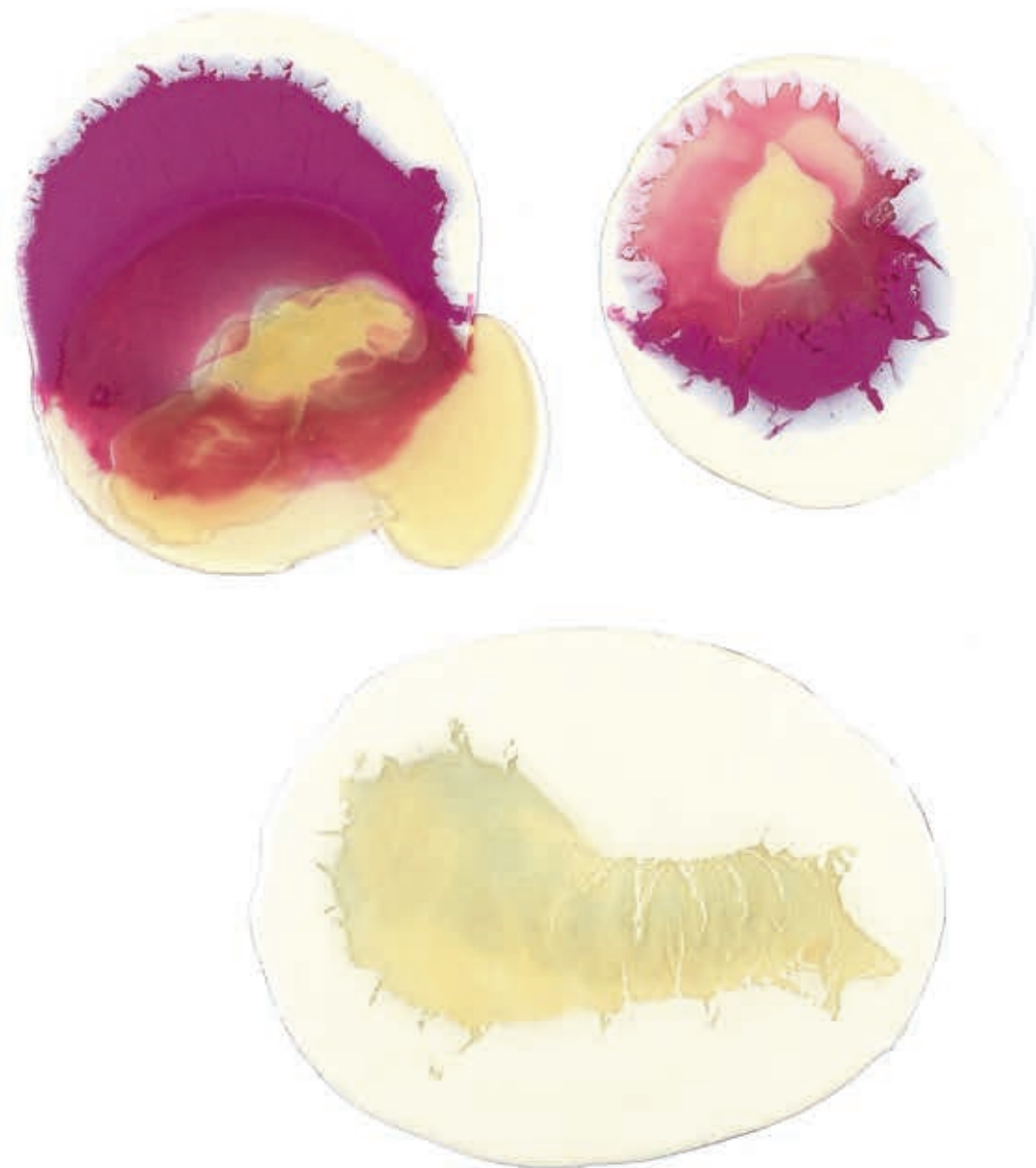




revue ^{3/17} art

čtvrtletník o současném umění

EDITORIAL



VÝTVARNÉ UMĚNÍ

1. října 2017, od 13.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

PRAGUE
AUCTIONS

OBSAH

- 2 téma**
William Blake
- 4 výlet**
Jan Štursa
- 5 archiv**
František Kupka
- 6 rozhovor**
Jaroslav Róna
- 18 portrét**
Andrej Bělocvětov
- 22 příběh**
Václav Vytlačil
- 24 soukromá sbírka**
Miroslav Velfl
- 30 výstava**
Nepolapitelná struktura
- 34 portrét**
Jasan Zoubek
- 40 kontinuita**
Gregory Bateson
- 42 profil**
Jakub Týtykalo
- 46 fenomén**
Alberto Giacometti
- 50 historie**
Anne Baruch a Václav Chochola
- 54 výstava**
Jakub Švéda – Technovirus
- 58 veřejná sbírka**
Danubiana
- 62 aukce – profil**
Jaroslav Klápště
- 64 aukce – profil**
Jiří Mrázek
- 66 aukce – profil**
Jaroslav Vožniak
- 68 aukce – profil**
Jaroslav Rössler
- 70 aukce**
Výtvarné umění
- 74 aukce**
Fotografie

VÁŽENÍ,

tak jak je to s tím Mánesem? Nedávno se tato skvostná budova na pražském nábreží dostala do centra pozornosti. Snad už jedině akcí v podobě happeningu se podařilo veřejnost zaujmout, upozornit na problémy a tázat se na stav, smysl a další osud této legendární síň. V létě tohoto roku nalili aktivisté skupiny Bolt958 červenou barvu do nedaleké Vltavy. Podle nich Mánes krvácí, neboť slouží především komerčním účelům. A mají pravdu. Kvalitních uměleckých expozic, pokud vůbec nějakých, je zde poskrovnu a o jasném konceptu či dokonce dramaturgii se už vůbec nedá mluvit. Dnešní Mánes je tak degradován na prostor, kde se může dít cokoliv. Má nulovou prestiž a lidé z tradiční kulturní scény se do něj odnaučili chodit. A tato situace je dlouhodobá. Nákladná rekonstrukce, která zde proběhla, zkrátka nestačí navrátit či opět vtisknout síni důvěryhodnou tvář. Genius loci se rozplynul kdesi v minulosti. Nepřehledná situace se týká rovněž provozovatelů. Jejich občasné výstupy v médiích jsou mlhavé, majitel – nechvalně známá „nadace“ – přiznává dluhy, a nutnost čelit splátkám komerčním programem. Celá záležitost má tak hodně neznámých a spekulace, komu by Mánes mohl spadnout do klína, se jen množí. Propadne zastavená budova věřitelů? A co v ní pak bude? Tyto nepříjemné otázky jsou však už plody maléru, který se odehrál před dvaceti lety. Mánes trpí. Jak ale zastavit jeho krvácení, které se nás tak citelně dotýká?

Dobré 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
Ctp a tisk: Triangl
Titul: Jaroslav Róna, Nosorožec, 2016, bronz, v. 89 cm



Francis Bacon
Study for Portrait II. (after the Life Mask of William Blake), 1955,
olej, plátno, 61 x 50,8 cm, Tate Modern Gallery, Londýn, Anglie

William Blake ztotožňoval své duchovní poznání s erotikou extázi – spojením v úplnosti – s prolnutím ženského a mužského prvku. Zjevil se však v době, do které se nehodil. Svým vizionářstvím, dílem, povahou, mystikou a erotikou mu byla tehdejší přítomnost – společnost příliš těsná.

Vztahoval se k minulosti a ohlašoval budoucí směřování umění, víry i světa. Rozpažoval se napříč časem, ale životní těžší jeho reálné existence se ocitlo právě ve zlomové době odhazující přežití a teprve tušíci nové. Devastující požár Londýna trvající několik zářijových dní roku 1666 byl obecně vnímán jako apokalyptické znamení ničící dosavadní zvrhlé pořádky. Zvláště zmizení gotické katedrály sv. Pavla se jevilo jako boží trest a jasné gesto katolickým odpadlíkům – protestantům uvolněných mravů. Architekt Christopher Wren vyprojektoval záhy novou stavbu inspirovanou vatikánským sv. Petrem, avšak jako správný svobodný zednář propašoval sem dimenze starobylého Šalamounova chrámu ze země zaslíbené. „Novým Jeruzalémem“ – nebem na zemi, takovým, jaké spatřil ve svých vizích sv. Jan, se měl stát právě Londýn. Chrám, dokončený roku 1708, stanul coby dominanta města a centrum očekávání. Namísto toho se stal Londýn svědkem nemilosrdného odumírání humanismu, kdy celá Anglie byla zbavována ducha, magie a svátosti.

Imaginace a teologie se zde mění v upjatý strohý kalvinismus, kdy zákon nahrazuje víru (Hobbes), prožitek je zaměňován za liberálně nazíraný rozum (Locke). Konstituční monarchie se stává pouze jakýmsi štítem zistného „svobodného“ podnikání určeného však pouze „vyšší“ třídě (Borling). Anglie začíná nemilosrdně ovládat spolu s Holandskem světová moře (onen symbol smrti, podvědomí a podzemí) a dálné kolonie. Od roku 1760 však propuká velká krize zvětšující rozpor mezi „zavřenými“ chudáky a „vyvolenými“ blaženými boháči. „Náboženství a obchod jsou dvě různé věci“, prohlašuje hugenotský lékař Bernard de Mandeville. Puritánští podnikatelé tehdejší Anglie proměňují dobýváním uhlí a železa kraj v mrtvé sutě. Vznikají kalvín-

WILLIAM BLAKE

Když byla v roce 2014 otevřena v Art Gallery of Ontario výstava „Terror and Beauty“ sochaře Henry Moora a malíře Francise Bacona, vyjevila hloubku jejich díla, ale i vazby k minulosti. Ikonickým dílem této přehlídky se stal obraz malovaný podle posmrtné masky Williama Blakea (1757 – 1827). To jistě nebyla náhoda. Tento grafik, malíř, básník a vizionář či politik byl zásadní postavou nejen anglického umění a myšlení 19. století, byl a je trvalým inspirátorem jistého pojetí člověka, světa i umělecké tvorby. Jakožto představitel romantismu měl mimořádné imaginativní zření vzhlížející k jednotě subjektu a objektu – k znovu nastolenému univerzu, k svobodě těla i ducha, také k původnímu křesťanství, kabale i východnímu učení, metafyzice či dramatické kosmologii. Pro moderní umění se tak stal poněkud osamoceným vzorem celistvého a nepřikrášleného uchopení člověka s jeho anděly i démony. Tak, jako tvorba 20. století, zdál se přes své vize být nejednoznačný, ale čímsi nebyvale naléhavý. Kde se vzala tato podoba geniálního a stále inspirativního umělce, k němuž se Francis Bacon tak vehementně hlásil?

ské chudobince a káznice – kde lidé, včetně dětí, podléhali „hladové dietě“ a čtrnáctihodinové dřině každý den. A tak musíme mít před očima krutou starokalvínskou vizi pekla spolu s tímto reálným novopuritánským peklem na zemi ve jménu vzývané hospodářské expanze. A toho byl svědkem William Blake.

Rozpadu Anglie zamezily v první řadě síly prostého lidu, mobilizovaní „odpadlíci“ a nonkonformisté, kteří současně probouzeli svědomí horních vrstev. To by nebylo možné bez anglického básnictví, jež se od vrcholného středověku jako jediné vyslovovalo ke všem otevřeně a odvažovalo se vidět, přemýšlet i vykládat situaci člověka (vínu či milost) mnohem hlouběji než teologové a politici.

Velcí angličtí tvůrci bývali zpravidla života znalí vizionáři. Podobně jako velký Milton, autor Ztraceného ráje, byli radikálními pesimisty (v pohledu na přítomnost) i optimisty (ve svých prorocích). K takovým osobnostem patřil také William Blake – ojedinelý, o to však radikálnější, hlubší a naléhavější. Ve svém životě i tvorbě smířil či umocňoval vlastní náboženské vize s mystickým prožitkem duše i těla. Stal se tak dědicem revolučního lidového sektářství na pozadí kruté a sebestavující okolní společnosti včetně bratrovražedných válek.

Určujícím momentem Blakeova díla se stala vidění, která zažíval již od dětství (za což byl matkou bit). Blake rozlišoval mezi viděním a pamětí. Paměť podle něj byla svázána s časem, a proto se stala součástí padlého světa; skutečnou „říši vzpomínek“ mu byl prostor vidění, v němž mohl „spatřit ty dávné dny, než se Země zjevila ve své živořící smrtelnosti“. Také Coleridge a Shelly měli svá



vidění. (Psycholog pravoúhlý tyto jevy však vnímá jako „eidetické obraznosti“ respektive halucinace). Blake upřednostňoval obskurní a esoterické systémy poznání směřující do minulosti (středověku), k starobylým tradicím a trvalým pravdám. Nebyl však pasivně nábožný, ale hlásal: „Nestřídmost mládí je nutná pro život.“ Spolu s biblickými či mytologickými příběhy se pro jeho pojetí života stala zásadní sexuální magie. Současníkům připadal výstřední, špinavý, podivínský a konfliktní. Až do konce svého života byl přesvědčen, že manželky by měly být „společné“. Ale jak k tomu přišel?

Příběh začíná na Moravě, kde byli hojně pronásledováni poutníci hlásící se i v pobělohorské době k protestantským zásadám. Tak jako jinde Valdenští, kataři, adamité či bogomilové, vznikaly na našem území sekty, respektive uzavřená společenství odmítající katolicismus. Od husitského povstání ožívá myšlenka prostého, ale aktivního naplňování skutečně zbožného života. Vzniká Jednota bratrská, která se však v 17. století musela vypořádat s nepřízní osudu a pronásledováním oficiální církve. Jednotlivci i celé skupiny odcházeli do bezpečného exilu. Jedním z takových míst se stalo panství náboženského reformátora rozkládající se poblíž sasko – česko – polského pomezí. Hrabě Mikuláš Ludvík von Zinzendorf (1700 – 1760) na pozemku svého panství Berthelsdorf dovolil pronásledovaným Moravanům vybudovat na státě a kléru nezávislou osadu Ochranov (dodnes jsouc pod názvem Herrhut), kteří sem přicházeli v letech 1722 – 1732. Zde byl zaveden bohoslužebný řád a svérázný přístup platný pro celou komunitu. Šíření těchto myšlenek se časem rozneslo po celém světě (misionáři), ale také do Londýna, kde se tato Jednota stala známou pod jménem Moravian Church (Moravská církev).

V prvně zde vybudovaném sídle „London Moravians“ – ve Fetter Lane Chapel – se vzývaly a praktikovaly myšlenky „Rabbi Zinzendorfa“, tedy kabalistická sexuální mystika coby most mezi různými vyznáními včetně zednářství. Jak dokládá z dobových pramenů ve své pozoruhodné knize Marsha Keith Schuchard (Why Mrs. Blake cried), byla tato nauka založena na aktivním splynutí ženského a mužského prvku. Taková evokace měla dávné mystické tradice, které upomínaly na androgynního Boha. „London Moravians“ tedy praktikovali sexuální mystiku společnou a ceremoniální. Stoupenci a pravidelnými účastníky tohoto společenství byli Blakeovi rodiče – zvláště jeho matka byla horlivá. Blake tedy vyrůstal v atmosféře „United Brotherhood“, kabalistických praktikách užívajících sexuální energii pro plnější a vyšší mystické procítění.

Na Moravskou církev, a zvláště na Blakea, však zapůsobil ještě jedno zásadní vyznání, jehož autorem a šířitelem se stal Emanuel Swedenborg (1688 – 1772), švédský vědec, filozof a teolog, z jehož



Satan Exulting over Eve, 1795, akvarel, grafit, tuš, papír, 42,5 x 53,3 cm,
Getty Museum, Los Angeles, USA

Francis Bacon s posmrtnou maskou Williama Blakea

The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun, 1805, akvarel,
grafit, tuš, papír, 43,7 x 34,8 cm, Brooklyn Museum, New York, USA

učení pak vzešla Církev Nového Jeruzaléma. Mnohem více byl ale jeho vliv patrný u sexuálně mystických praktik prolínajících tantrické techniky a křesťanskou mystiku, která měla zásadní, avšak málo připomínaný význam. William Blake ukazoval nejen na výšiny ducha, ale i na hlubokou a těžce zakoušenou duši, která provázela či podněcovala jeho tvorbu, tak blízkou proudu existenciálně laděného umění 20. století, jehož výrazným protagonistou se stal rozháraný a nekompromisně hledající Francis Bacon.

Radan Wagner

JAN ŠTURSA

NOVÉ MĚSTO NA MORAVĚ HRADEC KRÁLOVÉ

Jan Štursa (1880 – 1925) byl významným sochařem první poloviny 20. století. V letech 1899 – 1903 studoval na Akademii výtvarných umění u prof. J. V. Myslbeka. Po bojích a zranění v první světové válce se stal po smrti Stanislava Suchardy profesorem a v letech 1922 – 24 rektorem Akademie. V duchu secesního symbolismu, později lyrického senzuačního přednesu či prostého civilismu ztvárňoval ženskou krásu, ale i tragické zážitky z fronty. Spolupracoval s řadou významných architektů (Jan Kotěra, Pavel Janák, Josef Gočár). V roce 1926 byla na jeho počest uspořádána posmrtná souborná výstava v Zrcadlové síni pražského Klementina.

Jan Štursa, rodák z Nového Města na Moravě, zůstal uvnitř po celý svůj krátký život „horáckým hochem“, který se měl původně stát zahradníkem. Jeho citová otevřenost a bytostná melancholie mu zabráňovaly podvolit se obecně uznávaným ba diktovaným vzorům, a tak mu umožňovaly vlastní vývoj. Za ideální a slohotvorné veličiny té doby platili stále ještě francouzští sochaři August Rodin i jeho „protinožec“ Aristide Maillol. Oba se představili v prvním desetiletí 20. století na velkolepých samostatných výstavách v Praze, kde Štursa již pobýval od roku 1899, zpočátku jako student na Akademii výtvarných umění. A mladý adept se nejen ve škole díval, naslouchal a zkoušel nalézat vlastní výraz, ale stával se stále silnějším i ambicióznějším.

Rozcitlivělý s čistou duší, hnán talentem a tvůrčím snem, ocitá se po hořkých studiích v pražském velkoměstě. Vstřebává atmosféru proměňující se estetiky a nové tendence (jdoucí od impresionismu přes symbolismus ke klasicismu) a je okouzlen zvláště literáty z okruhu časopisu Moderní revue (Milošem Martenem, Arnoštem Procházkou, Jiřím Karáskem ze Lvovic, F. X. Šaldou, Stanislawem Przybyszewskim, Karlem Hlaváčkem). Avšak mnohé dandyovství, lyrizující světabol i satanistickou břitkost – rysy jinými mnohdy jen povrchně deklarované – nabírá si Štursa nakonec plnými doušky. Citové vzruchy odrážejí se v jeho hledajícím díle prosyceném dekadencí, ale ještě více osudově pojatou sexuální symbolikou se středoevropskou světelnou imaginací. Roku 1904 vznikají voskové plastiky Utopená kočka či Život uniká – busta tuberkulózní dívky. Štursa se však poté nadechuje k optimističtějšímu a pevněji uchopeným sochařským variacím – například k dánské břišní tanečnici nebývale kyprých tvarů Sulamit Rahu (1910 – 11).

Cesta do Itálie za antickými památkami (1907) Štursu po návratu směřuje od intimní dekadence k pozitivnějšímu výzvam – k úkolům monumentálního sochařství, s kterými původně nepočítal (soudí se však, že paradoxně právě zde utrpěl jakýsi hluboký psychický otřes s dlouhodobými následky). Krátké odosobňující a klasicizující tvarosloví (např. sousoší na pražském Hlavákově mostě z let 1912 - 13) mělo však jen krátké trvání. Příčinou byla i První světová válka, jejíž hrůzy zakoušel Štursa na frontě v Haliči. Zdejší zdrcující zážitek prostoupil jeho následující tvorbou, naladěním i smýšlením. Nicméně stále oceňovanější tvorba dokazovala oprávněnost sochařova jmenování profesorem na pražské Akademii výtvarného umění.

Slavné Štursovy práce – Puberta (1905) nebo Melancholické děvče (1906) – smyslné akty dostaly časem své mužské, respektive ji-

Jan Štursa v ateliéru na AVU, 1915



Raněný, 1921, bronz



nošské protějšky. Raněný (1920 – 21) představuje postavu personifikující zmar – tragický pád, jehož předobrazem se stal válečný zážitek smrti vojáka střeleného do hlavy (výjev byl nejprve zachycen v kresbě a v malém modelu z roku 1917). Výsledek je jakýmsi extraktem, tedy zosobněním lidského utrpení. Toto vrcholné dílo zdobí v bronzu prostranství před sochařovým rodným domem v Novém Městě na Moravě a sádrový originál je vystaven v místním Horňáckém muzeu.

Volným pandánem k Raněnému je pak socha Vítěze umístěná před gymnáziem J. K. Tyla v Hradci Králové. Na vysokém soklu dominuje nakročený mladík svírající v ruce lipovou ratolest. Svým pojetím připomíná Niké Samothráckou v Louvru - její rozepjatá křídla jsou ve Štursově pojetí nahrazena vztyčenými pažemi v oslavném gestu. Vítěz má ladnost Davida a sílu odpoutaného Prométhea. Původně byla socha vztyčena nad Československým pavilonem v Paříži roku 1925. Právě v okamžiku její instalace přišla zpráva, že její autor v Praze umírá. Ženy se tomuto citlivému bouřlivákovi staly nakonec osudné.

Když vymodeloval slavnou Salome, zjistil, že její modelka nakazila tehdy nevyléčitelnou syfilidou. Sužovaný deprimujícími bolestmi rozhodl se ukončit trápení ve svém ateliéru na Akademii; ještě čtyři dny však umíral a následkům střelného zranění podlehl ve svých pětácti letech 2. května 1924. Na radu architekta Josefa Gočára (autora pavilonu i gymnázia) byla socha Vítěze později zakoupena hradeckými představiteli a umístěna před gymnáziem. Obě Štursovy plastiky se v dalších několika odlitcích dnes nacházejí i na jiných místech. K Novému Městu na Moravě a Hradci Králové však mají tato díla blízko svým příběhem a určením.

Radan Wagner



ANKETA O ŽIVOTĚ MALÍŘŮ



František Kupka
foto: archiv

František Kupka (1871 – 1957) zažíval jako malíř a ilustrátor žijící v Paříži zásadní osobní i umělecký přerod, který se odehrával v letech 1911 – 12. Právě v tomto krátkém časovém období se odvrátil od dosavadního projevu. V březnu 1911 vystavoval v Salonu nezávislých ještě figurální výjevy žen, za které byl některými kolegy kritizován. V říjnu 1912 na Podzimním salonu vystavil své dvě zásadní kompozice Dvoubarevná fuga a Amorfa. A tak se „náhle“ zrodila Kupkova velkolepá abstrakce. K tomuto novému kurzu si zapisuje: „Výtvarné umění vznikající z prvků ustavujících tvary: linií, ploch, barev, rozměrů, valérů, perspektivy, a mající za úkol použít je v jejich rozmanitosti, disponuje dostatečným bohatstvím, aniž by se muselo zatěžovat psychologickými otázkami a nechalo zastřít své slunce mračen hledáním námětu.“ V následujícím dobovém rukopisu (nadespaném Anketou o životě malířů a uveřejněném u nás prvně v roce 2012 u příležitosti umělovy retrospektivy v Národní galerii v Praze) se k této bytostné transformaci obšírně a upřímně vrací.

Je pěkné a pohodlné býti rozumný, růst jako vzorně sestříhaný růžový keř uprostřed pěstěné zahrady. Ale tuhle cestu jsem nikdy nezvolil. Poté, co jsem byl pár let hněten a veden ke stylu na Akademii (to jsem byl pěkně naivní, že jsem se nechal), vrhl jsem se do života dávaje přednost svobodě před objednávkami portrétů, jejichž malování by mě ušetřilo bídy a hladu, které jsem ostatně hrdinně snášel po řadu let. To je v mládí umělců velmi běžná záležitost, ale jak smutná. Nejstrašnější je, když si malíř nemůže koupit materiál k práci. Žaludek posečká, utáhne se opasek, a člověk se stane umělcem v pústu. Jednou jsem nejedl pět dní a bylo by to trvalo ještě víc, kdybych nenašel na ulici dvacetník. Bylo to na rohu ulice Notre-Dame-de-Lorette a ulice Pigalle. Nesměle jsem si šel koupit chleba. Když už jsem byl na ulici, vyběhla za mnou prodavačka, křičela, že mince je falešná, a tahala mi kus chleba z podpaží.

A lidé se sběhli...

To bylo sice jen malé dobrodružství, ale mělo velký dopad na mladou horkou hlavu rozpálenou pohledem na tolik společenského bezpráví. Nemyslete si, že jsem cítil nenávisť, to ne, ani nejmenší, neupadl jsem tak hluboko, až k žárliivé závisti socialistického proletáře. A protože jsem neviděl možnost, že bych mohl přispět svou troškou k četným obětním darům na oltář Umění, doufal jsem, že pomohu odstranit nešvary sužující společnost, jichž jsem byl já sám obětí, kresbami, které byly nutně tendenční. Veliká Pallas, odpusť mi tenhle přestupek! Byl jsem tak mlád a zároveň už starý – měl jsem toho tolik na srdci.

Měl jsem dost síly k tomu, abych odmítl mnohé lákavé nabídky nakladatelů.

