

revue ^{2/17} art

čtvrtletník o současném umění

EDITORIAL

VÝTVARNÉ UMĚNÍ FOTOGRAFIE

11. června 2017, od 15.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

 PRAGUE
AUCTIONS

OBSAH

- 2 téma**
Anděl Pitforný/ Angelus Novus
- 4 výlet**
Max Švabinský – Kozlov
- 5 archiv**
Karel Čapek – Kupci obrazů
- 6 rozhovor**
Alena Kučerová
- 14 z ateliéru**
Jakub Janovský
- 20 příběh**
Gerhard Richter
- 26 výročí**
De Stijl
- 32 kontinuita**
Ervin Laszlo
- 34 historie**
Galerie H v K
- 38 profil**
Vít Soukup
- 42 portrét**
Andrej Bělocvětov
- 50 fenomén**
Banksy
- 52 fotografie**
Ivan Pinkava
- 58 sbírka**
Mark Hill
- 62 veřejná sbírka**
Sbírka Galerie moderního umění v Hradci Králové
- 69 veřejná sbírka**
Rekonstrukce Galerie moderního umění v Hradci Králové
- 72 aukce – profil**
Sbírka československého diplomata
- 76 aukce – profil**
Jaroslav Kafka
- 79 aukce – profil**
Vlastimil Beneš
- 80 aukce – profil**
Zdeněk Tmej
- 82 aukce**
Výtvarné umění
- 87 aukce**
Fotografie

VÁŽENÍ,

nedávno jsem se vydal zdánlivě nekončící cestou k vytčenému cíli – k pramenům řeky, kterou lidé nazvali Radbuza, od Plzně pak s výpomocí Mže zas Berounka a tak dál... Jména, zákruty, směry, tůně, proudy – a nad tím: věčné plynutí. Nepřestávám žasnout, jak se z malé „louže“ – dlící nenápadně v kopci Českého lesa – nabere postupně taková síla. Ano, neviděné spodní vody i deště, zde tak náhlé a prudké, mají své cykly a tušené cesty. A u tohoto čistého pramene – stinné tůňky - viděl jsem podobnosti s životem, energií, kreativitou, kulturou, uměním... Také jsem si vzpomněl na trvalou hvězdu (či objevenou kometu) Gerharda Richtera; na jeho „umění pomáhá přežít život stejně jako chléb a láska.“ A pak jsem zajel do nedalekých Klatov. Na náměstí jsem zhlédl dvě expozice: v katakombách pověstrné „sušené“ mnichy, tedy četné balzamované svíce z dob minulých a pohnutých. A na druhé straně pak stopy dnešního umění v prostorné lodi barokního kostela - stánku katolické církve, která tak nekřesťansky pronásledovala všechno heretické, hledačské, jiné... Pod klenbami vysokého stropu, na podlaze ve dvou řadách - coby alej lidských figur – stály různé tvary, podoby, gesta, příběhy... mýtické, antické, biblické i osobní zprávy – postavy v podání Olbrama Zoubka. Když jsem pak vyšel z podivně prázdného a přesto „zaldněného“ kostela / síně, ustal náhle celodenní déšť, nastalo naléhavé ticho... objevilo se slunce. A světlo zase prostoupilo vše a znovu. Cyklus pokračoval tady ve městě i tam v lese u pramene, s živelnou přirozeností i lidskou existencí krásnou, pomíjivou, paradoxní i stále znovu čímsi tak tajemně a věčně vitální.

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 – Designface
Čtp a tisk: Triangl
Titul: Alena Kučerová, Rokoko, 2008, dřevo, papír, kov, 44 x 48 cm / výřez

ANDĚL PITFORNY/ ANGELUS NOVUS

Německý ministr vnitra Thomas de Maizière na nedávném veřejném mítinku v Kolíně nad Rýnem poukázal na slavný obraz Gerharda Richtera - otočené postavy - dcery Betty z roku 1991. Její postava je odvrácena od diváka a hledí kamsi, snad do minulosti, kde hledá odpovědi pro přítomnost. „Toto je posedlost minulostí... musíme se dívat vpřed – směrem do budoucnosti, k rozvoji naší země,“ horoval ministr nad obrazem, který také visí na probíhající výstavě v Národní galerii v Praze. A tento ministr vnitra ve svém politickém proslovu položil v souvislosti s obrazem – symbolem také otázku: „Známe svou vlastní tvář... víme přesně, kdo jsme a jací chceme být?“ Řečnické gesto nebo zásadní otázka? Existuje odpověď týkající se i každého z nás? Jedno víme jistě: Gerhard Richter klade sobě i divákům svými výstavami takové nepohodlné otázky – a to již několik desetiletí. A možná je, přinejmenším s diagnostikou společnosti blíže, než mnozí političtí lídři. Richterův obraz líbezná Betty mi v mnohém připomíná akvarel Angelus Novus, jehož autorem je Paul Klee. Obě díla v sobě nesou příběh a souvislosti přesahující pouhou podívanou...

Zřejmě jako každému – prolínají se mně občas sny a skutečnost, respektive jedno se stává druhým a naopak. A ještě přesněji: do snu se nám vkrádají (pod)vědomé strasti i slasti našich zoufání i přání. Navíc: i díky těmto prolínáním věřím na onu Jungovu synchronicitu, tedy zdánlivě nelogické řetězení ne-náhod. Před nedávnem jsem četl povídku E. A. Poea, která se jmenuje Anděl pitvornosti. „Náhodou“ jsem pak zjistil, že se takto jmenovala výstava v pařížském Musée d'Orsay z roku 2013. (Temný romantismus od Goyi k Ernstovi). A co se nakonec (ne)stalo... měl jsem sen: v něm mě vábila i posměšně unikala múza v jakémsi domě za Pra-

hou. Padl jsem z této nenaplněné touhy znaven do tmaví postele a v polosnánku slyšel: „No fidyte – a tetka se vy dofyte, kdo ja zem. Takže se podyfejte! Já zem Antěl pitvorný,“ pronesla líbezná postava podobně, jak je to psáno v Poeově burleskní povídce.

Anděl coby Melancholie s alchymistickými atributy je slavná Dürerova rytina. Andělé či andělské však v širším slova smyslu nepřestalo hrát velkou roli ani na prahu 20. století. R. M. Rilke musel po roce 1917 zmizet z Paříže, kde mu byl jako Němci zkonfiskován majetek. Usadil se v Mnichově. Zanedlouho se stal jeho sousedem Paul Klee. Osud či náhoda?

Každopádně si k sobě našli cestu a malíř tehdy tápajícímu básníkovi zapůjčil několik svých kreseb, snad pro inspiraci. Přes vzácnou imaginaci obou spřízněných, lišili se zásadně ve svém směřování – pojmání andělského a transcendentálního. (Ani na výběru kreseb, které si spolu prohlíželi, se neshodli). Rilke si totiž všiml toho, co je kolem nás nablízku, v přítomnosti či okamžiku vzešlého plynule z minulosti. V tomto smyslu píše ve svých slavných Sonetech Orfeovi: „I to spětit souhvězdí je klam/Nám však radostí buď pro tuto chvíli/věřit obrazu. To stačí nám.“

Paul Klee cítil či mířil jinam. Nejen jako „surreální“ malíř, ale také jako mistrný hudebník a vyznavač teosofie – šířil své vnímání „tady a teď“ napříč dalšími sférami. „Na tomto světě mě vůbec nelze pochopit. Neboť přebývám právě tak u mrtvých jako u nenarozených. Poněkud blíže k srdci všeho Stvoření než je obvyklé. A zdaleka ještě ne dost blízko. Vychází ze mne teplo? Chlad? O tomhle vůbec nelze přemítat za hranicemi veškerého žánru. Čím více vzdálen, tím jsem zbožnější. Na tomto světě často poněkud škodolibý. To jsou nuance jedné a té samé věci.“

Frekvence jeho oblíbeného andělského motivu se zvyšovala při ohrožení humanity (Anděl žadatel), laskavé erotiky (Anděl ještě žena), vlastní identity (Zapomětlivý Anděl), jehož kresbu vytvořil rok před svou smrtí, kterou čekal, neboť věděl o své nevyčísitelné nemoci. U Kleea se jedná o „expresionistické“ ulehčení, u Rilka o „impresionistické“ osvobození k novopočátku. Míra svobody výrazu je zde vyjádřena poměrem k předmětnosti, kterou Klee chce opouštět, zatímco Rilke se s ní ztotožňuje a vychvaluje ji i andělovi. Rilke respektuje konečnost člověka – nový počátek je pro něj pramenem k umění tak, jak to učinili Malevič nebo Mondrian. Klee ale

nikoliv a pouští se - bez úkroku zpět - poslušně dále, tedy výše. A ne nadarmo se zanedlouho v Bauhausu tak sblížil s Kandinským.

„Umění se má ke Stvoření jako průměr. Je vždy pouhým příkladem, stejně jako pozemské je příkladem kosmického,“ vysvětluje nám Klee po hermetickém způsobu. Ale Rilke je naopak posedlý vnímáním věcí (vliv Rodina) a v chladných až krystalických básních je cítit „zetlelá minulost“. Klee, čtoucí v tu dobu stále dokola Goethovo Spřiznění volbou a poslouchající symfonie, míří ke kosmickému znění až alchymistickým způsobem (Spřiznění volbou je termín pocházející z chemie/alchymie, kdy se dva prvky natolik sloučí, že se stanou jedním. Stejně jako skuteční milenci).

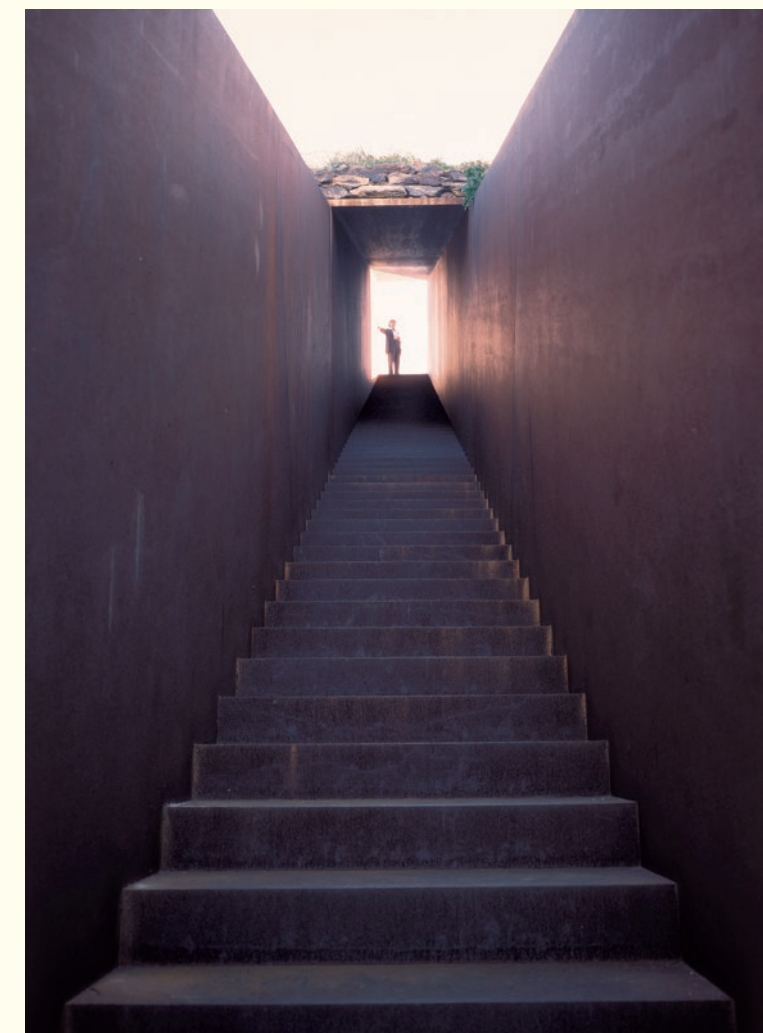
Anděl je pro Kleea spíše tématem, na kterém může demonstrovat proměnlivost doby a nestálost lidské povahy či osudu. Anděl je pro něj napůl člověk a napůl idea a chce jít dále ve svých harmoniích ZA či NAD anděly ke kosmickému znění, jako například Delaunay. A tak má, dle mého mínění, v oblasti andělů Klee blíže k Richardu Weinerovi (jeho andělu s „ploským obličejem, slyšící tvář a neváb-nému hrbu“) než k Rilko, s kterým je stále ideově spojován. Kleeův anděl tedy není totožný s osobním meditačním rozpoložením, ale je výrazem obecnějšího stavu a charakteru. Není to, podle všeho, jeho bezprostřední alter ego. A tak se mohlo stát následující...

Walter Benjamin, sociolog kultury a filosof židovského původu ve slavné tezi O pojmu dějin (1940) vzal za průměr své teorie Kleeův akvarel Angelus Novus. Sám jej pak dle svého interpretuje: „Anděl se zde chystá odpoutat od čehosi, co upřeně pozoruje, čím je zřetelně fascinován. Oči má vypoulené, ústa dokořán a křídla rozepjatá.“ A ve své metafoře pokračuje takto: „Je to 'anděl dějin', jehož tvář je obrácena zpět do minulosti. Tam, kde my vidíme řetěz událostí, on vidí jednu katastrofu za druhou, které se bez přestání kupí jako trosky u andělových nohou. Anděl by rád zůstal a probudil mrtvé a scelil to, co bylo zničeno, ale z ráje přichází vichřice, která se opírá do jeho křídel a má takovou sílu, že je anděl už nedokáže složit.“ Tato vichřice (kterou Benjamin nazývá také pokrokem) zahání anděla do budoucnosti, ale ji tedy nemůže vidět – je otočen zády – vnímá pouze ruiny před sebou.

Je to lákavé tvrzení. Samozřejmě ovlivněné válečnou dobou, ale i židovskou vírou (podle Talmudu je zapovězeno zkoumat budoucnost). Benjamin je přesto mírný optimista a předvídá příchod osvobození pomocí masových médií! Kleeova Anděla měl spolu s portrétem Franze Kafky neustále na očích ve své pracovně. Kleeův akvarel se tak stal díky Benjaminu emblémem moderní doby. Dílo zakoupil v roce 1921 v Mnichově a od prvního momentu jím byl uhranut. Tento „obraz k meditaci“ a „odraz smutku“ nazýval „Andělem dějin“, neboť prý obsahuje různé polarity: lidské/nelidské, pomíjivé/věčné, mužské/ženské, reálné/ideální, katastrofu/záchranu, démona/anděla.

Samotný osud tohoto díla by vydal na delší příběh s mystickým tušením. Když se po výměně různých majitelů dostal zpět do rodiny Waltera Benjamina, odkázali jej Izraelskému muzeu v Jeruzalémě. Benjamin se ho zbavil před svou internací, odkud byl později propuštěn. Vrátil se do Paříže, ale po napadení Francie Německem musel uprchnout. Chtěl se dostat přes Španělsko do Portugalska a dále do Spojených států. Když se vážně nemocen ocitl 26. září 1940 na francouzsko-španělské hranici, byla zavřena. Benjamin v zoufalství následnou noc spáchal sebevraždu (je však předmětem řady spekulací). Podle jiných zdrojů došlo k jeho smrti až po překročení španělských hranic ve městě Port Bou. Dnes je zde jeho památník od izraelského sochaře Dami Karavana. Je jedním z nejpůsobivějších, co znám.

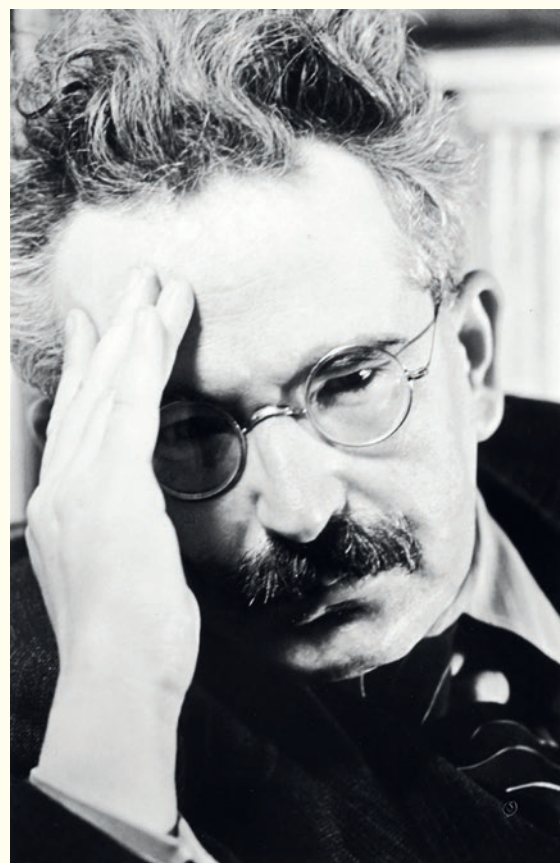
Radan Wagner



Passages – Homage to Walter Benjamin
monument, 1990-1994, Portbou, Cataluna, Španělsko



Paul Klee
Angelus Novus, 1920, The Israel Museum, Jerusalem, Izrael



Walter Benjamin
1939, Paříž

MAX ŠVABINSKÝ – KOZLOV

Max Švabinský (1873 - 1962) měl rád umění, ženy a přírodu. A toho všeho se mu plnou měrou dostávalo v Kozlově. Přicházíme-li k této zapadlé vesničce od České Třebové, budeme se ubírat březovou alejí, kterou zasadil už Karel Vejrych – syn z rodiny, která tu léta žila. Mladý student pražské Akademie Švabinský se do této prosté, avšak kulturní rodiny dostal coby nápadník Ely Vejrychové – dcery majitelů nevelkého stavení: železničáře Rudolfa Vejrycha a Josefy Vejrychové – matky s literárními ambicemi. Zmiňovaný nejstarší Karel, nadaný pianista s předpokládanou kariérou sólového hráče, se nakonec rozhodl věnovat v Kozlově zemědělství. Jeho sestra Ela, láska a múza Švabinského mladých let byla krásná, sečtělá a měla hudební nadání. Důležitou postavou tohoto příběhu je i nejmladší potomek rodiny, rovněž student malířství na Akademii.



Max Švabinský
autoportrét

Celá rodina Vejrychova, ač nemajetná, žila uměním a kulturou. Původně pocházela z pražského Žižkova, ale touha směřovala do přírody. Sen se stal skutečností, když chaloupku na svahu s výhledem do údolí objevili na svých toulkách a později zakoupili.

Švabinský uvítal otevřenou náruč Vejrychových také proto, že jeho vlastní dětství bylo traumatické. Jako nemanželské dítě vyrůstal v maloměstských poměrech Kroměříže jen s matkou, která hanbou nevycházela celá léta z domu a nakonec skončila v psychiatrickém ústavu. O to více pak Švabinský promítal do svého umění novou početnou a pohodovou rodinu Vejrychových na Kozlově. A právě zde se zrodila nejvýznamnější díla z jeho „nejšťastnějšího“ období. Zpravidla jim dominovala žena v přírodě, někdy byl jako součást kompozice také Švabinský. Tak tomu bylo v jeho slavném obraze Splnutí duší (1896), někdy trefněji nazývaném Nostalgický sen. Tato malba, inspirovaná autorovými oblíbenými – prerafaelyty v čele s Gabrielem Dantem Rossettim – v sobě nese dobovou náladu symboliky a erotiky. Vedle Švabinského se podobným směrem ubíral také Jan Preisler v pohádkovějším roše.

Švabinského kozlovské období se pak podmanivě zračí v díle Paradisea Apoda (1901), kde okouzlení nabývá zvláštní intimity i symboliky: v atmosféře harmonizující měkké světelnosti zde pózuje žena (personifikace umění) s ptáčkem (animálností). A na Kozlově vznikly i další Švabinského proslulé „kousky“: Chudý kraj, Kulatý portrét, Lilít respektive Kamélie a další ceněná díla. A všem těmto obrazům či kresbám byla inspirací a předlohou Ela Vejrychová. Jeden z posledních obrazů Ely, zvaný Rajky, vnímáme jako smyslný akt. Nahá postava otočená spíše zády k divákovi je skloněna nad knihou, její tvář je však zahalena, stává se typem bez zjevné identity. Švabinský opět ve svém díle jasně promítá své osobní rozpoložení uzavírající jednu milostnou i tvůrčí kapitolu.

Na přelomu let 1907/1908 začíná pravidelně cestovat na zámek ve Vrchotových Janovicích za baronkou Sidonií Nádhernou,



Chalupa Maxe Švabinského
Kozlov

femme fatale nejednoho kultivovaného muže, R. M. Rilkeho, Richarda Krause... nakonec i Maxe Švabinského, tehdy pětáctiletého. Umělec, jehož osobní sympatie a vášně se promítaly do jeho díla, jen těžko utajoval své nové zájmy. A tak po epizodě s baronkou, se objevuje na jeho kompozicích překvapivá múza, totiž švagrová – krásná manželka Rudolfa Vejrycha. Na Švabinského slavném obraze Ateliér, z roku 1915, pózuje Anna hned ve dvou rolích: jako součást rodiny Vejrychových, ale také coby Múza ověšená ratolestí. Toto rozměrné plátno znamená předěl ve Švabinského uměleckém i soukromém životě. Do své švagrové se bezmezně zamiloval, odjíždí s ní, společně pobývají už jen v Praze, a také dochází k rozvodům. Anna se stala jeho novou inspirací, modelkou a nakonec i druhou manželkou. Tak končí Švabinského kozlovské období; naposledy navštívil tuto vísku roku 1919, když se účastnil pohřbu svého tchána.

Venkovský dům Maxe Švabinského v Kozlově, chalupa č. p. 50, byla postavena v 19. století a roku 1900 byla přistavena nová část s malovaným štítem. Na něm vytvořil umělec spolu s Rudolfem Vejrychem, malířem a švagrem, výjev „sv. Václav přijímá dary“. Rodinu Vejrychovu a malíře i grafika Švabinského připomíná současná expozice Městského muzea v České Třebové.

Po smrti Ely Švabinské se kozlovská chaloupka stala majetkem dcery Rudolfa a Anny Vejrychových, Zuzany Švabinské - Vejrychové (1912-2004), adoptivní dcery Maxe Švabinského. Dlouhá léta chaloupku spravovala a navštěvovala téměř až do své smrti. Svě vzpomínky na Vejrychovu rodinu, Maxe Švabinského a Kozlov zachytila na stránkách knihy Světla paměti (2002). Krátce před smrtí paní Zuzany byla chaloupka i s dochovaným vybavením prodána městu Česká Třebová. Brzy nato začala rozsáhlá rekonstrukce celého objektu se záměrem vytvořit zde expozici připomínající životní osudy rodiny Vejrychovy a Maxe Švabinského. Slavnostní otevření se konalo v září 2006.

Radan Wagner

Kupci obrazů



Karel Čapek
foto: archiv

Karel Čapek

V této rubrice průběžně představujeme zajímavé, dosud inspirativní či objevné dobové materiály. Tentokrát uvádíme novinářskou esej Karla Čapka, mistra svého oboru. A je tomu právě sto let, kdy vyšel článek „Kupci obrazů“. Svěží a v mnohem prozřavý text chápe problematický vztah umění a života, respektive tvorby, interiéru a jejich soužití. V neposlední řadě se Čapek již tehdy dotkl zvláštního dějinného paradoxu: sběratelství státního a soukromého, tradičního či intuitivně objevitelského. Na druhou stranu se nejednou mylil při recenzování moderního umění. „Výstava Divokých“ z roku 1909 pořádaná v Topičově salonu byla strhána, například tím, že Josef Váchal se vyjadřuje „teátrálním démonismem jako kalkulant.“ Zpravidla však Čapkovy názory, zvláště ty společenského rázu, platí dodnes.

Karel Čapek: Národní listy, 4. 12. 1917:

Posledně dotkl jsem se hmotného postavení výtvarných umělců; řekl jsem, že je založeno na vratké a vrtkavé půdě soukromého zájmu, jenž přivádí krajní protivy blahobytu a bída. Pohnutky, které oživují umělecký trh, jsou svrchovaně nahodilé; přednedávnem byla to reakce proti barvotiskům a společenská nutnost mít doma aspoň nějaký originál; dnes je to třeba snaha proměnit válečné zisky v jiné hmotné statky. Poměrně stálý, ale stejně neumělecký motiv je potřeba zařadit se; tato potřeba u nás žije, když ne všechny umělce, tedy jistě všechny obchodníky v obrazech.

Někdo se žení či stěhuje, i shání nábytek pro podlahu i stěny; zařizuje si svou „klíčku“ a hledá umění, které je pro ni dosti krotké. Ten obraz je příliš smutný, pestrý, nápadný; do ložnice se hodí něžně břízky, nad psací stůl lept, nade dveře slovácký talíř; tím je zařízení celkem hotovo. Posudte sami, jak málo s tím má co činit umění. Pravda, mohlo by se stát, že skutečné umělecké dílo by bylo v této „klícce“ něčím tak soustředěným nebo svobodným, tak zamyšleným a strašným, že by se vyčítavě a nezbadatelně odráželo od těch milých a skromných stěn, popřípadě i od milého štěstí rodiny teple zařízené. Ve skutečnosti umělecké dílo není nábytek; opravdu nehodí se k zařízení a ohraničení vašeho bytu, je průsekem ve stěně, oknem otevřeným do světa velmi odlišného, vskutku rozbíjí vám byt a nemůže se mu podřadit; tak sobecky a intenzivně žije.

Není to dávno, co bylo vydáno heslo: Ne umění pro umění, nýbrž umění pro lid, pro všechny, pro denní a intimní život! Dobrá, ale považte, zda by denní a intimní život v každém případě snesl stálou konfrontaci s uměním! Ti, kteří se zařizují a ohraničují, jsou vedeni přirozeným pudem k obrázkům nebo slováckému talíři; skoro nikdy k uměleckým dílům. Pravý kupec, čtenáři, je trochu podivín a zajisté případ vzácný, totiž milovník umění.

Na celé historii umění mají podíl tito velcí nebo menší amatéři a mnoho našemu srdci může říci fakt, že království mecenové

minulých dob jsou modernímu umění nahrazeni nadšenými milovníky, kteří mají zpravidla více porozumění nežli peněz. Dějiny impresionismu nemohou pomlčet o Chocquetovi, Rouartovi či Durand_Ruelovi, historie německého umění o hraběti Schackovi; ve vývoji českého umění nebylo takových jmen. Pravý milovník umění je spíše přítel nežli kupec; je hmotnou a zároveň morální oporou umělci v jeho těžkých dobách, je součinitelem jeho osobní historie a tichým spojencem jeho práce.

Amatér umění nepokládá obraz za nábytek, za dekorativní prostředek, nýbrž za něco, co je bytu nadřazeno. Pro něho není stěna, jež dlužno zdobiti, nýbrž obrazy, zázračné průhledy, do kterých se ponořuje. Hledá ta nejosobitější a nejlhubší díla; je veden spíše srdcem než vkusem, a věřte, že hodnoty srdce jsou trvalejší než hodnoty vkusu. Milovník umění není jen kupec, nýbrž složka dějin umění a činitel jeho života.

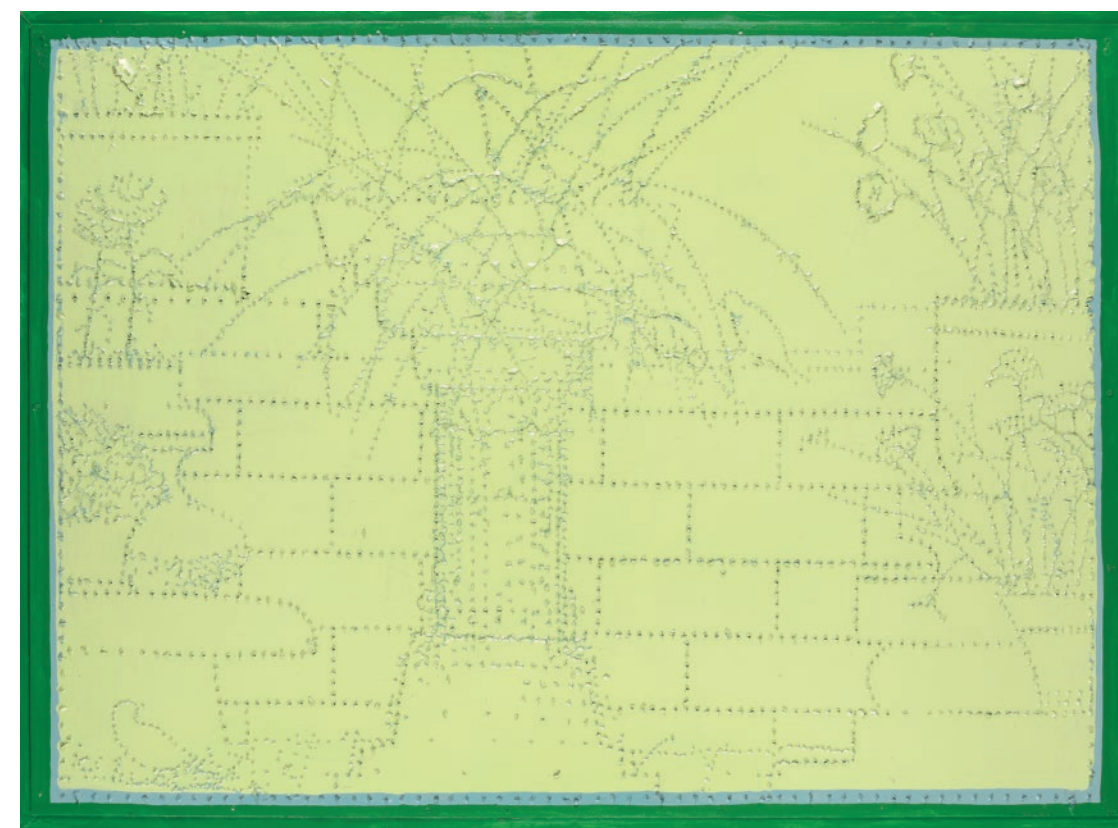
A druhým typem kupce, jenž může být umění samotnému nekončnou užitečný, je sběratel. Méně osobní než milovník, je obzíravější a soustavnější; ať sbírá určité umění jako Duret japonerie, nebo sestavuje bez mezer vývoj určité doby jako Moreau-Nelaton, pracuje poněkud jako historik; není tak objevitelský jako milovník, ale připravuje budoucí muzea, zatímco oficiální svět muzeí a galerií slepě přezírá skutečný, přítomný vývoj umění. Není to náhoda, že nejlepší galerijní sbírky moderního umění, jako Caillebotteův v Luxemburku, odkaz Moreau-Nelatonův a Camondův v Louvru, Schackova galerie v Mnichově, Folkwangmuseum v Hagenu a Ščukinova galerie v Moskvě, jsou veskrze výsledky soukromého sběratelství. I u nás máme pět nebo šest zasloužilých sběratelů: český Louvre, jakého bychom si přáli, je dosud hodně rozptýlen.

