



revue

1/18

art

čtvrtletník o současném umění

EDITORIAL

VÁŽENÍ,

Letos je tomu 100 let od doby, kdy zemřel malíř Gustav Klimt. Ve Vídni, v období před rokem 1900, pracoval Sigmund Freud na svém převratném „Výkladu snů“ a Klimt „kacíř“ byl pohroužen ve své nové malbě do podobné činnosti. Na oba doléhala nejen krize středního věku, ale i krize doznívajících starých pořádků. Po čase přechodné slávy oba narazili na odpor liberálně-racionálních akademiků i zavilých antisemitů. Freud a Klimt se stáhli z veřejného života. Dnes ale spoluvytvářejí základ evropské civilizace. Osvobozování tehdy nastupující generace od vlivu svých „otců“ byl však proces zjevný a nezvratný. Modernismus stál za dveřmi. Přinesl řadu dosud nebývalých revolučních směrů, odpovědí, ale i otázek dotýkajících se hlubin lidské duše a hranic individuální svobody i společného prostoru. V naší době jsme svědky některých tzv. ženských hnutí usilujících o cenzuru „problematických“ uměleckých děl, zvláště pak obrazů ve veřejných expozicích. A tak listuji dějinami umění a pomyslně vytrhávám podobně „závadná“ vyobrazení. Náhle pozoruji, jak by se kniha výrazně ztenčila. Tak snad nám nezakážou i toho Klimta.

Dobré a nerušené čtení Vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

25. března 2018 od 16.00 hodin

Galerie Nová síň, Vršbilská 3, Praha 1

PRAGUE
AUCTIONS

OBSAH

- 2 TÉMA**
Osel a umění
- 4 VÝLET**
Karel Teige
- 6 ARCHIV**
Futuristický manifest
- 8 ROZHOVOR**
Daniel Pitín
- 18 OHLÉDNUTÍ**
Jiří Sopko
- 24 PŘÍBĚH**
Růžena Zátková
- 26 SOUKROMÁ SBÍRKA**
Musí se mi to líbit
- 32 PUBLIKACE**
Pražská kavárna
- 34 KONTINUITA**
Christopher Bache
- 36 HISTORIE**
Galerie ,60/70
- 40 Z ATELIÉRU**
Jakub Roztočil – Hledání řádu
- 44 O DÍLE**
Otakar Lebeda
- 46 PORTRÉT**
Svatopluk Klimeš – Náhody a strategie
- 50 DŮM**
Hans Arp & Sophie Tauber
- 52 FENOMÉN**
César – Řízená komprese
- 58 FOTOGRAFIE**
Alexandr Hackenschmied
- 66 VÝSTAVA**
Jaroslav Vožniak
- 70 VEŘEJNÁ SBÍRKA**
Galerie Františka Drtikola
- 74 AUKCE - PROFIL**
Jaroslav Grus
- 76 AUKCE - PROFIL**
Jaroslav Vacek
- 78 AUKCE - PROFIL**
Jaromír Funke
- 80 AUKCE**
Výtvarné umění
- 84 AUKCE**
Fotografie

revueart

ČTVRTLETNÍK O SOUČASNÉM UMĚNÍ
EVIDENČNÍ ČÍSLO: MK ČR E 15338 ISSN 1214-8059
VYDAVATEL: PRAGUE AUCTIONS S.R.O.
VORŠILSKÁ 3, 110 00 PRAHA 1
IČ: 275 96 087

předplatné: www.pragueauctions.com, info@pragueauctions.com
Šéfredaktor: Radan Wagner

Redakční rada: Petr Vaňous, Radek Wohlmuth, Lucie Šiklová
Grafická úprava, sazba: Martin Löser – Designface
Ctp a tisk: Triangl

Titul: Daniel Pitín, Body Painting, 2016, olej, akryl, lepený papír, plátno,
200 x 180 cm, soukromá sbírka USA, výřez

OSEL A UMĚNÍ

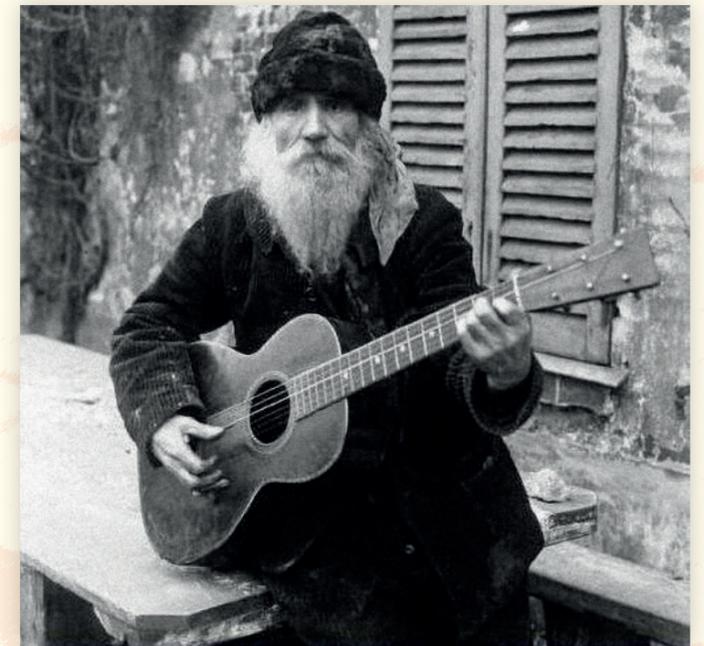
Praha si zase jednou sáhla na „tep dějin“ moderního umění. Za výlohou Topičova salonu na Národní třídě zářil roku 1911 obraz rodící se mezinárodní abstrakce. Pestrá malba vzbuzovala pozornost korzujících a následně se stala příčinou vyhrcovaných emocí domácí umělecké scény. Není divu, i v značně otrlejší Paříži způsobil inkriminovaný obraz skandál nejen na Salónu nezávislých. Celá věc má ale háček: plátno bylo pomalováno štětcem přivázaným na pohybujícím se oslím ocasu...



Lolo AKA Boronali
Západ slunce nad Jadranem



Ilegální skupina iniciátorů akce
pozorující umělecký žert - osla
malujícího ocasem



Majitel osla Lolo
na Montmartru

Celou provokaci vymyslel spisovatel Roland Dorgeles v bohémské křímě Lapin Agile na Montmartru, aby si tak utahoval z nově se vynořujících uměleckých směrů. A vlastně to byla i past na diváky proslulého prubířského Salónu. Zde bylo dílo řádně vystaveno coby novinka od neznámého italského malíře Joachima Raphaela Boronaliho (přesmyčka slova aliboron, což znamená francouzsky osel) pod monetovským názvem „Západ slunce nad Jadranem“. V katalogu výstavy byl „umělec“ představen dokonce jako autor nového směru – „excessivismu“ - evokujícího a prosazujícího ve svém manifestu „přehnanost a výstřednost“.

Do připraveného veřejného chytáku byli však předem zasvěceni někteří novináři, kupodivu i sám guru Apollinaire. A tak po pár dnech mohla vzniknout na stránkách tisku spíše pobavená, ale čímsi zásadní polemika. Obraz visel i po prozrazení oslího původu na stěně po celou dobu konání výstavy, poutal - jakožto tiskem diskutovaný - velkou pozornost, a našel si i svého kupce (peníze věnoval jistý Dorgeles na dobročinné účely). Další nový majitel této kuriozity - malíř a sochař André Maillos byl následný rok překvapivě požádán, zda by slavný „oslí obraz“ zapůjčil do Prahy. A tak se stal již rok po svém vzniku zdejší atrakcí i nečekanou detonací. Konvenční lid se jistě bavit, horšil i ptal „co že má obraz představovat“?

Pro umělce nových a hlubších cest to však byla rána pod pás. V Praze se původní francouzská hříčka proměnila v nebezpečně podvrtnou třaskavinu, aktivovanou konkrétně mezi akademickým

pozdním impresionistou Josefem Ullmannem a modernistickým expresionistou mystického rázu Bohumilem Kubištou. Jak a proč k tomu došlo? Kubišta byl nejen radikálním teoretizujícím malířem, ale také uměleckým kritikem britkých soudů a vážně hájených idejí. Na pozdvižení kolem obrazu potouchle vystaveného za výlohou U Topiče (jinak celkem osvětleného galeristy a nakladatele) reagoval v deníku Přehled 17. února 1911. Zde Kubišta také uvedl, že se akcí s „oslím obrazem“ jedná o zesměšnění moderního umění s cílem dezorientovat veřejnost. A dodal: „Známe skici od Kalvody a Ullmanna, kde se jedná také jenom o několik čmárů štětcem a vydává se to za vážený impresionismus. (Navíc správně poznamenal důležitou věc; totiž že základ takového obrazu musel namalovat především člověk a osel pak jen otřel zde pár šmouhů; takže původní fór se takto vytrácí). „Čmáry“ se ale staly Kubištovi osudným slovem.

Potrefený Josef Ullmann na Kubištovu urážku reagoval až nečekaně rázně. Vřítel se do kavárny Union, legendární základny pokrokových umělců, a Kubištu zde podle četných svědků „spráskal karabáčem“. Když Ullmann nepřistoupil na Kubištovu navržený soubor, dal jej zbitý malíř k soudu, a spor nakonec vyhrál. Moderní směry však ještě měly zásadní boj před sebou. (Dnes je pověstný obraz trvale vystaven v malém muzeu Milly-la-Forêt, v městečku vzdáleném 50 km na jih od Paříže).

Osel, coby symbol nevědomosti, hrál hlavní roli samozřejmě již dávno před touto událostí - a to nejznáměji v „erotickém“ romá-

nu filozofa a rétora z 2. století našeho letopočtu. Lucius Apuleius v knize „Metamorfózy“ líčí požitkářský život, také však dezorientaci a náboženský synkretismus či různá mystéria helénské epochy. Do kulturní historie se tento mimořádně čtivý, vážný i ironicky potměšilý, a hlavně cenný pramen dostal spíše pod názvem „Zlatý osel“. V tomto dávném příběhu vstupuje autorovo alter ego do děje, který se odehrává v krajích východního Řecka - tehdy proslulého střediska magie, čarodějnictví i volných mravů. Shodou (ne)šťastných náhod mladý muž, hnán erotickou zvědavostí, použije potají kouzelnou mast svých sličných hostitelek. Marné naděje. Ty jej, po prozrazení namísto potěšení, promění za trest v osla. A takto čarodějně proměněn je mstivě vypuzen, aby bloudil s lidskou duší a zvířecím tělem. Příběh pokračuje. Muž-osel se stává po mnoho dní nepovšimnutým pozorovatelem, svědkem života i bizarních obřadů či obětí sexuálního vykořisťování, účastníkem lidové konvenční pověřivosti i svědkem vskutku zasvěcujících mystérií. Symbolickým románem se tedy vine také téma bloudící Psyche hledající Érota - v rovině astronomické pak sledujeme otázku prolínání nebeského a pozemského světa, subjektivního a objektivního existování, rovněž tak mužského a ženského principu i celého vrtkavého Osudu na konci jedné epochy.

Stejně jako po pádu antické mytologie v době helénismu, padla i křesťanská nauka s počátkem 20. století. A každý sám hledal náhle svůj smysl, směr či ideál. Zvláště naléhavá situace dozrála v tehdy duchovnějším Rusku. Přichází teosofie Rusky Blavatské, élan vitale

Francouze Henry Bergsona nebo mystická věda Rusa Piotra Uspenského, žáka záhadného poutníka George Gurdjieffa. To byly důležité duchovní impulzy také pro uměleckou avantgardu a její vzdor i víze. Mezi prvotními protagonisty nového vědomí se zjeví malíři Michail Larionov a Natálie Gončarová. Roku 1912 zorganizovali výstavní společnost nazvanou „Oslí ocas“ a jejich premiérová výstava se konala ještě téhož roku. Ironické spojení tohoto názvu s nedávnou pařížskou „oslí kauzou“ je evidentní. Legendární výstavy se navíc zúčastnili pozvaní umělci dnes světového významu: Kazimír Malevič a Vladimír Tatlin. Francouzskému vtípku a popletené relativizaci vytřeli spolu s Vasily Kandinským a dalšími východními umělci zrak.

Největší z malířů a spisovatelů od té doby hledají a po svém nacházejí způsoby, jak vyjádřit, co znamená žít a přesahovat. Velký rozvoj výtvarného umění na počátku 20. století byl jakýmsi výkřikem zraněného a zmateného lidstva, ale i náhle bloudícího jedince. Někteří pohlédli pak zblízka do tváře existence a došli k závěru, že žádný smysl nemá. Život zde, lidský život, byl pro ně jen náhodně vzniklá kombinace chemických látek. Tento dobový pocit vyjádřil přesně na konci své Nevollnosti Jean-Paul Sartre: „Život může mít smysl jen v jediném případě: pokud se rozhodneme mu ho dát.“ Osel je v tom nevině. Ale stále platí ono havlíčkovské, že „král Lávrá má oslí uši.“

Radan Wagner

KAREL TEIGE

Karel Teige (1900 – 1951) byl kritik a teoretik umění, výtvarník, publicista a překladatel. Jedná se o všestrannou, levicově orientovanou osobnost. Podílel se na vzniku skupiny či spolku Devětsil a poetismu, blízko měl k idejím surrealismu a dalším avantgardním tendencím. Stál také u vzniku Osvobozeného divadla. Stal se redaktorem Času, Ruchu, Kmene, Lidových novin, Června, Československých novin a dalších pokrokových periodik. Napsal řadu odborných statí a publikací. Po druhé světové válce složil doktorát, který mu nebyl z politických důvodů udělen. Po únoru 1948 byl perzekuován. V roce 1989 je založena Společnost Karla Teiga, roku 2016 vychází jeho obsáhlá monografie.



Karel Teige
foto: archiv

Jednou večer seděl výtvarník V. H. Brunner ve své Unionce, když se ve dveřích objevil „Charles“ Teige. „Človče, pospěšte si,“ volal Brunner, „vždyť už je sobota, hodina před půlnocí a vy jste ještě tenhle týden nevynalezl žádný nový směr!“ Takto se traduje příhoda o Karlu Teigem, bystrém a neúnavném hybateli české meziválečné avantgardy. Devětsilský poetismus, dadaismus, konstruktivismus, surrealismus v teorii i praxi... to vše Teige uváděl na naši scénu i aktivně začleňoval do mezinárodních souvislostí. Teige, pražský rodák, operoval zvláště ve dvacátých letech v oblasti Nového Města – v teritoriu vymezeném vltavským nábřežím (později s budovou Mánesa), kavárnou Union na Národní třídě a Černou ulicí. V té od narození bydlel v čísle popisném 14, v domě nenápadném a stojícím dodnes jen s malými úpravami fasády. Tuto adresu znali čtenáři řady časopisů a letáků vydávaných sdružením Devětsil a zasílali na ni své příspěvky básníci, spisovatelé, výtvarníci i architekti.

Návštěvníkům bytu v horním patře chodila otevřít Teigeho laskavá maminka. Poté, co zemřel v roce 1921 její muž (bývalý majitel domu), začala pokoje velkého bytu pronajímat přátelům svého syna. Bydlel zde Jiří Wolker, ve vedlejším pokoji zas Jindřich Hořejší. V salonu stálo klavírní křídlo, na kterém tak rád preludoval Vítězslav Nezval. „Teigeho pokoj byl jednodušší, biedermeierovský. Kolem stěn byla zřízena od podlahy až ke stropu otevřená knihovna z hoblovaných prken. Na stole i na židli hory knih, jež nutno přenášet, stavět na zem, aby host měl kam usednout,“ vzpomíná architekt Karel Honzík. A Jaroslav Seifert, Teigeho blízký přítel i spolupracovník, píše ve svých pamětech Všechny krásy světa: „V této pracovně jsme sedávali a dělali první dalekosáhlé plány... třeba celé odpoledne až do večera, než se naplnil čas a bylo nutné jít do kavárny“.

Teigův mládeňský pokoj byl nejen pracovnou, ale i redakcí několika časopisů a ateliérem výtvarníka a typografa. A do 5. října 1920, kdy byl založen Devětsil, také jeho sídlem a kancelář – a též oblíbeným azylem Josefa Símy, kdykoliv zajel z Paříže do Prahy. Často sem chodili generační kolegové František Muzika, Alois Wachsmann, ...Havlíček...Krejcar nebo Adolf Hoffmeister. S narůstající prestiží se zde scházela i mezinárodní společnost. Už v roce 1921, u příležitosti výstavy moderního italského umění a představení futuristických syntéz ve Švandově divadle na Smíchově, navázal expanzivní futurismus kontakt s Devětsilem. A sám Marinetti recitoval pro jeho členy v Teigeho bytě. Později došlo i ke sblížení s francouzskými představiteli surrealismu, byť se tak dělo poněkud zdrženlivěji. Vedle ideologických důvodů (u nás probíhaly snahy sloučit toto hnutí s revolučním programem ruského konstruktivismu) zde hrála roli rivalita. Teigeho I. manifest poetismu byl totiž publikován několik měsíců před Bretonovým I. manifestem surrealismu, a jeho Devětsil měl tak právem pocit určité priority.

U Teigeho v Černé ulici byla spolková místnost do doby, než se přestěhovala do kavárny Slávie. Po prvních letech uměleckých i organizačních aktivit myslel Teige i na vhodnější bydlení, zvláště pak v roce 1927, když se seznámil s Josefínou Nevařilovou.

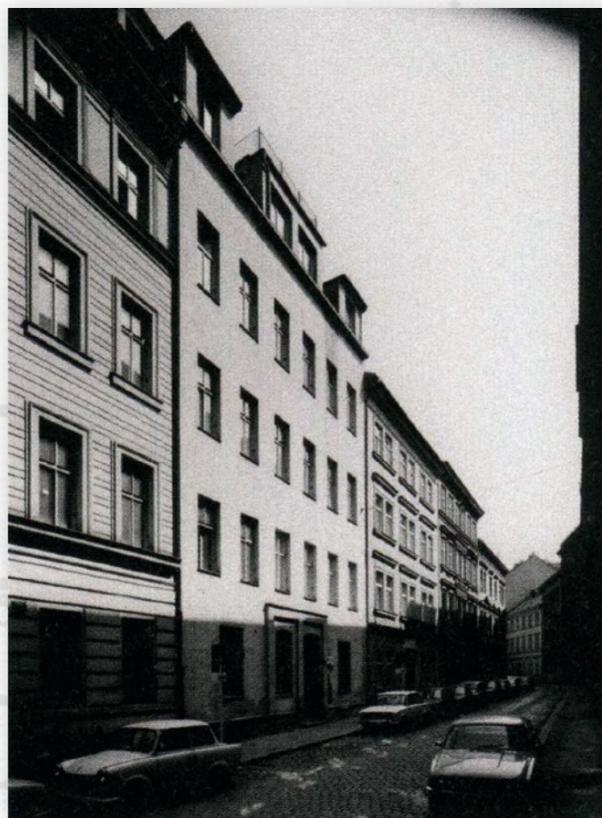
Když zadával svému příteli Jaromíru Krejcarovi úpravu podkrovní, žádal, aby zde mohl „hospodařit mimo rodinu po svém a rozvinout



Toyen, Jindřich Heisler a Karel Teige, 1940
foto: archiv

i jisté svérázné stránky své povahy“, počítal již se společným bydlením, ovšem v intencích jeho svérázné koncepce. (Znovu je zde manifestováno Teigeho engelsovské chápání manželství: Manželskou ložnici nahrazují dva samostatné spací kouty a další emancipační či na sobě nezávislé obývací „buňky“).

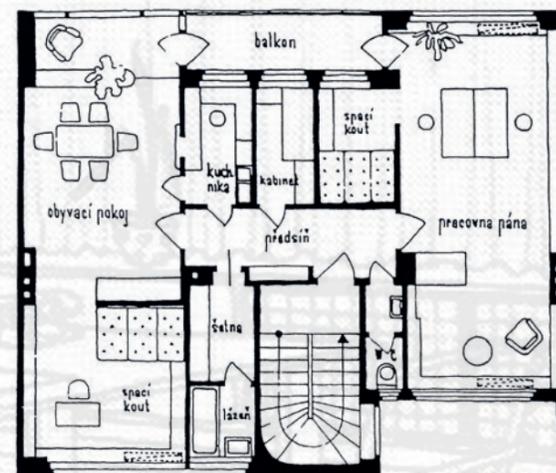
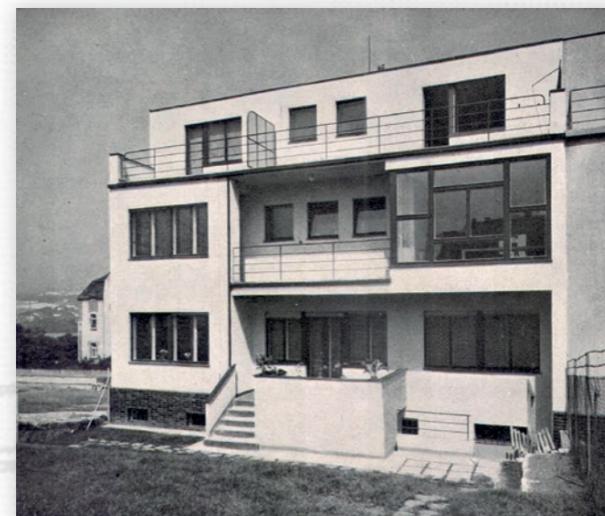
Ještě jednou Karel Honzík: „Byt byl adaptován na jakousi ideální jednotku kolektivního domu, v níž byly dvě individuální obytné buňky (Teigova a jeho družky) spojeny společným příslušenstvím a minimální kuchyňkou.“Krejcar zvýšil vestavbou do střešy dům o dvě patra, Karel Teige a Jožka Nevařilová se nakonec nenastěhovali do pro ně projektovaného ateliérového čtvrtého, ale do pátého. Dvě místnosti, popsáné na reprodukováném Krejcarově projektu jako sušárna, obýval Karel Teige, budoucí garsoniéra Jožky Nevařilové je označena jako prádelna. Dvě místnosti mezi nimi, na půdorysu komora, zaujalo společné příslušenství obou bytů. Nové čtvrté patro obývaly matka a sestra. Dole ve spojených domech sídlil Dětský azyl milostného pražského Jezulátka, o nějž pečovaly sestry dominikánky, v roce 1938 se stal vlastníkem domů. Jaromír Krejcar jejich neo-renašancní fasády v letech 1927–1928 sjednotil a purizoval, ovšem



Dům ve kterém od roku 1927 bydlel Karel Teige
(Černá ulice č. 12a, Praha)

Dvoupatrový řadový dům ve kterém od roku 1938 žil Karel Teige
(U Šalamounky 5, Praha)

Půdorys patra domu Karla Teigeho, kde trávil nejvíce času
(U Šalamounky 5, Praha)



při přestavbě v letech 1992–1994 kdosi na průčelí provedl dekorativní kreaci, jež z něj vyhnala nejen Krejcarova ducha.

V roce 1938 se Karel Teige spolu se svou družkou, maminkou a sestrou přestěhoval do nového domu U Šalamounky 5 (čp. 2369/XVI), dvoupatrového řadového domu, který mezi 3. únorem a 27. červencem 1938 z cihel a se železobetonovými stropy postavil Ladislav Syrový podle projektu Jana Gillara. Stavebníky byli Karel Teige a Jana Teigová.

Na pražském Smíchově se tedy nalézá pozoruhodný stavební doklad avantgardních představ o moderním bydlení. Jeho původní obyvatelé Jana a Karel Teigeovi zde v praxi naplňovali nový, levicově orientovaný životní styl.

Nebyl však salonním intelektuálem. Osobité představy uváděl do života. Zájem o novodobou a mnohdy utopickou architekturu projevil v mnoha statích (např. Stavba a báseň nebo Nejmenší byt), ale i ve vlastní praxi šel příkladem. Jeho stavba v zahradní smíchovské čtvrti není vlastně vilou ani rodinným domem v pravém slova smyslu. V období sociální krize Teige rázně (ale svérázně) zavrhoval individuální bydlení, které vnímal jako asociální přežitek. Také rodinné soužití, instituce manželství a společné ložnice zásadně odmítal. Jeho ideou bylo existování v kolektivních domech, kde by byla každému obyvateli vyčleněna spací kabina a všechny ostatní funkce bydlení

by se pak realizovaly ve společných prostorách. Soužití svobodných jedinců by mělo být nadřazeno izolovaným rodinám. Takovými (ne-realizovanými) projekty se v té době zabýval architekt Jan Gillar, kterého Teige požádal o návrh pro svůj dvoupatrový dům.

V letech 1937 – 38 vznikla v řadové zástavbě Teigeho „buňka“. Do prvního patra situovali se svou družkou garsoniéry s oddělenými vstupy a zvláštními „spacími kouty“. Takové uspořádání měli s Teigeho maminkou již v upravené mansardě v Černé ulici. V přízemních nevelkých bytech pobývali nájemníci a ve sklepě domovník. Teigeho smíchovský dům stojí dodnes ve své vnější podobě. Nastupujícímu komunistickému režimu byl – paradoxně – jeho komunistický radikalismus a silná individualita nepohodlná. Teige později žil paralelně s dvěma ženami, když se v roce 1941 seznámil s Evou Ebertovou, která se stává jeho milenkou. Právě na cestě k ní je 1. října 1951 zasáhl infarkt, kterému podléhá. O jeho předčasné smrti se však vedou dodnes dohady. André Breton uvádí, že Teige pozřel jed v okamžiku, kdy byl zatýkán. Přítel Jaroslav Seifert tuto teorii vyvrací a uvádí jako příčinu smrti přepracování, stres a srdeční problémy. Jeho družka Jana Nevařilová spáchala sebevraždu skokem z okna 2. října, Eva Ebertová 11. října. Státní bezpečnost zabavuje rukopisné materiály v Teigeho bytě i v bytě Evy Ebertové.

FUTURISTICKÝ MANIFEST

Bývaly doby, kdy se nové směry ohlašovaly na stránkách denního tisku. A tak roku 1909 spatřil světlo světa také Manifest futurismu v pařížském listu Le Figaro. Autorem těchto radikálních slov byl italský básník a dramatik Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944). Krása neklidu, rychlosti, boje, odvahy a revolty zachvátila Evropu. Česká poezie, malířství, sochařství, divadlo i kabarety byly na čas okouzleny avantgardním skokem - rázným i kontroverzním, nastolujícím nové otázky a možnosti dalšího vývoje.

