohlo formovat v rozrůzněných skupinách, spolcích, ismech, manifestech a stranách. Dnes jsme vůči těmto názorovým okruhům poněkud přezíraví a skeptičtí a řadu tehdejších myšlenek považujeme za utopické. Avšak právě v tomto zápalu (někdy i boji) se rodila pozoruhodná díla s mimořádnou vahou a živou odezvou (kde jsou ty doby, kdy byla čerstvá básnická sbírka recenzovaná v několika denících, kdy výstava pobouřila či nadchla, kdy každé nekonvenčně tvořivé gesto znamenalo určitý smysl a úmysl).

Praha avantgardní je knihou mapující v hlavních rysech či událostech osobnosti a místa s nimi spojená. (Klade se zde důraz spíše na dějiny kulturní, ale nezapomínejme, že tato sféra se nepohybovala na pozadí nynějšího spíše postmoderního mlčení, ale naopak se vyjevovala na půdorysu politických přesvědčení a to především levicových). Legendární Unionka, Tůmovka, Edisonka, Arco, Akademický dům, Aventinská mansarda, Louvre, Topič, Daliborka, Montmartre, Beseda či Mánes a řada dalších veřejných – společenských míst byla svědkem osudových setkání, vzrušených rozhodnutí a nadšených činění. Publikace nezapomíná ani na soukromé adresy, které se staly památnými pro další, třebaže užší společenství (vila bratří Čapků, Teigeho či Kalistův byt apod.); a nechybí ani líčení pražských návštěv zahraničními vzory (Breton, Majakovskij, Le Corbusier).

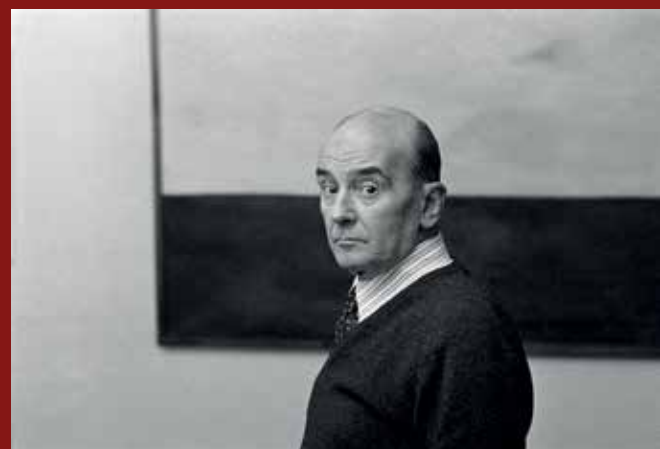
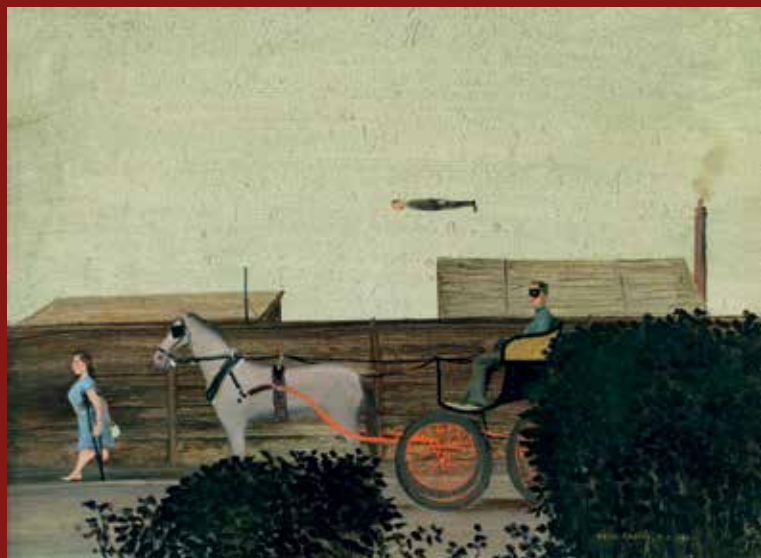
Autoři knihy čerpají většinou z cenných a dostupných pamětí, jakými jsou například: Všechny krásy světa Jaroslava Seiferta, Po proudu života Zdeňka Kalisty, Z mého života Vítězslava Nezvala, Nevzpomínky Karla Konráda, Ze života avantgardy Karla Honzika, Byli a bylo Františka Langera apod. Tak vznikla poutavá mozaika (s dobovými i současnými fotografiemi) přibližující nejen cíle nočních tahů, ale i místa, kde se četly a studovaly zahraniční noviny a odborné časopisy, diskutovaly nové směry a plánovaly smělé záměry. Nejčastěji jsou zde zmiňovány osoby související s Devětsílem (Teige, Hoffmeister, Nezval, Wolker, Seifert, Vančura), Pátečníky (bratři Čapkové, Langer, Peroutka, Šusta), Táfrundou (Firt, Poláček, Voskovec, Bass) nebo Osvozeným divadlem (Voskovec, Werich, Ježek, Štýrský, Mrkvička). Celý prvorepublikový „příběh“ je pak shrnut v závěrečném kalendáriu klíčových dat a událostí. Co se asi bude za sto let vědět a psát o současném dění?

Radan Wagner

výlet

Kamil Lhoták

Praha



Kamil Lhoták, 1978, © Jaroslav Brabec

Kamil Lhoták, *Vlastní portrét s chimérou*, 1943,
olej, malířská lepenka, 23 x 29,5 cm,
© Galerie Vltavín, Kamil Lhoták - dědicové

S nástupem mladé generace se také během čtyřicátých let 20. století mění pohled na krajinu. Někteří malíři obrátili svou pozornost spíše k městským parkům a perifériím. Do nahlížených scénérií tak nechali pronikat nové civilizační a sociální atributy.

Dosavadní impresionistické či surrealistické vnímání krajiny – okolní či „vnitřní“ reality – bylo s novou dekadou rozšířeno o další témata. Vše prostupující technická civilizace přinášela okouzlení i odcizení. Romantické reflexe panenské přírody byly zpravidla vystřídaný jiným zájmem. Město se stalo krajinou. Obyčejný život nabízel inspiraci, jeho otevřené prostory a nesčetná zákoutí nahradily jímavé venkovské horizonty. Do této atmosféry vstoupil Kamil Lhoták, rodák z pražských Holešovic, nejprůmyslovější části města. Zaznamenával nejen její proměnlivou podobu, ale také se imaginárně vracel do období konce 19. století. Na jeho obrazech se tak snoubila doba současná i minulá. Skutečnost se měnila v poetické snění. Odkaz poetismu dvacátých let byl zřejmý stejně jako obdiv k malíři A. Chittussimu nebo J. Šímovi. Opojení velkoměstem Lhoták vylíčil takto: „Pražská předměstí, zejména Holešovice, krajina, kde omšelé zdi s dehtem impregnované ohrady továrních objektů nahrazují stromořadí. Hubené akáty se kupí kolem telefonních budek. Květiny tam rostou toliko na střechách moderních činžáků, v umělých zahrádkách, třicet metrů nad zemí. Je to velkolepá podívaná... ulice, železobeton, cihly, kandelábry, prkenné ohrady, vítr, déšť, kouř, mlha. Holešovice, Nusle, Michle, Žižkov. Obrovský park v bezprostřední blízkosti současných továren – Stromovka.“ I když Lhoták náležel k legendární Skupině 42, zůstává solitérem. Jeho městské krajiny, poznamenané také etapou surrealismu, jsou přes svou civilnost čímsi magické a nostalgické. Postavy v nich zahlédneme jen zřídka, spíše jako stafáž v ulicích, balónech, na střechách či v parcích. Jejich přítomnost zpravidla jen tušíme. Dobové recenze zmiňují, že „malíř ukazuje stopy člověka, jenž právě odešel, ale který je stále přítomen.“ Zdánlivě banální realitu obestírá Lhoták poezií. V terénu nikdy pořádně nemaloval. Procházel svým oblíbeným prostředím, toulal se po periférii. Až v ateliéru volně skládal vlastní zážitky a dojmy. Kombinoval je s automobily, bicykly, parníky, lokomotivami, letadly, papírovými draky, špičatými stany, pruhovanými barely, barevnými terči, opuštěnými jehlany, odloženými věšáky či s reklamními tabulemi pod modrým nebem. S postupem času se od města stále častěji přikláněl ke krajině. „Svět, ve kterém žijeme“ se ztišil. Ke klasickému plenéru se však neuchýlil, to bylo jaksi generačně zapovězeno a odvrženo coby nemoderní. Nicméně realitě, na rozdíl od svých druhů, se nikdy zcela nevzdálil. Vycházel z konkrétních míst, která však ozařoval vlastním pohledem a fantazií. Jako samouk byl svérázný. Maloval i místa, která nikdy nenavštívil, avšak jejich podobu řádně nastudoval. Měl dar metaforou zobrazit jemná hnutí a prchavé chvíle. Ve svých obrazech uměl zastavit čas, vytvářel prazvláštní mytologii moderního člověka. Jako nemanželské dítě, postižené navíc následky obrny, byl pokorný a citlivý, rád se družil a vášnivě diskutoval. V šedesátých a sedmdesátých letech jeho umělecká aktivita vrcholila. V roce 1990 namaloval, již těžce nemocný, obraz se symbolickým názvem: Meteor padá do moře. Zemřel 22. října. Popel z urny rozprášil jeho syn z kopce Čičov u Libochovic. Přál si splynout s krajinou.

Kamil Lhoták (1912 – 1990) byl malíř, grafik a ilustrátor. Na přání matky studoval práva. Jako umělec byl autodidakt. Stal se zakládajícím členem Skupiny 42 (1942 – 48), sdružením malířů, básníků, sochaře, fotografa a teoretiků (F. Gross, F. Hudeček, J. Kotík, J. Chalupický, J. Kotalík, I. Blatný, L. Zívra a další). Jeho raná tvorba je pod vlivem výstavy Poezie 1932, později J. Šímy či B. Kubišty. Umělecky vyjádřil poezii městského folklóru a moderní civilizace. V jeho později osobitěm díle plynule rozvíjel své představy magické reality, od které se nikdy nevzdálil, přestože držel krok se současnými trendy (pop art, op art, nová figurace). Lhoták byl také autorem ilustrací známých knížek, například Dědeček automobil od Adolfa Branalda.

Radan Wagner



archiv



Josef Čapek

V meziválečném období krystalizovaly a dále se v různých směrech rozvíjely moderní či avantgardní směry. Časem se jejich zacílení, ale i sebenahlížení proměňovalo v závislosti na situaci a místě. V Československu měl tento nebývale čilý děj také svá specifika, ke kterým se vyjadřovali mnozí aktéři. Jedním z klíčových byl Josef Čapek (1887–1945) – malíř, teoretik, kritik a redaktor. Na scéně se objevil jako člen Skupiny výtvarných umělců (1911–12) nebo jako jeden z Tvrdosíjňých (1929–39). Souběžně s výtvarnou tvorbou se věnoval i psaní mnohdy zásadních statí. V příspěvku, který zde přinášíme, se v časopise Umělecké besedy (Život, 1/1933) inspirativně zabývá vztahem domácího a světového umění.

Život na dluh

Je tomu hezky dáno, kdy jsem ucítil pohnutku, napsati článek Kapka vody; tehdy, v časech válečných bolestí, zvedlo se až horečnaté blouznivé volání po národním umění, volání, které – zdálo se mně – při všem svém vystupňování maximalismu žádalo méně, než může opravdové umění v daném místě a čase podati. Bylo přece jen zřejmo, že toto tak zvané národní umění (příliš široce a nevybíravě pojeté) bylo z valné části jen velice prostoduchou představou, umělou konstrukcí a často i překážkou přirozeného postupu umění. Stavěno na odvozenosti, na eklektickém tradicionalismu a na vnějšnostech folkloru, mohlo by příliš často býti jen dutou formou bez živější a hlubší podstaty, nesvobodným a netvořivým formalismem, nastoleným do díla národní kultury na úkor plodnějšího růstu a zrání, které u zdravého a činorodého umění vždy především musí býti živeno skutečnými silami vývoje a osobností. Tedy, že by se mu nedostávalo živé krve a že snadno by se mohlo státi jen jalovou národní lží.

Po letech, kdy ono volání a horování vyznělo hodně hlouše a kdy potom výbojům modernějšího, světovějšího pojetí bylo popřáno dosti místa i času, bylo by nespravedlivě nepřiložiti stejně věcné měřítko zase na to, co nám ta opačně, světověji a mezinárodněji orientovaná výtvarnická produkce přinesla nebo nepřinesla.

Nestrkejme před tím hlavu do písku, že je z velké části stejně odvozeně formalistní, stejně formulovaná, vnější a nesvobodně netvořivá jako ta, která hrozila státi se jistým kulturním baráčnictvím. Že je stejně stranou skutečných sil vývoje a díla osobnosti, že rovněž ona se vyčerpává na dutosti bez života a podstaty. Jestli tamta se povážlivě blížila nebezpečí národní lži, stává se tato velmi snadno lží kulturní.

Kde se jí nedostává vlastní krve, tam nezbyvá než bráti život na dluh. Vypůjčovati i se vším, co veškerou svou povahou a podstatou, svou živou podobou náleží jinam a co nám pod žádným rozumným a důstojným titulem nenáleží: naplňovati domácí výtvarnickou produkci až i tím, co bychom bezmála mohli už nazvati cizím folklorem.

Budiž dovoleno dlouholetému návštěvníkovi našich výstav, aby tu konečně jednou řekl, že příliš často a příliš mnoho je mu přihlížeti výtvarnické kultuře konec konců přece jen domácí, československé výroby, orientované zhusta jen tím, že své, někdy až i hodně rachitické tělíčko odívá pro lepší zdání cizím národopisem. Nejsou v této zemi ničím životem a světem ty tak národopisné charakteristické podnosy s všemožným ovocem, ty láhve s likéry a víny, které nikoliv u nás, ale v románských zemích jsou denně dvakrát, po obědě i po večeři, pro potěchu chuti i oka na stole. Tam jsou prostou a samozřejmou skutečností, denní a vezdejší složkou života



foto: archiv

a především tam obrací se jejich obraz od života k životu. Ne v Praze, ale v Malaze je kytara národním hudebním nástrojem; najde- te ji tam v každé domácnosti, za soumraku zaznívají z každého domu její rytmy; Picasso, Španěl každou kapkou své krve, neváhal tomuto tak národnímu hudebnímu nástroji vyhradit velké a láskyplné místo ve své malbě, vraceje se k tomuto kusu svého světa s tr- vavě neumdlélou, trvale básnivou tvárnou představivostí. Věcný malířský inventář tolika našich výstavních obrazů musí být nejprve mobilizován Picassem, aby došel oprávněnosti a pozornosti před očima snobů. Picassem, umělcem tak význačně a vypjatě národní- ho, španělského založení, mistrem, který své umění sám definoval jako umění deníku; a hledme tento jeho deník (zajisté že deník je výrazem všeho nejosobněji žitého) je i se svými nejvázanějšími zážitky i se svou nejbytotnější obrazotvorností znovu psán v Praze, stopován do všech svých nejvnitřnějších i nejosudovějších hnutí a proměn, jako kdyby mohl být životní náplní ještě někoho druhého než toho, jemuž vlastní dílo je deníkem vlastního bytí. Právě se, Picasso sám vysmál se činění takovýchto svých následovníků slovy „du Picasso pour les pauvres“, tedy náhražkové umění pro nuznější umělecké periferie. Ale zde, odtud jeví se to ještě o něco horší: je to kultura na dluh, na dluh domů i ven.

Říká se, že v umění na námětu, na obsahu nezáleží; že nejpodstatnější je tu jak a nikoliv co. Ovšem; ale nezáleží-li, proč setkáváme se na výstavních kompozicích u nás teď tak vytrvale se ženami s antickou drapérií, odpočívajícími na březích Egejského moře, s efebými a atlety, vedoucími plašící se bělouše, s postavami pompeianských fresek a reliéfů, co je světem, ba ne, domovinou de Chirica, i s tímto antickým architrámem, či zlomkem ionského sloupu, který zaplňuje nějakou kompoziční díru? Zajisté; tento obsah, tento námět má pro nás svůj kulturní střih, vývojku fasonu, svou kulturní salonnost. I nosí se toho jako ženských čepic posazených šikmo na ucho. Zajisté, brandýštit dragouni, plavící koně a koupání ve Vltavě, to by našim lidem čpělo příliš barbarsky, z toho by jim bylo cítit domácí folklor, i jest tedy výhodnější, salonněji se to vyjímá, navléci na sebe folklor cizí.

Vyskytne-li se kreslíř, který miluje něžné kadeře u dívčích čel, ozdobené copánky, věnečky i květy ve vlasech, je prospěšnější, když pro ně sáhne do hlubinného dávnověku, k ženám ze staré Kréty, k těm minojským, do dávné Persie a Indie, do Itálie a rokoka; ovšem- že i děvčata z Moravy mívají půvabné účesy, květy i roušky kolem hlavy, i ony mají přiléhavé živůtky, i jim pěkně padnou sukně, i ony mívají v ruce džbánky a košíky s ovocem, ale co dělat, když krétský copánek je kulturou a ten moravský jen pustým folklorem, když ten domácí má přitěžující obsahovost a ten minojský ne! Ten cizí svět se svými vysloveně národními, až národopisnými znaky se nám jeví kulturou, co ten domácí je jen anekdotickou syrovostí, cizí folklor nese pro nás na sobě ovzduší vývojovosti a pokrokovosti, co ten domácí svět nám připadá nasáknut nebezpečnou konservativností a konečně: ten cizí, přejímaný, ten nám i ve velmi průměrném podání vyhlíží nóbl, ten domácí však, který má být žit a uměleckou formou vykoupen, nám i při dobrém a čistém výrazu připadá tak jaksi nějak kýčářský.

Nechci ovšem nijak zevšeobecňovat a vždy budu dalek toho kázat nějaké omezené domostrojství. Ale toto jest pravda, že taková jest slabost českého výtvarnictví: jeho nedostatek odvahy, nedostatek života placeného bezprostřednějším poznáním a pak i bez- prostřednějším výrazem, nedostatek tvořivé mohutnosti, než je jen čilá učenlivost, plodnější žádosti, než je pouhá kulturní ctižádost; příliš vypůjčované kultury. A tam pak i vypůjčovaný život, vypůjčovaná skutečnost, valná neschopnost poznání a uznání bezprostřed- něji tvořivou formou to nejbližší a vlastní. Tu pak odíváme hubenosti své umělecké nahoty velkými záplatami třebaš i z cizího folkloru a mnozí si v tom dovedou vykračovat i nadměru významně a hrdě.



Tanečnice, 1929,
olej, plátno, 100 x 71,5 cm

Vobecký



foto: archiv

František Vobecký

Zapomenutý příběh

Každá historická epocha je zpětně nahlížena v závislosti na dostupných a ustálených informacích, ale i osobní projekci. Z jednotlivých časových period na nás dýchá nezaměnitelná atmosféra, respektované hodnoty, tušené příběhy i jejich trvalé stopy. Československo, tedy První republika, vzbuzuje v našich představách spíše idylickou a nebývale svobodnou tvůrčí konstelaci, noblesní kulturu a překotně se vyvíjející výtvarné umění, které dodnes skrývá pozoruhodné osobnosti. Takovou také byl neprávem zapomínaný František Vobecký – krejčí a umělec mnoha tváří.

Meziválečná Evropa se oddávala mírovému nadšení podle hesla *carpe diem* (užívej dne) a náležitěmu společenskému životnímu stylu. Československo se řadilo k nově zrozeným státům a jako nejrozvinutější země bývalého Rakouska – Uherska nabíralo při svém dalším rozvoji rychlé tempo. Nová vizuální reprezentace v podobě tzv. národního stylu přinášela množství zakázek, zejména v oblasti architektury, užitého umění či řemesel. Běžný život se programově sblížoval či dokonce prolínal s uměním, tak jak to vyučovaly a hlásaly Bauhaus v Německu a De Stijl v Holandsku. Celková, mnohdy však utopická vize postupovala do všech směrů a činností kulturní a sociální sféry.

Také v Československu stál nad uměleckým modernismem či avantgardou vše zastřešující styl. Namísto slohových dogmat nabízel otevřený přístup k nově se objevujícím a rychle proměňujícím tendencím – vždy inspirativním a mnohdy elegantním. Vzájemné působení různých odvětví bylo evidentní. Tak vedle výtvarného umění mohla stanout i oděvní móda, která se již od počátku 20. století týkala i „kumštýřů“. Mýtus o zpustlých bohémech se vytrácel, jak o tom referuje například spisovatel František Langer ve svých pamětech. Byli a bylo: „Bratři Čapkové v Unionce vystupovali oba v stejných, studentsky šitých šatech, hnědých jako mléčná čokoláda, se stejnými občanskými buřinkami a vázankami...“.

František Vobecký (1902–1991) vstoupil aktivně do takového

dění v první polovině dvacátých let. Jako nadšený a všestranně tvořivý člověk se nejprve vyučil krejčím, ale již v letech 1923 – 26 docházel vedle svého zaměstnání na večerní kurzy kreslení na Ústřední škole dělnické v Praze a současně studoval cizí jazyky. V podobně širokém záběru pokračoval i při studijním pobytu v Paříži (1926–27), kde pracoval v jednom ze salonů haute couture a zároveň byl žákem výtvarných škol Academie Colarossi a Academie de la Grande Chaumier. A samozřejmě, že také pravidelně navštěvoval slavný Louvre i výstavy současného umění. Po návratu do Prahy se postupně stal žádaným střihačem a modelářem (od roku 1931) špičkových módních salonů Rosenbaum a Podolská, která měla blízko k výtvarnému umění. Hana Podolská (někdy označována jako česká Coco) si mohla dovolit otevřít v roce 1914 svou velkolepou živnost v paláci Lucerna díky své pílí, ale i sňatku s movitým polským šlechticem a malířem Viktorem Podolskim. V tomto prestižním salonu se scházela vybraná klientela (Marie Baťová, Olga Scheinpflugová, Lída Baarová, Eliška Junková, Hana Benešová), ale i zajímaví a nadaní zaměstnanci – vedle Vobeckého byli zde spolupracovníky fotograf František Drtikol či Hedvika Vlková, která se později stala vedoucí pedagožkou na VŠUP (1949–70). Tam také přizvala Vobeckého, který zde řadu let externě vyučoval střih (1964–76). Stejně jako malířství a sochařství, i móda se snažila pravidelně a bezprostředně sledovat nové pařížské



Akt, 1926,
olej, plátno, 65 x 46 cm

Zátiší se džbánem, nedatováno,
olej, plátno, 80,5 x 65 cm



trendy. Během působení Vlkové u Podolské (1922–38) jezdily tyto dámy na „špionážní“ výpravy do samého centra dění. (Zábavné jsou vzpomínky na jejich počínání v Paříži: jakmile viděly v nějakém salonu zajímavý nápad, vběhla Vlková na toalety a nový objev si rychle zakreslila do ukrývaného bloku).

Vobecký byl prvotřídním krejčím, ale i pozoruhodným malířem a ceněným fotografem. Jeho jméno i dílo však bylo později – a na dlouhý čas – zapomenuto (po roce 1949 se sice stal členem SČVU, opustil však avantgardní principy a přestal dočasně fotografovat; jeho výtvarná tvorba se stala pouze soukromou záležitostí. Bohužel se nedochovalo svědectví, spravující nás přesněji z jakého důvodu se do tohoto ústraní uchýlil. A tak se můžeme jen dohadovat, zda se jednalo o tvůrčí „vyhoření“, zklamání z nenaplněných avantgardních cílů či o rozhodnutí spojené s nastalou politickou situací).

„K nejpříjemnějším a nejzajímavějším okamžikům v práci uměleckého kritika patří objevování a interpretování tvorby dosud zcela neznámých autorů. Umělecká díla totiž mají zvláštní a velmi diferencovaný vztah k času. Některá vydají všechnu svou energii v okamžiku svého zrození a zakrátko zhasnou, jiná se ve své bohatosti a mnohotvárnosti podobají stálícím, z nichž ovšem každá doba přijímá poselství jiné vlnové délky; některá svou dobu předstihnou a začíná jim být plně rozuměno až po čase, který je někdy možné měřit na celé generace. Jsou ov-

šem i taková díla, jež nakrátko zazáří a znovu se rozsvítí po kratším či delším období úplného zatmění. Do této skupiny bychom mohli zařadit i předválečnou tvorbu Františka Vobeckého, která byla teprve nedávno aktualizována nejen zvýšeným zájmem o fotografii, ale i celou současnou senzibilitou, náhle schopnou přijímat signály, které ještě před nedávnem zdánlivě nedávaly valný smysl.“ Těmito slovy uvádí František Šmejkal objevný blok o Vobeckém ve své obsáhlé knize Imaginativní umění, která vyšla roku 1996. Kromě výjimečné epizody – Vobeckého výstavy obrazů v Galerii Československého spisovatele v Praze na Národní třídě v roce 1959 doprovázenou katalogem s textem Jaromíra Pečírky - se dlouho nic nedělo. Skutečným objevitelem byl právě až historik umění Šmejkal. V roce 1982 uspořádal Vobeckému výstavu fotografií v Kabinetu fotografie J. Funkeho v Brně a v roce 1985 představil jeho ranou malířskou tvorbu (1926–38) v Galerii hl. m. Prahy.

