



revue ^{1/17} art

čtvrtletník o současném umění

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

19. března 2017, od 13.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1



OBSAH

- 2 **téma**
Labyrint duše a temný Minotaurus
- 4 **výlet**
Josef Šíma a Jaroměř
- 6 **archiv**
Proč jsem surrealista – Vítězslav Nezval
- 8 **rozhovor**
Josef Bolf
- 18 **z ateliéru**
Pasta Oner
- 24 **o díle**
Milan Grygar
- 26 **výročí**
Jackson Pollock
- 28 **kontinuita**
Robert Lanza a Bob Berman
- 30 **historie**
Galerie Tvrdohlaví
- 32 **profil**
Otakar Slavík
- 40 **portrét**
Pavla Malinová
- 44 **fenomén**
Studio PRÁM
- 46 **fotografie**
Jan Reich
- 52 **kniha**
Design v českých zemích 1900 – 2000
- 56 **veřejná sbírka**
Fotografická sbírka UPM v Praze
- 62 **aukce – profil**
Vladimír Janoušek
- 64 **aukce – profil**
Svatopluk Klimeš
- 66 **aukce – profil**
Josef Sudek
- 68 **aukce**
Moderní sklo
- 70 **aukce**
Výtvarné umění
- 75 **aukce**
Fotografie

VÁŽENÍ,

tak mě napadá... že historie bývá, a to zvláště ve školní výuce, vypreparována do nehybného exponátu, komentovaného jen stručnou popiskou a datem „vzniku“. Za přiklopenou vitrinou však lze hledat i svěží ozvěny života, s kterými by se divák mohl ztotožňovat více a bezprostředně. Takový průnik do objektu, času a souvislosti však bývá studentům zpravidla odepřen. Avšak právě zde – a v tuto chvíli – se rozhoduje na delší dobu (nebo doživotně) o našem vztahu k odkazům, k tzv. minulosti. Stačilo by málo. Příklad: V tomto čísle uvádíme text Vítězslava Nezvala „Proč jsem surrealista“. Historie kultury není tvořena jen vznosnými idejemi, díly a deklaracemi, které po nich zbydou. Historie je také rostlá privátními pohnutkami, choutkami, poklesky i zdánlivě nepodstatnými detaily. Poezie Nezvalova, básníková obsese, návaly a zkratky, soudružství i vlastní hédonismus... to vše dohromady utváří barevný obraz, který může zazářit až k naší přítomnosti. „Dábel tkví v detailu,“ říká se... avšak detail může být také jiskrou – zažehnutím touhy po vnímání a poznání. Nezval se uměl nadchnout i vybuchnout. Tento iniciátor Skupiny surrealistů v ČSR byl obecně známým avantgardním ideologem, ale také obdivovatelem a mistrným strůjcem horoskopů nebo člověkem, který psal jen „svatou“ surrealistickou barvou – tedy zeleným inkoustem na zeleném papíře; diskutérem, co rád pil a vášnivě miloval. I jeho účinkování v tomto nekonvenčním hnutí bylo pozoruhodné. Na „schůzi“ soupeřů si přivedl novou milenku – a chvást se svými názory i výroky. Ani přísedící Jindřich Štýrský nebyl tehdy jeho útočným dogmatům i bezmeznému bonvivánství ušetřen. V pokročilé atmosféře vinárny U Locha se osudného dne - 7. března roku 1938 - vyřizovaly rovněž osobní účty, a tím se psala i historie. Štýrský notně rozezlen, chopil se židle a mrštil s ní přes dlouhý stůl po atakujícím Nezvalovi... Byl přesvědčen, že odpověď „pouze teoretická“ by nestačila. A tak po/trefený Nezval, brunátný vzteky, rezolutně zařval: „Rozpouštím surrealistickou skupinu!“ Ale, se svou kráskou však musel prchnout ven - do bezpečí poklidné noční Národní třídy. A historie se zas pohnula...

Hezké a nerušené čtení Vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

revueart

ČTVRTLETNÍK O SOUČASNÉM UMĚNÍ
EVIDENČNÍ ČÍSLO: MK ČR E 15338 ISSN 1214-8059
VYDAVATEL: PRAGUE AUCTIONS S.R.O.
VORŠILSKÁ 3, 110 00 PRAHA 1
IČ: 275 96 087
předplatné: www.pragueauctions.com, info@pragueauctions.com
Šéfredaktor: Radan Wagner
Redakční rada: Petr Vaňous, Radek Wohlmuth, Lucie Šiklová
Grafická úprava, sazba: Martin Löser
Ctp a tisk: Triangl
Titul: Josef Bolf, Liščí maska, 2017, olej, plátno, 70 x 100 cm (výřez)

LABYRINT DUŠE A TEMNÝ MINOTAURUS

Spříznění, touha, láska i prosté emoce nás mohou vehnat do temného enigmatického labyrintu, kde náhle opuštění vedeme vnitřní dialog. Zahnání jsme do neznáma vinou podvatných sil, čehosi nepoznaného i pro vlastní iluzorní víru v dobro a sdílení. Tam kdesi na konci očekává nás magicky bájný či archetypální dvojaký Minotaurus zplozený spářením býka s ženou. Hrdina Théseus tuto nenasytně lidožravou kreaturu zabil, avšak následně spletitá cesta zpět na zemský povrch zdála se být snad ještě náročnější. Každá nit potřebuje svou Ariadnu, spolehlivou pomoc, orientaci po vysilujícím, avšak očistném zápase...



Labyrint
katedrála v Chartres, Francie

V evropské kultuře se příběh o nebezpečném osudovém labyrintu zrodil na krétském Knossu a již naše (pod)vědomí neopustil. Stal se symbolem i podobenstvím bloudění, nalezení a vysvobození, cestou s úspěšným vyzněním, avšak s novými nároky. Ostatně již starověká minojská kultura se neoddávala jen pozemským radostem – rituální akrobacii na hřbetě býka či hrou s delphínem. Nakonec i zdejší bohyně, s hrdě odhalenými řadry, svírá v ruku nevyzpytatelné hady. Vědomí blízkosti tajemného labyrintu (skutečného či symbolického) bylo určující, což dokládá jeho zobrazení i na odhalených mincích. Jádrem tohoto bludiště je obestřeno sedmi hradbami, které odpovídají sedmi tehdy známým planetám. Takové schéma se stalo základem pro budoucí astrologii, stejně tak jako pro hermetické nauky a sedm magických center (čaker) člověka. Také umění toto téma reflektovalo.

Rozlehlý labyrint slavné gotické katedrály v Chartres dnes na nás působí svým „pohanským“ duchem poněkud nepatřičně. Z Thésea se v křesťanské symbolice stal Spasitel a z Minotaura Satan, který měl být přemožen Kristem sestupujícím do podsvětí. Také archaická Trója byla chytře nahrazena: nejprve biblickým Jerichem a od 17. století nebeským Novým Jeruzalémem podle vize sv. Jana. Slavný „Chartreský typ“ labyrintu vznikl roku 900; veřejně pak byl zpodobován v architektuře až do 16. století (samozřejmě, že do něj byl umně zakomponován kříž). Později se stalo přetrvávající téma bludiště spíše zámeckou zahradou a kratochvílí – pro nevázanou hru klamů a formálního bloudění. To v gotické době se v Chartres prováděl na podlažním obrázci „nepatřičný“, avšak lidem oblíbený rituální či mysterijní tanec, povolen poněkud „na hraně“ klerikální vrchností. V 17. století z chrámu, již bez tanců oslavujících zmrtvýchvstání, zmizel z centra dlaždicového labyrintu i původní bronzový emblém s pohanským Minotaurem.

Po rozštěpení Kristových oveček na katolíky a protestanty dostal dvě různé podoby také stále důležitý centrální symbol. Jezuité do vnitřku labyrintu zakomponovali bojovníka v plné zbroji a bible byla vystřídána dýkou mířící proti tělesnosti, bezvěrcům i ďáblu. Udatný rytíř se ubíral „studným, temným nebezpečným bludištěm světa“ se svou vírou odhodlaně a stoicky vpřed. Duchovní válka pokračovala. U protestantů došlo také k zásadní změně ústředního motivu labyrintu: důraz se zde začínal přesouvat z „On na Já“ – od Krista ke křesťanům - z pekla zpět na zem. A tak se věřícím Ariadnina nit proměnila v různé podoby personifikované boží pomoci. Bohabojné katolíky vedla bludištěm nástrah a pokušení dle svého papežská církev – boží armáda, evangelíkům byl příkladem mírumi-



Man Ray
Minotaur, 1934, fotografie

lovný poutník, jakési alter ego každého jednotlivce. I když i jimi byl svět shledán coby labyrint hříchů a omylů – naděje se zde mohla probudit pohledem dovnitř, k sobě samému (tak, jak to psal a hlásal J. A. Komenský). Zde všude se původní bojovnost měnila ve vytrvalost a dobývání v hledání.

Ve 20. století přichází s Freudem a Jungem koncentrované odkrývání dalších světů a sfér s hlubinnými psychologickými výklady. U Junga byl labyrint významným archetypem lidské psyché – nástrojem „individualizace“ - procesu (sebe)poznávání - a to již bez podpory institucionálního náboženství (podobně jako u jím zkoumaných mandal). Také psychoanalýza si tedy bere za průměr labyrint, zdůrazňuje však větší variabilitu, vícesměrnost i svízelnost zpáteční cesty směrem od poznaného jádra (identity). Jedinec je novou zkušeností, i když značně traumatizující, transformován a lákán ze zrcadlového kruhu ven.

Théseus byl hrdinou, který to nakonec s pomocí Ariadny dokázal – na cestě za Minotaurem zapřel svou úzkost a ven mu pomohla anima, jeho vlastní či vnější ženská kvalita obdařena náležitými instinkty. Psyché člověka však nemůže být hrdinská tak snadno. Aby se zbavila svého „stínu“, potřebuje odvahu i sdílení a čísi porozumění na cestě zpět (když už ne dobrého terapeuta). Ale jak poznat, že držíme správnou či vlastně jakoukoliv navigační červenou nit?

Surrealisté radikálně vykořili na tenký led pokrývající temné hlubiny nevědomí. Obcují s Minotaurem, silným a nevyzpytatelným protivníkem. Vypouštějí džina z lahve. (Jak činil i Picasso exorcista – posedlý minotaury, býky a temnými pudy v umění i aréně). Zneklidňující dionýské temno lze načas vpustit do tvůrčí duše, zůstane-li zde však déle, je zle. Chybí-li protilehlá apollinská estetizace, světelná a zprostředkovaná projekce, není cesty zpět. „Pohlédneme-li jednou do propasti, není návratu,“ pravil Friedrich Nietzsche, který posledních deset let svého života byl ušetřen tomuto utrpení, neboť již nevnímal sám sebe ani nejbližší okolí.

Surrealisté bez hranic a příkladů otevřeli stavidla naplno. Alespoň někteří z nich. Sebevražda se stala nejsvobodnějším aktem vůle. Surrealistický Arthur Cravan básník, boxer a kritik, dadaista životem (ještě dříve než Tristan Tzara tento termín začal používat), toto naplnil beze zbytku. Roku 1918 vyplul na vlastnoručně postavené chatrné lodičce vstříc mořskému horizontu. Mexický záliv plný žraloků jej neodradil. Tělo se nikdy nenašlo. (Před dvěma lety vyšlo jeho dílo v českém překladu).

Iméně absolutní surrealistické umění však mělo a má nebývalý vnitřní náboj vyvěrající z lidského podvědomí. Tak tomu je i u obrazů René Magritta, mistra iluzí, prolínání, záměn a změn, tvůrce erotického i fantomatického, čímsi však důvěrně po/vědomého. Labyrint proměnlivých podob světa, konečná neuchopitelnost a hledání identity, je přirozené a tedy věčně počínání.

Surrealistické kompozice mířící pod kůži – až k nejnvtřnějším zákoutím psýchy mohou potěšit, vzrušit, vzbudit snění a nečekanou imaginaci, ale také nastartovat temné až destruktivní pudy. Americký surrealistický fotograf Man Ray vytvořil roku 1934 temný snímek ženského torza. Ve výsledku tak na nás sugestivně a možná vyzývavě zírá hlava bájného tvora respektive pověstně temné lidské propasti. Umělcův přítel - psycholog hollywoodské smetánky George Hill Hobel, kulturní a mimořádně inteligentní člověk, pianista, „gentleman“, byl tímto výjevem rovněž zasažen.

Roku 1947 byl v Los Angeles objeven hrůzný nále. Čistě umyté nahé ženské tělo bylo nalezeno rozpuštěné v parku. Zpočátku se zdálo být jen pohozenou umělou figurínou. Obětí skutečně brutálního činu se stala mladá Elisabeth Short, dívka usilující v Hollywoodu o hereckou kariéru. Média ji po této tragédii překřtila na Black Dahlia (parafrazí podle filmu Blue Dahlia z roku 1946). Vrchní část trupu byla věrně naaranžována podle Rayovy fotografie Minotaura. I když se Hobel stal hlavním podezřelým (s obětí měl jakýsi osobní vztah), vina mu nikdy nebyla prokázána. Nedávno se psychologův syn – profesí detektiv v LA - snažil dále pátrat po bližších okolnostech tohoto činu. Na základě jeho vyšetřování a shromáždění všech indicií prohlásil svého, již zesnulého otce, za pachatele této nechvalně známé vraždy. „Můj otec použil její tělo jako malířské plátno a štětcem mu byl skalpel,“ prohlásil Hobel mladší. (Celý příběh „Black Dahlia“ byl v roce 2006 s hvězdným obsazením přenesen na filmová plátna).

V souvislosti s vraždou Black Dahlia je tedy připomínána slavná fotografie Mana Raye. Další souvislosti a podobnosti bych však také spatřoval v díle proslulého Hanse Bellmera - surrealistického sochaře a fotografa, jehož „rozčtvrcené“ práce byly prvně publikovány roku 1934 v mezinárodní revue „Le Minotaure“. Ale o této osobnosti více až někdy jindy.

Labyrint světa je nevyzpytatelný.

Radan Wagner

JOSEF ŠÍMA A JAROMĚŘ



Josef Šíma
1965

Dětství působí stále kdesi skrytě v nás, provází naše existování po celý život... Dávné počínky, zážitky i prožitky formují naši osobnost, chování i citlivost; někdy jsou povznášející a snové, jindy zas zneklidňující a traumatizující. Pracují zasuté v podvědomí a uvolňují blíže spíše nečitelné obrazy. Při tvůrčí činnosti, kdy se pouhá denní reflexe obohacuje o další přesahy, nastává však jiná situace. Zvláště básníci či malíři jsou s touto jítřenou imaginací blíže konfrontováni. Dětství spí, a čeká na probuzení...

Jaroměř je zvláštní a dodnes poněkud ospalé město, které si svou pomalostí udržuje kontinuální „genius loci“ a drobná překvapení, jinak všedního života (při svých toukách s tehdy ještě Múzou jsem si v zapadlém obchodě koupil konečně festovní keramický zelňák). Ještě více muselo toto „zapomenuté“ město působit na přelomu 19. a 20. století – tedy v době, kdy se zde narodil malíř Josef Šíma (1891 – 1971) a kde vyrůstal do roku 1906. Jen o pár roků se minul s perlou architektury – kdy se rodil Wenkeův dům (1910 – 11) od Josefa Gočára, kde dnes sídlí Městské muzeum s úchvatným dobovým interiérem i několika Šímovými díly.

Šíma se narodil na místním Pražském předměstí (dnes Husově třídě) v kulturním prostředí rodiny profesora kreslení, krasopisu a měřičství na C. k. všeobecné škole řemeslnické. Právě po otci, k němuž měl na rozdíl od matky vřelý vztah, zdědil nejen nadání, ale i bystrý intelekt, metodickou kázeň a zvláštní otevřenost. Po matce zas mimořádnou citlivost, ale i vznětlivost, kterou se však – dle slov jeho pozdější ženy Nadine – naučil ovládat.

Šíma zanechal v Jaroměři své stopy a jeho rodný kraj zase v něm. Vyrůstal v dnešní Husově ulici č. p. 100 a pak na Jakubském předměstí ve starobylém Baudyšově domě (Stará pošta). Mimochoodem, slavných rodáků českého umění má Jaroměř více – například Otakara Špaňhela či Josefa Wagnera. A ve zdejším parku na Ostrově – v Masarykových sadech stojí od roku 1992 Šímová busta na podstavci od Vlasty Prachatické.

Podstatnější však jsou Šímovy vjemy – a to nejen z města samotného, kde jej nejvíce fascinovala animisticky „oživující“ kupole barokního kostela a Braunovo sousoší Mariánského sloupu na náměstí. Pro jeho utvářející se kolorismus byly zas působivé jeho cesty po okolí. Ještě v roce 1961 takto vzpomínal v jednom z rozhovorů: „Znáte jaroměřská luka? Nebudete věřit, ale co jsem si zapamatoval z těchto let pro celý život, to je právě barva těch luk. Mám rád zeleň. Zelená je pro mne jako malíře důležitá. Když zavřu oči, vidím vždycky louku mezi Úpou a Rychnovkem, louku ozářenou sluncem. Chodovali jsme se koupat do Úpy, měla moc studenou vodu, až zuby drkotaly, a pak jsme vždycky vyběhli na louku, na to strašlivě pálivé slunko, které dovedlo zeleň luk ozářit tak zvláštně, víte, člověk tu zeleň přímo cítil. A tatínek šel vedle, držel mne za ruku, měl teplou dlaň, a já ještě tužil studenou vodu na celém těle, jen jeho dlaň hřála a moje oči se nemohly vynadřovat na tu zeleň. Vzal jsem si ji do světa. A nezapomněl na ni.“

Ale i v rovině konkrétní – v Šímových slavných obrazech – bývá jeho dětství zjevné. K rodné Jaroměři se Šíma ve svém díle několikrát vrátil a jí se inspiroval. Například obraz *Ve čtyři hodiny odpoledne* (1928) je silnou reminiscencí na velký požár města z roku 1896. Dochovaná je *Studie k Jaroměři – Kostel II*, 1933 kresba tužkou na papíře (Národní galerie v Praze). Dokonce i jeho kresby a obrazy z návštěvy Jaroměře v roce 1933. V městském muzeu lze shlédnout *Alej v Jaroměři* (asi 1933), malované plátno s monumentální architekturou „onoho“ chrámu sv. Mikuláše atd.



Ve čtyři hodiny odpoledne (Růžové tělo)
1928-29, olej, plátno, 135 x 102 cm

Šíma mimořádně senzitivně vnímal – docházelo u něj až k jakémusi zření /vhledu/ iniciací. Trvalý zážitek si v sobě nesl z velké povodně a především pak z fascinace rozsáhlým požárem města. Tato vize malého chlapce (možná až dětsky zveličená) se proměnila a stala metafyzickou – řekněme až hermetickou. „Jak nahoře, tak dole, a jak dole, tak i nahoře,“ praví se v „desateru“ všech hermetiků a mystiků – tedy v textu tzv. Smaragdové desky. Apokalypticky působící plameny mohou vzbuzovat až symbolicky viděnou událost... (vzpomeňme na požár Londýna a Williama Blakea. Anebo na plameny připomínající legendu o ptáku Fénixovi, který „ohněm očištěn“ vstává vždy a znovu z popela... na mystiky vyzývajícího Salamandra – ještěrku žijící v žáru ohně, kterým se živí atd.)

Vzlétání, vznášení, levitace, odhmotnění, oživení, transformace... to jsou Šímovy leitmotivy. Zmíněný obraz *Ve čtyři hodiny odpoledne* (1929) vysvětloval sám Šíma svou vzpomínkou z dětství – tedy pohledem na velký požár Jaroměře (1896), při němž shořela značná část jeho milovaného náměstí. V jednom z pařížských rozhovorů vzpomíná: „Byl jsem na procházce na kopcích v okolí mého rodného města v Čechách; byli mi čtyři roky. Odpoledne bylo klidné. Bylo horko. Mladá dívka, která mě doprovázela, se náhle rozběhla. Následoval jsem ji, a když jsem šplhal do vršku, který mi zakrýval město, spatřil jsem v záblesku její nahá lýtka. Město zachvátil obrovský požár. Nejmenší detaily této události se mi jevíly současně s mimořádnou přesností. Plameny a sloupy kouře, pohyby mužů, kteří bojovali s ohněm, viděl jsem všechno. V roce 1929 jsem namaloval na obraze, který se jmenuje *Ve čty-*



Jaroměř
1933, olej, papír, 50 x 70,2 cm, Galerie hlavního města Prahy

ři hodiny odpoledne, ženské torzo na červeném pozadí šířané vnitřním požárem.“

A František Šmejkal, autor Šímovy monografie, k tomu dodává: „Šíma v tomto vzpomínání zdůrazňuje také erotický prvek tohoto zážitku, který si plně uvědomil až retrospektivně, v pozdní vzpomínce, kdy přeludnost kouřové clony, která se mu měnila v plachtu lodí, závoj víly. Vzpomínka na tento infantilní erotický zážitek, umocněný primitivní dětskou hrůzou z ohně, se v Šímově imaginaci postupem let přetavila do představy růžového torza, jehož obrys se podobně jako obrys šlehajícího plamene zhmotňuje a rozplývá; do představy ženy, která je sama plamenem, jenž na sebe bere podobu ženy.“ Tato vize se stala Šímovým intimně laděným „Ztraceným rájem“, jak o tom svědčí i jeho ilustrace ke stejnojmenné sbírce poezie P. J. Jouve z roku 1928.

Kuks. Rodina s malým Josefem a jeho sourozenci vyjžděla do okolí Jaroměře na výlety. Nejvíce na malíře zapůsobil nedaleký Kuks a lesní Betlém. Blížíme-li se k rampě před Špitálem, dodnes se nám může zdát, že sochy Ctosti a Neřesti v kameni ožívají a vznášejí se vzhůru k nebi. Barokní unikátní komplex s dominujícím dílem Matyáše Bernarda Brauna se trvale vtiskl do Šímových představ, vzpomínek, kreseb, ilustrací i obrazů. (Vskutku „oživlé“ kameny – skály nalezi Šíma až v díle sochaře Václava Lévého v lesích u Liběchova).

