

revue ^{4/18} art

čtvrtletník o současném umění





SBĚRATEL: ASIATIKA, AFRIKA, SKLO A OBRAZY

9. prosince 2018 od 19.00 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1

OBSAH

- 2 TÉMA**
Původ světa
- 4 VÝLET**
Antonín Slavíček - Kameničky
- 5 ARCHIV**
Jan Kotík
- 8 ROZHOVOR**
Krištof Kintera
- 22 PŘÍBĚH**
Hilma af Klint
- 28 SOUKROMÁ SBÍRKA**
Manželské sbírání a prolínání
- 38 PUBLIKACE**
Inverzní romantika
- 40 KONTINUITA**
Peter Russell
- 42 HISTORIE**
Galerie Na Bidýlku
- 44 PROFIL**
Skupina Zero
- 52 VÝSTAVA**
Volné seskupení 12/15, Pozdě, ale přece
- 56 VÝSTAVA**
Bruce Nauman
- 60 VEŘEJNÁ SBÍRKA**
MUD Benešov
- 64 KRESBY**
Karel Nepraš
- 72 AUKCE / PROFIL**
Aleš Lamr
- 74 INTERNETOVÁ AUKCE**
Fotografie
- 76 INTERNETOVÁ AUKCE**
Výtvarné umění
- 80 SÁLOVÁ AUKCE**
Večer vybraných děl

VÁŽENÍ,

s blížícím se závěrem letošního roku si připomeňme jedno důležité výročí. Na zdejší výtvarné scéně došlo před třiceti lety k památné události, která rázně a významně proměnila situaci tehdejšího českého umění. Do veřejného prostoru vstoupil fenomén svobodného projevu formován společným občanským postojem s adekvátním výrazem. Skupina tehdejších „čtyřicátníků“ se rozhodla bez vytáček vystoupit z alternativní činnosti a uspořádala svou první společnou výstavu. Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece, založené 3. června 1987, se ještě v době normalizace představilo v bývalé jízdně zámku v Kolodějích. Stalo se tak 24. dubna 1988. Obrazy, sochy a instalace vytvářely naléhavou a energií prostoupenou atmosféru vernisáže, která se stala dobrodružnou událostí (jak docházelo k informacím a pozváním, lze jen tušit, ale jsem rád, že jsem u toho spolu s ostatními mohl být). Krátce trvající výstavu pak shlédlo na 12 000 návštěvníků. Jednalo se vesměs o vystoupení generací, avšak svou aktivitou poukazovalo na širší souvislosti a další podobně smýšlející autory. Skupina ještě téhož roku iniciovala v legendárním Lidovém domě ve Vysočanech koncepční výstavu nazvanou Jeden starší – jeden mladší. A věci se daly do pohybu. Ještě před těmito zlomovými akcemi zaslala skupina deklarativní dopis tehdejšímu Svazu českých výtvarných umělců: „Volné seskupení 12/15 je reakcí na současné podmínky pro české výtvarné umění, neumožňující v dostatečné míře spontánní spolupráci ani konfrontaci umělců. Vychází z potřeby změnit tuto situaci v kolektivu názorově rozdílných autorů, kteří se pokusí vzájemně respektovat odlišné výtvarné přístupy. Seskupení není uzavřené. Pozdě, ale přece.“ Kvalita jednotlivých členů 12/15 je trvalá a nesporná i v současnosti. Před dvěma lety proběhla ojedinělá vzpomínková výstava v pražské Nové síni, letos měli umělci možnost představit své aktuální práce v Galerii moderního umění v Hradci Králové. Ale Rudolfinum, GHMP či Národní galerie v Praze mlčí. Michael Rittstein, jeden z členů skupiny, nedávno na adresu 12/15 sebeironicky prohlásil: „Jsme veteráni studené války.“ Jenomže tito umělci stále „bojují“, respektive pozoruhodně tvoří.

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: Krištof Kintera, Bad News, 2011, zvuková instalace, pohybové mechanismy, elektronika, buben, klakson, radio, textil, ad.

PŮVOD SVĚTA

Jsou obrazy, které snad nikdy nenaleznou klidu. Jejich zrody a následné osudy bývají pohnuté i nahnuté, a to z různých důvodů tušených či zjevných, předpokládaných i překvapivých. Pryč jsou doby antického vzývání kalokagathia – ideální harmonie duše a těla – kdy krásné je i dobré a patří k sobě stejně jako apollinské s dionýským. A také již celé věky leží pod nánosem času a prachu kultura minojská, která tak ctila ženskou smyslnost a magickou přirozenost. Jejich známá Hadí bohyně se stala příkladnou, a tak „krétské“ ženy nesly všem na očích hrdě svá odhalená ňadra. To abychom zůstali alespoň u kořenů naší civilizace. Kultura a umění se s časem i místem mění stejně jako pohled na lidskou nahotu a její význam.

Píše se rok 1866 a Baudelairův přítel malíř Gustav Courbet, stoupenec Proudhonova socialismu s „francouzskou tvář“ má za sebou již nejeden skandál. Mnohdy „narazil“ pro svá přesvědčení společenská, ale i umělecká, a to zvláště se svými obrazy nahých koupajících se žen. A tak si navzdory akademickému „dobrému vkusu“ postavil u příležitosti Světové výstavy v Paříži, v těsném sousedství areálu, svůj vlastní pavilon se 40 obrazy. To bylo ostatně poprvé v historii, co se nějaký malíř takto nezávisle prezentoval (a v roce 1867 to s již 133 díly za podobných okolností zopakoval).

Courbetovy zásadní akty z roku 1866 jsou méně revolučně přírodní, ale o to více sofistikovaně erotické. Pod titulem Spánek sledujeme milostné hrátky dvou žen a Žena s papouškem odkrývá rozmařile i nebývale radostně svou smyslnost. Během Pařížské komuny byl malíř zvolen zástupcem lidu – a byl to prý také on, kdo dal podnět k poražení Vendomského sloupu, symbolu bonapartismu. (Po změně poměrů byl však za tento čin odsouzen na šest měsíců, zabaven mu byl majetek, a navíc měl zaplatit náklady na obnovu sloupu. Courbet tak raději uprchl do Švýcarska. Ale roku 1877 jej i tam dostihl konečný rozsudek s náležitým příkazem o vyrovnání. Malíř však zanedlouho zemřel na cirhózu jater). Taková extempore jsou již většinou zapomenuta – jeden z jeho obrazů však dodnes přitahuje nebyvalou pozornost, vzrušené emoce a nečekané situace.

Drobná malba ženského klína, nazvaná Původ světa, z klíčového roku 1866 by jistě na veřejnosti způsobila mnohem větší skandál než slavná Manetova Snídaně v trávě. Realista Courbet, pohrdající



Performance Deborah De Robertis

před obrazem Mona Lisa od Leonarda da Vinci nazvaná „My pussy, my copyright“, 2017, Louvre, Paříž, Francie, © Deborah De Robertis, photo by Guillaume Belvéze

alegorií či jinotaji, ctící však ještě popisný projev, vytvářel sugestivní díla. Jeho pověstný „ženský“ obraz se však na veřejnosti dlouho neobjevil, neboť byl namalován na zakázku tureckému ambasadorovi v Paříži – zámožnému hédonikovi jménem Chalila Bejes (v té době již vlastnil například slavné Ingresovy Turecké lázně). Modelem Corbetova aktu s temným klínem byla podle všeho třicetiletá irská dívka Joanna Hifferman, která právě opustila Londýn a jistou dobu u malíře bydlela. Ambasador si dokončené dílo instaloval v koupelně – tedy spíše v jakýmsi přepychových lázních. Během následující doby jej však rozmařilý život přivedl k bankrotu a byl tak nucen rozprodat svou sbírku, včetně Původu světa.

Další osudy obrazu jsou známé jen sporadicky; jisté však je, že se objevil roku 1912, kdy jej zakoupila Galerie Bernheim. Pak následoval další majitel: židovsko-maďarský baron Ferenc Hatvany, také sám činný malíř věnující se ženským aktům. (Po letech se obraz stal válečnou kořistí Rudé armády – a baron si svůj obraz musel zpět „řádně“ odkoupit. Jakmile se mu tato složitá transakce povedla, odjel s ním roku 1954 do Paříže a prodal jej za milion dvě stě tisíc franků).

Novým majitelem se stal již tehdy slavný freudián – psychoanalytik Jaques Lacan. Ostatně i tento nekonformní vědec přitahoval maléry. Coby neposlušná hvězda francouzské psychoanalýzy byl pro své teorie i praxe „exkomunikován“ z oficiálních profesních asociací, avšak stal se módním a vlivným fenoménem své doby, zvláště pak v revolučním studentském období šedesátých let. Lacan – příznivec surrealismu, s mimořádnou erudiicí zbavoval Freudův odkaz ja-



Performance Deborah De Robertis

před obrazem Původ světa od Gustave Courbeta nazvaná „Mirror of Origin“, 2014, Musée d'Orsay, Paříž, Francie, © Deborah De Robertis

kéhokoliv dogmatu, navázal na původní postupy a vytvořil si vlastní jazyk, kterému dával mimořádný význam. Ve svém zkoumání upínal pozornost k funkci a povaze řeči jakožto „interpersonální komunikaci“ na úkor zaběhlé (především americké) léčby na základě „individuálních fyziologických faktorů“. Lacanovi bylo tedy vytýkáno, že zaměřuje vztah nevědomí a jeho projevů a sexualitu tak vymyká ze sféry psychologie a očišťuje ji, aby se stala spíše poetikou. (Tak není divu, že si Lacan Courbetův obraz zamiloval).

Veřejnost o Courbetově/Lacanově obrazu neměla stále ponětí (výjimkou bylo jeho vystavení roku 1988 v New Yorku, kde se stal senzací). Francouzský skandál nadešel až roku 1994, kdy se reprodukce obrazu objevila na obálce jedné z knih – a tak policie v některých městech začala výtisky zabavovat. (Až na intervenci tehdejšího ministra kultury Jaquea Toubona se situace zklidnila, neboť prohlásil, že se jedná o umění a nikoliv pornografii).

Nakonec „pohoršující“ obraz Původ světa paradoxně skončil v renomované veřejné expozici Musea d'Orsay, kam jej Lacanovi potomci deponovali v rámci dědické daně. To se událo roku 1995. Malba se stala součástí reprezentativní přehlídky umění 19. století (i když se dosud krčí poněkud stranou) a nastal relativní klid – tedy do nedávna. Pod tímto bujným zobrazením se totiž odehrála „akce“, která pak byla zvolena „Nejkontroverznějším činem roku 2014“. A média tážavě vykřikovala: „Byla to umělecká performance nebo pornografie?“ O co tedy šlo?



Performance Deborah De Robertis

před sochou Panny Marie nazvaná „The Origin of Life“, 2018, Lourdy, Francie, © Deborah De Robertis

Lucemburská performátorka Deborah de Robertis (nár. 1984) šokovala návštěvníky muzea: posadila se pod pověstný Courbetův smyslný obraz, bez kalhotek roztáhla nohy a v této pozici celkem dlouho setrvala. Toto „umělecké vyjádření citů“ vzbudilo bouřlivý aplaus překvapených, ale notně chápajících návštěvníků. Konceptuální de Robertis se přitom nechala slyšet, že na Courbetově obrazu není vidět dostatečně vše – to že čekalo až na její řádné odhalení. Svůj čin nazvala přímo „Zrcadlo původu“. Celou produkci musela po nastalém zmatku ukončit až přivolaná policie (celý průběh lze najít na YouTube).

Podobnou akci tato lucemburská umělkyně zopakovala v Museu d'Orsay 29. května 2014. Tentokrát po svém „dotvořila“ Manetovu Snídaně v trávě. Ani v následné době neustala ve svých výstupech tematizujících nahotu v nezvyklých souvislostech stejně jako místo umělkyně v historii a jejich úlohu v současnosti. V loňském roce se posadila před slavnou Monu Lisu v době konání pařížského mezinárodního veletrhu umění (FIAC), obnažila svou vagínu a hlásala z megafonu svá hesla. A podobně tomu bylo při její nedávné performanci v Lourdech. Zde šokovala (či přiměla k úvahám?) zaskočené katolické poutníky coby obnažená, respektive přirozená Panna Marie. Nahota a diskuse o původu světa jsou témata stále živá.

Radan Wagner

Antonín Slaviček

Kameničky



Antonín Slaviček
foto: archiv



Volákův grunt
Kameničky



Antonín Slaviček
U nás v Kameničkách, 1904, olej, plátno, 162 x 192 cm

Na Českomoravské vrchovině, poblíž Hlinska, leží malá obec Kameničky. Choulí se pod Vojtěchovým vrchem neboli Volákovem, jak mu říkali malíři. Táhle linie vrchu s mírnými svahy, roztroušenými statky a břízami lákaly na počátku 20. století řadu umělců krajinařů.

Poklidné, malebné i větrné místo nejvíce proslavil Antonín Slaviček, který zde pobýval od roku 1903 v chalupě Volákova gruntu. Naleznete zde prostou krajinu s políčky, loukami, stromořadím a jezírko známé z nejslavnějšího malířova obrazu U nás v Kameničkách. Do tohoto kraje přivedla Slavička četba románu Západ od Karla Václava Raise, místního učitele. Sám spisovatel zde malíři našel první ubytování na podzim roku 1903. Třiatřicetiletý mistr se sem nastěhoval s rodinou a vrátil se až do roku 1907, kdy nakonec pobýval na faře u pátera Josefa Selichara. Slaviček, temperamentní a citově založený člověk, píše tehdy významnému kritiku Karlu Mádlovi o svých prvních dojmech v Kameničkách: "Viděl jsem chudé kraje za Hlinskem. Všechno jaksi zakrslé, v sebe schoulené, chudé, úžasně chudé. A nad tím vším nebe, jako by smířovalo tu chudobu a tu bídu a chudobu těch tkalců v nepatrných baráčkách. Viděl jsem, jak ti lidé namísto potahů sami orají těžkou kamenitou půdu. Tam jsou dojmy, které člověku stahují srdce". Pod těmito dojmy zde namaloval Slaviček řadu svých nejlepších obrazů, které se mnohdy vymykaly formálnímu impresionismu a nabývaly existenciální povahy.

Za Slavičkem přijížděli na Vysočinu jeho známí na krátkou návštěvu nebo pracovní pozvání. Pobývali tu malíři Bohuslav Dvořák, zvaný Batka, Otakar Nejedlý, Herbert Masaryk, Angelo Zeyer a jiní - dále rodina váženého profesora Dr. Jaroslava Golla, profesor Emanuel Tilsch s chotí, spisovatelkou Annou Marií Tilschovou. Všichni se scházeli v hospůdce zvané "V malé chýši" s ochotnou hostinskou zvanou "babička Polanských". Vytvořili tak celou malířskou kolonii v Kameničkách. Později zde byl v letech 1902 - 1912 Rudolf Kremlička, Gustav Macoun v letech 1920 - 1933 a další čeští malíři.

Dnes je v jedné z místností obývaného domu malá galerie, která připomíná Raise i Slavička. Malíř na Vysočině vytvořil na sedmdesát obrazů a Kameničky v českém umění náležitě proslavil. Krajinař také

pobýval v domku na druhém konci vesnice, kde se nachází pamětní deska. Slavička však v tomto svérázném kraji upoutala nejen přírodní scenérie, ale také prostota zdejších usedlíků i chudoba místních pohřbů, které ve svých chvatných malbách zachycoval. Ostatně pohřbem začíná i Raisův román. Malíř tvořil často přímo před svou chalupou, a jak jej průvod míjel, místní lidé zpomalili, aby je stačil zachytit. Takové se zde těšil úctě a uznání.

Na klikatých cestách a malých loukách lemovaných bílými břízami a rudými jeřáby, daleko od ruchu velkoměsta se cítil šťastný. Časem se však tomuto velkému i vznětlivému impresionistovi stala hlavním námětem i rozložitá Praha s širokými panoramaty. Prudká a nezkratná povaha dávala jeho stále expresivnějšímu dílu neobyčejný náboj, přinášela mu ale i značné konflikty v běžném životě. Jeho nekompromisnost se mu stala nakonec osudnou. Roku 1909 byl při koupání v rybníce stížen mrtvicí. Během dlouhé léčby se snažil malovat alespoň necvičenou levou rukou. Výsledky však byl zklamán. Umění a plného nasazení se neuměl vzdát. Proto zvolil 1. února 1910 ve svých čtyřiceti letech dobrovolnou smrt střelnou zbraní. Jeho hrob naleznete na Olšanském hřbitově v Praze.

Antonín Slaviček (1870 - 1910) byl vrcholným představitelem českého umění kolem roku 1900. Vyšel z odkazu náladového realismu. Studoval v Mnichově a na Akademii výtvarných umění v Praze v letech 1887 - 99 u profesora Julia Mařáka na krajinářské speciálce. Maloval se svými spolužáky a přítelem Antonínem Hudečkem na Okoři i dalších místech, kde vyhledával odpovídající přírodní scenérie. V letech 1899 - 1900 vedl krajinářskou soukromou školu. Vliv na něj měl francouzský impresionismus, avšak dále hledal vlastní cestu. Charakteristickým byl pro jeho malbu stále uvolněnější rukopis. Senzaci oka usiloval překonat psychickým zřením.

-red-

JAN KOTÍK

POHLED ZPÁTKY



Jan Kotík
foto: Česká televize

Jan Kotík (1916 - 2002) byl významný představitel českého kulturního dění 20. století. V jeho osobě se prolínala malířská tvorba i teoretická práce podložená neobyčejnou schopností hledat a nacházet podstatné či nové souvislosti. V letech 1935 - 41 studoval na VŠUP v Praze, podnikl řadu studijních cest například do Drážďan (1936) nebo Paříže (1937). V letech 1942 - 48 byl členem Skupiny 42 a v letech 1948 - 51 působil v redakci časopisu Tvar. Následně přispíval svými texty do časopisů Život, Výtvarná práce, Výtvarná kultura, Umění a řemesla, Knižní kultura nebo Výtvarné umění. V letech 1947-1953 pracoval v ÚLUV v Praze a nadále se věnoval vztahu výtvarného a užitého umění. V roce 1969 emigroval do Německa, kde působil také jako pedagog stejně jako po dočasném návratu do vlasti (v letech 1991 - 92 byl docentem na Akademii výtvarného umění v Praze). Jeho malířská práce je široká a proměnlivá, mnohdy těžko zařaditelná. Odráží autorovu touhu cíleně zvažovat a kombinovat různé polohy, vlivy, techniky a principy odrážející aktuální mezinárodní dění i vlastní soustředěné reflexe teoretických úvah. Je také autorem následujících publikací: Tradice a kultura čs. výroby (Praha, 1954), Hrách na stěnu házeti, aneb O užitečnosti věcí (Praha, 1969), Konsum oder Verbrauch. Versuch über Gebrauchswert und Bedürfnisse, (Hamburk, 1974), Texty, překlady a parafráze, žerty a rozhovor s Ladislavem Novákem, (Třebíč, 1993). V následujících řádcích přinášíme výňatek z textu Jana Kotíka uveřejněného v roce 1966 na stránkách časopisu Výtvarná práce.



Rudolf Valenta, Milan Knížák, Jan Kotík, Jiří Kolář, Berlín, Německo, 1979

To skutečně nové, co se objevilo po roce 1945, byl tašismus, informel, l'art autre, gestuální malba – což jsou všechno spíše názvy stanovišť, z nichž byla obzírána nová aktivita, než označení té aktivity samé. Tato se kupodivu zřetěžila s tradicí ve svých hraničních projevech: některé projevy abstraktního expresionismu (jak byla také označována gestuální malba) jako by navazovaly na tendence projevené ve skupině „Blaue Reiter“, hlavně ve tvorbě Kandinského z let 1910 – 1917; jiné – například aktivita Cobry – se mohly zdát pokračováním expresionismu spíše noldeovské tradice; u Dubuffeta můžeme cítit příbuzenství s Kleeem atp. Ale o tyto příbuznosti nejde.

Dekompozice obrazu (informel), metodika používající gesto a ponechávající materiálu, aby se choval dle vlastní přirozenosti a dle fyzikální situace, do níž byl gymnastikou (gestem) ruky uvržen, touha a hledání materiálu v jeho strukturálním působení a odmítání tradiční „nátěrové“ barvy jako materiálu entropizovaného, a tudíž amorfního, to všechno je projevem určité tendence, kterou bychom mohli popsat jako „realizaci svobody“ a „stvoření reality“. Je jasné, že tyto tendence se nemanifestují pouze v plánu umění, ale jsou stejně tak paralelní k nejrůznějším jiným a často protilehlým jevům lidské aktivity, jako byla mezi léty 1920 až 1937 touha po řádu a smýšlenka, že je ho možné druhým vnutit proti jejich vůli, paralelní k umění těchto let (vyjma dada).

Nová tendence svobody a reality, kterou budu dále nazývat tašismus (jednak proto, že je to termín s nejmenším vlastním sémantickým obsahem, jednak proto, že se ho každý zříká a není vpuštěn v dobré společnosti dál než do předsině), byla postavena ne na předpokladu formy (vzhledu), ale na metodice tvoření obrazů.

Dobry tašistický obraz nepředpokládá ani ideu obrazu, ani vnitřní model, ale nalezení (či přijetí) určité metody realizace. Fyzikální metody, v níž je člověk sám jedním z nástrojů nutných pro realizaci. V tomto smyslu je konečný výsledek vlastně velmi logický, daleko úplnější než cokoli, co se dosud v umění dělo. Obraz vzniká jako přírodní skutečnost pomocí impulsu vitality, která tvoří formu v rozmezí možností daných prostředím v nejširším smyslu. Tašismus stvořil skutečnost paralelní k přírodě. Jako v přírodě bylo možno akt tvorby vést kontinuálně v čase a tvořit jeden nekonečný obraz (viz. Pollock nebo Pinot-Galizio ve své „pittura industriale“), z něhož je možné vybírat, vyřezávat či uřezávat části jako samostatné celky stejně či podobně, jako vyhledáváme v kontextu přírody kámen či větev. A stejně tak si s tím počínat: ozvláštnit tuto část celku, určit jí „nahore“ a „dole“, dát jí zakončení v podobě lišt, vykázat jí místo v jiném prostředí a v jiném kontextu, než v jakém vznikl.

Rozliv tašismu ukázal, že primárnost metody je téměř neomylná a téměř každému dostupná. Lautréamontův sen, že budou jednou dělat umění všichni, našel svoje uskutečnění v reálné možnosti, kterou tašismus dával a která se jen proto neuskutečnila, že umění chtěli dělat opět jenom umělci, nebo ti, kdo jimi chtěli být. (...)

Jan Kotík, Výtvarná práce, XIV. 1966

Jan Kotík
Mytologická scéna, 1958, olej, plátno, 146 x 96 cm



KRIŠTOF KINTERA

Rozhovor Petra Vaňouse s Krištofem Kinterou

SOCHAŘSTVÍ UHRANUTÉ PROCESEM

Krištof Kintera
práce na soše "Odcházení" v rámci Brno Open Art, Brno, 2017



Lída
2011, polyuretan, kancelářská židle, 70 x 120 x 60 cm

Jak vidím, tobě v současnosti vyhovuje způsob kolektivní práce, ale v prostoru odlehleém od shonu a lidí... jsme tady v bývalé Chiraně v Modřanech. Když jsem za tebou jel tramvají, měl jsem dojem, že je to tak trochu na konci světa...

Ano, ale zároveň dobře dosažitelné místo, aby sem pořád někdo lezl :-). ... ale samozřejmě, všechno má svoje plus a minus. Je to částečně také tím, že sem přichází hodně lidí, které má práce nějakým způsobem zajímá, chtějí vidět toto prostředí, místo vzniku věcí a na tom není samozřejmě nic špatného. To je pro mě v pořádku a je velmi zajímavé pozorovat široké spektrum lidí, které zajímá, co že to tu vlastně dělám.

Myslím si, že je skvělé, když to návštěvníkům umožňuješ. Pokud člověk vidí tvé práce někde v galerijním prostoru, tak už je to očistěný výstup, který může být finální, ale pro tebe to třeba může být pouze fáze nějakého širšího procesu, což vlastně, když člověk potom poodstoupí a pohlédne na celou tvou tvorbu, tak zaznamená, že jedna věc tak trochu naznačuje další, jedna z druhé vyrůstá, je tu přítomna určitá vnitřní genetika. A teď má člověk možnost přijít sem do samotného středu procesu, do „factory“. Nemáš tedy, zdá se, žádný problém s tím přiznat zázemí své tvorby, pustit někoho do vlastní „kuchyně“?

Vůbec s tím nemám problém. Dokonce jsem tento postup začlenil i do metodiky vlastní prezentace. Naposledy bylo možné se s tím setkat v Galerii Rudolfinum (2017). Já usiluji o to, ukázat i podhoubí vzniku věcí, ukázat i mentální prostředí realizace. Proto také byla nedílnou součástí díla Postnaturalia vystaveného v Rudolfinu ona,



Praying Wood
2014, postříbřené dřevo, různé rozměry

jak tomu říkáme, „laboratoř“, kde vlastně jsou vidět skicy, náčrty, ale také různé analogické souvislosti, mapy přímo k samotné realizaci. A k zařazení „laboratoře“ do výstavy mě vedl opakovaný druh zážitku související zejména s těmi většími výstavami, kdy pár dní před vernisáží, před otevřením výstavy, jsou všude po zemi ještě prodlužky, kabely, nářadí, věci před dokončením a vždy to na mě v tomto stavu působilo velmi nadějně, dobře a svěže. Jenže pak přichází ten moment nutného úklidu, před grand openingem... Několikrát už se objevila myšlenka, pojďme to takhle nechat, lákavá myšlenka, takto je to ono. Všem se to chvíli líbilo, a pak přišly na řadu praktické věci, předpisy a teď lidi budou zakopávat o ty prodlužovačky, a jak se to bude uklízet (!), a vždycky se z našeho předsevzetí vlastně nakonec ustoupilo. No a já jsem dostal takový tísnivý pocit marnosti, že tolik úsilí, tolik práce a najednou to celý trochu jako zvadlo. A tenhle pocit mě prostě přivedl k tomu, dobře, tak příště to promyslíme ještě trochu jinak, a opravdu to autentické prostředí ateliéru se nějakým způsobem budeme snažit přenést do galerie, programově, od začátku, proto vlastně vznikla v Rudolfinu „laboratoř“ jako součást finální instalace Postnaturalie.

Máš za sebou velkou samostatnou výstavu v Rudolfinu. Jak se na tuto zkušenost dá navázat? Nakoplo tě to, zrychlilo, nebo tě ta zkušenost spíše zpomalila? Samostatný projekt takového rozměru musí být určitě citelným mezníkem, zvláště když věci, které pro výstavu vznikaly, jsou spíše kolektivními realizacemi, čili je to celé takové „label dílo“, kolektivní dílo pod značkou Kintera, jak o tom píše v katalogu David Korecký, což mi přijde signifikantní právě u již zmíněné Postnaturalie. David v textu píše, že by ji jako celek jeden člověk vlastně nemohl zrealizovat,



Do it yourself (after Brancussi)
2007, cementové pytle, kovová trubka, styrofoam, v. 700 cm

**Revolution**

2005, elektronika, kovová konstrukce, polyuretan, textil, různé rozměry

protože jsou tam použity různé estetické postupy, nebo principy, které jedinec sám nemůže obsáhnout, protože by se musel nějakým způsobem odosobnit, stát se někým jiným... Otevírá tedy Rudolfinum pro tebe něco dalšího, nebo to naopak nějakou fází tvé práce spíše uzavřelo?

