

# Editorial



Vážení,

jak se máte? Před časem jsem se takto dotázal umělce J. R. při vstupu do jeho ateliéru. „Neptej se mě, jak se mám, nedělá mi to dobře,“ odpověděl mi s nečekaným podrážděním. Byl jsem takovou reakcí zaskočen, ale i sám sebou, neboť takové otázky obvykle nepokládám. Nedělají mi dobře. Po globalizovaném vzoru se tato „zvědavost“ totiž dávno proměnila spíše ve vyprázdňený pozdrav bez otazníku. Ještě však existují jedinci, a k nim se počítám, kteří mají tendenci poctivě se nad touto otázkou zamyslet a svůj stav případně sdílet. Ale koho to zajímá? (Naši bližní se neptají, ale plynule a stále jsou vůči nám přirozeně empatictí). Dnes, aniž bych to snad připisoval pokročilé „zralosti“, se raději kloním k rozhovoru na téma počasí. Řekl bych, že povědomí o něm příměji ovlivňuje naše proměnlivé pocity. Jinak je však společná a ještě více společenská komunikace plná dalších klišé. Tak například: když někdo „moudře“ pronese, že si rád „přečte dobrou knížku“, (no, a jakou jinou?). A nebo: „Dělím hudbu jen na špatnou a dobrou“, (to je tedy vskutku objevné). A ani tento častý alibismus není k zahození: „Můj film kritika strhala, ale já jsem ho dělal pro lidi.“ (Kritikové jsou lidi, kteří prostě hledají širší a hlubší souvislosti, tedy v tom lepším případě). A ještě na jedno krédo z uměleckého života jsem si vzpomněl; i když se jedná spíše o poznámku k zamyšlení. „Když chcete skutečně a chápavě sledovat tenisový zápas, tak musíte znát jeho pravidla. A v umění je to podobné,“ řekla mi renomovaná kunsthistorička M. S. Něco na tom je. Nedávno jsem se v tisku dočetl zajímavou odpověď malíře M. S. Na otázku, co by udělal, kdyby byl na chvíli Bohem, pravil: „Pokrátil bych trochu lidský život, je příliš dlouhý.“ Morální kodex v mém nitru se ihned vzbouřil. Ale cosi uvnitř stále tiše našeptává: „Něco na tom je.“ Přinejmenším by se, snad, při kratší pozemské cestě stávalo naše činní méně zjištným, majetnickým a iluzorním.

Dobré a nerušené čtení Vám přeje

*Radan Wagner*

Radan Wagner, šéfredaktor

## OBSAH

- 2 **téma**  
Život a smrt madony
- 4 **výlet**  
Pavel Janák
- 6 **archiv**  
Emanuel Chalupný
- 8 **rozhovor**  
Pasta Oner
- 16 **výstava**  
Jiří Načeradský
- 18 **soukromá sbírka**  
Sběratel samotář
- 26 **o díle**  
František Foltýn
- 28 **o díle**  
Kamil Lhoták
- 30 **výročí**  
Henri Bergson
- 31 **kontinuita**  
Stanislav Grof
- 32 **portrét**  
Ota Janeček
- 38 **profil**  
Zbyněk Sekal
- 44 **fotografie**  
Jiří Hanke
- 48 **veřejná sbírka**  
Muzeum umění Olomouc
- 58 **aukce – profil**  
Martin Balcar
- 60 **aukce – profil**  
Josef Istler
- 62 **aukce – profil**  
Alois Bílek
- 64 **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

Ctp a tisk: Triangl

Titul: Pasta Oner, Pure Love, 2015, objekt, kombinovaná technika, v. 130 cm

## téma

# ŽIVOT A SMRT MADONNY



**Edvard Munch, Madona, 1894–1895**  
olej, plátno, 136 × 110 cm,  
Munch muzeum Oslo



**Dagny Juel Przybyszewska,**  
Kvinnemuseet

**Femme fatale** mívaly zpravidla vzrušující, dramatický, ale i problematický život – ať už vlastním přičiněním či jakýmsi pod/vědomým vyzářováním. Svým vystupováním z vředního plynutí, svérázným vztahem k mužům, ale i samovolným přesahováním sebe sama, stávaly se „jablkem sváru“, dobrem i zlem, nejčastěji nejednoznačnou hádankou. Ženy personifikuje převažující animus, procházejí oproti mužům poněkud bytostněji nejrůznějšími stavy, etapami, přechody i emocemi. Je symbolem poznávacího pohybování a neustálého pochybování, stává se přirozeně cyklickou, vedenou pudy k lásce i nenávisti, životu i smrti, řádu i chaosu. Ztělesňuje – aniž bychom však z ní měli snímat odpovědnost za vlastní činy i jejich důsledky – lunární temné a mnohdy záhadné konstelace. Je tedy protipólem sluneční tvůrčí energie směřující ke konečné, avšak zdá se, že naivně vysněné harmonii.

Když roku 1274 spatřil ve Florencii mladý Dante krásnou Beatrici, byla to láska na první pohled. A z hlediska kulturní historie se tak stalo vůbec poprvé, co se někdo na první pohled zamiloval. Ponecháme-li stranou úzce sexuální ódy starověkého Řeka, a obrátíme-li nyní pozornost k „naivní bolesti z odloučení, extatickou radost z přítomnosti milované osoby a vzájemnou zahleděnost“, jak praví do tajných nauk zasvěcený básník, pak se počátek skutečně nachází na prahu nového humanismu. Dantovo omamné prostoupení se nám díky jeho literárnímu „povolání“ zachovalo i po staletích: „Ve chvíli, kdy jsem ji uviděl, říkám vám celou pravdu, se duch, který miluje v největší hlubině mého srdce, začal tak chvět, že ten cit zachvátil celou mou bytost... Ukázal mi začátek i konec mého životního štěstí.“ Z četby Božské komedie je také zřejmé, že erotické a mystické se tu prolínalo způsobem, jaký byl v novověké západní kultuře dosud neznámý. Radost z pozemského světa a jeho prožití se do Evropy šířila až s básnictvím arabské provenience, která se k nám dostávala postupně s obsazováním Iberského poloostrova. Dante i Beatrice, která zemřela tak mladá, sice nakonec uzavřeli manželství s někým jiným, láska v srdcích i slovech však nadále zabydlovala celý vesmír.

Podobně vznešený odkaz nakonec bolestného osudu nalezne od té doby v nejrůznějších příbězích. Zmírně však po tentokrát dalšího mystického romantika, pro evropskou poezii neméně významného – německého Novalise (1772–1801). Navzdory krátké pozemské existenci nabyt ve svém čase až neuvěřitelné vědomosti a to v: geologii, mineralogii, chemii, matematice, logice, antropologii, ale i v dějinách náboženství a umění. Byl vědcem – filozofem – básníkem, také politikem a vizionářem, který poznatky promítal do své „mystické geometrie“ („fyzika je jen učení o fantazii“, prohlášoval). Novalisovi toto pojetí magie světa bylo úhrnem poetického zpracování věd včleněného do souvislosti – do osobitě univerzální kosmologie. Nebyl tedy jednostranně vychýleným extatikem, naopak – směřoval k souladu – k povznesení člověka nad sebe sama. Přesto (nebo právě proto) bývá jeho básnivá imaginace spojována s věčným světlem/stínem své snoubenky Sofie von Kuhn, která však již ve svých 15 letech podlehla smrtelné nemoci. Vzápětí Novalis ve svých zápiscích z roku 1797 pojímá její hrob jako místo zasvěcení do vyšší nadsmyslové Jednoty, kde se rozplývají hranice mezi pozemským a zásvětním: „Večer jsem šel za Sofinkou. Byl jsem tam nepopsatelně šťastný – záblesky momentálního entuziasmu – hrob jsem odfoukl jako prach, pryč od sebe – staletí byla jako momenty – cítil jsem její blízkost, myslel jsem, že bude navždy se mnou.“ Toto mystické opuštění subjektivity bylo však plánované a připravované – a naprosto střízlivě popisované, i když v intencích básníkovy koncepce tzv. magického idealismu. Novalisovo základní myšlenkové východisko ve formě básnivé vědy se vztahuje a míří až k „duchovní astronomii“. Novalis se díky zmíněné iniciaci a transformaci všemi smysly stává nad hrobem své milované Sofie mesiášem – hlasatelem konceptu budoucí nové „světové duše“, jejímž hybatelem by měl být siderický člověk – nadčlověk – Astralis.

Avšak ne každá femme fatale byla podobně panenská a ve svém důsledku éterická. S pohledem napříč historií vzpomeňme na Baudelairovu exotickou a hašteřivou Jeanne Duval, díky níž ale můžeme číst nejkrásnější verše v Květech zla, Picassův pro-

měnlivý, ale pro tvorbu určující „harém“, Gauguinovu oddanou tahitskou Těhouru, Dalího strategickou Galu, Blakeovu sexuální mystičku Kate Bruckerovou, Kokoschkovu vypočítavou a náruživou Almu Mahler, Goethovu Charlottu, díky které vzniklo pro romantismus zásadní Utrpení mladého Werthera, Shellyovu manželku a spisovatelku Mary (která si však časem stvořila svého slavného Frankensteina) a mnoho dalších tvůrčích svazků. Osudově milovaná a obdivovaná femme fatale bývá i v dnešní „rozumné“ době stále tu a tam zjevná v různých, byť civilnějších projevech a nastalých konstelacích. Může být třeba „madonou“ poetických vináren, „královnou ptáků“, následnicí komediálních duchovních ekvilibristů a společných hédonistických výprav či jinou chvilkově otevřenou pokušitelkou. Může se dokonce stát milující a milovaná bytostí, sdílející s partnerem – na nějaký čas – společné city, ideály, plány a naděje – aby se pak odvrátila od vzájemného sdílení – zpět k již dříve vydobytým a pak trpně zajištěným kótám, k vypočítanému bezpečnému přístavu apod. Obrátme však nyní pozornost k další konkrétní femme fatale, která náležitě rozvířila intelektuální kruhy dekadentního Berlína konce 19. století a jež na nás dodnes hledí ze slavných obrazů. Od počátku devadesátých let se v tomto městě soustřeďovali nejen tehdy tak módní seveřané, k nimž patřili: August Strindberg či Ola Hansson, z místních pak Richard Dehmel a Holger Drachmann. Nejnápadnějším z nich se však posléze stal Stanislaw Przybyszewski – zběhlý polský student medicíny a redaktor socialistických listů – spisovatel a dramatik, nebývalý skandalista ve všech ohledech. Do této syrové bohémy zapadl také norský malíř – třicetiletý Edvard Munch, který v Berlíně právě vystavoval své „ibsenovsky náladové obrazy“. To uvítali zejména mladí – hlásající „obrat do hlubin duše“ a uplatňující „umělní paměti“ v mnohém navazující na romantické principy. Výstava Munchových obrazů způsobila naprosté pozdvížení a byla po několika dnech uzavřena. O měsíc později – a o pár ulic dále – však naplno zažehla a stala se, mimo jiné, příčinou pro vznik berlínské Secese.

Munch tedy zakotvil v pověstné Berlínské bohémě roku 1892, jejímž útočištěm se stal lokál U černého selete. Strindberg, jehož portrét visel na zmíněné druhé výstavě, byl tehdy hlavním diskutérem, provokatérem a účastníkem tradovaných „výstupů“. Dramaticky konfrontační, leč stále tvůrčí atmosféra se dále vyostřila, když na naléhání přátel uvedl Munch do této společnosti mladou studentku hudby Dagny Juelovou, s níž se zřejmě znal už od časů Kristiánské bohémy. Tuto volnomyšlenkářskou pianistku však ihned opanoval egocentrický Strindberg a zhrzený Munch na čas zmizel ze scény. Dagny byla inteligentní a krásnou osobností, navíc oblíbený absint „pila pěkně po chlapsku“ a s radostí smyslně tancovala na stole bujného lokálu. Stala se bezodkladně symbolem takto módní osudové ženy z přelomu 19. a 20. století. Dagny po různých „splynutích“ nakonec našla nevhodnějšího partnera v Przybyszewském – a tak se vzali hned roku 1893. Tato kultivovaná, ale živočišná „divoženka“ se také proto stala inspirací a impulsem Strindbergových „protiženských“ románů. Navíc se prý tento hysterik „s ženskou duší“ obával, že mu bude tato „Aspie“ se svým satanistickým manželem usilovat svou černou magií o život. A pravděpodobně si ani moc nevymýšlel. Maier Graefe, účastník těchto vzrúšených časů vzpomíná na atmosféru u Przybyszewských takto: „Pitoreskní domácnost, nyní v Luisině ulici, i nadále přitahovala návštěvníky. Jedním z nejvytrvalejších byl Munch. Sedával mlčky pod červenou lampou u stolu v místnosti zaplněné kouřem, kde vedle jakéhosi zásobníku na uhlí v podlaze, majícího rozměry hrobu, v němž se povalovaly staré celuloidové límečky, láhve, stohy knih a časopisů, hraje Przybyszewski na píano pověstné variace na Chopina a 'Duša' Dagny tančí podivné tance, při nichž se snově mění z hrajičích si dítěte v nevinnou pannu a milovnici, ve Vestálku, Eurydiké i Juditu.“ Munch, i nadále magneticky přitahován „svou“ Dagny, zažívá jedno z nejpłodnějších období. Maluje slavný Výkřik, Žárliivost,

Smrt, také Lásku a bolest dnes známou pod titulem Vampýr – klíčovou kompozici, na které muž pokládá svou hlavu na prsa ženy líbající jej respektive náruživě vysávající. Dagny se také stala předobrazem a dokonce přímým modelem Munchova fascinujícího obrazu Madona z let 1894–95. (Toto stěžejní plátno bylo původně vystavováno s rámem, na kterém byly namalovány či vyryty spermata a lidské zárodky). Malíř ve svém pozdějším komentáři k obsahu tohoto díla snad až vizionářsky předvídal osud nebohé Dagny: „Přestávka, kdy se celý svět zastaví ve svém běhu. Tvoje tvář značí všechnu krásu světa. Tvé rety, karmínově rudé jako ovoce, se bolestně rozevírají. Úsměv mrtvolky. Teď si život a smrt podávají ruce. Je spojen řetěz, který váže tisíce minulých generací s tisíci generací, které přijdou.“ A Przybyszewski ve svém De Profundis, věnovaném Dagny, píše podobně: „Když mluvím o zjevení duše v sexuálním životě... mám na mysli bolestné, úzkostné povědomí nějaké nepojmenovatelné, drsné síly, která metá dvě duše do sebe navzájem a snaží se je spojit s druhou, mám na mysli ten obrovský pocit expanse v lásce, kde jedinec cítí, jak v jeho duši působí tisíc generací, tisíce staletí toho věčného, opakujícího se utrpení... mám na mysli jen duchovní stránku lásky: neznámou, podivnou, velký problém.“ Munch stejně jako Gauguin, Klee či Mondrian byli theosofové, a jistě i Munch znal zásadního švédského velikána – sexuálního mystika Emmanuela Swedenborga, který by si zasloužil zvláštní studii (Ony „vířivé linie vřavící, promítání aury, charakterizující Munchovo malířství jako obraz v mysli, vcítění se apod...“ by pak nabyly dalších interpretačních rovin). Stejně jako měl na malíře nesporný vliv ruský spirituální „guru“ působící v Lipsku Alexander Aksakov (Munch ho prý celého „zhtal“ za jedinou noc, když mu jej vyznavač okultismu a fyziologické psychologie – náš polský přítel „Stazu“ objevil a donesl). Máme zde na mysli jeho zásadní publikaci Animismus a spiritismus z roku 1893. Manželství Przybyszewských bylo vášnivé, bouřlivé i odstředivé. Norská „Siréna“ se i nadále nevyhýbala jiným kontaktům; mezi roky 1893–98 často cestovala po Evropě a vyhledávala další dobrodružství a to stejně jako její „démonický“ manžel. Jeden z románků zažila také – již jako matka dvou dětí – s rodinným přítelem Wladyslawem Emerykem. Na jeho pozvání měli manželé na nějaký čas přijet na břeh Černého moře do Tbilisi (Tiflisu). Pozdržován redaktorskou prací v Polsku mohl však Przybyszewski dorazit za svou rodinou až o pár dní později. To se však stalo osudným. Odmítnutý bývalý milenec se tedy mohl se svou Dagny setkat o samotě. Co se pak odehrálo, nevíme. Jisté ale je, že zoufalý a žárlivý Wladyslaw ukončil život čtyřiatřicetileté Dagny dvěma střelami přímo do hlavy, aby pak sám spáchal ve stejném hotelovém pokoji sebevraždu. Smrt je tak navždy, pěci jen, spojila. Przybyszewski po odchodu Dagny trpěl depresi, vystupňovaly se jeho problémy s alkoholem a přišly finanční potíže, které se však časem zmírnily. Přesto je považován za jednu z nejvýraznějších postav okultního symbolismu a evropské kulturní dekadence, za tvůrce, který je navíc úzce spjat s českým uměním, s Prahou, ve které se chtěl časem usadit. Jeho jméno poprvé u nás zazářilo díky Arnoštu Procházce a jeho Moderní revue. „Dřív než o mně něco věděli v Polsku, Rusové už překládali mé dílo – ale předstihli je Češi... jaký byl můj radostný úžas, když jsem dostal český překlad Černé mše... nedokázal jsem pochopit, že pár mých prací mohlo mít tak zásadní vliv na utváření 'nového' umění v cizí zemi... od oné chvíle jsem byl s Čechy v nejužším kontaktu. V Praze se Przybyszewski ukázal dvakrát: nejdříve v roce 1899 a zvláště pak roku 1918, kdy se zde zároveň hrála hned dvě jeho dramata: Podsvětí v Národním divadle a Zlaté rouno ve Vinohradském divadle. Zemřel ve Varšavě, coby již záměrně netvůrčí úředník, roku 1926 při práci na pokračování svých pamětí, ve věku 59 let. Jeho odkaz je však inspirativní dodnes.

*Radan Wagner*



## výlet



Pavel Janák, krematorium v Pardubicích, 1921–1923

# Pavel Janák Pardubice

**Pozoruhodné stavební památky** vznikají mnohdy v souvislosti s významnými událostmi celé společnosti či dokonce státu. Kromě politických a kulturních mezníků i dalších úběžníků dávají události příležitost také nevšední architektuře s novými ideály. A také nabízejí dořešení poněkud raritních změn. Jedna z nich vešla v platnost krátce po první světové válce a nastartovala vznik dosud nebyvalých staveb. Začala se budovat zcela nová krematoria, jejichž rozmach byl nastartován právě schváleným pohřebním zákonem pod názvem „Lex Kvapil“. Mezi nejpozoruhodnější „domy žehu“ patří jistě to pověstné pardubické.

Architekt Pavel Janák na sebe upozornil realizací Hlávka mostu v Praze z let 1909–12. Tato inženýrská stavba se stala mezníkem v jeho tvorbě – nejedná se totiž, jak bývalo obvyklé – pouze o funkční dílo, ale o dynamicky působící objekt, který je navíc v tomto případě doplněn plnými sochami Jana Štursy. Nový most již zároveň naznačoval budoucí architektův obrat. V Janákově myšlení nastal s vývojem zlom a ze stoupence české moderny se načas stal kritik prohlašující, že materiál a konstrukce používané na stavbách až příliš určují charakter staveb. Tuto myšlenku publikoval ve studii Od moderní architektury k architektuře z roku 1910. Spolu s Josefem Gočárem založili roku 1912 Pražské umělecké dílny, v nichž vznikaly také stylové bytové doplňky. Po první světové válce se rovněž

pokoušeli společně formovat a formulovat nový národní sloh, a to spojením zdejší folklorní tradice s mezinárodní modernou.

V atmosféře konečně založeného samostatného státu se mohly prakticky naplňovat i myšlenkové proudy, které v teoretické rovině započaly již o něco dříve. Jedním z nich byla i snaha uzákonit svobodnou volbu při posledním rozloučení a tak se básník a dramatik Jaroslav Kvapil stal v roce 1909 aktivním předsedou Spolku přátel žehu. Na území tehdejší monarchie bylo pohřbívání ohněm v té době zakázané. Až po vyhlášení samostatného Československa byla tato možnost uzákoněna pod názvem „Lex Kvapil“. (Za Rakousko-Uherska byli ohněm spalováni jen zločinci a čarodějnice). Počínaje rokem 1919 mohla být také budována krematoria. Asi nejkrásnější, ve své době však vzbuzující vášnivě protichůdné reakce, bylo postaveno v Pardubicích.

Pohádkově výstřední „chrám smrti“ je dílem architekta Pavla Janáka, předního umělce českého kubismu. Vítěz soutěže, do které bylo zasláno několik desítek návrhů, realizoval stavbu v letech 1921–22 jako nově zhmotněné směřování. Vybudované krematorium dostalo různá formální přízviska: národní sloh, obloučkový dekorativismus, rondokubismus, sloh Legiobanky či sloh převratový. Jedná se zkrátka o pojetí spojující především národní ideje hledané ve slovanském dávnověku,

českém humanismu a lidovém selském umění. Je to tedy bizarní směr tvarosloví nejrůznějších vlivů, které zkušený Janák skloubil do působivě ladného, pro některé však až šokujícího celku, vzdáleného módnímu strohému funkcionalismu.

Stavba pardubického krematoria, jakási duchovní akropole, byla chápána jako programový manifest, který měl sloužit k propagaci pohřbu ohněm a také jako vzor dalším podobným projektům. Janákov projekt představuje první českou realizaci tohoto typu budovy jakožto „Domu světla“. (Janák se zde v dispozici inspiroval antickým chrámem). Ústřední obřadní budova je obehnaná systémem arkád s plastickou výzdobou a ornamentální malbou stropu od Františka Kysely. Vnější vstup lemují kamenné figurální plastiky Světloňošů od Karla Linharta. Veškeré viditelné symboly odkazují k negaci katolicismu i k anarchistické minulosti českého kremačního hnutí. Dvoubarevnou fasádu Janák rytmicky členil tvaroslovím vycházejícím z florentské renesance: kruhy, obdélníky, kruhové výseče, zubořez. Nápis na vítězném oblouku: „Já jsem živ, i vy živi budete“, ujišťující o Boží existenci a nesmrtnosti duše představoval věčnost, avšak v padesátých letech byl dočasně přemalován zřejmě pro nepřipustnou „duchařinu“.

K samotné dvoupodlažní stavbě vede monumentální schodiště, které je ukončeno terasovitým dvouramenným ochozem orientovaným na východ a západ. A symbolika je zjevná i nadále. Při cestě vzhůru jsou na třetím stupni z dvaceti čtyř (symbolicky časové pojetí dne) umístěny velké pískovcové plastiky dívek od Karla Linharta. Po levé straně stojí dívka oděná v říze – v ruce drží květinu a na vnitřní straně schodiště „Světlo“. Protilehlá postava v zrcadlově obráceném postoji namísto květin svírá nádobu. Dvě ženské personifikace tak dotváří symetrickou kompozici s trojúhelníkovým štítem budovy. Tomu dominuje kruhovitý otvor s artdecovou vitráží s tématem hexagramu (Není smrti – jest jen neustálá změna – jsou jen různé formy života). Tento velký kruh má být vnímán z vnějšku coby „sluneční kotouč“ na životní cestě poutníkově a zároveň „okem“ interiéru smuteční síně loučící se s jedincovou duší. Vše tak navozuje zádumčivou atmosféru ticha před novým

světáním, kdy ptáci ještě mlčí, avšak z popela vzešlý Fénix se již opět pozvedá.

Pardubické krematorium mělo ale odpůrce již v době svého vzniku. Modernista Janák byl v opovržení radikálních avantgardistů. Především z řad stoupenců „antizdobného“ funkcionalismu bylo toto dílo striktně odsuzováno či posměšně označováno jako „perníková chaloupka“. Plně byla stavba rehabilitována až s nástupem postmoderního umění. Již v roce 1968 si, jistě ne náhodou, vybral toto krematorium režisér Juraj Herz jako atraktivní kulisu pro film Spalovač mrtvol, natočený zde podle známé novely Ladislava Fukse.

*Radan Wagner*

**Pavel Janák (1882–1956)** byl architektem, urbanistou, návrhářem nábytku a dekorativních předmětů. Studoval Českou a německou techniku v Praze (1899–1906) a Akademii ve Vídni v ateliéru slavného Otto Wagnera (1906–08). Spolupracoval intenzivně s Janem Kotěrou. V letech 1911–41 byl profesorem na pražské Uměleckoprůmyslové škole. Stal se průkopníkem kubismu v architektuře, kterou v duchu purismu a neoplasticismu různě a zdařile modifikoval. Po roce 1918 se snažil spolu s Josefem Gočárem vytvořit reprezentativní folkloristicky zabarvený „národní sloh“. Později se však přiklonil k objevenému funkcionalismu. V roce 1936 se stal po Josipu Plečnikovi architektem Pražského hradu a pod jeho vedením byla rekonstruována Míčovna, Královský letohrádek i prezidentský domek. K nejvýznamnějším Janákovým dílům patří průčelí paláce Adrie v Praze v Jungmannově ulici, nedaleký Škodův palác, elegantně štíhlý hotel Juliš na Václavském náměstí či důstojně strohý Husův sbor v Dykově ulici na Vinohradech. Zabýval se také urbanismem – jeho nejznámějším počinem je osada Baba v pražských Dejvicích z roku 1930, kam přispěl i projekcí několika vil včetně své vlastní. Pavel Janák zemřel 1. srpna 1956. Pohřben byl na hřbitově u kostela sv. Matěje. V devadesátých letech 20. století byla hrobka tohoto významného architekta zrušena správou pražských hřbitovů.





# Emanuel Chalupný O Bílkův náhrobek Třebízského

Emanuel Chalupný (1879–1958) byl český právník, sociolog a spisovatel. Jako žák T. G. Masaryka rozvíjel sociologickou vědu v nových souvislostech společenských i kulturních. Jeho odborná i publikační činnost – intenzivní zvláště v první polovině 20. století – byla umlčena po roce 1948. Jeho pronikavé a v mnohém předvídací studie čelily však již ve své době odporu konzervativních směrů. Svěží esejistické postřehy o českém umění jsou však dodnes ceněny – zejména práce o K. H. Borovském, Otokaru Březinovi či Františku Bílkovi. Stal se dokonce ojedinělým přítelem a podporovatelem dekadentního literáta Ladislava Klímy. Niže uvedená polemická stať o Bílkově pomníku Třebízského vyšla poprvé v časopisu Přehled roku 1909 a později byla také zařazena do Chalupného Drobných spisů v roce 1912.

Prostřed Vyšehradského hřbitova, nad posledním útlukem prachu velikánů českých, žel, uvězněných po smrti v půdě, podrobené spárům klerikální společnosti, vztyčen byl neobyčejný pomník: postava, kráčeající v vislé říze, jednotvárně ověšené kol vyhublých údů těla poměrně nepatrného proti veliké hlavě. Levice vložena na srdce, pravice podpírá hlavu nakloněnou v žaluplném pláči. To je náhrobek Václava Beneše Třebízského od Františka Bílka.