Filippo Tommaso Marinetti

Já a moji přátelé jsme bděli celou noc pod lampou mešity s kopulemi z prolamované mosazi, plné hvězd jako naše duše, protože i ony zářily uzavřeným trýpitem elektrického srdce. Dlouho jsme na tlustých orientálních kobercích šlapali po naší statické omrzelosti, diskutující před nejzazšími hranicemi logiky a zaplňující spoustu papíru frenetickým rukopisem. Nesmírná pýcha naplňovala naši hrud, protože jsme cítili, že jsme v tuto hodinu jediní, kdo bdí, jediní jako pyšné majáky nebo jako předsunuté hlídky před vojskem nepřátelských hvězd, které mrkají ze svých nebeských táborů. Cítili jsme, že jsme sami s topiči, kteří se pohybují u pekelných kotlů lodí, sami s černými přeludy, které škrabou v rozpálených břichách lokomotiv v bláznivém úprku, sami s opilci potácejícími se kolem zdí města jako ptáci, kteří už sotva mávají křídly. Najednou jsme vyskočili. V tu chvíli jsme zaslechli nádherný lomoz dvouposchodových tramvají, které drnčely kolem, ozářené mnohobarevnými světly jako karnevalové vesnice, které rozvodněný Pád najednou smete a odnese do moře přes vodopády a víry. Pak nastalo ještě hlubší ticho. A mezitím co jsme poslouchali, jak kanál vysíleně šeptá své modlitby a jak skřípou kosti umírajících paláců na jejich dlouhých bradách z vlhké zeleně, uslyšeli jsme najednou, jak pod okny řvou vyhladovělé automobily. „Pojďme,“ řekl jsem. „Pojďme, přátelé! Vyrazme! Konečně je překonána mytologie a mystický ideál! Jsme svědky zrození Kentaury a zakrátko uvidíme letět první Anděly! ... Je třeba začloumat branami života, abychom vyzkoušeli jejich pevnost a veřeje. Vyrazme! Na zemi se objevuje nejprvní světání! Neexistuje nic, co by se vyrovnalo rudému meči slunce, které se poprvé objevuje v našich tisíciletých temnotách ...!“ Přiblížili jsme se ke třem frkajícím šelmám a poplácali jsme je po horkých hrudích. Natáhl jsem se na svoje auto jako mrtvola na máry, ale hned jsem znovu ožil pod volantem, ostřím gilotiny, které ohrožovalo můj žaludek. Zuřící metla bláznovství nás utrhla nám samotným a hnala nás po cestách hrbolatých a hlubokých jako koryta potoků. Sem tam za sklem okna nemocná lampa učila pohrdat klamnou matematikou našich umírajících očí. Křičel jsem: „Čich, jenom čich stačí šelmám!“ A my jsme šli jako mladí lvi za Smrtí v černé kůži poseté bílými kříži a Smrt utíkala po šířím, živém, škrabající se a nafialovělém nebi. A přece jsme neměli Milenku, která by až k mrakům tyčila svoji vznešenou postavu, neměli jsme ani krutou Královnu, jíž bychom položili k nohám svoje mrtvolky stočené do byzantských prstenů. Neměli jsme nic, proč bychom měli chtít zemřít, kromě touhy konečně se osvobodit od své tíživé odvahy! A my jsme uháněli, drtíce na prazích domů svých pneumatikami hlídacích psy, kteří se pod nimi kroutili jako límečky pod žehličkou. Ochočená Smrt mě v každé zatáčce předběhla, aby mi ladně podala packu, a co chvíli si lehala na zem se skřípěním zubů a posílala mi z každé kaluže hebké a laskavé pohledy. „Opusťme moudrost jako hroznou skořápku a vrhněme se jako ovoce kořeněné pýchou do nesmírných a křivých úst větru!... Dejme se do křížku s Neznámým, ne už z beznaděje, ale jen proto, abychom naplnili hluboké studně Absurdna.“ Jen jsem pronesl tato slova, zatočil jsem se prudce kolem své osy se stejně bláznivou opilostí, jakou se točí psi, kteří se chtějí zakousnout do vlastního ocasu, a tu se náhle ke mně přiblížili dva cyklisti, kteří se mnou nesouhlasili a kteří přede mnou zakolísali jako dva úsudky, oba přesvědčiví a neméně protikladní. Jejich stupidní dilema diskutovalo o mém terénu... To je



Le Figaro

1909, Futuristický manifest, Filippo Tommaso Marinetti

nuda! Uf! Skončil jsem to a znechuceně se vrhl s koly ve vzduchu do příkopu. ... Ach, mateřský příkope, dílno! Lačně jsem ochutnal tvé posilující bláto, které mi připomnělo svatý černý mé soudánské kojné... Když jsem se špinavý a smradlavý jako kus hadru nadzvedl pod převráceným autem, cítil jsem, jak mi srdcem proniká kus železa rozžhavený radostí! Shluk rybářů, vyzbrojených udicemi, a podagrických přírodovědců už povykoval kolem toho zázraku. Trpělivě a puntičkářsky si to lidé připravili vysoké lešení a železné sítě, aby mohli vylovit můj automobil připomínající velkého žraloka, který uvízl na mělčině. Automobil se pomalu vynořil z příkopu, zanechávaje na jeho dně jako šupiny svou těžkou karosérii ze zdravého rozumu a své měkké polštářování z pohodlí. Mysleli si, že můj krásný žralok je mrtev, ale stačilo jedině pohledání a znovu ožil, vstal z mrtvých a znovu uhání na svých mocných ploutvích. Pak jsme s obličejem pokrytým dobrým bahnem dílen – směsí kovových odpadků, zbytečného potu a nebeských sazí – zjizvení a se svázanými rukama, ale nebojácní, začali diktovat svou první vůli všem živým lidem na zemi:

Manifest futurismu

1. Chceme zpívat o lásce k nebezpečí, o návyku na energii a odvalu.
2. Kuráž, odvaha a vzpoura budou základními prvky naší poezie.
3. Až osud literatura oslavovala zamyšlenou nehybnost, extázi a sen. My chceme oslavovat agresivní pohyb, horečnou nespavost, běh, salto mortale, factu a pěst.
4. Tvrdíme, že nádhera světa se obohatila o jednu novou krásu: krásu rychlosti. Závodní automobil se svou nádhernou kapotou a tlustými trubkami podobá hadům s výbušným dechem ... řvoucí automobil, který jede, jako by letěl na dělovém náboji, je krásnější než Niké ze Samothráky.
5. Chceme skládat hymny na člověka, který drží volant, jehož ideální osa prochází Zemí, která je také vržena do pohybu po své oběžné dráze.
6. Je třeba, aby se básník se zápalem, okázale a velkomyslně snažil o zvýšení nadšeného záru prvotních prvků.
7. Není krása tam, kde není boj. Žádné dílo, které nemá agresivní charakter, nemůže být mistrovským dílem. Poezie musí být prudkým útokem proti neznámým silám, který je donutí, aby se vrhly na kolena před člověkem.
8. Jsme na nejzazším mysu věků! ... Čas a Prostor včera zemřeli. Žijeme už v absolutnu, protože jsme vytvořili věčnou, všudypřítomnou rychlost.
9. Chceme oslavovat válku – jedinou hygienu světa – militarismus, patriotismus, rozbiječské činy anarchistů, krásné myšlenky, pro které se umírá, a pohrdání ženou.
10. Chceme rozbít muzea, knihovny, všechny možné akademie, a bojovat proti moralismu, feminismu a proti každé utilitářské nebo oportunistické podlosti.
11. Budeme opěvat davy, jimiž hýbá práce, rozkoš nebo povstání: budeme opěvat mnohobarevné a polyfonní příboje revolucí v moderních hlavních městech, budeme opěvat vibrující noční žár arzenálů a doků zapálených prudkými elektrickými měsíci, hltavé stanice, požiračky hadů, kteří kouří, továrny zavěšené na mracích svými zkřivenými stužkami kouře, mosty, které se podobají gigantickým gymnastům přeskakujícím řeky a lesknoucím se na slunci blyškáním nožů, které hrabou na kolejích jako ohromní oceloví oří krocení trubkami, a klouzavý let letadel, jejichž vrtule pleská ve větru jako prapor, jako by tleskala nadšenému davu.

Tento svůj manifest převratného a zapalujícího násilí, jímž dnes zakládáme Futurismus, posílám světu z Itálie, protože chceme tuto zemi osvobodit od zápachající gangrény profesorů, archeologů, průvodců a antikvářů. Už dost dlouho byla Itálie vetešnickým tržištěm. Chceme ji osvobodit od nespočetných muzeí, která ji pokrývají bezpočtem hrobů. Muzeu: hřbitovů! ... Jsou skutečně identické pro tu podivnou promiskuitu těl, která se neznají. Muzea: to jsou veřejné noclehárny, kde se navždy odpočívá vedle nenáviděných nebo neznámých bytostí! Muzea: to jsou absurdní jatka malířů a sochařů, kteří se vzájemně zuřivě vraždí barvami a liniemi podél stěn, které se hádají! Povoluji vám, aby se tam chodilo jednou do roka na pouť, jako se chodí na Dušíčky na hřbitov. Povoluji vám, aby se jednou do roka položil květinový dar před Giocondu. Ale nepřipustím, aby se denně vodily na procházky po muzeích naše smutky, naše křehká odvahy a náš chorobný neklid. Proč bychom měli chtít nechat se otrávit? Proč bychom měli toužit hnít? A co jiného se vlastně dá vidět ve starém obraze než upachtěná strojenost umělce, který se snažil prorazit nepřekonatelné hráze, jež stojí v cestě touze úplně vyjádřit svůj sen?... Obdivovat starý obraz je totéž, co nalévat naši citlivost do pohřební urny, místo toho, abychom ji promítali do dálky prudkými proudy tvoření a činnosti. Či snad chcete promrhat své



Luigi Russolo, Carlo Carrà, Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni a Gino Severini

foto: archiv

nejlepší síly v tom věčném a zbytečném obdivování minulosti, z něhož vycházíte osudově zmenšení, vyčerpání a zdeptání? Popravdě vám prohlašuji, že každodenní návštěvy muzeí, knihoven a akademií (těch hřbitovů zbytečného snažení, kalvárií ukřižovaných snů a rejs-tříků zlomených elánů) je pro umělce stejně škodlivé jako prodlužované poručnictví rodičů pro některé mladé lidi opilé vlastním nadáním a ambicemi. Pro umírající, nemocné a pro vězně, budiž, pro ty je obdiv k minulosti balzámem na jejich neduhy, protože pro ně je budoucnost uzavřena ... Ale my mladí a silní futuristé o ní, o minulosti, nechceme nic vědět! Ať tedy přijdou veselí žháři se zuhelnatělými prsty! Už jdou! Už jdou! Vzhůru! Zapalte regály knihoven! Zaveďte vody z kanálů do muzeí a vytopte je! To je ale radost, vidět, jak se na vodě houpají staré slavné obrazy, celé otrhané a bezbarvé! ... Vezměte krumpáče, sekery a kladiva a rozbijte, rozbíjejte bez milosti uctívaná města! Nejstarším z nás je třicet let: máme tedy ještě nejméně deset let, abychom dokončili svoje dílo. Až nám bude čtyřicet, jiní, mladší a silnější než my, nás také hodí do koše jako zbytečné rukopisy. – My si to přejeme! Naši následovníci půjdou proti nám, půjdou zdaleka, ze všech stran, tančíce na okřídlených rytmech prvních zpěvů, natahující zahnuté prsty dravců, a budou jako psi čenichat u dveří akademií našich hničících myslí, které se už chystají uložit do katakomb knihoven. My tam ale nebudeme ... Najdou nás potom za jedné zimní noci v otevřené zimní krajíně pod smutnou střechou, na níž zabubnují kapky monotónního deště, uvidí nás, jak se tísníme kolem našich rozklepaných letadel a jak si hřejeme ruce nad ohníčkem z našich dnešních knih, plápolajících pod letem našich obrazů. Shluknou se kolem nás, supíce žalem a opovržením, a všichni se na nás vrhnou, vyprovokováni naším neúnavným a pyšným zápalem, aby nás zabil, a povede je k tomu nenávisť, která bude o to větší, oč budou jejich srdce opilejší láskou a obdivem k nám. V jejich očích zazáří silná a zdravá Nespravedlnost. – Umění skutečně může být pouze v násilí, krutosti a nespravedlnosti.

Nejstarším z nás je třicet let: a přece jsme už promrhali poklady, tisíce pokladů síly, lásky, odvahy, vychytralosti a drsné vůle; netrpělivě jsme je odhodili, ve vzteku, bez rozmyslu, bez váhání, bez odpočinku, bez dechu ... Podívejte se na nás! Ještě nejsme u konce svých sil! Naše srdce necítí ještě žádnou únavu, protože jsou živena ohněm, nenávisť a rychlostí! ... Divíte se tomu? ... Je to logické, protože vy si ani nevzpomínáte, že jste žili. Stojíme vzpřímeni na vrcholu světa a znovu vyzýváme na souboj hvězdy! Máte něco proti? ... Dost! Dost! To my známe! ... Rozumíme! Naše krásná a lživá inteligence nám dokazuje, že jsme shrnutím a pokračováním našich předků. – Možná! ... Budiž! Co na tom záleží? Nechceme slyšet! ... Běda tomu, kdo by nás chtěl takhle tupit! ... Zdvihněte hlavu! ... Stojíme vzpřímeni na vrcholu světa a znovu vyzýváme na souboj hvězdy!

DANIEL PITÍN

Vyprávění je často hlavní úskalí malby



Daniel Pitín, 2017
foto: Michal Jahn

Vystudoval jsi AVU, ateliér Klasických malířských technik prof. Zdeňka Berana. Jaké to bylo pro tebe prostředí? Co ti ateliér dal a proti čemu ses tehdy byl nucen vymezovat?

Ateliér mi umožnil pochopit klasickou stavbu obrazu a prohloubit řemeslné dovednosti. Navazovala na to snaha překročit tyto dovednosti k hledání vlastní formy a obsahu, ale bylo by patrně utopické si myslet, že by se to mohlo během studia podařit. Samotný zájem ateliéru o formu obrazu nakonec všechny strhl na svou stranu. To byl pak důvod, proč jsem přešel do ateliéru konceptuálních tendencí Miloše Šejna, kde byl přístup naprosto opačný.

Jako diplomovou práci jsi předložil časový formát videa. Co tě vedlo k zájmu o pohyb obrazu, o jeho dynamiku?

Video, které jsem tam začal dělat, bylo takovým vyústěním obou tendencí, dovolilo mi spojit jak zkušenost s klasickou malbou, tak nový přístup, který mohl hlouběji zkoumat určité téma. Malba je příliš žárlivá na vše, co jí vnucujete mimo ni samotnou.

Jak pracuješ s časem ve své tvorbě? Patrně jsou v obrazech momenty jeho zpomalování či zrychlování, manipulace s časovými formáty a jejich obrazovou stopou...

Svítání
2016, olej, akryl, lepený papír, plátno, 81 x 71 cm, soukromá sbírka, USA, výřez

Téma času a vyprávění jsem se snažil spíše obejít. Dostávám se pak na jinou rovnu, která potřebuje dramatické a dramaturgické dovednosti a blíží se spíše filmu. To jsem nechtěl. Chtěl jsem raději vytvořit něco jako pohyblivý obraz.

Až někdy po studiích jsem objevil možnost, jak pracovat s různými remaky. Začal jsem s Hitchcockem a zůstal mu věrný dodnes.

Testuješ také schopnosti diváka, co ještě může zrakem zachytit a co je již za touto hranicí „viditelnosti“? Je tento moment převedený do zcizujících estetických forem pro tebe důležitý?

Spíše pracuji s jeho pamětí, tedy s určitými mechanismy paměti. Předpokládám, že naše každodenní kulturní zkušenost s filmem a jinými médii se někde ukládá a tvoří obrazně řečeno síť, které ovlivňují naše vnímání světa. A někde mezi tím uvnitř a tím venku se pohybuje i moje tvorba. Je to meziprostor, který přirovnávám k zákulisí divadelního jeviště.

Zdá se mi, že současný obraz má v tomto směru výhodu analytického nástroje, který může podle potřeby rozkládat časová (digitální) média na statické komponenty a kriticky se vymezovat k jejich působení na proměnu lidského vědomí. Jde proti



Rozbitá zrcadla
2017, olej, akryl, lepený papír, plátno, 230 x 180 cm
Hunt Kastner Gallery, ČR

Stage I.
2017, olej, akryl, lepený papír, plátno, 61 x 55 cm,
soukromá sbírka, ČR

Okno do dvora
2017, olej, akryl, lepený papír, plátno, 190 x 230 cm, soukromá sbírka, USA

zavedeným automatismům vnímání, proti jeho designování. Souhlasíš?

Ano, souhlasím. Samotný proces malby v sobě totiž pomáhá odpoutat vědomí od tempa a problémů okolního světa a koncentruje mysl. Tím získáváme kritický postoj, který není pouze dalším argumentem pro, nebo proti nějakému tématu, ale pomáhá nám problémy zpracovat a objektivizovat. Důležité je také to, že proces malby nepřekračuje schopnosti jednotlivce a drží ho tak více při zemi.

Máš nějaký oblíbený filmový žánr?

Ne, výhradně nemám, ale určitě více jsem pracoval s detektivním žánrem než s komedií. Pravděpodobně šlo o atmosféru napětí, kterou jsem hledal. Ale nechci to bagatelizovat.

Z hlediska mé práce by to mělo být jedno. Filmový záběr je zde pouze jako záminka pro malbu, mřížka, na které má práce stojí, ale není mým cílem nějaký film zobrazit. Často používám příklad kubistického zátiší. Aby kubisté mohli demonstrovat svou teorii, používali jako námět něco velmi tradičního jako portrét nebo zátiší.

Souvisí tvé koláže s konkrétní filmovou estetikou? Případně jak?

Moje koláže se také dotýkají tématu paměti. S tím souvisí i estetika, která pracuje převážně s historickými materiály ze starých časopisů a knih. Vychází spíše z materiálů o architektuře apod. Médium koláže si také určité materiály vynucuje. Lépe se zpracovává černobílá fotografie nežli barevná, z toho se pak její estetika odvíjí.

Některé obrazy zase připomínají divadelní formy, nebo výrazovou fúzi, jakousi prostorovou koláž, mezi filmovou sekvencí a divadelním výstupem...Podstatná je asi samotná inscenace děje, dějovosti?

Ano, nějaká dějovost je tam vždy latentně přítomna, ale zároveň vyprávění je často i hlavní úskalí malby, protože z ní dělá ilustraci. Jde mi o to, jak vyjádřit děj bez vyprávění. To je hlavní potíž mé práce, ale i její vnitřní energie. Ta divadelnost nebo filmovost pomáhá tento problém řešit jen částečně. Myslím, že ať už je v pozadí mé práce cokoli, vždy tvořím obraz. Malba, její povrch, tvary, barvy a kompozice bude asi to nejdůležitější a to ostatní jí nenápadně vnucují tak, aby si toho ani nevšimla.



Roleta
2017, olej, akryl, lepený papír, plátno, 180 x 240 cm, Hunt Kastner Gallery, ČR

Jakou roli hraje ve tvé malbě figura? Proč s ní provádíš kruté experimenty a násilné ekvilibristiky?

Zapojit figuru do současné malby je velmi složitý úkol, který se daří málokomu. Figura totiž vždy nese nějaké informace a vždy nutí diváka se k ní vymezovat. Strhává tedy více pozornosti na sebe, než aby posloužila obrazu. To, co působí jako akt násilí, je jen prostá snaha zapojit figuru do těla obrazu, aby nevypadávala vně obrazové kompozice, ale byla více její součástí. Já tento problém řeším tak, že moje figury jsou často pouhou citací nějakého filmu nebo úryvkem děje, který patří do jiného kontextu. Proto se moje pozornost neupíná na samotnou postavu, ale na kontext, který s sebou tato postava nese, a který dále zpracovávám. Jediná moje krutost je v tom, že nevnímám své figury jako lidi, ale jako nositele formy nebo paměti.

V posledních pracích se zabýváš abstraktnějšími formami, z nichž je patrná inspirace v retrostylech. Souvisí tento obrat s nějakou formou nostalgie, nebo se spíše vztahuješ k mystifikování minulosti? Nebo se jedná o estetické transformační situ-

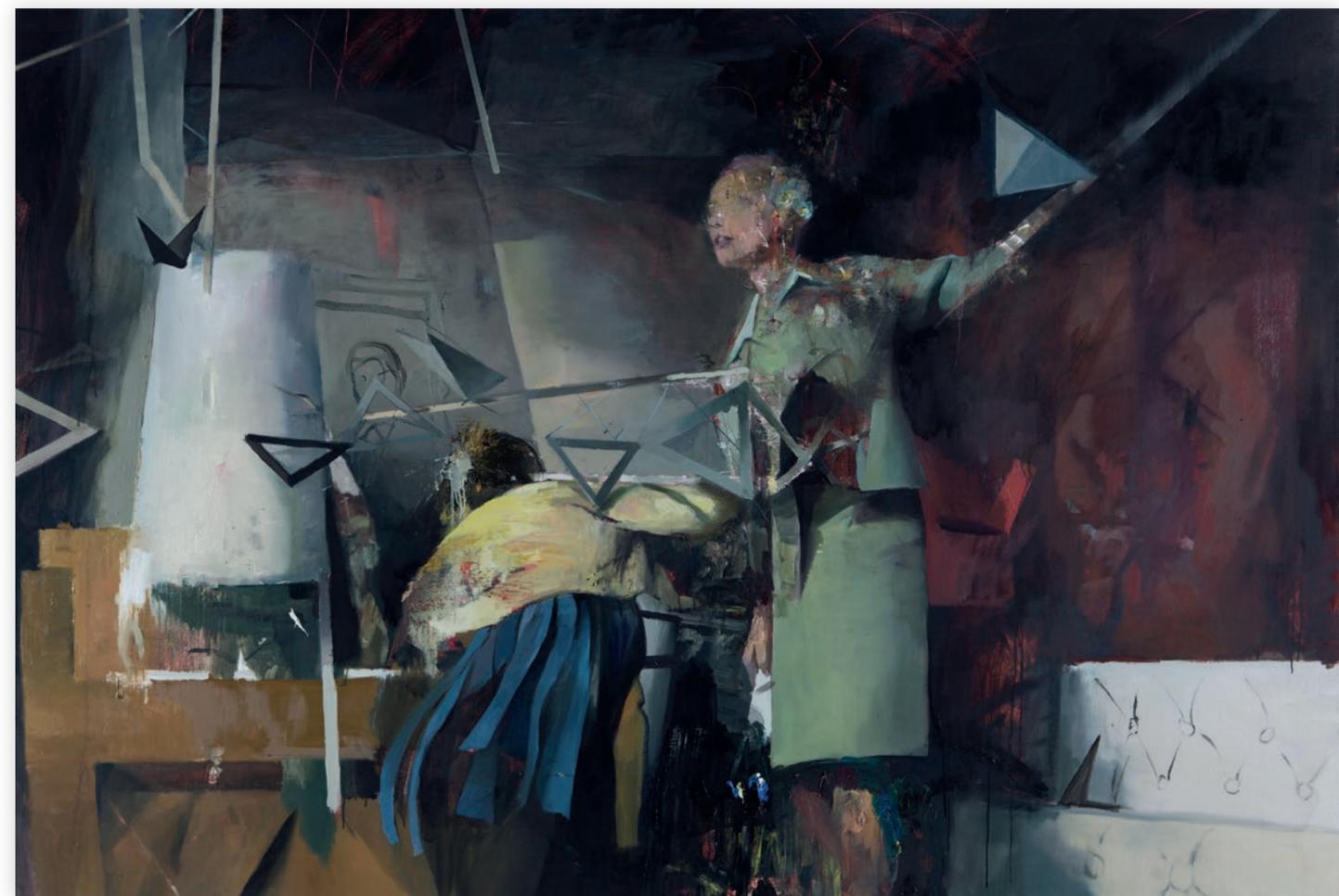
ace, za jejichž proměnami stojí digitální kultura schopná cokoliv přetvořit a znovu jinak použít?

Já si nejsem úplně vědom záliby v retrostylech, i když ji připouštím a pokud si vzpomínám, tak jsem byl inspirován hlavně modernistickou a konstruktivistickou fotografií.

Chtěl jsem nadále řešit prostor a zároveň se odpoutávat od narativu, který tento prostor budoval. Myslím tím konkrétní architektonické prvky, které jsem nahradil jednoduchými geometrickými tvary. Tak jsem znovu objevoval Funkeho, Drtikola ad.

Tehdy jsem si začal pro své obrazy stavět modely a malovat znovu podle „reality“, což mě tenkrát jako malíře velmi povzbudilo.

Pravděpodobně, i když jsem chtěl utéci od všech odkazů a citací, tak se tam vrátily skrz estetiku a kulturní paměť. Ale ne vše do mé práce vstupuje vědomě.



Birds Attack
2015, olej, akryl, lepený papír, plátno, 150 x 230 cm, soukromá sbírka, USA

Krystaly
2016, olej, akryl, lepený papír, plátno, 180 x 230 cm, soukromá sbírka, ČR





Autoportrét
2016, olej, akryl, lepený papír, plátno,
63 x 55 cm, soukromá sbírka, ČR

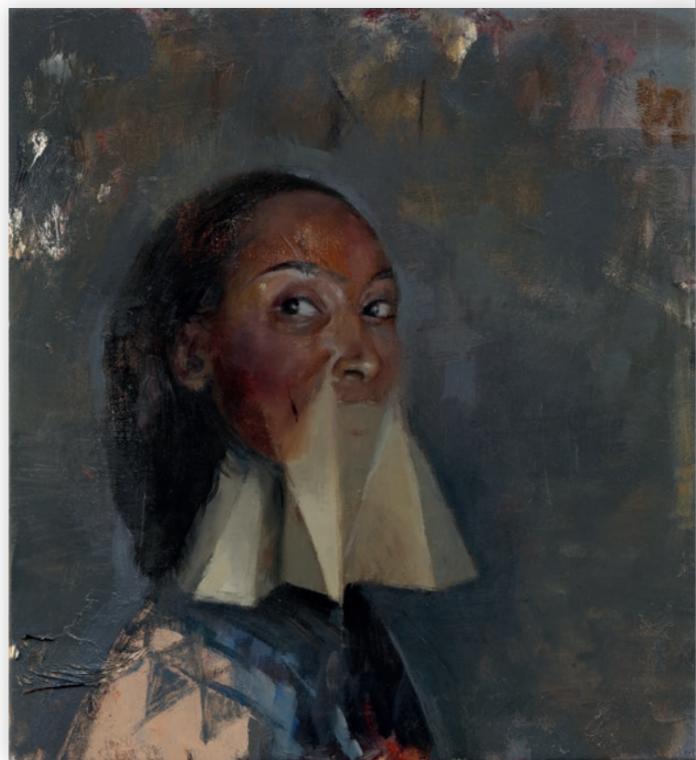
Julia
2016, olej, akryl, lepený papír, plátno,
49 x 44 cm, Nicodim Gallery, USA

Hraješ si tu i s posunem měřítek. Na obrazech vzniká jakási utopická architektura či labyrint? Co pro tebe znamená tento aktualizovaný iluzivní prostor, v němž často absentují figury?

Práce s měřítkem je zde opravdu podstatná. To, co vnímám jako nepopsatelně atraktivní, je zvětšení malého špinavého modelu na plátno skoro tři metry. Pokud pracuji na malém plátně, mám pocit, že jsem stále blízko zátiší, ale zvětšením se stává důležitější prostor obrazu, než objekty na něm zobrazené.

Ano, jsou to takové labyrinty prostoru. Já tam nevkládám významy, jde o to, odpočinout si od nich. Vybudovat obraz pomocí tvarů a barev. Nabídnout prostor pro diváka, který ho k ničemu nenutí a k ničemu ho nezavazuje. Ale já podobně přistupuji i k mým figurálním kompozicím. Proto rád vystavuji tyto obrazy vždy spolu. Jde mi o to, zachytit proces, který nabývá různé podoby.

Máš zkušenosti se zahraničními galeriemi i sběrateli. Jak vnímáš vztah sebe jako autora-umělce a současného uměleckého provozu s jeho komerčními i nekomerčními statusy a nároky? Kdybys v tomto směru srovnal situaci u nás a v zahraničí...?



Adéla
2014, olej, akryl, lepený papír, plátno,
65 x 80 cm, soukromá sbírka, ČR

Přesčas
2014, olej, akryl, lepený papír, plátno,
64 x 80 cm, soukromá sbírka,
Holandsko



Pro tuto otázku by bylo třeba vyjasnit pojmy, o kterých mám pochybnosti. Předně rozdělení na komerční a nekomerční zcela nechápu a nevím, jestli je nutné takto uvažovat. Pokud chci být veřejně aktivní umělec, jsem automaticky součástí různých komerčních strategií, jak sběratelských, tak grantových či politických. Můj odstup od jejich nároků na mě, je mírou mé osobní svobody a je kladen převážně na mé rozhodování. Nejsem nucen se ničemu podřizovat, ale jsem samozřejmě nepřímo nucen být aktivní a výkonný. S tím já osobně zatím nemám problém, ale může nastat situace, kdy je umělec nucen nepracovat fyzicky a tím začne samozřejmě vypadávat z kontextů, ve kterých se pohybuje. Dnešní evropská společnost netrestá zákazy nebo omezení, ale ztrátou zájmu.

Rozdíl mezi tím tady a v širším evropském kontextu se snad trochu zmenšuje. Vždy je těžké na tuto otázku odpovědět, protože každá země, každé město v jiném období se vypořádává s novými problémy, tématy a já vnímám jen malý vzorek z celku.

My přebíráme galerijní strategie evropských zemí a snažíme se dostat na jejich kulturní mapu. Z tohoto pohledu jsme určitě lokální, ale to nemusí být nevýhoda. Uvidíme časem.

