

Editorial



Vážení čtenáři,

v tomto vydání REVUE ART vám přinášíme slovem i obrazem další příspěvky ze současné, ale i nedávné doby českého umění. Zvolenou skladbou tak chceme přibližovat různé projevy či názory a sledovat širší i hlubší souvislosti. Vedle samotné tvorby jsou na následujících stránkách proto prezentovány také filozofické či duchovní proudy, které se vždy – více či méně zřetelně – vinou danou atmosférou, situací a konstelací. Snažíme se prostřednictvím vybraných příspěvků postihnout dobově příznačné úrovně - kvality energie, poznání i mínění (stále se mi přičítá používat ono podivně znějící postmoderní zaklínadlo: paradigma). Klademe také otázky, které se zdají být mnohdy důležitější než odpovědi. Často zbytečně apriorní soudy a z nich odvislé teorie (nebo naopak) bývají s odstupem času spíše přísně dogmatické či dokonce směšné. Nicméně snaha o formulaci sledovaného procesu – tedy průběžné uvažování a nalézání „jazykového“ kódování – je přes všechna rizika nezbytná, významná a nenahraditelná. Vždyť nakonec: každé uvažování, stejně jako tvoření (což je ve své podstatě to samé) má rysy abstrahující a nutně zjednodušující. Celý komplex „vědomostí“ se samozřejmě proměňuje v čas, neboť tvůrčí reflexe doby působí zpětně a celou situaci spoluutváří. Také sběratelství je v jistém smyslu tvůrčí aktivitou a hodnotovým hybatelem i dodatečným korektivem. Soukromé i veřejné sbírky jsou toho – a to i z hlediska historického – jasným a trvalým důkazem. Proto také jejich variační podoby na půdorysu společného jmenovatele do tohoto čtvrtletníku zařazujeme. Od nynějšího čísla budeme navíc opět mapovat zajímavé státní sbírky, které se snaží v rámci (finančních a dostupných) možností nakupovat a do souvislostí pořádat pozoruhodné „hmotné události“ – tedy výtvarná díla z různých oborů i vývojových period. Věříme, že tímto rozhodnutím přispějeme k dalšímu rozhledu a vhledu do české umělecké tvorby i způsobu jejího kulturního přijímání, která budou rovněž zprávou pro budoucí generace. Klidné čtení vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

OBSAH

- 2 **téma**
Příběh spiritualismu
- 4 **výlet**
Josef Mauder
- 6 **archiv**
Egon Bondy
- 9 **rozhovor**
Michal Škapa
- 18 **o díle**
Jan Kotík
- 20 **objev**
Karel Nepraš
- 24 **výročí**
Rudolf Steiner
- 25 **kontinuita**
Jean-François Lyotard
- 26 **historie**
Aventinská mansarda
- 29 **portrét**
Marie Blabolilová
- 35 **z ateliéru**
Tomáš Jakub
- 41 **sbírka**
Sbírání s rozmyslem
- 49 **fotografie**
Eduard Ovčáček
- 55 **veřejná sbírka**
Karlovy Vary
- 62 **aukce-profil**
Jan Kubíček
- 64 **aukce-profil**
František Vízner
- 66 **aukce**
Výtvarné umění
- 72 **aukce**
Fotografie

revueart

ČTVRTLETNÍK O SOUČASNÉM UMĚNÍ
EVIDENČNÍ ČÍSLO: MK ČR E 15338 ISSN 1214-8059
VYDAVATEL: PRAGUE AUCTIONS S.R.O.
VORŠILSKÁ 3, 110 00 PRAHA 1
IČ: 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: Michal Škapa, Svět je malý, 2014, akryl, olej, plátno, 200 x 200 cm

téma

Příběh spiritualismu

Letos uplyne sto let, kdy byl na Staroměstském náměstí odhalen jeden z nejpůsobivějších pražských pomníků jako vyvrcholení dosud poněkud skrývaného úsilí. Cesty k jeho realizaci byly složitější, než by se mohlo zdát. Kolem vztyčené postavy se v dramatickém sousoší odvíjí pověstný kruh personifikované historie, která se mnohdy odehrávala právě na tomto prostranství. Rád bych se u příležitosti tohoto významného momentu pozastavil a nahlédl za zprofanované husovské téma – k některým aspektům neznámým, opomíjeným nebo zamlčovaným. Těsnější vazby mezi tématem svěťce a autorem pomníku, ale i širší či hlubší překvapivé souvislosti, které se od viditelného těžiště rozbíhají pod povrchem do různých stran, bych se zde pokusil alespoň stručně nastínit.

Moderní člověk (i umění) se potýká od 19. století dodnes s „krizí metafyziky“ – s relativizací či dokonce pádem tradičních hodnot, o které se mohl dříve opírat. Křesťanské desatero či obecný morální kodex se ocitly v prostředí „smrti Boha“ a „mimo dobro a zlo“ (Nietzsche). Napáchaný katolický respektive mocnářský útlak vůči jinověrcům byl legálním ještě v naší novodobé historii. I po tichém vydání Tolerančního patentu (1781) bylo pragmatickým Josefem II. nařizováno, aby „dostal deset ran holí každý, kdo by o sobě tvrdil, že je příslušníkem jiného než tolerovaného vyznání“; a bit měl být opakovaně, dokud se „nepřihlásí k některé z povolených církví.“ Obyvatelé tradičně nekatolické České země měli blíže k méně dogmatickým naukám a museli vnucovaným jinakostem dlouhodobě čelit. (Ještě za předešlé vlády Marie Terezie měl být „mečem na hrdle ztrestán... kdo by rozšiřoval knihy kacířské.“).

Katolická církev jako mocenský nástroj se tedy stávala měřítkem a negativní poměr k ní byl cejchem odvahy. Pod křídly trpěné Jednoty bratrské (jejímž posledním biskupem se stal J. A. Komenský) se však formovaly různé gnostické proudy, v nichž člověk sám vchází ve styk s Bohem, aniž by k tomu potřeboval kněze. U nás se tito „blouznivci“, zpravidla kataři či adamité (ti, které tak nelítostně pronásledoval Žižka pro jejich „pacifismus“) uchylovali do východních či severních Čech. Odlehlé a paměti ducha nabitě Krkonoše byly místem, kde se ukryvali původní táborité, Čeští bratři, Komenský – protestanti – kataři nebo valdenští, později vesměs spiritisté. Symbolem i příkladným odkazem duchovního „boje“ za svobodu se stal Jan Hus, jehož uctívání se koncem 19. století mohlo konečně projevit i veřejně. Jistě tedy není náhodou, že prvních třináct pomníků tohoto s valdanskými sympatizujícího mučedníka se objevilo právě v Krkonoších a okolí. První takový „maják“ odporu byl postaven roku 1871 ve Vojicích, pak v Pohorském Újezdu; po roce 1900 v Haraticích. A první Husova městská socha stanula v Nové Pace – vytvořená Stanislavem a Bohušem Suchardovými roku 1912. (Ve zdejším muzeu naleznete dnes expozici spiritismu). I zde je patrné, že toto hnutí je „uvěřitelné“, což ostatně potvrzuje i moderní věda. (Mluvíme o skutečném spiritismu, nikoliv o předstírané salonní módě; více se můžete dočíst ve vynikající publikaci Spiritismus od Jaromíra Kozáka, která vyšla roku 2003 v nakladatelství Eminent).

Také v umění se dobová duchovní intenzita projevuje: nejprve v grafice (zvláště sdružení Sursum), pak v malbě (Zrzavý, Kubišta, Váchal, Šíma, Kupka) i sochařství (Kafka, Mařatka, Sucharda, Bílek, Kocian, Šaloun). Společným tématem se stává prozření „druhého zraku“, symbolika světla či ohně... a to od symbolismu přes secesi až k české variantě produhovněného kubismu. Nastalé víze, zpočátku spíše personifikované v podobě bytostí se zavřenými očima, jsou známkou a výsledkem meditace či modlitby, také však reflexí silící mysteriózní filozofie hlásané tehdy tak vlivným Friedrichem Nietzsche. Ten navíc přichází s nekřesťanským individualismem a temnou metafyzikou existence, s věčným návratem (k sobě), (nad)člověkem a tvůrčím vysvobozením: „...spásonosná kouzelnice, umění; jediná ona může přenést myšlenky hnuše o odporném či absurdním jsoucnu do představ, s nimiž se dá žít.“ Nietzsche, následník u nás neméně vlivného Arthura Schopenhauera či revolučně egoistického pre-anarchisty Maxe Stirnera,razil osvobození lidské vůle – tedy dějinný přechod od „toto máš činiti“ k „tak chci“. Ladislav Šaloun – sochař a spiritualista – stvořil nejprve střízlivější meditační Husův pomník v podkrkonošských Hořicích roku 1914, který byl odhalen krátce po sarajevském atentátu. Na pražské podobě pak pracoval ve své vile s přílehlým ateliérem,

ukryté za parkem ve srázu Královských Vinohrad, (Slovenská čp. 4). Do té doby pobýval v budově Melantrichu na Václavském náměstí, avšak stávající prostory nedostačovaly pro rozměrnou zakázku. A tak vyrostl podle vlastního umělcova návrhu poutavý komplex obytných a pracovních prostor s proskleným stropem. V ateliéru se Šaloun scházel se svými přáteli (Jirásek, Čapek, Destinová, Kubelík). Opředené tajemstvím jsou ale pravidelné okultní seance, které se odehrávaly ve sklepení domu za účasti zasvěcených osobností (Mucha, Bílek, Březina či Váchal, zmiňující tato „setkávání“ jen v náznacích ve svých vzpomínkách). Vedle divého génia Nietzscheho vyznával Šaloun z východní mystiky vycházejícího Schopenhauera, jehož stylizovanou podobiznu si sochař dokonce umístil na fasádu své vily. U vchodu do ateliéru doplňuje jeho vyznání reliéf nazvaný Pozdrav slunci znázorňující cestu člověka ke zdroji veškeré energie a to ve verši zasvěcence a přítele Otokara Březiny: „Ty víš, jak rád bych tvoje slunce zřel, tož nediv se, že hoří v písni mojí. Tys, pane, chtěl.“

Atmosféra fin de siècle konečně přála individuálnější tvorbě; rozmáhal se filozoficko-duchovní proud antropologický, tedy i Schopenhauerův odkaz, kdy „dovršení umělce je světec“, avšak s akcentací transcendingující vůle, jež sídlí v pohlaví – tedy zduchovnění smyslnosti v rámci pesimistického humanismu – vlády pudů nad rozumem. Samozřejmě, že k tvůrčímu završení sledované (nejen) Šalounovy cesty přispěly v naší zemi další náhodné(?) faktory: politický (1848), ústavní (1867), ale i hospodářský, kdy díky krizi (1873) mohlo české obyvatelstvo paradoxně začít vyrábět svůj kapitál a (re)prezentovat se uměním. Dokonávající pak byl volební triumf mladočechů (1891), který vedl ke kulturnímu vyrovnání s Evropou a rozvíjející se uměleckou autonomností zvláště po vzoru francouzského směřování (Baudelaire, Flaubert, Rimbaud, Rodin). Také ruský psychologický realismus (Tolstoj, Čechov, Dostojevskij) měl svůj vliv, stejně jako osamělé americké hvězdy – tajemně komponujícího E. A. Poea či rovnostářského poetu W. Whitmana. A jistěže k těmto tvůrcům náležel i německý klasický humanista – skrytý gnostik J. W. Goethe či revoluční socialista a neopakovatelný autor divadelně operního gesamtkunstwerku Richard Wagner.

„Nový věk“, ozářený tímto souhvězdím, byl u nás formulován zlomovým manifestem České moderny (1895), za kterým stál J. S. Machar spolu s F. X. Šaldou a reflektován časopisem Moderní revue (1894 – 1925), nabízející „spirit“ probuzené epochy. Letopočet 1895 byl pro zdejší prostředí mimořádný ještě v jednom bodě. V tomto roce byl u nás založen – aktivován z Francie importovaný martinismus, tedy počátek novodobého hermetismu s různými podskupinami, který se ale v dějinách vine jako červená nit – od všemocných tvořivých prabohů Thovta (řecky Hermes) a Eset (Isis). Za touto iniciativou stál jihočeský baron Adolf Leonhardi ze Stráže nad Nežárkou, obdivovatel teosofické společnosti (založené H. P. Blavatskou v roce 1883). V roce 1895 tedy vzniká v Českých Budějovicích na našem území první martinistická lóže zvaná U modré hvězdy, jejímž nejznámějším členem byl Julius Zeyer z nedalekých Vodňan. (Leonhardiové měli ve znaku pětulistou růži na zlatém pozadí). Ušlechtilé martinistické ideje esoterismu se pak šířily „svými cestami“ dále. Časem byl zchudlému šlechtici zabaven, drancován a nakonec vydražen majetek, včetně zámku a jeho pověstné hermetické knihovny. (Baron zde dožíval ve vyhrazeném prostoru s dcerou v nutných podmínkách). Podobně skončila i další majitelka zámku, autorka zlomyslně pokrouceného románu Ve stínu modré růže – román zašlých vášní, náruživá žena, nadšená spiritistka a operní pěvkyně, která na panství žila a také zamřela (1914–1930). Jmenovala se Ema Destinová – ta, která se stala aktivní účastnicí seancí v Šalounově pražské vile. (Tato kontroverzní žena byla přítelkyní nadšené spiritistky Cosimy Wagner(ové), manželky geniálního umělce Richarda Wagnera. A jejich rodinným přítelem byl až do slavné roztržky Nietzsche, jehož filozofie byla pro Šalouna tak inspirativní.

Někdy se stává, že různá propojení směřují jen tušenou konstelací. Astrální pole, kolektivní paměť Gustava Junga či morfická pole Ruperta Sheldrakea... různé pohledy na stejnou (ne)skutečnost, pro jejíž zření však není každý náležitě připraven. Existují pouhé náhody?

Radan Wagner

výlet

JOSEF MAUDER

PRAHA



Společná duchovní energie a nenaplněná očekávání ještě nedávno panujícího racionalismu připravily půdu k hlubinným změnám. Po celé Evropě, ale i v zámoří, nabývala na intenzitě tehdejší „alternativní“ kultura promítající se také do umělecké tvorby. Každý odklon od státem prosazovaného náboženství byl s nelibostí registrován. Také na našem území, spadajícím pod dozorující habsburskou monarchii, bylo každé „spiklecké duchaření“ pronásledováno. Nejen z tohoto důvodu, se rodící aktivity neoficiálního smýšlení koncentrovaly v tajných spolcích, kroužcích a lóžích. K významným osobnostem dalekosáhlé přelomové epochy se stal také Julius Zeyer (1841–1901), básník a hermetik. Uchýlil se stranou centrálního dohledu (podobně jako Otokar Březina) a pobýval v jihočeských Vodňanech. Proto asi nepřekvapí, že se stal již v počátcích členem martinistické lóže, kterou založil baron Adolf Leonhardi roku 1895 v Českých Budějovicích. Básníkům pražský pomník je snad také právě proto ukrytý, ojedinelý a tajemný; a jeho hrob na Slavíně se stal prvním z celé řady slavných...

Iniciátorem pohřebiště národních osobností na odedávna památném Vyšehradě byl zdejší probošt Mikuláš Karlach a smíchovský starosta Matěj Fischer. Stoupáme-li k vrchu památného kopce, zmocňuje se nás pokora i dychtivost po snad až mystickém setkání se společností velíkáň. Duchovní kon-

centrace autorů významných odkazů je nevšedním zážitkem i zavazujícím pocitem. Slavín je vskutku magické místo svou pradávnoú historií, esoterickou lokací i nedávnou minulostí. Jeho posvátnost nyní symbolizuje monument architekta Antonína Wiehla z let 1889–93. Slavného *Okřídleného génia* nad rakví umístěného na jeho vrcholu stvořil sochař Josef Mauder, autorem Krista na kříži je Václav Levý. Centrální symbolická stavba národních hrdinů shlíží na okolní hroby básníků, literátů, hudebníků, malířů a sochařů. Až po osmi letech od slavnostního dokončení byl zde jako první pochován Julius Zeyer. Zatím posledním významným pohřbeným je Rafael Kubelík. Více než padesátka osobností tak pospolu na věky odpočívá. J. Vrchlický, R. Svobodová, J. Hořa, V. Hynais, V. Rabas, K. Toman, J. V. Myslbek, J. Štursa a mnoho dalších veličin si zde můžeme připomenout.

Mauder byl sochařem, ale i pedagogem, básníkem a ilustrátorem. Ve své době představoval významnou postavu kulturního a společenského života. Pohyboval se v kruzích V. Náprstka či J. Hlávky, výrazných buditelů, mecenášů i někdy skrytých hybatelů. V pražské Ječné ulici Mauer každé pondělky diskutoval o tvorbě a jejím poslání s nejbližším přítelem J. Zeyerem, ale i J. V. Sládkem, J. Karáskem ze Lvovic, J. Fantou či Z. Braunerovou. Jeho sochy se nacházejí nejen na Slavíně, ale i v Chotkových sadech či na budovách Národního muzea

a Městské spořitelny. Osobními přáteli a spolužáky na Uměleckoprůmyslové škole v Praze se mu stali M. Aleš, J. Schickaneder nebo M. Pirner. Později sám vyučoval – jeho studenty byli S. Sucharda a F. Bílek, který je také autorem Mauderova náhrobku z roku 1929 na Olšanských hřbitovech. Mauder žil v době, kdy převládala historizující plastika, a rodily se nové estetické vzory blízké realismu či secesi. I přes Rodinův vliv zůstal však Mauder na pozicích klasicky akademických hodnot, inspirovaných italskou renesancí a helénskou antikou. Tak se setkával se stále větším nepochopením a názorovými rozepřemi. Tou zásadní byl spor s rodinnou přítelkyní Z. Braunerovou, která zarputile hájila Mauderem zatracovaného Bílka. Mauder měl v tradicionalistické době však dost veřejných zakázek. Vytvořil výzdobu Zemanova letohrádku v Černošicích v renesanční ornamentice, neuspěl však v soutěži na výzdobu Palackého mostu. Když zemřel milovaný Zeyer, naskytla se Mauderovi další příležitost. V prvních veřejných pražských Chotkových sadech, poblíž Belvederu, měl být, za podpory národních buditelů, vybudován básníkův pomník. Mauder jej vypracoval překvapivě(?) v duchu novoromantismu. Pod stínnými korunami vzrostlých stromů se ukrývá tajemný výjev. Umělkyně jeskyně z říčanských žulových kamenů dodaných knížetem Karlem z Lichtensteinu, který vlastnil od Bílé hory také Uhřetěves, Koloděje či Škvorec,

budí až mysticky zšeřelý pocit. Po kaskádách protéká (spíše zurčí) kolem divadelně rozestavěných soch pramen vody ústící do malebného rybníčku. Postavy symbolizující Zeyerovu tvorbu hledí do dále; panuje zde teskná, ale čímsi posilující atmosféra. Od roku 1913 tedy vyhlíží v Chotkových sadech na neznalé (překvapeně) návštěvníky podmanivá scénérie, obestřená temným stínem a tajemným tichem.

Radan Wagner

Josef Mauder (1854–1920) byl sochař, ilustrátor a básník. V letech 1870–78 studoval Akademii výtvarných umění v Praze (prof. M. Trenkwald, J. Swerts, A. Lhota), kde se seznámil také s J. Tulkou, F. Ženíškem či A. Chittussim. V letech 1883–1911 se stal profesorem na c. k. Státní průmyslové škole v Praze. Přímé následovníky však neměl. Pracoval převážně v duchu historismu, výjimečně v novoromantickém pojetí. Byl nadšeným sběratelem starožitností tak jako jeho přítel J. Zeyer. Často předsedal odborným porotám včetně restaurátorských. Podle poslední vůle byly jeho majetek i dílo vydraženy a finance použity na Fond mladých sochařů.

foto: archiv

archiv

foto: archiv

Již v polovině osmdesátých let 20. století, kdy se začínala projevat tzv. nová vlna, se filozof a básník Egon Bondy (1930–2007), jako jeden z prvních u nás zabýval souvisejícími aspekty. Předešel tak mnohé umělecké teoretiky s jejich pozdějšími, často dogmatickými, kurátorskými programy. Bondy spíše, jak se v této etapě patří, naslouchal, formuloval a kladl otázky. Později, nejen v roce 1992, prošel osobně celou řadu ateliérů a dal základní podobu výstavě pod názvem Výlet do postmoderny (česká a slovenská generace 80. let), která měla premiéru na Brněnském výstavišti a pokračování v Národní galerii v Bratislavě. (Do Prahy se tato expozice, přesahující zřejmě panující vymezený rámec, bohužel nedostala). Bondyho průkopnický text zde přinášíme tak, jak byl publikován pod názvem Malá úvaha a pár reprodukcí v časopise Vokno (1985, roč. 4, č. 8, str. 34 – 36).

Přínejmenším od počátku 80. let se začínají ve výtvarném umění projevat některé výtvarné tendence, které jsou velice hodné pozornosti zejména proto, že se v nich znovu obrací primární zájem ke klasickým formám výtvarného projevu. Rychlé akceptování těchto tendencí v mladé výtvarné generaci po celém světě, a dokonce strhávání některých už renomovaných příslušníků starší umělecké generace – patří k nim do určité míry i slavná dvojice Gilbert a George! – k tomuto proudu, je nepochybně důsledkem toho, že program, který přinášel minimal art a nejrůznější formy tzv. konceptuálního umění (které souviselo v mnoha ohledech s minimal artem), podstatně omezoval v posledním desetiletí možnost uplatnění klasických výtvarných technik malby a sochaření. Protest proti tomuto omezování byl vlastně už v hyperrealismu, zvláště v hyperrealistické malbě, a z toho hlediska byl hyperrealismus plodnou kapitolou ve vývoji umění v druhé polovině století. (Nezapomínejme na to, že hyperrealismus poprvé po dlouhé době přišel i s novou ikonografií: od blýskavých poniklovaných součástek motocyklových motorů až po dámské spodní kalhotky – vše v nadživotní velikosti: tuto monumentalitu po něm zdědila nová orientace -, ale i obnovení zájmu o nejprostší fakta našeho života, od nákupu v samoobsluze až po rvačku s policajty atd.). Jako všechno vždy a všude, také hyperrealismus mohl kleknout či být zneužit ke kýči, kdy se malovaly pózuující skupiny nebo zcela neorganicky skládaly kompozice připomínající spíš poslední vyčichlosti surrealismu než novou realitu, nebo se hledaly jen technické malířské efekty. Ale i tam, kde hyperrealismus zůstával na své nejlepší úrovni, technika, kterou vyžadoval, technika podřízená snaze o maximum fotografické iluzivnosti, jistě byla a bude vždy svěrací kazajkou, která tváří v tvář tomu, co přinesla umělecká obnova od počátku našeho století, nemohla být nepočítována. Proto bylo jasné, že hyperrealismus nemůže být řešením oné dosti zmatené situace, v níž se výtvarné umění ocitlo od poloviny 60. let, nýbrž že může být jen epizodou, která uvolní cestu dalšímu vývoji. A k tomu také skutečně došlo: nejzajímavějším proudem ve výtvarném umění – zejména v malířství – 80. let, je překvapující až šokující figurativní malba, pro níž se dosud neustálil žádný kunsthistorický termín a která se vyznačuje velice svobodným malířským rukopisem, barevnou sytostí, vesměs monumentálním formátem

(Borofského siluety malované na skleněných střeších nebo po zdech galerií jsou až třicetimetrové) a velmi často novou, nezvyklou fantaskností přecházející mnohdy do skoro psychotické symboliky, ne vzdálené symbolice archaicky primitivní či nedešifrovatelné symbolice schizofrenické.

Při dnes už u nás chronické neinformovanosti a prakticky úplné izolaci od živého proudu světového výtvarného dění poznáváme toto malířství nejen s opožděním, ale zejména bez znalostí a zažití procesu jeho zrodu, což podstatně ztěžuje orientaci a pochopení. Když jsem před lety viděl obsáhlý katalog dnes už legendární výstavy 10 junge Künstler aus Deutschland (1982), byl jsem šokován do té míry, že jsem si až myslel, že jde buď o typicky nevkusný německý vtíp, nebo dokonce o projev zcela upadlé a dezorientované estetiky, korunu jí v nedaleké minulosti tak proklamovanou tezi, že se dnes v umění může prostě všechno. Nepochybuji, že tento šok zažije každý, kdo tyto obrazy uvidí bez předcházející přípravy poprvé. Současně však mají na první pohled tato díla i cosi tak provokujícího až fascinujícího, že se na ně nedá zapomenout, že se stále vtírají na mysl. Je to malba, jejíž estetika by asi tak nejspíše byla uchopena Pelcovými Děti mi ráje, jejichž brutální a lidsky zdeptanou existenci oslovují bezprostředněji než sofistickovaného a moderním uměním posledních osmdesátí let saturovaného intelektuála. Od doby, kdy se uskutečnila zmíněná výstava německých mladých umělců, dostalo se i k nám více reprodukcí a informací. Dnes je již zcela zřejmé, že se jedná o široký proud, který kupodivu byl iniciován opět po řadě desetiletí nikoli v USA, ale v Evropě (zejména v Německu, Itálii, Skandinávii, Holandsku). Je to proud velmi spontánní, tak spontánní, že nemá dosud ani svůj jednotící název, ani jednotící program, ani valné teoretické zázemí. Z textů celé řady sympatizujících kritiků a uměleckých teoretiků, jež jsem měl možnost pročíst, jsem získal jen ten dojem, že kritikové a teoretikové jsou dnes vůči tomuto novému umění ve stejné situaci, jako byli jejich otcové v létech padesátých vůči abstraktivnímu expresionismu (to bylo tehdy hnutí stejně spontánní, bez názvů a bez valné teorie atd.) kdy – jak později po pravdě doznali – při všem sympatizování a při všem vědomí, že jde o nový pozitivní jev, nebyli ještě sto rozoznat např. dobrou abstraktní malbu od špatné – stejné

jako prostí diváci. (Je pozoruhodnou ukázkou rychlé adaptability našeho estetického citění, že po pouhých třiceti letech to vzdělanému laikovi už dnes nečiní problém.) To jediné, co můžeme momentálně dělat, je prostě se dívat a nechat se oslovit – na teoretické a estetické závěry dosud čas nedozrál, jakkoli je jasné, že sami umělci poměrně zřetelně vědí, co dělají a co chtějí. Žel, jak známo, teoretické povídání umělců samých je v drtivé většině případů vždy vedle. Koneckonců – od toho tu umělci nejsou.

Důležité je, že nová výtvarná orientace ukazuje, že – jak jsem ostatně vždy byl přesvědčen – cesta dál a vpřed nevede pouze přes Duchampa. Vrací umělcově ruce její rozhodující vyznění ve výtvarné tvorbě: opět se s gusem maluje. Poznává se, že tzv. konceptuální umění zmapovalo velice významnou oblast, ale současně směřovalo do slepé uličky, v níž se umění jako takové podřezávalo bez nože. Nosit čtrnáct dní v aktovce cihlu, předvádět v galerii(!) mazání chleba margarínem, ležet při návštěvě dvě hodiny nahý na zemi, vařit dlažební kostku v kbelíku atd. je snad legrace, ale není to výtvarné umění. Donekonečna opakované základní geometrické tvary minimálního umění ani hromady hlíny či kupy roští ve výstavní síni atd. nemohou trvale uspokojit tvůrčí potřeby umělcovy realizace. Současně se nová výtvarná orientace poprvé od desetiletí dokázala vymanit z uhranutí surrealistickou estetikou, která v nesnesitelně pokleslé podobě vyletalovských filmových plakátů ztratila dávno svoji provokativní a subverzivní funkci. Fantaskno nové malby se ustavuje v jiné poloze, než bylo fantaskno surrealistů, které koneckonců hledalo naplnit „princip slasti“. Nová symbolika je spíš symbolikou magika a hrůzy, a to daleko bezprostředněji a tvrději, než se kdy odvážil surrealismus, který sice tyto momenty také znal, ale principiálně je estetizoval a romantizoval. Nová orientace prostě nenavazuje na romanticko-surrealistickou linii. Pokud bychom hledali nějaký point of departure nové orientace, našli bychom jej jedině v původním „divokém“ expresionismu skupin *Die Brücke* a *Der Blaue reiter* před první válkou. To pochopitelně neuniklo pozornosti, a proto se někdy mluví o neoexpresivismu, ale je to jen velmi, velmi vágní orientační pojem. Expresionismus byl vlastní snaha o tlumočení určitého vážného spirituálního poselství – křesťanského nebo

eventuálně revolučního – to obojí příznačným způsobem u nové malby prakticky zcela odpadá (výjimkou je vlastně jen Jorg Immendorff se svým, po dlouhá léta tvořeným *Café Deutschland*). Nelze však tvrdit, že by toto nové malířství nezprostředkovávalo vůbec žádné spirituální poselství, na to působí jeho díla příliš naléhavě a agresivně, je ale prostě těžko mluvit o tom, že mu jasné a zřetelně nerozumíme. Výpověď tohoto umění o sobě, o nás, o naší době a jejich ohroženích je syrové a surové, jako je podstata naší doby, a je často rozpolcené v racionálně těžko uchopitelných psychotických podobách. Toto umění chce útočit a útočí – to je nepochybné, jakmile se na ně podíváme -, nepředkládá však žádné řešení v tom smyslu, že by předstíralo, že ví, proti čemu a proti komu máme útočit. (Nějaké předpotopní épater le bourgeois je ovšem už vůbec neinteresuje: humor, který samozřejmě je u každé zdravé umělecké generace přítomen, je tu, abych tak řekl, pro vlastní potěšení stejně smýšlejících diváků.) Upřímně řečeno, je to právě pravda o naší době a o nás samých: pokud nejsme zaslepeni nějakou introdoktrinací, musíme si trpce přiznat, že nejen nevíme, kde bydlíme, ale že ani neznáme přesnou adresu, kde vlastně bydlí velký Sauron.