Na první pohled socha ta zarazí. Ale po chvíli již vycítujete, proč je taková a ne jiná. Pomník spisovatele, jehož díla postrádají pevné dějové kostry, svérázné jaderné kresby i rozmanitost, ale vesměs provanuta jsou táhlým akkordem elegie nad bolestmi trýzněného národa a vlasti, jsou jediným idealizujícím povzdechem. Náhrobkem tohoto muže nemohla být socha atletická a vůbec realistická. Bílek soustředil pozornost i poměrem rozměrů na svrchní část těla, hlavu a srdce se stejnou převahou nad ostatním tělem, s jakou lyrický živel v díle Třebízského zatlačuje a zabarvuje epický podklad. Nevytvořil fysickou podobiznu jeho, ale podobiznu jeho nitra a díla, psychologicky tak hlubokou a pravdivou, že sotva máme v celém umění českém dílo podobné a že náhrobek Třebízského přímo ubíjí okolní spoustu nevkusů a banálností, v níž se ztrácí několik cenných náhrobků, kterou dnes posvátná půda Vyšehradu je přecpána a která jemnějšímu člověku hnusí každou pouť do těchto míst.

A nyní si přečtete, co ve výtvarnickém orgáně „Díle“ napsal o tomto náhrobku pan Láda Novák, umělec!

Bílkův náhrobek je mu „výrobkem“, vrcholem kuriozity. Třebízský byl „prostičkový muž“, spisovatel „prostonárodní“, kdežto Bílkův náhrobek budí „úžas a odpor“, je to „nestvůra v zoufalé divadelní póse s obrovskou hlavou, spodek trpasličího těla podoben vyždímanému hadru – hotový rebus. Anebo řekněme správněji: experiment“, který „nemá činiti nároky na veřejnou sbírku“. Je to prý „primitivismů (!) a je-li něco takového dovoleno, „pak odprosme všechny venkovské kameníky, kteří zdobívají hřbitovy svými pytlům podobnými anděly... anebo budme ještě modernějšími“ (!) „přinuťme pětiletého umělce, který ze dvou špejlí a několika sušených švestek vyrobí si čerta, aby toto dílo zvětšil do nadlidských rozměrů, kde bude pravý primitiv – nefalšovaný!“ Pan Láda Novák odvolává se „ke všem lidem přirozeného citu, zdravých očí a dalekých naočkované pervese“. Bílkův náhrobek „vystupňovaným pendantem ostudy s deskou Nerudovou“ a pan Novák „protestuje“ proti tomu, povídáje cosi „o výrobcích, stojících pod úrovní perníkových husarů a kosmonoských šátků“...

Muž, který je umělec z povolání, nenašel tedy na Bílkově díle nic než nestvůru s obrovskou hlavou a vyždímaným hadrem! A podobný výlev noblessy vyjde v uměleckém časopise!

Redakce „Díla“ vyslovila s článkem p. L. Novákovým souhlas jako s „ochranou památky muže národu drahého“, také „Zvon“ a „Čas“ útok otiskly, aniž jej odsoudily, „Zvon“ dokonce s ním vřele souhlasí a náš umělecký svět k tomu mlčí!

Nejsem odborník v sochařství, ale nelze mlčeti tam, kde dosud promluvili rovněž jen samí neodborníci, kde útok porušuje nejpřimitivnější požadavky kritické slušnosti, hrdě staví na odív nechápavost vůči umělcovým intencím a končí apelem, aby největšímu českému sochaři byla od úst utržena i ta skýva chleba, které se v našich bídných poměrech naň dostalo.

Prováděny a projektovány jsou v Praze i po venkově pomníky monumentální na stotisícové náklady; Bílkovi, jemuž i cizí kritika před deseti lety již slibovala, že „Evropa skloní se v hluboké úctě před jeho jménem“, nedostalo se ani jedinému z těchto projektů, on dostal nepatrný pomníček Třebízského a ještě ten mu přijdou mluvčí veřejného mínění vyčítat!

Pan Láda Novák nevidí v Třebízském než prostonárodního povídkáře. Jak ubohé a nedostatečné pojetí! Nikoli populární podání jeho, nýbrž ten hluboký žal nad mrtvou minulostí zachová jeho jméno budoucnosti, podobně jako druhou knihu ponurému smutku vlasteneckého, Macharovy Tristum Vindobona. Umělecké nedostatky obojích děl, byť místy byly přímo trapné, i zastaralé jejich tendence rozplývají se v ovzduší opravdového citu, jímž jsou spisy ty prosyceny.

Není pochyby, že sochař více než kterýkoli jiný umělec, je poután realitou své předlohy, lidského těla; ale není také pochyby, že od antiky až podnes proporce jednotlivých částí byly stilisací rozličných škol měněny a že nadměrná velikost hlavy není o nic méně neoprávněna nežli nepoměrné zvětšení jiných údů. A posléze padá na váhu i účel sochy, náhrobek. Hrob a hřbitov jsou místa, kde vane duch věčnosti, majestát smrti a nesmrtelnosti, jsou mimo čas a prostor. V jejich absolutním ovzduší umlkají hlasy relativnosti, v nichž umělec může a musí mít větší volnost nežli při tvorbě předmětů, určených každodennímu životu. A Bílkův náhrobek se povznese k absolutnosti, jež přetrvává malicherné nepřátelství a nepochopení.

-red-

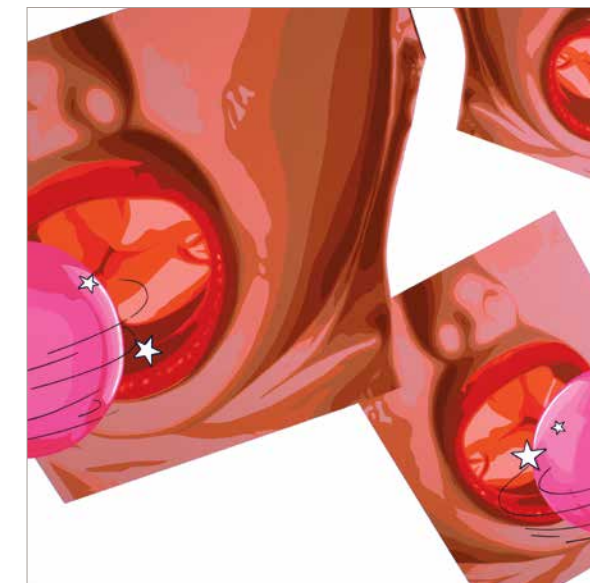


František Bílek, Žal, 1908–1909, lipové dřevo, v. 123 cm, GHMP



# Pasta Oner

## Cítím se svobodně



Lolly Pop, 2011,  
akryl, plátno, 100 x 100 cm

Pasta Oner (1979) patří v posledních letech k nejvýraznějším (nejčitelnějším) osobnostem české výtvarné scény. Zde reprezentuje živoucí proud, jehož prameny nacházíme ve street artu, původně alternativním hnutí. Jistě, že i v tomto případě lze vystopovat společného jmenovatele, ale také inspirující historické vazby. Obzvláště pop art nachází v Pastově činění úrodné pole, na kterém však autor také reflektuje nové zkušenosti naší pokročilé (pozdní) postmoderní společnosti. A není podstatné, jakou „nálepku“ Pasta Oner dostává... zda coby původní graffiti writer a street artista či veřejně vzývaný galerijní pop artista. Jako silná osobnost (vlastním jménem Zdeněk Řanda) váže na sebe pozornost – ať už díky svým dřívějším městským realizacím či „muralům“, podílem na výzdobě pražského metra ve stanici Anděl či samotným výstavním projektům (The Chemistry Gallery – 2013/14, Galerie Mánes – 2015). Během našeho rozhovoru jsem někdy mířil k rozkrytí povrchu jeho „optimisticky sarkastických komiksů“. Pasta má dar vizuálně, ale i verbálně postihovat, interpretovat své názory, zároveň se vyhýbat otázkám přesahujícím rámec jeho aktivně naplňujícího existování. Máme co dočinení s vyhraněným autorem a jasně zacíleným segmentem, který již tradičně nemá rád přílišné „spekulování“. A tak se na některá, dosud zdánlivě „nadčasová“ témata nedostalo. O to více se mohlo vstoupit do jeho osobitého, ale i obecně kontroverzního působení.

Dnes zažíváme relativní celospolečenskou svobodu, kde vše „je dovoleno“ v rámci konvenčních pravidel. Hrozí však pokračující pausalizace a relativizace i další rysy konzumní společnosti. Dilema Hesseho Stepního vlka (nevázaná přirozenost X společenské normy), je – zdá se – odsunuto do skrytu soukromí každého z nás. I dnes existují alternativní světy, ale nejsou už tak vyhraněné a společností nebezpečné. Dříve zde panovala totalita... Zkuste si představit, jak byste v ní asi tak existoval, co a jak (pakliže vůbec) tvořil...

Tohle relativizování svobody nemám rád. Já se cítím v dnešní společnosti naprosto svobodně. Jsem dítě revoluce, bylo mi deset, když to padlo a já to i přesto intenzivně prožíval. Otec po večerech lepil po čtvrti plný komoušů plakáty „Havel na hrad“ a oni je ráno strhávali. Matka dokola opakovala, že nás zavou a mě nevezmou ani na obráběče kovů. Bohužel většina společnosti vůbec nepochopila, co se stalo a výsledkem je frustrovaný a fašizující se pivní národ. Mockerát jsem se zamyslel a kriticky přemýšlel, jak by se kdo z mých vrstevníků a přátel, včetně mě, zachoval v totalitě. Někdy je to nepřijemné, protože by mezi nimi byli určitě i agenti a práskači. Pokud by byla zachována má výchova, tak bych se moc dobře neměl, jsem dítě svobody a to se s bolševikem moc neslučovalo. Těch deset let mého života, které jsem v režimu prožil, tomu nasvědčovalo. Jestli bych tvořil, netuším, zřejmě bych tvořil z frustrace a ne z radosti.

A co říkáte na debatu, která se rozpoutala kolem vaší výstavy v „zaprodaném“ Mánesu, komerčním dřívě „uměleckém“ ... Prý jste nad těmito úvahami povznesen...? Ale přesto – jak vnímáte polaritu svoboda – komerce, avantgarda – lidovost, morální – relativní apod.?

To jsou předsudky a prázdné fráze. Z části jsou tvořeny takovým tím zálesáckým přemýšlením tohoto národa, který ani nevím, kde se vzal. V naší zemi má slovo „komerční“ pejorativní nádech. Jedna z prvních výstav v galerii Mánes po dokončení v roce 1930, byla výstava automobilů. Idealizace a snaha o převlastnění tohoto výstavního prostoru skupinami umělců žijících z grantů je legrační.

Vaše práce se převážně zakládají na ironii či snad parodii, tedy používáte slovníku (ikonografii) tématu, který nahlížíte (reflektujete) a to „jen“ přeskupováním do jiné konstelace znaků či symbolů (log). Já osobně měl vždy s citacemi a parodií, ironií problém. Například ve filmu Pulp Fiction se pod nadsázkou stejně schovává sázka na lidovost či chytlavé motivy akce, krve, násilí... tedy je to nakonec rozmnožování toho původně kritizovaného, ne? Jak tuto strategii (tvůrčí princip) vnímáte a případně obhajujete vy?

Ano, s tímto pohledem se setkávám často. Je to pohled ovlivněný velmi úzkým kulturním vlivem, řekl bych až velmi lokálním,







**Hollywood, 2015,**  
akryl, plátno, 140 x 140 cm

a navazuje na vnímání umění optikou z minulého století. Jedná se o velmi specifickou a lokální anomálii, s kterou se setkávám. Já vyrostl na kreslených Tom & Jerry, klípech Madonny a reklamách na Coca-Colu. Prošel jsem si příchodem kapitalismu a pokusem o kmenovou společnost v rámci undergroundové techno kultury. Jsem produkt konzumní společnosti a jedu ve stejném vlaku jako kdokoli jiný. Intelektuální a populistickou kritiku společnosti přenechávám jiným. Mě fascinuje svět lidského chťiče, který je naší radostí i prokletím zároveň. Někdy tu jízdu vnímám jako bad trip na LSD – dojde vám vaše vlastní malost a marnost toho pachtění, a chcete pryč. Ale zároveň je to všechno tak neskutečně pestré, že se vám nechce odejít.

Existuje však nebezpečí ztráty hranic mezi „přítelem a nepřítelem“ (bráno zjednodušeně) a jedinec se stává přitakávajícím většině... Paradox? Nakonec takový Warhol tento posun ani nezastíral... a Haring si dokonce otevřel svůj Pop shop. (I když tyto dva bych neviděl jako stejné, Haring měl mnohem více sociální inteligence). Vy jste s „obchodem“ udělal dočasně něco podobného a přiznaného... není to jen americká manýra?

Výtvarné umění je komodita jako kterákoliv jiná. Má sice svá výrazná specifika, ale jinak je regulérní součástí tržního hospodářství. Obchod s uměním kvete pouze v kapitalismu, a ideálně

v tom globálním. Mám obrovské množství fanoušků všech věkových i sociálních kategorií. Chci, aby každý měl svobodnou možnost vlastnit svého Pastu. Mé dílo si může dovolit i student v podobě krytu na mobilní telefon, zrovna tak sběratel se statisícovým rozpočtem v podobě objektu.

Poe a Baudelaire vnesli koncem 19. století do problematiky procesu umělecké tvorby revoluční prvek. Otevřeně přiznali (Poe to dokonce podrobně popsal, Havran), že postupují „takticky“, tedy vědomě tak, aby výsledek měl požadovaný účinek. Nejedná se tedy už o romantickou představu „rozháraného srdce“, ale o kombinaci dvou vyvážených složek: citu a rozumu, resp. kontrolovaných emocí vtěsnaných do řádu atd. To vše je pak samozřejmě podmíněno osobitou imaginací. Jaký poměr těchto složek máte vy? Jak probíhá výběr tématu (ne)vědomě?... Vkládáte do díla také nějakou byt skrytější mytologii?

Je to velmi různé. Velká část mé tvorby by se dala přirovnat k automatickému textu v obraze. Některé moje náměty také začínají v textové podobě. Zpětná interpretace mého díla mě někdy velmi překvapí. Mytologie je asi příliš silné slovo, ale určitě tam dochází pro mě k překvapivým podvědomým spojení.

A s tím souvisí otázka originality... to je asi další posun v postmoderně – totiž existence „fabriky“, kdy na své dílo tvůrce

**Money Cat, 2015,**  
akryl, plátno, 170 x 170 cm

**Dolphins, 2015,**  
akryl, plátno, 170 x 170 cm

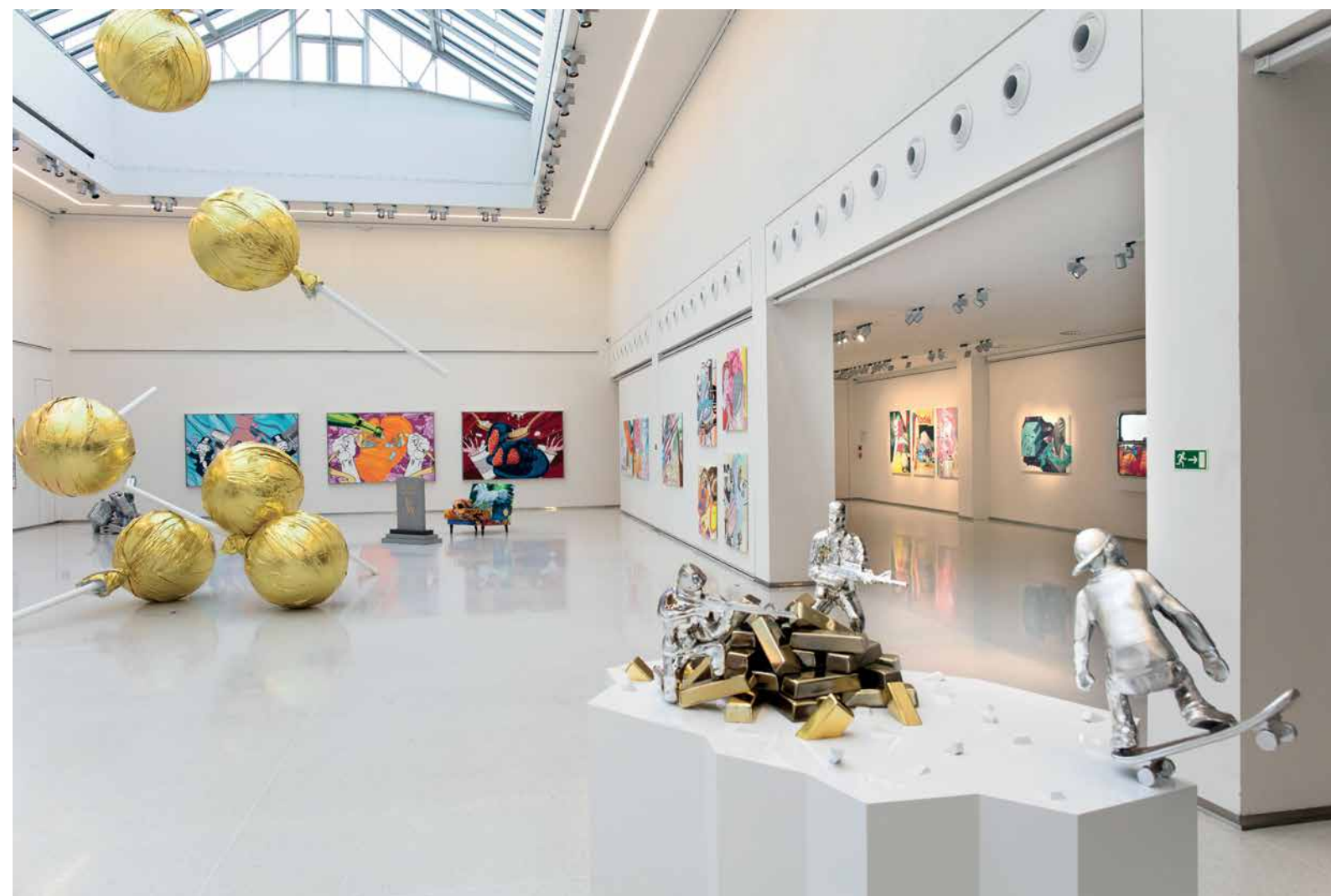






**Greyhound, 2015,**  
akryl, plátno, 140 x 140 cm

**Monopoly Boy, 2015,**  
akryl, plátno, 170 x 250 cm



pohled do expozice:  
**Last Day in Paradise,**  
galerie Mánes, Praha, 2015



ani nesáhne... Mám na mysli Jeffa Koonse, jako příklad... Vám také někdo s tvorbou „pomáhá“?

To nemá s originalitou nic společného. Samozřejmě, že pracuji s celou řadou asistentů. Moje role je být umělcem a ne řemeslníkem. Já mám vizi, a tu někdo z větší části realizuje. Nevidím důvod, proč bych se měl učit svářet nebo laminovat. Hodiny broušení a příprav pro lakování asi také nemají vliv na myšlenku díla. U malby je to stejné. V určité fázi je to rutina, kterou zastane někdo jiný. Všichni moji asistenti mají výtvarné vzdělání, většinou vysokoškolské. Vše je ovlivněno časem a ten svůj já používám především k tvorbě vizí, ne k fyzické práci. I když, věřte mi, zastanu jí hodně a někdy se na ni strašně těším.

A myslíte, že umění má takovou sílu/dopad, aby přivedlo lidi k nápravě, k zamyšlení, k jiné hierarchii hodnot či alespoň k lepšímu vkusu?

Takovou sílu určitě nemá, ale jistě dokáže některé destruktivní jevy ve společnosti přibrzdit.

Dnes převládá fraška, šantán, muzikál, klip... vše tedy směřuje k okamžitému efektu, vtipu, znamení i zmatení. Lidé prý nejsou už schopni či ochotni sledovat a vstřebávat delší dramatickou klenbu (příběh) s hlubšími přesahy, odkazy... Vy pracujete podobně – tedy s citacemi, obecným jazykem, sur-

fováním po viděné realitě, tedy aniž bych vás chtěl srovnávat s naznačenými pokleslostmi... nebo se mýlím?

S pokleslostí mě srovnáváte různými cestami po celou dobu rozhovoru. Myslím, že jsem na to odpověděl dostatečně. Kdo má oči opravdu otevřené a není ovlivněn lokálními předsudky, tak dokáže mé umění číst i jinak.

Pojďme tedy od osobního k obecnějšímu. Jistě že nyní převládá globalizace, unifikace apod. a to i v kultuře... Ale přeci jen... není na obzoru, v rámci „nastávající duchovní obrody“, směr mířící více do vlastních řad, řekněme více mapovat a reflektovat „český sen“, syndrom, komplex, možná i jistou výjimečnost, tradici, tendenci k lyrice možná až kýč... uspět ve světě znamená nebýt světový ale původní, důvěryhodný, tedy originální atd...?

Jdu přesně obráceně. Tuto roli přenechám rád jiným. Jsem Evropan, obyvatel planety Země.

Domníváte se, že „umělec v hladovění“, tak jak jej proslavil Franz Kafka, je mylný mýtus a lidová představa...? Nebo na tom něco je. Podívejte se na výkony, které zde podávali čeští umělci za totality, neboť je nemohl – nesměl rozptylovat diktát západního trhu...

Určitě je to jedna z cest, nevím, jestli má ještě v dnešním světě





**Strawberries Love, 2015,**  
akryl, plátno, 170 x 250 cm

místo. Spíš to pokládám za relikvii a přežitek. Prostor pro něco tak malicherného jako je tvorba, vzniká ve chvíli dostatku.

**Ale vypadá to, že v dnešní společnosti vládne egoismus a možná až nihilismus, který už neočekává velké (i snad malé) pravdy. Možná by umělec, tak jako v minulosti, měl být „o krok napřed“... nebo je a my to bez odstupe nevidíme?**

Vidíte a já mám pocit, alespoň ze svého okolí, že tomu tak není. Neviděl bych to tak dramaticky. Zároveň bych řekl, že stále platí, že většina umělců je pochopena až po své smrti.

**Světlu také vládne všudypřítomný kult mládí a „enjoy“ všeho druhu a crazy... alespoň v hlavním proudu, kde jsou ty časy, kdy hitparádám dominovaly kvalitní věci (Doors, Beatles, Yes apod.), kdy se popularita nevyklučovala s kvalitou, ba naopak... nebo je to jen (má) iluze?**

Nezlobte se, ale tohle už je nedůstojné. Každá generace má své kvalitní interprety, vaši rodiče zcela jistě také neposlouchali Doors.

**No jo, ale dnes národu k hlubšímu či duchovnějším poznáváním musí pomáhat tak populární „dvorní šašek – mág“ Jaroslav Dušek, tedy duchovno ano, ale jen přes excentrickou srandu... pozorujete to také tak?**

Jsem věřící člověk, ale nijak to nedramatizuji. Ta touha zdejšího

ateistického národa po něčem tajuplném je legrační. Já děkuju každý den za to, co mám, poslouchám svůj vnitřní hlas a respektuju všechny živé bytosti. Myslím, že to pro šťastný život stačí.

**Tak ještě jedna vlezlá otázka: čím to je, že umění dnes již postrádá dřívější (avantgarda apod.) manifesty - programy, prohlášení či programy jedinců, mnohdy v knižní podobě (Mon-drian, Kupka, Kandinsky, Malevič, surrealisté, dada atd.)?**

Je to velmi prosté, změnila se doba a přístup. Není to momentálně potřeba.

**Aha. Pomalu už náležíte ke střední generaci - snad u nás první, která vycházela ze street artu... Jak je na tom mladší generace, sledujete je apod?**

Nikoho nevidím. Naše nadšení se neopakuje, byli jsme výjimečně silná generace. Jistě to souvisí s nově nabytou svobodou, která je dnes samozřejmostí.

**Proč vlastně je ve street art tak málo holek – žen, máte pro to nějaké vysvětlení?**

Tenhle druh umění prostě není moc komfortní a noční město není příliš bezpečné.

**A kdo je dnes na mezinárodní scéně legenda, kdo aktuálně „top“,**



**Lost Memories, 2015,**  
objekt, kombinovaná technika, 230 x 170 cm

**Hiding David, 2013,**  
akryl, lak, plátno, 150 x 150 cm

**Cloud, 2013,**  
objekt, kombinovaná technika, v. 170 cm

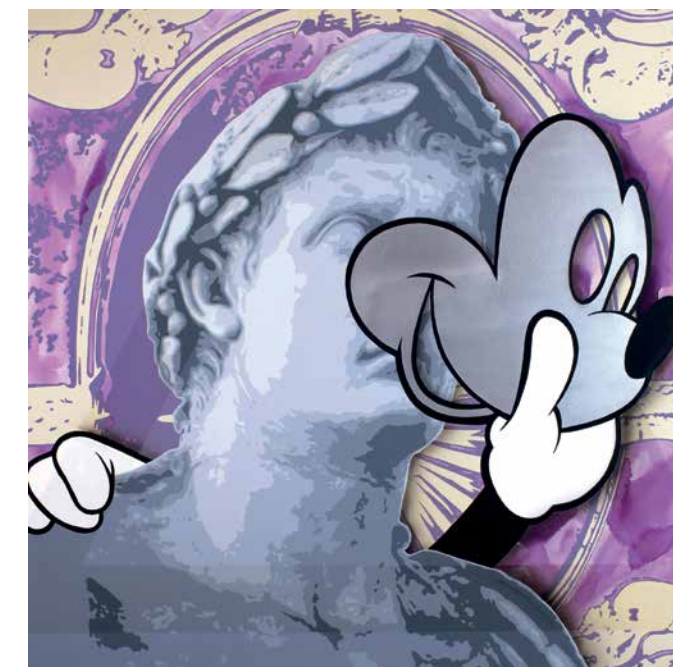
**kdo případně vycházející hvězda, která města jsou centry...?**  
Legendou je určitě Obey Giant (Shepard Fairey). Mezi streetartově významná města patří všechny metropole západního světa. New York, Londýn, Paříž, Berlín, ale i Miami nebo Los Angeles.

**A Barcelona?**  
Barcelona k nim podle mě nepatří.

**V poslední době jste se stal oblíbencem sběratelů, ale také investičních dobrodruhů... (prý jste byl v Máněsu velice úspěšný... za kolik se prodalo?)... Zajímá vás, kdo vaše díla kupuje a případně máte nějaké zásady – zábrany apod..?**

Moje dílo má konzistentní vývoj jak v kvalitě, tak ceně. Zkušení sběratelé to vědí. Nevím, kdo přesně je investiční dobrodruh, ale s většinou svých sběratelů obchoduji pravidelně. Svě kupce opravdu nekádruji. Co se týče mých prodejů, tak už poměrně delší dobu platí, že poptávka převyšuje nabídku.