Pravý umělec nerad prodává. Je mu líto obrazu, jenž odchází. Kdyby mohl voliti, přenechal by své dílo jen tomu, kdo je miluje. Nebo celému národu.

-red-

Alena Kučerová

O okách, pocitu viny a dalších důležitých věcech



Je úterý zkraje května, na modrém nebi ubíhají bělavé mraky. Malá zahrádka obehnaná plaňkovým plotem začíná rozkvétat, dvě bílé slepičky svítí ze stínu pod stromem. Alena Kučerová za domem věší prádlo: Můžu to dověsit? Teď je to ideální. Fouká a přitom svítí slunce, večer už možná přijde bouřka. Ukáže na nové laky, abych si je zatím prohlédla, a pokračuje ve věšení.

Nové obrazy dosychají v kůlně. Na podzim do původně bílého a časem zežloutlého kartonu vypichovala kompozice. Staré kartony došly, nové, časem nepředpracované, překryla lakem. Něžná bleděmodrá se světlezelenou působí svěže jarně a optimisticky. Dověšeno. Jdeme kolem záhonu připraveného na letošní setbu, ukazuje na uschlý vykopaný keř rozmarýny: Taková škoda, letos zmrzl. Ještě loni to byla rozmarýna, rozrostlá a vysoká jak někde ve Středomoří, každý rok bohatě kvetla. Bleděmodrá, zelená. Jako na nových kompozicích, které jsem si právě prohlédla. Jdeme kolem výběhu slepic, komentuje: Už jsou jen dvě, kohout je zakopaný támhle pod keřem, tak nenesou, jen jedno vajíčko denně, už jim ale nového nebudu pořizovat. Pojd' dál.

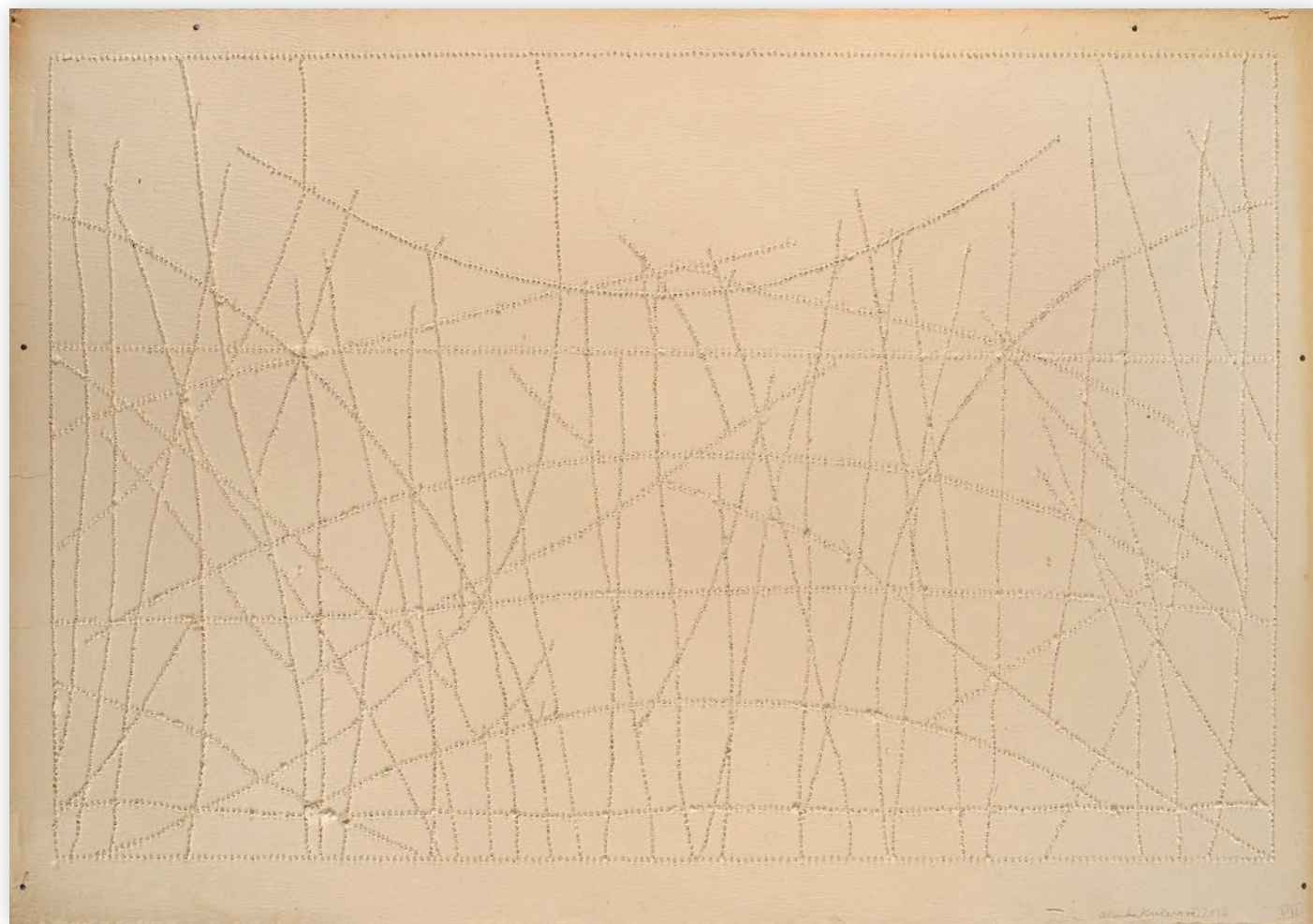
Grafička, která je zastoupena v řadě významných sbírek včetně slavné sbírky současného umění pařížského Centre Pompidou, bydlí skromně. Malý domek po prarodičích, dvě místnůstky, v první se žije a spí. Kanape, stolek s židlemi pod oknem, knihovna, kredenc, kachlový sporák, kamínka. Nad kanapem fotografie ro-

dičů a prarodičů. Vedlejší místnůstka studená jako ložnice za starých časů. Žádné ústřední topení, a zavedená voda prý do tohoto domku nepatří. Pumpa je přeci na dvorečku. Na bílé prostřené stoličce ve středu místnosti je vždy smaltované umyvadlo s čistou vodou. Je příjemně zatopeno.

O minulosti a vyhozeném lisu bylo psáno už mnohokrát. Můžeme dnešní rozhovor začít u toho, co děláš nyní?

Syn mi přinesl kartony z ateliéru, který jeho dlouholetý spolužák a pevný přítel vyklízel. To byl ateliér jakéhosi umělce, staršího než já, takže tam ležely dlouho. Kartony byly stářím přece jenom poznamenané, a jeniček řek', tady máš, mámo, ten Ludvík neví, co s tím, a že byly takové milé, tak jsem si je ráda vzala.

Po určité době jsem na ně začala dělat zase na obvyklé způsoby, kresby a samozřejmě, zase dírky. Já to už ani nechci slyšet, ty dírky, jenže já to tak ráda dělám...Tady (ukazuje k oknu), zrovna tady



Karton č. VII.
2016, perforace, karton, 73 x 103 cm

měl dědeček verpánek, tady seděl a tady měl šídlo, a dělal. Měl botu připevněnou na stehně a dírkoval tu botu po obvodu po takové ty kolíčky, a tak to dělám po tom dědečkovi.

Dírkovat na kartony je docela snadné. Kdyby to byly plechy, byla by to velká dřina. Těžko vystihnout, o co tam jde, ale některé věci jsou zcela zřetelné, třeba květinčky a plůteček a ptáček... Může tam být leccos a některé věci jsou duchovnějšiho rázu.

Já se tomu směju, ale je to vlastně pokračování celé méj tvorby, tak bych se neměla tomu smát. Teď mne vábí oka, taková děšivá věc (usměje se provinile), která ve mně vyvolá vzpomínku na jednoho kocoura, který mně tu kradl malé králíčky. Ten králíček do tmy smutně kvičel, bylo slyšet to jeho volání do dálky, a tak jsem tomu mourovi nastražila oka.

Tak děruji na kartony oka. Jo, drátěná oka. Takže ty práce jsou vlastně něco dosti hrozného.

Zároveň mne uspokojilo, že oka fungovala. Toto oko ovšem zrovna zafungovalo, že se uškrtil jiný kocour. Já jsem je totiž nastražila na cestu, po které chodili veškerý lhotecký kocouři ke mně.

On se uškrtil bílý kocour, který tam visel opravdu jako duch a velice mne to zasáhlo, ta nespravedlnost, ke které došlo. Tak mne to naštvalo. Ale já si myslím, doufám, že nemám takový hřích, že jsem uškrtila jiného kocoura. Znázorňovala jsem to už několikrát.

A to on tenhle měl určitě taky nějaký vroubek...Takže to je to téma S malou smýčkou. Nenapadlo by mne, že je podloženo takovým příběhem...

Ale je to abstrakce, současně šikovně propojená s tím, co je, co se děje se skutečností, současností. Protože mě (významně) Ně-

kdo taky brzy uškrtí, protože už se na to nebude chtít koukat, jak tady straším už osmdesát let. Tak si dělám legraci, a je to tak na půl. A je to ze života, jako celé moje dílo je těsně ze života. I když abstraktní věci, co jsem dělala v padesátém devátém a pak to pokračovalo v 60. letech, ty byly vždycky absolutní abstrakce. Byly dotekem nějakého dosti velkého pocitu, který nemůžu přesně vyslovit, a proto jsem dělala abstrakci. Ale zase jsem se potom ráda ponořila do toho přírodního a nikdy do bolestného. Tomu jsem se vyhýbala (směje se).

To jsme došly prakticky k realistické tvorbě. Když mě zlobily děti, udělala jsem zlobivé děti. Nebo cestou z vlaku mne něco zaujalo, tak jsem udělala ten pocit. Na Dlouhém lánu je poliklinika, tam byla strašlivá zubní vrtačka, která mne kdysi dosti zohavila. Vylámala čelist. To jsem měla ještě zuby (směje se pobaveně). Viděla jsem tam z okna zvláštní topoly, a udělala jsem z toho pěkný pohled z okna, který se tiskne v barvách postupně.

Tvoje věci v sobě mají rytmus a vlastně i melodii. Body, pomlky, linie... Jak je to, ty a hudba?

Hudba...bez ní bych vůbec nemohla existovat, od mládí...

A hrála jsi na něco?

Já jsem hrála na klavír, jako každá holčička. Dřív se také hodně zpívalo. Já když si chci zazpívat... znám tisíce písní...teda to bych kecala (směje se), já znám stovky písní: slovenské, moravské, české, ty mne tak nebavily, a maďarské. A ten kůň když utíká, tak to je rytmus, to jsou ty maďarské písně (slovo písně Alena zpěvavě



Louka blízko Labe
1993, perforace, plech, 54 x 76,5 cm

pokládá). Když jedu, (minulost stává se na okamžik přítomností), teda teďka jsem unavená, a takováhle kostra na koni je také dost příšerná představa, tedy když jsem tehdy jela, tak jsem si vždycky zpívala. Promlouvám s koněm a pak přeju do písně. To je taková radost ze života. Teď si zazpívám, když mne nikdo neslyší, a když si zazpívám, tak si uvědomím, že mně nic nechybí.

Takže rytmus a hudebnost. Zastavme se ještě u barvy: Jak se to má, Alena a barvy?

Když jsem vyhrála cenu v Bielle v roce šedesát sedm, tak jsem si mohla pořídit nejlevnější auto za ty tuzexy. Byl to Renault osmička, lehounký autíčko. A tohle autíčko bylo důležité. Byla jsem okouzlena třeba takovou cestou do prudkého vrchu (dávným úžasem vydechne). Ty asfaltové cesty, kdy nevíte, jak končí dálka, obzor najednou mizí, a pak se to strhne dolů, tak takový ty momenty, ty mne vábily právě k barevnému znázornění. Jak jsem však používala tiskařské barvy a ani jsem je nijak neustalovala, dostala jsem strašlivou alergii a téměř jsem nevyvázla životem.

Takže přišlo období černobílé...

Ano. A dnes, když už grafiku nedělám, jsou tu zase barvy. Industrol a výšivky, dosti nesourodá věc, co? Výšivka, to je věc úplně opačného působení na člověka. Na to si každý rád mákne. Když tu byl pan doktor Zemina, začal tu výšivku hladit, a zjistil, že je dosti plastická.

Ony jsou některé tvé výšivky skutečně hodně vrstvené. Jak se to stalo?

Něco jsem vyšila, a pak se mi to nelíbilo. Vyparávání je dost náročné, a tak jsem to radši převyšivala. Výšivky jsou hodně barevné. Tam jsem se na stará kolena vyřádila. Při tom vyšívání jsem zkoušela sama sebe, že nebudu nic předpovídat, ani nic předkreslovat, že to mám všechno jen v hlavě, a že nechám prostě a úplně jen osudu, co z toho vyleze. Ta zbylá předýnka leží támhle v krabici (ukazuje zálibně), dostala jsem je od Mařenky Blabolilové po její mamince. Moje maminka mi také nějaké zanechala a můj bratr přivezl, trošku jiné tóniny z Německa. Tak tam to čeká už asi marně.

Ale dokončila jsi nedávno, loni na podzim, ještě jednu květinovou.

Už jsem ani nečekala, že ji dodělám, myslela jsem, že zahynu dřív, než ji dokončím.

Tahle „poslední“ výšivka je trochu jiná, nežli ty předchozí...

No, ta je totiž iluzivní. Tam je průhled skrze stvolý kytek. To jsem věděla, že udělám. Jenže jsem netušila, že skrz ty stvolý ještě udělám to, co leží za nimi. Třeba kameny nebo útvary, které ráda dělám z cihel na své zahradě. A za těmi útvary ještě bude krajinka: okraj dalekého lesa, nějaké chroští, pole, a za těmi poli ještě bude západ, ale ne přímo západ slunce, ale taková barvička jakoby západu. Jestli jsem myslela na smrt, to je možný. Protože se tím zabývám docela ráda. Zkoumala jsem, jestli ji dovyšiji, dřív nezhebnu, no a nakonec jsem ji teda dodělala. Dokonce jsem ji pak i vypnula.



Hladina
1981, perforace, plech, dřevo, 53,5 x 76,5 cm

Růže
1967 - 2013, lak, perforace, plech, dřevo, 39 x 51,5 cm

Znak
2016, email, deska, autorská adjustace, 63,5 x 87 cm



Větší květy
2017, lak, perforace, karton, kov, dřevo, 63,5 x 87 cm

Ještě máš jeden lak z podzimu, takový výjimečný, je modrý a oranžový barvami západu, a je na něm jakoby monogram.

Ten monogram (zálibně), to se teda trefily barvy. To je normální industrol, kterým se lakují židle, okna, zvenčí, zevnitř, vydrží všechno. A najednou jsem měla připravenou plochu, na kterou něco udělám. Nevím co. A pak to přišlo samo.

Je to ornament jako pro výšivku.

No, ona je to skoro taková moje značka. Dalo by se říct, kdyby se v ploše toho obrazu, nebo co to je, obraz to přímo není, člověk někde zachytil, tak by tam možná našel A, jako...Alenka?

Práce s písmem je u tebe již dlouho skutečně neobvyklá. Navíc tohle není žádný lettrismus.

Ono se dřív tak krásně pracovalo s písmem... a teď se úplně děsím, když se říká, že děti se budou učit jiné písmo, než psací. Vždyť jaká je to radost, když píšeš psacím písmem. To můj dědeček, švec, obyčejný tvor, on když nadepisoval třeba korespondenční lístek, tak nádherně vykroužil: Čtěná paní, nebo jiný písmena, nebo svůj podpis, to musel mít z toho takovou radost, vidět? To psací abeceda, ta jako když se ti sama vysype z psacího stroje. To byly kdysi taky krásný písmena z těch starých strojů, z Under-

hoodů. A z písmen psaných strojem jsem Láďovi (Alenin bývalý muž Vladimír Kopecký) připojila k normálnímu dopisu ještě lístek, pro radost z těch krásných starých písmen.

Můžeme se zase vrátit v čase, od starého krásného písma do přítomnosti? Jak vnímáš současné výtvarné dění?

Sleduji to a teď úplně poslední děj je prazvláštní. Že nějaký umělec, jak se jmenuje? Richter, nebo tak nějak... (ujišťuju se: Gerhard Richter), dělal něco v tom východním Berlíně, takový všelijaký nějaký tohle, a teď udělal něco podle fotografie. Je to důkladně vypracovaný, a najednou na to skočej ty kunsthistorici a daj tomu obrovskou cenu, faktickou cenu, v dolarech, tak to teda se strašně divím. Za to, že dělá nějaký ledový kus, a ne provaz, který visí ze stropu. Je to pro mne zvláštní, ještě nezažitý. Nevím, podle fotky bych teda nedělala v životě, ale když ho to baví... (směje se a pak se zamyslí). Jestli v tom není ještě nějaký další smysl. Třeba, jak taje ledovec. To já si myslím, že je tam nějaký hluboký smysl. A potom jsou lidé, co si s tím vůbec nedělají hlavu. Jako bych do výstavní síně přinesla cihly, co si skládám na dvorku. Tak to by mi připadalo pitomý. Ty si skládám pro kytky a pro sebe k radosti, ne předváděla bych je jako umělecký dílo. A třeba rozpadlý plot bych mohla vystavit lehce, jak je svázaný drátem, ale on je svázaný, aby se nerozpadl! Prostě s ním pracuju, ráda drátuju všechno, co se mi rozpadá, ale to přece nebudu vystavovat.

Nebo soustavy žebříčků, cos tu připravila slepicím...

No prostě tímhle se nezabývám. Potřebuju, aby mé věci vyjadřovaly nějakou duchovní radost nebo svobodu. Pro mě byla práce vždycky absolutně svobodná. Ale za minulého režimu se takhle dělalo.

Ovšem tehdy byla jinak nastavená situace.

Svoboda byla cennější, teď se může cokoliv. Teď jsme na to káply, tehdy šlo o držku. Když třeba Knížák vyhodil tu postel na ulici, tak to bylo dobře. Ale teď, když někdo něco takhle pohodí... (trochu se zachmuří) a pak tam napíše, že je to uměleckej akt... tak už je to jedno (pousměje se), tak může vyhodit, co chce nejraději. Jedině ne bombu (zachmuří se), jenomže ty bomby přijdou nakonec stejně taky, to už za chvilku bude taky zábava. Vošklivá. Já si představuju, že jsem takový mizející pokračovatel staré historie. Protože skutečně leccos mizí.

Je to povzdech věřícího člověka?

No, vždyť my křesťané jsme taky ničili, a co husiti, co toho bylo zničeno. To říkám teda já, i když jsem taky nábožná určitým způsobem. Já jsem pro to, aby byl nábožný jednotlivec, vždycky každý sám. Protože jakmile jich je už pět, deset, tak to začne být nebezpečné. No, může každý být hodný, když chce, a když nechce, být zlosyn. Ale to taky nevíš, jestli to vlastně není dobře. To je velká otázka. Já jsem na té straně, že nebudu zlosyn.

Ono to kdo a proč a jestli je zlosyn, je už v Jidášovi. Jako by v tom byl Boží úrůdek.

Jidáš (rozzáří se)... Jestliže je Pán nad námi, tak on ho k tomu dovedl. Už v mládí jsem na to přišla. A ten Jidáš, dokonce mu to bylo líto, ne? A vlastně, byla to vůbec pravda?

Pravda je, že Písmo prošlo mnoha korekturami.

On Ježíš přišel s takovou dobrou myšlenkou, že máme být dobří. Ale zase nebyl takový úplně. On tam někde říká, buďte chytří jako hadi. No nebudeme to dál rozbírat, protože k ničemu nedojdeme. Ale já jsem si prostě řekla, že nebudu dělat ošklivé věci. Někdo dělá rád ošklivé věci. Smutné. Ale nejen smutné, třeba i hnusné.

A já se divím, že tak může někdo žít, že se hned radši neoddělá. Já bych o tom oddělení taky někdy uvažovala. Hajnému tady jsem to říkala, když jsem měla koně a jeli jsme lesem: Tady, hajnej, tady kdybyste mě odstřelil, až na tom budu blbě, tak to bych vám byla vděčná. V lesích jsou taková zvláštní místa, kde myslivci krmí kance. Tam leží všechno možné, i kosti zvířat. A ti kanci všechno sežerou. Takže by nebyl žádný hrob potřeba (směje se té představě). A zůstala bych v přírodě. Přirozený kar.

Když už jsme u těch hrobů ne-hrobů, to se mne tuhle Karel Oujezdský ptal, jestli je pravda, co se o tobě povídá, že jsi zakopala televizi?

Je to pravda. Zakopala jsem ji. To jsme jely s tou televizí, nebyla ani moc velká, s kamarádkou támhle za Starou Boleslav, tam byl dvůr. A naivně říkám: My vám tady vezeme televizi. A ten pán mi říká: To je vaše televize? Já: Ano to je moje televize. Kdybych byla zalhala, že to je kamarádka, ta byla ze Staré Boleslavi, tak by ji vzal, a nekecal by. Ale já popravdě povídám, že bydlím nedaleko, tady mám legitimaci. A on se koukne a: No, tak to musíte do Benátek nad Jizerou! To je hrozná dálka. Tak jsem tu televizi zakopala. A mrzí mne to, protože je to neekologický.

Takže to nebylo žádné gesto proti televizi. Takhle tedy vznikají legendy.

A teď mi prosím ještě pověz, máš v hlavě nějaké obrazy, na které se chystáš?

Vůbec nemůžu říct, že bych měla momentálně něco v hlavě. Nebudu se opakovat, zkrátka, musíme vědět, kdy přestat. Víš?

Alena Kučerová se narodila 28. dubna 1935 v Praze. V letech 1955 až 1959 vystudovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze u prof. Antonína Strnadela. Za svoji grafickou tvorbu získala řadu významných cen v Čechách i zahraničí (výběrem Premio Internazionale Biella per l'incisione, 1967; Special Edition Awards, World Print Competition San Francisco; Velká cena Triennale evropské grafiky, Praha, 1993; Grafika roku, 1994; Cena Vladimíra Boudníka, 1997). Je zastoupena ve sbírkách Národní galerie v Praze, Galerie Středočeského kraje GASK v Kutné Hoře, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Galerie Klatovy / Klenová, Musea Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, Muzea moderního umění v New Yorku, Stedelijk Musea v Amsterdamu, Art Institute of Chicago, Centre Georges Pompidou v Paříži a dalších.

Od poloviny 60. let 20. století patří Alena Kučerová mezi výrazné osobnosti českého výtvarného umění, uznávané kritiky u nás i za hranicemi. Upozornila na sebe osobitou grafikou, která v sobě snoubí intimní momenty, odosobněnou formu a navzdory často subtilnímu výrazu ohromnou soustředěnou sílu a energii. Ve své grafické tvorbě postupovala od figury, a to lidské i zvířecí, přes abstrakci znovu k figurě a došla do krajiny. Samostatnou kapitolou v její tvorbě jsou ilustrace k básním Christiana Morgensterna. Alena Kučerová vyvinula osobitou techniku zpracování kovové matrice. Deska je perforována nikoli úderem, ale tlakem ruky na průbojník. Obraz vzniká takto vytvořenými body. Tiskla vždy v malých nákladech, a mnohé z matric druhotně pojednává a autorsky adjustuje. Její počáteční tvorba bývá spojována s novou citlivostí, která hýbala s určitým spektrem umění právě v 60. letech. Poté, co po nedobrovolném vystěhování z ateliéru na pražské Řásnovce, kdy přišla také o tiskařský lis, skončila s grafickou tvorbou, se její nová tvorba odvíjí od toho, co poskytuje okolí. Pracuje se svými starými plechovými maticemi, větvičkami, dřevem, zbytky bavlnek. Recykluje, lakuje a vyšívá.



Složená stěna
1965, perforace, plech, 52 x 37,5 cm



U plotu
2011, výšivka, plátno, 47,5 x 60 cm

Hudební motiv č. 11
perforace, plech, 53,5 x 76,5 cm



Úžas
a ohromení

JAKUBA JANOVSKÉHO

Jakub Janovský
foto: Tomáš Rasil, 2017



Malíř a kreslíř Jakub Janovský je již více než deset let nepřehlédnutelnou postavou na naší výtvarné scéně. Samostatně vystavuje již od roku 2004, kdy začal také studovat v Ateliéru kresby na pražské Akademii. Ateliér tehdy vedla Jitka Svobodová, kterou následně vystřídal Jiří Petrbok. Dílo tohoto malíře asi Janovského zasáhlo více díky osobité tematizaci dětství, sexuality a smrti.

Janovský byl tehdy jedním z mála, možná jediným tvůrcem, který programově, a kontinuálně již od střední školy, kreslil na zdi interiéru opuštěných či k demolici určených domů. Na jejich poraněných zdech vznikaly gerilové kresby, které byly změtí a směsicí nejrůznějších figurálních motivů i svěbytných ornamentů. Velkoformátové kresby byly často doplněny slovy či celými větami, které ale nejdnou nedávaly jasný smysl a celou scénu ještě více znejasňovaly. Jaké asi bylo překvapení náhodného návštěvníka, když do podobných prostor přišel a kresby uviděl, co si asi myslel, jak je vnímal či interpretoval?

Tato tvorba měla silný existenciální obsah, který byl závislý na latentně přítomné paměti chátrajících domů. Místa, kde dříve žili lidé a celé rodiny se svými příběhy, radostmi i tragédiemi, láskami

i zklamáními, stále nesla tyto příběhy, byla jimi obtěžkána a zatížena, prorůstala jejich atmosférou jako neviditelná a tajemná plíseň. Janovského vstup do těchto prostor byl intuitivní a spontánní, alla prima, nikdy si kresby předem nepřipravoval a reagoval právě na okamžitou atmosféru toho či onoho místa. Důležitým aspektem těchto naruby převrácených graffiti byla jejich časovost, vědomí, že dříve či později budou zničeny společně se svými interiéry a celými domy. Tato pomíjivost dávala Janovského kresbám až rituální hodnotu, jejich tvorba byla i určitým dialogem s prostorem, s jeho pamětí, byla jakýmsi hledáním ztraceného času. Již tehdy Janovský pracoval s motivy, které jakoby vycházely z nočních můr, ze zhmotnělých strachů a úzkostí spojených s dětským vnímáním světa a existence samotné.

Čertovy obrázky
2017, akryl, inkoust, silikon, plátno, 180 x 180 cm

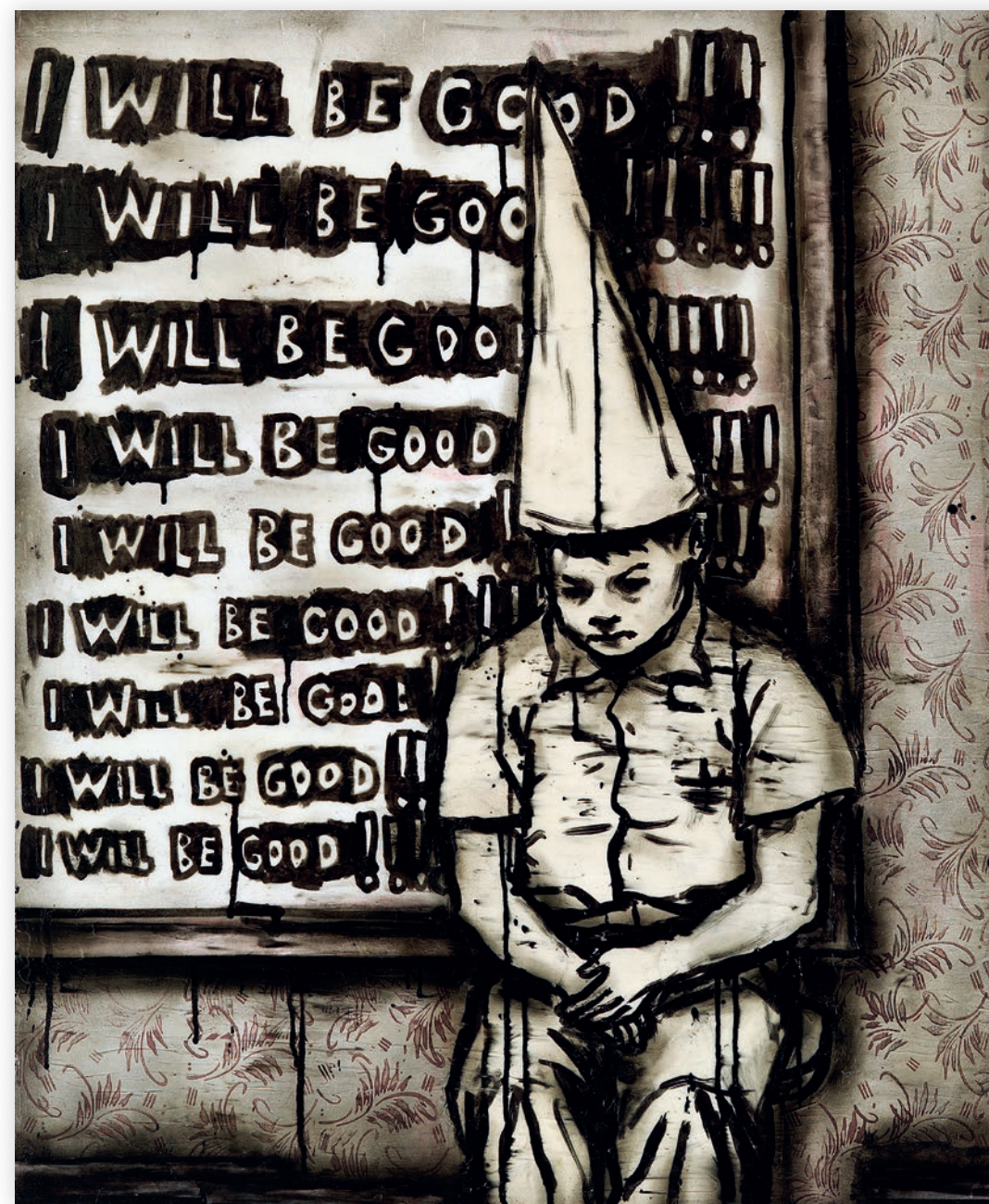


Hurvínek
2017, akryl, inkoust, silikon, plátno, 120 x 100 cm

Horské sluníčko
2017, akryl, plátno, 300 x 200 cm

Bogy
2017, akryl, inkoust, silikon, plátno, 70 x 60 cm

Svatá trojice
2016, akryl, silikon, třpytky, plátno, 200 x 200 cm



I will be good
2017, akryl, inkoust, silikon, plátno, 120 x 100 cm

Ještě v době studií na pražské Akademii, si jeho tvorby všimli kurátoři Galerie hlavního města Prahy a vyzvali jej k uspořádání samostatné výstavy v rámci volné řady Start Up. Výstava se uskutečnila v roce 2009 pod názvem Kango mortale a rozhodně znamenala v Janovského tvorbě přelom. Janovský byl postaven před otázku, jak kresby, které vznikaly ve zchátralých interiérech přenést do prostoru galerie. Pamět místa byla v tomto případě zcela odlišná, nebyla naplněna anonymními příběhy a osudy, ale zcela konkrétním obsahem, který byl definován zcela odlišnou historií. Výstava tehdy potvrdila životaschopnost Janovského kreseb i vně svůj původní kontext. Zkušenost s prestižním galerijním prostorem Janovskému dodala odvahy k větší koncentraci v malbě, tedy k odlišnému žánru. Obraz je trvalý, jeho forma neprochází žádnou zásadní proměnou, liší se ale, a někdy zcela zásadně, jeho možné interpretace. Jakkoli se od té doby Janovský věnuje intenzivně malbě, kreslené vstupy do výstavních prostor zcela neopustil a často doplňuje malby jejich extenzemi na zdech galerií.

