



revue

2/18

art

čtvrtletník o současném umění

EDITORIAL

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

10. června 2018 od 13.30 hodin
Galerie Nova síň, Vršilská 3, Praha 1

 PRAGUE
AUCTIONS

OBSAH

- 2 TÉMA**
Dada, ženy, mystika
- 4 VÝLET**
František Kupka
- 6 ARCHIV**
Vincent van Gogh
- 8 ROZHOVOR**
Pavel Šmíd
- 18 ZATELIÉRU**
Lukáš Havrda
- 20 O DÍLE**
Ota Janeček
- 22 PŘÍBĚH**
Hans Bellmer
- 24 PUBLIKACE**
C. G. Jung
- 26 KONTINUITA**
Zdeněk Neubauer
- 28 HISTORIE**
Konfrontace
- 32 PROFIL**
Ota Janeček
- 40 VÝSTAVA**
1968:Computer.art
- 44 FENOMÉN**
Antoni Tàpies
- 48 VÝSTAVA**
Vincent van Gogh a japanismus
- 52 VEŘEJNÁ SBÍRKA**
Vlastivědné muzeum v Dobrušce
- 56 OHLÉDNUTÍ**
Ivan Ouhel
- 62 AUKCE PROFIL**
Petr Lysáček
- 64 AUKCE**
Výtvarné umění
- 68 AUKCE**
Fotografie
- 70 AUKCE**
Internetová aukce

VÁŽENÍ,

bývá dobré ba nezbytné vyhodnocovat nastalé situace z odstupu. Zvláště to platí při pohledu na události rozplývající se nepřehledně v našem času a prostoru, v době, kterou právě prožíváme. Dějiny umění jsou toho důkazem. Až ex post se věci usadí, ustálí a zarovnájí tak, aby mohly být náležitě měřeny a posuzovány. Vyniknou pak činy velké i malé, nahlížené v rámci pořádaných souvislostí – objeví se v jasných konturách díla, skupiny či manifesty dobu adekvátně reflektující a vývoj posouvající. Ano, je to ošidné a do jisté míry nespravedlivé, někdy až zavádějící. Ale dějiny píší vítězové; v umění pak ti vehementnější osobnosti, kurátoři i autoři encyklopedií. Umělci jsou různí. Jedni, a těch je většina, na odstup soudného času čekat nemíní a vydávají svá díla za jediné aktuální. Někdy jim to vyjde, musí však stát ve správný čas na správném místě. Jiní, a těch je poskrovnu, o své originální prvenství nijak zvlášť nestojí, ale v paměti dějin přesto navždy zůstanou. Marcel Duchamp neměl po neblahých zkušenostech se svými obrazy chuť dělat umění. Psal se rok 1913 a potřeboval se uklidnit, nic moc nedělat. A přesto vzniklo slavné znamení doby, první ready made. Měl jen nápad a ptal se: „Mohli bychom vytvářet a vystavovat díla, která by nebyla uměleckými díly?“ Na podzim ve svém novém pařížském bytě na Rue Saint-Hippolite objevil přední kolo nějakého bicyklu. Namontoval jej na obyčejnou kuchyňskou stoličku. Pak spokojeně dodal: „Je to příjemný stroj, příjemný díky kruhovým pohybům, které dělá.“ Duchamp rukou roztočil kolo, aby se uklidnil. A jen tak mimochodem roztočil i kolo naprosto nového umění.

Dobré a nerušené čtení Vám přeje

Radan Wagner, šéfredaktor

revueart

ČTVRTLETNÍK O SOUČASNÉM UMĚNÍ
EVIDENČNÍ ČÍSLO: MK ČR E 15338 ISSN 1214-8059
VYDAVATEL: PRAGUE AUCTIONS S.R.O.
VORŠILSKÁ 3, 110 00 PRAHA 1
IČ: 275 96 087
předplatné: www.pragueauctions.com, info@pragueauctions.com
Šéfredaktor: Radan Wagner
Redakční rada: Petr Vaňous, Radek Wohlmuth, Lucie Šiklová
Grafická úprava, sazba: Martin Löser – Designface
Ctp a tisk: Triangl
Titul: Pavel Šmíd, Holubi, 2012, olej, plátno, 150 x 110 cm, výřez

DADA ŽENY MYSTIKA

Ženy se v umění 20. století vyskytovaly jen ojediněle, avšak jejich role je nepřehlédnutelná. To platí zejména při pohledu na počáteční etapu modernismu – na hnutí dada, které se rozvíjelo na obou stranách Atlantiku, zvláště pak v New Yorku a Curychu. V době zcela nového cítění, vnímání a tvoření se otevřelo pole instinktu, spontánnosti, ale i tělesnosti, teatrálnosti či nonsensu bez pevných pravidel. Probudila se živelnost a rozjitřený smysl pro přirozený projev. Mířilo se k počátkům bez přetvářky: umění a jeho sdílení stávalo se společným fenoménem ohroženého humanismu, hry, gesta i naděje. Ženský prvek se v tomto usilování stal odpovídající a významnou silou, pestrou inspirací a iniciací k citlivějšímu i duchovnějším chápání světa. Dada změnilo povahu, a především vnímání tvůrčího sdělení.

Konkrétní okolnosti a události nabídl ženskému pojetí nečekaný prostor. Krize ducha v mezinárodním měřítku si vyžádala odpovídající reakce. Na počátku této nejen umělecké revoluce se zjevil „Akt muže sestupujícího ze schodů“ – a snad kráčel do podlaží, kde bytují i základní pudy. Malba s tímto názvem se dostala na veřejnost při legendární newyorské výstavě The Armory Show v únoru roku 1913. Nezvyklý obraz Marcela Duchampa způsobil skandál, ale obrátil také pozornost k aktuálnímu výtvarnictví (výstavu shlédlo přes 100 000 návštěvníků). Téhož roku překračuje Duchamp další hranice (ne)možného a vytváří první ready-mady: Kolo, Lékárnu a Sušák na lahve. Až po vypuknutí první světové války se tento geniální Francouz setkává s „Kubáncem“ Francise Picabiu a fotografem Manem Rayem, aby kolem Stieglitzovy galerie a její revue 291 pokračovali v zatím nepojmenovaném tažení. Jejich předměty či objekty byly nabitě erotismem (u Duchampa ženským principem, u Picabii mužským), a vyobrazují stroje či stopy „hybridního páření mužských a ženských součástek“.

Takové artefakty v čele s nejnámější Fontánou – tedy ikonickým obráceným pisoárem – se rodily v ovzduší „konkrétní iracionality“. Podle některých méně známých úvah stojí za tímto přelomovým dílem inspirace Elsy von Freytag-Loringhoven, která ready mady již vytvářela. Pisoár, signovaný tajemně bezpohlavním Mutt, zapadá do hektického působení skupinky podobně naladěných osobností (Picabia, Broffetová, Ray, Roché, Woodová, Schamberg). „Baronka Elsa“, patrně nejdivočejší účastnice, básnivě deklamovala banán coby nejlepší vibrátor, stala se „vagabundkou“ a performátorkou v ulicích Greenwich Village, pověstnou extravagantní figurou. Pro svá radikální gesta i absurdity na pomezí snu a skutečnosti končila zpravidla na policejní stanici. Nejen díky těmto excesům skupinový časopis The Blind Man skončil již po dvou číslech. A v souvislosti s dada projekcemi bychom mohli opět zmínit i „Mama of dada“ Beatrici Wood, básnířku i akční provokatérku Minnu Loy, „Queen of Greenwich Village“ Claru Tice, módní symbol Florine Stettheimer a další pestrý okruh kolem Marcela Duchampa.

Vzácně a těsně komunitní dada existování, zpochybňující hranice mezi uměním a životem, zjevně vyhovovalo ženám i na druhém břehu Atlantiku – v Berlíně nebo Curychu, i když zde – v Evropě – nabývalo hnutí více existenciálních rysů. Také tady stojí za vypjatou životností dva rozdílné typy (Hugo Ball a Tristan Tzara). Hvězdou Cabaretu Voltaire – centra curyšského dění – se však stala Emmy Hennings: zpěvačka, tanečnice, básnířka, provokatérka, performátorka... Tato „mystická matka dada“ a Ballova družka měla za sebou rušná dobrodružství s mnichovskými expresionisty – vztahy, prostituci, drogy a večírky volné lásky i krušný kriminál. (Vedle Sophie Taeuber-Arp, kultivované textilní výtvarnice, byla Hennings jistě nespoutaným žilem). Osobitá žena-magnet však po seznámení s Ballem vešla do nové etapy odehrávající se již v Curychu. Zde Ball předváděl své básně beze slov – „fonetické shluky a rytmy“ a Emmy zas „abstraktní tance“ s vlastním tělem či loutkami, v dalším večeru mohli diváci zírat zas na Jancovy karnevalové masky, Arpovy

obrazce či básně, Tzarovy rituální úder a programové divoké proklamace; improvizáční humor s hořkým základem a kakofonickým vzdorem ovládal atmosféru sálu. Vnitřní pocity curyšského dada naznačuje i Ballův až posmrtně vydaný deník. Pohotová Götzova recenze z roku 1929 je výmluvná: „Čtete-li Balla, máte pořád pocit osamělé a plaché duše uprostřed rozbouřeného světa, duše nesmírně čisté, ale zcela bezmocné, poněvadž bez víry, bez jakékoli jistoty, bez jediného opěrného bodu... Všechny kulturní hodnoty, na něž byli lidé tak pyšní, ukázaly se mu jen a jen prázdnými strašáky... Celý život se mu zjevuje jako proud optických klamů... to co existuje je jen strašná nicota.“

Mnozí dadaisté /surrealisté pokračovali dále a úspěšně. Zakladatel hnutí Ball se svou družkou však z rozjetého vlaku záhy vyskočil. Již stále častější mystické prvky v Cabaretu Voltaire, zvláště u Emmy, ledacos naznačovaly. Létem 1917 se Hugo a Emmy definitivně odpoutávají od curyšského „dada mejdanu“, hledají v sobě člověka i Boha; nejdříve však člověka – ten je blíže... Odcházejí, vzájemně se podporují, do přírody, pak se Ball na čas věnuje politické novinářně, ale končí přeci jen kontemplací ve svém nitru. Oba společně hledají novou duchovní strukturu a poválečnou cestu. Odkud se vzala? Po chvilkové inspiraci buddhistickou literaturou se jednoznačně ztotožnili s naukou Jakoba Böhma (1575 – 1624), svérázné postavy křesťanského mysticismu. Podobně jako Swedenborg, tak i Böhme vypracoval si své učení bez „černobílých dogmat“ a zastrašujících frází. A tak se nejedná o katolický radikalismus (jak se uvádí), kterému se Ballovi oddali (vzali se roku 1920), ale spíše o křesťanský okultismus, respektive rosenkruciánství – poevropštělý hermetismus sahající až kamsi k renesančnímu Paracelsovi. Žili pak společně v nenápadném Tessinu.

Böhmeův význam pro novodobou mystiku a mnohdy i kulturu je obrovský. Již v době protestantství podnítil lidskou obrazotvornost, která ústila v epochálním Miltonově Ztraceném ráji. Böhme však, na rozdíl od většiny, chápal výklad biblického stvoření jako sérii alchy-



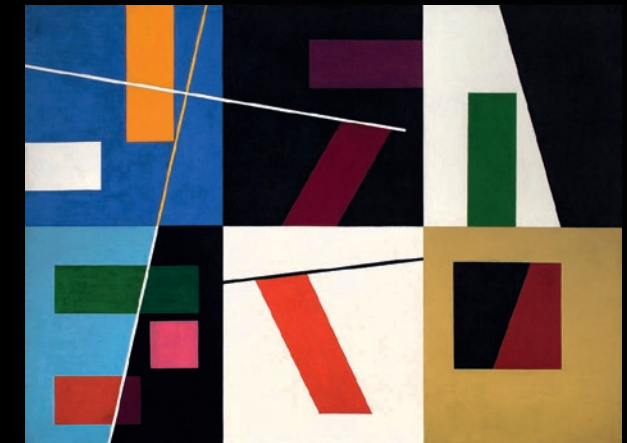
Elsa von Freytag-Loringhoven
ve svém bytě na Greenwich Village, New York, 1915



Emmy Hennings
a dada loutka, 1917



Rose Selavy
(Marcel Duchamp), 1921, foto: Man Ray



mických operací. Tento „barbarský“ výklad založený na osobních vizech se stal také symbolicky podávanou filozofií – která vypráví o pronikání „malého“ dole a „velkého“ nahore; nestaví do protikladu boží všemohoucnost a lidskou svobodu a poznání stává nad vykoupění. Böhme považuje zlo jen za nutnou podmínku vyjevení dobra („Kdyby život neměl protiventství a byl by bez cíle, neptal by se nikdo po svém základu, odkud vyšel: skrytý Bůh by tak zůstal nepoznáán... Vše se ukazuje být jen grandiózní hrou, v níž se celý problém nutně přesouvá na roveň jednotlivé, v čase přebývající bytosti. Svět nemá rozum sám ze sebe a o sobě, nýbrž se rodí až ve stvoření – v lidské mysli. Bůh/Ungrund dává všem životní sílu, ať ve zlém či dobrém, každému podle jeho touhy.“) V zásadě se tedy jedná o systém, kde stojí v popředí iracionálně, vůle a svoboda. („Kdo najde lásku, najde nic a všechno... najde nadpřirozenou a nadsmyslovou propast, která je bezedná neboli beze dna /Ungrund!“).

Manželé Ballovi spáchali tedy uměleckou sebevraždu. Znalec dada, Ludvík Kundera, naznačuje, že cena za jejich přemrštěnou svátost byla neúměrná, i když odvázná. „Odmyslíme-li si vyčerpanost ze vši té hektické a noční činnosti, je to akt vzácného umění: včas odejít... Deník vydaný a nazvaný Útěk z doby, stejně jako román Fantásta Tanderenda, který byl zveřejněn až roku 1967, ledacos napovídá! Tam je filozofické dno, jež se nerovná stavu na dně. Tam je i poezie, skutečné umění z času anti-umění. A tam je i vize náboženské budoucnosti, která pohřbila dala Ballovým v Tessinu věhlas světů, nepřinesla však už ekvivalentní poezii či prózu.“ Hugo Ball zamlklý zemřel ve svých 41 letech roku 1927, Emmy Hennings odmítající již zcela uměleckou tvorbu zemřela stranou dění roku 1948. Možná jim k závěru života znělo poznání, které tak výstižně formuloval G. K. Chesterton: „Problémem křesťanství není to, že bylo vyzkoušeno a shledáno neuspokojivým, ale to, že bylo shledáno obtížným a ponecháno nevyzkoušeným.“ Ale to už je jiná kapitola.

Radan Wagner

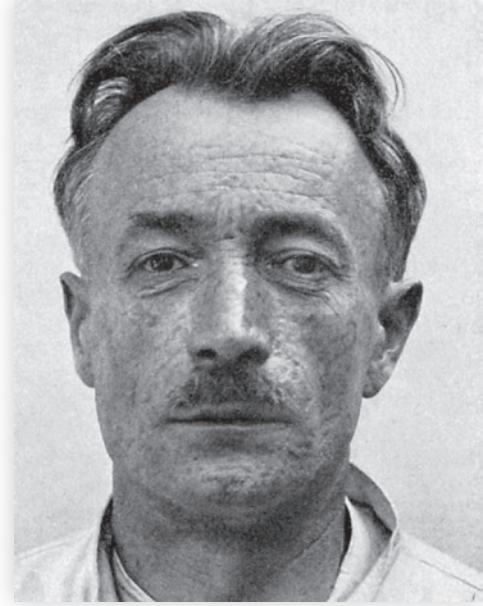


Sophie Taeuber-Arp
Bez názvu, 1918

Elsa von Freytag-Loringhoven
jako Coat-Stand, 1920, foto: Man Ray

FRANTIŠEK KUPKA

DOBRUŠKA A OKOLÍ



František Kupka, 1928
foto: archiv

Náš výlet je třeba začít v Opočně, starobylém městě zmiňovaném již v Kosmově kronice, které je místem, kde se v roce 1871 František Kupka narodil. Jeho otec patřil k místní úřednické honoraci. Maminka malého Františka na to byla patřičně hrdá, a proto se ráda procházela v nádherném parku opočenského zámku. Často tam v náručí nosila v povijanu zabaleného Františka, aby se ostatním měšťankám pochlubila, jak krásného chlapečka porodila. Při jedné z těchto procházek ji napadla rozzlobená labuť a Františka zabaleného v plenkách štípla do pravé ruky.

Opočno je dnes na svého slavného rodáka mimořádně hrdé. Kupkovo jméno nese jeho centrální náměstí a nedaleko od vstupu na hlavní zámecké nádvoří můžeme vejít do galerie, kde jsou vystaveny kopie malířových slavných děl.

Za originály se ale musíme vypravit do nedaleké Dobrušky. Do města malířova dětství a mládí. Dominantou náměstí F. L. Věka je stará renesanční radnice ze 16. století, umístěná poněkud netradičně uprostřed rynku a doplněná vysokou věží. V této renesanční radnici, v místech, kde jako svědomitý městský úředník umělcův otec pracoval, funguje dnes i malá galerie. Jedná se o expozici Vlastivědného muzea v Dobrušce, kde je mimo jiné vystaven jedinečný soubor sedmi prvotin tohoto malířského genia. Všechny tyto obrazy jsou dnes majetkem města Dobrušky. Nejrozměrnější dílo tohoto souboru je zároveň němým svědkem předindustriální, téměř venkovské idylly, která na nás z tohoto realistického díla promlouvá. Kupkovými očima hledíme z polí za městem na dívku pasoucí husy a vidíme Dobrušku 19. století se všemi jejími dominantami. Kromě radniční věže tu máme jako na dlani kostel sv. Václava, budovu děkanství a zvonici.

Do kostela sv. Václava docházel malý František v doprovodu rodičů a mladších sourozenců v neděli na mši. Nedaleko od tohoto kostela navštěvoval s dětmi z Dobrušky školu, kde se učil nejen číst, psát a počítat, ale kde měl i hodiny katolického katechizmu. Podle všech dochovaných indicií byl v té době, stejně jako většina obyvatel Dobrušky, horlivým katolíkem. To se zračí i na třech jeho prvotinách: Počátek moudrosti je bázeň Páně, Panna Maria Lurdská a Anděl strážný. Jeho vírou možná otrásla smrt milované maminky, ale pravděpodobně se opět prohloubila v době, kdy se v Olešnici v Orlických horách učil německy a prožíval tam svůj první kulturní šok. Tehdy nalézal útěchu v olešnickém kostele sv. Maří Magdaleny a v procházkách v okolní nádherné přírodě.

Po návratu z Olešnice mu nastala těžká doba učení sedlářskému řemeslu, ale díky ní dnes máme možnost v Dobrušce obdivovat firemní vývěsní štít s osedlaným koníčkem, který je také jedním z lákadel obřadní síně renesanční radnice. V Dobrušce na Šubertově náměstí se nachází neogotická synagoga a rabínský dům, dnes sídlo vlastivědného muzea. Kolem této synagogy mladý Kupka mnohokrát procházel a při své mimořádné vnímavosti se tu určitě podíval nad exotickým vzhledem lidí, kteří z ní vycházeli. Nelze opominout nejstarší dobrušský dům, čp. 14 s dosud dochovaným podloubím, kudy se jde do Novoměstské ulice k rodnému domku F. V. Heka – F. L. Věka, kam si František někdy chodil s kamarády hrát. Chlapečkou fantazii přitahoval potok, který tehdy ještě protékal pod pavlačí tohoto, později románem a seriálem proslaveného domku. Malé kamarády to místo svádělo k provádění různých klukovin.

Z Dobrušky budeme v našem výletě pokračovat přes Bohuslavice nad Metují do Rohenic. Zde mladý Kupka několikrát pobýval u příbuzných v domě čp. 21, který se částečně dochoval schován za novodobým šumperákem. V Rohenicích pak, stejně jako on, můžeme zhlédnout unikátní dřevěnou zvonici, gotický kostel sv. Jana Křtitele, velký klasicistní statek s klenutými vraty a Boží muka. Poté se nám nabízí příležitost zavítat do sousedního Slavětína nad Metují, kde se v původní podobě nedochovaném domě čp. 21 nedaleko dnešního penzionu „Na Radosti“, narodil Kupkův tatínek, jehož portrét si pamatujeme z dobrušské renesanční radnice. Náš výlet zakončíme v Jaroměři procházkou v okolí řemeslné školy, kde se díky studiu u profesora Aloise Studničky otevřel Františku Kupkovi velký umělecký svět. V Jaroměři pak v některé z místních restaurací budeme litovat toho, že si tu dnes již nemůžeme objednat líkér dobrušské firmy „La Ferme“, jejíž propagační obraz zůstává v Dobrušce nedokončen podobně, jako jsou stále neúplné naše znalosti umělcovy mladosti.

Vladimír Svatoň



Pohled na Dobrušku
foto: archiv



VINCENT VAN GOGH

DOPIS BRATRU THEOVI

O Vincentu van Goghovi (1853 - 1890) bylo vydáno mnoho knih, nejpravdivější spis však napsal bezděčně on sám. Jsou to jeho dopisy, jež odesílal po osmnáct let svému o čtyři roky mladšímu bratru Theovi. Je to vlastní životopis, i když nebyl myšlen jako literární dílo. Jedná se o zpověď dokládající malířovo skutečné prožívání, uvažování a tvoření – existenci plnou proměn i zaujetí, osamění i touhy po sdílení. Je to psaní nadšené i zoufalé, obyčejné i poučené, plné zjitřené introspekce, ale i vědomí souvislostí. Van Gogh těžce snášel samotu – sám ji vyhledával, sám ji kolem sebe šířil, ale trpěl jí. V roce 1888 odjel na francouzský jih do Arles, odkud poslal bratrovi 61 dopisů. Zde našel svět plný barev, venkovský život vzdálen Paříži a jejím svodům. Usadil se, intenzivně pracoval a zařizoval bydlení pro sebe i Paula Gauguina, který sem dorazil téhož roku. Jejich soužití se však ukázalo jako dramatické a nakonec nemožné. Gauguin odjel, Gogh zůstal opět sám, zdejšími nenáviděn, záhy nemocný a vyřinutý odvezen do ústavu pro choromyslné. Přinášíme zde jeden z dopisů, kdy malíř ještě v Arles žil pln naděje.

Milý Theo!

Děkuji Ti mnohokrát za plátno a za barvy, které právě došly.

Tentokrát stojí zásilka 9,80 franků. Vyzvednu si ji proto, až dojde Tvůj dopis, protože nemám peníze. Platil jsem i za předposlední zásilku 5,60 franků; jestliže jsi v předposledním účtu poštovné započítal, pak je to příliš drahé.

Pomalují-li těch 10 metrů plátna jedině ve velikosti 0,5 metru a prodám-li je hotově a za příšernou cenu nějakému vznešenému sběrateli v rue la Paix, pak nebude nic snadnějšího než vytěžit z této zásilky hodné peněz. Myslím, že brzy nastanou velká vedra a bezvětrí. Během těchto šesti neděl bylo totiž větrno. Proto je báječné, že teď mám v zásobě barvy i plátno. Mám totiž na mušce půl tuctu motivů, zejména tu malou selskou zahrádku, jejíž kresbu jsem Ti včera poslal.

Myslím často na Gauguina; buď si jist, že tak či onak pojedeme já nebo on za druhým a on i já si zamilujeme přibližně tytéž motivy. Nepochybuji nikterak, že bych mohl pracovat v Pont-Avenu, tak jako jsem zase přesvědčen, že on si zdejší přírodu zamiluje. Dá-li Ti měsíčně jeden obraz, bude to ročně tucet obrazů, takže koncem roku bude mít ještě zisk, a to nebude mít dluhy a bude nepřetržitě tvořit, takže jistě tím nebude nijak poškozen.

A nakonec peníze, které od nás dostane, ušetří z převážné části tím, že budeme bydlet v ateliéru, místo abychom se povalovali v kavárnách.

Nadto získáme pevnější pozici a větší jméno za předpokladu, že budeme žít ve shodě a že jsme rozhodnutí jeden druhému dopřát potřebného klidu. Počínáme si jako blázní nebo jako ničemové, zdánlivě alespoň, a tak trochu i ve skutečnosti, žijeme-li každý sám.

Jsem tolik rád, že se mi vracejí bývalé síly, a to větší měrou, než jsem doufal. Jsem za to z největší části vděčen majitelům restaurantu manželům Ginauxovým, v němž se nyní právě stravuji. Jsou to neobyčejní lidé. Ovšemže tam musím platit, ale je tu něco, co se v Paříži nenajde; za své peníze tu člověk skutečně dostane najíst.



Vincent van Gogh

dopis Vincenta van Gogha Theo van Goghovi, Etten, září 1881, tužka, inkoust, akvarel, papír, 20,9 x 27,1 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation), dopis č. 172

Tak rád bych se s Gauguinem sešel na dlouhou dobu.

Gruby má pravdu, že se člověk má vyhýbat ženám a dobře jíst. To člověku jen prospívá, a protože musí do práce vložit všechny síly, je velmi správné nevydávat jich v lásce víc než je třeba. Ale to lze uskutečnit spíš na venkově než v Paříži. Touha po ženách, která na člověka doléhá v Paříži, je spíš produktem nervového vyčerpání než přiznáním síly.

Tato touha mizí právě ve chvíli, kdy se člověk uzdraví. Zdrojem toho zla je tělesná konstituce a nešťastné degenerování rodů z generace na generaci a pak nešťastné povolání a neradostný život pařížský – kořen zla trvá a člověk se ho nemůže zbavit.