**Structural Process**

2016, olej, akryl, lepený papír, plátno, 175 x 204 cm, soukromá sbírka, USA

Myslím, že díky tomu je tady naděje do budoucna. Můžeme kulturně růst, pokud budeme chtít. Bude třeba ale také něco nabídnout a ne jen čekat na pozvání slavných světových institucí a galerií pro české umělce. Atmosféra v současné Evropě se mění a zasáhlo to i kulturní sektor. Třeba v Rakousku se zmenšily jinak slušné dotace na umění velmi radikálně a spousta galerií přežívá na pokraji krachu. Proto je tlak nejen na umělce, ale i na celý systém institucí a galerií daleko větší. To ale neznamená, že se nedají dělat kvalitní výstavy. Vždy to bylo a bude o lidech samotných.

Právě jsi otevřel svou, po čase větší, samostatnou výstavu v Domě umění v Českých Budějovicích. Proč nese název Broken Windows a s čím se na ní divák setká?

Takovým leitmotivem výstavy v Českých Budějovicích je film Alfreda Hitchcocka Okno do dvora, který jsem zpracovával v několika malbách, ale také v krátkém videu. Pracoval jsem, mimo jiné, s pasivní

rolí pozorovatele. To, co Hitchcock ve filmu otevírá, je také otázka filmového a televizního diváka a jeho role. Okno je rámem, skrz který Lisa a Jeff pozorují mikrosvět nájemního dvora. Nová média a internet naši roli jako diváků ještě posouvají. Rám už neotevírá jen jedno okno, ale svět informací k nám doléhá neustále v několika vrstvách současně z různých médií. Osobní prostor člověka se tak zmenšuje a jeho soukromý prostor je neustále narušován a ztrácí hranice. Tak vznikl název Broken Windows.

Výstava probíhá paralelně s mou intervencí do kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze a film obě tyto výstavy propojuje.

Co dalšího chystáš v tomto roce?

Začínám pracovat na výstavě do Vídně pro Charim Galerii a potom mě čekají nějaké skupinové výstavy po Evropě.

Petr Vaňous

foto obrazů Daniela Pitína: Jan Freiberg, Martin Polák

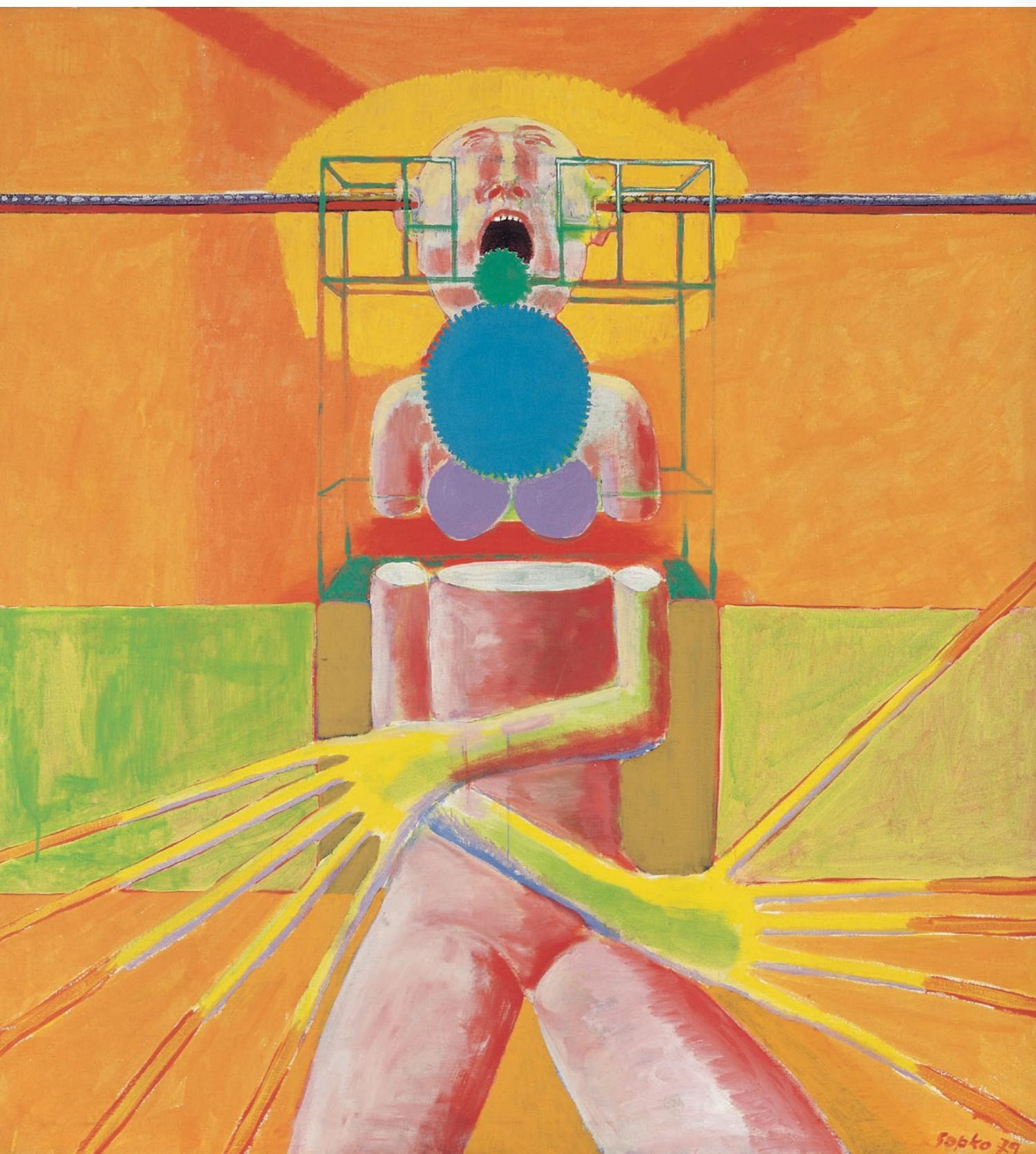
**Červený mrak**

2017, olej, akryl, lepený papír, plátno, 200 x 260 cm, Hunt Kastner Gallery, ČR

Filmové záběry - Broken Windows

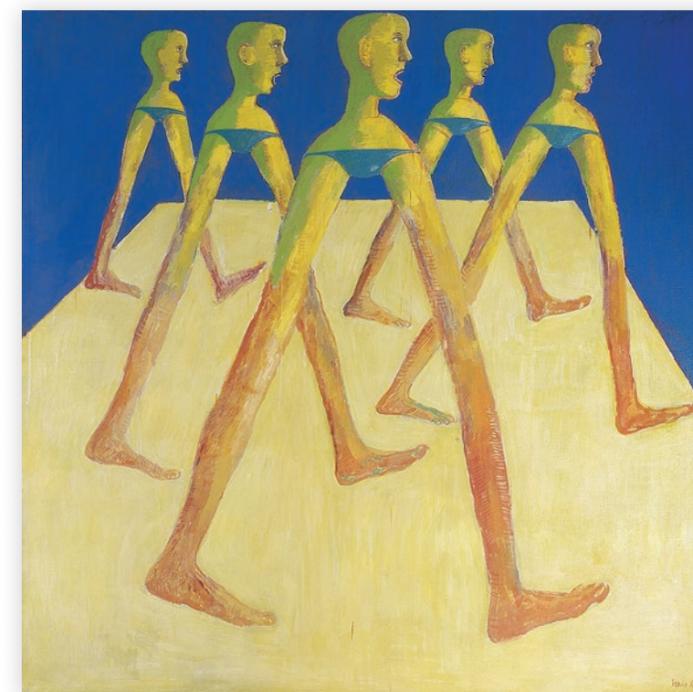
2018, video instalce, HD video, stereo zvuk, délka 6,36 min., režie a animace Daniel Pitina, zvuk Džian Baban





Velký mág
1979, akryl, plátno, 134 x 125 cm, soukromá sbírka

JIŘÍ SOPKO

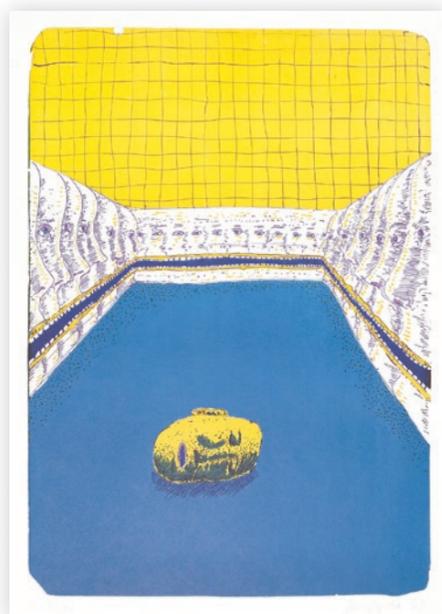
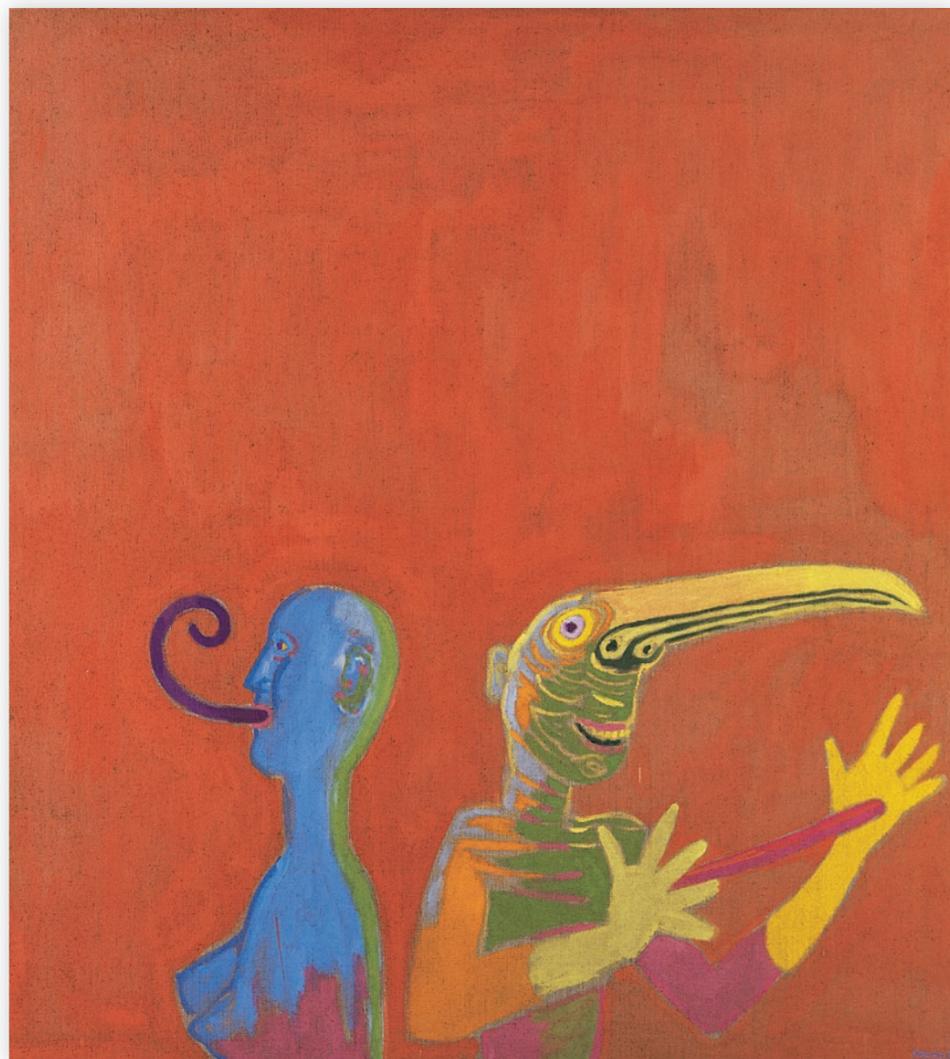


Zleva doprava
1980, olej, plátno, 180 x 180 cm, soukromá sbírka

Celou tvorbou Jiřího Sopka se jako nit táhne smysl pro humor, tragikomické situace, drobné anekdoty a groteskní události. V sedmdesátých letech měl ovšem Sopkův humor značně ironický podtón, do projevů přirozené lidské veselosti často pronikaly momenty deprese. Do každé radosti se zavrtávala trpkost jako červ a není snad ani třeba znát příčiny. V roce 1977 - to je rok vzniku Charty - vytvořil Sopko barevnou litografii, na níž vidíme lidskou hlavu ležící uprostřed jakéhosi skandujícího stadiónu, ale stejně tak mohou být tribuny nějaké fanatické demonstrace. Do hry je vržena lidská hlava jako míč, hraje se o život: na jedné straně jedinec a na druhé dav. V sedmdesátých letech prošel malíř hlubokou krizí, živil se povětšinou jako restaurátor a téměř nevystavoval.

Na počátku osmdesátých let dochází přece jen k vnitřnímu uvolnění a také se objeví jisté možnosti vystavovat alespoň mimo Prahu. Společná výstava s Karlem Neprašem v roce 1981 v Kulturním středisku na Dobříši, potvrdila dávné přátelství a spojenectví obou umělců. Sopko i Nepraš používají podobně stylizované typy figur a hlav, představují nám "hlavonožce" jako typický produkt jedné totalitní éry, která věčným opakováním dospěla až k absolutní blbosti. Nepraš je ještě krutější možná také proto, že jeho zkušenost je spojena s padesátými lety. O něco mladší Sopko si přece jen neodpouští úsměv, kytice metafor s melancholickým gestem klauna.

Obraz Počítadlo z roku 1980 byl původně v majetku režisérky Věry Chytilové, Kouzelník ze stejného roku patří už léta Václavu Havlovi. I tyto údaje - "provenience" jsou zajímavé, neboť nám připomínají kontext české kultury. Sopko není žádný outsider, má své místo v posledním dvacetiletí, o jeho tvorbě se vědělo, o jeho umění byl vždy zájem. Malíř vyrůstá z groteskní atmosféry sedmdesátých let, patří k vůdčím osobnostem "školy české grotesky" a své postavení si udržuje i v osmdesátých letech. Pak už nastupuje nová generace, ale i ta se hlásí k Sopkovi jako k svému předchůdci a významnému umělci.



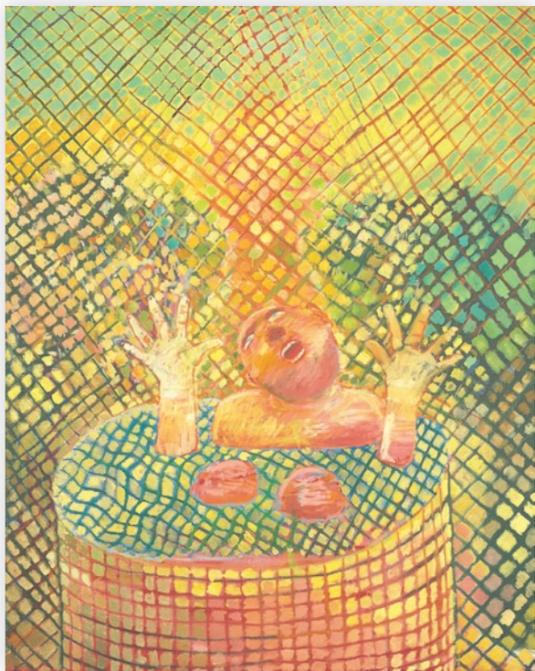
Hry
1987, olej, plátno, 160 x 147 cm,
Galerie hlavního města Prahy

Rašení
1983, akryl, plátno, 162 x 120 cm,
soukromá sbírka

Dav
1977, litografie, 54,6 x 38 cm,
soukromá sbírka



Kouzelník
1981, olej, plátno, 200 x 180 cm, soukromá sbírka



Ve vaně
1976, olej, plátno, 150 x 120,5 cm, Oblastní galerie v Liberci

Při tom všem je Sopko malíř bez proklamací, nerad komentuje svou tvorbu, obraz považuje za dostatečné sdělení. Sopko nám nedává žádné slovní vysvětlení, jeho "filosofická lhostejnost" je v tomto ohledu dostatečně známá. Nehledejme u něj poznámky o životě a umění, protože žádné nejsou. Sopkova osobnost připomíná budhistické mnichy, jejichž učení nenabízí ani tak myšlenky jako spíše moudrost a stav ducha. Pokud už musí něco vysvětlovat, tak nepřímo, jaksi mimochodem, což je i Sopkova zásada. Málokterý malíř vyjádřil podstatu doby tak citlivě jako Sopko, který se přitom nikdy neuchyloval k nevytvárným prostředkům. Vždy zůstával malířem věrným svému talentu, vnitřně sjednoceným se svým dílem, aby svědčil, ale ne usvědčoval. Sopko zůstává na straně těch slabších, na straně klaunů a s nimi odporuje moci. Obraz má své poselství a tímto poselstvím je láska, humor, poezie.

V roce 1983 vznikl obraz Rašení, na němž se objevuje opět hlava jako na litografii z roku 1977. Ale přece jen zaznamenáváme jistý rozdíl, groteska ustoupila až do druhého plánu a do popředí se dostává nový mýtus oslovující zbědovaného, ale neporaženého člověka. Hlava leží v jakémsi rohu či koutě, může to být i slepá ulička, ale na druhé straně i nový prostor otevřený směrem k divákům. Jak se to vezme! V utržené hlavě bez trupu můžeme spatřovat hlavu mrtvého klauna, nebýt ovšem té zelené symbolické větvičky vyrůstající z ucha. Je to zřejmě konflikt dvou pocitů: úzkosti a naděje, starého životního pocitu s vitální potřebou svobody.

Groteska jako umělecký postoj reagovala více méně na kompaktní, monotónní zkušenosti, jednorozměrnou existenci bez velkých odchylek a změn. Totalita doléhala na člověka rovnoměrně, tížila duši i tělo. Umění v sedmdesátých letech vznikalo především z přetlaku, vyráželo ven jako pára pod pokličkou. Ironie nešetřila nikoho a obracela se často i proti tomu, kdo s ní začal. V osmdesátých letech se přece jen "staré struktury" uvnitř rozpadají, totalita se pohybuje už jen setrvačností, mrtvým pohybem a vlastním pádem. Takže i do obrazu může vstoupit polarita, napětí mezi beznadějí a veselým koncem. Sopkova osmdesátá léta se liší od grotesky určitým významovým posunem, oscilací námětů a protikladů. Výrazný asketismus hubených, protáhlých figur, stínů a vykřičníků existence, kontrastuje s veselými akrobaty a bezstarostnými plavci. Dalo by se dokonce



Foukači
1982, akryl, plátno, 150 x 145 cm, soukromá sbírka

říci, že jeden okruh námětů je spojen s problémy společnosti a druhý s útekem do přírody.

"Hlavonožci" - trauma sedmdesátých let mizí, odjíždějí na kolečkových bruslích jako v panoptiku. Namísto nich se do obrazu tlačí naháči a vodomilové, hedonici spokojeně meditující o vyšším smyslu světa. Postavy, zčásti ponořené do vody, zalévá prudké letní světlo. Na vodní hladině se šíří kola, vzduch se tetelí, prostor zaplňují silokřivky, střídají se zde teplé a studené proudy, svazky slunečních paprsků dopadají na zem, stíny šrafují volné plochy a tvary. I my jsme svědky spojitého dění, koloběhu živlů, kosmické události na malém rybníčku za vesnicí. Sopko nemiluje patos a k prožitkům nekonečna mu postačuje kout, který důvěrně zná a kde je doma. Raduje se z vody, slunce, čistého vzduchu, přijímá všechny tyto dary, rozkošně je prožívá. Jenže on sám také svou radost vyzařuje nazpět, jeho radost se stává barvou a smyslem malby.

Koupání bylo vždy námětem velkých mistrů, téma nabízí malíři spojit krajinu s figurální kompozicí, sjednotit žánry. Nicméně se zdá, že Sopkovi jde ještě o něco jiného: o pohled z vnějšku dovnitř a propojení vzdáleného s blízkým. Je to kus impresionismu, kus expresionismu, ale také kus symbolismu. Sopkovy pozdní obrazy chválí život, pozdravují ho v každé molekule. Klauni odložili své masky na pláži, humor přirozeně splynul s dobrou náladou pod modrým nebem. Růžové koupání z roku 1987 neváhá použít i tolik zprofanovanou barvu iluzí až na samé hranici kýče, aby se slast stala vrcholným zážitkem, růžovou pěnou. V jistém smyslu je tento obraz "naivním" vyznáním malíře či plavce sladce tonoucí v rozkoši na marně volajícího o pomoc. Ruka v dálce nám dává sice nějaké znamení, ale vlna se valí za vlnou a vymazává vzkaz. Zase se nic nedovíme, i když je mnohé napovězeno...

Jiří Sopko, přítel klaunů, je malíř, jehož inspirací je lidská přirozenost. Maluje s chutí, aniž by si kladl otázky, proč a jak. Vypráví příběhy, anekdoty, historky, protože takový je život. Jeho umění je radostné, svěží, zábavné, plné barev, vůní a nápadů, laskavé a zlidšťující svět.

Josef Kroutvor

(text byl napsán v roce 1990 pro katalog Jiřího Sopka, Česká malba 80. a 90. let)



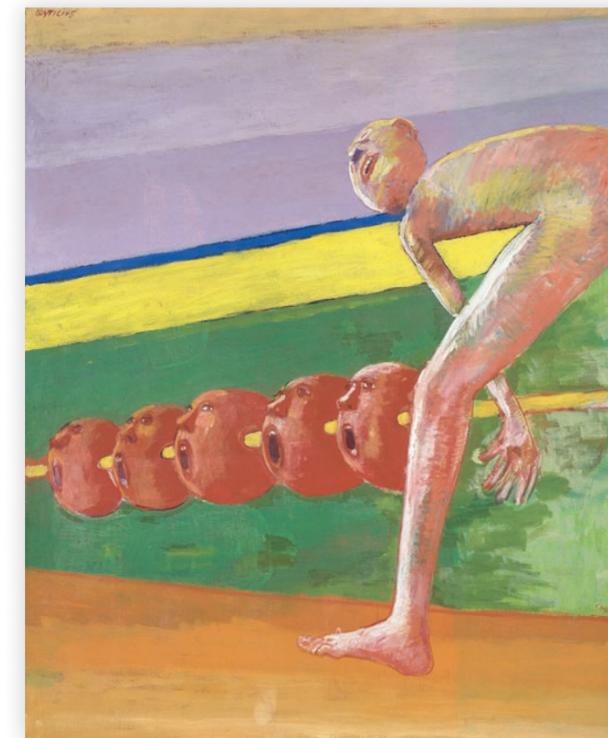
Sprcha
1981, akryl, plátno, 75 x 60 cm, soukromá sbírka

Kloaka
1980, akryl, olej, juta, 80 x 60 cm, soukromá sbírka



Léčba
1979, akryl, juta, 80 x 60,5 cm, soukromá sbírka

Počítadlo
1980, olej, plátno, 150 x 130 cm, soukromá sbírka



Růžena Zátková



Kohouti z Bricca / studie
1922, akvarel, karton, 30 x 23,4 cm

„Básník se musí vybit vášnivě, břeskne a marnotratně, chce-li znásobit nadšené zanícení pro prvotní živly.“ Takto a podobně vykřikoval svůj Manifest futurismu F. T. Marinetti na stránkách Le Figara roku 1909. To již náruživý anarchista S. K. Neumann líčí v básních souložící milence v krajině pod rozbitým křesťanským křížem a vyzývá Satana coby symbol života. Marinetti – velký iniciátor antitradicionalismu zasel svůj radikalismus zvláště v Itálii a Rusku. Novátorské hnutí vehementně šířil i v dalších zemích. U nás měl futurismus na čas přípravu zvláště úrodnou půdu. Velký věrohvěz 12. prosince 1921 osobně uvádí svůj Večer syntetického divadla na pražském Smíchově. V českém prostředí, zdá se, nachází mimořádnou odezvu – a již následujícího roku je 20. prosince ve Stavovském divadle uvedena Marinettiho hra Ohnivý buben a v grafické úpravě Josefa Čapka vycházejí revoluční Osvobozená slova. Futuristické tažení na Prahu mělo být dokonáno roku 1923 výstavou Růženy Zátkové, české modernistky působící v Římě...

Všestranná umělkyně, především pak malířka a sochařka, studovala původně u Antonína Slavíčka, a jako dcera zámožného jihočeského „továrníka“ (proslulé Zátkovy těstoviny) mohla nabírat další vzdělávání a kontakty po celé Evropě. Na těchto cestách poznala a vzala si carského velvyslance v Římě, kde také strávila čas první světové války. Zde se dostala do kruhů bohémské společnosti, zvláště vyhronečných futuristů. Brzy si získala jejich obdiv (což se ženám stávalo jen výjimečně) a respekt. Portrétovala dokonce samotného Marinettiho a byla otevřená všem novotám, v kterých se celkem přirozeně začala orientovat (na rozdíl od své sestry, též umělkyně, která zůstala u „krajinek“). Růžena Zátková byla svůdná, krásná a oduševnělá – a to její vlohy jistě umocňovalo či náležitě zviditelňovalo. Dokonce uhranutý a okouzlený Igor Stravinsky pro ni složil vokální dílo Čtyři ruské rolnické písně.

Možná i pro svůj slovanský původ se však Zátková necítila ryzí stoupenkyní jen radikálních myšlenek a idejí respektive dogmatických soudů. „Nechci mít žádné označení, žádnou nálepku, nechci být



Růžena Zátková ve svém bytě
foto: archiv

nikam zařazována,“ sama rázně a sebevědomě prohlašovala. Zátková se tedy inspirovala nejen na jihu dominujícím futurismem, ale i ruským lidovým uměním, spiritismem i biblickými příběhy, které však interpretovala aktuálním jazykem neuvěřitelně pestrým, ale i proměnlivým. Koláže, kinetické asambláže, plastiky, ilustrace, abstraktní obrazy, futuristicko-kubistické portréty... to vše vytvářela, avšak málo z toho je známé, dostupné či dochované. Stopy zde zanechalo jistě i Slavíčkovo školení či spíše zanícení, ale také osobní vliv slavného a blízkého Giacoma Bally, stejně jako mnichovský symbolismus či inspirace dalšími přáteli. K nim patřili zvláště ruští avantgardisté (rayonisté) Natálie Gončarová a Michail Larionov, kteří prchli před „diktaturou proletariátu“ do Francie.

Zátková přesahovala také svým způsobem společenské konvence. Nějaký čas žila v manželství se zmíněným velvyslancem – carským šlechticem a sběratelem umění Vasilliem Chvoščinskim, s kterým měla dceru. Nadále však cestovala a se svými bližními sdílela další tvůrčí kroky moderního dobývání. Otevřel se jí svět – i kontakty na



Marinetti
1922

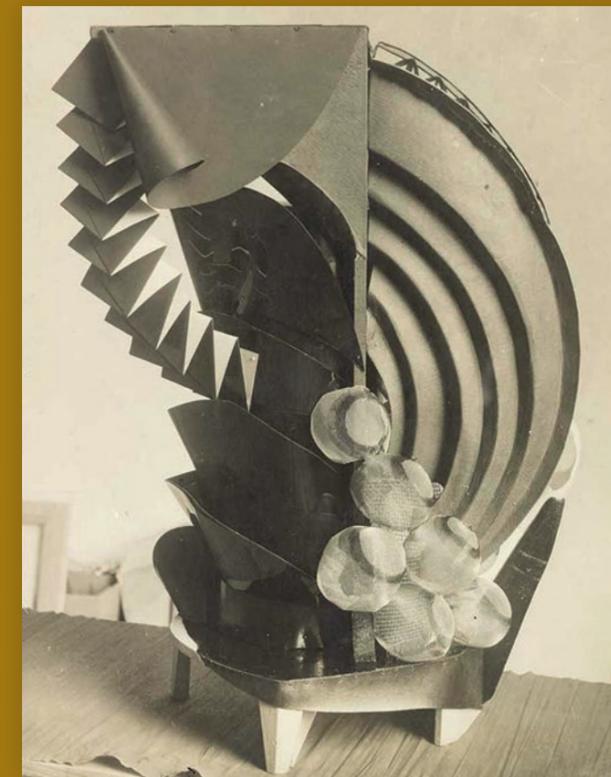
Beranidlo
1916, objekt

Mattisovská Mallorca
1913, akvarel, papír, 22 x 35 cm

správném místě aktuálního dění – do svého dynamického futurismu však vnášela spiritismus – pravděpodobně v podobě teosofie tak oblíbené všemi „abstrakcionisty“. A vedle toho se průběžně vracela k bibli – například cyklem Život krále Davida.

