revue art

4/17

čtvrtletník o současném umění

EDITORIAL

OBSAH

2 **téma**
Kurt Schwitters

4 **výlet**
Quido Kocian

5 **archiv**
S. K. Neumann

6 **rozhovor**
Miroslav Polách

18 **z ateliéru**
Jakub Nepraš

22 **příběh**
Austin Osman Spare

24 **soukromá sbírka**

32 **projekt**
Bonjour, Monsieur Gauguin

36 **kontinuita**
Richard Tarnas

38 **historie**
Karlín Studios

40 **portrét**
Jaroslav E. Dvořák

46 **profil**
Aleš Ogoun

50 **fenomén**
Jean-Michel Basquiat

56 **výstava**
Emil Filla a surrealismus

60 **veřejná sbírka**
Muzeum bratří Čapků

64 **aukce - profil**
Jaroslav Vožniak

66 **aukce**
Sbírka československého diplomata II.

68 **aukce**
Výtvarné umění

70 **aukce**
Fotografie

VÁŽENÍ,

letošní rok se chýlí k závěru a člověk má tendenci uplynulý čas nějak sumarizovat. Nyní, bez odstupu a nezbytného nadhledu, je to však počínání ošidné, nepřesné a iluzorní. Lze tak nahlížet a posuzovat cestu osobní, avšak v pohledu obecnějším si čas, respektive historie sama posléze poradí. A pak bude jistě zajímavé vidět, co se skutečně událo, stalo a platného zbylo. Doba se řetězí nejen z přítomných událostí, ale i vzpomínání. A tak je otázkou, zda mezníky a důležitá oslavná výročí jsou jen pomocným produktem lidské paměti a orientace či naopak jakousi hlubší společenskou ba kosmologickou strukturou s vnitřní logikou a jasným významem. V této souvislosti mě napadá, zda dějiny (umění) se odvíjejí a profilují především díky geniálním či alespoň klíčovým osobnostem nebo se jedná vcelku o pohyb s nadindividuálními vitálními vlnami - a možná i se spirituálním podtextem či jungovskou synchronicitou. Letos vyšla konečně i u nás zásadní kniha Člověk a jeho symboly. C. G. Jung tento spis dokončil čímsi „veden" a puzen deset dní před svou smrtí. V textu poodhaluje celou řadu skutečností i zkušeností s individuální duší jedince a jeho vztahu k nevědomí, ale i společné lidské paměti, která mnohé aktivuje a ovlivňuje či dokonce kreativně spoluvytváří. Při vstřebávání těchto informací vyvstává řada závěrů, ale i otázek, které si však musí zodpovědět každý sám.

Dobré a nerušené čtení Vám přeje

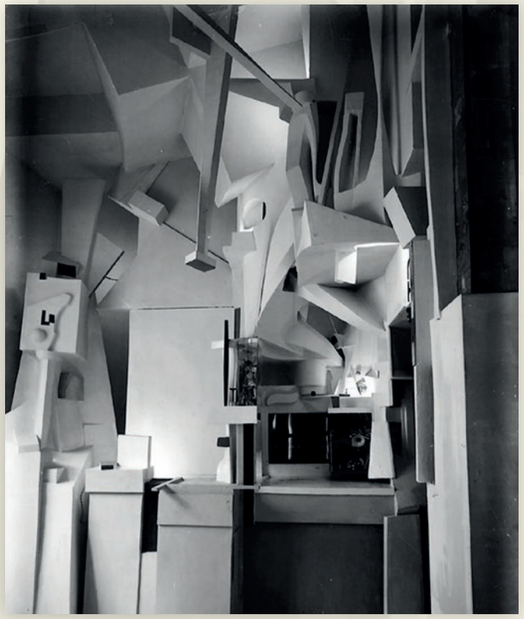
Radan Wagner, šéfredaktor

revue art

ČTVRTLETNÍK O SOUČASNÉM UMĚNÍ
EVIDENČNÍ ČÍSLO: MK ČR E 15338 ISSN 1214–8059
VYDAVATEL: PRAGUE AUCTIONS S.R.O.
VORŠILSKÁ 3, 110 00 PRAHA 1
IČ: 275 96 087
předplatné: www.prague auctions.com, info@prague auctions.com
Šéfredaktor: Radan Wagner
Redakční rada: Petr Vaňous, Radek Wohlmuth, Lucie Šiklová
Grafická úprava, sazba: Martin Löser – Designface
Ctp a tisk: Triangl
Titul: V pravé poledne 2017, olej, plátno, 170 x 250 cm, výřez

KURT SCHWITTERS

Hledají-li se zásadní iniciační postavy moderního umění, jejichž odkaz je stále platný, zmiňují se obvykle „malířský" Pablo Picasso a „konceptuální" Marcel Duchamp. Avšak je zřejmé, že dnes musíme vyslovovat ještě jedno důležité jméno. A tím je Kurt Schwitters - zakladatel umění „odpadu" – všestranný solitér spojovaný s hnutím dada, koláži, asamblážemi a instalacemi. Svou tvorbu označoval zpravidla slovem MERZ, které „vykuchal" ze sousloví Kommerzbank a učinil jej tak vše či nic neříkajícím zbytkovým fragmentem. Po svém si tak Schwitters vychutnával veškerou (ne)skutečnost, které se zmocňoval prostřednictvím dosud přehlížených stop.



Merzbau
1933, různé materiály, 393 x 580 x 460 cm
photo: Wilhelm Redemann

Merzbau (zadní pohled)
1933, různé materiály, 393 x 580 x 460 cm
photo: Wilhelm Redemann

Kurt Schwitters (1887 - 1948) byl činorodou postavou i skupinou v jednotném čísle. Schwitters je dokonce autorem sonáty, ke které se zachovaly i netradiční partitury. Ursonate, dokončená roku 1932, je přitom jen jedno z významných Schwitterskových děl (na youtube ji lze najít v různých interpretacích včetně té Schwittersovy). Prohlížíme-li si jeho celou tvorbu, máme pocit, že listujeme výrazově i oborově pestrou encyklopedií umění 20. století: koláže, asambláže, objekty, malby, grafický design, prostorové instalace, poezie... Šokoval a strhával publikum i jako performer či recitátor – a někdy bylo potřeba počáteční nevoli publika doslova překřičet... To musel několikrát prokázat i v Praze na svém vystoupení s Raoul Hausmannem roku 1921 během jejich evropského dada turné.
Traduje se, že Schwitters měl neustále plné kapsy nejrůznějších zbytků: dřívek, plíšků, papírů, zátek, koleček, krabiček, útržků dopisů, prošlých jízdenek... čehokoliv, z čeho mohl vyrábět své koláže, asambláže a později objekty či dokonce jakési stavby. „I odpadky mohou křičet... byla to má modlitba nad vítězným koncem války... šlo o to vybudovat ze střepů něco nového," napsal později tento podivuhodný občan Hannoveru – provincie ležící stranou velkých kulturních center.
Přátelil se s německými kolegy Arpem či Hausmannem, nepřátelil s Hausenbeckem a Grossem, proto nebyl přijat do prominentní berlínské dada skupiny. Byl považován za svéhlavé „hrozné dítě", absurdní a neukázněné – a co víc: romantické a sentimentální.

A tak se stal skupinou sám pro sebe. Ale rodný Hannover mu byl nakloněn – město využívalo jeho služeb žádaného typografa a reklamního pracovníka, přivydělával si prodejem realistických krajinek a zátiší – z prodeje si platil účty v hotelích. Byl „čistý umělec", zapřisáhlý pacifista a solitér bez politických ambicí či umělecké angažovanosti tehdy tak vzývané. Na politiku však nakonec doplatil. Jeho umění s nástupem fašismu bylo onačeno jako „zvrhlé" – přišel o post reklamního grafika, a nakonec musel z Německa uprchnout. Zanechal zde své umění a pověstná Merz-stavba, dílo, s nímž se nejvíce identifikoval, byla zničena.
Schwitters ve své vrcholné tvůrčí době „zmerzovával" vše – předměty a později navršené „sochy", tedy objekty coby „deriváty života" s výrazným intimním či deníkovým nádechem. Za vlastní merz-období se považují léta 1919 – 1923, kdy nejcitlivěji přispíval svým dadaismem – tedy v době, kdy se v Paříži namísto chaosu nastoluje řád surrealismu a v Holandsku pravoúhlá geometrie kolem skupiny De Stijl. Schwitters však miloval svobodu, nezávislost, lyrismus i humor bez předpisů či pravých úhlů. A snad paradoxně roku 1923, kdy oficiálně končí dada hnutí, Schwitters zahajuje práci na projektu nebývale velikém, pracném a ze své podstaty nikdy nedokončeném. Je to merz-stavba (Merzbau), jejíž základy tvořilo dřevo, sádra a množství klihu... a pak vrstvy a výrosty papíru, rezavého železa, fragmenty zrcadel, cementu, novin, krabiček od cigaret, prý i podprsenka... prostě všechno. A tak se „stavba" v jeho

Kurt Schwitters
Londýn, 1944

Merzbau
1933, různé materiály

bytě-ateliéru začala tyčit do výše. A když to dále nešlo, tak do šíře i hloubky. Vznikaly průhledy a průlezy, zákoutí, klenby, jeskyně... Samotný tvůrce si do svého domácího labyrintu zval hosty a těšil se z jejich různých ba protichůdných reakcí – a také oni mohli přiložit svou ruku k dílu otevřenému dalším tvarům, materiálům i cizím nápadům.
Vznikaly tak postupně dimenze prostoru, ale i času a různých stylů – klubaly se tzv. sluje rostlé v různých „patrech" domovní stavby věnované poctě různým tématům i osobnostem. A tak se zde otiskl duch Goethův, našla se zde sluj vraždy z vilnosti (se sádrovými postavičkami pojednanými rtěnkou), sluj věnovaná Porúří (s pravým hnědým uhlím a koksem), sluj lásky, prostor věnovaný Arpovi, Mondrianovi, Malevičovi, Doesburgovi, van der Rohovi, Hannah Höchové, která si sama své místo vyzdobila... A tyto sluje byly časem zatloukány barevnými prkénky nebo zazděny a „iracionální" monument lidské paměti či kapsle vložené energie se vrstvily dále... Schwitters to komentoval takto: „Růstem žeber vznikají údolí, prohlubeniny, jeskyně, které uvnitř celku opět žijí svým vlastním životem. Spojením křižujících se směrových linií s plochami vznikají šroubovitě se vinoucí tvary. Vše je spjato systémem nejpřísnější geometrické formy, přes prohnuté nebo uvolněné tvary až k jejich úplnému zmizení."
Myšlenka obdobného díla Schwitterse neopustila ani v emigraci, v norském Lysakeru. V letech 1937 – 1940 tam pracoval spolu se svým synem Ernstem na druhé dvoupatrové Merz-stavbě, celé ze dřeva. Měla půdorys zhruba 5x5 metrů, vysoká byla prý asi 6 metrů a byla již budována plánovitě v duchu geometrie i absurdního lyrismu. Počátkem roku 1946 byla už „téměř hotová", bohužel však nikdy nefotografována. Vstup nacistických vojsk přerušil práci a přinutil otce se synem k dalšímu útěku. Druhou Merz-stavbu zapálily v roce 1951 hrající si děti. Zbyl jen popel.
Pověstná první merz-stavba – dlouhodobě rostlé a rozpínající se dílo - zabírala nakonec snad celý Schwittersův byt. Tento hannoverský a jistě i světový unikát (nakupenina, slepenina, labyrint, environment) byl zničen při anglickém bombardování města za druhé světové války v roce 1942. Zachovaly se jen tři celkem kvalitní, avšak v záběru značně omezené fotografie. I z nich je však patrné, že nešlo jen o jakousi pomatenou atrakci, ale je zřejmé, že merz-stavba byla také svědectvím či podobenstvím dobové atmosféry rozpadu identity moderního člověka. A tato „stavba z odpadků" předznamenala v mnohém další estetiku i vývoj umění (František Skála nebo Krištof Kintera o tom vědí své). Dokonce bylo toto Schwittersovo „sběrné dílo" během osmdesátých let oživeno - coby členitý sochařský prostor/objekt rekonstruováno v hrubých rysech a představách (asistovala například i umělcova vnučka) a po světě úspěšně vystavováno.

Radan Wagner

QUIDO KOCIAN HOŘICE

Quido Kocian
foto: archiv

Quido Kocian
Mrtvý Ábel, 1903, bronz

Quido Kocian (1874 – 1928) byl sochař, který vystudoval Uměleckoprůmyslovou školu v letech 1893 – 1997 a Akademii výtvarného umění v Praze v letech 1897 – 1999 u prof. J. V. Myslbeka. Roku 1906 je jmenován profesorem na Hořické sochařsko-kamenické škole. Jeho dílo patří k nejzajímavějším formulacím našeho symbolistního umění, které obohacuje o hluboce introspektivní polohy. Jeho volné či funerální plastiky expresivně modelované, vyjadřují zpravidla pocity smutku, zmaru a deziluze. Vycházejí nejen z dobové atmosféry, ale i z osobního prožitku a rozpoložení. Kocianův přínos spočívá v jeho etapě secesně symbolistní, která se uzavírá koncem prvního desetiletí 20. století. Postupně pak z tvorby vyprchává vnitřní napětí.

Mrtvý Ábel patří k nejpůsobivějším dílům české secese. Bronzové sousoší je nenápadně usazeno v městském parku před Hořickou sochařsko-kamenickou školou. Jen všímaví kolemjdoucí se pozastaví a zahledí na tento skvost. Dílo z roku 1903 snoubí v sobě dobovou melancholii, známé biblické téma a autorův osobní příběh. Možná, pro tyto vzájemně se umocňující kvality, je dílo stále tak působivé. Ukrývá v sobě dávný příběh i Kocianovy nelehké životní peripetie a smutný osud.

Naplnění umělecké cesty a dosažení vysněných cílů může někdy ovlivnit či dokonce dramaticky zhatit cizí lidská zášť a žárlivost na vlastní výjimečný talent. S obojím měl Kocian co dočinění.

Hořice v Podkrkonoší se Kocianovi staly vskutku osudnými. Na počátku své dráhy zde studoval uměleckou školu a jako nadaný žák pokračoval posléze ve studiu na pražské Akademii u profesora Václava Myslbeka. Zanedlouho již pilný student pomáhal svému slavnému a respektovanému učiteli a kolegovi na zakázkách. Zvláště se podílel na profesorově sousoší Ctirada a Šárky – budoucí výzdobě Palackého mostu v Praze (dnes jsou plastiky umístěny na Vyšehradě).

Výsledná práce nadšeného a schopného mladíka uchvátila i odbornou veřejnost, zmiňující pak v tisku jak „žák přerostl svého učitele". Kocianova Šárka z roku 1887 – socha plná života i aktuálního tvarosloví – vyvolala konflikt. Kocianova horlivá pomoc se mu stala medvědí službou a žárlivý Myslbek celou záležitost nesl dosti nelibě. Ustrnulý tradicionalista byl zastíněn citově vypjatým expresionistou. A tak poněkud nekritický profesor Myslbek namísto uznání, Kociana neprodleně vyloučil ze školy. Odchod z Akademie byl pro mladíka nejčernějším dnem jeho života. Cítil se ponížený a nespravedlivě potrestaný. Chvíli ještě zůstal v Praze – na Moráni si najal ateliér – avšak město mu stále připomínalo zničující zklamání.

Kocian po čase raději odjíždí – cestuje po Evropě, poznává Rodinovu tvorbu jemu tak blízkou. Po návratu, pln dojmů i neutuchajících bolestných vzpomínek, vytváří roku 1903 své nejznámější dílo: Ábelovu smrt. To mu přineslo nakonec uznání i odpuštění samotného profesora i Klárovu tzv. Římskou cenu spojenou s pobytem v Itálii.

Kocian se však nikdy z konfliktu zcela nevzpamatoval. Zhrzen a psychicky labilní přijímá roku 1906 místo profesora v hořické škole, kde sám kdysi studoval. S Prahou se definitivně loučí. Oženil se, založil rodinu, ale jeho zhoršující se zdravotní stav jej zaskočil. Navíc život na malém městě ho spíše deptal, než aby mu dodával tvořivou sílu. Ve škole patřil mezi uznávané profesory, stále častěji však přicházely deprese, až musel učitelské místo na nátlak vedení opustit. Náhlé penzionování a nucené ústraní mu způsobilo hluboký psychický otřes a následný záchvat srdeční mrtvice. Tomuto ataku podlehl 3. ledna 1928.

Také Kocianovo sochařské modelování bylo v posledních letech jeho života stále více bizarní a pesimistické. Do tvarosloví hmoty ukrýval svůj smutek i obecné lidské utrpení. Jeho osobní, pravdivý vklad činí z jeho tvorby mimořádnou uměleckou kvalitu, vykoupenou strádáním. Mrtvý Ábel je vědomým jinotajem křivdy spáchaném Myslbekem. Ležící Ábelovo tělo obklopené bečícími ovcemi je skleslé; opřená hlava však ve skutečnosti není, tak jako obvykle, hlavou mrtvého, ale spícího. Tento posun, od doslovné biblické ikonografie oběti k osobitému symbolickému významu, dává tušit hluboký vnitřní prožitek a tichý vzdor.

Teprve v posledních letech se Kocianovi dostalo zasloužené pozornosti a ocenění. Zavítáte-li do Hořic, spatříte i řadu soch od dalších autorů. K pozoruhodným jistě patří Husův pomník od Ladislava Šalouna na zdejším Husově náměstí, který byl odhalen roku 1914, krátce po sarajevském atentátu. Na rozdíl od známějšího a živelnějšího pražského pomníku (1915) se jedná o sousoší klidnější a harmonické. Šalouna také připomíná proslulá socha Krakonoše ve Smetanových sadech, která byla podle jeho modelu reprodukována v dílnách zdejší sochařské školy.