Možná, že uchopení nové malby v našem prostředí by pomohlo vše upřesnit, rozhodně to bude zajímavé. Není totiž vyloučeno, že přijetí nové výtvarné orientace se může stát záležitostí nejmladší generace, která žije s nohama na zemi, a nikoli v bolestných a estetizujících vzpomínkách na to, že nám kdysi rozlili mlíko. Ano – byli jsme u nás kdysi kulturní velmoc a jsme dnes hovno. Aspoň víme, že nelze žít z minulosti. I u nás a zejména u nás se stalo naléhavou potřebou vyjádřit se adekvátně k podmínkám světa těchto dnů – a k tomu žádné staré estetické recepty nepomohou, neboť situace těchto dnů je prostě bezprecedentní.

Egon Bondy

Michal Škapa Graffoman a malíř



Stále viditelnější a výraznější aktivity, které spadají pod zjednodušený pojem street art, se právě ocitají na výsluní umělecké scény. Jedná se o dravý fenomén zastřešující rozdílné projevy. Původně spíše uzavřená komunita se dnes prolíná stále více do běžného, ale i galerijního života. Její stopy už nenalzáme jen na stěnách městských kulís. Po rozpačitém i rozporuplném akceptování se tato jakási rebelující alternativa stává celkem legitimním úkazem.

Svou povahou je toto umění jinakostí, která nemá v historii obdoby. Nechme nyní stranou klasifikační znaménka plus či minus a hledejme spíše to, co se odehrává za pomyslným rovnítkem. Postmoderní kultura, trvající již řadu let, přinesla řadu ztrát i nálezů. Začíná tam, kde končí celek – nastoluje pluralismus, popírá absolutní hodnoty a objektivní kritéria, k historii je nostalgická, současně však ironická, svět vnímá jako labyrint bez možnosti nadhledu a odstupu. Do centra zájmu se dostává forma nad obsahem, velké příběhy, prý, ztracují na důvěryhodnosti. Předešla moderní epocha byla neseena velkými ideami (ideály) a upírala pohled do budoucnosti, přítomnost (skutečnost) opustila – umělecké ateliéry se stávaly laboratořemi bez těsnějšího kontaktu s reálným prostředím (toužením). (Samozřejmě, že sledovaná úvaha je jistým zjednodušením – abstrahováním, avšak jen takto lze uchopit základní pohyb; ostatně jinak jí nedělá ani umění či jeho teorie). Street art tedy jistou měrou zaplnil a zabydlel svět a současně jej také spoluuotváří. Nenabízí však již velké a sofistikované příběhy, nepožaduje intelektuální průpravu tvůrce ani diváka, vyhýbá se vznešenému, legitimuje přítomnost, akcentuje samotný proces tvorby, produkuje „řeč o sobě“ – znaky a šifry nabývají významu už jen tím, že jsou zjeveny a prostě existují a to i přes nebezpečí banálního a formálního výsledku. Stírá rozdíl mezi pamětí a obrazem, chybí prorocství a pravda se v jistém smyslu stěhuje do těla a emocí. Znaky, značky, rytmy, obrazy a obrazce (tělo, hlas, písmo) se derou na povrch stejně jako slova nad obsah (móda, tetování, rap apod.), fakta a jejich významy nejsou zas až tak důležité.

Nejedná se však, celkem vzato, o směr a jeho konstatování rezignující na základní hodnoty či morální přesahy. Ty právě dlí v naší bytosti, kde jsou snad navždy zakódovány hlídající „skrupule“ (Václav Bělohradský), zdravé předsudky, archetypy, city, vrozená esence osvěžující primát mínění nad věděním, přímá empatie, tak jak nám tyto kvality ukazují také naše děti.

V následujícím rozhovoru jsem si povídal s Michalem Škapou (1978) v pražské Meet Factory, kde má ateliér. Jednou z osobností a již i legend graffiti, tedy writerů, jak si říkají tito výtvarníci. V této komunitě je znám spíše pod jmény 2ROCK, KEY či TRON. Náleží k umělcům, kteří propojují graffiti s tradičními médii – vedle volné tvorby se zabývá i grafickými úpravami a společně s hudebníkem Vladimírem 518 založil tiskárnu Analog BROS. Vystudoval VOŠG Hellichovu v Praze, vystavoval na Expu 2010 v Šanghaji, v galeriích Mánes, DOX, Trafčka, The Chemistry, v GAVU Cheb, v Bruselu a na dalších místech.

Začínáme spolu rozhovor pro čtvrtletní časopis zabývající se českým uměním 20. a 21. století. Přes samozřejmou snahu mapovat a představovat zdejší scénu uceleně, převažují materiály spíše o „klasickém“ malířství či sochařství apod. Do jaké míry sledujete či máte povědomí o tomto výtvarném umění? Zajímá vás a vnímáte nějaké styčné body či provázanost s vaším graffiti okruhem, v kterém se pohybujete?

Výtvarné umění sleduji ve všech jeho podobách už o dětství. S rodiči jsem chodil na výstavy, které jsme pak často rozebírali. Další díla poznávám zprostředkovaně přes knížky, které mě vždy přitahovaly a fascinovaly. Určitý talent jsem zdědil po babičce, která chodila za První republiky na „akádu“, ale díky válce jí nedochodila. Máma se celoživotně věnuje teorii filmové tvorby, což jsou vlastně pohyblivé obrazy. Vždy, když cestuji, je součástí plánu návštěva místní galerie, někdy to bývá cíl cesty. Zajímám se jak o dějiny umění, tak o současnou tvorbu, kterou je těžké sledovat v celé její šíři, člověk si musí vybírat. Graffiti do širšího výtvarného kulturního projevu určitě patří. Graffiti tvůrci nebo-li writeři se za umělce tradičně nepokládají. I zde je více vrstev a proudů, které vyznávají jiné hodnoty. Část scény se účastnila galerijního provozu už brzy po svém vzniku v 80. letech v New Yorku. Z tohoto prostředí vzešlo několik prominentních jmen jako Keith Harring nebo Jean-Michel Basquiat. Další jména upadla v zapomnění. Zdá se mi, že umění z ulice je přímou cestou do galerie nepřenosné, umělci ho museli v něco transformovat, aby jejich výraz a forma uspěly. Je to o individuální investici do vlastní tvorby. Já ty světy cítím z vnějšího pohledu spíš odděleně – to, co je na ulici jsou graffiti (popřípadě jeho „teplý bratr“ street art) – když už se objevuje tvorba určitých jednotlivců v galerii, a odborná veřejnost to považuje za umění, tak už se o tom dá mluvit takto. Dnes se samozřejmě hranice mažou a intervence ve veřejném prostoru, performance nebo koncept mohou být uměním nebo samot-



Modré vrakoviště, 2012,
akryl, airbrush, plátno, 100 x 100 cm

ným dílem. Záleží, na čem se shodne autor, galerie a odborná i široká veřejnost.

Říkejme tedy tomu zatím známějšímu umění „klasické“ či – rovněž nepřesně: tradiční média. Tato linie snad v celé své historii byla provázána, spoluformována či alespoň inspirována klimatem doby (kultury) – filozofií, literaturou, hudbou, divadlem apod. Týká se to také street artu?

Pouliční projevy jsou zcela určitě provázány s dobou. Reagují pružně na podněty z okolí a řekl bych, že spíše než provázanost s kulturou se zde dají najít reakce na politiku, komentování nálad a problémů společnosti. Najdeme tu tendence, které se vyjadřují k životu v městském prostředí. Mění nebo obsazují veřejný prostor, který je často obyvatelům dané lokality tak běžně známý, že už ho ani nevnímají. Testují a kladou otázky. Dotváří kolorit města. Dnes je nebezpečí, že má spousta lidí pocit, že dělá street art, ale většinou to s tím nemá nic společného. Jako v mnoha jiných odvětvích musí člověk sledovat a oddělovat zrna od plev.

To je potěšující názor. Dnešní doba má „nálepku“ jako postmoderní a řekl bych, že je až příliš relativizující. Co si pod tím představujete? Zajímá vás to?

Dnešní doba je celkově hodně přehlcená informacemi a je těžké je všechny vstřebat, vyhodnotit a určit, kterou cestou se vydat.

Způsobuje to i velkou roztěkanost a tlak na jedince. Má to celkem neblahý vliv na kreativní proces, který by měl být klidný, až meditativní. Naopak, dnešní doba nutí lidi spíše ke kvantitativním výkonům pod neustálou hrozbou „dedlajnu“. Sleduje se výkonost a šplhání po společensko - mocenském žebříku. V tomto ohledu bylo i v nedávné historii jednodušší sledovat, účastnit se myšlenkového proudu a rozvíjet ho. Dnes je stále těžší určit, co je dobré a relevantní. Často si i velmi bezobsažná díla najdou svoje vysvětlavače a diváky.

Ano, vřdyt jedním ze základních rysů postmoderního fenoménu je následující teze: neexistuje (již) společné východisko a hodnotové kritérium – vše je relativní a těžko jednoznačně uchopitelné. Existuje krize „komunikačního jazyka“. Přes tento mnohdy uměle živený koncept a diktát, existuje v umění jistá obsahovost. Jak je na tom street art respektive vaše pojetí „zprávy o světě“?

Výtvarné umění se rozdrobilo a díla nejsou ani nemohou být hlasatelem všeobsahujících pravd. Jednotlivá díla mají svůj obsah, který komentuje dílčí problémy a tendence ve společnosti. Některá díla pak mohou naopak přispívat k dezinterpretaci světa, jeho zkreslování a určitému matení jazyků. Podle mého názoru umění v souhrnu stále formuje společnost a konfrontuje ji se sebou samou. Pouliční umění samotné má mnoho podob,



Soubor slov, 2014,
akryl, plátno, 180 x 260 cm

kteří se vyjadřují k četným tématům, např. politickým a společenským – války, vztah člověka k přírodě, materialismus, nadužívání, lidská práva, bezdomovectví apod. Forma je také různá, od velkoformátových maleb na zdi – tzv. murály, přes objekty – postavy v životní velikosti v různých pozicích, až po různé úpravy nebo doplnění určitých městských struktur – osvětlení, přebarvování, zábory apod. Já osobně se vyjadřuji pomocí velkoformátových maleb, používám vrstvení obsahu a tím komentuji historii jedince i lidstva, jeho mánie v hromadění. Předměty často vypadají jako v hromadě na smetišti, ale nechci tím vyjádřit pouze pomíjivost materiálu, ale i fascinaci nad tím, co všechno je člověk schopný vymyslet a vyrobit.

To je evidentní. Ale mohou „nezasvěcení“ diváci hlouběji dekodovat vaše svérázné sdělení nebo je zapotřebí znát vývoj, souvislosti a osobní „mytologii“ každého z autorů street artu? Myslím, že je to jako u každého jiného autora. Vždy pomůže porozumění, když divák daného tvůrce zná, sleduje jeho tvorbu a ví, k čemu se vztahuje. Mě například vždycky potěší zájem při komentované prohlídce a jsem si jist, že když zájemcům osvětlím přístup k mému dílu, tak k němu mají hlubší vztah, než když si ho v letu prohlédnou s pokyvováním hlavy na vernisáži. Samozřejmě by obrazy na určité úrovni měly promlouvat i bez vysvětlení a to jak obsahem, tak i formou.

Omlouvám se za takové „filozofování“, ale mě i čtenáře jistě zajímá „konfrontace“, řečněme různých světů. (Vidím, že při našem hovoru se mnohá slova vznášejí v pomyslných závorkách. Ale snad je zřejmé, že trocha nadsázky usnadní naše chápání). Tedy: Michel Foucault – slavný postmoderní filozof a historikrazil termín „epistémé“, tedy to, že existuje předem vyznačený prostor dané kultury (uspořádání světa), který nás nutí myslet tím a ne jiným způsobem. Zjednodušeně: náš zrak, jímž nahlížíme věci, je vždy již předem „přizpůsoben“ pomocí dané formy vědění. A ta se čas od času změní skokem. Myslíte, že právě k takovému skoku došlo pohybem street artu?

Street art rozhodně žádným skokem není. Už dnes je tam mnoho trendů, které jen kloužou po povrchu. Když vidím současnou líbivou a povrchní tvorbu některých jeho zakladatelů, tak se mi dělá špatně. Už to nikam neposouvá lidskou představivost, je to jen stále větší a hlasitější opakování dávno známého. Dokonce si to hraje na aktivismus, ale proklamovaná hesla ve spojení s vykradenou estetikou secesních a normalizačních plakátů jsou úplně prázdná. Street art začal klouzat po povrchu, opakovat se a vykrádat sám sebe. Dochází tu také k nebezpečnému prorůstání s komerční sférou, kde agentury využívají tvůrce v protikladu k tomu, že za jiných okolností jejich tvorbu postihuje město nebo právní systém tresty. Naštěstí je ve světě spousta jmen, která se dají do škatulky street artu



Man = Machine, 2013,
kombinovaná technika, instalace, 500 x 300 x 300 cm

Pohřbené sny, 2012,
fasádní barva, sprej na zdi, velkoformátová malba



zařadit, jejich díla jsou sofistikovaná, kladou otázky nebo jsou alespoň vizuálně zajímavá.

Mohl byste mi přiblížit počátky street artu ve světě?

Do street artu by se dal zahrnout už třeba land art, performance nebo instalace ve veřejném prostoru z 60. let. Směr v užším slova smyslu, který vycházel z formálních principů graffiti a používal nástřík sprejem na zed' přes šablony, lze vystopovat na počátku 80. let. Jako jeho průkopníka vnímám pařížského umělce, který si říká Blek le Rat a od něhož pak Banksy ukradl styl, včetně symbolu krysy a pořádně ho zpopularizoval a vyždímal. V krátké době po nástupu Banksyho a Obeye se ta mánie rozšířila v celé západní civilizaci a dosahuje mnoha podob. Někdy jsou těžko rozeznatelné hranice mezi graffiti, street artem, aktivismem a uměním. Abychom se nebavili stále jen teoreticky, zde je pár jmen, která v současné době sleduji a jsou pro mě inspirací: Retna, Cleon Peterson, Zio Ziegler, Zbiok, Brad Downey, Horfe, Honet, JR, Jose Parla, Pixel Pancho, Roa, Remed, Os Gemeos, Parra, M-city, Nunca apod.

Mění se tedy jeho podoby (formy, zásady apod.) a směřování či cíle? Přispěly k tomu nějak zásadně také nové technologie a komunikační sítě?

Rozrůstá se určitě množství výrazových prostředků. Od počá-

tečního sprejování přes šablony se dostáváme k velkoformátovým malbám (v některých případech i zpracovaných do sekvencí a tvořících příběh - Blu), stavění objektů z městského mobiliáře (Brad Downey), přelepování billboardů (L'Atlas), přivařování písmen k zábradlí (Revs), přebarvování nebo balení soch, stavění provizorních přístřešků ve městě atd.. Díky tomu se lze vyjadřovat i k větší škále témat. Internet propojil celý svět a dají se sledovat, ale i kopírovat nejnovější trendy v řádu minut a dní.

Má street artové hnutí také nějakého významného či obecněji respektovaného interpreta - teoretika?

Často komentuje nebo zaštiťuje svoje kolegy Shepard Fairey a.k.a. Obey. Například napsal předmluvu k zajímavým deníkům Keitha Haringa. Pak máme časopisy, které se dlouhodobě věnují tomuto fenoménu - za všechny jmenujme Juxtapoz. Celá řada galerií se už specializuje na tento směr a samozřejmě existuje mnoho webových stránek. Pro mě osobně je biblí kniha od Françoise Chastaneta - Pixacao: Sao Paulo Signature, kde autor až s vědeckou přesností zkoumá fenomén brazilských writerů. Tento umělec, sám dříve aktivní, se specializuje na typografii, písmo a jeho proměny. Dalším jeho počinem je kniha „Cholo Writing“ s podtitulem - latinskoamerické graffiti gangy v Los Angeles, která se zabývá jejich specifickým písmem.

V „klasickém“ umění nejen výtvarném lze zpravidla vystopovat či vycítit jeho původ - provenienci. V době postmoderní se tyto lokální zvláštnosti vlivem globalizace značně stírají (zlehčují, vysmívají). Je to dobře? Existuje, řekněme, nějaký pražský - český - středoevropský - evropský styl (model) lišící se od zbytku světa? Vy sám jste vymyslel vlastní výrazový (vizuální) jazyk (font?). Prý jste byl inspirován tzv. Pixacao graffiti právě v Brazílii. Jak k tomu došlo?

V roce 2005 jsem byl na kratší návštěvě v Brazílii a na pár dní i v Sao Paulu. Zcela mě ohromila místní specifická odnož graffiti. Bylo to jakoby na město padla černá pavučina. Téměř všechny domy byly od úrovně ulice až po horní patro (třeba i dvacetipatrové budovy) pokryty většinou černými nápisy. „Výzdobu“ provádějí organizované skupiny, které mají svoji hierarchickou strukturu. Při pokrývání území spolupracují a nebojí se riskovat život při šplhání na budovy. Samotný styl tohoto písma je mixem několika vlivů - tvarosloví log metalových kapel, run a fraktury. Už v době pobytu jsem toto písmo zaznamenával, později jsem si k němu vyhledával další informace a dále piloval. V určité fázi jsem pak písmo digitalizoval. V současné době ho používám ve svých obrazech, jak v hrubší formě v ploše, tak v jemnější podobě v obrazech se soustřednými kruhy. Moje písmo pak tvoří síť, pavučinu, je kódem, je v něm uložen text, který vzdoruje čtení na první pohled a musí se dekodovat.

Existuje graffiti kultura také v Asii? Řekl bych, že jejich kaligrafická tradice to předpokládá...

V Asii graffiti v našem pojetí moc rozšířené není. Když už se tam něco objevuje, tak jen špatná napodobenina západních vzorů, která nevyužívá místní znaky, ale kopíruje latinku. Je to trochu, jako nepovedené imitování popkultury. Moji známí byli několikrát ve Vietnamu a říkali, že tam za celou dobu nic neviděli, naopak místní je nechávali ochotně malovat na své zdi: Vždy se seběhlo tolik lidí, že to nejednou přerušilo dopravu na přilehlé silnici. V roce 2010 jsem cestoval po malém kousku Číny. Ani tam jsem se nesešel s něčím, co by evropskou formu připomínalo. Líbilo se mi třeba, že někteří lidé psali na ulici znaky štětcem a používali vodu. Když byli na konci sloupečku, tak už písmena na začátku usychala. To je pomíjivost graffiti obsažená v krátkém okamžiku. Doma mám taky knihu o Tsangovi „vládcí Kowloonu“, který už po několik dekád bází ulice Hongkongu a pomocí čínského štětce a tuše píše svoje vzkazy na zdi a nároží.

To je zajímavé. A kudy vedla vaše cesta ke street artu? Zanechal jste vysoké školy, šel na „Hellichovku“ a chtěl se stát „normálním“ malířem? Co jste se tam naučil a co si uvědomil? Začal jsem studovat výtvarnou výchovu na PedfUK, ale měl jsem dost divoké období a škola mě příliš svazovala. Chtěl jsem



Ztracená kontrola, 2014,
akryl, airbrush, plátno, 80 x 80 cm

Tavení, 2011,
akryl, airbrush, plátno, 50 x 70 cm

jíť jiným směrem, naučit se dělat grafiku na počítači a dál se tím žít. V tomto ohledu mě Hellichovka správně nasměrovala. V té době tam chodili inspirativní spolužáci, se kterými jsem později spolupracoval. Dost se dalo taky naučit od civilkářů. Během dvouletého období na vysoké škole jsem si oblíbil klasické grafické techniky. Na Hellichovce jsem zase přičichl k síto-tisku. Graffiti jsem už dělal nějaký čas předtím, když jsem chodil na střední školu. Provázelo mě celými 90. léty, kdy to byla posedlost a v různých intenzitách se mu věnuji dodnes. Pak jsem přešel k volné tvorbě. Necítím se být street artistou, i když pro zjednodušení někdy tuto škatulku toleruji. Nevím o tom, že by v Čechách někdo dělal kvalitní street art.

Vy se živíte užitou grafikou... a to velice působivou. Kde všude ji uplatňujete?

Grafičce se věnuji konstantně od dokončení školy. Dělal jsem v několika časopisech, za všechny uvedme sportovní a lifestyleový Free magazine, pak žánrový Street, kde jsem měl větší tvůrčí svobodu a záběr. Taky jsme nějaký čas vydávali obsáhlý pdf magazín Upstream, který byl šílenou koláží graffiti z Prahy a od spřízněnců z ciziny. Moje práce jsou hodně spojené s hudebním průmyslem, podílel jsem se hlavně na vizuálech hudebních nosičů – zejména pokud jde o rap. Také jsem spoluvystavěl vizuální podobu a grafické směřování labelu Bigg Boss. Pro něj jsem dělal řadu plakátů na hudební akce, což byla moje oblíbená činnost, naneštěstí šla tisková produkce celkově hodně dolů. Dnes se vše promuje přes internet a už nevznikají žádné sběratelské kousky. Také jsem úzce spolupracoval s Trafačkou. Jsem spoluautorem nebo jsem vytvořil grafickou podobu několika knížek a katalogů. Za všechny zde uvádím: 2666, Praha Odyssey, Names, Metropolis, Graffoman apod.

Založil jste spolu s Vladimírem 518 tiskárnu. Jakým projektům se v její činnosti věnujete? Kolik času vám zabere podnikání a kolik máte na volnou tvorbu?

Spolu s Vladimírem 518 a Jakubem Stýblem s podporou galerie Pecka jsem založili sítotiskovou dílnu Analog!bros. O sítotisku jsem snil už od školy a podařilo se nám jej zrealizovat před třemi lety. To byla také příležitost k malému bilančování a nyní probíhá naše tříměsíční výstava v Tribo tattoo, kde jsou naše

nejlepší tisky. Já se z velké části věnuji vlastním tiskům, je u mě důležité, že je dělám vlastnoručně, mohu ovlivňovat proces a experimentovat. Občas tisknu některé spřízněné umělce. Celkově se snažíme specializovat na umělecké tisky, někdy uděláme něco z jiné oblasti.

Z alternativní, dnes už významné a viditelné scény, je znám širší veřejnosti právě Vladimír 518. V čem je jeho všestranná osobnost tak zásadní? Myslím, že se jeví jako „průvodce“ mezi různými sférami a proudy (světy) a úspěšně a jasně argumentuje, vysvětluje či polemizuje. Souhlasíte?

Láďa má obrovský záběr a přehled. To je dobrý výchozí bod. Umí propojovat lidi a nakopnout je tím správným směrem. Hezkou ukázkou z poslední doby je projekt Kmeny, který ať už v knižní nebo dokumentární podobě mapuje mnohé ze subkultur současnosti nebo nedávné minulosti. Výpovědní hodnota má lehce labilní hladinu, některé skupiny je těžší popsat a do určité míry to ani nejde. To platí třeba zrovna o graffiti. Z mého pohledu je škoda, že se víc n věnuje výtvarné činnosti, ale nejde stihnout všechno, to už by se člověk musel rozkrájet.

Pojďme se ještě trochu porozhlédnout jinam. Rozrůzněnost podob světa i jeho reflektování je evidentní a při „smrti Boha“ (Nietzsche) zatím asi nevyhnutelná. Také umělecké výrazy a strategie mají řadu podob a pluralit. Znáte například, abychom zůstali u veřejného prostoru – projekt Ukradená galerie? Ukradenou galerii znám a její koncept je mi velmi sympatický. Celkově mi sedí méně upjatý přístup k vlastnímu dílu a nechci vystavovat pouze v galeriích. Nechat se někdy strhnout spontánní akcí může autora posunout a zprostředkovat mu jiný zážitek. Několik let jezdím vždy v létě na setkání do Poděbrad, kde Geno pořádá tzv. Woodoo, kde se dá po dobu jednoho týdne stavět ze dřeva, malovat nebo vymýšlet další projekty v prostředí menšího města. Většina věcí se pak zase zbourá nebo se ponechají vlastnímu osudu. Tam jsou třeba zajímavé reakce obyvatel. Jsem také vděčný za pozvání na sympozium Art Safari, které pořádá ateliér Bubec. Zde jsem vytvořil instalaci z karoserií automobilů. Socha ve veřejném prostoru v pražských Řeporyjích vyvolala docela silné vášně.



36 Komnat, 2014,
akryl, airbrush, plátno, 100 x 150 cm

Před časem jsem dělal rozhovor s Eposem 257 pro Lidové noviny u příležitosti jeho výstavy Who cares? v Tančícím domě. Mluvil otevřeně, nicméně při focení byl stále maskován a pro veřejnost skrýval svou identitu. Hlavním artefaktem v galerii byly autorem ukradené, vyříznuté a v jiných souvislostech instalované předvolební billboardy Karla Schwarzenberga a Miloše Zemana, kterými se pyšnili podél dálnice. Po vydání rozhovoru s Eposem jsem byl některými lidmi osočován, že podporuji a popularizuji vandalství. Jak vnímáte tuto „diverzní“ činnost? Máte vy nějaké limity?

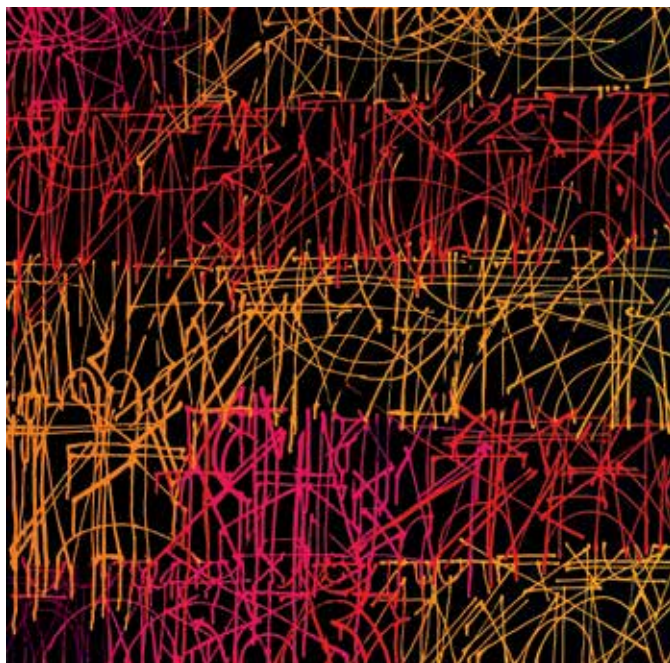
Při tomhle si vždycky vzpomenu na kreslený vtíp, kde je celý obrázek zaplněný billboardy a jiným vizuálním reklamním smetím a policista ukazuje na tag (graffiti podpis) se slovy: „a heleme se, vandalismus“. Spousta billboardů po celé republice a obzvláště v Praze je umístěna nelegálně. Reklama se cpe všude a její obsahová a vizuální úroveň je často na samém dně. Adbusting je mi rozhodně sympatický a Eposovým akcím s billboardy i jejich prezentacím v galerijním prostoru fandím. Tady je těžké určit, kdo je zločinec, je to bílý límeček, politik nebo autor, který zpochybňuje systém? Skrývání identity mi připadá v takových situacích zbytečné a přehnaně paranoidní. Kdyby měly vyšetřující orgány opravdu zájem si na vás došlápnout, tak by to pro ně nebyl problém. Chápu to spíš jako hru, divadlo. Také ve své tvorbě používám různé převleky a masky. Kukla má

souvislost s ilegálním graffiti, kde si člověk schovává obličej, aby nebyl spatřen.

Nicméně právě tyto, s politickým systémem spjaté billboardy, zakoupil na Eposově výstavě zámožný a s establishmentem provázaný podnikatel, tedy celkem paradox... Jak to máte vy s prodejem? Řešíte, kdo vás kupuje? Na aukcích se tedy objevujete a tam to moc ovlivnit nejde...

V tomto ohledu jsou u nás celkem paradoxy a znám více případy, kdy si angažované umění koupily osoby, které se obohatily na úkor nás všech. Zatím se pokouším vždy dopředu zjistit, komu se dílo prodává a umím si představit, že by přišla i chvíle, že bych to danému člověku neprodal. Zatím se to nestalo. Obchod s uměním je jako každý jiný, vztahy a peníze jsou v něm čisté i špinavé.

Světově proslulý malíř poválečné americké abstrakce Mark Rothko řešil velké dilema, pro něj zásadní. Měl rád úspěch i peníze, přesto se nakonec rozhodl nerealizovat již rozjetý „kšeft“ – velkou výzdobu pro interiér NY hotelu Four Seasons. Představa, že by pod jeho obrazy debuzírovali existence jemu nepřijatelné, jej vedla k tomu, že zálohu vrátil. K bezvýhodné situaci jistě přispěly i další okolnosti (úspěšně se deroucí povrchní pop art), nicméně nakonec zvolil sebevraždu. Tento



Větvě, 2014,
akryl, plátno, 100 x 100 cm



Konec hry, 2014,
akryl, tabulová barva, plátno, 100 x 100 cm

příběh je zdramatizován a hraje se pod názvem Červená v Divadle v Řeznické. Domníváte se, že je toto dilema již zbytečným anachronismem?