Co tomuto znovuobjevení předcházelo? Vobecký se začal prosazovat na výtvarné scéně ke konci dvacátých let. Teprve v roce 1931 lze sledovat v jeho obrazech jistý posun – rozrušení optického vjemu i autonomizaci výrazových prostředků po vzoru Rauola Dufyho. Jako generační souputník členů Devětsilu se však pozvolna sblíží s jejich poetikou a výtvarnými názory demonstroványi lyrickým či křivkovým kubismem, který osobitě rozvinul v pozoruhodné sérii Zátiší z roku 1931. Kompozice



Odpočívající, 1932,
olej, plátno, 47 x 56,5 cm

Zátiší, 60. léta,
olej, plátno, 90 x 70,5 cm

Půlnoční návštěva, 1932,
olej, plátno, 48 x 56 cm



Měsíc nad řekou, nedatováno,
olej, plátno, 70 x 90 cm

Půlakt, nedatováno,
olej, plátno, 84,5 x 60 cm



Akt, nedatováno,
olej, plátno, 46,5 x 57,5 cm

strukturálně zdrsňených a prostupujících se barev, skutečnost zastupovaná lineárními znaky i nezobrazující čistě emoční gesta se stávaly ve výsledku „čistou výtvarností“. Kubismus se takto vracel k realističtějšímu pojetí s důrazem na kolorismus – krajiny či zátiší se staly námětem pro četné variace problematiky vzájemného působení barevné hmoty a lazury, světla a stínu, linie a plochy. Celý proces se tím přiblížil dobovému akcentování „vitálního a smyslového realismu“. „Dnes má umění jiné směrnice jdouce spíše k formální své očištění, tak se může volně, bez vedlejších přítěží oddat samo v sobě a v čiré malebnosti,“ napsal v textu mířícím proti přežitému „vlastenčení“ do Volných směrů v roce 1928 poněkud naivní Václav Špála. Právě tento malíř doporučil Vobeckého za řádného člena SVU Mánes, kterým se také stal v roce 1931 (v letech 1929 a 1930 vystavoval s tímto tehdy renomovaným spolkem jako host).

Od roku 1930 se začalo Vobeckého dílo objevovat ve spolkových Volných směrech a na kolektivních přehlídkách, jejichž společným jmenovatelem se staly senzuační tendence. Ty šly naproti dobovému vkusu a staly se během třicátých let součástí modernismu s konzervativními znaky. „Umělecká pravda“ stála nad realitou nebo ji alespoň idealizovala – mírnila expresivní přednes a mnohdy byla pouhou formální hrou. Taková estetika se stále více uplatňovala v ženských aktech (Václav Špála, Vít Kremlička, František Tichý), v motivech květin (Vincenc Be-

neš, Antonín Slavíček, Bořivoj Žufan) či krajiny (Bedřich Piskač, Bedřich Fiegl, Otakar Nejedlý, Josef Čapek).

Během třicátých let je Vobecký, stejně jako celá řada jeho kolegů, neodvratně přitahován surrealismem importovaným k nám z Francie jako protipól vzrůstající se abstrakce. Česká tradice, vždy inklinující spíše k imaginativní poetice, zaručovala náležitě přijetí surrealismu, který se stal spolu s architektonickým funkcionalismem hlavním proudem. V roce 1935 uskutečnil iniciátor a guru surrealismu přednášku o novém hnutí na půdě SVU Mánes. „Magická“ Praha se mu zdála pro svou tajemnou atmosféru i pohnutou historii ideálním místem pro další šíření; ve skutečnosti však kladné přijetí surrealistických principů připravila svým poetismem avantgardní skupina Devětsil v čele s Karlem Teigem a Vítězslavem Nezvalem a jejich politickou orientací. Obecně se působením surrealismu výtvarný projev stal nositelem hlubších významů, reflexí nevědomí a polem otevřeným pro experimentování s výtvarnými prostředky.

V budově Mánesa se také uskutečnila jedna z nejdůležitějších pražských meziválečných výstav. Pod názvem Poezie 1932 předvedlo surrealistické hnutí v tvorbě českých umělců (Emil Filla, František Janoušek, Vincenc Makovský aj.) i zahraničních hostů (Hans Arp, Salvador Dalí, Max Ernst, Paul Klee a mnozí další) vnitřní sílu a bohatou rozrůzněnost. Od dozívajícího Devětsilu přes vrcholící artificialismus mířila přímá cesta k sur-

Zátiší, nedatováno,
olej, plátno, 38 x 46 cm

Sedící akt, nedatováno,
olej, plátno, 96 x 65,5 cm



realismu v mezinárodním měřítku. Vobecký se této inspirativní přehlídce neúčastnil, ale její vliv byl v jeho tvorbě náhle patrný. Opouští kubistický slovník a v obrazech přijímá a rozvíjí zvláštní metamorfózy evokující obludné květiny, číhající fantómy a dramata proměňující každodenní výjevy v naléhavé situace se skrytými významy. Tak jako například v příbuzné tvorbě Aloise Wachsmanna, i zde vstupuje do popředí improvizace a spontaneita. V polovině třicátých let se Vobeckého tvorba rozbíhá do dvou základních směrů. Jeden míří až na hranici abstraktního výrazu složeného z elementárních biomorfních forem, jaké známe ze surrealistických děl Juana Miróa či Hanse Arpa. Naopak druhým směrem se Vobecký blíží k veristickému zpodobování zdeformovaných plastických tvarů zasazených do reálného prostoru – tedy k takovému pojetí, jaké zvláště proslavil Salvador Dalí. Tyto Vobeckého vize mají tísnivou atmosféru ztemnělých prostor uzavřených zdmi a jen s malým průhledem otevřeným do jiného světa kdesi za obzorem. Od roku 1935 se malíř svými obrazy postupně opět vrací k lyričtějšímu uchopení reality. Nevědomě motivované představy zachycuje spíše v kresbách, které se staly svou lehkostí a bezprostředností vhodnějším médiem. V této souvislosti Vobecký nalézá novou techniku – v roce 1936 byl u nás patrně první, kdo se zabýval dekalkomanií, objevenou o rok dříve Oscarem Dominquesem. Jeho práce, uveřejněné v Bretonově revue *Minotaure*, vycházely z automatické

techniky počítající s divákovou volnou interpretací. Takové postupy Vobecký později používal pro vyhotovení pozadí svých konstruovaných a fotografovaných koláží. Tehdy se tyto pomocné práce jevily pouze jako součást jednotlivého díla – při pohledu dnešní optikou obtožijí i samostatně, coby pozdější projevy lyrické abstrakce.

V roce 1936 probíhala v Mánesu Mezinárodní výstava fotografie, které se překvapivě zúčastnil i Vobecký (připomeňme však, že spolu s Drtikolem už dříve fotografoval modely v módním salonu Podolská, která prosazovala moderní způsob propagace). A hned na první pokus zaujal svými imaginativními snímky na prestižní expozici. Malíř Vobecký vytvořil své fotografické dílo v letech 1935–37. Začínal, podobně jako Jaroslav Funke a později Jindřich Heisler, asamblážemi předmětů – toto „zátiší“ pak nasnímal shora a dále s ním pracoval – a navázal tak na metodu náhodných setkání snového asociativního charakteru. Patrná je také inspirace kolážemi Maxe Ernsta, jindy jsou zas zřejmé ozvuky Vobeckého malířského díla. Vedle vlastních dekalků používal mnohdy také detaily jiných fotografií či nalezených rytin. Celkové, erotikou nabitě, vyznění se zřejmě nejvíce blíží kolážím a montážím Karla Teigehe.

Na základě Mezinárodní výstavy fotografie v pražském Mánesu v roce 1936 vznikla v tomto spolku fotografická sekce, čímž bylo vycházející mladé médium akceptováno jako rovnocenné

Portrét ženy, 1946,
olej, plátno, 69 x 55 cm

Ležící akt, 1932,
olej, plátno, 67 x 96 cm





Akt, nedatováno,
olej, plátno, 80 x 60 cm

Zátíší s mandolínou, 1931,
olej, plátno, 72 x 100 cm

Klárov, nedatováno,
olej, plátno, 74 x 99 cm





U řeky, 1937,
olej, plátno, 73,5 x 90,5 cm

ostatním tradičním výtvarným disciplínám. Výběr členů byl však přísný. Vedle teoretika Lubomíra Linharta, filmaře Jiřího Lehovce a malíře Jindřicha Štýrského a Františka Vobeckého se stali jejími členy jen tři „nefalšovaní“ fotografové – Jaromír Funke, František Pekař a Josef Sudek. V roce 1936 uspořádala v Mánesu tato nově založená sekce svou výstavu, na níž zvláště Štýrský a Vobecký (37 položek) představili téměř všechny své konstruované fotografie, které zaznamenaly největší pozornost i náležitý rozruch. O rok později se sekce představila v Divadle E. F. Buriana (rozšířená například o Miloslava Háka, který v divadle pracoval jako fotograf). Československo se vedle Francie a Německa postupně stalo centrem evropské fotografie. Zvláště její surrealistická podoba (spojující výtvarnou poetiku s poezií) z třicátých let byla vyhledávaným a nejvíce ceněným příspěvkem mezinárodní avantgardě.

Vobecký začínal jako módní fotograf, který publikoval své práce v časopise Měsíc, aby se pak intenzivně, ale nakrátko věnoval také volné tvorbě, která však trvala jen do roku 1937. K té se vrátil až po dlouhé odmlce – v roce 1974 v podobném retro-avantgardním duchu. Vobeckého fotografická tvorba se dočkala náležitého zhodnocení až s opětovným zájmem o meziválečnou avantgardu, který vzrůstal během šedesátých let. Jeho snímky se tak staly významnou součástí renomovaných či specializovaných světových sbírek. Malířská tvorba byla obje-

na zásluhou již zmíněného Františka Šmejkal, který Vobeckého tvorbu zařadil také mezi exponáty průlomové výstavy Lyrický a imaginativní kubismus 1926–35 roku 1983 na brněnské přehlídce. Vobecký však již v té době žil stranou kulturního dění, převážně na své chatě v Pikovicích. Zemřel, bez větší pozornosti kulturní veřejnosti, v Praze roku 1991 ve věku nedožitých 88 let. Můžeme jen litovat, že tento všestranný a talentovaný světově uznávaný člověk, který prošel různými a mnohdy pestrými životními i uměleckými etapami, nezaznamenal své paměti. Vobeckého význam jako malíře a fotografa nadále roste s dalším mapováním celého dobového kontextu. Nenáležel sice k radikálním objevitelům a neochvějným průkopníkům, ale přesto jeho různorodá práce obohatila sledovaný vývoj především svou básnickou intenzitou.

Radan Wagner



J. Váchal

Ďáblova odstředivka

Stává se, že některá díla zmizí beze stopy a objeví se až díky souhře šťastných náhod. To je případ Ďablovy odstředivky tajemného Josefa Váchala (1884–1969). Dlouho se mělo za to, že se tato jedinečná autorská kniha ztratila, ale najednou se objevila. Navíc spolu s řadou umělcem ručně kolorovaných dopisů adresovaných sběrateli Rudolfu Klinkovskému ze čtyřicátých let, tedy z doby, kdy kniha vznikala. Péčí fotografa Jaroslava Kučery tak mohla v roce 2013 vzniknout kolekce 199 číslovaných a certifikovaných faksimile, dodržujících věrně zpracování a vzezření unikátního originálu. O jeho povaze a obsahu blíže pojednávají následující řádky.

Román Ďablova odstředivka je plodem první zimy, kterou Josef Váchal prožil v odloučení ve svém „studeňanském exilu“. Na jaře 1940 se umělec, zklamáný neuspokojivým ohlasem své tvorby, omezeným na vyhraněný okruh příznivců, a především dlouhodobou ignorancí ze strany oficiálních míst, rozhodl definitivně odejít z Prahy a přesídlit na statek své družky Anny Mackové ve Studeňanech u Jičína. Záhy však shledal, že na uměleckou penzi se cítí ještě duchem mladý a příliš činorodý, a již během kruté zimy 1940/1941 vytvořil „pro ukrácení dlouhé chvíle“ román Ďablova odstředivka. Svou poslední tiskem vydanou autorskou knihu vysázel Váchal podle svého zvyku bez rukopisu rovnou z kasy a vytiskl na starém poničeném lisu, který si svépomocí opravil.

Román je vyprávěn s typicky váchalovským ironickým nadhledem a vyznačuje se marnotratně fantaskní fabulací, šíravě satirickými šlehy a rafinovanou intertextualitou. Podobně jako jiné Váchalovy literární opusy nepostrádá ani silně autobiografické a sebeironické prvky. Z hlediska komplikované formální výstavby i záměrně šroubeného, archaického stylu je Ďablově odstředivce nejbližší Krvavý román. Její podtitul „Uvedení v mysteria kněžoznaček“ však naznačuje, že hlavním objektem autorovy satiry zde není vášeň pro pokleslé čtení, ovládající široké nevzdělané vrstvy, ale sbírání uměleckých exlibris, zábava povytce exkluzivních intelektuálních kruhů. Podobně jako jiné

sběratelské záliby může i tato přerůst v silnou vášeň a časem se proměnit v naprostou duševní závislost a stát se tak vítaným terčem Váchalovy ironie.

Autobiografická vrstva vyprávění se paralelně rozvíjí ve čtyřech liniích, neboť osoba autora je zde rozštěpena do čtyř postav bratří Chocholeků: malíře, dřevorytce a tvůrce exlibris Hadriána, spisovatele Vaška, filozofa s anarchistickými sklony Johanna a venkovského hospodáře Matěje. Závěrečná scéna, v níž dochází k setkání a rozhovoru bratří Chocholeků, propojuje autobiografické linie a zároveň odhaluje klíč k této mystifikaci. Podobně jako v antické či novověké přírodní filozofii se vše hmotné skládá ze čtyř živlů, je duše autora složena ze čtyř prvků: výtvarníka Hadriána, literáta Vaška, samorostlého filozofa Johanna a praktického člověka Matěje.

V Ďablově odstředivce nechybí ani to podstatné, co je charakteristické pro většinu Váchalových literárních textů: pod lehkou ironickou formou se často skrývá závažný myšlenkový obsah. Milovník Váchala ocení především ty pasáže Odstředivky, které v popisu rázovitých osobností bratří Chocholeků, dávají nahlédnout do životní filozofie a názorů samotného autora. Například na tomto místě: „On se byl dávno již lidským důvtipem zkonstruovaného pomyslu Boha odřekl, ni za jediný mák na Zjevení nedaje a jsa theistou pro pouhé ukojení symbolistní rozháraného nitra svého; atheistou čirým býti nemohl z důvodu prostého: jak



Vážení pane Klinkovský! 49.
48.
47.

Tajnosti staré almarý,
aneb Trpce dětí nebělánek.

Drama o čtyřech dějstvích s převětrou.
Oboby ze způsobu hry se poznají! Děj
odhrává se 2. P. 1948 ve Studeňanech
a pojedná v nebi.
Převětra.

Anna: „To se máda podívám, kde vepmeli
stičky na to. Nejmně 3 tisíce by dřivo k
trmu stálo. Je-ťi k dostání je o-fogka.“
Josef: „To ja všim. Loj se dá ale dělat. B-
vinout k neblížikům káje, abych jim to
Ja memoriam dověkal. Holt to musíme s
magii nějak prubnout, ono to přece půjde.“
Aprud.

První jednání.

Komora ve Studeňanech, č. p. 14. Místy pro-
bírá se ořpały překlížek a vůbec všeho,
co je ze dřeva. Nalozna kus lakty, po jedna
straně s blýskavým povrochem. Místy (Jo-
sef): „Jsakra! Tohle by zavařilo! Musel
to prubnout i vyzkoušet, tlak v stáji.“
(Pro sebe): „Aby to vyzkoušet, že nebudu je ta metelka!“



foto: Jaroslav Kučera

a komu žluč svoji by vyléval, shledávaje na většině stvořeného jen zlo a nedostatky, s velmi malým užitekem pro většinu tvorů.“ Původně vytiskl Josef Váchal patrně 15 exemplářů románu, z nichž většinu rozeslal svým přátelům a sběratelům. Tyto exempláře byly autorem jen sporadicky vyzdobeny skrovnými perokresbami, nebo ponechány zcela bez ilustrací. Jediný exemplář přečkal v usedlosti ve Studeňanech válku a teprve v roce 1948 si jej vyžádal Váchalův obdivovatel (a sběratel exlibris) Rudolf Klinkovský ze Zlína. V listopadu 1948 doprovodil Josef Váchal výtisk na objednávku nového majitele souborem 48 celostránkových kolorovaných perokreseb a nakreslil též jeho předšádky. Klinkovský jej později nechal svázat u vynikajícího knihvazače Jindřicha Svobody, který jej opatřil celokožennou vazbou z teletiny a vyzdobil na přední desce ražbou stylizovaného Váchalova profilu. Vznikl tak knižní unikát, umělecky mimořádně hodnotný exemplář Ďáblovy odstředivky, který byl nadlouho zapomenut, ale šťastně znovuobjeven se stal v roce 2014 nakladateli Jaroslavem Kučerem podkladem pro vydání precizní a technicky dokonalé faksimile.



František Skála

RAJSKÁ ZAHRADA

V této rubrice, která přináší mimořádné projekty současného českého umění, jsme se tentokrát věnovali činnosti Františka Skály (1956). Tento sochař, ilustrátor, malíř, performer či hudebník nadále přirozeně překračuje jednotlivé obory a vymezená působiště. O tom svědčí nejen jeho nedávná retrospektiva v Pardubicích, ale i rozsáhlý projekt pod názvem Rajska zahrada, z loňského roku, který uskutečnil ve spolupráci s Centrem ekologických aktivit poblíž Olomouce. Na území Litovelského Pomoraví dlouhodobě vzniká koncepční realizace nevidaných objektů v exteriéru s využitím uměleckých prvků. Vedle Lesního chrámu Miloše Ikara, Sluneční hory Miloše Šejna či Ohniště sluneční spirály Marcela Hubáčka zde vyrostla velkolepá stavba Rajska zahrady připomínající loď či spíše archu. V následujícím příspěvku nás o ní podrobněji informuje její autor František Skála.

Objekt leží na louce v severozápadní části areálu „Sluňákov“ v sousedství hřbitova.

Již z dálky působí majestátně jako bachratá pevnost ve tvaru lodi se třemi štíhlými párátky 15 metrů vysokých stožárů trčícími k nebi.

Cesta, která odbočuje z lipové aleje křivkou kolem umělého močálu nás zavede k hlavnímu a jedinému vstupu. Uzavírá se křídlem mohutného kormidla otáčejícího se na kovovém čepu a přiléhajícího ke klenutému vchodu. Subtilní korouhvička na stožáru osy kormidla ukazuje, zda je otevřeno či zavřeno. Zahrada je obehnána zdí, postavenou zvenčí z historických pálených cihel a zevnitř z přitesávané opuky v kombinaci s cihlami a kamenickými prvky. Zeď vysoká na bocích cca 250 – 300 cm se zdvihá na předí a zádí v ladných křivkách do výšky 550 cm. Je silná průměrně 60 cm, zvenčí esovitě tvarovaná a v zaoblených částech dosahuje síly více než 1 m, odlehčená četnými výklenky.

Na předí a zádí jsou proti sobě dva zastřešené ambity, jejichž pultovou střechu svažující se dovnitř zahrady nesou na každé straně 4 dubové sloupy na kamenných patkách s hlavicemi, nesoucí oblouky podpírající trámovou konstrukci. Zespodu je pohled do obnažených krovů na krytinu starých bobrovek v jednoduché skladbě. Půlkruhová síň prvního ambitu určeného veřejnosti je dlážděna cihlami a vroubená masivními la-

vicemi podél stěn. Nad nimi jsou ve zdi otvory nabízející hmatové, čichové a sluchové hry.

Jako bychom klenutým vchodem vstupovali do útrob živého tvora - velryby. Hmota zaoblených zdí vyhlazená štukem smetanové barvy, ve které je proříznuto kosodélné okénko rámuje blankytné oblohy. Konstrukci střechy podpírá masivní ručně tesaný modřínový trám, na kterém visí houpačky pro mouchy. Pod střechou spí několik obřích motýlů.

Zahradu rozděluje na dvě části starobylý drátěný plot na pís-kovcové podezdívce. V přední části, přístupné veřejnosti, je jakási naučná klášterní bylinná zahrada. V jejím středu stojí kamenná kašna s bronzovým chrličem ve tvaru větve. Kolem ní tvoří okrasné tereziánské cihly, osazené aromatickými bylinami dva „ostrůvky“. V jednom z nich stojí „broučí“ kmen sloužící jako obydlí hmyzu. V dalších dvou přiléhajících ke zdi mají místo rostliny vábíci hmyz a motýly. Jedna část je vymezena pro dětský hřbitov hmyzu a drobných živočichů. Na protější straně jsou umístěny v klenutých nikách mramorové lavičky. Mezi nimi stoupá na zeď předsunutá schodiště k jednomu ze stožárů nesoucích praporec, pod kterým je v malé místnosti „zповědnice“ instalována technologie přívodu vody.

Mlatová plocha z písku zlatavé barvy dává vyniknout tvárům záhonů, rostlinám i obloži mísy kašny. U protější zdi překvapí malý kamenný stůl se sedátky pro děti a jedi-



foto: archiv



ný otvor jako vstup pro drobná zvířata a zvědavé pohledy. Druhá část zahrady, která není přístupná veřejnosti, patří v omezené míře domácím zvířatům. Najdeme zde studnu, zdroj vody pro fontánu a jezírko napájené z přepadu kašny, odvádějící skrz zed' vodu z objektu. Na mírném kopečku roste jediný strom zahrady, stará odrůda, vysokokmen Blenheimské reňety. Této centrální jabloni se podřizuje ostatní vegetace tvořená převážně skladbou trvalek. Povrchy zdí jsou porostlé suchomilnými rostlinami.

Druhý ambít je rozdělen na zastřešené podloubí se stolem a lavičí a chlév pro ovce, kozy, perličky a slepice. V boku podloubí najdeme klenutý průchod pro možnost neomezené pasvy na louce vně lodi. Srdcem celého objektu se stává obytná cela s kulatými okénky podél břitu přídě. Veřejnosti zůstává skryta a slouží k ubytování autora při kontrolních návštěvách. Rajskou zahradu můžeme vnímat jako monumentální sochu lodi v krajině nesoucí v sobě vnější i vnitřní obsahy. Je to forma rustikální architektury odkazující zvenčí svým tvarem a použitým materiálem k tereziánským cihlovým fortifikačním nebo antickým ruinám.

Uvnitř skrývá atmosféru středomořských klášterů a zároveň má nepřímou vazbu na hanácké zemědělské usedlosti s podloubím a prosté venkovské dvorky.

Zahrada je především příjemné místo stvořené pro rozjímání

a pro radost z vnímání prostoru, zvuku a světla. Pro radost z pozorování materiálů, proporcí, barev, rostlin a živočichů, kteří tuto zahradu přirozeně zabydlují.

Stavba byla realizována pod vedením autora podle jeho modelu, bez použití počítače a současných technologií, aby upozornila na nezastupitelnost přírodních materiálů, ruční práce a drobné nepřesnosti jako nositele života.

František Skála

JEAN-PAUL SARTRE

V letošním roce si připomínáme několik výročí spojených s osobností a dílem Jean - Paul Sartra (1905 – 80). Tento klíčový filozof a spisovatel 20. století se narodil před 110 lety a zemřel před 35 lety. Jeho zásadní přednáška, později knižně publikována, prvně zazněla v roce 1945 – tedy právě před 60 lety.

Každý z výroků a spisů tohoto francouzského intelektuála vzbuzovaly kontroverzní, ale vždy živé debaty a polemiky. S odstupem času je však stále zjevnější Sartrův rozhodující význam a vliv, který měl zejména v padesátých a šedesátých letech v evropských pokrokových kruzích. Měl charisma a vzácný dar vystihnout a pojmenovat svou dobu, atmosféru i nové směřování.

Meziválečné avantgardy, převážně levicově orientované, věřily, že po zkušenosti s první světovou katastrofou lze napravit a posílit poničené kolektivní ideály humanismu. Kultura a její dílčí etapy či formace (konstruktivismus, poetismus, surrealismus) postupovaly uměním a životem na internacionální vlně. Rostoucí naděje však rázně ukončila druhá světová válka, která vzplála uprostřed „civilizované“ Evropy. Dočasně mírové nadšení však záhy vystřídala těžká kocovina a oprávněné pochybnosti o soudržnosti otevřeného humanismu. Historický přechod si tak vynutil „přeskupování Já“ – tedy nové těžiště, z kterého lze pozorovat a vnímat nastalou skutečnost i trvalou zkušenost bez dalších iluzí.