Radan Wagner

DNEŠNÍ MÁNES S. K. Neumann

Emil Filla
Malíř, 1920 - 1921, olej, písek, plátno, 98 x 90 cm

Stanislav Kostka Neumann u Bílovic nad Svitavou, 1912
foto: archiv

Stanislav Kostka Neumann (1875 – 1947) byl básník, novinář, překladatel, ale i radikální umělecký kritik hájící anarchismus a levicové postoje. Jeho vyhrocené smýšlení hraničilo až s dogmatismem, který uplatňoval i v novinářské praxi. Zvláště moderna v čele s kubismem představovala pro něj planý formalismus a zcestný akademický kalkul. Neumannovy dobové názory stojí i dnes za pozornost, i když vychází z pozic „jediného vidění světa". Níže uvedený text (Tvorba XII, 1937, č. 50) sepsal tento „bouřlivák" v době blížící se válečné hrozby – v druhé polovině třicátých let – kdy se rozešel se svou „rodnou stranou" a žil nemocen v ústraní.

Tábor protirealistický nebo, chcete-li, nadrealistický – jsou to ovšem slova málo výstižná, ale usnadňující stručnost – je rozdvojen důležitým způsobem: vedle idealistů a jeho nejdůležitějším představitele Josefem Šímou, jsou to předně materialisté, tj. výtvarníci, pro něž obsah, i ten podle titulu nejčasovější, je pouhou záminkou k ekvilibristické produkci, jejímž účelem není nic jiného než formální skladebná rovnováha subjektivně znova slepeného materiálu, živého nebo neživého, jímž může býti ovšem i lidské tělo. Je to věc školené obratnosti a ploché fantazie, postupem formálního vývoje vypěstované a odkoukané. Za mistra tohoto směru je dnes pokládán vůdce dnešního Mánesa, Emil Filla.

Emil Filla je mistr barevných akordů a kompozičních abstrakcí, pro něž je obdivován těmi svými druhy, kteří v obrazu už nehledají ani obsah, ani estetickou skutečnost, nýbrž jen důmyslnost řemeslnou. Nesmí nás mýliti, dává-li svým obrazům také názvy Malíř nebo Sochař nebo Diktátor, to jsou jen, jak jsem řekl, záminky, nebo lépe řečeno pomůcky, jako když dáme do solné vody nit, aby sůl při vypařování měla na čem upevňovati své krystalky. V tomto formalismu je tedy dost nelogičnosti, kterou divák může chápati jen tehdy, zná-li výtvarný vývoj v úpadkovém období měšťáckém, důsledky reakce na pozdní impresionismus a pointilismus a formální vývoj přes expresionismus k nepojmenovatelnému už dnešku.

Toto výtvarnictví nemá také jiného smyslu kromě tohoto smyslu relativního. Estetická realita mu chybí, poněvadž se v obrazu neskládá toliko z barvy a kompozice. Takové mechanicky materialistické pojetí malby vylučuje její estetický účinek (opakuji: to, čím působí na jiné „avantgardisty", není její estetická stránka, nýbrž jen dokonalá stránka řemeslná) a vylučovala by jej i tehdy, kdyby v této malbě nebylo zejícího nevyrovnaného rozporu: výsměchu objektivní skutečnosti, která je mechanicky deformována v cizích službách. Cítíme jako dovolenou jen takovou deformaci přírody, která ji činí pravdivější, typičtější, dokonalejší. Deformace přírody jako kanadský žertík mechanického formalismu bude vždycky pociťována jako urážka skutečnosti i člověka, a zabije každý pocit estetična.

U Emila Filly je toto neviňátko vražděno vedle toho snad i dalším rozporem vedlejším: Filla je uhlazený, téměř salonní virtuos co do své techniky – jen podle této uhlazenosti poznáme ho mezi ostatními, poněvadž jinak je jeho výtvarnictví stále až do těch kytarových nebo jiných detailů věc příliš odvozená – a právě uprostřed té uhlazenosti dráždí mnohem krutěji znetvořeniny, hlavně znetvořeniny lidského těla, připomínající největší drsnosti německého expresionismu. Myslím ostatně, že obdivovatelé Emila Filly by byli možná velmi udiveni a zklamáni, kdyby jejich mistr našel jednou kladný poměr k objektivní skutečnosti a namaloval něco „realistického". Nikoli proto, že by to bylo realistické, nýbrž proto, že by v tom asi nenašli to, co jejich snobismus vidí ve Fillovi dnešním.

Na poslední francouzské výstavě Mánesa mě upoutalo neobyčejně jedno Picassovo „kubistické" zátiší (náhodným svědkem byl pan Jan Slavíček), z něhož moje nervy vycitovaly mnohem více estetické reality než z velmi mnoha ostatních průměrně dobrých maleb. Myslím totiž, že obdobné zátiší Fillovo nesneslo ani takového sousedství. A to proto, že chladná virtuozita se nemůže nikdy měřiti s živelnou tvorbou vášnivé osobnosti, i když tvárnou problematiku této osobnosti musíme pokládati za stejně scestnou, jako je třídní svět, který ji vyvolal.

-red-

ROZHOVOR PETRA VAŇOUSE S MIROSLAVEM POLÁCHEM

MIROSLAV POLÁCH

OBSAH V MALBĚ JAKO PRIORITA

Odposlech
2015, olej, plátno, 160 x 110 cm

Karel
2017, olej, plátno, 170 x 250 cm

Miroslav Polách (nar. 1980 v Čeladné) patří do silné malířské generace nastupující na českou uměleckou scénu na přelomu tisíciletí. Absolvoval v letech 1999-2005 pražskou Akademii výtvarných umění (prof. Jiří Sopko, odb. as. Igor Korpaczewski). Do kontextu současného umění zařadily Polácha především projekty Nová trpělivost (Výstavní síň Mánes, Praha, 2007) a Resetting. Jiné cesty k věcnosti (GHMP – Městská knihovna, Praha 2007-2008). V roce 2009 se stal finalistou Ceny kritiky za mladou malbu. V roce 2013 uspořádala autorovi výstavu Galerie kritiků. Vyšel k ní experimentálně pojatý katalog v novinovém formátu nazvaný stejně jako výstavní projekt zaměřený na téma konkrétního vztahu náhodné události, prostoru a času: „17:53“. Letos byl autorsky zařazen kurátorkou Jaan Neal na prestižní výstavu Narušená imaginace v galerii Art Mill v maďarském Szentendre nedaleko Budapešti.

Lament
2016 - 2017, olej, plátno, 170 x 250 cm

V trávě
2015, olej, plátno, 125 x 160 cm

Synergie
2017, olej, plátno, 170 x 250 cm

Co tě přivedlo k malířství?

Nevím, nevzpomínám si, myslím, že tomu žádná významná okolnost, která by stála za zmínku, nepředcházela. Jak to obvykle bývá, od raného věku mne bavilo kreslit a malovat a tak nějak mi to zůstalo.
Na střední školu jsem se hlásil do Uherského Hradiště, kde jsem po roce studia průmyslového designu usoudil, že bych se chtěl spíše věnovat volné tvorbě a přestoupil jsem na malbu. Když jsem se pak hlásil na AVU, už jsem věděl, že se tomu chci věnovat naplno.

Studoval jsi na AVU u Jiřího Sopka. Jak jste si rozuměli?

Profesor Sopko je mimořádná osobnost a velmi si ho vážím. Jsem rád, že jsem mohl strávit šest let studia právě v jeho ateliéru.
Jeho přístup ke studentům byl individuální, do prací moc nezasahoval, ničím nás neúkoloval, kolikrát neřekl vůbec nic. Trval na tom, že si každý sám musí najít svůj vlastní přirozený výraz a snažil se ho v tom podpořit. Poskytl nám dostatečně volný prostor k vlastnímu rozvoji, což mi vyhovovalo. Když bylo nejhůř, dovedl nasměrovat.

Když je řeč o Sopkově ateliéru, nemohu nevzpomenout na významné působení asistenta Igora Korpaczewského. Svými podnětnými konzultacemi dovedl přimět studenta, aby se podíval na vlastní práci z jiné perspektivy. Oba pedagogové se skvěle doplňovali.

V tvé práci je několik na první pohled zcela odlišných etap. Čím si to vysvětluješ?

Byly to (nezbytné) nevyhnutelné milníky v mojí tvorbě, kterými jsem si musel projít, abych se dostal do stádia, ve které se nacházím nyní.

Reduktivní tendence ve tvých ranějších obrazech budily pozornost a měly úspěch. Připomeňme tvou účast na výstavě Resetting, Jiné cesty k věcnosti v Městské knihovně GHMP (2007–2008), na finalistech Ceny kritiky v r. 2009, nebo zařazení tvých prací do cyklu Start Up v GHMP. Jaký máš k těmto pracím zpětně vztah? Pokud kritický, proč?

Ke svým starším pracím jsem většinou ztrácel vztah a to někdy záhy po dokončení obrazu. Časový odstup mi obvykle umožňuje

Komparz
2016 - 2017, olej, plátno, 170 x 250 cm

V pravé poledne
2017, olej, plátno, 170 x 250 cm

Dystopie
2016, olej, plátno, 170 x 250 cm

Spálená země
2016 - 2017, olej, plátno, 170 x 250 cm

nahlížet na obraz s objektivnějším nadhledem a kriticky tak zhodnotit výsledek realizovaného záměru, poučit se z neuspokojivých výsledků, vytěžit z této zkušenosti co se dá a jít zase dál. Tato kritická autoreflexe je vlastně hnacím motorem celé (evoluce) mojí tvorby. Podstatný je pro mne právě ten obraz, na kterém aktuálně pracuji, ale tím nechci snižovat důležitost těch předešlých.

V jednom z dřívějších rozhovorů ses vyjádřil v tom smyslu, že problém konstrukčního řešení kompozice, redukce forem a práce se znakem se pro tebe pár roků po škole vyčerpaly a že ti toto směřování již nic nenabízelo, proto ses vrátil k „iluzivní" malbě. Proč zrovna vykročení tímto směrem?

Ano, začal jsem s tím už na škole, bylo to ještě takové zelené období, jistě ne bez vlivu různých trendů a tendencí. Bylo spíše experimentální než tvůrčí. Práce s redukovanými výrazovými prostředky se časem stala určující pro volbu samotného námětu a obsahu. Začalo to být pro mě příliš formální. Celé se to začalo zacyklovat, pro další směřování jsem již nenacházel nových východisek. V té době jsem dospěl k závěru, že to chci dělat přesně naopak.
Měl jsem konkrétní představu, co chci malovat, otázka byla, jak (?). Tehdy jsem se pustil do samostudia „klasických" malířských postupů, což pro mne znamenalo období plné objevů, pokusů ale i omylů.

Nemůže tu být také vliv tvého kontaktu s klasickými malířskými postupy a technikami, s kterými pracuješ při restaurování?

To ne. Doposud jsem se živil restaurováním historických fasád a kamene, léta jsem strávil na katedrále Sv. Víta, a jiných památkových objektech Pražského hradu nebo v minulém roce na věžích Hlavního nádraží v Praze. S restaurováním malby nemám prakticky zkušenosti. Na druhou stranu jsem rád, že se má profese nijak neprolíná s mojí tvorbou v ateliéru.
Nicméně prostředí historických památek je nepochybně velice inspirativní. Díky tomuto zaměstnání se mi zpřístupnily mnohé zajímavé lokace, v jejichž kulisách vznikla za laskavé spolupráce kolegů restaurátorů a přátel nejedna předloha k mým obrazům. Např. obrazy Lament, Synergie, Karel nebo V pravé poledne.

Oslovuje tě dokonalost starých mistrů?
Pokud ano, v jaké rovině?

Ano, především ve výtvarné rovině. Jako malíře mě zajímá hlavně technika, metoda, technologie. Obzvláště v baroku bylo dosaženo skvělých výsledků. Zdá se, že pochopení materiálů a jeho využití v té době dosáhlo svého historického maxima. Takovou skvělou učebnicí malířských postupů je například dílo P. P. Rubense. V jeho rozpracovaných, nedokončených pracích je skvěle zviditelněna metodika výstavby celého obrazu. Technické postupy a objevy starých mistrů aplikuje volně do své tvorby celá řada současných autorů. Tyto pozapomenuté techniky jsou evidentně použitelné i pro současný obraz.

Still Life / Místo činu
2016, olej, plátno, 170 x 250 cm

Nebo je potřeba maximálně ovládnout výrazové prostředky malby se všemi jejími dějinnými zkušenostmi a současným technickými možnostmi?

Jsou to spíše ty dějinné zkušenosti, většinu technických problémů, se kterými se při práci potýkám, už někdo vyřešil. Hledal jsem spíše metodu, jak zvládnout techniku, aby mne ničím nelimitovala.
Chtěl jsem pochopit jakými prostředky dosáhnout tak skvělých optických kvalit barevné matérie, kterými se obrazy starých mistrů vyznačují. Mám na mysli například světelnost, která jakoby prostupovala barevnými vrstvami a vyzařovala z obrazu do prostoru, masitost inkarnátu nebo brilanci barev.

V roce 2013 jsi vystavil v pražské Galerii Kritiků soubor obrazů s motivy jednoho jediného okamžiku prostorově nahlíženého z různých pozic a pohledových úhlů. Výstava se jmenovala 17:53, podle náhodného časového údaje. Vzpomínám si, že to byl pro každého, kdo tě do té doby znal, trochu šok. Co tě tehdy vedlo k této zvláštní časoprostorové konstrukci fázované do spousty obrazů různých formátů?

To byla taková přechodná fáze od reduktivní k iluzivní malbě. Podklady a studie jsem si začal inscenovat, což vlastně už předznamenávalo způsob, jakým pracuji dnes. Série 17:53 byl experiment, kdy jsem v 3D programu vykonstruoval davovou scénu, která z frontálního pohledu opisovala schéma kompozice obrazu Nesení Kříže od H. Bosche. Na celou scénu bylo ve čtrnácti obrazech nahlíženo v jediný okamžik z různých pohledových úhlů. V jednotlivých záběrech se odhalovalo to, co v těch předešlých nebylo zjevné.

Pracoval jsi s nějakými strukturovanými předlohami?
Skicoval jsi v počítači?

Již dříve jsem pracoval s podklady připravenými v počítači, které mi sloužily jako předloha k realizaci obrazů. Zatímco předtím jsem k těmto účelům používal materiál nalezený na internetu, který jsem formou koláže skládal dohromady, časem jsem měl potřebu vytvářet si předlohy sám.
Jakmile jsem začal pracovat s iluzivní malbou, potřeboval jsem

Renesance
2015, olej, plátno, 140 x 200 cm

dostat do obrazů světlo a prostor. K lepšímu pochopení optických zákonitosti mi skvěle pomohla práce s 3D programem, který umožňuje sofistikovanou manipulaci s osvětlením, prostředím a kompozicí. Nicméně výstup z tohoto média je poněkud syntetický a vyznačuje se charakteristickou vizualitou, která byla příliš zavádějící. V současné době si vytvářím předlohy k obrazům formou inscenace s živými herci v konkrétních lokacích. Vzniklý fotomateriál postprodukčně upravuji.

Co je pro tebe prioritou při tvorbě obrazu dnes?

Obsah.

Jak dlouho pracuješ na obraze?

Je to poměrně zdlouhavý proces. Samotné realizaci předchází již zmíněná důkladná příprava předlohy. Pracuji metodou malby ve vrstvách, proto definitivní podoba kompozice musí být vyřešená již v podmalbě. Dodatečné změny a zásahy nejsou možné.
Z technologických důvodů pracuji vždy na několika plátnech průběžně. V posledním roce a půl jsem pracoval na osmi velkoformátových plátnech zároveň. Dokončení jednotlivých obrazů trvá řadu měsíců.

Příklon k tradici z hlediska propracované formy a záznamu současných dobových reálií u tebe často kontrastuje s obsahovým jinotajem pohybujícím se někdy na hraně krutého vtipu (např. obraz Renesance nebo Outsider Bohemian). Proč tyto výrazově rozevřené nůžky?

Nejsem si jistý, jestli lze každou realistickou malbu spojovat s tradicionalismem, pokud se stylově zrovna nevyznačuje nějakými typickými historizujícími prvky. S formou, jako potencionálním nositelem významu, takhle vědomě nepracuji. Nemyslím, že by v mém případě mohlo věcné realistické zobrazení nějak kontrastovat s obsahem. Jde mi o konkrétní sugestivně pojaté zobrazení. Nicméně žijeme v Evropě, kde se historie snoubí s přítomností na každém kroku (rohu) a je součástí soudobých reálií (a v Praze obzvláště!). Tady vznikají zajímavé kontrasty, na které s oblibou poukazuji. Nesou v sobě jakousi ambivalenci, v které spatřuji kontextuální a významový (významotvorný) potenciál.

Tvá práce s malířskou zobrazující iluzí má specifickou povahu. Rozhodně nelze říci, že by byla pouze popisná. K zobrazení čeho směřuješ a proč?

Tělo o snu snící
2015, olej, plátno, 165 × 200 cm

Moje malba by se dala označit jako „realistická". Vycházím z inscenovaných fotografií.
Na rozdíl od hyperrealistů mě nezajímá povrch fotografie, ale to, co je za ní. Pořád kladu důraz na samotnou malbu. Z fotografické předlohy, coby zprostředkované reality, si vybírám jen to, co je pro malířskou iluzi podstatné.
Mimo to nezobrazuji realitu jako takovou, pracuji se simulací skutečnosti. Námětem jsou vykonstruované fiktivní situace. Věrohodným zobrazením se snažím dosáhnout maximálního účinku.

Tvá samostatná výstava v pražské Galerii Vyšehrad v roce 2015 nesla název Důvěrná sdělení. Proč?

Důvěrná sdělení je název ústředního obrazu vystaveného na Vyšehradě a zároveň se ten název stal jakýmsi obsahovým leitmotivem celé série.

Z posledních obrazů (2017) čiší ironická vážnost (Karel, Synergie, Kompars, Dystopie). Co v nich tematizuješ? Čeho se obrazy dotýkají a co mají evokovat?