Myslím, že Tvůj vliv na milovníky umění vzroste ve chvíli, kdy se přestaneš starat o to pitomé účetnictví a tu zatracenou náročnou administrativu u Groupilů. To proklaté, zamotané ředitelování! Nedovedu si představit, že existuje hlava, že existuje úředník, který by se tím nezničil na padesát procent.



Vincent van Gogh

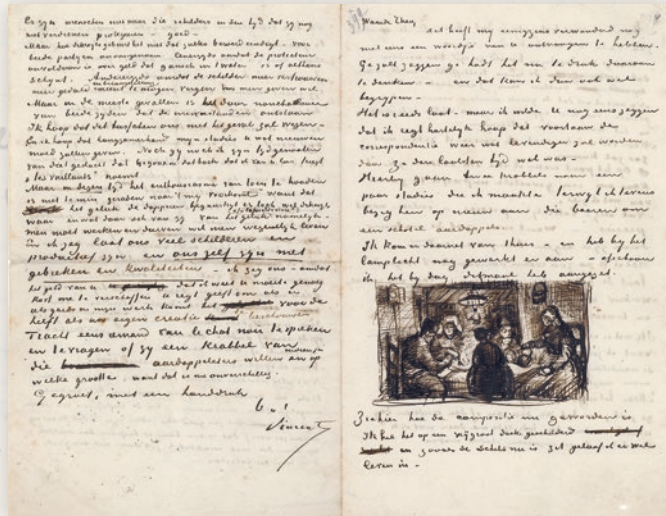
dopis Vincenta van Gogha Theo van Goghovi, Etten, září 1881, tužka, inkoust, akvarel, papír, 20,7 x 26,3 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation), dopis č. 172

Člověk musí být bystrý a chladnokrevný, aby zpracovával lidi, aby koupili, ale když se musí ponořit do vedení knih, stává se úplně bezbarvým. Rád bych přesně věděl, jak se Ti daří. Za předpokladu, že impresionisté budou malovat krásné obrazy a najdou příznivce, stále Ti kyne naděje, že později si vybuduješ nezávislého postavení. Škoda, že to dneska ještě nejde.

Hostinec, v němž bydlím, je neobyčejně zajímavý. Je celý šedý, podlaha je z šedého asfaltu jako chodník, na stěnách šedá tapeta. Zelené, stále spuštěné záclony, velký zelený závěs před stále otevřenými dveřmi chrání před prachem.

Podobá se to velasquezovské šedi – jako je v Přadlenách. Nechybí tam dokonce ani uzounký šíp slunečního paprsku, pronikající závěsem – úplně jako na Velasquezově obraze. Samozřejmě stolečky s bílými ubrusy. A za tou velasquezovskou šedou holandskou je vidět starodávnou kuchyň, čistounkou jako kuchyně holandské, s výrazně červenou cihlovou podlahou, se syrovou zeleninou, s dubovou skříňí, se svítícím měděným kuchyňským náčiním na modrobílých kachlech kuchyňského krbu se žlutooranžovým ohněm.

V ní pracují dvě ženy, rovněž šedě oděné, téměř jako v Prévostově obraze, který visí u Tebe; lze je srovnávat po mnoha stránkách. V kuchyni je stará kuchařka a silná malá služka rovněž v šedých, černých a bílých šatech. Nevím, popisují-li to dost názorně, ale takového Velasqueze jsem tu viděl. Je to ještě starodávné provensálské, kdežto ostatní restaurace se shlédly v Paříži; je v nich vrátnice s nápisem „Obratťe se na vrátného“, ačkoli tam žádný vrátný není. Všechno tedy není skvělé.



Vincent van Gogh

dopis Vincenta van Gogha Theo van Goghovi s kresbami jedlíků brambor, Nuenen, 9. dubna 1885, tuš, papír, 20,7 x 26,4 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation) dopis č. 492

Viděl jsem chlév se čtyřmi kravami v barvě bílé kávy a se stejně zbarveným teletem; hnědobílý chlév byl ověšen pavučinami, krávy byly čisté a překrásné, dlouhý závěs chránil proti prachu a mouchám. A zase šed, velasquezovská šed. Bylo to harmonické, ta světle hnědá a tabákové hnědá barva kravské kůže s něžnou, modravou šedo-bílou barvou zdí, zelená látka pronikavě kontrastující se zelenavou žlutí tetelícho se okolí. Vidíš, že lze malovat ještě něco zcela jiného, než co já jsem namaloval.

Musím se dát do práce. Onehdy jsem znovu viděl něco velmi harmonického a krásného: dívku s pleť v barvě bílé kávy, s popelavými vlasy, vzpomínám-li si dobře, s šedýma očima, v živůtku z bledě růžového kartounu, pod nímž bylo vidět pevná a drobná ňadra. To vše na smaragdově zeleném pozadí fíkovníku. Pravá, vznešené panenská selka.

Snad mi přece jen bude jednou stát venku pod širým nebem, ona i její matka, zahradnice, tmavá jako hlína a vrásčitá, ve špinavě žlutém a ve vybledlém modrém šatě. Světle hnědá pleť děvčete je temnější než růžový živůtek. Matka byla úžasná: žlutavá a namodralá figura se odrážela od zářícího bělostného a citronově žlutého květinového záhonu v plném slunci. Pravý Vemeer de Delft. Jih není ošklivý.

Zdravím Tě!

Tvůj oddaný Vincent.

(text je převzat z knihy: Vincent van Gogh, Dopisy, Praha, 1955, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

MASO MALBY

Rozhovor Petra Vaňouse s Pavlem Šmídem



Pavel Šmíd, 2018

foto: Marcel Rozhoň

Pavel Šmíd (nar. 1964 v Krnově) studoval SUPŠ v Praze, po maturitě vystřídal několik zaměstnání a absolvoval základní vojenskou službu, zároveň se po mnoho let pokoušel dostat na vysokou výtvarnou školu. Část tehdejšího života prožil v Ostravě, kde se přátelil s Janem a Danielem Balabánovými, Jiřím Surůvkou, Hanou Puchovou, Petrem Pastrňákem a dalšími, s některými z nich na konci osmdesátých let spoluzaložil skupinu Přirození. V roce 1990 byl přijat na AVU ke studiu malby (ateliér Malba I., Škola prof. Jiřího Sopka). Absolvoval ji v roce 1997. Jako scénograf spolupracoval se Ctiborem Turbou, nadále se rovněž podílel na organizaci výstav a dalších kulturních akcí. Věnuje se také občasně publicistice. Těžištěm jeho práce je malba. Průběžně vystavuje, jeho díla jsou zastoupena v Národní galerii v Praze a dalších institucích.

Narodil ses v Krnově, v rodině, která měla historicky napůl německé napůl české (slezské, moravské?) kořeny. Jak se ti jako dítěti žilo s touto komplikovanou národnostní identitou v totalitním Československu?

Ono to zas tak výjimečné nebylo, alespoň v Krnově ne. Tam žily jen náplavy, protože to bylo původně kompletně německé město. Navíc to byly docela exotické náplavy – Řekové, Makedonci a v kasárnách Rusové. Ti ale žili odděleně, nepamatuju se, že bychom měli ve třídě ruského spolužáka, přitom tam byly rodiny důstojníků. My bydleli v paneláku, protože otci se žinýrovalo zabírat vilu po Němcích, což jeho kamarádi dělali. Sám je po matce Němec, pochází z jižní Moravy.

Stalin

2012, olej, plátno, (výřez), 200 x 200 cm

Na vojně jsem měl potíže s prací na štábu, kvůli utajovaným skutečnostem, protože část odsunuté rodiny žila v „NSR“. Větší potíže jsem měl později, především kvůli studiu, protože otec byl po roce 1968 vyloučen z KSČ.

On to měl vůbec zajímavé. Jeho otec, tedy můj dědeček, žil na statku v Rakousku, ale první světová válka je připravila o všechno, tak se vydali v roce 1919 do nového svobodného Československa a tam jim okamžitě počestili příjmení ze Schmid na Šmíd. Usadili se na Hodonínsku, a že byli pracovití, docela rychle se vzomhli, ale zkušenosti z doby bídy je zavedly do náruče KSČ. Takže na 1. máje v meziválečném čase můj děda, milionář v bílém obleku, nesl v čele průvodu hrdě rudý prapor. Žádné bekovky, šedivé pláště a tupé ksich-



Lenin
2012, olej, plátno, 200 x 200 cm

ty, jak to známe z dobových plakátů. No pochopitelně za měnové reformy o všechno přišel.

Babička Němka byla starousedlice. Její rodina žila v Hustopečích u Brna od 17. století. Ovšem mého otce, tedy prvorozeného syna (ročník 1935) dali v roce 1941 do německé školy, ačkoliv děda o sobě tvrdil, že je a byl vždy Čechem. No, na některé věci se odpovědi už nedočkám.

Takže můj otec v útlém dětství slavil 29. dubna na dětských besídkách vůdcovy narozeniny (hrál na housličky), v roce 1948 stihl cvičit na posledním Vsesokolském sletu a ještě později stál tryznu u pomníku velkého kormidelníka J. V. Stalina. A to toho měl ještě dost před sebou.

**Později jsi žil v Ostravě.
Jaká to byla doba a jak na ni vzpomínáš?**

Do Ostravy jsem přišel po vojně v roce 1986. Dostal jsem místo v obchodním domě Budoucnost v Havířově jako propagační výtvarník. S oblibou říkám, že jsem v minulosti pracoval v Budoucnosti. Později se mi podařilo v Ostravě získat byt, takže jsem se stal velmi brzo Ostravákem. Moje žena studovala pedagogickou fakultu. Jejím spolužákem byl, mimo jiné, Jiří Surůvka, ten se zase znal s Petrem Pastrňákem a ten zase s Bendou a někdo znal bratry Balabánovy, tak se postupně vytvořila skupina lidí, kteří se pravidelně scházeli po hospodách, brblali a snili. Doba byla šedivá, plná komunistických žvástů soudruha Mamuly, krajského tajemníka KSČ.

Ostrava chátřala. Byla takzvaně zatrávňována, což byl eufemismus pro bourání zajímavých staveb, např. kubistické krematorium, koksovna Karolína a další.



Rošťáci
2012, olej, plátno, 200 x 200 cm

Nám se občas podařila nějaká akce. Jako třeba v roce 1988 velká výstava nebo spíš přehlídka v podchodu vedoucím na tehdejší autobusové nádraží. Bylo to naprosto apolitické, navíc řádně povolené pod hlavičkou SSM, zas takoví rebelanti jsme nebyli. Jenomže účast byla hojná a tehdy sročení více než čtyř lidí znamenalo demonstraci. Někteří studenti měli polízanci, něco nahrála na kameru StB a jinak z toho nic víc nebylo. On už režim přece jen doklepával, ale kdo to mohl vědět. Možná sami soudruzi.

V roce 1989 zakládal jistý Glac samizdatový časopis SMrevue. Všechny přípravy probíhaly v přísné konspiraci. Nakonec se zjistilo, že sám Glac je plukovníkem StB. Asi potřeboval vykázat u nadřízených nějakou činnost.

Já jsem ve změnu vůbec nevěřil, měl jsem pocit, že je to na věčné časy.

Kdy ses dostal k malbě a co tě k ní přivedlo?

Já si na malbu moc netroufal. Dělal jsem grafiky. Hlavně linoryt a občas jsem zkoušel hlubotisky, dokonce i lepty. Doma v kuchyni jsme měli satinýrku a tam jsem po práci tiskl. Bylo z toho dost smradu. Postupně nám pochípaly myšky, papoušek a pes. Když jsem se po osmé v roce 1990 hlásil na školu, a to na grafiku konkrétně k Čepelákovi, tak si Jiří Sopko někde všiml akvarelu, který jsem na zkouškách udělal a přijal mě na malbu.

Lákaly tě i jiné umělecké či výrazové disciplíny?

Na škole jsme hráli divadlo. Nejdřív po bytech a dvakrát na AVU v prostorách Moderní galerie. No divadlo, ona to byla spíš taková



Skrýš
2012, olej, plátno, 150 x 170 cm

pohybová a vizuální show. Sehnali jsme dobrou hudbu, tu nějak rozumně sestříhali a pak se podle ní kroutili. Občas jsme něco na sebe chrstli, kouzlili se stínohrou a ohňostrojem. Byli jsme mladí, někteří i pohlední, tak se na to dalo koukat. Ale nějaká velká sdělení jsme nehledali. Devadesátky byly hodně o radosti a svobodě.

Později po škole jsme vystavovali v různých alternativních prostorech, kde se s malbou pracovalo obtížně. Navíc se na malbě v té době koukalo dost skrz prsty, ač to mnozí tehdejší kunštšibři budou dnes popírat.

Tak jsem koketoval s různým kolážováním textilu. Sešíval jsem z látek figurky apod. Takový zvětšený patchwork. Ale bylo to pod tlakem a z toho nikdy nic kloudného není.

Nicméně experimentovat potřebuju stále. Občas, abych si od malby odpočinul, vyřezávám z desek siluety a ty pak různě zpracovávám. Je to jen hra se světlem a prostorovou iluzí. Když to napíšu přesně, ověřuju si, co se dá vytěžit z vyřezané doury.

Jak bys z dnešního pohledu okomentoval aktivitu skupiny Přirození? Kdo ti z jejich členů byl nejbliže?

Skupina Přirození je tak trochu mýtus. Ne, že by úplně nexistovala. Jan Balabán sepsal jakýsi manifest, který se ovšem ztratil. Výstavy skupiny proběhly dvě nebo tři, ale vždycky se skupinou vystavoval i někdo, kdo nebyl tak úplně členem. Bylo to vlastně logické, protože kolem se pohybovalo dalších x zajímavých lidí, kteří potom zakotvili jinde anebo prostě začali dělat něco jiného.

Na jednom ze Surůvkových kabaretů Honza Balabán slovy doktora Untajtitla (jméno tohoto fiktivního kunsthistorika se odvíjí od častého popisku pod obrazem - until tittle) prohlásil skupinu za rozpuštěnou. Ale to už jsem byl v Praze a v Ostravě se děly mnohé další věci a vznikaly mladší skupiny jako např. Kamera skura nebo Černá hvězda. Ostrava se bez nás obešla.

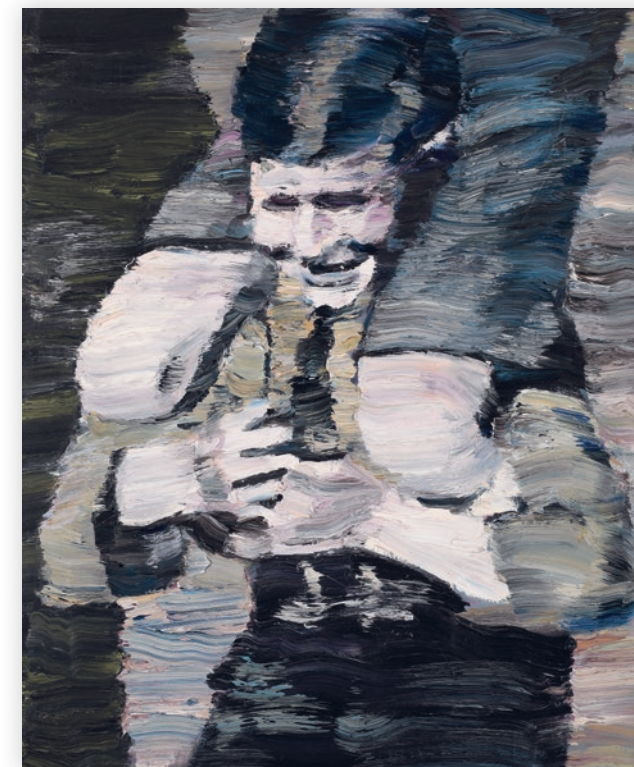
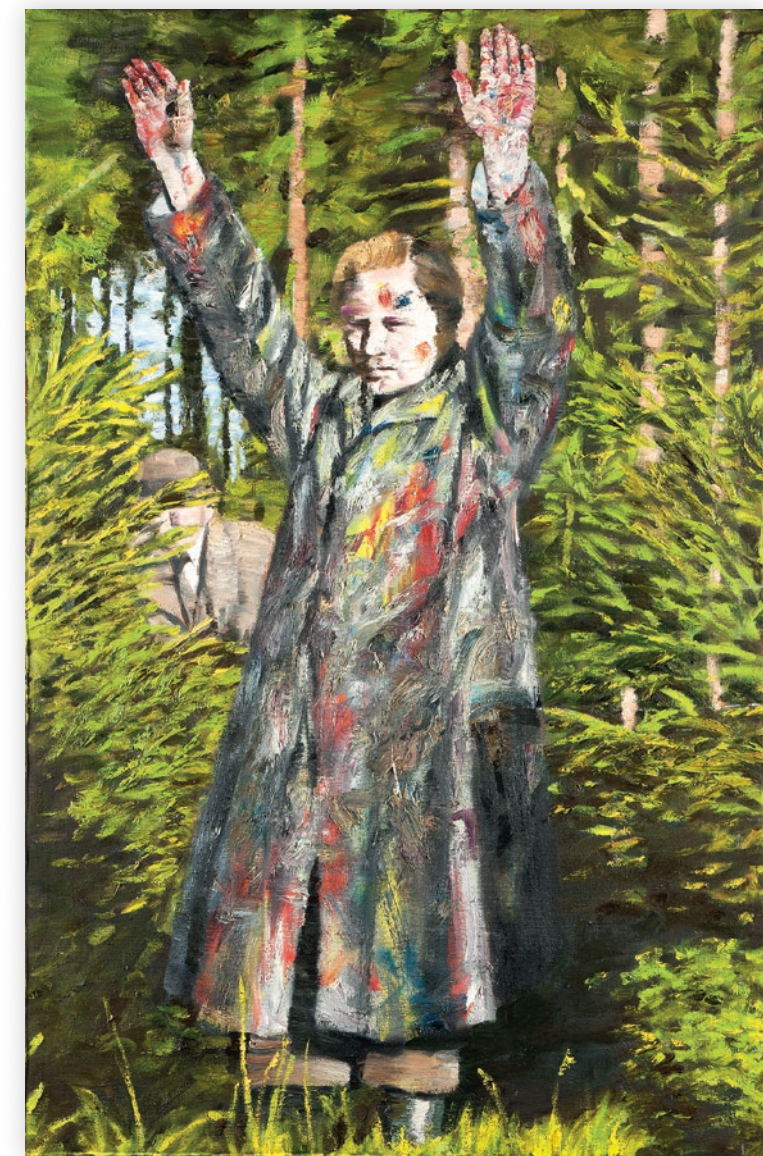
Přirození totiž nebyla ani tak skupina jako postoj. Nejenže se příz-



Letci
2012, olej, plátno, 150 x 100 cm

Diversant
2013, olej, plátno, 200 x 125 cm

Kamarádi
2013, olej, plátno, 60 x 50 cm





Laskavý otec
2014, olej, plátno, 150 x 150 cm



Dívka v naději
2013, olej, plátno, 80 x 65 cm

nivec Přirození zbaví všech vumělkovaností, falešného pokrytectví a všelijaké lži ve své tvorbě, ale i v životě. Nic není tabu a není nic lidské, o čem nebylo možno hovořit otevřeně a bez zábran. Šlo to tehdy tak daleko, že si někteří členové sdělovali takové hovadiny, jestli taky čůráme doma do umyvadla, jestli se štouráme, popř. jakým způsobem, v nose nebo v prdeli, o sexu ani nemluvě.

Někdo navrhl, abychom si psali „upřímné dopisy“, kdo koho a jak sere, kdo s kým měl styk, či neměl. No a na tom postupně naše upřímnost nakonec ztroskotala.

Ze členů skupiny mi byla pochopitelně nejbližší moje partnerka Helena. Pokud jsem chtěl zažít veselý večer, tak jsem se těšil na Paroha – Jiřího Surůvku, pokud jsem potřeboval něco hloubavějšího, byl tu Jan Balabán. Netušil jsem, že to bude trvat tak krátce. Vlastně pouhé čtyři roky.

Ale v kontaktu jsme zůstali. S Honzou Balabánem jsme byli asi nejčastěji. Pokud měl v Praze čtení, tak u nás přespával a když jsem byl já v Ostravě, tak jsme na pivo vyrazili skoro vždycky. Byl to vlastně poslední člověk, se kterým jsem si pravidelně psal.

S Parohem se vídám často, ale jeho pes Emil se nesnese s mým psem Kudlou. To trochu limituje naše setkávání.

Co vás tehdy sjednotilo a co naopak vedlo k rozpadu skupiny?

My zas tak jednotní nebyli. Ani věkově, ani intelektuálně. Jan a Daniel Balabánovi nás dost převyšovali. Dana, jako jediného profesionála, musela naše výtvarná infantilita docela popuzovat. Ale potřeba spolunáležitosti, tichého spiklenectví proti okolnímu blbství reálného socialismu, toto otupily.

S pádem režimu se otevřely možnosti. Chtěl jsem dostudovat. V první vlně jsme odešli do Prahy já s Helenou a Petr Pastrňák. Rok nato odjela studovat na VŠUP Hana Puchová (ta se po skončení studia vrátila). My jsme v Praze zůstali, pro některé ostravské patrioty to byla zrada.

Je něco, co by sis přál, aby se z té doby již nikdy neopakovalo?

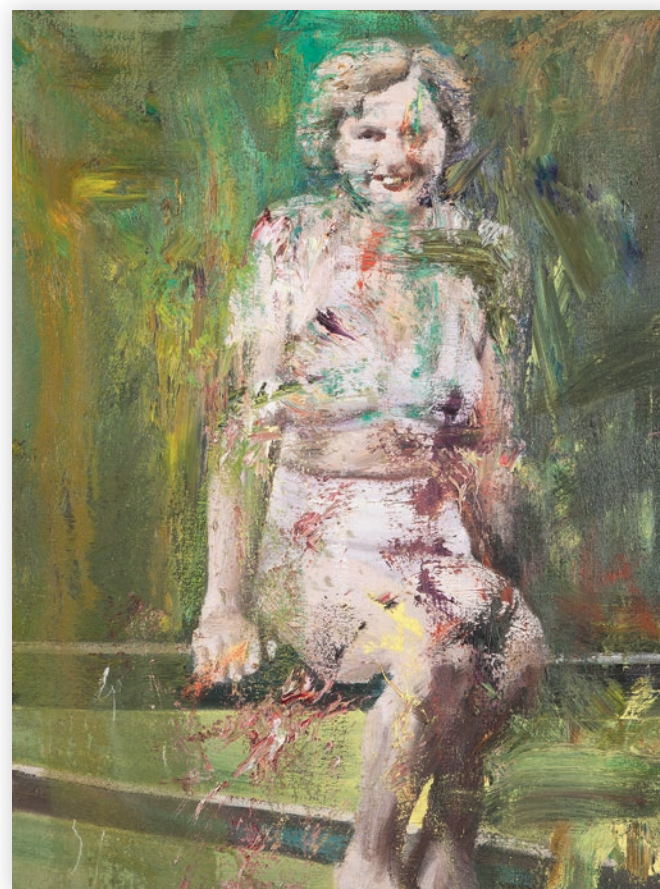
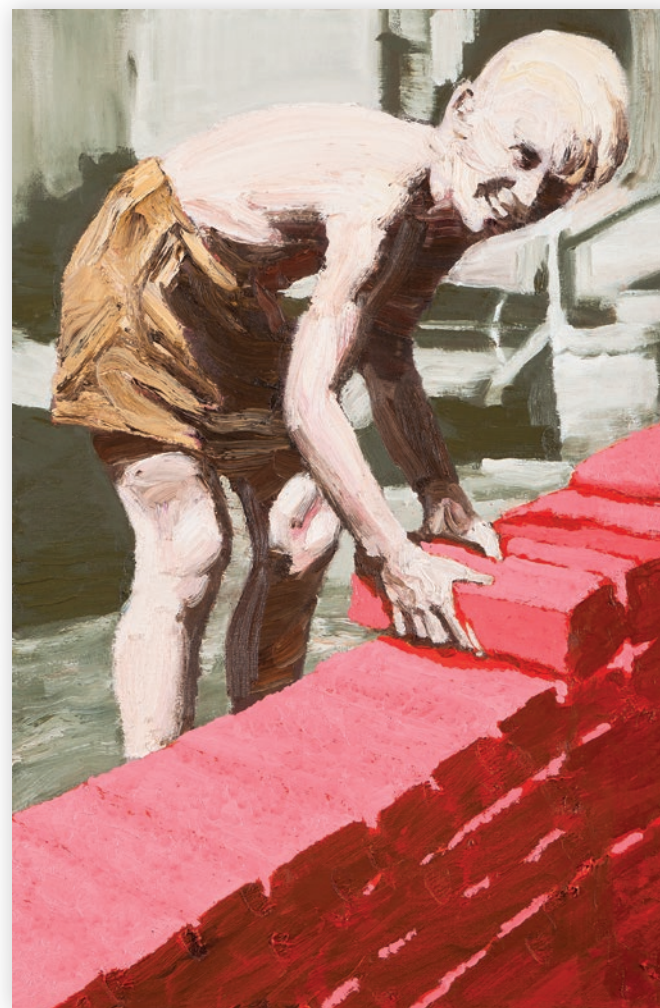
Strach, strach ze všeho možného. Pořád jsem se cítil strašně proti režimu bezmocný a zranitelný a to jsme neměli děti, přes které se dalo ještě víc vydírat.

Proč je pro tebe konstantně důležité téma totality a ideologie v jejich různých historických podobách?

Četl jsem Kunderovu esej o umění románu. S obrazem je to podobné. Když dopředu víte, co chcete sdělit, přijdete o tajemství a překvapení. Ve finále stejně nesdělíte nic víc než to, co jste si vytyčil na začátku. Přesto jsem se potřeboval vyzpovídat ze svých obav, že se věci stále opakují. Sice ne přes kopírák, ale určité znaky, vizuální podobnosti by nás měly přinutit zpozornět.