Sartrův existencialismus se stal logickou reflexí uprostřed lživých ideologií; navázal na složitého i těžkopádného Martina Heideggera a jeho filozofii učinil srozumitelnější ve svých románech, divadelních hrách či reportážích. Jeho traktát Existencialismus je humanismus z roku 1945 ovlivnil celou nastupující a stále více rebelující generaci. V tomto zásadním spisu nalzáme zhruba tyto teze: Veškeré filozofické myšlení je příliš abstraktní. Pouze žítá, tedy existenciálně prožívaná skutečnost je skutečná. Člověk vybavuje svou podstatu z pouhé své zkušenosti a utváří se každým okamžikem a nekončícím svobodným rozhodováním. Existencialismus není fašistický, komunistický ani demokratický; je ateistický a bez obecných norem. Každý volí sám sebe, ale ne ve svém bytí, nýbrž ve způsobu svého bytí. Člověk vidí člověka falešně, z čehož plyne pocit opuštěnosti, nadbytečnosti i absurdity. Přesto je třeba být hrdinou, ale je to nesmírně těžké tím spíše, že to nemá vůbec žádný smysl. Člověk je svobodný jako jedinec – neustálý sled rozhodnutí přináší úzkost. Úzkost není však nic jiného než smysl pro odpovědnost.

Sartrovi byly tyto „beznadějné“ názory vytykány marxisty i katolíky. Obecně však posilovaly individualitu, svobodu, sebereflexi, tvorbu a osobní zásady. Není tedy náhodou, že Sartrův vliv byl značný také v umělecké sféře. V Čechách se jeho názory projevovaly v časopisech – v Kritickém měsíčníku Václava Černého a v Listech Jindřicha Chaloupeckého. Tím dokázaly spojovat české umění s proudy aktuálního světového myšlení. Postihování tísnivých pocitů se ale již objevuje v osamělých chodcích Františka Hudečka, na zdech Aléna Divíše, v grafikách Vladimíra Boudníka či malbách Mikuláše Medka. Existencionální podtext se pak naplno projevil a rozvinul v tvorbě poválečných surrealistů a na přelomu padesátých a šedesátých let také v rozšířené strukturální malbě pod pojmem informel. Sartrovy existenciální názory a závěry však, domnívám se, pokračují po proudu času se svou naléhavostí až do dnešní doby.

kontinuita

H. W. L. PÚNDŽA



H. W. L. Púndža (1910–97) byl myslitelem či duchovním guru šířícím Buddhovo učení směřující k poznání svého pravého Já. Jako mladý se oženil a vstoupil do indické armády, ale postavení důstojníka po čase opustil a věnoval se civilnímu povolání. V roce 1942 potkal svého mistra – Šrí Ramaru Maharšiho. Koncem šedesátých let sdílel na břehu Gangy učení také s hnutím hippies a později cestoval po světě, hlásal vlastní poznání a uvědomění mimo jakékoliv struktury náboženství i bez institucí obvyklých ašrámů. „Mým ašrámem je celý vesmír“, prohlašoval. Jeho „učení“ dosud výrazně ovlivňuje svobodné duchovní cesty západního světa.

Když se vrátíme ke svému Já, nazýváme to osvícením, uvědoměním, osvobozením, volností. Když poznáte Já, víte vše.

Abyste mohli provádět zkoumání, musíte být schopni rozlišit skutečné a neskutečné.

Potřebujete oheň, abyste spálili skladiště tužeb, nahromaděných ve vaší mysli. Budou okamžitě spáleny jedinou touhou: touhou po osvobození!

První je tedy ticho, pak myšlenka a potom slova. Všechna slova jsou z říše mysli a vy se otevíráte tomu, co je za myslí... k odstranění kamufláže nepotřebujete žádné cvičení. Zůstaňte jen na okamžik tichý, pak vše zmizí a jste doma.

Hlava je ego. Ego je zrození, jež míří k řezníkovi... Já hlavy nechci. Já chci srdce. Vy mluvíte z hlavy. Zbavte se jí!

Ego je oddělením a toho se musíte vzdát. V tomto oddělení je ego subjektem a Bůh objektem... Vnitřní guru je vaše vlastní Já.

Celý vesmír vzniká a zaniká ve vašem nitru... ve vaší mysli nesmí vzniknout ani pojem hledání.

Co je „já“? Když budete „já“ zkoumat, zmizí. Když zmizí, vejde do svého zdroje, a když se ponoří do zdroje, stane se toto „já“ ne-já.

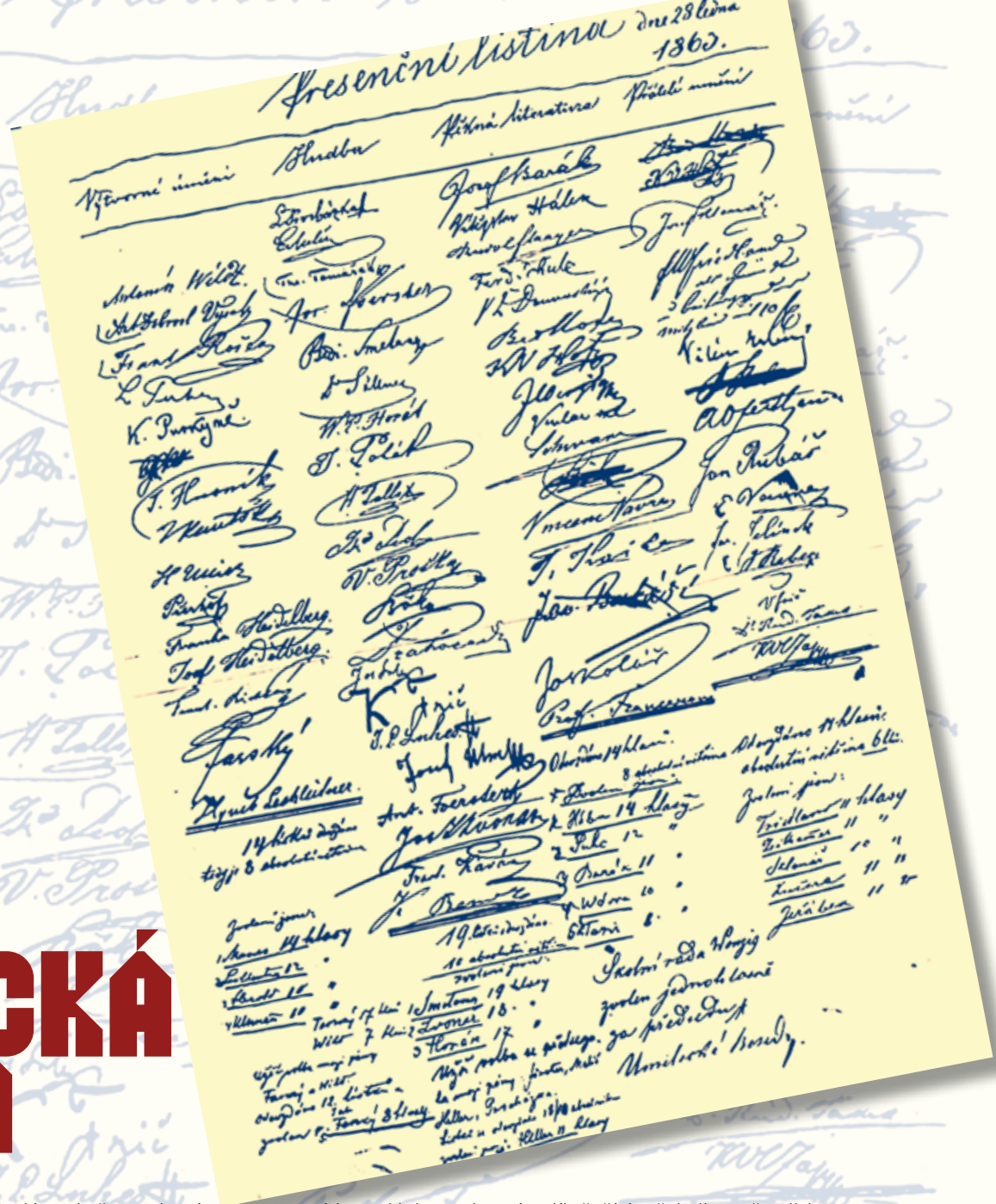
Nic, co je konáno s představou času, nás nepovede ke svobodě, Já je mimo čas. Musíte z času vyskočit.

Zůstaňte tichý. Celá struktura náboženství se pak zhroutí. Náboženství vám přináší strach. Strach z pekla. Všechna náboženství učí tomuto strachu, všechna jsou založena na strachu z pekla. Žádné náboženství neučí, jak zůstat tichý. Zůstanete-li tichý alespoň na pár minut v průběhu celého života, možná se vám podaří dosáhnout míru.

Netoužíte-li po ničem, dostanete vše, co existuje, aniž jste o to žádali.

Musíte se tázat „kdo jsem“? A toto dotazování spálí vše, co leží v cestě... mysl nás vždy vede k minulosti, minulým potěšením a zvyklostem a tak přežvykujete své zvyky. Najít svou tvář (nyní) je to jediné, co je nové. Je to odvaha. Zůstaňte (zde), překročili jste oceán. Vaše práce je skončena. Bude o vás pečovat jiná síla zvaná pradžňa, transcendentální řízení.

Z knihy Satsang s H. W. L. Púndžou – Procitni a chechtej se, Avatar, Praha 2004, vybral a sestavil Radan Wagner



UMĚLECKÁ BESEDA

První polovina 20. století přinesla nebývalý rozkvět moderního umění, které razantně směřovalo k novým obzorům a průzkumům. Zrychlený čas a pokrok byl vnímán ve zjitřeném sebevědomí jako plynulá energie spojující (mnohdy i negující) minulost s přítomností a nebývale otevřenou a nadějnou budoucností. V tomto volném cyklu připomínáme nastalou atmosféru a nevšední pohyb na pozadí renovujících se spolků s jejich centry i životy.

Sílicí nároky na individuální vzhled bez ztraceného slohového bezpečí s sebou zároveň přinášely potřebu vymezit se, ale i sdílet příbuzné postoje ostatních. Pro takovou situaci poskytovaly vhodné území i zázemí tradiční, avšak nově vnímané a využívané spolky. Vedle SVU Mánes byla u nás takovým přístavem Umělecká beseda s poněkud smířlivějším programem či postojem. („Umělecká beseda má krevní skupinu T, to jest tolerance“, prohlášoval její významný člen básník Vladimír Holan). Novodobá historie tohoto spolku se datuje od prvního desetiletí 20. století, kdy se na scéně objevil všestranný výtvarník a iniciátor Jaroslav Jareš a jeho „skupina“, působící ve spolku od roku 1909 (mimořadně, tento poněkud zapomenutý umělec je autorem československé vlajky v podobě jakou známe a používáme dodnes). Pozoruhodný souputník Josefa Čapka zahájil svou aktivitu mířící více k veřejnému životu

v tzv. Mayer-klubu na Letné – dílně, čítárně, knihovně – diskusní „univerzitě“ obracející se k „reformě života“ se slovanským akcentem a odkazem Mikoláše Alše. Po „jarešovském“ obrodně urputném a rychle startujícím období výtiska pak spolku poněkud bezstarostnější tvář trojice malířů: Václav Rabas, Vlastimil Rada a Vojtěch Sedláček. Touto proměnou se však Beseda vzdalovala aktuálnějšímu programu SVU Mánes (s jádrem tvorbou malířů Osmy) a dostávala ne vždy zaslouženou nálepkou opatrného konzervatismu.

Funkcionalistická stavba Mánesa se zaskvěla v plné kráse nad Vltavou v roce 1930; to se již čtyři roky na protějším břehu choulila v okolní zástavbě méně nápadná budova Besedy. Po blíž malostranského Újezdu a kostela Panny Marie Na Prádle vyrostl, podle dvojice spolkových architektů Janda – Vořech, třípatrový puristicky koncipovaný dům (dnes na adrese: Besední ulice čp. 3 a 5). Spolkový provoz se pak odehrával v přízemí a suterénu (v patrech se nacházely byty). Pro výtvarný obor bylo však nejdůležitější nádvoří s vestavěnou Alšovou síní o rozloze 500 m², opatřenou přirozeným horním světlem. Galerie s přilehlým koncertním (divadelním, přednáškovým, společenským) sálem se stala novým kulturním centrem uměleckého dění v Praze. (Pozdější adaptace z roku 1964 však celkovou dispozici změnila).

Alšova síň byla otevřena v dubnu roku 1926 za přítomnosti pražského primátora Karla Baxy a dalších představitelů veřejného života. K prvním počínům patřily výstavy Felixe Jenewaina, Františka Bílka, Františka Gellnera, Ludvíka Kuby a Grigorie Musatova. Umělecká beseda a SVU Mánes tak naplno zahájily „konkurenční souboj“, zvláště při pořádání zahraničních výstav, ale i při rozdělování státních zakázek (k hradní orientaci však měli blíže „mánesáci“). Tyto názorové střety však mnohdy nepřinášely nevráživosti osobní – vzájemná migrace jednotlivých členů byla běžná a snad i užitečná.

Vlastní sídlo Umělecké besedy umožňovalo již také plně rozvíjet společenskou aktivitu; v tomto ohledu, zdá se, byla čilejší než její dosud známější protistrana. Vedle „vážné“ složky to byly především – eufemisticky řečeno – „čaje“, které se konaly každou druhou sobotu v Alšově síni za účasti členů všech oborů, ale i pozvaných přátel, sběratelů či mecenášů. Při těchto příležitostech zde například recitoval své básně Vítězslav Nezval či Jaroslav Seifert, vystupovala legendární Skupina uměleckého tance Milči Mayerové, pěvci a sólisté Národního divadla, Vlasta Burian, mnohdy také Jaroslav Ježek s Jiřím Voskovcem a Janem Werichem. Alkoholu a pochoutek dodaných za režijní ceny od lahůdkáře Jana Paukerta byl vždy dostatek. (Připomeňme, že právě v této besední budově provedli v roce 1927 svou le-

gendární jevištní prvotinu Vest Pocket Revue hostující Voskovec a Werich, která nakonec dosáhla 208 repríz! Svou premiéru zde o rok později také měly jejich hry Smoking revue a Gorila ex machina. Beseda byla vskutku spolkem tolerantním – poskytovala či pronajímala své prostory nejen Osvobozenému divadlu, ale i dalším autorům devětsílské avantgardy či E. F. Burianovi. Pověstnou se také stala revue Visací stůl č. 5 – parodie na volbu Miss Československo. Stále přitažlivější, ale i prestižnější společenské akce, absolvované ve smokingu, lakýrkách a večerních róbách přitahovaly i prominentní právníky, průmyslníky a bankéře, tedy dobrou a movitou klientelu.

V roce 1930, kdy se již začaly obušovat hrany protichůdných směrů, vstoupil do řad Besedy také malíř Josef Šíma, který hledal v rodné zemi výstavní a časopiseckou publicitu (spolkový Život) a spřízněné duše, například Vlastimila Radu či Jana Zrzavého. Také proto začala být Umělecká beseda během třicátých let vnímána jako méně konzervativní a bližší spolku Mánes pyšným se výraznými individualitami. Budova na Kampě se stala na řadu let spolkovým centrem a dějištěm mnoha příběhů. Reprezentativní a rozsáhlejší výstavy Umělecké besedy se však každoročně konaly v prostornějších sálech Obecního domu.

Radan Wagner

Vladimír Věla

MÍT SVŮJ NÁZOR A ZA NÍM SI STÁT

Vladimír Věla v ateliéru, 2014





Klenák VII., 2013,
akryl, olej, plátno, 40 x 30 cm,

Malíř Vladimír Věla (1980) vnímá obraz jako fascinující procesuální platformu. Hledání tvaru pro to, co se před ním na plátně figuruje, je dáno permanentně se proměňujícím, dynamickým vztahem mezi intuicí a racionální korekcí, s kterými v procesu malby laboruje. Někdy je potřeba věc domalovat jindy odmalovat a skrýt, vytvořit z ní „věčný stav“, aby se malba a v ní probíhající proces hledání staly živým obrazem. Je to určitý druh napojení se na tvárné principy, které přesahují člověka v jeho domýšlivé racionalitě a odkrývají mu další nečekané prostory a překvapující světy. Často mu zpětně poodhalí i leccos z minulosti, pro co předtím neměl vstupní kód. Teprve nabytá zkušenost vidí skrytá tajemství, která máme často přímo před očima.

Jaká byla tvoje cesta ze Střední uměleckoprůmyslové školy v Turnově do Prahy na AVU? Od šperku k malbě?

Cesta to byla krkolomná, měli jsme v vědomostech o současném umění. Byli jsme v zajetí surrealismu, u kterého pro nás skončila výuka dějin umění, a nic jsme zpočátku nevěděli o vysokých uměleckých školách. Informace jsme si předávali v úzkém okruhu známých, kteří něco dělali, pomalu a nepřesně. Měli jsme ale nadšení a výdrž. Pamatuju si, jak jsem u místního turnovského osvíceného antikváře pana Bartůňka koupil Knížákův Nový ráj a jaký to mezi námi vzbudilo rozruch. Pak například Vašíčka (malíř, pozn. autora) přinesli knihu Sopka. Vůbec jsme tomu nerozuměli a fascinovalo nás to. Sám jsem se v průběhu dvou let po maturitě přeorientoval od šperku a sochy k malbě, která pro mě vlastně už od dětství byla kontinuální činností a největší zálibou. Dělal jsem přijímačky postupně k Novákovi, Gebauerovi, Sopkovi a pak přišel na řadu Beran.

Proč zrovna volba ateliéru Klasických malířských technik Zdeňka Berana? Měl jsi o tomto ateliéru předem nějaké povědomí, nebo to bylo spontánní rozhodnutí?

Začínal jsem jako impresionista, fauvista, atd., atd. Učil jsem se jednoduše v praxi těmito způsobům rozumět. V určitém období, kdy jsem dělal něco mezi destruovaným obrazem a informem, přišel moment, ve kterém jsem nevěděl jak dál. Bezděč-

ně jsem začal malovat věci z prostředí mého rodného domu. Z půdy mumifikovanou krysu a uschlou vlaštovku v broušené váze, starou zásuvku nebo jenom popel z kamen. V královehradecké galerii jsem viděl Beranův obraz, který mě uhranul. V Louvru Prám Medúzy. A protože se blížily přijímací zkoušky na AVU, rozhodl jsem se konečně zajít pro radu za Pavlem Holasem, Turnovákem, dokonce sousedem, o kterém jsem se dozvěděl, že malbu na akademii studuje – a zrovna u Zdeňka Berana. Pavel mi s nadšením vysvětlil, kde se nacházím a co je třeba udělat. Sled událostí byl potom rychlý, korunovaný přijetím do Beranova ateliéru. Bylo to především řízení osudu.

Jaká byla atmosféra v ateliéru a jaký byl Zdeněk Beran učitel?

V ateliéru se pilně pracovalo, bylo to odvislé od toho, že realistické obrazy, když mají fungovat, se musí „odmalovat“. Jeden obraz se maloval klidně i měsíce. Spolu se zápalem pro věc a „jaksi“ žitou tematikou byla tehdejší úroveň Beranova ateliéru dobře vidět. Horší byla rozpolcenost školy na zájmové skupiny, na jedné straně v čele s Ševčíkovými a na druhé straně s Knížákem. Byli jsme do této vnitřní politiky školy okamžitě vtaženi a bylo nesnadné se v ní zorientovat. Každopádně jsem se vyléčil z romantických představ o světě umění a došlo mi, že zdaleka ne všechny, kteří se kolem umění točí, umění vůbec zajímá. Zdeněk Beran nám vštěpoval několik zásad. Mít téma, které



Trychtýř II., 2012,
kombinovaná technika, plátno, 145 x 120 cm

Taktovka, 2014,
kombinovaná technika, plátno, 60 x 50 cm



prožíváme. Opravdu to, co na nás má osobní dopad, a tomu se snažit porozumět. Až potom pozorovat souvislosti a přesmyčky ve významech. Malovat, protože nás to baví, a ne jinak a malovat to přesvědčivě. Uplatňoval na nás metodu samostudia, takže jsme si museli svou kaši navařit a jíst sami. To mi absolutně vyhovovalo. Beran pro nás byl také dobrým vzorem jak v postoji osobním tak uměleckém. Mít svůj názor a za ním si stát. Být sám sobě vzorem, byť by byl sebestrašlivější. Musím myslet na jeho sto zadků, do kterých se rozhodl vložit své tvůrčí finále a neuhnout. Vidím ho v nich v dobrém slova smyslu.

Co tě vedlo k přestupu do zcela odlišného ateliéru intermédií Milana Knížáka?

U Zdeňka Berana bylo dobrým zvykem pracovat ještě v odlišné poloze a pro mě to byly pokusy s expresivní malbou. Ve třetím ročníku jsem realistické malování téměř vytěsnil a chtěl jsem pochopit další možnosti malby. Intermediální ateliér jsem si vybral právě proto, že se zde hojně experimentovalo s malbou a že se o ní, jak to říct, „racionálně uvažovalo“. Navíc jsem chtěl vyzkoušet i jiné způsoby vyjádření, nežli pouze malířské.

Jaký měl tento přestup vliv na tvou malbu. Co se tehdy odehrávalo v tobě a v tvé práci?

Jak je všeobecně známo, v Knížákově ateliéru se úkoluje. Úko-

ly jsou ale pečlivě vybírány se zřetelem na konkrétní typ studenta. Dostal jsem pro začátek sadu zadání, kde byla malba asi na tři způsoby, vymezena tematicky a formálně, k tomu koncept a kapesní instalaci. Dosavadní osvědčené způsoby práce nešlo použít. Po tom, co jsem se z toho skoro rozložil, to začalo být zajímavé. V průběhu let jsem vyzkoušel množství malířských způsobů ve vztahu k různé tematice a k důvodům samotného malování. Díky tomuto tlaku, kterému jsem se dobrovolně vystavil, jsem objevil hodně ze svých dalších dispozic, ale také jsem přišel na své slabé stránky, místa, ve kterých mi to, co dělám, nefunguje. Bylo to osvobozující a motivující. Nešlo o „dělání umění“, ale o studium.

A co role Milana Periče, coby asistenta ateliéru? Měl na tebe nějaký vliv?

Milan Perič je dnes pro mne především velmi kvalitní malíř s nezaměnitelným, sugestivním stylem malby. Mimo jiné je skvělý krajinář. Vliv na formování nejen mého budoucího malířského názoru měl bezesporu veliký a jsem za to rád. Myslím si, že formování malířských adeptů v intermediálním ateliéru, je do značné míry jeho dílo. Jako asistent byl v dobách mých studií v tandemu s Janem M. Machem, na kterého také často myslím jako na člověka, jehož skoupé komentáře našeho zápolení byly často ty úplně nejdůležitější.



Slánka I., 2014,
kombinovaná technika, plátno, 150 x 140 cm

Trychtýř I., 2012,
kombinovaná technika, plátno, 140 x 125 cm

Kdy myslíš, že jsi našel v obraze to, co rezonuje s tím, co jsi hledal a hledáš? A co to je?

První iniciační moment byl při realistickém malování věcí už před akademií. Dotkl jsem se svého tématu, pochopil jsem, že bez průvodní fascinace určitým motivem pro mě nemá cenu nic vymýšlet, natož pak malovat. Dalším důležitým momentem pro mne byla diplomová práce, ve které jsem zpracovával tematiku svátků liturgického kalendáře. Dotkl jsem se při tom fenoménu tajemství a přesahu. Překročení prahu směrem za skutečnost, momentu, kdy obraz ožije svou vlastní silou. To je to, co mě přitahuje a připadá mi v malování smysluplné.

Jaký je způsob tvé práce?

Prostě zkouším věci zachytit a další se odvíjí samo. Před samotným malováním je pro mne ale důležité se s věcí sžít. Je to střídání energie kolem nadcházející události. Může to trvat měsíce a pak pochopitelně namaluji něco jiného. Podstatný je pro mne proces přemalovávání nebo jakéhosi „odmalovávání“, tedy proces malby samotné. Nic se zdánlivě nemění, ale hmota se pozvolna kumuluje. Dávám prostor náhodě, pracuji neřízeně a pak retušuji zdánlivě malichernosti, racionálně vylepšuji. To jsou asi podstatné rysy mé práce.

Tvé obrazy nelze formálně jednoznačně zařadit. Nejsou ani

figurativní, ale ani abstraktní. Postihují jakýsi meziprostor? Jaký?