Začala vystavovat a prodávat – dnes jsou tedy její práce rozesety po celém světě – avšak zpravidla v soukromých a uzavřených sbírkách. (Její objevná výstava v Praze roku 2011 se tak musela spokojit jen s několika originály). Nejvíce děl vlastnil její druhý manžel levicový novinář Arthur Cappa, ten ale vše odkázal své ošetřovateli, a tak rodina ztratila přehled o jejich dalších osudech. Možná také proto, že role manželky jí „moc nebavila“.

„Rozhodla jsem se, že nebudu to, čemu se říká „současná umělkyně“. Silně se mi zprotivilo toto spojení a nesvoboda. Když se začíná, nikdy se předem neví, k jakému konci se dospěje. Práce má své zákony, své vidění a radosti a je dobré ji nerušit svým přesvědčením nebo nedej Bože takzvaným individualismem.“ Podle dochovaných



prací (či jejich novodobých rekonstrukcí) to vypadá, že by v Praze byla bývala způsobila rozruch. A vypadá to také, že by na české scéně „strčila všechny muže do kapsy“.

Domácí „futuristé“ se pražské veřejnosti představili první výstavou v Havlově galerii na Vinohradech už roku 1911; nejbliže měli k tomuto hnutí či tvarosloví Otto Gutfreund a Bohumil Kubišta. Zdá se však, že dílo Růženy Zátkové bylo poněkud výstřednější a radikálnější. Veškeré plány na její kariéru i plánovanou výstavu v Praze samotným Marinetti přezkoušela vážná, dlouhodobá nemoc. Celé roky musela tato mladá žena trávit ve švýcarských sanatoriích (1916 – 1919). Roku 1923 ve svých 38 letech však podlehla tuberkulóze. Pohřbena je na pražských Olšanech. Nakonec je přeci jen včleňována do přehlídek mezinárodního futuristického hnutí (tedy v „první lize“), například v rámci velké přehlídky italského futurismu v newyorském Guggenheim muzeu v roce 2014.

SOUKROMÁ SBÍRKA

Musí se mi to líbit



Jiří Načeradský
Žlutá kudlanka, 2008, olej, plátno, 100 x 130 cm

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

Během studia na střední škole jsem chodila na přednášky o výtvarném umění a na různé výstavy. Obor vysokoškolského studia jsem si zvolila jiný, ale zájem o umění zůstal. Prvním výtvarným dílem, které jsem získala byly grafické listy od Karla Nepraše.

Kolik děl máte v současnosti ve své sbírce? Z čeho je sbírka přesně složena? Můžete nám ji stručně popsat? Sbíráte spíše obrazy nebo plastiky?

V současné době máme s manželem ve sbírce asi sedmdesát děl, většinou pláten, dále grafické listy, plastiky a jiné sběratelské předměty.

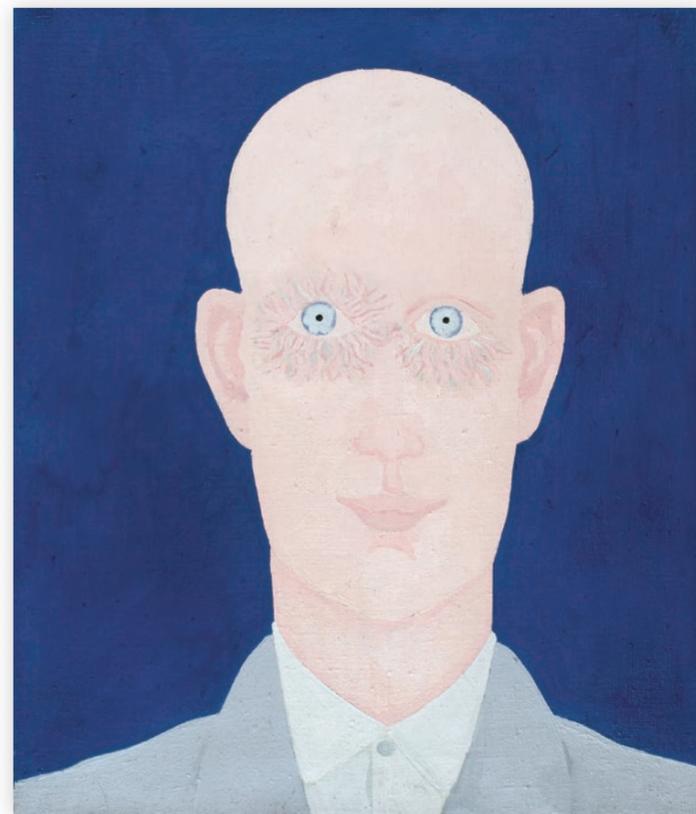
Aleš Lamr
Červená židle, 1973, olej, plátno, 145 x 110 cm

Zaměřujete se ve sbírání na vymezená časová období nebo spíše na konkrétní autory či výtvarné skupiny?

Sbíráme moderní umění, například díla Jiřího Sopka, Jiřího Načeradského, Aleše Lamra, Tomáše Císařovského, Jiřího Švankmajera, Vladimíra Skrepla, Václava Stratila, Eduarda Ovčáčka, Romana Trabury, Olbrama Zoubka, Adrieny Šimotové atp.

Kupujete také zahraniční autory? Zajímá vás zahraniční umění třeba kvůli srovnání?

Velice bych chtěla Alberta Giacomettiho, Egona Schieleho nebo Amedea Modiglianiho, ale tito mistři jsou nad naše možnosti. Takže zbývají jediné návštěvy zahraničních galerií. Líbila se nám galerie moderního umění Louisiana v Dánsku, galerie Peggy Guggenheim v Benátkách a nádherná je i galerie Louvre Abu Dhabi.

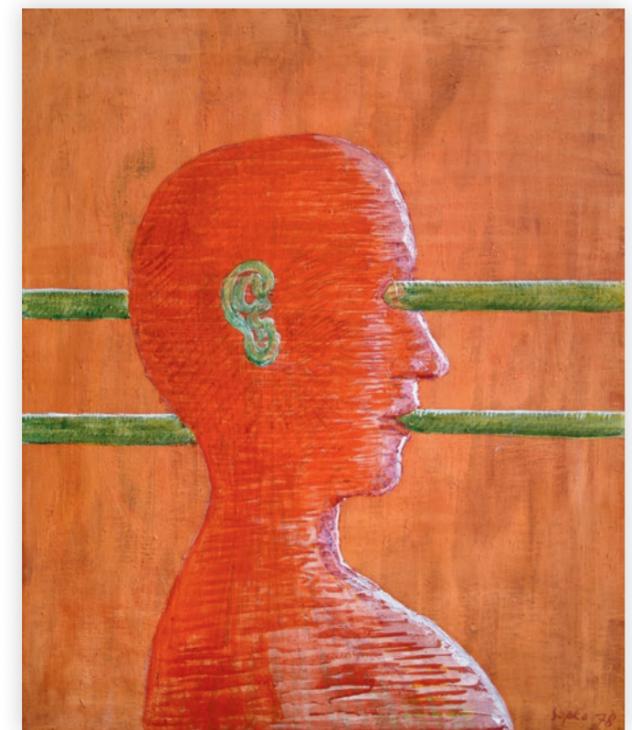
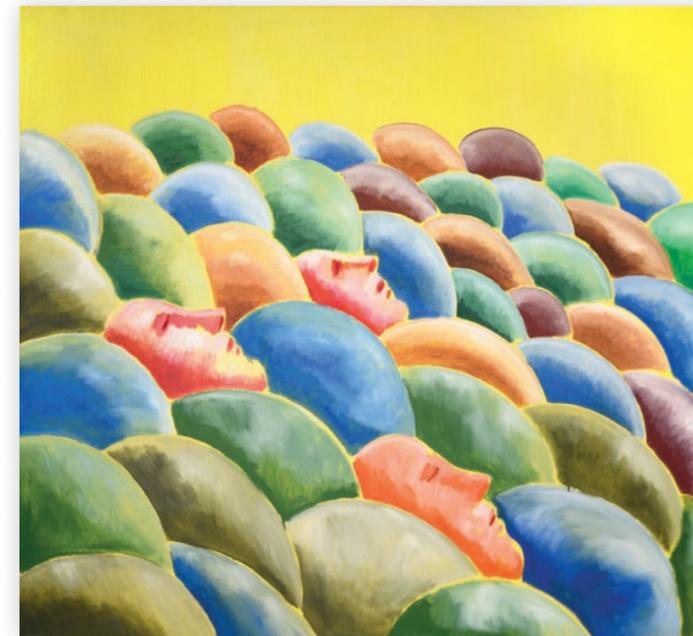


Jiří Načeradský
Harem Kocoura Mikeše, 1974, olej, deska, 50 x 60 cm

Tomáš Císařovský
Drobná anomálie, 1992, olej, plátno, 60 x 50 cm

Aleš Lamr
Krásná sestava se žlutou vlnovkou, 2004, akryl, plátno, 125,5 x 101 cm

Jiří Načeradský
Striptease, 1973, olej, deska, 64 x 49 cm

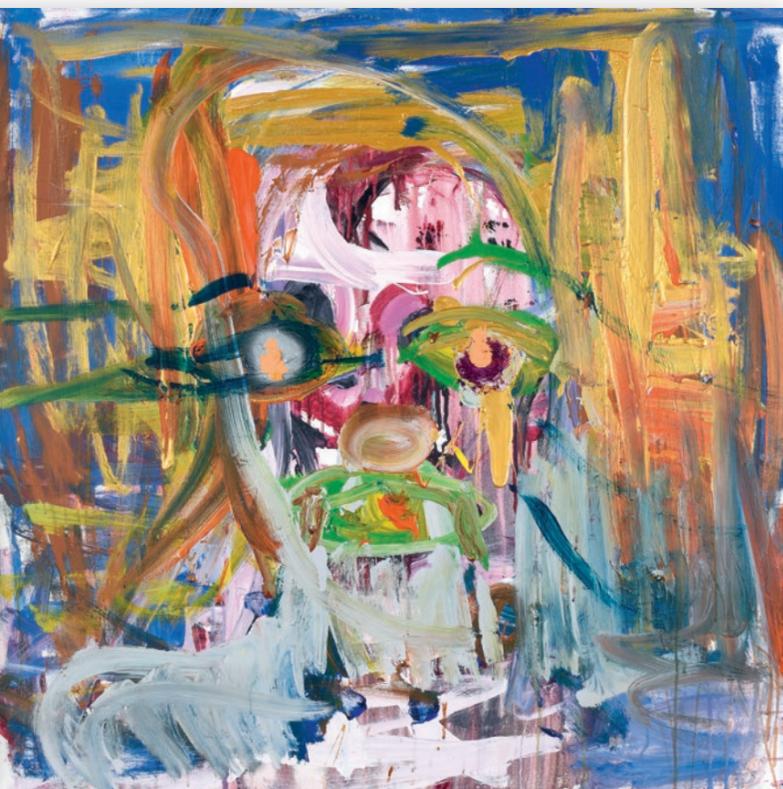


Eduard Ovčáček
Žlutí v řadě, 1979, olej, plátno, 65 x 57 cm

Jiří Sopko
Hlavy, 1988, akryl, plátno, 100 x 110 cm

Jiří Načeradský
Rodina, 1973, olej, plátno, 72 x 60 cm

Jiří Sopko
Dialog, 1978, olej, plátno, 61 x 51 cm



Vladimír Skrepl
Bez názvu, 2013, akryl, plátno, 100 x 100 cm



Jiří Načeradský
Prostopášnice, 1977, olej, překližka, 49,5 x 35 cm



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

Díla kupujeme na aukcích, v galeriích i ateliérech.

Čeho si ve své sbírce nejvíce ceníte?

Nejvíce si ceníme děl Jiřího Sopka, Karla Nepraše a Jiřího Načeradského.

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

Ano, jeden mám, je to socha od Niki de Saint Phalle, kterou bych chtěla mít na zahradě. Prioritou při získávání děl je, aby se mi dílo opravdu líbilo.

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

Nic nekonzultuji, jediné kritérium je, aby se mi dílo líbilo.

Máte pocit, že se sběratelé mění a s tím i jejich vkus? Myslíte, že sázejí na jistotu nebo spíše riskují?

Myslím, že v poslední době narůstá počet sběratelů, kteří do umění

jen vkládají peníze. Většinou sázejí na jistotu návratnosti investice.

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

Ano, za dobrou investici to považuji. Tímto hlediskem se ale neřídím, kupuji výhradně co se mi líbí.

Ve vaší sbírce vidím především autory, jejichž nejsilnější období spadá do 70. - 90. let. Nekupujete vůbec současné mladé umění? Nezajímá vás nebo vám stačí si díla zatím prohlížet v galeriích a vyčkávat?

Autory tohoto období kupuji, protože si plním sny z dob studií, kdy jsem ještě neměla dostatek prostředků na nákup výtvarného umění. Ano, zajímám se i o současné autory, ale okrajově.

Tak nám ještě na závěr dejte pár tipů na jména autorů, které bychom si měli pořídit. Koho považujete za kvalitního autora? Sám osobně jsem velmi zvědavý na váš výběr.

Pokud by se ve vaší galerii objevilo dílo Jakuba Hoška, určitě bych se na něj šla podívat a případně bych se pokusila o jeho vydražení.

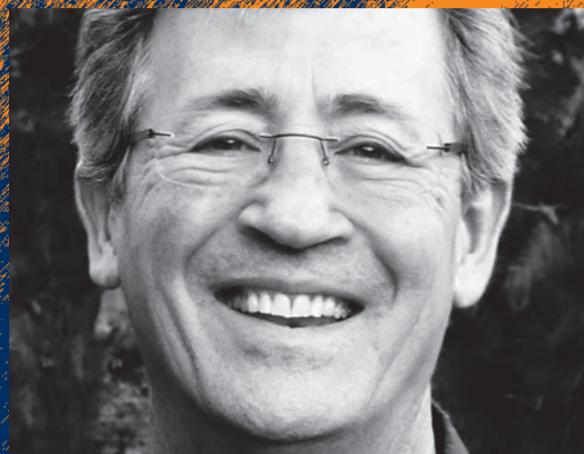


Roman Trabura
Ryby, 2010, akryl, plátno, 70 x 110 cm

Jan Švankmajer
Dva tesaři, 2015, asambláž, 50 x 70 cm

Christopher Bache

kontinuita



Christopher Bache
foto: archiv

Christopher Bache (nar. 1949) je profesorem religionistiky na katedře filozofie a náboženských studií na Youngsownské státní univerzitě, kde přednáší transpersonální psychologii, srovnávací spiritualitu, výzkum vědomí a východní náboženství. Jako průkopník vědomí napsal svou první knihu Životní cykly (1990) na téma reinkarnace. Jeho druhá kniha Kroky k hlubinné ekologii mysli (2000) se zaměřuje na vztah jednotlivce ke kolektivu z perspektivy mimořádných stavů vědomí. Řadu Bacheho působivých, intenzivně transformačních zkušeností dokumentuje jeho kniha Temná noc, časný úsvit, v níž popisuje setkání se spirituální realitou. Tento americký vědec se věnuje spirituálním naukám a jejich tradici, hlubinné psychologii C. G. Junga a je spolu s Kenem Wilberem a Stanislavem Grofem nejvýznamnějším představitelem současného vědeckého a kulturního transpersonálního hnutí.

Přesně, jak to líčí mystici, objevujeme, že vesmír je naplněn vrstvou po vrstvě inteligencí a že má plány a strategie, které teprve začínáme tušit... teprve se začínáme probouzet a uvědomovat si složitost toho všeho.

Je vzrušující, že se dnes fyzikové ubírají tímto směrem s koncepty, jako je kvantové pole a pole nulového bodu, jimž připisují vlastnosti světla a nelokálnosti. Pokud fyzikové popisují něco jako je tohle, co leží v základech fyzické existence, je to v souladu s vizí reality, která se vynořuje v hlubokých transpersonálních prožitcích.

Když objevujete, že vesmír operuje na mnoha úrovních – na fyzické, duševní i duchovní úrovni –, začnete chápat, že se díváte na něco opravdu důležitého.

Vesmír do nás vlévá svá tajemství v každé chvíli. Co jsme? My jsme vesmír a ten větší vesmír do nás kopíruje tolik informací, kolik jsme schopni pojmout. Pokaždé, když máme o něco hlubší vhled, nám dává víc informací. Jsme vesmír, který si začíná uvědomovat svoje větší já.

Faktem je, že se právě teď začínáme stávat dostatečně silnými, abychom byli schopni vydržet větší kontakt s Božskou myslí bez vnitřních otřesů.

Nastává horko, které nás vrhá do kolektivní práce a přivádí nás do nepokojů a křečí, které nás donutí, abychom odhodili minulost a vytvořili novou přítomnost. Všechny nás to společně vtahuje do hromadného přeuspořádání ve zrychleném tempu učení. Obávám se, že to bude událost, blížící se téměř vyhynutí – hromadné přerušování života tak, jak ho známe.

Většina našich církví je hluboce odcizena povaze historické doby, v níž žije... Naším novým náboženstvím je poznávání světa přírody... Nedomnívám se, že se vrátíme k náboženstvím minulosti, a nemyslím si, že se při cestě vpřed vzdáme vědy... Nacházíme se na pokraji zrození nové spirituality.

Velmi silně cítím, že každý z nás je skrz tkáň času a prostoru napojen na určité lidi. Mnohé z nich nemůžeme poznat, avšak jsme spojeni vlákny, která procházejí jejich srdci a myslí... V takové situaci může i malý vliv vyvolat velké důsledky. Je-li tomu tak, pak v této době globální krize může i malý počet lidí, kteří dělají správnou věc, přispět při krystalizaci pozitivního výsledku pro lidstvo... potřebujeme pouze dosáhnout kritického množství, aby se ta kaskáda spustila.

Ocitáme se v situaci, kdy musíme projít mlýnkem na maso! Vstupujeme do utrpení takové velikosti, že nás to navždy změní. Z tohoto procesu se vyvine nový člověk, a to mnohem rychleji, než bychom to čekali. Domnívám se, že prototyp tohoto rodícího se člověka lze nalézt ve velkých světících a géniích historie.

Bude to znít zvláště, ale určitým způsobem je léčivé, že tohle všechno konečně začíná... Většina světa kolem vás říká, že se to nemůže stát, že to není reálné, ale vy hluboko v duši víte, že to reálné je.

Naše srdce nás v tu chvíli bolí tolik, že se roztrhnou a dovolí nám uvídnout novým způsobem do času a napříč všemi hranicemi. Je to doba milosti, pokání a vstupu do nové reality.

Před námi je těžká doba a zároveň velká doba. Každý z nás chce, aby jeho život byl považován za součást většího řádu. Zrození nového lidstva je právě taková dobrá velká věc jako kterákoli, již jsem poznal. Je to událost, na níž se chci podílet!

Z knihy Kosmické rozhovory, o povaze vesmíru a pátrání po skutečnosti, Malvern, Praha, 2016

vybral a sestavil Radan Wagner

Galerie ,60/'70

V této rubrice se pravidelně ohlížíme za významnými soukromými galeriemi české výtvarné scény, které již nejsou aktivní, ale jejichž význam přetrvává. Zpravidla na ně vzpomínají jejich protagonisté – nadšení a obětaví majitelé či provozovatelé. Tentokrát představujeme Galerii ,60/'70, která sídlila v pražských Strašnicích a byla činná v letech 1992 – 1996, provozovaná manželi Alenou a Josefem Hlaváčkovými. Díky paní Hlaváčkové zde přinášíme 1. díl vzpomínkové stati Josefa Hlaváčka – historika umění a mimořádného znalce českého umění 20. století.



Jiří Beránek, Hugo Demartini, Josef Hlaváček, 1993

Ta věc má pozadí, říkával podomek v Poláčkově románu Hostinec U kamenného stolu – a měl pravdu...

Když nás, tedy mou ženu Alenu a mne, několikrát vybědla Lenka Sýkorová, abychom se vrátili ke Galerii ,60/'70 a dokumentovali její výstavní aktivitu z let 1992 - 1996, dlouho jsme přemýšleli. Nakonec jsme opravdu uspořádali dochovaný archivní materiál a nad tím konvolutem zaváhali. Na začátek jsme umístili dopis, kterým jsme výtvarníkům zdvořile objasnili náš úmysl prezentovat umění dvou dekád, o kterém se nikdo nemohl za poslední normalizační období moc dozvědět, a kterému, jak jsme se tehdy obávali, možná hrozí zavalení nově se svobodněji rozvíjejícími uměleckými projevy. Nakonec jako epitař výstavní činnosti galerie jsme počítali s článkem Věry Jirousové o tom, že se Galerie ,60/'70 stává bytovou galerií. Mezi tyto písemné záznamy jsme vložili dokumentaci dvaceti čtyř výstav, které galerie uspořádala: především pozvánky – katalůžky s barevným vyobrazením jednoho díla a s texty v české, anglické a německé verzi, seznam vystavených děl, recenze (zprvu četnější, později, jak se výstavní život roztácel, řidší) a bohatý výběr barevných snímků z hojně navštěvovaných vernisáží.

Galerie ,60/'70 užívala tři místnosti v přízemí našeho rodinného domu ve Strašnicích, v Petrovické ulici 16; byl to v podstatě byt 2+1 s kuchyňkou, nic velkého, a bylo neuvěřitelné, kolik lidí se tam vešlo a pobýlo, aniž byl někdo polit bílým vínem, které jsme na zahájení vozili ze Středohoří.

Zbyl nám tedy po ní ten poměrně objemný konvolut pozvánek, výstřížků, seznamů a fotografií, a najednou nám připadal osamělý, odkudsi vytržený, byl torzem. Neříkal nic o tom, co mu předcházelo, z jakých pramenů se sytil, a k čemu ještě dál vedl. Zatajoval mnoho příběhů, které ho blíže osvětlují a které chci vyprávět.

Ty příběhy se matně vybavují, když probírám jednotlivé výstavy, také však když si vybavuji jména umělců, které jsme vystavit nestihli. Ale



Josef Hlaváček, Václav Boštík, 1995

vyprávěly i věci obecnější, umějí svědčit o době a o tom, jak jsme ji mnozí prožívali a postupně se s ní proměňovali.

První příběh bych asi měl věnovat galerii jako instituci uměleckého provozu. Poprvé jsem se s problémy galerie setkal na počátku šedesátých let v Lounech. Do muzea přijel úředník ministerstva kultury, byl to malíř... Doležel, vytáhl z aktovky pomačkanou mapku republiky vystřiženou z Rudého práva, a vysvětloval svůj plán na vytvoření sítě regionálních galerií. Přijel zkoumat půdu, a našel ji u mě a u muzejníka (sochaře Josefa Šimůnka) úrodnou. V šedi kulturní práce na okrese se zdála být galerie vytouženou oázou. Pro věc se podařilo získat okresní a místní hodnostáře, galerie dostala dvě podlaží bývalé prodejny nábytku, a teď šlo o to, dát galerii progresivní tvář. Roku 1964 zahájila lounská galerie svou činnost výstavou Jiřího Koláře: uvedl ji s potěšením předseda místního národního výboru Svatoslav Hejzl a o Kolářově díle mluvil Jiří Padrta, krátký text v malinkém katalogu jsem napsal sám. O málo později se galerie ujal Jan Sekera, dal jí jméno po Benediktu Rejtovi a na tu dobu odvážně jí vytkl program ojedinelý: stát se tribunou konstruktivního umění. Plnil ho i ve špatných časech, které přišly. Galerie takto orientovaná by nemohla jinde vzniknout: podhoubí zaseté před válkou knihovníkem Jaroslavem Janíkem a kultivované malíři Kamilem Linhartem, Vladislavem Mirvaldem a Zdeňkem Sýkorou, neslo plody.

V letech 1969 - 1970 jsem mohl pracovat v estetické sekci Filosofického ústavu ČSAV v Praze na kandidátské práci o možnostech sociologické metody v estetice. Narazil jsem přitom, na obsáhlou knihu Herberta Kocha Die Kunstaustellung. Pečlivě jsem ji excerpoval; podrobně mapovala cestu vystavování od trhů, na nichž féničtí kupci nabízelí drobné plastiky až po vznik akademií a potom velkých oficiálních galerií v 19. století. Ve zkratce jsem o ní pojednal v katalogu, kterým končila svou činnost jedna z „podlounných“ galerií 80. let na Opatově.



Jiří Šetlík, Jiří Harcuba, Věra Janoušková, 1993



Michael Rittstein, Ivan Kafka, 1996

Někdy před Silvestrem roku 1989 mi zatelefonoval Alex Koenigsmark; smluvili jsme si schůzku v Malostranské kavárně, poznávací znamení byly noviny v kapse. Byl ve Špalíčku jmenován vedoucím odboru umění na ministerstvu kultury, které vedl Milan Lukeš, a mně nabídl práci vedoucího oddělení výtvarného umění. Přijal jsem rád, těch dvacet let mimo obor už bylo dlouhých, i když naplněných prací na vydávání samizdatových sborníků textů o umění a málo oficiálními schůzkami výtvarníků a teoretiků. Do Valdštejnského paláce jsem nastoupil 3. ledna 1990 a hned – tuším – 6. ledna se podařilo s právníkem dr. Lichtenbergem vymyslet tzv. výjimku z vyhlášky č. 147 (čert už ví z kterého roku), která vyhrazovala prodej uměleckých děl, a tedy galerijní činnost Českému fondu výtvarných umění, organizaci ovládané režimními výtvarníky. Nebylo to asi – jak dnes zákonodárci často říkají – legislativně čisté, ale první výjimku jsme mohli poslat Ing. Chloupkovi do Brna už snad 6. nebo 9. ledna 1990; výjimek pak byly stovky a tolik také vznikalo (a mnohdy brzy zanikalo) soukromých galerií: trh umění se osvobodil a expandoval.

Domů jsem nosil zprávy o zběsilém úprku událostí, z nichž uvolnění galerijního provozu představovalo jen zlomek. Alena, která už se rozloučila se školou a trávila čas tím, že vytukávala na stroji mou knížku o českém konstruktivismu a jeho vyznění, vyslovila přání mít rovněž galerii. Dole v domku se zrovna uvolnily místnosti, a tak jsme se do toho pustili. Dnes už sám nevěřím obavám, které jsme oba měli z toho, zda umělci, které oslovíme, budou s výstavou souhlasit. Souviselo to zejména s pocitem respektu k umění a umělcům, kterého se dodnes těžko zbavuji. Byla ve mně opravdu malá dušička, když jsem volal do Paříže Jiřímu Kolářovi, zda by nevystavil jako



Zdeněk Sýkora, Vladislav Mirvald, Alena Hlaváčková, 1993



Theodor Pištěk, Jiří Kolář, 1992

první. Bez váhání souhlasil a umožnil mi, abych si za asistence jeho synovce Martina Helcla vybral v pražském ateliéru cokoli.

