

Editorial



Vážení čtenáři,

víte, co je to embolofázie? Tak se prý označují „slovní vmetky“ neboli bezobsažné výplně verbálního projevu. Plevel. Značně přebujelý zín: „jakoby“. Psychiatr Cyril Höschl je z tohoto „smogu“ zoufalý a já s ním upřímně a dlouhodobě soucím. Cyril Höschl si zoufá i nad publicistickou obcí pletoucí si stále dokola psychiatrii s psychologii. Já zas ve svém oboru trpím, když slyším, že obrazy jsou „nakreslené“ a nikoliv namalované. Asi by stálo za to, podívat se na zmíněné jazykové příznaky hlouběji. Jedná se o nemohoucnost plynule a smysluplně mluvit, neboť si autor plně nestojí za svým tvrzením? Nebo mu zkrátka chybí bohatší slovní zásoba? Možná se ale jedná o poněkud skrytější až podvědomě bytující freudovský komplex. Možná. To nechám na povolanějších. Řada „jakoby“ úkazů se zjevuje i v jiných sférách. A jak si stojí v „jakoby“ světě výtvarné umění? Různě a relativně. V Holandsku například praktikují státní program na podporu či udržitelnou existenci umělců. V jistých periodách se vykupují jejich práce, končí však v drtivé většině v centrálním deponitáři. Pohled je to smutný. Jejich úroveň se ale často rovná zbytečným vmetkům. Tak to bývá, když tvorba není odrazem vnitřního přesvědčení a umanutí, ale jen coby důkazem k pobírání dalších obnosů. Avšak umělci přeci nemohou vyhynout a nemůže vymizet, být diskutabilní, kontinuita. V podstatě je to jediné důstojné řešení, a to spíše v době příliš zistné a příliš počítající. Vždyť kolik „vmetků“ máme v politice, vztazích, v médiích – kolik jich nalezneme v hudbě, literatuře či filmu. A tak mě, v této poněkud volně asociační úvaze, napadá: Proč vlastně u nás funguje státní podpora pro soukromá divadla či filmy a proč neexistuje pro soukromé galerie a výtvarníky? Jaký je v tom rozdíl? A je to spravedlivé? To máte „jakoby“ vstup ho hospody měli zedníci a už ne instalatéri. Svět je zkrátka mnohdy jen „jakoby“.

Nerušené čtení vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

OBSAH

- 2 **téma**
Černá Matka
- 4 **výlet**
Alfred Kubin
- 8 **archiv**
Arnošt Procházka
- 10 **rozhovor**
Adam Štech
- 18 **objev**
Karel Šebek
- 22 **o díle**
metro Anděl
- 24 **výročí**
Rudolf Steiner
- 25 **kontinuita**
Theodor W. Adorno
- 26 **profil**
Richard Konvička
- 32 **z ateliéru**
Jan Poupě
- 38 **sbírka**
Vše je stále na očích
- 46 **fotografie**
Stanislav Tůma
- 52 **veřejná sbírka**
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
- 62 **aukce-profil**
Jiří Načeradský
- 64 **aukce-profil**
Miloš Koreček
- 66 **aukce-profil**
Václav Menčík
- 68 **aukce**
Výtvarné umění
- 70 **aukce**
Fotografie

revue art

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

Čtp a tisk: Triangl

Titul: Adam Štech, Antikrist, 2014, olej, plátno, 115 x 145 cm /výřez/

téma



foto: archiv



ČERNÁ MATKA

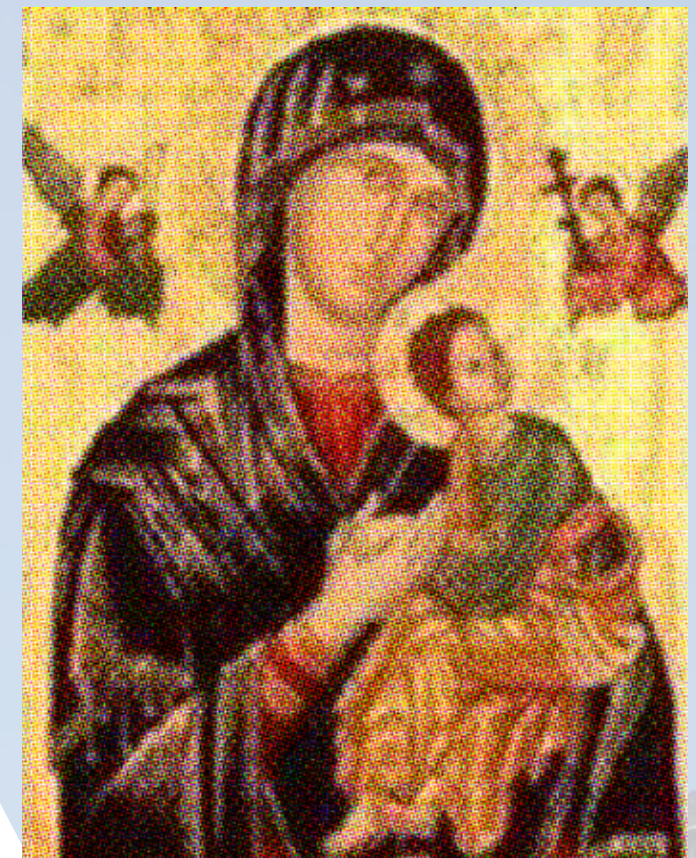
Z královské cesty zmizel na počátku 20. století barokní palác, aby ustoupil modernímu obchodnímu domu. Po jistých obstrukcích zde vyrostla stavba kubistického tvarosloví v podobě, jak ji známe dodnes. Z výše prvního patra shlíží na kolemjdoucí cosi nepatřičného, avšak přitažlivého. V nice za zlatou mříží stojí a ochraňuje svůj prostor nevelká barokní socha, která sem byla přemístěna z původního zbořeného objektu. Tak se setkala křesťanská ikonografie s proudy soudobými – s kubismem, jež nakrátko (1911–13) zazářil zvláště v Praze jako světový architektonický unikát. Dům U Černé Matky boží – tak se nazýval dům barokní a jmenuje se nadále i tento kubistický klenot na rohu Celetné ulice a Ovocného trhu. Podle návrhu Josefa Gočára byl postaven v roce 1912.

V následujícím příběhu se však zaměříme na tradiční sochu Madony s děťátkem, která při bližším pohledu zarazí neobvyklou barevností. Zdobí nároží pozoruhodného domu a působí zde cizorodě nejen svým nepatřičným historismem. Proč je tato Matka boží vlastně černá? Jak takový fakt zapadá do biblické ikonografie? Vysvětlení není zdaleka tak jednoduché, jak se o to naivně pokouší katolické zdroje: dialog: otázka a odpověď, který se objevil na webových stránkách www.katolik.cz. Otázka: „Kamarádka se mě ptala, odkud se vzala černá Madona a já jsem jí nemohla podat dobré informace. Mohli byste mi, prosím, s tímto dotazem pomoci?“ Odpověď: „Černá Madona je vžitý název určitého druhu obrazů, znázornění Panny Marie s Ježíškem. Pravděpodobně nejnámější obraz tohoto druhu je ikona z polského poutního místa Czestochowa. Jedná se obvykle o velmi staré obrazy, na nichž zapracoval „zub času“, proto Mariina tvář a ruce ztmavly, až zčernaly. Svůj vliv také měl kouř z mnoha svíček, které se před těmito obrazy zapalovaly. Protože se obvykle jedná o obrazy, s nimiž se spojuje letitá úcta, snažili se umělci při vytváření kopií zachytit podobu originálu co nejvěrněji, tedy často včetně tmavé barvy tváře a rukou Panny Marie.“

Jak známo, celá řada křesťanských atributů i příběhů pochází z dřívějších, tedy starších kultur než je doba biblická. Zkusme zde v úvodu nastínit jednu z odvážnějších teorií či hypotéz opírajících se převážně o literaturu Ivo Wiesnera. Tedy: Vypělá egyptská civilizace se zjevila náhle a s velkým skokem, pro který obyčejně chybí „logické“ vysvětlení. Kde hledat pramen? Ten nalézají stále četnější nezávislí badatelé v kultuře zmizelé Atlantidy osídlené původně kmenem Dananů (Thuata de Danaan). Ti, po vyhnání dosud migrujícími Toltéky, byli nuceni odejít na Iberský poloostrov, dále do západního Řecka či severní Afriky. Toltékové jako nejagresivnější plemeno Thorásů pak expandovali až do Jižní Ameriky, se kterou jsou dnes spojováni. Všechny kmeny Thorásů (podle bájné? knihy Dhianů) byly vlastně Titány z řeckých bájí. Biblické prameny je nazývají „padlými anděly“. Esoterické prameny navíc staví proti sobě dva póly: Dobro (Bílí Hadi – Danani) a Zlo (Černí Hadi – Toltékové), tedy odvěkou bílou a černou magií: důvod věčného boje. Atlantané nabyli vysoké vědeckotechnické úrovně (ještě před kataklysmatem Země z roku 52 369 před naším letopočtem), avšak jejich hmotný pokrok – mnohem větší než ten dnešní – přicházel na úkor duchovního rozvoje, který stagnoval. Tato společnost se tak stala ateistickou a prospěchářskou, aniž brala v úvahu platnost zákonů daných Stvořitelem. Nevyhnutelný zánik Atlantidy je tedy považován za první kosmický zákon a ztrátu vyššího vědomí všech Thorásů – padlých andělů, což je prý podstata „smrtného hříchu“. Až přibližně před 35 000 lety byla na naši Zemi vysazena rasa Adam Kadmon (tak to nastiňuje slavná H. P. Blavatská, která údajně měla k dispozici tibetské – především tzv. Bonnské texty). Příchod nového lidstva (Adam Kadmon) nesl v sobě novou karmu, jak o tom praví legendární Kniha Dzyanů.

V ní bývalý aiolský král Issor, kterému později dali Egyptané jméno Ús-iri (Sluneční oko) a Řekové Osiris, pojmul za manželku daňskou královnu černé pleti jménem Isis, Egyptany uctívanou jako Éset a Řeky jako Isida (Issor a Isida jsou považováni za poslední královský pár z tzv. Božských Hadů). Po nich se ujímá vlády jejich syn Óros (egyptský Hór), který poráží atlantského Tyfóna, spojuje starodávnou Lýbii s Egyptem v jednu říši a zakládá dynastii Sokolů. Asi 400 let před příchodem kataklysmatu přichází do Egypta skupina vyhnaných atlantských mágů-kněží-vědců odmítajících ateismus i metody agresivní černé magie. (Atlantida zanikla podle některých propočtů při kataklysmatu způsobeném vesmírnou kolizí v roce 9 564 před naším letopočtem). Tito zde noví zsvícenci nechali postavit v Gíze Sfingu a pyramidu, pod kterými schovali vlastní řísemné vědomosti. Tuto skupinu příchozích vedl Thowt (egyptsky Džehuti nebo Tehuti), pro helénskou kulturu Thot, kterého Řekové zas nazývali Hermes. Potud Weisnerovy velkolepé úvahy a fakta podepřená závěry publikovanými v jeho četných knihách.

Řada egyptských textů, například Kniha mrtvých, soudí, že počátek dynastické říše souvisí právě s vládou posledního božského královského páru Úsira a Éset (řecky Osiris a Isis); keltské či liturgické kmeny je pak vzývají coby Issora a Isidu – Černou Pannu.



Isida, ve své podobě zřejmě zidealizovaná dle náležitých dobových kánonů jako krásná mladá žena černé barvy kůže bývá nazývána Černou Pannou Isidou. Galská verze Isidy je zpodobňována také jako bohyně Hespera stojící na půlměsíci a kolem hlavy má 7 hvězd - odkazují k sedmi hvězdné soustavě Plejád. S podobnou soškou vydávanou za Marii Nazaretskou se můžeme setkat i na našem území (Hostýn), častěji ve Francii (Chartrés). O tom ještě později.

Černá barva je barvou počátku stanoucího před světlem a je v úhrnu i směsicí všech barev. Starověké jméno pro Egypt bylo Al-Kemi, což znamenalo „Černá země“. Zde se pěstovala posvátná věda, již se pak dostalo arabského názvu al-chymia a černá počáteční hmota (prima materia), východisko alchymistů, byla známa jako „černá panna“. Černá barva tedy jako základní pravda, barva, hmota a její věčný symbol.

Isida, jako univerzální bohyně, mívá na svých zpodobeních hlavu korunovanou slunečním kotoučem (později se proměnil ve svatozář) vklíněný mezi rohy (později půlměsíc) v rukách drží hůl a anch (známý jako předmět - symbol života, spíše však jako klíč k zsvícení do nového života). Při jejich svatyních bývala „nilská“ voda – bazén pro očistu (mořská bývala vnímána jako „nečistá“). Isida byla nejvíce vzývána jako bohyně kouzel, lásky, erotiky, léčitelství a moudrosti (byla personifikací trůnu, na jejímž klíně seděl faraon) a také stála v čele alexandrijské knihovny. Mnohdy bývala rovněž zobrazována jak kojí svého syna Hóra, jenž jí v dospělosti pomohl najít a oživit zavražděného a rozsápaného manžela – otce Osirise (analogie předobrazu křesťanství je evidentní). Kult Isidy antika převzala včetně helénismu mísícího otevřeněji různá náboženství. S příchodem a zestátněním křesťanství (323) se však časy mění. Poslední chrám zsvícený Isis, který se nalézal na ostrově Fílai byl uzavřen roku 595 – tedy až dvě století po oficiálním zákazu pohanských mysterijních kultů, který byl nařízen císařem Theodosiem v roce 392. Rok před tím zfanatizovaný dav rozbořil alexandrijské Serapion a vědecké středisko Múseion.

Tradice a síla Černé Matky si přes zákazy nacházela místo nadále i ve středověku. Gotické katedrály byly stavěny na místech Isidiných svatyní, které bývaly lokalizovány starými Druidy tam, kde se nalézaly tzv. telurické energie (magnetické, kosmické), které vznikají pohybem vod a posuvem půdy, tedy tam, kde je „Země živá“. Ostatně podle záhadného hermetika Fulcanelliho (Tajemství katedrál, Paříž 1926) je Černá Matka v každé kryptě či suterénu francouzských katedrál. Tajemství Isis však musí prý být v dnešní době utajené. Jednoho dne však... Černá Matka reprezentuje ženské prvky – zemi, tmu, telurické síly, které tečou od ní směrem vzhůru až k podlaze katedrály. Mužské energie jsou čerpány z otcovské oblohy pomocí obřích věží katedrály. Tyto věže fungují jako sbírající zesilovače mužských energií a přenášejí ji směrem dolů k podlaze katedrály. Obě síly pak začnou společně rezonovat a přenášejí jemně síly do prostoru.

V novém věku Isis stále existuje a promítá se snad do všech esoterních směrů. Její jméno dokonce nese základní teosofická a duchovní kniha Odhalená Isis (1877) nebo různá periodika – u nás časopis vydávaný mezi válkami Otakarem Griesem, jedním z klíčových hermetiků. Vedle těchto nepokrytých egyptských inspirací zná veřejnost spíše onu převlečenou (převtělenou) Isis coby Černou Matku. Nejvíce je jich ve Francii (není náhodou, že Napoleon byl Egyptem tak přitahován). V Čechách se v posledních letech improvizace mapují a zatím se ví, že nějaké zbyly na těchto místech: Bor u Tachova, Kadaň, Rumburk, Praha, Fulnek, Mikulov, Kosmonosy, Jiřetín pod Jedlovou, Římov, Dub nad Moravou, Hejnice, Brno, Doksy, Český Krumlov, Břežnice, Roudnice, okolí Slavonic, Slaný, Hnanice. A Praha: Dům U Černé Matky boží.

Radan Wagner



foto: archiv

ALFRED KUBIN

Šumava

„Protáhlé mohutné lesnaté pohoří, od pradávna nazývané Šumava, tvoří nedílný celek se svou bavorskou částí. Přestože už po celý lidský věk bydlím na jeho svazích, osud dopustil, že jsem teprve v zralém věku poznal tyto hluboké lesy, přerušované pouze močály a hubenými loukami, a naučil se chápat jejich kouzlo. Od té doby vím, že tato často zasmušilá a lidmi chudobná krajina je pravou vlastí mé duše, že v ní tkví nejhlubší kořeny mé bytosti. Toto vědomí mě nyní naplňuje zcela a bezesbytku, a s neodolatelnou silou mě to rok co rok do této země táhne. Tak musily vzniknout i tyto listy, které divákovi mají tlumočit některé dojmy ze zákoutí pro mě tak významného; musím však své přátele poprosit, aby nezkoušeli každé slovo a každou čáru na lékárnických vážkách, pokud jde o jejich reálný obsah. Jestliže to tak nebylo, mohlo to přesto tak být,“ těmito slovy je uveden cyklus Fantazie ze Šumavy – album 35 litografických listů s ručně psanými texty. Autorem souboru je Alfred Kubin (1877 – 1959), tajemný rakouský literát a kreslíř s českými kořeny i místní působností. Místa, kde u nás pobýval, kam putoval a co vnímal, lze dodnes nacházet a vnímat. Kubinovy stopy a tvůrčí rezonanci lze při troše fantazie vypátrat dodnes. Sám autor černobílých magických kreseb připomíná: „Můj snový svět je stejně reálný jako vaše skutečnost. Základem, z něhož vyrůstá, je intenzivní citění přírody. Ale neobkresluji ji...“. Jeho výjevy jsou výsledkem prolínání okolní reality a snové imaginace živé mytickým světem lidových bájí, legend a pověstí (Pokleslé lidové romány s květnatou fantastikou s překvapivými dějovými zvraty i drsnými efekty - tedy svět nevázaný, zábavný a pobaveně si dovolující nedovolené). Říše démonů, fantomů a upírů, směsice fauny a flory, ženského elementu („Žena je bytí, samec je stávání“, jak hlásal divý Ladislav Klíma; vždyť věčnost a smrt jsou ženského rodu a objetí ženy je vykoupením i objetím věčnosti a smrti), země a vesmíru... hrůza strašidelných pohádek, vize vábících mrtvol, kostlivců a zrud se zde stávají součástí naší existence. Také však probleskující pitvornost a humor jsou přítomny, tak jak to známe i u Kubinova současníka Josefa Váchala. Kubin je však stravován intenzivnějšími hlubokými propady a otřesy, s kterými se vyrovnává osobní tvůrčí mytologií i snahou o řádný obyčejný život. Tušený mysticismus i hlášený ateismus se zde v básnivém uchopení sblížuje s některými osobnostmi evropské moderny. Mezi jeho bližní či přátelé patří Odilon Redon, Paul Klee, Vasily Kandinsky, Franz Marc, August Macke či Hans Arp. S nimi se také od roku 1911, jako člen legendární skupiny Der Blaue Reiter, účastní uměleckého života.

Ale vraťme se, pro pochopení Kubinovy duše, zpět proti proudu času. Narodil se v Litoměřicích, kde prožil první dva roky. O deset let později umírá jeho matka. Na jejím hrobě se soužený syn pokouší o sebevraždu. Roku 1904 vstupuje do jeho života další žena – zámožná vdova, s níž uzavírá sňatek, a v roce 1906 se stěhuje z Mnichova do Horních Rakous, kde zakoupili zámek v Zwickledtu u Wernsteinu. Hmotně zajištěn se plně soustřeďuje na práci a dokončuje „geniální rané dílo“ rámované lety 1898 – 1908 (reprodukované kresby v prodávaných albech). Období vrcholů záračnou, ale navždy jedinou knihou, kterou Kubin napsal a ilustroval v roce 1907, zajat horečnatým (zá)chvatem po smrti milovaného otce. Za dvanáct týdnů se tak doslova zjevilo světoznámé dílo (již dokonce zfilmované a realizované v ponurém Mostě i zámeckém Českém Krumlově) nazvané Die andere Seite / Druhá či jiná strana, do češtiny v prvním vydání v roce 1947, přeloženo poněkud nepřesným titulem Země snivců. Tento román je považován za předobraz či inspiraci Zámku Franze Kafky, rodícího se až v letech 1917 – 22 (pozoruhodné je, že Kubinův otec byl zeměměřičem a hlavní postavou Kafkova Zámku je rovněž zeměměřič K.). Je známo, že Kubinovo dílo Kafka četl a s autorem se osobně vídal, jak o tom svědčí jeho zápisky po prvním setkání z 26. září 1911: „Řeč byla hlavně o zácpě a projímadlech. Kubin mi doporučil prostředek jménem Regulín, rozdrčené řasy, které ve střevě zbytní a roztřesou je, působí tedy mechanicky, na rozdíl od nezdravého chemického působení jiných projímadel... Kubin ještě na rozloučenou volal: 'Regulín!'. Inu, když se dva géniové sejdou, ví „své“, a mohou řešit spíše takto zatvrzelé profánní téma.

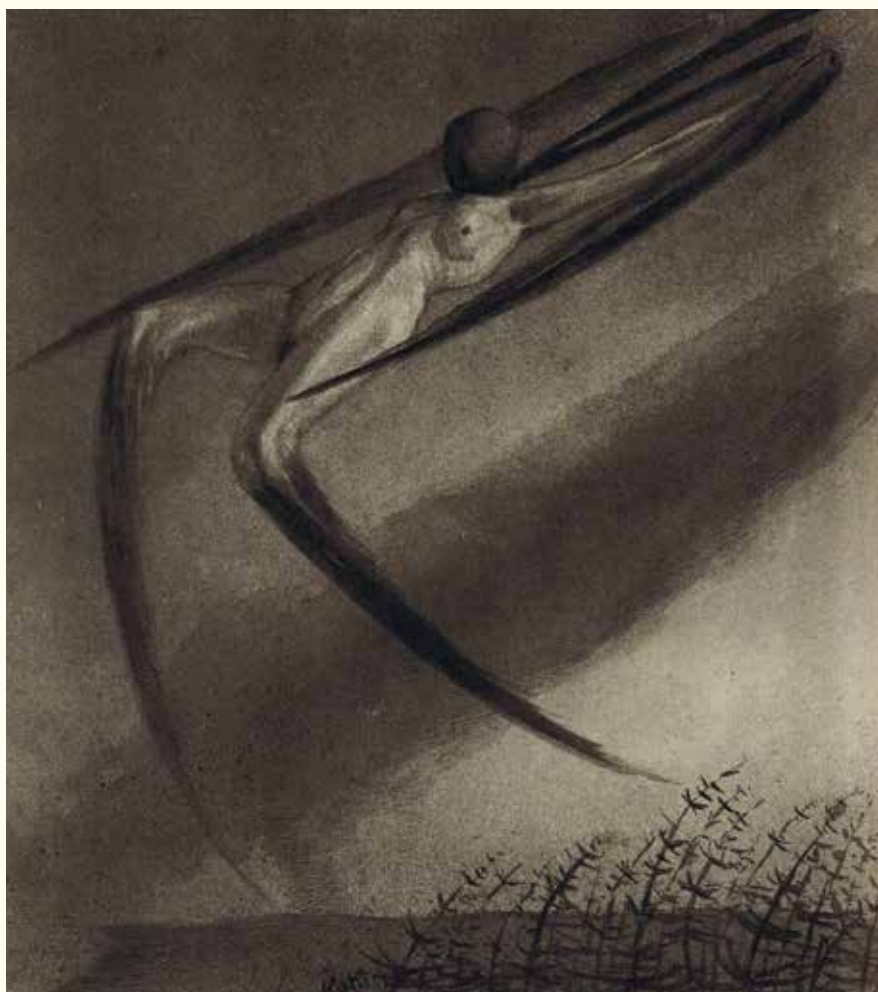
Kubin však nadále jen výjimečně opouští domovskou tvrz z 12. století. Občas zajíždí do Prahy nebo na Mníšek k rodině malíře Willy Nowaka. Z našich umělců obdivuje samozřejmě Váchala, ale i Alše, Schwaigera, Kotíka, Sychru, Boudu, Ladu, Wachsmana, Zrzavého, Tichého, Purkyně, Návratila. Bytostně však i přes mezinárodní kontakty a aktivity (například jeho první výstava v Čechách v Rudolfinu roku 1924 či německá v desavském Bauhausu v roce 1932) potřeboval být osamocen. Místo ze současného umění čerpal ze svých venkovských vizí „vymyšlených, ale pravdivých.“

Na počátku třicátých let se Kubin zamiloval do Šumavy. Každoročně se sem vracel v teplých měsících v letech 1933–1940. Mimořádně vzdělaný a sečtělý podivínský osamělec zde hledal cestu do vlastního nitra i lůna všeobjímající jednoty. Putoval hustými porosty, psal, vedl čilou korespondenci a kreslil. Objevené výjevy neskicoval, ale ukládal do paměti, která se v černých tušových šrafurách prolínala se snovými i bdělými vizemi. Byl fascinován i zraňován fenoménem smrti, zmaru a pomíjivosti. Vlastní tvorbou těmito tísňmi čelil a unikl s pokorou a vytrvalostí. Filozofie Schopenhauera („Ve snech se odhaluje hluboká jednota lidského života, která mu jinak uniká; sny jsou instinktivní obranou, bez níž člověk hyne.“) a Nietzscheho, také však svět zdejšího všedního společenství mu dával sílu. Jih jej nelákal (Itálii moc „nemusel“), spříznění nalezl v melancholických lesích a odlehlých usedlostech. Na dochovaných fotografiích vypadá tento „čaroděj z Zwickledtu“ jako venkovský strejda v ošoupaných šatech s rádiovkou na hlavě. Má zasněný výraz prozrazující širý vnitřní svět; lékař by však řekl, že máme co dočinění s neurotikem, který se musí moc snažit, aby udržel své deprese, fobie a halucinační stavy v rovnováze s „normální“ existencí. (Čím více se oddával iracionálním mocnostem života, tím víc usiloval o nějaký řád, o který se mohl opřít). Kafka jej popisuje takto: „Kubin sám: velmi silná, ale poněkud jednotvárně



Kubin – Haus, Zwickledt

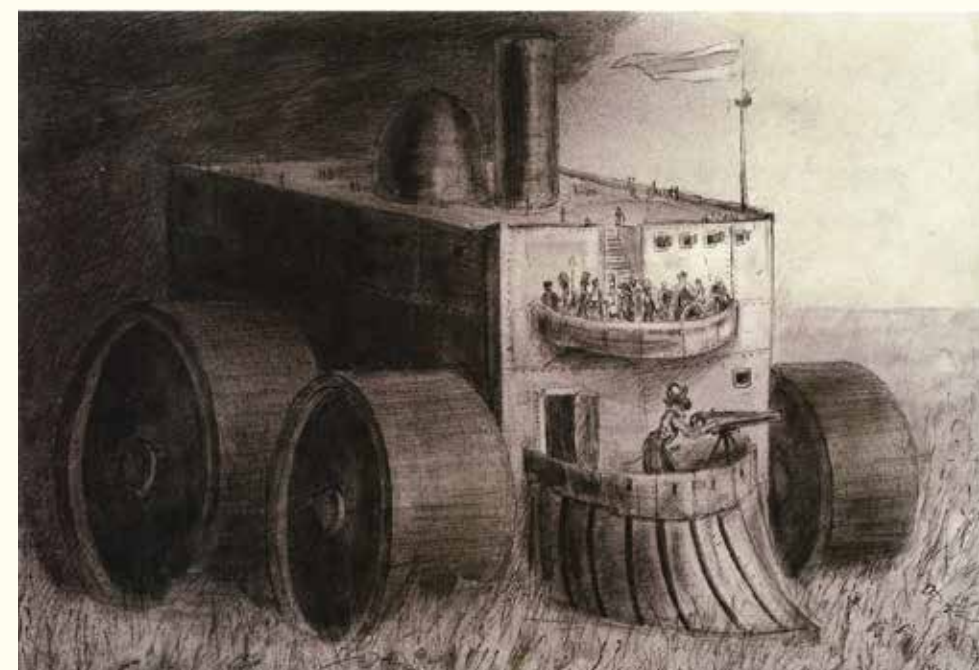




se pohybující tvář... Vypadá rozličně stár, velký a silný, podle toho, jak sedí, jak vstává, má-li oblek nebo převlečník. Nažloutlá tvář, hladce přes lebku scísnuté sporé vlasy, čas od času povzbuzující třpyt v očích."