To kdybych věděl... Něčím to samozřejmě mezní bylo. Například jsem neočekával, že by výstava mohla mít takový razantní efekt, protože předtím, před pár lety, jsem měl výstavu v Městské knihovně (GHMP; 2012) a přes zvýšenou medializaci projektu to proběhlo celé fajn a příjemně. Pro každého autora je vždy odměnou možnost ukázat nové věci. Ale třeba Jirka Ptáček kritizoval skutečnost, že Rudolfinum přichází příliš brzy po poměrně výrazné výstavě v Městské knihovně. Chápu jeho úhel pohledu, ale já se na to takto vůbec nedívám, protože já jsem po těch 4-5 letech udělal nové věci a prostě jsem je chtěl ukázat. A navíc nic, co bylo vystaveno v knihovně, do Rudolfinu nesmělo, to bylo od začátku tabu, bylo jasně řečeno, že se nebude připravovat žádná retrospektiva, to znamená že se nebude znovu ukazovat například Revolution, nebo mluvící havran, protože ty věci už jsou nějakým způsobem okoukané... A také se musí zmínit efekt zvýšené popularity rudolfínské výstavy, pro mě tak trochu šok, a zároveň jsem za to úplně nemohl jenom já, ale i rozhodnutí, které iniciovalo Rudolfinum, a sice to, že výstava byla pro návštěvníky zadarmo. A to si myslím, že tam katalizovalo onen zájem o výstavu, protože najednou se z privilegované instituce stává vlastně veřejný prostor. Protože školy, důchodci, rodiny s dětmi najednou naplnili ono místo, a nemuseli se řešit trable s osobním rozpočtem

a bát se, že přijdou zbytečně o peníze, a tenhle moment je hrozně důležitý, protože nesouvisí ani tolik se mnou, ale s principem fungování galerie jako takové, a mě se to velmi pozitivně dotklo, protože jsem měl radost z toho, že najednou to místo nějakým způsobem vazbí, funguje, to mě těšilo... Co mě ale trošku nemile překvapilo, a bylo to nečekané, že jsem se najednou ocitl ve středu zájmu, aniž bych s tím počítal, a jakmile se staneš takhle populárním, v očích jistě odborné veřejnosti se stáváš vlastně někým podezřelým a mainstreamovým. Ale samozřejmě mě to nevykolejilo, protože já jedu a pokračuju dál v tom, co považuju za důležité...

Je pravda, že v některých reakcích na tvou výstavu v Rudolfinu se objevovaly kritické momenty hovořící o jakési „podbízivosti veřejnosti“, když to nazvu takto ošklivě, a to vlastně i v tom, že výstava byla zadarmo, ale zaprvé to není tvůj problém, a zadruhé nevím, proč vůbec tento kritický náhled vznikl... proč se tento názor rychlé negace v kritické rovině vůbec objevil a co měl znamenat...

Trochu je to možná přirozené v tom, že my jsme zvyklí fungovat v určité hermetické provázanosti a být na to ještě jistým způsobem pyšní. Já jsem v tom fungoval celou dobu také. Dělali jsme nezávislé výstavy, v undergroundu, například v A.M. 180, rozumíš, kam přijde na vernisáž 30 lidí... Vždyť já jsem to dělal celou dobu také, ale najednou přišla změna, přitom ty seš furt stejný, ale najednou se dostaneš do pozornosti médií a všeho kolem a začneš být pro tento svět vlastně vyčleněný. A tak budiž. Je mi to celkem fuk.

**Talkmen**

1999-2003, zvuk, pohybové mechanismy, analog-digitální synchronizer, kovová konstrukce, latex, textil, různé rozměry

Nabízí se otázka, jaký máš vztah k uměleckému provozu, nebo k roli institucí jako jsou galerie? Protože když si srovnáme tvou výstavu v Městské knihovně (GHMP) s Rudolfinem, tak ta první byla svým způsobem ještě blíže tradiční prezentaci, ale už i tam byly přítomné radikálnější intervence do statusu quo provozu, už i tam byla ambice alespoň částečně přetvořit výstavní prostor...

Zejména šlo o tu „večerku“, která uvedla celý můj pokus o změnu nálady v tom důvěrně známém, trochu unylém a zkostnatělem prostředí vyhlášeného výstavního prostoru...

A v Rudolfinu jsi projekt také stavěl na kontrastu ke stávajícímu prostředí. Důstojné prostorné vysokostropé neorenesanční sály, to všechno zmizelo. Objevilo se tam lešení, na podlaže lino, vibrující podlaha od běžících automatických praček apod. Vyjadřuje tento postup i nějaký tvůj postoj k institucionální praxi? Je to ryze výrazová věc, nebo má toto gesto i nějaký metaforický přesah...?

Já si myslím, že to je jenom takový můj pokus o přeměnu atmosféry a jistým způsobem i zhmotněná nervozita z toho, že se mám stát se svou prací součástí tohoto prostředí. Proto jsem se v obou těchto výstavách snažil nějakým způsobem, ve mě svěřených prostorách „vyvětrat“, vnést tam jiný druh nálady. Mám pocit, že se to v obou případech zdařilo. Ale... už jenom tím, že já samozřejmě přitakávám na výstavní nabídku galerijních institucí, nemůžu tvrdit, že bych nějakým způsobem byl proti nim, to je blbost, já proti nim nejsem,

**Talkmen**

1999-2003, zvuk, pohybové mechanismy, analog-digitální synchronizer, kovová konstrukce, latex, textil, různé rozměry

já dokonce miluju umění a mám rád galerie, ale abych se tam cítil se svými pracemi dobře, tak jsem šel vědomě do nějakého, pro mě opodstatněného kontrastu...

Čili jde o motiv nějakého vztahu, protože ty, když jsi oslovený ke spolupráci, tak vstupuješ do vztahu, ale ten pro tebe neznamená, že dostaneš a přijmeš úkol podle zadání např. vyřešit městskou knihovnu v rámci předem daných institucionálních pravidel, ale prostě svůj úkol pojmeš po svém. Máš k dispozici galerijní prostor, ty ho vnímáš jako celek, který si nějak pro sebe ztotalizuješ, což může potom v definitivním tvaru výstavy narušit běžnou či zavedenou představu o tom, jak ta která galerie vypadá a funguje.

Ano. Může to být a také to byl záměr, a já si za ním šel, a to i za cenu toho, že samozřejmě, zejména v Městské knihovně, vznikly konflikty. Nikdo tam tehdy nechtěl přistoupit na to, že se vstoupí do výstavy skrze improvizovanou večerku, a pamatuji se, že mi byla těsně před otevřením předložena celá A4 argumentů, proč to tam být nemůže. Mně je ale vlastní taková nechci říct panková... ale prostě syrovější strategie, doprovázená tím, že se nebojím nějakého střetu, když je to nutné, a s vědomím toho, že výsledek nakonec bude dobrý i pro instituci, a taky byl, tak si tu svou představu jednoduše prosadím... Ale znovu, je nutné zdůraznit, že jsem nikdy netvrdil a tvrdit nebudu, že kvalita umění se má hodnotit podle počtu návštěvníků, to v žádném případě. I kdyby hotovou věc viděl pouze jeden člověk a nějakým způsobem s ním vazbila, tak to pro mě má smysl... Už i ta



Sculptulus Fungis
2011, polyuretan, přikrývka, boty, 85 x 65 x 85 cm

Nothing Good
2011, polyuretan, 35 x 25 x 40 cm



A Prayer for Lost of Arrogance
2013, různé materiály, 175 x 60 x 70 cm



Public Jukebox
2011-2014, elektro-akustický veřejný projekt

Městská knihovna tehdy zaznamenala nadprůměrnou návštěvnost, což samozřejmě tebe, jako autora přirozeně těší. Máš náhle pocit, že nejenom ty sám, ale i ta instituce, naplňuje nějakou skutečnou komunikační funkci...

Je v tom ale určitá inverzita, kterou pár recenzentů nemuselo vůbec pochopit, nebo ji pochopila třeba špatně... Pamatuji se v Rudolfinu na ten veřejný jubox, místnost kde byla neustále spousta lidí... Zažil jsem tam takový klaustrofobní apokalyptický pocit, kdy se v místnosti neustále pohybovala masa lidí, lezli tam po polystyrenu, dělali si tam selfíčka, rozkopávali polystyrenovy prach a k tomu tam ohlušujícím způsobem vyhrávala ta nejvulgárnější hudba, která může být. Ti lidé jako by propadali nějakému transu, podivnému davovému šílenství, euforii, extázi v uzavřeném prostoru... Tolik můj zážitek. A teď mi vysvětlí, jak jsi tuto režii zamýšlel? Za mě jsem měl pocit takového dobrovolného terária, které zde přítomná veřejnost zevnitř demonstuje a má z toho takovou potměšilou, destruktivní radost... s tím jsi asi, předpokládám, počítal?

Částečně ano, protože jsem chtěl zlomit právě to paradigma, které tam běžně vidáme. Musím poznamenat, že podobný zážitek už jsem měl před lety, na výstavě, která byla podle mě také něčím zlomová, a to byla Hnízda her, kurátorský záměr Petra Nikla, kde jsem tehdy měl nějakého toho svého „mluviče“. Proto jsem tam mnohokrát zašel a zažíval jsem úplně stejný pocit, jako ty, viděl jsem tam, pamatuji se, nějakou paní, která bere vrtačku a provrtává tam nějaký to M-béčko, které tam měl jeden z vystavujících autorů, a někdo jí začal okřikovat, že to už je jako moc... takže já jsem s tímto přístupem rozhodně nebyl první, to už se Petrovi (Niklovi) podařilo přede mnou. Pro mě je ale tento, možná ambivalentní přístup a pocit, rozhodně příjemnější, než nějaká nečitelná konceptuální nuda.

Myslíš takovou tu sofistikovanou věc, kterou musíš složitě klíčovat, a vlastně nemáš šanci, pokud si nepřečteš stohy textů a tezí a neprokousáš se nějakým teoreticky stanoveným diskurzem... Pak ta věc třeba zasnívá, ale až „pak“.

Ano, to není to, o co bych já úplně stál, záměrně složitě koncepty, ke kterým musíš mít náležitou kontextovou mentální výbavu... Takže raději volím lapidární jazyk, který může rozklíčovat i „obyčejný“ člověk.

Je pravda, že na obou tvých výstavách, v Městské knihovně i v Rudolfinu, mě napadlo, jak si představuješ, že by třeba měly být tvé věci vystavené v rámci například stálé expozice, pokud tvou věc koupí nějaká větší sbírková instituce. Navazuji na to, jak jsi mluvil o lehkém pracovním chaosu před zahájením výstavy, který tvým věcem sluší a o interuptivnosti, sterilizaci která nastane, když se musí nakonec všechno před zahájením vyčistit a uklidit a dílo potom trochu „zvadne“. Jak by to asi vypadalo ve stálé expozici?

Výborná otázka, neboť shodou okolností dneska dopoledne jsem byl v nejmenované Národní galerii řešit právě domlouvající se akvizice, k mé radosti, a právě tématem dopolední schůzky bylo přesně toto. Přitom jsem byl svědkem toho, kdy odborný pracovník NG, který má tuto agendu na starost, projevoval právě určitou bezradnost a obavy z toho, jak s tou mou věcí vlastně budou a mají zacházet, jak ji budou umět-neumět v budoucnu bez nás instalovat, apod.. Něco se mi vysvětlit podařilo, protože řada mých věcí má důkladné doprovodné manuály... jsem na to zvyklý. Svým sběratelům kvůli technickým věcem většinou opravdu přikládám k dílu manuál, aby věděli, jak a kde například vyměnit baterie... a to musíš udělat, protože jinak jsou v tom ztracený, pro mě tedy nic nového. Ale když jsme zrovna řešili laboratoř k Postnaturalii, která má být součástí konkrétní akvizice NG, je to pro ně jako instituci, řekl bych,



Shame is not a Shame
2018, polyuretan, 20 x 30 x 25 cm

Folding in
2009, pozinkovaná ocel, 70 x 110 x 60 cm





Nervous Trees

2013, elektromechanická plastika, různé rozměry

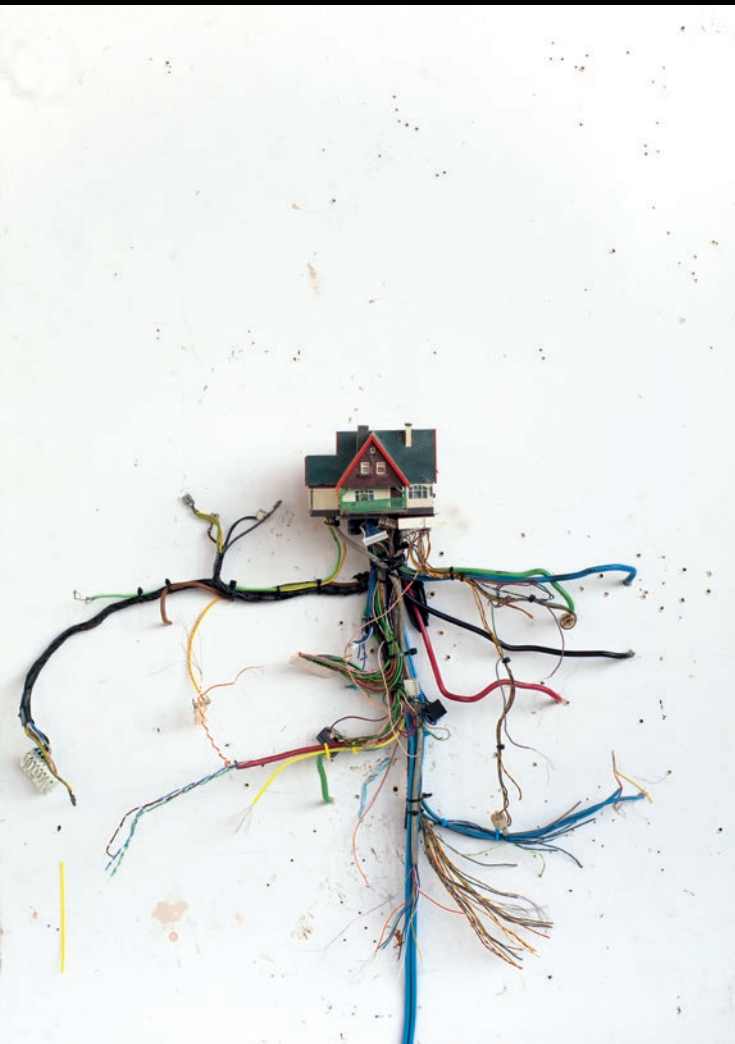
Past Thinking About Future When Watching You

2015-2016, umělý kámen, kov, tlumící světla, elektronika, kabely,
385 x 320 x 350 cm



System Without Spirit

2015, kovová konstrukce, A - crystal, dráty,
165 x 200 x 220 cm



This is How we Live
2017, různé materiály, asambláž, deska, 103 x 73 cm

něco úplně nového, a vlastně jsme to spolu-definovali tak, že já je tak trochu nutím k takovému pionýrskému prozkoumávání toho, jak zacházet s uměním, jak ho nově nebo jinak sbírat a jak odborně spravovat. Skutečně, tak to je... A potom existuje ještě dílo Démon růstu, taková ta buněčno-molekulárně-atomická struktura, která je skutečně z pohledu konzervátora sbírky noční můrou, protože sem tam odpadne nějaká kulička, takže on drží v ruce tu kuličku, pak jich je tam ještě dalších deset tisíc, a jak zjistit, odkud odpadla? Takže tady někde je potřeba je přimět k nějaké větší uvolněnosti...

Zeptám se ještě na téma výroby. Téma výroby v postindustriální době, v době, kdy jsou na vrcholu informační technologie... mezi válkou i po válce byla v umění tendence dostat výrobu na úroveň nejenom tvůrčí práce, ale vyloženě ji vtáhnout do oblasti umění. Dnes je pozice vůči výrobě jiná. Jakou zastáváš ty? Víš, že pracuješ hodně s metodami recyklace, ale není to vlastně recyklace v rámci nějakého výrobního procesu, ale je to jenom používání nějakých věcí analogickým způsobem vůči třeba něčemu jinému, třeba vůči přírodě, nebo ekosystému, zajímal by mě tedy tvůj vztah k principu výroby, jestli je kritický, nebo je přehodnocující, nebo analogický?



King of Art
2017, různé materiály, asambláž, deska, 103 x 73 cm

Spíš analogický, protože mně i nám všem tady v tom kolektivu je přirozeně vlastní přemýšlet hmotou, takže existují samozřejmě nějaké prvotní elementární skicy toho, co má vzniknout, ale nikdy to není úplný technický výkres konkrétní věci definované předem, protože během realizačního procesu... klidně tomu říkáme výroba... teprve dochází k pochopení látky, kdy zjišťuješ, kdy, co a jak je možné a jak to udělat a v tomto ohledu je to možné nazývat lehce regresivně, ale já jsem zcela programově umanutý v materializaci věci-díla a baví mě vymyslet ho v procesu skrze hmotu jako takovou. A to znamená, že výroba je... ono to zní trochu pejorativně, také se dá říct tvorba, což zní zase trochu víc romanticky, ale to je skoro jedno, jak se to nazve, zkrátka práce s hmotou, a ta je taková, řekl bych, no je to samo to sochařství. Mě vždycky bavilo ohledávat možnosti práce s hmotou, se sochou jako takovou, začleňování zvuku, kouře, pohybu, interaktivní prvky, pohyb versus statika apod. Práce s celkem rozmanitých a nikdy nevyčerpateľných možností.

Petr Vaňous



Evolution Revision
2015, kovová struktura, A - crystal, dráty, 90 x 60 x 70 cm

Bad Innovation in the Name of Protection
2007, barvený kov, plast, neprůstředné sklo, 120 x 60 x 110 cm

Throne
2011, elektromotor, kůže, kov, epoxid, kancelářská židle, elektronika, 250 x 140 x 70 cm

Siliconum Urganum
2018, různé materiály, 167 x 95 x 110 cm

HILMA AF KLINT

Obrazy pro budoucnost



Pohled do instalace výstavy Hilma af Klint:

Paintings for the Future, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2018
foto: David Heald

Nestává se často, aby musel být zásadní moment světových dějin umění revidován. Souhrnné publikace a slovníky zpravidla přebírají již ustálená fakta, jména, data či události. Výjimky se však najdou a časem musí být nové poznatky respektovány a zaznamenány v hlubších souvislostech. Tím spíše, když se jedná o tak zlomový fenomén, jakým byl zrod abstraktního malířství. Na scénu nyní vstupuje objevená tvorba vznikající stranou kulturních center – obrazy, jež se rodily na počátku 20. století ve Švédsku. Na dlouhou dobu však měly být utajeny zrakům veřejnosti. Dnes jsou však tato duchovní poselství s velkou pompou vystavována v Guggenheim muzeu v New Yorku.

Hilma af Klint

ve svém ateliéru v roce 1895



Pohled do instalace výstavy Hilma af Klint:

Paintings for the Future, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2018
foto: David Heald

Esoterika je výrazem uchovávaného skrytého vědění lidstva, je snahou překračovat dualismus já-příroda a je vzýváním kosmu coby živého organismu, jehož jsme nedílnou součástí. Esoterika tedy nevyvádí ze života, nýbrž do něj vede. Tento způsob nazírání na svět se již dávno rozvíjel v alternativních učeních – v gnózi, hermetice či alchymii – a později v osamostatněné filozofii. Ta však šla od 19. století vlastní cestou. Dnes je to hlubinná psychologie, která se stále více ujímá esoterní tradice, a to zejména pod vlivem C. G. Junga.

Přeskočme nyní počátky – indické Védy, egyptský hermetismus, antiku, judaismus, křesťanství či helénský synkretismus, abychom se dostali blíže k době, o kterou se nám jedná. Psal se magický rok 1875, pro historii novější esoteriky významné datum. Tehdy začaly být aktivní nové proudy, narodil se C. G. Jung i Aleister Crowley a Helena Blavatská založila svou Teosofickou společnost. Jejím úkolem bylo najít, formulovat a šířit pravdivé jádro a společné rysy všech náboženství světa, zkoumat skryté okultní a magické síly člověka. Také se měly probádat dosud jen tušené zákony přírody a její vnitřní struktury. Touto cestou mělo být vytvořeno nové univerzální náboženství nebo spíše vědění v rámci duchovního růstu individuálního i společného. Takové esoterní myšlení je především učení o evoluci, tedy vývoji lidského vědomí. Čas zde hraje důležitou roli. Skryté vědění není však kontaktováno jen intuitivním zřením, ale prý svou nadosobní strukturu a své zasvěcovací „mistry“, kteří již nebývají vázáni na hmotné tělo.

Teosofové znají sedm paprsků, z nichž každému vládne jeden „mistr“. První z nich je paprsek vůle a moci, druhý je paprsek lásky-moudrosti (filozofie), třetí je paprsek činnosti a přizpůsobování, čtvrtý paprsek ovládá harmonii, krásu, umění a jednotu, pátý je paprsek konkrétního vědění nebo vědy. Šestý paprsek je vibrace abstrakt-

ního idealismu nebo oběti a sedmý paprsek je paprskem obřadní magie nebo zákona, rituálu.

Madam Blavatská byla prý mimořádně citlivé médium a měla schopnost navázat styk s těmito „mistry“ (pokud existují, ale to je věcí víry či osobní zkušenosti). Nicméně, podíváme-li se na čtyři základní myšlenky tehdy vlivné teosofie, je zjevné, že pozdější věda, zvláště kvantová fyzika, je blízká těmto tvrzením a mnohé potvrdila. Teosofie praví: 1) Jednotou všeho je bytí, to znamená, že všechno je. Toto bytí má dva aspekty, kladný a záporný. Kladné je vědomí, záporná je podstata. 2) Neexistuje mrtvá hmota. Celý vesmír je živý. 3) Člověk je mikrokosmos, to znamená, že je v něm obsaženo všechno, co je obsaženo také ve velkém kosmu. 4) Existuje zákon Herma Trismegista: Jak nahoře, tak dole.

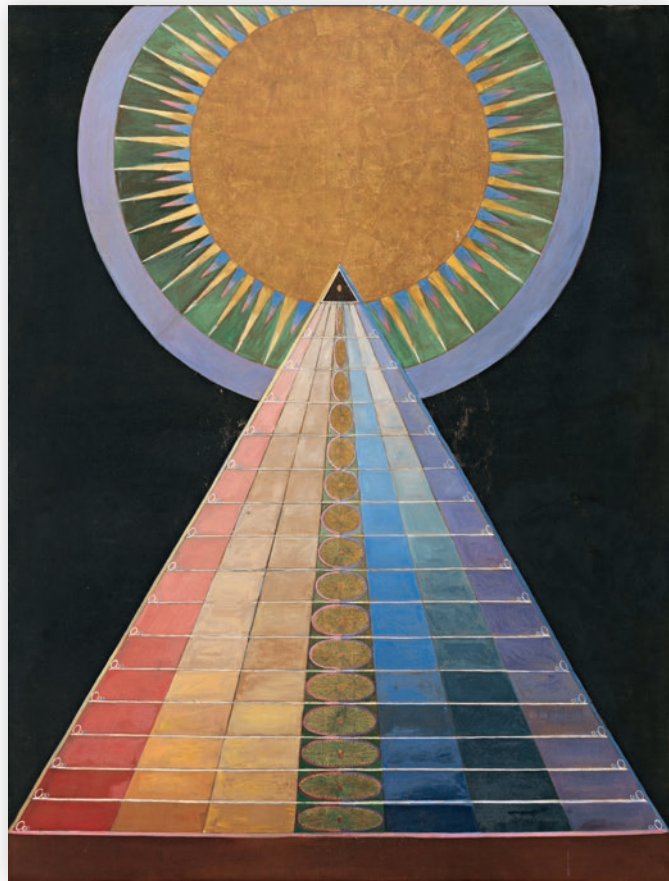
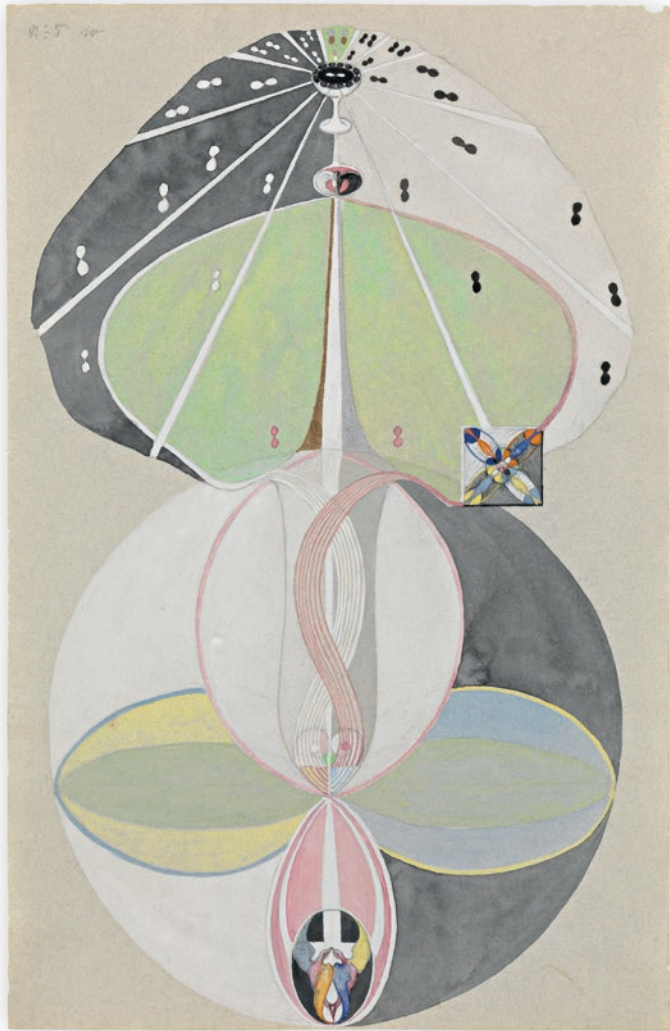
Teosofie Blavatské s koncem 19. století slábla, ale její následovník jí dále i jinak rozvíjel ve své antroposofii. Jmenoval se Rudolf Steiner a byl geniálním představitelem novověké esoteriky ovlivňující také umění. Vycházel přitom z přírodovědeckých spisů J. W. Goetha a z pojetí další teosofky Annie Besant. Ještě coby člen esoterního řádu O. T. O. (Řád východních templářů) byl Steiner velice aktivní a přednášel v mnoha zemích. Odklonil se od dosavadní teosofie, neboť nebyl přesvědčen o aplikovatelnosti východní moudrosti na západního člověka. Antroposofie se stala od počátku 20. století určujícím esoterickým hnutím jakožto duchovní nauka prodchnutá vědeckou představou. Tento proud silně ovlivnil také řadu avantgardních umělců.