Jednoduchá barevnost, černá a odstíny šedé, která na Janovského raných malbách převládala, měla s dřívějšími kresbami těsné vazby. Bylo však jen otázkou času, kdy se v jeho obrazech objeví další barvy. Výstava Familia (2011, Galerie Petr Novotný) byla možná jedním z konců etapy šedočerných obrazů a otevřela cestu k barvě. Ta se objevila již v následujících dílech, která Janovský představil na výstavě Gummi (2012, Michael's Collection). Žluté a okrové tóny se v plochách začaly objevovat jak v obrazech, které tematicky navazovaly na starší díla, tak v jakýchsi remixedech ruského konstruktivismu. V té době vystavil také své první práce z volného cyklu ikon, ve kterém pracuje s autentickými barvotiskovými ikonami, které turisté kupují za pár euro. Ty přemalovává, doplňuje trojrozměrnými objekty, vytváří oltářky jakýchsi temných a hrůzných kultů, jejichž symbolika je ale zřejmá a jasně čitelná.

Janovského vždy zajímala i forma díla, otázky spojené s jeho vnikáním, s možnostmi jednotlivých materiálů, s jejich specifickými vlastnostmi. Z dob kreslení na poničené zdi opuštěných domů



Vzpomínka na Mirka D.

2017, akryl, inkoust, silikon, plátno, 120 x 100 cm

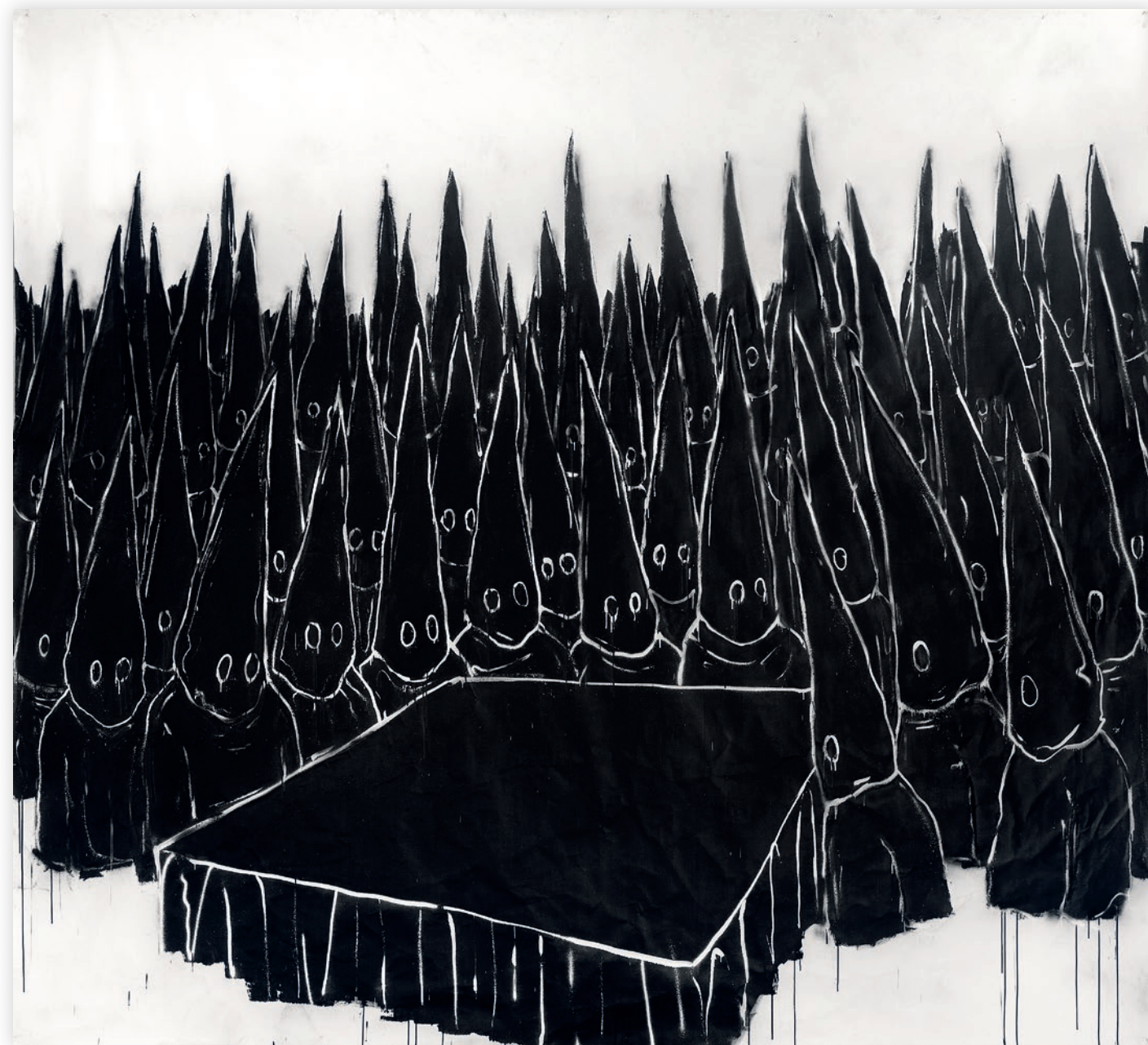
Konec, Ende, Schluss

2017, akryl, inkoust, silikon, plátno, 200 x 160 cm

Sám

2017, akryl, inkoust, silikon, plátno, 140 x 140 cm

foto reprodukci: Marcel Rozhoň, 2017



99 Pragováků

2017, akryl, inkoust, sprej, plátno, 300 x 330 cm

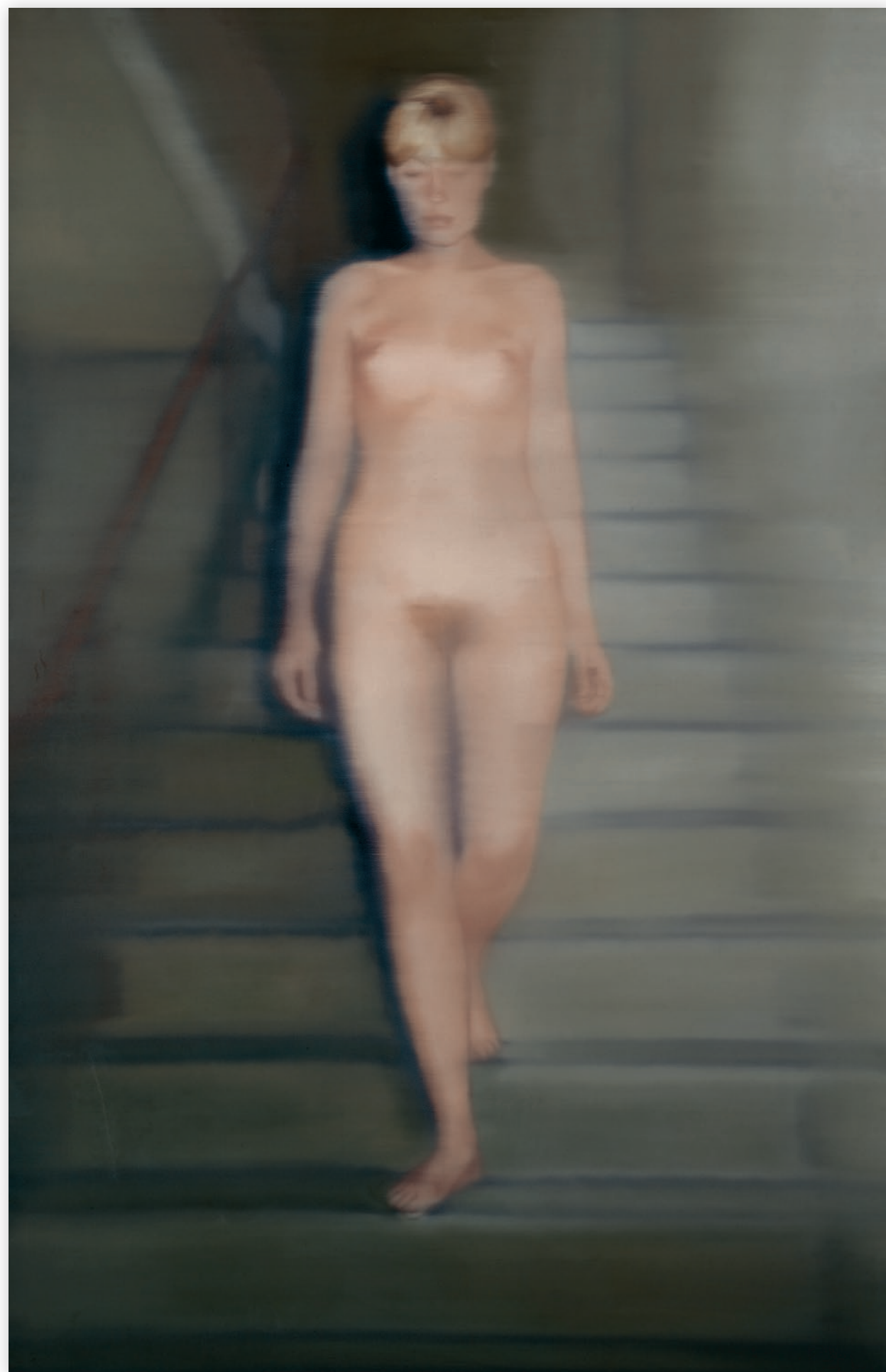
zbyl Janovskému cit pro estetiku ošklivosti, tedy vědomé užití neušlechtilých a obyčejných materiálů, stejně jako syrovost a hrubost formy. Hledání ideální materie jej přivedlo k experimentům se silikonem, který se pro něj postupně stal klíčovým materiálem. Stále více také do jeho obrazů pronikala barva. Zejména v malých formátech, kterým se vždy věnoval, se od roku 2014 začaly objevovat jasné a zářivé barvy, které chmurný obsah ještě více podpořily a zintenzivnily tak vizuální efekt díla. Ve stejné době také začal více užívat levné plastové rámečky s hororovými motivy. Ty užívá i jako formu pro bílé sádrové, později barevné silikonové odlitky. Fascinace silikonem vedla až k výstavě s příznačným názvem Silikon Family (2016, Trafo Gallery).

Janovského obrazy jsou tematicky konzistentní, autor našel nevyčerpatelné prostory v motivech dětství, jeho úzkostí a strachů, absurdní paniky všedního dne, náhodných tragedií, bezelstných zneužití, ponížení i krutosti. Mísí se zde vlastní zážitky s obecněj-

ší civilizační zkušeností současnosti. Důležitým symbolem je pro Janovského i maska, jiná a možná ta pravá tvář, možná tvář ukrytá všudypřítomnou prázdnotou. Popkulturní a trashové motivy pak vážnost sdělení zásadním způsobem ironizují, jsou ostatně pro Janovského typické. Myšák Mickey, Hurvínek, sněhulák, panenky se na jeho obrazech objevují v netypických situacích, které spíše než dětský příběh připomenou scénu z béčkového hororu. V obrazech z poslední doby se častěji objevují motivy spojené se sexualitou, která byla sice u Janovského přítomna od začátku, v současných malbách je ale zřetelnější a vizuálně agresivnější. Zatím poslední Janovského výstava Někdy v noci po setmění děti v strašidla se mění (2017, Galerie Peron) ukázala, že autor dosáhl formové pevnosti, obrazy jsou komponovány s jistotou, která umocňuje obsahovou stránku. Velké i malé formáty jsou stylově čisté a ukotvené. Janovský dosáhl tvůrčí umělecké zralosti, kde má však stále své pevné místo chyba, špína, nedokonalost, pomíjivost, hanba, překvapení. Kde má své místo úžas a ohromení.

Gerhard Richter

Richterův „Akt na schodech / Ema“ z roku 1966 „je obraz idealizované ženy, kde se opravdu zdá, jako by sestupovala se schodů jako anděl snášejíci se dolů z nebe“, prohlásil po letech sám umělec. Toto plátno postavy v životním měřítku je reprodukováno snad ve všech encyklopediích moderního umění. Je ikonou, symbolickým zlomem, který porušil plynulé budoucí směřování avantgardy mířící zpravidla k „zániku obyčejného obrazu“. Pohyb šel od kubismu přes dada a surrealismus až ke konceptuálnímu nazírání; tedy zjednodušeně: od rozkládání formy přes hru a imaginaci až po myšlenkové a „odhmotněné“ umění.



Ema, Akt na schodech
1966, olej, plátno, 200 x 130 cm, Museum Ludwig, Köln, Německo



Gerhard Richter
foto: Tereza Křenová, 2017

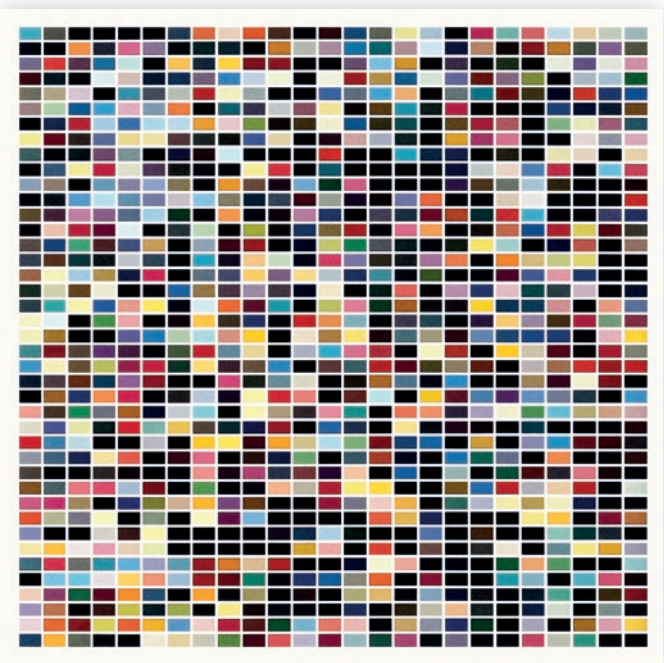
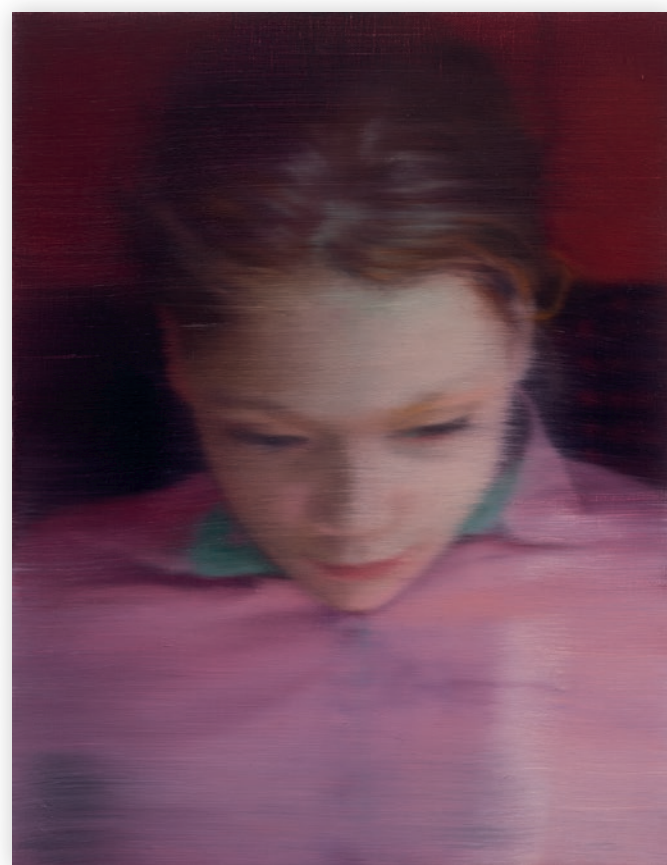


Strýček Rudy
1965, olej, plátno, 87 x 50 cm, Památník Lidice

Zatímco Duchampův „Akt sestupující se schodů“ z roku 1912 je pokročilým milníkem na cestě k další umělecké rozdrobenosti fyzického světa, k jeho neuchopitelnosti, Richter se k smyslovému světu hlásí, maluje jej. To bylo nečekané „zastaralé“ atakování a přesměrování dosavadního modernistického lineárního vývoje. K jeho zpochybnění mohlo dojít díky Richterově odmítání či ignorování dosavadního trendu. „Polemizoval jsem tímto s Marcelem Duchampem, vybavoval jsem si jeho ‘Akt sestupující se schodů’, který směřoval ke konci tradičního sítnicového umění, ke konci zobrazující malby, které jsem se nechtěl vzdát,“ komentuje Richter svůj obraz – manifest. A nezůstalo jen u něj; soustavně a cíleně maluje celá léta bez předsudků a upřímně, zvláště k sobě. To se jemu i uměleckému světu, při „troše“ štěstí, vrátilo v pozitivním světle – v kvalitě, renomé i ceně.

Na londýnské aukci Sotheby's se 8. března prodal za 20,4 milionu eur (551, 3 milionu Kč) Richterův obraz s názvem Ledovec. Tím se stal nejdražší vydraženou krajinomalbou na světě. A tak se stalo, že v Praze nyní probíhá výstava umělce oplývajícího dalšími superlativy.

Mnohé nasvědčuje tomu, že v případě celé tvorby GerhardavRichtera se vzácně sešla mimořádná umělecká kvalita s vysokými, ba závratnými cenami, které však nechápe ani samotný autor. „Z takových sum jsem nespív, jsou stejně absurdní, jako byla absurdní bankovní krize. Je nemožné to pochopit.“ Trh s uměním má však své vlastní zákonitosti a pocity či úvahy zdravého rozumu zde nemají své místo. A tak možná poněkud paradoxně – přizívuje Richter nejpodivnější výhonky současné civilizace, kterou rozhodně neopěvuje – a to ve svém díle ani v občanských postojích.



Betty
1988, olej, plátno, 102 x 72 cm, St. Louis Art Museum, USA

Jablonek
1987, olej, plátno, 67 x 92 cm, soukromá sbírka

1025 barev
1974, lak, plátno, 254 x 254 cm,
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dánsko

Ella
2007, olej, plátno, 40 x 31 cm, soukromá sbírka

Píše se rok 1967 a v poněkud uvolněnějších poměrech se oživují mezinárodní kontakty bez ideologických předpokladů. Objevují se dosud nebyvalá gesta. A tak se může také na Lidice vyhlazené nacisty vzpomínat nevšedními způsoby. Tehdy se anglický lékař Bannett Stoss osobně zapojil do výroční akce „Lidice žijí“, pořádané na mezinárodní úrovni. Sám přispěl finančně i organizačně, a nakonec i založením zdejší muzejní sbírky. Na tyto jeho aktivity zareagoval tehdy také berlínský galerista René Block a oslovil přes dvacet, převážně mladých německých malířů. Všichni souhlasili a poskytli rodícímu se muzeu v Lidicích svá díla. Mezi tehdy ještě málo známými umělci byl také Gerhard Richter, který svým výběrem díla překvapil nejen galeristu, ale následně i širokou veřejnost. Obraz se jevil již na první pohled provokativně, neboť znázorňoval vojáka v uniformě wehrmachtu. Předlohou byla malířská dobová rozostřená fotografie z rodinného alba. Zachytila jeho strýce z matčiny strany, který přijel na dovolenou z fronty během 2. světové války. Onkel, neboli Strýček Rudi, byl prý velmi přátelský, milý a usměvavý člověk. Spokojení příbuzní ani snad nevěděli, co se na bojištích odehrává. Tak to alespoň vyprávěl galerista Bloch, který vidí vnitřní sílu obrazu v jeho novátorské nejednoznačnosti a obtížné uchopitelnosti.

Samozřejmě, že i dnes slavný obraz Onkel Rudi pokládá řadu otázek. Mohl být tento německý voják přesto dobrým člověkem? Nebo jen špatným? Jak s postupem času přistupovat k tomuto muži - symbolu, jenž se dostal do soukolí dějin a podléhal nemilosrdnému „vlasteneckému“ řádu? Otázky přibývají, ale odpovědět definitivně je obtížné ba nemožné. Ostatně, nevyhraněná lidská existence v totalitním, respektive komunistickém státě, stále přináší podobné otázky i u nás či v nás. Vše se jistě musí nahlížet (nikoliv jen odsuzovat nebo omlouvat) v patřičných souvislostech - v náležitém kontextu stejně, jako celá Richterova umělecká tvorba.

Vedle světově proslulého obrazu Onkel Rudi nalezneme v tehdejší tvorbě Gerharda Richtera i malbu nazvanou Teta Marianet, kterou umělec prostřednictvím historické fotografie zpodobnil v témže roce. Dívka či mladá žena držící v náručí zpodobného budoucího malíře, je ve výrazu zcela jiná než její mužský protějšek. Představuje tak důležitý a doplňující prvek ke kontroverzní postavě strýce Rudiho a nabádá diváka k citlivějšímu zamyšlení. Skrz zamřazenou vzpomínkovou atmosférou obrazu - se však i zde dere na povrch cosi zneklidňujícího. Nejen zpodobněním, ale i samotným příběhem je obraz pozoruhodný. Teta Marianet, mentálně postižená schizofrenií, nebyla v souladu s fašistickými zákony hodna života. A tak nakonec zahynula v ústavu pro choromyslné, za zdi budovy, kde se prováděla nemilosrdná sterilizace a eutanazie.

Gerhard Richter se o těchto plátech se Strýčkem Rudim vyjádřil takto: „Spíše je to pomník, je to způsob vyrovnání se. Vlastně o něm vím velmi málo mimo to, že jeho matka a jeho sestra, o něm mluvili. Viděl jsem ho jenom zřídka, ale velmi mi imponoval. Tehdy mi bylo zhruba 10 let. Měl slušivou uniformu, byl velmi milý, vtipkoval a velice dobře vypadal. Ještě si vzpomínám, jak pošťák přinesl telegram s touto zprávou: Váš syn padl. Obě ženy, tedy moje babička a moje matka vykřikly, přečetly si ten text podrobněji, a ještě víc nařikaly.“

Strýček Rudi neboli Onkel Rudi - tedy Richteroův obraz z roku 1965 zobrazuje oblíbence rodiny, stále dobře naladěného a usměvavého tak, jak byl také zachycen fotoaparátem. Tento „veselý strejda“, který pak padl na frontě v Normandii, je pro Richtera jen mlhavou vzpomínkou, stejně tak rozostřenou, jako jeho obrazy, které jej v polovině šedesátých let proslavily. Tento obraz a jemu podobné malby jsou ne/jistým pokusem o vyrovnání se s rodinou, respek-

tive národní minulostí, což se v Německu šedesátých let příliš nenosilo. Richter byl jeden z prvních. Obraz se stal ikonou poválečného německého umění a celý „rodinný“ cyklus naznačil a podnítl mnohá umělecká směřování i v mezinárodním měřítku. Ale Richter to neměl jednoduché ani ve zralém věku. Když byla roku 2004 překvapivě odhalena a zveřejněna totožnost Richterova tchána, příslušníka SS s děsivou minulostí, byl v šoku.

Aby toho Gerhard Richter v osobní amnézii neměl málo, je třeba ještě vzpomenout, že jeho otec byl členem NSDAP. Za války byl zajat a z amerického lágru se vrátil až v roce 1946, navíc pak nemohl vykonávat své učitelské povolání. A budoucí hvězda uměleckého nebe zas oblékala uniformu Hitlerovy mládeže. Zkrátka v otázce historické viny či odpuštění byl Richter ponořen až po uši. A to i v době, kdy jeho sláva už zář naplno v galeriích i aukcích. Nicméně, Richter je po právu vnímán především jako umělec kvalitní a mimořádně úspěšný.

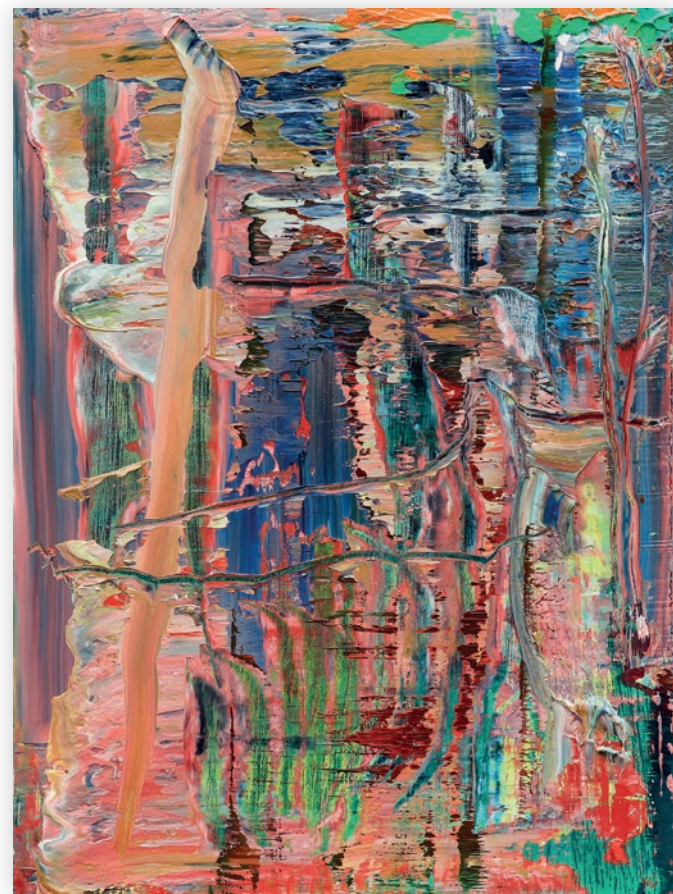
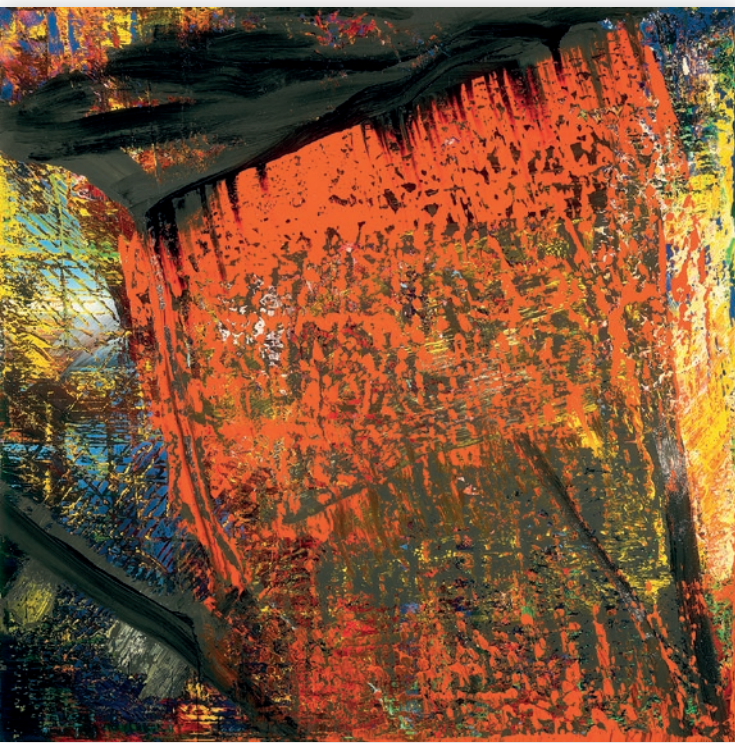
Například před dvěma lety byl vydražen Richteroův obraz Vierwaldstätter See z roku 1969, který se prodal za 24 milionů dolarů, respektive 15,6 milionu liber. Tento malíř má navíc dlouhodobě nejvyšší „rating“ ze všech „moderních“ umělců (tržní, ale i umělecká hodnota je zde určována každoročně podle jasné stanovených kritérií).