Kubin se vydával na dlouhé pěší túry se svou ženou nebo sám s rozzechvělou duší. Na Šumavě rád pobýval především ve Stožci, ale i na Kubově huti s dobrým přístupem na Boubín či Pažení. Jindy zas pobýval na Zátóni, v Kunžvartu nebo v Bučině – nejvýše položené šumavské vesnici. „Pan profesor“, jak byl místními oslovován, byl v té době již věhlasným umělcem, o jehož slávě však zdejší neměli ponětí. V ubytovacích nárocích zůstával skromný a nenápadný. Podzim a zimu trávil doma v Zwicklentu, v sedmdesát kilometrů vzdálené rakouské vesničce. (Zde je dnes veřejnosti přístupné Kubin-Haus-Museum).

Zaměříme se v krátkosti ještě na prameny Kubinova „světonázoru“, který se obecně vykládá jako ateistický – až sarkasticky bezbožný. Domnívám se, že tomu tak není. Vezměme si jeho mistrovské dílo Země snivců; četná podobenství i podobnosti s duchovními zdroji nemohou být náhodná. Ostatně, sám autor připouští, že obsah byl „nadiktován“ podvědomím a to v době, kdy Sigmund Freud publikuje svůj zásadní a dalekosáhlý Výklad snů. Také Kubinovy tři styčné body s umělci v Čechách stojí za opětné připomenutí: vizionář Josef Váchal, mistr řízeného snu Gustav Meyrink a hlubinný Franz Kafka. Přesto jsem nikde nenarazil na nabízející se srovnání (kromě Kafkova pozdějšího Zámku). Tedy konkrétně: v Země snivců se vydává hlavní postava: umělec – ilustrátor s milovanou manželkou do zaslíbené země ležící kdesi v Asii, do nového státu zavrhuujícího pokrok a „nové věci“, do omšele záhadného města jménem Perla s vládcem Paterou žijícím na zámku (z latinského slova pater označujícího laskavého



i strašlivého nedostupného otce). Na jeho pozvání se umělec – poutník (Kubin) usazuje v prostředí s podivnými byrokratickými poměry. Vypravěč příběhu se po vstupním nadšení marně snaží proniknout na zámek – k Paterovi (bývalému příteli a spolužáku, který pohádkově zbohatnul a tuto zemi založil). V přísně izolovaném území časem vypukla spavá nemoc rychle se šířící mezi obyvatelstvem a tak životu začínají dominovat zdravá zvířata. Mizí však stromy, tráva je spásána, blíží se konec říše, nastává rozvrát, konečný rozpad.

Země snivců končí těmito slovy: „Když jsem se pak znovu odvážil vejít do života, poznal jsem, že bůh má jenom poloviční moc. O věci velké i nejnepatrnější se dělí s odpůrcem, který mu usiluje o život. Odpudivé a přitažlivé síly, póly země se svými proudy, střídání ročních dob, den a noc, černá a bílá... Opravdové peklo spočívá v tom, že tato paradoxní dvojí hra pokračuje v nás. Láska sama má těžisko mezi kloakami a latrínami. Vznesené situace mohou propadnout směšnosti, potupě, ironii. Stvořitel je bytost obojaká.“ Obojaký je i Kubinův vnitřní svět. Vezměme si, nejen názvem příbuzný, zásadní duchovní text Píseň o perle. Jako součást Skutků Tomášových, sepsaných patrně koncem 2. století, patří k tzv. novozákonním apokryfům apoštolské doby; křesťanskou církví byl ale odsunut, neboť neodpovídal „potřebám a záměrům“ uznávaným (kanonizovaným) knihám Bible. Byl totiž příliš individualistický, samospasitelný, osobně gnostický a nepotřeboval tedy ke spáse „nepostradatelnou“ instituci církve. Tomášovo vyprávění zahrnuje jeho misionářskou cestu do Indie, kde nakonec zemřel jako mučedník. V poetické zkratce blízké intuitivnímu buddhismu (ke kterému v jisté době Kubin také inklinoval) se vypráví tento příběh: Syn je vyslán královskými rodiči na cestu do Egypta, kde má nalézt perlu (symbolizující poznání), hlídanou drakem. Když jinoch v cíli oblékne místní šat, dá se do služeb zdejšího krále a zapomene na původní účel své cesty. Pod tíhou opulentních pokrmů upadne do „tvrdého spánku“ (zapomnění). Rodiče synův poklesek vycítí a dopisem jej žádají o procitnutí, perlu a navrácení. Chlapec tak učiní (draka uspal opakováním otcova jména), upomene si na svůj šat a veden světlem na konci cesty zpět, uzřel jak v zrcadle sám sebe, nabyt však navrácenou ctí a poznáním. Oblékl si nabídnutý šat, přenesen byl do pokojné země – a v otcovské záři poznal sám sebe s nalezenou perlou. O tomto gnostickém příběhu (cestě poznání a zasvěcení) zpíval si tedy uvězněný Tomáš v daleké Indii.

Píseň o perle, stejně jako Země snivců nabízí motiv zábran a překážek na cestě k cíli, také únik z dějin, relativizaci vnějšku, nalezení vlastní božské podstaty. Největší překážkou je nevědomost, spánek zapomnění, duchovní opilost - dnes bychom řekli odcizení, ztráta identity, směru či smyslu existence. Kubin se nejen svým románem jeví jako skrytý, ale vědomý esoterik (přitahován spíše černou magií) a vzhlízející gnostik (s jeho nihilismem i s božskou jiskrou naděje), chápeme-li gnózi jako svérázný pokus o překonání náboženství cestou osobního znáboženštění určitých filozofických otázek a životních východisek. Zakoušená existence se zkrátka nedá vtěsnat do logické konstrukce.

Alfred Kubin (1877–1959) se narodil v Litoměřicích. Rodina se v roce 1879 stěhuje do Salcburku. Mladý umělec studuje německé soukromé školy, zůstává však spíše samoukem a začíná vystavovat. Podniká cesty do Francie a Itálie. V roce 1908 napsal fantastický román s četnými ilustracemi pod názvem Země snivců, který je považován za předobraz Kafkova Zámku (česky vyšlo v roce 1947). Řadí se k středoevropskému expresionismu a ohlašovatelům surrealismu. Po seznámení s Franzem Marcem a Paulem Klee se stává v roce 1911 členem skupiny Der Blaue Reiter. Jeho dílo je představeno v Mnichově, Praze či Vídní. Ilustruje Poea, Dostojevského, Hoffmanna, Strindberga, Nezvala a řadu dalších knih. Ve dvacátých letech vychází stále více jeho grafických alb. V roce 1935 vzniká cyklus Fantazie ze Šumavy.

Radan Wagner

archiv



ARNOŠT PROCHÁZKA JEŠTĚ JEDNOU A NAPOSLEDY KUBISMUS

Tak jako v jiných lidských či společenských oborech, i v umění prochází osobní souznění neustálými proměnami pohybujícími se často mezi protilehlými póly. Rok 1914 v mnohém signalizoval zlomový okamžik hlavní vývojové cesty. Měnil se duch (obsah), styl (forma), posunoval se i světonázor (vkus) od tendencí idealistických (romantismus, symbolismus, secese) k více materialistickým (klasicismus, realismus, kubismus). Nebo řekněme, že těžiště pozornosti a témata inspirace se přesouvaly od seversky chmurného subjektivismu (Munch) k jižansky přítakávajícímu objektivismu (Picasso). A s tímto obratem měla starší generace problém. Následující historický text dokládá takové názorové střety a proměny filozofické i estetické. Jeho

autorem je mimořádný Arnošt Procházka (1869–1925), který v letech 1894–1925 vydával prestižní *Moderní revue* zaměřenou na české i světové osobnosti generace devadesátých let na poli výtvarného umění či literatury. Po slavné pražské výstavě Edvarda Muncha v roce 1905, otevírá v únoru roku 1914 SVU Mánes v pavilonu pod Kinského zahradou výstavu *Moderní umění* vybranou pařížským básníkem Mercereauem (Delauney, Dufy, Brancusi, Mondrian a další; z domácích byli poctěni například Kubín, Kubišta, Špála nebo Čapek). Posledně jmenovaný byl hlavním iniciátorem této výstavy, což paradoxně přispělo k jeho vyloučení z Mánesa ještě v témže roce. V následujících řádcích z roku 1914 se dočtete recenzi či kri-

tický esej z pera dekadentního symbolisty Arnošta Procházky, který přetiskujeme v původním znění z jeho knihy *Rozhovory* s knihami, obrazy i lidmi vydané v roce 1916.

Alexandre Mercereau sestavil pod heslem *Moderní umění* výbor zahraničního umění, zvaného – více méně vhodně – kubismem, doplnil cizí výtvarníky několika českými kubisty, měl přednášku o tomto umění a napsal úvod k výstavnímu katalogu, jež zakončil nadějí, že vystavená díla „zajímavějšího se a svědomitého diváka přesvědčí svojí vlastní silou a že „naleznou v elitě hluboký ohlas“. Nuže, mne vystavená díla nepřesvědčila svou silou, žel! tož nejsem ani svědomitý divák, a nezanechala ve mně ohlasu leč směšného a svévolného, dvakrát žel! tedy ani mezi elitu nenáležím. Nemám vlastně, co bych řekl nového o této expozici, mohl bych klidně mlčet, neboť kubistické výstavy stále a stále jsou stejně jednotvárně bědné. Ale když jsem četl u Mercereaua, že tato tvorba je „rozšířením a rozmnožením obvyklého způsobu vidění“ a že se snaží „vyjádřit v souhlase s tradicí svého umění všechny živé síly“, přinášeje „harmonický rytmus“, „vnitřní hodnoty“ a „novou živoucí krásu našeho moderního lidství“, že „co bylo vrcholem, je již jen patou, na níž se zvedá pomník nový“, nemohu, znaje, jak cizí hlas u nás vždy připadá nepochybně autoritativním, neopakovat, že tyto malby a plastiky jsou prostě mimo všechny možnosti a proti všem možnostem (a nikoli pouze tradičním zákonům a řádům) výtvarného umění. Nestavěj, at si říká, kdo chce, co chce, na základech, vybudovaných věky velikého umění výtvarného, netvoří z daného světa. Opisuje-li malířský genrista anekdotu z denního života naivně naturalisticky, kubisté na svých „Kuchyních“, „Sběračích dříví“, „Ženách čerpajících vodu“ a přečetných zátiších opisují také jenom anekdoty ze všedního dne, ale dodávají jim strojené závažnosti umělé skombinovanou formou-neformou. Klamou tak obecnost a šálí – jsou-li upřímní – sebe domněnkou, že „na jediné ploše“, podávají „sto stránek, tisíc různých harmonií námětu se všemi jeho plochami a jejich vztahy mezi sebou a okolím“, že předvádějí „v omezeném prostoru sta prostorů a stadií“, jak horuje Mercereau: kterak vypadá jejich „přeformování hrou pohnutí“, ukazují každý jejich „obraz“, ale eklatantně možno to zřítí na portrétu Diega M. Rivery, poněvadž uchovává ještě zdání lidského tvora, i lze tady přímo hmatat zúmyslný deformační postup malířův, který podává groteskní ošklebu, namlouvaje sobě i jiným, že podává celého člověka v jeho plnosti. Tady přímo září všechna tradičnost a samovolnost, všechna teoretická zanedbnost a slepota „nového umění“. Vedle ní taková „Negryně“ (jaká líbá čeština!) Marie Vasiljevové je prostě masopustní šprým, jenž může překonati jenom „Hlava“ Josefa Čapka: je, rozumí se, našišato přeformována a do ostrých hran sřezána, půlka má hlavu modrou, co druhá je bílá, nos mezi nimi kvete na půl červeně a na půl hnědě. K ní se druží jako důstojný protějšek jeho „Hlava ženy“. Tento výběr Mercereauův prokazuje zřetelně, že člověk může psát zajímavé a moudré články lite-



rární, ale k malířství že vztahy naprosto zcestné. Stále honosivě hovoří kubisté o naturrealistické, svéprávné, absolutní formě (podobně jako v hudbě), - proč tedy týrají lidské podoby, lesy, města, proč svou absolutní formou nevytvářejí také absolutních komposicí? Proč berou stále prvky z pohrnané přírody a mrzačí je nestoudně, když mohou dělat absolutní komposice? Jsou také zastoupeny. Američan P. H. Bruce vystavuje dvě rozměrná plátna, posetá barevnými plochami, velmi pestrými a svítivými, pro jejichž celkovou spojitost – aspoň pro můj nezvrhlý zrak, neboť kubismus předpokládá a vyžaduje, pokud je upřímný a ne pustá blague, zvrhlého zraku, - není nikde v přírodě vzor: nekopírují ničeho, jsou zcela autonomní, ale ovšem ne více než leda vzorníky barev. K nim se druží tři „Obrazy“ Pierra Mondriana, předvádějící žluté a šedé plochy čtverečků a obdélníků: nechceme-li mysliti na omšelou a rozpukanou zed, máme před sebou zase absolutní výtvar kubistický, jenž se obrátil k přírodě zády a vzešel sám ze sebe, čili – nicotu. Dejte k tomu ještě „Slunce č. 1“ a „Umění prostoru“ Roberta Delaunaye, což jsou „kontrasty simultánních barev“ v podobě pestře pruhovaných kruhů, a máme hlavní díla, kde kubismus došel plně autonomie tvárné a výrazové. Kde na výstavě je zachována lidská podoba „konvenčně“ jako „Hlava mladé dívky“ Andrého Lhota nebo „Portrait muže“ Wacława Zawadowského, byl jí dán výraz kreténství. Jsou ovšem na expozici také snesitelné věci, jako „Banány“ Jeana Marchanda, v plastice pak obě „Masky“ a „Medaillon“ Julia Gonzalesa – proti nim však se tyčí takové nestoudnosti jako plastiky Alexandra Aršipenka, z nichž „Cirkus Medrano“ jenom lidi s rybí krví může nesváděti, by do něho koplí jako do pouťového vtípu, který se opovažuje požadovati, by byl brán vážně jako umělecký výtvar. K Rusovi se pojí družně Rumun Konstantin Bracusi, a věru těžko říci, který z nich zasluhuje první ceny za své výtvarnické ukrutnosti, které již ani nebudí smích svou ničemností. Bylo by hříchem, zamlčet z Čechů oleje Otokara Kubína, budící hrůzu svou nechutností, a plátna Bohumila Kubišty, jenž zmučil sv. Šebestiána svou malbou děsněji, než zlí pohané mu učinili za živa. Zajímavý poznatek: cizí kubisté téměř vesměs planou jasnými, ohnivými barvami, vejdete-li na práh velké výstavní místnosti a hledíte-li s něho, je váš zrak zaplaven radostným přívalem svěžích a rušných barev, jež samy o sobě zpívají, - ale čeští kubisté si libují v mrtvých, pohaslých tónech, že je vám, jako byste s hýřivého slunce vešli do šeré kobky. Ovšem, konec konců, co zpomohou planoucí barvy, když jsou nesený na šerednosti a ohavy bez jména a přípustnosti... „Světový výbor“ z kubismu je stejně nulný a pustý co do umělecké hodnoty a přínosu nových pozitivních kvalit a možností výtvarného umění, jako byly všechny dosavadní menší výstavy nejnovější módy ve výtvarném umění.

Arnošt Procházka, 1914



Adam Štech

Rekonstrukce současnosti

foto: pohled do ateliéru Adama Štecha, 2015



Hitler, 2013,
kombinovaná technika, plátno, 180 x 200 cm

Adam Štech (1980) studoval pražskou AVU v ateliérech Jiřího Sopka a Vladimíra Skrepla v letech 2001 – 08. Již v roce 2011 se stal laureátem Ceny kritiky za mladou malbu a od té doby si jeho tvorba vehementně říká o pozornost. V souvislosti s tímto projevem a tvorbou jemu podobně zaměřených generačních soupeřů se objevuje souhrnný termín: neo-moderní malba. Takto se dnes konfrontuje s odkazem ismů první poloviny 20. století – je nevyzpytatelnou kombinátořikou. Je dalším krokem následujícím po jakémsi bodu nula – po všedním, zpravidla „fotografickém“ realismu posledních let. Práce nově příchozích nabývají na dramatickosti a nepravděpodobnosti. Vzniká směs mnohdy protichůdných citací minulosti (moderny) od expresionismu až po surrealismus („náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“); dnes však již obroušené hrany původních šoků zůstávají nadále omléte díky postmoderní a vše dovolující lekci. Štech je mistr hybridů složených z „již někde viděných“ výjevů či jejich fragmentů. Malba se však tentokrát nerodí z přetlaku podvědomí, tušených archetypů a vctěných rovin symbolů. Štechova plátna opět „přežvykují“ danou realitu i moderní vývoj její umělecké reflexe – cosi připomínají (to vždy zaujme a navede), ale přes podobnost jsou přece jen jiné a to díky pokročilé době i zkušenosti („nikdy nevstoupíš do stejné řeky“). Malířovy působivé kompozice tedy nene-

sou vědomě či dokonce cíleně určitou a čitelnou zprávu – ulpívají spíše a dobrovolně na povrchu simulujíc tak trvající zahlcení vizuální informatikou, hodnotovou rezignací a zoufale pohyblivé ukotvení... Přesto jsou čímsi jednoduché, sdělné a přijatelné. Každopádně jsou neklidné, místy rebelující. Pestrá a mnohdy peprně zvrhlá ingredience, obrazně řečeno, plave na hladině instantního nálevu, jehož výslednou chuť si má každý spotřebitel dotvořit dle vlastní nátury a receptury. Kategorie krásy a ošklivosti, identity a anonymity, duchovnosti a formálnosti, banálnosti a originalnosti, spontánnosti a koncepčnosti, víry či odevzdanosti, putování či bloudění... to jsou nyní a zde relativizované polaroty předložené k novému dotazování i posuzování. Ostatně, mnohé z těchto otázek zodpověděl samotný umělec v následném rozhovoru, když jsme se „otukávali“ v jeho karlínském ateliéru.

Na vašich obrazech zpravidla probíhá svár, neklid, pohyb... Místo zřetelnosti zde dominuje jistá nezakotvenost, příběh (kompozice) je třístěn a přehlúšen, zastírán; brání se jednoznačností. Logika, stavba a přehledná gradace se vytrácí v jakési struktuře dílčích zákoutí a střetů, vše se zde různě prolíná či umocňuje – oko pozorovatele tšká. Nic vám, zdá se, není „svaté“. Umělec bývá, je-li poctivý, promítnut do svého díla.



Matka s děckem, 2014,
akryl, olej, pastel, papír, plátno, 150 x 120 cm

Hlava, 2012,
olej, plátno, 62 x 49 cm



Portrét II., 2010,
olej, plátno, 60 x 50 cm

Holka, 2012,
olej, plátno, 210 x 150 cm



Jaké jste měl dětství, dospívání a hledání? Rodinné zázemí?

Ano, moje obrazy jsou také osobní. Myslím ale, že vypjatost na kterou narážíte už mizí. V poslední době mi jde právě o jednoduchost a srozumitelnost. Ty také teď shledávám v umění jako zásadní. Témata nevymýšlím, mohou přijít sama a jsou často šifrou k tomu, co se děje v mém osobním životě. Jsem z rozvedené rodiny, sám také po rozvodu.

Přesto... jaký vztah máte k tradici, kontinuitě vztahů a odkazů či hodnot v mimouměleckém světě? Jste ve fázi boření, míchání, spíše přihlížení a snahy o zjednodušení... „Fenomén tvorby vysvětluje, hodnotí a projevuje lidskou existenci... v umění není pokroku jako v technice, nýbrž jenom rozdílná intenzita životního tvůrčího vyrovnání člověka se světem, životem, časem...“, toto jsou vzhledně slova historika umění V. V. Štecha, vašeho jmenovce. Mimochodem, jste příbuzní?

Byl bych rád optimista, ale v posledních letech sleduji spíš hodnotový rozklad, asi je to v mé práci vidět. S V. V. Štechem, příbuzní nejsme.

Střední uměleckou školu jste absolvoval v Jihlavě. Zde působil – či snad ještě působí – jako pedagog můj přítel a spolužák malíř Ivan Píchal. Zažil jste jej tam?

Ano učil mě. Byl to jeden z pedagogů, kteří byli ochotni zavřít obě oči nad mojí nešikovností v navrhování plakátů log atp. Také jsem mu vděčný za seznámení s tvorbou K. W., Antonína Strážka, Jiřího Petrboka a dalších.

Vaše vypjaté obrazy mi připadají „hudební“ svou dramatičností, skladebností a v plánech i prostupností. Vnímáte to také tak a jste si toho vědom? Jakou hudbu, a proč, posloucháte? To je pěkné, ale mě by to nenapadlo. I když je pro mě hudba důležitá v ateliéru, je to ale spíš kulisa povzbuzující nebo zklidňující.

Souvisí, podle vašeho názoru, ta hudební (nevědomá) rozmáchnost, silná disharmonie nějak s tím, že se vyjadřujete nejvíce ve velkých formátech? Co vás k tomu vede?

Opravdu mi nepřijde, že by moje obrazy byly hudební nebo rozmáchné. Zajímá mě organizace prostoru, intenzita kompozice, barevné vztahy a námět, který mě nenechá v klidu. Je pravda, že v poslední době se mi lépe malují plátna nad dva metry, ale to může být jen období.

Připomeňte svá studia na pražské AVU. Vašimi profesory byli Jiří Sopko a Vladimír Skrepl, tedy celkem rozdílné osobnosti. Jak byste je – a jejich přístup k výuce – charakterizoval?

Měl jsem to štěstí, že v ateliéru prof. Sopka a Igora Korpaczewského jsem dostal svobodu pracovat na čemkoli, co mě zajímalo. V ateliéru doc. Skrepla a J. Kovandy jsem díky setkání a konfrontaci se spolužáky, kteří se vyjadřovali jiným než malířským způsobem, musel formulovat, proč já chci malovat. Z mé práce je, myslím, patrný vliv obou ateliérů.

Je znát, že ovládáte malířské řemeslo. Sopko a hlavně Skrepl se v propracované malbě nevyžívají, dokonce bych řekl, že jí ani nevládnou. Nefrustovalo vás, mladého talentovaného adepta, školeného Píchalem v duchu cézannovské stavebnosti, toto poznání?

On mě opravdu nikdo jako „cézannismu“ neškolil. Skrepl je skvělý radikální umělec a výborný pedagog. Sopka také obdivuji, nedávno jsem viděl jeho monografii a uvědomil jsem si, jaký to musel být v šedesátých letech šok, když se tu objevil. Malba propracovaná být nemusí. Já často vycházím z realistické formy, což ale neznamená, že bych jiné způsoby považoval za horší. Tři roky jsem byl u Sopka, tři roky u Skrepla a oba ateliéry mi daly, co jsem potřeboval.

Na AVU jste byl, když už „strašení“ o konci malby pominulo. To jste měl štěstí. Co si myslíte o takových občasných a vždy zbytečných prognózách?

K.W. jednou přirovnal jisté teoretiky k lidem, co jdou po kolejích za vlakem a dohadují se o tom, zda jel správnou rychlostí, jestli koleje neměly vést jinudy nebo jestli není lepší jezdit autem.

To je samozřejmě hloupé zjednodušení a paušalizování. Pojďme raději konkrétně k vaší malbě. Vy jste se, pokud se nemýlím, dříve čistou malbou nezabýval. Používal jste spíše jiné – kombinované techniky. Proč jste se tak rozhodl?

Intenzivněji jsem začal pracovat před patnácti lety. Kombinování materiálů je u mě naopak věc celkem nová (čtyři až pět let). Využití technologie a experimenty s materiály jsou zábavou, při které občas objevím něco, co dál využívám.

Světónázor... dnes možná pro mnohé zprofanovaný pojem, snad i vyprázdněný či ale-spoň neurčitý. V době moderny, ale i předtím se různé umělecké obory ovlivňovaly, posilovaly, inspirovaly... Zvláště výtvarné umění a literatura (poezie) měly k sobě blízko a refletovaly společné pocity doby. Jak to vnímáte vy?

Je fakt, že to už bohužel neplatí. Básníků znám doslova pár, spisovatele ani jednoho. Před lety jsem organizoval setkávání umělců v ateliérech. Všem se to, myslím, líbilo. Nepříjemným zjištěním bylo, že velká část malířů špatně snáší kritiku a v kom-



Holka v zeleném křesle, 2013,
olej, plátno, 160 x 185 cm

Hlava, 2012,
olej, plátno, 30 x 30 cm



M, 2012,
olej, plátno, 140 x 100 cm



Autoportrét s Kiliánem, 2015,
olej, plátno, 210 x 160 cm

binaci s alkoholem to někdy byla výbušná kombinace. Myslím, že je dnes těžké najít i společný problém.

No to jistě není jednoduché... A co spolky, skupiny, programy... mají smysl a jisté obecnější kouzlo sdílení nebo se jedná o záležitosti již přežitě tedy anachronické a naivní?

Mizení skupin a spolků pokračuje možná v souvislosti s orientací k subjektivitě. Vypadá to, že už je passé sledovat obecný ideál, dnes spíš vítězí touha odlišit se. Já jsem si tím samozřejmě prošel také. Sdílení tvůrčích problémů a diskuse jsou backgroundem mojí práce. V rámci Karlín studios, kde mám ateliér, se nejčastěji setkávám s Alicí Nikitinovou a Danielem Pitínem. Pracují odlišným způsobem a díky jejich postřehům z opačných pólů mohu přesněji definovat svoje postoje.

A kdo je pro vás ještě na české scéně inspirativní či jinak pozoruhodný? Jiří Načeradský řekl bych... A dále?

Václav Stratil, Petr Písařík, K.W., Václav Girs, Jaromír Novotný, Lukáš Karbus, Hana Puchová a zmínění Alice Nikitinová a Daniel Pitín.