Mezi Hitlera, Stalina a Lenina umísťuješ náhle Mickey Mouse. Vnímáš konzumní společnost vyznávající pop-art, jako druh totalitní společnosti podobně, jako například Jan Švankmajer, nebo v ní pociťuješ nějaké skryté varovné signály, které by k totalitě mohly vést?

Já tak ostře obraz Mickey Mouse nečtu. Nepovažuji společnost jen proto, že vyznává pop-art, za automaticky totalitní. Pokud cítím varovné signály, tak hlavně ve zjednodušování, ve vědomém upravování faktů tak, aby lehčeji vklouzly do krku, aby se s nimi dalo lépe rozpráhnout, popř. konejšit sebe i druhé. Pokud mezi Hitlera, Stalina a Lenina vstupuje Mickey Mouse, tak spíš jako obraz intelektuálního kýče. Vznikají tendence vytvářet ostrovy správných a těch nesprávných názorů. To vždy vede k tenzi a společenské frustraci. Pokud se pravda nehledá, ale stanovuje, tak je to špatně.



Stavba zdi
2014, olej, plátno, 75 x 50 cm

Rekreatka
2014, olej, plátno, 80 x 60 cm

Hanebný parchant
2013, olej, plátno, 145 x 50 cm



Příliš mnoho zeleniny
2013, olej, plátno, 200 x 120 cm

Jak aktuální je to pro tebe téma?

Jak jsem uvedl, vždycky mě bavila historie. Dějiny jsou ovšem víceméně sledem interpretací historiků se svými mnohdy dobově podmíněnými názory. Takže sice hledám v minulosti odpovědi, ale nemůžu říct, že bych je vždy úspěšně nacházel. Přítomnost si nás vždycky najde nepřipravené a v nedbalkách. Rozlišování faktů od interpretací, či informací od dezinformací se stává nejen pro intelektuála úkolem číslo jedna. Čert totiž může vyskočit z každé krabičky, hlavně z té, kde to čekáme nejméně.

Ve tvé malířské práci, zdá se mi, se vyhrocuje kontrast mezi formami odcizení a úsilím o to, znovu se nějakým způsobem malířsky chopit „stavu věcí“. Znovu je přímo či alespoň z nějakého kritického stanoviska zpřítomnit. Co tě přivedlo k tomu, že se námět náhle odcizil a stal se pouhým povrchem?

Ve svých nových obrazech hledám stopy dějinných zvrátů v běžných foto momentkách z alba svých rodičů. Vždycky jsem se v předchozí tvorbě snažil být mimo sdělované, tak trochu jako cool voajér. Na jednu stranu pracuji s „materiálem“ konkrétních vzpomínek konkrétních osob z mé rodiny. Znáám jejich příběhy, osudy i momenty, kdy zasáhla vyšší moc nebo nižší moc – válka, soudruzi apod. To, že nemusím nic vysvětlovat a iluzivně vytvářet, mě osvobozuje a užívám si chuť malby, malířského gesta a hmoty barvy.



Stará panna
2012, olej, plátno, 150 x 100 cm

Jak se stavíš k retro návratům v oblasti vizuální kultury?

Ted to bude znít pokrytecky, protože já se pohybuju zhusta ve vizuální minulosti. Ale v tom současném boomeru retro cítím jakýsi bolestínský sentiment. Pokud v tom uvízne někdo nad padesát a výš, tak je to celkem srozumitelné, i když to nesevědí o přílišné intelektuální pružnosti. Pokud je to někdo mladší, tak trochu nevím, co si o tom myslet.

Jak vnímáš v rámci současné vizuální kultury vztah digitálních nástrojů, které formátují a reprodukovat určitým způsobem viděné, k malovanému obrazu, který zakládá určitou intenzivní zkušenost? Cítíš tu nějaký problém, nějaké ohrožení?

Jak uvádíš, jsou to nástroje, i štětec je jen nástroj. Jasně, pokud maluju, je v tom intenzivní pocitový a pohybový zážitek. Říkám tomu zaklínat čas. Kdo umí číst malbu, umí vyčíst i energii a vnitřní nastavení tvůrce. Digi-nástroj přináší možná něco nového. Komunikace dnes probíhá na sociálních sítích, kam dobrovolně nepatřím. Probíhá tam jiný typ komunikace a tu provází jiná vizuální zkušenost. Těžko můžu hodnotit něco, v čem jsem v podstatě nevědomě mimino.

Ovlivnila tě nějakým zásadním způsobem dlouholetá zkušenost s prací pro filmové ateliéry?

Už jsem tu otázku dostal mockrát. Všeobecně se to trochu přeceňuje. Ona ta škála řemesla pro film, je široká. Pozadí se už moc nema-



Velká sestra
2013, olej, plátno, 130 x 150 cm

lují a patiny jsou takový běžný řemeslný standart, který jde spíš proti čemukoliv, co se podobá malbě. Jasně, pokud malujete pozadí, které má na výšku například 10 metrů a je dlouhé 60 metrů a vy před ním stojíte, tak vás to vystřelí, protože je to úžasný pocit.

V posledním souboru obrazů čerpáš náměty z rodinných fotografických alb, která uchovávají paměť ve stavu jakéhosi povrchu. Jak s ním může pracovat malíř?

Snažím se tu vzpomínku rozpochybovat, dát jí život. Zároveň vnímám pomíjivost okamžiku a prostě vytrácení paměti. V horizontále obrazu i vertikále minulosti jde o podobný proces únavy materiálu, korozi, blednutí a odpadávání barev, praskliny.

Rodinná alba jsou jistě velmi osobní záležitostí. Co tě vede k tomu, se k nim vracet? Proč otevírat někdy bolestná místa osobní minulosti?

Moji rodiče zaplaťpánbůh ještě žijí. Mám spoustu otázek, hlavně nepřijemných, které bych jim rád položil, ale cítím, že by mi neodpověděli upřímně. Dilem proto, že jako jejich dítě nikdy nebudu jejich rovnocenným partnerem a tudíž se mi nemají co zpovídat. Pak je tu obvyklá, nám všem vlastní, interpretace vlastní minulosti. Je lhostejné, jestli si ji zkrášlujeme nebo traumatizujeme. Nemyslím si, že bych z nich dostal odpověď, která by byla pro mě cenná, aniž bych je nevedl do nepřijemných rozpaků. Moje nové obrazy jsou vlastně svévolnou interpretací minulosti jiných.

Co stojí za vznikem obrazového cyklu Maso?

Měl jsem loni úraz a mohl jsem malovat jen malé formáty. Kombinace bolesti a vědomí vlastní zranitelnosti mě přivedly k malování základní hmoty těla. Možná jsem začal soucítit s těmi tvory, jejichž těla konzumujeme, nevím. Prostě maso, kus svalu jsem postupně proměňoval v maso malby.

Jak se dnes cítíš jako zkušený malíř střední generace, který pochází ze Slezska a dlouhodobě žije v Praze?

Já se cítím dobře. Já se totiž cítím vždycky dobře. Říkám tomu schopnost vnitřního sebeklamu. Jiný něco namaluje a zhrzozí se. Já něco namaluju a šťastně pln uspokojení z dobře odvedené práce jdu domů nebo na pivo. Že to nestálo za nic, a že jsem se měl zhrzozit, zjistím třeba až za rok, někdy později nebo vůbec. Taky už jsem velký kluk a už se tolik nebojím.

Proč vlastně malbě stále věříš?

Nepovažuji malbu a obraz za předmět víry. Je to jeden z nejstarších prostředků komunikace a sdělení mimo jazyk a tím, že není navázán na jazyk dokáže být srozumitelný napříč epochami, náboženstvími, kulturami. Tečka.

LUKÁŠ HAVRDA

KULISY SNŮ A SKUTEČNOSTI

Lukáš Havrda (1987) náleží k autorům mladší generace, která se mnohdy navrácí k tradičním malířským technikám. Také tématy tíhnou k zachycování běžné reality, kterou však do jisté míry transponují či zastírají každý po svém. Jedná se tedy o jakýsi návrat k věrnému či realistickému zpodobování, ale i reflexi aktuálních proudů mezinárodní umělecké scény v čele s německými či dokonce rumunskými školami.



Expo I.
2017, olej, plátno, 105 x 145 cm

Továrna II.
2017, olej, plátno, 100 x 130 cm



Sídlíště
2016, olej, plátno, 130 x 100 cm

Také Lukáš Havrda se ubírá tímto směrem „nového realismu“, kde hrají prim potměšilá a nejednoznačná interiéry, ale ještě víc městské scénérie obydlené tu a tam figurální stafáží anonymního rázu.

Havrda vystudoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Praze na Žižkově a nyní se věnuje scénografii v České televizi. Vedle toho však pozoruhodně narůstá jeho volná malířská tvorba, která však připomíná jeho hlavní profesi. Havrdovy motivy mnohdy souvisí s krajem, odkud pochází a kde prožil dětství – totiž s podkrkonošskými Semily. Zde na místě či v paměti čerpá řadu námětů, zvláště industriálních výjevů – masivní architektury nedávné historie, respektive stále diskutovaného brutalismu. Zpravidla se jedná o stavební a poněkud přízračná díla, která zde na severu Čech projektovali architekti z libereckého studia SIAL.



Lukáš Havrda, 2018
foto: archiv autora

Havrda pojímá do svých syrových kompozic tyto stavby – nahlíží je však jako svědky času i objekty vlastních vzpomínek či náhlých asociací a fantazií. Atmosféra a jakýsi skrytý příběh se zdají být nepřístupné, zahalené či korodované, čímsi však důvěrné a diváky neodolatelně poutající. Konečné rozšířování je však otevřené. Havrdovy obrazy nejsou pasivními fotografickými dokumenty, ale ani nevázanou hrou bez pravidel. Skutečné pohledy a objekty se více či méně prolínají s vlastní imaginací až přízračnou poetikou s několika vizuálními i významovými plány.

Při pohledu na zobrazované momenty ve svérázném času a prostoru mizí pouhá realita a posouvá se do jiné dimenze. Je prosycena subjektivním vnímáním, malířskými gesty, syrovými strukturami i rafinovanou fantazií, která nás vtahuje zvláštním tajemstvím.

o díle

NEW YORK

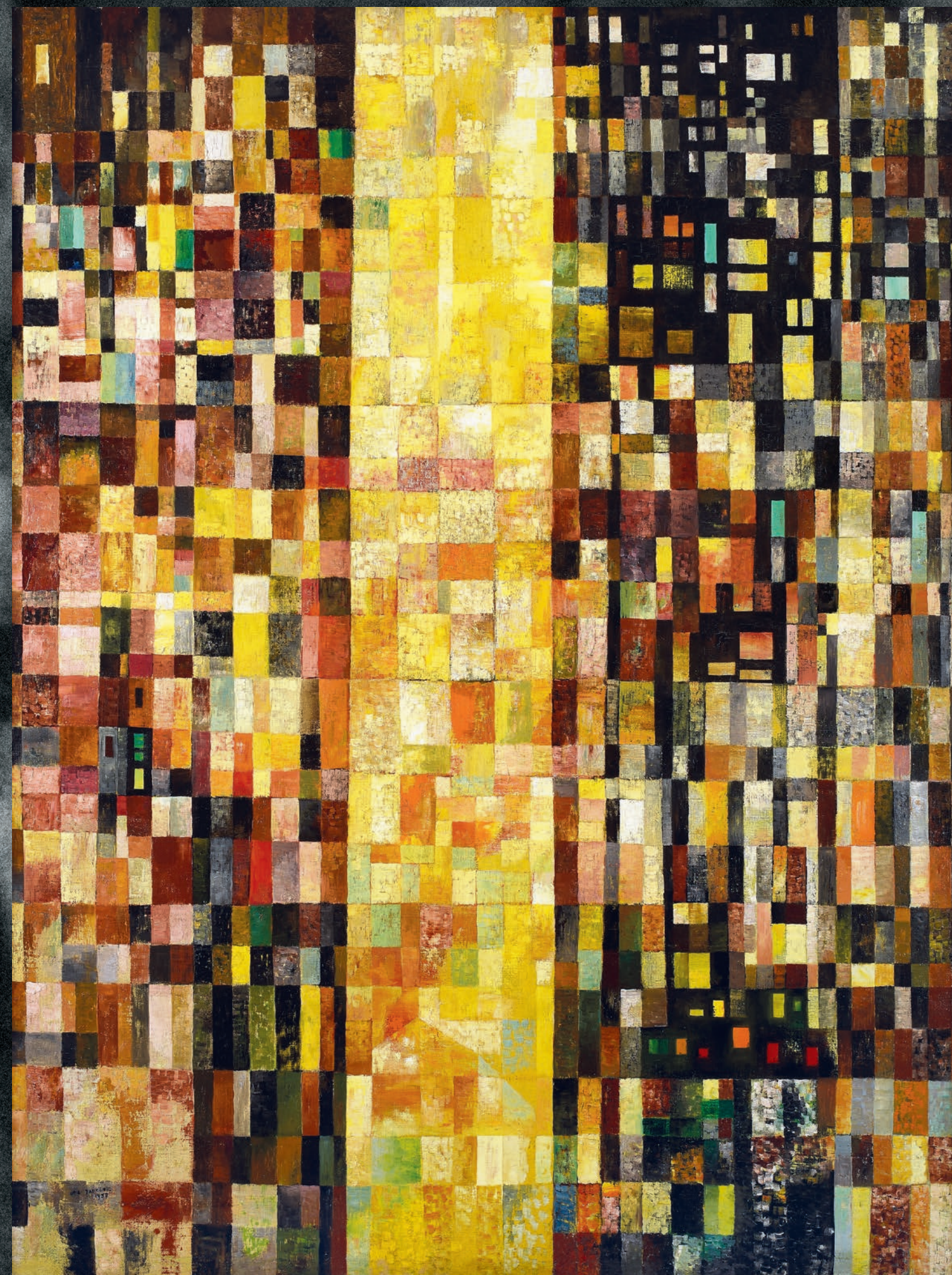
Ota Janeček

Ota Janeček (1919 – 1996) byl malíř, grafik, ilustrátor, sochař a tvůrce v oboru textilu, keramiky, šperku; spolupracoval také s filmem. Po reálce v Hradci Králové studoval ČVUT v Praze (1937 – 39 u prof. O. Blažička a C. Boudy) a UMPRUM (1941 – 42 u prof. J. Nováka). Absolvoval řadu zahraničních cest: Francie, Řecko, Anglie, Kuba, Skotsko atd.. Od roku 1943 byl členem SVU Mánes, od roku 1945 SČGU Hollar. Autor náležel k nejmladší generaci 2. sv. války vycházející převážně z tzv. Pařížské školy (A. Modigliani, kubismus). Od roku 1948 vytvářel osobitý styl s motivy ptáků, motýlů, květů či travin. Vedle lidového, zvláště slovenského umění, se v širších cyklech inspiroval přírodními strukturami, ale i vesnickými či městskými scénériemi. Vznikaly figurální motivy i abstrahované ústrojenství biomorfních i neživých organismů. Janečkova volná tvorba je významnou součástí českého umění 20. století, stejně jako jeho známé ilustrace v četných knižních publikacích. Umělcova tvorba je zastoupena v řadě domácích i zahraničních sbírek včetně Národní galerie v Praze.

Ota Janeček: New York. Malíř pracoval a rozvíjel svou tvorbu zpravidla ve větších cyklech; tak tomu bylo i u volného souboru měst, kterým se věnoval v letech 1955 – 57. Každé budoucí nové téma zráló pozvolně a na základě četných vjemů, asociací a představ, jež se v malířově paměti ukládaly. Od tzv. příměstských krajin (vytváření od roku 1952) se autor posouval k nezvykle civilistnímu námětu abstrahovaných velkoměst – a zde rezonovaly také odkazy evropské moderny. Spíše než de Chiricovy metafyzicky zdumčivé scénérie do hloubky ubíhající architektury, byl Janečkovi blízký hravě koloristický Paul Klee. Již na počátku Janečkovy vlastní nové periody však stály i osobní inspirace: především cesta na Slovensko a uchvatný pohled ze Spišského hradu. Pod tímto středověkým skvostem spatřil malíř působivou architekturu střech malých výšek seskupených „jako poplašené stádo“. Janeček však příliš na svých toulkách neskicoval a své reflexivní zážitky pak převáděl do volných fantazií: „Otázka dobrého obrazu je přesvědčivost intelekt-

tuální transpozice malířova objektu či zážitku, vjemu. Je zapotřebí mít hodně záznamů takových vjemů.“ V zimě roku 1958 uspořádala Galerie Československého spisovatele v Praze další umělcovu samostatnou výstavu. Zde byl prvně představen mimořádný cyklus Měst: Praha, Paříž, New York a další „veduty“. A právě americká metropole z roku 1957 patří k nejpůsobivějším rozměrným malbám tak odvážně stylizovaným a překvapivým. Tehdy umělecký historik Jaromír Pečírka poznamenal: „Města jsou sice skutečná, ale jsou více - jsou záležitostí malířskou, jsou mnohotvárná, jsou laděná do různých tónin.“ New York, město ve kterém Janeček nikdy nebyl, je v tomto pojetí velice zdařilou ba vrcholnou syntézou obecně známých rysů města i jeho osobního pojetí hledajícího základní podstatu, atmosféru a impresi. Je to plátno sytě barevné, prosté popisnosti - a ve výsledku přetvořené do geometrické struktury, řádu i fantazie a podmanivé koloristické energie.

New York
1957, olej, plátno, 130 x 97 cm



HANS BELLMER

APOKALYPSA?

Absint rozveseloval i zatemňoval – otevíral nové a mnohé hluboce inspiroval k dalším průzkumům jedince i světa. Ale také časem zubožoval zmatené lačné duše, které se ocitly v existenciálním zmatku počátku 20. století. A od tohoto času nebylo možné spoléhat již na vyšší náboženské instance. Zbývala vlastní svoboda i nečekaná rizika. Sv. Jan evangelista měl již dávno před tímto obratem svou vizi známou jako Apokalypsa, ohlašující řadu budoucích vezdejších katastrof. Nejznámější z nich popisuje zkázu, jež nastane po zřícení veliké hvězdy na Zemi. Tato hořící ničivá pochodeň nese řecký název absintion, tedy hořký pelyněk (v ruštině se řekne černobyl). S popřením Boha však zmizel i ďábel. A rád by v době moderní emancipace individuality vstoupil do každého z nás, do naší zranitelné psýchy, tentokrát pod jménem daimon - démon – jakožto věčný hybatel a nekompromisní tazatel.

Podle sv. Jana má vstoupit do tohoto apokalyptického dramatického děje také symbolická dračí příšera: „Ať pochopí ten, komu je dána moudrost. Sedm hlav je sedm pahorků, na nichž žena sedí, a také sedm králů: pět jich padlo, jeden kraluje, a jeden ještě nepřišel...“ Ona „šarlatová žena“ tak zde může být alegorií požívačného upadajícího Říma. Hus, Luther či Newton v této narážce zase spatřovali ztělesnění arogantního a mstivého papežství. A tak postupně nastává zánik jednotného západního pojetí Dobra a Zla v podobě, v jaké vládlo ještě v 17. století – a přichází tak dostatek prostoru k různým představám světlých i temných sil. Nastává psychologizace i relativizace pojmu ďábla, jakou známe například z Dostojevského Bratrů Karamazových.

Kníže temnot je však věčným archetypem i bez církve. Jedinci – zvláště pak s bujnou imaginací - umělci se pokouší svých strachů zbavit prostřednictvím hrůzných estetiky, aby snad zapomněli na osamělost člověka bez Boha (víry v něj), nebo proto, aby zkotlili zvíře (animálnost) ukryté trvale v soukromém nitru. Původní střet draka a beránka božího je zapomenut jako příliš jednoznačný...

Ještě baroko se snaží ďábla držet v divadelním odstupu, fetišizovat jej a personifikovat. Známa jsou také tzv. automata – důmyslné strojíky převzaté od Arabů, tedy „mluvící hlavy s kulejícíma očima“ někdy s rysy démonického Bafometa, tak oblíbeného „kozla“ v symbolice zednářů. Snad upomínají tyto hlavy také na mytického Orfea, na jeho plující a stále zpívající utatou hlavu, či na jeho tělo rozsápané na kusy zhrzenými thráckými ženami, na ducha pěvce a boha všech umělců.

Pro novodobě fantaskní „surrealistické“ umění byl důležitým inspirátorem, vedle E. A. Poea, také všestranný E. T. Hoffmann (1766 – 1822), německý romantik i moderní skeptik citlivý a provokující. Vždyť si vezmeme třeba jeho povídku „Písař“ (Der Sandmann): Jakýsi skřet zde sype neposlušným dětem do očí písek, až jim z důlku vypadnou a stanou se potravou podivným mláďatům. A takovým snem(?) týraný chlapec – později muž, obávající se stále animální strašidelné temnoty, (tedy i ženského nevypočitatelného světa), má

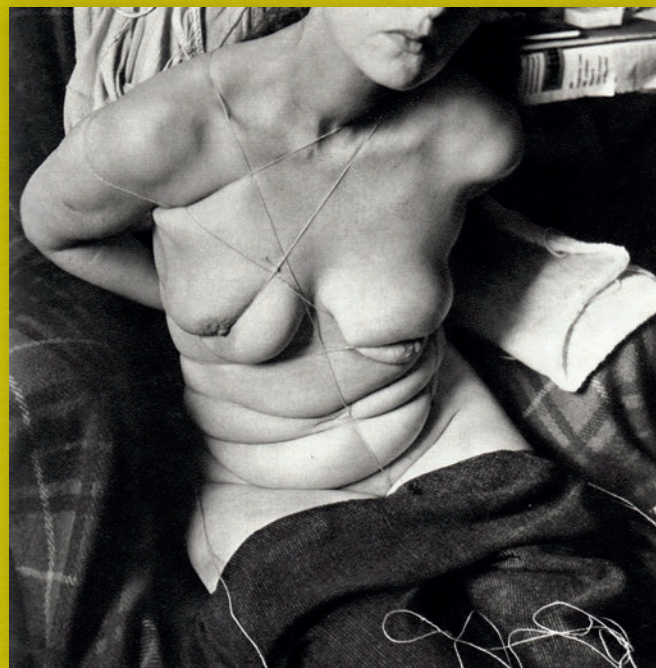
zásadní a těžko řešitelné dilema. Musí se rozhodnout mezi dvěma ženami – mezi svou snoubenkou „trochu bláznivou“ a Olympií – ožvlou loutkou – umělou bytostí, do které se zamiluje pro její mlčenlivost a chybějící duši. A jak tušíme, dopadne to nakonec pro všechny tragicky.

Tak je roku 1852 na světě slovná „Norimberská loutka“ – opera sice komická, vespod inspirovaná drsným Písařem. Melancholická, fantaskní až hororová atmosféra se poněkud vytrácí, ale téma ožvlé loutky v evropské kultuře navždy zůstává. A tak nejen toto dílo mělo velký úspěch i stálý dopad.

Muž, divý „kozel – Bafomet“ (zahradník) a žena (dívka se skrývanou strojovou mechanikou) staly se (pod)vědomě inspirací nastupující avantgardy od počátku 20. století s počínajícím dadaismem. Víceznačnost duševních pochodů šla ruku v ruce s fantaskní formou, také křesťansky „hříšná“ tělesnost se proměnila v otevřenou sexualitu s freudovskými závěry.

Věřící Goya ještě pojímal své malované „čarodějnice“ jako nevábné staré ženy, ale Blake již zobrazuje Satana také jako „krásnou a ponuru, mimořádně záhadnou postavu“ svého osobitého mysticko-erotickeho náboženství. A tak se postupně a neodvratně rodí „tyranie intimacy“, narcisismus, kníže temnot, kdy démon sídlí jen uvnitř člověka samého. Jedincův pocit odcizení (vykořenění) se stává natrvalo realitou lidské existence. Je již však mimo tradiční svár Boha a Lucifera. Zlo je pro nás (a v nás) čímsi spektakulárně přitažlivé i destruktivní, démon je zosobněním svobody i pokrytectví. A tak si symbol nové doby: Charles Baudelaire zapisuje ve svých Intimních denících: „Nejlepší ďáblův trik je, že se nás snaží přesvědčit, že neexistuje.“ Baudelaire či ještě více Lautréamont chtějí zlo uchopit a prohlédnout jeho bezprostředním přítakáním a zkoumáním.

Otevřený ventil démonického je bezpochyby důsledkem do lidstva po staletí vtlučeného pocitu viny, „Zvnitřnění“ démona, bésů, výkyvů, je pak látkou také pro psychoanalýzu. Již dekadenti vzývají okultismus, jež pojímá s oblibou ženy coby nebezpečné femme fa-



Hans Bellmer a jeho žena Unica Zürn
1958

Plate from La Poupée
1936, kombinovaná technika, The Museum of Modern Art, New York

La Poupée
1933 – 1937, kombinovaná technika, 61 x 170 x 51 cm,
The Musée National d'Art Moderne, Paříž

tale, coby zhoubná stvoření či dokonce „nášlapné miny“ měnící lští náš osud. Umělci moderny si chtějí „ochočit temnoty“ – volají ďábla zpět z jeho exilu, aby se mohl v jejich srdci pořádně odvázat. Objevování sebe sama, nihilismus i obskurnost v atmosféře krize identity vyvolávají také nový estetismus. Na ponor do neznáma – za masku všedního dne je nutné mít i dosud neznámou ikonografii.