V roce 1986 proběhla v Los Angeles zásadní výstava: Abstraktní malířství 1890 – 1985. V řadě doprovodných teoretických studií se poukazovalo na silné filozofické a symbolické pozadí abstrak-



Group I., Primordial Chaos, No. 16

1906-1907, from The WU/Rose Series, olej, plátno, 53 x 37 cm, The Hilma af Klint Foundation, Stockholm
foto: Albin Dahlström, the Moderna Museet, Stockholm

**Tree of Knowledge, No. 5**

1915, from The W Series, akvarel, kvaš, grafit, metalické barvy, papír, 45,8 x 29,5 cm, The Hilma af Klint Foundation, Stockholm
foto: Albin Dahlström, the Moderna Museet, Stockholm

Group X, No. 1, Altarpiece

1915, from Altarpieces, olej, metalické plátky, plátno, 237,5 x 179,5 cm, The Hilma af Klint Foundation, Stockholm
foto: Albin Dahlström, the Moderna Museet, Stockholm

ce a na její souvislosti s teosofií, okultismem a dalšími esoterními myšlenkovými systémy, které formovaly mnohé abstraktní malíře. Mondrian, Kandinsky, Malevič či Kupka byli v důležitých (abstrahujících) tvůrčích etapách esoteriky a pro tento pocit (postoj) hledali adekvátní vizuální formu. Jejich umění mělo kosmickou a stejně tak morální povahu a neslo víru v duchovní pokrok lidstva. Byli vizionáři a věrozvěsty.

Mondrianovo dílo bylo nejvíce vlivné snad pro svou mezioborovou otevřenost i mezinárodní rozprostřenost. Tento Holanďan byl ve svém vzepětí nadšeným stoupencem teosofie, tedy jakéhosi „západního buddhismu“ a později až horlivým (byť dočasným) obdivovatelem antroposofie Rudolfa Steinera, jehož znal z četných přednášek. (Podobně okouzlen byl například i Franz Kafka). Časem ale Mondrianovi začalo toto „náboženství“ být nahrazováno „spirituálním“ uměním a jeho společenským posláním. Mondrian však stejně jako esoterické učení, z něhož vyšel, byl trvale přesvědčen, že veškerý život směřuje k evoluci a že cílem umění je dát tomuto principu výraz. Ostatně jeho základní teoretický spis se jmenuje „Lidem budoucnosti“.

Současná výstava v New Yorku nese název „Obrazy pro budoucnost“. Autorkou rozsáhlého a překvapivého díla je švédská malířka

Hilma af Klint (1862 – 1944). Sledujeme zde totiž malby abstraktní, které mnohdy vznikaly před rokem 1910, tedy dříve, než je oficiální datum prvních nefigurativních kompozic. Hilma af Klint začala malovat svá velká abstraktní plátna v roce 1906, tedy dokonce o čtyři roky dříve než její slavní soupevníci. Jak je možné, že tato rozsáhlá tvorba byla ještě donedávna veřejnosti neznámá? Odpověď je jednoduchá: takto si to přála sama autorka! Dokonce ve své závěti stanovila, že její obrazy mohou být vystaveny nejdříve až dvacet let po její smrti. V souladu s teosofií, rosenkruciány a dalšími duchovními holistickými směry, ke kterým měla blízko, byla přesvědčená, že lidské vědomí se vyvíjí a postupně dozrává. Své vize (vnuknutí) malířka zviditelňovala, rozpracovávala a připravovala pro příští generace, které budou schopny těmito vzkazům (snad) lépe porozumět. Ano, čas je zde klíčový a vědomosti (moudrost) přicházejí shůry podle jisté kosmologické konstelace. Obrazy tak měli spatřit lidé až na prahu věku Vodnáře, ve kterém se nyní nacházíme.

Hilma af Klint malovala menší studie i rozměrné obrazy od roku 1906. V tichu svého ateliéru vznikaly abstraktní barevné kompozice odrážející náhlé duchovní probuzení. V jakémsi transu jí byla ruka i mysl vedena k zviditelňování dosud nebývale konstruovaných linií a tvarů. „Obrazy chrámu“ je sérií 193 utajovaných děl, která v letech

**Group IX/SUW, The Swan, No. 17**

1915, from The SUW/UW Series, olej, plátno, 150,5 x 151 cm, The Hilma af Klint Foundation, Stockholm
foto: Albin Dahlström, the Moderna Museet, Stockholm

No. 2a, The Current Standpoint of the Mahatmas

1920, from Series II., olej, plátno, 36,5 x 27 cm, The Hilma af Klint Foundation, Stockholm

1906 – 15 malovala v kontaktu s vyššími rovinami. Vlastně šlo o zasvěcovací cestu k poznání jakýchsi idejí řádu, který je kolem nás neviditelně rozprostřen. Teprve později se tato intuitivní práce proměňovala se silícím vlastním, a již poučeným vědomím. Geometrické formy a přírodní tvary jsou zde meditativního rázu – jsou cestou směřující k vybudování vlastního chrámu na základech věčných zákonů a principů. Jsou výsledkem pod/vědomého naslouchání všudypřítomného kosmu vymykajícího se omezenému smyslovému poznání. Kategorizuje se zde neviditelná energie, která je nahlížená spirituálně, avšak dle stále pádnějších důkazů nového fyzikálního bádání, objektivně existuje. Vše je tedy vzájemně propojené jakýmsi inteligentním vyšším vědomím, kterého jsme však součástí.

Malířka se věnovala také spiritismu – společně se čtyřmi spřízněnými ženami založila dokonce společenství pod názvem Kruh pěti. Jako citlivá média se oddávaly komunikaci s nehmotnými entitami, automatickému psaní a kreslení, vstupování do tajemných sfér. Je zřejmé, že docházelo k setkání s vyšším magnetickým polem, čirým a vznešeným, o kterém mluvila Hilma af Klint s Rudolfem Steinerem. Jinak se – jako absolventka studia na stockholmské Akademii krásných umění – živila od roku 1887 jako uznávaná malířka portrétů a krajin. Ve volném čase studovala a zakreslovala po vzoru systema-

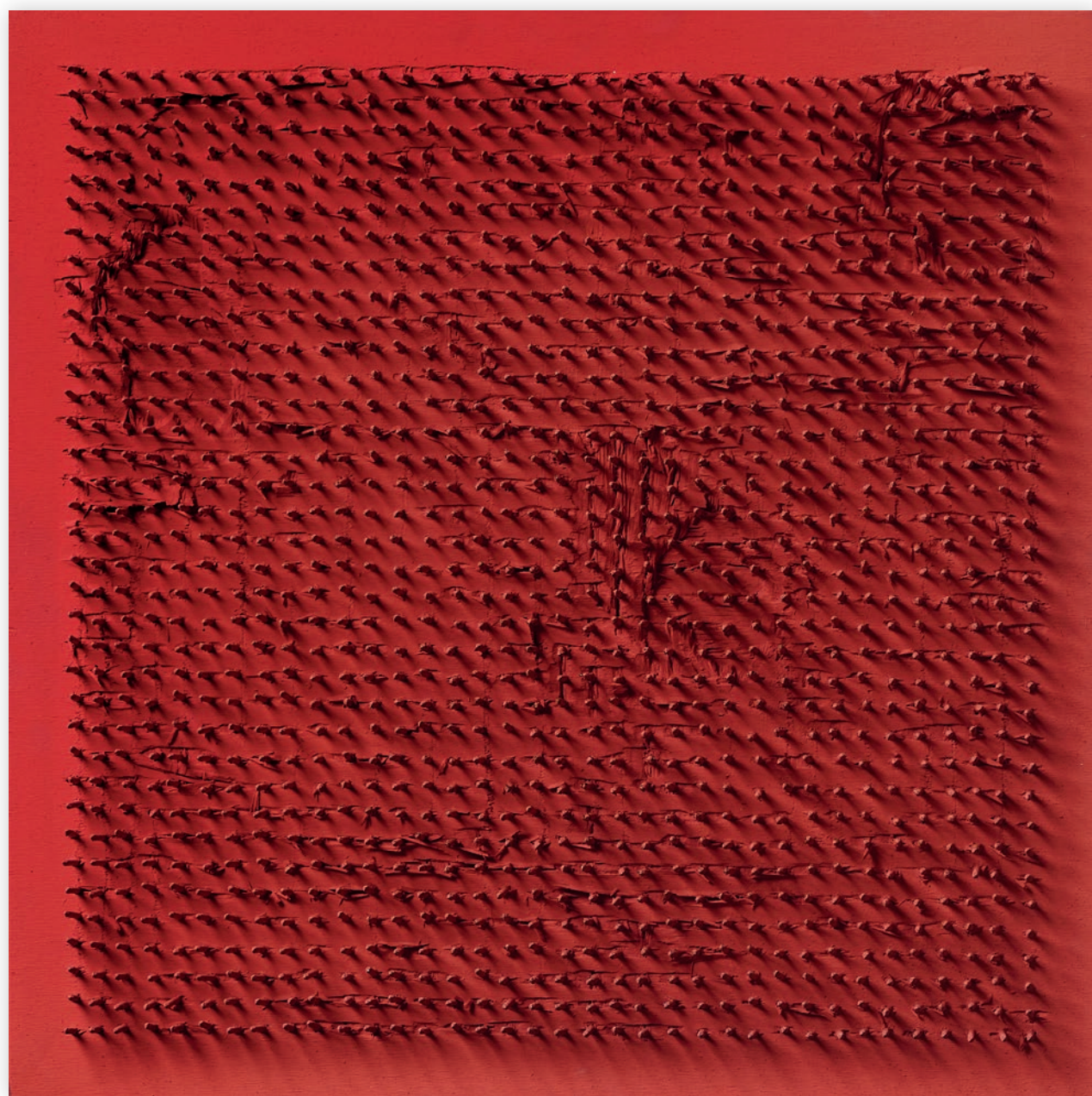


tické antroposofie vzorce složité duchovní nanuky, a stejně tak se věnovala botanice, uspořádání atomů či magnetických sil. Ani odkaz principů tzv. posvátné geometrie nebyl Hilmě af Klint cizí. Čteme-li myšlenky španělského myslitele současnosti jménem Jesus Zaton, jako bychom se ocitali také ve světě sledovaných obrazů: „Posvátná geometrie není omezena na jednoduché rozměry, ale snaží se prozkoumat energetické vzorce, pomocí nichž byly vytvořeny všechny formy z Jednoty nebo metafyzického Vše: od vývoje embrya až po vzory, které sledují formování a rytmy planet, galaxií, skvrn a linií na kůži zvířete nebo způsob, jakým jsou strukturovány molekuly DNA. Od malého až po velké, všechno je ovládáno Posvátnou geometrií.“

Hilma af Klint nebyla veřejnosti dlouho známa. Pár jejích obrazů se objevilo až na zmíněné přehlídce v roce 1986, kdy ji poprvé mohlo na výstavě „Duchovno v umění: Abstraktní malba 1890–1985“ v Losangeleském muzeu umění ocenit několik lidí. Letos probíhá této tajemné švédské malířce rozsáhlá retrospektiva. Guggenheim Museum v New Yorku výstavu „Obrazy pro budoucnost“ prezentuje právem jako velkou událost revidující dosavadní podobu dějin moderního umění, ale možná i nový návrat ke starým, respektive věčným zákonům lidské spirituality.

Radan Wagner

MANŽELSKÉ SBÍRÁNÍ a PROLÍNÁNÍ II.



Vážení čtenáři, v příštích několika vydáních našeho časopisu vám v této rubrice budeme přinášet zajímavý rozhovor s manželským párem sběratelů, se kterými se znám již dlouhá léta. Jedná se bezesporu o jednu z nejvelkorysejších a nejrozsáhlejších sbírek v České republice – a to jak rozsahem, tak i pestrostí shromážděných artefaktů. Věříme, že si se zaujetím prohlédnete desítky reprodukcí mimořádných uměleckých děl a přečtete rozhovor přibližující poutavý sběratelský příběh vyprávěný pozoruhodnou ženou.

Bernard Aubertin
Tableau clous, 1969, akryl, hřebíky, dřevo, 40 × 40 cm

Karel Appel
Dvojice, 60. léta 20. století, olej, deska, 59 × 49 cm



Tony Cragg

Bez názvu (Delfín), 1991, beton, sádra, ocel, 30 × 120 × 40 cm

Alexander Calder

Bez názvu, 1967, tuš, kvaš, velín, 109,5 × 74,5 cm

Joseph Beuys

Der Tisch (1968), 1971, filmový a zvukový záznam v kovové kazetě, Ø 19 cm, h. 2,5 cm



Thomas Bayrle

Galaxy Windscreen Wiper, 2011, dva portréty (Mao) podle Andyho Warhola, zvuková koláž s elektrickým stěračem a předním sklem, motor ve stěračci, CD (Nico & The Velvet Underground – I'll be your mirror), 85 × 76 cm (portréty); 23 × 124 × 27 cm (stěrač)

Víme už, že nakupujete hlavně současné české autory. Proč a kdy jste se rozhodli sbírat i zahraniční umění?

Vzhledem k tomu, že Česká republika leží ve střední Evropě, tak si myslíme, že je třeba stavět české umění do kontextu s evropským a sbírku obohacovat i o díla zahraničních autorů. Sbírkou budujeme již několik desetiletí a to nás vede ke hledání východisek současného umění jednak v naší historii, ale také v zahraničí. Umění jsou „spojené nádoby“, a proto funguje bez ohledu na čas a prostor, či hranice – to je náš názor.

Když jste začínali, věděli jste co chcete kupovat? Co jste pořídili jako úplně první zahraniční věc?

Jako při všech činnostech, jde hodně o náhodu nebo možná i náladu. Koupě jsou srdeční záležitosti a výběr nových přírůstků do našich sbírek probíhá ve spojení náhody a plánu. Těžko se to popisuje, ale je tomu tak.

Náš první zahraniční nákup? Vlastně ani nevím. Nějak jsme od starých mistrů „přerostli“ přes Tribalart do zahraniční klasické moderny, která je běžně v zahraničí s uměním primitivních národů na výstavách konfrontována a to byl patrně spouštěcí moment našeho zájmu o toto umění. V současnosti jsme již trochu dále a systematicky sbírku doplňujeme o paralely.

Kolik děl máte nyní ve své sbírce ze zahraniční provenience? Z čeho je sbírka přesně složena? Můžete nám ji stručně popsat?

Díla na kusy nepočítáme, ale myslím, že cca do stovek zahraničních autorů ve sbírkách mít budeme.

Zkuste vyzdvihnout jednu věc, kterou máte nejraději a proč? Pojí se k ní nějaký zajímavý příběh?

Každý nákup je dobrodružství. Ať kupujeme v aukci, kdy nevíme, zda budeme na telefonu dobře slyšet, rozumět a musíme přepočítávat měny... nebo při privátní návštěvě ateliéru, kdy se nám toho od vybraného umělce líbí moc. Každý nákup uměleckého artefaktu je dobrodružný, objevný a rozšiřuje obzory.

Se zvětšující se sbírkou také rostou nároky a přehled, což generuje a nese s sebou samozřejmě další přání a požadavky na její budování a rozšiřování. Zábavný příběh máme s jedním nákupem v Londýně, kdy pro zakoupený obraz muselo jet z České republiky dvakrát auto, protože se nám nevešel... Kupovali jsme tehdy podle katalogu, ale v tom nebylo uvedeno, že je dílo uloženo v muzeální transportní bedně. Když nám nákladní vůz do aukčního domu dorazil, volal vyděšený řidič, že obraz do auta nenacpe... To bylo tehdy docela drama a drahý špás.

Již jsme to trochu naznačili, ale zaměřujete se ve sbírání na vymezená časová období nebo spíše na konkrétní autory či výtvarné skupiny?

Již minule jsem se zmiňovala, že naše sbírka je velice široce postavená a má velmi velkorysý záběr. Z toho plyne, že nesledujeme umělecký trh „úzkoprse“ a v omezených časových sekvencích, ale



Oscar Domínguez
Galský kohout, 1949, olej, plátno, 38 × 45,5 cm

zajímá nás vše krásné a vše, co dává hloubku. Baví nás sledovat české i zahraniční trhy, proplovat různými technikami, ať je to práce na papíře, jejíž hodnota teprve začíná být ve sběratelských kruzích pomalu ohodnocena, fotografie, nebo například tzv. 3D umění atp.

Protože hovoříme o zahraničním umění, zmíním například skupinu ZERO, která má ve světě velice zásadní vliv a velkou sběratelskou platformu. Její členové byli a jsou velice tvůrčí a mají zajímavé přístupy. Pracují s ohněm, hřebíky, plechy, ale i s malbou, světlem a přírodními materiály. Je to hnutí, které přes hranice SRN a snad i Evropy, ovlivnilo umění na celém světě.

Co byste rádi doplnili...?

Pane Sýkoro, já bych toho chtěla..., ale bohužel to, co bych chtěla se již často koupit nedá a nebo je to tak cenově náročné, že zůstanu u snů... Chtěla bych například obraz svíčky od Gerharda Richtera ze 60. let, sochu od Niki saint Phale do zahrady a nebo olejový obraz od Fracise Bacona.

Je zahraniční umění srovnatelné s českým? Ted' myslím po vaší subjektivní kvalitativní stránce..

Každopádně! Vždy, když se vrátíme z nějaké zahraniční výstavy či veletrhu, musíme hrdě konstatovat, že čeští umělci jsou velice šikovní a ač je zatím ve světě téměř nikdo nezná, tak by velice dobře obstáli! Jsme hrdí, že můžeme budovat sbírku právě v Čechách a pracovat s tak kvalitními a krásnými díly!

Nedávno jsme se seznámili s podobným párem jako jsme my dva. Jsou to cizinci, kteří sbírají současné české umění a jsou nadšeni z našich umělců a z jejich tvorby! Stejně jako nám, i jim je nepochopitelné, že o současnou českou uměleckou scénu nikdo nemá zájem... Jsou to velice kosmopolitní lidé, kteří žijí v několika zemích a mají proto srovnání.

Jakým způsobem díla do sbírky získáváte? Máte raději návštěvy v ateliérech nebo nakupujete zprostředkovaně na aukcích či v galeriích? V zahraničí je to trochu složitě a mnohdy je potřeba dílo vidět na předaukční výstavě apod.



Günther Uecker
Zraněné srdce, 1995, kombinovaná technika, deska, 80 × 80 cm

Na rozdíl od českého současného umění kupujeme zahraniční přírůstky hlavně v galeriích, na veletrzích a v aukcích. Ateliéry jsou příliš „soukromé“ a navštívili jsme jich v cizině jenom několik. Je to dost zavazující přijet za umělcem, kterého osobně neznáte, do jeho ateliéru a nic nevybrat. Je to pro něho zklamáním a to je pro nás těžké. Rádi rozdáváme svými nákupy radost a když se s umělci potkáme, diskutujeme s nimi o jejich tvorbě a plánech. To s lidmi, s nimiž se nestýkáte pravidelně, moc nejde... Proto volíme spíše galerijní provoz, kde máme několik spolehlivých zdrojů. A nebo pak druhotný prodej, tj. aukce, které sledujeme intenzivně a děláme si sami názor na vývoj uměleckého trhu v zahraničí.

Osobně také nemám rád otázky na nej... ale nedá mi to a zeptám se na vaši nejhodnotnější věc ze zahraničního umění ve sbírce? Eventuálně příběh, jak jste ji získali. Byla to náhoda?

Nejhodnotnější „srdečně“ je krásné srdce od Guentra Ueckra, které jsem od muže dostala k Vánocům... a finančně nejcennější, to nevím, protože mne finanční nárůsty naší sbírky nezajímají. Mne na sbírce baví úplně něco jiného a ne její investiční hodnota a tabulkový nárůst.

Které zajímavé výstavy jste v zahraničí v poslední době navštívili?

Ve Vídni jsme viděli úžasnou výstavu Klimta a Schieleho, v Pinakotéce v Mnichově Florence and its painters from Giotto to Leonardo da Vinci, v Haus der Kunst je úžasná výstava Joerga Immendorfa a ve Staedel Museu ve Frankfurtu je krásná výstava Lotte Leserstein...

Vždy si jdete vlastní cestou, která je zcela autentická. Konzultujete váš zájem o nákup s přáteli, galeristy nebo výtvarníky, popřípadě s někým jiným? Přece jen zahraničnímu umění tady moc lidí nerozumí nebo nemají takový přehled.

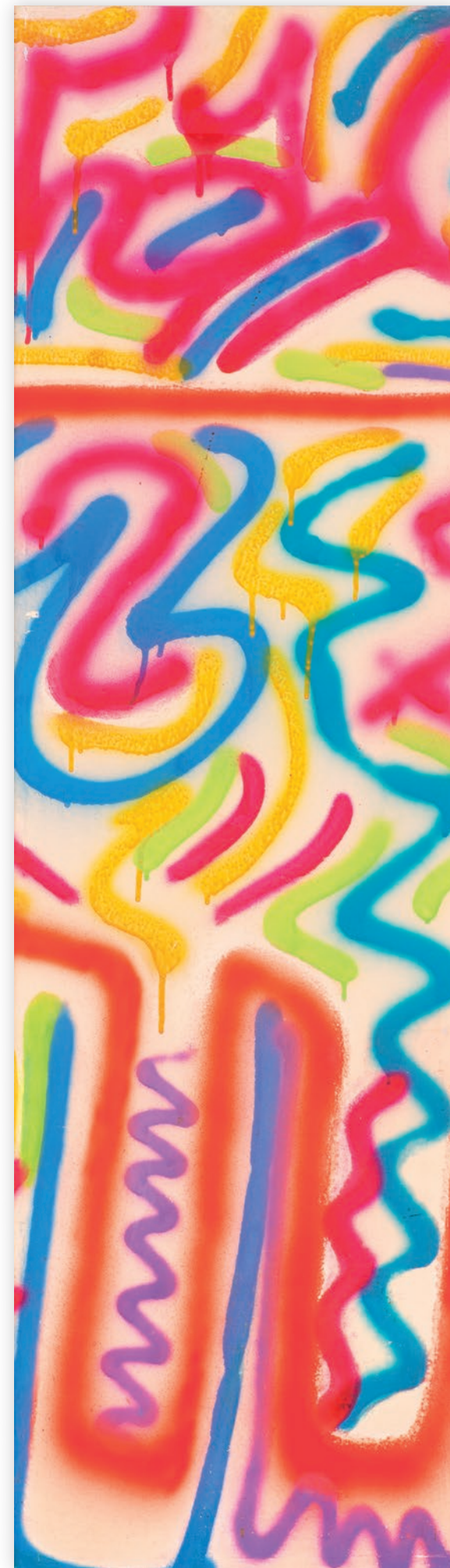
V současné době s velkým zájmem sledujeme dění a vývoj na zahraniční muzejní scéně. Tam se projevují zcela úsměvně a pro nás nepochopitelně „Auswuechse“ z Mee too debaty... Ředitelé muzeí založili komise, které mají posuzovat sbírky, vybírat a svěřovat díla, která neodpovídají dnešnímu morálnímu kodexu a mohla by pohoršovat... Tipují tedy díla, která zavánějí a nebo by mohla evokovat sexismus, pedofilii a podobné neřesti.



Rainer Fetting
Selbst als Indianer, 1999, olej, juta, 160 × 120 cm

Keith Haring
Bez názvu, 1984, sprej, hobra, 110 × 33 cm

Katharina Grosse
This is not my cat (medium disk #2), 2007, akryl, polystyren, syntetická pryskyřice, překližky, kovová nástěnná montáž, 150 × 150 × 48 cm





Jörg Immendorff
Malerstamm Caspar, nedatováno, bronz, zeleno-černá patina, 206 × 88 × 98 cm

Anish Kapoor
Implanát, 2004, nerezová ocel, 25,4 × 78,7 × 61 cm

vaně. Nebyl dokonce někdo u vás na návštěvě? Musí to být zajímavé okamžiky... i ve srovnání s návštěvami ateliérů a umělců tady v Čechách.

Ano. Byli jsme u Hermanna Nietzsche, u Daniela Spoeri, u Neo Rau-cha nebo u Erwina Wurma. Všichni jsou to „zasloužilí“ umělci, dávno etablovaní na mezinárodní umělecké scéně a se skvělými výsledky!

Hovory a diskuse s nimi jsou úžasné a jejich ateliéry také. Někteří bydlí na zámcích, jeden z nich má obrovský skulpturální park u Florencie a jeden založil Spinnerei v Lipsku. Všichni uměním žijí a jejich tvorba nekončí tím, že namalují obraz nebo vysochají sochu, ale nejsou jej dále, zpřístupňují ho a otevírají se lidem.

Jsou to nesmírně inspirující zážitky a setkání. Když vidíte téměř devadesátiletého umělce, který je plný plánů, létá po světě, nešetí sebe ani okolí, aby obstál a nezklamal, když je pozván např. do Austrálie, kde dělá performans... zkrátka umění je nese a drží při životě, což je úžasné zjištění!

Já se také zajímám od roku 1999 o zahraniční umění a mohu říct, že mám za ty roky pár promarněných šancí. Tak například výstavu Gerharda Richtera v Paříži, kde jsem shlédl jeho prodejný expozici prací na papíře větších formátů a stály cca 12 000



Ilya Kabakov – Emilia Kabakov
Věčný emigrant, 2005, keramika, bílá glazura, 51 × 35 × 27 cm

Jörg Immendorff
Die Auswieder, 1990, olej, plátno, 125 × 125 cm

Damien Hirst
Spin Painting (Heart), 2009, akryl, karton, 53,3 × 51,4 cm

Eur. Samozřejmě jsem nic nekoupil a dnes by jistě cena byla 10x vyšší:-)) Nemáte také podobné ztracené příležitosti?

Samozřejmě!

S mužem si často říkáme, jakou chybu jsme kdy udělali, když jsme něco nekoupili... ale pak si řekneme, že se musíme radovat z toho, co máme a ne být nešťastní z toho, co jsme prošli.

Já třeba konstatovala, že tlustá dáma od Botera se mi „nelíbí“... a do dnešního dne si to vyčítám! Muž zase neodsouhlasil koláž o rozměrech cca 180 x 150 cm od Basquiata, která by nyní stála několik milionů dolarů a tehdy byla za „pouhých“ 80 tis EUR.

Tak nám ještě na závěr dejte pár tipů na jména autorů, které bychom si měli tzv. hlídat. Koho považujete za výjimečného?

Jak jsem již zmiňovala v nějaké z předešlých odpovědí, určitě je třeba sledovat autory ze skupiny ZERO, italské konstruktivisty, německé postexpresionisty, jako je např. Daniel Richter, který je ještě relativně dosažitelný atd.