Tedy: současným výtvarným umělcem číslo jedna je podle vlivného žebříčku Kunstkompass německý malíř - „chameleon“ stylů a postupů Gerhard Richter. (Umělecké hvězdy budoucnosti však podle odborníků přicházejí z Asie).

A nebo kytarista Eric Clapton... Rozhodl se právě včas, když chtěl prodat roku 2012 „svého Richtera“. Abstraktní malba německého umělce se při dražbě v síni Sotheby's prodala za 34,2 milionů dolarů, to je asi 660 milionů korun. Jde o rekord při prodeji díla žijícího umělce.

Kdo je tedy ten zázračný „enderák“, kudy vedla cesta Gerharda Richtera až na samotný vrchol uměleckého Olympu? Narodil se v Drážďanech obchodníci s knihami a středoškolskému učiteli. Dětství prožil v Reichenachu (dnes Bogatyně), poté v obci Waltersdorf na pomezí Lužických hor poblíž českých hranic. Po válečných dramatech světových i rodinných odchází do Žitavy, kde se mu dostane vzdělání v oblasti stenografie a začíná jeho výtvarná tvorba, zpravidla v podobě kopií knižních ilustrací. Od počátku padesátých let pracuje jako pomocný malíř kulis a písma v žitavském městském divadle a stále více pomýšlí na dráhu profesionálního umělce. Hlásí se tedy na drážďanskou Akademii umění, avšak sem je přijat až na druhý pokus. Roku 1956 promuje a jako absolvent ateliéru volně a nástěnného malířství dostává první zakázky v duchu socialistického realismu. Na škole však dále působí jako vyučující pedagog, uzavírá sčítání s Marianne Emou Anfingera a hledá vlastní umělecký výraz. Rozhodujícím momentem však byla až návštěva slavné mezinárodní přehlídky Dokumenta 2 v západoněmeckém Kasselu. Zde je doslova fascinován, když viděl obrazy Jacksona Pollocka a Luciana Fontany.

Richter, hnán touhou po svobodném i aktuálním projevu, emigruje nakonec do Západního Německa. „Mohl bych říct, že tyto malby byly skutečným důvodem k tomu, abych opustil Německou demokratickou republiku. Uvědomil jsem si, že celý dosavadní způsob mého myšlení byl špatný. Že se nedá překlénout mezera mezi socialismem a kapitalismem a najít nějakou třetí cestu. Výsledek by byl kompromis,“ vzpomíná po letech na své životní rozhodnutí Richter. Roku 1961 se rozhoduje pro emigraci, pro svobodná studia i ničím nezátíženou tvorbu.



Gudrun
1987, olej, plátno, 250 x 250 cm, Fondation Louis Vuitton, Paris, Francie

Abstraktní obraz
2016, olej, dřevo, soukromá sbírka

První samostatné výstavy na sebe nedaly dlouho čekat – Richter se představuje roku 1964 v Mnichově, Dusseldorfu a Berlíně. V druhé polovině šedesátých let se začínají vynořovat a ustalovat některá z umělcových dlouhodobých témat, která prozrazují nebyvalou výrazovou pestrost. Richter s lehkostí střídá náměty a způsoby zpracování, za což je pak označován „uměleckým chameleonem“, dnes bychom řekli: postmoderním autorem bez stálého pozorovatelského těžiště. A tak maluje své první proslulé „Vzorníky barev“, jakési abstraktní rastry citující tiskařské manuály. A vedle toho zas odlišné – figurální kompozice a portréty – onen slavný „Akt na schodech“, dílo poprvé malované podle barevné fotografické předlohy. Jeho hvězda stoupá.

Richter se pokládá za příslušníka německé generace „bez otců“ – obrazně řečeno: bez mentorů a respektovaných autorit. Nacismus a komunismus tento přirozený řád znemožnil. Richter a spol. patří tedy k těm osiřelým skeptikům, kteří mohli beztretně tvořit a bořit, neboť jim chyběla zkušenost „řádné rodičovské výchovy“. To umělec opět připomenul v prohlášení u příležitosti své retrospektivy - nadělené mu k osmdesátinám - v londýnské Tate Gallery roku 2011. „Nevěřím v Boha. Jsem ateista, ale křesťanství mě formovalo. Bůh je pro mě příliš malý nebo příliš velký, ale vždy neuchopitelný,“ přiznává se Richter. Ostatně, netřeba se mu divit po všech těch společenských i soukromých děsivých událostech.

Richter si však uchovává víru v umění, které dle jeho přesvědčení pomáhá „přežít svět“ stejně, „jako chléb či láska“. I dnes intenzivně pracuje a rozšiřuje své tvůrčí spektrum coby jakási zosobnělá encyklopedie nejrůznějších možností. Ptá se, odpovídá, polemizuje – tvoří a vystavuje. Ale také se vyjadřuje k širším společenským událostem či souvislostem. Stejně jako v umění, vyvolává na tomto teritoriu polemiku. Nedávno se tak například stalo, když se kriticky vyjádřil k imigrační politice Angely Merkelové a jejímu heslu „welcome culture“. Takovou kampaň považuje Richter za zcela „falešnou“ a dodává: „Jsem poněkud skeptičtější než paní Merkelová, která tvrdí, že uprchlíkům můžeme pomoci. Nemám proti nim nic, ale je pravda, že každého bychom neměli vítat. Na večeri je tedy nepozvu...“

A v lednu letošního roku došlo k další mediální přestřelce. Tentokrát se k Richterovu skeptickému postoji vyjádřil německý ministr vnitra Thomas de Maizière. Na veřejném mítinku v Kolíně nad Rýnem poukázal na Richterův slavný obraz otočené postavy - dcery Betty z roku 1991. Je zde odvrácena od diváka a hledí kamsi, snad do minulosti, kde hledá odpovědi pro přítomnost. „Toto je posedlost minulostí... musíme se dívat vpřed – směrem do budoucnosti, k rozvoji naší země,“ horoval ministr nad obrazem, který také visí na probíhající výstavě v Národní galerii v Praze. A německý ministr vnitra ve svém politickém proslovu položil v souvislosti s obrazem – symbolem také jednu zásadní otázku: „Známe svou vlastní tvář... víme přesně, kdo jsme a jací chceme být?“ Řečnické gesto nebo zásadní otázka? Existuje odpověď týkající se i každého z nás? Jedno víme jistě: Gerhard Richter klade sobě i divákům svými výstavami takové nepohodlné otázky již několik desetiletí. A možná je, přinejmenším s diagnostikou společnosti blíže, než mnozí političtí lidé.

Radan Wagner

foto: archiv Národní galerie v Praze



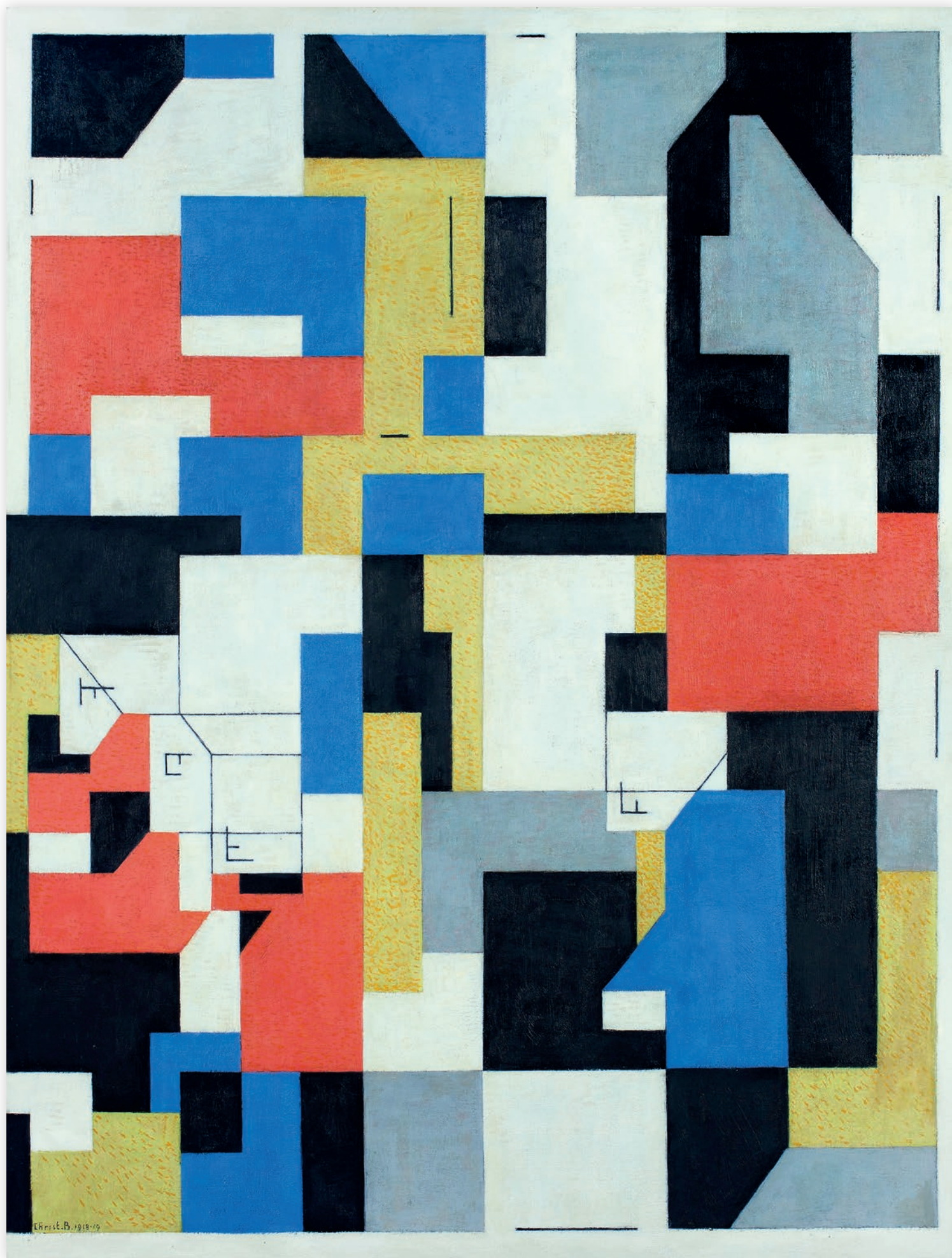
Betty
1977, olej, plátno, 30 x 40 cm, Museum Ludwig, Köln, Německo



Stíhací letouny Phantom
1964, olej, plátno, 140 x 190 cm, Froehlich Collection, Stuttgart, Německo

De Stijl

Letos je tomu 100 let, kdy byla založena umělecká skupina De Stijl... a je to dodnes atraktivní a inspirativní fenomén. Skupinovým programem bylo prostoupeno nejen umění volné a užité, ale také celé „funkcionalistické“ interiéry i úhledná architektura. Holandský De Stijl se svými pevnými pravidly ovlivnil nejen světové umělecké dění první poloviny 20. století; jeho zvláště estetický aspekt v sobě (ne)vědomě nese celá evropská kultura až do současnosti. De Stijl se stal trvalým pojmem kvality.



Gerrit Rietveld
Red and Blue Chair, 1919-1950, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holandsko



Gerrit Rietveld
Zig Zag chair, design 1932-1933, produced by Metz & Co 1935-71,
Stedelijk Museum, Amsterdam, Holandsko

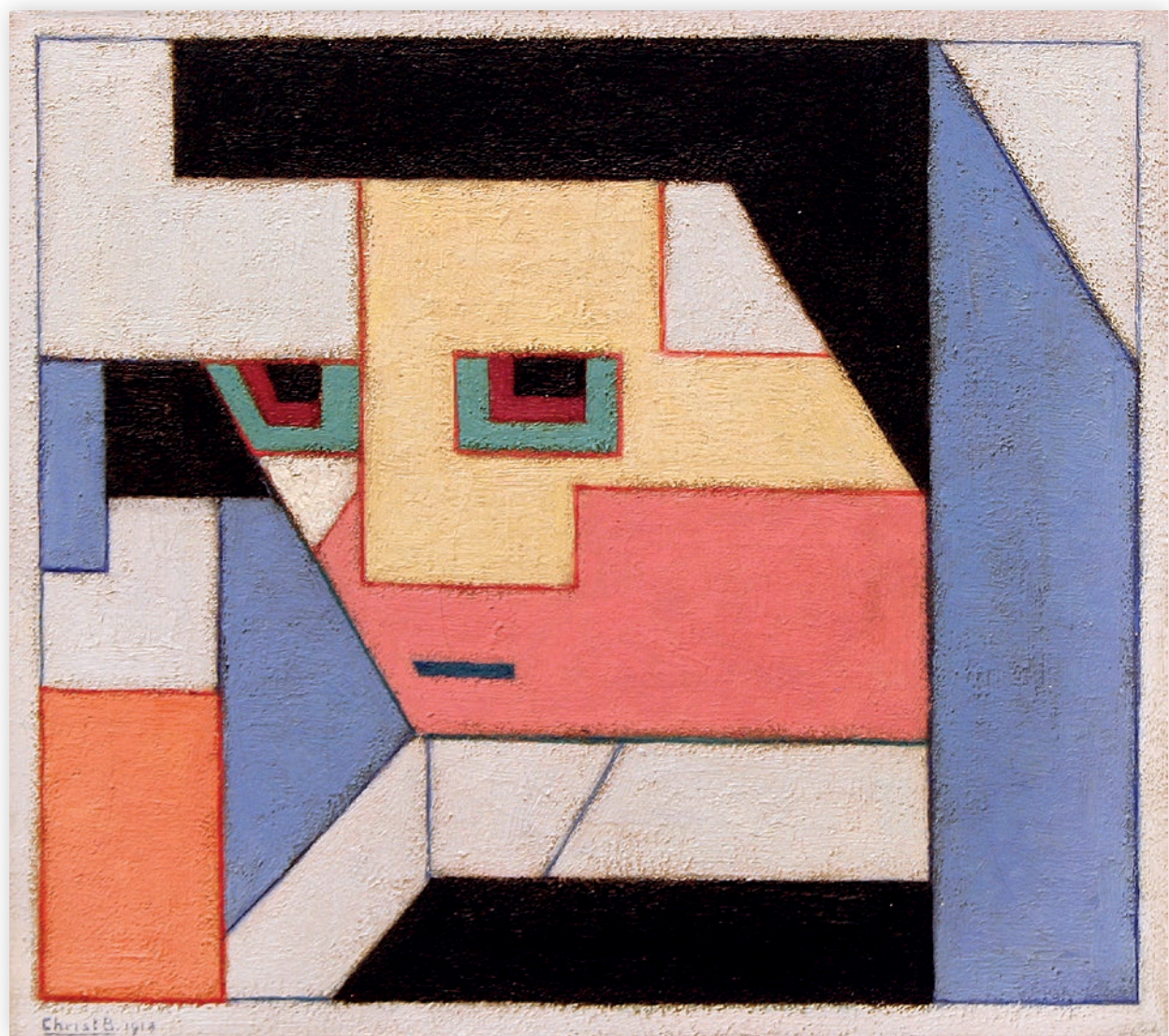
Jedná se o holandské respektive evropské mezioborové avantgardní hnutí zahrnující několik osobností, které „hnuly“ vkusem, ale i sociálními vizemi daleko za hranicemi své země. Nejvýznamnější a neznámější z těchto „aktivistů“ jsou dnes malíři Piet Mondrian a Theo van Doesburg, kteří byli nejen tvůrčími hybateli, ale i zdatnými vizionářskými teoretiky. V nemenší míře se jednalo o hnutí politické či sociální s jasným programem. Ten sice formoval tehdejší umělecké realizace a společenské rezonance, ale byl určen ještě více až „lidem budoucnosti“. Tedy nám?

Piet Mondrian snad nejdůsledněji naplňoval sdílenou víru ve vývoj vědomí lidstva, tedy jakési „nadosobní kolektivní duše“, a tímto tématem se zabývala rovněž tehdy vlivná teosofie. Zmíněné učení, řekněme svérázně koncipovaná „západní jóga“ v širším smyslu slova, bylo i jakousi mystickou filozofií či náboženstvím s přesahujícími ambicemi. Teosofie (spojující Východ a Západ)

měla totiž osvětlit, rozvinout a propojit všechna dosavadní náboženství na základě nalezení jejich společného jmenovatele – a to v životě osobním i bytím univerzálním.

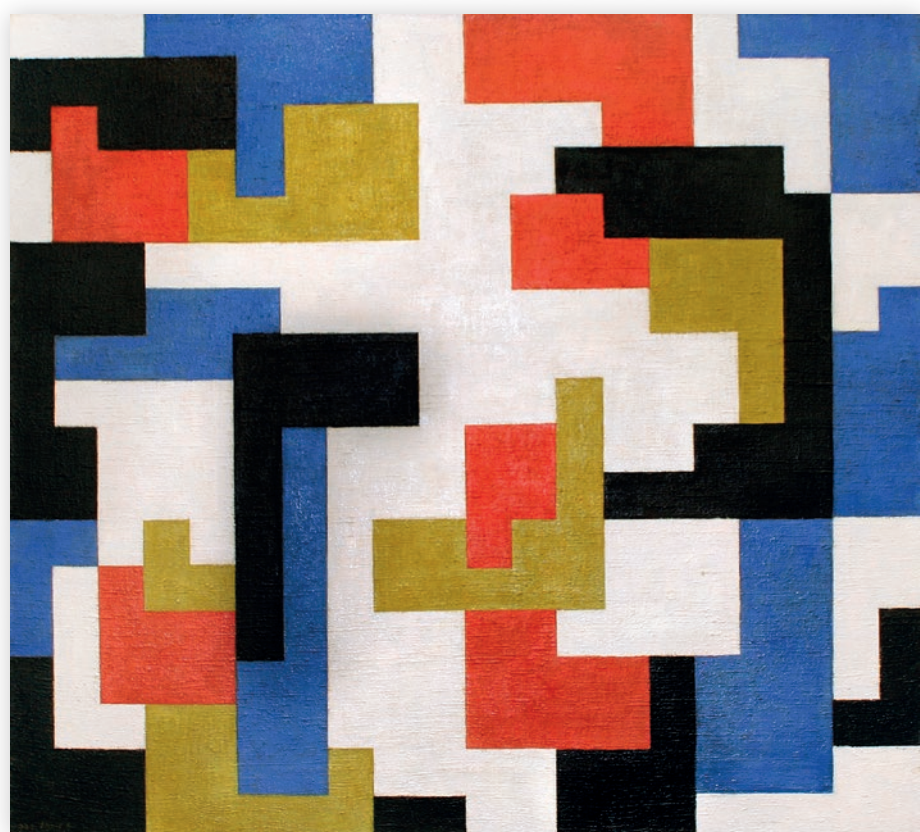
V roce 1917 se stalo neutrální Holandsko - ve stínu doznívajícího masakru první světové války - vhodným místem pro zrození nových nadějí. Uskupení De Stijl nebylo tedy pouze centrem mimořádných solitérů, ale stalo se také pramenem do všech stran inspirovaných zdrojů. A u zrodu teosofie zas stála pověstná „Madam Blavatská“, avšak neúnavným hlasatelem a interpretem se stal Rudolf Steiner, který také pravidelně pořádal svá „turné“ po celé Evropě včetně Prahy (zde se setkal se svým dočasným obdivovatelem Franzem Kafkou). Roku 1908 navštívil tento charismatický génius také Amsterdam a jeho přednáškami byl doslova fascinován právě Piet Mondrian (o rok později vstoupil do Nizozemské teosofické společnosti). Ostatně, Steinerem hlásaná rozsáhlá

Chris Beekman
Kerkgang, 1918-1919, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holandsko



Chris Beekman
Abstracte kop, 1918, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holandsko

Chris Beekman
Compositie, 1920, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holandsko



i hluboká nauka, zvláště teorie barev dle Goethova odkazu, ovlivnila i řadu dalších umělců včetně Vasilije Kandinského, Kazimíra Maleviče nebo Františka Kupky.

Mondrian hledal a cestoval. Dostává se i do Paříže, seznamuje se s kubismem a jeho způsoby jak přetvořit viděnou realitu - respektive ji zobrazit do pevně lomených schémat tušené podstaty naší existence. Tento odvážně redukující přístup nazírání a uchopování lze pak u Mondriana názorně sledovat například v jeho známých studiích stromů. Zde se postupně dopracoval od realistických zpodobení přes zjevnou stylizaci až ke konečné transformaci do nového jazyka. A neoplasticismus - tedy nové jméno pro takový vizuální výraz sledovaných idejí - byl na světě. Neoplasticismus respektive skupina De Stijl.

Mondrian již nemínil (necítil potřebu) zobrazovat přírodu, ale chtěl ji spíše ovládat či (do)tvořit; ostatně podobně jak byli obecně Holanďané nuceni zápasit a dominovat nad mořským živlem. (Výsledkem byla četná úhledná políčka, pravouhly regulované kanály a všude kolem jasná barevnost).

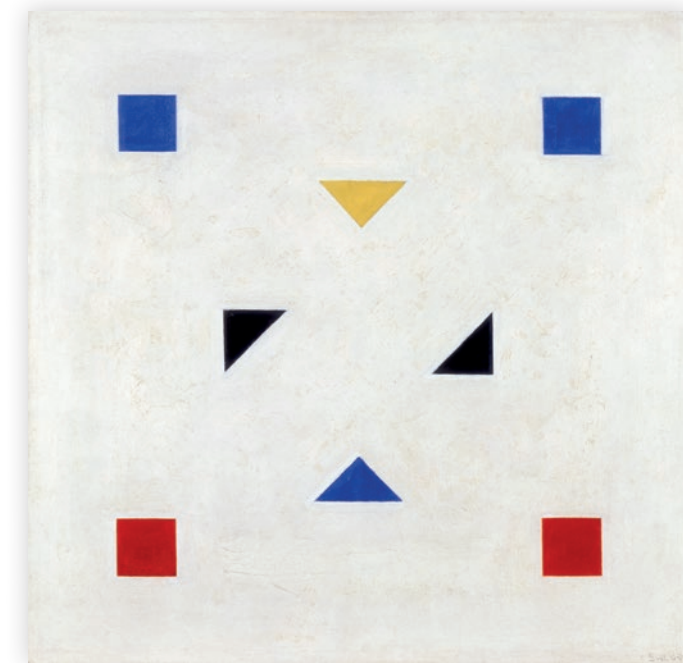
Nejen hlavní teoretik skupiny Theo van Doesburg, ale i Piet Mondrian si pečlivě formulovali a zaznamenávali myšlenky, zásahy a své plány - tedy nově vyvstalé úkoly: „Dnešní život již není přírodní - ale abstraktně-reálný. To, že tomu tak je, se ukáže. Celý moderní život nese pečeť abstraktně-reálného života: všechn vnější projev života zobrazuje abstraktního ducha. A dnes, kdy je novost v zobrazování ještě nová, obecně ještě málo známá, je dokonce nutné, aby to právě umělec sám činil - filozof, vědec, teolog, nebo jiní, je-li to možné, ho doplní a vylepší jeho slova. Dnes je vlastní pracovní postup jasný jen těm a průhledný jen pro ty, kteří se k němu dopracovali,“ zaznamenává si Mondrian.

Evropa prošla hrozivým konfliktem první světové války a to bylo nejen intelektuály vnímáno jako konec jedné - slepé uličky sebe-destruktivní civilizace. Není proto divu, že se hledaly cesty nové, byť z dnešního odstupu poněkud utopické. Tak jako malíř Kazimír Malevič a spol. v Rusku po roce 1917, André Breton a surrealisté od dvacátých let ve Francii - snažil se i Mondrian a De Stijl jako celek napravit a nasměrovat pošramocněného ducha lidstva směrem k lepším horizontům - zítřkům. Samotnou kreativitou, která by se povznesla nad bloudící individuum („Sféra umění je sférou boje proti individuálnímu“), avantgarda nakonec řešila nastalé rozpory snu a skutečnosti.

Doba nových kolektivních idejí přinesla jistě uměleckou obrodu, ale i „staro-novou“ sociální demagogii přehlížející nevyzpytatelný lidský element. Jaké by byly další kroky a výsledky hnutí De Stijl, už nevíme. Nastupující fašismus i rozpory uvnitř skupiny ukončily tuto etapu kolektivního vzepětí ducha, který podlehl okolnostem - přetrvávající agresivitě v člověku i společenství. Víze o harmonii všehomíra se rozplynula.

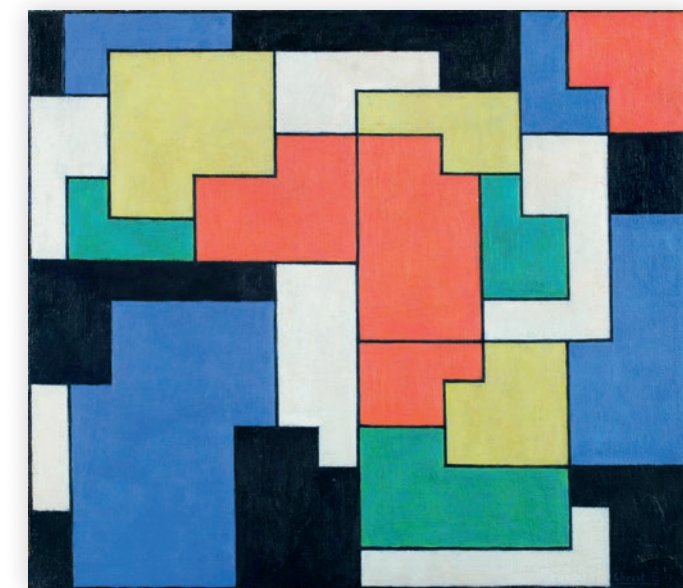
Snad pro toto trpké poznání se umělecká avantgarda stáhla z pozic obecného hlasatele a následně se zaměřila „jen“ na uměleckou tvorbu.

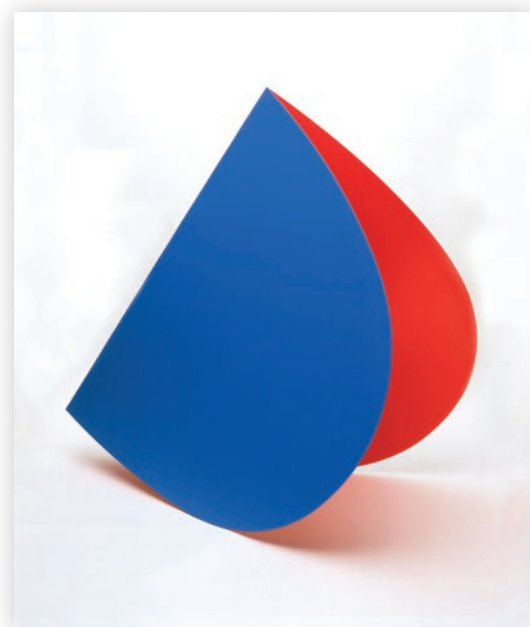
Mondrianova malba se s nástupem fašismu ocitla na seznamu „zvrhlého umění“. Stejně jako Marcel Duchamp a řada dalších emigroval do Spojených států, kde byl vítán a uctíván. Jeho revolučnost, která měla „lidem budoucím“ přinést život více harmonický, zde ale poněkud ztrácela sociální rovinu. Byla to samotná malba ducha, energie, linie a barvy, která se dostala do popředí obecného zájmu. Teosofický „pravouhlý“ Holanďan začal navíc v Americe malovat New York a jazz, ale své principy přesto neopouštěl. Stále platilo jeho kredo z roku 1939: „Je-li jediným ryzím výrazem umění patřičné zpracování vyjadřovacích prostředků



Bart van der Leek
Composition, 1918 - 1920, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holandsko

Chris Beekman
Compositie stilven, 1919, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holandsko





a jejich užití (to znamená kompozice), pak musejí být vyjadřovací prostředky v naprosté shodě s tím, co mají vyjadřovat. Mají-li být bezprostředním výrazem univerzálna, musejí být univerzální, to jest abstraktní. Sloužíme lidstvu osvětou.“

Mondrian v Americe namaloval jazzový obraz „Broadway Boogie-Woogie“ a ten spolu s dalšími zásadně ovlivnil tamní nastupující generaci abstraktních malířů – zvláště s geometrickými tendencemi. A byl otevřený i jiným autentickým projevům, když například coby člen poroty Salonu v galerii Peggy Guggenheim jako jediný upozornil na kvality tehdy ještě neznámého Jacksona Pollocka.

Hledající evropská avantgarda, která neměla u veřejnosti z řady důvodů konečnou odezvu se od společnosti „odtrhla“ a přestala být tak politická. Vizionářství bylo v podstatě nahrazeno hledáním cesty, která by kulturu uprostřed ideologického zmatku a násilí udržela v pohybu. Spíše stranou veřejnosti udržovali její umělci vysokou latku své tvorby tím, že jí zúžili a současně povýšili k významu absolutna, kde jsou všechny pomíjivosti a rozpory buď vyřešeny, nebo nedávají žádný smysl. (Respektive jej zde musí divák sám se svou zkušeností a intuicí nalézat).

Ve stejném roce 1939, kdy psal Mondrian své výše citované krédo, objevila se v Americe také klíčová studie „Avantgarda a kýč“. Její mladý teoretik Clement Greenberg píše hned na úvod:

„Jedna a ta samá civilizace vytváří současně dvě tak rozdílné věci, jako je báseň od T. S. Eliota a populární šlágr, nebo Braqueův obraz a obálku časopisu Saturday Evening Post. Všechny tyto čtyři věci se řadí do kultury a jsou ostentativně částí jediné kultury a produkty stejné společnosti. Zde, jak se zdá, jejich souvislost končí. Eliotova báseň a báseň Eddieho Guesta – jaká kulturní perspektiva je dostatečně široká, aby je umožnila situovat do vzájemného vztahu? Skutečnost takové rozdílnosti v rámci jediné kulturní tradice, která je a byla brána jako něco samozřejmého, - znamená tato skutečnost, že je tato rozdílnost součástí přirozeného stavu věcí? Nebo je to něco úplně nového a zvláštního pro naši dobu?“

Vzhledem k tomu, že Amerika „politicky“ potřebovala své vlastní umění (reprezentaci, identitu apod.), našla v tradici nezatížené abstrakci živnou půdu. Ovšem tam, kde je avantgardní předvoj, obecně nalézáme i zadní voje – tedy i kýče. Citovaný levicově orientovaný Clement Greenberg (mimořádně židovského /evropského původu) byl následně nevlivnějším americkým výtvarným kritikem první poloviny 20. století (po boku takových veličin, jakými byli Harold Rosenberg, Dwight Macdonald nebo Meyer Schapiro).