Pro některé tvůrce se stala zneklidňující ambivalence: člověk/loutka, srdce/stroj, láska/nenávist, erotika/smrt a další duality celoživotním tématem. Takovým autorem byl již pověstný Hans Bellmer (1902 – 75), umělec – autor objektů, kreseb a fotografií vytvořených pod souhrnným názvem Panenka (Die Puppe, La Poupée, The Doll). Bez něho si už nelze představit žádnou pořádnou encyklopedii světového moderního umění. Tento Němec narozený v Katovicích se stal záhy po svém přesídlení do Paříže senzací a jeho práce se ponejprv objevily v surrealistické revue Minotaure (od 1934). Pro Bellmera však byl ještě významnějším rok 1932. Tehdy našel zásadní směřování a inspirování v Hoffmannových povídkách, tedy ve zmíněném Písařovi. S vlastním fantazijním vkladem pak Bellmer začal „konstruovat“ své nevidané kompozice „ženských automatů“ respektive umělých manekýn s anatomickou i erotickou důslednou vynalézavostí.

Paul Eluard, Yves Tanguy či Max Ernst patřili k jeho nejbližším surrealistům (s Ernstem dokonce pobýval v jedné cele, kdy byli coby Němci – nepřátelé Francie vězněni; z tohoto období 1939 – 40 také pochází několik společných a unikátních koláží). Nejtěsnější spolupracovnicí a inspirativní modelkou se Bellmerovi stala malířka a jeho žena Unica Zürn (1916 – 70). Vedle již dnes historických přehlídek se stala událostí jejich společná výstava v newyorské Ubu Gallery roku 2012. Ne vždy však toto stále ještě kontroverzní dílo je přijato relativně bez problémů.

Psal se rok 2006 a byly právě připraveny dvě velké Bellmerovy retrospektivy v Paříži a Londýně. V Centre Pompidou proběhlo vše podle

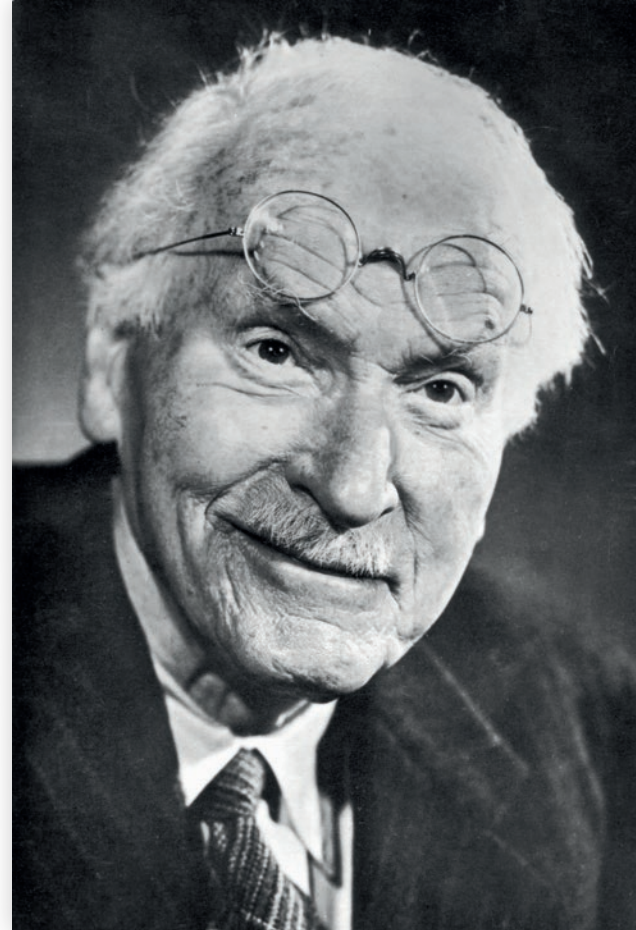


plánu. V Londýně však nastanou nečekané „skandální“ situace. Dvanáct zásadních artefaktů je z přehlídky vedením galerie odstraněno, a to samotnou ředitelkou pořádající Gallery Whitechapel. Francouzská kurátorka obou evropských událostí je zděšena touto bezprecedentní „autocenzurou“. A důvod takového „mravního“ opatření? „Některé práce jsou svou povahou pedofilní, a mohly by takto popudit muslimskou populaci, která žije ve značném počtu v okolí galerie. Tím by se mohly nastartovat nemístné otázky týkající se zdejšího soužití.“ Tak to sděluje vedení Gallery Whitechapel a varuje: „Here steps in Satan!“ Ďábel nikdy nespí, ani v „bílé kapli“, zdá se. Jak by se asi „bavil“ samotný Hans Bellmer? (Francouzi pyšní na svou toleranci vůči uměleckým projevům, měli ve svých médiích z této anglické kauzy celkem škodolibou zábavu a nechápavé pohrdání).

Radan Wagner

J.C.G. JÜNG

Člověk a jeho symboly



Carl Gustav Jung
foto: archiv

„Když chápeme a cítíme, že jsme už v tomto životě napojeni na nekonečno, mění se naše přání a náš postoj. Koneckonců, znamenáme něco jen kvůli tomu podstatnému, a jestli to nemáme, promarnili jsme život.“ To jsou slova zásadní osobnosti – C. G. Junga (1875 – 1961), švýcarského psychoanalytika, který zcela změnil pohled na moderního člověka a jeho duši. Jungův význam a neutuchávající vliv dosvědčuje i pozornost, jaké se stále těší u nakladatelů i čtenářů. V těchto dnech u nás vychází další jungovský spis, který je však v mnoha ohledech výjimečný – a to svým vznikem, obsahem i formou.

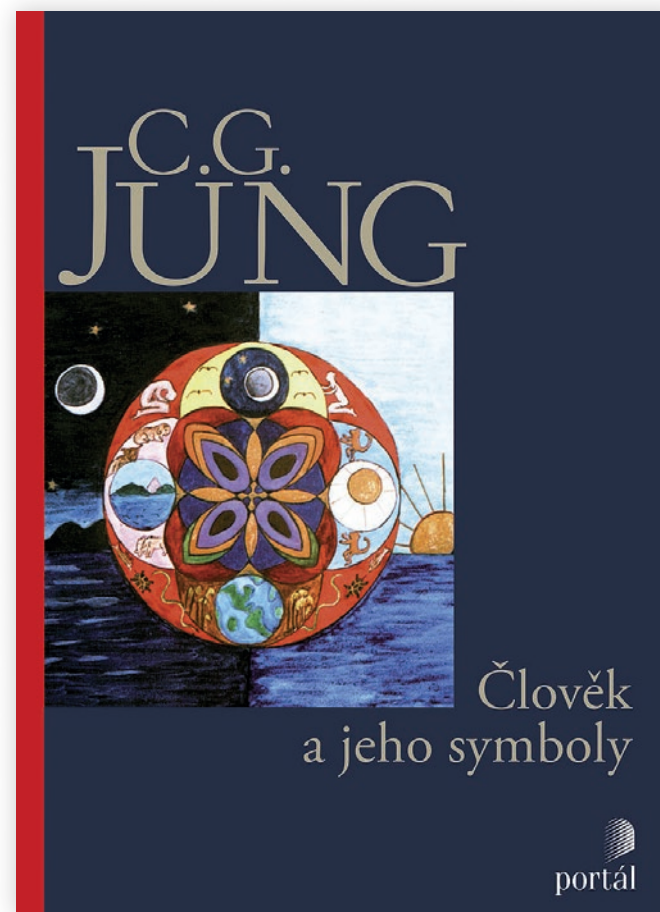
Kniha Člověk a jeho symboly byla dokončena pouhých deset dní před Jungovou smrtí a v originále pak vyšla v roce 1964. Přesto se dočkala až letos verze v českém překladu. Avšak svou povahou, strukturou a bohatým obrazovým materiálem jistě stojí za to – a patří k základním ba stále aktuálním pojednáním platným v mnoha směrech i oborech lidského počínání. A navíc není jen úzkým vymezením jednoho, byť geniálního autora. Vedle zásadní (úvodní) stati samotného Junga, nalezneme zde kapitoly jeho žáků a následovníků: Marie-Louise von Franz, Josepha L. Hendersona, Jolande Jakobí a Aniely Jaffé.

Jung byl výsostným představitelem psychologie 20. století, hybatelem svého oboru, napsal a vydal úctyhodnou řadu titulů vyplývajících z jeho lékařské a vědecké praxe i bezprostřední osobní zkušenosti. A takto byl vesměs ctěn a uznáván. Gigantické dílo s až neuvěřitelně rozsáhlým i hlubinným záběrem je strhující a objevitelské, přesto však bylo cíleno k fundovanějším čtenářům, respektive odborníkům. Je systematické a naléhavé – dotýká se každého z nás – ale přeci jen odborné a ve své kvalitě i kvantitě jen těžko uchopitelné.

Dosud tedy českému čtenáři chybělo jakési „intro“ pojednání komponované v hrubých, ale nikoliv povrchních rysech; tedy dílo, které by zájemce o rozsáhlou problematiku uvedlo s přehledem postupně do celé jungovské „říše“ – a přitom nebylo jen stručným slovníkem či souborem frází bez souvislosti. Takový počín jistě není jednoduchý, ale zdařil se v plné míře.

Kniha Člověk a jeho symboly má svou zvláštní, avšak příznačnou historii zrodu. Na počátku, v roce 1959, stál novinář John Freeman, který dostal od svého zaměstnavatele (televize BBC) nelehký úkol – natočit s Jungem rozhovor „do hloubky“ a zároveň jej přiblížit divákovi sdělným způsobem. Výsledný a velmi úspěšný televizní pořad viděl, kromě jiných, také Wolfgang Foges, výkonný ředitel nakladatelství Aldus Books – nadšenec moderní psychologie započaté Sigmundem Freudem či Alfredem Adlerem a dále rozvíjené Jungem. Intuicí a zkušeností Forges pochopil, že zatímco Freudův odkaz je veřejnosti vesměs známý a přístupný, Jung se dosud připomíná spíše svým obecným významem než konkrétním obsahem. A pro širší vrstvy čtenářů byl teď považován za příliš obtížného ba mystického.

Kniha Člověk a jeho symboly vznikla nakonec Forgesovou zásluhou a vytrvalou umanutostí. Naléhal na Freemana, který se mezitím stal Jungovým přítelem, aby se pokusil tohoto stárnoucího velikána přemluvit k sepsání čtenářsky přístupnější publikace – k jakémusi sumáři hlavních myšlenek a podstatných závěrů. Jung však tuto nabídku odmítl s tím, že již vše řekl. Nakladatel Forges se ale nevzdával a dále naléhal. Jung však nakonec změnil názor. „Nalomen“ nebývalým úspěchem pořadu BBC a zájmem širokého publika, četnými dopisy a pozitivními reakcemi, váhal. A právě tehdy měl Jung sen – tedy znamení z podvědomí, respektive nevědomí, kterému dával ve svém učení klíčovou roli. V něm, místo aby jako obvykle seděl ve své pracovně, stál na veřejném prostranství a promlouval k množství lidí, kteří mu úchvatně naslouchají a rozumějí. A tu náhle pochopil význam svého snu, jeho symboliku a vzkaz – a pro vznik knihy se



Člověk a jeho symboly
2017, přebal knihy

nakonec rozhodl. Měl však dvě podmínky: 1) nepůjde o spis jednoho autora, ale o kolektivní dílo, na němž budou pracovat jeho žáci, 2) koordinaci projektu povede Freeman, který tak měl reprezentovat „průměrného čtenáře“ a hlídat hranici mezi odborným a obecně srozumitelným textem. A tak mohlo vzniknout dílo relativně čitelné a zároveň hluboce poučené. Kultivovaný, avšak oborem psychologie nedotčený Freeman celý proces organizoval, řídil a „filtroval“ pro daný účel coby bránu do celé jungovské problematiky.

Jung se této knize věnoval téměř celý poslední rok svého života a v červnu 1961, kdy zemřel, byl jeho oddíl hotov a příspěvky jeho kolegů jím byly v rukopisech osobně schváleny. Námět a koncepce Člověka a jeho symbolů, stejně jako detailní rozvedení, jsou tedy přímo Jungovy.

Kniha dokládá, jak látka v ní naznačená a definovaná ovlivnila myšlení nejen moderní psychologie. Člověk sám se v ní poznává a s ní může rozkrývat či analyzovat povahu a pohnutky své jednající duše. Snad dobře známé pojmy jako extrovert či introvert nebo archetyp jsou jungovskými koncepty. Společným jmenovatelem těchto a řady dalších pojmů je nevědomí (na rozdíl od Freudova podvědomí) a nejedná se tedy jen o jakési „odkladistě potlačených tužeb“, nýbrž o svět plnohodnotný, třebaže mnohdy neviditelný. A Jung zde jasně sděluje, že jazykem a „postavami“ nevědomí jsou symboly a komunikačním prostředkem jsou sny.



„Čas je řeka bez břehů“, obraz: Marc Chagall.
Neobyčejná skladba obrazu – ryba, houše, hodiny, milenci – má snový charakter.

37

Člověk a jeho symboly
ukázka z publikace

Člověk a jeho nevědomí coby rádcé a „přítel“ vědomí spolu v lepším případě komunikují a vztahují se nejen k běžnému jednání, ale i k duchovním otázkám. Význam snění v lidském životě, zdánlivě neuspořádaný a nelogický, je zde prioritní a mnohé osvětlující. Při poučeném a zkušeném pohledu psychoterapeuta se sen však mění z chaotické šifry na látku s jasnější interpretací s ohledem na jednotlivcův svět. A snění tedy není již nahodilé, ale ve skrytu a podstatě signalizující osobnostní aspekty. (A sám Jung se i dle vlastního snu – sdělení nakonec rozhodl k sepsání zmíněné knihy).

Symboly společné lidstvu se tedy v individuální konstelaci stávají osobním jazykem s konkrétními významy. Přínosem „jungjánů“ je tedy objevení člověka, který se stejným dílem skládá z vědomí i nevědomí – a jedině v tomto přijetí může postupovat cestou osvobozující, neboť sebe/poznávající interpretace, individuace, je směřování k bytostnému Já apod.). A v tomto smyslu je nazvaná i jedna z klíčových kapitol knihy (Proces individuace), která se tak stává jádrem publikace a esence Jungovy filozofie života.

Jungovská literatura je i v českých překladech skutečně rozsáhlá (odkazují na přehledné webové stránky <http://jung.snezik.cz/>). Kniha, která nedávno vyšla je však zásadní, iniciační a pro hlubší studium a životní jungovské zakoušení nezbytná.

Radan Wagner

Zdeněk Neubauer

HLEDÁNÍ SPOLEČNÉHO SVĚTA

kontinuita

Zdeněk Neubauer (1942 – 2016) byl klíčový myslitel, „bosý prorok“, vědec a duchovní otec celé jedné generace. Ze strany skeptického hnutí byl kritizován za své antiscientistické postoje. Jeho originální myšlení i žití však ovlivnilo mnoho přímých i nepřímých žáků, filozofů, vědců a umělců. Na přírodovědné fakultě UK v Praze vystudoval biologii. V letech 1967 – 70 působil ve slavné Mezinárodní laboratoři pro genetiku a biofyziku v Neapoli. Po návratu začal publikovat, většinou v samizdatu, vlastní texty z oblasti filozofie nebo v zahraničí pod pseudonymem Sidonius. V roce 1982 opustil pro své nekonformní postoje univerzitu, kde dosud působil a živil se jako programátor v podniku ČKD. V roce 1990 obnovil Katedru filozofie a dějin přírodních věd na Přírodovědecké fakultě UK, kterou řadu let vedl. V roce 2001 získal Cenu VIZE 97, v roce 2008 cenu Toma Stopparda za esejistiku. Psal i o výtvarném umění, proslulá je jeho kniha *Boschův triptych v zrcadle Písma*.

- Cítíme se ohroženi. Na jedné straně vidíme, jak základní kulturní a duchovní hodnoty, politické výdobytky staletí, ba i obyčejná lidská slušnost berou za své. Na druhé straně nás zavaluje děs z toho, že zvyšující se vyčerpávání přírodních zdrojů, devastace přírody a populační exploze přivedly lidstvo na pokraj ekologické katastrofy v planetárním měřítku.
- Ohrožení kultury a ohrožení přírody nelze od sebe oddělovat... klíčem k tomuto náhledu je právě smysl člověka, jehož nepřítomnost dnes tak bolestně prožíváme... Nejvlastnějším projevem této situace je právě zpustošení duše a přírody... záchranu lze očekávat především uvnitř radikální změny našeho vztahu ke jsoucnu, k přírodě. Tedy právě na poli myšlení, oné „pouhé filozofie“!
- Nevystačíme si s rozhováním, musíme vidět. Vidět lze pomocí archetypálních obrazů – symbolů.
- Lidské já se zasnouvalo, ztotožnilo s úzkým ostrůvkem vědomé racionality; vědomí tak ztratilo kontakt s celkovostí, bohatstvím a hloubkou duševna... psychologično se lidskému subjektu stalo cizí... zkušenost nahradilo pokusnictví.

- Filozofie začíná údivem... je to údiv všeobecný, universální... Údiv je především prožitkem... Údiv je pozitivně laděný otřes... je potkáním a setkáním. V úhrnu jsem přítomen divu, zázraku... Tento údiv sám však ještě není filozofií.
- Lásky k moudrosti poukazuje k tajemnému sjednocení se s tím, co svou konečnost přesahuje, co sám svým poznáním, svým láskyplným vztahováním přesahuji – objímám.
- Jde nám zde o to naléhavě upozornit na hlubokou proměnu ve vědeckých představách o povaze skutečnosti, která přinejmenším opět dovoluje tradiční dojem sounáležitosti mezi člověkem a přírodou navodit... k této revoluci došlo astronomie – nauky o tom největším – a fyziky elementárních částic – nauky o tom nejmenším, o struktuře hmoty.
- Na pozadí tohoto nového nazírání na přírodu se proměňuje i pochopení člověka. Už není vyděděncem, absurdně trčícím ven z řádu mechanické a nevědomé skutečnosti... Tak se i moudrost a zkušenosti minulých dob, které jsme donedávna považovali za překonané a nepoužitelné, stávají opět relevantní a mohou být za-



Zdeněk Neubauer
foto: archiv

„Žijeme podnes na rozmazaném a tetelivém rozhraní, jež probíhá mezi člověkem a světem...“

- hruty do celku našeho nového vědění. Jsme příliš neteční a blazeování, jestliže si neuvědomujeme zásadní význam tohoto zvratu.
- K tomuto posunu v pojetí zkušenosti, jejíž tajemství zůstalo skrytě uchováno už jen v pohádkách, mýtech a pokladech víry, došlo i ve vědě. S novými poznatky se navrací ztracené kouzlo, kterého tradiční věda svět zbavila... Dnes konstatujeme evoluční procesy v celé přírodě: od hmoty po vesmír. Také Země se vyvíjí; nelze nevidět, že se tento vývoj jeví jako smysluplná, řízená proměna, tedy životní pohyb – evoluce... Je-li Země bytostí, pak tím nejenom konstatujeme její objektivní existenci, ale zároveň jí připisujeme subjektivitu.
- Zkušenost současného člověka se vyznačuje nepřehlednou mnohotvárností a chaotickou proměnlivostí. Její rozličné podoby... postrádají společného jmenovatele; různorodé stránky světa se nevejdou do jediného zkušenostního rámce. Svět jako by se rozpadl... Rovněž současná, postmoderní verze „skonání věků“ přirozeně vyvolává hnutí hlásající příchod věku nového: New Age.
- Žijeme podnes na rozmazaném a tetelivém rozhraní, jež probíhá mezi člověkem a světem, ale i mezi tělem a duší, smysly a myslí... Tento náhradní svět trpí nicméně jedním zásadním nedostatkem:

- cítíme se v něm sice „jako doma“, leč každý je doma sám... je sice všem společný, není však sdílený: připomíná velký panelák plný garsoniér, v nichž každá je v soukromé péči nájemníka... Všichni máme málo místa (příliš mnoho věcí, tj. jsoucn) a málo času (příliš mnoho práce, tj. činnosti). Privátní kosmos je těsný.
- Možná, že je to znamení počátku nové doby – zrodu světa, v němž člověk opět bude naplňovat smysl své existence činnou účastí na kosmickém dramatu... Máme „postmoderní situaci“ chápat jako přípravu k opětovnému zjevení skutečnosti s příchodem nového věku a nové kosmicity?
- New Age je hledáním a nadějí. Tu naději nazývají jeho zastánci „novým paradigmatem“. New Age je pro nás znamením doby – předznamenáním něčeho nového, co přichází a co se ohlašuje symboly... Snad nám poskytnou spolehlivější klíč k tomu, co přichází, než názory, úmysly a činy současníků. Ne klíč do zamčené komnaty, ne klíč k určování, ale klíč hudební: návod k interpretaci.

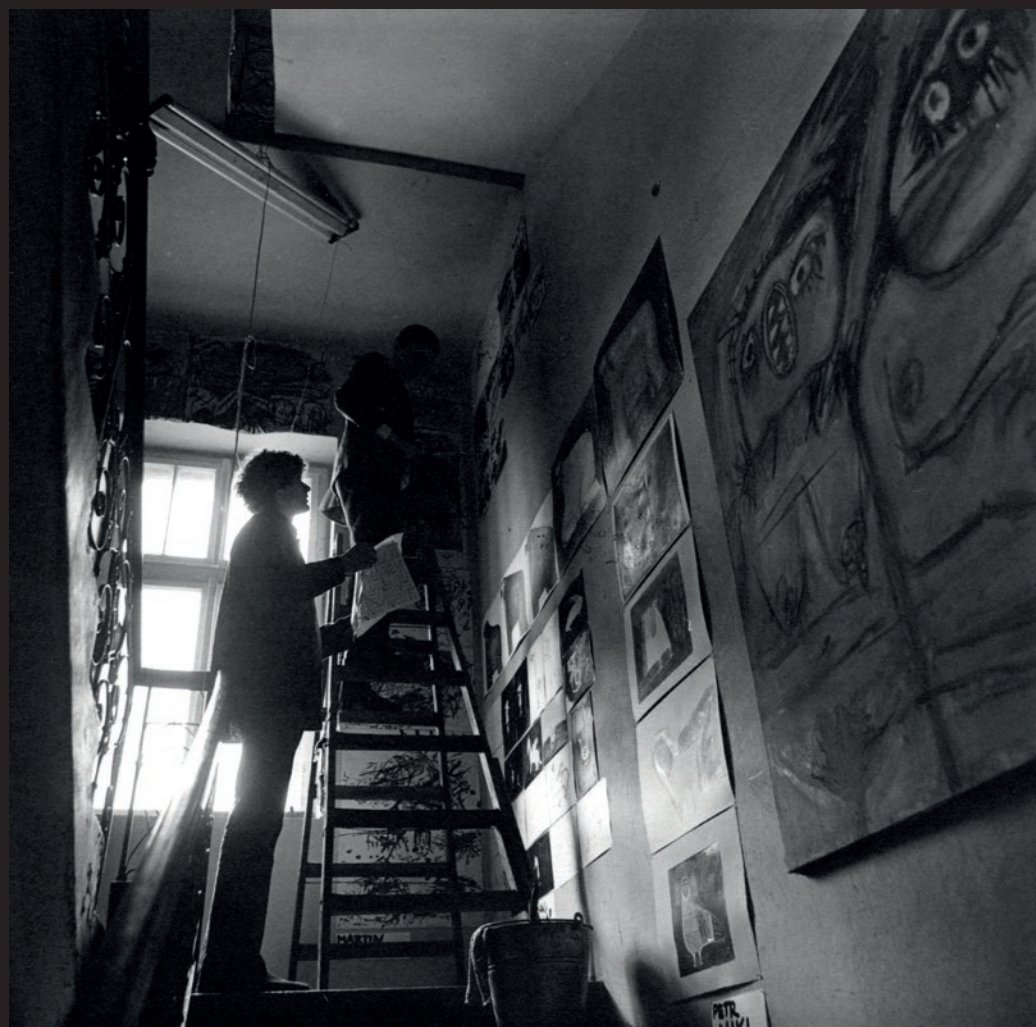
Z knihy Zdeněk Neubauer, Hledání společného světa – Úvahy o filozofii a proměnách vědění, Malvern, Praha 2017

vybral a sestavil Radan Wagner



Výstava děl v exteriéru

Martin Mainer
při instalaci výstavy



Konfrontace

Konfrontace jsou na české výtvarné scéně pojmem ustáleným, prolínajícím se celou moderní historií. První jsou datovány kolem roku 1941, ale známější jsou ty, které probíhaly v šedesátých letech 20. století jako ateliérové prezentace převážně informální tvorby. Dnes se však ohlédneme za atmosférou Konfrontací realizovaných celkem šestkrát v letech 1984 – 87, iniciovanými generací tehdejších studentů Uměleckoprůmyslové školy či Akademie výtvarných umění v Praze.



Prezentace děl Jiřího Načeradského

V době normalizace byly uspořádány v Praze a okolí neoficiální výstavy na nejrůznějších místech. Jednalo se o širokou nastupující vlnu, která se opět hlásila k tradičnímu médiu malby nebo sochy, ale energii a inspiraci nabírala z aktuálních tendencí. Ty byly reprezentovány především naléhavou tvorbou Nových divokých (Neue Wilde), primitivismem německého neoexpresionismu, který tříštil jednotné vizuální i tematické celistvosti sdělení a pokračující italskou transavantgardou pod teoretickým vedením A. B. Olivy. Celkově docházelo k uvolnění a podněty se čerpaly z nových projevů, i když významy byly spíše tušené než jasně deklarované. Politická, respektive existenciální „angažovanost“ ustoupila, mladá tvorba se i u nás stávala spíše mezinárodní s mytologickými ozvuky.

Rozmanitosti projevů u nás odpovídala i nevázaná instalace shromážděných artefaktů, které byly rozvěšeny či rozmístěny na dvorcích, schodištích, na fasádách domů – zkrátka na všech dostupných místech improvizovaných krátkodobých výstav. Vždyť zájemců se objevilo hodně a prostoru se nedostávalo.