Nečeradský byl velmi plodný autor. Nebyl sice příliš sebekritický, ale s výstavami (zvláště retrospektivními) šetřil – a to až měnil často styly a nazýval se hrdě „prvním českým post-

modernistou“. V dnešní době se mnohdy vystavují snad ještě mokré obrazy, vše se hned musí ukazovat a prezentovat bez časového odstupu okamžitě a halasně. Jaké výstavy máte za sebou či před sebou?

Ano, slyšel jsem o velké produkci Načeradského. Já mám nejraději období jeho „běžců“. Momentálně mám před větší výstavou v Nové galerii (říjen 2015) a v roce 2016 mě čeká Tří-necká galerie. Z minulých musím vzpomenout tu startovní: v Hunt Castner „Portréty“, pak skupinovou: „Motýlí efekt“ v Rudolfinu nebo „Nejlepší z nejhorších“ v Ostravě.

A jak vám jde prodej? Vypadá to, že letos je „rok Štecha“... Těžko člověk sám sebe hodnotí a nahlíží v širších souvislostech, ale přesto... máte pro to nějaké vysvětlení? Ne-zdá se vám, že ceny obrazů máte příliš vysoké?

Těší mě, že má moje práce odezvu. Jinak mě malování je nákladné a neumím si představit, že bych si na materiál vydělával jinde. Je to součást koloběhu, prodáte dokončenou věc, aby mohly další vzniknout. Ceny jsou už několik let stejné a to proto, že mi připadají v pořádku a přiměřené.

To je jistě relativní. Ale nabízíte a prodáváte své práce také na aukcích. Někdo se tomu brání, zpravidla proto, že se obává veřejného nezájmu – neúspěchu – snižujícího kupní (hodno-

tvý) koeficient. Je známo, že řada kupců navzájem „opisuje“ a řídí se podle zájmu ostatních (dokonce dle různých „hitparád“). Poptávka nemusí trvat věčně. Neobáváte se této situace?

Několik kolegů mě před aukcemi varovalo, ale jak to bývá, člověk se musí „spálit“ sám. Já mám z aukcí jen málo špatných zkušeností. Možná zatím. Díky tomu, že se v umění orientuje jen hrstka lidí, věřím, že to opisování existuje. Asi to platí i v mém případě. Zvýšení prodejů jsem zaznamenal potom, co mě nakoupily tři největší české soukromé sbírky. Je mi jasné, že zájem nemusí trvat věčně. Kdybych se však příliš obával, neudělám nic. Jsem vděčný, že se živím tím, co mě baví.

To věřím. Myslím, že tento názor o proměnlivém vkusu názorně „ilustrujete“. Je vám obecně nestálá skutečnost vlastní a v něčem vědomě výchozí?

Čas od času se mi daří vidět pestrost tam, kde dřív byl chaos. Většinou, když si musím udělat odstup od problémů. Rozpor, paradox a absurdita jsou ale v mém slovníku dost frekventované. Takže ano, je to blízko mému vnímání reality.

Vaše obrazy tedy okolní situaci potvrzují a svým přispěním dále umocňují. Poukazujete na to bez přesahů (návodů) k novým (lepší) horizontům, bez ideálů, což je legitimní. Avant-

gardy se snažily věci posouvat, vy, byť s autorskou licencí, svět konstatujete...

Myslím si, že se mi daří přesněji a svobodněji vyjadřovat svůj pohled. Umění dnes už nemá takový dopad, alespoň ne na takové množství lidí. Já maluji pro sebe a vyvolá-li můj obraz reakci, tak mě to těší.

A co inspirace duchovní (obsahová)? Pracujete třeba i na základě snů, vizí, náhlých vi-dění? Domýšlíte předem nějaké širší či dlouhodobější celky respektive cykly?

O duchovní inspiraci nic nevím a na základě snů nepracuji. Obrazy buď vznikají podle koláží, nebo kreseb. Jsou to čím dál častěji metafory situací z mého života, ať už z ateliéru nebo mimo něj. Nedá se říct, že bych série vymýšlel, ale také se mi stává zřídka, že by se obrazy neslesly. Je to jedna série.

Prý jste podáním kdosi mezi Picassem a Baconem – tedy bořitelem (konstruktérem) a realistou (deformátorem). Jedná se u nich vcelku o čistý modernismus bez přílišných citací. Historie je v nich patrná spíše v námětech. Postmodernismus většinou jen kombi-nuje dříve dosažené mety a maximalizuje. Nietzscheovy „věčné návraty“ v praxi... Ostatně, v hudbě je to ještě názornější... tedy jakási z nouze ctnost... Ale co bude nebo by mohlo následovat dál?



Zahrada, 2012,
olej, plátno, 200 x 230 cm



Červená hlava, 2014,
olej, plátno, 170 x 130 cm

Nejsem si jistý, v čem bychom dnes mohli být radikálnější. Mými idoly jsou opravdu hlavně modernisté. Postmoderna je právě o absenci velkých témat. Je to ale asi součástí komplexnějšiho problému, situaci v umění chápu jako důsledek.

Je tedy čas hybridů a malých úkolů neboť velká gesta se nenosí či těžko nalézají? Lze se někam posunout?

Právě začínám sérii obrazů a objektů českých výloh. Přežívání postsocialistické estetiky je možná bizarnější než předešlé téma hybridů, kterému jsem se věnoval pět let. Jsem rád, že se dostávám k civilnějším motivům, které mají přesah k dokumentu nebo popu.

Budiž. Tedy: ve vaší malbě jsou zjevné či zastřené střety, problémy, konfrontace, ironie, erotiky, relativizace hodnot... Užíváte si vůbec života?

Musím se přiznat, že stoprocentně si čas užívám se svým synem, potom v práci a dál už je to horší...

Na jednom vašem obraze se setkává Hurvínek s Kristem. Co si mám o tom myslet? Tře-ba, že Hurvínek byl vaším dětským idolem?

Nevhodný kontext používám v rámci gradování intenzity. Hledám ten, který mě udrží v napětí. Učím se znovu a znovu, jak vy-

stavět obraz. Nechci obrazy vykládat doslovně. Věřím tomu, že většina lidí v prvním zlomku vteřiny vidí obraz jako shluk skvrn. Obraz má fungovat jako abstrakce, i když je na něm Hurvínek.

Kromě falických motivů zde vidím například zuby cenícího paviana. Jak to máte se symbolikou?

Symboliku zneužívám stejně jako řemeslo. Neberu ji vážně.

Malujete v nějakém vytržení (naštvaní, spočinutí) nebo druhý den v ateliéru obraz korigujete a racionálně stavíte? (E. A. Poe například dle svých slov Havrana, slavnou strašidelnou báseň pečlivě a vědomě vážil a brousil).

To většinou závisí na velikosti a komplikovanosti obrazu. Dřív jsem maloval obrazy na jeden záťah. Dnes mi technologické know-how dává možnost hledat nejpřesnější formu i několik měsíců. Často maluji pět až sedm obrazů najednou. Žádné vytržení už nezažívám. Jde o zcela vědomý proces čištění, zpřesňování. V ideálním případě nemohu nic přidat ani ubrat.

Mutant, hybrid, mizení identity, broušení formy... co s tím? Není to varovné a zneklidňující?

Byl jsem přesvědčený, že schopnost překvapit je nejdůležitějším rozměrem obrazu. Už si tím tak jistý nejsem. Mám rád horory a sci-fi. Chtěl jsem obrazy, které jsou fúzí klasické formy



Portrét s hroznovým vínem, 2012,
olej, plátno, 130 x 110 cm

a, řekněme, úpadkového motivu. Varovné mi dnes připadá to, že to často působí jen jako ozvláštňování. Není pro mě už tak podstatné se odlišit a zaujmout, prioritou je přesnost, svo-boda a intenzita.

V mnohém se naše společnost (i nastupující umění) podobá „pozdní době“ (Václav Bělohradský), tedy závěrečné fázi většího časového a vývojového cyklu. Paralelu můžeme najít v Říši římské i pozdějších impériích. Vnímáte to také tak? Co u vás převládá? Pesimismus nebo mírný optimismus?

Téměř nesleduji, co se děje ve světě, a tak se ke mně dostanou jen výrazné zprávy. Ty, bohu-žel, potvrzují teorii zmíněného Bělohradského a dalších. Nevypadá to tedy moc optimisticky.

Je vám 35 let, to je věk, kdy oficiálně (podle Unesca) končí mládí. Jak se cítíte a kam směřujete? Víte to nebo vše necháváte plynout?

Mám rád větu z textu kapely Sex pistols: „Nevím, co chci, ale vím, jak toho dosáhnout.“

Radan Wagner



foto archiv František Tůma

Karel Šebek Prokletý surrealista

Objevy mohou být dílčí nebo zásadní. Pro mnohé může být překvapující již samotná existence dosud nepoznaného tvůrce a jeho životní počínání připomínající fantaskní surrealistické dílo. Karel Šebek (1941) tento případ naplňuje vrchovatě: prokletý básník a výtvarník je již dvacet let neznámý, ale v jistém smyslu žije mezi námi. Kdo byl či dosud je tento svérázný člověk a umělec?

Dětství prožil v Jilemnici, jeho strýc byl spisovatel Jaroslav Havlíček a bratrancem klinický psycholog, ale i básník a překladatel Zbyněk Havlíček – klíčová osobnost tzv. spořilovských surrealistů, mezi něž patřil i Libor Fára. Pracoval v psychiatrické léčebně v Dobřanech u Plzně, která se pro Šebka stala osudnou. Po kurzu sanitáře sem odešel za svým příbuzným přitahován fantazií schizofreniků i ostatních duševně nemocných. Také na sobě zkoušel různé medikamenty, ale i drogy včetně LSD (tak jako tehdy i mnozí experimentující členové ilegální Surrealistické skupiny). Tato cesta však u Šebka vedla k prvnímu pokusu o sebevraždu a tak se stal z ošetřovatele pacientem. Po opuštění Dobřan prošel řadou méně náročných zaměstnání, když jej Havlíček seznámil blíže se Surrealistickou skupinou, která mu ukázala další směr. Z původně naordinované artterapie se stala vlastní tvorba Šebkovi životním těžištěm. Po Havlíčkově smrti v roce 1969 však začal stále hlouběji upa-

dat do temnot toxické psychózy a většinou již pobýval v ústavech. Během krátkých „výletů“ na svobodu absolvoval na třicet pokusů o sebevraždu. O vážných úmyslech svědčí následná klinická smrt a řada zranění. Pro přetrvávající „nezničitelnost“ byl přáteli nazýván „posledním žijícím fextem“, tedy jakousi pohádkovou či nadpřirozenou bytostí známou z historie a to i u nás tradovanou (zvláště na Rychnovsku a Vamberku).

Nedávné výstavy ve Vrchlabí a Jilemnici připomněly Šebkovo dílo, také však skutečnost, že otázka sebevraždy nemusí souviset pouze s chorou myslí, ale i s celkovým surrealistickým přístupem značícím radikální krok. Poznamenejme zde, že již Jaques Rigand uveřejnil v dadaistické Littérature v roce 1920 esej o „bezdůvodné sebevraždě“ jako uměleckém činu (sám později toto gesto naplnil). A také první číslo Révolution surrealiste v roce 1924 začíná anketou s názvem „Je sebevražda řešením?“. Na ni reagoval také básník René Crevel, když odpovídá, že: „Je to nejsprávnější řešení“ (také on proměnil radikálně teorii v praxi roku 1935). Ostatně již Bretonovy teze v Manifestu surrealismu (1924) se této problematice dotýkají a hledají: „novou objektivitu, v níž není rozporu člověka a světa, vnitřního a vnějšího, a kterou poznává ve velkém obraze života, v uchvácení a vytržení, v hrůze a radosti.“ René Crevel se stal svou „totální neposlušností – revoltou – sabotáží“ pro



ostatní surrealisty názorným příkladem aktu svobodné vůle (z českých umělců jmenujme Ottu Mizeru, člena Skupiny RA, který se ke „konečnému činu“ odhodlal v Paříži na počátku padesátých let).

Šebek tedy není (či nebyl) jen pouhá toulavá existence s nevypočitatelnými sklony, věčný chovanec psychiatrických či protialkoholních ústavů a později svérázný invalidní důchodce. Jeho stopy mizí v Praze na Hlavním nádraží. Zde byl naposledy, nalehko oblečen, viděn roku 1995, jak se chystá na zpáteční cestu do Dobřan. Tam však nikdy nedojel. Spáchal tedy konečně úspěšnou sebevraždu či jen „vraždu“ vlastní identity a žije dále kdesi nepoznáván?

Již po roce jeho zmizení vydává nakladatelství Host výbor z jeho poezie nazvanou *Dívej se do tmy*, je tak barevná a v roce 2008 vyšel v italském překladu v nakladatelství Il Ponte del Sale v Reginu u Benátek; a průběžně probíhají další vzpomínkové akce. (Tato země Šebkovi, zdá se, rozumí, vždyť z ní pochází zakladatel evropské pesimistické literatury Giacomo Leopardi: „Život je neodvratné a nevyhnutelné utrpení, z kterého existuje jediná cesta, totiž zánik.“). Šebkova poezie je syrová a sebrtrýznivá: „Jak žít v rozevřené ráně tohoto světa, abych nemusel neustále říkat slova plná krve... vždyť celý život je jen budování

ideálního hrobu.“ Kresby a barevné koláže nesou rysy spíše vnitřní disciplíny a přívětivější estetiky, ale i produkce jakou předznamenali Karel Teige, Jindřich Heisler, Libor Fára nebo František Vobecký. Jedná se o svět prostoupený osvobozujícím tajemstvím, poetikou, fantazií, erotikou, nejednoznačností, živočišností i humorem. Svět nahlížený s vědomím věčných polarit: vzhlížení a zániku, nádechu a výdechu, nástrah a úniku, slasti i zmaru, závislosti a svobody.

Šebek stále žije ve svém dosud nedoceneném díle, ale možná i jako člověk v utajení. Pro to existují dva důkazy. Svědkem toho prvního se stal známý česko – francouzský surrealista Petr Král. Když před pár lety seděl v benátské taverně, vstoupil do ní nic netušící Šebek. Překvapen a vyplašen otočil se ve dveřích. Ač přítelem Králem pronásledován, zmizel záhy v křivolakých uličkách. Druhý důkaz o Šebkově pobývání na tomto světě je ještě hmatatelnější. Jeho stopa byla zaznamenána 22. 1. 2002 v pražské Galerii Ungula na výstavě Aleše Krejčí. V knize návštěv stojí: „Je to pěkné, ale měl bys malovat jako Aleš Krejča a ne jako František Muzika. Karel Šebek.“. A přátelé prokletého surrealisty bezpečně poznali známé písmo... Fext, nezmar, se opět zjevil.

Radan Wagner

o díle

METRO ANDĚL

Jan Kaláb,
Pasta Oner,
Michal Škapa,
X-Dog

V této pravidelné rubrice se nyní zaměříme na dílo ve výsledku společné a v některých ohledech zásadní a zlomové. Jeho dílčími autory jsou špičkoví představitelé umění zastřešeného pod pojmem streetart. Jan Kaláb, Pasta Oner, Michal Škapa a X-Dog jsou již v jistých, generačně blízkých kruzích zavedenou „značkou“. Mají za sebou řadu ilegálních i oficiálních akcí a projektů, stále častěji mají výstavy v klasických galeriích a jejich díla se s úspěchem nabízejí na aukcích. Širší veřejnost však vstoupila s touto tvorbou do nevyhnutelné a jinak nastavené konfrontace až v souvislosti s dočasnou výzdobou stanice pražského metra Anděl. Stalo se tak na základě překvapivé cílené výzvy Dopravních podniků hl. m. Prahy. Panely oddělující budování bezbariérového výtahu a veřejný prostor cestujících měl být výtvarníky nějak kultivovaně pojednán. Teprve nyní, po tomto oficiálním „skoku“, se začíná ustalovat obecné vědomí o existenci jednoho z aktuálních uměleckých směrů. Ten byl dosud většinou veřejností (ale i kritiky) považován za alternativní, pouliční, ilegální, vandalské, neinvenční, nečitelné a vzájemně zaměnitelné. Ostatně, tento projev nyní můžete posoudit sami. Domnívám se, že je škoda tyto malby čtyř předních autorů českého streetartu později demontovat jako dočasné. Úvaha o jejich umístění a začlenění by měla jít dále. Z historie známe dostatek takto proměškaných příležitostí, které nenávratně zmizely. Uvidíme, co bude následovat... O vyjádření k tomuto dílu jsme požádali všechny jeho čtyři aktéry.

Oslovili mě lidé z oddělení PR na DP Metro, se kterými spolupracuji už několik let.

Já jsem zase oslovil Pastu Onera a Michala Škapa, protože jsou to jednak kamarádi a druhak tu nikdo jiný lepší není.

Jelikož má ohrada 4 stěny, přizvali jsme tentokrát X-Doga, který už s námi jednou ve čtveřici maloval na zdi na Národní třídě a výsledek byl víc než dobrý.

Zároveň mi přišel jeho styl jako dobré vyvážení ke stěně Škapa, která je u druhého kolejiště. Myslím, že to ve výsledku funguje dobře. Já a Pasta jsme pojednali čela, Škapa a X-Dog boky.

Každý pojmul jednu stranu sám za sebe. Ve výsledku díla ladí barevně, ale to je věc přirozené náhody nebo spíš společného citu.

Malovali jsme bez nároku na honorář, protože k prostoru metra máme historicky hluboký vztah.

A tahle plocha je velice exponovaná, takže je to pro nás a naše umění samozřejmě také dobrá reklama.

Jan Kaláb

Oslovil mě Jan Kaláb, který s Dopravním podnikem udržuje komunikaci delší dobu. Jsme zvyklí pracovat na podobných akcích společně, patříme v oboru ke špičce, takže je to přirozené. Máme společnou představu o naší práci, kam bezesporu patří i umělecká svoboda a každý kdo nás osloví, ji musí cítit. Dělali jsme to mimo provoz metra. Za provozu to samozřejmě nešlo z různých bezpečnostních důvodů, prostor pro nástupiště není moc velký a mohlo by to způsobit nepříjemné situace. Měli jsme vyčleněné tři noci, zhruba čtyři a půl hodiny každý den. Nakonec jsme to zvládli za dvě. Podobných míst a možností je v Praze nekonečno. Problém je v tom, že státní nebo městský sektor je hrozně opatrný. Přirozeně se bojím



foto archiv



akce, protože jde o voličské hlasy. Je to nekonečný příběh la-vírování a strachu z něčeho, čemu nerozumí. Zastupitelé postupně začínají přemýšlet nad tím, komu by se to mohlo líbit a jak na tom získat, nikdy se ale úplně nezabaví optiky „co na to volič“, což je logické. Nicméně musím říct, že odvaha jednotlivých úředníků, ať už v samosprávě nebo ve státní správě, je stále větší. Cítím chuť jít do experimentálnějších projektů. I když na Západě už je to běžný standard.

Česká republika v tomhle není největším lídrem a symbolem progresu, situace se ale zlepšuje i díky kvalitnější novinářině, už se nešíří bláboly. Taky díky tomu, že lidé více cestují. Vidí graffiti a street art jinde a dokážou si uvědomit, že takové umění do městského prostředí patří nebo je minimálně zajímavé. Tohle všechno vytváří lepší podmínky pro to, aby se lidé, kteří o tom reálně rozhodují, tolik nebáli. Je to také systematickou prací lidí jako jsem já, Honza Kaláb nebo Michal Škapa, kteří to léta děláme a neustále to tlačíme před sebou. I díky tomu lidé vědí, že se toho nemusí bát.

Pasta Oner

Dílo na Andělu vzniklo na popud toho, že nás oslovil přímo Dopravní podnik, respektive Honza Kaláb byl se zastupiteli DP déle v kontaktu a domluvili tuto spolupráci. Začali jsme o tom mluvit už minimálně před půl rokem a stále se to odsouvalo, už jsem ani nevěřil, že k tomu dojde. Tuhle nabídku nešlo odmítnout, i když jsme z toho neměli vlastně žádný finanční zisk. V devadesátých letech jsme do metra lezli zadními vratky a dnes nás sami oslovují. Být v noci v prázdné stanici byl skvělý pocit.

Opláštění stavby bylo dlouhodobě počmárané různými nápisy. Tuším, že tam byla přímo cedule, aby tam lidé nechávali vzkazy, ale trochu se to vymklo kontrole a vypadalo to hrozně. Jsem rád, že k malování došlo a vnesli jsme do prostoru něco jiného. Malovali jsme ve čtveřici, podle členění zdi. Každý z nás zde promítl něco ze své tvorby - ať už pouliční nebo ateliérové. Což se u nás všech stejně prolíná. Dát dohromady naši čtveřici nebylo nijak těžké. Už jsme spolu několikrát spolupracovali - na jedné ploše na fasádě v proluce na Národní třídě. V nedávné minulosti jsme si ověřili, že tady sice maluje celkem dost lidí, ale tvořit pod tlakem nebo na velké ploše a celé si to uhlídat není jednoduché a ve výsledku to zvládá jen hrstka lidí.

Každý tvořil dílo za sebe a vycházel z toho, čím se ve vlastní tvorbě dlouhodobě zabývá. Já jsem například namaloval změt techniky, aut, robotů a dalších výrobků, které má na svědomí člověk. Některé mu dobře slouží, jiné se začínají vymykat kontrole. Dělam svoje obrazy poměrně hodně složité a divák si v nich pak může "číst" a objevovat různé skryté významy.

S tím, že to byla oficiálně poskytnutá plocha, nemám problém. V současné době malují venku jenom když jde o větší projekt. V tom případě musí protistrana daný objekt poskytnout. Dalším měřítkem je tvůrčí svoboda a tu jsem tady měl absolutní. Myslím, že by mohli jak městské části, tak soukromníci více spolupracovat s umělci a místa poskytovat. Když tam není přímo fobie, je v tom často apatie nebo neochota a to by se mělo změnit. Současná generace vnímá například velkoformátové malby na zdech velice kladně a je škoda se bránit tomu, aby se tento fenomén rozšiřoval.

Michal Škapa

Byl jsem osloven Honzou Kalábem, ať udělám sádrokartonovou stěnu ve stanici Anděl. Ale na rozdíl od ostatních realizací bez nároku na honorář a za velmi náročných podmínek (malovalo se dva dny od 0:30 do 4:30 v noci). Vzhledem k atraktivnímu prostředí jsem však byl totálně nadšený.

Ve svém díle jsem navázal na svoji aktuální tvorbu, kde pracuji s vizuálními znaky evolučních principů ve smyslu přírodního a sexuálního výběru. (Zde konkrétně s křídelní motýlí malbou tří rodů baboček). Jejich vzájemným vrstvením vzniká abstraktní malba s organicko vzorovou tendencí.

U této věci, kde jsem měl na malbu jen cca 8 hodin, je dílo daleko expresivnější a uvolněnější, než jsem měl v plánu.

Dlouhodobě spolupracuji s Michalem Škapou, s kterým mám stejný technický přístup k malbě, kresbě a i tematicky si rozumíme. Udělali jsme i několik společných velkoformátových maleb, sítotisků a společných pláten. V září budeme mít společnou výstavu.

Ve výsledku mám z této realizace velmi pozitivní pocit, jak z velice atmosférického prostředí čistého architektonického prostoru osmdesátých let, tak z frekvence cestujících v okolí našich maleb.

X-Dog

výročí

MAX STIRNER
JEDINÝ A JEHO VLASTNICTVÍ

„Mou věcí není ani tak božské, ani lidské, nic obecného, nýbrž výlučně to, co je mé, protože já jsem vždy Jediný... Pravda jsem pouze já sám... Musím být svým vlastním dílem... Já jsem přece svou věcí, a nejsem ani dobrý ani zlý. Obojí nemá pro mě žádný smysl.“ Tak zní myšlenky vybrané z knihy Jediný a jeho vlastnictví, která spatřila světlo světa, po cenzurních obstrukcích, roku 1845 (v českém překladu až v roce 2009). Jejím autorem je filozof Max Stirner (1806–1856), který ve svém stěžejním díle – inspirativně i skandálně – analyzoval problémy evropské moderny. Tak nepokrytě před ním, ani dlouho po něm, nikdo nepostihl ztrátu víry a podobu sílicího individualismu.

Od dob spíše ještě estetizujících romantiků pokračoval dále odklon od dosud „objektivních zákonů či idejí“ (Platon) a nedůvěry ve „věci o sobě“ (Kant). Někteří jedinci se vydali ještě radikálnější cestou, následovali tyto ukazatele a obraceli svou pozornost především (jen) k vlastnímu „subjektivnímu“ prožívání reality. Stirnerův spis ve své době slavný či dokonce populární, tyto tendence jasně pojmenoval a logicky zdůvodňoval. Tak se tento jinak nenápadný německý myslitel stal v první polovině 19. století průkopníkem evropského nihilismu a zakladatelem anarchismu i existencialismu. Konkrétně byl v tomto ohledu předchůdcem Friedricha Nietzscheho, který jeho dílo dobře znal. (Styčné body jsou: emancipace nového člověka – poloboha respektive nadčlověka, zbavení všech relikvií nesvobody včetně náboženství, zvláště křesťanství, egocentrismus, mizení a smrt Boha apod.). Tento nesmlouvavý radikalismus vedl k ničím nezatiženým pohledům na filozofii i sociálně – politická témata. Ztráta vyššího vertikálního (transcendentálního) obzoru však také vedla k pocitu náhlé vykořeněnosti. Dosavadní měřítka ztrácela smysl, vše se ocitlo „mimo dobro a zlo“, centrem všeho se měl stát silný jedinec promítнутý v duchovně – tělesných formách, kdy se egoistické potřeby stávají přirozenými. („Všechno vaše konání a snažení je nepřiznaný, tajný, skrytý a zahalený egoismus,“ píše Stirner). Život bez jakéhokoliv omezení se stal tomuto filozofovi základním ideálem („Niterný prožitek je tvým jediným vlastnictvím.“). S tímto názorem se začaly stále více ztotožňovat také vyhraněné (či naopak rozhárané) osobnosti umělecké scény a později i celá hnutí. Stirnerův spis není ale, jak by se mohlo zdát, sumou nesourodých aforismů či výkřiků, tak jak tomu bývá u Nietzscheho, ale jedná se o pečlivě a logicky stavěný elaborát blízký spíše metodě Schopenhauerově. Všichni tři zmínění však stáli samozřejmě mimo stádo a stereotypy, a každý svým dílem ovlivnil či dokonce formoval naši epochu, kulturu a moderní umění nevyjímaje. Kniha je řazena následovně: První díl – Člověk (Lidský život, Lidé staré a nové doby), druhý díl – Já (Svojskost, Vlastník, Jediný)... a každý oddíl dále obsahuje řadu kapitol, v nichž autor líčí historický vývoj člověka, jeho prostředí a proměnlivé souvislosti. Z celého myšlenkového příběhu vyplývají následné teze: 1) dějiny nemají svůj konečný cíl, 2) svoboda se uskutečňuje v konkrétním životě každého jedince a je v nesouladu s okolním řádem světa, 3) moderna nemůže být legitimní svým optimistickým vyzváním civilizačního pokroku, 4) vítězství rozumu není pozitivní událost, ale kolosální problém, 5) pouze vědomí konečna a konečného života má pozitivní význam a je zdrojem autenticity.