Minulý rok jsem viděl jeden z těch obrazů v Tate Modern Gallery. Možná je škoda, že nebyla výzdoba dokončena. Určitě by v mých očích nekleslo Rothkovo umění. Muselo v tom být něco dalšího, co už se dneska těžko hodnotí. Tramshed s Hirsťovou krávou a kohoutem také vypadá skvěle. Dneska je spojení umění s užitkovým prostředím daleko provázanější, hranice se posunuly. Umělec čelí i dnes podobným dilematům, například do jaké míry spolupracuje s agenturami a komerční sférou.

Kultura street artu se rozmáhá, proniká do komerčních sfér a také do obchodně založených galerií. I u vás nastal posun. Vedle městských zdí pojednáváte – malujete i obrazy. O čem jsou, liší se zaměřením – tématem a cílem od pouličních realizací?

U graffiti šlo vždy o šíření vlastního "jména" neboli zvolené přezdívky a jeho opakování v nových variantách. To se po nějakém čase vyčerpá - také proto jsem si vymýšlel často jiná jména a identity. Poté, co jsem začal dělat komplexnější malby, se pak moje pouliční umění, grafiky a obsah pláten prolínaly. Často mě napadne něco při tvorbě muralu, co pak použiji v obraze a naopak. Na ploše obrazu nebo grafiky si pak může člověk s myšlenkou daleko více pohrát a dopilovat ji.

Vaše obrazy pokrývají poměrně širokou škálu: písmo, znaky, struktury, figury, geometrie... Pracujete koncepčně v cyklech či improvizujete, tedy skicujete? Jaké téma teď ve vašich obrazech převažuje a proč?

Většinou mám u sebe skicák, do kterého zaznamenávám nápady. Jsou to hrubé skicy nebo návody, jak sestavit určitý objekt. Někdy to vypadá jako záznam šíleného vědce. Takové nahléd-

nutí pod pokličku - skicy a myšlenkové pochody jsem se pokoušel dostat do knížky nebo chcete-li katalogu, který jsem vydal ke své poslední výstavě Graffoman. Nešlo o pouhý výčet reprodukcí, ale objevovaly se zde právě různé skicy, přípravné kresby, seznamy materiálů ve spojení s fragmenty zdí a hotových děl. Celá knížka je pojatá jako grafický experiment, nadstavba výstavy, která může fungovat i samostatně. Je tištěna pouze dvojbarevně na risografu, obálka a předsádka jsou tištěny sítotiskem a celé je to ručně vázané. Vyšla v omezeném a očíslovaném počtu 100 kusů. S grafikou a koncepcí mi pomáhal typograf Jan Matoušek. V současnosti sleduji dva hlavní okruhy témat. Jedním je hromadění věcí, vrakoviště, vrstvení, fascinace lidskými výtvoři a jejich násobením, spotřebou i možnou zkázou v koloběhu dějin. Dalším okruhem je písmo, které nese informaci, je v něm zakódovaný text, příběh. Teď jsem udělal cyklus obrazů, kdy text kladu ve vrstvách na soustředné kružnice. Díky tomu se tam vejde mnohonásobně více informací, než kdyby byl psán do řádku. Je to vlastně analogie zápisu na CD nebo pevný disk v počítači. Text často aplikuji na různé předměty, třeba na kostým, který si pak obléknu a pomocí různých pozic vyjadřuji nálady nebo postoje postavy.

Patříte k tzv. zakladatelské generaci české writerské scény, která se začala objevovat před polovinou devadesátých let. Z tohoto podhoubí se rozvinula budoucí, dnes slavná graffiti scéna. Jaký je současný vývoj – sled – podoba dalších kroků či generací?

Místní graffiti scéna zde existuje už přes dvacet let, prošla si různými transformacemi a stále je tady. Zajímavé jsou počátky, kdy nebyly informační technologie tolik rozvinuté a vlivy sem pronikaly pomaleji. Třeba při kontaktu s Berlínem, který místní scénu zásadně ovlivnil, se domlouvaly srazy pomocí dopisů, případně pevné linky. Také vlivy různých směrů byly menší, tak-



R.I.P., 2012,
fasádní barva, sprej na zdi, velkoformátová malba

že styl místních writerů byl unifikovanější, ale také specifičtější. Jeden čas se také propagoval jakýsi "pražský styl". Po nesmělých začátcích a kontaktech hlavně se současným Německem se scéna více otevřela světu. Díky cestování, internetu a časopisům se místní scéna vydala různými cestami. Byly tu například i tendence popírat barevnou graffiti tvorbu a mimálními prostředky ji parodovat (CAP). Myslím, že u nás je celkem specifické, že autory jejich graffiti tvorba a minulost přiměla k většímu zájmu o sofistikovaný výtvarný a tvůrčí projev. Není to jako jinde ve světě projevem sociálně atypických skupin. V dnešní době je tady vrstevnatá scéna s celou škálou projevů.

Pro české umělce se v průběhu historie měnila hlavní centra světového uměleckého vývoje – Mnichov, Vídeň, Paříž, NYC, Londýn, Berlín... Má street art (vy) také své zaslíbené město, a proč?

Pro mě má zásadní význam New York. Je to kolébka graffiti a na vrcholu naší horečky jsme ji jeli také poznat a přidat jizvičku na její tvář. Je to obrovská městská struktura, kde se mísí národnosti, město, které dokáže být stejně nemilosrdné jako přívětivé a poetické. Z Evropy mě pak hodně ovlivnil Amsterdam v první polovině 90. let. Později pak Barcelona, kde bylo pouliční umění po roce 2000 přebujelo a ulice byla jedna velká galerie. V poslední době je pro mě důležitá Paříž, Londýn a Berlín.

Co plánujete, připravujete, očekáváte?

Průběžně pracuji na dalších obrazech a tiscích. V současnosti probíhá naše menší výstava sítotisků s názvem Analog Trash v Tribu. Souběžně spolupracuji s parťákem Xdogem, se kterým už máme za sebou několik muralů, většinou s antikonzumní a lehce apokalyptickou tematikou. Snažíme se přenést tu atmosféru na plátno. Také pracujeme s keramikou a dalšími materiály. Tento rok plánujeme menší popup výstavu na netradičním místě. Dále se chystá několik skupinových výstav, nejbližší bude k výročí 10 let Graffnecku v The Chemistry Gallery. Ještě na jaře pojedou na umělecký festival do Katovic, kde budu malovat velkoformátovou věc na průčelí. Také jsem byl přizván k účasti na Pražském Quadriennale, kde budu spolupracovat s brazilskou kurátorkou Aby Cohen.

Tak ať se daří...

Radan Wagner

o díle

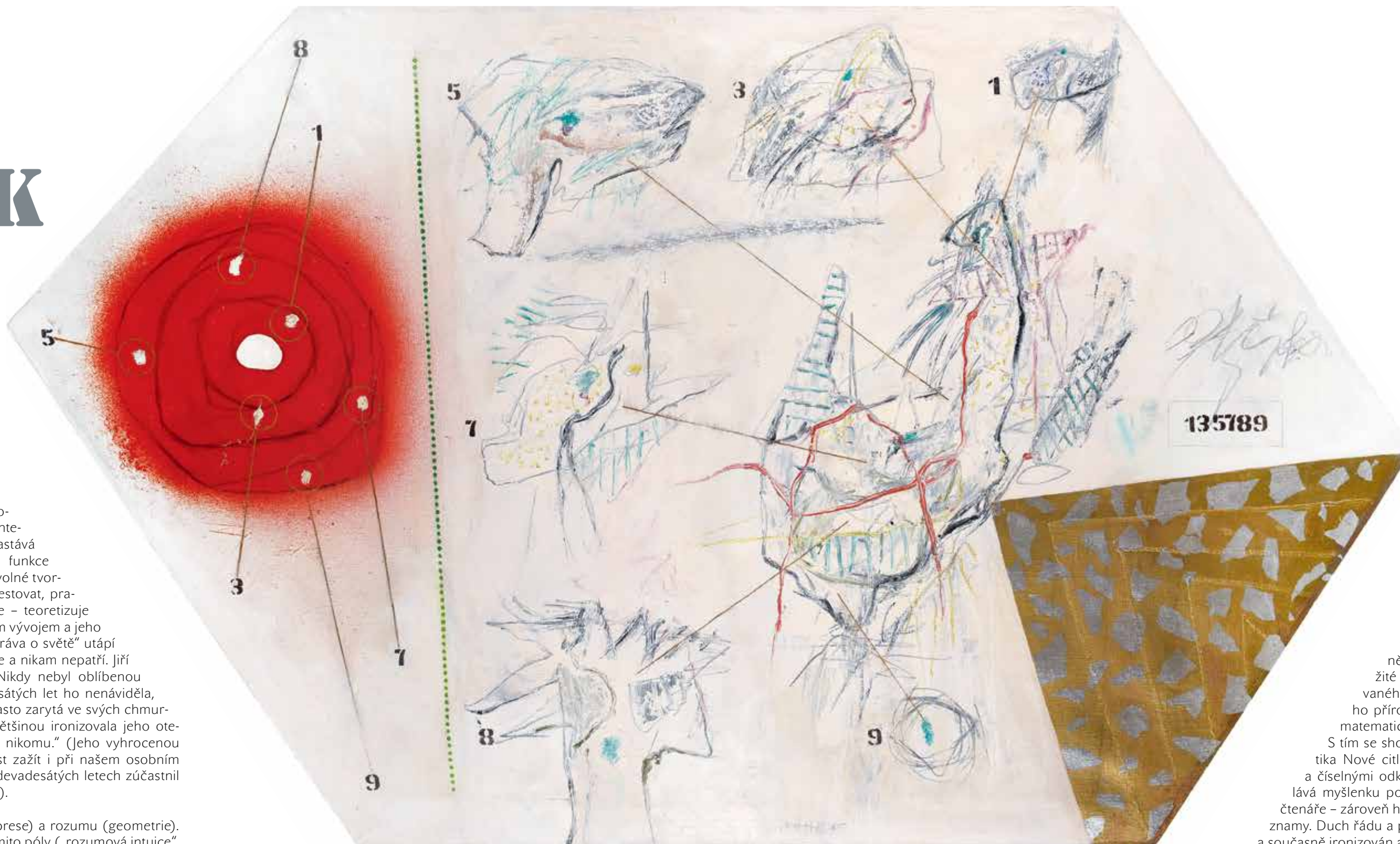
JAN
KOTÍK

Začínají se psát šedesátá léta 20. století a mají přinést poslední společenská nadšení bez hranic. Také u nás se v rámci možností stále doufá v rozum, pokrok a vědu. Československo slavilo nedávno úspěchy na Expu '58 v Bruselu a také politické poměry se počaly uvolňovat. Jan Kotík, levicově smýšlející intelektuál, bývalý člen Skupiny 42, zastává vysoké kulturně-společenské funkce a vedle užitého umění se věnuje volné tvorbě. Může celkem bez omezení cestovat, pracovat a vystavovat. Píše i maluje – teoretizuje i praktikuje – je posedlý neustálým vývojem a jeho sledováním. Mnohdy se jeho „zpráva o světě“ utápí v komplikovaných tezích, je všude a nikam nepatří. Jiří Padrta to vystihl následovně: „Nikdy nebyl oblíbenou osobností. Kulturní reakce padesátých let ho nenáviděla, a mladá odbojová avantgarda, často zarytá ve svých chmurných novobarokních pocitech, většinou ironizovala jeho otevřenost světu. Nelíbil se vlastně nikomu.“ (Jeho vyhrčenou rozporuplnost jsem měl možnost zažít i při našem osobním setkání v Berlíně, kde jsem se v devadesátých letech zúčastnil výstavy naší nastupující generace).

Nejen umění řešilo svár citu (expresí) a rozumu (geometrií). Kotík se pohyboval kdesi mezi těmito póly („rozumová intuice“, Ludmila Vachtová). Na mezinárodní scéně se stále více hlásila o slovo „pomalířská“ americká avantgarda, minimalismus či hard edge, jehož sebevědomí protagonisté se snažili vymezit vůči tradici starého kontinentu. „Mě evropské umění vůbec nezajímá, myslím, že je s ním konec... kompoziční uspořádání není důležité... už se prostě nemůžeme vrátit,“ exhiboval své postoje slavný Donald Judd a Frank Stella dodával ve společném památném rozhovoru z roku 1964 pro Art News: „Mé malířství je založeno jen na tom, co je možno vidět. To co vidíte, je to, co vidíte.“ Zmíněná teze, jak známo, by se dala uplatnit i na směřování českého konstruktivismu těchto let (Zdeněk Sýkora, Jan Kubíček, Hugo Demartini apod.). Touto názorovou platformou se pomalu, jistě, ale ne plně začal řídit i Jan Kotík. Bezezbytku se však mohl ztotožnit s Juddovým dalším prohlášením: „Když začnete částí uvádět do vztahu, předpokládáte, že máte nejdříve neurčitý celek – pravouhlé plátno – a určité části, takže je to všechno spleteno... části jsou zde vždy důležitější než celek.“ Zaujetí prostorem a malbou se začalo u Kotíka projevat zvláště v nepravidelných formátech respektive v Nepravidelných

ných tabulích, které vytvářel v letech 1962–68. Jejich ukázky představil průběžně již v roce 1966 v Galerii Bratří Čapků na své samostatné výstavě. Vedle této formální stránky se měnila i povaha sdělení a očekávaný způsob jeho vnímání. Netradiční formát a nové požadavky aktuálního vývoje jsou zřejmě také na zde prezentovaném díle.

České konstruktivistické hnutí, v jehož širším okruhu se Kotík pohyboval, nezavrhovalo vše minulé (na rozdíl od ruského konstruktivismu či Bauhausu) a byla stále znát jistá středoevropská procítěná nejednoznačnost. Postupující snaha po „čisté realitě“ (Piet Mondrian) a „čistém pocitu“ (Kazimír Malevič) však byla evidentní. Toto přechodné napětí může reprezentovat právě zde reprodukováný obraz. „Laboratorní charakter práce současného umělce a důležitost a význam dialektiky a vynálezu v umělecké praxi“ již dříve požadoval El Lissickij. Kotík – teoretizující malíř přijímá výzvy a pouští se do dalších průzkumů.



Přijetím nepravidelného obrazce nabourává přirozeně lidské pravouhlé či celostní vidění. Divák se tak nutně proměňuje v aktivního „uživatele“ díla. Nabourání stereotypu evropského vnímání (zlatý řez, symetrie, vyváženost) však potřebuje k definitivnímu zvratu spojence zvenčí: s pomocí techniky (Zdeněk Sýkora), náhody (Hugo Demartini) nebo deskripcí (Jan Kubíček). Také dosavadní obsahovost se u Kotíka zásadně mění. Míží hlubší odkazy (už spíše jen ono „vidíte, co vidíte“), jednotlív příběh (nahrazován „rozumovou intuicí“) a zřejmě cílení (zbývá „neexistující vysvětlení“). Rozchod s organickou přírodou (Nová citlivost) a tedy emoční distance vedla také Kotíka k autonomizaci barvy, gesta a rukopisu. Tento „osvobozující“ posun však nekonvenoval každému (Jindřich Chlaupecký již v roce 1964 na adresu Kotíkova projevu uvedl: „Připadá mi, že se malování u něho stává jakýmsi univerzálním prostředkem, kterým může malovat cokoli.“).

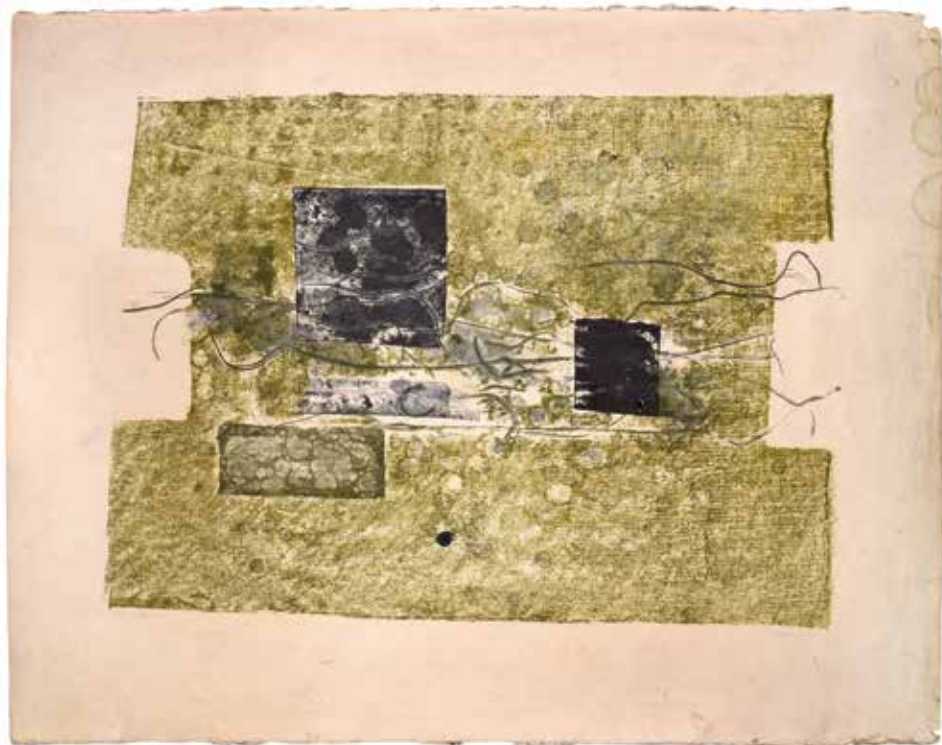
Nepravidelná tabule, 1965, olej, plátno, 122 x 188 cm

Kotík v Nepravidelné tabuli demonstruje jakousi hru na vědu – obraz jakoby se měl stát již jen věcí – nástěnkou, na níž se připichují dílčí výzkumy bez blíže nejasného pořádku. K tomu následují také komentáře dalších teoretiků: „Napůl v tvarových a barevných šifrách, napůl v myšlenkových a citových metaforách usilují definovat některé aspekty vztahů člověka k složité realitě moderního světa, proměňovaného technickou civilizací, poznávaného přírodními vědami, převáděného na řeč matematických symbolů a čísel,“ (Jiří Kotalík). S tím se shoduje také uvažování hlavního teoretika Nové citlivosti Jiřího Padrty: „...písmenovými a číselnými odkazy na neexistující vysvětlení, vyvolává myšlenku pořádku, lokalizuje a poutá imaginaci čtenáře – zároveň ho mate nejasnými, hádankovitými významy. Duch řádu a pravidla je v této klamavé hře vzýván a současně ironizován a doveden ad absurdum.“

Kotíkova Nepravidelná tabule, odrážející či iniciující tato slova, přesto naznačuje prosakující bytostnou zálibu v expresivním podání. Roztříštěnou kresbu malbou je zde však třeba vnímat (jak si to Kotík jistě přál) pouze jako výtvarnou formu a ne umělcovu emoční stopu. (Podobné dilema řešil již od padesátých let slavný Cy Twombly – Američan žijící v Římě. Své chvatné abstraktní linie, spíše podvědomě automatického rázu, mnohdy kombinoval na jedné ploše s vlepovanými realistickými reprodukcemi alpských krajín nebo s šířkami, písmeny, grafy i číslicemi. Dále v tomto syntetizování různých rovin světa pokračoval pop artový Robert Rauschenberg atd.). Nepravidelná tabule Jana Kotíka z roku 1965 je příkladnou ukázkou autorova nekompromisního hledání a experimentování, ale také důkazem dobových živých proměn a jejich adekvátních reflexí. Umělec dychtící stále intenzivněji po kontaktu se světovou scénou v roce 1968 emigroval do Západního Berlína. Ale to už je jiná Kotíkova kapitola.

Radan Wagner

objev



Bez názvu, 1961,
monotyp, papír, 34 x 47 cm

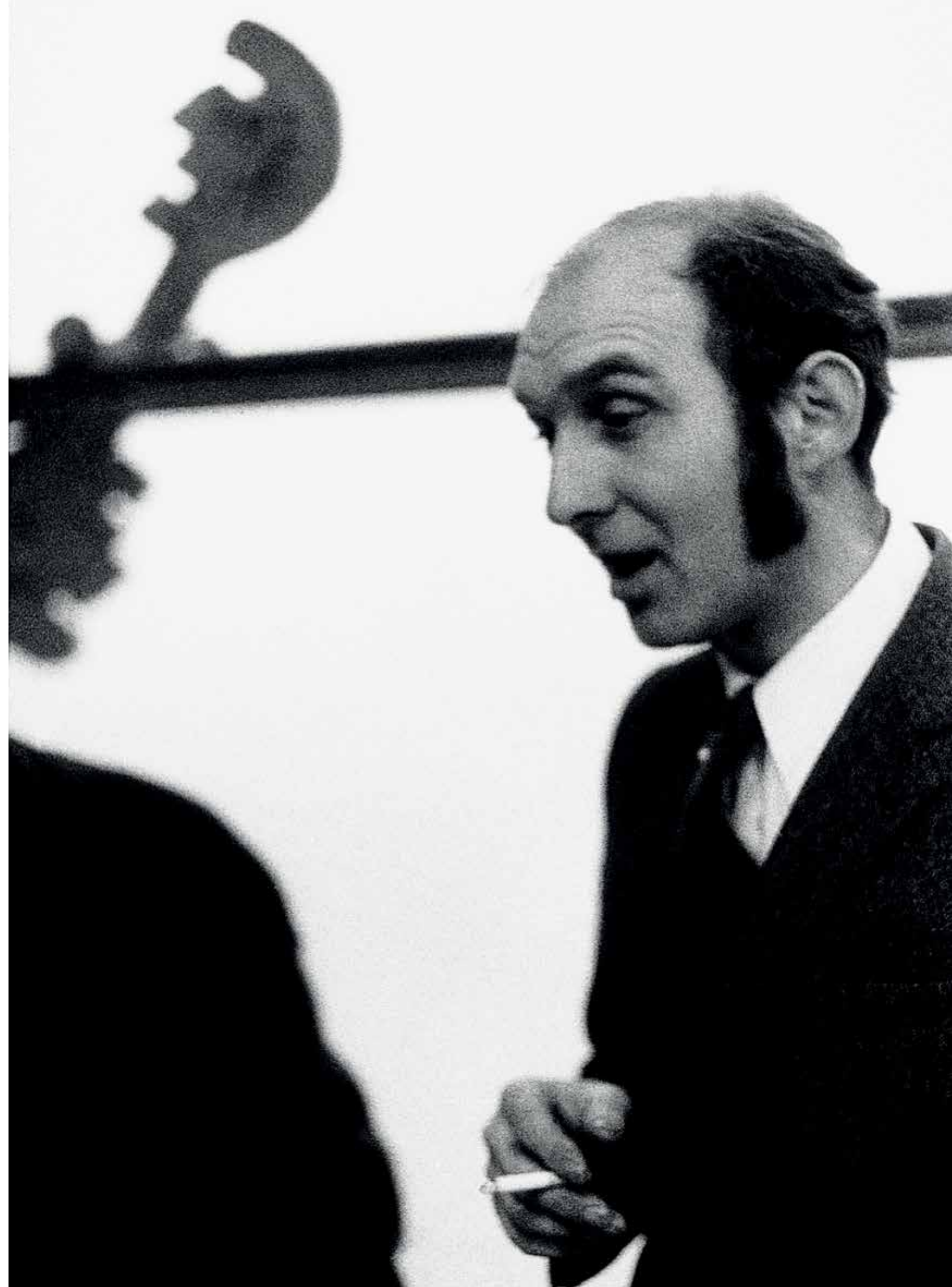
Karel Zasuté Nepraš tisky

Otevírá se druhá polovina šedesátých let 20. století. V této podivné době se ale také objevuje nová generace absolventů či dosud ještě studentů vysokých uměleckých škol, ale i ojedinělých solitérů. Bez naděje na volně akceptované projevy, které by korespondovaly se svobodným světovým děním, počínají se ti odvážnější aktivovat, sdružovat a tu a tam projevovat. Jejich vymezování vůči establishmentu a rovněž bezprostředně předcházející generaci je stále zjevnější. Jednou z linií ve výtvarném umění je tzv. nová figurace, tak jak jí hlásal na mezinárodní scéně Pierre Restany, druhou se stala „nová citlivost“, zjednodušeně označovaná jako konstruktivistická. Třetí patrné směřování této etapy je dnes známé jako strukturální malba či zkrátka informel. Tento „temně barokní“ či existenciální na hmotu více zaměřený proud byl v našich krajích zvláště oblíben a rozšířen. (S odstupem času je také náležitě zmapován a interpretován; dnes je adorace českého informelu na ústupu a většího prostoru a uznání se dostává „hořké grotesknosti“ či naopak racionálně orientovaným projevům. Nezvykle bohatá a přínosná perioda šedesátých let zdá se být již dostatečně známá; přesto se můžeme občas dočkat dílčích a překvapivých objevů.

Píše se rok 1962 a Karel Nepraš má za sebou pověstnou Malmuzherciádu (jednodenní výstavu, koncerty a další nevázané aktivity studentů různých uměleckých škol, které proběhly na pražském Střeleckém ostrově), založení skupiny Šmidrů i ab-

solutorium na Akademii výtvarných umění (1952–57) v ateliéru prof. Jana Laudy. Také stihl mít svou první samostatnou výstavu kresleného humoru – Labyrint světa, v respektovaném divadle Rokoko na Václavském náměstí. Do generačního povědomí vstoupily tajně uspořádané Konfrontace (1961) jeho soupeřů a přátel. S některými z nich se mu podařilo získat zakázku ve veřejném prostoru, který byl jinak úzkostlivě dozorován a cenzurován. Jan Koblasa a Mikuláš Medek přizvali v této době Karla Nepraše – rozdělili si úkoly při výzdobě kostela v Jedovnicích - a vytvořili nově jeho interiér, který je ukázkou citlivého sepětí starého a moderního umění.

Nejen tito autoři se tehdy nadechovali k zásadním výkonům předznamenávajícím další směřování. Spíše duchovní prožívání jim usnadňuje hledání vlastní tvůrčí orientace. Nepraš však svým založením tíhne spíše k figuralismu, anekdotě či absurdní nadsázce a prochází různými proměnami. V jeho formování se tak mísí, a s odlišnými akcenty projevují, rozličné vlivy. Vše je ale v pohybu. Koblasa maluje své Transcendence a pouští se do úspěšného cyklu Králů z osekávaných a vypalovaných dřevěných bloků, Jiří Balcar maluje pověstné Dekrety, Medek přechází od figurální malby k amorfní barevné hmotě drásané, škrábané, zraňované či jinak netradičně destruované. Přicházejí nové obsahy a uvolněné emoce. Také Nepraše fascinuje bezprostřední kontakt s materiálem a nezvyklé zacházení s ním.





Bez názvu, 1961,
monotyp, papír, 39 x 30 cm

Bez názvu, 1961,
monotyp, papír, 36 x 27 cm



„Barbarský“ postoj a kódovaný vzdor odpovídají reflexi doby – hmota opět po čase ztratila svou klasickou (akademicky předpokládanou) funkci a sama se v jisté míře stávala významnou a významovou veličinou. Nepřašuv na počátku sledovaných šedesátých let opouští v plastice figurální východiska a pouští se do jakýchsi informálních objektů. Některé z nich už svým titulem připomínají umělcovo zaujetí absurdně laděným dílem Franze Kafky (Zámek, Portrét Řehoře Samsy), s kterým se potýkal již ve svých ilustracích. Potud je jeho dosavadní cesta známá.

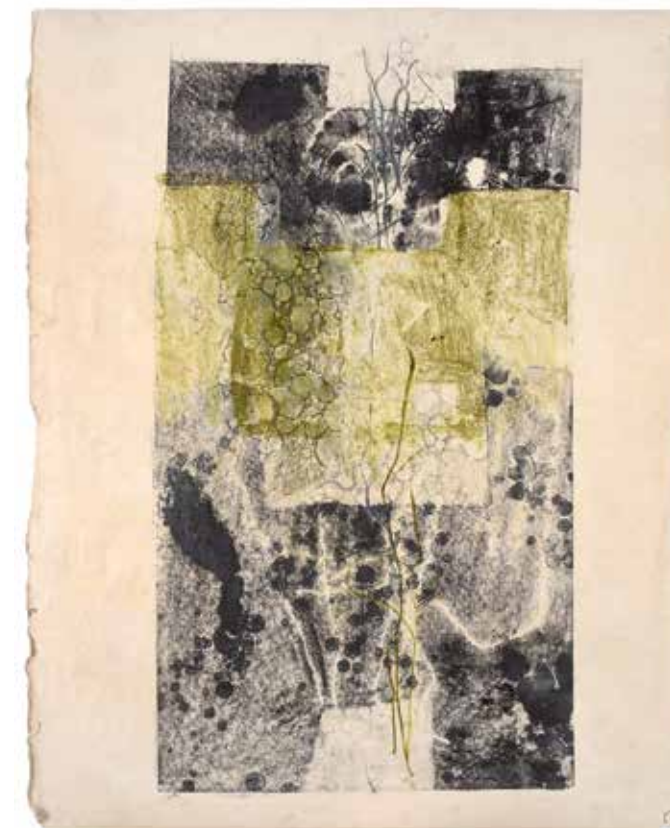
Nepřašuvův záběr a záliba v experimentech má však ještě další polohu, podobu či odbočku. Nedávno totiž objevila umělcova dcera Karolína v jeho pozůstalosti sérii dosti překvapivých a pozoruhodných monotypů. Veškeré papírové listy – (o)tisky jsou datovány rokem 1962. Na těchto, zjevně utajovaných privatistických, se Nepřašuv oddával komponování různých a různorodých ploch a fragmentů, struktur a textur. Toto svobodné počínání odráží zálibu v nečekaných postupech i materiálech, ale i Nepřašovu poetiku bytostně blízkou dadaistickému hraní a surrealistickému fantazírování.