Odpovím poněkud nepřímo.
Téma k mým obrazům generuje samotná práce. Usiluji o sdělení, které nabízí vícevrstevné čtení. Náměty vznikají na základě asociativních pochodů, myšlenky plynou v návaznosti na podnět, tím je završený (dokončený) obraz, který k tomu všemu málokdy výstižně naplňuje původní představu. Celý proces tak nabývá podoby organické struktury.
Z celé řady nápadů selektivně volím právě ty významově mnohoznačné (významotvorné). Jakmile je obraz příliš dořečený, celý proces se umrtvuje a stává se neproduktivním.
Tohle by možná mohl být klíč k mé aktuální tvorbě. Nechci určovat, co by mé obrazy měly evokovat. Záleží na divákovi, nakolik je ochoten v nich reflektovat svoji vlastní zkušenost a navázat s obrazem dialog. Z tohoto hlediska se zdá být má vlastní autointerpretace kontraproduktivní.

Letos (2017) jsi byl díky kurátorce Jean Neal zařazen na prestižní výstavu Narušená imaginace v galerii Art Mill v Maďarském Szentendre nedaleko Budapešti. Jaká to byla zkušenost ocitnout se vedle etablovaných a především dobrých malířů současné světové scény?

Ano, byla to skvělá výstava a skvělá zkušenost.
Ještě nedávno, když jsem na tyto autory shlížel jako na top evropské malby, by mne ani nenapadlo, že bych někdy v budoucnu

Důvěrná sdělení
2015, olej, plátno, 160 × 115 cm

Outsider Bohemian
2016, olej, plátno, 140 × 200 cm

mohl vystavovat po jejich boku a osobně se s některými z nich seznámit. Byla to pro mne obrovská pocta, že jsem byl do této výstavy zařazen.

Je ti někdo z nich blízký?

Na výstavě bylo zastoupeno mnoho autorů, jejichž tvorbu obdivuji, například bratři Chapmani, Martin Eder, Tim Eitel, Justin Mortimer, Daniel Richter, Wilhelm Sasnal, Serban Savu, Alexander Tinei, Jonathan Wateridge a další vynikající malíři.
Jakousi spřízněnost shledávám s obrazy Johnatana Wateridge, možná kvůli společnému zájmu o fotografie Jeffa Walla, ale skutečně jsou mi nejbližší díla Alexandra Tineie a Justina Mortimera. Shodou okolností ve společnosti děl těchto dvou autorů byl na výstavě Narušená imaginace nainstalovaný také můj obraz.

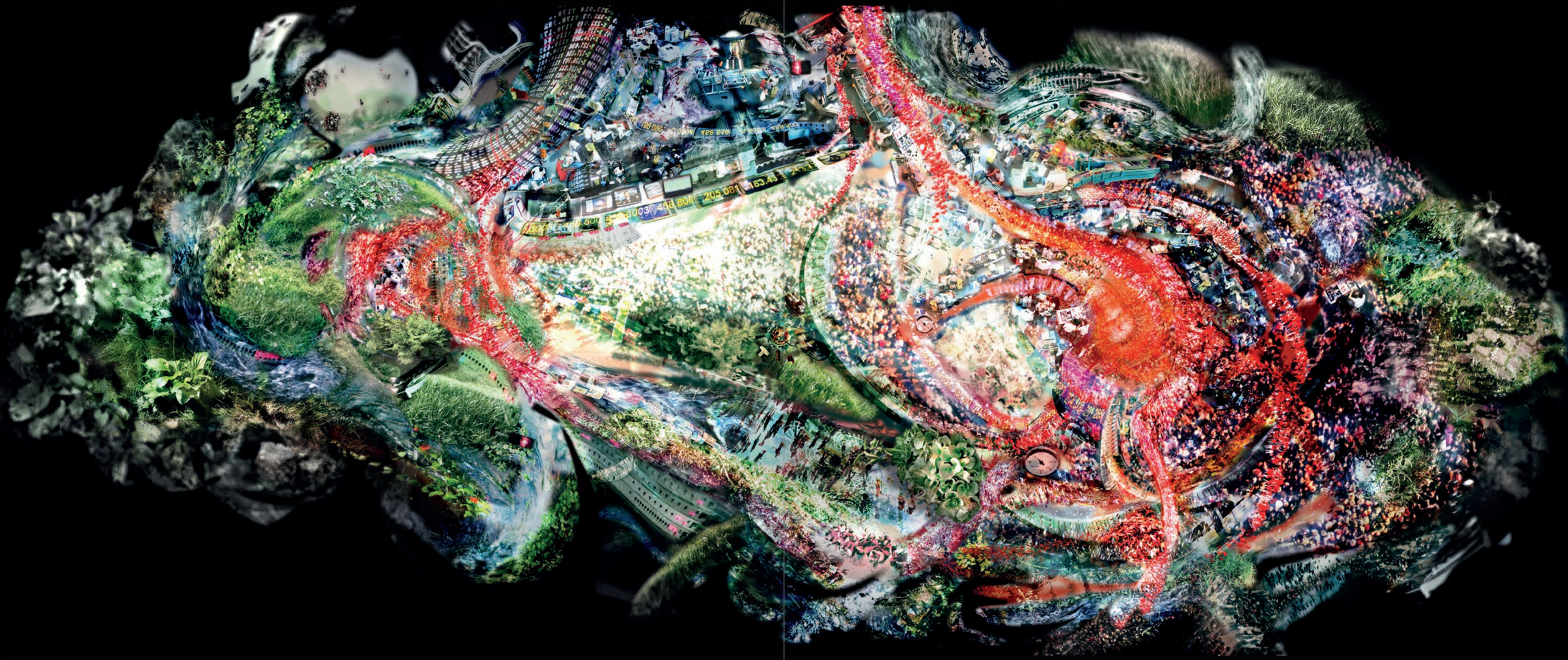
Máš z této akce nějakou zpětnou vazbu na svou tvorbu?

Zpětná vazba převyšovala moje očekávání. Bezprostřední reakce na mou tvorbu byly pozitivní a velmi mne potěšily.

Co chystáš v nejbližší době? Na co se můžeme těšit?

Momentálně pracuji na nové řadě obrazů a v nejbližší době nemám naplánované žádné konkrétní akce. Rýsují se nějaké výstavy do budoucna, ale zatím by bylo předčasné o tom mluvit.

Petr Vaňous



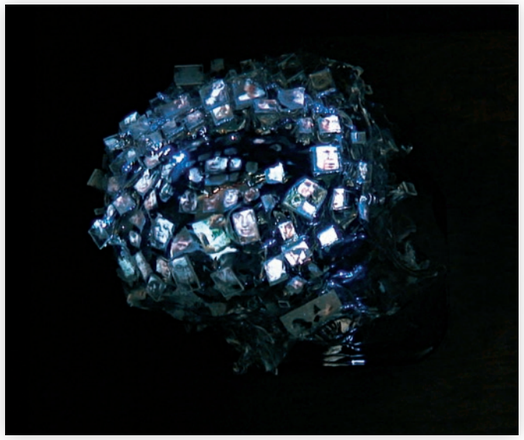
JAKUB NEPRAŠ

Fossil
2007, videokoláž se zvukem, projekce na plexisklo nebo stěnu, variabilní rozměry, 2 min. smyčka

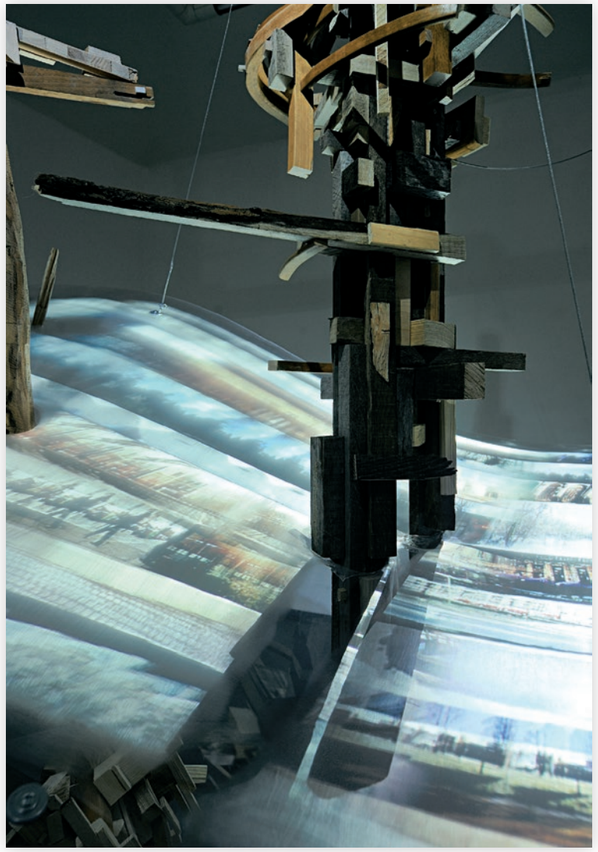
Jakub Nepraš (nar. 1981) vstoupil do povědomí české výtvarné scény již během svých studií na pražské Akademii výtvarných umění. Stalo se tak zejména díky specifickému využití nových médií – konkrétně pak video-montáži či koláži. Tento výrazový prostředek autorovi umožnil nahlížet na problematiku veřejného prostoru a urbanistického kontextu obecně - ze zcela jiné a velmi svébytné perspektivy. Zatímco rané práce autora lze klasifikovat jako formu narušení zaběhnutého koloběhu velkoměsta, později - od roku 2005 se v tvorbě Jakuba Nepraše ustaluje velice specifický výtvarný jazyk. Jeho cílem je, spíše nežli tento prostor narušit, zájem o možnosti jeho zpracování, zrcadlení, ale také analýzy. Dává nahlížet na komplexnost mechanismů a vazeb, které urbanistický kontext a městský kolos nejen utváří, ale také pohání.

Landscape
2012, videosocha se zvukem, plexisklo, dřevo,
250 x 400 x 100 cm, 3 nezávislé smyčky, každá 3:17 min.
foto: Martin Polák

Magnetic stone
2011, videosocha se zvukem, přírodní kámen,
30 x 70 x 45 cm, 3:19 min. smyčka
foto: archiv autora



Brainstorming
2007, videosocha se zvukem, plexisklo,
90 x 120 x 130 cm, 5 min. smyčka
foto: archiv autora

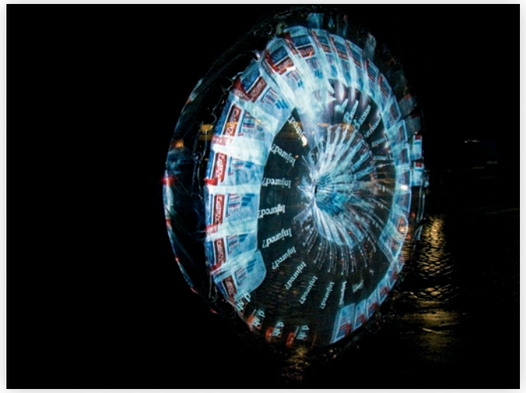


Landscape (detail)
2012, videosocha se zvukem, plexisklo, dřevo,
250 x 400 x 100 cm, 3 nezávislé smyčky, každá 3:17 min.
foto: Martin Polák

Video-koláže, charakteristické pro toto období akcentují industriálně mechanické pojetí velkoměsta, a vyobrazují spletitou síť vazeb formou, která svou povahou připomíná komplexní stroj, jehož produktem, stejně jako v případě fungování neoliberální ekonomie, je nikdy neutuchající produkce. Reálné záběry z městského života se zde prolínají s detailními pohledy na části elektrického generátoru (Generator p-730, 2005), připomínající svou architektonickou povahou krajinu velkoměsta. Člověk je zde vyobrazen jako miniaturní, ale nedílná součást tohoto koloběhu: lidský jedinec se svou existencí na fungování kolosu nejen podílí, ale díky „touze po spotřebě" (desireing consumption), jej také dále pohání a rozvíjí.

Jako zlomový lze v tvorbě Jakuba Nepraše vnímat projekt Babylon Plant z roku 2006. Zatímco technické principy video-koláže zůstávají ve svém jádru podobné jako v předcházející tvorbě, jejich obsah nabývá na organičnosti a zdůrazňuje rhizomatickou povahu systému. Pro jeho fungování je specifické organické větvení, mutace, růst a energetická výměna mezi jeho částmi, které nápaditě připomínají přírodní společenství – svět, který je v mnoha ohledech opozicí světa mechanického a současně jeho poupraveným předobrazem.

Natural Selection I.
2016, videosocha se zvukem, sklo, přírodní kámen, dřevo, kov,
170 x 130 x 100 cm, 1:30 min. smyčka
foto: archiv autora



Reactor
2008, videosocha se zvukem, plexisklo,
130 x 120 x 30 cm, 8 min. smyčka
foto: archiv autora

The Moth
2013, videosocha se zvukem, plexisklo, dřevo,
300 x 400 x 400 cm, 3 min. smyčka
foto: archiv autora

Vizuální složka se v dalších dílech autora stává postupem času komplexnější a na první pohled také abstraktnější. Nepraš přes sebe klade nejen více obrazových vrstev, ale současně začíná pracovat s trojrozměrnými objekty. Nejedná se tedy již o projekční plochu, ale o reálné prostorové objekty, které jsou projekcí animizovány (Magnetic Stone, 2011). Materiály, které autor využívá, jsou různé formy upravovaných plastů, pryskyřice, kameny či dřevěné součástky, ze kterých utváří organické sochy a komplexní struktury. Akcent je zde kladen nejen na systém, ale také na jeho společenství – tedy sociální a kulturní rovinu společnosti. Setkáváme se zde s prolínáním živého a neživého, přírodního a artificiálního. Právě tato rovina činí tvorbu Jakuba Nepraše velice aktuální, zejména v kontextu dnes skloňovaného post-humanistického diskurzu.

Současná tvorba autora není jen ilustrací fenoménů dnešního života, ale formou analýzy, jež umožňuje nahlédnout na procesy a následky, které současné bytí ovlivňují. Informativní složka a virtualita, která je dnes součástí každodenní reality, prostupuje do popředí. Nepraš tematizuje vliv této reality na kognitivní ložiska lidské mysli (Brainstorming, 2007/ Reaktor, 2008), ale také jejich vliv na homogenizaci kulturního prostředí a lidské identity, jež je ve spleti neustálého toku informací podrobována neutuchající multiplikaci.

I přes silnou vizuální stránku, která je pro Neprašovu tvorbu symptomatická, je důležitým prvkem jeho tvorby i zvuková stopa, která akcentuje dynamický charakter vyobrazeného a současně umožňuje objektům dále prostoupit a splynout s prostorem, jehož jsou ve své podstatě nedílnou součástí. Od roku 2010 lze sledovat v tvorbě autora příklon ke strukturalizaci vybraných děl a současně hlubší zájem o jejich propojení s přírodním společenstvím (Moth, 2013 / Natural Selection I, 2016). Organická složka není jen informační rovinou samotné projekce, ale je také patrná ve využití a zpracování materiálu, který často působí jako nostalgická vzpomínka na stále více utlačovaný přírodní svět, jehož rezidua jen těžko vítězí v souboji s virtuální realitou dnes neméně virtuálních zítřků.

Neprašova tvorba je zastoupena v řadě světových sbírek a byla součástí mnoha mezinárodních výstav. Aktuálnost jeho práce by však rozhodně neměla být redukována výhradně na témata, se kterými autor pracuje. Pozornost by měla být upřena zejména na strategie a techniky, kterými je Jakub Nepraš schopen k divákovi promlouvat. Kombinatorika jazyka, kterým tak činí, je totiž nejen klíčem k uchopení jeho díla, ale také vysvětlením, proč je jeho tvorba dnes tak aktuální.

Markéta Stará

Austin Osman Spare

Austin Osman Spare
ve svém ateliéru v roce 1938

Austin Osman Spare byl zvláštní a vskutku pozoruhodnou postavou umění 20. století, avšak směřoval i k pramenům, počátkům magie a nadčasové individuální spiritualitě. Zázračné dítě – nadějný malíř – kontroverzní samotář... tak se naplňuje příběh svérázné osobnosti pohybující se od společenského uznání až k dobrovolnému či nutnému ústraní, aby byl nadále veleben i zatracován, vyzdvihován i opomíjen a znovu objevován. Byl považován za enfant terrible anglické edwardovské scény a po právu zván jako nový Aubrey Beardsley či dokonce „otec surrealismu", neboť se léta před tímto mezinárodním hnutím zabýval podvědomím i automatickou kresbou. Svou mimořádností, posedlostí i pronikavým vhledem vždy vybočoval z hlavních směrů a posléze se i vymykal zařazení do konvenční historie umění.

Spareovy výstavy jsou dodnes pořádané zvláště v jeho rodném Londýně, ale tu a tam i po světě. Bývají sestavovány převážně ze soukromých sbírek znalců, kteří mají blízko k výjimečnému umění i temné magii (jednu z nejrozsáhlejších kolekcí vlastní Jimmy Page z Led Zeppelin – známý vyznavač okultismu v čele s pověstnou „šelmou" Aleisterem Crowleym).

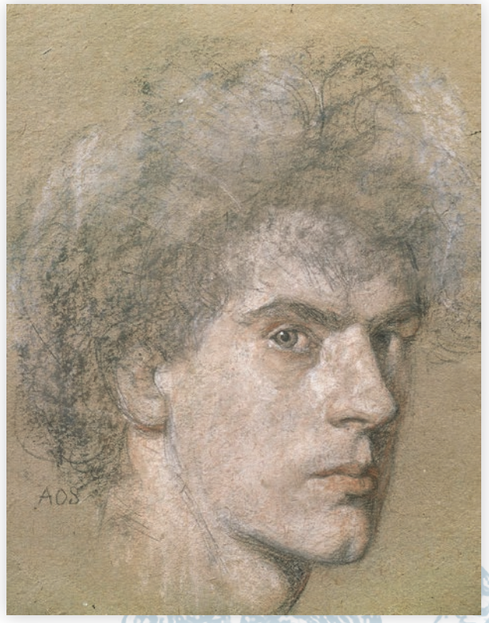
Spare se narodil roku 1886 a díky svému talentu získal již ve 14 letech stipendium a následně byla jeho kresba vybrána na Pařížskou mezinárodní výstavu do britského pavilonu umění. V 15 letech odešel ze studií na Lamberth Art School a věnoval se navrhování plakátů a grafické tvorbě. Slibný designér se stal načas také studentem Royal College of Art, ale stále více jej přitahovaly esoterické hlubiny. Roku 1907 měl v londýnském West Endu první velkou výstavu – šokující, tajemnou, groteskní a kontroverzní. Avšak, jak pravil G. B. Shaw: „Spareova medicína byla příliš silná pro průměrného člověka." Přes nebývalý zájem londýnské výtvarné avantgardy, směřoval mladík spíše k okultismu a vlastním evokacím. S největším z představitelů těchto kruhů – Aleistrem Crowleym začal spolupracovat a vstoupil do jeho řádu Argenteum Astrum a dalších skrytých společenství. Avšak s nevšedními praktikami egocentrického mága a jeho ceremoniální magií se tento individualista záhy rozešel. („Jiní si cení ceremoniální magii a čekají zážitek velké extáze! Tito mágové, kteří se chrání svým pokrytectvím, jsou jen lehkomyslní frajeři z nevěstinců").