Stirnerův význam (u nás na něj jako první upozornil roku 1901 TGM) tkví v hluboké a nekompromisní analýze nejen dobové, ale zdá se, že i nadčasové (opakující se). Autor bystře a vzdělaně kritizuje rostoucí potíže a rozpory, které v budoucnu mají dále nabývat. Některé jeho výtky jsou již bezpředmětné nebo naivní, jiné trvají dodnes. V naší postmoderní době mohou být jeho názory inspirativní pro úvahy o rekonstrukci některých základních hodnot. Stirnerovo memento bychom mohli zformulovat následovně: Je třeba si stále uvědomovat nesamozřejmost (post)moderního světa a jeho problematičnost; důležitá je rovněž (sebe)reflexe nesamozřejmosti nás samých a proto musíme chtít nalézat cestu při hledání smyslu naší vlastní, pokud možno autentické, existence.

Stirnerův postoj tedy není, jak vidno, pouhým reliktem své doby. (I v současné době jsou v Lipsku vydávána Stirneriana – periodikum věnované zkoumání filozofova odkazu).

Závěrem: První Stirnerova manželka zemřela záhy při komplikovaném porodu. Druhá jej opustila, jakmile se dostal do finančních potíží, které následovaly po vydání jeho „skandální“ knihy, když musel opustit prestižní dívčí školu v Berlíně, kde učil literaturu, (paradoxem je, že knihu v úvodu věnoval právě této milované ženě!). V chudobě, osamocen a opomíjen zemřel předčasně a poněkud prozaicky, totiž na akutní otravu krve vyvolanou bodnutím hmyzu. Mnohé při studiu jeho knihy tušíme. Také si však nově klademe otázky nebo se pozorněji a znova rozhlížíme kolem. Když například čteme: „Tisíce let kultury vám zatemnily to, co jste, a namluvily vám, abyste věřili, že nejste egoisty, nýbrž že jste povoláni být idealisty (‘dobrymi lidmi’). Zbavte se toho!“

Radan Wagner

kontinuita

Theodor W. Adorno



Theodor W. Adorno (1903–1969) byl německý filozof a estetik, představitel tzv. frankfurtské školy. Od setkání s Walterem Benjaminem se soustřeďuje jeho zájem také na polemiku s „kulturním průmyslem“ – a priori zbožím, které likviduje nejen možnost, ale dokonce i vědomou potřebu společenské kritiky. V důsledku „myšlení identity“, která se projevuje rozumem, dochází k odcizení. Jeho protikladem má být moderní umění jako plnější reflexe. Jako soukromý docent filozofie musel z Německa v roce 1933 odejít a emigrovat do Spojených států. Po válce se vrací, působí v Institutu pro sociologický výzkum a publikuje řadu zásadních prací (Dialektika osvícenství, Estetická teorie atd.). Ke konci života se dramaticky vyrovnává s revolučním rokem 1968, kdy levicovní radikálové chtěli do praxe uvádět jeho „otevřené myšlení“; toto antiintelektuální pojetí však ostře odmítal.

Z toho, co filozofové kdysi znali jako život, se stala soukromá a nakonec už jen konzumní sféra, vláčená jako přívěšek hmotného výrobního procesu, bez autonomie a vlastní substance.

Poměr mezi životem a výrobou, v němž je život redukován na efemérní zjev výroby, je však naprosto nesmyslný. Byl zaměněn prostředek a cíl... zredukováná degradovaná bytost se dosud houževnatě vzpírá svému začarování do fasády... Jakmile zcela zmizí zdání života, které z tak zhoubných důvodů hájí samotná konzumní sféra, zvítězí netvor absolutní výroby.

S technizací se gesta a s nimi lidé stávají precizními a hrubými. Technika odstraňuje z gest veškerou váhavost, veřejnou obezřetnost a civilizovanost. Podřizuje je nesouměřitelným, jakoby nadějným požadavkům věcí. Tak například zapomínáme tíše, opatrně a přece pevně zavřít dveře.

Myšlenka na peníze i se všemi konflikty, které s sebou nese, nutně zasahuje až do nejjemnějších erotických a nejsublímovanějších lidských vztahů... Od té doby, co byla odklizená utopie, a vyžaduje se jednota teorie a praxe, člověk příliš zpraktičtel.

Pořád o tom mluvit, nikdy o tom nepřemýšlet. Hlubinná psychologie už díky filmům a mýdlovým operám pronikla úplně všude – organizovaná kultura tak zničila i poslední možnost, aby lidé udělali zkušenost o sobě samých. Osvícení podávané v hotové podobě mění nejen spontánní reflexi, nýbrž i analytické vhledy, jejichž síla se rovná energii a utrpení, s níž by vyrostly.

Talent možná není nic jiného než šťastně sublimovaná zuřivost, schopnost proměnit ony energie, jež kdysi nezměrně narůstaly a vedly až k zničení vzdorovitých objektů, do podoby koncentrovaného a trpělivého rozjímání, a neustoupit ani o píď před tajemstvím objektů...

Z ženského hlasu v telefonu lze poznat, zda je mluvčí hezká. V podobě jistoty, samozřejmosti, naslouchání sobě samé se v tom odráží všechny obdivné a žádostivé pohledy, jichž se ženě kdy dostalo.

Se štěstím se to má stejně jako s pravdou; nemáme ho, jsme v něm. Ba dokonce, štěstí znamená být obejmut, je to napodobenina bezpečí v matce. Žádný šťastlivec proto nemůže vědět, že je šťastný. Aby štěstí uviděl, musel by z něho vystoupit...

Udržujte odstup. Pozitivismus ještě více zmenšuje odstup myšlenky od reality, který už nepřipouští realita samotná. Jestliže zastrašené myšlenky už nechtějí být ničím více než dočasnými náhradami, pouhými zkratkami skutečnosti, jíž se zabývají, pak spolu s jejich samostatností vůči realitě mizí i jejich moc realitu proniknout. Život myšlenky skutečně pronikající do empirického světa se děje jedině v odstupu od života.

Chvat, nervozita a těkavost, které se objevily se vznikem velkoměst, se nyní epidemicky šíří jako kdysi mor a cholera... Všichni musejí mít neustále něco v plánu. Je třeba vyčerpát volný čas. Ten se plánuje, využívá, vyplňuje návštěvou všech možných výstav nebo alespoň co možná nejprudším pohybem vpřed. Stín toho všeho dopadá na intelektuální práci.

Umění nezbyvá než negace reality; jedině v tom je příslib něčeho jiného, než toho, co je... Překonání je možné jen jeho prohloubením, domýšlením, nikoli odhlédnutím od něho, to by bylo přitakáním stávajícímu, a tedy falešným. Umělec není strážce nějakých hodnot mimo společnost, ale naopak je s ní v dialogu.

Z knih Theodora W. Adorna: Estetická teorie, Panglos, 1997 a Minima Moralia (Reflexe z porušeného života), Academia, 2009, vybral a sestavil Radan Wagner

z ateliéru

Richard Konvička

Strážce

Tvorba osmdesátých let

Strážce, 1987,
olej, tempera, plátno, 120 x 100 cm

Anděl naděje, 20. 11. 1989,
olej, tempera, plátno, 130 x 100 cm



Totemická figura obrazu Strážce (1987) trčí v prostoru ireálné, útočné barevnosti, který nechce být uchopitelným prostorem pro lidský život. Totem – idol v obraze Richarda Konvičky (nar. 1957) je hrozivým, možná mechanickým božstvem spíše než ochraňujícím strážcem civilizačního pokroku. Sám se zdá být produktem velmi pokročilé industriální civilizace ohrožující již sebe samu. Malířské dílo manifestuje, že přesvědčení o pokroku díky vědě a industrializaci i skvělé rozvrhy budoucnosti umřely se šedesátými léty. Předchůdcem obrazu Strážce je jistě obraz Z Mostecká I z let 1984–1986, který vznikl v prvních letech po absolutoriu pražské Akademie. Tady, ještě v plochem zřetelně krajinném prostoru s horizontem, trčí jakési objekty, z nichž jeden připomíná onoho pozdějšího Strážce. Neutěšená krajina, neutěšené produkty industrializace, možná živé, možná neživé. Každopádně ve své malířské traktaci jsou oba obrazy mimořádně intenzivní. Vane z nich při vši výrazné barevnosti tíha, ba osudová tragičnost.

Pro základní orientaci Richarda Konvičky je nepochybně důležité, že absolvoval Akademii výtvarných umění v Praze ve škole profesora Jana Smetany a studium ukončil v roce 1983. Tedy v době, kdy česká výtvarná scéna zažívala další generační pohyb a vír navzdory stále neutěšené situaci společnosti. Již během studií se mnozí ze studentů vysokých uměleckých škol pokoušeli ozřejmovat si své představy o výtvarné tvorbě na řadě

neoficiálních výstav mimo školy ve zcela neobvyklých místech, které pochopitelně dráždily „dohlížitele“ nad společností, tedy i nad výtvarným uměním. Novou generaci nejvíce lákaly tendence postmoderny přicházející k nám hlavně z Německa a Itálie. Tento výrazný pohyb nepochybně přispěl k podstatnému uvolnění v přístupu ke tvorbě na celé české výtvarné scéně, dovoval svobodné nakládání s historickým uměleckým odkazem, se všemi prameny inspirace.

Mohlo by se zdát, že se vlastně tyto osvobodivé pohyby ve společnosti i ve výtvarném umění tvorby Richarda Konvičky netýkají, ale spíše je to tak, že Konvička sice nepřistoupil nikdy k žádným proklamativním gestům vrstevníků, nýbrž sám byl z těch, kteří měli podíl na proměně atmosféry a svou tvorbou uvolňovali způsoby nakládání s obrazem, patří k těm, kteří svobodně reinterpetují umělecké zisky minulosti, jak to ostatně postmoderně deklarovala. Činil tak osobitě a se sobě vlastní razancí.

Již během osmdesátých let, kdy se ustavoval Konvičkův nezměnitelný malířský projev v řadě výrazných pláten i kreseb, byla několikrát konstatována Konvičkova blízkost civilizačním tématům zpracovávaným ve čtyřicátých letech umělci Skupiny 42, k níž jeho profesor náležel. Skupina byla inspirována nejrůznějšími projevy proměňujících se podob soudobé industrializující se civilizace, která ještě mohla skýtat naději do budoucnosti. Zdá se to paradoxní, protože skupina tvořila



Nůžkař, 1987,
disp. tempera, plátno, 100 x 78 cm

v době druhé světové války, v době děsivého zneužití technického pokroku proti humanitě. V tvorbě některých členů probleskovaly ovšem jakési náznaky obavy či existenciální úzkosti. I Smetanova uhlazená malba městských interiérů svou pustostí hovoří o obavách, Hudečkovi noční chodci jsou zcela osamělí, možná společností zavržení básníci křehce utkaní ze světla i tmy. Konečně i Grossovy průhledy do dvorků i pusté periferie hovoří o obavách a smutku.

Není pochyb, že tato tvorba čtyřicátých let měla na talent Richarda Konvičky vliv, ale již během osmdesátých let, brzy po opuštění školy, se vzdálil jakýmkoliv formovým vlivům učitele a celé Skupiny 42. Zřetelně však trvá jeho zájem o projevy civilizace, opět radikálně se proměňující především v prostředí tepajícího neartikulovaného ruchu města.

Konvičkův osobitý, nezaměnitelný projev vyrůstá během osmdesátých let z důrazné kresby konstruující tvar a z planoucí, sálavé barevnosti naprosto neiluzivní, vlastně ireálné povahy. Jeho obrazová řeč se rozvíjí ve znacích a symbolech jakési individuální mytologie, která má svůj původ mnohem spíše než v evropské kulturní tradici, v osobní zkušenosti s každodenností městského prostředí, s banalitou současně všední vizuální komunikace a sériovou fabrikací všeho myslitelného, od předmětů až po sny a touhy. Jako by vše provázela určitá rozhořčenost, v níž lze nalézt i špetku ostrého sarkasmu.

Soudobý svět lidského žití, praktikování, se senzitivnímu pohledu malíře objevuje ve stálých proměnách. Jako by již neobsahoval a nenabízel přitažlivé perspektivy rozvoje světa pro lidi. Pod krásným, funkčním a konejšivým povrchem každodennosti se skrývají propasti a ostré hrany. Malíř cítí, že svět moderny nezávratně končí. Nekompromisnost jeho malířské řeči je v osmdesátých letech nepřehlédnutelná. Většinou obrazů dominuje figura ne vždy s jasně lidskými rysy posazená nikoliv v krajině, ale v neovladatelném prostoru ustaveném světlem těkající, chvějící se barvy. V Kovářské dílně (1987) pracuje stroj, který má téměř podobu sochy od Ladislava Zívra a u něj stojí černá figura svítící světly po celém těle. Kovář to není, je to anděl neboli posel? Je zřejmé, že postava nemá být pojmenováním poznána, ale má zůstat znejistujícím tajemstvím. Přesto, že jsou v obrazech často zřetelně rozpoznatelné věci každodennosti jako třeba nůžky nebo žehličky, nebo jakési orientační šipky, nečiní to obrazy jednoznačně čitelnými. Nejsou jednou provždy uzavřeným návodem a tvrzením. Spíše je v nich svět strháván jakýmsi víchem, který nám nedovoluje skálopevná tvrzení. Svět nám totiž nebyl dán k manipulaci a pevnému sevření, ale spíše k hledání cesty. V neutříděném víru současnosti tedy Richard Konvička nedefinoval dějiště obrazu jako jednoznačný trojrozměrný prostor. Ten ustoupil jakémusi časoprostorovému kontinuu, které vylučuje možnost statického pozorování, avšak vyžaduje účast,



Z Mostecká I., 1984 - 1986,
olej, plátno, 100 x 80 cm



Úklon, 1987,
akryl, plátno, 105 x 80 cm



Milostná chirurgie II., 1992,
olej, akryl, disperze, sololit, 94,5 x 70 cm



V letu, 1989,
olej, akryl, tempera, plátno, 120 x 100 cm



Kovářská dílna, 1987,
olej, tempera, plátno, 135 x 99 cm



Malý idol, 1989,
akryl, olej, tempera, plátno, 159 x 120 cm



Expanze, 1987,
tempera, pastel, papír, 90 x 66 cm



Idol, 1988,
tempera, akryl, pastel, tužka, papír, 90 x 66 cm



V noci, 1989 - 1990,
olej, plátno, 120 x 95 cm



Dotyk, 1991,
olej, akryl, plátno 110 x 89 cm

vnitřní dotek. V tomto post-novověkém, dokonce post-moderním prostoru, v tomto vlastním vesmíru, se Konvička razantně pohybuje a vyznačuje ho malířskými gesty a symboly své vlastní verze o jeho vzniku, fungování a možnosti jeho udržování. Je to svět stále neobsáhnutelný, neodhalitelný, uhýbající vlastnickému uchopení a stále hlučící, sršící a ironicky se šklebící. Je cele vnější i cele vnitřní, je úplný, zcela bez patrných ohraničení.

Často geometrizovaná, jakoby ostrá konstrukce obrazového prostoru Richarda Konvičky nebyla od počátku jen scénou tří rozměrů pro děje ve vymezeném čase, ale spíše ve vteřinových intervalech zachycením permanentní události expandující všemi směry. Konvičkovy racionálně působící konstrukce obrazového prostoru matou svou zdánlivou přesností a stabilitou, jsou však ve skutečnosti, díky živému, nervnímu způsobu malby spíše fluidní ba explozivní. Jsou to plynoucí, zakřivené časoprostory vtahující do hry čtvrtou dimenzi, čas. Bytosti, věci i prostor, který je od osmdesátých let v Konvičkově tvorbě sám zřetelně dějem, jsou nezastavitelné a tedy neuchopitelné, nikdo nemůže být jejich držitelem. V té zřetelné neuchopitelnosti je skryto i jejich tajemství. Jako by ho strážil Anděl naděje (1989) pevně zakotvený ve žlutém prostoru pod hvězdami a možná i družicemi s rozpaženými ochrannými křídly nad záhadnými hlavami-přilbami. Tajemství tu totiž není k tomu, aby bylo rozlousknuto, ale aby nás svou mocí vedlo.

Richard Konvička svou tvorbou v osmdesátých letech odkrývá novou podobu civilizace. Vstřícná je jen zdánlivě, skrývá mnohem větší hrozby než civilizace jeho učitele a než kterákoliv jiná. Mluví o tom neobyčejně razantním malířským jazykem, kde barva má výsostně emotivní účinek, tvary znaků osobní symboliky jsou jasné a pevné, přesto matou o svém původu a určení. Tvorba malířových počátků se tak stala pevným fundamentem jeho další tvorby.

Ivan Neumann

Instalace výstavy Matheria,
Galerie Vyšehrad, Praha, 2015

V časech fotogenického a materiálového umění



foto: archiv autora



Rozhovor Petra Vaňouse s Janem Poupětem

Jan Poupě (nar. 1988 v Praze) absolvoval pražskou Akademii výtvarných umění (ateliér Malba I, prof. Jiří Sopko). V roce 2011 prošel stážemi v rámci AVU (Ateliér hostujícího profesora, Otto Silke-Knapp; Ateliér Intermédia II, prof. Jiří Příhoda). V roce 2012 studijně pobýval na Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid ve Španělsku, kde v prostoru micro-Rezidencies Islandia vytvořil pozoruhodnou malbu-instalaci nazvanou Inner Space. V roce svého absolutoria (2014) se stal laureátem 7. ročníku Ceny kritiky za mladou malbu s přehledem.

Kdy a proč jste se rozhodl studovat malířství?

Myslím, že nejde přesně stanovit nějaký zlomový okamžik. Pocházím z rodiny, kde jsem se jako syn restaurátora a malířky s uměním a především malbou stětoval denně. Na výtvarnou střední školu jsem šel zcela přirozeně a kolektiv, který tam vznikl, mě v tom, kam směřuji, ještě utvrdil. Ale s malbou konkrétně je to trochu složitější. Já jsem totiž zprvu být malířem nechtěl a snažil jsem se malbě během studia několikrát vyhnout, ale ukázalo se, že je pro mne prostě nejpřirozenějším vyjadřovacím prostředkem.

Ještě na škole v roce 2011 se na Vašich obrazech objevovala klasická figura i krajina. V témže roce Vás ale oslovila také geometrie, která proměnila úhel pohledu na předmětnost. K čemu tehdy ve Vaší práci došlo, co jste se rozhodl překonat? Figurálními studii a portréty jsem se zabýval hodně. Trvalo poměrně dlouho, než jsem se naučil figuru v obraze skutečně používat. Krajina i figura prostupují mou práci stále, jen je někdy v rámci prezentace upozadím. U krajiny vlastně všech-

no začalo. Chtěl jsem zobrazit její objem a skladebné principy a došel jsem tak k její syntetické podobě. Snažil jsem se vytvořit abstraktní symboly, díky kterým jsem mohl zobrazit více, než pouze vizuální popis nebo atmosféru místa. Je třeba zmínit, že jsem se tehdy nevěnoval pouze malbě. Pokusy s videem a animacemi rozšířily můj zájem za možnosti obrazu, tak jak jsem jej v té době vnímal, a když jsem se opět postavil před plochu plátna, musel jsem se s tím nově vypořádat.

V roce 2011–2012 jste v rámci výuky na AVU absolvoval stáž v ateliéru hostujícího profesora u Otto Silke-Knapp. Co vám tato stáž dala?

Byl to velmi přínosný semestr. Utvořil se tam zajímavý kolektiv, tvořený lidmi z různých ateliérů. Zároveň jsme byli poměrně aktivní, navštívili jsme společně mnoho výstav a mluvili přímo s umělci. Silke-Knapp je umělkyně se zkušeností jiné výtvarné scény. Měla odlišný přístup právě k interpretaci malby, se zaměřením na původ a procesualnost malby. Zjednodušeně měla jiný cit pro obraz, než na jaký jsem byl do té doby zvyklý.

Na studijním pobytu v Madridu (2012) jste vytvořil realizaci postavenou na vztahu kresebných linií a prostoru (Inner space). Čím byla tato práce inspirovaná a co jste se v ní snažil zpřítomnit?

Tehdy jsem si dával úkol, zaměřený na velmi těžká témata, takřka nezobrazitelná. Hledal jsem možnosti, jak je obrazově zachytit. Pracoval jsem na sérii krajinného motivu - hory, která měla postihnout a zobrazit její objem či prostor. Horu jsem zvolil jako ikonické téma, ale také proto, že se jedná, v porovnání s člověkem, o nepřehlédnutelnou masu, již je takřka nemožné



Instalace výstavy Matheria, Galerie Vyšehrad, Praha, 2015
Objekt/Stavba, 2015, olej, plátno, 240 x 170 cm



Instalace výstavy Matheria, Galerie Vyšehrad, Praha, 2015

zcela prozkoumat, uchopit nebo změnit. V obrazech se opakoval pomyslný krychlový prostor, podle kterého jsem se v obraze orientoval, umísťoval do něj plochy a linie. A na závěr stáží jsem dostal k dispozici místnost, do které jsem zcela přirozeně jeden z obrazů přenesl.

Také v dalších obrazech z roku 2012 experimentálně řešíte vztah kresebné konstrukce motivu, objemu a barvy. Docházíte tu k procesu jasného oddělení jednotlivých výrazových složek. Přistupujete dokonce k jakési rekonstrukci historického námětu (Uccello). Proč jste se vydal cestou této formální redukce, zjednodušení obrazových vztahů a aditivní kompozice?

Cítil jsem potřebu vyzkoušet různé možnosti obrazu. Zajímalo mne, jak ho vnímá divák. Jedním z nástrojů byla právě reinterpretace jiných autorů a historicky prověřených obrazů. Zpracoval jsem vždy více variant a zkoumal, co mohu vypustit, co mohu provést jinak a jaký to má vliv na vnímání obrazu za předpokladu, že divák zná předlohu. Považoval jsem to za další způsob obrazové komunikace. Zároveň jsem se zde snažil zvýznamnit i samotné provedení obrazu, malířské gesto, jenž je také spojené s množstvím asociací, s nimiž se dá pracovat obdobně, jako při reinterpretování kompozice obrazu.

Co Vás vedlo k tomu rozfázovat jednotlivé kompozice do opakující se časové smyčky a vytvořit z obrazu rozpořádanou sekvenci?

Tyto obrazy přišly s videem a především se zájmem o prostor. Vycházely z mých úvah o zobrazení prostoru. Naši představu o hmotě a prostoru umocníme, pokud máme k dispozici více, jak jeden úhel pohledu. Animace či rozdělení motivu do několika obrazů mi tento postup do jisté míry umožnilo. A právě symbolika prostoru a pohybu v nich byla důležitá.

Kdy a proč jste v malbě přešel od obrazového řádu kompozice ke struktuře?

První skici struktur mám v bloku z období stáží ve Španělsku z roku 2012, ale realizoval jsem je až o rok později. A vystavil dokonce až po dvou letech. Na výstavě se jednalo o symbol, který doplňoval obraz architektonického modelu. Bylo důležité, jak se obrazy ovlivňovaly a měnily si navzájem význam. Na jedné straně byla krajina, tvořená pomocí systému vrstevnic a s ní

sousedila kompozice, která byla sama o sobě vytvořena umělým systémem. Jeden obraz tvořil kontext druhému obrazu. Snažil jsem se zachytit či upozornit na moment vzniku ideje, která se následně změní v plán a skutečná krajina začne být přetvářena k jeho obrazu. Obrazy struktur se pro mne staly důležitým symbolem, který jsem dále rozvíjel v diplomové práci.

Co Vás zajímá na vztahu struktury, řádu a chyby?

Jak jsem již předeslal, v obrazech se objevoval pomyslný příběh vyjádřený pomocí abstraktních symbolů a malířských gest. Jednalo se mi o vytvoření plánu „architektonické“ ideje umělého řádu věcí, který dosáhne svého naplnění, jakéhosi vrcholu, a potom se začne hroutit. Nebo je opět přemalováván řádem jiným. Byly zde kladeny do kontrastu odlišné malířské výrazy, jako je expresivní gesto tahu a vyměřená síť. Tato malířská gesta měla být vnímána jako symboly jednotlivých elementů pomyslného příběhu.

Místy používáte samotnou malbu jako demonstrační materiál.

Co Vás k tomu vede?

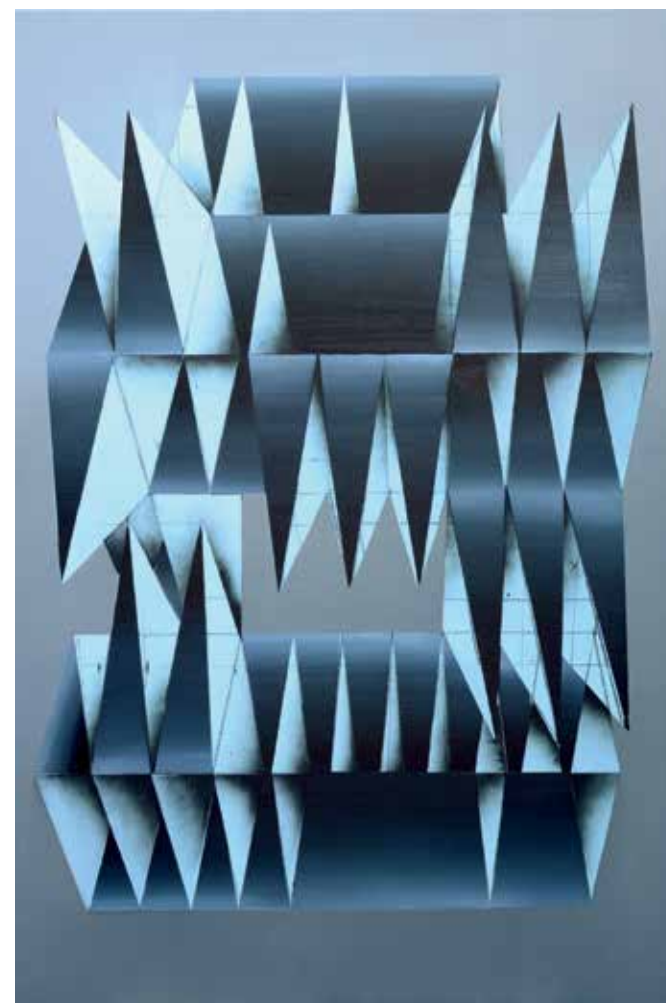
V řadě případů je to téma. Často jsem se cíleně zabýval problematikou, která nemá reálnou fyzickou podobu, nebo jsem ji alespoň chtěl ztvárnit jako nefyzickou. Právě prostřednictvím prolnutí více obrazů a pomocí zástupných symbolů.

Máte ambici objevovat nové formy?

Asi bych neřekl, že objevuji nové formy, nebo že přicházím s novým pohledem na určitou problematiku. Spíše se snažím po svém „formy“ vyzkoušet a ověřit, jak fungují, jak je dnes divák vnímá.

