

An abstract painting featuring two figures. The figure on the left is rendered in dark, expressive brushstrokes with a prominent red section on its upper body. The figure on the right is more dark and textured, with a white circular element on its chest. The background is a complex, layered composition of grey, white, and black tones, suggesting a textured surface like paper or canvas.

revue 4/16 art

čtvrtletník o současném umění



FOTOGRAFIE

11. prosince 2016, 16.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

 **PRAGUE
AUCTIONS**

EDITORIAL

OBSAH

- 2 téma**
Osvícení, mystika a věda
- 4 výlet**
Vančurova vila na Zbraslavi – Jaromír Krejcar
- 5 archiv**
Ornament a zločin – Adolf Loos
- 8 rozhovor**
Zbyněk Sedlecký
- 16 událost**
Nechci v kleci
- 20 soukromá sbírka**
Rozhovor se sběratelem
- 32 o díle**
Jan Koblasa
- 34 výročí**
René Magritte
- 36 kontinuita**
Martin Buber
- 38 historie**
Galerie Opatov
- 40 profil**
Pavel Brázda – hominista a humanista
- 48 portrét**
Celník Henry Rousseau
- 54 fenomén**
Trafčka
- 57 ohlédnutí**
Libor Fára
- 64 veřejná sbírka**
Galerie Klatovy / Klenová
- 72 aukce – profil**
Ota Richter
- 74 aukce**
Výtvarné umění
- 78 aukce**
Fotografie

VÁŽENÍ,

plynutí drobných asociací někdy odkrývá nečekané souvislosti... Nedávno jsem projížděl Kladnem a vzpomněl si na pověstnou „Poldovku“, její slávu i známé logo s profilem ženy a hvězdou ve vlasech... Vždyt za tím vším stál dnes zapomínaný Karl Wittgenstein, říkám si, a tak málo se o tom ví. Tento podnikatel a mecenáš umění se oženil s krásnou Leopoldou Kalmusovou z Teplic, které doma neřekli jinak než Poldi. A tak se zrodila huť s jejím jménem a ochrannou známkou milované ženy s pěticípou hvězdou symbolizující pět světadílů, kam se kladenská ocel vyvážela. Wittgensteinova „vůle k životu“ byla pověstná stejně jako prozíravý vkus a nevšední velkorysost. Ještě ani ne studenty uměleckých škol začal podporovat mladého Oskara Kokoschku (18) či Egona Schieleho (19) a svou dceru Margarethu nechal portrétovat Gustavem Klimtem, jehož obraz je dnes chloubou mnichovské Pinakotéky. Přes nepřízeň osudu – úmrtí tří dětí – v této bohubilé činnosti pokračoval celý život. Bez něj by nestál ve Vídni výstavní pavilon pokrokového sdružení Secese a zřejmě by ani nemohla vzniknout řada uměleckých děl dnes světového významu. Roku 1914 se Wittgenstein rozhodl anonymně (!) rozdat finanční sumu v hodnotě 10 kg zlata celé řadě dnes známých osobností: architektům Josefu Hoffmannovi i Adolfu Loosovi, spisovatelům R. M. Rilkeovi, Georgu Traklovi, skladatelům Arnoldu Schoenbergovi, Johannesovi Brahmsovi, Gustavu Mahlerovi a mnohým dalším rakouským umělcům často s českými kořeny. Avšak tento kladenský osvícený průmyslník podporoval i vědu, například po čtyřicet let Sigmunda Freuda, kterému nakonec dopomohl k úniku před fašismem do Londýna, kde pak mohl dožít u Margarethy Wittgensteinové. Dědic Ludwig, nejmladší přeživší syn Karla a Leopoldy, se později vzdal ohromného zákonného jmění ve prospěch své sestry a věnoval se raději - v asketickém ústraní irské krajiny - vlastní duchovní cestě... A stal se snad nejvlivnějším filozofem 20. století. Mnoho malých i velkých má u nás pomník. Ale osobnost Karla Wittgensteina?

Hezké 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 Löser

Ctp a tisk: Triangl

Titul: Zbyněk Sedlecký, Václavák 2, 2009, akryl, plátno, 200 x 140 cm (výřez)

Osvícení, mystika a věda

Mapa skutečnosti stojí hlavně na naší představě prostoru a času. Tato mapa se skládá ze systému pojmů a symbolů... a reprezentuje jen některé rysy skutečnosti. Nevíme ovšem přesně, které. Nepřesnost a nejednoznačnost našeho jazyka je však nepostradatelná pro umělce, kteří využívají především jeho nevědomých vrstev asociací. Duchovní tradice přináší pohled na mystickém zážitku – na přímém neintelektuálním zažití reality. Tři první desetiletí 20. století radikálně změnila celou situaci ve fyzice. Dva její výdobytky – teorie relativity a atomová fyzika – rozbily všechny naše základní pojmy newtonovského pohledu na svět. Atomová fyzika umožnila vědcům poprvé zahlédnout podstatu věcí. Fyzici narazili na zkušenost reality, která leží mimo naše smysly. Jak fyzik, tak i mystik se chtějí o své poznání podělit. Když to však udělají pomocí slov, jejich výroky jsou paradoxní a plné logických rozporů. Tyto paradoxy jsou charakteristické pro veškerou mystiku, od Hérakleita až po Castanedova dona Juana, a od začátku 20. století jsou charakteristické i pro fyziku.

(Fritjof Capra, *Tao fyziky*, 1975)

Uvažování většiny lidí tíhne k navyklému, tedy konvenčnímu zakoušení jen zjevné existence naší reality. Z řady důvodů tak činí, a zvláště pak (ne)vědomě vytěšňují veškeré poznání přesahující viděné obzory. Ty se jim stávají dále neprostupnými hranicemi bezpečně zakoušeného teritoria. Avšak dle jakéhosi vyššího zákona, nacházeli se v průběhu celé historie lidstva vždy jedinci, společenstva či další skryté proudy jiného druhu. Tyto tajné struktury či osobnosti byly naopak instinktivně vábeny ba dokonce čmsi „oslovovány“ k vzdálenějším respektive hlubším cestám. Pověstné *in ictu oculi* – mrknutí oka – jen krátký okamžik naší pozemské pouťi naplňovaly jiným prožíváním a hledáním pravého smyslu života.

Před časem vyšla objemná kniha pod možná zavádějícím názvem *Osvícení*. Její podtitul však již o něco lépe vystihuje její podstatu a obsah: *Osvícení v tradici gnosticko – teosofických a alchymicko – rosenkruciánských tajných společností do konce 18. století*. S příznačnou německou pečlivostí sestavil autor – nikoliv subjektivní mystik, ale lékař s nadhledem – Karl R. H. Frick – publikaci poučnou, přehlednou a inspirativní i pro současnost, kdy „cosi“ se děje. A jistě se tak děje i v nové konstelaci nadcházejícího astrologického znamení, kdy rozdvojené Ryby jsou právě střídány po zhruba 2160 dlouhých letech více protikladu jednotícím Vodnářem.

Dělení historického vývoje se zlomovými událostmi má astrologické souvislosti. Uvedme zde jako příklad některé dějinné fáze podle uznávaného Rudolfa Steinera: kulturní epocha odpovídající Běru, která započala 747 př. Kristem, trvala 2160 let (tzv. řecko-latin-ská epocha), což byla čtvrtá kulturní epocha po světové potopě. Nový spirituální impuls pak začíná roku 1946 před Kristem (za života Abrahama) a potřeboval 1199 let, aby se stal kulturním impulzem – v podobě založení města Říma i celé antické filozofie. Totéž platí pro pátou kulturní epochu (evropská epocha odpovídající Rybám, kdy od začátku tohoto věku v roce 215 po Kristu (v roce narození věrozvěsta Maniho) až do začátku pátého kulturního období v roce 1414 (zahájení koncilu v Kostnici, počátky renesance, počátek života Johanky z Arku) uběhlo 1199 let. Atd. (Více viz. Hermetická astrologie a reinkarnace podle Rudolfa Steinera).

Ale opusťme nyní tyto astrologicko - duchovní aspekty a obraťme pozornost k situaci na scéně spíše racionálního, avšak překvapivě stejně tak „fantastického“ bádání v době naší též zlomové epoše. A ve světle tohoto poznání stávají se mystické proudy náhle obecněji více pravděpodobné a jistě pozoruhodné.



Juan de Valdés Leal (1622 – 1690)

In ictu Oculi, 1670 – 1672, legendární barokní obraz, který je spojován s učením tajemného Fulcanelliho

Věda: Informace se šířila v odborných kruzích rychlostí blesku a zapůsobila jako bomba. Nejvýznamnější současný fyzik Stephen Hawkins z Cambridžské univerzity prohlásil 2. října 1995, že putování časem je v zásadě možné, aniž by to znamenalo otřesy pro světový řád. Ještě před třemi roky vehemenně tuto možnost odmítal a ve své slavné knize *Stručné dějiny času* (1988) se ani slovem o této převratné možnosti vůbec nezmiňoval. A k podobným závěrům už došli nezávisle i další badatelé. Jak tedy vstoupit do jiných respektive skrytých dimenzí, když podmínkou pro jejich navštívení je dosud nemyslitelné překročení základního limitu, totiž rychlosti světla (300 000 km/sec), tak jak to definovala Einsteino-va teorie? Tedy zkrátka: jak plout nadčasovým hyperprostorem, anulujícím staletí ba tisíciletí našeho hmotného časoprostorového univerza (vždyť kdo chce cestovat časem, musí se pohybovat nadsvětelnou rychlostí, kde vše plyne v čase pozpátku)? Zcela dosud netušeným způsobem.

Albert Einstein tedy přišel s novým fenoménem a tím je časoprostor. Ale je to téma pouze pro fyziky? Jistě, že není. Vždyť již velcí učenci i filozofové minulosti rovněž předpokládali čas za cosi kruhového, za něco, co se stále dokola navrácí. K nejvýznamnějším stoupcům „věčného návratu“ patřil Buddha (560 - 480 přnl), Aristoteles (384 - 322) a samozřejmě Friedrich Nietzsche (1844 - 1900). A je zajímavé, že starověké národy (s výjimkou Peršanů a Hebrejců) si osvojily totéž cyklické pojetí času. Avšak první novodobé sblížení vědy s mystikou představoval matematik a filozof ruského původu Petr D. Uspenskij (1878 - 1947), žák záhadného kavkazského mystika, světoběžníka a svědce Jurie I. Gurdijeva (1877 - 1949) a jeho „cesta mazaného muže“. (A zde je dobré připomenout, že „osvícení“, či lépe ti přesvědčení o vlastním vnuknutém poslání, nebyli mnohdy jen zbožní asketové „bez těla“, ale naopak praktikovali osobitě sexuální „mše“, tak jak je známé například u vědce-mystika Emanuela Swedenborga jeho četných stoupců, malíře Williama Blakea, Moravského bratrstva, básníka W. B. Yatsa, u Aleistera Crowleyho - jeho černé magie zvané Thelema apod).

Obecněji se v duchovních proudech dostal do popředí zájem také „subjektivní čas“, jehož povaha se stala závislá spíše na individuálním vědomí. Jeho rozličná hojnost pak konvenovala s teorií tak zvaných kopií univerza, které prý vznikají od počátku světa permanentním rozvětčováním a jež se zdánlivě neslučují s charakterem naší běžné jednotné reality. A tak to nedávno Ernst Meckelburg mohl shrnout následovně: „To, jak neoddlitelně je čas propojen s psychickými pochody, tedy myšlenkovými procesy, názorně vyplývá z pojetí efektu pozorovatele, známého z kvantové fyziky. Jeho obsahem je tvrzení, že akt pozorování, způsob nebo metoda, jakou se pozorování provádí, mění podstatu toho, co se pozoruje. (Což jistě připomíná základní východiska moderního umění počínaje kubismem).

A profesor z Texaské univerzity John Wheeler, jde ještě dále: „Univerzum není v konvenčním důsledku vytvořeno z hmoty a energie, nýbrž sestává z čisté informace.“ Shrnuto tedy: To, co označujeme jako realitu, by tedy mělo spíše představovat směs nesčetných dílčích realit, které jsme v průběhu jedinečného aktu stvoření promítli do virtuálního časoprostorového rámce (informační transpersonální banka či společná paměť lidstva atd). A takové projekce jsou zatím možné jen meditativně, to znamená dosažitelné virtuálními technikami ovlivňování vědomí...

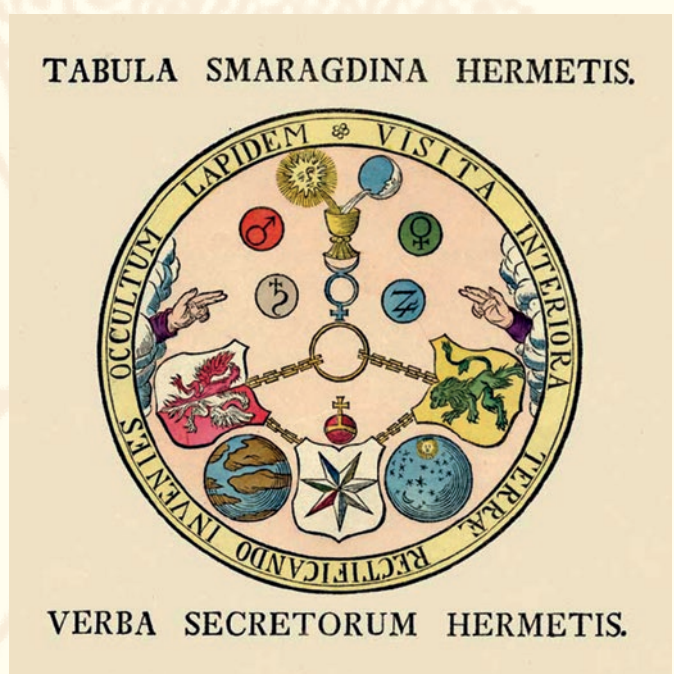
Ony paralelní reality vnímáme během výstupů astrálního těla, v meditativních stavech, ale především ve snech, zvláště těch „lucidních“, kdy jedinec si je plně vědom svého stavu. Tedy hranice mezi skutečnou fyzikou, psychikou a mystikou jsou zcela (pakliže vůbec) jinde a jinak se chovají, než jsme dosud předpokládali.

Osvícení: zmíněná souhrnná Frickova kniha Osvícení vlastně mapuje a vysvětluje „tajné“ události a fakta, která bývala před okolím a zvláště před oficiálními církvemi ukryta. Kde jsou kořeny těchto nezávislých alternativ? Hledání a poznání nejvyšší, nekonečné podstaty a úsilí ztotožnit se s božstvím je odpradávná praxe gnóze (z řeckého slova gnósis - což značí poznání nadsmyslového). S tímto duchovním pojetím (spíše individuálně - tedy bez/prostředně prožívaném bez potřeby instituce církve a proto dogmatům nepohodlné a nebezpečně nezávislé) se můžeme v různých variantách setkat ve všech dobách. Ti, kdo věřili, že našli „opravdové“ poznání, sami sebe vždy tiše a soukromě, jindy zas halasně a veřejně označovali za „zasvěcené“, „vykoupené“ nebo „osvícené“ skutečným poznáním.

Psát o nich (či jejich komunách, společenstvích, lóžích) však není snadné. Existující literatura, jež o „osvícených“ pojednává, bývá

nepřehledná i subjektivně zkreslená. Prameny můžeme řadit do tří skupin: 1) texty tajných společenství, 2) texty od „zrádců“ - někdejších zklamaných či vyobcovaných členů, 3) texty nalézající se mimo tyto oblasti psané z nepředpojatých pozic a nahlížené s odstupem v souvislostech kulturně historického hlediska. A k takovým lze řadit knihu Osvícení (v německém originále 1973, česky 2014), která navíc nabízí soupis vybraných titulů vztahujících se ke každé z řad kapitol.

Lze tedy v úhrnu konstatovat, že základním východiskem „tajných věd“ je myšlení a poznávání nadsmyslové, zpravidla rituální, které souvisí s bílou i černou magií, náboženskou mystikou, platónstvem, různými mystérii, gnostickými sektami, kabalou, teosofií, astrologií... také s křížáckými templáři, rosenkruciány, svobodnými zednáři, ilumináty, okultismem, parapsychologií, lidovým spiritismem - a především se základním stavebním prvkem - s hermetismem, jehož kořeny lze hledat ve starověkém Egyptě a hlouběji v atlantské kultuře a dále či dokonce výše v kosmologiích a mý-



Z titulní strany knihy:

R. H. Frick, Osvícení, Academia, Praha, 2014,

(Tabula Smaragdina Hermetis - ze spisu vydaného v Altoně roku 1788)

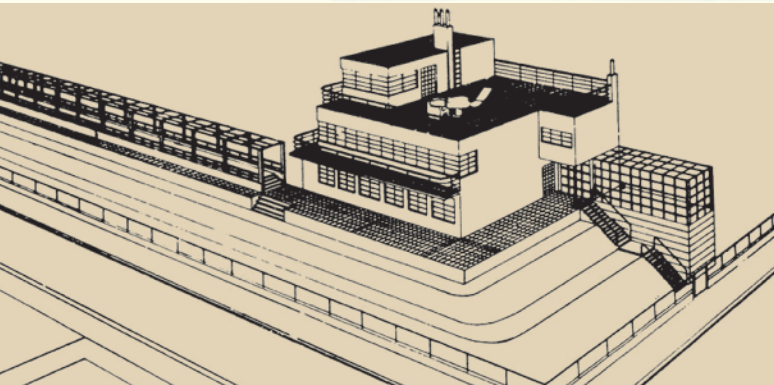
tech poukazujících k „božským“ tedy mimozemským civilizacím pocházejících kdysi od středobodu - tedy hvězdy mytického Síría... Ale to už je jiné téma

A tak kruh úvah na téma: mystika a věda, jejich podobnosti i dosud netušené shodnosti, se může prozatím uzavřít odkazem k rozsáhlému dílu Rudolfa Steinera, C. G. Junga, nověji pak ke knihám postmoderního Michaela Foucalta nebo práci fyzika a myslitele Fritjofa Capry, jehož mimořádná kniha Tao fyziky celosvětově otevřela nové vnímání reality s důsledky pro sociální a kulturní přeměny. A pak je tu samozřejmě tajemný Fulcanelli a jeho zásadní hermetický výklad svaté geometrie vyložené v zásadní knize Tajemství katedrál.

Radan Wagner

VANČUROVA VILA NA ZBRASLAVI

Jaromír Krejcar (1895 – 1949) byl architekt, návrhář nábytku, urbanista, teoretik architektury, grafik a redaktor. V letech 1917 – 21 studoval Akademii výtvarných umění v Praze u prof. J. Kotěry. V letech 1921 – 24 byl zaměstnán u J. Gočára. Náležel k Levé frontě a stal se nejvýraznějším architektem Devětsilu (J. Havlíček, A. Hoffmeister, J. Seifert, A. Wachsmann, B. Feuerstein, K. Vaněk, V. Štulc a další). V exilu po roce 1948 vyučoval v Londýně na prestižní Architectural Association. Jeho tvorba v dvacátých a raných třicátých letech pulsovala mezi strohým konstruktivismem a poetickými evokacemi. Také se nechal inspirovat aerodynamickými tvary zaoceánských parníků. Později lze v jeho projevu sledovat tradicionalismus, přírodní romantismus i technicko – inženýrské pojetí. Nikdy se však neztotožnil s Teigeho pojetím architektury jako pouhé služební vědy.



Plán původního návrhu vily Vladislava Vančury na Zbraslavi



Dnešní podoba vily po kompromisních úpravách stavebního úřadu

Dvacátá léta minulého století přinesla mír, prosperitu, samostatný Československý stát, vitalitu i utopické vize. To se projevilo také v umění, které mělo obohatit nový a moderní život pro všechny bez rozdílu. Doba, hledící s nadějí do budoucnosti, byla plná smělych plánů i nebyvalých avantgardních cílů. Vznikaly krásné funkcionalistické stavby, obrazové básně a nebyvalé experimenty, ale pomalu přicházely i první rozpory a hořká vystřízlivění.

Konec první světové války (1918) a počátek světové hospodářské krize (1929) vymezují období nadšení, tvoření a víry v lepší zítřky. V tvůrčí oblasti se tato nálada projevila v avantgardních, mnohdy utopických vizích a nevšedních projevech pod značkou purismu, funkcionalismu či konstruktivismu. V Čechách tuto situaci nejlépe reprezentoval víceoborový „Svaz moderní kultury Devětsil“, který zde působil v letech 1920 – 30. Jednalo se o sdružení umělců (narozených kolem roku 1900) – básníků, spisovatelů, malířů, sochařů, architektů, divadelníků, hudebníků a teoretiků. Předsedou se stal Vladislav Vančura, mluvčím a organizátorem Karel Teige, členy pak osobnosti dnes vesměs zvučných jmen. Nový „pocit“ se měl promítat do všech oblastí umění i běžného života. Společnou „revoluci“ se mělo dosáhnout proměny na všech úrovních.

Také bydlení mělo být zářné, krásné a funkční, zbavené „měšťáckého“ ornamentu i sentimentu. Vyrůstaly svěží veřejné stavby i odvážně vyhlížející rodinné vily. Vančura se již na medicíně poznal se svou budoucí ženou Lídou; v den své svatby se prý po obřadu na radnici vypravil parníkem na Zbraslav. Tam od bývalého pošt mistra koupili stavební parcelu na zalesněném východním úpatí kopce Havlín a nechali si tu postavit dům. Návrh vypracoval rodinný přítel Jaromír Krejcar, který právě tehdy odešel z ateliéru Josefa Gočára, aby se postavil na vlastní nohy. Návrh Vančurovy vily se stal jeho první samostatnou prací. Byl to projekt na svou dobu a hlavně na Zbraslav hodně odvážný, stavební povolení Vančurovi získali až po několika letech. Dům dokončený v roce 1929 přišel Vančuru na 600 000. Proto byl nadlouho zadlužený a tvrdil, jak komplikovaně se v novém žije. To už vydal zbraslavský

příběh Rozmarné léto a psal další díla. Na terase s vyhlídkou do údolí a přes Vltavu na Závist vznikala Markéta Lazarová.

Vilu Krejcar situoval s výhledem na údolí a nedalekou Vltavu (vila má dnes čp. 635). První plány z roku 1924 byly smělé, nekompromisní a stylově čisté. Místním schvalovacím řízením v čele se stavitelem Vejvodou však odvážná varianta nových tvarů a materiálů nahnala strach a neprošla. Mladý architekt se bohužel nechal přesvědčit a provedl některé úpravy (zvláště zrušil původní představa o nepřerušovaných pásech oken) a tak jsme dnes svědky jistého kompromisu. Přesto vila, vystavěná v letech 1927 – 29, působí velkolepě svou harmonií a vzdušností.

V domě byla umístěna i ordinace, kterou využívala pro svou lékařskou praxi manželka Ludmila. Spisovatel měl pracovnu ve druhém patře nad vlastním bytem. Zde napsal řadu známých laskavých i dramatických děl včetně Markéty Lazarové. Rodinný život a tvůrčí rozlet byly však tragicky přervány. Vančura byl ve svém bytě 12. května 1942 zatčen gestapem za ilegální odbojovou činnost. Za pár dní byl exemplárně obviněn a zastřelen. Architekt Krejcar ještě realizoval několik zajímavých projektů (např. dům Olympic ve Spálené ulici v Praze). Jeho druhou ženou se stala Milena Jesenská, známá z korespondenční lásky s Franzem Kafkou (zemřela roku 1944 v koncentračním táboře). Spolu měli dceru Honzu, později známou svým skandálním, erotikou prochnutým životem (více v knize: Jana Krejcarová, Clarissa, Praha 1991 či Tohle je skutečnost – Básně, prózy, dopisy, Praha 2016). Krejcar, dočasně okouzlen budovatelským komunismem, pracoval v letech 1934 – 35 v Moskvě v urbanistickém ústavu. Po návratu však ukončil kontakty s levicí kolem dogmatického Teigeho a začal se přiklánět k tradičním hodnotám. Po puči v únoru 1948 odešel Krejcar, znechucen vývojem v zemi, do exilu. V Londýně vyučoval architekturu, potřetí se oženil, náhle však umírá v padesáti čtyřech letech na zápal plic.