Zachovalé a známé jsou z této doby zmíněné sochařovy káfovské motivy, které naplňovaly tehdejší atmosféru. Jistě také nemohla jeho pozornosti uniknout připravovaná legendární káfovská konference v Liblicích, která oficiálně proběhla v roce 1963 za mezinárodní účasti. Máme-li však hledat inspiraci k na-

lezeným Nepřašovým monotypům, pak spíše v Boudníkově příkladu a jeho aktivní grafice, kterou vynalezl již v roce 1954 a s níž došel až na pole abstraktních gest a rytmů. Také surrealistický odkaz je v této neznámé Nepřašově práci zřejmý. Ať už jsou to některé projevy Jindřicha Štýrského, Aloise Wachsmanna nebo zvláště pak Zdeňka Rykra z třicátých let, tedy podoby a přístupy jeho již mnohdy ztracených asambličí z papírů, celofánů, provázků, tkanin a dalších nalezených materiálů. Poetiku podivných vizí a objektů bychom mohli doplnit připomínkou tvorby Ladislava Zívra, Františka Hudečka, Františka Grosse, Vincece Makovského a některými dalšími projevy meziválečného období.

V Nepřašově volném cyklu z roku 1962 sledujeme redukci předmětů v otisky s tlumenou barevností a kompoziční rozvolněností. Již brzy se tyto experimentální variace blízké právě se rozšířenému informelu, utlumí a na scénu přijdou známé červené sochy z rovněž obnažených materiálů. První setkání v Koblasově ateliéru bylo zásadní pro další Nepřašuvův život i vývoj. Již roku 1963 spolu vystavují, zakládají Křivžovnickou školu čistého humoru bez vtipu a stávají se jejími řediteli. Původní vztah k novým postupům i technologiím však přetrvál, stejně jako nabourávání stereotypů v celé Nepřašově existenci.

Radan Wagner

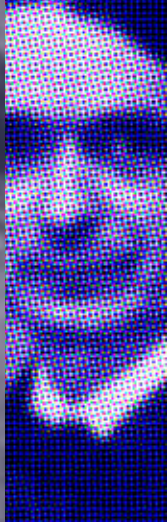


Bez názvu, 1961,
monotyp, papír, 39 x 30 cm

Bez názvu, 1961,
monotyp, papír, 57 x 32 cm

Bez názvu, 1961,
monotyp, papír, 50 x 34 cm

RUDOLF STEINER



Letos si připomínáme devadesát let od úmrtí duchovní a možná netušeně vlivné osobnosti první poloviny 20. století. Rudolf Steiner (1861–1925) byl rakouský filozof, literární kritik, pedagog, umělec, dramatik, sociální myslitel a esoterik, jehož význam je nejen u nás pozvolna připomínán. U nejšířší veřejnosti je známo (jeho!) waldorfské školství, v odborných kruzích – například v zemědělství jeho vizionářská biodynamika, ve výrazovém tanci eurytmie, v lékařství celostní medicína, v hudbě čtvrttónové partitury, ve výtvarném umění nové prostupy a souvislosti. Obecně ale vždy zdůrazňoval duchovní jednotu veškerého lidstva a individuální zření nad rasovými, etnickými, národními a náboženskými předsudky. O Steinerových filozofických či duchovních tezí bylo pojednáno na stránkách REVUE ART již dříve (1/2007, str. 28).

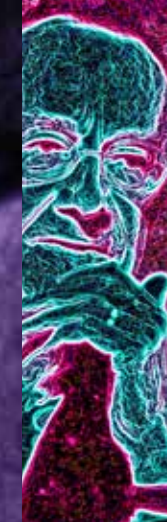
O Steinerových stopách vyprávěla dosud spíše ojedinělá výstava Rudolf Steiner a současné umění v DOXu, pořádaná u příležitosti jeho nedožitých stopadesátých narozenin v roce 2010. Původní expozice předtím proběhla na veřejnosti ve Wolfsburgu a Stuttgartu, v Praze byla rozšířena o české vazby. Joseph Beuys, Anish Kapoor, Jan Albers či Tony Cragg a vedle nich Karel Malich, Josef Váchal, Karel Novák nebo Alois Bílek, ti všichni mají ve Steinerovi nějaké východisko. K nim by se samozřejmě měl přidat i Piet Mondrian, který pod vlivem Steinerovy přednášky o spirituální theosofii, ale i o Goethově teorii barev, formuloval své revoluční malířské dílo. Také Vasily Kandinsky navštívil v Berlíně jednu z četných Steinerových přednášek, které měly odezvu v jeho malířském „kosmickém znění“. U Mondriana, Kandinského, ale i Maleviče se jejich kosmologické systémy, umocněné navíc Schopenhauerovým směřováním („cílem umění je být jako hudba“) staly světovými. Ostatně Kandinsky svou názorovou platformu zájemcům jasně přiblížil ve své slavné publikaci „O duchovnosti v umění“ z roku 1909.

Steiner, guru, který byl stále vnímán spíše coby „médiu seslané odkudsi shůry“, přešel od dosavadního přejatého „božství“ (theosofie) k vlastní teorii „lidství“ (anthroposofie) během let 1912–13; tedy k osobitě pojaté nauce, která však přes systematickou „vědeckost“ nepostrádá prvky duchovních přesahů. Základy jím založené Anthroposofické společnosti se šířily do světa – a Praha byla této vlně nezvykle otevřená. V letech 1907–24 navštívil Steiner město, které chápal jako „spojující západ (materialismus) a východ (duchovnost)“, celkem dvanáctkrát. Některé zdejší jevy vnímal dokonce jako astrálně mimořádné (pražský Orloj či Kapli Sv. Kříže na Karlštejně). V Praze mnohokrát přednášel za značného zájmu veřejnosti – poprvé v kavárně Louvre roku 1907; o dalších podrobnostech se lze dočíst v precizně dokumentující publikaci Tomáše Zdražila: Rudolf Steiner a Praha (osobnosti, instituce, impulzy), Fabula, Hranice 2015.

V Čechách se Steinerovu učení (a vlastně i prozíravé osvětě) dostalo přijetí dosud neznámých osobností. Doložených případů je také celá – a skvostná – řada: Max Brod, Albert Einstein, Gustav Meyrink, Pavla Moudrá, Franz Kafka, ale například i František Drtikol, jemuž je připisován slavný fotografický Steinerův pražský portrét. Na něm se před objektivem svého dlouholetého přítele dokonce výjimečně, byť nepatrně, usmívá.

Radan Wagner

Jean-François Lyotard



Jean-François Lyotard (1924–1998) byl významným francouzským představitelem postmoderní filozofie. V tomto dodnes diskutovaném pojetí se dřívější velké ideje (metavyprávění) rozpadají na řadu dílčích „jazykových her“ v důsledku ztráty společného jmenovatele. Každá hra má svá specifika, pravidla a vzájemně nesouměřitelné světy. Jejich komunikace je relativní, dočasná a nevratně otevřená. O postižení jinak nepostižitelného usiluje umění, které Lyotard v tomto smyslu označuje jako „avantgardní“. Spolu s Michelelem Foucalem a Jaquesem Derridou patří k zakládajícím teoretikům kulturních reflexí či umění, jehož postmoderní rysy dále rozpracoval vlivný Ital Achille Bonito Oliva, razící termín „transavantgarda“.

Postmoderní situaci je... cizí pocit deziluze stejně jako slepá pozitivita legitimizmu... a k invenci nového dochází vždy uprostřed názorové různosti.

Faktem je..., že zpravodajem je filozof, nikoliv vědecký odborník. Odborník ví, co ví a co neví, filozof nikoli. Jeden navozuje záměry, druhý klade otázky, jsou to dvě různé řečové hry. Zde jsou navzájem smíšeny, takže ani jedna, ani druhá se nerealizují plně.

„Výrobci“ vědění stejně tak jako jeho uživatelé musí a budou muset mít prostředky umožňující přeložit do těchto jazyků (informační a strojová kvanta, pozn. RW) to, co se jedni snaží vynalézt a druhí dozvědět.

Někdejší princip, podle kterého vědění je neodlučitelné od výchovy... ducha, a dokonce i od výchovy osobnosti, se stává a bude stávat přežitkem.

Vztah dodavatelů a uživatelů poznání k poznání samotnému má a bude mít tendenci vzít na sebe formu vztahu, jaký mají k různému zboží jeho výrobci a spotřebitelé, to znamená formu směnné hodnoty.

Pro ideologii komunikační „průhlednosti“, která jde ruku v ruce s komercializací vědění, se stát začne jevit jako faktor neprůhlednosti a „šumů“.

Touhu jedince po smyslu a objektivní realitě sabotuje kapitalismus... skutečnost destabilizuje prozkoumávání a experiment.

Ztroskotání moderního projektu spočívá v tom, že se lidstvo jako celek dělí na dvě části. Jedna čelí problému složitosti (z důvodů komplexity myšlení a praxe), druhá dávnému, strašnému problému vlastního přežití.

Postmoderno je částí moderna. Je v něm tím, co se vzpírá konsensu vkusu, neřídí se stanovenými pravidly a nemůže být posuzováno známými měřítky. Nepředkládá realitu, ale pouhé náznaky toho, co může být. Vyhlašuje válku všezahrnující jednotě a podává svědectví o reprezentovatelném.

V moderní době byl na filozofii kladen požadavek stanovení zákonů, prakticky i politicky. Ale dnes, vznášející vůči ní společnost vůbec nějaký požadavek?

Spíše než touha po vědění je dnes prvotní motivací touha po obohacení. Předávají se již pouze znalosti a schopnosti, nikoliv ideály.

Jazykové struktury radikálně determinují život člověka jako společenského subjektu. Tato orientace odpovídá vývoji společenských interakcí, přičemž v profesionálních, sexuálních, kulturních, rodinných i mezinárodních otázkách stejně jako v záležitostech politických dočasná úmluva fakticky nahrazuje trvalou instituci.

Z knih J. F. Lyotard, *O postmodernismu, Praha 1993, Filozofický ústav AVČR a Lyotard a nelidské, Praha 2003, Triton, vybral a sestavil Radan Wagner*

historie

AVENTINSKÁ MANSARDA



foto: archiv

Volný historický cyklus ohlížející se po významných kulturních místech, spolcích, výstavních síních a galeriích se tentokrát týká slavné Aventinské mansardy i jejího iniciátora Otakara Štorch-Mariena. Je připomínkou nejen mimořádně rozprostřených aktivit, ale i nevídaného osobního zaujetí. Až vizionářsky odvážná cesta lemovaná dobovými reáliemi vedla k vrcholům sahajícím k mezinárodním souvislostem, ale časem také upadla do propasti plné závisti, finančních problémů a temné stránky skutečnosti. Dnes však v naší paměti přetrvávají dosažené a stále rezonující pozitivní skutky.

Situace po první světové válce byla po celé Evropě i v samostatném Československu v mnoha ohledech příznivá. Po roce 1918 se bez monarchistické cenzury náhle odkryla úrodná půda pro zrození i zrání uvolněné energie rovněž na kulturním poli. V té době je ustaven zákon o veřejných knihovnách – uzákoněna je rovněž svoboda tisku a shromažďování či spolčování směřující tak k zmírnění eskalace sociálního napětí. Do zpřístupněných knihovných fondů však není moc co nakupovat – začíná se tedy s překlady světové, většinou klasické literatury. Již v lednu 1919 se schází valná hromada knihkupců a nakladatelů, které se mimo jiné zúčastňují legendární Jan Otta či František Topič; roku 1926 je založen klub moderních nakladatelů Kmen, vydává svůj almanach, pořádá přednášky a výstavy. Vedle stávajících firem se širším záběrem se během dvacátých let vyjevují unikátní a na ryzí kvalitu zaměřené subjekty. SVU Mánes vydává vedle beletrie Dějiny výtvarných umění nebo dílo Antonína Slavička, Adolfa Hoffmeistera a dále pokračují či teprve zahajují svou činnost jiní, jejichž produkci dodnes vyhledáváme a ceníme v antikvariátech, dokonce i na aukcích. Jmenujme alespoň některé z nich: Vilímek, Topič, Štenc, Borový, Petr, Srdce, Hejda a Tuček, Knihy dobrých autorů, Dobré dílo, Sfinx, Symposion a další.

V rámci tohoto rozkvětu nastupuje na scénu mladý, ambiciózní a kultivovaný kolínský rodák Otakar Štorch-Marien (1897–1974) se svým Aventinem. Pro osobní charisma a podnikatelskou odvalu přichází záhy do styku s klíčovými i začínajícími autory. S nevšedním instinktem vyhledává a vydává domácí i světovou beletrii, poezii, divadelní hry, ale i dosud chybějící zásadní práce v oblasti naučné, či uměleckohistorické (filozoficky bazální

pětisvazkové Dějiny umění Elie Faura, u jejichž české realizace stáli „francouzští“ Josef Šíma či Václav Nebeský). Štorch-Marien vnímal svou profesi v mezioborových souvislostech. Pro svůj velkorosý projekt získal bratry Čapky, Františka Langra, F. X. Šaldu, Jiřího Karáska ze Lvovic, Jaroslava Durycha, A. M. Tilschovou, Rudolfa Medka, Antonína Sovu, Richarda Weinerja, J. S. Machara, Vítězslava Nezvala, Ladislava Vančuru, Matěje Čapka-Choda, Ladislava Klímu, Olgu Scheinpflugovou a další osobnosti pocházející z různých a mnohdy „nepřátelských táborů“. Úpravy knih byly zadávány rovněž autoritám – moderním tvůrcům: Josefu Čapkovi, V. H. Brunerovi či Františku Muzikovi s ilustracemi veřejností oslavovanými (Máj Karla Hynka Máchy podle Jana Zrzavého) i skandalizovanými (Babička Boženy Němcové s doprovodem Václava Špály).

Také výtvarná oblast byla Aventinem mapována a průkopnický publikována. Vzpomeňme Umění po impresionismu Václava Nebeského, které se stalo vedle Kubismu Vincence Kramáře prvním souborným přehledem moderního umění. (Nebeský také stál za pověstnou Výstavou francouzského umění z roku 1923 shlednutou 40 tisíci návštěvníky Obecního domu, kde bylo instalováno na 300 obrazů a 70 plastik; mimo Francii nebyla tak rozsáhlá expozice dosud uskutečněna. A díky 5 milionům korun uvolněných státem, byla zde zakoupena díla, která dnes tvoří unikátní Sbítku francouzského umění v Národní galerii v Praze).

Ale zpět přímo k Štorchu-Marieni. Po zdárně rozjeté knižní produkci začaly roku 1925 vycházet také Rozpravy Aventina – nakladatelský a kulturní časopis, první svého druhu u nás. Na něm se výtvarně podílel Adolf Hoffmeister, František Muzika či Zdeněk Kratochvíl, texty přispívali (jinak nesmiřitelní) kritici Arne Novák, Otokar Fischer i F. X. Šalda, ale třeba i „korespondent“ Josef Šíma svým pravidelným Kaleidoskopem doprovázeným vlastními kresbami.

Výstavní činnost Aventina je spojena až s přesídlením nakladatelství ze Žižkova do nenápadného Zedwitrovského paláce v Purkyňově ulici na Novém Městě pražském. Zde vznikla na podzim roku 1927 legendární Aventinská mansarda – tedy výstavní síň „francouzského typu“ s interiérem vybaveným krásnými lustry,

perskými koberci, starožitným nábytkem, ale také knihovnou a časopisy k volnému čtení. I když se objevily první příznaky „križe české knihy“, proběhlo slavné noční otevření (ve 22 hodin) v optimistické atmosféře. První výstava patřila Janu Zrzavému a jeho ilustracím Kytice Karla Jaromíra Erbena. Dále následovaly: Vlastimil Hofman, Josef Šíma, Rudolf Kremlička, Jindřich Štýrský a Toyen, Česká fotografie, souborná prodejní výstava na téma Květiny („Moderní člověk dává darem moderní díla“) či výstava již zesnulého Bohumila Kubišty.

Právě v souvislosti s Kubištovou expozicí (vesměs neprodaných 33 obrazů, kreseb a grafík) se v roce 1929 rozpoutal ostrý útok proti trvalému nezájmu státních institucí. Hned po smrti Kubištově (1918) dokonce tehdejší kuratorium Moderní galerie odmítlo přijmout darem malířův obraz z pozůstalosti. Ani s odstupem více než desetiletím se nic nezměnilo. Na výzvu kulturní veřejnosti k nákupu obrazů nereagoval ani tentokrát zjevně konzervativní expertní sbor ve složení: Vincenc Beneš, Kamil Hilbert, Pavel Janák, Celda Klouček, K. B. Mádl, Antonín Matějček, Jakub Obrovský, T. F. Šimon, V. V. Štech a Max Švabinský. Poměry tedy nebyly tak idylické jak se dnes zdá. Tato kauza se pak přenesla také na stránky revue výtvarného umění Musaion, měsíčníku Aventinem nedávno založeného společně s prvním filmovým časopisem Studio.

V roce 1929 byla v galerii uspořádána výstava 10 let Aventina 1919–1929, bilanční přehled nakladatelství s krásným katalogem v úpravě Františka Muziky. Téhož roku 29. října přišel na newyorské burze pověstný „černý pátek“ startující celosvětovou hospodářskou krizi, která však dosud hmatatelně nepřekročila československé hranice. V Aventinské mansardě tak mohly být smělé plány dále naplňovány – tentokrát již druhou výstavou Štýrského a Toyen oslavně zahájenou Vítězslavem Nezvalem. V tom čase byl smutný konec Aventina ještě v nedohlednu.

Aventinská mansarda se zapsala do českých dějin umění. Její majitel byl také galeristou, spisovatelem, ale i mecenášem a sběratelem, který spojil svou hlavní profesi s výtvarnou tvorbou (u nás je možné srovnání jen s činností Topičova salonu, který zde působil již od roku 1894; o něm jsme informovali v dřívějším vydání

Revue Art). V poslední sezoně 1930–31 se stala kvalita poněkud rozkolísanou. Celospolečenské i firemní finanční problémy se hrály jistě také svou roli. Zanedlouho Aventinum zbankrotovalo.

V poválečné době se pokusy o znovuvzkříšení nezdařily a Štorch-Marien se musel s touto skutečností smířit. Po roce 1948 to však už ani jinak nemohlo být. Tento dříve tak úspěšný podnikatel se stal knihkupcem ve veřejnoprávních službách, respektive působil v rámci právě zřízeného Ústředí lidové a umělecké tvorby (ÚLUV) s časopisem Tvar. Na něm se významně podílel malíř, grafik, ale i teoretik Jan Kotík. „Stal jsem se tedy knihkupcem – když jsem nemohl knihy vydávat, mohl jsem je alespoň prodávat. A bylo mi dopřáno budovat prodejnu zcela podle svého, protože mi vedení do ničeho nemluvalo,“ vzpomíná Štorch-Marien ve svých memoárech. A tak ke knihám, již pod křídly ČFVU – Díla, brzo přibyla rámovaná grafika a prodej reprodukcí. Za vzorně aranžovanou výlohou vzbuzovaly vstřícnou pozornost (Picassova Guernica) i trapné pohoršení (Modiglianiho Ženský akt). Vedle pražské tematiky zde byly k máni grafické listy Maxe Švabinského, Františka Tichého nebo Richarda Fremunda. Do Platýza také přicházeli zbylí (ti, co nezemřeli nebo se nedistancovali od „ztroskotance“) i noví přátelé. Dokladem této srdečnosti je pozoruhodná „Kniha přátelství“, kam se hosté svérázně zaznamenávali. Mezi ně patřili: V. Kubašta, F. Kožík, F. Langer, J. Chaloupecký, V. V. Štech, L. Dostálová, H. Volavková, V. Vydra, V. Chochola, D. Šindelář, K. Lhoták, V. Neff, J. Neumann, J. Werich, C. Bouda, J. Picka, F. Muzika, J. Slaviček, M. Švabinský, J. Zrzavý, V. Vinger, E. Frinta, K. Černý, J. Kotík, M. Hegar, V. Vrbová a mnozí další.

Během šedesátého roku vyšel z voleb nový výbor Fondu – na místo přejícího „protektora“ Hegara nastoupil likvidační funkcionář s úmyslem zadusit jinak prosperující knihkupectví s galerií. Tak roku 1961 nastal i konec Štorch-Marienuv a jeho třiačtyřicetileté kariéry ve službách knihy a výtvarného umění. Byl jistě a bez přestání silným i pokorným člověkem, což je – nebo by alespoň mělo být – totiž nedělitelné.

Radan Wagner

Marie Blabolilová Prastary, vřavé, činky



Suchý les, 1990,
akryl, plátno, 100 x 90 cm

Marie Blabolilová v povědomí světa výtvarného umění dlouhou dobu figurovala především jako grafička. Čárový lept a ztichlý svět bez člověka viděný v rastru se staly její dlouhodobou doménou. V současnosti je grafická tvorba prakticky dovršena a Marie se téměř bezvýhradně věnuje malbě. I na tomto poli potvrzuje oko grafika a vidění v rastru, ale především svoji výjimečnost, svobodu a nezávislost, kterou si užívá nejen v umělecké tvorbě, ale v celém svém životě.

Marie Blabolilová nastoupila na pražskou Akademii výtvarných umění v roce 1967, a tak zde zažila nástup normalizace. V situaci, kdy zvažovala, zda má vůbec cenu na Akademii zůstat, její rozhodnutí neodejít silně ovlivnil Jiří John (1923-1972), který zde tehdy vedl večerní školu kreslení. Ačkoli to bylo krátké setkání, neboť John již byl vážně nemocný a brzy po té přestal učit, potvrdilo Marii smysl tvorby jako přirozenou cestu dovnitř. Našla tehdy cestu tichého, soustředěného pozorovatele. Pokračovala v Johnem načrtnutém směru a došla vlastní osobitě, tiché a silné, existenciálně laděné exprese. Malbu a barvy, u kterých ve škole původně začínala, vyměnila na čas za čárový lept se škálou mezi bílou a černou, který tehdy nejlépe vyhovoval její tiché koncentraci. Vývoj uměleckého přístupu posiluje ještě skutečnost, že Marie se narodila v březnu roku 1948. Radostnou atmosféru po osvobození brzy vystřídal poúnorový kurs, ústící ve vášně a cynismus komunistického režimu. A to je doba Mariina dětství. Perzekuce se nevyhnuly ani jejímu nejbližšímu okolí. Tatínek byl z právnické rodiny, sám také vystudovaný právník, ale jejími slovy „se to všechno tak zhatilo, po převratu ho vyhodili a dělal pomocného dělníka.“ Marie však rozhodně odmítá být jen zrníčko mučednického pelu. Zdobivost není v jejím arzenálu. Historický rámec však přeci posílil její vnitřní citlivost, a tak později ve své tvorbě víc a víc rezignovala na člověka a opuštěním lidské figury symbolicky opustila nedůvěryhodné společenství iluze lidské moci. Po dlouhá léta se na jejích obrazech, s výjimkou plechového Krista, zrezivělého nalezence ze zastavení Božích muk, nevyskytuje jediná lidská postava. Živé bytosti jsou zastoupeny příslušníky společenství ptačích bezdomovců, koček, labutí, těch z okraje.

Svět na jejích obrazech bez lidské postavy se přesto k člověku úzce váže. Výskyt věcí a stop prozrazuje jeho existenci. Židle u stolu opuštěna, hrnek na stole zanechán, taška odložena, křeslo – prázdná i otevřená náruč. Kupka shrabána, strom pokácen, údolí přemostěno.

I přes stažení dovnitř a tedy i do sebe Marie nepatří k sebestředným umělcům, zkoumajícím sama sebe. Nezatěžuje obnažováním vlastní duše, vlastně vůbec neupozorňuje na svoji existenci. Dívá se a sděluje. Skrz obrazy prosvítá citlivost, pozornost, zúčastněnost, a pro mnohé překvapivě i skrytá živelnost, jejíž energii proměňuje v experiment. Jako bytostný experimentátor se viditelně projevila po listopadovém převratu 1989, který znamenal převrat i v její dosavadní tvorbě. Vrátila se naplno k malbě a barvě.

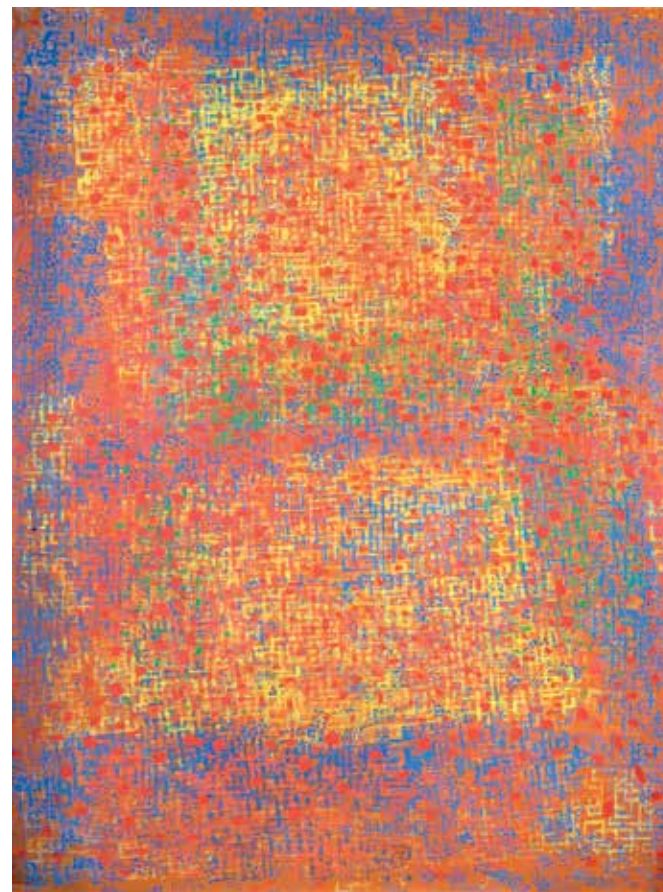


Kristus, 2003,
akryl, linoleum, 145 x 97 cm

Popínavé rostliny, 1991-1992,
akryl, linoleum, 123 x 87 cm

Malba Marie Blabolilové není malbou v klasickém slova smyslu. Využívá princip rastru, udávající rytmus a formující kompozici. Se sítí souvisí užívání netradičních materiálů a technik, jako jsou linoleum a malířský váleček. Marie patří mezi jejich průkopníky. Zprvu vsazovala do svých veristicky malovaných interiérů linoleum na principu koláže a později začala originálně využívat jeho vzoru jako podkladu pro malbu. Linoleum užitá nikoli pro grafickou matici ale jako systematický podklad u nás najdeme ještě u Vladimíra Kopeckého, který však inspiračně nevychází tolik z jeho vzoru, ale užívá je v univerzálnějším smyslu. Linoleum použil i Svatopluk Klimeš jako součást koláže. Marie zprvu vymalovávala na svých interiérech vzory ručně. Nápad použít linoleum přičítá lenosti a chuti zjednodušit si práci a rozhodování: „Po škole jsem zkusila malovat zátiší z ateliéru, ale pomalu jsem se bála udělat čáru, z barev jsem měla obavy. Neměla jsem ráda výběr, a tak jsem dělala lept. Až to lino, to bylo bezvadné. Jsem nerozhodná a ono mi určuje tu barevnost. Měla jsem tady zbytky linolea z kuchyně, a nakonec jsem se díky tomu odvážila i k těm barvám“. Odras od lina jako od podlahy. První obraz na linoleu Lahve vznikl mezi lety 1985 – 1986. Tehdy to bylo živě zelené lino s jemným vzorem, které je charakteristické pro věci z tohoto prvního linoleového období. Lino tehdy posloužilo jako pozadí pro zátiší. Geniálně minimalisticky nechala vystoupit zvýrazněním bodů z podkla-

du zvláštní civilistně symbolickou dvojici lahví od piva a limonády. Stará linolea svým vzorem i stupněm sešlapání určují, co na nich bude. Někdy pracuje na základě pointilistického principu, jinde, u robustnějších vzorů, je více expresivní a malířštější. Vždy ale vytahuje z plochy předem daného vzoru okem grafika zahlédnutou realitu. Krajina, Kristus, květinový vzor záhonu, lesní struktura, dekor konvičky, potah, podlaha, akvárium, klec, dům... S rastroem souvisí také užití válečku. Obdobně jako vzor linolea dříve malovala tapety nebo válečky na svých obrazech štětcem. Užití válečku podobně jako lina sice sama banalizuje výkladem o chuti zjednodušit si práci, ale oběma technikami a s nimi spojenou malířskou nadsázkou posouvá malbu a obraz zase o něco dál. Opouští výrazový verismus na pokraj minimalismu, struktury a abstrakce. Řepkové pole, stůl a židle, křeslo – ušák se proměňují v barevnou op-artovou kompozici. Vytváří iluzi prostoru minimálními prostředky. Přesto i v polohách na kraji předmětnosti zůstává vždy u sdělení o konkrétní věci a nikdy nejde o čistou abstrakci. Prvně po válečku sáhla a předběhla dobu na obraze *Rozbitý hrnek a skořápka* v roce 1988. Dnes poetika válečku opět přichází do kursu s retro vlnou, a občas válečkují umělci mnohem mladších generací. Petr Pastrňák a Jakub Špaňhel přišli s válečkovými obrazy v devadesátých letech. Váleček vyráběli sami a jeho užití má u nich posunutý význam