Skutečně mě mimo jiné zajímá tento meziprostor za figuraci směrem k abstrakci. Dovolím si čistou spekulaci. Přijde mi, že možnost obecného vývoje je právě v těchto meziprostorech. Moderna ve 20. století v rychlém sledu ukázala styčné plochy. Všechno se ale přeběhlo a na závěr zvířilo v post-pomoderně. Nyní se tato překotná historie začíná ohledávat. Problémem zůstává zpřetrhání souvislostí, jasné hodnoty dnes zdánlivě neexistují. Někteří umělci ale cestu nalézají. Např. v jiném meziprostoru Michaël Borremans. Pro mne jsou ale zajímavé přímé důkazy v úvahách Barnetta Newmana. Ten si byl této přetaženosti a určité formální pasti vědom. Také osudy a závěr tvorby amerických abstraktních malířů poukazuje na fakt, že něco nebylo v pořádku. Abych to shrnul. Jedná se jednoduše o to, že obraz ve výše zmíněné rovině je v lepším případě rozhraním mezi imanencí a transcendencí. Zůstává otevřený pro duši a mohl by být jemnější. Tuto jemnost jak ve výrazu, tak i ve změně nazírání je ale nejprve zapotřebí vypořádat a nalézt.

Jak bys charakterizoval své náměty? Máš nějaké motivy, které se opakují, vracejí se do obrazů, aniž bys to nějak racionálně kontroloval? Všiml jsem si jeden čas například opakovaného motivu paragrafu. Jednu ze svých výstav jsi nazval Kyproplej,

motiv, který se také vyskytoval opakovaně na tvých obrazech a kresbách.

Námětem je pro mne nejspíš skrytá řeč věcí, jevů nebo událostí. Vše to většinou pochází z mě důvěrného prostředí a setkávám se s těmito náměty opakovaně. Jakoby mě samy někdy nečekaně oslovovaly. Občas mě napadá, že bych mohl na jednom z nich spočinout jako Giacometi na své židli. Přicházejí ale další. Důvodem toho, že se mi motivy opakují, je dialog, který s nimi vedu prostřednictvím malby. Je třeba v něm pokračovat a racionálně ho co nejméně kontrolovat.

Co pro tebe znamená barva?

Barva je pro mne rozvinutím významu. Patří svému předmětu. Často od barvy ustupuji k černé a bílé. Vnímám potom určitý tvar na obraze jako kostru, na kterou lze dosazovat v prvním plánu právě barvu. Někdy do těchto černobílých obrazů vkládám drobný barevný akcent, který může předznamenat zrod budoucího významu. Jsou to představy z malování, ve kterém v mém případě má poslední slovo intuice.

Znám množství tvých kreseb. Jakou roli hrají v rámci tvé práce?

O kresbě mohu asi jako každý říct, že je pro mě velmi důležitá. Je způsobem propírání motivu, který se ve mně usadil. Nepovažuji ale kresbu za skicování, ani ji tak nepoužívám a některé kresby jsou pro mě stejně podstatné jako velký obraz. Jde o to, kam jsem vpuštěn a kam ne. Některé věci prostě na plátno nepřenesu, jiné vznikají uprostřed malování, když se mi motiv otvírá.

Zaregistroval jsem, že máš ve svém venkovském ateliéru saténky. Experimentuješ s grafikou?

S grafikou jsem začal teprve před pár lety. Přijde mi zajímavé vtěsnat se do určitých technických mantinelů, které můžou být předností. Grafika mě napadla v jednom okamžiku ve spojitosti s mým zájmem o redukci tvaru. Po samostudiu snad všech základních technik jsem se vrátil k prkynku z palet a tisku na japonský způsob. Zde můžu dělat, co chci.

Čím se zabýváš kromě malování? Jaký vliv má na tebe příroda?

Živím se výukou výtvarných technik a figurální kresby, takže se zabývám pedagogickou činností. Moc času navíc už k dispozici nemám. Nacházím se také v obyčejné práci, zedničím nebo sázím a prořezávám stromy. Češu jablka česáčkem, sekám trávu kosou, krmím kocoura, vařím, chodím na houby. A u toho všeho pozoruji zahradu a za ní volnou přírodu, ve které je k vidění jak známo všechno. To vše a mnohem víc se promítá do mě a něco z toho do svých obrazů.

Máš oblíbené autory/autority ve výtvarném umění, nebo třeba v literatuře, filmu, filosofii apod.? Posloucháš hudbu? Jakou?

Mám rád samozřejmě celou řadu autorů. Ve výtvarném umění se čím dál víc dívám na staré umění a na mistry jakými jsou Rembrandt a Poussin. Jsou pro mě opravdovými metami. Nevzpomenou si teď na všechno a na všechny. Namátkou a na přeskáčku, naši: Purkyně, Preisler, Kupka, Váchal, Čapek, Diviš, Zrzavý, Boštlík. Zrzavého Kleopatru je dle mého názoru mistrovské dílo. Velmi si vážím dvou našich současníků Miloslava Mouchy a Jindřicha Zeithammla. V jejich práci a přístupu k umění se pro mne zračí správná cesta. Z literatury je pro mne nejpodstatnější poesie. Filmy mě přestávají překvapovat. Filosofie a především teologické spisy jsou pro mne v malých dávkách důležité. Co mě ale opravdu fascinuje, je vážná hudba. Mozartem počínaje a konče Ligetím, Scelsim, a generačními souputníky na poli soudobé vážné hudby.

Pracuješ střídavě v Praze i na venkově nedaleko Turnova. Jak se žije malíři v nejlepších letech?



Předěl II., 2013,

kombinovaná technika, plátno, 100 x 80 cm

Napětí stoupá a to je dobře. V Praze tvořím a odpočívám, na venkově mám spousty práce a taky tvořím, do toho učím a hraju si se svým malým synáčkem, což je krásné, očistné a posilující.

Čím bys chtěl být, kdybys nebyl malířem?

Byl bych hajným a chtěl bych být básníkem.

Dnes s odstupem lze říct, že jsi pamětníkem dvou výrazných ateliérů na AVU, které svou činnost již naplnily. Jejich absolventi jsou na umělecké scéně vidět, mají za sebou dobré výsledky. Kdybys měl něco vzkázat svým bývalým školitelům, co by to bylo?

Zdeňkovi s vděčností a díky mávám a přeji mu, aby se „tam“ měl co „nejblběji“. Věřím, že se později zase sejdeme pod vodopádem. Milanovi Knížákovi přeji pevné zdraví a vitalitu a vzkázal bych mu, že zase poslouchám starou písničku Křesy táhnou do boje.

Petr Vaňous



Nádoba IV., 2012,
kombinovaná technika, plátno, 60 x 50 cm

Vzpěry V., 2014,
kombinovaná technika, plátno, 150 x 130 cm

Kyvadlo, 2014,
kombinovaná technika, plátno, 145 x 120 cm

Nádoba poslední, 2013,
kombinovaná technika, plátno, 140 x 120 cm

Jakub Špaňhel

Fascinuje
mě normální
život





After Rembrandt, 2014,
akryl, plátno, 150 x 140 cm

I když nikdy nebyl ani mezi finalisty Ceny Jindřicha Chalupického, patří mezi nejúspěšnější umělce své generace. Jeho expresivně nahozené rychle malované obrazy přitahují pozornost už téměř patnáct let. Před několika málo týdny skončila v Brně zatím jeho největší autorská výstava. Téměř zároveň začíná neméně prestižní akce, i když tentokrát se týká jen jednoho obrazu. V rámci intervence do Sbírký starého umění Národní galerie ve Šternberském paláci namaloval parafrázi Rembrandtova nově zrestaurovaného Učence v pracovně. Obě práce od sebe dělí zhruba tři metry.

Jakub Špaňhel (1976) patří v dnešní intermediální době stále mezi bytostné malíře. Přestože na naší výtvarné scéně zdánlivě působí jako solitér, který se drží stranou stádního provozu a vyvolává pocit nezpochybnitelného originálu, typické je pro něj prakticky odjakživa naopak kontaktní fungování. Už na střední škole na něj zapůsobili němečtí Neue Wilde a americký expresionismus. Především pod tímto vlivem postupně našel svůj osobitý rukopis, který si až na krátkou konceptuální odbočku na akademii v podstatě v nezměněné podobě udržel až dodnes. Jeho umělecký život ale hodně intenzivně provázejí i konkrétní lidé.

Jedním z prvních byl Jiří Surůvka, který Špaňhela učil na Střední uměleckoprůmyslové škole v Ostravě. Právě on ho začal zsvě-

covat do světa současného umění a vozit s ostatními studenty na výstavy do Prahy. Spolu s ním se objevili i další výrazní představitelé ostravské umělecké scény jako například Petr Lysáček nebo malíř Eduard Halbrštát. Vliv na něj měl také přítel jeho matky sochař a grafik Vratislav Varmuža, jehož prostřednictvím se do Špaňhelových obrazů dostala typická černo-zlatá barevnost.

V prostředí Akademie výtvarných umění, kam se dostal v roce 1995, to byl především Jiří David. Jejich vztahy byly nadstandardní do té míry, že u něj v ateliéru dokonce několik let bydlel. „Pro mě byl prvák a druhák nejdůležitější, opravdu hodně intenzivní. Všichni byli takoví čerství, mladí, odpočatí,“ popisuje dnes své pražské začátky Jakub Špaňhel. „Jako nový asistent se tam objevil Standa Diviš a mezi mými spolužáky byli třeba Petr Pastrňák a Jirka Černický. Začaly se taky dělat první větší výstavy. Díky Jirkovi Davidovi jsem se tak nejdřív objevil na jednom společném projektu v Nové síni, pak dokonce ve Špálovce. Vlastně jsem se s jeho pomocí postupně dostal do provozu umění a dozvěděli se o mně i sběratelé.“

Spolu se svým spolužákem Vilémem Kabzanem a několika dalšími studenty tehdy založili výtvarnou skupinu Luxus, která na sebe ve své době upozornila do té míry, že se její členové v roce 1999 objevili na jedné z velkoformátových fotografií

Londýn, 2011,
akryl, plátno, 270 x 450 cm

Lustr, 2013,
akryl, plátno, 300 x 190 cm

New York, 2012,
akryl, plátno, 240 x 190 cm

Žlutásek, 2014,
akryl, plátno, 70 x 90 cm



Šedý lustr, 2007,
akryl, plátno, 400 x 225 cm

Anděl, 2011,
akryl, plátno, 57 x 84 cm



z identifikační výstavy Václava Stratila nazvané Česká krajina v Rudolfinu. Právě Vilém Kabzan Špaňhela seznámil se svým bratrancem Jiřím Georgem Dokoupilem – člověkem, který na mladého malíře zapůsobil možná úplně nejvíc. Představoval pro něj tehdy umělce světového formátu a ovlivnila ho jak jeho velkorysost, která zdaleka překračovala české poměry, tak malířský instinkt. Dokoupilovi pak dělal několik let asistenta a měli společný několikasetmetrový ateliér na Václavském náměstí. To on ho inspiroval k větším formátům, přivedl k pásové malbě válečkem a na jeho popud se v roce 2011 také pustil i do své pro někoho překvapivé reynkovské série, která se těsně vázala na prožitek z výstavy tohoto básníka a grafika v domě U Zvonu. Zapomenout se nesmí ale ani na Milana Knížáka, pod jehož vedením Špaňhel diplomoval svým proslulým cyklem sakrálních interiérů.

Konec studia na akademii se pro Jakuba Špaňhela nesl především ve znamení společných výstav s Petrem Pastrňákem a okruhem umělců kolem tehdejší nejprogresivnější pražské galerie – Galerie MXM. „Byla to shodou okolností i první soukromá galerie, do které jsem v Praze vlezl,“ vzpomíná, „oni mě nezastupovali, ale byl jsem tam na několika společných výstavách a pak jsme tam s Petrem Pastrňákem vystavovali i samostatně. Potom bohužel přišla povodeň a konec – už neotevřeli.



Zažil jsem tam poměrně krátké, ale intenzivní období. Možná by to dopadlo tak, že bych tam zůstal...nevím.“ Ať je to jak chce, do dnešní doby ho nezastupuje ani nikdo jiný.

Zvláštní přitažlivost Špaňhelových obrazů spočívá kromě jiného i v protikladné kombinaci uvolněného rukopisu a téměř klasických témat. Z jeho strany ovšem nejde o kalkul, vždycky maloval v podstatě deníkovým způsobem, tedy především to, co sám prožíval nebo se ho dotýkalo. Také způsob malby je volně odvozený z kresby, které se věnuje od malička. „Dělal jsem intenzivně tak od čtyř let a doma mě v tom podporovali. Hodně jsem kreslil a už tehdy jsem měl pocit, že budu grafik nebo kreslíř, tak jsem ryl tužkou nebo uhlem. Kreslil jsem malířsky a ty věci byly černobílé. To mi zůstalo dodneška, teď své obrazy dělám velkým hranatým štětcem a typická je pro mě pořád i redukce barvy,“ naznačuje souvislosti úspěšný malíř, který se ve své práci nevyhýbá ani chybě nebo náhodě a má za to, že jeho velmi rychlá malba koresponduje s hektikou dnešního světa.

Jakub Špaňhel je typický ateliérový malíř. Má rád konstantní podmínky a možnost velkého odstupe od svých velkoformátových pláten. Jenže místo kresebných skic používá fotografie. Podle modelu maloval jen figurální témata, většinou akty. „Cyk-



ly nemám časově vyhraněné. K tématům se průběžně vracím a věci se prolínají,” upozorňuje umělec, který se svou sérií benzínek začal, když si dělal řidičák a k obrazům květin ho přivedly vzpomínky na skleník, kde pracovala jeho babička. Na jeho „autobiografických“ plátnech se také objevují města, v nichž žil – především Praha a Berlín.

V poslední době je u něj prostřednictvím jeho obrazů patrný návrat k přírodě. Jestli tuto etapu odstartovaly parafráze na drobné grafické listy Bohuslava Reynka, současné motivy o poznání zcivlněly. Jsou na nich k vidění stejně tak koně jako traktory a ani to není bez souvislosti se soukromým životem. „Přestěhoval jsem se i s rodinou asi třicet kilometrů za Prahu nedaleko Sv. Jana pod Skalou. To místo je pro mě zajímavé také kostelem, protože mám rád barokní architekturu, která se mi dobře maluje, ale především je tam mnohem blíže do lesa nebo na louku,” vysvětluje další posun tématu Jakub Špaňhel, který teď svou malířskou pozornost věnuje třeba motýlům a připomíná si jimi svůj dětský zájem o entomologii. Mimochodem, také oni jsou příčinou toho, že se mu na paletu znovu ve větší míře vrátila barva. „Fascinuje mě normální život a stejně tak mám kolem sebe rád normální věci, nechci si vymýšlet, protože to není třeba, a to se týká i námětů mých obrazů,” prohlašuje k tomu přesvědčeně.

Život trochu vzdálený od centra mu nevádí, zázemí má stále i v Praze, ale vzhledem k tomu, že se ženou vychovávají dvě malé děti, jsou priority jasné. „Já vydržím s lidmi, ale stejně tak i sám. Na akademii jsem na pivo nebo party chodíval proto, že mám rád společnost, ale zase mi nevádilo, že byly celé dny, kdy jsem se s nikým neviděl. Vystačím si sám se sebou. Rád to střídám. Možná je to stejně jako s tématy, ateliéry nebo občas právě i místy, kde bydlím,” konstatuje.

Jakub Špaňhel vystavuje poměrně intenzivně. Jeho výrazná malba našla uplatnění prakticky na všech zásadních generačních malířských výstavách, jako například Perfect Tense v Jízdárně Pražského hradu (2003/4), Akné v Galerii Rudolfinum (2006) nebo Reseting, jiné cesty k věčnosti v Galerii hl. m. Prahy (2007/8). V Městské knihovně, kde se tento projekt konal, už vystavoval i samostatně. Před třemi lety tam měl dělenou výstavu s Lubomírem Tyltem, Špaňhelova část – v šestatřiceti letech trochu překvapivě koncipovaná jako retrospektiva, nesla název Slepice v pekle. Jeho zatím největší – tentokrát bezejmenná – přehlídka se na přelomu tohoto a minulého roku konala v brněnské Richard Adam Gallery a k vidění na ní tentokrát bylo circa padesát velkoformátových akrylů, přičemž zaměření daleko víc odpovídalo současné tvorbě. To ovšem neznamená, že by se Jakub Špaňhel vyhýbal menším galeriím, naopak.



Ovce vřesová, 2014,
akryl, plátno, 180 x 220 cm

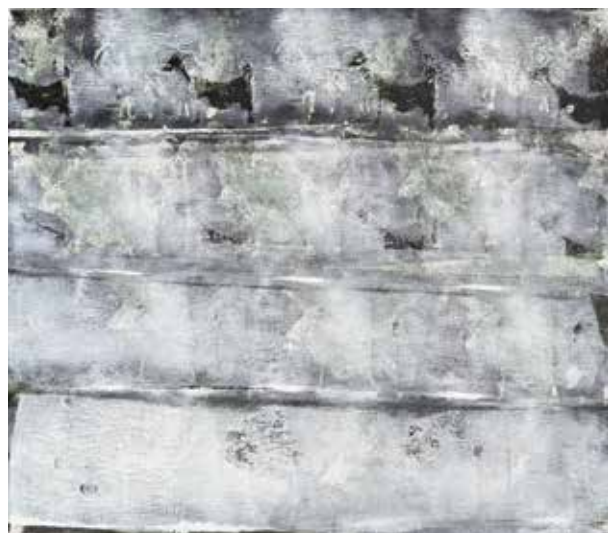
Lustr a banka, 2009,
akryl, plátno, 150 x 110 cm

Dva lustry, 2014,
akryl, plátno, 110 x 200 cm

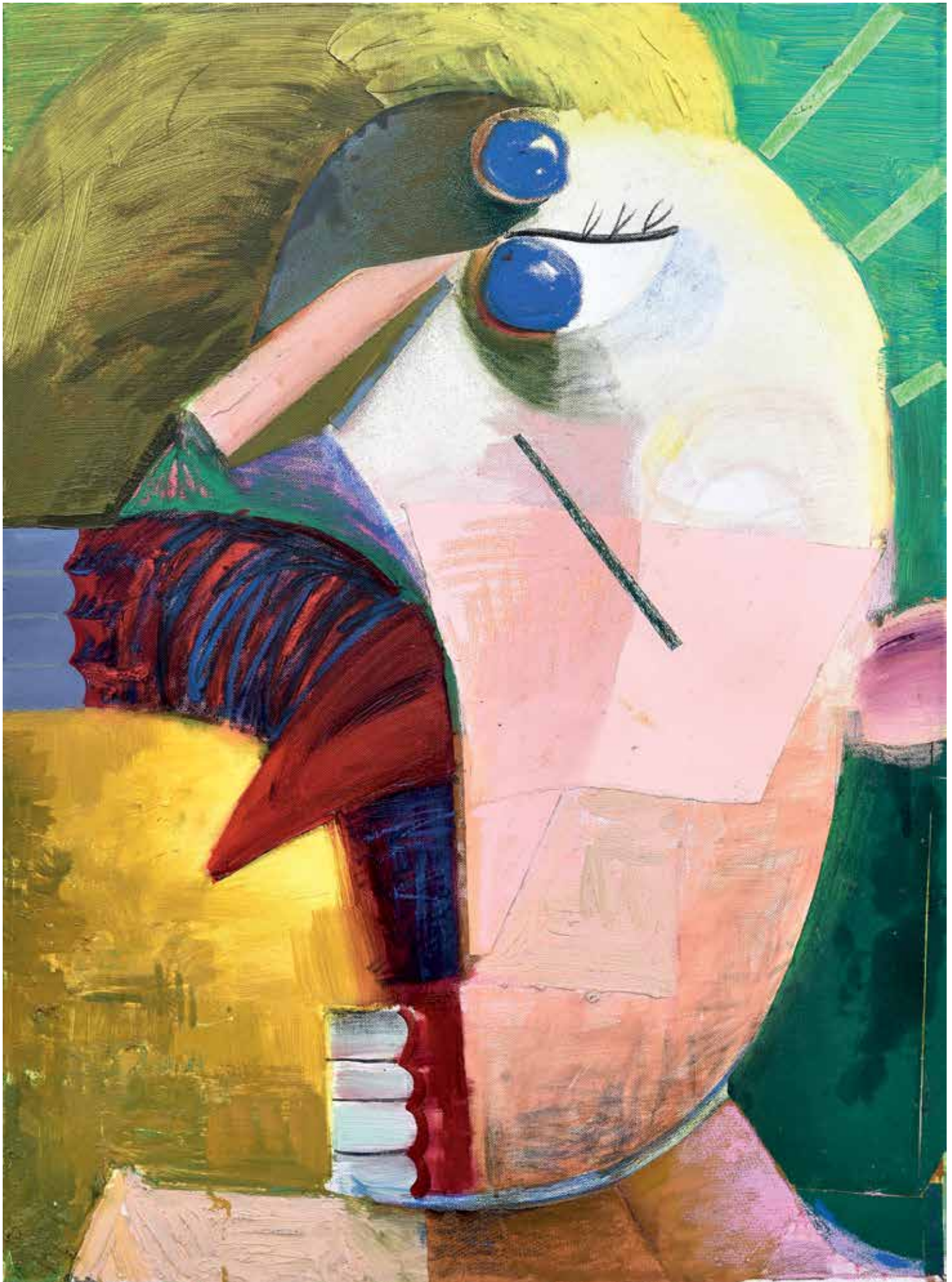
FED, 2014,
akryl, plátno, 280 x 450 cm

Španělské schody, 2011,
akryl, plátno, 280 x 450 cm

Kozy, 2009,
akryl, plátno, 70 x 80 cm



„Já vystavuju rád a galeristé mi zatím volají docela často. Zvlášť na menších městech se ti lidé pak chovají hodně hezky a je vidět, že si toho i váží, takže je nechci zbytečně odmítat. Ale i tak musím samozřejmě hlídat, aby toho nebylo moc, aby tu za chvíli nebylo přešpaňhelováno,“ uvažuje autor, který má výstavně co dohánět spíš za hranicemi republiky. „Nějaké nabídky mimo Čechy jsem hodil za hlavu,“ přiznává. „Důvodem byla i moje slabá angličtina, mohl jsem jít studovat někam ven, třeba do Ameriky. Možnosti byly, ale asi jsem se i trochu bál. Navíc se mi tady vždycky dařilo, takže jsem neměl potřebu jen tak se sebrat a odjet.“ To by se však mělo změnit právě v tomto roce, na jaře by se měl účastnit kolektivní výstavy v Pekingu. Na podzim pak plánuje výstavy v berlínské Bleibtreu Galerie a Frames Gallery v Londýně. „Ještě nevím, co budu přesně vystavovat, ale objevit by se tam mohly třeba i některé nadživotní portréty a autoportréty, kterým se v poslední době začínám víc a víc věnovat,“ prozrazuje. „Také ty jsem kreslil a maloval jako dítě a pak jsem toho na pětadvacet let nechal, tak proč se k tomu nevrátit.“



Adam Štech, Barbora, 2014,
olej, papír, plátno, 95,5 x 70,5 cm

JÍT STÁLE DÁL

sbírka



Daisy Mrázková, Oáza, 1999,
tempera, plátno, 50 x 50 cm

Jako každá lidská činnost, má i sběratelství svou historii, tradici, vývoj a cíle, ale i pravidla a nároky. Po vstupním nadšení – mnohdy chaotické a spíše intuicí vedené etapě – dostávají se další rozvahy a plány podložené zpravidla vlastní zkušeností, informovaností, také však znalostí proměnlivého trhu. Sběratel v sobě skrývá milovníka umění, citlivého investora, pozorného стратега, také však hráče bažícího po adrenalinu – trpělivého lovce vysněného díla i objevitele teprve se rodící hodnoty v širších souvislostech. S jedním ze zkušených a renomovaných sběratelů jsme vedli hovor o jeho počátečních krocích, následných zážitcích, nabytých znalostech a osobních názorech na zdejší umělecké i tržní prostředí.

Sběratelství se věnujete už řadu let, s touto činností vám v počátcích pomáhal i váš otec? Jak vzpomínáte na doby, kdy jste společně navštěvovali různé ateliéry?

Je to už opravdu dlouho. Ta doba byla zvláštní tím, že začátkem sedmdesátých let nastupovala normalizace a nic nefungovalo logicky. Autory, kteří měli zákaz vystavovat, a které nesměly nakupovat ani galerie, sbírali dokonce i prominenti komunistického režimu. Neexistovala žádná literatura o současném dění. A to málo, co vycházelo, nebylo, až na výjimky, prakticky použitelné; jen samý národní umělec... Naštěstí druhá polovina šedesátých let, která přinesla krátké oživení, byla zdrojem cenných informací. Kdo měl přístup např. k časopisu Výtvarné umění z té doby, případně katalogům z výstav, měl z čeho čerpat. To byl i náš případ. Byla to v té době akce "sbírá celá rodina". Také se však dostavovaly omyly a slepé uličky. Ale hlavní bylo, že nás to bavilo. Zdrojů však bylo poskrovnu. Autoři byli většinou rádi, že něco prodají, ale dobrých děl se vzdávali těžko. Návštěva ateliéru byla v té době jediným možným způsobem, jak získat kvalitní práce. Na nákup ve vyhlášeném antikvariátu v Karlově ulici jsme neměli dostatek financí.