Spare si našel a vybudoval vlastní svět, od roku 1913 začal publikovat své spisy – a vzniká i jeho zásadní dílo „Kniha potěšení" prodchnuté již plně osobním myšlenkovým systémem s četnými ilustracemi. Poznamenán účastí na bojištích 1. světové války, vrátil se do života navždy poznamenán: „Když vypukla válka, vstoupil jsem do armády. Když jsem z ní vystoupil, svět už byl úplně jiný. Mnoho věcí se změnilo. Zjistil jsem, že bude velmi obtížné pokračovat v tom, co jsem před tím dělal. To mě vtáhlo do abstraktního světa – a tam jsem víceméně zůstal."

Od té doby se Spareovy veřejné aktivity minimalizovaly; ve dvacátých letech ještě občas vystavoval a publikoval, ale jeho znechucení nad stavem společnosti bylo stále silnější. Roku 1927 vydal knižně své další myšlenky, které se však setkaly s nepochopením a špatnými recenzemi. Poslední výstavu uskutečnil v roce 1930 a dalších 17 let nedával o sobě vědět. Jen občas pronikly na povrch jeho jízlivé odsudky měšťáckých poměrů: „Psi, žeroucí vlastní zvratky. Proklínám vás všechny! Zpátečníci, cizoložníci, nohsledi, zloději a hypochondři! Myslíte, že nebe je ošetřovna?"

Spare odmítal kompromisy a jeho sláva vyprchala. (Stejně jako v době válečné odvážně odmítl portrétovat Hitlera, který jím byl uchvácen). Až roku 1947 s velkým úspěchem vystavil 200 svých prací v Archer Gallery. To již rozvinul svůj „siderealismus" a strádal v nuzném prostoru (původní ateliér dostal v roce 1941 přímý zásah při bombardování Londýna). Nakonec skončil v těsném sklepení obklopen toulavými kočkami a prodával své kresby po 5 librách náhodným zájemcům. Zemřel v chudinské čtvrti Londýna roku 1956 ve věku 64 let. Po jeho smrti se stal správcem pozůstalosti slavný okultista Kenneth Grant, žák a nástupce Aleistera Crowleyho, který o něm napsal zasvěcené studie.

The Fantastic Cow
1914, The Stanford Gallery



Autoportrét
1910, The Last Tuesday Society
The Viktor Wynd Museum of Curiosities, Fine Art & Natural History

Spare byl podle všeho génius... známý nakonec spíše jen v uzavřených či odborných kruzích, neboť jeho působení daleko převyšuje hranice běžného vnímání a výstavního provozu. Byl okultista, vizionář, malíř, hudebník a samozřejmě také autor zásadních knižních pojednání. „Einstein magie" či nový „Leonardo da Vinci", zakladatel „kvantového spiritualismu"... i taková označení se k němu vztahují. Za svého života příliš neusiloval o to, aby jeho spisy, kresby či obrazy byly obecně srozumitelné. Řada z nich nebyla ke zveřejnění ani určena, a měla charakter pracovních materiálů. Ostatně, i kdyby... jeho magický systém je pro mnohé jen těžko představitelný a stravitelný.

To bylo patrné již v roce 1905, kdy Spare vydal svou první knihu „Pozemské inferno" s virtuózními kresbami a pronikavými aforismy. Jejich nekonvenčnost v mnohém předběhla pozdější surrealismus a další odvážné „průzkumy". Z hlediska historické klasifikace je Spare jako malíř nezařaditelný. Duchovně je spojován s individuální sexuální magií coby mystériem, ale i tantrou, gnózí, vúdú či hinduismem.

Všechny zmíněné a prolínající se praktiky sloužily Spareovi k získání přístupu do neviditelných světů a různých časových rovin. „Jako všechna magie, je i sexuální magie prací s astrálem a v astrálu," (Josef Veselý: Magie). Astrální tělo/světlo je v tomto tradičním pojetí v mužském a ženském organismu opačně polarizováno. A tak z magického hlediska je sex kosmickým spojením opačných polarit, při němž se uvolňuje počáteční energie, z níž bylo vše stvořeno. A ještě hlouběji? Transformace sexuálních emocí v sexuální energii je podmíněna dosahováním kontroly... aby tak mohl být před vnitřním zrakem vytvořen požadovaný obraz/přání/evokace/zpředmětnění. V okamžiku orgasmu se „operatér" nesmí tudíž nechat ovládnout rozkoší, musí se koncentrovat na „imaginovaný" obraz a jen takto může být oživen proudící energií. Při „převrácení smyslů" – tedy základních polarit, dojde pak k „nadsmyslovému svátku lásky", tak praví Spare. (A mnohé je jasnější i z pohledu hlubinné jungovské psychologie s jejími archetypy bytostného Já, animy, stínu, snu, individuace atd.).

V roce 1909, kdy Spareovi bylo 20 let, začal své teorie i praktiky prohlubovat a pracoval na zmíněné zásadní „Knize potěšení" (vyšla roku 1913). Její téma zní: za pomocí umění a sexu zkoumat podvědomí a jeho možnosti. Kniha obsahuje již v této době „automatické kresby" vznikající ve stavu transu, ale i realistické „leonardovské" studie. Jeho následné (a více sledované) knihy vyvolávaly stále větší pohoršení ba veřejný odpor. V roce 1927 se proto Spare rozhodl již nikdy nic nepublikovat a své výtvarné práce vystavoval a prodával jen ojediněle. Žil ve slumu anonymně a prý šťastně; občas si prý také přivydělával opravami elektrických přístrojů a instalací. Po 2. světové válce, kdy byl zraněn při bombardování Londýna (své ochrnutí na půli těla uzdravil vbrzku za přispění „elementálů"), se přestěhoval na čas do Bristolu.

Spare s až neuvěřitelnou inteligencí, nadáním věštit i schopností přimět myšlenkové formy, aby se viditelně projevily, stal se skrytým fenoménem naplňujícím nedělitelnost mystiky a sexuality - původní jednoty a kreativity. S vírou v inkarnaci byl přesvědčen, že jeho prostřednictvím často maluje, kreslí nebo píše nějaká jiná okultní inteligence. Spare k tomu účelu vyvinul vlastní abecedu - grafické prostředky (sigila) – symboly – tedy magický vizuální jazyk sloužící k usnadnění komunikace s psychickým a podvědomým či jinak zpřítomněným světem (podobné postupy jsou známy již od renesančních učenců/alchymistů).

Spare byl originálním umělcem i autorem nejen těchto privátních teorií a praktik, ale i průkopníkem teorie magického chaosu, dnes již vcelku samozřejmě a obecně přijímané. Také tímto se jeho odkaz dostává do těsné příbuznosti se současnými kulturními/vědeckými teoriemi „nového vědomí" člověka, fyziky, kreativity a celého kosmu.

Radan Wagner

SOUKROMÁ SBÍRKA

Adriena Šimotová
Dvě tváře, 2009, pigment, papír, 2 x 70 x 50 cm

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

Předně, já umění nesbírám, spíše se jím obklopuji, v čemž vidím zásadní rozdíl. Tvorba sbírky si žádá systematičnost, která mi není vlastní. Výtvarné umění, jímž se obklopuji mne obohacuje. Po pravdě řečeno, vztah k umění má člověk tak nějak v sobě. A proč u mne obrazy? Nevím, asi to tak má být. Vztah ke konkrétnímu obrazu je prostě a jednoduše uvnitř, je to momentální okamžik, vnitřní pohnutka, kterou lze jen těžko popsat, vždy však vím, že to dílo je pro mne zásadní. A mohu-li si jej dovolit koupit, pak tak učiním.

Poněkud jste mi utekl z otázky... Tedy, jak jste se ke sbírání dostal? Vzpomínáte si na první koupené dílo?

Spíše se rozpomínám... Začátkem 70. let jsem si koupil grafiku od Herberta Kiszeho, to bylo ještě na studiích. V 80. letech jsem někde v antikvariátu pořídil grafiku Vladimíra Boudníka, která je mi doposud velmi blízká. Výraznější nákupy pak proběhly až v 90. letech.

Jaroslav Róna
Noc, 1983, kombinovaná technika, karton, 33 x 26 cm

Kolik děl máte v současnosti ve své sbírce? Měl jsem možnost vidět větší část vaší kolekce, ale plastiku jen jednu, a to od Vladimíra Preclíka. Sbíráte tedy spíše malby?

Těžko říci, nikdy mne nenapadlo díla počítat, snad mám něco kolem sta kusů obrazů a řádově více prací na papíře. Zaměřuji se především na obrazy, plastiky jsou spíše ojedinělé, přičemž základ tvoří malíři, jejichž tvorba je mi blízká.

Ve svém sbírání se zaměřujete na nějaká vymezená časová období nebo spíše na konkrétní autory či výtvarnou skupinu?

Pomyslnou linkou, jenž spojuje veškerá díla sbírky jsou okamžiky, pohnutky či pocity, které jsou s danými díly spojeny. Slovy klasika, obrazy, jež jsou okny do jiných světů. Nelze tudíž jednoznačně specifikovat zaměření, ale převažují díla od 60. let do současnosti.

Zajímáte se také o zahraniční výtvarnou scénu?

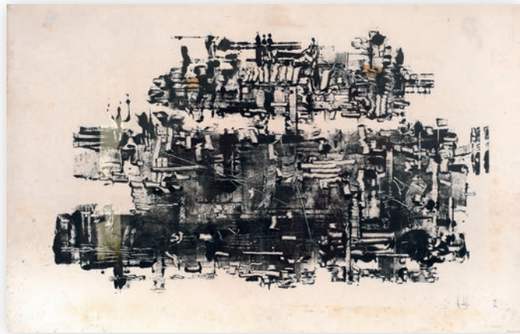
Pasivně, nikoliv aktivně, tedy nenakupuji.

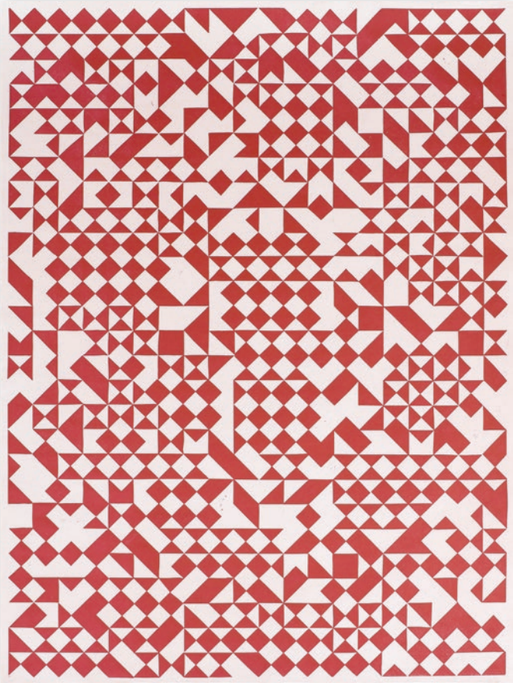
Jiří Anderle
On a ona, 1995, olej, plátno, 100 x 70 cm

Jaroslav Róna
Hlubina, 1994, olej, plátno, 55 x 45 cm

Ivan Ouhel
Hlavní a vedlejší, 1994, olej, plátno, 160 x 147 cm

Vladimír Boudník
Bez názvu, 1964, strukturální grafika, papír, 19 x 33 cm



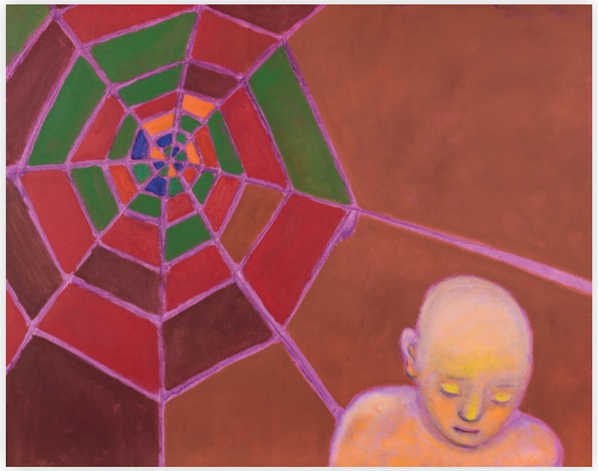


Vladimír Novák
Od sebe k sobě, 1976, olej, plátno, 53 x 46 cm

Richard Konvička
Tmavé brýle, 1998, olej, plátno, 80 x 65 cm

Jan Koblasa
Bez názvu, 1963, monotyp, papír, 42 x 65 cm

Zdeněk Sýkora
Struktury, 1964, serigrafie, 63 x 49 cm



Jakub Špaňhel
Kostel, 2012, olej, plátno, 115 x 90 cm

Richard Konvička
Kovářská dílna, 1987, olej, tempera, plátno, 135 x 100 cm

Jiří Sopko
Figura s pavučinou, 2003 - 2004, akryl, plátno, 73 x 92 cm

Vladimír Kokolia
Bolf, 1994, olej, plátno, 115 x 100 cm

Jakub Špaňhel
Lustr, 2012, olej, plátno, 150 x 110 cm

Michael Rittstein
Řezání, 1992, kombinovaná technika, deska, 55 x 45 cm

Adriena Šimotová
Figura, 2005 - 2008, pigment, papír, 104 x 93 cm

Jitka Válová
Výskok, 1989, litá tuš, papír, 100 x 70 cm

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

Jsem rád, když znám člověka, jenž je tvůrcem obrazu. Pravda, zpočátku jsem nakupoval na aukcích. Mimochodem mnohé obrazy jsem získal i prostřednictvím vaší aukční síně. S postupem času a poznáním jsem přistoupil k přímému kontaktu s jednotlivými malíři.

Čeho si ve své sbírce nejvíce ceníte?

Každý jeden obraz je pro mne unikátní, jelikož má svůj příběh a pozadí.

Máte nějaký sběratelský sen? Jedná se o konkrétní dílo nebo spíše o cíl vybudovat určitou kolekci s jasným názorem?

Zřejmě se budu opakovat, ale obrazy kupuji z ryze osobních, a především vnitřních pohnutek, mají mne obohacovat, každý sobě vlastním způsobem, což vlastně vylučuje obé. Sběratelský sen si tak plním de facto již od koupě prvního obrazu až do současnosti.

Tuším, že jste více či méně sběratel samotář a zřejmě se s nikým o nákupech neradíte. Nebo se mýlím? Nekonzultujete váš zájem alespoň s přáteli, galeristy nebo výtvarníky?

Snad by se to tak říci dalo. Názory ostatních si rád vyslechnu, ale umění je pro mne ryze osobní záležitost, což významně omezuje vliv doporučení na můj vlastní názor.

Máte pocit, že se sběratelé mění a s tím i jejich vkus? Myslíte, že sázejí na jistotu nebo spíše riskují? Jsem si jist, že se v této oblasti dost změnilo...

Nejsem ani odborníkem, ani statistikem, abych to mohl s určitostí soudit. Každopádně jsem se v minulosti i nyní setkal jak s lidmi, kteří sázejí především na jistotu, tak i s lidmi, kteří spoléhají na svůj cit. I když těch je, pravda poněkud méně. V podstatě bych sběratele označil buďto za investory nebo milovníky výtvarného umění, přičemž tyto dvě skupiny se vzájemně prolínají. A zda se toho dost změnilo? Sběratelé jsou přece jen lidé, a ti se v průběhu historie příliš nemění.

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

Za investici nákup umění zajisté považuji, avšak obávám se, že v jiném slova smyslu, než jak byla otázka původně míněna. Dobrou investicí je pro mne nákup obrazu, jenž mi udělá radost. Nejsem galeristou, abych uvažoval ekonomicky, čímž však nepopírám ekonomickou hodnotu jednotlivých děl.

Tak nám ještě na závěr dejte pár tipů na jména autorů, které bychom si měli pořídit. Kdo vám dělá největší radost?

Ivan Ouhel, Richard Konvička nebo Jakub Stretti.

-red-

Bedřich Dlouhý
Obraz, 1983, kombinovaná technika, plátno, 150 x 130 cm

BONJOUR, MONSIEUR GAUGUIN

Čeští umělci v Bretani 1850 – 1950

František Kupka
Bretaňská chůva s pařížským dítětem, 1906, akvarel, tužka, papír, 52 × 38 cm
Národní galerie v Praze

Jaroslav Čermák
Vnitřek bretonské kuchyně, po roce 1869, olej, dřevo, 40 × 60,5 cm
Národní galerie v Praze

Národní galerie v Praze připravuje publikaci s názvem Bonjour, Monsieur Gauguin, Čeští umělci v Bretani 1850 – 1950, která mapuje přítomnost našich tvůrců v Bretani a bretaňské náměty v jejich díle, a to od poloviny 19. století až do padesátých let 20. století.

Bretaň přitahovala výtvarné umělce odjakživa, ale významným uměleckým centrem se díky tzv. pontavenské škole stala především na přelomu 19. a 20. století, kdy začala být atraktivní pro modernisticky orientované malíře. V té době se tam sjížděly desítky malířů z celého světa, od Ameriky po Rusko, od severských států po jižní Evropu.

