

# Editorial

## Obsah

- 2 **téma**  
Dante Alighieri
- 4 **výlet**  
Alfred Justitz
- 6 **archiv**  
Hugo Ball
- 8 **rozhovor**  
Lubomír Typlt
- 18 **z ateliéru**  
Viktor Frešo
- 22 **soukromá sbírka**  
Sbírka budovaná s vědomou životní zkušeností
- 30 **o díle**  
Jan Švankmajer
- 32 **výročí**  
Alfred Jarry
- 33 **kontinuita**  
Max Heindel
- 34 **historie**  
Kotěřův pavilon
- 36 **profil**  
Sochařské vykročení Olbrama Zoubka
- 42 **fotografie**  
Gabina Fárová
- 48 **veřejná sbírka**  
Oblastní galerie Liberec
- 56 **aukce – profil**  
Jaroslav Klápště
- 58 **aukce – profil**  
Václav Pokorný
- 60 **aukce – profil**  
Karel Chaba
- 62 **aukce – profil**  
Ivana Mašitová
- 64 **aukce – profil**  
Lubomír Blecha
- 66 **aukce**  
Výtvarné umění
- 72 **aukce**  
Moderní sklo
- 74 **aukce**  
Fotografie



### Vážení,

jak víme, konec avantgardy je již několik desetiletí hotová věc. Tedy pokud ji vnímáme jako umění otevírající nové cesty vývoji, který byl předvojem vycházejícím z ducha revolty a opozice nesené širšími i hlubšími idejemi. Také pro tuto všeobjímající rozprostřenost počítalo každé takové hnutí spíše s časem budoucím a nikoliv prostorem současným. Věřilo jen v postupné překonávání odporu. Během válečných let se upouštělo – díky zjevně nepoučitelnému charakteru lidství – od vzdálenějších libých horizontů, a také slovo avantgarda z obecného slovníku vyprchávalo. „Svět, v němž žijeme,“ se stal bezprostředním subjektem a inspirací. Začalo se uvažovat v kategorii „moderní umění“ bez futurologických aspektů. A dokonce se již zpochybňovaly obvyklé interpretace – ismů jako prostředku lineárního pohybu kamsi vpřed. Ne všechny tehdejší (sebe)reflexe právě prožívané doby se „trefily“ a prognózy naplnily, neboť vývoj respektive „závoj přítomnosti“ cloní pravé podobě „tady a teď“. A někdy dochází i k paradoxním tezím, tak jako u slova „postmodernismus“, který měl označovat nejednotný relativismus časový i stylový. Jenomže předpona „post“ již sama ze své podstaty připouští, že něco bylo a nyní něco jiného je a pak bude. Akcentuje tedy posouvání, dynamiku a polaritu a podobné kategorie pohybu respektive vývoje. A tak údajně postmoderní „vyprázdněnost“ zde není slovem plně vystižena. Počkejme si tedy na budoucnost, která nás jistě spraví o tom, v čem že jsme „nyní“ žili a tvořili.

Dobré a nerušené čtení Vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

## 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: Lubomír Typlt, Nehoda I., 2010, olej, plátno, 145 x 200 cm /výřez/

## téma

DANTE  
ALIGHIERI

William Blake, Dante prchající před třemi šelmami, 1824–1827

Božská komedie je stále překládána a vydávána a může se tak i dále interpretovat, rozevírat či prohlubovat - chápat. Jako každé geniální dílo v sobě skrývá řadu rovin i významů vyjevujících se čtenáři v závislosti na době i momentální zkušenosti a vědomosti. Tato Dantova „poezie“ je vyprávěním osobního příběhu, také však, více či méně, naznačeným podobenstvím a v neposlední řadě – což už se méně připomíná – pojednáním o zasvěcení okultním. Snad proto je nyní tato skutečnost upozaděna, že je odtažitá od dnešní doby? Ale čtenáře je nutno diferencovat stejně, jako jednotlivé vrstvy samotné knihy. Vždyť nakonec – snad každý se dříve či později pozastaví, nahlíží podobu vlastní existence a smysl života. Dantovo dílo je tedy pro všechny, avšak jen v takové míře, v jaké je každý z nás (pod)vědomě připraven a naladě. Workoholik, neurotik či alkoholik však musí své obvyklé puzení na čas vytěsnit nebo alespoň zklidnit. Pak si v tomto utvořeném prostoru osamělý jedinec uvědomí, že dokonce i slovo „okultismus“ neznamená cosi vzdáleně zastaralého, nýbrž jen „neznámo“ (z řeckého *ocultos* – neznámý). Ale i to je pro mnohé pojem obávaný, protože je tajemný a přesahující všední provoz, návyky a představy.

Zarathustra, Pythágorás, Sokrates, Platon, Mojžíš, Jan Křtitel, Ježíš, ale i Bacon, Shakespeare, Böhme, Goethe, Blavatská, Swedenborg, Fulcanelli... ti všichni byli zasvěcení či vidoucí a silou své individuality se dotýkali jakési společné paměti a moudrosti vedoucí až k Hermovi Trismegistovi a pak dále proti proudu času, kam už nedohlédneme. (Snad jen, možná, když vzhledneme). A přitom je zřejmé, že křesťanství či jiná víra se stávala při jejich výkladu jen nezbytnou (společensky bezpečnou) kulisou.

V Dantově „Komedii“ je řada nových či do té doby jen nenápadně roztroušených prvků, které se zde však slyly do nevidaně kompaktního celku s četnými fazetami a plochami. A v tomto smyslu je potřeba také chápat básníkovu náповědu: „Jsem čtverhran, stojím, ať vržen jakkoli.“ A tak v jeho díle nalézáme stopy konkrétního prostoru i času, osobního vědomí a svědomí, postavy dávně antické i tehdy současně gotické, starověké i právě dozrívající středověké se mísí na úsvitu renesance. Také žena jako ztělesnění moudrosti, personifikace směřování, zvažování a vysvobozování – ale i smyslnosti, osudové lásky a erotické přitažlivosti – bytuje zároveň v rovině světské, duchovní i zásvětní.

Takovou ženou, živou i posléze zesnulou, se Dantovi stala krásná Beatrice, básníkova platonická láska pozemská a náhle i nebeská – pobývající kdesi za Peklem a Očistcem: v Ráji. Tato dívka, žena, moudrost, filozofie i prozřetelnost je jedinou bytostí s mnoha symbolickými podobami, bytostí, která si do podsvětí Danta sama nechala poslat. Zázračná výjimka. Traduje se totiž, že básník ještě před svou smrtí – tedy „za živa“ byl jediným člověkem, který směl vstoupit do pekla a navrátit se. Jedině tak mohl napsat (respektive zaznamenávat naslouchané) „Velké dílo“. Taková osobní zkušenost, jak dobové prameny uvádějí,

se však podepsala i na Dantově vzezření a okolním působení: „Zasmušilý morózní opuštěnec, zpřikřehlý zhrublý rysů, tvrdošíjně vystupující brady, pohrdavě ohrnutých rtů, hlavu v rudé kapuci, pod ní ožehlé vlasy, před nímž na ulici ravennské ženy utíraly obličej svých dětí bílou plachetkou, aby je neuhranul pohledem.“

Dantova doba dýchala kuriózní zbožností respektive bohabojností, nadějí i velkým očekáváním změny, která měla nastat na přelomu nového tisíciletí. Tak se měl spravedlivý čas naplnit. A lidé s pokračujícím osmělováním si stále častěji kladli otázku, proč Bůh – ačkoliv tak všemohoucí – stvořil také Lucifera, a proč připouští na zemi hrabivé i krvelačné pokleslosti. Náboženství konce 13. století šířilo vědomě bázeň (poslušnost) a upomínalo na přítomnost číhajících démonů, kteří coby nástrahy hnízdily, kde se dalo, nejčastěji však pod ženskými sukněmi. A tak církev měla co vysvětlovat. Proto se nakonec začala formulovat a šířit scholastika v čele s Tomášem Akvinským, který se pokusil o nemožné: smířit křesťanskou víru a projevy moci chtivé církve s logikou, čemuž měly posloužit Aristotelovy systémy filozofického rázu. Co naplat, že stále nově vznikající mnišské řády a kláštery moudrosti usilovaly o čistou zbožnost a vzdělání, když hlava církve se jevila nepokrytě hamižná. (A ryby smrdí od hlavy). Tehdejší papež Bonifác VIII. byl dokonce nevěřící a spíše se cítil být novým Césarem či neomezeným a neomylným vládcem (až se tomuto paradoxu nechce věřit). Namísto očekávaného Nového Jeruzaléma na zemi (jak to předpovídal sv. Jan ve svých biblických vizích apokalypsy), zjevilo se vatikánským befelem „nové divadlo“: letopočet 1300 byl vyhlášen tzv. Jubilejním rokem, kdy měly do Říma putovat tisíce zbožných poutníků – samozřejmě s finančními dary coby odpustky.

V té době už měl křesťanský svět na kontě kruté křížácké výpravy směřující nejen k Božímu hrobu, ale i proti jakékoliv jinakosti – tedy heretikům. „Konečné řešení“ tak postihlo nejen významné myslitelské jedince (poslední z umlčených v plamenech byl Giordano Bruno roku 1600 v Římě), ale i celá hnutí – například pověstní albigenští, kteří byli křížáky vyvražďeni roku 1208. Ale církev mířila i do vlastních řad: proslulý je příběh scholastického teologa a filozofa (později mnicha) Pierra Abélarda – evropsky inspirativního scholastika – rozum vzývajícího křesťana. Ten za svůj svévolný výklad svobodnějšího uvažování a žití draze zaplatil, když byl přepaden a násilně vykastrován, neboť „smilnil“ se svou milou.

Ani šlechta či měšťanstvo v Dantově Florencii neoplývaly přílišnou pokorou. Se stoupající prosperitou, zvláště v bankovníctví, sílily ambice a rozbroje: „černí“ (papežští) se střetávali s „bílími“ (císařskými; k nim patřil i Dante politik). Vládla anarchie a upadaly mravy, rostly touhy a mizel řád. S narůstajícím individualismem přicházelo požitkářství. (V Německu se obecně vžilo pro sodomii respektive homosexualitu označení „Florenzin“, manželky se svěřovaly přátelům apod.). A zásadní události se děly na veřejnosti – svatby i popravy či politické disputace;



Domenico di Michelino, Dante a jeho světy, 1465

Gallery, Dante Portraits, Florencie, katedrála Santa Maria del Fiore, levá boční loď. Obraz je dokladem o konání veřejné četby Božské komedie v době florentské republiky přímo v katedrále. Dante drží v ruce svou knihu, vedle něj je napravo zobrazena Florencie, nalevo peklo, v pozadí očistec a nahoře ráj.

a tak ani nepřekvapí, jakou váhu měli básníci, řečníci, pěvci, trubadúři... jejichž nově otevřená témata se zrodila na jihu Francie, inspirovaná však španělskými Araby.

Božská komedie je tedy freskou osobní cesty, mystického probuzení a zasvěcení v novém – „ženském“ pohledu na svět. Dantovo znechucení poměry, politikou i nenaplněnou láskou muselo být neodbytné a bytostné. Jako florentský veřejný činitel byl po porážce své „strany“ vyhnán doživotně za hradby města a jako muž bez své osudové lásky napsal smutnou komedii převážně až v Ravenně. V této umělecké sumě gotické vystupuje římský básník Vergilius – rádce a průvodce Dantův, pro kterého si posílá ze záhrobní milované Beatrice. Dante na sebe bere všechno. Soud nad světem, samotu tvůrce reality, podreality a nadreality v jedinečnou a konkrétní chvíli, kdy je konečně „povolán“. Mandelštam ve své eseji o Dantovi praví jasně: „Říkáte, že má fantazii? Neurázejte ho, ani jediné slovo tam není vymyšlené! Jakou má, prosím vás, fantazii? Píše podle diktátu, je to opisovač, překladatel...“

Dante vchází do pekla 8. dubna roku 1300 v 18.00 hodin na Velký pátek (zajímavé je zde srovnání s načasováním cesty spasiatele Krista). Peklem a pak Očistcem mu trvá cesta 6 dní a to dle přesné orientace hvězdné konstelace. Očistec? To už je práce na sobě – prodírání se ke světlu, svízelný výstup do strmých srázů, na jejichž vrcholku čeká Beatrice. A náhle Slunce vychází zplna, čas tiká a pobízí... důležité je být pánem sebe sama. A Ráj? Po viděných a poznaných útrapách odrazů světa v podzemí je nutné dostat se přes řeku zapomnění Léthé a řeku Eoné paměť obnovující jen na dobré věci, neboť na ty špatné se v Ráji vzpomínat nesmí. Zde se čas zastavuje – proměňuje se v nekonečnou přítomnost tvoření, v přítomnost básně, ve stav beztlže – tedy ve splnutí s Beatricí – s básní a světlem... Dante se stává již oním „čtverhranem, který stojí, ať je vržen jakkoli.“

Chvillemi realistický cestopis se proměňuje se subjektivně prožívaným časem – ve svých 35 letech, na prahu „životního procesu“ je napájen „pramenitou řečí“, aby se zachránil. Avšak Dante stále zdůrazňuje: „To, co tu říkám, není moje, ale Beatricina poetika.“ Od trubadúrů básník přebírá objev tajemného ženství – jiné čtení světa – Beatrici tak pošle jako vědoucí před sebou. Z adresátky milostných písní se žena stává radostným nazřením světa jako takového, světa, kterému kdysi vládla laskavá egyptská bohyně Isis. (Mílovat je schopnost nahlížet do tajemství ženského/božského principu tvořivého, kdy „čas protéká úžinou těla, hlasem, jenž vtahuje do přítomné chvíle). Tedy Beatrice poslala pro Danta, aby jej v říši mrtvých seznámila s principy světa, kdy láska je klíčem k existenci, k vesmíru – a láskou se dá odemknout tento vesmír, neboť ten vstupuje také do nás.

Dante však ve skutečnosti prochází zasvěcujícím mystériem, nebeskými sférami a vědomím plynutí. Peklo je pak neschopností lásky a ztracením času, jeho obětí – Ráj je láska a schopnost nakládat s časem, tvořit, pracovat. Láska je úkol, podmínkou jít vstříc dílu na sobě. Tedy nejen v tomto individuálním smyslu Dante překročil mocně hranice středověku, stejně jako jeho přítel malíř Giotto – a oba se tak stali prvními osobnostmi naší moderní kultury. Zlo tedy svazuje ruku i srdce obrazně i skutečně. Je to ona Dantova síla smyslové životní konkrétnosti, která jej posléze povznáší k výsostné spiritualitě, avšak již s vůní fyzičnosti, osobního smyslového chvění, vášnivého spojení – mystického obcování s inteligencí i duší – tedy v rámci prostupujícího principu mužského a ženského – a to v jedné osobnosti jako scelenosti/úplnosti. V první polovině roku 1321 Dante dokončil svou „Komedii“. Načasování je vskutku mystické. V noci mezi 13. a 14. zářím téhož roku umírá a odchází snad do Ráje za svou Beatricí.

*Radan Wagner*

# Alfred Justitz

## Nová Cerekev

Alfred Justitz (1879–1934) byl senzitivní, poctivý a osudem zkoušený muž – malíř cézannovského typu. V době národnostních selekcí, povrchního a zástupného hašteření, byl hnán do osamění a pocitu vykořenění, ztráty identity. Ač prošel německými školami a německými kulturními vlivy, vyrostl v českém prostředí, které mu bylo blízké a inspirativní. Pocházel z vážené a oblíbené rodiny v Nové Cerekvi, přesto mu byl židovský původ v rozhodných momentech předhazován. V roce 1895 měl tento městys u Pelhřimova 1 223 obyvatel, z toho 109 Židů. Po druhé světové válce se vrátili pouze tři a následně emigrovali. Dnes zde zůstala jen fara (později chudobinec), kde žil rabín, židovská škola (kde se vyučovalo německy a hebrejsky), špitál, továrna popravených bratří Schlingů a památná synagoga.

František Muzika, v Justitzově nekrologu z roku 1934, nastiňuje malířův osud následovně: „Česká a později měšťácká veřejnost ve svém měšťáckém mínění, reprezentovaném měšťáckým tiskem, zakrytě i méně zakrytě antisemitsky orientovaném, nemohla nikdy Justitzovi odpustiti zdánlivě složitou historii jeho národnostní příslušnosti a dávala mu to často s větší či menší kousavostí najevo. Nezdá se však, že by národnostní či rasová příslušnost mohla míti rozhodující váhu v ocenění hodnot umělce. Tím, že Justitz (byv předtím nákupem německé sekce pražské Moderní galerie automaticky zařazen mezi umělce německé) spontánně zdůraznil svoje místo v řadách moderních českých umělců jak svým původem, tak hlavně uměleckou orientací, nepřidal ani neubral malířským kvalitám, které jsou limitovány bohudíky jinými hranicemi. Materiálně tímto svým projevem ničeho neziskal, naopak ztratil. Celá tato historie, jejíž rozmazání přineslo citlivému Justitzovi mnoho zlých chvil, svědčí nakonec znovu o jeho umělecké poctivosti a nezištnosti. A právě umělecká stránka (a nikoliv národnostní příslušnost) Justitzovi osobnosti nás zajímá v první řadě.“

Nová Cerekev na Českomoravské vrchovině byla Justitzovým rodištěm i místem jeho dospívání, později pak i cílem útěků a návratů, krajem vnitřních rozmluv a hledaného normálního spočinutí. Mezi tím se střídal pohyboval v kulturních centrech – v Praze, Paříži, Berlíně. Přichází do kontaktu s výtvarníky z okruhu skupiny Tvrdošíjní, v jejichž tvorbě se odrážely vlivy německé i francouzské, které se v tvarosloví neoklasicismu či kubismu slévaly do proudu evropské moderny. Justitz se přátelil především se Špálou a také jeho „tvrdošíjnost“ mu zůstala po celý život. Roku 1934 vzpomíná Karel Nový: „Poznal jsem v něm čistého, beze-lstného člověka, kamaráda, který byl hotov pro přitele se obětovat. Nikoliv, Justitz nebyl bohém. Znal jen jednu vášeň: své umění. Žil střídme a střízlivě. Rozumně? Ano i ne. Neboť byl to člověk citový, mnohdy až chorobně citový. Zapochybovat o jeho dobrém záměru a přátelství, to bývaly bouře v jeho dnech, které těžce donášel. Jeho vášní bylo umění a přátelství.“

Justitz nesnášel formalismus a prázdné experimentování. Svou cestou šel pomalu, ale jistě. (V cizině navíc využíval svých známostí a věnoval se také akviziční činnosti – udržoval kontakty s Vincencem Kramářem – posílal mu odborná vyjádření, tipy, fotografie a finanční požadavky majitelů děl, která by mohla obohatit pražskou „Národní galerii“).

Roku 1923 objevuje dílo André Deraina, jež je mu svým stavebním a poklidným neoklasicismem nejbližší. Pobývá mnohdy v Paříži, ale vždy se vrací do rodného kraje. Po otcově úmrtí v roce 1905 musel syn Arnošt, bratr Alfreda, přerušit studia architektury a převzít v Nové Cerkvi rodinné hospodářství - usadit se zde na-



výlet

trvalo. Alfréd Justitz se tak mohl vracet do svého kraje, tím spíše, že měštý či spolkový život jej stále více rmoutil. Ani očekávání, která vkládal do SVU Mánes, se nenaplnila – obecná řevnivost mu byla protivná: „Nač to všechno..., když vám ten kumšt vynáší jen zlomyslnost, vztek a nenávisť... krom té bídy... na výstavách není žádnému z těch pánů nic dost moderní, ale za zády odporují jen ty kytice a brčály...“, píše malíř v roce 1931.

Justitz raději jezdí na český i slovenský venkov, maluje na Českokrumlovsku, Tábořsku a stále více opět v Nové Cerkvi a důvěrně známém okolí, kde se nejlépe vcítuje do krajinného charakteru s „podtextem tíživé osudovosti“. O své účasti na jedné z výstav píše: „Sám jsem se leknul svých obrazů, když jsem je viděl v Mánesu – co vše mě od těch druhých dělí – viděl jsem náhle sebe, až jsem se z toho polekal. Mám zcela jinou instrumentaci a chci si ji podržet.“ Z nejbližších mu zůstává už jen stále věrný Emil Filla. Dokonce ještě na podzim roku 1929 si zažádal o stavební parcelu nedaleko jeho pražské vily, ale ukázalo se, že náklady na pořízení vlastního domu převyšují vlastní skromné finanční možnosti. Jeho existenční potíže byly stálé, zoufalost a bezmocnost však rostla. Vrací se tak na venkov, k přírodě a vesnickému člověku, jeho nelehkému, i když prostému existování.

Během třicátých let se cítí stále více vyčerpan, přichází podezření na tuberkulózu a psychické deprese. Ještě si drží v Praze alespoň ateliér, ale je rozhodnut pracovat a pobývat u bratra na Vysočině nebo u přítele ve slovenské Rumenné. „Tak bych si přál trochu zobčanštit, trochu dostat té jednoduché klidnosti takového hajného, šafáře nebo slušného řemeslníka... nic bych už pak nechtěl slyšet o kubismu, impresionismu a surrealismu, nic o tom bacilu intelektuálském...“, píše Justitz o své již konečné touze. Pohodu, kterou s manželkou dočasně našel mimo civilizaci, však narušilo malířovo onemocnění tyfem, které se zkomplikovalo zánětem pohrudnice. Z Rumenné, kde právě pobýval, byl převezen do nemocnice v Bratislavě a po operaci se léčil v Tatrské Poliance. Ještě 1. února 1934 se Filla ujímá přípravy Justitzovy výstavy v Praze a žádá jej o bližší informace. Alfred Justitz však umírá 9. února v necelých 55 letech. Jeho milovaná, o čtrnáct let mladší žena Anna zemřela roku 1939. Sama si vzala život, který v osamění bez svého muže pro ni již pozbýval smyslu.

Alfred Justitz (1879–1934) byl malíř, grafik, ilustrátor a kynolog–propagátor plemene boxerů. V Praze studoval na České vysoké škole technické v ateliéru J. Kotěry (1900) a poté přešel na Akademii výtvarného umění k prof. M. Pirnerovi. (Zde pobyl do roku 1905, kdy odešel do Německa). Z počátku se jeho tvorba vyznačovala barokním expresionismem, který vystřídal kubistickými tendencemi. Konečnou podobu díla našel až pod vlivem A. Deraina a jeho neoklasicismu. V letech 1920–23 vystavoval jako host se skupinou Tvrdošíjní (J. Čapek, V. Hofman, R. Kremlíčka, O. Marvánek, V. Špála, J. Zrzavý). Po dvouletém pobytu v Německu a Francii se vrací do vlasti a maluje figurální a krajinářské motivy zpravidla na Českomoravské vrchovině. Justitz byl rovněž aktivním svobodným zednářem, členem lóže Sibi et Posteris v Praze. Náhrobek na hřbitově v Nové Cerkvi byl věnován právě jeho lóži s náležitou symbolikou. Po jeho smrti se lóže snažila materiálně zabezpečit malířovu ženu Annu Justitzovou, která však brzy skonala.