Radan Wagner

Ornament A ZLOČIN

ADOLF LOOS



Adolf Loos, 1912

Adolf Loos (1870 – 1933) byl světově proslulý architekt moderny respektive purismu. U nás je znám jako autor slavné vily postavené v Praze v letech 1928 – 30. Mezinárodní proslulost však získal již na počátku 20. století a to svými radikálními články o moderním stylu... V roce 1896 se Adolf Loos vrátil do Vídně, kde začal pracovat ve stavební firmě Carla Mayredera. Ihned se také zapojil do vídeňského kulturního dění – ne však jako architekt, ale spíše jako lev salonů, oblíbený řečník a glosátor. V roce 1897 začal přispívat do novin *Neue Freie Presse*, kam psal svá pojednání. V pravidelných příspěvcích se zabýval především vývojem společnosti s kulturními aspekty každodenního života. O rok později pak v novinách *Ver Sacrum* zveřejnil první z řady článků, ve kterých se nekompromisně stavěl proti zdobnému stylu secese. Díky článkům se Loos stal architektem, který získal větší slávu pro své myšlenky než kvůli budovám. Loos věřil, že účel stavby by měl určovat způsob, jakým bude stavba zpracována a postavena, a důrazně oponoval všem dekorativním slohům. Loosovou nejvýznamnější pak byla esej *Ornament a zločin* (1908), ve které psal o tom, že odstranění secesních ozdob je důležitým procesem ve vytváření moderní architektury. Jeho názory jsou v mnohém platné a inspirativní dodnes.

Víme, že lidský zárodek prochází v lůně matky všemi stavy živočišného vývoje. Člověk při svém zrození dostává z vnějška tytéž dojmy jako právě zrozený psík. Dětství stručně opakuje jednotlivá období lidských dějin: ve dvou letech má smysly a rozum jako Papujec ve čtyřech jako starý Germán. V šesti letech vidí svět očima Sokratovýmá, v osmi Voltairovýmá. V těchto osmi letech uvědomuje si a chápe barvu fialovou, barvu tu, kterou objevilo teprve osmnácté století, neboť předtím fialové barvy byly modře a purpury. A naši fysikové ukazují nám dnes v slunečním vidmu barvy, které dokonce mají již jméno, však jejichž poznávání jest vyhrazeno teprve budoucím pokolením.

Děcko i Papujec žijí mimo všecku mravnost. Papujec zabíjí všecky své nepřátele a pojídá je: není zločincem.

Ale moderní člověk, který zabíjí svého souseda a jí ho, nemůže býti než zločincem nebo zvrhlíkem. Papujec tetuje svou kůži, svou pirogu, své veslo, vše, co mu přijde pod ruku. Není zločincem. Moderní člověk, jenž se tetuje, jest zločinec nebo zvrhlík. V mnoha věznicích počet tetovaných stoupá až na 80%. Tetování, kteří žijí na svobodě, jsou skrytými zločinci anebo zvrhlými aristokraty. Stává se, že jejich život zdá se býti bezúhonný až do konce; to proto, že jsou mrtvi po svém zločinu.

Potřeba, kterou pocítuje primitivní člověk, aby pokrýval ornamentem svůj obličej a všecky předměty, jichž používá, jest vlastním původem umění, počáteční „kaktání“ malby. Jest to potřeba původu smyslného - táž potřeba, z níž tryskají symfonie Beethovenovy. První člověk, který nakaňhal ornament na skalní stěnu své jeskyně pocítoval tutěž radost jako Beethoven komponující Devátou. Pakliže však základ umění zůstává týž, výraz mění se průběhem století a dnešní člověk, zakoušející potřebu kaňhati po stěnách, jest zločinec anebo zvrhlík. Taková potřeba je normální u dítěte, které počíná uspokojovati svůj umělecký instinkt čmárajíc erotické symboly. U člověka moderního a dospělého jest to příznak choroby.

Vyslovuji, jsem a prohlašuji tento zákon:

Tou měrou jak se rozvíjí kultura, ornament mizí z užitkových předmětů. Myslil jsem, že přináším svým současníkům novou radost. Nepoděkovali mi za ni. Naopak, toto poselství naplnilo je smutkem. Byli souzeni myšlenkou, že nesvedou již „stvořiti“ nový ornament. První náhodný černoch, lidé všech národů a všech věků vynalézali ornamenty, jen my, lidé XX. století toho naprosto již nejsme schopni? Vskutku, domy, nábytek, prosté předměty, které lidé předchozích věků vyrobili, nebyly hodny, aby zůstaly, zašly. Nemáme jediné truhlářské hoblice z doby Karolingů. Zato nejnepatrnější prkno s jakýmkoliv ornamentem bylo sbíráno, čištěno, opatrováno a stavíme paláce, abychom uschovali tyto plesniviny; a procházíme se mezi vitrínami a červenáme se z naší nemohoucnosti. „Každé století“, říkáme, „mělo svůj sloh: budeme to my, kteří slohu míti nebudeme?“

Mluvíme o slohu a rozumíme jím - ornament!

A tak tedy se počalo mé kázání. Řekl jsem zarmouceným:

„Utěšte se! Otevřete oči a vizte!“ Co právě tvoří velikost naší doby, jest její neschopnost vytvářeti novou ornamentiku. Přemohli jsme ornament: naučili jsme se tomu, že se bez něj obejdeme. Hle, přichází století nové, v němž se skutečnými nejkrásnějšími přípovědi. Brzy zaskvějí se ulice měst jako velké, celé bělostné zdi. Město XX. století bude oslňující a nahé, jako Sion, město svaté, jako hlavní město nebes.

Ale nepočítal jsem se zpátečníky, s přáteli Minula, kteří by rádi viděli, kdyby lidstvo i nadále se podrobovalo tyranii ornamentu. A přece ornament není již modernímu člověku k radosti. Evropané z konce XIX. století jsou již dosti vzdělaní, aby nějaký tetovaný obličej jim nepůsobil něco jiného než ošklivost. Kupovali cigaretové schránky z leštěného stříbra a nechávali zdobené schránky obchodníkovi a nechávali mu je, i když byly za tutěž cenu. Měli rádi svůj moderní oděv, přenechávajíce jarmarečnickým opicím červe-

né aksamitové kalhoty se zlatými prýmkami. Těmto moderním lidem, svým vrstevníkům, říkám toto: „Podívejte se na světlici, v níž zemřel Goethe. Jest daleko krásnější ve své prostotě, než všechna nádhera renesance. Hladká, rovná skříň jest krásnější než všechny řezby a obkládání v museích“.

Mé dobré úmysly znelibily se přátelům Minulosti a stát, jehož úkolem jest zdržovati národy v jejich rozvoji, stal se obráncem ohroženého ornamentu.

Jest to v pořádku: není věcí státu, aby ukládal svým úředníkům dělati revoluce.

Jest se nám tedy smířiti s tím, když stát udržuje a podporuje nemoc ornamentu. Stát věří v budoucnost ornamentu a osobuje si zásluhu, že tvoří nový pramen radosti, připravuje znovuzrození „ornamentálního slohu“.

Žiji, abych ničil a potíral toto absurdní dogma. Vynalezení nového ornamentu nemůže zjednatí kulturnímu člověku žádné radosti.

Chci-li jísti perník, zvolím pravoúhelník velmi přesný, a ne kus, jenž představuje srdce, miminko nebo husara. Člověk XV. věku by mi nemohl rozumět. Ale všichni moderní lidé mi rozumějí. Obhájce ornamentu směje se mému vkusu čiré prostoty a tvrdí, že jsem asketa. Ale ne, můj drahý pane profesore z Umělecko-průmyslové školy! Ujišťuji Vás, že nenosím zíněného rubáše, ani že se ničeho neodříkám. Jím podle své chuti a není to mojí vinou, pakliže okázala kuchyně minulých věků, veliké kusy pečiva, architektury z tetřevů, bažantů a raků odnímají mi chuť. Procházím s hrůzou kuchařskými výstavami při pomýšlení, že jsou lidé, kteří jedí všechny tyto vycpané mrtvolky. Já jím roastbeef.

A co více, vzdal jsem se všech pokusů, které byly činěny, aby ornament byl uměle oživen - i když šlo o estetiku. Tyto pokusy jsou odsouzeny hned v samém jejich zrodu: žádná moc na světě, ani státní, nemůže zadržeti vývoj lidské kultury. Je to jen otázka času. Co mne zlobí, není škoda estetická, je to škoda hospodářská, která pochází z tohoto směšného kultu minulosti. Hudlaří se ornamenty z materiálu, ze stříbra i z lidských životů. Toť skutečné zlo, toť zločin sám, nad nímž nesmíme stát se založenými rukama.

Vývoj kultury podobá se pochodu vojska, které má většinu záškodníků. Možná, že já žiji v roce 1913. Leč jeden z mých sousedů žije v roce 1900 a jiný v roce 1880.

Toť neštěstí pro Rakousko, že kultura jeho obyvatelů se prostírá příliš obsáhlými časovými údobími.

Vesničan vysokých Alp v Tyrolích žije v XII. století a zjistili jsme s hrůzou - vidouce defilovati jubilejní císařský průvod - že máme ještě v Rakousku kmeny ze čtvrtého století.

Šťastné země, kde nejsou záškodníci a maroděři! Snad jen Amerika je tímto případem. Ještě i v našich městech máme opozdilce, lidi z XVIII. století, kteří vykřikují hrůzou před fialovými stíny moderního obrazu, protože ještě se nenaučili viděti fialovou barvu, lidi, kteří se usmívají blahem před nadívaným bažantem, zdobeným kuchařským estétem; lidi, kteří kupují si cigaretové schránky ozdobené renesančními motivy.

Venkované jsou vůbec pozadu o mnoho století a mnozí mezi nimi jsou ještě pohany, kteří by měli býti obrázení aspoň na křesťanství.

Řekl jsem, že tito záškodníci zdržují nejen estetický vývoj, nýbrž, co horšího, dokonce hospodářský vývoj lidstva.

Vskutku, pozorujeme-li dnes dva lidi, žijící v témže prostředí a mající tytéž příjmy a potřeby, kteří však patří různým kulturním obdobím, zjistíme tento zjev: člověk XX. věku se obohacuje, člověk XVIII. věku přichází na mizinu.

Předpokládám, že oba mohou žít podle své chuti.

Člověk XX. století uspokojí své potřeby s nejmenšími výdaji a může spořit. Má rád zeleninu vařenou ve vodě a trochu omaštěnou. Člověk XVIII. století musí mít zeleninu dušenou se všemi možnými přísadami, za pečlivého dozoru kuchařky, která obětuje celé hodiny, aby připravila jediný pokrm. Onen první jí na pouhých bílých talířích, druhý si žádá zdobených, které jsou daleko dražší. Prvý má úspory, druhý dluhy. Co platí o jednotlivcích, platí také o celých národech.

Moderní národové bohatnou, národové zaostali chudnou.

Angličané hromadí nesmírné kapitály. V Rakousku při vši těžké dřině třeme nouzi.

Taková je škoda, kterou platí spotřebovatelé za svůj ornamentální vkus; však zmatek, jež přivádí do výroby, má důsledky ještě žalostnější. Ze skutečnosti, že ornament není již přirozeným plodem naší kultury, nýbrž přežitkem minulosti anebo znakem úpadku, plyne, že práce ornamentalisty nemůže být normálně placena.

Platy řezbářů a soustružníků dřeva klesají ustavičně, a ceny, které se platí vyšivačkám a krajkářkám jsou veřejným skandálem.

Tato zastaralá zaměstnání nutí své oběti pracovati dvacet hodin, aby vydělaly mzdu odpovídající osmihodinné práci moderního dělníka.

Potlačení ornamentu má za následek zkrácení denní pracovní doby a rozmnožení mzdy.

Čínský řezbář pracuje šestnáct hodin, americký dělník osm.

Platím-li za stříbrnou leštěnou schránku stejnou cenu jako za schránku ciselovanou, rozdíl výrobní doby jde k dobru dělníka. A kdyby ornament úplně zmizel ze světového trhu - pokrok, jenž se snad uskuteční po tisíci letech - normální doba pracovní klesla by jen z této příčiny z osmi na čtyři hodiny.

Neboť ještě dnes, polovice vši práce, která se ve světě koná, jest věnována k vytvoření ornamentu.

Tato práce pouhého ozdobování znamená po všechny časy mrhání zdravím a lidskou energií.

Za našich dnů znamená vedle toho i mrhání původních hmot.

Žádná výhoda, žádná potřeba nemůže ospravedlniti toto dvojí ničení významných hospodářských hodnot. Ornament, nejsa již spjat s naší kulturou žádným organickým úvazkem, přestal býti výrazem naší kultury. Ornament, jenž se dnes vyrábí, není již živým plodem ani společnosti, ani tradice; je to rostlina bez kořenů, neschopná rozvíjeti se a znovu se oživovati. Čím jsou dnes ornamenty Otty Eckmanna, čím ornamenty Vandevelldovy? Ten, kdo vymýšlí moderní ornamenty, není již mocným a zdravým umělcem, jenž mluví jménem svého národa; je to osamocený snilek-zpозdilce-nemocný.

A každé tři roky zapírá chatrné plody své práce.

Kultivovaný člověk zahazuje tyto nemožné ozdoby, tyto květiny nicotnosti již od samého jejich zrodu.

Většina lidí je zahazuje po několika letech. Kde jsou dnes „díla“ školy v Nancy? Kdo snese po desíti letech „díla“ Olbrichova?

Moderní ornament nemá ani rodičů ani potomstva, ani minulosti ani budoucnosti.

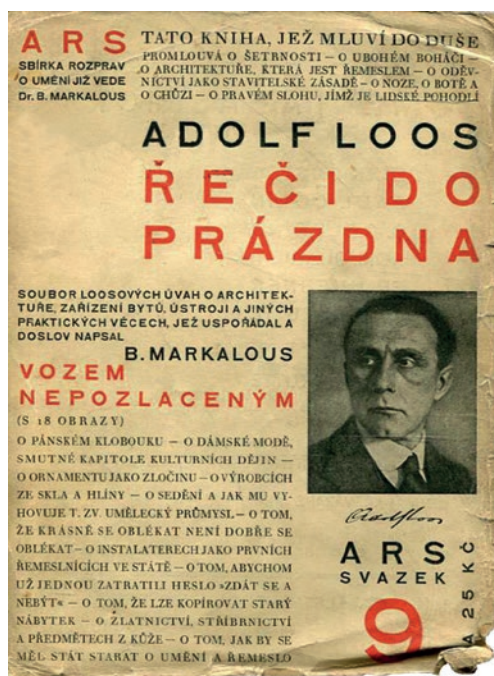
Slepí jsou mezi našimi vrstevníky ti, pro něž velikost naší doby jest knihou zavřenou sedmi pečeti, kteří pozdravovali kdysi radostnými výkřiky „nové umění“ - kterého se nyní hrozí.

Lidstvo, vcelku, má se dnes tak dobře, jako nikdy. Nemocní jsou v menšině. Ale tato menšina tyranisuje dobře se majícího dělníka, který již nemůže vynalézati ornamentů a nutí jej, aby v různých materiálech prováděl hrstkou vymyšlené ornamenty. Nutí dělníka, aby ztrácel svůj čas a hyzdil materiál. Znehodnocují jeho práci.

Předměty ručně pracované mění svůj tvar podle zákona, jež stanovím takto: trvalost tvarů jest v přímém poměru s jakostí materiálů. Jinak řečeno: tvar ručně pracovaného předmětu jest uspokojující teprve tehdy, když jej tak dlouho můžeme strpět, pokud tento předmět sám může sloužit.

Proto obyčejný oděv rychleji vyjde z mody, to jest, mění rychleji tvar, než kožíštinový zimník. Plesová toaleta pro jednu noc šitá, mění častěji tvar, než psací stůl. Pro psací stůl byla by to velká chyba, kdyby nebyl déle snesitelný než plesová toaleta. Pakliže se nám nábytek zoškliví dřívě, než se opotřebuje - tedy jsme vyhodili své peníze, když jsme jej kupovali.

Ornamentisté a výrobci nepopírají tohoto zákona; tvrdí dokonce, že se jim hodí. Říkají, že zákazník, který musí měniti svůj nábytek každých deset let, jest výtečný zákazník. Špatný zákazník je ten, kdo kupuje nový nábytek teprve tehdy, až starý jest opotřebován. Tyto mody, které si tak brzy zošklivíme, tato rychlá následování



efemérních „stylů“ jsou výhodná pro průmysl a zjednáávají práci milionům pracovníků.

Toto jest veliké tajemství hospodářské politiky v Rakousku. Přejde k svému, až požár obrátí deset domů v popel: Budiž Bůh chválen, zvolá se, dělníci budou mít práci.

Podivuhodný recept!

Tedy zapalme všechny čtyři kouty císařství a budeme se brodit v zlatě a blahobytu.

Zhotovujeme nábytek, který se prodá ve třech letech jako dříví k pálení; vyrábějme stříbrné náčiní, které po čtyřech letech bude opět nutno roztavit, poněvadž zastavárna zaň nedá ani desetinu nákupní ceny. Učiňme podobně v obchodě - a zbohatneme, až bude svět žasnout.

Ve skutečnosti trvání ornamentu na předmětech, které vývoj kultury již ornamentu zbavil, ničí zároveň výrobce i zákazníka. Kdyby všechny tovary našeho průmyslu měly estetickou jakost odpovídající jakosti materiálu, zákazník by za ně zaplatil cenu, jakou opravdu mají a měl by za své peníze dost. A tato cena, opakují to, dovolila by dělníku vydělati více při menší práci.

V tom, co nazýváme „uměleckým řemeslem“, slova „dobrý“ a „špatný“ nemají již smyslu.

Ceny závisejí na novosti tvaru a ne na jakosti materiálu. Protože pořádný nábytek neměl by vydržeti déle než nábytek mizerný, komu by napadlo, platiti jej čtyřikrát tak draho?

Zaniknutí pořádné práce a odstranění trvanlivých materiálů měly logický důsledek umělé vzkříšení ornamentu. Jest pozoruhodné, že „díla“ nového umění jsou daleko méně snesitelná, poněvadž jsou provedena v méněcenných hmotách. Aby plesová roba uspokojila můj estetický vkus, nemusí být střížena z trvanlivé látky, ani nemusí býti pečlivě ušita; vždýt vím, že podle všeho zvyku bude nošena po jedinou noc. Snesu, když obraznost dekoratéra se vyzkouší na výstavních stavbách z kašoviny, které mohou býti postaveny a opět zničeny v pár dnech. Ale házeti zlatými mincemi žabky na vodě, zapalovati si doutník bankovkami, rozmělniti perlu a vypítí ji - jsou počínání nevkusná.

Proto nedospěl moderní ornament poslednímu stupně ošklivosti, ledaže by byl proveden v cenném materiálu a péčí dobrého pracovníka. Není nic ohyzdnějšího, než chvilková věc, která se zdá, že vydrží: představte si ženský klobouk, který by byl neonositelný, všeobecnou výstavu, jejíž pavilony by byly postaveny z bílého mramoru.

Moderní člověk jest pořád ještě v naší společnosti osamocen jako přední stráž, jako nějaký aristokrat.

Váží si ornamentů, které normálně vytvořily minulé věky. Respek-

tuje vkus jednotlivců a národů, kteří ještě nedostihli našeho stupně kultury. Leč, na svůj vrub nepotřebuje ornamentů, ví, že člověk našeho století nemůže jich vynalézati - aby byly živé. Chápe dokonale duševní stav nějakého Kafra, který nalhává na pásmo látky ornamenty, duševní stav perského dělníka, jenž váže své koberce, Slovačky, která si kazí oči nad složitou krajkou, staré dámy, která vyšívá směšné básničky skleněnými perličkami a mnohobarevným hedvábím.

A ponechává jim, aby, jak mohou, uspokojili onu potřebu umění, kterou mají v sobě.

Nekazí jim jejich zábavu, nevykřikuje ošklivosti nad tím, co oni obdivují, tak jako nerve krucifix stařeně, která se modlí.

Moderní člověk šetří u svých bližních jejich vkus a přesvědčení, kterých sám již nemá, nešetří však pokrytců a podvodníků.

Snesu kolem sebe, dokonce i ve svém oděvu, jisté ozdoby: činí-li radost jiným, činí ji i mně. Snesu tetování u Kafrů, ornamenty Peršanů, Slovaček, vroubkování a dírkování svého ševce.

My, izolovaní, aristokraté, máme své moderní umění, umění, které nahradilo ornament. Máme Rodina a Beethovena.

Pakliže můj švec není ještě schopný, aby jim rozuměl, musíme ho litovati: však proč bych mu bral jeho náboženství, nemohu-li mu nic za to dát náhradou?

Můj švec má vkus poctivý a ohleduplný.

Ale architekt, který právě slyšel Beethovena a usedá k svému stolu, aby kreslil koberec „nového umění“, nemůže býti než sejdřít nebo zvrhlec.

Skon ornamentu mocně pomohl vývoji všech umění.

Symfonie Beethovenovy nemohly by býti napsány člověkem oblečeným v atlasu, aksamitu a v krajkovinách.

A uvidíme-li dnes na ulici muže, který nosí sametové šaty á la Rubens, nedomníváme se, že to jest umělec, nýbrž paňáca nebo mazal.

V dobách slabého individualismu naši předkové dávali najevo svou originalitu oděvem. Stali jsme se daleko jemnějšími. Svou osobnost již nevystavujeme na odivy, skrýváme ji pod společnou maskou moderního oděvu!

Člověk dneška užívá nebo zahazuje, podle své libovůle, ornamenty kultur starých nebo exotických.

Nevynalézá již nových.

Šetří a soustřeďuje svou schopnost vynalézavosti pro vyšší věci.

Esaj je přetištěna z publikace: Adolf Loos, Řeči do prázdna, Praha, 1929



ZBYNĚK SEDLACKÝ

Nepovažují se za realistického malíře

Rozhovor Petra Vaňouse se Zbyňkem Sedleckým

Zbyněk Sedlecký (nar. 1976 v Ostravě) patří do silné malířské generace nastupující na českou uměleckou scénu na přelomu tisíciletí. Absolvoval brněnskou FaVU (prof. Jiří Načeradský) a pražskou AVU (prof. Jiří Sopko). V roce 2000 studijně pobýval na Staatliche Akademie der bildenden Künste ve Stuttgartu a v roce 2003 na Koninklijke Academie voor Schone Kunsten v Antverpách. Do kontextu současného umění zařadily Sedleckého například projekty Artnow.cz (2003, Výstavní síň Mánes, Praha), Resetting. Jiné cesty k věčnosti (2007-08, GHMP, Praha), účast v dlouhodobé expozici Po sametu (2009-13, GHMP, Praha), na Liverpool biennial (2010) či projektu Česko! Ein Tanz (2011, HangART, Salzburg). Naposledy vystavoval v pražské Galerii Vyšehrad (2015), Topičově salonu (2015), v pražské Galerii Pavilon (2016) a v broumovské Galerii Dům (2016).

Patříš ke generaci umělců, kterým se podařilo na přelomu tisíciletí vrátit obraz do uměleckého provozu a probudit ve veřejnosti nový zájem o současnou malbu. Jak se díváš zpětně na toto období?

Diplomoval jsem na AVU v roce 2002 v ateliéru Jiřího Sopka a nepamatuji se na pocit, že by toto období, bylo pro malbu až tak přelomové. Byly okolo nějaké pokusy obraz a malbu rehabilitovat v kontextu populárního vyhlášení konce tohoto média. Osobně jsem se ale popravdě řečeno těmto otázkám tolik nevěnoval. Žil jsem v určité bublině tvořené spolužáky a kolegy, pro které malba nikdy nepřestala být aktuální.

Studoval jsi nejprve v malířském ateliéru Jiřího Načeradského v Brně a potom v malířském ateliéru Jiřího Sopka v Praze na AVU. Jaký byl rozdíl v přístupu ke studentům ze strany těchto dvou důležitých osobností české malby? V čem vnímáš hlavní rozdíl?

Načeradský byl v dobrém slova smyslu démon. Byl hrozně aktivní. Můj ročník byl jeho první na FaVU. Bylo to takové hodně intenzivní období. Od ostatních oborů jsme byli odděleni v jiné budově a od rána do večera řešili problémy malby. Později už mne ten jeho tlak trochu rozčiloval, ale měl jsem ho velmi rád. Pak přišla nabídka jít k Sopkovi na AVU na stáž a já neváhal. No a po semestru jsem se se Sopkem domluvil, že bych dostudoval u něj. Rozdíl to byl veliký. Jiří Sopko nechával studenty hledat vlastní cestu, sám říkával, že nejvíc se člověk naučí od spolužáků. Mně ta změna vyhovovala, i když občas jsme trpěli faktem, že profesor skoro nemluvil.

Jaké bylo Brno druhé poloviny 90. let a co tě motivovalo k přesunu do Prahy?

Když jsem studoval na FaVU, byla škola asi tři roky stará. Mělo to své výhody, všichni se znali a byla tam téměř rodinná atmosféra, ale zároveň Brno působilo trochu provinčně a často v opozici vůči Praze. Já jsem tušil, že se nebudu vracet po studiu do Ostravy a představa, že bych po škole zůstal v Brně, mne příliš nelákala. Praha mě táhla víc a AVU samotná pro mě tehdy měla silnou atmosféru, která mi na nově založené škole v Brně chyběla.