Nová generace se snažila více reflektovat (někdy i kopírovat) dění na Západě, které zájemci sledovali spíše ještě jen prostřednictvím zahraničních časopisů Flash Art, Kunstforum, Art in America či Artforum. Výraznější roli začali hrát i teoretici či doslova dramaturgové umění; nejpoučenější, nejvlivnější a nejkontroverznější z nich byli manželé Jana a Jiří Ševčíkovi. Zaklínací formulí se stal „postmo-

**Stanislav Diviš**

před díly Jiřího Načeradského

Michal Gabriel

Tři psi, 1985, textil, papír, dráty, v. 130 cm



K



Pohled do expozice v půdním prostoru

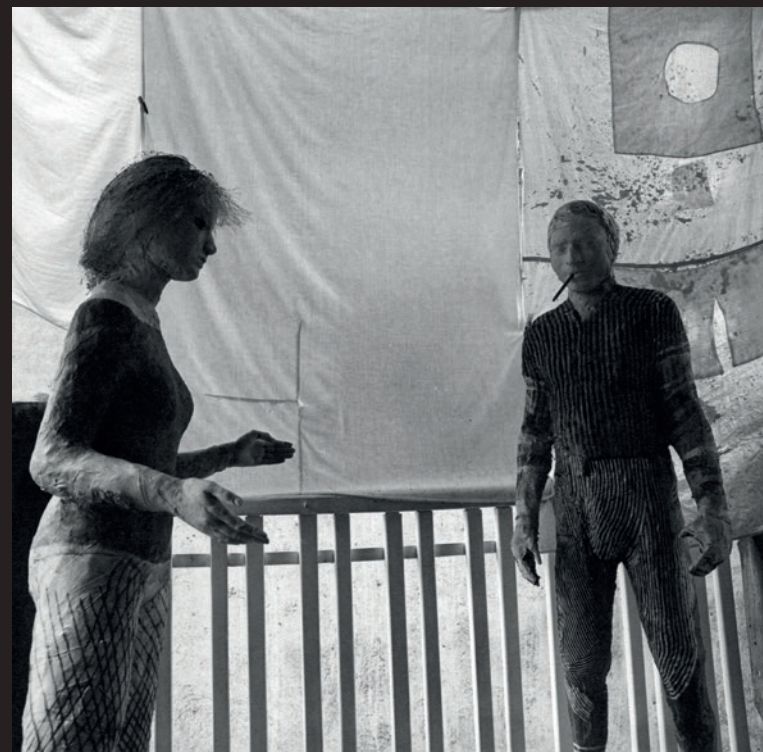
Účastnice akce pod dílem Stanislava Divíše

K

**Antonín Střížek**

(v okně)

Instalace soch



dernismus“ (a různé dekonstrukce, diskurzy a paradigmata), řízený autorský nadhled a tvůrčí odstup, relativizace všeho druhu a stále sofistikovanější konceptuální vklad.

Formující se nové umělecké prostředí se do jisté míry distancovalo od předchozích generací včetně té bezprostřední reprezentované okruhem kolem uskupení 12/15 Pozdě, ale přece. Transcendence či vypjatý existencialismus stavěný převážně na figuralismu se jevily náhle nemístně, zpozdile a literárně – tkvící svými kořeny, pocity a principy až v šedesátých letech. (Dnes, s odstupem času je zjevné, že tomu zas až tak nebylo a takové interpretace nově nastupujících měly charakter i cíl spíše se vymezit a prosadit. Otázku, zda jisté “odnárodnění“ a zlehčení směřovalo k světovosti, nechme stranou).

Nová generace se teoreticky i prakticky orientovala na přítomnost a mezinárodní dění s jinou ikonografií, ale i pamětí. Dřívější osobní ztotožnění a morální prostoupení či přímá kontinuita (byť rovněž zahraničím ovlivněna) byly dočasně vyloučeny z tvůrčího repertoáru. Angažovanost a vzdor vůči oficiální situaci byl nyní deklarován především samotnými svobodnými akcemi, živou bezprostřední komunikací uvnitř nové generace, a to napříč různými postmoderními projevy i žánry. K účinnějšímu prosazování se nakonec z širokých a živelných Konfrontací vykrystalizovaly užší společenství, zvláště pak skupina Tvrdohlaví (vedle Konfrontací proběhly však i další důležité předlistopadové výstavy jako například K rok v pražských Strašnicích či Otevřený dialog ve Vinohradské tržnici). Tvrdohlaví

a celý okruh nastoupili na scénu s méně zatěžujícími normalizační zkušeností. Přesto docházelo ke společným mezigeneračním kontaktům i vystoupením. Zásadní v tomto ohledu byla výstava Jeden starší, jeden mladší, která se v roce 1988 konala v legendárním Lidovém domě ve Vysočanech. Zde se však iniciativní skupina 12/15 ohlížela také ke svým předchůdcům – ke starším projevům českého umění. Ale mladí byli u toho.

Konfrontace a jejich aktéři demonstrovali nové pojetí, ale na některé ze svých starších kolegů nezapomínali a hlásili se k nim. Mezi ně patřil Jiří Sopko, inspirativní pro svou zářivou grotesknost a stále platnou nadsázku a také Jiří Načeradský, který mladé fascinoval vítělním nábojem a „postmoderním“ střídáním formálních poloh bez vypjatého subjektivismu. A právě Načeradský byl také přizván na třetí Konfrontaci, která proběhla v květnu roku 1985 na Kladně v domě Magdaleny Rajnišové. Pro bližší představu vyjmenujme veškeré zúčastněné – některé dnes známé, jiné zapomenuté či umělecky neaktivní: Jan Antoš, Jan Bačkovský, Anna Bartusová, Pavel Beneš, Ueli Binder, Richard Bobůrka, Erika Bornová, Michal Cihlář, Tomáš Císařovský, Kateřina Czerpak, Jiří David, Stanislav Diviš, Jiří Kornatovský, Marius Kotrba, Martin Mainer, Jiří Načeradský, Aleš Najbrt, Jaromíra Němcová, Petr Nikl, Rostislav Novák, Miroslav Pesch, Otto Placht, Jiří Pliešтик, Josef Pluhař, Magdalena Rajnišová, Petr Sládek, Antonín Střížek, Kateřina Štenclová, Kryštof Trubáček, Petr Vaněček.

-red-

Ota Janeček

BARVA, LINIE, POEZIE

Dílo Oty Janečka zaujímá v českém výtvarném umění jedinečné postavení. Navazuje na domácí lyrické proudy, v některých ohledech také odráží projevy evropské moderny, ale vždy zůstává svérázné, podmanivé a solitérní. Převážně poetické náměty, lehká elegantní linie a čistá barevnost – to jsou typické charaktery umělcovy nejnámější tvorby.

Janečkovo dílo je vesměs přijímáno pro svou něžnost i jakousi důvěrnost rezonující s domácí tradicí. Ohlédneme-li se do historie, spatříme jihočeskou variaci gotického umění – tzv. krásný sloh líbezně vyhlížejících madon, také klasicizující jemně pojaté nostalgické krajinomalby, dílo Josefa Mánesa nebo Mikoláše Aleše. Lyrismus, zdejším citění tak blízký, měl však své místo i v umění moderním. Meziválečný poetismus, ale i česká varianta kubismu je toho důkazem. Stačí si porovnat různé dílo Pabla Picassa s kompozicemi Emila Filly, který původní ostrou a spíše formální skladebnost obdařil poetickou atmosférou, zádumčivou intimitou a vnitřním prožitkem.

Ota Janeček (1919 – 1996) patřil ke generaci, která na tento odkaz mnohdy navazovala, ale zároveň se snažila mít stálý kontakt s trendy evropské moderny či avantgardy, zvláště s proveniencí rodící se v zaslíbené Francii. Janeček a jeho druzi se tak vyrovnávali s dvěma nejvýraznějšími světovými směry své doby – s kubismem a surrealismem. V umění spatřovali více než jen překvapivé novoty, ale i humanistický stylotvorný prvek, reprezentaci mladé kulturní země uprostřed Evropy.

Janeček se narodil v Pardubičkách u Pardubic v rodině poštovního úředníka, matka jej opustila, když mu bylo šest let. V Hradci Králové, na místní reálce, se díky profesorovi kreslení seznámil s díly Goyi, Daumiéra, Degase či Cézanna. V roce 1938 nastoupil ke studiím na Vysokém učení technickém v Praze, kde si cenil zvláště dvou pedagogů: sochaře Karla Pokorného a grafika a ilustrátora Cyrila Boudy, na kterého s láskou vzpomínal po celý život. Po třech semestrech na „technice“ (1938 – 39) se v politicky vypjaté situaci stal žákem Uměleckoprůmyslové školy v Praze (1941 – 42) a začínal se zúčastňovat kolektivních aktivit. První samostatnou výstavu měl mladý Janeček v Galerii Elán v pražské Spálené ulici. V roce 1945 se prvně dostal do zahraničí – na studijní pobyt v Paříži.

Janeček, nespokojen s výukou, odešel však i z této školy a rozhodl se věnovat dráze nezávislého umělce. K tomuto zásadnímu kroku jistě přispěly i první úspěchy a Václavem Špálou nabídnuté členství (podmíněné nejprve hostováním) v tehdy renomovaném SVU Mánes (1943).



Ota Janeček s krásnou dámou v ateliéru
foto: archiv autora

Ulita
1970, olej, koláž, sololit, 56 x 45 cm





Flóra
1972, olej, plátno, 98 x 130 cm

V období let 1943 – 48 nabírá Janeček další zkušenosti a stává se poměrně respektovaným malířem prozářeného fauvistického ražení, které bylo záhy obohaceno o kubistickou skladebnost. Kubismu, který poznal v tehdy ještě soukromé sbírce Vincence Kramáře, přenesu stále populárního s jeho četnými i důmyslnými variacemi, se Janeček věnoval téměř pět let. Časem se však malířův rukopis uvolňoval a svérázně modifikoval na pozadí dalších motivů všedního dne. Kreslil, sochal a maloval postavy, portréty i jednoduchá zátíší v duchu „měkkého“ kubistického repertoáru s působivou stavebností a osvobozujícími se tvary.

S rokem 1947 pokračuje Janečkovo zaznamenávání okolního prostředí, avšak přibývá také motivů zpodobujících malou dceru Janu. To už jsou však studie a obrazy jiného vyznění – jednodušší, názornější i ráznější. Ani zde se však nezapřou picassovské či fillovské charakteristické rysy, totiž jakási volná geometrizace, kde však nechybí Janečkova něha a laskavost. A již zde lze vyčíst touhu k návratům a počátkům, které měly následovat.

Také ptáci, motýli, traviny či květiny se staly nevyčerpatelným potěšením a zdrojem, inspirací umocněných láskou k lidovému umění, stejně jako rozjasněná velkoměsta. Vedle přírodních motivů se v letech 1955 – 57 totiž objevuje cyklus Města, v kontextu Janečkovy



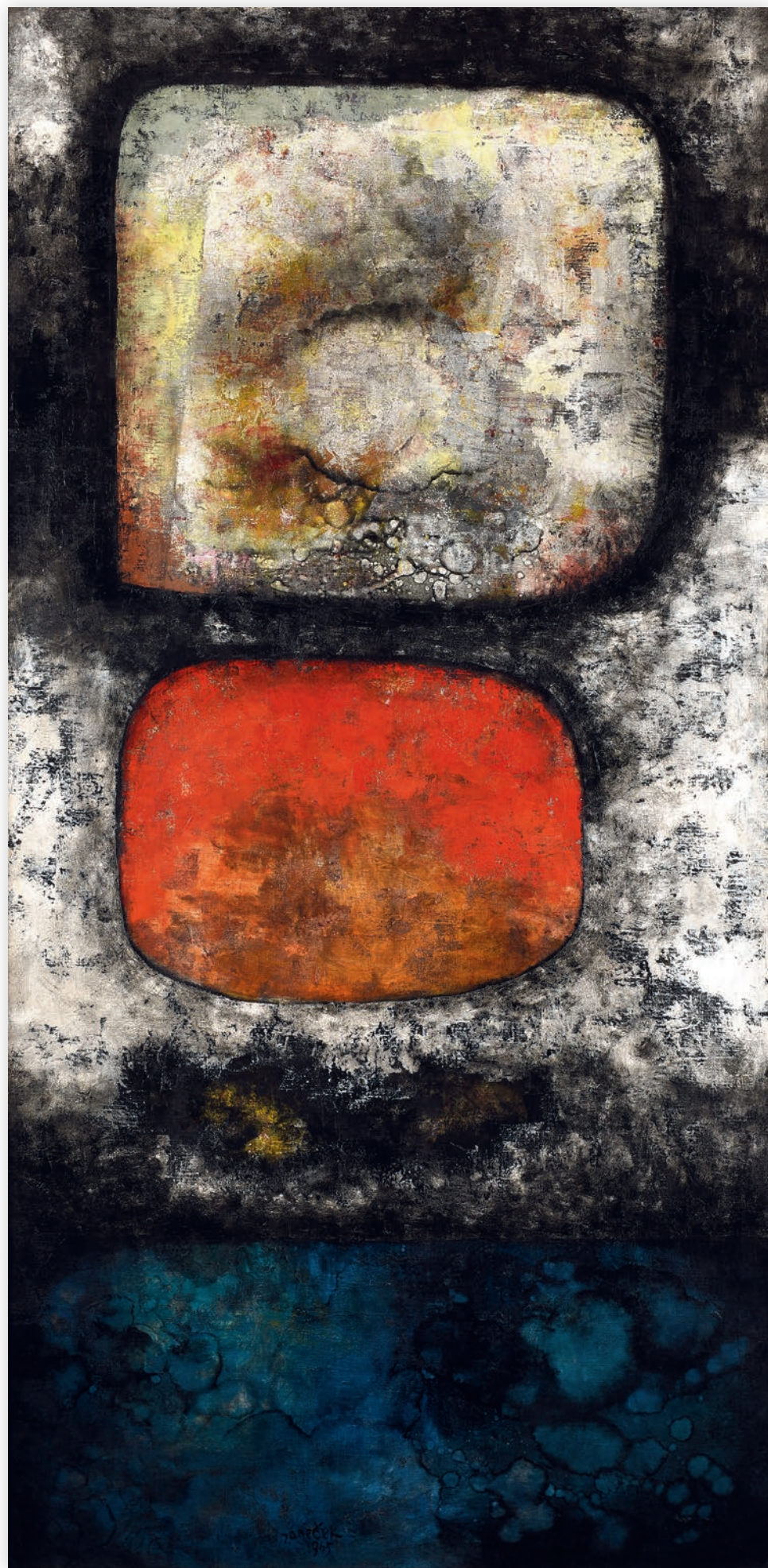
tvorby série mimořádně zajímavá a paradoxně méně známá. Toto téma se zde stalo symbolem pozitivní energie, básnickým i malířským námětem blížícím se k hranici abstraktní znakovosti kleeovského ražení s harmonizujícími barevnými poli. Popudem k tomuto fantastně civilistnímu námětu byl jistě i výhled z umělcova holešovického ateliéru, kterým byl unesen i František Gross, představitel „městské“ legendární Skupiny 42. Janečkovy obrazy tohoto období byly hravé, ale nepostrádaly i jistou tajemnost a zvláštní nadčasovou imaginaci. K pohledu na Prahu postupně přibýdou mozaikovitě pohledy na Paříž či New York.

Cyklem Měst se Ota Janeček vzdálil oblíbené přírodě, ale časem se k jejímu kouzlu navrátil. Vzniká tak opět další rozsáhlý cyklus nazvaný Flóra (1957 – 59) a patrný je příklon k biomorfním tvarům a plynulým proměnám či prostupům v jasně držené stylizaci. Janeček se pohyboval s přirozeností sobě vlastní mezi dvěma tehdejšími protilehlými extrémy: nezávislým temným informelem a oficiálním socialistickým realismem. Více než společenské či existenciálně filozofické reflexe jej však vábilo svěží poetické výtvarno. Tuto výchozí pozici dokládá také další cyklus Trávy, který jej proslavil i u nejširší veřejnosti. Zde se český lyrismus prolíná s asijskou niterností, objektivní pozorování se subjektivním vkladem, reálné scénérie s transformovaným přednesem.



Ecce homo
1985, olej, sololit, 98 x 69 cm

Profil
1984, olej, papír, deska, 48 x 33,5 cm



Existence
1965, olej, plátno, 194 x 96 cm

Tvar
1962, bronz, v. 127 cm

Zátiší se švestkami
1947, olej, plátno, 100 x 81,5 cm

Hommage à Josef Čapek
1983, olej, plátno, 74 x 54 cm





Žena
1944, bronz, v. 164 cm

Počátkem šedesátých let vzniká cyklus Organismy, významná perioda, která posouvá Janečkovo dílo dále od viditelné skutečnosti k nenápadným strukturám a svébytnému uchopování. Tak jako před lety se pozorovatel sehnul, aby pozorněji nahlédl do bujné říše luční vegetace, tak se v této chvíli soustředěně zahleděl do mikrosvěta. Flóry – Organismy – Z čeho se skládá svět – Buňky... taková je posloupnost cyklů zkoumání a uměleckého vyprávění. Janeček usiluje pochopit a zachytit naši společnou existenci v souladu s uměleckými tendencemi i vědeckými objevy z oblasti moderní biologie. Vytváří tak jakousi obrazovou paralelu k racionálnímu bádání, avšak s náležitou tvůrčí licencí a intuitivní nevázaností. Jako bytostný kolorista tlumočí přírodní principy a zákonitosti do barevných harmonií, lineární a tvarové rytmizace.

A v tomto tvůrčím vzepětí následuje cyklus Tvary (1961 – 63), kde zase z jiného úhlu umělec nahlíží prazákladní a neměnné stavební prvky, které utvářejí naši paměť i prostředí. Z vegetativních prvků se pozornost začala obracet k anorganické hmotě vesměs nepředmětné, nikoliv však čisté abstrakci, od které se Janeček vždy distancoval. Nadšení pro oproštěnější tvarosloví jej přivedlo po delší pauze opět také k sochařské práci ve dřevě či bronzu.

V dalším cyklu Ecce homo se vynořuje, možná překvapivě, lidská figura nebo její fragmenty – a to v duchu existenciálním ba varovném, nabádajícím k zamyšlení nad lidským údělem a nastalou nelehkou situací. Obrazy tohoto období akcentují a odhalují lidské utrpení a ponížení, válečnou i osobní tragédii. Syrovému tématu odpovídá i celkové vyznění – zvolený malířský rukopis, hrubé struktury zbavené nemístného estetismu, otisky, vrypy – tedy jizvy a šrámy zjitřeného prožívání. A tak logicky a plynule navazuje aktuální cyklus Člověk-terč (1969 – 70) odrážející i kritizující neradostnou společenskou atmosféru, pošlapanou humanitu a deformovanou kulturu.

V roce 1969 slaví Janeček své padesáté narozeniny. Ohlíží se, rekapituluje a bilancuje; a závěry nejsou jednoznačné. Od přítomnosti touží jít hlouběji k počátkům – trvalé podstatě. V sedmdesátých letech se proto navrácí k přírodním motivům. Předkládá však jakési mytické krajiny zabydlené znaky a symboly: semeny, vejci, plody, ulitami, stébly, ale i strážícími či vyčkávajícími havrany. Vznikají obrazy se snovou atmosférou prosycenou měkce splývajícími světlem na pomezí snu a skutečnosti. Nejčastěji se zjevuje vejce v opuštěných krajinách tichého zrodu, v hlubinách času i zákoutích nevědomí. Janečkovo oblíbené a důvěrně známé Středohoří či mlčenlivý odlehlý rybník s šípkovým keřem se v poetické nadsázce stávají kulisami příběhů či nálad mimo konkrétní čas a prostor.

Také v osmdesátých letech pokračuje Janeček ve svém všeobjímajícím úsilí. Přibývají civilnější náměty, avšak úvahy o lidském bytí a údělu neustávají. Vzniká cyklus vpravdě kosmologický, nazvaný Slunce a Země, který doplňuje vhledy do pradávných scénérií s menhiry a viklany coby svědky duchovní kontinuity naší civilizace. Obrazy jsou stále podmanivé – nyní spíše ale jednoduché, oproštěné až asketicky čisté, tajemně koloristické a vznešeně kontemplativní.

Ota Janeček se z dnešního pohledu jeví jako solitér, osamělý chodec a těžko zařaditelný úkaz české výtvarné scény. Na ní hrál nepřehlédnutelnou roli od poloviny 20. století. Jeho neškolený talent vyrostl na řadě dvou doplňujících se dualit. Rozum a cit, řád a chaos, zvědavost a intuice, příběh a poezie, družnost a intimita, mistrovství a lidovost, město a venkov, soustředěnost a rozptýlenost; to vše nalezneme v Janečkově přátelské povaze a stále přitažlivé tvorbě. Ostatně sám Janeček definoval své zralé tvůrčí usilování i přítomné věčné tázání takto: „Zákonem a rytmem života jest bytí bez formy, toužit po formě, žádnou formu však definitivně neobsahovat a překonávat každou formu čas od času dosaženou.“

Radan Wagner



Existence I.
1965, olej, plátno, 116 x 217 cm

Letící pták
1976, olej, plátno, 120 x 200 cm

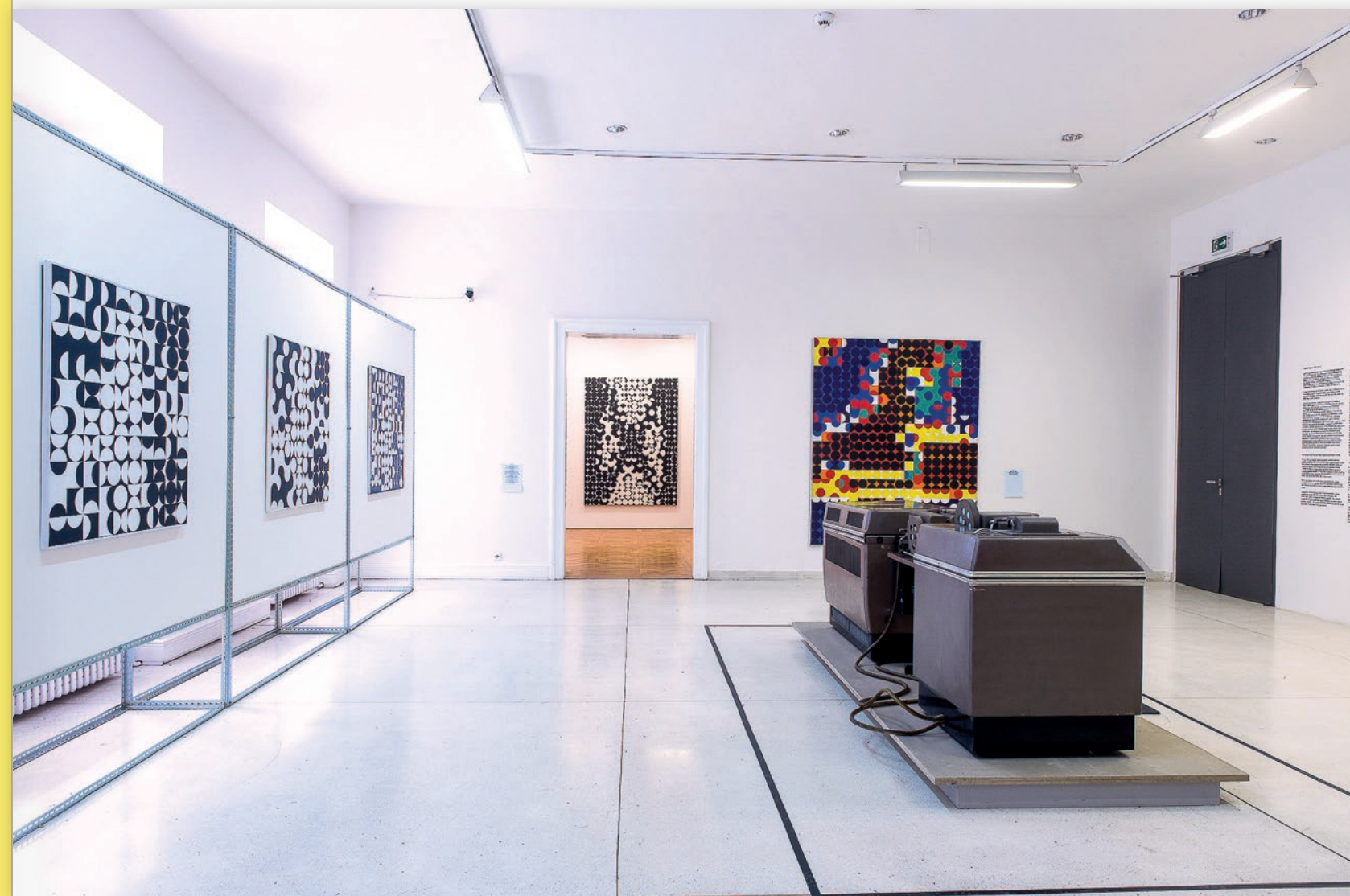


1968: VÝSTAVA computer. art

Moravská galerie v Brně připravila zajímavou expozici – ohlédnutí za počátky počítačového umění a jeho památnou prezentací před 50 lety. 1968:computer.art je názvem současné výstavy i připomenutím širšího fenoménu, který se zrodil s pokračujícím vývojem počítačů během šedesátých let minulého století. Technické výpočetní možnosti se staly výzvou pro nové výtvarné postupy, ale i pro teoretické úvahy o podobě a funkci umění. Computer art, respektive počítačové umění, slaví u nás 50 let své existence. Pod názvem Computer graphic byly v roce 1968 v Domě umění v Brně představeny nejnovější práce mezinárodní avantgardy. Současná výstava je připomínkou této události – doloženou řadou dokumentů a některými artefakty, které souvisejí s tématem a inkriminovanou dobou. O přiblížení této tematiky a současné výstavy jsme požádali její spoluautorku Janu Písaříkovou, kurátorku Moravské galerie v Brně.