Křeslo, 1991,
akryl, váleček, sololit, 120 x 90 cm

Dvě vázy, 1993,
akryl, linoleum, deska, 57 x 47 cm

Modré okno, 2005-2008,
akryl, váleček, linoleum, 100 x 117 cm

Konvičky, 1988,
akryl, linoleum, 70 x 75 cm





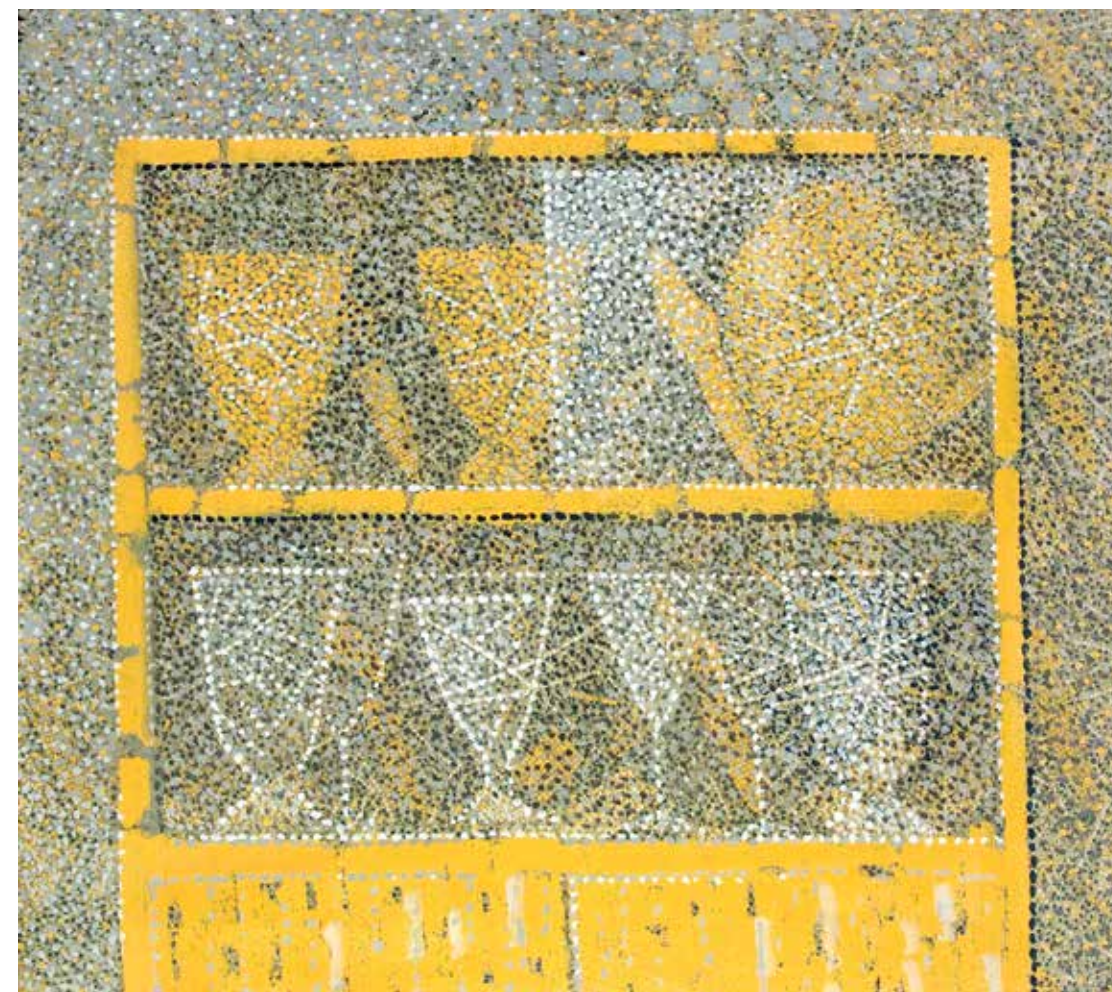
Rašící ořech, 1997,
akryl, sololit, 123 x 105 cm

Sněží, 1988–89,
akryl, váleček, linoleum, 110 x 85 cm



Skleničky a konvice, 1996,
akryl, linoleum, 74 x 83 cm

Kachničky, 1993,
akryl, linoleum, deska,
49,5 x 65 cm



směrem k multiplikaci motivu či abstrakci. Marie jde na to jinak. Maluje starými gumovými válečky, s jejichž vzory jsme se mohli dříve potkávat na stěnách domovů, hospod, čekáren. Poetika válečku, stejně jako starého linolea, často na obrazech posunutá z interiéru do exteriéru krajiny, je v našem umění naprosto ojedinělá, a má potenciál najít své místo i v širším, než českém kontextu. Originalita a přirozenost, se kterou s tak podivným materiálem, jako je staré sešlapané lino, Marie zachází, je v kombinaci se sdílným, neintelektuálním existenciálním přesahem jejích obrazů skutečným přínosem, našla své místo také ve stálé expozici Sbírkky moderního a současného umění Národní galerie. Můžeme diskutovat, a je to dnes časté téma, co sem vlastně patří a co ne, ale tahle lina by obstála i v institucích jiného kalibru.

Marie je svéráz. Vidí svět v rastru. Jde lesem a kmeny se jí řadí do spořádaných zástupů, koruny stromů v sadě tvoří pravidelný vzor, květiny na záhoně se skládají do pestrého ornamentu, z protějšího domu vystupuje křížová struktura okenních rámců. I když je tématem venku, stále je uvnitř. V civilu je zodpovědný zúčastněný, soucítí s opomíjenými společenstvími, je arbitrem obyčejnosti. Zároveň si dovolí odlehčení a výtvarný žert. Tahle šťastná konstelace ji chrání před samoučelným dekorativismem, sentimentální lyrikou či hysterickou angažovaností.

Ve svém uvnitř je nezávislá a svobodná. Pro uměleckou tvorbu

je to ta nejdůležitější podmínka. Okolnosti jsou určující do jisté míry, a v našich dějinách umění se často ukazuje, že izolace nutně nemusí inhibovat. Sama k tomu volně podotýká: „V dějinách umění jsme ve škole skončili u impresionismu. To bylo zaklínadlo. Do 20. století jsme se nedostali. Ti chytřejší chodili do knihovny na Američany, já ne. Měla jsem klasický vzor. Gogh, tehdy o něm běžely filmy, vyšla knížka. Pak Munch, z našich Kubišta, Zrzavý...“

Hopper? Toho jsme neznali. Tak ho vlastně neznám dotted.“

Marie Blabolilová (1948)

žije a pracuje v Praze s letními přestávkami na chalupě v Kublově. Po studiích na SOŠV na Hollarově náměstí v Praze (1963 – 67) pokračovala v letech 1967 – 73 na Akademii výtvarných umění v Praze (Ladislav Čepelák, Jiří John, František Jiroudek, Arnošt Paderlík). Za svoji grafickou tvorbu získala řadu ocenění (2012 - Inter-Kontakt-Grafik, Grafika roku - Cena za tisk z hloubky; 2004 - Inter-Kontakt-Grafik, Grafika roku - Cena Vladimíra Boudníka 2003; 2003 - Cena poroty Bienále drobné grafiky Břeclav; 1998 - Hollar, Festival komorní grafiky; 1988 - Bienále Krakow). Její tvorba je zastoupena v řadě významných veřejných i soukromých sbírek v Čechách i v zahraničí (Národní galerie v Praze, Galerie výtvarného umění v Liberci, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Východočeská galerie v Pardubicích, Galerie výtvarného umění Karlovy Vary, Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, Galerie výtvarného umění v Náchodě, Galerie Klatovy / Klenová, Ministerstvo kultury České republiky, National Gallery of Art, Washington DC, USA a další).

Lucie Šiklová

Jakub Tomáš

Relativita vztahů a svoboda malby



foto: Zdeněk Zrůst

Jakub Tomáš (1982), nedávný absolvent pražské Akademie výtvarných umění (2006–2012, prof. Vladimír Kokolia, prof. Jiří Sopko), se od své diplomové práce (2011–2012) pravidelně objevuje na české umělecké scéně jako výrazný malíř, který je schopen aktualizovat svébytným způsobem současnost pro obraz. Právě v době, kdy končil svá studia, byly jeho práce zařazeny Karlem Srpem do výstavního cyklu Start up, kterým Galerie hlavního města Prahy dodnes zpřístupňuje veřejnosti živé impulsy nejmladšího českého umění. Již tehdy jsme mohli zaznamenat výjimečné schopnosti autora: svobodné avšak nikoliv samoúčelné nakládání s malířskými výrazovými prostředky, smysl pro nové formátování obrazu v závislosti na proměně lidského vědomí, osvojení si malířské iluze, kterou lze přetvářením demaskovat a rozvinout tak celou řadu otázek přesahujících úzké vymezení jedné z uměleckých disciplín. Právě toto jsou východiska, kterým se nyní budeme věnovat.

Píšeme-li o tom, že Jakub Tomáš „aktualizuje současnost pro obraz“, myslíme tím především fakt, že jeho práce vycházejí a rostou z živých vztahů mezi lidským vědomím a skutečností, kterou vědomí reflektuje a neustále znovu obnovuje, aby upozornilo na nejasnosti, omyly, chyby a lži, jež se tu (ve skutečnosti) objevují a jež zasévají rozpory mezi poznání a bytí. Tím je proměňováno a bystřeno i samotné vědomí. Zbavuje se klamu i sebeklamu a ostří své kritické nástroje k tomu, aby tuto zkušenost zobecnilo a vydalo o ní svědectví. Výstupem celého procesu „promýšlení v prožívání tvorby“ je u Jakuba Tomáše obraz, jehož základní povaha spočívá v tom, že nic nezastírá. Naopak, autor se pohybuje ve směru demaskování výrazových prostředků a strategií malby, aby lépe a přesněji našel rozpory, které se dějí v evokovaných malířských vztazích a konstelacích (analogicky kdekoliv jinde). Nejedná se tu o žádné zobecnění poznání a priori, nýbrž naopak o systematické rozkládání obrazových, předmětných a datových konvencí a o cílené prohlubování rozpornosti v samotném vnímání malířského povrchu díla. I proto se Tomášův obraz stále více podobá koláži, o které stále určitěji víme, že koláží není. Přesněji je spíše její iluzivní metaforou. „Kolážována“ je samotná konstituce obrazu, princip, prostřednictvím kterého malba uskutečňuje svá sdělení. A tato „jednota v rozpornosti“ jako by nám otevírala oči, které si uvyklý neposílat informace o tom, co vidí, dál. Rozpojení vidění

a vědomí, které je utvářeno reflexí viděného, zůstává hlavním tématem Tomášových obrazů.

Ve starších obrazech stál autor před úkolem vymanit se z pouhé „slasti“ z malování. Nerozmnožovat pouze dovedně „látku“ a „inspiraci“, která se odehrává kolem, ale zasáhnout v ní místa, která by vydala svědectví a propojila toho, kdo cosi vytváří, s tím, co a proč vytváří. Markantní v tomto směru jsou přelomové obrazy z let 2010–11, ještě z doby studia na AVU. Přehledněme-li tehdejší autorovy obrazové náměty, pohybují se na hranici banálnosti a náhodného dokumentu, které skýtá digitální fotografie. Dostupnost digitálního fotoaparátu umožňuje nebyvalý nárůst technické obrazové reprodukce, doslova eskalaci, jejíž důsledky devalvují jak samotné „zobrazení“ či „záznam“, tak vztah autora k nim samotným. Je tu přítomna jakási inflace, která rodí únavu-nudu z věčnosti, ale i únavu z času, který je donekonečna mechanicky reprodukován a distribuován. Vytváření digitálních fotografií zcizuje a odcizuje lidskou paměť, místo aby ji komprimovalo a ukládalo. Tohoto momentu si byl Jakub Tomáš vědom, a proto usiloval o vymanění se z této „totality snadnosti“, k níž je současný obraz sváděn. Začal tím, že provedl reflexi samotného nosiče malby – obrazového formátu. Kvadratický formát se mu při bližším průzkumu stal příliš svazujícím, příliš totalizujícím ve vztahu k malířským kon-



Kytaristi, 2013,
olej, plátno, 96 x 93 cm

Cézanne před Mánesem, 2014,
olej, plátno, 80 x 60 cm

Diskopop, 2013,
olej, plátno, 130 x 160 cm



venčím. S vědomím toho, že oko, které vidí, je kulaté, a fotografický aparát, který mechanicky reprodukuje viděné, má také kulatý otvor pro expozici, zvolil si kruhový formát, aby si pro sebe zkomplikoval a nově nastavil vztahy uvnitř obrazu. Začal řešit negaci kvadratického formátu tím, že umísťoval „formáty do formátu“, buď jako kontrast kruhového s kvadratickým (Kino v červeném, 2010), nebo jako multiplikaci či zrcadlení jednoho geometrického typu v tom samém (Camping, 2011; Florenc, 2011; Tři na kruháči, 2010). Zvláštním případem jsou historické, zpravidla barokní obrazové formáty (složitě konstruovaná nástěnná štuková zrcadla nebo oltářní plátna) umístované do nových rámců čtverce a kruhu, evokující jiný, nežli pouze turistický „vztah k formátu minulosti“ (Nanebevzetí II, 2011; Výlet do Broumova, 2011). Zastupují „odlišnou projekční plochu“, prostřednictvím které dochází k přenosu dat z jiného prostředí a z jiné doby. Tento motiv „vizuálního transferu“ Tomáš podrobil negaci skrze ironii, například v obraze se sousoším dvou partyzánů (Artamonov a Kluykov, 2011), nebo v díle Rožumberk (2010), kde na projekční plátno kina umístil imitaci snímku hradního interiéru, jenž je sám imitací-instalací původního vybavení sídla.

Klíčovým obrazem této nejranější etapy je Alegorie malby (2011), kde se objevuje pro autora charakteristický atypický

obrazový formát, zde jakýsi přechodový stav mezi dvěma tondy a obdélníkem. Hybridní formát odpovídá ironizovanému námětu. Alegorie malby je tu kolektivním rodinným natíráním podivného typizovaného objektu. Jakub Tomáš zde našel nový způsob adjustace malby. Zdůrazněním atypického obrysu plátna nově a jinak realizoval „gesto“ separace toho, co malba figuruje. Posílil umělost, jako podstatu současného obrazu. Tím jednak narušil pasivitu diváka ve vnímání malby, jednak z obrazu učinil doslova „předmět experimentu“ a uvolnil si tak prostor pro následující svobodnou manipulaci s námětem uvnitř hybridní plochy.

V letech 2011-2012 už Jakub Tomáš standardně používá „svůj“ formát kombinovaný z kruhů a obdélníků. Vytvořil si z něj racionální východisko, platformu, pro výzkum a přehodnocení malířského námětu. Na obraz je poukazováno jako na ohraničené místo uměle komponované a dějově komprimované situace. Autor staví na absurdních setkáních předmětů, například na obraze Mechanika víry (2012) umísťuje na jeden formát věšticí skleněnou kouli, uvnitř s pastýřem a andělem, a technický rys, řešící jakési zadání z oblasti mechaniky. Stejně tak na obraze Zjevení (2012) je situováno interiérové křeslo do volné zasněžené krajiny. Prodaná nevěsta (2012) inspiruje autora scénickou koláží, kterou „překládá“ do malířského jazyka. In-

verze inverzního večera (2012) je negací negace malířských prostředků, které se jednak vrací k principu „formát ve formátu“, čili „obrazu v obraze“, jednak barevně ironizují představu dusivé klimatické situace. Podobně absurdně vyznívá název obrazu Za plotem je tma (2011), kde středem plátna vede hranice mezi dnem a nocí. Vynikající je odkaz na tradiční náměty vanitas a memento mori v zátiší Lineární polarizace a dvojlom (2012), pojmenované podle technického zákresu uvnitř malby. Jakub Tomáš zpřítomňuje metafyzickou úzkost ze smrtelnosti prostřednictvím nakupení školních pomůcek v prostředí kabinetu. Proti děsivosti námětu je zdůrazněna „prázdnota“ či „nicota“, jak tento termín používali existencialisté. Vědění se tu mívá s podstatou samotného bytí. Spojení na půdě školy bylo jen dočasné a pomíjivé.

Obrat v malbě Jakuba Tomáše nastal v roce 2013, kdy přistoupil k další, radikálnější fázi negace obrazového námětu, což oslabilo potřebu uplatňovat atypický formát. Ironii a absurdní kombinatoriku při výstavbě obrazu překonal autor tím, že rozložil a zpochybnil samotné komponenty iluze – jednotlivé zástupce figurace a věčnosti. Učinil z nich zcela přiznané „zástupce zástupců“, když je v rámci malířské iluze „osamostatnil“ v jejich plošném obrysu. Uzávorkoval je v jejich už tak pošramocené a vyvanuté platnosti. Použil pouze „reprodukce“ figur jako dal-

ší multiplikované formáty ve formátu, které zpravidla zmnožují jeden vybraný pohyb, směr, gesto (Diskopop, 2013). Podporují jednosměrnost a jednorozměrnost (Násobená chyba dokonalosti, 2013). Podstatné je také jejich různé řazení a různé vyosení vůči pohledu diváka (Noční hlídka, 2013). Autor tímto způsobem rozkrývá principy malířské iluze i celé jejich dějiny. Ironizuje optickou konstrukci perspektivy a s ní i všechny možné kánony, zákonitosti, předpisy a normy určované pro umělce a priority jako všeplatné, závazné a neporušitelné (Konstrukce, 2013). Stejně tak náměty, atributy, ikonografii, symboly, alegorie apod. Z obrazu se stává skladiště rekvizit (Figurální zátiší, 2013; Kompost, 2013), z dějin umění absurdní prázdná modelová schémata plná přihlouplé, ale i veselé didaktičnosti (Dějiny umění/ Původ světa, 2013), z lidské osobní a kolektivní paměti neukotvený chaotický vír (Eastern promissis, 2013). Autor v malbě cíleně ironizuje reflexe metodických postupů a výsledků vědy (Sigmund Freud) a filosofie (Karel Marx), které modelovaly vědomí člověka revolučního dvacátého století s cílem transcendovat celou dosavadní společnost v cosi nového a dokonalého.

Obraz Kapitál (2013) je hrou v předsazeném prostoru, jakousi ekonomicky řízenou forbinou, kde se mediálně manipuluje se zástupnými znaky a mimikry. Kdo a co ale reprezentuje kapi-



Figurální zátěží, 2013,
olej, plátno, 130 x 160 cm

Eastern promissis, 2013,
olej, plátno, 160 x 130 cm

Sasnal jako Mánes, 2014,
olej, plátno, 80 x 60 cm

tál? Je to důmyslně strukturovaný systém postavený na hierarchické organizaci jednotlivých hráčů v uniformách, kteří vyzývají firemní logo jako cosi posvátného, co jim dává žít, a obětují přítom kohokoliv a cokoli, aby se udrželi v řadách systému? Jakub Tomáš dokáže jít pod povrch fenomenologické skutečnosti a klást otázky založené mnohem hlouběji. Daří se mu skrze soustavnou negaci malířské iluze odkrývat celou řadu nereflakovaných, zasutých témat. Podobně v obraze Výklad snu (2013) je freudovský jinotaj umístěn do rámce základní školy a tím degradován na cosi vzdáleného skutečné životní praxi. Je to parafráze momentu poznání, který zůstává zasunut kdesi hluboko v podvědomí a nepodílí se na utváření lidského osudu, a když, tak pouze jako součást zpětně dedukované a na světlo vyvolané diagnózy.

V roce 2014 pokračoval Jakub Tomáš v radikálním rozbití námětu. Důležité jsou obrazy reagující na modernu a moderní umění 20. století. Toyen a Štyrský (2014) jsou především neukotveným plujícími torzem, podivným „ostrovem paměti“, která je vyjmuta z historického kontextu, kvazi-zrekonstruována a poskládána z odkazů na dobové dokumentární fotografie obou umělců české avantgardy. Trůnící poloha Toyen ironizuje vztah historické aury, kterou avantgardě nasadily dějiny umění, a skutečné „moci“, již měli avantgardní umělci k dispozici k tomu,

aby měli vůbec nějaký vliv na reálnou proměnu společnosti. Podobně obraz Luigi Russola (2014) je více než čímkoliv jiným aranžovanou rekvizitou připomínající odložený alegorický vůz po oslavě komunistického svátku v době československé normalizace. Estetika reprezentace je tu ostře nabourávána a skrze její rozklížení nahlížíme do minulosti jinak, živěji. Je to pohled současnosti, co mění dějiny na shluky torz, v cáry a ruiny. Je to stanovisko Jakuba Tomáše jako malíře, který vnímá změny vědomí v době všeobecně rozšířených a běžně dostupných reprodukčních médií. Tak, jako je svět zavalován identickými výrobky a šířenou, hromadně vyráběnou stejností, tak je také zanášen neustále se reprodukcími obrazy, jejichž smysl byl odcizen a zrušen, které však nejsou neutralizovány a mohou nést a distribuovat cosi nebezpečného, zneužitelného.

Vztah reprodukce a současného obrazu se zdá být klíčový pro demaskování toho, co člověku škodí a co ho naopak skutečně osvobozuje v rozvíjení jeho schopností a možností. Tím, že Jakub Tomáš zviditelňuje a zpřítomňuje syndrom vrstvení, ale nepropojování dat, odhaluje jeden z klíčových motivů postmoderního diskursu - nemožnost dokončení a syntézy jakéhokoliv projektu a tím překročení statu quo - sebe sama. Sebereflexe je zablokována. Je tu ale možnost pro realizaci svobodného jednání na poli malby, které vede k vědomí relativnosti vztahů

při uplatnění herního principu v obraze. Ukázkou těchto „dějin současnosti“ jsou díla jako Cézanne před Mánesem (2014), nebo Sasnal jako Mánes (2014), kde se objevují doprovodné motivy rozsvícené knihy či podložky pro psaní, čili zastaralých nástrojů „reprodukce“. Obraz Inside/Outside (2014) referuje na základě jednoduše stanovené polarizace uvnitř a vně bedny o zásadních pozicích umění, umělců, idejí, stanovisek, hledisek, programů, manifestů, metod, projektů apod. nejenom uvnitř a vně současné společnosti, ale uvnitř a vně dějin, kam je umístuje, nebo naopak odkud je vytěsňuje právě současnost opírající se často o totalizující pomůcky a nástroje, kterými mohou být různé jazyky ideologií, včetně té konzumní mající v oblibě počty a statistiku.

Není divu, že v jednom z posledních obrazů nazvaném The Assembly (2015) je hybridní scéna kloubící cvičence spartakiády s cirkusovými umělci umístěna nad stojatou kalnou vodní hladinou, do které se celá skrumáž může kdykoli propadnout. Ideologie ráda nivelizuje. Vyznává jednobarevnou uniformitu a redukci pohybu na ornament uzavřený do sebe. Je prázdnou drezúrou lidských dovedností, kterým nedopřeje rozvinutí a uplatnění, pouze je zneužívá pro oslavu sebe sama, pro květ své vlastní domýšlivosti. Buduje dočasné konfigurace a stavby hrozící ale z hlediska delšího času zhroutením. Nastává doba

na to se zamyslet, do jaké míry bylo a neustále je samo umění zatahováno do této manipulativní hry. Jedním z těch, komu se daří svou prací podkopávat falešné konstrukce ideologií a vytvářet si vlastní názor na současnost, je právě Jakub Tomáš. Svou aktivitou potvrzuje smysl a opodstatnění obrazu v rámci současné „vizuální kultury“, jejíž bezbřehost a distribuční rychlost je dnes přinejmenším varující.

Petr Vaňous

SBÍRÁNÍ S ROZMYSLEM

Rozhovor se soukromým sběratelem

Kdy jste začal se sbíráním umění? Jaký byl počáteční impuls?
Ve dvaceti letech jsem si koupil první grafický list, od Albína Brunovského, tím jsem byl chycen a v nákupech umění pokračoval. Zprvu jsem sbíral intuitivně, postupem času přibývalo snahy vlastnit díla autorů, kteří mě na výstavách či v katalogích starších výstav zaujali.

Pamatujete si na svou první výstavu, na které jste se byl podívat? Jak vás ovlivnila?

Když pominu povinné školní výpravy do muzeí a galerií, tak mě skutečně nadchla až návštěva Veletržního paláce, kde mě vedle francouzského umění ohromily Kupkovy obrazy, Čapkovy malby, plastiky Libenského, Načeradského Běžci, Rittsteinova Lokální historka, Neprašův Velký dialog a Malichovy "dráty". To jen, co mi jako první naskoč.

Popište nám svou sbírku. Z čeho se vlastně skládá, ať mají čtenáři představu.

V průběhu let se ustálil okruh umělců, jejichž dílo mě dlouhodobě oslovuje, a od nich se snažím získat díla z vrcholného období, případně je mít zastoupené průřezovou kolekcí. Občas si pořídím dílo mladého umělce, který mě přesvědčil svojí dosavadní tvorbou. Nejlépe o mém názoru jistě vypovídají přiložené fotografie děl, kde představuji většinou dosud nepublikovaná díla.

Vím, že sbíráte bezmála dvacet let. To je dost dlouho na to, abyste byl schopen říct, zda má vaše sbírka určitou koncepci či je to spíše sbírání intuitivní?

Čím více umění člověk vidí, tím jsou jeho měřítká přísnější a okruh umělců, kteří jej zajímají, se zužuje. Proto grafiky Brunovského a dalších, brzy musely sbírku opustit a se získanými penězi jsem se vydal do ateliérů A. Šimotové, J. Válové, J. Koláře, M. Rittsteina a několika dalších, abych si pořídil díla od tvůrců, jejichž umění v tu dobu ve mně nejvíce rezonovalo. Žádnou striktní koncepci nemám, jediným kritériem je můj subjektivní názor na kvalitu a to, zda chci s tím konkrétním dílem žít anebo ne.

Žít s uměním ve vašem případě znamená, že Vám díla visí na zdech nebo máte svůj depozitář?

Pod pojmem žít s uměním si představuji každodenní kontakt s díly své sbírky. Ta nejoblíbenější jsou rozmístěna v interiéru, ostatní jsou v depozitáři, případně zapůjčena na některé výstavě.

Nebylo by koncepčnější sbírat např. Mařákovce, modernu, Skupinu 42, Volné sdružení, 12/15 atd? Není pak ucelená sbírka zajímavější z hlediska výpovědi určité doby, ve které sběratel žije?

Pokud se někomu podaří sestavit reprezentativní kolekci některé umělecké skupiny či určitého období, a navíc ji zpracuje katalogem a představit veřejnosti, pak potvrdí smysl soukromého sběratelství. Ale zrovna tak je v pořádku, když si někdo čas

od času koupí umělecké dílo čistě jen pro radost. Není nezbytně nutné porovnávat se s největšími sběrateli a stát se štvancem doplňujícím kolekci. Já sám sbírám v rámci omezených finančních možností díla z období po roce 1958 až do současnosti, s ojedinělými přesahy do 40. let.

Máte kolem sebe další sběratele se kterými konzultujete popř. co si takový sběratel povídá s druhým? Co je tím důležitým sdělením?

Rád se bavím s ostatními sběrateli, ale i s umělci. Bez konfrontace s odlišnými názory bych jistě ustrnul v domnělých pravdách. Při setkáních s jiným sběratelem přijdou na přetřes nejen aktuální výstavy, ale vzduchem létají jména umělců, kdy se přeme o kvalitě jejich díla, zpochybňujeme je anebo naopak vynášíme do nebes, čas letí a my odcházíme spokojeni, že jsme zase o něco chytřejší. Příště se zpravidla ukáže, že i nadále máme množství pochyb jako při předchozím setkání.

Já mám pocit, že se tak trochu přestalo chodit na výstavy a umění se kupuje tzv. "na dálku". Mám stejnou zkušenost i při našich aukcích, kdy sběratelé nakupují díla, která osobně ani neviděli. Jak to máte vy? Chodíte na výstavy? Popř. jakou výstavu jste v poslední době shlédnul a považujete ji za zdařilou?

Nemohu jinak, než s Vámi souhlasit. Rád vyjždím za uměním do zahraničí a třeba už v takových Drážďanech nabývám dojmu, že na rozdíl od naší vlasti zde lidé uměním žijí a návštěvy výstav jsou součástí života značné části populace. I v sobotu kolem poledne jsou v tamním Albertinu stovky návštěvníků, ve Zwingeru jde ještě o větší počty. Zato v naší Národní galerii jsou kustodky většinou v přesile oproti počtu návštěvníků. Já osobně bych rád viděl všechna významná světová muzea a tyto výpravy jsou mi velkou radostí. V Čechách zpravidla potěší výstavy připravené Marií Klimešovou anebo Karlem Srpem.

Podle posledních aukcí a z informací z galerií se zdá, že se na trhu objevuje opět po nějaké době fenomén mladého umění. Vidíte mezi nimi nějakou nadějnou "hvězdu"?

Tento fenomén zájmu o současné mladé umění platí celosvětově. Mezi stovkami našich umělců, snažících se napodobit aktuální módní trendy, jsou přirozeně i tací, kteří mají co říct a jdou vlastní cestou věřice ve smysluplnost tohoto počínání. Ale bez časového odstupu je obtížné soudit.