**V nabídkách aukčních katalogů ale začínáte pravidelně figurovat... Čím, kromě výdělku, jsou pro vás aukce (objektivní odraz komerční úspěšnosti či sběratelů vytříbenosti atd.)? Výdělek pro mě v případě aukcí není důležitý. Je to specifický trh a mě zajímá, jak funguje a jak na něm můžu uspět.**



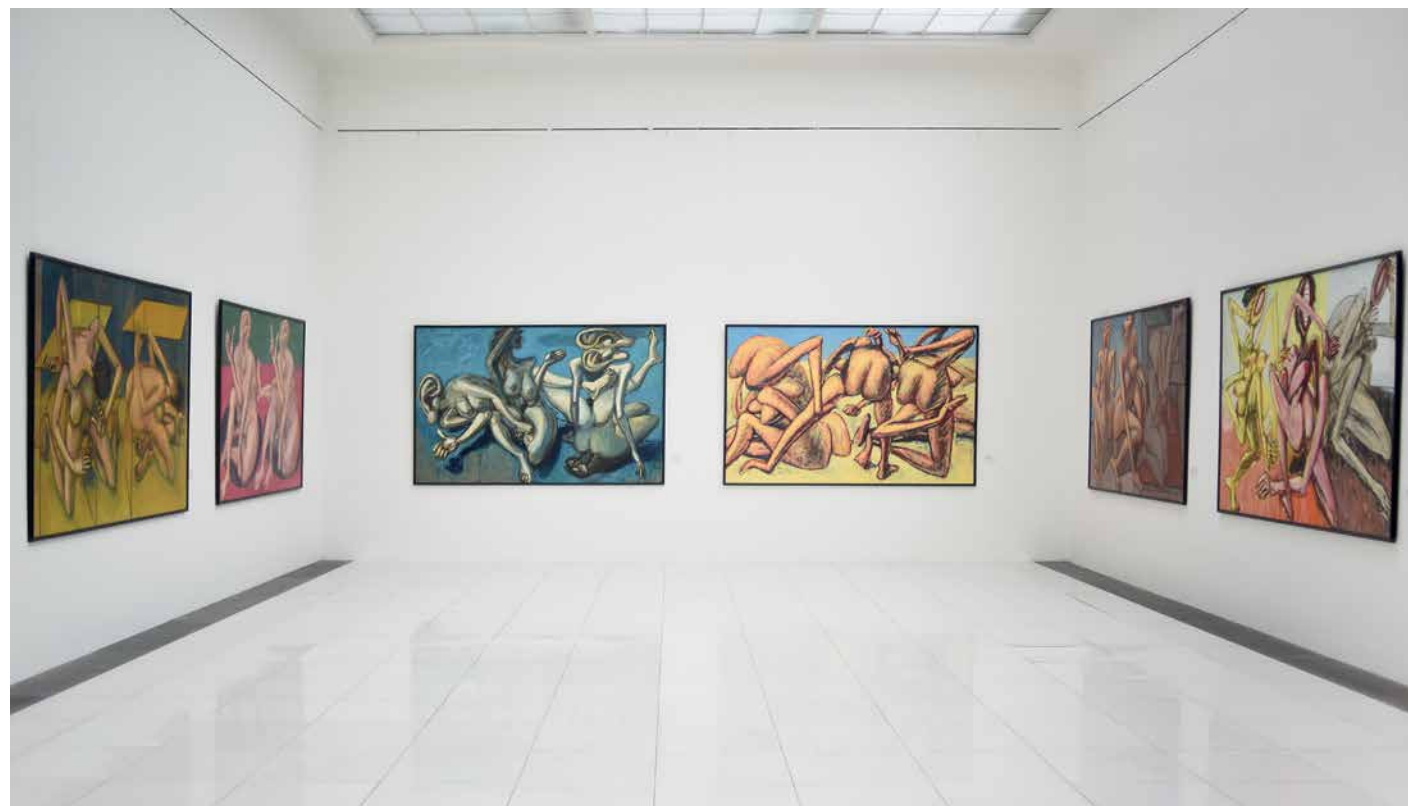
**Co připravujete, v jaké etapě se nalzáte, co pro vás znamenalo vidět pohromadě své věci v Máněsu? Pracujete už jen pro galerie nebo ještě plánujete práce/akce ve veřejném prostoru? (Ne)oficiálně, jak...?**

Jsem v pauze mezi velkými výstavami. Další neplánuji dříve jak za dva roky. To neznamená, že nic nechystám. Na začátku května mě čeká dlouho očekávaná výstava s mým kolegou a kamarádem Martinem Krajcem v pražské Nové Síni. V červnu pak menší sólovka v Le Palais Art Hotel. Výstava v Máněsu pro mě byla určitě zlomová. I přes velký respekt, který k tomu prostoru chovám, jsem myslím uspěl a pohled do instalace mé roční práce mě velmi posunul. Ve veřejném prostoru pracuji pravidelně na legální bázi. V roce 2016 mě čekají dva velké murály v Praze.

Radan Wagner



## výstava



pohled do expozice:  
**Jiří Načeradský, 170 x 275,**  
 Galerie Nová síň, Praha, 2016

# Jiří Načeradský

**Jiří Načeradský** (1939–2013) se stal významným fenoménem českého malířství, na jehož scéně aktivně působil od šedesátých let 20. století až po nedávnou dobu. Jeho bohatá, živě proměnlivá a stále pulsující tvorba je i nadále inspirativní, provokativní i přitažlivá. Zvláště umělcovy figurální kompozice zasahují nezaměnitelně širokou výrazovou škálu – od hořké grotesknosti, přes svérázný pop art až po klasicizující kánony. O umělcově významu svědčí i následující text, který byl publikován u příležitosti autorské výstavy v roce 1986 pořádané v brněnské Galerii Na Bidýlku. Touto Načeradského expozicí byl zahájen provoz pozoruhodného kulturního centra tehdy neoficiálního dění.

Do introvertního a kontemplativního českého umění vpadl v půli šedesátých let Jiří Načeradský bezprostředně vrženými obrazy a grafikami, které se prudce obracely na diváka groteskním humorem. Měl tehdy blízko k Dubuffetovu „l'art brut“. Traktoval klasický námět ženské figury s urážlivou deformací a odvažoval se obrazů, kde se vyjadřoval jako kluk čmárající po zdi. Ke konci šedesátých let překvapil velkými obrazy, volně podanými a interpretujícími a persiflujícími momentky ze sportovních závodů. Lidé štvoucí se a uštvaní; v tom humoru bylo už málo veselí. To byly pořád improvizované projevy spontánního malířského talentu. Načeradský si uvědomil nebezpečí. Od parafrází přecházel proto ke konstrukcím jakýchsi lidí-strojů; impuls k tomu daly obrazy cyklistů či motocyklistů. Zároveň se snažil upevnit skladbu obrazu a místo volného přednesu se na jeho obrazech objevují přesné obrysové linie a hladce malované plochy živých barev. Zároveň nabývá pro něho stále větší význam ženská figura. Jako u Picassa, jsou to spíše modly, kde lidské je redukováno na pří-

rodní a jejich necudná milostnost se ukazuje něčím hrozně nebezpečným. To trvá do konce sedmdesátých let. Na ně však nečekaně navazují rýsované rotační tvary; ve skutečnosti jsou to metamorfované obrazy lidského těla a jeho fyziologického fungování. V polovině osmdesátých let se vyjevuje rezultat toho dlouhého usilování. Malíř se vrací k volnému štětcovému podání, jemuž se brání, a tím také k prostorovosti; na překotně vznikajících verzích obrazů se zjevují jednak monstra napůl ženská, napůl hmyzí, jednak roztočené barevné mechanismy zřejmě biologické povahy. Motiv člověka-hmyzu-stroje vystupuje z větší či menší zřetelnosti u několika českých malířů – u Nepraše, Siona, Dlouhého, Pauzra; svým způsobem také u Berana; připomíná známý motiv Franze Kafky. Je to více spíš strašidelná než groteskní. Člověk ztrácí lidské vědomí a tím i lidskou podobu a mění se v nebezpečnou a nevypočitatelnou bytost. Evropská civilizace plodí kolem nás mutanty.

*Jindřich Chalupecký*



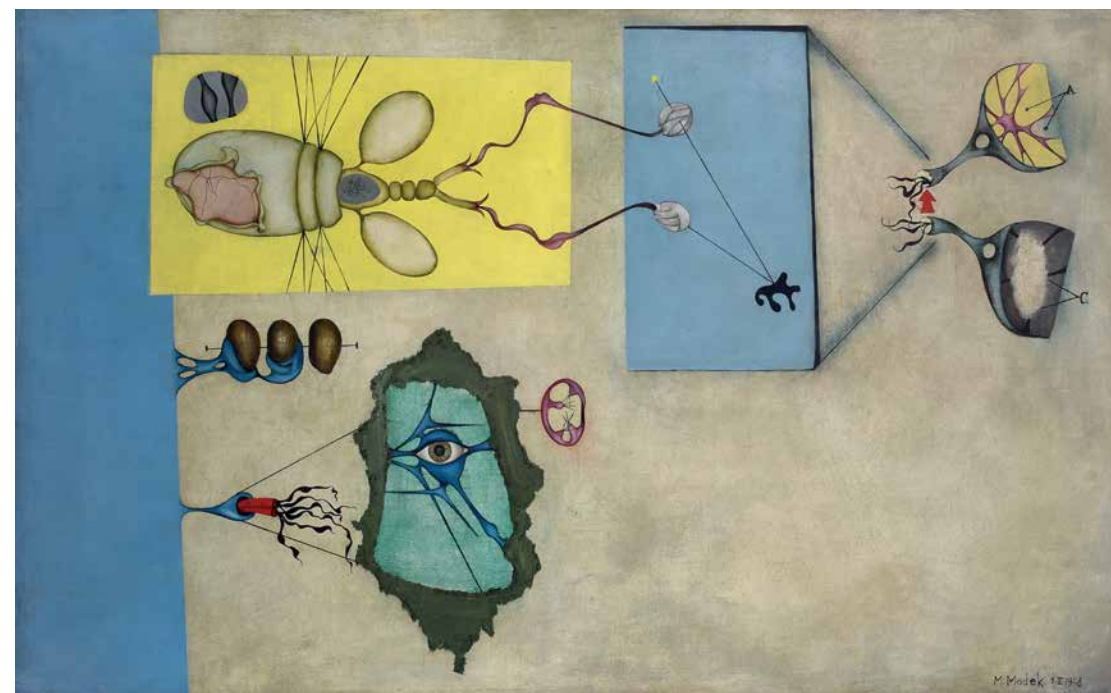
**Tři tanečnice, 1987,**  
 olej, sololit, 170 x 275 cm

**Alžírské ženy, 1987,**  
 olej, sololit, 170 x 275 cm





Jiří Kolář, Pocta Picassovi 1974,  
olej, deska, 100 x 71,5 cm



Mikuláš Medek, Zázračná matka I., 1948,  
olej, plátno, 60 x 99,5 cm

## Sběratel samotář

Právě začínáte číst další pokračování volného cyklu, ve kterém zpovídáme soukromé sběratele výtvarného umění. Jak je z minulých čísel patrné, jedná se o různorodé vhledy a příběhy. Liší se od sebe nejen povahou osobností - tedy vlastníků zajímavých a zpravidla nedostupných souborů, ale jsou pestré i rozsahem, zacílením či dokonce smyslem, záměrem a původem. Sběratelství je nejen osobnostním třibením, dobrodružstvím i kultivováním; je odvozené i výživnou energií - „motorem“ celého výtvarného prostředí včetně samotných autorů. Je jejich motivací, ale někdy i vítanou zpětnou vazbou či smysluplnou satisfakcí. Tentokrát vám na těchto stránkách přinášíme rozhovor s jedním z nejzásadnějších představitelů zdejšího sběratelského prostředí s vybranými ukázkami děl pocházejících převážně z druhé poloviny 20. století. Věříme, že vás názory i výtvoři zaujmou a budou k podobné činnosti inspirovat.

**Jak dlouho sbíráte výtvarné umění? Můžete nám prozradit, jak jste se k této činnosti dostal?**

Když nepočítám darované grafiky Prahy a vlastní výtvoři z 80. let, tak prvním seriózním nákupem se stal obraz "Divadlo modrých herců" od Ester Krumbachové.

Navštívili jsme ji se ženou a kamarádem, který pracoval na Barandově. Byla nemocná, moc nevycházela a byla zvědavá jak probíhají demonstrace na Václavském náměstí, bylo září 1989. Příjemné setkání trochu narušovalo asi dvanáct koček, které ovládaly prostor a byly také nejčastějším námětem obrazů. Tak jsem si vybral jediný s jiným tématem a za jeden měsíční plat položil základ sbírky. Od dětství jsem hltal životopisy a romány o velikánech umění - Leonardo, Michelangelo, Caravaggio, Rembrandt, van Gogh, Modigliani - to byli moji hrdinové. Tak jsem bez vlivu rodičů našel vedle sportu zálibu ve výtvarném umění. V devadesátých letech se spustila smršť výstav dříve neoficiálních umělců a i díky přátelství s brněnským galeristou jsem začal kupovat opravdová díla, se záměrem mít tu krásu doma, v kanceláři, být prostě uměním obklopen.

**Kolik děl máte v současnosti ve své sbírce? Z čeho je Vaše sbírka složena? Můžete nám ji stručně popsat? Sbíráte spíše obrazy nebo plastiky?**

Nevim přesně, nejsem zrovna pořádný, ale jedná se asi o 300

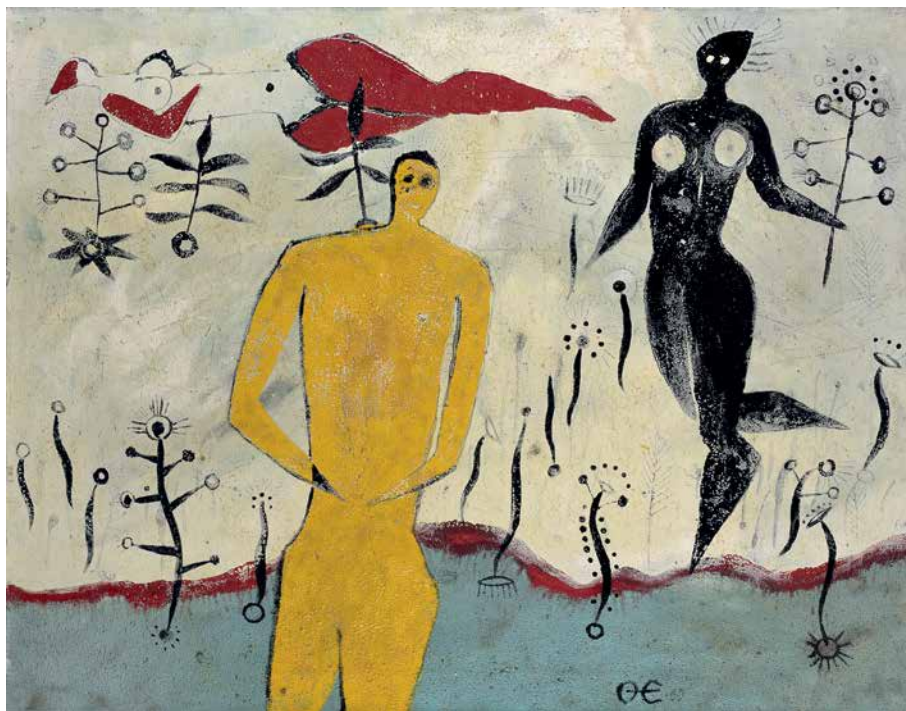
děl, z nichž více než 2/3 jsou plátna. Páteří sbírky jsou díla Jiřího Načeradského, Václava Boštíka, Věry a Vladimíra Janouškových, Květy a Jitky Válových, Vladimíra Kopeckého, Adrieny Šimotové, Václava Bláhy, Eduarda Ovčáčka, Aleše Lamra, Rudolfa Němce, Ladislava Nováka, Otakara Slavíka a dalších. Od těchto autorů je ve sbírce více děl, která mapují různé tvůrčí a životní etapy umělců. Další autoři jako Mikuláš Medek, Zdeněk Sýkora, Kamil Linhart, Zbyšek Sion, Jiří John, Josef Istler, Jaroslav Róna, Miroslav Šnajdr, Jan Hísek, Josef Žáček, Vladimír Kokolia, Michael Rittstein, jsou zastoupeni dvěma až třemi díly, která je pro mě nejlépe charakterizují.

Plastiky jsou zčásti skleněné se jmény Stanislav Libenský, František Vízner, Jaromír Rybák a další pak od Věry Janouškové, Karla Nepraše, Ladislava Zívra a Jana Koblasy.

**Zaměřujete se ve svém sbírání na nějaká vymezená časová období nebo spíše na konkrétní autory či výtvarnou skupinu?**

Zajímá mě tvorba českých umělců od 50. let do současnosti, ale ta současnost mi moc nejde. Ne že bych mladé, resp. mladší autory nesledoval, chodím poctivě na výstavy, čtu odborná periodika. Mnozí jsou kvalitní a líbí se mi, ale když si je hned nepředstavím na zdi, tak do toho nejdu. Určitě jsem takto prováhal i dobrá rozhodnutí, ale kvalitní díla pak z trhu rychle mizí.





**Eduard Ovčáček, Dvě ženy, 1959,**  
olej, plátno, 75 x 97 cm

**Václav Tikal, Pohyblivé iluze, 1965,**  
olej, lepenka, 50 x 35 cm



**Václav Bláha, Figura, 1978,**  
olej, plátno, 100 x 120 cm

**Zdeněk Sklenář, Archaický čínský znak, 1962,**  
olej, plátno, 65 x 33 cm



**Vím o Vás, že často cestujete do zahraničí na výstavy a máte tak možnost určitého srovnání. Kupujete také zahraniční autory?**

Do zahraničí jezdím radostně na úžasné výstavy světových umělců a při té příležitosti prometu i všechny malé a mladé galerie ve městě. Myslím, že naši autoři nejsou v Evropě galeristy dostatečně prezentováni, ale zdá se, že u řady mladších autorů se situace mění. Evropa je přijímá a poučení milovníci umění na ně chodí a kupují je. Zahraniční autory, až na výjimky, nekupuji, líbí se mi ti nedostupní.

**Jakým způsobem díla do své sbírky získáváte? Máte raději návštěvy v ateliérech nebo nakupujete spíše zprostředkovaně na aukcích či v galeriích?**

Většinu děl jsem získal v aukcích a u galeristů. Řadu výtvarníků jsem poznal osobně, ale je mi milejší a přirozenější s nimi hovořit o tvorbě nebo ještě lépe o víně, než vyjednávat o ceně nebo je přesvědčovat o prodeji díla, které si chtějí evidentně ponechat.

**Čeho si ve své sbírce nejvíce ceníte? Je nákup takového díla spojen s nějakou zajímavou okolností při jeho získávání?**

Nejvíce si považuji poměrně obsáhlých souborů děl Václava Boštika a Jiřího Načeradského. Většina návštěv ateliérů se v dru-

hé polovině 90. let a na začátku tohoto tisíciletí neobešla bez sklenky dobrého vína. Nezapomenutelná byla však návštěva vynikajícího výtvarníka, který měl určitou dobu ateliér na hřbitově. Odpolední setkání, jehož cílem bylo získat dílo z raného období, se zvrhlo v desetihodinovou, místy velmi ostrou debatu. Umělec je znám jako velmi zdatný diskutér a ve spojení s ochutnávkou kvalitních vín došlo na všechna myslitelná témata a několikrát přerušeni debaty výkřikem: "Jestli si tohle fakt myslíš, tak ti nic za žádnou cenu neprodám!" Následovala bizarní procházka nočním hřbitovem a po uklidnění další kolo debaty, kdy vedle umění proběhla domácí i zahraniční politika, historická východiska toho kterého problému, další spor a znova dokola. Odjžděl jsem v šest hodin ráno se dvěma obrazy. Potkáváme se od té doby tak dvakrát ročně, diskuse jsou podobné, jen už tolik nevydržíme.

**Máte sběratelský sen? Jedná se o konkrétní dílo nebo spíše o cíl vybudovat určitou kolekci s jasným názorem?**

Ano, přesně, posledních pár let jsem byl nucen omezit nové akvizice a zjistil jsem, že taková přestávka není na škodu. Začal jsem se probírat věcmi v depozitu a přemýšlet, že bych pověsil na zdi něco nového a současně jsem si uvědomil, že jsou některé obrazy s odstupem času méně úžasné. Následovalo stěhování a půlroční vybírání a věšení obrazů, ostatně činnost stejné

radostná jako získávání nových děl, které mě donutilo důkladnou inventuru sbírky provést. No, důkladně asi ne, ale názor, s čím se rozloučím, už mám. Teď mám tak rok na realizaci a pak, pak se uvidí. Nespěchám. To uspořádání je můj sběratelský sen.

**Tuším, že jste více či méně sběratel - samotář. Zřejmě se s nikým o nákupech neradíte. Nebo se mýlím? Nekonzultujete alespoň s některými přáteli nebo galeristy?**

Zpočátku jsem bral konzultace jako formu vzdělávání, ale postupně jsem dospěl k názoru, že přispívají i k prosazení zájmu galeristů a stal se ze mě spíše ten samotář. Tím si asi projdou mnozí. Já si už řadu let nenechám vzít ten pocit vzrušení, když vyndám ze schránky aukční katalog, obřad prvního prohlédnutí, pak druhé, podrobnější kolo, zaškrtávání, hledání ve starých katalozích, předaukční výstava a další škrtání v katalogu... To je ta krása, která provází sbírání umění, jehož smyslem je pro mě zejména obklopit se krásnem, velmi subjektivním krásnem, vždy naplněným spoustou energie.

**Máte pocit, že se sběratelé mění? Že se mění jejich vkus? Sázejí na jistotu nebo spíše riskují? Jsem si jist, že se v této oblasti dost změnilo...**

Jako samotář jsem se nevyhnul setkání s řadou lidí, kteří v nějakou chvíli usoudí, že už jsou dost bohatí, aby začali "sbírat







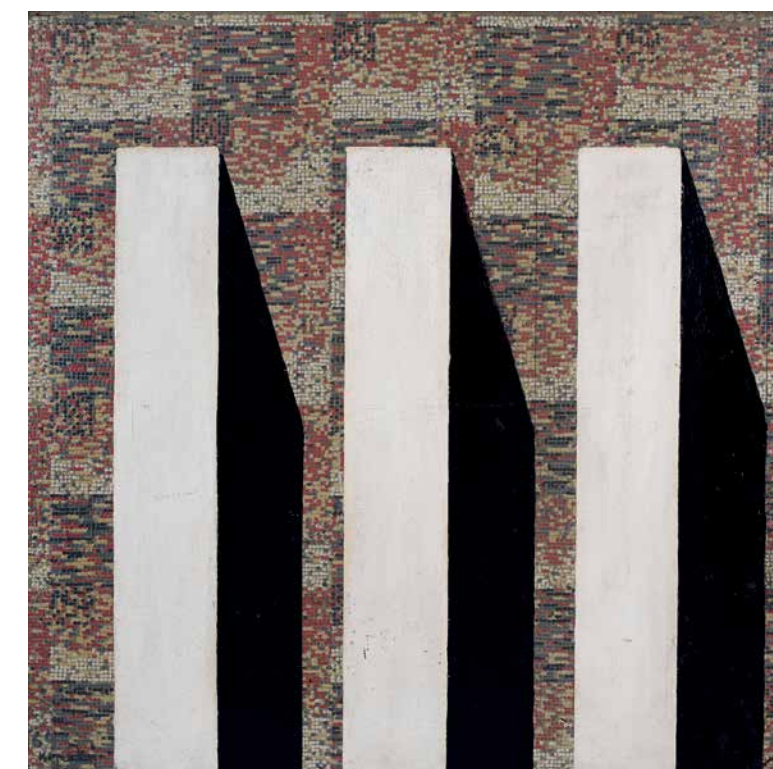
**Adriana Šimotová, Oči, 1999,**  
pigment, papír, 97 x 97 cm

**Jaroslav Róna, Loď opic, 2000,**  
olej, plátno, 110 x 125 cm



**Jiří Načeradský, Hledaný muž, 1967,**  
olej, plátno, 130 x 145 cm

**Vladimír Kopecký, Piliře, 1969,**  
olej, linoleum, deska, 68,5 x 68,5 cm







**Jiří Načeradský, Fotbalisté, 1970,**  
olej, plátno, 200 x 230 cm

**Václav Boštík, Atomy, 1963,**  
olej, plátno, 51 x 40 cm

**Jiří Sozanský, Milenci, nedatováno,**  
olej, plátno, deska, 225 x 140 cm

**Jiří Sopko, Dvě ženy, 1978,**  
olej, plátno, 70 x 100 cm



**Zbyšek Sion, Poběhlce, 1967,**  
olej, papír, deska, 79 x 57 cm

**Vladimír Janoušek, Pád I., 1977,**  
dřevo, hliník, drát, 179,5 x 123 cm



umění", aniž by se o něj do té doby zajímali. To ale bylo vždycy, já jen doufám, že těch srdcařů bude stále víc. Jinak určitě se změnila struktura a vkus sběratelů 90. let a sběratelů nového tisíciletí, ale nemyslím si, že je to špatně, určitě ne pro mladší umělce. Trh více ovlivňuje galeristé a snad vědí, co dělají. Obecně platí, že mysllet přesgeneračně, se u nás moc nedaří v žádné oblasti.

**Někteří sběratelé považují nákup umění za dobrou investici, vidíte to také tak? Řídíte se, alespoň v jisté míře, tímto hlediskem při nákupu?**

Vždy mi bylo trochu protivné věnovat se respektive žít se schematem koupě - prodej a 25 let mám to štěstí, že se pohybují v systému výroba - prodej se všemi jeho nevýhodami. Takže ani jeden obraz jsem nepožoval jako investici finanční, ale maximálně jako investici do sebe sama a svých blízkých, pro které je bezprostřední kontakt s uměním nezbytnou a samozřejmou podmínkou každodenního bytí. Jestli jsem přesto, byť nechtěně, dobře zainvestoval, mi zatím známo není, žádné dílo ze sbírky jsem dosud neprodal. Momentální situace na trhu mi říká, že obrazy, které nechci nikdy prodat, se zhodnotily, a ty, které hodlám ze sbírky vyřadit, na ceně ztratily.

**Ve Vaší sbírce vidím spíše autory, jejichž nejsilnější období**

**spadá do 50. - 80. let. Nekupujete současné mladé umění? Nezajímá Vás nebo Vám stačí si díla zatím prohlížet v galeriích a vyčkávat?**

Dnešní současné mladé umění, zejména malbu, kterou jako starší konzervativce upřednostňuji, sleduji tak, že navštěvuji prakticky všechny výstavy v Praze včetně přehlídek výtvarných škol. Takže mě zajímá, mnohdy se i líbí, ale nekupuji. Možná až dokončím ten generální sbírkový úklid.