1968:computer.art
2018, plakát k výstavě



1968:computer.art
2018, pohled do expozice

Výstava 1968:computer.art připomíná vůbec poslední jednotné a mezinárodně etablované hnutí, do jehož rané fáze vývoje se nemsazatelně zapsali čeští autoři. Jeho představitel si od něj slibovali nalezení zcela nového druhu estetiky, u které výslednou podobu díla neurčuje ruka umělce, ale automatizované operace „stroje.“ Navíc, se tento „levoboček studené války“, navzdory své technokratické povaze, stal příslibem nového spravedlivějšího uspořádání světa, ve kterém logika a řád zvítězí nad emocemi a chaosem. Na jeho raný vývoj je prostřednictvím výstavy nahlíženo ze dvou odlišných přístupů, kterým odpovídá dělení výstavního prostoru na pravou a levou hemisféru.

Levá hemisféra náleží dílům Zdeňka Sýkory. V roce 1964 začal pro tvorbu svých obrazů využívat číselné kombinace. Za asistence matematika Jaroslava Blažka je generoval sálový počítač LPG 30 a umělci umožnily podstatně zrychlit proces tvorby a zároveň z ní anulovat přítomnost náhody. Vedle stěžejních obrazů Struktur se

zaměřujeme na ukázkou rané fáze Sýkorova vývoje, dále na představení přípravných skic odhalujících proces vzniku počítačových obrazů a v neposlední řadě také na prezentaci podkladů pro realizaci mozaiky pro Výdechy letenského tunelu, pravděpodobně největší architektonickou realizací počítačového umění na světě.

Zatímco Zdeněk Sýkora k počítači přistupoval jako k užitečnému nástroji, Valochův kurátorský projekt Computer graphic z roku 1968, připomenutý v pravé hemisféře výstavy, na něj pohlíží mnohem radikálněji, protože počítač je v něm situován do pozice samotného tvůrce. Role lidského elementu byla při tvorbě počítačových grafik omezena pouze na napsání programu. Díky tomu, že takový program v sobě měl předepsanou práci s náhodou – tedy generování obrazu dle náhodných čísel, nebylo v silách programátora mít kontrolu nad podobou výsledného díla. Zrodilo se tak umění nezávislé na subjektivitě autora, podřívající antropologickou koncepcí tvorby jako výlučně lidské schopnosti.



1968:computer.art
2018, pohled do expozice

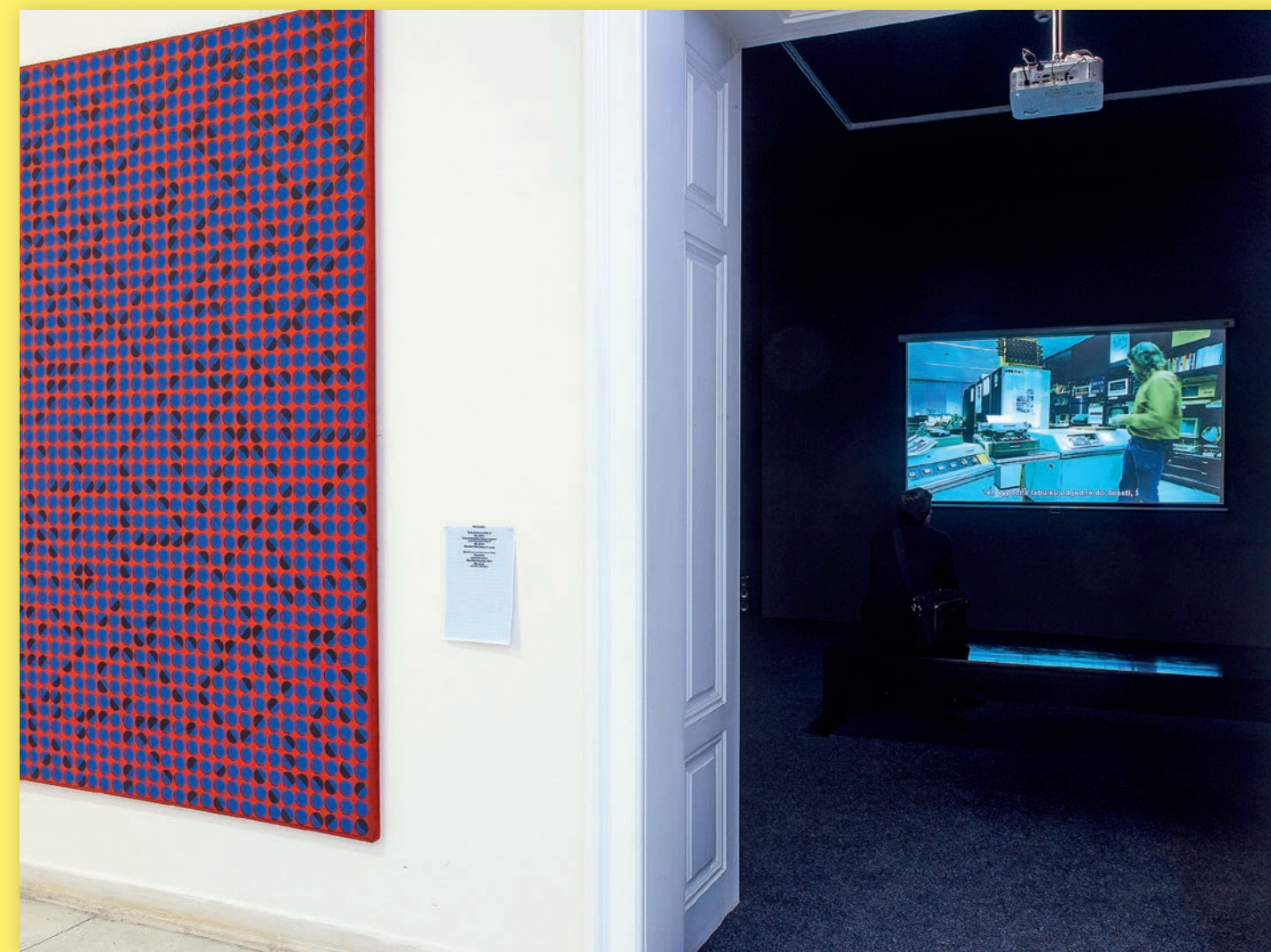
V době konání této výstavy - tedy v únoru roku 1968 v Domě umění města Brna a následně také v oblastních galeriích v Jihlavě a Zlíně, bylo Valochovi teprve dvacet jedna let. Navzdory svému „elévství“ dal jejím prostřednictvím dohromady stěžejní postavy rané fáze počítačového hnutí a byl prvním kurátorem, který tento fenomén reflektoval v zemích východní Evropy a to jen tři roky poté, co se představil poprvé v německém Stuttgartu a půl roku předtím, co jej zpopularizovala londýnská výstava Cybernetic Serendipity, znamenající zároveň předzvěst jeho zániku.

I když produkce počítačových realizací v Československu pokračovala i v průběhu 70. a 80. let, nikdy v sobě již neobsahovala revoluční podtext, s nímž byla spojena v krátkém období kolem roku 1968. Naopak, stal se z ní příklad oficiální, státem podporované tvůrčí činnosti.

Strategií svého vzniku i z hlediska vystavených prací výstava Computer graphic předznamenala charakteristickou podobu experimentálního umění 70. let. Byla jím díla zbavená aury originálu. Tvorbou vytvářena sériově a v multiplech, zbavená autorského rukopisu a sdílená prostřednictvím pošty, bez nároku vrácení odesílateli. Víze počítačové grafiky jako demokratického typu umění dostupného na bázi vzájemného sdílení a finanční dostupnosti se tak alespoň částečně dočkala svého naplnění.

Ačkoliv nám počítače zevšedněly, výstavou a katalogem 1968:computer.art se snažíme připomenout diskurz, který je implicitně přítomen i v současné teorii posthumárního umění a strojové estetiky.

Jana Písaříková



1968:computer.art
2018, pohled do expozice



ANTONI TÀPIES

T de Teresa



The Fundació Antoni Tàpies
Barcelona, Španělsko

Osobnost a dílo katalánského autora Antoni Tàpiese (1923 – 2012) patří k mimořádným jevům a vrcholům umění druhé poloviny 20. století. Jeho postoje a tvorba inspirovaly či ovlivnily mezinárodní dění, a rovněž pak naše nezávislá výtvarná scéna k němu vzhlížela již od přelomu padesátých a šedesátých let. Boj za občanskou i uměleckou svobodu se stal bytostným Tàpiesovým rysem a smyslem existence – postojem, který proklamoval i za hranicemi své vlasti. Však již v létě roku 1991, za podpory prezidenta Václava Havla, byla uspořádána v Míčovně Pražského hradu Tàpiesova výstava pod názvem Pocta Československu.

Antoni Tàpies, 1991
foto: archiv



Antoni Tàpies
T de Teresa, pohled do expozice výstavy
© foto: Roberto Ruiz © Fundació Antoni
Tàpies, Barcelona, 2018

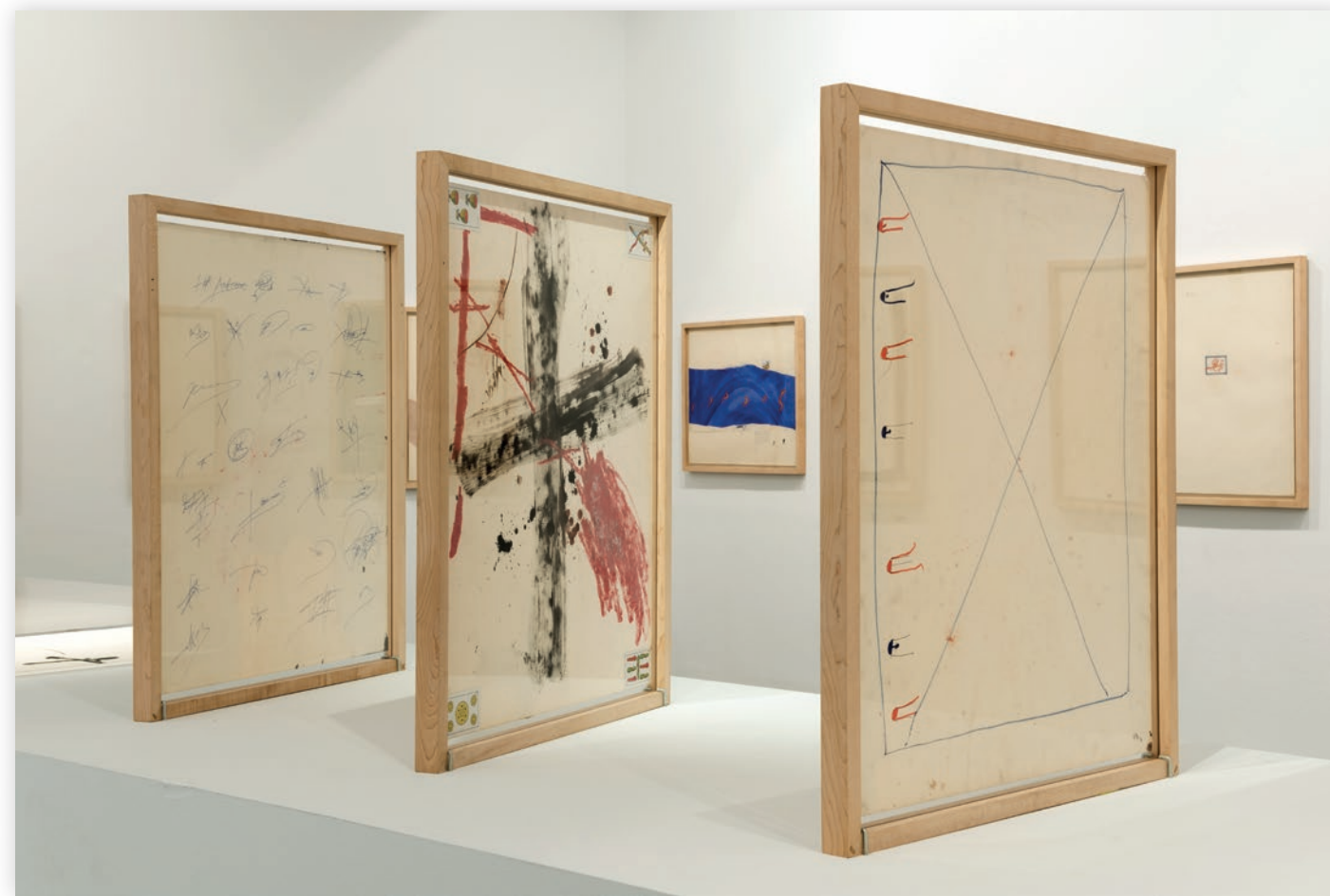
V Barceloně patří, vedle architektury Antoni Gaudího a malby Joana Miróa, tvorba Tapiésova k hlavním cílům uměnímilovných návštěvníků. Nedaleko od centrálního náměstí se nalézá tajemně vyhlížející budova, kterou spravuje od roku 1984 Nadace Antoni Tàpiese. Zde se průběžně představuje jeho známé, ale i méně frekventované dílo. Letos dokonce byla v těchto prostorách otevřena umělcova přehlídka privátněji zaměřené tvorby. Pod titulem T for Teresa jsme zde mohli spatřit řadu rozměrných kreseb, grafických listů a koláží věnovaných jeho inspirativní ženě Terese. Jednalo se tedy o tvůrčí i výstavní poctu Tàpiesově múze a manželce – o jakýsi obrazový deník jejich vztahu, o tvorbu plnou vzletu až mystického.

Antoni Tàpies byl autodidakt a přesto (nebo možná proto) se stal jednou z klíčových postav některých nových směrů. Po třech letech opustil studium práv, aktivně se účastnil španělské občanské války, která se také promítla do povahy jeho raných děl. Politika, umění i občanský postoj se u Tapiésa doplňovaly ba prolínaly – a díky odporu Frankova režimu byl umělec dokonce v roce 1966 vězněn.

Tàpies již od konce čtyřicátých let usiloval o mezinárodní prestiž katalánského umění; organizoval tamní kulturní život a spoluzakládal hnutí Dau al Set, které mělo blízko k surrealismu a dadaismu. Zpočátku byl mladý umělec ovlivněn malíři Maxem Ernstem, Paullem Klee a krajanem Joanem Miró, avšak nakonec se přiklonil k tzv. informelu (strukturální či materiálové malbě, zkrátka bez formy), projevu, který poznal v Paříži. O co se jedná?

Svoboda i autentičnost od počátku provází tuto nefigurativní „pocitovou“ malbu, od roku 1952 zvanou informel. Jedná se o jakousi výtvarnou paralelu k poválečnému existencialismu a nedůvěře k tradičním hodnotám i formám. Obraz přestal být koncepčně i konvenčně vypracovaný – stal se jen znakem, gestem, šifrou, událostí intuitivně dosud nevidaně obnažující určitý moment bytí umělce. Hlavní protagonisté informelu: Wols, Henry Michaux, Jean Dubuffet, Alberto Burri a další umělci tak chvatně „zraňovali a drásali“ malířskou hmotu, četli Camuse, Sartra, Kafku, Dostojevského či Becketta... Antiestetická koncepce byla zřejmá a výsledky se vyjevily zhusta podle vzešlé náhody. Ostatně také český filozof Václav Černý tento směr ve svém Prvním a Druhém sešitu o existencialismu jasně definoval: „Umělecké dílo existenciální se rodí v rozhodnutí, že zobrazovaná konkrétní realita životní nesmí být zdeformována zásahem rozumu, jenž by ji interpretoval...“.

V Paříži, kde Antoni Tàpies v padesátých letech nějaký čas žil, představovala ponurá nefigurativní tvorba jeden z hlavních vývojových (i módních) směrů. Vedle protilehlého geometrického konstruktivismu, spíše optimistického a velebícího technický pokrok, to byly existenciální emoce, které hýbaly tehdejší kulturní frontou. Tapiés svobodný a nezatížený akademismem se v souladu s informelními zásadami vrhl do nebývalých a odvážných experimentů s různými materiály: do klasické olejomalby implementoval rozdrčený mramor, písek, vosk, popel, pryskyřice i fragmenty předmětů všední reality. Již roku 1950 měl první samostatnou výstavu a jeho hvězda začala stoupat na mezinárodním nebi. Záhy vystavoval v New Yorku



Antoni Tàpies
T de Teresa, pohled do expozice výstavy
© foto: Roberto Ruiz © Fundació Antoni
Tàpies, Barcelona, 2018

(1953), Paříži (1956), získává cenu na Bienále v Benátkách (1958). Do tehdejšího Československa se dostávaly, navíc sporadicky, jen reprodukce z výstavních katalogů. Přesto byl jeho vliv na zdejší scénu mimořádný.

Tàpies poznal svou budoucí manželku Teresu na konci čtyřicátých let. Právě se vrátil po dvouletém léčení tuberkulózy a srdeční příhody z horského sanatoria, kde „našel sám sebe“ – schopnost hluboké introspekce, prožitku a naléhavost sdělení. Četl, rozjímal a začal intenzivně kreslit a malovat. Po surrealistických lekcích byl váben k novým cestám – k jistému „primitivismu“ bez strategií a příkras až došel k materiálové malbě, která jej proslavila. Postupně se však jeho projev, ovlivněný také zen buddhismem, dále uvolňoval, místy prosvětloval a odhmotňoval letnými doteky a skicovitými znaky.

Když se seznámil s Teresou, bylo jí šestnáct let. Ztratila matku a musela se starat o pět sourozenců. Předčasně dospěla a Tapiésa okouzila. Jeho následný roční pobyt v Paříži (1950) a setkání s touto dospívající, ale duševně zralou ženou – to byly impulzy formující a již natrvalo podnětné. Po návratu z Francie již spolu žili a roku 1954 se v Barceloně vzali; vychovali spolu tři děti, vzájemně se inspirovali a sdíleli hodnoty mravní, duchovní, esoterické.

Současná Tapiésova výstava v Barceloně, věnovaná milované Terese, je nesena tímto příběhem cesty poznání. Kresby či litografické tisky v typickém Tapiésově stylu jsou však komornější, oproštěnější, o to více snad prosyceny zvláštní energií, emocemi i erotickým nábojem. Pocházejí převážně z šedesátých a sedmdesátých let (na-

příklad ústřední cyklus Pohlednice pro Teresu je z roku 1974). Vystavené práce tak odrážejí léta rozvíjený jedinečný vztah romantický, milenecký, respektive partnerský – jsou však prosty sentimentality či popisnosti (zastoupeno je však několik realistických studií – portrétů) a dotýkají se i obecnějších témat a vizí z transcendentních rovin.

Tàpies i touto tvorbou dokládá svou jedinečnost, odvahu i naléhavost – svou nezařaditelnost a nadčasovost. V katolickém Španělsku se oddával meditaci a zen buddhismu, přes světovou slávu poklidně žil ve své rodné Barceloně, usilovně tvořil. Odkázal nám dílo osobně prožité i přesahující ke společným hodnotám svérázně zakódovaným, avšak naléhavě blízkým, byť zpravidla jen tušeným. Svě prožitky, postoje a názory nejen zobrazoval, ale i zapisoval.

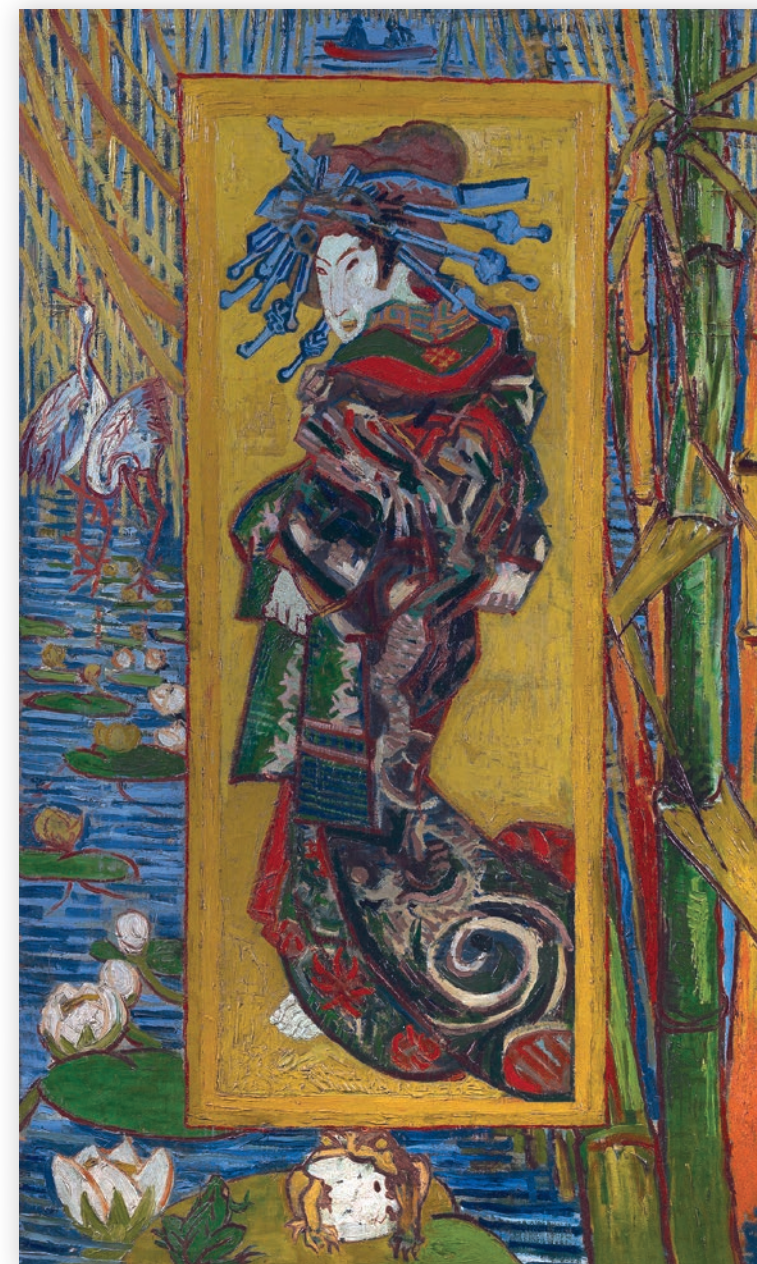
Tàpies ve své knize myšlenek nazvané „Praxe umění“ z roku 1970 poznamenal: „Při rozjímání nad obrazem, při poslechu hudby nebo při čtení básně není nezbytné a nutné dělat intelektuální analýzu těchto děl. Je postačující, když pozorovatel je ochoten přijmout dopad díla, ať již cestou nejasnou, mlhavou, rozeznít své nitro. Umění působí na veškerou citlivost člověka, nejen na inteligenci... Smysl díla vždy spočívá v možnosti spolupráce s divákem. Vždy se opírá o více či méně připravené nitro pozorovatele. Člověk prázdný, bez obrazovnosti, bez potřebné citlivosti, aby se v jeho nitru rozpoutaly souvislosti myšlenek a citů, nic neobjeví... Rád přistupuji k práci s duchem amatéra. Jakkmile vstoupí do hry spolky, akademie, dogmata nebo funkcionáři, dám se na útěk.“

VINCENT VAN GOGH A JAPANISMUS



Muzeum Vincenta van Gogha v Amsterdamu letos uspořádalo výstavu zaměřující se na jeden z klíčových fenoménů. Tím je vliv japonského umění na formující se postimpresionistickou malbu, která si hledala své cesty na konci osmdesátých let 19. století – a samozřejmě zvláště v osobě Vincenta van Gogha. Ten plně vstřebával a ve své tvorbě rozvíjel objevující se inspirativní projevy, a to paradoxně stranou pařížského života. Od roku 1888 pobýval v jihofrancouzském Arles, avšak kontakty s novým děním ještě nějaký čas udržoval.

Vincent van Gogh
Almond Blossom, 1890, olej, plátno, 73,3 x 92,4 cm



Vincent van Gogh
Courtesan, 1887, olej, plátno, 100,7 x 60,7 cm

Vincent van Gogh
Woman Rocking the Cradle (Augustine Roulin), 1889, olej, plátno, 91,3 x 72,4 cm



Japanismus je označení pro jev pronikající do Evropy již od počátku sedmdesátých let 19. století, kdy jej formuloval a pojmenoval historik umění Philippe Burty. Zvláště japonské dřevorezy měly vliv srovnatelný v minulosti s antikou, která působila na renesanci. Zájem o Japonsko, jeho životní styl a umění se v Evropě konkrétně datuje od pařížské světové výstavy v roce 1867. Od té doby se dřevorezy začaly do Francie dovážet ve velkém a vzbudily zájem malířů, kteří se později stali vůdčími postavami moderních tendencí.

Van Gogh v roce 1887 kopíroval Hirošigeho práce: Kvetoucí švestkový strom a Most v dešti. Édouard Manet již roku 1868 namaloval svého přítele Émila Zolu v interiéru vyzdobeném japonským tiskem. Velkým ctitelem ukijo-e, vyobrazením prchavých okamžiků, byl také Claude Monet. U svého ateliéru v Giverny dokonce vybudoval v zahradě japonský můstek a v domě mu na zdech visely desítky dřevorezů od Hirošigeho a dalších asijských autorů. Snad nejvíce byl touto tvorbou okouzlen James Whistler, americký malíř žijící v Paříži, který tuto módu rozšířil do Londýna.