Proč se na to ptám: Mám pocit, že v poslední době slábne zájem o tzv. střední generaci. Je to i dílem toho, že sběratelé již mají tyto autory zastoupeny a také tím, že jsou mnohdy cenově méně dostupní pro začínající sběratele. Jak to vidíte vy? Těch důvodů je zřejmě několik. Jednak jsou vrcholná díla autorů střední generace těžko dostupná, jak nedostatkem na trhu, tak i finančně. Navíc každá generace sběratelů ráda sbírá své



Václav Boštík, Otáčení, 1969,
olej, plátno, 28 x 28 cm

Otakar Slavík, Mirka, 1970,
olej, plátno, 100 x 100 cm

Jiří Kolář, Dobrý den, 1961,
koláž z reprodukcí na plátně, 23 x 38 cm

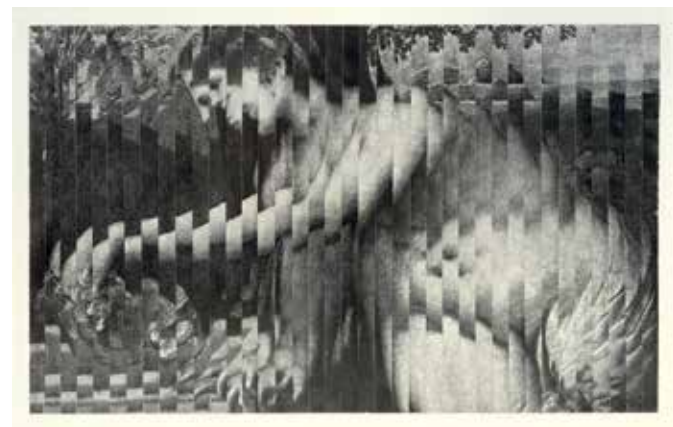
vrstevníky a také má potřebu objevovat, proto je pro ně lákavé zaměřit se na mladší autory. Ale nezájmu o nejlepší autory z generace 12/15 a Tvrdohlavých se neobávám, kvalitní práce si zájemce vždy najdou.

Velkým problémem důvěry ve sběratelství je bohužel stále vysoký výskyt falzifikátů. Setkal jste se vy osobně někdy s falzify na trhu?

Ano. Jsou galerie a aukční síně, kde se objeví falzum čas od času nedopatřením a při podezření o pravosti díla bývá toto okamžitě staženo z prodeje. Vedle toho jsou galerie a aukční síně, které falza nabízejí běžně a alibisticky se zaštiťují všelijakými posudky anebo dojemnými příběhy o původu díla. O internetových serverech nabízejících přímé prodeje asi není potřeba se obšírněji vyjadřovat.

Jaké jsou důvody těch nepoctivých? Je to neznalost nebo zcela vědomý prodej falzifikátu?

Mohu se jen domnívat, jaké důvody mají někteří zasloužilí kunsthistorici pro to, aby psali kladné posudky na evidentní falza. Někteří se takto žijí dlouhé roky a dosud jsem neslyšel o tom, že by někdo z těchto „posudkářů“ byl veřejně pranýřován, natož aby byl trestně odpovědný. Svobodný trh s uměním funguje v naší zemi už čtvrt století, proto není složité zorientovat se



v tom, kde dochází k prodeji evidentních falz opakovaně a kde dojde ke sporným případům pouze čas od času.

Jak vidíte české umění v porovnání s evropským či světovým? Má některý autor či dílo šanci stát se obdivovaným dále než za našimi hranicemi? A jaký názor máte na ceny českého umění?

Mnoho českých umělců požaduje za svá díla neadekvátně vysoké ceny. Mohou si to dovolit jen díky tomu, že je dostatek kupců, kteří jejich přehnané požadavky akceptují. Doporučuji všem projít si výsledky světových aukcí a porovnat ceny autorů světového významu ze skupiny Cobra anebo z hnutí Neue Wilde s cenami našich lokálních hvězd. Rozdíly v cenách jsou zpravidla výrazně menší než rozdíly v kvalitě děl. Ale samozřejmě i u nás lze koupit kvalitní umění za přiměřené peníze, jen je třeba nakupovat včas.

Vím, že se aktivně pohybujete na aukcích i v galeriích. Jaký si myslíte, že trh vlastně je? Kdo kupuje? Mám pocit, že ubýlo sběratelů srdcařů... A vy osobně jste spíše investor či nad aspektem zhodnocení vůbec nepřemýšlíte?

Ubylo nadšených sběratelů, přibýlo investorů a spekulantů. I proto přicházejí módní vlny, kdy stádo zmanipulovaných kupců nadšeně nakupuje díla médií zpopularizovaného autora, aby si v příštím roce se stejnou vizí geniální investice nadšeně



Jiří Načeradský, Kudlanka ukrutná, 1976,
akryl, plátno, 93 x 71 cm

Adriana Šimotová, Koupel, 1973,
tapety, sololit, 123 x 58 cm

Adriana Šimotová, Psané tváře I., 2002,
grafit, pigment, vrstvený pauzovací papír, plexisklo, 67 x 52 cm





Jiří Načeradský, Rodina, 1967,
olej, plátno, 130 x 148 cm

pořizovali díla někoho jiného. Vážím si přirozeně mnohem více těch sběratelů, kteří navštěvují výstavy, studují výstavní i aukční katalogy a jsou schopni samostatného úsudku. S těmi bývá obohacující věst dialog. Osobně mám zkušenost, že kvalitní díla trh časem zhodnotí, proto není třeba příliš spekulovat a stačí mít oči otevřené.

Jaké módní vlny máte na mysli? Mě hodně překvapil svého času nebývalý zájem o Z. Sýkoru, posléze B. Reynka, nyní se nám rýsují další – např. J. Serpán. Zdá se, že i v blízké budoucnosti budeme atakováni "vlnami", které nám chystají obchodníci s uměním. Řekněte nám, jak se v tom orientujete vy?

Jmenovaní umělci si jistě pozornost zaslouží, byť snahy vyhnat ceny jejich děl do astronomických výšek nepovažuji za rozumné. A nad tím, že je dnes obchod s uměním propojen s marketingem a s velkými mediálními kampaněmi, není důvod se pohoršovat. Alespoň máme příležitost otestovat svůj zdravý úsudek a odolnost vůči propagačním atakům.

Máte mezi svými známými sběratele nebo máte dokonce přístup do některých sbírek? Víím, že pár lidí se na vás obrací o radu s nákupy umění.. předpokládám, že mi povíte něco ze zákulisí.

Znám rozsáhlé sbírky budované s jasným názorem, ale zrovna

tak i velké sbírky bez vnitřní logiky. Výrazné sběratelské osobnosti nakupují bez ohledu na módní trendy, spekulanti se chovají spíše jako burzovní makléři. No a pak jsou zde i naivní investoři, které umění vůbec nezajímá, nikdy nenavštívili Národní galerii ani jinou stálou expozici českého umění a věří tomu, že se během pár týdnů v problematice zorientují a skvělými nákupy dosáhnou rychlého zhodnocení v řádu stovek procent, tak jak je o tom občas přesvědčují média anebo někteří galeristé. V naší zemi je velká řada vzdělaných a inteligentních sběratelů, kteří se v umění dobře orientují, bohužel sbírky většiny z nich zůstávají očím veřejnosti skryty. Snad časem ubude závisť v naší kotlině a úspěšní lidé ztratí zábrany prezentovat své kolekce veřejně.

To mohu potvrdit. V soukromých sbírkách je velké množství mimořádně kvalitního umění, které by zasloužilo nějakou formu veřejné prezentace. Co si myslíte, že bude do budoucna perspektivní? Co budete nakupovat vy?

V devadesátých letech bylo trendem sbírat informel, poté přišla móda geometrické abstrakce, ta nyní zřejmě pomalu odeznívá. Já osobně předpokládám zvýšení zájmu o figurativní malířství.

To máte jistě pravdu. Vždyť rané práce J. Načeradského, J. Sopka či M. Rittsteina patří již nyní k naprosté klasice. Víím,



Josef Istler, Obraz, 1965,
olej, plátno, 90 x 62 cm

Aleš Veselý, Objekt, 1964,
olej, karton, sololit, 31 x 22 cm



že ve své sbírce máte hlavně obrazy. Sbíráte také plastiky?

Sochy mám rád, ale držím se zásady, že cokoliv je znovu odlitelné, tak je i potenciálně zneužitelné. Neautorské odlitky O. Gutfreunda, J. Horejce, J. Štursy, E. Filly, Z. Palcra, E. Kmentové, O. Janečka, K. Nepraše atd. jsou mi velkým varováním. Zrovna tak novodobé multiply Malichových drátěných plastik, podle mého, devalvují autorovo unikátní dílo.

Co třeba nějaké evropské srovnání? Máme osobnosti, které by obstály?

Němečtí malíři se celosvětově prosadili expresivní figurativní tvorbou. Určitě by bylo zajímavé vedle nich vystavit nejlepší obrazy Jitky Válové, Jiřího Načeradského, Jiřího Sopka, Michaela Rittsteina a některých mladších, aby se ukázalo, v čem jsou obrazy vytvořené v českém prostředí jiné a zda mohou existovat vedle děl vytvořených ve svobodném světě. Zrovna tak, dokud díla generace Osmy nebudou konfrontována s díly skupiny Die Brücke, tak se o jejich možnosti obstát či neobstát při mezinárodním srovnání bude nadále jen spekulovat. Jinými slovy, František Kupka patří mezi velikány světového umění, o žádném jiném umělci původem z Čech bych si to nedovolil tvrdit.

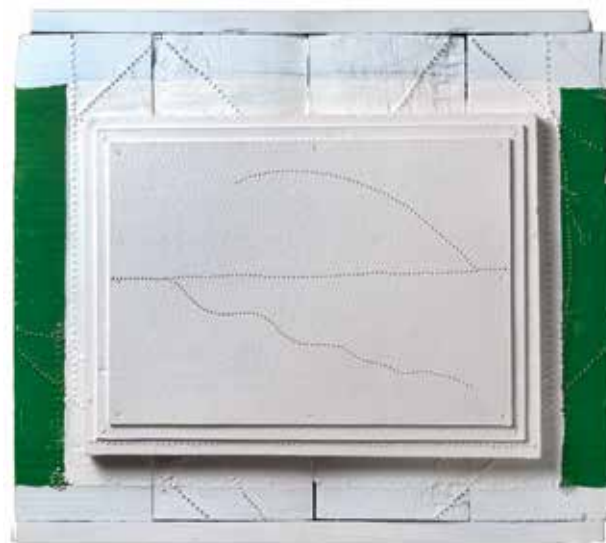
Mám však pocit, že dochází k výprodeji českého umění ze zahraničních sbírek a skoro vše končí opět na našem trhu.

Na první pohled by se dalo říct, že je to pozitivní pro všechny sběratele, že si mohou nakoupit jinak dlouhodobě nepřístupná díla, avšak existuje i druhý trochu sofistikovanější pohled na celou situaci. Ten, jak se zdá, naznačuje, že zahraniční sběratelé si přestávají českého umění vážít a jakmile je vhodná situace na trhu či je výhodná cena, děl se zbavují. Co si o tom myslíte?

Po revoluci se otevřely hranice, ale zaběhlý trh s uměním na západě neměl zájem o levné umění východních umělců. Zájem o východoevropské umění nadále klesá, protože odstraněním bariér a ztrátou puncu undergroundu ztratilo na atraktivnosti. Tedy Češi kupují české umění, Poláci polské a Maďaři to maďarské. Já taky sbírám české umění a nesleduji lotyšskou ani finskou uměleckou scénu. A na vrcholné německé či jiné světové autory nemám prostředky.

Je Vaše sbírka uzavřená či nikoliv? Trochu si dovoluji předjímat odpověď a dám rovnou pod-otázku. Kde nakupujete, a do budoucna budete nejvíce vyhledávat umění do své sbírky?

Sbírka je živý organismus, kdy nová díla přicházejí, aby ta nej slabší kolekci opouštěla. Rád si vybírám díla přímo v ateliérech umělců. Bohužel již v majetku umělců zpravidla nejsou díla z vrcholného období, proto je třeba doplňovat sbírky nákupy v galeriích a především v aukcích.



Alena Kučerová, Horizont, 2004,
akryl, hřebíky, dřevo, 38 x 42 cm

Lubomír Typlt, Emil s kočkou, 2005,
olej, plátno, 200 x 145 cm

Michael Rittstein, Kulturista, 1984–86,
olej, plátno, 130 x 110 cm

Otakar Slavík, Ležící Helena, 1969,
olej, plátno, 137 x 89 cm



Vladislav Mirvald, Kontinuální válec, 1973,
olej, plátno, 60 x 45 cm

Ivan Ouhel, Lusk, 2003,
olej, plátno, 180 x 140 cm



Kde vidíte úskalí pro začínající sběratele? Myslím, že na ně číhá poměrně dost slepých uliček.

Umění příliš neprosívají galeristé, kteří mluví o obrazech léčících anebo hladících lidskou duši, ani galeristé, kteří slibují jistotu rychlého vysokého zhodnocení. No a falza, to je riziko trvalé.

Moje oblíbená otázka se týká žebříčků, které nám tu v posledních měsících rostou jako houby po dešti.. Co vy na to? Tak například žebříček J&T banky?

Tento žebříček považuji za matoucí, s nesmyslnými kritérii hodnocení. Pokud má být pomocníkem investorům do umění, tak jim jasně radí, že namísto obrazů by měli kupovat videoart a instalace. Kintera je i po průlomové výstavě v Basileji až na 6. místě, Bolf je 12. a např. Petrbock až 63. Jaroslav Róna, který si zajistil nesmrtelnost pomníkem Franze Kafky, se v tomto žebříčku umístil až na 43. místě. Věřím tomu, že čas spolehlivě oddělí kvalitu od módních trendů a všechny tyto žebříčky budou pouze úsměvnou vzpomínkou na dobové pomatení hodnot.

Já osobně si myslím, že již nyní máme poměrně silnou mladou generaci umělců, kteří by mohli být zajímaví. Kterým mladším umělcům do budoucna věříte?

Nebudu jmenovat zrovna nejmladší autory, ale osobitý přínos nacházím např. v díle Davida Černého, Krištofa Kintery, Josefa Bolfa, Jiřího Petrbocka a Lubomíra Typlta.

Co nějaký zajímavý zážitek z ateliéru na závěr našeho rozhovoru?

Spíše než veselé vzpomínky mě přepadá nostalgie při vzpomínce na návštěvy ateliérů umělců, kteří nás již opustili. J. Kolář, J. Istler, V. Boštík, Z. Sýkora, V. Mirvald, A. Šimotová, J. Válová, V. Janoušková, O. Slavík, J. Načeradský. Je to neradostný výčet a s obavami očekávám další smutné zprávy o odchodu umělců ze silné generace šedesátých let.

-red-

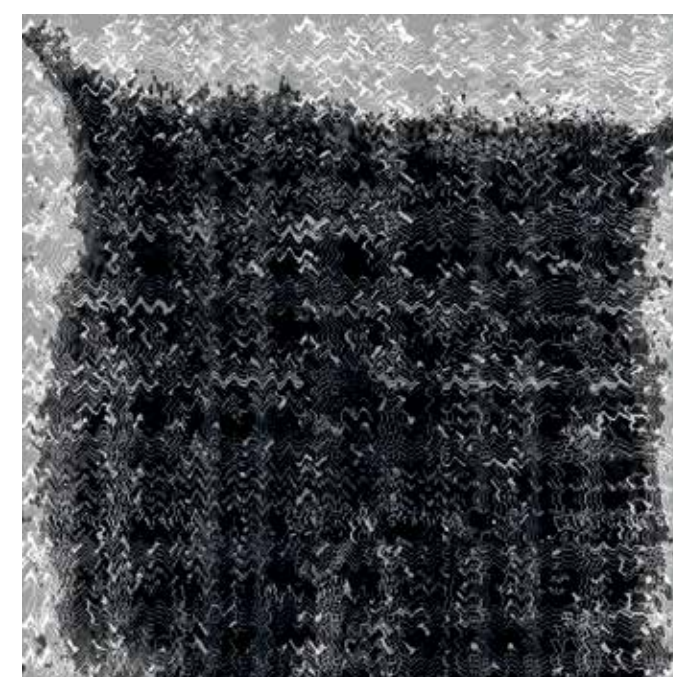
fotografie

EDUARD OVČÁČEK

Bez názvu, 2008,
vintage gelatin silver print, 35 x 35 cm

LETTTRISTICKÁ FOTOGRAFIKA

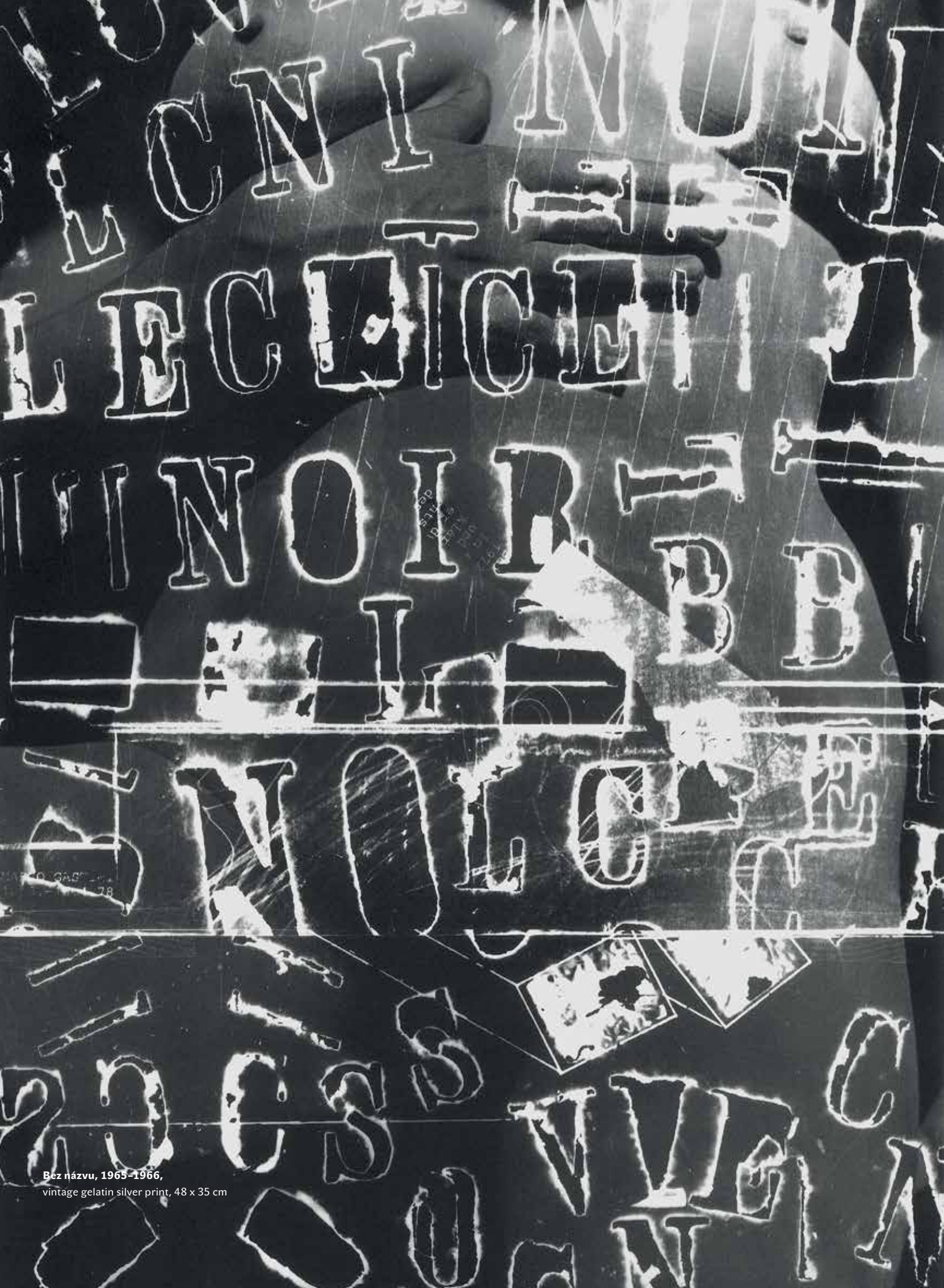
Existují osobnosti, které se vyjadřují mnoha způsoby a pro různá témata volí adekvátní techniky. Na scéně se zpravidla prosadí a zviditelní jistým – a pro ně pak typickým – podáním, ve svých „průzkumech možného“ však nadále i pozoruhodně pokračují. Mezi takové umělce patří bezesporu také Eduard Ovčáček (1933), známý především jako malíř, grafik a tvůrce objektů. I v této převážně lettristické tvorbě a příznačné ikonografii však nepřestává udivovat svou vynalézavostí a netradičními postupy či jejich kombinacemi (vypalované nebo slepotiskové kompozice liter, dřevěné či papírové sochy – objekty, fónické vizuální texty apod.). Tentokrát zde přinášíme Ovčáčkovu tvorbu fotografickou, které se po léta věnuje a která jistým způsobem osvětluje tento kreativní svět. Cestu, podobu a technickou podporu fotografických artefaktů fundovaně komentuje na následujících řádcích sám jejich autor.



Jedno z mnoha výtvarných médií, které mě na konci padesátých a počátku šedesátých let při mých výtvarných výzkumech, pokusech a hledání nových technologií a materiálů oslovilo, byla pochopitelně fotografie. Fotografie v tradiční poloze, jako je žánrová, reportážní, dokumentární či aranžovaná fotografie, byla jen na okraji mého zájmu. Oslovovaly mě spíše fotografie Emily Medkové, Viléma Reichmana, Miloše Korečka nebo provokativní atmosféra fotografií Václava Zykunda. Přitahovala mě jednoznačně možnost využití fotografie ve smyslu nového výtvarného směřování světové výtvarné scény padesátých a šedesátých let 20. století. Můj zájem o tyto tendence osciloval kolem vzniku nových médií, materiálů a technologií v grafice a malbě. To mě jako představitele mladé generace zajímalo nejvíce. Informace, katalogy a publikace se za železnou oponou získávaly jen ztěžka, ale později, zejména ve druhé polovině šedesátých let, se přece jenom tu a tam dařilo dostat se k informačním zdrojům anebo osobně navštívit některou z velkých výstav. To mi poskytovalo konkrétní představu o tom, jak se výtvarný provoz a scéna ve svobodném světě na západ od našich hranic utváří a kam směřuje.

V šedesátých letech minulého století se v tehdejším Československu začala neoficiálně prosazovat střední a mladá generace tvůrců, která se navzdory „sorele“ (socialistickému realismu) plně soustředila na abstrakci, především na strukturální abs-

Bez názvu, 1965-1966,
vintage gelatin silver print, 48 x 35 cm





Bez názvu, 1965,
vintage gelatin silver print, 35 x 46,5 cm

Bez názvu, 1969,
vintage gelatin silver print, 35 x 38 cm

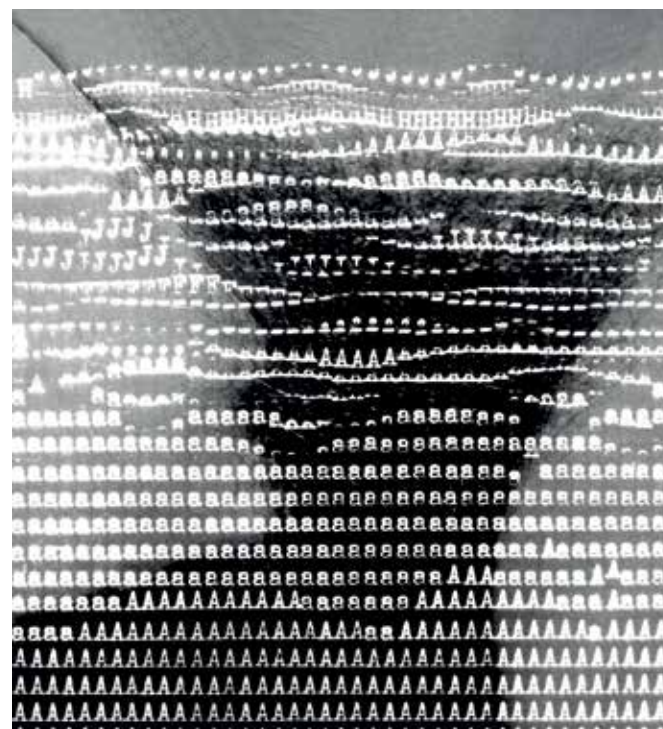
Bez názvu, 1964,
vintage gelatin silver print, 35 x 47 cm

traktní malbu a grafiku. Tyto tendence se až později začaly označovat termínem informel. Hlavně strukturální grafika a vizuální poezie se pro mě staly doslova komunikativním prostředkem při navazování kontaktů s kolegy v zahraničí. Velmi silně na nás zapůsobila tvorba Španělů, jako byli Antoni Tàpies, Manolo Millares, Luis Feito a další. V československém násilně izolovaném prostředí vznikalo velké množství nejrůznějších abstraktních projevů a podivuhodných materiálových kreačí, a samozřejmě i obsahově vzrušujících výtvarných kvalit, které v mnoha případech ještě čekají na odbornou komparaci a zařazení do kontextu světové produkce. V této situaci jsem intuitivně a spontánně pochopil, že se zde pro mě otevírá cesta ke strukturální a lettristické fotografii. V souvislosti s vývojem abstrakce ve výtvarném umění se začala celosvětově také prosazovat vizuální a fonetická poezie. V řadě zemí po celém světě se etablovala řada skupin i soliterních tvůrců, kteří k sobě rychle našli cestu. Vznikaly tak bezprostředně nové kontakty a nová přátelství, na základě kterých docházelo k vzájemné výměně prací a tím i zkušeností. Právě moje vizuální poezie psaná na psacím stroji Underwood Standard Portable z roku 1924, strukturální grafika a propalované koláže byly nosným atributem, který mě inspiroval k lettristické a strukturální technice ve fotografii. Tato média byla rovněž objektem vzájemné výměny prací mezi mnou a spřízněnými kolegy.



Fotografování jsem se začal intenzivně zabývat na konci padesátých a počátku šedesátých let minulého století, kdy jsem získal první fotoaparát české výroby, známý jako Flexaret. Jednalo se o zrcadlovku, která v té době byla technicky na velmi dobré úrovni a dobře obstála i mezi světovou konkurencí (fotoaparáty Microma a Flexaret excelovaly na výstavě Expo v Bruselu v roce 1958). Vyráběl ho národní podnik Meopta Přerov, jakož i zvětšovací přístroje značky Magnifax. V roce 1964 jsem začal pracovat se zvětšovacím přístrojem Magnifax 3. Většinou jsem používal fotopapíry české výroby s názvem Foma, ale i fotopapíry maďarské výroby značky Forte. Velkou část zvětšení jsem exponoval i na obyčejné fotopapíry Fotodokument Foma. Filmy jsem používal převážně české (Foma) a německé (Orwo). Další chemický materiál ke zpracování byl převážně české a německé výroby.