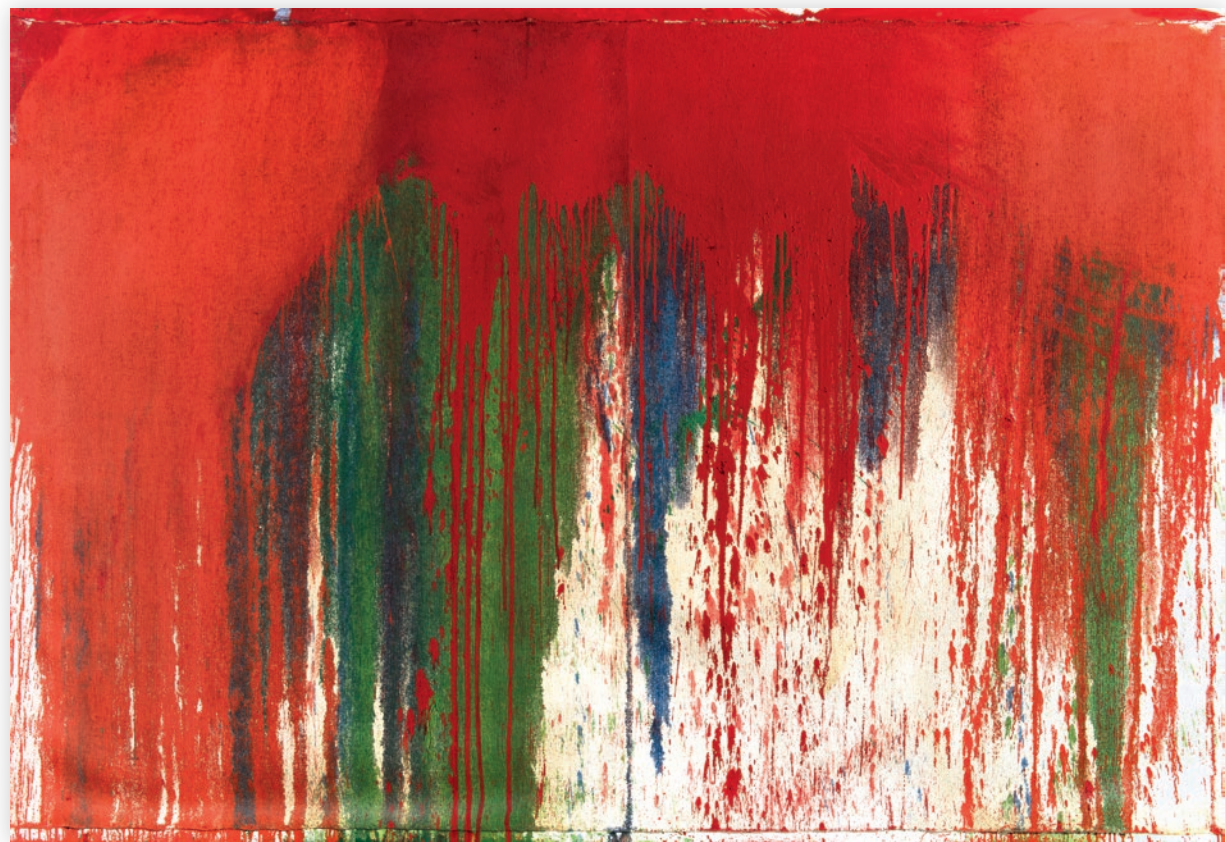
-red-





Jeff Koons
Balónkový pes modrý, 2002, pokovený porcelán, Ø 26,7 cm, h. 12,7 cm

Hermann Nitsch
Schüttbild der 28. Malaktion, 1989, olej, plátno, 200 × 300 cm



Otto Muehl
Hlava, 1983, olej, plátno, 92 × 60,5 cm

Otto Piene
Náčelník (Ikarus), 2007, hrnčířská hlína, černá glazura, 50 × 55 × 60 cm

Julian Opie
Felicia, 2011, tisk, hliník, 105 × 68 cm

Inverzní romantika

Petr Vaňous

Doba a její duch jsou veličiny v čase proměnlivé. Reflektovat jistý novější proud a jeho vynořující se obrysy, pojmenovat v základních rysech podobu řečiště, hledat společné jmenovatele, to vše je úkol pro teorii nelehký. Uplynulá tvůrčí minulost jeví se celkem přehlednou, logickou a smysluplnou – rezonující se svou dobou. Někdy je však pozdějším ohlédnutím zjednodušená, a ne zcela uchopena, ale v zásadě má podobu jasnou a již ustálenou. Přítomnost je pro bezprostřední chápání paradoxně ještě složitější. Jsme jí blíž, v ní se přímo nacházíme, ale chybí nám odstup. Přesto je žádoucí pokoušet se definovat aktuální otázky a zkoušet odpovědi, byť jsou ještě v dialogickém pohybu. Některá témata nabízejí již pevnější rámec. Jinými slovy: každá generace či nová vlna citlivěji kumuluje „pocity“ doby a rozpoložení současnosti. Teoretická či filozofická úvaha nad „stavem věcí“ vyžaduje jistý nadhled, schopnost mezioborově abstrahovat a operativně pracovat se zvolenou strategií. Kniha Petra Vaňouse s názvem Inverzní romantika přináší řadu aktuálních témat a zamyšlení: Má umění realitu pouze stvrzovat (kultivovat) či diverzí zpochybňovat (přízračně dramatizovat)? Je „temné“ umění cestou k nápravě (léčba šokem) či jen rozmnožením negativních úkazů a prohloubením celkové krize? Jaký je rozdíl mezi umělci tzv. inverzní romantiky a současné dekadence? Jaké je místo kritického umění v dnešní společnosti a kam by mohlo (mělo) směřovat?



Inverzní romantika
varianty titulních stran knihy - zleva Jiří Petrbok, Josef Bolf, Ivan Pinkava, Martin Gerboc, Richard Štipl

Nová kniha Petra Vaňouse nabízí slovem i obrazem studii o jednom z podstatných fenoménů naší současnosti. Nepředkládá ale předem vykonstruovaný umělecký program. Mapuje a formuluje určitý proud posledních let, který se začal vynořovat během několika výstav, jejichž byl autor zpravdila i kurátorem. Vaňous etapu rozpoznávání nové tendence přibližuje: „Na přelomu let 2007 – 2008 byl v Galerii hlavního města Prahy realizován projekt nazvaný Resseting. Jiné cesty k věcnosti. Projekt, který v průběhu příprav vygeneroval obrysy pojmu ‘inverzní romantika’, pracoval s kurátorsky jasně vymezenou tezí, jejíž východisko bylo odvozeno z reflexe vztahu stávající malby k předmětnosti, jež je v každé generaci znovu opakována a znovu prožívána... V souvislosti s konstitucí pojmu inverzní romantika byly podnětně především projevy přítomné v části vystavených obrazů, které jako by se oddělily od ostatních prací a během instalace výstavy začaly v rámci projektu vystupovat jako samostatná, názorově svébytná podskupina; jednalo se o projevy určitého resentimentu, introverze a nostalgie k minulosti, postrádající však politický charakter (rezidua z minulosti, traumata zrození, dětství, dospívání apod.)“

Tyto vizuální tendence jsou spojeny s novou figurací či předmětností. Jednalo se a jedná nejen o vizuální opakované návraty (k dětství, tělu, smyslům) i úteků (ke snům, fantaziím, úkrytům). Emocionálně obnažený subjekt – umělec zde vězí v podivném světě, nahlíží jej a odvážně zkoumá. V jakémsi exaltovaném romantismu jde vstříc temnému pokušení, vypjatě zraňujícímu a pramálo líbeznému. Běžná realita však k takto nastavenému podobství nestačí. Formy i smysly musí být atakující i přízračně neuchopitelné. Vznikají obrazy, sochy či fotografie s naléhavou, temně nejednoznačnou, ale ve skrytu zřejmou autorovou situací s intimními či společenskými odkazy. Je to cesta do pekla, po kterém přijde očištec? Nebo hledíme na výraz bezvýhodné krize, o jejímž obsahu a dosahu nemáme ponětí? Hledíme na dočasně převrácený romantismus či konečný chillialismus? Každopádně autoři (Ivan Pinkava, Jiří Petrbok, Richard Štipl, Josef Bolf, Martin Gerboc),

kteří Vaňous vybral do knihy jako reprezentanty sledovaného proudu, jakémusi naléhavému neklidu čelí. Jdou proti srsti sobě, ale ani divákům situaci neulehčují. Nabízejí otevřený a neřízený dialog. Nacházíme se tím, jak se dnes říká – mimo komfortní zónu, na pohyblivém teritoriu, kde navíc chybí jasné kódy vzájemného dorozumívání. Chybí ustálená reflexe sdílená většinou společností. A tomuto živému neuspořádání odpovídá i nejednoznačná podoba předkládaných artefaktů: mnohé se skládá i hrouť, tvarosloví je zpravidla hybridní, nejednotné, jednotlivé vizuální i významové roviny se prolínají či mísí, scény bývají aranžované, divadelní až hororové, zvrácené, přízračné, iritující, ironické, panické, šokující, frustrující i mrazivě spektakulární.

Vaňous však na pozadí těchto temných charakterů vnímá kamsi směřující proces, respektive doufá ve světlo „na konci tunelu“. V tvorbě představených umělců shledává totiž distanc od nihilismu a dekadence. Pojímá s otázkou tento směr pro budoucnost jako jiný a pozitivnější, „...neboť je podstatné, zda předání takto pojímané bytostné zkušenosti je skutečně finálním výsledkem autorské činnosti, nebo zda je pouze jednou z jeho fází a směřuje k dalšímu horizontu proměny a negace, jež vede autora i diváka k emancipaci od napětí a úzkosti. Je to čistě autorské rozhodování – emancipovat se od úzkosti, nebo ji eskalovat, udržovat a šířit. Nastává zde prostor pro pojmenování takového jevu, který již Hegel označil za skutečnou či falešnou afirmaci.“

Dobrý i špatný svět ve kterém žijeme, zjednodušeně řečeno, svým působením (tvořením) buď v různých rovinách stvrzujeme nebo zpochybňujeme. Petr Vaňous, sledující spíše druhou alternativu, se nejprve ve své historické knižní exkurzi zaobírá Hegelovou systematizující filozofií, která je zde odrazovým můstkem k pojmosloví i dalším aktuálním úvahám. Hegel v souvislosti s tvůrčím procesem osvojování si světa hovoří o „afirmativním životě“ (potvrzujícím či stvrzujícím existování). Pasivnějším přitakáním nedokonalým jevům však prý hrozí zaznamenávání tzv.

špatného nekonečna, které je provázené procesem negování, a které v sobě nemá potvrzení plné existence, respektive tušení (poznání) vrchovaté „vznešenosti“. Při sledování tohoto tématu Vaňous v textu podotýká: „Převáděno do oblasti současného vizuálního umění se jedná o první stupeň negace, který se projevuje pouze tím, že manifestuje či deklaruje svůj odpor vůči něčemu, s čím nesouhlasí. Tím, že setrvává pouze v této první fázi, se uzavírá horizontu jejího překonání a generuje onu špatnou nekonečnost, jež se projevuje estetizací negativních jevů nebo přímo estetikou ošklivosti. To je moment, který je signifikantní pro projevy dekadentních tendencí v současné vizuální kultuře... Tyto tendence často na řešení ani nemají zájem, pouze generují jednorozměrnou negaci, tj. cosi nedialektického...“

Prostě řečeno: na jedné straně existuje umění, které akcentuje spíše pozitivní stránky světa. Na druhé straně je umění, které reflektuje jevy negativní či zneklidňující. U obou hrozí nebezpečí. V prvním případě hrozí estetizace bez živného vědomí protikladů, u druhého pouhé rozšiřování negativity bez dobrého vyústění. První volba směřuje k nadosobním / nadčasovým strukturám (jakési status quo se vztahem k předpokládanému metafyzickému celku), druhá k osobněji laděným zakoušením s dotazováním se po existenci celku v rámci vědomí atomizované společnosti).

V souhlasu s dialektikem Hegelem, míní Vaňous, je však třeba jít dále. Hegel pro plné pochopení (uchopení) reality (světa) navrhuje zakoušení protikladů, řekněme reálného a ideálního, subjektivního a objektivního, výchozího a konečného. Tato operace však vychází z víry v existenci systému jako „přehledného“ celku, který se v novodobé (postmoderní) epoše pro mnohé jedince zhroutil. Smysl se nově hledá v základech. Z Hegelovy filozofující estetiky však lze převzít pro dnešní situaci jiný pojem a tím je „pud zvědavosti“. Díky němu jsme stále hnáni zkoušet, inovovat, kombinovat a nechat nové konstelace (překvapivě) působit. To je podle filozofa akt nejvyšší svobody. Pro sledované téma zas pole pro obousměrný pohyb tzv. inverzní romantiky, jednoho z fenoménů současného umění. Ten však moc nelze spojit s vysokou kulturou, nýbrž se spodní hlubinnou základnou. „Tato kulturní dimenze... nevystupuje na vrchol pyramidy, ale sestupuje k jejím pomyslným konstitučním základům... Rozhodujícím je v tomto směru stále platný ‘pud zvědavosti’, který umožňuje jednotlivcům integrovat do své tvorby různé aspekty současnosti i minulosti prostřednictvím metod separace, negace, modifikace i asimilace různých impulsů...“ píše Vaňous a k inspiraci historií dodává: „...i minulost v sobě, zdá se, uchovává stále ‘živé kapsy’ či ‘žily’ (dekodéry), v nichž lze aktualizací nalézt rezonanční formy neoperativní dimenze kultury platné pro nejsoučasnější současnost.“

Co je podle autora myšleno inverzní romantikou? Jak toto zvláštní označení, které Vaňous ustanovil a použil jako titul své knihy, chápat? „Pojem romantika bývá v širším významu mimo striktní terminologii dějin umění (coby historický termín) spojen s označením projevů různě exaltované a vyhrocené fantazie, realizovaných v jakémkoliv médiu a za jakékoliv technické či technologické podpory. Inverzní označuje potom cosi převráceného, obráceného či zvráceného. Stojíme tedy před pojmem, jenž sám od sebe již na samém počátku požaduje po recipientovi určitou schopnost empatie a obrazotvornosti, neboť projev spojen s fantazií (romantika) uvádí do rámce, který ‘mění osvětlení’ pojmu a převrací jeho původní význam (zvrát kódu). Termín má dynamický ráz, protože se vztahuje k čemusi a označuje cosi, co se odehrává v procesu a jako proces,“ píše Vaňous.

Řekněme tedy, že se jedná o romantiku se záporným znaménkem, o pohyb proti srsti, který není útekem z tísne, ale naopak krokem do temného ne/známa a není také rozplynutím subjektu v metafyzický širý svět, ale naopak spíše trýznivou cestou do sebe (nejednoznačného dětství, lidství). A to vše se odehrává s neodbytným pudem zvědavosti tendujícím tam a zpět bez zatím zklidněného těžiště ba jisté hierarchie hodnot a významů, ale s touhou toto trauma ukázat a časem se z něj společně vymanit.

Nad úlohou, smyslem a místem živé kultury se Petr Vaňous ve své knize i dále zamýšlí. V kapitole Nová diagnostika kulturní afirmace sleduje toto téma také na myšlenkách předního filozofa Herberta Marcuse. Pojetí tohoto představitele Frankfurtské školy ovlivnilo studentské revoluční nepokoje na konci šedesátých let, ale dosud (opět) je toto učení inspirativní. A s Vaňousovým tématem úzce souvisí. Marcus pracoval s pojmem „neoperativní dimenze kultury“, kam tedy spadá i zdánlivě „nepraktické“ umělecké tvoření. Tomu je však zde připisována „nenahraditelná složka bytostného lidského rozměru“ stavícího člověka proti jinak „jednosměrnému“ existování. Umění podle Marcuse, respektive Vaňouse podléhá v naší době společenskému tlaku, je mechanicky škatulkováno a nevnímáno ve své skutečné (původní) naléhavosti. „Civilizace přejímá, organizuje, kupuje a prodává kulturu, neoperativní, na jednání neorientované ideje... jsou převáděny do neoperativních jednání přiměřených ‘idejí’. Toto převádění není pouze procesem metodologickým, nýbrž procesem společenským ba politickým... Pojmy, které nejsou orientovány na chování, jsou snižovány jako metafyzický zmatek.“ A Vaňous dodává: „Současná vizuální kultura, jako významná součást inverzní afirmace, tvoří nepřehlednou oblast, v jejíž struktuře a mechanismech dochází jak k produkci kulturního establishmentu, tak k vytváření protikladů, jež povstávají z nesouhlasu se statem quo, a to z hlediska alternativy stejně jako tradice.“ V této souvislosti zmiňme nedávná slova filozofa Miroslava Petříčka: „Jenže kultura je to, na čem společnost stojí, protože učí kritickému vztahu k tomu, co se za hodnoty pouze vydává, protože hledá nové cesty, a protože zbavuje strachu z budoucnosti. Společnost, ve které je kultura pokládána jen za příhodnou dekoraci, je společnost ustrašenců, kteří se bojí ráno vyjít z domu, aby nezjistili, že se něco změnilo. Stát by měl – jinak řečeno – podporovat kulturu ne kvůli kultuře, ale kvůli sobě samému.“

Živé (společensky diagnostikující) umění přesto (proto) musí nabízet své inspirace zdola. Ze své podstaty by nemělo vystupovat (setrvávat) ve vysoké kultuře establishmentu, aby neztratilo svou diverzitu (kritickou operativnost). A Vaňous navíc ve svém apelativním textu dodává: „Aby byl afirmován nikoliv systém falešných potřeb, nýbrž život ve své skutečné podobě a bytostném rozměru, je nutné opustit úzké zájmy jednotlivce, prolomit svazující ego a vykročit směrem k principu bytostného sdílení, pospolitosti a společenství...“

A v úhrnu se v knižním epilogu dočteme: „Vstoupili jsme do času zcela jiných, jejichž skrytým metafyzickým základem je planetární diktatura anti-ducha, rozrůzněného do množství neblahých duchů – strašidel, přízraků, fantasmagorií... Pokud neprohledneme tento skrytý základ převrácenosti a nevstoupíme do rezistence (odporovat zlu...), setrváváme v nepravdě. Pokud si neujasníme pravý stav věcí, jsou všechny spory o zeshílení nebo posílení státu, o trh s přívlastky nebo bez nich, plytké ideologické hrátky, odvádějící pozornost od nejdůležitějšího: od potřeby nové orientace, od nutnosti zásadního obratu.“

Vaňousova kniha (kterou vydala galerie Rudolfinum a Vision Group v roce 2018 v Praze) je mimořádně fundovaným příspěvkem k situaci a směřování současného umění. Existují i další návrhy, jak vystoupit z kruhu současné vleklé krize. Alain Badiou se například ve svém „Manifestu afirmacionismu“ staví netrpělivě do opozice vůči „všem těm, kteří chtějí pouze konec... umění, metafyziky, reprezentace, nápodoby, transcendence, díla, ducha: Dost! Vyhlašte bezodkladně konec všem koncům a možný začátek všeho toho, co je, bylo a bude,“ prohlašuje vlivný francouzský filozof svou pozitivnější strategií. Ale i u nás se najdou myslitelé, kteří hledají a možná i nabízejí nové cesty k prolomování z postmoderního sevření. Michal Hauser ve své publikaci Cesty z postmodernismu píše v naději: „Dnešní podoba kultury, vyvanutí subjektivity, smíšený vysokého a nízkého, rozpuštění vazeb a souvislostí, rozkouskování celku, imitace mrtvých stylů, pastiše a všechny tyhle věci nemusejí být nic definitivního. Proč také?“

Radan Wagner

Peter Russell

TRANSFORMACE VĚDOMÍ

kontinuita

Peter Russell (1946) je britský vědec a spisovatel zkoumající podstatu vědomí. Na univerzitě v Cambridge vystudoval fyziku, počítačovou vědu a experimentální psychologii. Je autorem řady knih a přednášek zabývajících se vztahem vědy a náboženství, povahou vědomí a probuzení nové globální kultury. Po studiích odjel do Indie studovat meditaci a východní filozofii a po svém návratu zahájil na Univerzitě v Bristolu výzkum psychofyziologie meditace. V současnosti se primárně zaměřuje na hlubší pochopení vědomí a duchovního a evolučního významu doby, kterou procházíme. Spolu se Stanislavem Grofem, Ervinem Lászlem a Richardem Tarnasem patří k nejvýznamnějším představitelům transpersonálního hnutí.

♦ Celá naše civilizace je neudržitelná. A příčina spočívá v tom, že náš systém hodnot, naše vědomí, s nímž přistupujeme ke světu, představují neudržitelný modus vědomí... Dobrou zprávou je, že současně dochází k hlubokému a široce rozšířenému zpochybňování naší materiální kultury a materiálního přístupu k životu, který je jejím základem.

♦ Dochází k hlubokému, kolektivnímu dotazování, co je vlastně smyslem života. Kdo jsme? Proč jsme tady? Co je to, co si skutečně přejeme? Svým způsobem prochází psychospirituální krizí celá naše kultura. Její počátky lze zpětně vystopovat ve změnách, jež se odehrály na konci šedesátých let.

♦ Pokud zájem o osobní rozvoj poroste současnou rychlostí a vyústí-li do skutečné změny vědomí, pak bychom mohli být svědky procesu pozitivní zpětné vazby vedoucí ke zrychlení našeho vnitřního probuzení... Tento proces by nakonec mohl vyústit do kolektivního skoku ve vědomí.

♦ Globální krize, které dnes čelíme, je ve své podstatě krizí vědomí... musíme se vymanit z egocentrického, materialistického způsobu vědomí, v němž tyto problémy pramení.

♦ To, co dnes potřebujeme, je úplně nový model reality, který počítá s vědomím jako základním aspektem skutečnosti, právě tak fundamentálním jako prostor, čas a hmota, ne-li dokonce pod-

statnější. Dnes vidíme, že staré paradigma nefunguje. Lidé věří, že jistý dosažený model je pravda, a celou svou realitu nahlížíjí zevnitř tohoto modelu.

♦ Nové paradigma by se mohlo vytvořit brzy. Je pouze třeba, aby někdo radikálně novým způsobem spojil všechny ty díly dohromady a vytvořil teoretický model, který bude schopen vysvětlit svět mysli i svět hmoty zároveň... Vědomí má pro kosmos zcela zásadní význam, není to něco, co by vznikalo z hmoty. V určitém smyslu to není vůbec nic nového.

♦ Nemyslím si však, že nás jednoduše čeká návrat k dávným tradicím. Dnes potřebujeme současnou moudrost, odpovídající naší době. To je podstata revoluce vědomí. Naším úkolem je vrátit se ke zdroji, k živému zdroji založenému spíše na osobní zkušenosti než na doktríně či dogmatu. Dnes pozorujeme vznik nové spirituality. Nemá ještě jméno, nemá žádnou určitou formu ani žádné vůdce. Vynořuje se však nová perspektiva, která se do značné míry rozvíjí v tradici věčné filozofie, jak ji zmapoval Aldous Huxley.

♦ Stále častěji všichni mluvíme o stejné věci. To je důvod, proč považují současnost za tak fascinující. Jsme uprostřed nové spirituální renesance, avšak na rozdíl od předchozích podobných hnutí toto oživení nemá žádného vůdce. Poprvé ji znovuobjevujeme kolektivně.



Peter Russell
foto: archiv

♦ Bude to spíše psychologická nauka, než nauka o božstvech či jiných podobných entitách. Chápu současný hodnotový posun jako proces uvolňování naší připoutanosti k egu. Avšak místo snahy držet naši individualitu stranou musíme ve skutečnosti dbát o její plný růst.

♦ Nedomnívám se, že se transformační katastrofě v té či oné formě můžeme vyhnout. Je příliš pozdě. Sklízíme dnes plody mnoha let špatného uvažování. Otázkou nyní je, jak můžeme řídit svou cestu tím, co nás čeká... Většina lidí se nechce hlouběji zabývat tím, co může být na našem současném modelu chybné. Nechtějí se vzdát hýčkaných názorů a způsobů chování, dokud k tomu nebudou přinuceni, ale tehdy už může být příliš pozdě... Takže bychom měli možná doufat v to, aby krize nastala brzy; taková, která bude stačit na to, aby nás probudila, ale nebude tak velká, aby nás zničila.

♦ V naší společnosti se neučíme, jak vnímat umění či jak naslouchat hudbě. Je nám představeno určité umění, které se nám buď líbí, nebo nelíbí... Umělci mohou vkládat srdce a duši do vytváření něčeho, co má pro ně hluboký význam, ale my neumíme pochopit či ocenit to, co se s námi snaží sdílet.

♦ Společnost dnes potřebuje umění i s ohledem na evoluci vědomí. Změna přichází jako výsledek osobní zkušenosti. Stejně jako kdokoli jiný, také umělec se podílí na vnitřním procesu, který vede k větší zralosti a moudrosti. A když na své vnitřní cestě udělá pokrok, dělí se o něj s ostatními. Domnívám se, že právě toto je dnes klíčové téma. Jak se můžeme navzájem inspirovat? Jak se můžeme jeden druhému stát katalyzátorem?

♦ Posunuli jsme se z biologické evoluce do evoluce kulturní, programy, které ovlivňují naše chování a vývoj, nenajdeme v našich genech, ale v mysli... Je řada důvodů, proč nemusíme konečného stadia své evoluce dosáhnout... je otázkou, zda se naše mysl dokáže s neustále zrychlující mírou změn vyrovnat... Existuje hranice, jak rychle se může mysl a tělo přizpůsobit? Ale kdo ví, jaké budeme mít možnosti, až se naše mysl osvobodí od lpění na materiálních věcech? Můžeme na změny pohlížet jiným způsobem a naše mysl může fungovat ve zcela jiném režimu.

Z knih Peter Russell: Okno v čase (Dybbuk, Praha, 2011) a Ervin László, Stanislav Grof a Peter Russell (Carpe Momentum, Praha, 2013)

vybral a sestavil Radan Wagner

GALERIE NA BIDÝLKU

Galerie Na Bidýlku v Brně byla spojena s nevšední osobností Karla Tutche. Od roku 1986 se ve dvou malých podkrovních místnostech ve Václavské ulici č. p. 14/16 rodil jedinečný fenomén zdejšího uměleckého života. Následných 22 sezón zde probíhaly výstavy i památná setkávání. Sám zakládající galerista měl díky upřímnosti svých postojů i bezprostředního chování řadu přátel napříč různými názorovými i generačními skupinami. Tutch – galerista, sběratel a iniciátor mnoha akcí, byl nezaměnitelnou a přínosnou postavou brněnské scény až do své nečekané smrti v roce 2008.



Galerie Na Bidýlku,
Instalace výstavy Jiřího Načeradského v roce 1986



Galerie Na Bidýlku,
Instalace výstavy Jiřího Načeradského v roce 1986



Galerie Na Bidýlku,
Instalace výstavy Jiřího Načeradského v roce 1986

Bezvýhradnou oddaností současnému umění, nezištnou prací i přesnými odbornými soudy vytvořil ze své galerie důležité centrum s otevřeným okruhem příznivců. Se zaujetím sledoval a vystavoval ryzí malíře a sochaře i ortodoxní konceptualisty. Pestrá nabídka a stálá kvalita přinášely kouzlo cíleného dramaturgického programu na prestižním místě. Na Bidýlku se tak mohla střídát tvorba Jiřího Načeradského, Jiřího Sopka, Otakara Slavíka, ale i Jiřího Kovandy, Jána Mančušky nebo Tomáše Hlaviny. Od studentských počátků sledoval například i cestu Jiřího Petrboka, Jana Merty, Antonína Strážka či Tomáše Císařovského. Vystavena zde byla koncepčně proměnlivá tvorba Jiřího Davida stejně jako chvatné expresivní obrazy Jakuba Špaňhela. Z dalších autorů jmenujme za všechny Svatopluka Klimeše, Michala Gabriela, Kateřinu Štenclovou, Vladimíra Kokoliu, Pavla Hayeka, Michala Nesázala, Václava Stratila či Zorku Ságlovou.