Katsushika Hokusai
Fuji Seen from the Katakura Tea Plantation in the Suruga Province, 1831 – 1835

Pařížská zima roku 1887 byla zvláště bohatá na výstavy. Jedna z nich probíhala v ošumělém předměstí Clichy, v zastrčeném, ale prostorném sále restaurace, kterou tehdy neznámý van Gogh proměnil v dočasnou galerii. Tento Holanďan přijel do Paříže teprve nedávno a snažil se shromáždit podobně smýšlející malíře – postimpresionisty. Louis Anquetin, Henri de Toulouse-Lautrec či mladý Émile Bernard neměli však žádnou teorii nebo program, které by je „vědecky“ sjednocovaly jako Georgese Seurata a Paula Signaca. Byly to však japonské techniky, které právě formující se malíře tolik lákaly. Zvláště Anquetin se chytil dramatických úhlů a zkrácené perspektivy, které používal Hokusai. Také čistá barva a jasné kontury rozhlížející se malíře fascinovala.

Na této výstavě se pravděpodobně van Gogh poprvé setkal Paulem Gauguinem, který sem zvědavý zavítal. A byl to osudový kontakt. Van Goghovi bylo tehdy třicet čtyři a Gauguinovi třicet devět let – oba se k umělecké tvorbě dostali pozdě. Ale zvláště dnes již málo známý Anquetin ukázal ostatním, jak použít japonské prostředky vedoucí ven z bludného kruhu dosavadního impresionismu. Jeho brilantní technika mu umožnila rychle absorbovat styl japonských tisků. Na jeho pověstném obraze Avenue de Clichy: Pět hodin odpoledne (1887) jsou porušena navykklá pravidla barvy a perspektivy – ustálené kompoziční prvky západního evropského umění. Některé

postavy na obraze doslova vystupují z rámu. Existují van Goghovy obrazy, které doslova kopírují Anquetinovo porušení perspektivy a jeho dělení prostoru čerpající z Hokusaie. Ostré kontury s nestínovanými barevnými plochami opouštěly naturalismus, respektive zachování fotografické přesnosti. Proti malířství „zraku“ přibýlo malířství, které „dávalo věcem smysl“, duchovnějším charakter a symbolistní podtext. Takový charakter tvorby nově charakterizoval Édouard Dujardin – šéfredaktor kritického listu La Revue Indépendante a definoval tak jasně novou uměleckou školu, prozatím v čele s malířem Anquetinem.

A tak se stal na chvíli Anquetin vůdcem avantgardy a jeho umělecké názory pronikly do děl současníků. Lze to vidět na plakátech Toulouse-Lautreca i na obraze Kavárna večer (náměstí Fora, Arles) od van Gogha (září 1888), ještě neoslabeného dědičnou formou epilepsie a počínající syfilitidou. V Arles, kam odjel z Paříže, našel relativní klid, motivy, světlo a ohnivé barvy, které s oblíbeným japanismem souzněly. Malíř zde na jihu Francie toužil založit uměleckou komunu v čele s obdivovaným Gauguinem, který jako jediný pozvání přijal. Van Gogh se však nakonec, po známých dramatických rozkolech, musel spolehnout jen sám na sebe a vytvořit v krátkém čase jedinečné originální dílo.

-red-

foto: Van Gogh Museum,
Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)



Katsushika Hokusai
Under the Wave of Kanagawa, 1829 – 1833

Vincent van Gogh
The Bedroom, 1888, olej, plátno, 72,4 x 91,3 cm





František Kupka
Firemní štít J. Šišky, 1885, olej, plech, 77,5 x 63 cm

Vlastivědné muzeum v Dobrušce



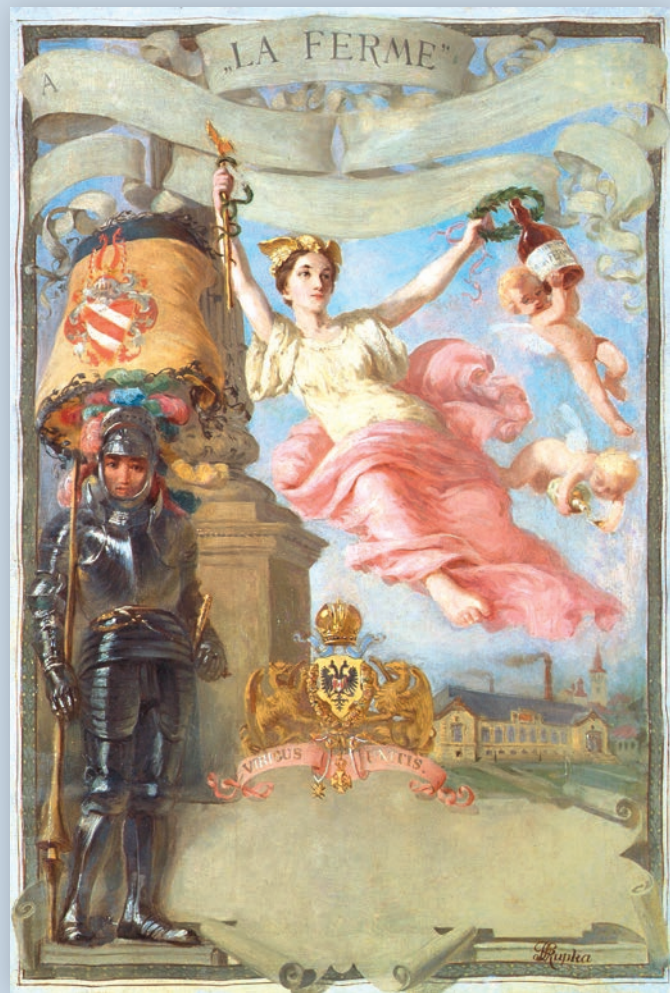
František Kupka
Panorama Dobrušky, 1889, olej, plátno, 128 x 228 cm

Přinášíme vám další díl volného cyklu, ve kterém představujeme veřejné sbírky na místech méně známých, avšak pozoruhodných. Tentokrát se jedná o Vlastivědné muzeum v Dobrušce vlastníci a návštěvníkům nabízející unikátní raná díla Františka Kupky (1871 – 1957). Tento světově proslulý tvůrce, žijící později v Paříži, je s tímto krajem bytostně svázán – zde žil i začínal svou malířskou dráhu. O přiblížení této zajímavé etapy jsme požádali Kupkova znalce Mgr. Vladimíra Svatoně – vedoucího zdejšího muzea, který zde přináší řadu originálních a dosud opomíjených informací a souvislostí.

Malířův otec Václav Kupka se narodil 4. února 1837 v Hlohově, což je starobylá část obce Slavětín nad Metují. Od šedesátých let devatenáctého století pracoval jako správce kanceláře u c. k. notářství v Opočně. V tomto městě také žil a 14. listopadu 1870 se tu oženil s Josefou Špačkovou z Dobrušky. V bouřlivém roce 1871 se šest dní před svátkem sv. Václava novomanželům Kupkovým v Opočně narodil prvorozený syn František. V roce 1872 získal Václav Kupka místo městského tajemníka na radnici v sousedním městě a celá rodina se

proto přestěhovala. Dobruška se tak stala místem, kde malý genius prožíval své dětství a část svého mládí.

Františkovou největší vášní bylo již v nejranějších letech kreslení a malování. V tomto směru ale nenacházel dostatečnou podporu u svých rodičů, a proto získával drobné na nákup barviček výměnou svých kreseb a malůvek se spolužáky za jablíčka a buchty, které pak dále prodával.



František Kupka
Dekoratívní panneau La Ferme, 1891, olej, plátno, 107 x 71 cm

František Kupka
Anděl strážný, 1885, olej, plátno, 60 x 45 cm

Neštovice, které prodělal v osmi letech, zanechaly trvalou stopu na jeho tváři, což je pravděpodobně i důvod, proč je prakticky nemožné dohledat nějakou fotografii či portrét z dob malířova mládí. V roce desátých narozenin mu zemřela matka a krátce po ní pochoval také nedávno narozeného bratříčka. Tato krutá rána osudu možná předznamenala jeho posedlost světem mrtvých. Možná proto později kradl na hřbitově kosti, kousky lidské kůže s vlasy a nechával se ve své fantasii unášet do tajemného záhrobního světa, kde snad i hledal ztracenou maminku, která mu tolik chyběla.

Nesporným faktem je i skutečnost, že s novou ženou svého otce si přecitlivělý František příliš nerozuměl. Sám později vzpomíná na to, jak mu macecha ničila jeho obrázky a zakazovala mu věnovat se tvorbě dalších „čmáranic.“ Naštěstí ho otec v roce 1883 posílá do Olešnice v Orlických horách, aby se tu naučil německy. V Olešnici opakuje pátý a zároveň poslední ročník své školní docházky, protože stejně jako většina ostatních českých dětí přicházel do německy mluvícího prostředí s nulovou znalostí německého jazyka.

Po návratu z Olešnice se mu otec pokouší zajistit budoucnost. Na studia ho poslat nemůže, protože musí žít ještě několik mladších dětí, a tak nezbyvá než se porozhlédnout po nějakém řemesle. Přes zdánlivou nepřízeň osudu zde má František štěstí v osobě mimořádně tolerantního mistra. Sedlářské řemeslo, které se učí u dobrušského mistra Josefa Šišky, ho nebavilo, a jak sám později vzpomíná, učil se tehdy všemu, jen ne tomu, čemu by měl. Také od mistra utíkal na krátké, ale i několikadenní výpravy do okolí, například do Opočna. Jednou se dokonce přes již zmiňovanou Olešnici

vydal až do poutního místa Vambeřic v tehdy německém Slezsku. Vambeřice s celým Kladskem jsou dnes součástí Polska. Na svých toulkách se obdivoval především barokním náboženským památkám, jejichž mystériem byl uchvácen. Z každého útěku se nakonec vrátil s prosítkem domů a do učení ke svému mistrovi. Hodně tehdy maloval různé štíty, orlíčky, panáčky, anděly, svatě a jeho mistr ho v tom dokonce podporoval. Tak se zrodil malovaný vývěsní štít s obrázkem koně v parádním postroji s nápisem „J. Šiška hotovitel všech druhů strojů na koně“. Ten je dnes nejstarším katolickou zbožností neinspirovaným Kupkovým dílem, které je přístupné veřejnosti. Můžete ho vidět uprostřed náměstí F. L. Věka v budově renesanční radnice, ve které je umístěna jedna ze stálých expozic vlastivědného muzea v Dobrušce. Zde se v reprezentativních prostorách radniční síně nachází jedinečný soubor sedmi originálů Kupkových prvotin, které jsou dnes majetkem města Dobrušky. Pokud je známo něco z historie těchto obrazů, bude to zmíněno v následujícím textu.

U mistra Šišky se seznámil i se spiritismem a vyvoláváním duší zemřelých, které bylo v té době, zvláště v horských a podhorských oblastech, poměrně rozšířené. Zde byl díky své vnímavosti oblíbený jako mimořádně vhodné médium. Tímto způsobem se nakonec dopracoval k výučnímu listu, který dostal 16. června 1887. Jako tovaryš s výučním listem a vandrovní knížkou v kapse se vydal do světa na zkušenu. Došel až do Domažlic, kde zapřel „svou“ profesi sedláře, aby mohl za byt a stravu pracovat u malíře Pecky, kde se učil malířským technikám a postupům. Po krátkém pobytu v Domažlicích následoval návrat domů do Dobrušky. Sedlařinu dělat nechtěl, a tak si na něj podle vzpomínek spolužáka tatínka stěžoval v kanceláři u sta-



František Kupka
Panna Maria Lourdská, 1885, olej, plátno, 60 x 45 cm

František Kupka
Počátek moudrosti je bázeň Páně, nedatováno, olej, plátno, 64 x 43 cm

rosty. Jaké to má trápení s tím nezdrábným synem, který místo toho, aby něco pořádného dělal, tak pořád maluje nějaké obrázky. Osvíceného starosta Josefa Archleba napadlo, zda se za tou nepraktickou vášní neskrývá nějaké hlubší nadání, a tak dovezl mladého Františka do Jaroměře k profesoru Aloisi Studničkovy, který tam v té době učil na řemeslné škole. Profesor Studnička objevil v tomto mladíkovi nesporný talent a propůjčil se k tomu, aby ho během tří měsíců v roce 1888 připravil na zkoušky na pražskou Akademii výtvarných umění. Od této chvíle se pokrokový starosta Archleb stává příležitostným mecenášem studií pravděpodobně největšího genia z Dobrušky.

Podle informací z rohenické kroniky bydlel nějakou dobu během studií v Jaroměři mladý Kupka u příbuzných v Rohenicích. Do Rohenic se prý vracel o prázdninách i poté, co byl přijat na Akademii do ateliéru historické a náboženské malby v Praze, kde později studoval i u profesora Františka Sequense. Měl tu malovat i své studentské práce, například „Rohenicke procesy“. Také je tu zmíněn obraz „Otec v rakvi“ z roku 1891, kterým se loučil s tatínkem zemřelým 28. února 1891. Co se s těmito studentskými pracemi stalo, mi není známo. Na studiích v Praze se František snažil získat školní prémii, příležitostně si přivydělával doučováním, nechával se najímat jako spiritistické médium a jeho mecenáš z Dobrušky mu zadával malířkou práci. Vytvořil tak velký obraz Panoráma Dobrušky, u kterého nyní s určitostí nevíme, zda ho financoval starosta Archleb nebo město Dobruška. Víme ale, že si podnikavý starosta, mimo jiné i zakladatel dobrušské likérky „LA FERME“, u mladého umělce objednal dodnes zcela nedokončený reklamní obraz pro tento podnik. Oba právě zmiňované oleje patří do souboru originálů vystavených v renesanční radnici.

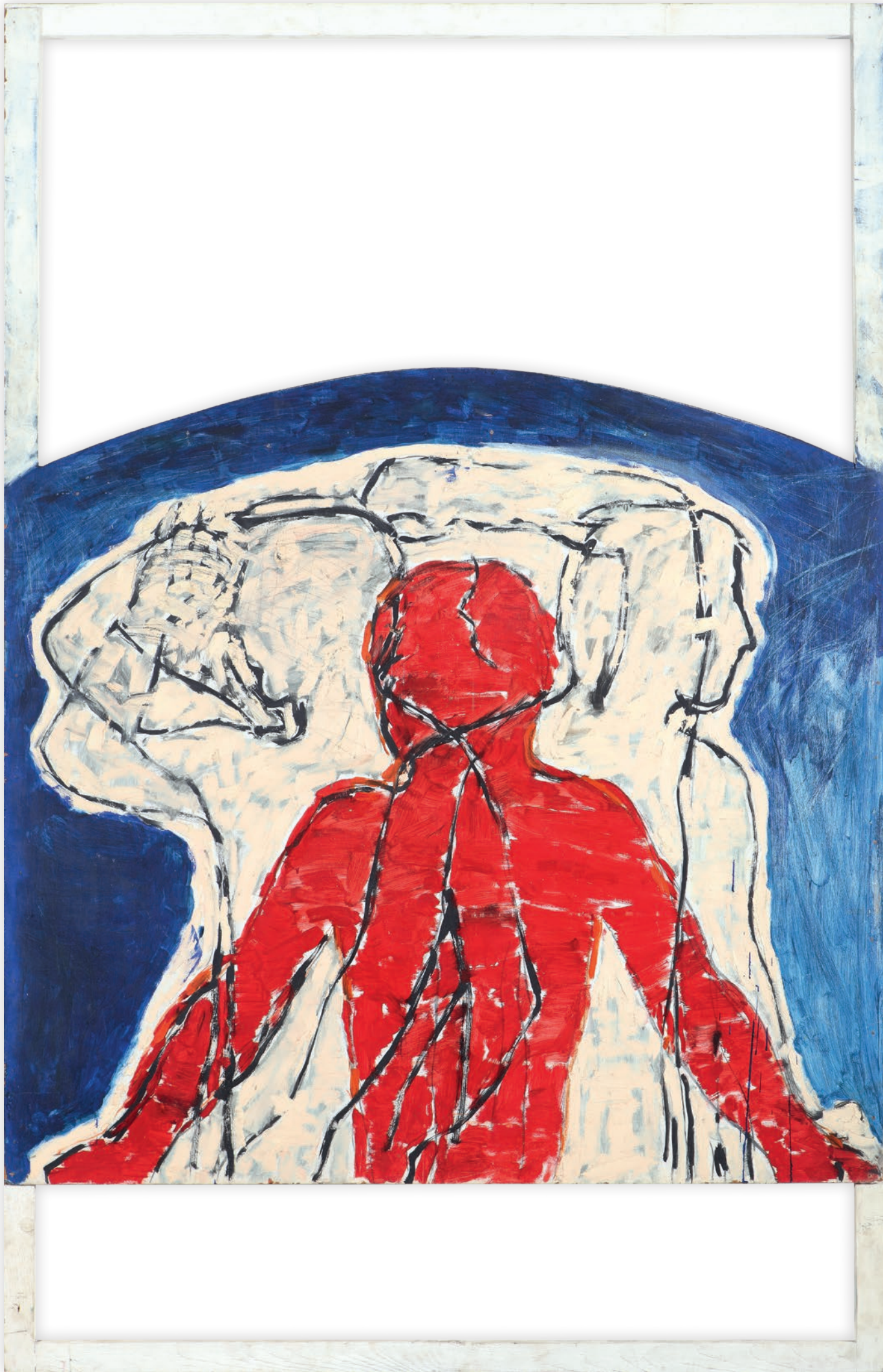


V srpnu roku 1892 získává František Kupka diplom na Akademii a přijíždí na poslední prázdniny do Dobrušky, kde vystavuje na Hospodářské a průmyslové výstavě dva obrazy: Květinový orakl a Paříž na Slovači. Zda tyto obrazy dodnes existují, mi není známo. Po prázdninách Dobrušku opouští a odchází do velkého světa, kam mu otevřelo bránu přijetí do mistrovské třídy na vídeňské Akademii. Studium ve Vídni provází hmotná nouze, ve které se sirotek z Dobrušky, odkázaný jen na příležitostné výděly, ocitá. Toto nesnadné období je ale nakonec korunováno dosažením uznání, slávy a zakázkami od rakouské aristokracie. Po studiích ve Vídni a cestách po Skandinávii Kupka nalézá svůj trvalý umělecký prostor v Paříži. Stále hledá nové formy výtvarného projevu a hrdě se hlásí k českému původu. V době první světové války svou mimořádně aktivní činností ve Francii velmi významně přispěl ke vzniku samostatného Československa. V roce 1918 je jmenován profesorem na pražské Akademii výtvarných umění. Od roku 1920 do roku 1939 má na této škole domluven dohled nad českými stipendisty v Paříži za plný plat, což je hlavní zdroj jeho příjmů.

Na poslední návštěvu Dobrušky přijíždí deset let před svou smrtí v roce 1947 a při této příležitosti věnuje městu obraz svého otce. Umělcovým přáním je, aby tento obraz byl vystaven v hlavní síni renesanční radnice, kde jeho otec jako městský tajemník pracoval. V druhé polovině devadesátých let minulého století bylo toto přání splněno. Dnes proto můžeme portrét Václava Kupky obdivovat téměř na stejném místě, kde jako městský tajemník sedával.

Vladimír Svatoň

Ivan Ouhel



VŠECHNY BARVY PALETY

Paleta Ivana Ouhela obsahuje všechny barvy spektra. Kladou se vedle sebe v jemných sousedstvích i divokých kontrastech. Souznějí i provokují. Nenapodobují, nemodelují hmotu či prostor, existují samy za sebe. Nejvýše odkazují k vnějšímu světu obecně srozumitelným tvarem jako v dětské kresbě. Bílý kruh je úplněk, skrumáž modrých čar značí vír, pruh modrých čar řeku a čtverec rozdělený úhlopříčkami psaníčko. Stačí jen málo, abychom rozuměli. Oči se těší ze souvislých ploch i drobných úhozů štětce zanechávajících na plátně plastické stopy. Barvy se chvějí, svítí či naopak pohlcují zář do temnoty. Hladké povrchy střídají vibrující struktury.

Prostor pro červenou figuru
1978-79, kombinovaná technika, sololit, 190 x 120 cm

My tři
1990, olej, plátno, 120 x 145 cm



Srdce
1990, olej, plátno, 130 x 120 cm

Koloristé

Mluví-li se v českém prostředí o kolorismu, jsou obvykle jmenováni tři vynikající malíři: Otakar Slavík, Jiří Sopko a Ivan Ouhel. Umělcům tohoto rodu instinkt bezpečně velí, pro jakou barvu sáhnout na paletě a jak s ní naložit, abychom se my ostatní mohli účastnit vizuální hostiny. Mají akademické školení, avšak dokázali jej potlačit, aby nechali svobodně promlouvat vnitřní hlas. Nenechají se svazovat pravidly, vynalézají svá virtuózní čísla vždy znovu a právě teď. Mají rádi samotu ateliéru a tiché dobrodružství tvorby. Vztahují se k tradici smyslově naléhavé malby, reprezentované Matissem, Bonnardem či Tàpiesem.

Souřadnice

Ivan Ouhel (1945) se pohybuje na výtvarné scéně téměř čtyřicet let. V roce 1974 absolvoval studia na pražské Akademii výtvarných umění, v ateliéru figurální malby u profesora Karla Součka. Poprvé vystavoval v roce 1975. Patří k významné generaci, která začala studovat ve svobodné atmosféře konce šedesátých let, aby se pak na začátku samostatné umělecké dráhy ocitla v diametrálně odlišné situaci

normalizovaného Československa, se všemi atributy nehybné a uzavřené společnosti, bránící výkonu a kreativitě. Tato generace mravního neklidu reprezentovaná jádrem pozdějšího výtvarného seskupení 12/15 Pozdě, ale přece Vladimírem Novákem, Petrem Pavlíkem, Václavem Bláhou, Michaelem Rittsteinem a Jiřím Beránkem, ale i výraznými soliterními osobnostmi v čele s Jiřím Sozanským, sehrála klíčovou roli v udržení kontinuity ve vývoji českého výtvarného umění. Svými aktivitami vystavěla most mezi předchůdci z generace poválečných výtvarných skupin i z generace bezprostředních předchůdců a postmoderní generací následovníků.

Umělci s různým osobnostním profilem vnesli originální notu do dvougeneračního dědictví figurálního pojmávaného jako podvrtné morální poselství. Připomeňme tu například tvarově i barevně oprostěná díla sester Válových, Adrieny Šimotové a Zdeňka Palcra či groteskní škleb nové figurace Jiřího Načeradského, Jiřího Sopka či Karla Nepraše. Pohybovali se od vážného, mravně apelativního pólu (Jiří Sozanský), přes hlubokou skepsi (Petr Pavlík, Vladimír Novák), až k provokativní grotesce (Michael Rittstein). Využívali přitom



Florence
1988, olej, plátno, 140 x 140 cm

Krokusy
1988, olej, plátno, 95 x 95 cm



**Odras (diptych)**

1971, olej, laťovka, plátno, 115 x 150 cm

silně expresivní výtvarné prostředky. Často též vykračovali za hranice klasických disciplín, expandovali do prostoru a integrovali do svých opusů mimo výtvarné prvky včetně divadelních aktivit. Vstupovali tak na půdu objektů, environmentu, land artu, konceptu či performance, aniž by rezignovali na primární výtvarnou funkci díla. V polovině sedmdesátých let, v atmosféře „bodu nula“, v níž dominoval koncept a minimalismus, vždy hájili práva na život obrazu a sochy. Před polovinou dalšího desetiletí vnesli do českého prostředí silný impuls exprese, která souzněla s německou novou vlnou.

Tělo krajiny

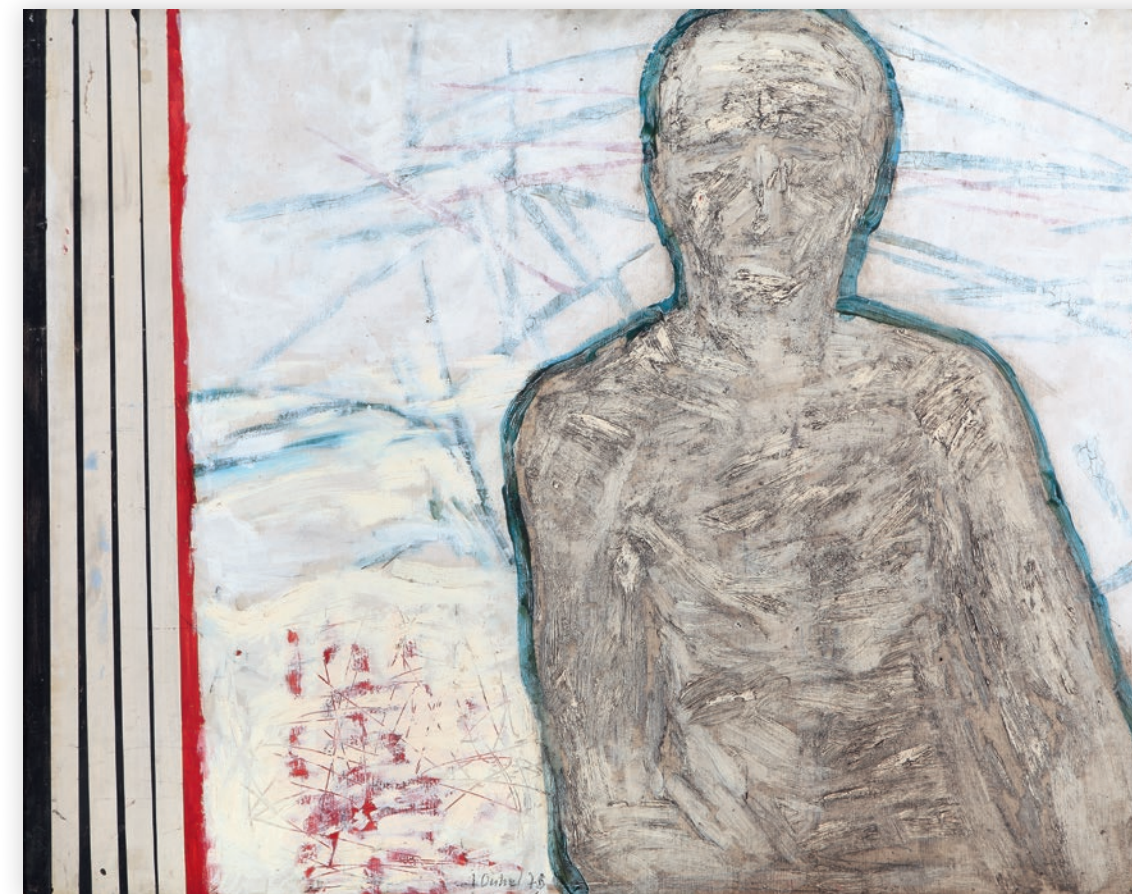
Asi v polovině osmdesátých let se v Ouhelově tvorbě začaly oba proudy, pramenící z figurálního a krajinomalebného základu, sbližovat na bázi vitalistického principu. Autor se v rozhovoru o obrazech příznačně zmiňuje o dvou červených čarách v tmavém poli: „Teče v nich krev krajiny“. Lidský element prostoupil krajinu, krajina srostla s lidskou bytostí. Jako by se hlavním hrdinou obrazu stal život v nejrůznějších modalitách. Stačí jmenovat několik názvů: Pod povrchem, Vegetace, List, Setkání, Letní krajina, Sopka, Skupenství, Srdce, Proudění, Den a sen, Tichá zkušenost, Zrod bílé koule, Rytmy, Ráno, poledne, večer, Rašení nebo Letní plod, abychom si uvědomili, jakým způsobem malíř o tématu přemýšlí. Na první pohled je

zřejmé, že se jeho obrazy „dějí“. Barevné elementy v nich bují, pohybují se do rytmu, shlukují se do ornamentálních tvarů, nenasytně zaplňují prázdno. Jako bychom v údivu hleděli do mikroskopu na živou tkáň nebo na déšť či sníh za oknem a zažívali přitom tichou soukromou radost. Takovou, jako při čtení básní, které míří po smyslové dráze skulinou v rozumu rovnou do srdce. Velkolepé úsilí o vizuálně bohatou metaforickou malbu v suverénně zvládnutém monumentálním formátu, v níž dominovaly symbolické útvary krystalu nebo kruhu, kulminovalo kolem poloviny devadesátých let. Zeň z tohoto údobí představilo několik výstav, v čele s přehlídkou Devadesátá léta čas obrazu v Českém muzeu výtvarných umění v Praze, kterou připravil v roce 1998 Jan Rous.