A tak se výstava Jiřího Koláře v Galerii ,60/'70 konala dvacet osm let po té lounské, opět jako první. Vernisáž se uskutečnila 14. září 1992. Bylo to symbolické. Nejen proto, že se takto vracel z exilu, kde se prosadil, ale především proto, že – i pomíneme-li jeho účast ve Skupině 42 – od padesátých let byl katalyzátorem progresivního uměleckého počínání v Čechách, a pro okruh (do něhož nepatřili jen zastánci konstruktivních tendencí a lettristé, ale i tvůrci jinak orientovaní, jak o tom svědčí skupina Křižovatka), šířící se od jeho stolu v rohu kavárny Slávie jako kruhy v rybníce po hozeném kameni, byl iniciátorem i rigorózním, mnohdy snad až usurpujícím soudcem (Pro úplnost je nutno poznamenat, že polarizující se česká výtvarná scéna už takový názor nezastávala. Když jsem někdy v osmdesátých letech Zdeňku Beranovi citoval výrok Huga Demartiniho o tom, že „Kolář nám všem strčil vrtulí do prdele,“ rozhodně nesouhlasil: okruh Konfrontací byl opravdu inspirován jinak. A Milan Knížák si do Cestopisů (v letech 1981–1983) skepticky zapsal: „J. Kolář: poslední klasik a první avantgardista (dle J. K.),“ a ještě: „člen skupiny Plavci.“)

Pro mne byl Jiří Kolář nejen morální a uměleckou autoritou, ale především výzvou k interpretaci, k průniku do motivů zmíněného respektu k významu, který umělecká díla nesou. Tenhle záměr vykládat umění, které přece vypovídá samo, vedl mnohdy k animozitám: záměr tvůrců se mnohdy rozcházel s výkladem interpreta. Možná se někdy jednalo opravdu o nadinterpretaci, jak o ní kdysi píše Umberto Eco.



Jiří Kolář, Josef Hlaváček, 1995



Josef Hlaváček, Vladislav Mirvald, 1993



Josef Hlaváček, Michael Rittstein, 1993

Moje psaní o Jiřím Kolářovi se podobá tvorbě sněhové koule: stále nabírá nové vrstvy, aniž by ty předchozí přestávaly platit. Ačkoli jsme se seznámili roku 1955, první text nese datum 1964, datum jeho výstavy v Lounské galerii. Ten text (na pozvánce v příloze) postihuje princip rozložení a nového skladu světa, kupodivu však nepodtrhuje souvislost s předchozí Kolářovou „tradiční“ lyrikou. Límb a jiné básně jsem už dávno předtím nalezl v antikvariátě pana Mužíčka, nezvykle přímá metaforika a montáž protikladných obrazů se však natolik odlišovala od halasovské poetiky, že jsem k ní dlouho hledal cestu. Snad teprve pojednání Optické básně (Estetika 3/1966) uvedla první Kolářovy koláže do historických a obecně teoretických souvislostí (Karel Teige, výstava Schrift und Bild v Baden-Badenu 1965); objevuje se tu důležitá teze o zkompromitovanosti tradovaného jazyka a nutnosti jeho nahrazení jiným skladebným a výrazovým principem. Návod k upotřebení Návodu k upotřebení Jiřího Koláře – doslov ke sbírce koláží a apelativních básní vydané v ústředním nakladatelství Dialog roku 1968 – se pokouší podat chronologii Kolářova díla dosud málo zřetelnou díky politickým obstrukcím při jeho zveřejňování, a tak zvýrazňuje onu zpočátku pomíjenou linii souvztáženosti periody poezie „přirozené“ a periody poezie „umělé“ (řečeno terminologií Josefa Hiršala). Roku 1977 vzniká ineditní studie Postavantgardní umělec Jiří Kolář. Nacházíme v ní všechna dosavadní témata, spolu s nimi se však objevuje dvojí poznání; především to, že Kolář nemůže být řazen k hnutí konstruktivních tendencí, neboť ve svých výtvarných kreačních syntetizuje oba nejvýznamnější trendy šedesátých let, směřování k řádu v rolážích a uspořádáních chiasmáží do geometrických útvarů, jednak právě sdílení subjektivistické chaotičnosti ve zmíněných chiasmáží samotných. A za druhé se konstatuje, že počínání, které destruuje dosavadní vizuální představu a podobu našeho světa a v konfrontaci jeho rozmanitých historických i soudobých podob vybízí k jeho rekonstrukci, už má sotva co společného s avantgardním utopickým vizionářstvím: snad se v tom názvu studie nevědomky předjímá postmoderna, jež na přelomu 70. a 80. let za železnou oponou nastupuje. Sněhová koule kolářovských interpretací se téměř završuje esejí Příběhy Jiřího Koláře, jež dala i název souborné výstavě, která se konala ve Veletržním paláci na přelomu let 1999/2000. Mimo jiné mohla – díky imanentnímu vývoji Kolářova díla samotného – mohutný oblouk vedený od obdivu k avantgardě (viz např. oddíl Gersaintův vývės-

ní štít s Básní ticha) až po její až kající kritiku za podíl na násilí ve světě v cyklu Apollinarií. V pozměněné podobě se Příběhy Jiřího Koláře objevily v katalogu výstavy v Musée des Beaux-Arts v Dijonu (Confession plastique d'un poète, in: L'oeil éphémère / Œuvres de Jiří Kolář) roku 2002. Tečkou je benjaminovská montáž citací Kolářových a soudobých myslitelů Zrcadlo pro Jiřího Koláře (2004). Patří do oddílu Paralely v knížce Cvičení z estetiky, kterou snad pro rok 2006 chystá Gallery. Sledování souběžnosti a mnohdy až korespondence dvou jinak imanentně se rozvíjejících proudů duchovního usilování – pokud není studovaným jevům násilně vnučováno, pokud se k takovému postřehu samy vybízí – se zdá být jedním možným momentem interpretace.

Druhá vernisáž v Galerii „60/70“ patřila Karlu Malichovi (konala se 30. listopadu 1992). Ve shodě s programem Galerie „60/70“, který chtěl ukázat na genezi umění 60. let, výstava začínala ještě špálovskými krajinami a pokračovala přes tempéry „drah a stop“ (které mnohým připomínaly lyrickou abstrakci) směrem ke geometrizujícím útvarům a nakonec k „nulovému bodu“ černých či bezbarvých obrazů představovaných jinak nepojednanou vlnitou lepenkou. Podobný ústup od zobrazování a geometrické stylizace viděné skutečnosti bylo možné pozorovat také u Zdeňka Sýkory, také východiskem krajináře. Oba se představili na jaře 1964 na výstavě Skupiny Umělecká beseda a na vystoupení skupiny Křížovatka a založili tak nový proud Konstruktivních tendencí (Jiří Padrta), k němuž byli brzy přiřazováni i Hugo Demartini a Jiří Kolář, o něco později také Radek Kratina a Jan Kubiček. Malicha a další protagonisty neokonstruktivismu jsme zvali a blíže poznávali na lounských výstavách. Konstruktivis-



Adriena Šimotová, Zdeněk Sýkora, Karel Malich, Josef Hampl, 1993



Josef Hlaváček, Zdeněk Sýkora, Lenka Sýkorová, 1993

té se shodovali snad jen v jednom: ve stereometrické organizaci obrazové plochy (či obdobných útvarů vytvářejících plastiku), pod tímto poznávacím znamením však každý mířil jinam. Zblízka jsme to tehdy nepostřehli, první signál jsme mohli zaslechnout v rozhovoru Karla Malicha s Vladimírem Burdou, snad pro Literární noviny, kde Malich vykládal své zavíjené kresby jako půdorysy města, do kterého by nemohla bouře. Po odmlce sedmdesátých let jsme se s Karlem Malichem setkali na jedné z pololegálních schůzek výtvarníků a historiků umění v ateliéru Čestmíra Kafky. Zřejmě s ohledem na různorodé složení účastníků schůzky mne s jistým očekáváním oslovil: „Já myslel, že jsi konstruktivista...“ A tomu názvu se při potáhnutí z cigaretové špičky lehce usmál. Tahle kratičká scénka mne vrátila na počátek 70. let, kdy jsem se zabýval konstrukcemi umělecko-historicky (a začal si uvědomovat heterogenost toho proudu), zatímco ve zmíněných létech mne osud přivedl spíše k rozpočtům a montážím ocelových stavebních konstrukcí samotných. Pravidelné návštěvy u Jiřího Koláře, který roku 1979 odešel do Německa a Francie, vystřídaly schůzky s Karlem Malichem v ateliéru plném barevných pastelů a drátěných zavěšených plastik. Nebylo možné neptat se, jak se Malich od rigorózní stereometrie dostal ke své tvorbě z osmdesátých let.

Ve strojopisné studii Malichův prostor (1984) jsem se pokusil načrtnout souvislou linii proměn Malichova světelného utváření téhož prostoru, téhož proudění energií postupně fyzikálních „abstrahované geometrizovaných“, kosmických a nakonec spirituálních. Chtěl jsem pochopit jeho vizionářství jako logický výsledek pátrání po povaze světových energií. Toto vysvětlení, až příliš podtrhující vývojovou souvislost, dlouho přetrvávalo (srv. i malichovské partie v knížce Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění napsané pro Odeon roku 1989 a po jeho zhroutení vydané v katalogu výstavy Poezie racionality roku 1993. Až Malichova souborná výstava v GHMP roku 2005 náhle, jako by bleskem ukázala na souvislost Malichovy tvorby s myšlením Jana Patočky. Ten ve stati Prostor a jeho problematika (napsané roku 1961, publikované v Estetice 1/1991) studuje ustavování prostoru: já je oslovováno okolním temným ono, periférií, v procesu sakrální transsubstanciacie. V jedné větě nelze vyjádřit filosofovu ideu, téměř doslovná její korespondence s Malichovými pastely (příznačně nazývanými Světlo) je až ohromující. Popsal jsem

ji ve studii Platonismus: Karel Malich, má v chystané knize tvořit úvodní část oddílu Paralely.

Jestliže jsem se s Karlem Malichem důvěrně seznámil až po jisté době, práci Zdeňka Sýkory jsem mohl zblízka sledovat od padesátých let. Bylo to dáno lounským nebývale inspirujícím prostředím; vedle básníka Emila Juliše a malířů Kamila Linharta a Vladislava Mirvalda patřil Zdeněk k mým zasvětitelům. Jeho zajímavý přechod od pozdní francouzské plenérové malby k fauvistickému hédonismu (cyklus Zahrad) vyvrcholil roku 1963 jen zdánlivě překvapivě geometrickými strukturami. Potřeboval jsem je pochopit a pokusil jsem se o to ve stati Struktury Zdeňka Sýkory (Tvář 1/1964). Hlouběji se o to pokouší esej O interpretaci programovaného umění, kterou jsem přednesl na sympoziu Nových tendencí v Záhřebu (1968) a která byla publikována i u nás (Výtvarné umění 1969). Interpretace se zde už vzdalovala pouhému popisu malířova vývoje a hledala souvislosti dobové i teoretické.

Taková snaha odkazovat na motivace mimo imanentní vývoj díla byla Zdeňku Sýkorovi cizí, a proto některé moje texty odmítal, a tak nebyly publikovány. První byl Rondel pro struktury Zdeňka Sýkory psaný pro katalog jeho výstavy v Galerii Václava Špály roku 1972, už zde se totiž objevují výkladová témata dialektiky náhody a nutnosti, abstrakce a vcítění, a homologie umění a duchověd, tedy motivy obsažené i v poslední stati psané k jeho 85. narozeninám, rovněž jím nesouhlasně posouzené a po vzájemně přátelské dohodě nezveřejněné. S podobnými intencemi však byly publikovány jiné statě a zejména (díky režiséru Svatopluku Válovi) realizován televizní portrét z roku 1994; tak je ostatně tematizován i úvod v pozvánce na jeho výstavu, která měla v Galerii „60/70“ vernisáž v únoru 1993. Zdá se však, že všechny interpretace blednou, jde-li o vyjádření osobního a výrazně emocionálního vztahu k dílu (jako, jak později uvidíme, v případě Vladislava Mirvalda).

Josef Hlaváček, 2006

foto: archiv Aleny a Josefa Hlaváčkových



Untitled Organics
2015, akryl, plátno, 165 x 165 cm

JAKUB ROZTOČIL

HLEDÁNÍ ŘÁDU



Ateliér Jakuba Roztočila ve Studiu Prám
foto: archiv autora



Vznik obrazu Jakuba Roztočila v Galerii Ex Post
foto: archiv autora

Od dob kvantové fyziky existuje jasnější podobnost vědeckého a intuitivního, respektive duchovního po/vhledu na kosmos. Nové pregnanční poznatky a dávné mystické zážitky jsou tudíž dvě strany jedné mince. Povaha našeho okolního časoprostoru je však běžným způsobem neviditelná a neuchopitelná. O to více je tato transcendence lákavá a tajemná. A je již nepochybné, že mystika, fyzika a umělecká tvorba se mnohdy vzájemně doplňují, osvětlují ba prolínají. Nové poznatky, fakta a zkušenosti nahradila prázdná slova, ale úžas trvá. „Nejkrásnějším zážitkem, kterého se nám může dostat je tajemno... komu je tato emoce cizí, kdy se už nemusí v údivu zastavit a zůstat stát ve vytržení s posvátnou úctou, jako by byl mrtev,“ pravil sám Albert Einstein.

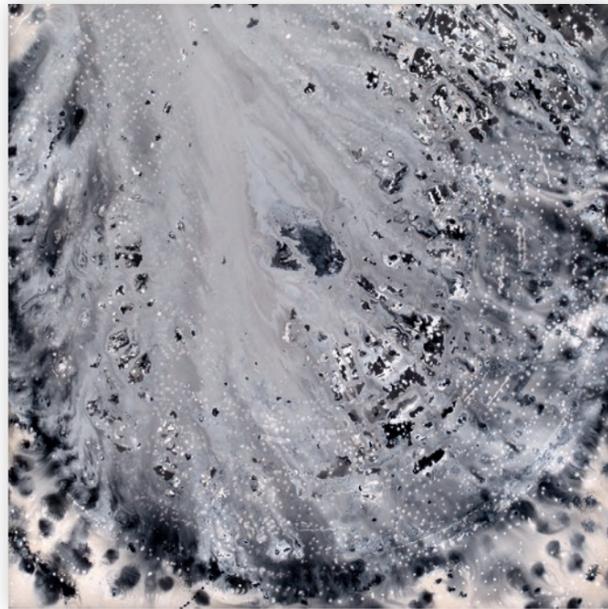
Vesmír přesahuje naše vlastní běžné a omezené uspořádání smyslu. Kolem nás však přesto panuje jakýsi harmonický ba exaktní řád; to hlásal již asketicky pobožný Pythagoras se svými idejemi, číselnými vztahy a jejich zákonitými intervaly, poučen zásvětní egyptskou ezoterikou. Tento prostor nám tedy není zcela cizí: je zakódován v každém z nás (mikrokosmos) i zrcadlově kolem nás (makrokosmos). V jistých stavech se na něj jen rozpomínáme. A vše nahoře i dole je jedno bytí. Cesty k tomuto fenoménu, byť jsou to kroky tušené a nekonečné, latentně existují. Jak daleko však při tomto zakoušení v naší zapomětlivé civilizaci dojdeme, je otázkou stále pokoušenou a otevřenou...

Kosmos není jen abstraktním pojmem, vzdálenou dimenzí a neproniknutelnou veličinou. Vstříc jeho oduševnělému tajemství se vydávali mistři duchovních nauk, alchymisté i adepti dávných mystérií s jejich rituály i halucinogenními prostředky (antický nápoj kykeón, námel, „oheň svatého Antonína“ či později LSD apod.). Různé, ale vlastně sobě si blízké cesty přinášely i velmi podobné výsledky, zážitky či transformační vize. Změněný stav vědomí se dnes v pozitivním duchu vyskytuje zvláště v meditativních nebo ještě více holotropních procedurách bez vnějších stimulantů. Světově proslulý transpersonální vědec a psychiatr Stanislav Grof shrnuje zážitky své i mnoha vypovídajících jedinců takto: „Setkání s Absolutním Vědomím či Prázdnotou pocítíme jako hodnoty kosmického významu.

Staneme se tak ryzím vědomím vnímajícím absolutní nicotu – tu máme však v nezvyklém paradoxním smyslu současně pocítit v její zásadní plnosti... Neobsahuje nic, co by se projevovalo nějakým konkrétním tvarem, a přesto se nám zdá, že v sobě zahrnuje veškeré bytí v jeho potenciální formě... přesahuje obvyklé kategorie času a prostoru“.

Někteří umělci jsou tématem kosmu či univerza čímsi neodolatelně přitahováni. Mezi nemnohými z nich je pozoruhodný malíř Jakub Roztočil (nar. 1979). Původně se věnoval především sochařství (studoval Střední sklářskou školu v Železném Brodě) a během studií na pražské AVU (1999 – 2005) jej nejvíc oslovil prof. Aleš Veselý. Zvláštní zkušenosti se mu dostalo také na půlročním studijním pobytu v Haagu a tamní Královské akademii v intermediálním ateliéru „Image and Sound“. Tyto dosavadní sochařské, prostorové či konceptuální poznatky se projeví i v Roztočilově budoucí malířské práci. Stále více jej zajímal fenomén procesu – rytmus, pohyb, časoprostor. Hledal vlastní cestu, avšak již s upozaděným egem. Při vynucené zdravotní pauze, kdy se zotavoval z poranění páteře, uvažoval náhle intenzivněji o adekvátním vyjádření svého rozpoložení.

Od sochařství, které důvěrně znal také od svého otce restaurátora, obrátil definitivně pozornost k obrazům. „Hledal jsem cestu, jak se nedostávat do prázdnosti, jak jít k hlubšímu smyslu. Ten jsem našel

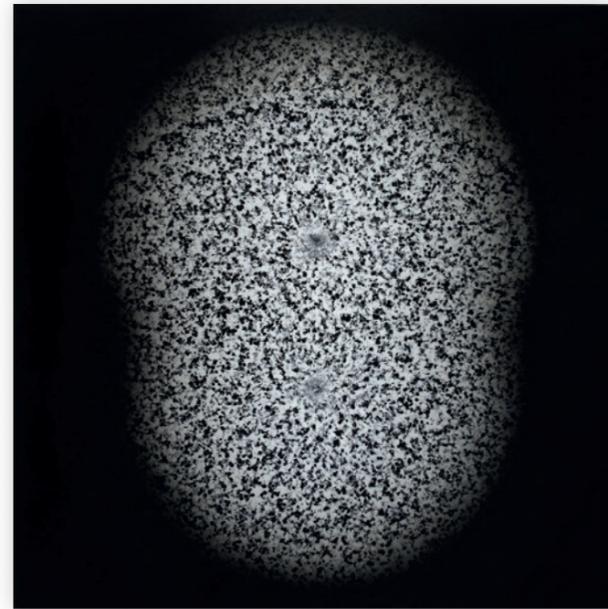


Acrylic World
2014, akryl, plátno, 140 x 140 cm

Black Harmonics
2017, akryl, plátno, 51 x 66 cm

v zachycování děje – v procesualnosti podobné vrstvení opakujících se motivů v čase, tak jak jsem to znal z hudby,“ říká Roztočil. Jeho zájem o kosmické principy a extatické zakoušení vychází z osobní zkušenosti s technem spojeným s halucinogenními látkami. Také v této produkci máme, co dočinění s novodobou formou tradičního rituálního transu, neutuchajícím rytmem, jednoduchými, avšak rafinovaně vrstvenými motivy, tedy s hudební abstrakcí. A právě z takových základů či osnov vyrůstají i Roztočilovy malířské koncepty.

Jeho plátna vznikají originálním způsobem. Napnutá na rám jsou na točně upevněna horizontálně pod jakýmsi „kladkostrojem“. Tím je de facto jemné technické zařízení s pohyblivými rameny a hadičkami, jimiž proudí ze zásobníků zředěná akrylová barva. Celý přístroj se rovněž kyvadlově nastavuje či pohybuje – a „maluje“ tak podle autorem vložených parametrů do počítače. „Zde stanovuji podle libosti způsob a povahu přístroje i plátna, stanovuji různé frekvence,



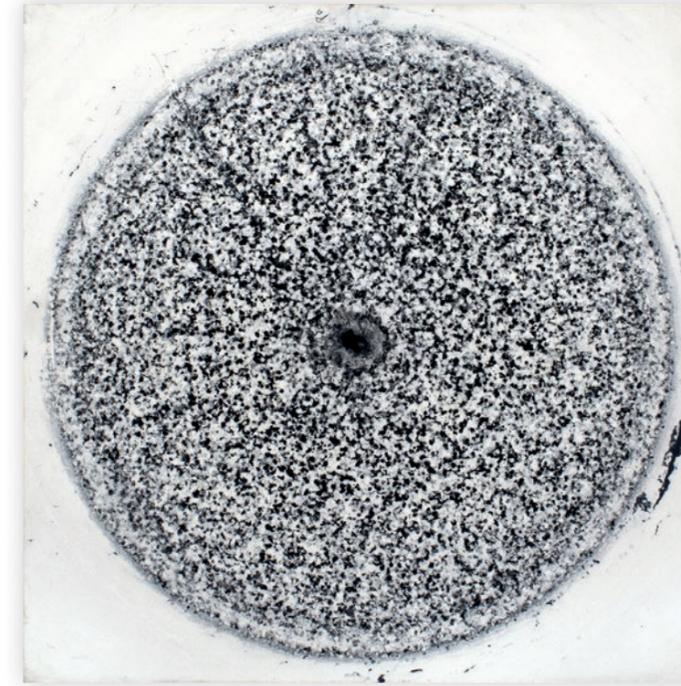
Minor Cycle II.
2016, akryl, plátno, 195 x 185 cm

Undefined Objects
2017, akryl, plátno, 121 x 161 cm

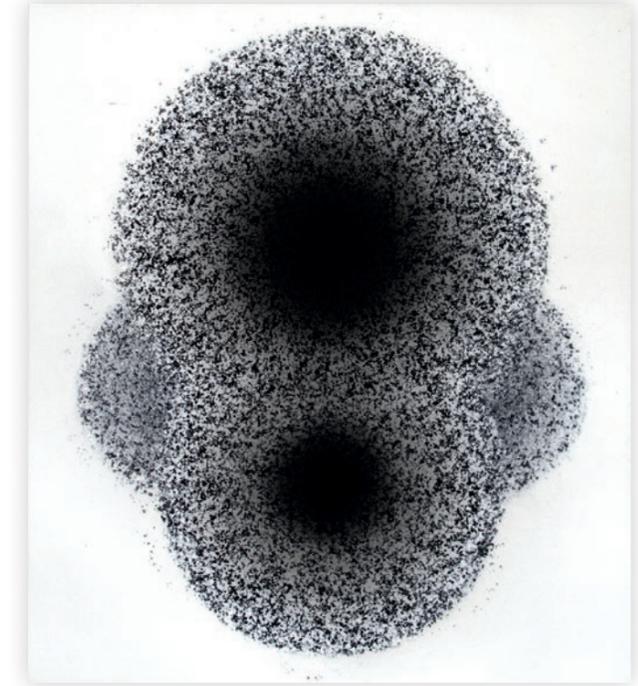
intervalu a sílu dopadajících kapek barvy. Vytvářím zkrátka vizuální syntézu různě vrstvených barevných struktur podle předem zvoleného harmonogramu,“ vysvětluje poměrně složitou tvůrčí operaci Roztočil. Celá kapající nebo stříkající malba z četných, zpravidla černých vrstev, narůstá zhruba měsíc.

Celý zrod připomíná časosběrný záznam podobný otáčející se gramofonové desce. Umělec tak vytváří obraz, aniž by se jej přímo dotkl rukou nebo štětcem. Vše ostatní je však v jeho průběžné režii. A výsledek má vskutku kvality osobního a čímsi procítěného díla na pomezí malby a konceptu harmonizujícího vlastní vklad i nadosobní zákony připomínající živý kosmický řád nebo věčný logos. Je to vzrušující syntéza.

Radan Wagner



Acrylic Orchestration
2015, akryl, plátno, 155 x 155 cm



Tyrant
2016, akryl, plátno, 190 x 170 cm



Wet Radiation
2018, akryl, plátno, 153 x 188 cm

o díle

Otakar LEBEDA



STAVENÍ

Otakar Lebeda
foto: archiv

Otakar Lebeda (1877 – 1901) byl zázračným dítětem – malířem krátké, ale významné periody českého umění na sklonku 19. století. Již jako patnáctiletý vstoupil na pražskou Akademii výtvarného umění do krajinářského ateliéru Julia Mařáka. Právě zde, mezi mladými studenty, se odvíjely nejvýraznější dobové proměny. Mařákova proslulá škola posouvala další vývoj směrem k realismu či dokonce subjektivnímu nazírání přírody jakožto zrcadla duše. Ač samotný profesor zůstával ještě na pozicích romantických scenérií, svým žákům velkoryse naznačoval nové obzory. Novou cestou se tak vydali nejnadanější ze studentů – zvláště o něco starší Antonín Slavíček či František Kaván. Na pověstných výjezdech do plenéru začal následně i citlivý Lebeda akceptovat aktuální požadavky. Záhy si vytvořil vlastní styl prosycený melancholií a ztlumen jen naznačenou barevností.

Lebeda hodně cestoval hnán vnitřním neklidem a byl spíše uzavřeným introvertem. I na prázdninových pobytech Mařákovy školy na Okoři maloval sám mimo jinak družnou skupinu. Přitom však vstřebával po svém okolní dění a nastalé možnosti. V roce 1898 poznal díky stipendiu ve Francii Barbizonskou školu, dílo Camilla Corota, impresionistů, u nás pak obdivoval především malbu Antonína Chittussiho. Také on hledal opuštěné krajiny jižních Čech, ale i v Krkonoších, venkovské motivy, které rezonovaly s jeho psychickým založením a rozpoležením. Jako krajinář generace devadesátých let spojoval vysoké umělecké cíle se stále více se obnažující až „dětskou“ otevřeností a přímostí.

Lebeda hledal a spojoval počáteční stavebnost s básnivou atmosférou. Silné ulpění na obnažených motivech krajiny stupňovalo malířovy prožitky přírody, avšak i psychickou náročnost. Putoval tak zádumčivý českou krajinou stejně jako kouty střední Evropy, ale i občasná blízkost Slavíčkova hnala jej k stále procítěnějším výjevům. Neustále tak balancoval mezi osobní posedlostí, novými

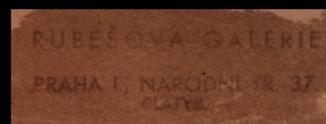
uměleckými horizonty i společenskou situací s doznívajícími ozvyky dekadence, respektive secese přelomu století. A tomu odpovídal i Lebedův rukopis i temnější barevnost, kterou se až ke konci života snažil expresivně prorazit. V posledních dvou letech předčasně a dobrovolně ukončené existence byly jeho malby poznamenány vypjatým tázáním po dalším směřování, ale také stravujícím bojem s nervovou chorobou.

Potřeba konfrontovat představivost s realitou hnala Lebedu stále vpřed – stala se však nakonec sebezničující. V malířově osudu, který umělecká kritika tehdy chápala jen jako osobní neštěstí, se tragicky projevíly bolestné rozpory nároků a možností českého malířství přechodné doby kolem roku 1900. Dnes s odstupem času je kvalita Lebedova díla zjevně mimořádná, navíc v širších souvislostech nezapustitelná. Zdejší nové pojetí krajiny dospělo k evropské modernosti díky úsilí Antonína Slavíčka, Antonína Hudečka a Otakara Lebedy.

-red-



Otakar Lebeda
Stavení, nedatováno, olej, plátno, 33,5 × 60 cm



SVATOPLUK KLIMEŠ

NÁHODY A STRATEGIE



Vodní panna

1999, kombinovaná technika, plátno, propalováno bengálským ohněm, 80 x 180 cm

Svatopluk Klimeš (nar. 1944) je pozoruhodným originálem české výtvarné scény. Na pražské Akademii vystudoval malířství (1967 – 1973), ale klasickým malířem v pravém slova smyslu se nestal. Je nezařaditelný svou tvorbou, ale i volbou výrazových prostředků – množstvím médií, která kombinuje či prolíná. Jeho ateliér v domě na pomezí Vinohrad a Žižkova působí zvláště. Je prostorem i dílnou bez tradičních štaflí a štětců, je místem zabydleným nejrůznějšími předměty, objekty, materiály i artefakty – nářadím, papíry, obrazy, krabicemi a věcmi, které čekají na své uplatnění. Mezi poněkud roztodivným labyrintem se tento umělec a pedagog pohybuje rozvážně, někdy roztěkaně, vždy však s neomylnou intuicí.

Svatopluk Klimeš je kreslíř, malíř, sochař, tvůrce objektů, fotografií, instalací a performancí. Toto rozpětí je mu blízké a bytostně samozřejmé – a přirozeně přechází od jednoho média k druhému, které mnohdy kombinuje a vzájemně umocňuje. Také tematicky je tento autor rozprostřený a nenechává se vázat apriorním omezením. Cítí se - a také je - svobodný.