Radan Wagner



Náhrobek se zednářskou tematikou. Židovský hřbitov, Nová Cerekev

archiv

# HUGO BALL

## ČILI KRIZE DUŠI

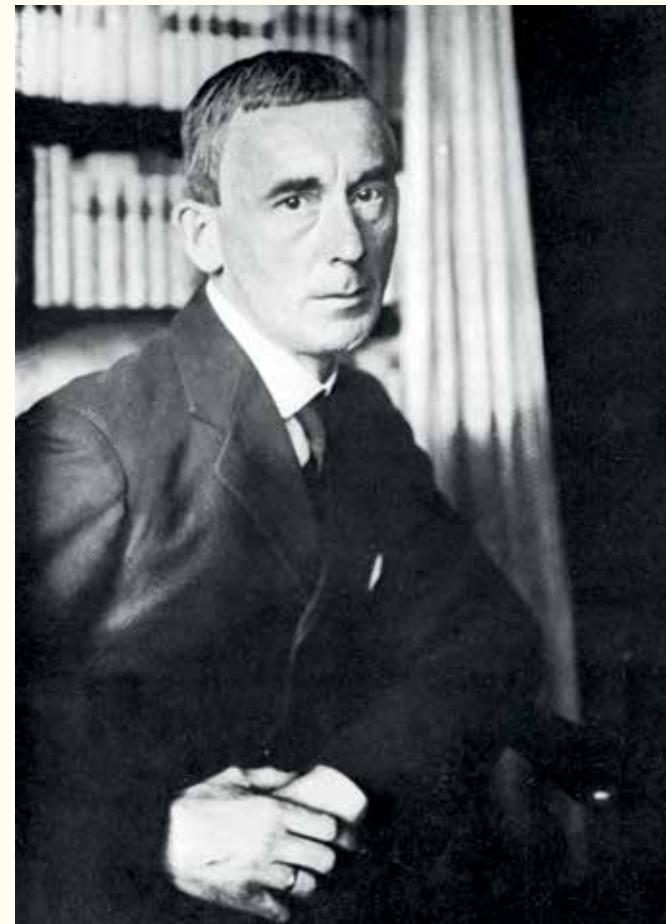
Hugo Ball (1886–1927) byl německý spisovatel, básník a divadelník, který vystudoval sociologii a filozofii a stal se zakladatelem dadaistického hnutí. Se svou ženou Emmy Hennings uprchl, jako pacifista, do Švýcarska, kde spolu otevřeli 5. února 1916 slavný curyšský Cabaret Voltaire. Již roku 1917 se však s dadaisty přestal stýkat a vlastní smysl života hledal jinde. Po jeho smrti byl vydán jeho deník pod názvem *Únik z času*. Vzápětí u nás vyšla studie od kritika Františka Götze, která byla zařazena do souborné knihy *Tvář století* (Praha, 1929, Václav Petr). Tento text zde přinášíme v kompletní a původní podobě.

Je jedna kniha, jež je přímo typickým dokladem pro nejtěžší krizi ducha, kterou byl dadaismus. Mluvím o „Úniku z času“ od Hugo Balla. Ball ovšem také stál u kolébky dadaismu ve Švýcarsku v době válečné, zúčastnil se prvních večírků, jimiž se hnutí uvádělo do světa, a mohl by být tedy jakýmsi historikem tohoto smutného úseku dějin lidské duchovnosti. Co jeho knize dodává však zvláštního významu, je její hluboká lidská upřímnost: jsou to deníkové zápisy, jimiž Ball glosoval celý svůj vnitřní vývoj – a psal je člověk smrti zasvěcený, podlomený a vnitřně i fyzicky chorý a úžasně plachý. Jemu nebylo dada módou, laciným satirickým výsměchem, buršikosností trkavého neposedného kůzlete, nýbrž projevem opravdové krize duše lidské – jedné z nejtěžších, jež kdy byly. Sám jeho vnitřní osud, jak jej vyčítáme ze všech stran jeho zpovědi, je přímo symbolickým vtělením *strašné bezmoci lidské duše*.

Čtete-li Balla, máme pořád pocit osamělé a plaché duše uprostřed rozbouraného světa, duše nesmírně čisté, ale zcela bezmocné, poněvadž bez víry, bez jakékoliv jistoty, bez jediného pevného opěrného bodu. Všechny ideje, každá morálka, všech-

ny principy jsou mu jen pouhými bezobsažnými slovy. Všechny kulturní hodnoty, na něž byli lidé pyšní, ukázaly se mu jen a jen prázdny strašáky, groteskními formami, jež kdysi byly naplněny životem, ale nyní dokonale *vychudly*: není v nich už nic. Celý svět se mu jeví proto zběsilou maškarádou, jež je pitvorně vážná či rozpustile groteskní. Tento pocit úplného bankrotu všech idejí, ale i všech etických a estetických či právních hodnot, pocit smrtelného zápasu evropského ducha, vyvrcholil na začátku války. Při určitějším pohledu rozkládají se mu věci ve fantasmata. Celý život se mu zjevuje jako osudový proud optických klamů, v nichž vědomí, lež a projektovaný omyl mají nejspíš ještě smysl. To, co se pravidelně nazývá realitou, jest exaktně vysloveno – roztříštěné nic. Ruka, jež chce uchopit, rozpadne se v atomy. Oko, jež chce prozívat, rozloží se v zápach. A srdce je už od přírody takový orgán, jež věcem nedává víry. Kdo by chtěl stavět na skutečnostech, učinil by záhy zkušenost, že ta skutečnost je méně než nic, je jenom pouhý stín toho nic. A ta zkušenost ho povede k tomu, že bude nazíratí dobro, jen jako klamnou ilusi zla, jednota a trvání se mu pak zjeví jen jako dobře míněné nesmysly, jimž ve skutečnosti nic neodpovídá. A pak bude konstatovat, že svět není řízen bytostí, jež chce a zamýšlí dobro, nýbrž hrůznými monstry, jež podléhají svým nezřízeným choutkám moci. To, co existuje, *strašná nicota* a nesmírná bezmocná slabost. Bylo tedy zcela logické, že Hugo Ball se chtěl zachytit u divadla. Je-li celý svět zběsilá maškaráda, jedině moudré povolání je: dělat tu maškarádu vědomě.

Jenomže přišla do toho válka. A ta odvedla Balla od divadla. Ball ve Švýcarsku dále domýšlel svůj nihilismus, své poznání nesmyslnosti a dokonalé bezúčelnosti světa a lidského života. Uvědomuje si zde, jak rozum je zcela bezmocný orgán praktického života a současně si uvědomuje nenávist ke Kantovi,



Hugo Ball, 1916

jenž prý rozum zbožňoval. Sní o anarchii, o úplném uvolnění světa z každého řádu, a vidí, že svět k tomu podvědomě zraje, poněvadž se v něm vše hmotné zvrhává v groteskní pitvoru. Dostává se mu do rukou kniha indické filozofie a představa zcela nicotného světa jeví mu úžasně lahodí. Dospívá až k tomu, že přestává mít víru v existenci člověka – a sebe zvlášť. Musí vynaložití všechnu námahu, aby se sám dovedl představit jako reálná existence. Cítí sám, že je strašák, groteskní stín, plížící se světem. Stačí dva dny, aby se zcela změnil. Cítí, že člověk má v sobě *mnoho „já“*, jež pohodlně vyměňuje, ale nemá žádné substance. Světem a životem jde ten měnící se stín s básní, jakoby se plížil zlým snem – neboť poznání je mu docela odepřeno – a taky každý odpor.

Nuže – Ball najde únik z tohoto světa v *estetickém dadaismu*. Je-li svět maškaráda, ať žije umění, jež je hrou bláznů s nicotou a nad nicotou, ať žijí bláznivá gesta, jimiž se papírovým mečem popravuje každá hodnota, ať žije každý druh absurdity, ať žije každá sebe nesmyslnější maska. Poněvadž pak úplný bankrot idejí roztříštil lidskou jednotu na nepatrné částičky, zbývají z člověka jen pudy. I je tedy dada nesmyslné běsnění uvolněných instinktů. Dada vidí Ball jako návrat k neartikulovanému, k fatálnímu, k démonickému žvilvu, jenž však se může projevit jen negativně: persifláží, groteskou, grimasou starých forem. Ball pochopil tehdy, že každý logický smysl je v básni nesmyslný. A začal dělat básně beze slov – místo slov nastoupily nesmyslné zvuky, pouhá hudba hlásek, jež už naprosto nic neznamená. Taky už fantasie zcela zvlčila v absolutní svobodě, zbavivší se všeho logického a rozumového. A konečná stanice této zcela bezmocné a bezpomocné duše byla hluboká *vita contemplativa*, tiché mystické zření do proudu času, z něhož se člověk zcela vyřadil, aby jen pozoroval. Každá aktivita je zločin,



Hugo Ball v kostýmu pro kabaret

poněvadž znemožňuje anarchii. Tedy dvě tváře jedné a téže substance: na jedné straně posměch, jenž je jedinou formou reakce na svět, na druhé straně hluboká nečinnost, jakási nirvana, jež je taky únikem ze světa. V obou případech člověk přestal být aktivní složkou světa a stal se jen estetickým cizopasníkem z hluboké plachosti a neschopnosti každého zápasu, každé víry a každé lásky. Úplný – dokonalý rozklad se nezadrží, když se pojmenuje rozkladem a když slouží estetické maškarádě.

Náhle se Ball zřká skoro umění, utíká od propasti, v níž se dosud zrcadlil, a hledá smysl světa a života. Propracovává se k bohu a k člověku. Napřed k Bohu. K člověku je dál. Poněvadž je reálný. Pozorujte, jak bolestně a mučivě analyzuje Ball etické a náboženské možnosti, jež zbývají, jak cestou diskursivní chce dorůst k jistotě, k víře, jež je přece jen primitivním stavem duše, nebo jak těžce odbavuje všechny strusky ze svého nitra, aby z něho vytryskl živější pramen. Ale přese všechny tyto rány do skály, skála nepuká. Jsou to smutné analýzy – a bezvýsledné. To, čeho se doanalyzoval, je poznání nutnosti víry v boha a člověka – a pak uzavírá deník větou, jež naznačuje, že odjíždí ze Švýcarska natrvalo do Německa, kde pak zemře.

Je snad nyní jasno, proč tak zevrubně mluvím o této knížce. Je v ní velké a čisté svědectví o strašné krizi, jež ochromila Evropu.

Zde je nejnižší bod propasti bezmocné duše lidské. Není náhodou, že tolikrát se tu zmiňuje Ball o Dostojevského „*Běsech*“ a o demonech rozloženého světa, v němž se uvolnily živly a nyní běsní. Dostojevskij je prorokem tohoto příšerného rozkladu a té hrůzy bezmoci, jež vyvrcholila v typu: Hugo Ball.

-red-

# Obraz je, byl a bude



foto: archiv autora

Rozhovor Petra Vaňouse s Lubomírem Typltem

**Lubomír Typlt** (nar. 1975 v Nové Pace) absolvoval VŠUP v Praze (1993–1997, obor ilustrace a knižní tvorba, prof. Jiří Šalamoun), FaVU v Brně (1997–2001, ateliér malby, prof. Jiří Načeradský) a Kunstakademii v Düsseldorfu (1998–2005, prof. Marcus Lüperz, prof. Gerhard Merz, prof. A. R. Penck). V roce 2003 byl zařazen na důležitou pražskou bilanční výstavu české malby Perfect Tense / Malba dnes kurátorsky připravenou Karlem Srpem a Olgou Malou, která po dlouhé odluce opět zaměřila pozornost na aktuální stav malířského média a jeho transformačních proměn. V roce 2007 se zúčastnil projektu zaměřeného na současnou malbu Resetting. Jiné cesty k věčnosti, který pořádala Galerie hl. m. Prahy v prostorách Městské knihovny. Vrátil se sem ještě dvakrát. V roce 2011 v rámci kolektivního projektu Fundamenty & Sedimenty. Vzpouza hraček 2011 a v roce 2012 v rámci samostatné výstavy Tikající muž. Typltovy obrazy byly zařazeny také do projektu Motýlí efekt? v Galerii Rudolfinum v rámci bloku tří výstav reflektujících současnost v malířství (Beyond Reality. British Painting Today / Motýlí efekt?. Obraz jako různosměrná dekonstrukce celku / Nightfall. Nové tendence ve figurativní malbě). Dvakrát po sobě v letech 2012 a 2013 předsedal autor porotě Ceny kritiky pro mladou malbu s přesahy. V loňském roce mu vydalo pražské nakladatelství BiggBoss výpravnou monografii nazvanou TYPLT: Tikající muž / The Ticking Man. Vedle malířské činnosti je Lubomír Typlt také autorem textů a vizuální stránky skupiny WWW (CD Neurobeat, 2006; Tanec sekyr, 2009; Atomová včela, 2013). V roce 2009 se stal jako člen skupiny WWW laureátem Ceny Revolver revue.

**Měl jsi už od dětství jasnou představu o tom, čím budeš, nebo to bylo komplikovanější?**

Díky tomu, že moje máma byla hodně talentovaná kreslíčka a mě jako dítě v malování podporovala, tak jsem neměl žádné jiné tužby, než být jednou malířem. Na základní škole jsem se už od sedmé třídy připravoval na zkoušky na Hollarku.

**Na Hollarce jsme se v roce 1989, kdy vypukla sametová revoluce, sešli pouze tři mimopražští studenti. Věnuješ této době nějakou výraznou vzpomínku?**

Hollarka byla naprosto zásadní svým zaměřením na volnou tvorbu. Je až překvapující, že kromě líhně výtvarných talentů, byla i líhni hudebních kapel. O ročník výše než ty a já, byl Milan Cais, který již na škole měl kapelu Tata Bojs. Ondřej Anděra, náš spolužák, již asi v druháku založil WWW, kam jsem se ve čtvrtáku přidružil i já.

**Proč volba dalšího studia na VŠUP a ne na AVU?**

Chodil jsem na večerní kreslení na VŠUP k Borisi Jirků, který dovedl studenty skvěle motivovat. Akademie jsem se trochu obával. Díky tomu, že Milan Knížák umožnil brát některé studenty bez maturity, tak se z Hollarky dostalo na AVU pár lidí již asi v šestnácti letech a já nechápal proč. Tak skvělí mi nepřípadali. Navíc jsem měl pocit, že pro AVU postrádám nezbytné bohéms-

ství. VŠUP byla oproti AVU pro mě srozumitelná. Byl jsem přijat do ateliéru Jiřího Šalamouna.

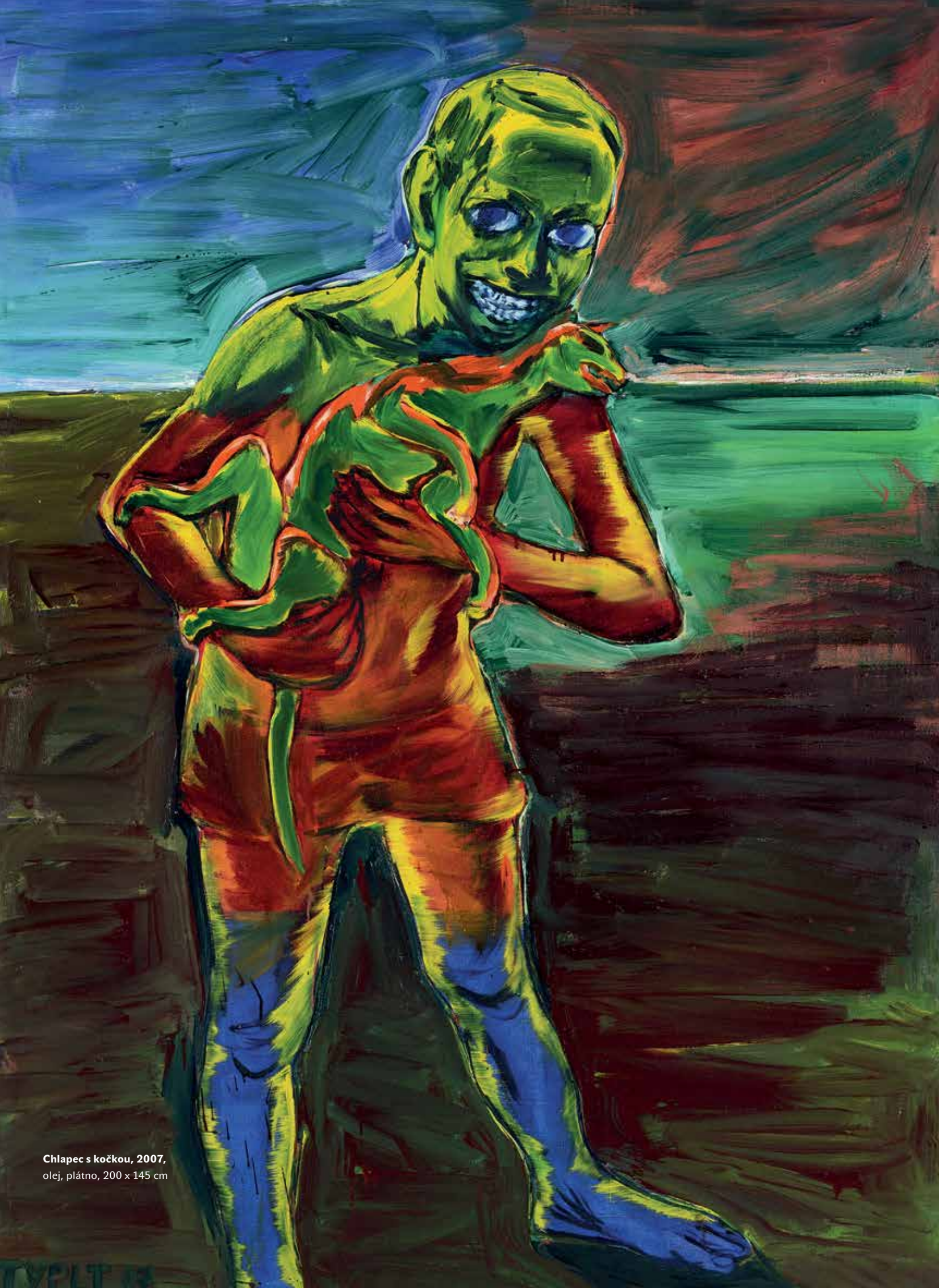
**Od roku 1997 jsi studoval malířský ateliér Jiřího Načeradského na FaVU v Brně. Jak vzpomínáš na Načeradského a jeho výukový program?**

Já už hned v prvním ročníku na ilustraci poznal, že to pro mě není. Chtěl jsem malovat. Šalamoun byl ale skvělý pedagog a jeho hlavní přínos byl v tom, že mě naučil více přemýšlet, jaké zvolit prostředky k dosažení různých zadání. Zní to idylicky, ale musel jsem tehdy rychle zaktivovat svůj inteligenční potenciál, jelikož jsem byl hned v prváku na vyhození. Šalamoun mě exemplárně dusil. Pokaždé, když jsem ho potom po škole potkal, tak jsem mu za to děkoval. Jemu vděčím za moji dvoupólnost, kdy se pohybuji mezi figurací a geometrickou malbou. On nám dal zadání kresbu pravitkem a já jsem konečně pochopil, co mi chtěl sdělit, že obraz není jen o bravurním zvládnutí techniky, ale že je to jazyk, který může mít mnoho podob.

**Odkud se vzal tvůj zájem o německou malbu? Pamatuji se, že naše generace se o německém poválečném umění ve škole moc nedozvěděla. Museli jsme si vše dohledávat sami...**

Já jsem při první návštěvě Berlína v roce 1996 shlédl hned dvě naprosto zásadní výstavy. Byla to retrospektiva Lowise

Chlapec s kočkou, 2007,  
olej, plátno, 200 x 145 cm





**Tribunál, 2011,**  
olej, plátno, 180 x 240 cm

Corintha a Georga Baselitze. Najednou jsem měl pocit, že mi české estetizování a tenkrát proklamovaná postmoderna nic neříkají. Na střední škole jsem obdivoval Jiřího Načeradského, jehož výstavu jsem v roce 1990 viděl na Staroměstské radnici. Úplně jsem byl nadšen jeho, v uvozovkách, násilnickými obrazy. Načeradský mi říkal, že se mu Corinth též velice líbil. V jeho obrazech ze šedesátých let je vliv pozdních Corinthových obrazů hodně vidět.

**Osobnosti jako Joseph Beuys, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Gerhard Richter nebo Sigmar Polke se nějak nevešly do výkladu o moderním umění. Jak si tuto situaci vysvětluješ?**

Na VŠUP už o německé malířské škole zmínka byla, ale jeden obraz o Baselitze nás nespasil. Je to k nevíře, ale když jsem byl přijat k Lüpertzovi, vůbec jsem neměl ponětí, jak významný a slavný malíř to je. Jediná kniha, kterou jsem o něm v Praze v roce 1998 našel, byla v Goethe institutu.

**Kdy uzrálo rozhodnutí vydat se na zkušenou na akademii do Düsseldorfu, která je metou i pro samotné Němce?**

Hned poté, co jsem viděl obrazy v Berlíně a jiných německých městech, jejichž galerie jsem navštívil, jsem se rozhodl, že v Německu chci studovat. V ateliéru na brněnské FaVU jsem namaloval první obrazy mrtvých koček. S několika z nich jsem vyrazil

za Lüpertzem. Fotky obrazů si prohlédl a přijal mě jako svého hostujícího studenta. Když jsem pochopil, co je to za školu, tak již nebyla cesta zpět. Po roce pobytu v Düsseldorfu jsem složil řádné přijímačky a na škole strávil dalších pět let.

Stačilo se projít po budově školy a podívat se jací profesori tam učili. Byla to přehlídka těch největších jmen: Lüpertz, Penck, Immendorf, Rabinovitsch, Jetelová ad.

**Studoval jsi postupně u M. Lüpërze, G. Merze a A. R. Pencka. Jak se lišil jejich přístup ke studentům? Jakými byli osobnostmi?**

Markus Lüpertz byl ke svým studentům hodně tvrdý. Ve třídě panovala dost přísná disciplína. Studenti hodně malovali. Problém byl v tom, že Lüpertz, který je povahově hodně narcistní, nepodporoval vlastní vývoj svých studentů. Velkým nedostatkem jeho přístupu bylo to, že Lüpertz nevychoval moc originálních malířů, ale velké množství nohsledů.

Gerhard Merz byl vždy striktní konceptualista. Malovat v jeho třídě zobrazivé obrazy bylo zapovězeno. Já jsem u něj rozvíjel svoji geometrickou malbu. Po roce a půl mi byla tato kazajka ale též příliš těsná.

A. R. Penck mi byl svým přístupem nejbližší. Je to neobyčejně vzdělaný člověk, který neztratil ani po tak velkém celosvětovém úspěchu, který slavil hlavně v osmdesátých letech minulého století, sám sebe. Nosil tehdy manšestrové kalhoty, přes rame-



**Na čtverečkové podlaze, 2006,**  
olej, plátno, 200 x 145 cm

**Napij se!, 2006,**  
olej, plátno, 160 x 130 cm

no měl brašnu a málokoho by napadlo, že tento člověk je slavným malířem. V jeho ateliéru mohl každý malovat to, co uznal za vhodné. Napodobovat Pencka se moc nedá, jelikož jeho styl je na první pohled tak rozpoznatelný, že v něm nejde pokračovat. Tak každý tápal na svém vlastním poli, které si sám zvolil.

**Co sis vzal z německého prostředí, jaké ponaučení pro to české?**

Já si pobyt v Düsseldorfu a Berlíně v sobě především smazal hranici mezi českou malbou a malbou třeba německou. Nezájímá mě české specifikum v malbě. O žádném nevím. Chci malovat srozumitelné obrazy bez ohledu na to, jakou národnost mám.