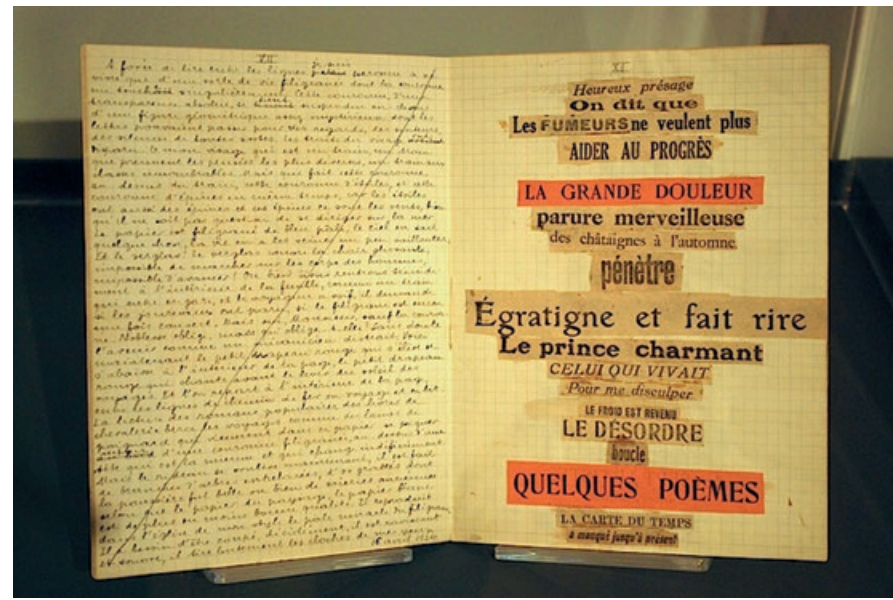
Radan Wagner

Proč jsem Surrealista

Vítězslav Nezval



Adolf Hoffmeister
Vítězslav Nezval, 1960,
koláž, tuš, papír, 42,5 x 31 cm



Manifest surrealismu
1924

V lednu roku 1934 si Nezval zaznamenává do svého diáře, že spolu s Toyen, Jindřichem Štýrským a Jindřichem Honzlem uvažovali v kavárně Metro o založení skupiny. V březnu již básník diskutuje s komunistickým novinářem Závišem Kalandrou na stejné aktuální téma a ještě téhož roku dochází k založení Skupiny surrealistů v ČSR. Koncem března se opět ve svém „hlavním stanu“ v Metru na Národní třídě pokoušeli první nadšenci o automatické kresby. V květnu publikoval Štýrský v časopise Doba část své přednášky „Surrealistické malířství“. V květnu Nezval informoval André Bretona o chystaném překladu jeho „Spojitých nádob“ a zároveň o prvních aktivitách a plánech české skupiny. Tímto dopisem začala korespondence mezi Nezvalem a Bretonem, která trvala až do osudného jara 1938. V červnu vychází ve Světozoru Chalupeckého text – rozhovor „Nezval o surrealismu“. Nezval byl přizván na schůzi výboru SVU Mánes. Referoval, že Breton by sehnal v Paříži surrealistickou kolekci na pražskou výstavu. V zimě roku 1935 se v budově Mánesa uskutečnila 1. výstava Skupiny surrealistů v ČR. Vzbudila rozhořčení nejen u funkcionalistických architektů Havlíčka a Honzíka, kteří dokonce chtěli na protest proti „umění, které odmítá řád a kázeň“, vystoupit ze spolku Mánes.

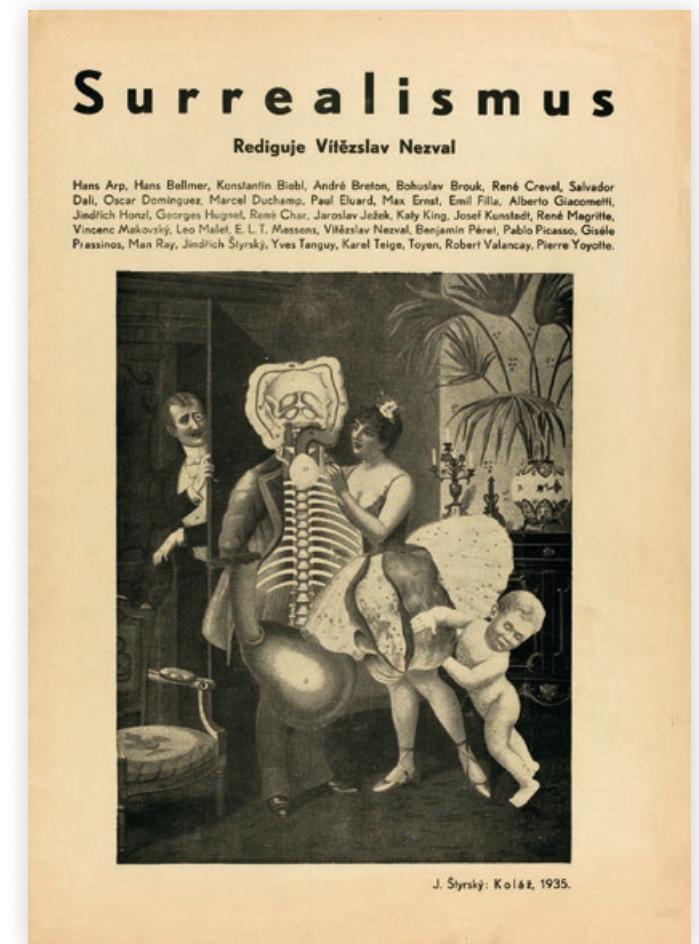
Dotklo se jich rovněž Nezvalovo zveřejněné zvolání: „Dosti architektury pro potřeby zadnic!“ Surrealismus se vznese nad racionální základy k vyšším nespoutané imaginace... jako Nezvalova pověstná proklamace – manifest - báseň:

PROČ JSEM SURREALISTA

Iracionální definice
Jsem surrealista
Pro křik ze sna
Pro křik ze sna aby se otevřely dveře mučírny
lidského tajemství

Pro křik ze sna pro klíč k dětství
Pro klíčovou díрку v noci
Pro nenávisť k zrcadlu
Pro hlavu rozbitou o pelest
Pro strašidla v pytli
Pro moučnicki a rytiny z krvavých románů
Pro zavřenou knihu vysoko na skříni
Pro ceníky s ortopedickým zbožím
Pro tajemství dřevě židle z pleteného lýka
Pro šramot v komíně
Pro žaludek zkažený z hostie
Pro zpovědníkův pach z úst
Pro radost z terče kterým je flikův nos
Pro čtvrtek v neděli
Pro kyselé zelí kasárenských zdí
Pro nenávisť k milostné hantýrce
Pro nudu lží
Pro směšnost egoismu
Pro lhostejnost k smrti
Pro zbytečnost k cestování
Pro jasnovidnost k přátelství
Pro slunce s korunou noci jímž je André Breton
Pro jitřenku kterou je Paul Eluard
Pro dalekohled a drobnohled jeho básní
Pro hořící smolné věnce obrazů Benjamin Péréta
Pro Kolumbovo vejce Max Ernstových koláží
Pro Man Rayův seismograf
Pro poselství květeny z jiných planet v obrazech
Yves Tanguyho

Pro inkvizici naruby kterou je Salvator Dalí
Pro posilu v očích všech ostatních surrealistů
Pro dlouhé noci mých pražských přátel
Pro beztrždní společnost
Pro krásu která buď bude křečovitá nebo nebude



Surrealismus
sborník České skupiny surrealistů
1936, vydavatel Josef Janda



JOSEF BOLF

Rozhovor Petra Vaňouse s Josefem Bolfem

Josef Bolf se narodil 7. 10. 1971 v Praze. V letech 1990-1998 vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze u prof. Jiřího Načeradského, Vladimíra Kokolii a Vladimíra Skrepla. V roce 1995 studijně pobýval v Konstthögskolan, Stockholmu a v roce 1996 na Akademii der Bildenden Künste ve Stuttgartu. V roce 2006 se zúčastnil rezidenčního pobytu Europäisches Künstlerhaus Oberbayern residency program ve Freisingu. Roku 2005 se stal finalistou Ceny Jindřicha Chalupického. V roce 2007 se zúčastnil programu ISCP – International Studio and Curatorial Program, scholarship v New Yorku. V roce 2009 vyšla první větší samostatná autorova monografie s textem Tomáše Pospiszyla (Ed. Divus, Praha). Obdržel cenu Osobnost roku 2010. Člen skupiny BJ (Bezhlavý jezdec, aktivní v letech 1998-2002) s Jánem Mančuškou, Janem Šerých a Tomášem Vaňkem. Od roku 1998 pravidelně vystavuje u nás i v zahraničí. Spolupracuje s pražskou galerií Hunt Kastner a pařížskou Dukan Gallery.

Patříš mezi dlouhodobě etablované autory současné české scény a jsi jedním z ikonických autorů generace narozené v 70. letech v socialistickém Československu. Vytvořil jsi určitou, dá-li se to tak říci, ikonografii dospívání v období husákovské normalizace. Jak jsou pro tebe tyto atributy dnes ještě živé?

Nějak pro mne živé jsou, ale spíše jako atributy sebe-identifikace, které se samozřejmě trochu mění. Pořád se vracím do začátků adolescence, dospívání, ale už jinak. Nejsou tolik vidět rány, spíše kladu důraz na samotné postavy, nositele něčeho, čemu úplně sám nerozumím, asi už to nejsou jen pasivní loutky a manekýni... Už nejsem tak upnutý na jednotlivosti a konkrétní místa. Nedávno jsem si prohlížel nějaké starší práce a zarazilo mne, jak konkrétní jsem v tom popisu byl. Jako by šlo o nějaký deník, psaný v paralelní dimenzi. Svět se mi často smršťoval na tyto chvíle utrpení, přes které jsem si vytvářel vztah k realitě... Spousty věcí se od té doby změnilo, ale zájem o obtížně definovatelnou zkušenost mi zůstal.

Jsi ke svému dětství ve své práci kritický, nebo spíše nostalgický?

Nostalgický ve smyslu „touhy po tom, co už se nevrátí“, nejsem. Spíše kritický. Nechtěl bych se vrátit a žít ty chvíle znova. Zároveň si uvědomuji, že se dostávám do věku, kdy si minulost idealizovat přes všechno, co se událo, prostě asi budu... Myslím, že společnost byla tehdy potenciálně krutá, neumožňovala přiznat věcem jejich pravou váhu... Ale to je moje čistě osobní vnímání. Myslím, že lež a předstírání jsou svým způsobem obecně kruté. Sebemenší tolerance k násilí je pro společnost vždy špatná.

Jak se zpětně díváš na panelákovou bytovou kulturu pražského sídliště?

Poslední led
2017, olej, plátno, 200 x 150 cm

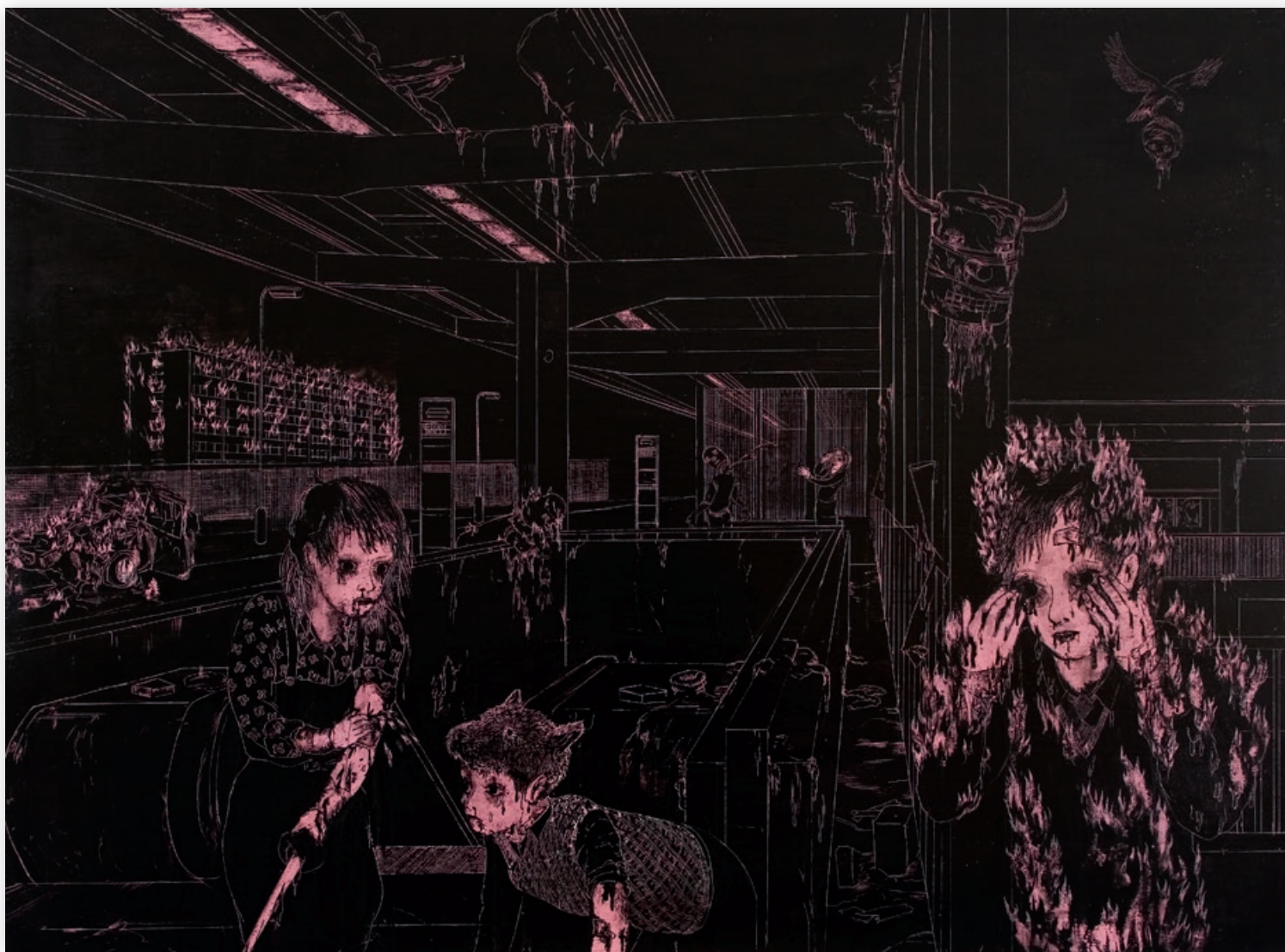
Nebyla to jediná „kultura“, kterou jsem znal. Přestěhovali jsme se z vily na Barrandově (z vlhkého suterénu), takže to bylo do lepšího. Podstatné ale je, že ve chvíli, kdy jsem tam žil, mi přišlo všechno ok. Byla to realita, a obklopovali mě mí blízcí. Svět byl takový, jaký byl i s tím, co až zpětně vidím, jako praskliny... Tenkrát jsem si jich tolik nevšímal. Myslím si, že onen obecný komfort, sdílený kolektivní luxus až tak špatný nebyl...

Podíváme-li se zpět, do doby studií na AVU a na dobu konce 90. let, pak se tu výrazně rýsují tvé aktivity v rámci skupiny Bezhlavý jezdec. S odstupem času je stále patrnější, jak jste každý dělal či děláte úplně něco jiného (Bolf, Šerých, Vaněk, Mančuška). Proč byl jezdec „bezhlavý“ a oč se jednalo při jeho založení a při jeho rozpadu?

Skupina vznikla z našeho velkého přátelství, sdíleli jsme ateliéry, měli v hlavě podobné věci, určitě tam byla přítomná snaha o pro-sazení se (myslím, že obdobně fungoval také Luxus, a Kamera skura..., předtím skupina Pondělí). Začali jsme spolupracovat s teoretiky, nejdříve s již zesnulým Tomášem Drvotou, pak s Vítkem Havránkem. „Bezhlaví“ jsme byli, myslím, kvůli Tvrdohlavým, kteří nás tenkrát iritovali a „jezdec“, to byl jasný odkaz na romantický western zfilmovaný ještě v éře SSSR (1973)... Rozpadli jsme se nějak samovolně, kluci se věnovali víc konceptuálnímu umění (původně jsme byli všichni malíři...) a já jsem se zamotával do soukromých problémů, kterých jsem měl pak už opravdu až „nad hlavu“.

Jak vnímáš tyto aktivity dnes, s odstupem?

Bylo to pro nás skvělé. Platforma, od které jsme se mohli odrazit. Velké přátelství... Asi také sehrálo roli to, že jsme se pokládali za součást světové umělecké scény, tedy za nic lokálního. Byly jsme přesvědčeni, že vše je tady pro nás a že máme prostě pravdu.



Autobusová zastávka
2007, olej, vosk, tuš, plátno, 100 x 135 cm

Ján Mančuška je po smrti. Jsi ve vzájemném kontaktu s ostatními bývalými členy skupiny?

Máme se pořád moc rádi, i když dnes každý hodně pracuje a vídáme se méně...

V roce 2008 inicioval slovenský umělec Martin Gerboc výstavu „Inverzní romantika“ (Bolf, Gerboc, Petrboš). Tehdy jsem se, jako kurátor projektu, poprvé pokusil definovat kriticky termín „inverzity“ ve vazbě k romantizujícím tendencím. Vnímáš ve své práci kritické společenské momenty? Pokud ano, tak v čem?

Určitě nějak ano, ale nesnažím se svou práci v tomto směru přesněji definovat. Společnost, ve které jsem vyrůstal a kde žiji, určitě výrazně ovlivňuje to, jak funguji a nebo v jakém kontextu jsou mé práce přijímány... Už si nemyslím, že jsem se ze společnosti vytěsnil, jako možná kdysi. Poukazuji na některé stinné stránky fungování společnosti, na institucionální odcizenost, na krutost obecně, do níž se však neustále promítají odvěké stavy existenciálního utrpení a marnosti...

Tvým výrazovým prostředkem byla vždy kresba. Experimenty s kresebnými technikami. Kolem výstavy „Spodní proud“, kte-

rou připravil pro Galerii Rudolfinum její ředitel a kurátor Petr Nedoma v roce 2009, jsi ale začal obraz řešit více malířsky. Co tě k tomu vedlo?

Snažil jsem se být přesný v tom, co dělám. Malba, která pracovala s více vrstvami, mi přišla přece jenom víc autentická. Umožňovala, i díky použití fotografie, přesnější způsob, jak ony „spodní proudy“ popsat. Prostě šlo najednou více o práci s realitou. Vrátil jsem se „v čase“, navštívil svou tehdejší základní školu a místo si vyfotil. Samozřejmě mezi vzpomínkou a skutečností, jak konkrétní věci a prostory vypadaly ve chvíli focení, byl obrovský rozdíl. Ale právě ta mezera, ta díra mne fascinovala. Vyplnil jsem ji svojí představivostí. Například děti, které drží hlavy zvířat, se s nimi identifikují, jsou to pro ně atributy. V novém způsobu malování byla pro mě tehdy důležitá fotka, a to se pak se mnou nějakou dobu táhlo.

Na výstavě v Rudolfinu mě tehdy překvapil soubor tvých obrazů právě s motivy základní školy, totiž míra stejnosti a unifikace školních zařízení, která byla typická pro tehdejší dobu. Třídy, tělocvična, chodby, jídelna, stejně prefabrikované, ať už je člověk navštěvoval v Praze, v Ostravě, v Kutné Hoře nebo třeba v Aši...



Atrium II.
2009, olej, vosk, tuš, plátno, 175 x 260 cm

Ta uniformita byla velmi důležitá. V zemích bývalého východního bloku jsou tyto věci stejné, prostě norma... Navíc jsem touto malířskou etapou zapadl do jakéhosi kurátorského hledáčku, který se tehdy otevřel v Evropě na západ od nás a ve Spojených státech. S těmito atributy pracovala německá lipská škola a rumunská kluzská škola (Cluj) malby. Prostě práce s něčím, co bylo výjimečné, autentické a pro Západ nové: anonymita a uniformita minulého režimu.

Pracuješ s fotografickou předlohou? Co umožňuje a v čem je naopak limitující?

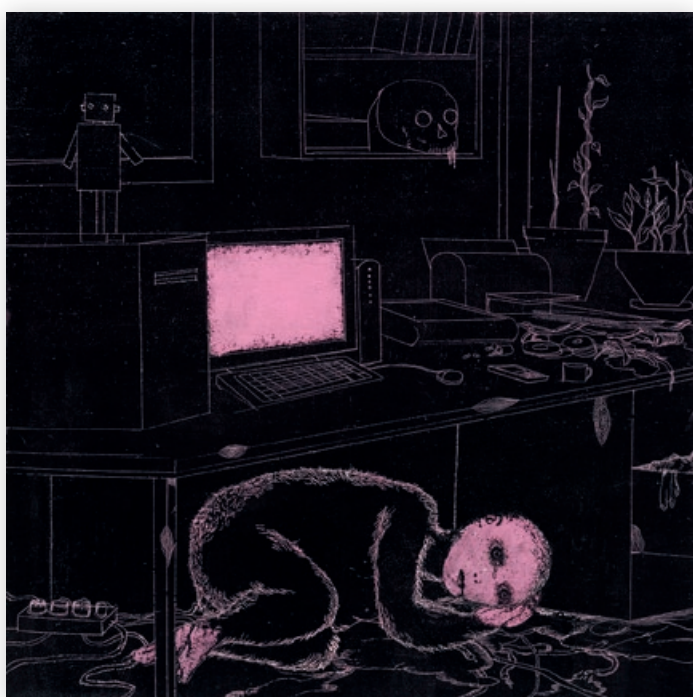
S fotografickou předlohou jsem pracoval dlouho. Její používání zjednodušuje práci. Jejím prostřednictvím se člověk dostává k některým věcem, které souvisí s technikou a architekturou ve skladbě obrazu, nějak rychleji, ale pak jsem si uvědomil, že tento způsob práce je pro mě osobně limitující. Fotku jako předlohu jsem proto v posledních pracích odložil, zůstává v ní pouze epizodně, jako nositel nějaké atmosféry. Myslím, že se fotka nedá s malbou srovnávat a její způsob obrazového převádění, aspoň jak to vidím nyní, je velmi limitující. Použitím fotky se ubíráme o fascinující průchod obrazu skrze osobní zkušenost vlastních očí, myslí, skrze naši tělesnost. Mám dnes pocit, že bezprostřední citace fotografií je vlastně zbytečná... Tolik má současná zkušenost.

Na přelomu let 2010-11 tě kurátor Otto M. Urban přizval do kolektivní, široce založené a z hlediska návštěvnosti velmi úspěšné výstavy „Decadence now! Za hranicemi krajnosti“. Proč myslíš, že tam zařadil tvé práce?

Myslím, že Otto mě na tu výstavu zařadil proto, že cítil jistou blízkost mezi mou prací a tím, co jako kurátora zajímalo a zajímá. Já to chápu jako společnou fascinaci věcmi, které se těžko popisují a verbalizují. Prostě spřízněnost. Na výstavě byl ode mě obraz inspirovaný sochou svatě Cecílie z Říma od Maderny, který mám dodnes rád, a sošky krvácejících dětí, trochu parodie na bidermayerovskou selanku. Možná ho mohlo jako kurátora zaujmout toto mé nakousnutí reality odjinud, toho pocitu bezpečí, který je falešný a praská a hroutí se zevnitř.

Považuješ se za dekadenta?

Za dekadenta v tom smyslu, že bych se toulal po nocích s lahví absintu, se nepovažuji, ale určitě nějaká míra romantizace mne přitahuje.



Operační sál
2010, olej, vosk, tuš, plátno, 220 x 300 cm

Sám doma
2006, olej, tuš, plátno, 92 x 94 cm

Obývací pokoj
2008, animovaný film



Pád
2016, akryl, olej, tuš, papír, plátno, 94 x 125 cm

Co tě vedlo k experimentům mimo formát obrazu, například k realizaci loutkových filmů nebo porcelánových soch?