Tvá malba se nikdy nepodobala ani jednomu ze školitelů. Šel jsi od počátku svou cestou? Měli na tebe – Jiří Načeradský, Jiří Sopko, nebo Igor Korpaczewski coby asistent Sopkova ateliéru – nějaký konkrétní vliv?

Když jsem se hlásil na vysokou školu, tak jsem měl v portfoliu věci, které se podobaly jak Načeradskému tak i Sopkovi, ale během studií už jsem si hledal jiné cesty. Popravdě řečeno myslím si, že jsem každý rok maloval něco jiného a taky dost jiným způsobem. Prostě jsem ohledával možnosti své i média malby jako takové. Později mi byly právě věci Igora Korpaczewského nejbližší, ale tím, že jsme komunikovali a účastnili se i několika společných výstav, tak jsem se vyhýbal nějakému většímu vlivu jeho práce.

Co ti přinesly zahraniční stáže v Německu (Stuttgart) a v Belgii (Antverpy)? S čím ses tam setkal?

Stáže v Německu a v Belgii byly skvělá zkušenost, ale více životní nežli umělecká. Ocitl jsem se poprvé na delší dobu v zahraničí

Slavnost

2016, akryl, plátno, 200 x 140 cm



In front of... 5
2013, akryl, plátno, 200 x 300 cm

a musel se o sebe postarat v jiném jazyce. Žádná zásadní setkání zde však neproběhla. Poznal jsem spíše jak vypadá výuka na škole v zahraničí. Důležitější cesty pro mě byly později, stipendium v Bukurešti a residenční pobyt v NYC.

Jak vzpomínáš na své začátky? Prezentace malby ještě na počátku tisíciletí nebyla v galeriích samozřejmostí, jako je dnes. Možnosti vystavovat byly velmi omezené. Jakou jsi měl vůbec v takovém prostředí motivaci malovat?

Svou práci jsem nikdy nevázal pouze na výstavu. Maluju víceméně kontinuálně, ať už mám konkrétní představu kde věci ukázat, nebo ne. Je pravda, že výstavních příležitostí nebylo mnoho, museli jsme se všichni aktivně zapojit. Sám si to pamatuješ, byl si u řady těchto výstav v roli kurátora. Česká scéna je hodně rozškaltovaná do určitých zájmových skupin, které se navzájem příliš nepropojují. I proto bylo jasné, že snažit se o výstavu v některých prostorech je marné. Naštěstí dnes to už nevnímám tak jasně ohraničené a to je dobře.

Cítíš nějakou generační spřízněnost? Je ti někdo z této „tvé“ generace blízký? Nemyslím pouze oblast výtvarného umění, ale širší oblast kultury. Máš umělecké či myšlenkové vzory?

Jestli myslíš generační spřízněnost u nás, mám rád obrazy Jaromíra Novotného, Dana Pitína nebo Rastislava Podoby a Klaudie Kosziby ze Slovenska. Momentálně mě baví Daniel Balabán nebo Petr Veselý, ale to je vlastně pro mě už starší generace. Co se týká literatury, to je oblast, ve které moc nevím a v současném českém filmu žádnou spřízněnost nevidím.

Zhodnocuje se v tvé práci nějak to, že jsi původně z Ostravy?

Určitě někde v mém podvědomí figuruje fakt, že jsem se narodil v ostravském paneláku a ne v secesní vile na Vinohradech. Ať už je to třeba zájem o specifické formy architektury, typické pro sídliště. Nemyslím to nijak negativně, ale pochopitelně to ovlivnilo můj pohled na svět. Jsem z generace, která základní školu absolvovala na sklonku minulého režimu a mám pocit, že zrovna na Ostravsku byly tyto časy docela tuhé. Nikdy nezapomenu na obří zasedání všech nás pionýrů, žáků, kde sedělo pět set dětí v kině a zvedalo ruce během jakéhosi hlasování o věcech, kterým nikdo nerozuměl a nikdo ty zvednuté ruce ani nepočítal.

V roce 2007 jsi residenčně pobýval v Bukurešti. Naše generace má Rumunsko spojené především s hrůzným režimem Nicolae Ceausesca a s přímým televizním přenosem jeho popravy. Vnímali jsi v rumunské metropoli stopy, které tam totalita zanechala? Rezonovalo tu něco s minulostí Československa?



Občerstvení
2016, akryl, plátno, 230 x 155 cm

Bukurešť na mne silně zapůsobila, ten přerod socialismu v divoký kapitalismus tam byl daleko hmatatelnější. Nebyla to stáž v rámci klasické rezidenční instituce, ale bylo to stipendium českého centra. Vzpomínám si, jak tehdejší ředitelka, která byla skvělá a české centrum tam mělo opravdu velkou úroveň, vyprávěla o asi dvaceti dětech bez domova, které žily naproti ambasádě v kanálech pod universitou. Do toho na ulicích populní psi spící na schodech západních butiků a o víkendů závody mladých boháčů v luxusních autech prohánějících se v normální dopravě. Prostě město kontrastů, zbytky zašlé slávy, které člověk vnímal například v architektuře a to vše v prostředí všudypřítomné korupce a obřích sociálních problémů...

Na co ses při malířské práci v rámci rezidenčního pobytu v Rumunsku soustředil?

Domluvili jsme se na výstupu ve formě určitého deníku. Pracoval jsem na sérii kvašů, které se tehdy publikovaly na blogu českého centra.

Proč myslíš, že zrovna v Rumunsku se zformoval výrazný proud současné malby? Je to tím, že se společnost extrémněji polarizovala, nežli tomu bylo historicky u nás nebo to má jiné důvody?



Prohlídka 2
2014, akryl, papír, plátno, 200 x 140 cm

Myslím, že to má více důvodů. Tipuji, že na akademii v Kluži (Cluj) měli velikou tradici klasické malby. Je poznat, že ti umělci jsou opravdu dobře připraveni a z této tradice vědomě těží. Skvěle kreslí a prostě mají dobrý základ v realistické malbě. Určitě se kolem situace objevil také někdo z teoretiků, který uměl vznikající věci zařadit do kontextu, připomněly například belgického malíře Michaela Boremanse, který zajímavě a úspěšně recykluje klasické přístupy k malbě a pak také své udělala galerie Plan B, která řadu z těchto umělců zastupuje. Samozřejmě to zjednodušují... Najednou ti, které evropská malba zajímala, viděli, že támhle v Rumunsku se děje něco zajímavého a to mělo pak určitě zpětný vliv na další mladší umělce toho prostředí. Navíc při pohledu zvenčí je rumunský prostor prostě atraktivní, je zde generace oceňovaných filmařů a nevím, možná genius loci, nebo něco takového.

Je ti současná rumunská malba něčím blízká?

Je mi blízká tím, že vychází z určitých tradic realistické malby. Líbí se mi, že se bere vážně, nebojí se být vizuálně jaksí plná a atraktivní, a to i když může být někdy trochu patetická. Samozřejmě jsou zde autoři, kteří jsou mi bližší než ostatní.



Ruda 2
2015, akryl, papír, plátno, 195 x 120 cm

V roce 2011 jsi absolvoval studijní program ISCP v New Yorku. Co pro malíře může znamenat toto město, o kterém mnoho umělců sní jako o nejvyšší metě a o vstupu do vod světového umění?

Byla to skvělá zkušenost, ta instituce výborně funguje, člověk dostane prostor a možnost ukázat něco ze své práce, konzultuje se zajímavými lidmi. Jsou tam umělci z celého světa a člověk získá trochu nadhled nad českým prostředím. Navíc spousta možností vidět umění všech kategorií od velkých muzeálních výstav přes veletrhy až k desítkám galerií v Chelsea. Na této instituci byli umělci z některých zemí třeba na rok. Mé tři měsíce tedy byly trochu krátká doba, ale i tak to stálo za to.

Vnímáš rozdíl ve společenské atmosféře za posledních deset let? Odráží se to nějak ve tvé práci?

Asi se vědomě ke společenským změnám nevyjadřuji, nicméně věřím, že každé umění je v podstatě politické a dokumentuje status společnosti i jeho změny.

Svémi obrazy ses vždy obracel k nějakému prostředí, ať už to byly výškové budovy, totalitní architektura, pomníky, plastiky ve veřejném prostoru, tranzitní zóny jako nádraží, metro, letiště, dálnice apod. Pro někoho to mohou být banality. Spousta



In front of Pavilion 2
2013, akryl, plátno, 200 x 125 cm

lidí nemá ráda v umění „všednost“ a považuje ji za nudnou. Co tě na těchto místech, objektech a situacích vlastně zajímá?

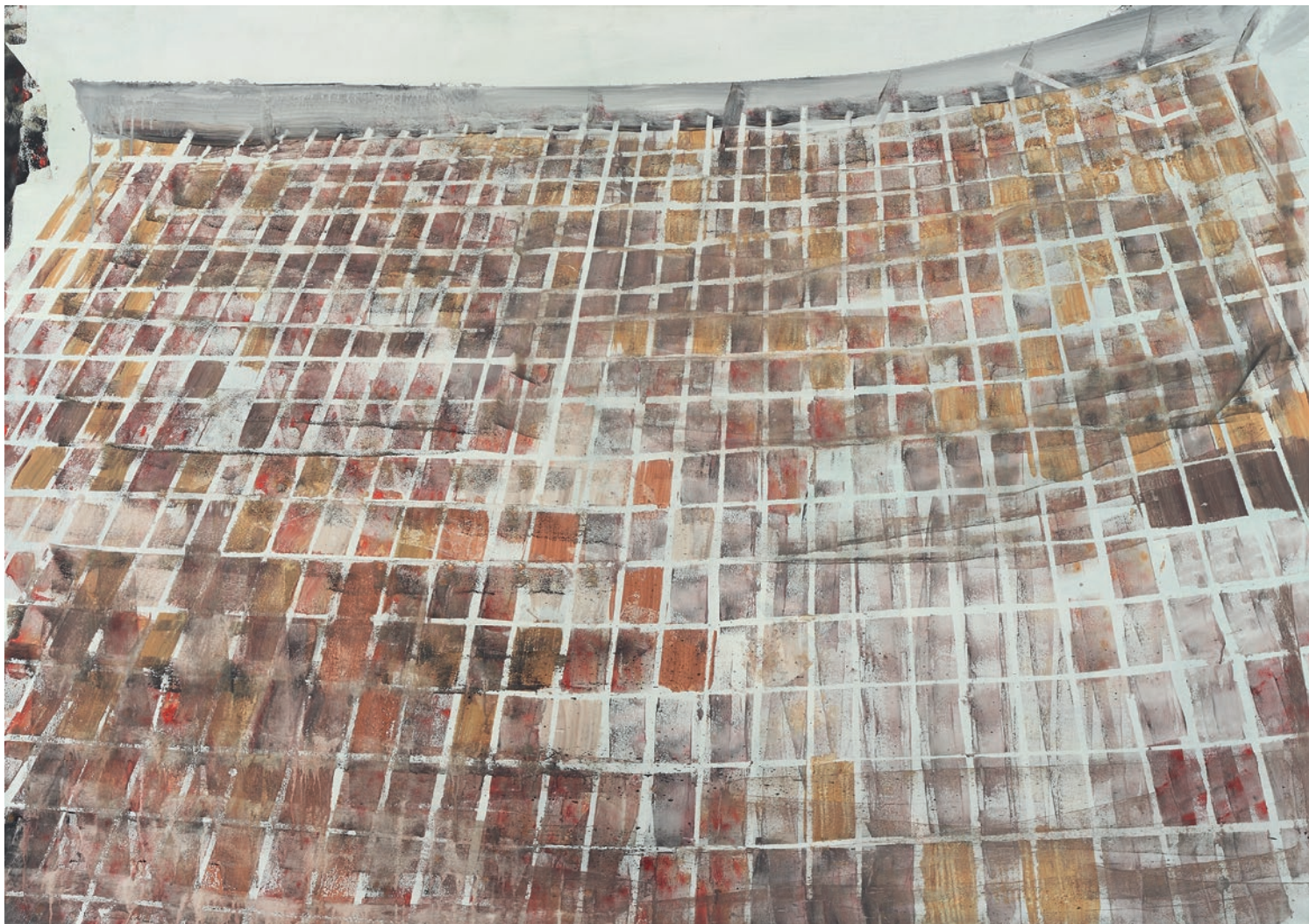
Já mám taky rád nevšednost, ale to je spíš otázka osobního vkusu. V malbě nemám moc rád chytré pointy, ani vytyčený, předem obhájený úkol, který pak malíř pouze zrealizuje. Mne zajímá spíš cesta, proces. Rád pracuji s motivy, které mohou někdy působit obyčejně nebo všedně, lépe se mi na takovém zobrazení demonstruje to, co mne zajímá. A popravdě řečeno to, co bude spousta lidí považovat za zábavné a nenuďné, mně bude třeba připadat pitomé. I jako divák oceňuji malbu spíše trochu divnou, upachtěnou a možná radši snaživě nudnou než příliš vtipnou a vypočítavě vypointovanou.

Máš nějaký vztah k dokumentu?

Myslíš jako filmovému? Vlastně žádný speciální vztah k němu nemám. Možná jen, že se mi docela líbí, když se forma dokumentu míchá s fabulací. Napadá mě třeba Banksyho film Exit Through the Gift Shop (2010).

Jakou roli ve tvé práci hraje fotografie?

Na fotografii je fascinující, jak je, na rozdíl od malby, objektivní. Prostě bere vše. Použití fotografie v procesu malby je běžné,



Kanceláře
2008, akryl, plátno, 140 x 200 cm

ale přesto zůstává velice individuální. V mém případě je to práce výhradně s vlastními snímky, které vznikají jako záznam mých pozorování. To samozřejmě znamená, že zde fotografie až tak objektivní není. Je to věc, která mne zajímá, zkoumání vzdálenosti a vztahu mezi pozorovatelem a pozorovaným.

Jak souvisí forma tvých obrazů s tím, co si vybíráš za motivy? Nebo je to naopak? Motivy si hledají formu? Způsob nějakého usazení? Založení v malířských prostředcích? Hraje v tom roli paměť?

Motivy, které zpracovávám, si vybírám částečně vědomě tak, abych naplnil koncepci své práce, kterou mám v hlavě, a částečně intuitivně. Často si o pokračování řekne práce sama, někdy mám ideu, kterou mohu zpracovávat až ve chvíli, když ji někde konkrétně potkám a zažiju. A paměť v tom samozřejmě hraje roli, ať už moje vlastní nebo paměť kolektivní.

Často zmiňuješ téma „reality“ či „realismu“, které nejsou a ani nemohou být tak jednoznačné, jak znějí našim uším. Jak se potýkáš s „realismem“ ve své práci? Co ti tento problém otevírá a co naopak komplikuje?

Nepovažuji se za realistického malíře, ať už to znamená cokoli. Ale, používám stopy realistického zobrazení jako určitý klíč pro diváka ke vstupu do reality obrazu.

Kdo ti je v tomto směru blízký z umělců 20. a 21. století?

Mám rád hodně malířů a taky se to časem trochu proměňuje. Důležití pro mne jsou dnes už klasičtí autoři jako Gerhard Richter, Luc Tuymans, David Hockney, Anselm Kiefer i pro někoho kontroverznější Eric Fishl, vždycky mne taky bavili Poláci okolo Wilhelma Sasnala a jejich mladší polští epigoni. No a pak třeba Jonas Wood, Nigel Cooke, Njideka Akunyili Crosby, dále někdo z Rumunů a taky někdo z Lipska... prostě je jich celá řada.

Postupně, jak sleduji tvůj malířský vývoj, mám dojem, že čím dál více pracuješ s jakousi autonomní vizualitou, která je předsazena před iluzi prostoru a času a zároveň tuto iluzi různě intenzivně zprostředkovává a zpřítomňuje (zaostruje a rozostřuje). Sám jsi vícekrát zmínil v této souvislosti svůj zájem o impresionisty...

Já logicky nemám úplný nadhled, ale myslím si, že ve svých obrazech balancuji na hraně mezi zobrazením konkrétní situace v konkrétním prostoru a zároveň touhou být vlastně maximál-



Stín, 2016
akryl, papír, plátno, 140 x 250 cm

Konec sezóny 2
2015, akryl, papír, plátno, 180 x 200 cm

Slavnostní zahájení
2016, akryl, plátno, 180 x 140 cm



ně abstraktní, neilustrativní a pracovat spíše s určitými modely prostoru a stereotypem nějakého dění. Spojováním mé práce s impresionisty si nejsem úplně jistý, ale myslím si, že v současné malbě mohou rezonovat podobné věci z historie malířství a je to v pořádku..

Co tě vedlo k tomu zapojovat do konstituce obrazu prvky nalepených papírů a novin a jimi strukturovat obrazový prostor?

Je to o hledání dalších možností při práci s texturou zobrazeného. Nejde o vytváření nějakých efektních struktur a hmot, ale o snahu být maximálně jednoduchý a úsporný v práci s obrazovou iluzí.

Je v tom něco ze sochařského cítění nebo se mýlím? Snaha otevřít problém malířské iluze a překročit jeho svazující limity?

Myslím si, že je to zejména snaha vymanit se z určitých limitů kvašové, akrylové malby a je v tom trochu té touhy po experimentu.

Jedna z tvých posledních výstav se jmenovala Konec sezóny. Předpokládám, že se nejednalo o projev nějaké tvůrčí skepse. Co připravuješ v nejbližší době?

Považuji se za skeptického optimistu. Co bude v nejbližší době, to teprve uvidíme.



nechci v kleci

V červnu 1978, nedlouho po procesu se skupinou Plastic People of the Universe a událostech kolem Charty 77, připravila skupina umělců narozených ve čtyřicátých letech kolektivní přehlídku na chodbách Mikrobiologického ústavu ČSAV. Vystavený obraz Michaela Rittsteina s názvem *Nechci v kleci* z roku 1976 (zobrazující rudou figuru klečící na všech čtyřech v interiéru vybaveném pouze rudou žárovkou, kdy je celé plátno přetažené drátěným pletivem, tehdy běžně používaným na stavbu králíkáren) se hned na vernisáži stal podnětem pro zákrok Státní bezpečnosti, který skončil uzamčením vystavujících umělců na vrátnici. Jen díky zásahu Jiřího Kotalíka, tehdejšího ředitele Národní galerie, se umělci dostali na svobodu bez dalšího vyšetřování. Doba trvání výstavy byla přesto zkrácena o 21 dnů. O postavení těchto mladých umělců mimo oficiální výtvarnou scénu bylo již definitivně rozhodnuto. Studii o výstavě i pozici mladých umělců na tehdejší výtvarné scéně napsal Josef Kroutvor pro ineditní časopis *Spektrum*. Tento výstižný text si dovoluujeme níže připomenout.



Kurt Gebauer
Plavkyně, 1978

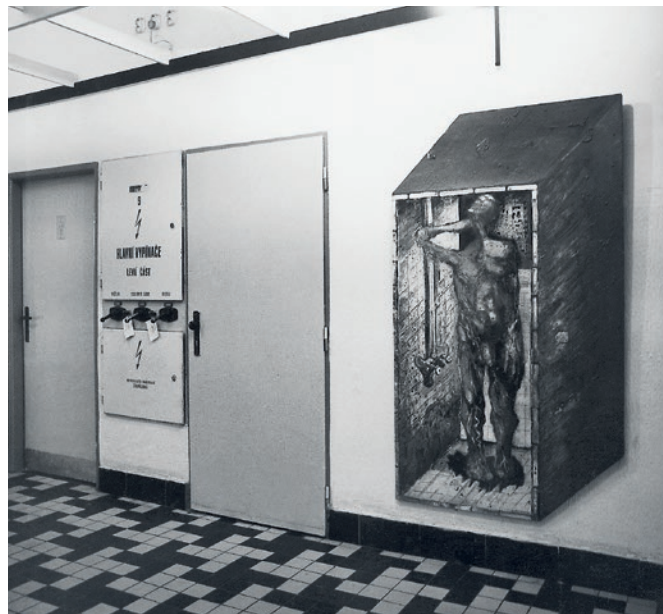
Současná svazová politika má o mladé výtvarné umělce zájem jen potud, pokud vystupují pod hlavičkou mládežnické organizace. Takové ideologické zúžení může jen těžko uspokojit nastupující generaci. Není proto divu, že ke skutečné konfrontaci mladých umělců dochází právě mimo oficiální Svaz. K jednomu takovému společnému vystoupení došlo nedávno v Mikrobiologickém ústavu ČSAV v Praze - Krči. Výstavu se zúčastnilo více než dvacet autorů, a to nejrůznějšího zaměření a různých kvalit. Nebyla to tedy "elitářská záležitost několika jedinců stojících stranou", ale projev společného pocitu, jedné společné zkušenosti a hlavně společné potřeby mluvit především za sebe bez ohledu na svazové dogma. Každému je dána příležitost, aby se představil svým dílem, jen to je podmínkou účasti.

Výstavu, nazvanou jednoduše *Konfrontace*, připravila ve spolupráci s autory dr. Marcela Pánková z Národní galerie. Malý cyklostylovaný katalog s krátkou předmluvou návštěvníka upozorňuje, že se nejedná o programové vystoupení, ale o diskusi. Střízlivě volená slova úvodu nenadnášejí zbytečné poslání výstavy, konstatují fakt společného setkání a nedávají záminku k ukvapeným závěrům. Zatím se čeká jen na výsledky širokého spektra!

Vystavující mladí malíři se narodili ve čtyřicátých letech, a to většinou v druhé polovině této doby. V první polovině sedmdesátých let pak vycházeli ze škol a vstupovali do života i umění. Jejich první názory byly často dost naivní. Nebyli to lidé zkompromitovaní minulostí osmašedesátého roku, měli čisté konto a proto se domnívali, že jim Svaz vyjde vstříc. Odvolávali se na krásná slova funkcionářů, požadovali stipendia, ateliéry, vlastní výstavy, pozornost kritiky a podobně. Byl učiněn dokonce pokus napsat otevřený dopis a předložit požadavky příslušným kulturním institucím. Dopis ale nebyl nikdy odeslán, každá jeho varianta byla kompromisnější a kompromisnější, až se nakonec smysl gesta vytratil v amorfní formě loajální žádosti o podporu. Kompromis neuspěl, svazové výhody se nedostavily. Těžko říci, co bylo rozhodující, zda strach z možných postihů či pocit vlastní důstojnosti, který varoval před dalším rozměňováním nároků, ponižováním se a zaprodáváním tvůrčí svobody. Svaz měl jen jediné rozhodující měřítko - angažovanost podle politických direktiv. Možná, že toto selhání bylo důležitější než pochybný úspěch.

Je ironií osudu, že ti, kteří měli takové "šance", stojí dnes právě tam, kde ostatní a musí se spokojit s výstavním prostorem na okraji Prahy. Nová generace si začíná uvědomovat svoji situaci a začíná hledat své místo v kontextu panu-

Michael Rittstein
Nechci v kleci, 1976, email, olej, pletivo, plátno, 90 x 80 cm



Ivan Ouhel

Košilka, 1978 – 79, kombinovaná technika, sololit, 200 x 120 cm

pohled do expozice

výstava na chodbě Mikrobiologického ústavu ČSAV, Praha, 1978
foto: archiv

jíci kulturní mizérie. Mladí tvůrci neprotestují nějak ostentativně, nevyhrocují teoretický spor, ale požadují alespoň základní právo na výraz svého citového přesvědčení. Nemalují společné manifesty, ale obrazy svého nejčistšího citu. Problém je postaven spíše esteticky a psychologicky než sociálně kriticky. Mladá generace protestuje proti světu svými individualisticky zaměřenými obrazy, protestuje nezastupitelnou účastí subjektu, subjektivitou nazírání. Proto taková rozmanitost, až nejednotnost, která vnučuje otázku, v čem je vlastně společný jmenovatel nové generace. Každý hledá jen jistotu sám v sobě a nechce být poután žádnými vnějšími závazky. U slabších jedinců je generační subjektivismus nebezpečnou pastí zrcadlení svého já, kde se zmltáající subjekt vybíjí v neohraničené introspekci, deníkových událostech, estetismu, manýrismu, pseudoilustraci sebeprožitků ...

Mezi nejlepší autory patří Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Michael Rittstein, Jiří Sozanský, Kurt Gebauer, Vladimír Novák, Marie Blabolilová, Jaromír Knotek a Lubomír Janečka. Nejsou to vlastně docela nezajímavá jména, skoro všichni se už představili prvními debuty v menších pražských galeriích. Ale osobní výstavy patrně nestačí, je zde ještě nějaká potřeba vystoupit společně a dát o sobě vědět jako o generaci sedmdesátých let.