**Jak ovlivnila německá kultura tvůj přístup k obrazu?**

Německá malba, nebo to, co si pod ní při vyslovení této nálepky představíme, vyniká razancí. Nemusí to být jen exprese Baselitze, Lüpërte, Immendorfa, Kiefera či Pencka. Obrazy Polkeho, Richtera jsou též velice pádné a razantní. Z těch obrazů především číší energie.

**Jsou nějaké motivy, náměty, které by tě v Česku nenapadly?**

Mé stěžejní motivy, jako byly mrtvé kočky a konve, jsem nalezl již v Čechách. V Düsseldorfu jsem je jen rozvíjel. Na svou ba-

revnost založenou na kontrastu komplementárních barev žluté, ultramarínu, kraplaku a smaragdové zeleni, jsem přišel ve Švýcarsku. Ve své podstatě tolik nereaguji na místo, kde momentálně pracuji, ale rozvíjím motivy, které si nosím s sebou v hlavě.

**Lze hovořit v souvislosti s tvou prací o „osobní mytologii“?**

Osobní mytologie, to je moc pěkný pojem, který pokud naplňuje i to, co já maluji, tak bych byl rád. Vždy mi bylo protivné, jak se v Čechách naplňoval koncept postmoderní malby se všemi atributy, které se okoukaly u Nových divokých a italské transavantgardy. Když mi bylo dvacet, tak pluralita názorů, která se v uměleckém prostředí vehementně proklamovala, mi lezla pořádně na nervy. Nezájímají mě skupinové programy, jen individuální přístupy v malbě.

**Etablovat se v Čechách jako malíř je velmi složité. Proč je tu podle tebe malba v teoretické rovině neustále podceňovaná, když všude kolem (Německo, Polsko, Maďarsko, Rumunsko) je naprosto legitimní a přirozenou součástí vizuální kultury dneška?**

Malba je, dle mého, v Čechách na srovnatelné evropské úrovni. Teoretický diktát mě již delší dobu nezajímá. Při mých dvou letošních pobytech v Paříži, kde jsem nejprve vystavoval v soukromé Galerii Oneiro a pak v Českém centru, jsem si uvědo-



**En face, 2013,**  
olej, plátno, 200 x 145 cm

**Rtěnka, 2013,**  
olej, plátno, 200 x 145 cm



**Bouře, 2015,**  
olej, plátno, 200 x 260 cm

mil, kam diktát teoretiků tuto kdysi kulturní metropoli dovedl. V Paříži se moc nemaluje. Všichni táhnou za jeden obdobný umělecký provaz, ale pak dovážejí obrazy například těch „zpátečnických malujících“ Němců, jelikož už se ve francouzské malbě není na co dívat. Nemám nic proti konceptu. Víím, že malba může mít mnoho protichůdných poloh. Sám rozvíjím dvě, geometrickou i figurální. Ale pokud se diktát jedné skupiny umělců zvrhne a chtějí hlásat, jak má umění vypadat, tak jsou pouze směšné.

**V roce 2015 jsi svými pražskými výstavami připomněl i dva své učitele – Jiřího Načeradského a A. R. Pencka. Jaký jsi s nimi navázal vztah? V čem byli a jsou pro tebe důležití?**

Já jsem měl vždy na uměleckých školách učitele, kterých jsem si mohl vážit. S Jiřím Načeradským jsem měl nadstandardní vztah, který již osvětlovat nemusím. Díky mému kontaktu v Berlíně na paní Bühling Schultz, která je s Penckem v kontaktu na galerijní bázi, se mi podařilo přivést do Prahy jedno jeho plátno a několik špičkových prací na papíře. Potěšila mě reakce jednoho návštěvníka galerie při instalaci, když se ptal, to je pravý Penck?

**Českou kritikou jsi řazen do kolony expresivních tendencí jako někdo, kdo spojuje v tomto směru českou tradici s ně-**

**meckou. Býváš kritizován za to, že pouze rozměňuješ východiska Nových divokých, ale nikam je neposunuješ. Málokdo už si dá tu práci, aby se zabýval například duchampovskými východisky, inspiracemi Toyen, nebo rozvíjením dalších impulzů, které se v tvé práci objevují. Proč myslíš, že k tomu dochází? Je to povrchnost a rychlost soudů, které u nás v kritice převládají?**

Díky za otázku na tělo. Potíží se znalostmi některých lidí z naší branže je již v tom, že nepoznají ani rozdíl mezi tím, co malovali Noví divočí a jejich předchůdci, Lüpertz a Penck či Baselitz. Noví divočí nebyli těmi, kdo by mě ovlivnili. S umělci jako Salomé, Middendorf, Dahn toho moc společného nemám. Vrátil bych se zpět k pojmu, který jsi tady již zmínil, to je osobní mytologie. Noví divočí rozvíjeli především nespoutanou malířskou formu. To není ale záměr mých obrazů. Ty jsou poměrně koncepčně vybudované na základě práce s barevným spektrem a to, že jsou expresivní a emotivní, není přístup, který by do umění přinesli teprve Noví divočí. Myslím si, že o mé práci vyšlo dost kvalitních textů, které jí fundovaně zhodnotily. S odmítavou kritikou jsem se setkával hlavně v době, kdy jsem maloval mrtvé kočky a studoval v Německu. Určitě nepatřím mezi autory, kteří by byli přijímáni všelidovým hlasováním jen pozitivně. Ale to já nikdy nechtěl. Spíše mě překvapuje, že mé obrazy, které se proti obecnému vkusu

vymezovaly a snad i nadále vymezují, jsou nyní přijímány a vystavovány.

**Vystavoval jsi nyní dvakrát bezprostředně za sebou v Paříži. Jak na tvou práci reagovali tamní návštěvníci?**

Pařížské publikum se s mými obrazy setkalo poprvé. Lidi hodně reagovali na emoce, které jsou v nich přítomny. To, že se obrazy daly přečíst i v jiném nežli v našem prostředí, je pro mě dobrá zpráva.

**V tvých obrazech dochází k pozvolné modifikaci figurálních námětů a předmětnosti. Jakou roli u tebe hraje figura a předmět? Podle jakého klíče si vybíráš předměty a jejich konfigurace, které se potom objevují na plátně?**

Figury, které maluji... tak tam se zacílení již poměrně ustálilo. Dá se říci, že maluji kluky a holky na prahu dospělosti. S předměty je to těžší. Tam mě zajímala zdánlivá banalita konví či barelů. Hlavním malířským materiálem ale byla jejich tvarová fundamentálnost. Objekty, které jsem po roce 2000 z konví a barelů stavěl, samy o sobě obtočí jako artefakty. Já si je ale stavěl především proto, abych měl co malovat. Šlo mi o to, aby již samotný malovaný objekt nebyl banální. Místo zátiší jsem si postavil neodadaistický objekt z konví a pak na něm aplikoval možnosti malby.

**Ve způsobu používání barvy lze ve tvé práci zaznamenat ur-**

**čitý vnitřní vývoj, např. ve vztahu k námětu, jeho intenzitě, k jeho dramatinizaci či k iritaci atakovaného diváka. Jaký význam má pro tebe barva ve svých proměnách?**

Při výstavbě obrazu vycházím z prostorově přesné kresby. Ta je pro mě pevnou formou a nikdy není konečným artefaktem, který by divák ode mě viděl. Kreslím perem a tuší. To vyžaduje přesnost a možnost korekce je téměř nulová. Dramatičnost námětu přichází s použitím barev a s jejich kombinací. Tam někde se odehrává napětí v mých plátnech. Barvy jsou tu často v maximálním možném kontrastu. Díky tomu, že například při modelaci tváře použiji jako osvětlenou část čistou žlutou, tak mohu v její zastíněné části užít jasně zářivý kraplak. Barvy pak začínají žhnout. Často se mě lidé ptají, zda používám nějaké speciální reflexní barvy, když na mých plátnech tak svítí. Ta barevná intenzita je způsobena kontrastem.

**Tvé obrazy často provokují, jak tím, co zobrazují, tak také tím, jak jsou provedeny. Kam přesně cílíš? Na jakého diváka a na jakou sféru jeho citlivosti?**

Obrazy určitě nemají provokovat prvoplánově. Nejde v nich o nic explicitního. Znepokojení, kterého jsou nositeli, je často podprahové. Někdy je to jen vyjádření gesta, které je nepatřičné, třeba objetí, které již není láskyplné, ale dusivé. Úzkost není vyjádřena křikem, ale úsměvem...



**Temná je noc, 2013,**  
olej, plátno, 160 x 130 cm



**Bez názvu, 2012,**  
tempera, papír, 50 x 70 cm



**Bez názvu, 2011,**  
tempera, papír, 50 x 70 cm

**Tak se můžou smát jen cizinci, 2014,**  
tempera, papír, 50 x 70 cm







**Huba bolí, 2005,**  
olej, plátno, 130 x 160 cm

Máš za sebou poměrně hodně práce, hodně obrazů, hodně výstav. V minulém roce ti vyšla v nakladatelství BiggBoss velká monografie, byl jsi opakovaně členem poroty Ceny kritiky pro mladou malbu s přesahy...nepřemýšlíš, jak zúročit své zkušenosti například tím, že bys začal učit? Možná časem...

Jakou roli pro malbu spatřuješ v rámci současné vizuální kultury? Koho nebo co vlastně dnes obraz reprezentuje?

Obraz je, byl a bude. Neztrácejme čas tím, že o něm budeme diskutovat. Jak legrační a částečně tragikomická je vzpomínka na devadesátá léta u nás, kdy teoretici předpovídali konec malby, a stačilo jen popojet do Lipska a tam se začínal rozhořivat požár malby, který rozpoutal celosvětový zájem.

Proč myslíš, že se nyní, po době velkého útlumu v devadesátých letech, opět poměrně hodně maluje? Nemáme být skeptičtí z inflace média a jeho rozpuštění v komerční a obchodní sféře? Jaká je podle tebe role sběratelů a mecenášů, kteří podporují současné umění? Roste jejich vliv?

Myslím si, že se hodně maluje, hodně sochá i fotí, dělají se instalace. Paradoxně dochází ke stavu, kdy nikdo moc nediktuje směr. Ačkoliv velké mezinárodní výstavy malbu zpravidla opomíjejí, soukromé galerie na malbě naopak často staví svůj pro-



**Fialový útěk, 2013,**  
olej, plátno, 180 x 240 cm

**Bez názvu, 2010,**  
tempera, papír, 50 x 70 cm



gram. Bez soukromé sféry už je umění nepředstavitelné. Privátní sběratelé začínají mít velký vliv na chod celého uměleckého provozu. V Čechách to není jiné. Jsou tu soukromí sběratelé na úrovni těch západních. Věřte, nevěřte...

Budou to jednou právě privátní sbírky, které zpětně zpřístupní to, co se v umění událo. Privátní sběratelé přejímají úlohu institucí. Organizují výstavy ze svých sbírek. Umožňují zápůjčky. A nejde jen o peníze, které na artefakty vynaloží. Privátní sběratelé mají často mnohokrát větší odborný záběr, než lecjaký kunsthistorik.

**Má-li být současný obraz kritickým médiem, čeho by se měl jeho autor vyvarovat, aby se nestal pouze někým, kdo podlehl tržnímu tlaku a začal vyrábět na odbyt?**

Tržní tlak a odbyt: Mě primárně trh nezajímá. Já pociťuji tlak, který způsobuje to, že chci udělat kvalitně výstavu. Tam sahá má zodpovědnost, ostatní je věcí zájmu sběratelů, kterému nikterak nenadbíhám.

Obraz jako kritické médium: V malbě se s nějakým obecným problémem nesetkáš. Ty estetické si musíš sám vymyslet, zadat a vyřešit. Umění jako kritické médium moc nefunguje. Spíše často cizopasí na společenských problémech, které ukazují jako jiná média – noviny či TV – a pak čeká pochvalu. Kritik pochválí, to ale artefakt ne vždy zachrání od toho, aby

neskončil v propadlišti dějin stejně tak, jako banální obraz či socha.

**Jak myslíš, že se budou jednou dějiny umění dívat na dobu, ve které žijeme?**

Přežije jen pár věcí, netroufám si říci, které to budou.

**Již na střední škole jsi četl mimo jiné Ladislava Klímu a Friedricha Nietzscheho. Změnilo se za tu dobu něco, nebo jsi stále věrný svým průvodcům životním labyrintem?**

Na tom se vlastně moc nezměnilo.

**foto obrazů: Tomáš Souček**



**The Elevator, 2015,**  
různé materiály, 210 x 110 x 110 cm

**S35, 2015,**  
různé materiály, 250 x 100 x 100 cm



**S36, 2016,**  
různé materiály, 220 x 60 x 60 cm

**Chandelier Box, 2013,**  
různé materiály, 90 x 80 x 80 cm

**Guitar sculpture, 2015,**  
různé materiály, 600 x 120 x 120 cm



**Viktor Frešo** (nar. 1974 v Bratislave) patrí k neprehliadnuteľným postavám na českej a slovenskej výtvarnej scéne. Po absolvovaní pražskej AVU (2005) sa stáva výrazným predstaviteľom nastupujúcej generácie, ktorý sa čoskoro etabloval aj v širšom stredoeurópskom kontexte.

Vychádzajúc z post-konceptuálnych pozícií a minimalu sa Frešo programovo sústreďoval na jedno razantné slobodné gesto, jednoduchý pevný tvar a zásadnú výpoveď „na tvrdo“. Ako nasadený „vírus“ napáda naše stereotypy a dráždi konzervatívne domáce prostredie. Vynecháva povinné estetické predohry. Frešo neustále a rád vytvára nové kritické a vyostrené situácie, ktoré nalamujú diváka a jeho vnímanie sveta a umenia. Jeho priamočiare a jednoznačné vyjadrenia nesú v sebe aj vírus

# VIKTOR FREŠO UMELEC OSTRÝCH GIEST



zneistenia, či vykoľajenia z vybehaných kolají v duchu hesla: „stôl má štyri nohy a predsa sa potkne“.

Kľúčovú rolu od začiatku hrá u Freša autoportrét, auto prezentácia a sebamedializácia, kde sa samotný umelec stáva produktom umenia a nie naopak. Ide o programové egocentrické vystupovanie a prezentovanie vlastnej osoby od fotografií svojej fyziognómie, cez krátke erotické videá, lakonické webové odkazy

v imidž štýle „Kiss your idol“ až po ilegálne umiestnenie vlastnej bronzovej busty v bratislavskom parku. Otvorene parazituje na popularite celebrit, keď sa necháva nimi odfoťiť v slušivom obleku lokálneho „kinga“. Prostredníctvom fotografie teda kladie jednoduchú otázku: Kto je tu king, kto je tu líder, macher, kápo? Kto je tu Gott a kto iba gotík? Z autoportrétu vychádza aj jeho dnes už kultová figúra s veľkou hlavou a nahnevaným výrazom ako odkaz vzbury a rebélie, potreba vyčnievania z masy bez ksichtu (séria Zrod Pičúsa). Testovanie svojich egoartových postojov a ideí paradoxne Freša často vedie k plodnej spolupráci s inými umelcami, či skupinami v priebehu nasledujúcich rokov (Fifty-Fifty Group, Ego Art, Binderfresh, David Černý, Július Koller, Jiří Geord Dokoupil a pod.).



**Madonna Mandoline (SMR), 2015,**  
různé materiály, 45 x 25 x 10 cm

**God is Love, 2015,**  
pohled do instalace

**Workroom Construction, 2015,**  
různé materiály, 600 x 500 x 300 cm

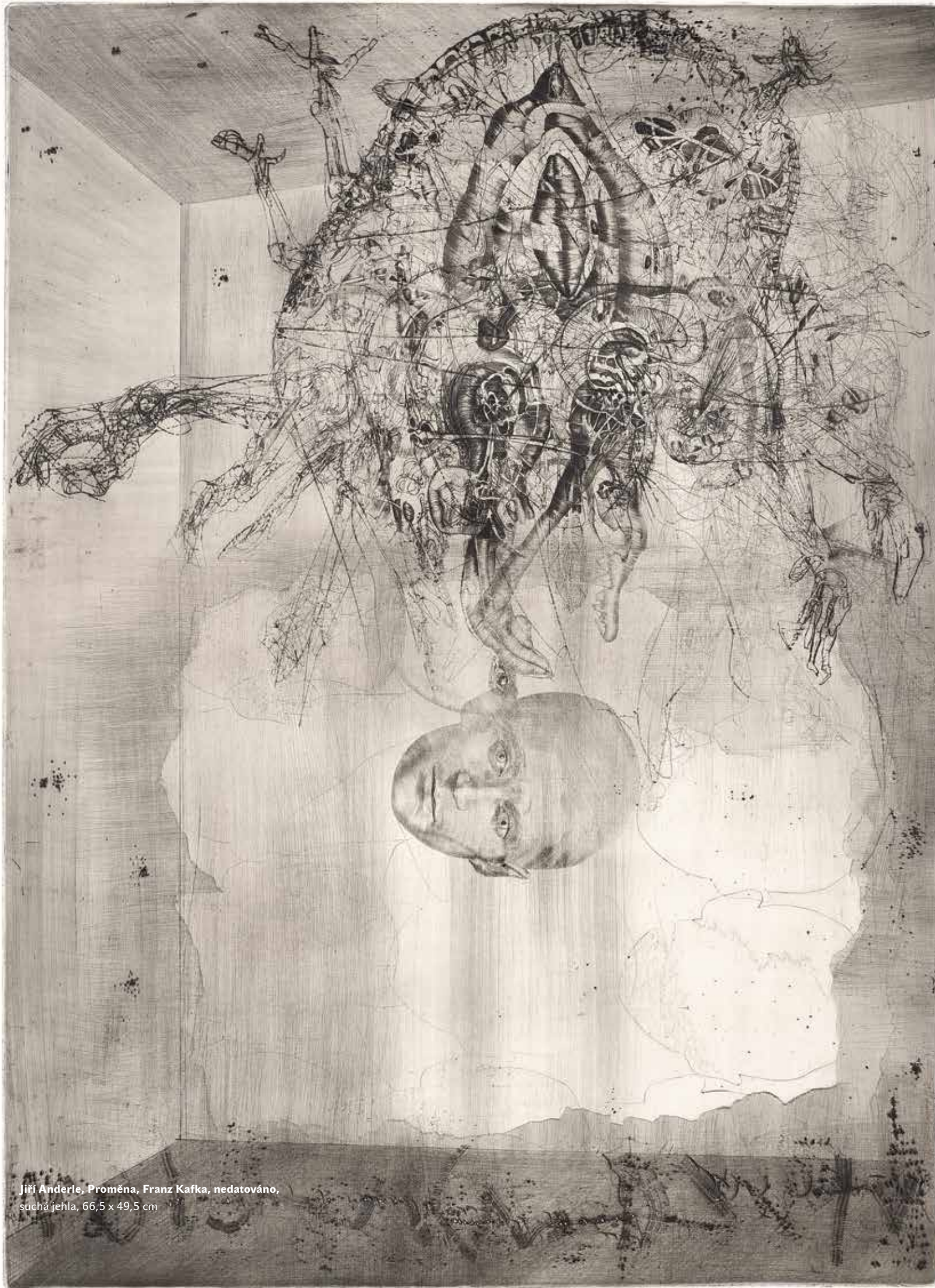


**Birth of the NIEMAND, 2014,**  
pohled do instalace, 95 x 250 x 250 cm

Frešo sústredene pracoval aj s textom. Prinášal autobiografické krátke záznamy a sarkastické odkazy. Ide o nápisy fixou, autentické sprejové vyhlásenia typu „bol som tu“, „ber si to osobne“, ostré svedectvá a zoznamy „čo mi pomohlo, keď...“ až po ironické svetelné poďakovanie Slovenskej národnej galérii za všetko, čo urobila pre slovenské umenie. To sú prenikavé a drsné statementy, čo plasticky vyjadrujú „utrpenie mladého Writera“. U Viktora Freša nájdeme aj malé gestá, drobné zásahy, či intervencie. Ide o jeden koncentrovaný vstup, jednu momentku: odfočená facka na ružolícej dievčenskej tváričke, vystriekanie spreju na jedno miesto, či fotodokumenty invalidných bicyklov na NY uliciach. Zostáva tu niečo aj z jeho sochárskeho vzdelania, jeho tvrdohlavého uvažovania o dobrej soche: zo steny trčiaci skrutkovač s hmoždinkou; zapustená tyč v stene, ktorá bráni v pohybe bratislavskou galériou; nepoužiteľná kocka trnajúca pre nosiča aparatúry či zaseknutý šesťmetrový trám v stene trnavskej galérie. Pri svojich početných expresívnych malbách mopom však nekompromisne uprednostňuje energické, razantné gestá a nekontrolovanú výbušnosť. Slobodne prechádzajúc jednotlivými médiami, sa v poslednom období koncentruje na 3D objekty. Vytvára nový vizuálny svet s istou dávkou irónie, dištancu a arogancie. Prináša nefunkčné a nelogické objekty a minimalistické inštalácie, kde často experimentálne používa neklasické materiály a spojenia: komatexové

platne, technické svorky, polystyrén, stavebnú penu, gýčové kvetinové vzory a hliníkové rámy atď. Frešo prezentuje sériu veľkorysých elementárnych objektov, v ktorých ide o hybridné spájanie materiálov a kontextov: kombinácia hrdzavého železa a lesklej hliníkovej konštrukcie, estetiku DIY východného bloku (dielenský stôl, zverák s rúrkou, nefunkčné výtahy) s osobným hudobným zázemím autora (reproduktory, gitary, svetelné rampy). Ide o hraničnú formu sochy a jej akceptovateľnosti: post-minimalistická forma a obsahová vyprázdnenosť s ready meade fragmentami. Paralelne vytvára sériu objektov, kde kombinuje náboženskú ikonografiu, šoubiznisové a hudobné prvky. Vznikajú tak novodobé „ikony“ – obrazy Krista v spojení s hmatníkom gitary, ikony Panny Márie v stavebnej pene a hliníkových lištách, portrét Václava Havla s nasprejovanou svätožiarou, či odzbrojujúci neónový nápis: „Boh je láska“. Viktor Frešo tak naďalej potvrdzuje svoju rolu intermediálneho umelca, ktorý dokáže naformátovať silné vizuálne prostredie s vysokým napätím. Jeho platformou však stále zostávajú elementárne gestá, konceptuálna irónia, vtip a oslobodzujúce smARTové hry.

b. skid



Jiří Anderle, Proměna, Franz Kafka, nedatováno,  
suchá jehla, 66,5 x 49,5 cm



Josef Váchal, Křesťanský mystik, 1949,  
barevný tisk z korku, 50 x 50 cm

## SBÍRKA BUDOVANÁ S VĚDOMOU ŽIVOTNÍ ZKUŠENOSTÍ

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

Zhruba od roku 2003, tedy něco přes deset let. Šlo o lásku na první pohled, do níž měly co říci i nádherné prázdné bílé stěny našeho nového domu a poznání, že výtvarné vidění světa se báječně doplňuje s viděním filozofickým, literárním a hudebním.

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

Nějakých 250 položek, základ sbírky, tvoří artefakty (grafiky, pastely, oleje, sklo), které byly vytvořeny během mého života, mají tedy potenciál vyjadřovat, doplňovat, obohacovat či korigovat vlastní vědomou životní zkušenost 70. a 80. let (zmařené šance, neuskutečněné plány, neshoda) či mou fascinaci láskou, vírou a smrtí.