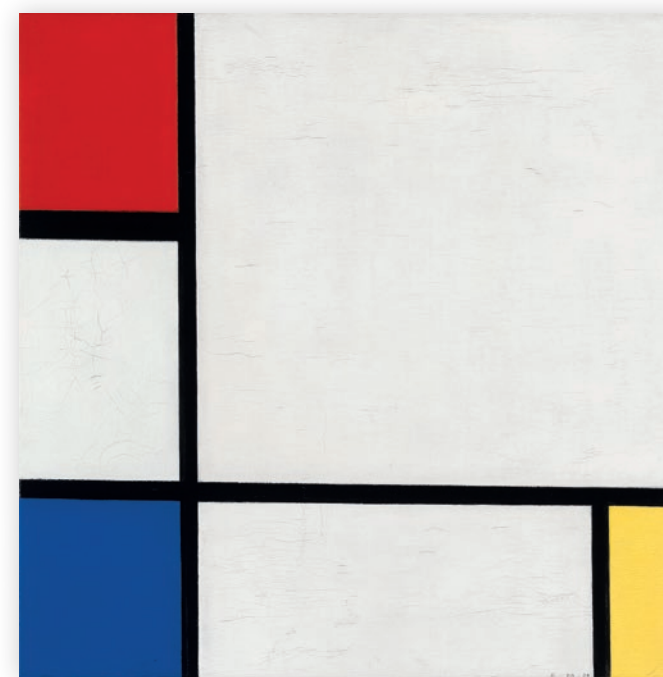
Zmínka o této americké Mondrianově periodě je namístě. Na nedávné výstavě De Stijl ve Stedelijk muzeu v Amsterdamu byli totiž v nemalé míře zastoupeni i mladší – v šedesátých letech nastupující umělci. Nejpůsobivěji zde byl zastoupen pop art v čele se skvělým triptychem Roye Lichtensteina. Otázkou je, zda by z takového obsahového „vyprázdňení“ měl Mondrian radost. Zemřel v New Yorku roku 1944. Jeho odkaz a vliv celého uskupení De Stijl mají podobně jako německý Bauhaus stále odezvu. Takové, byť formální inspirace jsou patrné napořád kolem nás. De Stijl se stal stylem. Roku 1968 použil Yves-Saint Lauren pro svou módní kolekci Mondrianovu malbu, která se tak definitivně stala... Čím vlastně?

Isa Genzken
Untitled, 2012, Galerie Buchholz, Cologne/Berlin
and Hauser & Wirth, Zurich/London
foto: Delfanne

Elsworth Kelly
Blue and Red Rocker, 1963, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holandsko

Radan Wagner

foto: Stedelijk Museum Amsterdam, Holandsko



Chris Beekman
Halte stoomtram, 1918, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holandsko

Piet Mondriaan
Composition No. IV, with Red, Blue, and Yellow, 1929,
Stedelijk Museum, Amsterdam, Holandsko

Theo van Doesburg
Counter-Composition V., 1924, Stedelijk Museum,
Amsterdam, Holandsko

kontinuita

ERVIN LASZLO

Ervin Laszlo (1932) je maďarský filozof a vědec žijící v Toskánsku. Již řadu let se zabývá teoriemi systémů a za své práce získal řadu ocenění včetně nominace na Nobelovu cenu v roce 2004. Patří mezi avantgardní osobnosti známé svým směřováním pod označením „interperzonalisté“. Jeho vliv však přesahuje vědecký prostor. Stává se jedním z autorů „nového vědomí“ respektive celospolečenského paradigmatu. Jeho zde citované dílo „Věda a ákášické pole / Integrovaná teorie všeho“ definoval slavný myslitel Deepak Chopra takto: „Nejlepší, nejuplněnější a intelektuálně nejspokojivější integrovaná teorie všeho, jakou jsem kdy četl. Přesahuje vize Darwina, Newtona, Einsteina, kvantových průkopníků a mnoha dalších vědeckých gigantů.“ (V českém jazyce kniha vyšla v nakladatelství Pragma v roce 2005).

Existuje mnoho způsobů „chápání světa“: skrze intuici, umění a poezii, skrze názorové systémy světových náboženství nebo skrze hluboké osobní zamyšlení. Ze všech těchto dostupných způsobů si největší pozornost zasluhuje přístup vědecký, neboť je založen na opakované zkušenosti.

Dívat se prizmatem moderní vědy však není jednoduché. Ještě donedávna věda poskytovala rozčíslený obraz světa, neboť se sdělovala prostřednictvím zdánlivě nezávislých disciplín. To se však dnes mění... stále více vědců hledá „velké jednotné teorie“, tedy veškeré uchopení.

V posledních letech k novému zásadnímu vědění a vnímání světa (paradigmatu) došla zvláště kvantová fyzika se svými řetězci a superřetězci (elementární částice jsou chápány jako vibrující vlákna či řetězce)... Nicméně ani tyto teorie nejsou konečnou odpovědí – jsou v nejlepším případě teoriemi všeho hmotného.

Faktor nutný pro vytvoření opravdové teorie všeho není abstraktní a nepochopitelný: je to informace jako skutečná a aktivní vlastnost vesmíru... Tato koncepce – která je tisíce let stará se objevuje znovu a znovu... a tedy: informovaný vesmír je pravděpodobně nejuplněnější koncepcí světa. A dnes je to tu znovu, avšak s novými zkušenostmi a vědeckými vymoženostmi s důkazy.

Je to revoluční objev, že základem reality je kosmické pole, které zachovává a přenáší informace. Mystikové a filozofové to tvrdí už tisíce let. A na Východě bylo a je známé pod jménem ákášické pole. A na Západě je tato skutečnost s novými vědeckými objevy potvrzována.

Ákášické pole je přijímáno i akceptováno: nejedná se jen o hmotný svět: toto pole informuje všechny živé tvory – celou síť živočichů. Informuje také naše vědomí – hovořím o „změně



Ervin Laszlo
foto: archiv

paradigmatu“, které může vést k vytvoření „nové“ teorie. Klíčovým prvkem je hromadění hádanek, anomálií, jež současné paradigma nedokáže vysvětlit.

Může mít tedy vesmír nějakou formu vědomí, jakýsi kosmický nebo boží zdroj, z něhož se vyvinulo naše vědomí a s nímž je nějak spojeno?

Hovoříme o poznání a směřování k „teorii všeho“, která je dnes na dosah. Tak to alespoň vnímají avantgardní vědci. Smysluplnost ve vědě je důležitá, ale často se zanedbává. Nová kosmologie objevuje svět, kde vesmír nekončí v troskách, a nová fyzika, nová biologie a nová psychologie chápou, že život a mysl jsou integrovanými prvky tohoto světa, a nikoliv náhodnými vedlejšími produkty. Všechny tyto prvky se spojují v informovaném vesmíru; o tom pojednává integrovaná teorie všeho.

Einstein vytvořil na přelomu 20. století novou teorii relativity. Jak sám řekl: „žádný problém nelze vyřešit tímtež způsobem myšlení, jenž problém způsobil.“ Již několik let 21. století se opět hromadí hádanky a anomálie. Věda stojí před další změnou paradigmatu.

Vesmír je mnohem složitější a koherentnější, než si představoval kdokoli kromě umělců, básníků, mystiků... elementární částice i atomy nejsou individuální entity, jsou „propletené“ a nic pro ně neznamena čas ani prostor.

Také přední – avantgardní – psychologové a psychiatři objevují to, co si uvědomil Einstein a co vždy věděly staré kultury: že jsme spojeni také hlubšími způsoby. A moderní, respektive liberální vědecká literatura nazývá toto spojení interperzonalním.

Radan Wagner

GALERIE H V K

historie

Místo

Rodinný dům v Kostelci nad Černými lesy, náměstí Smiřických (dříve Klementa Gottwalda) 49, stodola, dvůr, zahrada. Bratr Zdenek (* 1948) absolvoval Akademii výtvarných umění v Praze, já se domů vrátil po třinácti letech. Zdenek byl na volné noze, já pracoval nejdříve jako noční hlídač v Národní galerii, později coby domácí dělník v Podniku výpočetní techniky. Dokud žil táta, nesměli jsme sice s ničím hnout, ale dovolil, aby si Zdenek ve-stavěl do stodoly malířský ateliér a skladiště. Podoba netypické výstavní síně vznikala od roku 1973. Některé věci jako by byly od začátku jasné. Potřebovali jsme se dostat nahoru do patra, schody nenásilně překročily vazný trám. Na přelomu 70. a 80. let sílila i mezi méně oficiálními výtvarníky potřeba vzájemného poznání, svobodného prostoru. Zkraje let 80. jsme si konečně dokázali uvědomit, že by takový prostor mohl být u nás doma.

Výtvarníci

Na vernisážích (v Ústředním kulturním domě železničářů, v Ústa-vu makromolekulární chemie, v Ústavu teorie informace a auto-matizace, v Galerii Opatov, v brněnské Galerii mladých, v blanen-ské Galerii v předsálí nebo v olomouckém Divadle hudby) jsme se seznamovali s usilováním přátel, s tvorbou starší i mladší ge-nerace. Řadu umělců jsme navštívili přímo v ateliéru (mimo jiné Václava Boštíka, Františka Dvořáka, Rudolfa Filu, Milana Grygara, Dalibora Chatrného, Olgu Karlíkovou, Bělu Kolářovou, Stanislava Kolíbalu, Jana Kubíčka, Radoslava Kratinu, Alenu Kučerovou, Rudolfa Němce, Jaroslava Rezka, Otakara Slavíka, Adrienu Šimo-tovou, Miroslava Šnajdra, Olbrama Zoubka). Později se všichni nějaké výstavy v GH zúčastnili. Navíc jsem každý třetí večer stou-pal z Malostranského náměstí do Jiřského kláštera, viděl skoro všechny výstavy v Divadle v Nerudovce - Svatopluka Klimeše, Vác-lava Vokolka, Aleše Lamra, Kurta Gebauera, Bohumíra Komínka, Magdaleny Jetelové, Michaela Rittsteina, Vratislava Karla Nová-ka, Ivana Ouhela, Miroslavy Zychové, Jiřího Beránka - mladších účastníků kosteleckých výstav.

Realizace

S Jiřím Beránkem jsem se v Nerudovce dohodl, že ve stodole vy-tvoří první realizaci - sloup, podlahu, schody a zábradlí. Realizací bylo nakonec devět, dvě už neexistují. Dále betonová linie v prů-jezdě domu (Olga Karlíková), na domě keramické číslo a znak galerie (Pavel Rudolf), kovaná vrátka k sousedům (Josef Krupka), v pokoji výplně knihovny (Vladimír Gebauer), v průchodu do za-hrady Sněhurka - stěna na uložení talířů, džbánů, mís a půllitrů (Kurt Gebauer), kamenná zeď uzavírající zahradu (Václav Voko-lek), dveře a skříňky diatéky (Pavel Mühlbauer) a skládací pult na diaprojektor (Jiří Žlebek). Zdálo se mi tenkrát, že jsme našli klíč k umění ve veřejném prostoru - umělecká díla s užitnou funkcí. Realizace vždy souvisely s volnou tvorbou, při předání do pro-vozu měli jejich autoři v GH samostatnou výstavu. Výstava Jiří Beránka: Dvůr (Prostor a kresby) byla dobrým startem, přijela hromada lidí, v pořádání výstav jsme chtěli pokračovat, ale ne-měli nosný program.



Velká kresba
1984

Kurt Gebauer
Trpaslíci, 1985

Marie Blabolilová
Krabíčky, 1984

Vyjádření Městského národního výboru
v Kostelci nad Černými lesy o zázaku
pořádání výstav

Věra Janoušková
Barevná socha, 1985

Václav Vokolek
Realizace, 1987

Program

Ve stejném roce jsme z litvínovské továrny Dehor získali dvě stovky malých dřevěných krabiček, polotovary vzniklých při výrobě rozkládacích košíčků na šití. Zadání první společné výstavy bylo ještě ústní - nespojovat krabičky do vyšších celků. Zúčastnilo se 36 autorů, také Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Jiří Mrázek, Daisy Mrázková. – Bylo to jasné. Další výstavy budou pracovní setkání s pokud možno jednoznačným a zároveň dostatečně volným zadáním.

Zadání nebyla tematická, neměla předepisovat nebo omezovat, chtěla nastolit stejné výchozí podmínky, sjednotit instalaci a umožnit návštěvníkům porovnání vystavených prací. Netýkala se obsahu, ale většinou formy – rozměrů (Velká kresba byla v roce 1984 definovaná jako větší než dva metry čtverečný), užití barev (Barevná socha, 1985), oboru (Hračky, 1987 a Loutky, 1988), setkání dvou uměleckých oblastí (Čtyřverší, 1984), pravidla či předpisu (Čára a Dablovky, 1987) nebo vlastností (Pohyb, 1988).

Jedinou podmínkou k účasti bylo dodržet zadání. GH neměla kurátora ani výstavní komisi, na obsahu a kvalitě se stejnou měrou podíleli všichni vystavující.

Nejvíce ceněné byly dvě výstavy: Velká kresba (Václav Boštík, Milan Grygar, Olga Karlíková, Vladimír Novák, Tomáš Ruller, Adriena Šimotová, Margita Titlová Ylovsky ad.) a Barevná socha (Jiří David, Michal Gabriel, Karel Nepraš, Juraj Meliš, Radoslav Kratina, Vladimír Preclík,...). Mě nejvíc bavil Záznam o činnosti (1984) – vedlejší produkty, do kterých se otiskl či vepsal způsob a postup výtvarné práce, např. by to mohla být malířská paleta. Daisy Mrázková přinesla úlomek bílé porcelánové destičky, o které si otírala při kresbách tuší zanesené perko. Záznam o činnosti nabízel i odpovědi na otázku, jak může vypadat výtvarné umění, jaké jsou jeho hranice.

GH také jakoby neměla meze, nebylo jasné, kde začíná dvůr nebo zahrada, kde výstavní prostor. Kde končí Beránkova plastika a kde už je konstrukce stoleté stodoly. Ani dům jsme tenkrát nezamykali, přijít mohl kdokoli, kdykoli. Vše bylo otevřené. Kruh vytvořený na dvoře spadajícími listy třešně se podobal malbám a pastelům Václava Boštíka.

Instalace

Romantický, v podstatě nevýstavní prostor GH si vynutil i neobvyklé způsoby adjustace.

A4 (1985). Zadání - plošné dílo do velikosti A4 na výšku. Celou výstavní plochu jsme rozdělili na 1 142 pozic. 113 autorů poslalo přes 1 000 prací. Umístění kreseb, koláží, asambláží, fotografií, maleb a grafik bylo náhodné, určené počítačem, generátorem náhodných čísel. Cílem bylo vytvořit pocit společného proudu, výtvarné řeky.

Akci Prostor 3-Čára (1988) vymyslel Jan Steklík. Rozdali a rozeslali jsme 2 500 pohlednic s dvěma tečkami a krátkým textem. – „Body vyznačené na druhé straně pohlednice spojte libovolnou čarou. Kresbu podepište a pošlete zpět.“ -Účastníků bylo několik set. Čáru jsme jako šroubovici nalepili na sololitový válec o průměru šesti metrů.

Problémy

Na vernisáž Barevné sochy (1985) přijely stovky návštěvníků. Brzy po zahájení přišla i delegace městského národního výboru. – „Na základě oznámení SNB v Kolíně vydáváme s okamžitou platností zákaz pořádání Vaší výstavy výtvarných prací v objektu Vašeho obytného domu.“ - To byl jediný případ, kdy měla být nějaká vý-

stava či akce zakázána. - Jak zavřít galerii, která je u nás doma, kam chodí jenom známí a přátelé? - Samozřejmě jsme měli strach. Nemít strach v nenormální době není normální. O něco později si nás ještě stačili zavolat do Kolína, a tím to skončilo. GH nebyla pro tehdejší režim zajímavá, nebyla v opozici, byla mimo. Dokonce i mimo zájem teoretiků umění.

Přesah

Vždycky nás zajímaly přesahy, to, co je, nebo by mohlo být na hranicích výtvarného umění, co je za nimi. Pohyb směrem k literatuře, to byla akce Čtyřverší. Nešlo o ilustrace, ale o novou formu, o pokus spojit v celek krátkou báseň s výtvarným uměním. Styčné body mezi výtvarným uměním a vědou hledaly výstavy Setkání-mikrosvět a Setkání-vesmír. Řadu věcí jsme dělali pro děti - Dětská kresba, Hračky, Loutky, Větrný den, dětské dny.

Činnost GH nebyla omezená na výtvarníky pražského okruhu, snažili jsme se podchytit a aktivizovat umělce z celé republiky - Sobotín, Jablonec nad Nisou, Nové Strašecí, Kutná Hora, Plzeň, Karlovy Vary, Vyškov, Ostrava, Třebíč, Brno, Olomouc, Bratislava, Košice... Adresář návštěvníků čítal 500 adres, výtvarníků dalších 300. Nejbližší spolupracovníci a příznivci dostali za dobu existence galerie 60-70 poštovních zásilek.

Provoz

GH se v rámci možnosti chovala jako instituce. Měla pevnou adresu, zaměření, výstavní program. Navazovala a rozvíjela kontakty s mnoha výstavními síněmi, muzei, knihovnami, školami, s umělci, kunsthistoriky, novináři, se zájemci o současné umění. Rozesílala pozvánky, novoroční přání, děkované listky, při přípravě společných výstav tištěné propozice. Zajišťovala svaz a odvoz prací (po ukončení výstav byla díla vždy vrácena autorům), zahájení a pohoštění, v několika případech i tisk katalogů. Téměř ke všem výstavám existují seznamy vystavených prací a bohatá obrazová dokumentace. O tu se nejvíce zasloužili režiséři Dobroslav Zborník (1946-2001), Milan Maryška (1943-2002) a fotograf Vojtěch Písařík.

Při vernisáži výstavy Záznam o činnosti mi sochař Olbram Zoubek předal obálku. Bylo v ní tisíc korun. Zavedl jsem sešit, abych dar vyúčtoval. Když částka dal překročila dvacet tisíc, účetnictví jsem zanechal.

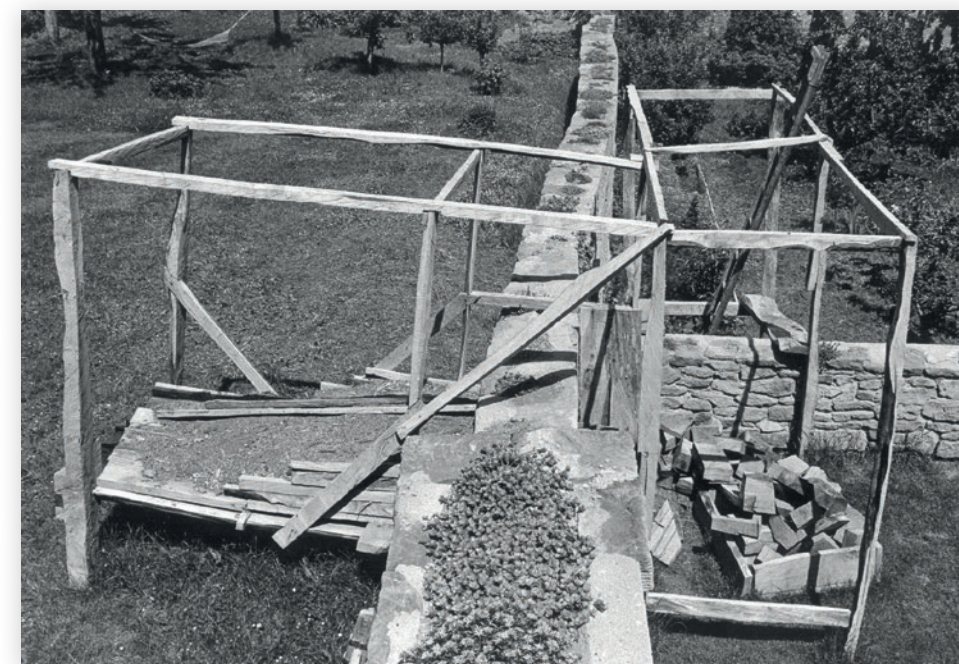
Díky nedostatku jiných příležitostí mohla GH fungovat i v době nesvobody, v normálních podmínkách byla, jako každá utopie, odsouzená k zániku. V letech 1983-1988 jsme v Kostelci uspořádali čtyřicetku výstav a akcí, představili tři sta výtvarníků. Už v roce 1987 vznikají dvě nové umělecké skupiny Tvrdohlaví a 12/15, zájem o práci GH postupně upadá.

Archiv

Roku 1984 jsem založil studijní archiv, nevýběrový soubor dokumentů (katalogy, knihy, pozvánky ad.) o současném (především českém a slovenském) výtvarném umění, o rok později diatéku. Na romantickou představu nezávislosti, otevřenosti a nevýběrovosti navazuje spolek Archiv výtvarného umění. Od roku 2003 pečuje o archiv, na stránkách www.artarchiv.cz/abart je relační databázi založenou na atomizaci vkládaných dat a na jejich všestranném propojení. Ke konci dubna je v něm založeno 140 000 osob, zpracováno 157 000 dokumentů, 61 000 výstav, vytvořeno 2 000 000 základních vazeb. Také informace o činnosti Galerie H v K.

Jiří Hůla

foto: archiv výtvarného umění



Loutky
1988

Adriena Šimotová
Velká kresba, 1984

Jiří Beránek
Hraniční bod, 1983

VÍT SOUKUP

ironický glosátor češství

Letos uplyne deset let od smrti jednoho z nejvýraznějších umělců své generace Víta Soukupa (1971-2007). Přestože tento malíř a filmař zemřel v pouhých šestatřiceti letech, patřil mezi respektované autory české výtvarné scény o jejichž významu nikdo nepochyboval. Jeho obrazy se dodnes pravidelně objevují prakticky na všech přehlídkách zaměřených na domácí umění 90. a nultých let. Nechyběly na analytických Ostrovech odporu (2012) ve Veletržním paláci, sumarizující České malbě 90. let (2015) v brněnské Wannick Gallery ani komunitním projektu Ten dům sem nepatří (2016) připraveném k desetiletému výročí Karlin Studios. Pozornost, která se jeho osobě zaslouženě věnuje v rámci dobového kontextu, je bohužel zatím stále vyvažována dluhem vůči němu jako autorovi. Souborná institucionální retrospektiva totiž stále chybí. I to je důvod, proč je třeba si kvalitu Soukupovy tvorby zatím dál připomínat alespoň písemně. Stojí totiž opravdu za to.



Vít Soukup
foto: archiv autora

Háčkovaný nákrčník
2003, olej, plátno, 146 x 137 cm



Podkolenka
2003, olej, plátno, 90 x 105 cm

Pán ve svetru
2003, olej, plátno, 78 x 64,5 cm



Rytíř v helmě
2006, olej, plátno, 100 x 60 cm

Žlutý ubrus
2004, olej, plátno

Brambory pracují
2000, olej, plátno

Techno
2000, olej, plátno



Českosudějovický rodák Vít Soukup pocházel z herecké rodiny a právě odtud vycházel jeho intenzivní zájem o autorský film, který tvořil nedílnou část jeho aktivit. Krom toho také psal, ať už zábavné detektivky bez konce nebo teoretické statě o výtvarném umění. Známy byl ovšem především jako malíř a příležitostný grafik. Všem oblastem jeho práce byla společná ironická nadsázka a slabost pro pokleslost téměř v jakékoli podobě, za kterými se ale ve druhém plánu skrývaly celkem trefné a nesentimentální komentáře češtví a české životní situace - vizuální i hodnotové. Právě pevná vazba na místní realie, historickou zkušenost a osobní mytologii – tak jak ji deklaruje už regionální „reportérský“ cyklus Život na jihu (1995), tvoří společný emotivní základ všech jeho prací, díky němuž jsou schopné v našem prostoru s nesníženou intenzitou oslovovat a přesně zasahovat dodnes. Dalším důvodem je samozřejmě jeho plnokrevná malba, která prošla postupným vývojem od štvartného realismu až k realistické abstrakci.

Talentovaný absolvent malby u Pavla Nešlehy na pražské VŠUP, který ale prošel i akademickým ateliérem Milana Knížáka, se na českou scénu samostatně uvedl kovbojskou výstavou své diplomové práce Mé kánoe v Galerii Václava Špály v roce 1998. Úspěch mu ale přinesla až ta následující. Konala se v liberecké galerii Die Aktualität des Schönen a nesla jméno barevného týdeníku Květy (1999), z něhož čerpal předlohy ke svým plátnům. Právě zde se poprvé v neřadě podobě objevily všechny prvky charakterizující jeho tvorbu: malba v cyklech podle časopisecké fotografie, autentický kolorismus vedený až do úrovně nekvalitních barevných soutisků předloh, sarkastická doslovnost a chytlavá retrotémata. Zde to bylo Jídllo, Modelky a Kosmos, které dodnes patří k jeho zlatému fondu.

Další sérii Techno, zaměřené na obrázky z mládežnických periodik 70. let popularizujících vědu a techniku, přineslo ještě větší pozornost vítězství ve Zlínském salonu mladých a první větší



nákup ze strany veřejnoprávní galerie. Obrazy volně doprovázel i soubor drobných dětsky koncipovaných černobílých linorytů Návody, schémata a tištěné spoje, někdy také souborně označovaný Abc, podle známého časopisu. Milénium Vít Soukup završil vyhledávaným cyklem Hračky (2000), který výjimečně maloval podle uštrikovaných panáků a zvířátek ze secondhandů, nezřídka provokativně instalovaných do sexuálních poloh.

Nové tisíciletí přineslo především uvolnění do té doby pečlivě uměřeného malířského rukopisu směrem ke gestičtějšímu a nervnějšímu projevu. Během prvních let vznikla Soukupova nejznámější filmová tetralogie Návrat z kosmu, Přibité slunce, Červený dvůr a Norské svetry, vizuálně propojená s malířskou tvorbou. Tu v letech 2003 a 2004 odstartovaly početné cykly Dorka a Ikea. Jestli první z nich, jímž završoval své doktorandské studium na VŠUP, ještě čerpá z obrazového doprovodu stejnojmenného slovenského časopisu, který sloužil jako nezpochybnitelný arbitr socialistického vkusu, druhý byl už zaměřený na současnost, konkrétně estetiku aktuálních komerčních letáků. Vzdával se narativnosti ve prospěch formátu, rychlé malby a tematické nezařaditelnosti. K této etapě se také váže do dnešní doby jediný výkladový katalog (Katalog, Galerie Brno, 2004) a rovněž nákup Národní galerie.

Zatímco následující sérii Výročí svatby, která po Hračkách vrací opět na scénu téma erotiky, je možné považovat za příležitostnou úlitbu partnerství, poslední „ušmudlaná“ Armáda pro republiku (2007), má naopak velký význam. Hrdinský cyklus malovaný podle východoněmeckých gumových indiánů a bojovníků vystřižených z novin, jako by se obloukem vracel k počátkům. Romantika Divokého západu je ale tentokrát pryč. Zůstaly hlavně vzpomínky a k nim naivní odhodlání bezmocných hrdinů, které má tak nebezpečně blízko ke každodenní realitě a provází v podstatě celou tvorbu Víta Soukupa.

ANDREJ BELOCVĚTOV



Andrej Bělocvětov na nábřeží Vltavy
foto: archiv autora

Jeho občanské jméno je Belotsvetov, původní tvar rodového jména používá jako pseudonym. Malíř Andrej Bělocvětov, pocházející z kosmopolitní rodiny, se narodil v Praze osudovou náhodou. Jeho otec, bankéř a obchodník podnikající ve Spojených státech, se na své cestě po Argentíně seznamuje, v rodině barytonisty Milenka, s jeho dcerou Lydií, mladou klavírní virtuozkou. Po krátké známosti si bere Lydií za manželku a odjíždějí na cestu po Evropě. Setrvávají v Praze, kde se oba zabývají svými profesními zájmy. Po třech letech se však rozcházejí a mladá žena zde zůstává se svým synem sama.

V té době byli ještě finančně zcela zabezpečeni. Později však, za německé okupace, přicházejí o značné rodinné jmění i o svoje občanství, protože matka odmítá optovat pro argentinský fašistický režim.

Jeich situace se podstatně mění, Lydie si musí vydělávat svým uměním na živobytí.

Dítě s moučným fantomem
1951, vaječná tempera, plátno, 130 x 96 cm

Přesto dává syna na studie a mladý Andrej se záhy rozhoduje pro svoji budoucí profesi. Sám si nachází svého prvního učitele, Nikolaje Bakulina.

Absolvuje Střední grafickou školu a Střední malířskou školu Grigorie Musatova. Musatov se o něho zajímá, stávají se přáteli. Ve stejné době se seznamuje i se svým celoživotním přítelem, Josefem Sudkem.



Dáma na kole
1956, olej, karton, 34 x 24 cm

Započíná studium na pražské výtvarné Akademii, brzy však odtud odchází, protože nesouhlasí se způsobem výuky, ani s názory profesorů.

Na konci čtyřicátých let se seznámil se Stanislavou Pavlíkovou, svojí pozdější manželkou. Na sňatek museli čekat mnoho let, úřady ho opakovaně odmítaly povolit.