K tomu mě tehdy vedla jistá únava z obrazu. Nebyl jsem si jistý, jestli takto chci pokračovat dál. Zda to, že obraz vnímám jako určitou časovou kapsu, mi vlastně stačí. První film byl, myslím, tak trochu na požádání Karla Císaře, který tehdy připravoval biennale mladých v Praze. Film byl logickým krokem, jak pracovat dál, ale jinak s obrazy, kterými jsem se v té chvíli zabýval. Hlavním momentem byla potřeba pracovat jinak s časem. Ve filmu je čas prostě jiný, nežli v obraze. Film se podřizuje více našemu životnímu rytmu. Nicméně ani jeden z mých kratších filmů nebyl určený pro distribuci do kin. Většinou se jednalo o realizace pro konkrétní expozice a výstavy. Pro pražské Quadriennale jsem pracoval s větším štábem, což mě trochu zaskočilo. Ale zase jsem si mohl vyzkoušet něco nového. Jako autor jsem nejvíce spokojený s posledním filmem Těžká planeta pro výstavu v galerii Hunt Kastner. Je hodně osobní, a obsahuje tři nebo čtyři způsoby animace. Také pro mě bylo důležité, že jsem na něm mohl pracovat v kuse asi tři čtvrtě roku více méně sám, jenom s jedním animátorem. Tento způsob práce mi vyhovoval.

Vím o tobě, že občas píšeš texty. Takové situační a hodně akční divoké povídky postavené především na volných obrazových asociacích. Jak fungují v kontextu tvé výtvarné práce? Nehodíš je někdy vydat samostatně?

Jsou důležité. Texty často rozšiřují rádius obrazů. V podstatě to jsou jejich popisy... V jednom případě šlo konkrétně o roční zaznamenávání snů. Pro mě byla důležitá přehršel obrazů, překotnost, neuspořádanost vnitřního světa fantazie. Nevnímám je jako texty, které by měly být ještě obrazově dořečeny, například ilustrací. Většinou se snažím, aby dostaly samostatný prostor. Také

mám pocit, že lépe fungují jako součást konkrétní širší výstavní instalace. Ale možná, že bych se v budoucnu nebránil ediční práci s mými texty...

Jak jsi dospěl k výrazové formě koláže? V čem je pro tebe důležitá? Co ti nově či jinak umožnila vyjádřit?

Ke kolážím jsem se dostal právě přes svůj poslední film (Těžká planeta), kde velká část práce spočívala v papírové animaci na skle. Nová zkušenost s jiným prostorem, s tím, že se tam dají věci dodávat, dolepotat, byla rozhodující. Koherentní svět malby, se kterou jsem pracoval do té doby, se mi novým postupem trochu rozbil. Určitě na to měla vliv i moje tehdejší osobní roztříštěnost. Po dokončení filmu jsem se ocitl v jistém vakuu, neviděl jsem cestu, kudy dál pokračovat v malbě a asi dva roky jsem potom spíše jen pracoval s papírem a na papíře.

Na konci roku 2016 jsi vystavoval v pařížské Galerii Dukan. Projekt se jmenoval Reality / Elsewhere. Objasnil bys název výstavy ve vztahu k prezentovaným dílům?

Výstava byla, asi jako víc věcí v mé práci, inspirována literaturou sci-fi... Třeba povídkami Raye Bradburyho. Šlo o proměnu prostorů v obrazech, které se (v obrazech) začaly propadat jeden do druhého. Skutečností nebyla míněna vždy jen Ta jedna, kterou jsme viděli, ale bylo jich viděno víc současně. Takové paralelní světy, věci, které jsou myšlené, vysněné, důsledek toho, že realita, skutečnost, může být kdekoli, nejen tam, kde si myslíme, že je. To, jestli měl větší význam ten nebo onen prostor, není pak ovšem otázkou naší volby ani nutnosti rozhodování, ale té skutečnosti samé, jak se ona rozhodne zachovat to, co bude chtít, abychom z ní viděli a vnímali my...



Průzkum
2016, olej, plátno, 70 x 100 cm

Dým
2017, olej, plátno, 70 x 100 cm



Dítě kozel
2007, akryl, tuš, plátno, 74 x 99 cm

V posledních pracích lze zaznamenat tvůj návrat ke spontánní kresbě, ovšem ve větším obrazovém měřítku. Po období koláže tedy nová syntéza? Proměnily se tvé náměty?

Pracoval jsem na přípravě výstavy pro Galerii Václava Špály, a jak jsem pokračoval v kolážování, v tom, co jsem už vystavil v pařížské Galerii Dukan, najednou mi přišlo, že se zabývám věcmi jen ze setrvačnosti a že mě to už tolik nezajímá. V té chvíli jsem udělal pár kreseb na papír a došlo mi, že mezi kresbami a kvašemi, papírem a oleji na plátně nějaký zvláštní rozdíl není, snad pouze v proporcích. A že by mohlo být zajímavější, zkusit udělat obrazy tak, jak dělám kresby. Volně, spontánně... Takže jsem si napnul několik pláten, mezitím si připravil knihy o krajinách z Čech a Slovenska z padesátých a šedesátých let a nechal jsem se jimi vést... Vždy jsem začal nějakou krajinou nebo kusem figury, ale velmi, velmi lehounce. Začal jsem malovat rovnou. „Kreslit malbou“ na plátno. Bezprostřednost pro mě byla najednou opět důležitá.

Všiml jsem si, že v nových obrazech zmizely kulisy sídliště. Velkoměstské rámce se proměnily spíše v přírodní prostředí. Proč tato změna?

Náměty se proměnily. Sídliště bylo pro mě už trochu svazující a únavné. Potřeboval jsem se posunout dál. Příroda nebo ony krajiny z knih nahradily konkrétní místa z dětství. Hluboká identifikace s těmito místy a se sebou samým, s jistými atributy, archetypy, se způsobem určité sebeprojekce, coby „ztraceného“ malého chlapce pomalu mizí a zákonitě vítězí obecnější a mé momentální situaci přiměřenější momenty.

Máš rodinu, děti...Cítíš se jinak, nežli na začátku tisíciletí? Procházíš nějakou vnitřní (soukromou) transformací?

Určitě nějakou změnou procházím. To, že mám rodinu, je velmi důležité. Musel jsem překopat určité priority, ale to je naprosto běžné a v pořádku. Pozitivní změnou bylo také, že jsem se přestěhoval a mám ateliér na jiném místě. Díky novému prostoru a světlu se možná mění nejen obrazy, ale paradoxně i já sám.



Další krok
2017, olej, plátno, 190 x 140 cm

Reprodukováné paprsky
2017, olej, plátno, 200 x 150 cm

Jak vidíš dnešní společenskou realitu z pohledu své generace?

Trochu deziluzivně, ale to je třeba dobře. Když víme, že ne vše funguje, býváme obezřetnější.

Vnímáš výraznější rozdíly u dorůstajících mladých umělců, kteří nezažili totalitu?

Určitě mají snadnější cestu ke společenskému uznání, chybí jim zkušenost komunismu, že i na úspěch se lidé mé generace dívají jako na cosi nezaslouženého, zaviněného kolaborací. Nová generace má šanci vidět víc věcí, žít jinde, pravidelně vystavovat a funguje i galerijní zastupování atd., což je také důležité...

Je něco, co tě v dnešním světě zneklidňuje?

Asi nejvíc mne zneklidňuje to, s jakou důvěrou jsme jako společnost dali všanc své nevědomí sociálním sítím a v jaké podobě pak různé věci zpětně vyhřezávají. Věci, které by asi jinak nemohly fungovat. Je absurdní, že velké části světa vládne člověk jako "pán přírody" částečně prostřednictvím twitterových příspěvků, které mohou mít maximálně 140 znaků, a že používá zavádějící termíny a alternativní fakta ve vztahu ke lžím. Do stejné vlny patří veřejné exekuce, sebevraždy... atd.

Zajímáš se o současnou vizuální kulturu?

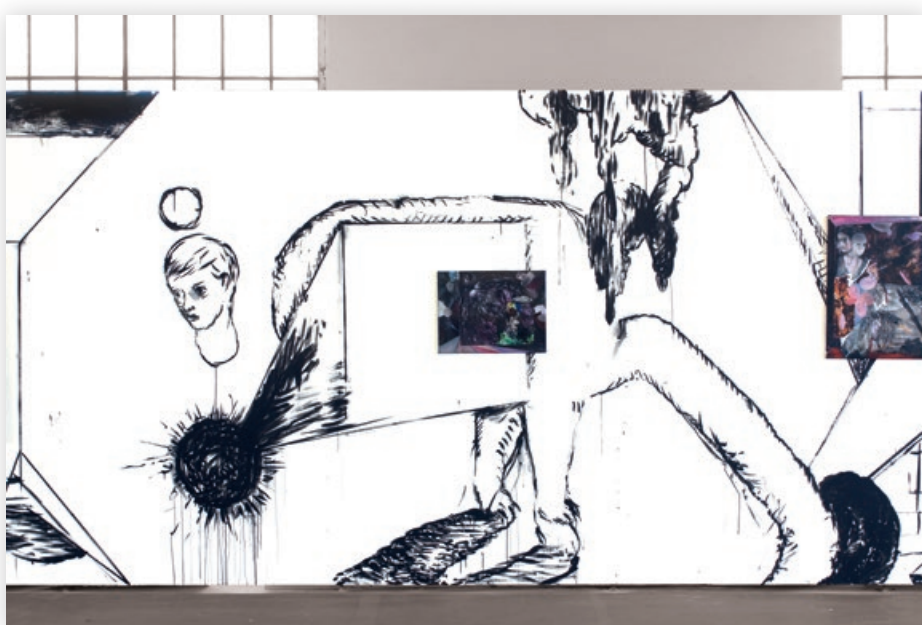
Máš některé oblíbené či spřízněné současné umělce?

Samozřejmě, že nežiji ve vzduchoprázdnu, také se konfrontuji s pracemi jiných umělců. Určitě mám blízko k Danielu Pitínovi (a to i fyzicky, malovali jsme v Karlín Studios dlouho na jednu zeď, i když každý z jiné strany...). Mám rád umělce jako je třeba Alexander Tinei, Viktor Man ad. Jelikož jsem sám v novém ateliéru, uvědomil jsem si, jak důležité jsou pro mě Raymond Pettibon či Marlene Dumas. Jinak se mi moc líbila před dvěma lety výstava Jima Show v newyorském New Museu. Možná jsem trochu přesyčený a unavený malbou, která pracuje s fotografií. To je má současná situace.

Připravuješ výstavu do pražské Galerie Václava Špály. Na co se můžeme těšit?

Uvidíte nové obrazy, které vznikly za poslední měsíc, plus nějaké kresby. Určitě pár starších věcí. Výstavu připravuji s kurátorem Janem Zálešákem, se kterým jsem spolupracoval na kolektivní výstavě „Apocalypse Me“ v Ústí nad Labem. Myslím, že společně hledáme způsob, jak prezentovat mé nové obrazy živě a aktuálně.

Petr Vaňous



Bez názvu
2016, akryl, olej, tuš, papír,
vosk, plátno, 110 x 130 cm

Josef Bolf, Konec dní
Apocalypse Me, pohled do
expoziční, Galerie Emila Filly,
Ústí nad Labem, 2016



PASTA ONER

Last Dinner

2016, leptaný polystyren,
tvrzený lak, hliníkový rám,
100 x 300 cm

Portrét

foto: Marek Musil, 2016



Pasta Oner (*1979) patří za jednoho z nejsvébytnějších představitelů současné české umělecké scény. Coby tvůrčí osobnost se Pasta Oner v posledních letech – v kontinuitě se svou graffiti a street artovou zkušeností přelomu nového tisíciletí – intenzivně profiluje v mezích klasických nezávislých i veřejných galerijních provozů, ve kterých snoubí a zároveň i překračuje tradiční žánrové kategorie pop artu a cartoon estetiky. Přesto, že se v jádru své práce dotýká principů „postprodukce“ či „apropriace“, vymyká se Pasta Oner svou tvorbou dominujícím proudům post-konceptuálních strategií v současném výtvarném umění a prošlapává si v českém kontextu netradiční cestu mediálně zdatného a široké veřejnosti známého, někdy i promyšleně kontroverzního umělce, jehož tvorba zůstává srozumitelná i se zachováním jisté míry významové subverze.

Středobodem Pastovy tvorby je akrylová malba a vytváření závěsných obrazů, stejně tak jako navrhování prostorových objektů, plastik, instalací a realizace muralů, tj. velkoformátových maleb ve veřejném prostoru. V nové sérii obrazů, které poprvé prezentoval ve White Pearl Gallery na výstavě Near to Heaven a kterou momentálně kontinuálně rozpracovává, však Pasta Oner představuje díla, která v kontextu jeho dřívější tvorby vynikají formálně mnohem aktuálnější podobou, redukovanou technikou a novátorskou technologií. Posunem k mnohem úspornější, převážně monochromatické vizuali-

tě, vyzdvihuje Pasta novým způsobem materiální stránku svých děl, která vycházejí ze speciální techniky leptání polystyrenu.

Proměňuje se i kurz Pastovy rétoriky. Kontext, v němž se pohybují významy a sdělení jeho nových leptaných kreseb, se dají jednoduše usouvztažnit k aktuálně populárnímu pojmu „post-truth-politics“ či pojmu „post-faktické éry“. Zjednodušeně řečeno, žijeme v době, v níž „pravda“ či „fakt“ přestávají být hodnotou a opěrným bodem pro komunikaci jakéhokoliv osobního, politického či společenského progra-



**Pohled do instalace
výstavy "Near to Heaven"**
White Pearl Gallery,
Pragovka, Praha, 2016
kurátor: Pavel Kubesa
foto: Pavla Ortova

mu a v níž elity ztrácejí schopnost oprašovat tyto hodnoty a znovu komunikovat pravidla hry pomocí realistických argumentací. Pasta Oner takovou situaci reflektuje, posouvá svou rétoriku více nevybíravým směrem, ukazuje své stanovisko - jeho díla přestávají být na první pohled líbivá, jdou na dřev, někdy se až „rozpouští ve formě“, převypravují dřívější mýty a narativy s vyšší angažovaností a touhou po odkrytí „post-faktického“ závoje dneška.

Nová série Near to Heaven poukazuje na dvojakost dnešní doby. Zpracovává témata společnosti spotřeby, luxusu a rozkoše zároveň s odkazy na náboženské obrazy, náměty zločinu či nemoci. Díla nabízejí čtení přesně na hranici mezi bytím na vrcholu (životem „jako v nebičku“) a nebytím vůbec (životem po životě v „nebi či peklu“) – již nevíme, zda se stále máme tak skvěle jako jsme si navykli mít na počátku nového milénia, či zda jsme již odsouzeni k naprostému zničení. Pasta poukazuje na tento generační a civilizační zlom, balancování na hraně ostří nože, v němž hraje obrov-

skou roli, stejně jako v jeho dílech, síla jazyka a jeho neomezené možnosti víceznačnosti sloganů.

Zajímavé je však především materiálové zpracování nové Pastovy série. Polystyren není v současném umění neobjeveným materiálem. Znamé jsou rozměrné prostorové plastiky Jeana DeBuffeta či „rendrované“ objekty post-internetového umělce Artie Vierkanta využívající lehkost a reálně jednoduchou opracovatelnost materiálu. Za zmínku stojí i rozměrné galerijní site-specific instalace Tary Donovan. Pastovi nejbližší, především v jeho abstraktních polohách, budou strukturální práce Rudolfa Stingela. U Pasty však užití polystyrenů, coby „materiálů vyplňujících prázdno“, je samo o sobě významotvorným prvkem nové podoby jeho tvorby.

Polystyren, jenž bývá vkládán mezi obsah („význam“) a obal v procesech globálního konzumu a směny, je patrně nejobemnějším a nejdražším bezcenným materiálem vůbec, je jakýmsi nástro-



jem sterility obchodu a dematerializace zboží transakcí. Jeho ochranná funkce způsobuje „odfyzičtění“ reálného pohybu zboží napříč časem a prostorem, ve kterých musí obsah podléhat extrémním vlivům, nárazu či náhodné zkáze. Je analogií komplikované sítě virtuálních vztahů, redundantních digitálních sdělení a diskurzů, které zamlžují náš pohled a přístup ke skutečným obsahům jsoucím. A právě proces leptání je tím významotvorným prvkem Pastových polystyrenových obrazů: leptání a rozkládání tohoto obalového a izolačního materiálu narušuje jeho sterilitu, odkrývá spodní vrstvy balení, umožňuje přístup zpět ke skutečnému reálnému objektu, obsahu balení, „dárku“ a významu „zprávy“.

Tento významový moment formy pak Pasta zasazuje do své tradiční estetiky „top-finish“ objektů. Leptaný polystyren pokrývá vysokou vrstvou bílého, černého či chromového laku, který překrývá občasnými barevnými valéry nebo přímo pravým plátkovým zlatem. Vše adjustuje do chromových, lineárních a hlubokých hliníkových rámců. Levný materiál tak zhodnocuje již samotnou úpravou povrchu, komodifikuje jej osazením do luxusního rámu. Pasta tak uzavírá určitý kruh: tematicky mluví o dvojznačnostech, nejasnosti dneška, užívá podprahového jazyka sloganů a formálně tuto vizi podporuje napětím mezi materiálem, jeho destrukcí a finální estetizující povrchovou úpravou.

Pasta tak vytváří síť protikladných, odporujících si „sil“, pomocí kterých modeluje svůj pohled na aktuální stav společnosti v bodě jejího neustálého zlomu. Přitom ale nesklouzává k povrchní kritice: chce jednoduše odhalovat věci tak, jak je vidí v jejich kráse a hrůze zároveň.

Pavel Kubesa



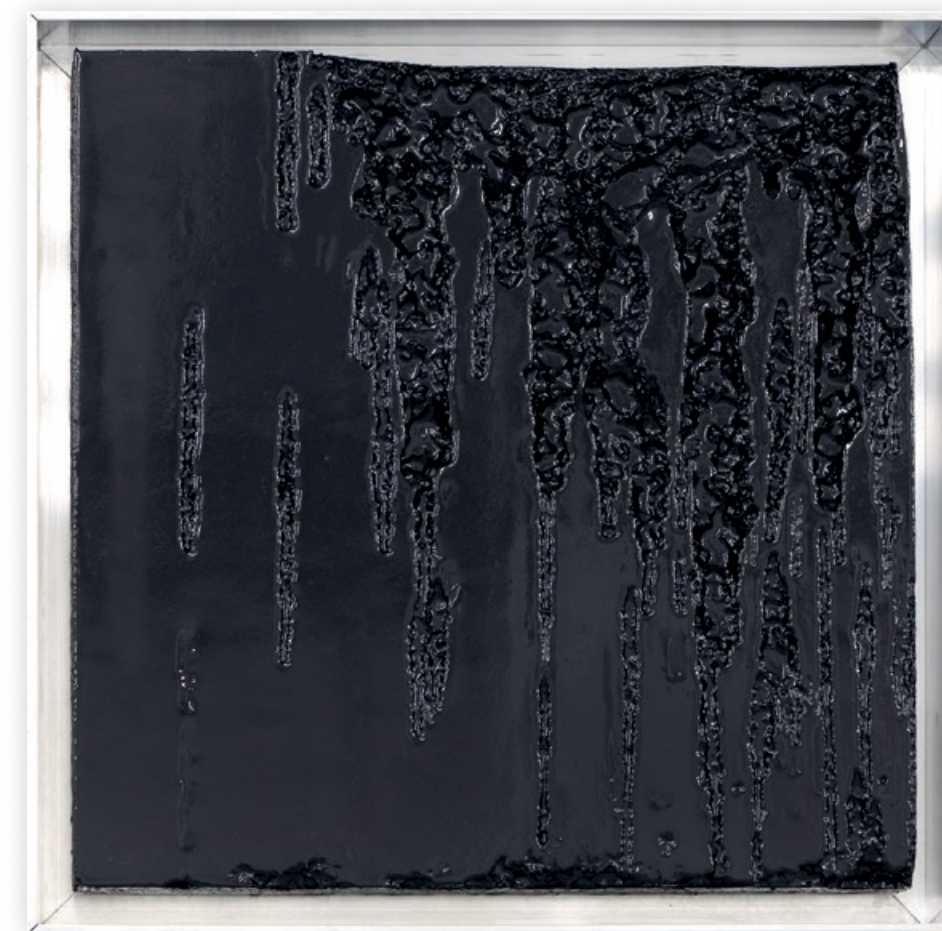
Ateliér
foto: Marek Musil, 2016

Dildo
2016, leptaný polystyren, tvrzený lak,
hliníkový rám, 100 x 65 cm



Boy
2016, leptaný polystyren, tvrzený lak,
hliníkový rám, 130 x 200 cm

Black
2016, leptaný polystyren, tvrzený lak,
hliníkový rám, 50 x 50 cm





Prostorová partitura I.
1983, akryl, plátno, 150 x 150 cm

Milan Grygar

Milan Grygar se narodil v roce 1926. Autor přesahující navyké žánry, je více „Američanem“ než „Francouzem“. Snad od počátku své dráhy byl zahleděn do zámožských avantgardních průzkumů a počínů nastupujících tvůrců. Tak jako oni, i Grygar záhy opustil zátěž evropských směrů, které považoval za vyčerpané. Proto se odklonil od imanence díla – obrazu či plastiky „o sobě“ – a hledal v prostoru i čase nově rozprostřené dílo s důrazem na otevřený koncept.

Každý jednotlivý Grygarův artefakt je dobré nahlížet v tomto celkovém kontextu přerodu, ale také v kontextu osobního uvažování. Jen díky vnímavé zkušenosti s poválečnými experimenty, které se již staly „obecně“ přijímanou estetikou, jsou umělcovy výsledky relativně čitelnější. Radikálně minimalistické plochy, tvary a linie (vizuálně blízké tvorbě Sol LeWitta) tedy mohou stále více promlouvat svou optickou kvalitou.

Abychom však plně pochopili Grygarův projev (projekt) výtvarně vytříbený, je potřeba zmínit jeho „zákulisi“. Zde reprodukováná práce reprezentuje umělcův konceptualismus a pochází z přelomové etapy odvíjející se na počátku osmdesátých let. Tento intelektualizovaný „příběh čáry“ se vždy pojil nejen s optikou, ale i se zvukem a jeho záznamem v probíhajícím čase. Grygar se tak rozhodl „překonat mlčení obrazů“. Zpočátku převládaly kresby akustické, inspirované některými exponáty na benátském Bienále roku 1965. Následně se rodily „zvukové koláže“ (zhotovované tuší a známou hračkou – natahovací slepičkou apod.). Tímto postupem naplňoval Grygar nejen kýženou náhodnost při tvorbě díla – záznamu, ale i akcentovanou „neosobnost“, jak ji provozoval zvláště John Cage.