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

Většinu sbírky tvoří díla, která vznikla v období 60.–90. let. V tomto rámci pak vykristalizovala malá sbírka českých grafik s tematikou Franze Kafky, tedy něco, z čeho na mne jako na překladatele Kafkových povídek a knihy o Franzu Kafkovi vyzařuje zvláštní temné kouzlo. Zcela nezávisle na sbírání českého vý-

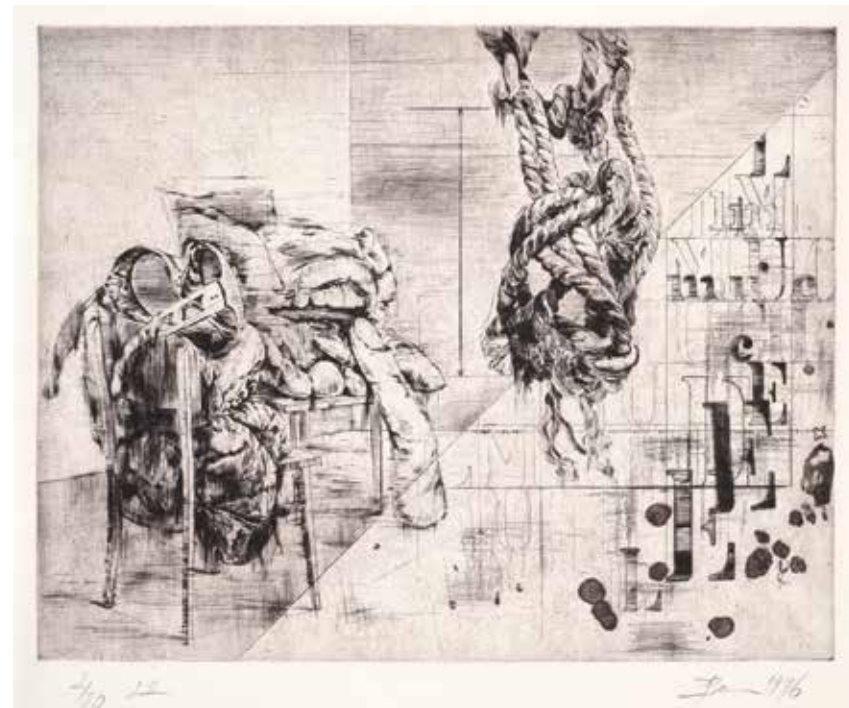
tvorného umění 2. poloviny minulého století se pak vyvíjí i malá sbírka děl německy mluvících autorů Čech a Moravy zhruba do začátku 2. světové války.

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

Na takové akvizice nejsem odborně připraven, spíš procházím nabídky německých a rakouských aukčních síní (Drážďany, Lipsko, Mnichov, Vídeň), zda by se tam třeba nedalo pořídit něco z českého výtvarného umění výhodněji než v české kotlině.

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

Většinu děl získávám na aukcích, kde se často nechám zlákat příznivou vyvolávací cenou a pak si říkám, ještě jeden příhoz, a ještě jeden a pak se někdy divím, proč jsem toho nenechal dřív, když jsem to tak drazě nechtěl, anebo si naopak vyčítám, že jsem ještě jednou nepříhodil, protože pak bych to býval určitě dostal. Poté, co jsem na vlastní oči několikrát sledoval agenta, jak se seznamem v ruce s markantně vyznačenými limity „luxuje“ takovou aukci, dražím často po telefonu. Vždy se ale na dílo zajdu podívat, dnes ho vlastně můžete vidět v trojím provedení: v tištěném katalogu, na obrazovce počítače a ve skutečnosti

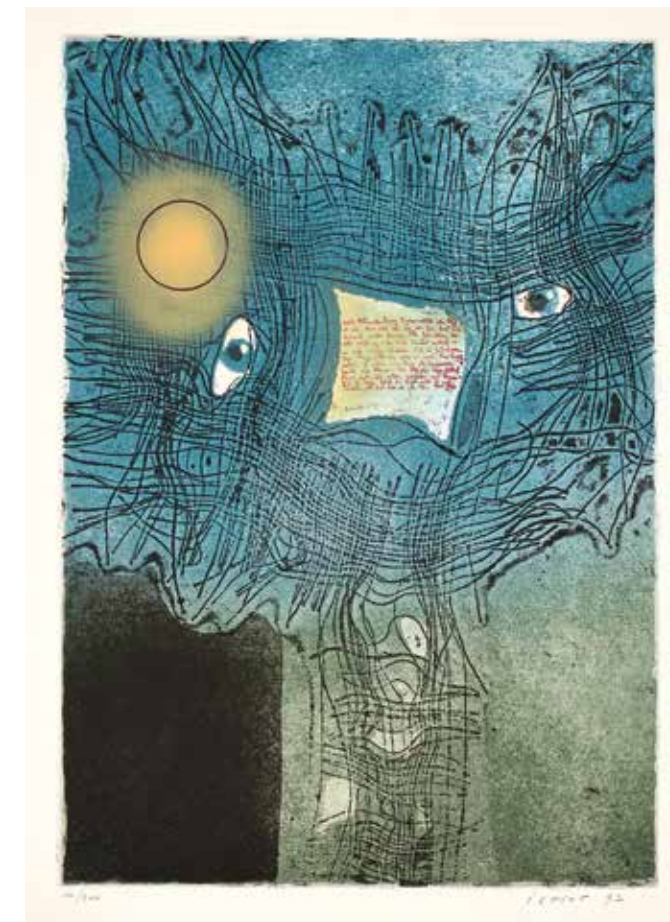


**Emil Filla, Zápas Hérakla s kythaironským lvem, nedatováno,**  
akvatinta, lept, 41 x 32,5 cm

**Zdeněk Beran, Kompozice, 1976,**  
suchá jehla, 48,5 x 61 cm

**Pavel Piekár, Tři grácie, 1993,**  
linoryt, 32 x 50,5 cm

**Vladimír Janoušek, Postavy, 1981,**  
kombinovaná technika, papír, 36 x 49,5 cm



**Vladimír Boudník, Variace na Rorschachovy testy, 1967,**  
strukturální grafika, 34,5 x 48,5 cm

**Josef Istler, Franz Kafka, 1992,**  
lept, 47 x 33 cm

a někdy těžko uvěřit, že to je jedno a to samé dílo. Když se naskytne příležitost, rád zajdu za umělcem do ateliéru, měl jsem tak možnost popovídat si u skleničky vína s Jitkou Válovou, Olbramem Zoubkem, Milanem Grygarem, Křištofem Kinterou...

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

Asi toho, že jsou v ní skromně zastoupeni i někteří autoři, které bez potíží poznávají i neškolené návštěvy a toho že všechny ty obrázky a plastiky dohromady, jako celek, dávají jakýsi vyšší nebo hlubší smysl, i proto, že vám dovolí nahlížet vlastní život zvnějšku a přitom intimněji. S jejich získáváním na aukcích se pojily hlavně pevné nervy a přání být tentokrát ten poslední... Zajímavá okolnost? Vzpomínám například, že k jednomu nákupu došlo poměrně spontánně a pro autora nečekaně, myslím, že ani nechtěl prodat, ale asi potřeboval peníze a my jsme museli na hodinu opustit ateliér, aby se mohl se svým dílem rozloučit. V jiném případě jsem objevil, že ve dvou paralelně probíhajících aukcích byla nabízena dvě obdobná díla stejného autora, z nichž u jednoho činila vyvolávací cena sto deset tisíc a u druhého čtyři tisíce. To druhé jsem nakonec získal za osm tisíc.

**Máte sběratelský sen?**

Sním o tom, že se mi jednou podaří sbírku rozšířit i o ukázky tvorby

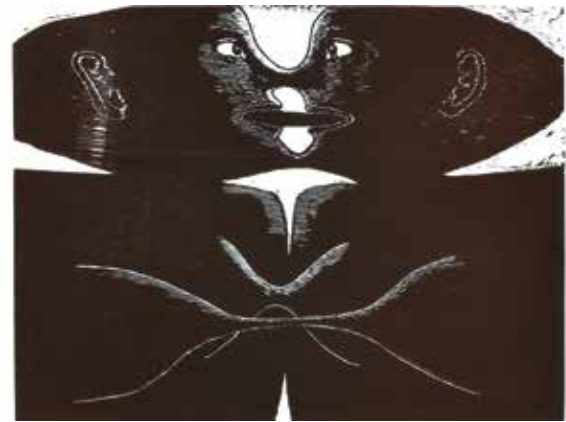
klasiků současného umění Jaroslava Róny či Michaela Rittsteina (ale rád bych víc než grafiku) a také příslušníků české avantgardy, kteří svými životy dosáhli do šedesátých nebo sedmdesátých let, jako byli Šíma, Toyen, Hoffmeister či Titelbach. A jednoho dne snad i o jednu z větších grafik Bohuslava Reynka.

**Konzultujete své nákupy s některými přáteli nebo galeristy?**

Řekl bych, že spíše ano, ale týká se to dražších grafických listů nebo autorů, o nichž je známo, že se na trhu pod jejich jménem častěji objevují falza. Mít možnost poradit se se zkušeným galeristou nebo znalcem z renomované aukční síně je privilegium, které by nemělo zůstat nevyužito.

**Jak si myslíte, že se trh s uměním proměnil za poslední roky?**

Trh s uměním se proměnil dosti výrazně. Významně přibýlo galerií a hlavně aukčních prodejí, a to jak sálových, tak internetových, přibýlo i těch, kteří přišli na chuť nebo přímo propadli sběratelské vášni a mám pocit, že trh začíná trpět nedostatkem kvalitní nabídky. Což vede k tomu, že když se objeví kvalitní dílo, startuje dnes s podstatně vyšší vyvolávací cenou, ale zároveň roste i ochota platit za ně vyšší částky, u nichž není jisto, zda by se jich při zpětném prodeji podařilo dosáhnout. Zároveň se mění i složení nabídky některých aukčních síní ve prospěch jiných oblastí umění včetně užitého (sklo, design, nábytek). Za-



**Karel Valter, Olše, 60. léta,**  
kombinovaná technika na papíře, 49,5 x 56 cm

**Jiří Sopko, Dvojice, 1980,**  
dřevoryt, 29 x 38 cm

**Adriana Šimotová, Bez názvu, 60. léta,**  
tempera, papír, 18,5 x 31 cm



**Jiří Sozanský, Ukládání do hrobu, 1973,**  
lept, 50 x 34,5 cm



**Naděžda Plíšková, Hlava, 1966-68,**  
suchá jehla, 33 x 27 cm



**Václav Stratil, Kompozice, 1977,**  
kombinovaná technika, papír, 45 x 33 cm

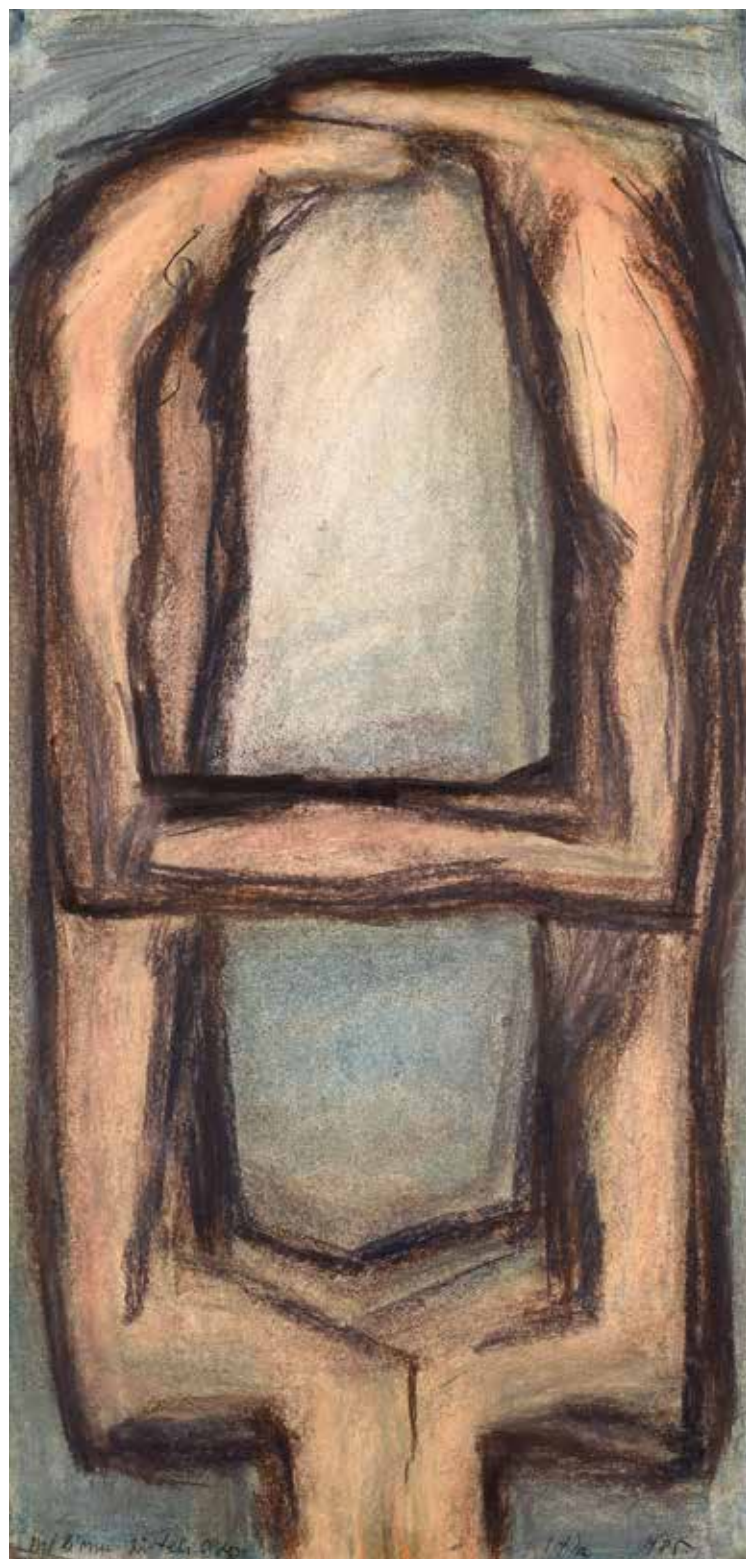
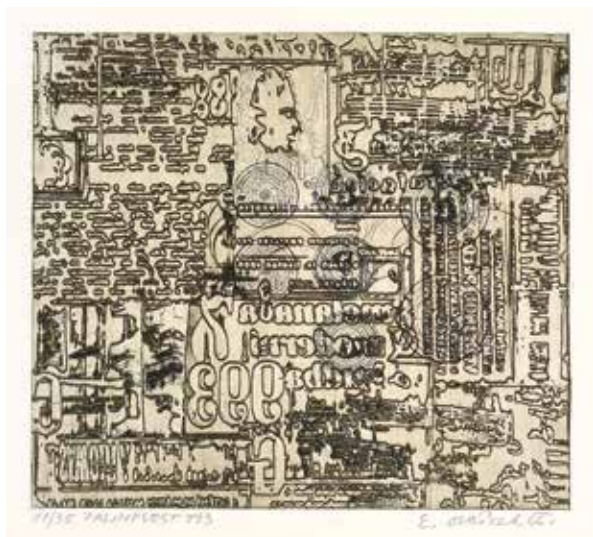


**Vladimír Novák, Rodina, 1967,**  
kombinovaná technika, papír, 49 x 30,5 cm

**Jitka Válková, Milenci, 1985,**  
pastel, papír, 88 x 42,5 cm

**Eduard Ovčáček, Palimpsest 1993,**  
lept, 27,5 x 31 cm

**Jan Koblasa, Kompozice, 1961,**  
kombinovaná technika, papír, 13,5 x 18 cm



**Jiří Mrázek, Důl, 1975,**  
kombinovaná technika, papír, 21,5 x 29,5 cm

**Jiří Balcar, Ležící akt, 1968,**  
akvatinta, 49,5 x 32 cm



jíímavé oživení trhu s uměním a zároveň možností zajímavých akvizic představují aukce pozůstalostí nebo ucelených souborů jako Sutnarových děl v Dorotheu nebo Vobeckého či Balcarovy pozůstalosti v Prague Auctions. Svou roli tu stále výrazněji sehrává profesionální marketing, zejména u některých mladých umělců, jimž se podařilo najít „svého“ galeristu. Nebo které si našel „jejich“ galerista?

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

Správně by nové přírůstky „měly projít“ takovým klasickým sítem, musí rezonovat s mým vnitřním ustrojením, musí zapadnout do pavučinky již nasbíraného souboru, ale mělo by být možné takové dílo zase prodat bez významné finanční ztráty, i když pár ztroskotaných investic z dřevního období mých sběratelských aktivit taky vlastním.

**Nakupujete současné mladé umění?**

Snažím se s tím nějak poprat, ne že ne, ale chce to hodně času, cit, ale taky nebát se zariskovat. Cítím, že něco z toho se mi nedostává a vlastně se bojím, abych nepodlehli (čti nenaletěl) šikovnému marketingu. Už několikrát jsem se chystal na akvizici Jakuba Špaňhela, ale nakonec z toho sešlo. Snad příště. Jedno

dataistické dílko mám právě domluveno s třicátníkem Josefem Achrerem.

**Koho považujete za kvalitního autora? Máte typ na, podle Vás, přeceněná díla nebo autory?**

Jiřího Sozanského. Jeho umělecké ztvárnění bolesti a utrpení je naprosto přesvědčivé a navzdory svému někdy agresivnímu, jindy depresivnímu ladění nebezpečně přitažlivé a vy najednou tušíte, že to takhle myslí doopravdy. Zbyška Siona, Naděždu Plíškovou, Jaroslavu Pešicovou... A také grafiku 60. let obecně.

Na druhou část otázky bych nerad odpovídal, neboť odpověď na ni je výrazný hodnotový soud, ke kterému jsou povolání jiní. Ale o čem by bylo možné si povídat, je, za co bych byl ještě ochoten vydat určitou sumu peněz a za co už ne... (a to i v případě, že bych je měl). To je ovšem něco, co si každý sběratel řeší sám pro sebe, každým dnem znovu – nebo alespoň s každou novou aukcí.

-red-

## o díle

JAN ŠVANKMAJER  
 JAN ŠVANKMAJER  
 JAN ŠVANKMAJER  
 JAN ŠVANKMAJER  
 JAN ŠVANKMAJER

Jan Švankmajer (1934) je bytostným surrealistou, slovu „umění“ se vyhýbá, státní či umělecké ceny zásadně odmítá. Surrealismus je pro něj životním pocitem i zásadním postojem, který promítá do své práce respektive tvorby zasahující do řady oblastí. Vedle animovaných či hraných autorských filmů se věnuje koláži, kresbě, loutce, scenáristice i poezii a také pozoruhodným objektům. V rámci vlastní dispozice začínal svou činnost koncem padesátých let jako autor strukturální malby i asambláží, zastřešených generačně pod označením informel. Tato neoficiální „lyrická abstrakce“ s temně existenciálním podtextem zahrnovala i několik vrcholných malířů jakými byli Mikuláš Medek či Josef Istler, kteří jsou rovněž řazeni k představitelům surrealismu tzv. druhé vlny zřetelné od poloviny čtyřicátých let. (Přítom se u nás informel až paradoxně etabloval jako jistá reakce na příliš odhmotnělý a kdesi poletující snový surrealismus bytující zde bez náležitého ukotvení).

Švankmajer velice záhy informel opouští a vrací se k tématu figury, tedy k návrhům loutek, které mu byly svou poetickou variabilitou přeci jen nejbližší, stejně jako fantastika, mystifikace a kolážovitost. Nejen v trojrozměrném pojetí odpovídají takovým zacílením objekty-monstra inspirované středověkými bestiáři – paraslovnikovému popisu neznámých (vymyšlených) živočichů, přízračné fauny nabízející snivé „stavby“. Tak se řadí do proudu čelícímu diktující a omezující racionality s myšlenkovými vzorci a mechanickým konáním. Toto téma se pak kontinuálně, i když ve významu proměnlivě, ukazuje v celé této činnosti. Švankmajerovi je princip tušeného překračování a slastného experimentování nade vše. Výsledkem bývá opulentní skutečnost paralelní, tryskající z podvědomí i snění.

A stejně tomu je i u nejnovějšího, zde představovaného díla. I tady Švankmajer hledí spíše do historie mágů, alchymistů a dobrodruhů – k hermetice i mysterióznosti mířící k temným, či alespoň skrytě neklidným vrstvám lidské psychy. Své bližence nachází také v atmosféře a koloritu doby císaře Rudolfa II., především u dvorního malíře Arcimbolda. Také on „kolázuje“ – cituje faunu a flóru, a jejich jednotlivosti skládá do nových bizarních celků.

Švankmajer ve svých „kostrách“ uzavřených coby exponátech kabinetu podivností je poučený i svobodně důmyslný. Sám mi k tomu před časem řekl: „Rudolfínská doba je, podle mne,

poslední etapa této civilizace (myslím samozřejmě evropské civilizace), kdy racionalita byla v rovnováze s iracionalitou. Kdy magický svět byl ještě rovnocenný světu rozumu. Osvícenství a vědeckotechnická revoluce 18. - 20. století nastolily absolutní nadvládu rozumu. Magické myšlení odvrhly jako pověry. A iracionalita se teď vrací v podobě absurdity, protože nemá důstojný prostor pro projevení. Racionalismu se totiž magickou iracionální podstatu člověka podařilo jen potlačit, nikoliv zničit. A jsme znovu u Freuda a Junga.“

A nutno dodat, že Švankmajer pro dosažení příznačného exotismu podstupuje nemalé úsilí a s ním spojená rizika. Je posedlý pátráním po vhodném „úlovku“, a jde si vytrvale za vlastní představou. Takto mi vyprávěl jednu z historek: „Materiál pro své objekty sháním kde se dá, v bazarech tady i venku, u preparátorů, v lese, ve specializovaných prodejnách... Tak například: vycpaného luskouna a pásovce jsem před lety sehnal v jednom bazaru v Tokiu, ačkoli v Japonsku tato zvířata nežijí. Vloni jsem si z Afriky, kde jsem byl sbírat dogonské masky a fetiše, přivážel sušené netopýry a hlavy opic a jiný černomagický materiál, který jsem nakoupil na trhu v Djene a v Bamaku. Na letišti v Ruzyni mne ale vyhmátli a drželi čtyři hodiny v celním prostoru, a nařkli mne z pašování ohrožených druhů zvířat podle úmluvy CITES. Marně jsem se jim snažil vysvětlit, že jde o černou magii a ne o obchodování s chráněnými zvířaty, že opice domorodci zabíjejí, protože mají hlad a ty hlavy pak ještě využijí na fetiše a ne, že opice zabíjejí kvůli hlavám, jako slony kvůli klům. Předpis je ale předpis. Pokusil jsem se spojit v té věci s ministrem životního prostředí panem Bursíkem, ale ten mi na můj e-mail ani neodpověděl. O všechno jsem přišel a ještě zaplatil pokutu. Za svazek dikobrazích bodlin mně hrozilo dokonce trestní stíhání, protože dikobraz je 'Áčko' a opice jen 'Běčko'.“

Reprodukované dílo a jemu podobné „exponáty“ vytvářejí tedy novou realitu, rekonstruují zamýšlené celky, také intuitivně posouvají a proměňují symbolizační náboj. Obývají surrealistické na pomezí dílčí reality a scelujícího snu. Další uchopování a případné asociační interpretování je už na každém z nás.