Do Bretaně pravidelně jezdili také umělci českého původu. Většinou jen na krátkou dobu v rámci svého pobytu v Paříži, ale několik málo se jich tam na čas i usadilo.

Přestože je to významná kapitola českých i francouzských dějin umění, přítomnost českých umělců v Bretani dosud nebyla předmětem žádné odborné studie. Kniha je tedy výsledkem prvního zpracování této problematiky; jejím cílem je na tuto neznámou kapitolu upozornit a zároveň položit základy pro práci dalších badatelů.

Kniha má symbolický název Bonjour, Monsieur Gauguin, protože právě přítomnost Paula Gauguina v bretaňských vesničkách Pont-Aven a Le Pouldu učinila dočasně z Bretaně umělecké centrum světového významu a řada malířů se tam vypravila po jeho stopách. Národní galerie v Praze má ve svých sbírkách stejnojmenný obraz, jenž patří k těm nejvýznamnějším dílům, která Paul Gauguin v Bretani vytvořil.

Pontavenská škola by ovšem neexistovala bez tradičního bretaňského umění, které mnohé umělce inspirovalo svým „primitivním" a „syrovým" výrazem. Setkávali se s ním u typických kalvárií vedle kostelů a při cestách mezi poli, uvnitř kaplí, na tradičním nábytku a keramice a v neposlední řadě i na krojích vesničanů, které měly výrazné čisté barvy, často na sytě černém podkladu; s podobnou barevností se setkáváme i na obrazech Paula Gauguina či dalších významných představitelů této školy jako jsou Émil Bernard či Paul Sérusier. Gauguinovy dřevoryty jsou zase přímo inspirovány dřevěnými vyřezávanými římsami v bretaňských kostelech, a to nejen po stránce stylové, ale i způsobem narace. Totéž platí i o Bernardových dílech, u něhož bretaňská zbožnost, proslulá svou autentičností, podpořila zájem o náboženská témata. Oba umělci také po vzoru typických bretaňských ručně vyřezávaných kusů nábytku zdobili vlastní kredence či stoly, některé i společně.

Jejich výtvarné styly, tzv. syntetismus a cloisonismus, jsou přímo ovlivněny vitrážemi bretaňských kostelů, kde jsou barevné plochy děleny černými liniemi kovových profilů.

Jeho význam pro moderní umění je tedy první text publikace věnován samotné Bretani a jejímu tradičnímu umění. Zároveň sleduje, jak se zájem o tento kraj v průběhu dějin projevoval v malířství a grafickém umění.

Alfons Mucha
Vřes z útesů, studie, 1902,
uhel, pastel, karton, 56 × 31 cm
Národní galerie v Praze

Jan Zrzavý
Přístav v Bretagni / Ploumanac'h,
1930, olej, plátno, 60,5 × 92,5 cm
Národní galerie v Praze

Hlavním předmětem studia jsou však umělci z Čech, kteří objevili tento kraj téměř ve stejnou dobu jako Paul Gauguin. Svědčí o tom například práce Jaroslava Čermáka, který se v Roscoffu, malém přístavu na severu Bretaně, na čas usadil již v roce 1869, a stejně tak i obrazy Wilhelma Riedla, Antonína Chittussiho, Soběslava Hippolyta Pinkase či dalších českých umělců, ve druhé polovině devatenáctého století.

Zájem o Bretaň byl mezi českými malíři tak velký, že ve dvacátém století dokonce patřila vedle Paříže k jejich nejčastějším zahraničním destinacím. Ačkoliv tam mnohdy jeli po stopách svých slavných předchůdců, i je tam inspirovala především samotná příroda a místní zvyky. Podobně jako umělce z dalších zemí, přitahovala je Bretaň svou drsnou krásou, divokými živly, prostotou svých obyvatel a oslovovala je její až mystická atmosféra. Ti, kteří se na čas či trvale usadili v Paříži, své obrazy s bretaňskými náměty pravidelně prezentovali na pařížských výtvarných salónech, což svědčí o významu, který jim v rámci svého díla přikládali.

Na rozdíl od svých starších kolegů, kteří v Bretani spíše hledali zážitky z divokého moře a dramatických útesů (Jaroslav Čermák, Wilhelm Riedl), se mladší generaci naopak moře stalo symbolem nadčasových úvah či smyslných metafor (František Kupka) a bárky pohupující se na hladině ztělesněním klidu (Jan Zrzavý, Rudolf Kremlička, Karel Špillar). Více než typické interiéry bretaňských chalup (Soběslav Pinkas, Jaroslav Čermák), je zaujala přístavní městečka (Jan Zrzavý, Věra Jičínská, Julie Winterová-Mezerová, Antonín Pelc, František Vojáček) a jejich obyvatelé. Nejrůznější aspekty Bretaně zachytil na svých grafických listech František Tavík Šimon. A úplně jinak se zážitky z „konce světa" promítly do surrealistických obrazů Toyen či totemických soch Jana Křížka. Celkově je tematická škála děl, která čeští umělci v Bretani vytvořili, ve srovnání s ostatními národnostmi, nebývale široká.

Možná je tomu tak proto, že někteří cítili s touto zemí zvláštní spřízněnost, jak to vyjádřil Jan Zrzavý, který Bretaň vyhledával pro její příbuznost s českou krajinou, kde mu ovšem scházelo moře: „Nemáme moře. Je to vina, že je hledám? A že je nalézám tam, kde je českému duchu nejbližší, ne chmurné a kalné moře severské nebo příliš tmavé a sladké moře jihu, ale čisté a zelené, stále v nitru životem dmoucí se moře dumavé, jakoby slovanské Bretaně [...]. Její obyvatelstvo svým typem, řečí a duchem je velmi odlišné a nám bližší než ostatní Francouzi. Všichni Češi milují Bretaň a cítí se v ní doma – je to snad keltská krev původních obyvatelů Čech, proudící v našich žilách?" Právě společný keltský původ byl jistě jedním z mnoha důvodů, proč čeští umělci vyhledávali tento drsný kraj tak často.

Po druhé světové válce již byly cesty českých umělců vzácnější, ale nikdy neustaly docela. Po emigraci do Francie se tam několikrát se svými surrealistickými přáteli vypravila Toyen a na pozvání kritika Charlese Estienna tam strávil celé jedno léto sochař Jan Křížek. Mnozí, ač si to jistě přáli, se tam ovšem po roce 1948 z politických důvodů nedostali. Proud českých umělců putujících do Bretaně v období, kterým se tato kniha zabývá, rámcově vymezeným lety 1850–1950, také jistým způsobem odráží průběh českých dějin.

Anna Pravdová / Marcela Hančilová

kontinuita

Richard Tarnas

Richard Tarnas (nar. 1950) je kulturní historik, spisovatel a profesor filozofie a psychologie na Kalifornském institutu integrálních studií v San Franciscu; je také zakládajícím ředitelem jeho doktorandského programu „Filozofie, kosmologie a vědomí“. Ve své práci zkoumá hlubší aspekty lidské psýché, která je zakotvena v kosmu, prostoupeném inteligencí, vědomím, představivostí a smyslem. Jeho knihy (Vášeň západní mysli, Kosmos a psyché – Náznaky nového světového názoru) a přednášky výrazně přispívají k formování nového světového názoru, který v sobě zahrnuje filozofii, náboženství, vědu, přírodu i kulturu ve smysluplném vztahu s vesmírem. Letos se zúčastnil v Praze mezinárodní Transpersonální konference, kde byl spolu se svým nebližším spolupracovníkem Stanislavem Grofem nejvýznamnějším účastníkem.

Richard Tarnas
foto: archiv

Kosmické rozhovory
Stephan Martin, Malvern, Praha, 2016

Hlubinná psychologie, kulturní pohyby, archetypální psyché, anima mundi... Všechno to začalo Freudovým a Jungovým otevřením říše nevědomí, které přineslo nesmírné prohloubení zkušenosti moderní psyché se sebou samou a se svou vnitřní realitou... Tento vývoj se odehrával na začátku a v polovině 20. století, kdy se moderní psyché nacházela v čím dál problematičtějším stavu odcizení a dezorientace... a postrádala jakékoli smysluplné spojení se sebou, se světem nebo kosmem... naše kosmologie byla „odkouzlená“.

Toto rozpoznává Nietzsche, když mluví o smrti Boha, o rozpadu metafyzického světa, o smazání horizontu významu, vnímaného kosmického řádu, který před nástupem moderní doby v sobě vždy obsahoval lidskou existenci... A tato situace pokračuje i dnes v naší postmoderní kultuře, kdy mnozí bojují s velkým zásadním schizmatem mezi vnitřním světem a vnějším kosmem.

Můžeme říci, že moderní citlivost, vycházející z romantické tradice, představuje moderní duši, zatímco osvícenství a věda představují moderní mysl, a proto je v moderním „já“ obsaženo toto polarizované napětí mezi jeho srdcem a myslí.

Ano, astrologie představuje pro naši kulturu skutečný zlatý standard pověry. Ale nyní si uvědomuji, že stejně jako je tomu s mnoha věcmi v životě, tím, co má nejhlubší hodnotu, se z konvenčního pohledu často nejvíc opovrhuje a největší tajemství se tak obvykle tyčí přímo před námi a zahrnují v sobě, tak říkajíc, celé nebe.

K našemu překvapení jsme objevili, že široká škála individuálních zkušeností je ustavičně synchronizována s neustále probíhajícími pohyby planet ve vztahu k Zemi... Zdá se, jakoby tu na individuální, kolektivní i kulturní úrovni působily elementární archetypální principy, které nejsou jednoduše lidskými výtvory, ale jsou v určitém smyslu univerzální a spojené se samotným makrokosmosem.

Vypadá to, jako by byl kosmos oduševnělý a jako by lidská psýché byla v určitém smyslu projevem kosmické psýché – anima mundi neboli duše světa – a byla v ní zakořeněná... Důkazy se zdají poukazovat na něco, co mnoho šamanských, mystických a esoterických tradic tvrdilo už celý dlouhý čas...

Chápu tuto konkrétní trajektorii znovuobjevování animy mundi a znovu spojování lidské psýché s duší kosmu jako velmi významnou, ale nakonec jen jako jednu část mnohem rozsáhlejší transformace vědomí, kterou právě teď provází doslova každá oblast lidské činnosti.

Toto rostoucí uvědomování naznačuje, že dochází k určitému druhu postupného odhalování, k určitému druhu transformativní vize uvnitř člověka. Kosmos sám se prostřednictvím lidské bytosti novým způsobem v sobě probouzí... Takže posloupnost vhledů a průlomů od Freuda až ke Grofovi, je součástí mnohem většího probuzení, na němž se v současné době podílí velké množství lidí, oborů, náboženských tradic, vědců, aktivistů v oblasti lidských práv, ekologických aktivistů a dalších.

Člověk skutečně musí zásadním způsobem zemřít, aby se mohl znovuzrodit; musí prožít nějakou tragickou ztrátu, aby mohl zažít duchovní svítání. Není to pouhé stoupání po žebříku poznání, kdy člověk za sebou zanechá zastaralé identity, zatímco plynule stoupá vzhůru do rozšířených stavů vědomí. Je to mnohem napínavější a složitější drama, které se dnes před námi odhaluje.

Domnívám se, že se Západ nachází na druhu hrdinské cesty, na níž vynesl na světlo spoustu úžasných věcí, ale ve svém stínu vytvořil také ohromné utrpení. Tato cesta... se v západní civilizaci odvíjí po celá staletí, je dynamická i traumatická a zdá se, že teď, kdy kulminuje, rodí možnost nového modu vědomí, který zanechává vznešenou stránku této dlouhé, traumatické pouti a zároveň přivodí její zásadní transcendenci.

Lidé vstoupí do nového typu vztahu k celku, k oduševnělému kosmu a k pozemskému společenství... znovu spojí jednotlivce s celkem ve vztahu „já-ty“, spíše než ve vztahu „já-to“, který byl v minulosti dominantní.

Musíme se otevřít možnosti, že vesmír je skrz naskrz utvářen druhem inteligence, která se nepodobá jen mysli Einsteina, ale také mysli Shakespeara. To znamená, že kosmos v sobě podle všeho obsahuje hlubokou duchovní, morální a estetickou dimenzi, s hloubkou, vznešeností a imaginativní velikostí, které jsme schopni zahlédnout jen v největších uměleckých dílech... Musíme vzít v úvahu, že vesmír není jen nádherným uměleckým dílem, ale že je sám umělcem.

Musíme vytvořit nová slova, abychom dokázali toto nové, bohatší tušení významu a perspektivy vyjádřit.

Z knihy Stephan Martin, Kosmické rozhovory, Malvern, 2016, Praha

vybral a sestavil Radan Wagner

KARLÍN STUDIOS

historie

Karlín Studios
stará budova, Karlín, Praha

Karlín Studios
interiér, jednotlivé ateliéry, stará budova, Karlín, Praha

Kasárna Karlín
vchod do nového objektu, Praha

Kasárna Karlín
pohled do dvora, Praha

Nezávislé umění musí neustále improvizovat a je závislé na proměnlivých možnostech, které doba přináší, ale také mnohdy odnáší. K jednomu z nejvýznamnějších fenoménů takové kulturní scény patří již léta Karlín Studios. Jeho cesty i podoby se však stále mění podle nastalých společenských i ekonomických podmínek. Projekt nastartovaný v roce 2005 velkorysým zahraničním podnikatelem výrazně ovlivnil zdejší mladou kulturní scénu. Prázdná několikapodlažní budova ožila, řada umělců zde mohla mít ateliéry za nebývale výhodných podmínek, pořádaly se výstavy a další akce. Letos budova podlehla demolici a ustoupila nové komerční zástavbě. Karlín Studios však pokračuje dál – v jiných prostorách a s novými plány. Tato část Prahy, dříve ospalá periférie, a dnes dynamická lokalita, je mu však zřejmě souzena.

Novodobý Karlín je pražská čtvrť, která v posledních letech doznává nejvýraznějších změn. Dříve patřila k proletářským a později k poněkud zanedbaným lokalitám, podobně jako přilehlý Žižkov nebo průmyslové Vysočany. S postupným rozvojem zde bylo co měnit, přestavovat, rekonstruovat i bourat podle záměrů a možností nenasytných či osvícených developerů. Karlín je místo specifické, podmanivě historické, ale změnám se neubrání. A v různých etapách tohoto novátorského pohybu nachází dočasně své šance mladá či konvencemi a komercí nespoutaná umělecká scéna. Ale nemá to jednoduché. Cesta je to spíše dobrodružná a nekonečně proměnlivá – bez trvalých záruk a pevných struktur. Vše je stále v pohybu a je nutné reagovat na situaci a „vyšší instance".

K plodnému pražskému podhoubí náleží již řadu let volná komunita známá pod značkou Karlín Studios. Dnes má své renomé i v zahraničí, zajímavou historii a řadu pozoruhodných aktivit. Za tímto kulturním úkazem stál v počátcích v Praze již řadu let žijící Alberto di Stefano – italský architekt, developer i nadšenec. Nejprve v roce 2003 založil a uvedl do provozu smíchovskou galerii neboli Centrum pro současné umění Futura, zaměřené na tvorbu mladé generace české, ale i zahraniční. Později inicioval tento „aktivista" další cesty - zaštiťoval a nastartoval Karlín Studios v chátrajícím komplexu bývalé slévárenské haly ČKD poblíž stanice metra Křižíkova. V syrových industriálních prostorách pod vítkovským svahem tak mohly vzniknout u nás dosud nebývalé možnosti. Smyslem bylo nabídnout zde v dostupných podmínkách „studia" – ateliéry či dílny, ale i prostory sloužící menším výstavám.

Avšak ani tomuto „muži v pozadí" se nevyhnula likvidační hospodářská krize – a tak jeho štědrá podpora zákonitě slábla. Nicméně na světě bylo již sedmnáct ateliérů začínajících si žít vlastním životem a provozem s jakousi komunitní samosprávou. Místo plné tvoření a setkávání, sic v bojových podmínkách, zde bylo a vydrželo nakonec řadu let. Zdejší pověstná činnost se odvíjela od roku 2005 do září 2016. Pak přišlo nutné vystěhování, demolice celého několika patrového objektu a následovala nová – nablýskanému byznysu jen určená – administrativní zástavba. A pro bezprizorní kulturní hnutí vyvstala otázka dalšího uměleckého pobývání a směřování.

Karlín Studios, nyní již nezisková organizace závislá na dotacích, grantech a jiných podpůrných zdrojích, hledala nové zázemí. To se nakonec podařilo najít v areálu kasáren nedaleko autobusového nádraží na Florenci. Pověstný vojenský obří komplex čeká zatím na své konečné další naplnění. Jeho rozsáhlé nádvoří a jedno ze čtyř křídel se povedlo po letech bezradné dřímoty oživit díky jinému nadšenci a vizionáři Tomáši Velkovi. Kupodivu se domluvil se vstřícným majitelem objektu, kterým je od roku 2016 Ministerstvo spravedlnosti – a může zde, byť dočasně „podnikat". Tento „kulturní developer" otevřel brány objektu letos v červnu a začíná zde postupně se skromnými prostředky realizovat své vize a plány.

V jediném, dnes obyvatelném křídle velkého komplexu bývalých kasáren nacházím v prvním podlaží i nové prostory „spolku", zvaném Karlín Studios. Setkávám se s jeho hybatelem a ředitelem této neziskové organizace Michalem Novotným třicetipětiletým absolventem filozofie a antropologie na Fakultě humanitních věd Univerzity Karlovy. „V těchto prostorách jsme od letošního května, a právě připravujeme další výstavu," provádí mě Novotný galerií o rozloze 180 metrů čtverečních. Značka Karlín Studios tedy pokračuje ve svých aktivitách na novém místě, avšak v pozměněném programu. „Tady už si nemůžeme dovolit nabídnout tolik ateliérů. Máme již jen dva a slouží především jako rezidenční místa pro zahraniční umělce. Většinou zde pobývají jeden až dva měsíce, tvoří a nechávají se inspirovat zdejším pobytem. Pak mají výstavu. Zpravidla se jedná o výměnný pobyt s našimi partnerskými galeriemi z Evropy, ale také ze Spojených států, Egypta nebo dokonce Indonésie," komentuje dosavadní provoz Novotný.