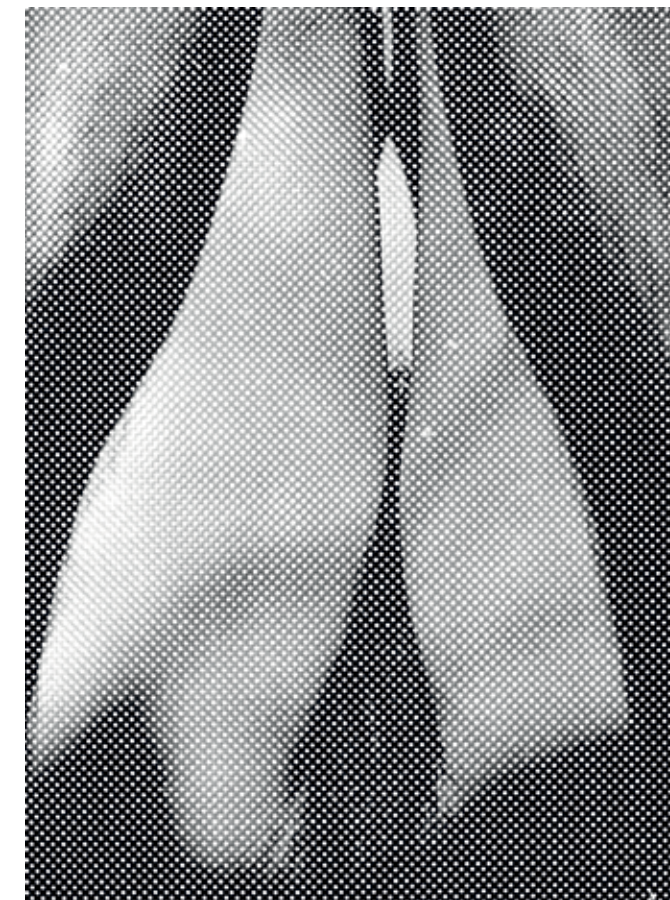
Na sklonku minulého století a v následných letech 21. století nastal poměrně rychlý obrat, který se projevil příklonem k digitální technice ve fotografii. S tím samozřejmě souvisela i expanze a transfer počítačové technologie a grafických softwarů do výtvarného umění. Bylo mi jasné, že se těmto trendům nemohu vyhnout. Naopak snažil jsem se zvládnout a využít novou technologii, která se nabízela jak u fotoaparátů, tak u digitálního tisku fotografií. V současné době pracuji s digitálním fotoapará-



Bez názvu, 1964,
vintage gelatin silver print, 48 x 35 cm

Bez názvu, 1978,
vintage gelatin silver print, 48 x 35 cm

Bez názvu, 1964,
vintage gelatin silver print, 38 x 35 cm





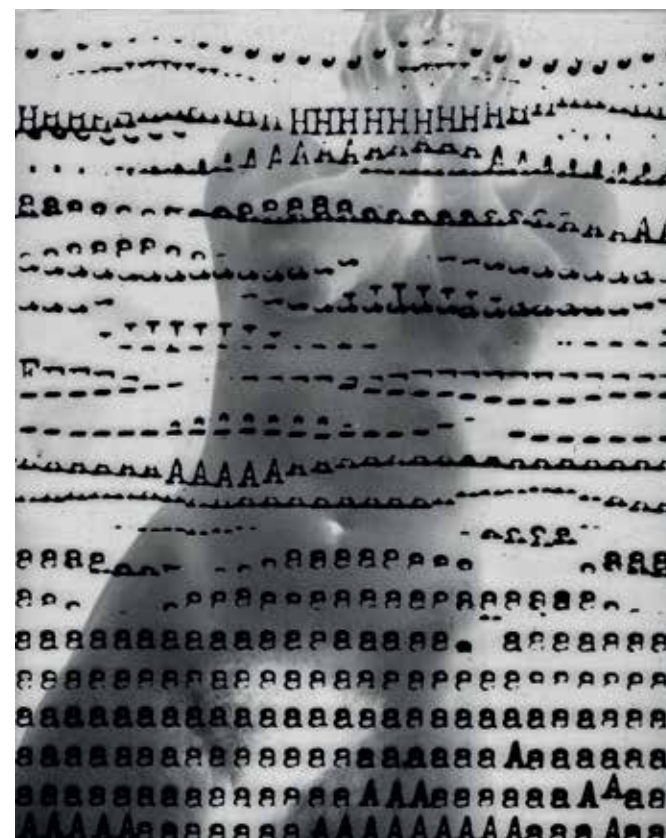
Bez názvu, 1965,
vintage gelatin silver print, 48 x 35 cm

Z cyklu Tetovaná žena, 1964,
vintage gelatin silver print, 54 x 35 cm

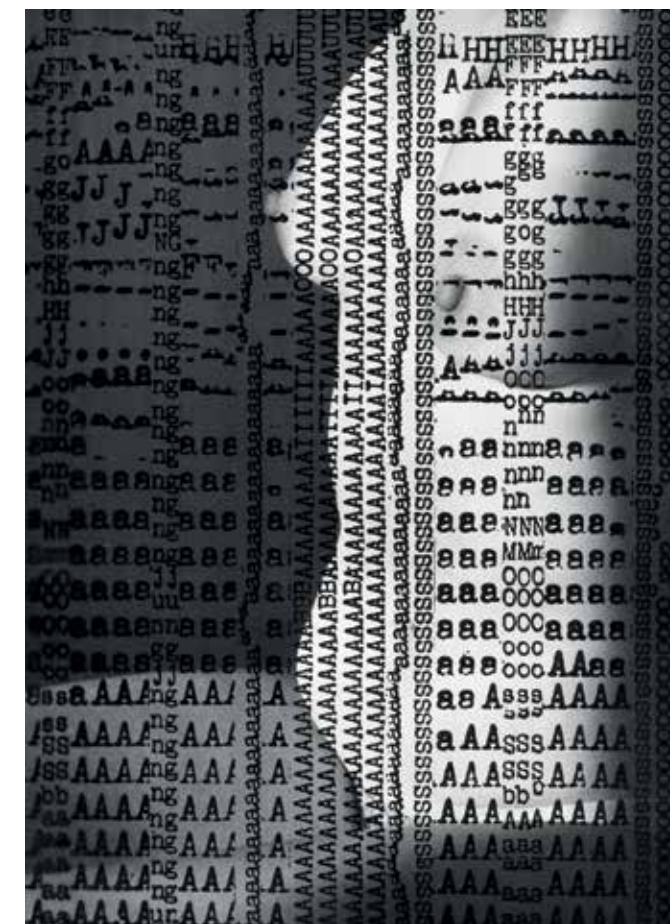


tem – zrcadlovkou Nikon 3100. Fotografie zpracovávám na počítači Apple iMac a tisknu na tiskárně Epson 4900 do formátu A2. Považuji to za přirozený vývoj a definitivně jsem tím opustil klasické fotografické postupy. Podobně drtivý nástup digitálních technologií je patrný i ve volné grafice, grafickém designu a polygrafii. Moje vysokoškolská pedagogická praxe tento trend využívá a potvrzuje. Zabývám se multimediální tvorbou a pozoruji, že nástup nových technologií je již patrně nezvratný a bezesporu bude kladně zhodnocen v průběhu dalšího vývoje výtvarného umění, podobně jako se to stalo před několika desítkami let s nástupem serigrafie ve volné grafice – přesně v roce 1964 na výstavě Dokumenta 3 v Kasselu. Tehdy tam Andy Warhol suverénně představil svoje velkoryse koncipované serigrafie. Byly to jeho nezapomenutelné, barevně dráždivé varianty portrétů Marilyn Monroe. I když se umělci zabývali serigrafii daleko dříve, serigrafie se definitivně a v širším záběru prosadila až po této výstavě a stala se pak předmětem četných akvizic soukromých i oficiálních sbírek moderního umění.

Počátek vzniku mých prvních lettristických fotografií se datuje rokem 1964. Impulzem se staly pozitivní filmy, které jsem použil pro tisk mnou vybraného souboru vizuální poezie „Kruhy – Zájmena“ (1964–1966), původně zpracovaného na kovolistech. Jednotlivé pozitivní či negativní filmy nebo i kombinace těchto



filmů jsem kladl kontaktně na fotopapír, a následně jsem na takto připravené fotopapíry exponoval fragmenty ženských těl pomocí zvětšovacího přístroje Magnifax 3. Tak vznikala sendvičová technika, pojmenovaná podle vrstvení na sebe kladených pozitivních a negativních filmů. První cyklus takto vytvořených fotografií se jmenoval „Tetovaná žena“. Zde byly použity pozitivní i negativní filmy urbanistických plánů a projektů, které byly exponovány na ženské akty. Ty vytvářely na těle kresby podobné tetování. Později jsem k experimentální tvorbě fotografií používal filmy z vlastní výtvarné produkce, ale v různých modifikacích. Byly to filmy figurálních perokreseb, propalovaných koláží, strukturálních grafik z šedesátých let, dřevěných reliéfů nebo později filmy vrstvených ručních papírů s fragmenty písma a znaků. Vznikala tak unikátní fotografika, která respektuje nejen autentický výtvarný rukopis původního díla, ale i atmosféru aktu, kde je důraz především kladen na světlo a stín a na intimní plastické detaily ženského těla. Později jsem využíval některých dalších negativů s písmovými znaky z oblastí jiných médií. Od roku 1991 jsem začal využívat výhradně digitální technologie ke zpracování a k tisku fotografií. Fotografie zpracovávám pomocí grafického programu Photoshop. Digitální technika ve fotografii má mnoho odpůrců, ale i přesvědčených zastánců a obhájců. Je asi třeba najít jakousi střední cestu – modus vivendi, která by vedla k vzájemné toleranci a respek-



tu. Za každým médiem je třeba hledat především invenčního tvůrce. Klasický fotograf naexponuje stovky snímků a z tohoto velkého množství vybere jen několik zdařilých záběrů. I to je zárukou kladného tvůrčího úsilí, ale nemusí to být vždy cesta k originalitě a výjimečnosti. Rovněž tak počítač se sebelepším programem nezaručí nový, neokoukaný výtvarný názor. Každé médium nakonec ovládá člověk, jehož invence a výtvarná potence rozhoduje o konečném vyznění díla. Obdivuji staré klasické techniky, ale pohotovost, rychlost, a také maximální technická dokonalost digitálního zpracování mě natolik přesvědčila, že dávám této technice jednoznačně přednost. Nedovedu si představit, že někdy v budoucnu přijde ještě něco tak převratného, jako je počítač a digitální reprodukční technologie.

Eduard Ovčáček

Bez názvu, 1965,
vintage gelatin silver print, 44 x 35 cm

Bez názvu, 1969,
vintage gelatin silver print, 48 x 35 cm



Galerie umění Karlovy Vary

V této rubrice vás budeme pravidelně seznamovat s pozoruhodnými sbírkami státních respektive veřejných institucí. Tentokrát navštívíme Galerii umění Karlovy Vary. Zdejší odborní pracovníci nám vybrali průřez méně frekventovanými díly známých autorů. Následující průvodní text Boženy Vachudové je převzat z reprezentativní publikace, kterou galerie vydala v roce 2008.

Budova galerie, 1930,
fotografie ze skleněného negativu

**Mikuláš Medek, Modrá kompozice
(Romanticky založený strýc Karel), 1960,**
olej, plátno, 130 × 162 cm

Budova galerie, 1912,
pohlednice



Historie Galerie umění Karlovy Vary a jejích stálých expozic v roce 2008 dosáhla jubilejních padesáti pěti let. Galerie byla oficiálně ustavena k 1. lednu 1953. Od té doby se odvíjely peripetie příběhu budování originální sbírky českého, ale i slovenského umění 20. století. Katalog obrazů původní Krajské galerie v Karlových Varech obsahuje první zápisy až z roku 1963, vykazující stav, kdy galerie získala díla z tzv. poválečných svozů; od různých autorů, různé proveniencie a různého proveni. Od roku 1964 je začala vytříbovat a převádět do dalších československých galerií v Plzni, Liberci, Náchodě, Klatovech a Bratislavě nebo do muzeí, Městského muzea v Karlových Varech, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Státního židovského muzea v Praze, a také do Krajského střediska památkové péče a ochrany přírody v Plzni, ale i do Starožitností. Proces restrukturalizace sbírek trval až do roku 1977. Jen velmi málo děl z rané etapy formování sbírek se zachovalo do dnešních dnů. Už jen ze zápisů můžeme dedukovat, že ve sbírkách galerie nechyběli někteří, i v Evropě uznávaní, karlovarští autoři německého původu, např. sedm, blíže nedatovaných, maleb od Waltera Klemma či dokonce téměř šedesát obrazů ze známé a rozvětvené rodiny malířů Schneiderů, které, obdobně jako v případě W. Klemma, byly v roce 1964 dány k odprodeji do Starožitností v Karlových Varech.



Kamil Lhoták, Pólo na koních, 1946,
olej, plátno, 81 × 65 cm

Jan Kotík, Obraz č. 11, 1962,
olej, plátno, 130 × 146 cm



Čestmír Kafka, Tělo II., 1964,
olej, tempera, plátno, papír, 141 × 80 cm

Stanislav Judl, Vozataj, 1983-1984,
olej, plátno, 145 × 115 cm

Prvním dílem, které stálo na počátku budování vlastního galerijního fondu českého umění 20. století, byl Portrét ženy (údajně Emy Destinové) od Vratislava Nechleby (inv. č. O 8). K druhému, skutečně reprezentativnímu dílu, objevujícímu se již ve stálé expozici, patřila malba Otakara Nejedlého Krajina s růžovými mraky. Myšlenka utvořit stálou expozici umění v galerii, tkvěla svými kořeny v systémovém otevírání galerijních institucí v síti, jejímž centrem se stala Národní galerie v Praze a rozrůstala se do krajů tehdejšího Československa. Expozice měly zpřístupnit bohatství výtvarného umění všemu lidu. Model dvou typů výstav – stálé expozice a krátkodobých proměnných výstav – je v galerii naplňován dosud, přičemž první zohledňuje odbornou erudici historiků umění ovlivňovaný pohled na dějiny českého umění jako celku, zatímco krátkodobé výstavy se zaměřují většinou na aktuální výtvarné dění jednotlivců nebo skupin umělců. O charakteru stálé expozice v karlovarské galerii, s narůstajícím počtem děl, vypovídají nejlépe archivní snímky a také její obnovování po etapách rekonstrukce budovy v letech 1973–1976 a 1992–1993. Od počátku byla expozice českého umění umístěna do hlavního sálu, prostoru původní Kunsthalle, jež byla součástí dnešní budovy galerie, postavené v letech 1911–1912. Růst sbírek a rozsah jejich kvalit byl důvodem k rozšíření expozice do dalších výstavních prostor, do tzv. „žlutého“ a nakonec i „šedého“ sálu, a to

po dvou velkých výstavách v roce 2000 a 2001, bilancujících malířské a sochařské sbírky galerie.

První legitimně zaznamenané nákupy čtyřiceti dvou děl byly datovány časovým rozpětím let 1953–1955, přičemž některé obrazy byly dokonce „získány“ v prosinci roku 1952. Galerie nabyla velký soubor maleb od regionálních autorů z tzv. prvního sledu, kteří přišli na Karlovarsko po válce z různých koutů Čech a Moravy, od Miloše Bílého, Jaroslava Kláta, Břetislava Wenera, Jana Samce, Bojmíra Hutty, Vladimíra Koutského, Jana Víška, Jana Holešínského a Jana Šafránka. Tento komplex děl byl posléze, v roce 1977, společně s ostatními díly mladších karlovarských autorů, jako základ sbírek regionálního umění deponován v pobočce karlovarské galerie v Letohrádku Ostrov. Pod inventárním číslem O 227 se skrývá jeden z prvních obrazů, který patřil vždy do stálé expozice Českého umění XX. století v karlovarské galerii, a to Moře s figurou (1898) od Jana Preislera, následovaný Stromem v polích (1914) malíře Jindřicha Pruchy. Oba byly získány časně, v roce 1957 podobně jako působivé Červené střechy/Chalupy v Machově od Antonína Hudečka z roku 1910. Konec roku 1957 už přinesl nákupy představitelů české klasické moderny – malby krajiny Václava Špály, ojedinělé lavírované kresby Františka Tichého Milosrdný Samaritán (1941), ale i obrazu Adama a Evy Jana Baucha z roku

1943. Nicméně v raných akvizičních záměrech galerie stále převažoval nákup děl zdejších výtvarníků. Mimořádně zdařilým, z pohledu budování stálé expozice, se jevil nákup z roku 1958. Do sbírek se dostal mimo jiné dvoustranný obraz Muž v klobouku od Josefa Čapka vzniklý v roce 1914, Přístav s vršemi Jana Zrzavého, Pradlena s děckem Bohumila Kubišty, o rok později potom Koupající se ženy Rudolfa Kremličky, jeden z jeho posledních obrazů. V roce 1959 byly zakoupeny dva obrazy slovenského malíře Cypriána Majerníka, předznamenávající budoucí rozšíření sbírkotvorného programu karlovarské galerie na celé československé umění. Na díla slovenských mistrů bylo ve stálé expozici vždy pamatováno.

Přelom roku 1959–1960 proběhl ve znamení prvního převodu výtvarných děl do vlastnictví galerie z Ministerstva školství a kultury. Souběžně se objevil druhý zdroj růstu galerijních fondů, a to převedení obrazů ze sbírek Národní galerie v Praze. Byl to na počátku 60. let 20. století jev obecný, dotýkající se počátků téměř celé sítě českých a moravských galerií. Z úctyhodného počtu předaných sto deseti obrazů se jen malá část objevila ve stálých expozicích, zato však velmi významně – např. Žízeň Pravoslava Kotíka z přelomu let 1922–1923, Pólo na koních Kamila Lhotáka či Šimova Krajina (1934) a Koupání v moři

Františka Muziky namalované v roce 1922. Stejně jako tato díla se staly trvalou součástí expozice také Kořeny u Černého jezera (1934) Jindřicha Štýrského a rozměrný obraz Marie Čermínové – Toyen, datované rokem 1932. Při pohledu do historie galerie – na budování sbírkového fondu obrazů a plastik – neboť takto se specifikoval akviziční (sbírkotvorný) program, jelikož na kresbu a grafické listy a již zmiňované umění regionálních tvůrců se zaměřila pobočka v Ostrově, je patrné, že 60. léta patřila do „zlaté éry“ rozšiřování obrazových sbírek. Nepoměrně menší početní stav fondu soch, plastik a objektů vyplýval z finanční náročnosti pořizování těchto děl v klasických materiálech, bronzu, mramoru, pískovci apod. a je touto okolností limitován do dnešních dnů. Akviziční „filozofie“ v období šesté dekády 20. století provázaly dvě charakteristické tendence; první byla spojena s nabídkou nejlepších děl české klasické moderny, v té době ještě poměrně širokou. Druhá, odrážející dobové uvolnění „politických mravů“, umožňovala získat aktuální výtvarné projevy z rozkvětu českého moderního umění. Ve sbírkotvorné realizaci založily základní bohatství sbírek Galerie umění Karlovy Vary a také rudiment stálých expozic, platný dodnes. Již po nákupu v roce 1961, ozdobilo stěny galerie rozměrné plátno Slézy (1907) od Antonína Slavíčka, Příchod jara Jana Preislera nebo Zátíší z roku 1922 od Otakara Kubína – Coubine. Jinak tomu nebylo



František Janoušek, Pekař, 1938–1943,
olej, plátno, 89 × 130 cm

ani v dalších letech, kdy galerie nabyla mimořádné dílo Cirkus z roku 1911 od Bohumila Kubišty, kubizující obraz Piják vína (1923) od Antonína Procházky či Hudební zátiší Emila Filly z roku 1932 a obraz Františka Foltýna Z Podkarpatské Rusi, vzniklý v roce 1922. Zároveň se začaly rozrůstat také autorské kolekce významných malířů – J. Čapka, E. Filly, Kubína, O. Nejedlého, A. Procházky, V. Špály, George Karse, Alfréda Justitze nebo Willi Nowaka aj.

Mezi velmi početné soubory děl, získávané průběžně od 60. let, patřily obrazy Skupiny 42 a Sedm v říjnu a dalších autorů válečného období, vytvářející významem silnou a početnou enklávu umění 40. let ve sbírkách galerie.

Stejně jako bylo a je stále možné expozičně velmi dobře doložit proměny názoru na krajinu na přelomu 19. a 20. století či rasantní a novátorské kuboexpresivní tendence, nebo naopak harmonizující směřování k neoklasicismu ve figurální malbě a rozvoj české krajinomalby ve 20. a 30. letech, s větším odborným odstupem dojde i ke zhodnocení obsáhlého počtu děl z let padesátých, který se z pochopitelných důvodů ve stálých expozicích neobjevuje. Výběrově obrazové a sochařské sbírky zato charakteristicky vystihují např. informální tendence ve škále děl získaných v 60. letech. Začínala je akvizice dvou děl „červeného a modrého“ Mikuláše Medka – Rozkošného mladého muže (1959) a Modré kompozice z roku 1960, doplněná o díla Če-

stmíra Kafky, Jana Kotíka, Jaroslava Šerých, Zbyška Siona, Jiřího Valenty a mnohých dalších. Výstavy Klubu konkretistů a Nové citlivosti se v roce 1969 staly zdrojem nákupů děl konstruktivního a geometrického zaměření, velmi ústrojně uvedenými dvojicí děl Jana Kubíčka Pozitiv a Negativ s vertikálou z roku 1969 či Rotací Eduarda Antala, Bílými trojúhelníky na ose Radoslava Kratiny a dalšími projevy. Druhý pól objevením „moderní citlivosti“ zastávala díla Karla Malicha Bílý reliéf IV. nebo Václava Boštíka meditativní Pole červené (1967), Otakara Slavíka Ležící (1965), která rovněž patří k tomu nejlepšímu, co galerie vlastní a na co stále ve svých záměrech navazuje.

V roce 1968 byl do kolekce děl A. Procházky zakoupen jeho obraz Šťěstí, stvořený autorem voskovými barvami v roce 1932. Dílo uhrančivého tajemství, neuchopitelného a vrtkavého pocitu štěstí, alegoricky spodobněného krásnou mladou ženou, formálním ustrojením odkazující k sochám archaického Řecka, které je doplněno na rubu latinskými verši z Ód římského básníka Horatia. Reprodukované na plakátech a dalších propagačních tiskovinách galerie, se tento obraz od roku 1974 stal na dlouhá léta jakýmsi emblémem karlovarské galerie. Jeho výjimečné postavení bylo zdůrazněno umístěním ve stále expozici v jejím středu.

Ponor do „akviziční politiky“ 70. let a počátku 80. let 20. století



do jisté míry vypovídá o „setrvalému stavu“ normalizační doby, ve které se projevovala ostrá hranice mezi „povoleným“ a hojně vystavovaným oficiálním uměním a proscribovanou tvorbou umělců, nacházejících se v tzv. „šedé zóně“, či dokonce v undergroundu, jejichž díla doslova neopustila ateliér. Galerijní pracovníci zaujali „pozice vyčkávání, obcházení a hledání propustí a průniků“. Akviziční práce zachycovala konformní podobu českého umění 70. let, podobně jako tomu bylo v 50. letech, sbírky se sice rozrostly do podoby programového dokumentu doby, ale ve stálých expozicích si valného místa nenašly. V inspirační motivaci se proměnilo vyhledávání nesporných kvalit českého umění první poloviny 20. století. Již v roce 1970 a v letech dalších byla získána díla Jiránkova, Špálova, Čapkova, Kubínova, Zrzavého, Rabasova, Trampotova, včetně obrazů Kamila Lhotáka, Františka Grosse, Františka Hudečka a Jana Smetany nebo Josefa Lieslera a jiných solitérů české malby. V roce 1974 se ve sbírkách objevilo Stmívání z roku 1909 od Jakuba Schikanedera, jediné dílo tohoto malíře ve sbírkách. Vyhledávat špičková díla vrcholných českých umělců nebylo vůbec jednoduché, neboť soukromé sběratelství bylo utajované a pohybovalo se na hranici zákona a mnozí dědicové si díla svých slavných předchůdců raději uchovávali doma.

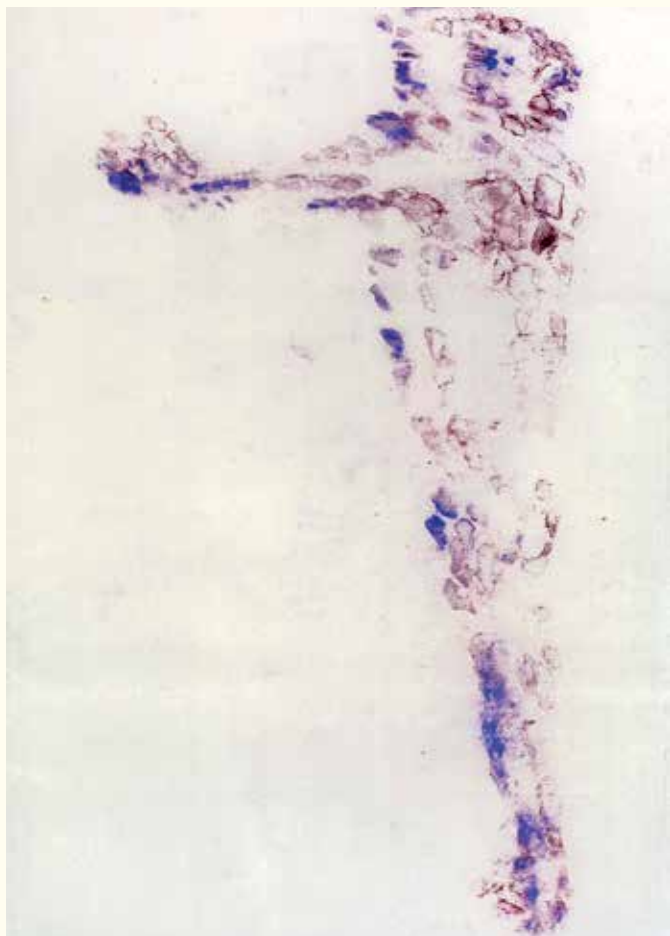
Druhá linie akvizičního zájmu galerie spočívala v soustředěném sledování tvorby Jiřího Johna, Adrieny Šimotové, Oldřicha Smutného, Karla Valtra, Františka Ronovského, Zdeňka Sklenáře, Květy Válové a Jitky Válové, Theodora Pištěka, Josefa Jíry a mnohých dalších. Realizovanými nákupy galerie doplnila jejich rané autorské cykly z 60. let o mnohá významná díla. Také nastupující mladá generace již o sobě dávala vědět v plátně Aleše Lamra Žlutý fiat (1978) a kupodivu i v převodu typických děl Ivana Ouhela a Michaela Rittsteina z Ministerstva kultury v roce 1980. Stejně povzbudivým pro profilaci sbírek se stal také nákup ve stejném roce. Byl získán obraz Václava Bláhy Ex z roku 1980, obdobně jako malba Jiřího Sozanského Sedící z cyklu Stíny (1977).

Mohli bychom připomenout řadu významných výstav, ale symptomatickou se pro definování koncepce sbírkotvorného zájmu galerie v 80. letech 20. století a zejména v jejich druhé polovině, stala výstava Obrazy, obrazy, obrazy z roku 1981,

Jindřich Štyrský, Kořeny u Černého jezera, 1934,
olej, plátno, 60 × 90 cm

Toyen, Obraz, 1932,
olej, plátno, 114,5 × 146,5 cm

Mikuláš Medek – Kompozice (Rozkošný mladý muž), 1959,
kombinovaná technika, masonit, plátno, 120 × 99 cm

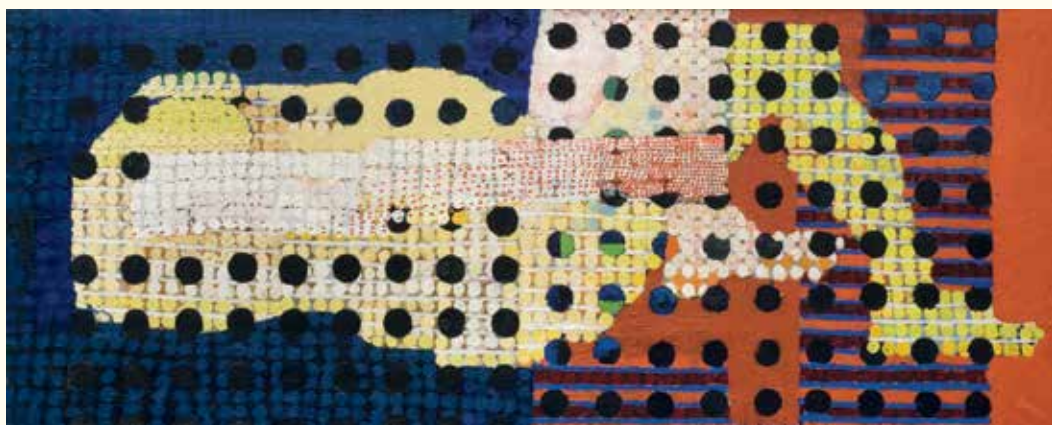


Adriena Šimotová, Z cyklu Co tělo vyznačuje, 1996,
barevné pigmenty, papír, 100 x 70 cm

Václav Boštík, Pole červené, 1967,
olej, plátno, 100 x 120 cm

Jitka Válková, Dávný příběh, 1984,
olej, plátno, 200 x 145 cm

Otakar Slavík, Ležící, 1966,
olej, plátno, 80 x 200 cm



Josef Šíma, Krajina, 1934,
olej, plátno, 57 x 120 cm

Karel Valter, Větev přes cestu, 1986,
olej, plátno, 105 x 116 cm



prezentující pod kurátorstvím Ivana Neumanna, Aleny Potůčkové a Jany Ševčíkové novou výrazovou linii v tvorbě „nespokojených rozlobených mladých mužů“, po níž se převažující směr, obohacující sbírky galerie, ubíral zcela otevřeně k tvorbě tehdy nastupujících mladých umělců, V. Bláhy, I. Ouhela, M. Rittsteina a J. Sozanského, Vladimíra Nováka a Petra Pavlíka, ve své většině budoucích členů uměleckého seskupení 12/15 Pozdě, ale přece. Nejinak tomu bylo se sledováním úsilí dalších umělců celé této generační vrstvy, Františka Hodonského, Petry Oriškové, Jiřího Sopka, Vladimíra Gebauera. Nadto zůstávali v centru pozornosti starší malíři z bývalých tvůrčích skupin UB 12 a Trasa, např. Daisy a Jiří Mrázekovi nebo sestry Válovy, sochař Vladimír Preclík i jiné osobnosti, jako např. Zorka Ságlová, Zdeněk Seydl, Zbyšek Sion, Karel Valter či Josef Istler. Jakkoliv patřily k hlavním zdrojům obohacování sbírek výběry děl z uskutečněných autorských výstav, stále častěji zajížděli pracovníci galerie na průzkum do ateliérů dalších umělců. Ve druhé polovině 80. let 20. století ze souborů děl, předkládaných ke schválení nákupní komisi, téměř vymizela díla zakladatelů českého moderního umění. Akcentovány byly aktuální výtvarné projevy a proudy.

Po roce 1990 začala nová nadějná etapa budování sbírek. Skrývala v sobě však záluďnou okolnost. Ačkoliv skončily všech-

ny ideologické zákazy a omezení a poprvé v trvání galerie si mohli její odborníci vybrat výtvarná díla do sbírek podle svého nejlepšího uvážení, do akvizičních vizí posledních let vstoupil naprosto negativně nedostatek financí. Postupný vznik i jiných, nestátních sbírek umění, aktivní růst soukromého sběratelství, činnost aukčních domů a stabilizace trhu s uměním se pochopitelně podepsaly na nárůstu cen výtvarného umění. Pro galerii to znamenalo především snížit počet nakupovaných děl, a to až do úplného minima. Např. v roce 1993 byla získána pouze jedna malba Zdeňka Sýkory Linie č. 97 z roku 1992, avšak skutečný chef-d'oeuvre sbírek. Situace se několikrát opakovala, přesto v akvizicích vynikají díla Stanislava Judla, Svatopluka Klímeše, Jánuše Kubička, Vladislava Mirvalda, Pavla Nešlehy, Jaroslava Róny či Františka Skály, která nalézají opodstatněné místo ve stálých expozicích.

Odkazuje-li tato studie procesu budování sbírkového fondu obrazů v Galerii umění Karlovy Vary za uplynulých padesát pět let ve svém názvu k obrazu Šťěstí malíře Antonína Procházky, pak cílem této obrazové publikace je zprostředkovat „šťěstí“ v možnosti seznámit s bohatstvím výtvarného umění 20. století a poznat ho v prostředí jedné z regionálních českých galerií.