Svým způsobem to byla krásná doba. Dnes řadu dobrých umělců zastupují galerie. Dokonce už i u mladších autorů jsou zajímavá díla z ateliéru rozebrána. Jakým způsobem nakupujete umění dnes?

Doba to byla pěkná, protože jsme byli mladí, nadšení, ale i naivní. Chyběly nám zkušenosti k tomu, abychom reálně posoudili kvalitu autorů i nakupovaných děl. Neuvědomovali jsme si tehdy, jak složité je dostat se do "obrazu". Teoretici, se kterými jsme byli postupně v kontaktu, nám to také neusnadňovali. Pro jednoho byl daný autor „špička“, pro jiného totální propadák. Proto je dnes pro zájemce o umění určitou výhodou, že mají možnost vidět nabídku na výstavách, v galeriích či aukcích, kde již dochází k určitému výběru. Vaše aukční síň, zaměřená na současné umění, je toho důkazem. Já preferuji kombinaci: ateliér - galerie - aukce. S ohledem na velké množství autorů je dobré mít své vlastní znalosti a zkušenosti. Nabídka je obrovská, kvalitních věcí bohužel málo. Galerie jsou pochopitelně dražší než ateliér, ale zase mají výhodu, že vyberou od autora, kterého živí, v řadě případů, lepší věci.

Ne vždy se ale chová galerie seriózně. Jistě víte, o čem mluvíme... Jakou máte zkušenost vy?

Vlastně je to tak. Rád bych se vyjádřil k jedné věci. A to je zodpovědnost galerií. Jejich cílem by měl být spokojený zákazník. U celé řady prodejců nevidím ale náležitou sebereflexi. Poslední dobou mám pocit, že zákazník - sběratel - je jim lhostejný. Důležitý je pro ně jen zisk. Galerista by se měl občas zamyslet nad tím, co nabídl svým zákazníkům a zda jsou i s odstupem času



Jakub Špaňhel, Kytka, 2012,
akryl, plátno, plátno, 50 x 70 cm

Jakub Švéda, Impact XXIII., 2010,
kombinovaná technika, plátno, 80 x 40 cm



spokojeni. Jestliže chce galerie dlouhodobě dobře fungovat, není možné dělat věci tak, jak se to často vidá. Je ale radost sledovat některé jiné galeristy – jejich koncepci i kvalitní výběr. Zásluhou vaší aukční síně je zase odvaha vsadit na mladé umění. A řada autorů vám z pohledu kvality a následného zhodnocení vychází. Já vím, že je třeba mít trpělivost, zkušenost a značné finanční prostředky. Ale dlouhodobě se to vyplatí. A sběratelé si to uvědomují.

Známe se již mnoho let. Mám pocit, že vaše sbírka se časem určitým způsobem mění. Souhlasíte?

Rozhodně nepatřím k těm sběratelům, kteří, co už jednou vlastní, ponechávají si nutně navždy. Myslím si, že je přirozené aktuálně reagovat na proměny doby. Vývoj je patrný na každém kroku a pro umění to platí rovněž. Zároveň je třeba si říct, jak zásadní výhodou je kombinace zkušenosti, trvalého sledování výtvarné scény a kontaktů s podobně naladěnými jedinci, například s vámi. Pro sbírku je dobrá určitá směs autorů. Uzavřená díla, starší a střední generace i mladá. Pokud musí člověk čas od času do sbírky sáhnout, tak potom je logické ji doplnit o dostupnější, ale perspektivní autory. Důsledkem je pak změna povahy celé sbírky.

V tom s vámi souhlasím. Pozoruji, že jste do výběru pro náš článek zařadil, až na výjimky, pouze současníky. Víte dobře, že ale vlastníte díla i od představitelů české moderny, informelu, nové figurace apod. Jaké autory jste například prodal a jaké jste si z té starší generace nechal? Jak se vaše sbírka

mění a mění v průběhu času a v čem jsou vaše priority – jakési těžší sbírky?

Máte pravdu, že poměrně dost autorů ze sbírky zmizelo. Nebylo to ani tak z důvodu omrzelosti či nízké kvality, ale musel jsem investovat do rodiny. Některé prodeje byly pro nás dost nepříjemné (Mikuláš Medek, Robert Piesen, Adriena Šimotová, Karel Malich, Václav Boštík, Zdeněk Sýkora a další). Celá desetiletí šlo vše do umění, teď se to muselo nějak vrátit. Jiné větší zdroje nebyly. Tak si děláme radost mládím. Samozřejmě se nelze odtrhnout od všeho, za ta léta vám mnozí přirostou k srdci. Někteří autoři proto zůstali... něco z moderny nebo čtyřicátá až šedesátá léta. Navíc se sbírka rozdělila na několik částí. Což je správné a přirozené. Když bych měl říct, kteří autoři mi jsou nyní nejbližší, tak je to Josef Šíma, Alois Wachsmann, František Janoušek, František Hudeček, Karel Nepraš, Jiří John, Stanislav Podhrázký, Jiří Sopko, Bedřich Dlouhý, Jan Merta, Vladimír Kolkolia a z mladších Jakub Špaňhel a Petr Pastrňák. Ale mám také některé autory, kteří se „těší z nízké koupěchtivosti“ ze strany sběratelů, např. Josefa Žáčka, Jiřího Mikesku, Miloslava Mouchu, Zbyňka Sekala nebo Jaroslava Vožniaka.

Jste jeden z mála lidí, se kterými se vídám pravidelně, ledacos probíráme a konzultujeme... Myslím, že je to velmi důležité. Je dobré s někým sdílet informace, radit se o nových jménech, komentovat trendy a aktuální pohyb na trhu. Vnímáte to podobně? Určitě je to důležité pro obě strany. Vstřebáváme do sebe spoustu nových informací ve formě sledování fotografií, výstav, aukcí... Dnes je na internetu skoro vše. A není nad to, si infor-



Daniel Pitín, Study in Red, 2012,
akryl, olej, plátno, 27 x 35 cm



Miloslav Moucha, Světlo ve tmě, 1997,
olej, plátno, 120 x 100 cm

mace s někým utřídit. Čím je člověk starší a víc toho o dané problematice zná, bývá opatrnější v jasných a každému zřejmých závěrech. S ohledem na to, že se dnes často vypouští do éteru řada nepotvrzených a kolikrát i záměrně zkreslených či zmanipulovaných zpráv, je přímá výměna názorů přínosem.

V tom s vámi souhlasím. Výměna informací a vstřebávání důležitých podnětů je klíčové. Nedávno vyšel jakýsi žebříček jmen - Art Index; zajímalo by mě, co si o tom myslíte? Já osobně mám pocit, že se spíše než o seriózní informaci jedná o jakýsi amatérský návod pro neinformované či náhodné kupce - nikoliv však pro zkušené sběratele. V neposlední řadě takové žebříčky milují média, takže to upoutalo náležitou pozornost. Art Index potvrzuje do jisté míry to, co stále říkáme. Novináři či redaktoři sbírají informace ze svých oblíbených, většinou stále stejných zdrojů. Prameny si řádně neověřují, neboť mnohdy ani nemohou. Neznají problematiku. Potom vznikají články typu "Bankéři sestavili žebříček nejžádanějších autorů". Bez komentáře.

Z čeho se tedy vaše sbírka konkrétně skládá? Můžete nám ji stručně popsat? Sbíráte spíše obrazy nebo také plastiky?

Sbírka je složena převážně z obrazů mladých autorů a ze zástupců střední generace. Do toho je zakomponováno menší množství plastik a reliéfů (Jan Koblasa, Zbyněk Sekal, Karel Nepraš, Jaroslav Róna aj.), kontinuálně pak něco z moderny a surrealismu. A k tomu několik autorů ze zahraničí. Grafiku a kresby, na rozdíl od minulosti, už nesbíráme. Přesto jich několik máme. I když je v českém umění řada výjimečných grafiků a kreslířů, s ohledem na problematickou životnost dlouhodobě vystavených děl, je vhodnější obraz či reliéf. Nicméně, pokud sběrateli nevádí uložení v depozitáři, jsou většinou levnější variantou. Dnes máme poměr obrazy vs. plastiky tak asi 4:1.

Máte nějaký přesný seznam děl? Někdo si dělá databázi o tom, kde díla získal, apod. Poslze to usnadňuje situaci, když se třeba hledá, kde byl obraz vystavený apod.? Já osobně o něčem takovém také uvažuji.

Ke všem dílům mám fotodokumentaci. Rozpracoval jsem přehlednou databázi, která obsahuje autora, název díla, techniku, rozměr, dataci a podrobné údaje o výstavách, reprodukování, restaurování, případně i o textu v literatuře. Myslím si, že do budoucna je to v mnoha ohledech užitečné.

To rozhodně. Zejména při prodeji mají sběralé - ale překvapivě i autoři samotní - vždy problémy s tím, že si nepamatují důležité informace o výstavách a dalších náležitostech. Prošel jste mnoho ateliérů a já z vlastní zkušenosti vím, že jsou to někdy opravdu peprné zážitky. Máte nějaký, který vám utkvěl v hlavě? Jistě vyberete jeden nejzajímavější...

Bylo by jich na knihu. Dobrých i špatných. Jeden, dnes ceněný sochař, přišel na domluvenou schůzku řádně společensky unaven a během naší návštěvy usnul. Za ta léta jsem došel možná ke kontroverznímu názoru a to takovému, že kupuji dílo a autora; osobně ho však nutně nemusím poznat. Alespoň nemám zkreslenou představu a posuzuji jen dílo. Ale jsou i výjimky.

To nás těší, že všichni nechodí do ateliérů a někteří - jako vy - jsou ochotni si nechat zasílat nabídky a nakupovat na aukcích. Je pro vás nákup na aukcích atraktivní? Máte rád ten adrenalin? Nebo jste už jako starý harcovník spíše pragmaticky smýšlející a je to pro vás prostě jen další způsob nakupování umění bez mnohdy nudného vysedávání v ateliérech? Pokud mohou ještě podotázku, k jakým autorům stále chodíte a se kterými máte skvělé vztahy?

Na aukce už moc nechodím. Díla okouknu na předaukční výstavě a potom dražím po telefonu. Určitě je zajímavé, že se občas podaří koupit dílo i s aukční přírůžkou levněji, než od samotného autora. Nebo období či cyklus, který už autor v ateliéru nemá. Adrenalin už to není, ale je to zábavné. V poslední době jsem byl v kontaktu s Jakubem Švédou, Jakubem Špaňhelem, Petrem Pastrňákem, Jiřím Mikeskou, Janem Mertou a Miloslavem Mouchou. To jsou pozitivní a příjemní lidé. Samozřejmě, také zajímaví a kvalitní umělci.



Josef Bolf, Bez názvu, 2011,
olej, plátno, 20 x 30 cm



Petr Písařík, Bez názvu, 2008,
kombinovaná technika, plátno, 50,5 x 92,5 cm

Máte kontakt s ostatními sběrateli? Máte někoho ve svém okolí... Mění se nějak sběratelé a jejich vkus? Sázejí na jistotu nebo spíše riskují? Jsem si jist, že se v této oblasti dost změnilo...

Se sběrateli se už léta nekontaktuji. Mám ale kolem sebe několik fandů, které jsem nasměroval na sbírání. Umění mají rádi a berou ho i jako dobrou a zajímavou investici. K otázce sběratelů bych vznesl dotaz. Mírníte tím fandý, více či méně zasvěcené, kteří umění milují a jsou ochotni do něj investovat své poslední úspory? Takových rapidně ubývá. Potom jsou tu sběratelé, kteří umění mají rádi, rozumí mu a investují do něj velké peníze. Ale není to pro ně vnitřní potřeba. Je v tom částečně i společenský aspekt. Potom jsou tady lidé, kteří umění v rámci diverzifikace investic nakupují. Nerozumí mu a nechávají si radit. Těm jde hlavně o výhodnou investici. Poslední skupinou jsou lidé, kteří umění dobře znají, označují se za jeho milovníky a přitom jim jde jen a jen o obyčejný kšeft. Byly doby, kdy kvalitu a směr udávaly státní galerie a renomovaní znalci. Po revoluci postupně vznikla řada soukromých galerií, které se pochopitelně snaží uživit. Jsou mezi nimi určité poctivé a kvalitní, kde je radost nakupovat. Myslím tím hlavně nabízené autory, kteří jsou na ně smluvně vázáni. Jedna věc je k zamyšlení. Mít tak možnost zjistit, jaké autory ta která galerie nabízí a zda si ty samé pořizuje soukromě domů... V mnoha případech bychom se asi divili. A nebo ne? Kvalitního umění je na trhu málo. A do mladých nebo nedoceněných autorů se lidem nechce. Myslím si, že je to hlavně tím, že si nevěří.

Takovou odpověď jsem očekával. Zajímalo by mě, do jaké kategorie byste se zařadil vy.

Zařadit sebe je pro mne obtížné. Tedy, mám moc rád umění. Neumím si bez něj představit život. Občas musím prodávat (nerad), a raději nakupuji a objevuji nové tváře. A zároveň zastávám názor, že jsou díla, kterých by se sběratel, chce-li si zachovat kontinuitu, neměl vzdávat. Byť by byla nabídka sebeláskavější. Ale občas se to bohužel nepodaří.

Mně investice do umění vůbec nepřipadá jako špatný nápad. Dokonce bych řekl, že je to jeden z nejlepších způsobů, jak užít své peníze správným směrem. Avšak, jak jste mi již potvrdil, je tu pár galeristů, kteří umění předražují a upřednostňují tak svůj krátkodobý zisk před dlouhodobostí spolupráce

s novým, potenciálně velmi zajímavým sběratelem. Bohužel, ten posléze zjistí, že z galerie koupil předraženou věc a začne trhu s uměním nedůvěřovat. To je špatný signál pak pro nás všechny, protože dost lidí, co by mohli kupovat dlouhodobě, se spálí hned na začátku. Máte podobnou zkušenost z předraženého nákupu, třeba i ve svém okolí?

Snažil bych se spojit zájem o umění s investicí. Plno laiků má názor, že jsou to vyhozené peníze. Naopak, řada lidí si myslí, když je to olej a od akademického malíře, že je to terno. Čím starší, tím lepší... Nejméně ukázněni jsou začátečníci, kteří toho trochu pochytí a začínají realizovat své sny. Toho využívají někteří prodejci a uměle ceny navyšují. Tím časem odradí řadu slibných zákazníků a v konečném důsledku tratí všichni. O falzech ani nemluvě. Radím vybrat autory dle svého zvážení a konzultovat výběr i ceny. Čím je portfolio autorů širší, tím menší riziko investice. Někteří kvalitní autoři jsou pro začátečníky špatně „kukatelní“. Tam radím investici ne na zeď, ale třeba do skříně. Až sběratelsky dospějí, budou je mít v obýváku. Sám jsem se s předraženým dílem nesetkal. I když u špičkových věcí autorů, kterých je na trhu nedostatek, to stojí za zvážení.

Jste už v důchodu a přesto vím, že stále aktivně kupujete mladé autory. Proč tomu tak je? Vždyt jste se mohl spokojit s tím, co máte již nasbíráno a i tak by to byl úctyhodný výkon...

Umění mě i po mnoha letech stále baví. A to je hlavní důvod: jít stále dál a dál. V mladém kvalitním umění cítím nadšení, energii, hledačství a pozitivní náboj. A navíc je z čeho vybírat. Pro začínající moje rada: Nikdy není pozdě začít. Ani s malými obnosy. Z mladých autorů budou jednou klasici a někteří velmi cenění. Sám jsem to už osobně poznal u řady z nich.

Tak nám ještě na závěr dejte pár tipů na jména autorů, které bychom si měli pořídit. Sám jsem zvědav na váš výběr.

Víte, radit se mi moc nechce. Každý má jiný vkus i názor. Rozhodně je v českém umění několik jmen, která jsou podle mého názoru nedoceněna, ale hodna pozornosti. Z klasiků třeba Olga Karlíková, Daisy Mrázková, Zdeněk Palcr, Stanislav Judl, z žijících autorů třeba Adam Štech, Zbyšek Sion, Jaromír Novotný a z nejmladší generace bude dobré sledovat tato jména: Ondřej Basjuk, Jan Poupě, Vladimír Houdek, Dominik Běhal, Tadeáš Kotrba a Tomáš Jetela. Berte to jako můj, čistě osobní názor.



Vladimír Houdek, Bez názvu, 2014,
olej, papír, plátno, 70 x 60 cm

Vladimír Kokolia, Letokruhy, 2008,
olej, plátno, 120 x 111 cm

Jan Merta, Šaman, 2011,
olej, plátno, 45 x 30 cm

Jiří Mikeska, Proměny proměn X., 2010,
olej, plátno, 90 x 100 cm

Petr Pastrňák, Bez názvu, 2003,
akryl, plátno, 75 x 120 cm



Josef Sudek, Portrét Jaromíra Funka, 1924,
New Orleans Museum of Art Purchase, General Acquisition
Fund © Estate of Josef Sudek

Fotograf Jaromír Funke

Jaromíra Funka můžeme pokládat za prvního moderního fotografa v Čechách. Chtěl jím také být a do avantgardní pozice se stavěl zcela záměrně. Do fotografie nastoupil po první světové válce a záhy se zorientoval pod vlivem teoretika Karla Teiga, který zosobňuje rozbušku vývoje českého moderního umění. Funkův podíl je důležitý tím, že uplatňuje nový, intelektuální přístup v oboru fotografie, do nějž převádí všechny poznatky současného výtvarného umění. A přichází dokonce s teoretickými zdůvodněními svých počínů, jimiž zároveň veřejně formuluje aktuální problémy. Základní problém Funkovy tvorby a její radikální novost přinesly jeho abstraktní fotografie a zátiší, když byla zredukována na elementární tvary. Program fotografických kompozic, utvářených pomocí tvarosloví předmětů zbavených původních obsahů, nenajdeme tak široce a důsledně vypracovaný u žádného světového fotografa.

V kulturní Evropě je mnoha událostmi významný rok 1920, kdy ještě doznívá atmosféra první světové války. Ve Výmaru se pořádá sjezd konstruktivistů, Mejerchold zakládá v Moskvě divadlo, v Paříži vzniká skupina hudebníků 6, jejíž program formuluje Jean Cocteau, a již rok existuje Gropiem ustavený Staatliches Bauhaus. Kromě toho je tu samozřejmě vlna progresivního umění v Sovětském Rusku. Češi mají od roku 1920 Devětsil, v jehož programu rezonuje účelnost i poezie: „Poetismus a konstruktivismus.“ To, jak scéna vypadá začátkem 20. let, určuje směry rozvoje moderního umění, stejně jako moderní fotografie. Situace je poznamenána novátorstvím, osvobozováním se od tradičních názorů, hledáním nového výrazu. Jak ve fotografii, tak ve vizuálním umění obecně vládne odpor k literárním obsahům. Jedná se o očistu ve prospěch přímého, formového vyjádření.

Rozhodujícím rokem pro zrození moderní fotografie v Čechách se stal zřejmě rok 1923. Na sklonku roku 1922, který je uveden v tiráži, nebo nejpozději začátkem roku následujícího vyšla revue Život – s podtitulem Sborník nové krásy. Poskytla teoretický, básnický a obrazový impuls k uvažování o tom, co je pro umění podnětné a co má být podnětem i pro současnou fotografii. Ve spolupráci s avantgardní skupinou Devětsil – a především s jejím mluvčím Karlem Teigem – se v redakci architekta Jaromíra Krejčara objevil časopis, který přinesl kondenzovaný projev novodobých snah, vyjádřený všestranně v nejrůznějších uměleckých disciplínách. Jaroslav Seifert zde v úvodní básni Všecky krásy světa promlouvá o elektrické síti krásnější než kvítí na záhonu, o hudbě klaksonů, která předčí housle, o železných konstrukcích rozhleden, o mostech v širých ruských pláních, o mrakodrapech a zdvižích, o městech, ulicích a aeroplánech. Říká: „Umění je mrtvo a svět bude od dneška bez něho.“

Tento sborník kritických statí a náhledů je manifestem nového umění a přináší posun důrazů, jak obsahových, tak disciplinárních: od květin ke strojům, od malířství k filmu a k fotografii... Na tomto vyčtení nového záběru, nové optiky, nové morálky a nové duchovní podstaty se podílí plejáda avantgardistů z ce-

lého světa: Archipenko působící v Berlíně, Ozenfant a Le Corbusier z okruhu L'Esprit Nouveau, Prampolini z Říma, Perret, Laurens, Zadkin, Erenburg, Frank Lloyd Wright a celá řada dalších. Výtvarná emoce pochází z kubismu, který nyní doznívá v aplikované formě zvané purismus, vymezující se vůči kubismu z kritické distance, ale nadále prosazující dominanci výtvarných složek, které převládají nad popisem předmětu. Předmět není nazírán jako tlumočnický vlastní obsahového poselství, nýbrž jako nositel tvaru. Je tu rozpor s minulými akademickými postupy a rozchod s nimi ve prospěch nových výrazových prostředků. Kubismus převedl malířství na nový typ vize, který je odvozen od Cézanna, na což také ve sborníku Život přichází řeč. Výrazným typem písma je tu vysázen Cézannův výrok „Všecky věci v přírodě se modelují podle krychle, koule, kužele a válce“. Tato slova jsou i definicí prvních modernistických zátiší, která vytváří Jaromír Funke.

S nástupem 20. let je Jaromír Funke ještě poplatný toho času obvyklým fotografickým tendencím. Takto se projevuje do roku 1922. Jedná se mu zprvu o krajiny a později o malá zátiší v intencích dobového fotografického nazírání, i když už zde v rámci panujících slohů projevuje intelekt racionálně diferencující fotografické znaky. V roce 1923 se Funkův vývoj naráz láme. Jestliže dříve fotografoval předměty v zátiší tradičním způsobem a krajiny poněkud romanticky – a jestliže ke všemu výsledný pozitiv pojednával starými tvárnými fotografickými technikami, náhle zastává přímočarou moderní fotografii a kráčí k zcela novému obsahovému zření.

Soukromě studoval Jaromír Funke dějiny umění – zajímal ho vývoj novodobých stylů; vzhledem k tomu, že velmi výrazně využil pro rané fotografické kompozice knihy pojednávající o kubismu, poukazuje vlastně na své kořeny, o které se bude opírat také v další tvorbě. V základech Funkova purismu tedy stojí zátiší s kubistickými soškami Zdenka Rykra a s monografiemi Picassa, Deraina, Braquea, ale také – což považujeme za ještě důležitější – s rozevřeným Sborníkem nové krásy Život. Funke tak ukazuje, že počínaje rokem 1923 se inspirovuje více souvislostmi s moderním uměním než souvislostmi platnými v oboru fotografie. Je evidentní, že revue Život se Funkovi stala jakousi Biblí jeho nového vědomí a nové vize: v teoretických statích se ke knize Život častokrát vracel. Zaujal ho zejména článek Foto Kino Film, v němž psal Karel Teige o modernosti a o novém umění. Stať je doprovázena ilustracemi, z nichž fotografická zátiší Man Rayova otevírají nové prostory Funkově imaginaci: setkává se v nich s přesahem, který dávají objekty se vztahem ke světu technickému, věcnému, modernímu. Právě tyto fotografie inscenovaných skutečností jsou iniciací slavných Funkových zátiší.

Funke vytváří napřed variace s detaily talířů, misek, ráků – prostě věcných předmětů, které mají fotogenickou formu. Geometrická zátiší, utvářená Funkem v Cézannově duchu ze základních tvarů, bych situovala do let 1926, 1927 – nejdříve k roku 1925. Je zajímavé, že jsou pravděpodobně autorem antydatová-



Z cyklu Reflexe, 1929,

z portfolia Jaromír Funke – 12 Avant-Garde Photographs, 2014

Exotické zátiší, 1928–1929,

z portfolia Jaromír Funke – 12 Avant-Garde Photographs, 2014

na, zřejmě z toho důvodu, aby se stal prvním fotografem, který nastoluje tento problém jakožto novinku v žánru fotografického zátiší. Oproti Josefu Sudkovi, který se školil v profesionálního fotografa a do 40. let sleduje tendence fotografické evoluce, vstupuje Funke na scénu diametrálně odlišně – jako hledač nových projevů, jehož ambicí je bořit stávající kritéria. Opírá se přitom nikoli o své kolegy v oboru, nýbrž o svět výtvarné avantgardy. Reaguje na dadaismus, na nástup konstruktivismu v Rusku, na mezinárodní filmovou avantgardu. To všechno ustavuje jeho nové estetické vědomí. Proto je pro něj iniciátorem i rivalem výtvarník a fotograf Man Ray. Vedle zmíněných zátiší publikoval Život rayogram ze souboru unikátních listů Les champs délicieux, který se stane Funkovi výzvou k polemice.