V jeho díle se objevují motivy figurální, portrétní, krajinářské, městské, ale i abstraktně laděné. Všem projevům dává společný rámec svým pohledem, rukopisem, duchem i zpracováním. Oproštěn od zbytečných gest a formálních ornamentů vstřebává pod/vědomé vjemy z běžného života, přírody, živlů, ale i historických či společenských událostí. O konkrétních zdrojích či impulzech však příliš nemluví. Podstatné má být to, co na díle vidíme a v konečném výsledku vnímáme.

Ostatně, Klimešovy práce jsou jakousi vizuální či procesuální osnovou, která nás obohacuje nebo i překvapuje, ale s níž každý divák komunikuje po svém. Klimešova tvorba je zemitá i noblesní, decentní i naléhavá, jednou akcentuje hravost, jindy existenciální rovinu. A právě díky těmto doplňujícím se víceznačným polaritám – sou-

vztahným komplementárním polohám - působí autenticky, pravděpodobně a čímsi důvěryhodně. Tyto kompozice malířské, kolážové, fotografické či prostorové rozehrávají příběhy svými vypalovanými liniemi, tvary, znaky, citacemi, symboly a také výmluvným prázdňem.

Klimesh vstoupil na českou neoficiální výtvarnou scénu již během sedmdesátých let, a v následujícím desetiletí se pravidelně účastnil řady výstav i akcí (například legendárních Malostranských dvorků v roce 1981). Již tehdy byl jeho přístup v exteriérech spíše konceptuální, zabývající se prostorem a konkrétním místem. V ateliéru se zasvěnoval experimentům s ohněm a dalšími netradičními materiály.

V úhrnu se tak rodily materiálové performance, koláže, kresby či kombinované techniky na plátnech zahrnující prvek náhody i řízené strategie. Klimešovy obrazy, zvláště ty z devadesátých let, pak jsou typické užitím stříbřitého grafitu, popelem, vypalováním. Ve svém volném kombinování - hledání adekvátních výrazových prostředků však nikdy neustává. V poslední době se do jeho díla vrací barevnost, spontaneita i nadsázka provázející témata osobní i společenská.

Radan Wagner

Výstup na Český Zlatník

1988, kombinovaná technika, papír, plátno, propalováno bengálským ohněm, 125 x 80 cm



Láva

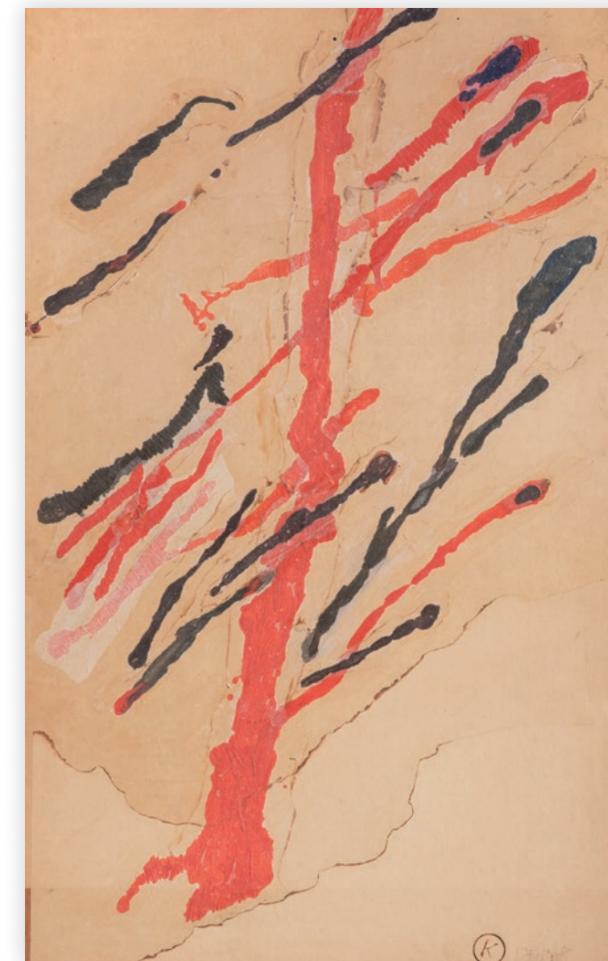
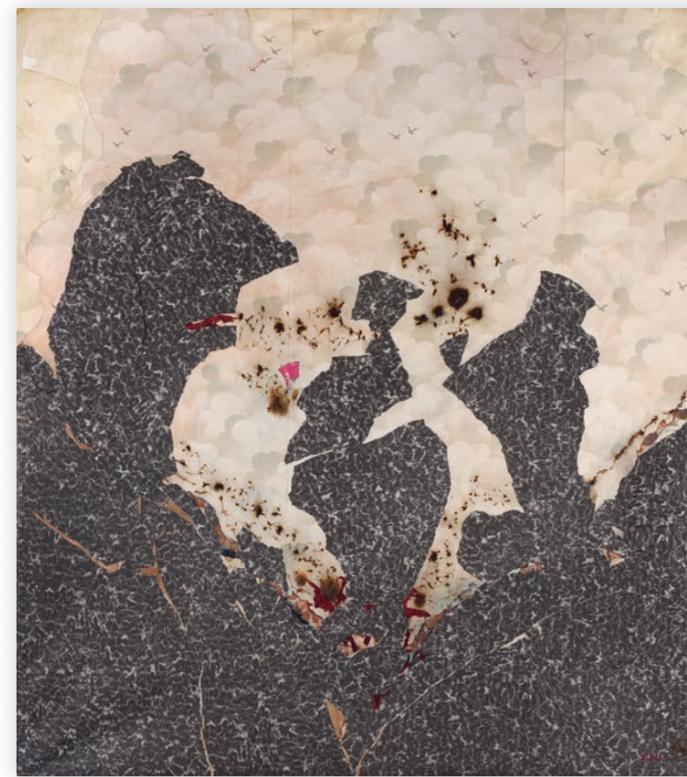
1987, kombinovaná technika, papír, deska, propalováno bengálským ohněm, 90 x 60 cm

Poloostrovy a ostrovy

1992, kombinovaná technika, plátno, papír, propalováno bengálským ohněm, 115 x 90 cm

Únos zamilované Evropy

2011–2012, kombinovaná technika, plátno, propalováno bengálským ohněm, 160 x 180 cm



Mezi chmýřím

1991, kombinovaná technika, plátno, papír, propalováno bengálským ohněm, 150 x 130 cm

Ohnivý stroj – ohnivý keř

1987, kombinovaná technika, papír, lepenka, 132 x 84 cm

Jeden nekuřák v místnosti

1985, kombinovaná technika, plátno, papír, propalováno bengálským ohněm, 150 x 116 cm



Fondation Arp, Clamart, Francie
foto: S. Tardy

Ateliér Jean Arp
foto: J. P. Pichon

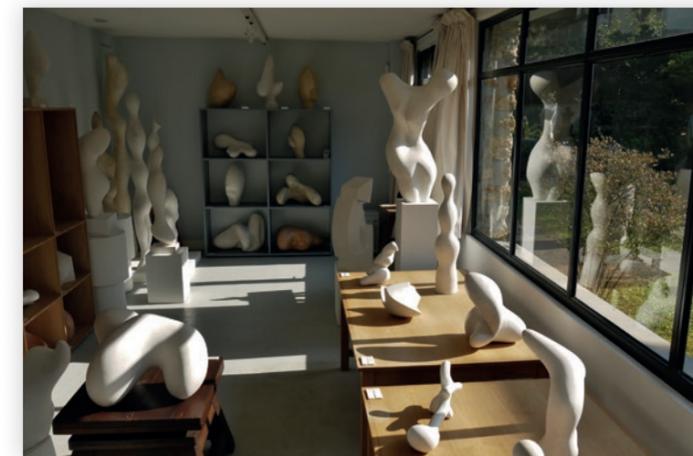
Hans Arp & Sophie Tauber

Hans Arp (1887 – 1966) byl sochař, malíř, kolážista a básník ze Štrasburku, který se stal jednou z klíčových postav umění 20. století. Účastnil se příprav almanachu *Der Blaue Reiter* a v únoru 1916 zakládá v Curychu s Tristanem Tzourem hnutí dada a následně se podílí na surrealistickém hnutí. Byl jedním z mála tvůrců těchto směrů, jenž překročil pouhá gesta a zanechal trvalou uměleckou skutečnost. Při vypuknutí války v roce 1914 prý ujížděl posledním vlakem ze Štrasburku do Paříže, aby se později uchýlil do Švýcarska. Zde poznává Sophii Tauber (Arp) - tanečnici a výtvarnici, se kterou úzce spolupracuje a která se stala jeho milovanou manželkou. Spolu pak hodně cestovali Evropou, hnání poznáním, tvořením i politickými událostmi. V roce 1928 si manželé pořídili a upravili vlastní dům na předměstí Paříže, kde žili a pracovali několik šťastných let. Dnes se v tomto domku nalézá Fondation Arp s jejich veřejně přístupnými díly. V této rubrice vám ukážeme nynější podobu domu spolu se vzpomínkovým textem básníka a překladatele Ludvíka Kundery.

V červnu 1946 se konala v Paříži velká výstava mladého českého a slovenského výtvarného umění... výstavu provázelo asi čtyřicet malířů a sochařů a mezi nimi i pět básníků či kunsthistoriků. Byl jsem mezi nimi... Jako nenasytý požirač umění chodil jsem v Paříži z jedné výstavní síně do druhé. V jedné z nich jsem spatřil muže, který mi byl povědomý. Vybavila se mi šachovnice miniaturních portrétů z antologie, kterou jsem znal od svého kamaráda Bohdana Laciny: *Petite anthologie poétique du surréalisme*, 1934. V první řadě byly mladistvé portréty budoucích klasiků 20. století: Breton, Ernst, Dalí. Ve čtvrtém políčku konečně muž, jenž stál nyní přede mnou. Přesvědčen o zákonitostech surrealistické náhody, nezapochyboval jsem ani na okamžik, že by to mohl být někdo jiný nežli Hans Arp.

Byl to on. Oslovil jsem ho, napřed špatnou francouzštinou, poté lepší němčinou. Byl vlídný a věcný, otevřený a nechytrácký a hlavně: bez sebemenšího náznaku protivného exhibicionismu některých velikánů. Ihned vzpomněl si na malíře Františka Foltýna (ze skupiny *Abstraction-Création*) a zaradoval se, že je živ a zdrav a že (další náhoda!) bydlí u nás v Brně „za druhým rohem“. Byl pln zájmu o naši zemi a její nové umění.

Za několik dní jsem šel, Arpem pozván, rue des Chataigniers, číslo 21. Nemusel jsem dlouho hledat. Kolem malé vilky (dnes prý je rozšířená a obklopená vysokými domy) svítily v zahradě obliny jeho plastik. V domě – vidím vše ještě dnes jak oživené obrazy – přecházelo sem tam pět nebo šest lidí obojího pohlaví, zdálo se, že jsou velmi zaměstnaní – nad pokreslenými papíry, se sádrovými fragmenty v rukou, něco hledající v knihách. Arp nás představil: „Mladí přátelé,“ pravil. A pak ještě, šelmovsky, s lehounkou ironií: „Anebo žáci?“... Naprosto nečekaně pak začal s oproštěnou něhou vyprávět o nečekané smrti své ženy Sophie Tauber – jak ji v Curychu 13. ledna 1943 ráno našel na lůžku...



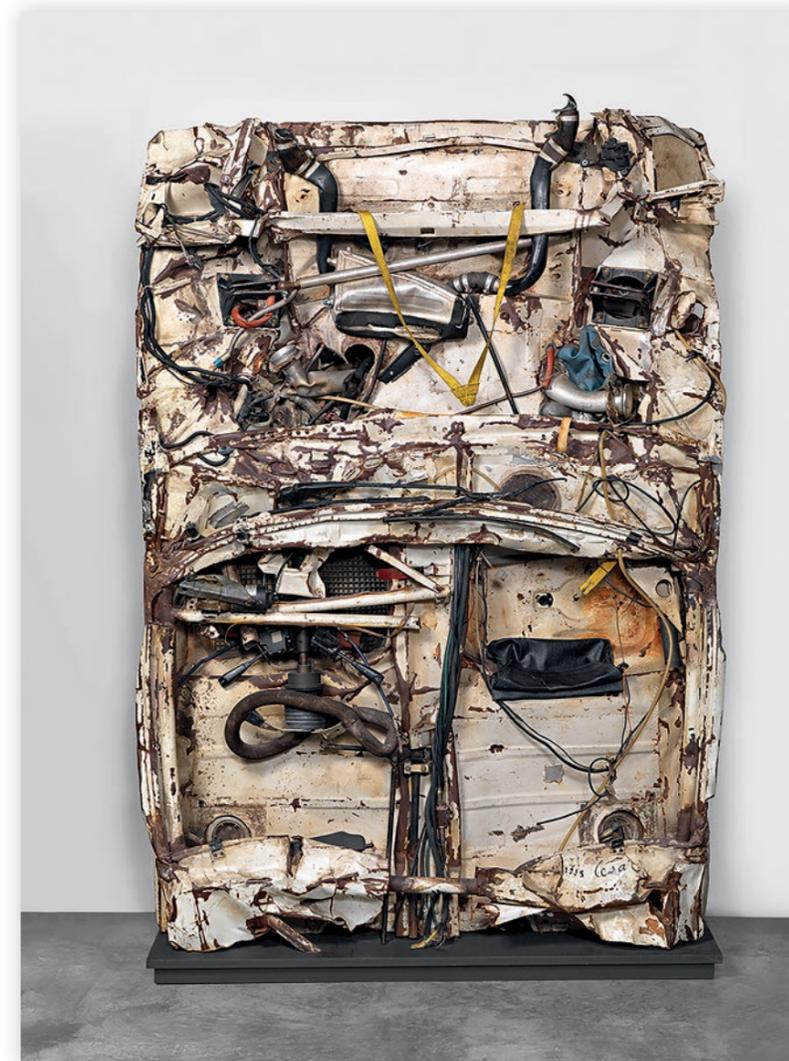
Ateliér Jean Arp
foto: J. P. Pichon

Ateliér Jean Arp
foto: J. P. Pichon

Plynule začal klást otázky: jaké je naše nové umění, jaké tendence sleduje, jak to vypadá s knižní kulturou. Nebyly to jen formální otázky. Arp zvládal perfektně umění naslouchat svému partnerovi v rozhovoru znenadání přešel k otázkám o mých rodinných poměrech a o možnostech existence jako umělce na volné noze. Do jeho lehce melancholických slov se vloupl náznak laskavého humoru... Potom Arp opět zmizel a přenechal mě těm ustavičně pracujícím a kolotajícím mladým lidem. Když jsem za šerosvitu letního večera opouštěl jeho dům, vtiskl mi do ruky poslední dárek: malou koláž – čtyři čtyřhranné tvary, na nichž bylo hnědě vytištěno pět obličejů „praznaků“. Kaštanové fantómy, mezi nimiž jsem krácel na meudonské nádraží, vidím neustále.

César

ŘÍZENÁ
KOMPRESSE



Championne Argentine N° 2
1985, slisovaný automobil, malovaná ocel, různé materiály, 190 × 132 cm, soukromá sbírka,
© SBJ / Adagp, Paris, 2017, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

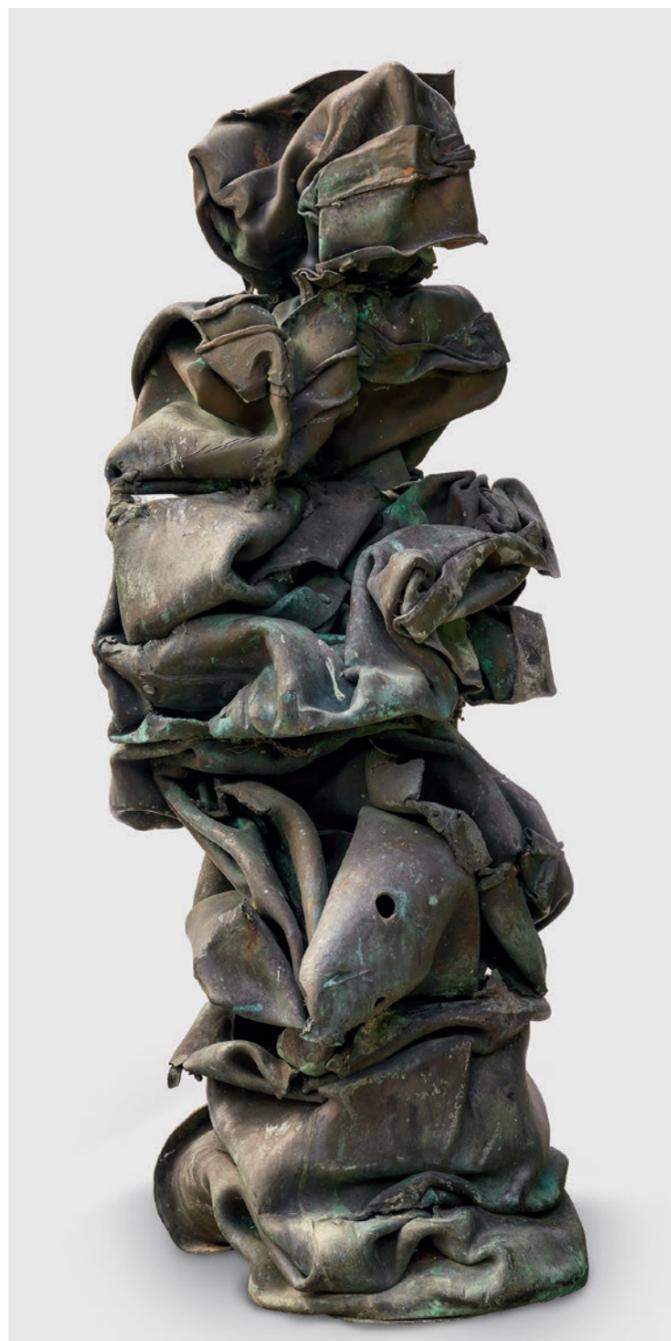
Umění poválečné doby se muselo adekvátně vyrovnat s otřeseným humanismem a ztrátou avantgardních idejí. Hledalo novou identitu lidské společnosti i svou novou povahu, podobu a téma. Realita se stávala výchozím bodem dalších směřování. Od všedního života vedly dvě zásadní cesty. Po jedné z nich se vydal spíše duchovní abstraktní expresionismus Rothkův, Pollockův či de Kooningův – a kladl důraz na přesahující nekonkrétní roviny mimo navykly čas a prostor. Naproti tomu druhá cesta nového umění cílila přímo k realitě, k její všední podobě, bez velkých gest a utopických nadějí. Nemířila do vyšších sfér, ale k běžnému, zpravidla městskému životu, k civilizaci ba konzumu. A tak se zrodil pop art.

Na počátku této „přímé řeči reality“ stáli ještě dříve kubisté, Kurt Schwitters či Marcel Duchamp se svými merz odpadky, respektive ready mady. Přičemž používané obyčejné předměty / věci / objekty nezpochybňují umění, jen do něj příměji a méně skrytě vstupují. Tyto postupy naplno explodují kolem roku 1960. Tomu významně pomohli teoretici kultury či umění – vedle evropského Theodora Adorna, za oceánem mimořádně vlivný Clement Greenberg: „Obrovská potřeba skutečnosti a přímé až banální každodennosti řekla: Dost bylo slavnostně celebrowané nebo excesivní gestické abstraktní prohibice. Skončeme s morálkou, která odmítá jakýkoliv příklon

k masové kultuře.“ Ano, v zásadě šlo o kapitalistický realismus, byť mnohdy viděný z levicových stanovisek. Víra v pokrok, v civilizaci s notnou a silící dávkou ironie, zde byla přítomná a čas přál „hmotě“.

Polovina nastupující generace se náhle prohrabává skládkami, šrotovišti, supermarketu či loupí pouliční cedule. New York, Londýn a Paříž ožívají jinou estetikou. Americký pop art je dostatečně známý; anglický již méně, ačkoliv se zrodil mnohem dříve – tedy na počátku padesátých let kolem mezioborové Independent group. Jeho podoba byla více plošná, malířská, subtilní a sofistikovaná.

César, 60. léta
Photo © Giancarlo Botti

**Compression dirigée**

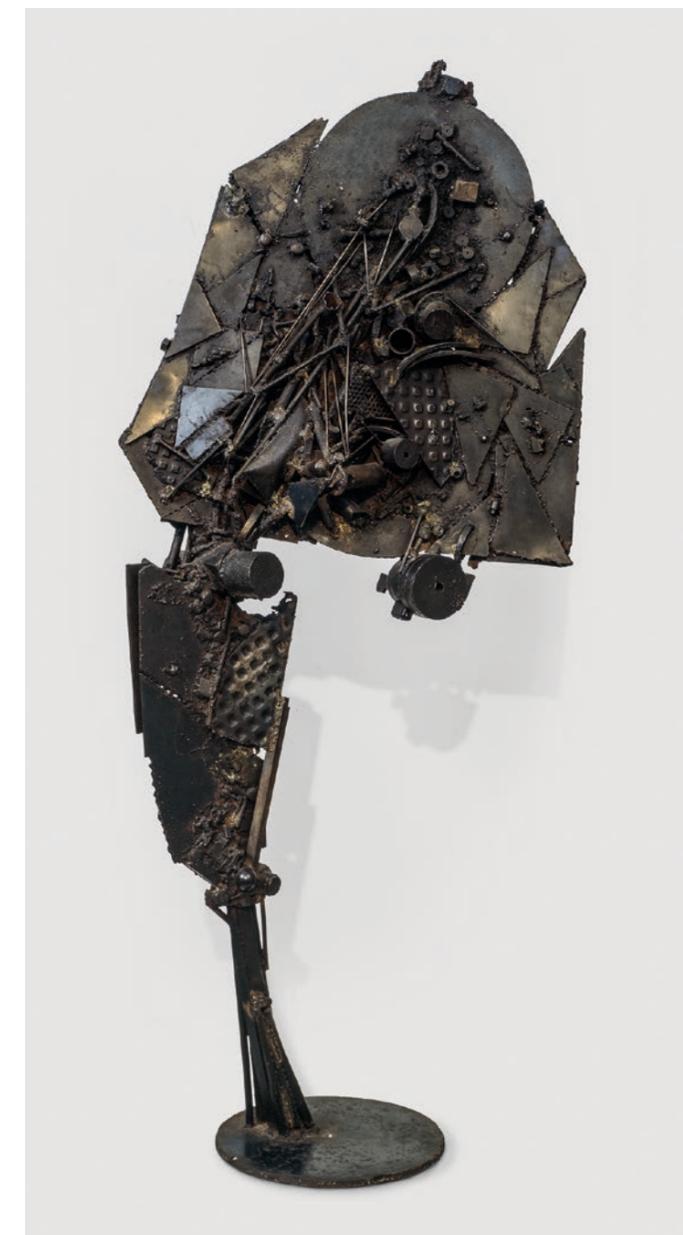
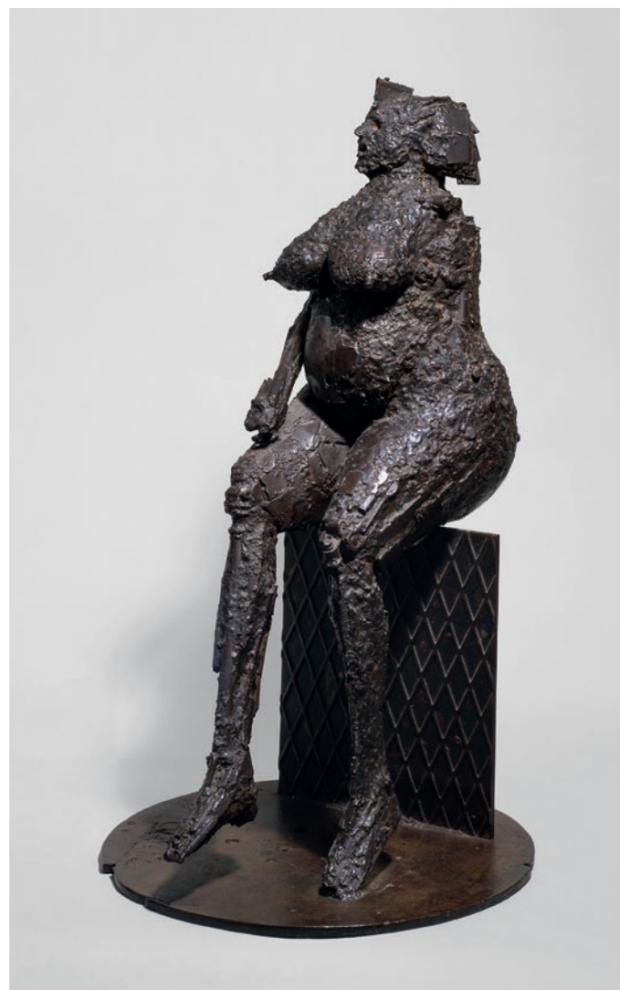
1961, měd, 94 × 40 × 40 cm, soukromá sbírka, © SBJ / Adagp, Paris, 2017, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

Ginette

1958, svařované železo, 67 × 37 × 37 cm, soukromá sbírka, © SBJ / Adagp, Paris, 2017, Photo © All rights reserved

Enveloppement

1971, psací stroj, plexisklo, 40 × 40 × 50 cm, soukromá sbírka, Courtesy César Foundation, Brussels, © SBJ / Adagp, Paris, 2017, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

**Expansion bouilloire**

1967, polyuretanová pěna, plech, 41 × 39 × 22 cm, sbírka Marcel Lefranc, © SBJ / Adagp, Paris, 2017, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

Le Centaure

1983, sádra, různé materiály, 74 × 62 × 30 cm, FNAC 10286, Long-term loan by the Fonds National d'Art Contemporain / Centre National des Arts Plastiques, Puteaux, to the Musée Picasso, Antibes, since 1985, © SBJ / Adagp, Paris, 2017 / Cnap, Photo © François Fernandez

La Grande Duchesse

1955, svařované železo, 175 × 73 × 30 cm, soukromá sbírka, © SBJ / Adagp, Paris, 2017, Courtesy Fondation César, Photo © André Morin



Coque Vallelunga N° 1

1986, slisovaný automobil, malovaná ocel, různé materiály, 190 × 132 cm, soukromá sbírka, © SBJ / Adagp, Paris, 2017, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Philippe Migeat / Dist. RMN-GP, 238 x 173 x 10 cm, Cast-iron stand plate: 9 x 120 x 80,5 cm, Global height: 286 cm, MNAM / Centre Pompidou, Paris, © SBJ / Adagp, Paris, 2017, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Philippe Migeat / Dist. RMN-GP

V Paříži nachází pop art svou odlišnou interpretaci, a to převážně v objektech upomínajících na předešlý dadaismus nebo surrealismus. Ale zde je reakcí na vyprazdňující se abstraktní malbu či tašismus. A tak se rodí nové téma: sociologie objektu a skupina nazývající se Nouveau Réalisme. Paříž roku 1960: kritik i autor manifestu Pierre Restany spolu s umělci Yvesem Kleinem (především), Tinguelem, Armanem či Spoerim zakládají skupinu, která bude činná až do roku 1970. A to je zároveň poslední etapa, kdy Paříž bude mít významnější vliv na mezinárodní (i české) umění. Brzy k těmto „Novým realistům“ přibude Niki de Saint-Phalle a stále slavnější sochař César, který právě poznal možnosti lisu na vyřazené automobily. (Klein se v tomto spolku uchyloval spíše do metafyzické „nicoty“, modrých monochromů či k modelkám obtiskujícím se na plátno, ale ostatní nakonec převážili a vyjadřovali se technicistními či zkrátka civilizačními objekty). A k takovým patřil i César, kterého zde blíže představujeme v souvislosti s jeho letošní retrospektivou v Centre Pompidou v Paříži.