Když už jsem doufal, že si budu nad nimi moci umýt ruce, tak za mnou přišel jeden přítel, šéf výroby Librairie Universelle, a řekl mi, že se bude vydávat „Člověk a Země“ od Elyséea Recluse a že ten dobrý Elysée si přeje, abych ho ilustroval. Po váhání jsem se rozhodl, že se s ním setkám, ale on mi řekl, že si nepřeje žádné umělecké fantazie. To jsem chápal; oba dva jsme uhadli záměr nakladatele. Krátce nato jsem pocítil na rameni ctihodnou ruku

a smutný Elysée mi řekl, abych práci přijal, protože jeho dílo je ohroženo ilustracemi kresličů z novin.

Po čtyři roky jsem musel sledovat vývoj člověka na zemi a byl to pro mě dar, viděl jsem dějiny lidstva plynout lépe než na studiích.

Potom přišly nešťastné Erinye, které jsem ilustroval, Lysistrata od Aristofana a Aischylův Prométheus (který ostatně zatím nemohl vyjít z šera tiskárny). Když jsem pracoval na tomto posledním dílu (ostatně už žádné knížky dělat nebudu), kde je chór Ókeanid, tak už jsem cítil absurditu a potíže umělce, když se má vcítit do kůže člověka dob minulých. Ókeanidy mi působily obrovské obtíže. Když byly nahé, tak neodpovídaly klidu a míru Aischylových slov, a oblečené vypadaly malicherně.

Když jsem večer vycházel z ateliéru v Puteaux, potkal jsem lehké holky. Neděste se, zdály se mi hodné pohledu umělce. Měly takové účesy, že sochaři knidského pokladu by jimi neopovrhli a zvěčnili by je na vlysech chrámů. Kreslil jsem je a maloval a vystavil je na Salonu nezávislých. A byl jsem souzen a odsouzen Salmonem a Vauxcellem, že vykrádám Van Dongena. Kdyby mi usekli prsty, tak bych netrpěl víc.

Naštěstí jsem se mohl zbavit všeho, co ve mně zbývalo z ilustrátora, potřeby „věrně něco zobrazit“, a vrátil jsem se k původnímu cíli, o kterém jsem snil tak dlouho, i kdybych si měl zlomit vaz při hledání amorfních aurytmií, které stavím do protikladu k různě falešným interpretacím přírody – od primitivů až ke kubistům a futuristům, kteří ve svých dílech nadělali víc anekdot než já ve svých kresbách vzniklých z bolesti chudého dítěte.

Zdá se mi, že krkolonná cesta, kterou jsem postoupil až dosud, vede přímo ke kariéře malíře, kterou teď zahajuji. Poté, co jsem viděl přítomnost a minulost, zvedám tvář k budoucnosti, jsem připraven mít dost odvahy.

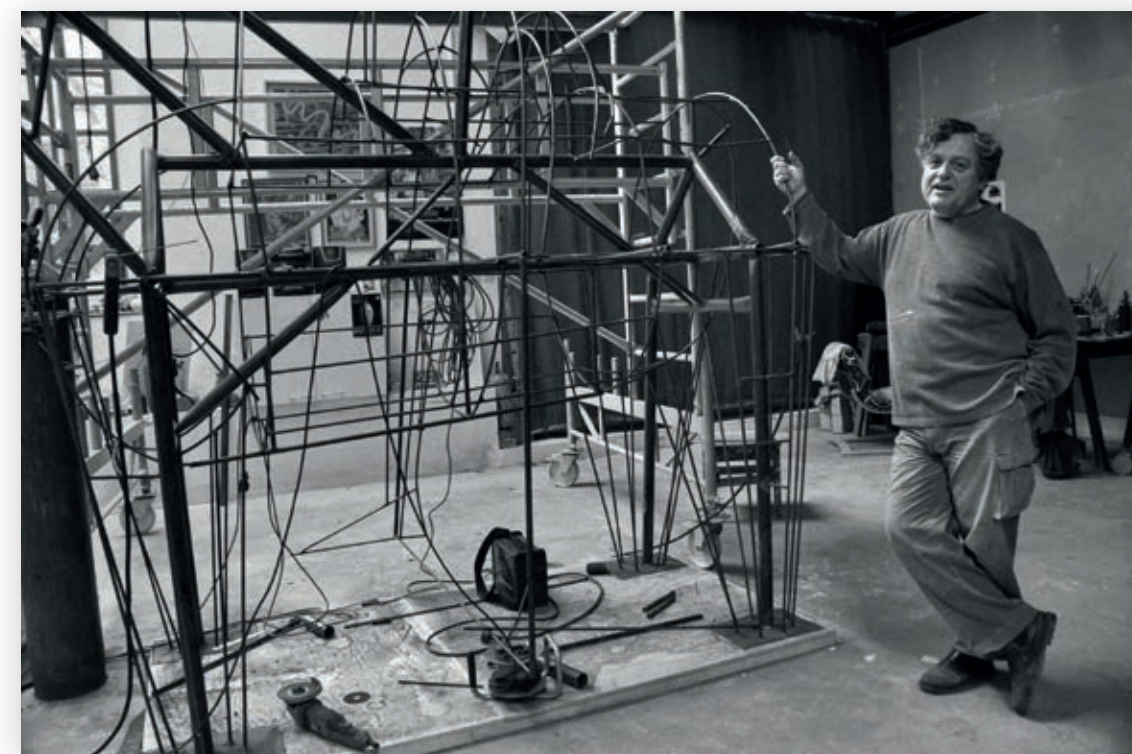
Na shledanou Kupka
(Původní rukopis ve francouzštině, kolem 1911 – 1912)

JAROSLAV RÓNA

UMANUTÝ NOSOROŽEC



Modrý šaman
2014, olej, plátno, 100 x 80 cm



Když měl v roce 1997 svou první velkou retrospektivu, bylo zjevné, že je pevným solitérem na zdejší výtvarné scéně. Letos se tento malíř a sochař představil na stejném místě – v Domě U Kamenného zvonu v Praze na Staroměstském náměstí. Měli jsme tedy po dvaceti letech možnost v úhrnu shlédnout tuto pozoruhodnou a originální tvorbu – obrazy, sochy, objekty, ilustrace a doprovodné dokumentární filmy. Ty divákovi přibližovaly významné umělcovy realizace pro veřejný prostor – tedy pomníky. Právě ty zná širší publikum asi nejvíce – Pomník Franze Kafky (2003) v Praze, Jošta Lucemburského (2013) v Brně či Mýtickou loď (2010) na bratislavském nábřeží při Dunaji.

V projevu pestrá, avšak v obsahu temná tvorba Jaroslava Róny (1957) diváky snad vždy konfrontuje přímo, čelně a bez zábran či ústupků. Je to „stará škola“ rostlá z dokonale zvládnutého řemesla, z plného obsahu a rozprostřeného časového (historického) vhledu. Róna není v žádném případě formální, ale ani nepodloženě experimentální – brání se nahodilostem a ví, co chce. Pravidla „hry“ jsou celkem jasná. Ale přeci jen... kdo je Jaroslav Róna, jaký je jeho vnitřní svět a jak se dívá na ten okolní?

Jardo, co vlastně znamená tvé příjmení „Róna“? Napadá mě, že kdyby ses jmenoval třeba „Vopršálek“ – asi bys nemohl dělat tak silné věci...

Moje příjmení je básnický výraz v maďarštině, pro rovínu nebo nížinu, tedy krajinný ráz Maďarska. Myslím však, že jako Vopršálek bych mohl dělat také silné věci, s přihlédnutím k tomu, že jedním z nejsilnějších a nejvýraznějších moderních malířů 20. století byl nějaký Francis Bacon, tedy František Slanina.

Jaroslav Róna
foto: archiv autora

Na titulní stranu katalogu tvé výstavy „U zvonu“ sis dal sochu Nosorožce z loňského roku. Tedy zvíře – rytíře – bojovníka, svědectví dávných věků, ale i bytost, která hledí kamsi upřeně s náznakem potutelného úsměvu. A jen tak neuhne... To jsi ty, ne?

Ano, uhodl jsi, jsem to já!

Poslední větší rozhovor jsme spolu vedli v roce 2005. Co se u tebe / v tobě za tu dobu stalo, změnilo, co oslabilo nebo naopak posílilo?



Smaragdový krystal
2014, olej, plátno, 150 x 100 cm

Posílila ve mně skepse, ve vztahu ke světu, rodné zemi i vývoji umění. Na druhou stranu se mi podařilo získat jistý pohyblivý finanční obnos, díky němuž se mohu pouštět do stále odvážnějších sochařských realizací a umělecky fungovat víceméně nezávisle.

I z těchto stále velkorysejších prací je zřejmé, že to podstatné / identické se nemění ba prohlubuje, a v této zakořeněnosti pod povrchem dále rozrůstá. Můžeš nějak definovat své životní / tvůrčí hlavní téma?

Moje hlavní téma je zpracovávání vnitřního tlaku, jenž vyúsťuje někdy do nepojmenovatelných struktur, objektů a námětů, jindy zas do snadno pojmenovatelných struktur, objektů a námětů. Zjednodušeně řečeno: jednou je to smutek ze života, jindy radost ze života.

Ano, svět je zkoušen a každý jedinec zvláště... Připomíná mi to starozákonní příběh Jóna zkoušeného ve své víře v Boha, který se pro svou „hru“ neostýchal být až amorální. Jahvovy nevypočitatelné nálady a ničivé výbuchy hněvu (přiživované dáblem / satanem) měly možná svůj etický smysl v dané době. Jahve byl přesvědčen o Jónově nevině, ale přesto tak jednal... proč myslíš?

Budu se asi rouhat, ale připomíná to poněkud stalinské procesy z 50. let, kdy vyšetřovatel samozřejmě věděl o nevině obviněného, ale přesto z něj musel dostat přiznání ke zločinu, který nespáchal, ale ke kterému se musí přiznat, aby obviněný dokázal bezmeznou loajalitu a víru ve Stranu. Ale asi se v Jónově době odehrával pro nás těžko představitelný, a tak zásadní boj o víru, že si ON musel být svými ovečkami a jejich vírou opravdu jistý. Já jsem toho názoru, že pokud ON existuje, chová se k některým svým lidským výtvorům jako vědci k laboratorním krysám. Ale jak je vidno, všechny tyto krysy (které používají vědci) trpěly a zahy-



Nepřítel útočí
2015, olej, plátno, 70 x 60 cm

nuly díky nějakému vyššímu cíli - (léčba lidských nemocí) - o kterém se nikdy nemohly dozvědět. Proč se to však děje, bohužel nemohu již 60 let - přes všechnu svoji snahu - rozluštit. Nejsm však na teologické otázky odborník a věřím, že by mi to nějaký rabín asi vysvětlil. Zatím mám pomocné vysvětlení a to zní: aby se zachoval pohyb. Kdyby totiž neexistoval pohyb, nebylo by ani dobro, ani zlo, nebylo by vůbec nic.

Jahve lpí na Jónově věrnosti, Mojžíš se nezdráhal zavraždit tisíce „modlářů“ od zlatého telete – a následně v historickém vývoji lidstva se jednotlivá vyznání změnila v církve a pronásledují ty, co se odlišují. Zlo tedy trvá stále a účel svěťí prostředky?

Zdá se, že odtržení judských kmenů od víry v pozlacené modly stálo JEMU a tím také Mojžíšovi za vyvolání velkého krveprolití. V následné historii se ukázalo, že toto abstrahování víry vedlo k nesmírně výraznému vývojovému skoku lidstva, tedy k sebeuvědomění si odpovědnosti za své chování. Neviditelný bůh stvořil osobní morálku! Později se z těchto judských kmenů zrodil i Ješua a jeho evangelisté a ti stvořili prvotní křesťanskou církev. Ta mimo jiné organizovala středověké křížové výpravy a vymyslela inkvizici, která na svých židovských předchůdcích páchala strašlivé zločiny. Zároveň však totéž křesťanství sjednotilo Evropu a Spojené státy americké a vytvořilo z nich v současnosti asi nejhumanističtější a nejdemokratičtější civilizaci v lidských dějinách. Během tohoto vývoje však také křesťanské státy spáchaly strašlivé zločiny proti lidskosti - genocidy indiánů v Severní i Jižní Americe, kolonizace Afriky, Indie a mnoha dalších zemí, v Evropě holokaust a první použití atomové bomby proti Japonsku. Zlo tedy stále trvá, účel stále svěťí prostředky - i když se to alespoň v našem civilizačním okruhu někdy vyšetřuje a trestá. A to je myslím velký pokrok proti minulosti. No a minimálně tři čtvrtiny lidstva se stále modlí k pozlaceným modlům a čas od času také páchají strašné zločiny.



Žirafa
2008, bronz, v. 78,5 cm



Skrytý mechanismus
2017, olej, plátno, 120 x 150 cm

Pavilon
2007, bronz, v. 58 cm



Ledovce III.
2017, olej, plátno, 110 x 125 cm

Říká se, že vědomí lidstva / člověka se vyvíjí a tedy mění. Existuje velmi pravděpodobná teorie, že se náš mozek změnil, a to zcela zásadně. Psycholog Julian Jaynes napsal zásadní vědeckou studii o „vynálezu myšlení“. Zde tvrdí, že lidstvo rozvinulo racionální uvažování soustředěné na vlastní ego teprve kolem roku 1000 p. n. l. Podle Jaynese byly staré kultury ovlivňovány zvláštním komunikačním procesem, jenž přicházel zvenčí a byl připisován „bohům“. Prý lidem chybělo uvědomění vlastní svobodné vůle a rozhodování. Souhlasíš s tím?

Čtu o tom právě knihu, jmenuje se Od zvířete k božskému jedinci - autor - Izraelec Yuval Noah Harari. Je to neuvěřitelně zajímavý a aktuální problém. Sebevědomí člověka - díky řetězci vědeckých objevů zejména v posledních třech staletích - tak narostlo, že s přehledem odvrhl všechno duchovní tajemné a podvědomé. Podle výzkumů prováděných na lidech z doby kamenné, kteří žijí v současnosti třeba v amazonských pralesích víme, že kultura lovců - sběračů přisuzovala rostlinám, kamenům i zvířatům a třeba i různým místům v přírodě duši. Některá místa byla posvátná, nedotknutelná a lidé se k nim chovali s nesmírnou úctou. Indiáni se třeba omlouvali zvířatům zabíjícím pro potravu. Současný člověk

si není schopen představit způsob myšlení lidí z těchto časů, ale je pravděpodobné, že pravěký lovec vnořený do husté sítě různých kouzel, předtuch, božských úkazů, tajemných varování a komunikací s duchy neměl asi moc prostoru pro chladný úsudek a projev svobodné vůle. Ale asi se tím příliš neliší od pověřčivých analfabetů raného křesťanského středověku, k smrti vystrašených vidinou muk pekelných. V každém případě se nic z toho nedá přesvědčivě dokázat, a možná bychom byli překvapeni, jak moc se nám pravěcí lidé podobali. Například tím, že když se jim nějak podařilo přeplavit se do Austrálie, během několika set let vyhubili většinu australské fauny luky a oštěpy.

Ano, zdá se, že stále fungují stejné vzorce chování, i když jsou více zastřené. Dnes pozůstatkům takových „vnuknutí“ říkáme archetypy - ty jsou však zasuté a nejasně aktivované. A pokud přijmeme fakt, že zde stále existuje jakási vyšší (nadosobní) inteligence (vědomí), můžeme sledovat její vývoj. A něco se také děje. Prý v každé epoše lidských dějin byly vynikající technické objevy úzce spojeny s vnitřním vývojem vědomí lidstva. Ty jsou pak vnímány jako „dočasné berličky“, jimiž nahrazujeme naše skryté, potenciální schopnosti. Inu, naše současná komunikace sílí, avšak správným směrem?



Hvězdář
2014, bronz, v. 63 cm

Technické objevy naší doby, tedy počítače a jejich masové užívání a následky, které to s sebou nese, asi ještě nejsme schopni vyhodnotit. Mám na mysli zejména nesmírně rychlý přenos a masové šíření jakýchkoliv informací. Pravděpodobně se bouřlivý oceán komunikace světového internetu vymkne svému prozaickému účelu a jedno jediné poslední písmeno vytuknuté nějakým nevědomým nešťastníkem na klávesnici tak, jako kouzelný šém, vdechne život nestvůře, která poslušna vlastní - nám neznámé vůli - ovládne svět a stane se novým Bohem absolutního SDÍLENÍ s nepředstavitelnými následky pro lidstvo. V každém případě se však už teď děje jedna pozoruhodná věc. Velmocenské konflikty se postupně přesouvají do kyberprostoru a tajemní ruští, čínští a američtí hakeri, podobní starověkým šamanům prolamují sedmero železných obručí nepřátelských ochranných kouzel, probouzí neznámé síly, jsou schopni řídit letadlové lodě proti vůli jejich admirálů, srazit z nebe letadla plná pasažérů, vyřadit z provozu centrální řídicí počítače a způsobovat chaos a zkázu. Bude to mít asi za následek to, že jakmile zmizí z povrchu země první velkoměsto, aniž by lidé tušili jak a proč se to stalo, lidé přestanou věřit vědě a racionalitě, začnou se opět modlit k rozmanitým bohům, a lidskými oběťmi si budou chtít získat jejich přízeň tak, jako to dělali před příchodem křesťanství. Svět se díky vyvinuté supertechnice vrátí zpět, ke svým nevědomým počátkům.

Ano, současná „alternativní věda“ o vědomí tuto zásadní proměnu předpokládá, a nebude to zpočátku zrovna příjemný zvrat. „Něco“ se již v tomto ohledu začíná rýsovat... Mluvím o tom proto, že tvé práce vycházejí zpravidla ze snů, vizí a možná tedy hlubší kolektivní paměti. Nezobrazuješ jen apokalyptické vize, ale i bojovníky... Ostatně některé výzkumy ve zmíněné „alternativní vědě“ dokládají / dokazují, že lidé v jakémsi změněném stavu vědomí (například Stanislav Grof a jeho studie holotropních stavů) mají podobné ba shodné prožitky, zkušenosti, doteky s archetypy, vize...



Golem
2016, olej, plátno, 100 x 80 cm

Již na samém začátku mé, zejména malířské tvorby sleduji, že se často nevědomě dotýkám významných archetypálních symbolů. V roce 1985 jsem namaloval obraz Velká matka, je to stvoření podobné skále, která ze své mohutné vulvy vypadá jako brána, vyvrhuje zástupy drobných tvorů - svých potomků. Tento obraz tehdy zaujal některé kunsthistoriky a já se nestačil divit jejich tezí - do té doby (roku 1985) jsem totiž ještě nečetl ani Freuda, ani Junga - socialistická nakladatelství je totiž nevydávala! Žiji velice intenzivním nočním snovým životem, a příběhy, které se tam odehrávají, zdá se, zhmožňují některé primární fobie, hrůzy a vztahy, jež pronásledují lidské tvory snad ještě odkudsi z močálových dob. Ve svých drobných kresbách, jež většinou vznikají tak nějak mimochodem - podvědomě na cestách, se snažím dostat k vizuálnímu uchopení těchto prvotních impulsů, aby se daly využít ke zpracování ve formě obrazu či plastiky. Tak se někdy stane, že se doberu tématu, které ač mi není často příliš srozumitelné, doráží opětovně, až ho vezmu na milost a pokusím se pro něj najít definitivní tvar. Ale jindy jsou to náměty jasné, obsahující v sobě základní symboliky srozumitelné pro každého: opičí matka, chránící své dítě před požárem v džungli, zničené město, kterým prochází poslední člověk, lidé před akváriem, zirájící na obří velrybu, jež visí za sklem v časoprostoru jako podmořská vzducholoď, ďábel očekávající zničení spícího města, římský legionář bičující Krista v ruinách paláce, který poničil příchod nové doby jejíž symbolem a hlavním aktérem je právě ten bičovaný a jeho myšlenky... Ale tyhle inspirační impulsy se běžně objevují třeba v televizi, zejména v dokumentárních záběrech z druhé světové války. Bloudící lidé v ruinách měst, otec s nemluvnětem prchající do krytu před bombardováním, nekonečný proud uprchlíků ve zničené krajině a na nebi hučící roj letadel, jako podmořští předátoři pronásledující hejno malých rybek...



Napoleon na Sicílii
2015, olej, plátno, 70 x 60 cm

Je toho kolem nás plno, aniž bychom si to v celém rozsahu a souvislostech uvědomovali. A co vede tebe k jejich reflexi, zmnožení a vlastnímu artikulování?

Maluji to proto, že lidé už tyhle obrazy na televizní obrazovce přestali vnímat v jejich hluboké tragičnosti, někdy třeba i velkoleposti a najednou stojí v galerii před obrazem, který malířskými prostředky proměnil filmový záběr v neměnný symbol a do jejich duše to najednou opět dolehne v plné síle, a oni pocítí něco z hrůzy, ale někdy i krásy světa, ve kterém žijí.

Ano, tvé téma více či méně souvisí s Apokalypsou... je to ponurá podívaná a nepříjemně jasná. A nejde jen o to drama vyjevů, ale o pohled pravdě do očí. Vždyť Apokalypsa neznamená beznadějně zúctování, zmar, ale (a také v doslovném překladu / původním významu) především „odhalení“. Podle bible by mělo přijít po tomto „mlýnku na maso“ království nebeské – Nový Jeruzalém. Vytváříš a vystavuješ také proto, že věříš v možnou nápravu člověka?

Ano, dalo by se to také tak říct. V možnou nápravu člověka vlastně lidská bytost - pokud chce na tomto světě žít - nemůže nevěřit. Organismus jí to v sebeobraně reakci nedovolí. V opačném případě páchá sebevraždu rychlou nebo pomalou cestou (alkohol, opiáty). Můžeme to vidět na osudu mnohých navrátilců z koncentračních táborů a gulagů. I když přežili nesmírně kruté zacházení, často ztratili víru v člověka a páchají třeba i o mnoho let později sebevraždu. (Například spisovatelé Primo Levi a Jerzy Kosiński) Jediné, co podle jejich vlastních slov pomáhá přežít tuto deziluzi po strašných zkušenostech s druhými lidmi, je hluboká náboženská víra, ale ta není dána každému, někteří o ni přijdou a také ji člověk nemůže asi jen tak najít. Myslím si, že věřícími se stávají ti,



Minotaurus
2016, olej, plátno, 100 x 80 cm

kdo jsou od narození vychovávaní ve zbožném prostředí, anebo ti, kteří zažijí nějaký kontakt s nadpozemskou silou – se zázrakem.

Jaký smysl tedy má tvé umění s naléhavými či alespoň neklidně ponurými tématy?

Moje temná témata mají jednak funkci varovnou, ale to je jen jeden z impulsů předcházející jejich vzniku. Některé obrazy jsou také pouhým odrazem mého vnitřního vyladění, souhrou prostorových a plošných vztahů, barevných tónů, specifickým rytmem důrazů a pomlk - mohou skutečně vznikat podobně jako hudba - nehledě na jejich konkrétní témata.

Franz Kafka a George Orwell – tví blízcenci – optimističtí moc nebyli, ale humor či fantazie jim nechyběly... Ostatně, pro Kafkův pomník sis vybral celkem zvláštní historku. Čím byla pro tebe tak rozhodující a pro Kafku typická?

Ta podivná historka z novely Popis jednoho zápasu v sobě nesla onu vytouženou Kafkovu dvojedinost. Tedy to, co jsem se dočetl v jednom z jeho deníků: touhu být dvěmi bytostmi. Jeden Kafka by plnil společenské povinnosti a požadavky svého okolí, zejména rodiny, především jeho otce. A druhý, nezávislý Kafka, by mohl být zalezlý ve své ulitě a po libosti se neomezeně věnovat psaní románů. Já jsem toto rozdělení propojil s tím příběhem dvou přátel potulujících se po večírku na Malé Straně po noční zimní Praze. Ti se v jednom zvláštním okamžiku změní (symbolicky) v koně a jezdců jedoucího na ramenou druhého a pádí do mentální krajiny promítané myslí jezdců. Pouze jsem ze spodního obleku odstranil člověka a nechal ho prázdný, abych to vyznění umocnil a umožnil rozmanité výklady významu sochy.



Před bitvou
2016, olej, plátno, 170 x 160 cm

A jak ses dostal k Orwellovi?

Co se týká Orwella, tak k němu jsem si našel cestu zejména knihou - Pocta Katalánsku, a to je jeho válečný deník, když bojoval na aragonské frontě na straně republikánů v milicích katalánských odborářských anarchistů. Ta kniha je svou otevřeností až ohromující, a pobavilo mě tam (mimo jiné) Orwellovo zklamání nad tím, že anarchisté ve své destruktivní aktivitě (bourání kostelů) v Barceloně vynechali Gaudiho secesní katedrálu Sagrada Família, kterou on považoval za příšernou. Já ji naopak považuji za největší architektonický výkon dvacátého a dnes již jednadvacátého století, neboť jak všichni vědí, stále se staví dál. Myslím, že měli oba smysl pro humor, i když ho Orwell asi lépe skrýval a příliš mu do jeho tvorby na rozdíl od Kafky neprosákl. K tomu humoru u obou spisovatelů bych ještě řekl, že Orwell měl humor tradiční britský, suchý a korektní a Kafkův humor má asi kořeny ve východní židovské mystice a svým způsobem hraničí s šílenstvím.

Zůstaňme ještě u literatury... Něco povědomého ti přečtu: „Procházel jsem tenkrát obdobím hodně racionalistickým, a důvěra ve vědu byla bezvýhradná... Nepohybovali jsme cílem k nám, nýbrž pohybovali se k cíli, rychlostí obrovskou a na výsost nezdravou... právě v této době jsme ještě hlouběji upadli, a ještě víc se vzdálili od Boha...“, to jsou slova Franze Werfla z jeho utopického románu Hvězda nenarozených. Knihu psal v době Hirošimy a Nagasaki... Tato Werfla literární vize, odehrávající se za 100 000 let, popisuje naši již notně neduživou „vyspělou“ civilizaci, vpravdě zdegenerovanou, jež se nakonec utká s civilizací „divošskou“ tedy s „Džunglí“. Když jsem tu knížku četl, vybavovala se mi tvá díla. Nejsme přeci jen dále a radostnější nebo alespoň jinde? Ale kde?