**Tak nám ještě dejte na závěr pár tipů na jména autorů, které bychom si měli pořídit. Koho považujete za kvalitního autora? Jsem sám osobně velmi zvědavý na Váš výběr.**

Tak to mi opravdu nepřísluší. Zpravidla to s lehkostí dělají ti, kteří jsou na tom nějak zainteresováni. Mohu jedinec zmínit několik, jmen jejichž obrazy jsem někdy získat chtěl a z různých příčin se tak nestalo. Jan Merta, Tomáš Císařovský, Lubomír Typlt, Josef Bolf, Jiří Petrbok, Petr Pastrňák a Francis Bacon.

-red-



## o díle

# Koupání František Foltýn

Tvorba Františka Foltýna (1891–1976) nabývala podoby a charakteru zejména v závislosti na místě svého zrodu. Malířovo pohyblivé působení by se dalo zjednodušeně shrnout do časové osy: Košice – Paříž – Brno, tedy do jakési pomyslné vývojové linie, na které docházelo k dílčím, ale i zásadním změnám. S každým z těchto měst, jejich prostředím a přilehlým okolím, souvisí obrazy s různými formálními, avšak i obsahovými přerody. V této kapitole představovaný obraz s názvem Koupání pocházející z roku 1924 se stal pro Foltýna v některých ohledech klíčovým. (Jeho menší přípravná verze, dnes v majetku Moravské galerie v Brně, se však vztahuje již k roku 1923 – a takto je rovněž prezentována v umělcově nejnovější monografii).

Foltýn pocházel ze skromných poměrů jihočeské vesnice Královské Stachy. Jeho vysněné studium na pražské Umprum přerušila první světová válka, která mu navíc přinesla útrapy bojů na ruské frontě a v Albánii. Po jejím ukončení se usadil v Bratislavě, kde si privydlával malováním vedut; na další studium zde nebylo pomyslu, neboť Slovensko se nacházelo v této době bez uměleckých škol a celá společnost vykazovala známky jisté zaostalosti. Svou trvale svízelnou existenční situaci se Foltýn rozhodl řešit tím, že na podzim roku 1921 přijal pozvání správce a posléze ředitele Východoslovenského muzea v Košicích. V osobě, z Čech sem dosazeného „obroditele“, Josefa Poláka se zde začalo utvářet pozoruhodné mezinárodní kulturní centrum.

Tak se započalo Foltýnovo košické období plynoucí v letech 1921 – 1924/5. Odlehlá oblast, kde umělec nyní působil, se stala díky politickým okolnostem zdravě kosmopolitní a inspirativní. Zvláště po porážce rudých vojsk Bély Kúry se Košice staly vskutku ideálním azylovým místem, v kterém před Hortyho pronásledováním našli útočiště zvláště levicovní intelektuální emigranti z Maďarska, ale i modernismem nadšení Němci i čeští a moravští umělci. Největší vliv na tuto pestrou směsici tvůrců měl právě František Foltýn, který měl již za sebou „pobuňující“ postimpresionistickou výstavu v Bratislavě pořádanou s Jankem Alexym a Gustávem Malým.

Foltýnovo malířství bylo v té době blízké Kotíkovi, Muzikovi nebo Piskačovi – a představovalo poměrně radikální projev. Vycházelo z adorovaného novoklasicismu – z plasticky rozvinutého a jasně definovaného tvarosloví s primitivizujícími náznaky a parafrázemi. Zejména zjevná byla na Foltýnově díle v tomto sledovaném období osobitá reflexe Cézannovy promyšlené skladebnosti, ale i postupující Kubištvův protokubismus. Racionálně stylizovaný kolorismus neiluzivní povahy se nyní zakládal



Ženy u vody, 1923  
olej, lepenka, 68 x 100,3 cm  
značeno vpravo dole: 23 Foltýn  
Moravská galerie v Brně, i. č. A 2490

na harmonizaci teplých a studených barev pojímajících tradiční krajinné či figurální motivy. Jejich atmosféra však navozovala nově „rapsodický přízvuk“ melancholie i mytického bezčasí, rajský lyrismus a prapůvodní souznění lidské komunity v lůně krásné přírodní scenérie. Tak Foltýnův obraz Koupání reprezentuje spojení moderních tendencí formálních s ideou společenského smíření, vítězství dobra, a to bez sociálních či náboženských atributů. Atmosféra pospolitosti z malby přímo čiší. Malba rovněž dokládá na tomto věčném profánním tématu i fakt, že dávno po odchodu z této košické enklávy na své druhy nezapomínal. (Foltýn například později vystavoval v renomované galerii Aux Sacré Primtemps se svými dřívějšími přáteli Jánosem Kmentem a Lájosem Tihamyimi; význam tohoto společného vystoupení podtrhuje i zahajovací řeč v podání slavného básníka Andrého Salmona).

Foltýnův obraz Koupání – jakási shrnující dobová manifestace navracejících se sil – byl završením období čerpajícího ze základních myšlenkových pramenů. Není však pouze svědeckým návratu k původním hodnotám, ale dokládá i poučení o aktuálních uměleckých trendech. Mnohé z nich do odlehlejší oblasti zprostředkoval zmíněný Josef Polák, který v místním muzeu působil v letech 1918 – 39. Organizoval a pořádal mimořádné a jistě i podnětné akce. Díky osobním kontaktům s Prahou, konkrétně s Vincencem Kramářem, spolkem Mánes či Uměleckou besedou, sem přicházely nové impulzy. Za všechny jmenujme například košickou výstavu Tvrdošijných s hosty – zástupci Drážďanské secese, pořádanou zde roku 1921. Také pod vlivem těchto skutečností se z původně nenápadného regionu stalo poměrně významné středoevropské centrum v čele s tzv. košickou výtvarnou kolonií. Její členové, včetně Foltýna, působili nejen přímo ve městě, ale pravidelně vyráželi malovat i do okolí – do vesnic Podkarpatské Rusi, Mukačeva nebo malebného Užhorodu.

V tomto prostředí také vzniká Foltýnův obraz Koupání. Již na malbě se stejnou tematikou z roku 1921 je patrný malířův tvůrčí obrat směřující k barevným plochám, geometricky rozvržené kompozici a skladebné formě prozrazující podměty kubismu či fauvismu od Cézanna po Matisse. Koupání se stalo oblíbeným motivem řady košických protagonistů. Foltýnovo pojetí však z této produkce vystupuje kvalitou podání i zjevným koncepčním uvažováním. To se mělo zakrátko projevit v malířově abstraktním období spojeným s jeho pobytem v Paříži.

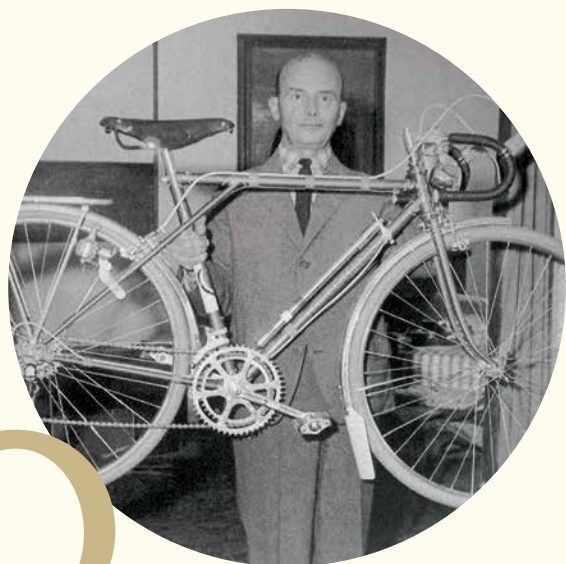
-red-



František Foltýn, Ženy u vody, 1924,  
olej, plátno, 138 x 158 cm, sign. Foltýn 24 M



## o díle



Kamil Lhoták se svým novým anglickým kolem zn. Hetchins, 60. léta

# KOLO

## Kamil Lhoták

V díle Kamila Lhotáka (1912–1990) se ukládají a prolínají dopady vnějších okolností i osobních příběhů. Když se 27. října 1932 zúčastnil vernisáže dnes legendární výstavy Poezie 1932, otevřely se mu obzory nebývalé volné imaginace. V budově SVU Mánes tehdy spatřil bezprostředně a pohromadě díla našich i zahraničních surrealistů. Nejvíce na něj zapůsobily obrazy Josefa Šímy, Maxe Ernsta a Giorgia de Chirica. Také u Aloise Wachsmanna byl náhle váben poetikou náhodných setkání věcí, lidí a časových dějů. Tak se mohl i mladý Lhoták oddat aktivnímu snění – tedy jistému úniku od vlastní identity a všední reality. Není divu. Již v dětství utrpěl bolestná traumata, jejichž následky jej pak provázely po celý život. Byl nemanželským dítětem, ve věku dvou let onemocněl infekcí dětské obrny, a pro svůj trvalý handicap se cítil být mimo běžnou společnost. O to více se upínal ke kreslení a malování, a držel se svého vyčteného tempa – čtyř obrazů za měsíc. Lhotákovy umělecké úniky však nemohly zcela a trvale nahradit citovou a veřejnou existenci.

Umělcův obdiv k poetice i estetice sklonku 19. století má nádech nostalgie po „zlatých časech“, ale také nabízí možnosti k oslavě tehdejších civilizačních vymožeností. Do Lhotákovy ikonografie se tedy dostává celá škála odpovídajících znaků a symbolů; zvláště četné jsou nejrůznější dopravní prostředky. Prostory kompozic zabydlují balóny, letadla, vlaky, lodě, automobily, motocykly či velocipedy respektive jízdní kola. Surrealistický mág – básník Guillaume Apollinaire již dříve obhajoval vzletnou imaginaci okřídlenou větou: „Když chtěl člověk napodobit chůzi, vymyslel kolo, které se vůbec nepodobá noze.“ Také Kamil Lhoták pojímal kolo jako symbol svobodného ducha. Přenášelo jej lehce na výlety z Prahy do milované krajiny, bylo mu povyražením, potěšením a zábavou, ale také prostředkem k hodnotnějšímu generačnímu začlenění. Na kole netrpěl méněcenností z napadající chůze – na kole „chodil“, tedy šlapal jako ostatní, a možná dokonce i lépe. A proto jej spolu s motocykly tak rád a často užíval. (Umělcova monografie je plná šťastných ba hrdých fotografických póz s tímto oblíbeným dopravním vynálezem).

Kolo se však pro Lhotáka nestalo jen lidským vysvobozením. Obrazy jeho magických či melancholických krajín nejsou pouhým topografickým záznamem, ale spíše jakýmsi vcítěním do charakteru a podstaty myšleného. Jak známo, Lhoták nikdy nepracoval přímo v terénu a malířské či kreslířské náčiní při svých jízdách nechával v ateliéru. Potřeboval být v pohybu, prožít co nejvíce vjemů a vidět řadu pohledů – nasát celkovou atmosféru i zaregistrovat četné jednotlivosti. Obrazy se pak staly jakousi snovou syntézou skutečných či představovaných výjevů. Nezapomeňme, že se umělec formoval v době „bergsonismu“ – tedy v kulminaci tzv. přírodní filozofie kladoucí důraz na energii, proměnlivost a intuitivní vnímání života i umění. Také civilismus, jakožto hlavní téma Skupiny 42, jejíž byl členem, měl svůj určující vliv.

Zde reprodukované dílo Kolo z roku 1974 je svým uspořádáním, ale i stylizací, v rámci celé Lhotákovy tvorby, zvláštní... svou čistotou, barevnou úsporností, plošnou znakovostí. Možná hledíme prostě na „poctu kolu – příteli nejménějším“. Ostatně, výstižně se o této malbě zmiňuje L. H. Augustin v Lhotákově monografii z roku 2000. „Kolo definuje bílý obrys velocipedu v zelené trávě stráně, na jejímž vrcholu stojí miniaturní postava se zvednutou pravíci. Kompozice představuje symbolický obraz jízdního kola ne jako dopravního prostředku, nýbrž spíše v kantovském významu 'věci samé o sobě'. Je to téměř platonská 'idea ideje', stín stínu, předmět předmětu, který se zhmotňuje v autorově představě tím, že ze světa nebytí vstupuje do existence lidské skutečnosti. Tento vůbec nejfilozofičtější Lhotákův obraz je zároveň další mistrovskou ukázkou jeho malířského umění v kombinaci kolorismu a grafičnosti, těchto dvou základních principů jeho výtvarného výrazu.“

-red-



Kamil Lhoták, Kolo, 1974, olej, plátno, 65 x 86 cm, sign. Kamil Lhoták 1974



výročí

# HENRI BERGSON



Roku 1896 vyšel v Paříži spis pod názvem Hmota a paměť. Autorem tohoto pojednání je filozof Henri Bergson (1859–1941), pozdější držitel Nobelovy ceny za literaturu z roku 1927. Schopnost pronikavého myšlení a poutavého psaní z něj učinila fenomén, který měl určující vliv na kulturu první poloviny 20. století. Po éře pozitivistického, ba vědeckého nahlížení světa i člověka, formuloval a formoval Bergson celým svým dílem pojetí celistvější a skutečnější – řekněme prostřednictvím vcitování, které je schopno pronikat pod povrch, k pravdě méně počitatelné. Propojil zde přirozeně, či nově doslovně a osvětlil, vztah jedince a jeho prostředí – podstatu psychologického vnímání, složitějšího existování a přesahujícího tvoření. Ve svém dualismu (hmoty a ducha) definoval, interpretoval i ukazoval cestu k pravděpodobnější (sebe)identifikaci.

Bergsonovo pojetí se šířilo do všech stran – poutalo pozornost a také přitahovalo umělce hledající adekvátní uchopení moderního člověka a jeho doby „bez tradičně vnímaného boha“. Když se Karel Čapek rozhodl pro roční pobyt v Paříži (1910–11), hlavním důvodem bylo poznat onen proslulý „bergsobismus“ přímo u pramene. Tento inspirativní a nový jev si rychle nacházel řadu přívrženců, u nás F. X. Šaldu nebo Václava Černého, který rozrůstající se dílo postupně překládal, šířil a přednášel (například Ideové kořeny současného umění z roku 1929).

Filozofie života je zde základním pojmem mířícím k tzv. iracionalismu a vitalismu. Pro metodu poznávání již nebyla klíčová věda, nýbrž intuice, jež nás může dovést k hlubšímu nazírání a prožívání. Samozřejmě, že se Bergson nezjevil náhle a bez souvislosti. Atmosféra změny byla ve vzduchu, a to rovněž v Německu, Anglii či Rusku. Osobnosti z jiných odvětví otvíraly tyto dosud nebývalé obzory – souběžné koncepce podobných názorů se počaly objevovat nejen ve filozofii, ale také v náboženství, vědě, umění i praktickém životě. Biolog a filozof Hans Dreisch (zakladatel původního vitalismu), fyzik Albert Einstein, filozof Rudolf Eucken, rovněž nositel Nobelovy ceny z roku 1908 a další stáli u revoluční přeměny.

Právě relativní či rozdílné vnímání času se stalo základním kamenem Bergsonovy nauky. Vitalismus – tedy výchozí tvořivý pud a čas – dynamizující prvek skutečnosti, ale ještě více naší zkušenosti, měl zásadní roli v přemáhání statické hmoty. Vitalismus je tedy principem svobodného, spontánního a tvůrčího života jako esence původní reality. Popření determinismu takto zvláště navazuje na Nietzscheovu „vůli“, sílu a rozhodnost či Schopenhauerovu teorii viditelného světa jako naší iluze.

Nejen hmota, ale i intelekt omezují hlubší poznání. Intelekt, jak říká Bergson, koná práci jakési filmové kamery – pořizuje snímky něčeho, co je de facto stále v pohybu (jak to již poznal antický Hérakleitos nejen se svým „vše plyne“), a pomocí těchto statických znázornění si vytváří iluzorní obraz existence. A toto poněkud trhavé a mechanické znázornění „božské harmonie“, z níž bezpočet okamžiků zůstává nezaznamenán, je užitečné jen pro praktické účely našeho provozu.

Bergsonův další pojem: „élan vitale“ se překládá jako „vzmach“ – tedy vnitřní dynamika, volná a souvislá aktivita – přímá intuice, která zahrnuje duši také jako syntézu vzpomínek. A v tomto smyslu se ze všech lidských aktivit dostává nejdále – nejhluběji – nejplněji: umělecká tvorba. Bergson tvrdí, že k prostoru (hmotě) patří rozum činící okolí statické, roztříštěné, analyzované. Naproti tomu čas přitakává podstatě světa – je neustálým plynutím a proměňováním – nabádá nás „naslouchat hloubkám života a jistým způsobem, společně s intelektuální rozvahou, zjišťuje puls jeho ducha.“

Tím se Bergson dostává k morálce i osobnímu dynamickému náboženství, které se rodí z „tušivého postižení nedosažitelného, z návratu tam, odkud přichází proud života,“ přičemž toto náboženství lze nalézt jen u některých mimořádných lidí. Jedná se o jakési „mystické pohroužení“ mimo naši běžnou (sebe)kontrolu ignorující kameru smyslů a směřující k „tajemné vesmírné činnosti“ – k sobě samým, neboť jsme její součástí a dokonce vlastním centrem.

A tak zřejmě největším poselstvím této vitalistické respektive přírodní filozofie je následovné: Přestaňte ztotožňovat svůj intelekt a své já, řiďte se intuicí, nezavíslým duchovním životem a tímto paradoxně, ale nejlépe komunikujete s univerzem. Bergsonova přírodní filozofie se dá shrnout možná ještě stručněji, totiž do tří „in“: instinkt, intelekt, intuice. Bergson se tedy, jak je patrné, vyvíjel ve svém poznávání zjednodušeně v přímce: psychologie – filozofie – mystika.

Radan Wagner

kontinuita

# Stanislav Grof



Stanislav Grof (1931) je světově uznávaný americký psychiatr českého původu, jeden ze zakladatelů transpersonální psychologie. Kromě teoretického nástinu tohoto hnutí dlouhodobě zkoumá také využití změněných stavů vědomí při léčení. Je objevitelem holotropního dýchání, také na toto téma napsal řadu publikací a získal mnoho ocenění. Své vědecké směřování započal v Praze, když se v padesátých letech 20. století (krátce po získání diplomu na lékařské fakultě Univerzity Karlovy), dobrovolně zúčastnil experimentu s LSD. Vlastní poznatky a závěry vnáší do širších souvislostí celé kulturní, náboženské i filozofické historie.

◇ Prožitek, který trval jen asi deset minut, podnítl ve mně proces osobní proměny a duchovního probuzení. Dnes tento prožitek... který přede mnou vytýčil mou profesionální dráhu, vnímám po padesáti letech jako zasvěcení, jakého se dostávalo účastníkům dávných mystérií.

◇ Jak sezení plynulo dál, prožitkově jsem prošel a posunul se za hranici této říše překrásných esoterických extází a dospěl k setkání a ke konfrontaci s nevědomou částí své psyché... bylo to něco tak hlubokého a silného, že to v jediném okamžiku zastínilo všechn můj zájem o Freudovu psychoanalýzu.

◇ V dnešní době si myslím, že moje mysl nějak dokázala vytvořit neuspořádanou směs fraktálních obrazců, podobných grafickému vyjádření nelineárních rovnic, jaké dokáže vygenerovat moderní počítač.

◇ Uvědomil jsem si, že za příhodných okolností jsou právě psychedelické prožitky – a to mnohem více než sny, jež přitom hrají v psychoanalýze takovou zásadní roli – skutečnou „královskou cestou do nevědomí“.

◇ V holotropních stavech vědomí dochází... k pochopení podstaty reality, vědomí a lidské psyché... na smysluplné náhody vymykající se racionálnímu vysvětlení upozornil švýcarský psychiatr C. G. Jung... který však váhal déle než dvacet let, než svá zjištění zveřejnil... ve slavné esejí Synchronicita: nekauzální spojovací princip... Zde popsal řadu situací, v nichž šlo o jev, který nazval pojmem „synchronista“. Byl to jeho termín ukazující na pozoruhodné shody, při nichž různé události v objektivní (konsenzuální) realitě vykazovaly smysluplné vztahy k vnitřním prožitkům, jako jsou sny nebo víze.

◇ Pozorování synchronicitních událostí Jungova myšlení... ovlivnilo, zvláště pak jeho chápání archetypů, prapůvodních řídicích a organizačních principů kolektivního nevědomí... předpokládal, že jejich základní matrice je součástí mozkové výbavy a dědí se z generace na generaci... Výskyt synchronicitních událostí přivedl Junga k poznání, že archetypy přesahují jak psyché, tak i svět hmoty a že jsou to samostatná smysluplná schémata, která vnášejí informace do psychiky i do hmoty. Uvědomil si, že tvoří most mezi vnitřním a vnějším světem.

◇ Příznivé synchronicity... mohou ztělesnit přesvědčivý pocit, že jsme nejen součástí širšího teritoria kosmického smyslu a účelu, ale v určitém ohledu i jeho středem a ohniskem... Ke svému překvapení jsem zjistil, že jednotlivé metafyzické vhledy mých pacientů se navzájem pozoruhodně podobají a tvoří různé dílčí aspekty jedné, vše spojující kosmické vize. Tento pozoruhodný náhled na existenci kosmu a lidstva, jenž z této analýzy vyplynul, se radikálně lišil od modelu, který vytvořila newtonsko-karteziánská materialistická věda. Naopak se nápadně podobal různým duchovním systémům, jež Aldoux Huxley nazval filozofií věčnosti.

◇ Naše pachtění za vnějšími cíli je vlastně jen projekcí hlubšího a mnohem zásadnějšího nutkání psychologicky dovršit porodní proces a vytvořit duchovní spojení...

◇ Místo abychom se zaměřovali na předem stanovené pevné cíle, měli bychom se snažit vycítit, kudy se věci ubírají a jak do nich co nejlépe vplynout... „Náhodou“ se pak dostaneme k informacím, které potřebujeme, v pravou chvíli se objeví ti praví lidé... výskyt takových synchronicit je jakýmsi kompasem naší činnosti, jako významného kritéria toho, že jsme „na správné cestě“... To nás posouvá směrem, který taoističtí duchovní učitelé nazývají wu wej neboli „tvůrčí klid“.

◇ Vezmeme-li do úvahy veškeré jevy, odehrávající se během holotropních stavů, musíme podstatně rozšířit chápání rozměrů lidské psyché. Nová mapa psyché... zahrnuje další dvě oblasti: perinatální (vztahující se především k porodnímu traumatu) a transpersonální (obsahující rasové, kolektivní a fylogenetické vzpomínky na vývoj živočišných druhů, karmické zážitky neboli vzpomínky z minulých životů, archetypální dynamiku i vzpomínky předků).

*Z knih: Stanislav Grof: Když se nemožné stane (Práh, 2006), Holotropní vědomí (Perla, 1993) a Lidské vědomí a tajemství smrti (Argo, 2009)*

vybral a sestavil Radan Wagner





Předměstí, 1957,  
olej, plátno, 130 x 97 cm

# OTA v JANEČEK

Ota Janeček (1919–1996) patří ke generaci, která se stala předvojem poválečné moderny a různorodých směrů, zvláště pokračujícího kubismu a surrealismu. Současně s těmito tendencemi také sílí „návrat k obyčejnosti“ důvěrně známé, ale nyní poznamenané humanity. Janeček náležel do okruhu kolem skupiny Sedm v říjnu (Josef Liesler, Zdenek Seydl, Arnošt Paderlík a další), ale také měl blízko k protagonistům Skupiny 42. Zvláště s Kamillem Lhotákem, Františkem Hudečkem a Františkem Grosse si rozuměl.

Janečkovy práce, jež někdy bývají i součástí umělcových retrospektiv, pocházejí již z válečných čtyřicátých let. Ještě v roce 1938 poznává v pražském Mánesu přehlídku francouzského umění, kde jej zaujaly zvláště práce Amadea Modiglianiho s jeho typicky protáhlými a ladnými figurami. V letech 1943–48 se Janeček objevuje již jako host výstav SVU Mánes. Po fauvistické lekci se začíná vyrovnávat s odkazem všudypřítomného kubismu, který mu je blízký svou zjevnou deskriptivou i uvolněnou imaginací (osobně se setkal s Piccassem v Paříži roku 1945). Potřebné povzbuzení i nasměrování však nacházel i v Čechách. Po letech na to sám vzpomíná: „Byl to nejen Vincenc Kramář, ale i Vojtěch Volavka, Václav Nebeský, Josef Sudek, Jaromír Pečírka, František Halas, Jan Werich, František Tichý, Jan Bauch a řada dalších starších přátel. Setkání s nimi nebo jejich návštěvy v mém ateliéru vždy pro mne mnoho znamenaly a mám pocit, že jim nebudu nikdy dost vděčný.“

Janečkův méně známý, ale přesto osobitý kubistický projev, ve kterém směřoval dále více než pět let, mu byl skutečně východiskem a formotvorným „zásobníkem“, ale i příkladem intimní a moderní analýzy všedního života. Na toto důležité období rovněž

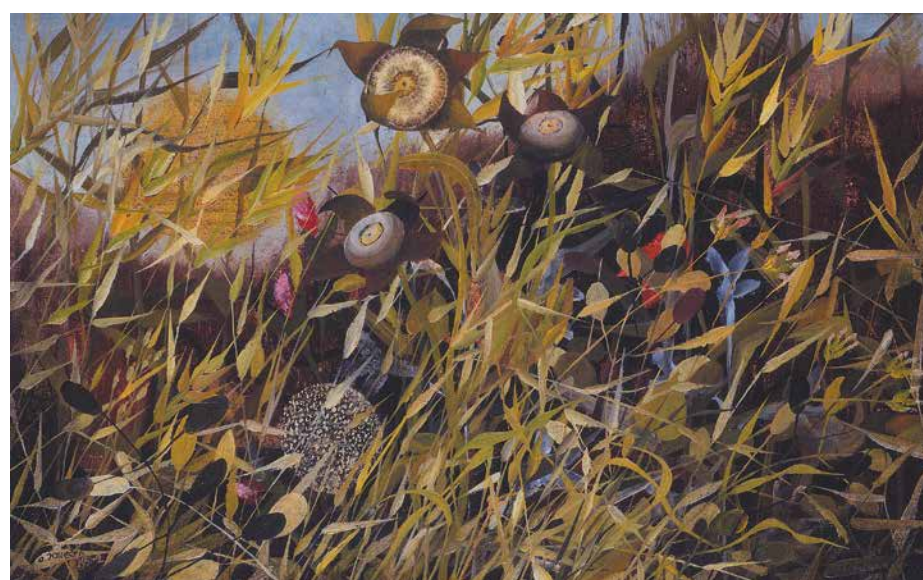


Černé embryo, 1976,  
olej, plátno, 130 x 97 cm

poukazuje: „Ano, opravdu není třeba velkých gest, je však třeba především nezobrazovat nic jiného než to, čím jsme neustále obklopani a s čím jsme důvěrně spřízněni: jablko, sirky, láhev.“ Janeček se již v této etapě vyjadřuje různými prostředky – malbou, kresbou i plastikou. Kubismus pomohl Janečkovi odpoutat se od popisného realismu k niternému poetismu. Vojtěch Volavka tuto nastoupenou cestu pojmenovává v zahajovací řeči roku 1948 u příležitosti umělcovy samostatné výstavy: „Poddáváte se spíše rytmu volného verše, kterým umělec opěvuje krásu tvaru, jednou se vzdalujícího, jednou se blížícího, viděného u několika stran, z touhy, aby nic z těchto půvabů skutečnosti nepřišlo nazmar. Tvar se tu v různých hloubkových plánech opakuje, jako rým v básni...“

K zátiším, portrétům nebo aktům přibývala časem také městská témata či spíše detailní záběry, mnohdy inspirované procházkami po Letenských sadech. A zde se také prvně objevují Janečkovi ptáci – zpočátku „kosáci“, vrány nebo rackové poletující na vltavských nábřežích, kterými procházel se svou dcerou Janou. Ale nejen městské prospekty Janečka nově zaujaly. Zvláště jeho cesta na Moravu a Slovensko roku 1948 byla určující. Rozrůzněný a nezkažený voňavý svět tzv. Vojšických lúk a další panenská místa se stala inspirující – vysoké traviny a veškerá volná vegetace, kameny i divoké říčky v rozjitřené poválečné době se stávaly znaky a symboly „ráje na zemi“. Vzniká jakýsi vitalismus – optimistická podobnost vetknutá do pevného až geometrického řádu jasných linií a struktur přecházejících místy až do zdobných ornamentů. Tzv. konstruktivní trávy představují zde v malířském vývoji spojitost mezi racionální analýzou a citovou poetizací. V jistém smyslu jsou protilehlou ozvěnou „Strojků“ Františka Grosse.