Po akustických kresbách se Grygar dostává roku 1968 k tzv. partiturám, které však nebyly míněny jako předlohy pro hudební interpretaci. Umělec se posouvá dále k problematice „otevřeného díla“, které je divákovi předloženo k volným úvahám. Partitury

se tedy stávají základními vzory – strukturami – šiframi – znaky – a naznačují spíše rytmus, náladu, kadenci... Grygar zde poznamenává, že „linie je otiskem energie, orientací v prostoru, na povrchu i v čase. A její látka je trvání.“

Od počátku osmdesátých let představují některé výjevy trojrozměrné útvary (jehlany, krychle, válce). Začínají být barevné a stávají se stále více „nehratelnými“, tedy hypotetickými a především výtvarnými. Tvary bývají ve jménu „zmrzačené symetrie“ nositeli změny, pohybu a opatrné dynamiky. Zde představované dílo je příkladem tzv. prostorové partitury, ve které se Grygar zajímal o možnosti přeměny rastrů do obrazové iluze plastiky prostorových útvarů; avšak jejich „matematická pojmovost“ je přitom oprošťuje od bezprostředního vztahu k iluzi skutečnosti.

K tomuto tématu poznamenává Jiří Zemánek trefně: „Souvisely s Grygarovými úvahami o dutých stereometrických tělesech a s akustickými představami o jejich znění, určeného strukturou každého z nich. Jsou to tedy útvary z jakési ideální matematické pythagorejské říše. Nejčastěji se mezi nimi objevují tvary válců (bubnů), jehlanu nebo kombinace krychle a jehlanu. Autor přitom pracuje s reverzibilní iluzí objemu, plochy a hloubky.“

JACKSON POLLOCK

Když si Jackson Pollock přečetl článek „Picasso a primitivní umění“ zveřejněný roku 1937, rozhodl se vyhledat jeho autora.... Také kolující kniha „Systémy a dialektika“ prokazující silný Jungův vliv, se mu stala náhle životodárným pramenem. Za těmito studii stál ukrajinský malíř John Graham, vlastním jménem Ivan Gratianovič Bombrowsky, politický emigrant. O deset let později – v roce 1947 – stvořil Pollock první obraz ve svém slavném stylu - „drippingu“ – pomocí lití a rozlévání různých barev. Vnitřně byl na další krok připraven. Na vhodnou formu vyjádření však čekal plných deset let. A možná se mu zjevila jen náhodou, když mu při malování na podlaze ukápla ze štětce barva; hleděl na ni fascinován a vše se náhle nastartovalo... Tak to alespoň ukazuje herec a režisér Ed Harris ve skvělém životopisném filmu „Pollock“ z roku 2000. Malíř – posedlý svou prací, člověk – s přesahující i stravující energií, Pollock - samozápalná kometa, jejíž odlesk však dodnes září na uměleckém nebi...



Jackson Pollock
ve svém ateliéru, 1950



Jackson Pollock, Cathedral
1947, email, plátno,
181,6 x 89 cm,
Dallas Museum of Art,
© 2017 The Pollock-Krasner
Foundation/Artists Rights
Society (ARS), New York

Když se 11. srpna 1956 opilý řítit tmou ve svém rychlém voze, bylo jasné, že směřuje vstříc smrti. Tvůrčí bezvýchodnost, lidská rozháranost a ztráta smyslu žití i dalšího směřování si vybraly svou daň. Newyorské Muzeum moderního umění stačilo ještě malíři nabídnout soubornou výstavu, která by mu mohla v úhrnu i odstupu pomoci nalézt ztracenou orientaci. Jackson Pollock se otevření své expozice již nedomáhal; uskutečnila se bez něj, ještě v prosinci téhož roku.

Pollockovo rozhodnutí - konečné sebeobětování korespondovalo s bytostným nasazením většiny amerických umělců poválečné abstraktní exprese. Snaha po bezprostřední komunikaci s „tady a teď“ podmiňovala celou mimořádnou generační vlnu. Naproti tomu evropská abstrakcionistická - Malevič nebo Mondrian malovali svá vydobytá poselství vědomě až pro příští „dospělejší“ pokolení, Kandinsky dokonce očekával nejdříve apokalypsu před novou harmonickou érou.

V rodícím se americkém umění se však hrálo o čas - o přítomnost - o hledání identity prostřednictvím návratů až samotným počátkům. V tomto ohledu hrála hlavní roli Jungova podnětná teorie sahající až k šamanství, magii, alchymii a rituálům. Moderní člověk se tak měl obrodit v nových podmínkách a hodnotových systémech - měl čerpat z archetypálních nebo alespoň přírodních odkazů. Vedle této evokace „společné paměti“ se objevily i další popudy. Takovým se stala kniha nazvaná „Hrdina tisíce tváří“ Josepha Campella, vlivného a objevného amerického mytologa, který přispíval k vzdušnému vlně zájmu o antropologii respektive etnologii. Takto se měl rodit étos moderního člověka i duchovně vyspělejší společnosti.

Přestože Pollock nebyl typem intelektuálního čtenáře, o tyto ideje a otázky se zajímal. Rozhodné osobní impulzy k němu přišly z nečekané a dosud málo připomínané strany. Když si přečetl článek „Picasso a primitivní umění“ zveřejněný již roku 1937, rozhodl se vyhledat jeho autora. Také kolující kniha „Systémy a dialektika“ prokazující silný Jungův vliv, se mu stala inspirujícím pramenem. Za těmito studii stál ukrajinský malíř John Graham, vlastním jménem Ivan Gratianovič Bombrowsky, emigrující před bolševismem do Spojených států. Zde se stal mentorem nastupující generace a to nejen Pollockovi, ale i Willemu de Kooningovi či Arshilovi Gorkymu. (Příbuzenskými svazky byl pak tento důležitý iniciátor spojen s proslulým galeristou Leo Castellem).

John Graham byl nejen malíř, ale i chodící encyklopedie jungovství a magie. Právě on vytrvale nabádal Pollocka, aby vnímal, že „malba je soběstačný jev a nemusí se opírat o přírodu“ - a také, aby se inspiroval surrealismem - jeho uvolněním a tendencí k spontaneitě až čirému automatismu. Pollock dokonce později zdůrazňoval, že jediný Graham chápal, o čem jsou jeho plátna. „Má malba nevzniká na stojanu... raději ji připevním na stěnu nebo na zem... cítím se tak blíže k malbě, jako bych byl její sou-



Jackson Pollock, Autumn Rhythm (Number 30)
1950, email, plátno, 266,7 x 525,8 cm, Metropolitan Museum of Art,
New York City, © 2017 The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society
(ARS), New York

částí, protože kolem ní můžu chodit, pracovat ze všech čtyř stran, vstoupit do ní! Když jsem uvnitř malby, neuvědomuji si, co dělám. Pak se s ní potřebuji chvíli seznamovat, abych pochopil, o co mi šlo,“ zapisuje si později takto Grahamem i vlastním podvědomím vyhecován Jackson Pollock. I když je tento tvůrčí popis z umělcova deníku celkem věcný, je jasné, že jeho tvorba již dále vycházela z metafyziky, magie a snad až z mystického vytržení.

Pollock nechtěl šokovat (jak činili surrealisté), ale jednat, komunikovat (proto se také obracel k indiánské přirozenosti či mexickým „lido-vým“ muralistům). Také proto bychom v jeho malbách marně hledali surrealistickou/freudovskou privátní sexualitu a odvislé okruhy se svými výklady. Místo toho směřoval k nadosobní mytologii, jakési nově formované a formulované společné řeči. Takto rozdílné kořeny a projevy byly jistě zřejmé také na souborné výstavě francouzských a amerických umělců, kterou John Graham uspořádal (Pollockovy práce zde visely vedle obrazů milovaného Joana Miróa).

Pollock, zdá se mi, se nechal vmanipulovat do pozice jakéhosi zvěstovatele, čemuž se při své sebestřednosti ovšem nijak nebránil. (Podobně se vnímal malíř Mark Rothko, a podobně také skončil - sebevraždou, když nedošlo ke konečnému naplnění; v jeho případě však hrála svou úlohu Nietzscheho filozofie a teorie nadčlověka i vnitřní konflikt mezi ideály a silným komerčním tlakem umocněným navíc nástupem pop artové revoluce). Také praobraz hrdiny spasitele se stal nebezpečným pokušelem. Pollockovo okouzlení ohněm, žářem, živlem, (který se stal mnohdy i názvem jeho děl), bylo zjevné a samozřejmě nám evokuje bájnou hrdinu Prométhea či navracejícího se ptáka Fénixe.

Legendární Peggy Guggenheim, milovnice umění i umělců lapi-la nakonec i Pollocka. Přicházejí pověstná alkoholová i sexuální extempore. Pro její obydlí měl také „čímsi“ vyšším posedlý malíř vytvořit obraz takových rozměrů, že si musel probourat příčku ve svém ateliéru, aby zde mohl náležitě pracovat. Roku 1943 tak vzniklo klíčové plátno „Mural“, pro Pollockův další vývoj zcela zásadní práce. Figurální či figurativní motiv se zde proměnil v jen tušenou strukturu, jednotlivosti se rozplynuly v rytmizovaném chaosu prapůvodní vitální síly... Vše se dalo do nekonečného pohybu... Na obraze o rozměrech 247 x 605 cm se původní postavy měnily v obří syrově vyhlížející „kaligrafii“ - kde představy vnějšího a vnitřního světa neznají již hranic. Výsledkem je blíže nespeci-fi-



Smrtelná autonehoda Jacksona Pollocka
1956

kovaná a dodnes fascinující férie. Prométheus zažehl životadárny plamen sice očišťující, ale také nemilosrdně stravující. Vzávaný automatismu překračuje nenápadně osobní dimenze a počáteční kontrolu a vše směřuje k chvatnému - slavnému „drippingu“ - stylu lití a rozlévání různých barev.

Taková malířská revoluce vypukla roku 1947. Uvolněná spontaneita je plná neznámé magie, malování se stává rituálem nebo až extatickým vytržením. Poválečné americké umění, které tak naléhavě čekalo na nové hrdiny, je nakonec Pollockem nadšeno. Barevné vlnění, které nás nutí a pobízí stále vpřed, vyžadovalo nasazení bez jakéhokoli kompromisu. Pollock nějaký čas toto nasazení a odosobnění vydržel. Pak došlo k vyhasínání, opakování a rozměňování. Umělec není bájný hrdina. Je totiž nadán vlastní pochybností, sebereflexí, jen vymezenou tenzí. Přicházející „nehrdinská“ polovičitost - tedy tragédie osobní i společenská je stále naléhavější a rozkladnější. Nebezpečí z konečného osamocení a vnitřního vyhasnutí Pollock vytěsňuje stále drastičtějšími dávkami destruktivního alkoholu. A přicházejí záchvaty strachu i vzteku. Pak už, do něj vkládané „hrdinské“ pozice a nastoupené poslání, nevydrží. Řítí se, roztržtšen kamsi do hlubin věčnosti, jako kometa spalovaná neúměrně rychlým hnutím.

Radan Wagner

Robert LANZA a Bob BERMAN: BIOCENTRISMUS

kontinuita

Biocentrismus je novým pojmem, který ve své podstatě připomíná umělecké – tedy subjektivní vnímání světa. Tento fenomén posouvá nejen „vědu o vědomí“, ale i povědomí celé kulturní oblasti. Záleží ovšem na našem přístupu k tomuto směřování. Připomeňme si zde několik základních myšlenek biocentrismu.

Když Robert Lanza (1956) - jeden z nejvýznamnějších vědců světa (zařazen mezi 100 nejvlivnějších osobností současnosti) - se měl spojit s neméně proslulým astronomem Bobem Bermanem, aby napsali společnou knihu, nastalo velké i nervózní očekávání. A výsledek? Nezklamali ba v mnohém naprosto překvapili! Jejich publikace definitivně mění světové paradigma, je zcela zásadní, a také rehabilituje dnes již zlehčované filozofie Imanuela Kanta, Arthura Schopenhauera, J. G. Fichteho či Henri Bergsona... o esoterických prouděch východních i západních ani nemluvě stejně jako o subjektivně laděném moderním umění. Na špici k cestě za poznáváním vystřídala fyziku biochemie v čele s jejich biocentrismem: „Co vnímáme jako realitu, je proces, který zahrnuje naše vědomí... neexistuje žádná absolutní matrice existující sama o sobě, v níž by se odehrávaly fyzikální události nezávisle na životě a vědomí.“

∞ Svět není celkem vzato tím místem, které popisují naše učebnice.

∞ Už několik století, počínaje zhruba renesancí, ovládá vědecké myšlení, pokud jde o stavbu vesmíru, jediný názorový přístup. Současný model nám přinesl netušené vhledy do povahy vesmíru – a bezpočet aplikací, které změnil každý aspekt našeho života. Ale dospěl již ke konci svého užitečného života a musí být nahrazen radikálně odlišným paradigmatem, které odráží hlubší, až dosud naprosto přehlíženou rovinu reality.

∞ Nový model se tu neobjevil náhle jako dopadající meteorit, který změnil biosféru před 65 miliony lety. Spíše jde o hlubokou, postupnou změnu podobnou pohybu tektonické desky, jejíž základy leží tak hluboko, že když se jednou pohnuly, už se nikdy nevrátí zpět. Jeho geneze se skrývá v pozadí racionálního znepokojení, které dnes palčivě pociťuje každý vzdělaný člověk. Nespočívá v jedné diskreditované teorii, ani v nějaké jediné kontradikci v současné chvályhodné posedlosti vymyšlením Teorie velkého sjednocení, která by mohla vysvětlit vesmír. Jde spíše o problém tak hluboký, že v podstatě si už každý uvědomuje, že ve způsobu, jakým si vizualizujeme vesmír, je něco absurdního.

∞ Starý model předpokládá, že vesmír byl poměrně donedávna neživou sbírkou navzájem se srážejících částic, které se podřizují předurčeným zákonitostem, jejichž původ je obklopen záhadou. Takový vesmír se podobá hodinkám, které se samy nějak natáhly a s určitou přípustnou mírou kvantové nahodilosti budou tiktat poměrně předvídatelným způsobem. Život původně vznikl nějakým neznámým procesem a poté prodělával změny svých forem prostřednictvím darwinovských mechanismů, které fungují podle stejných fyzikálních zákonitostí jako částice.

∞ Život zahrnuje vědomí, ale tomu moc nerozumíme, a v každém případě je výlučně záležitostí biologů. Zde však nastává problém. Vědomí není jen otázkou pro biology; je to problém fyziky. V moderní fyzice není nic, co by vysvětlovalo, jak skupina molekul v našem mozku vytváří vědomí. Krása západu slunce, zážrak zamilovanosti, chuť lahodného pokrmu – to vše jsou pro moderní vědu záhady. Nic ve vědě nedokáže vysvětlit, jak z hmoty vzniká vědomí. Náš současný model prostě vědomí nepřipouští a naše chápání tohoto nejzákladnějšího fenoménu naší existence je v podstatě nulové. A zajímavé je, že náš současný model fyzikálního světa to ani nepokládá za problém.



Robert Lanza
v laboratoři, 2009



∞ Nikoli náhodou vědomí opět vystupuje ještě v naprosto odlišné oblasti fyziky. Je dobře známo, že kvantová teorie, i když matematicky funguje neuvěřitelně dobře, nedává logický smysl. Jak podrobně vysvětlíme v následujících kapitolách, zdá se, že částice reagují na vědomí pozorovatele. Protože to nemůže být pravda, považovali kvantoví fyzikové kvantovou teorii za nevysvětlitelnou nebo ve snaze ji vysvětlit přicházeli s komplikovanými teoriemi (například o nekonečném počtu alternativních vesmírů). Nejprostší vysvětlení – že subatomární částice skutečně na nějaké úrovni reagují s vědomím – zachází příliš daleko za současný model, než aby se o něm vážně uvažovalo. Nicméně je zajímavé, že dvě největší záhady fyziky zahrnují vědomí.

∞ Ale i kdybychom otázky vědomí ponechali stranou, když přijde na vysvětlení základních stavebních kamenů našeho vesmíru, má současný model ještě mnoho dalších nedostatků. Vesmír (podle posledních zdokonalených poznatků) se začal rozpínat z ničeho před 13,7 miliardy let při titánské události humorně nazvané velký třesk. Ve skutečnosti nechápeme, jaký je původ velkého třesku, a neustále tuto teorii drátujeme podrobnostmi, včetně fyzikou dodatečně přidaného inflačního období, kterému sice nerozumíme, ale jehož existence je nezbytná, má-li být teorie ve shodě s našimi pozorováními.

∞ Když žák šesté třídy položí tu nejzákladnější otázku ohledně vesmíru, tedy „Co se dělo před velkým třeskem?“, učitel, je-li dost informovaný, má odpověď hned po ruce: „Před velkým třeskem nebyl čas, protože čas může začít až spolu s hmotou a energií, takže otázka nemá smysl. Je to jako ptát se, co je severněji než severní pól.“ Žák se posadí, zavře ústa a každý předstírá, že mu právě bylo sděleno nějaké skutečné poznání.

∞ Někdo se bude ptát: „Co to je, do čeho se rozpínající se vesmír rozpíná?“ A opět, profesor je připraven: „Nemůžeš mít prostor bez objektů, které ho definují, takže si musíme představit vesmír nesoucí s sebou svůj vlastní prostor do stále větší vzdálenosti. A zase, je chybné představit si, jak by vesmír vypadal, zvenci, protože vně vesmíru nic neexistuje, takže ani tato otázka nedává smysl.“

∞ „Dobrá, můžete mi alespoň říci, co tedy byl velký třesk? Je pro něj nějaké vysvětlení?“

∞ Když byl můj spoluautor líný, svým vysokoškolským studentům po léta odříkával jako záznamník, ozývající se po skončení pracovní doby, standardní odpověď: „Pozorujeme částice, které se materializují v prázdném prostoru a pak zanikají; to jsou kvantové mechanické fluktuace. Nuže, při dostatečném čase lze očekávat takovou fluktuaci, která bude zahrnovat tolik částic, že vznikne celý vesmír. Je-li vesmír skutečně kvantovou fluktuací, bude vykazovat právě ty vlastnosti, které pozorujeme.“

∞ Ale i tento profesor si v okamžicích klidu, kdy bude sám, alespoň na chvíli položí otázku, jak mohly vypadat takové věci, jako je třeba úterý před velkým třeskem. I on si do morku kostí uvědomuje, že nikdy nemůžeme dostat něco z ničeho a že velký třesk není vůbec žádným vysvětlením původu všeho, ale přinejlepším pouze částečným popisem jednotlivé události v kontinuu, které je pravděpodobně bezčasové. Krátce řečeno, jedno z nejznámějších a nejoblíbenějších „vysvětlení“ původu a povahy vesmíru tvrdě naráží na slepou zeď právě v tom okamžiku, kdy se zdá, že dospívá ke svému ústřednímu bodu.

Z knihy: Robert Lanza, Bob Berman, *Biocentrismus*, (Barrister a Principals, Brno, 2016), vybral a sestavil

GALERIE TVRDOHLAVÍ



POHLED NA NEDÁVNOU MINULOST SLAVNÉ SKUPINY A JEJÍ NADĚJNÉ GALERIE

historie

TVRDOHLAVÍ: Jiří David (1956), Stanislav Diviš (1953), Michal Gabriel (1960), Zdeněk Lhotský (1956), Václav Marhoul (1960), Stefan Milkov (1955), Petr Nikl (1960), Jaroslav Róna (1957), František Skála (1956) a Čestmír Suška (1952)

„V létě roku 1987 proběhla VII. – VIII. Konfrontace ve Vysočanech, kterou jsme se Standou Divišem naposledy uspořádali. Vystavovalo tam přes 70 mladých lidí. A nějak se to vše rozmělovalo. Řekl jsem si, že by už bylo třeba naopak přiměřeně koncentrovat energii. A tak jsme se Standou vytvořili určitý model budoucí skupiny a zároveň si uvědomili, že musíme oslovit nejen lidi z tehdejší AVU. Nejvýraznější mladou uměleckou osobností té doby mimo Akademii se nám zdál Jaroslav Róna. Zašli jsme tedy za ním na židák do jeho ateliéru. Po několika hodinách licitování a úvah jsme dospěli k 10 jménům lidí, včetně manažera. Název skupiny zatím neexistoval, a tak jsme si domluvili následnou schůzku v jedné liberální hospodě blízko Palmovky. Tehdy na ní přišel i Václav Marhoul. Padalo mnoho návrhů o tom, jak by se budoucí skupina měla rychle prezentovat a pod jakým jasným názvem. A byl to Jaroslav Róna, který přišel s názvem Tvrdohlaví. Bylo to jasné, jednoznačné a zároveň se hlásící k možné kontinuitě v našem uměleckém prostředí. Pak už vše běželo neuvěřitelně rychle.“ Takto na počátky skupiny vzpomíná Jiří David. Tvrdohlaví vystavovali, stali se slavní i žádání. Bylo už jen otázkou času, kdy budou mít vlastní galerii v centru Prahy.

Na atmosféru oné doby, ale i na okolnosti vzniku a následného zániku Galerie Tvrdohlaví, jsem se zeptal Václava Marhoul, jejich člena a manažera, bez kterého by celý tvrdohlavý fenomén zjevně neměl dlouhého trvání.

Václave, zatímco Konfrontace či později KROKY byly široké polooficiální přehlídky, tak Tvrdohlaví byli skupinou poměrně malou. Lidé si zapamatovali jejich práce, ale i tváře, jména – identifikovali je snadněji a stali se konkrétním synonymem čerstvého pramene v umění. Každé gesto bylo provokativní, každá výstava sledována a diskutována. Trochu ta doba (situace) nástup připomíná 60. léta ve světové hudbě či nástup ismů moderny na počátku 20. století. Aniž bych chtěl ubírat úroveň a význam Tvrdohlavým – myslím, že dnes by takovou pozornost, jako na počátku 90. let, již neupoutali. Souhlasíš s tím?

S tím popravdě souhlasím. A vůbec – celá ta naše generace 80. let, napříč všemi uměleckými obory, byla nesmírně silná, vystaná osobnostmi, talentem, „trpěla“ nadhledem a humorem, schopností zesměšňovat všechno okolo i včetně sebe. Úspěchy, kterých skupina Tvrdohlaví dosáhla, byly docíleny právě v kontextu doby. Za prvé založení skupiny bez souhlasu Svazu bylo samo o sobě provokativní. Od 60. let žádná skupina na české výtvarné scéně v podstatě neexistovala. Za druhé doba sama o sobě, a zní to paradoxně, byla vlastně velmi jednoduchá. Buď to našinec táhl se Svazem, a nebo proti němu. Cokoliv se vymykalo, bylo zajímavé. Cokoli v sobě skrývalo, byť jen náznak něčeho protirežimního

a zakázaného, bylo přitažlivé. Černá a bílá. Dnešní doba je pestrobarevná, hýří všemi možnými odstíny, orientovat se je těžké a ještě o dost těžší je, se vůbec prosadit. Ale i tak to vše má vždycky jednu zásadní podmínku. Umění musí být kvalitní a talentované. V opačném případě se jedná jen o jakýsi krátkodobý exces nebo médii nahoněný „zázrak.“ Společných výstav jsem produkoval celkově devět a to v rozmezí od roku 1987 do roku 1999. Pro mě asi tou nejlepší byla hned ta první ve Vysočanech o vánocích 1987. Měla v sobě to kouzlo prvního a neposkvrněného počítí. Kouzlo až pomalu nechtěného. Nicméně tu v roce 1999, která se uskutečnila ve Valdštejnské jízdárně, nelze do tohoto výčtu započítat jako kontinuální. Byla to výjimka, byla to výstava, která byla realizována u příležitosti založení skupiny, která se rozpadla v zimě roku 1991. Výstava měla obrovský úspěch a její výsledek se stal jakýmsi iniciátorem úvah o založení vlastní galerie.