Nejvíce se přiblížil generační výpovědi Rittstein, jehož obraz Nechci v kleci představuje schouleného člověka za drátěnou mříží. Obraz je skutečně potažen drátěným pletivem, takže konkrétnost obrazu je naprosto názorná a varující. Jiný Rittsteinův obraz s názvem Bytová jednotka paroduje absurditu prefabrikovaného ži-

vočního prostoru, evokuje stísněné pocity, úzkost, ztrátu svobody v ohraničeném světě. Posledním věcem člověka se věnuje Sozanský, který vystupuje na Konfrontaci jako malíř a sochař. Humanismus Sozanského zobecňuje zkušenosti masového utrpení lidí z poslední války. Přesto se jeho tvorba nepodobá protestu, který tak často umělecky nepřesvědčuje diváka. V Sozanském je mnoho pokory, ticha a vnitřního soucítění s člověkem. Sozanského umění se zastavuje před historickým patosem a frází. Už samo konstatování faktu je otřesným argumentem. Proto Sozanský hledá ve svém sdělení co nejdůslednější věčnost, otiskuje dokument do živé hmoty umění.

K silným malířům Konfrontace patří i Petr Pavlík, jehož existenciální objekty se vynořují na povrch předmětného světa z neznámé hloubky jako šifry sdělení. Nebarevnost těchto obrazů zdůrazňuje, že se nejedná o lyrickou abstrakci, fantazii či meditaci, ale o průnik do reality, aktivitu malířova oka a ruky. V poněkud jiné rovině se pohybuje Vladimír Novák, jehož východiskem je sice abstraktně cítěný obraz, ale je to spíše jen snový labyrint, kterým musí malíř projít, aby se na druhém konci setkal zase s realitou. Na abstrakci doráží objekt, který stojí před obrazem, iluze hloubky je zpochybněna trojrozměrností banality. Monochromní ladění obrazu opět zdůrazňuje existenciální podtón kultivované malby.

K hodnotám výstavy patří i obraz Ivana Ouhela, se skrytým monumentálním akcentem položeným na lidskou figuru, dále zajímavá cínová plastika Lubomíra Janečky a v neposlední řadě létající a plovoucí figury Kurta Gebauera, které oživil vstupní prostor

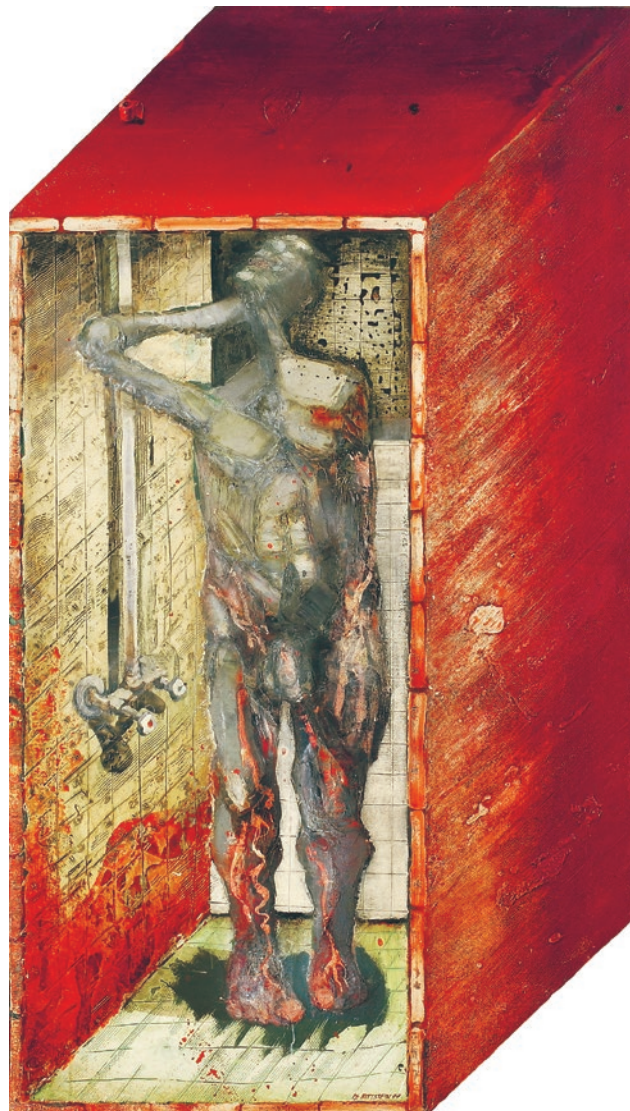


pohled do expozice

výstava na chodbě Mikrobiologického ústavu ČSAV, Praha, 1978
foto: archiv

Michael Rittstein

Sprchový kout, 1977, olej, písek, sololit, 170 x 94 cm



a vnesly svou hravostí příjemnou náladu do výstavního prostoru. Nemělo by se ani zapomenout na komorní grafická díla, která vyplňovala citlivé mezery malby.

Mezi vystavovanými díly najdeme řadu vlivů, není třeba je všechny vyjmenovávat, ale jeden je přece důležitý - Francis Bacon. K němu se nejčastěji obrací mladí umělci a je ostatně proč. Vcelku lze konstatovat naprostý nezájem o geometrické umění a téměř demonstrativní příklon k figuře. Člověk je znovu mírou všech věcí, figura je nositelem významu, obsahu či poselství. V tomto smyslu má mladá generace u nás na co navázat - na Nepřaše, Zoubka, Slavíka, Šimotovou, Siona či Němce. I to je jeden z důvodů konfrontace, která by měla mít několik směrů a rovin. Jinak je to jen relativní porovnávání něčeho s něčím. Nesentimentální baconovská anatomie odhaluje pravou tvář člověka, jeho krutost, zvířecnost, posedlost erotikou a mocí. Bacon je Boschem 20. století, triumfující epochy terorismu, diktatur a totalit. V hermetickém světě poklesá člověk pod úroveň svého lidství, stává se nástrojem zla. Proto je třeba chápat generační obraz k Baconovi jako hledání vlastní odpovědnosti v současném světě násilí.

Termín výstavy nebyl právě nejvhodnější. Byla otevřena 22. června a měla trvat do 31. srpna. Ale ani v "okurkové sezoně" neunikla pozornosti funkcionářů. První potíže se objevily už během července, počátkem srpna pak navštívilo Mikrobiologický ústav několik šestsetrojek. Každý dobře ví, co to znamená. 10. srpna musela být výstava předčasně uzavřena. Akademickému ústavu byla nabídnuta "pomoc" při pořádání dalších výstav. Mnohaletá

tradice výstav v Mikrobiologickém ústavu byla prakticky přerušena, další výstavy už nemají být volně přístupné veřejnosti. Tzv. pomoc je ve skutečnosti kontrolou. Zásah vyšších míst jen potvrzuje pravou tendenci současné kulturní politiky, která nepřipouští, aby se cokoliv podstatného dělo mimo svazovou organizaci. Konfrontace mladých umělců mimo půdu Svazu je nežádoucí akcí vyvazující se z kontroly našich puncovaných "kulturbeobachtrů". Něco takového se prostě okamžitě zakazuje.

Všechno, co se stalo, má svoji logiku akce a protiakce. Podceňovaná mladá generace učinila vážné rozhodnutí zbavit se konformity, která se nabízela s veškerými výhodami a zisky. Dnes už vědí, s kým mají co činit, a žádné omluvy neplatí. Mladí umělci najdou společnou řeč tehdy, až pochopí, že jsou součástí větších struktur a procesů, že jsou jen dalším sledem zápasu o českou kulturu. Připomeňme jen ty mrtvé: Boudníka, Medka, Tomalíka. Zatím je třeba odstranit škody napáchané školou a rozvíjet větší soudržnost generace před zásahy z vnějšku. Generační idealismus je třeba nejen konfrontovat navzájem, ale i s hrbolatým terémem životní praxe. Krčská akce nazvaná Konfrontace by měla pokračovat permanentní konfrontací s realitou semdesátých let.

Josef Kroutvor; text pro ineditní časopis Spektrum k výstavě Konfrontace v Mikrobiologickém ústavu ČSAV, 22.6.-31.8.1978 (předčasně uzavřeno 10. 8. 1978)



NA NÁVŠTĚVĚ „U RITTSTEINA“

Dnes máme před sebou trochu zvláštní rozhovor. Nikdy jsem neviděl tolik obrazů Michaela Rittsteina v jedné kolekci. Kdy jste začal sbírat umění a jak jste se k této "činnosti" dostal?

Protože se celoživotně jedná o činnost nesoustavnou, přetržitou, slovo sbírat těžko použít.

S Lhotákovými ilustracemi jsem jako dětský čtenář vyrůstal a během studií chodil na jeho výstavy. Pominu-li předchozí jednotlivosti, začal jsem tedy grafikou Kamila Lhotáka Stroj pouště 1972 (č. soupisu G 413), koupenou v Platýzu v roce 1973 za 300 Kč. Časem doplněnou na 10 listů a další kresby Kamila Lhotáka.

Vím, že nesbíráte pouze díla od Michaela Rittsteina, ale kolik děl od něj ve sbírce vlastně máte? Zajímáte se jen o konkrétní období?

Mám jeho deset obrazů, tři podrobné kresby a grafiky. Obrazy zahrnují období (podle Rittsteinova dělení) od Pravěku (Imperfektum 1972) po rok 1993 (Sedmé nebe s kočičkou), s jednou pozdější výjimkou.

Zajímám se a sleduji celé období jeho tvorby, co mi síly stačí.

Vidím, že dominují větší formáty. Čím to je?

Velké formáty jsou nepřehlédnutelné. Kdykoliv jdete kolem, znamená to je. Vnímáte je ráno zalepenýma očima i večer, když oči už mžourají. Pojďte sem. Tady ty pěkně vypiplané kresby? Nevidím. Jsou v šeru. Světlo by je poničilo. Chci se podívat? Jdu hledat brýle na blízko. Ohnu se, lupne v zádech. Stále nic. Jdu rozsvítit. Ve skle odraz lustru, v horším případě i tchyně. Sundám brýle, ohlédnou se. Je tam. VELKÝ FORMÁT.

Smíšené manželství

1987, textil, akryl, olej, písek, sololit, 240 x 180 cm



Kotoul

1991 - 1992, kombinovaná technika, plátno, 35 x 46 cm

Kdy jste se s Michaelem seznámili? Předpokládám, že si po tolika letech tykáte.

Koncem sedmdesátých let minulého století. Protože jsem měl k dispozici nákladák, pomáhal jsem mu se stěhováním mezi ateliéry. Bez tykání by se nosilo špatně.

Zavoláte mu ještě dnes a jdete se k němu do ateliéru podívat na nové práce?

To bych neudělal nikdy. Obtěžovat a rozptylovat při práci. Zřídka-kráté návštěvy jsem sjednával hodně dopředu a vždy s konkrétním cílem, o kterém jsem ho předem informoval. Bušit nečekaně ve



Imperfektum

1972, olej, plátno, 90 x 70 cm

2 x 3

1996 - 1997, komb. technika, deska,
63 x 90,7 cm





Svépomoc

1979, olej, písek, sololit, 120 x 150 cm

dvě odpoledne na dveře ateliéru s lahví Pražského výběru, nebo využívat přátelství ke zdržování, je jistě i jiným tvůrcům nemilé.

Vím, že jste pravidelný účastník všech Rittsteinových výstav a vidám vás dost často na jeho vernisážích. Máte nějakou oblíbenou, na kterou rád vzpomínáte? Která se vám zdála nejzdařilejší - nejdůležitější?

Některé výstavy Michaela Rittsteina jsem absolvoval opakovaně. Například: Galerie bratří Čapků (Obrazy 1986); Míčovna Pražského hradu (Dužina a jádro 1998); Galerie Václava Špály (Čerstvě

natřeno 1999); Veletržní palác – Národní galerie (Vlhkou stopou 2007); Zdařilost výstav nemohu posuzovat. Nejdůležitější byla, myslím, Vlhkou stopou.

Zřejmě rád cestujete. Napadlo vás někdy srovnávat dílo Michaela Rittsteina s některými soupeřníky v zahraničí? Viděl jste nějaké výstavy v Evropě?

V cizině navštěvuji spíše notoricky známé výstavní adresy 20. století. Zahraničními soupeřníky Michaela Rittsteina se většinou nerozptyluji, jsou mimo moji intelektuální i časovou kapacitu.



Vláček IV.
1989, olej, tmel, sololit, 124 x 204 cm

Viděl jsem například v Paříži v roce 1967 pěknou retrospektivu Marca Chagalla, později Salvadora Dalího, Henryho Moora a další výstavy ve Vídni a Berlíně.

Jak jste veškerá díla od Rittsteina do sbírky získal? Máte je z ateliéru nebo byla příležitost ke koupi kupříkladu v nějaké galerii?

Velké formáty mám přímo z ateliéru nebo z výstav. Asi tři pokusy nakoupit obrazy při aukcích skončily neúspěchem. Větší část grafik jsem koupil na benefičních dražbách konta Bariéry pořádané prof. Janouchem.

Podívejte. Většinu publikací (autoři a vydavatelé promiňte) doplňuji fotografiemi vlastní produkce. Tady mě například vidíte vlepěného v publikaci Jana Kříže. Doma, pod obrazem Bazénu. Michael Rittstein v roce 2003 vepsal: "Zde sedící pan XY koupil tento obraz před 22 lety. Byl to můj první prodaný „velký formát“ a živobytí skoro na rok. Děkuji, s pozdravem Michael Rittstein" Vážení čtenáři – kdo z Vás to má?

Oblíbil jste si některé dílo? Ceníte si ho více než ostatních?

Obrazy mám rád všechny. O některých vím, že jsou asi důležitější. Je to stejné, jako byste se ptal babičky na její vnučata. Matkou je malíř.

Máte nějaký sběratelský sen?

Ano. Aby ten malý soubor držel co nejdéle pohromadě. No, to asi pane Sýkoro dost nerad, vzhledem k Vaší profesi, slyšíte. Nebo, když to nepůjde – a asi to nepůjde, aby ty obrazy dělaly radost hodným a slušným lidem. Je to stejné jako se postarat po smrti o svého psa.

Vím, že máte kamaráda, se kterým dost často po výstavách chodíte a pravděpodobně se i radíte. Má také vztah k dílům Michaela Rittsteina? Pokud vím, pár jich vlastní. Závídíte mu některé?

Vztah má, a to kladný. Na výstavy, aukce i návštěvy chodíme občas společně. Radíme si vzájemně to samé: „Radši jeden galerijní kus, než deset drobotí!“ Radou se neřídíme, často podléháme a „ředíme“.

K potenciálním akvizicím toho druhého se předběžně nevyjadřujeme, nebo jen zdrženlivě. Potom chválíme, nebo, jak doporučuje Michael Třeštík, neurčitě mručíme. (Umění sbírat umění, Gintel, 2013).

Od Michaela Rittsteina má pěkné kousky. Bylo by hezké, kdyby se mohly také objevit. Šlo by to? Jednou jsme museli spojit finanční síly. To abychom získali čtyři tematicky související a formátové



Vláček III.

1989, olej, tmel, sololit, 124 x 204 cm

shodné obrazy a ochránili je před nebezpečím porcování. Máme každý po dvou. Shodná konstrukce závěsu na obrazech umožňuje jejich snadné vzájemné půjčování. Jednou to už opravdu uděláme!

Já mu žádné nezávidím, jsem rád, že jsou u něj a mohu je občas vidět. Ale pozor! Obráceně to neplatí! Na návštěvě u mne, jak říká ironicky, v Rittsteinlandu, často odbíhá a okukuje jeden kousek. Transferu našťestí zatím brání jeho manželka kvůli narušování mravní výchovy jejich dětí.

Považujete se za sběratele umění v pravém slova smyslu? Když vidíte věc, kterou moc chcete, dokážete si ji odepřít nebo se snažíte dílo získat za každou cenu?

Za sběratele umění se nepovažuji. Spíše bych se označil za příležitostného kulturního přihlížeče s omezenou optikou a limitovanými ambicemi. Jsem jakž takž schopen sledovat a alespoň částečně porozumět pracem jen několika výtvarníků. Michael Rittstein je můj souputník. Žili jsme (a jde to dál) ve shodných geografických, politických, sociálně-kulturních prostorech a podmínkách. Naše zkušenosti jsou obdobné. Rock and Roll? – tančil jsem. Panelák? – bydlel jsem. Svěpomoc? – stavěl jsem. Vagóny? – vykládal jsem. Vyklápěcí válenda? – ještě ji mám!

Jak někde Michael Rittstein řekl. „Někdo maluje pro jednu výstavu. Já maluju pro svého souseda, na celý život.“ Já jsem ten soused. Ne sběratel, ale uživatel.

Věc, kterou bych chtěl vlastnit, si odepřít umím. Přesto obět za její získání smí být trochu nepřiměřená. V porovnání s většinovými hodnotami.

Když jsem vezl Michaela Rittsteina naší rozkládající se Škodou 120, povídá mojí paní: „Ať nic nekupuje, potřebujete auto“. Potěšená, v návalu vděčnosti a po předchozím malování kuchyně, vykřikla: „Slyšíš, co řekl pan mistr!“ Koupil jsem auto. Do roka ho ukradli. Mohl jsem mít tři pěkné obrazy. Vůči rozviklané Škodě 120 trochu nepřiměřené.

Sledujete aukce či galerie? Máte pocit, že se trh v něčem mění? Jsou nějaké trendy, priority ve sběratelství? Dovete něco ze svého úhlu pohledu upozorovat a popsát?

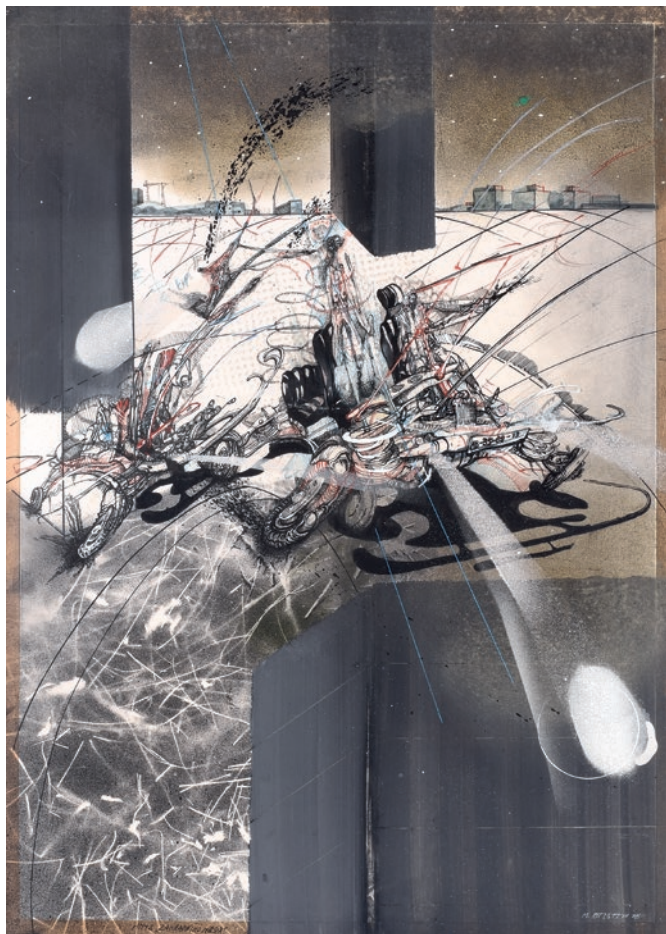
Nejdříve k aukcím. Aukce (jednoho aukčního domu) sleduji osobně. Léta. Na první se zájemci nevešli do velkého sálu a nálada byla slavnostní. Na poslední se v rohu menšího sálu krčila hrstka přítomných. Nálada byla pracovní. Zbýlý prostor sálu vyplňovaly: elektrické kabely, obrazovky, čtecí zařízení, počíta-



Ideální hospodářství
1989, komb. technika, sololit, 240 x 150 cm



Sedmé nebe
1993, olej, plátno, 240 x 180 cm



Hmyz zahradního města
1978, kombinovaná technika, papír, 51,2 x 36,8 cm

Amok - úchyláci
1979, kombinovaná technika, papír, 43,8 x 38,7 cm

Obývací
1980, kombinovaná technika, papír, 39,4 x 52,1 cm



Sklepní okno

1980, kombinovaná technika, deska, 45 x 40 cm

Oba II.

1996, kombinovaná technika, deska, 50 x 40 cm



če, kamery, telefony a další zařízení, která neumím pojmenovat. Špičkový a sympatický licitátor se v tomto lidsko-virtuálním prostoru pohyboval s jistotou. Většina vydražitelů vstoupila do sálu jen prostřednictvím nul a jedniček. My přítomní jsme si odnášeli jen chabou kořist.

V budoucnu očekávám dražební souboje rychlých počítačů a jejich programových strategií. Koupil mi ho HP650 s aplikací Art-killer. Karličko, nesu ho, ještě že ten pán v kostkovaném saku brzo odpad. To už nezažijeme.

Galerie sledují pěšky. Jsou tu mecenáši a organizátoři jako Meda Mládková, Leoš Válka a další, které považuji za opravdové hrdiny dnešní doby. Je to úžasné! Jsou galerie, které propagují umělce. Je to výborné! Jsou tu galerie, které zprostředkovávají obchody. Je to užitečné!

Všechny trhu pomáhají. Kultivací a edukací, propagací, realizací. Na to, jak se trh mění, odpoví kdokoli jiný lépe. Já doufám, že všemocná ruka trhu ve střednědobém horizontu nešmátrá moc vedle. Vnímám to, že ceny nejsou už tolik determinovány jménem autora, ale ve velké míře i originalitou a kvalitou jednotlivých prací.

Sledoval jste někdy nákupem umění jeho investiční potenciál? Už jste třeba někdy koupil dílo, o kterém jste věděl, že o něj

není na trhu zájem a vy jste si ho koupil jen tak pro radost? Prostě Vám přišlo zajímavé.

Nákupem umění jsem jeho investiční potenciál nesledoval. Na štěstí. Jinak bych si musel ze svých „nákupů“ studentských prací na AVU zoufat. Tak jsem se jimi potěšil, poučil, vyučil a rozdal v příbuzenstvu a přátelům. Tam slouží. Proto nelituji.

Koupil jsem nedávno i dílo, o které nebyl zájem a máte absolutorium, že jste ho hned poznal. Myslím si, že je to dobrý malíř, dobrá věc, podobně jako jeho ostatní práce. Dělá mi radost. Můj sběratelský partner mě za bezelstnou, nespekulativní upřímnost pochválil.

Postrádám u vás ve sbírce poměrně silné Rittsteinovo období 80. let. Co se stalo? Že by vám snad toto období nebylo milé či nebyla jen správná příležitost ke koupi?

Rok 1982, 1983, 1984 není zastoupen. Období výborné. Příležitosti byly. Důvod? Nadměrná péče o děti.

Ta způsobila zanedbání „sběratelských povinností“. To je jeden z předsmrtných úkolů, pokusit se tuto chronologickou mezeru přemostit.



A teď si představte, že je na trhu obraz od Rittsteina s názvem **Penalta**. Ten byste asi do sbírky určitě rád zařadil, že? Jaký obraz od Rittsteina byste ještě rád měl?

Penalta? Bra! Že Vy ji máte v regálu a zkoušíte mou odolnost? Jenomže, když nevidím, nepodlehnu. Takovou ztrátu finanční krve bych asi přežil, ale co kdyby se potom před finančně malátným pacientem objevilo to, co by měl rád, vlastně musel? To by bylo vážné!

K závěrečné části otázky proto uvádím: Od Michaela Rittsteina bych potřeboval některý z těchto obrazů: Lokální historka, Aktuality, Olizování, Jemná záře, Ztopořená válenda, Blbý program. Tímto vyzývám i přední české kunsthistoriky a Národní galerii v Praze k nabídkám. Do redakce časopisu Revue art. Děkuji.

-red-

Krytý bazén

1976, kombinovaná technika, plátno, 140 x 160 cm

Příběhy

1980, serigrafie, 100 x 75 cm

Na rourách

1979, olej, email, písek, seno, sololit, 204 x 120 cm







Spi můj princi

Pocta Františku Muzkovi, 1976, polychromované dřevo, železo, d. 210 cm

JAN KOBLASA

Pocta Františku Muzikovi



Když Jan Koblasa pobýval v létě roku 1968 v italském Miláně, zastihla jej zpráva o okupaci Československa. Po nepříliš nadějně zkušenosti se zdejší uzavřenou uměleckou scénou, plánoval odjezd do kosmopolitnějších Spojených států. Avšak tyto neurčité sny byly přehlušeny existenčně příznivou nabídkou vyučovat sochařství v severoněmeckém Kielu, kde Koblasa také požádal o politický azyl. Jeho tehdejší vztahy s vlastí byly rozporuplné, některé osobní vazby však přetrvávaly. Koblasova vlastní tvorba v direktivní expresi odráží spíše temnou stránku lidského údělu. Vytváří příznačné cykly *Plazit jazyk*, *Memento* či *Pokus o úsměv*, reflektující pocit samoty, zmaru i vzteku. A časem přicházejí další vypjaté situace a rány osudu. V srpnu roku 1974 umírá v Čechách sochařův nejbližší přítel a umělec Mikuláš Medek a počátkem listopadu František Muzika – obdivovaný tvůrce i morální autorita z předešlé generace. Oběma se Koblasa rozhodl vzdát poctu vlastní prací – dřevěnými plastikami opatřenými poněkud příznačně drátěným jízdním kolem. Ve výsledku představují tyto objekty jakési máry vezoucí duši nebožtíka na onen a snad i lepší svět. Štíhlé bělostné tvary jsou tak spíše poetickými symboly, originálním podobenstvím a tichou přátelskou vzpomínkou.