Stanislava měla na jeho dílo zcela mimořádný vliv, nejen jako model, ale i jako - kromě J. Sudka - jediný respektovaný kritik. Měla schopnost zcela mimořádné umělecké jasnozřivosti, sama píše poezii, kterou je malíř inspirován.

Bydlí spolu v ateliéru na Újezdě, v blízkosti přítele Sudka. Dochází k nim mnoho přátel - debatují o umění, poslouchají vážnou hudbu.

V šedesátých letech se malíř seznamuje s Magdou Bernardovou, svojí budoucí druhou manželkou. V té době se již podařilo oficiálně legalizovat jeho dlouholetý vztah se Stanislavou.

Začíná žít s druhou manželkou na pražském Žižkově, kde vystřídají několik adres. Podmínky k práci se hodně mění, maluje v kuchyni a podobných stísněných prostorách. Kruh bývalých přátel se z velké části rozpadá, přátelství s Josefem Sudkem však trvá beze změny. Když v sedmdesátých letech tento jeho nejlepší přítel umírá, Andrej Bělovcvetov to prožívá jako velkou ztrátu. Proto



Milenci v horách
1952, vaječná tempera, plátno, 66,5 x 47 cm

bylo pro něj významné, že se seznámil s hudebním skladatelem Vladimírem Franzem, který si nejen vážil jeho uměleckých kvalit, ale měl k němu i hluboce lidský vztah.

Na kvalitu, původnost a neodchylnou kontinuitu jeho díla nemají žádný zásadní vliv ani únava, ani četné životní peripetie. Během dlouhých let neúnavné práce dospívá až k úplné a zcela originální tvůrčí syntéze.

Bělovcvetovo umění neslo, ve všech svých vývojových etapách, a za přítomnosti neustálého experimentu, nezaměnitelný styl svého tvůrce. Niterná poezie jeho děl je spojena s dalšími uměleckými formami, obzvláště s hudbou, ke které měl předpoklady po svojí matce a kterou se v mládí po nějakou dobu zabýval. Díky absolutnímu hudebnímu sluchu a malířskému „slyšení“ barev tak mohl s neomylnou jistotou rozehrát rafinovanou škálu barevných variací, vybudovaných na kresebně pevně vystavěném kompozičním základu.

Období a styly: na počátku 40. let se věnuje hlavně zátiší a portrétu, ale maluje i krajinu - jsou patrné vlivy impresionismu, expresionismu a kubismu na přelomu 40. a 50. let vstupuje do období magického realismu a surrealismu, maluje velkoplošná novoklasicistní plátna i kubizující portréty na konci 50. a v 60. letech se začíná zabývat gestickou malbou, abstraktním expresionismem - je inspirován Pollockovou technikou drippingu, které dodává vlastní figurativní obsah.



Matka s dítětem
1962, email, olej, karton, 61 x 43 cm

Surrealistická krajina
1959, olej, dřevěná deska, 30 x 40 cm

Zátiší s kleštěmi
1973, olej, papír, 63 x 45 cm

Zimní krajina
60. léta, komb. technika, karton, 46 x 73 cm





Mrtvá matka
60. léta, olej, plátno, 122 x 90 cm

Matka s dítětem
60. léta, email, karton, 90 x 45 cm

Žena
70. léta, email, karton, 44 x 31 cm



Pražská noční tramvaj
60. léta, olej, plátno, 60 x 70 cm

Jistý si svými technickými možnostmi, vstupuje do vrcholného experimentálního období. Tvary, barvy a významy v jeho dílech, přímo vřou bujnou radostí tvoření a nevyčerpatelnou kreativitou. Nejen v této etapě jako takové, ale i na ploše každého jednotlivého obrazu probíhá stálá tvarová i významová morfóza, která často nemá jeden, či dva, ale hned několik rovnocenných významů. Divák, vtažený do tohoto procesu se stává, ve zcela nebyvalé míře, jeho spoluvůrcem. Umělec sbírá materiál a podněty a chystá se k další fázi – metamorfóze tvorby.

v 70. letech začíná s velikou postmoderní syntézou dosavadních stylů, dává jim stále novou formu a tato tendence pokračuje v dalších letech s invencí, již léty neubývá, naopak je stále originálnější a objevnější

v 80. letech jsou umělcova integrita a jeho zvládnutí všech typů formy úplné, bez nadsázky se jedná o tvůrčí dospělost, vykrysta-

lizovanou z mimořádné vlohy, spojené s celoživotní nepřetržitou prací, studiem a sebereflexí

Kreslí a maluje běžné předměty i zvířecí a lidskou anatomii tak, jakoby je viděl poprvé, vznikají nové, neočekávané souvislosti. Vše se mění před očima jako zázrakem: voda, lámající se ve sklenici, roztékající se telefony, plameny ve vodě, ptáci – stroje, lidské tváře metamorfující ve zvířecí.

Anatomii má v té době již zvládnutou s takovou dokonalostí, že se jeho virtuózní hra s lidskými postavami zcela vymyká její jakékoli nejen běžné, ale dokonce i velmi dobré znalosti. Při pohledu na zvláště zprohýbané, propletené, vzájemně do sebe pronikající, v pravém smyslu slova remorfované postavy, se vnucuje pocit, že pro tohoto malíře není nic nemožné, protože je skutečným tvůrcem nové reality.

**Žena - kytara**

1951, olej, dřevěná deska, 45 x 32 cm

Břízový háj

1957, olej, dřevěná deska, 46 x 30 cm



Zároveň již započíná proces propojování duchovního vně i uvnitř, "tingující" celé toto období, ve kterém mají obrazy ještě „mnohost“ období předešlého, zároveň se v něm však již objevují prvky všeprozařující barevnosti, která se - ve spojení s technickou dokonalostí formy - stane nezbytným prostředkem k duchovnímu završení díla.

v 90. letech, kdy malíř zúročil všechny dosavadní zkušenosti a vznikají sugestivní díla, plná rozmanitě stylizovaných tvarů a rozzářených barevných tónů, která jsou docílena velmi úspornými prostředky a s invencí, již jakoby časem ubývalo, naopak je stále intenzivnější a nápaditější

Zdánlivá jednoduchost, která je již znakem nejvyššího mistrovství, působí na první pohled téměř dekorativním dojmem. Avšak jen na první, a opravdu velmi povrchní pohled. Jejich kompozice je sofistikovaná až k rafinovanosti a mimořádná schopnost k vyjádření prostoru, hloubky a objemu, kterou měl malíř už od počátku své tvorby, zde dosahuje naprostého vrcholu.

Ohromující prostorovost a plasticita vznikají a la prima, „pouhým“

virtuózním pohybem štětce, při němž se ve zkratce docílují většího účinku, než složitým skládáním barevných vrstev a postupným odstiňováním světlých a tmavých pasáží.

Obzvláště důležitou roli hrála v Bělocvětově díle jeho mimořádná schopnost nazírání duchovních principů, což od prvopočátku dodává jeho dílu svébytný filozofický charakter, působící strhujícím dojmem i na zcela nepoučeného diváka. Interakce mezi ním a tvůrcem je v takovýchto chvílích bezprostředního oslovení naprostá, protože není ničím předem ovlivněná. Tak si to také malíř přál, když ve svých "Denících" mluvil o "hudbě absolutna", kterou je umělec povinen sdělovat všem lidem, bez rozdílu. Na vrcholu tvůrčí cesty nabývá duchovní stránka jeho díla stále větší důležitosti, ze stále pronikavějšího nadhledu nazírá ty základní skutečnosti lidského života, které ve svém díle reflektoval po celý život. Čistý tvar, barevná harmonie a do dokonalosti dovedená malířská zkratka, se stávají nezbytným prostředkem realizace těchto cílů.

Andrej Bělocvětov byl enfant terrible výtvarné scény v zemi, která se k němu chovala většinou spíše macešsky. Nebyl oblíben ani tehdejší režimem, ani jeho uměleckými prominenty. Jeho

**Lom**

1965, olej, karton, 100 x 73 cm

Žena s dítětem

60. léta, olej, plátno, 116 x 80 cm

Dafnis a Chloé

1958, olej, plátno, 90 x 75 cm

přátelé mu často radili, aby emigroval, tak jako to učinilo mnoho jiných českých umělců. Kdyby to udělal, jeho obrazy by nadále byly dokonalé a brilantně namalované a jistě by visely ve významných světových galeriích. To však pro něj nebylo to nejdůležitější. Nejdůležitějším pro něj bylo, nepřerušit kontinuitu cesty osudové volby a neztratit to, kvůli čemu ji podstoupil. Musel být právě zde v době, kdy vystoupil na samotný vrchol svého díla. Zázračná kotlina Prahy se mu, podobně jako Franzu Kafkovi, stala katalyzátorem alchymie jeho tvorby, ve které nakonec i forma zůstává pouze prostředkem čistého duchovního zření, znějícího hudbou absolutna.

Andrej Bělocvětov, muž s kosmopolitními kořeny, zůstal českým malířem, a jeho dílo, stojící na nejvyšší světové úrovni, je součástí českého kulturního dědictví.

Andrea Pilařová Belotsvetová
V tomto textu použila autorka citace
ze svých knih „Hudba absolutna“ (2016)





Banksy



*Krasy už jsou tady,
je jich plno všady...*

Na letošní BANKSYho přehlídce v Amsterdamu bylo na evropské půdě vůbec poprvé vystaveno jeho zásadní dílo - kontroverzní policejní anton z Los Angeles. Tento kreativní „záškodník“ jej posprejoval a dlouhodobě tak riskoval zatčení. Výjev z demonstrace tajně stříkal přes šablony, tedy technikou - a vlastně i stylem - který si „vypůjčil“ od „otce urban artu“. Tím je Francouz - legendární: BLEK LE RAT. Že jej nyní již zřejmě slavnější kolega Banksy kopíruje, je mu záhadou, problémem i zábavou. Vždyť, co s tím?



RAT neboli ART, tedy krysa neboli umění, je podivnou „náhodou“ - synchronitou? Těžko. Ale v každém případě je zde figurující pověstná krysa příměrem, neboť: „Je to jediné městské zvíře, které je svobodné a rychle ba nekontrolované (nepříjemně) se množí.“ Blek le Rat i Banksy jsou vtípni, ale především političtí umělci / aktivisté/ anarchisté... Banksyho anton pod titulem SWAT VAN z roku 2006 byl v noci záškodnický stvořen na ulici v L. A.. Ale jak se sakra pak dostal do nóbl uměleckého provozu? A ejhle! Čtu pak v amsterdamské galerii, že je z „magnificent“ sbírky Lorda Edwarda Spencera Churchilla - Rothschilda! Že by si pomalované auto koupil od losangeleské policie? Prachy? Banksy mu i Blekovi fandím a obdivuji je. Jen doufám, že se Angličan neprozrazuje proto, aby nemusel Francouzovi, coby identický občan, zaplatit za autorská práva... Je Rothschild vlastně krysa? (A nebo právě on je ten Banksy?)

Podle průzkumů je nejpobulárnější, respektive nejvyhledávanější umělcem současnosti Angličan Banksy. V první desítce se pravidelně objevují ještě například Nobuyoshi Araki, Michal Dweck, Andy Warhol, Pablo Picasso, Nan Goldin, Roy Lichtenstein a Jean-Michael Basquiat či Keith Haring. Posledně dva jmenovaní i „král“ Banksy naznačují, že novodobý pop art / street art se těší velké oblibě (a nikoliv Číňané, jak je stále avizováno). Banksy vede na celé čáře; avšak o koho se jedná? To právě není jasné.

Banksy důsledně tají svou identitu, přestože má výstavy po celém světě. A tak k původnímu a obezřetnému rozhodnutí tohoto „partyzána umění“ se dnes pojí i mystérium neznámé legendy. Avšak ta není prázdná: Banksy má styl, údernost, obsah i angažovanost v širším i hlubším smyslu.

Lidem bývá zpravidla nepochopitelné, jak se může umění „měřit“; a tak to nechápu, neboť si zaměřují pojmy. Kvalita - ať subjektivně nebo objektivněji nazíraná, je jedna věc. Vedle toho však exi-

stují čísla nebo „ratingy“ a vyhodnocují podle pevných ukazatelů poptávku, význam tržní i atraktivní / výstavní pozice atd.

Ostatně, mnozí se pohoršují nad tím, že v souvislosti s výstavou Gerharda Richtera v pražské Národní galerii „se píše / mluví“ jen o jeho senzačních cenách obrazů. Ano, pokud konzumujeme pouze „obecná“ celostátní média: A ty - ať se nám to líbí či nikoliv - mají v dnešní rozštěkané a vcelku povrchní době svou strategii. Totiž měla by, či musí, zaujmout širší vrstvy, a to dokonce i s poněkud specifickým tématem. A tak musí akcentovat něčím pozoruhodným (zvláštnostmi, odlišnostmi, příběhem, superlativy apod.) Richter je zkrátka umělcem s astronomickými cenami - z tohoto pohledu je na první příčce ve světě - a to už řadu let. Dodejme, že na věci nic nemění ani Richterův odsudek či posměšek na adresu tohoto „nesmyslného cirkusu“.

Banksy je ceněn podobně - a navíc je nejpobulárnější. Je to jistě paradox, že jak Richter, tak i Banksy tímto přizívají podivné výhonky společnosti. Proti jejím pokřiveným hodnotám, hierarchiím, manýrám i módám, tedy principům se jasně vymezují osobně i uměním. Ale to už je jiná záležitost a vina není na jejich straně, neboť aukce (o které jde především) si žijí svůj život a ten neovlivňují samotní umělci.

Radan Wagner

foto: archiv autora a Moco Museum Amsterdam
(z výstavy Banksy: Laugh now, 2017)

IVAN PINKAVA

Hledání obecně sdílené zkušenosti
Rozhovor Petra Vaňouse s fotografem Ivanem Pinkavou



Večeře, 2016

Ivan Pinkava (nar. 1961) ve své fotografické tvorbě dlouhodobě pracuje s motivem fyzické a duševní transformace člověka ve vztahu k jeho existenci vymezené časem, jenž je problematizována jasně stanoveným začátkem a zcela nepředvídatelným koncem. Z tohoto základního východiska podrobuje aktualizaci také přirozenou potřebu a touhu člověka vztahovat se k věcem a otázkám, které jeho omezený čas přesahují (rituály, kulty, idoly, náboženství, víry, hereze, revolty, rezistence, revoluce ad). Pinkava se tak dotýká kulturní historicity etických problémů a jejich genealogické (dědičné) povahy. Nejedná se o dědictví hmotné podstaty, nýbrž o samovolné předávání určitého rámce životních zkušeností, které v souvislosti s autorovým dílem v příznačném zobecnění pojmenovala historička umění Milena Slavická jako „genetický program“. Všechny tři velké publikace doprovázející Pinkavovy bilanční výstavní projekty, zohlednily tento „genetický program“ z jiné perspektivy (knihy *Dynastie*, *Heroes*, *Remains*). A vždy v sobě měly cosi provokativního, co mělo vzbuzovat otázky a kritickou diskuzi.

Bez názvu, 2013



Bez názvu, 2016

Bez názvu, 2009

Melancholie, 2004



Co tě přivedlo k fotografii jako výrazovému prostředku a proč?

Myslím si, že vlastně moje introvertnost. Podvědomě jsem si fotografii vybral jako doplňující možný způsob komunikace. Umožňovala mi vsunout mezi sebe a druhého ochraňující fotoaparát, současně mi to ovšem nabízelo novou komunikační cestu a vstupování do skutečné blízkosti. Později jsem si začal uvědomovat, že mé fotografie nevypráví až tolik o těch před kamerou, ale spíše o mém vidění světa, o mé potřebě hledat obecnější sdělení. Vyprávět o sobě mi nedávalo smysl, ale hledání širší shody, či lépe jakési obecně sdílené zkušenosti, mi přišlo zajímavější i pro mne samotného. Byly to ale postupné kroky, které nepřišly hned.

V čem spatřuješ přednosti a v čem naopak limity fotografie ve vztahu k současnosti?

Nevím, nakolik lze mluvit o limitech, ale trvale cítím jistou nedostatečnost tohoto média v tom, jak krátký je fotografický proces vzniku pořízené obrazu. Je to jen relativně krátký čas, kdy mají větší šanci se nějak zapojovat skutečné, nás přesahující emoce, kdy opravdu iracionálně vystupujeme sami ze sebe. Je to něco, co při práci potřebuju, aby mne to bavilo. Jinak vše ostatní okolo příprav i realizace konečných výstupů je buď intelektuální, značně racionální nebo technicistní povahy. Fotografie je svou podstatou totiž mnohem více konceptuální, než jsme si s to uvědomit.

Poměr mezi těmito složkami není úplně ideální pro můj naturel. Snad proto mne vždycky přitahovala práce s živým modelem, kde je mnoho proměnných, nezbytných improvizací a náhlých nečekaných rozhodnutí. V jistém smyslu tak kompenzuji tento handicap, který samozřejmě může být pro jiného výhodou.

Proč v tvých pracích dochází k hybridnímu křížení a mísení toho, co bychom v tradiční fotografii mohli označit za žánr zátiší a figury? Nebo tomu tak není?

Mohli bychom u mě mluvit také o portrétu, abstraktní fotografii, nefigurativní práci, aktu atd. Ale nic z toho nebude správné, ani přesné. Žánry ztratily svou důležitost a doteď se s nimi zachází, mám pocit, spíše pro vnější potřebu uměleckého provozu. Osobně pracuji s určitou skladbou soliterních obrazů, které mi při výstavě či knize umožňují dosáhnout požadovaného výsledku, a je mi celkem jedno, jaké prostředky či žánry k tomu použiji. V devadesátých letech jsem byl mnohem více soustředěný na tvář a částečně i figuru. Působilo to asi hodně kompaktně, jenže po určité době potřebuješ věci také více rytmizovat, vstupovat do jiných obsahových pater, být abstrahovanější i abstraktnější, aby ses přiblížil větší komplexnosti. I mezera má přece svou určující váhu. Někdy tedy rovnou vytvářím fotografické mezery, které mají svou funkci v celkové skladbě, ale současně mají být stejně svěbytnými soliterními díly.



Při pohledu na tvé fotografie se mi vždy vybaví oltářní menza, kde je cosi ukazováno. Něco, jako rituální prostor, který redukcí toho, co ukazuje, stupňuje intenzitu toho, co má na diváka vliv, často působí fotografie jinotajně, podvrtně, někdy je jejich vizuální tlak alarmující či iritující. Jaký cíl má toto aranžmá?

Část jsi právě už docela přesně a výstižně popsal. Části pak sám ne úplně rozumím, což ale nepovažuji za nedostatek, a zbylá část je snahou o hledání jisté osmyslňující rovnováhy a napětí mezi realitou tristní popisnosti fotografie a stále ještě částečně přijímanou vírou v autentičnost fotografie na straně jedné a její schopností vzbuzovat v nás potřebu porozumět a abstrahované interpretovat každý vzniklý obraz na straně druhé. Tedy vědomě určitým způsobem moderovat toto vyvažování a navádět diváka do mnou vymezeného prostoru, v němž bychom spolu našli alespoň jistý společný jazyk. A pak je tu ještě rovina jisté slasti z vytvářené vizuality, z čehosi, co mohou vágně nazývat svého druhu krásou atd., tedy z toho, co se dále výrazně spolupodílí na tom, jak bude divák dílo interpretovat, přijímat, či odmítat.

Rituály a obřady mají blízko k divadlu. Pracuješ ve svých fotografiích s těmito analogiemi?

S divadlem asi ne, i když formálně se to tak může díky inscenování někdy jevit, ale jistá míra ritualizace je vědomě i nevědomě přítomná. Jsem přesvědčený, že umění ve své části v sobě stále nese svého druhu náboženskou podstatu. Dokonce možná paradoxně tím víc, čím víc se takové skutečnosti bráníme. Tedy logicky zde vždy najdeme i latentní přítomnost rituálu. I pseudorituál a popření takové náboženskosti nakonec není ničím jiným, než potvrzením téhož z druhé strany, pokud se vyjadřuju srozumitelně.

Kde nacházíš rekvizity pro své fotky? Většinou jsou to předměty s nějakou pamětí...

Často dost pasivně čekám, kdy ke mně dorazí. Není to asi ideální způsob, ale k jinému jsem nedošel. Musí to být náhlý zkrat způsobený setkáním jak s předmětem, tak s živou bytostí. I pak mi často trvá docela dlouho, než dojde k definitivnímu řešení a realizaci konečné fotografie. Potřebuji to většinou ještě nechat v sobě nějak dozrát.

Čas a prostor jako by byly ve tvých fotografiích zvláštním způsobem přepracovány a zkomprimovány do podoby jakési demonstrační situace. Předměty i figury jsou stavěny před falešný horizont, před rozhraní připomínající práh dveří, za nímž ale žádné dveře nejsou...

Vlastně jsi mne na ten horizont upozornil v jednom textu ty sám. Osobně jsem si toho nebyl vědomý a vnímal jsem ho pouze jako nezbytný fakt, kdy mi přišlo něčím falešně pracovat bez horizontu s tzv. nekonečným pozadím. Tak jsem se s tím musel nějak vypořádat. Je pravda, že především u nefigurativních prací mne vzrušuje vznikající napětí mezi tím, jak přiznávám ateliér a současně se snažím, aby sis ho jako divák na první dobrou neuvědomoval a mentálně se pohyboval pouze v jakémsi prostoru bezčasí. Pak najednou každý detail, prostor limitovaný horizontem apod. začne být významonosným a otvírá ti při práci další imaginaci pro podvědomé interpretační řešení. Možná chci zdůraznit tu podvědomost, kterou směrem k divákovi upřednostňuji před spekulativní intelektuální interpretací, kterou mám rád až jako následnou.



Setkáváš se s nepochopením tvé práce? Jsi překvapován vnějšími interpretacemi tvých děl?

Spíše se setkávám s tím, že je někdo zcela jinak nastavený nebo ho v umění zajímá něco jiného a tak se obvykle mívám. Samozřejmě, že někdy tě nějaká interpretace může zaskočit, hloupé nedorozumění, s nímž nemá cenu se zabývat. Spíše jsem ale občas překvapený, jak přesnou interpretaci dostanu od zcela nepoučeného diváka, který nemá ostych pustit se na tenký led a má odvahu důvěřovat jen své intuici. Pamatuju si především ty interpretace, které pro mne byly důležité. Tedy kdy jednoznačně poznám, že se jedná skutečně o esenci, takový ten zásah do černého, který se zcela kryje se mnou, ale který jsem sám pro sebe nedokázal zformulovat. Je to pak pro mne cosi jako akcelerátor. Pro každý další posun v práci je nutné alespoň do určité míry správně porozumět a vypořádat se s tím, kam se člověk dostal. V tom je práce dobrého teoretika, který takto „doprovází“ umělce, svým způsobem nedocenitelná.

Sofa, 2003

Zápas s andělem, 2009

Sebastian, 2015



Odborné státní sbírkové instituce v ČR se fotografii soustavně příliš nevěnují. Je to se soukromými sběrateli lepší? Máš v tomto směru nějakou osobní zkušenost?

Soukromí sběratelé zde přistupují k fotografii s mnohem větším pochopením. České instituce jakoby uvázly v situaci před 60-ti lety. Fotografii sice plaše občas dokonce odvážně včleňují do svých expozic, ale nejraději ji mají někde ve slepých ramenech chodeb v mezipatře, pokud ovšem vůbec. Neumějí si s ní poradit a bohužel její problematice nezřídka vůbec ani nerozumí. Odkazují se vždy alibisticky na UPM jako relevantní sbírkotvornou instituci, aniž by blíže znali cokoli o realitě této sbírky směrem k současné fotografii. Přenechávání fotografie do instituce, která ze své povahy vznikla především pro umělecké řemeslo a design než pro volné umění, je v dnešní době spíše nonsensem a neodpovídá současnému postavení fotografie. Ve světě, ke kterému se vztahujeme, je fotografie zcela integrální součástí volného umění i jejich sbírek. Tyto sbírky jsou pak často i pro privátní sběratele garancí správnosti výběru jmen a podporou jejich úsilí. Vzniká tak přirozený vztah mezi autorem, sběratelem a institucí. To zde od státních institucí až po naprosté, přestože částečně nesystematické výjimky (jako např. Klatovy, Moravská galerie v Brně nebo Olomouc), postrádám. Možná, že právě nyní pod novým vedením moderní sbírky NG by se konečně mohl tento smutný stav prolomit. Změna přístupu NG by mohla zásadně posunout i přístup ostatních státních institucí k fotografii a ocitnout se skutečně v 21. století. Vždyť z českého umění právě fotografie disponuje ve světovém kontextu zřejmě největším množstvím uznávaných jmen.

Petr Vaňous

ČESKÉ SKLO

ve Spojeném Království



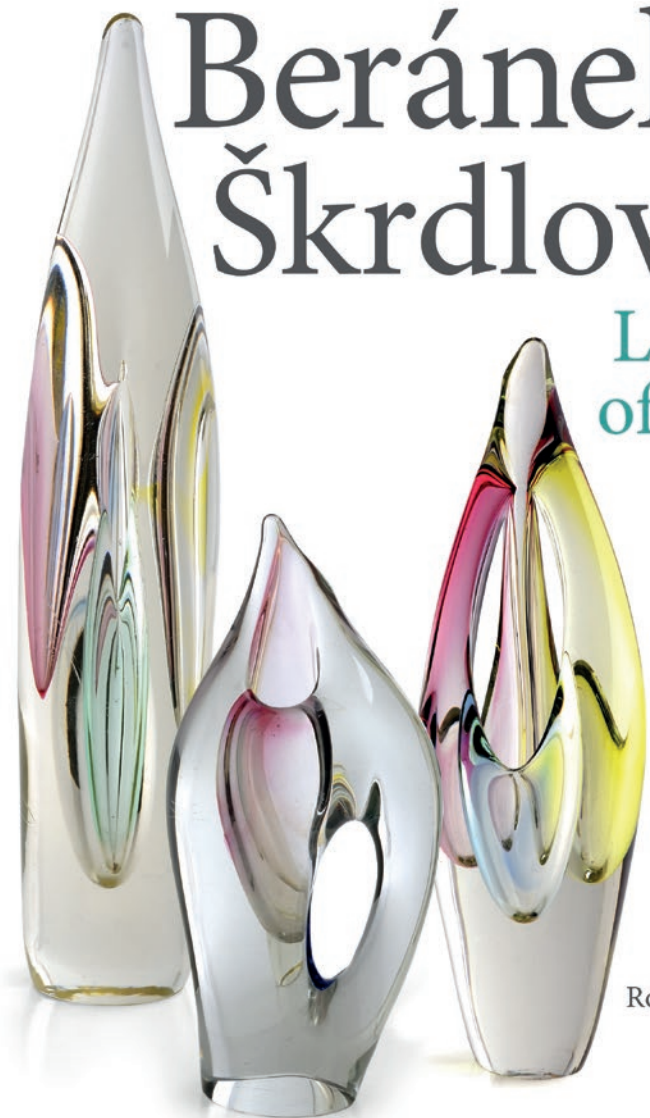
Sklo
Czech Glass Design from the 1950s-70s,
Mark Hill Publishing, Londýn, Anglie, 2017

Beránek & Škrdlovice
Legends of Czech Glass, Mark Hill Publishing,
Londýn, Anglie, 2014

Mark Hill

Beránek & Škrdlovice

Legends of Czech Glass



Robert Bevan Jones
& Jindřich Pařík
General Editor:
Mark Hill

Bylo prosluněné sobotní ráno před osmi lety a čekal jsem na něj v recepci jednoho z těch hotelů, na které předělali čínžáky na pražském Janáčkově nábřeží. Robert Bevan-Jones mi den předtím volal: „Snaž se, aby odejel spokojený, je to pro nás velmi důležitý partner“. A pak jsem ho uviděl. Útloukavý kluk s takovým dětským úsměvem nebo snad šklebem, sbíhal schody a zdálky křičel: „Ahoj, ty asi budeš Jindřich!“ Tak tohle je Mark Hill!



Mark Hill během přednášky o skle, Londýn, Anglie

Nevím, proč jsem si ho vlastně představoval jinak. Snad proto, že jsem věděl, jakou úctyhodnou kariéru už má za sebou, že je spoluautorem příruček pro sběratele Miller's Collectables, že sám napsal několik monografií o britské keramice a skle, že působí v nejstarším pořadu BBC Antique Road Show, ale hlavně, že je autorem knížky, která představila veřejnosti na celém světě poválečný československý sklářský design, publikace Hi Sklo Lo Sklo.

Tak tenhle klučina, krátce po třicítce, je ten slavný kunsthistorik Mark Hill?

Ten, který naučil Angličany vyslovovat slovo „sklo“ a chápat jeho význam?

Robert mi kladl na srdce „Snaž se!“, ale já se snažit vůbec nemusel, šlo to samo.

Zajeli jsme do Vysočan na bleší trhy do „Kolbenky, společně si prohlíželi sklářské poklady vystavené na ušmudlaných plachtách na zemi a nabízené za pár korun, nad otřesnou hnědě obarvenou vodou vydávanou za kávu debatovali o československém skle.

Za všechno mohou vlastně tři Angličané.

Mnohem dříve než Marka Hilla, jsem potkal jiného Angličana žijícího ve Francii, muže posedlého krásou československého liso- vaného skla. Byl jím pan **Marcus Newhall**. Muž, který v českém liso- vaném skle našel takové zalíbení, že se kvůli němu naučil číst česky, zadlužil se u příbuzných i známých, sestavil reprezentativ-

ní sbírku lisovaček Sklo Unionu a napsal o tom knihu. Právě pro jeho knížku SKLO Union: Art Before Industry: 20th Century Czech Pressed Glass jsem mu pomáhal shánět předměty a poskytoval azyl při jeho studijních pobytech v České republice.

A s Marcusem, když svoji knihu po deseti letech práce vlastním nákladem vydal, jsem poprvé navštívil pana Františka Víznera i Beránkovu sklárnu ve Škrdlovicích.

A to už jsem v tom byl namočený až po uši, Marcusova náklonnost k českému sklu byla silně infekční.