Předpokládám, že tady cituješ z Hvězdy nenarozených proto, že víš, jaký má pro mě tato kniha význam. Asi málokdo ze spisovatelů 20. století měl tolik erudice a odvahy, aby se rozkročil nad svojí



Nový počátek
2016, olej, plátno, 100 x 110 cm

současností a neznámou budoucností, aby zrevidoval události a hodnoty jež utvářely tragické 20. století a způsobily dvojitou - s krátkou přestávkou dvaceti let - válečnou apokalypsu jejíhož konce se sám Werfel ani nedožil. (Zemřel po sérii infarktů v roce 1943 v Kalifornii ve Spojených státech). Pozoruhodné je, jakou mimořádnou roli by měla podle této knihy v budoucnu zastávat katolická církev a do jak zdegenerované, požitkářské a slabošské kultury upadne naše civilizace. V knize Werfel též předpověděl výsledek druhé světové války a bipolární rozdělení světa po jejím ukončení. Jinak ale myslím, že v současnosti nejsme dále (alespoň ne my Evropané), protože právě teď zažíváme to, (což si můžeš nalistovat ve Hvězdě nenarozených), jak barbaři plní síly a dravosti překonávají narychlo budované bariéry chránící nás „vyspělý svět“ a svým přívalem a odhodlaností zcela jistě otočí kormidlem evropského, a tím možná i světového vývoje. Nedivím se, že ti kniha evokuje některé mé práce, jednak mě velmi zasáhla, a pak se snažím zpracovávat podobná témata. Rád bych prosadil v nakladatelství Argo její nové vydání s mými ilustracemi.

To by bylo skvělé v dnešní, tak roztěkané, ale i čímsi k tomu již více připravené době. Jsi bytostný individualista - tvé silné ego je zřejmé a pro takovou tvorbu i nezbytné... Doba, kdy jsi byl členem umělecké skupiny, je pryč. Dnes je skupin málo nebo nemají výraznější dopad. Čím to? Myslíš, že chybějí společné ideje neboli programy a vize? Přeci jen jsi působil mezi studenty na škole? Jací byli?

Samozřejmě, že umělecké skupiny se formují ve snaze spojit síly k prosazení nějakého názoru v opozici k jinému názoru na umění a tím potažmo i na svět. Proto jsme se v roce 1987 dokázali my - Tvrdohlaví založit. Nebýt té komunisticko-umělecké vládnoucí nomenklatury Svazu výtvarných umělců v té době, tak by se to prostě nestalo. Skupiny se dnes asi neformují - (tedy pokud je to tak, jak tvrdíš) - asi proto, že není příliš proti čemu se vymezovat nebo za co bojovat. V době, kdy se umění přeměnilo z jasně for-



Robot Janus
2012, bronz, v. 103 cm

mulovaných, výrazných a víceméně čitelných artefaktů v nesrozumitelné a slovy objasňované - jakékoliv předměty a projekty, je těžké pro všechny účastníky tohoto divadla vůbec najít hranici jeviště a hlediště. Ale je pravda, že se opět mladí lidé s podobnými východisky sdružují do takových svépomocných seskupení a reagují tím zase na - (pro umělce) - ekonomicky těžké časy. Jeden takový tvůrčí ostrov pod názvem Prám Studio vznikl ve Vysočanech a tvoří ho převážně absolventi a absolventky mého sochařského atelieru na AVU.

Ano, doba je roztříštěná, ale myslím si, že se po tom bezbřehém postmoderním relativismu vzpamatovává a vznikají jakási (i umělecká) společenství... třeba ve Vysočanech Pragovka nebo Karlín Studios nově nyní existující na Florenci. Mnozí z aktérů mají blízko ke streetartu, nejslavnějším umělcem současnosti je Banksy - tedy jakýsi pouliční tajemný „partizán“ sprejerství. Je to únik nebo znamení, že se vývoj nadechuje a inspiruje se zas po čase z primitivismu (džungle) být městské. Sleduješ trochu toto dění?

Na počátku jsem si myslel, že street art skutečně přináší do umění něco opravdu živého a procítěného. A možná, že tomu tak opravdu bylo - někdy na počátku osmdesátých let v newyorských depech podzemní dráhy. Ale tak jako v hudbě rap, je tento projev autentický, když ho produkuje převážně černošská městská subkultura. Jakmile to začnou napodobovat třeba Evropané (dle mého) spíše z intelektuálního důvodu než přirozených niterných popudů, tak to vyznívá nepřirozeně a nuceně. Jestliže ten dekorativní streetartový projev zůstává na zdích domů, tak se to ještě dá vydržet, ale jakmile to ti umělci přinesou do galerií na plátnech, tak už to opravdu většinou vyznívá jako prázdná dekorace. Najdou se však výjimky, a platí v tomto umění stejně jako v kterémkoliv jiném, že talent se pozná, ale není jich mnoho. Víceméně jde o specifický grafický jazyk, jímž je komunikováno v rámci této komunity a komiksově karikatury zvětšené do impozantních



Kostel
2008, bronz, v. 83,5 cm

rozměrů. Bohužel jsem neviděl na živo žádné z Banksyho děl, ale jejich vždy velmi aktuální provokativní námět a promyšlené umístění skutečně přináší nový prvek do evropské popkultury. Příliš však toto dění nesleduji, i když jsem kdysi v osmdesátých letech navštívil ona newyorská depa s pomalovanými vlaky, a taky jsem v nedávných letech navštěvoval své známé mladé streetartisty ve vysočanské Trafačce.

Nakonec je streetart především záležitost spíše generační, sociální - a představuje mnohdy pouhé „značkování“ teritoria nebo syrovou anarchii v jisté sociální konstelaci, která v galeriích působí zpravidla nemístně až paradoxně...

Myslím si, že by street art měli Evropané přenechat svým americkým kolegům z černošských gangů a věnovat se raději umění evropskému, navazujícímu na naše bohaté umělecké tradice. Pamatuji si však dobře, jak jsem byl svým kolegou na AVU, v roli studijního prorektora - Vladimírem Kokoliou - doslova proti své vůli nucen hodnotit klauzurní práci studenta a dnes již slavného streetartového umělce s přezdívkou Epos, jenž nám promítl film, kde vystřeluje z plastové bazooky raketky s barvou na billboardy u dálnic... bylo to docela působivé! Byl jsem toho názoru, že by umělecká instituce na úrovni AVU neměla hodnotit projev rebelující subkultury. Bylo to zcela absurdní! Prorektor Kokolia však tvrdil, že se nebudeme uzavírat žádnému druhu umění. Měl jsem z toho celkový dojem, že pedagogové na AVU si nechtějí připustit, že by mohli nerozumět nějakému současnému projevu, a také mně přišlo směšné, že představitel té nové rebelující subkultury chce dostat hodnocení do indexu za své artgerillové akce!

Ale tvá pedagogická, a tedy společenská činnost tě přeci jen musela už ze své podstaty nějak posouvat k jiným projevům, ne?

Být alespoň částečně tzv. v obraze jsem musel, jako pedagog na AVU, ale samozřejmě také chtěl z přirozeného zájmu o svou pro-



Zbloudilé letadlo
2017, olej, plátno, 100 x 80 cm

fesi. Řešil jsem to každoročními návštěvami Benátského biennale. Je to skvěle vymyšleno - koho nebaví současné umění, může se uspokojit úžasnou scénérií Benátek a starým dobrým uměním tamtéž, třeba od Tintoretta, Veroccia nebo Tiziana. S přibývajícimi roky pro mě aktuální umění postupně ztrácí na významu a přitažlivosti. Snažím se spíše precizovat a rozšiřovat svůj vlastní umělecký projev.

Ale zpět k tobě. Vidím, že si držíš své téma, bytostnou kontinuitu, ale přibýly i další momenty / polohy. Mám na mysli například tvé hravé a pestré stylizace (Žirafy), přísnější geometrické rastry (Hvězdář) či nové tvarové redukce (Plochý muž). Užíváš si tyto nové možnosti a přesahy?

Tyto poněkud novější přístupy zejména v plastice si doslova vynutila moje snaha o realizaci do veřejného prostoru. Hravé a pestré Žirafy byly navrženy před domy, které svojí chladnou racionalitou vytvářely atmosféru pouhé účelnosti bez jakéhokoliv přesahu, a já jsem chtěl toto narušit a obohatit. Hvězdář je plastika na hřbet holého kopce, a je to takový figurální menhir s fraktálovým alchymistickým povrchem. Musel jsem ho navrhnout a vyrobit tak, aby byl schopen přijímat v noci vesmírnou energii a ve dne ji zase předávat lidem. Plochý muž je čistě plastika pro radost z haptického požitku. Samozřejmě, že mám z takto jednoduchých, a přitom působivých plastik radost, zvláště když si ověřím na lidech, že na ně fungují.

V tvé malbě mě těší, že pokračuješ ve velkých příbězích globálního rázu (Dvě děti na procházce) pohybujících se na hraně sci-fi a reality. To jsou také výsledky tvých snových zážitků nebo jiné inspirace?

Dvě děti na procházce byly inspirovány mými exkurzemi do historie druhé světové války. Rozhodl jsem se, že to namaluji, když jsem objevil fotografii, jak si děti v londýnské školce zkoušejí



Tři orli na poli
2015, olej, plátno, 150 x 120 cm

plynové masky v očekávání německého plynového útoku na město. Ta fotografie mě velmi dojala, a zároveň jsem si uvědomil, jak zásadní a symbolický je to námět. Byl tam dokonce vyfocen kočárek s nemluvnětem, který byl neprodyšně uzavřen a opatřen protiplynovým filtrem. Mimochodem v Izraeli takto lidé stále žijí!

Osobně mě zvláště těší tvůj návrat k uměleckým východiskům, připomínající tvé skvělé menší akvarelové práce ze Srí Lanky. Dělal jsi je tam nebo až v ateliéru?

S těmito přírodními podmořskými motivy jsem skutečně začal v roce 2004 na Srí Lance, která doslova přetéká barvami tvary a vůbec kypícím životem. Strávil jsem tam se svojí ženou dva měsíce a každý den jsem maloval akvarely a pastely - mnohé z nich právě pod vlivem tohoto nádherného tropického světa. Po příjezdu do Prahy jsem podle některých namaloval obrazy. Následně se mi tropická barevnost dostala i do dalších obrazů a celkově mi oživila dříve barevně spíše skromnou paletu. Stalo se mi totiž, co malíři Paulovi Klee po jeho pobytu v Maroku. Čtyři měsíce po našem příjezdu do Čech spláchla vlna tsunami polovinu městečka, kde jsme na Srí Lance bydleli a zahynulo při tom mnoho místních lidí i turistů. Tahle tragédie mě velmi hluboce zasáhla, protože za ty dva měsíce jsme si k řadě místních lidí získali osobní vztah.

Co tě napadá, když máš tolik věcí vystavených pohromadě tak, jako letos „U Zvonu“? Dává ti to nějakou jinou (překvapující třeba) odpověď nebo otázku, které nepřijdou v ateliéru?

Myslím, že kolekce obrazů, soch a kreseb, které jsou na mé výstavě U Kamenného zvonu, vytvářejí sice velmi rozmanitý, ale přesto jednotný a přesvědčivý celek. A když vidím tento celek, opouštět mě pochybnosti o smyslu mé práce. Potvrdilo se mi, že vnitřní i vnější boje, které jsem v průběhu těch uplynulých let prožíval, měly smysl.

Radan Wagner



Katastrofa
2016, olej, plátno, 125 x 110 cm

ANDREJ BĚLOCVĚTOV

PORTRÉT, DRUHÁ ČÁST – KRITICKÉ VĚDOMÍ O IDEÁLU

„Jen břídlilové a diletanti chrlí, lidé snadno spokojení a nevědomí, kteří nežijí pod tlakem a v kázni talentu. Neboť talent, pánové a dámy, talent není nic lehkého, nic laškovného, není to nějaká dovednost, jen tak beze všeho. V jádře je to potřeba, kritické vědomí o ideálu, náročnost, která si v trýzni svou dovednost teprv vytváří a stupňuje.“

Tato slova napsal velký německý spisovatel Thomas Mann ve svojí povídce „Těžká hodina“. Pokud by vůbec existovalo něco takového, jako „definice umělecké tvorby“, pak by tyto tři věty patřily k těm nejuvštější. Jakoby byly napsány o Andreji Bělocvětovi. Jakoby byly napsány o každém umělci, který tvoří „pod tlakem a v kázni talentu.“

Umělec jde cestou ryzího světla, spojujícího křehké pozemské bytí s univerzem. Možnost výkladu takovéto cesty je ovšem velmi omezená a většinou spíše kontraproduktivní. Přiblížení k dílu je vlastně meditací, oproštěním se od vlastního spekulujícího ega. Tehdy je možno k dílu přistoupit - s pokorou a v tichosti. Skutečné umění je vždy tiché, křik reklamy a marketingu mu nesvědčí.

Je tedy v přímém protikladu s „designéry módních směrů“, kteří reflektují estetické vlny a nálady společnosti a jejichž díla jsou především výsledkem kalkulu - proto k nim výklad (rozuměj vysvětlování) logicky patří - mimo jiné jim dodává zdání větší „rozumitelnosti“.

Dokud kvalitu jednotlivých děl neprověřil čas, je pro většinu lidí obtížné tyto dvě estetické kategorie odlišit.

Tím není řečeno, že se o umění nemá mluvit. Naopak, mělo by se o něm mluvit co nejvíce - dialog a úvaha však není totéž, co vysvětlování - i když jsou tyto věci často zaměňovány.

Osmdesátá a devadesátá léta – Kvintesence díla

„Útěk z vězení světa“

„Toto vězení má vlastnost, že má skuliny, kterými je možno vidět a slyšet hudbu absolutna. Těchto skulin je pro každého člověka individuální počet. V dětství je jich takové množství, že se to podobá sférické explozi, kterou jsme oslněni. Tvůrčím typem člověka je ten, kdo si udržuje po celý život touhu tuto explozi znovu určit a uslyšet, avšak je přitom povinován sdělovat lidem i světlo několika skulin.“

Andrej Bělocvětov, Deníky

Okamžik příchodu dítěte na svět, bývá často nazýván „zázrakem zrození“.

Z bezčasí a blaženosti univerza přichází nová bytost, která je s ním ještě stále spojena pevným a pečujícím svazkem. Postupem let, kdy dítě stále více srůstá se Zemí, toto spojení slábne. Mnozí z nás cítí touhu po návratu k „sférické explozi“ Návrat však není lehký a jen několik málo vyvolených má schopnosti a hlavně vytrvalost podstoupit dlouhou a trýznivou cestu adeptátu, na jejímž konci září ryzí světlo univerzální pravdy.

Bělocvětovi byly dány do vínku, již samotnou konstelací jeho zrození, mimořádné vlastnosti: jasozřivost a schopnost proniknutí do podstaty věcí i jejich souvislostí, ale i schopnost věci proměňovat.



Stranický metabolismus
1992, akryl, sololit, 73 x 106 cm

Od samého počátku se vyznačoval mimořádnou malířskou pamětí, kterou dlouholeté rozvíjení dovedlo až k dokonalosti. To je možné vysledovat na mnoha příkladech, kdy se po letech a v různých obdobích vracel k tématům a zobrazením, které už mohl mít uložené pouze v hloubi své mysli. Tyto návraty, na každé úrovni a v každém období, dále stylizoval a dodával jim nový a nový významový obsah.

Po obdobích experimentu 60. let, morfóze formálních prvků a jejich neustálém zjednodušování a zprůzračňování v 70. letech, umělec započal v letech osmdesátých mohutnou postmoderní syntézu všech dosavadních směrů, stylů a poznatků. Má již zcela zvládnuté všechny typy formy a od formy oproštěn, volí prostředky cíleně, podle požadovaného záměru.

Duchovní stránka jeho díla nabývá stále větší důležitosti. Výjimečné nadání cílevědomě rozvíjené po celý život zhodnotil beze zbytku. Zařadil se tak k malé skupině těch, kteří svým dílem vystoupali až na samotný vrchol.

Umělcova práce byla završena v 80. a 90. letech, kdy - po nepřetržitém celoživotním úsilí - jeho klauzura končí a k vidění všech potřebných skutečností mu stačí již jen jeho „vnitřní zrak“.

Dílo - opírající se o dlouhá léta kultivovanou mistrovskou zkratku - je prostoupené světlem univerza a rozzářené jednoduchostí tvarů i barev. Působí nadpozemským a přesto zcela reálným dojmem, reality nové a vyšší, nazírané s pochopením jejího řádu zákonů a vzájemných souvztáhností.

Andrea Pilařová Belotsvetová



Zátiší se stíny
1991, akryl, deska, 75 x 102 cm

Dítě s konvicí - Plamen a voda
1982-83, akryl, sololit, 54 x 80 cm

Poznámky k několika obrazům

Zátiší se stíny, 1991

stín, který se emancipoval a vzlétá k oblakům... stíny jsou jedním z nejpoetičtějších cyklů malířova vrcholného období. Tichý svět stínů je hlubokou meditací umělce, jeho stálou a nikdy nekončící fascinací tvarem, nikdy nekončící hrou s formou a její okouzující mnohovýznamovostí.

Plavováška, 1994

přestože je specifická kompoziční „pročištěnost“ tohoto obrazu typická pro 90. léta, není snad u žádného jiného díla tohoto období tolik patrná návaznost na léta šedesátá, a to jak tvarovou estetikou a expresivním rytmem, tak i atmosférou mladistvé tvůrčí bujarosti, která pro ně byla obzvláště typická.

Dítě s konvicí, 1982 - 83

obraz Dítě s konvicí reflektuje traumatizující rodinný zážitek a lze ho do značné míry považovat za počátek cyklu Plamen a voda.



Plavováška
1994, akryl, sololit, 70 x 100 cm

Ostnatá láhev
1976, akryl, sololit, 84 x 100 cm

Ostnatá láhev, 1976

personifikovaná Ostnatá láhev - jeden z prvních obrazů obsáhlého cyklu Zátiší s lahve, který vzniká paralelně s cyklem Plamen a voda. V některých obrazech cyklů se obě témata zvláštním způsobem prolínají. Díla tohoto období se vyznačují mnohovrstevnatostí a důslednou analyticko-syntetickou prací s tvarem.

Zátiší

v umělcově díle nacházíme velký počet zátiší, což rozhodně není náhoda. Zřejmě mu žádný jiný žánr neumožňoval vyslovit pocity a myšlenky tak bytostně jemné a osobní, jako lyrická intimita zátiší. Na platformě tohoto specifického žánru si ověřuje a rozvíjí obzvláště citlivé souvztažnosti nástrojů a stavebních prvků a přivádí je k dokonalosti, aby je poté využil v nadžánrových obrazech duchovního a filozofického charakteru.



Zátiší se sklenicí
1980, akryl, karton, 50 x 67 cm

Čelistka
1964, olej, karton, 64 x 51 cm

Plamen a voda
1992, akryl, sololit, 73 x 92 cm

Malý přízrak
1992, akryl, sololit, 80 x 50 cm



Václav Vytlačil



Zátiší se džbánem
1937, olej, plátno, 61 x 50 cm

Nejznámější český malíř v New Yorku? Uctívána a zásadně inspirativní osobnost amerického umění? Legenda, která přežívá dodnes? „Václav Vytlačil“ byl zajímavý malíř, ale ještě více inspirativní člověk a mimořádný pedagog. Z jeho četných a vděčných žáků se staly i světově známí umělci: Cy Twombly, James Rosenquist, Robert Rauschenberg, Tony Smith či Louise Bourgeois... a všichni se k němu ve svých CV hrdě a vděčně hlásili.

Koncept, respektive koncepce poválečné Ameriky velela postavit se v kultuře na vlastní nohy. Uniknout z dohledu autoritativní matky Evropy, která byla vždy nedostižným měřítkem. Ale kde brát a nekrást, když se tradice v „Novém světě“ nedostává? Evropská umění – intelektuálně – uprchlíci odplovající z dosahu fašismu se za oceánem vesměs viditelně etablovali. K těm zakladatelským náleželi: Marcel Duchamp - přitažlivý neodadaista, surrealist, soliterní konceptualista... a Piet Mondrian - malíř a stylotvorný myslitel... (ostatně právě Mondrian, coby jakýsi netradiční porotce, byl objevitelem velkého Jacksona Pollocka). Evropa a Spojené státy, respektive New York... se prolínaly, ale začaly i diferencovat.

Ještě než se přihnaly obě světové války, proběhla v New Yorku roku 1913 zcela zásadní rozsáhlá výstava moderního, převážně evropského umění. Pověstná Armory show byla instalována a prezentována v opuštěné „hasičárně“. Zaznamenala mimořádný ohlas ve zdejších kulturních kruzích i v novinách, stejně jako mezi širokou veřejností. Na 1250 obrazů a soch představovalo to

nejlepší z impresionismu, ale ještě více z kubismu, postimpresionismu či neaktuálnějších signálů tehdejší avantgardy: Cézanne, van Gogh, Picasso, Matisse, Picabia... ale i slavný rozpořádaný Duchampův „Akt sestupující ze schodů“, to vše působilo fascinujícím dojmem. Ale co dál?

„Rebelie v umění... Úspěšný skandál... hojně navštěvovaná výstava, která zde způsobí radikální odklon od dosavadní krize a strnulé minulosti, přinesla sem konečně vitálního ducha...“ nadšeně psaly roku 1913 New York Times. Pro americké moderní umění to byl zásadní - iniciační mezník. Čas hrál důležitou roli. (Podobně a za zcela konkrétních okolností tomu bylo o 3 roky dříve v Londýně. Virginia Woolf napsala později ve své známé esejí Pan Bennett a paní Brownová /1924/: „Přibližně v prosinci 1910 se změnila lidská povaha.“ A víme, že toto datum nebylo spisovatelkou vybráno náhodně: její přítel teoretik Roger Fry právě v tomto čase uspořádal v Londýně první postimpresionistickou výstavu!)



Městské ulice
1932, olej, tempera, plátno, 46 x 61 cm

Bez názvu
1937, litografie, 17,8 x 22,9 cm



ale zpět do Ameriky. Zde, při tomto kulturním rozjezdu, nastal poněkud „technický“ problém. Evropské moderní umění bouralo sice staré formy, ale vycházelo z tradic - minimálně v tom smyslu, že na ně nějak reagovalo... tradice byly tudíž v tomto dialogu obsažné a vždy nějak přítomné. To američtí mladí umělci nechtěli ani nemohli, nebylo v zásadě na co reagovat a vůči čemu se vymezovat. Museli se tak zabývat v první řadě formou – povrchem - barvou – a spíše prostorovou než časovou dimenzí! (Obecně se dá říct, že evropská malíř se svými obrazy „vymalovávali“ z prožívaného tématu, zatímco američtí se měli v budoucnu do svých obrazů jen intuitivně „vmalovávat“. A tak volili velké formáty připodobňující se měřítku lidské postavy, která s nimi adekvátně komunikuje).

Ale k tak zásadnímu - jinému přístupu - už nestačila jedna, byť mimořádná přehlídka v New Yorku. Po Armory Show musela přijít jiná a svébytná cesta. Ta však byla podmíněna výukou na školách - osobnostmi uměleckými i pedagogickými kvalitami. Tou naprosto určující se stal americký Čech: malíř Václav Vytlačil (1892 - 1984), syn českých rodičů - imigrantů. Umění vystudoval v Chicagu. Vytlačil však znal důvěrně Evropu i její kulturu. Navštívil Paříž i Prahu, studoval a dlouho pobýval v Mnichově. Zde absolvoval Akademii výtvarného umění a pak i školu známého Hanse Hofmana. Právě on Vytlačilovi předal nejvíce znalostí a zkušeností s postimpresionistickou malbou v jejich souvislostech a tvůrčích principech.



Zátiší s lahví
1931, olej, deska, 49,6 x 63,5 cm

Abstrakce
1938, kvaš, deska, 12,7 x 15,2 cm



Vytlačil se roku 1927 oženil s Elizabeth Foster a vrátil se do Spojených Států, kde se stal průkopníkem abstraktní malby. A také začal vyučovat. Byl jmenován profesorem na The Modern Painting and Sculpture of Europe a od roku 1935 vyučoval na Florence Cane School in Rockefeller Center v New Yorku. Oblíbený „Vyt“ - jak mu všichni říkali - učil ještě na řadě dalších prestižních škol. Svým pojetím - „abstrahováním a vyprázdňením“ evropského moderního obrazu - se stal doslova otcem a učitelem americké poválečné malby. Jeho studenti se později stali významnými tvůrci a ve svých životopisech se i pak k Vytlačilovi hrdě hlásili. Někteří z nich jmenujme: zvláště Cy Twombly, ale i James Rosenquist, Robert Rauschenberg, Tony Smith, Louise Bourgeois a mnoho dalších „superstar“...malíři i sochaři zásadního významu...

Václav Vytlačil zemřel ve středu 5. ledna 1984 v New Yorku ve věku 91 let. Své obrazy na rubech popisoval celý život v češtině... Jeho dcera Anne Vytlačil Williams po otcově smrti zřídila v jeho domě s ateliérem ve Sparkhill centrum: Art Students League. Tato škola je dodnes prestižním centrem studentů umění i „high caliber“, kteří zde pravidelně využívají možnosti studijních pobytů.