Cesta Karlín Studios odráží v jistém smyslu obecnější situaci a trend. Jeho počátky na původním místě byly živelné a poskytovaly spíše tvůrčí prostory nastupující domácí generaci umělců, kteří teprve hledali své místo pro práci i uplatnění. A později, právě díky těmto nebývalým možnostem se někteří, jako například Josef Bolf či Ivan Vosecký, stali renomovanými. Dnes, v nové lokalitě i společenské situaci, musí hledat novou adekvátní tvář. Provozně je závislá na domácích i zahraničních grantech, ale jinak si stále drží svou dramaturgickou nezávislost. Je galerií prestižní, ale více se již zaměřuje na prezentaci zahraniční tvorby. Jejím cílem je uvádět zdejší, zpravidla mladé umělce do širšího kontextu prostřednictvím kulturních výměn a prezentací. „Vedle menšího výstavního prostoru, kde chceme představovat domácí autory, klademe již větší důraz na zahraničí, a to především na středoevropský region – na tvůrce z Vyšegradské čtyřky," přibližuje Novotný rozvíjený program.

-red-

JAROSLAV E. DVOŘÁK

Rybářské zátiší
1981, olej, plátno, 88 x 95 cm

V roce 1988 byl svou tvorbou Jaroslav E. Dvořák (nar. 1946) zastoupen na výstavě Volného seskupení 12/15, Pozdě, ale přece ustaveného v Praze předchozí rok. Výstava se uskutečnila v jízdárně zámku v jeho rodných Kolodějích. V následujících letech se pak účastnil všech dalších výstav seskupení. Většina členů Seskupení, stejně jako Jaroslav Dvořák, ukončila svá akademická studia do poloviny let sedmdesátých. Jejich výtvarný názor se ovšem počal konstituovat již mnohem dříve, totiž v situaci, kdy české umění během šedesátých let navázalo na vlastní modernistickou tradici a vstřebalo většinu impulzů světového výtvarného vývoje, a dokonce je často osobitým způsobem modifikovalo. Ačkoliv autoři generace sedmdesátých let nepochybně vycházejí ze zkušenosti s mnohostí českého umění let šedesátých, svým výrazem se nezaměnitelně hlásí k nové vlně tradičních výtvarných médií, jejíž vzedmutí na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vlastně také spoluutvářela.

Zákoutí
1980, olej, plátno, 90 x 80 cm

Lovecké zátiší
1990, olej, plátno, 140 x 116 cm

Posezení
1985, olej, plátno, 116 x 100 cm

Úsvit
1989, olej, plátno, 200 x 200 cm

Poutník
1994, olej, plátno, 120 x 111 cm

Exteriér
1979, olej, plátno, 150 x 100 cm

Interiér
1980, olej, plátno, 150 x 100 cm

Výtvarný projev má v „seskupení" řadu výrazně individuálních poloh. Jeho příslušníci běžně překračují nejen hranice jednotlivých oborů, ale i jednotlivých druhů výtvarné práce. Od samého začátku provází jejich tvorbu zájem o problém prostoru. Malíři přestupují dva rozměry plochy, sochaři vytvářejí rozsáhlé kresby, které jsou kresbami jen tím, že vznikají na papíře, zabývají se vytvářením instalací a objektů do nichž začleňují i ostatní media.

Generaci sedmdesátých let bylo společné především spolehnutí na tradiční výtvarné prostředky, malbu, závěsný obraz, sochu, objekt. Nicméně, s těmito médii nakládali zcela volně a podrobovali je neustálému zkoumání a svobodně jimi svou tvorbou procházeli. Častá zkušenost s neortodoxním prostředím výstav, protože do oficiálních prostor nebývali vpuštěni, rozšiřovala jejich schopnosti reagovat na oslovení specifickým duchem konkrétního místa.

Jednou z těchto generačních individualit je i Jaroslav Dvořák, jehož tvorba prošla řadou proměn. Na cestě k sobě samému, k pochopení ustrojení svého naturelu prošel od novofigurativních inspirací 60. let k osobité interpretaci svého setkávání s výzvami přírody jako permanentní události, jako neutuchající, stále ztajené tvořivé moci. Svou tvorbou malířskou i prostorovou rozevírá Dvořák skutečnost jako řád, jako univerzum. Jen na první letmý pohled mu je příroda chaotickým spletencem vznikání, zrodu, růstu, zanikání a nepředvídatelných proměn. Tvorbou se mu ale vyjevuje jako skrýš pevného, provázaného systému, řádu, který ovšem nemá podobu prosté školské geometrie. Proto je také člověku nesnadné dotýkat se s plnou jistotou porozumění tomu, jak svět je a je zcela nepatřičné domnívat se, že můžeme být jeho držiteli, učinit tak svět předmětem.

Dvořákova tvorba prochází mnoha formami a způsoby přibližování k tomu, co má ve světě za důležité a podstatné. Má tu své místo nejen obraz, ale i objekt a instalace, jejichž prvotním důvodem pro něj zřejmě není vznik uměleckého díla v běžném slova smyslu. Jako by Jaroslav E. Dvořák hledal jakýsi prvotní útulek, zákryt, hnízdo chránící člověka před cizostí světa, které by ale zároveň skýtalo možnost tohoto světa se dotýkat a porozumět mu. V obrazech,

Ukazatel
1991, olej, plátno, 55 x 45 cm

Remízek
1993, olej, plátno, 54 x 46 cm

Vzkazy VIII.
1991, olej, plátno, 61 x 55 cm

Noční lovec
1988, olej, plátno, 200 x 200 cm

Rodina
1997, olej, plátno, 160 x 141 cm

Korpus
1996, olej, plátno, 160 x 125 cm

kresbách i objektech nacházel Jaroslav Dvořák především místo koncentrace, ryze osobní, intimní místo, jež by však nebylo striktně oddělené od plynutí univerza. Nalézání tohoto otevřeného úkrytu stále častěji vyžadovalo po Dvořákovi trojrozměrné ztvárnění, jehož prostorová podoba je neukončitelná. Svým vyzněním se jak Dvořákovy obrazy, tak jeho z podstaty nedefinitivní instalace, odvolávají až k mlhavým podprahovým vzpomínkám na prehistorický čas před uměním, kdy podobná lidská gesta nebyla výtvarnou tvorbou, ale oslovováním toho, co člověka přesahuje i ohrožuje. Nicméně dnes nemohou být tato gesta vnímána jinak, než jako umělecký čin.

Předivo kompozic Dvořákových obrazů je střídmé a ukázněné. Hutné okry a hnědi střídá průhledná barevnost bělavých, šedavých a zelenavých tónů vegetabilních forem, které se jeví jako neproniknutelné houštiny předlidské krajiny. Velkým vnitřním napětím a zároveň přísnou sebekázní obzvláště promlouvají jeho plátna v nichž převládá světlo bílé barvy. Primární bázeň a zároveň údiv před stvořením jsou tu provázeny křehkou důvěrou a spolehnutím na smysl věcí.

V jedné eseji Rolanda Barthese najdeme slova o „ukazování zjevné nezjevnosti". A to je jistě řeč o výtvarném umění. Ono totiž nedefinuje, netvrdí, nýbrž po-ukazuje. Poukazuje právě ke zjevné nezjevnosti skutečnosti, která se zableskne ve chvíli odhalení uměleckým dílem. Dvořákova cesta uměním chce být takovým poukazováním, odkrýváním mezer, v nichž se nám může mihnout svět.

Ivan Neumann

Aleš Ogoun

Disco Kalokagathia
1984, olej, plátno, 90 x 135 cm

Na české výtvarné scéně hrála osmdesátá léta zvlášť významnou roli. Bylo to období prolínání minulých odkazů, přítomných proměn a budoucích nadějí. Malba či socha se stávaly bezprostřednějšími výrazy doby stále více dynamické, konfrontační a v počátcích neutěšené. Jednotlivci se v ní dle možnosti, nátury i míry odhodlání přeskupovali na jednu či druhou stranu společenského dění – a ti odvážnější se postupně aktivizovali.

Umění této epochy bylo vážně míněné i prožívané politikum, ale zároveň neztrácelo ze zřetele směřování mezinárodního dění. A tak se u nás rozbíhaly dva stále vzdálenější světy. Na povrch se dostávaly zatím jen tu a tam undergroundové či prostě neoficiální a neformální aktivity. Takovou byla například v Praze hned v roce 1981 dnes již pověstná přehlídka Malostranské dvorky, kde se objevila již nová nastupující generace, jejíž jádro pak založilo Volné sdružení 12/15, Pozdě, ale přece. Do centra pozornosti se dostává jako vizuální výraz motiv lidské figury s nezvykle syrově pojatou expresivitou a s ozvuky německých či italských „nových divokých". U nás však byla tato tendence prosycena větším důrazem na pojetí existenciální a v mnohém bezvýchodné ba sisyfovské.

Dámičky
1984, olej, plátno, 120 x 98 cm

Generál
1982, olej, plátno, 99 x 116 cm

Průvan v hlavě
1985, olej, plátno, 100 x 120 cm

Horizont
1985, kombinovaná technika, plátno, 103 x 137 cm

Picnic pro Henri Cartier - Bressona
1983, kombinovaná technika, plátno, 80 x 125 cm

Pokračující státní perzekuce však již vyvolává stále neochvějnější reakce – a přichází již i následná „tvrdohlavá" generace i organizovanější odbojnější strategie. Vedle výtvarných skupin vznikají i organizované společné struktury a časem i výstavy pronikající mnohdy do oficiálních kulturních domů, byť na periferiích.

V této atmosféře se objevuje i malířské dílo Aleše Ogouna (nar. 1954) – absolventa pražské Akademie výtvarných umění (1976 – 1982) v ateliéru Jana Smetany. Společně se svými vrstevníky (Josef Žáček, Ivan Komárek, Richard Konvička atd.) vstupují aktivně do tehdejšího dění. Ogoun se ocitá v okruhu právě založeného Aktivu mladých výtvarníků (1986 – 1989), respektive ve vedení Galerie Mladých (1989 – 1991) umístěné v bývalých prostorách Galerie U Řečických pod Karlovým náměstím. Aktivně se podílí na provozu a navazuje i mezinárodní kontakty. Také zde uskutečňuje svou první významnou samostatnou výstavu – s obrazy potemnělými, avšak ve skrytu vitálními na pomezí reality a abstraktních znaků či motivů. Ponurá atmosféra odvrácené strany lidské existence, věčných návratů a střetů je však stále více prostoupena vhledy tušené naděje.

Ogoun tak po svém i adekvátně reflektuje tuto bytostnou polaritu a přichází s vlastním výrazem i originální technikou. „V polovině osmdesátých let jsem začal zkoumat možnost využití žárového pokovení v malbě. Začal jsem nanášet mikrovrstvu zinku na podložku obrazů a při cíleném broušení kovové vrstvy v závislosti na osvětlení jsem tak mohl vyjádřit pocit vnášení světla do obrazu, symbolicky do tehdejší politické doby temna. Světlo při dopadu na obraz působí jako Golemův šém, obraz ožije a reaguje na pohyb svého diváka. Kombinací se strukturami a jinými materiály jsem podporoval syrovost vyznění. Tuto techniku jsem nazval LIGHTPAITING," vysvětluje svou práci Ogoun – malíř a dnes významný pedagog.

Ve své malířské tvorbě i nadále reflektoval dobové dění, ale i psychologii umění a jeho vnímání. K této problematice dodává: „Podle umělecké psychologie je divákem při vnímání díla coby znaku prvotně přijímán estetický požitek a teprve druhotně je dílo dešifrováno podle divákovy vyspělosti. Právě pro tuto emocionální rovinu vnímání obrazu jsem ve své tvorbě koncem devadesátých let přijal vzorec jako specifický segment malby a využil jej coby nositele myšlenkové roviny předního obrazového plánu. Inspiroval mne princip opakujících se mutujících vzorců v takzvané magické malbě 3D, duchovní odkaz islámského umění i východní mandaly, ale formálně se vymezuji vůči americké skupině „Vzorec a dekor" a možnostem postmoderního využití vzorce."

-red-

JEAN-MICHEL BASQUIAT

Jean-Michel Basquiat (1960 – 1988) se stal již za svého krátkého života fenoménem a jeho rozsáhlé dílo budí dodnes pozornost. Nezvykle pojaté obrazy jsou vskutku jedinečné, na aukcích dosahují závratných částek a výstavy bývají vždy událostí. Tak tomu je i na souborné přehlídce Boom for Real, která právě probíhá v Barbican Centre v Londýně. Z Basquita se stal mýtus, i když médii poněkud zjednodušený. Jeho krátký a dramatický příběh nese v sobě až archetypální znaky, ale i předzvěst budoucího pohybu kultury.

Jean-Michel Basquiat
maluje ve svém ateliéru, 1983
foto: © Roland Hagenberg

Andy Warhol a Jean-Michel Basquiat

Basquiat: Boom For Real
pohled do instalace, Barbican Art Gallery, Londýn, Anglie

Hollywood Africans
1983, Whitney Museum of American Art, New York, USA
foto: © The Estate of Jean-Michel Basquiat / Artists Rights Society (ARS), New York / AGAGP, Paris; Licensed by Artestar, New York, USA

Ishtar
1983, pohled do instalace, Barbican Art Gallery, Londýn, Anglie
Collection Ludwig, Ludwig für Internationale Kunst, Aachen, Německo
foto: Carl Brunn, © The Estate of Jean-Michel Basquiat; Licensed by Artestar, New York, USA

Glenn
1984, private collection
foto: © The Estate of Jean-Michel Basquiat; Licensed by Artestar, New York, USA

Basquiatova tvorba však není jen nějakou prošlou „konzervou". Má stále dopad a vliv na řadu umělců napříč obory. Roku 1960 v Brooklynu narozený post-punkový malíř a básník se vynořil z newyorské undergroundové scény spolu s vrstevníky jako byli malíři Keith Haring nebo Julian Schnabel. S ním se zjevila nevídaná syrová energie v podobě, kterou mu předurčil jeho původ – otec byl Haiťan a matka Portorikánka – ale i zázemí a výchova. Díky péči rodičů mluvil vedle angličtiny rovněž francouzsky i španělsky a v těchto jazycích četl díla zejména symbolistů, stejně tak mytologii či historii. Matka, kultivovaná designérka, syna od dětství vodila na výstavy a podporovala jeho umělecké nadání. Až do 7 let žil životem normální americké středostavovské rodiny.

Vše se začalo odvíjet jiným směrem, když Jean-Michela srazilo na ulici auto a musel strávit několik měsíců v nemocnici. Pro ukrácení dlouhé chvíle mu matka koupila působivě ilustrovanou knihu. Tou byla známá Anatomie člověka od Henry Graye, která poprvé vyšla již roku 1858. Při jejím listování změnil Basquiat svůj pohled na lidské tělo a celý okolní svět – na jeho vnímání, uchopování a zobrazování. Pronikl pod povrch. Změnily se však i rodinné poměry. Matka přestala zvládat své maniodepresivní stavy – napadala děti i manžela. Poněkud přísný a snobský otec, u kterého syn a jeho dvě mladší sestry nyní bydleli, neměl pro Jean-Michela a jeho rostoucí bohémství pochopení. Basquiat se uchyloval do ústraní. Kreslil si komiksy a zvýrazňoval jednotlivá – pro něj čímsi důležitá slova. A tak se pozvolna rodil budoucí malířský styl. Basquiat odešel z neutěšeného domova na ulici.

Doba mezi roky 1960 – 70 byla provázena a poznamenána radikálními společenskými událostmi. Celý svět volal po změnách. Krotký a již samolibý pop art byl střídán naléhavějším expresionismem. Kluby B-52 či 54 a další se staly místy setkávání umělecké smetánky i začínajících zvědavců, hédonismus se mísil s revoltou, kokain či heroin s LSD. Sex Pistols se dostali do rádií, anarchismus se prolínal s komercí. Párty a životu nebezpečné večírky byly na denním i nočním pořádku. Basquiat se potuloval kde se dalo, a chtěl se prosadit.

Leonardo da Vinci's Greatest Hits, 1982
pohled do instalace, Barbican Art Gallery, Londýn, Anglie
Collection of Jonathan Schorr
foto: © The Estate of Jean-Michel Basquiat; Licensed by Artestar, New York, USA

Untitled
1982, pohled do instalace, Barbican Art Gallery, Londýn, Anglie
Courtesy Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Holandsko
foto: © The Estate of Jean-Michel Basquiat; Licensed by Artestar, New York, USA

Untitled, 1983 **Self Portrait** 1984
pohled do instalace, Barbican Art Gallery, Londýn, Anglie
Wienerroither and Kohlbacher, Vídeň, Rakousko
foto: © The Estate of Jean-Michel Basquiat; Licensed by Artestar, New York, USA

King of the Zulus
1984, pohled do instalace, Barbican Art Gallery, Londýn, Anglie
foto: © The Estate of Jean-Michel Basquiat; Licensed by Artestar, New York, USA

Ve škole potkal spolužáka Al Diaze. Spolu vymysleli zkratku SAMO©, kterou začali podepisovat v Soho své nové aktivity – pouliční graffiti s burcujícími sociálně laděnými vzkazy. Avšak jejich sprejování bylo jiné – sofistikovanější a výtvarnější – navíc s angažovaným poselstvím. S Al Diazem spolupracoval Basquiat do roku 1979 a oba jsou dnes považováni za průkopníky „konceptuálního graffiti."