Funkovi šlo nejen o doložení svébytnosti fotografie jakožto zvláštního typu vizuálního média, ale také o potvrzení její specičnosti. Horlil pro čistotu fotografie, která se má podle něj opírat o negativ s možností nekonečné reprodukovatelnosti, což se výtvarníkovi Man Rayovi pochopitelně nejeví jako rozhodující. Funke se v tomto ohledu staví na pole ortodoxně fotografické. Ale rayogramy se mu stanou popudem k tomu, aby vytvořil abstraktní fotografie. Od fotografování skleněných předmětů a studií lomů světla se přes vlastní fotogramy z roku 1926 propracuje k snímání stínů a odraženého světla, jejichž zdroj je postaven mimo záběr. Výsledky, které Funke označuje jako abstraktní foto, se nedají pojmově evokovat. Předměty přestaly být čitelné, vytvářejí toliko působivou, závažnou a novátorsky převratnou kompozici černých, bílých a šedých tónů. První vznikají

v roce 1927, v roce publikování článku o Man Rayovi, a poslední v roce 1929. Jejich princip našel uplatnění ve Funkově scénické kreaci pro hru Jezdci k moři Eugena O'Neill, uváděné E. F. Burianem v Brně.

Zátiší, znějící výhradně tvaroslovím obsahově vyprázdněných předmětů, rozpracoval Funke v dlouhé řadě ohlasů na zaměření Bauhausu, László Moholy-Nagy a dalších představitelů širšího výtvarného pojetí fotografie. Na rozvinutí tohoto programu se Funke podílel v komunikaci s Eugenem Wiškovským. Spolu podnikali v laboratoři výlety do abstraktních světů a jejich průzkumy. Ze skutečných předmětů vytvářeli něco, co je jiné než skutečnost – ale co nespadá ještě ani v rámcet poetismu, ani surrealismu.

Koncem 20. let se u Funka objevuje odlišný typ fotografií – materiálových studií –, kde se ukazuje vztah k struktuře, textuře a faktuře. Fotograf se zabývá povrchem a tvarem věcí a jejich kompozicí. Oproštuje je od praktického významu a zdůrazňuje – zase jinak – formu. Je to jistě i reakce na projev nové věčnosti Alberta Rengera-Patzche, knižně publikovaný jako Die Welt ist schön roku 1928, a na trend zachycování struktur zvětšených detailů vytyčený Moholy-Nagyem. Nový způsob zpodobení reality, odkrývající strukturu a stavbu organismů i anorganismů, rostlin a konstrukčních materiálů, se přibližuje proudu vycházejícímu z Bauhausu. Později bude pro tuto oblast Funkovy tvorby důležitou příležitostí k doznění účast na publikaci z roku 1935 Fotografie vidí povrch, kterou vydal ve spolupráci se svými žáky ze Státní grafické školy v Praze. Zde je jasně vidět, jaký důraz se



Samota a brýle, 1924,

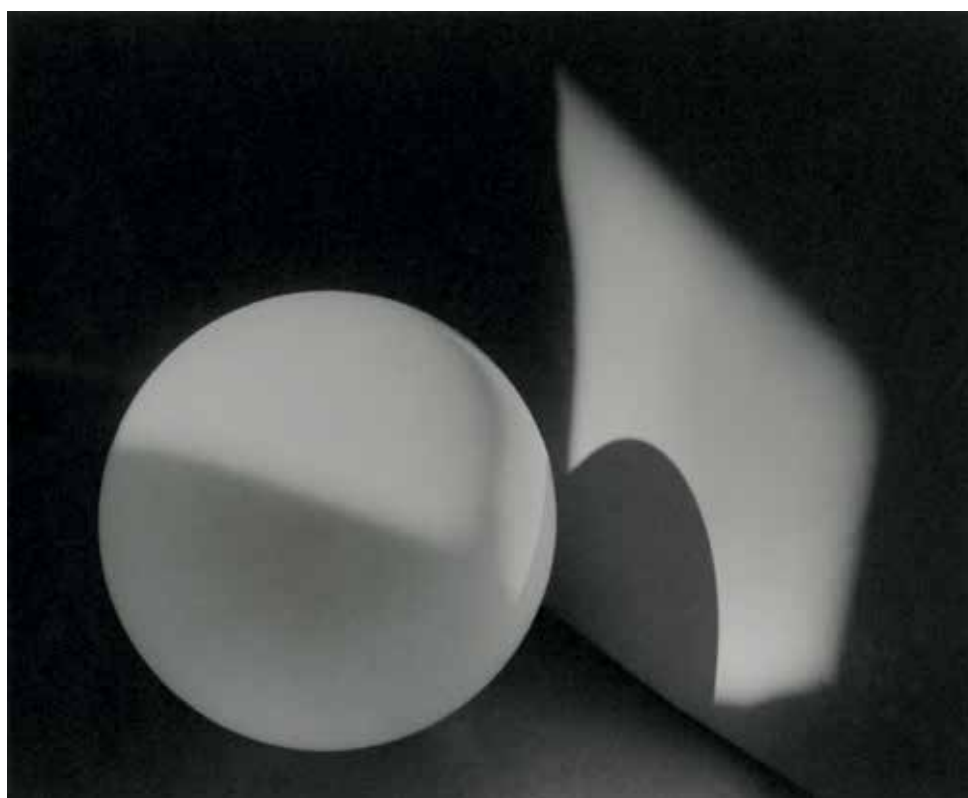
z portfolia Jaromír Funke – 12 Avant-Garde Photographs, 2014

kladl na techniku ofotografování povrchů předmětů při vzdělávání nových adeptů oboru, ale pozoruhodná je zejména součinnost se školami moderního vidění ve světě. A připomíná se tu také Teigova průkopnická studie Foto Kino Film, která mezi moderní projevy zařadila začátkem 20. let fotografii, v jejíž prosté estetice podmíněné účelovostí a naprosté technické dokonalosti vidí novodobou poezii: „Krása fotografie je z téhož rodu jako krása aeroplánu nebo transatlantického korábu či elektrické žárovky.“

Při své práci v Bratislavě, kam přišel jako pedagog se začátkem školního roku 1931, stýkal se Jaromír Funke s kolegy, kteří vyučovali moderní architekturu. To ho podněcovalo k rozvíjení již rozpracovaného cyklu Nová architektura, v němž fotograficky interpretoval soudobé stavby. Ve Funkových fotografiích budov se uplatňuje diagonální řešení prostoru poprvé ve velké sérii fotografií elektrárny v Kolíně, moderní funkcionalistické konstrukce architekta Jaroslava Fragnera, kterou vedle Jaromíra Funka fotografuje Josef Sudek a Eugen Wiškovský. Záběry skvěle provedené architektury budované v letech 1930–35 definují podhledy, nadhledy a dynamická diagonální kompozice, nakloněná zleva doprava – řád, který statický, ale progresivní motiv novostavby nepodává v statické kompozici, považované avantgardisty za retrográdní. Jaromír Funke, který se diagonálního principu kompozice fotografií architektury nevzdá až do konce života, setkal se s nakloněnou osou architektonického modelu již ve Sborníku nové krásy Život, který přetiskl projekt Tatlinovy věže III. internacionály. Znal také Dynamicko-konstruktivní

systém sil, jež zveřejnil Moholy-Nagy spolu s Keményem roku 1922 v časopise Sturm. Ale teprve vytváření fotografických paralel k velké funkcionalistické architektuře se stalo definitivním mezníkem rozšiřujícím Funkův praktický rejstřík o novou, napříště systematicky využívanou zkušenost.

Diagonála, dodávající snímkům neobyčejnou aktualizaci, vitalitu a ozvláštňení, přecházela do české fotografie také z avantgardní sovětské kinematografie, plakátů, typografie a fotografie – mimo jiné prostřednictvím exportního obrazového magazínu SSSR na strojce, šířeného v různých jazykových mutacích, jež často graficky upravoval a hojně vlastními snímky i montážemi El Lisického vybavoval Alexandr Rodčenko, jehož vliv Funke obzvláště absorboval. Samozřejmě je způsob kompozice podle dynamické diagonály v níž je spatřován i patos růstu myšlenky – vizuálně bližší moderní architektuře než gotickým nebo barokním věžím a interiérům chrámů, při jejichž zobrazování ji Funke rovněž velmi podivuhodně uplatňuje. Ale o to více z fotografií historických architektur vyvstává, když Funke spolu se svým přítelem, nakladatelem Otakarem Štorchem-Mariemem ve válečných letech čtyřicátých pracuje na vydávání kolekcí originálních fotografií o kostelech – pražských i mimopražských – a na místopisných souborech, z nichž význačné pocházejí z polabských měst Louny a Kolín. Pokud jde o gotická žebra a sloupoví, je záběr pořízován šikmo natočeným aparátem tak, že objekt řeže formát a základna není souběžná se základnou skutečnou. Diagonálu činí Funke vodítkem i při fotografování krajín, kde základna je paralelní se základnou skutečnou, ale fotograf kompozici



Abstraktní fotografie III., 1927–1929,
z portfolia Jaromír Funke – 12 Avant-Garde
Photographs, 2014

Kompozice se žárovkou, 1924,
z portfolia Jaromír Funke – 12 Avant-Garde
Photographs, 2014

opírá o úhlopříčny telegrafních drátů, stromořadí, mostů nebo také o stranou ubíhající plochy polí a luk. Ve Funkových výškových záběrech krajiny jsou všechny složky uspořádány do ústrojného řádu, kde směrem vzhůru dynamicky pulsují stoupající linie cest, kolejnic, plotů i dalších prvků. Velký a hmotný detail zakotvuje spodní část těchto fotografií, ve střední části se odehrává celkový pohled viděný z výše a horizont náleží nejhořejší části fotografie. Tak koncipuje již v roce 1924 fotografie *Letecký den* a *Procházka po nábřeží*. Tento kompoziční model se opakuje velmi často v nejrůznějších variantách, ale důsledně zachovává výškový formát a vysoko položený horizont – pokud je vůbec zahrnut. Diagonálu Funke buduje i do portrétní fotografie, ale komponuje podle ní také akty z roku 1927.

Znovu pod vlivem Karla Teiga dochází ještě před koncem 20. let v tvorbě Jaromíra Funka k další expanzi – od puristické tendence k surrealismu a poetismu. Následující cesta, kterou české umění projde v kontaktu s francouzským, má opět u Funka patrný ohlas: roku 1928 nebo 1929 vytváří *Exotické zátiší*, kde běží o nečekané setkání heterogenních fenoménů. Znárodněno je prostřednictvím předmětů uchopených věcně. Jedná se o zvláštnost jejich obsahů, o jejich významuplnost a nosnost pro poselství z řádu nadreálných setkání – nikoli tedy o pouhé tvary. V tomto smyslu Funke pokračuje v cyklu *Reflexy*, kde čistě fotografickými prostředky prolíná vždy několik plánů skutečnosti. Ortodoxně surrealistický je cyklus *Čas trvá* (1930–34), nesený poetickou vizí, která vychází z magického působení reality a podobá se tomu, jak fotograficky vidí surrealistickou skutečnost malíř Jindřich Štyrský, který vytváří fotografické série v letech 1934–35.

Zatímco do let třicátých můžeme mluvit u Funka o souborech variací na ideový či formální objev, od konce 20. let lze hovořit o cyklčnosti, o sériích cílevědomě vytvářených na vyčtené téma. I v tom je posun od názoru puristického k surrealistickému a poetickému. Signál k vzniku cyklů přichází opět nikoli z fotografického, nýbrž z výtvarného světa, hlavně ze znalosti způsobu práce Maxe Ernsta, který svůj surrealistický názor vyjadřuje rozvíjením myšlenky ve větší sérii koláží. Obdobně je vytvářen Funkův základní surrealistický soubor *Čas trvá*. Neznáme množství fotografií, z nichž ve své době sestával, ale byl rozsáhlý. Je zároveň posledním stěžejním místem v tvorbě Jaromíra Funka, spjatým s progresí výtvarných tendencí doby.

Od poloviny 30. let následuje využívání fotografie výhradně jako obvyklého prostředku reálného zobrazování. Zakládá takto rozsáhlý soubor z Podkarpatské Rusi, nazývaný také *Z kraje Nikoly Šuhaje*, kde se mísí sociálně kritické vidění chudoby s postižením důstojnosti stále ještě užívaných krojů. Prvotním inspiračním zdrojem je vidění a chápání světa skutečnosti v sociálních protikladech, náhled vlastní levicovým intelektuálům, k nimž Funke patřil. Je zajímavé, že v tomto cyklu z nejuvýchodnějšího území tehdejšího Československa nezřídka opět uplatňuje diagonální řešení kompozice v námětové škále momentní fotografie. Ve stejné době let 1937–38 vytváří na Podkarpatské Rusi cyklus *Pralesy*. Tyto snímky přírodních interiérů jsou nejméně vnitřně uspořádanými díly v celé jeho tvorbě. Fotografuje krajinné náměty jako struktury. Není pro něj důležitý prostor záběru, ale materie stromů, jejich větví a kořenů, jimiž fotografie po celé ploše vykřívá.

Intelektuální kapacita Jaromíra Funka, uchopení a pochopení základních motivací moderního umění, mu dovolily neobyčejně rychlou orientaci nejen v oblasti avantgardní fotografie, ale progresivní výtvarné kultury vůbec. Odmítané rayogramy uspíšily jeho fotografické sebeuvědomění. Pak přišly nejrůznější obrozující tendence: Bauhaus a podnět Moholy-Nagy, ruská avantgarda a surrealismus. Funke tyto vlivy přijímal i negoval, ale postupně si z nich vybral tolik, kolik potřeboval, aby se mohl stát ucelenou uměleckou osobností s vlastními výrazovými možnostmi, s vlastními způsoby fotografické interpretace skutečnos



Abstraktní fotografie, 1927–1929,

z portfolia Jaromír Funke – *12 Avant-garde Photographs*, 2014

ti. Ze všech vstřebaných impulsů, k nimž zaujímal vyhraněné stanovisko, vybíral vždy vzhledem k aktualizování fotografického projevu a k zdůraznění jeho specifčnosti. Jaromír Funke byl racionálním konstruktérem fotografie. Komponoval a vymýšlel, zdůvodňoval. Ve značné míře je u něho prvkem stavby i světlo. Napětí tvorby tu vychází z vnitřního popudu, který hnal Funka paralelně do různorodých tvůrčích objevů a výbojů. Dnes už vypadá tato tvorba klasicky, poněvadž jsme její formu přijali za přirozenou. Formoval a vyslovil podstatu svého vědomí fotografie; šlo o to, dále je rozšířit a rozpracovat v detailnější specifikace.

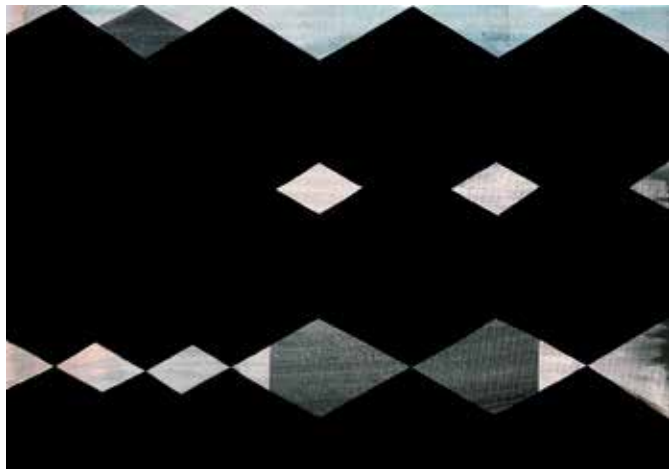
Jaromír Funke zemřel za nešťastných válečných okolností 22. března 1945 ve věku nedožitých padesáti let.

Anna Fárová, červen 1996

mladí

KYKLOS

Tomáš Polcar v kruhu



Tomáš Polcar (1973) patří do generace, která výrazně vystoupila v devadesátých letech minulého století. Je to generace specifická, která ještě zažila šedou a stísněnou předlistopadovou dobu, ale dozrávala a naplno vykročila již do svobodného času. Tehdy se nadechovala a reformovala Akademie, přicházeli sem inspirativní profesoři, vznikaly nové obory. Taková konstelace mladé a začínající umělce pochopitelně formovala a s odstupem času se ukazuje, že to tehdy byl dobrý kadlub, ze kterého vzešly výrazné umělecké osobnosti. Tomáš na Akademii prošel třemi osobitými ateliéry. U Huga Demartiniho našel cit pro materiál a formu, u Aleše Veselého zaujetí obsahem, energiemi, proporcemi, u Milana Knížíka zaostření na reflexi, komunikaci a myšlenku. V devadesátých letech se účastnil všech klíčových akcí a výstav své generace (II. bienále mladých v Domě U kamenného zvonu 1996; Snížený rozpočet v Mánesu 1998; CZ 99, Václavské náměstí 1999; Konec světa v Národní galerii 2000). Vedle klasické tvorby jej na čas okouzila nová média. Nepřehlédnutelné byly intervence Reklamní kampaň na obyčejné předměty nebo Portréty nahých lidí v roce 1998, které uskutečnil v tandemu s Ester Polcarovou. Obě anonymní akce v metru zaznamenaly tehdy spousty lidí, jen nikdo nevěděl, kdo za nimi stojí. Nešlo o to zviditelnit se. Důležité bylo sdělení, vytržení z letargie, probuzení myšlenek. Tento rys u Tomáše výrazně vystupuje poté, co se s rodinou odstěhoval z Prahy



Tomáš Polcar ve svém ateliéru, 2008, foto: Ester Polcarová

Rezonance 14012, 2014,
akryl, plátno, 35 x 50 cm

do Slavětína nad Ohří. Tam, blízko přírodě, uprostřed cyklického času s opakujícími se ročními obdobími, objevil možnosti cyklu. Opustil město, opustil své úspěšné anonymní mediální kampaně, opustil svědná nová média. S plynutím času se stahuje ve svém myšlenkovém záběru postupně z vnějšího světa směrem dovnitř, k podstatě věcí a zároveň tak i sebe. Uebírá se. U tématu dlouhodobě přebývá. Není chrlič, jeho věci vznikají dlouho. Bez výjimky je tvoří sám, není typ konceptualisty zadavatele.

Hnití plodí žití (2007)

„Žádné semeno není užitečné, zůstane-li celé, pokud neshnije a nezčerná; neboť rozklad vždy předchází plazení.“ Tak zní jeden ze základních alchymických postulátů proměny. Tomáš Polcar na cyklu s alchymistickým názvem začal pracovat v ateliéru v bývalé kovárně ve Slavětíně. Nazírá zde přírodní jevy obdobně jako alchymista, pro kterého jsou materiální vyjádřením ideové podstaty světa. Propojuje materiální s duchovním a v duchu trismegistovského „co je dole, je nahoře“ vztah mikrokosmu a makrokosmu.

„Udělal jsem jeden cyklus, který byl hodně o prostoru, který tady člověk žije a vnímá, o takovém „proproudění“. Tady je hodně horizontálního prostoru, hodně éteru, Středohoří je jakoby v pásu, pod ním řeka, nad ním obloha, a všechno se tu odehrává

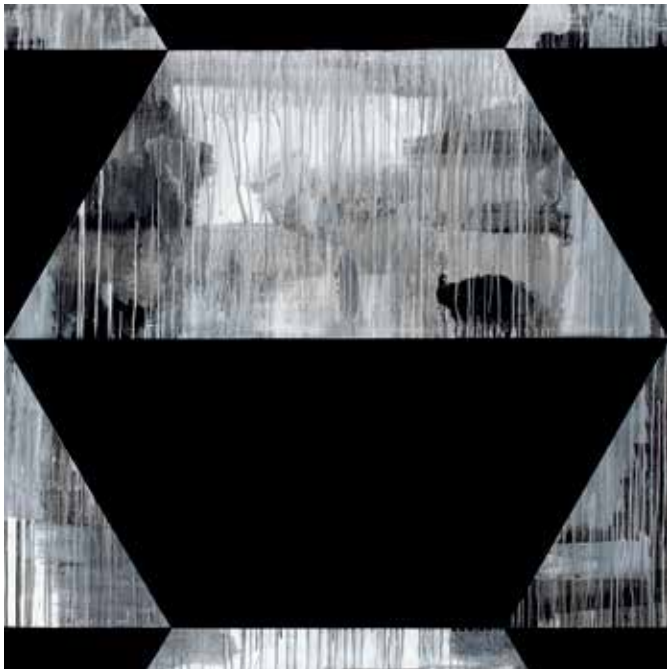


Hnití plodí žití 11, 2007,
akryl, plátno, 175 x 175 cm

Hnití plodí žití 10, 2007,
akryl, plátno, 175 x 175 cm

Hnití plodí žití 9, 2007,
akryl, plátno, 175 x 175 cm

Hnití plodí žití 12, 2007,
akryl, plátno, 175 x 175 cm



Sóma 1, 2012,
akryl, syntetika, plátno, 145 x 145 cm

Sóma 19, 2013,
akryl, syntetika, plátno, 150 x 100 cm

Sóma 21, 2013,
akryl, syntetika, plátno, 100 x 150 cm



Sóma 37, 2013,
akryl, plátno, 175 x 175 cm

Sóma 20, 2013,
akryl, syntetika, plátno, 150 x 100 cm

od západu na východ, člověk může pozorovat dvě hodiny západ slunce a neustále je to jiné. Ve dvou hodinách při západu slunce se tu za vsí odehrává wagnerovská opera, konec západu dne..." Svá pozorování atmosférických jevů zpoza humen, pozorování proměny hmoty a její rozklad a zánik jako cestu k novému životu, krajinu a její plynutí ve věčném koloběhu čistě malířsky zachycuje na abstraktních kompozicích. Vrcholem cyklu jsou velkoformátové monochromní obrazy senzuálních krajin. Na ploše téměř čtyř čtverečních metrů každé z maleb se suggestivně odehrává bouře. Jak živel přichází, dění na plátně se zahušťuje, potemňuje, v mraku to víří až k prvním kapkám. Bouře vrcholí. Pak se obrazy prosvětlují, přichází uvolnění, vše je pročištěné. Obrazy samy jakoby plynou, podřízeny věčnému přírodnímu koloběhu. Téměř je z nich cítit voda a zemní humusodárné hnití.

Atomos (2010)

Tomáš seděl u kamen a plival na jejich rozžhavené pláty. Pozoroval bubliny, které na plotně s jemným zasyčením vyrůstaly a zase zanikaly.

V cyklu Atomos vychází Tomáš Polcar opět z hmoty a jejích projevů. Ve svých asociacích nakonec řeší kruh jako platónsky dokonalý, univerzální tvar, nezávislý vůči lineárně pojímanému času, vůči prostoru i vůči člověku. Kruh je prostředníkem me-



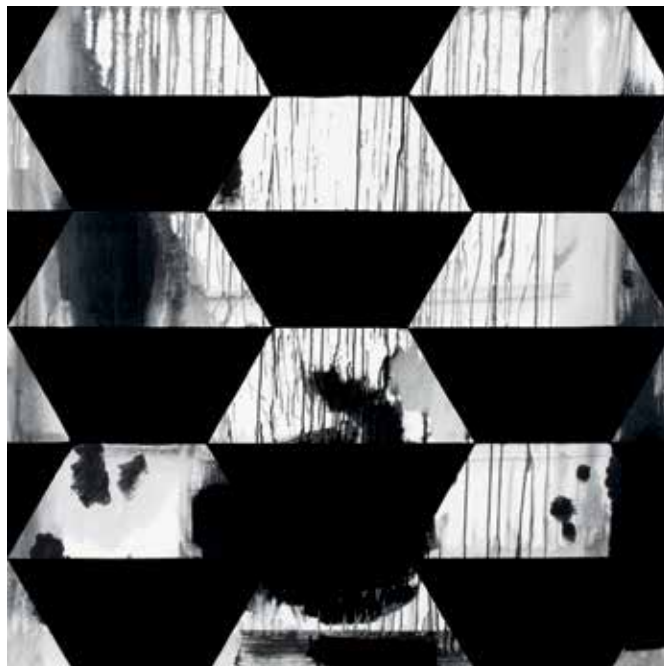
ditace, soustředění. Popisuje cestu do podstaty, která souvisí či splývá s božským principem, a ač tu ten výraz nepadne, možná i s Bohem.