Božena Vachudová

aukce – profil 7. 6. 2015 od 13.30 h, Praha, Nová síň



Fragment s šipkou, 1965,
monotyp, 35 x 49,5 cm

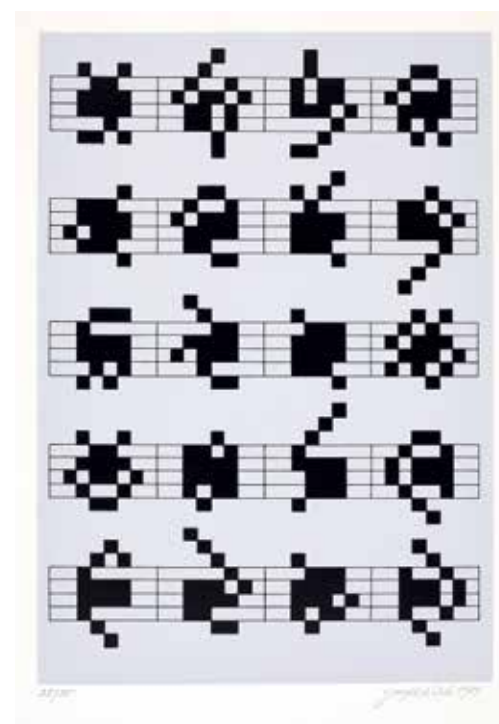
Fragment, 1963,
monotyp, 34,2 x 26 cm

Jan Kubíček Od města ke znaku

Jan Kubíček (1927–2013) patří ke klíčovým osobnostem české, ale i evropské linie směřující od poloviny šedesátých let 20. století ke geometrickému respektive konstruktivistickému projevu. Cesta, která byla náležitě zmapována na umělcově nedávné retrospektivní výstavě v pražské Městské knihovně, však procházela různými etapami. Stejně jako jeho generační soupeřníci - Zdeněk Sýkora, Vladislav Mirvald či Karel Malich - vycházel Kubíček původně z krajinářství. Zanedlouho byl však zaujat a inspirován odkazem Skupiny 42 a městskou scénérií. V jeho pojetí se ale projevovale stále zřetelněji jen vymezenými citacemi a samostatnými znaky. Stejně jako v proměnlivých obrazech kombinovaných technik, poukazoval ve svých grafických listech k autonomii nazíraného, což vedlo od poetického civilismu k vybraným pevným formám (kolážovité plošné plány, šipky, písmena). S postupující redukcí ikonografie – „ekonomií výrazu“ ustupuje tedy znatelný osobní rukopis, přímý emocionální otisk, a více se naopak uplatňuje geometricky organizovaný řád. Do jasně artikulovaných výjevů vstupuje někdy také

prvek náhody, asociační obrazcový růst a cyklická variabilita vzývané „jiné“ přírody či nové citlivosti. Výsledná díla s vlastními zákonitostmi požadují pak od diváka nečekaně nastavené nároky na vnímání a interpretování. Kubíček však rozvíjel své stále více radikálně deskriptivní kompozice v době, kdy do „hry“ ještě nevstupovaly počítače a jejich programy; ani s jejich rozvojem a následnou dostupností se k těmto formálním možnostem nikdy neuchyloval. A tak stejně jako můžeme jen v dobových pánských časopisech obdivovat původní ženskou krásu (bez retuší, klamů a implantátů), můžeme také v tomto tvůrčím případě sledovat práci a projekci vpravdě rukodělnou, náročně poctivou a svébytně estetickou.

Radan Wagner

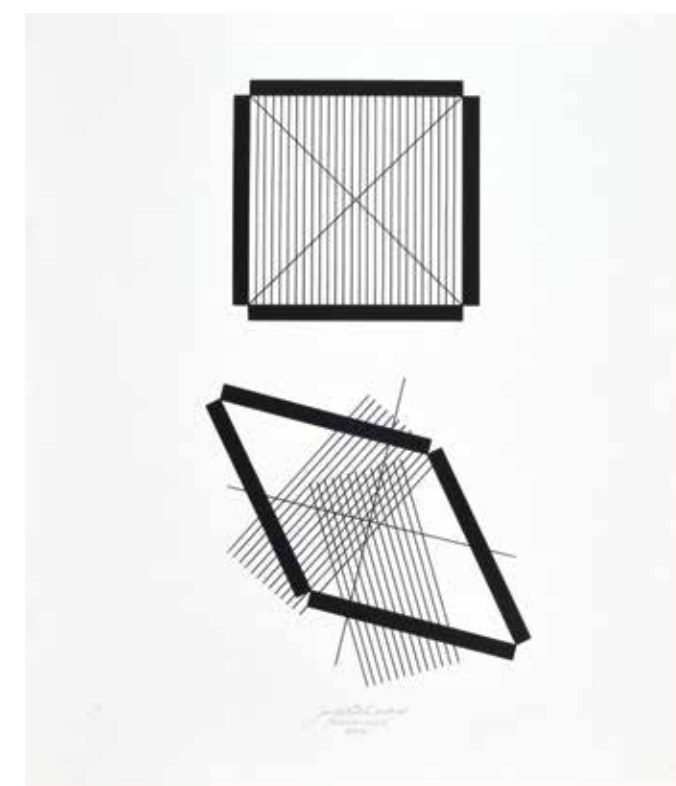


Vizuální partitury, 1984,
serigrafie, 27 x 19 cm

Geokonstrukce s elementem L, 2008,
serigrafie, 65 x 50 cm

Bez názvu, 1961,
monotyp, 40,5 x 53,5 cm

Forma – akce, 1985–1988,
serigrafie, 44,6 x 38 cm



aukce – profil 7. 6. 2015 od 13.30 h, Praha, Nová síň



Prostorová plastika, 1975,
sklo hutně tvarované, lepené, 45 x 30 x 10,5 cm

Stéla, 1990,
sklo čiré, hutně tvarované, v. 30 cm

Váza, 1968,
hutně tvarované sklo s barevným jádrem, v. 30 cm



Váza, 1980,
sklo čiré, hutně tvarované, v. 20 cm

Váza, 1972,
sklo modré, hutně tvarované, v. 15,5 cm

Váza, 1970,
sklo čiré, hutně tvarované, v. 19 cm

FRANTIŠEK VÍZNER

František Vízner patřil, mimo jakoukoliv pochybnost, mezi nejvýznamnější sklářské výtvarníky poválečné doby. Mohlo se zdát, že František Vízner je miláčkem Štěstěny – na co sáhl, to se povedlo, kdekoliv působil, tam uspěl.

Dominoval generaci mladých sklářských výtvarníků, kteří československému lisovanému sklu vydobyli věhlas počátkem let šedesátých. Vykouzli nezaměnitelné designy hutního skla z málo kvalitní škrdlovické skloviny koncem šedesátých a počátkem let sedmdesátých. Oslnil čistotou tvarů svých broušených nádob v letech pozdějších.

Nenechme se však mýlit, František Vízner svému „štěstíčku“ hodně napomohl. K mimořádnému výtvarnému talentu mu sudičky navíc nadělily i dar nezměrné péle, houževnatosti a trpělivosti, zaťaté sveřeposti v usilování o dokonalost a přitom pokory před vlastnostmi materiálu a lásku k němu. Nadání umocněné nefalšovanou dřinou.

Jisté je, že jen obtížně by bylo možné nazvat štěstím důvody, které Františka Víznera přivedly na sklářskou dráhu. Narodil se totiž krátce před válkou v předjaří roku 1936 (9.3.1936) do rodiny sedláka hospodářického na 20 hektarech na Mělnicku. Od mala byl veden k tvrdé zemědělské práci a pravděpodobně byl jako jediný syn předurčen k tomu, aby kráček v otcových šlápějích, majitele statku. Být sedlákem a majitelem hospodářství se ale krátce po komunistickém převratu v roce 1948 samo o sobě stalo zločinem. Víznerův otec byl uvězněn, majetek zkonfiskován. Jako syn „kulaka“ mohl Vízner po ukončení základní školy těžko pomýšlet na jakákoliv další studia. V podstatě mohl volit pouze ze dvou dělnických profesí – stát se horníkem, nebo se vyučit sklářem, kterých byl, po odsunu Němců, v zemi nedostatek.

František se tedy vydal do Nového Boru a vyučil se malířem skla. Představa celoživotního malování květin na skleněné vá-

zičky ho však nikterak nepřitahovala, pokračoval tedy ve studiu na sklářské průmyslovce v Železném Brodě a posléze na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. A zde, pod vedením prof. Karla Štipla a doc. Václava Plátka, začala Víznerova hvězdná kariéra sklářského výtvarníka.

V pátém ročníku VŠUP Vízner přijal nabídku budoucího zaměstnání v Technicko-výtvarném středisku v Teplících, nově vzniklém při VJH Obalové a lisované sklo (dříve sklárny Inwald). Za to mu bylo umožněno vytvořit dva vzory lisovaného skla bez jakýchkoliv omezení, doporučení či příkazů.

Uvědomil si, že technologie lisování mu dává velkou svobodu výrazu, není omezen na víceméně rotační tvary dané otáčením sklářské píšťaly a vzhledem k tomu, že má slíbeno výrobu čokoliv, není ani vázán výrobními požadavky na levnější rotační soustružené lisovací formy. Objevil další možnosti lisovaného skla – nádoby nemusí být tenkostěnné, změnou tloušťky skloviny lze dosahovat zajímavých odstínů téže barvy.

Směle proto navrhl hranatou žardiniéru – (Rudolfova huť – model č. 13163) do vyklápečí formy, za kterou následoval hned další neobvyklý tvar (Rudolfova huť – model č. 13162), lidově přezdívaný „oční koupátko“. Oba designy byly velmi příznivě přijaty trhem, František Vízner získává své první ocenění „Dokonalý výrobek“.

Do roku 1967, který je posledním rokem Františka Víznera ve Výtvarném středisku Sklo Unionu vyvzoroval 54 realizovaných návrhů lisovaného skla. Ale Vízner chtěl zkusit něco jiného, zdálo se mu, že mu docházejí nápady a práce na lisovaném skle jej už příliš netěšila. Rád by se byl dostal do Prahy na odbornou aspiranturu na VŠUP, ale narazil na svůj „kuláček původ“, další studium už pro něj možné nebylo.

Stejně jako na začátku jeho kariéry skláře, to co by jen cynik na-

MILÁČEK ŠTĚSTĚNY

zval štěstím – tedy nepřijetí ke studiu aspirantury z politických důvodů – posunulo Františka Víznera v sklářské tvorbě zase dál a výš.

Na podzim roku 1967 přišel Vízner do Škrdlovic na pozici hlavního výtvarníka sklárny. Teprve na huti se začal seznamovat s technologií hutního skla. Škrdlovická sklovina tehdy nebyla nejkvalitnější, k modernizaci hutě došlo až za ředitelování Jaroslava Svobody počátkem 70. let. Neomylně ve šlápějích zakladatele sklárny Emanuela Beránka udělal Vízner z nouze ctnost: „Jsou ve skle bublinky? Dobrá využijme toho a přidejme jich mnohem víc!“. Hned v roce 1968 vytvořil tak jeden z nejúspěšnějších škrdlovických vzorů všech dob – bublinatou vázu (model č. 6823), které dnes přezdíváme „whirpool“. Motiv bublin se pak v mnoha variacích ve Víznerově škrdlovické tvorbě opakuje až do pozdních 80. let, i když v té době už byla škrdlovická sklovina kvalitní. Ale nešlo vždy jen o bubliny.

František Vízner vytvořil pro škrdlovickou sklárnu na 350 realizovaných zaknihovaných a vyráběných vzorů, společně se vzory vytvořenými během sklářských symposií se vyšplhá počet Víznerových škrdlovických kousků vysoko přes čtyři stovky.

Sklářská tvorba Františka Víznera bývá obvykle členěna do tří období.

Prvním je teplické období návrhů lisovaného skla, pak deseti-leté působení ve škrdlovické huti v pozici hlavního výtvarníka a pak přichází už jeho samostatná autorská tvorba v jeho domácí dílně.

Ale jak to bylo s Víznerovým broušeným sklem?

Už na fakultě František Vízner sklo brousil. Na kuličském stroji se z boku pokoušel vybrousit čisté a hladké plochy, zdá se, že vize dokonalých, hladkých a čistých skleněných tvarů jej pronásledovala od mládí. Když navrhoval své lisované vázy ve Vy-

tvárném středisku OBASu v Teplících nemohl se dočkat konce směny, aby mohl zasednout k brusu, který byl u lisovaného skla používán k zarovnávání dýnek, a mohl ze skloviny, kterou získával za menší obnos či láhev rumu od zaměstnanců karlovarské sklárny, vybrušovat své hranolky. Ty pak prodával do obchodu s uměním Dílo na Národní třídě v Praze a jak říkal: „Vydělal jsem 600 Kč a nosil se Prahou jako páv“. Stejně tak ve Škrdlovicích, jakmile „padla“, rozjížděl se Víznerův brusný kotouč. Zde také, počátkem sedmdesátých let, vznikla jeho slavná mísa se špičkou. Víznerův brusický rukopis snadno rozeznávají i laici.

František, jako perfekcionista, stále hledal naprosto dokonalou sklovinu a právě podle jejího druhu a výrobce umíme dnes celkem spolehlivě časově určit období, kdy která jeho věc vznikla. Nebyla to Štěstěna, ale byla to nekonečná trpělivost, nesmírná pracovitost, sedlácká sveřepost a odhodlání, které dovedly Františka Víznera k úspěchu.

Stal se kultovním autorem následujících generací sběratelů českého skla. Mít kompletní sbírku všech lisovaných věcí, které Vízner navrhl je snem každého sklářského fanouška, hutní škrdlovické sklo s jeho signací vzrůstá na ceně o tisíce právě jen díky jeho podpisu, Víznerovu broušenou mísu si může dovolit málokdo, přesto mám kolegy, kteří už pilně žetří.

František Vízner nás opustil 1. července 2011. Neodešel náhle a nečekané, jeho nemoc jej trýznila rok a půl.

Víznerovy skleněné objekty jsou s námi však napořád, jako dar paní Štěstěny nám všem.

Jindřich Pařík

AUKCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ
7. 6. 2015 OD 13.30 H
PRAHA - NOVÁ SÍŇ

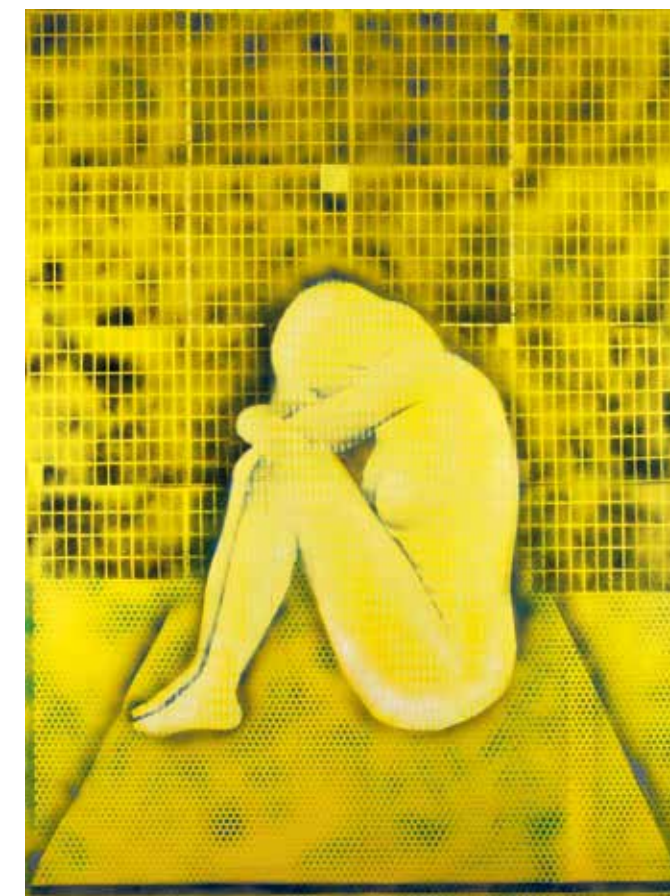


Pravoslav Kotík, Bez názvu, 1962,
olej, plátno, 55 x 46 cm,
vyvolávací cena 130.000,-

Oldřich Smutný, Stromy před barokní zdi, nedatováno,
olej, plátno, 60 x 75 cm,
vyvolávací cena 33.000,-

František Vobecký, Sedící dívka, nedatováno,
pastel, tužka, papír, 45 x 31,5 cm,
vyvolávací cena 6.000,-

Michael Rittstein, Big čtenář, 1977,
olej, písek, juta, gáza, deska, 105 x 130 cm,
vyvolávací cena 170.000,-



Otakar Slavík, Studie "C", 1993 - 1995,
akryl, tuš, papír, sololit, 140 x 100 cm,
vyvolávací cena 120.000,-

Rudolf Němec, Zamyšlená, 1985,
olej, akryl, email, plátno, 195 x 145 cm,
vyvolávací cena 190.000,-

Jiří Načeradský, Biostroje, 1972,
olej, plátno, 58 x 69 cm,
vyvolávací cena 48.000,-

Ota Janeček, Formy, 1962,
olej, papír, 45,1 x 62,7 cm,
vyvolávací cena 54.000,-



Adam Štech, Latté, 2014,
olej, plátno, 145,5 x 120 cm,
vyvolávací cena 89.000,-

Jan Švankmajer, Bez názvu, 2003,
koláž, papír, 41 x 58 cm,
vyvolávací cena 24.000,-

Ivan Ouhel, Jádru, 1999,
olej, plátno, 140 x 170 cm,
vyvolávací cena 110.000,-

Jiří Petrbok, Z cyklu Spermomasky, 1999,
kombinovaná technika, plátno, 45 x 40 cm,
vyvolávací cena 15.000,-

Jan Koblasa, Buddha, 1975,
polychromie, dřevo, v. 49 cm,
vyvolávací cena 55.000,-

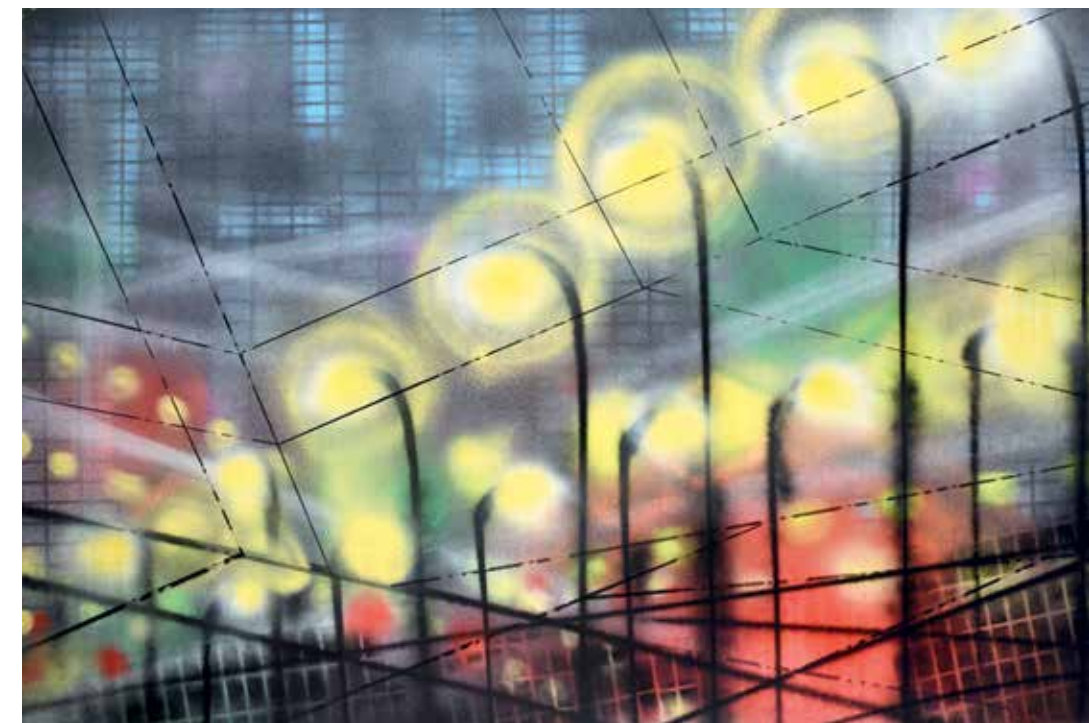


Jakub Janovský, Scull Rider, 2009,
akryl, email, sprej, plátno, 160 x 160 cm,
vyvolávací cena 55.000,-

Vít Soukup, Dorka, 2003,
olej, plátno, 180 x 160 cm,
vyvolávací cena 60.000,-

Richard Konvička, Bez názvu, 1989,
olej, tempera, plátno, 70 x 60 cm,
vyvolávací cena 30.000,-

Michal Čimála, Bez názvu, 2011,
akryl, plátno, 100 x 150 cm,
vyvolávací cena 65.000,-





Tomáš Jetela, Bez názvu, 2013,
kombinovaná technika, plátno, 125 x 200 cm,
vyvolávací cena 55.000,-



Jan Švankmajer, Ušatý kostroun, 2014,
asambláž, 36 x 42 x 57 cm,
vyvolávací cena 160.000,-

Vladimír Věla, Bez názvu, 2015,
akryl, plátno, 80,5 x 60 cm,
vyvolávací cena 39.000,-

Josef Bolf, Bez názvu, 2013,
akvarel, tuš, papír, 32 x 42,5 cm,
vyvolávací cena 18.000,-



WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM



Jan Vytiska, Total Recall, 2012,
akryl, plátno, 140 x 200 cm,
vyvolávací cena 70.000,-

Petr Níkl, Šedá tvář, 2006,
olej, plátno, 155 x 140 cm,
vyvolávací cena 90.000,-

Tomáš Němec, Květina, 2014,
olej, plátno, 100 x 70 cm
vyvolávací cena 39.000,-

AUKCE**FOTOGRAFIE****7. 6. 2015 OD 16.00 H****PRAHA - NOVÁ SÍŇ**

Jiří Hanke, Z cyklu Pohledy z okna mého bytu, 1989,
vintage gelatin silver print, 21 x 31 cm,
vyvolávací cena 20.000,-

Eva Fuková, Dáma z Castillo di San Marco, 1993,
vintage gelatin silver print, 63 x 52 cm,
vyvolávací cena 35.000,-

Alexander Hackenschmied, Maya Deren, nedatováno,
vintage gelatin silver print, 19,2 x 24 cm,
vyvolávací cena 25.000,-

Jan Saudek, Královna, 1991,
c-print, deska, 170 x 120 cm,
vyvolávací cena 40.000,-

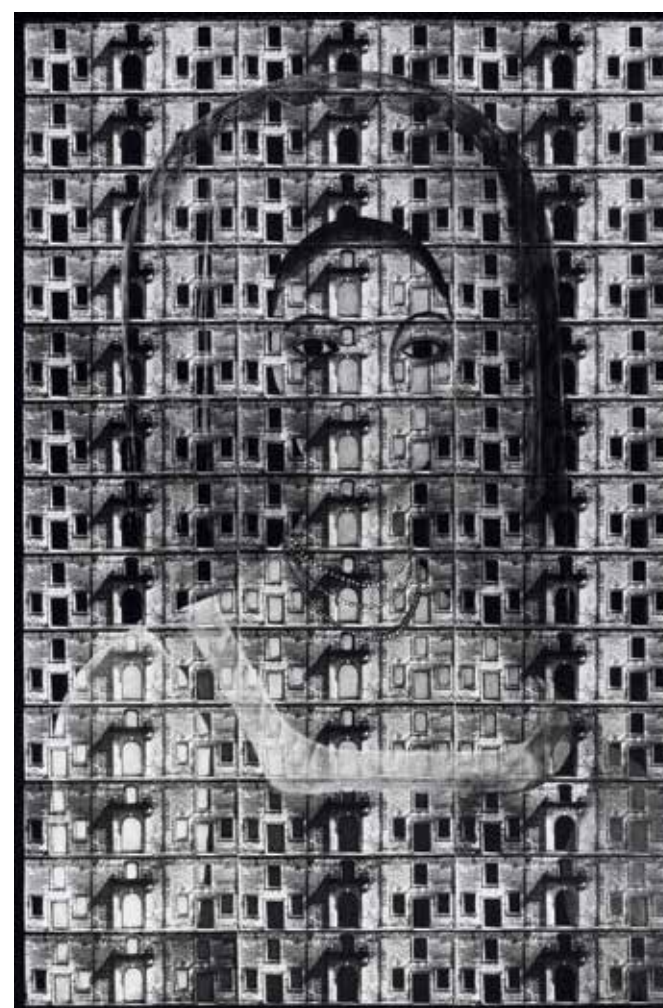


František Dostál, Pražské příběhy, nedatováno,
vintage gelatin silver print, 27 x 37,2 cm,
vyvolávací cena 2.000,-

Eva Fuková, Slaměný profil, 1958,
vintage gelatin silver print, 32,5 x 28 cm,
vyvolávací cena 35.000,-

Gabina Fárová, Klášter ve Valdicích, 1990,
vintage gelatin silver print, 59 x 47 cm,
vyvolávací cena 22.000,-

Veronika Drahotová, Alienation Self, 2004,
c-print, 80 x 100 cm,
vyvolávací cena, 20.000,-

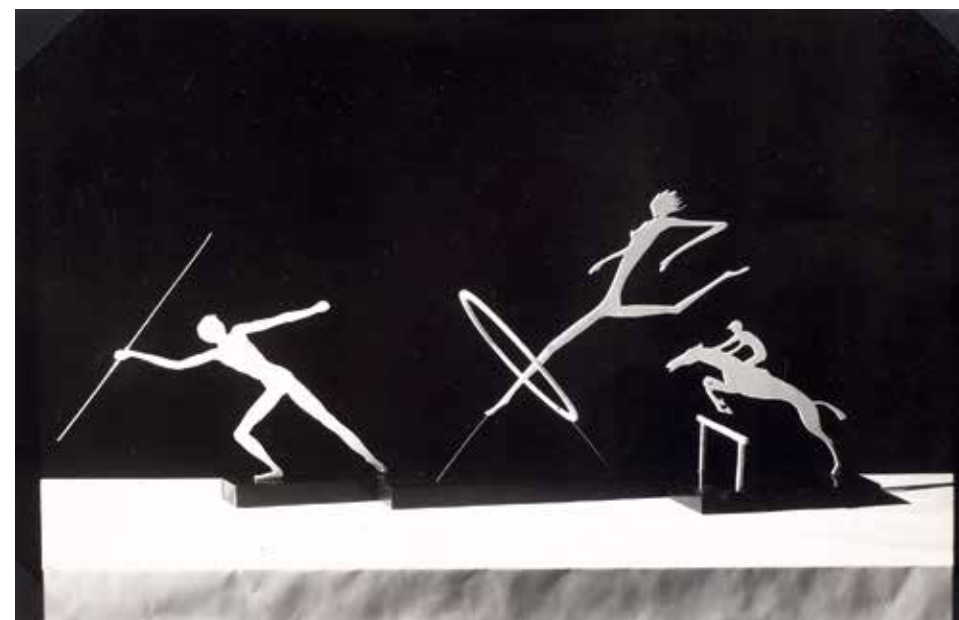
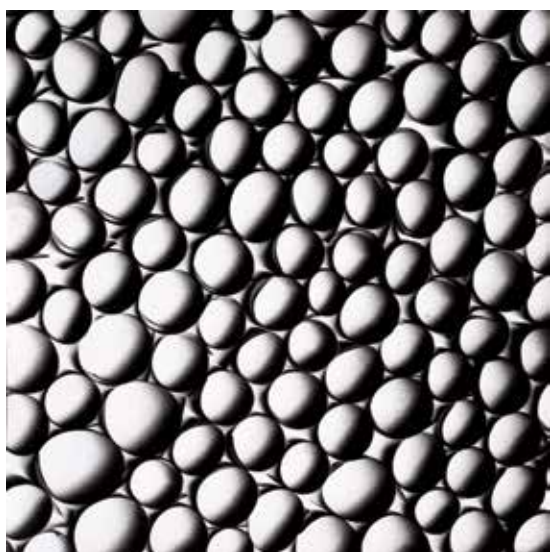


Ladislav Postupa, Jiní jedinci, nedatováno,
vintage gelatin silver print, 30 x 30 cm,
vyvolávací cena 5.000,-

Miloň Novotný, Zlatý chrám v Amritsaru, 1973,
vintage gelatin silver print, 24,3 x 15,5 cm,
vyvolávací cena 12.000,-

Emila Medková, Sv. Šebestián, 1977,
vintage gelatin silver print, 22,7 x 16,8 cm,
vyvolávací cena 8.000,-

Tibor Honty, Kulisy, nedatováno,
lifetime gelatin silver print, 17 x 16 cm,
vyvolávací cena 4.000,-



WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM



František Drtikol, Kompozice, kolem roku 1930,
vintage gelatin silver print, 9 x 14 cm,
vyvolávací cena 18.000,-

Jan Reich, Zátíší, 2008,
vintage gelatin silver print, 30 x 24 cm,
vyvolávací cena 13.000,-

Eva Fuková, Svrchník, 1995,
vintage gelatin silver print, kvaš, koláž, 50,4 x 40,2 cm,
vyvolávací cena 40.000,-



Peter Župník, Vznik začátku, 1993–1997,
vintage gelatin silver print, 28 x 40 cm,
vyvolávací cena 19.000,-

Miroslav Tichý, Bez názvu, 60.–80. léta,
vintage gelatin silver print, 11,3 x 6,6 cm,
vyvolávací cena 5.000,-

Stanislav Tůma, Tvary, 1980,
vintage gelatin silver print, 36,9 x 24,9 cm,
vyvolávací cena 14.000,-