Karel Tutch dával Na Bidýlku možnost vystavovat začínajícím talentovaným autorům, také však tvůrcům mezinárodně uznávaným. Jiří Georg Dokoupil měl na této brněnské adrese úplně první výstavu ve své původní vlasti. Při jiné příležitosti měli návštěvníci možnost ocenit práce mladých Berlíňanů. Tutch představoval autory odlišné či vzdálené výrazem i věkem. Objevila se zde díla dvaasmdesátiletého Dalibora Chatrného, jindy zas dvaadvacetileté Evy Kotátkové. Tutch měl cit pro kvalitu, byl velkorysý, ale i náročný galerista. Pořádal jednotlivé prezentace, dokázal však navíc rozličné osobnosti seznamovat a propojovat. Jinde obecně panující hranice zájmových skupin překračoval s obdivuhodnou samozřejmostí.

Jako galerista i sběratel podobně propojoval a inspiroval osobnosti i z řad návštěvníků. Byl nadšený pro věc, otevřený, avšak svérázně důsledný. Dodržoval například přísný režim v rozesílání pozvánek. Kdo dvakrát třikrát z oslovených vernisáž vynechal, příště se pozvánky už nedočkal. Opětovné zasílání si pak musel nešťastník zasloužit zodpovědnou účastí na dalších vernisážích.

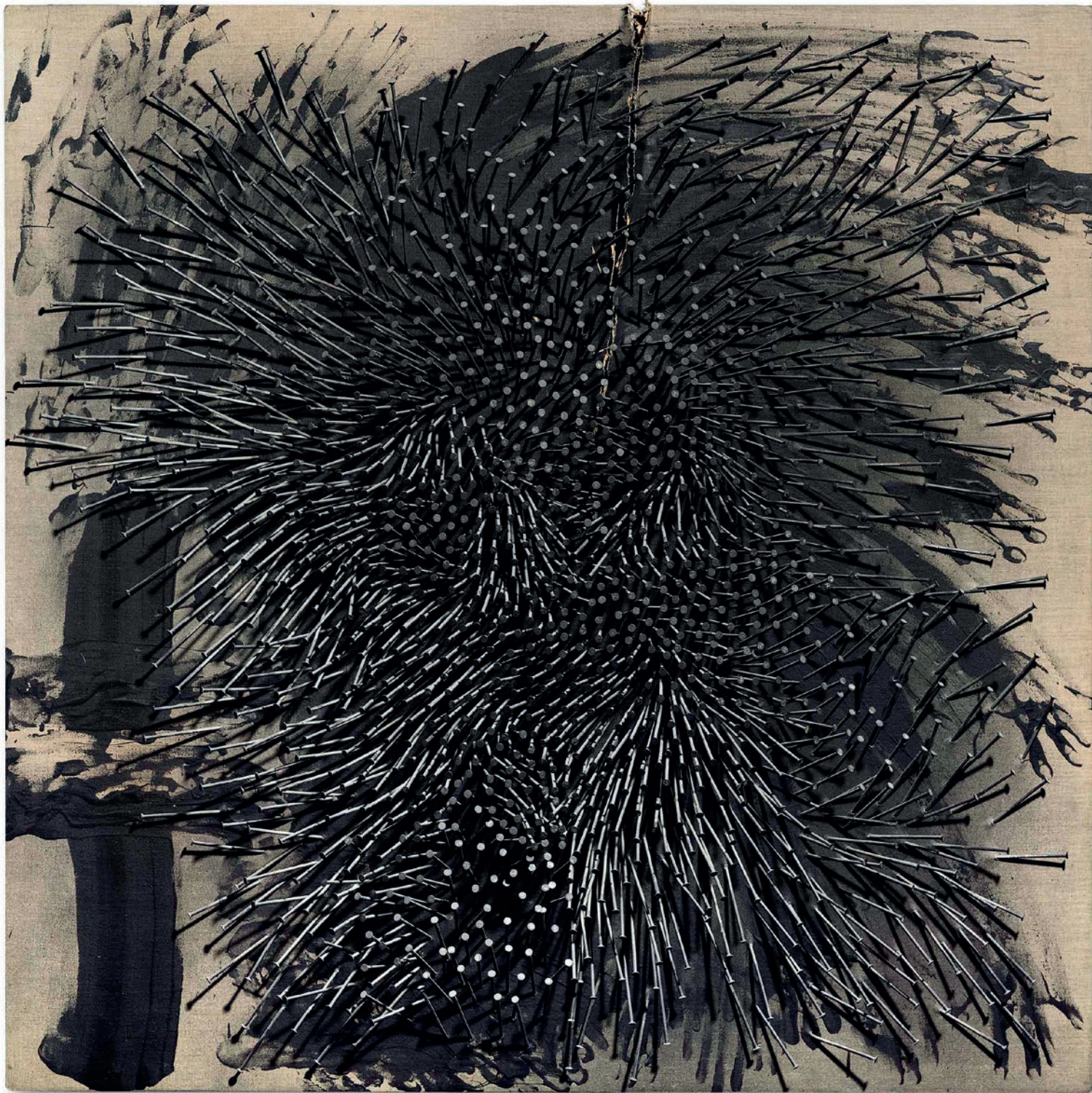
Galerie Na Bidýlku skýtala podívanou, poučení i možnost celkem výhodných nákupů uměleckých děl. Stávala se vyhledávaným místem i z řad sběratelů. Návštěvníci se mohli seznamovat s aktuální tvorbou a mnohdy i s jejími autory.

Řada lidí na charismatického galeristu s láskou a obdivem vzpomíná. „Karel Tutsch byl zajímavou postavou – a to nejen brněnského – kulturního života. Původním povoláním profesor matematiky, byl celoživotním fandou a neskutečným konkrétním propagátorem současného výtvarného umění. Díky Karlu Tuschovi jsem se mohl účastnit také častých posezení s Václavem Zykmundem a jeho manželkou Alenou v jejich bytě. Společně s několika dalšími přáteli jsme strávili hodně večerů nejen u vína, ale také plných zajímavých Václavových výtvarných úvah, vzpomínek a názorů. Bylo to v době, kdy nesměl učit ani publikovat. Na některých z těchto setkání se objevovali i další, pro nás tehdy významní noví přátelé, jako třeba Ladislav Novák, Miroslav Štolfa, Čestmír Kafka nebo bývalí Václavovi žáci ze Slovenska Jozef Jankovič a Rudolf Fila, nebo i další,“ vzpomíná galeristův olomoucký přítel.

Galerie Na Bidýlku byla místem pozoruhodných výstav, mimořádných i nečekaných setkání a jedním z důležitých center brněnského kulturního dění. Stála však na nenahraditelné osobnosti Karla Tutche, který nečekaně zemřel 1. února 2008 ve věku nedožitých 67 let. Jeho odkaz však trvá dál.



Jiří Sopko
Hlavy, 1979, olej, sololit, 38 x 36 cm
(obraz představen na výstavě Jiřího Sopka, Nová tvorba, Galerie Na Bidýlku, Brno, 1987)



Günther Uecker
Riß (Rupture), 1986, akryl, hřebíky, plátno, deska, 150,3 x 150 cm

SKUPINA ZERO

POKUS O NOVÝ ZAČÁTEK



Otto Piene
Světelná instalace Light and Shadows, 60. léta

Časová spirála věčných návratů zasáhla i přelom padesátých a šedesátých let 20. století. A není divu. Atmosféra poválečného, a zvláště evropského kulturního života se nesla ve znamení doznívající kocoviny a dalšího vzhlížení. Víra v humanismus či utopické myšlenky Bauhausu vzaly v praxi za své. V člověku zakódovaná touha po společenství s transcendentními horizonty nových nadějí a porozumění se však opět znovu rýsovala, aby povstala z popela. Modernismus se svými ideály se ještě jednou probudil, avšak měl se ubírat jinými směry. Také výchozí pozice počínajících aktivit měly být zcela jiné – komplikovanou formou nezatížená a od dosavadních tradic očištěná. Na scéně začal být vzýván bod nula, italsky zero.

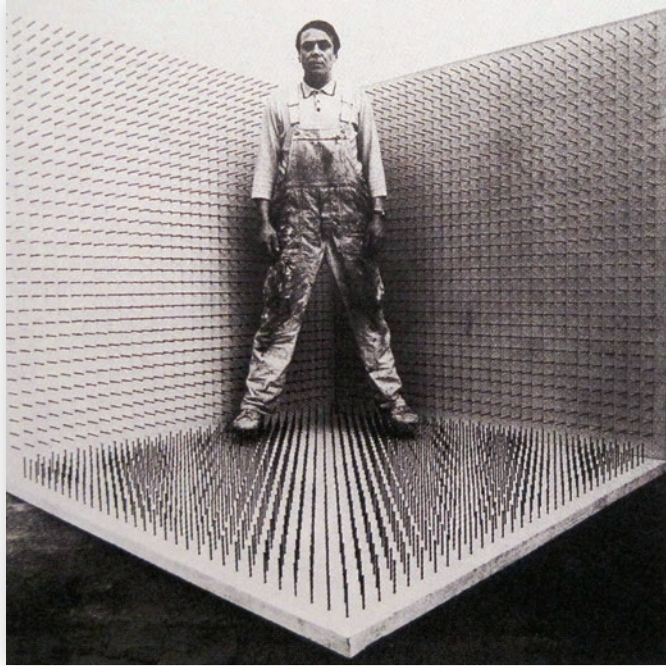
Především avantgardy vycházely z předpokladu, že vědomí lidstva se vyvíjí a nadějně směřuje k společným i společenským proměnám – k lepší a uměním kultivované budoucnosti. Mondrian, Klee, Kandinsky a další věrozvěstové naslouchali kosmickému řádu, dětské nevinosti či magickému znění ticha. Svými díly zpředměťovali tyto vize a snad i věřili v jejich postupné všeobecné sdílení. Nová poválečná generace však odmítala jejich odkaz: pevné či harmonické kompozice prosycené a nesené vzhůru zjitřenou psychikou a duchovností. Vyváženost ani expresivnost nebudily již důvěru, jevíly se slepými uličkami kombinujícími neúčelně tradiční vizualitu s nastalými pocity. Navíc přílišná tvůrčí subjektivita se zdála pasé.

Nová a opět revoluční hesla hlásala, podobně jako před 40 lety v Rusku, odchod od závěsného obrazu i figurální plastiky. Společnost, přítomný život, realita, moderní technika, krása živlů, potlačení individualismu a zdůraznění společné platformy – to byla aktuální témata. A s tím do umění vstupuje nebyvale rozevřená škála výrazových prostředků.

V Německu je tato pozitivní vlna odvíjející se od bodu nula vítána a řádně akcentována. Není divu; po nacistické éře se zde (stejně jako v podobně postižené Itálii) nebylo kam s hrdoostí ohlížet. Minulost byla vytěsněna a přítomnost intenzivně zakoušena. Z německé his-



Heinz Mack
foto: archiv



Günther Uecker
Art - Corner, 1968



Otto Piene
foto: archiv

torie byl brán v potaz jen čas heroického a mimořádně působivého romantismu. V této poválečné atmosféře se v Düsseldorfu zrodila skupina Zero, tedy nula. Soustřeďuje se na nový romantismus v současném hávu, netradiční materiály, nečekané demonstrativní i spektakulární instalace, pohyb a světlo coby mystický pramen zrození, bytí a neposkvrnění. Formálně jde o jakýsi městský či technicistní folklór, prolínání všedního a svátečního, nízkého a vysokého, jedinečného a obecného. Přítomná je rafinovanost, seriálovost a uměření formy, která však měla časem reprezentovat rozdílné představy o povaze a funkci uměleckého sdělení. Strategie vedená proti včerejšku byla dočasně sounosná, jevila společné rysy a radikálně cílenou energii. Potlačení nacionality, individuality i zrušení běžných hranic mezi uměleckými disciplínami napomáhalo čilé a rostoucí mezinárodní spolupráci.

V Evropě se začal rýsovat trojúhelník center: Paříž – Düsseldorf – Milán. Umění života a techniky, Duchampovo dědictví (ready mady či rotující artefakty) a Beuysův příklad (tvorba pro všechny) hnalo skupinu Zero k naléhavé komunikaci s blízkými Novými realisty ve Francii, zvláště s Yvesem Kleinem, Tinguelym či „létajícím poslem“ Piero Manzoniem. O generaci starší Lucio Fontana, malíř, jenž popřel tradiční plochu obrazu a jeho proříznutím otevřel nový prostor, se stal v Itálii rádcem a inspirátorem. Do dění se zapojovali holandsští umělci. Příkladem mohl být i Alexander Calder se svými sochařskými mobily, odkaz konstruktivisty Vladimíra Tatlina s jeho reálnými materiály ve skutečném prostoru, nakonec i odkaz Bauhausu, manifest kinetismu László Moholy-Nagye a Alfréda Keményho z roku 1922, který vyšel v berlínském časopise Sturm. A možná byl novému hnutí inspirací i Američan George Rickey, který již od roku 1949 na svých objektech demonstroval pohyb jako zásadní výrazový prostředek moderní doby.

V Düsseldorfu bylo v roce 1957 živo. Rodí se nápady, manifesty a četné, byť krátkodobé akce. Otto Piene (1928 – 2014) a Heinz Mack (1931) zakládají skupinu Zero se stejnojmenným časopisem a jsou v těsném kontaktu s avantgardními proudy ve Francii, Holandsku či Itálii. V roce 1961 se ke dvěma německým vizionářům připojil „hřebíkový umělec“ Günther Uecker (1930) a vzniká triumvirát zvaný „vnitřní kruh“. Má velké ambice: „Náš umělecký zájem není zaměřen pouze na pohyb a světlo, ale též na teplo, zvuk, optickou iluzi, magnetismus, rozpínání a smršťování materiálů, vodu, pohyb písku a pěny, ohně, větru, kouře a mnohých dalších přírodních a technických jevů,“ prohlašuje Piene.

„Ano, sním o lepším světě. Měl bych snít o horším? Ano, toužím po širším světě. Měl bych toužit po užším?“ To jsou typická slova Otto Pieneho z textu „Cesta do ráje“ publikovaného v časopisu Zero roku 1961. A v jakési společné básni „vnitřního kruhu“ je deklarována skupinová poetika: „Zero je ticho. Zero je začátek. Zero je okolo. Zero je rotace. Zero je měsíc. Slunce je Zero. Zero je bílé. Poušť Zero. Obloha nad Zero. Noc.“

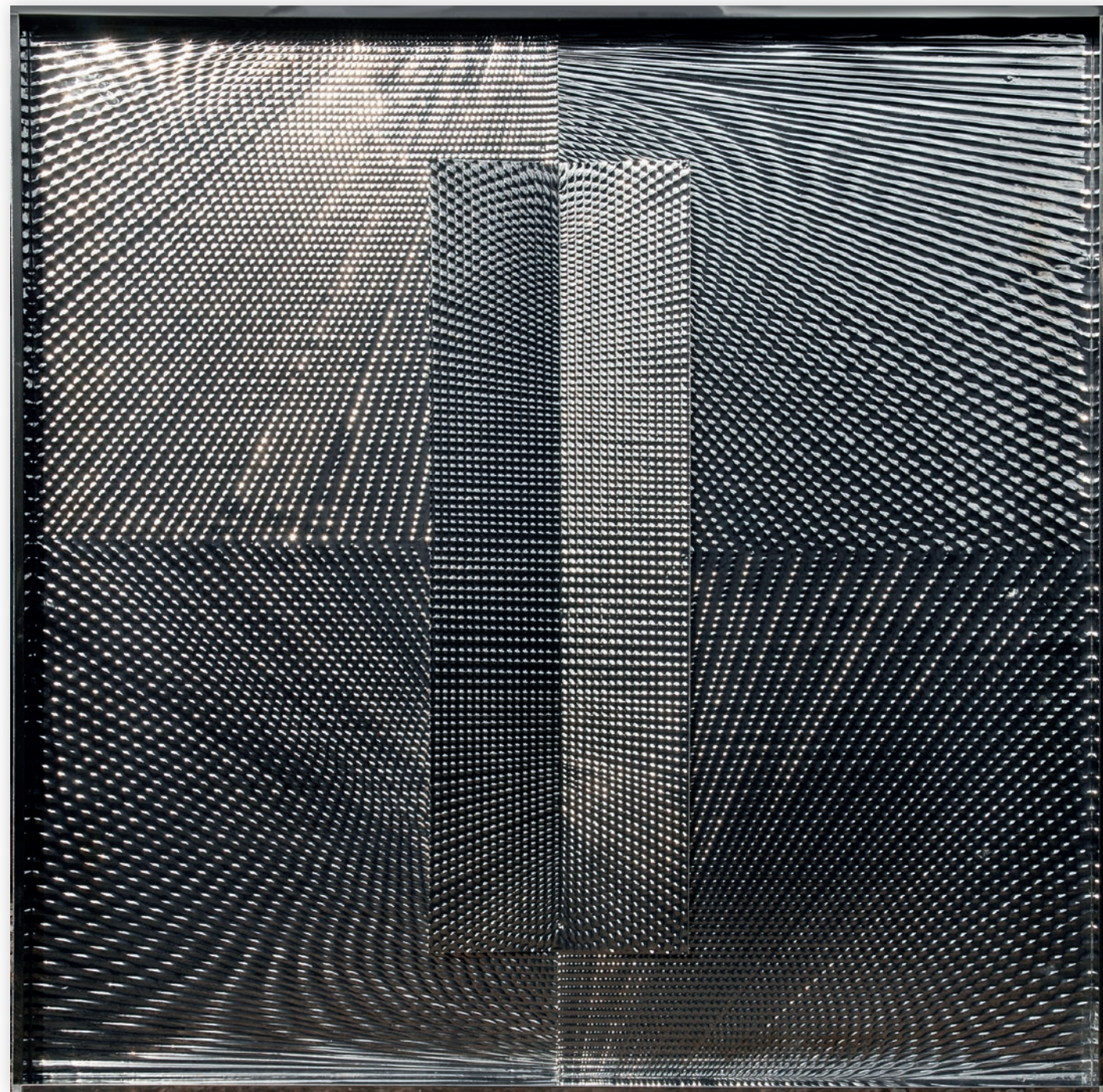
Skupina Zero byla aktivní v letech 1957 – 66. Její členové i příznivci prosazovali spolu s živly světlo, pohyb a projasněný monochromní odosobněný obraz proti existenciálně temným hmotám subjektivního informelu a příliš rozvášněné, do sebe však stále více uzavřené expresivní abstrakce. Klíčem nového hnutí byla aktivní „řetězová“ spolupráce stavějící na rostoucích příležitostech, přátelství, setkávání a inspirování. Počáteční jiskra takové pozitivní atmosféry vzplála 11. dubna 1957 v düsseldorfském ateliéru Otto Piene, který se stal hlavním organizátorem a teoretikem. Jeho tvorba je založena na hře světla: „Přál bych si jasný a zářivý den, který trvá, a noc a ticho. A světlo je tu a všudy proniká, a nemaluji já, ale světlo,“ prohlašuje Piene.



Günther Uecker
Spirale I., 1997, hřebíky, latex, plátno, deska, 200 x 200 cm



Heinz Mack
Untitled (Grey-Black Waves), 1958, olej, plátno, 125 x 110 cm



Heinz Mack
Silberrelief, 1966-67, hliník, dřevo, plexisklo, 206 x 203 x 12,5 cm



Otto Pienne
Rastbild, 1957, olej, plátno, 73 x 101 cm

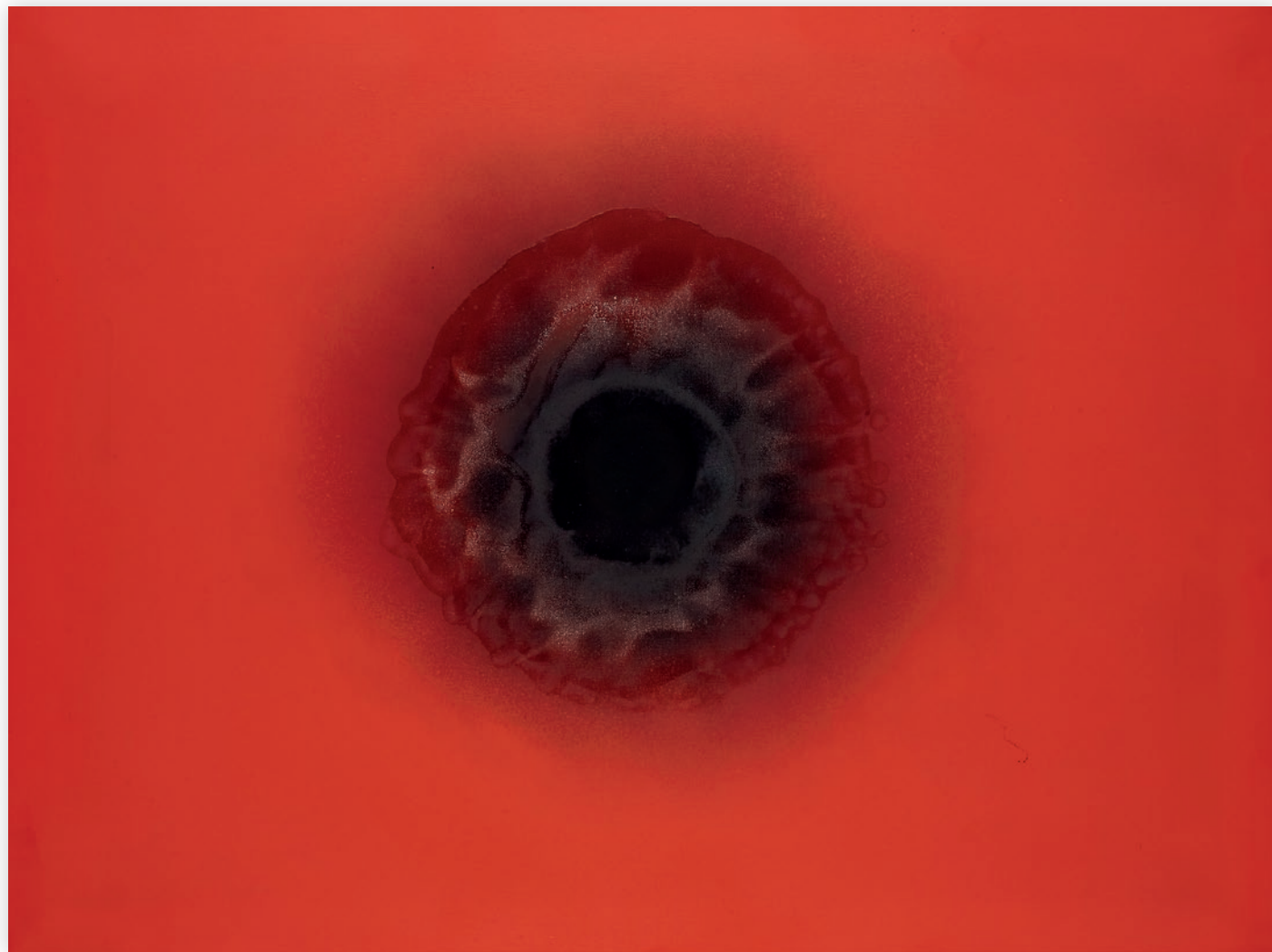
Také sochařské dílo Heinze Macka osciluje mezi krásným prostorem a stříbřitými reflexemi někdy i pohyblivých povrchů. Günther Uecker pracuje s hřebíky, vytváří jakési odhmotňující prostorové rastry či skrumáže vzbuzující meditativní povznesení. A přiznané jsou zde odkazy také k učení Rudolfa Steinera, ale i taoismu či zen-buddhismu. Věci důvěrné se stávají předmětem meditace i okouzlení, výrazovým prostředkem nových nadějí pro každý den.

Zero se stalo pozitivní alternativou založenou na syntéze moderní technické civilizace se světem přírody. Mělo mezinárodní platformu, která díky široce stanovenému programu spojovala nejrůznější osobité skupiny a umělce: Nové realisty, umělce Nových tendencí, kinetisty, monochromní malíře, nekonstruktivisty a mnohé další. Časopis - sborník Zero 3, který vydali Otto Piene společně s Heinzem Mackem v roce 1961, měl povahu generačního manifestu, na jeho tvorbě se podílely také příspěvky Pola Buryho, Lucia Fontany,

Yvese Kleina, Piera Manzoniho, Arnulfa Rainera, Ditera Rota, Almira da Silvy, Raphaela Jesuse Sota, Daniela Spoerriho, Jeana Tinguelyho, Günthera Ueckera a dalších. Nulový bod, neboli druhá moderna, utopie, absolutní čistota, nic v sochařství odhmotnění, v malbě monochromie, v hudbě ticho, skok do prázdna...

Po vzepětí společných ideálů se však představy jednotlivých protagonistů začínají rozcházet. Situace na mezinárodní scéně se mění. V roce 1967 je skupina Zero rozpuštěna. Uecker se brání Pienovu pokusu proklamovat – analogicky s pařížským Novým realismem – düsseldorfský Nový idealismus. Každý tedy nastupuje vlastní cestu, ale základní ideje (zřejmě už nikoli totální ideály) skupiny Zero si nese každý více či méně v sobě i do budoucnosti.