Dobírá se podstaty hmoty, když ji předkládá rozloženou na atomos, démokritovské, dále nedělitelné částice, skrze něž a jejich vazebné obměny se hmota proměňuje a osciluje mezi bytím a nebytím. V Hnití pro sebe kruh již objevil, ale neřešil. Teď tento útvar, průmět koule, dostává význam elementární formy. Ke kruhu, do středu, k jádru. Proto volí pro své kompozice olejovou čern, která se mu zdá být pro svoji hloubku nevhodnější, a aby dostal co nejméně osobní formě, kterou spojuje s elementárností, hrubou jutu.

Atomy neustále víří, spojují se a rozpojují. Z koulí atomů vodíku a kyslíku se skládá molekula životodárné vody. Lidské vajíčko je koule, která se rýhuje k novému životu. Sloupořadí, tvořící protipól plošným ideogramům na jutě, zhmotňuje v litém betonu myšlenku vývoje, počátek zrození jako vystoupení z dokonalosti nebytí, z kruhu. Tomáš Polcar z kruhu vystupuje jako sochař rotačním tělesem - válcem.

Sóma a Rezonance (od 2012)

Pojem sóma má v různých kulturách a jazycích různé významy. Tomáš jej uchopil v řeckém významu těla, a odtud vede metaforu jeho jednoty jako celku složeného z částí. Jako symbolický

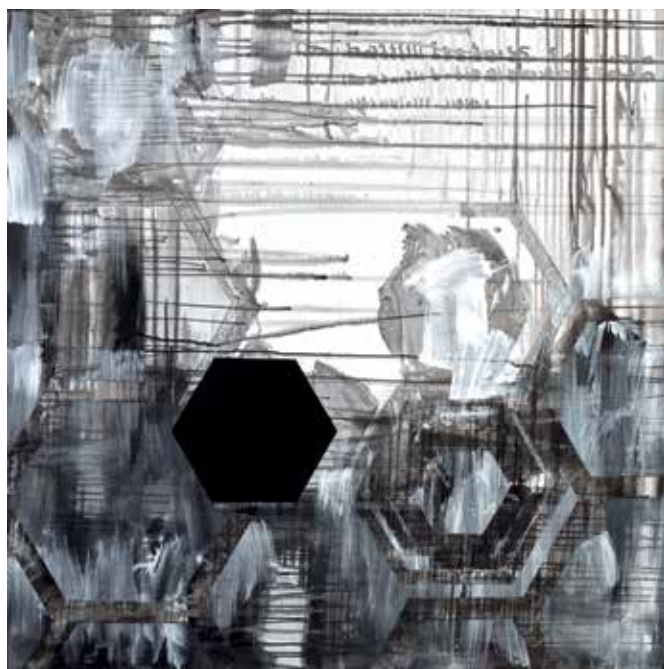


Sóma 2, 2012,
akryl, syntetika, plátno, 145 x 145 cm

Sóma 3, 2012,
akryl, syntetika, plátno, 145 x 145 cm

Hnití plodí žití 13, 2007,
akryl, plátno, 175 x 175 cm

Rezonance 14026, 2014,
akryl, plátno, 175 x 175 cm



Sóma 39, 2013,
akryl, syntetika, plátno, 59 x 43,5 cm

Sóma 4, 2012,
akryl, syntetika, plátno, 145 x 145 cm

tvár zvolil šestiúhelník. Za volbou stojí skutečnost: Polcarovi chovají včely a buňka plástve Tomáše uhranula. Buňka jako ideální tvar pro komůrku, ve které má vyrůst nová včela, součást organismu včelstva. Buňka jako tvar nejlépe využívající prostor, optimálně vyhovující vytváření sítě. Síť jako metafora těla, její vznik i rozpad.

Černobílé obrazy Sómy (2012–13) rozvíjejí metaforu hexagonu. Skrze op-artově prostorovou iluzi dvou pláňů, zprostředkovanou rozdělením šestiúhelníků na horizontální poloviny a vytvořením dvou iluzorních dimenzí, si pohrávají s myšlenkou prostupování světů. V předním plánu se vytváří hradba ideové geometrické abstrakce, jíž odpovídá syntetický lak, a v zadním plánu se v uvolněném akrylu do dále otevírá krajina. Tomáš Polcar navazuje na proudění a proměnu Hnití a ideovou geometrii Atomos. Nekonečná síť se vytrácí v nedodělanosti na šepsovém podkladu, jako by vyvanula mimo naše chápání, prostor a čas. Vzniká napětí mezi symbolickými prostory skutečné krajiny a abstraktní ideje i mezi užitými malířskými technikami, lyrickým akrylem a lesklou technickou syntetikou. Tady se děje zajímavá věc. Ono napětí kupodivu dál nekulminuje, ale jako by se nakonec rozpouštělo díky harmonizujícímu tvaru hexagonu.

Nejnovější obrazy Rezonance (2014) přímo navazují na Sómu. Rezonančním tématem je šestiúhelník. Zprvu převažuje geo-

metrie, ale v závěru cyklu se Polcar opět dostává do prostoru symbolické krajiny. Na velkých formátech se blíží uvolněnému stylu z cyklu Hnití, ale je zase o krok dál, sebevědomá malba ve své rasanci představuje jeden z Tomášových vrcholů. Geometrie ustupuje velkorysému expresi, šestiúhelník se v abstraktních krajinách vynořuje jako záchytný prvek, mnohdy pouze v tušeném náznaku.

Kyklos znamená kruh, kolo. Tomáš se jím zabývá opakovaně, vždy s inovujícími a dále rozvíjejícími se myšlenkovými i formálními posuny. V roce 2013 vznikl monumentální kruhový objekt Kyklos z pohledového betonu, vycházející z cyklu Soma. Syrovost užitého materiálu a jeho lakonické zpracování spolu se znakovostí nabízejí archetypální konotace.

Tomáš Polcar je tvůrce s pevným názorem. Dnešní doba je přematerializovaná a přitom s hmotou se tu zachází špatně. Tomášova tvorba léčí podobné podobným. Silně se váže k hmotě, k zemi, ale charakteristická svým zemitým idealismem a se svojí nevypočítavou čistotou má ohromný potenciál.

Lucie Šiklová



Namlouvání, 2008,
olej, plátno, 190 x 140 cm

POSTI

POSLEDNÍ KUBISTA

Václav Menčík



Václav Menčík na návštěvě u prof. Františka Dvořáka

Václav Menčík (1926–2013) byl malíř, grafik a pedagog. V letech 1945–1951 studoval na pražské VŠUP u prof. E. Filly a J. Nováka, kde následně působil do roku 1953 jako asistent. Již v této době se v jeho tvorbě odrážel vliv pozdního kubismu, stal se spoluzakladatelem skupiny Trasa 54 a celý život rozvíjel odkaz avantgardních směrů. Během šedesátých let se stal členem skupiny Radar a začal působit na VŠUP jako profesor. V devadesátých letech se stal členem skupiny Tolerance 95. O jeho díle vám přinášíme zamyšlení Jiřího Karbaše z počátku loňského roku.

„Samotná možnost malovat vyjadřuje určité vztahy malíře k vnějšímu světu, obraz je pak intimním poutem mezi těmito vztahy a omezeným povrchem, po němž se pohybuje“
/Juan Gris/

Václav Menčík je umělec, který, dá se říci, přímo navazuje na naši předválečnou uměleckou avantgardu. Je s ní spojen pupeční šňůrou v přímé linii profesor a žák. Byl jedním z posledních studentů a zároveň posledním asistentem prof. Emila Filly, jednoho z nejvýznamnějších českých kubistických umělců první poloviny 20. století. Patřil ke strůjcům českého moderního umění a dnes se zařazuje spolu s dalšími českými umělci své doby do kontextu evropského výtvarného umění a získává i evropské uznání a ocenění spolu s malbou Kupkovou, Kubišovou a dalších. O tom svědčí, mimo jiné, např. vystavení děl těchto umělců na velké přehlídce Fauvismu v Musée d'art moderne de la ville de Paris na počátku roku 2000, kde měli čeští malíři samostatnou síň a i v obsáhlém katalogu jim byla věnována samostatná staň. Od té doby dosáhli samozřejmě mnozí čeští umělci řady dalších prezentací a ocenění.

Malba Václava Menčíka vyrůstala zprvu z reálného základu ve figurální tvorbě padesátých let a v serigrafických let šedesátých, aby později směřovala k velké obrazové až barokní exaltaci celku a k zesílení významových a obsahových zřetelů. Ke kubizujícím tvarům se dostává již v roce 1959 např. v obrazech Pomeranče a Pánev, ale svůj výtvarný styl, tak jak jej známe dnes, konstituuje až v polovině šedesátých let a zejména počátkem let sedmdesátých. Maluje stav lidské mysli, ať je to cyklus hlav a tváří v malých formátech nebo stav lidské existence v rozměrných figurálních kompozicích. Figura, portrét-tvář a figurální kompozice jsou alfou a omegou jeho umělecké práce, která je od šedesátých let 20. století založena na jogínských vibracích, pro které našel výtvarný výraz v strukturálně vystupňované ploše malby. Haptické působení barevné hmoty v plasticko-lineár-

ních rytmech je charakteristické pro tuto malbu. Kosmologie a věčně plynoucí tok energie z našich bytostí propojený s energií kosmu a věčnosti, je pak stálým zdrojem malířovy inspirace vycházející z jeho jogínského přesvědčení a pohledu na svět. Nejen to, ale i hluboké znalosti výtvarného umění zejména 20. století českého i světového jsou dalším inspiračním zdrojem pevně zakotveným v Menčíkově malbě. Kdysi jako mladík údajně řekl, že kubismus bude jeho osudem. Dnes mu dáváme za pravdu. Je vlastně posledním českým kubistickým malířem. Tvarosloví tohoto směru je u něj ale natolik osobní, že nelze mluvit pouze o nějakém přejímání tohoto stylu, ale o znovunalezení nové koncepční formy tohoto výtvarného vyjádření, které směřuje k dosažení úrovně samostatné kreaice. Tragická naléhavost, emoce, instinkt a erupivnost spolu s hudebností a rytmem jsou znaky tohoto spontánního malířského projevu. Byl, jak už bylo řečeno, žákem profesora Emila Filly, jednoho z největších českých kubistických malířů tzv. meziválečné avantgardy, u kterého studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v letech 1946 - 1951 a po absolutoriu se stal i posledním Fillovým asistentem od roku 1951 až do jeho smrti roku 1953. Fillova škola je dodnes znát z jeho obrazů v tom dobrém slova smyslu. Není to plagiát, ale samostatná malířská tvorba, která čerpala z českého kubismu od jeho zrodu až po pozdní čtyřicátá léta minulého století. Pedagogická činnost Menčíkova pokračovala na VŠUP kde byl v roce 1968 jmenován docentem a v roce 1983 profesorem.

Vraťme se ale zpět do padesátých let, do umělcova mládí a počátku samostatných výtvarných aktivit. Byl zakládajícím členem skupiny TRASA 54, se kterou se zúčastnil všech jejích devíti výstav pořádaných v letech 1957–1964. Na první výstavě TRASY 54 se účastnily např. i sestry Květa a Jitka Válvy, malíř Vladimír Jarcovjak, Luděk Novák, Arzen Pohribný, Eva Burešová a Věra Heřmanská. Vladimíru Jarcovjakovi byla v posledních letech zaslavena velmi hezká retrospektiva jeho uměleckého díla v Ga-



Dialog ve vodě, 2005,
olej, plátno, 130 x 130 cm

Naposled, 2003,
olej, plátno, 148 x 196 cm

lerii u Betlémské kaple /dříve Galerie Jiřího a Běly Kolářových/. Václav Menčík krátce také působil v další významné skupině té doby RADAR až do jejího rozpadu. Koncem padesátých let se zajímal o italský neorealismus, (tak jako např. právě jeho kolega z Trasy Vladimír Jarcovjak), který v té době zasáhl nejen výtvarné umění, ale i filmovou tvorbu. Je to poznat v řadě svěžích figurálních i portrétních obrazů z té doby, např. Děvče s kočkou, Rezník, Harmonikář a dalších, ale již počátkem šedesátých let se opět vrací ke svému kubismu. Zdůrazňuji ke svému, protože ten „jeho kubismus“ je pokusem a to zdařilým pokusem o nový způsob ztvárnění lidské postavy, a nejen to, ale i lidské mysli a jejího duševního rozměru. Portrét, hlava nebo tvář, které maluje Menčík se nám jeví jako výsledek ztvárnění hned několika stavů, které následují po sobě např. Dvojitá tvář, Tvář s dvojitým pohledem, Zlostná tvář, Rozmrzelá tvář apod. Umělec vnáší do malby portrétní i figurní charakteristický stav jako rozměr důležitý pro lidskou existenci. Tato možná říci nová integrální forma figurace je východiskem v době, kdy celosvětové umění směřovalo k abstrakci a expresi, které hrozily tím, že je ovládne dekorativní funkce. Z českých malířů si Menčík cení Karla Purkyně nebo z novějších Jana Baucha, ze světových zejména Francise Bacona, se kterým má společná některá východiska umělecké práce a který jej velmi inspiroval k další figurativní výtvarné tvorbě. Vzpomíná, jak mu kdysi Bauch řekl, že čtvrt-hodinka rozmluvy s Fillou mu dala víc než dva roky u Maxe Švabinského.

Menčík není malířem idyl, ale utrpení, bolesti a tíhy lidství. Je to vážné dramatické malování a ne experimentování za každou cenu. Celá řada děl vzniká teprve dnes na podkladě starých skic a studií ze šedesátých let, kterých je plná celá stěna umělcova ateliéru. Obrazy na stojanech v ateliéru svědčí o plni a dnešním stavu malování umělce, který i v současné době pracuje na řadě velkých pláten. Nedávno dokončil obraz Hra na popravu, na němž skupina malých dětí s papírovými čepicemi na hlavách míří na svého spolužáka. Na první pohled nás upoutá strhující dramatickostí této kompozice, vážnost jejího námětu, kdy hra přerůstá v cosi zruďného. Malíř se ale dovede vrátit i k malým skicám a obrázkům, ve kterých si ozřejmuje myšlenkové, kom-

poziční a barevné postupy. I ty jsou samostatnými díly majícími vlastní platnost a výtvarnou průkaznost. U velkých kompozic je to především dynamika a naléhavost, se kterými jsou malovány a kde transpozice figury tedy její obrazové převedení do jiné polohy, záměrná deformace tvaru a objemu a tím i výtvarného vyjádření je hlavním fenoménem jeho malby. O tom svědčí velké mnohafigurální kompozice, které jsou plné dynamiky, rytmu, barev a dramatickosti. To podtrhují i jejich názvy: Přepadení, Horečka, Otec a syn, Bezbranná, Střetnutí, Zrození atd. Občas má ale i smysl pro humornou nadsázku a tak vznikly obrazy jako např. Tři ženy na pavlači, Rockerka či Zvesela. Vzal si k srdci rady svého učitele Emila Filly, který svým žákům demonstroval, jak využívat vjemy ze všedního dne např. na fotbalovém zápase, kde si malíř všimá zvláštních siločar pohybů při zápase a snaží se najít nejučinnější výraz pohybu pro působivou kompozici. V počátku malby vychází z realismu zejména ve figurální malbě, který postupně rozkládá a transformuje do kubizujícího tvarosloví. Vždyť Filla vždy svým žákům zdůrazňoval, že kubismus je vlastně integrovaný realismus.

Monumentalita Menčíkovy malby vyzněla na výstavě v Nové síni, kde jeho obrazy měly svůj správný prostor a světlo. Vždyť galerie Nová síň byla prestižním prostorem nejen českých umělců již od šedesátých let a dnes se k této tradici i zásluhou svého vedení vrací. Výtvarná krása Menčíkových děl vyzněla také na další výstavě z posledních let v Chodovské tvrzi, kde naopak byla vystavena kolekce zátiší a komornějších obrazů. Jeho zátiší jsou zvláštní specifické obrazy mající ohromnou výtvarnou, kompoziční i barevnou kulturu. Jsou vystavena na protikladu studených a teplých barev, zejména okřů, modří, šedí a zelených lahových tónů. V jejich kresbě i barvě je vidět čisté kubistické cítění, ale i odkaz Cézannův. Tyto obrazy, na rozdíl od figurativních děl působících většinou tíživě, jsou naopak živé, bezprostřední a radostné. Obsáhlou retrospektivu Menčíkova díla tvořila kolekce obrazů a kreseb od šedesátých let až do současnosti vystavená tři měsíce na 33. Salonu výtvarných děl v galerii firmy Zentiva na přelomu let 2009 - 2010. Poslední velkou přehlídku Václava Menčíka uspořádala Galerie 33 na podzim roku 2011 ve slavné galerii v Topičově salonu



Tři ženy na pavlači, 1976,
olej, plátno, 143 x 196 cm

Melancholie, 2003,
olej, plátno, 138 x 80 cm

na Národní třídě. Ve starodávném prostoru předválečné galerie, kde se představovaly legendy meziválečné avantgardy, byly vystaveny Menčíkovy obrazy z posledních let i velmi rozměrná plátna.

V současné době je Václav Menčík členem Jednoty umělců výtvarných, která oslavila 100 let svého trvání a skupiny Tolerance, se kterou pravidelně vystavuje a která sdružuje deset současných malířů, sochařů a grafiků. Tuto uměleckou formaci vysoce hodnotí i František Dvořák, doyen pražských kunsthistoriků a zároveň pamětník předválečných a válečných snah českého umění, přítel takových malířů jako byli František Tichý či Kamil Lhoták. Ve svých šestaosmdesáti letech má pan profesor Menčík stále plno plánů do budoucna a elán. Stále sleduje české i evropské kulturní dění, navštěvuje výstavy a čte. Nelenil si např. zajet spolu s členy Hollara do Vídně na Tiziana. Pozorně sledoval tahy štětce geniálního mistra benátské školy a přinesl si z toho něco pro sebe, pro své další malování. Vždyť umění je univerzální a nadčasové. Proč se nepoučit u malby staré čtyřista let zvláště, když je vlastně tak moderní.

V tom všem co bylo řečeno a mnohdy i jen naznačeno se zračí ono poznání, ke kterému ne každý dojde. Poznání života a jeho místa v něm, poznání, ke kterému se dochází poctivou a trpělivou letitou prací. Menčík zůstává malířem tohoto života, života bez příkras a idealizování, života. Jeho obrazy neukazují jen svět, tak jak jej vidíme, ale skrze obrazy můžeme vidět cosi těžko postižitelné za tímto reálným světem, co přináší otázky a hledá odpovědi na základní pravdy. Desítky a stovky jeho obrazů a kreseb jsou v celé řadě renomovaných státních i soukromých galerií a sbírek doma i v celém světě. Jsou umělci, jejichž význam se neměří počtem prodaných a vystavených děl, obdržených vyznamenání a poct, ale krásou a hloubkou citu, kterým promlouvají skrze svá díla do srdcí a duší lidí. To je to podstatné. Taková díla překonávají čas. A mezi takové umělce patří i Václav Menčík.



aukce – profil



TRADICE NESVAZUJE

SKLÁŘSKÝ VÝTVARNÍK KAREL WÜNSCH

Cesta Karla Wünsche ke sklu nebyla tak přímočará, jak by se při jeho narození v roce 1932 mohlo zdát. Narodil se v domě, který dříve patřil Friedrichu Egermannovi, empirovému vynálezci nových druhů skla, na náměstí Haidy (dnes Nového Boru), města, kde se veškerý život po staletí točil kolem skla, a k tomu v rodině vlastnící prosperující tradiční rafinerii skla. Rány osudu nedaly na sebe dlouho čekat: po půl roce umírá otec Karla Wünsche. Jeho matka vede firmu dál, po roce se provdává za bankovního úředníka, který je mu po celý život dobrým rádcem a promotérem. V r. 1938 po záboru Sudet Němci vyhnána prchá rodina do Prahy k příbuzným a zanechává firmu pod nucenou správou novoborské firmy Mechold & Co.; skomírající produkce válečných let vede k likvidaci rafinerie v roce 1945. Rodina se po válce vrací do Nového Boru a začíná nový život v podstatě od nuly. Mladý Wunsch, který již v jinošském věku vyniká v malování a kreslení, studuje v letech 1946 až 1950 na sklářské škole v Novém Boru, v oboru malby pod vedením prof. Libenského. Jak bylo pro absolventy škol v padesátých letech běžné, dostává i Wunsch po ukončení školy direktivní pracovní příkaz, a to překvapivě do podniku Státní lesy! Nevíme, jestli československé lesnictví nepřišlo o geniálního lesníka, víme však jistě, že to Wunsch v lese dlouho nevydržel, a přes práci pomocného skladníka se dostává jako dělník do podniku Severočeské sklárny. Zde v závodě 3, konfiskované sklárně Adolf Rückl v Kamenickém Šenově prochází všemi fázemi výroby optického skla a získává neocenitelné znalosti o skle jako materiálu a tradiční řemeslné zručnosti, které mu jsou oporou v dalším vývoji. Jako dělníkovi se mu pak paradoxně otevírá možnost studovat na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kam by podle komunistické ideologie jako syn fabrikanta neměl přístup.

Na Umprum, jinak Pražané Vysoké škole uměleckoprůmyslové neřeknou, se Wunsch dostává v přelomovém roce 1953 - 5. března tohoto roku umírá v Sovětském svazu Stalin a po jeho vzoru umírá 14. března Gottwald v Československu, lidé na ulicích pláčou, radostí, - jak se později ukáže, končí tím nejsurovější období totalitního řádění 50. let u nás; a 1. června téhož roku vyhlášenou měnovou reformou komunističtí vládcí umně kamuflují hrozící státní bankrot, na který nastřádali za pouhých 5 let své vlády - jak se později ukáže, někteří z nich si začnou uvědomovat, že slovo hospodář pochází od slovesa hospodařit. To vše studenty Umprum netrápí, s mladickou naivitou, a o to větším elánem chtějí objevovat a tvořit své nové světy. Wunsch se dostává do ateliéru malby a skla legendárního profesora Josefa Kaplického, kterého studenti jako autoritu a zároveň pro jeho liberálnost zbožňují. U Kaplického se smí malovat individuálně a abstraktně, proto-

že malba na skle je oficiálními místy považována za dekorativní umění, u kterého není vynucován socialistický realismus. Kaplický měl zásadní vliv na renesanci našeho skla v poválečném období, studovala u něj řada našich nejlepších sklářských tvůrců: Vladimír Kopecký, Miluše Roubíčková, Václav Cigler, Ladislav Oliva, František Tejml, Lubomír Blecha, Vladimír Jelínek, Zdena Strobachová, Rudolf Volráb aj. Kromě malby, pro kterou byl ateliér pověstný i mezi skláři, si Wunsch na studiích uvědomuje možnosti použití skla jako materiálu pro monumentální architektonické realizace a jeho kvality jako sochařského materiálu. Protože škola nemá vlastní sklářskou pec, praktikuje Wunsch o školních prázdninách ve sklárnách v Novém Boru, v Květné a v Karolince a realizuje své první návrhy ve skle.

Po završení studia v roce 1959 se Wunsch vrací do Nového Boru a stává se výtvarníkem podniku Borské sklo v jeho výtvarně-technickém středisku, kde návrhářsky působí vedle Roubíčka, Olivy a Šotoly; v tzv. Ateliérech borských skláren se soustředila výtvarně náročná rukodělná produkce unikátů a malých sérií. Wunsch navrhuje a realizuje vázy s figurálními a abstraktními kompozicemi provedené lineární nebo smýkanou rytinou a malbou barevnými listy. Tyto jeho rané objekty jsou dnes nejvíce obdivovány a hodnoceny znalci a sběrateli skla po celém světě, a jsou zastoupeny ve významných muzejních a privátních sbírkách.

Českým sklářským výtvarníkům se totiž na sklonku padesátých let a v šedesátých letech minulého století podařilo něco, co nemělo ve světě obdoby, a to vytvoření abstraktních obrazů na skle, povrchovými zušlechťovacími technikami, chtěli tradiční rafinerií, které vždy byly českému sklu vlastní, tedy malbou, brusem a rytbou, leptem, a novými hutními technikami. I tvarově sledovalo moderní české sklo ducha doby, ale v tomto aspektu je vliv soudobého skandinávského a italského skla nepřehlédnutelný. Sklo je svými optickými vlastnostmi iluzivní materiál, kdo zkoušel fotografovat skleněné objekty ví, jak se výsledná fotografie mění v závislosti na nasvícení objektu. Podsvícené transparentní sklo jako nosič malby či brusu propůjčuje svou optikou malbě magické vyzářování, jak je známe z prosvětlených malovaných oken kostelů, od padesátých let ze skleněných obrazovek televizorů a nově ze skleněných displejů počítačů.