Měl jsi s Tvrdohlavými nějaký ideální (ne)splněný sen?

No měl, samozřejmě. Tím byla naše vlastní galerie. Ta možnost se nikoho nedoprošovat a vystavit si, kdy chceme. A to buď společně a nebo samostatně. Mít svoji vlastní výstavní strategii a zaměření. To se nakonec splnilo.

Václave, ještě mi pověz něco o galerii Tvrdohlavých v Lucerně. To byla zajímavá myšlenka, také atraktivní místo i dramaturgie. Proč nakonec nepřežila? Do jaké míry ses jí (provozu a marketingu) věnoval? Říká se, že málo a to na úkor filmu... Nebyla zde z Tvé strany motivace nebo za všechno mohou finance a špatný obchod?

Tak tohle je pro mě těžká otázka a zároveň i lehká. Nejdřív ale, než se budu věnovat galerii, tak ti odpovím na onen zmiňovaný film. Ne, nebylo to ani v jeho prospěch ani na úkor galerie. A to z jednoduchého důvodu. Sponzorské firmy, které se angažují v kultuře, mají logicky každá svou strategii. A tak někdo podporuje cíleně hudbu, jiný film a některé dokonce i výtvarné umění. Nemůžeš je směřovat. Každá oblast má ty „své.“ Ale jak už jsem se před chvílí zmínil, byla vlastní galerie můj (náš) sen. V roce 1999 jsem pro Václava Havla organizoval v pražské Lucerně takovou slavnostní akci ke 100. výročí Miloše Havla. Prolézal jsem Lucernu ze všech stran a přemýšlel, jak bych mohl různé prostory, které sousedily s hlavním sálem, popřípadě použít. Náhodou jsem tak našel „naši“ galerii. Ty místnosti byly ve zcela žalostném stavu. Všude jen suť, odpadky, prbořené zdi. Fakt humus. Ale já cítil kdesi v podbříšku to pro mě známé šimrání a věděl jsem, že je to přesně to, co už dlouhá léta vlastně sháním. Viděl jsem před

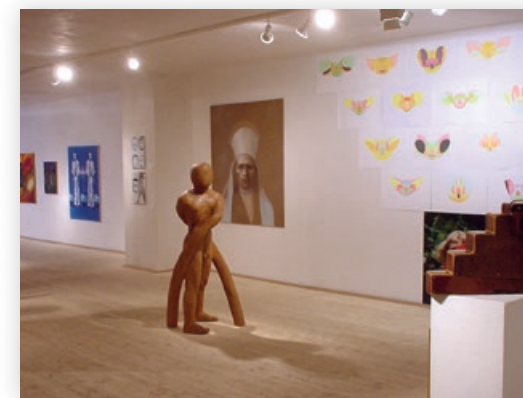


Osm členů bývalé umělecké skupiny Tvrdohlaví
Muzeum umění Olomouc, 2016

Pohled do výstavy skupiny Tvrdohlaví
Palác Lucerna, Praha

Václav Marhoul
Praha, 2013

Pohled do výstavy skupiny Tvrdohlaví
Palác Lucerna, Praha



očima potenci toho prostoru. A neskromně přiznávám, že když už se do něčeho zakousnu, tak to pustím už málokdy. Přestěhoval jsem se tam nejdřív jen s kanceláří, kterou jsem rekonstruoval nejdříve. Byl to takový ten první a příslovečný ostrůvek budoucí pozitivní deviace. Pak přišla zásadní rekonstrukce, na kterou jsem samozřejmě musel najít sponzory. Bylo to peklo. Ze stavební firmy, kterou jsem nakonec z konkurzu vybral, se postupně vyvrbila zlodějská firma, se kterou jsem neustále jen a jen vedl boj, aby to nakonec i tak skončilo překročením rozpočtu. Na slavnostní otevření galerie přišlo odhadem 1 500 lidí, ale ještě ten den dopoledne se betonovaly vchody a zasazovaly dveře. Nicméně překročení rozpočtu způsobilo počáteční dluh, který se mně podařilo srovnat až po dvou letech. Ve chvíli, kdy jsem sháněl další sponzory pro samotný provoz, to bylo stresující a frustrující. Jenom ten, kdo někdy provozoval galerii ví, jak je těžké sehnat peníze. Výtvarné umění není žádná masovka, a zvláště to platí ve chvíli, kdy si dáš do vínku, že budeš vystavovat jen soudobé umění a ne žádné osvědčené „špeky“ už mrtvých tvůrců, kteří byli historii povýšeni na klasiky a z jejichž děl se štěstím zhroutl každá aukční síň, když už je dostane do prodeje. Reklamní možnosti jsou omezené, trh nerozvinutý. Přesto se to podařilo. Galerie celé ty tři roky fungovala výtečně, aspoň co se týče návštěvnosti a výstavního plánu a nakonec i obchodu. Jenže postupem času začali sponzoři odpadávat. Bylo to hlavně způsobeno změnami v jejich vedení a následnou změnou sponzorských strategií. Nikdy se mně nepodařilo uzavřít smlouvy na víc než jeden rok. Byl to nekonečný, nikdy nekončící boj, útrpná cesta k jakémusi vzdálenému horizontu, kdy zdoláváš jedno údolí za druhým, aby se nakonec objevilo další, ještě hlubší.

Ptal ses na moji angažovanost v marketingu a provozu. Tedy na provoz jsem absolutně rezignoval. To dělal velmi dobře šéf galerie Pavel Lagner. Já se věnoval jen financím, marketingu, PR a taky výstavním plánům ve spojitosti s výběrem pro oslovení jiných umělců. Jejich finální výběr se odhlasovával na pravidelných schůzkách členů skupiny. Zakládal jsem si na tom, že jsme galerii pravidelně zpřístupňovali mladým výtvarníkům, kteří byli ještě častokrát na škole, tedy úplně neznámým lidem. Vstupné jsem nezavedl, díky tomu byla návštěvnost v průměru cca 2 000 lidí za

měsíc, bylo otevřeno 12 hodin denně, galerie nabízela bezplatný vstup na internet, video projekce atd. Tohle tedy fungovalo. Jejich náklady však byly vysoké. Byla v centru města a nájemné za cca 300 m² tomu odpovídalo, plus lidi, energie atd. O obchodu jsem se už zmínil, prodalo se toho hodně, ale celková galerijní provize nestačila krýt ztráty, které způsoboval pozvolný úbytek finančních prostředků od sponzorů. Nikdy jsme také nedostali grant, ani z města, ani z Ministerstva kultury, i když jsme o něj žádali každý rok. Myslím, že tady se proti nám přesně uplatňovala metoda založená na přihlouplé a veskrze idiotské myšlence, že když jste úspěšní, pomůžete si sami a sami si na sebe vyděláte. To sice platí, ale ne v České republice, a už určitě ne v oblasti kultury, natož pak výtvarného umění a galerijního výstavnictví. Úspěch se v Čechách neodpouští. Nicméně - tohle všechno jsou strasti, které zná každý galerista a je schopný se s nimi prát, pokud má potřebnou podporu a zázemí. Mám tím v tomto případě na mysli samotnou skupinu. Přesvědčení ostatních členů o užitečnosti a smysluplnosti jakékoliv naší akce, tedy včetně galerie, pro mě bylo vždy tím základním kamenem, na kterém jsem stavěl všechno ostatní a které mně vždy v těžkých chvílích pomáhalo. Jenže postupně jejich vztah ke galerii vychládal, až se nakonec změnil v naprostou netečnost, někdy dokonce až arogantního charakteru. Pamatuji si velmi dobře, když jsem jednou všechny členy skupiny v situaci, kdy mně opravdu teklo do bot, požádal o finanční výpomoc. Jediný, kdo mi pomohl, byl Jaroslav Róna. Ostatně jako vždycky. Jaroslav byl opravdu jediný, kdo si permanentně uvědomoval význam vlastní galerie. Vždycky se zajímal o to, jak to řeším, co se děje, telefonoval mi a tak. Ostatní volali jen tehdy, když měli mít výstavu a zajímalo je, jestli v té době nebude galerie už zavřená. V tu chvíli projevilí nucený, rádoby empatický zájem ve stylu: „Tak jak to, čoveče vypadá?“ Tohle pokrytectví mě vždycky strašně nasralo. Zkrátka mnoho z nich se jen tak vezlo. Když jsem se rozhodl galerii v posledku zavřít, žádné emoce to nezbudilo. Bylo jim to fuk. Zavření galerie byla finální tečka za pomalu šestnáctiletou historií skupiny. I mně nakonec její zavření přineslo ulehčení, ale s hořkou pachutí v puse. Ta pachutí tam přetrvává dodnes.

Radan Wagner

Otakar Slavík

Otakar Slavík (1931-2010) je umělcem, kterému se zdařilo skloubit spontánnost stylu s konstruktivním řádem a filozofickou reflexí. Jako výsostně charakterní člověk se raději živil těžkou manuální prací, než aby dělal umělecké kompromisy. Přestože od poloviny šedesátých let jeho dílo získalo rostoucí ohlas a Slavík se stal jedním z hlavních umělců kolem Špálovy galerie Jindřicha Chalupického, zůstala jeho tvorba nezařaditelná do uměleckých skupin a běžných proudů. Byl jedním z mizivé hrstky výtvarných umělců, kteří podepsali Chartu 77. Vystavil se tím masivním represím režimu, které ho donutily k exilu. Po roce 1989 vystavoval v Národní galerii, Mánesu, Míčovně Pražského hradu a v dalších významných galeriích.



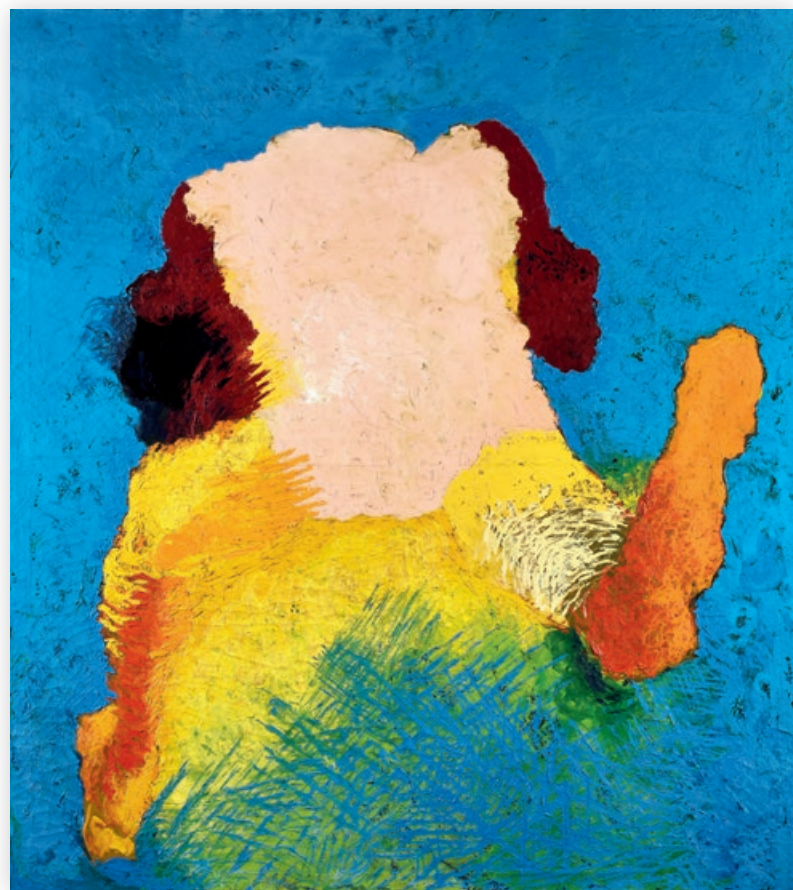
Léda s labutí
2007, olej, plátno, 200 x 200 cm, soukromá sbírka

Dívka v moři
1985 - 1988, olej, plátno, 175 x 130 cm,
soukromá sbírka



Ohni koleno a hřbet
1978, olej, plátno, 150 x 200 cm, soukromá sbírka

Pryč odsud
1984, olej, plátno, 144 x 130 cm, soukromá sbírka



Dvojice
1992 – 1993, olej, plátno, 145 x 123 cm, soukromá sbírka

Ve svých „Všeobecných úvahách“ rozděluje Goethe lidské konání do tří životních fází. Po základním utváření následuje konfliktní fáze individuálního usilování, která mívá do třetí fáze naplnění. Kruh se uzavírá, ale kolo života se stále otáčí a opisuje vždy obnovované, pozoruhodné linie. Slavíkův malířský vývoj se vyznačuje během svých proměn a stálých posunů neobyčejnou malířskou vitalitou, radostí z barvy, respektováním klasického řádu obrazu, koncentrací a logikou.

Od konce padesátých let maloval barevné smyslové záznamy, které ho v jeho malířské generaci, která se vesměs orientovala na nové formální objevy, postavily do nezačlenitelné pozice. Slavíkův malířský princip, který se některým jevil jako historizující, byl ovšem vysoce aktuální ve smyslu později formulované postmoderny. Zásadní princip tzv. Salcmannovy školy, jejíž základ Slavík celoživotně respektoval, se vyznačoval důrazem na zvažování vztahů mezi jednotlivými výtvarnými prvky spojený s poukazem na relativní platnost jejich hodnot. Vnitřní vztahy mezi barvami, stavební logika obrazu,



Pohled z okna
2006, olej, plátno, 230 x 200 cm, soukromá sbírka

vnímání a používání barevných výtvarných znaků k vyjádření emocí zůstaly základem malířovy tvorby. Jeho stěžejní figurální téma, lidská postava, prochází v různých podobách celou jeho tvorbou. Tyto figury, (někdy i hlavy či krajiny) jsou interpretovány čistě malířskými prostředky. Slavíkovy zcela mimořádné koloristické schopnosti mu umožnily z figurální kompozice vytvořit skladbu odlišně formovaných barevných ploch, které organizoval do složitých sestav a seskupení. V kompozičním řešení šedesátých let navazuje na vyplnění figurálního tvaru malými tékavými ploškami, které zprostředkovávají i zastírají lidskou figuru, kruhovitě barevný rastr. Tento konstruktivně optický výraz se v průběhu sedmdesátých let uvolňuje. Lidská figura se dere na povrch a propojuje se s prostorem. Průběh sedmdesátých let přináší trpké podobenství existenciální lidské situace. Ivan Jirous právem označuje Slavíka jako herolda oné části českého umění, která žije v podzemí oficiálního světa zdání. V osmdesátých letech se malířovy expresivní postavy provazochodců, kráčejičích, ležících či stojících postav, zobrazení torz a hlav stávají nositeli smyslového pozemského těla. Umělcovo zobrazení tohoto těla je i pochopením vlastní tělesnosti a konečnosti. Rozličné techni-



Sedící provazochodec
1977, olej, plátno, 151 x 151 cm, soukromá sbírka



Dělnice
1964, olej, plátno, 75 x 70 cm, soukromá sbírka



Karneval v Benátkách
1987, olej, plátno, 180 x 130 cm, soukromá sbírka



Sedící
2008, olej, plátno, 145 x 145 cm, soukromá sbírka



Sedící žena
1985 - 1987, olej, plátno, 185 x 125 cm, soukromá sbírka

Postava a stín
1968, olej, plátno, 200 x 150 cm, soukromá sbírka

ky, které při práci s barvou používá, systémy rastrů a skvrn, šra-fury, nalepené papírky, práce se špachtlí, vršení pasty či stopy po prstech fungují jako stavební element či výrazová pomůcka. Malíř se koncentruje na své mnohokrát formulované malířské krédo, předvést malbu v její kráse, radosti, plnosti a jasu. Toto krédo vrcholí v tvorbě posledních malířových let a získává na obzvláštní přesvědčivosti v sérii diptychů.

Tématem cyklu diptychů je figura ležící dívky jako symbolu života a mládí, malíř zde rozšiřuje radost z tvorby na všechny umělecké podněty, které měl během života. Uspořádány do forem diptychů se kompozice rozbíhají z plátna do prostoru. Figury nejsou snadno čitelné, stávají se zátiším, či mizí za závěsem, který se pohybem zmocňuje celého obrazu. Malíř si pohrává se vztahy k viditelnému a rozpoznatelnému a s tím, co se skrývá pod povrchem. V těchto až archaických vidinách velkého tajemství, ve spojení touhy s přesvědčivou jistotou projevu završuje umělec mistrovsky své neobyčejné dílo.

Duňa Slavíková

PŘIPRAVOVANÁ VÝSTAVA

OTAKAR SLAVÍK Diptychy

Nová síň, Voršilská 3, Praha 1
3. 5. - 3. 6. 2017



Pavla Malinová

Duchovní obraz viskózní přítomnosti



„Záchytný bod je pro mě vypravit se do ateliéru, uvařit si čaj, sednout si. Vezmu skicák, načmárám strašně hrubý náznak, začnu malovat a na plátně to dořeším. Dřív jsem donekonečna přemalovávala. Teď si dokážu v klidu posedět a promyslet to. Ale nejsem typ umělce, co si pořád někde něco črtá. Abych něco vymyslela, musí přede mnou být bílé plátno.“

Malířka, kreslířka a občasná autorka videoperformancí Pavla Malinová je poslední tři, čtyři roky stále častěji uváděna jako jedna z nejzajímavějších osobností generace kolem třicítky. Její malířský styl je dobře rozpoznatelný. Psychedelií ovlivněné geometrické vzorce se na plátnech proplétají s figurami jak vystřiženými z reprodukcí o prehistorickém a tribálním umění. Tajuplné činnosti postav evokují představu o náboženských rituálech, mnohdy ale

i jakousi silovou, možná až násilnou fyzickou aktivitu. Spirituální, kontemplativní a fyzické se mísí v jedné, nesnadno uchopitelné slitině, podporovány výraznou barevností a „zadržávajícím“ nánášením past na plátno. Expresivita jejích maleb spočívá spíše ve stavbě a promalování než v rozmáchlých gestech. Její malba je tím zajímavější. V kresbách zase dokáže rukopis uvolnit do plavných křivek, upomínajících na ornamentiku folklórního umění.



Abstraktní začátek
2015, olej, plátno, 120 x 90 cm

Narodila se v roce 1985 a vyrůstala kousek od Valašského Meziříčí. Tam později vystudovala střední výtvarnou školu. Snad právě v tomto regionu načerpala vztah k folklórnímu dekorativismu. Za dalším studiem se vydala do Ostravy. Dopady specifického klimatu tamní umělecké scény, k jejímž vlivným osobnostem léta patří právě její tehdejší učitel, výtvarný umělec, kurátor a producent kulturních událostí František Kowolowski, lze spatřovat v upřednostňování intuitivního přístupu před racionální metodou práce, ale i tehdejší identifikaci s punkovými hodnotami jako jsou vzpurnost, antisystémovost, antiautoritářství, vědomá provokace a přímá konfrontace. V Ostravě jsou takové postoje považovány za „strategii přežití“ ve smyslu zachování důstojnosti a osobní integrity v prostředí, které umělcům ukazuje záda ještě neskrývaněji než jinde. Je nutné poznamenat, že u Pavly Malinové nikdy punková nesmlouvavost nepřevládla. Vytvořila ale podhoubí syrovosti a razance, která se v její malbě třísí o bariéry ornamentu a v dobrém smyslu kolotočářsky postinternetových hřívých barevných spekter. Spolu s některými ostravskými vrstevníky začala v poslední třetině minulého desetiletí čelit hladině českého prostředí společnými sympatiemi ke kýči, popkultuře, všemu úpadkovému a popovému. Podobně jako skupina vizuálních umělců, známá pod kolektivní značkou ilove69popgejů, se Malinová rovněž věnovala paralelně výtvarnému umění a hudbě. Na klubové scéně se rozpoznatelnou osobností tak stávala coby maskovaná neurotická zaklánačka z elektropunkové formace Like She.