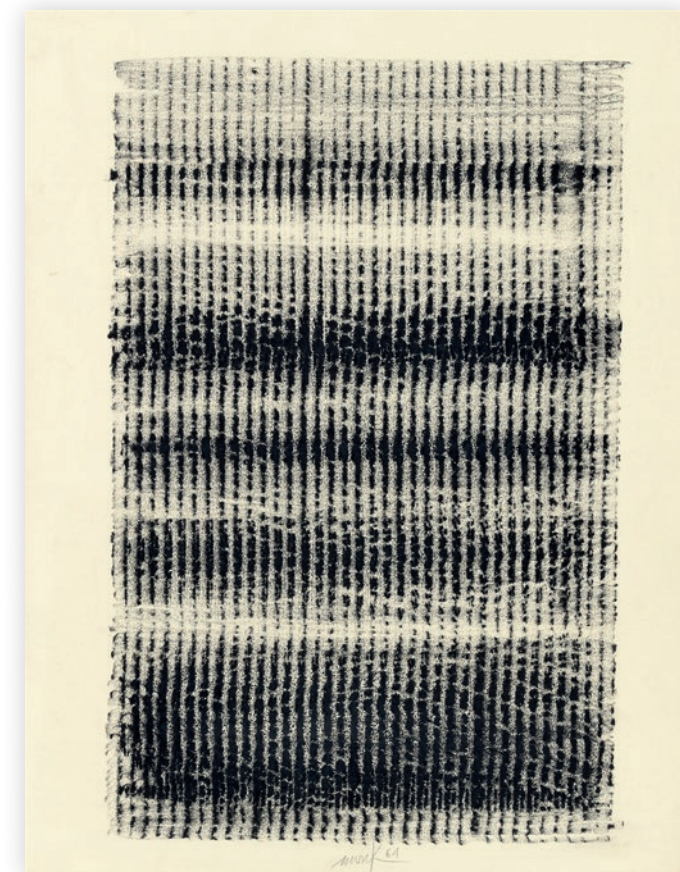
Radan Wagner



Otto Pienne
Kleine Feuerblume, 1963-64, olej, plátno, 60 x 80 cm

Günther Uecker
Baume aus einem Stamm (Trees from One Trunk), 2009 - 2015, dřevo, hřebíky, různé rozměry

Heinz Mack
Untitled, 1961, voskový pastel, karton, 65 x 50 cm



VOLNÉ Seskupení 12/15, POZDĚ, ALE PŘECE DNES

GALERIE MODERNÍHO UMĚNÍ
V HRADCI KRÁLOVÉ

Právě před třiceti lety vzbudila velkou pozornost výstava Volného seskupení 12/15, Pozdě, ale přece otevřená v Kolodějích nedaleko Prahy. Pod tímto, pro veřejnost poněkud excentrickým názvem, se poprvé veřejně prezentovalo sdružení umělců náležících ke generaci sedmdesátých let, které se ustavilo v roce 1987. V tu dobu opět vyvstala naléhavě otázka integrity generace, vyvolaná nejen tlakem oficiálních struktur, ale také tlakem hlásící se další umělecké generace. Během roku 1987 ustavili v mnoha diskuzích umělci volné generační umělecké seskupení. Zakladateli „volného seskupení“ byli spolužáci z pražské Akademie výtvarných umění Václav Bláha (1949), Vladimír Novák (1947), Petr Pavlík (1945) a Michael Rittstein (1949). Ti pak vzápětí přizvali Jiřího Beránka (1945), Jaroslava Dvořáka (1946), Kurta Gebauera (1941), Ivana Kafku (1952), Ivana Ouhela (1945) a Tomáše Švédu (1947).

Skupina 12/15
1991, Plynojem Libeň, Praha



pohled do instalace výstavy
"12/15 dnes..."



pohled do instalace výstavy
"12/15 dnes..."

**Michael Rittstein**

Svázáno, 2017, akryl, plátno, 230 x 380 cm

Ivan Uhel

Sopky, 2017, olej, plátno, 170 x 150 cm

V tomto složení, s hostem Jiřím Načeradským (1939 – 2014), pak seskupení vystoupilo na jaře roku 1988 výstavou v jízdárně zámku v Kolodějích u Prahy. Svě seskupení označili za „volné“, tedy za společenství zcela otevřené proměnám. Záhy se stali členy i dva umělci starší, Jiří Načeradský a poté i Jiří Sopko (1942). Nekompromisní kolodějská manifestace umělecké svobody vzbudila mimořádnou pozornost a za dobu jejího trvání ji navštívilo na 12 000 návštěvníků.

V roce 1981 byla otevřena v Galerii umění v Karlových Varech výstava s názvem Obrazy, obrazy. Následující osmdesátá léta pak ukázala, jak výstižný ten nenápadný název byl, jako by předvídal návrat obrazu do středu zájmu. Na výstavě se tehdy sešlo šest mladých autorů, kteří se svou dosavadní tvorbou nejosobitěji profilovali na různých neoficiálních prezentacích v neortodoxních prostorách. Nebyla to první výstava, na níž se příslušníci generace prezentovali, ale byla to první výstava na půdě odborné galerijní instituce a také výstava, která se

**Jiří Načeradský**

Kudlanka ukrutná, 2010, olej, plátno, 97 x 130 cm

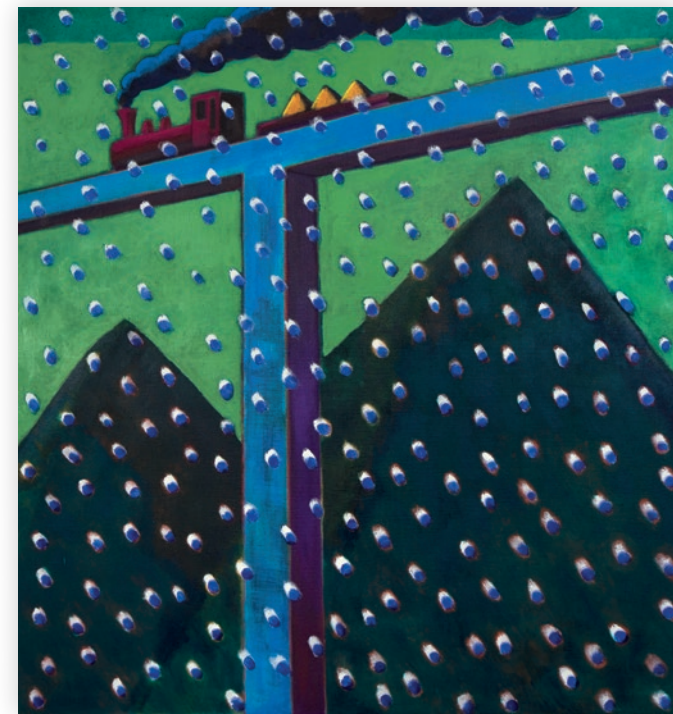
stala předzvěstí budoucího generačního „volného seskupení“. Vžilo se pro ni dnes již běžné označení „generace sedmdesátých let“. Přibližně od poloviny desetiletí vstupovali mladí umělci do velmi nevlídné společenské atmosféry normalizace zcela nenápadně, takřka utajeně. Autoři zůstávali povětšinou skryti se svou tvorbou v ateliérech a nalézt je, bylo na iniciativě případného zájemce.

Výtvarný názor mladých umělců se již počal konstituovat v situaci, kdy české umění po temnotě padesátých let během let šedesátých navázalo na vlastní modernistickou tradici a vstřebalo většinu impulzů světového výtvarného vývoje a často osobitým způsobem je modifikovalo. Zřejmě nejbližší této generaci sedmdesátých let byla tvorba umělců přinášející v předchozím desetiletí do českého umění impulzy pop-artu a Nové figurace. Jejich program ji oslovoval svou aktuální bezprostředností, radikální přímocarostí relativizující pohled na svět, společnost a systém jejích hodnot.

**Jaroslav Dvořák**

Skrýš, 2017-18, kombinovaná technika, dřevo, 195 x 82 cm

V otevřené různorodé situaci českého výtvarného umění šedesátých let ztrácelo již pro generaci sedmdesátých let úzkostlivě bedlivé vyrovnávání se světovým vývojem důvody a naléhavost. Stále pevněji byli přesvědčeni, že jejich tvorba musí vycházet z nejosobnějších životních zkušeností, a nejen z rozhledu a orientace ve výtvarných názorech a nejnovějších tendencích. V šumu nepřehledné mnohosti bylo pro ně nezbytné hledat a vracet se k vlastním kořenům, k vlastní interpretaci umělecké tradice, a to nejen moderní, k nejhlubším vrstvám osobní i umělecké zkušenosti. Velmi záhy pochopili, že forma, styl sám o sobě, úsilí o sloh už nemůže být samozřejmou zárukou kvality. Byli přesvědčeni, že forma díla musí být až důsledkem procesu tvorby, když prvotní je vždy sdělení, obsah, poselství zdůrazněné etické povahy. Jen v žité tělesnosti se může tvůrce vyjevit celistvost člověka, v ní se soustřeďují všechny otázky zrodu, trvání a zániku. Generace se ocitla na konci moderny, stanula na prahu postmoderny.

**Jiří Sopko**

Vláček, 2002, akryl, plátno, 195 x 180 cm

Petr Pavlík

Havran, 2015, olej, plátno, 85 x 100 cm

Výstava připravená pro Galerii moderního umění v Hradci Králové si neklade za cíl podrobně sledovat dějiny Volného seskupení a kompletně dokumentovat jeho bohaté aktivity. Chce však ukázat situaci současné tvorby umělců, kteří nepominutelným způsobem zasahují od sedmdesátých let do charakteru současného českého výtvarného umění.

Výstava, která potrvá od 19. října 2018 do 27. ledna 2019, zahrnuje tvorbu členů Volného seskupení 12/15 Pozdě, ale přece z posledního desetiletí. Prostory galerie dovolily vystavit na třicet děl, z toho dvě rozměrné instalace Jiřího Beránka a Ivana Kafky a šestidílnou sochařskou skupinu Kurta Gebauera. Expozici doprovází obsáhlý katalog s úvodním textem, medailony jednotlivých autorů, seznamem výstav Volného seskupení a reprodukce děl jednotlivých autorů.



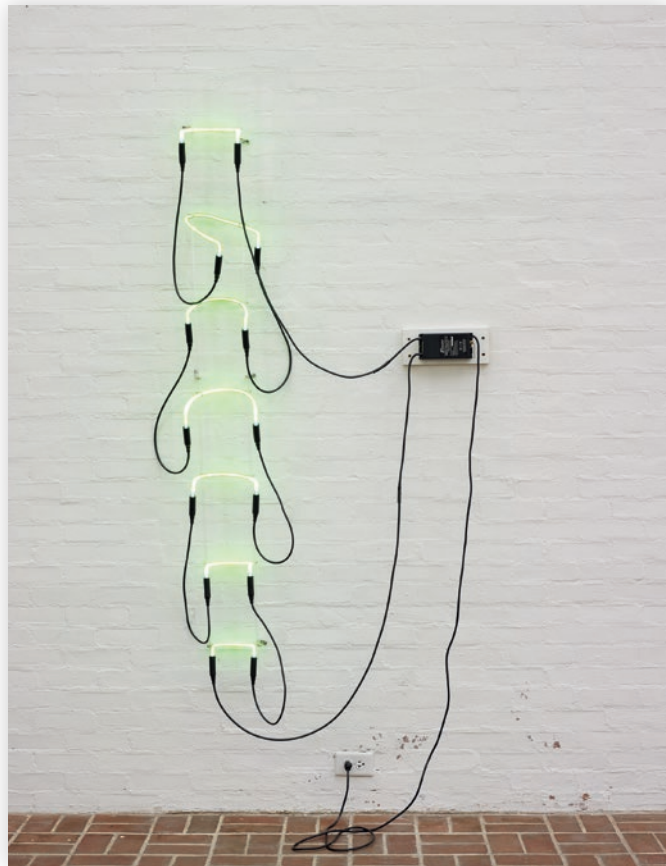
Light Trap for Henry Moore, No. 1.

1967, černo-bílá fotografie, 157,5 × 105,7 cm, Glenstone Museum, Potomac, Maryland, © 2018 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York
foto: Alex Jamison

Nauman zájem o svérázné sochařství postupně rozšířil o celou řadu dalších médií. Od roku 1966 začal točit krátké filmy (videoart), své akce zaznamenával (fotografoval) a věnoval se tělesným performancím. Také na výstavách konstruoval a rafinovaně instaloval stísnující „klaustrofobické“ prostory (objekty), do kterých lákal návštěvníky, kteří si měli odnášet nečekaně atakující pocity. Významné jsou také Naumanova následná díla sestavená z neonových svítících trubek, podobně jak to dělal Mario Merz. Neustávající pohyb, nečekaně ovládnutý prostor, proměnlivá intenzita záře, barvy, znaku a významu... to byly charakteristické rysy tehdejší avantgardní tvorby.

Naumanovi však nejde o formální hříčky, planá gesta a zbytečné proklamace. Reflektuje svou povahu soustředěného, ale otevřeného průzkumníka a odráží také dobu obecně revoltující v mnoha směrech. Společenská atmosféra přála experimentům, novým otázkám pátrajícím po místě a identitě jednotlivce v nastalých proměnách ideálů i deziluzí. Umění se stávalo vizuální (či jen konceptuální) platformou těchto neodbytností – a ve své nekonvenčnosti se navíc hodilo nenasytnému trhu s dozrívajícím abstraktním expresionismem (Jacksonem Pollockem a dalšími). Konceptuální umění v různých, spíše intelektuálních polohách, se jevílo jako vítaný protipól jasně čitelnému pop artu. Mnohé myšlenkové aspekty však měly tyto směry společné.

Výrazné osobnosti konceptualismu byly jakýmsi filozofujícími psychology či sociology s nadáním vizualizace bádáního tématu. Bruce Nauman byl jedním z nich. Ve své výrazové a bystré rozprostřenosti však nezabředl do zavinutého intelektualismu. Umění vnímal jako způsob myšlení a jako možnost zkoumání znaků, symbolů a významů, respektive jako nástroj komunikace a její případné nápravy. Testoval prostředí i chování na základě nových posunů v lidském



Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals

1966, neon, 177,8 × 22,9 × 15,2 cm, Philip Johnson Glass House Collection, National Trust for Historic Preservation, © 2018 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York
foto: Andy Romer Photography, courtesy of the Glass House, a site of the National Trust for Historic Preservation

vědomí. Subjektivně laděné obrazy minulé dekády byly nahrazeny směry s důrazem na objektivní (či alespoň společně lidské) dispozice. Nauman a jemu podobní se zabývali otázkou nosnosti nahlíženého kódu dorozumívání více než estetizací skutečnosti. Divácké emoce a nové zkušenosti, které by se mohly proměnit v nové postoje, nebyly již očekávány v krásném (či ošklivém) umění, ale prostě v konceptu někdy až pouličně divadelním (akční umění či happening, fluxus apod.) nebo v nastavené více či méně vizuální galerijní situaci (nějak zvolené konstelaci prostoru, předmětu, světla, zvuku a hybného těla). Zde jmenujme například Naumanovo krátké video „podivně šíleného klauna“ (Clown Torture, 1987) nebo neonová vážná slova - znaky, ovšem jaksí vyprázdněná použitím média zářivé reklamy (One Hundred Live and Die, 1984).

Naumanova kariéra se koncem šedesátých let začala rychle naplňovat. Vstupem do širšího, respektive odborného povědomí pro něj byla již první samostatná výstava, jak jinak, než ve vlivné Leo Castelli v New Yorku (1968). Také účast na respektovaných kolektivních přehlídkách naznačovala cestu vzhůru. Takovými byly Eccentric Abstraction v New Yorku (1966) nebo účast na Documenta 4 v německém Kasselu, ale i Anti-illusion: Procedures/Materials v Tate Whitney (1969). Američtí kritici však Naumana zpočátku příliš nemuseli. Rozhodně nebyl většinovým autorem. Zarážela je jeho koncepční náročnost, a hlavně nemateriálnost (neuchopitelnost) jeho produkce. Naproti tomu v Evropě byl přijat s otevřenou náručí – také díky „podobnému“ Josephu Beuysovi či italské skupině Arte Povera, která pracovala s alternativními materiály. A tak následovaly Naumanovy výstavy v bernském Kunsthalle nebo Stedelijk v Amsterdamu. Ani tehdy však americký umělec neslevil ze svého hloubavého konceptualismu v různých podobách. Nadále atakoval společenská „nedorozumění“ – instaloval texty či věty v posunutých souvislostech, ve světelných neonových instalacích



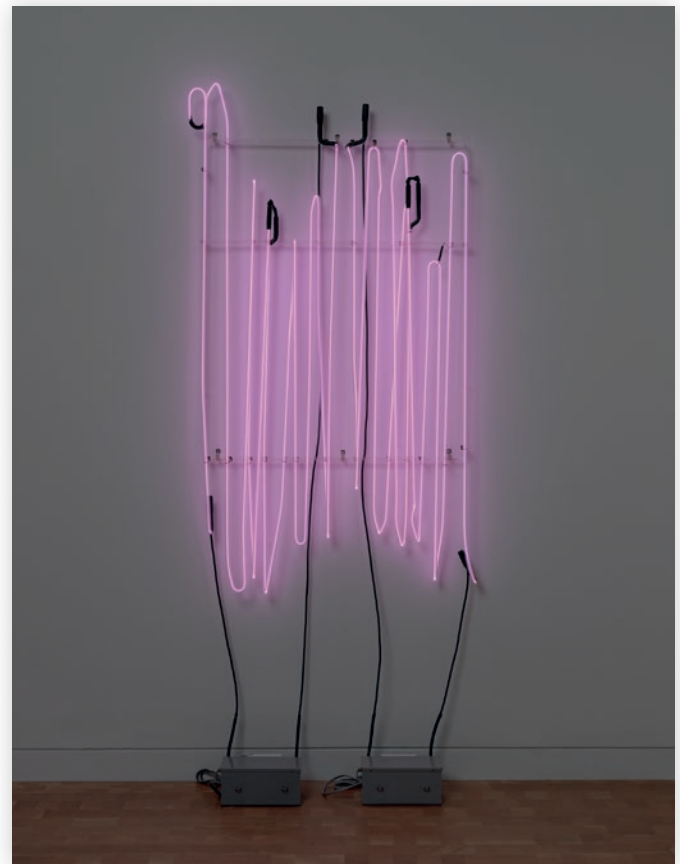
White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death Ocean,

1984, hliník, železo, malba, dráty, 159,4 × 546,4 × 487,7 cm, The Museum of Modern Art, New York. Gift of Werner and Elaine Dannheisser, © 2018 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York, Digital image © 2018 The Museum of Modern Art, New York, foto: Jonathan Muzikar

si hrál s významy i záměnami. Přidával nadále politická hesla, bizarní formy a netradiční materiály. K profesním vrcholům patřilo ocenění Zlatým lvem na Bienále v Benátkách, kde v roce 2009 představil zvukovou instalaci Days and Giomi.

Nauman je nyní považován za nejvlivnějšího žijícího amerického umělce. Jeho stále aktuální témata i nebývale široký výrazový rejstřík jsou úctyhodné. Řada mladších či nastupujících umělců navazuje na jeho odkaz. Za všechny jmenujme okruh známý jako Young British Artists. Jako mladý studoval Nauman hru na piano a kytaru, hodně četl, ale dal přednost studiu matematiky a fyziky na University of Wisconsin-Madison (1960 – 64). Ke studiu umění, které pak několik let i vyučoval, se dostal až později.

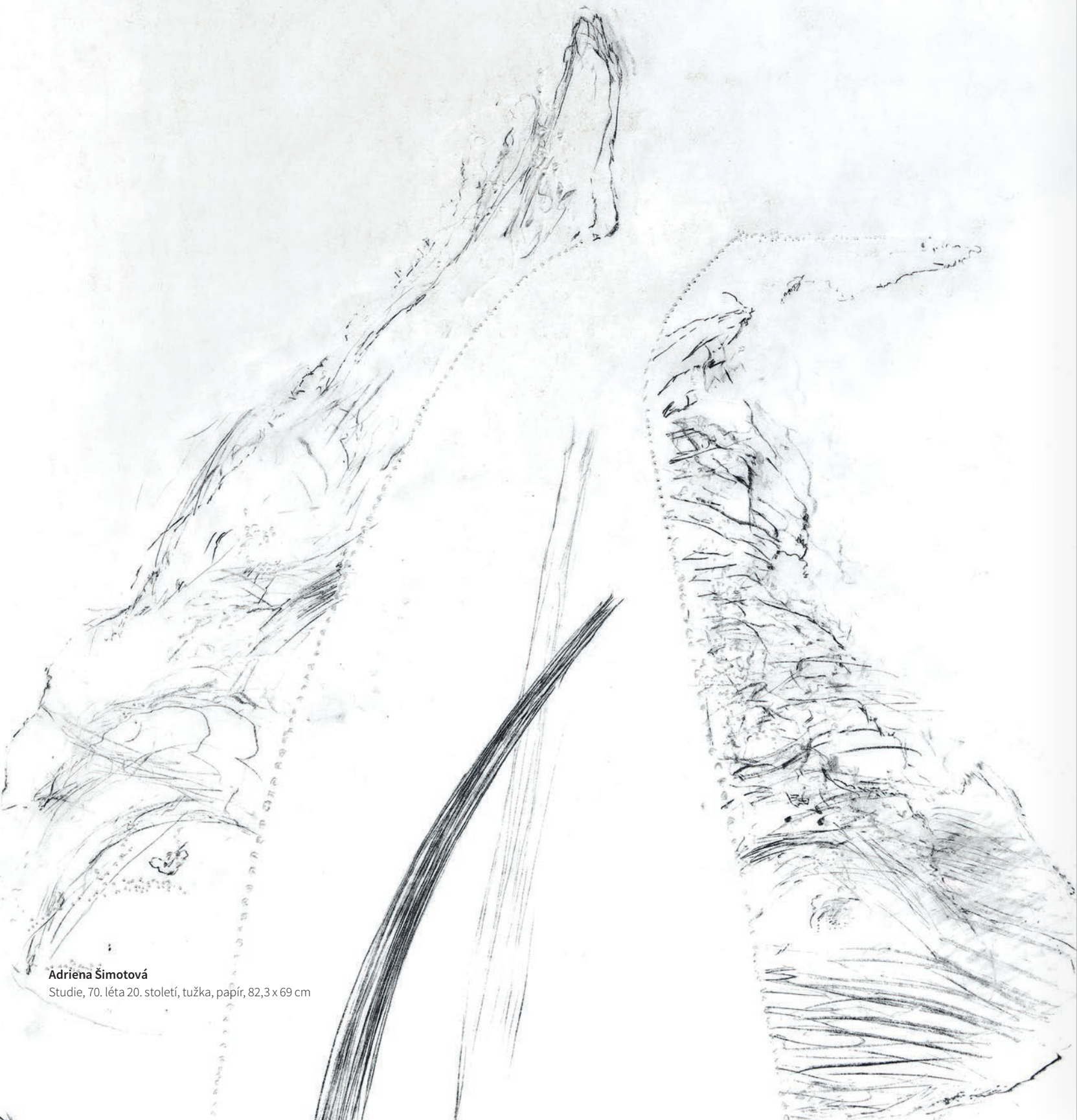
Největší vliv na výchozí formování a směřování Bruce Naumana měly však texty rakouského génia neopozitivismu Ludwiga Wittgensteina. Jeho logicko – matematická filozofie jazyka byla jistě Naumanovi blízká svou snahou o vyjasnění „pojmu místo dojmu“. Stačí citovat pár učencových sentencí: „Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa... O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet... Jazyk je tvořen větami: výpověďmi o věcech, jež mohou být pravdivé nebo nepravdivé... Věty jsou „obrazy“ faktů stejně jako mapy jsou obrazy světa,“ prohlašuje ve své exaktní nauce Wittgenstein. Nauman, coby student matematiky, se prý inspiroval jeho spisy, které jsou někdy označovány za až příliš exaktní - blízké přírodním vědám. „Problémy života“ (náboženství, etika apod.) se podle Wittgensteina totiž „nedají vyslovit“, uchopit slovy, a proto se nemohou stát součástí (jeho) pregnantní filozofie. Ale také tvrdí, že tyto věci se v našem světě nicméně „ukazují“, a to i když o nich nemůžeme mluvit, a dodává, že „je to mystično“. Možná právě zde rozšiřuje Witgensteinovu teorii Nauman, a to svým praktickým vizualizováním, uměním, zkrátka promyšleným „ukazováním“.



My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically

1967, neon, 160 × 83,8 × 5,1 cm, Glenstone Museum, Potomac, Maryland, © 2018 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York
foto: Tim Nighswander/ Imaging4Art.com

MUD BENEŠOV



Adriana Šimotová
Studie, 70. léta 20. století, tužka, papír, 82,3 x 69 cm

Při znovuotevření Muzea umění a designu (MUD) Benešov, které proběhlo na začátku září 2018, byla představena mimo jiné také významná část sbírky, kterou tvoří dar historika umění Dr. Jiřího Šetlíka. Od počátku svého vzniku se muzeum snažilo, přes dlouhotrvající rekonstrukci muzejní budovy a nedostatek finančních prostředků, vybudovat kvalitní sbírkotvorný program, stálé expozice českého a slovenského umění 20. století a připravovat pravidelné výstavy nejen regionálního charakteru. Jedním z důležitých kroků, který rozvoj muzea a jeho sbírek posunul vpřed, byl v polovině devadesátých let dar historika umění Jiřího Šetlíka čítající několik desítek grafických listů, kreseb a maleb českých umělců druhé poloviny 20. století.



secesní budova MUD, Benešov

Jiří Kolář

Honoré d'Balzac, 60. léta 20. století, koláž (chiasmáž), karton, 59 x 50 cm



Jiří Šetlík se narodil v roce 1929. Po studiu dějin umění a estetiky na Karlově univerzitě v Praze (1948–1952) byl aspirantem Ústavu dějin a teorie umění ČSAV (1955–1968). V roce 1954 se stal členem Svazu čs. výtvarných umělců. Společně s Jaromírem Zeminou působil jako teoretik umění v tvůrčí skupině UB 12 (1959–1970). V letech 1958–1964 vedl oddělení sbírky moderního umění Národní galerie v Praze a poté byl šéfredaktorem Výtvarné práce (1964–1968). V letech 1969–1970 vykonával funkci ředitele Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, kde po odvolání z této pozice z politických důvodů pracoval jako stavební technik, než mu bylo začátkem roku 1989 nabídnuto místo odborného pracovníka sochařské sbírky v Národní galerii. V letech 1990–1993 vykonával funkci kulturního rady Velvyslanectví Československa ve Washingtonu, poté byl prorektorem Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, kde dodnes zastává funkci člena umělecké a vědecké rady. Mezi lety 1996 až 2001 vedl katedru dějin umění a architektury Fakulty architektury Technické univerzity v Liberci. Je také čestným členem Vědecké rady Muzea umění a designu v Benešově. Ve své odborné práci se zaměřuje především na umění a design 20. století. Publikoval zejména v Literárních novinách a časopisech Plamen, Výtvarné umění a Architektura. K jeho nejznámějším knihám patří monografie věnované dílu Bedřicha Stefana, Otto Gutfreunda, Vladimíra Janouška, Zdeňka Palcra, Jiřího Johna, Evy Kmentové, Miloslava Chlupáče, Stanislava Libenského, Olbrama Zoubka a také publikace o ateliérech českých umělců, skle, typografii a architektuře.

Prvotní dar Jiřího Šetlíka zahrnuje grafiky a kresby výtvarníků jako jsou Hugo Demartini, Eva Kmentová, Rudolf Sikora, Věra a Vladimír Janouškoví, Čestmír Kafka, Václav Bláha, Václav Boštík, Jiří John, František Muzika a další. Tato významná akvizice se stala východiskem pro první odborně koncipovanou stálou muzejní expozici a podpořila rozhodnutí zřizovatele věnovat další finanční prostředky na její rozšíření formou nákupů od sběratelů a výtvarníků. Podstatnou součástí daru byl rozsáhlý soubor novoročenek komorních formátů grafických listů, kreseb a maleb, shromážděných během desítek let od českých i zahraničních umělců, které mu pravidelně zasílali a zasílají dosud.