Jedním z průkopníků moderního českého skla se stal Karel Wunsch. Jeho autorské sklo od roku 1957 našlo rychle ohlas a ocenění u odborného publika, více však v zahraničí než v samotném Československu, kde tou dobou nesměl nikdo být prorokem. V rychlém sledu jsou Wünschova díla vystavována

Váza, 1960

Váza Harlekýn, 1960

Návrh vázy Silueta, 1961

Váza Figurální stíny, 1960

Návrh vázy Stíny siluety, 1961



Návrhy váz, 1973



Váza, 1959

Váza a žardiniéra, 1973

Karafa, 1959/60

po celé Evropě i v zámoří, nejprestižnější byla účast jeho exponátů na Trienále v Miláně v roce 1960, na výstavách v New Yorku a Tokiu v roce 1964 a na světové výstavě v Montrealu v roce 1967. Píšeme-li účast exponátů, myslíme to doslovně, neb tvůrcům nezřídka anonymně (!) vystavovaných děl nebyla, až na naprosté výjimky, dána možnost účasti na zahraničních výstavách, a to nejen z politických, ale jistě i z finančních důvodů. Československé zahraniční výstavy těch let, jak inovativní exponáty ukazovaly, jak architektonicky reprezentativně byly zvládnuty, jak bez pochyby profesionálně byly organizovány, a jak ikonicky jsou vnímány v naší době, byly jakýmiisi Potěmkinovými vesnicemi okořeněnými špetkou českého furiantství, s tím rozdílem, že ruští svátečně oděni venkované se šalebného představení před svou německou caricou účastnit museli, zatímco českým sklářským umělcům nezbyvalo než sedět doma a pít v lepším případě z předválečných duritek, v horším z hořčičáků z lisovaného skla.

Wünschova činnost jako návrhář v Borském skle zahrnovala početné návrhy pro sériovou výrobu, z nichž některé nešly do produkce pro svoji náročnost na surovinu či na řemeslné zpracování, v jiných případech, protože se nevešly do neflexibilních tabulek normovačů, koncipovaných pro kalkulace tradičních postupů a dekorů. Střetování se moderním uměleckým návrhem do kafkaesního systému normovačů byla disciplína, která nejednomu sklářskému výtvarníkovi vzala dřívě či později chuť do další spolupráce se sériovou výrobou. Wünsch uspěl s inovací tradiční české techniky probušování vrstveného barevného skla, kdy v letech 1962/63 navrhl moderní abstraktní a geometrické vzory s použitím kompozic dvou barevných sklovin a brusů, proto dostala tato kolekce název DUAL. Komerční úspěch této, výhradně pro export určené kolekce vedl k dalšímu rozpracování do řady tvarových a barevných variant. Dnes už ikonické návrhy patří k tomu nejlepšímu, co bylo ve skleněném designu šedesátých let vytvořeno, a svou inovací jsou srovnatelné s objekty v téže technice od Carla Schappela (sklo Borussia) v secesi a od Aloise Meteláka pro Mezinárodní výstavu moderní uměleckoprůmyslové výroby v Paříži v roce 1925. Wünsch se probušovaným vrstveným sklem zabýval v dalších letech ve své autorské produkci, pro Expo 67 v Montrealu navrhl objekty z neprůhledného vrstveného skla s černým rubínem, v osmdesátých letech objekty z vícevrstveného skla broušené tak, že buď stojí (Stability), nebo se na oble obroušené základně kolébají (Labily).

V souvislosti se stavebním boomem šedesátých a sedmdesátých let 20. století Karel Wünsch realizoval od roku 1961 na dvě

desítky monumentálních unikátních prací do veřejných interiérů, jedná se o vitráže, dělicí stěny a prostorové objekty pro architekturu. Jejich výčet a popis by vystačil na vlastní článek, zmiňme alespoň vitráž pro československý pavilón na EXPO 67 v Montrealu, obrovský nástěnný reliéf (14 x 4 m) z elementů z kobaltového skla pro jídelnu v podnikové prodejně Crystalexu (1967), a, last but not least, prohnuté prostorové zrcadlo pro restauraci na Ještědu, v Hubáčkově televizním vysílači (1970/73). I při této realizaci se potvrdilo, že Wünsch se velmi dobře orientuje ve specializacích jednotlivých sklářů a sklárů v severních Čechách a vybírá si pro tu kterou práci nejlépe kvalifikované odborníky. Konkrétně pro ohýbání velkých tabulí skla přišla jako jediná v úvahu sklárna v Dolním Rychnově, která v minulosti byla dodavatelem ohnutých skel do rohových oken funkcionalistických budov, a ve které ještě pracoval poslední žijící sklář schopný této úlohy.

Nejpozději na Ještědu se Wünsch hmatatelně přesvědčil, že o jeho design je velký zájem u širokého publika, byla to však nelevná záležitost. Jím navržený stohovatelný soubor nápojového skla a jídelní keramiky s písmenem "J" v typické dobové typologii se stal od prvního dne otevření restaurace sběratelským předmětem; jednotlivé kusy souboru mizely takovým tempem, že soubor musel být již po měsíci stažen z běžného provozu a byl používán jen v salonku, kde se dal uhlídat. Nápojové sklo bylo produkováno ve sklárně Květná, keramika v Keramických závodech Teplice. Wünsch navrhl pro Ještěd kromě toho celkovou koncepci restaurace a pokojů s použitím nábytku navrženého architektem Otakarem Binarem, a všechny doplňky jako např. textilie.

Těžká nemoc na přelomu let 1968/69 byla zvratem v životě Karla Wünsche. Deziluze z dosavadní činnosti v průmyslu rezonovala s deziluzí ve společnosti, která se vzpamatovávala z kolektivního šoku vyvolaného příliš silnou pomocí od přátel, byl čas najít novou cestu. Jak znovu přibývalo nespokojenosti ve společnosti, se Wünsch rozhodl hledat svobodu individuální, ve vlastní autorské tvorbě. Opouští podnik Borské sklo a přenáší těžiště své práce do ateliérové tvorby a spolupráce s architekty. Časem si zřizuje vlastní ateliér u domu na okraji obce Sloup u Nového Boru. Z oken ateliéru se dívá do lesa, kde mohl být lesníkem.

aukce – profil – 8. 3. 2015 od 13.30 h, Praha – Nová síň



VÁCLAV MENČÍK PRÁCE NA PAPIŘE

Žena se žlutou vázou, 1947,
olej, tempera, papír, 61 x 42 cm

Naše kamna, 1946,
olej, tempera, papír, 32,5 x 38,5 cm

Václav Menčík (1926–2013) náležel k první poválečné generaci, jež nastupovala na českou výtvarnou scénu. Během studií na pražské Uměleckoprůmyslové škole (1946–51) hledal svůj projev, ke kterému výrazně přispěl legendární malíř a profesor Emil Filla. Jeho modernistická, zvláště pak kubistická lekce působila na jeho studenty inspirativně a bezprostředně. Menčík, jako zdatný kreslíř, zjevně tíhnul k precizní tvarové artikulaci, kdy barva hraje až druhotnou, mnohdy pouze podpůrnou či výtvarnou roli. (O to hodnotněji se jeví jeho přípravné či dokonce samostatně zamýšlené záznamy – kresby či malby na papíře).

Spolu s ostatními Fillovými žáky (Vladimír Jarcovják, Čestmír Kafka, sestry Válový apod.) se zúčastnil počátečních aktivit známé skupiny Trasa (formované v roce 1954 a prvně prezentované na výstavě v Galerii mladých v Praze roku 1957); později již Menčík vystupoval se skupinami Radar či Tolerance a ubíral se vlastní cestou lemovanou zřetelným odkazem pozdního či lyrického kubismu. V souladu s některými Fillovými myšlenkami aplikovanými na výtvarné umění („teprve myšlením se objevuje pravda“) a odvislými formálními postupy se potkával v šedesátých letech s dalšími tendencemi. Nový, expresivně laděný figurálníismus s importovanými vzory (například Francis Bacon), vnesl do Menčíkova projevu také náležitou a mnohdy vypjatou dramatickosti.

Časem se přemýšlivý umělec dostával také k tajemně znějícím tvarovým labyrintům syrových struktur s temnými průhledy – k existenciálním kontemplacím na základě osobní i společenské zkušenosti. Rovněž se ale přibližoval k rozvolněným tvarovým imaginacím s až hudební básnivou skladebností, jakou známe z jeho pozdní, již celkem neproměnné, tvorby. Není bez zajímavosti, že na „své“ uměleckoprůmyslové škole později působil jako asistent kresby v ateliéru oděvního výtvarnictví vedeného Hedvikou Vlkovou, o které se blíže zmíníme v titulním příspěvku o Františku Vobeckém.

Radan Wagner



Výlet, 60. léta,
kvaš, tempera, papír, 63 x 51 cm

Výpomoc, 60. léta,
kvaš, tempera, tuš, tužka, papír, 28 x 39,5 cm

Nesoulad, 60. léta,
kvaš, tempera, papír, 50,5 x 63 cm

Soldateska, 1962,
tuš, běloba, papír, 59 x 48 cm

Děti si hrají na popravu, 2010,
tempera, kvaš, papír, 29,5 x 23 cm

aukce – profil – 8. 3. 2015 od 13.30 h, Praha – Nová síň



Strom v krajině, 1989,
akryl, akvarel, papír, 95 x 70 cm

Letní krajina, 1993,
akvarel, pastel, kvaš, papír, 41,5 x 58,5 cm

Kámen, 1968,
tuš, tužka, papír, 31,1 x 39,6 cm



Ivan Ouhel

Kresby malbou

Ivan Ouhel (1945) patří k malířským typům, jejichž tvorba je vzácně kontinuální a proměnná jen nepatrně. V tomto případě se však nejedná o bezvýhodné variace či dokonce nudné stagnace. Jeho práce je naopak vždy svěží a stále působivá. Za tímto zjištěním hledíme dva základní a výchozí důvody. Za prvé, autor čerpá a transformuje své vjemy z vegetační i městské krajiny (obvykle je přesto nevýstižně a zjednodušeně označován jako ryzí krajinář), tedy mnohdy z otevřené přírody – z prolínajícího se organického mikro a makro kosmu. Po svém postihuje nekonečné škály neutuchajících procesů a nastalých skupenství z jen těžko zevšedněných přirozených konstelací celků a fragmentů. Ouhelovo intuitivní sbírání „střepů“, objektů a vzorců se v jeho záběru i podání proměňuje v autonomní výjevy na půdorysu kompozičních zákonitostí. Ty jsou obohaceny chvatným, letmo naznačeným gestem i čistou, vzdušnou a citlivě traktovanou strukturou. A to je druhým důvodem sledované tvorby. Ouhel podává své postupně rostlé (až stavebnicové) kompozice s lehkostí a neomylným smyslem pro rytmus, kolorismus a purismus. Je tedy úsporný, nikoliv však vyprázdněný. Je hravý, nikoliv však povrchní. Je stylový, nikoliv však uzavřený. Ouhelovo malířství, dlouhé roky již nefigurální, přestalo minulě intelektuální obavy o klasický obraz a snahy ztotožňovat další smysluplný vývoj s důrazem na odtažitý koncept; jako člověk je tento malíř dokonce

pramálo sdílný – o svém umění se prakticky (tedy teoreticky) moc nevyjadřuje. Interpretaci svých intimně laděných a lyricky introvertních „zákoutí“ nechává na jiných. V jeho poetické činnosti, prostě skrytých významů nebo literárních symbolů, to však není ani nutné. Ouhel svým přednesem obsáhne a zvládne malé i velké formáty s nebývalým citem. I jednotlivá výrazová média překlenuje samozřejmě a bez zvláštní kategorizace. Ouhel kreslí malby a maluje kresby; jejich hodnota i přitažlivost je ve své podstatě vzácně rovnocenná.

Radan Wagner



Rotující tělesa, 1993,
akvarel, papír, 58,5 x 41,5 cm

Slunce, 1992,
akvarel, kvaš, papír, 36 x 47,7 cm

Cyklická krajina, 1993,
akvarel, pastel, tuš, papír, 51 x 70,5 cm

Jádro, 1995,
tempera, kvaš, pastel, karton, 99,5 x 70 cm

Rytmy krajiny, 1993,
pastel, kvaš, tuš, papír, 50 x 70,3 cm

aukce – profil – 8. 3. 2015 od 13.30 h, Praha – Nová síň

Karel Nepraš

OBNAŽENÉ MÍJENÍ

Dílo Karla Nepraše (1932–2002) se vyjímá na české – ale jistě i na mezinárodní scéně – jako originální zjev. Jeho kreslířská a sochařská tvorba vzbuzovala vždy náležitý respekt a uznání, i když poněkud zahořklé pobavení. Od šedesátých let minulého století se umělec vyznačuje svérázným projevem a také formálním uchopením a nezvyklým zpracováním. Již jako aktivní účastník klubu Šmidrů (Jan Koblasa, Bedřich Dlouhý, Rudolf Komorous, Jan Klusák a později Jaroslav Vožniak) se během padesátých let ztotožňoval s poetikou „podivnosti“ a dadaistickou hravostí, kterou nadále rozvíjel ve spolupráci s Janem Steklíkem. Toto osudové setkání vyústilo v založení již legendární Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu, k níž se pak hlásili mnozí další (Otakar Slavík, Zbyšek Sion, Rudolf Němec, Eugen Brikcius atd.). Hospodské sdružení výtvarníků a básníků si tak vytvářelo svobodný undergroundový prostor v prostředí temné společenské atmosféry. Její vše prostupující absurdita, bez možnosti veřejného dialogu a přirozené komunikace, se začala intenzivněji promítat také do Neprašových plastik – objektů – mechanismů, jejichž podoba souvisela s objevováním nových technologií a materiálů (dráty, potrubí, prefabrikáty z litiny, hliník, bronz či porcelán). Od roku 1970 se po řadě úspěšných výstav i pozoruhodných realizací ve veřejném prostoru u nás i v zahraničí musel postupně, ale nezbytně odmlčet a oficiálně se vrátit až po roce 1989.

Neprašovy práce se však průběžně rodily v jeho ateliéru, ale i na sympozii, držíc si stále osobitý slovník a výchozí podtext. Jeho plastické projevy připomínaly mnohým „jen spojování nalezených věcí“ (Nepraš nesl s nelibostí, že není vnímán jako sochař), což je jistě zavádějící a s postupem času zjevně mylné. V této mimořádné tvorbě akcentoval a rozvíjel pocit kačkovské tísně – existenciálního míjení, také však drsnou parodii a sarkastickou grotesknost, zkrátka civilizační chaotický syndrom odcizenosti jedince mezi lidmi. Proto také kromě samostatných plastik vytvářel tento výsostný umělec řady („susoší“) z prefabrikátů (například jedinečně modré Tři polopostavy, které vytvořil na sympoziu v Greizu) či celé soustavy (objekty) – mechanická monstra a podobenství (Přepadení králíkárný z počátku sedmdesátých let).

Karel Nepraš je tedy vrcholným příkladem tzv. grotesky – silného proudu českého moderního umění druhé poloviny 20. století, kdy se u mnohých nejednalo ani tak o strach ze smrti jako spíše o hrůzu ze života.

Radan Wagner



Přepadení králíkárnny, 1968-70,
hliník, dřevo, pletivo, 180 x 248 x 110 cm,
vyvolávací cena 850.000,-

Tři polopostavy, 1999,
litina, roury, modrý lak, v. 340 cm,
vyvolávací cena 950.000,-

AUKCE

SKLO

8. 3. 2015 OD 13.30 H

PRAHA - NOVÁ SÍŇ

WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM



Jiří Šuhájek, Váza, 1976,
sklo čiré, převrstvené sklem topazovým, v. 19 cm,
vyvolávací cena 2.500,-



František Novák, Váza, kolem roku 1970,
sklo broušené, v. 29,5 cm,
vyvolávací cena 6.000,-



Jan Novotný, Váza, 70. léta,
sklo autorem ručně malované, v. 38 cm,
vyvolávací cena 60.000,-



Petr Hora, Váza, 1985,
sklo přejímané, hutně tvarované, v. 29 cm,
vyvolávací cena 1.500,-



Karel Wünsch, Mísa, 1979,
sklo hutně tvarované, v. 11 cm, průměr 24 cm,
vyvolávací cena 2.000,-



Milan Metelák, Váza, kolem roku 1960,
sklo hutní se vzduchovými bublinkami, v. 30,5 cm,
vyvolávací cena 2.500,-



Rudolf Schwedler, Váza, 1954–1955,
sklo hutní s mezivrstvou skelné tkaniny, Harartil, v. 13 cm,
vyvolávací cena 1.800,-



Stanislav Libenský, Váza, kolem roku 1947,
sklo leptané a malované, v. 29,5 cm, unikát,
vyvolávací cena 280.000,-



Bořek Šípek, Váza, kolem roku 2000,
sklo hutní s nálepy, v. 38 cm,
vyvolávací cena 4.500,-



Ludvíka Smrčková, Žardiniéra, 60.–70. léta,
sklo křišťálové, broušené, v. 15,5 cm, průměr 14,5 cm,
vyvolávací cena 3.500,-



Stanislav Libenský, Váza, 1977,
sklo čiré s kobalt. jádrem ovinuté červenou špinou, v. 16 cm,
vyvolávací cena 11.000,-

AUKCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ
8. 3. 2015 OD 13.30 H
PRAHA - NOVÁ SÍŇ



Ota Janeček, Město, 1956,
akvarel, tempera, tuš, papír, 20,5 x 30,5 cm,
vyvolávací cena 18.000,-

Pavel Brázda, Závodníci, 2014,
akryl, plátno, 100 x 100 cm,
vyvolávací cena 150.000,-

Vladimír Vašíček, Matka s dítětem, 1959,
olej, plátno, 92 x 73 cm,
vyvolávací cena 52.000,-

Jaroslav Rössler, Bez názvu, 1963,
posthumous gelatin silver print, 35 x 23,5 cm,
vyvolávací cena 12.000,-

František Matoušek, New York, 2009,
olej, akryl, vypárávaná jeansovina, 65 x 75 cm,
vyvolávací cena 39.000,-





Jiří Kornatovský, V prostoru, 2009,
kombinovaná technika, plátno, 70 x 90 cm,
vyvolávací cena 40.000,-

Věra Janoušková, Z cyklu Pražské hlavy, 1992,
koláž, papír, 70 x 50 cm,
vyvolávací cena 10.000,-

WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM



Vladimír Skrepl, Hnědé světlo, 2009,
akryl, plátno, 80 x 60 cm,
vyvolávací cena 32.000,-

Josef Bolf, Z cyklu Obličej, 2002-2004,
akvarel, tuš, papír, 29 x 41 cm,
vyvolávací cena 40.000,-

Alexander Hackenschmied, Bez názvu, nedatováno,
vintage gelatin silver print, 18,3 x 13 cm,
vyvolávací cena 6.000,-





Tomáš Bárta, Bez názvu, 2013,
akryl, olej, plátno, 65 x 50 cm,
vyvolávací cena 25.000,-

Michael Rittstein, Loubí, 2000,
akvarel, kvaš, tuš, papír, 26 x 36,5 cm,
vyvolávací cena 8.000,-



Ondřej Basjuk, Chodští turisté značkující stromy, 2014,
akryl, plátno, 50 x 70 cm,
vyvolávací cena 25.000,-

Ladislav Postupa, Proměna, 2004,
vintage gelatin silver print, 30 x 28,5 cm,
vyvolávací cena 8.000,-





Jakub Tomáš, Noční hlídka, 2014,
olej, plátno, 120 x 120 cm,
vyvolávací cena 32.000,-

Richard Konvička, Noční postava, 2007,
akryl, plátno, 120 x 97 cm,
vyvolávací cena 67.000,-

Michael Rittstein, Mouchy a micky, 1975,
olej, plátno, 92 x 85 cm,
vyvolávací cena 90.000,-

Miloň Novotný, Volební období, Sevilla, 1986,
vintage gelatin silver print, 56,6 x 38,5 cm,
vyvolávací cena 15.000,-

AUKCE

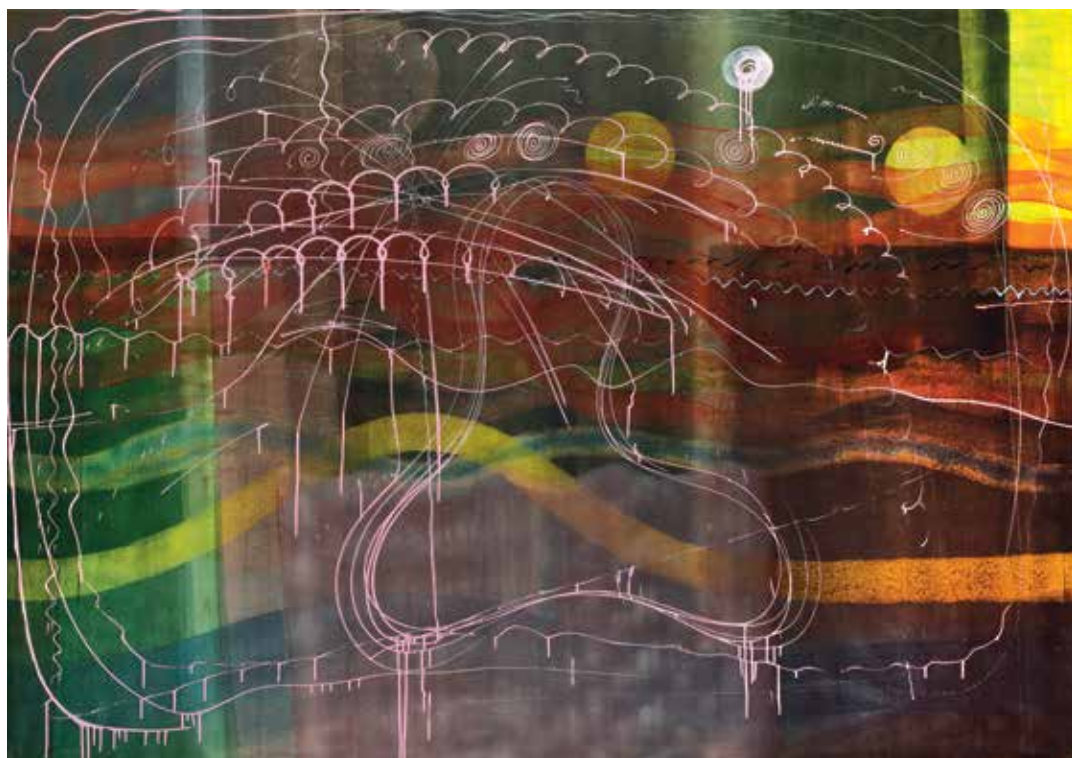
VELKÉ FORMÁTY
8. 3. 2015 OD 13.30 H
PRAHA - NOVÁ SÍŇ



Rudolf Němec, Interiér, 1974,
tiskařské barvy, plátno, 190 x 140 cm,
vyvolávací cena 230.000,-

Petr Pavlík, V hlubinách času, 1992,
kaseinová tempera, plátno, 130 x 155 cm,
vyvolávací cena 130.000,-

Petr Pastrňák, Bez názvu, 1995–1996,
kombinovaná technika, papír, plátno, 140 x 200 cm,
vyvolávací cena 125.000,-



WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM



Bedřich Dlouhý, Věc III., 2007,

olej, plátno, 140 x 180 cm,
vyvolávací cena 140.000,-

Veronika Drahotová, Memplex – Under Erasure, 2008,

akryl, plátno, 140 x 130 cm,
vyvolávací cena 55.000,-

Michal Cimala, Světla na mostě, 2010,

akryl, plátno, 150 x 200 cm,
vyvolávací cena 90.000,-





Petr Písařík, Palette Color, 2012,
kombinovaná technika, plátno, 150 x 155 cm,
vyvolávací cena 55.000,-

Andrej Dúbravský, The Most Update, 2014,
akryl, plátno, 200 x 90 cm,
vyvolávací cena 115.000,-

Michal Škapa, Vrakoviště, 2012,
akryl, airbrush, plátno, 130 x 270 cm,
vyvolávací cena 73.000,-





Pasta Oner, Acid Land II., 2014,
akryl, plátno, 100 x 150 cm,
vyvolávací cena 72.000,-

Tomáš Jetela, Knihovna, 2012,
airbrush, plátno, 180 x 220 cm,
vyvolávací cena 55.000,-

Karel Chaba, Strom nad městem, 1996,
olej, plátno, 140 x 90 cm,
vyvolávací cena 190.000,-

Samuel Paučo, Echo 21, 2014,
akryl, koláž, plátno, 169 x 149 cm,
vyvolávací cena 49.000,-



Tadeáš Kotrba, Kluk přes plot, 2014-2015,
olej, plátno, 130 x 180 cm,
vyvolávací cena 60.000,-

Čestmír Suška, Tirgam, 1986,
polyester, v. 220 cm,
vyvolávací cena 500.000,-

Jakub Špaňhel, Sv. Vít, 2014,
akryl, plátno, 190 x 140 cm,
vyvolávací cena 160.000,-

Lucie Skřivánková, Oslo – Chrám dnešní doby, 2014,
akryl, koláž, plátno, 150 x 135 cm,
vyvolávací cena 46.000,-