Marcus Newhall byl dobrým badatelem, ale špatným obchodníkem. Přecenil zájem veřejnosti o nákladnou monografii, dočkal se uznání a poklepávání na rameno „Skvělá práce, Marcusi,“ ale to mu v dluzích příliš nepomohlo. Jeho sbírka skla sestavená z velké části z darů příznivců sklářského designu, která měla dle jeho přání a slibů skončit někde v muzeu, byla po částech rozprodána, aby Marcus vůbec přežil. Sběrka zmizela beze stopy, ale kniha je na světě a je sběrateli československého liso- vaného skla vyhledá- vána zejména kvůli vloženému disku se systematicky zpracova- ným katalogem.

Je trochu smutné, že k menšímu okamžitému zájmu sběrate- lů o koupi drahé Newhallovi publikace nechtěně přispěl právě Mark Hill. Doslova o pár měsíců její „předběh“ se svojí, dnes již beznadějně rozprodanou brožurkou „Hi Sklo Lo Sklo“.



Pavel Hlava
Váza, 1958, sklo barevně přejímané, hranované, v. 29,5 cm

Antonín Drobnik
Váza, kolem roku 1950, sklo ryté, unikát, v. 29 cm

Emanuel Beránek
Váza, 1945, hutně tvarované sklo, pulegoso, v. 21 cm

Mark Hill se nezaobíral dopodrobna společenským a politickým pozadím sklářské výroby v socialistickém Československu a nenašel se jej čtenářům přiblížit tak, jako Marcus Newhall. Nezatěžoval čtenáře mnoha slovy, předložil jen základní fakta a obrázky těch, dnes můžeme říci sklářských „ikon“. Věděl přesně, co sběratelé i obchodníci se starožitnostmi žádají, a to jim také poskytl.

Navic se neomezil pouze na lisované sklo, ale pokryl celé spektrum československého sklářství, sklo hutní i broušené, sklo malované, řezané a ryté.

U příležitosti vydání knížky v červenci 2008 uspořádal výstavu v ní vyobrazených předmětů a dalšího československého skla v Kings Lynn Arts centre v anglickém Norfolku a dokázal malý zázrak. Nejen britská, ale i celá anglicky hovořící sběratelská veřejnost znovu objevila fenomén českého skla. Zatímco u nás doma, jak říkal František Vízner, bylo „sklo“ v devadesátých letech minulého století a v první dekádě století našeho pro kulturní činovníky „téměř sprosté slovo“, v Anglii se dostalo do popředí zájmu.

A zpětně pak, protože doma nikdo není prorokem, zájem z ciziny se přelil i k nám.

Nebudu jmenovat, abych na někoho nezapomenul a nechtěně tak neurazil, ale u nás to byla neorganizovaná skupinka mladých designerů a sběratelů, která se s nadšením začala o sklářský design generace svých otců a dědů zajímat.

A kdo je ten třetí Angličan, co má prsty v oblíbené českého skla?

Nikdo jiný, než pan **Robert Bevan-Jones**, o kterém jsem psal v úvodu. Anglický spisovatel, který se do svého osudového setkání se škrdlovickým sklem věnoval psaní monografií o jehličnanech na Britských ostrovech. Po návštěvě výstavy škrdlovické sklárny „Magie skla“ ve Východočeském muzeu v Pardubicích v roce 2009 přišel s nápadem. „Jindro, napíšeme spolu knihu o Škrdlovicích“. Poučen z ekonomického nezdaru Marcuse Newhalla hledal a našel vydavatele a editora – právě Mark Hilla.

S ním pak vedl dlouhé a obtížné bitvy o charakter knihy. Mark Hill dobře věděl, co budoucí čtenáři a zákazníci chtějí. Že to rozhodně nemá být podrobná vědecká publikace, a tak se škrtało, vypouštělo a bylo to dost bolestivé pro všechny strany. Knihu

„Beránek & Škrdlovice – Legend of Czech Glass“ nakonec v roce 2014 nakladatelství Mark Hill Publishing Ltd vydalo v limitované sběratelské edici 1000 výtisků.

Konec dobrý, všechno dobré?
Tak to v žádném případě. Dobré ano, ale konec, to teda nikoliv.

Díky těmto třem mužům se československé sklo v Británii stalo velmi žádaným sběratelským artiklem. Na prodejních výstavách Cambridge Glass Fair (www.cambridgeglassfair.com) pořádaných dvakrát ročně československý sklářský design nelze přehlédnout a znalosti některých britských sběratelů a obchodníků jsou obdivuhodné a fenomenální. České sklo se dobře prodává i v aukcích a prodejní cena některých designových, hromadně vyráběných předmětů až bere dech.

S Markem Hillem jsem se pak za uplynulých pár let setkal vícekrát a vždycky mě dokázal ohromit.

Nejen svými hlubokými znalostmi, ale hlavně nadšením pro věc a poctivostí v přístupu. Není-li si jist, zeptá se, pátrá, shání podklady a díky.

Naposledy jsem s ním mluvil letos v únoru na sklářském veletrhu v Knebworthu, asi třicet kilometrů severně od Londýna. Hill tam uváděl na trh svoji další knihu s jednoduchým názvem „Sklo“.

Pro fanouška československého sklářského designu svátek.

Před Hillovým stolečkem stála dlouhá fronta zájemců o jeho knihu, Mark poctivě podepisoval každý výtisk a bylo-li požadováno věnování, vepsal i to. Prostě úspěch.

A já tam jen tak chodil kolem dokola a kochal se skleněnou náherou a byl neskutečně hrdý na naši malou zemi v srdci Evropy, která dala vzniknout něčemu tak krásnému, pro co Angličané našli slovo SKLO a rozumějí tím československý sklářský design. Občas mě někdo neznámý oslovil a pozdravil a já zažil ten mozařský pocit „Mojí Angličané mi rozumějí.“

Rozumějí díky třem svým krajanům: Hillovi, Newhallovi a Bevan-Jonesovi a těm náleží náš dík.



Ladislav Oliva st.
Žardiniéra, 1973, sklo foukané do formy, v. 11 cm, d. 18 cm



Jan Černý
Plastika Pakůň, 1974, sklo tavené, leštěné, matované, 9 x 14,5 cm

Mark Hill si na veletrhu udělal chvilku na malý rozhovor, který jsem pro čtenáře webu cs-sklo.cz natočil a jehož obsah teď přetlumočím i vám.

JP: Ahoj Marku.

MH: Dobré odpoledne.

JP: Mám pro Tebe několik otázek od českých sběratelů První otázka je: Proč jsi začal sbírat české sklo?

MH: České sklo jsem začal sbírat vlastně náhodou. Setkával jsem se s fantastickými návrhy, o kterých někteří lidé říkali: “To je „Murano“, jiní, že je to ze Skandinávie a já je nenašel v žádné knize. Pak jsem potkal doktora Graham Cooley, který vybudoval velmi velkou sbírku a o některých věcech věděl, že jsou české a jiné stály v jeho regálech neidentifikovány, a tak jsme o tom debatovali. Rozhodli jsme se, že musíme udělat něco, co bude zahrnovat co známe. Když jsme shromáždili, co jsme věděli a objevili víc, zjistili jsme, že většina neidentifikovaných věcí které koupil, byly skutečně velmi kvalitní. Lidé o nich říkali, že jsou z Murána nebo Skandinávie, ale byly vlastně české.

JP: To zní zajímavě...

A pochopitelně, když jsi sběratel a vydáš se na cestu, chceš vidět konec té cesty. Tak jsme jeli a jeli a jeli, pokračovali po té cestě, abychom poznali vše, co bylo v našich silách.

JP: Jaká je podle tvého názoru důležitost nebo význam českého skla v UK a na světovém trhu?

MH: Myslím si, že význam českého skla v UK je docela velký a vysoký. Myslím si, že částečně důvodem je, že jsme nakupovali hodně starého českého skla z 18. a 19. století a počátku 20. století, myslím si také, že české lisované art-deco sklo bylo velmi dobře zapsáno nebo ty broušené karafy... a je tu také jedno slovo, které už jsem použil, které jde ruku v ruce s českým sklem a to je KVA-LITA. Má totiž vždycky fantastickou kvalitu, nejen pokud jde o sklo jako takové, ale i ve smyslu kvality jeho designu. A to si myslím, že je důležité. Přináší dvě věci, které chceš u každého objektu vidět pohromadě - kvalitu v designu a kvalitu ve výrobě a provedení.

JP: To zní ohromně. Pokud jde o Tvůj osobní názor, je známo, že dáváš přednost českému průmyslovému sklu, českému designovému sklu, ne unikátnímu sklu autorskému, proč?

MH: Myslím si, že dávám přednost sklu vyráběnému v továrnách, sériově vyráběnému sklu částečně proto, protože jsem tázan sběrateli, oni potřebují něco sbírat, mám zato, že se to Grahamovi hodně povedlo. Byla tu i báječná kniha, co editoval Helmut Rieke - Czech glass 1945-1980 Design in an Age of Adversity. Svělá kniha, ale je to něco jako skleněná svátost, nemůžeš to mít, můžeš se jen koukat, protože všechno je v muzeu, všechno je pryč, je to jen v soukromých sbírkách a když se to objeví na prodej, je to extrémně, výjimečně drahé. A tak tohle sklo mně nepřináší potěšení, protože ho nemohu mít. Já ale chci sbírat, já musím sbírat, chci si to brát do ruky, dotýkat se, a taky se učit tímto způsobem. Je to důležitý způsob učení se. Takže jsem vždycky šel po sériově vyráběném skle, protože jej mohu sehnat a vytvořit z něj sbírku. Ovšem, musím říci, moje osobní vášeň a část jádra mé sbírky jsou unikátní nebo víceméně unikátní věci.

JP: Já vím, že jsi velký fanda Žahoura.

MH: Ty to víš...ty víš, co mě bere.

JP: A stejně tak pana Černého... Dobře Marku, máš nějaké poselství nebo něco, co bys chtěl vzkázat českým sběratelům skla?

MH: Mám nějaké poselství pro české sběratele skla! Kupujte teď! Myslím si asi tohle. Jsem tady, na Cambridge Glass Fair v Knebworth, v únoru 2017 a myslím si, že jednu věc jsem od lidí pochytil. Prodejci, sběratelé, přátelé nebo lidé, kterým se české sklo prostě jen líbí zjišťují, že je stále těžší a těžší jej sehnat. A já vím, že většina toho byla tenkrát exportována z Československa. Tak si skutečně myslím, jestli se vám líbí, teď je ten čas nakupovat, protože zásoby jsou konečné a jednou jak budou pryč, budou pryč.

JP: Mockerát děkuji, Marku

MH: Děkuji.

Jindřich Pařík na Cambridge Glass Fair v Knebworth, Anglie, 26. února 2017

Sbírka Galerie moderního umění v Hradci Králové



Bohumil Kubišta
Autoportrét se zeleným pozadím, 1908,
olej, plátno, lepenka, 71 x 58 cm



Sbírka Galerie moderního umění v Hradci Králové možná nepatří k nejpočetnějším, o to víc však vyniká svou uceleností a kvalitou. Přes všechny peripetie a obtíže, které stály u jejího zrodu, přes všechny přesuny a změny zřizovatelů během prvních čtyřiceti let existence, se jejím pozdějším správcům podařilo vytvořit vynikající soubor důstojně reprezentující vývoj českého umění 20. století od nástupu secesního symbolismu až po autory generace 80. let. Zvláštní důraz při tvorbě kolekce byl kurátory kladen na díla prvních modernistů a imaginativní umění - poetismus, artificialismus, surrealismus a informální umění 60. let, přesto zde nechybí ani díla konstruktivní a minimalistická.

Bohumil Kubišta
Kavárna, 1910, olej, plátno, 110 x 138 cm



Emil Filla
Tanec Salome, 1911,
olej, plátno, 137 x 82 cm

Josef Váchal
Vzývači ďábla, 1909,
olej, plátno, vyřezávaný rám,
95 x 94 cm

Josef Váchal
Já, Doxa a Voříšek,
1921, dřevoryt

Základem budoucí sbírky se stal početný soubor obrazů s církevní tematikou, krajinomaleb a žánrových výjevů, kterou nově vznikající Městské galerii odkázal královéhradecký biskup ThDr. Josef Doubrava (1919). Během let se postupně sbírkový fond galerie rozšiřoval o dary soukromých osob i podniků a občasně nákupy. Velmi často se jednalo o náhodné přírůstky, z dnešního pohledu nepříliš vysoké umělecké hodnoty. Samozřejmě i zde existovaly výjimky a některá díla z této první vlny akvizic jsou chloubou stávající expozice (R. Kremlička, V. Rabas, T. F. Šimon). V podobném duchu pokračovalo rozšiřování i v době poválečné. V 50. letech pak navíc docházelo i k poměrně významným ztrátám stávajícího fondu.

Soustavná odborná akviziční činnost začala až po roce 1963, kdy se konečně sídlo galerie přesunulo do pronajaté biskupské rezidence v Hradci Králové. Ve stejném roce byl ředitelem jmenován PhDr. Josef Sůva. Hned od svého nástupu vnímal otázku budování sbírky jako klíčovou. Nejen, že se zasadil o důslednou správu a evidenci stávajícího fondu, ale především se cílenými nákupy snažil o její rozšiřování a doplňování. Dařilo se mu kontaktovat soukromé vlastníky či sběratele a objevovat tak pro galerii uni-

kátní díla české moderny. Obrazy a plastiky zakoupené během prvních několika málo let patří ke klenotům naší sbírky, např. Fillův Tanec Salomé, Stébla Josefa Šímy, Obraz Jindřicha Štyrského, Lhotáková Dcera velkoměsta IV, Wachsmanova Schovej se, válko! nebo řada závažných obrazů Bohumila Kubišty, rodáka z nedalekých Vlčkovic.

Dr. Sůva si uvědomoval, že galerie by neměla být jen reprezentantem uznaných uměleckých směrů, hnutí a autorů obecně přijímaných. Vnímal svou odpovědnost za průzkum a podporu kvalitních a zajímavých umělců žijících v regionu, nebo s vazbou na něj. Díky této neodtrženosti od místa působení měl velký podíl na znovuoživení Josefa Váchala, jenž v té době dožíval zapomenut ve Studeňanech nedaleko Jičína. Přímo od něj byl získán mimo jiné obraz Portrét Josefa Imlaufa, Apoteóza spiritualismu a nepřeberné množství grafických listů. Nákupy děl podporoval také sochaře Ladislava Zívra, svérázného malíře Karla Šlengera ad. Zajímavou kapitolou je v tomto směru spolupráce s Mikulášem Medkem v letech 1965-1970, jehož otec patřil k nejvýznamnějším královéhradeckým rodákům novodobé historie. Z popudu



Alois Wachsmann
Variace na téma „Schovej se, válko!“, 1934 – 1935,
olej, plátno, 180 x 200 cm

Václav Tikal
Mýtus, 1943, olej, plátno, 70 x 108,5 cm

Jindřich Štyrský
Z Českého ráje, 1931, olej, plátno, 95 x 135 cm



Josefa Sůvy tak měla v rámci expozice českého výtvarného umění vzniknout samostatná galerie Medkových Pokusů o portrét, která by takto nepřímou připomněla jeho vazbu na region. Tomuto měru byly uzpůsobeny i akvizice. Bohužel tato myšlenka díky politickým změnám po roce 1968 a také smrti autora nebyla nikdy realizována. Přesto však Galerie moderního umění vlastní celkem pět těchto imaginárních portrétů českých teoretiků.

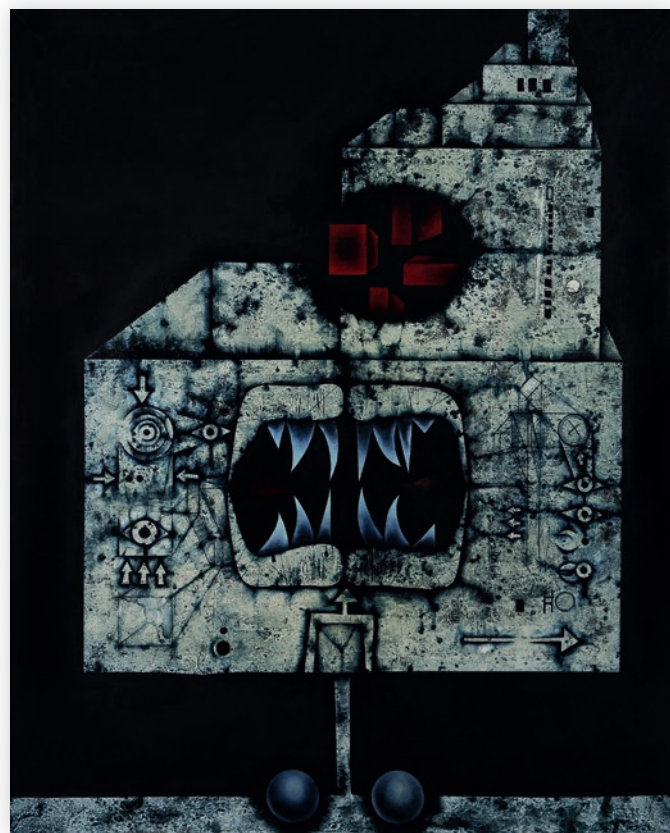
Kromě této aktivní akviziční činnosti dokázal dr. Sůva v rámci možnosti odolávat tlakům na nákupy a převody děl autorů, jejichž kvalitou byla často pouze schopnost komunikovat se státním aparátem a umění využít výhod shora řízené kultury. Díky tomu díla těchto systémem protěžovaných umělců tvoří jen menší část sbírky.

Na dlouholetou činnost dr. Sůvy navázal v roce 1997 PhDr. Tomáš Rybička, kterému se i v době, kdy ostatní galerie musely od nákupů upustit, dařilo získat do sbírek díla autorů české postmoderny (S. Diviš, T. Císařovský, J. Kovanda, J. Róna, J. David). Kromě toho se zaměřuje na postupné doplňování děl autorů, kteří dosud nebyli zastoupeni, a jejichž vliv na příběh umění 20.

století je nesporný (M. Jiránek) a jejich kvality neoddiskutovatelné (Z. Ságlová, B. Reynek, M. Mölzer).

Galerie moderního umění vlastní i menší kolekci českého umění 19. století, jenž nemůže případnému návštěvníkovi poskytnout skutečně celistvý přehled o umění této doby. Soubor je z větší části dílem náhody a nezanedbatelná část pochází právě z prvotního „zakladatelského“ daru biskupa Josefa Doubravy. Za zmínku však stojí rané dílo Alfonse Muchy, Nero pozoruje hořící Řím, tři obrazy Václava Brožíka, Uhelny trh Vojtěcha Bartoňka a drobná plátna Antonína Chittussiho.

Evropské umění není zastoupeno téměř vůbec, byť ambice zastupitelů města a prvotním donátorům nechyběly. Díky nim se může Galerie moderního umění v Hradci Králové pochlubit v českém prostředí raritním portrétem papeže Pia IX. v životní velikosti od rakouského akademického malíře Antona Romaka, který ve své době patřil k velice ceněným autorům. Obraz věnovala Městské galerii v roce 1933 firma Čerych a synové. Druhým dílem je plátno Procesi v dubovém lese od Ilji Jefimoviče Repina, na němž autor pracoval

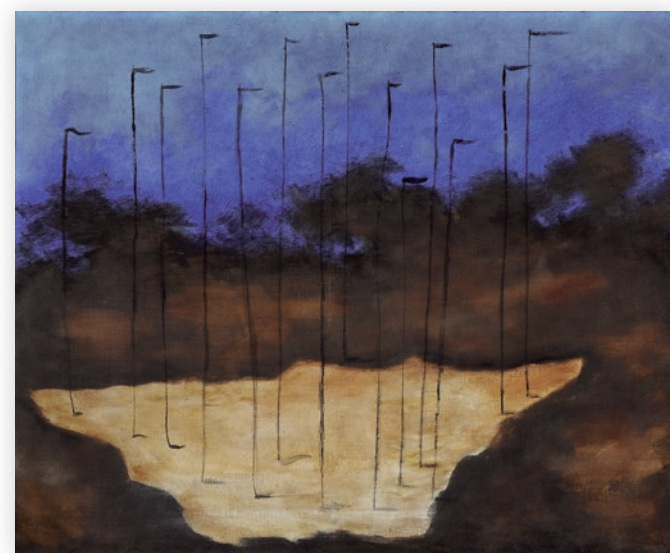


Mikuláš Medek
Pokus o portrét markýze de Sade III., 1969,
olej, email, plátno, 162 x 130 cm

Stanislav Podhráský
Dvě dívky, 1956, olej, plátno, 160 x 85 cm

Kamil Lhoták
Dcera velkoměsta IV., 1947, olej, plátno, 115 x 95 cm

Josef Šíma
Stěbla, 1930, olej, plátno, 50 x 62 cm



Jiří Kovanda
S lhostejnou tváří čelil nebezpečím, 1990,
disperzní barvy, plátno, 115 x 115 cm

Václav Stratil
Psovo slunce, nedatováno,
tuš, vosk, papír, 220,6 x 150,3 cm

Tomáš Čiřařovský
Portrét s Gutfreundovým Hamletem, 1991,
olej, plátno, 140 x 135 cm

Vladislav Mirvald
Cylindrická aperspektiva, 1969,
tuš, šeps, sololit, 152 x 115,5 cm





Karel Nepraš
Šviháček, 1967, kov, lakovaný drát, v. 205 cm

Ladislav Zívř
Sedící žena, 1931, patinovaná sádra, v. 70 cm

s dlouhou přestávkou téměř půlstoletí (1877-1924). Zakoupeno bylo v roce 1935 Spořitelnou Královéhradeckou za neuvěřitelných 275.000,- Kč. Obraz je dlouhodobě zapůjčen do Galerie výtvarného umění v Náchodě, která se specializuje na díla ruských autorů, a každý lichý rok – tedy letos – je možné ho zde vidět.

Podobně jako v jiných galeriích převážnou část kolekce tvoří práce na papíře (přibližně 85%) – kresby, grafické listy a unikátní autorské soubory či bibliofilie. Ve výkresových prachotěsných skříních se ukrývají desítky vynikajících listů Kamila Lhotáka, Josefa Istlera, Františka Tichého, Vladimíra Boudníka, Aleše Veselého a také možná vůbec nejrozsáhlejší soubor grafik Josefa Váchala. Za zmínku stojí také dvě velkoformátové kresby Václava Stratila a Tělo a duše od Adrieny Šimotové, a také kompletní cyklus – instalace kreseb Lesk a bída apokalyptických koní. Poslední barevný pastel, který celý cyklus uzavírá, se podařilo zakoupit v roce 2014.

Vzhledem k citlivosti papíru a dalších použitých materiálů na světlo je bohužel nelze dlouhodobě ani častěji vystavovat, přesto se snažíme v maximální možné míře tato díla prezentovat na krátkodobých sbírkových výstavách či v rámci mezigalerijních zápůjček. Kresby a grafiky zpřístupňujeme také pro badatele z řad odborné veřejnosti. Stejně tak se v maximální míře snažíme prezentovat i nevystavené obrazy a plastiky, neboť současná stálá expozice Proměny obrazu/Obrazy proměn představuje pouze 10% z celkového počtu evidovaných předmětů. Do budoucna pak plánujeme častější obměny stálé expozice tak, abychom mohli prezentovat méně známá díla a zároveň poskytnout návštěvníkům různé způsoby čtení příběhu českého umění 20. století.

Rekonstrukce budovy Galerie moderního umění v Hradci Králové



Galerie moderního umění v Hradci Králové byla založena jako Krajská galerie Královéhradeckého kraje v roce 1953, ve městě však pro novou kulturní instituci nebyly vhodné prostory, proto byla dočasně umístěna na zámku v Rychnově nad Kněžnou. Na jaře roku 1963 se galerie vrátila do Hradce Králové a v dalších letech využívala dvě křídla budovy biskupské rezidence na Velkém náměstí. Svě stálé sídlo získala galerie až v lednu roku 1990, kdy se přestěhovala do budovy Záložního úvěrního ústavu, postavené podle návrhu významného českého architekta Osvalda Polívky v letech 1911-12.

Interiér
Galerie moderního umění, Hradec Králové

Exteriér
Galerie moderního umění, Hradec Králové





Interiér

Galerie moderního umění, Hradec Králové

Nové sídlo sice poskytovalo rozsáhlé výstavní prostory, ve kterých galerie mohla představit ve stálé expozici českého moderního umění to nejlepší ze svých sbírek, budova ale nebyla upravena pro potřeby nového uživatele. Bylo to tedy jen další provizorium a postupně byly prováděny jen nezbytné dílčí úpravy. V roce 2010 byl proto vypracován záměr na celkovou rekonstrukci budovy pro potřeby Galerie moderního umění. Po schválení tohoto záměru byl zpracován podrobný stavebně historický průzkum a architektonicko-dispoziční studie, jejímž autorem je Ing. arch. Pavel Tušíl z královéhradeckého ateliéru 3Q Project. Studie stanovila způsob využití jednotlivých prostor tak, aby pohyb návštěvníka byl plynulý, podobně byla řešena také návaznost jednotlivých činností v provozním zázemí. Samotná rekonstrukce byla zahájena v červenci roku 2014 a dokončena na podzim roku 2016.

Nové architektonické řešení vnitřních prostor respektuje historický charakter stavby, zároveň ale upravuje část budovy pro současný způsob užívání, tedy pro potřeby galerie a jejího každodenního provozu. Prostory, kde jsou dochované cenné uměleckořemeslné a řemeslné prvky, tj. přízemí a první poschodí, byly upraveny tak, aby se co nejvíce přiblížily původnímu stavu z doby,

kdy byla budova postavena. Vstupní hala je tedy opět využívána jako vstupní prostor, kde se nachází recepce s informacemi pro návštěvníky a pokladna, v postranních sálech v přízemí je šatna, prodejna publikací, odpočinkový prostor s pohodlným sezením a brzy tady bude také kavárna. V prvním poschodí je malý výstavní sál, ve kterém je umístěna Galerie Vladimíra Preclíka, dále zde vznikl nový přednáškový sál s odpovídajícím technickým vybavením, studovna pro návštěvníky knihovny a badatele s připojením na internet, klubovna a nový výtvarný ateliér pro doprovodné programy.

Další tři podlaží jsou upravena na výstavní sály pro stálou expozici českého moderního umění a pro termínované výstavy. Odstraněním příček a propojením někdejších kanceláří s ochozem kolem světlíku nad vstupní halou vznikl otevřený prostor, který umožňuje pozoruhodné průhledy z výstavních sálů do dalších částí stálé expozice s díly z jiných období. Ve světlíku nad vstupní halou je umístěna nová vzduchotechnika, původně technický prvek, který se podle návrhu malíře Aleše Lamra proměnil ve výtvarný objekt prostupující centrální částí tohoto otevřeného prostoru.



Pohled do stálé expozice

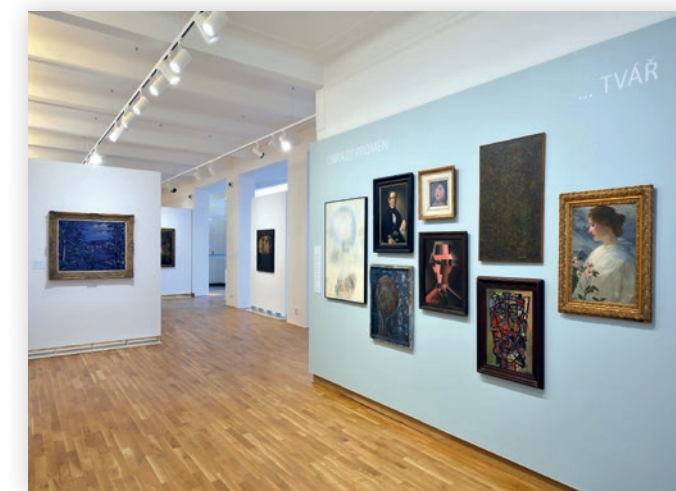
Současné umění

Pohled do stálé expozice

Tvář

Pohled do stálé expozice

Krajina



Pro znovuootevření budovy Galerie moderního umění připravili pracovníci galerie novou stálou expozici českého moderního výtvarného umění Proměny obrazu / Obrazy proměn, která návštěvníkům představuje více než 170 uměleckých děl z bohatých sbírek galerie. Expozice má dvě části, které se vzájemně doplňují a prolínají. Proměny obrazu sledují pestrý a mnohotvárný vývoj českého výtvarného umění v časové posloupnosti od přelomu 19. a 20. století až po tvorbu současných umělců a představují všechny důležité směry a tendence, které měly vliv na utváření českého moderního výtvarného umění. Obrazy proměn ukazují ve čtyřech tematických celcích, jak se s moderními uměleckými názory vyvíjela tradiční témata výtvarného umění: tvář, krajina, zátiší a figura. Stálá expozice je pro návštěvníky přehledná a srozumitelná, a je také dobře využitelná pro pedagogické účely a různé formy vzdělávacích programů, které galerie připravuje pro své návštěvníky.

Novou podobu dostala také Galerie Vladimíra Preclíka, přemístěná do budovy Galerie moderního umění z RegioCentra Nový pivovar. Její základ tvoří díla, která Vladimír Preclík v roce 2008 daroval Královéhradeckému kraji, v současné instalaci jsou doplněna o další autorova díla ze sbírek Galerie moderního umění.

Každý rok na jaře bude expozice obměněna a představí v novém výběru jinou část tvorby Vladimíra Preclíka.

Celkovou rekonstrukcí svého sídla získala Galerie moderního umění v Hradci Králové nové výstavní sály, které splňují obvyklé podmínky pro vystavování uměleckých děl, především stabilní teplotu a vlhkost vzduchu, a variabilní osvětlení s možností upravovat podle potřeby intenzitu světla s ohledem na charakter a materiál exponátů. Nově upravené prostory poskytují také návštěvníkům příjemné a klidné prostředí pro vnímání vystavených uměleckých děl.

Investorem rekonstrukce budovy Galerie moderního umění byl Královéhradecký kraj, který uhradil ze svého rozpočtu podstatnou část z celkových nákladů více než 125 mil. Kč, na stavební práce získal kraj dotaci z Evropského fondu pro regionální rozvoj ve výši přesahující 50 mil. Kč.