František Muzika představoval vskutku osobnost všestrannou i vzácně konzistentní a charakterní. Původně, ač nerad, vystudoval pražskou Akademii v sochařském ateliéru Jana Štursy, ale již v jednadvaceti letech se stává coby malíř členem Devětsilu. První samostatnou výstavu měl roku 1930 v legendární Aventinské mansardě, a až po něm se zde představila dvojice Jindřich Štýrský

PRINCI MŮJ MALIČKÝ SPI

*Princi můj maličký spi, ptáčkové sladce již sní,
dřímají nivy i háj, utichl celičkový kraj.
Měsíček stříbrný sám, okénkem dívá se k nám.
Jak by se usnouti bál, dřímej můj princí, spi dál.
Hajej a spi. Hajej a spi.*

*Dávno již zmlkl denní vír, v zámku se rozhostil mír.
Nehne se myška ni již, prázdná je kuchyň i spíž.
Jenom přes komorné práh, zaznělo žízňivé ach.
Kdo si tu něčeho přál? Dřímej můj princí, spi dál.
Hajej a spi. Hajej a spi.*

a Toyen. V tomto tvůrčím a nakladatelském domě, který naplňoval mimořádně inspirativní Otakar Štorch – Marien, pak Muzika působil řadu let také jako „domovský“ knižní grafik a ilustrátor. Ve slavné a respektované galerii na sebe upoutal pozornost a sklídl obdiv nejen Jaroslava Seiferta, ale i radikální Karel Teige se nechal unést mladým autorem. Již na následné výstavě Muzikově v roce 1932 vyjádřil nadšení pro jeho cestu – způsob, jak rozvíjet bohatství básně malířskými prostředky, výtvarnou řečí a „bez tyranie dřívějších kubistických šablon a přece bez literárnosti“.

I po zániku Aventina a jeho galerie pokračoval Muzika ve volné i užitě tvorbě; navíc se stal, bez zjevných ústupků novému režimu, profesorem krásného písma na UMPRUM. Byl jedním z mála, kteří udržovali se Štorch-Mariem otevřené přátelské vztahy i po jeho společenském, finančním i politickém pádu.

Jan Koblasa se důstojně, byť na dálku, rozloučil se svými blízkými druhy Medkem a Muzikou výjimečnými díly. Pověstné „Trakaře“ představují v jeho kariéře jeden z vrcholů, ale i předělů. Snad i po takovém tvůrčím vyjádření a vnitřním smíření s nelehkou situací, nachází novou duchovnějšou cestu reprezentovanou například sérií alabastrových Buddhů. Koblasou zvolený podtitul sochařské pocty Františku Muzikovi upomíná na známou německou ukolébavku – popěvek provázející zklidněnou duši do snivého respektive jiného světa.

-red-



RENÉ MAGRITTE

Letos je tomu právě 50 let, kdy se v Bruselu uzavřela pozemská pouť podivuhodného malíře, jehož imaginace nás dodnes nepřestává přitahovat. René Magritte (1898 – 1967) bývá zpravidla spojován se surrealistickým způsobem nahlížení a uchopování světa. Avšak jeho osobité obrazové vize či přeludy obývají svůj zvláštní prostor, snově pozastavený čas a otevřenou a zároveň pevně nastíněnou „skutečnost“. Umělcův život tomuto pojetí také plně odpovídal. Po pařížských eskapádách se navrátil do svého bezpečného Bruselu – k existenci nenápadného měšťana bez vnějších výstředností a kolizí. Ke své práci totiž potřeboval jasný řád, jisté zázemí a klid na soustředěné přemítání, které je v jeho tvorbě tak určující. Ostatně Magritte prý nijak zvlášť nemiloval samotné malování; váben a zaujat byl především vnitřním vyjevováním, vymýšlením, konstruováním a vizuálními hříčkami, které si zakresloval jen na malé formáty papíru. S oblibou pak zmiňoval: „Malířství používám, abych učinil myšlení viditelným.“ (Dokonce nemaloval ani v klasickém ateliéru, nýbrž v běžném obývacím pokoji na rozprostřeném koberci).

Magrittovy obrazy nenesou jednoznačné a vědomé poselství a stejně tak jejich obestírající atmosféra je pečlivě utkána z různých pramenů. Vzpomínky, sny, představy, úvahy, co kdyby... skutečnost a iluze se zde prolínají či zaměňují... A tázání po pravé podobě světa (pakliže vůbec existuje) není plně rozsouzeno a konečně zodpovězeno. Magrittův přístup připomíná spíše osvobozené pojmy levitujících na obrazivých plochách ilustrujících popření vžitých konvencí, předpokládané kauzality i běžnou zemskou přitažlivost. Avšak nejedná se zde jen o bezbřehé blouznění. Vše se před námi odehrává v jistém, byť ztajeném kontaktu s až archetypálním ukotvením, v dotýkání probouzejícím v divákovi zasuté vrstvy jakési tušené paměti. Hravé „nápady“ představují tedy most mezi vědomým a nevědomým, individuálním a společným, minulým, přítomným a možná budoucím plynutím. Jedná se tedy spíše o proces vnímání namísto vytčeného sdělení.

Konkrétní vsazení Magrittovy poetiky počíná kdesi u Giorgia de Chirica, E. A. Poea, R. L. Stevensona, André Bretona i Mana Raye. K vrozené umělcově nátuře, dobovému úkolu a tvůrčí sympatii se řadí také osobní zážitky z dětství. Figury na Magrittově plátnech s buřinkou či dobře střiženými obleky jistě upomínají na rodinné prostředí. Otec krejčí a matka modistka vytvářeli uprostřed domácní - jinak nevzhledné - krajiny hnědohelné pánve smysl pro řád a eleganci – jakousi konvenční uniformu, kterou však nosí lidé bez bližší identity. A tak asi nepřekvapí, že Magrittovým oblíbeným hrdinou byl záhadný Fantomas (stejně jako tomu bylo například u Jindřicha Štýrského), jenž přicházel jakoby ze světa skrytého za oponou a pronikal k nám do všedních dní, porušujíc zavedený a mnohdy vyprázdněný pořádek.

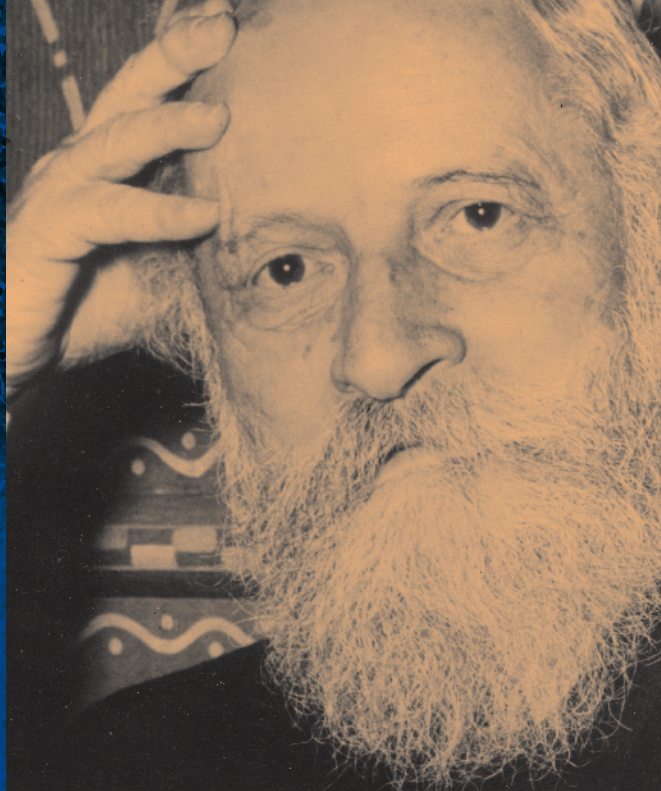
Malířova mytologie je významně formována ještě dalším aspektem respektive neodbytně tragickou až metafyzicky působivou vzpomínkou. Psal se rok 1912, když malířova matka spáchala sebevraždu – vstoupila do vod řeky Sambre a na čas beze stopy zmizela. Až po několika týdnech se nalezlo a bylo vytaženo její tělo... obličej však byl zahalen, skrytý pohledům pod přetaženou košilí... A mladý Magritte se této scény stal očitým svědkem (jeho pozdější obrazy zahalených milenců i jiná díla na to upomínají). Člověk bez tváře a identity na nich bloudí prostorem a časem, pluje Magrittovým světem a hledá svou totožnost.

Náruživý čtenář, pravidelný návštěvník kina a nadšený šachista vše zúročuje obzvláště roku 1926, kdy namaluje více než 60 obrazů. Na čas se usazuje v Paříži společně se svou ženou a sdílí společenský a kulturní život. Účastní se i legendárních schůzek surrealistů v Café Cyrano na Place Blanche. Avšak již roku 1930, po společných výstavách tohoto avantgardního hnutí, se vrací domů. Jako hloubavému, serióznímu a v provincii vyrostlému člověku, navíc s nejistým ekonomickým zázemím, mu nákladný život s bohémsky založenými přáteli přestává vyhovovat (dokonce nikdy snad nemaloval ani v klasickém ateliéru, nýbrž v běžném obývacím pokoji). Také vztahy s vůdčím a dogmatickým Bretonem se začaly kalit. Magrittovi, levicově smýšlejícímu tvůrci, se podařilo plně a samostatně prosadit na mezinárodní scéně celkem záhy a roku 1956 obdržel dokonce Guggenheimovu cenu.

Tento nenápadný Belgičan se stal osobitým představitelem surrealismu, avšak jeho dílo je také příkladnou předzvěstí pozdějšího umění konceptuálního, které odkazovalo svými projekty více k myšlenému (kódovanému) než viděnému (zobrazovanému). Zvláště pozoruhodná je Magrittova blízkost s filozofem a iniciátorem neopozitivismu – s Ludwigem Wittgensteinem (1889 – 1951), zabývajícím se studiem matematiky, logiky a filozofií jazyka. Třebaže neexistují doklady o tom, že by umělec znal filozofovy myšlenky, kladl svými obrazy obdobné či zcela totožné otázky po povaze lidského vizuálního respektive jazykového chápání. Minimálně se zde jedná o těsný souběh koncentrovaného uvažování o relativizaci, problémech i pastech sdílení a komunikace obecně. V malbě pak jde o téma, kdy je (ne)dohodnutá „hra“ vystavena šířeji (ne)porozumění danému konvenčnímu jazyku. Právě při tomto vědním či sociologicko-kulturním tématu bývá nejčastěji uváděn již pověstný Magrittův obraz s názvem: Toto není dýmka (z roku 1929). A jistě není také náhoda, že filozof Michael Foucault napsal o Magrittovi slavnou knižní esej pod stejným názvem.

A závěrem základní Wittgensteinova teze, která by mohla ovšem být i hlavním mottem René Magritta: „Nemyslitelné je zde (v knize) vymezeno zevnitř myslitelným... smysl mé knihy je etický... Chtěl jsem totiž napsat, že mé dílo se skládá ze dvou částí: té, kterou máte před sebou, a všeho toho, co jsem nenapsal. A právě tato druhá část je svrchovaně důležitá. Etično je totiž mou knihou vymezeno jakoby zevnitř.“

Radan Wagner



Martin Buber
foto: archiv

Martin Buber (1878 – 1965) byl filozof a politický aktivista židovského původu. Narodil se ve Vídni, dětství však prožil u svého dědečka v Haliči, kde se seznámil s židovskou tradicí v podobě chasidismu. Ve 30. letech působil jako profesor na univerzitě ve Frankfurtu nad Mohanem, avšak roku 1938 přesídlil pod hrozbou fašismu do Jeruzaléma, kde vyučoval antropologii a sociologii na Hebrejské univerzitě. V rámci jeho monumentálního díla je nevelká kniha *Já a Ty* jeho nejvlivnějším textem zasahujícím myšlenkové proudy 20. i 21. století, neboť se stal manifestem tzv. filozofie dialogu. První idea knihy se rodila roku 1916 v průběhu běsů první světové války, dokončena byla roku 1922. Autor zde vede úvahy povznesené nad různými náboženstvími a staví se proti instituci církve (sám ani nechodil do synagogy). V knize tak nabídl vykořeněnému a zmatenému člověku poválečných let jistou existenciálně laděnou „filozofickou víru“, předpokládající osobní nasazení. A to z jeho nauky činí stále živou – myšlenkově i literárně vybroušenou inspiraci:

První základní slovní dvojice: Já – Ty. Druhá základní dvojice: Já – Ono. A tak je i lidské Já dvojitě... Svět je pro člověka dvojitý, neboť i jeho postoj je dvojitý.

Základní slova nevypovídají o něčem, co existuje mimo ně; teprve jejich vyslovení zakládá bytí toho, co vyjadřují... Není žádné Já o sobě...

Zakoušející se neúčastní světa. Vždyť zkušenost je „v něm“, a ne mezi ním a světem... Svět se neúčastní zkušenosti. Nechává se zakoušet, ale vůbec se ho to netýká, neboť k tomu ničím nepřispívá a nic z toho nemá.

Svět jako zkušenost patří k základnímu slovu Já-Ono. Základní slovo Já-Ty ustavuje svět vztahu.

Sféry, v nichž se zakládá svět vztahu, jsou tři. První z nich je život s přírodou. Zde se vztah zachvívá v temnotě a je pod prahem řeči. Tvorové se k nám obracejí, ale nemohou nás dosáhnout, a říkáme-li jim „Ty“, vážně naše oslovení na prahu řeči. Druhou sférou je život s lidmi. Zde je vztah zjevný a má podobu řeči. Můžeme dávat i přijímat slovo Ty. Třetí sférou je život s duchovními jsoucnými. Zde je vztah zahalen v oblak, ale zjevuje se, je mimo řeč, ale plodí ji. Neslyšíme žádné Ty, a přece cítíme, že jsme voláni.

Bůh, ano, nejobtížnější ze všech lidských slov. Žádné jiné nebylo tak špiněno, tak rváno. Lidská pokolení svalila tíži svého života naplněného úzkostmi na toto slovo a zatlačila je do země, leží v prachu a nese veškerou jejich tíži.

Žmocnila se mě potřeba, jako jsem nedovedl pochopit; znovu a znovu jsem se snažil představit si hranici prostoru nebo jeho neohraničenost, čas počátku a čas bez počátku a konce,

MARTIN BUBER

kontinuita

a obojí bylo stejně nemožné, stejně beznadějně... Pod neodolatelným tlakem jsem přecházel od jednoho k druhému chvílemi tak nesmírně blízký nebezpečí zešílení, že jsem vážně pomýšlel na to, vyhnout se mu sebevraždou.

Mnoho lidí, kteří se ve světě věcí spokojují tím, že je zakoušejí a užívají, si ovšem k tomu všemu nebo nad tím vytvořilo z idejí přístavek nebo nadstavbu, kde nalézají uklidňující útočiště před návaly nicotnosti. Odkládají na prahu šat nemilé všednosti, oblékají čisté prádlo a osvěžují se pohledem na prvotní bytí nebo na ideál, na nichž se jejich život nepodílí. Často jim dělá i dobře, když to mohou hlásat.

Ideje netrůní nad našimi hlavami, stejně jako v nich nesídlí; ony mezi námi chodí a obracejí se na nás. Politováníhodný je ten, kdo nechává základní slovo nevyřčeno, ubohý však ten, kdo jim místo něho odpovídá abstraktním pojmem nebo heslem, jako by to bylo jejich jméno!

Svět slova Ono je souvislý v prostoru a čase. Svět slova Ty není takto souvislý. Z jednotlivého Ty se musí stát – když skončila událost vyznačující se vztahem – určité Ono. Z jednotlivého Ono se může stát – vstoupí-li do události vyznačující se vztahem určité Ty.

Láska je odpovědnost jednotlivého Já za jednotlivé Ty: v tom je rovnost – která nemůže být v žádném citu -, rovnost všech, kteří milují – od toho nejmenšího až k tomu největšímu a od toho, čí život, blaženě skryt, je uzavřen v životě milovaného člověka, až k tomu, kdo je po celý život přibit na kříž světa a kdo se odvažuje a je schopen čehosi nesmírného: milovat všechny lidi.

Zázrak je něco, co se stane pouze tehdy, když se stane lidem, kteří jsou schopni nebo připraveni ho jako zázrak přijmout.

Vztah může existovat, i když to člověk, jemuž říkám „Ty“, ve své zkušenosti nepostřehuje. Neboť Ty je víc, než ví jakožto Ono. Ty činí víc a dostává se mu víc, než ví jakožto Ono. Sem nedosahuje žádný klam: zde je kolébka skutečného života.

Zří-li umělec protějšek, odhaluje se mu tvar. Zaklíná jej ve výtvor. Výtvor není ve světě bohů, nýbrž v tomto velkém světě lidí.

Z knihy Martin Buber, Já a Ty, nakladatelství Portál, Praha, 2016, vybral a sestavil Radan Wagner

GAALERIE OPATOV

historie

V době předlistopadového marasmu se tu a tam objevovaly ostrůvky svobodného projevu. Nezávislí, tedy „nevhodní“ či dokonce exiloví umělci byli zcela vytlačeni z oficiálních míst a jejich prezentace nebyla přirozeně možná. Všechno záviselo jen na silných a nezaprodaných osobnostech tvůrčích, ale i organizátorských či kurátorských. Přesto se v tehdy nevábném prostředí pražského sídliště podařilo na „polooficiální“ bázi pořádat v pravidelných cyklech výstavy mimořádně kvalitní a dodnes vzpomínané – setkání lidí pohybujících se ve vnitřně nezávislé zóně.

Galerie zvaná Studio Opatov, později zkráceně Galerie Opatov, se zrodila a fungovala jen díky solitérnímu nadšenci, znalci a kurátorovi Jaroslavu Krbůškovi, kterému se podařilo obojité zdánlivě nepropustné hradby totalitního systému, jenž si osvojoval právo na veškerý dohled a rozhodování respektive schvalování. V přilehlých prostorách Kulturního domu Opatov se stalo „nemožné“: v letech 1984 – 1992 zde probíhaly relativně nerušeně, ale i vzrušeně komorní přehlídky výtvarného umění, které byly jen ojediněle předčasně ukončené – buď jaksí shora nepovšimnuté, nebo přeci jen tiše trpěné. Krbůšek se ukázal jako neohrožený, ale také zkušený a předvídatý hybatel alternativního „provozu“, povýšeného nejen kvalitou vystavovaných artefaktů, ale i podněcujícím další smysl existence nezávislé kultury v širším slova smyslu.

Na celkem 111 opatovských výstav, bůhví jak anoncovaných, se hrnuly zástupy, a vernisáže se stávaly povzbudivým a inspirativním setkáváním. Roku 1984 se vše dalo do pohybu úvodní přehlídkou Karla Nepraše. A v následujícím roce se zde představila již celá řada dalších neméně významných autorů: Viktor Pivovarov, Milan Knížák, Dalibor Chatrný, Eva Kmentová, Anežka Kovalová, Milan Grygar, Olbram Zoubek a další. Avšak nebyla to jen jména v domácích nezávislých kruzích již více méně etablovaná. Záběr se utěšeně i promyšleně zvětšoval. K tomu Jaroslav Krbůšek dodává: „S rozšiřováním okruhu lidí, o které jsem se zajímal, jsem zjišťoval, že existuje řada návaznosti na kvalitní výtvarníky, kteří tvoří venku a kteří pro mne byli nedostupní. Jednou z nejdůležitějších pomůcek, z kterých jsem čerpal, byly časopisy Revue K, který v Paříži vydával Jiří Kolář nebo v Düsseldorfu Františkem Kynclem vydávaná a neprávem opomíjená revue Schwarz auf Weiss (Černé na bílém), která se zabývala českou nezávislou, exilovou výtvarnou a uměleckou scénou. Pak už nebyl problém vybrat ty, kteří se mi zdáli něčím významnější než ostatní, a kontaktovat je.“ A tak se mohla na Opatově prezentovat kvalita, ale také zdejšími akcemi objevovat či do souvislostí včleňovat umělce, kteří byli české veřejnosti a mnohdy i teoretikům neznámí. A někteří z nich se pak mohli plynule začlenit ve svobodnějších poměrech do zdejší scény.

Seznam jmen umělců vystavujících tehdy na Opatově je vskutku úctyhodný: Václav Stratil, Jiří Načeradský, Čestmír Kafka, Olga Karlíková, Aleš Veselý, Václav Boštík, Ladislav Novák, sestry Válovy, Adriana Šimotová, Zorka Ságlová, Stanislav Kolíbal, Karel Malich, slovenští Rudolf Fila, Jozef Jankovič a Rudolf Sikora, z tehdy mladších Jiří Kovanda, Martin John, Vladimír Skrepl, Jiří David, Tomáš

Císařovský, Vladimír Kokolia, Tomáš Ruller, Ivan Kafka a další. Z exilových jmenujme například Jindřicha Zeithammla, Vladimíra Škodu, Rudolfa Valentu, Jana Kotíka, Jiřího Hilmara a Miloslava Mouchu.

Dnes poněkud rozdílně působící autoři však v tehdejší kontextu vytvářeli skutečně jakousi vnitřní sounáležitost a kontinuitu. Jaký byl klíč při výběru jednotlivých autorů? „Vybíral jsem bez jakýchkoliv zábran. Někteří výtvarníci jsou skutečně hodně rozdílní, a přesto mají styčné body, v kterých jsou si podobní. Nebyl jsem zatížen spekulacemi, ale ani politikou...“, ohlíží se za děním Krbůšek.

Pověstná opatovská galerie ukončila svou činnost, zákonitě vyčerpala a naplnila své poslání, ale rovněž narazila – až symbolicky – na nové aspekty proměňující se společnosti. Oficiální a neoficiální teritoria se už prolínají, stírají a vlastně neexistují, vše se dalo do jiného pohybu s kladnými i zápornými průvodními jevy. Krbůšek tak musel skončit. Proč a jak konkrétně? „V žádném případě to není z důvodu nezájmu kvalitních autorů, což mě těší a zároveň překvapuje, pomyslí-li na současně daleko atraktivnější výstavní možnosti. Objekt, jehož součástí je galerie, koupila firma, která ho předělává na rockový klub nevalné úrovně. Můžu snad pověsit Anežku Kovalovou vedle blikajících a drncících herních automatů? Na druhé straně si uvědomuji, že všechno má svůj počátek i konec. Myslím, že to balím právě včas, aby se nějakým neuváženým sentimentálním krokem celá dosavadní práce neznehodnotila,“ komentoval tehdy Krbůšek okolnosti ukončení galerie. Tečkou se stala vernisáž kolektivní výstavy s názvem „...a závěr“, která se odehrála 1. prosince 1992 v 18 hodin. Jaroslav Krbůšek v devadesátých letech plynule navázal v Galerii RUCE s takovými jmény jako jsou Zdeněk Sýkora, Jan Kubíček, Krištof Kintera nebo dnes světově proslulý Roman Ondák a osmiletým úspěšným vedením Galerie Václava Špály, kde v měsíčním cyklu dvou expozic uspořádal 148 výstav.

Jak vidno, tradice a značka spojená s místem není vším a pro každého. Ve světě je takových příkladů spousta. Vzpomeňme třeba na legendární Kunsthaus Tacheles v Berlíně, Chelsea hotel či klub CBGB v New Yorku, o pověstných pařížských galeriích ani nemluvě. Čas je neúprosný, stejně jako noví majitelé. Ale objevují se jiná místa a fenomény spojované však již spíše s nastupujícími generacemi, tak jak tomu je u nás například se stále se proměňující a žižvoucí Trafačkou.