Jan Smetana
Legenda I., 1980, olej, plátno, 74 x 54 cm

Josef Jíra
Nádraží, 1968, olej, plátno, 57 x 67 cm

Jiří John
Pobřeží, 1970, suchá jehla, papír, 15,5 x 15,5 cm



ly na čtyřicetiletou tradici výtvarných prezentací v tzv. síni Ladislava Šímy, benešovského malíře a hudebníka. Postupně se též rozvíjela akviziční činnost podpořená Českým muzeem výtvarných umění a místními dárci. Veřejnosti byla zpřístupněna stálá expozice regionálního umění, čajovna a posléze trvalé instalace českého umění 20. století – grafiky, fotografie, grafického designu, plastiky a malby.

Muzeum využívá ke své činnosti také externí výstavní prostor v před-sálí městské knihovny, a to nejen k výstavním, ale také k edukačním a kulturním akcím. Další externí expozicí je přízemí ambitu piaristické koleje u kostela sv. Anny na Masarykově náměstí. Ve své správě má od roku 2016 benešovské podzemí pod radnicí, kde je v současnosti tzv. Experimenta – expozice vhodná zejména pro dětské návštěvníky. Muzeum se vedle správy sbírky programově zaměřuje na pořádání kulturních akcí, přednášek, besed, koncertů, filmových projekcí a výtvarných dílen pro veřejnost. V současné době má ve své sbírce zastoupeny předměty z oblasti malby, grafiky, fotografie, plastiky a designu. Jedná se přibližně o 13 000 sbírkových předmětů.

Lenka Škvorová



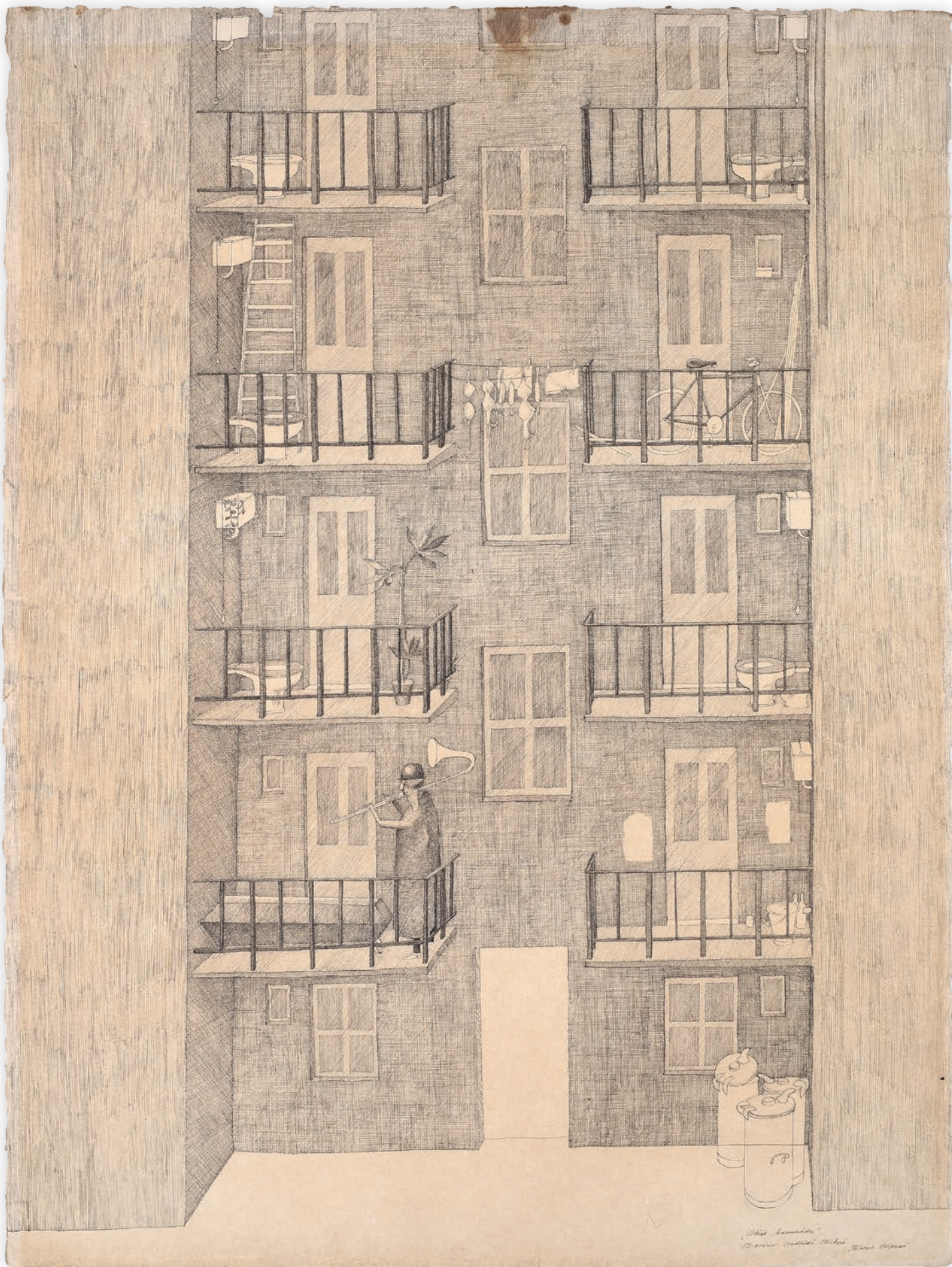
Vladimír Janoušek
Studie k plasticě Proces, 1984, tuš, papír, 34,5 x 34,5 cm

Jiří Kolář
Dáma s hranostajem, 60. léta 20.století, koláž (chiasmáž), papír, 41 x 33 cm

Adriena Šimotová
Doteky, 1982, kombinovaná technika, papír, 31,5 x 19,5 cm

Jan Smetana
Na konci města, 1975, olej, sololit, 29,5 x 45,2 cm





Pohřeb kamaráda
1958, tuš, papír, 63,5 x 48 cm

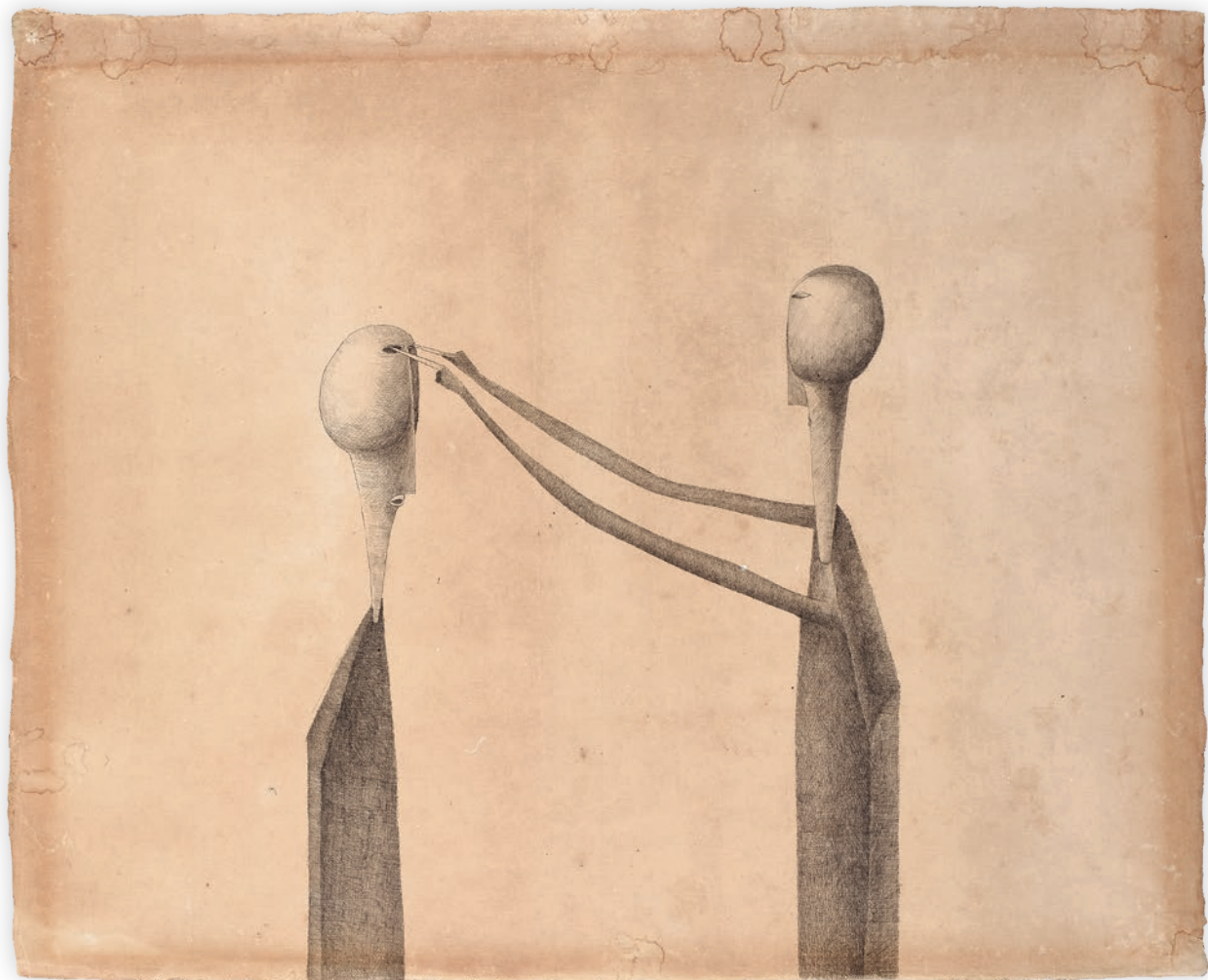
KAREL NEPRAŠ

VÁŽNÁ SRANDA



Beznadějná výpověď
1965, tuš, papír, 21 x 31 cm

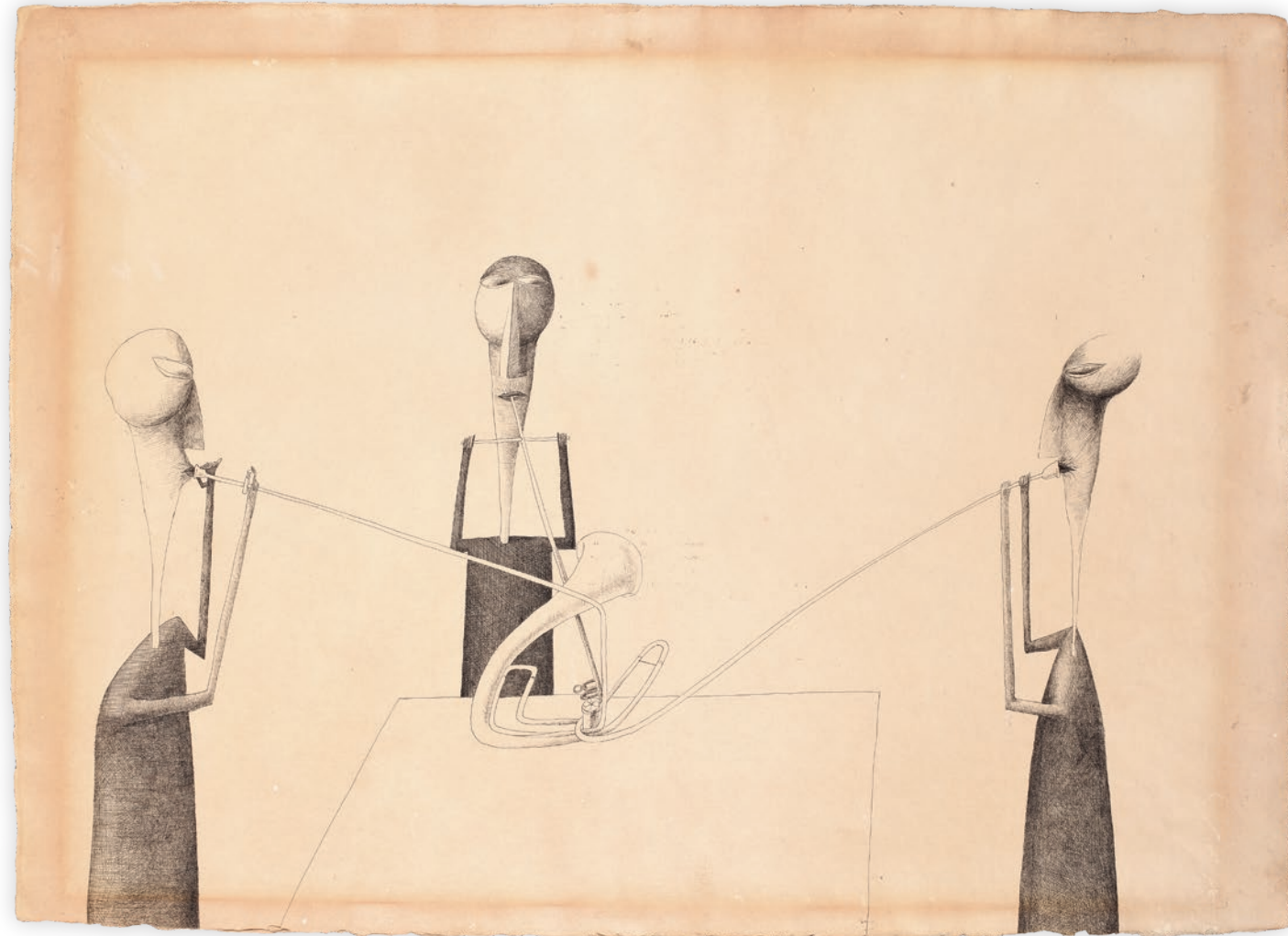
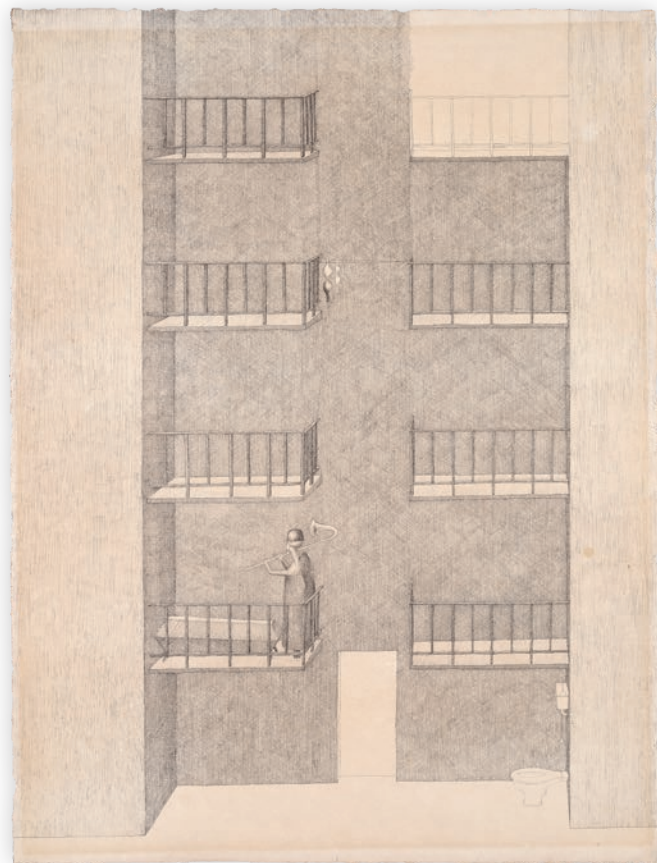
Kresba bývá zpravidla nejvěrnějším otiskem autorova charakteru i jeho tvorby. V pojetí Karla Nepřaše (1932 – 2002) se však navíc jedná o disciplínu svěbytnou, konečnou a rovnoprávnou jeho sochám a objektům. Linie zde s citem a pečlivostí spřádají představy i paradoxní situace podivné či všední, humorné i čímsi hluboce existenciální. Jsou hořkou groteskou odrážející svou dobu, umělcovu melancholii i kumpánovu radost ze sdíleného malého společenství. Kresby jsou to někdy až fantaskní, přitom vždy čímsi obyčejně důvěrné – na pomezí snu a skutečnosti, dne a nemožnosti, reálného i surreálního prožívání.

**Malá surovost**

50. léta, tuš, papír, 39 x 50 cm

Pohřeb klauna

50. léta, tuš, papír, 64 x 50 cm

**Šmidroton**

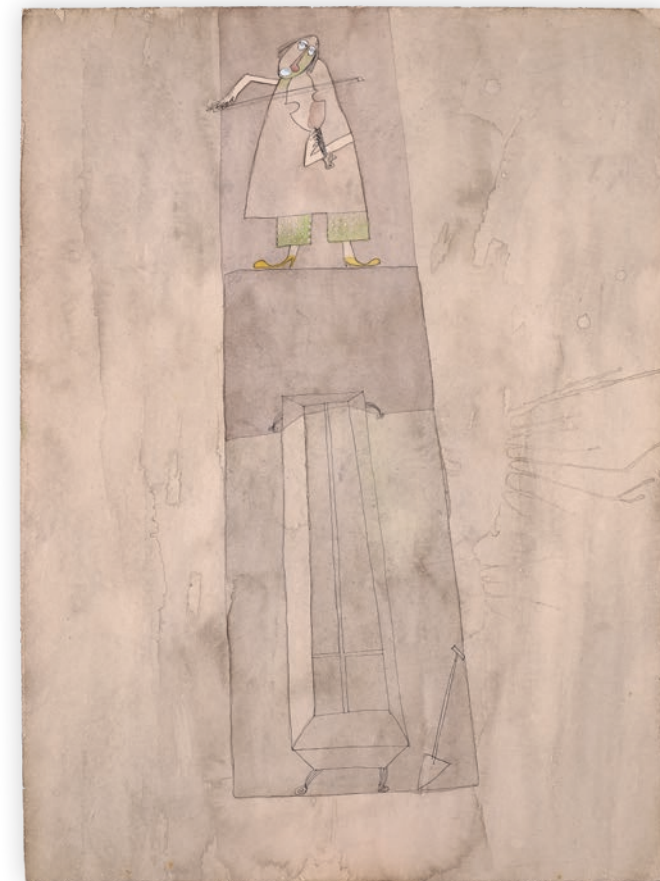
50. léta, tuš, papír, 42 x 59 cm

Pohřeb klauna

50. léta, akvarel, tuš, papír, 45 x 33 cm

Doba vzniku Neprašových kreseb byla ponurá. Otevřený odpor vůči totalitnímu sevření byl prakticky nemožný; možný však byl humor, jistý vzdor a přátelství. Píše se rok 1954 a schyluje se k první Malmuzherciádě, tedy k mezioborovému studentskému vystoupení umělců (malířů), muzikantů a herců. Za vystoupením hlavních iniciátorů – výtvarníků stál tehdy Bedřich Dlouhý, který celou akci zjištěně vyprovokoval. Líbila se mu totiž herečka Klepáčková... A přizván byl i Karel Nepraš a Jan Koblasa: pokus o moderní umění „ze srandy“ byl na světě. Zjevila se PODIVNOST, záhadnost, ulítlá a svobodná absurdita. Později přibyl Jaroslav Vožniak. Neprašovi však seděla spíše přímá groteska, byť „vážně“ míněná. Ale všudypřítomná recese zůstávala. Byla to legrace na rovině vážného počínání. Ostatně, Nepraš začal v té době kresbou ilustrovat jemu tak blízký Kafkův Zámek.

Kde a kdy se vzali legendární Šmidrové, kteří s tehdejšími kresbami souvisí? S odstupem času na to vzpomínal Nepraš takto: „Až tak přesně nevím, ale pamatuji se, že jednou k nám Koblasa přivedl nějaké kluky z Teplic, z nichž jeden byl dnešní známý historik Dušan Třeštík a další etnograf Stuchlík. Konečně ti praví intelektuálové mezi námi! Z rozvernosti jsme si přidělili funkce, jeden byl předs-





Dialog
nedatováno, tuš, monotyp, papír,
29 x 45,5 cm

Bez názvu
60. léta, tuš, papír,
63 x 23 cm

da, já politruk, a tak jsem se na nějaké schůzi rozšoupnul a pořád je okřikoval, že si to píšu a oni ať neotravuju a pak mi někdo řekl Šmidro! A já se urazil a odešel a opravdu jsem se s nimi asi měsíc nestýkal, a když jsem se vrátil, prohlásil jsem, že buď budou Šmidrové všichni, nebo nikdo, a prošlo to, poněvadž je to nakonec hezkej název. Ale můžu vás ujistit, že ostatní Šmidrové vám budou všechno vyprávět jinak. Já nevím, jak vůbec někdo může svědčit u soudu... každý si přeci pamatuje něco jiného."

Šmidra je postava policajta z loutkového divadla, patří ke Kašpárkovi, Hloupému Honzovi, Králi a královně. Šmidrové výtvarní (potažmo hudební) hráli si své divadlo. Měli schůze, funkce, vlastní humor i rituály. To byla polovina padesátých let. Nepraš ještě studoval v sochařském ateliéru na pražské AVU (1952 – 57). Také se však „vzdělával“ v Křižovnické škole čistého humoru bez vtipu se sídlem v oblíbené hospodě. Přišly i kreslené vtipy inspirované objevenou Steinbergovou monografií. Také Neprašovy sochy vznikaly právě z kresleného humoru. Červené začaly být až později. Coby postavičky z drátů a laku měly vystupovat ve šmidřím loutkovém dada baletu nazvaném Maska červené smrti.

Neprašovy tušové, jemně vedené i vrstvené kresby jsou deníkem situací, radostí i starostí okolní frustrující doby. Avšak působí naléhavě i dnes. Možná ještě více: jinak a silněji.

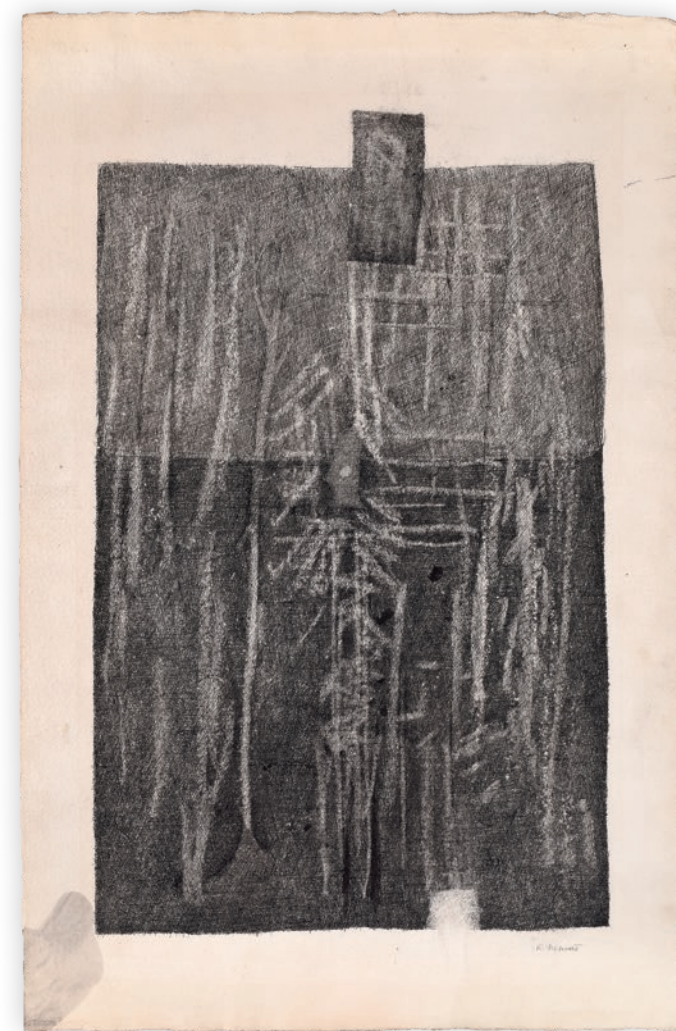
-red-

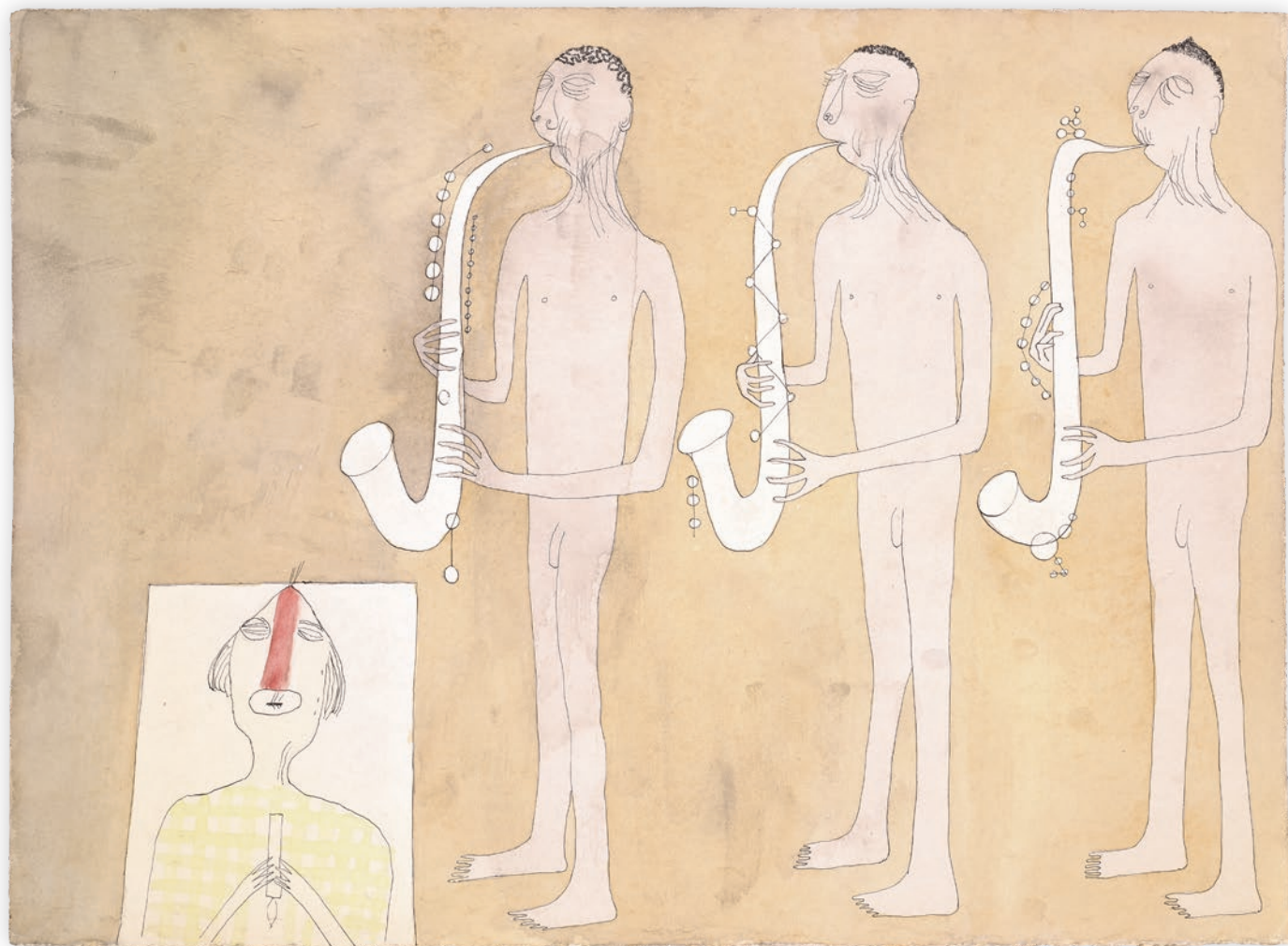


Figura
60. léta, tuš, papír, 31 x 23,5 cm

Bez názvu
50. léta, tuš, papír, 46 x 29,5 cm

Kafka
50. léta, tuš, papír, 58 x 46 cm





Pohřeb klauna
50. léta, akvarel, tuš, papír, 33 x 45 cm

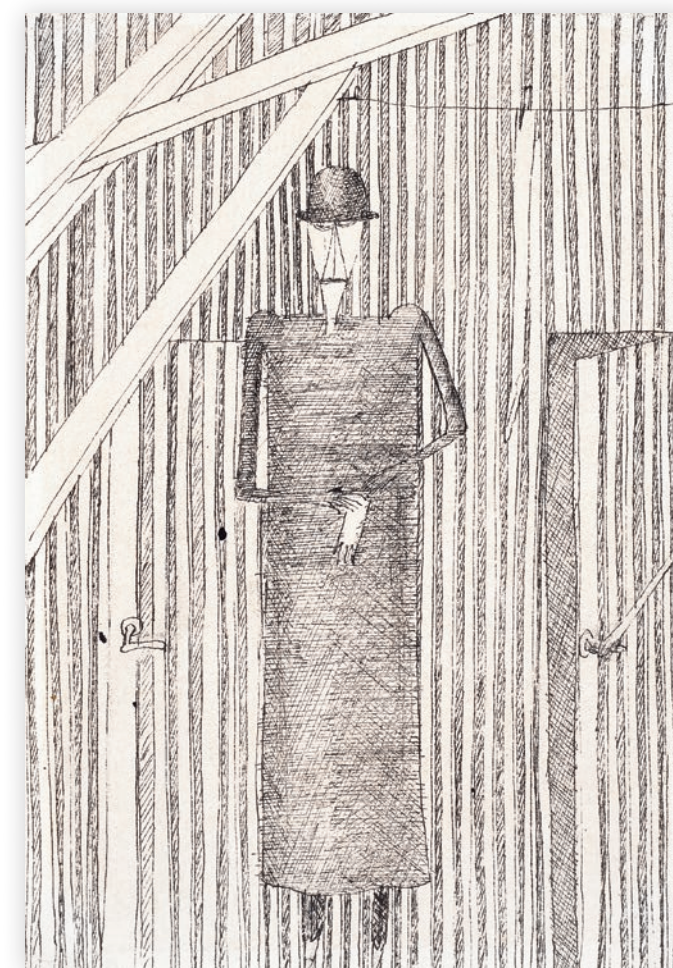
Počátek šilhání (Z katalogu lidských neštěstí č. 22)
1984, tuš, papír, 30 x 42 cm



Z cyklu "Zničené věci od manželek"
60. léta, tempera, tuš, papír, 59 x 41,5 cm

Hlava
1986, tuš, papír, 41,5 x 29 cm

Z cyklu Kafka
nedatováno, tuš, papír, 16 x 11 cm



Aleš Lamr



Brána

1983, akvarel, tuš, papír, 59 x 41,9 cm
vyvolávací cena 6 800 Kč

Růžová krajina

1981, akvarel, tuš, papír, 49,9 x 36,7 cm
vyvolávací cena 5 800 Kč

Čekání na potvrzení

1978, akvarel, tužka, papír, 51 x 36,8 cm
vyvolávací cena 5 800 Kč



Aleš Lamr (nar. 1943) je malíř, kreslíř, grafik, sochař a keramik. Je všestranným autorem pracujícím citlivě s celou škálou rozdílných materiálů a technik v nejrůznějších měřítkách. Umělcův osobitý styl je jasně rozpoznatelný, vyhraněný, ale současně aplikovatelný jak pro velké nástěnné malby, tak i komorně laděné kresby. Zdánlivě nahodilé rozvolněné tvarosloví je nevázané, avšak roste podle vnitřní logiky, vyjadřující vždy adekvátně autorovy kompoziční i výrazové záměry.