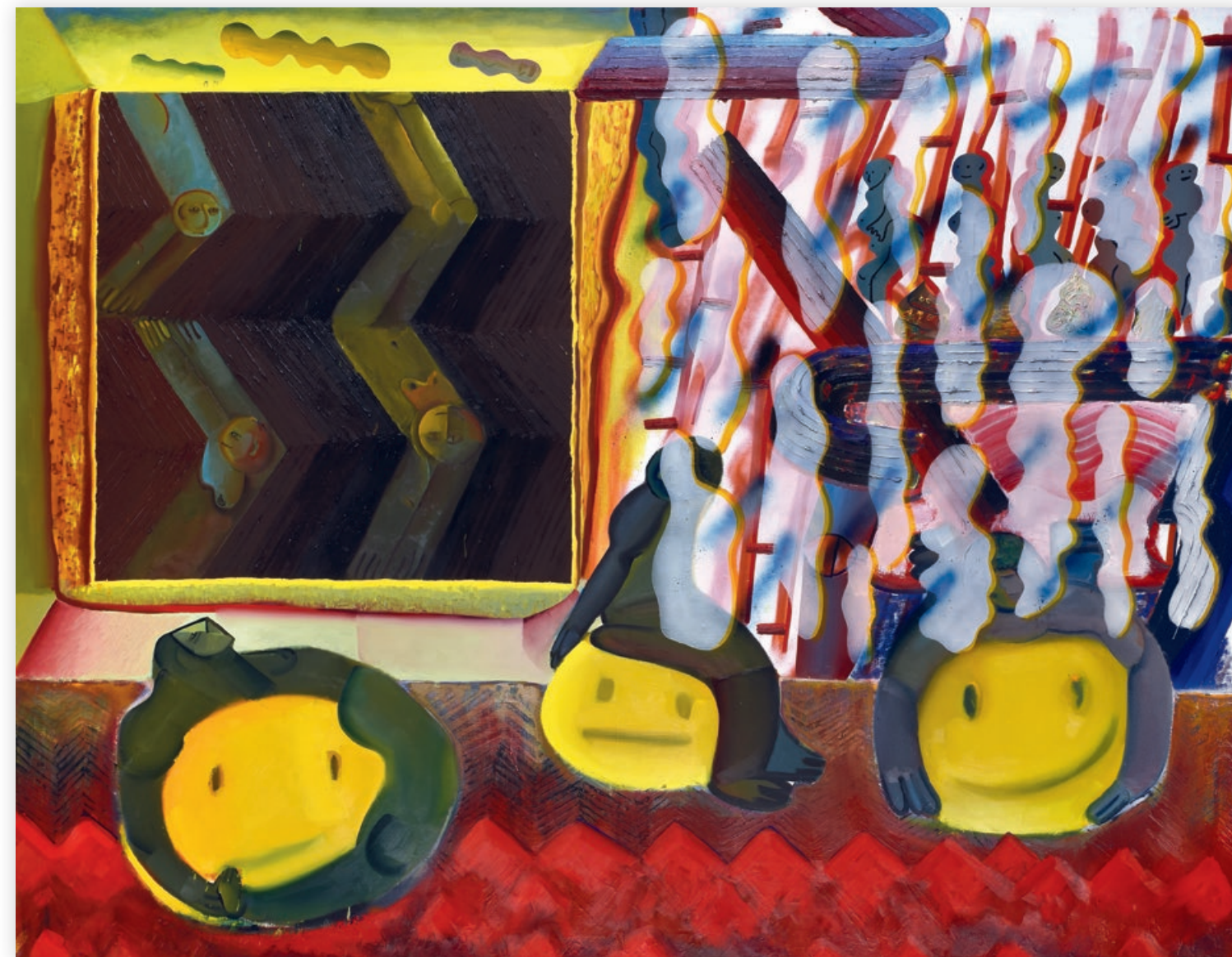
Jako výtvarnou umělkyni si ji v roce 2007 našla Národní galerie, když byla vybrána za finalistku ceny pro mladé výtvarné umělce 333. Tenkrát neztvrdila a prvním formálním oceněním její práce



Eyes
2016, kombinovaná technika, plátno, 170 x 120 cm

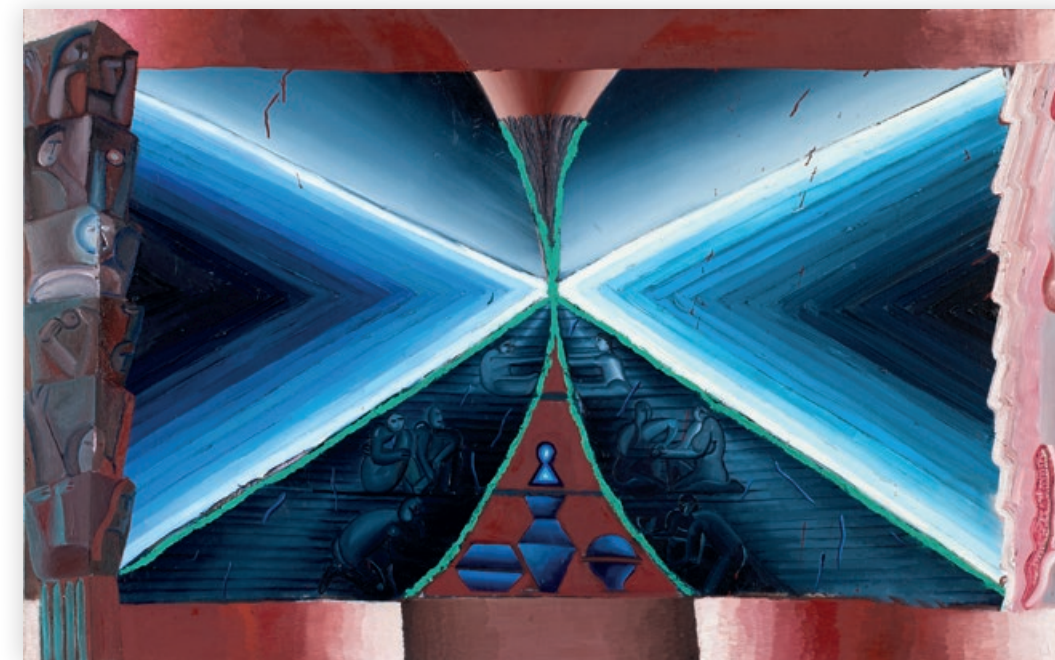
se tak stal až zisk Ceny Rudolfa Schlattauera před třemi lety, koncepčně zajímavého ocenění udělovaného ve Valašském Meziříčí mladým autorům a autorkám spojeným s regionem. Za zvyšující se pozorností k její práci ovšem nestojí ceny ale spíše série ambiciózních veřejných výstupů. Samostatná výstava Esoterická dutošvetskost (2015) v pražské Nevan Contempo a nástěnná malba na skupinové výstavě Intermarium (2016) v pražské Futuře potvrdily, že Malinová dokáže vystavět komplexní prostor prezentace. Na Esoterické dutošvetskosti přitom směřující symbolů a ornamentů obepnula nejen olejomalby, ale také několik objektů, jejichž základem byly běžně dostupné karimatky a aplikace krátkých textů v ornamentální typografii na hranici čitelnosti. Zřetelnější než kdy dříve zde bylo, že jejím cílem není ahistorický únik k dávným kulturám a mýtům, ale aktualizace spirituálního nazírání současné reality. Ještě o krok dále než na Intermarium, kde mapa symbolů značně připomínala digitální ikony z našich laptopů a ipadů, postoupila na výstavě Živé ploty (2016) v českobudějovické Galerii Měsíc ve dne, kde do kreseb a velkého nástěnného reliéfu vkomponovávala motiv ostnatých drátů. V souvislosti s touto konkrétní reakcí na traumatizující geopolitickou situaci na kontinentu pravila, že „esoteriku vyměnila za realitu“. Ani tehdy ovšem nepřestala k symbolům přistupovat jako k základní surovině, která je filtrována osobní imaginací a snahou po zachycení povahy tekuté skutečnosti naší doby transformující rámce a jistoty ve viskózní a nanejvýš nestabilní formu. Formu, kterou nelze reflektovat jinak než pokusy o stále další a další novotvar.

Jiří Ptáček



Balóny
2016, olej, plátno, 140 x 180 cm

Architektura energie
2015, olej, plátno, 80 x 130 cm





STUDIO PRÁM

JE MÍSTO, KDE STOJÍ ZA TO BÝT



Pohled do expozice *Bezhlavý jezdec* malíře Jakuba Tytykala
Galerie PRÁM, 2016



Studio PRÁM
interiér, ateliéry

Industriální část pražských Vysočan je místem projíždějících vlaků, továrních budov a brownfieldů, ale také rychle se rozvíjícím kulturním centrem současného mladého umění. U jednoho z jejích mnohých cihlových komínů se nachází Studio PRÁM – umělecké ateliéry, výstavní galerie a kreativní duch rozmanitých kulturních akcí, workshopů a festivalů.

U zrodu Studia PRÁM na přelomu let 2014 a 2015 stáli čtyři mladí umělci, kteří původně působili v proslulém centru Třafačka: Tomáš Skála, Josefína Jonášová, Michal Kohút a Jakub Roztočil. Postupně se k nim připojili další sochaři, malíři a designéři z řad absolventů pražských uměleckých škol AVU a UMPRUM, aby společně budovali tvář nového centra současné mladé tvorby, kterým se Studio PRÁM bezpochyby stává.

PRÁMová galerie každý měsíc otevírá novou výstavu autorů z nastupující umělecké generace. Doporučujeme netrpělivě očekávanou březnovou expozici figurálních soch Vítězslava Šerého „Lilith a Nevěsta“ nebo dubnovou spolupráci sochařky

Veroniky Durové a malíře Tadeáše Kotrby nazvanou „Vím, odkud přicházíš“. U příležitosti výstavních vernisáží máte šanci se setkat nejen s autory, ale i s „PRÁMaři“, tedy s umělci, kteří ve studiu působí, a s jeho aktuálními zahraničními rezidenty.

Na svém programu má Studio PRÁM řadu dalších aktivit a dlouhodobých projektů: pravidelná promítání, koncerty, workshopy a multidisciplinární festivaly. Dlouhodobě spolupracuje s dětským centrem Sámovka a aktivně se zapojuje do celopražských kulturních projektů Art Prague, Designblok, Prague Gallery Weekend nebo Open House. Studio PRÁM je místo, kde stojí za to být.

Pavína Samčíková



Sochařka Pavlína Kvita
ve svém ateliéru ve Studiu PRÁM



Studio PRÁM

Jan Reich

Životní příběh fotografa narozeného roku 1942 v Praze.



Liběchov
1995

Jan Reich se narodil 21. května 1942 v Praze. O fotografii se zajímal od dětských let, kdy sledoval život svých prarodičů na snímcích zasílaných ze zámoří. Koncem padesátých let vznikly první Reichovy fotografie Prahy a předznamenaly jeho budoucí zájem o historii a architekturu města (cykly Začátky, Praha).

Po komunistickém převratu v roce 1948 přišla rodina o majetek, otec byl vystěhován do Sudet, kde Reich po čase začal fotografovat zbytky opuštěné civilizace (cykly Znamy kraje a Doubice). Po vystudování střední školy a absolvování základní vojenské služby nastoupil roku 1963 do zakázkového družstva Fotografa, kde si osvojil práci s velkoformátovou kamerou. Dále pak střídal dělnické profese a ve volném čase fotografoval na kinofilm. Roku 1964 se nechal zaměstnat v cirkusu jako dělník a kočoval dvě sezóny

po Moravě a Slovensku. Během cest pořídil důvěrné portréty artistů a krotitelů v jejich prostředí (cykly Cirkus, Slovensko).

V roce 1965 byl Reich přijat na FAMU. Během studia vznikly především fotografické soubory motivované vzpomínkami na mládí v Sudetech, zátiší a portréty. Po srpnu 1968 skončilo svobodné fotografování pro časopisy, ve zhoršující se situaci Reich odjel koncem roku 1969 do Paříže, kde intenzivně fotografoval Leicou na kinofilm všední, skutečnou atmosféru města v různých pařížských čtvrtích (cyklus Paříž). Po devíti měsících se vrátil zpět do normalizující se Prahy a dokončil studium na vysoké škole. Během 70. let vytvářel fotografoval svět svého dětství – hlavně pražské periferní čtvrti Holešovice, Smíchov, Bubny, Libeň, Vysočany s jejich opuštěnými továrnami, dvory, ohradami a přístavy. Vznikal



Platýz
1959

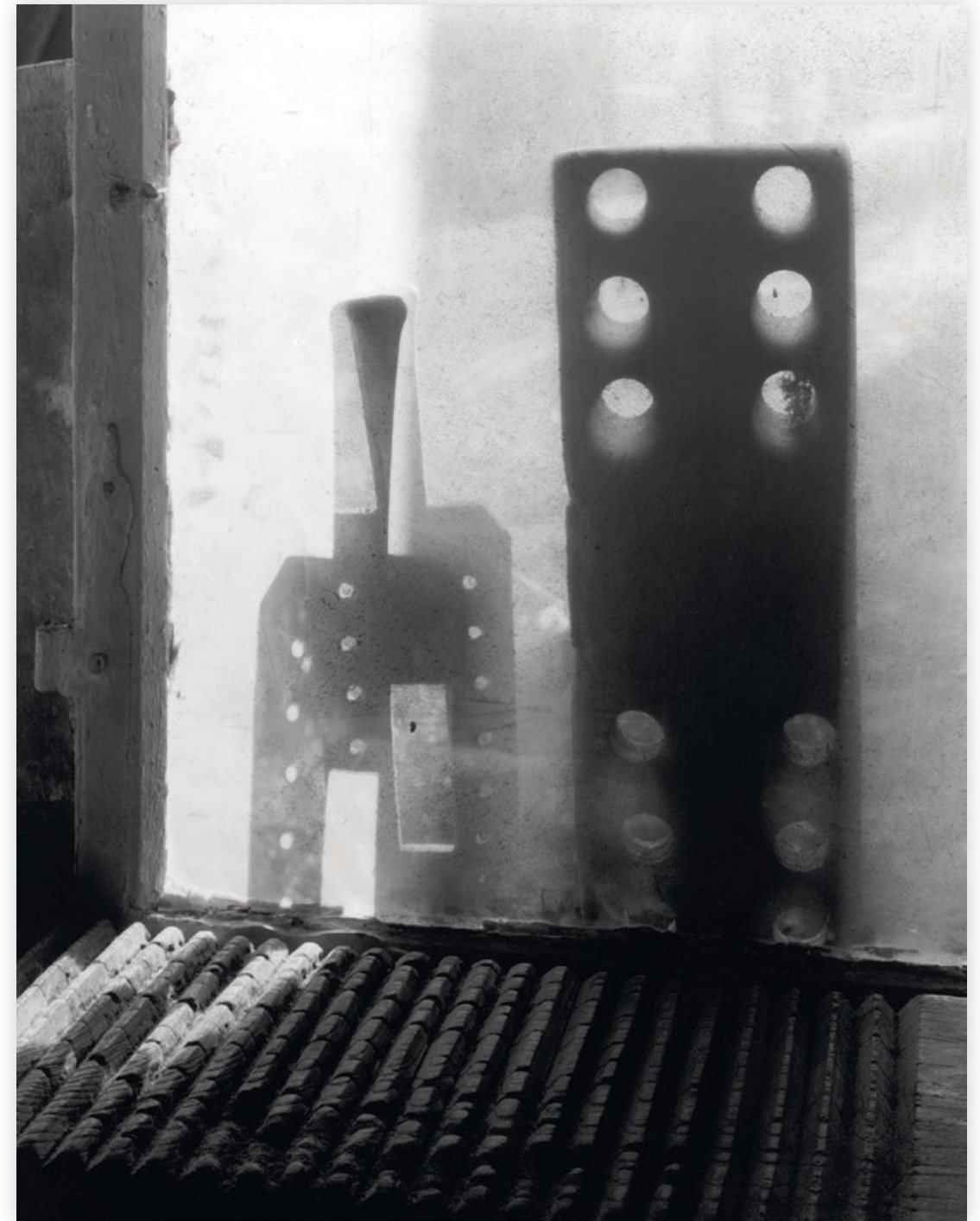
Snídaně v Kamenici
1987



Zátiší
2007

Josef od koní
1965

Les Tuileries
1970





Na Císařské louce
1979

Stavovské divadlo a Karolinum
1993



Vrby u Svrchnice
1990

tak postupně soubor Mizející Praha, zprvu snímáný na kinofilm a dokončený na formát 13x18 cm dřevěnou kamerou, získanou z pozůstalosti Josefa Sudka.

Od konce 70. let se autorova tvorba zásadně změnila. Reich se oženil, zakoupil chalupu na venkově a svou pozornost zaměřil na systematické dokumentování dávných hodnot české krajiny. Na původní dřevěné velkoformátové fotoaparáty snímal po třicet následujících let krajinu Sedlčanska nesoucí stopy uplynulých staletí. Českou krajinu s jejími historickými místy doplnil soubory fotografií původních venkovských interiérů, včetně zátiší, portrétů místních obyvatel a své rodiny (cyklus Dům v krajině). Během 80. let Reich velkoformátovými aparáty vytvořil i rozsáhlé soubory fotografií Prahy, historická místa snímal bez lidí. Na těchto zábě-

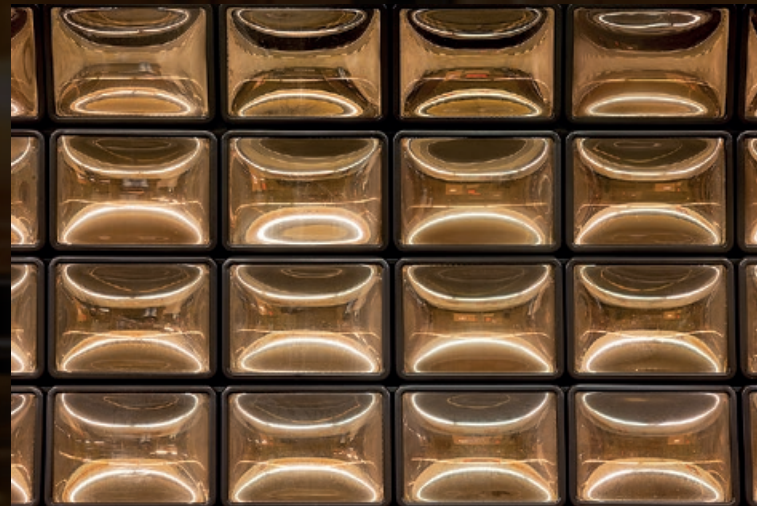
rech zachytil současnou podobu města vytvořenou mnoha generacemi (cykly Praha, Vltava a Praha). Po roce 1989 se rozhodl nasnímat historická a duchovní místa krajiny celých Čech. Po deset let autor pořizoval dřevěným velkoformátovým fotoaparátem záběry slavných pamětihodností i míst nám téměř neznámých. Výběr 150 fotografií byl vydán knižně v roce 2005 a oceněn hlavní cenou Magnesia Litera - Kniha roku (cyklus Bohemia). Během následujících let se Reich převážně věnoval krajině Sedlčanska a tvorbě zátiší plných tajemství a světelných kontrastů (cykly Krajina, Zátiší).

Jan Reich zemřel ve věku šedesáti sedmi let v listopadu 2009.

Jana Reichová



Bohumil Míra
 telefonní přístroj Tesla T 65 H
 kolem roku 1965, Tesla Liptovský Hrádok, Národní technické muzeum



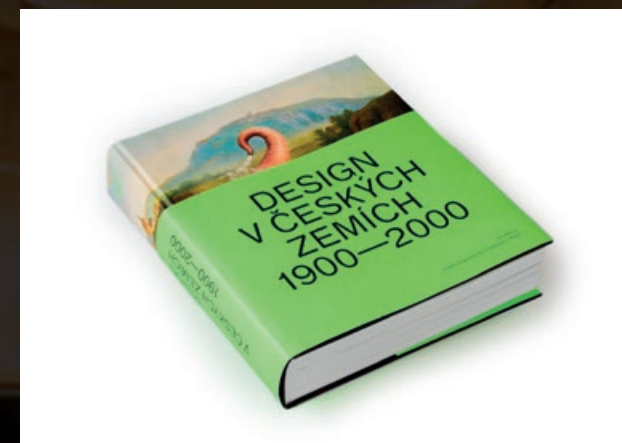
Václav Cigler
 obklad prostoru stanice metra Náměstí Republiky
 1983–1985, tabulové pokovené sklo, realizace Miroslav Špaček, Sklo Union,
 Teplice, foto: Ondřej Kocourek



Pavel Janák
 kávový soubor s kuličkovými ouškami
 1911, měkká kamenina, bíle glazovaná, cik cak dekor z černých linek,
 max. v. 21,5 cm, navrženo pro Artěl Praha, výroba Graniton, Rydl & Thon,
 Svijany-Podolí, Uměleckoprůmyslové museum v Praze

DESIGN

v českých zemích 1900–2000

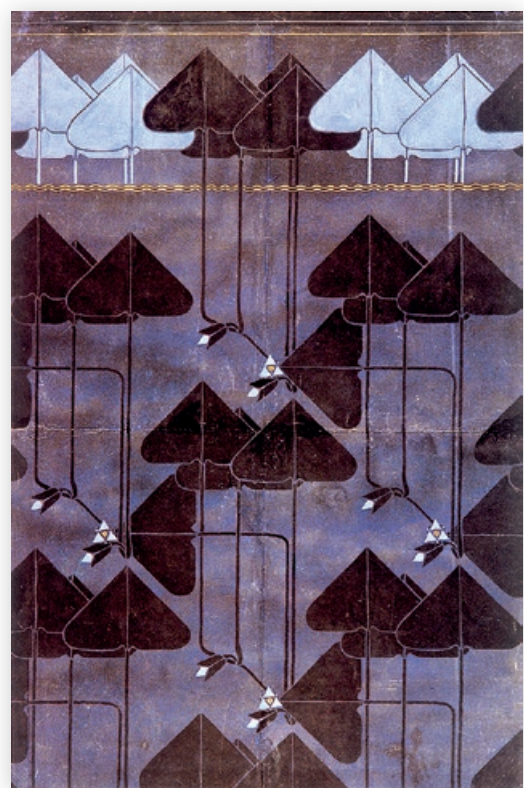


INSTITUCE MODERNÍHO DESIGNU

Editoři: Iva Knobloch, Radim Vondráček
 Autoři kapitol: Jiří Fronek, Milan Hlaveš, Lada Hubatová-Vacková, Jiří Hulák, Daniela Karasová, Iva Knobloch, Dagmar Koudelková,
 Mariana Kubištová, Petra Matějovičová, Jana Johanna Pauly, Hana Rousová, Lucie Skřivánková, Petr Štembera, Lucie Vlčková,
 Radim Vondráček, Filip Wittlich
 Fotografie: Gabriel Urbánek, Ondřej Kocourek, Salim Issa, Štěpánka Stein a další

Publikace Design v českých zemích 1900–2000 s podtitulem Instituce moderního designu představuje vůbec první systematické zhodnocení této oblasti dějin českého moderního umění. Mapuje ji v širokém záběru, sahajícím od designu interiéru, užitkových předmětů, průmyslového a grafického designu až po oblast módy a textilního designu, šperku, užití fotografie či nových hmot 20. století. Ve dvaceti tematických kapitolách názorně ukazuje, jak se utvářela podoba předmětů denní potřeby i luxusní designové produkce, jak se měnil životní styl a životní prostor. Kniha provádí dějinami českého designu prizmatem institucí, jež jsou představeny v kontextu dobové příznačných stylů, témat a politicko-společenských souvislostí. Důraz je kladen na přínos uměleckých škol, spolků, časopisů, výrobních podniků a družstev, výzkumných ústavů, designérských ateliérů a studií, zároveň je zhodnocen podíl tvůrčích osobností, které určovaly vývoj oboru. Kapitoly ilustruje kolem 950 fotografií předmětů z více než 100 českých i zahraničních sbírek a archivů. Tento bohatý obrazový materiál je uspořádán pro „dvojitý čtení“: jako logický doprovod textů a zároveň jako autonomní komentovaný výklad.

Autoři vycházejí z uměleckohistorického přístupu a na řadě příkladů ukazují úzké tvůrčí i institucionální propojení výtvarného umění a designu. Publikace se však také snaží naznačit další politické, sociologické, ekonomické a genderové vazby, které jsou pro design jako multidisciplinární obor významné. Zaměřuje se nejen na instituce designu, ale i na návrhářství jako takové a na proměny jeho místa v systému moderní výroby, školství, výstavnictví, reklamy a dalších forem komunikace. Snaží se postihnout ideální duchovní jádro, „vůdčí ideje“, které tvoří podle některých moderních teoretiků základ každé instituce a určují její povahu a funkci. Autoři sledují ideu „zvyšování výroby a vkusu“ v uměleckoprůmyslovém obrodném hnutí od 19. století, snahy o „drobné umění pro všední den“ v programu družstva Artěl a později o „výtvarné překonání hmoty“ v unikátní kubistické produkci Pražských uměleckých dílen, ideály moderního bytového a životního standardu v činnosti prvorepublikového Svazu československého díla nebo úsilí o zapojení výtvarné představitosti do tvarového řešení strojů a nástrojů v Kovářově škole. Další kapitoly názorně dokládají vojensky strohou podobu designu za protektorátu i otřesy, které pro



Osobní automobil Škoda 110 R

1970, design karosérie: Eduard Bělik, Jiří Kubec, konstrukce: František Chamrád a kolektiv, Škoda AZNP Mladá Boleslav, závod Kvasiny, dobový reklamní prospekt, Archiv společnosti Škoda Auto, Mladá Boleslav

Vojtěch Preissig

návrh na tapetu Asarum, 1898, kvaš, papír, 103,5 × 67,8 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze

Zdenek Rykr

obal Kofila pro Čokoládovny Orion a. s. 1923, barevný ofsetový nátisk, Archiv Orion - Nestlé Česko s. r. o.