-red-



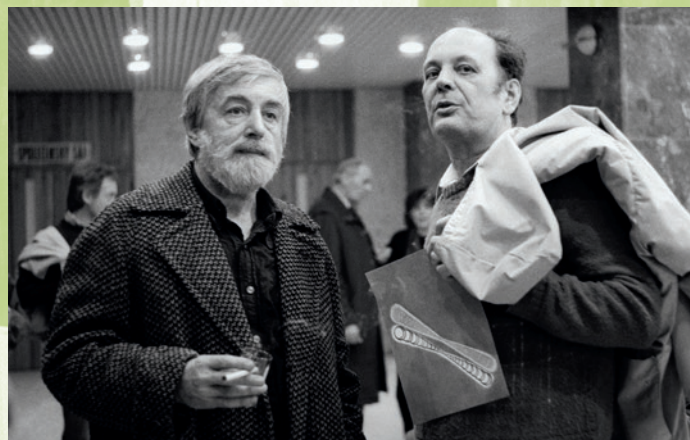
Svatopluk Klimeš, Lída Dvořáková, klečící Jaroslav Krbůšek, stojící Václav Bošík a Josef Hampl



Jiří Načeradský



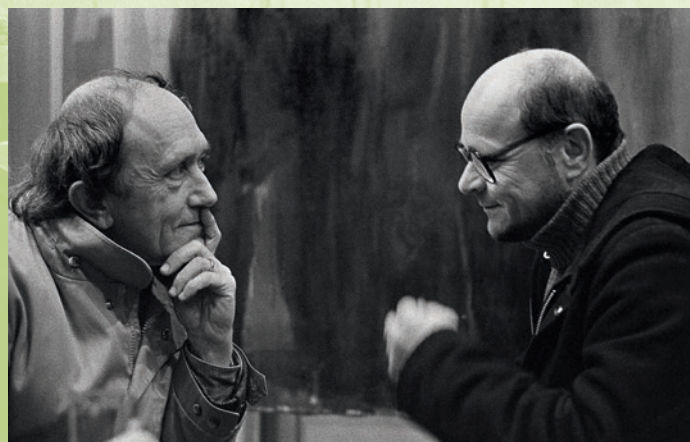
Jiří Mrázek a Daisy Mrázková



Čestmír Kafka a Josef Hlaváček



Olga Karlíková a Adriena Šimotová



Stanislav Kolíbal a Aleš Veselý



za
to
stojim





Obluda čeká, obluda má čas, vlastní podobizna P. B.
1949 – 1950, tempera, olej, lepenka, 78 x 44 cm

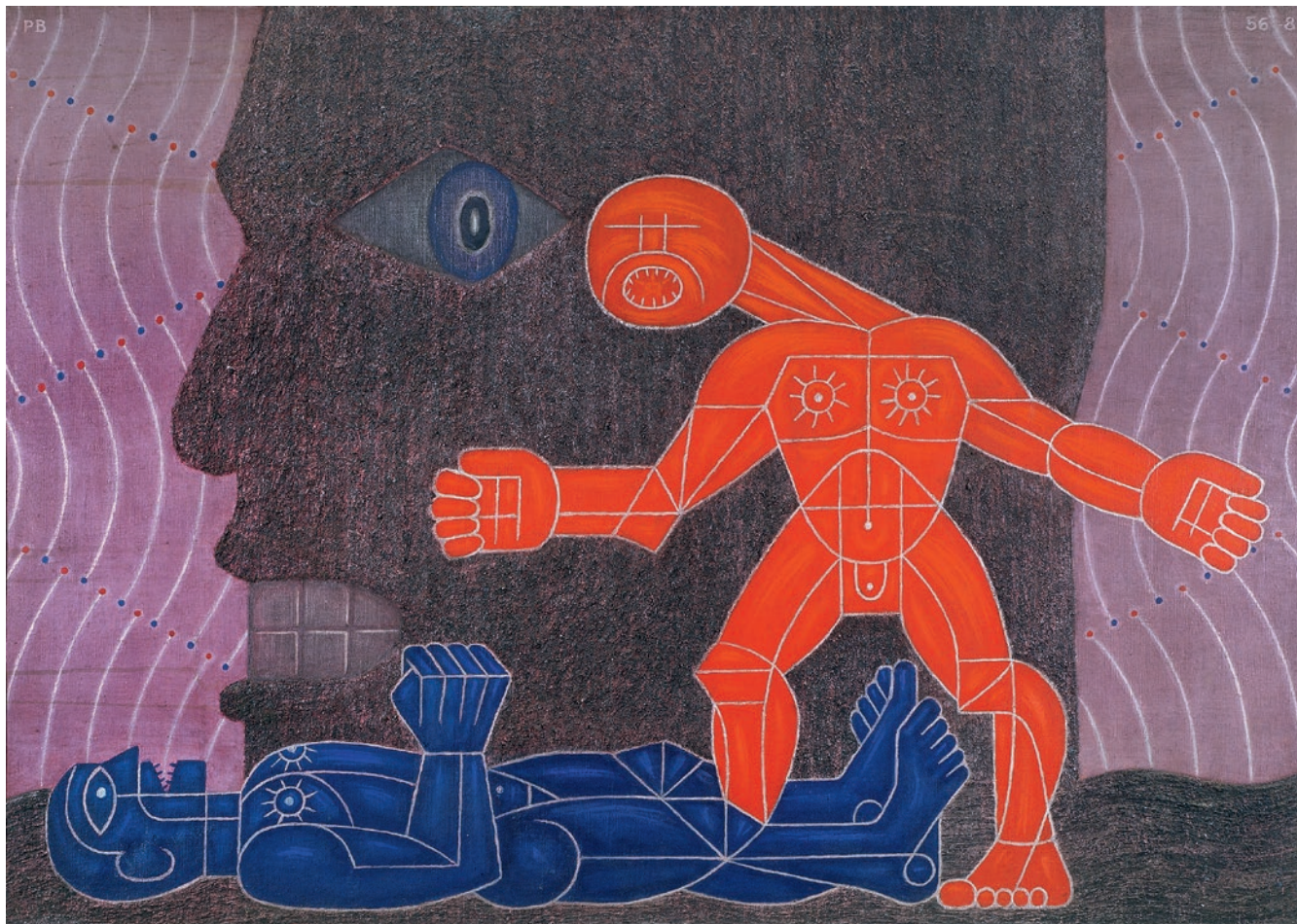
Dílo Pavla Brázdy zůstávalo dlouhou dobu ve skrytu, a relativně teprve v nedávné době se začalo dostávat do širšího povědomí. Jedno z jeho prvních představení bylo na výstavě *Minulost a budoucnost v podzemí pražské Vinohradské tržnice* v roce 1989. Po této, dnes legendární výstavě, následovalo několik menších společných i samostatných výstav, spojených především s *Revolver Revue*, ale skutečné satisfakce se Brázdovi a jeho dílu dostalo až velkou retrospektivou v Národní galerii v Praze v roce 2006.

V centru Brázdovy pozornosti stojí vždy člověk. Postupně vybudoval vlastní fiktivní svět na principu středověké morality. Je to svět postav, které mají svůj zcela konkrétní původ a spojují je běžné lidské a institucionální vztahy. Brázda jej převádí do světa alegorických pojmů, světa, který je obrazem jeho vitálně pozitivistického a především humanistického světového názoru. Celým jeho dílem se, jako by byl jeho hnacím motorem, zároveň táhne osobní příběh. Situace na obrazech představují autobiografii, převedenou v soubor obecně platných podobenství. Autor nakládá s intimními tématy svého životního příběhu vzhledem ke zkušenostem stále svobodněji a se stále více příznivým odstupem. Skrze situační etudy vyjadřuje stavy lidské duše i svůj

HOMINISTA A HUMANISTA **PAVEL BRÁZDA**

pohled na svět a svoji časnou pozici v něm. Svět tady a teď, s teplým, životadárným slunkem na nebi, má rád. Letos devadesátiletý naději neočekává někde za-, ale ve věčném koloběhu tady a teď.

Co všechno předcházelo? Pavel Brázda, ač dnes spojován s Prahou, pochází z Brna, které ostatně můžeme poznávat na jeho malířských prvotinách i obrazech, řadících se k tzv. brněnskému hominismu, o kterém ještě bude řeč. Narodil se do prvo-republikové dobře situované a společensky významné rodiny. Jeho, jak říká bába, byla Helena Koželuhová Palivcovcá, sestra brů Čapků. Takový původ, jistě již tehdy v kombinaci s osobním



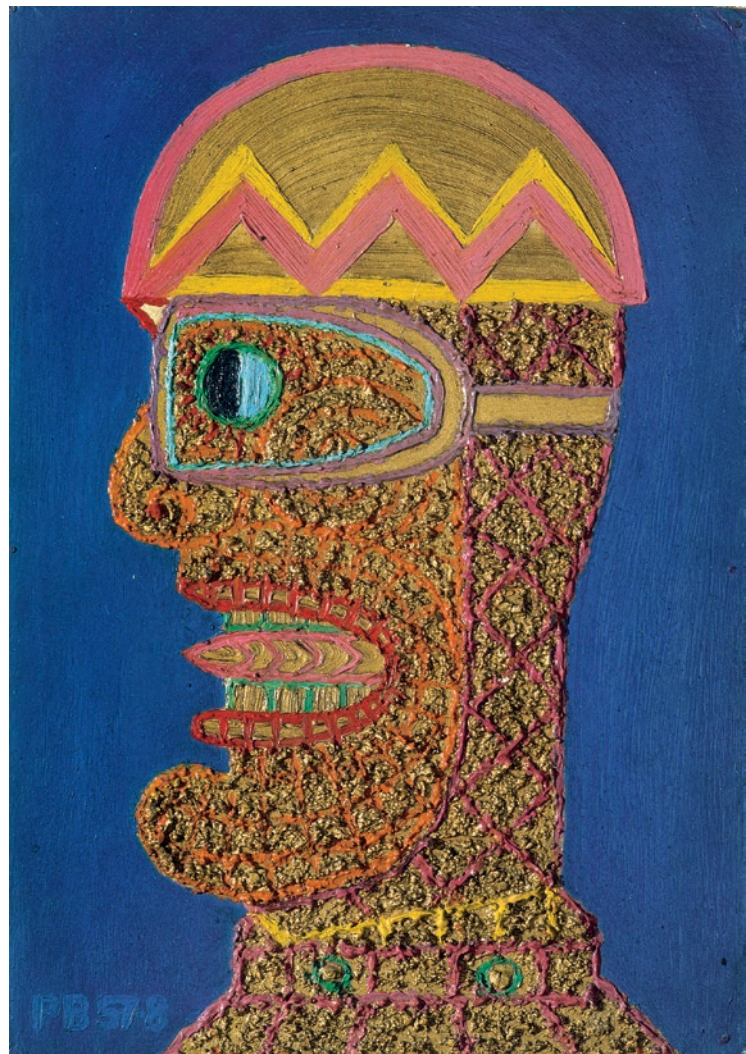
Silnější vítězí
1956 – 1958, olej, plátno, 85 x 120 cm

Město za hradbami
2. pol. 70. let, tempera, překližka, 62 x 52 cm



Nad mrtvým nepřítelem

1956 – 1958, olej, plátno, 85 x 60 cm



Ze série Závodníci

1956 – 58, tempera, lepenka, 30 x 21 cm

charakterem byl v roce 1949 důvodem k vyloučení z Akademie výtvarných umění v rámci tehdejších komunistických prověrek. Ty jej postihly společně s Věrou Novákovou, malířkou a sochařkou, jeho životní souputnicí i inspirací v dobrém i „zlém“ a především dodnes manželkou. Oba u malířské tvorby, byl „neposvěcené“ akademickým diplomem, zůstali, a díky těmto skutečnostem každý po svém postupně rozvíjeli v nezávislosti a svobodě svůj zprvu veristický a později znakový styl. Unikali více méně úspěšně pozornosti nevídané i vítané a dostali se zákonitě mimo hlavní trendy uměleckého spektra. S odstupem času na tuto skutečnost lze nahlížet jako ne-li dokonce šťastnou, tak rozhodně dílu prospěšnou.

Únik z pozornosti (i teoretiků) je oba odvedl mimo hlavní proudy uměleckého spektra. Začátky jejich vynořování se datují do roku 1989 a jsou spojovány s výstavou Minulost a budoucnost v podzemí Vinohradské tržnice. Tehdy spolu s jejich „objevením“ vyvstává otázka: Kam s nimi? Potřeba kunsthistoriků zařazovat je neutuchající. V případě nezařazených a nesnadno zařaditelných Brázdových se nabízí východisko. Pavel Brázda v roce 1943 založil s Jaroslavem Dreslerem hominismus, vedle Štyrského a Toyen

artificielismu druhý původní český příspěvek do výtvarných ismů. Proč jej nevyužít a historicky „s konečnou platností“ nepotvrdit Brázdovu a Věřinu hoministickou příslušnost?

Pavel Brázda je silná osobnost, pro niž je nezbytná svoboda a nezávislost, a tak vlastně vůbec není jisté, zda by Akademii, kdyby jej byli nevyhodili, dokončil. Ateliérové autoritářství a příslušnost by dlouhodobě nejspíš stejně nedával. To ilustruje právě i jeho postoj k programovým avantgardám a ismům. Vznik hominismu spojuje Brázda s pozdním surrealismem a svým postojem vůči příliš dogmatickému Teigemu, jehož tehdy byli s přítelem Dreslerem navštívit. S Karlem Teigem si zásadně „nesedli“ a jako antitezi intelektuálních a svazujících ismů vymysleli hominismus, který přijal určité podněty, formované Chalupceckého esejí Svět, ve kterém žijeme. Pokud přijmeme výklad tohoto směru, jehož pojmenování navrhl Josef Palivec, jako umění o lidech a pro lidi, nikoli pro exklusivní intelektuální obec, hominismus v Brázdově tvorbě nezůstal uzavřenou kapitolou let 1943 – 1944, a můžeme dodnes sledovat jeho další projevy. Drsnoušměvná pozorování, mikropříběhy, v Brázdově případě prošípané plátky poutovosti, vycházející z dávného okouzle-



Badman na rodné louce
1969 – 2005, olej, plátno

Pět minut před koncem světa
1945 – 1966, tempera, olej, překližka, 63 x 136 cm





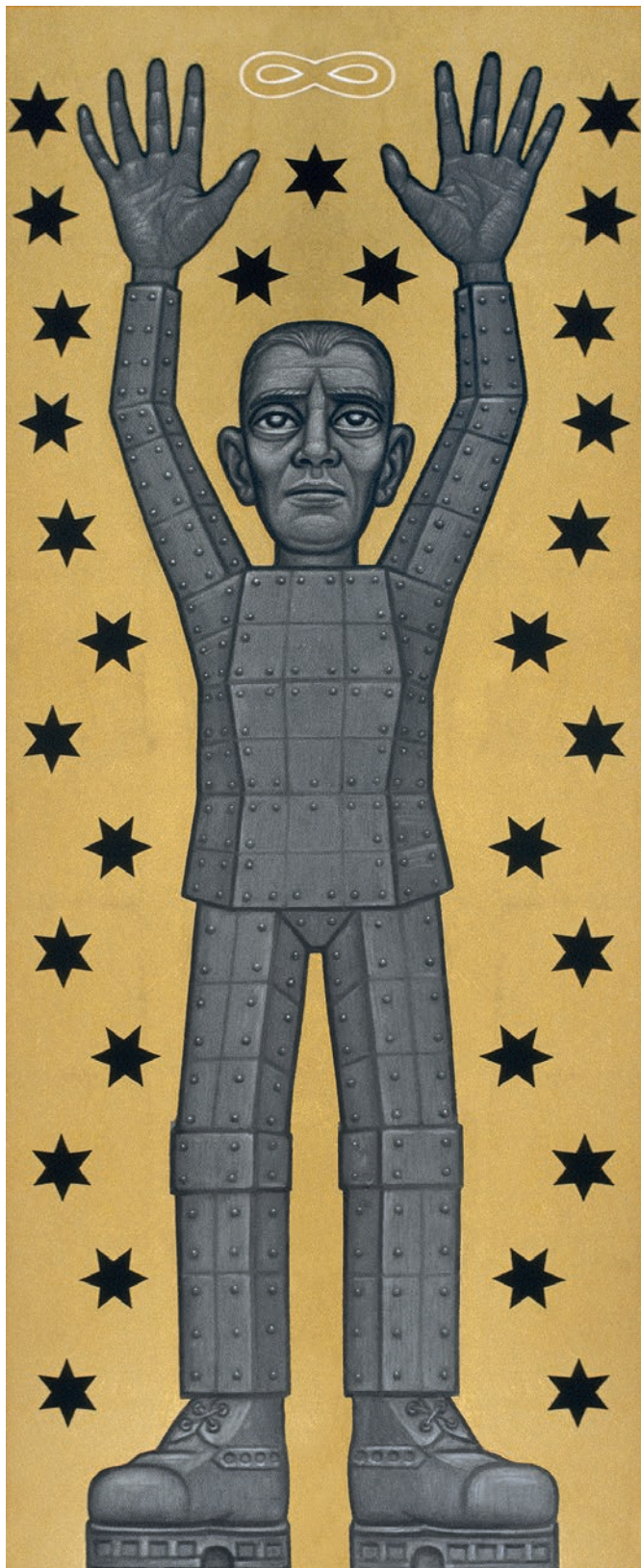
Proces

2. pol. 70. let, tempera, překližka, 81 x 126 cm

ní brněnskými lunaparky 40. let, srozumitelné a čitelné podobně jako středověká biblia paupera, se rozvíjejí dál, byť v různých výrazových formách. Hominismus prosvítá pod klasickou dokonalou malbou 50. let, kdy se Brázdovský pohybuje mezi renesančním kánónem (Věra se zamalovanými křídly) a hyperrealistickou malbou (Obluda čeká, Nezapomněl jste se oholit?). Brázdovský zároveň do obrazů jako do jakýchsi osobních relikviářů vkládá zlomky historie svého klíčového životního vztahu. Jeho ikonická 40 let čekající Obluda, hyperrealisticky vyzvětšovaný autoportrét, držící v ruce hnízdečko, v němž jako dvě holátka Pavel s Věrou našli v nepříznivých časech útočiště, má na krku na řetízku zavěšený zub, jež kdysi Pavel Věře daroval. Křehká Věra se zamalovanými křídly v renesančním aranžmá prý o ně přišla po otázce jakéhosi známého, proč že má husí perutě, přec Pavel nemyslí, že by byla husa? Kdo Pavla zná, nemůže nevnímat toto vysvětlení jako rafinovanou fabulaci, ona čistá bytost z obrazu je daleko spíše významně a demonstrativně svého andělského atributu zbavena. Jindy hominismus nabírá podoby v alegoriích a ponaučeních, vycházejících formálně z byzantského umění (Nad mrtvým nepřitelem, Betlém v tradičním stylu), které vlastně bylo projevem křesťanského výukového programu. Hoministická podobnost i mikropříběhy ze života objevujeme v 5 minutách před koncem světa, poskládaných z výjevů jak od

Hieronyma Bosche, situovaných do poloviny 50. let 20. století a říznutých estetikou dobových plakátů a agitek. Když Brázdovský v první polovině 60. let svůj projev transformuje do existenciálnějššího strukturálního výrazu, neboť i v osobním undergroundu nezůstává uměleckým děním „tam venku“ nedotčen, vychází mu z toho, s nadsázkou, hoministický informel. Není to pro českou scénu typický černý informel okruhu Konfrontací, ale formální paralely například v asamblážích Trčidla trčí dál, Profil s výbuchem v hlavě jsou zřejmé. Hoministický a Brázdovský zároveň je všudypřítomný příběh. Typickým případem je Malá pohroma ve veve ve smíru, asambláž poskládaná z trosek rozbitého obrazu, na jejichž původu se podílí dynamický partnerský vztah. Také snové, autor je nazývá oneirické, obrazy i přes svoji metafyzičnost stále zůstávají ve svých příbězích a attributech čitelné a pozbývají pro surrealismus typickou unikavost. Bardotka jako novodobá Charlotta Cordayová (Konec Marata) coby vražedkyně revolučních principů nepotřebuje výklad. Badman na rodné louce je kaleidoskop partnerských a životních situací, a jakýsi vzorník pro příští tvorbu.

Složitě, snově mnohovrstevnaté kompozice Brázdovský po čase opouští ve prospěch postupující minimalizace výrazu. Na řadu přichází černá kontura, zjednodušení do plošné barevnosti. Přechodovým



Velký astronaut

1954, tempera, olej, lepenka, 144 x 99 cm

Ze série Závodníci

1956 – 58, tempera, lepenka, 30 x 21 cm



článkem jsou slavní Závodníci, jakýsi vzorník emocí při aktu závodění, a vlastně běhu života. Po nich následují Hlavy jako tečka za ručně malovanými obrazy a na řadu přichází nové přístupy.

Brázda je celoživotně unášen pokrokem, fascinován lidskou vynalézavostí, a tak není divu, že jej na prahu nového milénia uhrnul počítač, který se naučil v již pokročilém věku pro sebe uspokojivě ovládat. Brázda se svým přístupem má blízko k mexickým muralistům, jeho kompozice, malované pomocí počítače, by se na zdech skutečně vyjímaly a promlouvaly by svým stále hoministickým programem. Jeho zjednodušené současné formy jako by spěly k streetartu. Keith Häring (1956), který se proslavil svými znakovými figurkami a v 80. letech malováním na zdi ve světových velkoměstech, je ve velkém světě umění považován za zakladatele vizuálního jazyka 20. století, Pavel Brázda (1926) ale tímhle jazykem suverénně hovoří už víc než čtvrtstoletí.

Brázdovy současné postupy, ač se to nezdá, vycházejí iracionálně z přímé akce. Na začátku není představa nějaké určité skladby, sám popisuje, že kompozice vzniká tak, že si „úplně volně čmárám a vůbec nevím, co mi z toho vyjde“. Je to obdobné tomu, co se u Freuda nazývá snová práce: nadsázky, symboly, převrácení významů... A když se něco začne dít, uskutečňovat se „setkání“, pak nastupuje racio a cíleně vedená



práce. Přístup připomíná surrealistická východiska. Ale s výhradami – samotného autora.

Pavel dnes tedy stále maluje, stále se totiž cítí být víc malířem a nikoli grafikem, ačkoli jeho současné výstupy jsou tisky. Jejich námětovým těžištěm jsou groteskní výjevy, kde se setkávají Pavel a Věra, muž a žena, často obrazy z osobního života, které zároveň platí univerzálně. Pavel Brázda svými obrazy píše autobiografii ve smyslu, že ti druzí jsou také já a naopak. Zobrazenými výjevy vyjadřuje archetypy - stavy lidské duše. Když si vezmeme lidský život průměrem cesty lidské duše, která jde za vykoupením, jiný by třeba řekl za individuací, pak každý žijeme univerzální příběh. Brázdovy obrazy jsou právě o téhle cestě za sjednocením. Proto ty protiklady, proto mužský a ženský princip a jejich doplňující protějšky Anima a Animy.

Mýtotočná stránka, příběh je to, na čem se staví. Pavel Brázda maluje stále jeden příběh. Svůj i náš. V tomhle ohledu se dostal v podstatě na vrchol. Netvoří jednotlivé obrazy, je to jedno, s nadsázkou, Velké dílo.

Lucie Šiklová



Ze série Závodníci

1956 - 58, tempera, lepenka, 30 x 21 cm

Chodící krabice

1954, tempera, lepenka, 103 x 51 cm



Henry Rousseau

Já, portrét-krajina, 1889-1890, olej, plátno, 143 × 110 cm, Národní galerie v Praze

Henri Rousseau
1800

Celník Henry Rousseau



Celník Rousseau
Malířův ztracený ráj, Národní galerie v Praze (pohled do expozice výstavy)

Národní galerie dokládá posledními výstavami i jejich prezentací, že se blýská na lepší časy. A také palác Kinských, zdá se začíná využívat i vnější a netradičně nápadité propagace na fasádě budovy. Zde se tyčí plošná maketa – Celníkova nadživotní postava citovaná z jeho známého „pražského“ autotypu. Také ve vstupní dvoraně je divák zván k návštěvě celkem mimořádné přehlídky prostřednictvím kulis v rousseaovském stylu. Vchází se jakousi hustou džunglí, kterou umělec tak často a s chutí dobrodruha respektive fabulátora maloval.

Dnes už jen s dohady můžeme vnímat původní vyznění některých výjimečných děl minulosti. Naše optika se mění spolu s osobní zkušeností i společnou vizuální pamětí. Ještě v nedávné době, respektive před sto lety, ovládaly většinový vkus těsné konvence a překročení jejich hranic vyvolávalo skandální reakce. Jedním

z takto vysmívaných byl francouzský malíř Henri Rousseau známý spíše jako Celník – „nedělní malíř“, kterého však ve své době obdivovali významní avantgardisté. Do 15. ledna 2017 probíhá v Národní galerii v Praze první Celníkova retrospektiva uspořádaná z domácích i světových sbírek. Není jich mnoho, ale některá díla jsou zde klíčová.