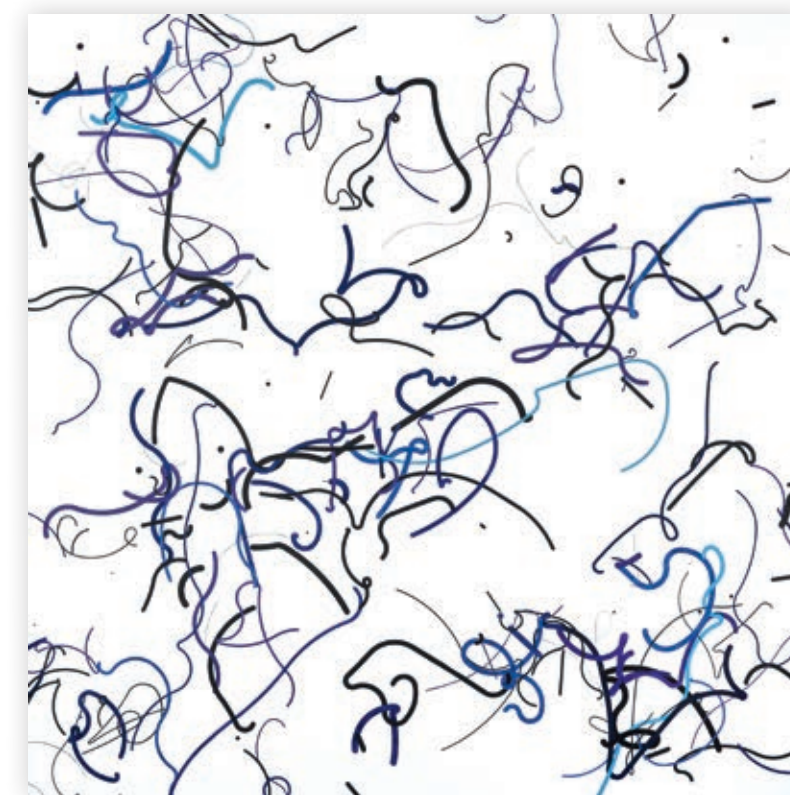
www.theartstudentsleague.org/vytlacil



Karel Malich
Energie I., 1974 - 75, pozinkovaný vázací drát, nit, 170 x 160 x 125 cm

SOUKROMÁ SBÍRKA

ROZHOVOR S MIROSLAVEM VELFLEM



Zdeněk Sýkora
Linie č. 74, 1990, olej, plátno, 200 x 200 cm

Vlastníte celkem rozsáhlou sbírku s jasným zacílením... Jaké cesty vás na počátku vedly k výtvarnému umění?

V polovině osmdesátých let jsem po určité přípravě v různých hudebních uskupeních, nastoupil do Půjčovny hudebních materiálů Českého hudebního fondu. Ještě s jedním důchodcem jsme kompletovali orchestrální partitury a rozepisovali je poštou do celého světa na objednávku různých světových orchestrů. Při průběžném listování partiturami Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů a dalších velikánů vzaly asi definitivně za své sny na vlastní hudební kariéru. Ale muzikou jsem žil a neustále jsem si rozšiřoval obzory o nové hudební žánry... Takže, když přišla od mého zaměstnavatele nabídka na práci v hudebním vydavatelství Panton, šel jsem do toho s velkým nasazením (i naivitou). I když jsem měl za sebou muzikantskou přípravu studiem na tzv. Ježkárně a absolvoval jsem právnickou fakultu, práci hudebního redaktora „zvukových a zvukově-obrazových záznamů“ jsem se musel pracně učit. Redaktorování v tehdejších hudebních vydavatelství byla z dnešního pohledu taková „multioborovka“. Předpokládalo to, mít přehled nejen o hudebním dění v různých

žánrech, ale dokázat zprodukovat gramofonovou desku od začátku až do konce. Samozřejmě, že to byla týmová práce, ale v podmínkách uvádajícího reálného socialismu to bylo celkem náročné, ale často i velmi „zábavné“. Jednou z důležitých součástí desky (bavíme se o vinylech) byl její obal a vybavení textem, tzv. sleeve-notem. U titulů, které jsem měl na starosti, jsem tady přičichl k různým výtvarným řešením a měl možnost seznámit se s výtvarníky. Někteří z nich byli i významnými osobami na hudební scéně. Rozvíjením přátelských vztahů v této subkultuře se postupně můj zájem o výtvarné umění zvyšoval a stal se autonomní.

Jak jste získával další informace a znalosti či celkový rozhled?

Když je vám 25 plus, tak to moc neřešíte. Prostě vás něco bere a něco ne. V nějakém základním rozhledu mě opravdu dost pomohly kamarádké vztahy s lidmi z pražských antikvariátů. Např. hudební publicista Pepa „Zub“ Vlček, který fungoval zároveň v antikvariátu ve Spálené, mi jednou věnoval poezii Susanne Renaud s grafikami Bohuslava Reynka s tím, že by mě to mohlo zajímat... Pepa mě potom zavedl do Antiku U Karlova mostu,

kde vzadu v depozitáři působil Jan Placák. Honza spolu s Mirkem Slavíkem mi průběžně ukázali docela dost věcí, které se v té době po pražských antikvariátech vyskytovaly. Takže jsem měl jakýsi přehled například o meziválečné avantgardě, ale i o různých autorech ze 60. let. Ne, že bych se nějak detailně orientoval, ale měl jsem přímo v ruce díla od Čapka, Špály, Bílka, Zrzavého, ale i Váchala, Boudníka, Filly a dalších. Byly to všechno jen drobné práce na papíře, ale já jsem se prokousával terénem dál a dál. Udržoval jsem také přátelské vztahy s výtvarníky okolo rockové scény, například s Karlem Halounem, takže jsem dostával pestrou výživu vizuální estetiky opravdu různého zaměření.

Zpočátku se tedy jednalo jen o informální umění z šedesátých let?

To bylo už v první polovině devadesátých let. Honza Placák založil mezitím Ztichlou kliku a začal dělat úžasné výstavy. Byly u něj k vidění průřezové výstavy Českého informelu let šedesátých, i spousta autorských výstav, kde postupně představil všechny důležité autory české výtvarné abstrakce. Koblasu, Valentu, Boudníka, Janoška, Málka, Sekala a mnoho dalších. Já jsem mezitím provozoval ještě s kamarádem Radkem Režným vlastní hudební label PUNC. V těch zlomových letech to pro mě bylo pořád něco, čím jsem žil na plné pecky. Vydali jsme postupně na LP/CD Jasnou páku, Vladimíra Mišika, Visací zámek, Dybbuk, divadlo Sklep, Praeprecedens a další. Čím víc se ale trh pro české kapely třštíil a distribuce desek se nedařila, snažil jsem se tuto činnost omezit, až jsme skončili úplně. Začal jsem s partou známých podnikat v maloobchodě a hodně jsem v té době naskočil na takovou dobovou vlnu workoholismu a „budování firmy“. Nicméně pořád jsem si udržoval vztahy s výtvarným uměním. Dokonce se dá říct, že čím více mě pohlcovala práce a byznys, tím častěji jsem se snažil mít nějaký vyrovnávací ventil. Tím byly kontakty s lidmi z kulturní scény. Velký vliv mělo dění okolo Ztichlé kliky. Kliku vytvářela prostředí se zcela unikátní atmosférou, danou pestrou společností, která se tam scházela. Byl to takový melting pot autentických lidí, kteří měli co sdělit. Bylo tedy naprosto samozřejmé, že jsem byl v přímém kontaktu i s některými autory. Většina z nich reagovala na mé různé tehdejší slabší znalosti velmi shovívavě. Já jsem pak měl možnost navštěvovat je v jejich ateliérech, když většina z nich byla ještě v dobré kondici a většinou byli rádi, že je tady někdo, kdo má o ně a jejich práci opravdový zájem. Takhle jsem opakovaně navštívil Eduarda Ovčáčka v Ostravě, Antonína Málka v Kolíně nad Rýnem, Milana Dobeše v Bratislavě, ale i Huga Demartiniho v Sumrakově nebo Aleše Veselého ve Středoklukách....

Tato, řekněme existenciálně hutná poloha, se však liší od toho, co tvoří vaši současnou podobu sbírky... Hrál v tom nějakou roli fakt, že informální umění již nemělo další vývoj - pokračování?

Označení sbírka nebo sběratel jsem se vyhýbal, protože jsem viděl, jak to s postupující komercializací celého života směřuje k hokynáření a investování. A do toho se mi nechťelo, protože vlastně od nějakého jiného „Hokynáření“ jsem si odsakoval a toužil jsem spíš po umělecké „čistotě“ a relaxu od světa byznysu. Informelu jsem se opravdu postupně přesytil. V polovině devadesátých let jsem nějaký čas jezdil pracovně do Polska a měl jsem najednou srovnání s další velkou středoevropskou kulturou, která měla za sebou podobnou minulost jako my. V Polsku nebyl informel taky tak adorován, jako u nás. Takže jsem se tam seznámil i s hodně odlišnými věcmi, například od Strzeminského, Stazewského, Tadeuse Kantora, Jerzy Beresze, navštívil jsem Koji Kamoji aj. Spoustu informací jsem dostal od Janiny Ladnowské, která byla kurátorkou Muzea sztuki wspolcednej v Lodzi. Někdy jsem byl v kontaktu s Lechem Stangretem, šéfem krakowské Cricotéky. Navštívil jsem opakovaně Mariu Stangret, vdovu po Ta-

deusi Kantorovi. Vlastně každá cesta za byznysem mi tehdy zároveň rozšiřovala kulturní obzory, hlavně vizuální zkušenosti.

Kdy a jak přišel tento váš zásadní zlom?

Šlo to nějak postupně. Nikam jsem se nehrnul, ale postupně prokoukávání se obrázky, hlavně poválečné scény, ve mně znovu utvrzovalo výjimečnost dekády šedesátých let. Byl jsem čím dál otevřenější různým projevům, skrze tvorbu Jiřího Koláře a lettrismus jsem se dostal ke konkretistům. Takhle zvolna jsem také sběratelsky přicházel na chuť umělcům Nové citlivosti a skupiny Křížovatka. Tím více, že moje metoda osobního seznámení se s tvorbou těchto autorů byla tehdy pořád možná. Proto jsem se takhle objevil u pana Chatrného, Demartiniho, Mirvalda, Malicha a pana Sýkory.

To tedy u Zdeňka Sýkory musel být šok, když jste místo informálního Sýkory nabyli nové až protilehlé směřování...

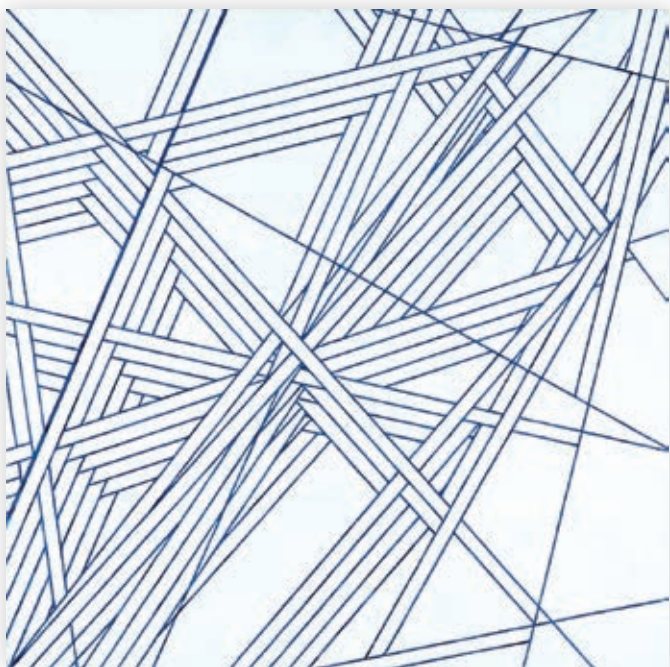
Vlastně díky tomu, že při první návštěvě u Sýkorů byl z mé strany zájem o tvorbu šedesátých let, mohl jsem si zblízka prohlédnout několik poměrně vzácných obrazů. Pan Sýkora je namaloval na začátku šedesátých let. Jsou to Zahrady a Kompozice, které jsou zajímavé tím, že se na nich původně přírodní motivy postupně geometrizují a jejich barevná škála ubývá na pestrosti, jako by se čistila. Barevné skvrny v ploše těchto obrazů se vizuálně přírodě vzdalují a Sýkora tím, že hodně propracovával jejich barevné vztahy, zároveň tvořil novou čistou barevnost. Z hlediska mé tehdejší zkušenosti jsem měl před očima obraz, který zčásti splňoval má předchozí sběratelská kritéria subjektivní abstrakce a zároveň jsem názorně viděl cestu, kterou se umělec (v tomto případě Zdeněk Sýkora) dostává z toho zajetí materiálové malby a vlastního rukopisu někam dál. Tohle všechno mi samozřejmě tehdy nedocvaklo, ale byl to impuls k tomu, abych víc přemýšlel o věcech, které mě v umění skutečně vzrušují a baví.

Jste tedy sběratel, který se chce nejprve seznámit s autorem osobně – a pak podle míry „souznění“ se až následně rozhodujete o pořízení (vybírání) si díla?

Když to takhle přesně naformulujete, tak to podepsat nemůžu, to bych si připadal tak trochu jako pitomec. To, že jsem měl a mám rád přímé kontakty s umělci, za tím prostě byla předchozí průprava u gramofonové firmy a to, že jsem se díky intelektuálnímu zájmu Ztichlé kliky a svých dalších kontaktů stal součástí komunity lidí, kteří se realizují výtvarnou, hudební a literární tvorbou.

Jak postupujete při výběru díla v plném ateliéru? Dáte na sebe nebo na „radu“ samotného autora? Děláte si předem nějakou přípravu?

Vyprávět na tohle téma se dá hodně. Jakmile formuluje na papír, je to už trochu horší. Situace, kdy se probíráte desítkami obrazů v plném ateliéru jsem samozřejmě taky absolvoval. Ale to je vlastně tak trochu v nepořádku. Buď je autor neznámý, byl v emigraci, uzavřel se před světem, to všechno se může stát... nebo nechce za žádnou cenu nic prodávat, nemá vztahy s galeristy nebo může být pod kuratelou jednoho z nich a ten za něj řeší veškerá spojení se světem.... Často se můžou o depozitáře umělců starat po jejich smrti příbuzní. Dostat se ke konkrétnímu dílu, může být potom ještě složitější, zvláště, pokud se v tom oni sami neorientují. Vlastně z takových přeplněných ateliérů jsem toho nikdy moc nezískal, obrazů od umělce, který vás zajímá musí být tak akorát... jeden je většinou málo, plný ateliér je ještě větší překážka. Dnes, po více než 25 letech prokoukávání se světem vizuálního umění, je to samozřejmě jiné, než na začátku let devadesátých. Pokud jde o výběr obrazu přímo v ateliéru umělce, je v tom celá chemie



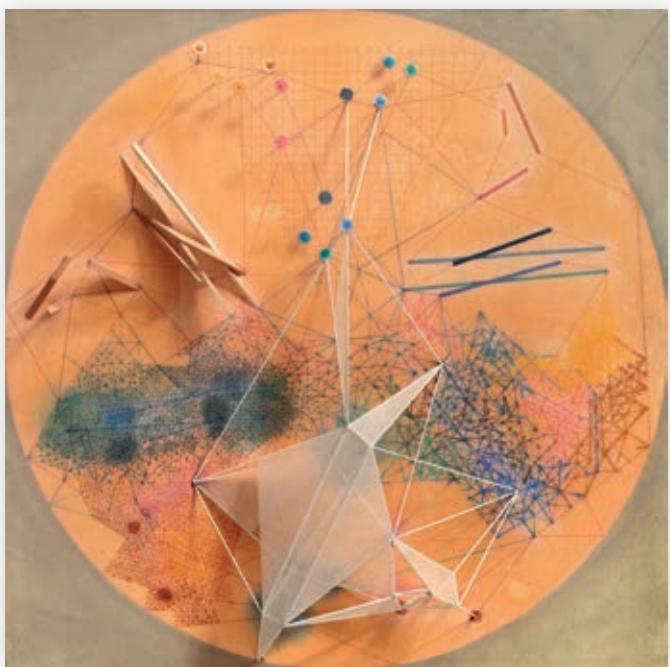
Kenneth Martin
Chance, Order, Change 4, olej, plátno, 91,5 x 91,5 cm

mezi osobnostmi, které jsou na místě, a mají do toho co mluvit. Příliš velkou spontánnost a instinktivnost při výběru moc neprefereuji, rád si věci promyslím..... samozřejmě s lidmi, kteří do toho mají co mluvit. A čím dál častěji si prohlížím obrazy bez zájmu je vlastnit. Když člověk nechá sebou příliš škubat tím zmocňovacím pudem, může mu uniknout, co se vlastně na plátně řeší. Pokud o sledovaném umělci a jeho tvorbě něco víte, vaše vlastní emoce vás dovedou k věcem, u kterých se vám rozbouší srdce nebo nastane moment prožitku něčeho neskutečného.

Pohybujete se tedy mezi konstruktivisty (i když ten termín, jak víme, je nepřesný ba někdy zavádějící; ostatně, měl byste jiný návrh pro toto umění?). Jedná se o autory, kteří jsou nejen senzitivní, ale především (také) racionálně uvažující (tvořící, postupující). Je nějaký (zásadní, viditelný) rozdíl mezi nimi – řekněme: v míře a pevnosti jejich obecných či osobních konceptů?

Umělců, mezi kterými se skutečně pohybují, není zas tak mnoho. A všech si velmi vážím, na tom jsou naše vztahy založené. Hledáním nejlepšího termínu pro konstruktivní/konkrétní umění (nebo umění, které se snaží nalézt objektivnější řád světa), jde skutečně mimo mě. Na to nemám... Pro mě bylo a je velmi lákavé, že se jedná o umělce-experimentátory. Každý z nich svým způsobem provádí vizuální výzkumy (visual research). A uvažují v souvislostech, tj. strukturálně. Nezabývají se realitou, ani nehledají žádné její napodobivé zobrazení. Tvoří věci čistých forem, zabývají se různými výtvarnými prostředky. Těmi mohou být zdánlivé malíckosti, ale zároveň jsou to základní tvary veškerého našeho poznání: Bod, linie, čtverec... ve vzájemných souvislostech. V celých sériích pak vznikaly a vznikají autorské věci, které zobrazují chování a vzájemné ovlivňování takových elementů. To uvažování v nenapodobitelných souvislostech, které tím dává možnost nalézáni něčeho nezávisle na člověku, je asi tím, co mě na tomto typu tvorby pořád bere.

Zaznamenáváte u sebe, jako u diváka (pozorovatele) artefaktů značný (nějaký) rozdíl, když už víte, „co a jak tím autor zamýšlel“? Je u vás rozdíl ve „vidět“ a pak „znát a vidět“?



František Kyncl
Suciora, 1982, kombinovaná technika, deska, 91 x 91 cm

Pro mě je ten rozdíl zásadní. Pokud neznám tvůrčí metodu autora a obraz se mi líbí, snažím se mu přiblížit alespoň v intuitivní rovině. Říkám si ono okřídlené, že obraz není ničím jiným než sám sebou. Může to mít výhodu, že pokud to dokážete, můžete se zbavit, alespoň na chvíli, zátěže vlastního myšlení... Dopadne to stejně nakonec tak, že jako nepoučený divák nalézám v obraze nějakou stopu svých pocitů. Asi bych nemohl být bez toho nekonečna a energie zakódované v obrazech. Nicméně, osobně mě na věcech těchto autorů zajímala právě možnost porozumět jejich systému a s touto výbavou potom zkoumat jejich věci. Nemyslím tím přečíst si nějaký návod nebo např. osvojit si algoritmy, které naprogramoval do svých děl Manfred Mohr stejně nedokážu. Seznámení se s partiturami liniových obrazů Zdeňka Sýkory může být zase pro zájemce-fajnšmekra bod, který ho katapultuje někam do jiného vesmíru. Ale průvodci tím vesmírem jsou autoři, a jejich vlastní pravidla, myšlenky, chcete-li. Například Zdeněk Sýkora i Manfred Mohr ve svých rozhovorech velmi podobně sdělují divákovi, co mu jejich umění nabízí: Sýkora říká: „Veškeré moje cítění, vědění a poznávání se reflektuje v obrazech“ a Mohr: „Umění v mém případě je můj intelektuální obsah. Reprezentuje pouze mě a mé myšlení“

Které z našich autorů máte například ve sbírce?

Jsou tam umělci, jejichž konstruktivní nebo strukturální tendence jsou známé již ze šedesátých a sedmdesátých let minulého století: Dalibor a Ivan Chatrný, Hugo Demartini, Jiří Kolář, Radoslav Kratina, Karel Malich, Vladislav Mirvald a Zdeněk Sýkora. O něco později jsem se seznámil s dílem Františka Kyncla, který odešel po roce 68 do Německa. Strukturální pojetí spatřuji ale například i v současné tvorbě Vladimíra Kokolii a některých dalších autorů.

A co nějaké „špeky“... Kterých autorů (či konkrétních děl) si zvláště ceníte?

Beru za své všechny věci, které jsem postupně pořizoval. Tvořil dohromady ucelenou sbírku. Když jsme se na její koncepci před lety domluvili s Jaroslavem Vančátem pedagogem a teoretikem umění, nebylo zdaleka jasné, že se nám tento záměr podaří na-



Radoslav Kratina
Undulační válce, 70. léta, kov, v. 33 cm

plnit. Jinak většinou nejvíc se člověk raduje z posledního přírůstku... Ale každý z těch autorů je nebo byl velmi osobitým umělcem a experimentátorem. Své tvůrčí posedlosti věnovali většinou celý svůj umělecký život.

Půjčujete své sbírkové práce na veřejné souhrnné či autorské výstavy? Obracují se na vás autoři nebo instituce?

Ano, to probíhá. Mám pocit, že je to v takových vlnách. Někdy se nic neděje, a potom zase jako kdyby se s výstavami podobného zaměření roztrhl pytel....

Mají tyto zápůjčky nějaká úskalí?

Úskalím může být manipulace s těmi věcmi před a po instalaci. V Čechách se po roce 89 bohužel nenašly žádné veřejné prostředky na stavbu skutečně nové budovy pro galerii moderního a současného umění... Konsekvence, které z toho plynou, že u uměleckých děl skutečně velké hodnoty, může být problém s dodržáním správných výstavních parametrů (teplota, vlhkost) zvláště u věcí na papíře. Ale tato realita je i mou realitou. Takže nezbyvá než se snažit na nápravu věcí upozorňovat, ale zároveň žít dál... tvořit i vystavovat.

A jak to máte v soukromí nainstalované? Máte nějakou ustálenou podobu expozice nebo ji měníte?

Nemám v soukromí k dispozici zas až tak velké „výstavní plochy“. Z toho vyplývá, že díla na stěnách docela často měníme. S těmi věcmi nežiji jenom já, ale i moji blízcí, takže je to taky o nějaké konstelaci, která by mohla být zajímavá pro nás všechny. Trochu větší „studijní“ prostory jsou k dispozici také ve firmě. Vždycky se objeví v mém okolí nějaký nadšenec, se kterým rein-



Hugo Demartini
Objekt II., 1967, chromovaný plech, dřevo, laky, 33 x 33 x 12,5 cm

stalujeme a hledáme nové kontexty. Občas se objeví někdo z žijících autorů, nebo nějaký kurátor, to je samozřejmě vždycky velká podpora. Ostatní – normální – lidi to většinou ani nevnímají, co vedle nich na zdech visí za energetickou sílu.

Hledáte teď nějakého, zatím dostupného (nenabízeného) autora, jeho konkrétní dílo či období?

Pořád něco hledám a občas to i nacházím. Například není nadto najít něco, na co člověk zapomněl, že už to má... Ale chápu vaši otázku ještě asi takhle. Najít nějakou opravdu zajímavou hodnotu uměleckou v současném umění je čím dál větší houbařina. Les je rozsáhlý, houby sice rostou, ale pozor, ne všechny jsou požitavelné...

Nakupujete také na aukcích? Sledujete tuto nabídku?

Aukce sleduji podle svých možností. Snažím se co nejvíc být v obraze, ale občas se od toho dění odstříhnu. Když se pak zase napojím, většinou zjistím, že jsem o nic nepřišel. V Praze se totiž nabízí víceméně pořád to samé.... Některé symptomy malé uzavřené kultury fungují, navzdory tomu, že hranice v Evropě už odpadly.

Vaše sbírka je výjimečná i tím, že zde máte zastoupené světové autory. I za nimi jezdíte na osobní setkání?

Ano, snažím se najít čas na setkání, dejme tomu, s lidmi z branže. Je to pár galeristů, umělců nebo kurátorů, ale vlastně mě zajímají i sběratelé a jejich motivy, proč se v dnešním světě zabývají něčím tak nepraktickým, jako je sbírání obrazů. Když jsem se před X lety odhodlal vyrazit do světa, ani jsem netušil, jak se to skvěle může vyvinout.

Kdo z nich vás nejvíce zaujal?

V posledních letech jsme se nejvíc setkávali s Manfredem Mohrem a jeho ženou Estarose. Lenka Sýkorová mě s doporučením předala kontakt kdysi, když jsem letěl do New Yorku. A protože je Manfred velmi zábavný a společenský člověk, snažili jsme se navštívit od té doby všechny jeho důležité výstavy po Evropě. Ve zkratce, Mohr je pro mě zajímavý tím, že z umělců – experimentátorů je ten, který asi nejvíc posunul hranici mezi uměním a vědou. Je skutečným průkopníkem digital artu. Od konce šedesátých let pracuje s algoritmy, které si sám tvoří a výsledek prezentuje v obrazech, ale hlavně na obrazovkách (screenech) v nekonečném pohybu krychle a jejich částí. A aby toho nebylo málo, to všechno se odehrává v mnoho dimenzionálním prostoru v reálném čase přímo před vašimi očima. Není to žádná nahraná video smyčka. Grafické konstelace se nikdy neopakují, nemůžete si přehrát dílo ve stejné podobě znovu. Každou vteřinu vymýšlí počítač nové konstelace. Takhle to zní naprosto šíleně, ale jeho věci, přestože jsou založené na tak racionálním základě, mají velké kouzlo a je to jeden z autorů, který je mi blízký mj. svým hudebním citěním. Některá jeho díla vyvolávají určitou pozvolností pohybu jednotlivých prvků a náhodností směru svého pohybu iluzi hudebních rytmů. Po celé minuty mohu sledovat, jak se zvolna pohybující se elementy skládají do jakýchsi hudebních polyfonií.