V obrazech s efekty výrazné plastické iluzivní struktury vyvíjené z pravidelné geometrické sítě je patrný důraz na pozorovací stanovisko diváka, jako byste fixoval toto předpokládané místo prostřednictvím obrazu a demaskoval samotný princip iluzivnosti. Co sledujete demaskováním výrazových prostředků vedoucích k falešnému vnímání prostoru a prostorovosti? Je to kritika toho, jak „vidí technologie“?

Ne, nejedná se o kritiku technologií... technologie je nástroj. Jedná se o nás samotné. Program nebo systém tvoříme my a teprve potom jednáme podle něj. Může i formovat nebo ovlivňovat naše rozhodnutí. Jedná se tedy spíše o polemiku s chováním



Objekt/Stravba III., 2015, olej, plátno, 180 x 120 cm

a cíli společnosti než o kritiku technologií. Pro mne jsou tyto obrazy zajímavé i z formálního hlediska. Překročil jsem zde určité hranice práce s kompozicí právě ve smyslu posloupnosti čtení a manipulace s divákem.

Některé obrazy evokují motivy z oblasti moderní architektury, urbanismu nebo designu. Zajímáte se o tyto obory? Čtete nějaké moderní či postmoderní autory (beletrie, filosofie)? Demaskujete ve své malbě principy modernistického ozvláštňení forem prostřednictvím rozumových nástrojů vědy a společenské organizace?

O architekturu se zajímám. Pravděpodobně i moje osobní porovnávání se s tímto oborem bylo jedním z impulzů k řadě mých obrazových hypotéz. Mám také mnoho přátel architektů, se kterými rád spolupracuji. Právě pro sérii Struktura, plán byly inspirací ideje architektů, kteří chtěli pomocí své práce formovat společnost i člověka viz Eseje K. Teigeho, Le Corbusier, Za Novou architekturu. Fascinovaly mě právě utopie, které začínaly a končily na pracovním stole, viz Metabolisté, nebo se měnily postupně v chátrající monumenty sebe samých.

Jaký je vztah Vás, jako umělce, k vědě, jejím výsledkům a společenským aplikacím?



Objekt, 2015, olej, plátno, 180 x 120 cm

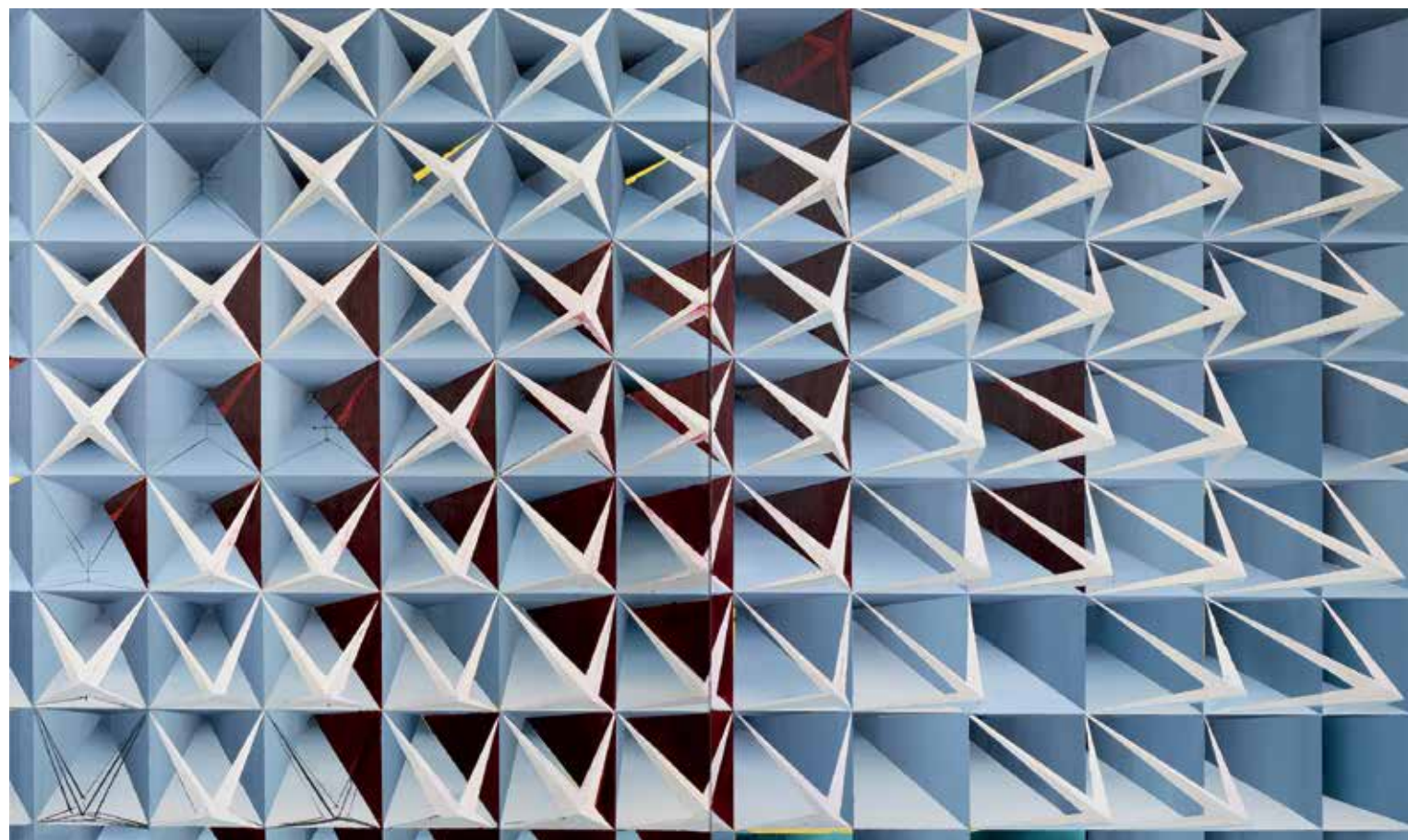
Snažím se vyjadřovat prostřednictvím obrazu nikoli ze sentimentu nebo tradice, ale tak, aby jeho role byla rovnocenná ostatním technologiím či médiím. Stále si kladu otázku, jestli jde myšlenka vyjádřit i jinak a proč. Jindy zase spekulují, zdali jde v malbě uplatnit nějaký prvek moderní technologie. Snažím se být v tomto směru racionální.

Pracujete s počítačem jako s nástrojem, který modeluje-designuje obrazové formy?

Jak této otázce rozumím, tak zatím nikoli. I když s počítačem pracuji často, tak na proces tvorby obrazů to nemá zásadní vliv. Využívám některé programy v průběhu práce, pokud se potřebuji rozhodnout, jak obraz dokončit nebo mě napadne jiné barevné řešení - mohu to nasimulovat v počítači. Pokud rozkresluji nějaký složitý tvar, někdy vyrobím 3D model, abych viděl, jak do sebe tvary zapadají nebo jak vrhají stíny. Počítač je pro mě pouze pomocný nástroj tvorby.

Zajímáte se o technický přenos obrazu prostřednictvím technických a konfiguračních médií (film, video, fotografie)? Jaký podle Vás mají tato média vliv na proměnu lidského vnímání (nejen) obrazu?

S tím se setkává každý denně. Pro všechny bude těžké si připus-



Struktura X., 2014,
olej, plátno, 2 x 180 x 150 cm

tit, jak velkou část výstav a samotných děl vnímáme a posuzujeme zprostředkovaně skrze záznam a reprodukci. A určitě se to odráží i v podobě umění, které dnes vzniká. Vzniká spousta instalací a objektů, které jsou pouze fotogenické, v reálu je ani nezaznamenáme. Často řeším interpretaci reprodukováného obrazu, ze zkušenosti vím, že jsou obrazy, které v katalogu nebo na monitoru vypadají skvěle. Jsou ale i obrazy, pro které je důležité vnímat jejich materiál a měřítko, takovéto obrazy jsou nereprodukovatelné. Tyto práce mohou být v určité situaci ve znevýhodněné pozici. Například někteří módní návrháři již přiznali, že je pro ně důležitější, jak jejich modely vypadají na Instagramu, nežli ve skutečnosti.

V sérii obrazů s motivy obytné a průmyslové krajiny jste použil technickou, tzv. axonometrickou kompozici. Krajina je tu zpřítomňována „modelově“, na způsob inženýrské stavebnice, a to tvarově i sjednocením na základě barevné redukce. Co Vás zajímá na této uměle programované prostorové konstelaci? Proč tato estetika?

V tomto konkrétním případě to bylo zcela intuitivní a přirozené. „Technický“ způsob zobrazení umocňoval dojem, jakým jsem chtěl, aby krajina působila. Nepochybně to může být i tím, že obdivuji a často se inspiroji kresbami architektů. Patří mezi ně například Paul Rudolph, Kenzō Tange, Arata Isozaki.

V čem konkrétně Vás inspirovala kniha Stanislaw Lema Solaris, podle které se jmenuje několik obrazů?

Ty obrazy jsou inspirované Islandem. A když jsem trávil čas na Islandu, často jsem na tuto knihu myslel, proto jsem je tak posléze

pojmenoval. Vzpomněl jsem si na ni, když jsem poprvé spatřil ledovce. Připomnělo mi to Lemovy popisy oceánu, útvarů, které tvoří, a kterým se vědkyně marně snaží porozumět. Ani já jsem tehdy nedokázal odhadnout, jak útvary vznikaly nebo co mohu od ledové hmoty očekávat. A hned druhý den se mi to vymstilo. Pokoušel jsem se přejít část ledovce mimo značené trasy či cesty. Zprvu jsem přecházel ledovou pláň a asi po dvou kilometrech se v ní začaly objevovat úzké, ale velmi hluboké trhliny. Zprvu jsem je překračoval, pak obcházel. Tehdy jsem si uvědomil, že už to není bezpečné a zamířil jsem k nejbližšímu kamennému vrcholku. Cesta k němu byla velmi těžká. Pocit nejistoty, že se můžu kdykoli probořit, mne neopustil ani na moment. Skalnatý vrcholek ale nebyl žádnou výhrou, byla to spíše hromada kamení, která vznikla po roztátí části ledovce a nacházela se na rozhraní dvou ledovců, třštících se, praskajících a sunoucích se dolů do údolí. Bylo velmi těžké se odsud dostat.

V obrazech ze souboru Solaris jako byste usiloval o maximální zjednodušení složitých tektonických soustav. Obrazová situace redukována na formální podstatu jevu zároveň odhaluje chyby, trhliny v dokonalém systému, který byl kdysi ustaven geologickým procesem. Pokuste se ozřejmit význam této „chyby“ pro Vaše uvažování o malbě a obraze.

Tento obraz je jiný než ostatní, je ovlivněn zkušeností z Islandu. Ale chtěl jsem v něm využít vše, co jsem se naučil na abstraktních kompozicích. Ačkoli se jedná o krajinu, je plocha členěna a nacházíme zde prvky, které se opakují, a to ve spojení s měřítkem je pro diváka matoucí, znepokojuje ho to. Pozorovatel se v pozorovaném nakonec ztratí.



Instalace výstavy Diplomanti AVU, Veletržní palác, Praha, 2014
Struktura VII., 2014, olej, plátno, 2 x 180 x 150 cm

Slovo chyba je matoucí nebo zavádějící. V mých obrazech jsou „chyby“ spíše důsledky provedení malby, důsledky charakteru materiálu. Kdyby byly obrazy provedeny jinak, například přesně vytištěny, nedosáhly by nikdy takové dynamiky a nefungovaly by, byly by něčím zcela jiným. Tato fyzická část obrazu související s „nedokonalostmi“ v detailu je velmi důležitá a je nereprodukovatelná.

Mohou se stát prostor a formy lidského prostředí člověku odcizené?

Pokud prostředí není v souladu s našimi potřebami a cíli. Pokud se aktivně nepodílíme na jeho tvorbě, nepřemýšlíme nad jeho účelem. Tím nechci naznačovat, že bychom si měli vše zařizovat a vyrábět sami, ale zamyslet se nad tím, jak co využíváme, a jak nás co ovlivňuje.

Jakou roli podle Vás má, nebo může mít současný obraz v rámci širšího pojmu kultury?

Obraz je médium sloužící k záznamu. Odráží se v něm obraz společnosti, to co společnost zajímá, čeho si váží atd.... Obraz má oproti jiným médiím jistá specifika. Je velmi striktně vymezen a definován, a to už po velmi dlouhou dobu, což nám umožňuje srovnávat obrazy napříč dobami, napříč různými společnostmi a různými sociálními systémy.

Máte nějaké umělecké vzory, které respektujete? I mimo oblast vizuální kultury?

Z těch velmi známých například: Anish Kapoor, Gerhard Rich-

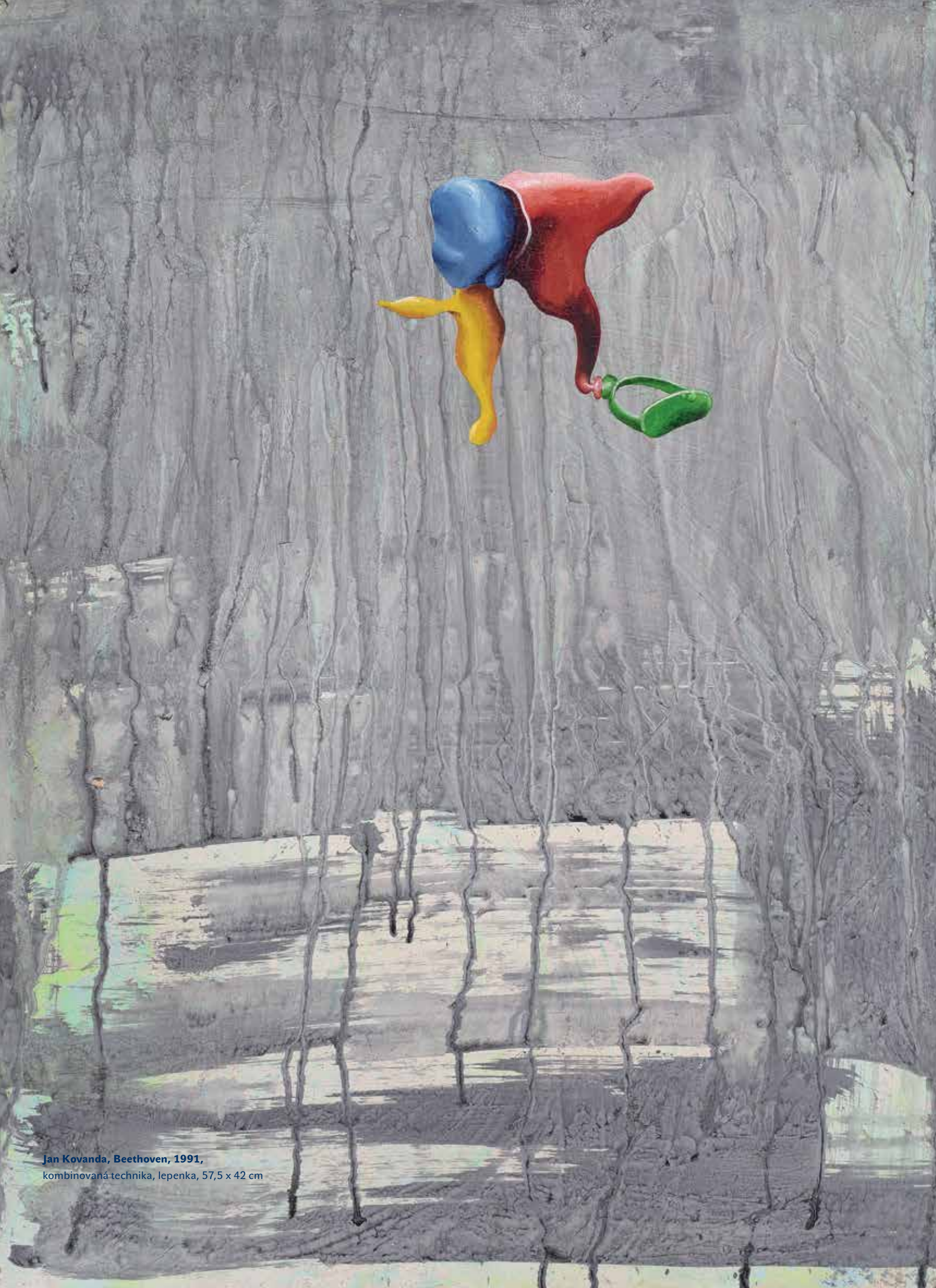
ter, Thomas Demand, Gregory Crewdson nebo Theo Jansen. Nesmím zapomenout na Maneta. Ne-vizuální, těžko odpovědět jelikož i hudbu mám vždy spojenou s vizuální prezentací. Stanley Kubrick, Ridley Scott, Andrej Tarkovskij, právě pro způsob vizuálního ztvárnění jejich filmů.

V roce 2014 jste se stal laureátem Ceny kritiky. Co pro Vás toto ocenění znamená?

Váším si tohoto ocenění, protože takovýchto soutěží je zde opravdu málo. Považuji za důležité organizovat takto zaměřené soutěže. Podporuji na výtvarné scéně rozmanitost přístupů. Příkladem může být National Portrait Gallery v Londýně, v které vždy nalezneme něco jiného, než v současných soukromých i státních galeriích.

Na čem nyní pracujete a co chystáte v nejbližší době?

Nápadů mám několik, které bych chtěl realizovat, bohužel mi všechno trvá déle, než předpokládám. Letos mám již program jasný. V tomto horkém létě již proběhla výstava Matheria v pražské Galerii Vyšehrad. V zimě budu vystavovat v brněnské Fait Gallery. V roce 2016 plánuji další výstavu ve spolupráci s Galerií kritiků a o dalších dvou projektech se zatím jedná. Ale mám vymyšlené výstavy i pro konkrétní místa, kam budu posílat žádosti.



Jan Kovanda, *Beethoven, 1991*,
kombinovaná technika, lepenka, 57,5 x 42 cm



Alena Kučerová, *Odpočinek, List č. 27, 1967-1971*,
kombinovaná technika, papír, 56,7 x 74,7 cm

Vše je stále na očích

Kdy jste začal se sbíráním umění?

Nemyslím si, že jsem sběratel a nemyslím si, že vytvářím sbírku. Za sběratele považuji někoho, kdo se té činnosti věnuje systematicky a koncepčně a to není můj případ. Pro potřeby našeho rozhovoru to tak ale můžeme nazývat.

Jaký byl Váš počáteční impuls?

S nakupováním umění jsme s manželkou začali přibližně před deseti roky a impulsem bylo pořízení nového bydlení a pohled na prázdné stěny. V té době naše znalosti sestávaly ze jmen české klasiky jako je Špála, Filla, Čapek, Zrzavý apod.

A nikdy vás díla těchto autorů nelákala? Jaký k nim máte vztah? Pomohli Vám najít cestu k současnému umění?

Ve smyslu nakupování ne. Jsme z generace, která byla odchována reprodukcemi Špálových kytic a Čapkových protiválečných obrazů na školních chodbách. Ale na výstavu kohokoliv z těchto autorů se vždy jdeme podívat. A především dílo Josefa Čapka máme velmi rádi.

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

Když pomínu školní návštěvy Národní galerie, tak to byla výstava Zdeňka Sýkory, právě v té době, o které jsem mluvil. Šli jsme

na ni, aniž bychom tušili, jaký je význam a pozice Zdeňka Sýkory v českém umění. V novinách jsme si všimli upoutávky na výstavu s reprodukcí Linií a řekli jsme si, že by se nám ty čáry mohly domů hodit. Tak se na nás v galerii dívali jako na Martany, když jsme dorazili těsně před koncem výstavy s tím, že bychom si rádi něco vybrali a koupili. Obrazy buď na prodej nebyly nebo naopak byly prodány. Výstava nás ovlivnila zásadně.

Popište nám svou kolekci, ať mají čtenáři představu, z čeho se vlastně skládá.

Máme rádi období od šedesátých let až do současnosti. Především autory z okruhu nové citlivosti a nové figurace a autory, kteří jsou s nimi buď spřízněni nebo vidíme v jejich dílech určitou návaznost. Možná to není "kunsthistoricky" zcela správně, ale v objektech Křištofa Kintery vidíme spojitost se sochami Karla Nepraše, stejně tak jako vliv autorů z okruhu nové citlivosti v obrazech Jana Mertvy nebo Vladimíra Houdka. Koneckonců část své sbírky jsme vám zde představili na několika reprodukcích.

Sbíráte s určitou koncepcí či je to spíše intuitivní?

Je to určitě kombinace obojího.

Žít s uměním, ve vašem případě znamená, že vám dílo visí nebo máte svůj depozitář?



Jan Křížek, Figura, 1957,
kvaš, papír, 55 x 45 cm

Jitka Válová, Figury, nedatováno,
kombinovaná technika, papír, 62 x 88 cm

Alena Kučerová, Sauna, 1972,
perforovaný plech, 53,8 x 77 cm



Depozitář v pravém slova smyslu nemám. Když se rozhodnuji o koupi určitého díla, tak vždy přemýšlím nad jeho umístěním. Myslím si, že dílo má být vystaveno. Tím žije. Samozřejmě, že to v realitě nelze stoprocentně dodržet. A samozřejmě, že je tento způsob uvažování limitující.

Máte kolem sebe další sběratele či známé, se kterými nákupy konzultujete?

Jednoduchá odpověď – nemám.

Zajímáte se také o tzv. mladé umění?

Nevím, co myslíte pojmem mladé umění? Jsou to práce studentů, čerstvých absolventů nebo již etablovaných výtvarníků? Já si všímám autorů, kteří se již nějakým způsobem prosadili a vystavují. Ale není to pro mne otázkou ročníku narození, ale spíše příležitosti seznámit se s jejich prací.

Předpokládám, že nakupujete ve vybraných galeriích. Jakou máte zkušenost s přístupem galeristů? Byl jste vždy spokojen nebo máte své výhrady?

Obchod s uměním je obchod a galerista, aby přežil, musí prodávat. A český trh je malý. Informace, které zájemce o umění v galerii dostává, tím musí být ovlivněny. Je třeba si to uvědomit. Já si ale rozhodně nestěžuji.

Realizujete také některé své nákupy na aukcích? Jaký je rozdíl mezi nakupováním v galeriích a aukčních domech?

Na aukci je cena více tvořena trhem. Sběratel si může ověřit o jaká díla a v jakých cenách je zájem. Výhodou galerie je vytvoření vztahu mezi sběratelem a galeristou. Při nákupu současného umění by galerista měl být prostředníkem mezi sběratelem a autorem.

Vím, že sbíráte pro radost.. ale přesto se Vás zeptám. Co si myslíte, že bude do budoucna perspektivní? Co budete nakupovat Vy?

Nevím, co bude perspektivní. Já jsem poněkud konzervativní, co se týká formy díla. Pamatuji si, že nám kdysi na střední škole profesor vysvětloval, že obsah a forma díla jsou dvě části jedné klenby. Pokud jednu část odstraníme, klenba se zřítí. Nějak mi to utkvělo v paměti. Z mladší generace pro mě takové vyvážené spojení obsahu a formy představují například obrazy Vladimíra Houdka, Jana Poupěte, Marka Číhala.

Je vaše sbírka uzavřena či nikoliv? Jinými slovy, chystáte se ještě dokupovat některé autory? Určitě máte nějaké v hledáčku. Možná i zahraniční.

Protože se nejedná o sbírku, nemůže být ani uzavřená. Urči-



Jiří John, Kúry, 1970,
olej, plátno, 100 x 81 cm

Václav Boštík, Vážka, 50. léta,
olej, plátno, 20 x 25,5 cm





Jan Merta, Do slunce, 1997–2006,
olej, plátno, 200 x 240 cm

tě jsou jména, o která bychom naši kolekci rádi obohatili. Ale jedná se zatím výhradně o české autory. Pokud máme s určitým dílem žít, jsou kromě vlastního díla důležité i další souvislosti, včetně osoby autora.

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

Důležité je získat přehled a orientaci na trhu s uměním. Kdo je kdo mezi umělci i mezi galeristy. Chodit na výstavy a sledovat aukce. Navštěvovat předaukční výstavy. Začínajícím sběratelům bych určitě doporučil zaměřit se na žijící umělce a třeba i ty mladé. A přečíst si knížku "Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů" od Dona Thompsona.

Čím byla pro vás tato knížka zajímavá?

Popsáním mechanismů trhu s uměním. Procesu, kdy umění ztrácí svou jedinečnost a stává se obchodním artiklem jako cokoliv jiného. A je zajímavé pozorovat, jak to, co je v této knize popsáno se děje v malém i na českém trhu.

Máte nějaký zajímavý zážitek z ateliéru na závěr našeho rozhovoru? Určitě jste zažil něco zajímavého.

Veselou historku z natáčení nemám. Možná spíše příklad, jak se může změnit vnímání určitého díla. Při jedné z našich prvních

galerijních návštěv jsme si všimli o zeď opřeného obrazu Jiřího Sopka "Odpočinek". Zadíval jsem se na něj a říkám si: "Zajímavý obraz do galerie. Doma bych ho ale mít nechtěl. Dívat se na něj každý den, tak se do měsíce oběsím". O pár let později jsme si ho koupili, visí nám u postele a dělá nám radost.

Mohu mít také dotaz? Na Vás jako obchodníka ale i milovníka umění? Kde podle Vás končí umění? Může být uměním dílo, které je výsledkem v podstatě seriové výroby (nemluvíme o grafice, ale o obraze) a které vzniká za jediným účelem? A je uměním například ústřední dílo letošního bienále v Benátkách, kde se v pavilonu Giardini předčítá osm hodin denně Marxův "Kapitál"?

Odpověď red:

Umění, podle mého, žádný konec a pravděpodobně ani začátek nemá. Tak jako se posouvá jeho vnímání od pravěkých nástěnných maleb ve španělské Altamiře až do dnešních dnů, se bude jisto jistě posouvat i po staletí a po tisíciletí po mém i Vašem působení na Zemi. Tedy naše děti a děti našich dětí zcela určitě čeká posun k něčemu co bychom za umění dnes jistě nepovažovali.