Henri Rousseau (1844 – 1910) je považován za „naivního“ umělce i dobrotivého ba prostého člověka. Při bližším pohledu se jedná spíše o rozporuplnou a tajemnou postavu, jež se náhle vynořila na pařížské scéně až na prahu svého penzijního věku. Rousseau pocházel ze skromných poměrů, od mládí se věnoval hudbě, ve vojenské kapele hrál na saxofon. Zaměstnán byl nejprve jako písař u soudu, později pracoval coby zřízenec na Úřadu potravní daně. (Ve skutečnosti tedy nebyl nikdy celníkem;



Henry Rousseau
Zaklínačka hadů, 1907, olej, plátno, 167 × 189,5 cm, Musée d'Orsay, Paříž, Francie



Toyen
Ráj černočů, 1925, olej, plátno, 49 × 69 cm,
Fond Pro arte, Praha



Adolf Hoffmeister
Kolumbova loď, 1921-1922, olej, plátno, 60,5 × 44,5 cm,
Muzeum umění Olomouc



Josef Čapek
Na obvodu města, 1920, olej, plátno, 38 × 61 cm, soukromá sbírka



Pablo Picasso
Maya s panenkou, 1938, olej, plátno, 73,5 × 60 cm,
Musée national Picasso-Paris, Paříž, Francie



Jindřich Štyrský
Továrny, 1921, olej, plátno, 24,5 × 20 cm,
Galerie hlavního města Prahy



Henri Rousseau

Portrét paní M., 1886, olej, plátno, 198 × 114,5 cm, Musée d'Orsay, Paříž, Francie

Henri Rousseau

Rybáři, 1908–1909, olej, plátno, 46 × 55 cm, Musée de l'Orangerie, sbírka Jeana Waltera a Paula Guillaumea, Paříž, Francie

Henri Rousseau

Chodci v parku, 1908–1909, olej, plátno, 46 × 55 cm, Musée de l'Orangerie, sbírka Jeana Waltera a Paula Guillaumea, Paříž, Francie

tuto přezdívku mu dal o dvacet let mladší přítel – bohémský dadaista Alfred Jarry). Až po své čtyřicítce – roku 1884 – začíná malovat intenzivněji, avšak stále jen ve volných chvílích. Záhy však překvapivě obdržel povolení malovat kopie obrazů ve státních muzeích včetně Louvru. A teprve zde je třeba hledat vlastní počátek Rousseauovy umělecké dráhy. Již následujícího roku si pronajal ateliér a prvně se zúčastnil dvěma obrazy Salonu nezávislých. Avšak i v tomto svobodomyšlném prostředí se jeho malby setkávají s posměšky. A četní avantgardní kritikové je pokládali za směšně staromilské či akademické; ortodoxní kritikové zas za nepřijatelně revoluční.

Rousseau rozvíjí své malířství v době vrcholícího rozkladu impresionistické estetiky. S barvou, světlem i perspektivou pracuje zcela jinak a osobitě a také náměty nalézá nikoliv v přírodě, ale spíše ve své mysli. Obrazy citují skutečnost jen velmi volně a jsou více snovými výjevy insitního umělce. Mají nadreálnou povahu – vyrůstají ze spletité směsi intuice a napodobování, mísí exotismus i všední banality a celé děje. Tato umělcova „simultánnost“ evokující čistou infantilitu byla objevná. Vznikl tak jistý paradox. Nejenže Rousseau nevěděl, že je „nový“, ale pokládal se za „starého“ a chtěl jím být stejně tak jako jeho

velké vzory v Louvru. „Trefil“ se však do širšího pohybu dějin umění, do právě rozbíhajícího se zlomu ohlašujícího nutnost nové etapy.

Pomalou, ale jistě – ba sebejistě – se ubíral svou cestou a vedl nanejvýš skromný život obohacený jen bujnými večírky, které ve svém ateliéru pravidelně pořádal. Neznal hranice mezi dovoleným a nedovoleným a namísto posedlého pozorování přírody v plenéru dával přednost instinktu a nespoutané imaginaci. Oddával se každodennímu úžasu s až dětskou bezelstností, do které se však ve výsledku vkrádal tušený řád s mystickým zabarvením. Díky své šťastné povaze a vnitřnímu přesvědčení byl noblesním, houževnatým a vyrovnaným „starcem“ vědomým si své velikosti. A tomuto osobně vyznařujícímu kouzlu i stále pozoruhodnějšímu dílu propadli mnozí „profesionální“ malíři i významní básníci. Mezi prvními byli: Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Henri Matisse, Georges Braque, Paul Signac či Paul Gauguin. Jeho nezvyklému exotismu i podnětnému vícehledovému obraznému vyprávění však podlehl nejvíce Pablo Picasso. Právě on se stal iniciátorem pověstného banketu uspořádaného k Celňkové poctě.



Henri Rousseau

Válka (Jízda sváru), 1894, olej, plátno, 114,5 × 195 cm, Musée d'Orsay, Paříž

V Picassově ateliéru v Bateau-Lavoir na Montmartru bylo veselo. Psal se listopad roku 1908 a již třiašedesátiletý Rousseau, který měl za sebou jednu, navíc nepovedenou, výstavu se stal králem proslulého bohémského večírku. Picasso byl z jeho umění nadšen. Legendární oslava však vznikla vlastně proto, že se mu podařilo koupit „za babku“ u vetešníka jedno z Celníkových pláten. Fernanda Olivier, tehdejší Picassova milénka, vzpomínala na tuto bujarou událost (dnes bychom řekli happening) takto: „Výzdoba byla úplně hotová, sloupy, trámy a strop byly ozdobeny listovím. V pozadí, proti malovanému oknu, bylo odděleno místo určené Rousseauovi. Byl to jakýsi trůn, udělaný ze židle postavené na bednu s pozadím ze závěsů a lampionů. Nad tím se skvěl nápis: ‘Čest Rousseauovi’. Za stůl sloužilo dlouhé prkno postavené na kozách. Hovořilo se a zpívaly popěvky, složné k této příležitosti. Rousseau proslvil několik slov, breptaje radostným pohnutím... a pak zahrál na své housle krátký kousek. Nakonec nám zazpíval svůj zamilovaný popěvek: ‘Ouvej, ouvej, ouvej, jak mě zuby bolejí...’. Dříve však než jej dokončil, znaven alkoholem, usnul a počal slabě chrápat... Byl milý svou slabostí a dojemnou ješitností. Když se probral, na oplátku vzdal Picassovi poklonu: ‘My dva jsme největší malíři své doby, ty v egyptském žánru a já v moderním.’“

Rousseaua vždy obestíral mýtus a jen někdy bylo možné rozeznat pravdu od fantazie. Málokdo zřejmě tušil, že byl svobodným zednářem (těžko by mohl být přijat do takové lóže nevinný „prostáček“). A také Rousseauova smyšlenka o pobytu v Mexiku dlouho dokonale mámila okolí. „Důvěryhodný stařík“ přesvědčivě vzpomínal na léta svého exotického pobytu. Legenda o tom, že strávil sedm let v Mexiku jako příslušník vojenské hudby francouzského expedičního sboru, byla nadále s důvěrou přijímána. Nakonec se ukázalo, že malíř v Mexiku nikdy nebyl a své obrazy exotických krajin si vymýšlel nebo studoval z herbářů.

Současná výstava v Praze nabízí tedy plátna Rousseauových snů a vizí pečlivě malovaných v podmanivých barvách (zvláště v černých odstínech byl mistrem). Tato první česká souborná přehlídka měla premiéru v Paříži a pokračování v Benátkách. Národní galerie má tuto mimořádnou příležitost jistě také proto, že jeden z nejslavnějších Celníkových obrazů patří od roku 1923 do její sbírky. Autoportrét nazvaný Já, portrét – krajina je jedním z nejpůvodnějších děl českých sbírek.

Radan Wagner

TRAF0 GALLERY



Nové sídlo Trafo Gallery

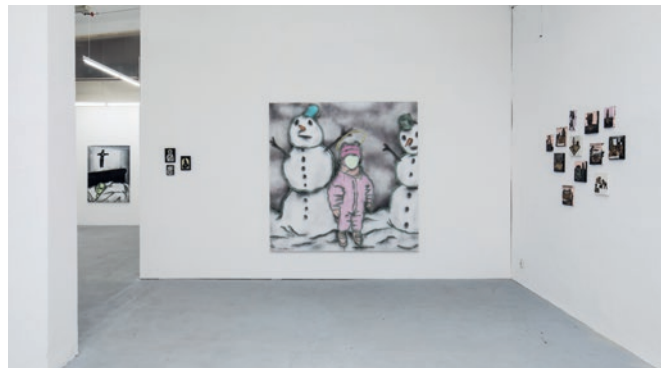
hala 14, Pražská tržnice, Holešovice

Trafačka si připravila dárek k desátým narozeninám – otevřela novou výstavní síň v Hale 14 Pražské tržnice v Holešovicích s mírně upraveným názvem Trafo Gallery.

Už od roku 2006 jsme společně s umělci Janem Kalábem, Jakubem Neprašem a Michalem Cimalou vedli několik ateliérů ve staré vysočanské hale, posléze k nim připojili výstavní prostory s pravidelným programem a po několika letech jsme se rozrostli na více jak třicet ateliérů, dříve bytů zaměstnanců ČKD Vysočany. Název nám dal původní účel budovy, tedy trafostanice a s jeho mutací pracujeme i nyní, po otevření nového výstavního prostoru na necelých 170 m², tentokrát pro změnu v bývalých holešovických jatkách. Atmosféra obou industriálních prostorů je podobná, liší se nepatrně rozměrem, velkým stropním světlíkem a profesionální paneláží, kterou nyní po úvodní úpravě galerie disponuje. S výstavní síní sousedí ateliér audiovizuálního sochaře Jakuba Nepraše a hyperrealistického malíře Zdeňka Trše, v protější hale pracuje malíř a umělec veřejného prostoru Jan Kaláb a sochař Tets Ohnari. Další část Trafačky, bývalou továrnu na hodinová sklíčka v Nuslích, po vystěhování

Pohled do instalace výstavy Silicon Family

Jakub Janovský, 2016



z původního sídla okupuje sochař a malíř Michal Cimala, architekti H3T a audiovizuální experimentátor Michal Pustějovský. Prostor staré Trafačky, jak mu říkáme, vypadá dnes jako malá, snadno přehlédnutelná prázdná parcela, kde si lze těžko představit, že na ní ještě před dvěma lety stál velký rezidenční dům s továrnou a vlastním dvorem.

Od řízeného chaosu k White Cube Gallery



Interiér galerie

bývalá městská jatka

Přesun do nových prostor nás přirozeně vyprovokoval k přemýšlení o změně konceptu a způsobu vedení celé galerie. S přibývajícím zkušenostmi a představami o chodu výstavní instituce jsme se rozhodli pro velkorysejší pojetí výstavního plánu, spolupráci s předními českými kurátory (např. Otto M. Urban, Petr Vaňous), vlastní publikační činnost a zachování spolupráce se zahraničními partnery, kteří budou od příštího roku znovu oživovat náš program.

Úvodní výstavu jsme v září tohoto roku nazvali symbolicky Zmrtvýchvstání/Resurrection a představili, či lépe připomněli, čtrnáct autorů, kteří Třačkou prošli v minulosti, stali se její součástí nebo jejího budoucího výstavního plánu. Kromě výše zmíněných se jí zúčastnili Josefína Jonášová, Aleš Brázdil, Michal Škapa, Jakub Roztočil, Magdaléna Roztočilová, Epos 257, Mark Ther a Jakub Janovský. Posledním dvěma jmenovaným patří následující výstavní termíny, kdy se každý z nich uvede samostatnou výstavou. Malíř Jakub Janovský otevřel 25. října svou Silicon Family (do 27. 11. 2016), v prosinci pak bude následovat výstava kreseb Zeichnungen, 1928 - Marka Thera, známého přede-

vším pro jeho artové filmy. S oběma umělci pracuje kurátor Otto M. Urban a výstavy doprovází speciální katalog. Na počátek roku 2017 připravujeme výstavu v koprodukcii s Galerií města Plzně s názvem Život je bolestný a přináší zklamání, s podtitulem Massakr, vol. 1: Lovecraft, kde se představí deset autorů několika generací, pracujících s tématem děsu a hororu a odkazem na známého literáta z počátku 20. století H. P. Lovecrafta (opět pod kurátorským výběrem Otto M. Urbana a s výpravnou publikací na téže téma).

Otevíráme tak zcela novou kapitolu našeho působení a po deseti letech fungování budeme prověřovat vlastní síly. Dříve jsme používali heslo „Věříme v krizi“, protože díky ní jsme o to déle zůstávali pod střechou developera, který čekal na vhodný okamžik s prodejem. Nyní vstáváme z mrtvých a stavíme se na vlastní nohy. Držte nám palce v novém domově na jatkách.

Blanka Čermáková
ředitelka galerie



Libor Fára

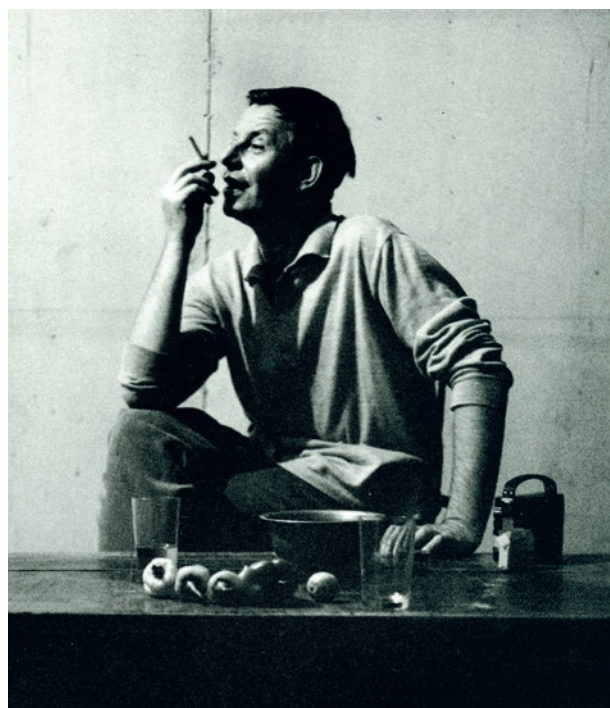
při práci na Hracích stolech, 1969, foto: rodinný archiv

LIBOR FÁRA

Osobnost Libora Fáry charakterizují dvě vlastnosti, jež se mi zdají být důležité i vzhledem k jeho práci:



Rytmus
1958, olej, plátno, 76 x 65,5 cm



Libor Fára
1969, foto: Josef Koudelka

První z nich je Fárův výrazný smysl pro cosi, co bych nazval elementárními hodnotami: má zanícený obdiv, lásku a paměť pro bezděčnou krásu obyčejného lidského výrobku, zapomenutého fragmentu starého nástroje, pro opravdovost každého prostého a jednoznačného prožitku, tvaru, materiálu, rytmu, pro neuvědomělou básnickou hodnotu slova či vazby z náhodně zaslechnutého rozhovoru. Je to vnímavost a úcta ke všemu, co je samo sebou, a co právě proto samo sebe transcenduje, od osobité lidské dovednosti a smyslu pro účelný pohyb či tvar přes samostatné chování a zvyky až po spontánní vyjadřovací fantazii a krásu bezúčelého gesta. Je to jemný cit pro vše, co se nerozpouští v odcizující složitosti mnohonásobné a zbezmocňující civilizační sebereflexe, ale co si hrdě drží svou vnitřní svéprávnost a co dokáže - skrze svou prostotu - jiskřit přirozenou iracionalitou a stykat se s tajemstvím skutečnosti právě proto, že se to svou iraciona-

litou a svým tajemstvím - jako tajemstvím - nezabývá. Je to úcta k vnitřní svobodě a čistotě, k nezávislosti na problematizujících kalkulacích i na přejímaných zábranách, je to úcta k autentické seorganizaci lidských činů a věcí. Fárovo myšlení a řeč dovedou být ovšem velice zkratkovité, často je charakterizují temné a těžko sledovatelné asociace, přeskoky, metafory a kombinace - člověk by mnohdy potřeboval jakýsi kabalistický klíč k rozpletení jejich významových či jiných zákonitostí, to však není v rozporu s Fárovým smyslem pro elementární hodnoty, ale spíše jeho důsledkem, jakousi druhou stranou těžké mince: jako by se jeho duch právě proto potřeboval a musel vždy znovu vracet k tomu nejprostšímu, že je vždy znovu sváděn na velmi krkolomé cesty, či naopak jako by právě proto musel tyto krkolomé cesty absolvovat, aby se na jejich konci mohl elementárních hodnot teprve dobrat a aby je tam mohl opravdu ocenit.



Poutač na výstavu
Stop-time, Špálova galerie, Praha, 1969

Hrací stůl
1967, asabláž, dřevo, 137 x 83 cm

Anna Fárová a Libor Fára
foto: Josef Koudelka, 1966





Hrací stůl

1967, asambláž, dřevo, 134 x 80 cm

Stop-time

pohled do expozice výstavy, Špálova Galerie, Praha, 1969

foto: rodinný archiv

Jan Tříska

se připravuje na přednes pohádky

o Myšce tovaryšce k zahájení výstavy Stop-time



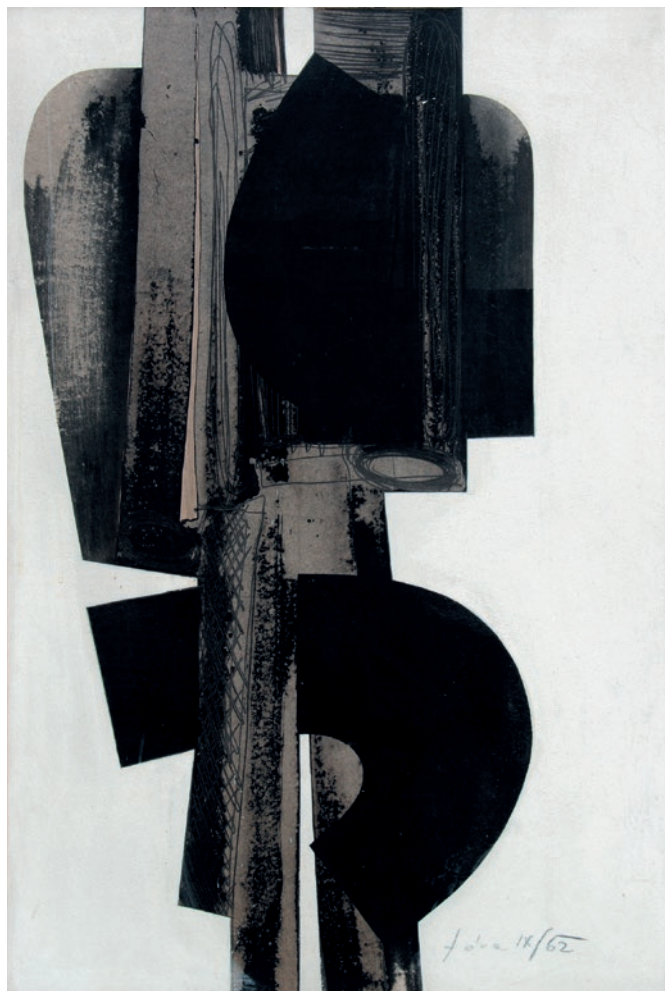


Zátiší s grapefruity
1957, olej, plátno, 150 x 100 cm

Zátiší s berberskou vázou
1957, olej, plátno, 145 x 100 cm

Sedící ticho
1956, olej, plátno, 62 x 50,5 cm





Variace na téma rytmus

1962, smývaná tuš, tempera, papír, 100 x 70 cm

Druhou charakteristickou vlastností Libora Fáry, kterou mám v této souvislosti na mysli, je jeho schopnost po všech nejfantastičtějších dobrodružstvích ducha i těla se vždy znovu vracet do řečiště nesmírně ukázněné, houževnaté, soustředěné a cílevědomé práce. Fára je zajisté svým způsobem podivín, zároveň je však svým způsobem perfekcionista a pedant: má až chorobně vystupňovaný smysl pro disciplínu, pořádek, čistotu, pro výsledek do všech konsekvencí dovedených a řádně adjustovaných.

Myslím, že divák, který se soustředěněji zahledí na Fárovy obrazy a objekty a který se nad nimi trochu zahloubá, záhy vliv obou těchto vlastností Fárovy individuality v nich vypořádá: jak jeho

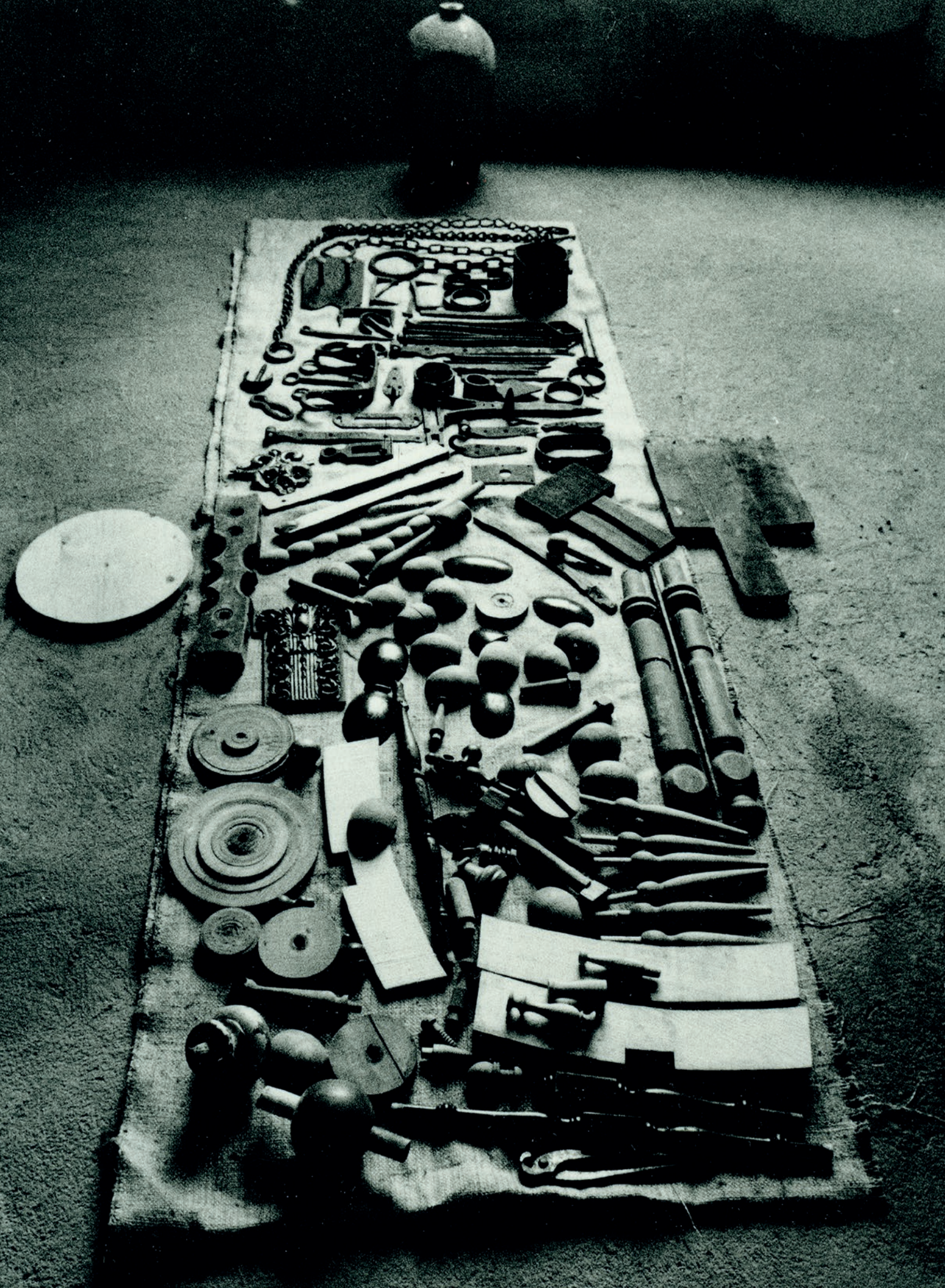


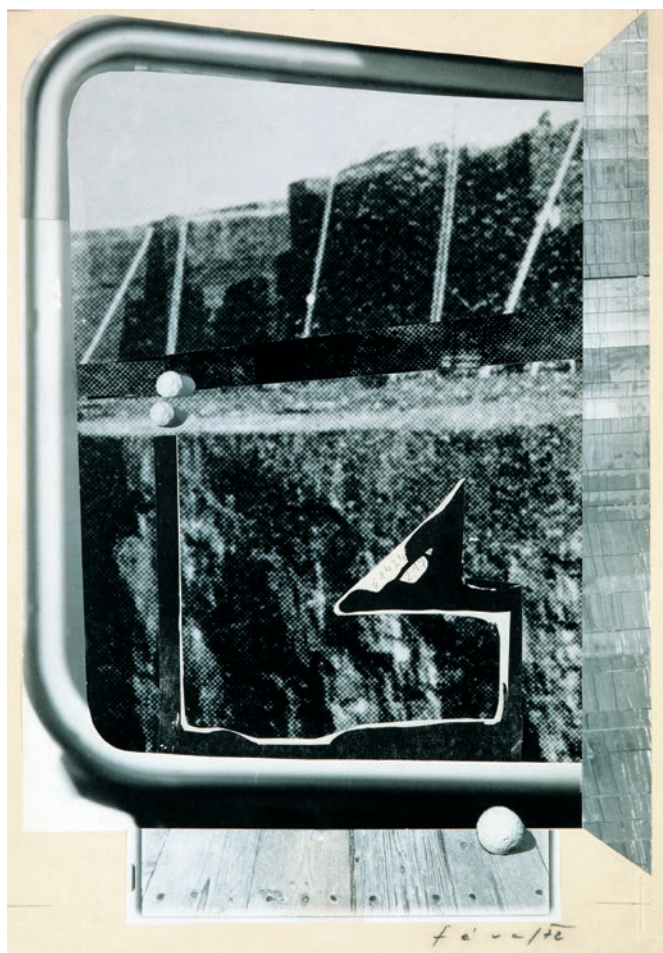
Růžový rytmus

1961, koláž, tempera, papír, 78 x 49,5 cm

úctu k čistému a původnímu tvaru, linii, materiálu, tak jeho disciplinovanou vůli k perfektní a dokonalé práci.