- red -



Jan Švankmajer, Částečná žirafa, 2014, asambláž, objekt, 105 x 55 x 88 cm



# Alfred Jarry

Počátkem dvacátých let minulého století, po Tzrarově příchodu do Paříže, zachvátilo avantgardu třeskuté dada a na tři roky poznamenalo zdejší atmosféru svými skandály. Destruktivní anarchie, ohlášená v časopisu Dada, Littérature a pak v La révolution surréaliste, vyústila až v Bretonův surrealistický manifest (1924). Meziválečné hnutí zažívalo zlatou éru a stávalo se hybatelem celé pokrokové generace. Tato legendární vlna měla však své inspirativní předchůdce, zpravidla umanuté a vnitřním neklidem puzeň samotáře: Lautréamonta, Sada, Freuda, de Chirica, Nervalu, Cravana či Reverdyho... K nejlivnější originálům však patřil Alfred Jarry, mladý a činorodý excentrik torpédující svým životem i tvorbou veškeré konvence.

Alfred Jarry (1873–1907) zazářil nakrátko jako kometa bez jakýchkoliv souvislostí. Tento nevázaný bohém pobýval ve světě svých představ naprosto svobodně; když neměl na pobyt v Paříži, odjel třeba do Coundray, kde se živil rybami, které nachytl. Jarry byl však také náruživý šermíř, cyklista, veslař, matematik a fyzik – rád však provokoval – vytahoval revolver při vstupu do omnibusu, střílel po lokálech a vysmíval se pozitivistickému výkladu světa. Založil výtvarnou revue, psal romány a divadelní hry, míloval rychlost a závodění, také se ničil alkoholem a stranil se žen, které krutě ironizoval. Ve svých 23 letech napsal scénický pamflet „Ubu králem aneb Poláci“ – uveřejněný roku 1896 v revue La Livre d'Art a v premiéře uvedený 10. prosince téhož roku v Théâtre de l'Œuvre, kde pracoval jako sekretář. Nastal skandál! Divadelní publikum bylo pohoršeno hned úvodním „sprostým“ slovem „hovnajs“ a herec – otec Ubu nastalý poprask vyřešil improvizovaným bláznivým tancem. (Ještě v roce 1968, když režisér J. Ch. Averty uvedl Krále Ubu na televizní obrazovky, vyvolal tímto „provokativním“ činem nelibost mnoha diváků. Dnes nahlížíme toto představení již jako „klasické“ nekonformní dílo).

Původně pouhý „studentský žertík“ se stal základním kamenem absurdního divadla a následně výtvarné poetiky, symbolem nesmyslu, parodie a výsměchu. (Předobrazem tohoto podivného Ubu – „geniálního idiota“, se stal nenáviděný profesor fyziky Félix Hébert, který působil na lyceu v Rennes v době Jarryho studií). Dílo provokovalo svou pravděpodobností a současně absurdností. Jiskřivě se tato prvoplánová fraška srazila s konvencemi a dokonce i s vládnoucí uměleckou dekadencí a její vyumělkovaností. Chyběly zde náznaky a hluboké odkazy, vyžadovalo se pouhé sledování „děje“. Jarry takto bojuje s blbostí a to bez zloby a silných citů – vše prostupuje jen pořádný výsměch panovačnosti, sebestřednosti a zbedněnosti.

Tato groteska zrcadlí mimoděk také nicotnost doby zahajuje v umění explozivní epochu černého humoru, přímé revolučnosti bez jinotajů, loutkových rejů s cynickou orgií stupidnosti, krutého nesmyslu, náhody i abstraktního pojetí zla. Ubu může být interpretován jako omezený chvastoun, chamtivec, agresor a tupec zformovaný do podoby tykve a mluvící svou „ubuovštinou“ bez kauzality, logiky a smyslu. Nikdy však nenudí a vždy překvapuje, neboť překrucuje příčinnost na hlavu („Kdyby nebylo Poláků, nebylo by Polska“). A tak za fantastickou invencí můžeme cítit ostrý, kritický intelekt autora, jehož grotesky se dotýkají dobových aktualit. Alespoň na okraj: premiéra Krále Ubu se odehrála před 120 lety, tedy roku 1896, v době sociálních bojů, tvrdých protilidských zákonů a nových daní, střílení do dělníků ve Fournies, povstání na Krétě, kolonizace Madagaskaru, odporu studentů proti zastaralé Akademii i proti zákazu Wagnerova Lohengrina v pařížské Opeře.

Přesto tyto okolnosti se spojuje Jarryho poetika s prostým, ale důsledným popíráním logiky – rozumu. Až absurdní divadlo padesátých let si kladlo otázku po lidském údělu – tématu, které se stalo hlavním pro nastupující existencialismus v čele s J. P. Sartrem. Ubu měl nakonec úspěch a tak následovala další volná pokračování včetně zahraničního zpracování (první český překlad Ubu králem pořídil Jiří Voskovec a uvedený byl v Osvobozeném divadle 14. 11. 1928).

Pro výtvarné umění znamenal Jarry mnoho nejen s „blbcem“ Ubu (kterého sám dřevorytem ilustroval), ale ještě více coby zakladatel patafyziky v podání smyšlené postavy doktora Faustrolla (složenina Fausta a skrýtků trollů). Tato fantaskní kreatura se stala protagonistou satirické prózy Skutky a názory doktora Faustrolla, kde hrdina se svými druhy Tupohlavem a Plovacím Svalem se plaví „z Paříže do Paříže po moři“. Zde tedy vznikla ona „patafyzika“ zkoumající prý to, co je za metafyzikou – a jak to Jarry definoval: jedná se o „vědu o imaginárních řešeních“. A variace této „travestující vědecké akademie“ sahají časem až k našim cimirmanologům. Odkaz Jarryho „metafyzického dandismu“ (Camus) se však z Paříže nevytratil ani ve vážně existenciálních padesátých letech. Roku 1952 vzniklo kolegium patafyziky – proslulé instituce navazující na Jarryho a jeho doktora Faustrolla, parodující moderní vědecké teorie. Vyhlašuje za svůj cíl studium výjimek, jež „představují ve světě banálních fyzikálních zákonů jediný skutečně smysluplný faktor“. K zakládajícím „akademikům“ patřili: Boris Vian, Max Ernst, Marcel Duchamp, Eugène Ionesco, Jacques Prévert, Raymond Queneau a také Josef Šíma.

Radan Wagner



# Max Heindel

Přestože se označení „rosenkrucián“ používá u několika organizací, rosenkruciánské bratrstvo s nimi nemá nic společného. V letech 1907–08 byl Max Heindel (1865–1919) vybrán bratry růžového kříže, aby veřejně vydal učení západní moudrosti a pomohl tak připravit lidstvo na nadcházející věk univerzálního bratrství. Pod vedením bratrů a duchovních gigantů lidské rasy, napsal Heindel Rosenkruciánskou kosmokonceptci, „nejdůležitější učebnici novodobého okultismu v západním světě“. Kniha, mísící hermetický odkaz s podílem „jiného“ křesťanství, měla od svého vydání velký vliv i na umění; nejhroliivějším stoupencem této nauky se stal Yves Klein.

Široce zejmí rokle, jež v naší kultuře odděluje rozum a srdce, se zvětšuje a prohlubuje úměrně tomu, jak rozum v oblasti vědy přelétá od jednoho objektu k druhému a zanechává srdce ve stále větší vzdálenosti za sebou... srdce však instinktivně cítí, že existuje cosi vyššího, a touží po něčem, co by se dalo nazvat vyšší pravdou.

Člověk, jenž si uvědomil svou nevědomost, učinil první krok na cestě k poznání... neexistují žádná vyvolení, žádná zvláštní nadání... jen probudit v sobě schopnost poznání... probuzení však vyžaduje trvalé úsilí... A dalším krokem budoucího okultisty je studium neviditelných světů.

Éterické tělo rostliny, zvířete a člověka sahá až za obzor hmotného těla, tak jako se éterická sekce, tvořící éterické tělo planety, táhne za hranicemi její hmotné části, potvrzuje tak pravdivost hermetické poučky: „Jak nahoře, tak dole.“

Genialita je puncem pokročilého ducha, jenž v sobě tvrdou prací v minulých životech vyvinul vlastnosti mezi jeho současníky nadprůměrné. Působí jako záblesk vývojového stupně, jehož bude běžně dosahovat rasa teprve přicházející. Tento jev nelze vysvětlovat dědičností...

Okultní věda rozděluje pozemská vývojová stadia na jednotlivá období, kterým říká epochy. Zatím proběhly takové epochy čtyři: Polární, Hyperborejská, Lemurská a Atlantská. V současné době se nalézáme v epoše Árijské... v ní rozvíjí člověk v jisté míře třetí, nejvyšší aspekt svého trojjediného ducha – ego.

Jediný způsob, jaký se nabízel k upoutání pozornosti lidstva směrem k pozemskému bytí, spočíval v odstranění vzpomínek na jeho vyšší, duchovní existenci po dobu několika životů. Teprve potom začal člověk považovat svůj pozemský život za jediný možný...

U rosenkruciánů, stejně jako v jiných okultních školách, se o prázdném vesmíru v žádném případě nevyučuje... okultní vědec považuje existenci života za nezávislou na konkrétním tvaru či formě... a zcela nevnímatelnou nezávisle na našem hrubohmotném okolí.

Náboženství chybně nazývané křesťanstvím se muselo stát nejkrvavějším na světě, islám nevyjímaje, neboť ten je v jistém smyslu poněkud spřízněn s jeho deformovaným pojetím.

Mysl je spoutána tužbami; zaplétá se do sobecky nízké přirozenosti a činí duchu problémy při ovládnutí tělesné schránky. Veškeré svalstvo v těle s výjimkou srdce je ovládané vůlí... krev je nejvyšším výrazem éterického těla, je v jistém smyslu vehikulum podvědomé paměti a nepostrádá kontakt s pamětí přírody, situované do nejvyšší éterické oblasti. Krev unáší životní obrazy od předků k potomstvu po celé dlouhé generace.

Skupinový duch se vždycky snaží zachovat integritu v krvi všech příslušníků druhu, jímž vládne. Je pošetilé, ba nebezpečné hovořit o tom, že je nutno zaměnit sebe sama za nic. Jedině tehdy, pěstujeme-li svoje „já“, dokážeme sami sebe obětovat a vzdát se svého „já“ ve prospěch celku... tehdy se vrátí vln do spirituálního světa.

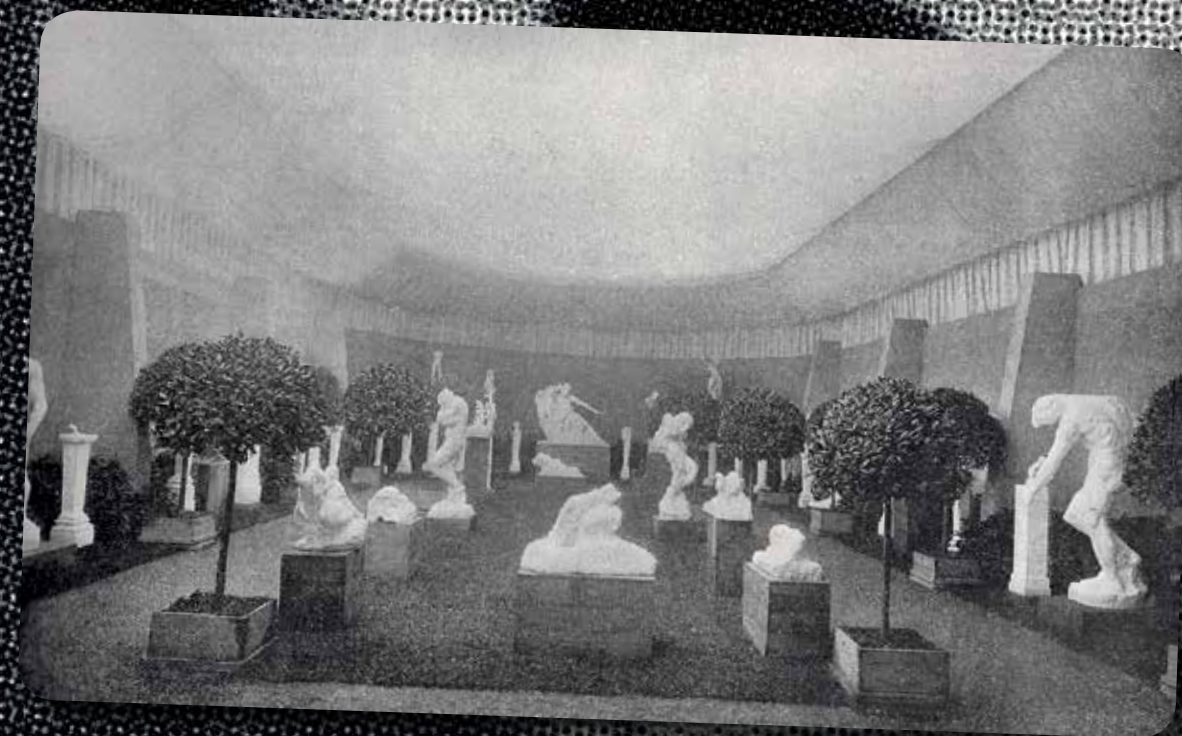
Již jsme pochopili, jaký prospěch má lidský duch z přestávek mezi smrtí a novým zrozením. Tehdy jeho tvar nepřestává existovat, třebaže v méně hutné formě, než má lidské hmotné tělo; ovšem za kosmických nocí a v odpočinkových intervalech mezi periodami a obrátkami, kdy nastává naprosté zbavení se tvaru, lze nasbírané zkušenosti asimilovat ještě mnohem užitečněji.

Z knihy Max Heindel, Rosenkruciánská kosmokonceptce, Dobra, Praha, 2001, vybral a sestavil Radan Wagner

## historie



# KOTĚRŮV PAVILON



Pohled do velkého sálu, Rodinova výstava v Praze, 1902

Také v Čechách se generace devadesátých let 19. století zbavovala vnější služebnosti a její tvůrčí projevy nabízely nové pohledy i výklady. Symbolismus, dekadence, nihilismus, ale i mysticismus se vyvíjely spolu s vitalismem, secesí, syntetismem či osobitým realismem. SVU Mánes, založený již roku 1887, nabízel aktuální směry, a to zvláště od roku 1903, kdy se spolkového časopisu *Volné směry* ujal F. X. Šalda s Milošem Jiránekem. V tomto roce zde vychází Šaldova zásadní stať *Nová krása: její geneze a charakter*. V ní se dočteme, že: „...umění, jest to, že opravdu tvořivý umělec nehledá nikdy krásu, nýbrž něco podstatně jiného a v podstatě vždy to: víc života, víc poctivosti, víc pravdy, víc síly, víc rytmu, víc zákona a logiky, víc bolesti a rozkoše, než jich posud bylo v umění.“ Hledání autentické modernosti s sebou neslo „dohánění Evropy“, kterou zde však bylo záhodno také bezprostředně a náležitě představit. Zkrátka to, co se nám dnes jeví jako samozřejmé, muselo se ještě před 100 lety potýkat s nepřízní společenského, tedy většinového vkusu. (A naopak – možnosti tehdejších spolkových výsledků – výstavního programu – se nyní zdají naprosto unikátní a nenapodobitelné).

Avšak spolek Mánes si musel vypomoci vlastními silami. Pro pořádání výstav aktuálních místních i mezinárodních trendů postavil si vlastní pavilon, který byl dočasně umístěn

v Kinského sadech na pražském Smíchově. V. V. Štech jeho význam i podobu přibližuje takto: „Pavilon navrhl Jan Kotěra v horečce za nedělní odpoledne. Postaven byl na dluh, na směnky vystavené funkcionáři Mánesa, které bylo nutno po léta splácet, ač trval závazek okamžitého zboření ve smyslu prvotního povolení... Po léta byl to světlý a vznosný hrad umění, odkud dály se výboje českého umění; znamenal dlouho jedinou vyhlídku do světa. Vedlo k němu schodiště, jež ústilo v jakési atrium, které vyplnil tehdy Rodinův Polibek... Z atria šlo se do jakéhosi salónku, jenž shromáždil kresby a malé bronzy, také studii hlavy Balzacovy. Podélnou osu budovy, rovnoběžnou s chodníkem spodního náměstí, zabrala dvorana s vrchním světlem, jež měla místo podlahy trávnik s pěšinou vedoucí kolem soch posázených do trávniku buď přímo, nebo na vysoké sloupy. Byla to instalace překvapující a účinná. Jan Kotěra rozřešil šťastně různá měřítka a materiály, vyplnil prostor, vytvořil povznášející ovzduší, kde tím více působily nezvyklé a zlomkovité pozice těl, o nichž prý prohlašoval Myslbek: Dobrý sochař – ale nemá sokly.“

Vedle Rodinovy výstavy (otevřené 1. srpna 1902) se stala další klíčovou přehlídkou pořádanou v tomto mánesáckém pavilonu instalace obrazů Edvarda Muncha (1905), o kterou se zasloužilo radikální křídlo spolku, osobně pak Jan Preisler,

Miloš Jiránek, Jan Štenc, Vojtěch Sucharda a Jan Kotěra. Vernisáže se zúčastnil i samotný norský malíř, který svým dílem vzbudil nadšení i pohoršení; pro avantgardně smýšlející se v každém případě stal novým věrozvěstem. V tzv. Kotěrově pavilonu pokračovalo představování kvalitního světového umění: Impresionisté (1907), Antonie Bourdelle (1909), Nezávislí (1910), Moderní umění (1914)... a tak bylo v uměleckých kruzích či na stránkách tisku s čím srovnávat i polemizovat.

Také další osud Kotěrovy dřevěné secesní stavby z roku 1902 byl dramatický. Provizorní stavební povolení pavilonu mělo zanedlouho vypršet (1914 respektive 1918), přestože byla nově zrekonstruována skleněná střecha a železná konstrukce. Nakonec byla novým majitelem Antonínem Fenclem a jeho společností Praga – film přenesena na pozemky usedlosti Kavalírka, které měla firma od obce pronajaty. Roku 1922 však kupuje Kavalírku i s dřevěným pavilonem firma Srb (původně přednosta společnosti Praga – film) a Štys pro dílny na výrobu měřicích a optických přístrojů. Po dalších peripetiích je stavba stále více využívána jako ateliér na výrobu filmů. Díky existenčním potížím si ji pronajímá slavný režisér Karel Lamač pro firmu ELPE, kterou založil s hercem Theodorem Pištěkem a proslulou Anny Ondrákovou. Pod heslem

„Rosteme do šíře – Lamač – Košíře“ byl ateliér renovován, zaveden nový elektrický systém a 26. 4. 1926 slavnostně otevřen. Stal se tak po AB na Vinohradech druhým filmovým ateliérem v Praze. Ještě téhož roku má Kavalírka opět jiného majitele, ale filmování pokračuje. Roku 1928 se podařilo natočit deset celovečerních filmů. O rok později – 25. října 1929 v půl jedenácté večer ale dochází k rozsáhlému ničujícímu požáru, který činnost tohoto studia ukončuje. Řádění ohně přežila jen strojovna ateliéru, transformační stanice a kantýna (vedená Pištěkem). Ještě téhož roku se objevily plány na obnovu celého objektu, k ní ale již nikdy nedošlo. A tak skončila snad nejlegendárnější výstavní síň v Praze.

Radan Wagner

Zastřelený, 1958,  
cement, v. 231 cm



# Sochařské vykročení Olbrama Zoubka

Volbu sochařství jako životního údělu Olbrama Zoubka určila epizoda z jeho studia na gymnáziu, kdy spíše nahodile prokázal schopnost modelovat. Volný čas ovšem více věnoval příležitostné účasti na folklórním tanci a zpěvu – v dané době vládnoucího Protektorátu Čech a Moravy byl také vyjádřením vlastenectví, v jehož duchu byl doma vychováván spolu se svým bratrem. Nejraději by se však stal hercem, jak o tom pro budoucnost uvažoval. Jeho mladická tužba se nedílně promítla do sochařské koncepce, pozorností k postoji postavy i jejím gestům. Po abso-lutoriu gymnázia ho ovšem čekaly rozličné pracovní povinnosti manuálního rázu, jež režim předpisoval dozrávajícím ročníkům jako vhodné „pracovní síle“. Kromě toho nebyly úvahy o pokračování studia na vysoké škole reálné: české vysoké školy byly nacistickým režimem uzavřeny a tím českým studentům nepřístupné. Teprve po osvobození země mohli Češi studovat na vysokých školách, které doslova zavalily počet zájemců. Zoubkova vstupní zkouška na Akademii výtvarných umění byla neúspěšná – stejně jako v případě řady jeho budoucích kolegů. Ke studiu umění se nabízela souběžně Uměleckoprůmyslová škola, zanedlouho povýšená do pozice vysoké školy. Podobně, jako jiní neúspěšní adepti studia na Akademii sem zamířil též Olbram Zoubek. Byl přijat do sochařského ateliéru prof. Josefa Wagnera. V zaměření, provozu i atmosféře zde byl záhy zřejmý rozdíl mezi poměrně konzervativním programem Akademie,



Sedící idol, 1962,  
olovo, zlaceno, v. 29 cm



jímž navazovala na své předválečné období a ovzduším Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Na ni byli povoláni noví profesori, většinou představitelé meziválečné avantgardy. V první řadě zde určoval klima – ovšem do politických změn, které přinesl rok 1948 – respekt ke svobodě uměleckého projevu. Navenek se do vnějšího chování studentů promítaly rysy bohémství, včetně pořádaných akcí: křtění nově přijímaných studentů, společenských setkání pod názvem Inspiromat a pod. Převládající levicová orientace se projevovala účastí v prvomájových průvodech, v jejich čele často kráčel právě Olbram Zoubek, v rukou transparent s názvem školy. Předurčovala ho k tomu vysoká atletická postava i rázný krok. Ve Wagnerově ateliéru se cítil dobře a našel zde celoživotní přátele. Navíc také svou ženu, jíž se stala mladší kolegyně Eva Kmentová, s níž vychoval dvě děti. Po absolutoriu sdíleli ateliér na Židovských pecích. Za studií oceňovali Wagnerovi studenti decentní profesorovy korektury, jež každému umožňovaly hledat si vlastní tvůrčí orientaci. Moudrý Wagner, jako dědic kamenosochařského rodu, vítal zájem studentů o zpracování kamene. K tomu měl navíc ideálního zastánce v Miloslavu Chlupáčovi, nejstarším a také nejzkušenějším ze svých žáků. Předvídaje úskalí, která absolventy v běžném životě čekala, vedl studenty také k restaurování plastik a opravám i obnově sgrafit. Tuto zkušenost si posléze ověřil sám Zoubek, když se podílel na obnově sgrafit na zámku v Litomyšli. Zde ostatně – po předčasném skonu Evy – našel v Marii druhou ženu, která se stala starostlivou ochránkyní jeho žití a matkou dcery Evy.