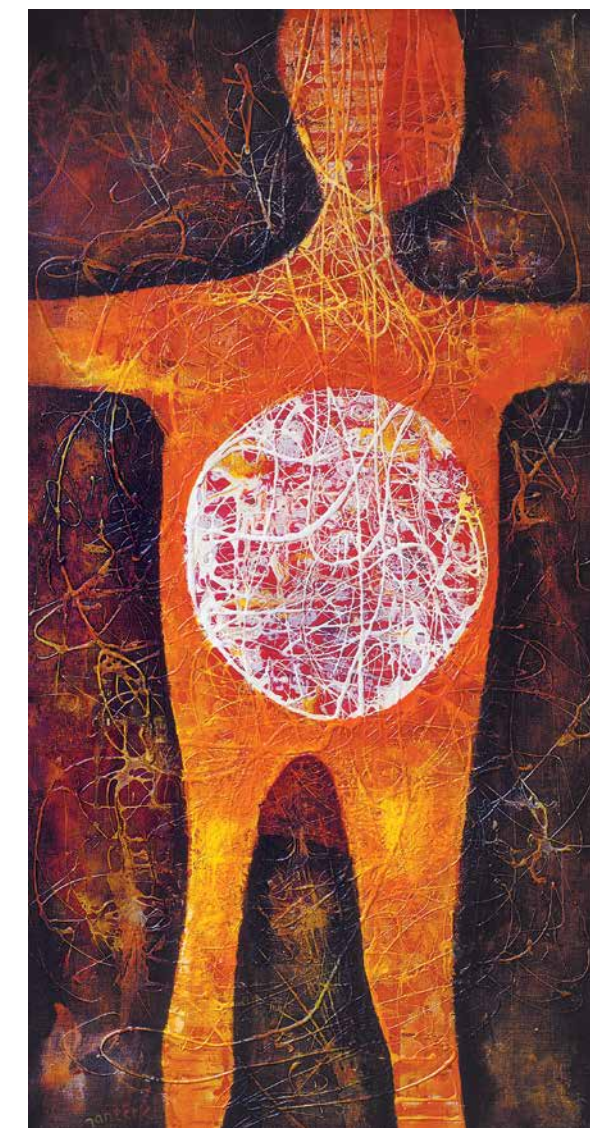


**Ráj, 1949,**  
olej, plátno, 65 x 92 cm

**Trávy, 1950-1952,**  
olej, dřevo, 11,5 x 22,7 cm



**Zátiší s hrozem, 1944,**  
olej, plátno, 73 x 53 cm



**Člověk terč, 1967,**  
olej, plátno, 100 x 53 cm

Navíc – po roce 1949 Janeček hlouběji poznával asijské respektive čínské umění, neboť se připravoval na ilustrování známé knihy *Zpěvy staré Číny* (1957) v překladu Bohumila Mathessia. V básních ukryté kouzlo detailu i celku přírody jej vedlo k obdobnému přístupu v evropských poměrech. Jeho talent a pevná i citlivá ruka byla jistě předurčena k jemné lyrizaci a kaligrafické lehkosti. A proto na sebe nenechal dlouho čekat slavný cyklus *Trávy*, který se naplňoval v poměrně krátkém časovém úseku – mezi lety 1950–53.

Janeček však byl příkladem neustále hledajícího a přelétavého umělce, který mění témata i projevy, nálady i odstupy – nalézáme zde celky, zákoutí i detaily. A tak nepřekvapí, že po inspiračních projevech přírodních se malíř v letech 1955 – 57 pouští do stylizované moderní veduty jako symbolu společenství a pozitivní energie. Pozorujeme tedy těkající i pevné barevné palety kompozice polí i akcentů „kleeovského“ ražení. Popudem k těmto civilistním motivům byl jistě i výhled z malířova holešovického ateliéru a jeho okolní scenerie. Tato města však nejsou topograficky věrnými záznamy, ale notně abstrahovanými výjevy i barevnou hrou se znaky, rytmy, kontrasty i harmoniemi. Tato tematika se však stala pro Janečka krátkou, byť pozoruhodnou epizodou. V letech 1957 – 59 vznikají tzv. Flóry, ohlašující opuštění geome-

trických kompozic a návrat k přírodě, tentokrát však nahlížené z jiného úhlu. K těmto kompozicím se váže cyklus *Organismy*. Při nich se Janeček ještě dále odpoutává od nahlížené reality, zachycuje imaginativní děje mikrosvěta a blíží se k právě probíhající vlně informelu (v tu dobu se ale rozvíjí bohatá ilustrátorská činnost dětské i lyrické literatury). *Flory – Organismy – Z čeho je složen svět – Buňky*, taková je posloupnost cyklů plynule navazujících. Témat se, coby bytostný kolorista, ujímá s přirozenou senzibilitou a svěžestí.

Na počátku šedesátých let, například na obraze s názvem *Struktury*, se odráží obecný zájem o vědecktější nahlížení podstaty jevů. Také série *Trvání* je dokladem umělcovy imaginace spojené s pohledy na prázakladní stavební prvky našeho, byť spíše tušeného světa. Z vegetativních momentů zde Janeček směřuje k anorganické materii, která se v tomto období projevuje rovněž v jeho tvorbě sochařské.

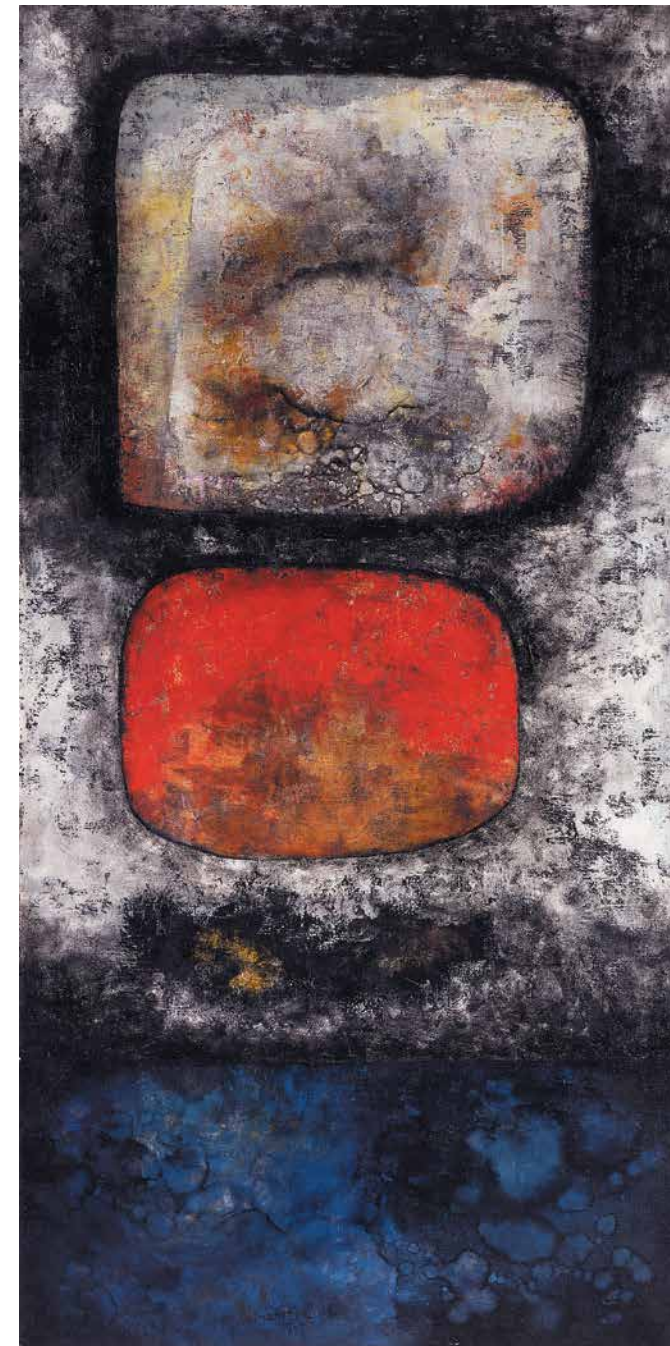
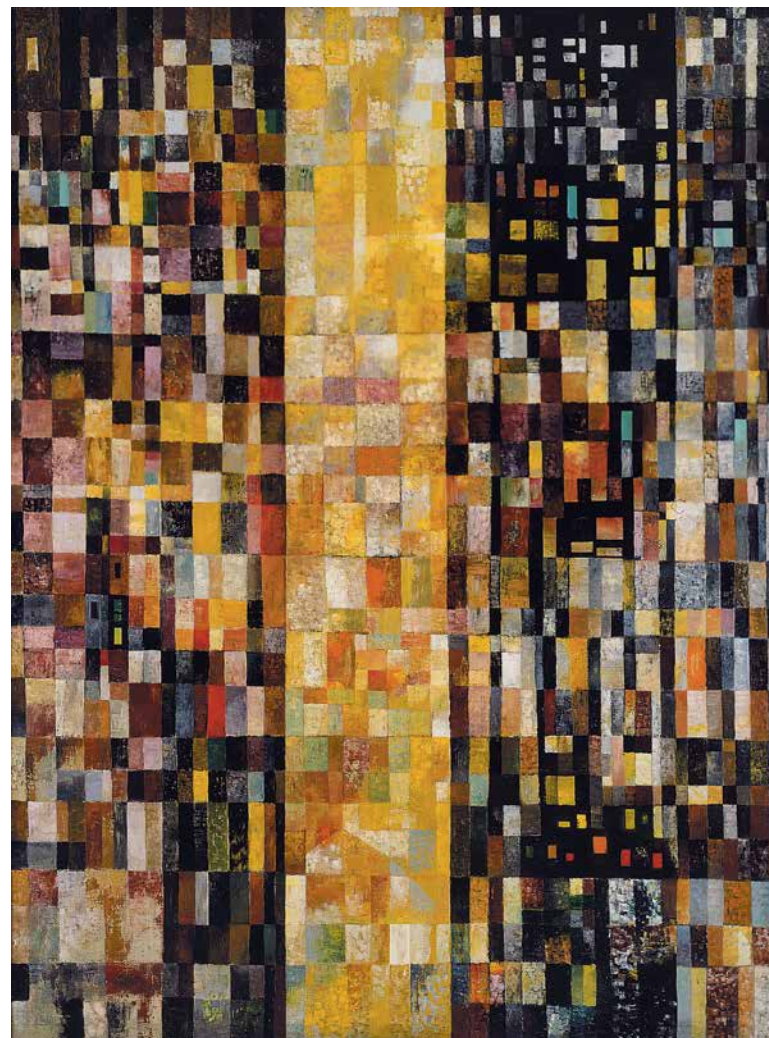
Kolem poloviny šedesátých let se u Janečka objevuje, po letité odmítnutí, opět téma lidské figury – člověka – *Ecce homo*. Lyrická příroda, stylizované město či nadčasové struktury jsou překvapivě vystřídány až existenciální náladou, snad dokonce pocitem odcizení, tajemnou osudovostí, trpělivostí, ale i nekonečným povstáváním v duchu Fénixově. A tak se i společenská situace





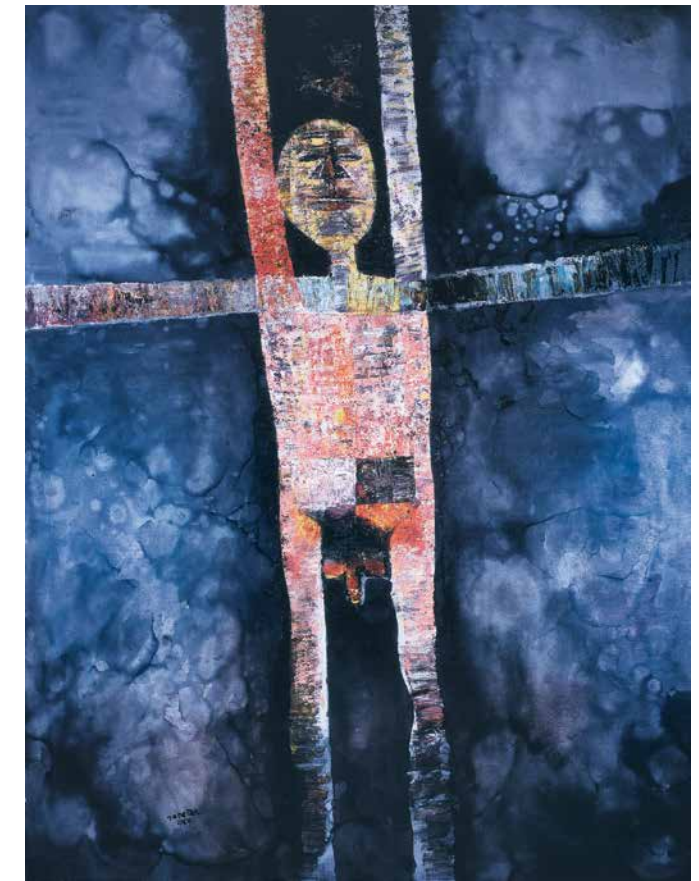
**Formy, 1962,**  
olej, plátno, 130 x 195 cm

**New York, 1957,**  
olej, plátno, 130 x 97 cm



**Existence, 1964,**  
olej, plátno, 196 x 114 cm

**Ecce homo, 1964,**  
olej, plátno, 130 x 97 cm



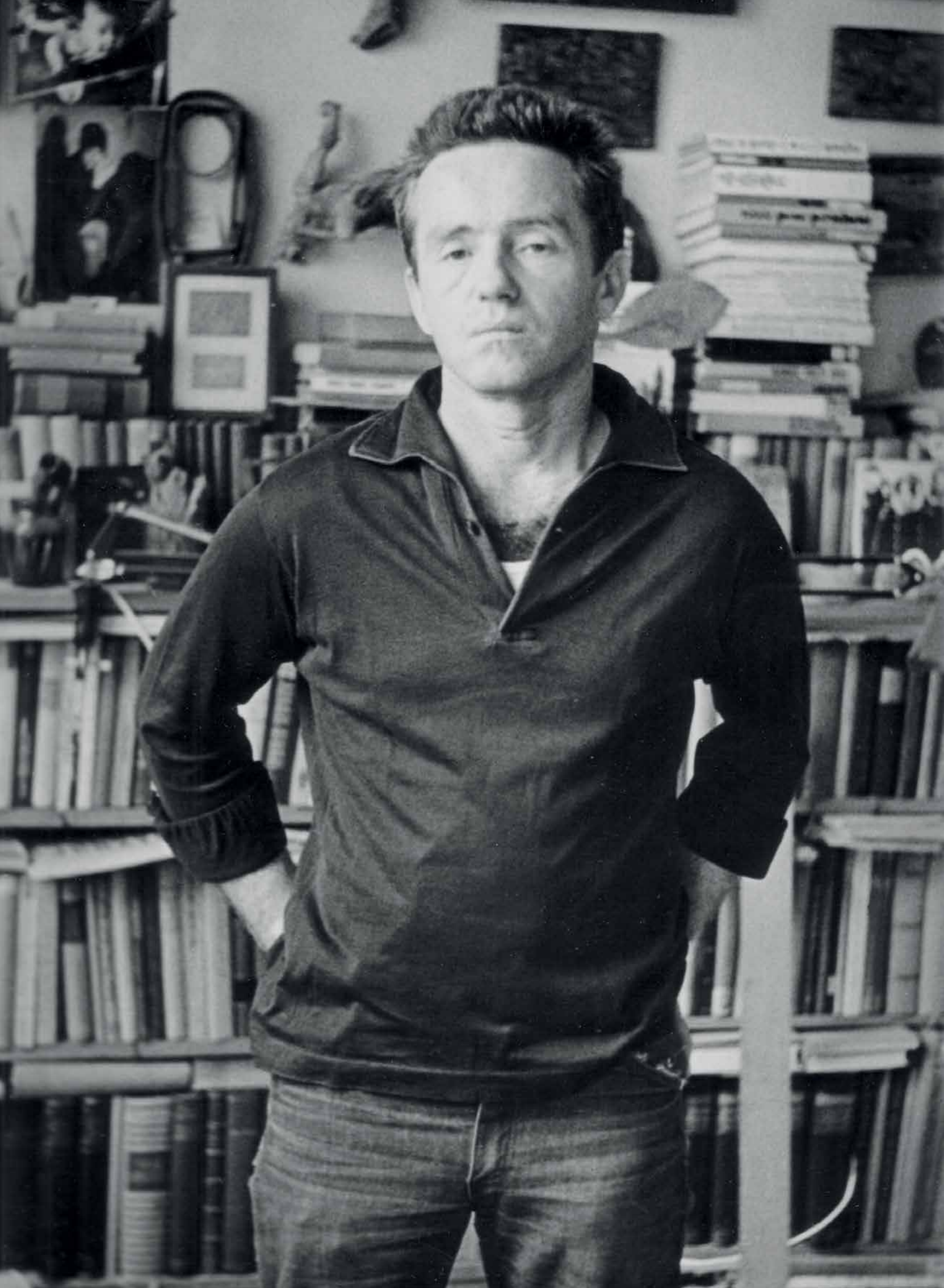
promítla do umělcových reflexí. V letech 1969–70 vzniká „angažovaný“ cyklus Člověk terč mířící ke konkrétním událostem, avšak i věčným tématům a ohroženým humánním hodnotám.

„Všechno na světě počíná vajíčkem. Vejce, vejce všude samá vejce a v každém vejci se odehrává děj. Vše v hnědých tónech, jen na obrysu jasně bílá barva skořepin. Vše v teplých tónech od růžové až k hnědé, jenom několik žlutých akcentů.“ Takové jsou záznamy malířových úvah provázející pořádání nových cyklů. V sedmdesátých letech se Janeček navrácí opět oklikou k přírodním motivům. Jakousi mytickou krajinu zabydluje výmluvnými symboly – semeny, vejci, plody, ulitami, stébly, ale i strážnými černými havrany.

V osmdesátých letech pokračuje Janeček ve svém všeobjímajícím úsilí. Prolíná a syntetizuje dosavadní cestu i její odbočky, někdy se navrácí k vlastní minulosti, aby se vydal nazpět jiným směrem, jindy doslovuje dříve jen naznačené. Na celé takové dění pak pohlíží z odstupů až kosmického – od Měst a Flór či nových Trav se stále častěji obrací k Slunci – k žhnoucímu kotouči nad Zemí evokujícímu základní živel či podmínku našeho společného života. Za Otou Janečkem zůstala pestrá a početná tvorba známá dětem i dospělým. Jeho Flóry, Organismy, velkoryse malovaná Hnízda, odvážně stylizované Hlavy, archetypálně oproštěné znakové krajiny, hravé asambláže či dřevěné kubistické sochy či bronzové lebky patří k projevům, které právem náležejí k dějinám českého umění 20. století.

-red-





**Bez názvu, (Bílý obraz), konec 50. let,**  
olej, plátno, 66 x 50 cm

**Maskovaná maska, 1990,**  
bronz, v. 23,1 cm, soukromá sbírka Vídeň



# ZBYNĚK SEKAL

**Zbyněk Sekal** (1923–1998) se zpočátku věnoval malířství; s postupem času však nacházel pro své záměry spíše sochařství, aby se nakonec v plné míře oddal tvorbě objektů, s kterými je dnes nejvíce spojován. Působil v Čechách, kde se formovalo jeho osobité pojetí, avšak v roce 1968 emigroval a natrvalo se usadil ve Vídni. Sekal byl, přes dílčí obecné souvislosti, solitérem a člověkem spíše uzavřeným ba kontemplativním. Zpočátku se jeho tvorba ocitá v proudu dobových trendů – v malířské práci byl osloven zvláště surrealismem – tedy touženým „totálním uchopením světa“ – nekompromisním nahlížením pod/nad povrch zběsilého existování, kde humanita ztratila svou dříve neotřesitelnou pozici.

Tento radikální požadavek však v Sekalově případě neznamenal intelektuální pózu, nýbrž logický dopad vlastní zkušenosti. Jako osmnáctiletý byl roku 1941 zatčen a uvězněn za ilegální činnost. V koncentračních táborech pak zažíval útrapy a ponížení lidství – pokřivení, kterému stál tvář v tvář až do konce druhé světové války. Jako možnou cestu či nápravu spatřoval v adekvátním surrealismu, coby „proudu evokujícím skrytou imaginaci jítící dimenzi reality.“ Sekal se pak již nezbavil uměleckého, ale i filozofického přehodnocování lidské podstaty i společnosti, která se mu však jako celek jevila právem nepoučitelná.

Během studia na pražské Umprum (1945 – 50) hledal výraz i spřízněné duše – v jistém smyslu našel sounáležitost se svým

profesorem Emilem Fillou, který měl za sebou podobné zkušenosti s koncentračním táborem. Fillovo učení, avšak i tvoření, zdálo se mladému studentovi příliš „suchopárné“, což dále posílilo vědomí jisté vyčleněnosti. Díky této situaci – „nemoderní“ atmosféře na škole, ale i stále citelnějším oficiálním výukovým dogmatům ve jménu socialistického realismu – opouští Sekal předčasně studia a míří do alternativních struktur. Stává se členem skupiny Máj založené roku 1957 a nalézá zde jisté generační spříznění (Chlupáč, Balcar, Bělocvětov, Fára, Fremund, Hendrychová, Palcr, Piesen, Rathouský, Vysušil a další). Později se také ocitá v okruhu známých Konfrontací společně s Medkem, Boudníkem, Beranem, Valentou a ještě několika odvážnými.

Tímto krokem se Sekal přihlásil k informálnímu proudu – syrovému nepředmětnému přednesu akcentujícímu v první řadě materiální v abstraktním respektive strukturálním přednesu. A takové pojetí pak odráželo filozofii existencialismu, kterému se u nás ze známých důvodů tak dařilo. Odklonem od tradičních „galerijních forem“ dostával se Sekal k „chudému“ materiálu – k drátům, dřevu či kovu.

K „nalezení sebe sama“ dochází během roku 1963. Tehdy se rozpomíná na zážitky ze skrumáží starých lahví a přikrývek, „jaké jsou na vojně nebo v lágru“, jak si sochař zapsal ve svém pečlivě vedeném deníku. Tvorbu tak začal více vnímat jako „věc těla“ – dotýkání materiálu, s nímž „se dá pracovat podle jeho zákonitostí





**Bez názvu, 1985–1990,**  
dřevo, barva, mořidlo, 59,2 x 55,8 x 46,3 cm, soukromá sbírka Vídeň



**Bez názvu (Poprsí), nedatováno (počátek 90. let 20. století),**  
koláž, karton, 69,8 x 58,5 cm, soukromá sbírka Vídeň

**Kdokoli, 1966,**  
dřevo, železo, 36,7 x 27,1 x 5 cm, soukromá sbírka Vídeň

**Kdokoli, 1966,**  
dřevo, tmel, kov, 58,5 x 50,2 cm, Muzeum umění Olomouc



**Konce lesa, 1989,**

dřevo, železo, 15,7 x 32,4 x 3,5 cm, soukromá sbírka Vídeň (nahofe)

**Konce lesa, 1995,**

dřevo, železo, 16,5 x 18,5 x 4,3 cm, soukromá sbírka Vídeň (dole)

**Zásuvky, 1968,**

železo, dřevo, 27,4 x 30,2 x 1,6 cm, soukromá sbírka Vídeň

**Target, 1979,**

dřevo, lak, železo, 29,2 x 38,4 x 3 cm, soukromá sbírka Vídeň

**Bez názvu, počátek 60. let,**

bronz, v. 21,5 cm, soukromá sbírka Praha



takřka po hmatu.“ V procesu této tvorby hrály stále významnější roli nalezené předměty, které Sekal nemínil ani tak přetvářet, jako spíše v novém kontextu prožívat.

Z ticha ateliéru vycházel, aby debatoval se svým přítelem Egonem Bondym; v četbě, tak pro něj zásadní a inspirativní, se oddával knihám Franze Kafky a Hermanna Hesseho. Filozofem nejbližším se mu pak celoživotně stal Martin Heidegger. Tak se sochař v emigraci ocitnul na křižovatce osobní i historické, v těžkém zápasu: „Každá doba, každá kultura, každý mrav a tradice mají svůj sloh, mají jemnosti a drsnosti, krásy a hrůzy, jež k nim náleží... Pravým utrpením, peklem se stává lidský život teprve tam, kde se kříží dvě doby, dvě kultury a víry“, cituje ve svém deníku Sekal z Hesseho Stepního vlka.

Skvělá znalost německého jazyka navedla Sekala až k překladatelství jemu blízké literatury. Opuštěná studia na Umprum, přestoupení z malířství na sochařství a mimořádná intelektuální vybavenost posouvaly paradoxně Sekala do pozice outsidera – solitéra. Jeho dílo spojuje polaritu – srážku prudké emotivnosti s potřebou zjevit její rámec abstraktním řádem, podobně jak to vnímal v textech Franze Kafky. Rovněž Sekal, s pocitem nenaplnění, prochází svými prostorovými labyrinty, stavbami, obydlím, skrýšemi a doupaty plných i prázdných objemů a stinných zákoutí.

Sokolním „provodem“ se identifikuje prostřednictvím nalezených předmětů a jejich přeskládáním do pevných struktur – do nově-

ho doupatě v atmosféře okolního zmatku. Sekal tak opět křísí k životu již kdysi použitý a nepotřebný materiál (nazývá jej výhradně „látkou“). „Jestliže hledám nějakou hlubinu bezpečnosti, nějakou jistotu jistot, pak je jí tato má existence, kterou doposud snáším jen ve víře, že zanedlouho přestane, že se změní...“, dává Sekal v deníku průchod vlastním existenciálním závěrům.