K sériovosti produkce některých malířů a ve světě zejména so-



Jasan Zoubek, Trup, 2014,
žula, v. 160 cm

Čestmír Suška, Koule s trojúhelníky, 2007,
ocel, Ø95 cm

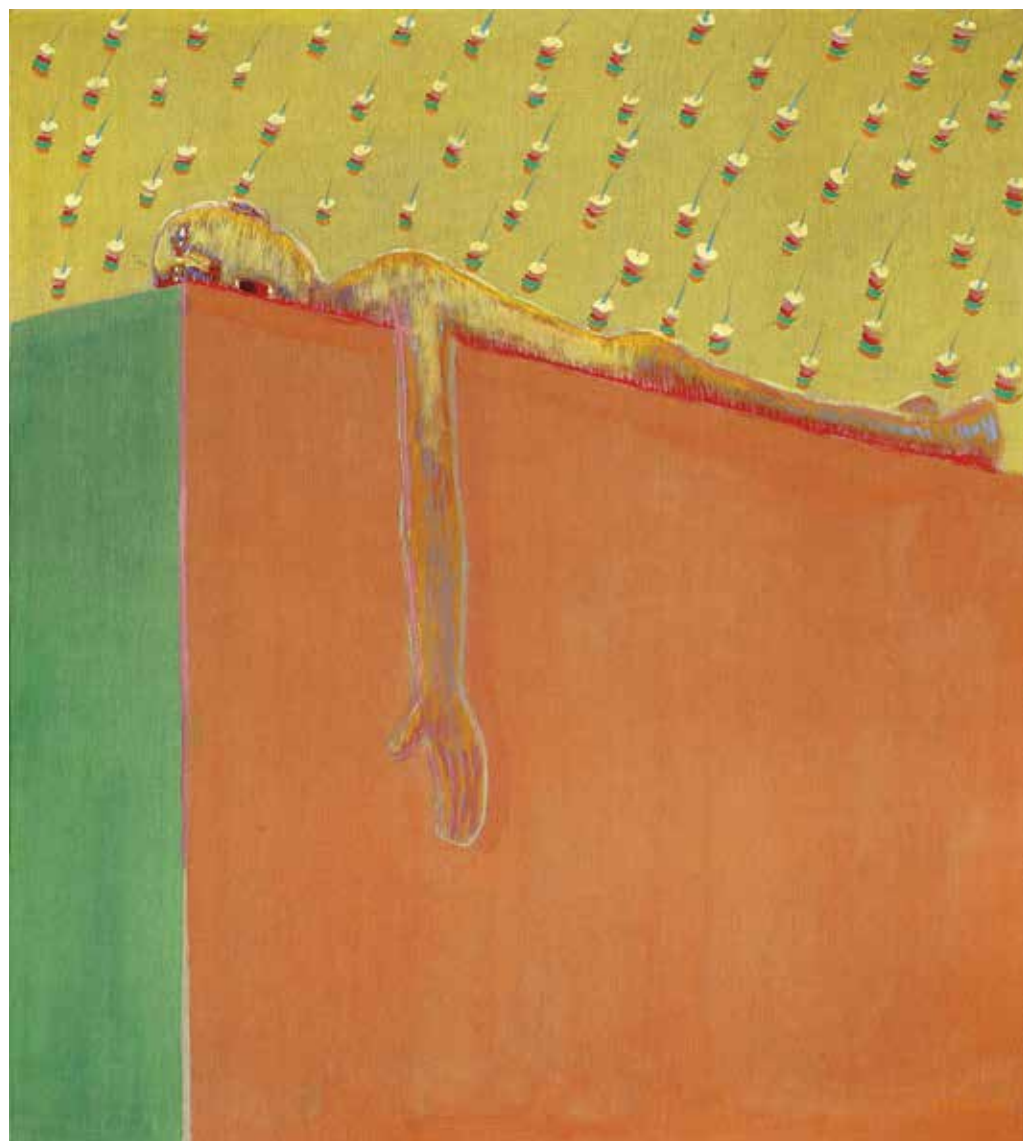
Karel Malich, Krajina, 1961,
tempera, papír, 90,5 x 60 cm

chařů bych určitě odvětil, že mi to blízké není. Umění to ale jistě je. Je to onen vývoj z první mé odpovědi a čas nám opět ukázal svou krutost a způsob jakým v nás umí stále obrušovat hrany. Opět se posunuly hranice možného. Kdo by si pomyslel, že sběratelé budou ve 21. století kupovat grafické listy v tisícových nákladech, kupovat multiply soch v desetitisícových kusových sériích či malby v podstatě vytvořené až se strojově promyšlenou koncepcí podobných - třeba pouze barevně odlišných variací téhož obrazu. Umělci se prostě chovají tržně, stejně jako onen galerista ve Vaší odpovědi. Vystává spíše otázka, zda je to tak správně, než jestli je to umění?

A ke třetí otázce, zda předčítání "Kapitálu" je umění či nikoliv. Dle mého názoru je to jistě forma akce (akčního - konceptuálního umění), která nutí k zamyšlení a být jsem - jak mnozí vědí - k těmto "novějším" formám umění dosti kritický, tak se to za jistý druh umění považovat dá. Nutí vás to přemýšlet a už to, že se o tom tady teď bavíme, znamená, že vás to zaujalo. Lidé co umí tyto posuny umění v čase pozorovat, někteří odhadnout.. a jiní dokonce zevrubně objasnit, těm se říká kunsthistorici. Tím já se rozhodně být necítím, takže mou odpověď berzte s rezervou.

Otázky kladl: Ondřej Sýkora





Jiří Sopko, Odpočinek, 1983,
akryl, plátno, 162 x 145 cm

Krištof Kintera, Belzebub v mládí, 2011,
silikon, polyuretan, v. 85 cm

Vladimír Kokolia, Břiza, 2003,
olej, plátno, 100 x 80 cm



Vladimír Janoušek, Postavy, 1978,
plech, nýty, dřevo, 107 x 64 cm

Jan Koblasa, Trpaslík Máňa, 1966,
železo, v. 111 cm

Karel Nepraš, Postava, 1973,
litina, drát, textil, červený lak, dřevo, v. 88 cm



Fotograf Stanislav Tůma

Svobodný duch v nesvobodné době



Ferdyš, 1980,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm

V září 2015 uplyne deset let od smrti známého českého fotografa Stanislava Tůmy.

Byl jeden z mála, který na základě vynalézavosti, odvahy a toné dávky štěstí dokázal obejít obstrukce komunistického režimu a prožít život relativně svobodně v době, která tomu ani trochu nepřála. Stanislavu Tůmovi bylo 39 let, když padla železná opona - ve svobodné době však nakonec prožil jen patnáct let života. Zradilo ho tělo. Nemoc, která byla rodinnou zátěží, způsobila, že mnohé plány už nestihl uskutečnit. Jeho rozsáhlý archiv však zůstal a odhaluje mnohé známé i neznámé polohy citlivého pozorovatele světa kolem.

Celý život se Stanislavu Tůmovi pomocí umu, talentu, komunikativnosti, charismatu a železných nervů dařilo překračovat hranice zdánlivě nepřekonatelné. Neexistovala bariéra, která by zastavila jeho svobodného ducha. Odkud se v mladém muži vzala tahle umanutost?

Složitě překračování hranic provázelo Stanislava Tůmu už od úplně prvních vteřin jeho pozemského bytí. Narodil se pět let od konce 2. světové války jako druhé dítě v rodině jihočeského šéfkuchaře Stanislava Tůmy a Arnoštky, dcery slavné umělecké cirkusové rodiny Berousků. Rodina se v roce 1950 rozhodla v očekávání dalšího potomka využít příležitosti a s dalšími odvážlivci utéct v malém nákladáčku přes hranice do Německa. V Chebu však Arnoštka začala rodit. Cesta za svobodou tudíž pro ně skončila a Cheb se stal rodištěm budoucího fotografa Stanislava Tůmy. Ukázalo se, že štěstí, které ho po většinu života provázelo, mělo prsty i v těchto událostech. Ostatní členové posádky nákladáčku byli na hranicích zastaveni a skončili ve vězení.

Rodina se vrátila do vesničky Bednářeček u Jindřichova Hradce. Když bylo malému Standovi 9 let, umřel mu otec na rakovinu v mladém věku 39 let. Nedlouho nato se rodina přestěhovala do Prahy.

Stanislava od mala lákalo fotografování a toužil fotografií studovat. Přísná maminka však trvala na poctivější profesi, syn měl pokračovat v otcových šlépějích a vyučit se v pohostinství. Na hotelové škole však vydržel sotva dva roky. Přitahován bohémským světem se rozhodl jít vlastní cestou. Odstěhoval se od mámy a začal se živit jako diskžokej, zároveň fotografoval prostředí tehdejší československé hudební scény.

Když bylo Stanislavovi 25 let, povedlo se mu vyměnit byt 1. kategorie ve Strašnicích za byt 4. kategorie v malostranské barokní vile se zahradou, kterou rodina Lobkowitzů postavila na úpatí Petřína pro svou problematickou příbuznou. Malá Strana se mu stala osudem. Pro mladého romantika to byl ráj... V té době se zde scházela bohéma, seznámil se s řadou podobně smýšlejících mladých lidí, umělců, studentů i malostranských patriotů... V druhé polovině 60. let se v Praze přátelil se studenty ze Skandinávie, kteří tu studovali tehdy skvěle vedenou a za hranicemi uznávanou FAMU. Seznámil se zde i s mladou Švédkou Annou. Formální sňatek s ní se mu pak na přelomu 70. a 80. let stal klíčem ke svobodnému světu za hranicemi.

Kromě fotografie a hudby ho začal lákat i film. V roce 1970 se mu povedlo složit zkoušky na prestižní londýnskou soukromou filmovou školu. Na studia však nakonec nesehnal peníze.

V roce 1981 se oficiálně vystěhoval do Švédska a později přechodně do Amsterdamu. Zde se mimo jiné dál věnoval své fotografické vášni, nejinak tomu bylo i v Dánsku, v Anglii a všu-



Zátiší pro Jacques, 1984,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm

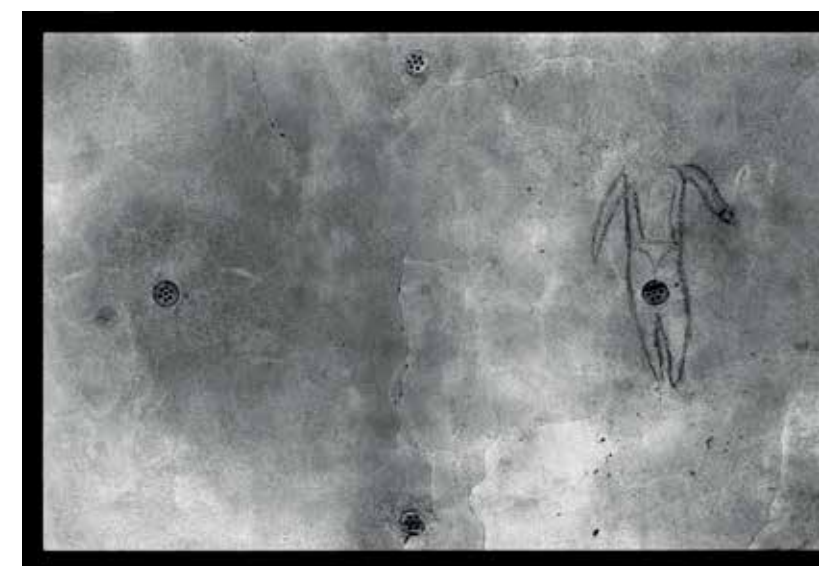


Demižon, 1984,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm



Roxana, 1981,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm

To je ..., 1981,
vintage gelatin silver print, 30 x 40 cm



Plavec pro Bedřicha Dlouhého, 1980,
vintage gelatin silver print, 30 x 40 cm

de tam, kam ho zanesly toulavé boty. V 80. letech procestoval celé Spojené státy, poté strávil půl roku v Africe. Střídal různé příležitostné profese a pořád fotografoval. Měl ambici začít se fotografickou tvorbou živit a tato nelehká meta se mu začala postupně naplňovat. Dařilo se mu. Vystavoval v evropských muzeích a galeriích (Canon Photo Gallery v Amsterdamu 1981, Kunstindustrimuseum v Kodani 1983, NY Carlsberg Glyptotek v Kodani 1984, Henie-Onstad Kunstsenteret v Oslu 1984). Publikoval v evropských fotografických časopisech. V roce 1982 získal ve Stockholmu „Kulturní cenu“ Státní kulturní rady Švédska. V Holandsku vyšla jeho první fotografická kniha „Women“ s básněmi Jaroslava Seiferta. O jeho fotografie začali projevoval zájem sběratelé.

Jako „devizový tuzemec“ měl v té době vzácnou možnost žít v zahraničí a zároveň se mohl vracet domů do Prahy, na Malou Stranu. Ta ho neustále lákala a inspirovala. Stala se jakousi jeho „nálepkou“, která dodnes jakoby překrývala význam a hodnotu jeho dalších, neméně zajímavých fotografických cyklů: Zátiší, Akty, Portréty...

Vedle vlastních autorských výstav Stanislav Tůma dlouhá léta organizoval skupinové výstavy fotografů a výtvarníků v Čechách i v zahraničí a své kontakty venku využíval i k tomu,

aby pomáhal svým kolegům a kamarádům v Praze. Královská knihovna v Kodani tak třeba díky jeho snažení vlastní kolekci originálních fotografií Jana Svobody, kterému prostředky takto získané byly velkou pomocí poté, co opustil stálé placené místo fotografa v Uměleckoprůmyslovém muzeu a dal se na dráhu volné tvorby.

Koncem 70. let se začal zhoršovat zdravotní stav Stanislavovy matky. Podobně jako někteří další příbuzní ze slavného rodu Berousků trpěla vrozenou polycystózou ledvin. To byl impulz k postupným návratům z ciziny do Prahy. Dalším impulzem bylo seznámení s Jiřinou Borkovcovou v roce 1980, se kterou se v roce 1985 vzali a 17.11.1988 se jim narodil syn Stanislav Tůma nejmladší. Přesně rok nato přišla revoluce a ta byla posledním podnětem k trvalému a definitivnímu návratu Stanislava Tůmy do Prahy na jaře 1990.

S vervou se pustil do organizace výstav a vydávání fotografických knih. První velká souhrnná výstava v České republice se konala ve výstavní síni Mánes na jaře 1994. Kniha „Suburbium Pragense“ byla oceněná jako „Fotografická publikace roku 1997“. Kniha „Prager Motive“ získala ocenění „Nejlepší fotografická publikace s textem“ za rok 2004. Poslední důležité výstavy Tůmových prací proběhly v roce 2000 v rámci projektu „Pra-

ha evropské město kultury“ na Staroměstské radnici v Křížové chodbě a Rytířském sále. Tůmovy fotografie vystavovalo Ministerstvo zahraničních věcí ČR prostřednictvím Českých center po Evropě (Stockholm, Berlín, Budapešť, Moskva, Varšava, Sofie) a v Kuala Lumpur.

Stanislav Tůma se hodně a rád angažoval ve společenském životě v rámci malostranských spolků. Malá Strana však začala přílivem turistů rychle měnit svůj charakter, který se Tůmovi povedlo tak bravurně zachytit v černobílých snímcích plných stínů a nostalgie. Josef Topol to výstižně popsal v úvodním textu k Tůmově monografii Pražské podhradí z roku 2003: „Jeho (Tůmovy) fotografie jsou pobídkou k zastavení, zamyšlení, pohroužení, někdy až strohé, plně ticha, vhodné pro osamělé chodce, kterými jsme kdysi bývali, kdy i svět Malé Strany byl jinak uspořádaný, přehlednější, snad i laskavější a vlídnější...“

Snad i to byl důvod, proč s rodinou začal trávit nemálo času na chalupě v Dalekých Dušníkách u Příbrami. Zároveň zintenzivňoval práci na dalších fotografických publikacích. U nakladatelství Kant vydal v roce 2003 publikace: Pražské podhradí, Malostranské hospody, Lampades Pragae Magicae, v r. 2004 soubor Akty, rok nato výběr malostranských témat pod názvem Lidská krajina. Plánované vydání souboru Zátiší už se neuskutečnilo.

V roce 2004 se manželé Tůmovi zařadili do programu „Láska prochází ledvinou“. Stanislav, stejně jako jeho máma a další příbuzní, trpěl polycystózou ledvin. Rok nato měla začít série vyšetření a následná transplantace ledviny darované manželkou. Léto 2005 bylo ve znamení příprav výstavy fotografií Stanislava Tůmy v Berlíně. Výstava už byla odeslaná, autor měl jet za ní, aby byl u instalace a vernisáže. Náhly záchvat nemoci však zhatil všechny plány. Vernisáže berlínské výstavy ani transplantace ledviny se už Stanislav Tůma nedožil. Zemřel dva měsíce po svých 55. narozeninách.

V r. 2006 jeho soubor „Pražské fragmenty“ vystavilo Muzeum hlavního města Prahy. V roce 2010 se konala v Rytířském sále a křížové chodbě Staroměstské radnice v Praze výstava k nedožitým 60. narozeninám a pátému výročí autorovy smrti příznačně nazvaná „Ve stínu“. Název měl jednak připomínat symbolickou úlohu často zachycovaného stínu ve fotografiích Stanislava Tůmy, ale také naznačovat, že autorovi se v jeho rodné zemi stále nedostalo plného uznání, „nevystoupil ze stínu“.

V létě 2015 byly Tůmovy fotografie zařazeny do fotografického projektu Czech Fundamental (1920–1999), který představil českou fotografii od slavných začátků avantgardy až po poslední čistě analogovou tvorbu autorů konce minulého století.



U Kapucínů, 1984,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm



Kuba nebyl doma, 1981,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm



Dlažba, 1982,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm



Svíčková, 1985,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm



Maruše, 1981,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm



Malostranská zeď ve 14.45, 1981,
vintage gelatin silver print, 40 x 30 cm

Výstavu v Museo di Roma Trastevere v Římě rovněž provázel černobílý film dánského studenta Hanse Kragha-Jacobsena o osmnáctiletém Stanislavu Tůmovi, který v roce 1968 natočil jako studentskou práci na tehdejší FAMU.

K nedožitým 65. narozeninám a k 10. výročí úmrtí připravila pražská galerie Artinbox výstavu "Jiný pohled", která mapuje dosud málo známou polohu tvorby Stanislava Tůmy – zátíší města, zákoutí interiérů i exteriérů, stejně tak zátíší těla, citlivě minimalisticky komponované, svou tichou filosofií blízké filosofii klasiků české fotografie, kterých si Tůma vážil a snažil se spíš navázat na jejich odkaz, než se vůči nim vyhraňovat.

Jak napsal v roce 1996 Reinhold Misselbeck, ředitel fotografické sbírky Muzea Ludwig v Kolíně nad Rýnem: „(Tůma) má místo v tradici české fotografie a nezapírá to. Ptá se, proč by nemohl dále sledovat určitý tradovaný názor na věci? Mnoho experimentálních nových směrů podle jeho mínění vzbuzuje nakonec zájem pouze jako novinka a není bráno skutečně vážně. ... Je to světlo, co působí zázraky, co věci a lidi okouzluje a udivuje. Vytváří stínové vzorky a tkaniva, plochy a hloubky, modeluje a vymazává. (...) Zde je prostor pro zázraky a fantazii. (...) Tento svět je zároveň světem ticha, citlivým světem, který se musí chránit před skutečností, aby přežil. Je poezií a jako takový je zranitelný.“

Tento popis Tůmovy tvorby jako by byl v něčem i popisem autora samotného. Navenek člověk komunikativní, charismatický, živý... uvnitř citlivý a zranitelný, možná víc, než si sám byl ochoten připustit. Dokonalá kombinace pro mistra fotografického světla a stínů.

Nadia Rovderová

K nedožitým 65. narozeninám a desátému výročí úmrtí vznikla výstava a průvodní publikace Stanislav Tůma: Jiný pohled, kterou ve spolupráci s Jiřinou Tůmovou – Borkovcovou připravila galerie Artinbox a nakladatelství KANT.

Pohled do jubilejní výstavy Schránka pro ducha, 2015,
foto Tomáš Souček

veřejná sbírka



Sbírka Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem



František Muzika, Maska IV., 1947,
olej, plátno, 130 x 92 cm

Antonín Slaviček, Slunce v lese, 1898,
olej, plátno, 90 x 115 cm

Jan Zrzavý, Motiv z Bretaně, 1935,
olej, dřevo, 31,5 x 40 cm

Josef Wagner, Studie k podzimu, 1929,
opuka, v. 97 cm



Dvě významná výročí galerie

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem oslavila v nedávné době dvě jubilea: v roce 2010 sté výročí založení, jež se odvíjelo od velkorysého daru roudnického sběratele a mecenáše Augusta Švagrovského (14. 3. 1847 v Roudnici nad Labem – 27. 6. 1931 v Písku), a 13. června 2015 padesáté výročí otevření nového sídla v modernisticky rekonstruované budově bývalé lobbkoviczké jízdárny, postavené italským architektem Antoniem Portou v poslední čtvrtině 17. století. Oběma jubileím věnovala náležitou pozornost. Využila je jako příležitost ohlédnout se zpět za bohatou historií, vzdát hold svým předchůdcům a zamyslet se nad vlastním posláním. Stému výročí zasvětila celoroční výstavní program, jehož součástí byla první, téměř kompletní prezentace Švagrovského sbírky, kterou připravila bývalá ředitelka galerie Miroslava Hlaváčková. Stoleté bilanci a stu vynikajících uměleckých děl ze svých fondů věnovala také speciální výpravnou publikaci.

Půlstoleté výročí si připomněla další podobně koncipovanou knihou, jež se v úvodu ohlíží do modernistické etapy historie. Autorský tým se v ní zabývá osobností prvního ředitele galerie a dalšího tvůrce sbírky Miloše Saxla (11. 5. 1921 v Železném Brodě – 1. 8. 1992 v Roudnici nad Labem, ředitelem byl v letech 1959–1981), rekonstrukcí galerijní budovy, jejímž autorem byl architekt Pavel Mošťák (13. 10. 1928 v Brně – 6. 7. 2015 v Praze) a zevrubněji též akviziční, výstavní a edukační práci. Jubileum oslavila ovšem také výstava založená na odborném výzkumu galerijní sbírky a její atraktivní prezentaci. Název Schránka pro ducha (13. 6. – 28. 9. 2015) zdůraznil, že důležitý exponát představuje i sama budova – schránka, ukrývající kulturní paměť zakódovanou do uměleckých sbírek. Jednotu času, místa a děje podtrhla náplň výstavy s defilé špičkových děl českého umění zlaté éry šedesátých let. Prezentovala se tu prvořadá díla předních osobností celého spektra uměleckých tendencí, jež byly předmětem sběratelského zájmu Miloše Saxla i jeho následovníků. Vystavená kolekce dokumentovala prostřednictvím střetu dobových idejí klíčový význam epochy šedesátých let a závažnost nastolených témat, jež dodnes oslovují uměleckou scénu i veřejnost. Galerie není jen sbírkotvornou institucí, ale také živým, inspirujícím centrem umění, podněcujícím jeho další rozvoj. Jubilejní výstava proto poskytla exkluzivní příležitost k dialogu se současnou výtvarnou scénou. Na rodinné stříbro galerie, reprezentované slavnými jmény jako Václav Boštík, Zdeněk Sýkora, Mikuláš Medek, Vladimír Boudník, Jiří John, Karel Malich, Adriana Šimotová, Zdeněk Palcr, Stanislav Podhrázký, Jan Koblasa, Robert Piesen, Zbyšek Sion, Aleš Veselý, Miloš Ševčík, Karel Zlín, Otakar Slavík, Rudolf Němec, Jiří Načeradský apod. reagovalo svými intervencemi osm umělců nejrůznějšího zaměření. Díla Pavla Kopřivy, Dagmar Šubrtové, Richarda Loskota, Jana Brože, Jiřího Thýna, Tomáše Moravce, Josefa Mladějovského a Jana Stolína (toho v předpolí budovy) umocnila vyznění výstavy a překročila její kulturněhistorický horizont. Alespoň některá z nich budou galerii inspirovat k novým akvizicím.

Historie galerie a síť regionálních galerií

Úvodní sdělení o jubileích nás ve zkratce informuje o základní charakteristice sbírky roudnické galerie. Stoletá historie ji situuje do pozice třetí nejstarší veřejné sbírky specializované na výtvarné umění v českých zemích.

Informace o padesátém výročí otevření vypovídá o skutečnosti, že své sídlo získala jako jedna z posledních sbírkotvorných institucí v rámci sítě regionálních galerií zakládaných od začátku padesátých let do poloviny let šedesátých. Tato síť rozprostřená po celých Čechách a Moravě, jejíž vznik podporoval stát i oblastní centra, představovala ve své době velké kulturní dílo evropského významu. Není náhodou, že většina galerií vznikala v době šedesátých let, tedy v éře přející všeobecnému kulturnímu rozkvětu. Obecný trend se odrazil také v akviziční politice. Zejména v druhé polovině šedesátých let se galeriím podařilo vytvořit bohaté a atraktivní fondy at již z meziválečného období či nákupy od současných umělců. Vytváření specifických sbírek a jejich stálých expozic sloužících ke kultivaci společnosti štědře napomáhala ministerstvo kultury a svými zápujčkami i metodickou podporou také Národní galerie v Praze. Léta normalizace jsou spojena s odchodem řady progresivních tvůrců sbírek z vedoucích pozic galerií a s všeobecnou stagnací. Jen některým institucím se podařilo se ctí pokračovat v nastoupené akviziční politice, ovšem ve stížených podmínkách cenzurního tlaku, leckdy za cenu ústupků a důvtipného lavírování. Nutno konstatovat, že roudnická galerie obstála v celku bez úhony. Situace po změně režimu v roce 1989 vzbudila v galeriích mnohá očekávání a naděje, s patřičnou touhou doplnit co nejrychleji mezery a slepá místa zaviněná nepřijetí atmosférou normalizační éry. Opadl sice ideologický dohled, ale nastoupila nová bariéra v podobě finanční nouze. Roudnická galerie jako jedna z nejmenších regionálních galerií nemůže konkurovat strmě rostoucímu počtu soukromých sběratelů a galerií. Trpí již řadu let deficitem podpory svých akvizičních plánů a je v zásadě odkázána na dary velkorysých umělců. Jen tak se jí daří alespoň zčásti naplňovat odkaz Augusta Švagrovského a udržovat galerijní sbírku jako živý organismus.