**Brasilia, model plastiky, 1964,**  
sádra, 16,5 x 38 x 6 cm

**Jánošíček, 1951,**  
pálená hlína, 17,5 x 17 cm



**Radostná stavba (Kuře), 1961,**  
beton, ocel, v. 220 cm

**Ruce ke slunci, 1960,**  
cement, v. 116 cm

**Milenci, 1962,**  
olovo, 21,5 x 14,5 cm



Pro Zoubkovu uměleckou orientaci bylo rozhodující poznání řecké antiky, s níž se osobně seznámil na cestě do Řecka (1958). Středem jeho pozornosti se stala a zůstala lidská postava, jejíž základní tvar vyčetl z podoby řeckých kuroi. V Řecku se poučil též o vztahu sochy k architektuře a k přírodě, tedy k prostoru a uvěřil v trvalou platnost figurálního sochařství. Získaný respekt k tradici mu nebránil – jako jeho druhům – hledat tvůrčí podněty v umění 20. století. V tomto směru se formovala celá poválečná generace v opozici k vládnoucí ideologii, která moderní umění (tak, jak to činili též nacističtí ideologové) považovala za úpadkové. Jestliže příklad pro pojetí tvaru nacházel jeho přítel Vladimír Janoušek v díle Henry Moora, Zoubka podnítil způsob modelace Alberta Giacomettiho a jeho oživení pokožky figur obdobou řeckých kanelur.

Zpočátku se spoléhal hlavně na obrys postav. Spoléhal se na senzuačně čitelnou soustavu znaků, s důrazem na hladký objem formy. Nové otázky mu kladla kompozice reliéfů. Zdvihat z plochy přesvědčivé tvary, znamenalo sledovat děj. Od jednotlivých čtvrců volil nejraději námětem i modelací příbuzné skupiny reliéfů. Jejich účinnost si ověřil v monumentálním měřítku (s Čestmírem Kafkou) vítězstvím v soutěži na Filsakův projekt našeho velvyslanectví v Brazílii. Vědomí, že každá socha musí v sobě spojit subjektivní podnět s obecnou platností uměleckého sdělení, určilo jeho výchozí etický přístup k dílu, v němž se konkretizovaly smyslové zážitky se snovými představami. Platilo to zjevně pro jeho postavy bojovníků Pražského povstá-

foto objektů: Robert Portel



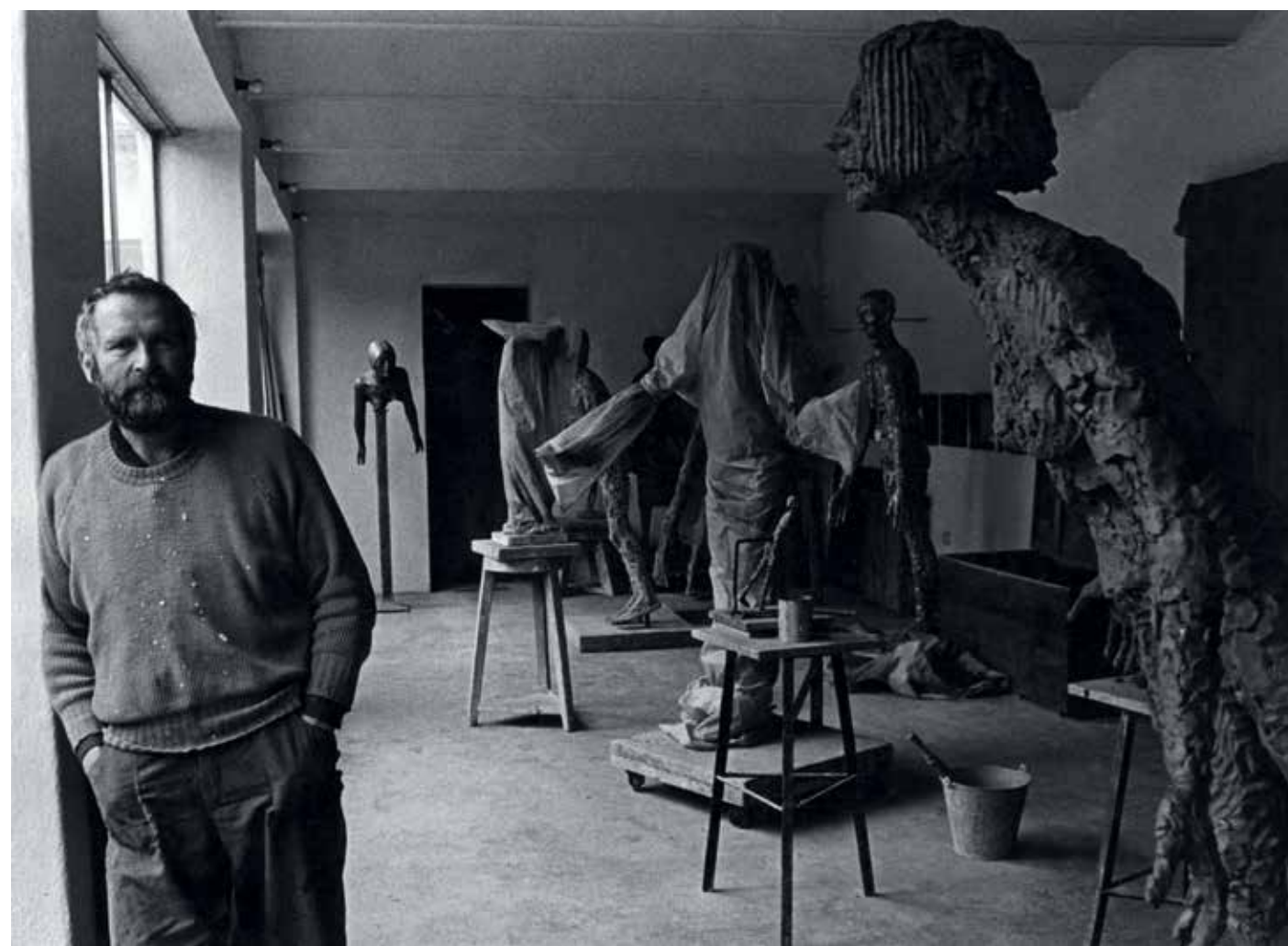
foto: archiv autora

**Milník (kanelovaný), 1964,**  
olovo, v. 76,5 cm

**Ing. arch. Ivo Loos, Ing. arch. Jindřich Malátek, 1965,**  
cement, ocel, v. 211, 223 cm

**Žena na židli, 1957,**  
bronz, v. 40 cm

**Tři chodci, 1965,**  
olovo, 48–48,5 cm



**Olbram Zoubek v ateliéru v Salmovské ulici, 1973,**  
foto: Emanuel Křenek

**Malý mezník, 1966,**  
olovo, v. 68 cm

ní, které však cenzura „pro urážlivou schematičnost“ vyloučila z první výstavy tvůrčí skupiny Trasa 54, jejímž byl členem. (Paradoxně byl osud nepříznivý také k obdobné kompozici, kterou začlenil arch. Ivan Ruller jako součást Smuteční síně v Brně-Židenicích.) Zoubkova cesta k tvaru vedla od monolitů a sloupů nebo skladeb ze smyslových znaků postav, než dospěl ke kompozicím, motivovaným konkrétními podobami postav. Platilo to o odkazu k inspiraci podob svých přátel, počínaje architekty Loosem a Malátkem než představil skupinovou skladbu s námětem postav vlastní rodiny.

Mezi koncem 50. a počátkem 60. let se Zoubkův způsob vyjadřování ustálil. Pokud symbolický způsob ponechal dlouho svým reliéfům, ve volných plastikách rozvinul do šíře svou sochařskou mluvu odkazem ke zjevné čitelnosti smyslových podnětů a myšlenek, jež ztělesňují. Osobité pojetí lidské postavy, charakterizované individuálním námětem, se stalo hodnotou Zoubkova projevu. Proto byl připraven sdělit svými sochami též naléhavé náměty, které se prostřednictvím osudových činů jednotlivců dotýkaly života celé společnosti. Osobní volba námětů a schopnost jejich umělecké interpretace se staly vlastností jeho tvorby a jsou nedělitelnou součástí celého díla.

*Jiří Šetlík (Praha, 2016)*

# Poselství na věky Gabina Fárová



Žena, ze série Gabinetky, 1992

V dnešní době, kdy je obsedantní neurózou lidstva fotit všechno, všude a pořád, je lehce mystické dílo Gabiny Fárové ostrůvkem mimo čas a prostor. Svoji autorskou tvorbu realizuje klasickou mokrou cestou. Teď by se hodila vyčpělá úvaha "opravdickej fotograf fotí na filmy", ovšem Gabina toho o technice mnoho nemluví. Když už o své práci něco řekne, tak je to z úplně jiného soudku: " Víceměně si myslím, že fotografovat neumím, je to spíš jako nutnost, kterou v sobě člověk má a nemůže se jí vyhnout..."

V té, až příliš skromné větě, je obsaženo podstatné. Ne vidět a cvaknout, ale naopak nejdřív přemýšlet, hledat, tápat. A pak s pokorou svoji vizi zhmotnit obrazem. Fototechnika je jen slouhou myšlenky.

#### *To se přece nedělá*

Gabina Fárová je z umělecké rodiny. Tátínek Libor byl výtvarníkem, maminka Anna uznávanou kunsthistoričkou. Ovšem maminka v roce 1977 podepsala Chartu. A to se přece nedělá... Kainovo znamení tak dostala od komunistů nejen ona, ale i Gabina. Jako dceři té "špatné" jí napsali "nedoporučení" ke studiu na vysoké škole.

#### **Promrhané filmy**

Předznamenáním tvůrčí fotografické cesty byl i příběh svatby, kterou Gabina fotografovala pro družstvo Fotografia, kam po absolvování Střední grafické školy nastoupila kvůli vylepšení kádrového posudku. "Měli jsme normu jeden kinofilm na jednu svatbu. Já hned při první zakázce nafotila filmů šest a v práci

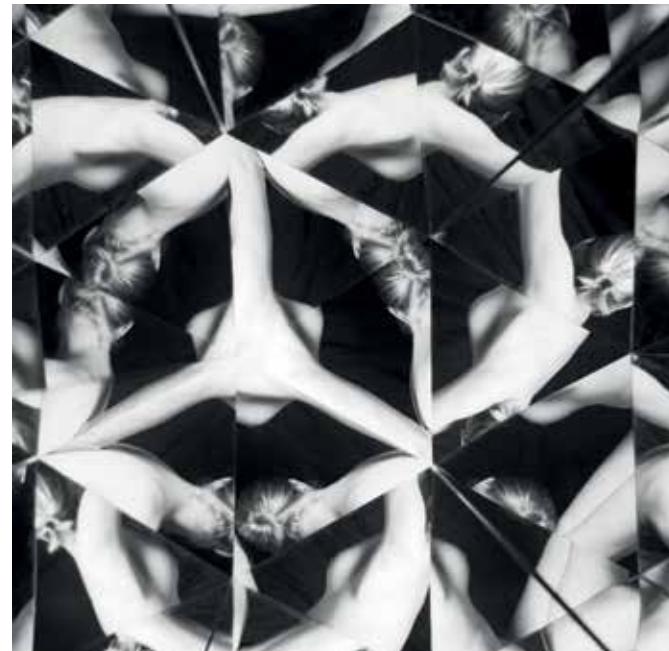
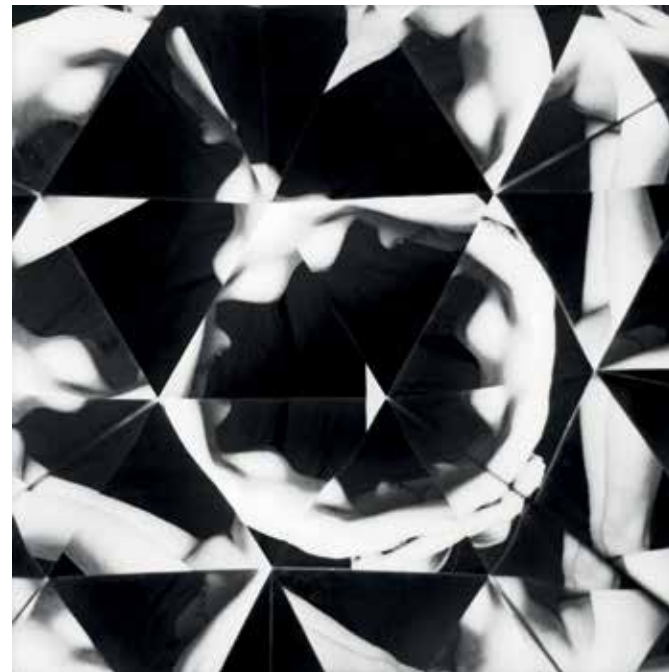
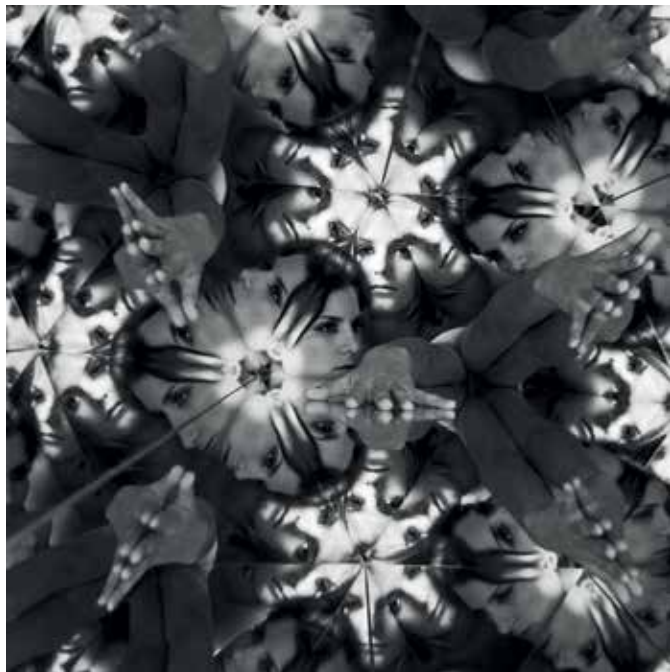
z toho byl malér. Prostě mi nedalo nezachytit všechny vizuálně zajímavé situace." Svatebčanům se fotografie z "promrhaných filmů" líbily natolik, že udělali velkou objednávku.

#### **Hektická léta devadesátá**

"V roce 1990 jsme založili družstvo Radost, které vydávalo fotografický časopis POST a kde jsem vedla stejnojmennou agenturu. Kurátorkou výstav organizovaných Radostí byla moje maminka Anna Fárová. Vzpomínám ráda na všechny výstavy, kterých bylo v prvních letech po Sametové revoluci nespočet... vzhledem k euforii, která nastala po pádu Železné opony. Například na výstavu *Variace na téma devastace* v Nejvyšším purkrabství Pražského hradu nebo na kulturní akci Česká symbolika v ÚLUV. A také na výstavy v zahraničí, kterých jsem se účastnila: Vision de l'homme galerie Château d'Eau v Toulouse... či Beurs van Berlage v Amsterdamu."

To bylo období, kdy Gabina nejen že nastoupila dráhu profesionální fotografky, ale díky překotným událostem ve společnosti opustila studium FAMU, kam se v roce 1986 i přes politické nástrahy napodruhé dostala.

Začala vystavovat se sdružením fotografů NOX, ale to byla jen jedna z kapek v moři výstav, které má Gabina za čtvrt století za sebou. Dnes se ohlíží: "Chtěla bych vypíchnout osobnost Zbyňka Illka, který před třiceti lety v Chebu, na území nikoho, zamofněným prostitucí, vybudoval fotografickou Galerii 4. V Česku je to nejstarší fotografická galerie a v prosinci minulého roku přesídlila do čtyř pater barokního špejcharu se stálou fotografickou expozicí."



Kaleidoskop III., 2002

Kaleidoskop XI., 2002

**Manévry s technikou**

U Gabiny Fárové je pozoruhodná provázanost techniky tvůrčího procesu s výtvarným vyjádřením, s její obrazovou vizí.

Například pro sérii *Třídy* užila filmový reflektor, jehož razantní světlo dovršilo vrženými stíny atmosféru záběrů.

Série *Gabinetky* je focená kamerou Magnola s formátem negativu 13x18cm.

V dalších cyklech začala užívat optické překážky, skrz které modely snímala – kaleidoskop postavený na míru pro stejnojmennou sérii. Anebo lupu, kterou stavěla před objektiv Hasselbladu v sérii *Manévry*.

Kaleidoskop XXXII., 2002

Kaleidoskop VI., 2002

**Vzkazy na těle**

Pro Gabinu Fárovou jsou typické tematické fotografické cykly. Velký zájem vzbudil hned ten z roku 1990 - Klášter ve Valdicích. V areálu bývalého kláštera přebývali místo jeptišek vězni, ti nejhorší z nejhorších.

Na Gabininých fotografiích jsou potetovaní a nazí.

"Hodně lidí mne má proto zafixovanou jako fotografku mužských aktů. A to jen díky tomu, že jsem se dostala hned po revoluci, v době vězeňských nepokojů do Valdic. V jedné z cel jsem si na jeden den zařídila studio a vznikly ateliérové portréty chlapů, kteří mají tetování, co si udělali sami. Jsou to vzkazy rodinám, které možná nikdy neuvidí.

Geometrická analýza, ze série *Posouvání*, 2013

Klášter ve Valdicích č.1, 1990

Studie II., ze série *Zdravotní pomůcky*, 2001**Informace, která nezestárne**

Gabina fotí portréty, ale jejím hlavním tématem jsou akty. "Fotím bez toho, abych ženským zkrášlovala, jsem dost krutá k modelu, protože vycházím ze svého grafického záměru. Výsledek ovšem není fotkou ze žurnálu."

U Gabiny tvorby je stěžejní výběr modelu, je to součást jejího rukopisu. "Ale hledání modelek bývá dílem náhody. Například jednu dívku z cyklu *Posouvání* jsem potkala na ulici. Přijela z Novosibirsku na týden do Čech a na focení kývla. Když jsem fotila sérii *Kaleidoskop*, chtěla jsem dát dohromady dvě krásné blondatky. Byly na cestách a trvalo půl roku, než se synchronizovaly."

A je ještě jeden důvod, proč Gabina Fárová ztvárňuje nahá těla. "Vycházím z tradice šlechticů, kteří se nechávali portetovat pro budoucnost a dámy zobrazovali v aktu. Tedy záznam těla jako nekonečná informace, která nikdy nezestárne podle toho, co měl dotyčný zrovna na sobě. A když to nyní podle stejného principu udělám na film, je to poselství na věky."

Oleg Homola



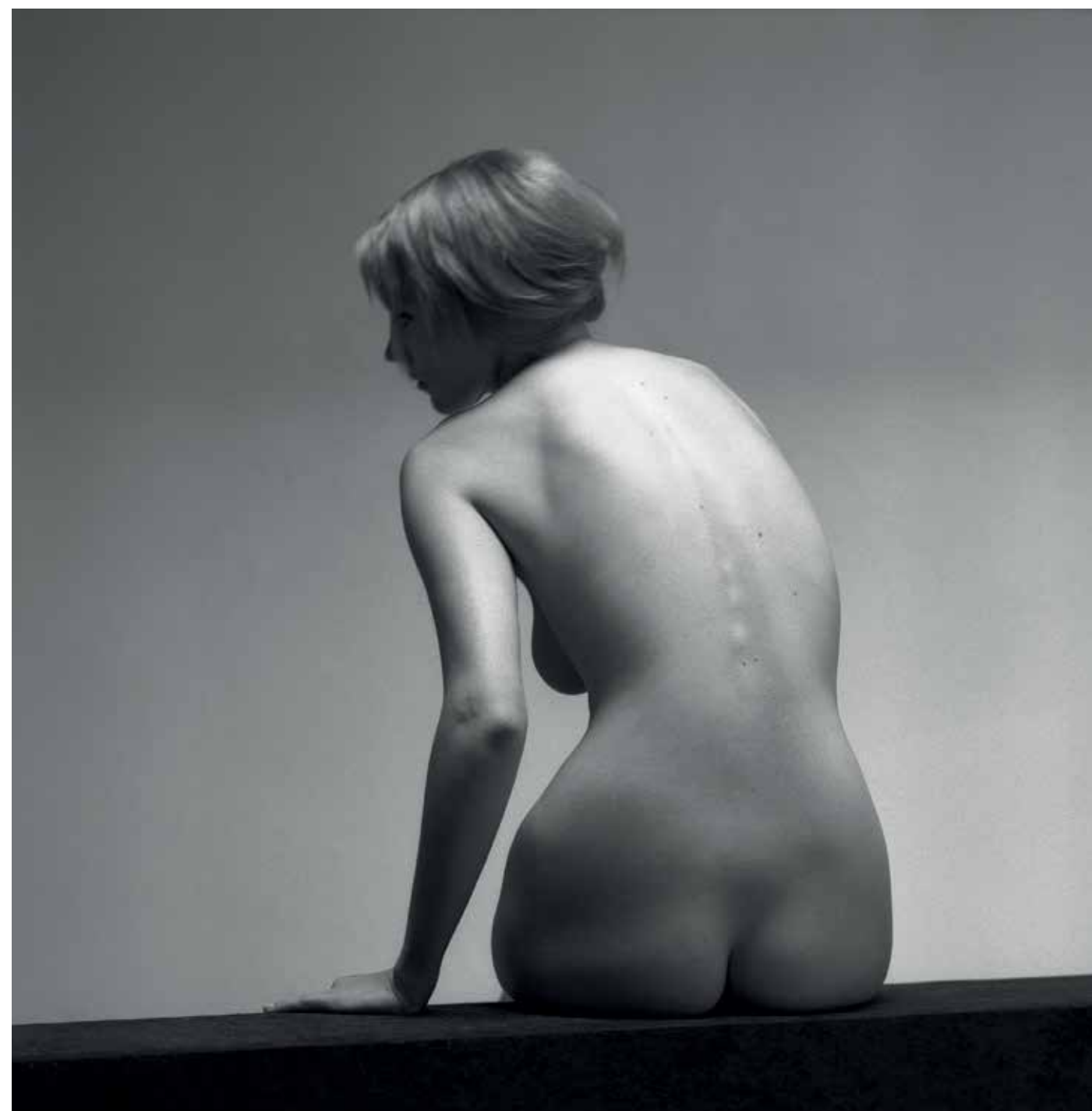
Zájmový kroužek, ze série *Posouvání*, 2013

Profil v záznamu, ze série *Posouvání*, 2013

Bez názvu II., ze série *Posouvání*, 2014

Posouvání, ze série *Posouvání*, 2014

**Gabina Fárová** (\*1963 v Praze). Vystudovala obor fotografie na Střední grafické škole v Praze, 1982 - 1984 byla fotoreportérkou družstva Fotografie a působila i jako manekýnka. Mezi roky 1986–1990 studovala FAMU. Je spoluzakladatelkou družstva Radost, vydavatelství časopisu POST. Vystavuje doma i v zahraničí. Fotografie Gabiny jsou ve sbírkách PPF a v několika dalších světových uměleckých kolekcích.