Mají ponětí o českých autorech? Jak ti si stojí, podle vás, v mezinárodním kontextu?

Jak kdo. Pokud jde o pana Mohra, má dobrou znalost jen úzké umělecké špičky, která se začala uplatňovat s Novou citlivostí a byla už tehdy v šedesátých letech vidět i v zahraničí. To je Zdeněk Sýkora, Karel Malich, částečně Hugo Demartini nebo Jan Kubíček. Manfred Mohr, ale i Francois Morrelet a Zdeněk Sýkora se i osobně znali, například v Německu měli už v osmdesátých letech společného galeristu Heinze Teufela. Tihle tři umělci se také velmi respektovali a pokud vím, Manfred si Sýkorovy tvorby velmi váží... Ale to je vlastně všechno už minulost. Myslím, že v současnosti je to jinak. Hranice v Evropě prakticky neexistují a i díky novým technologiím a médiím není národnost současných umělců žádným zásadním parametrem tvorby. To spíš asi fungují v Evropě určitá kulturní centra, která mají nějakého genia loci a přirozeně na sebe nabalují kulturní a umělecký potenciál, který by jinde třeba neměl šanci. Praha jedním z takových center podle mě je. Možná jsme tak trochu opožděný startup ve srovnání s jinými. Ale v sousedství, například takového Berlína, Mnichova nebo Vídně, se dá kultura a umění rozvíjet velmi dobře. Všude to máme poměrně blízko a také k nám je to odevšad blízko. Nejen na kilometry, ale i mentálně. Do finančně náročných projektů se nemusíme až tak tlačit. Viděl bych spíš velký prostor v edukaci lidí a dynamice kulturních aktivit. Já nepotřebuji, aby jedna akce přebíjela druhou, kulturního dění může být i méně. Ale když se do něčeho pustíš, jedinec nebo instituce, je třeba snažit se dostat z toho maximum. A dotahovat věci do detailů. Takové to měkké kopírování terénu a valení věcí jedné za druhou je mi dost protivný...

Narazil jste někdy na nabízená falza?

Moje sběratelská metoda byla, pokud možno, poznat osobně autora. V takto zažitém způsobu chování nemají falza moc prostoru. Ale stalo se mi, že jsem pochyboval u pár věcí od Jiřího Koláře, že jsou opravdu jeho dílem. Může se stát, že se někdo bude snažit „uspokojit“ zvyšující se poptávku po určitém druhu umění. Zrovna bych ale nepředpokládal, že by to bylo neaktuálnější u tzv. geometrických abstrakcí... Na pozor by se měli mít asi především milovníci meziválečné avantgardy a dalších uměleckých komodit, které jsou hnány zvyšujícím se objemem peněz v oběhu.

V Karlových Varech jste představil veřejnosti svou dosud jen v soukromí drženou sbírku. Jedná se o výstavu pod názvem Nepolapitelná struktura, kde se představují autoři z domácí i zahraniční scény. Děje se tak poprvé a jaké máte další (podobné) záměry?

Ano, Nepolapitelná struktura byla úplně první výstava mé konstruktivisticky a strukturálně laděné sbírky. Předchozí výstavní projekty, kterých jsem se zúčastnil, byly buď pouze zápůjčky do galerií nebo se týkaly mých jiných sběratelských aktivit. Přívlastkem „Nepolapitelná“ jsme chtěli poukázat, na jak mnoha úrovních a jak těsně je náš svět ovlivněn strukturou. Tohle filosofické uchopení už není jenom o vizuálním umění. Autorka koncepce výstavy Edith Jeřábková tím odkazuje i na problematiku našeho současného myšlení.

Je to jistě skvělý a bohudíky počín – veřejnost má možnost vidět špičková díla české provenience, navíc s těmi zahraničními – v kontextu... Jaký je to pocit (pohled) vidět vše takto velkoryse nainstalované?

Už v průběhu instalace výstavy jsem zažíval neuvěřitelně silné pocity. Když jsme potom byli hotovi, byl jsem chvílemi zcela ohromen a užíval jsem si takového proudu čiré vnitřní radosti, který se nedal zastavit. Edita, i když pro ni tenhle druh umění není středobod vesmíru, tady projevila bezvadnou citlivost pro kontext a vyřešila atypický prostor galerie skvěle. Střídání obrazů a jednotlivých autorů pro mě plynulo jak melodie nějaké nádherné hudby.

Navíc připravujete knižní publikaci na téma „konstruktivismus“... Co bude obsahovat a kdy vyjde?

Kniha, jejíž editorkou je Edith Jeřábková, nebude pouze katalogem sbírky. Stejně jako výstava se bude orientovat na problematiku strukturalismu, konstruktivismu a konkrétní umění. Edita, společně s nakladatelkou Veronikou Hudečkovou-Benešovou, oslovily nejen kunsthistoriky, ale i vědce z jiných oborů, aby napsali své úvahy a reflexe zaměřené na tuto specifickou oblast umění a myšlení. Takže vedle kunsthistorických textů od Jaroslava Vančáta, Martiny Vítkové a Anny Daudrich budou zařazeny další eseje. Text filosofa Václava Janoščíka, matematika Jana Andrese, biologů Vladimíra Vondrejse, Antona Makroše a Fatimy Cvrčkové. Byli jsme nadšeni, že s námi do toho šli a za jejich příspěvky jsme jim opravdu vděční. Součástí knižky bude také časová osa zachycující ve zkratce vývoj konkrétního a konstruktivistického umění z pera kunsthistorika Pavla Kappela a medailonky jednotlivých umělců. Díky této obsáhlosti se teď aktuálně musíme trochu poprat s tím, abychom tu knihu zdárně připravili k vydání....

Tak to se těším. Konstruktivistický jazyk, tedy geometrické tendence více či méně odvislé od „techniky“ se patrně stávají mezinárodně propojeným kódem bez lokálních „nálad“ (odkazů, symbolů apod.). To jistě konvenuje s obecnější situací sociální, vědeckou, ale především s tématem „nového vědomí“, o jakém se často mluví například s transpersonálním hnutím. Vnímáte to také tak (sledujete to... Stanislav Grof apod.)?

To je zajímavý postřeh. Možná jsme ho mohli, s jeho poznatky z holotropního dýchání, poprosit o esej do naší knihy „Nepolapitelná struktura“. Že existuje mnoho úrovní života ovlivněných problematikou struktury, vím, nebo spíš tuším: od sociálního chování, přes matematické a fyzikální teorie, ekonomické modely chování společnosti, nervovou a mozkovou činnost až po změněné stavy vědomí... Mě osobně ale fascinuje strukturální myšlení a konstruktivismus opravdu hlavně v projevech současného a moderního umění.

NEPOLAPITELNÁ STRUKTURA V KARLOVÝCH VARECH

Jen vyjimečně můžeme v jedné expozici shlédnout a porovnávat díla české i zahraniční provenience špičkové úrovně. Navíc, jednalo se o jasně vymezené téma mapované od jeho novodobých počátků až po současnost. V tomto ohledu se taková událost zdařila letos v Karlových Varech, kde mohla být, díky šťastným okolnostem, otevřena výstava konstruktivistických tendencí pod názvem „Nepolapitelná struktura“.

Propojení státní instituce s výsledky privátního sběratelství je vítané a v západních zemích zcela běžné. K veřejnosti se tak dostanou mnohdy zásadní díla, na která instituce s omezenými prostředky (dotacemi, příspěvky) prostě „nedosáhnou“. Navíc, jde-li o sběratele – soukromníka osvěceno a poučeného, nabízí se příležitost vidět vystavovaný útvar do jisté míry ucelenější – mapující systematictější jistý umělecký směr či vývojové období. A tak je tomu i v tomto karlovarském počínu, kdy lze sledovat jasnou linii, drženu navíc osobními sympatiemi sběratele.

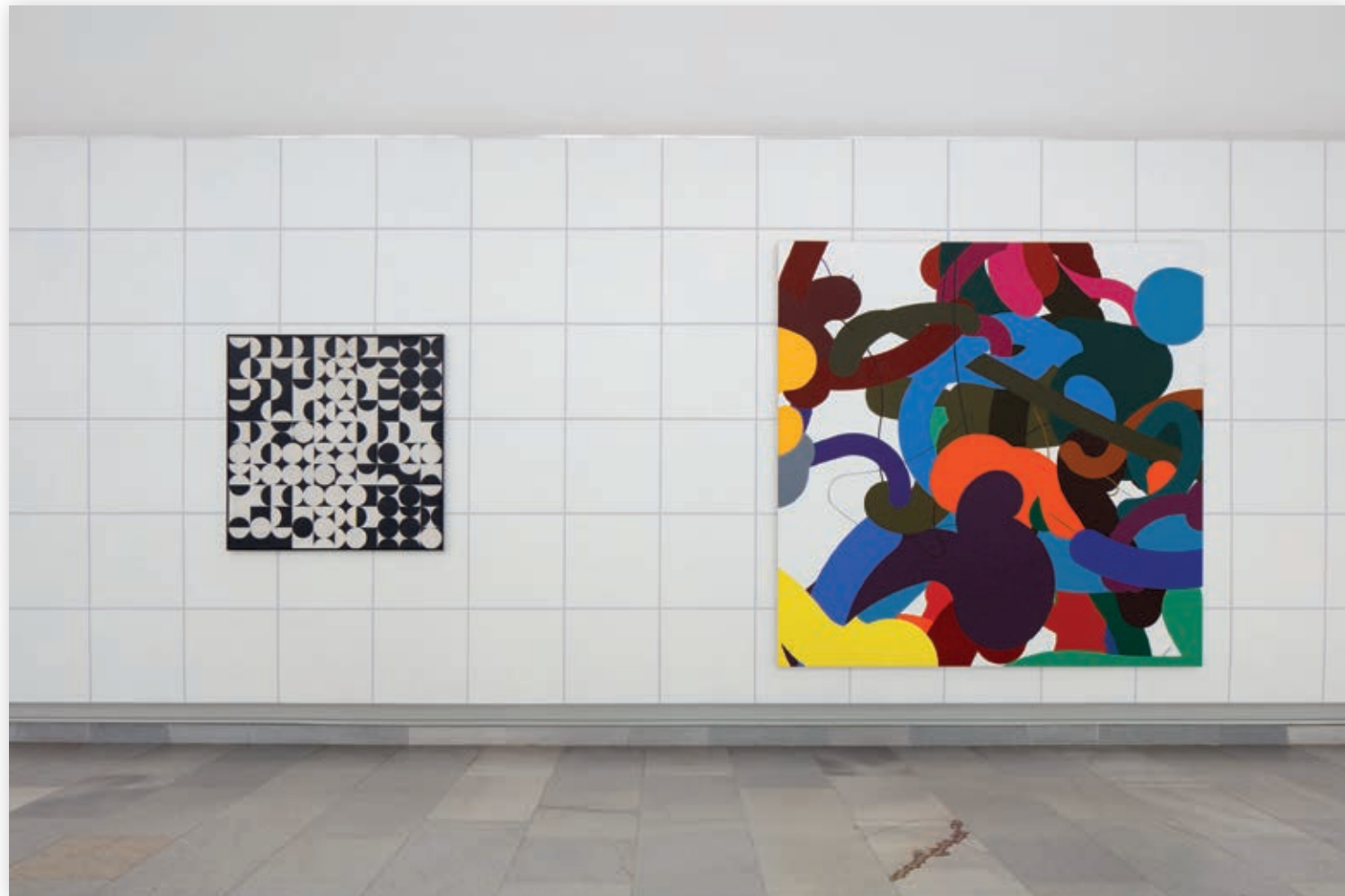
Tento soubor uměleckých děl vzniká na našem území postupně již několik let. Dosud však nemohla veřejnost jeho podobu v plné šíři spatřit. Jen ojedinělé – vybrané „kusy“ byly občas zapůjčeny – aby se staly součástí jiných, zpravidla autorských přehlídek (retrospektiv) Huga Demartiniho, Karla Malicha či Zdeňka Sýkory a dalších protagonistů českých konstruktivistických tendencí.

Miroslav Velfl je sběratel srdcem i rozumem. K výtvarnému umění kdysi „přičichl“ v době svého působení ve státním hudebním vydavatelství, kde pracoval jako redaktor a dramaturg. Od poloviny osmdesátých let se podílel na bohubilé činnosti – vydávání tehdy spíše krajových žánrů a jejich interpretů folkrockové scény. Po roce 1989 si Velfl založil vlastní „label“, ale stále více jej to

táhlo k výtvarnému umění. „Zpočátku mě zajímal informel, tedy tvorba z šedesátých let, která stavěla svá díla na hmotě, hutnosti a temnějším existenciálním obsahu. Navštěvoval jsem antikvariáty, zvláště pověstnou Ztichlou kliku Jana Placáka, ale pak i ateliéry umělců,“ vzpomíná na své sběratelské začátky Miroslav Velfl, jehož obsáhlejší rozhovor v tomto čísle také přinášíme.

V prostorách, kde se rodí obrazy a sochy, bylo tehdy možné nasát atmosféru, mluvit s dosud žijícími autory a případně se i osobně seznamovat s pohnutkami a procesy tvorby. „Metoda vzniku“ se tak stala pro Velfla zvláště rozhodující a přitažlivá – před/určující další budování sbírky. To se však nikdy nestalo, jak už to někdy bývá, obchodním kalkulem a výdělečnou spekulací, ale pouze srdeční záležitostí. (Ostatně, Miroslav Velfl s nabytými artefakty nikdy dále neobchoduje a nevstupuje tak do zákonů strategie uměleckého trhu).

Zlom ve sledované sbírkové činnosti nastal po návštěvě v Lounech u slavného a inspirativního Zdeňka Sýkory. V jeho ateliéru nebylo již ani památek po původně hledaném infomelním – pocitovém a temném umění existenciálně prosyceného výrazu. Naopak zde panoval duch tvoření zcela odlišného druhu: hra jasných barev, čitelných linií, vědomě budovaných kompozic a mezi-



Zdeněk Sýkora
Černo-bílá struktura, 1964, olej, plátno, 100 x 100 cm

Zdeněk Sýkora
Linie č. 210, akryl, plátno, 200 x 200 cm



Nepolapitelná struktura
pohled do expozice

národního kontextu. Vždyť Sýkora byl představitelem (světových parametrů) malířství vycházejícího z estetiky geometrických struktur, které samy o sobě již představují obsah díla. Jinými slovy – dílo samo má mít zde svou vnitřní sdělnost a významovost.

Tyto konstruktivistické výchozí zásady (náklady) neměly u nás takovou tradici jako rozšířenější symbolistní či pocitové (dojmové) umění (poslání) prostoupené i nesené osudem rozjitřeného jedince nebo celé společnosti. Tradice „těžkých obsahů“ nebo surreálních vizí dostala na české výtvarné scéně svůj protipól v podobě nastupujícího konstruktivismu na počátku šedesátých let. Konstruktivismus, označovaný také (a přesněji) jako „nová citlivost“, představoval obecně přitakání pokroku, respektive technickému vývoji včetně experimentů, a to v globálním měřítku.

Výstava v Karlových Varech tedy nabídlá jistou časovou periodu – od počátku šedesátých let až po současnost. Vývoj konstruktivismu je však třeba hledat již v avantgardních hnutích a jeho čelných představitelích – u ruského malíře Kazimira Maleviče (autora legendárního, ikonického obrazu Černý čtverec na bílém poli z roku 1915) nebo holandského uskupení De Stijl s jeho hybateli Theo van Doesburgem a Pietem Mondrianem, ale také u německého mezioborového Bauhausu, který se více zaměřoval na teorii a užití umění v sociálních souvislostech. To však, takto ve zkratce, mluvíme zvláště o tvoření a nadšení meziválečném – o víře v „lepší zítřky“ – o umění, které novými prostředky (znaky a kódy) mělo hlásat také lepší světový řád humanity a techniky v dosud nebyvalé duchovní syntéze.

Camille Graeser

Polare Dislokation, 1967, akryl, plátno, 122 x 122 cm



A jestliže Malevič nebo Mondrian byli v první polovině 20. století nejen umělci, ale i mysliteli s filozofickým až mystickým přesahem, časem se vývoj pozměnil. Během následujícího období – od šedesátých let – byla situace odlišná. Společné / společenské ideje po dočasném utopismu slábly, ale revoluce v umění pokračovaly. Na síle však nabývaly již jen vizuální – komunikační experimenty zahleděné ve výsledku spíše jen do sebe. Celkově se tak pohyboval vývoj od povznášející avantgardy přes vystřízlivělý existencialismus směrem k intelektuálnějšímu strukturalismu až po vše relativizující postmodernismus bez větších dorozumívacích ambicí. Avšak „hrát si“ s formou – konkrétními znaky bylo přitažlivé. Samozřejmě, že vedle sebe existovaly během 20. století různé směry – a těmi nejvýraznějšími se staly abstraktní expresionismus, pop art a „hard edge“ neboli čistý geometrismus.

Forma však sama o sobě nese (při divákově chuti a zkušenosti) jisté sdělení nebo příležitost k subjektivnímu „čtení“. Je také odrazem (polem struktur) vizuálních a racionálních úvah dotýkajících se problému nové estetiky a komunikace. A právě tyto okolnosti jsou vlastní pokročilému konstruktivismu, který byl obsahem výstavy v Karlových Varech. Při pohledu na expozici nazvanou „Neoplapitelná struktura“ bylo zřejmé, že tento směr nepřináší díla pouze formálního či nezávazného charakteru. Zpravidla zde zažíváme „efekt“ – kdy základní geometrické útvary, linie nebo rastry (strukтуры) nabízejí nejen vizuální, ale i mentální či intelektuální asociace. A jaké konkrétně – to už bývá pak spíše na divákově otevřenosti či připravenosti.

Na výstavě se sešly příbuzné paralelní cesty s jistým společným jmenovatelem: geometrií a myšlenkou, tvarem, rytmem, významem a přesahem. Mimořádné / klíčové zde bylo dílo zmíněného Zdeňka Sýkory (počínaje obrazem Černo-bílá struktura z roku 1964 a konče Liniemi č. 210 z roku 2002). Prostor síně ovládala zavěšená plastika z propletených drátů pod názvem Krajina s kopcem (1974) od Karla Malicha. Působivé byly objekty – reliéfy Huga Demartinioho z roku 1967 nebo hravé plastické „mobily“ z pomalovaného dřeva z konce sedmdesátých let od Radoslava Kratiny. A pozornost upoutaly i působivé asambláže z počátku osmdesátých let od Františka Kyncla. Zdánlivě nemístně se jevilo do kolekce zařazené novější dílo Vladimíra Kokolii. Avšak jeho „přírodní“ struktury směřují k podobným „kosmologickým“ reflexím stejně, jako ostatní vystavené práce včetně kreseb a obrazů Vladislava Mirvalda či Dalibora Chatrného.

Mimořádnou i poučnou – neboť komparativní – složkou sbírky jsou díla zahraničních autorů – vesměs světového renomé. Z nich Manfred Mohr je bezesporu jednou z legend. Tento německý průkopník počítačového umění, žijící v New Yorku, je uznávanou „celebritou“ svého oboru. Již od sedmdesátých let, ještě v době „dřevní“ techniky, se pod vlivem filozofie Maxe Benseho pouštěl do průzkumu možností „informační estetiky“. Neodolatelně váben novými cestami vizuálního sdělení a případně i obecného dorozumění, dostával se složitě k prvním počítačům a ve své tvorbě začal působivě spojovat generované variace tvarů (zpočátku krychlí) s náhodami. K tomu však začal přidávat výtvarný „kabát“ – tedy výsostně malířské kompozice s barevnými i rytmickými účinky.

Podobně si vedl Angličan Kenneth Martin zdůrazňující prvky náhodných lineárních průniků a rastrů či struktur. A připomeňme, že jeho tvorba není jen okrajovou (jakousi „výzkumnou“ vedlejší cestou). Jeho umění se stalo pojmem a chloubou sbírek a galerií, což ostatně potvrdila i jeho rozsáhlá retrospektiva v prestižní londýnské Tate Gallery již v roce 1975. I další zahraniční osobnosti zastoupené v této soukromé sbírce mají ve světě mimořádný kredit.

Radan Wagner



zleva

Vladislav Mirvald, Vladislav Mirvald, Manfred Mohr

zleva

François Morellet, Manfred Mohr, Torben Giehler



JASAN ZOUBEK



Jasan Zoubek (nar. 1956) pracoval vždy přirozeně a kontinuálně – s intuicí a umanutostí sobě vlastní. Přitom se dotýká výsostného tvoření s vírou v jakýsi skrytý, tušený či viděný řád, podstatu, princip, strukturu. Svou pádnou bytostností totiž vyzývá trvalé těžiště (vlastní, duchovní, oscilující) a je mu cizí vymyšlené a nemohoucí názorové i výrazové přelétání. Je solitérem, který se rozvíjí, prohlubuje i cyklí či spíše navrácí se i stoupá dále po spirále času, který přináší radost i bolest, zkušenost i další otázky. Je člověkem introvertním, málomluvným, avšak jeho stručné věty vždy sedí. Navíc, v jeho očích se zračí přesvědčivost a tichý dovětek.

Jasan Zoubek
foto: archiv autora

Trup
2016, železo, v. 60 cm

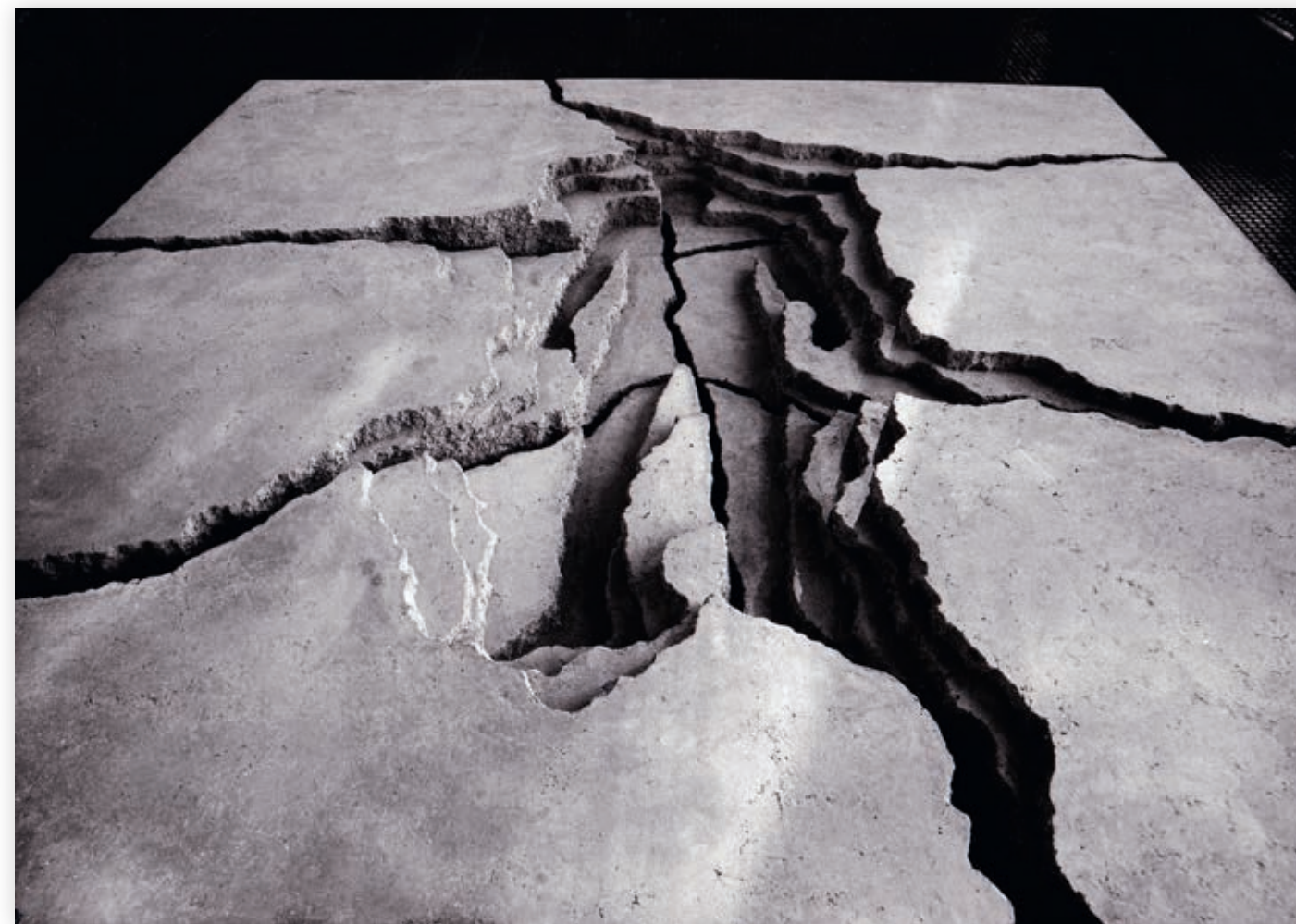




Trup
2008, žula, v. 90 cm

Shluk
2006, žula, v. 62 cm

Kámen, který pozoroval oblohu
2016, žula, v. 100 cm



Člověk
1990, cement, 300 x 300 cm

Ve svém projevu spojuje Zoubek řemeslnou náročnost a formální lapidárnost s místy až kresebným akcentem decentního charakteru. Zdlouhavou prací svým způsobem rozmlouvá s materiálem, nerušeně medituje, ohledává, vcituje se, dohledává, vtiskuje se. (Sám o sobě pak skromně tvrdí, že nedostatek talentu nahrazuje dřinou). Ona náročnost spočívá ve zvolených technikách i parametrech – artikulování v kameni či osinkocementu (posléze i v litině, bronzu apod.) je přesné, decentní, avšak citlivé a přesto celostní. Stylizace tvarů – jakýchsi základních přírodních „stavů a procesů“ respektive archetypálních segmentů lidské paměti je zřejmá, dokonce čímsi nám důvěrně známá. V Zoubkově případě se vzácně setkává osobní naturel s adekvátním pojetím. Zdrženlivý i vytrvalý, se vzezřením antického siláka, vytváří mnohdy velké (rozměrné) a těžké (hmotné) plastiky či objekty – plošné reliéfy i v prostoru dominující objekty.