Hlavní magnet roudnické galerie

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem tedy zahájila novou etapu své existence v roce 1965, ale její historie se odvíjí již od zakladatelského počínání významného roudnického sběratele a mecenáše Augusta Švagrovského. Ten jí daroval do vínku roku 1910 fundament čítající na 250 uměleckých děl. Umělecky nejhodnotnější základ souboru představuje 60 obrazů Antonína Slavička. Soubor obsahuje několik velkých formátů, ale většinu tvoří drobné klenoty: malá prkénka s chvatně malovanými městskými a venkovskými scénériemi. V syrových výjevech z pražských ulic se malíř dotýká moderního pocitu úzkosti z osamění, anonymity i odcizení. Cit pro dynamiku města posílila návštěva Paříže v roce 1907, jejíž ozvěnu nacházíme v impresích z pražských parků. Druhou tvář malířského díla představují obrazy venkova s drsnou atmosférou života v těžkých podmínkách. Nejpopulárnější obraz roudnické sbírky Slunce v lese z roku 1898, který Slaviček namaloval za pobytu v Luhačovicích, se hlásí k mařákovskému pojetí interiéru lesa s uzavřeným horizontem. Dobová melancholie se tu rozpouští pod prudkými paprsky světla. Mezi poklady náleží i dramatický obraz Vít z roku 1900, který jako první získal do své sbírky August Švagrovský. Slavičkova díla v různých obměňovaných sestavách představují hlavní magnet stálé expozice, za nímž přijíždějí návštěvníci z domova i ze zahraničí. Mecenáš se s malířem seznámil v roce

¹Ta je také autorkou monografie této sbírky. Viz Miroslava Hlaváčková, *August Švagrovský a jeho sbírka. Roudnice nad Labem 2008.*

²Alena Potůčková – Magdalena Deverová – Vladimíra Drahozalová – Jaroslava Michalčová – Andrea Turjanicová, *100 uměleckých děl ze sbírek Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem ke stému výročí založení. Roudnice nad Labem 2010.*

³Alena Potůčková – Miroslav Divina – Magdalena Deverová – Lucie Kabrlová – Nina Michlovská – Andrea Turjanicová, *50 uměleckých děl ze sbírek Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Roudnice nad Labem 2014.*



Jiří Balcar, Dekret, 1960,
olej, plátno, 105 x 80 cm

1903 prostřednictvím Miloše Jiráka, který je rovněž autorem vynikající Švagrovského podobizny z roku 1907, namalované ve whistlerovském duchu. Osvícený sběratel vytvořil kvalitní sbírku umění, jejíž jádro představuje kolekce obrazů z přelomu 19. a 20. století. Vedle Antonína Slavíčka a Miloše Jiráka jsou v ní dále zastoupeni například Antonín Hudeček, který pocházel z Podřipska, a také Švagrovského synovec Jan Angelo Zeyer, jehož mecenáš, podobně jako Antonína Slavíčka a řadu dalších autorů, podporoval na umělecké dráze. Vedle této stěžejní kolekce zahrnovala sbírka také soubor obrazů různé provenience z období od manýrismu, respektive raného baroka, po 19. století. August Švagrovský tyto obrazy získával na aukcích s tím, že by je město mělo prodat a za získané peníze podporovat mladé umělce. K tomu však nikdy nedošlo. Švagrovského kolekce vytvořila základ dnešního souboru, který obsahuje více než 3.500 uměleckých děl od 17. století do současnosti.

Významné kolekce

Vedle Švagrovského daru jsou ve sbírce zastoupeny ještě další významnější kolekce, jež galerie získala díky svým donátorům. Patří mezi ně kvalitní sbírka umění z 19. století a z první poloviny století 20., velkorysý dar paní Anny Hůlové z roku 1988. Nejvýznamnější místo v ní zaujímají obrazy z přelomu století. Tato kolekce, čítající 40 děl, doplňuje Švagrovského soubor z tohoto období o díla řady Mařákových žáků a dovoluje tak vytvořit ve sbírce poměrně reprezentativní soubor krajinomalby z doby jejího největšího rozmachu a společenského ohlasu. Jedním z nejcennějších příspěvků do sbírky, shodou okolností z téhož roku, byl dar paní Boženy Sudkové, sestry fotogra-



Mikuláš Medek, 12. září za velikého větru, 1958,
olej, plátno, 146 x 130 cm

fa Josefa Sudka, který za dlouhá léta svého působení na české výtvarné scéně vytvářel osobitou sbírku, založenou na přátelských a pracovních vazbách s celou řadou umělců. Část Sudkovy sbírky převzala Národní galerie v Praze, druhou pak právě Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Početně nejobsáhlejší soubor mezi darovanými kolekcemi (524 položek) obsahoval obrazy, kresby, grafické listy a několik sochařských děl, mezi nimiž vyniká opukové torzo Studie k podzimu z roku 1929 od Josefa Wagnera. Těžiště spočívá v souboru kreseb autorů ze třicátých a čtyřicátých let a z poválečného období. Výjimečné místo mezi nimi zaujímá konvolut kreseb a grafických listů Sudkova přítele Františka Tichého. I s ostatními autory ze Sudkovy pozoruhodné kolekce pojiil sběratele osobní vztah. K těm nejpočetněji zastoupeným patří například Jan Benda, Vilém Plocek, Andrej Bělocvětov, Emanuel Frinta, Vladimír Fuka, Václav Sivko či Vlastimil Rada, mimo jiné autor Sudkova portrétu.

Ve sbírce Galerie moderního umění je ještě několik kvalitou i počtem významných konvolutů, mezi nimiž vynikají soubory grafik z počátku 20. století od Františka Koblihy, Josefa Váchala a Rudolfa Adámka, jehož grafické listy, štočky a kresby věnoval galerii v roce 1998 umělcův syn Miloš Adámek. Výjimečný je rovněž konvolut třiceti grafických listů Bohuslava Reynka, který zahrnuje díla od třicátých do šedesátých let. Opomenout nelze ani více než dvě desítky grafických listů Vladimíra Boudníka z přelomu padesátých a šedesátých let.

Další ojedinělý soubor představuje třicet kreseb a dvě drobné plastiky od Jana Křížka, po dlouhou dobu téměř neznámého autora, jehož pomohla v roce 1999 objevit svou výstavou prá-



Rudolf Němec, Tanec jednoho mladíka, 1967,
email, otisk, plátno, 150 x 100 cm

vě roudnická galerie. Kolekci umělce, který odešel v roce 1947 do Paříže, kde se se svým intimním uměleckým projevem inspirovaným primitivismem a prehistorickými kulturami vřadil do poválečného proudu art brut, věnovala galerii v roce 2000 umělcova žena paní Jiřina Křížková. Hodnotný konvolut třiceti tří kreseb Michala Ranného převážně ze sedmdesátých let daroval do sbírky umělcův otec prof. Emanuel Ranný v letech 1998 a 2001.

V roce 2007 získala galerie velkorysý dar v podobě dvaadvaceti obrazů od česko-kanadského malíře Josefa Drapella. Umělec opustil svou vlast v roce 1965, v roce 1970 se usadil v Torontu. Vystavoval spolu se skupinou amerických abstrakcionistů New New Painters. V roce 1990 se vrátil do rodného Humpolce, kde po tři roky připravoval obrazy pro výstavu v Galerii Vysočiny v Jihlavě, kterou pak reprotovala roudnická galerie. Jeho charakteristická díla s „manšestrovou strukturou“, jak ji sám umělec nazýval, syntetizují zkušenost z krajiny dětství a odkazy k literatuře spolu se zážitky z pableskujícího světla na zčeřeně hladině Hurónského jezera v Kanadě.

Na sklonku života roudnickou galerii obdarovala rovněž malířka Jitka Válková. Galerie se tak od roku 2011 může těšit z unikátního konvolutu osmdesáti kreseb především z autorčina posledního tvůrčího období, který zahrnuje lité kresby na hudební motivy, soubor křehkých pastelů lilíí a uhlových podobenství starých stromů. Jsou v něm však zastoupeny i náčrtníky z dětství a mládí, které odrážejí prostředí rodného Kladna.

Roudnické osobnosti

Významné místo ve sbírce zaujímají díla roudnických rodáků



Jiří Sopko, Sedící, 1975,
olej, sololit, 60 x 45 cm

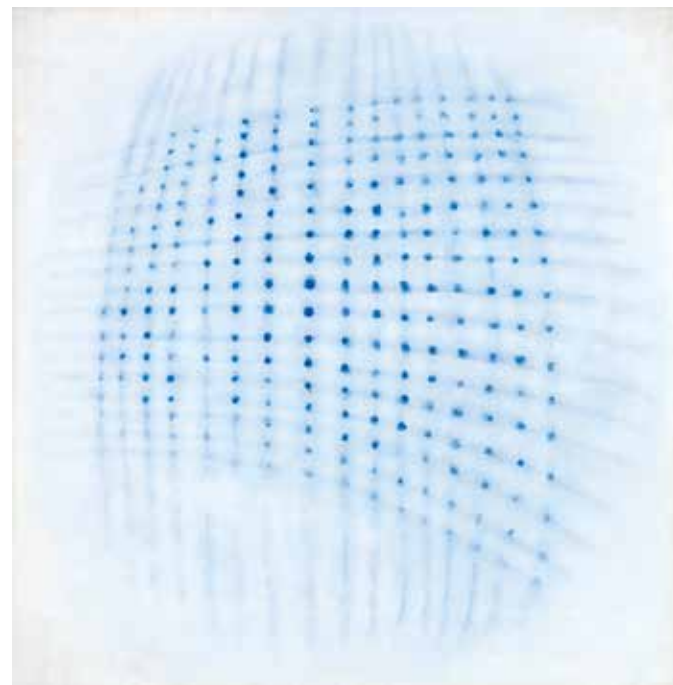
v čele s Otakarem Nejedlým, který se do dějin umění zapsal především díky obrazům reflektujícím jeho dobrodružnou cestu na Cejlon a do Indie, kterou absolvoval v letech 1909 až 1911. Roudnická galerie vlastní vedle špičkového obrazu Ceylon z roku 1911 také pět kvalitních kubistických kreseb, akvarelů a kvašů a dále obrazy z různých etap umělcova vývoje od dvacátých let po léta padesátá.

Důležité místo zaujímá ve sbírce také soubor 147 akvarelů a 14 drobných olejomalb s náměty krajiny a pražských zákoutí od roudnické rodačky Zdenky Kalašové, sestry slavné operní pěvkyně Klementiny Kalašové.

V současnosti se v rámci roudnického milieu těší výsadnímu postavení autorka tapiserií Eva Brodská, která se již od počátku šedesátých let soustředěně věnuje rozvíjení odkazu svého učitele Antonína Kybala. Její pozoruhodná díla tkaná klasickými postupy se inspirojí přírodními procesy a spiritualitou. Sbírkou umění, svázanou s roudnickou tradicí, ale svým významem přesahující hranice regionu, posílilo několik výjimečných děl monumentálního charakteru.

Druhý zakladatel

Na Švagrovského tradici navázal cílenou akviziční politikou v šedesátých letech minulého století historik umění a první ředitel galerie Miloš Saxl, který se po složitých peripetiích, kdy sbírka neměla důstojné a trvalé umístění, zasadil o získání a zpřístupnění nové budovy. Stál na počátku profesionální práce v oblasti péče o sbírku a akviziční politiky. Vybudoval novou stálou expozici českého moderního umění, která návštěvníky seznamovala v osobitě zkratce s vývojem umění od počátků 20.



století až do současnosti a soustředil se na získávání nových děl. Mezi ta špičková patří například kubistická zátiší Emila Filly či portrét Antonína Procházky, stejně jako neoklasicistní obrazy Jana Zrzavého a Otakara Kubína či surrealistická díla Františka Janouška. Avantgardní linii tvorby doplňuje zajímavá kolekce sociálního umění a české varianty nové věcnosti s obrazy Karla Holana, Pravoslava Kotíka, Miloslava Holého či Františka Viktora Mokrého. Velmi kvalitní soubor představují obrazy a sochy ze čtyřicátých let, které reprezentují celé panorama válečné a poválečné tvorby v čele s díly členů Skupiny 42 (Kamil Lhoták, Jan Smetana, František Gross, František Hudeček), Sedm v říjnu (František Jiroudek, Josef Liesler) a Ra (Václav Tikal, Josef Istler) i jejich solitérních souputníků Zdeňka Sklenáře, Františka Tichého a Františka Muziky. Galerie moderního umění vlastní zajímavé kolekce děl těchto autorů, mezi nimiž vynikají například slavná Maska IV Františka Muziky, Hadí muž Františka Tichého či Víření Zdeňka Sklenáře.

Sbírka umění šedesátých let

Na sběry děl z meziválečného a válečného období navázal Miloš Saxl jasnou akviziční prací mezi svými současníky. Z dnešního odstupu se potvrzuje kvalita jeho prozíravého výběru z děl předních osobností výtvarného umění šedesátých let 20. století. Tuto kolekci lze považovat za další rodinné stříbro galerie. Vyznačuje se specifickými akcenty, jež ji odlišují od paralelně budovaných sbírek ostatních regionálních galerií. Spolu s vynikajícími kolekcemi Mikuláše Medka a Vladimíra

Zbyšek Sion, Pád věže, 1966–1967,
email, olej, sololit, 212 x 123 cm

Zdeněk Sklenář, Archaický čínský znak III. 1962,
kombinovaná technika, překližka, 50 x 30 cm

Václav Bláha, Za oknem, 1978,
kombinovaná technika, plátno, 75 x 65 cm

Václav Boštík, Zakřivený prostor, 1970,
olej, plátno, 123 x 123 cm



František Skála, Líheň,
dřevo, popel, kelpy, struny, 73 x 122 x 45 cm

Jan Koblasa, Spanilá paní s pacholíkem, 1965,
jilmové dřevo, v. 104 cm



Boudníka ji tvoří pestrá skladba děl zastupujících nejrůznější výtvarné tendence od imaginativní postsurrealistické tvorby (František Muzika, Josef Istler), expresivní materiálové antimalby (Zbyšek Sion, Aleš Veselý, Robert Piesen), lettrismu (Jiří Balcar, Eduard Ovčáček), gestické (Jan Kotík) a lyrické abstrakce (Alois Vitík) přes střední proud modernismu reprezentovaný uměleckými skupinami období tání (například Zdeněk Palcr a Stanislav Podhráský ze skupiny Máj; sestry Jitka a Květa Válové, Čestmír Kafka, Olga Čechová, Eva Kmentová a Vladimír Jarcovják za skupiny Trasa; Jiří John, Adriana Šimotová, Václav Boštík, Věra Janoušková, Oldřich Smutný a Alena Kučerová z UB 12; František Ronovský ze skupiny Etapa a Josef Jíra a Ladislav Karoušek z M 57) až po reprezentativní díla nové figurace (Rudolf Němec, Jiří Načeradský, Otakar Slavík, Karel Machálek-Zlín). Miloš Saxl, později také jeho nástupkyně Miroslava Hlaváčková, se při získávání nových akvizic často řídili volbou srdcem. S jejich spirituálním založením souzněla tvorba Václava Boštíka, jehož kolekce v roudnické sbírce čítá 27 položek. Druhou takovou blízkou osobností byl malíř a grafik Jiří John. Naproti tomu chladná abstrakce konstruktivních tendencí je ve sbírce zastoupena spíše sporadicky. V tomto směru si Miloš Saxl vzájemně vymezil pole působnosti s Janem Sekerou, ředitelem a tvůrcem legendární sbírky nedaleké lounské galerie. Oba tak dosáhli kýženého efektu v podobě jedinečných kolekcí. Do akviziční politiky zasáhla významným způsobem i podpora státu v podobě děl převáděných do regionálních galerií z centrálního nákupu ministerstva kultury. Galerie moderního umění vděčí této podpoře například za díla Věry Janouškové, Aloise Vitíka, Květy Válové, Zdeňka Palcra, Zdeny Fibichové, Františka Ronovského, Zdeňka Šimka, Rudolfa Němce či Vincence Vinglera.

Epilog šedesátých let

Významnou část sbírky, okořeněnou mezinárodní účastí, reprezentuje soubor děl získaných díky uspořádání 1. mezinárodního malířského symposia Roudnice '70., jež se stalo prvním malířským sympoziem v Československu. Ředitel galerie Miloš Saxl narušil stereotyp sochařských setkání, kterých se v druhé polovině šedesátých let v Evropě i v Československu konala celá řada, a přišel s ideou mezinárodního symposia malířů. Hlavní motivací bylo vytvořit novou sbírku současného evropského umění, která by byla protiváhou k legendární roudnické lobkowiczské obrazárně. Pozvání na symposium přijalo celkem dvanáct umělců: Václav Boštík, Miloš Ševčík, Otakar Slavík, Karel Machálek-Zlín a Bohdan Kopecký z Československa, Marian Bogusz a Stanisław Fijałkowski z Polska, Endre Bálint z Maďarska, Gradimir Petrović a Branko Miljuš z Jugoslávie, Jacques Busse z Francie a Lorenzo Taiuti z Itálie. Při koncipování, přípravě i samotné realizaci Miloši Saxlovi vydatně asistoval jeho přítel malíř Václav Boštík, s nápady na výběr hostů také teoretik Jaromír Zemina. Malíři měli po více než tři týdny (od 25. května do 18. června 1970) k dispozici celý prostor jízdárny. V průběhu symposia vzniklo 96 děl, která byla na závěr představena na velkorysém přehlídce. Téměř čtvrtinu z nich věnovali umělci roudnické galerii. Jsou mezi nimi zastoupeny obrazy různé názorové orientace. Řada z nich inklinuje k lyrickému i konstruk-



Jiří John, Podzim, 1963,
olej, plátno, 50,5 x 66 cm

Jan Kotík, Plocha VI., 1962,
olej, plátno, 113,5 x 130 cm

tivnímu pólu nové citlivosti, jiné se vyznačují expresivní dramaticitostí či bohatou imaginací.

Myšlenka setkání byla dítětem svobodné atmosféry konce šedesátých let. Samotná realizace se však již odehrála v době, kdy se československá společnost definitivně vydala na cestu normalizace. V duchu šedesátých let se také nesl projekt pravidelného opakování sympozií. To již však normalizační režim nedovolil. Idea sympozií i způsob jeho uskutečnění jsou podnětné dodnes. Do galerijního života se podařilo vnést model soužití paměťové instituce s živým uměleckým provozem, který novým způsobem obohatil smysl její existence. Pro samotné výtvarné umění vznikl prostor ke kolektivnímu hledání nového jazyka v duchu vzájemné tolerance, v živé diskusi a možnosti umělecké konfrontace.

Další osudy sbírky

Uspořádání symposia a zařazení děl z této události do sbírky bylo opožděnou tečkou za úspěšným obdobím „zlatých šedesátých let“. Po ní následovalo dvacetileté období normalizace. I s tímto složitým obdobím stagnace se galerie vyrovnala v zásadě se ctí po výstavní i akviziční stránce. Do sbírky přibyla řada hodnotných děl, která reprezentují například vynikající obrazy Čestmíra Kafky, sester Jitky a Květy Válových, Olgy Karlíkové, Jiřího Sopka či díla umělců generace sedmdesátých let od Jiřího Sozanského, Václava Bláhy, Ivana Ouhela, Petra Pavlíka či Jitky Svobodové. Na Saxlovo dílo navázala v jeho intencích Miroslava Hlaváčková, která dovedla sběratelské aktivity až do současnosti, ať již jako odborná pracovnice za vedení ředitele Jaroslava Černého (1981–1990) či jako ředitelka instituce v letech 1990–2008. Její zásluhou fond obohatila další kvalitní díla. Patří mezi ně obrazy autorů, jimž galerie uspořádala objevné monografické výstavy, jako například v případě Františka Dvořáka, Karla Vacy nebo Rudolfa Volrába. Skupinu Tvrdohlavých ve sbírce reprezentují objekty Františka Skály, generačně blízké autory zastupují například obrazy Jana Mertý, Jaromíra Novotného a Petra Pastrňáka či sochařské objekty Jasana Zoubka.

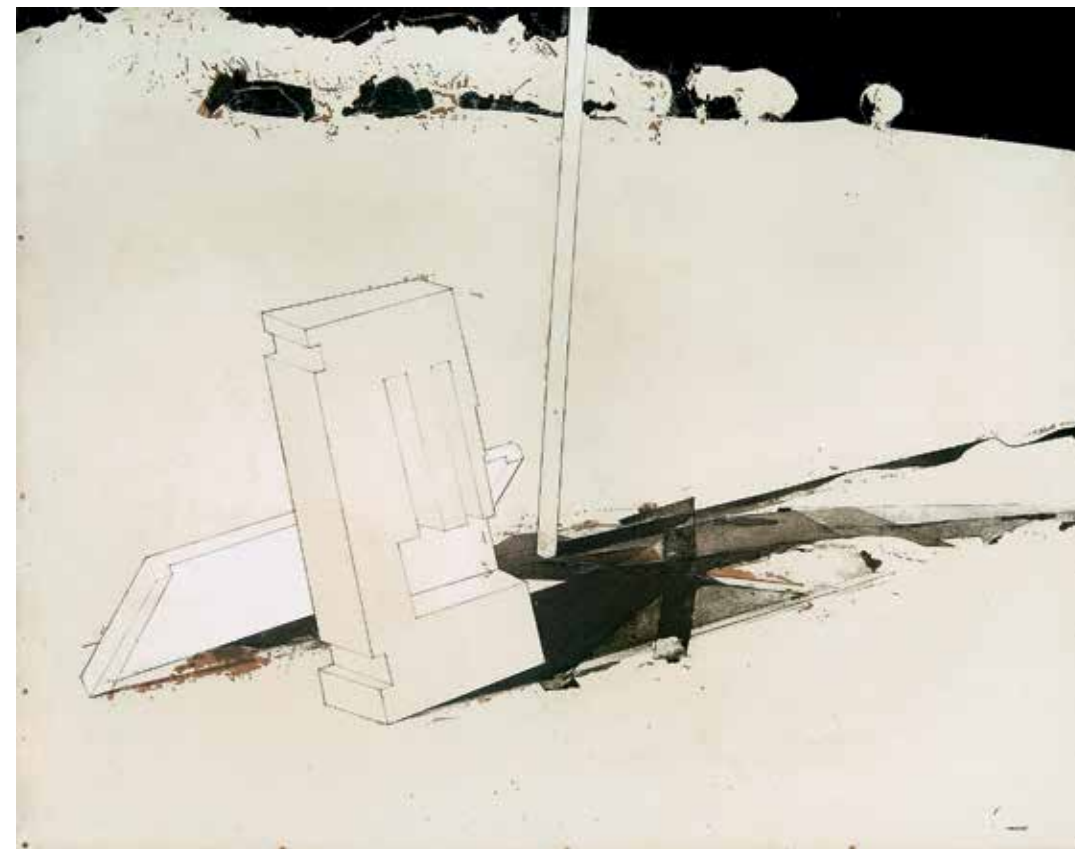
Akviziční politika galerie dnes

Péče o sbírku a její rozšiřování představuje hlavní poslání Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Sběrka je živý organismus proměňující se v čase. Její tvůrci jí v průběhu dějin vtiskli a vtiskují specifický charakter, jenž zrcadlí jejich erudici,



zájmy i tvůrčí schopnosti, ale i proměnu společenských podmínek, za nichž se utvářela a utváří. Galerie si jako veřejnoprávní sbírkotvorná instituce formuluje pro akviziční práci dlouhodobý program, jenž v plném respektu k tradici instituce rozvíjí potenciál sbírky o další inovace, reflektující proměny výtvarné tvorby na české scéně v průběhu druhé poloviny 20. a počátku 21. století. Je si přitom vědoma „prázdných míst“ ve svých fondech, způsobených normalizační cenzurou i nedostatkem finančních zdrojů recentního období, jejichž zacelování je v dnešním konkurenčním prostředí velmi obtížné. I tak se galerii podařilo – až na několik výjimek díky darům odvíjejícím se z uspořádání výstav – získat v nedávné době stěžejní díla, z nichž některá zdobí stálou expozici. Mezi ta nejvyšší náležitosti obraz-objekt Stůl (Poslední večere) (1991) Adrieny Šimotové, Socha – váza XIV (Vzkříšení) (1973) Daniely Vinopalové, Koule (1966) Karla Hladíka, obrazy Rošťanda (2008–2010) Otakara Slavíka a Hladce ohlen, dobře ostříhán (1975) Jana Šafránka, objekty Cyklot s jednou nožičkou (1984–2013) Vratislava Karla Nováka, Bez názvu (1970) Miloše Ševčíka a Literární Hamburg (1986–1987) Karla Trinkewitze, soubor dřevorezů Františka Hodonského, obrazy Ceremonie (2013) Otto Plachta, Obchodník (2010) Pavla Šmída a Říp (2010) mladé malířky Mariany Alasseur či socha Budečská Venuše (2011) Dagmar Šubrtové.

Hlavní proud akvizic se rekrutuje a bude i nadále rekrutovat ze současné scény s důrazem na její mladší vrstvu. Právě tady mají galerijní pracovníci vybavení uměleckohistorickým vzděláním předpoklad pochopit smysl díla a ocenit jeho hodnotu pro budoucnost. Musí přitom využívat intuici a dokázat objevit skrytý potenciál díla třeba i proti převládajícímu „módnímu tónu“ kritické obce. Ostatně i v tomto případě galerie naváže na tradici založenou Augustem Švagrovským, který vybíral svou hvězdnou kolekci na počátku 20. století mezi tehdejšími mladými umělci. Odkaz zakladatelů je pro galerii závazný podnes. Galerie usiluje o vytvoření sbírky, která by osobitým způsobem, s důrazem na vybrané autorské kolekce a s přihlédnutím k umělecké tradici Podřipska i širšího regionu severních Čech, reflektovala složitý vývoj českého výtvarného umění v leckdy rozporuplných dějinných souvislostech. Cílem je vytvářet jedinečnou sbírku, která bude svou osobitou skladbou i atraktivní prezentací v obměňované stálé expozici i v jednotlivých výstavních projektech přitahovat zájem milovníků umění z celé České republiky i ze zahraničí.



Čestmír Kafka, Bílé pole (Branišov I.), 1977–1978,
olej, akryl, lak, sololit, 122 x 156 cm

Prezentace sbírky

Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem nabízí svým návštěvníkům jedinečnou možnost přímé konfrontace s uměleckými díly vystavenými ve stálé expozici. Její základní koncepci předurčil velkorysý čin Miloše Saxla, prvního ředitele galerie, a architekta Pavla Mošťáka, který rozčlenil zaklenutou prostoru panely s originální modernistickou konstrukcí od architektky Jaroslavy Mrázové. Samotnou rekonstrukci a expoziční členění z poloviny šedesátých let lze již dnes považovat za památkovou hodnotu. V úvodní části jsou exponována díla ze sbírky Augusta Švagrovského s akcentem na výjimečný soubor drobných olejomalb Antonína Slavíčka. Ve střední části se pak prezentují díla klasické moderny od kubismu až po šedesátá léta s přesahy do současnosti. Tento systém je vzhledem k tradici galerie i jejím prostorovým možnostem zachovávan s tím, že jej ozvláštňují dílčí obměny, jejichž pomocí se postupně zveřejňují i další kvalitní díla skrytá v depozitářích. Stálá expozice představuje výkladní skříň galerie, ale také živý organismus, který reaguje na proměny akviziční práce. Koncepce kombinuje principy stálosti a inovace, jež vycházejí vstříc potřebě návštěvnické obce, která se ráda vrací za „svými“ kolekcemi i jednotlivými díly, stejně jako se nechá překvapovat novinkami. Cenné jádro sbírky, které se postupně formovalo ve dvou etapách historie, na počátku 20. století a poté již kontinuálně od šedesátých let, se v expozici zrcadlí ve vytříbených souvislostech zdůrazňujících úlohu silných uměleckých osobností i pluralitu názorů a tendencí. Instalace prochází občasnými radikálnějšími či jemnějšími obměnami tak, aby mohl návštěvník shlédnout další špičková díla v jiných zajímavých kontextech. K takovým inovacím patřilo například zařazení busty Dona Quijota od Otto Gutfreunda ze sbírky ostravské galerie nebo tří vynikajících obrazů Josefa Čap-

ka, které galerii laskavě zapůjčila umělcova rodina. Díky nim se výrazně obohatila vybraná kolekce kubistických děl.