Osamělý umělec i myslitel inklinoval k menším – intimnějším parametrům, které více odpovídají lidskému měřítku a uchopení. Také barevnost je u sochařských objektů redukována – či spíše ponechána coby patina původního „odpadku“ sloužícího nyní k nové funkčnosti a tvůrčí recyklaci. Sekal byl posedlý sbíráním, tříděním a ukládáním (do popsanych krabic) drátů, kamínků, kůže (ze starých bot), dřevěných a kovových fragmentů. To mu přinášelo doslova slastné chvíle. Byla to doslova obsese, která jej neopouštěla ani na dovolené u moře. Skrze předměty vnímal jejich tušené příběhy i kouzlo samo o sobě. Ateliér se však nestával smetištěm bezradného tuláka, ale spíše zónou s kumulovanými stopami světa, se svědky promlouvajícími díky umělcově pozornosti s bergsonovskou intuicí. Emoce i racionalita v nové kvalitě se kamsi vztahovaly. „Jistě: sakrální povaha mé práce je záměr. Jenže: která svátost, čemu zasvěceno?“ Toto tážení se stalo zneklidňujícím a zásadním.

Sekalovy artefakty – ať už prostorové „schránky“ či nástěnné assembláže, vyrůstaly organicky zevnitř, z centra, tedy nikoliv jako

pouhá realizace myšlenky (nápadu) zvenčí. Pro něj byl významný samotný proces vznikání. Souznění s předměty mu bylo nad libivou estetikou (tuto zásadu nikdy neopustil); od sebe i od diváka vyžadoval spíše soustředění, chápání a zdrženlivost. „Všechny ty montáže a realizace jsou vlastně bytostným obsahem mého života, obsáhá to doslova všechno mé konání, které... záleží v tom, že se zabývám látkou. Snad by se ta nesnesitelná nutková bdělost a přítomnost ducha dala nazvat i nepříčetností nebo spíše posedlostí. V Sekalově přístupu je důležitý Kafkův imperativ: „Nejhorším prohřeškem je nedočkavost“ a Heideggerovo vnímání „bytí a času“, kdy „pouze v sebeuvědomování nalézáme jednotu života a její kontinuitu v nás, která všechny tyto vztahy nese a udržuje.“

A tak se zde stalo umění náboženstvím, vnuknutím a vírou neslučitelnou s individualistickým exhibováním a povrchním podbízáním. „Viděl jsem, jak pouhý nápad, pouhá služba materiálu nebo pouhá rutina (nebo všechno dohromady) nestačí. Jistě: všechno to musí alespoň minimálně být, a to minimum je ostatně značné. Ale aby se dosáhlo mistrovství (ne na odiv, ale hluboko a pokorně, neboť mistrovství je především závazek a povinnost), musí to minimum jaksí zneviditelnět,“ definuje si tvůrčí zásady Sekal. Sekal nalezené předměty vyjímal v tichém dialogu, z cyklu zkázy, „adoptoval je“ a spíše jim naslouchal, než že by je umělecky zdobil. Od osmdesátých let lze sledovat v Sekalově díle proměny. Kromě závěsných - skládaných „obrazů“ se začínají objevovat objekty prostorové – jakási „lešení - schránky - konstrukce“. Sekal si opět zapisuje: „Pokračuju v práci na schránkách. Moc při tom neuvažuju, každá schránka si tak řečeno poví, co chce, co potřebuje. Plním jejich přání... Neznamená to, že pracuju z jakési vnitřní nutnosti, to jsou blafy. Je to jen tak, že vstupem do tohoto řádu (ve smyslu pořádku, ucelené soustavy) přijímám pravidla.“

-red-



# Jiří Hanke

**Jiří Hanke** (1944) nastoupil po absolvování gymnázia a nepřijetí na Přírodovědeckou fakultu UK jako úředník do kladenské spořitelny. Zde pracoval až do důchodu. Vedle hudebních aktivit (skupina Barclay) se začal věnovat také výtvarnému umění – zpočátku kolážím. Postupně však obracel pozornost k fotografování s rozličnou tematikou (sociální, dokumentární, portrétní či konceptuální). Je autorem řady známých fotografických projektů – například portrétů rockových a jazzových interpretů s názvem *Stop time* či sociologicky zaměřené série *Podnikatelé* a *TV Image* či nejznámější – *Pohledy z okna mého bytu*.

## Jiří Hanke mezi typičností jedinečnosti a jedinečností typického.

Přestože je soubor témat i kompozičních přístupů Jiřího Hankeho široký, charakterizuje jeho tvorbu mimořádná soustředěnost, systematická a provázanost jednotlivých fotografií. Pracuje v cyklech i tam, kde jednotlivé fotografie cykly netvoří. Jeho tvorba je cyklická ve smyslu návratu jednotlivých témat i kompozičních strategií pokaždé na jiné úrovni. V živlu téhož se tak dostává ke slovu rozmanitost, sjednocená originálním autorským stylem interpretace fotografované skutečnosti. Jednotlivé fotografie spolu komunikují prostřednictvím juxtapozice, tak jako v souboru domů Váňova ulice. Víc než fotografovaný dům je tématem změna místa v trvání času či jinak, ale stejně, změna času v trvání místa. Tato prostorová a časová tenze je tím, čím jsou fotografie Jiřího Hankeho především.

Topograficky vzato je Hankeho archimédovským bodem Kladno, z něhož vedou souřadnice až do těch míst, která se rovněž stávají jeho tématem (Paříž, New York, Texas). Pařížské fragmenty je možno vnímat plně v kontextu Lidí z Podprůhonu či jiných fotografií z Kladna a naopak. Ze srovnání vyplývá řada odlišností i shod. Zatímco v Kladně jsou městská zákoutí mrtvou ozvěnou života lidí, jsou v Paříži lidé živou ozvěnou mrtvých ulic a domů. V cyklu Texas zase přichází ke slovu multiplikace (bot, masek, aut). Vzájemná propojenost jednotlivých fotografií u Jiřího Hankeho je jedinečná.

Jiří Hanke je Kladno, protože z něho dokázal vytěžit víc, než samo v sobě obsahuje. A Kladno je Jiřím Hankem proto, že mu dodal váhu tím, že z něho získal víc, než co mu mohlo dát samo. Ale důležitější je okolnost, že se Jiří Hanke vyvazuje ve svých fotografiích z omezení jedinečnosti situace tím, že okamžiky dotahuje do obecnosti své obrazové výpovědi, aniž by utrpěla autentičnost situací, z nichž se jeho fotografie rodí. Jeho fotografie vyvstávají z napětí mezi póly typična a jedinečna, jak je patrné nejen z cyklů Kladno. Co by u jiného autora vyznělo jako žánrová fotografie, tedy jako apoteóza jedinečnosti, je zde naopak typičností jedinečnosti a jedinečností typického. A to je další rys jeho tvorby. Se vzájemnou tenzí typického a jedinečného souvisí i Hankeho umění fotografického rubu fotografovaného líce. Nefotografoval nápis Kladno zepředu, z líce ukazování vjezdu

do města, ale ze zadní, odvrácené strany, která je v této kompoziční konstelaci invenčnější, protože autor vnímá vjezd do města očima nápisu, jemuž čelí. Není to zdaleka jediná rafinovanost, která tak vyhovuje potřebě nahlédnout význam z vyšších pater jeho samého.

Z jedinečnosti situací těží Hanke jejich obecný význam. A ten je zase ukotvován k jedinečnosti situací svou vizuální vahou. Podnikatelé nejsou jen individuálními portréty, ale vizuální zkratkou popisu nové sociopolitické situace. Nesmíme ovšem zapomenout rovněž na ironii, s níž Jiří Hanke provozuje svou významovou ekvilibristiku. Jsme opět u juxtapozice, nesvatá trojice Marx-Engels-Lenin shlíží z výše vykonavatelů dějinné nutnosti na propočítanou líbivost Angeliky a jejího sultána (nebo Peyraca?). „Dějiny“, tedy události, které se liší od „pouhého“ jednání tím, že mohou způsobovat další události, nahlíží autor žabí i ptačí perspektivou, jednak jako lidský řetěz obemykající betonovými pilastry členěnou zeď s nápisem Kino Svět (obraz nasycený symbolikou zdi jako oddělovací moci, lidského zřetězení jako relativizace absolutnosti zdi) a Světa jako rámce všeho dění prostřednictvím jeho zobrazení (Kino a fotografie sama) – žabí perspektiva, jednak jako obsese jednoho místa v proměnách jeho trvání v cyklu Pohledy z okna mého bytu – ptačí perspektiva. Jinou formou přetržitě kontinuity je cyklus Otisky generací.

Cykly jako Pohledy z okna mého bytu či Otisky generace mohou vypadat na první pohled časosběrně, pokud se necháme zmást snadnou záměnou filmu a fotografie, jenže právě na odlišení Hankeho fotografické metody od toho, za co je některými pokládána, se ukáže lépe způsob jeho fotografování. Zatímco časosběrná metoda uspořádává čas filmového průběhu mechanicky, to znamená, že všechny okamžiky řadí do jedné linie, aniž by je odlišovala v nějakém významově hierarchickém rámci, pořadí Jiří Hanke své fotografické sekvence podle symbolicko-vizuální logiky ve významově hierarchicky uspořádaném rámci. Neregistruje, jako to činí časosběrný dokument, ale interpretuje skutečnost, aniž by ji ochuzoval o její smyslově reálnou vrstvu. Právě tato interpretativní složka jeho fotografií z nich činí naprosto jedinečný soubor, k němuž lze těžko nalézt paralelu.

Michal Janata

Pařížské fragmenty, 1979,  
vintage gelatin silver print, 23,2 x 17,2 cm







**Central Park, New York, 1990,**  
vintage gelatin silver print, 15,5 x 36 cm

**Houston, 1990,**  
vintage gelatin silver print, 22,5 x 29 cm

**Pařížské fragmenty, 1979,**  
vintage gelatin silver print, 17,2 x 23,2 cm



**Pohledy z okna mého bytu, 5. 1. 1997,**  
later gelatin silver print, 28,8 x 36,1 cm

**Pohledy z okna mého bytu, 9. 10. 1983,**  
vintage gelatin silver print, 27,8 x 38,5 cm

**Pohledy z okna mého bytu, 11. 5. 1982,**  
vintage gelatin silver print, 20,6 x 29,8 cm





# Muzeum umění Olomouc



Magdalena Abakanowicz, Sedící figury, 12 ks, 1974–1976,  
juta, pryskyřice, kovová podnož, 145 × 75 × 47 cm



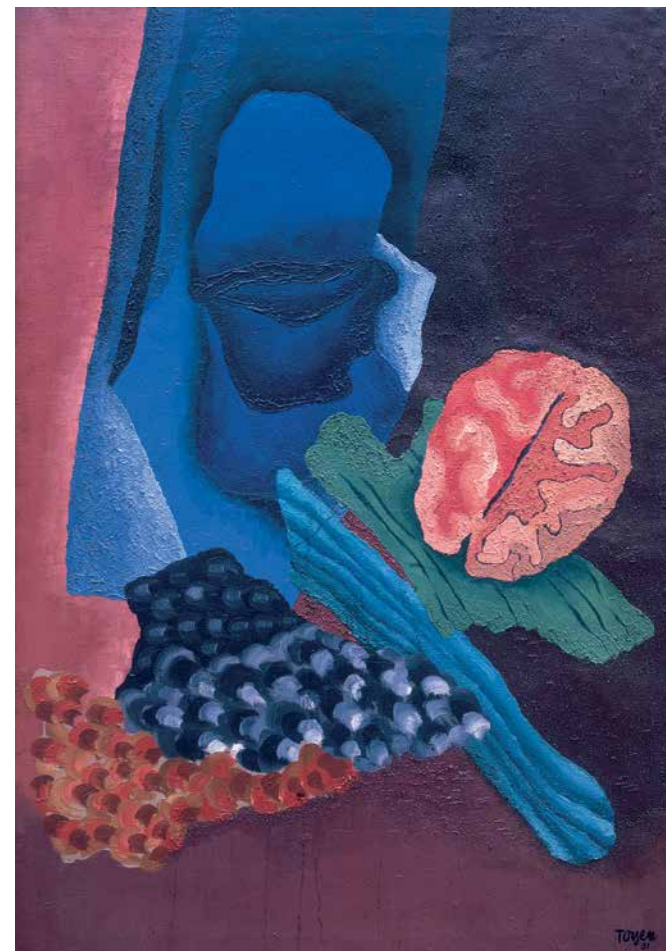


**Tizian Vecellio zv. Tizian, Apollo a Marsyas, po r. 1550,**  
olej, plátno, 220 x 204 cm

**Jan Brueghel, Selská rvačka, kolem r. 1610,**  
olej, dubové dřevo, 73 x 106,5 cm

**Jan Preisler, Dívčí sen, kompozice k obrazu pro Národní dům v Prostějově, 1906–1907,**  
olej, plátno, 75 x 116 cm

**Bohumil Kubišta, Portrét Jana Zrzavého, 1912,**  
olej, plátno, 96 x 79 cm



**Toyen, Květena spánku, 1931,**  
olej, plátno, 116 x 81 cm



**Emil Filla, Žena s vějířem, 1917,**  
olej, plátno, 78 x 56 cm

**Muzeum umění Olomouc** (dříve Galerie výtvarného umění) bylo založeno 5. dubna 1951 jako součást Vlastivědného muzea v Olomouci. Po roce 1989 se osamostatnilo, nyní rozvíjí svoji činnost ve třech budovách, Muzeu moderního umění, Arcidiecézním muzeu Olomouc a Arcidiecézním muzeu Kroměříž. Jeho zřizovatelem je Ministerstvo kultury České republiky. Počtem spravovaných uměleckých děl (cca 185 000) patří k nejvýznamnějším institucím svého druhu v České republice. Muzeum odborně pečuje o díla státní, církevní i soukromé provenience, od antiky až po současnou výtvarnou kulturu. Kmenová sbírka muzea, čítající přes 85 000 sbírkových předmětů, je členěna podle uměleckých druhů do jedenácti podsbírek: architektura, autorská kniha, fotografie, grafika, kniha 20. století, kresba, mince a medaile, obrazy, plastiky, užitá grafika, užitě umění. Rozsáhlý sbírkový fond olomouckého arcibiskupství na kroměřížském zámku, zahrnující nejen díla malířská, sochařská, kresbu, grafiku, mince a medaile, umělecké řemeslo, ale také historickou knihovnu a hudební archiv, spravuje Arcidiecézní muzeum v Kroměříži. V péči olomouckého Arcidiecézního muzea je část sbírky obrazů a uměleckého řemesla pocházející z olomoucké arcibiskupské rezidence a význačná díla zapůjčená farnostmi olomoucké arcidiecéze.

Jako první v České republice začalo Muzeum umění Olomouc na začátku druhého tisíciletí rozvíjet systematickou akviziční činnost ve středoevropském prostoru, a to v souvislosti s ambiciózním projektem Středoevropského fóra Olomouc. Přestože stavební část projektu, tedy novostavba v proluce v sousedství stávající muzejní budovy, dosud nebyla realizována, ve sbírkotvorné činnosti muzeum i nadále pokračuje. Výsledky několikileté akviziční činnosti v Polsku, Maďarsku a na Slovensku muzeum výběrově prezentuje ve stálé expozici Století relativity. Kromě toho muzeum pracuje na rozvíjení projektu Central European Art Database, tedy dynamické on-line databáze výtvarného umění a kultury poválečné střední Evropy. Obsah databáze přístupné na adrese <http://cead.space/> je zaměřený především na kulturní scénu a umělecké projevy v zemích Visegrádské skupiny. Hlavní částí projektu CEAD je podrobný průzkum klíčových uměleckých osobností, které se aktivně podílejí na rozvoji kultury v dané oblasti. Projekt usiluje o vytvoření otevřeného interaktivního archivu kulturní paměti s důrazem na sociální a mezinárodní kontext. Velkou pozornost muzeum věnuje představování sbírek i na webových stránkách [www.olmuart.cz](http://www.olmuart.cz). Sekce Sbírků, v níž lze vyhledávat tematicky, časově i žánrově, je koncipovaná jako výběrová prezentace nejvýznamnějších děl ze všech spravovaných fondů. Na internetu nyní muzeum detailně





**František Bílek, Osвобоzení, 1918,**  
dřevo, v. 100,5 cm



**Václav Radimský, Na rybníku,**  
olej, plátno, 74 × 101 cm



**František Kupka, Kompozice s kruhy, studie k obrazu Sladkost žití, 1929,**  
akvarel, tužka, papír, 25 × 20,5 cm

představuje bezmála 350 exponátů. Presentaci průběžně doplňuje a aktualizuje. Představíme vám nyní detailněji některé podsbírkky kmenové sbírky Muzea umění Olomouc.

#### Architektura

Muzeum umění Olomouc je jednou z mála institucí, která vykazuje sbírkotvornou činnost v oblasti architektury. Fond dokumentuje převážně architektonickou produkci Moravy a Slezska z let 1850–1950. Jejím zakladatelem a dlouholetým kurátorem byl Pavel Zatloukal.

V osmdesátých letech minulého století se rozrůstal hlavně díky akvizicím a darům architektů, jejich příbuzných, stavebníků a zaměstnanců stavebních úřadů. Vedle plánové dokumentace vybraných staveb s důrazem na Olomouc, ale i mnohá další moravská centra architektury, obsahuje rozsáhlé pozůstalosti architektů (např. Lubomír a Čestmír Šlapetové, Oskar a Elly Oehlerovi, Hubert Aust, Karl Fischer, Jaroslav Kovář st., Jaroslav Kovář ml.) a dokumentace soutěží.

V devadesátých letech a po roce 2000 se záběr sbírky rozšířil teritoriálně, časově i typologicky (modely). Akvizice se rozrostly o dokumentaci tvorby druhé poloviny 20. století, reprezentující produkci státních projektových ústavů s celostátní působností i práce výjimečných postav poválečné architektury: Karel Filsak,

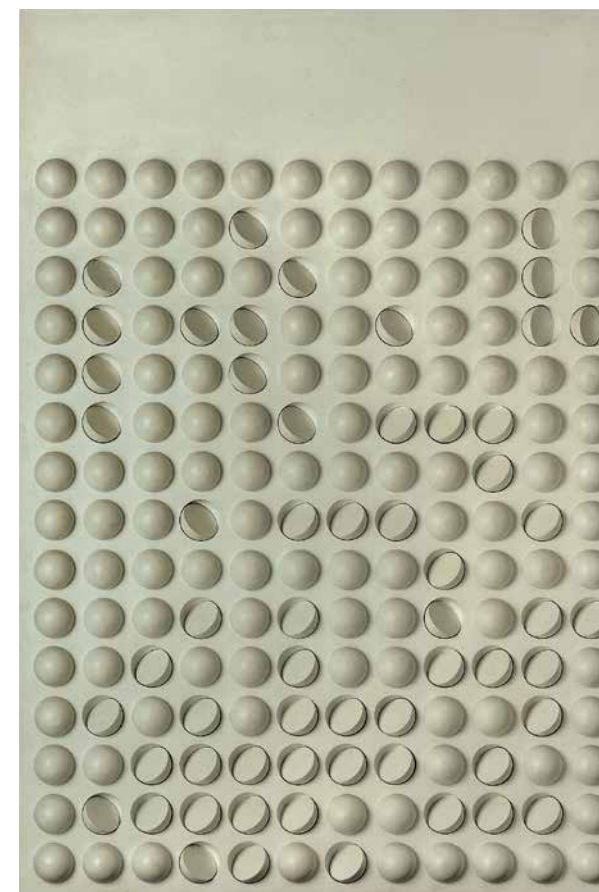
Alena Šrámková, Věra Machoninová, Otakar Binar – Michal Brix – Petr Vaďura – Václav Králíček (SIAL), Tomáš Černoušek, Václav Capoušek, Karel Typovský a další.

#### Autorská kniha

Sbírku tvoří dva samostatné soubory, mezi kterými tvoří jakýsi mezičlánek soubor avantgardních knižních obálek a úprav, deponovaný coby samostatný soubor v knihovně muzea. První soubor představuje relativně uzavřená unikátní kolekce 401 ks ručně psaných a kolorovaných lidových modlitebních knížek z Čech a z Moravy z pozůstalosti Jana Poše. Druhý soubor pak tvoří kolekce autorských knih z 2. poloviny 20. století až do současnosti, která se v posledních letech dynamicky rozvíjí a představuje různé možnosti přístupu k tomuto intermedialnímu druhu výtvarného umění. Od roku 2004 je kurátorkou podsbírkky Gina Renotière, která do sbírky mimo jiné postupně získala světově jedinečnou kolekci berlínského vydavatelství Rainer Verlag.

#### Fotografie

Podsíbírka fotografie tvoří přes 7 500 exponátů. Materiál dokumentuje převážně českou tvorbu 20. století. Sbírkka vznikla v roce 1966. Za prvních dvanáct let její existence se podařilo shromáždit kvalitní soubor bezmála 80 fotografií, zahrnující jak



**Hugo Demartini, Reliéf, 1964,**  
bílá pryskyřice, 120 × 82 × 6,5 cm

**Milan Knížák, Kniha dokumentů, 1952–1985,**  
kniha – objekt, beton, sklo, papír, plátno, dřevo, umělá hmota, akryl, 32 × 24 × 23 cm

**Otto Gutfreund, Úzkost, 1911–1912,**  
bronz, v. 147 cm

klasiky avantgardní fotografie, tak i soudobé progresivní autory. Po roce 1978 nastal ve sbírce desetiletý útlum. Akviziční činnost se obnovila počátkem devadesátých let 20. století, kdy z podnětu Pavla Zatloukala byla vytvořena rozsáhlá kolekce autorů olomoucké skupiny DOFO. Sběr materiálu byl zaměřen především na konceptuálně pojatou fotografii a také na prozatím opomíjenou fotografickou dokumentaci akcí a happeningů. Vznikla dnes naprosto unikátní kolekce, která je v kontextu ostatních fotografických sbírek v České republice zcela výjimečná a příležitostně se stále rozšiřuje. K dalšímu posunu ve sbírce došlo začátkem nového tisíciletí. Velké množství přírůstků se podařilo uskutečnit z výstavní přehlídky Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století. Akviziční činnost se zaměřila i na klasiky české meziválečné fotografie, jejichž práce zatím ve sbírce chyběly. Díky spolupráci s teoretickou fotografkou Annou Fárovou se podařilo získat například díla Františka Drtikola, Jaromíra Funka, Jaroslava Rösslera, Eugena Wiškovského, Josefa Sudka. Dnes je sbírka klasifikována jako třetí největší sbírkový fond toho druhu na území ČR.

#### Kresba

Podsíbírka kresby patří k nejstarším sbírkám Muzea umění Olomouc a svým rozsahem je po sbírce grafiky druhou nejpo-



četnější. Vznikla nejdříve jako sbírka prací na papíře již v roce 1952. Základem se stala část sbírek bývalého městského muzea, sbírka Fondu národní obnovy, Klubu přátel umění a deponáty. Počátkem osmdesátých let se od sbírky kresby a grafiky oddělila sbírka grafiky.

Nejstarší ucelené autorské kolekce kreseb souvisí ještě se sběratelskou aktivitou nakladatele Romualda Prombergera z počátku 20. století (Stanislav Lolek, Adolf Kašpar). Početnější je část sbírky reprezentující kresbu 20. století. Vedle velké generace českého symbolismu (František Bílek, Jan Konůpek, Josef Váchal, Vojtěch Preissig, Alfons Mucha aj.) představuje práce autorů české klasické moderny (Josef Čapek, Emil Filla, František Foltýn, František Muzika, Jan Zrzavý ad.). Své místo v ní zaujímá též sochařská kresba (např. Jan Štursa, Otto Gutfreund, Vincenc Makovský, Ladislav Zívř). Významným přínosem pro sbírku byly akviziční kroky související s realizací výstav. Zejména při přípravě expozice Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém umění 1939–1989 byly sbírky doplněny o téměř 350 výtvarných děl, obohacujících je zejména o výtvarný experiment (vizuální poezie, grafické partitury) a konceptuální tvorbu. Jedinečným specifikem podsbírkky kresby je pak rozsáhlá kolekce l'art brut, která nemá v českých galeriích a muzeích obdobu.