Proč o tom ale mluvím? Z prostého důvodu: zdá se mi totiž, že možná nejdůležitějším vnitřním rysem Fárova díla je zvláštní napětí, které mezi těmito dvěma sklony jeho bytosti v jeho díle vzniká: na jedné straně bezděčná a autentická síla nejprostšího tvarového, materiálového či kompozičního prvku, na druhé straně jeho ohromně soustředěné, houževnaté a sebe sama až bolestně si uvědomující a znovu a znovu se kontrolující hledání. Přičemž se mi zdá, že toto napětí mezi bezděčnou původností a uvědomělou disciplínou v sobě nese a zrcadlí najednou cosi víc, cosi daleko hlubšího:





Komponenty asambláží

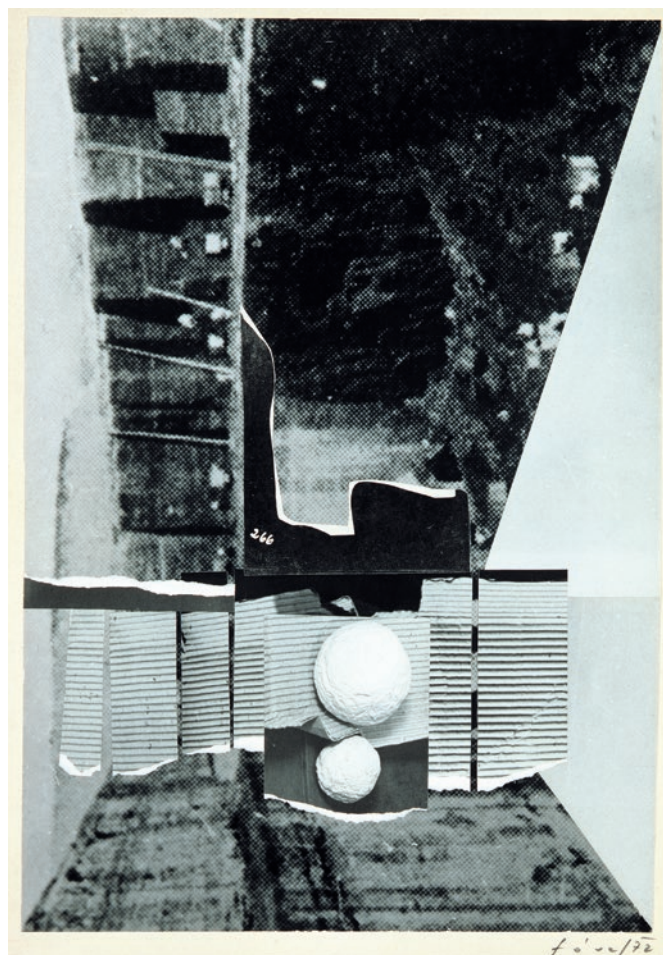
foto: Josef Koudelka, 1969

Pocta koláží

1972, koláž z fotografií, papír, 66 x 47 cm

Pocta koláží

1972, koláž z fotografií, papír, 66 x 47 cm



dráždivý a neřešitelný rozpor mezi představou a výsledkem, cílem a cestou k němu, přáním a skutečností, vnitřním ideálem a jeho materializovaným otiskem, iracionalitou světa tvarů a racionálním úsilím tento svět zachytit; rozpor, ukazující na jedné straně k nedosažitelnosti a transcendentálnosti prapodstaty věcí, tvarů, života, a na druhé straně k nenaplánovatelnosti a náhodnosti jeho nezbytným průvodcům každé sugestivní kreace, která se stává sugestivní nejen svým přiblížením k představě, ale též jejím popřením - popřením způsobeným odporem a nástrahami toho, o co jde: skutečnosti.

Tento věčný svár ducha a hmoty, záměru a výsledku, zákona a náhody, snu a skutečnosti je jedním z věčných a základních témat lidské existence, lidské tvorby.

Toto téma je podle mého názoru zpřítomňováno - způsobem, který jsem se pokusil popsat - dílem Libora Fáry.

Václav Havel, 1969



Jiří Sopko
Tukani, 1981, olej, plátno, 150 x 95 cm



Květa Válová

Dotyk kamenů, 1984, olej, plátno, 162 x 135 cm

GALERIE KLATOVY / KLENOVÁ

Galerie Klatovy/Klenová, jejíž první oficiální název zněl Okresní galerie výtvarného umění v Klatovech, byla pro veřejnost otevřena v roce 1964. U jejího zrodu stál klatovský rodák, akademický malíř Vladimír Levora. Od té doby galerie sídlí na hradě a zámku Klenová a od jejího vzniku se datuje také sbírkotvorná činnost.

Hrad a zámek Klenová je situovaný na vrch nad vesničkou Klenová nedaleko Klatov a první zmínka o něm spadá do 13. století. Hrad byl majetkem rytířů Klenovských, kteří jej vlastnili střídavě až do roku 1640. Z dalších osobností spojovaných s Klenovou bývá často jmenován šlechtic renesančních rozměrů, válečník a diplomat, cestopisec a zakladatel první zámecké kapely na našem území, Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic, který skončil svůj život spolu s dalšími českými pány v roce 1621 na Staroměstském náměstí. Jeho rod vlastnil hrad od roku 1559. Přeskočme do 19. století, kdy



Jan Kotík

Kompozice, 1960, olej, plátno, 150 x 75 cm

Otakar Slavík

Zlatá slepice, 1979, olej, plátno, 147 x 131,5 cm

vlastnil hrad Eduard ze Stadionů, který přistavěl zámek v tehdejší romantickém duchu. Dalšími majiteli byla rodina Heintscheldů, od kterých vede nit k rodině Snížků, a k posledním majitelům, rodině Vrbových, bez které by pravděpodobně galerie v dnešní podobě nebylo. Z rodiny Anny Snížkové, která hrad a zámek získala dědictvím, a Františka Vrby pocházela akademická malířka Vilma Vrbová Kotrbová. Ta získala hrad a zámek v restituci a odkázala jej spolu s okolními staveními a pozemky Galerii Klatovy/Klenová spolu s částí svého díla, které je téměř celé zaměřeno na dětské portréty, a jehož výběr je vystaven ve stálé expozici na zámku.

Již od počátku se sbírali představitelé tehdejší výtvarné scény. 19. století a moderna jsou ve sbírce zastoupeny jen nevelkým počtem uměleckých děl, která jsou vedle sálu Vilmy Vrbové Kotrbové z většiny součástí jediné stálé expozice na zámku Klenová (např. Maxmilián Pirner, J. V. Myslбек, Max Švabinský, Václav Ra-

dimský, Otto Bubeníček, Emil Filla, Otakar Nejedlý, a další). Stěžejní část sbírky tvoří díla druhé poloviny 20. století. Ve sbírkách se nacházejí představitelé informelu, nové figurace, představitelé tvůrčích skupin Máj, Trasa, UB 12, Radar, Etapa, Proměna, Tvrdohlaví, 12/15 pozdě ale přece, významní solitéři a umělci od nejstarších dosud žijících až po současnou mladou generaci. Všichni tito autoři na svoji stálou expozici stále čekají a chce se říci, že budoucnost je otevřená, ale v tuto chvíli je to běh na dlouhou trať. A konečně jako každá galerie, jejíž historie sahá do doby před sametovou revolucí, i Galerie Klatovy/Klenová má v rámci sbírek své tzv. kostlivce ve skříni, velké množství představitelů socialistického realismu a dalších umělců, kteří byli ve své době nějakým způsobem zasloužilí. Kostlivci však s postupujícím časem nabývají v rámci sbírek vedle poněkud pokulhávajícího uměleckého významu úlohu uměnovědné a především historické výpovědi.

**Jitka Válková**

Neuskutečný dotyk, 1987,
olej, plátno, 150 x 237 cm

Daisy Mrázková

Severák, 1975 – 76,
olej, plátno, 82 x 140 cm

Sbírkatvorná historie se tedy dělí na dvě období, po a před rokem 1989, respektive ještě 1988. Léta 1964–1988 jsou obdobím, v němž byly nákupy a převody korigovány tehdejšími režimem a tudíž byli upřednostňováni autoři uznávaní oficiálními vládnoucími kruhy a většinou poplatní tehdejšímu komunistickému režimu. Nelze však říci, že bezvýhradně. I tehdy přibývala kvalitní díla. V sedmdesátých letech se sbírka v galerii na Klenové postupně rozrůstala, většina uměleckých děl byla získána převodem z vlastnictví Ministerstva kultury, Galerie umění v Karlových Varech, Alšovy Jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou a také přímo od autorů. V roce 1973 ztratila klenovská galerie samostatnost a stala se součástí Okresního muzea v Klatovech. Akviziční i výstavní činnost galerie byla v té době omezena, chyběli odborní pracovníci. I v normalizační historii galerie však existují světlá místa, jako byla legendární výstava Maxmiliána Pirnera v r. 1979, připravená dnes již profesorem Romanem Prahlem. Na konci šedého nor-

malizačního období, to je od roku 1988, byly sbírky doplňovány díly autorů, kteří za komunismu žili buď v ústraní, nebo v exilu. Zásadním krokem pro toto druhé období bylo sestavení nákupní komise na konci roku 1988 Evou Neumannovou, tehdy pracovnící oddělení regionálních galerií NG. Do sbírky přibyl soubor děl významných umělců střední a mladší generace (Jiří Sopko, Michael Rittstein, Vladimír Novák, Jiří Sozanský, Karel Pauzer a Hana Purkrábková). Tento nákup předznamenal sbírkatvornou činnost galerie po roce 1989. Tehdy také galerie získala výstavní prostor dnešní Galerie U Bílého jednoorožce v Klatovech a začala se výrazně profilovat.

V letech 1991 až 1994 se v Galerii Klatovy/Klenová konaly výstavy českých a slovenských výtvarníků pod názvem Šedá cihla, které organizovala kurátorka Helena Hrdličková. Výstavy byly koncipovány podle legendárního samizdatového sborníku Šedá cihla



Adam Štech

Kardinál, 2012, olej, plátno, 155 x 130 cm

Jiří Petrbok

Modrá kresba 6., 2011, akryl, plátno, 250 x 121 cm



78/85 a seznamovaly publikum s českými a slovenskými umělci, kteří byli za předchozího režimu pro své přesvědčení odsouváni mimo výstavní síně v lepším případě do depozitářů. Prvotním impulzem byla snaha o splacení dluhu autorům, kteří nemohli před rokem 1989 svobodně vystavovat nebo příslušeli k polooficiální scéně. Záhy se ale výstava pokusila transformovat do reprezentativní přehlídky aktuálního umění. Kořeny této akce však byly založeny již o deset let dříve. Série klatovských výstav totiž navázala názvem i formou na černobílou samizdatovou publikaci připravovanou zhruba od roku 1983 a vydanou v roce 1987, která zahrnuje žijící, převážně pražské autory starší, střední i nejmladší generace (od Václava Boštika po Margitu Titlovou Ylovsky). Výběr soudobých umělců provedla redakční rada sestávající převážně z aktivních umělců samotných, s výjimkou historika umění Jiřího Šetlíka, rozdělená na sochařskou (Hugo Demartini, Vladimír Janoušek, Jiří Šetlík) a malířskou část (Čestmír Kafka, Ivan Kafka, Vladimír Novák, Petr Pavlík); knihu graficky upravil Joska Skalník

za pomoci Ivana Kafky. Díla od většiny vystavujících umělců se postupně stala součástí sbírky (Zdeněk Palcr, Adriana Šimotová, Stanislav Kolíbal, Rudolf Uher, Rudo Sikora a další). V devadesátých letech se podsběrka obrazů významně rozrostla (např. Václav Boštik, Běla Kolářová, ale i autoři z generace Tvrdohlavých, Otto Placht a další aktuální současníci).

Po roce 2000 za ředitelování Marcela Fišera se galerie dále etablovala, a výstavní i sbírkotvorná činnost se zaměřila také na nejmladší generaci, s čímž souvisela i éra začátků dnes etablované Start Point, ceny, která od roku 2003 mapuje diplomanty evropských uměleckých škol. Tehdejší kurátoři se zaměřili také na současné konceptuální umění a fotografii a v tom smyslu se naplňovaly i sbírky.

Galerie Klatovy/Klenová, p.o. Plzeňského kraje díky svému zřizovateli každoročně rozšiřuje své fondy o významné akvizice, v loň-



Aleš Veselý
Otáčené břemeno, 1974 – 1978,
kombinovaná technika, v. 137 cm

Eva Kmentová
Ošetá krajina, 1966,
bronz, v. 128 cm

Karel Pauzer
Noha, 1986, pálená hlína,
polychromie, v. 185 cm



Jakub Špaňhel
Po mši v Předklášteří, 2003, akryl, olej, plátno, 220 x 160 cm



Stanislav Kolíbal
Stavba č. XXIII., 1997, železo, v. 160 cm



Adriena Šimotová
Židle (Pašije), z cyklu Magie věcí, 1995, uhel, papír, 168 x 132 cm

ském roce to byla mimo jiné díla Aleny Kučerové, Jana Knapa, Eduarda Ovčáčka, Petra Pastrňáka a dalších významných a v současné době výrazných autorů mladší střední a mladé generace.

Sbírka, to je živý organismus, a jakkoli sbírkotvorná koncepce zůstává stále stejná a generální fokus je na české moderní umění od druhé poloviny 20. století až do současnosti, každým rokem do ní přibývají nové úlovky, které pochopitelně vždy souvisejí s obsazením kurátorských postů. Sbírka tak nabývá na plastičnosti budovaného obrazu výtvarné scény. Doplnují se, pokud prostředky stačí, bílá místa. Jako galerie, jejíž zřizovatel je Plzeňský kraj, sleduje také výrazné regionální představitele, a vedle autorů, ve své době „profláklých“, což ale znamená do jisté míry také pro sbírku dokumentující dobu nezbytně nutných, se zaměřuje ve svých akvizicích na významné solitéry, outsidersy a nezařaditelné, neboť právě tito umělci dotvářejí vícerozměrný a mnohovrstevnatý obraz uměleckého dění své doby podobně, jako poznámky na okraji středověkého manuskriptu. Historie docenění ve své době outsidersů se totiž vždy bude opakovat, a každá doba má své Váchaly, Zrzavé, Diviše, Rykry či Šlengry.

K roku 2015 spravuje Galerie Klatovy/Klenová umělecko-historickou sbírku o počtu 2957 předmětů, které jsou rozděleny na šest podsbírek a to na podsírku obrazů (986 sbírkových předmětů), plastik (556 sbírkových předmětů), kreseb (1010 sbírkových předmětů), historickou podsírku (113 mobiliárních předmětů), podsírku Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média (224 sbírkových předmětů) a Grafiku (68 sbírkových předmětů).

Z materiálů Galerie Klatovy/Klenová připravila Lucie Šiklová kurátorka sbírek a výstav



Hana Purkrábková
Sedící žena, 1988, pálená hlína, v. 130 cm

OTA RICHTER



Modelka ve studiu

1965, later gelatin silver print, 27,6 x 20 cm
vyvolávací cena 3 000 Kč


Mytí výlohy

1966, later gelatin silver print, 40,9 x 40,5 cm
 vyvolávací cena 5 000 Kč


Guggenheim Museum

1963, later gelatin silver print, 41,2 x 40,1 cm
 vyvolávací cena 5 000 Kč

Ota Richter začal fotografovat v polovině padesátých let a po předčasném přerušení studia na pražské FAMU se věnoval dráze profesionálního reportéra v různých médiích. Vedle toho pravidelně dokumentoval počátky divadla Semafor či Na zábradlí. Postupně začal i svou volnou tvorbu publikovat v odborných periodikách a byl uváděn ve fotografické ročence Orbis Fotorok. Rozjetou kariéru však opustil a v roce 1963 se s manželkou rozhodl pro emigraci. Počátky v New Yorku nebyly jednoduché - nejdříve se stal asistentem jiných autorů, později se realizoval jako fotograf módních oděvů firmy J. C. Penney. Následně vyhrál prestižní konkurz agentury The Associated Press a začal publikovat v časopisech Life, Quick, Look atd. Do nich přispíval zejména portréty slavných osobností - Roberta Kennedyho, Rudolfa Nurejeva, Jackie Onassis a celé řady dalších. Po přechodném působení v Evropě - Mnichově a Curychu - se vrátil do Spojených států, kde si na okraji Bostonu založil vlastní ateliér zaměřený na svatební fotografie. K dalším významným okamžikům této pozoruhodné kariéry náleží výstava v roce 1989 v Mnichově. Ve zdejší Fitchburg Art Museu proběhla jeho autorská expozice pod názvem Slavní lidé. Od roku 2000 žije opět v Praze, kde pokračuje ve své tvůrčí činnosti na poli fotografie.


V zákulisí přehlídky

1967, later gelatin silver print, 41 x 40,5 cm
 vyvolávací cena 5 000 Kč


Baletní studio na 47th Street

1964, later gelatin silver print, 40,5 x 40,3 cm
 vyvolávací cena 5 000 Kč

AUKCE VÝTVARNÉ UMĚNÍ

11. prosince 2016, 13.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com



Ota Janeček

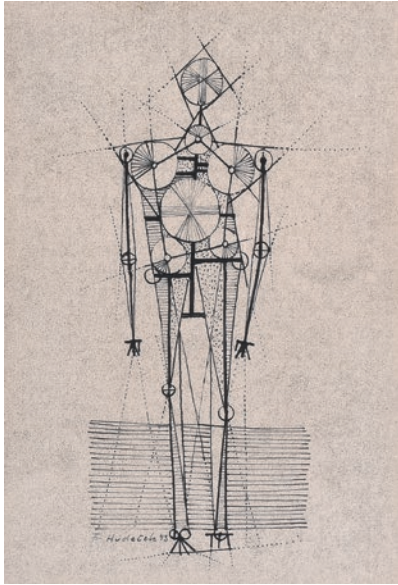
Semínko, 1977, olej, plátno, 101 x 80,5 cm
vyvolávací cena 115 000 Kč

Adolf Hoffmeister

Stínohra, 1930, tuš, karton, 28 x 16 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

Tomáš Bím

Golfové hřiště, 1990, olej, plátno, 100 x 70 cm
vyvolávací cena 55 000 Kč



František Hudeček

Noční chodec, 1943, tuš, papír, 20 x 14 cm
vyvolávací cena 9 000 Kč

Petr Pavlík

Bez názvu, 1991, komb. technika, plátno, 125 x 150 cm
vyvolávací cena 110 000 Kč

Jiří Sopko

Dvojice, 1990, olej, plátno, deska, 70,5 x 96,8 cm
vyvolávací cena 65 000 Kč

Jan Koblasa

Muž, polychromie, dřevo, v. 76,2 cm
vyvolávací cena 75 000 Kč





Petr Pastrňák

Z cyklu Lesy, 2010, akryl, plátno, 75,5 x 100 cm
vyvolávací cena 55 000 Kč

Michal Škapa

Favela, 2016, akryl, plátno, 150 x 100 cm
vyvolávací cena 58 000 Kč

Vladimír Novák

Nad kopcem, 1998, akryl, olej, plátno, 180 x 160 cm
vyvolávací cena 110 000 Kč

Miloslav Chlupáč

Hlava I., 80. léta, mramor, v. 41 cm
vyvolávací cena 180 000 Kč



Eva Kmentová

Rty, 1972, bronz, 64 x 77 cm
 vyvolávací cena 140 000 Kč

Jan Švankmajer

Kartáče, 2016, asambláž, 77 x 58 cm
 vyvolávací cena 47 000 Kč

Pasta Oner

Success, 2016, akryl, serigrafie,
 plátno, 90 x 60 cm
 vyvolávací cena 28 000 Kč



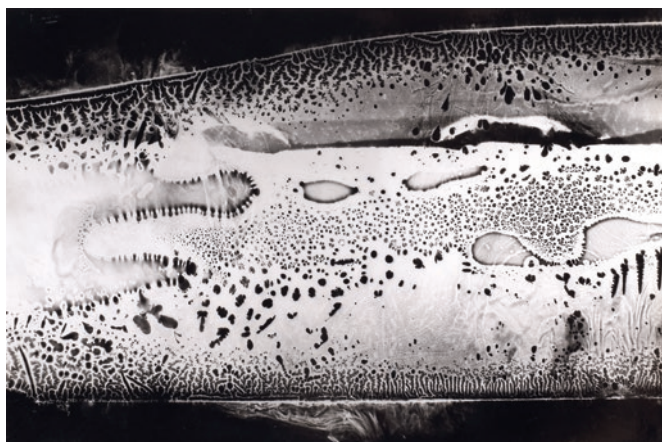
AUKCE

FOTOGRAFIE

11. prosince 2016, 16.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com



Miloš Novotný

Portrét neznámého na Time Square, 60. léta,
vintage gelatin silver print, 24 x 14,8 cm
vyvolávací cena 5 000 Kč

František Dostál

Z cyklu Letní lidé, 1970,
vintage gelatin silver print, 26,8 x 36,3 cm
vyvolávací cena 5 000 Kč

Miloš Koreček

Ostrov krabů, 1972,
vintage gelatin silver print, 25,6 x 39,3 cm
vyvolávací cena 4 000 Kč



Miroslav Tichý

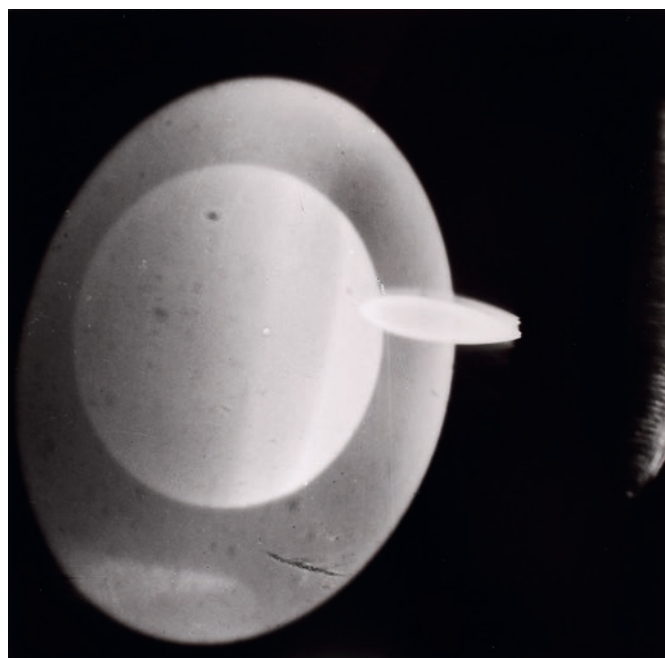
Bez názvu, 70. - 80. léta, vintage gelatin
silver print, pastel, fix, karton, 23,8 x 18 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč

Eva Fuková

Mondrian, 1962, later gelatin
silver print, 34,2 x 23,3 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

Jaroslav Rössler

Optická studie, 1924, posthumous gelatin
silver print, 22,5 x 22,9 cm
vyvolávací cena 10 000 Kč





Stanislav Tůma

Akt, 1985, vintage gelatin
silver print, 20,7 x 14 cm
vyvolávací cena 12 000 Kč

Jiří Všeetečka

Z cyklu Síla paměti, 1980, vintage gelatin
silver print, 30 x 21,8 cm
vyvolávací cena 6 000 Kč

František Drtikol

Composition, nedatováno, vintage gelatin
silver print, bromografie, 29 x 23 cm
vyvolávací cena 9 000 Kč



Vilém Reichmann

Dvojice, nedatováno, vintage
gelatin silver print, 15,9 x 21,7 cm
vyvolávací cena 5 000 Kč

Miloš Vojtěch

Zasněná, 1982, vintage gelatin silver print,
22,5 x 33,2 cm
vyvolávací cena 2 000 Kč



VÝTVARNÉ UMĚNÍ

11. prosince 2016, 13.30 hodin

Galerie Nová síň, Vršilská 3, Praha 1