Na hraně, 2014

#### Jáchym Topol o Gabině Fárové

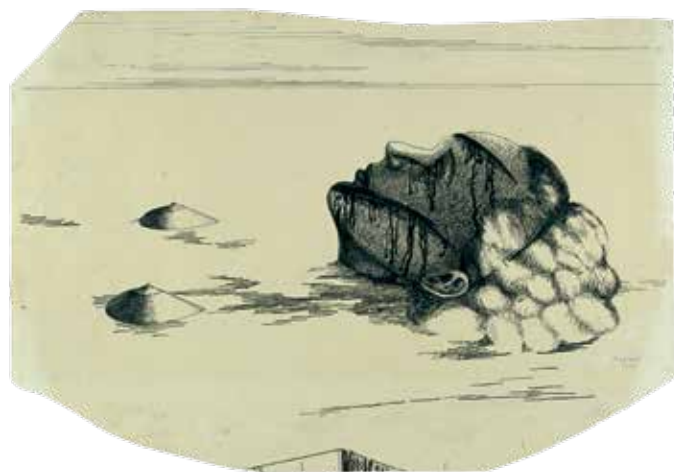
Gabina Fárová, fotografka, vykřičená tím, že se zapletla s krásou. Gabina pracuje v letitých cyklech, přičemž ráda využívá výkonných fetišů z osobního arsenálu. Tak v *Posouvání* své úchvatné modelky tvrdošijně snímá optickou čočkou v dřevěném rámu z ateliéru Josefa Sudka a k ustrnutí je občas přiměje použitím matrice jazzové desky z pozůstalosti svého tatínka, Libora Fáry. V cyklu *Kaleidoskop* rozmetává nahá těla v donekonečna se měnící lidskou mandalu, vířící až kamsi do vesmíru. V souboru *Manévry* zas nechává božské vodní nymfy poněkud rizikově mazlit se i válčit s tlupou zpustlých vojáčků. Přátelská i drsná Gabina s nahými těly pracuje s bravurou, zděděnou i po starých mistrech. Patří k nim i takový vyznavač půvabu, jakým byl Alfons Mucha. A ač to snad není jejím záměrem, činí tím náš roztěkaný svět obyvatelnějším.



veřejná sbírka

# Oblastní galerie Liberec





**Jindřich Štyrský, Dívka zamrzlá v ledu, 1939,**  
kresba perem, papír, 23,5 x 34 cm

**Bohumil Kubišta, Polibek smrti, 1912,**  
olej, plátno, 154,5 x 90 cm

**Maxim Kopf, Buddha, 1920,**  
olej, plátno, 46 x 40 cm



**Jakub Schikaneder, Utonulá, před 1890–1895,**  
pastel, papír, 47 x 88 cm

Historie Oblastní galerie Liberec sahá do třetí třetiny 19. století a je spojena se vznikem uměleckoprůmyslového muzea. To vzniklo v Liberci – v té době nazývaném Reichenberg – již v roce 1873 jako první v českých zemích, v těsném závěsu za obdobnou institucí brněnskou. Od samého počátku mělo liberecké muzeum oddělení věnované výtvarnému umění, zaměřenému především na díla spojená s regionem a s městem Libercem. Toto oddělení se rozrůstalo prostřednictvím nákupů a darů, mezi nimiž dominuje odkaz mimořádně kvalitního souboru obrazů evropského malířství 19. století známého libereckého velkopřemyslníka Heinricha von Liebiega z roku 1904. Další významná obohacení zaznamenala sbírka v roce 1918, kdy do ní přibyla evropská grafika 16.–19. století jako odkaz jabloneckého lékaře Antona Randy a v roce 1927, kdy město zakoupilo početnou sbírku obrazů a kreseb pražského lékaře Ferdinanda Blocha. Na podzim roku 1945 bylo stanoveno, že převážná část obrazů výtvarného oddělení bude umístěna v samostatné budově, kterou se od roku 1946 stal Liebiegův palác. Ten sloužil Oblastní galerii do konce roku 2013, poté se přestěhovala do nově zrekonstruovaných městských lázní, kde se znovu otevřela veřejnosti 28. února 2014.

Faktické oddělení galerie od muzea, jež proběhlo v roce 1945, bylo dovršeno a právnicky potvrzeno v roce 1953. Galerie započala vytvářet další sbírky, především české umění 19. a 20. století a staré evropské umění, v němž dominuje nizozemská malba 16.–18. století. Po roce 2000 se opět rozrůstá i sbírka německy mluvících umělců žijících v českých zemích. V současné době je liberecká galerie, jejímž zřizovatelem je od roku 2001 Liberecký kraj, jedinou sbírkotvornou galerií a jediným muzeem umění v Libereckém kraji. Podle počtu předmětů se řadí mezi prvních pět galerií v České republice. Kmenová sbírka galerie čítající více než 21 000 předmětů je členěna do následujících podsbírek: grafika, kresba, obrazy, plastika a sbírkové předměty.

#### Grafika

Počtem sbírkových předmětů (více než 16 000 grafických listů) je nejobsáhlejší podsbírkou galerie. Její základ byl položen v roce 1918 díky odkazu sběratele A. Randy a čítal více než 6 000 položek od autorů nizozemské, německé, anglické a italské proveniencí z 16.–19. století. Za zmínku stojí obsáhlé kolekce tisků Albrechta Dürera nebo Jacquese Callota, několik leptů Rembrandta van Rijn, větší kolekce nizozemských autorů 16.–18. století a grafické listy francouzské, italské a české proveniencí ze 17.–18. století. Grafika 19. století obsahuje vedle děl autorů působících v Rakousko-uherské monarchii také evropskou produkci ocelorytových „pohlednic“ evropských i orientálních měst a zajímavých turistických destinací. V druhé polovině 20. století byla sbírka systematicky doplňována hlavně o grafiky českých autorů 20. století (mj. byl získán úplný soubor grafického díla Maxe Švabinského). V šedesátých letech 20. století se galerie soustředila na získávání děl soudobých autorů (Jiří Anderle, Jiří Balcar, Jiří John, Jan Koblasa, Zbyněk Sekal, Aleš Veselý ad.). Od 90. let se sbírka systematicky doplňuje o chybějící autory tvořící v 60.–80. letech (Čestmír Janošek, Radoslav Kratina, Jan Kubíček, Vladislav Mirvald, Květa Pacovská, Lubomír Přibyl, Naděžda Plíšková, Bohuslav Reynek, Adriena Šimotová), o současné autory a samozřejmě o významné autory spjaté s regionem (Václav Benda, Jan Měřička, Roman Karpaš).

#### Kresba

Podsírka kresby svým počtem více než 3 100 kusů zaujímá druhé místo. V roce 1983 byla vyčleněna z původní podsírkou grafiky a kresby. Její základ tvoří soubory převedené ze sbírky Nordböhmisches Gewerbemuseum v Liberci – například téměř tři sta padesát kreseb z pozůstalosti Augusta Brömseho, početná kolekce z pozůstalosti Erwina Heftera nebo kresby Augusta Pettenkofena a Eduarda Charlemonta pocházející z kolekce H. Liebiega. Velký konvolut kreseb Josefa Führicha byl převeden ze zrušeného muzea v Chrastavě v roce 1968 a kresby německy mluvících autorů zase z galerie v Ostrově nad Ohří v roce 1986. Akviziční činnost se v druhé polovině 20. století soustředila zejména na českou kresbu 20. století. V sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století byla snaha doplnit sbírku o kresby českých autorů 19. století. Podobně byly na základě řady výstav po několik desítek let kupovány také ilustrace. V současnosti se však tyto části podsírkou (kresba 19. století a ilustrace) dále akvizičně nerozvíjejí. Velká pozornost je věnována zejména současným autorům a autorům spjatým s regionem (Jaro a Alex Beranovi, Jiří Dostál, Josef Jíra, Jaroslav Klápště, Dalibor Matouš, Jiří Nepasický, František Pavlík, Rostislav Zárybnický). Snahou je zejména u těchto umělců vytvářet autorské konvoluty obrazů a kreseb, případně kreseb a plastik, či všech oborů.



**František Kupka, Studie k obrazu l'Estérel, 1923–1924,**  
kvaš, papír, 23,5 x 23 cm

**Otto Gutfreund, Hlava, 1919,**  
pálená hlína, v. 27,5 cm

**Alois Wachsman, Z Oidipova cyklu, 1934,**  
olej, plátno, 150 x 101 cm



**Max Oppenheimer, Misericordia, 1912,**  
olej, plátno, 84 x 79,5 cm

**Antonín Slaviček, Stromovka, 1907,**  
olej, plátno, 165,5 x 192 cm





**Mikuláš Medek, Nadměrná mladá dáma, 1959,**  
olej, plátno, 201 x 135 cm

**Aleš Veselý, Stigmatický objekt, 1963,**  
dřevo, ø 108 cm



**Radoslav Kratina, Obdélníky a čtverce v různých velikostech, 1970-1979,**  
mosaz, nerez, v. 44 cm



**Vladislav Mirvald, Aperspektiva krychlí, 1969,**  
koláž, papír, 44 x 32 cm

## Obrazy

Liebiegova sbírka obsahovala přes 200 vynikajících prací francouzského, německého, rakouského, polského a belgického malířství 19. století. Hlavní místo zde zaujímají krajiny, hlavně francouzských (Eugène Boudin – 17 obrazů, Charles-François Daubigny, Narcisso Virgilio Díaz de la Peña, Théodor Rousseau) a rakouských malířů (Eugen Jettel, August von Pettenkofen). Tyto jsou doplněny žánrovými obrazy a portréty (Wilhelm Leibl, Franz von Defregger, Maksymilian Gierymski, Gabriel von Max, Eduard Charlemont). O jejich kvalitě a atraktivitě svědčí skutečnost, že řada z nich je od roku 1990 neustále předmětem zájmu zahraničních galerií o zápůjčky. Díky Liebiegovi finančnímu odkazu mohlo město Liberec svými nákupy sbírku dále rozšiřovat a obohacovat (Adolf Menzel, Carl Spitzweg). Sběratel F. Bloch prodal městu svou kolekci středoevropské kabinetní malby doznívajícího baroka, rokoka a klasicizmu a německy mluvících autorů 19. a 20. století (Norbert Grund, Johann Caspar Hirschely, August Piepenhagen, Wilhelm Riedel, August Brömse, Alfred Justitz, Maxim Kopf, Max Oppenheimer, Willy Nowak).

K soustavnému shromažďování souboru českého malířství došlo až po druhé světové válce, kdy se začala vytvářet sbírka českého malířství 20. století, částečně však i kolekce českého malířství 19. století. V šedesátých letech 20. století vznikla sbír-

ka nizozemského malířství 16.–18. století (cca 50 děl). Celkový počet obrazů je více než 2000, naprostá většina z nich patří do 20. století. Chloubou obrazové sbírky je vskutku reprezentativní přehled klíčových modernistických směrů a tendencí 20. století, specialitou kolekce děl tzv. pražských Němců (August Brömse, Maxim Kopf) a dalších německy mluvících malířů působících na našem území před rokem 1945, z libereckých autorů vyniká monografický soubor Erwina Müllera.

## Plastika

Determinujícím faktorem vzniku podsbírkou byly malé prostory původního depozitáře. Díky tomu také obsahuje pouze cca 320 položek, převážně malé plastiky a medaile z 20. a 21. století. Ojediněle se vyskytují dřevořezby z období gotiky i baroka české a německé provenience. Zajímavou součástí sbírky jsou plastiky neokonstruktivistických umělců (Radoslav Kratina, Hugo Demartini, Dalibor Chatrný, Karel Malich, ad.) a německy mluvících sochařů (Mary Duras, Hermann Zettlitzer). Se změnou galerijní budovy byly umožněny akvizice větších soch, které budou umístěny v zahradě galerie.



**Josef Jira, Obraz s člověkem, 1967,**  
olej, plátno, 150 x 130 cm

## Sbírkové předměty

Tato podsbírkou v počtu cca 70 položek byla postupně budována po roce 1945 se záměrem použít ji jako doplněk stálých expozic původní galerijní budovy. Sbírkové předměty jako křišťálové lustry, historický nábytek a orientální koberce pocházející převážně z konce 18. a z 19. století, dotvářely historizující charakter Liebiegova paláce. V současnosti se již za tímto účelem nevyužívají. Myšlenka doplnění expozic předměty uměleckého řemesla je v nové budově Lázní zrealizovaná prostřednictvím zápůjček s doložitelnou liebiegovskou proveniencí ze Severočeského muzea.

## aukce – profil



# JAROSLAV KLÁPŠTĚ

Jaroslav Klápště (1923–1999), malíř a grafik, se narodil v Záhoří u Železného Brodu, avšak školní léta prožil ve vesničce Čikvásky. V roce 1944 se poprvé setkává s Bohumilem Hrabalem. Celý život strávil v Čikváskách u Semil a v Turnově (roku 1988 utrpěl těžký úraz, který ho na dlouho vyřadil z tvůrčí činnosti). Toto místo se mu stalo útočištěm i pramenem zásadních a hlubokých vjemů a spoluformující umělcovo téma i jeho zpracování. Od roku 1945 studoval na VŠUP v ateliéru profesorů Františka Tichého a Emila Filly, rozdílných, avšak silných osobností. Od svých počátků se Klápště věnoval v malbě tématu krajiny, v níž vyrůstal, v grafice upřednostňoval zátiší (hrnky, sklenice, židle, kabát apod.), kde kladl akcent na řád a preciznější kompozici i existenciální otázky spojené s plynutím času. A tak dochází k jistému paradoxu, kdy ve své roubené chalupě uplatňuje po vzoru Fillové mezinárodně pojímané kubistické principy. Moderna a tradice však v Klápštěho pojetí zaujímaly přirozeně se jevící syntézu jednotlivých pramenů. Takové zdánlivé polaritě mohl překlenout svým mimořádným intelektem a sečtělostí – znal dobře odbornou i krásnou literaturu, přesto však, i když poučen, vycházel z žité a známé reality. Klápště byl znamenitý a pohotový kreslíř s citem pro linii a její výrazové možnosti – odstíněnosti, důrazy, zkratky, energie. A tak nepřekvapí, že se souběžně upínal zvláště k technice suché jehly, která tentokrát dává tušit školení a inspiraci Františkem Tichým. Nejhojnějším motivem je v grafické práci téma ženy



**Horská krajina, 1987,**  
olej, deska, 71 × 67 cm,  
vyvolávací cena 27.000,-

**Karlín, 1991,**  
kvaš, papír, 33 × 45 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-

**Sedící děvče, 1985,**  
akvarel, tuš, papír, 41 × 28 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-

metamorfované do řady podob. Některé z nich jakoby odkazovaly až do hluboké minulosti – k mýtům, jiné jsou odrazem naléhavých traumat, nejistoty a rozervanosti dnešní doby. A tak se zde vyjevuje mnohdy apel na opomíjené hodnoty, kritika sobectví a chamtivosti, jistý moralismus povýšený však do výtvarné zkratky. Klápštěho nejnaléhavější prostředek, totiž linie, dokládá tehdejší důraz na kresbu. „Školení v ateliéru Františka Tichého podstatně posílilo potřebu kreslit a kreslit. Už navždy. A od kresby je už jen krůček ke grafice,“ vzpomíná Klápště na genezi svého charakteristického projevu. Kresba se mu stává jakýmsi deníkem zaznamenávajícím proměnlivou atmosféru, různé nálady, úvahy o životě a jeho smyslu, bolestech, radostech, strastech i nadějích. Přitom umělcův pohled je strohý, mnohdy ironický a nekompromisně přísný, tedy slušně řečeno – zbytečně neupovídaný. Klápště se nejvíce věnoval grafice, neboť ji považoval za nejdemokratičtější – mohla se díky možnosti většího nákladu dostat k více lidem. Navíc ji preferoval i z jiného důvodu: „Grafice světuji to, co bych obrazům nikdy nesvěřil.“ A tak byl umělec nazýván „jezatkým básníkem Klápštěm“ (Ludvík Kundera) také pro svou hořkou obavu o budoucnost nepoučitelného lidstva, kterému chybí náležitý duchovní rozměr. Pro jeho nejbližší byl nejen skvělým a pokorným tvůrcem, ale i „opravdovým mužem cti“.

- red -



**Touha, Osamělý běžec, 1993,**  
lept, 65 × 37,4 cm,  
vyvolávací cena 1.000,-

**Lidé, nedatováno,**  
kvaš, tuš, papír, 21 × 29,5 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-

**Lorelei, 1985,**  
lept, 46,5 × 28,5 cm,  
vyvolávací cena 900,-

**Hospoda v Čikváskách, 1993,**  
akvarel, tuš, papír, 59 × 41,6 cm,  
vyvolávací cena 2.000,-



## aukce – profil



# VÁCLAV POKORNÝ

Cesta malíře Václava Pokorného (1914–2005) se rozbíhala ve vzrušené době četných objevů a tendencí. Následné osobní pokračování bylo nasměrováno nejen vlastními sympatiemi, ale i vnějšími, a jak se ukázalo, osudovými událostmi.

Po studii na katedře architektury ČVUT v Praze (1931–36) se vydal ke svému hledání. Zvláště profesori Oldřich Blažiček a Cyril Bouda měli na jeho formování a další uvažování zásadní vliv. Spolužáky mu byli například Josef Liesler, Bohdan Lacina či Václav Zikmund. Ve válečných letech, která zpočátku strávil především na Slovensku, se průběžně podílel na kulturním kvasu, jenž vyústil v založení Skupiny 42. Pokorný se roku 1940 na čas vrátil do Prahy a zapojil se do uměleckého života. Sblížil se také s Otou Janečkem (jehož vliv je patrný), Zdeňkem Sklenářem, Janem Kotíkem nebo Karlem Černým. Stanul u zrodu Skupiny 42, ale její první výstavu neobeslal (účast na dalších mu znemožnilo totální nasazení). Usídlil se v ateliéru po příteli Františku Hudečkovi v činžovním domě na Smíchově a posléze učil na pražských měšťanských školách. Z tohoto období poloviny čtyřicátých let vytváří Pokorný ponejvíce figurální kompozice a portréty. Pozoruhodné jsou však zvláště obrazy reflektující zkušenost z roku 1945 – z Pražského povstání a náletů.

Na doporučení Cyrila Boudy a na žádost spolužáka Viktora Vorlíčka šel Pokorný nakonec učit do Jablonce nad Nisou, kde působil v letech 1946–52 jako profesor na Státní odborné škole



**Kompozice, 1944,**  
olej, plátno, 38 × 50 cm,  
vyvolávací cena 12.000,-

**Koketérie, 1980,**  
olej, plátno, 60 × 45 cm,  
vyvolávací cena 29.000,-

pro umělecký průmysl. A rovněž se podílel na obnově jabloneckého průmyslového muzea i na přípravě několika výstav v rámci Libereckých výstavních trhů. Po zrušení jeho profesorského působiště spolu se Stanislavem Libenským a dalšími tvůrci byl zaměstnán ve vývojovém středisku při sklářské škole v Železném Brodě. Roku 1955 se vrátil do Jablonce na obnovenou Střední průmyslovou školu, kde setrval jako výtvarný pedagog až do roku 1961. Poté se plně věnoval volné tvorbě i rozměrným zakázkám; stal se výtvarníkem ve svobodném povolání. V šedesátých letech nejen maloval, ale také vytvářel interiérové objekty, mozaiky, sgrafita, pracoval se dřevem, kovem či keramikou.

S postupujícími léty se stále více zaměřoval na grafickou tvorbu, zvláště ex libris či miniatury. Pracoval v technice dřevorytu, linorytu, litografii, rytin a mědirytin – zvláště soustavně se věnoval leptům i akvatintám. Během normalizačního období nemohl z politických důvodů příliš své práce, uskutečňované v mnoha oborech, na veřejnosti prezentovat.

- red -



**Broušená mísa, 1965,**  
olej, plátno, 100 × 73 cm,  
vyvolávací cena 32.000,-

**Mačkář, 1963,**  
olej, plátno, 100,5 × 72,5 cm,  
vyvolávací cena 23.000,-

**Po náletu na Prahu, 1945,**  
olej, plátno, 59 × 70,3 cm,  
vyvolávací cena 15.000,-



## aukce – profil

KAREL  
CHABA

Karel Chaba (1925–2009) je znám jako malíř a grafik, jehož dlouhodobým tématem se stala Praha, její historická, zpravidla malostranská zákoutí i romantická panoramata. Ve výtvarném umění byl samoukem a jeho formování ovlivnily práce Jana Zrzavého, Karla Černého, ale i Marca Chagalla. Přestože v hlavním městě v dospělosti dlouho pobýval, uchoval si pohled venkovského kluka ze Sedlce. Primitivismus pevných kontur a zářných barev působil rozporuplně, ale jeho tvorba si našla široké spektrum obdivovatelů i sběratelů. Stal se módním umělcem, a to i mezi intelektuály, včetně blízkého přítele Bohumila Hrabala.

První samostatnou výstavu měl roku 1960 ve slavném divadle D 34 E. F. Buriana. Díla tohoto svérázného a někdy prchlivého člověka jsou zastoupena v řadě soukromých i státních sbírek včetně Národní galerie v Praze. (Vedle volné tvorby se věnoval příležitostně scénickému zpracování, například roku 1993 vytvořil pro Národní divadlo výpravu k opeře Jakobín od Antonína Dvořáka).

Chaba vycházel z realistického přístupu (nikoliv však z plenérového studia) a celkem věrně topologie, avšak výsledné kom-



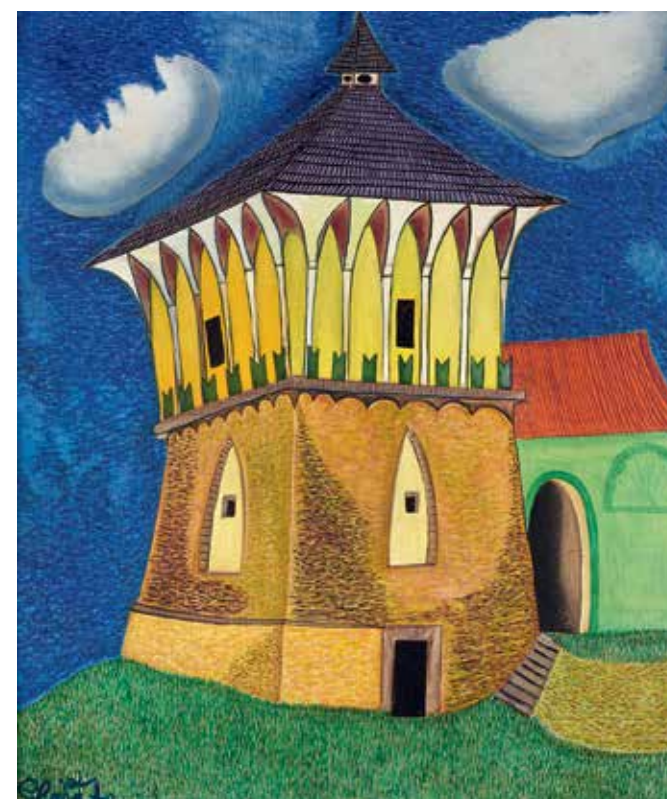
**Benátky, 1981,**  
kvaš, papír, 38,5 × 47,5 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-

**Oblouk, 1994,**  
olej, plátno, 70 × 55 cm,  
vyvolávací cena 20.000,-

pozice byly vedeny poetickým rozvolněním i dílčí fantazií. Ačkoliv neškolený, stal se znalcem světového umění, především 19. a 20. století, které obdivoval i sbíral. „Všechny barvy jsem měl rád, jen tu posranou stoliční hnědou ne,“ často glosoval a provokoval tento vyučený kuchař s neuvěřitelnými kulturními znalostmi. Znal snad každý kámen na Malé Straně, Hradčanech a zvláště na oblíbeném „Maltézáku“, kde původně také bydlel a kde prý „neřest doslova kapala ze stěn.“ Kromě Prahy mu učarovala rovněž Paříž či Benátky a také mořská pobřeží prozářená sluncem.