Poslání

Nejvíce ze všeho zajímá Ivana Ouhela svobodné malířské gesto. Nesoutěží s nikým, nepotřebuje se vřazovat do kontextů a uměleckého provozu, těší se z možnosti tvořit. V nás divácích pak pěstuje úctu k přebývání ve světě, v němž se odehrávají věčné děje koloběhu přírody a lidské účasti v něm. Přemýšlení o konfliktech i smíru se odívá do nehledané, osobité krásy, která nám pomáhá žít.

Alena Potůčková

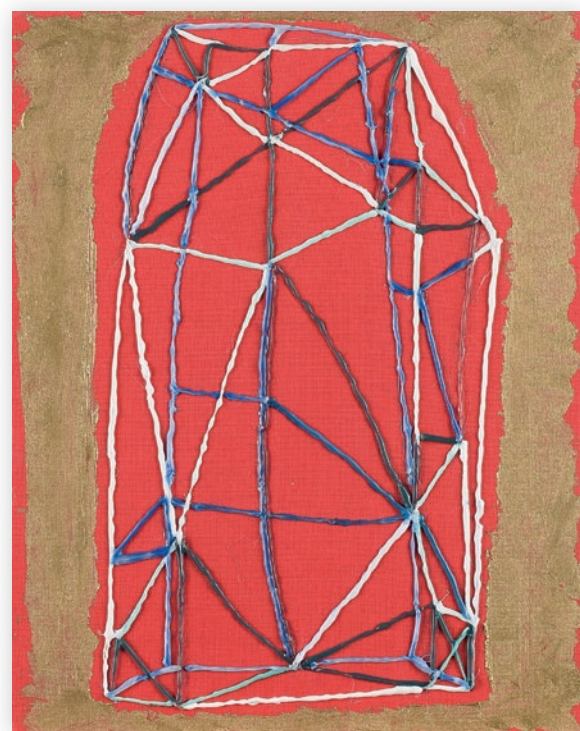
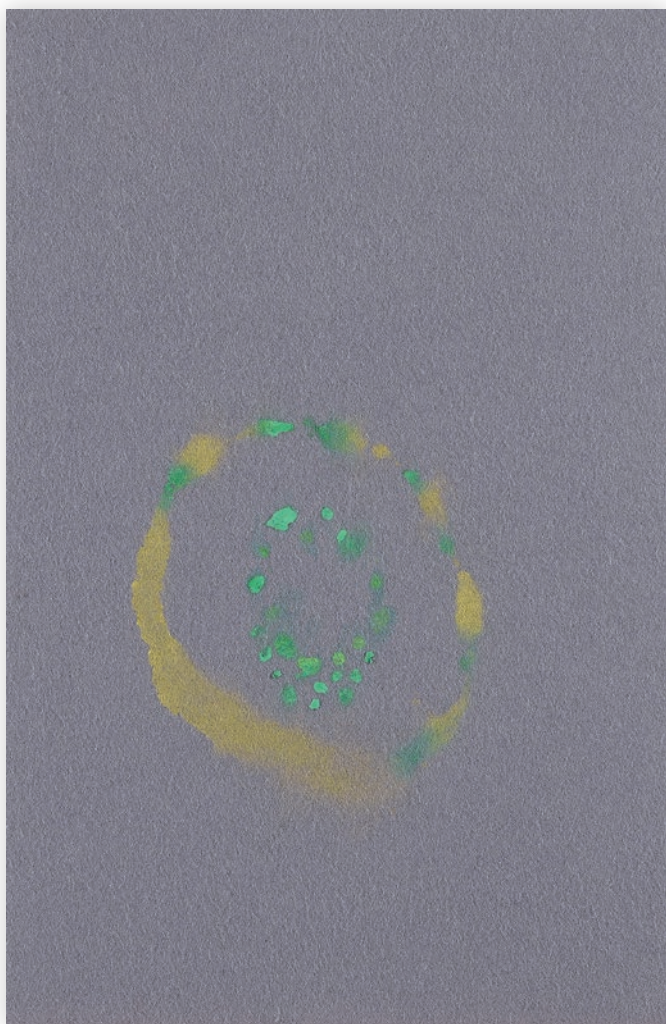
**Otec**

1976, olej, sololit, 87 x 103 cm

Modrý brouk

1982, olej, plátno, 180 x 119 cm



**Malich**

2013, kombinovaná technika, látka, deska, 36 x 25 cm
vyvolávací cena 1 500 Kč

Z cyklu Je-li milej, Mikuláš Medek

2011, kombinovaná technika, deska, 44 x 42 cm
vyvolávací cena 2 500 Kč

Kosmické prdy

2014, kombinovaná technika, látka, deska, 30 x 26 cm
vyvolávací cena 1 200 Kč

Bohatství

2008, kombinovaná technika, plátno, deska, 30 x 24 cm
vyvolávací cena 1 000 Kč



PETR LYSÁČEK

**Skleněná jablčka**

2013, kombinovaná technika, deska, 38,5 x 38 cm
vyvolávací cena 2 000 Kč

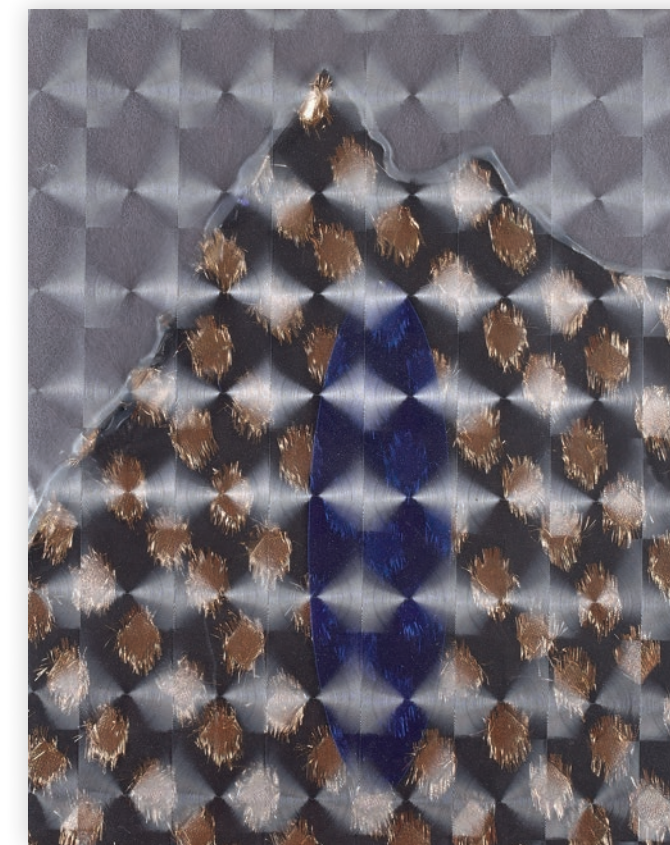
Šiška v hoře

2014, kombinovaná technika, deska, 39,5 x 29 cm
vyvolávací cena 1 000 Kč

Bez názvu

1994, olej, plátno, 30 x 40 cm
vyvolávací cena 1 500 Kč

Petr Lysáček (1961) se objevil a výrazně profiloval na české výtvarné scéně během devadesátých let v okruhu pražské galerie MXM. V letech 1987 - 93 studoval zdejší Akademii výtvarných umění u prof. Stanislava Kolíbalu a Jaroslava Ptáčka. Zpočátku se prezentoval především ve známé skupině Pondělí (1989 - 93), ke které náleželi jeho generační kolegové - Pavel Humhal, Milena Dopitová, Petr Pisařík a další. Již zde byla patrná autorova postmoderní rozprostřenost, významová „tekutost“ a stylová i materiálová bohatost. Lysáček se vyjadřuje zpravidla kombinovanou technikou mísicí malbu, assembláže nebo objekty. Spolu s Jiřím Surůvkou a Františkem Kowolowskim představuje respektovaný „ostravský okruh“ a specifický region, ke kterému se hrdě hlásí a se kterým se identifikuje. A také zde se podílel na řadě pozoruhodných výstav, ironizujících pouličních reflexí a provokativních akcí. Lysáčková tvorba, mnohdy intimních rozměrů, připomíná jakýsi nový, barevně pestrý informel nebo industriální pop art - tedy ve výsledku jazyk materiálově bohatý a



významově relativizující, jdoucí napříč žánry a médii. Jeho obrazy či ready mady však obsahují přes naznačenou lehkost, nadsázku a ironii i smysl pro poctivě řemeslné zpracování, jasně zvolený materiál a zvláštní vícevýznamovost. Přes postmoderní estetiku všednosti je zde cítit i sympatie k tradici - české „fortelnosti“ a vynalézavé improvizaci. Lysáček maluje, ale i recykluje prefabrikáty a nalezené materiály. Skládá z nich asociativní kompozice - tvoří i hraje si, miluje překvapující ba drsné paradoxy, humor, vtip, syrovou zkratku a dadaistickou otevřenost. Má duši malého zvědavého kluka, také však citlivě naslouchá rezonanci současného světa - vytváří série, variace a koncepty, navrácí se i posouvá. Lysáček je dnes respektovaným umělcem a docentem na Ostravské univerzitě, kde vede Ateliér intermediálních forem.

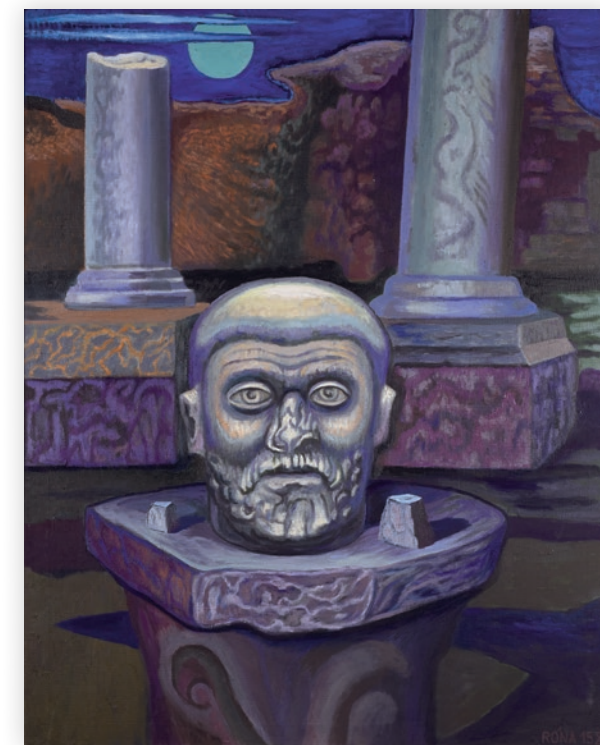
AUKCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

10. června 2018, 13.30 hodin

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com

**Petr Veselý**Stůl, 1997, olej, sololit, 54,5 x 109 cm
vyvolávací cena 63 000 Kč**Jiří Kačer**Fragment, 2011, slivenec, 28 x 119 x 18 cm
vyvolávací cen 110 000 Kč**Eduard Ovčáček**Znaky a čísla, 1978, olej, plátno, 65 x 57 cm
vyvolávací cena 70 000 Kč**Krištof Kintera**Hlava, 2013, litý epoxid, deska, 101 x 71,5 cm
vyvolávací cena 70 000 Kč**Eva Kmentová**Mraky, 1974, koláž, sololit, 29 x 46,5 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč**Jaroslav Róna**Hlava filosofa, 2015, olej, plátno, 120 x 95 cm
vyvolávací cena 340 000 Kč**Petr Nikl**Oslnění, 2013, olej, plátno, 150 x 150 cm
vyvolávací cena 140 000 Kč**Lubomír Blecha**Energie, 1972, foukané hutní sklo do drátěné proto - formy,
nabíhaný zlatý rubín, 82 x 33 cm
vyvolávací cena 65 000 Kč

**Tomáš Čiřařovský**

Psací stroj, 1990, olej, plátno, 160 x 145 cm
vyvolávací cena 190 000 Kč

Jan Koblasa

Posel, 1986, polychromované dřevo, v. 110 cm
vyvolávací cena 90 000 Kč

Jan Švankmajer

Setkání mineralogie se zoologií, 2017, asambláž, 54 x 60 x 38 cm
vyvolávací cena 145 000 Kč

Čestmír Suška

Motanice, 1987, bronz, 57 x 34 x 31 cm
vyvolávací cena 160 000 Kč

**Zbyněk Sedlecký**

Bez názvu, 2010, akryl, plátno, 140 x 200 cm
vyvolávací cena 55 000 Kč

Jakub Roztočil

Unidentify Object II., 2017, akryl, plátno, 70 x 95 cm
vyvolávací cena: 35 000 Kč

Jaroslav Róna

Pevnost, 1985, bronz, v. 25 cm
vyvolávací cena 145 000 Kč

Tomáš Jetela

Oblíbení, 2017, kombinovaná technika, plátno, 150 x 100 cm
vyvolávací cena 55 000 Kč

Petr Písařík

Zahrada, 2010 - 2011, kombinovaná technika, plátno, 100 x 150 cm
vyvolávací cena 39 000 Kč



AUKCE

FOTOGRAFIE

10. června 2018, 13.30 hodin

PRAHA – NOVÁ SÍŇ

www.pragueauctions.com

**Václav Chochola**

Bůvol, Vietnam, 1961, vintage gelatin silver print, 50 x 46,7 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

Taras Kuščynskij

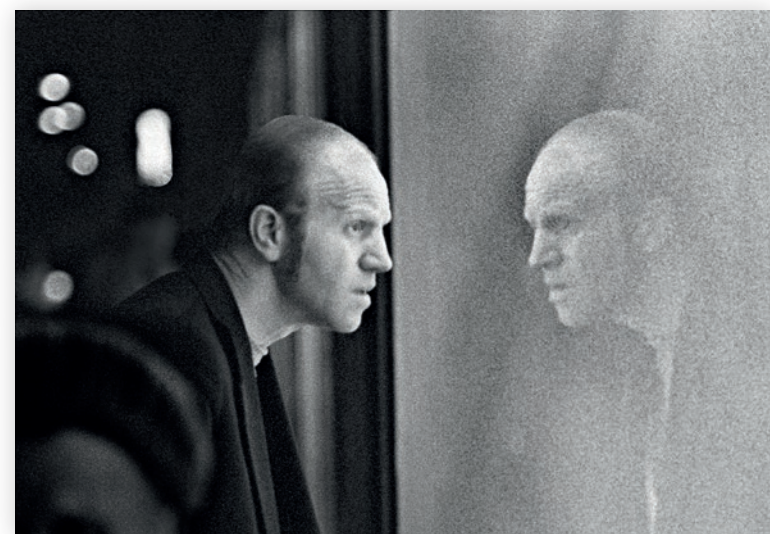
Dana pod vývratem, 2002, later gelatin silver print, 60 x 41 cm
vyvolávací cena 8 000 Kč

František Dostál

Pauza, 1980, vintage gelatin silver print, 25,8 x 36,1 cm
vyvolávací cena 5 000 Kč

Jaroslav Kučera

Národní třída, z cyklu Noční Praha, 1975, later gelatin silver print, 20 x 29 cm
vyvolávací cena 16 000 Kč

**Miloň Novotný**

Flat Iron, New York, 1964, vintage gelatin silver print, 40 x 24,5 cm
vyvolávací cena 13 000 Kč

Jan Svoboda

Ruce, 1971, vintage gelatin silver print, 27,8 x 19,5 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

**Jan Reich**

V holešovickém přístavu, 1974, vintage gelatin silver print, 38,5 x 25,8 cm
vyvolávací cena 8 000 Kč

Miroslav Tichý

Bez názvu, 60. - 80. léta, fix, papír, vintage gelatin silver print, 23,8 x 17,2 cm
vyvolávací cena 40 000 Kč



INTERNETOVÁ AUKCE NOVINKA

Nejblíže internetová aukce
„Soukromá sbírka fotografie“ se koná již
17. června 2018 od 18.00 hodin.

www.pragueauctions.com

Nový způsob jakým můžete získat do své sbírky umělecká díla jsou INTERNETOVÉ AUKCE, které pro vás budeme pravidelně připravovat.

INTERNETOVÁ AUKCE

V kalendáři aukcí jsou internetové dražby vždy zvládně červenou barvou (**INTERNETOVÁ AUKCE**).

PROFIL (ONDŘEJ SÝKORA) OHLÁSIT NEWSLETTER ENGLISH VYHLEDÁVÁNÍ

PRAGUE AUCTIONS AUKCE NÁKUP & PRODEJ SLUŽBY NOVINKY REVUE ART KONTAKT NS NOVA SÍŤ

KVĚTEN 2018

PO	ÚT	ST	ČT	PÁ	SO	NE
30	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	1	2	3
4	5	6	7	8	9	10

KALENDÁŘ

PRÁCE NA PAPIŘE
27. 5. 2018 OD 18.00 h
DRUH AUKCE: INTERNETOVÁ
DETAIL AUKCE
INTERNETOVÁ AUKCE

VÝTVARNÉ UMĚNÍ
10. 6. 2018 OD 13.30 h
DRUH AUKCE: SÁLOVÁ
PRAHA - NOVÁ SÍŤ
DETAIL AUKCE
OBJEDNAT KATALOG
ZASTUPOVÁNÍ NA DRAŽBĚ

SOUKROMÁ SBÍRKA FOTOGRAFIE
17. 6. 2018 OD 18.00 h
DRUH AUKCE: INTERNETOVÁ
PRAHA - NOVÁ SÍŤ
DETAIL AUKCE
INTERNETOVÁ AUKCE

STÁVAJÍCÍ ZÁKAZNÍK

Stávající zákazníci se pouze přihlásí do svého profilu.

PRAGUE AUCTIONS AUKCE NÁKUP & PRODEJ SLUŽBY NOVINKY REVUE ART KONTAKT NS NOVA SÍŤ

PŘIHLÁŠENÍ

E-MAIL: [redacted]
HESLO: [redacted]

PŘIHLÁSIT Zaslání zapomenutého hesla

NOVÝ ZÁKAZNÍK

Každý nový zákazník provede jednoduchou registraci.

PRAGUE AUCTIONS AUKCE NÁKUP & PRODEJ SLUŽBY NOVINKY REVUE ART KONTAKT NS NOVA SÍŤ

REGISTRACE

KONTAKTNÍ ÚDAJE

OSLOVENÍ: PAN PANÍ
Jméno: [redacted]
PŘÍJMENÍ: [redacted]
telefon: [redacted]

FIREMNÍ ÚDAJE

FIRMA: [redacted]
IČ: [redacted]
DIČ: [redacted]

FAKTURAČNÍ ÚDAJE

ULICE: [redacted]
MĚSTO: [redacted]
PSČ: [redacted]

PROFIL UŽIVATELE

Po přihlášení do svého profilu můžete zadávat limity na dražené položky, aktivovat on-line dražby, prohlédnout v minulosti dražené položky atd..

PRAGUE AUCTIONS AUKCE NÁKUP & PRODEJ SLUŽBY NOVINKY REVUE ART KONTAKT NS NOVA SÍŤ

EDITACE ÚDAJŮ UŽIVATELE >
AKTIVACE ON-LINE AUKCE >
PROBĚHLÉ AUKCE >
MOJE LIMITY >

PROFIL UŽIVATELE

KONTAKTNÍ ÚDAJE OSLOVENÍ: PAN
Jméno: Ondřej
PŘÍJMENÍ: Sýkora
telefon: 603770945

FAKTURAČNÍ ÚDAJE ULICE: Lípová 8
MĚSTO: Říčany
PSČ: 251 01
STÁT: Česká republika

PŘEDPLATNÉ REVUE ART
PŘEDPLATNÉ REVUE ART: Ano

AKTIVACE ON-LINE AUKCE

Pro účast v jednotlivých internetových dražbách je třeba vždy aktivovat on-line aukci. Úspěšná aktivace aukce Vám bude potvrzena emailem.

PRAGUE AUCTIONS

PROFIL (ONDŘEJ SÝKORA) ODHLÁSIT NEWSLETTER ENGLISH

AUKCE NÁKUP & PRODEJ SLUŽBY NOVINKY REVUE ART KO

EDITACE ÚDAJŮ UŽIVATELE >
 AKTIVACE ON-LINE AUKCE >
 PROBĚHLÉ AUKCE >
 MOJE LIMITY >

AKTIVACE ON-LINE AUKCE

DATUM KONÁNÍ	ČAS KONÁNÍ	NÁZEV AUKCE
27. 05. 2018	18:00	PRÁCE NA PAPIŘE (Internetová)

NASTAVENÍ LIMITU

Po přihlášení do svého profilu můžete nastavovat limity ve Vámi aktivovaných on-line aukcích. Zadané limity za Vás bude dražit aukční systém.

SEKCE >
 AUTOR >

TIPY PRAGUE AUCTIONS

MOJE LIMITY >
 DRAŽEBNÍ VYHLÁŠKA >

Nastavení limitu položky číslo 009

Tomáš Bím
 HENDRIX

VYVOLÁVACÍ CENA: 200 Kč

LIMIT: Kč

LIMIT: nenastaven | Zadat limit

VYVOLÁVACÍ CENA: 600 Kč
 LIMIT: nenastaven | Zadat limit

AUKCE
 Internetová
 neděle 27. května 2018
 od 18.00 hodin

VÝSTAVA
 Nová síň
 Voršílská 3, 110 00 Praha 1
 pondělí 21. května - pátek 25.
 května 2018
 10.00 h - 18.00 h

KONTAKT
 Lukáš Rybka
 +420 724 035 347
 lukas.rybka@pragueauctions.com

AUKCE

Internetová dražba se automaticky spustí v předem avizovaný termín a čas.

Internetová aukce

VAŠE DRAŽEBNÍ ČÍSLO: 532

001
KAREL ADAMUS
 BÁSEŇ, 1976
 serigrafie, 21,5 x 15 cm

Aukce uměleckých děl na papíře od Františka Vobeckého, Jiřího Balcara a dalších vybraných autorů začne dnes v 18 hodin. Pro aktivní účast a zadávání limitů je nutné být **registrován, resp. přihlášen**, a mít odeslanou žádost o aktivaci on-line aukce. Dražba probíhá velmi rychle (8-10 vteřin na položku), neváhejte tak se svými příhozy.

VYVOLÁVACÍ CENA: 200 Kč
 LIMIT: nenastaven | Zadat limit

VÁMI NASTAVENÝ LIMIT: Kč

Aukce začne za 03:22:39

NÁSLEDUJÍCÍ POLOŽKY

001 Karel Adamus
 Básaň, 1976, serigrafie, 21,5 x 15 cm
 VYVOLÁVACÍ CENA: 200 Kč
 LIMIT: nenastaven | Zadat limit

002 Milan Albich
 Pustý ostrov, 1983, lept, 19,8 x 13,7 cm
 VYVOLÁVACÍ CENA: 100 Kč
 LIMIT: nenastaven | Zadat limit

003 Milan Albich
 Osta, 1988, suchá jehla, 20 x 13,5 cm

PRÁCE NA PAPIŘE
 27. 5. 2018 OD 18.00 h
 ZADAT LIMIT
 VÁMI VYDRAŽENÉ POLOŽKY

SOUKROMÁ SBÍRKA FOTOGRAFIE

INTERNETOVÁ AUKCE

17. června 2018 od 18.00 hodin
 www.pragueauctions.com

PRAGUE
 AUCTIONS

OTA JANEČEK

VEČERNÍ AUKCE
VYBRANÝCH UMĚLECKÝCH DĚL

24. června 2018 od 18.00 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

 PRAGUE
AUCTIONS