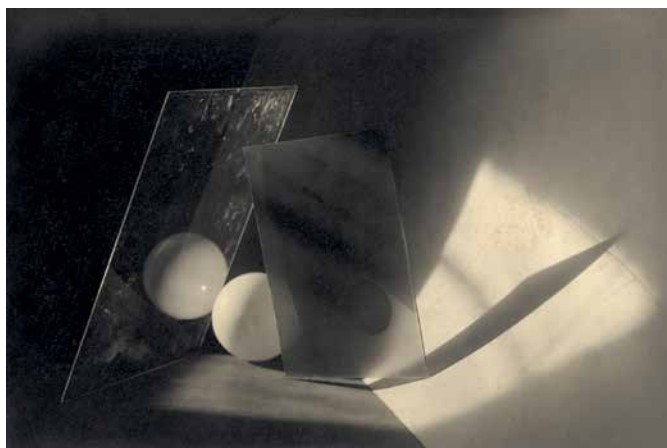
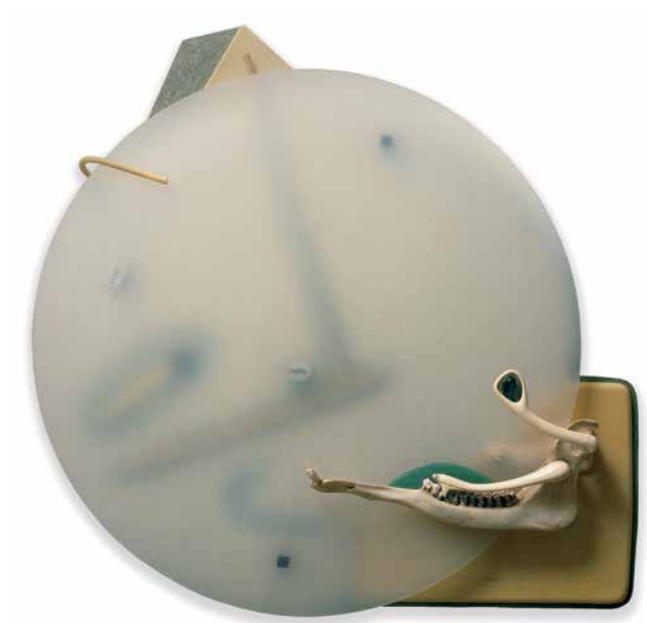
**Veronika Bromová, Z cyklu Pohledy, 1998,**  
barevná fotografie, papír, pěnová deska, 200 × 200 cm

**František Skála, Tóny klinické smrti, 1991,**  
asambláž, kombinovaná technika, 106 × 110 × 13 cm

**Jaromír Funke, Kompozice – Sklo a koule (Zátiší s míčkem), 1923,**  
černobílá fotografie, 14,3 × 21,6 cm

### Obrazy

Podsírka obrazů má tři víceméně samostatné části – kolekci starého umění, kolekci 19. století a kolekci 20. a 21. století. Podobu dnešní kolekce starého malířství se splétá ze tří různých zdrojů. Nejvýznamnějším je sbírka Arcibiskupství olomouckého, jejíž značnou část Muzeum umění Olomouc spravuje prostřednictvím Arcidiecézního muzea v Olomouci a v Kroměříži. Počátky i vrchol této sbírky spadají do období episkopátu Karla II. z Liechtensteinu-Castelcornu (1624/1664–1695). Jejím základem byly části sbírek popraveného anglického krále Karla I. a Thomase Howarda z Arundelu, zakoupené od kolínských obchodníků s uměním bratří Imstenraedů v roce 1673. Největším skvostem kolekce je Tizianovo plátno Apollo a Marsyas. Sběrka starého umění Muzea umění Olomouc čítá přes 30 obrazů italského malířství 14.–18. století a nizozemského malířství 16.–18. století a téměř 90 obrazů středoevropského malířství 16.–18. století, přičemž má svůj původ v několika olomouckých uměleckých sbírkách. Základem byla část umělecké sbírky Krajského muzea v Olomouci, dále sbírky Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci a Umělecké galerie hlavního města Olomouce, zabavený církevní majetek a neidentifikovatelné poválečné konfiškáty. Mezi lety 1952–1989 bylo pro sbírku starého umění získáno několik nových děl, od roku 1990 potom systematická akvizitní politika umožnila uskutečnění významných



nákupů (Mathäus Gundelach, Pier Francesco Mola, Pietro della Vecchia ad.). V souboru obrazů 20. a 21. století je spravováno přes 2 500 exponátů. Kvalitativní základ kolekce klasické moderny, avantgardy a moderní krajinomalby byl položen do roku 1990. Akvizitní politika od roku 1990 je zaměřena především na období 1945–1989. Toto období bylo v posledním desetiletí výrazně preferováno v souvislosti se založením Středoevropského fóra Olomouc (2006) a záměrem začlenit české poválečné umění do středoevropského rámce. Postupně byla získávána nejen díla od klíčových českých představitelů dobových tendencí, ale také od mimořádných solitérů a v neposlední řadě rovněž od autorů, kteří působili či působí v exilu. Stranou akvizitního zájmu nezůstali ani umělci spadající do kolekce art brut, která jako celek je největší a nejkvalitnější sbírkou v českých institucích. Zcela zásadním a v českém prostředí ojedinělým počinem pak bylo promyšlené získávání děl od významných představitelů poválečné středoevropské výtvarné scény (Slovensko: R. Fila, A. Mlynářčík, M. Dobeš, M. Urbásek, J. Želibská, D. Tóth, O. Laubert, J. Meliš, I. Minárik, K. Bočková, M. Bočková, L. Teren. Maďarsko: I. Nádler, I. Bak, D. Maurer, E. Tot, S. Pinczehegyi, L. Fehér. Polsko: T. Kantor, A. Lenica, J. Mikulski, H. Stażewski, R. Winiarski, J. Kraupe-Swidarska, J. R. Zielinski, W. Pawlak).



**Yves Klein, Table bleue (Modrý stůl), 1961–1963,**  
ocel, překližka, plexisklo, sklo, pigment IKB,  
40 × 125,5 × 100 cm, v. schránky 7,5 cm

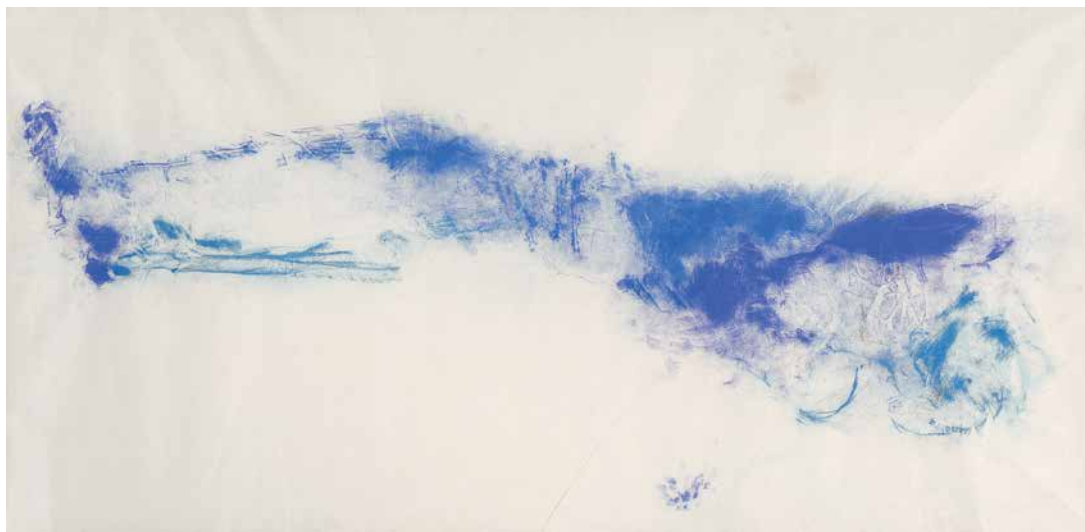
**Hana Wichterlová, Pupen, 1932,**  
mramor, v. 98 cm



**Josef Hoffmann, Křeslo polohovací, Sitzmaschine**  
(navrženo pro sanatorium Westend v Purkersdorfu), 1905,  
(J. & J. Kohn), ohýbané bukové dřevo, prořezávání, textilní polštáře  
(design textilu Joh. Backhausen & Söhne), 110 × 65 × 82 cm







**Adriana Šimotová, Z cyklu Dotek barvou – Nanebevzetí, 1992–1993,**  
suchý pastel, papír, 97 x 180 cm

### Plastika

Základ sochařské sbírky byl vytvořen v roce 1952 spojením čtyř základních zdrojů – sbírky Městského muzea v Olomouci, Klubu přátel umění, Fondu národní obnovy a deponátů. K jejímu dalšímu rozšiřování docházelo následně především vlastní akviziční činností, prostřednictvím ministerských nákupů a formou darů (např. pozůstalost Vladimíra Navrátila). Podsbírka obsahuje více než 1300 sbírkových předmětů a je vnitřně rozdělena na dva celky – skromnou kolekci starého umění, a podstatně početnější a ucelenější fond moderního sochařství.

Fond starého umění vznikl víceméně nahodile a netvoří ucelený soubor, přesto obsahuje unikátní díla, z nichž vyniká zejména několik dřevorezů z období pozdní gotiky a baroka. Moderní umění 20. a 21. století je zastoupeno zejména díly českých sochařů. Postihuje všechny významné proudy a směry a tvoří je soubor soch vytvořených v nejrůznějších materiálech (kámen, dřevo, bronz, sádra, ad.).

Jádro sbírky tvoří kolekce klasické moderny (Josef Václav Myslbek, Jan Štursa, Anton Hanak, Josef Mařatka, Otakar Španiel, Otto Gutfreund, Karel Dvořák, Vincenc Makovský, Hana Wichterlová, Josef Wagner, Bedřich Stefan, Josef Vinecký ad.), dále soubor Skupiny 42 (Ladislav Zív) a jako určitý pandán ke kolekci klasické moderny také soubor plastik ze 60. let (Hugo Demartini, Eva Kmentová, Jan Koblasa, Stanislav Kolíbal, Jiří Kolář,

Karel Malich, Karel Nepraš, Zdeněk Palcr, Ladislav Zív a další). Po roce 2000 muzeum začalo systematicky sbírat díla středoevropského sochařství (Magdalena Abakanowicz, Imre Bak, Juraj Bartusz, Milan Dobeš, György Jovánovics, Alex Mlynářčík, Juraj Meliš, Vladimír Kordoš) i díla autorů tvořících v emigraci (Magdalena Jetelová, Terry Haas, Miloš Cvach, Jan Koblasa, Jan Kotík, Zbyněk Sekal, Jindřich Zeithamml).

### Užití umění

Podsbírka užitého umění patří mezi nejmladší sbírkové soubory Muzea umění Olomouc. Byla založena v roce 1997. Cílem akviziční práce bylo vytvářet ucelený a přísně výběrový soubor, který by dokládal proměny životního stylu, vývoj designu v průběhu 19., 20. i ve 21. století v teritoriu České republiky, ale i s přesahy do evropského a světového kontextu. Sbírkový fond je profilově zaměřen na hlavní linii sbírky, na sedací nábytek. Součástí kolekce je také několik výtvarných textilií např. gobelíny Antonína a Ludmily Kybalových, keramika, svítidla, skleněná vitráž Karla Svolinského aj.

### Volná grafika

Početem sbírkových předmětů (více než 13 000 grafických listů) patří podsbírka volné grafiky mezi nejobšáhlejší sbírkové soubory muzea. Její základ byl položen roku 1952 organizací

tzv. základního fondu (konsolidace sbírek Městského muzea v Olomouci, olomouckého Klubu přátel umění, Fondu národní obnovy a deponátů), na který navázala vlastní akviziční činnost. Podsbírka je vnitřně rozdělena na dva celky – na soubor staré grafiky a početnější fond moderní grafiky.

Fond staré grafiky obsahuje tisky 15. až 19. století celoevropské provenience. Nebyl budován systematicky, přesto zde najdeme řadu unikátních tisků. Mezi nejstarší patří například knižní ilustrace 15. – 16. století (Michael Wolgemuth, Hans Brosamer). Početněji je ve sbírce zastoupena manýristická reprodukční grafika nizozemských, holandských a německých autorů 2. poloviny 16. až počátku 17. století. Z barokní produkce 17. až 18. století vynikají ve sbírce soubory leptů pražského rodáka Václava Hollara či ilustrace Michaela Jindřicha Renze.

Originální grafika 19. století je zaměřena zejména na česko-rakouskou oblast (Antonín Machek, Antonín a Josef Mánesové, Josef Führich, Bedřich Havránek). Zcela ojedinělý soubor pak představuje několik desítek japonských dřevorezů z doby konce 18. až 1. třetiny 20. století (Utagawa Hirošige, Utagava Kunijoši, Utagava Kunisada, Utagava Kuničika).

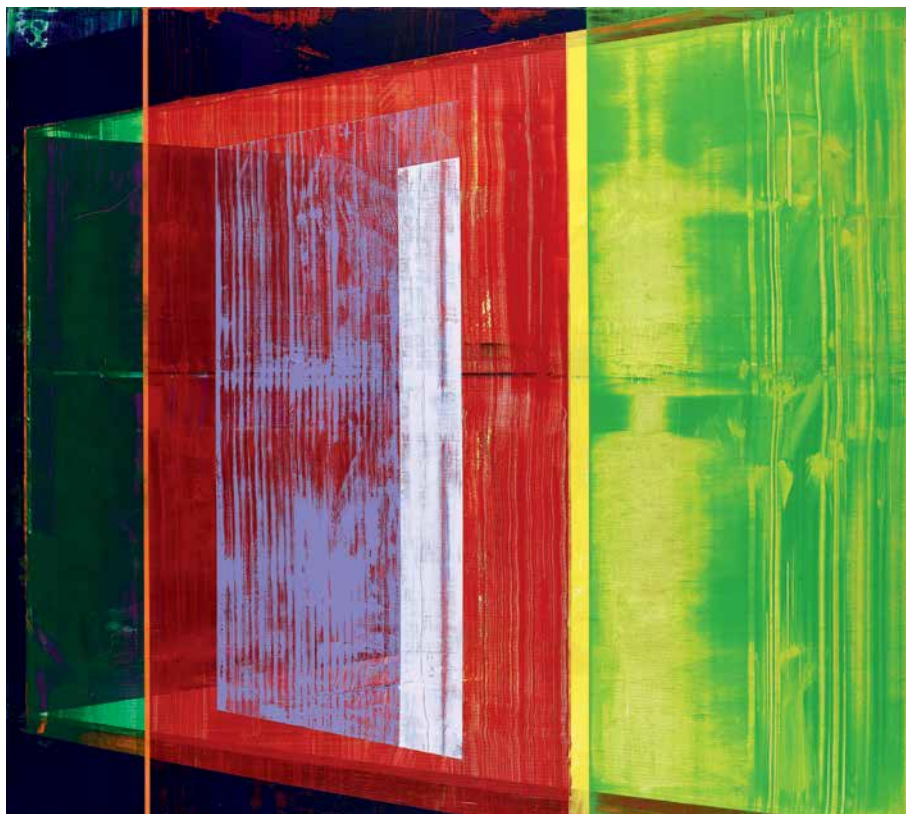
Fond moderní grafiky byl na počátku koncipován jako ucelená prezentace daného uměleckého žánru na území České republiky, respektive užšího středoevropského prostoru. Reflektuje jak významné výtvarné směry, tak většinu známých technik. V po-

sledních letech je fond systematicky rozšiřován o další významné autory (Vladimír Boudník, Václav Boštík, Zdeněk Sýkora, Eva Bednářová, Dana Puchnarová, Klára Bočkovská, Stanislav Kolíbal). Součástí sbírky je i soubor slovenské moderní grafiky (Albín Brunovský, Daniel Fischer, Jozef Jankovič). Mimořádnou záležitostí v koncepčním zaměření nových akvizic se stalo založení kolekce evropské poválečné a současné grafiky (mj. Rudolf Sikora, Dezider Tóth, Imre Bak, A. R. Penck, Victor Vasarely, Sándor Pinczehelyi, Hans Hartung, Dieter Roth, Zombrich Walter a další).

*Petr Bieleš*

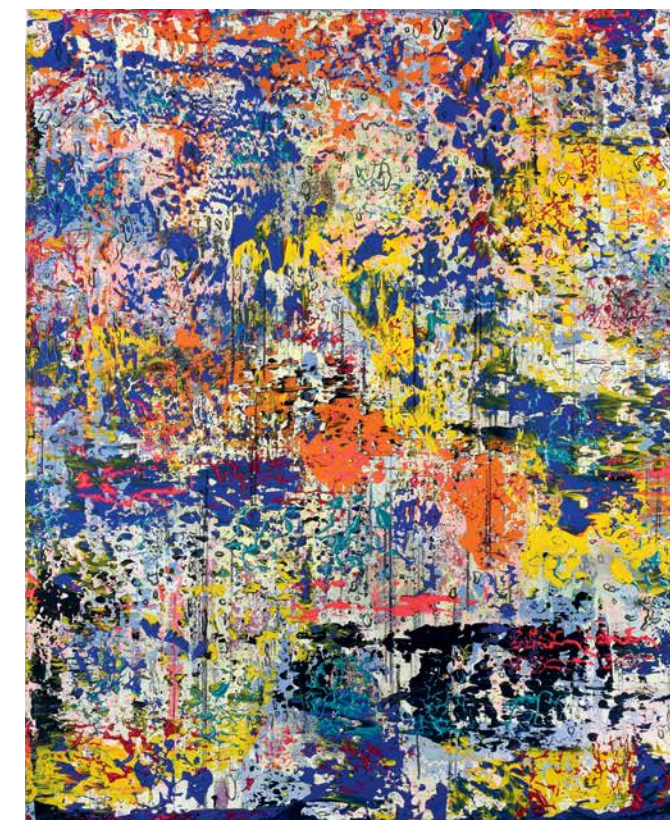
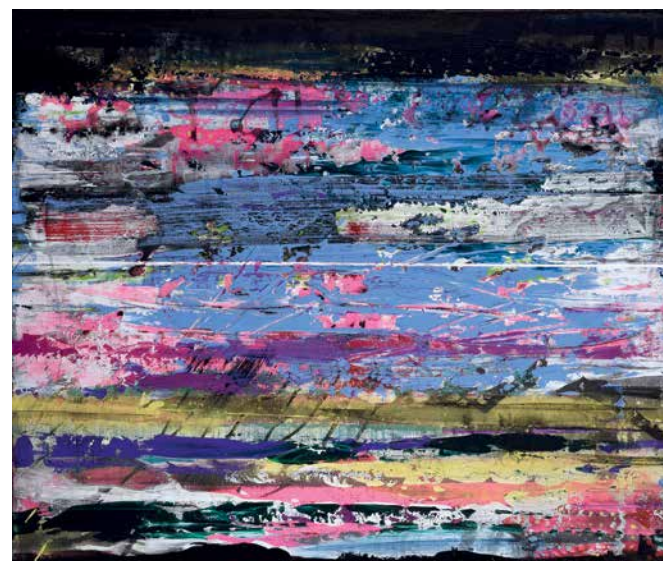


## aukce – profil



**Bez názvu, 2012,**  
akryl, plátno, 90 x 100 cm,  
vyvolávací cena 30.000,-

**Někdo tu chybí a přece tu je, 1999–2000,**  
olej, plátno, 160 x 110 cm, vyvolávací cena 60.000,-



# MARTIN BALCAR

Martin Balcar (1957) je tvůrce střední generace nastupující na českou výtvarnou scénu během osmdesátých let. Přes sdílenou širší tematiku se jeho práce pohybuje v samostatném a nezaměnitelném světě záznamů, představ a příběhů na pomezí předmětné skutečnosti i abstrahující zkušenosti – volné imaginace. Blíže nespecifikované prostory či krajiny bývají zde budovány trpělivým vrstvením, překrýváním, řazením či prolínáním – strukturou iluzivních plánů. Tak se spíše živelně vyjevují „grafické malby“ nebo „malebné grafiky“ svěžího až světelného spektra relativizujícího a rozkládajícího navykklé vnímání času a posloupnosti. Jednou se celkový výraz rozkládá, rozděluje, levituje s drobnými akcenty, jindy zas (dle nálady a povahy zakoušení) je patrný řád, konstrukce, stavební uspořádání s nejednoznačnou významovostí. Balcar je spíše intuitivním strůjcem uvolňujícím kompozice bez předešlých konceptuálních rozvah. Linií, gestem, výsečí, fragmentem, ale i transparentní rozprostřenou clonou se zde rodí jakási emoční stopa, či (pod)vědomý otisk paměti či až hudební harmonie. Osobní příběh je ztájen, rozplývá se v rytmech či plochách barevných zvuků, přechází k obecnějším významům a odkazům. A tak zde divák může být účasten hře různých asociací, nápověd i volných osnov relativizujících a osvobozujících vjemů z navykklých pravidel a pořádků.



**Krajina, 2014,**  
akryl, plátno, 50 x 60 cm,  
vyvolávací cena 13.000,-

**Struktura krajiny, 2015,**  
akryl, plátno, 110 x 90 cm,  
vyvolávací cena 28.000,-

**Bez názvu, 2015,**  
akryl, plátno, 130 x 160 cm,  
vyvolávací cena 50.000,-



## aukce – profil

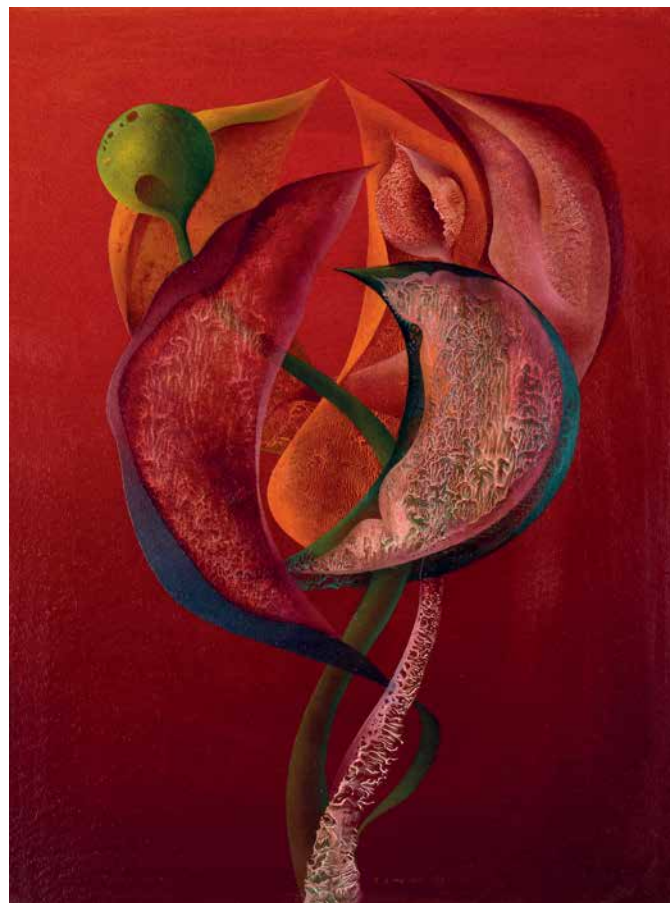


**Obraz, 1983,**  
olej, karton, 40 x 49 cm,  
vyvolávací cena 25.000,-

**Vegetace, 1979,**  
olej, karton, 54,5 x 41 cm,  
vyvolávací cena 35.000,-

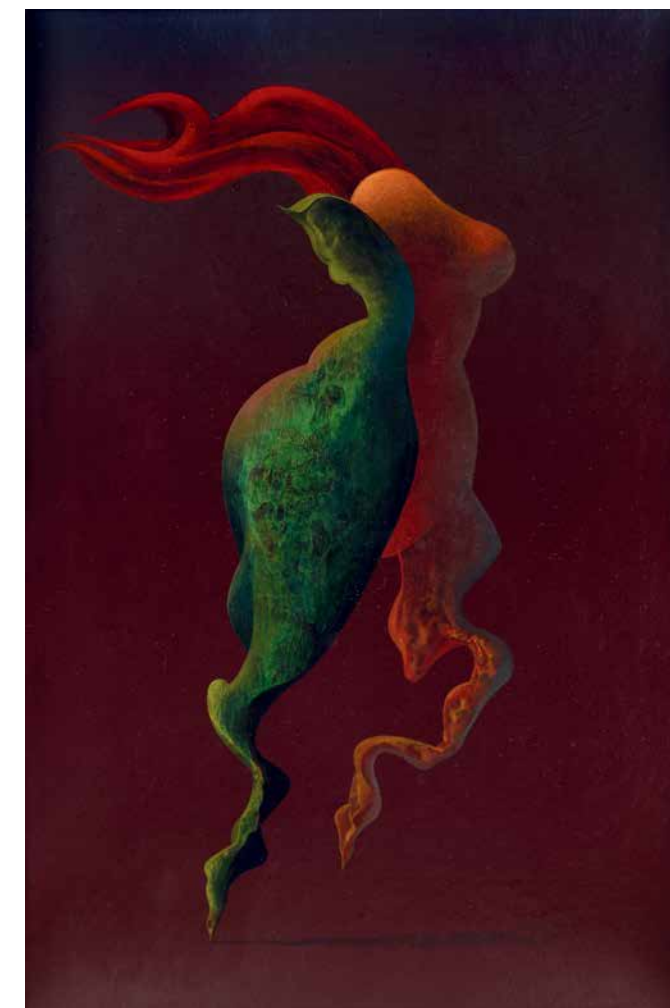
# Josef Istler

Josef Istler (1919–2000) byl považován za „posledního mohykána českého surrealismu“, představitele pocházejícího z někdejší proslulé druhé generace. Tato fronta sledovala nastoupené i naznačené cesty osobností jakými byl Karel Teige, Toyen, Jindřich Štyrský, ale i František Muzika či Alois Wachsmann. Pro Istlera se stalo rozhodujícím setkání s některými z těchto tvůrců na počátku čtyřicátých let minulého století. A tak již po těchto inspiracích vznikla zanedlouho Skupina RA (Rakovník) a pokračovala ve vskutku „surreálních“ válečných letech také v odkazu světových hnutí včetně iniciačního dadaismu. Istler se svou náturou přirozeně vplynul do těchto neklidných proudů a stal se respektovaným avantgardním tvůrcem (po válce byl navíc přijat do SVU Mánes, s kterým pravidelně vystavoval). Istlerovy počátky lze řadit do souvislosti s artificialismem Toyen, ale i imaginací Paula Kleea či fantomičnosti Maxe Ernsta. S postupem času se malířova náznaková předmětnost stále více snoubí s přízračným lyrismem podporovaným emočním traktováním malířské hmoty. Umělcova tvorba se dále formovala mezi surrealistickými východisky a k abstrakci tíhnoucími svobodnými projevy. Osobitá zde byla výrazová i významová šíře či ambivalence – od sarkastických akcentů či podtextů až k tajemným a zašifrovaným vizím evokujícím podvědomé krajiny ducha. Na počátku šedesátých let se Istler zapojuje do první vlny českého informelu se zájmem o hmotu, strukturu a existenciální či úzkostné vyznění se sigmatickými celky. Podobně se vyvíjelo také Istlerovo bohaté grafické dílo, kde se stává matérie i barevnost samostatnou metaforickou kvalitou. Zvláště v šedesátých letech vznikají pozoruhodné experimenty rozehrávané mnohdy až v monumentálně působivém duchu. Istlerova tvorba, která se dále vyvíjela či variovala v jistých návrtech, získala věhlas u nás i v zahraničí a stala se významnou součástí veřejných i soukromých sbírek.



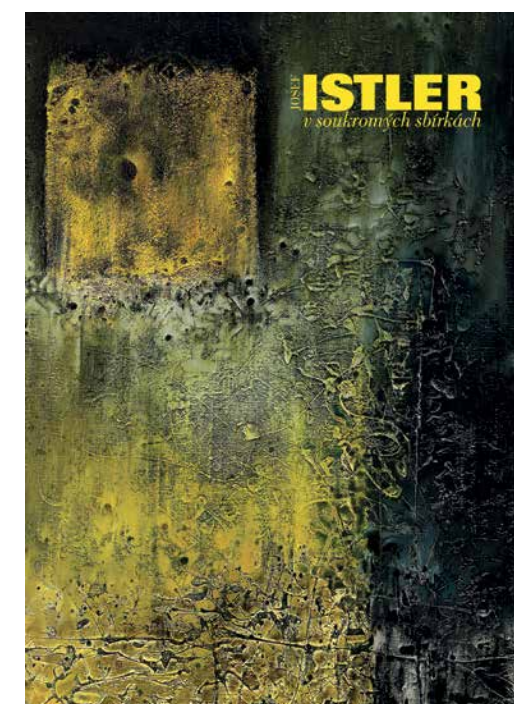
**Kříž, nedatováno,**  
olej, papír, monotyp, 28 x 19 cm,  
vyvolávací cena 7.000,-

**Extáze, nedatováno,**  
olej, karton, 61 x 41 cm,  
vyvolávací cena 35.000,-



právě vychází:  
**JOSEF ISTLER V SOUKROMÝCH SBÍRKÁCH**  
vydavatel: Nakladatelství Vltavín  
texty: Jan Kříž, Petr Mach,  
grafická úprava: Clara Istlerová

Publikaci lze objednat na [www.pragueauctions.com](http://www.pragueauctions.com)





## aukce – profil



**Uvnitř světnice, 1922,**  
dřevoryt, 20,6 x 17,2 cm  
vyvolávací cena 500,-

**Na poli, nedatováno,**  
olej, karton, 54 x 64,5 cm,  
vyvolávací cena 3.500,-

**Koupání, nedatováno,**  
olej, plátno, 200 x 300 cm,  
vyvolávací cena 250.000,-

**Příprava na jaro, nedatováno,**  
olej, papír, 62 x 44 cm,  
vyvolávací cena 2.000,-



# Alois Bilek

**Alois Bilek** (1887–1961) byl všestranným tvůrcem – malířem, grafikem, ilustrátorem, architektem. Po studiích na pražské Akademii (ateliér prof. Maxe Pirnera) záhy odešel do Paříže, kde se spřátelil s Františkem Kupkou a vystavoval na Salonu nezávislých. Také se pohyboval v okruhu symbolistů a dalších aktuálních proudů. V tomto klimatu vytvořil již roku 1913 řadu abstraktních obrazů i známých akvarelů směřujících spíše k orfické poetice – harmonii muzikalistických a koloristických prvků. Tato novátorská díla byla rovněž vystavena v Galerii d'Art decorativ v rue Laffitte v Paříži. Tímto se stal Bilek jedním z prvních a doložitelných světových tvůrců nefigurativního umění. V další etapě však podobné kompozice opustil a vytvořil sérii černobílých kultivovaných kreseb, v kterých se začínají objevovat témata lidských postav. Bilkovy sympatie k symbolismu jej vedly zpět proti proudu vývoje – více ke konvenčním projevům. V průběhu jeho dalšího pobytu maluje francouzskou rivieru i běžný život a stále více se oddává realističtějšímu pojetí – konvenčnímu až salónnímu. Po návratu do vlasti se i nadále věnuje figurálním motivům, ale i krajinářství. Jeho oblíbeným místem se stává „Český Merán“ (nazývaný tak od konce 19. století pro svou podobnost s okolím italského města Merano). Tato krajina se nalézá u Sedlce – Prčice na rozhraní okresů Benešov, Příbram, Písek a Tábor.