Jeho rodiče byli Italové z Toskánska – syn, celým jménem César Baldaccini (1921 – 1998) – vyrůstal v Marseille. Od roku 1943 studoval umění v Paříži a zde měl v roce 1954 první významnou výstavu, kde představil i svou pověstnou Rybu. O dva roky později se již zúčastnil bienále v Benátkách, pak mimo jiné na Dokument II. (1959) a roku 1961 se připojil k Novým realistům – Rotellovi, Kleinovi a dalším.

César byl umělcem a řemeslníkem – zpočátku pracoval se sádro a železem, pak přibýlo svařování a levné materiály. Chodil na sklád-



Fotoprojekce instalace 6-ti metrového Palce před Centre Pompidou v Paříži u příležitosti Césarovi retrospektivy

Architects: Renzo Piano et Richard Rogers, 1977, Pouce © SBJ / Adagp, Paris, 2017 / Courtesy Luxembourg & Dayan, Photo © Daniel Gonzalez, For the building © Studio Piano & Rogers, Photo © Centre Pompidou / Georges Meguerditchian

ky – z trubek a dalších železných fragmentů svařoval plastiky hmyzu, zvířat i aktů. Během šedesátých let se stával slavným, a roku 1976 vytvořil proslulou bronzovou trofej César, udělovanou francouzským filmařům.

V roce 1960 spatřil poprvé americký hydraulický lis a od té doby se začal zabývat technikou „řízené komprese“, kterou tak ohromil, když na pařížské výstavě představil tři vylisovaná auta (důvodem byla výtvarná fascinace, ale i odpor ke konzumní společnosti). Avšak César lisoval i jiné předměty a materiály: tkaninu, papír a dokonce i šperky, které mu zámožné dámy přinášely, a které jim vrátil jako lisované přívěsky.

Další průlom do širšího povědomí zaznamenal César v roce 1965, kdy byl přizván ke skupinové výstavě „Ruka, od Rodina k Picassovi“. Při této příležitosti vytvořil své snad nejslavnější dílo – model vlastního palce zvětšený na 185 cm (a následovala obří Prsa či Pěst; ta už měla sedm tun nerezové leštěné oceli).

V roce 1966 přišel sochař s další, dosud nevídanou fascinací. Začal pracovat s rozlévaným pěnovým polyuretanem a pouštěl se s ním i do pouličních happeningů. Vstupoval do nečekaných uměleckých procesů, vzdálených již dřívějšímu krédu Nových realistů, ale plně osobitých a předznamenávajících další vývoj umění.

Radan Wagner



L'Homme qui marche

1954, svařované železo, 78 × 33 × 12 cm, soukromá sbírka, © SBJ / Adagp, Paris, 2017, Photo © All rights reserved

Compression «Yellow Buick»

1961, slisovaný automobil, malovaná ocel, různé materiály, 151,1 × 77,7 × 63,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Gift of Mr. and Mrs. John Rewald, 1961, Photo © 2017, Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

Esturgeon

1954, kované a svařované železo, 81 x 340 x 58 cm, MNAM / Centre Pompidou, Paris, © SBJ / Adagp, Paris, 2017, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Georges Meguerditchian / Dist. RMN-GP



Alexandr Hackenschmied / Sascha Hammid:

SKROMNÝ PROROK NOVÝCH VIZÍ



Alexandr Hackenschmied
foto: Maya Deren, 1942

Před 110 lety se narodil Alexandr Hackenschmied (později Alexander / Sascha Hammid), český a americký fotograf, publicista, kameraman a režisér. Patřil k nejvýznamnějším osobnostem české a světové filmové a fotografické avantgardy. Filmy o rostoucí hrozbě nacismu: Krize (1938) a Světla zhasla v Evropě (1939), na kterých se podílel coby kameraman, pomohly přesvědčit americkou veřejnost o nutnosti angažovat se v evropském válečném konfliktu. Stal se jedním z mála českých držitelů ceny americké filmové akademie Oscar za dokumentární film Žít! (1965). Podílel se na vzniku filmových formátů IMAX. U nás paradoxně zůstává mimo odborné kruhy téměř neznámý.

Pozoruhodný životní osud Alexandra Hackenschmieda kopíroval světové dějinné události, zároveň předjímal a určoval směr rozvoje vizuality, světových kulturních trendů nerozlučně spojených s vynálezem a rozvojem fotografie a filmu – těch trendů, které významným způsobem určují to, jak dnes přes masová média vnímáme svět kolem – jak žijeme, komunikujeme a kudy se ubírá dnešní civilizace a kultura.

Tato éra započala v 20. - 30. letech 19. století, kdy byl ve Francii Josephem Niépce a Jaquesem Daguerrem vynalezen způsob, jak trvale zachytit a uchovat obrazy reality. Šedesát let poté byl ve Francii s velkým ohlasem poprvé předveden kinematograf bratří Lumiérů (1895).

Alexandr Hackenschmied se tudíž v roce 1907 narodil už do světa, kde fotografie a film byly čím dál důležitějším prvkem reality – i když technicky a finančně stále velmi náročným.

Narodil se za složitých okolností 17. 12. 1907 Boženě Šmahelové, která svého syna pojmenovala Alexandr Siegfried Georg Šmahel. Byl nemanželským dítětem, matka ho porodila v utajení ve vzdáleném Linzi. Až po sňatku matky a otce získal chlapec příjmení Hackenschmied. (K častým omylům patří přisuzovat Hackenschmiedovi židovský původ, ten měla jeho druhá manželka Hella Hammid, rozená Heyman.)

Sudičky Alexandrovi nadělily mnoho talentů – postupně začal projevovat všestranné umělecké i technické nadání. Rozpětí jeho zájmů vedlo od hudby, architektury, kresby, malby až po publikační a teoretickou činnost. Jenom v oblasti filmu, kterému on sám později dával přednost před vším ostatním, se pohyboval ve škále od filmu experimentálního, hraného, dokumentárního až po reklamní – to vše se světově uznávanými výsledky.

Mexiko

1940, fotografie Alexandra Hackenschmieda, které pořídil během natáčení svého prvního amerického filmu Zapomenutá vesnice (na filmu pracoval jako kameraman s režisérem Herbertem Klímem)

Co se týče fotografie, pro tu se nadchnul už během středoškolských studií v pražském Karlíně. Koncem 20. let začal své zdařilé snímky publikovat v tehdejší nejznámější obrazovém časopise Pestrý týden, který byl až do svého zániku v roce 1945 jedním z nejdůležitějších československých intelektuálních magazínů. V redakci tehdy pracovala Božena Hackenschmiedová, Alexandrova matka. Do redakčního týmu dále patřili osobnosti jako Milena Jesenská, Adolf Hoffmeister, Karel Hájek, Václav Jírů či Ladislav Sitenský.

Významným impulzem pro mladého fotografa byla návštěva výstavy Film und Foto ve Stuttgartu (1929). V tom samém roce se stal spoluzakladatelem Film-klubu, organizace filmových kritiků a začal přispívat do Pestrého týdne a dalších časopisů rovněž textově – psal kritické články o filmech. Práce v redakci, návštěvy kina a nedokončená studia architektury a dějin umění se mu staly základem vzdělání. Od konce dvacátých let publikoval v tehdejších časopisech fotografie ve stylu „nové věcnosti“ a zároveň se postupně uplatňoval ve filmové profesi. V průběhu třicátých let se pak stal jedním z nejvýznamnějších českých filmařů. Jako třiatřicetiletý debutoval autorským experimentálním filmem Bezúčelná procházka (1930), kterým se zapsal do dějin filmografie. Autor zde bloumal Prahou a pražskými periferiemi, tu v tramvaji, tu pěšky a potkával u toho své alter ego. Film vznikl v amatérských podmínkách, s půjčenou kamerou, jako negativ sloužily odstřížky z natáčení.

Na přelomu dvacátých a třicátých let se A. H. věnoval s podobným nadšením rovněž fotografii. Jako nadějný mladý fotograf oběhl evropské fotografické přehlídky svojí tvorbou a v r. 1930 a 1931 zorganizoval a autorsky se zúčastnil dvou přelomových výstav Nové české fotografie v Aventinské mansardě. Jednalo se o první společné vystoupení nejvýznamnějších zástupců české fotografické avant-



U Galky Scheyer
1943, Los Angeles

Paříž
1939

Paříž
1939

Z cesty do USA
1936



Na souši

1944, fotografie z natáčení experimentálního čb. filmu s Mayou Deren

Maya se závojem

1942-1943



gardy, mezi nimiž kromě něj a jeho přátel (L. E. Berka, J. Lehovc) byli zastoupeni také Josef Sudek, Jaromír Funke, Jaroslav Rössler a další. Spolu s Ladislavem E. Berkou a Jiřím Lehovcem se později stali známí jako tzv. Aventinské trio. V roce 1936 Hackenschmied inicioval Mezinárodní výstavu fotografie ve Spolku výtvarných umělců Mánes, kde rovněž zastal dvojroli organizátora i vystavujícího. Patřil jak k předním průkopníkům „nové fotografie“, tak i k předním autorům užití fotografie. Snímky z jeho nejranějšího a nejintenzivnějšího fotografického období však bohužel známe téměř výhradně jen z časopisecky publikovaných prací, skoro žádné negativy ani originály fotografií se nedochovaly.

Začátkem třicátých let měl Alexander Hackenschmied za sebou důležité filmové debuty: Bezúčelnou procházku (1930) a Hudbu architektury, později známou pod názvem Na Pražském hradě (1932) a také podíl na slavném filmu Karla Plicky Zem spíeva (1933), kde přispěl radikálním střihovým řešením. Film byl v roce 1934 oceněn Zlatým pohárem na festivalu v Benátkách. Producent filmu Ladislav Kolda na základě této spolupráce získal pak Alexandra Hackenschmieda pro práci v nově vzniklých zlínských Filmových ateliérech Baťa. V letech 1935–39 se tak společně s E. Klosem, L. Koldou, F. Pilátem, P. Hrdličkou a J. Lukášem podílel na začátcích Baťova filmového studia a spoluvytvářel zde množství dodnes ceněných reklamních a propagačních snímků. Nejúspěšnější se stala reklama na pneumatiky Silnice zpívá (1937), která získala Zlatou medaili na Světové výstavě v Paříži.

Spolupráce s Janem Antonínem Baťou umožnila Hackenschmiedovi cestovat, a to nejenom po Evropě. V letech 1936 a 1937 spolu navštívili i USA a Indii. Hackenschmiedovy snímky z těchto cest, které byly desítky let považovány za ztracené, byly naštěstí v roce 1999 objeveny ve zlínském archivu. Ukazují jak okouzlení americkým životním stylem, tak i odstup Evropana vůči mohutné americké kultuře. Filmový materiál, který A. H. v Indii a na Ceylonu natočil, byl po jeho emigraci Elmarem Klosem sestříhán a použit ve filmech Chudí lidé, Řeka života a smrti a Vzpomínka na ráj.

Emigraci do USA Hackenschmied neplánoval, i když mu ji údajně v roce 1936 předpověděla kalifornská kartářka s tím, že se do dvou

let do Států vrátí. Důvodem, proč musel emigrovat, byla nabídka amerického filmaře Herberta Klina, aby jako kameraman spolupracoval na dokumentárním filmu Krize o politické situaci v Sudech v roce 1938. Koncem roku musel Kline natočený materiál tajně převést do Paříže, kam za ním Hackenschmied přijel v únoru 1939. Německá okupace země a obsazení Prahy 15. 3. 1939 ho krátce na to připravila o občanství. V Paříži strávil několik měsíců čekáním na vývoj událostí. Jako náhlý běželec se v období propukajícího válečného konfliktu obrátil opět k fotografii. Vznikl tak výjimečný soubor fotografií, kterými jako by se loučil s dědictvím fotografické avantgardy. V létě 1939 odjel Alexandr Hackenschmied do Londýna, kde společně s Klineem natočili dokumentární film o předválečné atmosféře v Anglii pod názvem Světla v Evropě zhasínají / Lights Out in Europe. O Vánocích 1939 pak absolvoval strastiplnou dvoutýdenní cestu přes Atlantik do USA, kde s Klineem film dokončili. Oba filmy pak byly Asociací amerických filmových kritiků zařazeny mezi vrcholné tituly let 1939–40. Pro historii je ještě důležitější to, že tyto filmy sehrály významnou roli při získání Američanů pro účast na řešení evropského válečného konfliktu.

V roce 1940 začali Herbert Kline a Alexandr Hackenschmied spolupracovat na dalších projektech, m. j. na filmu dle libreta J. Steinbecka Zapomenutá vesnice / Forgotten Village v Mexiku (1940), kde se pravděpodobně potkal s dalším kameramanem tohoto snímku Henri Cartier-Bresonem.

V roce 1942 se Hackenschmied v Hollywoodu seznámil s americkou tanečnicí a básnířkou, kyjevskou rodačkou Eleanorou Derenkovskou (1917–1961). Tři měsíce poté uzavřeli sňatek, kterým vyřešili problém s legalizací Hackenschmiedova trvalého pobytu v USA a umožnil mu legálně pracovat. Manželství sice vydrželo jen pět let, pro oba však byl tento vztah víc než osudový. Hackenschmied svou partnerku a múzu zasvětil do tajů filmového řemesla, a pomohl tak na svět velké legendě ženského experimentálního filmu. Společně natočili jedno ze zakladatelských děl amerického nezávislého filmu Odpolední osidla / Meshes of the Afternoon (1943). Ve filmu manželé použili podobné rozštěpení protagonisty/-ky jako v Bezúčelné procházce, podobně se zde vyskytuje zrcadlení, zdvojení, snovost, imaginace, subjektivita a nejednoznačnost vyprávěného příběhu.



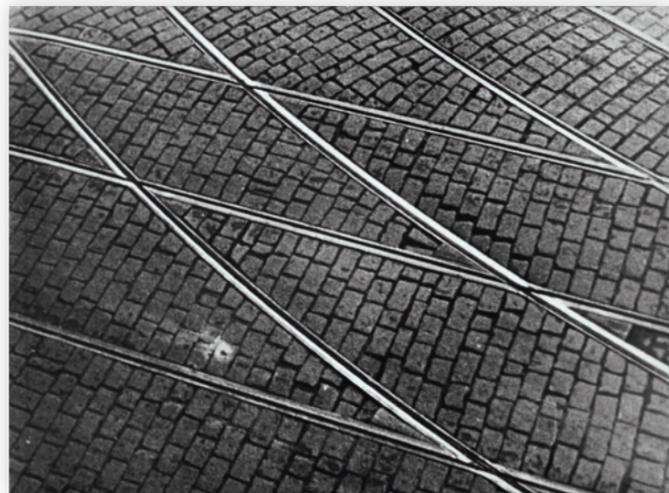
U Galky Scheyer
1943, Los Angeles

Paříž
1939

Na souši
1944, fotografie z natáčení
experimentálního čb. filmu s Mayou Deren

Na souši
1944, fotografie z natáčení
experimentálního čb. filmu s Mayou Deren





Bezúčelná procházka
1930

Bezúčelná procházka
1930

Z cesty do USA
1936

Paříž
1939



Odpolední osídla
1943, fotografie z natáčení experimentálního čb. filmu s Mayou Deren

S ženskou protagonistkou ovšem film získal rovněž silný erotický náboj. Podobnou energii vyzařují i početné fotografie, které autorská dvojice společně vytvořila. Jedná se o řadu aktů, aranžovaných snímků i civilních portrétů. Manželé si na důkaz proměny své identity rozhodli změnit i jména. Hackenschmied svou partnerku přejmenoval na Mayu podle bohyně iluze, o které se dočetl v knize o hindské mytologii. Sám si jméno zkrátil na Alexander (Sascha) Hammid.

Na prvních třech filmech s Alexandrem Hammidem a Mayou Deren spolupracovala rovněž německá fotografka a kameramanka Hella Heyman (1921–1992), která kvůli svému židovskému původu uprchla v roce 1937 do USA. Po rozchodu s Mayou se Alexander a Hella sblížili a v roce 1948 se stali manželi. Hella a Alexander se poté přestěhovali do newyorského bytu na Central Park West, kde vychovali své děti, a kde Alexander Hammid žil až do své smrti v roce 2004. Měli spolu dceru Julii (1950) a syna Tina (1952 – 2015). Hella se začala naplno věnovat fotografii, vystavovala m.j. v MoMA na slavné výstavě Family of Man (1955). Alexander (Sascha) Hammid naopak postupně úplně opustil fotografování a naplno se začal věnovat filmové tvorbě. Jeho poslední fotografický soubor pochází z roku 1959 z návštěvy a filmování v Kambodži pro Organizaci spojených národů (OSN). Hella byla také všestrannou umělkyní, kromě fotografování a filmování se věnovala i keramice a byla také skvělou kuchařkou. Pro ucelený obraz nelze nezmínit, že kvůli svým jasnovidným schopnostem byla přizvána americkou tajnou službou FBI k několika experimentálním vědeckým projektům. (Výstavu a publikaci Hella Hammid: Osud ženy realizovala Artinbox Gallery v roce 2016.)

Sascha Hammid se mezitím stal proslulým režisérem, kameramanem a střihačem dokumentárních filmů. V padesátých letech pracoval hlavně pro OSN, od roku 1962 pak celé čtvrtstoletí spolupracoval s filmařem a malířem Francisem Thompsonem (1908 – 2003). Byla to nesmírně plodná spolupráce, stali se průkopníky technicky náročných filmových formátů IMAX a v roce 1965 společně získali ocenění americké filmové akademie Oskara za dokumentární film To Be Alive! / Žít za nejlepší krátkometrážní dokument.

Jméno Alexandra Hackenschmieda / Hammida zatím zůstávalo v Československu téměř neznámé. Až v roce 1981 Moravská Galerie v Brně uspořádala výstavu Česká fotografie 1918–38, kde připomně-

la Hackenschmiedovu důležitou roli v oblasti České avantgardní fotografie (kurátory výstavy byly Antonín Dufek a Jaroslav Anděl). V roce 1986 se při natáčení svého posledního filmu On the Wing Alexander Hammid nadvakrát naposledy podíval do Prahy, kterou předtím přes půl století nenavštívil. V roce 1989 kurátor Antonín Dufek uspořádal pro Moravskou galerii v Brně výstavu Aventinské trio (Berka, Hackenschmied, Lehovec). Ve stejném roce byly Hackenschmiedovy fotografie součástí výstavy Czech Modern Art in the USA, kterou uspořádalo Museum of Fine Arts v Hustonu. V roce 1996 natočila Martina Kudláček 48-minutový dokumentární film o Alexandru Hackenschmiedovi nazvaný Bezúčelná procházka – Alexander Hammid. První a od té doby i poslední ucelenou publikaci o fotografickém díle Alexandra Hackenschmieda připravil Jaroslav Anděl pro nakladatelství TORST. Vyšla jako úplně první publikace slavné edice Fototorst v roce 2000.

Alexandr Hackenschmied alias Sascha Hammid zemřel 26. 7. 2004 ve svém newyorském bytě ve věku nedožitých devadesáti sedmi let – slavný mezi světovými odborníky, přesto pro českou širokou veřejnost téměř neznámý, i když jeho práce a talent hýbaly světovými a nejenom kulturními dějinami. Prý za to může jeho proslulá zdrženlivost a skromnost.

Nadia Rovderová

Literatura:

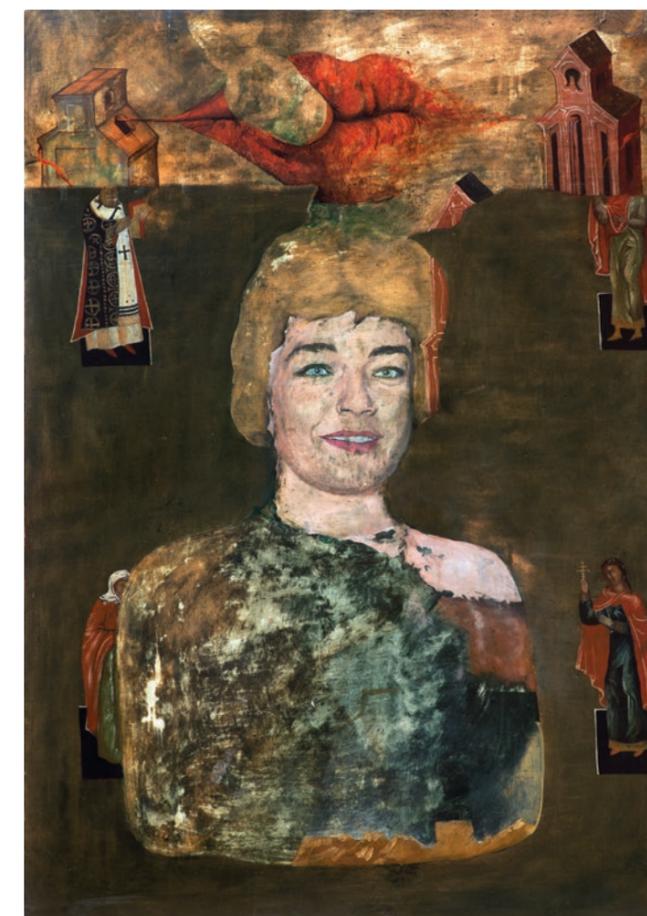
Josef Moucha: *Americký sen Alexandra Hackenschmieda*, 2018
Jaroslav Anděl: *Úvod k publikaci Alexandr Hackenschmied (TORST 2000)*
Pavel Vančát: *Alexandr Hackenschmied: Od fotografie k filmu*, 2004
Petra K. Hammid: *Hella Hammid – fotografka žen a dětí*.

V průběhu roku 2018 bude dokončena připravovaná publikace *Alexander Hammid: Skromný prorok nových vizí, kterou u příležitosti 110. výročí narození autora pro Artinbox Gallery připravily kurátorky Petra K. Hammid a Nadia Rovderová. Výstava obsahuje přes sto fotografií ze všech důležitých období fotografické tvorby Alexandra Hackenschmieda. Začátkem léta bude výstava reprízována v rámci 58. Zlínského filmového festivalu 2018.*

Jaroslav Vožniak



Jaroslav Vožniak ve svém ateliéru v Praze
foto: archiv



Simone Signoret
60. léta, dřevo, olej, 88 × 60 cm, Museum Kampa

Soukromé sbírky bývají budovány s různou motivací – a různý je i jejich další osud. Umělecká díla, z kterých se skládají, těší své majitele krásou, významem i hodnotou; zpravidla však bývají skryta zrakům veřejnosti. V lepších případech jsou sbírky budovány citlivě a poučeně – zaměřené na oblíbené či jinak blízké autory, respektive období či provenienci. Museum Kampa představilo výstavu Jaroslava Vožniaka (1933 – 2005), počin u nás spíše ojedinělý a obdivuhodný: sbírku, kterou se rozhodl její původní vlastník za symbolickou částku věnovat této instituci.

Hračkářství
1965, asambláž, dřevo, 143 × 78 cm,
Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou

**Kolotoč**

1994, akryl, deska, 71,5 × 99 cm, Museum Kampa

Frankenstein

1968, polychromovaná asambláž, 71 × 100 cm, Museum Kampa

Bez názvu (Ptáci)

1977–1978, polychromovaná asambláž, 71 × 100 cm, Museum Kampa

Jiří Kohoutek je sběratel, který byl v letech 1963 – 71 ředitelem nově založené Středočeské galerie. Stál za významnými akvizicemi vznikajícího souboru českého umění, jehož jádro lze dnes obdivovat v expozici kutnohorského GASKu. Dílo Jaroslava Vožniaka začal sledovat již v roce 1949, kdy náhodně spatřil jeho vytříbené tušové kresby. To bylo ještě před Vožniakovým tříletým učením v oboru reprodukční litografie.

„Ve svých třiceti jedna letech měl Vožniak velkou tvůrčí vášeň s bohatou nápaditostí a odvážné úsilí o výrazně novátorskou tvorbu, což dokazoval svou výstavou v Alšově síni Umělecké besedy v červnu 1964. Měl na ní výběr ze své tvorby od roku 1958 až do doby těsně před zahájením své výstavy. Měl jsem tehdy krátce před návratem ke galerijní práci, a proto jsem se prvně setkal s Vožniakem,“ vzpomíná Jiří Kohoutek. A tehdy poprvé spatřil umělcevo proměnu a jeho nezvykle podivuhodné asambláže. Tyto artefakty měly své

pevné místo v dnes již legendárním Červeném nebo Modrém pokoji v autorově zbraslavském bytě.

A Kohoutkovo nadšení pokračovalo: „Projevilo se také v zastoupení Vožniakových děl v mé expozici českého umění na zámku v Nelahověsi, mnou zřízené součásti Středočeské galerie. Bohužel v reakci na události roku 1968 byla tato expozice uzavřena (1971)“ vzpomíná Jiří Kohoutek. Jeho paralelně tvořená soukromá sbírka patří dnes Museu Kampa (Nadaci Jana a Medy Mládkových). A tak mohla vzniknout Vožniakova letošní dílčí retrospektiva z děl dosud veřejnosti málo známých. Snad i tato sbírka přispěje k dalšímu umělcovu zhodnocení a možná i k obsáhlejší monografii, která dosud chybí. Mohla by tak tohoto mistra „podivnosti“ náležitě zařadit do dějin našeho umění 20. století, které tak nezvykle obohatil.

-red-





Galerie Františka Drtikola
Příbram



Pohled do stálé expozice děl Františka Drtikola
Příbram

Galerie Františka Drtikola

PŘÍBRAM



Autoportrét s viržínkem
1913



Dívka s květinovou korunkou
1909

František Drtikol (1883 Příbram - 1961 Praha) byl prvním českým fotografem, který získal již za svého života světové uznání. Autorovu dílu byla věnována řada publikací, práce byly vystaveny na desítkách samostatných a stovkách skupinových výstav v zahraničí i v České republice. Jeho fotografie obohacují sbírky nejvýznamnějších světových galerií.

Drtikolovo rodné město ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze připravilo stálou výstavu. Ta formou výstavních faksimilií představuje výběr z autorova fotografického díla z let 1901-1935.

Připomíná období secesního piktorialismu, spojené se studiem „Lehr und Versuchsanstalt für Photographie“ v Mnichově, prvním ateliérem v Příbrami a počátkem pražské praxe. Ze dvacátých let jsou to fotografie vzniklé v duchu art deco, ovlivněné i podněty avantgardy. Závěr expozice tvoří práce spjaté s autorovou orientací na duchovní nauky Východu.

Návštěvníci expozice mohou shlédnout slavné psychologické portréty, jedinečné akty, četné krajinné kompozice i další fotografické žánry a odnést si ucelenou představu o rozsahu i hloubce uměleckého odkazu Františka Drtikola.

Součástí prohlídky je promítání filmu věnovanému Drtikolovu životu a dílu (režie Jiří Holna).

První ateliér otevřel Drtikol v roce 1907 v Příbrami. Bylo to krátce po absolvování odborné školy v Mnichově a následně vojenské službě.



V tomto domě žil František Drtikol jako nájemník více než 30 let
(Jihozápadní ulice, Spořilov, Praha)

Religiozita města se staletou tradicí mariánských poutí na Svatou Horu byla jedním z východisek Drtikolova celoživotního hlubokého zájmu o duchovní témata a filozofii. Z období příbramského ateliéru pocházejí fotografie ovlivněné secesí přelomu století. Tak jako jeho další práce se vyznačují nejen citovou a myšlenkovou hloubkou, ale zároveň výtečným technickým zpracováním. Jsou to krajinné kompozice, žánrové scény i portréty. Na tradici místa navazují jeho snímky zachycující horníky při práci v podzemí. Z Příbrami pocházejí také rané autorovy akty, zřejmě první fotografie tohoto druhu v Čechách.

Otevření vyhlášeného ateliéru v Praze ve Vodičkově ulici je datováno rokem 1912. Zde vznikaly slavné psychologické portréty řady významných osobností kultury a veřejného života, i množství jedinečných aktů. S počátkem pražské praxe je spojena také spolupráce s Augustinem Škardou (album Z dvorů a dvorečků staré Prahy).