Na české, tehdy ještě alternativní scéně, se zprvu objevil na památných Malostranských dvorcích (1981) a to zatím po boku kolegů ze starší generace (Kurt Gebauer, Aleš Lamr, Jiří Sozanský). Později se však prezentuje již se svými souputníky – například na každoročních mezioborových výstavách s názvem K ROK (1988 – 90). Již v počátcích překvapil návštěvníky této akce v nenápadném kulturním domě ve Strašnicích svým vysokým a syrově vyhlížejícím betonovým sloupem rostlým z množství oválných vrstevnic. (Širší veřejnosti je pak možná znám také jako jeden z protagonistů skupiny Tunel, v devadesátých letech hojně u nás i v cizině vystavující).

Zoubkovo dosavadní ohlednutí či shrnutí představuje mnohočetný a dosud neukončený plastický soubor pod názvem Rod, složený a rozprostřený ze zvládnuté řady vztyčených kamenných nik s jen neznatelně pozměněnými tvary. Jedná se o symbolický zástup „postav“ vyjadřujících kontinuitu života, štafetu jdoucí bez přestání časem navzdory všem okolnostem. „Z dětství mi utkvěla představa lidského zástupu. Povídali jsme si tehdy s tátou o přibývání lidí na Zemi, a on řekl, že kdyby se postavili za sebe po jednom zástupci generací, bylo bych jich, například od Krista po dnešek, asi jen osmdesát až devadesát... kameny tak vycházejí jakoby jeden z náruče druhého,“ připomíná Zoubek svůj velkolepý projekt, který vystavil v pražské Nové síni na počátku nového tisíciletí a později na své retrospektivě v Galerii výtvarného umění v Náchodě (při této příležitosti vyšel zatím nejobsáhlejší katalog jeho sochařského díla).

V poslední době se autor po komornějších výstavách opět hlásí o slovo. Například expozice nazvaná celkem příznačně Mezi vrstvami (Artinpark Gallery, Průhonice, 2015) byla jakousi dílčí a jen o něco aktuálnější retrospektivou. Jinak to ani v tomto případě nejde. Pracná a zdlouhavá tvorba se rozrůstá jen pozvolna, navíc každý sochař si nemůže dovolit dělat „věci jen do šuplíku“ a snaží se uplatnit buď občasnými realizacemi ve veřejném prostoru, nebo komornější plastikou.

Zoubkova pomalu, ale jistě se vpřed „převalující“ tvorba je však svěží a dostatečně nosná bez ohledu na časové vrocení. Jeho výsta-



Krajina (Horizonty)
2003, papír, 122 x 122 cm

Šik
1999, beton, v. 250 cm



Trup
2011, žula, v. 135 cm



Hřbet
2015, dřevo, 60 x 60 cm



Trup
2005, žula, v. 124 cm

Dva
1997, papír, v. 270 cm

vy povolna se obměňující tak nabízejí práce v různých materiálech i rozměrech (převažují litinové reliéfy a kamenné stély existenciálně zbarvené pod názvem Trupy, prý „k smrti vyhublé“) a poukazují na společnou, do sebe uzavřenou ikonografii. Zoubkův slovník připomíná přírodní dění – jeho cykly, proměny, obměny, korodování, perforování, porušování a zanikání, ale také znovuzrození a nové formování. Přihlížíme tak materiálovému sčítání či odčítání, hledíme na proces utváření neseného uvnitř fixovanou prací a přemítáním - vynaloženou energií s jistou spiritualitou.

Samozřejmost tvarů nám pak mimoděk dává zapomenout na autorský vklad, který se stává spíše souzněním, umocněním, vytažením podstatného. A to je vítané: mluvíme pak o znamení (významu) kýženého podobnosti a vcítění se do nenápadného pohybu univerzálního dění přesahujícího osobní horizonty. Řečeno volně s romantiky: stáváme se svědky sjednoceného času a prostoru, veličin plodících přímou cestu k jednotě duše a hmoty, prvků rozlišitelných, ale neoddelitelných, držených silou víry a tvůrčí imaginace neustále se navracějící k obrodě jak dávný pták Fénix.

Také generační směřování k lapidárním znakům a symbolům zde hraje svou roli – je vzdálené přímo existenciálně zbarveným figurálním předchozího vývoje, spjatého více s konkrétní společenskou atmosférou. Zoubek, citlivý, zralý člověk i autor si „vydupal ze země“ vlastní – osobní mytologii a její formální podání, i když



ozvuky jakési metafyzické tísně (nеспoutané a věčné) jsou zde také přítomné.

Jan Zoubek žije a pracuje zpravidla stranou společenského dění – na pražském Smíchově nebo ještě raději na chalupě v jižních Čechách, kde má dostatek klidu, prostoru a inspirace. Přes den je při práci oslovován okolní přírodou, večer vzhlíží temným i otevřenějším nebem ke hvězdám i k věčným otázkám (také toto kosmologické téma se v jeho tvorbě stále častěji objevuje, například v cyklu Kameny, které pozorovaly oblohu). Je rád kameníkem, řemeslníkem... do práce ale vkládá oduševnělou reflexi, které říkáme činnost umělecká, lépe pak snad zjevování „tiché síly“.

Zoubkova práce souznívá s magickou měkkou geometrií slučující antropomorfní i přírodní úkazy, také s pradávno rituální praxí, kdy mizí lidská priorita zkušenosti myšlení jakožto jediné identity. Snad má i blízko k jakési věčné přírodní alchymii, k hledání vztahu a k podobnosti makrokosmu a mikrokosmu, tedy zrcadlové vazby nekonečného vnějšího prostoru a tajemného ba neklidného prostoru v samotném člověku... Ale pohledem z odstupu i vhlédem blíže k Janovu světu, možná celá tvůrčí atmosféra nejvíce připomíná osobité variace na neměnné téma – tedy jakési pokorné, ale sebevědomé sochařské blues, melancholicky plynoucí hudbu pádů a vzletů, které tak rád naslouchá.

Radan Wagner

kontinuita

Gregory Bateson

Gregory Bateson (1904 – 1980) byl anglický přírodovědec, antropolog, ekolog, ale také inspirátor nového pohledu na kulturu lidské společnosti. Jeho kniha *Mysl a příroda* napsaná s vědeckou erudicí je současně spisem „náboženským“ – kanonickým textem New Age. Stala se Knihou Zjevení a náleží k apokalyptickému písemnictví 20. století a jako taková se dostala „na index“ oficiálních vědeckých kruhů. „Mapa není územím... myslíme jen v abstraktních pojmech,“ praví se v knize. Ve skutečnosti se zde mluví o pojmech jako je krása, vědomí a posvátno – a tak v roce 1979, kdy vyšla, připravila půdu pro počínající Nový věk a jeho mezioborovou syntézu v pohledu na vědomí člověka i jeho tvůrčí počínání.

Oficiální školní osnovy neřikají lidu skoro nic o povaze všech těch věcí na pobřežích, v lesích, na pouštích a v nížinách. Ani dospělí lidé, kteří už mají vlastní děti, by nedokázali rozumně vysvětlit takové pojmy jako entropie, svátost, syntax, číslo, kvantita, podoba, části, celek, metafora, topologie, a tak dále.

V knize jsem překračoval tu mez, která prý ohraničuje lidskou bytost. Jinými slovy, mysl se pro mne během práce stávala odrazem nesčetných, velkých částí celé přírody... Tam na druhé straně zrcadla, v „přírodě“, jsem nespátřil svou chtivost, dravost, to, čemu se říká „animálnost“ nebo „instinkty“, ale spíše kořeny lidské souměrnosti, krásy a ošklivosti, estetiky, samo lidské žití – i trochu té moudrosti. Koneckonců, samotné slovo „animální“ přece znamená „vybavený duchem a myslí“.

Nikdy jsem nemohl přijmout jednu z prvních vět Geneze: „Země byla pustá a prázdná.“

Nabízím tento obrat – podoba, která spojuje – jako synonymum, jako další název své knihy... Jak je všechno spojeno dohromady? Slovem estetický mám na mysli „citlivý k podobám“, tedy: Jaká podoba nás spojuje?

Je překvapující, jak málo toho víme o rozsáhlém systému komunikace, který nutně musí řídit růst a diferenciaci. Podobnost mezi různými podobami je vlastně podoba vyššího řádu – podoba podob. Právě ona je důkazem širokého zevšeobecnění, že svět je propojen podobami.

Mysl je prázdná, je to ne-věc, existuje jen ve svých myšlenkách, a to jsou rovněž ne-věci. Pouze myšlenky jsou imanentní, vtělené do svých příkladů. A příklady jsou rovněž ne-věci.

Navykli jsme si přemýšlet o podobách (s výjimkou hudebních) jako o něčem strnulém. Je to tak snazší a pohodlnější, ale je to naprostý nesmysl. Ve skutečnosti bychom podoby měli chápat především jako tanec integrujících částí, teprve druhotně omezený fyzickými možnostmi a charakteristickými požadavky organismu.

Příběh je uzlík nebo spletenec toho druhu spojitosti, kterou nazýváme smysl. Jakékoliv A má smysl pro B, jestliže A a B jsou součástí téhož „příběhu“. A všichni lidé myslí v příbězích. Avšak způsob myšlení v příbězích neizoluje lidskou bytost od okolního světa.



Gregory Bateson
foto: archiv

K jakékoliv komunikaci je nutný kontext, bez něj nemají slova ani činy význam. Podoby zvířat a rostlin jsou vlastně přeměněné a uspořádané informace.

Širší celek je prvotně krásný. Ztratili jsme však jádro křesťanství. Ztratili jsme hinduistického tanečníka, jehož tanec je na všední úrovni, zároveň tvorbou i destrukcí, jako celek je však krásou. Ztratili jsme Abraxa gnostiků, strašlivého i krásného boha dne i noci. Ztratili jsme totemismus, smysl pro souvislost mezi uspořádáním lidské společnosti a světem zvířat a rostlin.

Svět je propojen v mentální stránce. Ale: Probíhají myšlenky skutečně v řetězcích nebo jim byla tato lineární posloupnost uměle vnucena vědci a filozofy? Jinými slovy, ukazuje se, že logika a kvantita nejsou těmi správnými prostředky k popisu organismu, jejich interakci a vnitřnímu uspořádání.

Ti, kdo nikdy neslyšeli o myšlence, že je možné se mýlit, se nemohou naučit nic jiného než prostě know-how.

Zdá se, že schopnost rozlišovat mezi jménem a pojmenovanou věcí nebo mezi mapou a územím má jen dominantní mozková hemisféra. Ta druhá, symbolická a afektivní polovina mozku,

kteřá bývá většinou na pravé straně není schopna činit takový rozdíl a takovým rozlišováním se nezabývá. Proto v lidském životě nutně dochází k určitým neracionálním typům chování. Hemisféry máme dvě, s tím se nedá nic dělat... každá pracuje trochu jiným způsobem.

Každé poznání je subjektivní – náš mozek vytváří obrazy, o nichž si myslíme, že je „vnímáme“. Procesy vnímání nejsou zachytitelné; vědomé jsou pouze jejich výsledky... proces tvorby obrazu zůstává i nadále absolutní záhadou.

Nyní jsme připraveni uvažovat nad zastaralostí v mentálních a kulturních procesech. Chcete-li pochopit princip mentální činnosti, podívejte se na evoluční pochody, a naopak, chcete-li pochopit biologickou evoluci, vyjděte z mentální činnosti.

Z knihy: Gregory Bateson, Mysl a příroda / nezbytná jednota, Malvern, Praha, 2006

Radan Wagner

JAKUB TYTYKALO

Krize reprezentace
Čas, který nevoní, čas, který je k smíchu



Zahradník
2017, kombinovaná technika, plátno, 150 x 120 cm



Dotek
2017, kombinovaná technika, plátno, 140 x 165 cm

Jakub Tytykalo (1984) absolvoval na Akademii výtvarných umění v Praze ateliér Grafiky (škola prof. Jiřího Lindovského). Delší dobu pobýval také na stáži v ateliéru Kresby (škola Jiřího Petrboka). Školení v kresbě a v grafickém uvažování jsou základními pilíři, o které se mladý autor ve své práci opírá. Pokud používá barvu, potom velmi specifickým způsobem. Lokálně. Barva je výplní nebo prostorotvorným elementem, který vytváří nějaký pevný tvar, nějaké prostředí nebo atmosféru. Vztahy mezi barvami jsou definovány významově, nebo znakově, nikoliv kompozičně. Obrazy Tytykala mají své východisko v kresbě, jejíž principy ale vědomě nabourávají, porušují a rozkládají. Podstatný je pro autora výraz, kterému podřizuje vše. Pokud je to nutné, podléhá figura a předmětnost tvarovým deformacím či procesům rozpouštění a mizení. Umělec je iluzionista, který známým konturám propůjčuje neznámé role. A nejenom to. I samotné médium kresby a malby podřizuje obrazovému celku, který má transformační ráz podobný tlakové vlně po výbuchu, nebo změněnému vědomí promítnutému do jinak myslícího, tápajícího zraku. Pokud bychom chtěli charakterizovat práci Jakuba Tytykala, pak bychom ji označili jako vyhraněný smysl pro jinakost. Jinakost bychom potom definovali jako změnu běžných podmínek, které formují známý, všední časoprostor. Jinakost je cizorodost, jež nás překvapuje a děsí, neboť zpochybňuje to, co je nám důvěrně známé. Často se vkrádá do zlých snů. Může ale vyskočit i z jakékoliv běžné všední situace tak, jak to známe z povídek E. T. A. Hoffmanna a Michaila Bulgakova nebo z básní Charlese Baudelaira.



Caprichos
2017, kombinovaná technika, plátno, 140 x 175 cm

Sochař
2016, kombinovaná technika, plátno, 100 x 85 cm



V obrazech Tytykala se dějí nepatřičnosti. Jejich povaha osciluje mezi vstřícnou legrací, černou ironií a podmanivou zlověstností. Do známých kontur jsou zasévány chyby, které mění jistoty viděného v halucinogenní vize. Figury a věci, vlastně celý předmětný svět, pouze zrcadlově odkazuje k něčemu známému, co už ale na obraze není (fata morgana). Co nenávratně zmizelo, a to i z pouhé malířské iluze. Co bylo pohlceno něčím silnějším, než je kritický zrak rozumu. Je to cesta pod povrch věcí a jevů. Do říše podivně zvráceného imitačního systému, do oblasti podvědomí a snu, kde platí jiné časové a prostorové zákonitosti. Kde vládne nelogičnost, iracionalita, vztahové a jevové paradoxy. Jsme tu neustále vystavováni hraně chaosu, který hrozí všechno známé smést z povrchu země.

Díváme se do oken zakletého světa, kterému chybí žánrové vyznačení. Vše se tu hybridně prostupuje. Požívá se navzájem. Nové tvarosloví vzniká z těchto inverzních transformací, buď jako jejich produkt, nebo jako jejich odpad. Permanentní recyklace plodí monstra, ale i ironicky humorné situace. Nešťastníky bez tváří, mechanismy napodobující těla-aparáty, loutky, elastické předměty, kupy, dýmy a mračna, hmotu, která zlověstně imituje živoucí organismy, jejichž polo-existence není k ničemu vázána, pouze k imaginaci. A je to právě imaginace, jako velká matka, co rodí své děti a hned je zase zavrhuje a požívá. Všichni jsou tu nějak postiženi. Fyzicky, duševně, svou nezdravou touhou tvořit, být kreativní, nesmrtelně myslet, rozhodovat se, nebo potřebou ničít, což někdy může být totéž. Je to jakési cestování v meziprostorech



Dilema
2017, kombinovaná technika, plátno, 140 x 170 cm

vědomí, jež se samo zhmotňuje v nekonečný sled přehrávaných morytátů a histerek bez začátků a konců. Ocítáme se v mezistavech, v nichž koroduje běžná rovina reprezentace a sebeprezentace. Kdesi v temnotě za kulisami. V lynchovském světě nesmyslných nápovědí a kvízů bez logických řešení (vzpomeňme na Městečko Twin Peaks). Právě zde je odhalována krize plynoucí z nefunkčního stavu zautomatizovaného a zracionalizovaného vědomí, které vrhá svůj stín. Obrazy Tytykala se přes veškerou svou hravost chovají diagnosticky. Pojmenovávají a zpřítomňují symptomy cizorodosti. Zhmotňují šok z vytržení, z extáze, z neznámého, zároveň s potřebou překračovat hranice všednosti, banality a nudy. Je to rozpor. Paradox, který zakládá autorovu poetiku v její kousavé kritičnosti a výsměšné sebekritičnosti.

Nic není svaté. Všechno se může zvrátit ve svůj pravý opak. Obzvláště oblast umění a uměleckého provozu Tytykalo nešetří (Under cover, 2015). Rituály výstav, vernisáží, V.I.P. hostů... (cyklus VIP, 2015; Neandrtálec na výstavě, 2016; Tři kamarádi na výstavě, 2016). Jinde demontuje figuru v rovině anatomie i znaku (Metagula, 2015). Hlavy jako klimatické stavy (Ginger, 2015), bez tváře a jasného horizontu. Portrét coby základní malířská disciplína reprezentace je tu zkomprimován do anonymní obrazové hříčky (Nemtudace, 2015). Z Herce zůstává pohyblivý se skvrna, bez tváře a charakteru (Herec, 2015). Pouhé médium pro vložené emoce, substrát, který se délkou hraní opotřebovává. Manipulá-

toři rozehrávají vizuální asociaci známého výroku, že někdo „tahá za nitky“ (Manipulátoři, 2015) apod.

V roce 2016 „vynalezl“ autor osobitý „konstruovaný“ rukopis, který od té doby používá jako prostředek své vlastní rozpoznatelné kvazirepresentace. Šablony umožňují určitou specifickou interpretaci figurace a zároveň navozují efekt halucinačního vytržení. Jako by si tu Tytykalo zahrával s parafrázováním modernity (Akt, 2016), které zmizel nejen projekt, ale i objekt určený k průzkumu a prefabrikaci. Umělci zmizela hračka, musí si tedy hrát s tím, co mu zbylo, tj. s různě komplikovanými vztahy mezi sebou a světem okolo (A miracle, 2017; Golem, 2017; Prasopes, 2017; Seance, 2017). Změt elastických forem tu zastupuje autorský imitační systém, analogický dokonalému reprodukčnímu systému digitalizace. V něm a jeho prostřednictvím lze vykouzlit celý paralelní svět v jeho ná-znacích (Společné úsilí, 2017). Svět, který má poeovské a grinovské kontury (Dilema, 2017). Něco mezi smíchem, výsměšností a hrůznou, bezvýhodnou úzkostí. Ke „križi reprezentace“, neustále dokola opakované a skloňované současným teoretickým diskursem, se lze postavit i jinak, nežli suchopárnou konstrukcí pojmů. Například podvratným humorem, který využívá všech banalit a obsesí obraznosti (Umění a inspirace, 2016). Tak, jako je tomu v pracích Jakuba Tytykala.

Petr Vaňous

Alberto Giacometti

U Alberta Giacomettiho (1901 – 1966) máme co dočinění spíše s nebarevnou malbou a netvarovou sochou. A přesto je tato tvorba proscena nebyvalou hloubkou, přesvědčivostí a naléhavostí. Umělcova letošní souborná výstava v londýnské Tate Gallery potvrdila nejen tyto kvality, ale také ukázala, jak nadčasové pojetí se zde ukrývá (bližší vročení nebylo ani pro samotného Giacomettiho důležité – řada jeho děl tak zůstala bez bližší datace). Máme před sebou dílo zahrnující 90 soch, 40 maleb a 60 kreseb. Jako celek bývá spojováno se surrealismem, existencialismem, abstraktním expresionismem, a dokonce i kubismem. Zvláště díky svým bronzovým figurám je ale v každém ohledu Giacometti považován za jednoho z nejvýjimečnějších sochařů 20. století.



Alberto Giacometti a jeho Women, Biennale Benátky, Itálie, 1956
foto: Alinari/Roger-Viollet

164

Alberto Giacometti v Tate Gallery, Londýn, 1965
foto: Pierre Matisse



The Nose
1947-1949, sádra, železo, v. 61,6 cm, Collection Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paříž, Francie, © Alberto Giacometti Estate, ACS/DACS, 2017

Soudí se, že své pověstné, tolik vyzáblé postavy, přenesl z portrétů a skic Egona Schieleho a stal se tak kolem roku 1932 nepřehlédnutelným ba vůdčím surrealistickým sochařem. Jeho pronikavá a hlubokomyšlná tvorba odpovídá navíc širší reflexi člověka a konvenuje s myšlenkami a filozofickými směry pokročilé a nejednoznačně vyznívající moderní doby. V ní se nachází jedinec poněkud osamocen, bez opory slábnoucího náboženství a nelítostně odkázan na vlastní cestu, tíhu i odpovědnost.

Své protáhlé postavy začal Giacometti tvořit v roce 1946 a tím rázně vykročil – při dodržení figurálního – z tradičního pojetí sochařské nápodoby. Reálná (hmataelná) podoba světa, jakou vnímáme jen podle vizuální zkušenosti, byla potlačena. Jsme zde tedy svědky nového – komplexnějšího pojetí lidské existence – akcentace zvýšeného vnitřního pnutí, redukce tělesných tvarů a ve výsledku rozhodného důrazu na samu podstatu bytosti, na „surovinový výtažek lidského organismu.“ (A samozřejmě, že tato tísnivá, do „morku“ pronikavá vize, měla rovněž své kořeny v nedávných válečných hrůzách drasticky popírajících jakýkoliv humanismus).

Giacomettiho díla se však průběžně stávala především manifesty osamocené niterných zápasů při vědomí křehkosti a podmínečnosti naší „moderní“ existence. A toto poznání se promítalo nejen do soch, ale také do obrazů, jejichž modelem se mnohdy stal umělcův bratr Diego.

Zpravidla bývají Giacomettiho lidské typy osamoceny (a působí takto izolovaně i ve skupinách) jako „individua odkudsi z neznáma“. Zjevují se nám jednou v životní velikosti, jindy zas coby zmenšeniny, jakým se věnoval zvláště ve čtyřicátých letech. Vždy však stojí nebo kráčeji vstříc neznámému osudu v civilních či až scénických situacích. Absence osobitých rysů každé z postav pod-



Suspended Ball
1930-1931, sádra, železo, v. 60,6 cm, Collection Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paříž, Francie, © Alberto Giacometti Estate, ACS/DACS, 2017

trhuje atmosféru osamocené uzavření. Přesto jsou tyto obnažené a zvrásněné jedinci vztyčeni a čelí (či jsou spíše odevzdáni) dalším zkouškám.

V roce 1933 Giacometti vytvořil ještě své netypické, avšak naléhavě podivuhodné dílo pod názvem Stůl (jakási snová kompozice s krystalem a vznášejícím se torzem dívky provedené v pozlacené sádře). V tu dobu již ale přibyl do okruhu pařížských surrealistů (sám pocházel ze švýcarské Stampy), spřátelil se zvláště s Georgesem Bataillem, který řídil revue Documents, společně vzdalujícím se André Bretonovi. Nicméně Giacomettiho díla z let 1929 – 33, zejména Klece, Nepříjemné objekty, Zavražděná žena a další odpovídala aktuální koncepci „symbolicky fungujícího objektu“, kterému surrealisté obecně připisovali velkou váhu. Šlo o jakousi materializaci snových příznaků (předmětů, postav, fragmentů) nesoucích v sobě varovné předtuchy či magické formy podvědomí tak, jak to například maloval René Magritte, který se v této době také připojil k surrealistickému hnutí. (Stejně jako Méret Oppenheim, který pod patronátem Giacomettiho a Mana Raye konstruoval ironické a nejednoznačné kompozice).

Jeden z nejpůsobivějších objektů však vytvořil Giacometti, a ten v Tate Gallery na nedávné retrospektivní výstavě nemohl chybět – totiž Žena s proříznutým hrdlem (vytvořen byl v roce 1932 a odlit o osm let později). Hledíme-li na tuto tvarovou skrumáž nalézající se na pomezí abstrakce a podivně rozevřeného symbolu, vnímáme zde různé protiklady, deformace, tvary a jejich propletence.

Především pak směs sexu a násilí, rozkoše i animálnosti, odevzdání i poživačnosti (ne náhodou plastika evokuje kudlanku a její pověstné kopulační „manýry“).