Jan Kotík

váza, 1956, foukané, hutně tvarované a broušené sklo, v. 13 cm, Borské sklo n. p., Nový Bor, Uměleckoprůmyslové museum v Praze



Gebrüder Thonet

Bystřice pod Hostýnem, židle č. 1, kolem roku 1880 (Prototyp 1850), ohýbané bukové dřevo, rotangový výplet, v. 93 cm, původně navržena pro Schwarzenberský palác ve Vídni, Muzeum umění Olomouc

výrobní a designérské instituce znamenalo poválečné znárodnění a budování socialistického státu s orientací na trhy Rady vzájemné hospodářské pomoci. Systematický výklad je pak věnován čtyřem dekadám socialismu, kdy se designérský vývoj soustředil do výzkumných ústavů a středisek, jako byl Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK) nebo teoretizující Institut průmyslového designu (IPD), a v širokém spektru sleduje socialistickou spotřební kulturu, průmyslový design i originální ateliérová díla. Publikace se zabývá také alternativními projevy, které vznikaly na okraji zájmu oficiálních institucí a socialistického průmyslu, včetně futuristických vizí 60. let, vizuálního designu undergroundových hudebních skupin nebo postmoderní tvorby 80. let. V poslední kapitole sleduje pak dopad transformace společnosti po roce 1989, který se odrazil v zániku podniků socialistické éry a v budování nových institucí designu liberální, demokratické společnosti.

Závěrečnou část publikace tvoří medailony více než 300 institucí designu, zaznamenávající jejich často dramatické osudy ve 20. století, jako v případě skláren založených v 19. století, prosperujících do roku 1938, po válce znárodněných a vyvážejících zejména do Sovětského svazu, a po roce 1989 nepřeživších konfrontaci s technologiemi a marketingovými strategiemi globálního trhu.

Text publikace je výsledkem dlouholetého výzkumu a badatelské práce širokého kolektivu muzejních kurátorů, vysokoškolských pedagogů, studentů a doktorandů. Některá témata jsou zde zpracována vůbec poprvé, jako například propojení designu

a popkultury v meziválečném Československu, organický design a existenciální tendence třicátých let, proměny designu pod tlakem ideologií 1939–1953, přehled ateliérové tvorby, problematika designu a životního prostoru v době normalizace či téma alternativního designu šedesátých až osmdesátých let.

Snad nejzajímavějším momentem publikace je však možnost přehlednout souhrnně „století designu“ na našem území, seznámit se s pestrou strukturou a sítí lidí, spolků, výrobních subjektů a dalších institucí, které se designem zabývaly a dosud zabývají. Nahlédnout do jejich osudů skrze předměty, které tvoří naši kulturu a civilizační paměť a identitu.

Publikace by nevznikla bez dlouhodobé, systematické a bohaté sbírkotvorné práce českých a zahraničních muzeí a jiných paměťových institucí. Zhodnocuje jejich často opomíjenou činnost a využívá expertní znalosti kurátorů muzejních sbírek. Koncept a poutavou vizuální podobu publikace vytvořil Štěpán Malovec, který přizval ke spolupráci fotografy Salima Issu a Štěpánku Stein. Jejich předělové fotografie otevírají kapitoly a vybízejí k dalšímu promyšlení a interpretaci témat. Podobně obálka knihy od Adolfa Lachmana, známého výtvarníka a spoluvůdce počítačové hry Machinarium, podněcuje k úvaze o tom, jaké to s designem v českých zemích vlastně je.

Iva Knobloch & Radim Vondráček

Fotografická sbírka Uměleckoprůmyslového musea v Praze



Miroslav Háek
Ve dvore, 1942



Fred Kramer
Reklamní fotografie, cca 1960

Uměleckoprůmyslové museum v Praze (UPM) bylo zřízeno pražskou Obchodní a živnostenskou komorou v roce 1885. Na Vánoce roku 1899 byla zpřístupněna nová budova a za krátký čas i muzejní sbírky. První sbírkový předmět v oboru fotografie byl do fondů muzea začleněn již v roce 1902. Jednalo se o daguerrotypický portrét dámy jednoho ze zakladatelů fotografie v českých zemích Wilhelma Horna. Akvizice byly logickým doplňkem rozsáhlé sbírky miniatur, na kterou daguerrotypie navázala. V průběhu dalších let se sbírka rozrostla zejména o velké kolekce fotografie 19. století a soubory alb. Odborníkem na toto období byl ředitel muzea F. X. Jiřík, který byl i autorem rozsáhlé výstavy, kterou roku 1914 k 75. výročí vynalezení fotografie muzeum organizovalo. Odehrála se v prostorách Rudolfiny a představila vedle historické části současnou domácí i zahraniční produkci.



Miloš Koreček
Autoportrét, 1940 – 43

Eugen Wiškovský
Krajina u Prahy – Prapor, 1944

Jaroslav Rössler
Reklamní fotografie – Shell, 1932



V meziválečné době muzeum realizovalo mnoho jedinečných akcí. V roce 1922 to byla samostatná výstava Františka Drtikola. Následoval první autorův dar do muzejních fondů a ve výroční zprávě muzea je konstatováno, že výstava „...dala základ k ústavní sbírce nové domácí fotografie“. Poté proběhla řada menších výstav, konaných ve 30. letech i v prostorách knihovny. Připomeňme alespoň ty dnes zapomenuté, výstavu tragicky zemřelého žáka Bauhausu Jindřicha Kocha (1934), německého avantgardisty Raoula Hausmanna (1937), který se na své cestě do emigrace načas usadil v Praze a výstavu Ocel Vladimíra Hipmana (1938). Klíčovou osobností této éry byl ředitel UPM Karel Herain. Rozsáhlá byla výstava Sto let české fotografie, konaná ve výročním roce 1939. Jedna z nejdůležitějších akvizic se pak uskutečnila v roce 1942. František Drtikol, který se od poloviny 30. let věnoval výhradně malbě a duchovním praktikám, daroval do muzejních sbírek více než 5000 svých fotografií. Soubor byl ještě doplněn bohatou dokumentací školních prací, kreseb, dekorativních předmětů a knih. Závěrem 40. let bylo muzeum zestátněno a v roce 1959 došlo k násilnému administrativnímu spojení s Národní galerií, které vedlo až k vyřazení celé fotografické sbírky z jeho fondů. Zaslouhou historika fotografie Rudolfa Skopce a archiváře

Národního technického muzea v Praze Karla Černého se naštěstí podařilo sbírku uchránit před zničením a předat dočasně do fondů Národního technického muzea. Jednalo se o cca 13000 inventurních čísel.

Nová epocha muzea i sbírky fotografie nastala začátkem 70. let, kdy se UPM znovu osamostatnilo. Zaslouhou tehdejšího ředitele Jiřího Šetlíka se mimo jiné podařilo získat pro práci v muzeu Annu Fárovou. Ta převzala fotografie z Národního technického muzea zpět a cílenou akviziční činností začala rozšiřovat sbírkové fondy, zařazené v muzeu do nového oddělení užité grafiky a fotografie. Tehdy došlo s kurátorem fotografické sbírky Moravské galerie v Brně Antonínem Dufkem k nepsané dohodě, že Praha se bude výstavně věnovat zejména klasice, Brno se soustředí více na současnou tvorbu. Na akvizice to vliv nemělo. V letech 1969 až 1976 se A. Fárové podařilo zakoupit fotografická díla řady osobností meziválečné fotografie, ale současně doplňovala fondy i o práce mladších fotografů. S její epochou jsou spojovány zejména výstavy Fotograf František Drtikol (1972-73, reprízy v Itálii a Anglii), Osobnosti české fotografie (1974) a jubilejní výstava Fotograf Josef Sudek (1976). Po podpisu Charty 77 byla počátkem roku



1977 donucena z muzea odejít, což byla nejen její osobní a profesní tragédie, ale znamenalo to i ztrátu pro českou fotografii jako celek. Čas ukázal, že přerušení spolupráce s muzeem nebylo úplně a definitivní. Určitým pojítkem zůstala pozůstalost Josefa Sudka, kterou A. Fárová zpracovávala a později (v letech 1978 a 1988) předávala do jeho sbírek.

Následujících jedenáct let byla kurátorkou sbírky Kateřina Klaričová, která vedle výstavní činnosti pokračovala i v kvalitní akviziční práci. Z akcí věnovaných české fotografii je nutno připomenout výstavu Studie a žánrové fotografie 40. let (1980). Ze zahraničních výstav to byly Japonská fotografie (1981), Polská fotografie 1955-1984 (1986) a Britská současná fotografie (1986). V té době byl vedoucím oddělení užité grafiky a fotografie Zdeněk Kirschner, který se věnoval zejména odkazu Josefa Sudka. Roku 1979 připravil výstavu originálně adjustovaných Sudkových prací a pro galerii v Roudnici nad Labem Komparaci I., kde konfrontoval práce J. Sudka a Jana Svobody. V letech 1983-86 se uskutečnilo pět Sudkových výstav Cykly fotografií na zámku Kozel. Koncem desetiletí byly nejvýznamnější akce Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre spoluorganizované s pražskou Národní galerií v Dar-



Josef Sudek
Zátiší podle Caravaggia – Noc, 1956

Clifford Seidling
Skladatel Jan Klusák, dirigent Libor Pešek a auto Žofie, 1963

Pavel Hudec Ahasver
Bez názvu, 1968

mstadu a v roce 1989 Czech Modernism 1900-1945 v Museum of Fine Arts v Hustonu, kterou připravili A. W. Tucker a Jaroslav Anděl s dalšími spolupracovníky. Roku 1989 zaznamenala velký divácký úspěch výstava Česká fotografická moderna, reprízovaná pak na více místech Evropy. Na přelomu 80. a 90. let pracoval po K. Klaričové ve sbírce krátce jako její kurátor Ludvík Hlaváček a do správy sbírky přišel Jan Mlčoch. Ten se po Hlaváčkově odchodu stal kurátorem, nedlouho poté odešel učit na FAMU i Zdeněk Kirschner. Následovalo dlouhé období konsolidace fotografických fondů, jejich důkladnějšího zpracování a zakládání a budování samostatného depozitáře v suterénu historické budovy muzea. Obrovskou práci odvedla v prvních letech správkyně sbírky Marie Králová, posledních dvacet let je tato činnost doménou Jitky Štítkové. S Janem Mlčochem to jsou dnes jediní pracovníci sbírky.

Ve svobodných poměrech se podařilo realizovat řadu výstav, které zařadily českou fotografii do mezinárodního kontextu. Fotografie se také stala plně respektovanou součástí nejprestižnějších přehlídek českého umění v zahraničí: The Art of the Avant-garde in Czechoslovakia 1918 - 1938 ve Valencii (1993), Prague Art



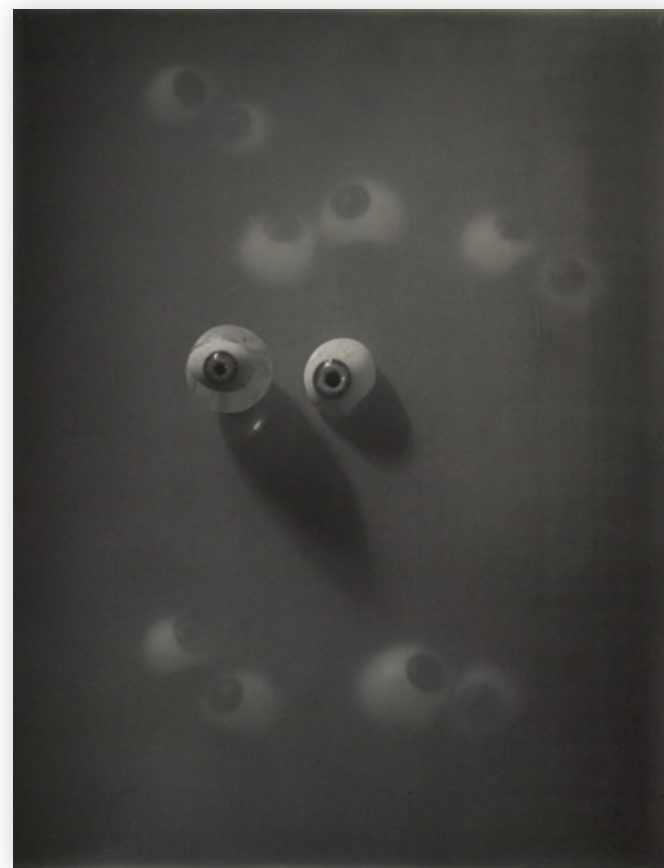
Jaroslav Rössler
Fotografie I., 1925, montáž

Eva Fuková
Naslouchající zátíší, 1959

Běla Kolářová
Kruhy, 1963



František Drtikol: Fotografie 1918 - 1935 v Moskvě a v rozšířené repríze v UPM (2004). Další výčet výstav by byl zbytečný, čtenáři si jistě mnohé dodnes pamatují. Zcela výjimečná byla však Česká fotografie 20. století připravená Vladimírem Birgusem a Janem Mičochem roku 2005 v prostorách domovského muzea a dvou výstavních prostor Galerie hlavního města Prahy (Dům U Kamenného zvonu a Městská knihovna). Expozice obsahovala více než 1200 fotografií a cca 350 knih, katalogů, časopisů a dalších tiskovin. K výstavě vyšel knižní průvodce a dodatečně, po repríze v Bonnu (2009), i rozsáhlá stejnojmenná publikace v češtině, němčině a angličtině. Výstava v prestižní německé státní instituci, Bundeskunsthalle v Bonnu, zde byla první výstavou ze sbírek českého státního muzea. Z dalších výstav ještě zmiňme alespoň František Drtikol: Z fotografického archivu ve Slovenské národní galerii v Bratislavě (2010) a její pražskou reprízu (2013-14) a z poslední doby i zápůjčku na velkou výstavu Josefa Sudka v Paříži a Ottawě, sestavenou z kanadských sbírek. Během posledního desetiletí se podařilo na různých projektech spolupracovat s nejvýznamnějšími tuzemskými institucemi, např. Národní galerií v Praze, Moravskou galerií v Brně, Galerií hlavního města



Josef Sudek
Milenci, z cyklu Vzpomínky, 1959

František Drtikol
Akt, 1923

Prahy, několika vysokými školami i odborníky: Vladimírem Birgusem, Antonínem Dufkem, Annou Fárovou, Jaroslavem Andělem, Pavlem Scheufferem, Štěpánkou Bielezovou, Zdeňkem Kirschnerem, Karlem Srpem, Tomášem Pospěchem, Jiřím Pátkem, Janem Řezáčem a dalšími. Jsme v kontaktu i s řadou zahraničních muzejních a galerijních institucí. Od roku 1995 je v bývalém bytě Josefa Sudka v pražském Úvoze 24 muzeem provozována komorní Galerie Josefa Sudka. Do současné doby tam bylo připraveno 67 střednědobých výstav z odkazu Josefa Sudka a dalších významných osobností fotografie, často dosud přehlížených nebo nově objevených (Andreas Groll, Marie Stachová, Jiří Jeníček, atelier Schlosser & Wenisch, Bohumil Štátný ad.), či našich exulantů (Lotar Neumann, Jan Lukas, Helena Wilsonová, Ota Richter ad.). Kurátorem galerie a autorem většiny z nich byl Jan Mičoch.

Akviziční činnost posledních let byla orientována zejména na záchranné nákupy, kdy hrozilo reálné nebezpečí vývozu významných děl do zahraničí. Vedle toho je fotografická sbírka stále obohacována i velkorysími dary (podobně jako kdysi Drtikolem a Sudkem), které doplňují sbírkovou mozaiku díly propojujícími volnou výtvar-



u(p)m

nou tvorbu s fotografií např. Eduard Ovčáček, Milan Knížák, Jiří Kovanda, Václav Stratil, Šimon Caban, Veronika Bromová, Antonín Stríček, Štěpánka Šimlová, Jiří Černický, Michaela Thelenová, Michal Pěchouček, Ondřej Brody a řada dalších, kterým je muzeum za vstřícnost vděčné. Dary jsou páteří akvizic i v jiných domácích a zahraničních sbírkách, ty nejslavnější nevyjímaje. Vedle nejrozsáhlejších souborů zahrnujících podstatnou část autorova celoživotního díla (František Drtikol, Josef Sudek, Jan Hudeček a další výrazná osobnost české fotografie Ivan Lutterer) jsou v muzeu soubory v rozsahu několika desítek, maximálně stovek kusů. Někteří autoři jsou však zastoupeni jen jednotlivými pracemi. Současný rozsah fotografických fondů UPM je cca 70 000 pozitivů a cca 30 000 negativů, stále důležitější se stává i doprovodný dokumentační fond. V těchto měsících se sbírky stěhují a ukládají do nového Centrálního depozitáře v Praze – Stodůlkách. Řadu let také probíhá jednání vedení UPM s fotografem agentury Magnum Photos Josefem Koudelem, který přislíbil do muzejních sbírek rozsáhlý dar. Veřejnosti by měl být představen formou výstavy v nově zrekonstruované historické budově muzea v lednu 2018. Stále je tedy příležitost se z něčeho radovat a na něco se těšit.

Jan Mičoch, kurátor sbírky fotografie UPM v Praze

VLADIMÍR JANOUŠEK

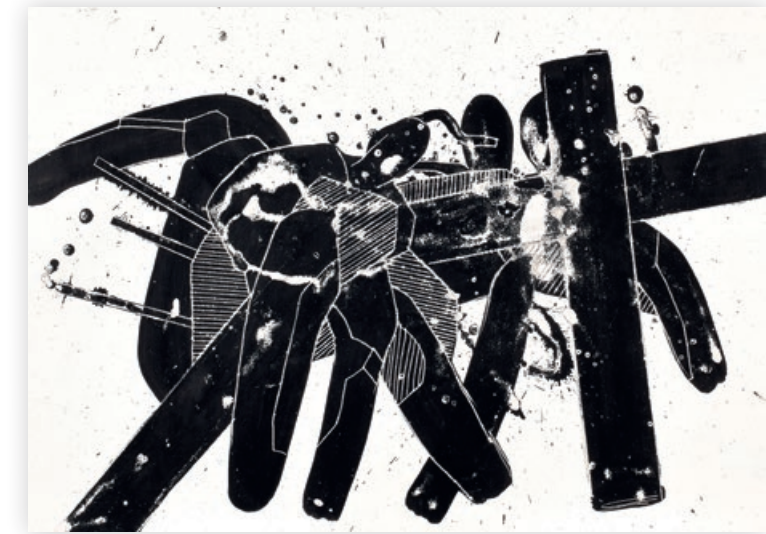


Objekty v krajině
nedatováno, tuš, papír, 45 x 32,8 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč



Anděl
nedatováno, tuš, papír, 30 x 25,4 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč

Vladimír Janoušek je absolvent pražské Umprum – ateliéru Josefa Wagnera. Již během padesátých let se začal oprostovat od klasické sochařské modelace a dospěl k výrazu, na němž pevné tvary nahradily spíše lineárně vedené konstrukce. Tento náročný a složitý proces přechodu od alegorického k symbolickému pojetí postavy byl dovršen na přelomu padesátých a šedesátých let: kompaktní objemy se proměnily v drátěné linie nebo svařované plochy. Začaly sílit průniky organických a konstruktivních forem a to až k pohyblivým mobilům. Janouškovy kresby jsou svěbytným a ceněným výsledkem naplňujícím program v čemobilých a rozrůzněných strukturách. S pohybem skutečným či pomyslným vešla do Janouškovy tvorby reflexe času a existenciální uvažování (Věčný chodec). Moderní civilizace a osud jedince se stal rovněž tématem kreseb vyjadřujících se udivující a důslednou stylizací hodnotného výtvarného prvku.



Mobily
nedatováno, tuš, papír, 29,8 x 42 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč



Figury
nedatováno, tuš, kvaš, papír, 31 x 45 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč

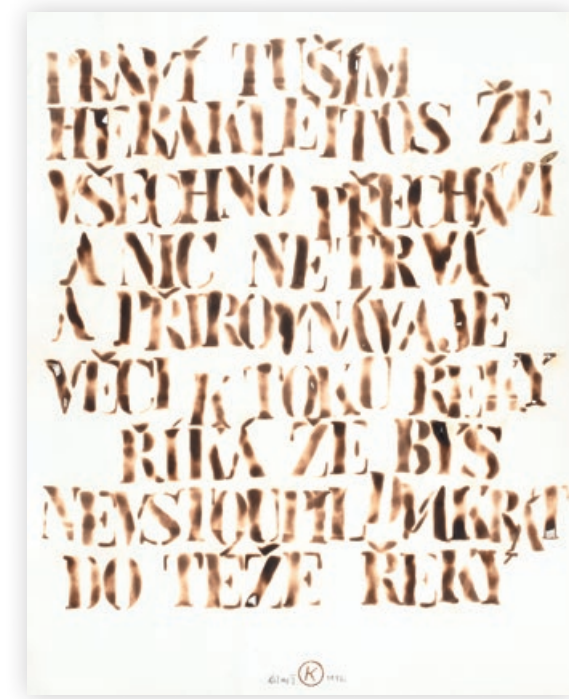
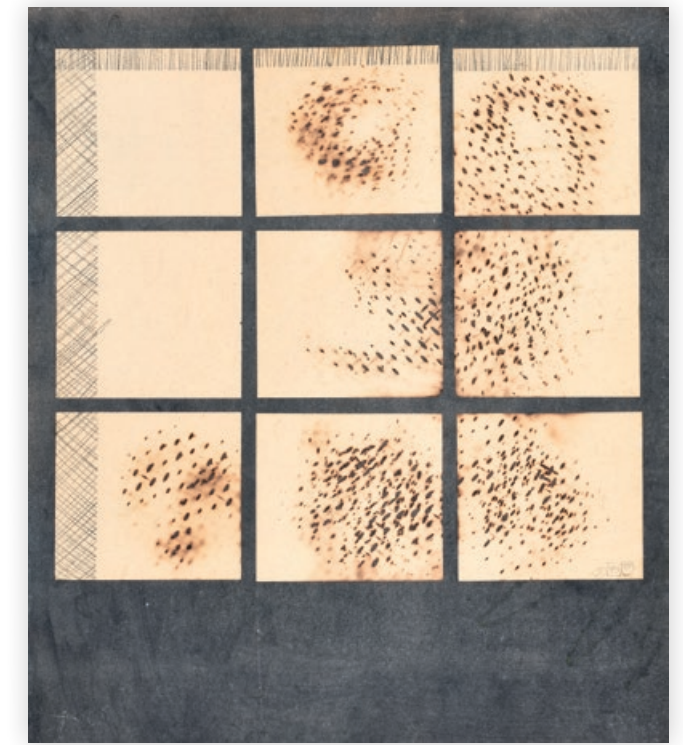


Rodina
nedatováno, tuš, papír, 29,7 x 41,8 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč

SVATOPLUK KLIMEŠ



Láva
1991, kombinovaná technika, tužka, papír,
páleno bengálským ohněm, 57 x 46,1 cm,
vyvolávací cena 2 000 Kč



Svatoopluk Klimeš, zakládající člen skupiny Papiriál (1998), se od poloviny sedmdesátých let zabývá pálením coby aktivním výrazovým prvkem své tvorby (načas se mu dokonce tato originální technika stala náhražkou malby či kresby). Žhavé stopy či otisky vznikají živým ohněm, elektrickou pájkou, rozpálenou raznicí i tzv. bengálským ohněm, který se objevuje snad ve všech Klimešových dílech. Vypálené otvory tak představují – vymezují prázdná místa, záznamy pozastavené chvíle, ale prostě i stínování, linie a plošné konstelace. V průběhu osmdesátých let se autor vrací rovněž k technice koláží, kterou obohacuje o tapety či granitové povrchy podporující grafickou povahu kompozic – věcí a událostí. Ty se odvíjejí na širokém poli – od poetických krajin, kosmů, cest, stavů a procesů – a někdy s přítomností lidských postav či jejich nedávné minulosti.