Basquiat se pomalu, ale jistě stával osobností newyorské subkultury – a nově spojoval dosud neviděné protiklady. Vstřebával různé vlivy, poznal Byrna, Jarmusche či Bowieho; nějaký čas chodil s ne příliš známou Madonnou. Kontakt však neztratil ani s jinými „exotickými" kulturami. V roce 1979 založil kapelu Gray (pojmenovanou po autorovi oblíbené anatomické knihy) a další uskupení. Hrál na kytaru, klarinet i syntezátor v duchu „noise music". A v tomto rozjezdu se na jednom večírku seznámil s Andy Warholem, který v něm rozpoznal perspektivního umělce, možná génia. Od té doby bez sebe neudělali ani krok. Basquiat poprvé vystavoval na skupinové přehlídce New York/New Wave roku 1981 v Queensu. Tam zaujal renomované galeristy (zvláště švýcarského Bruna Bischoffsberga). Jeho kariéra začala strmě stoupat. Ve svých 24 letech se stal světovou hvězdou. Jeho díla si pořizovali soukromí sběratelé, státní sbírky se ošívaly.

Basquiat se s Warholem rozešel (neunesl narážky tisku, který jej označoval za pouhého Warholova výstředního maskota). Zaskočen, stáhl se do ústraní a zvýšil přísun heroinu. Trpěl depresemi, ztrácel chuť do života a cítil se opuštěný. V obrazech z posledního roku jeho života jsou již zřejmé poukazy na smrt. Několik měsíců před tím se v Paříži seznámil s africkým umělcem Quattara Wattsem z Pobřeží slonoviny. Sblížili se a plánovali společný odjezd do jeho domoviny. Tam se měl Jean-Michel podle svého přání podrobit šamanským rituálům, jež by mu pomohly zbavit se extrémní drogové závislosti. Odletět měli 19. srpna. Basquiat zemřel na předávkování drogami ve svém ateliéru v pátek 12. srpna na Great Jones Street.

Basquiat po sobě zanechal stovky obrazů a tisíce kreseb (graffiti jsou dnes známa pouze z několika fotografií Henryho Flynta). Basquiat svým životem i dílem ztělesňuje syntézu různých kultur. Podle mnohých byl génius, který předběhl svou dobu. V květnu 2013 bylo Basquiatovo plátno Dustheads (lze přeložit jako Na andělském prachu) z roku 1982 vydraženo v prestižní aukční síni Christie's za 48,8 milionů dolarů. Letos v květnu v newyorské aukční síni Sotheby´s získal Basquiantův bezejmenný obraz s lebkou japonský sběratel a podnikatel Yusaku Maezawa za 110, 5 milionů dolarů, což je přes 2,5 miliardy korun. Podle jeho vlastních slov jej plánuje vystavit v muzeu ve městě Čiba nedaleko Tokia.

Radan Wagner

EMIL FILLA
A SURREALISMUS

Museum Kampa v Praze připravilo výstavu malíře, grafika a sochaře pod názvem Muž s hořící hřívou! Emila Filla a surrealismus, 1931 – 1939. Návštěvníci zde mají možnost do 11. února 2018 shlédnout přehlídku prací tohoto významného autora, ale i dalších představitelů českého surrealismu: Jindřicha Štyrského, Toyen, Františka Janouška, Vincenta Makovského, Františka Muziky nebo Aloise Wachsmana zapůjčených ze státních a soukromých sbírek. K výstavě vychází v nakladatelství ARGO stejnojmenná výpravná publikace. Jedinečná přehlídka sleduje téma neobvyklé, a pro mnohé možná až překvapivé. Proto jsme požádali kurátora výstavy Karla Srpa o stručné shrnutí.

Emil Filla
Staré ženy, 1935, olej, plátno, 131 × 161 cm
Západočeská galerie v Plzni

Alois Wachsman
Myjící se Oidipus, 1934, olej, plátno, 200 × 250 cm
Galerie hlavního města Prahy

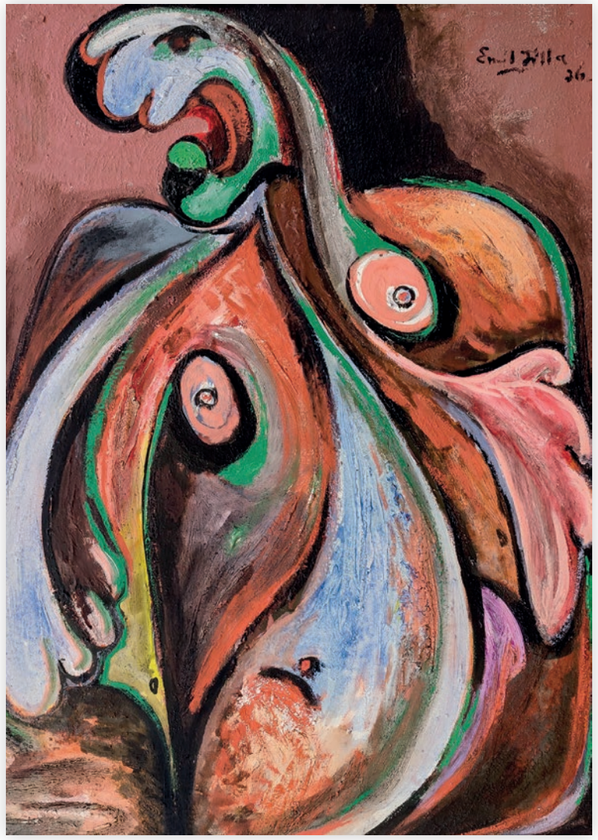
Snad se nemohly v prvé polovině 20. století objevit protikladnější umělecké směry, než byl kubismus a surrealismus, které dlouho přežívaly a dokonce se jejich stopy projevují i v umění současném. Přestože kubismus vznikl již před 1. světovou válkou a surrealismus zaznamenal prudký rozvoj ve dvacátých letech, podtržený jeho širokým mezinárodním vlivem o desetiletí později. K tomu podstatně přispělo i české prostředí, že nestály kubismus a surrealismus proti sobě jako nesmiřitelní rivalové, ale naopak příslušníci mladší surrealistické generace se ke kubistům hlásili jako ke svým předchůdcům. Bylo to patrné na vstřícném přijetí Pabla Picassa André Bretonem v Paříži ve dvacátých letech a na souhlasném vstřebání Emila Filly členy Skupiny surrealistů v ČSR, probíhajícím od konce dvacátých let, aby ve třicátých letech došlo k jejich vzájemné spolupráci na některých společných výstavních a vydavatelských projektech.

Surrealisté vrhli na kubismus nové světlo, dokázali jej číst novým neotřelým způsobem, než zprostředkoval přežívající výklad o rozkladu předmětů a pohledu na ně z různých úhlů. A naopak kubisté svoji tvorbu obrodili zájmem o uvolněnou představivost a nevědomí, jež si nepřenesli do symbolů, ale zejména do figurálního tvarosloví, nevážícího se již na anatomii. Hlavním vzorem v tomto úsilí se stalo Picassovo období Dinard, jehož ukázky byly bezprostředně zařazovány v rámci zastoupení na různých kolektivních pražských výstavách. Kladné přijetí kubismu u surrealistů bylo vyvolané rovněž tím, že někteří jeho pařížští představitelé a většina jeho pražských zástupců prošli v počátcích své tvorby vlivem kubismu, že se k němu hlásili jako vůbec k prvému modernímu uměleckému směru, s nímž se v životě setkali, a od nějž vlastně začínali svou vlastní uměleckou dráhu. Kubismus znamenal jedno z podnětných východisek, jímž během dvacátých let procházeli.

K citelnému obratu došlo na počátku třicátých let. Souvisel s oslavami padesátin Picassa v roce 1931, a padesátin Filly v roce 1932, k nimž byly uspořádané rozsáhlé, shrnující retrospektivy. Fillova proběhla v Mánesu na jaře 1932. Náležela v té době k jedné z nejrozsáhlejších monografických výstav, jež si připravil žijící umělec. Od ledna téhož roku se však na schůzích SVU Mánes probírala jiná mezinárodně koncipovaná výstava, označovaná v diskusích jako „surrealistická", jež se uskutečnila pod názvem Poesie 1932 na podzim, na níž byl Filla k překvapení některých kritiků rovněž přítomen, čímž vyvolal vlekoucí se otázky, zda jeho nová práce patří ještě do kubismu nebo je již surrealistická.

Od začátku třicátých let Filla cítil, že je třeba obrodit vlastní malířský projev, přehodnotit svůj vztah k syntetickému kubismu, a dát celému spolku SVU Mánes, jenž se ve druhé polovině dvacátých let utápěl ve stereotypních výstavách, nový soudobější střih. K tomu přispělo přátelství s autory, kteří byli o více než jednu generaci mladší (Filla se narodil v roce 1882, malíři, jimž dal důvěru kolem roku 1900), jejichž uměleckou orientaci, poté co během dvacátých let prošli kubismem, primitivismem, civilismem, artificielismem, podstatně usměrnil surrealismus. Projevilo se to již v druhém prosincovém čísle Zvěrokruhu z roku 1930, redigovaném Vítězslavem Nezvalem, v němž vyšel překlad Bretonova druhého manifestu surrealismu. Od počátku třicátých let jsou

Emil Filla
Válka, 1939, olej, plátno, 196 × 131 cm
Památník Terezín



František Janoušek
Krajina se zříceninou, 1937, olej, plátno, 70 × 100 cm
soukromá sbírka

Emil Filla
Hlava, 1934, olej, plátno, Galerie KODL
foto: Milan Havel

Emil Filla
Žena v křesle, 1936, olej, plátno, 75 × 63 cm
Galerie výtvarného umění v Chebu

doložené styky Filly s Nezvalem, Štyrským, Toyen, Broukem, Makovským, tedy hlavními členy Skupiny surrealistů v ČSR, kterým Filla nejen umožnil, aby své práce mohli vystavovat v SVU Mánes, kde počátkem roku 1935 proběhla prvá výstava Skupiny surrealistů v ČSR, ale usnadnil těmto autorům, aby se přímo stali členy tohoto spolku, a tím mohli reprodukovat své práce ve Volných směrech a vydávat knihy v oblíbené Knižnici Mánesa. V redakční radě Volných směrů se tak na několik let objevil i Jindřich Štyrský.

Souběžně surrealistické podněty vstřebali i malíři, kteří již byli členy SVU Mánes jako František Janoušek, František Muzika, Alois Wachsman, František Vobecký či Vladimír Sychra. Své stanovisko vůči Fillovi počátkem třicátých let změnil i Karel Teige, jenž jej během dvacátých let ostře kritizoval, aby ho následně po roce 1933 dával surrealistům jako vzor čistě malířského úsilí. Vztah k surrealismu tudíž znamenal po roce 1930 velkou obrodu českého moderního umění, která vyostřila jeho poněkud se opakující výtvarné přístupy a vnesla do něj nečekaně prudký pohyb, přecházející během třicátých let od lyrického a imaginativního tvarosloví pozdního kubismu přes vzrůstající dramatizaci forem až k úzkostným, téměř existenciálním stavům, podtrženým rychle se zhoršující politickou a kulturní situací v Evropě po roce 1933, vyhrocenou ještě vypuknutím španělské občanské války o prázdninách v roce 1936. Výstava sleduje tento strmý pohyb, který zasáhl přímo do jádra vlastních přístupů z hlediska formálního i námětového od roku

Alois Wachsman
Život a smrt, 1935, olej, plátno, 139 × 175 cm
Galerie hlavního města Prahy

Alois Wachsman
Zápasníci, 1932, olej, plátno, 116 × 151 cm
Galerie výtvarného umění v Ostravě

Vladimír Sychra
Španělsko, 1936, olej, plátno
Galerie moderního umění v Hradci Králové

1931, kdy Filla postupně opouštěl tvarosloví syntetického kubismu a více se obrátil k námětu ženského těla, jež přineslo základní směry jeho tvárného úsilí a umožnilo mu pracovat s mnohem ostřejšími barevnými kontrasty.

Nesmírně plodný Filla rok od roku překvapoval novými a novými proměnami zveřejňovanými vždy na podzimních či zimních členských výstavách SVU Mánes od roku 1932 do roku 1937. Jednalo se o rychlý tok širokých podnětů, který někdy vyvolával dojem, že pracoval až v jakémsi extatickém vytržení. Vedle malby obnovil Filla i svůj vztah k plastice a ke grafice, jež jeho malířské dílo pouze nedoplňovaly, ale představovaly jeho integrální součást. Pět plastik s náměty Héraklových a Théseových hrdinských činů z roku 1937 zřetelně znovuobjevuje Fillu jako sochaře, který dokázal velmi vitálně postihnout vnitřní prostor plastiky, jenž ponechával prázdný, aby jej obestoupil živoucí tkání sochařské hmoty (zejména plastika Herakles nesoucí nemejského lva).

Výstava umožňuje sledovat Fillu ve všech rozhodujících okamžicích, z nichž lze zaznamenat: dvou stou členskou výstavu SVU Mánes v roce 1935, kdy přišel s „literárními" motivy jako byl obraz inspirovaný apokryfním příběhem Zuzany a starců, členskou výstavu v roce 1936, na níž poprvé vystavil obrazy odkazující k zápasům. Na jubilejní výstavě Dnešní Mánes na podzim 1937 již představil svůj široký zájem o příběhy čerpané částečně z Ovidiových Proměn, jako byla tragická Smrt Orfeova nebo Faetheonův pád či hrdinské činy Herakla. Filla, v předtuše budoucích událostí, začal vytvářet jen dynamické, dravé obrazy zápasících zvířat, aby několik měsíců před zatčením dokončil pronikavý, monumentální obraz Válka (1939), jenž byl v době svého vzniku nevystavitelný.

Souběžně s Fillou je výstava prolnuta obrazy dalších, mladších členů SVU Mánes, které byly během třicátých let zastoupené na spolkových členských výstavách, takže divák získá plastický názor na podobu českého moderního umění třicátých let: do těsného sousedství se dostaly jednak práce vlastních členů Skupiny surrealistů v ČSR, jednak autorů jako Janoušek, Muzika, Wachsman, procházejících surrealistickým vlivem. Obrovské energické nasazení, jež se ve Fillovi během třicátých let vzedmulo, zastavené až jeho odvlečením do koncentračního tábora, bylo nesrovnatelné nejen s žádným jeho generačním vrstevníkem z původní Osmy nebo Skupiny výtvarných umělců, ale v impulzivnosti, tvárném bohatství a barevné expresivnosti si nezadalo ani s prací mnohem mladších autorů jako byli Janoušek nebo Sychra, kteří po zavření vysokých škol založili Školu Mánesa, již vedli až do roku 1942. Filla si moderní umění bytostně spojoval s myšlenkou demokracie a svobody, na jejichž ohrožení po roce 1933 soustavně upozorňoval. Jeho umělecké dílo a životní postoje se bezprostředně spojily i s jeho osudem.

Karel Srp

MUZEUM BRATŘÍ ČAPKŮ V MALÝCH SVATOŇOVICÍCH

Pomník bratří Čapků
Malé Svatoňovice
foto: archiv

Základy vzniku Muzea bratří Čapků byly položeny v červnu roku 1946, kdy v Malých Svatoňovicích probíhaly Národní oslavy za účasti prezidenta republiky dr. Edvarda Beneše. V rámci těchto oslav byla uspořádána výstava o životě a díle bratří Čapků, jejímž autorem byl dr. Miroslav Halík. Tato výstava stála na počátku založení muzea, které se veřejnosti otevřelo v září roku 1947.

Pohled do expozice
Muzeum bratří Čapků, Malé Svatoňovice
foto: archiv

Muž s cigaretou
1914, olej, plátno

Vesnice
1929, olej, plátno

V současné době je u vstupu do muzea vystaven soubor uměleckých fotografií profesora Zdenko Feyfara, inspirovaný krajinou Svatoňovicka. Muzeum bratří Čapků je rozděleno do dvou samostatných expozic Karla Čapka a Josefa Čapka.

V prvním patře muzea je umístěna expozice Karla Čapka, která představuje rodný kraj sourozenců Čapkových, rodnou obec, rodinné fotografie, publikační činnost Karla Čapka, ukázky rukopisů, korespondenci i kopie různých dokumentů (například rodný list nebo vysvědčení Karla Čapka z druhé třídy). Jednotlivé panely v expozici na sebe chronologicky navazují a popisují život a dílo od počátku Karlových studií (Gymnázium v Hradci Králové, v Brně, v Praze, Filozofická fakulta v Praze, studia v Berlíně a v Paříži) až po první placené zaměstnání (soukromý učitel na zámku v Chýších u hraběte Lažanského). Ukázky fejetonů představují Karla Čapka jako novináře. Expozice dále zachycuje jeho oblíbené zahraniční cesty s ukázkami cestopisů i s originály kreseb a připomíná také zfilmovaná díla a překlady Čapkových děl do mnoha světových jazyků.

Expozice Josefa Čapka ve druhém patře muzea je už na schodišti do patra uváděna souborem Čapkovy volné grafiky se sociální tematikou z let 1914 – 1919. Muzeum dále představuje soubor barevných fotografií obrazů z Národní galerie v Praze od významných českých i zahraničních mistrů jako byli Edvard Munch, Pablo Picasso, Georges Braque, Bohumil Kubišta, Emil Filla a Václav Špála, tedy od malířů, které Josef Čapek v době svých uměleckých začátků obdivoval a kteří se podobně jako on sám věnovali avantgardnímu kubismu.