Oblíbeným námětem mu byly také ženy. Nahé ženské tělo labužnický miloval a „maloval každou holku, se kterou právě chodil“; dodejme, že vedle stálých lásek z řad operních pěvků. Chaba, ke kterému „chodil na pokec Milánek“, tedy Milan Knížák, byl svéráz ve všech ohledech. Jeho dílo je na první pohled rozpoznatelné a nezaměnitelné. Bohumil Hrabal o něm napsal: „...patří k lidem, kteří vědí, že kromě chleba je potřeba i růži.“

- red -



**Pražský motiv V., 1989,**  
akvarel, pastel, suchá jehla, papír, 18,8 × 17,7 cm,  
vyvolávací cena 700,-

**Italský motiv, nedatováno,**  
pastel, papír, 38 × 47,5 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-

**Tvrz, 1970,**  
olej, plátno, 67 × 57,5 cm,  
vyvolávací cena 25.000,-

**Čertovka, nedatováno,**  
akvarel, suchá jehla, papír, 24,5 × 17 cm,  
vyvolávací cena 1.500,-



## aukce – profil



# IVANA MAŠITOVÁ

Ivana Mašitová (1961) pochází ze severočeské sklářské oblasti. Základní umělecké vzdělání získala na Střední uměleckoprůmyslové škole sklářské v Kamenickém Šenově. Dále pokračovala ve studiu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, v ateliéru skla světově uznávaného sklářského výtvarníka Stanislava Libenského. Dnes Mašitová pracuje ve vlastním Ateliéru uměleckého skla v Říčanech u Prahy.

Ivana Mašitová je autorkou zvládající náročné a jen zřídka vídané sklářské techniky. Na první pohled zaujmou její trojrozměrné objekty, které vznikají složitou technologií taveného skla. „Tavená skleněná plastika se rodí dva až tři měsíce. Tvar se nejprve vymodeluje ze sochařské hlíny, pak se odlíje do sádrovo-pískové formy, která se po vysušení naplní střepey a v peci zahřeje na teplotu 870 stupňů. Sklo se potom velice pomalu chladí, aby se odstranilo prnutí a objekt nepraskl, což může trvat i několik týdnů. Poslední fázi tvorby po vyjmutí z formy jsou povrchové úpravy, třeba pískováním, leštěním v kyselině, obroušením nebo mechanickým leštěním,“ přibližuje technologickou náročnost skleněných plastik Ivany Mašitové jeden ze zasvěcených odborníků.



**Vesmír, 2007,**  
tavené, broušené sklo, d. 18 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-

**Hnědá pyramida, 2004,**  
tavené, broušené sklo, v. 65,5 cm,  
vyvolávací cena 15.000,-

Kromě tavených skleněných artefaktů se autorka věnuje tvorbě předmětů z oblasti užitého umění, mísám, vázám a podobným objektům denní potřeby. Většina z nich vznikla s použitím technologie fúzovaného skla, při které se v peci při teplotě 840 stupňů stavují různé tvary barevného skla. Ale také se motiv na tabuli skla vysypává barevnou skleněnou drtí, případně v technologii lehaného skla. Při ní se sklářský materiál při teplotě 700 stupňů ohýbá do speciálních keramických nebo nerezových forem.

Sklo Ivany Mašitové patří k tomu nejlepšímu, co v tomto oboru v poslední době vzniká. A tak její práce do svých sbírek zařadila přední česká muzea včetně Národní galerie v Praze, Umělecko-průmyslového muzea či Moravské galerie v Brně. Své významné místo našly i ve sbírkách prestižních muzeí zahraničních, například Victoria and Albert Museum v Londýně, Museum of Art v Corningu nebo Museum van Sierkusten v Gentu.

- red -



**Objekt, 2010,**  
tavené, broušené sklo, v. 21,5 cm,  
vyvolávací cena 2.000,-

**Brána, 2010,**  
tavené, broušené sklo, v. 20,5 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-

**Brána, 2009,**  
tavené, broušené sklo, v. 31,5 cm,  
vyvolávací cena 13.000,-

**Sevření, 1999,**  
tavené, broušené sklo, v. 40,5 cm,  
vyvolávací cena 15.000,-



## aukce – profil



# LUBOMÍR BLECHA

Lubomír Blecha (1933–2009) pocházel ze sklářské rodiny – jeho otec byl malířem skla a matka zdobila pozoruhodné artefakty ve sklárně Kopp v Jenštejně u Telče. Po válce se rodina přestěhovala do Kamenického Šenova, kde Lubomír Blecha vystudoval místní Odbornou školu sklářskou. Jako syn živnostníka nebyl přijat k následnému studiu na pražské VŠUP. Po roce praxe v Novém Boru či Karlových Varech ale již mohl vstoupit do proslulého ateliéru Josefa Kaplického. První školní práce vznikaly v Dobrotíně – jednalo se o dekorativní tenkostěnné láhve či výjimečně o broušené objekty. Blecha se postupně dostává k hutnímu škrdllovickému sklu a rozvíjí v něm vlastní představy.

„Výtvarné dílo Lubomíra Blechy tvořilo neobyčejně široké spektrum výtvarných druhů a disciplín sahajících od malby, knižní ilustrace, scénické divadelní tvorby, designu skla, objevu a tvorby skleněné plastiky, šperku, realizace v architektuře, přes kresbu, grafiku, koláže až k expresivním sochařským figurativním objektům ze závěrečného období. Tato bohatost či rozmanitost forem se však v obsahovém přesahu snoubí s jednoznačností, ojedinelou plynulostí a čistotou názoru i výrazu, který je od prvotních studentských počátků, po celé tvůrčí období až do závěru prakticky neměnný“ – uvádí kunsthistorička Alena Vrbánová v prologu autorské monografie Bilancia, 1993.

Blecha se ve svém díle soustředil na přirozenost tvůrčího aktu a vyhýbal se vžitým konvencím; tím mířil k „návratu do autentického života“ s nebyvalou akcentací smyslů. Jeho intenzivní



**Dekoratívni terč, kříž s roztočeným úsměvem, 1962,**  
hutní tažené sklo barvené zlatým rubínem a červeným opálem za tepla do masy skloviny, zabroušené, zaleštěná podstava, v. 8 cm, ø 39 cm, vyvolávací cena 45.000,-

**Váza s vykypělým dnem, 1961,**  
hutní fukané tenkostěnné sklo barvené rubínovou malbou za tepla do masy skloviny, tvarované v ruce, v. 42 cm, ø 27,5 cm, vyvolávací cena 29.000,-

vzorování ve sklárně Dobrotín (1954–55) se postupně proměňovalo v originální malo-sériové unikáty (do 5 kusů). V nich je zřejmá inspirace tajemných aparatur alchymistů nebo i českého kubismu (série určená pro XI. Triennale di Milano 1957), kterou transponuje spíše do organické podoby. A tak zde ve stylizaci cituje symetrické okvětní lístky kalichů a dalších přírodních útvarů či jejich fragmentů.

V období škrdllovického působení (1956–63) je patrný vliv tvarosloví dobových avantgard, které se v původních kompozicích projevily především v malířství. Vzpomeňme zde ozvuky holandského neoplasticismu (soubor nádob „Mondrianky“, vzorovaný ve Škrdlovicích či Novém Boru), ale rovněž tašismu (malba skvrnou respektive rubínem do tvárné hmoty skla). Také abstraktní expresionismus Blechu zaujal a inspiroval (dekorativní trsy zatavených rubínových nití). Přes tuto jasnou reflexi se ve výsledku však jedná o svěbytný projev přesahující mechanickou práci a paušální přejímání. Blecha nahlížené artefakty doslovuje a uzpůsobuje zvolenému médiu s tradičními kořeny. Blechova tvorba byla a je mezinárodně ceněna – již v počátcích získala například zlatou medaili na světové výstavě Expo '58 v Bruselu. A tímto významným oceněním se dále zhodnotila Blechova kariéra. Jeho vzácné autorské originály, zpravidla signované, dodnes budí obdiv i zájem na domácích a zahraničních výstavách či aukcích.

- red -

**Váza, 1963,**  
hutní fukané sklo předfouklé do formy, barvené plošně rubíny, v. 17 cm, ø 19 cm, vyvolávací cena 20.000,-

**Dekoratívne – užitkový talíř, mísa, 1957,**  
hutní sklo barvené celoplošně rubíny, ručně tvarované, v. 18 cm, ø 33 cm, vyvolávací cena 20.000,-

**Váza tykvového typu, 1961,**  
hutní fukané tenkostěnné sklo barvené rubínovou malbou za tepla do masy skloviny, tvarované, v. 36 cm, ø 24,5 cm, vyvolávací cena 29.000,-

**Váza, 1962,**  
hutní fukané sklo barvené rubínovou malbou za tepla do masy skloviny, tvarované v ruce, v. 46 cm, ø 16 cm, vyvolávací cena 32.000,-

**Váza, Bochník, 1962,**  
hutní fukané sklo barvené rubínovou malbou za tepla do masy skloviny, v. 24 cm, ø 34 cm, vyvolávací cena 60.000,-



**AUKCE**

**VÝTVARNÉ UMĚNÍ**  
**12. 6. 2016 OD 13.30 h**  
**PRAHA - NOVÁ SÍŇ**



**Ota Janeček, Hlava, 1946,**  
olej, malířská lepenka, 25 x 20 cm,  
vyvolávací cena 32.000,-

**Jan Kotík, Bez názvu, 70. léta,**  
akryl, plátno, 162 x 116 cm,  
vyvolávací cena 190.000,-

**Vlastimil Beneš, Kluziště, 1958,**  
olej, deska, 70 x 100 cm,  
vyvolávací cena 320.000,-



**Vladislav Mirvald, Zátiší, 2000,**  
olej, karton, 44,5 x 33 cm,  
vyvolávací cena 35.000,-

**Adriana Šimotová, Schránka, 2005,**  
pigment, papír, 99 x 64 cm,  
vyvolávací cena 250.000,-

**Jan Kubiček, Elementy v rastru s navzájem protikladným  
řazením, 1974,**  
akryl, plátno, 65 x 55 cm,  
vyvolávací cena 290.000,-





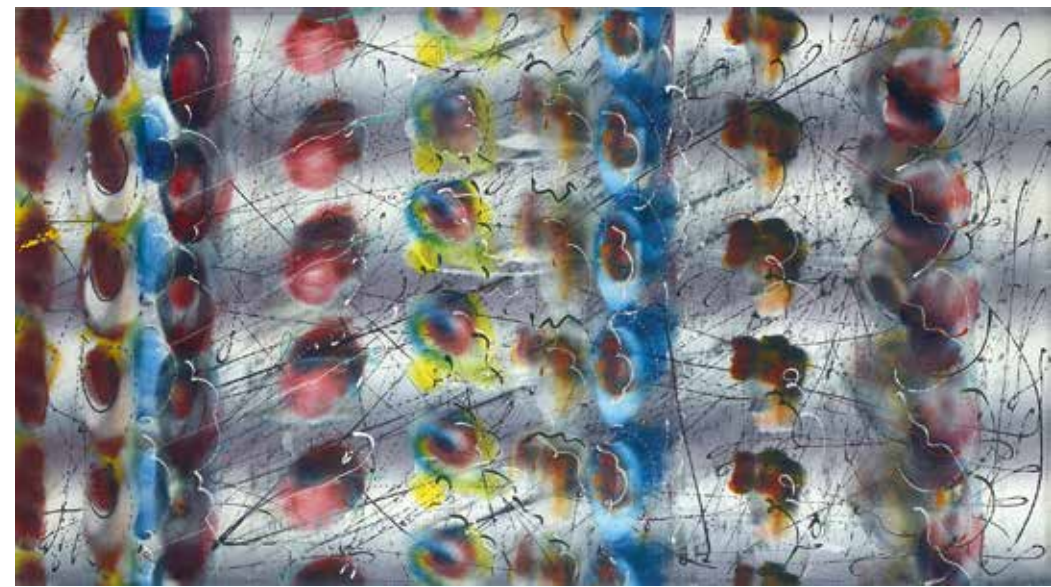
[www.pragueauctions.com](http://www.pragueauctions.com)



**Jiří Sopko, Mužský a ženský princip, 1996,**  
akryl, plátno, 52 x 37,5 cm,  
vyvolávací cena 18.000,-

**Antonín Střížek, Varšava, 2011,**  
olej, plátno, 111 x 100 cm,  
vyvolávací cena 100.000,-

**Petr Pavlík, Erupce, 1993,**  
olej, plátno, 115 x 95 cm,  
vyvolávací cena 75.000,-



**Petr Pastrňák, Bez názvu, 1997,**  
akryl, plátno, 55 x 100 cm,  
vyvolávací cena 30.000,-

**Jaroslav Róna, Šnek, 1985,**  
bronz, v. 32,5 cm,  
vyvolávací cena 140.000,-

**Jakub Špaňhel, Růže, 2009,**  
akryl, plátno, 70 x 50 cm,  
vyvolávací cena 65.000,-





**Pasta Oner, Last Day in Paradise, 2015,**  
akryl, plátno, 100 x 150 cm,  
vyvolávací cena 68.000,-

**Ondřej Basjuk, Destructed Space, 2014,**  
olej, plátno, 80 x 60 cm,  
vyvolávací cena 40.000,-

**Jakub Janovský, Nedělní pouť, 2015,**  
kombinovaná technika, plátno, 50 x 70 cm,  
vyvolávací cena 18.000,-



**Michal Škapa, Ford Fiesta, 2016,**  
akryl, airbrush, plátno, 63 x 130 cm,  
vyvolávací cena 32.000,-

**František Vobecký, Figura v krajině, nedatováno,**  
koláž, tužka, papír, 21 x 29,5 cm,  
vyvolávací cena 3.500,-

**Jakub Tomáš, Inventura, 2015,**  
olej, plátno, 180 x 130 cm,  
vyvolávací cena 72.000,-



## AUKCE

**MODERNÍ SKLO**  
**12. 6. 2016 OD 15.30 h**  
**PRAHA - NOVÁ SÍŇ**



**Petr Hora, Váza, 1987,**  
 sklo hutně tvarované se zatavenou sodou, v. 22 cm,  
 vyvolávací cena 5.500,-

**René Roubíček, Korály, 1969,**  
 sklo hutně tvarované, v. 26 cm,  
 vyvolávací cena 11.000,-

**František Vízner, Kostka, 2010,**  
 sklo broušené, leštěné, matované, 8,5 x 10 x 10 cm,  
 vyvolávací cena 48.000,-

**Antonín Drobnik, Objekt, 1987,**  
 sklo olivově zelené, se zatavenými shluky bublin v tmavé barvě,  
 broušené, v. 26 cm,  
 vyvolávací cena 14.000,-



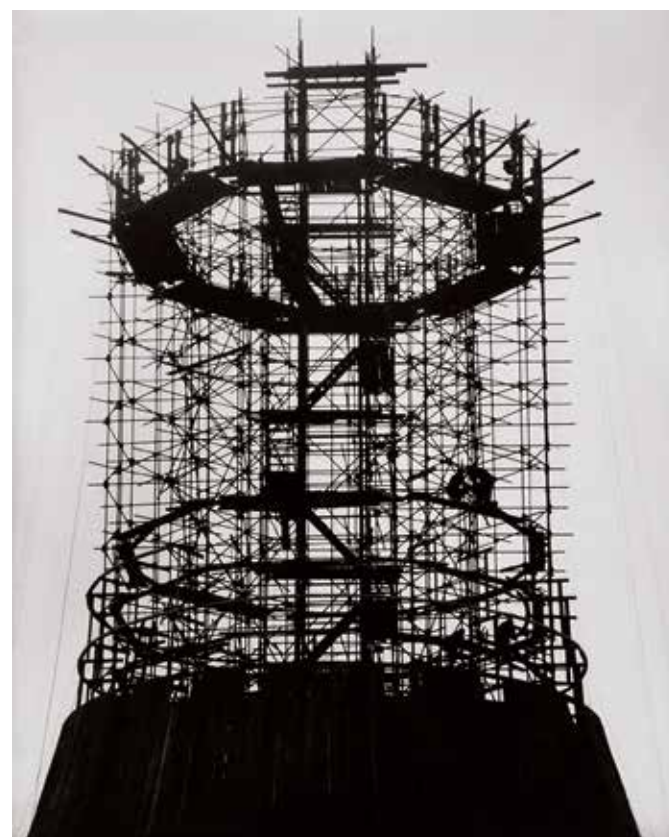
**Pavel Hlava, Váza, 1957,**  
 sklo sommerso, broušené, v. 23,5 cm,  
 vyvolávací cena 2.500,-

**Pavel Hlava, Váza se vpichem, 1973,**  
 sklo foukané do formy se vpichem, v. 23 cm,  
 vyvolávací cena 17.000,-

**Stanislav Libenský, Váza, 1977,**  
 sklo čiré, jádro ovinuté barevnou špinou, v. 15,5 cm,  
 vyvolávací cena 11.000,-

**Stanislav Libenský - Jaroslava Brychtová, Polibek, 1960,**  
 sklo tavené, leptané a broušené, v. 16 cm,  
 vyvolávací cena 210.000,-



**AUKCE****FOTOGRAFIE****12. 6. 2016 OD 17.00 h****PRAHA - NOVÁ SÍŇ**[www.pragueauctions.com](http://www.pragueauctions.com)

**Jiří Všecka, Žižkovská domovnice, 1966,**  
vintage gelatin silver print, 49,8 x 49,8 cm,  
vyvolávací cena 3.000,-

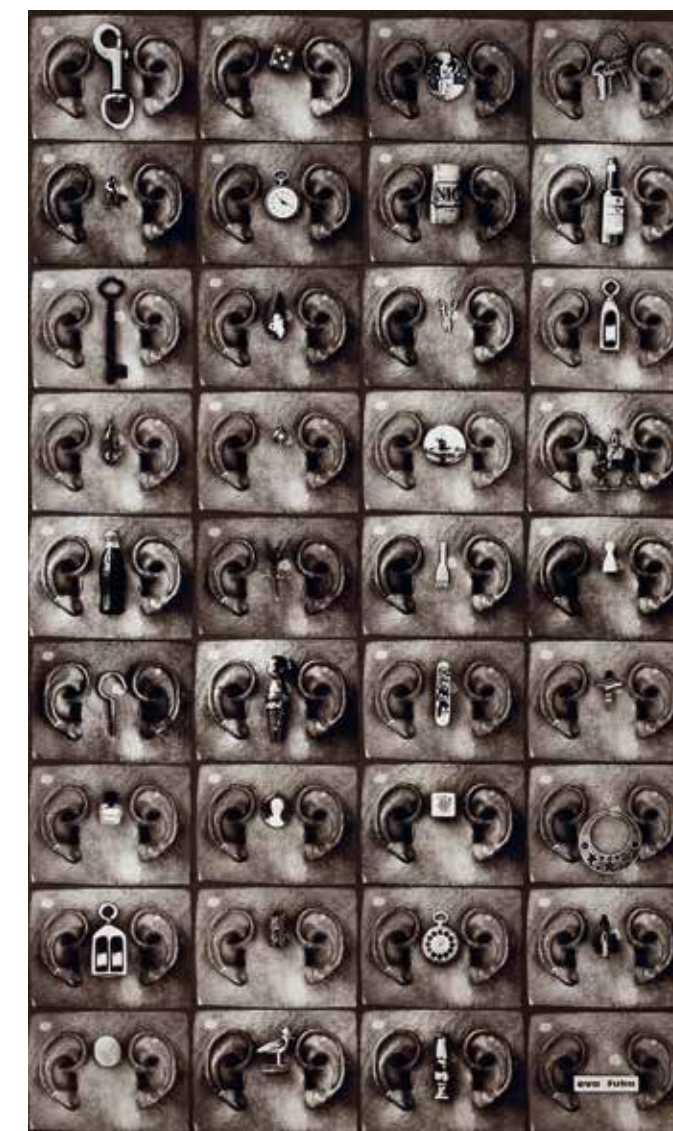
**Ludvík Souček, Krejčovská panna, 1951,**  
vintage gelatin silver print, 21 x 18 cm,  
vyvolávací cena 65.000,-

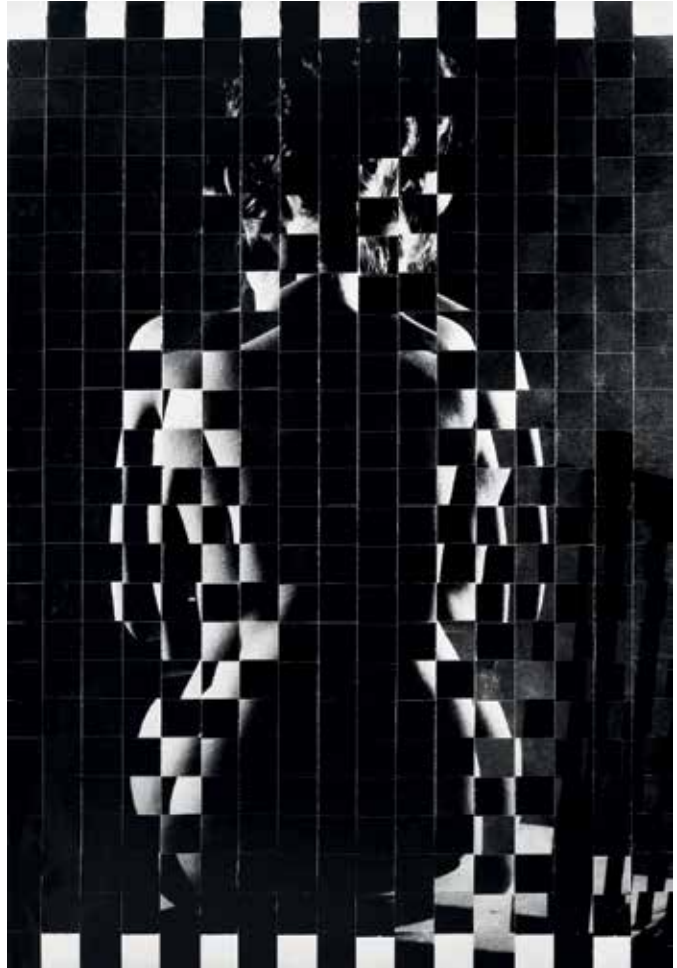
**Karel Otto Hrubý, Chladicí věž, 1968,**  
vintage gelatin silver print, 22,6 x 18,2 cm,  
vyvolávací cena 1.500,-

**František Drtikol, Salome,**  
vintage gelatin silver print, bromografie, 21 x 29,3 cm,  
vyvolávací cena 6.000,-

**Miloň Novotný, Rybí trh v Billingsgate, 1966,**  
vintage gelatin silver print, 33,2 x 21,4 cm,  
vyvolávací cena 12.000,-

**Eva Fuková, Uši k uchu, 1974,**  
vintage gelatin silver print, 30,5 x 18,2 cm,  
vyvolávací cena 15.000,-





**Jan Reich, Zátíší s kartami, 1987,**  
vintage gelatin silver print, 24 x 30 cm,  
vyvolávací cena 7.000,-

**Václav Chochola, Záda, 1961,**  
vintage gelatin silver print, 39,8 x 30 cm,  
vyvolávací cena 25.000,-

**Ivan Pinkava, Tereza, 1999,**  
vintage gelatin silver print, 48,9 x 42,7 cm,  
vyvolávací cena 10.000,-