Silueta ženy
1979, kombinovaná technika, tužka, koláž, papír, páleno bengálským ohněm,
39,5 x 35 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč

Figurace 9
1979, kombinovaná technika, tužka, koláž, papír, páleno bengálským ohněm,
39,7 x 34,7 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč

Kupka sena
1991, kombinovaná technika, tužka, papír, páleno bengálským ohněm,
62 x 48 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč

Vyřčené pravdy
1992, kombinovaná technika, papír, páleno bengálským ohněm,
56,7 x 45,8 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč

JOSEF SUDEK

Z cyklu okno mého ateliéru
1944 – 1953,
vintage pigment print,
16,5 × 12,5 cm,
vyvolávací cena 15 000 Kč



Zámecká zahrada

1948 – 1954, vintage gelatin silver print, 8,7 × 28,6 cm, vyvolávací cena 12 000 Kč

Josef Suděk, světově proslulý fotograf, člen spolku Mánes, vycházel ze secesně laděného piktorialismu „měkkých“ nálad. Jeho snímky, jak dokládá nabídka, se inspirovaly vždy skutečností a v jistých etapách otevřenou krajinou s atmosférickými clonami. Na počátku dvacátých let sílí však jistý purismus i romantické bezčasí umocněné světelnou situací. A tak v tomto čase vzniká originální Sudkův krajinářský impresionismus, který uplatňoval při svých cestách Šumavou nebo pravidelných pobytech u Emila Filly v Českém středohoří. Sudkova nová věcnost se tedy projevuje v krajinářství jen zvolna, o to více jsme zde svědky mimořádné tvůrčí polohy. V těchto velkorysých snímcích se snoubí neopakovatelný Sudkův bytostný sklon k intimitě s otevřením duše promítnuté do lesních zákoutí, ale i dokonce panoramatických plánů s autorským otiskem – okamžikem – postižením zázraku konkrétního i věčného pozemského kosmu.



Procházka po Mionší

z cyklu Zmizelé sochy, 1952, vintage gelatin silver print,
16,2 × 11,2 cm, vyvolávací cena 5 000 Kč

Mýtina v březovém háji

1918 – 1922, vintage gelatin silver print,
21,7 × 27,3 cm, vyvolávací cena 110 000 Kč

Pohled z Kampy

nedatováno, vintage gelatin silver print,
11,3 × 16,6 cm, vyvolávací cena 35 000 Kč

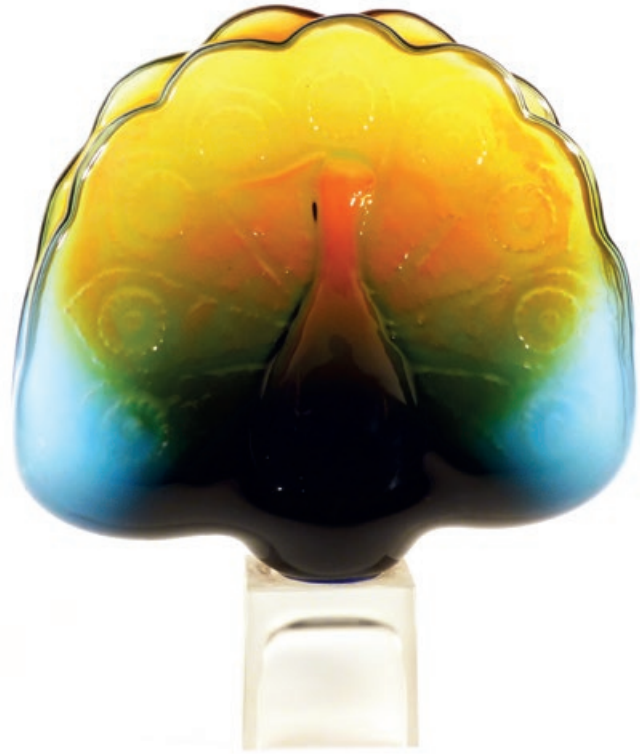


AUKCE MODERNÍ SKLO

19. března 2017, 13.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com



Jan Gabrhel

Páv, 1976, granátové sklo nabírané na modrou baňku, foukané do dřevěné formy, podstavec z matovaného křišťálu, v. 41 cm, vyvolávací cena 26 000 Kč

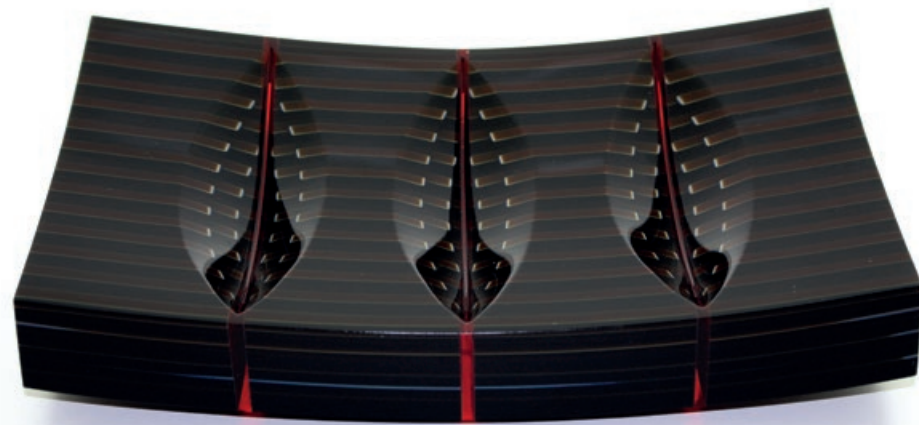


František Vízner

Váza, 1972, sklo opálové, foukané do formy, v. 26 cm, vyvolávací cena 25 000 Kč

Tomáš Hlavička

Mísa, 2017, sklo se stříbrnou fólií, lehaný, tavený float, lepené, broušené a leštěné, 6 × 33,5 × 22 cm, vyvolávací cena 50 000 Kč



Karel Wunsch

Měsíc, 1994, sklo foukané z volné ruky, dotvarované brusem a přešetřené, v. 20 cm, vyvolávací cena 44 000 Kč

René Roubíček

Korál, 1964, sklo křišťálové, volně tvarované z ruky, v. 20 cm, vyvolávací cena 10 000 Kč

Vladimír Klein

Lod, 2016, sklo štípané, broušené a leštěné, 14 × 36 cm, vyvolávací cena 20 000 Kč

František Vízner

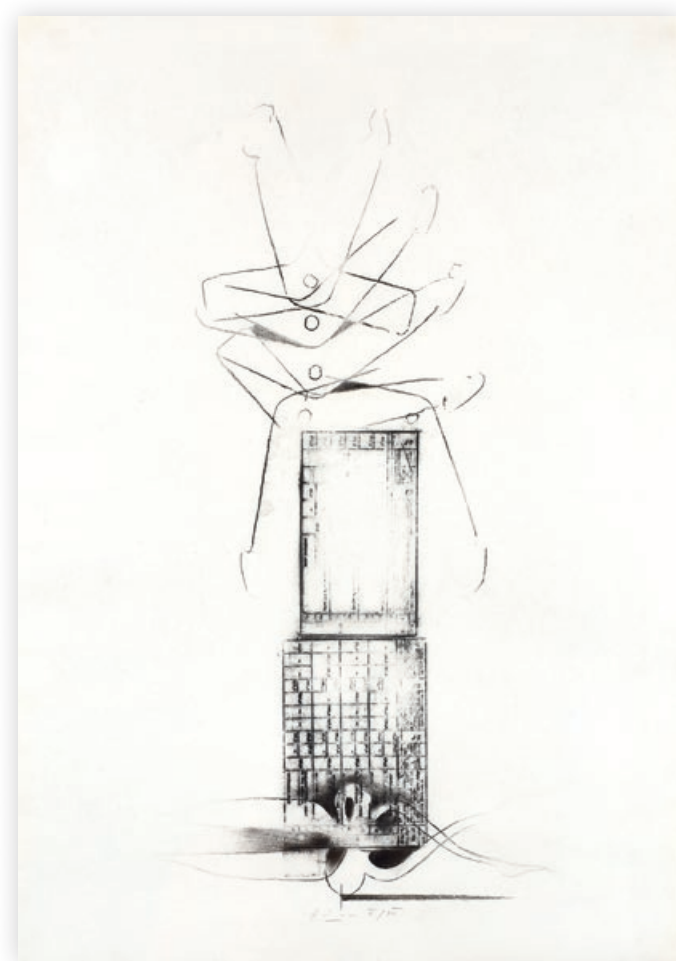
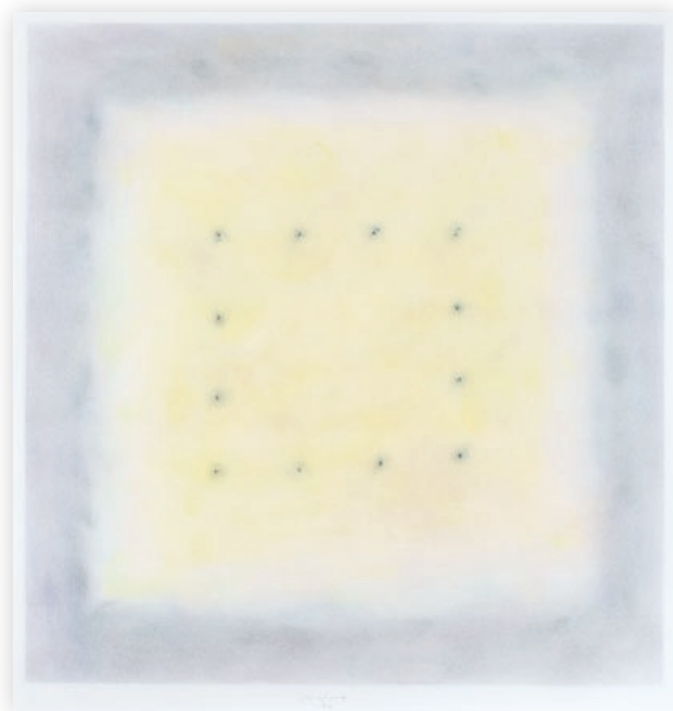
Objekt, 1975, sklo hutně tvarované, lepené, 23 × 45,5 × 10 cm, vyvolávací cena 38 000 Kč

AUKCE VÝTVARNÉ UMĚNÍ

19. března 2017, 13.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

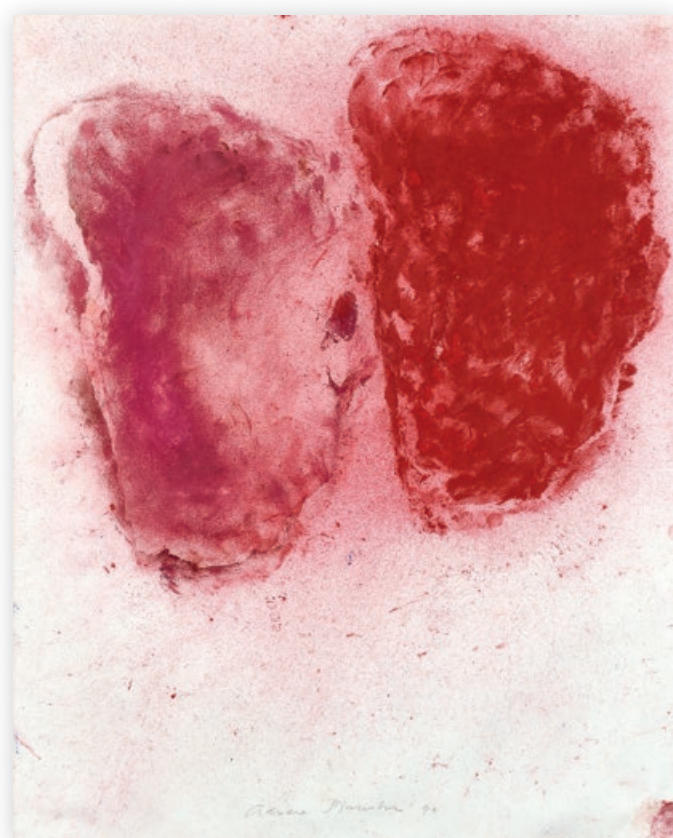
www.pragueauctions.com



Václav Bošтік
Mlhovina s body, 1994, pastel, papír, 46 x 44 cm,
vyvolávací cena 35 000 Kč

Libor Fára
Bílá poloha X., 1979, kombinovaná technika, papír, 86 x 62 cm,
vyvolávací cena 70 000 Kč

Adriena Šimotová
Dvě tváře, 1994, pigment, papír, 59 x 47 cm,
vyvolávací cena 220 000 Kč



Vladimír Boudník
Krajina, 1962, kombinovaná technika, sololit, 34,5 x 103,5 cm,
vyvolávací cena 280 000 Kč

Karel Nepraš
Stojící II., 1959, bronz, v. 126 cm,
vyvolávací cena 490 000 Kč

Ota Janeček
Konstruktivní trávy, 1949 - 1951, olej, plátno, 97 x 130 cm,
vyvolávací cena 230 000 Kč





Andrej Bělocvětov
Nademnou stonožka, 60. léta, olej, plátno, 70 x 60,5 cm,
vyvolávací cena 75 000 Kč

Jan Merta
Pod sluncem i zemí, 1989 - 2000, olej, plátno, 61 x 61 cm,
vyvolávací cena 240 000 Kč

Jiří Načeradský
Vášnivá, 1987, akryl, olej, lepenka, sololit, 108 x 73 cm,
vyvolávací cena 58 000 Kč

Jiří Kolář
Geometrická kompozice, 70. - 80. léta, koláž, karton, 43,7 x 38,7 cm,
vyvolávací cena 21 000 Kč

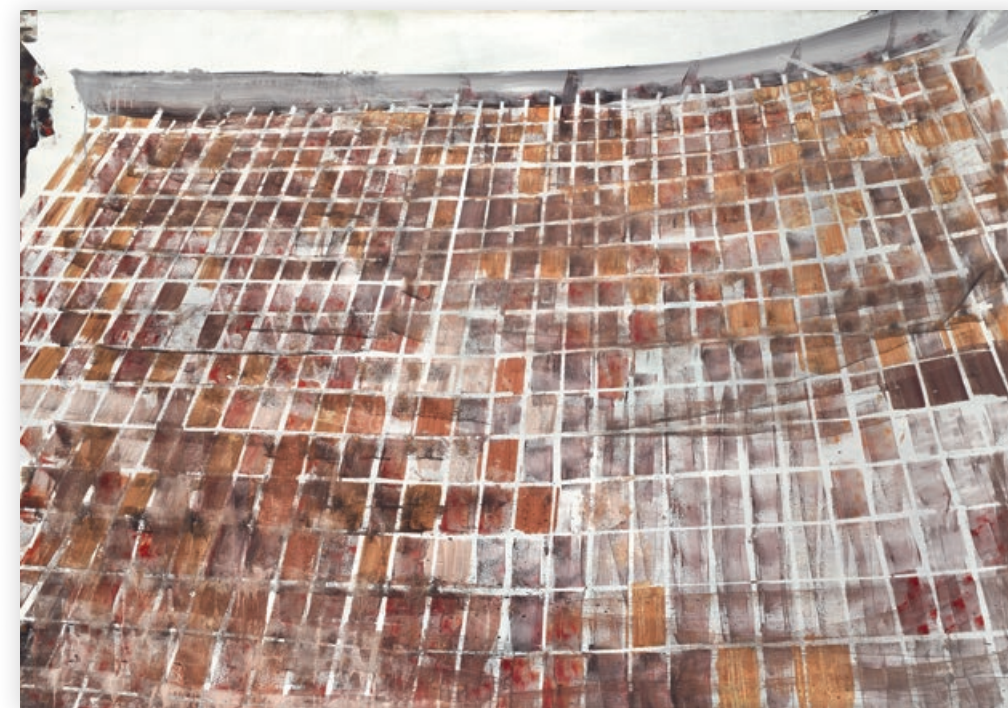


Stanislav Kolibal
Geometrické cvičení I., 2004,
karton, reliéf, 40 x 38 cm,
vyvolávací cena 65 000 Kč

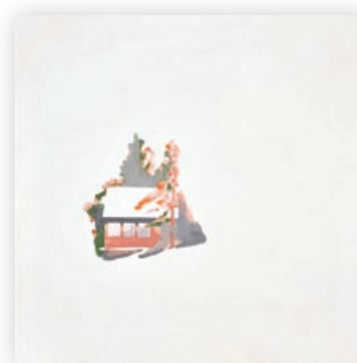


Michael Rittstein
Sukýnka z vlčích máků, 1994, kombinovaná technika, sololit, 150 x 185 cm,
vyvolávací cena 180 000 Kč

Zbyněk Sedlecký,
Kanceláře, 2008, akryl, plátno, 140 x 200 cm,
vyvolávací cena 100 000 Kč



Jan Merta
Chatka, 1997, olej, plátno, 25 x 25 cm,
vyvolávací cena 75 000 Kč



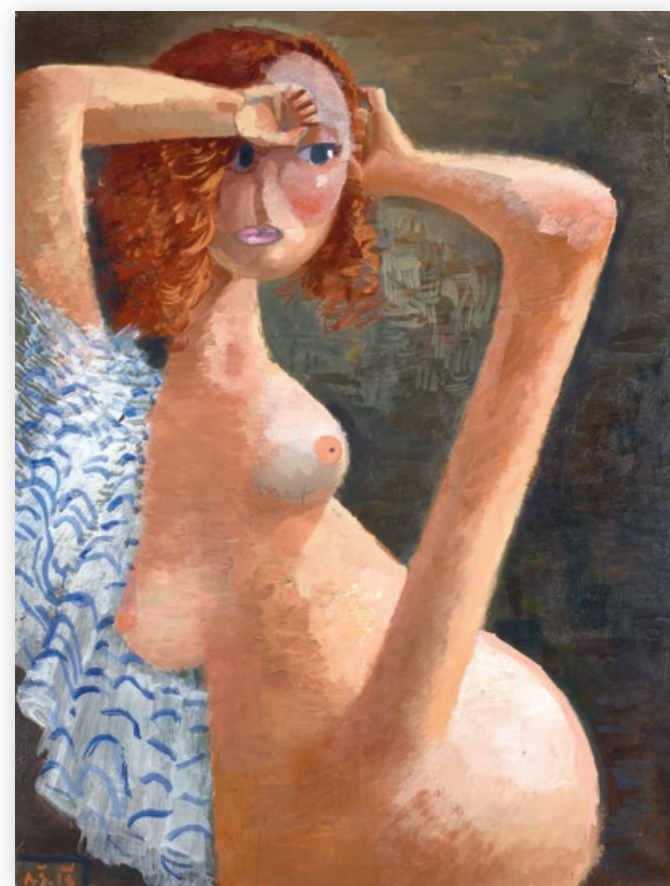


Pasta Oner
Laboratory, 2016,
akryl, plátno, 100 x 150 cm,
vyvolávací cena 95 000 Kč

Michal Škapa
Ateliér, 2016, akryl, plátno, 185 x 125 cm,
vyvolávací cena 64 000 Kč



Adam Štech
Těhotná Brigita, 2016, olej, plátno, 130 x 100 cm,
vyvolávací cena 80 000 Kč



AUKCE

FOTOGRAFIE

19. března 2017, 16.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

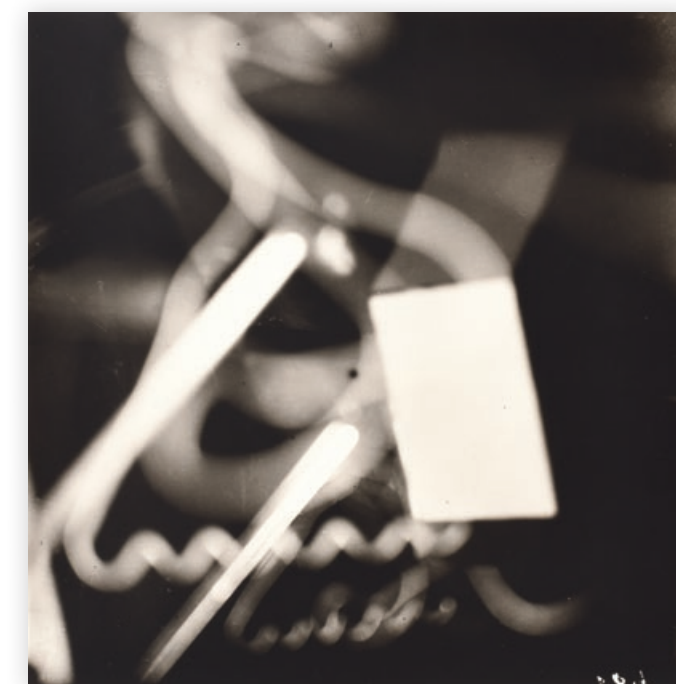
www.pragueauctions.com



Miloš Koreček
1986, vintage gelatin silver print, 23,5 x 17,6 cm,
vyvolávací cena 2 000 Kč

Jaroslav Rössler
Světelná kompozice, 1932, posthumous gelatin silver print, 26,2 x 25,7 cm,
vyvolávací cena 10 000 Kč

Miroslav Háek
Zeď, 1943, vintage gelatin silver print, 28,5 x 39 cm,
vyvolávací cena 15 000 Kč





Miroslav Tichý

Bez názvu, 60. – 80. léta, vintage gelatin silver print, 17,2 × 15,3 cm, vyvolávací cena 10 000 Kč

Václav Chochola

Noční chodec, 1949, later gelatin silver print, 18 × 12,8 cm, vyvolávací cena 5 000 Kč

Miloš Novotný

Londýn, závodíště Epsom, 1964, vintage gelatin silver print, 24,3 × 35,3 cm, vyvolávací cena 15 000 Kč

František Drtikol

Studie, nedatováno, vintage gelatin silver print, bromografie, 28,8 × 22,8 cm, vyvolávací cena 9 000 Kč



MODERNÍ SKLO

19. března 2017, od 13.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

**PRAGUE
AUCTIONS**



FOTOGRAFIE

19. března 2017, od 16.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

 **PRAGUE
AUCTIONS**