Před vstupem do samotné expozice je vystavena plastika hlavy Josefa Čapka od Vladimíra Preclíka. Hlavní prostor tvoří galerie dva-

Dvě staré ženy
1936, olej, plátno

Na útěku
1923, olej, plátno

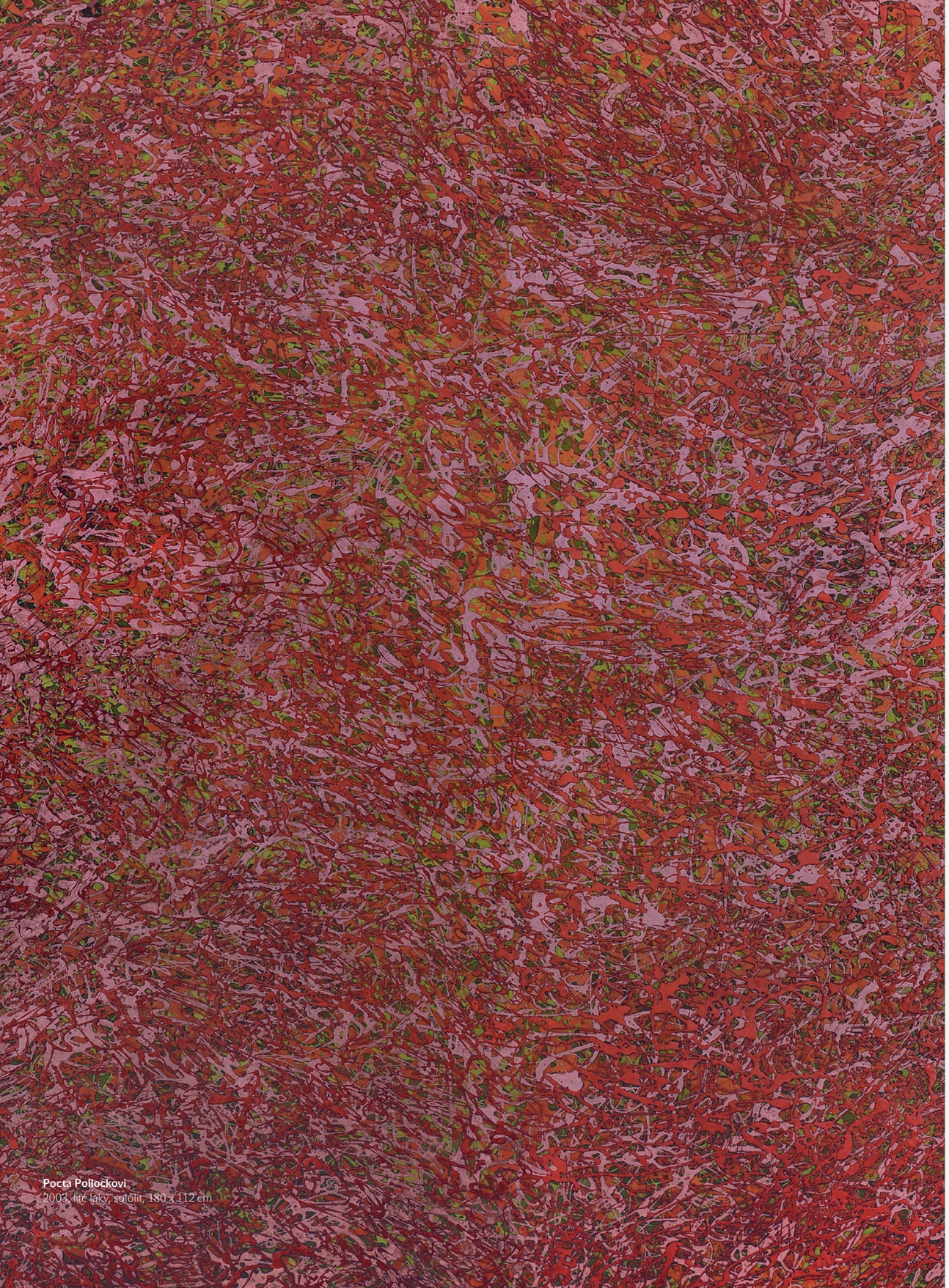
ceti olejomaleb, které představují unikátní průřez celou tvorbou Josefa Čapka. Z významných tvůrčích období, kterými procházel, je vždy vybrána skupina obrazů. Jsou zde vystavena například díla z období předkubistického, kubistického i z modifikací kubismu, dále výrazně expresivní obrazy motivované sociálně-kriticky, zejména baladické postavy chlapců z periferie a dětské motivy. Expozice těchto olejomaleb je uzavřena několika variantami velkých obrazových cyklů s názvem Oheň a Touha. Josef Čapek tyto obrazy sám nepojmenoval, vznikly jako protest, žal, varování i bojová výzva proti všemu kolem Mnichovské zrady. Vyjádřil v nich také svůj postoj k proti fašistické hrozbě.

Obrazovou galerii doplňují nejdůležitější Čapkovy životopisné údaje od jeho narození 23. 3. 1887 až do zatčení nacisty 1. 9. 1939. Expozice se věnuje také literární činnosti Josefa Čapka. Na chodbě se nacházejí dokumenty z doby jeho věznění v koncentračních táborech, kde zřejmě v první polovině dubna 1945 zahynul. Ukázky z Čapkovy poslední tvorby grafik a básní se dochovaly díky jeho spoluvězňům. Na chodbě jsou také vystaveny barevné diapozitivy dalších významných obrazů, výběr z Čapkova malířského díla, z knižní grafiky a z jeho výtvarných prací pro divadlo.

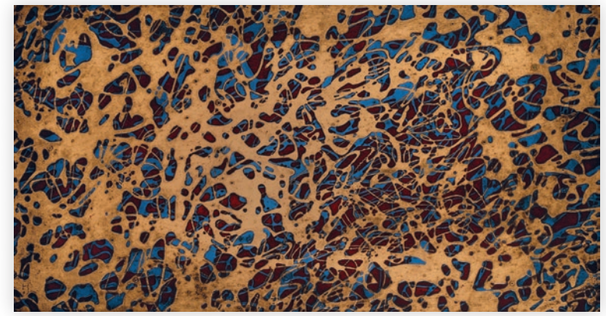
Muzeum, které se nachází na Náměstí Karla Čapka, naleznete v centru obce na náměstí Karla Čapka hned naproti baroknímu poutnímu kostelu zasvěcenému Sedmi radostem Panny Marie.

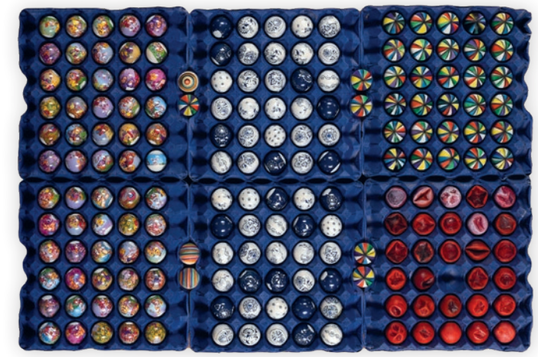
Vladimíra Odrobiňáková

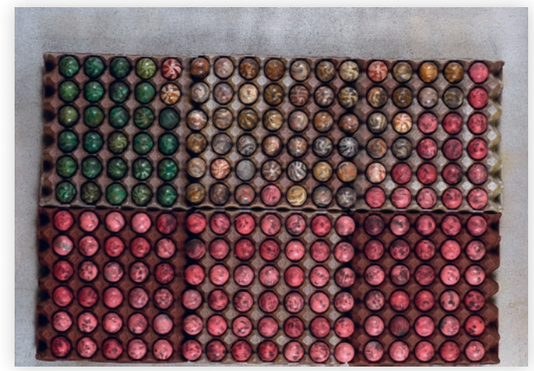
JAROSLAV VOŽNIAK



Pocta Pollockovi
2003, lité laky, sololit, 180 x 112 cm







Pocta Pollockovi
1993, lité laky, sololit, 23,5 × 43,5 cm

Bez názvu
2004, asambláž, 60 × 90 cm

Bez názvu
2004, asambláž, 70 × 100 cm

Jaroslav Vožniak (1933 – 2005) byl malíř, kreslíř, sochař a grafik s širokým výrazovým rejstříkem. Také jeho stylové periody se střídaly a proměňovaly – na jedné straně sahaly až k tušeným hloubkám duše a významů, na druhé straně si pohrávaly s čitelnou formou a jasnou ikonografií. Vožniakova tvorba, v počátcích spojována s působením ve skupině Šmidrové (od roku 1958), naplňovala kult podivnosti a bizarnosti s aspekty rudolfínského manýrismu, respektive španělského opulentního i drásavého baroka. A zvláště v kresbách se tento, u nás nezvyklý projev, dává do souvislosti se zastřešujícím pojmem: surrealismus, kdy se mísí a prolínají tvary a stavy syrové i neuchopitelně snové, vytvářející tak nové kompozice, souvislosti a zvláště neobvyklé asociace.

Vožniak představoval zvláštní typ vizuálního extroverta a významového introverta... Jeho vnitřní pochody a pohnutky můžeme v roli pozorovatele jen domýšlet a odhadovat, neb sám autor pracoval především intuitivně a značně uzavřeně. Ve svém myšlenkovém světě však z vnějšku připomíná vzrušenou i sarkastickou hyperbolu současné civilizace s nízkými animálními pudy, fetišismem a zvrhlostí hodnou pekelných sfér (ne náhodou tvůrce dlouhá léta pojednával povrchy svých panoptikálních asambláží temně červenou barvou).

Vožniakův smysl pro nečekané konfrontace prvků, které ve všedním životě zůstávají přísně a „logicky" odděleny, mu umožňoval demaskovat chaotický stav společnosti, v „němž se za pokrytockými ideály pokroku a morálky skrývá posedlost sexem, fascinace hrůzou a zločinem..." (František Šmejkal). Vožniakovo Theatrum mundi se časem přeneslo z temných hlubin do světlých rovin pop artu, nikoliv však pouhých jalových her. V šedesátých letech vytváří významnou řadu objektů a stále častěji i známé kulturní ikony – jakési spotřební svatyně. A v další etapě zas sílí motivy destrukce, klamu a zmaru – mnohdy umocněné brilantní až hyperrealistickou technikou malby. Období této veristické, sugestivní a jistě i vyčerpávající práce a reflexe končí rokem 1980. Nastává dlouhé odmlčení.

K soustavné činnosti se vrací až koncem osmdesátých let. Vytváří další, už však méně dramatické koláže i asambláže. V malbě se pouští od roku 1992 do rozsáhlého cyklu virtuózních litých obrazů ovlivněných Jacksonem Pollockem. V nich již opouští konkrétní předměty a jasné tvarosloví, ale zaměřuje se jen na samotnou „abstraktní" energii – na její stopy, záznamy, kaligrafie, rituální plynutí, vrstvenou harmonii, celkovou meditaci... A tím se odvrací od předmětného světa, od dřívějších citací historie či podsvětí, do šokujících narážek či vnějších apelů. Smířen a pokorný obrací pozornost do sebe, naslouchá tělu i mysli, intuici i náhodě – akci či prožitku tady a teď přirozeně a bezprostředně.

-red-

AUKCE

SBÍRKA ČESKOSLOVENSKÉHO DIPLOMATA II.

10. prosince 2017, 13.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.prague auctions.com

Chimu, keramika z prekolumbijského období
11. – 14. století, Peru, hlína s hnědou patinou, reliéfní dekorace, 20 × 12 × 11,5 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč

Přilbová maska
19. století, Makonde, Tanzánie, patinované dřevo, řezba, 24 × 27 × 19 cm
vyvolávací cena 30 000 Kč

Váza
19. století, Čína, měď s dekorací typu champlevé, v. 30 cm
vyvolávací cena 8 000 Kč

Bushir, Antilopa a ptáci
kolem roku 1980, email, sololit, 73 × 79 cm
vyvolávací cena 22 000 Kč

Jaroslav Kafka
Dáma v klobouku (Stará panna), 1957 – 1959, olej, plátno, 45 × 37,5 cm
vyvolávací cena 22 000 Kč

Stojící Kuan – Jin
550 – 577, Čína, dynastie Čchi, erlan, v. 35 cm
vyvolávací cena 120 000 Kč

Jaroslav Kafka
Zátiší s lahví whiskey, 1953, tempera, karton, 28 x 47 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

Jiří Karel
Plastika, 1989, hutně tvarované, lepené čiré tabulové sklo, v. 36,8 cm
vyvolávací cena 18 000 Kč

AUKCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

10. prosince 2017, 15.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.prague auctions.com

Vincent Hložník
Scénář, 1980, kvaš, papír, 89 x 60 cm
vyvolávací cena 55 000 Kč

Ota Janeček
Pupenec, 1990, olej, sololit, 79 x 65 cm
vyvolávací cena 70 000 Kč

Jan Švankmajer
Dva tesaři, 2015, pastel, tuš, papír, koláž, 50 x 70 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč

Jaroslav Róna
Mrtvý gigant, 2007, olej, plátno, 80 x 100 cm
vyvolávací cena 230 000 Kč

Michael Rittstein
Rodina, 1974, olej, plátno, 120 x 110 cm
vyvolávací cena 110 000 Kč

Jan Kubíček
Struktury, 1960, olej, deska, 47 x 28 cm
vyvolávací cena 130 000 Kč

Jaroslav Paur
Město s krystalem, 1977, olej, plátno, 41,5 x 57 cm
vyvolávací cena 30 000 Kč

AUKCE

FOTOGRAFIE

10. prosince 2017, 17.30 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.prague auctions.com

Miroslav Tichý
Bez názvu, 60. - 80. léta, pastel, fix, tuš, papír,
vintage gelatin silver print, 24,2 x 15,2 cm
vyvolávací cena 40 000 Kč

František Drtikol
Svět duše - Vize, 1935, vintage gelatin silver print, 10,3 x 15,5 cm
vyvolávací cena 125 000 Kč

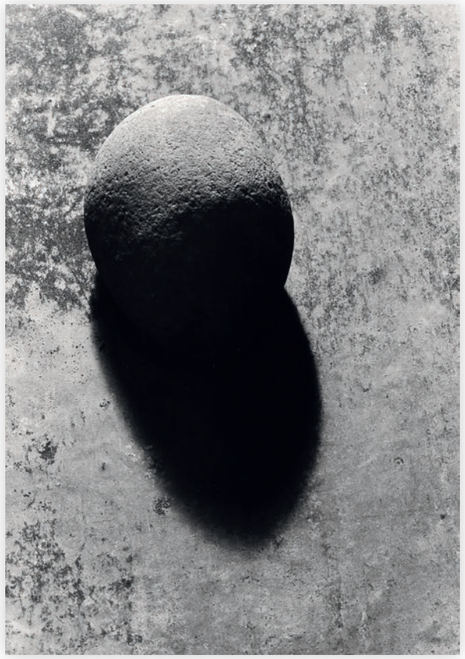
Josef Sudek
Kampa, nedatováno, vintage gelatin silver print, 17,5 x 12 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč

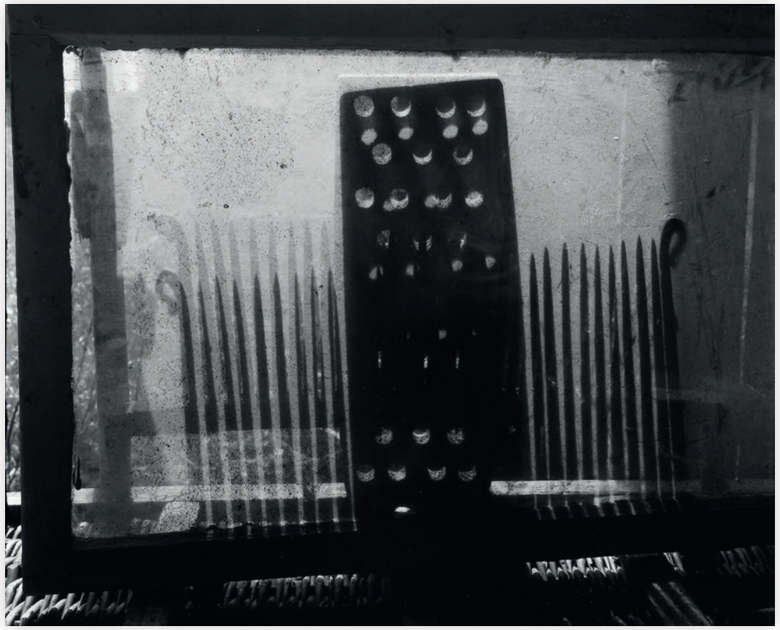
Jaroslav Rössler
Optická studie, 1947, posthumous gelatin silver print, 26,8 x 20,2 cm
vyvolávací cena 7 000 Kč

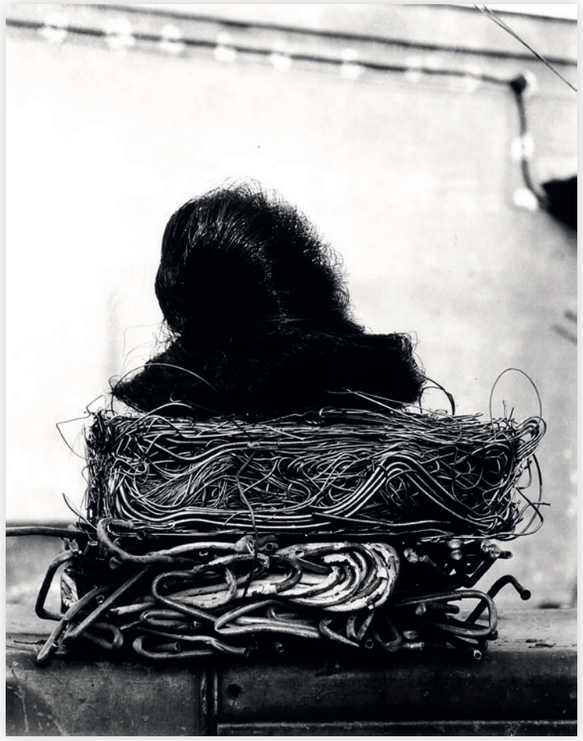
Eva Fuková
Kašna, 1962, vintage gelatin silver print, 39 x 28,9 cm
vyvolávací cena 12 000 Kč

Stanislav Tůma
Maruška, 1969, vintage gelatin silver print, 18,5 x 27,2 cm
vyvolávací cena 18 000 Kč

Jan Svoboda
Bez názvu, 1964, vintage gelatin silver print, 22,4 x 15,7 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč







Jan Reich
Zátiší, 2005, vintage gelatin silver print,
23,8 x 29,3 cm
vyvolávací cena 12 000 Kč

Václav Chochola
Paruka, šrot, 1963, later gelatin silver print,
30,1 x 23,9 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

Gabina Fárová
Sluneční síť, z cyklu Pozorování hvězd, 2017,
vintage gelatin silver print, 26 x 26 cm
vyvolávací cena 13 000 Kč

FOTOGRAFIE

10. prosince 2017, od 17.30 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

PRAGUE AUCTIONS