**Ve žních, nedatováno,**  
olej, karton, 64 x 82 cm,  
vyvolávací cena 6.000,-

**Zátíší s jablky a hruškou, nedatováno,**  
olej, plátno, karton 32 x 40,5 cm,  
vyvolávací cena 2.000,-

**Nový svět, nedatováno,**  
olej, karton, 50 x 60,5 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-

**Švadleny, nedatováno,**  
olej, karton, 61,5 x 50 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-





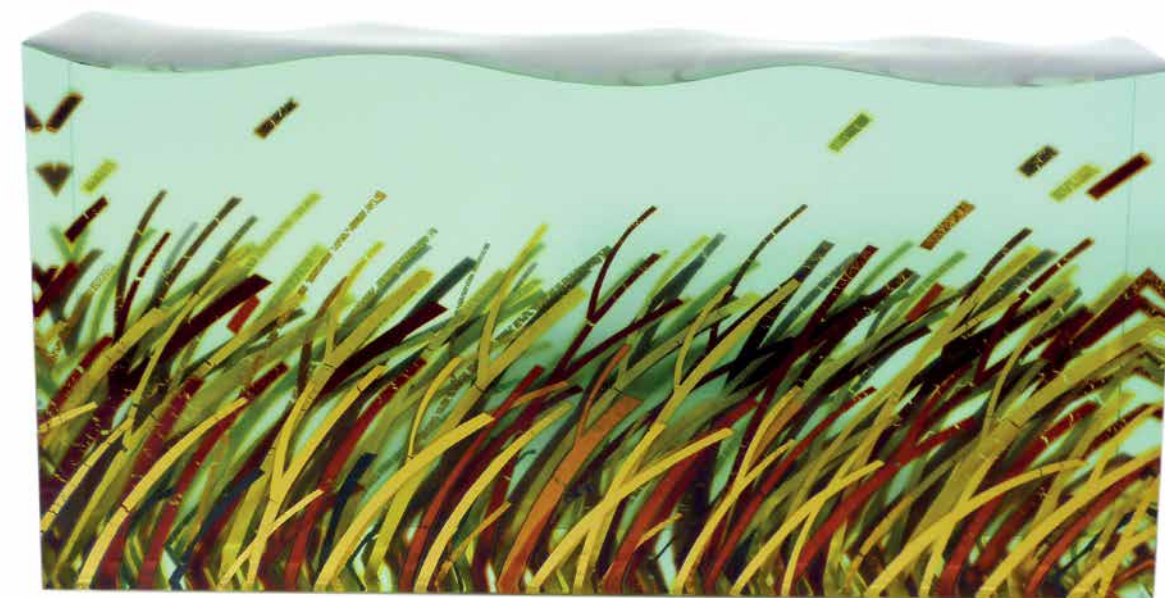
# AUKCE

**VÝTVARNÉ UMĚNÍ**  
**20. 3. 2016 OD 13.30 H**  
**PRAHA - NOVÁ SÍŇ**



**František Foltýn, Ženy u vody, 1924,**  
olej, plátno, 138 x 158 cm,  
vyvolávací cena 1.800.000,-

**Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, Polibek, 1958,**  
sklo tavené, leptané, broušené, v. 16 cm,  
vyvolávací cena 210.000,-



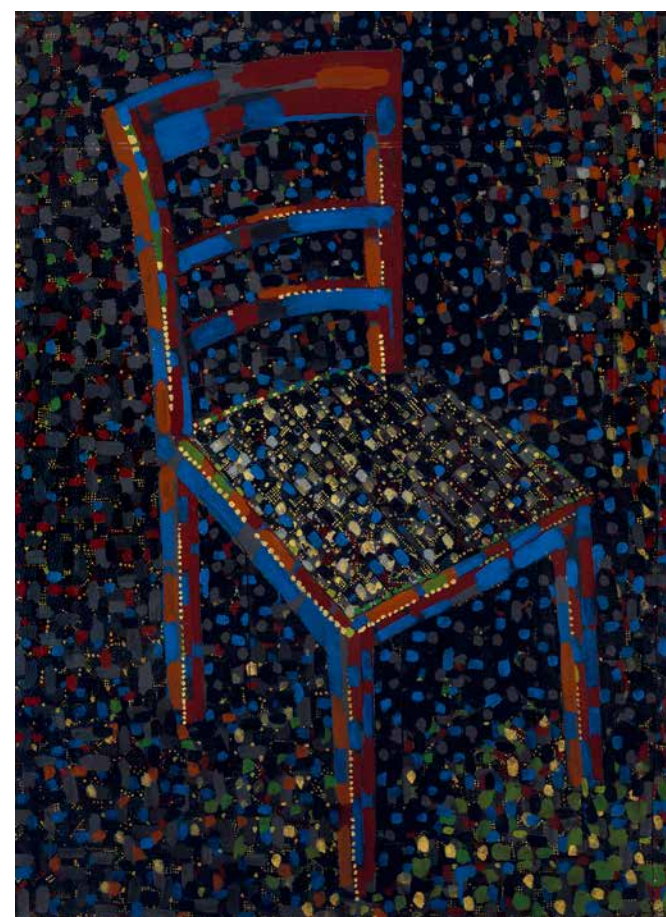
[WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM](http://WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM)



**Tomáš Hlavička, Akvárium, 2014,**  
sklo se zatavenou stříbrnou, zlatou a měděnou fólií,  
broušené, hranované, 21 x 43,5 x 13 cm,  
vyvolávací cena 65.000,-

**Kamil Lhoták, Kolo, 1974,**  
olej, plátno, 65 x 86 cm,  
vyvolávací cena 1.700.000,-

**Marie Blabolilová, Židle, 1992,**  
akryl, linoleum, deska, 123 x 90,5 cm,  
vyvolávací cena 45.000,-





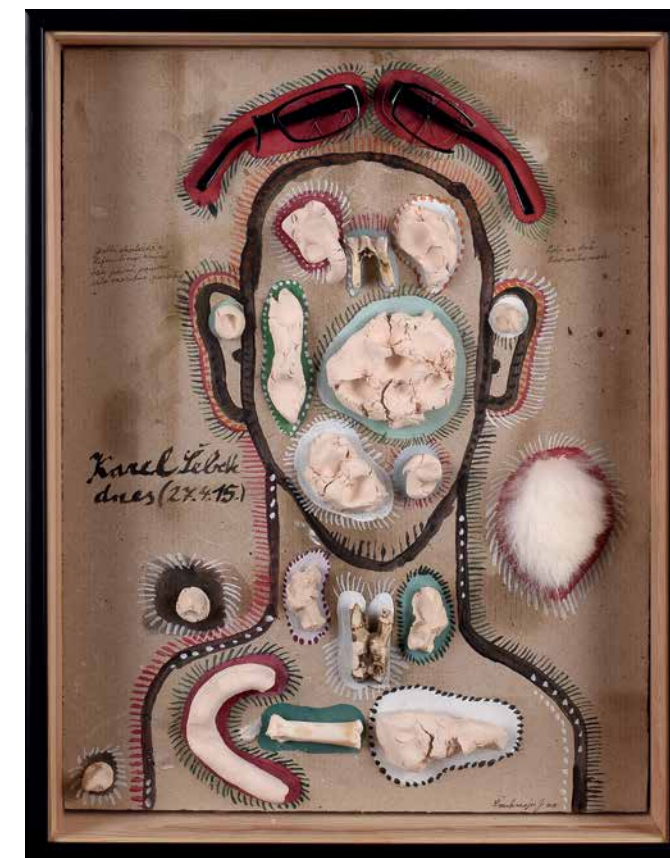
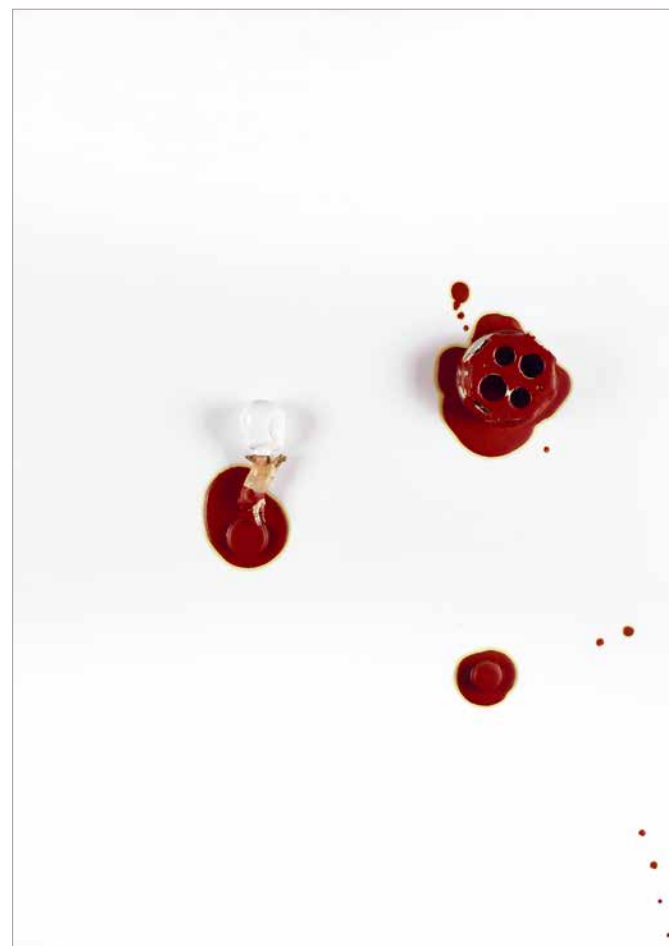


**Richard Konvička, V letu, 1989,**  
olej, akryl, tempera, plátno, 120 x 100 cm,  
vyvolávací cena 65.000,-

**Eduard Ovčáček, Monstra, 1979,**  
akryl, plátno, 115 x 89 cm,  
vyvolávací cena 210.000,-

**Krištof Kintera, Šťastná i bez žádosti o přátelství, 2013,**  
asambláž, 100 x 70 cm,  
vyvolávací cena 50.000,-

**Ota Janeček, Dva stromy, 1970,**  
olej, deska, 41,5 x 63 cm,  
vyvolávací cena 61.000,-



**Josef Jíra, Nádraží – Malá Skála, 1958,**  
olej, plátno, 51 x 64 cm,  
vyvolávací cena 60.000,-

**Jan Švankmajer, Karel Šebek dnes, 2015,**  
asambláž, objekt, 57 x 43 x 12 cm,  
vyvolávací cena 43.000,-

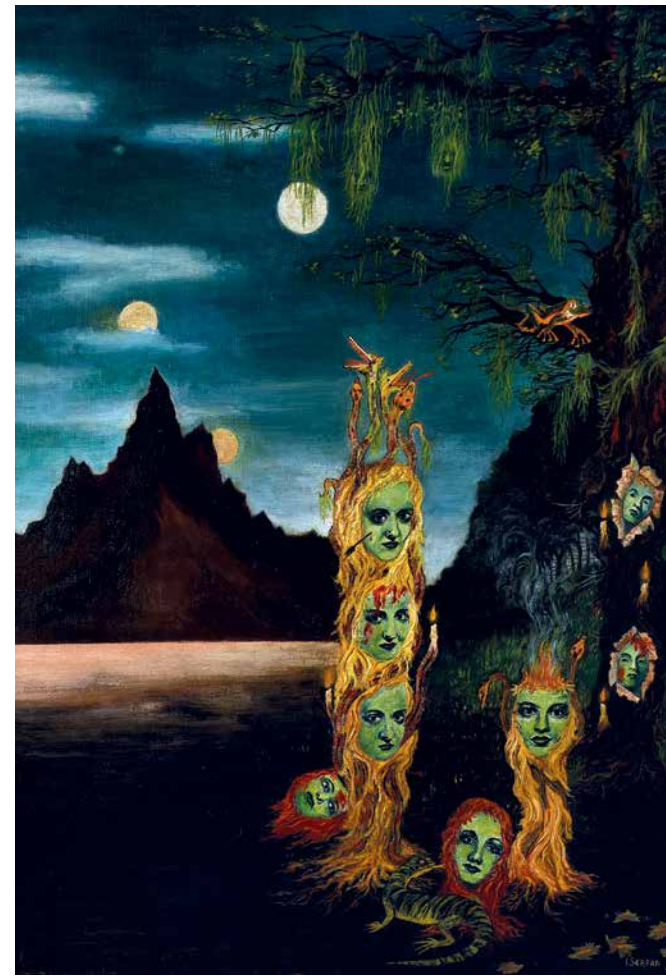
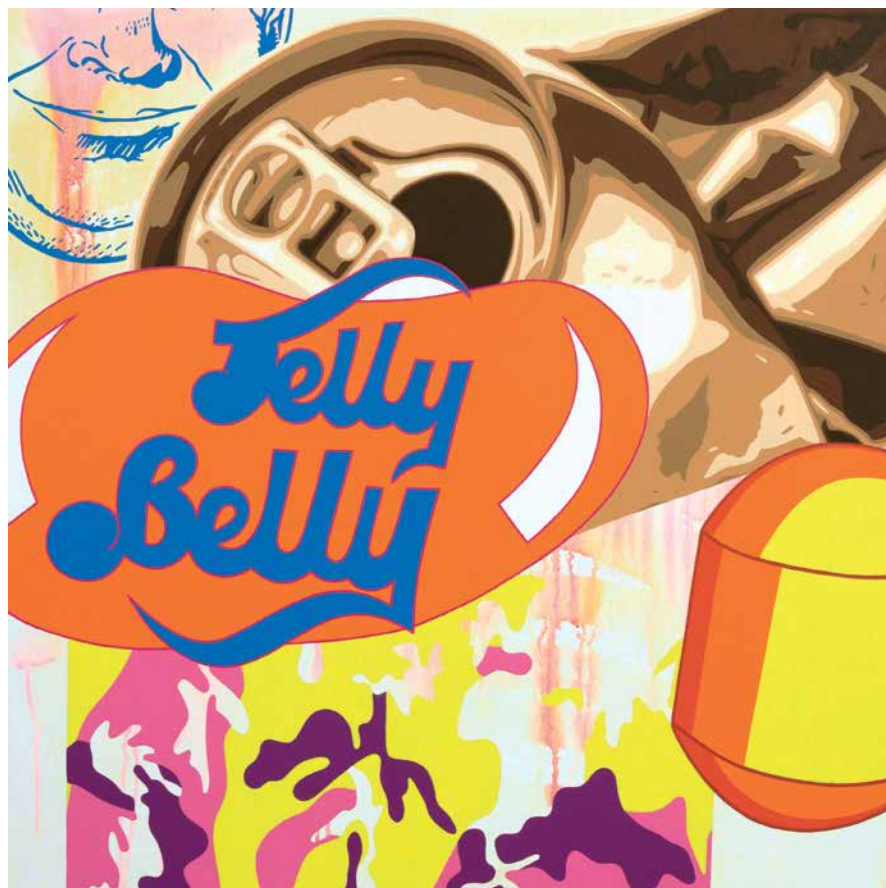
**Petr Pastrňák, Krajina se stromem, 2012,**  
akryl, plátno, 80 x 100 cm,  
vyvolávací cena 75.000,-





**Michael Rittstein, Parodie II., 1995-1996,**  
kombinovaná technika, sololit, 140 x 170 cm,  
vyvolávací cena 110.000,-

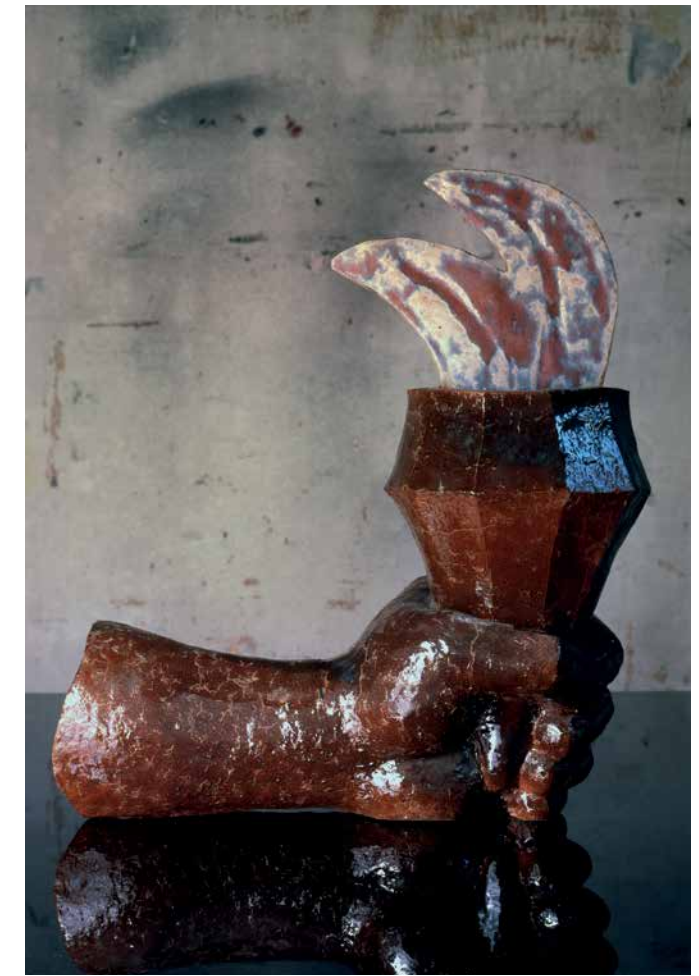
**Pasta Oner, Jelly Belly, 2015,**  
akryl, plátno, 100 x 100 cm,  
vyvolávací cena 52.000,-



**Jaroslav Serpan, Hommage à Bette Davis, 1946,**  
olej, plátno, 65 x 50 cm,  
vyvolávací cena 220.000,-

**Jaroslav Róna, Fragment - pochodeň, 1988-1989,**  
pálená hlína, 45 x 50 x 24 cm,  
vyvolávací cena 100.000,-

**Václav Menčík, Dialogy ve vodě, 2005,**  
olej, plátno, 130 x 130 cm,  
vyvolávací cena 170.000,-





**AUKCE**

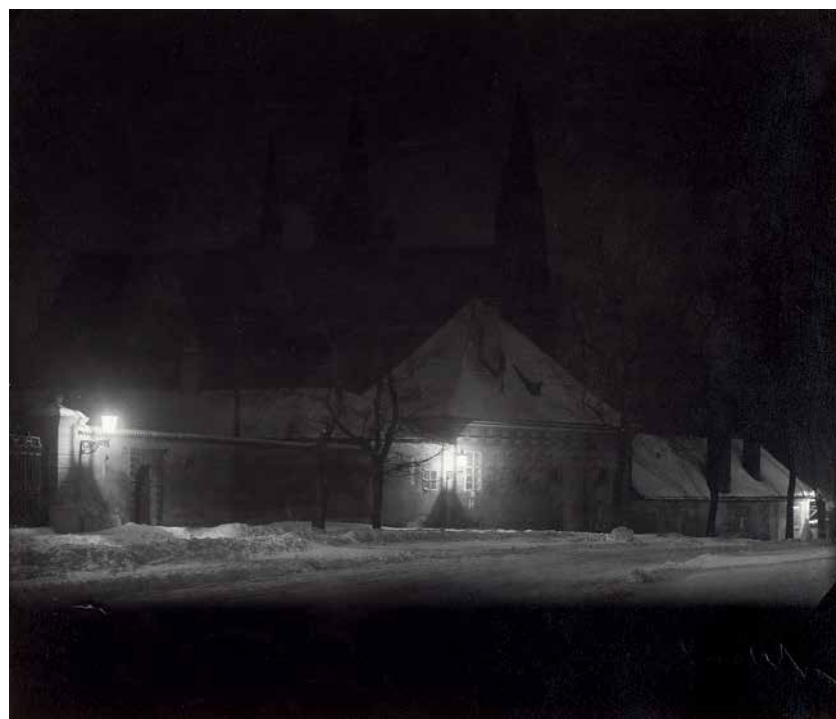
WWW.PRAGUEAUCTIONS.COM

**FOTOGRAFIE****20. 3. 2016 OD 16.00 H****PRAHA - NOVÁ SÍŇ**

**František Drtikol, Akt, 20. léta,**  
vintage gelatin silver print, 25,2 x 19,7 cm,  
vyvolávací cena 5.000,-

**Jan Kubíček, Krajina s komínem a se sítí provazolezců, 1963,**  
vintage gelatin silver print, 28,4 x 38,4 cm,  
vyvolávací cena 7.000,-

**Josef Sudek, Praha, z cyklu Nokturno, nedatováno,**  
12,5 x 17 cm,  
vyvolávací cena 55.000,-

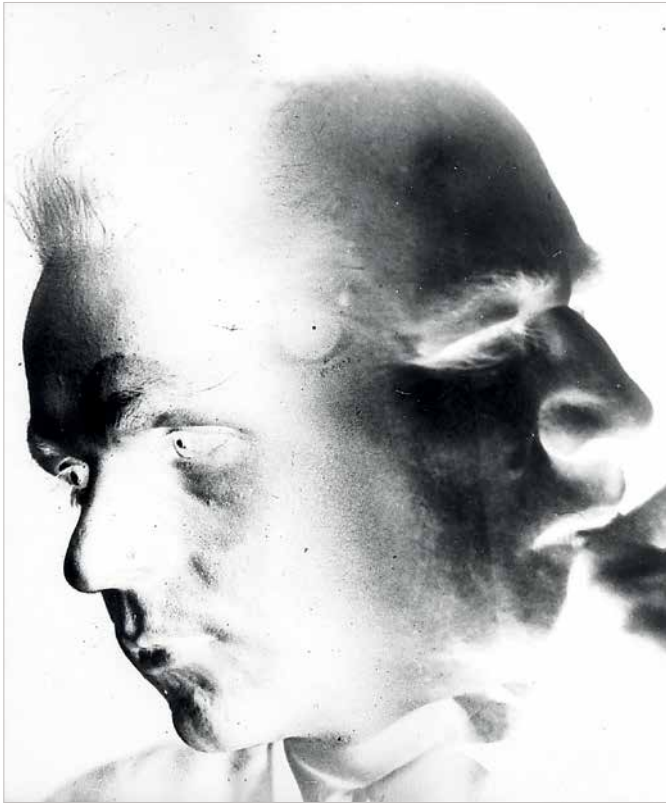


**Běla Kolářová, Bez názvu, 1962,**  
fotogram, 19,5 x 15,8 cm,  
vyvolávací cena 49.000,-

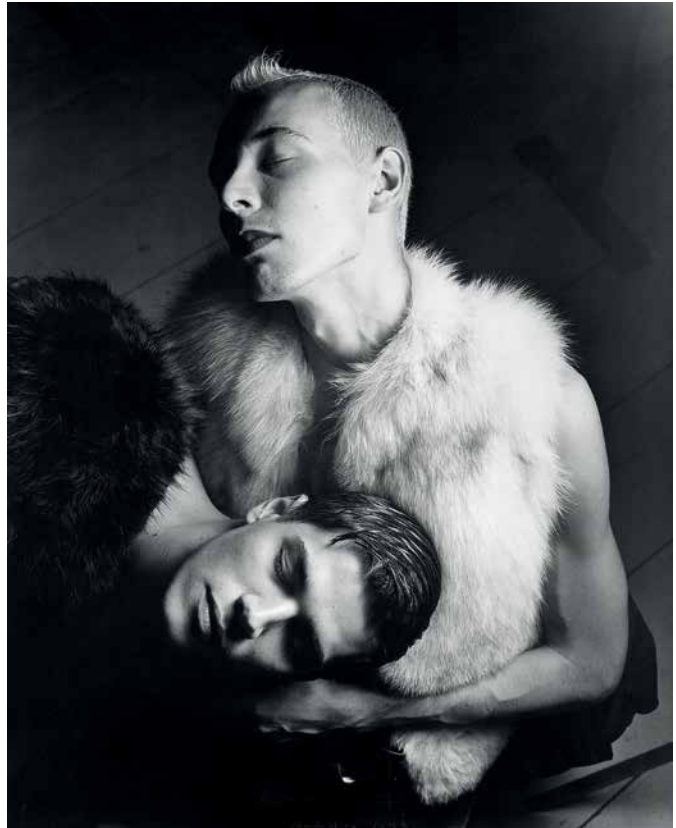
**Miloš Koreček, Moje ZOO, 70. léta,**  
vintage gelatin silver print, 40 x 29,8 cm,  
vyvolávací cena 6.000,-

**Miroslav Tichý, Bez názvu, 60.-80. léta,**  
vintage gelatin silver print, akvarel, pastel, tuš, papír, 23 x 17,3 cm,  
vyvolávací cena 37.000,-





**Václav Zykmund, Solarizační portrét, nedatováno,**  
later gelatin silver print, 14,4 x 12 cm,  
vyvolávací cena 12.000,-



**Gabina Fárová, Opálek a lištička, 1993,**  
vintage gelatin silver print, 63 x 50 cm,  
vyvolávací cena 10.000,-

**Miloň Novotný, Bankovní vůz, London, 1966,**  
vintage gelatin silver print, 23,1 x 35,3 cm,  
vyvolávací cena 10.000,-

**Jan Reich, Glück Praha, 1988,**  
vintage gelatin silver print, 23,5 x 30,3 cm,  
vyvolávací cena 12.000,-