Lamr získal základní vzdělání v Litvli a v Ostravě pak navštěvoval výtvarnou školu. V letech 1960 – 64 studoval na Střední umělecko-průmyslové škole v oddělení prostorového výtvarnictví v Brně. Zde si patřičně osvojil také práci se dřevem, kovem, sklem a dalšími materiály, které nadále využíval ve své volné i užitě tvorbě.

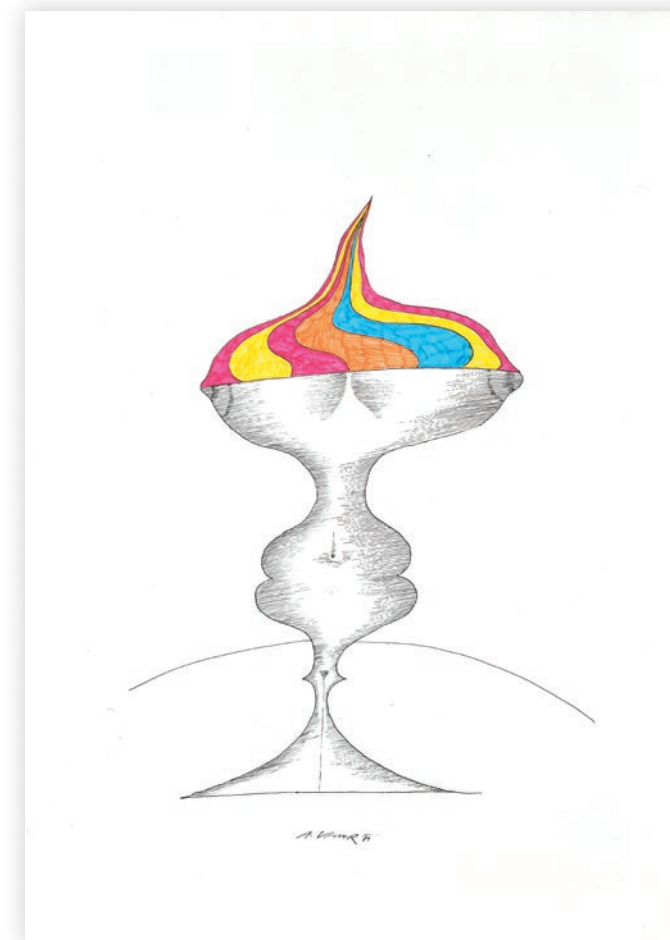
Po nepřijetí na pražskou Akademii výtvarných umění absolvoval základní vojenskou službu. V době vrcholící nové vlny české kinematografie Lamr působil na Barrandově a patřil do širšího okruhu známé undergroundové skupiny umělců pod názvem Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu. První samostatnou výstavu měl začínající umělec roku 1968 v soukromé Malé galerii na pražském Žižkově a posléze v roce 1970 v Galerii Mladých sídlící v budově Mánesa. Příležitostně se Lamr také věnoval tvorbě filmových plakátů, což se projevovalo výraznou stylizací a zkratkou i ve volných pracích. Během osmdesátých let se podílel na různých polooficiálních akcích, například na známých Malostranských dvorcích.

Počátkem devadesátých let, za prezidentského úřadu Václava Havla, realizoval v prostorách Pražského hradu několik nástěnných maleb a roku 1995 i v Havlově soukromé vile. Následně se rozběhla Lamrova úspěšná a hojná spolupráce s předními architekty.

Uměleckým postojem a výrazem se Aleš Lamr řadí k nemnoha bytostným českým koloristům. V jeho tvorbě je přítomný výrazný akcent kresebnosti, pojímající biomorfní či geometrizující tvary se zářivým spektrem nelomených barevných tónů. Výsledkem jsou kompozice, v nichž se prolíná skutečnost, sen, fantazie, gag i nadšázka. Celkové vyznění je hravé, dekorativní i důmyslně šifrované, v poslední době duchovní s náboženskou tematikou. Kresba je i zde základem, ta je ostatně u Lamra plnohodnotnou disciplínou.

Podstatná část Lamrovy tvorby spadá do proudu tzv. Nové figurace, respektive existenciálně laděné české grotesknosti blízké tvorbě Jiřího Načeradského, Rudolfa Němce, Jiřího Sopka či Václava Mergla. Lamr si svou osobitou polohu nalezl a začal rozvíjet od poloviny šedesátých let. Jeho vrcholné a ceněné období se může vymezit zhruba etapou od začátku sedmdesátých do poloviny osmdesátých let. Lamrovo dílo je zastoupeno v řadě soukromých i státních světových sbírek, například v National Gallery of Art ve Washingtonu, Centre G. Pompidou v Paříži, Museo de Arte Contemporáneo v Buenos Aires, Brooks Hall Gallery v Severní Karolíně, Gallery Art Space v Nishinomii, Gallery Kuranuki v Osace a v dalších prestižních institucích.

-red-



Ice Cream

1971, tuš, tužka, fixy, papír, 62,6 x 42,6 cm
vyvolávací cena 2 900 Kč

Hmotičky

1977, akvarel, tuš, papír, 58,7 x 44,9 cm
vyvolávací cena 5 800 Kč

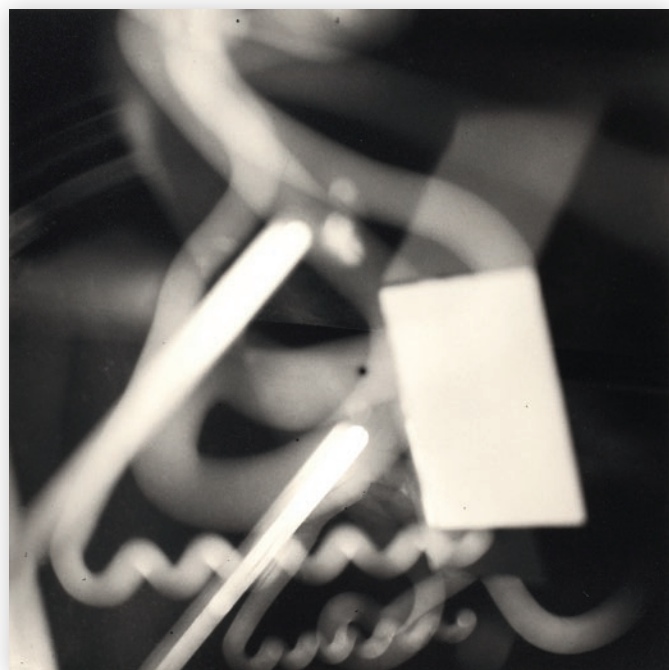


INTERNETOVÁ AUKCE

FOTOGRAFIE

2. prosince 2018, 15.00 hodin

www.pragueauctions.com



Jaroslav Rössler

Světelná kompozice, 1932, posthumous gelatin silver print, 20,8 x 21,1 cm
vyvolávací cena 12 000 Kč

Alexander Hackenschmied

Zátiší, nedatováno, later gelatin silver print, 13,7 x 14,8 cm
vyvolávací cena 3 000 Kč

Ladislav Emil Berka

Kinofilm, 1931, later gelatin silver print, 28,8 x 21,4 cm
vyvolávací cena 3 000 Kč

Jan Lausmann

Kaktus na okně, 1931, vintage gelatin silver print, 38 x 27 cm
vyvolávací cena 10 000 Kč



Karel Hájek

Naslouchání, nedatováno, vintage gelatin silver print, 12 x 16 cm
vyvolávací cena 1 500 Kč

Jan Reich

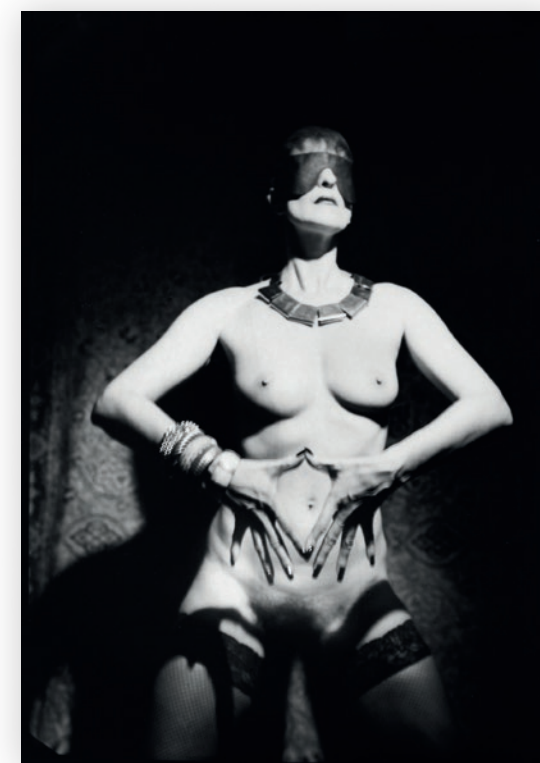
Plovárna Podolí, 1974, vintage gelatin silver print, 38,4 x 25,6 cm
vyvolávací cena 8 000 Kč

Václav Chochola

Dívka, nedatováno, vintage gelatin silver print, 14,6 x 10 cm
vyvolávací cena 1 000 Kč

Gabina Fárová

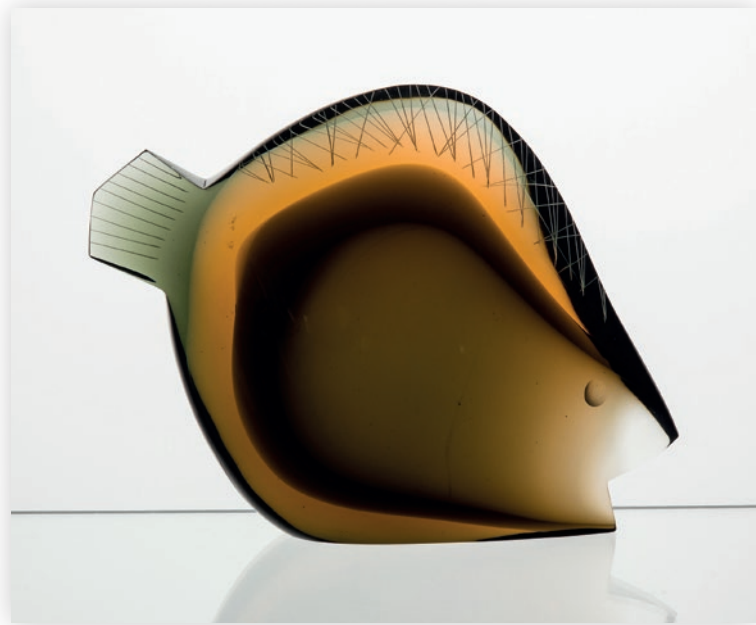
Anima, 1997, vintage gelatin silver print, 39 x 29 cm
vyvolávací cena 16 000 Kč



INTERNETOVÁ AUKCE VÝTVARNÉ UMĚNÍ

2. prosince 2018, 19.00 hodin

www.pragueauctions.com

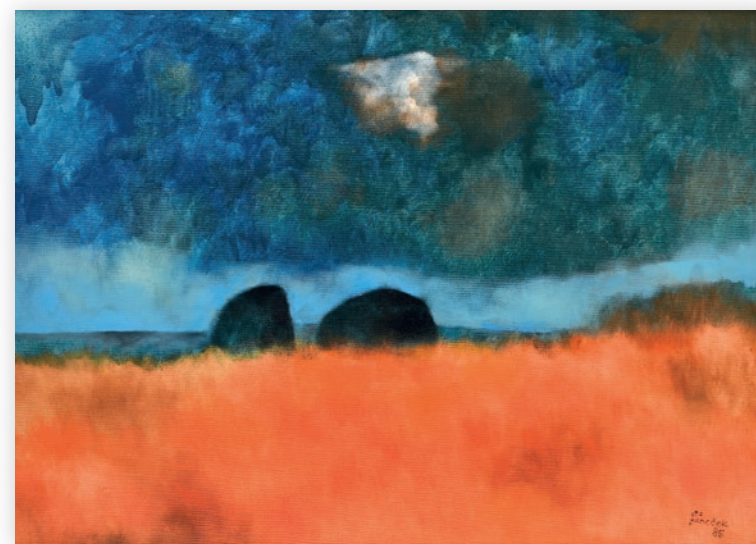


Jan Kotík
Váza, 1956, sklo vrstvené, červené jádro, broušené, v. 12 cm
vyvolávací cena 9 500 Kč

René Roubíček
Ryba, do r. 1969, sklo sommerso, broušené, ryté, v. 17,5 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

František Hudeček
Město je hluboké, 1947, suchá jehla, lept, 24,5 x 17,5 cm
vyvolávací cena 3 000 Kč

Viktor Frešo
Znak, 2015, kombinovaná technika, plátno, 100 x 75 cm
vyvolávací cena 35 000 Kč



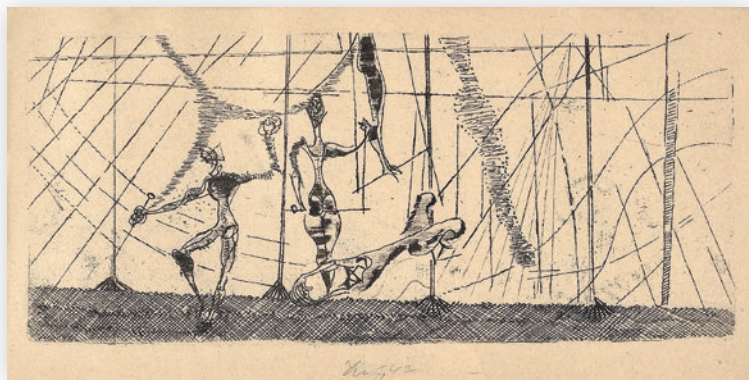
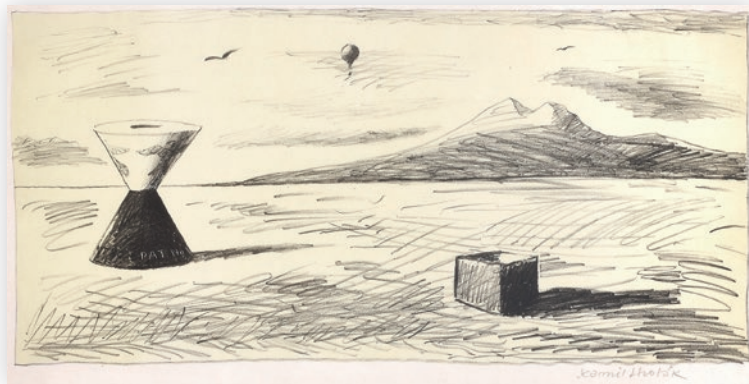
Ota Janeček
Podzim, 1985, olej, plátno, 73 x 100 cm
vyvolávací cena 110 000 Kč

Ota Janeček
Hlava, 1993, olej, papír, 61 x 42,3 cm
vyvolávací cena 42 000 Kč

Josef Istler
Hlava, 1995, monotyp, 66 x 45,5 cm
vyvolávací cena 12 000 Kč

Josef Jíra
Pohled na Malou Skálu, 1959, olej, plátno, oboustranný obraz, 64 x 79 cm
vyvolávací cena 92 000 Kč



**Kamil Lhoták**

Špulka, nedatováno, litografie, 25 x 51,5 cm
vyvolávací cena 14 000 Kč

František Tichý

Hrazdař II., 1947, lept, 15,8 x 35,1 cm
vyvolávací cena 10 000 Kč

Vladimír Komárek

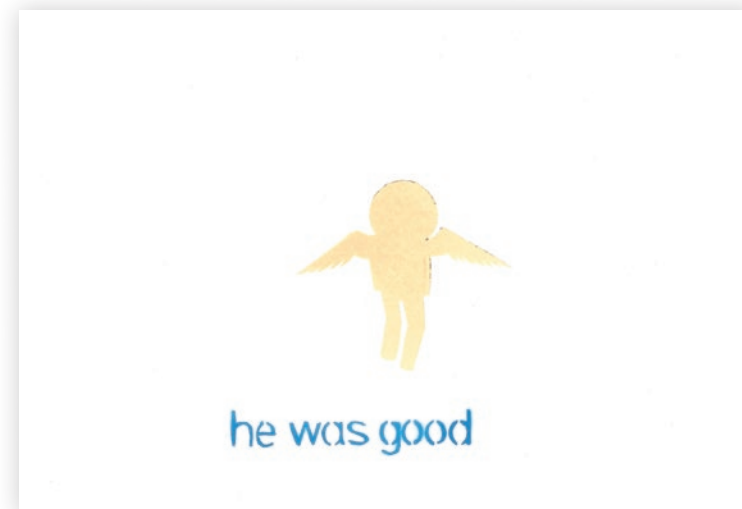
Herec, 1999, olej, plátno, 65 x 55 cm
vyvolávací cena 40 000 Kč

Eva Kmentová

Terč, 1968, kombinovaná technika, papír, 15 x 10,6 cm
vyvolávací cena 3 500 Kč

Pasta Oner

Success is the best Revenge, 2018,
kombinovaná technika, plátno, 90 x 60 cm
vyvolávací cena 40 000 Kč

**Petr Písařík**

Bez názvu, nedatováno, kombinovaná technika, plátno,
165 x 49 cm
vyvolávací cena 29 000 Kč

Petr Pavlík

Král a královna, 1981, kombinovaná technika, plátno, deska,
64 x 49,5 cm
vyvolávací cena 39 000 Kč

Křištof Kintera

He Was Good, 2001, akryl, papír, 29 x 42 cm
vyvolávací cena 3 000 Kč

SÁLOVÁ AUKCE

VEČERNÍ AUKCE VYBRANÝCH UMĚLECKÝCH DĚL

9. prosince 2018, 18.00 hodin

www.pragueauctions.com



Miloslav Hájek
Torzo ženy, kolem roku 1960, bronz, v. 80 cm, 6/6
vyvolávací cena 120 000 Kč



Ondřej Basjuk
Window, 2015, akryl, plátno, 50 x 60 cm
vyvolávací cena 50 000 Kč



Josef Istler
Květiny, 1980, kombinovaná technika, sololit, 58,2 x 118 cm
vyvolávací cena 490 000 Kč



Ota Janeček
Existence, 1967, olej, plátno, 130 x 97 cm
vyvolávací cena 167 000 Kč

Křištof Kintera
Nečekaná událost, 2011, objekt, deska, 103,5 x 73 cm
vyvolávací cena 35 000 Kč

Karel Valter
Elektrifikace, 1961, kombinovaná technika, papír, 39 x 53 cm
vyvolávací cena 15 000 Kč

František Kupka
Tržiště, nedatováno, serigrafie, 43 x 51 cm
vyvolávací cena 39 000 Kč

**Vladimír Novák**

V Krajíně, 1974, olej, plátno, 102 x 102 cm
vyvolávací cena 68 000 Kč

Jiří Načeradský

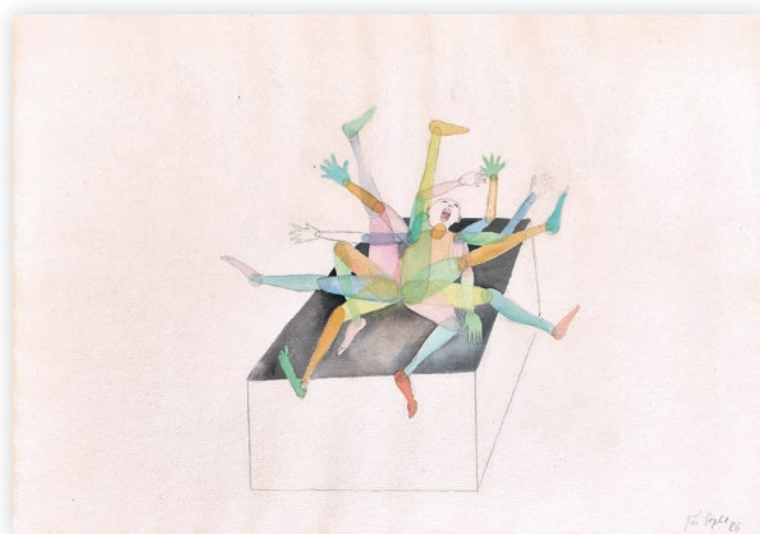
Mašinérie, 1970, olej, karton, 63 x 43 cm
vyvolávací cena 20 000 Kč

Pasta Oner

Summer Time, 2016, akryl, plátno, 100 x 100 cm
vyvolávací cena 100 000 Kč

Lubomír Typlt

Tak se můžou smát jen cizinci
2014, tempera, papír, 49,5 x 69 cm
vyvolávací cena 25 000 Kč

**Michael Rittstein**

Snacha, tchýně, babička, 1975, olej, deska, 120,5 x 140,3 cm
vyvolávací cena 140 000 Kč

Ivan Ouhel

Zlomená hřídle, 1975, olej, plátno, 105 x 60 cm
vyvolávací cena 40 000 Kč

Jiří Sopko

Figura v bedně, 1986, akvarel, pastel, tužka, papír, 40,8 x 58,3 cm
vyvolávací cena 13 000 Kč

Jaroslav Róna

Aréna, Mlok, 1986, kombinovaná technika, plátno, 115 x 97 cm
vyvolávací cena 280 000 Kč



Jan Vytiska

Spáleno, deprese, smrt..., 2010, akryl, plátno, 110 x 170 cm
vyvolávací cena 45 000 Kč

Jan Švankmajer

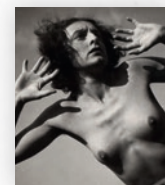
Koloběh života, 2016, kombinovaná technika, papír, asambláž, 49 x 49 cm
vyvolávací cena 12 000 Kč

Adam Štech

Hlava, 2009, olej, plátno, 30 x 40 cm
vyvolávací cena 30 000 Kč

DRAŽTE ON-LINE

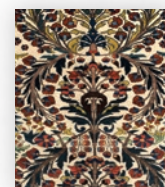
internetové aukce



FOTOGRAFIE – internetová aukce
2. prosince 2018 od 15.00 hodin

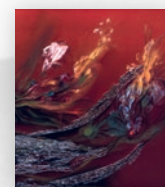


VÝTVARNÉ UMĚNÍ – internetová aukce
2. prosince 2018 od 19.00 hodin

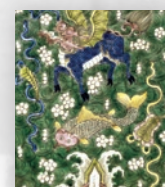


**SOUKROMÁ SBÍRKA
MIMOŘÁDNÝCH KOBERCŮ** – internetová aukce
8. prosince 2018 od 18.00 hodin

sálové aukce



**VEČERNÍ AUKCE
VYBRANÝCH UMĚLECKÝCH DĚL** – sálová aukce
9. prosince 2018 od 18.00 hodin



**SBĚRATEL:
ASIATIKA, AFRIKA, SKLO A OBRAZY** – sálová aukce
9. prosince 2018 od 19.00 hodin



Galerie Nová síň,
Voršílská 3, Praha 1

Zaregistrujte se na
www.pragueauctions.com
a využijte možnost dražení on-line.



VEČERNÍ AUKCE VYBRANÝCH UMĚLECKÝCH DĚL

 **PRAGUE
AUCTIONS**

9. prosince 2018 od 18.00 hodin

Galerie Nová síň, Voršilská 3, Praha 1