Man Pointing
1947, bronz, v. 178 cm, Tate Gallery, Londýn, Anglie, získáno v roce 1949, © Alberto Giacometti Estate, ACS/DACS, 2017

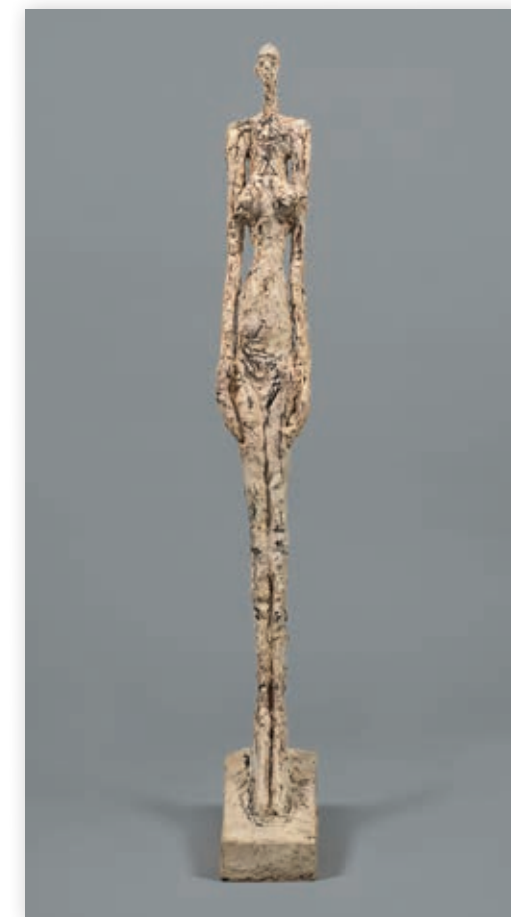
Vedle samostatných, místy vykročených figur, vytvořil Giacometti známé strnulé akty se syrově vyhlížejícím povrchem – postavy s prázdnými výrazy, podivné a vyzáblé až na pokraj odhmotnění. Umělcovým cílem bylo postihnout celek výjevu („holou kolmost“) tak, jak to demonstroval na slavném Kráčejším muži z roku 1949. Zde je postava příkladně osamocená, bez podružných detailů a konvenčních proporcí, zvenčí „ohlodaná“ a držící si ve svém prostoru distanci k divákovi. Giacometti se následně pokoušel postupovat v tomto duchu dále a dotýkal se snad nemožného – totiž tradičními sochařskými prostředky postihnout lidskou pomíjivost.

Giacometti krátce před smrtí shrnul své vytrvalé i drásající směřování těmito slovy: „Nevidím zároveň tvář i profil. Jestliže se zahledím na oči, ostatní už nevidím, a tak dál. Klasikové věřili, že tenhle problém vyřešili. Ve skutečnosti se hlavy Řeků a Římanů nepodobají hlavám, ale sochám. Jsou to sochy soch.“

Surrealismus vznikl jako široké intelektuální hnutí počátkem dvacátých let 20. století. Věvodil meziválečné době a ožil v menší míře i po 2. světové válce, ale postupně časem vyprchal. Do jisté míry tak připravil půdu existencialismu a poněkud absurdnějšímu nazírání světa bez zjevných ideálů. Sartrovo nelítostné prohlášení že, „člověk není ničím jiným než tím, čím se udělá“ konvenovalo s jistým pesimismem a individualismem, jaký nakonec sdílel i Giacometti. Typickým příkladem takové atmosféry se stala divadelní hra Čekání na Godota od Giacomettiho přítele Samuela Becketta. A není jisté náhoda, že na obnovenou premiéru v roce 1961 vytvořil pro tuto scénickou absurditu pověstný objekt: osamělý „strom“, symbol života v poněkud neudrživé podobě.



Bust of Diego
1956, sádra, v. 37,3 cm, Collection Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paříž, Francie © Alberto Giacometti Estate, ACS/DACS, 2017



Woman of Venice V.
1956, barvená sádra, v. 113,5 cm, Collection Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paříž, Francie, © Alberto Giacometti Estate, ACS/DACS, 2017

-red-



Anne Baruch, Václav Chochola a Blanka Chocholová na vernisáži V. Chocholy, Galerie Václava Špály, Praha, 1993

Anne Baruch s autoprotrétem Václava Chocholy z roku 1942, Chicago, USA, 1989
foto: Blanka Chocholová



ANNE BARUCH

Výstava v Chicagu 1989 a uměnímilovná Anne Baruch Vzpomínka Blanky Chocholové

Od konce 70. let, kdy jsem připravovala svou diplomní práci na FAMU, se mi podařilo postupně zpracovat dílo fotografů Václava Chocholy, Zdenka Tmeje, Karla Ludwiga a Karla Hájka. Tato tvůrčí generace, fotografující v době protektorátu a po druhé světové válce, neměla na různých ustláno. Jejich tvorba nebyla dosud systematicky podchycena, autentická spolupráce s nimi byla mnohdy těžce zpracovatelná, Ludwig, Hájek a mnozí z důležitých pamětníků již byli mrtví.

Otcův celoživotní zájem o fotografii a jeho vášeň ke sběratelství výtvarného umění mě utvrdila ve smysluplnosti jeho následování. Po dlouhá léta a prakticky dodnes, i po smrti otce pokračujeme s mým synem Markem v systematickém zpracovávání zaznamenaných pamětí, vzpomínek a hlavně fotografických archivů. Životní osudy fotografů a generace přátel okolo mého otce se tak zpřístupnily veřejnosti výstavami, publikacemi a byl o nich natočen i zajímavý dokumentární film režisérkou Věrou Chytilovou (2000, Vzlety a pády), na němž jsem také mohla spolupracovat.

Chicagská galeristka Anne Baruch (1925 - 2007) byla z těch, kterým moje práce imponovala a v dobách kolem graduujícího roku 1989 se naše cesty setkaly. V té intenzivní době jsem se věnovala přípravám zvětšení pro plánované výstavy a nebylo jich málo. Ještě během roku 1989 jsme začaly spolu pracovní komunikovat nejprve písemně. Oslovila nás ke spolupráci na plánované výstavě věnované české fotografii pro jubilejní 25. výročí existence její galerie v Chicagu.

Jacques Baruch Gallery v Chicagu byla v té době mezi výtvarníky v Československu již známou a proslulou svým zájmem o české umění. V té době například zastupovala i fotografa Jana Saudka. Vystavovala díla grafiků a umělců jakými byli Jiří Anderle, Oldřich Kulhánek, Adriena Šimotová, Karel Malich a další. Z dochované korespondence vyplývá, že již v roce 1981 (17. 5.) píše Anne

Baruch mému otci Václavu Chocholovi o svém plánu uspořádat soubornou výstavu československým fotografům. V roce 1989 jsem pracovala na přípravě několika fotografických výstav a tak jsem se ujala i nabídnuté spolupráce pro Chicago s Anne Baruch.

Anne sestavila seznam českých fotografů, o které měla přednostní zájem a já je postupně oslovovala a připravovala předem výběry jejich fotografií. Mnoho z nich jsem osobně znala, takže s přípravou nebyl nikdy problém.

Cestu do Československa a do Prahy Anne naplánovala na 20. června 1989. Od prvního setkání jsme si ohromně rozuměly. Naše spolupráce se brzy vyvinula a rozšířila nejen na jednorázový projekt.

Při svých dalších návštěvách pobývala Anne pravidelně v areálu Anežského kláštera, kde měla v rámci Národní galerie rezervovaný apartmán.

Všelé přivítání z prvního setkání s ní se postupně rozrostlo v pravidelnou spolupráci. Pro plánovanou výstavu české fotografie, ale i dalších fotografických prezentací v zahraničí jsem jí pomáhala kontaktovat fotografy, pomáhala jsem s výběry fotografií, ale také s tlumočením do angličtiny a doprovázela jsem ji při návštěvách fotografů i mimo Prahu (Rössler, Feyfar, Tmej, Berka, Reichmann, a další).

Zažila jsem v jejím doprovodu zajímavá setkání a jistě se tak ve mně posílil zájem pomáhat jejich galerii natrvalo. Spolupráce s Anne brzy přerostla v přátelství a sympatie.

Během roku 1989 spolu koncipujeme kolekci fotografií mého otce a brzy zazní i návrh připravit a uspořádat pro Václava Chocholu samostatnou výstavu. To, že se Anne tak rozhodla, možná ovlivnila i reprezentativní výstava na jaře roku 1989 v pražské Fomě na



Prostory galerie Jacques Baruch,
Chicago, USA, 1989
foto: Blanka Chocholová

Jungmannově náměstí. Zaujal ji i doprovodný katalog, který jsem jí věnovala a později jí sloužil jako podkladový materiál pro příležitostný tištěný katalog k výstavě Chocholy v Chicagu v listopadu 1989. Tam jsem se dostavila osobně.

Jacques Baruch Gallery, 40 East Delaware Place, se uskutečnila vernisáž 10. 11. 1989.

Autentické poznámky z prostředí galerie:

Galerie J. B. G. má několik malých skladových prostorů, 2 koupelny, 1 ložnici, kuchyň a velký obývací pokoj, který je celý vlastním prostorem galerie, včetně pohodlného obytného zařízení. Anne a její asistenti tu mají i pracovnu s nezbytným počítačem, telefony i pracovní plochou, kde se paspartují a rámují díla.

Asistentka Barbara je Anne pravou rukou. Mají spolu výbornou spolupráci a hezký přátelský vztah.

Anne má speciálně upravený telefonní aparát, který si ramenem přidržuje u ucha a ještě při tom stíhá oběma rukama něco dělat. Je energická, vitální. Její červené obroučky brýlí a červená rtěnka kontrastuje s jejíma bystrými očima a pečlivě upravenými vlasy staženými do upnutého drdolu.

Z pracovny Anne přenáší své aktivity do vlastní galerie a spolu ladíme umístění fotografií a jejich pořadí. Sama se mě ptá, jak se mi její rozmístění líbí a osobně upravuje z praktikáblu nasměrovaní reflektorků na fotografie v galerii. Spolupracuji na instalaci, popiskách a všem potřebném.

Až na vernisáži se od návštěvníků dozvídám, co se děje v Berlíně: „Viděla jste v TV, jak lidi rozebírají Berlínskou zeď kladivem?“ s mimořádně rozrušeným („exited“) americkým akcentem se mě ptá v rámci seznamovací konverzace během vernisáže jedna žena. Tak jsem se to dozvěděla takto přeneseně.

Má angličtina se naštěstí po první cestě do USA vylepšila, a tak mi konverzace s návštěvníky výstavy nedělala problém. Hodně návštěvníků reagovalo na některé konkrétní fotografie, zvláště je fascinovaly například snímky z pražské Revoluce.

Bylo zajímavé setkávat se s jejich komentáři a údivy. Nemohli věřit tomu, že na fotografiích vidí reálné historické momenty. Domnívali se, že jsou to snad záběry z filmu. Pro mě to byla zajímavá zkušenost z přímých reakcí nad fotografiemi návštěvníků americké galerie.

Anne se do Prahy vracela pravidelně dvakrát do roka. Naše pracovní schůzky byly vždy naplněné spoustou nápadů a podnětné spolupráce. Díky mé iniciaci, tak ještě na sklonku roku, nazvětovala paní Vítová výběry fotografií svého otce pana Jaroslava Rösslera na fotografické papíry AGFA Portruga, které jsem přivezla z USA, a ten je ještě před svou smrtí v lednu 1990 podepsal.

Naše spolupráce s Anne tak významně rozšířila fotografickou sbírku její galerie. Vyvrcholila 27. 6. 1992 prezentací tvorby předních českých fotografů u příležitosti 25. výročí založení galerie – výstavou Czechoslovak Photography from 1915 to the 1960's.



Anne Baruch upravuje exponáty před vernisáží
V. Chocholy, Chicago, USA, 10. 11. 1989
foto: Blanka Chocholová

Na rozsáhlejší výstavu na podzim 1993 ve Špálově galerii a uvedení publikace Kabinety vzpomínek, se Anne dokonce osobně dostavila na slavnostní vernisáž. Její zájem byl téměř mateřský. Velmi živě se zajímala o mou rodinu a mé aktivity. Stačila jsem jí také ukázat svůj nový domov na okraji Prahy, kde se jí moc líbilo.

Jakýmsi dílem osudu tu na zahradě zůstala dodnes.

Když zemřela, uskutečnilo se na její přání rozptýlení jejího popelu v Praze, na zahradě NG na Hradčanském náměstí. Tam jsem se setkala znovu s Barbarou i s celou rodinou Anne. Předali mi i část jejího popela, který odpočívá spolu s popelem mého otce v jednom nostalgickém zákoutí mé zahrady. 28. října uplyne od její smrti 10 let.

Anne zůstala hluboko v mém srdci, její úsměv a objetí byly nezapomenutelné.

*Zapsala Blanka Chocholová z podnětu dizertační práce
Evy Horynové: Zahraniční sběratelé českého umění, 2017*

*Fotografie Václava Chocholy – Ráno, pára – byla vystavena
v Jacques Baruch Gallery v Chicagu, 1989*



Václav Chochola
Ráno, pára, 1973

JAKUB ŠVÉDA TECHNOVIRUS

Multimediální umělec Jakub Švéda (nar. 1973), absolvent pražské Akademie výtvarných umění, ateliéru malby Jiřího Sopka a vizuální komunikace Jiřího Davida, byl v *Revue art* již představen v souvislosti se svým projektem *Exist (2/2009)*. Galerie Středočeského kraje (GASK) představuje subtilnější polohu Švédovy tvorby, cykly kreseb, v nichž rozvíjí téma svých obrazů, zpráv o stavu naší civilizace a reflexi jejího existenciálního ohrožení. Nejedná se však o klasickou kresbu, média se u Švédy zpravidla prolínají a z kresby se snadno stává objekt.

Fusionpoint IV.
2013, kombinovaná technika, papír, 79 x 53,5 cm

Východiskem Švédovy tvorby je zájem o krajinu, živoucí svět, jehož jsme součástí, a jehož hranice nejsou přesně určeny. Lidskou krajinu, náš životní prostor, pojímá z pohledu střetávání přírody a zásahů technologických postupů, střetu racionálního se světem emocionálním, světa poznávaného a světa dobývaného. Tato ambivalence je v autorových pracích zdrojem silného existenciálního napětí, které se projevuje někdy formou dramatu jindy nostalgie a smutku. Balancuje mezi jemností a brutalitou, krásou a ošklivostí, řádem a chaosem, radostí ze života a obavou z jeho zániku.

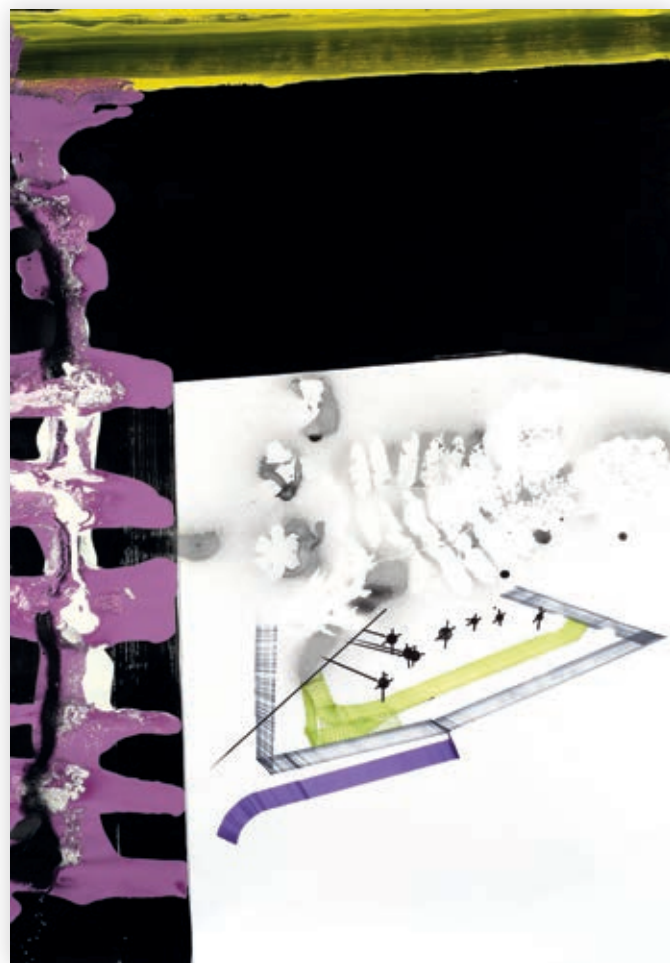
Vrství, skládá, otiskuje prostřednictvím airbrushu nalezené prvky z přírody nebo industriálního světa a vytváří systém znaků nesoucích sdělení. Mají různé podoby, často je jím terč, křížek, vyznačený bod, kterým si člověk zaškrťává určité místo, významný bod, pomyslný cíl dopadu. Se slepými otisky kontrastuje malířské gesto, expresivní nánosy barev, v nichž nechává sehrát roli náhodě. V některých sériích (*Pohyb spirály*, 2014–2015) vytéká barva až nekontrolovaně z obrazu a kresba se proměňuje v objekt. Toky barev vnáší do díla organický moment a barevnost se stává estetickým činitelem na pomezí krásy a odpudivosti. Barva i znak jsou svébytnými nositeli významů.

Technovirus I.
2017, kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm



V GASKu jsou vystaveny starší kresby, které galerie získala do svých sbírek v roce 2005 (*Nanojungle*, 2004, *Bioprostor*, 2004, *Přiblížení se středu*, 2005). Záznamy energetických stop v jemných kresebných liniích a barevných plochách nanosených airbrushem zachycují mikrokosmos. Vjemy z přírody se prolínají se záznamy lidského DNA a propojení člověka s kosmem téma posouvá do roviny science fiction. Časová perspektiva, jestliže nějaká existuje, míří do budoucnosti. Vedle toho je vystaven výběr ze Švédových novějších sérií, v nichž nebezpečí ohrožení sílí, jsou naléhavé a apelativní. Např. kresby ze série *Fusionpoint* (2013), které navazují na velkoformátové obrazy vystavené v Galerii umění v Karlových Varech a v Galerii Klatovy / Klenová (2013), melancholicky vyznívající kresby cyklu *Relations* (2014) jako vzpomínka na přítomný svět a nejnovější série *Technovirus* (2017). Poslední kresby nově pracují s barevností a směřují opět k velkým obrazům. Černé kontury předmětů pohybujících se prázdným prostorem kontrastují se signálním odstínem žluté barvy, jindy se zásahem pastelů, který upozorňuje na jemnost a křehkost stavu věcí.

Švéda výtvarně v abstraktní rovině zpracovává aktuální otázky, kterým se ve filmovém pojetí věnovalo např. apokalyptické sci-fi drama *Melancholia* režiséra Larse von Triera (2011) o hrozící srážce Země s planetou Melancholií.



Technovirus XIV.
2017, kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm



Technovirus III.
2017, kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm



Technovirus IX.
2017, kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm



Technovirus IV.
2017, kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm

Technovirus XVIII.
2017, kombinovaná technika, papír, 100 x 70 cm

6 OTÁZEK PRO JAKUBA ŠVĚDU

Co osobně ti přináší zpracování témat souvisejících s ohrožením civilizace?

Vyčuhující fragmenty (z formátu obrazu) mohou být detaily Velkého celku mocného systému, ale i klidem nekonečného spolehlivě se opakujícího vesmíru... Křehké vztahy, vazby, předevid, křehkost, zranitelnost slušnosti, Mentsh, údivy, výkřiky překvapení, trny, ostny krajiny a v krajině, praskliny, pukliny, energie a věčný koloběh, vztah mezi lidmi co není vidět... Nadějí!

Co tě k nim vede?

Postoj jako občana např. proti hnsné dezinformační válce z Ruska (nebo jak se to dnes jmenuje? Panslovanský svaz autoritářských republik?), záměrně vynechávám ještě o něco odpornější režimy, kde také jeden lidský život nikdy nic neznamená, produkují pouze nepřehlednost, dezorientace, bláhové hry, bloudění. Na jedné straně vidím Světlo, radost, klid, mír, a přes všechny problémy snahu žít slušně, na druhé straně je nenávisť, komplex, závist a válka, dva světy, rozdělení, řez prostorem, diagonála uprostřed formátu obrazu! Nemožnost harmonie?! Je možné, že je to síla protívahy a protistrany, co nás posouvá dopředu!? A čas plyne, ale kde se všichni protínají, kde věci končí a kdy se energie spojuje?

Jak se ve tvém díle odráží konkrétní prostředí?

Sdělení musí vycházet ze silného vlastního prožitku, poznání, ať jde o rozpíjení tuše po papíře zachycující vzpomínky na potápění, vyřezávání šablony a rýsování diagonál a geometrizujících Labyrintů znázorňujících siločáry dálnic a urbánní shluky v krajině,

ně, textová hesla či nesourodé textové fragmenty varující před okupační suverénních zemí, okupační svobodného společenského prostředí, nebo před nepolitickou nediskusí některých českých buranských politiků. Zrovna tak mé sdělení vyjadřuje dojem z krajiny rozkousané od těžebních rypadel na Sokolovsku i prožitky z ostrůvku Motýlí louky v Českém Ráji.

Mikrokosmos mého bezprostředního okolí, ale i Makrokosmos celku, hesla v mých obrazech a kresbách jako: „plno“ - přeplněno v mediálním prostoru, „prázdnost“ - v ideích, ideálech, v nás, „krádež demokracie“, „atak na demokracii“, „prezident Tvaroh popírá existenci zbývající ostrovů přirozené Přírody“, „potřebujeme stbáky ze Slovenska?, máme jich už tak sami dost“ odrážejí mou žitou skutečnost.

Nejsem tak idealistický, abych si nepřipouštěl u ostatních totálně odlišné uspořádání hodnot, přesto mě ale překvapuje, jak stále málo si vážíme svých možností, schopností, příležitostí svobodné volby, svobody myšlení obecně, sami sebe...

Při všech děsivých svědectvích hrdinů minulosti, tragických zkušenostech, věří snad zas hloupý český Honza těm volům a všem trolům, že mráz přicházející z Kremlu je naše spása? Přestane věřit svým sousedům v naší Evropě, bude xenofob, nechá si zacpat pusu koblihou a rozpustí se mu kontury zjevných lží v oceánu nihilismu? No to snad ne!!!

Pravdu se o sobě dozvídáme celý život. A pro naše děti pravdu znovuobjevovat a snažit se jim ji předat, než tady začnou hledat její vlastní verzi, to má absolutní Význam! Věřme si!

Jaké používáš postupy při zpracování?

Před začátkem mám záblesk, před dokončením je to zápas, napětí, pak zklidnění a je hotovo...Místo černé tuše dnes používám pera zn. Sakura, těmi dělám jemné doteky, škrtnutí po papírech, přes dávám barevné tuše, airbrushové barvy, pigmenty, lepidla, odpadlé fragmenty naší technospolečnosti, ale i subtilní otisky přírody a nás fyzicky, akryl či syntetiku, dělá to pak odpuzující se vrstvení nánosů špíny i krásy tak, jako v reálném světě.

Jaký význam má ve tvé tvorbě, která má široké mediální rozpětí, kresba?

Zásadní, nikoli pomocnou, jako např. skici k obrazům. Kresby jsou vlastně takové moje menší obrazy. Kresba, kreslení je pro mne nejkratší a nejbezprostřednější cestou vyjádření. Navíc jsem schopen dělat kresby s lehkostí, několik najednou a ve velkých sériích, takže jde i o okamžité ověření nových postupů...

Jsi skeptik?

Skeptik z donucení okolnostmi okolního prostředí a společenské atmosféry, optimista z vnitřního přesvědčení a na základě každodenně spatřených křehkostí. I moje obrazy mají být jako Pilulka, která zhořkne v puse, žvýkačka, která se začne lepit. Na pohled z dálky krásné klidné, ve středním pásmu mírně neklidné a v útku nablízko plně nervozity, apelů a skrytých významů.

Adriana Primusová



DANUBIANA

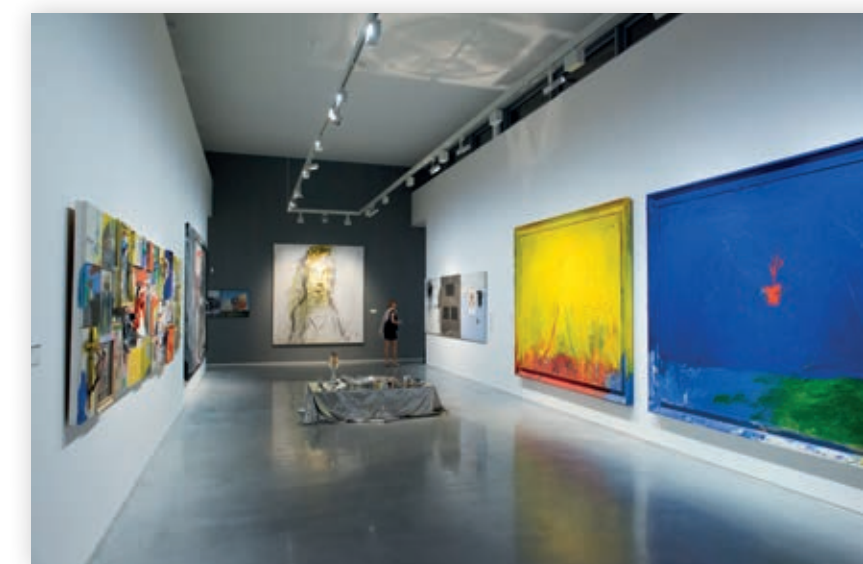
Danubiana Meulenstein Art Museum mohlo vzniknout jako muzeální nezávislá instituce až po pádu totalitního režimu na Slovensku (v Československu). Svou činnost tak zahájilo 9. září roku 2000 v nové architektuře necelých 20 kilometrů od Bratislavy. Jeho zakladatelem je holandský podnikatel a sběratel Gerard H. Meulenstein.