AUKCE

SBÍRKA
ČESKOSLOVENSKÉHO
DIPLOMATY

11. června 2017, 13.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com



Obličejová maska
polovina 20. století, dřevo, patina, mušle kauri,
kokosová vlákna, 47 x 19 cm, vyvolávací cena 8 000 Kč

Soubor nabízených artefaktů pochází ze soukromé sbírky českého majitele, který dlouhá léta působil jako technický odborník, expert OSN a diplomat bývalého Československa v zahraničí, zejména v oblastech Afriky a Asie. V Africe se v 80. letech stýkal s řadou domorodých umělců (např. s celosvětově známou malířskou skupinou Tinga Tinga Arts kmene Makua nebo s řezbáři kmene Makonde) a měl tak příležitost hlouběji proniknout nejen do mentality a způsobu života příslušníků těchto kmenů, ale během deseti let i do umělecko-řemeslného vývoje obou těchto výtvarných směrů.

Soubor předkládaných artefaktů vznikl desítky let, má svou historii a hodnotu. Pro jeho větší členitost jsme položky rozdělili do několika menších skupin:

Primitivní umění
Asiatika
Masonika
Kresba, malba, socha
Sklo, keramika, porcelán
Socialistický realismus
Jaroslav Kafka

Primitivní umění tvoří zejména špičkové artefakty celosvětově známé tanzánské malířské skupiny Tinga Tinga Arts kmene Makua a velmi kvalitní tradiční i moderní řezby do ebenového dřeva kmene Makonde.

Prezentované obrazy Tinga Tinga Arts byly získány přímo od nejlepších malířů – zakladatelů – skupiny. Spadají do nejkvalitnějšího období 70. – 80. let. Tuto malířskou skupinu s typickým projevem a malířským stylem založil v sedmdesátých letech pan Eduard Saidi Tingatinga, příslušník kmene Makua, jejímiž členy byly tehdy pouze příslušníci kmene v převážně rodinných vzta-

zích. Za nejlepší malíře skupiny v 70. – 80. letech jsou kromě Tingatingy považováni zejména:

Jaffary Ausi (vedoucí skupiny)
Saidi R. Chiwaya
Mohamed Mruta (veterán a první žák Tingatingy)
Omari Amonde (spol. s Tingatingou spoluzakladatel skupiny)
Zubari Chimwanda (v té době předseda skupiny)
Mohamed Charinda (bratr Jaffaryho)
Mohamed Mimus
Omary Allyy

Jejich díla z tohoto období jsou na světovém trhu téměř nedostupná a např. obraz S. R. Chiwaye se v nedávné době prodal na francouzské aukci za cca 50.000,- USD. Nabízená díla E. S. Tingatingy, S. R. Chiwaye, Jaffaryho, Allyyho, Z. Chimwandy, A. W. Mghisy a O. Chodba patří mezi to nejlepší co, v 70. – 80. letech vytvořili. Obsahově vyjadřují pohledy jak na běžný život příslušníků kmene Makua, tak život v přírodě (zvířata, ptáky) nebo na duševní pocity lidí a jim známé dobré i zlé „šitany“.

Neméně významné a celosvětově známé je i tanzánské řezbářské umění kmene Makonde a to jak staré - tradiční, ztvárňované



Edward Saidi Tingatinga
Tři ptáci požirají hlemýžďe, 1969, email, sololit, 53 x 61 cm,
vyvolávací cena 1 200 000 Kč

Náhrdelní řetěz - Kolana řádu Buffalo
1890 – 1930, ceremoniální řetěz, (RAOB), Velkolóže Pride of the Costwolds
No. 2865 pro Velkého sekretáře (C. S.), d. 57 cm, vyvolávací cena 6 000 Kč

Olejová lampička
1368 – 1644, období Ming, keramika, trojbarevná poleva, v. 30 cm,
vyvolávací cena 45 000 Kč



**Theodor Rotrek**

Koloběh života, 1985, olej, plátno, 110 x 90 cm,
vyvolávací cena 60 000 Kč

v terakotě nebo měkkém dřevě od 18. století pro různé společenské i rituální příležitosti související zejména s iniciací chlapců a dívek, tak nové – moderní, ztvárňované do tvrdého a křehkého ebenového dřeva, od 60. let s převládající šitanskou tematikou.

Nabízené artefakty byly získány přímo od řezbářů nebo příslušníků kmene Makonde v osmdesátých letech a patří mezi velmi kvalitní díla nejlepších řezbářů z tohoto období. Iniciační rituální helmové nebo prsní masky z hlíny nebo měkkého dřeva, iniciační vyřezávaná stolička ze starého tradičního umění i vynikající řezby moderního stylu 70. – 80. let v ebenovém dřevě představují rovněž to nejlepší od kmene Makonde. Soubor doplňují tradiční artefakty z jiných oblastí Afriky.

Asiatika představuje historické předměty z oblasti Číny, Japonska a Mongolska, jejichž vznik sahá až do 15. století. Z čínských artefaktů stojí za pozornost neobvyklá olejová lampička stojícího lva s figurální stafáží a dvoubarevnou polevou (období Ming) nebo mýtický lvíček foo rovněž s dvoubarevnou polevou (dynastie Čching), či bronzové zdobené vykuřovadlo s apokryfní značkou císařství Hsuan Tech, vyrobené v 18. století.

Japonská část představuje rovněž řadu velmi kvalitních objektů. Např. reliéfně bohatě zdobený a zlacený tenkostěnný mosazný odlitek velké vázy z poloviny 19. století, triptychovou malbu z divadelního výjevu se samurajským motivem od Utagawa Toyo-

**Pavel Hlava**

Váza, 1962, sklo sommerso, broušeno, zelená dutina, v. 26 cm,
vyvolávací cena 2 500 Kč

kuni Kunisada z 19. století nebo celoplošně bohatě malovaný porcelánový talíř Arita z 18. století. A nelze nezmínit i mongolskou olejovou temperou ručně malovanou thangku na plátně s tančícím Vadžrapánim s vadžrou v ruce.

Oblast skla je zastoupena kvalitními artefakty významných českých sklářů z poválečného období až po současnost. Sběrka rovněž obsahuje soubor, na trhu málo vídaného, lithyalinového, někdy pro svou technologii nazývaného polodrahokamového skla.

Část obrazová je významně doplněna o konvolut 35 obrazů Jaroslava Kafky. Oleje, kvaše, tempery a kresby reprezentují jeho nosnou tvůrčí etapu z let 1946 – 1966.

Za pozornost rovněž stojí soubor regálí a artefaktů představujících dekorace nebo předměty částí obřadů a rituálů Řádu svobodných zednářů a templářských rytířů. Klenoty, stuhy, kolany, zástěry nebo meče skotského či Yorského rituálu představují jak obecně zavedené a po staletí známé symboliky, tak specifické znaky podle jejich orientace a zaměření. Soubor zahrnuje předměty z druhé poloviny 19. století až po cca polovinu 20. století, z nichž většina byla používána. Artefakty vykazují relativně vysokou řemeslnou i uměleckou úroveň a do značné míry přibližují i tajemno obřadů, založených před mnoha staletími.

**Dekorativní váza**

1868 – 1912, období Meidži, Japonsko, bronz, zlacení, v. 55 cm,
vyvolávací cena 18 000 Kč

Lutobor Hlavsa

Mlčení, 1960, olej, plátno, 40 x 60 cm,
vyvolávací cena 6 000 Kč

Lahvička na šňupací tabák

po roce 1911, období republiky, Čína, cloisonné, v. 7 cm,
vyvolávací cena 19 000 Kč

J. V. Stalin

1938, bronz, v. 29,5 cm,
vyvolávací cena 6 000 Kč

JAROSLAV KAFKA



Zátiší s kartami

1952, kombinovaná technika, deska, 27,5 x 34 cm, vyvolávací cena 8 000 Kč

Osud **Jaroslava Kafky** a jeho díla v mnoha ohledech odráží neklidné 20. století. Narodil se roku 1896, na prahu epochy provázené světovými válečnými konflikty – a v umění pak nástupem modernismu. Toto překotné období přineslo nevidané popírání dosavadních tradic a hledání nových výrazů. S tímto nevratným nástupem se také oprošťoval jedinec – tvůrce a mířil k svobodnému, osobitému a mnohdy bolestnému zápolení o vlastní identitu, respektive míru odvahy.

Kafka, přítel podobného solitéra Františka Tichého, musel přerušit svá studia na pražské UMPRUM, když byl odveden na frontu první „velké“ války. Jeho osud se měl dále naplňovat po těžkém zranění, četných operacích a dlouhém nekončícím léčení. Nakonec se malíř Kafka stal válečným invalidou se skromným civilním zaměstnáním.

Kafka se projevil jako nezdolný člověk i svěhlavý umělec. Jeho tvorba dostala časem delší a celkem pozitivnější impuls, když se v roce 1938 podruhé oženil s klavíristkou Ludmilou. Její nezanedbatelný vliv především prostřednictvím domácí hudební produkce Kafku poháněl a inspiroval - a to k barevnější a více harmonické formě, do které vkládal soukromý svět navzdory totalitním poměrům. Malířova tvorba reflektující rovněž vehementní moderní směry (zvláště dominantní kubismus) projevovala přítom mimořádnou osobnost a poměrnou autenticitu.

V této etapě – od roku 1950 – se v Pelešanech u Turnova seznamuje Kafka s dalším osudovým člověkem, s Vincencem Kramářem, tedy osobou nadmíru povolnou. Od té doby se vyvíjel a sílil jejich



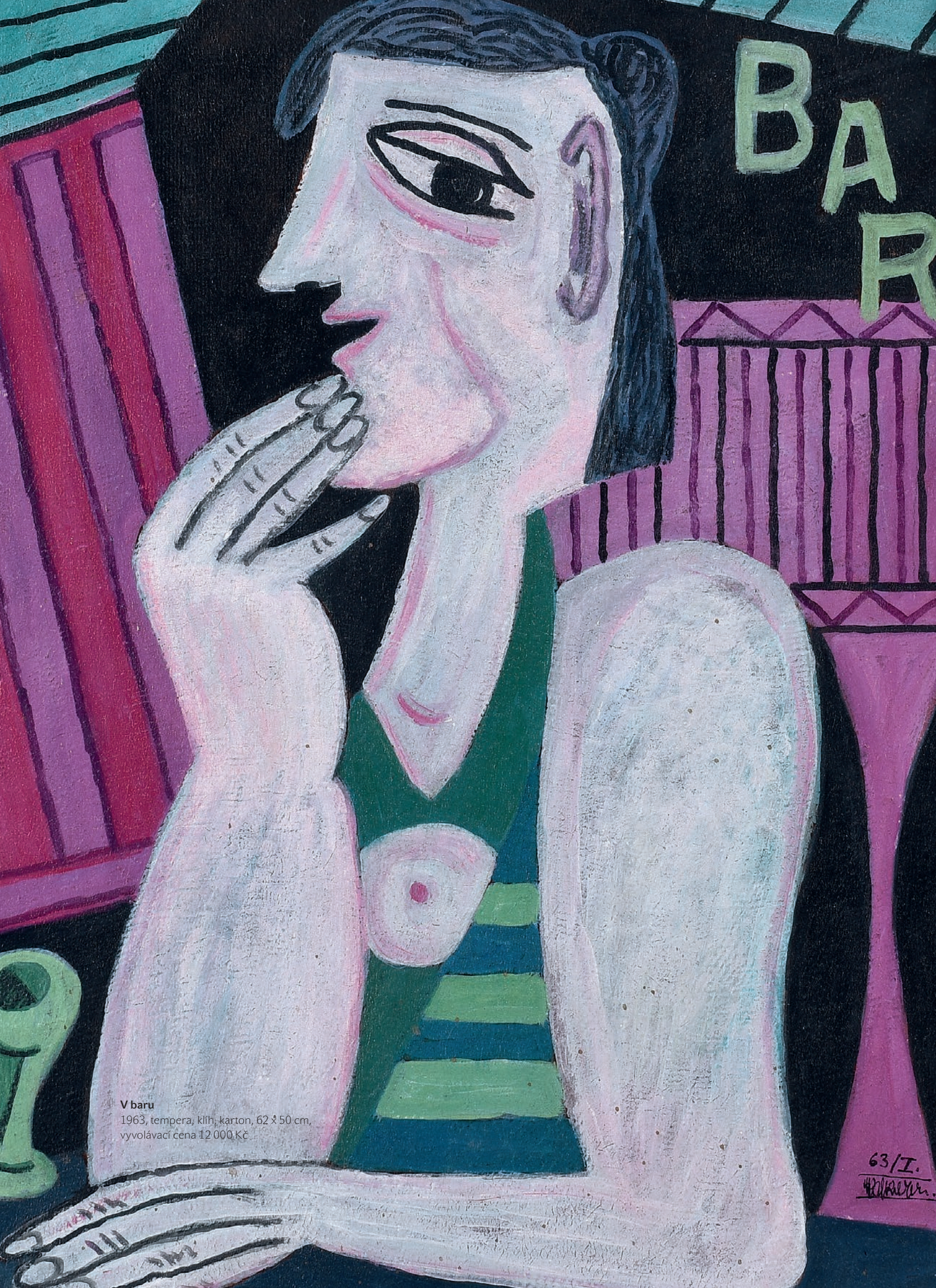
Postava před oponou

1966, tempera, papír, 45 x 37 cm, vyvolávací cena 6 000 Kč

vztah, který trval celá léta. Kramář s významným domácím postavením i s mezinárodními kontakty dospěl na základě sledovaného malířova vývoje k zásadnímu rozhodnutí. V roce 1959 na Kramářův popud Kafku navštívil galerista a legendární obchodník Daniel-Henry Kahnweiler, který dokonce projevil zájem o nákup několika Kafkových obrazů. Z další plánované návštěvy, která mohla zapomenutému malíři změnit kariéru, však sešlo vzhledem ke Kafkově špatném zdravotním stavu.

Přes Kramářovu neutuchající morální podporu se nepodařilo Kafku přesvědčit k vystavování alespoň v Československu. Malíř, s pevností sobě vlastní, tuto možnost odmítal, neboť se tímto nemínil zaplétat s komunistickým režimem.

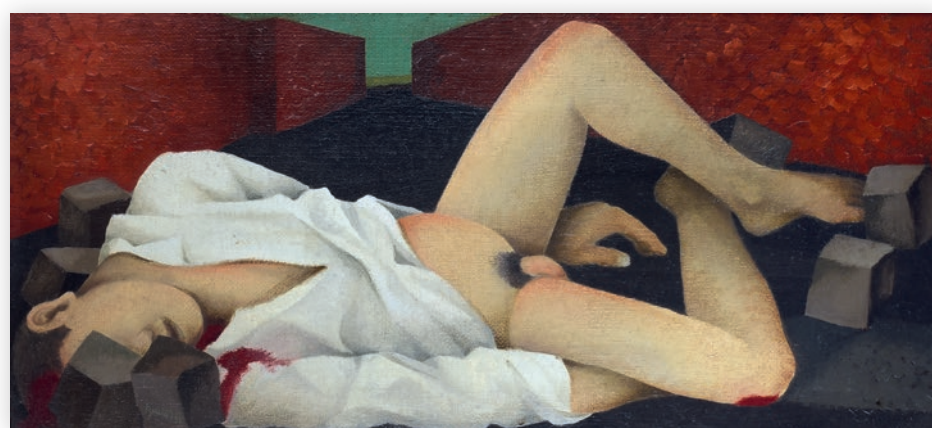
Kafkovy práce kreslířské a malířské – zachované dodnes jen zčásti – na české scéně korespondovaly s civilismem i fantastní transpozicí poetiky Skupiny 42, zvláště s tvorbou Františka Grosse a Františka Hudečka, ačkoliv není pravděpodobné, že tyto projevy Kafka znal. Od poloviny čtyřicátých let je stále evidentnější také vliv Pabla Picassa, ale i Karla Černého nebo Josefa Čapka, ale spíše se jedná o podobné vcítění se do povahy doby. Kafka však celkovou atmosférou díla vyčníval důrazem na barevnost připomínající hudební férie. Přes tyto náladové impresce doznávala Kafkova tvorba stále pevnější formy a jasného výrazu. A tak se v jeho málo známé, avšak pozoruhodné práci, odráží nejen smysl pro aktuálnost, ale i nekompromisnost s jakou vystupoval v občanském životě. Jaroslav Kafka zemřel po dlouhé těžké nemoci, v létě roku 1973.



V baru

1963, tempera, klíž, karton, 62 x 50 cm, vyvolávací cena 12 000 Kč

VLASTIMIL BENEŠ



Bílý Kostel

1958, olej, plátno, 61 x 73 cm, vyvolávací cena 120 000 Kč

Vlastimil Beneš (1919 – 1981) byl český malíř, grafik, sochař, scénograf a tvůrce loutek. Věnoval se studiu historie, navštěvoval soukromé umělecké školy, a jeho vztah k základním lidským či společenským hodnotám ovlivnilo totální nasazení. Tematicky se stále více věnoval krajinářství, ale i figurálním podobenstvím v civilistním rouše. První samostatnou výstavu měl roku 1956 v Divadle D 34, o rok později se stal členem Skupiny Máj 57 (Robert Piesen, Richard Fremund, Andrej Bělocvětov, Libor Fára a další). V roce 1959 získal Beneš Velkou cenu benátského filmového Biennale za výtvarnou spolupráci na filmu *Johannes doctor Faustus* (režie Alfred Radok). S postupem času se tento kontemplativní umělec stával svébytným solitérem s tendencí ke klasicistnímu - pevně artikulovanému tvarosloví se zjevným realistickým akcentem. Zvláště jeho krajinářská díla se pravidelně objevovala na reprezentativních přehlídkách českého umění (Modern Czechoslovak Art, Londýn, 1962) či na kolektivních retrospektivních výstavách (Skupina Máj 57, Pražský hrad, 2007). V roce 1999 vyšla Vlastimilu Benešovi knižní monografie. Malířova osobitá tvorba je těžko zařaditelná do hlavních proudů výtvarného umění 20. století. Jeho obrazy jsou naplněny zvláštní poezií, trvalým klidem, tichem a melancholií. Za autorovo zralé, respektive vrcholné období je považována etapa odvíjející se především v šedesátých letech.

-red-

Vesnický hřbitov

1968, olej, sololit, 52 x 93 cm, vyvolávací cena 130 000 Kč

Sv. Štěpán

1966, olej, sololit, 28 x 61 cm, vyvolávací cena 70 000 Kč

Sv. Sebastián

1966 - 1969, olej, plátno, deska, 30,5 x 61,5 cm, vyvolávací cena 80 000 Kč

Dvě ženy u rybníka

1975, olej, plátno, 54 x 67,5 cm, vyvolávací cena 80 000 Kč

Silnice v hnědých polích

1955, akvarel, tuš, tužka, papír, 29,5 x 43,8 cm, vyvolávací cena 12 000 Kč

Vesnický hřbitov

1965, olej, sololit, 40 x 49 cm, vyvolávací cena 70 000 Kč

ZDENĚK TMEJ



Schluss

1941, vintage gelatin silver print, 39,7 x 29,9 cm, vyvolávací cena 6 000 Kč



Schránka na dopisy - jediné spojení s domovem

40. léta, later gelatin silver print, 39,9 x 30 cm, vyvolávací cena 6 000 Kč



Unterhaltensraum

40. léta, later gelatin silver print, 40,4 x 28,7 cm, vyvolávací cena 6 000 Kč



Německá prostitutka na ulici

40. léta, later gelatin silver print, 39,4 x 30 cm, vyvolávací cena 6 000 Kč

Zdeněk Tmej byl významný, kontroverzní český fotograf, který se zabýval dokumentárně laděnou tvorbou. Proslul zvláště snímky zachycujícími totální nasazení a lidské strádání. Ještě před 2. světovou válkou publikoval v prvorepublikovém tisku, především pro nakladatelství Melantrich či Pestrý týden. Vedle toho pořizoval reportážní snímky z divadelního či filmového prostředí. Se svými souputníky, fotografy Karlem Ludwigem a Václavem Chocholou, podnikl rovněž dobrodružnou cestu do poraženého Německa. Dramatický byl i Tmejův civilní a profesní život. Pro svou svéráznost se dostával do konfliktů s totalitním režimem a tak nejlepší léta svého života strávil v komunistických věznicích. Přesto ještě stihl pořídit unikátní portréty dirigentů Václava Talicha či Rafaela Kubelíka, ale i momentky z milánské La Scaly.

Za nejcennější přínos jsou však považovány série Tmejových fotografií ze čtyřicátých let, tedy z období fotografova totálního nasazení. Jedná se o unikátní fotografický dokument doby i vlastního autentického prožitku z polské Vratislavi – tehdejší německé Breslau.

Tmej zde byl nucen trávit čas mezi roky 1943 – 44 při překládání poštovních zásilek. Smutné, nikoliv však dramaticky vypjaté situace, zachycují zpravidla muže v nucené činnosti a momentálních drobných lidských utrpeních. Tmej fotografoval tuto atmosféru většinou za denního světla nebo jen s pomocí jedné žárovky na film s nevelkou citlivostí, avšak výsledek má mimořádnou výpovědní i uměleckou hodnotu.

Po válce vyšly snímky s touto tematikou také knižně pod názvem Abeceda duševního prázdna. Po únoru 1948 ještě chvíli přetrvávala naděje na další profesní cestu i uplatnění, zvláště díky kontaktům a plánům s Rudolfem Slánským. Od roku 1958 byl však Zdeněk Tmej po politických procesech vězněn. Jeho citlivá, bouřlivá a nepoddajná duše, stejně jako i jistá politická naivita však fotografa hnala do stále těsnější izolace a bezvýchodnosti. Tmejův osud, společně s Ludwigovým a Chocholovým, sugestivně přiblížila režisérka Věra Chytilová ve svém filmu Vzlety a pády, natočeném v roce 2000.

AUKCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

11. června 2017, 15.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

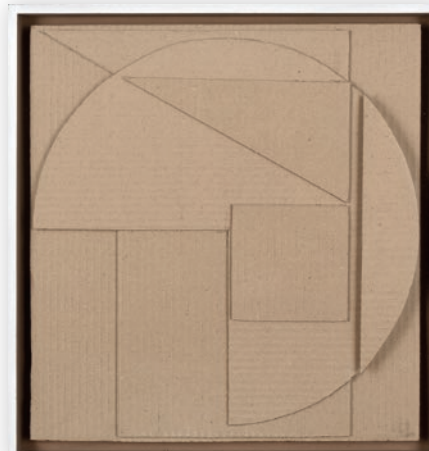
www.pragueauctions.com



Karel Malich
Uviděl jsem hlavu, 1989, pastel, papír, 102,5 x 73,5 cm,
vyvolávací cena 160 000 Kč

Kateřina Smolíková
Otevírání, 2008, foukané sklo do formy, přejímané, v. 47 cm,
vyvolávací cena 18 000 Kč

Stanislav Kolíbal
Diagonála, 2004, karton, reliéf, 36,5 x 34,5 cm,
vyvolávací cena 59 000 Kč



Petr Písařík
Urbánní krajina, 2008, kombinovaná technika, plátno, 55 x 95,5 cm,
vyvolávací cena 45 000 Kč

Ota Janeček
Zátiší s hroznem, 1945, akvarel, tuš, karton,
vyvolávací cena 30 000 Kč

Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová
Polibek, 1958 - 1988, sklo tavené, leptané, broušené, v. 16 cm,
vyvolávací cena 200 000 Kč

Jan Koblasa
Vinnetou, 70. léta, polychromie, dřevo, péra, v. 105 cm,
vyvolávací cena 120 000 Kč



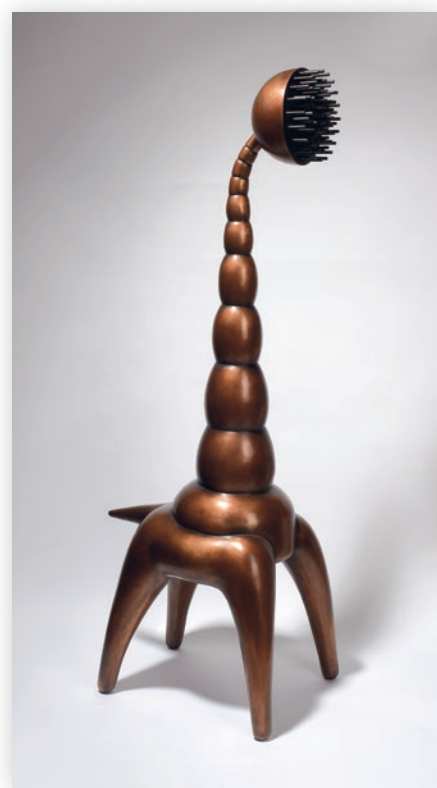


Jiří Načeradský
Bez názvu, 80. léta, kombinovaná technika, karton, 105 x 72 cm,
vyvolávací cena 58 000 Kč

Vít Soukup
Dorka I., 2003, olej, plátno, 110 x 170 cm,
vyvolávací cena 65 000 Kč



Jaromír Novotný
Okno, 2009, akryl, plátno, 101,5 x 94,5 cm,
vyvolávací cena 65 000 Kč



Jaroslav Róna
Žirafa, 2016, bronz, v. 124 cm,
vyvolávací cena 300 000 Kč



Jan Švankmajer
Malovaný relikviář, 2016, asambláž, 54 x 83 cm,
vyvolávací cena 57 000 Kč

Gerhard Richter
Halfmannshof, 1968, ofset, 28,9 x 42 cm,
vyvolávací cena 80 000 Kč

A. R. Penck
Germany Hope, 1990, serigrafie, 86 x 122 cm,
vyvolávací cena 45 000 Kč



**Petr Pavlík**

Labyrint v ateliéru, 1987, olej, plátno, 120 x 165 cm,
vyvolávací cena 140 000 Kč

Jakub Matuška, Masker

Slow and Deep, 2015, akryl, plátno, 160 x 220 cm,
vyvolávací cena 50 000 Kč

Viktor Frešo

Pičus, 2016, epoxid, v. 203 cm,
vyvolávací cena 430 000 Kč



AUKCE

FOTOGRAFIE

11. června 2017, 17.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com**Jan Svoboda**

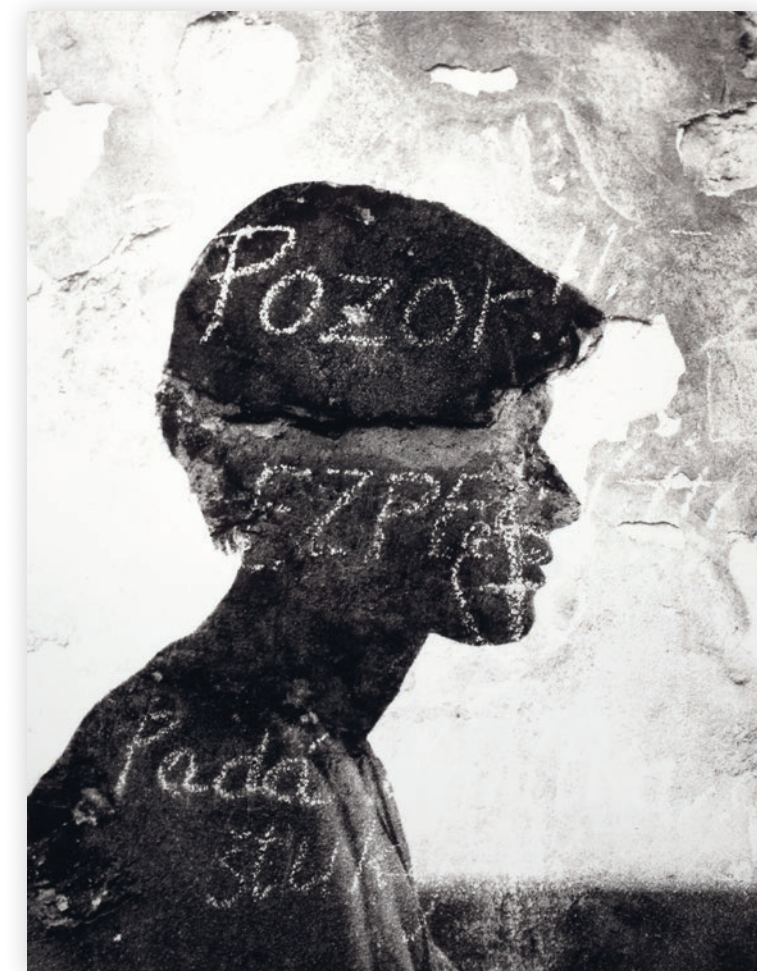
Myšlenky stékají pozvolna, 1968, vintage gelatin silver print,
22,5 x 16,8 cm, vyvolávací cena 15 000 Kč

Eva Fuková

Eva v 50. letech, 50. léta, vintage gelatin silver print, 21,5 x 16,6 cm,
vyvolávací cena 10 000 Kč

Josef Ehm

Zima, 1960, vintage gelatin silver print, 19,8 x 29 cm,
vyvolávací cena 28 000 Kč





Miroslav Tichý

Bez názvu, 60. – 80. léta, vintage gelatin silver print, pastel, papír, 22,5 x 13,1 cm, vyvolávací cena 30 000 Kč

Josef Sudek

Na pastvě, 1918 – 1922, vintage gelatin silver print, 21 x 28,5 cm, vyvolávací cena 80 000 Kč

Jaroslav Rössler

Lux, 1926, posthumous gelatin silver print, 20,2 x 20,2 cm, vyvolávací cena 12 000 Kč

Jindřich Brok

Kompozice, kolem roku 1955, vintage gelatin silver print, 59,4 x 49,5 cm, vyvolávací cena 10 000 Kč



SBÍRKA ČESKOSLOVENSKÉHO DIPLOMATA

11. června 2017, od 13.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1



 PRAGUE
AUCTIONS



FOTOGRAFIE

11. června 2017, od 17.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

 **PRAGUE
AUCTIONS**