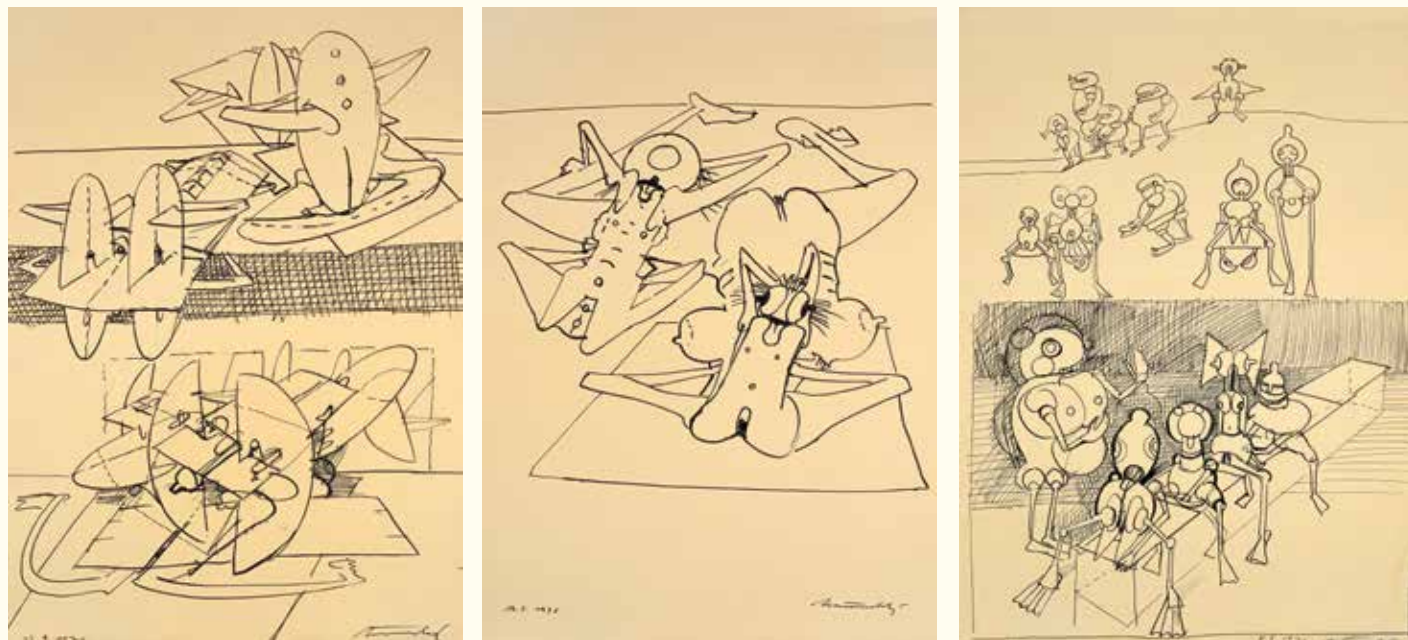
Stálá expozice, díky jedinečnému „tekutému“ prostoru obalenému bílou slupkou barokní haly, provádí ve zkratce na příkladu děl vynikajících osobností návštěvníka celým dvacátým stoletím až do současnosti. Chystá mu přitom řadu nevšedních setkání děl a upozorňuje na nečekané souvislosti (např. civilizační a sociální aspekty v umění dvacátých a čtyřicátých let 20. století). Vytváří zároveň spolehlivé „síto“ kvality a zajímavého kontextu. Galerie proto pravidelně uplatňuje užitečný metodický postup ověřování působivosti „kandidáta na zařazení do sbírky“ prostřednictvím umístění do stálé expozice „na zkoušku“. Obstojí-li dílo v konkurenci klenotů českého výtvarného umění 20. století a obohatí-li je o další dimenzi, považuje je galerie za „oprávněné“ k trvalé akvizici. Vystavování „na zkoušku“ přináší rovněž další efekt v podobě oživování stálé expozice i v době, kdy instituce nedisponuje finančními prostředky na zakoupení nových přírůstků.

A ještě zajímavost na konec: málokterá výstavní síň si může dovolit pracovat i s prostorem nad stálou expozicí. Roudnická galerie nechala „poletovat“ pod klenbou obrazové objekty ve tvaru ptáků, které byly v roce 2011 součástí výstavy Jiřího Kubového Ve vzduchu. V této tradici ozvláštňující tvář stálé expozice a umocňující genia loci pokračuje i dnes. Od sochaře Kurta Gebauera si zapůjčila „létající sochy“ Plavkyň, které autor poprvé prezentoval na legendárních Malostranských dvorcích v roce 1981.

Alena Potůčková

aukce – profil 27. 9. 2015 od 13.30 h, Praha, Nová síň

Jiří Načeradský Žena jako výzva



„Nynější člověk si nejvíce cení bezpečnost a blahobyt, bluzně věčně o štěstí a blaženosti, nejen že se bojí vlastních útrap, ale nemůže ani snést pohledu na cizí útrapy a proto leze dotěrně a s dolízavým a urážlivým soucitem všude, kde vidí nemoc, utrpení a mrzáctví. Člověk mající silnou vůli po moci a projevující nadbytek života, nejen že se nebojí utrpení, ale pokládá je za nevyhnutelný prostředek, aby vypěstoval v sobě mužnost, odvahu a sílu. Vyšší člověk jest tvůrcem života, vytvářejícím své dobro i svou pravdu: on hledá nových, dokonalejších forem života prostředkem všeho druhu pokusů na sobě i na jiných: jest smělym hráčem provozujícím strašnou hru na život a na smrt, stavícím na kartu nejen život a štěstí jiných, nýbrž i vlastní své štěstí.“ Takové jsou úvahy A. Smirnova v raritním přednáškovém svazečku z roku 1905 nazvaném Dostojevský a Nietzsche. V něm hledá a nalézá témata společná dvěma zdánlivě protilehlým pólům.

Padlý anděl i nadčlověk musí tedy každý po svém, a v mnohém podobně, čelit nastalým skutečnostem moderní doby. A další z osobností – Luis Buñuel – podstatně dilema shrnul následovně: „Jsem ateista, díkybohu“. Tento surrealistický filmař a ctitel bohémského života tak trefně naznačil rozporuplnost naší doby. Na jejím úsvitu, na počátku 20. století, se začali prosazovat osobití vizionáři i sebestřední jedinci. Také umělecké téma se dále rozevřelo. Breton i Picasso zahájili další průzkumy. Jejich svobodným směřováním byl fascinován a poučován také Kubánek Wifredo Lam a stal se tedy malířem přízraků džungle obydlené démonickými cicirikusy – bytostmi s rohy, tajemstvím, erotickou přitažlivostí a nekonečnou vitalitou (mimořádně: Lam se narodil svému čínskému otci, když mu bylo 84 let). Právě Lam nás vede, spolu se svým požívačným guru Picassem k pramenům, z kterých se později napájel i Načeradský; jeho silná a vyhraněná osobnost, řekněme alfa samec, se potýkala

po svém s radostmi i démony, slastmi i závislostmi, inteligencí i emocí, noblesou i ješitností. Tyto a další zde komplementární duality se zračí i v jeho díle – v tvorbě, kde „není místa pro nezuživé“. Načeradský, ctitel svatého Františka i pohanského Dionýsa, vedl boj s otevřeným hledím, který byl štědře naplněn. Ženy, jakožto zásadní téma, to dokazují. Akcentoval jejich vábivou erotiku i nebezpečnou polemiku. „Sameček kudlanky s nakousnutou hlavou lépe kopuluje... a ženy jsou potěšeny, když jsou zobrazovány, a to na jakýkoliv způsob. Taková je má zkušenost.“ To mi Mistr sdělil před pár lety při našem rozhovoru v jeho žižkovském ateliéru, kde se věnoval malbě i kresbě. Tentokrát vám z tvorby Jiřího Načeradského nabízíme soubor unikátních kreseb ze sedmdesátých let. O co se jedná, v čem jsou jedinečné a za jakých okolností byly vytvořeny? V roce 1976 vzniklo ALBUM 76, mapující tehdejší nezávislou československou výtvarnou scénu, pro které 66 autorů dodalo svá originální díla. Každý z vyzvaných umělců pak obdržel jeden exemplář tohoto souboru. Někteří, jako například Jiří Anderle, Albín Brunovský, Alena Kučerová, Adriena Šimotová, Zdeněk Sklenář či Josef Istler, dodali grafické listy. Stanislav Kolíbal, Jiří Načeradský, Jiří Sopko nebo Aleš Lamr zhotovili pro každý exemplář alba originální kresbu. Eva Kmentová, Čestmír Kafka a Jaroslav Kapec zas vyhotovili pro každý ze souborů původní koláž.

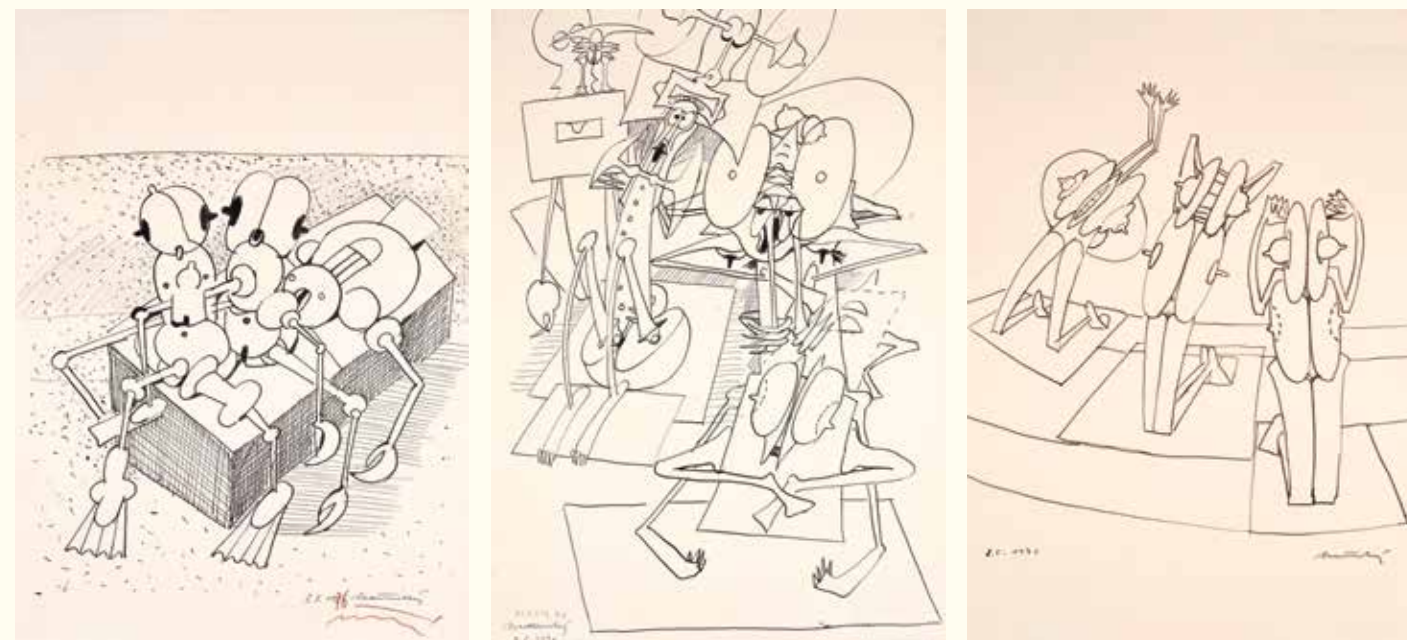
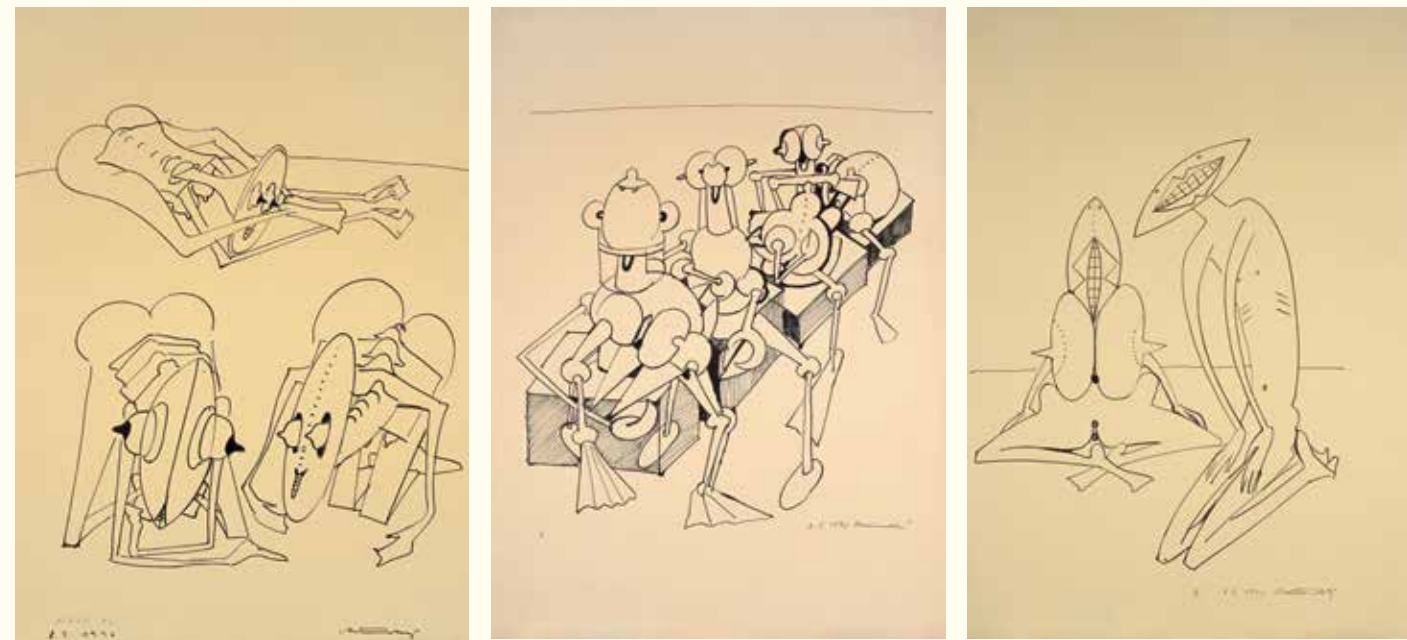
Jiří Načeradský realizoval v zadaném formátu větší počet kreseb. Šedesát šest kusů dodal pro uvedené album, zbylé si ponechal ve svém majetku. Ty se později dostaly do soukromé sbírky. Celý konvolut, včetně několika kreseb většího formátu, nyní dostává do nabídky připravovaná aukce.

Radan Wagner

Sousedské vztahy, 1976,
tuš, papír, 54 x 38,1 cm

Sluníci se kudlanky, 1976,
tuš, papír, 54 x 37,6 cm

Setkání na Marsu, 1976,
tuš, papír, 54 x 37,7 cm



Pozorující, 1976,
tuš, papír, 53,7 x 38 cm

Roboti, 1976, tuš,
papír, 63 x 47,3 cm

Muž a žena, 1976,
tuš, papír, 63 x 49 cm

Kudlanky na klandru, 1976,
tuš, tužka, papír, 53,5 x 37,2 cm

Vršovické kudlanky, 1976,
tuš, papír, 53,8 x 38 cm

Sprostocviky, 1976,
tuš, papír, 54,6 x 38 cm

aukce – profil 27. 9. 2015 od 16.00 h, Praha, Nová síň



Ra, nedatováno,
fotokoláž, 29,9 x 23,8 cm

Struktura, nedatováno,
vintage gelatin silver print, 22,1 x 18,1 cm

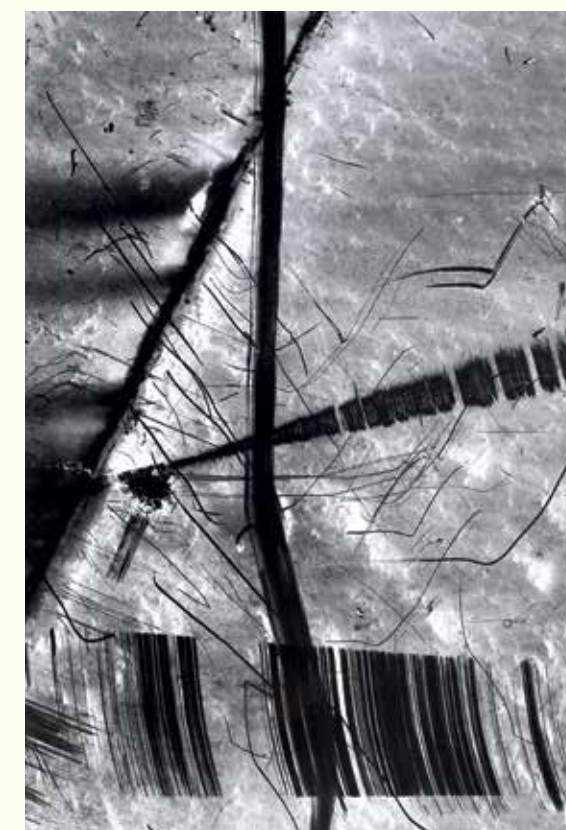
MILOŠ KOREČEK

Miloš Koreček (1906–1989) je známý zasvěcenému okruhu svých poučených obdivovatelů jako naprosto originální fotograf a člen surrealistické Skupiny RA, jejíž činnost spadá do období kolem druhé světové války. V této formaci se sešli malíři, fotografové, básníci a teoretici pocházející mnohdy ze silné „brněnské větve“. K ní, vedle Ludvíka Kundery, Václava Zykunda či Viléma Reichmana, patřil i Miloš Koreček. Ti všichni byli nebyvale otevření novým výrazovým prostředkům, k nimž docházeli, jak tomu sami říkali: během „řádění“. Vesměs totiž odmítali meziválečný veristický surrealismus a svým experimentováním se stali předchůdci informelu i akčního umění.

Koreček jako autodidakt nebyl navíc svazován tradičními postupy a řemeslnými návyky. Lákaly jej spíše oblasti dosud neprobádané a prvek náhody. Tak došel k svéráznému objevu vzápětí oceněnému i Karlem Teigem a jedinečnému v celém mezinárodním kontextu. Koreček jej nazval fokalk, naznačující tím jistou příbuznost s dekalkem (z francouzského décalque) –

výtvarným postupem užívajícím obtisku či otisku (kromě jeho objevitele Óscara Domíngueze jej používali například: Max Ernst, Vladimír Boudník, Josef Ister či Rudolf Němec). Koreček se k fokalku dostal náhodou při chybném zpracování fotografické desky, kterou nechal příliš dlouho vlhkou v zapnutém zvětšovací přístroji. Rozehřátá vrstva se stala poddajnou a připomínala tím pastózní hmotu obrazů informálních malířů. V náhodně vzniklých texturách negativů následně Koreček vyhledával asociativní figurální motivy i nefigurativní struktury, které pak zvětšoval. Tímto postupem vznikla valná část jeho autonomního díla prezentovaného od roku 1945. Jeho přínosný význam je, i přes pořádané výstavy respektované Skupiny RA či samostatné umělcovy retrospektivy, stále nedocenen. K fokalku se Koreček po pauze vrátil v sedmdesátých letech, kdy opět narůstal zájem o dílo avantgardy včetně stále živého a fascinujícího surrealismu.

Radan Wagner



Album, 10 fokalků pro Josefa, 1986–1987,
různé formáty

Album, 10 fokalků pro Josefa, 1986–1987,
různé formáty

Struktura, 1988,
vintage gelatin silver print, 24,2 x 16,3 cm

Struktury, 1980,
vintage gelatin silver print, 29,5 x 19,5 cm

aukce – profil 27. 9. 2015 od 13.30 h, Praha, Nová síň



Zbožné přání, 1961,
pastel, tuš, papír, 21,5 x 25 cm

Klečící, 1961–1962,
olej, tuš, papír, 31 x 24,5 cm



V minulosti, 1965,
kvaš, tuš, papír, 28,5 x 21 cm

Sen, 1961,
pastel, tuš, tužka, papír, 22,3 x 29,2 cm

Žena, 1960,
kvaš, papír, 34,3 x 22 cm

Noční dialog, 1963,
tuš, papír, 20 x 16,3 cm

Václav Menčík

Práce na papíře

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

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

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

Radan Wagner



AUKCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ
27. 9. 2015 OD 13.30 H
PRAHA - NOVÁ SÍŇ



Michael Rittstein, Vysočany, 1978,
olej, plátno, 81 x 96,5 cm,
vyvolávací cena 105.000,-



Ota Janeček, Terč, 1969,
olej, plátno, 100,5 x 70,8 cm,
vyvolávací cena 150.000,-

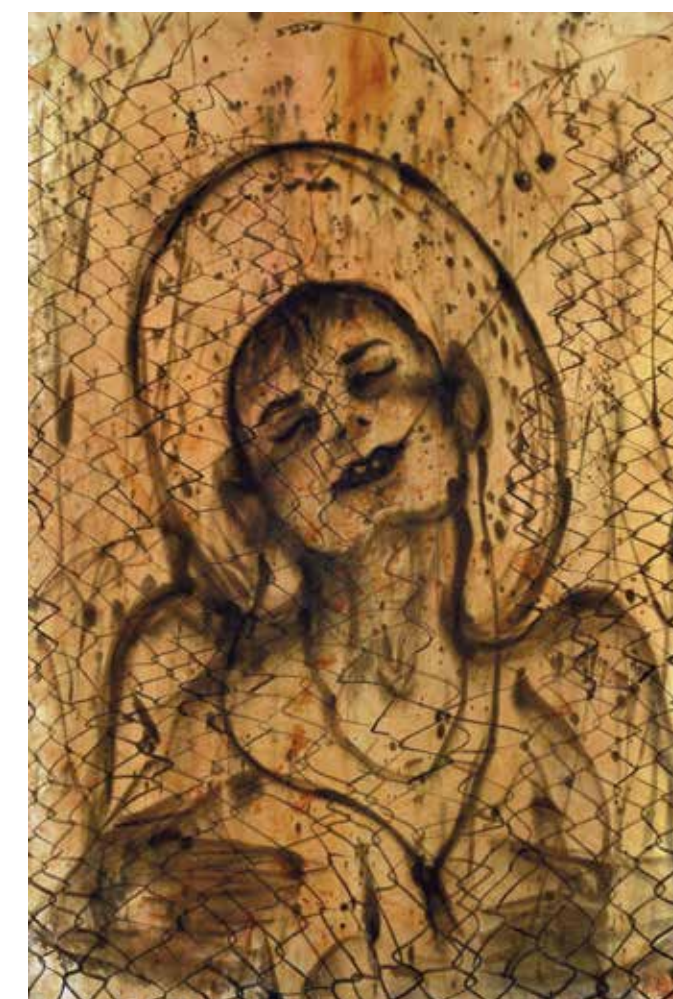
Křištof Kintera, Slon, 2001,
epoxid, polyuretan, 54 x 96 cm,
vyvolávací cena 160.000,-

Petr Pavlík, Poutnice, 1993,
olej, plátno, 70 x 49 cm,
vyvolávací cena 55.000,-



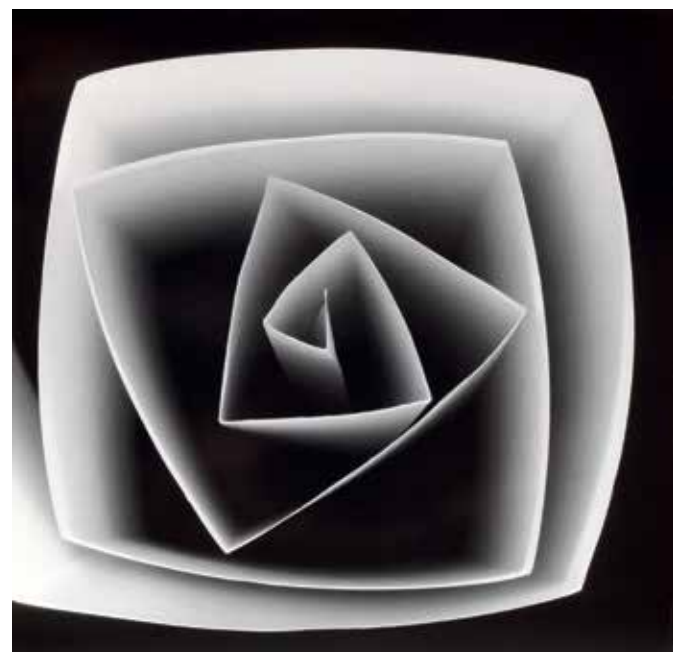
Adam Štech, Autoportrét s nudlí, 2015,
olej, plátno, 175 x 130 cm,
vyvolávací cena 100.000,-

X-DOG, Pavián, 2015,
keramika, železobeton, ocel, v. 62 cm,
vyvolávací cena 18.000,-



Josef Bolf, Čarodějka, 2013,
kvaš, tuš, papír, 70 x 100 cm,
vyvolávací cena 60.000,-

Andrej Dúbravský, Farmář v klobouku, 2015,
kombinovaná technika, plátno, 180 x 120 cm,
vyvolávací cena 120.000,-

AUKCE**FOTOGRAFIE****27. 9. 2015 OD 15.00 H****PRAHA - NOVÁ SÍŇ**WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM

Ladislav Postupa, Zdroj, 1966,
later gelatin silver print, 30 x 30,5 cm,
vyvolávací cena 8.000,-

Ladislav Postupa, Květ II., 1971,
vintage gelatin silver print, 30,4 x 30,1 cm,
vyvolávací cena 6.000,-

Jan Reich, Zátíší, 2009,
vintage gelatin silver print, 30,2 x 23,7 cm,
vyvolávací cena 14.000,-

Miroslav Tichý, Bez názvu, 1950-1980,
akryl, fix, karton, vintage gelatin silver print, 29,7 x 22,5 cm,
vyvolávací cena 38.000,-



Jiří Hanke, Kladno, ulice I. Olbrachta, 1979,
later gelatin silver print, 23 x 34 cm,
vyvolávací cena 15.000,-

Peter Župník, Loď pluje, 1985,
later gelatin silver print, 27 x 39,5 cm,
vyvolávací cena 24.000,-

Eva Fuková, Dáma z Benátek, 1958,
later gelatin silver print, 23,9 x 19,1 cm,
vyvolávací cena 16.000,-



Prague Auctions & The Chemistry Gallery

Galerie Nová síň

Voršilská 3, Praha 1

Otevřeno ve dnech:

úterý – neděle od 11 do 18 hodin

9. 9 – 20. 9 2015

CON TEMP ORA RY ART 2015

Tomáš Bárta
Ondřej Basjuk
Josef Bolf
Andrej Dúbravský
Viktor Frešo
Vladimír Houdek
Tomáš Jetela
Jan Kaláb
Krištof Kintera
Tadeáš Kotrba
Jaromír Novotný
Pasta Oner
Jan Poupě
Zbyněk Sedlecký
Michal Škapa
Jakub Špaňhel
Adam Štech
Jakub Švéda
Jakub Tomáš
Lubomír Typlt
Vladimír Věla
Jan Vytiska