V letech po I. světové válce dokázal fotograf svoji práci inovovat a obohatil ji o vlivy expresionismu, futurismu, kubismu, purismu a abstrakcionistických tendencí. Světového uznání si vydobyl v dru-



Akt (Tanečnice)
1927

hé polovině dvacátých let, kdy se na mnoha mezinárodních výstavách prezentoval jako čelný představitel stylu art deco ve fotografii. V první polovině 30. let začal pracovat s papírovými a dřevěnými modely a vytvářel meditativní kompozice. Jeho pozornost se čím dál častěji obracela k duchovním naukám Východu. V roce 1935 fotografickou činnost ukončil. V dalších letech se věnoval překladům duchovní literatury z němčiny, zapisování vizí a myšlenek a výuce duchovních přátel. Maloval obrazy, ve kterých chtěl zachytit své pocity z meditací.

Rozsáhlé umělecké dílo i lidský osud této osobnosti zůstává stále zdrojem nových inspirací.

František Drtikol zemřel 13. 1. 1961 v Praze, pohřben je v rodné Příbrami.

*Hana Ročňáková
Galerie Františka Drtikola Příbram
Zámeček – Ernestinum
Tyršova 106, 261 01 Příbram I*



Melancholie
1925



Odpoledne na Střeleckém ostrově
nedatováno, olej, karton, 54 × 73 cm
vyvolávací cena 10 000 Kč

Továrna ve městě
1945, kombinovaná technika, papír, 49,5 × 66 cm
vyvolávací cena 1 900 Kč

Po koupání
nedatováno, olej, karton, 69 × 94,5 cm
vyvolávací cena 6 000 Kč



JAROSLAV GRUS



Nábřeží u Vltavy
nedatováno, kombinovaná technika, plátno, 79,5 × 97 cm
vyvolávací cena 8 000 Kč

Podzim
1932, olej, plátno, 49,5 × 63 cm
vyvolávací cena 7 000 Kč

Václavské náměstí
nedatováno, olej, plátno, 100 × 135 cm
vyvolávací cena 14 000 Kč

Krajina
nedatováno, olej, deska, 103,5 × 145 cm
vyvolávací cena 8 000 Kč

Jaroslav Grus (1891 – 1983), rodák z Pardubic, studoval v letech 1907 – 1912 pražskou Akademii výtvarných umění u prof. Hanuše Schwaigera – váženého pedagoga i autora fantastického realismu. V meziválečném období, kdy se stal členem SVU Mánes, mladý Grus hledal a nacházel ba osobitě transformoval moderní proud znovu přijímaného evropského klasicismu. Základní a inspirativní zkušenosti sbíral již dříve na cestách po Evropě (Itálie, Dalmácie, Francie). A v roce 1907 na Purmanovo cestovní stipendium navštívil i oblíbené Benátky.

Během třicátých let precizoval svůj osobní styl, který jej pak provázel po celý život. Tento projev, rozvíjený obecně v sochařství i malířství principy pevné skladebnosti s tradičními proporcermi a objemy, mu byl blízký. Také témata, která tento styl nabízel, se navracela k prosté lidské figuře, zátiší i logicky rozvíjené krajině s „pravděpodobnou“ ubí-

hající perspektivou. Neoklasicismus či znovu platné aktuální sociální umění bylo souznějící s Grusovým naturelem lidským i uměleckým.

Příliš neexperimentoval, rozvíjel a usiloval uchopit všední námět v pevnější skladebnosti a uzavřené kompozici. Tímto přístupem a řešením navazoval rovněž na Cézannův odkaz, výrazem a barvou pak na jeho oblíbený fauvismus a rytmizovanou expresivní nadsázku. S odstupem času, bez nánosu interpretační ideologie, jeví se Grusův typický i osobitý socialistický realismus, respektive vitalismus, v jiném a objektivnějším světle dějin českého umění 20. století. Výstavní činnosti se Jaroslav Grus věnoval od roku 1917 až do počátku osmdesátých let.



Torsa
1968, cín, v. 100 cm
vyvolávací cena 40 000 Kč

Rodina
1980, bronz, v. 123 cm
vyvolávací cena 50 000 Kč

Noční chodec
1966 - 1985, bronz, v. 130 cm
vyvolávací cena 50 000 Kč

JAROSLAV VACEK



Ecce homo
1998 – 1999, bronz, 29 × 64 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

Atomový věk
1986 – 1991, cín, 19 × 23 cm
vyvolávací cena 3 000 Kč

Apoštol
1993, bronz, v. 97 cm
vyvolávací cena 35 000 Kč

Žena s dítětem
80. léta, opuka, 40 × 67 × 37 cm
vyvolávací cena 23 000 Kč

Jaroslav Vacek (1923 – 2012) byl sochař a medailér. Do širšího povědomí se zapsal převážně svou figurální tvorbou, jako autor plastik komorních i určených pro veřejný prostor. V nich prolínal osobitý rukopis, stylizované až abstrahující tvary a objemy, ale i zřetelný odkaz klasického sochařství. Toto pojetí prohluboval studiem přírody promítající se i do uvolněných torz lidských postav. Svou tvorbou se Vacek řadí k předním představitelům poválečné výtvarné moderny blízké například Miloslavu Chlupáčovi, Karlu Kronychovi či Miloši Zetovi.

Vackova tvorba, mnohdy dramaticky procítěná, odráží i zkušenosti osobní a rodinné. Jeho otec byl český legionář působící od pusté Sibíře až k Vladivostoku. Pohnuté osudy se nevyhnuly ani jeho synovi. Za druhé světové války v roce 1940 se Jaroslav Vacek jako sedmnáctiletý chlapec pokusil o útěk do Ruska, kde chtěl vstoupit do cizinecké armády. Za tento delikt byl však vězněn gestapem.

Vacek za protektorátu navštěvoval Školu umění ve Zlíně u profesora Vincence Makovského. Pro „špatné mravy“ byl však ze studií vyloučen.

Po válce Vacek navázal na studia již na Akademii výtvarného umění v Praze (1945 – 1951) a to opět u Vincence Makovského a Jana Laudy. Svou tvorbu mohl prvně představit na výstavě „Umělci národu“ pořádané v Olomouci. V Praze se mladý sochař představil v roce 1950 na kolektivní výstavě „Výtvarná úroda“ v Domě výtvarného umění.

Jaroslav Vacek v následujících letech dále rozvíjel svůj styl v portrétní a figurální tvorbě, v pomních i komorních plastikách nepostrádajících expresivní náboj, intimní poetiku i působivou monumentalitu. Jeho plastika „Shledání“ byla umístěna a slavnostně odhalena v květnu 2016 na zahradě Šolcova statku v Sobotce v rámci rodičího se lapidária pod širým nebem.

Vackovo dílo je zastoupeno v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou, v Galerii hlavního města Prahy, v Galerii Klatovy / Klenová, v Muzeu umění Olomouc, v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích i Národní galerii v Praze.

**Z věže, pohled na Louny**

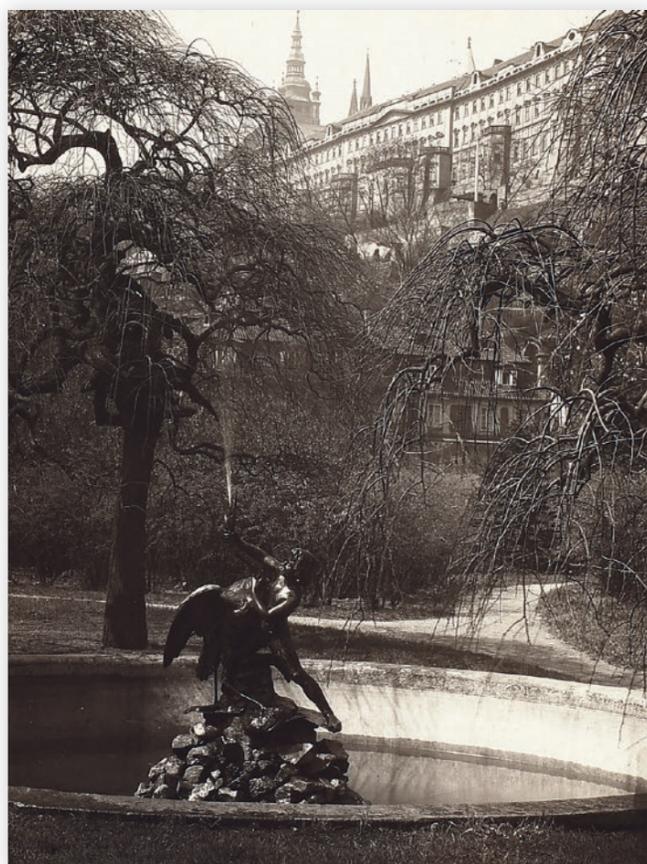
1940 – 1941, vintage gelatin silver print, 24 × 17,5 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč

Praha

nedatováno, vintage gelatin silver print, 11,1 × 8,5 cm
vyvolávací cena 16 000 Kč

Na lavičce

nedatováno, vintage gelatin silver print, 8,8 × 8,4 cm
vyvolávací cena 18 000 Kč



JAROMÍR FUNKE

**Sochy**

nedatováno, vintage gelatin silver print, 30 × 21,8 cm
vyvolávací cena 40 000 Kč

Pohled do krajiny

1940 – 1941, vintage gelatin silver print, 22,8 × 17,7 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč

Lužerady

1940 - 1941, vintage gelatin silver print, 18 × 23,8 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč

Jaromír Funke (1896 – 1945), fotograf a teoretik, byl jednou z nejvýznamnějších osobností českého umění první poloviny 20. století. Nicméně inspirativní byl i pro svou organizační činnost. Společně s Josefem Sudkem a Adolfem Schneebergerem založil Českou fotografickou společnost.

Funkeho tvorba je spojována převážně s moderní architekturou. Jakožto obdivovatel Bauhausu a souputník Devětsilu byl notně okouzlen funkcionalistickým tvaroslovím, avšak zaměřoval se i na starší zástavbu, respektive památkové objekty. Na objednávku tak vznikl unikátní cyklus fotografií chrámu sv. Bartoloměje v Kolíně (poprvé byl vystaven v roce 1943). Funke zabíral celkové pohledy, také však detaily, hledal podstatnou skladebnost i světelnou výjimečnost v černobílých kompozicích. Znamé jsou také jeho záběry architektu-



ry významných autorů, jakými byli Bohuslav Fuchs, Jaromír Krejcar či Jaroslav Fragner.

V roce 1940 mu jeho dlouholetý přítel a mimořádně podnětná osobnost – Jaroslav Janík, lounský knihovník – zprostředkoval zakázku pro zdejší radnici. Sedm měsíců hledal a nacházel známá i neprobádaná místa severočeských Loun. Vznikla tak jedinečná fotografická série „vertikál a horizontál“, kterou Funke stačil ještě krátce prezentovat. Vnímáme zde poctu gotice (chrám sv. Mikuláše) i novější zástavbu – „fotografickou vizi města a důslednou aplikaci kompozičních principů, které celý život hledal a realizoval... je osobitou interpretací města mezi zamýšlenou podstatou jeho podoby a ušlechtilým výtvarným dokumentem,“ komentovala Funkeho práci Anna Fárová v „lounské“ knize, která mohla vyjít až v roce 2006.

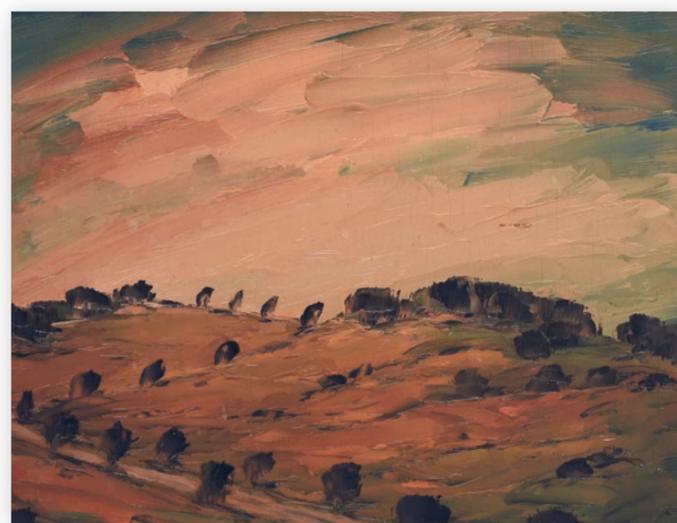
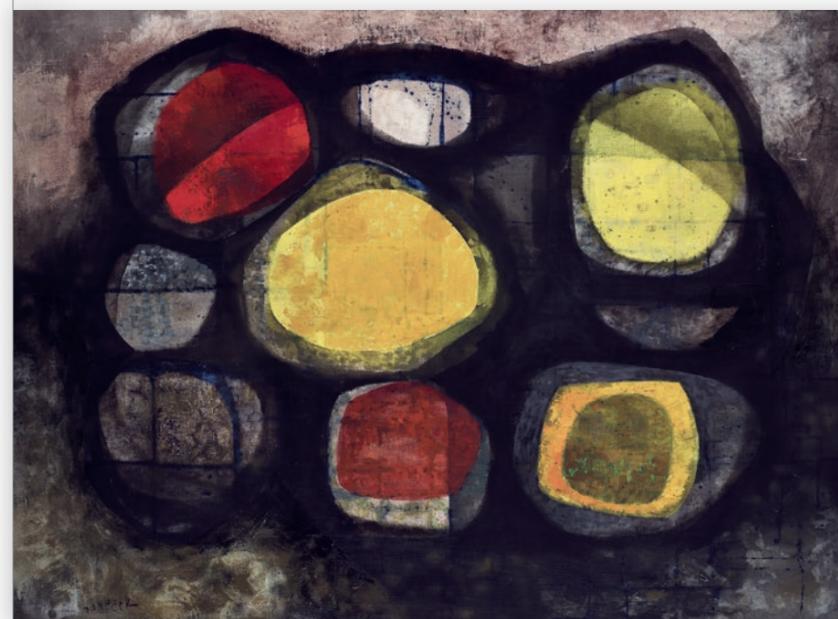
AUKCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

25. března 2018, 16.00 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com

**Otakar Lebeda**Stavení, nedatováno, olej, plátno, 33,5 x 60 cm
vyvolávací cena 450 000 Kč**František Drtikol**Krajina, 1946, olej, deska, 23 x 29 cm
vyvolávací cena 20 000 Kč**Eduard Ověčáček**Písmena, 1991, akryl, plátno, 65 x 57 cm
vyvolávací cena 70 000 Kč**Jaroslav Róna**Smaragdový krystal, 2014, olej, plátno, 150 x 100 cm
vyvolávací cena 410 000 Kč**Ota Janeček**Struktury, 1966 - 1967, olej, plátno, 97 x 130 cm
vyvolávací cena 170 000 Kč**Tomáš Čísařovský**Msta, 1998, olej, plátno, 60 x 55 cm
vyvolávací cena 60 000 Kč**Rudolf Němec**Stojící akt, 1980 - 1981, olej, plátno, 85 x 62 cm
vyvolávací cena 90 000 Kč**Josef Žáček**Vyšehrad, 2004, olej, plátno, 160 x 120 cm
vyvolávací cena 75 000 Kč

**Jaroslav Matouš**

Děšť v jarním lese, 2001, sklo tavené do formy, drát, korálky, 53 x 53 x 18 cm
vyvolávací cena 75 000 Kč

Jaroslav Róna

Lvice, 2013, porcelán, v. 50 cm
vyvolávací cena 120 000 Kč

Jan Švankmajer

Handštan I., 2013, asambláž, 32 x 44 x 48 cm
vyvolávací cena 170 000 Kč

Jan Koblasa

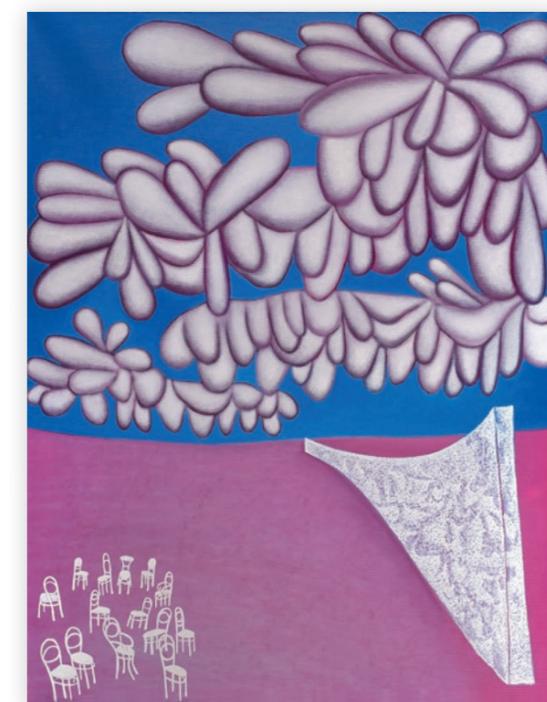
Divák, 2000, polychromované dřevo, v. 58 cm
vyvolávací cena 67 000 Kč

**Michal Škapa**

Motortown I., 2017, akryl, plátno, 100 x 150 cm
vyvolávací cena 68 000 Kč

Pavel Šmíd

Ester, 2013, olej, plátno, 150 x 120 cm
vyvolávací cena 60 000 Kč

**Pasta Oner**

Success is the best Revenge, 2017, kombinovaná technika, plátno, 90 x 60 cm
vyvolávací cena 40 000 Kč

Karel Chaba

Růžová pustina, 1983, olej, plátno, 90 x 70 cm
vyvolávací cena 145 000 Kč

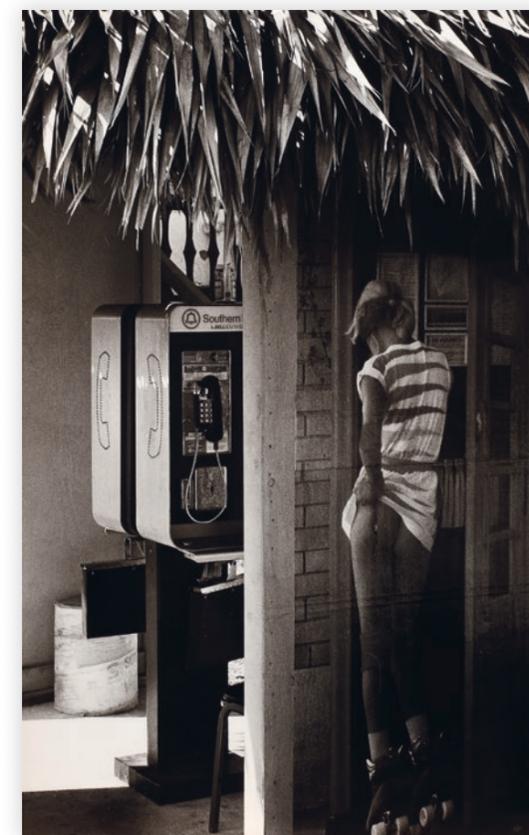
AUKCE

FOTOGRAFIE

25. března 2018, 18.00 h

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com

**Jaroslav Rössler**Bez názvu, 1925, posthumous gelatin silver print, 20,3 x 19,9 cm
vyvolávací cena 12 000 Kč**Josef Istler**Bez názvu, 1945, vintage gelatin silver print, 39,6 x 29,7 cm
vyvolávací cena 10 000 Kč**Josef Sudek**Středohoří, 1951, vintage gelatin silver print, 9 x 28,5 cm
vyvolávací cena 20 000 Kč**Ladislav Emil Berka**Na stavbě, 1933, later gelatin silver print, 26,9 x 20,1 cm
vyvolávací cena 3 000 Kč**Josef Sudek**Dvě hrušky a sklenice, 1951, vintage gelatin silver print, 22,6 x 16,6 cm
vyvolávací cena 35 000 Kč**Eva Fuková**Florida, 1986, vintage gelatin silver print, 34,3 x 21,8 cm
vyvolávací cena 44 000 Kč**Václav Chochola**Ráno, pára, 1973, later gelatin silver print, 31,4 x 22,9 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

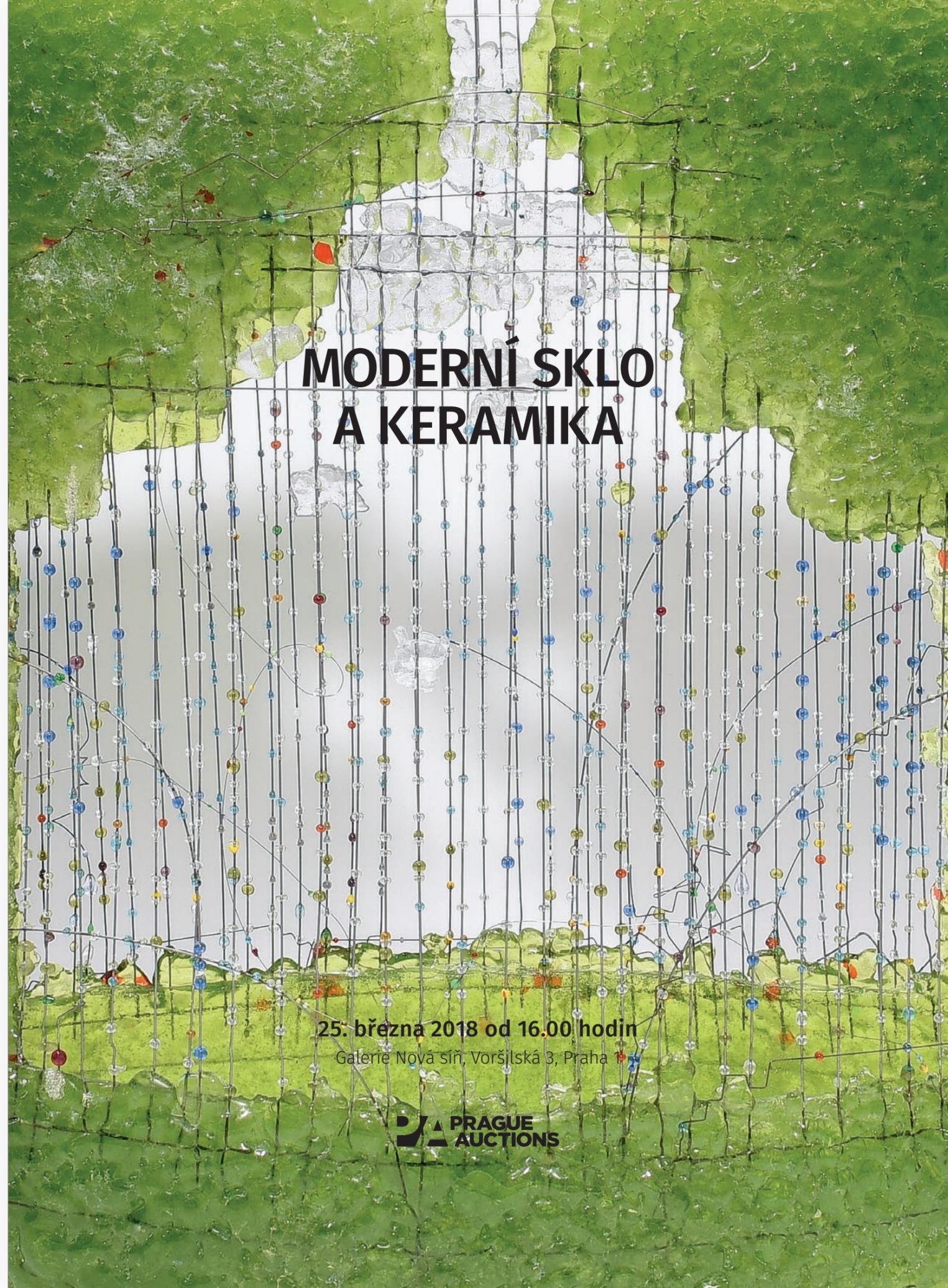


Miroslav Tichý
Bez názvu, 60. - 80. léta, akvarel, fix a tužka na kartonu, vintage gelatin silver print, 23 x 17,2 cm
vyvolávací cena 35 000 Kč

Jan Reich
Z cyklu Mizející Praha, 70. léta, vintage gelatin silver print, 37,8 x 25,4 cm
vyvolávací cena 8 000 Kč

Miloň Novotný
Tunis, 1961, vintage gelatin silver print, 36,9 x 23,5 cm
vyvolávací cena 13 000 Kč

Gabina Fárová
Radost, 1990, vintage gelatin silver print, 27 x 33 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

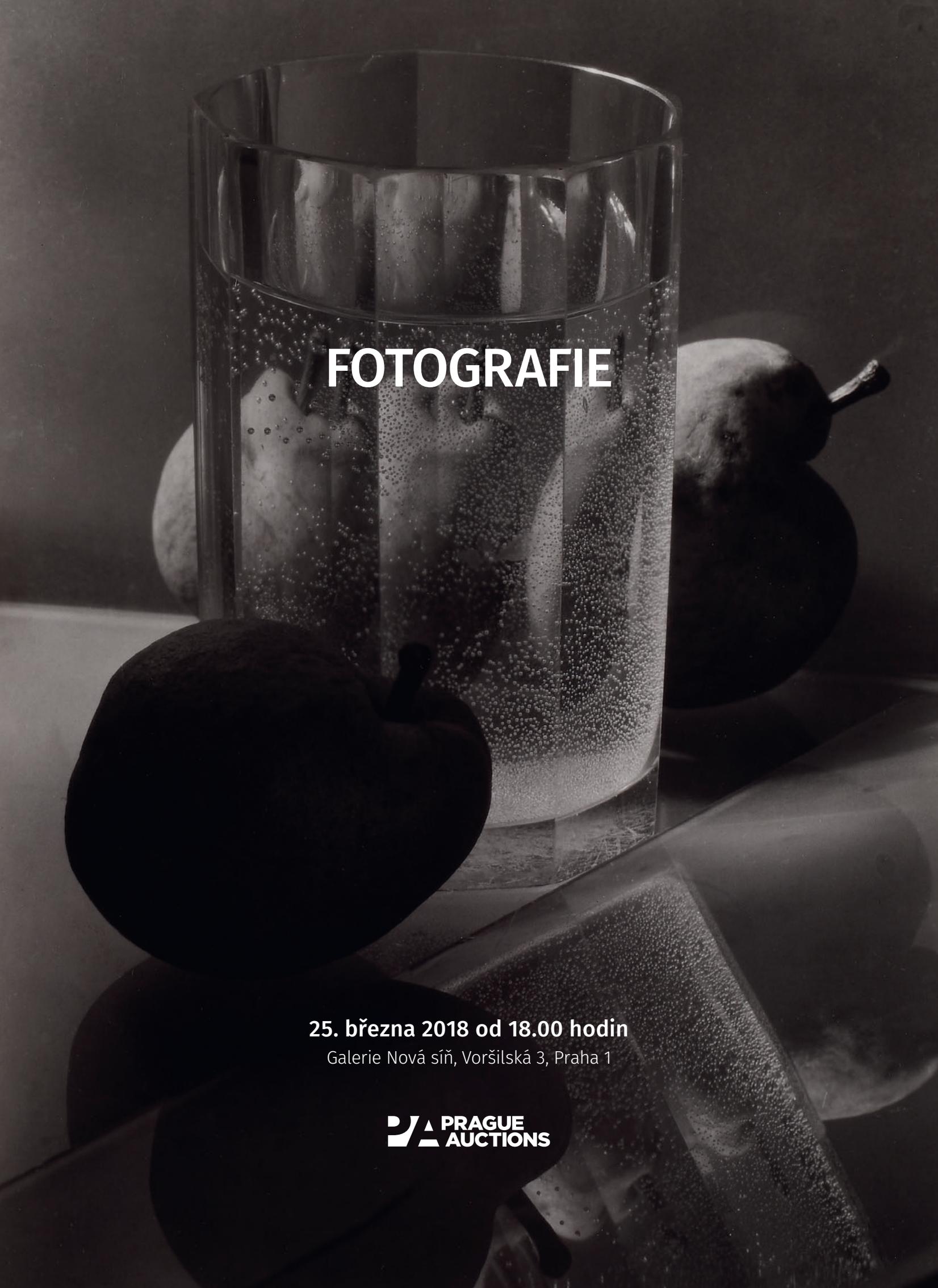


MODERNÍ SKLO A KERAMIKA

25. března 2018 od 16.00 hodin

Galerie Nová síň, Voršílská 3, Praha 1

**PRAGUE
AUCTIONS**



FOTOGRAFIE

25. března 2018 od 18.00 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

 **PRAGUE
AUCTIONS**