Areál, ve kterém je muzeum vybudované, má celkovou rozlohu 7 811 m². Jeho projektantem je architekt Peter Žalman, který musel ve svém návrhu zohlednit množství limitujících faktorů vyplývajících z exkluzivity lokality na vodním díle. Při hledání tvaru budovy muzea byl důležitým podnětem historický kontext místa. V těchto místech vedla dříve severní hranice Římské říše „limes romanus“ (dnes je nedaleko hranice soustátí – Maďarska, Rakouska a Slovenska). Představa tvaru muzea se proto vykrystalizovala do ideje lodě – římské galéry, která se stala nadčasovým symbolem spojujícím minulé a současné. Vycházejíc z této základní myšlenky architekt navrhl lodičkovitý půdorys se symboly vesel vertikálně se opírajících o boční tělo stavby.

Impozantní bělostná budova připomíná plavidlo s řadou sálů (včetně přednáškového a audiovizuálního) v přízemí i podlaží je umístěna na atraktivním místě při Dunaji (latinsky Danubiana) a na poloostrově vbíhá do vodní nádrže Gabčíkovo. Ústřední programovou myšlenkou se stala podpora současného slovenského umění, zvláště mladých výtvarníků. Danubiana si rychle získala nejen ohlas u široké veřejnosti, ale nabyla stejně tak odborný



kredit svými prestižními výstavami, budováním mezinárodní sbírky malby, sbírky současného slovenského umění, mezinárodní kolekce exteriérové plastiky a také vydáváním odborných publikací. Mimořádně důležitým aspektem bylo oživení umělecké scény, její nabídky, kdy se stala prezentačním místem zahraničního umění. Tak vedle zážitků byla nastavena vítaná, a dosud mizivá možnost inspirace či konfrontace. (Karel Appel, Magdalena Abakanovicz, José Guinovart, Martín Quirino, umělci Cobry, Zoltan a Madeleine Kemeny, Robert Combas, současné umění Holandska, Rakouska, Maďarska, Česka či Ruska).

V průběhu své činnosti se Danubiana stala místem, kde návštěvník nalezne výstavy renomovaného umění světového formátu. Na desítkách přehlídek, které probíhají v prostorách prosvětleného interiéru, ale i na přilehlých parkových zónách, muzeum prezentovalo tvorbu vynikajících osobností mezinárodní scény. Také zde však proběhly (a další se v současnosti připravují) i šířeji koncipované či pravidelné projekty. Od roku 2012 má muzeum nový status a stává se neziskovou veřejnoprávní muzeální institucí. V jisté míře se tím její činnost dále zintenzivňuje i rozšiřuje, vytváří se

zjevnější souvislosti mezi slovenským uměním druhé poloviny 20. století a současným děním. Výstavní formy umělecké prezentace se po dobudování muzea rozšíří o stálé expozice moderního a současného slovenského i evropského umění.

Z nedávno pořádaných výstav připomeňme některá z významných jmen: Alex Mlynarčík a Richard Kohler, Vladimír Kompánek, Patra Lajdová, Palo Macho, Dorota Sadovská, Jiří Georg Dokoupil, Orit Hofshi, Herman Nitch, Jan Švankmajer, Jiří Načeradský, Karel Prantl, Jan Kaplický, Rudolf Sikora, Vladimír Popovič, Jozef Jančovič, Sam Francis, Laco Teren, Milan Houser, Robert Doisneau. K přírodním akcím Danubiany patří rovněž i šířeji koncipované přehlídky jako například na středoevropský region zaměřené Dunajské bienále, mezinárodní Crossing Borders či Czech art po dvaceti letech.

-red-

foto: archiv Danubiana Meulensteen Art Museum, Slovensko

JAROSLAV KLÁPŠTĚ

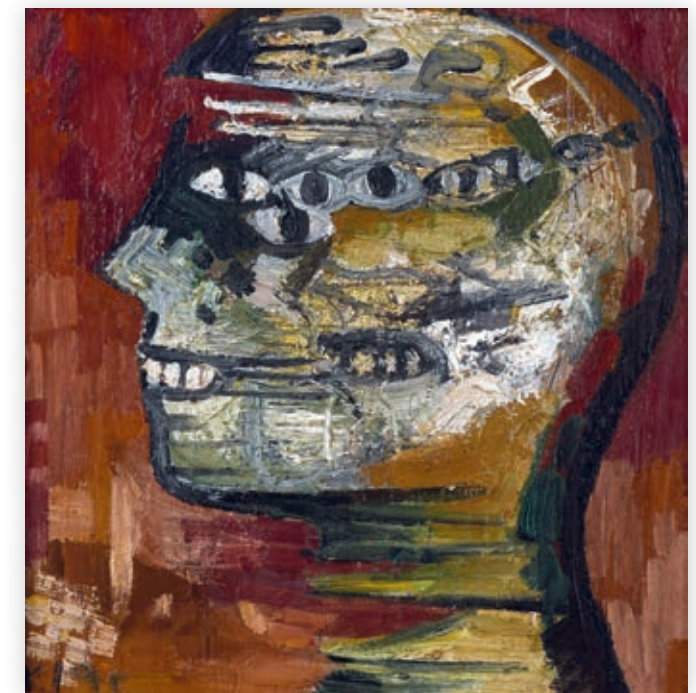


Na ulici
1988, kvaš, tuš, papír, 24 x 32,5 cm, vyvolávací cena 3 000 Kč



Trápení
1993, kvaš, tuš, tužka, papír, 14,7 x 10 cm, vyvolávací cena 2 000 Kč

Slídl
60. léta, olej, deska, 33 x 33 cm, vyvolávací cena 35 000 Kč



Jaroslav Klápště byl kreslíř, grafik, ilustrátor a malíř – a svá studia absolvoval v letech 1945 – 50 na pražské VŠUP u profesorů Františka Tichého a Emila Filly. Celý život tvořil střídavě v Čikvaskách u Semil a Turnově – byl mimořádně sečtělý a bývá označován za výtvarníka myslitele či filozofa. Vedle krajiny svého milovaného Pojižeří a řady zátiší, se Klápště věnoval i figurálním kompozicím. Jeho osobnost představovala typ moderního umělce 20. století, která nikdy nerezignovala na princip realistické tvorby – na zřetelnou vazbu s viděnou skutečností. Tento postoj lze snadno sledovat již od jeho nástupu v šedesátých letech, v době, kdy se začal objevovat na české výtvarné scéně. Umělec se inspiroval tedy běžnými či všedními výjevy (portréty, zátiší, města, příroda), ale i studijními cestami po Chorvatsku, Nizozemí a Francii. S postupem času zařazoval stále častěji témata civilizační krize, témata lidské pýchy či pokory a dalších základních problémů i hodnot. Klápště tvořil vždy v ústraní, se svými bližními však udržoval přátelské styky, zvláště pak se Stanislavem Podhrázkým. Umělcova dobrovolná izolace byla nakonec dovršena, když v roce 1988 utrpěl vážný úraz. Přesto nadále prohluboval své reflexe života a zpodoboval otisk vlastních emocí, pocitů a nálad s proměnným vyzněním. Autor byl někdy označován za pokračovatele grafického výrazu (suché jehly) Bohuslava Reynka, rovněž samotáře, avšak širší veřejností byl spíše opomíjen. Klápště za dob normalizace neusiloval o oficiální uznání, a to nebylo jiné ani po změně společenského režimu. Znatelnější a stále živější povědomí o Klápštěho tvorbě je však v poslední době na vzestupu. Od osmdesátých let se jeho figury začaly vyjevovat v nové barevnosti a naléhavé oprostěnosti.

Zátiší se židli
1983, kvaš, tuš, papír, 35,5 x 24,5 cm,
vyvolávací cena 3 000 Kč





Kompozice
1985, akryl, plátno, deska, 60 x 75 cm,
vyvolávací cena 30 000 Kč

Bez názvu
1993, akryl, provázek, plátno, 65 x 50 cm,
vyvolávací cena 29 000 Kč

Kompozice V.
1991, olej, sololit, 30 x 30 cm,
vyvolávací cena 9 000 Kč

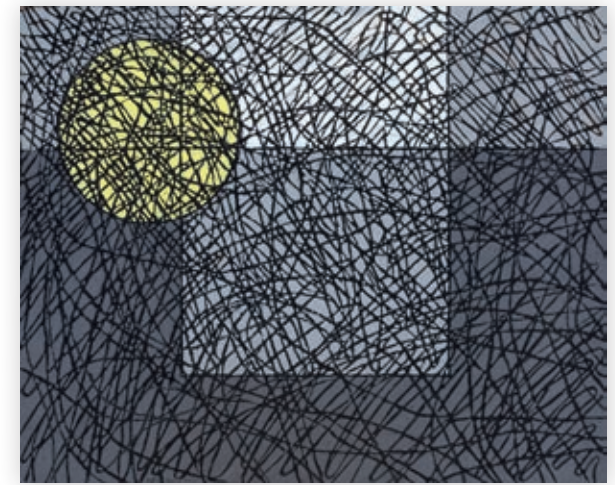


JIŘÍ MRÁZEK



Váhy
1997, olej, plátno, 60 x 85 cm,
vyvolávací cena 35 000 Kč

Jiří Mrázek byl malíř, kreslíř, textilní výtvarník a návrhář. V letech 1945 – 49 studoval na VŠUP u profesora Josefa Kaplického a následně pracoval jako textilní návrhář především v Ústavu bytové a oděvní kultury. Mrázek patřil k okruhu umělců, kteří se podíleli na přípravě Světové výstavy Expo 58 v Bruselu, kde Československo sklídilo nejvyšší ocenění. Od roku 1959 začal samostatně vystavovat volnou tvorbu a v letech 1960 – 69 byl členem UB 12, později tvůrčí skupiny Bilance, od roku 1992 Umělecké besedy. Jeho výtvarný názor byl ovlivněn setkáním a diskusemi s Václavem Boštíkem i Janem Křížkem. Všechny tři zajímal archaický sloh, románské umění a ornament. Již tehdy do své tvorby Mrázek promítal zvláštní polohu pohybující se na pomezí rozvahy a automatického záznamu. Vznikaly tak tvary a znaky bez předmětného významu s ohledem na roli jistého dekorativismu. Později se objevují i motivy zoomorfní a vegetativní. Po seznámení s Václavem Bartovským se jeho tvorba začala více ubírat k abstraktnímu projevu. V šedesátých letech začalo vznikat téma s tušenou erotikou transformovanou do prolínání krajinných a figurálních prvků. I nadále však Mrázek experimentoval – vedle reálnějších reflexí pracuje s prvkem náhody, kterou usměrňuje výraznou lineární, barevnou a rytmickou složkou. Výsledkem je zvláštní rozpětí mezi konstrukcí a organickým tvaroslovím s barevnou senzualností. Během šedesátých let se navíc objevují geometrické rastry a v osmdesátých letech se už stávají zpravidla dominantní složkou obrazového výjevu. Od mýtického pravzoru, stále zde zřejmého, se tedy Mrázek posouvá k nefigurativní rovině, k aktuálnějšímu výrazu a odkazu moderny, kterou osobitě dále a systematicky rozvíjí v plošné či perspektivně pojaté scénérii.



Slunce
1991, akryl, sololit, 22,5 x 28 cm,
vyvolávací cena 7 000 Kč

Kompozice VI.
1994, akvarel, tuš, tužka, papír, 40 x 27,5 cm,
vyvolávací cena 5 000 Kč

JAROSLAV VOŽNIAK



Prales
1958, akvarel, tuš, papír, 57 x 73 cm, vyvolávací cena 13 000 Kč

Jaroslav Vožniak byl malíř, kreslíř, grafik a sochař. Po vyučení v litografickém řemesle začal v roce 1951 studovat VŠUP u profesora Karla Svobolinského a pokračoval na AVU u Vladimíra Silovského, kde absolvoval roku 1959. Na českou výtvarnou scénu vstoupil jako člen skupiny Šmidrové, ke které se připojil v roce 1958. Poetika tohoto malého generačního okruhu se vyznačovala ateliérovou tvorbou stejně, jako veřejnými akcemi na pomezí happeningu, neodadaismu či absurdní, respektive hořké grotesky. Vožniak, přes blízké souznění s touto nekonvenční aktivitou, však během šedesátých let reflektoval světovou vlnu pop artu - a specifickým ba středoevropským způsobem jej rozvíjel až k dráždivým momentům a vypjatým akcentům obsahovým. Autor se ve stále zhuštěnější kompozici a tušeném významu věnoval umocnění a naléhavosti na základě používaného surrealismu i hyperrealismu s iluzivním, avšak uvolněným tvaroslovím. Malířova tvorba je známa svým vyhraněným smyslem pro barvu i bravurní techniku - od kreseb, akvarelů až po olejomalbu. Nadále se rozvíjející tvorba nabývá dalších poloh. Na počátku šedesátých let se přibližuje až k abstrakci, ve které se však objevují prvky narativní a posléze motivy vegetativní rozpadávající se do tvarů s erotickými asociacemi. Vožniak byl rovněž proslulý svými jemnými perokresbami tuší - a na druhé straně i originálními asamblážemi spojujícími v momentech překvapení surrealismus, abstrakci i naturalismus. Toto směřování nabývá stále zřetelněji manýristických až bizarních podob objektů zpravidla pojednaných rudou polychromií. Motivy poetické, sarkastické, výstřední i kontemplativní se objevují u autora ve všech jeho zralých dílech včetně intimně laděných prací na papíře.

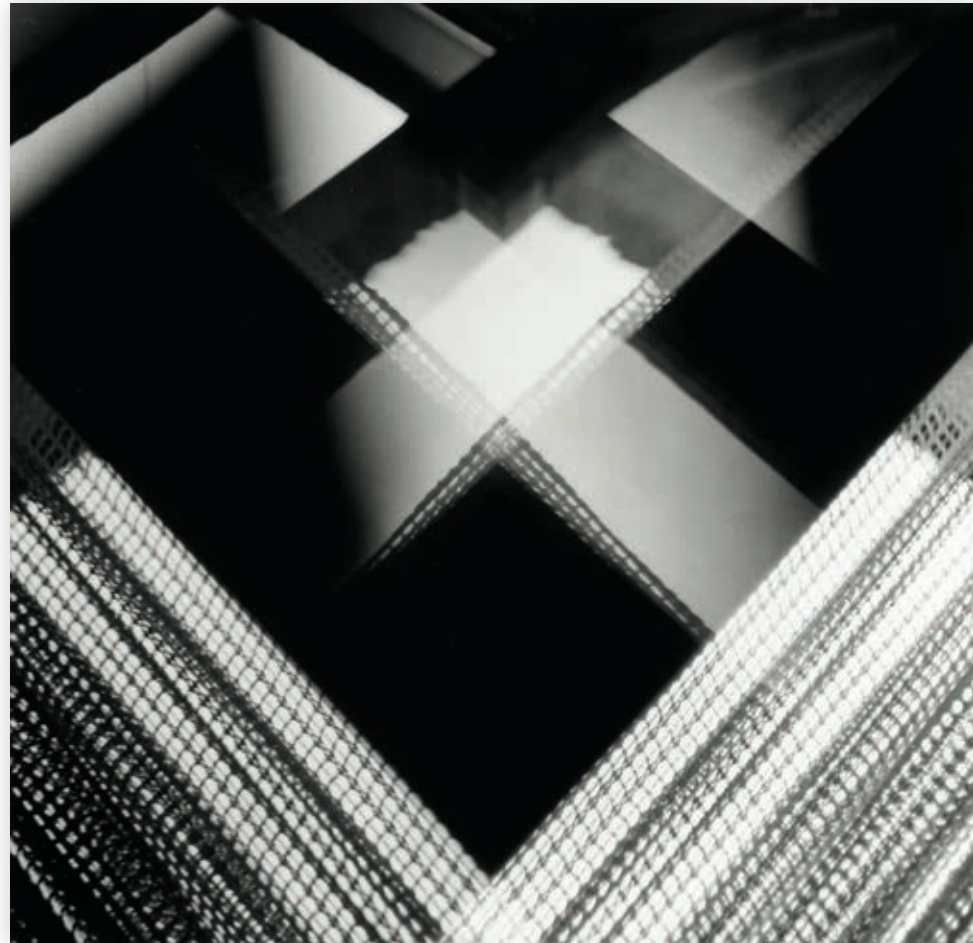
Květinová zahrada
1997, koláž, karton, 40 x 56 cm, vyvolávací cena 8 000 Kč



Kufřík
1994, akryl, asambláž, deska, 71 x 99 cm, vyvolávací cena 45 000 Kč

Lev
1998, akryl, asambláž, deska, 71 x 100 cm, vyvolávací cena 40 000 Kč

Kolotoč
1994, akryl, asambláž, deska, 71,5 x 99 cm, vyvolávací cena 50 000 Kč



Bez názvu
1964, posthumous gelatin silver print, 20,3 x 28,1 cm, vyvolávací cena 10 000 Kč

Bez názvu
60. léta, posthumous gelatin silver print, 20,2 x 20,8 cm, vyvolávací cena 10 000 Kč

JAROSLAV RÖSSLER



Jaroslav Rössler byl český avantgardní fotograf a člen legendárního Devětsilu. Již v počátcích pozoruhodné tvorby si jej všiml Karel Teige, který ho pověřil typografickými úpravami pro časopisy *Pásmo*, *Disk*, *Stavba* nebo *ReD*. V roce 1925 odjel Rössler na stipendijní pobyt do Paříže a posléze se stal fotografem Osvobozeného divadla. Společně s Františkem Drtikolem, Josefem Sudkem a Jaroslavem Funkem náleží k našim nejvýraznějším fotografům proslulým rovněž v zahraničí, jejichž díla jsou stále vyhledávána v aukčních nabídkách. Po období duševní i tvůrčí krize se během padesátých let autor navrátil k experimentům. Vytvářel tzv. prizmata – fotografické obrazy snímané přes dvojlomný hranol a zdárně zkoušel tvárné postupy. Vedle solarizace to byl především Sabatierův efekt, čímž se vrátil k pigmentům a narůstaly nové možnosti tvárné imaginace. Rösslerovo dílo je považováno za ojedinělou „ozvučnici doby“ a řadí se k neoriginálnějším autorům moderní koncepce umění. Byl snad jediným českým fotografem, který splynul s uměleckými avantgardami. Jeho tvorba je citlivým článkem a spojnicí doby předválečné a pozdější, ale vyjádřené nezávisle a svébytně. Svou pozici si začal budovat již v polovině dvacátých let, tedy v epoše, kdy k nám ještě nepronikly oslnivé vlivy Moholy-Nadye, Rodčenka nebo Mana Raye. Rössler patří k imaginativně založeným konstruktivistickým tvůrcům – hledačům s širokou škálou technik a výrazových prostředků.



Kompozice, ze série Karton
1923, posthumous gelatin silver print, 19,8 x 20,2 cm, vyvolávací cena 11 000 Kč

Bez názvu
1923, posthumous gelatin silver print, 21,6 x 20,6 cm, vyvolávací cena 10 000 Kč

Kompozice - východ
1923, posthumous gelatin silver print, 20,6 x 20,4 cm, vyvolávací cena 9 000 Kč

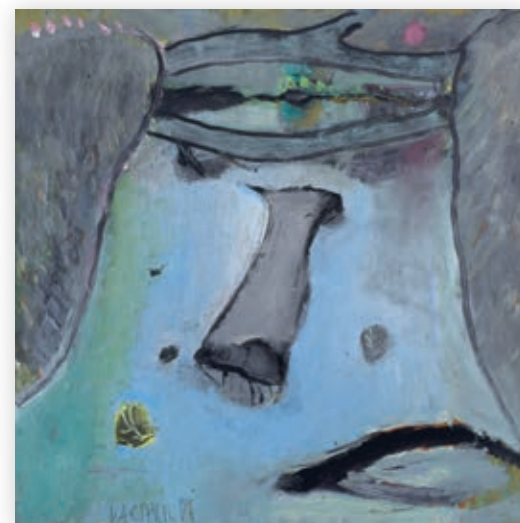
AUKCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

1. října 2017, 13.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com

**Andrej Bělocvėtov**Hlava ženy, 1962, olej, email, karton, 74,5 x 53 cm,
vyvolávací cena 150 000 Kč**Jaroslav Róna**Žena nádoba, 1989, bronz, v. 46,5 cm,
vyvolávací cena 230 000 Kč**Karel Valter**Kmen v parku, 1981, olej, deska, 34 x 35 cm,
vyvolávací cena 24 000 Kč**Jozef Jankovič**Dvojice rozmlouvá, 1988, kombinovaná technika, deska,
vyvolávací cena 43 000 Kč**Pasta Oner**Success, 2017, kombinovaná technika, plátno, 90 x 60 cm,
vyvolávací cena 28 000 Kč**Lubomír Typlt**Děti, 2010, kvaš, akvarel, tuš, papír, 50 x 70 cm,
vyvolávací cena 16 000 Kč**Petr Pavlík**Útvar v krajině, 1983, olej, plátno, 65 x 55 cm,
vyvolávací cena 35 000 Kč

**Jaromír Novotný**

Test, 2008, akryl, plátno, 50 x 66 cm,
vyvolávací cena 30 000 Kč

Jan Vytiska

Mozkožrout, 2009, olej, plátno, 110 x 140 cm,
vyvolávací cena 48 000 Kč

Miroslav Šnajdr

Bez názvu, 1996, olej, grafit, plátno, 100 x 120 cm,
vyvolávací cena 95 000 Kč

Tomáš Čísařovský

Krabičky, (Obchod), 2006, olej, plátno, 85 x 60 cm,
vyvolávací cena 70 000 Kč

**Milan Paštěka**

V čekárně, 1986, olej, plátno, 70 x 90 cm,
vyvolávací cena 50 000 Kč

Michael Rittstein

Ženy v domácnosti, 1975, olej, plátno, 55 x 70 cm,
vyvolávací cena 73 000 Kč

Jaroslav Eduard Dvořák

Lovecké zátíší, 1990, olej, plátno, 140 x 116 cm,
vyvolávací cena 70 000 Kč

AUKCE

FOTOGRAFIE

1. října 2017, 16.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

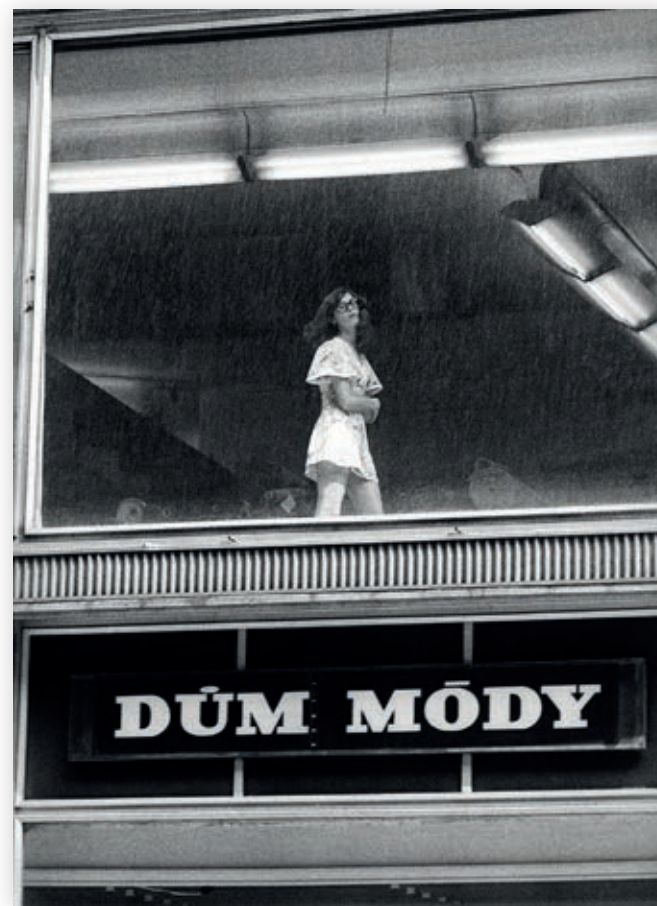
www.pragueauctions.com



Eva Fuková
Uši k uchu, 1974, vintage gelatin silver print, 30,3 x 18,2 cm,
vyvolávací cena 15 000 Kč

František Drtíkol
Composition, nedatováno, vintage gelatin silver print,
bromografie, 28,4 x 15 cm,
vyvolávací cena 9 000 Kč

Jan Reich
Terč, Strahov, z cyklu Městská krajina, 1997,
vintage gelatin silver print, 17,4 x 23,1 cm,
vyvolávací cena 5 000 Kč



Jaroslav Kučera
Prodávka z Domu módy, 1975, vintage gelatin silver print, 36 x 26 cm,
vyvolávací cena 20 000 Kč

František Vobecký
Tanečnice, 1936, later gelatin silver print, 39,7 x 29,8 cm,
vyvolávací cena 15 000 Kč

Miloň Novotný
Rybář na Brahmaputře, 1973, vintage gelatin silver print, 21,3 x 32,8 cm,
vyvolávací cena 13 000 Kč

František Dostál
Když berou, 1975, vintage gelatin silver print, 39 x 26,8 cm,
vyvolávací cena 3 000 Kč





Antonín Gribovský
Docent V. Zykmond, 1964, vintage gelatin silver print, 20,3 x 28,6 cm,
vyvolávací cena 3 000 Kč

Václav Chochola
Reflektor I., Lampa, 1947, later gelatin silver print, 29,7 x 23,8 cm,
vyvolávací cena 15 000 Kč

Karel Kuklík
Plakáty, nedatováno, vintage gelatin silver print, 23,5 x 17 cm,
vyvolávací cena 3 500 Kč



VEČERNÍ AUKCE VYBRANÝCH UMĚLECKÝCH DĚL

26. listopadu 2017, od 18.00 hodin
Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1



FOTOGRAFIE

1. října 2017, od 16.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

 PRAGUE
AUCTIONS